مطالعات فرهنگی از مسیر تئاتر

کاتلین سی.بری/ ترجمه ی مسعود نجفی

Cultural Studies Through Theater

By: Cathelen C.Berry | Translated by: Masoud Najafi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی

آیا راهی وجود دارد که حوزه‌ای از مطالعات چنان گسترش یابد که بحران زندگی امروز را نیز مخاطب قرار دهد و با این حال ساختار آن به خودی خود طوری طرح‌ریزی نشود که تکرارکننده یا ادامه‌دهنده‌ی این بحران گردد؟ یکی از اصلی‌ترین این حوزه‌ها با عنوان «مطالعات فرهنگی» شناخته می‌شود. مطالعات فرهنگی به عنوان جریانی معاصر به چتری تبدیل شده است که نظریه‌ها و تجربه‌هایی را دربرمی‌گیرد که برای به چالش کشیدن و پیشی گرفتن از بحران‌های گوناگون زندگی مدرن تلاش کرده‌اند؛ بی‌این‌که الگوها و ساختارهای یکسان آن‌ها را که در ابتدا مورد پرسش قرار گرفته و برچیده شده‌اند، گرد هم آورد. تمایز میان نظریه‌ها و تجربه‌های گوناگون، زیر چتر مطالعات فرهنگی گاه آشکار و در برخی موارد مبهم است. نظریه‌های عمده‌ی مطالعات فرهنگی شامل نظریه‌های پسااننقادی، ساختارشکنی، نظریه‌های سیاسی، پُست‌مدرنیسم، پساساخت‌گرایی و پسااستعمارگرایی است. به تازگی، «پسادبیّت»[1] و پسافمینیسم نیز به جرگه‌ی این بحث‌ها و مناظره‌ها پیوسته است. گرچه هر نظریه ویژگی‌ها و رویکردهای خاص خود را دارد ولی رشته‌ای از درون‌مایه‌های مشترک این گفتمان‌ها را به هم

پیوند می‌دهد. چشمگیرترین این درون‌مایه‌ها قدرت است و این‌که چگونه قدرت در ساختارهای فرهنگی، حقیقت، آگاهی، گفتمان، تاریخ و ادبیات نمایان می‌شود. این پسانظریه‌ها که گویا میراث نظریه‌های فمینیسم و مارکس‌گرایی، به خوبی با هنرهای نمایشی به عنوان ابزاری برای بررسی و برچیدن ساختارهای فرهنگی مشارکت می‌کنند؛ چیزهایی که در زندگی‌های امروز ما مؤثرند اما نادیده گرفته شده، به حاشیه رانده شده و یا سرکوب شده‌اند.

از آن‌جا که بر این نظریه‌های معاصر، مقدمه‌ها، پیش‌درآمدها و ضمیمه‌های بی‌نظیری در سایر کتاب‌ها و مجله‌ها پیدا می‌شود، من تنها درباره‌ی برخی نکته‌های کلیدی آن‌ها بحث خواهم کرد. کاری که باقی می‌ماند، ارتباط این نظریه‌ها با مفاهیم ضمنی آن‌ها و کاربردشان در هنرهای نمایشی‌است.

من درباره‌ی جنبه‌ی عام تأثیر نیروی بالقوه‌ی موجود در مطالعات فرهنگی بر هنرهای نمایشی‌صحبت خواهم کرد. این قالب اخیر، فضایی برای آزمودن تغییرات بنیادین در فرد و ساختار فرهنگی ـ به‌ویژه مفهوم و ساختارهای مدرنیته ـ به دست می‌دهد که تأثیر حاشیه‌های نامرئی و خاموش را به شکل سنتی از میان برده است. به طورکلی، هدف این نوشته کشاندن مطالعات انتقادی و دشوار فرهنگی و هنرهای نمایشی به گفت‌وگو و پدید آوردن روال تفکر موشکافانه ـ در درازمدت ـ در زندگی روزانه‌ی ماست.

کلمه‌ی «فرهنگی» به طور معمول، تصویرها و معنی‌های متفاوتی در نظر می‌آورد. دانشجویی که درباره‌ی عنوان درس من یعنی «مطالعات فرهنگی از مسیر تئاتر» سؤال کرده بود، گمان می‌کرد نمایش در یک کلاس مطالعات فرهنگی به معنای مطالعه و اجرای متون نمایشی در کشورها و گروه‌های قومی مختلف است. فرهنگ ـ مانند نمایش ـ یک نظام نشانه‌گذاری است که نظم اجتماعی ابلاغ شده از راه آن دوباره تولید، تجربه و کشف می‌گردد. از جمله... ارتباط میان جنسیت‌ها، طبقه، نژاد و... که بازنمودهای ارتباط اجتماعی واقعی‌اند. باید نشان

داده شود که چه کسی یا چه چیزی در این دو نظام نشانه‌گذاری (یعنی فرهنگ و نمایش) به حاشیه رانده شده یا نامرئی گشته است؛ سنت‌های سلطه‌گرا باید به وسیله‌ی اجراگران و تماشاگران مورد پرسش قرار گیرند و برچیده شوند.

مطالعات فرهنگی مجموعه‌ی تازه‌ای از پرسش‌ها را ایجاد می‌کند و امکان بروز مجموعه‌ای از کنش‌های انتقادی جدید را نیز نشان می‌دهد که به نوبت، آگاهی و عمل بالقوه را برای کارهای‌بازسازی‌کننده تشویق می‌کنند؛ آگاهی و عملی که ممکن است بحران را حل نکند اما دست کم تغییری در فکر و دیدگاه مشارکت‌کنندگان و تماشاگران هنرهای نمایشی به بار می‌آورد. هرچند توصیه می‌شود به جای ترتیب دادن نقد واقعی مخالفت‌ها و عمل‌های متفاوت از تکرار صرف شکل‌های جدید پرهیز شود. ما نباید خودمان را خارج از محیط (ساختارهای فرهنگی) قرار دهیم، بلکه باید به درون ساختارهای فرهنگی نفوذ کنیم. ما به عنوان عامل واسطه نیازمندیم تا در جریان واقعیت‌های هر روزه باقی بمانیم و درعین‌حال، کارکرد قدرت و تحریم‌ها را به وسیله‌ی تجربه‌های هنری، شرح و توضیح دهیم. اگر تنها به تکرار بپردازیم، در پرسش و برچیدن ساختارهای فرهنگی مدرن، ناکام خواهیم ماند.

مطالعات فرهنگی به خودی خود می‌تواند دارای بحران باشد. همان‌طور که در زندگی مدرن اتفاق افتاده است، تکرار ساختارهایی که در آغاز به ایجاد بحران منجر گردیده باشد، خطرناک است. درست مانند بارت (۱۹۸۶) که ادعا می‌کند «خودزندگی‌نامه»[۲]ی خویش را به عنوان چالشی بر نظریاتش نوشته است. هنگامی که مطالعات فرهنگی در هر یک از هنرهای نمایشی ادغام می‌شوند نیز همین مورد باید درباره‌ی آن‌ها اتفاق بیفتد. به نظر می‌رسد منتقدان فرهنگی همواره به دنبال رسیدن به موقعیت‌های راحت و آسان یا رسوب‌های کهنه‌ی موجود درباره‌ی نظریات خودند. در مفاهیم و زمینه‌های نمایشی نابرابری، انزوا و محرومیت تنها امور انتزاعی نیستند. بازیگران، دانشجویان، کارگردانان و دیگرانی که درگیر بازپرسی و ایجاد شکاف فرهنگی و تغییر از مسیر هنرهای نمایشی‌اند، می‌باید سرانجام به تفکر و تاءمل در خود بپردازند که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاری پرمخاطره و هراس‌انگیز است.

مطالعات فرهنگی ذاتاً ساختاری فرهنگی است که بالقوه بحرانی مانند زندگی مدرن را در خود جای داده است. راه‌حل‌هایی که ارائه می‌شود، چارچوب‌های مختلف فرهنگی را مورد پرسش قرار می‌دهد، به چالش می‌کشد، هدایت و متمرکز می‌کند و تغییر می‌دهد. آن‌ها می‌توانند همزمان کلیّت‌ها یا روایت‌هایی با اصل ثابت باشند که تنها و جدا از هر چیز دیگری برجسته و بارزند. کسانی که در زمینه‌ی مطالعات فرهنگی فعالیت می‌کنند از این جدل و دلایل آگاه‌اند و هرگز ادعا نکرده‌اند که هیچ چالشی افکار و اَعمال، مقاومت در برابرشان و یا هدایت آن‌ها را به پایان رسانده است. هنرهای نمایشی، نخست (حداقل در مقام نظر) کار سخت فشرده بر روی افکار، بدن، عمل و روح است. مطالعات فرهنگی که بُعدی افزوده بر هنرهای نمایشی به شمار می‌آید، آن‌ها را در فرایند تولیدی مداوم قرار می‌دهد که محصولات آن در خدمت اهداف سرمایه‌داری و بورژوازی یا راه‌حل‌های موجود مدرنیستی نیستند و می‌توان آن‌ها را به این قرار تعریف نمود: همه می‌توانند شاد و راحت زندگی کنند، اما در شرایط نابرابر و تحت سلطه‌ی دیگران.

تجربه‌ها و نظریه‌های هنرهای نمایشی که زیر تأثیر مطالعات فرهنگی شکل گرفته‌اند، می‌توانند امکان مقاومت واقعی در برابر ساختارهای کنونی زندگی روزمره را نشان داده، قالب‌های جایگزین را برای آن‌ها پیشنهاد دهند. آن‌ها می‌توانند به کمک انواع ساختارهای فرهنگی مسلّم فرض‌شده‌ای بیایند که به حاشیه رانده شده و با آرا، تجربیات و تاریخ متفاوتی که با ساختارهای غالب قدرتمند و استعماری زندگی روزانه‌ی ما (نظیر سازمان‌ها، نمودها و مباحث) متناسب‌اند، تفاوت می‌کنند.

مطالعات فرهنگی نمی‌توانند به شیوه‌ها یا استراتژی‌های تکنیکی تبدیل شوند. کاپوتو[۲] (۱۹۸۷) درباره‌ی یک هرمنوتیک بنیادی صحبت و از آن به عنوان دنبال کردن مسئله‌ی «باز بودن»[۳] یاد کرده است. درحقیقت، وظیفه‌ی این هرمنوتیک بدین سبب بنیادین انگاشته می‌شود که در برابر تفکر شیوه‌گرایانه (متدولوژیک) ایستادگی می‌کند. او نظریه‌ی هایدگر (۱۹۷۷) را درباره‌ی مقاومت در برابر «تقلیل» تفکر به یک تکنیک یا شیوه که (به گواهی تعداد زیادی از کتاب‌های تکنیک خودیاری و کتاب‌های درسی) عنصر غالب زندگی مدرن است، تکرار

می‌کند. «هرمنوتیک بنیادی» مانند هنرهای نمایشی به شیوه‌ی بازیگری، کارگردانی و نوشتن متن وابسته نیست: گرچه این رسمی سنتی بوده که خود را در «مند اکتینگ»[۴] استانیسلاوسکی، بازی‌های‌تئاتری و استرتژی‌های نمایشی خلاق که هم به جریان تئاتر و هم نمایش آموزشی[۵] تعلق دارند، به نمایش گذارده است.

توضیح آن‌چه مطالعات فرهنگی را تشکیل می‌دهد، چندبعدی و چندلایه است. گرچه وضعیت‌های متعددی در مطالعات فرهنگی وجود دارد، اما یک ویژگی همیشگی آن، «حسی از درگیری شدید به‌ویژه میل به درک و تغییر ساختارهای سلطه در جوامع سرمایه‌داری صنعتی بوده است». (بلاندل، شفرد و تیلور، ۱۹۹۳، ۳) با وجود کلمات کلیدی چیرگی، درک و دگرگونی، آزمودن جهان از راه لنز مطالعات فرهنگی «به تغییر مردم‌شناسانه‌ی گسترده‌ای هر گونه فعالیت معنادار (گویا) که به یادگیری اجتماعی کمک نماید» را دربر می‌گیرد (آگر، ۱۹۹۲، ص۲) که از آن به متن یاد می‌شود.

فعالیت معنادار، آن‌چنان که خلاصه‌ای از آن‌ها توسط آگر ترسیم شده و با توجه به معانی ضمنی‌نمایش، شامل موارد زیر می‌شود.

۱.برنامه‌ی سیاسی و روشنفکرانه

این مسئله در نمایش این مسئله به مفهوم تجربه‌هایی است که به لحاظ نظری زیر تأثیر مطالعات فرهنگی و نظریه‌های انتقادی شکل می‌گیرند. این تجربه‌ها برای شناسایی و تغییر مفهوم و ساختار جامعه در نظر گرفته شده و به ساختارهای قدرتی می‌پردازند که از میان برداشته شده و نادیده گرفته شده‌اند. اگر ما به عنوان آموزش‌دهندگان تئاتر نسبت به برابری و عدالت در تمامی جنبه‌های برنامه‌ی آموزشی خود جدی هستیم، بنابراین همه چیز از متن‌های نگاشته‌شده گرفته تا مراکز اجرای نمایش مهد کودک‌ها در برنامه‌ی سیاسی و روشنفکرانه‌ی مطالعات فرهنگی قرار می‌گیرند.

۲.مداخله‌ی سیاسی

هنگامی که مفهوم و ساختارهای ظالمانه تعریف شدند، فرایندهای تمرین نمایش جایگزین‌هایی را پیشنهاد می‌دهند که خط سیر ظلم و ستم را هم در سطح فردی و هم اجتماعی به مسیر دیگری تغییر می‌دهند. تنها استقرار دوباره‌ی قانون هدف نیست، حاصل تا حدودی خلق مجموعه‌ای عینی از راهبردها و خط مشی‌های ممکن است: مثلاً در مورد کار بوآل[۶] (۱۹۸۵) با تئاتر برشتی (یعنی تئاتر آموختن/آموزشی-نمایش[۷]) مداخله را به عنوان «مجموعه‌ای از فاصله‌های اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک مطرح کنند که به ما یادآوری‌می کنند که اجراها به ما اعطا نشده بلکه تولید می‌شوند». (بوآل، ۱۹۸۵، ۱۹)

۳- به چالش کشیدن دانش (آگاهی) آشنا و مسلم‌فرض‌شده

شاید یکی از وظایف دشوارتر پرداختن به هنرهای نمایشی که از مطالعات فرهنگی گرفته شده است، داشتن شرکت‌کنندگانی است که ساختارها یا ستمکاران را بشناسند. گاهی دانشجویانی‌ادعا می کنند که «باید این طور می‌بوده» یا «این شیوه‌ای است که در گذشته انجام می‌شده» و یا «سنت این است». نیچه[۸] (۱۹۸۰) به این مسئله به عنوان سوءاستفاده از تاریخ می‌نگرد و آن را این‌گونه تعبیر می‌کند: چسبیدن به آن‌چه آشناست و فرض می‌شود که طبیعی است. آلتوسر[۹] (۱۹۷۲) و گرامشی[۱۰] (۱۹۷۳) پذیرش ایدئولوژی غالب سلطه را مطرح می‌کنند: «گروه‌های فرمانروا، قدرت و کنترل خود را بر نظام‌های اجتماعی حفظ می‌کنند، چرا که بیش‌تر مردم چیرگی آن‌ها را به عنوان یک هنجار می‌پذیرند.» (کرشاو، ۱۹۹۲، ۱۹) مداخله یا تغییر دادن آن‌چه ناشناخته یا پذیرفته‌نشده به حساب می‌آید، به عنوان نیازی به تغییر، یکی از موضوع‌های اصلی‌است. حوزه‌ی عادت‌ها، آیین‌ها و مراسم، سنت‌ها و تاریخ باید دچار تجزیه و تحلیل شوند. به عبارت دیگر، تئاتر می‌تواند به عنوان محلی برای آشکار کردن ساختارهای فرهنگی ستمگر عمل کند.

۴- موضوع‌ها به عنوان خالقان فرهنگی و تاریخی خود

ما هدف‌های آثار ایدئولوژیک و مخلوقات تاریخ اجتماعی و فرهنگی خودمان هستیم. نکته‌ی مهمی که باید به خاطر سپرده شود این است که هنگامی که فرایندهای نمایشی، تحمل‌ناپذیری واقعیت‌های اجتماعی را فاش می‌کنند، شرکت‌کنندگان به موجوداتی تبدیل می‌شوند که مسئولیت تمرین کردن گزینه‌های جایگزین و انجام اعمالی که به سوی تغییر شکل حرکت می‌کنند، بر عهده‌ی آن‌هاست. این مسئولیت عبارت است از مداخله در فرایند شکل‌گیری دنیاهایی ما که در این‌جا موضوع‌ها مأمور تغییر می‌شوند.

۵- فرهنگ به مثابه‌ی مجادله‌ای بر سر معنا

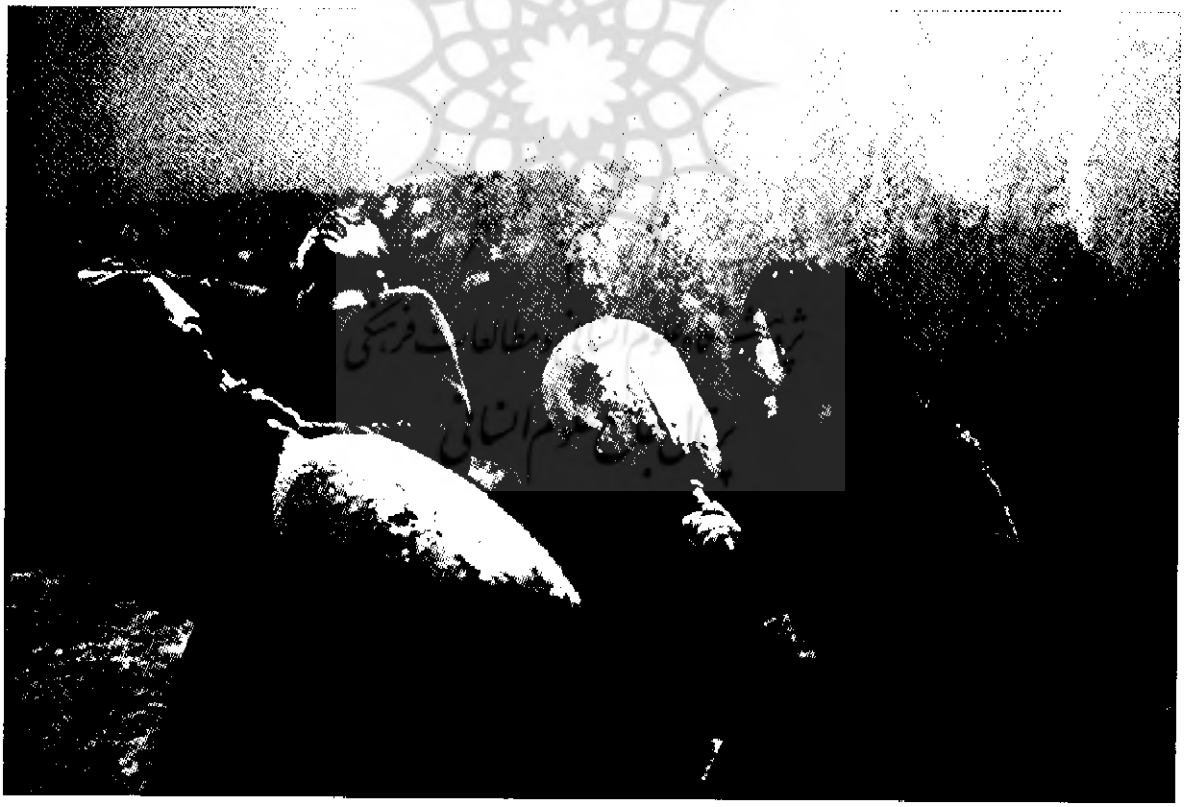
تئوری مطالعات فرهنگی، شکل‌های جایگزینی پیشنهاد می‌کند تا به وجود، حالت و تجربه‌ی انسان ارزش دهند. در فرهنگی که مردان وظایف پختن و بچه‌داری را انجام می‌دهند و زنان شکارچی هستند، دنیای خانه و خانواده است که ارزش بیش‌تری را به خود اختصاص می‌دهد؛ یعنی

فرهنگ جنسیتی می‌شود. هنرهای نمایشی از منظر مطالعات فرهنگی، نه تغییر نقش و نه اجرای نمایش درباره‌ی افراد ستم‌دیده است، بلکه به خلق راهبردهای ساختار جهان می‌پردازد که به ما اجازه می‌دهد افراد و گروه‌هایی که دست‌کم گرفته شده‌اند را «دوباره ببینیم» تا بتوانیم آن‌ها را تا جایگاه سعادت (نه تنها به لحاظ اقتصادی بلکه اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و....) بالا ببریم. این تخصیص دوباره‌ی سعادت، امکانات و ارزش با یکی از مباحث اصلی نظریه‌ی پست‌مدرنیسم متناسب است؛ رقابتی کثرت‌گرایانه و نامتمرکز میان فرهنگ‌ها و ایدئولوژی‌ها درون جامعه‌ای که دچار کثرت نظام‌هایی است که دائماً در تضاد با یکدیگرند و این رقابت و تضاد، امکان بروز یک ایدئولوژی غالب را غیرممکن می‌سازد. (کرشاو، ۱۹۹۲، ۲۰) نشاط و امکانات بالقوه‌ی هنرهای نمایشی، پایگاهی آزمایشی و درعین‌حال قابل اطمینان را برای افشای نابرابری‌ها، سکوت و انزوا، بی‌قدرتی و بی‌عدالتی فراهم می‌کند. به‌علاوه، تعاملی که از سوی هنرهای نمایشی میان واقعیت و تخیل و تعابیر تخیلی و جمعی تماشاگران از کنش صحنه‌ای برقرار شده، از شکل‌گیری جهان‌های جایگزین حمایت می‌کند.

۶- تأثیر فرهنگ مردمی (عامه)

یکی از تأثیرهای اصلی بر حرکت از تئاتر مدرن تا پست‌مدرن، تأثیر فرهنگ عامه بوده است. تصاویر، تمثال‌ها و ساختارهای موجود در ادبیات و رسانه‌های عمومی (تلویزیون، فیلم، ویدئو و سی‌دی) که برای تولید انبوه ساخته شده‌اند، یکی از جریان‌های عمده‌ی تأثیرگذار بر راه‌هایی‌اند که ما از راه آن‌ها، نظریه‌ها و شیوه‌های گوناگون زندگی‌مان را شکل می‌دهیم. این تأثیر در تمامی جنبه‌های آموزش از جمله روابط اجتماعی، نفوذ کرده است. یکی از عوامل اصلی بروز خشونت، آن‌طور که ما می‌خواهیم بیندیشیم، در میان دانش‌آموزان مدارس به تصاویری نسبت داده می‌شود که آن‌ها در تلویزیون و فیلم‌ها می‌بینند. خانواده یا مدرسه دیگر مرکز آموزش نیستند. (هوکز[۱۱]، ۱۹۹۰، ۱۶) بلکه «در پاسخ به تولیدهای فرهنگی تلویزیونی، سیاهان می‌توانند خشم خود را نسبت به نژادپرستی ابراز کنند؛ همان‌طور که زمانی اجراهای نمایش را زیر تأثیر خود قرار دادند». (هوکز، ۱۹۹۰، ۴) این تأثیر به معنی شکل‌گیری برخی تصاویر است. فرهنگ عامه، شیوه‌ی اغواگرایانه‌ای در تأثیرگذاری بر ذهن‌هاست.

۷. روش‌شناسی روشنفکرانه‌ی ضد نظم



بیش‌تر ما از مدرسه‌ی ابتدایی تا دانشگاه، توسط یک دانش و آگاهی ویژه‌ی منظم با آموزش آشنا شده‌ایم: غالباً از مسیر ریاضیات، گزیده‌ی ادبیات، علوم، تاریخ و حتی هنر و کتاب‌های درسی نمایش. از همان کلاس اول، یادگیری دانش‌آموزان بر طبق مجموعه‌ی دانش نظام‌یافته، زمان‌بندی‌می‌شود. یادآوری این نکته مناسب است که در سطح دانشگاهی نیز یادگیری در دانشکده‌هایی چون هنر، علوم، اقتصاد و تجارت سازماندهی می‌شود. این دانشکده‌ها سلسله‌مراتبی از دروس دارند که تخصص علمی و روشنفکرانه‌ی فرد و حتی فراتر از آن را مشخص می‌کنند. در هر سطحی از یادگیری، دانش و آگاهی گزیده و سازماندهی‌شده به عنوان چیزی قانونی، معتبر، تثبیت‌شده، طبقه‌بندی‌شده و اندیشمندانه عرضه می‌گردد. (فوکو[12]، ۱۹۷۲، ص۱۷)

مسلطترین قدرت و مرجع مؤثر بر تفکر و عمل، شیوه‌ی علمی (عالمانه) است. گادامر[13] (۱۹۸۲) در کتاب **حقیقت و روش**[14] به آرای سلسله‌ای از متفکران می‌پردازد که ادعا می‌کنند فرد تنها از راه یک روش به حقیقت پرسشی دست نمی‌یابد. شیوه‌ی علمی با اجراها یا برگردان‌های‌تجربی‌اش، زمینه‌های فرهنگی (اجتماعی، فرهنگی، تاریخی، سیاسی و اقتصادی) را از میان برمی‌دارد که در آن ساختارها و پرسش‌ها مطرح شده، به آن‌ها پاسخ داده می‌شود. کان[15] (۱۹۷۰) در کتاب **ساختار انقلاب‌های علمی**[16] و واتسون[17] (۱۹۶۸) در کتاب **مارپیچ دوچندان**[18] نشان می‌دهند که هیچ توضیح یا کشف علمی در محیطی عاری از زمینه‌های مورد نیاز خود، ایجاد نشده و شکل نمی‌گیرد؛ حتی خود روش (متد) نیز توسط عواملی بیرونی کنترل می‌شود که نه‌تنها بر مسیر تفکر بلکه بر فرایندی که توسط آن یافته‌ها شناسایی می‌شوند نیز تأثیر می‌گذارند.

پست‌مدرنیسم

هنگامی که برانوین[19] در ده‌سالگی برای خریدن هدیه‌ای برای مادرش به مغازه رفت، با اصرار به فروشنده‌ی مغازه گفت: «هدیه باید پست‌مدرن باشد!». سال‌ها بعد، این واژه به طور فزاینده‌ای در مجله‌های ادبی و دانشگاهی، مهمانی‌های کوکتل و حتی کمدی‌های موقعیت که گه‌گاه اجرا می‌شد (سینفلد[20]) یا آگهی‌های تجاری (موتورسواران و شناگران هم‌زمان اسپرایت) ظاهر شد. شاید هم برانوین درک بهتری از این واژه داشت.

امروزه، یکی از غالب‌ترین واژه‌هایی که در بحث‌های نظری و فلسفی دیده می‌شود، پسامدرنیسم است. بحث‌های موجود درباره‌ی پیشوند «پسا» با کلمه‌های انتقادی، ساختاری، مدرن و استعماری پیوند خورده است. پیش از آن‌که معنای ضمنی پساگرایی[21] در این حیطه‌ها را به بحث گذاریم، نیازمند بحث درباره‌ی ریشه‌های کلمات انتقادی، ساختاری، مدرن و استعماری هستیم.

گفتمان مطالعات فرهنگی (همانند این کتاب) درباره‌ی وضعیت سوژه‌ها و مباحث مرتبط با اهداف و مقاصد جهان مانند تصاویر و عرف‌های موجود است. پرسش اصلی این است که چه کسی در این زمینه مورد ستم واقع شده، به حاشیه رانده شده، کوچک شمرده شده یا مورد استعمار قرار گرفته است؟ یکی از حوزه‌های اصلی که از راه پرسیدن سؤال‌های مشابه، اطلاعات زیادی به حوزه‌ی مطالعات فرهنگی افزوده، نظریه‌ی فمینیسم است. نظریه‌های فمینیسم، مطالعات زنان و مطالعات جنسیتی بر روی مسائل ستم و به حاشیه راندن مبتنی بر ساختارهای جنسی تمرکز کرده‌اند؛ پرسش‌ها یا مسائلی که در حقیقت می‌توانند وجود ستم، به حاشیه رانده شدن و یا دیده نشدن به واسطه‌ی جنسیت را فاش کنند. هدف بازسازی جهان است به این منظور که این حذف‌ها دیگر اتفاق نیفتند و بدین ترتیب افکار ما به سوی جهانی پست‌مدرن هدایت شوند. به عبارت دیگر، هنگامی که نسبت به ساختارهایی که افراد و گروه‌ها را بر اساس ساخت‌های جنسیتی مورد ستم قرار داده و به حاشیه می‌رانند، آگاهی یابیم، می‌توانیم این پرسش‌ها را مطرح کنیم که چه اقدامی باید در جهت از میان برداشتن این ساختارها، تصاویر یا عرف‌ها انجام گیرد؟ چگونه می‌توانیم ساختار جهان را دوباره بسازیم تا به سوی برابری اجتماعی و عدالت فردی برای همگان حرکت کند؟ مطالعات فرهنگی کارکرد مشابهی نسبت به ساختارهای ظالمانه‌ی رفتار با افراد و گروه‌ها بر اساس نژاد، طبقه، مذهب، دانش (سواد)، ارزش‌ها، تاریخ و انبوهی از دیگر حوزه‌های فرهنگی دارد. هرچند نباید دچار این تفکر غلط شد که دوره‌ی جهان پساانتقادی (جهان عاری از انتقاد) فرا رسیده است. درحقیقت، قدرت و سلطه‌ی مرد بر زن، سیاه بر سفید، غرب بر شرق، سرمایه‌داری‌بر سوسیالیسم، مسیحی بر مسلمان و همچنین فقدان دسترسی به جهانی مبتنی بر تفاوت‌های جسمی و ذهنی نشان می‌دهد که همچنان راه درازی در پیش داریم. ما تنها نیازمند آنیم که تا در حد امکان زندگی روزمره‌ی اکنون خود، به دنبال دیدن و یافتن رفتارهای ناعادلانه باشیم. دسترسی ما به تصویری از جهان پیش‌تر از راه تلویزیون، فیلم و سیستم‌های ارتباطی معاصر است. وقتی به جهان از دریچه‌ی لنز مطالعات فرهنگی نگاهی بیندازیم، درمی‌یابیم که چه اتفاقاتی می‌افتد و انسان‌ها -چه‌طور مورد ستم واقع و سرکوب می‌شوند. کاری که باید انجام شود این است که ما چگونه اقدام‌ها و

ساختارهایی را بنیاد نهیم تا جهان را دوباره سامان دهند. هنرهای نمایشی نیز مانند مطالعات فرهنگی در این سازماندهی دوباره و شکل‌دهی اعمالی که ما را به سمت جهانی فاقد انتقاد می‌برند، نقش دارند؛ رقصی شوخ‌طبعانه با نظریه‌ها، آرا و امکانات.

در بحث اصول پست‌مدرنیسم، درک ویژگی‌های غالب مدرنیسم الزامی است. تعاریف موجود از مدرنیسم پراکنده‌اند، هرچند ویژگی‌های مشترکی مانند پدید آمدن عقل‌گرایی نظری، تکنولوژیک، دیوان‌سالاری و هدفمند در جهان، غربی‌کردنِ جهان، سرمایه‌داری کالاگرا، شهری‌شدن و همگن‌سازی تفاوت‌های فرهنگی موجودند. در دل این ویژگی‌ها، آمال و أعمال برای رسیدن به پیشرفت، ثروت و کیفیت زندگی جای دارند. گرچه این وعده‌های آزادی روی شیوه‌های ستم و سلطه را با نقابی می‌پوشانند. (کلنر و بست[۳۱]، ۱۹۹۱، ۳)

فوکو (۱۹۷۲) به خردمندی یا عقل‌گرایی و رسومِ مدرن به عنوان سرچشمه‌های سلطه انتقاد می‌کند. به‌علاوه، او روی این نکته که چگونه رسوم، عرف و نهادهای جامعه طبیعتِ متفاوت و کثرتگرای زمینه‌های اجتماعی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و نامفهوم می‌کنند، مطالعه کرده است. وی اظهار می‌دارد که دل‌مشغولیمان به خردمند کردن خود، نظم اجتماعی، سیاست، اقتصاد و نهادهای اجتماعی (از خانواده گرفته تا زندان‌ها) جلوی چشم ما را برای دیدن این‌که چگونه این ویژگی‌ها درحقیقت سبب تولید ستم می‌شوند، گرفته است. به حاشیه راندن و بی‌ارزش شمردن زنان، رعایا و مردم استعمارزده تنها گوشه‌ای از شکست‌هایی‌است که در راه مدرن ساختن جهان رخ داده است. ایراد نظریه‌های فوکو و کسانی چون دلوز[۳۳]، گاتاری[۳۴] و لیوتار[۳۵] این است که هنگامی که ما درونِ فرایند تجربه‌ی مدرن‌سازی غرق شده‌ایم، نمی‌توانیم وضعیت مشکل‌ساز یادشده در نظریه‌های آنان را درک کنیم. تفکر درباره‌ی جهانِ مدرن از گفتمان‌های مطالعات فرهنگی و نقد و انتقاد برای بیرون رفتن از مدرنیته بهره می‌جوید.

لیوتار (۱۹۸۹) که یکی از جریان‌های عمده‌ی تأثیرگذار بر تعریف ما از پست‌مدرنیسم به او تعلق دارد، از مدرنیسم به عنوان پروژه‌ای شکست‌خورده در دوران روشنگری انتقاد می‌کند؛ شکستِ عقل‌گرایی (که غالباً توسط مردان سفیدپوست تعریف و تبیین شده است)، زندان‌هایی که نظریه‌های برجسته‌ای مانند مارکس‌گرایی و سرمایه‌داری ساخته‌اند و همین‌طور شکست‌های مشابه در حیطه‌ی آموزش مانند نظریه‌های بزرگی چون کُلبرگ[۳۶]، کول[۳۷]، تایلر[۳۸]، تابا[۳۹] و پیاژه[۴۰]ی همیشه حاضر. گفتمانِ افرادی که در انتها آمد، زمینه‌ای را برای تأثیر، هم بر مفهوم و هم بر ساختار تدریس و یادگیری (آموزش و آموختن)، نظریه‌ی برنامه‌های درسی و پیشرفت‌های اخلاقی و اجتماعی و اندیشمندانه فراهم آورده‌اند. همچنان که شرق به لحاظ سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در جهان به پیشرفت و شهرت دست می‌یابد، نظریه‌های برجسته‌ی غرب آرام‌آرام قدرت خود را از دست می‌دهند و به شکل فریبنده‌ای در خود فرومی‌روند.

پست‌مدرنیسم «از دلِ انکار نسلی نسبت به قطعیت‌های طبقه‌بندی‌شده‌ی سختِ مدرنیسم به دنیا آمد». (استوری[۴۱]، ۱۹۹۳، ۱۵۸) این مسئله به معنای شکل‌گیری نارضایتی فزاینده‌ای از نخبه‌سالاری در زمینه‌های فرهنگ و همچنین قطعیت، ثبات و نیز محرومیت ناشی از گفتمان‌های غالب بود. به‌علاوه، تأثیر روبه‌رشد فرهنگِ عامه (مفهومی با لایه‌هایی انبوه از معنی‌ها و تعریف‌ها) بر شکل‌گیریِ جهانِ ما از راه رسانه‌هایی مانند کلیپ‌های موسیقی راک، سینما و تلویزیون، ما را به سوی جهانی پساصنعتی، پساشیوه‌گرا و پساساختارگرا سوق داده است. بررسی فرهنگ از مسیر تئاتر، به‌طورعمده از حیطه‌ی نظریه‌های انتقادی، پساانتقادی، ساختارگرا، پساساختارگرا، مدرن و پست‌مدرن می‌آید. شناخت و درک ساختارهای ستمگر مدرنیسم از راه قواعد و قراردادهای نمایشی، می‌تواند جهانی پرنشاط، فرضی و خیالی از «پساگرایی»ها بسازد.

از یاد نبریم که هیچ‌یک از نظریه‌های معاصر به جز ساختارگرایی، ادعای داشتن «یک رویکرد» یا تکنیک را ندارند. گرچه هنرهای نمایشی دارای رویکردها و قواعد ویژه‌ای‌اند که معناهایی را شکل داده و شرایطی را برای قدرت فراهم می‌آورند ولی هنگامی که مطالعات فرهنگی و هنرهای نمایشی به عنوان زمینه‌ای برای ویران ساختن و بازسازی با هم متحد می‌شوند، بازپرسی و پرسیدن به راهبرد اصلی نظریه‌های معاصر برای بررسی انتقادی و تحقیق بدل می‌شود. یکی از نظریه‌های عمده‌ی تحقیق‌کننده به پست‌مدرنیسم تعلق دارد.

ابزار نظری پست‌مدرنیسم یک رویکرد یا مجموعه‌ای از تکنیک‌ها به خودی خود نیست، بلکه این بار نیز موضعی سیاسی نسبت به زندگی مدرنی دارد که دچار مشکلات بی‌شمار گشته است. همچون دیگر حوزه‌های مطالعات فرهنگی معاصر، پست‌مدرنیسم نیز بیش‌ترِ (اگر نگوییم همه) ساخت‌های مدرنیسم، مدرنیته و مدرن‌سازی را رد می‌کند. پست‌مدرنیسم که بیش از آن که پرورش‌یافته‌ی نفرت باشد، حاصل نارضایتی است؛ تشکیلات و ساخت فرهنگ غربی با «مرکزیت اروپا»[۴۲] را نفی می‌کند که حق انحصاری و مزیت را به حقایق جهانی (فرهنگ غرب) می‌بخشد. این در حالی است که علم و فن‌آوری، تمامی راه‌های دیگرِ شناختن و دانستن (معرفت‌شناسی) و بودن (هستی‌شناسی) را حذف کرده یا به حاشیه می‌راند.

پست‌مدرنیسم، مانند مطالعات فرهنگی، انتقادگرایی فرهنگی را به کار می‌گیرد و در برابر استفاده از قدرت و زور در هر گونه تشکیلات فرهنگی مقاومت می‌کند. به عبارت دیگر، همانند جنبش‌های فرهنگی، هم مطالعات فرهنگی و هم پست‌مدرنیسم شیوه‌ای از پرسشگری را برای تحقیق درباره‌ی نظام‌های قدرت به کار می‌گیرند. این نظام‌ها به واسطه‌ی ایدئولوژی‌های خاص و ساختارهایی با مقیاس بزرگ مشروعیت یافته‌اند. (همانند مدرنیسم و سرمایه‌داری مصرفی). مدرنیسم در مسیر تاریخی خود در جهت عقلانی و طبقه‌بندی کردنِ حقیقت، آگاهی (دقت کنید به پیدایش نظریات کارشناسی و موضوع‌های انضباطی و تأدیبی)، متن‌ها، ارزش‌ها و دیگر نهادهای فرهنگی، «فرهنگ را درون مرزهایی خشک و سخت شکل می‌دهد که هم مزیت را به بخش‌هایی از تفاوت به‌ویژه جنسیت، نژاد، طبقه و قومیت بخشیده» (میرسیادس و میرسیادس[۳۴]، ۱۹۹۴، ص۱۷) و هم آن‌ها را از میان برمی‌دارد. پست‌مدرنیسم با به چالش کشیدن و در برخی موارد شکستن فرمالیسم و کلاسی‌سیسم موجود در انواع ویژه‌ی دانش و قدرت، خود را در برابر ساخت‌های مدرن قرار می‌دهد.

در حالی که پست‌مدرنیسم فرض مسلم زندگی روزمره را به چالش‌کشیده و آن را بر هم می‌زند، در همان حال محدوده‌ها، گفتمان، تشکیلات و ساخت‌های فرهنگی و اصول ایدئولوژیک خود را نیز بررسی می‌کند. با به خاطر داشتن این مسئله هنگام به کارگیری نظریه‌ی پست‌مدرن در هر یک از هنرهای نمایشی، نفسِ این به کارگیری باید مورد پرسش قرار گیرد. هنگامی که پست‌مدرنیسم موضوع مدرن را از میان برمی‌دارد، چه چیزی به عنوان حقیقت غالب، جنسیت، اجرا و... به سوی مرکز حرکت می‌کند؟ درحقیقت، در نبود متن یا موضوع مدرن، چه چیزی مرکزیت می‌یابد؟ در اجراهای پست‌مدرن در هنرهای نمایشی به چه چیزی رسمیت داده می‌شود؟ یک متن نمایشی چگونه می‌تواند تمرین و اجرا شود تا به وسیله‌ی آن بازنمودهای قدرت و ساختارهای‌ظالم، متعادل شده یا تغییر مسیر دهند؟ چه چیزی و چه کسی از قدرت حمایت و آن را واگذار می‌کند؟

وظیفه‌ی پست‌مدرنیسم شکل‌دادن به پرسش‌ها و تمرین‌هایی است که ادامه‌ی شکل‌های مسلم‌فرض‌شده‌ی ظلم و ستم را فاش نموده، به چالش کشد. همان‌گونه که دلان[۳۵] (۱۹۹۳) اظهار می‌دارد، نظریه‌ی پست‌مدرنیسم «استراتژی‌های داستانی واقع‌گرا را رها می‌کند، مرگ شخصیت‌های همسان و مشابه را اعلام می‌دارد و این کار را با بهره‌گیری از تمرکززدایی از موضوع‌ها و قراردادهای مرکزی مشاهده و دریافت انجام می‌دهد.» (دلان، ۱۹۹۳، ۸۸) تمرین‌هایی که در حوزه‌ی پست‌مدرن شکل می‌گیرند. می‌توانند در راستای مسیر کثرت‌گرایی فرهنگی و احتمال[۳۶]، هدایت و کارگردانی شوند. نخست بکوشید تا به جای تکیه بر دیالوگ‌های سنتی برگرفته از متون کلاسیک یا گفتار روزمره، مفاهیم و گونه‌هایی از استراتژی‌های داستانی را با هم بیامیزید. دوم، ویژگی‌های اصلی شخصیت محوری را به پس‌زمینه برده، ویژگی‌های غیرمنتظره را به مرکز توجه بیاورید. باید این ویژگی‌های غیرمنتظره را از زوایای به‌حاشیه‌رانده‌شده‌ی شخصیت بیرون کشید و آن‌ها را به عنوان ویژگی‌های غالب شخصیت، دوباره عرضه نمایید. ترک واقع‌گرایی داستانی (روایی)، کلیشه‌ها را به چالش می‌کشد و از میان برمی‌دارد؛

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تمرکز را از تصورها و مفاهیم ممتاز فرض‌شده برداشته و تمامی شرکت‌کنندگان در هنرهای‌نمایشی از جمله تماشاگران را به کنش وامی‌دارد. هدف به خشم آوردن نیست، بلکه بیش‌تر تمرکززدایی از ذهنیت‌ها به منظور اهمیت بخشیدن به حواشی و آوردن گفتمان‌ها، حقایق، آگاهی‌ها و اطلاعات، تصاویر و ساختارهای فرهنگیِ متفاوت و... به مرکز توجه است. هدف تمرین‌هایی که زیر تأثیر پست‌مدرنیسم شکل گرفته‌اند، بازپرسی و برهم زدن نزاع‌های قدرت است که در هر یک از تشکیلات فرهنگی لانه کرده‌اند.

پساساختارگرایی

همان‌گونه که شما نیز در هنگام مطالعه در این زمینه به این مطالب دست می‌یابید، شباهت‌هایی‌میان نظریه‌های مختلف مطالعاتِ فرهنگی وجود دارد که به شکل‌گیری تجربه‌ها و ساختارهای متفاوتی در هنرهای نمایشی می‌انجامد؛ هرچند برخی از این تفاوت‌ها، مثلاً میان پست‌مدرنیسم و پساساختارگرایی، بسیار مبهم‌اند و این مسئله سبب می‌شود این پرسش باقی‌بماند که چرا نظریه‌های متفاوت وجود دارند؟ اگر به یاد داشته باشیم، پست‌مدرنیسم ادعا دارد که ساخت‌های ایدئولوژیک و تئوریک خود را نیز به چالش می‌کشد. سایر نظریه‌های معاصر موجود زیر عنوان مطالعات فرهنگی به عنوان آینه‌هایی عمل می‌کنند که در برابر هر یک از نظریه‌هایی که تبدیل به نظریه‌های غالب یا یک‌نواخت می‌شوند، قرار گرفته، آن‌ها را بررسی‌می‌کنند. جدیت و موشکافی اندیشمندانه و انرژی سیاسی درگیر عمل (در حال بازی) ویژگی ساختاری مطالعات فرهنگی و روند تمرین در هنرهای نمایشی است.

برخلاف انتقادگرایی فرهنگی، «ساختارگرایی یک شیوه‌ی نظری است نه یک موضع سیاسی». (استوری، ۱۹۹۳، ۶۹) ساختارگرایی شامل مجموعه‌ای از شیوه‌هاست که وقتی درباره‌ی یک متن، مفهوم، تصویر یا یک جهانِ مطبوع به کار گرفته شوند، معانی و ساختارهایی را در تاریخ، زمان، مکان و معنا شکل می‌دهند و تعریف می‌کنند. برای نمونه، «یکی بود، یکی نبود» و «آن‌ها پس از آن به خوبی و خوشی با هم زندگی کردند» ساختارهایی مسلم و آشنایی‌اند که بخش بزرگی از زندگی ما را تشکیل می‌دهند که ما در آن‌ها الگوی ازدواج کردن، بچه‌دار شدن، صاحب‌خانه شدن و خوش‌حال زندگی کردن پس از آن‌ها را دنبال می‌کنیم؛ یا حداقل این‌طور فکر می‌کنیم. این الگو در سطح، درست نیست یعنی آن ساختار برای اغلب مردم جهان درست عمل نمی‌کند. این یک تعبیر منفرد است؛ یک معنای ثابت منفرد. امکان گنجاندن انبوهی از تجربه‌ها در یک متن وجود ندارد. حتی داستان «سیندرلا» نیز می‌تواند با به کارگیری تفکر پساساختارگرایی از معانی و ساختارهای ثابت خود جدا شود.

در یک متن فرهنگی (اجرای نمایش، متنِ چاپ‌شده، متن شفاهی و...)، آن‌چه ما تغییر می‌دهیم، فاقد ارزش می‌گردد. درواقع، ما آن‌چه بدان ارزش گذارده می‌شود یا آن‌چه به کانون توجه آورده می‌شود را به چالش می‌کشیم. اگر پول یا زیبایی در پس‌زمینه قرار داده می‌شد، چیز دیگری به پیش‌زمینه می‌آمد که دارای ارزش بیش‌تری می‌بود. باید فرض کنیم که تلاش ما در بی‌ارزش ساختن آن‌ها نیست بلکه می‌کوشیم تا چیز دیگری را پیش آوریم تا به آن ارزش داده شود و در مرکز قرار گیرد. برای نمونه، استودیوهای والت دیزنی کوشیدند (این یک برنامه سرمایه‌دارانه بود؟) تا شخصیت «بل»[۳۶] در داستان **دیو و دلبر**[۳۷] (۱۹۹۴) را به عنوان زنی روشنفکر نشان دهند. آن‌ها این کار را از راه کتاب‌خوانیِ او انجام دادند. علاقه‌ی بل به کتاب به کانون توجه بدل شده بود. دیزنی تلاش کرد تا زیبایی جسمانی را به پس‌زمینه فرستاده، کتاب‌خوانی روشنفکرانه را به عنوان زیبایی [معنوی] به پیش‌زمینه بیاورد. گرچه جای تعجب نیست که اندام بل همچنان به شکل اغواگری خوش‌تراش باقی مانده بود و بر آن‌ها تأکید می‌شد.

موضوع‌های یک‌نواخت و همسان، نیازمند نظریه‌های همسان و درنتیجه ساختاری آشکارند. نشانه‌های این قضیه می‌تواند از مسیر وابستگی به افزایش شدید کتاب‌های خودیاری و صنعت چند میلیارد دلاری چاپ کتاب‌های درسی که دانش و تکنیک در آن‌ها بسته‌بندی شده، ارزیابی‌گردد. حتی هنرهای نمایشی زیر سلطه‌ی متون ساختاری در باب نمایش‌نامه‌نویسی، بازیگری، طراحی صحنه تا راهبردهای کارگردانی قرار گرفته‌اند. تنها قدرت ساختارسازی بسته‌بندی شده برای هنرهای نمایشی نیست که فریبنده است، بلکه ساختارسازی ضمنی برای فرهنگ که به صورت عمیقی درون شکاف‌های شیوه‌گرایانه پنهان‌اند نیز چنین‌اند. به زودی تسهیل در یادگیری و آموزش هنرهای نمایشی، چون سایر رشته‌ها، غیرخلاق و از موضعِ سیاسی، ناکارآمد می‌گردند.

ساختارهای آشنا و راحت مسلم فرض شده، در بستر ساخت‌های فرهنگی آرمیده‌اند تا مثل ریپ وان ـ وینکل[۳۸] به خواب روند تا زمان دیگری که بتوانند فقط در جهانی مشابه بیدار شوند. این خفتگی (غیرفعالی) برای پساساختارگرایان بی‌نهایت مشکل‌زاست. ساختارهای قطعی و مسلم شامل منافع و علایق غالبی هستند که ساخت‌های فرهنگی را حفظ، منتشر و بازتولید می‌کنند و بدین ترتیب «به اشکال

نژادپرستی، تبعیض جنسی و سوء استفاده‌های طبقاتی کمک می‌نمایند». (میرسیادس و میرسیادس،۱۹۹۴، ص۴۳) اصول ساختارسازی غالب در جامعه، بی این‌که از راه شیوه‌ای مانند پساساختارگرایی از لحاظ نظری پایان پذیرند، دست نخورده باقی می‌مانند.

من دریافتم که احتمالاً مسیری متفاوت از آن‌چه نظریه‌پردازان معروف در پی آن هستند به ساخت‌های نظری پساساختارگرایی می‌دهم، چرا؟ چون می‌کوشم تا سه فعالیت عمده را با استفاده از مطالعات فرهنگی (در این مثال پساساختارگرایی) چنان‌که در مورد هنرهای نمایشی به کار گرفته می‌شوند، به انجام رسانم. بی‌شک، بازپرسی و از میان برداشتن ساخت‌های فرهنگی قدرت و سلطه، هدف اصلی من است. دوم این‌که به کار گیری این نظریه‌های معاصر، فرآیند تمرین و اجرای هنرهای نمایشی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. درنهایت، قصد دارم از آرای پساساختارگرایی در جهت گشودن درهای ساختارسازی روایی ـ با مرکزیت کلام که در شکل نمایشی موجود است ـ به روی طرح‌ریزی ساخت‌های جدید و ممکن بهره گیرم. یک مثال می‌تواند به روشن شدن آن‌چه مورد نظر من است، کمک کند.

در کلاس درسی با عنوان مطالعات فرهنگی از مسیر تئاتر، از شرکت‌کنندگان (معمولاً ۵ یا ۶ نفر در یک گروه) دعوت می‌کنم تا ۳ دقیقه از یکی از ساختارهای آشنای داستان‌های خیالی را اجرا کنند. سپس از تماشاگران خواسته می‌شود تا ساخت‌های فرهنگی آشنا را شناسایی کنند. ناپدری‌ها و نامادری‌ها، خانواده‌ها، خانواده‌ی سلطنتی، طبقه‌ی ثروتمند، جنسیت، طبقه‌ی اجتماعی، نژاد، وظایف، مسئولیت‌ها، حقایق، نجات، قهرمانان، افرادِ شریر و... امکانات محتمل بی‌پایان‌اند. عناصر و ویژگی‌های مشترک آشکارند و ساخت‌های داستان‌های تخیلی بدون تغییر در محتوا و شکل در زمان و مکان، بی‌چون و چرا باقی مانده‌اند. آثار پویانمایی جدید دیسنی، بازسازی‌های نمادین انجام می‌دهند. تصویر بل در **دیو و دلبر** به عنوان زنی متفکر و دانشمند با کتابی در دست، بسیار کوچک است و سایر عناصر داستان خیالی دست‌نخورده و بی‌تغییر باقی می‌مانند. مردها همچنان بدن او را دید می‌زنند، افراد شریر و احمق، به‌ویژه مردها، همان وضعیت سابق خود را حفظ کرده‌اند؛ زنان روستایی هنوز به صورت شایعه‌پراکن‌هایی حسود، عصبی و مضحک در حاشیه به تصویر کشیده می‌شوند که تنها به دنبال یافتن مرد مناسب هستند تا او را رام کنند. فیلم یک کارخانه‌ی پول‌سازی است که بدون بررسی و اعتراض، رها شده است. هرچند، چالش‌های بالقوه و اقدام‌های سیاسی پساساختارگرایی در استودیوهایِ خلق آثار هنری پنهان هستند.

بدون درخشش والت دیزنی و فریبندگی سرمایه‌داری، سؤال‌ها و مباحث این امکان را می‌یابند تا در شرایط امنی مطرح شده، به بازپرسی و تحقیق بپردازند و به صورتی مبتکرانه، اجراها، ارتباط‌های، گفتمان‌ها و قدرت بنیادین را از میان بردارند. نخست، ما نمودهای قدرت را در داستان‌های **کلاه سوار کاری قرمز**[۳۹]، **سفیدبرفی**[۴۰]، **شاهدخت و نخودفرنگی**[۴۱] و انبوهی از دیگر داستان‌های تخیلی آشنا شناسایی می‌کنیم. سپس ساختارهایی که قدرت و سلطه را خلق، حفظ و منتشر می‌کنند، مورد پرسش و بررسی قرار می‌دهیم و درباره‌ی‌شخصیت نقش‌ها بحث می‌کنیم. آن‌ها فکر می‌کنند که چرا فلان شخص قدرت دارد؟ چگونه این قدرت را به دست آورده است؟ چگونه آن را حفظ می‌کند؟ (این سؤال شرح و توضیح ساختارهای قدرتِ غالب را آغاز می‌کند) چرا شخصیت‌ها، قدرت‌ها یا نظام را به چالش نمی‌کشند؟ چرا دانشجویان این‌گونه پاسخ می‌دهند: «قرار است این‌طور باشد» یا «همیشه این‌طور بوده است» و «ما نمی‌توانیم تاریخ را تغییر دهیم». همچنان که ما این پرسش‌ها را مطرح می‌کنیم، هر یک از آن‌ها را بر روی کارت‌هایی می‌نویسیم تا به عنوان دلایلی برای تغییر ـ که پیش‌درآمدی برای تمرین‌های پساساختارگراست ـ برای بررسی و نقد فرستاده شوند.

آن‌چه در پی پرسیدن سؤال‌ها و بررسی آن‌ها می‌آید، به یک عمل سیاسی شکل‌یافته تبدیل می‌شود. از شرکت‌کنندگان خواسته می‌شود تا دوباره بر روی بخشی که اجرا کرده‌اند، کار کنند. آن‌ها بر اساس پرسش‌ها و بحث‌هایی که پیش‌تر مطرح شده، تمرین می‌کنند. با این کار، محتوا و ساختارها برچیده می‌شوند. دوباره‌سازی داستان‌های تخیلی، اصول پساساختارگرایی و کانون‌های توجه را در هم می‌آمیزد و این یکی‌شدن به معنی آشکار شدن و تغییر ساختارهای آشنایِ قدرت است. از شرکت‌کنندگان خواسته می‌شود تا ساختار متن داستان تخیلی را بشکنند. تمرین‌ها پرتنش، پرزحمت و توان‌فرسا می‌شوند که نشانه‌ی آن است که تغییراتی در آشنا بودن ساخت‌های داستان‌های تخیلی در حال وقوع است اما از آن مهم‌تر، وقوع چالشی در اعمال و تفکر شرکت‌کنندگان است. اجراهایی که در ادامه از این داستان‌های تخیلی‌صورت می‌گیرد، این تغییرات را در بردارد: هرچند تغییراتی که شاهد آن‌ها بوده‌ام، به‌طورعمده جابه‌جایی‌هایی در جنسیت‌ها، تمایلات جنسی و ساخت‌های طبقاتی (مردان به جای زنان در نقش‌های سنتی) یا اضافه کردن یک فرد غیراروپایی است. این جابه‌جایی‌ها به جای این‌که امکانات محتمل دوباره‌سازی را برای وارد شدن در قدرت و تعادل قدرت به تصویر کشند، تنها نمودهای قدرت را مخفی می‌کنند. بااین‌همه، ما آن‌ها را به عنوان یک آغاز و یک محل برخورد آرا برای تمرین تفکر پساساختارگرا می‌شناسیم.

آن‌چه از مسیر مباحث شکل گرفته و به دنبال آن‌ها فرایندهای تمرین تا اجرای پساساختارگرای بعدی به دست می‌آید، به‌روشنی از

نخستین اجرای خام به چشم می‌آید. مسلّم است که معمولاً ناراحتی، سکندری خوردن، گرفتگی زبان و تُپُق (اشتباه‌های کلامی)، مکث‌های بی‌معنی و فقدان یک بازیِ یک‌دست در این اجراها فراوان است. اما در گستردگی روند تمرین نمایش و امنیت فضای بازی که ممکن است در آن خطر کردن و خندیدن روی دهد، فضای ترس کاهش می‌یابد. به خاطر وجود نداشتن یا بی‌اعتقادی به معنای نهایی ـ که هر دو ویژگی در پساساختارگرایی اهمیت دارند ـ تمرین‌ها و اجراها، عاری از جنبه‌های رسمی و کلاسیک ساختارگرایی‌اند. کار شکل‌گرفته‌ی شرکت‌کنندگان در مقابل ساختارهای قدرت، راهبردهایی را برای تغییر شکل می‌دهد و در هم بافته شدن چشم‌اندازهای در حال تغییر آن‌ها را در پی دارد.

گفتمان که زبان قدرت و ظلم و ستم است، شاید در هر موضوع فرهنگی، دشوارترین عنصر برای برچیدن باشد. هر چند جداکردن ابزار ساختارساز جای گرفته در زبان، حتی چیزی به پیش‌پاافتادگی نخستین و آخرین کلمه‌ی یک داستان تخیلی، مشخص‌کننده‌ی گفتمان/زبان موجود در پساساختارگرایی است که از نوع شناور است. یعنی به جای کارها و تجربه‌های پراکنده‌ی صرف، سلطه و یا معانی لفظی کلمات همواره نیازمند از میان برداشتن مجازهای زبانی (صنایع ادبی) است.

نمونه‌هایی که من استفاده می‌کنم، متنوع و متعددند، اما آن‌هایی که به نظر می‌رسد مفاهیم پساساختارگرایی را پیش‌بینی می‌کنند، آن‌هایی‌اند که بیش‌تر نشانه‌های زبانی شناورند که به آن‌ها قدرت داده شده است. مثلاً در مورد یک قربانی تجاوز جنسی، در ادای جمله‌ی «من چطور می‌تونم کمکت کنم؟» قدرت هنوز در کلمات گوینده یعنی من قرار دارد. تغییر و ادای دوباره‌ی این گفتمان به صورت «تو می‌خوای من الان چه‌کار کنم؟»، کنترل قدرت را بار دیگر به قربانی باز می‌گرداند. کنترل توسط گفتمان تنظیم می‌شود؛ یک راهبرد که به وسیله‌ی آن صاحب قدرت تغییر می‌کند. شرکت‌کنندگان می‌توانند به صورت رسمی یا غیررسمی متن گفت‌وگوها را (بر روی کارت‌ها یا دستگاه اُورهد) بنویسند که از این راه پناه‌گاه‌های غالب قدرت مانند خانواده، مدرسه، کلیسا، ارتش، صنعت، تجارت، بهداشت (پزشکی) ودیوان‌سالاری دولتی‌را در هم بریزند. (بن حبیب[۳۳]، ۱۹۹۲، ۷۸) فرض قدرت موجود در زبان حتی در گفتمان مسلم فرض‌شده‌ی داستان‌های تخیلی می‌تواند به چالش کشیده و برچیده شود و اجازه یابد تا تنظیم‌های جدیدی در محتوا، ساختار و سایر ساخت‌های فرهنگی آن انجام گیرد.

روش می‌تواند بر روی حقیقت سایه‌ی پررنگی اندازد. روش‌شناسی وضعیتی را امکان‌پذیر می‌سازد که سلطه‌ی جهان تکنولوژیک به آن مشروعیت می‌بخشد و از دیدگاه مطالعات فرهنگی، عناصری را نادیده می‌گیرد که هستی‌های فردی و اجتماعی را شکل می‌دهند. مانند بیش‌تر رشته‌ها، هنرهای نمایشی درون یک آگاهی (دانش) سنگر گرفته‌اند که این آگاهی از شیوه‌های رسیدن به پاسخ گرفته شده است. یکی از بارزترین جریان‌های مؤثر بر تئاتر و نمایش برای آموزش آن‌ها، حمایت روش‌شناسانه‌ای بوده که توسط «متد اکتینگ» معروف استانیسلاوسکی ایجاد شده است. سایر نظریه‌پردازان و کسانی که در این زمینه کار می‌کنند، مانند آرتو، برای الهام‌های فردی نیز قدرت و اهمیت قائل شده‌اند. هنگامی که روش‌شناسی‌ها به افراد اولویت بیش‌تری می‌دهند تا به موقعیت‌های اجتماعی، این مسئله سبب می‌شود تا اولویت به استفاده‌ی امپریالیستی از تئاتر و نمایش داده شود. خطر در این واقعیت است که نهادهای بزرگ‌تر اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی بر فرد فرمانروایی می‌کنند و همان‌طور که مارکس دوست داشت، ماتریالیسم اقتصادی تولید شکل می‌گیرد.

در جامعه‌ی مدرن، روش‌شناسی به مناعی فرهنگی و روشنفکرانه بدل می‌گردد که گویا باید بر جهان ما نور بتاباند اما درحقیقت، تنها در جهت حذف یک زمینه‌ی فرهنگی بزرگ‌تر گام برمی‌دارد. هنرهای نمایشی شکل گرفته زیر تأثیر وضعیت مطالعات فرهنگی نمی‌توانند یک دورنمای تجربی (مشاهده‌ای) را بپذیرند. آن‌چه در مطالعات فرهنگی بدان قدرت بخشیده شده، مقصود و زمینه است و نه شیوه و روش. دگرگونی‌های متعددی در مطالعات فرهنگی مهم هستند و به نوبت برای گنجانده شدن در فرایندهای تمرین، صحنه‌های بداهه‌پردازی و تحلیل اجرا اهمیت می‌یابند. یک نکته‌ی مهم این است که هر زمینه یا متن نوشته شده در هنرهای نمایشی در معرض بازپرسی و بررسی سیاسی از سوی فرهنگ معاصر است. هدف، کوشش برای برملا ساختن ابعاد پنهان قدرت موجود در ساخت‌های شخصیت است. چه چیز او را بدین شکل در تفکر، عمل و کلام درآورده است؟ چه کسی به چه کسی قدرت می‌دهد؟ چگونه؟ قدرت در طرح ساخت‌های شخصیت، مبتنی بر چه چیزی است؟ کنش، صحنه، ارتباط‌ها یا تنش‌ها چگونه شکل می‌گیرند تا این‌که به برخی تجربه‌ها، امتیاز و برتری داده می‌شود و تجربیات دیگران به پس‌زمینه برده شده، به حاشیه‌رانده یا خاموش می‌شوند؟ چه کسی بر اساس جنسیت، نژاد، سن، طبقه یا سایر پیش‌زمینه‌هایی که به صورت سنتی ممتاز شمرده می‌شوند، کنش را آغاز می‌کند؟

بسیاری از نظریه‌پردازان و فعالان معاصر در این عرصه‌ها، مدعی فعالیت در زمینه‌ی انتقادگری فرهنگی هستند؛ اما این می‌تواند به معنای محدوده‌ی گسترده‌ای از افکار و اعمال متعدد متفاوت هم در هنرهای نمایشی و هم در زندگی روزمره باشد. من و تعدادی از همکارانم خود را به عنوان استادان صاحب کرسی در زمینه‌ی مطالعات فرهنگی می‌شماریم که هر یک از راه یکی از حیطه‌های سنتی مانند هنر، دوران

کودکی، سوادآموزی و ادبیات، سلامت، نمایش و دیگر حیطه‌ها در این زمینه کار می‌کنیم و هر کدام تعبیر، سلیقه و گزینش متفاوتی از آن‌چه انتقاد را دربر می‌گیرد، داریم. هرچند هر یک از ما بر روی شرایط اختیاردهنده و مستبدانه‌ی درون ساخت‌های فرهنگی تحقیق و بررسی می‌کنیم. ما همانند گیرو[۴۳] فرض می‌کنیم که تمرکز تحقیقات بر روی «تولید گفتمانی اجتماعی است که سوءاستفاده و رنج بی‌مورد انسان‌ها را نمی‌پذیرد.» (گیرو،۱۹۹۱، ص۴۷) این گفته به خوبی با هدف هنرهای نمایشی هماهنگ است که به عنوان یک شکل هنری سیاسی از مطالعات فرهنگی گرفته شده است.

هر کارگردان نمایش که مطالعات فرهنگی را به خدمت می‌گیرد، مسئولیت آزمودن تمامی ابعاد تجربه‌های زندگی روزانه را بر عهده دارد که از راه داستان‌های روایت شده در اجراهای فرهنگی به تصویر کشیده شده‌اند. درون این اعمال زندگی روزانه، «گویاترین ابعاد نارضایتی‌های اجتماعی و کشمکش‌های سیاسی» موجود است. (کلی[۴۴]، ۱۹۹۳، ۳) ظرایفی که درون اعمال موجود در اشکال نمایشی جای گرفته‌اند، بدون ابزار نظری مطالعات فرهنگیِ انتقادگر، می‌توانند ناشناخته و بدون بررسی باقی بمانند.

اجراهای کوچک‌تر مانند کنسرت‌های مدرسه‌ای یا قطعات طنزآمیز نیز در معرض قوانین تحقیق و بازپرسی مطالعات فرهنگی قرار دارند. برای نمونه، گروهی از پسران چهارده‌ساله هجویه‌ای را درباره‌ی دختران اجرا می‌کردند. با این‌که کلیشه‌سازی بیش از حد لباس‌های زنانه‌ی آن‌ها توهین‌آمیز و حرکات بدن آن‌ها برای نقش یک دختر وحشتناک بود، اما معلم‌ها فکر می‌کردند که اجرای آن‌ها خنده‌دار است. وقتی یک نظریه‌پرداز انتقادگرا درباره‌ی اجرای نقش زنان و تقلید رفتارهای یک جنس دیگر سؤال کرد، معلم‌ها هیچ احساسی نسبت به این‌که مشکلی در قطعه‌ی طنزآمیز وجود داشته، نداشتند. از این گذشته، آن‌ها احساس می کردند که «این همان طوری است که باید باشد و خواهد بود». بدون نظریه‌های مطالعات فرهنگی، پسران، دختران، معلم‌ها و قطعات هجوآمیز بی‌معارض باقی ماندند. سه سال بعد هنوز در آن مدرسه کارهای مشابه اجرا می‌شد و معلم‌ها همچنان از «نظم اجتماعی» که توسط «نظام نشانه‌گذاری» این شکل از هنرهای نمایشی خاص عرضه می‌شد، خشنود و راضی بودند. (آیری[۴۵]، ۱۹۹۴) طنز، پارودی و کنایه، راهبردهای عمده برای از میان برداشتن تصاویر و اشکال فرهنگی است، اما باز باید پرسید اشکال مناسب کدام‌اند؟

پسا استعمارگری

شاید به دلیل وضعیت امپریالیسم و غلبه‌ی نویسندگان پسامدرن و پساساختارگرا، زیر سرفصل مطالعات فرهنگی، پسااستعمارگرایی ناآشناترین یا کم‌استفاده‌ترین نظریه‌ی معاصر باشد. از میان اروپاییان و آمریکاییان، اولی استعمارگر اصلی در دوران ابتدایی مدرن و دومی استعمارگر اصلی‌دوران اخیر مدرن‌اند. تعجبی ندارد که آرای عمده‌ی پسااستعمارگرایی از ملت‌ها و فرهنگ‌هایی برخاسته که پیش‌تر استعمار شده بودند: خاورمیانه (ادوارد سعید[۴۶])، گویانا[۴۷] (ویلسون هریس[۴۸])، سیاه‌پوستان آمریکا (هنری لوئیس گیتس جونیور[۴۹]) و مردم مناطق مستعمراتی کارائیب، هند، استرالیا، آمریکای جنوبی و بومیان سراسر جهان.

نظریه‌های پسااستعمارگرا به عنوان چالشی برای ساخت‌ها و نهادهای فرهنگی استعمارگرانی‌عمل می کنند که سوءاستفاده و تحمیل و مداخله‌ی آن‌ها، جنبه‌های فرهنگی‌مردمان اصلی آن سرزمین‌ها را نابود کرده یا تغییر داده است. خواه استعمارگران به صورت صلح‌آمیز یا با جنگ وارد سرزمین آن‌ها می‌شدند، کارکرد آن‌ها همچنان سلطه و کنترل بود که به معنی تسلط بر آن سرزمین به خاطر مقاصد اقتصادی، ملی، منطقه‌ای، جغرافیایی، مذهبی، تاریخی یا اجتماعی بود. نیومن و استفنسون[۵۰] (۱۹۹۳) استعمارگری را «ابزاری که از راه گسترش واقعی قدرت و تجربیات و رسوم نمادین استعمارکننده و استعمارشونده ساخته می‌شود» تعریف می کنند. (همان، ص۱۲) استعمارگری و پسااستعمارگری نهادهای فرهنگی را به تصویر می کشند که مستعمره تشکیل می‌دهند. مسئله‌ی اصلی این است که چگونه اجراهای نمایشی جای استعمارکننده و استعمارشونده را مشخص می‌کنند. گفتمان مورد استفاده برای خلق، حفظ، اشاعه و بازتولید وضعیت‌های قدرت، ستم و سلطه، یک مشکل دیگر است.

دو واژه‌ی مورد استفاده (مبتنی بر این فرض که کارکرد اصلی زبان یکی از ابزار قدرت است) در گفتمان پسااستعمارگرایی ابطال و تصرف است. ابطال به انکار زبان استعمارگر به عنوان قدرت امپراتوری[۵۱] مربوط می‌شود که در هر یک از جایگاه‌های بنیادین مانند خانواده، مدرسه، کلیسا یا دولت بر ابزار برقراری ارتباط یعنی زبان مسلط است. بدون پذیرش گفتمان امپریال از سوی استعمارشونده، کنترل یا سوءاستفاده از ساخت‌ها و نهادهای فرهنگی غیرممکن است. کنترل یا سوء استفاده ممکن است از راه قانون‌گذاری یا نیروی نظامی به وجود آید، همان‌طور که در مورد قانون‌گذاری بریتانیا درباره‌ی زبان انگلیسی به عنوان زبان غالب یا در برخی موارد تنها زبانی که باید به آن سخن

گفته شود، اتفاق افتاد؛ یک ملت تک‌زبان با یک فرهنگ واحد (تک‌فرهنگ‌گرایی). در سایر شرایط، زور باید ردای سیاه به تن می‌کرد تا با فریبندگی و ترس از خدایان مسیحی، مردم استعمارشده را به عرصه‌ی مذهب و در نتیجه، زبان خود بکشاند. زبانی که انجیل به آن نگاشته شده بود، بدل به زبان غالب گردید. امروزه برخی از بومیان آمریکا، درباره‌ی این مطلب صحبت می‌کنند که در مدارس شبانه‌روزی برای گفت‌وگو به زبان بومی خود مورد ضرب و شتم قرار می‌گرفته‌اند؛ همان‌طور که اگر در خانه به آن زبان حرف می‌زدند، تنبیه بدنی می‌شدند. انگلیسی زبان قدرت در مدارس و تفکر والدین در خانه‌ها بود. انکار آن امری دشوار بود. ابطال به معنی از دست‌دادن قدرت برای استعمارشده و کنترل فرهنگ بومی از سوی استعمارگر بود.

تصرف ساخت‌ها و نهادهای فرهنگی، به‌ویژه از راه گفتمان (کلام) هم برای استعمارکننده و هم استعمارشونده ـ به ترتیب مرکز و حاشیه ـ وجود دارد. در مراحل اولیه‌ی استعمار، استعمارشونده گفتمان مرکز را می‌گرفت و آن را به عنوان وسیله‌ای برای دستیابی به مرکز و همین‌طور به عنوان ابزاری برای به چالش کشیدن مرکز از نو سامان می‌داد. افزودن لغات و ساختارهای زبان امپریالیست و آمیختن آن با زبان حاشیه، ابزاری مؤثر برای دسترسی به قدرت مرکز و انکار آن بود. این گونه از تصرف در اصطلاحات سیاسی، قدرت امپریالیستی را برچیده یا حداقل آن را تضعیف می‌کرد.

اکنون تصرف به استفاده از ساخت‌ها و مصنوع‌های فرهنگی مرکز امپریال اشاره دارد که در جهت رسیدن به تأیید و مرکزیت توجه یا اهمیت انجام می‌شد. مثلاً استفاده از موسیقی، پوشش یا شیوه‌های سازمانی سنتی، به عنوان چیزهایی متعلق به خود، بدون شناخت و توجه به حساسیت‌های اجتماعی، سیاسی یا اقتصادی، توسط مرکز تصرف شده بود. مردم غیربومی از زمان کریستف کلمب زمین، دارو، آموزش و غذای متعلق به بومیان آمریکا را تصرف می‌کرده‌اند. نمادها، حلقه‌های گفت‌وگو، مراسم، دانش و اطلاعات، ارتباطات، شیوه‌های تربیت فرزندان و ساختارهای روایی و ادبی و طنز تنها تعداد اندکی از تصرفات فرهنگی غیربومیان (مردمانی که از اروپا آمده‌اند) از فرهنگ‌های بومی‌اند. چنین تصرفاتی تنها در جهت در حاشیه قرار دادن دوباره‌ی مردم استعمارشده عمل می‌کند.

برای دهه‌های متمادی، هنرهای نمایشی، افسانه‌ها و آیین‌های بومی را تصرف کرده‌اند. گو این که بیش از آن‌که آن‌ها را نمایش دهند، تصویر غلطی از آن‌ها ارائه کرده و ساخت‌های فرهنگی را از راه فرایندهای تمرین و اجرا، خراب و آلوده ساخته‌اند. دیگر مصنوع‌ها، ارزش‌ها، رسوم فرهنگی و ... نیز به همین شکل تصرف شده‌اند. دانش، ارزش‌ها و دیگر جنبه‌های فرهنگ سیاه‌پوستان آمریکا که در زندگی آمریکای شمالی ادغام شده، اصالت یا کیفیت ارگانیک خود را از دست داده یا دچار تحریف شده است؛ تا آن‌جا که بیش‌تر جمعیت سیاه‌پوستان آمریکا ریشه‌های فرهنگی خود را نمی‌شناسند.

از آن‌جا که استعمارگری شیوه‌ای برای حفظ ارتباط جهانی نابرابر، میان قدرت سیاسی و اقتصادی‌است (سعید، ۱۹۷۸) دوران مدرن در میان ساز و برگ‌های امپراتوری و مستعمره (کولونی)، استعمار زمین، حقایق، دانش، ارزش‌ها، حاشیه‌ها، نواحی مرزی، جنسیت، نژاد، طبقه و دیگر ساخت‌های فرهنگی، بی‌هیچ گونه چالش سیاسی، گرفتار شده است. با دوران مدرن که درگیر بحران است (هابرماس[۵۲] ادعا دارد که این مسئله پروژه‌ی ناتمام عصر روشنگری است) یا در یک نقطه‌ی پایان قرار دارد (همان‌طور که پست‌مدرنیست‌هایی چون لیوتار[۵۳]، بودریار[۵۴] و دیگران امید دارند) امید است شیوه‌های عمده‌ی چالش و تغییر به آرامی از نظریه‌های برچیده شده‌ای بیرون آید که به عنوان پسااستعمارگرایی شناخته می‌شوند. جریان‌های تأثیرگذار نظری موجود در پسااستعمارگری، بر ساخت‌های فرهنگی مدرن، به‌ویژه تاریخ و نظام‌های‌استعماری و سایر ساخت‌های زیر سلطه‌ی استعمارگران تحقیق و بررسی می‌کنند.

بازنمایی برخوردهای استعماری از مسیر هنرهای نمایشی، معمولاً در نخستین نگاه به عنوان گزارشی دقیق از واقعیت پدیدار می‌شوند ـ این‌که واقعیت چگونه بوده یا است. در یک سناریو، دانشجویان که بیش‌تر اروپایی تبار بودند، گزارشی خبری درباره‌ی کشتار کودکان دختر در چین را به عنوان راهی برای کنترل جمعیت به تصویر کشیدند. پس از آن، ساختار اجرا به واسطه‌ی نظام‌های قدرتی که در آن موجود بود، بر هم زده شد. همچنان که تجزیه و تحلیل ابعاد قدرت آغاز شد، یادآور شدم که بیش‌تر پرسش‌ها و مباحث، چینی‌ها را در جایگاهی حاشیه‌ای و فاقد قدرت قرار داده است با این فرض که خاستگاه آن پرسش‌ها، طبقه‌ی ممتاز دانشجویان اروپایی‌تبار بود. دانشجویان احساس می‌کردند استعمارگری، مسئله‌ی مهمی نیست اما «بی‌عدالتی انسانی» در کشتن کودکان دختر چرا. منطق احساسی در این مسئله تأثیر داشت و از میان برداشتن جایگاه اروپایی ـ آمریکایی دشوار بود. پرسیدم چرا چینی‌ها به چنین کاری متوسل شدند؟ چرا دخترها؟ از کدام تبار؟ اگر شما چینی بودید، چه گزینه‌هایی پیش رو داشتید؟ مباحث از این که چقدر این کشتن‌ها کار اشتباهی است تا حرکاتی از مرکز به حاشیه در نوسان بود که در این مورد این حرکات به صورت تلاش برای تمرکززدایی از گرایش‌های ناشی از تبار اروپایی ـ آمریکایی و سعی در ارزش دادن به حواشی

درآمده بود. نیازی به داوری در مورد غلط یا درست بودن سناریو نبود، اما کاری که باید انجام می‌شد مشخص کردن دوباره‌ی تعابیر و بخشیدن مفهومی از قدرت به حواشی بود. هرچند مباحث پراکنده‌ای درگرفت، اما درنهایت، موضع دانشجویان فقط این بود که کشتن کودکان دختر اشتباه است.

این سناریو تنها یکی از امکانات محتمل برای استفاده از نظریه‌ی پسااستعمارگری در هنرهای نمایشی است. استفاده از داستان‌های روزنامه‌ها و مجلات، شیوه‌ای برای آغاز فرآیند تحقیق درباره‌ی بحران ایجادشده توسط استعمارگری است. سناریوهای جنگ خلیج فارس، حفظ صلح در بوسنی، کمک به سومالی یا تصاویر دیگری خواه چاپ‌شده همراه (متن)، تصویری، شفاهی یا به گونه‌ای دیگر، نقاط شروع مناسبی برای نمونه‌های ملموس استعمارگری، به‌ویژه آن‌گونه که توسط اروپا و آمریکا ادامه یافته است. مقاله‌ای از یک روزنامه یا مجله درباره‌ی وقایع، مسائل یا شرایط موجود در سایر نقاط جهان که توسط یک گزارشگر/نویسنده‌ی محلی یا ملی‌گزارش شده را انتخاب کنید. سناریو را، خواه اصل واقعه همان‌طور که در گزارش آمده یا دیگر زمینه‌های ممکن که واقعه را در همان زمان یا در گذشته دربر گرفته، اجرا کنید. مثلاً مقاله‌ای درباره‌ی بوسنی می‌تواند بر روی صحنه به تصویر کشیده شود، البته نه خود واقعه‌ی مستقیم بلکه به این صورت که مثلاً خانواده‌ای در حال تماشای تلویزیون شاهد این گزارش بوده‌اند و سپس راجع به آن بحث می‌کنند یا سربازانی در یک پادگان این گزارش را از فرمانده خود می‌شنوند یا صحنه‌های دیگری که در آن‌ها، مقوله‌ی مورد نظر محتواست نه زمینه‌ی اجرا. همچنان که سناریو گسترش می‌یابد، مخاطب می‌تواند شروع به بررسی، بر هم زدن ساختار و به چالش کشیدن اجرا از منظرهای زیر کند: چه کسی واقعاً در مسند قدرت است؟ چگونه قدرت به اروپایی‌ها و آمریکایی‌ها داده شده است نه بوسنیایی‌ها؟ چه کسی از این جنگ سود می‌برد؟ آمریکایی‌ها چطور می‌توانند از جریان دوری گزیده یا در برابر آن مقاومت کنند؟ بوسنی چگونه استعمار می‌شود؟ کدام گفتمان استعماری به کارهای گوناگون گروه‌های متفاوت مشروعیت می‌بخشد؟ قدرت از سوی کدام نهاد، یعنی ارتش، کلیسا، اقتصاد (تجارت) یا سازمان ملل متحد تفویض شده، مشخص گشته، جریان یافته و حفظ می‌شود؟ کدام اجرا و اجرای چه کسی به عنوان اجرای درست، قدرتمند، اخلاقی و ارزشمند شناخته می‌شود؟ چرا؟ چگونه ساخت‌های فرهنگی بوسنیایی که برای نشان دادن ظلم و ستم به تصویر کشیده شده‌اند، نیازمند نجات‌یافتن از سوی گروه‌های غیربوسنیایی هستند؟ گزارش‌ها چگونه در برابر پرسش‌های مردم عادی، ارتش، شرکت‌های تجاری بزرگ و رسانه‌ها مقاومت می‌کنند؟ تمرین سناریوی اصلی به صورتی که ساختار آن به شیوه‌ای درهم بریزد و بازسازی شود که قدرت را به قربانیان تفویض کند، به چه شکل خواهد بود؟ کدام مواضع، تعبیر غالب اروپایی‌ها و امریکایی‌ها از جنگ را مورد پرسش قرار می‌دهد یا نمی‌دهد؟

این تنها نمونه‌ای از سناریوهای استعمارگرانه است که به وسیله‌ی پرسش‌های نظری پسااستعمارگرا تحقیق و بررسی می‌شود. شاید این سناریو فرضی باشد، اما می‌خواهد نشان دهد چگونه لایه‌های متعدد و پنهان قدرت استعماری به وسیله‌ی تحقیق و بازپرسی پسااستعمارگرایی آشکار می‌گردد. خود پرسش‌ها باید به عنوان ساخت‌هایی که از تماشای سناریو با دیدگاهی نظری حمایت می‌کند، بررسی شود. نظریه‌های مطالعات فرهنگی موضع و هدف سیاسی‌اش را چالشی برای ایدئولوژی خود می‌دانند. همان‌طور که سعید (در ویلیامز و ویلیامز[۵۴]، ۱۹۹۳) اشاره می‌کند، تعابیر، برداشت و گفتمان تاریخی و اعمال انجام شده در مورد، توسط و برای مردم استعمارشده «وضع برتری برای غربی‌ها به عنوان استعمارگر، نسبت به شرقی‌ها به عنوان دیگران را تضمین می‌کند». (همان، ص۴)

در دیگر حوزه‌های مطالعات فرهنگی، از مَجاز استعمارگری در تجربه‌های فرهنگی استفاده می‌شود. برخی دیدگاه‌های فمینیستی از مجاز استعمار بدن از سوی حرفه‌ی پزشکی، مردان، تبلیغات، هنر و دیگر افراد و مشاغل فرهنگی استفاده می‌کنند. در مورد زنان، پسااستعمارگرایی از توقف کنترل بدن آن‌ها توسط دیگران . از نمایش در هنر گرفته تا سقط جنین و عمل جراحی . حمایت می‌کند.

هرجا نظام‌های قدرت غلبه می‌یابند، تمرین‌هایی که این نظام‌ها را به چالش می‌کشد، می‌توانند از مَجازهای استعمارگرایی/ پسااستعمارگرایی در زمینه‌هایی غیر از زمینه‌های تاریخی، جغرافیایی، اقتصادی یا سیاسی سود برند. بدن زن به عنوان محلی مناسب برای استعمار، تنها یک نمونه است. این مجاز را به سایر ساخت‌های مدرن مانند جنسیت، نژاد، طبقه، جهت‌گیری‌های جنسی، دانش‌اموزان مدارس یا دانشجویان دانشگاه‌ها و یا دسته‌های دیگر گسترش دهید و ببینید که امکانات محتمل بی‌حدوحصرند. تصور می‌کنم از آن‌جا که «تجدید قوای‌فرهنگی» (اَشکرافت، گریفیز و تیفین[۵۵]، ۱۹۸۹، ۳۳) یکی از جهت‌گیری‌های اصلی پسااستعمارگرایی است، پس من درحقیقت به زحمت توانسته‌ام به جنبه‌های گسترده‌تر و پیچیده‌تر مفاهیم نظری برای تجربه‌های روزمره یا به عنوان نماینده‌ای در اجراهای هنرهای‌نمایشی دست یابم.

یادداشت‌ها

* این مطلب ترجمه‌ی بخشی از کتاب با این مشخصات است:

1. post-literature
2. Caputo
3. being open
4. method acting
5. educational drama
6. Augusto Boal
7. learning/teaching-play theater
8. Nitzsche
9. Althusser
10. Grmasci
11. Bell Hooks
12. Foucault
13. Gadamer
14. *Truth and Method*
15. Kuhn
16. *The Structure of Scientific Revolutions*
17. Watson
18. *The Double Helix*
19. Bronwyn
20. Seinfeld
21. Postism
22. Kellner and Best
23. Deleuze
24. Guattari
25. Lyotard
26. Kolburg
27. Cole
28. Tyler
29. Taba
30. Piaget
31. Storey
32. eurocentrism
33. Myrsiades and Myrsiades
34. Dolan
35. contingency
36. Belle
37. *Beauty and the Beast*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

38. *Rip Van Winkle*
39. *Red Riding Hood*
40. *Snow White*
41. *Princess and the Pea*
42. Benhabib
43. Giroux
44. Kelly
45. Eyre
46. Edward Saeid
47. Guyana
48. Wilson Harris
49. Henry Louis Gates Jr.
50. Newman and Stephenson
51. empire power
52. Habermas
53. Baudrillard
54. Williams and Williams
55. Ashcroft, Griffiths and tiffin

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌نامه

Agger, B. (1992). *Cultural Studies as Critical Theory*. London: Falmer Press.

Albert, L. V. (1985). *Cut*. Toronto: Playwrights Union of Canada.

Althusser, L. (1972). *Politics and History: Montesquien, Rousseau, Hegel, and Marx*. London: National Library Books.

Ashcroft, B., Griffiths, G., and Tiffin, H. (eds.) (1989). Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London: Routledge.

Barthes, R. (1986). *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang.

Benhabib, S. (1992). *Situating the Self-Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*. Cambridge, England: Polity Press.

Blundell, V., Shepherd, J., and Taylor, I. (eds.). (1993). *Relocating Cultural Studies: Developments in Theory and Research*. London: Routledge.

Boal, A. (1985). *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group.

Caputo, J. D. (1987). *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutics Project*. Indianapolis: Indiana University Press.

Dolan, J. (1993). *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Eyre, L. (1994). *Personal communication*. Fredericton: University of New Brunswick.

Foucault, M. (1972). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon.

Gadamer, H-G. (1982). *Truth and Method*. New York: Crossroad Publishing.

Giroux, H. A (1991). *Postmodernism, Feminism, and Cultural Politics-Re-drawing Educational Boundaries*. New York: State University of New York Press.

Gramsci, A. (1973). *Letters from Prison*. New York: Harper & Row.

Heidegger, M. (1977). *Basic Writings*. New York: Harper & Row.

Hooks, B. (1990). *yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Toronto: Be-Tween The lines.

Kellner, D., and Best, S. (1991). *Postmodern Theories-Critical Interrogations*. New York: Guilford Press.

Kelly, U. (1993). *Marketing Place: Culture Politics, Regionalism and Reading*. Halifax, Nova Scotia: Fernwood.

Kershaw, B. (1992). *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.

Kuhn, T. S. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.

Lyotard, F. (1989). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Myreiades, K., and Myrsiades, L.S.(eds.). (1994). *Margins in the Classroom: Teaching Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Neuman, S., and Stephenson, G. (1993). *Re-Imagining Woman*. Toronto: University of Toronto Press.

Nietzche, F. (1957). *The Use and Abuse of History*. Indianapolis: Bobbs and Merill.

Saeid, E.W.(1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Storey, J. (1993). *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. New York: Harvester, Wheatsheaf.

Watson, J. D. (1968). *The Double Helix*. New York: Atheneum.

Williams, P. and Williams, L. (eds.)(1993). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Harvester, Wheatsheaf.

مطالعات فرهنگی از مسیر تئاتر

کاتلین سی.بری/ ترجمه ی مسعود نجفی

Cultural Studies Through Theater

By: Cathelen C.Berry | Translated by: Masoud Najafi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی

آیا راهی وجود دارد که حوزه‌ای از مطالعات چنان گسترش یابد که بحران زندگی امروز را نیز مخاطب قرار دهد و با این حال ساختار آن به خودی خود طوری طرح‌ریزی نشود که تکرارکننده یا ادامه‌دهنده‌ی این بحران گردد؟ یکی از اصلی‌ترین این حوزه‌ها با عنوان «مطالعات فرهنگی» شناخته می‌شود. مطالعات فرهنگی به عنوان جریانی معاصر به چتری تبدیل شده است که نظریه‌ها و تجربه‌هایی را دربرمی‌گیرد که برای به چالش کشیدن و پیشی گرفتن از بحران‌های گوناگون زندگی مدرن تلاش کرده‌اند؛ بی‌این‌که الگوها و ساختارهای یکسان آن‌ها را که در ابتدا مورد پرسش قرار گرفته و برچیده شده‌اند، گرد هم آورد. تمایز میان نظریه‌ها و تجربه‌های گوناگون، زیر چتر مطالعات فرهنگی گاه آشکار و در برخی موارد مبهم است. نظریه‌های عمده‌ی مطالعات فرهنگی شامل نظریه‌های پسااننقادی، ساختارشکنی، نظریه‌های سیاسی، پُست‌مدرنیسم، پساساخت‌گرایی و پسااستعمارگرایی است. به تازگی، «پسادبیّت»[1] و پسافمینیسم نیز به جرگه‌ی این بحث‌ها و مناظره‌ها پیوسته است. گرچه هر نظریه ویژگی‌ها و رویکردهای خاص خود را دارد ولی رشته‌ای از درون‌مایه‌های مشترک این گفتمان‌ها را به هم

پیوند می‌دهد. چشمگیرترین این درون‌مایه‌ها قدرت است و این‌که چگونه قدرت در ساختارهای فرهنگی، حقیقت، آگاهی، گفتمان، تاریخ و ادبیات نمایان می‌شود. این پسانظریه‌ها که گویا میراث نظریه‌های فمینیسم و مارکس‌گرایی، به خوبی با هنرهای نمایشی به عنوان ابزاری برای بررسی و برچیدن ساختارهای فرهنگی مشارکت می‌کنند؛ چیزهایی که در زندگی‌های امروز ما مؤثرند اما نادیده گرفته شده، به حاشیه رانده شده و یا سرکوب شده‌اند.

از آن‌جا که بر این نظریه‌های معاصر، مقدمه‌ها، پیش‌درآمدها و ضمیمه‌های بی‌نظیری در سایر کتاب‌ها و مجله‌ها پیدا می‌شود، من تنها درباره‌ی برخی نکته‌های کلیدی آن‌ها بحث خواهم کرد. کاری که باقی می‌ماند، ارتباط این نظریه‌ها با مفاهیم ضمنی آن‌ها و کاربردشان در هنرهای نمایشی‌است.

من درباره‌ی جنبه‌ی عام تأثیر نیروی بالقوه‌ی موجود در مطالعات فرهنگی بر هنرهای نمایشی‌صحبت خواهم کرد. این قالب اخیر، فضایی برای آزمودن تغییرات بنیادین در فرد و ساختار فرهنگی ـ به‌ویژه مفهوم و ساختارهای مدرنیته ـ به دست می‌دهد که تأثیر حاشیه‌های نامرئی و خاموش را به شکل سنتی از میان برده است. به طورکلی، هدف این نوشته کشاندن مطالعات انتقادی و دشوار فرهنگی و هنرهای نمایشی به گفت‌وگو و پدید آوردن روال تفکر موشکافانه ـ در درازمدت ـ در زندگی روزانه‌ی ماست.

کلمه‌ی «فرهنگی» به طور معمول، تصویرها و معنی‌های متفاوتی در نظر می‌آورد. دانشجویی که درباره‌ی عنوان درس من یعنی «مطالعات فرهنگی از مسیر تئاتر» سؤال کرده بود، گمان می‌کرد نمایش در یک کلاس مطالعات فرهنگی به معنای مطالعه و اجرای متون نمایشی در کشورها و گروه‌های قومی مختلف است. فرهنگ ـ مانند نمایش ـ یک نظام نشانه‌گذاری است که نظم اجتماعی ابلاغ شده از راه آن دوباره تولید، تجربه و کشف می‌گردد. از جمله... ارتباط میان جنسیت‌ها، طبقه، نژاد و... که بازنمودهای ارتباط اجتماعی واقعی‌اند. باید نشان

داده شود که چه کسی یا چه چیزی در این دو نظام نشانه‌گذاری (یعنی فرهنگ و نمایش) به حاشیه رانده شده یا نامرئی گشته است؛ سنت‌های سلطه‌گرا باید به وسیله‌ی اجراگران و تماشاگران مورد پرسش قرار گیرند و برچیده شوند.

مطالعات فرهنگی مجموعه‌ی تازه‌ای از پرسش‌ها را ایجاد می‌کند و امکان بروز مجموعه‌ای از کنش‌های انتقادی جدید را نیز نشان می‌دهد که به نوبت، آگاهی و عمل بالقوه را برای کارهای‌بازسازی‌کننده تشویق می‌کنند؛ آگاهی و عملی که ممکن است بحران را حل نکند اما دست کم تغییری در فکر و دیدگاه مشارکت‌کنندگان و تماشاگران هنرهای نمایشی به بار می‌آورد. هرچند توصیه می‌شود به جای ترتیب دادن نقد واقعی مخالفت‌ها و عمل‌های متفاوت از تکرار صرف شکل‌های جدید پرهیز شود. ما نباید خودمان را خارج از محیط (ساختارهای فرهنگی) قرار دهیم، بلکه باید به درون ساختارهای فرهنگی نفوذ کنیم. ما به عنوان عامل واسطه نیازمندیم تا در جریان واقعیت‌های هر روزه باقی بمانیم و درعین‌حال، کارکرد قدرت و تحریم‌ها را به وسیله‌ی تجربه‌های هنری، شرح و توضیح دهیم. اگر تنها به تکرار بپردازیم، در پرسش و برچیدن ساختارهای فرهنگی مدرن، ناکام خواهیم ماند.

مطالعات فرهنگی به خودی خود می‌تواند دارای بحران باشد. همان‌طور که در زندگی مدرن اتفاق افتاده است، تکرار ساختارهایی که در آغاز به ایجاد بحران منجر گردیده باشد، خطرناک است. درست مانند بارت (۱۹۸۶) که ادعا می‌کند «خودزندگی‌نامه»[۲]ی خویش را به عنوان چالشی بر نظریاتش نوشته است. هنگامی که مطالعات فرهنگی در هر یک از هنرهای نمایشی ادغام می‌شوند نیز همین مورد باید درباره‌ی آن‌ها اتفاق بیفتد. به نظر می‌رسد منتقدان فرهنگی همواره به دنبال رسیدن به موقعیت‌های راحت و آسان یا رسوب‌های کهنه‌ی موجود درباره‌ی نظریات خودند. در مفاهیم و زمینه‌های نمایشی نابرابری، انزوا و محرومیت تنها امور انتزاعی نیستند. بازیگران، دانشجویان، کارگردانان و دیگرانی که درگیر بازپرسی و ایجاد شکاف فرهنگی و تغییر از مسیر هنرهای نمایشی‌اند، می‌باید سرانجام به تفکر و تاءمل در خود بپردازند که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاری پرمخاطره و هراس‌انگیز است.

مطالعات فرهنگی ذاتاً ساختاری فرهنگی است که بالقوه بحرانی مانند زندگی مدرن را در خود جای داده است. راه‌حل‌هایی که ارائه می‌شود، چارچوب‌های مختلف فرهنگی را مورد پرسش قرار می‌دهد، به چالش می‌کشد، هدایت و متمرکز می‌کند و تغییر می‌دهد. آن‌ها می‌توانند همزمان کلیّت‌ها یا روایت‌هایی با اصل ثابت باشند که تنها و جدا از هر چیز دیگری برجسته و بارزند. کسانی که در زمینه‌ی مطالعات فرهنگی فعالیت می‌کنند از این جدل و دلایل آگاه‌اند و هرگز ادعا نکرده‌اند که هیچ چالشی افکار و اَعمال، مقاومت در برابرشان و یا هدایت آن‌ها را به پایان رسانده است. هنرهای نمایشی، نخست (حداقل در مقام نظر) کار سخت فشرده بر روی افکار، بدن، عمل و روح است. مطالعات فرهنگی که بُعدی افزوده بر هنرهای نمایشی به شمار می‌آید، آن‌ها را در فرایند تولیدی مداوم قرار می‌دهد که محصولات آن در خدمت اهداف سرمایه‌داری و بورژوازی یا راه‌حل‌های موجود مدرنیستی نیستند و می‌توان آن‌ها را به این قرار تعریف نمود: همه می‌توانند شاد و راحت زندگی کنند، اما در شرایط نابرابر و تحت سلطه‌ی دیگران.

تجربه‌ها و نظریه‌های هنرهای نمایشی که زیر تأثیر مطالعات فرهنگی شکل گرفته‌اند، می‌توانند امکان مقاومت واقعی در برابر ساختارهای کنونی زندگی روزمره را نشان داده، قالب‌های جایگزین را برای آن‌ها پیشنهاد دهند. آن‌ها می‌توانند به کمک انواع ساختارهای فرهنگی مسلّم فرض‌شده‌ای بیایند که به حاشیه رانده شده و با آرا، تجربیات و تاریخ متفاوتی که با ساختارهای غالب قدرتمند و استعماری زندگی روزانه‌ی ما (نظیر سازمان‌ها، نمودها و مباحث) متناسب‌اند، تفاوت می‌کنند.

مطالعات فرهنگی نمی‌توانند به شیوه‌ها یا استراتژی‌های تکنیکی تبدیل شوند. کاپوتو[۲] (۱۹۸۷) درباره‌ی یک هرمنوتیک بنیادی صحبت و از آن به عنوان دنبال کردن مسئله‌ی «باز بودن»[۳] یاد کرده است. درحقیقت، وظیفه‌ی این هرمنوتیک بدین سبب بنیادین انگاشته می‌شود که در برابر تفکر شیوه‌گرایانه (متدولوژیک) ایستادگی می‌کند. او نظریه‌ی هایدگر (۱۹۷۷) را درباره‌ی مقاومت در برابر «تقلیل» تفکر به یک تکنیک یا شیوه که (به گواهی تعداد زیادی از کتاب‌های تکنیک خودیاری و کتاب‌های درسی) عنصر غالب زندگی مدرن است، تکرار

می‌کند. «هرمنوتیک بنیادی» مانند هنرهای نمایشی به شیوه‌ی بازیگری، کارگردانی و نوشتن متن وابسته نیست: گرچه این رسمی سنتی بوده که خود را در «مند اکتینگ»[۴] استانیسلاوسکی، بازی‌های‌تئاتری و استرتژی‌های نمایشی خلاق که هم به جریان تئاتر و هم نمایش آموزشی[۵] تعلق دارند، به نمایش گذارده است.

توضیح آن‌چه مطالعات فرهنگی را تشکیل می‌دهد، چندبعدی و چندلایه است. گرچه وضعیت‌های متعددی در مطالعات فرهنگی وجود دارد، اما یک ویژگی همیشگی آن، «حسی از درگیری شدید به‌ویژه میل به درک و تغییر ساختارهای سلطه در جوامع سرمایه‌داری صنعتی بوده است». (بلاندل، شفرد و تیلور، ۱۹۹۳، ۳) با وجود کلمات کلیدی چیرگی، درک و دگرگونی، آزمودن جهان از راه لنز مطالعات فرهنگی «به تغییر مردم‌شناسانه‌ی گسترده‌ای هر گونه فعالیت معنادار (گویا) که به یادگیری اجتماعی کمک نماید» را دربر می‌گیرد (آگر، ۱۹۹۲، ص۲) که از آن به متن یاد می‌شود.

فعالیت معنادار، آن‌چنان که خلاصه‌ای از آن‌ها توسط آگر ترسیم شده و با توجه به معانی ضمنی‌نمایش، شامل موارد زیر می‌شود.

۱.برنامه‌ی سیاسی و روشنفکرانه

این مسئله در نمایش این مسئله به مفهوم تجربه‌هایی است که به لحاظ نظری زیر تأثیر مطالعات فرهنگی و نظریه‌های انتقادی شکل می‌گیرند. این تجربه‌ها برای شناسایی و تغییر مفهوم و ساختار جامعه در نظر گرفته شده و به ساختارهای قدرتی می‌پردازند که از میان برداشته شده و نادیده گرفته شده‌اند. اگر ما به عنوان آموزش‌دهندگان تئاتر نسبت به برابری و عدالت در تمامی جنبه‌های برنامه‌ی آموزشی خود جدی هستیم، بنابراین همه چیز از متن‌های نگاشته‌شده گرفته تا مراکز اجرای نمایش مهد کودک‌ها در برنامه‌ی سیاسی و روشنفکرانه‌ی مطالعات فرهنگی قرار می‌گیرند.

۲.مداخله‌ی سیاسی

هنگامی که مفهوم و ساختارهای ظالمانه تعریف شدند، فرایندهای تمرین نمایش جایگزین‌هایی را پیشنهاد می‌دهند که خط سیر ظلم و ستم را هم در سطح فردی و هم اجتماعی به مسیر دیگری تغییر می‌دهند. تنها استقرار دوباره‌ی قانون هدف نیست، حاصل تا حدودی خلق مجموعه‌ای عینی از راهبردها و خط مشی‌های ممکن است: مثلاً در مورد کار بوآل[۶] (۱۹۸۵) با تئاتر برشتی (یعنی تئاتر آموختن/آموزشی-نمایش[۷]) مداخله را به عنوان «مجموعه‌ای از فاصله‌های اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک مطرح کنند که به ما یادآوری‌می کنند که اجراها به ما اعطا نشده بلکه تولید می‌شوند». (بوآل، ۱۹۸۵، ۱۹)

۳- به چالش کشیدن دانش (آگاهی) آشنا و مسلم‌فرض‌شده

شاید یکی از وظایف دشوارتر پرداختن به هنرهای نمایشی که از مطالعات فرهنگی گرفته شده است، داشتن شرکت‌کنندگانی است که ساختارها یا ستمکاران را بشناسند. گاهی دانشجویانی‌ادعا می کنند که «باید این طور می‌بوده» یا «این شیوه‌ای است که در گذشته انجام می‌شده» و یا «سنت این است». نیچه[۸] (۱۹۸۰) به این مسئله به عنوان سوءاستفاده از تاریخ می‌نگرد و آن را این‌گونه تعبیر می‌کند: چسبیدن به آن‌چه آشناست و فرض می‌شود که طبیعی است. آلتوسر[۹] (۱۹۷۲) و گرامشی[۱۰] (۱۹۷۳) پذیرش ایدئولوژی غالب سلطه را مطرح می‌کنند: «گروه‌های فرمانروا، قدرت و کنترل خود را بر نظام‌های اجتماعی حفظ می‌کنند، چرا که بیش‌تر مردم چیرگی آن‌ها را به عنوان یک هنجار می‌پذیرند.» (کرشاو، ۱۹۹۲، ۱۹) مداخله یا تغییر دادن آن‌چه ناشناخته یا پذیرفته‌نشده به حساب می‌آید، به عنوان نیازی به تغییر، یکی از موضوع‌های اصلی‌است. حوزه‌ی عادت‌ها، آیین‌ها و مراسم، سنت‌ها و تاریخ باید دچار تجزیه و تحلیل شوند. به عبارت دیگر، تئاتر می‌تواند به عنوان محلی برای آشکار کردن ساختارهای فرهنگی ستمگر عمل کند.

۴- موضوع‌ها به عنوان خالقان فرهنگی و تاریخی خود

ما هدف‌های آثار ایدئولوژیک و مخلوقات تاریخ اجتماعی و فرهنگی خودمان هستیم. نکته‌ی مهمی که باید به خاطر سپرده شود این است که هنگامی که فرایندهای نمایشی، تحمل‌ناپذیری واقعیت‌های اجتماعی را فاش می‌کنند، شرکت‌کنندگان به موجوداتی تبدیل می‌شوند که مسئولیت تمرین کردن گزینه‌های جایگزین و انجام اعمالی که به سوی تغییر شکل حرکت می‌کنند، بر عهده‌ی آن‌هاست. این مسئولیت عبارت است از مداخله در فرایند شکل‌گیری دنیاهایی ما که در این‌جا موضوع‌ها مأمور تغییر می‌شوند.

۵- فرهنگ به مثابه‌ی مجادله‌ای بر سر معنا

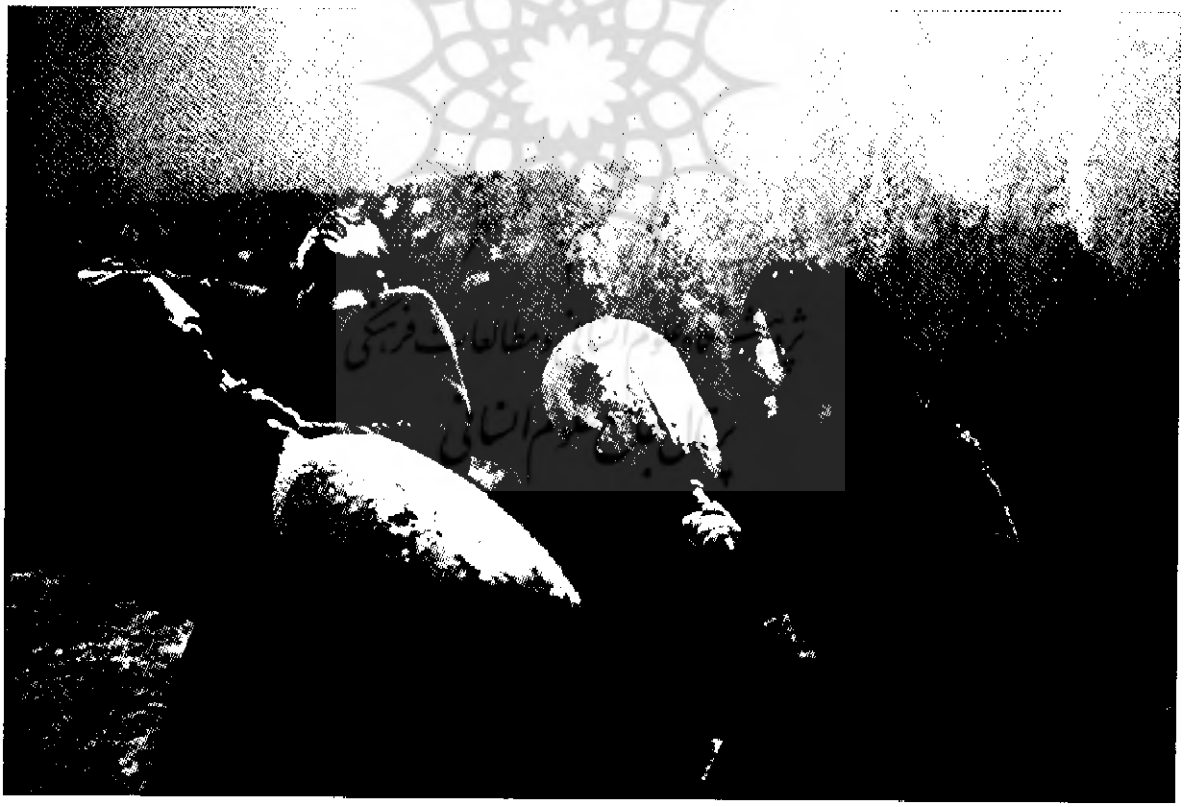
تئوری مطالعات فرهنگی، شکل‌های جایگزینی پیشنهاد می‌کند تا به وجود، حالت و تجربه‌ی انسان ارزش دهند. در فرهنگی که مردان وظایف پختن و بچه‌داری را انجام می‌دهند و زنان شکارچی هستند، دنیای خانه و خانواده است که ارزش بیش‌تری را به خود اختصاص می‌دهد؛ یعنی

فرهنگ جنسیتی می‌شود. هنرهای نمایشی از منظر مطالعات فرهنگی، نه تغییر نقش و نه اجرای نمایش درباره‌ی افراد ستم‌دیده است، بلکه به خلق راهبردهای ساختار جهان می‌پردازد که به ما اجازه می‌دهد افراد و گروه‌هایی که دست‌کم گرفته شده‌اند را «دوباره ببینیم» تا بتوانیم آن‌ها را تا جایگاه سعادت (نه تنها به لحاظ اقتصادی بلکه اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و....) بالا ببریم. این تخصیص دوباره‌ی سعادت، امکانات و ارزش با یکی از مباحث اصلی نظریه‌ی پست‌مدرنیسم متناسب است؛ رقابتی کثرت‌گرایانه و نامتمرکز میان فرهنگ‌ها و ایدئولوژی‌ها درون جامعه‌ای که دچار کثرت نظام‌هایی است که دائماً در تضاد با یکدیگرند و این رقابت و تضاد، امکان بروز یک ایدئولوژی غالب را غیرممکن می‌سازد. (کرشاو، ۱۹۹۲، ۲۰) نشاط و امکانات بالقوه‌ی هنرهای نمایشی، پایگاهی آزمایشی و درعین‌حال قابل اطمینان را برای افشای نابرابری‌ها، سکوت و انزوا، بی‌قدرتی و بی‌عدالتی فراهم می‌کند. به‌علاوه، تعاملی که از سوی هنرهای نمایشی میان واقعیت و تخیل و تعابیر تخیلی و جمعی تماشاگران از کنش صحنه‌ای برقرار شده، از شکل‌گیری جهان‌های جایگزین حمایت می‌کند.

۶- تأثیر فرهنگ مردمی (عامه)

یکی از تأثیرهای اصلی بر حرکت از تئاتر مدرن تا پست‌مدرن، تأثیر فرهنگ عامه بوده است. تصاویر، تمثال‌ها و ساختارهای موجود در ادبیات و رسانه‌های عمومی (تلویزیون، فیلم، ویدئو و سی‌دی) که برای تولید انبوه ساخته شده‌اند، یکی از جریان‌های عمده‌ی تأثیرگذار بر راه‌هایی‌اند که ما از راه آن‌ها، نظریه‌ها و شیوه‌های گوناگون زندگی‌مان را شکل می‌دهیم. این تأثیر در تمامی جنبه‌های آموزش از جمله روابط اجتماعی، نفوذ کرده است. یکی از عوامل اصلی بروز خشونت، آن‌طور که ما می‌خواهیم بیندیشیم، در میان دانش‌آموزان مدارس به تصاویری نسبت داده می‌شود که آن‌ها در تلویزیون و فیلم‌ها می‌بینند. خانواده یا مدرسه دیگر مرکز آموزش نیستند. (هوکز[۱۱]، ۱۹۹۰، ۱۶) بلکه «در پاسخ به تولیدهای فرهنگی تلویزیونی، سیاهان می‌توانند خشم خود را نسبت به نژادپرستی ابراز کنند؛ همان‌طور که زمانی اجراهای نمایش را زیر تأثیر خود قرار دادند». (هوکز، ۱۹۹۰، ۴) این تأثیر به معنی شکل‌گیری برخی تصاویر است. فرهنگ عامه، شیوه‌ی اغواگرایانه‌ای در تأثیرگذاری بر ذهن‌هاست.

۷. روش‌شناسی روشنفکرانه‌ی ضد نظم



بیش‌تر ما از مدرسه‌ی ابتدایی تا دانشگاه، توسط یک دانش و آگاهی ویژه‌ی منظم با آموزش آشنا شده‌ایم: غالباً از مسیر ریاضیات، گزیده‌ی ادبیات، علوم، تاریخ و حتی هنر و کتاب‌های درسی نمایش. از همان کلاس اول، یادگیری دانش‌آموزان بر طبق مجموعه‌ی دانش نظام‌یافته، زمان‌بندی‌می‌شود. یادآوری این نکته مناسب است که در سطح دانشگاهی نیز یادگیری در دانشکده‌هایی چون هنر، علوم، اقتصاد و تجارت سازماندهی می‌شود. این دانشکده‌ها سلسله‌مراتبی از دروس دارند که تخصص علمی و روشنفکرانه‌ی فرد و حتی فراتر از آن را مشخص می‌کنند. در هر سطحی از یادگیری، دانش و آگاهی گزیده و سازماندهی‌شده به عنوان چیزی قانونی، معتبر، تثبیت‌شده، طبقه‌بندی‌شده و اندیشمندانه عرضه می‌گردد. (فوکو[12]، ۱۹۷۲، ص۱۷)

مسلطترین قدرت و مرجع مؤثر بر تفکر و عمل، شیوه‌ی علمی (عالمانه) است. گادامر[13] (۱۹۸۲) در کتاب **حقیقت و روش**[14] به آرای سلسله‌ای از متفکران می‌پردازد که ادعا می‌کنند فرد تنها از راه یک روش به حقیقت پرسشی دست نمی‌یابد. شیوه‌ی علمی با اجراها یا برگردان‌های‌تجربی‌اش، زمینه‌های فرهنگی (اجتماعی، فرهنگی، تاریخی، سیاسی و اقتصادی) را از میان برمی‌دارد که در آن ساختارها و پرسش‌ها مطرح شده، به آن‌ها پاسخ داده می‌شود. کان[15] (۱۹۷۰) در کتاب **ساختار انقلاب‌های علمی**[16] و واتسون[17] (۱۹۶۸) در کتاب **مارپیچ دوچندان**[18] نشان می‌دهند که هیچ توضیح یا کشف علمی در محیطی عاری از زمینه‌های مورد نیاز خود، ایجاد نشده و شکل نمی‌گیرد؛ حتی خود روش (متد) نیز توسط عواملی بیرونی کنترل می‌شود که نه‌تنها بر مسیر تفکر بلکه بر فرایندی که توسط آن یافته‌ها شناسایی می‌شوند نیز تأثیر می‌گذارند.

پست‌مدرنیسم

هنگامی که برانوین[19] در ده‌سالگی برای خریدن هدیه‌ای برای مادرش به مغازه رفت، با اصرار به فروشنده‌ی مغازه گفت: «هدیه باید پست‌مدرن باشد!». سال‌ها بعد، این واژه به طور فزاینده‌ای در مجله‌های ادبی و دانشگاهی، مهمانی‌های کوکتل و حتی کمدی‌های موقعیت که گه‌گاه اجرا می‌شد (سینفلد[20]) یا آگهی‌های تجاری (موتورسواران و شناگران هم‌زمان اسپرایت) ظاهر شد. شاید هم برانوین درک بهتری از این واژه داشت.

امروزه، یکی از غالب‌ترین واژه‌هایی که در بحث‌های نظری و فلسفی دیده می‌شود، پسامدرنیسم است. بحث‌های موجود درباره‌ی پیشوند «پسا» با کلمه‌های انتقادی، ساختاری، مدرن و استعماری پیوند خورده است. پیش از آن‌که معنای ضمنی پساگرایی[21] در این حیطه‌ها را به بحث گذاریم، نیازمند بحث درباره‌ی ریشه‌های کلمات انتقادی، ساختاری، مدرن و استعماری هستیم.

گفتمان مطالعات فرهنگی (همانند این کتاب) درباره‌ی وضعیت سوژه‌ها و مباحث مرتبط با اهداف و مقاصد جهان مانند تصاویر و عرف‌های موجود است. پرسش اصلی این است که چه کسی در این زمینه مورد ستم واقع شده، به حاشیه رانده شده، کوچک شمرده شده یا مورد استعمار قرار گرفته است؟ یکی از حوزه‌های اصلی که از راه پرسیدن سؤال‌های مشابه، اطلاعات زیادی به حوزه‌ی مطالعات فرهنگی افزوده، نظریه‌ی فمینیسم است. نظریه‌های فمینیسم، مطالعات زنان و مطالعات جنسیتی بر روی مسائل ستم و به حاشیه راندن مبتنی بر ساختارهای جنسی تمرکز کرده‌اند؛ پرسش‌ها یا مسائلی که در حقیقت می‌توانند وجود ستم، به حاشیه رانده شدن و یا دیده نشدن به واسطه‌ی جنسیت را فاش کنند. هدف بازسازی جهان است به این منظور که این حذف‌ها دیگر اتفاق نیفتند و بدین ترتیب افکار ما به سوی جهانی پست‌مدرن هدایت شوند. به عبارت دیگر، هنگامی که نسبت به ساختارهایی که افراد و گروه‌ها را بر اساس ساخت‌های جنسیتی مورد ستم قرار داده و به حاشیه می‌رانند، آگاهی یابیم، می‌توانیم این پرسش‌ها را مطرح کنیم که چه اقدامی باید در جهت از میان برداشتن این ساختارها، تصاویر یا عرف‌ها انجام گیرد؟ چگونه می‌توانیم ساختار جهان را دوباره بسازیم تا به سوی برابری اجتماعی و عدالت فردی برای همگان حرکت کند؟ مطالعات فرهنگی کارکرد مشابهی نسبت به ساختارهای ظالمانه‌ی رفتار با افراد و گروه‌ها بر اساس نژاد، طبقه، مذهب، دانش (سواد)، ارزش‌ها، تاریخ و انبوهی از دیگر حوزه‌های فرهنگی دارد. هرچند نباید دچار این تفکر غلط شد که دوره‌ی جهان پساانتقادی (جهان عاری از انتقاد) فرا رسیده است. درحقیقت، قدرت و سلطه‌ی مرد بر زن، سیاه بر سفید، غرب بر شرق، سرمایه‌داری‌بر سوسیالیسم، مسیحی بر مسلمان و همچنین فقدان دسترسی به جهانی مبتنی بر تفاوت‌های جسمی و ذهنی نشان می‌دهد که همچنان راه درازی در پیش داریم. ما تنها نیازمند آنیم که تا در حد امکان زندگی روزمره‌ی اکنون خود، به دنبال دیدن و یافتن رفتارهای ناعادلانه باشیم. دسترسی ما به تصویری از جهان پیش‌تر از راه تلویزیون، فیلم و سیستم‌های ارتباطی معاصر است. وقتی به جهان از دریچه‌ی لنز مطالعات فرهنگی نگاهی بیندازیم، درمی‌یابیم که چه اتفاقاتی می‌افتد و انسان‌ها -چه‌طور مورد ستم واقع و سرکوب می‌شوند. کاری که باید انجام شود این است که ما چگونه اقدام‌ها و

ساختارهایی را بنیاد نهیم تا جهان را دوباره سامان دهند. هنرهای نمایشی نیز مانند مطالعات فرهنگی در این سازماندهی دوباره و شکل‌دهی اعمالی که ما را به سمت جهانی فاقد انتقاد می‌برند، نقش دارند؛ رقصی شوخ‌طبعانه با نظریه‌ها، آرا و امکانات.

در بحث اصول پست‌مدرنیسم، درک ویژگی‌های غالب مدرنیسم الزامی است. تعاریف موجود از مدرنیسم پراکنده‌اند، هرچند ویژگی‌های مشترکی مانند پدید آمدن عقل‌گرایی نظری، تکنولوژیک، دیوان‌سالاری و هدفمند در جهان، غربی‌کردنِ جهان، سرمایه‌داری کالاگرا، شهری‌شدن و همگن‌سازی تفاوت‌های فرهنگی موجودند. در دل این ویژگی‌ها، آمال و أعمال برای رسیدن به پیشرفت، ثروت و کیفیت زندگی جای دارند. گرچه این وعده‌های آزادی روی شیوه‌های ستم و سلطه را با نقابی می‌پوشانند. (کلنر و بست[۳۱]، ۱۹۹۱، ۳)

فوکو (۱۹۷۲) به خردمندی یا عقل‌گرایی و رسومِ مدرن به عنوان سرچشمه‌های سلطه انتقاد می‌کند. به‌علاوه، او روی این نکته که چگونه رسوم، عرف و نهادهای جامعه طبیعتِ متفاوت و کثرتگرای زمینه‌های اجتماعی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و نامفهوم می‌کنند، مطالعه کرده است. وی اظهار می‌دارد که دل‌مشغولیمان به خردمند کردن خود، نظم اجتماعی، سیاست، اقتصاد و نهادهای اجتماعی (از خانواده گرفته تا زندان‌ها) جلوی چشم ما را برای دیدن این‌که چگونه این ویژگی‌ها درحقیقت سبب تولید ستم می‌شوند، گرفته است. به حاشیه راندن و بی‌ارزش شمردن زنان، رعایا و مردم استعمارزده تنها گوشه‌ای از شکست‌هایی‌است که در راه مدرن ساختن جهان رخ داده است. ایراد نظریه‌های فوکو و کسانی چون دلوز[۳۳]، گاتاری[۳۴] و لیوتار[۳۵] این است که هنگامی که ما درونِ فرایند تجربه‌ی مدرن‌سازی غرق شده‌ایم، نمی‌توانیم وضعیت مشکل‌ساز یادشده در نظریه‌های آنان را درک کنیم. تفکر درباره‌ی جهانِ مدرن از گفتمان‌های مطالعات فرهنگی و نقد و انتقاد برای بیرون رفتن از مدرنیته بهره می‌جوید.

لیوتار (۱۹۸۹) که یکی از جریان‌های عمده‌ی تأثیرگذار بر تعریف ما از پست‌مدرنیسم به او تعلق دارد، از مدرنیسم به عنوان پروژه‌ای شکست‌خورده در دوران روشنگری انتقاد می‌کند؛ شکستِ عقل‌گرایی (که غالباً توسط مردان سفیدپوست تعریف و تبیین شده است)، زندان‌هایی که نظریه‌های برجسته‌ای مانند مارکس‌گرایی و سرمایه‌داری ساخته‌اند و همین‌طور شکست‌های مشابه در حیطه‌ی آموزش مانند نظریه‌های بزرگی چون کُلبرگ[۳۶]، کول[۳۷]، تایلر[۳۸]، تابا[۳۹] و پیاژه[۴۰]ی همیشه حاضر. گفتمانِ افرادی که در انتها آمد، زمینه‌ای را برای تأثیر، هم بر مفهوم و هم بر ساختار تدریس و یادگیری (آموزش و آموختن)، نظریه‌ی برنامه‌های درسی و پیشرفت‌های اخلاقی و اجتماعی و اندیشمندانه فراهم آورده‌اند. همچنان که شرق به لحاظ سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در جهان به پیشرفت و شهرت دست می‌یابد، نظریه‌های برجسته‌ی غرب آرام‌آرام قدرت خود را از دست می‌دهند و به شکل فریبنده‌ای در خود فرومی‌روند.

پست‌مدرنیسم «از دلِ انکار نسلی نسبت به قطعیت‌های طبقه‌بندی‌شده‌ی سختِ مدرنیسم به دنیا آمد». (استوری[۴۱]، ۱۹۹۳، ۱۵۸) این مسئله به معنای شکل‌گیری نارضایتی فزاینده‌ای از نخبه‌سالاری در زمینه‌های فرهنگ و همچنین قطعیت، ثبات و نیز محرومیت ناشی از گفتمان‌های غالب بود. به‌علاوه، تأثیر روبه‌رشد فرهنگِ عامه (مفهومی با لایه‌هایی انبوه از معنی‌ها و تعریف‌ها) بر شکل‌گیریِ جهانِ ما از راه رسانه‌هایی مانند کلیپ‌های موسیقی راک، سینما و تلویزیون، ما را به سوی جهانی پساصنعتی، پساشیوه‌گرا و پساساختارگرا سوق داده است. بررسی فرهنگ از مسیر تئاتر، به‌طورعمده از حیطه‌ی نظریه‌های انتقادی، پساانتقادی، ساختارگرا، پساساختارگرا، مدرن و پست‌مدرن می‌آید. شناخت و درک ساختارهای ستمگر مدرنیسم از راه قواعد و قراردادهای نمایشی، می‌تواند جهانی پرنشاط، فرضی و خیالی از «پساگرایی»ها بسازد.

از یاد نبریم که هیچ‌یک از نظریه‌های معاصر به جز ساختارگرایی، ادعای داشتن «یک رویکرد» یا تکنیک را ندارند. گرچه هنرهای نمایشی دارای رویکردها و قواعد ویژه‌ای‌اند که معناهایی را شکل داده و شرایطی را برای قدرت فراهم می‌آورند ولی هنگامی که مطالعات فرهنگی و هنرهای نمایشی به عنوان زمینه‌ای برای ویران ساختن و بازسازی با هم متحد می‌شوند، بازپرسی و پرسیدن به راهبرد اصلی نظریه‌های معاصر برای بررسی انتقادی و تحقیق بدل می‌شود. یکی از نظریه‌های عمده‌ی تحقیق‌کننده به پست‌مدرنیسم تعلق دارد.

ابزار نظری پست‌مدرنیسم یک رویکرد یا مجموعه‌ای از تکنیک‌ها به خودی خود نیست، بلکه این بار نیز موضعی سیاسی نسبت به زندگی مدرنی دارد که دچار مشکلات بی‌شمار گشته است. همچون دیگر حوزه‌های مطالعات فرهنگی معاصر، پست‌مدرنیسم نیز بیش‌ترِ (اگر نگوییم همه) ساخت‌های مدرنیسم، مدرنیته و مدرن‌سازی را رد می‌کند. پست‌مدرنیسم که بیش از آن که پرورش‌یافته‌ی نفرت باشد، حاصل نارضایتی است؛ تشکیلات و ساخت فرهنگ غربی با «مرکزیت اروپا»[۴۲] را نفی می‌کند که حق انحصاری و مزیت را به حقایق جهانی (فرهنگ غرب) می‌بخشد. این در حالی است که علم و فن‌آوری، تمامی راه‌های دیگرِ شناختن و دانستن (معرفت‌شناسی) و بودن (هستی‌شناسی) را حذف کرده یا به حاشیه می‌راند.

پست‌مدرنیسم، مانند مطالعات فرهنگی، انتقادگرایی فرهنگی را به کار می‌گیرد و در برابر استفاده از قدرت و زور در هر گونه تشکیلات فرهنگی مقاومت می‌کند. به عبارت دیگر، همانند جنبش‌های فرهنگی، هم مطالعات فرهنگی و هم پست‌مدرنیسم شیوه‌ای از پرسشگری را برای تحقیق درباره‌ی نظام‌های قدرت به کار می‌گیرند. این نظام‌ها به واسطه‌ی ایدئولوژی‌های خاص و ساختارهایی با مقیاس بزرگ مشروعیت یافته‌اند. (همانند مدرنیسم و سرمایه‌داری مصرفی). مدرنیسم در مسیر تاریخی خود در جهت عقلانی و طبقه‌بندی کردنِ حقیقت، آگاهی (دقت کنید به پیدایش نظریات کارشناسی و موضوع‌های انضباطی و تأدیبی)، متن‌ها، ارزش‌ها و دیگر نهادهای فرهنگی، «فرهنگ را درون مرزهایی خشک و سخت شکل می‌دهد که هم مزیت را به بخش‌هایی از تفاوت به‌ویژه جنسیت، نژاد، طبقه و قومیت بخشیده» (میرسیادس و میرسیادس[۳۴]، ۱۹۹۴، ص۱۷) و هم آن‌ها را از میان برمی‌دارد. پست‌مدرنیسم با به چالش کشیدن و در برخی موارد شکستن فرمالیسم و کلاسی‌سیسم موجود در انواع ویژه‌ی دانش و قدرت، خود را در برابر ساخت‌های مدرن قرار می‌دهد.

در حالی که پست‌مدرنیسم فرض مسلم زندگی روزمره را به چالش‌کشیده و آن را بر هم می‌زند، در همان حال محدوده‌ها، گفتمان، تشکیلات و ساخت‌های فرهنگی و اصول ایدئولوژیک خود را نیز بررسی می‌کند. با به خاطر داشتن این مسئله هنگام به کارگیری نظریه‌ی پست‌مدرن در هر یک از هنرهای نمایشی، نفسِ این به کارگیری باید مورد پرسش قرار گیرد. هنگامی که پست‌مدرنیسم موضوع مدرن را از میان برمی‌دارد، چه چیزی به عنوان حقیقت غالب، جنسیت، اجرا و... به سوی مرکز حرکت می‌کند؟ درحقیقت، در نبود متن یا موضوع مدرن، چه چیزی مرکزیت می‌یابد؟ در اجراهای پست‌مدرن در هنرهای نمایشی به چه چیزی رسمیت داده می‌شود؟ یک متن نمایشی چگونه می‌تواند تمرین و اجرا شود تا به وسیله‌ی آن بازنمودهای قدرت و ساختارهای‌ظالم، متعادل شده یا تغییر مسیر دهند؟ چه چیزی و چه کسی از قدرت حمایت و آن را واگذار می‌کند؟

وظیفه‌ی پست‌مدرنیسم شکل‌دادن به پرسش‌ها و تمرین‌هایی است که ادامه‌ی شکل‌های مسلم‌فرض‌شده‌ی ظلم و ستم را فاش نموده، به چالش کشد. همان‌گونه که دلان[۳۵] (۱۹۹۳) اظهار می‌دارد، نظریه‌ی پست‌مدرنیسم «استراتژی‌های داستانی واقع‌گرا را رها می‌کند، مرگ شخصیت‌های همسان و مشابه را اعلام می‌دارد و این کار را با بهره‌گیری از تمرکززدایی از موضوع‌ها و قراردادهای مرکزی مشاهده و دریافت انجام می‌دهد.» (دلان، ۱۹۹۳، ۸۸) تمرین‌هایی که در حوزه‌ی پست‌مدرن شکل می‌گیرند. می‌توانند در راستای مسیر کثرت‌گرایی فرهنگی و احتمال[۳۶]، هدایت و کارگردانی شوند. نخست بکوشید تا به جای تکیه بر دیالوگ‌های سنتی برگرفته از متون کلاسیک یا گفتار روزمره، مفاهیم و گونه‌هایی از استراتژی‌های داستانی را با هم بیامیزید. دوم، ویژگی‌های اصلی شخصیت محوری را به پس‌زمینه برده، ویژگی‌های غیرمنتظره را به مرکز توجه بیاورید. باید این ویژگی‌های غیرمنتظره را از زوایای به‌حاشیه‌رانده‌شده‌ی شخصیت بیرون کشید و آن‌ها را به عنوان ویژگی‌های غالب شخصیت، دوباره عرضه نمایید. ترک واقع‌گرایی داستانی (روایی)، کلیشه‌ها را به چالش می‌کشد و از میان برمی‌دارد؛

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تمرکز را از تصورها و مفاهیم ممتاز فرض‌شده برداشته و تمامی شرکت‌کنندگان در هنرهای‌نمایشی از جمله تماشاگران را به کنش وامی‌دارد. هدف به خشم آوردن نیست، بلکه بیش‌تر تمرکززدایی از ذهنیت‌ها به منظور اهمیت بخشیدن به حواشی و آوردن گفتمان‌ها، حقایق، آگاهی‌ها و اطلاعات، تصاویر و ساختارهای فرهنگیِ متفاوت و... به مرکز توجه است. هدف تمرین‌هایی که زیر تأثیر پست‌مدرنیسم شکل گرفته‌اند، بازپرسی و برهم زدن نزاع‌های قدرت است که در هر یک از تشکیلات فرهنگی لانه کرده‌اند.

پساساختارگرایی

همان‌گونه که شما نیز در هنگام مطالعه در این زمینه به این مطالب دست می‌یابید، شباهت‌هایی‌میان نظریه‌های مختلف مطالعاتِ فرهنگی وجود دارد که به شکل‌گیری تجربه‌ها و ساختارهای متفاوتی در هنرهای نمایشی می‌انجامد؛ هرچند برخی از این تفاوت‌ها، مثلاً میان پست‌مدرنیسم و پساساختارگرایی، بسیار مبهم‌اند و این مسئله سبب می‌شود این پرسش باقی‌بماند که چرا نظریه‌های متفاوت وجود دارند؟ اگر به یاد داشته باشیم، پست‌مدرنیسم ادعا دارد که ساخت‌های ایدئولوژیک و تئوریک خود را نیز به چالش می‌کشد. سایر نظریه‌های معاصر موجود زیر عنوان مطالعات فرهنگی به عنوان آینه‌هایی عمل می‌کنند که در برابر هر یک از نظریه‌هایی که تبدیل به نظریه‌های غالب یا یک‌نواخت می‌شوند، قرار گرفته، آن‌ها را بررسی‌می‌کنند. جدیت و موشکافی اندیشمندانه و انرژی سیاسی درگیر عمل (در حال بازی) ویژگی ساختاری مطالعات فرهنگی و روند تمرین در هنرهای نمایشی است.

برخلاف انتقادگرایی فرهنگی، «ساختارگرایی یک شیوه‌ی نظری است نه یک موضع سیاسی». (استوری، ۱۹۹۳، ۶۹) ساختارگرایی شامل مجموعه‌ای از شیوه‌هاست که وقتی درباره‌ی یک متن، مفهوم، تصویر یا یک جهانِ مطبوع به کار گرفته شوند، معانی و ساختارهایی را در تاریخ، زمان، مکان و معنا شکل می‌دهند و تعریف می‌کنند. برای نمونه، «یکی بود، یکی نبود» و «آن‌ها پس از آن به خوبی و خوشی با هم زندگی کردند» ساختارهایی مسلم و آشنایی‌اند که بخش بزرگی از زندگی ما را تشکیل می‌دهند که ما در آن‌ها الگوی ازدواج کردن، بچه‌دار شدن، صاحب‌خانه شدن و خوش‌حال زندگی کردن پس از آن‌ها را دنبال می‌کنیم؛ یا حداقل این‌طور فکر می‌کنیم. این الگو در سطح، درست نیست یعنی آن ساختار برای اغلب مردم جهان درست عمل نمی‌کند. این یک تعبیر منفرد است؛ یک معنای ثابت منفرد. امکان گنجاندن انبوهی از تجربه‌ها در یک متن وجود ندارد. حتی داستان «سیندرلا» نیز می‌تواند با به کارگیری تفکر پساساختارگرایی از معانی و ساختارهای ثابت خود جدا شود.

در یک متن فرهنگی (اجرای نمایش، متنِ چاپ‌شده، متن شفاهی و...)، آن‌چه ما تغییر می‌دهیم، فاقد ارزش می‌گردد. درواقع، ما آن‌چه بدان ارزش گذارده می‌شود یا آن‌چه به کانون توجه آورده می‌شود را به چالش می‌کشیم. اگر پول یا زیبایی در پس‌زمینه قرار داده می‌شد، چیز دیگری به پیش‌زمینه می‌آمد که دارای ارزش بیش‌تری می‌بود. باید فرض کنیم که تلاش ما در بی‌ارزش ساختن آن‌ها نیست بلکه می‌کوشیم تا چیز دیگری را پیش آوریم تا به آن ارزش داده شود و در مرکز قرار گیرد. برای نمونه، استودیوهای والت دیزنی کوشیدند (این یک برنامه سرمایه‌دارانه بود؟) تا شخصیت «بل»[۳۶] در داستان **دیو و دلبر**[۳۷] (۱۹۹۴) را به عنوان زنی روشنفکر نشان دهند. آن‌ها این کار را از راه کتاب‌خوانیِ او انجام دادند. علاقه‌ی بل به کتاب به کانون توجه بدل شده بود. دیزنی تلاش کرد تا زیبایی جسمانی را به پس‌زمینه فرستاده، کتاب‌خوانی روشنفکرانه را به عنوان زیبایی [معنوی] به پیش‌زمینه بیاورد. گرچه جای تعجب نیست که اندام بل همچنان به شکل اغواگری خوش‌تراش باقی مانده بود و بر آن‌ها تأکید می‌شد.

موضوع‌های یک‌نواخت و همسان، نیازمند نظریه‌های همسان و درنتیجه ساختاری آشکارند. نشانه‌های این قضیه می‌تواند از مسیر وابستگی به افزایش شدید کتاب‌های خودیاری و صنعت چند میلیارد دلاری چاپ کتاب‌های درسی که دانش و تکنیک در آن‌ها بسته‌بندی شده، ارزیابی‌گردد. حتی هنرهای نمایشی زیر سلطه‌ی متون ساختاری در باب نمایش‌نامه‌نویسی، بازیگری، طراحی صحنه تا راهبردهای کارگردانی قرار گرفته‌اند. تنها قدرت ساختارسازی بسته‌بندی شده برای هنرهای نمایشی نیست که فریبنده است، بلکه ساختارسازی ضمنی برای فرهنگ که به صورت عمیقی درون شکاف‌های شیوه‌گرایانه پنهان‌اند نیز چنین‌اند. به زودی تسهیل در یادگیری و آموزش هنرهای نمایشی، چون سایر رشته‌ها، غیرخلاق و از موضعِ سیاسی، ناکارآمد می‌گردند.

ساختارهای آشنا و راحت مسلم فرض شده، در بستر ساخت‌های فرهنگی آرمیده‌اند تا مثل ریپ وان ـ وینکل[۳۸] به خواب روند تا زمان دیگری که بتوانند فقط در جهانی مشابه بیدار شوند. این خفتگی (غیرفعالی) برای پساساختارگرایان بی‌نهایت مشکل‌زاست. ساختارهای قطعی و مسلم شامل منافع و علایق غالبی هستند که ساخت‌های فرهنگی را حفظ، منتشر و بازتولید می‌کنند و بدین ترتیب «به اشکال

نژادپرستی، تبعیض جنسی و سوء استفاده‌های طبقاتی کمک می‌نمایند». (میرسیادس و میرسیادس،۱۹۹۴، ص۴۳) اصول ساختارسازی غالب در جامعه، بی این‌که از راه شیوه‌ای مانند پساساختارگرایی از لحاظ نظری پایان پذیرند، دست نخورده باقی می‌مانند.

من دریافتم که احتمالاً مسیری متفاوت از آن‌چه نظریه‌پردازان معروف در پی آن هستند به ساخت‌های نظری پساساختارگرایی می‌دهم، چرا؟ چون می‌کوشم تا سه فعالیت عمده را با استفاده از مطالعات فرهنگی (در این مثال پساساختارگرایی) چنان‌که در مورد هنرهای نمایشی به کار گرفته می‌شوند، به انجام رسانم. بی‌شک، بازپرسی و از میان برداشتن ساخت‌های فرهنگی قدرت و سلطه، هدف اصلی من است. دوم این‌که به کار گیری این نظریه‌های معاصر، فرآیند تمرین و اجرای هنرهای نمایشی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. درنهایت، قصد دارم از آرای پساساختارگرایی در جهت گشودن درهای ساختارسازی روایی ـ با مرکزیت کلام که در شکل نمایشی موجود است ـ به روی طرح‌ریزی ساخت‌های جدید و ممکن بهره گیرم. یک مثال می‌تواند به روشن شدن آن‌چه مورد نظر من است، کمک کند.

در کلاس درسی با عنوان مطالعات فرهنگی از مسیر تئاتر، از شرکت‌کنندگان (معمولاً ۵ یا ۶ نفر در یک گروه) دعوت می‌کنم تا ۳ دقیقه از یکی از ساختارهای آشنای داستان‌های خیالی را اجرا کنند. سپس از تماشاگران خواسته می‌شود تا ساخت‌های فرهنگی آشنا را شناسایی کنند. ناپدری‌ها و نامادری‌ها، خانواده‌ها، خانواده‌ی سلطنتی، طبقه‌ی ثروتمند، جنسیت، طبقه‌ی اجتماعی، نژاد، وظایف، مسئولیت‌ها، حقایق، نجات، قهرمانان، افرادِ شریر و... امکانات محتمل بی‌پایان‌اند. عناصر و ویژگی‌های مشترک آشکارند و ساخت‌های داستان‌های تخیلی بدون تغییر در محتوا و شکل در زمان و مکان، بی‌چون و چرا باقی مانده‌اند. آثار پویانمایی جدید دیسنی، بازسازی‌های نمادین انجام می‌دهند. تصویر بل در **دیو و دلبر** به عنوان زنی متفکر و دانشمند با کتابی در دست، بسیار کوچک است و سایر عناصر داستان خیالی دست‌نخورده و بی‌تغییر باقی می‌مانند. مردها همچنان بدن او را دید می‌زنند، افراد شریر و احمق، به‌ویژه مردها، همان وضعیت سابق خود را حفظ کرده‌اند؛ زنان روستایی هنوز به صورت شایعه‌پراکن‌هایی حسود، عصبی و مضحک در حاشیه به تصویر کشیده می‌شوند که تنها به دنبال یافتن مرد مناسب هستند تا او را رام کنند. فیلم یک کارخانه‌ی پول‌سازی است که بدون بررسی و اعتراض، رها شده است. هرچند، چالش‌های بالقوه و اقدام‌های سیاسی پساساختارگرایی در استودیوهایِ خلق آثار هنری پنهان هستند.

بدون درخشش والت دیزنی و فریبندگی سرمایه‌داری، سؤال‌ها و مباحث این امکان را می‌یابند تا در شرایط امنی مطرح شده، به بازپرسی و تحقیق بپردازند و به صورتی مبتکرانه، اجراها، ارتباط‌های، گفتمان‌ها و قدرت بنیادین را از میان بردارند. نخست، ما نمودهای قدرت را در داستان‌های **کلاه سوار کاری قرمز**[۳۹]، **سفیدبرفی**[۴۰]، **شاهدخت و نخودفرنگی**[۴۱] و انبوهی از دیگر داستان‌های تخیلی آشنا شناسایی می‌کنیم. سپس ساختارهایی که قدرت و سلطه را خلق، حفظ و منتشر می‌کنند، مورد پرسش و بررسی قرار می‌دهیم و درباره‌ی‌شخصیت نقش‌ها بحث می‌کنیم. آن‌ها فکر می‌کنند که چرا فلان شخص قدرت دارد؟ چگونه این قدرت را به دست آورده است؟ چگونه آن را حفظ می‌کند؟ (این سؤال شرح و توضیح ساختارهای قدرتِ غالب را آغاز می‌کند) چرا شخصیت‌ها، قدرت‌ها یا نظام را به چالش نمی‌کشند؟ چرا دانشجویان این‌گونه پاسخ می‌دهند: «قرار است این‌طور باشد» یا «همیشه این‌طور بوده است» و «ما نمی‌توانیم تاریخ را تغییر دهیم». همچنان که ما این پرسش‌ها را مطرح می‌کنیم، هر یک از آن‌ها را بر روی کارت‌هایی می‌نویسیم تا به عنوان دلایلی برای تغییر ـ که پیش‌درآمدی برای تمرین‌های پساساختارگراست ـ برای بررسی و نقد فرستاده شوند.

آن‌چه در پی پرسیدن سؤال‌ها و بررسی آن‌ها می‌آید، به یک عمل سیاسی شکل‌یافته تبدیل می‌شود. از شرکت‌کنندگان خواسته می‌شود تا دوباره بر روی بخشی که اجرا کرده‌اند، کار کنند. آن‌ها بر اساس پرسش‌ها و بحث‌هایی که پیش‌تر مطرح شده، تمرین می‌کنند. با این کار، محتوا و ساختارها برچیده می‌شوند. دوباره‌سازی داستان‌های تخیلی، اصول پساساختارگرایی و کانون‌های توجه را در هم می‌آمیزد و این یکی‌شدن به معنی آشکار شدن و تغییر ساختارهای آشنایِ قدرت است. از شرکت‌کنندگان خواسته می‌شود تا ساختار متن داستان تخیلی را بشکنند. تمرین‌ها پرتنش، پرزحمت و توان‌فرسا می‌شوند که نشانه‌ی آن است که تغییراتی در آشنا بودن ساخت‌های داستان‌های تخیلی در حال وقوع است اما از آن مهم‌تر، وقوع چالشی در اعمال و تفکر شرکت‌کنندگان است. اجراهایی که در ادامه از این داستان‌های تخیلی‌صورت می‌گیرد، این تغییرات را در بردارد: هرچند تغییراتی که شاهد آن‌ها بوده‌ام، به‌طورعمده جابه‌جایی‌هایی در جنسیت‌ها، تمایلات جنسی و ساخت‌های طبقاتی (مردان به جای زنان در نقش‌های سنتی) یا اضافه کردن یک فرد غیراروپایی است. این جابه‌جایی‌ها به جای این‌که امکانات محتمل دوباره‌سازی را برای وارد شدن در قدرت و تعادل قدرت به تصویر کشند، تنها نمودهای قدرت را مخفی می‌کنند. بااین‌همه، ما آن‌ها را به عنوان یک آغاز و یک محل برخورد آرا برای تمرین تفکر پساساختارگرا می‌شناسیم.

آن‌چه از مسیر مباحث شکل گرفته و به دنبال آن‌ها فرایندهای تمرین تا اجرای پساساختارگرای بعدی به دست می‌آید، به‌روشنی از

نخستین اجرای خام به چشم می‌آید. مسلّم است که معمولاً ناراحتی، سکندری خوردن، گرفتگی زبان و تُپُق (اشتباه‌های کلامی)، مکث‌های بی‌معنی و فقدان یک بازیِ یک‌دست در این اجراها فراوان است. اما در گستردگی روند تمرین نمایش و امنیت فضای بازی که ممکن است در آن خطر کردن و خندیدن روی دهد، فضای ترس کاهش می‌یابد. به خاطر وجود نداشتن یا بی‌اعتقادی به معنای نهایی ـ که هر دو ویژگی در پساساختارگرایی اهمیت دارند ـ تمرین‌ها و اجراها، عاری از جنبه‌های رسمی و کلاسیک ساختارگرایی‌اند. کار شکل‌گرفته‌ی شرکت‌کنندگان در مقابل ساختارهای قدرت، راهبردهایی را برای تغییر شکل می‌دهد و در هم بافته شدن چشم‌اندازهای در حال تغییر آن‌ها را در پی دارد.

گفتمان که زبان قدرت و ظلم و ستم است، شاید در هر موضوع فرهنگی، دشوارترین عنصر برای برچیدن باشد. هر چند جداکردن ابزار ساختارساز جای گرفته در زبان، حتی چیزی به پیش‌پاافتادگی نخستین و آخرین کلمه‌ی یک داستان تخیلی، مشخص‌کننده‌ی گفتمان/زبان موجود در پساساختارگرایی است که از نوع شناور است. یعنی به جای کارها و تجربه‌های پراکنده‌ی صرف، سلطه و یا معانی لفظی کلمات همواره نیازمند از میان برداشتن مجازهای زبانی (صنایع ادبی) است.

نمونه‌هایی که من استفاده می‌کنم، متنوع و متعددند، اما آن‌هایی که به نظر می‌رسد مفاهیم پساساختارگرایی را پیش‌بینی می‌کنند، آن‌هایی‌اند که بیش‌تر نشانه‌های زبانی شناورند که به آن‌ها قدرت داده شده است. مثلاً در مورد یک قربانی تجاوز جنسی، در ادای جمله‌ی «من چطور می‌تونم کمکت کنم؟» قدرت هنوز در کلمات گوینده یعنی من قرار دارد. تغییر و ادای دوباره‌ی این گفتمان به صورت «تو می‌خوای من الان چه‌کار کنم؟»، کنترل قدرت را بار دیگر به قربانی باز می‌گرداند. کنترل توسط گفتمان تنظیم می‌شود؛ یک راهبرد که به وسیله‌ی آن صاحب قدرت تغییر می‌کند. شرکت‌کنندگان می‌توانند به صورت رسمی یا غیررسمی متن گفت‌وگوها را (بر روی کارت‌ها یا دستگاه اُورهد) بنویسند که از این راه پناه‌گاه‌های غالب قدرت مانند خانواده، مدرسه، کلیسا، ارتش، صنعت، تجارت، بهداشت (پزشکی) ودیوان‌سالاری دولتی‌را در هم بریزند. (بن حبیب[۳۳]، ۱۹۹۲، ۷۸) فرض قدرت موجود در زبان حتی در گفتمان مسلم فرض‌شده‌ی داستان‌های تخیلی می‌تواند به چالش کشیده و برچیده شود و اجازه یابد تا تنظیم‌های جدیدی در محتوا، ساختار و سایر ساخت‌های فرهنگی آن انجام گیرد.

روش می‌تواند بر روی حقیقت سایه‌ی پررنگی اندازد. روش‌شناسی وضعیتی را امکان‌پذیر می‌سازد که سلطه‌ی جهان تکنولوژیک به آن مشروعیت می‌بخشد و از دیدگاه مطالعات فرهنگی، عناصری را نادیده می‌گیرد که هستی‌های فردی و اجتماعی را شکل می‌دهند. مانند بیش‌تر رشته‌ها، هنرهای نمایشی درون یک آگاهی (دانش) سنگر گرفته‌اند که این آگاهی از شیوه‌های رسیدن به پاسخ گرفته شده است. یکی از بارزترین جریان‌های مؤثر بر تئاتر و نمایش برای آموزش آن‌ها، حمایت روش‌شناسانه‌ای بوده که توسط «متد اکتینگ» معروف استانیسلاوسکی ایجاد شده است. سایر نظریه‌پردازان و کسانی که در این زمینه کار می‌کنند، مانند آرتو، برای الهام‌های فردی نیز قدرت و اهمیت قائل شده‌اند. هنگامی که روش‌شناسی‌ها به افراد اولویت بیش‌تری می‌دهند تا به موقعیت‌های اجتماعی، این مسئله سبب می‌شود تا اولویت به استفاده‌ی امپریالیستی از تئاتر و نمایش داده شود. خطر در این واقعیت است که نهادهای بزرگ‌تر اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی بر فرد فرمانروایی می‌کنند و همان‌طور که مارکس دوست داشت، ماتریالیسم اقتصادی تولید شکل می‌گیرد.

در جامعه‌ی مدرن، روش‌شناسی به مناعی فرهنگی و روشنفکرانه بدل می‌گردد که گویا باید بر جهان ما نور بتاباند اما درحقیقت، تنها در جهت حذف یک زمینه‌ی فرهنگی بزرگ‌تر گام برمی‌دارد. هنرهای نمایشی شکل گرفته زیر تأثیر وضعیت مطالعات فرهنگی نمی‌توانند یک دورنمای تجربی (مشاهده‌ای) را بپذیرند. آن‌چه در مطالعات فرهنگی بدان قدرت بخشیده شده، مقصود و زمینه است و نه شیوه و روش. دگرگونی‌های متعددی در مطالعات فرهنگی مهم هستند و به نوبت برای گنجانده شدن در فرایندهای تمرین، صحنه‌های بداهه‌پردازی و تحلیل اجرا اهمیت می‌یابند. یک نکته‌ی مهم این است که هر زمینه یا متن نوشته شده در هنرهای نمایشی در معرض بازپرسی و بررسی سیاسی از سوی فرهنگ معاصر است. هدف، کوشش برای برملا ساختن ابعاد پنهان قدرت موجود در ساخت‌های شخصیت است. چه چیز او را بدین شکل در تفکر، عمل و کلام درآورده است؟ چه کسی به چه کسی قدرت می‌دهد؟ چگونه؟ قدرت در طرح ساخت‌های شخصیت، مبتنی بر چه چیزی است؟ کنش، صحنه، ارتباط‌ها یا تنش‌ها چگونه شکل می‌گیرند تا این‌که به برخی تجربه‌ها، امتیاز و برتری داده می‌شود و تجربیات دیگران به پس‌زمینه برده شده، به حاشیه‌رانده یا خاموش می‌شوند؟ چه کسی بر اساس جنسیت، نژاد، سن، طبقه یا سایر پیش‌زمینه‌هایی که به صورت سنتی ممتاز شمرده می‌شوند، کنش را آغاز می‌کند؟

بسیاری از نظریه‌پردازان و فعالان معاصر در این عرصه‌ها، مدعی فعالیت در زمینه‌ی انتقادگری فرهنگی هستند؛ اما این می‌تواند به معنای محدوده‌ی گسترده‌ای از افکار و اعمال متعدد متفاوت هم در هنرهای نمایشی و هم در زندگی روزمره باشد. من و تعدادی از همکارانم خود را به عنوان استادان صاحب کرسی در زمینه‌ی مطالعات فرهنگی می‌شماریم که هر یک از راه یکی از حیطه‌های سنتی مانند هنر، دوران

کودکی، سوادآموزی و ادبیات، سلامت، نمایش و دیگر حیطه‌ها در این زمینه کار می‌کنیم و هر کدام تعبیر، سلیقه و گزینش متفاوتی از آن‌چه انتقاد را دربر می‌گیرد، داریم. هرچند هر یک از ما بر روی شرایط اختیاردهنده و مستبدانه‌ی درون ساخت‌های فرهنگی تحقیق و بررسی می‌کنیم. ما همانند گیرو[۴۳] فرض می‌کنیم که تمرکز تحقیقات بر روی «تولید گفتمانی اجتماعی است که سوءاستفاده و رنج بی‌مورد انسان‌ها را نمی‌پذیرد.» (گیرو،۱۹۹۱، ص۴۷) این گفته به خوبی با هدف هنرهای نمایشی هماهنگ است که به عنوان یک شکل هنری سیاسی از مطالعات فرهنگی گرفته شده است.

هر کارگردان نمایش که مطالعات فرهنگی را به خدمت می‌گیرد، مسئولیت آزمودن تمامی ابعاد تجربه‌های زندگی روزانه را بر عهده دارد که از راه داستان‌های روایت شده در اجراهای فرهنگی به تصویر کشیده شده‌اند. درون این اعمال زندگی روزانه، «گویاترین ابعاد نارضایتی‌های اجتماعی و کشمکش‌های سیاسی» موجود است. (کلی[۴۴]، ۱۹۹۳، ۳) ظرایفی که درون اعمال موجود در اشکال نمایشی جای گرفته‌اند، بدون ابزار نظری مطالعات فرهنگیِ انتقادگر، می‌توانند ناشناخته و بدون بررسی باقی بمانند.

اجراهای کوچک‌تر مانند کنسرت‌های مدرسه‌ای یا قطعات طنزآمیز نیز در معرض قوانین تحقیق و بازپرسی مطالعات فرهنگی قرار دارند. برای نمونه، گروهی از پسران چهارده‌ساله هجویه‌ای را درباره‌ی دختران اجرا می‌کردند. با این‌که کلیشه‌سازی بیش از حد لباس‌های زنانه‌ی آن‌ها توهین‌آمیز و حرکات بدن آن‌ها برای نقش یک دختر وحشتناک بود، اما معلم‌ها فکر می‌کردند که اجرای آن‌ها خنده‌دار است. وقتی یک نظریه‌پرداز انتقادگرا درباره‌ی اجرای نقش زنان و تقلید رفتارهای یک جنس دیگر سؤال کرد، معلم‌ها هیچ احساسی نسبت به این‌که مشکلی در قطعه‌ی طنزآمیز وجود داشته، نداشتند. از این گذشته، آن‌ها احساس می کردند که «این همان طوری است که باید باشد و خواهد بود». بدون نظریه‌های مطالعات فرهنگی، پسران، دختران، معلم‌ها و قطعات هجوآمیز بی‌معارض باقی ماندند. سه سال بعد هنوز در آن مدرسه کارهای مشابه اجرا می‌شد و معلم‌ها همچنان از «نظم اجتماعی» که توسط «نظام نشانه‌گذاری» این شکل از هنرهای نمایشی خاص عرضه می‌شد، خشنود و راضی بودند. (آیری[۴۵]، ۱۹۹۴) طنز، پارودی و کنایه، راهبردهای عمده برای از میان برداشتن تصاویر و اشکال فرهنگی است، اما باز باید پرسید اشکال مناسب کدام‌اند؟

پسا استعمارگری

شاید به دلیل وضعیت امپریالیسم و غلبه‌ی نویسندگان پسامدرن و پساساختارگرا، زیر سرفصل مطالعات فرهنگی، پسااستعمارگرایی ناآشناترین یا کم‌استفاده‌ترین نظریه‌ی معاصر باشد. از میان اروپاییان و آمریکاییان، اولی استعمارگر اصلی در دوران ابتدایی مدرن و دومی استعمارگر اصلی‌دوران اخیر مدرن‌اند. تعجبی ندارد که آرای عمده‌ی پسااستعمارگرایی از ملت‌ها و فرهنگ‌هایی برخاسته که پیش‌تر استعمار شده بودند: خاورمیانه (ادوارد سعید[۴۶])، گویانا[۴۷] (ویلسون هریس[۴۸])، سیاه‌پوستان آمریکا (هنری لوئیس گیتس جونیور[۴۹]) و مردم مناطق مستعمراتی کارائیب، هند، استرالیا، آمریکای جنوبی و بومیان سراسر جهان.

نظریه‌های پسااستعمارگرا به عنوان چالشی برای ساخت‌ها و نهادهای فرهنگی استعمارگرانی‌عمل می کنند که سوءاستفاده و تحمیل و مداخله‌ی آن‌ها، جنبه‌های فرهنگی‌مردمان اصلی آن سرزمین‌ها را نابود کرده یا تغییر داده است. خواه استعمارگران به صورت صلح‌آمیز یا با جنگ وارد سرزمین آن‌ها می‌شدند، کارکرد آن‌ها همچنان سلطه و کنترل بود که به معنی تسلط بر آن سرزمین به خاطر مقاصد اقتصادی، ملی، منطقه‌ای، جغرافیایی، مذهبی، تاریخی یا اجتماعی بود. نیومن و استفنسون[۵۰] (۱۹۹۳) استعمارگری را «ابزاری که از راه گسترش واقعی قدرت و تجربیات و رسوم نمادین استعمارکننده و استعمارشونده ساخته می‌شود» تعریف می کنند. (همان، ص۱۲) استعمارگری و پسااستعمارگری نهادهای فرهنگی را به تصویر می کشند که مستعمره تشکیل می‌دهند. مسئله‌ی اصلی این است که چگونه اجراهای نمایشی جای استعمارکننده و استعمارشونده را مشخص می‌کنند. گفتمان مورد استفاده برای خلق، حفظ، اشاعه و بازتولید وضعیت‌های قدرت، ستم و سلطه، یک مشکل دیگر است.

دو واژه‌ی مورد استفاده (مبتنی بر این فرض که کارکرد اصلی زبان یکی از ابزار قدرت است) در گفتمان پسااستعمارگرایی ابطال و تصرف است. ابطال به انکار زبان استعمارگر به عنوان قدرت امپراتوری[۵۱] مربوط می‌شود که در هر یک از جایگاه‌های بنیادین مانند خانواده، مدرسه، کلیسا یا دولت بر ابزار برقراری ارتباط یعنی زبان مسلط است. بدون پذیرش گفتمان امپریال از سوی استعمارشونده، کنترل یا سوءاستفاده از ساخت‌ها و نهادهای فرهنگی غیرممکن است. کنترل یا سوء استفاده ممکن است از راه قانون‌گذاری یا نیروی نظامی به وجود آید، همان‌طور که در مورد قانون‌گذاری بریتانیا درباره‌ی زبان انگلیسی به عنوان زبان غالب یا در برخی موارد تنها زبانی که باید به آن سخن

گفته شود، اتفاق افتاد؛ یک ملت تک‌زبان با یک فرهنگ واحد (تک‌فرهنگ‌گرایی). در سایر شرایط، زور باید ردای سیاه به تن می‌کرد تا با فریبندگی و ترس از خدایان مسیحی، مردم استعمارشده را به عرصه‌ی مذهب و در نتیجه، زبان خود بکشاند. زبانی که انجیل به آن نگاشته شده بود، بدل به زبان غالب گردید. امروزه برخی از بومیان آمریکا، درباره‌ی این مطلب صحبت می‌کنند که در مدارس شبانه‌روزی برای گفت‌وگو به زبان بومی خود مورد ضرب و شتم قرار می‌گرفته‌اند؛ همان‌طور که اگر در خانه به آن زبان حرف می‌زدند، تنبیه بدنی می‌شدند. انگلیسی زبان قدرت در مدارس و تفکر والدین در خانه‌ها بود. انکار آن امری دشوار بود. ابطال به معنی از دست‌دادن قدرت برای استعمارشده و کنترل فرهنگ بومی از سوی استعمارگر بود.

تصرف ساخت‌ها و نهادهای فرهنگی، به‌ویژه از راه گفتمان (کلام) هم برای استعمارکننده و هم استعمارشونده ـ به ترتیب مرکز و حاشیه ـ وجود دارد. در مراحل اولیه‌ی استعمار، استعمارشونده گفتمان مرکز را می‌گرفت و آن را به عنوان وسیله‌ای برای دستیابی به مرکز و همین‌طور به عنوان ابزاری برای به چالش کشیدن مرکز از نو سامان می‌داد. افزودن لغات و ساختارهای زبان امپریالیست و آمیختن آن با زبان حاشیه، ابزاری مؤثر برای دسترسی به قدرت مرکز و انکار آن بود. این گونه از تصرف در اصطلاحات سیاسی، قدرت امپریالیستی را برچیده یا حداقل آن را تضعیف می‌کرد.

اکنون تصرف به استفاده از ساخت‌ها و مصنوع‌های فرهنگی مرکز امپریال اشاره دارد که در جهت رسیدن به تأیید و مرکزیت توجه یا اهمیت انجام می‌شد. مثلاً استفاده از موسیقی، پوشش یا شیوه‌های سازمانی سنتی، به عنوان چیزهایی متعلق به خود، بدون شناخت و توجه به حساسیت‌های اجتماعی، سیاسی یا اقتصادی، توسط مرکز تصرف شده بود. مردم غیربومی از زمان کریستف کلمب زمین، دارو، آموزش و غذای متعلق به بومیان آمریکا را تصرف می‌کرده‌اند. نمادها، حلقه‌های گفت‌وگو، مراسم، دانش و اطلاعات، ارتباطات، شیوه‌های تربیت فرزندان و ساختارهای روایی و ادبی و طنز تنها تعداد اندکی از تصرفات فرهنگی غیربومیان (مردمانی که از اروپا آمده‌اند) از فرهنگ‌های بومی‌اند. چنین تصرفاتی تنها در جهت در حاشیه قرار دادن دوباره‌ی مردم استعمارشده عمل می‌کند.

برای دهه‌های متمادی، هنرهای نمایشی، افسانه‌ها و آیین‌های بومی را تصرف کرده‌اند. گو این که بیش از آن‌که آن‌ها را نمایش دهند، تصویر غلطی از آن‌ها ارائه کرده و ساخت‌های فرهنگی را از راه فرایندهای تمرین و اجرا، خراب و آلوده ساخته‌اند. دیگر مصنوع‌ها، ارزش‌ها، رسوم فرهنگی و ... نیز به همین شکل تصرف شده‌اند. دانش، ارزش‌ها و دیگر جنبه‌های فرهنگ سیاه‌پوستان آمریکا که در زندگی آمریکای شمالی ادغام شده، اصالت یا کیفیت ارگانیک خود را از دست داده یا دچار تحریف شده است؛ تا آن‌جا که بیش‌تر جمعیت سیاه‌پوستان آمریکا ریشه‌های فرهنگی خود را نمی‌شناسند.

از آن‌جا که استعمارگری شیوه‌ای برای حفظ ارتباط جهانی نابرابر، میان قدرت سیاسی و اقتصادی‌است (سعید، ۱۹۷۸) دوران مدرن در میان ساز و برگ‌های امپراتوری و مستعمره (کولونی)، استعمار زمین، حقایق، دانش، ارزش‌ها، حاشیه‌ها، نواحی مرزی، جنسیت، نژاد، طبقه و دیگر ساخت‌های فرهنگی، بی‌هیچ گونه چالش سیاسی، گرفتار شده است. با دوران مدرن که درگیر بحران است (هابرماس[۵۲] ادعا دارد که این مسئله پروژه‌ی ناتمام عصر روشنگری است) یا در یک نقطه‌ی پایان قرار دارد (همان‌طور که پست‌مدرنیست‌هایی چون لیوتار[۵۳]، بودریار[۵۴] و دیگران امید دارند) امید است شیوه‌های عمده‌ی چالش و تغییر به آرامی از نظریه‌های برچیده شده‌ای بیرون آید که به عنوان پسااستعمارگرایی شناخته می‌شوند. جریان‌های تأثیرگذار نظری موجود در پسااستعمارگری، بر ساخت‌های فرهنگی مدرن، به‌ویژه تاریخ و نظام‌های‌استعماری و سایر ساخت‌های زیر سلطه‌ی استعمارگران تحقیق و بررسی می‌کنند.

بازنمایی برخوردهای استعماری از مسیر هنرهای نمایشی، معمولاً در نخستین نگاه به عنوان گزارشی دقیق از واقعیت پدیدار می‌شوند ـ این‌که واقعیت چگونه بوده یا است. در یک سناریو، دانشجویان که بیش‌تر اروپایی تبار بودند، گزارشی خبری درباره‌ی کشتار کودکان دختر در چین را به عنوان راهی برای کنترل جمعیت به تصویر کشیدند. پس از آن، ساختار اجرا به واسطه‌ی نظام‌های قدرتی که در آن موجود بود، بر هم زده شد. همچنان که تجزیه و تحلیل ابعاد قدرت آغاز شد، یادآور شدم که بیش‌تر پرسش‌ها و مباحث، چینی‌ها را در جایگاهی حاشیه‌ای و فاقد قدرت قرار داده است با این فرض که خاستگاه آن پرسش‌ها، طبقه‌ی ممتاز دانشجویان اروپایی‌تبار بود. دانشجویان احساس می‌کردند استعمارگری، مسئله‌ی مهمی نیست اما «بی‌عدالتی انسانی» در کشتن کودکان دختر چرا. منطق احساسی در این مسئله تأثیر داشت و از میان برداشتن جایگاه اروپایی ـ آمریکایی دشوار بود. پرسیدم چرا چینی‌ها به چنین کاری متوسل شدند؟ چرا دخترها؟ از کدام تبار؟ اگر شما چینی بودید، چه گزینه‌هایی پیش رو داشتید؟ مباحث از این که چقدر این کشتن‌ها کار اشتباهی است تا حرکاتی از مرکز به حاشیه در نوسان بود که در این مورد این حرکات به صورت تلاش برای تمرکززدایی از گرایش‌های ناشی از تبار اروپایی ـ آمریکایی و سعی در ارزش دادن به حواشی

درآمده بود. نیازی به داوری در مورد غلط یا درست بودن سناریو نبود، اما کاری که باید انجام می‌شد مشخص کردن دوباره‌ی تعابیر و بخشیدن مفهومی از قدرت به حواشی بود. هرچند مباحث پراکنده‌ای درگرفت، اما درنهایت، موضع دانشجویان فقط این بود که کشتن کودکان دختر اشتباه است.

این سناریو تنها یکی از امکانات محتمل برای استفاده از نظریه‌ی پسااستعمارگری در هنرهای نمایشی است. استفاده از داستان‌های روزنامه‌ها و مجلات، شیوه‌ای برای آغاز فرآیند تحقیق درباره‌ی بحران ایجادشده توسط استعمارگری است. سناریوهای جنگ خلیج فارس، حفظ صلح در بوسنی، کمک به سومالی یا تصاویر دیگری خواه چاپ‌شده همراه (متن)، تصویری، شفاهی یا به گونه‌ای دیگر، نقاط شروع مناسبی برای نمونه‌های ملموس استعمارگری، به‌ویژه آن‌گونه که توسط اروپا و آمریکا ادامه یافته است. مقاله‌ای از یک روزنامه یا مجله درباره‌ی وقایع، مسائل یا شرایط موجود در سایر نقاط جهان که توسط یک گزارشگر/نویسنده‌ی محلی یا ملی‌گزارش شده را انتخاب کنید. سناریو را، خواه اصل واقعه همان‌طور که در گزارش آمده یا دیگر زمینه‌های ممکن که واقعه را در همان زمان یا در گذشته دربر گرفته، اجرا کنید. مثلاً مقاله‌ای درباره‌ی بوسنی می‌تواند بر روی صحنه به تصویر کشیده شود، البته نه خود واقعه‌ی مستقیم بلکه به این صورت که مثلاً خانواده‌ای در حال تماشای تلویزیون شاهد این گزارش بوده‌اند و سپس راجع به آن بحث می‌کنند یا سربازانی در یک پادگان این گزارش را از فرمانده خود می‌شنوند یا صحنه‌های دیگری که در آن‌ها، مقوله‌ی مورد نظر محتواست نه زمینه‌ی اجرا. همچنان که سناریو گسترش می‌یابد، مخاطب می‌تواند شروع به بررسی، بر هم زدن ساختار و به چالش کشیدن اجرا از منظرهای زیر کند: چه کسی واقعاً در مسند قدرت است؟ چگونه قدرت به اروپایی‌ها و آمریکایی‌ها داده شده است نه بوسنیایی‌ها؟ چه کسی از این جنگ سود می‌برد؟ آمریکایی‌ها چطور می‌توانند از جریان دوری گزیده یا در برابر آن مقاومت کنند؟ بوسنی چگونه استعمار می‌شود؟ کدام گفتمان استعماری به کارهای گوناگون گروه‌های متفاوت مشروعیت می‌بخشد؟ قدرت از سوی کدام نهاد، یعنی ارتش، کلیسا، اقتصاد (تجارت) یا سازمان ملل متحد تفویض شده، مشخص گشته، جریان یافته و حفظ می‌شود؟ کدام اجرا و اجرای چه کسی به عنوان اجرای درست، قدرتمند، اخلاقی و ارزشمند شناخته می‌شود؟ چرا؟ چگونه ساخت‌های فرهنگی بوسنیایی که برای نشان دادن ظلم و ستم به تصویر کشیده شده‌اند، نیازمند نجات‌یافتن از سوی گروه‌های غیربوسنیایی هستند؟ گزارش‌ها چگونه در برابر پرسش‌های مردم عادی، ارتش، شرکت‌های تجاری بزرگ و رسانه‌ها مقاومت می‌کنند؟ تمرین سناریوی اصلی به صورتی که ساختار آن به شیوه‌ای درهم بریزد و بازسازی شود که قدرت را به قربانیان تفویض کند، به چه شکل خواهد بود؟ کدام مواضع، تعبیر غالب اروپایی‌ها و امریکایی‌ها از جنگ را مورد پرسش قرار می‌دهد یا نمی‌دهد؟

این تنها نمونه‌ای از سناریوهای استعمارگرانه است که به وسیله‌ی پرسش‌های نظری پسااستعمارگرا تحقیق و بررسی می‌شود. شاید این سناریو فرضی باشد، اما می‌خواهد نشان دهد چگونه لایه‌های متعدد و پنهان قدرت استعماری به وسیله‌ی تحقیق و بازپرسی پسااستعمارگرایی آشکار می‌گردد. خود پرسش‌ها باید به عنوان ساخت‌هایی که از تماشای سناریو با دیدگاهی نظری حمایت می‌کند، بررسی شود. نظریه‌های مطالعات فرهنگی موضع و هدف سیاسی‌اش را چالشی برای ایدئولوژی خود می‌دانند. همان‌طور که سعید (در ویلیامز و ویلیامز[۵۴]، ۱۹۹۳) اشاره می‌کند، تعابیر، برداشت و گفتمان تاریخی و اعمال انجام شده در مورد، توسط و برای مردم استعمارشده «وضع برتری برای غربی‌ها به عنوان استعمارگر، نسبت به شرقی‌ها به عنوان دیگران را تضمین می‌کند». (همان، ص۴)

در دیگر حوزه‌های مطالعات فرهنگی، از مَجاز استعمارگری در تجربه‌های فرهنگی استفاده می‌شود. برخی دیدگاه‌های فمینیستی از مجاز استعمار بدن از سوی حرفه‌ی پزشکی، مردان، تبلیغات، هنر و دیگر افراد و مشاغل فرهنگی استفاده می‌کنند. در مورد زنان، پسااستعمارگرایی از توقف کنترل بدن آن‌ها توسط دیگران . از نمایش در هنر گرفته تا سقط جنین و عمل جراحی . حمایت می‌کند.

هرجا نظام‌های قدرت غلبه می‌یابند، تمرین‌هایی که این نظام‌ها را به چالش می‌کشد، می‌توانند از مَجازهای استعمارگرایی/ پسااستعمارگرایی در زمینه‌هایی غیر از زمینه‌های تاریخی، جغرافیایی، اقتصادی یا سیاسی سود برند. بدن زن به عنوان محلی مناسب برای استعمار، تنها یک نمونه است. این مجاز را به سایر ساخت‌های مدرن مانند جنسیت، نژاد، طبقه، جهت‌گیری‌های جنسی، دانش‌اموزان مدارس یا دانشجویان دانشگاه‌ها و یا دسته‌های دیگر گسترش دهید و ببینید که امکانات محتمل بی‌حدوحصرند. تصور می‌کنم از آن‌جا که «تجدید قوای‌فرهنگی» (اَشکرافت، گریفیز و تیفین[۵۵]، ۱۹۸۹، ۳۳) یکی از جهت‌گیری‌های اصلی پسااستعمارگرایی است، پس من درحقیقت به زحمت توانسته‌ام به جنبه‌های گسترده‌تر و پیچیده‌تر مفاهیم نظری برای تجربه‌های روزمره یا به عنوان نماینده‌ای در اجراهای هنرهای‌نمایشی دست یابم.

یادداشت‌ها

* این مطلب ترجمه‌ی بخشی از کتاب با این مشخصات است:

1. post-literature
2. Caputo
3. being open
4. method acting
5. educational drama
6. Augusto Boal
7. learning/teaching-play theater
8. Nitzsche
9. Althusser
10. Grmasci
11. Bell Hooks
12. Foucault
13. Gadamer
14. *Truth and Method*
15. Kuhn
16. *The Structure of Scientific Revolutions*
17. Watson
18. *The Double Helix*
19. Bronwyn
20. Seinfeld
21. Postism
22. Kellner and Best
23. Deleuze
24. Guattari
25. Lyotard
26. Kolburg
27. Cole
28. Tyler
29. Taba
30. Piaget
31. Storey
32. eurocentrism
33. Myrsiades and Myrsiades
34. Dolan
35. contingency
36. Belle
37. *Beauty and the Beast*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

38. *Rip Van Winkle*
39. *Red Riding Hood*
40. *Snow White*
41. *Princess and the Pea*
42. Benhabib
43. Giroux
44. Kelly
45. Eyre
46. Edward Saeid
47. Guyana
48. Wilson Harris
49. Henry Louis Gates Jr.
50. Newman and Stephenson
51. empire power
52. Habermas
53. Baudrillard
54. Williams and Williams
55. Ashcroft, Griffiths and tiffin

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌نامه

Agger, B. (1992). *Cultural Studies as Critical Theory*. London: Falmer Press.

Albert, L. V. (1985). *Cut*. Toronto: Playwrights Union of Canada.

Althusser, L. (1972). *Politics and History: Montesquien, Rousseau, Hegel, and Marx*. London: National Library Books.

Ashcroft, B., Griffiths, G., and Tiffin, H. (eds.) (1989). Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London: Routledge.

Barthes, R. (1986). *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang.

Benhabib, S. (1992). *Situating the Self-Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*. Cambridge, England: Polity Press.

Blundell, V., Shepherd, J., and Taylor, I. (eds.). (1993). *Relocating Cultural Studies: Developments in Theory and Research*. London: Routledge.

Boal, A. (1985). *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group.

Caputo, J. D. (1987). *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutics Project*. Indianapolis: Indiana University Press.

Dolan, J. (1993). *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Eyre, L. (1994). *Personal communication*. Fredericton: University of New Brunswick.

Foucault, M. (1972). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon.

Gadamer, H-G. (1982). *Truth and Method*. New York: Crossroad Publishing.

Giroux, H. A (1991). *Postmodernism, Feminism, and Cultural Politics-Re-drawing Educational Boundaries*. New York: State University of New York Press.

Gramsci, A. (1973). *Letters from Prison*. New York: Harper & Row.

Heidegger, M. (1977). *Basic Writings*. New York: Harper & Row.

Hooks, B. (1990). *yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Toronto: Be-Tween The lines.

Kellner, D., and Best, S. (1991). *Postmodern Theories-Critical Interrogations*. New York: Guilford Press.

Kelly, U. (1993). *Marketing Place: Culture Politics, Regionalism and Reading*. Halifax, Nova Scotia: Fernwood.

Kershaw, B. (1992). *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.

Kuhn, T. S. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.

Lyotard, F. (1989). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Myreiades, K., and Myrsiades, L.S.(eds.). (1994). *Margins in the Classroom: Teaching Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Neuman, S., and Stephenson, G. (1993). *Re-Imagining Woman*. Toronto: University of Toronto Press.

Nietzche, F. (1957). *The Use and Abuse of History*. Indianapolis: Bobbs and Merill.

Saeid, E.W.(1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Storey, J. (1993). *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. New York: Harvester, Wheatsheaf.

Watson, J. D. (1968). *The Double Helix*. New York: Atheneum.

Williams, P. and Williams, L. (eds.)(1993). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Harvester, Wheatsheaf.