# Acts of Visibility in Toopkhaneh Square during the Qajar Era as a Performative Stage Based on the Political Thought of Hannah Arendt

**Abstract**

Toopkhaneh Square is one of the iconic and politically charged public spaces in Tehran, Iran, which was deliberately shaped during the Qajar era as part of the broader physical and political transformation of the city. Initially designed as a political-military space, the square prominently featured cannons that served as powerful symbols of state authority and military prowess. However, the square's function soon expanded beyond this static role. Through continuous interaction between its physical configuration and the lived experiences of the city's inhabitants, Toopkhaneh Square gradually evolved into a dynamic performative arena. It became a space where visibility, spectacle, and the dynamics of seeing and being seen shaped its social and political significance. Over time, the square transformed into a stage where citizens enacted aspects of daily life through various acts of visibility, positioning themselves simultaneously as performers and spectators. In doing so, Toopkhaneh Square emerged as a central venue for the acts of visibility of governmental power while also fostering diverse forms of civic participation and expression. Hannah Arendt's political thought offers a compelling framework for understanding this transformation. According to Arendt, the public sphere is fundamentally a space of appearance where political life unfolds through action and speech. In her view, politics is inherently performative; individuals reveal themselves to one another through public engagement, constructing identity and meaning in a shared realm of visibility. The public sphere thus operates as a theatrical stage, where acts of visibility —whether through state-sponsored or citizen-led performances—constitute a core dynamic of political interaction. Arendt's insights help illuminate how spaces like Toopkhaneh Square enable, structure, and mediate political action through both their spatial configurations and symbolic functions. Throughout the Qajar period, Toopkhaneh Square hosted a range of state-orchestrated events aimed at reinforcing and legitimizing governmental power. Military parades, public executions, official ceremonies, and staged celebrations served as choreographed spectacles designed to project an image of state authority and instill public awe. These official acts of visibility rituals inscribed political power into the visual and spatial fabric of the city, embedding it within the everyday lives of citizens and shaping their perceptions of state authority. Simultaneously, Toopkhaneh Square also functioned as a vibrant platform for spontaneous and informal expressions of public life. Citizens actively appropriated the space for self-display, communal gatherings, public debates, protests, and acts of symbolic resistance. These grassroots forms of acts of visibility often contested the dominant narratives imposed by the state, illustrating the capacity of public space to serve as a site of both conformity and dissent. Through their embodied presence and performative engagements with state symbols and each other, citizens continuously redefined the meaning, use, and political significance of the square. This study employs a descriptive-analytical approach to examine how the performative dynamics of acts of visibility reshaped Toopkhaneh Square over time. The square evolved from a militarized display ground into a complex public stage where politics and performance were inextricably intertwined. Viewed through Arendt's theoretical lens, this evolution offers valuable insights into the interplay of space, power, acts of visibility, and public life in historical Tehran, revealing broader patterns in the sociopolitical functions of urban public spaces.

*Keywords*: acts of visibility, theatricality, Toopkhaneh Square, Hannah Arendt, Qajar Iran

Received: 14 Jan 2025
Received in revised form: 18 March 2025
Accepted: 20 May 2025

**Seyed Mostafa Moradian**[1] iD (Corresponding Author)
Faculty Member of Performing Arts Department, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: m_moradian@ut.ac.ir

**Behzad Aghajamali**[2] iD
Assistant Professor, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: Behzad.jamali@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.388780.616007

**Citation:** Moradian, Seyed Mostafa, & Aghajamali, Behzad (2025). Acts of visibility in toopkhaneh square during the qajar era as a performative stage based on the political thought of hannah arendt, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 30(3), 31-43. (in Persian)

**Authors retain the copyright and the full publishing.**

**Publisher: University of Tehran Press.**

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴

# جنبه‌های نمایشگری میدان توپخانه در دوران قاجار به‌عنوان صحنه نمایش با نظر به آرا هانا آرنت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۲۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۲/۳۰

**سید مصطفی مرادیان**[۱] (نویسنده مسئول)؛ عضو هیأت علمی گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: m_moradian@ut.ac.ir

**بهزاد آقاجمالی**[۲]؛ استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: behzad.jamali@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.388780.616007

## چکیده

میدان توپخانه از جمله میدان‌های شهر تهران است که با کنشی نمادین توسط حکام قاجار هم‌زمان با توسعه کالبد شهر، شکل می‌گیرد. در این مسیر، میدان توپخانه به‌واسطه استقرار توپ‌هایی که نمادی از قدرت و اقتدار زمانه به‌شمار می‌روند به لحاظ کالبدی، میدانی سیاسی-نظامی تلقی می‌شود؛ این فضای وسیع به‌سرعت تبدیل به مکانی برای دیدن و دیده‌شدن می‌شود و کاربرد و کارکرد مکانِ میدان تغییر می‌کند و کاربردهایی همسان با صحنه نمایش پیدا می‌کند و در این مکان، مردم در نقش بازیگران و تماشاگران زندگی روزمره خود را دیگرگون به نمایش می‌گذارند. این روند مکانِ میدان را به مکانی برای نمایشگری اقتدار حکومت تبدیل می‌کند و معنایی فراتر از میدان پیدا می‌کند. در نظر هانا آرنت، میدان، مکانِ مناسبی برای تعامل کنش‌های سیاسی-نمایشی انسان است. این عرصه در بسیاری از جوامع شرایط را برای آشکارشدن کنش‌های نمایشگری مهیا می‌سازد؛ به تعبیری هرگاه آرنت در حال سخن گفتن از سیاست است؛ او در حال بازسازی واقعیت‌ها و ویژگی‌های تئاتری انسان است. ازاین‌رو، در این پژوهش تلاش بر آن است که به روش توصیفی‌تحلیلی به کنش‌های نمایشگری موجود در میدان توپخانه پرداخته شود و این نتیجه به دست آید که فعالیت‌های نمایشگری در میدان منجر به تبدیل آن به مکانِ اجرا و در نهایت تغییر کاربری میدان می‌شود.

*واژه‌های کلیدی*: صحنه نمایش، قاجار، میدان توپخانه، نمایشگری، هانا آرنت

**استناد**: مرادیان، سید مصطفی و آقاجمالی، بهزاد (۱۴۰۴)، جنبه‌های نمایشگری میدان توپخانه در دوران قاجار به‌عنوان صحنه نمایش با نظر به آرا هانا آرنت، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۳)، ۳۱-۴۳.

نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

## مقدمه

هم‌زمان با پایتخت‌شدن تهران در دوران قاجار، شهر مسیری را در چشم‌انداز توسعه و گسترش آغاز می‌کند و پیوسته در پی آشکارساختن نشانه‌های توسعه شهری است. توسعه تهران با تکیه بر دو الگوی شهر صفوی و جهان غرب اتفاق می‌افتد. قاجارها با نگاه به گذشته و پایتخت صفویه به قیاس شهر تاریخی اصفهان و تهران می‌پردازند که در نتیجه‌ی این رویکرد میدان توپخانه تهران تأسیس می‌شود. «میدان نقش‌جهان در آن ابعاد و اندازه‌های خیره‌کننده که حتی با معیارهای امروز هم چشمگیر است بنایی صفوی و اصفهانی بود و تهران، پایتخت قاجارها باید نشانه‌ای می‌داشت» (طلوعی‌برازنده، ۱۳۹۳، ۲۲۰). از سویی دیگر «حضور سازمان فضائی-کالبدی نیرومند شار مکتب اصفهان علی‌رغم همه ایلغارها و شمارهای قرن ۱۲ ه.ق به هنگام تشکیل دولت قاجار، سبب می‌گردد تا این دولت نیز بنا بر روش کهن به ایجاد ابنیه و آثار عام‌المنفعه دست زند و باز هم بنا بر روش و سنت عمده‌ترین این اقدامات در شهری انجام می‌گیرد، که به‌عنوان پایتخت برگزیده شده است ... از دیگر سو، آمدوشد به اروپای آن دوران شکلی از معماری و شهرسازی آرمانی را در ذهن هیئت حاکمه ایجاد می‌کند» (حبیبی، ۱۳۹۵، ۱۲۸). در این دوران، ایران به مرور در برابر پیشرفت‌های غرب قرار می‌گیرد و کاستی‌های خود را پس از شکست‌های تاریخی گلستان، ترکمن‌چای و هرات بیش‌ازپیش احساس می‌کند. ازاین‌رو تهران و حکام آن، برای عبور از وضعیت موجود تغییراتی را از سر می‌گیرند که بخش قابل توجه آن‌ها جنبه‌ای نمایشی دارد. ازجمله این تلاش‌ها تأسیس میدان توپخانه است که به‌واسطه حضور توپ‌های آن ویترینی برای به نمایش گذاشتن مدرنیته می‌شود. در تاریخ شهرسازی، «در پایتخت و بعضی از شهرهای بزرگ و مهم، یک میدان مخصوص تمرین‌های مداوم نظامی و استقرار و اقامت نظامیان ساخته می‌شد که متشکل از یک فضای باز یعنی محوطه میدان، حجره‌ها و فضاهایی در پیرامون برای اقامت نظامیان و ذخیره سلاح بود. در دوره قاجار که در جنگ از توپ نیز استفاده می‌کردند، در شهرهای بزرگ مانند تهران، اصفهان و تبریز و حتی بعضی از شهرهای متوسط و کوچک مانند بم، میدان‌هایی به نام توپخانه می‌ساختند که محل استقرار توپچیان، توپ‌ها و جایی برای تمرین‌های نظامی بود. میدان توپخانه و میدان مشق تهران، پیش از تغییر کارکردشان، از نمونه‌های این نوع میدان‌ها به شمار می‌آمدند» (سلطان‌زاده، ۱۳۸۹، ۸۸-۸۷). به تعبیری مدرنیته در تهران خود را به شکل یک جنگ‌افزار نظامی آشکار می‌کند و توپ به مرور عامل وقوع تحولات فراوان در ساختار زندگی ایرانیان و پرچم‌دار پیشرفت معرفی می‌شود و غرش توپ که تا پیش از آن نشانی از وحشت و ترس با خود به همراه می‌آورد با زندگی مردم ادغام می‌شود و در هر مناسبتی به صدا درمی‌آید. با این توصیف می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا میدان توپخانه توانسته است از کاربرد سیاسی-نظامی خود فاصله بگیرد و کاربردی فراتر یا تازه به ارمغان آورد؟ در این پژوهش نگارندگان بر آن است که با واکاوی سیر کالبدی و فرهنگی میدان توپخانه و همچنین فعالیت‌ها و کنش‌های جمعی افراد در آن به این مهم دست یابد که میدانی همچون توپخانه چگونه فراتر از کاربرد اصلی خود عمل می‌کند و کدام مؤلفه‌ها در تغییر کارکرد و کاربرد آن تأثیرگذار بوده‌اند. هانا آرنت (۱۳۸۳/۱۹۰۶) پژوهشگر و فیلسوف برجسته قرن بیستم نظریه‌ای ارائه می‌کند که در آن، عرصه‌های عمومی شهر که شاخص‌ترینشان میدان است محفلی برای بروز رفتارهایی می‌شود که معنای مکان عمومی را با دگردیسی روبه‌رو می‌کنند و آن را فارغ از کاربرد اولیه یا اصلی‌اش همسان با میزی می‌داند که افراد برای تمامی کنش‌هایی که در عرصه خصوصی امکان بروز آن را ندارند بر گرد خود جمع می‌کند و به گفت‌وشنود می‌نشاند. در نظریه آرنت این ویژگی عرصه عمومی است که آن را شبیه به صحنه تئاتری می‌کند که مردم پیوسته در آن مشغول به نمایش و نمایشگری هستند. در این پژوهش تلاش می‌شود با تکیه بر این نظریه جنبه‌های صحنه‌ای-نمایشی میدان توپخانه با توجه به برگزاری فعالیت‌ها و مراسم‌هایی که در آن برپا می‌شود مورد مطالعه، بررسی و واکاوی قرار گیرد.

## روش پژوهش

این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد کیفی بهره می‌گیرد. ماهیت مطالعه، تاریخی-فرهنگی است و هدف آن تبیین فرآیندهای نمایشگری در میدان توپخانه در بستر تحولات کالبدی و اجتماعی دوران قاجار است. گردآوری داده‌ها به‌صورت مطالعه اسنادی و کتابخانه‌ای انجام شده است. منابع تاریخی، متون نظری در حوزه تولید فضا و نظریه‌های عرصه عمومی، و اسناد تصویری و نوشتاری مرتبط با میدان توپخانه مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. تحلیل محتوای متون، با تکیه بر مفاهیم نظری هانا آرنت درباره عرصه عمومی به مثابه صحنه نمایش، و نظریات لوفور، فوکو و کرسول درباره مکان، انجام شده است. فرآیند تحلیل به‌صورت تحلیل تماتیک انجام شده؛ به این معنا که داده‌های گردآوری‌شده با محوریت مفاهیمی چون «نمایش قدرت»، «کنش‌های جمعی»، «تجربه زیسته در میدان»، «بازنمایی فضایی قدرت»، و «صحنه‌مندی فضا» طبقه‌بندی و تحلیل شده‌اند. با این روش، پژوهش می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چگونه میدان توپخانه تهران در دوران قاجار، از یک فضای صرفاً نظامی-سیاسی به عرصه‌ای برای «نمایشگری» و «کنش جمعی» بدل شده و چگونه این فرآیند با نظریه‌های عرصه عمومی و صحنه نمایش قابل تحلیل است.

## پیشینه پژوهش

مطالعه میدان‌های شهری و نقش آن‌ها در کنش‌های اجتماعی و نمایشگری در سال‌های اخیر توجه پژوهشگران متعددی را جلب کرده است. بررسی میدان توپخانه تهران به‌عنوان فضایی برای بازنمایی قدرت و شکل‌گیری تعاملات جمعی، پیشینه‌ای در حوزه تاریخ شهرسازی و مطالعات فضاهای عمومی دارد. در حوزهٔ مطالعات شهری، پژوهش‌های محسن حبیبی به تحلیل نقش میدان‌های شهر تهران در ساختار فضایی شهر و شکل‌دهی به هویت شهری پرداخته‌اند. در این میان، میدان توپخانه به‌عنوان یکی از عناصر کلیدی شهر قاجاری بررسی شده است. حسین سلطان‌زاده نیز با تمرکز بر کارکردهای نظامی-نمایشی میدان‌های دوره قاجار، به جایگاه نمادین توپخانه در معماری و کارکرد اجتماعی آن اشاره کرده است. از منظر نظریه فضا و نمایشگری، مطالعات لوفور در تولید فضا، و تحلیل‌های فوکو درباره هتروتوپیا، چارچوب‌های مفهومی مهمی برای تحلیل فضاهای شهری همچون میدان توپخانه فراهم می‌آورند. همچنین، رویکرد پدیدارشناسانه کرسول به تجربه زیسته مکان، امکان فهم پویاتر از روابط اجتماعی در میدان‌های شهری را تقویت می‌کند. در ادبیات نظری مرتبط با عرصه عمومی، نظریه‌های هانا آرنت به‌ویژه در وضع بشر و در

باب انقلاب، نقش محوری داشته‌اند. آرنت با تحلیل عرصه عمومی به‌مثابه صحنه‌ای برای ظهور کنش‌های سیاسی–نمایشی، دیدگاهی ارائه می‌دهد که در تحلیل کنش‌های اجتماعی و نمایشگری در میدان توپخانه الهام‌بخش است. علی‌رغم وجود این پیشینه، مطالعه‌ای که به طور خاص به «جنبه‌های نمایشگری میدان توپخانه در دوران قاجار با تمرکز بر نظریه آرنت» پرداخته باشد، مشاهده نمی‌شود. این پژوهش درصدد است این خلأ را با تحلیل کارکردهای نمایشی–اجتماعی این میدان در آن دوره تاریخی پر کند.

## مبانی نظری پژوهش

### واکاوی مفاهیم پایه

#### عرصه عمومی

عرصه عمومی در هر وضعیت طبیعی به وجود نمی‌آید، بلکه نیازمند بستری برای تکامل و شکل‌گیری است. این بستر تنها می‌تواند توسط انسان به وجود آید؛ انسان برای بیان درونیات خود نیازمند رفتارهای جمعی و رفتارهایی است که در پی کنش‌های درونی آن بروز پیدا می‌کند؛ بنابراین انسان نیازمند بستری برای گفت‌وشنود و تعامل فرهنگ و منش خود با دیگری است. بستری که ظرفیت پذیرش تمامی کنش‌های جمعی انسان را در خود داشته باشد. انسان شهری به صورت خواسته و ناخواسته دست به ساخت و شکل‌بخشی مکان‌های عمومی شهر می‌زند که به عرصه عمومی شهرت یافته است. به زعم پورجعفر «انسان در این پهنه حضور می‌یابد تا علاوه بر برقراری ارتباط و تعامل با هم‌نوعان، تأمین معاش، بازی و تفریح و مانند آن‌ها، لحظه‌ای به تعمق و تفکر در جهان هستی بپردازد، تا از این رهگذر به کمال مطلوب خود دست یابد.» (پورجعفر، ۱۳۸۹، ۲۹). بنابراین می‌توان چنین بیان کرد که کارکرد عرصه عمومی برای انسان جنبه‌های مختلفی دارد. «این فضاها از سویی نقش مهمی در بالا بردن سطح نشاط و سرزندگی در جامعه دارند و می‌توانند در شکل‌دهی گروه‌ها و شبکه‌های اجتماعی نقشی مؤثر داشته باشند. از سویی دیگر ابزار مناسبی هستند برای اشتغال‌زایی کم‌هزینه، چراکه عموماً مشاغلی ایجاد می‌کنند که یا نیاز به فضای ساخته‌شده ندارند یا اگر هم داشته باشند، فضای موردنظرشان بسیار کم‌هزینه و عموماً قابل جابه‌جایی است» (طلوعی‌برازنده، ۱۳۹۳، ۶۳). پژوهشگران متعددی درباره حوزه، مکان و عرصه عمومی تحقیق و تأمل کرده‌اند و نظرات و پیشنهادهای قابل‌توجهی از خود بر جای گذاشته‌اند. در نظر اغلب آن‌ها عرصه عمومی به مکانی گفته می‌شود که امکان اجتماع انسان‌ها را فراهم می‌کند. این مکان می‌تواند خیابان، میدان، مرکز یک محله و ... باشد. برخی از آن‌ها، عرصه عمومی را مکانی برای کسب تجربه ، شکل‌گیری روابط انسانی در پرتو عقلانیت و تکامل فرهنگ و هویت انسانی به شمار می‌آورند و برخی تأثیر و تأثر انسان و مکان را مورد واکاوی قرار داده‌اند. برای فهم این موضوع در بسیاری از نظریه‌ها به ویژگی‌های اجتماعی انسان اشاره شده است و پیش از پرداختن به عرصه عمومی به رفتارهایی که انسان در مکان‌های عمومی از خود نشان می‌دهد تأکید می‌شود.

در بسیاری از جوامع، حوزه عمومی به‌عنوان واسطه بین جامعه مدنی و سیاست یا دولت عمل می‌کند و امکان ارتباط میان مردم و نهاد قدرت را به صورت غیرمستقیم فراهم می‌کند. این ویژگی عرصه عمومی آن را تبدیل به بستری مناسب برای به نمایش در آمدن کنش‌های جمعی انسان می‌کند. هانا آرنت یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان عرصه عمومی است که آن را مأمنی برای بیان کنش‌های انسانِ شهری می‌داند.

#### تأملات نظری مکان در جامعه‌شناسی

موضوع مکان، فراتر از جنبه‌های فیزیکی آن، به یکی از محورهای اصلیِ در نظریات اجتماعی و فلسفی معاصر تبدیل شده است. مکان دیگر صرفاً به‌عنوان یک موقعیت جغرافیایی یا محلی فیزیکی تلقی نمی‌شود، بلکه به‌مثابه ساختاری چندلایه از معناها، قدرت‌ها، و هویت‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. متفکرانی چون هنری لوفور[1]، میشل فوکو[2] و تیم کرسول[3] این مفهوم را در ارتباط با موضوعات گسترده‌تر جامعه‌شناختی و فلسفی، از جمله قدرت، هویت، و تجربه انسانی، به شیوه‌های بدیع تحلیل کرده‌اند. در این مقاله، با تأکید بر تحلیل تیم کرسول و هنری لوفور، مفهوم مکان از سه منظر توصیفی، ساخت‌گرایانه و پدیدارشناسانه بررسی می‌شود. در عین حال، تلاش می‌کنیم تا این دیدگاه‌ها را در چارچوب بحث‌های فوکویی درباره قدرت و گفتمان، و همچنین در پیوند با مفاهیم جامعه‌شناختی هویت و بازنمایی، گسترش دهیم.

#### مکان در آرا تیم کرسول؛ مکان توصیفی

رویکرد توصیفی به مکان، که تیم کرسول آن را تبیین می‌کند، مکان را ابتدا به‌عنوان یک موقعیت جغرافیایی عینی می‌نگرد؛ جایگاهی قابل شناسایی بر روی نقشه. این نگاه که ریشه در سنت‌های کلاسیک جغرافیا دارد، مکان را پدیده‌ای ایستا و از پیش‌موجود می‌بیند؛ برای نمونه، شهر تبس در نمایشنامه *ادیپ* صرفاً به‌عنوان فضایی فیزیکی توصیف می‌شود. لوفور این رویکرد را محدود کننده می‌داند و بر نقش فرآیندهای اجتماعی و تاریخی در تولید معنا برای مکان تأکید می‌کند.

در واکنش به این نگاه ایستا، کرسول با بهره‌گیری از رویکرد پدیدارشناسانه، بر اهمیت تجربه‌ی زیسته در معنابخشی به مکان تأکید می‌کند. او نشان می‌دهد که مکان تنها در ارتباط با سوژه‌ی انسانی هویت می‌یابد و تجربه‌ی بدن‌مند و ادراک حسی در این فرایند نقش کلیدی دارد. این دیدگاه با آرای ادوارد رلف و مرلو–پونتی همسو است؛ مرلو–پونتی بر این باور است که درک ما از مکان همواره از خلال بدن و تجربه‌ی زیسته واسطه‌گری می‌شود. بدین ترتیب، مکان نه موقعیتی ثابت، بلکه فرایندی پویاست که در تعامل مستمر با انسان شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد.

#### مکان در آرا هنری لوفور؛ مکان به‌مثابه ساخت اجتماعی

رویکرد ساخت‌گرایانه، در برابر نگاه توصیفی، مکان را نه پدیده‌ای ثابت، بلکه محصول روابط اجتماعی، گفتمان‌ها و سازوکارهای قدرت می‌داند. لوفور در نظریه خود میان «بازنمایی مکان‌ها» (تلاش قدرت‌های مسلط برای معنابخشی ایدئولوژیک به مکان) و «مکان‌های بازنمایی» (فضاهایی معنادار از خلال تجربه زیسته مردم) تمایز می‌گذارد. در بازنمایی مکان‌ها، فضا به ابزاری برای نظم‌بخشی و کنترل اجتماعی بدل می‌شود؛ نمونه آن بازسازی پاریس توسط بارون هاوسمن است. در مقابل، مکان‌های بازنمایی می‌توانند به عرصه‌های مقاومت بدل شوند؛ خیابان‌ها و میدان‌ها در جنبش‌های اجتماعی نمونه‌ای از این پویایی‌اند.

فوکو نیز در آثاری چون *مراقبت و تنبیه*[4] و *فضاهای دیگر*[5]، مکان را محصول روابط قدرت و گفتمان تحلیل می‌کند. معماری مکان‌های انضباطی

همچون زندان‌ها، مدارس و بیمارستان‌ها در خدمت بازتولید نظم اجتماعی است. فوکو با مفهوم «هتروتوپیا»[۶] به فضاهایی می‌پردازد که نظم‌های غالب را به چالش می‌کشند؛ مانند موزه‌ها، قبرستان‌ها یا کلوب‌های زیرزمینی. او نشان می‌دهد که مکان‌ها از طریق گفتمان تعریف می‌شوند و همزمان می‌توانند به بستر مقاومت بدل شوند.

مقاومت در مکان سه شکل می‌یابد: ۱. کنش‌های روزمره در فضاهای عمومی و خصوصی؛ ۲. بازتعریف معنای مکان توسط گروه‌های فرودست؛ ۳. خلق هتروتوپیاهای جدید. این رویکرد تأکید می‌کند که مکان‌ها نه فقط بستری برای رویدادها، بلکه ابزاری برای قدرت، هویت‌سازی و مقاومت‌اند. در مجموع، تحلیل‌های لوفور، فوکو و دیگر متفکران نشان می‌دهد که مکان‌ها به واسطه گفتمان و تجربه زیسته بازتعریف می‌شوند و در دل روابط پیچیده قدرت و مقاومت جای دارند.

### مکان در نظریه‌های هنری لوفور[۷]

هانری لوفور از مهم‌ترین نظریه‌پردازان تحلیل اجتماعی فضاست. او در *تولید فضا*[۸]، مکان را نه پدیده‌ای طبیعی یا ایستا، بلکه سازه‌ای اجتماعی و سیاسی می‌داند که در بستر تاریخ، اقتصاد و روابط قدرت شکل می‌گیرد. از دید او، مکان محصول تعامل نیروهای اقتصادی، روابط اجتماعی و بازنمایی‌های نمادین است.

لوفور سه سطح در تولید مکان معرفی می‌کند: فضای فیزیکی[۹] (ابعاد مادی و زیرساختی)، فضای بازنمایی[۱۰] (ایده‌ها و گفتمان‌های مرتبط با مکان) و فضای زیسته[۱۱] (تجربه‌های روزمره افراد). این سطوح به‌هم پیوسته‌اند و در تعامل با یکدیگر مکان را به مثابه پدیده‌ای اجتماعی می‌آفرینند.

او بر این باور است که سرمایه‌داری، با تبدیل مکان به کالای مصرفی، آن را به ابزاری برای سلطه بدل می‌کند؛ شهرها به مراکز بازتولید فضاهای سرمایه‌دارانه تبدیل می‌شوند که آزادی فردی را محدود و مقاومت را دشوار می‌سازند. با این حال، لوفور نقش هنر را در بازتعریف مکان برجسته می‌کند: هنر شهری و گرافیتی می‌توانند فضاهای سرکوب‌شده را به عرصه‌های مقاومت و بازآفرینی بدل سازند.

هرچند نظریه لوفور گاه به انتزاع‌گرایی متهم شده، تأکید او بر «فضای زیسته» و تجربه‌ی روزمره نشان می‌دهد که چارچوبی پویا و قابل تطبیق با تحلیل‌های تجربی ارائه می‌دهد. در نهایت، لوفور با پیوند فضا، قدرت و هنر، درکی ژرف‌تر از مکان به عنوان عرصه‌ای برای مقاومت، بازآفرینی و خلق معنا فراهم می‌کند.

### عرصه عمومی از دیدگاه آرنت

#### مفهوم عرصه عمومی در اندیشه هانا آرنت[۱۲]؛ عرصه‌ای برای ظهور انسان سیاسی و اجتماعی

هانا آرنت فیلسوف (فلسفه سیاسی) و تاریخ‌نگار زن آلمانی، یکی از مهم‌ترین متفکرانی بود که آرا و افکارش تأثیر ژرفی بر تفکر سیاسی سده بیستم میلادی بر جای گذاشت. آرنت در پی یافتن ایده‌های سیاسی خود تعاریف تازه‌ای از عرصه عمومی ارائه می‌کند که هم‌چنان مورد توجه پژوهشگران است. او با الهام از فضای شهر یونانی به تفسیر عرصه عمومی می‌پردازد و آن را مکانی برای گفتن و شنیدن انسان به شمار می‌آورد که در نهایت منتج به دیدن و دیده‌شدن افراد اجتماع می‌شود.

آرنت یکی از متفکران سیاسی و فلسفی قرن بیستم بود که آثارش هم‌چنان تأثیر عمیقی بر مطالعات علوم انسانی و اجتماعی دارد. اندیشه‌های او نه‌تنها به فهم عمیق‌تری از سیاست و انسان‌شناسی کمک کرده‌اند، بلکه چارچوب‌های مفهومی جدیدی برای بررسی موضوعات معاصر مانند جهانی‌سازی، انزوای اجتماعی، و دگرگونی‌های فضاهای عمومی ارائه داده‌اند. آرنت که به‌طور خاص تحت تأثیر فیلسوفانی مانند مارتین هایدگر و کارل یاسپرس قرار داشت، در آثار خود به پیوند میان آزادی، سیاست، و کنش انسانی پرداخته است. یکی از مهم‌ترین آثار او، کتاب *وضع بشر*[۱۳] (۱۹۵۸)، نقطه عطفی در تحلیل ماهیت کنش انسانی و اهمیت عرصه عمومی در حیات اجتماعی محسوب می‌شود. آرنت در این اثر سه فعالیت بنیادین انسانی را معرفی می‌کند: زحمت[۱۴]، کار[۱۵] و کنش[۱۶] زحمت به فعالیت‌هایی اطلاق می‌شود که مستقیماً با بقا و نیازهای زیستی انسان مرتبط هستند، مانند تأمین غذا و رفع نیازهای اولیه. کار، فرآیندی است که مصنوعات و ساختارهای پایدار را خلق می‌کند و به نوعی، جهان مصنوعی انسان را شکل می‌دهد. اما کنش، والاترین شکل فعالیت انسانی است که تنها در تعامل با دیگران و در عرصه عمومی معنا پیدا می‌کند. این سه‌گانه مفهومی، ساختاری را ارائه می‌دهد که از طریق آن می‌توان فهمید چگونه انسان‌ها با جهان و یکدیگر در ارتباط قرار می‌گیرند.

آرنت، عرصه عمومی را فضایی می‌داند که در آن انسان‌ها از طریق تعاملات اجتماعی و سیاسی، هویت خود را آشکار می‌کنند و جهانی مشترک خلق می‌کنند. او معتقد است که این فضا، نقطه تلاقی دیدگاه‌ها و تجربیات مختلف است و جایی است که افراد می‌توانند به شیوه‌ای آزادانه و برابر با یکدیگر ارتباط برقرار کنند. عرصه عمومی، برخلاف عرصه خصوصی که مربوط به نیازهای زیستی و زندگی خانوادگی است، محلی است برای ظهور کنش انسانی و بیان آزادی. یکی از نکات کلیدی در نظریه آرنت این است که آزادی، نه به‌عنوان یک وضعیت ذهنی، بلکه به‌عنوان کنشی جمعی تعریف می‌شود که تنها در حضور دیگران معنا می‌یابد. از این منظر، آزادی واقعی زمانی محقق می‌شود که انسان‌ها بتوانند بدون ترس از سرکوب یا انزوا، در گفت‌وگوهای جمعی و تصمیم‌گیری‌های مشترک شرکت کنند. آرنت تأکید دارد که عرصه عمومی باید به‌عنوان فضایی برای ظهور این نوع کنش و آزادی، مستقل از قدرت‌های سلطه‌گرانه حفظ شود. در کتاب وضع بشر، آرنت به این نکته اشاره می‌کند که عرصه عمومی، بستری است که در آن حقیقت سیاسی از طریق تعاملات انسانی شکل می‌گیرد. این حقیقت، برخلاف حقیقت‌های علمی که اغلب مطلق و قطعی فرض می‌شوند، نسبی و پویاست و از طریق گفت‌وگو و تفسیر میان افراد به وجود می‌آید. بنابراین، عرصه عمومی نه‌تنها مکانی برای تعاملات اجتماعی، بلکه محلی برای خلق معنا و هویت و نمایشگری انسان است.

در اندیشه‌ی سیاسی هانا آرنت (۱۹۹۲)، مفهوم «حوزه‌ی عمومی» جایگاهی بنیادی و در عین حال بی‌نظیر دارد. بر خلاف مدل‌های رویه‌محور یا گفت‌وگومحوری که بخش عمده‌ای از نظریه‌ی سیاسی معاصر را شکل می‌دهند، فهم آرنت (۱۹۶۳) از حوزه‌ی عمومی، خاستگاهی هستی‌شناختی و پدیدارشناسانه دارد. حوزه‌ی عمومی در نظر او نه صرفاً فضایی برای شکل‌گیری افکار یا مباحثه‌ی سیاست‌ورزانه، که عرصه‌ای برای ظهور کثرت انسانی، تجربه‌ی آزادی، و تحقق کنش معنادار است. صورت‌بندی این مفهوم در آثار آرنت، هم وام‌دار بازسازی تاریخی تجربه‌ی سیاست در دوران باستان است و هم برخاسته از نقدی فلسفی به مدرنیته و ناکامی آن

در حفظ حیات اصیل سیاسی.

آرنت در *وضع بشر* این انگاره را به تفصیل شرح می‌دهد، آن‌جا که سه ساحت بنیادی *زندگی فعال* را از یک‌دیگر متمایز می‌سازد: کار، تولید و کنش. «کار» با ضرورت زیستی و تکرارهای طبیعت پیوند دارد؛ «تولید» با توانایی انسان در ساخت اشیای پایا و خلق جهانی پایدار؛ اما آنچه به‌راستی سیاست را ممکن می‌سازد، «کنش» است؛ حوزه‌ای که در آن، افراد از خلال گفتار و عمل نزد یک‌دیگر ظاهر می‌شوند. در این معنا، حوزه‌ی عمومی به‌راستی همان «فضای ظهور» است عرصه‌ای که هر بار افراد در کنش و گفت‌وگو گرد هم می‌آیند، پدیدار می‌شود. آرنت می‌نویسد: «پُلیس، به معنای دقیق کلمه، نه شهر- دولت به مثابه‌ی یک مکان فیزیکی، بلکه سازمانی است که از گردآمدن مردم در کنش و گفتار مشترک پدید می‌آید» (آرنت، ۱۳۸۹/۱۹۵۸، ۱۹۸). بنابراین، حوزه‌ی عمومی نه صرفاً یک مکان جغرافیایی یا نهاد حقوقی، که میدانی زنده است که از حضور فعال و برابر شهروندان پدید می‌آید.

اهمیت این حوزه در آن است که به افراد امکان می‌دهد نه از خلال ویژگی‌ها یا نقش‌های‌شان، بلکه از رهگذر کیستی‌شان ظاهر شوند. کنش سیاسی، به تعبیر آرنت، چیزی است که چه *کسی بودن* ما را آشکار می‌سازد، نه چه*بودن* ما را. این امکان ظهور، ریشه در توانایی انسان به آغازگری دارد؛ آنچه آرنت آن را *تولد* یا *زایش* (natality) می‌نامد وضعیتی که از خلال آن، فرد می‌تواند چیزی را از نو آغاز کند. به تعبیر او: «معجزه‌ای که جهان را، عرصه‌ی امور انسانی را، از زوال طبیعی‌اش نجات می‌دهد، همانا واقعیت زایش است» (آرنت، ۱۳۸۹، ۲۴۷). و این معجزه‌ی زایش، تنها در حوزه‌ی عمومی است که می‌تواند رخ بنماید.

آرنت در طرح خود، مرزبندی روشنی میان حوزه‌ی عمومی و حوزه‌ی خصوصی قائل می‌شود؛ دوگانه‌ای مفهومی که ریشه در تجربه‌ی یونان باستان دارد. در حوزه‌ی خصوصی که در خانه، خانواده و زیست‌شناخت زندگی می‌یابد؛ فرد در بند ضرورت، بقای جسمانی، و تولید مثل است. حوزه‌ی عمومی، در مقابل، جایی است که افراد از بند ضرورت رها می‌شوند و در مقام شهروندان برابر و آزاد، در گفتار و کنش جمعی مشارکت می‌کنند. اما به باور آرنت، دوران مدرن شاهد فروپاشی این تمایز بوده است. با ظهور آنچه او «اجتماعی‌شدن» می‌نامد -یعنی ورود نیازهای خصوصی به حوزه‌ی حکومت و مدیریت- شرایط ظهور کنش اصیل سیاسی به‌تدریج تضعیف شده است. او می‌نویسد: «آنچه به‌طور سنتی سیاست نامیده می‌شد، بخش عمده‌ای از واقعیت خود را از دست داده است، چرا که خیزش امر اجتماعی مرزهای میان خصوصی و عمومی را محو کرده و تمایزات کهن را نابود کرده است» (آرنت، ۱۳۸۹/۱۹۵۸، ۶۸).

این نقد در *خاستگاه‌های توتالیتاریسم* (۱۹۵۱) عمق بیشتری می‌یابد، آن‌جا که آرنت نشان می‌دهد چگونه نابودی حوزه‌ی عمومی، یکی از زمینه‌های اساسی ظهور حکومت‌های تمامیت‌خواه است. این رژیم‌ها با از بین بردن فضای ظهور، اتمیزه کردن افراد، حذف گفت‌وگوی عمومی، و سرکوب کنش خودانگیخته‌ی سیاسی، بستر هرگونه آزادی را از میان برمی‌دارند. فروپاشی حوزه‌ی عمومی، به باور او، نه صرفاً ناشی از سرکوب سیاسی، بلکه نتیجه‌ی تاریخی تبدیل آزادی به امری درونی و اخلاقی، و جایگزینی کنش با «رفتار» است.

آرنت اما در *در باب انقلاب* (۱۹۶۳)، تصویری ایجابی‌تر از حوزه‌ی عمومی ترسیم می‌کند. او با بررسی دو انقلاب فرانسه و آمریکا، نشان می‌دهد که چگونه امکان سیاست آزاد در تجربه‌ی آمریکایی دوام یافت، در حالی که انقلاب فرانسه، با غلبه‌ی «مسئله‌ی اجتماعی» (فقر، نابرابری، نیاز) به سیاست، عملاً امکان کنش آزاد را از میان برد. او استدلال می‌کند که تمرکز بیش از حد بر مسأله‌ی نان، آزادی را به رهایی از ضرورت تقلیل داد و سیاست را از محتوای اصیل تهی ساخت. به تعبیر او: «مسئله‌ی اجتماعی، آنگاه که در بستر یک انقلاب سیاسی مطرح شود، آزادی را با رهایی از بندگی یکی می‌گیرد» (Arendt, 1963, p. 110).

بدین‌سان، حوزه‌ی عمومی برای آرنت نه نهاد یا ساختاری حقوقی، بلکه کنشی جمعی است که همواره در معرض خطر زوال است، و تنها از رهگذر حضور فعال شهروندان می‌تواند پدیدار شود. او بر خلاف بازگشت‌گرایان به یونان باستان، نمی‌خواهد به دوران گذشته بازگردد، بلکه می‌کوشد روح سیاست را -به مثابه‌ی کنش و گفت‌وگوی آزاد در میان کثرت- احیا کند.

با این همه، نظریه‌ی آرنت بی‌نقد نمانده است. برخی فمینیست‌ها و نظریه‌پردازان انتقادی چون سیلا بن‌حبیب و بانی هونیک، بر او خرده گرفته‌اند که با جدا نگاه داشتن سیاست از امر زیستی و مراقبت، عملاً تجربه‌های حاشیه‌نشینان را از حوزه‌ی عمومی طرد کرده است. اما حتی این منتقدان نیز اذعان دارند که تأکید آرنت بر ضرورت حفظ سیاست از آلایش ضرورت‌های طبیعی و اقتصادی، و تصور او از آزادی به‌مثابه‌ی کنش جمعی در جهان، هم‌چنان برای نظریه‌ی سیاسی معاصر ارزشمند و الهام‌بخش است.

در جمع‌بندی، باید گفت که صورت‌بندی آرنت از حوزه‌ی عمومی، بدیلی رادیکال در برابر انگاره‌های غالب از سیاست -به مثابه‌ی مدیریت، حکمرانی یا ارتباط- پیش می‌نهد. در نظر او، سیاست نه قلمرو اجرا و فرمان، بلکه عرصه‌ی ظهور، گفت‌وگو، و آغازگری است. این فهم، به‌ویژه در جهانی که بازوال نهادهای عمومی، بحران گفت‌وگوی سیاسی، و سلطه‌ی منطق مدیریتی روبه‌روست، دریچه‌ای نو برای بازاندیشی در باب سیاست، کنش و آزادی می‌گشاید.

### عرصه عمومی به‌مثابه صحنه نمایش

یکی از مفاهیم برجسته در اندیشه آرنت، تشبیه عرصه عمومی به صحنه نمایش است. او با استفاده از این استعاره، تلاش می‌کند نشان دهد که کنش انسانی تنها در حضور دیگران و از طریق دیده‌شدن و شنیده‌شدن معنا پیدا می‌کند. در این نگاه، عرصه عمومی همچون صحنه‌ای است که در آن انسان‌ها با کنش‌های خود، واقعیت وجودی خود را به نمایش می‌گذارند و از طریق این نمایش، هویت خود را آشکار می‌کنند. آرنت در کتاب وضع بشر توضیح می‌دهد که صحنه نمایش، جایی است که افراد می‌توانند با تعامل و گفت‌وگو، به درکی عمیق‌تر از خود و جهان دست یابند. این فرآیند، نه‌تنها به تأیید واقعیت فردی منجر می‌شود، بلکه بستری برای شکل‌گیری حقیقت جمعی فراهم می‌آورد. او معتقد است که این حقیقت، نه محصولی از دانش مطلق، بلکه نتیجه تعاملات انسانی است که در فضای عمومی رخ می‌دهد.

### آزادی و جهان مشترک در نظریه آرنت

در نظریه آرنت، آزادی و جهان مشترک دو مؤلفه بنیادین هستند که عرصه عمومی را معنا می‌بخشند. آزادی، از نگاه او، مفهومی است که تنها

از طریق کنش جمعی و تعاملات اجتماعی محقق می‌شود. او بر این باور است که آزادی واقعی زمانی به وقوع می‌پیوندد که انسان‌ها بتوانند در فضایی عمومی و برابر، بدون ترس یا محدودیت، دیدگاه‌های خود را بیان کنند و در تصمیم‌گیری‌های جمعی مشارکت داشته باشند. جهان مشترک، مفهومی است که آرنت برای توصیف فضایی به کار می‌برد که انسان‌ها را به یکدیگر متصل می‌کند و امکان تعامل و هم‌زیستی را فراهم می‌آورد. این جهان، از طریق تعاملات اجتماعی و کنش‌های جمعی ساخته می‌شود و به همین دلیل، حفظ آن برای تداوم حیات سیاسی و اجتماعی ضروری است. آرنت هشدار می‌دهد که از بین رفتن جهان مشترک، می‌تواند به انزوای فردی و سلطه‌گرایی سیاسی منجر شود. به باور او، افراد بدون دسترسی به فضایی مشترک، توانایی تأثیرگذاری بر جهان و ارتباط با دیگران را از دست خواهند داد. با توجه به نظریه آرنت درباره عرصه عمومی، یکی از مسائل اصلی که در جهان معاصر مطرح می‌شود، چگونگی حفظ و بازتعریف این فضا در مواجهه با تغییرات ساختاری جوامع است. در دنیای امروز که مرزهای میان عرصه عمومی و خصوصی به‌طور فزاینده‌ای محو شده و فناوری‌های ارتباطی نوین نقش مهمی در شکل‌دهی به تعاملات اجتماعی ایفا می‌کنند، چالش‌های جدیدی برای تحقق عرصه عمومی به‌عنوان فضایی برای کنش آزادانه و گفت‌وگوهای جمعی پدید آمده است. آرنت در مقاله بحران فرهنگ به این نکته اشاره می‌کند که رشد فناوری و رسانه‌های جمعی، اگرچه امکان ارتباط سریع و گسترده را فراهم کرده‌اند، اما می‌توانند به تضعیف عرصه عمومی منجر شوند. او هشدار می‌دهد که این فناوری‌ها، با تسهیل ارتباطات فردی و خصوصی، می‌توانند فضای مشترک را محدود کنند و فرصت‌های مشارکت جمعی را کاهش دهند. از این منظر، یکی از مسائل اساسی این است که چگونه می‌توان در جهانی که فردگرایی و انزوای اجتماعی در حال گسترش است، فضایی برای کنش جمعی و آزادی فراهم کرد.

**بازتاب نظریه آرنت در تحلیل فضاهای عمومی**

نظریه هانا آرنت درباره عرصه عمومی، چارچوب محکمی برای تحلیل نقش فضاهای عمومی در شکل‌گیری هویت سیاسی و اجتماعی انسان ارائه می‌دهد. این نظریه، به‌ویژه در بررسی فضاهایی مانند میدان‌ها، خیابان‌ها، و دیگر محیط‌های شهری که به‌عنوان عرصه‌هایی برای تعاملات اجتماعی و کنش‌های جمعی عمل می‌کنند، کاربرد دارد. از طریق این چارچوب، می‌توان نقش این فضاها را در بازتاب و شکل‌دهی به هویت جمعی و سیاسی جوامع بهتر درک کرد. در این راستا، مفاهیمی مانند آزادی، جهان مشترک، و صحنه نمایش که آرنت مطرح می‌کند، ابزارهای تحلیلی مفیدی برای بررسی تغییرات اجتماعی و سیاسی در فضاهای عمومی ارائه می‌دهند. این نظریه، نه‌تنها به فهم بهتر از ماهیت عرصه عمومی کمک می‌کند، بلکه به ما این امکان را می‌دهد که با بازاندیشی در این فضاها، راه‌حل‌هایی برای چالش‌های معاصر بیابیم.

در نظر آرنت مکان یا عرصه عمومی، مکانی شاخص و عمومی تلقی می‌شود که در بستر شهر برای بیان کنش‌های جمعی شکل می‌گیرد. مکان عمومی می‌تواند انسان‌ها را گرد هم جمع کند و آن‌ها را وادار به تماشاشدن و تماشا کردن کند؛ در نتیجه عمل دیدن، تزکیه‌ای برای احساس بودن می‌شود. «به نظر وی آنچه توسط دیگران و خودمان دیده یا شنیده می‌شود، واقعیت است. بدین‌سان، حوزه عمومی جایی است که عمل توسط دیگران دیده و شنیده می‌شود و چون دیدن و شنیدن رابطه‌ای بین انسان‌هاست. بنابراین، حوزه عمومی مستلزم حضور دائمی دیگران است. بنابراین، حوزه عمومی شامل کنش‌های انسانی می‌شود که در اشکال جمعی خود را بیان می‌کنند.

آرنت، در تعریف واژه عمومی معتقد است دو معنای مرتبط با هم در آن وجود دارد. معنای اول به فضای حضور در میان دیگران اشاره دارد و معنای دوم به فضایی مابین دیگران اطلاق می‌شود. این دو معنا یکی بر قلمروی عمومی سیاست تمرکز دارد و دیگری بر فضای عمومی–کالبدی شهر. «به عبارتی، هر دو معنا را از طریق مشاهده فضای عمومی به‌عنوان فضای فی‌مابین که وجود هم‌زمان و نظم بخشیدن به روابط بین شخصی را تسهیل می‌کند، می‌توان یکپارچه کرد» (Arendt, 1958, p. 72). در معنای اول که پایه و اساس واقعیت عینی را تشکیل می‌دهد؛ برای انسان، حضور در بین عموم یعنی چیزی که توسط خود و دیگران دیده و شنیده می‌شود و این سرشت واقعیت است. «به نظر وی آنچه توسط دیگران و خودمان دیده یا شنیده می‌شود، واقعیت است. بدین‌سان، حوزه عمومی جایی است که عمل توسط دیگران دیده و شنیده می‌شود و چون دیدن و شنیدن رابطه‌ای بین انسان‌هاست. بنابراین، حوزه عمومی مستلزم حضور دائمی دیگران است. لیکن خود این حضور دیگران دارای پیامدهای فلسفی نیز هست زیرا حضور دیگران که می‌بینند آنچه را که ما می‌بینیم و می‌شنوند آنچه را ما می‌شنویم، ما را از واقعیت جهان و خودمان مطمئن و دلگرم می‌کند» (انصاری، ۱۳۷۶، ۱۲۷). در تعریف دوم، آرنت اشاره می‌کند: «معنی واژه «عمومی» به جهان اشاره دارد به‌این‌ترتیب که آن جهان بین همه ما مشترک بوده و از مکان‌هایی که تحت مالکیت خصوصی ماست متمایز است» (مدنی‌پور، ۳۹۴، ۱۹۷). بر این اساس، ایده آرنت درباره حوزه عمومی بدین شکل است. «باهم زندگی کردن در جهان به این معناست که دنیایی از اشیاء بین مردمی که در اطراف آن نشسته‌اند وجود دارد. جهان همانند هر چیزی که در بین چیزهای دیگر قرار می‌گیرد، هم انسان‌ها را به هم مرتبط می‌کند و هم آنان را از هم جدا می‌سازد. قلمرو عمومی به‌عنوان قلمرو مشترک، ما را در کنار هم گرد می‌آورد اما هم‌زمان از بالا رفتن از سر و کول یکدیگر نیز جلوگیری می‌کند (Arendt, 1958, p. 53-54). آنچه برای اعضای جامعه مشکل ایجاد می‌کند، تعداد مردم و جمعیت نیست بلکه این واقعیت است که جهان بین آن‌ها قدرت جمع کردن، مرتبط کردن، و جدا نگه داشتن آن‌ها را از دست داده است. «بر این اساس «موجودیت قلمرو عمومی و تبدیل جهان به مجموعه‌ای از اشیاء که انسان‌ها را گرد هم می‌آورد و آن‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد وابسته به ثبات است. اگر جهان بخواهد دارای فضای عمومی باشد، نمی‌تواند برای فقط یک نسل و فقط برای آنانی که زنده‌اند برنامه‌ریزی کند بلکه فراتر از طول عمر انسان فانی رود». بدین ترتیب جهان مصنوعات نه‌تنها بین اعضای حاضر و زنده جامعه به‌عنوان واسط عمل می‌کند بلکه آن‌ها را به سایر نسل‌ها در طول زمان نیز متصل می‌گرداند» (مدنی‌پور، ۱۳۹۴، ۱۹۷) هماهنگی مردم و اشیا در این تحلیل و پذیرش این مطلب که روابط اجتماعی به‌واسطه اشیاء شکل می‌گیرد، نکته کلیدی است که در تحلیل آرنت درباره فضای عمومی آمده است. بنابراین

می‌توان عرصه عمومی را به‌منزله مجموعه‌ای از اشیاء به حساب آورد که با فعالیت‌های انسانی ادغام می‌شوند و حاصل آن روابطی است که تنها در عرصه عمومی امکان بروز دارند. این تحلیل در تأثیر و تأثر انسان و محیط عمومی نقش به سزایی را ایفا می‌کند.

**عرصه عمومی به‌مثابه صحنه نمایش**

آرنت در تئوری خود عرصه عمومی را همانند محفلی برای دیدن و دیده‌شدن انسان می‌داند و درنتیجه آن را همسان با صحنه نمایش به‌شمار می‌آورد.

> *تفکر آرنت در باب سیاست و فلسفه سیاسی او برخواسته از یک تصویر و متافور است. چنین تصویری از تئاتر برخواسته و متافور تئاتر در تفکر آرنت حکم‌فرما است. این امر بدین معناست که هرگاه آرنت در حال سخن گفتن از سیاست است و توصیفی از عمل سیاسی می‌دهد، او در حال بازسازی و احیایی بر مبنای واقعیت‌ها و ویژگی‌های تئاتری است.* (جمشیدی، ۱۳۹۵، ۳۴)

بنابراین به‌زعم آرنت نمایش و سیاست همواره در حال مواجه با یکدیگر هستند و این مواجه تا جایی پیش می‌رود که حذف هر کدام بر دیگری تأثیر می‌گذارد.

نمایش به‌عنوان هنری اجرایی، بستری برای آشکارشدن افکار سیاسی می‌شود.

> *هنرهای اجرایی، در واقع خویشاوندی نیرومندی با سیاست دارد. در هنرهای اجرایی رقاصان، بازیگران و نوازندگان به پیام‌گیرانی نیاز دارند تا هنروری‌شان را بنمایانند. به همین‌سان کنش‌گران نیز قبل از آن‌که بتوانند ظاهر شوند به حضور دیگران نیازمندند. سیاست و هنر به فضای سازمان‌یافته‌ای برای کارشان نیاز دارند. حوزه عمومی مانند صحنه نمایش بازیگران و رقاصان است. در سالن نمایش، صحنه روشن‌ترین مکان است. انواع پروژکتورها و نورها برآن تابیده می‌شود و هیچ چیز از دیده یا شنیده‌شدن توسط دیگران و خودمان، مصون نیست. همه چیز را می‌شود دید و شنید و اصولاً کسانی که روی سن به نمایش می‌پردازند خواهان آن هستند که دیده و شنیده شوند. حوزه عمومی نیز چنین فضای پرنوری است که انسان‌ها در آن ظاهر می‌شوند.* (انصاری، ۱۳۷۶، ۱۲۸)

بنابراین مکان عمومی شهر بستری برای به نمایش گذاشته‌شدن اعمال انسانی است که افراد جامعه فردیت می‌بخشد. علاوه بر این در عرصه عمومی «نه‌تنها فرآیندهای طبیعی و مصنوعات بشر به‌عنوان واسط برای هرگونه ارتباط عمل می‌کنند بلکه نهادهای اجتماعی و علائم نیز همین نقش واسطه‌گری را دارند. او – آرنت– حضورداشتن در قلمرو عمومی را به‌عنوان عالی‌ترین آزمون برای دستیابی به واقعیت قلمداد می‌کند» (مدنی‌پور، ۱۳۹۴؛ به نقل از آرنت، ۱۳۸۹/۱۹۵۸، ۲۰۰). آرنت معتقد است حاصل حضور افراد در عرصه عمومی جنبه‌ای نمایشگرانه دارد و عرصه عمومی همانند سِن تئاتر برای تماشاگر و بازیگر عمل می‌کند. به‌زعم او هرگاه انسان در عرصه عمومی به‌عنوان عنصری فعال وارد می‌شود در پی بیان ایده‌ای نهان یا درونی خود است؛ و عنصر نمایش با فعالیت‌های انسانی در عرصه عمومی، از آن نظر همسانی دارند که هر دو آن‌ها حاصل نمایشگری افکار درونی انسان به‌شمار می‌روند.

ارتباط میان عرصه عمومی و نمایش ریشه‌ای دیرینه دارد و آنجا که انسان عَملی را در عرصه عمومی انجام می‌دهد تا جمعی را متوجه خود کند پا به عرصه نمایش گذاشته است. بنابراین رفتار و کنش‌های جمعی انسان در عرصه عمومی می‌تواند از چشم‌انداز نمایش مورد مطالعه و واکاوی قرار گیرد؛ چراکه نمایش عملی اجتماعی و جمعی است. شکنر[۱۷] معتقداست که تئاتر مجموعه گسترده‌ای از رفتارهار را شامل می‌شود. به‌زعم او؛

> *سروکار تئاتر با لحظه‌های قابل تشخیص و زنجیره‌هایی از رفتار است که به نحوی موجز "داستان‌ها را می‌گویند." همه انواع تئاتر – چه آن‌ها که در تماشاخانه‌ها به نمایش درمی‌آیند و چه آن‌ها که در کلیساها به نمایش گذاشته می‌شوند، چه آیین‌های گذار و چه ورزش‌ها، چه آن‌ها که همراه نمایش‌های رسمی قدرت‌اند، و چه آن‌ها که در سطح خرده اجتماعی، در بازی و امور جاری روزمره اتفاق می‌افتد– جملگی نظام واحدی از متن، سناریوها، ظاهرسازی‌ها، نمایشگری‌ها، رقص‌ها، تجسم‌بخشی‌ها و صحنه‌ها را تشکیل می‌دهند.* (شکنر، ۱۳۹۴/۲۰۰۴، ۳۷۵)

بر این اساس عرصه عمومی بستری مطلوب برای بیان افکار و ایده‌ها در اشکال مختلف است؛ و عرصه عمومی همواره بستری به‌عنوان مکان ملاقات، پرسه زدن، اعتراض، به نمایش گذاشتن و از همه مهم‌تر مکانی برای به تماشا نشستن اعمال و کنش‌های انسانی است. در عرصه عمومی کنش‌ها به صورت رفتاری عمومی و جمعی از نهاد یا جمع انسان آشکار می‌شود و در صحنه تئاتر توسط بازیگر این است که خصیصه‌های انسانی به نمایش گذاشته می‌شود. یکی در میدانِ عیان و روشن شهر و دیگری در تالار تاریک نمایش به شکلی از اجرا دست پیدا می‌کنند.

در حقیقت حوزه عمومی در نقش یک واسط میان مردم و نهاد قدرت برای به نمایش در آمدن کنش افراد، همانند یک صحنه عمل می‌کند. این صحنه در تعریف آرنت همسان با میزی برای گفت‌وگو است. آرنت معتقد است؛

> *حوزه عمومی مانند میز در میانی (in-between) است که هم‌زمان افراد را به یکدیگر پیوند می‌دهد و نیز آنان از هم متمایز می‌کند. به‌زعم آرنت: دیده یا شنیده‌شدن توسط دیگران، اعتبارش را از این واقعیت می‌گیرد که هر کسی از یک موقعیت متفاوت می‌بیند و می‌شنود. تنها در جایی که چیزها می‌توانند توسط دیگران با گوناگونی چشم اندازها بدون تغییر هویت‌شان دیده‌شوند، واقعیت دنیوی می‌تواند واقعاً جلوه‌گر شود. بنابراین، حوزه عمومی حوزه چشم اندازهای بی‌کران و نامحدود است. هر انسانی از چشم‌انداز خودش واقعیت را می‌بیند.* (انصاری، ۱۳۷۶، ۱۲۸–۱۲۷)

این نگرش عرصه عمومی را از آن حیث همسان با صحنه تئاتر و نمایش می‌داند که تماشاگر و زاویه دید را مورد بررسی قرار می‌دهد. از نگاهی دیگر فضای موجود در عرصه عمومی به انسان هویت می‌بخشد.

> *فضای عمومی فضای همبودی است، مکانی برای ارائه نقش و برای آزمون واقعیت‌ها، کنکاشی در تفاوت‌ها و هویت، پهنه‌ای برای پذیرفته‌شدن توسط دیگران به‌طوری که تفاوت‌ها در این مکان به آگاهی بیشتر نسبت به خود و سایر افراد انجامیده و رابطه بین خاص و عام و شخصی و غیرشخصی را به بوته تجربه می‌سپارد. فضای عمومی مکانی است که واقعیت‌ها با وجوه مختلفی که دارند، در کنار هم حضور می‌یابند و تحمل نظرات متفاوت در آنجا تمرین می‌شود.* (مدنی‌پور، ۱۳۹۴، ۲۶۶–۲۶۷)

با تکیه بر این تعاریف، عرصه عمومی همانند صحنه‌ای عمل می‌کند که چشم‌اندازهای فراوانی برای تماشاکردن و نگریستن دارد. نگریستن گاه می‌تواند با گذر از فرهنگ و استحاله آن رخ دهد و گاه جنبه‌ای

سرگرم کننده داشته باشد. آنچه اهمیت دارد بروز هر دو این کنش‌ها در میدان شهر به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین عرصه‌های عمومیِ اجتماع است.

## میدان توپخانه و نمایشگری در عرصه عمومی

### ویژگی‌های صحنه‌نمایش

در آغاز فیلم *حاجی آقا آکتور سینما* –اولین فیلم بازمانده تاریخ سینمای ایران– یکی از افراد حاضر در فیلم در میدان توپخانه تهران کنشی نمادین انجام می‌دهد: او با نگاهی به ساعت اصلی میدان (ساعت رسمی کشور)، زمان رسمی را با ساعت شخصی‌اش تنظیم می‌کند. نمودی از سیاست یک دولت، یک ملت، یک زبان و غیره.

جدا از منطق سیاسی حاکم در این سکانس، نکته دیگر مسئله مکان است. انتخاب میدان توپخانه به عنیان مکانی با ویژگی‌های برجسته تاریخی جدا از ابراز اهمیت سیاست مکان بر ای هویت‌سازی دولت–ملت رضاشاهی، حاکی از اهمیت خود این رویدادگاه دارد. مکانی که با قسمی مرکزیت‌یابی از سوی قدرت بیشتر صحنه توزیع امر محسوس/ سیاست در دوره‌های مختلف حاکمیتی در ایران دو سده اخیر است. جدا از اهمیت وثایع تاریخی رخ‌داده در این میدان، نکته قابل تامل دیگر شهر به مثابه صحنه یا «مکان همچون اجرا» است. توپخانه بی‌شک یکی از این مکان‌ها است که به‌مثابه مکانی پرفورماتیو و صحنه نمایش نیروهای اجتماعی تعین می‌یابد. این مسئله در درام . تئاتر ایرانی مسئله مهمی است که پژوهش مستقلی می‌طلبد به اختصار و برای مقدمه‌ای جهت ورود به اهمیت میدان توپخانه اشاره به این نکته ضروری است که:

> *تهران در دوره پهلوی اول، به نوعی پایتخت درام‌نویسی می‌شود. درام‌نویسان اساسا در تهران مستقر هستند و همه نمایشنامه‌ها به نوعی محصول پایتخت است. با این حال دیگر مانند آثار کسی چون فتحعلی آخوندزاده، خبری از آن انعکاس وضعیت بیرونی نیست. اشارات مستقیمی به مکان، میدان، خیابان یا محله‌ای نمی‌شود. شهر مکان جغرافیایی خود را از تهران به موقعیتی دیگر منتقل می‌کند؛ یک اسباب کشی اساسی از تهران به "مکانی دیگر".* (آقاجمالی و سپهران، ۱۴۰۰)

پس صحنه تئاتر و بستر درام در تاریخ معاصر ایران همواره مکان را به عنوان عنصری کلیدی یافته است، و نیز از طرفی صحنه یا سنِ نمایش و تئاتر، یکی از مهم‌ترین بخش‌های یک اجرای نمایشی یا تئاتری به شمار می‌رود. پرداختن به صحنه به‌عنوان جایگاهی برای اجرای نمایش و تئاتر در چند بخش قابل مطالعه و بررسی است. با آوردن نام صحنه، ذهن، مخاطب به سمت سالن‌های تئاتر می‌رود که به سه بخش عمده: صحنه، پشت‌صحنه و جایگاه تماشاگر تقسیم می‌شوند. آنچه در این پژوهش مدنظر نگارندگان است پرداختن به صحنه نمایش‌های خیابانی و نمایش و نمایشگرهایی است که در بستر شهر به اجرا درمی‌آیند. نمایش و نمایشگری‌های شهری همانند تئاتر نیز از یک صحنه –یا محلی برای اجرا– برخوردار هستند. به تعبیری برای اجرای هر کنش نمایشی، بستر شهر به دو بخش صحنه و تماشاگر تقسیم می‌شود. صحنه، مکان یا مأمنی است که نمایشگران و بازیگران در آن کنش‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی خود را به اجرا در می‌آورند و مکان تماشاگران، پیاده راه‌ها، اطراف میدان و گاهی بام‌های یک بستر شهری هستند. در کنش‌های نمایشی شهر، گاهی این دو مکان با یکدیگر ادغام می‌شوند و گاهی هم‌زمان با اجرای نمایش یا عمل نمایشگرانانه، مکان اجرا جابه‌جا می‌شود. آنچه اهمیت دارد وجود دو عنصر مکانی صحنه و تماشاگر است. صحنه نمایش در میدان، میدانچه و یا بخشی از خیابان ایجاد می‌شود و مکان تماشاگر نیز در اطراف صحنه شکل می‌گیرد. در واقع مهم‌ترین تفاوت میان صحنه تئاتر و نمایش، سیار و لحظه‌ای‌بودن صحنه نمایش است. این ویژگی، به نمایش این امکان را می‌دهد که بسته به اقتضای نیاز و شرایط موجود، محیطی را برای به نمایش گذاشتن کنش‌های خود انتخاب کند. با توجه به این امر میدان به‌عنوان مکانی عمومی و مرکزی، یکی از پویاترین مکان‌هایی است که ظرفیت‌های صحنه‌ای قابل توجهی را در خود دارد.

### میدان به مثابه صحنه نمایش

با تکیه بر این امر که انسان اساساً موجودی سیاسی–نمایشی است، نظریه‌پردازان بسیاری در این‌باره سخن به میان آورده‌اند. آن‌ها معتقدند که برای بروز چنین ویژگی در انسان، «مکان» اهمیتی بنیادین دارد؛ زیرا بدون حضور مکان، هیچ کنش جمعی نمی‌تواند به فعلیت برسد. بر اساس دیدگاه هانا آرنت، انسان دارای سه نوع فعالیت است: کار، ساخت، و کنش. کنش که بالاترین سطح فعالیت انسانی در عرصه عمومی محسوب می‌شود، سه ویژگی اساسی دارد: دیدپذیری و شنیدنی بودن، مخاطب داشتن (تماشاچی)، و ظهور یا خودنمایی. اگر کنش‌های سیاسی–اجتماعی را به دو مقوله سیاست و نمایش تفکیک کنیم، هر یک برای بروز خود به مکان خاصی نیاز دارند؛ اما هنگامی که این دو در هم تنیده می‌شوند، نیاز به مکانی مشترک پیدا می‌کنند. در این میان، شباهت‌های مفهومی و کارکردی میان عرصه عمومی میدان و صحنه نمایش، بستری مناسب برای قیاس فراهم می‌سازد.

«تئاتر جزء اجتماعی‌ترین هنرها محسوب می‌شود... همچنین، بنا به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران، این هنر به طرز چشم گیری با خود زندگی شباهت دارد...» (سرسنگی، ۱۳۹۴، ۴۵). از این منظر، نمایش به‌عنوان هنری اجتماعی، پیوسته در پی بحث و تبادل آرا در عرصه عمومی میدان است و میدان نیز چون بستری کالبدی، امکان بروز و ظهور این کنش‌ها را مهیا می‌سازد. مطابق با منطق نظری آرنت، میدان عرصه‌ای برای دیده‌شدن و شنیده‌شدن است؛ جایی که کنش انسان قابلیت اجرا پیدا می‌کند و در مواجهه با مخاطب، به ظهور می‌رسد.

میدان، به‌عنوان فضایی اجتماعی که خاطره تاریخی، کنش‌های معاصر و امکان آینده‌مندی را در خود دارد، صحنه‌ای فعال برای نمایش و نمایشگری به شمار می‌رود. «در گذشته اغلب پلازا یا میدان شهر، قلب شهر بود...» (کوپر ماکوس، ۱۳۹۴/۱۹۹۷، ۱۷). این توصیف، هم‌راستا با نگاه آرنت، بر وجوه عمومی، سیاسی و نمایشی میدان تأکید دارد. در چنین بستری، نمایش نه صرفاً امری زیباشناختی، بلکه شکلی از بیان سیاسی–اجتماعی است که در میدان رخ می‌دهد و ماهیت آن را بازتعریف می‌کند. «ابزار ارتباطی اصلی در میدان، بیش از آن که عنصر بحث باشد، عنصر نمایش است...» (طلوعی‌برازنده، ۱۳۹۳، ۲۸).

در این فضا، کنش‌های اجتماعی مردم و مراسم‌های آیینی حکومت، هر دو در قالب‌هایی نمایشی اجرا می‌شوند. این ویژگی‌ها، میدان را به صحنه‌ای تبدیل می‌کند که در آن اجرا، تماشا و ظهور فاعل اجتماعی به شکل درهم‌تنیده‌ای رخ می‌دهد. به همین سبب، صحنه نمایش نه‌تنها در تالارهای تئاتر بلکه در فضاهای عمومی همچون میدان نیز ظهور می‌یابد. «نمایش جایی را مورد پرسش قرار می‌دهد که ما آن را شهر می‌پنداریم...»

(هاروی، ۱۳۹۳/۲۰۰۹، ۲۳).

در این میان، هانا آرنت، با تمایز میان قلمرو عمومی و خصوصی، تأکید می‌کند که کنش‌های انسانی در میدان، امکانی برای ظهور می‌یابند که در فضای خصوصی پنهان می‌مانند. «قلمروهای عمومی و خصوصی از آن‌جهت متفاوت‌اند...» (آرنت، ۱۳۸۹/۱۹۵۸؛ به نقل از مدنی‌پور، ۱۳۹۴، ۱۹۶–۱۹۷). بنابراین، میدان به‌عنوان تجلی عرصه عمومی، به صحنه‌ای تبدیل می‌شود برای بروز نمایشگری‌های اجتماعی که در درون خانه‌ها(عرصه خصوصی)، پنهان مانده‌اند. به تعبیر هاروی: «شهر جایی است که افراد در آن کار می‌کنند، نمایشی را اجرا می‌کنند یا به دیدن نمایشی می‌روند...» (هاروی، ۱۳۹۳/۲۰۰۹، ۲۵). در این دیدگاه، میدان نقشی کلیدی در نمایش اجتماعی دارد؛ نقشی که می‌تواند تجربه جمعی و خاطره عمومی را دگرگون سازد. «زندگی شهری، زندگی واقعی است... و در خیال می‌نشیند.» (حبیبی، ۱۳۹۳، ۶۸). به این ترتیب، نمایش در میدان، با فعال‌سازی حافظه جمعی، زمینه‌ای برای بازسازی یا بازتعریف هویت مکان فراهم می‌کند.

در نتیجه، نمایش در میدان، فرآیندی پویا و دوسویه میان تماشاگر، نمایشگر و فضا است. «تئاتر خیابانی با هدف برقراری ارتباط هر چه نزدیک‌تر با تماشاگر به صحنه می‌رود» (زاهدی، ۱۳۹۶، ۱۱۸). در این الگو، میدان نه‌تنها محل نمایش، بلکه بخشی از ساختار نمایشی است و تماشاگر خود بدل به فاعل مشارکت‌کننده می‌شود. «بنابراین تئاتر بیش از محافل بحث و تبادل‌نظر، همچون الگویی برای حوزه عمومی عمل می‌کند...» (کراسلی، ۱۳۹۴/۲۰۰۴، ۹۹–۱۰۰). با توجه به این تحلیل، می‌توان گفت که کنش‌های نمایشی در میدان، چه از سوی حکومت و چه از سوی مردم، همگی دارای ویژگی‌های کنش مورد نظر آرنت هستند: قابل رؤیت، شنیدنی، مخاطب‌دار و بروزدهنده‌ی خود. بنابراین، میدان نه فقط محل اجرای نمایش، بلکه خود «صحنه نمایش» است؛ صحنه‌ای که در آن، سیاست، فرهنگ و زندگی اجتماعی همزمان و در هم تنیده به اجرا درمی‌آیند.

**میدان توپخانه تهران**

میدان توپخانه در فاصله سال‌های ۱۲۴۶ تا ۱۲۵۵ ه.ش، در شاخص‌ترین نقطه شهر تهران شکل گرفت. ساخت این میدان به دستور میرزاتقی‌خان امیرکبیر، در بیابان شمالی میدان توپخانه قدیم –میدان ارگ کنونی– آغاز شد. پیش از آن و از زمان فتحعلی‌شاه، این بیابان برای جایگیری توپ‌ها و توپچی‌ها اختصاص داشت. کار ساخت میدان ده سال به درازا انجامید و در آخر به دستور اعتمادالسلطنه پایان گرفت. اعتمادالسلطنه در رساله تغییر وضع دارالخلافه ناصری، توپخانه را چنین توصیف می‌کند: «این میدان مربع بسیار وسیع و همه از آجر ساخته شده است. دو مرتبه و یک مهتابی دارد. مرتبه بالا و مهتابی‌ها جای نشیمن توپچی است. همه درها از آغشقه و شیشه می‌باشد و اطاق‌های بخاری‌دار بسیار خوب دارد. در مرتبه تحتانی توپ‌هایی که خارج از انبارهای دیگر است چیده شده و حوض و دریاچه بزرگی در وسط این میدان بنا کرده‌اند که دائم آب جاری دارد. اطراف و صحن میدان سنگفرش است و هرشب چراغ می‌سوزد و روشن می‌باشد. شش دروازه و سردر دارد که هریک به کوچه‌های معروف وسیع می‌رود» (محدث، ۱۳۹۱، ۳۶۸). چنین میدانی با توصیفی که از آن آمد به‌عنوان شاخص‌ترین مکان عمومی زمان خود قلمداد می‌شود. ازاین‌رو، توپخانه نامی برای نمایش اقتدار نظامی حکومت قاجار در کالبد میدانی می‌شود که قرار بود بر اقتدار میدان صفوی‌ها (نقش‌جهان) پهلو بزند. بر این اساس موقعیت قرارگیری میدان در شهر تهران از آغاز مورد توجه بود؛ و در بستر شهر نوپای قاجارها در موقعیتی به وجود آمد که خیابان‌های اصلی شهر را به یکدیگر متصل می‌کند. حبیبی نیز در توصیف این میدان چنین می‌گوید: «شش خیابان اصلی شهر در این قسمت از شهر وجود دارد که هر یک معرف عملکردی خاص و هویتی ویژه است. نقطه شروع هر شش خیابان، میدان مرکزی (توپخانه) است و اتصال هر یک به میدان را دروازه‌ای تعریف می‌کند» (حبیبی، ۱۳۹۵، ۱۳۵). توپخانه، به‌عنوان میدان مرکزی شهر، از یک‌سو مهم‌ترین خیابان‌ها به آن وصل می‌شد و از سویی دیگر چسبیده به ارگ حکومتی بود و این ویژگی باعث می‌شود مهم‌ترین مکان عمومی دوران قاجار را به خود اختصاص می‌دهد.

توپخانه به‌واسطه اهمیتش به نسبت سایر فضاهای شهری تهران دوران قاجار، وسعت قابل‌توجهی داشت. «در میدان توپخانه توپچی‌ها میان گلوله‌های طلایی و نقره‌ای‌رنگ توپ که آن‌ها را به صورت هرم درآورده بودند و زیر آفتاب می‌درخشیدند، ایستاده و آماده شلیک بودند» (نظرپور، ۱۳۹۷، ۶۹–۶۸). جیمز موریه[۱۸] منشی سفارت انگلیس که در عهد فتحعلی شاه قاجار به ایران آمده بود در یکی از یادداشت‌هایش وقتی از میدان توپخانه یاد می‌کند چنین می‌نویسد: «...ما ابتدا به میدان وسیعی که پیش از میدان ارگ قرار گرفته بود به سبزه‌میدان گام نهادیم. در آنجا قشون زیادی در چهار طرف صف کشیده و توپ بسیاری هم در دو طرف میدان گذاشته بودند» (نجمی، ۱۳۶۴، ۶۱). چنانچه در توصیف موریه دیده می‌شود میدان توپخانه تهران به‌عنوان میدانی حکومتی و با نظم خاصی در مراسم‌ها خود نمایی می‌کرده است و برگزاری چنین مراسم‌هایی منجر به شهرت بیش‌ازپیش این میدان در چشم سایرین می‌شود. علاوه بر آن حضور توپ‌ها بر احساس مردم نیز تاثیر گذاشته بود و آن‌ها را جذب این میدان کرده بود، «توپ‌ها و توپچیان میدان توپخانه بیش از هر چیز نماد قدرت و توانمندی حکومت و عامل ایجاد حس امنیت در عموم مردم بوده است» (نجفی، ۱۳۸۸، ۱۱۳). در این مسیر، گاهی حکومت در پی برگزاری برخی از مراسم‌ها، جشن‌هایی تدارک می‌دید که تکرار چندباره هر یک از آن‌ها در طی چند سال منتج به عملی از پیش تعیین شده و نمایشی می‌شد. درواقع میدان توپخانه به‌واسطه موقعیتش در شهر قاجارها از آغاز شکل‌گیری‌اش به‌عنوان عرصه‌ای برای فعالیت‌های عمومی مورد توجه جامعه قرار گرفت. برخی از این فعالیت‌ها توسط حکومت سازمان‌دهی می‌شد و برخی توسط نهادهای مردمی به اجرا درمی‌آمدند.

**کنش‌های جمعی در میدان توپخانه**

میدان توپخانه به‌عنوان شاخص‌ترین میدان دوران قاجار، از ابتدا بستری نمادین برای کنش‌های حکومتی و مردمی می‌شود. در این مکان اعمال بسیاری از جانب حکومت و مردم به نمایش گذاشته شد. برای بررسی کنش‌های جمعی میدان پیش از هر چیز باید به وضعیت بصری توپ‌ها و نوع چیدمانشان توجه کرد. این چینش، ابتدا نشانه‌ای برای کاربرد حکومتی–سیاسی آن است که به مرور با توجه به غرش توپ‌ها در مناسبت‌های مختلفی از سال تبدیل به مکانی برای آگاهی از ساعت و رویدادهای مهم در تهران می‌شود. بنابراین هدف اولیه ساخت میدان، نمایشگری اعمالی از قبیل نمایش قدرت نظامی حکومت بود که برای بروز خود به عرصه‌ای عمومی نیازمند بودند.

*در آن زمان نقش اصلی حکومت ایجاد امنیت در جامعه بود و اموری از قبیل خدمات بهداشتی، آموزشی، و فرهنگی که امروزه از بدیهی‌ترین وظایف حکومت است و کیفیت عرضه هریک سهمی ویژه در سنجش صلاحیت حکومت در اداره کشور دارد، تقریباً به‌طور کامل بر عهده رعایا بود. بنابراین قدرت حکومت و توانمندی‌های نظامی آن در برقراری و حفظ امنیت در جامعه مهم‌ترین وظیفه و درواقع اصلی‌ترین ضرورت وجودی آن بود. این‌گونه بود که نمایش قدرت و شکوه حکومت یکی از امور مهم در تثبیت صلاحیت و بقای آن به‌شمار می‌رفت.* (نجفی، ۱۳۹۲، ۱۱۱)

میدان توپخانه به‌عنوان عرصه‌ای نوپا، مکانی برای به نمایاندن قدرت حاکمان می‌شد.

از همین رو این میدان درگذر زمان دچار دگردیسی می‌شود و کاربردهای تازه‌ای به خود اختصاص می‌دهد که منجر به تغییر ماهیت عمومی آن می‌شود.

*توپخانه ما علاوه بر روحیه نظامی خود به‌مثابه یکی از فضاهای عمومی پایتخت نیز سامان یافته بود. فضایی که بعدها بستر بسیاری از عناصر عینی و ذهنی دنیای مدرن شد که به بروز تحولات ماهوی آشکاری در آن انجامید؛ درحالی‌که خود در ابتدا با نگاهی به میدان توپخانه قدیم چه از نظر شکلی و چه از نظر عملکردی در ادامه نو کردن سنت‌های گذشته توسط معمارباشی ساخته شده بود. در واقع آنچه میدان توپخانه دارالخلافه ناصری را از سایر نمونه‌های این‌گونه از فضای شهری متمایز می‌کرد، نقش تازه این فضا در شهری بود که خود چندین برابر وسیع شده و تحولاتی بنیادین یافته بود و بستر ظهور عناصر جدیدی شد که با خود، زندگی شهری جدیدی هم جاری کرد.* (نظرپور، ۱۳۹۷، ۷۰)

از جمله این رویدادها را می‌توان به برپایی بازارهای فصلی، ارائه کالا توسط تاجران غریبه، سلام عام، مراسم نظامی–تشریفاتی و اعدام مجرمین و شخصیت‌های تاریخی در این مکان اشاره کرد. کنش‌های جمعی در عرصه عمومیِ میدان توپخانه به دو دسته به شرح زیر تقسیم می‌شوند؛

**کنش‌های اجتماعی نهاد حاکم**

کنش‌های اجتماعی نهاد حاکم امری بالا به پایین است که توسط نهاد قدرت یا حکام قاجار همانند اعدام مجرمین، سلام عام و برپایی مراسم تشریفاتی حکومت انجام می‌پذیرد و اهداف خاصی را دنبال می‌کند. در میدان توپخانه تهران، این کنش‌ها در ابتدا توسط حکومت آغاز می‌شود اما در گذر زمان گستره‌ی آن‌ها افزایش یافته و به تدریج تمامی ویژگی‌هایی که عرصه عمومی هانا آرنت از آن برخوردار است را شامل می‌شود. از نگاه آرنت، کنش انسانی زمانی به عرصه عمومی معنا می‌بخشد که «قابل دیدن» و «شنیدن» باشد، «مخاطب» داشته باشد و به ظهور و بروز فرد بینجامد. درواقع، روحیه حکام قاجار، از ابتدا وجهی نمایشی به خود گرفته بود که بیش از هر چیز در عرصه عمومی به چشم می‌آمد. به‌زعم آژند؛

*حیات اجتماعی دوره قاجار، همچون ادوار پیشین ایران، متعادل بود و تشریفات و آداب و مناسک و مراسم و اعیاد و آیین‌هایی را در برداشت که به‌نوعی با نمایش سنخیت پیدا می‌کرد... تمامی اعمال و رفتار او در خلال مراسم رسمی اعیاد و جشن‌ها و مهمانی‌ها و حتی شیوه مواخذه مخالفان حکومتی خویش، همه از مقوله نمایش قدرت بوده است.* (۱۳۹۵، ۱۹۸)

بنابراین میدان توپخانه به‌واسطه وضعیت کالبدی و موقعیت شهری‌اش، بستری برای اجرای «نمایش‌های قدرت» توسط نهاد حاکم فراهم می‌کند، جایی که شاه و حکومت با اعمالی چون اعدام در ملأعام، سان‌دیدن از نیروهای نظامی و اجرای آیین‌هایی نظیر سلام عام، کنش‌هایی با مولفه‌های نمایشگری انجام می‌دهند. این اعمال را می‌توان در قالب نظریه آرنت به‌عنوان کنش‌هایی دانست که ظهور«قدرت»، «اقتدار» و حتی«مهربانی» حاکمان را در منظر عموم به اجرا درمی‌آورد و از این‌رو واجد ویژگی‌های نمایشی عرصه عمومی هستند.

**کنش‌های اجتماعی نهاد مردمی**

دسته دیگر فعالیت‌هایی که میدان توپخانه را به عرصه عمومی تبدیل می‌کند، کنش‌های اجتماعی نهاد مردم است که شامل حضور آن‌ها در عرصه عمومی میدان می‌شود. این کنش‌ها نیز در دو بخش قابل بررسی‌اند: ۱. فعالیت‌های روزمره و ۲. فعالیت‌های گفتمانی–تماشایی. مطابق با اندیشه آرنت، این نوع کنش‌ها زمانی در فضای عمومی معنادار می‌شوند که امکان دیده‌شدن و شنیده‌شدن یابند، مخاطب داشته باشند و دربردارنده ظهور خود فرد باشند. در این راستا، حضور مردم در میدان، چه برای خرید و فروش، چه برای تماشای نمایش‌هایی چون خیمه‌شب‌بازی، دلقک‌بازی یا معرکه گیری، واجد بعدی از نمایشگری می‌شود. آرنت معتقد است «حضور دیگران که می‌بینند آنچه را که ما می‌بینیم و می‌شنوند آنچه را ما می‌شنویم، ما را از واقعیت جهان و خودمان مطمئن و دلگرم می‌کند» (انصاری، ۱۳۶۷،۱۲۷). از این منظر، میدان توپخانه مکانی است که مردم در آن از طریق اعمال روزمره‌شان –چون خرید، فروش و تماشای نمایش‌های خیابانی– دست به کنش‌هایی می‌زنند که با مفاهیم کنش آرنت، چون خودنمایی و ظهور، انطباق دارد. حضور تجار و معرفی کالاهای نو، همراه با نمایش و تبلیغ اشرافی آن‌ها، میدان را به بستری برای بروز فرهنگ بصری و نمایشی تبدیل می‌کند. همچنین، اجرای نمایش‌های روزمره مردمی نیز این امکان را فراهم می‌کند که نهاد مردم، همانند نهاد حاکم، با بهره‌گیری از امکان دیده شدن، کنش‌هایی نمایشی تولید کند. حتی وقوع درگیری‌ها میان مردم و توپچی‌ها نیز به نوعی بروز جمعیِ نمایشی محسوب می‌شود که در چارچوب مفاهیم آرنت قابل تحلیل است.

## نتیجه‌گیری

عرصه عمومی میدان، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین فضاهای شهری تهران قاجار، در بستر کنش‌های اجتماعی نهاد حاکم و نهاد مردمی شکل می‌گیرد. از منظر هانا آرنت، عرصه عمومی جایی است که در آن انسان با انجام کنش‌هایی که دیدپذیر، شنیدنی، و دارای مخاطب هستند، به ظهور و خودنمایی اجتماعی دست می‌زند و از طریق آن به هویت و بودن خود در جهان مشترک معنا می‌بخشد. میدان توپخانه، به واسطه موقعیت کالبدی و عملکرد حکومتی‌اش، به بستری برای این کنش‌های نمایشی بدل می‌شود؛ ابتدا با کنش‌های نمایشی نهاد قدرت همچون اعدام در ملأعام، مراسم‌های آیینی حکومتی و سان‌دیدن نظامی، و سپس با حضور مردم در قالب خریدوفروش‌های نمادین، تماشای نمایش‌های خیابانی و مشارکت در مناسک‌عمومی.

این مجموعه کنش‌ها، در میدان نوپا و تماشایی توپخانه، چه از جانب نهاد قدرت و چه از سوی مردم، همگی واجد مؤلفه‌هایی چون

اجرا، تماشاچی و ظهور فرد در فضای عمومی هستند و در نتیجه، از منظر آرنت، به «نمایشی‌شدن عرصه عمومی» منجر می‌شوند. با تداوم این کنش‌ها، میدان توپخانه از کارکرد صرفاً سیاسی- نظامی فراتر رفته و به فضایی چندلایه بدل می‌شود که در آن قدرت و مردم هر دو در صحنه‌ای واحد به کنش می‌پردازند. از سوی دیگر، خود میدان نیز در مواجهه با این کنش‌ها دچار دگرگونی معنایی و فیزیکی می‌شود؛ چنان‌که در اواخر دوره قاجار، توپخانه دیگر تنها میدان قدرت حاکم نیست، بلکه به «صحنه‌ای برای ظهور کنش‌های اجتماعیِ زمانه» بدل شده است. تحلیل میدان توپخانه با تکیه بر مفاهیم آرنت نه‌تنها ظرفیت‌های پنهان آن را به‌عنوان صحنه‌ای برای کنش‌های اجتماعی آشکار می‌کند، بلکه نشان می‌دهد چگونه فضاهای عمومی از خلال اجراهای تکرارشونده و کنش‌های انسانی، ساختار و کارکرد خود را بازتعریف می‌کنند و به عرصه‌ای سیال و زنده برای بروز وضعیت تاریخی و فرهنگی تبدیل می‌شوند.

بررسی میدان توپخانه در پرتو نظریه عرصه عمومی هانا آرنت نشان می‌دهد که این میدان فراتر از یک فضای کالبدی یا حکومتی، به صحنه‌ای برای بروز و ظهور کنش‌های اجتماعی بدل شده است. کنش‌های نهاد قدرت و نهاد مردمی، در قالب آیین‌های حکومتی و نمایش‌های روزمره، با واجدبودن ویژگی‌هایی چون دیدپذیری، مخاطب‌مندی و ظهور فاعل، کیفیتی نمایشی به میدان بخشیده‌اند. بدین‌ترتیب، توپخانه نه‌تنها در ساختار عملکردی خود دچار تحول می‌شود، بلکه به عنوان یک عرصه عمومی زنده و پویا، جایگاهی برای تعامل و بازنمایی قدرت، هویت و تجربه جمعی در بستر جامعه قاجاری می‌یابد.

## پی‌نوشت‌ها

1. Henri Lefebvre.
2. Michel Foucault.
3. Tim Cresswell.
4. Discipline And Punish.
5. Of Other Spaces.
6. Heterotopia.
7. Henri Lefebvre (1280-1370).
8. The Production of Space.
9. Perceived Space.
10. Conceived Space.
11. Lived Space.
12. Hannah Arendt (1906-1975).
13. The Human Condition.
14. Labor.
15. Work.
16. Action.
17. Richard Schechner (1934).
18. James Justinian Morier (1782-1849).

## فهرست منابع


Aghajamali, B., & Sepehran, K. (2021). Politics of identity: Examining the absence of Tehran city in the drama of the first Pahlavi era [Siasat-e Hoviyat: Barrasi-ye Gheyab-e Shahr-e Tehran dar Dram-e Pahlavi-ye Aval]. *Faslname-ye Theater*, (85), 43–44. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1821529 (in Persian)

Ansari, M. (1997). The public sphere in Hannah Arendt's political thought [Hoze-ye Omumi dar Andishe-ye Siasi-ye Hannah Arendt]. *Ettela'at-e Siasi Eghtesadi*, (117), 124–127. https://ensani.ir/fa/article/103311(in Persian)

Arendt, H. (2010). *The human condition* [Vaz'-e Bashar] (M. Alia, Trans.). Ghoqnoos Publishing. (Original work published 1958) (in Persian)

Azhand, Y. (2016). *Theater in the Qajar era* [Namayesh dar Doran-e Qajar]. Moli Publishing. (in Persian)

Canovan, M. (1992). *Hannah Arendt: A Reinterpretation of Her Political Thought*. Cambridge University Press.

Carr, S., Francis, M., Leanne, G., & Rivlin, A. M. (1992). *Public space*. Cambridge University Press.

Coopermarcus, C., & Francis, C. (2015). *People places: Design guidelines for urban open spaces* [Makan-ha-ye Mardomi; Rahnamaye Tarahi Fazaha-ye Baz-e Omumi] (N. Mofidinejad, Trans.). Ketabkadeh Kasra Publishing. (Original work published 1997). (in Persian)

Crossley, N., & Roberts, J. M. (2015). *Habermas, Bakhtin, Bourdieu: Reflections on the public sphere* [Habermas, Bakhtin, Bourdieu: Tamolati Darbare-ye Hoze-ye Omumi] (M. Moghaddas, Trans.). Rozaneh Publishing. (Original work published 2004) (in Persian)

Habermas, J. (1989). *The structural transformation of the public sphere*. MIT Press.

Habibi, S. M. (2016). *From Shar to Shahr: A historical analysis of the concept of city and its physical image* [Az Shar ta Shahr]. University of Tehran Press. (in Persian)

Harvey, J. (2014). *Theater and the city* [Teatr va Shahr] (S. Khamsehnejad, Trans.). Morvarid Publishing. (Original work published 2009) (in Persian)

Jamshidi, M., & Kazemi, E. (2016). Analyzing Hannah Arendt's political thought based on metaphor theory [Barrasi-ye Didgah-e Siasi-ye Hannah Arendt bar Asas-e Theory-ye Estareh]. *Metaphysics Journal*, (22), 31–46. https://ensani.ir/fa/article/373206 (in Persian)

Madanipour, A. (2015). *Public and private spaces of the city* [Fazaha-ye Omumi va Khousousi-ye Shahr] (F. Nourian, Trans.). Tehran Municipality ICT Organization Publishing. (Original work published 2004) (in Persian)

Mohaddes, M. H. (2012). *Rasael-e Etemad al-Saltaneh*. Ettela'at Publishing.

Najafi, M. (2009). Formation of the spatial pattern of Toopkhaneh Square in Qajar Tehran [Shekl-giri-ye Algo-ye Fazayi-ye Meydan-e Toopkhaneh dar Shahr-e Qajari]. *Honarhaye Ziba – Memari va Shahrsazi*, (39), 109–113. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1405022 (in Persian)

Najafi, M. (2013). *Toopkhaneh Square of Naseri Capital: Iranian mentality and the legacy of the other* [Meydan-e Toopkhaneh-ye Dar al-Khelafe-ye Naseri; Zehniyat-e Irani va Rahavard-e Digar]. Rozaneh Publishing. (in Persian)

Najmi, N. (1985). *Tehran in the Naserid era* [Tehran-e Ahd-e Naserid]. Attar Publishing. (in Persian)

Naserbakht, M. H. (2015). *Tehran's popular entertainments during the Qajar and Pahlavi eras* [Sargarmi-ha-ye Mardom-e Tehran dar Doran-e Qajar va Pahlavi]. Cultural Research Office. (in Persian)

Nazarpour, M. (2018). *In the presence of Toopkhaneh: Auto-urbanography in the study of urban spaces* [Dar Mahzar-e Toopkhaneh; Khodshahrnegari dar Motale'e Fazaha-ye Shahri]. Tisa Publishing. (in Persian)

Pourjafar, M. R., Khademi, M., & Ahmadi, F. (2010). The square as a successful urban public space [Meydan be Masabe Fazaye Omumi-ye Movafagh-e Shahri]. *Ketab-e Mah-e Honar*, (143), 28–35. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/608874 (in Persian)

Sarsangi, M. (2015). Street theater and its relation to urban spaces [Na-

حبیبی، سید محسن (۱۳۹۵). *از شار تا شهر؛ تحلیلی تاریخی از مفهوم شهر و سیمای کالبدی آن تفکر و تأثیر*. انتشارات دانشگاه تهران.
زاهدی، فریندخت (۱۳۹۶). *تئاتر خیابانی؛ روند تغییر محیط قراردادی نمایش*، نشر نودا.
سرسنگی، مجید (۱۳۹۴). نمایش خیابانی و نسبت آن با فضاهای شهری. *نشریه باغ نظر*، (۳۴)، ۳۷–۴۸. https://ensani.ir/fa/article/345393
سلطان‌زاده، حسین (۱۳۸۹). *فضاهای شهری در بافت‌های تاریخی ایران*. دفتر پژوهش‌های فرهنگی
شکنر، ریچارد (۱۳۹۴). *نظریه اجرا* (مهدی نصرالله‌زاده، مترجم). نشر سمت. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۴)
شهری، جعفر (۱۳۷۴). *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*. انتشارات اسماعیلیان.
طلوعی‌برازنده، سید محمد (۱۳۹۳). *روایت تهران؛ فضاهای عمومی*. انتشارات هنر معماری قرن.
کراسلی، نیک و رابرتز، جان مایکل (۱۳۹۴). *هابرماس، باختین، بوردیو: تأملاتی دربارهٔ حوزهٔ عمومی* (محمود مقدس، مترجم). تهران: روزنه. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۴)
کوپرماکوس، کلر و فرانسیس، کارولین (۱۳۹۴). *مکان‌های مردمی؛ راهنمای طراحی فضاهای باز عمومی* (نغمه مفیدی‌نژاد، مترجم). انتشارات کتابکده کسری. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۷)
محدث، میرهاشم (۱۳۹۱). *رسائل اعتمادالسلطنه*. انتشارات اطلاعات.
مدنی‌پور، علی (۱۳۹۴). *فضاهای عمومی و خصوصی شهر* (فرشاد نوریان، مترجم). انتشارات سازمان فناوری اطلاعات و ارتباطات شهرداری تهران. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۴)
ناصربخت، محمدحسین (۱۳۹۴). *سرگرمی‌های مردم تهران در دوران قاجار و پهلوی*. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
نجفی، مهنام (۱۳۸۸). شکل‌گیری الگوی فضایی «میدان توپخانه» در شهر قاجاری. *نشریه تخصصی هنرهای زیبا معماری و شهرسازی* دانشگاه تهران، (۳۹)، ۱۰۹–۱۱۳. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1405022
نجفی، مهنام (۱۳۹۲). *میدان توپخانه دارالخلافه ناصری؛ ذهنیت ایرانی و رهآورد دیگری*. انتشارات روزنه.
نجمی، ناصر (۱۳۶۴). *طهران عهد ناصری*. انتشارات عطار.
نظرپور، محمد (۱۳۹۷). *در محضر توپخانه؛ خودشهرنگاری در مطالعه فضاهای شهری*. انتشارات تیسا.
هاروی، جن (۱۳۹۳). *تئاتر و شهر* (سپیده خمسه‌نژاد، مترجم). انتشارات مروارید. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۹)

mayesh-e Khiabani va Nesbat-e An ba Fazaha-ye Shahri]. *Bagh-e Nazar*, (34), 37–48. https://ensani.ir/fa/article/345393 (in Persian)
Schechner, R. (2015). *Performance theory* [Nazariye-ye Ejra] (M. Nasrollahzadeh, Trans.). Samt Publishing. (Original work published 2004) (in Persian)
Shahri, J. (1995). *Social history of Tehran in the 13th century* [Tarikh-e Ejtemaei-ye Tehran dar Gharne Sizdahom]. Esmaeilian Publishing. (in Persian)
Talouei-Barazandeh, S. M. (2014). *Narrating Tehran: Public spaces* [Revayat-e Tehran; Fazaha-ye Omumi]. Honar Memari Gharne Publishing. (in Persian)
Tankis, F. (2015). *Space, city, and social theory: Social relations and urban forms* [Faza, Shahr va Nazariye-ye Ejtemaei; Monasebat-e Ejtemaei va Shekl-ha-ye Shahri] (H. R. Parsi & A. Aflatooni, Trans.). University of Tehran Press. (Original work published 2006) (in Persian)
Zahedi, F. (2017). *Street theater: The evolution of the conventional performance environment* [Teatr-e Khiabani; Ravand-e Taghir-e Mohit-e Gharardadi-ye Namayesh]. Noda Publishing. (in Persian)

آرنت، هانا (۱۳۸۹). *وضع بشر* (مسعود علیا، مترجم). تهران: نشر ققنوس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۵۸)
آژند، یعقوب (۱۳۹۵). *نمایش در دوران قاجار*. انتشارات مولی.
آقاجمالی، بهزاد و سپهران، کامران (۱۴۰۰). سیاست هویت: بررسی غیاب شهر تهران در درام پهلوی اول. *تئاتر*، (۸۵)، ۳۶–۵۶. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1821529
انصاری، منصور (۱۳۷۶). حوزه عمومی در اندیشه سیاسی هانا آرنت. *نشریه اطلاعات سیاسی اقتصادی*، (۱۱۷)، ۱۲۴–۱۲۷. https://ensani.ir/fa/article/103311
پورجعفر، محمدرضا؛ خادمی، مسعود و احمدی، فریال (۱۳۸۹). میدان به مثابه فضای عمومی موفق شهری. *کتاب ماه هنر*، (۱۴۳)، ۲۸–۳۵. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/608874
تانکیس، فرن (۱۳۹۴). فضا، شهر و نظریه اجتماعی؛ مناسبات اجتماعی و شکل‌های شهری (حمیدرضا پارسی و آرزو افلاطونی، مترجمان). انتشارات دانشگاه تهران. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۶)
جمشیدی، محسن و کاظمی، احسان (۱۳۹۵). بررسی دیدگاه سیاسی هانا آرنت بر اساس تئوری متافور (استعاره). *مجله متافیزیک*، (۲۲)، ۳۱–۴۶. https://ensani.ir/fa/article/373206

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی