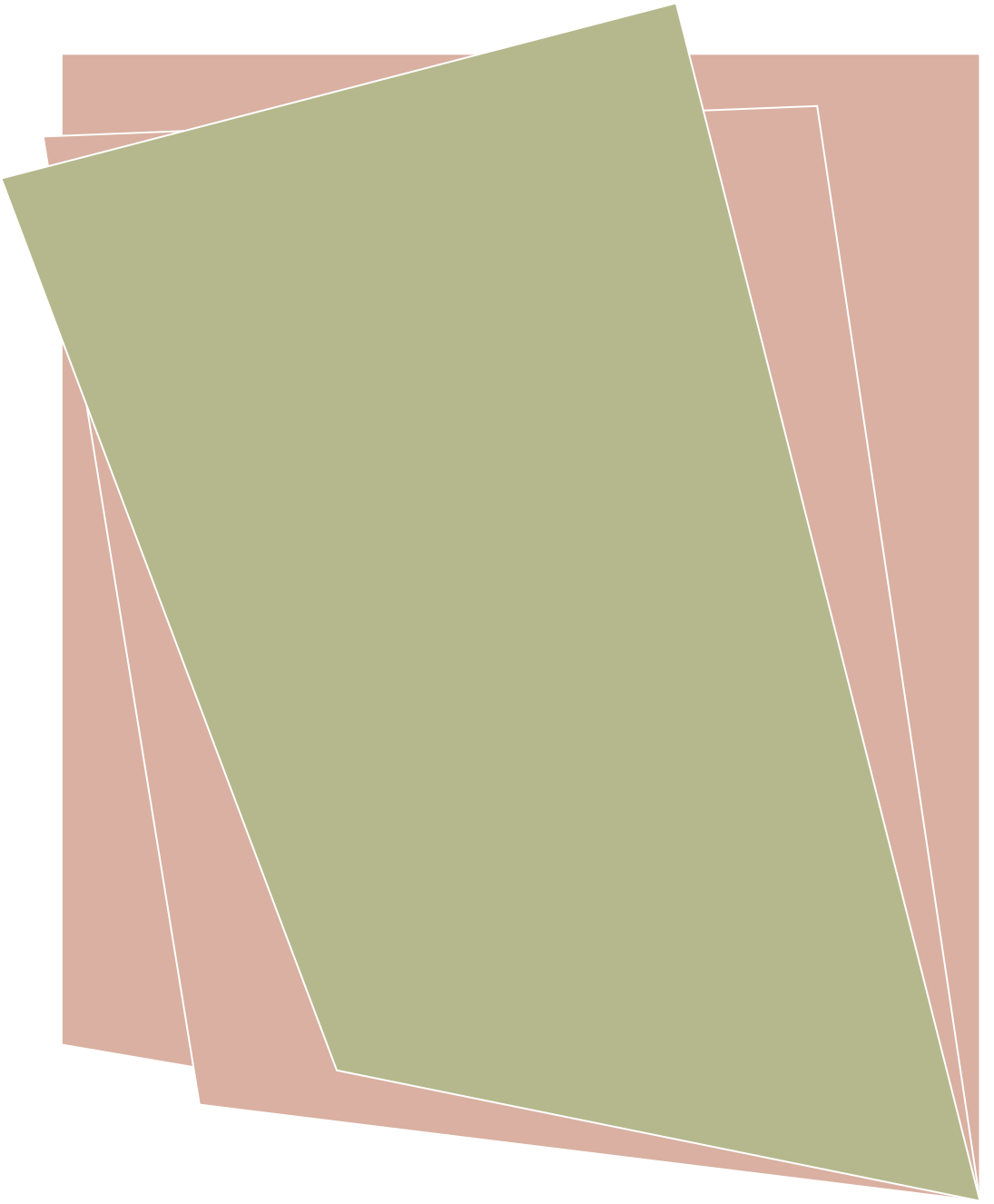
این کتاب بصورت آزاد و رایگان در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته‌است. اگر مطالعه این اثر را ارزشمند یافتید و مایل هستید در تامین بخشی از هزینه‌های تولید آن سهیم باشید، می‌توانید با پرداخت مبلغی به انتخاب خودتان از ادامه فعالیت‌های پژوهشی و تولید آثار در این مرکز حمایت کنید.

شماره کارت: ۶۲۱۹-۸۶۱۴-۱۸۵۴-۰۳۱۵
شماره شبا: ۴۰-۰۵۶۰-۶۱۱۸-۲۸۰۰-۵۷۶۵-۶۵۲۸-۰۱

شماره نخست کتاب تمرین در تاریخ اول اردیبهشت‌ماه هزار و چهارصد و چهار شمسی به پایان رسید.
استفاده از مطالب این کتاب با درج منبع بلامانع است.



کتاب مقالات تمرین ۰۳ - ۰۱

پدیدآورندگان

صاحب‌امتیاز
موسسه‌ی هنری فضای تمرین و تبادل

سردبیر
ساینا مقصودی‌لویه

نویسندگان
علی‌اصغر دشتی، سیاوش لطفی، نیلوفر ندایی، نوید گوهری، بهادر کاشانی مدنی، آرش فتاحی مارنانی، پیتر رابرت مارلر

دستیار ویراستار
نیلوفر ندایی

دستیار جمع‌آوری محتوای آرشیو
نازنین عیسی‌زاده آرایی

عکاسان به ترتیب حروف الفبا
محمدحسن اتفاق
حسن بنایی خویی
سینا بهرامی
البرز تیمورزاده
صدرا جعفری
مهدی ربیعی‌فر
دانیال علیرضایی
نازنین عیسی‌زاده آرایی

طراحی گرافیک و صفحه‌آرایی
استودیو دیزاین را: امیر مقتدا، یگانه رجبی

فهرست مطالب

۶ - ریسمانی برای آینده؛ یادداشت سردبیر

۱۲- تمرین؛ تحقق یک رویا
درباره شکل‌گیری فضای تمرین و تبادل

۱۷- با آهستگی تمرین کنید/ سیاوش لطفی
تأملی درباره‌ی پدیده‌ی انسانی «تمرین»

۲۳- خانه‌ی شهرود/ بهادر کاشانی مدنی
بازسازی و مرمت ساختمان شماره ۱۲

۳۱- از سوراخ چشمی در نگاه کنید/ علی‌اصغر دشتی
تأملی در روند بازپس‌گیری قدرت مکان در تئاتر و اجرا

۴۳- رهاشدن/ نوید گوهری
فرارفتن از استعاره‌ها و امور غیرعینی

۴۷- بودن، به سوی احساسات محض/ نوید گوهری
آنسامبل آوای انسانی چطور رها شدن را تمرین می‌کند؟

۵۹- توسعه‌ی آواز پرندگان و گفتار / پیتر رابرت مارلر / ترجمه ساینا مقصودی لویه
آیا شباهت‌هایی بین انسان و پرندگان وجود دارد؟

۷۱- امکان توجه و پرداختن به موسیقی، برای همه
توضیحی کوتاه بر پروژه‌های موسیقی برای همه

۷۵- پرداختن به فعالیت‌های موسیقایی به روش کاهشی / نوید گوهری
آوازخواندن چه چیزهایی نیست

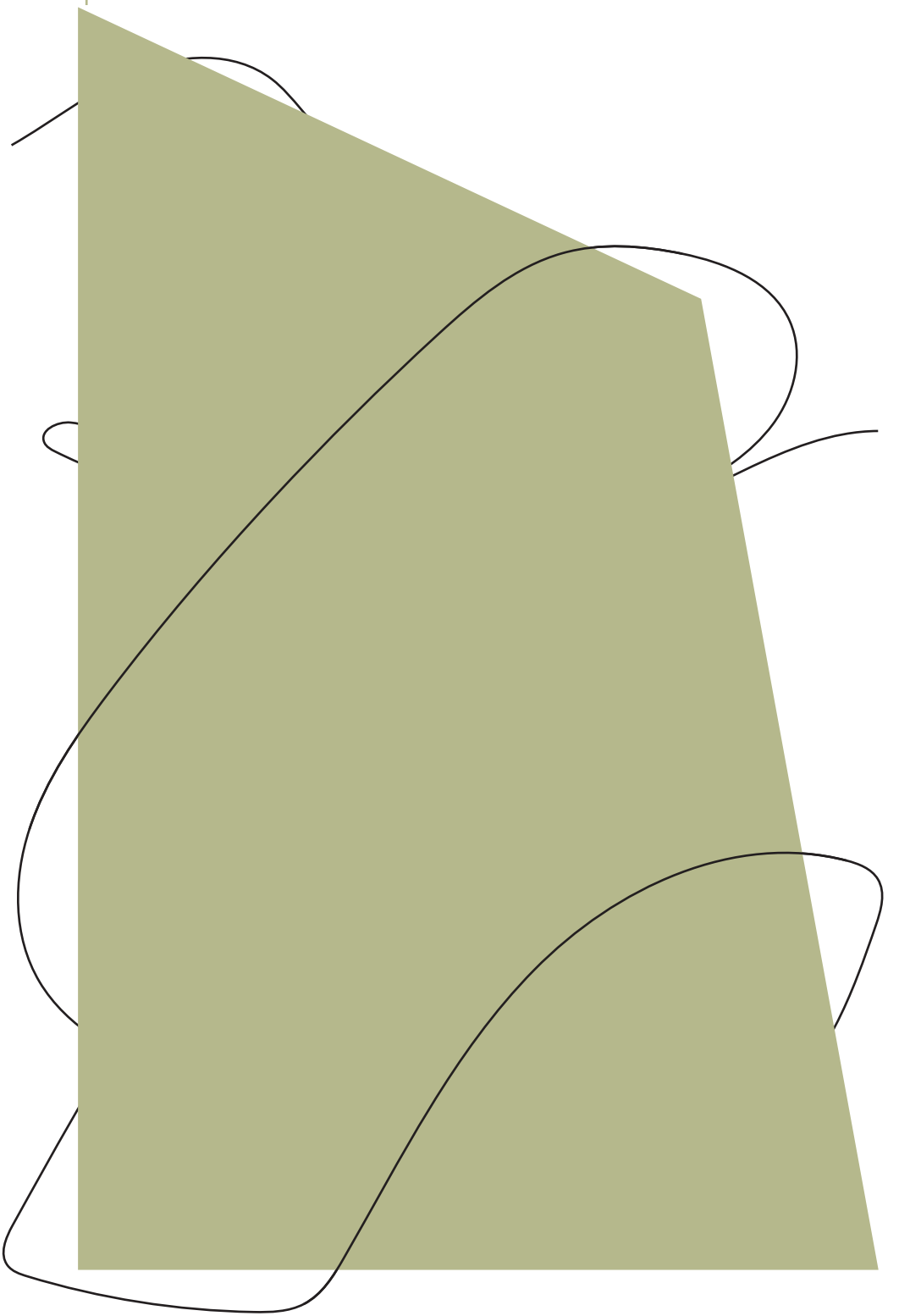
۸۰- جسارتی برای تغییر دنیا / آرش فتاحی مارنانی
آموزش غیررسمی، پاسخی به ناتوانی ساختارهای رسمی

۸۸- تمرین ملاقات / نیلوفر ندایی
درباره‌ی حضور فیزیکی در فضای تمرین و تبادل

۹۲- امر جمعی / سارا اکبری ماکویی، آرش فتاحی مارنانی
مناسبت، مشارکت و معنا؛ روایتی از مراسم‌های تمرین

۱۰۰- اگر زندگی را داشته باشیم، هنر را نمی‌خواهیم / سیاوش لطفی
تأملی درباره‌ی زیبایی‌شناسی زندگی روزمره

۱۱۰- کلام پایانی



ریسمانی برای آینده

ساینا مقصودی‌لویه

در نیم‌قرن گذشته، رشد و نمو گفتمان‌هایی که در حوزه‌ی پژوهش، نقد و فلسفه هنر در ایران به وجود آمده‌اند، یا بدون در نظر گرفتن وجوه هنرمندانه‌شان، تنها در سایه‌ی علوم اجتماعی تعریف شده و یا در چارچوب‌های نظری متفکرین غربی و بدون درنظر گرفتن پیش‌زمینه‌ی فرهنگی ما، جای داده شده‌اند. به نظر می‌رسد، ما برای درک وضعیت‌مان لاجرم دست به دامان پاره‌هایی از تعاریف دستگاه فکری فلسفه‌ی غرب می‌شویم، اما می‌بایست حداقل تلاش کنیم تا در یک چارچوب تئوریک برخاسته از وضعیت خودمان به تحلیل وضع موجود بپردازیم. ناکارآمدی استفاده‌ی صرف از یک دستگاه فکری که فرهنگ و زبان نقش مهمی در آن دارند، زمانی عیان می‌شود که ما از توضیح و شناخت وضعیتی که امروز تجربه می‌کنیم ناتوان می‌مانیم. محتویاتی که در توضیح پدیده‌های سربرآورده از سال ۱۴۰۱ تولید شد، شاهد این گزاره‌اند. آسیب‌شناسی این پدیده در یادداشت حاضر نمی‌گنجد اما آرشیوها بی‌تردید نقش اساسی در این معضل بازی می‌کنند.

گفتمان امری است ناملموس اما قابل ردیابی. دانش از طریق گفتمان قابل توضیح است. همواره باید به خاطر داشته باشیم که گفتمان‌ها بر بستری از قدرت و تاریخ ساخته می‌شوند. برای مثال اگر بخواهیم درک درستی از گفتمان‌های موجود داشته باشیم باید در بستر تاریخ شکل‌گیریشان، آنها را بفهمیم. گفتمان‌ها، روندهایی از اندیشه‌اند که بر اثر تکرار و تبادل معانی به وجود می‌آیند. آن‌چه را که به عنوان حقیقت می‌دانیم، می‌گوییم، می‌اندیشیم و می‌پذیریم توسط گفتمان‌ها برساخته، محدود شده و یا گسترش می‌یابد. گفتمان‌ها تولیدکننده‌ی دانش‌اند چرا که مفهومی مستقل از قدرت و تاریخ امکان حیات ندارد. آن‌چه از آن با عنوان ساز و کار قدرت یاد می‌کنیم، امکان تعریف خارج از سیطره‌ی گفتمان‌ها ندارد. این دست ناپیدای گفتمان‌هاست که به واسطه‌ی بازتولید شکلی از دانش، منجر به بازتولید نوعی از قدرت می‌شوند.

در نهایت این خود ما هستیم که خود را درون گفتمان بازمی‌یابیم، تعریف می‌کنیم و از آن هویت می‌گیریم.[۱]

گفتمان‌ها همچون بافت‌های درهم‌تنیده‌اند که تار و پود آن‌ها از نهادهای مختلف اندیشه وام گرفته شده، و در بستر تاریخ و قدرت معنا می‌دهند. این بافت بر اثر صیقلی که از گذر تحلیل، نقد و پژوهش داده شده، تبدیل به بدنه‌ای قابل رویت و مورد بحث می‌شود. هر کدام از اجزای این بافت درهم گره‌خورده غایب باشد، رشته‌ی معنایی گفتمان‌ها ازهم گسسته شده، و فهم تداوم معنایی ایشان اگر نگوییم غیرممکن، دستکم از اجماع جمعی خارج می‌شود. آرشیوها می‌توانند پلی ارتباطی بین حوزه‌های مختلف اندیشه باشند.

بسیارند گروه‌هایی که در حوزه‌های تجربی دست به آزمایش، بحث، گفتگو و تولید معنا زده‌اند، اما به واسطه‌ی نبود آرشیوهایی که بتواند این گروه و یا افراد را به جمعی بزرگ‌تر متصل کند، دستاوردهایشان یا در حافظه‌ی افراد گروه، خاک خورده و یا به واسطه‌ی فراموشی نسلی که از برآیند کار آنها پاسداری می‌کرد، به زوال رفته است. آرشیوها می‌توانند امکان انتقال دانش بینا-نسلی را به وجود بیاورند.

آرشیو از نظر ما انباشت محتوایی است که تطور معنایی گروه‌ها را نیز تعریف می‌کند. آرشیوها تنها عدد و رقم و تاریخ‌ها نیستند، بلکه می‌توانند امکان استخراج اطلاعات مفهومی را نیز در اختیار پژوهشگران بگذارند.

۱. آن‌چه در این یادداشت در رابطه با اصطلاح «گفتمان» مطرح می‌شود، توضیح کوتاهی است از برداشت نویسنده از نظریات فیلسوف فرانسوی میشل فوکو. بسیاری از اصطلاحات دیگر که در رابطه با همین مفهوم طرح می‌شوند، (تاریخ، قدرت، دانش) در دستگاه فکری میشل فوکو معنا پیدا می‌کنند، و در این یادداشت نیز از همان دستگاه فکری وام گرفته شده‌اند.

آرشیوها از منظر ما هرکدام خود امکان و پتانسیل روایت خود را دارند، اگرچه این روایات ممکن است در قالب روایت‌های تاریخی دیگر، نقش جدیدی اتخاذ کند. مقصود ما از این‌که آرشیو می‌تواند امکان انتقال دانش بینا-نسلی را به وجود آورد به این ترتیب است: گروه‌های هنری روندی را برای انتقال محتوا به دیگری طی می‌کنند، بخشی از این روند، اطلاعات تکنیکال است و بخش دیگر این روند مربوط به تحولات معنایی درون-گروهی است. با به اشتراک گذاشتن این روند به اصطلاح دیگر لازم نیست تا گروه‌های جوان‌تر مجبور به «اختراع دوباره‌ی چرخ» شوند. از طرفی دیگر توضیح تطور مفهومی گروه‌ها امکان بسط و گسترش معنا را برای محققان و پژوهشگران و دیگر هنرمندان فراهم می‌آورد. در نبود آرشیوها این رشته‌ها ازهم گسسته به دست نسل بعد می‌رسد. شاید از همین بابت است که ما برای تحلیل و فهم وضعیتی که در آن هستیم لاجرم دست به دامان چارچوب‌های ازپیش ساخته‌ی تئوری‌هایی می‌شویم که در زمین‌های حاصلخیز دیگری بار داده‌اند. و شاید باز به همین دلیل است که در بیشتر گذرگاه‌های تاریخی از توضیح آن‌چه تجربه کردیم و یا می‌کنیم ناتوان مانده‌ایم.

امکان بازیابی روند معنایی با وفادارماندن به تسلسل تاریخیِ شکل‌گیری معانی، به وجود آرشیوها گره خورده است. تنها به واسطه‌ی ثبت ریزبینانه‌ی هر قدم نامطمئن در تاریکی است که می‌توانیم به درستی دریابیم چه مسیری را طی کرده‌ایم.

این مهمی است که در پایان کار دوساله‌ی فضای تمرین به آن پرداخته‌ایم. تمرین، فضای رشد و نمو گروه‌هایی است که در حوزه‌ی هنرهای دراماتیک و موسیقی به تولید مشغول‌اند و دغدغه‌های پژوهشی خود را با آغشتن تئوری و عمل محک می‌زنند. کتاب تمرین، تلاش دارد تا نقشه‌ای از فعالیت‌های گروه‌ها و همچنین تصویری از چالش‌های معنایی ایشان ارائه دهد. اطلاعات آرشیوی موجود در این کتاب در کنار دیگر محتوایی که مشاهده می‌کنید، معنا می‌دهند. آرشیو فعالیت‌های گروه‌های هنری با بایگانی قدم‌هایشان متفاوت است.

در زمان نگارش این مطلب گروه‌هایی در ایران با دریافت اهمیت آرشیو در ایجاد بستری زایا، دست به ثبت و روایت تاریخی زده‌اند که به تمامی از تیررس نهادهای رسمی، خواسته یا ناخواسته مغفول مانده است. آرشیو آثار ضبطی، خرده‌روایت‌های به‌جا مانده از گروه‌های موسیقی در دهه‌ی هشتاد و نود شمسی، تلاش برای ثبت اجراهای غیررسمی و غیره بخشی از این مثال‌هاست. اما چطور می‌توان از همین‌جایی که ایستاده‌ایم مقدمات قدم‌هایی هدفمند را برای آینده فراهم کنیم؟

در این راستا، با جمع‌آوری کتاب تمرین، اول از خودمان شروع کردیم. در این میان جای مقالات گروه تئاتر بین که از قدیمی‌ترین گروه‌های مشغول به کار در فضاست بسیار خالی است، چرا که گروه تئاتر بین چه در حوزه‌ی آرشیو و چه در حوزه‌ی پژوهش فعالیت‌های مورد توجه‌ای دارد. اما متاسفانه این فرصت در قالب این شماره از کتاب تمرین دست نداد، امیدواریم که در کتاب بعدی، این فرصت برای ما مهیا شود. فضای تمرین در متونی که ارائه شده تلاش دارد تا به توضیح وسیع‌تری از ارزش‌های خود برسد. گروه‌هایی مانند موسیقی برای همه و آنسامبل آوای انسانی، علاوه بر متونی که در تبیین معنایی خود نگاشته‌اند، در متون جدایی به توضیح روش‌های تکنیکال خود نیز پرداخته‌اند.

باید خاطرنشان کرد که گاهی بهترین راه، آسان‌ترین راه نیست. امکان گفتگو در سطح بالاتر، تنها زمانی به وجود می‌آید که گروه‌ها اطلاعات لازم برای درک چیستی و سپهر معنایی‌ای که برای خود ترتیب داده‌اند را از صورت ضمنی و بینا-گروهی تبدیل به محتوایی با قابلیت ارجاع کنند. تولید و تنظیم متونی که قابلیت تحویل معنا در سطح یک گروه را دارا باشد، نیازمند شهامت پذیرفتن مسئولیت متون خواهد بود. امری که ممکن است، یکی از پیچیدگی‌های جمع‌آوری نمونه‌ای مانند کتاب تمرین باشد. شایان ذکر است که تنها متون تحت عناوین گروه‌ها بازتاب‌دهنده‌ی چارچوب مفهومی/ تکنیکی ایشان است.

اهمیت این متون همان‌طور که در بالا توضیح داده شد، تنها در تعریف خود نیست، بلکه نوعی فراخوان برای به چالش‌کشیدن مرزهای این گروه‌ها در گفتگویی بزرگ‌تر است، چرا که ما همواره حرکت رو به جلو را در رفت و برگشتی معنایی بین گروه‌های مقیم و دیگر گروه‌های پیش‌رو و فعال در ایران می‌دانیم. توالی این گفتگوها در ساحت بسترهایی که پیش‌تر به آن اشاره کردیم، مقدمات شکل‌گیری گفتمان‌ها را به وجود می‌آورد.

در راستای ایجاد گفتگو و پدیدآوردن این چالش است که از همکاران‌مان در خارج از فضای تمرین یاری خواستیم. از همین رو متن‌هایی که توسط همراهان نوشته شده بازتاب تفکر ایشان است و فارغ از تایید و رد فضای تمرین، یا گروه‌ها سخن می‌گوید. در حقیقت مفاهیمی که همکاران نویسنده به آن پرداخته‌اند، همان مفاهیمی‌اند که سپهر معنایی گروه‌ها، و ارزش‌های فضای تمرین را فارغ از نگاه مشخصی که نویسنده به آن‌ها داشته، می‌سازد. در اصل این مقالات نقش بومرنگی را بین گروه‌ها و نویسندگان بازی می‌کند، که امید است تا در مدت زمانی طولانی و با ازدیاد این نقطه‌نظرها بتواند به رشد و تحول گروه‌های مقیم و دیگر گروه‌هایی که با مفاهیم مشابهی دست و پنجه نرم می‌کنند، بیانجامد. پس در وهله‌ی اول گروه‌ها از چیستی خود می‌گویند و در گام بعدی خواننده به واسطه‌ی تلالوی صداهای دیگر دعوت به تعمق بیشتر در رابطه با این مفاهیم می‌شود.

در کتاب تمرین، تلاش کردیم تا از پیچیدگی‌های فرمی بپرهیزیم، و امکان دنبال‌کردن رشته‌ی کلام را مخدوش نکنیم. از این بابت مطالب مربوط به گروه‌ها در بخش‌های مجزایی آورده شده است. به استثنای مطالب مربوط به فضای تمرین که در ابتدا و انتهای کتاب مشاهده می‌کنید. اطلاعات مربوط به بایگانی فعالیت‌های گروه‌ها و فضای تمرین نیز پس از مقالات قابل مشاهده است.

طی دوران کرونا و بالاخص پس از ۱۴۰۱، بسیاری از گروه‌های هنری و فرهنگی نوع دیگری از زیست حرفه‌ای را برای خود برگزیده‌اند، مکان‌ها، روش‌ها و حتی نوع نگاه ما به بسیاری از مفاهیم که با ذات هنر گره خورده دستخوش تغییرات بنیادین شده است. اما آیا می‌توانیم، به طور مثال، پس‌از یک دهه فعالیت، دیگرانی که پس‌از ما می‌آیند را از بین مسیرهایی که ساخته‌ایم راهنمایی کنیم؟ آیا می‌توانیم بدون کم‌وکاست به یاد بیاوریم؟

آرشیوها سخن می‌گویند. امکان روایت‌گری‌ای که درون آرشیو نهفته است، می‌تواند از همهمه‌ی صداهایی که درون آن به سر می‌بریم بکاهد. با این پیش‌شرط که گام‌های اولیه را با احتیاط و تأمل برداریم. ما در کتاب تمرین تلاش کردیم تا دست‌کم محتوای کافی، برای شکل دادن به بخشی از این روایت را مهیا کنیم. امید داریم تا دیگرانی که مانند ما در زمین‌های کوچک و بزرگ خود با هیولای زمان می‌جنگند به این گفتگو بپیوندند تا شاید، آن فقدانی را که در دهه‌های گذشته در حوزه‌ی ثبت و آرشیو تجربه کرده‌ایم، برای آیندگان به جای نگذاریم. آرشیوها با تکرار و گسترش خود امکان‌های بی‌نهایتی را برای پژوهشگران، منتقدان و هنرمندان به وجود می‌آورند. اگر دنبال‌کردن رشته‌های تفکرمان را تمرین کنیم، شاید گستره‌های بی‌کرانی در انتظارمان باشد. گستره‌هایی که در آن بتوان با تخیل کوه‌ها، از جابجایی سنگریزه‌ها شروع کرد.

بهار ۱۴۰۴



تمرین، تحقق یک رویا

دربارهٔ شکل‌گیری فضای تمرین و تبادل

تمرین اشتیاقی است که در کشف خود و جهان داریم؛

فضای تمرین و تبادل یک مرکز کار هنری و پژوهشی است که عمده‌ی تمرکز آن بر انجام کار گروهی، فعالیت‌های کارگاهی و تجربه‌هایی نوگرایانه در هنرهای اجرایی است: فضایی برای ملاقات، با هم ساختن و قسمت‌کردن.

برگزاری تمرین‌ها، رویدادها، کارگاه‌های آموزشی، سمینارها و پروژه‌های پژوهشی و همکاری‌های بینافرهنگی بخشی از فعالیت‌هایی است که توسط گروه‌های هنری مقیم و هنرمندان میهمان در این مجموعه جریان دارد.

داستانِ فضای تمرین

فضای تمرین تحقق یک رویا است. رویای داشتن خانه‌ای مستقل برای فعالیت گروهی از هنرمندان موسیقی و تئاتر؛ خانه‌ای که در آن بتوانند رویاهایشان را به حقیقت تبدیل کنند، تمامی فعالیت‌ها و برنامه‌هایشان را سازماندهی کنند و در نهایت دستاوردهایشان را با دیگران به اشتراک بگذارند.

ساختمان فضای تمرین

برآمده از رویایی همیشگی جهت داشتن خانه‌ای مستقل برای انجام فعالیت‌های موسیقی و تئاتر، شهریورماه ۱۳۹۹ ساختمانی سه طبقه، واقع در کوچه‌ی شهرود، توسط خانواده گوهری-خسروی‌زاده و با سرمایه‌ی خانوادگی خریداری شد.

ابراهیم خسروی‌زاده و فاطمه ابطحی در دهه ۱۳۸۰ بنیادی خانوادگی را برای حمایت از استعدادهای جوان در عرصه‌های علمی پایه‌گذاری کردند. آنها قصد داشتند جوانان ایرانی را یاری کنند تا رویاهایشان را محقق کنند و بتوانند آینده‌ای بهتر برای خود و سرزمینشان بسازند. این بنیاد با حمایت مالی از دانشجویان مستعد که توان پرداخت هزینه‌های تحصیلی خود را نداشتند، آغاز به کار کرد. دانشجویانی که تحت پوشش قرار می‌گرفتند، متعهد بودند که پس‌از اتمام دوره‌ی تحصیل و اشتغال به کار، دو دانشجو را بنا به خواست و مدیریت خود، تحت پوشش و حمایت مالی قرار دهند. بنابراین، امتداد این شبکه برای فراهم‌کردن بستری برای جوانان که بتوانند رویاهایشان را محقق کنند، از اصول این بنیاد قلمداد می‌شود. پس‌از درگذشت ابراهیم خسروی‌زاده و بنا به وصیت ایشان هریک از اعضای خانواده‌ی خسروی‌زاده مسئولیت تداوم فعالیت‌ها و حمایت‌های این بنیاد را به صورت فردی عهده‌دار شدند. در همین راستا، پروانه خسروی‌زاده و سیروس گوهری به عنوان یکی از اعضای این بنیاد و با پیشنهاد نوید گوهری -سارا اکبری (به عنوان نخستین شورای سیاستگذاری) تصمیم گرفتند با تخصیص سرمایه‌ی خرید ملک خانه‌ی شهرود، شاخه‌ای از این بنیاد را برای حمایت از جوانان فعال در حوزه‌ی فرهنگ و هنر عهده‌دار شوند.

فضای تمرین، به یادگار از نگاه و منش ابراهیم خسروی‌زاده و فاطمه ابطحی، تلاش خواهد کرد که بخشی از درآمدها و فعالیت‌های خود را به ایجاد بستری برای فعالیت‌ها و پرورش نسل جوان در عرصه‌ی هنرهای اجرایی (موسیقی و تئاتر) اختصاص دهد. فضای تمرین مکانی است برای تحقق رویاهای جوانانی فعال در عرصه‌ی فرهنگ و هنر. رویاهایی که در راستای پرداختن هرچه بیشتر به فعالیت‌های جمعی و ساختن آینده‌ای بهتر برای خود و سرزمینمان باشد.

نخستین حلقه‌ی گروه‌های مقیم

یکی از مهم‌ترین دلایل شکل‌گیری ایده‌ی راه‌اندازی فضای تمرین وجود گروه‌ها و فعالیت‌های هنری مستقل و جوانی بود که علاوه‌بر تاثیر فراوانی که در جریان‌های هنری داشتند، دارای ارزش‌ها و رویکردهای مشترکی نیز بودند. آنها در طول حدود دو دهه فعالیت خود (۱۴۰۰ - ۱۳۸۳) همواره رویای داشتن خانه‌ای مستقل را داشته‌اند. محلی که در آن بتوانند به کار گروهی، فعالیت‌های کارگاهی و تجربه‌هایی نوگرایانه بپردازند. خانه‌ای برای ملاقات، با هم ساختن و قسمت‌کردن. بنابراین، از همان ابتدا، فضای تمرین نه به عنوان محلی برای تمرین یا اجرای موقت هنرمندان (مانند پلاتوها یا سالن‌های اجرای استاندارد)، که به عنوان محل اقامت گروه‌ها و هنرمندان موسیقی و تئاتر جهت انجام پروژه‌های نوگرایانه، تجربی و پژوهشی تعریف شد.



بدین ترتیب نخستین حلقه‌ی گروه‌های مقیم در فضای تمرین شکل گرفت:

گروه تئاتر بین، ارکستر تجربی نیلپر، فستیوال موسیقی معاصر تهران و پروژه‌های موسیقی برای همه.

اما در زمان انتشار این کتاب گروه‌های مقیم فعال در فضای تمرین به ترتیب زیر است: گروه تئاتر بین، پروژه‌های موسیقی برای همه، آنسامبل آوای انسانی.

مفاهیم بنیادین در شکل‌دهی هویت فضای تمرین

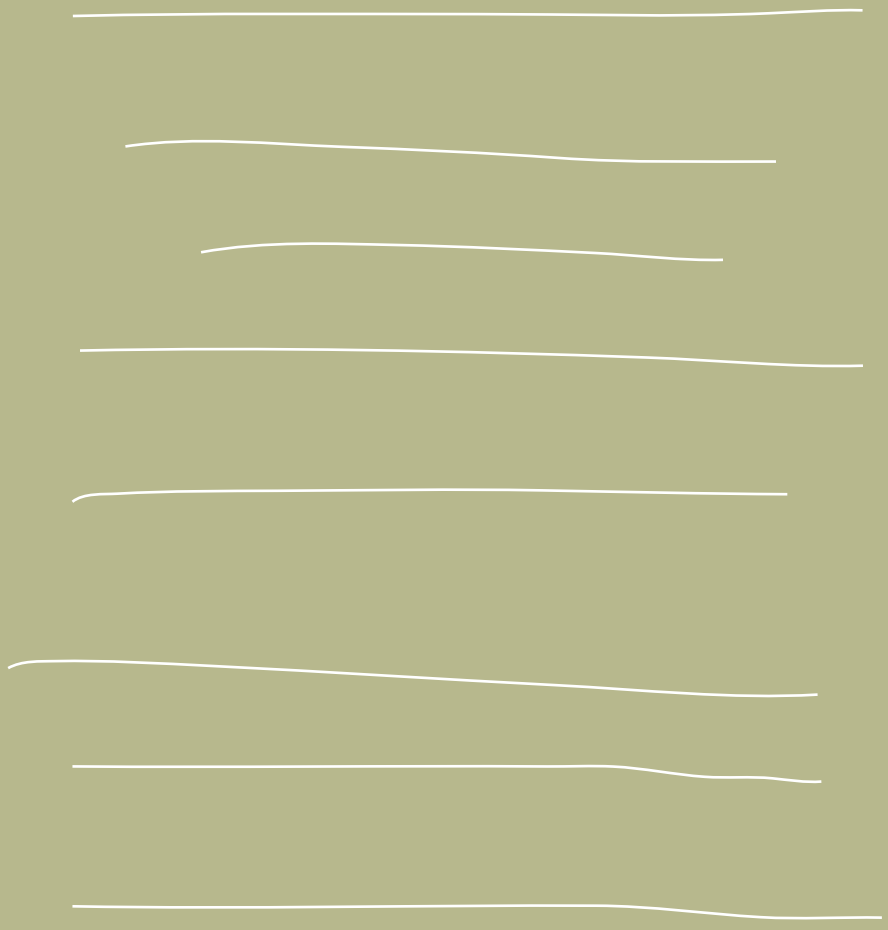
طبیعت: طبیعت به عنوان یک ماهیت بیرونی همیشه برای «فضای تمرین» منبع الهام، لذت و ارزشی بوده است که دوست داریم به آن احترام گذاشته و از آن محافظت کنیم. از طرف دیگر طبیعت به مفهوم ذات هر چیز نیز برای ما قابل تأمل است. فضای تمرین قصد دارد تا به طبیعت هر چیز بیندیشد و تلاش نماید که هر فعالیتی متناسب با ارگانیسمی طبیعی و هم‌راستا با ذات آن باشد.

هویت و ریشه: ما همواره معتقدیم هر چیز که دارای اصالت و هویتی ریشه‌دار باشد، دارای ارزشی منحصربه‌فرد است. کشف هویت‌ها و اصالت‌ها و برقراری ارتباطی پویا میان آنها بخشی از مهم‌ترین ارزش‌های فضای تمرین است.

ارتباط و تبادل: ارتباط به معنای ساختن رشته‌ای معنادار میان هر چیز و هر کس، بخشی از ارزش‌های ما در قالب فعالیت‌ها و فرهنگ زندگی مشترک انسانی است. ایجاد ارتباطی میان افراد، میان اثر هنری و خالقش، میان اجراگر و اثر هنری، میان اثر هنری و مخاطب.

فضای سوم: شکافی میان مرزهای فرهنگی گوناگون است که خلوص مفروض خود را از دست می‌دهند و پایشان به قلمروی یکدیگر باز می‌شود. فضای سوم همواره محلی برای جاری‌شدن زندگی غیررسمی در مقابل فرهنگ زندگی رسمی بوده است.

مرکز کار هنری و پژوهشی فضای تمرین سالانه علاوه‌بر گروه‌های هنری مقیم (که بر اساس منشور مدون‌شده‌ی فضای تمرین برگزیده می‌شوند) با هنرمندان مستقل و گروه‌های هنری میهمان که دارای ارزش‌های ذاتی مشترک با فضا بوده و در هنرورزی خود به دنبال طرح پرسش‌های بنیادین و یا خلق لحظه‌های ملاقات‌اند، همکاری می‌کند.



دوستان بردبار من؛ با آهستگی تمرین کنید

تأملی درباره‌ی پدیده‌ی انسانی «تمرین»

سیاوش لطفی

واژه‌ی «تمرین» از مصدر عربی «مَرَنَ» به معنای «خوگرفتن» و «ورزیده‌شدن»، همچون بسیاری از دیگر واژگان در زبان رایج دوران ما، دلالتی فرسوده و سهل‌یاب یافته و ذهن امروز برای درک و کشف دلالت‌های نادره‌ی این واژه به ژرف‌کاوی و بازاندیشی نیاز دارد.

این متن، احتمالا می‌تواند کوششی جهت انگیزه‌مندکردن خواننده برای این ژرف‌کاوی باشد. پاسخ به این پرسش که چرا می‌ارزد که گَرد پیش‌پاافتادگی را از پدیده‌ی انسانی «تمرین‌کردن» بزداییم و این گردگیری مفهومی چه پهنه‌ای از معنا را برابر چشمان ما روشن می‌کند؟

واژه‌ی تمرین در زبان فارسی دلالت‌های وسیعی دارد. با نگاهی به معادل‌های انگلیسی این واژه مثل Drill, Practice, Rehearsal, Exercise, Training که هریک دال بر شکل خاصی از تمرین یا تمرین در حوزه‌ای خاص هستند، دامنه‌ی مدلول‌های این واژه را درمی‌یابیم. ولی در ژرفای معناییِ همه‌ی این واژگان رهنمونی به یک فعالیت انسانی، جسمی و ذهنی جای دارد که با قصد بهبود یک توانایی، مهارت، نیرو، تکنیک و... انجام می‌گیرد.[۱]

این تعریف کلی و نه‌چندان دقیق بی‌درنگ با زنجیره‌ی متراکمی از مفاهیم دیگر در توازی یا پیوندی ناگسستنی قرار می‌گیرد. بررسی برخی از این پیوندها می‌تواند شیوه‌ای برای کاوش پدیده‌ی تمرین باشد. و بر دقت و وضوح تعریفی ما بیفزاید.

تمرین، ارزش‌شناسی و اخلاق

تمرین همواره به عقب‌راندن چیزی است.
به این معنا تمرین نوعی گشودن تنگنا و غلبه به محدودیت است.
ایجاد امکان چیرگی نسبی بر کران‌مندی انسانی در هر حوزه‌ای اعم از اجتماعی، عاطفی و شناختی تا حوزه‌ی مهارت‌های فنی و هنری همواره تاحدودی به تمرین‌کردن وابسته است.

مفهوم تمرین از پس غلبه به محدودیت یک بار اخلاقی هم پیدا می‌کند. واژگانی مثل پایداری و پشتکار به وضوح یک بارِ اخلاقی/ارزش‌شناختی مثبت را به معنای تمرین می‌افزایند و حتی می‌توان گفت دگَرِش‌های (واریاسیون‌های) فاضلانه‌تر آنند.

بی‌جهت و بی‌ارتباط نیست که یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان تربیت، «پلوتارک»، در کتاب سترگ «اخلاقیات[۲]» کسب فضیلت‌های اخلاقی را منوط به تمرین کافی می‌داند.

در نظریه‌ی اخلاق پلوتارک داراشدن فضیلت مشروط به تعادل میان عقل و احساس است و برقرارکردن این توازن در گرو تمرین: «فضیلت اخلاقی نتیجه‌ی عادت‌های خوب و تمرین مداوم است. انسان‌ها با تکرار اعمال نیکو و کنترل احساسات خود، می‌توانند به تعادل و کمال اخلاقی برسند.»[۳]

پلوتارک این‌گونه ایده‌ی رابطه‌ی هر فضیلت اخلاقی با اعتدال و وضعیتی «میانی» را که از «اخلاق نیکوماخوسی» ارسطو سرچشمه می‌گیرد به فعل انسانی تمرین مرتبط می‌کند.

برای ارسطو فضیلت همواره در میان دو نقطه‌ی افراط و تفریط ایستاده است:
«پس فضیلت ملکه‌ای است که حد وسطی را انتخاب کند.»[۴]
مثلا «گشاده‌دستی» فضیلتی است میان «اسراف» و «خسّت».[۵]

البته ارسطو نیز از رابطه‌ی ژرف تمرین‌کردن و اخلاقی‌بودن غافل نبود. او در اخلاق نیکوماخوسی یادآوری می‌کند که ریشه‌ی کلمه‌ی «اتیک»، «اتوس» به معنای «عادت» است[۶] و برای عادت‌کردن باید ممارست ورزید.
این ایده‌ی سرنوشت‌ساز اخلاقی پس‌از جمع‌شدن با تمرین تا دوران مدرن و فلسفه‌ی تربیت کانت ادامه می‌یابد و کانت ایده‌ی روشنگرانه‌ی «آزادی» را به آن می‌افزاید.
همه‌ی ستون‌های فلسفی اخلاق کانتی اعم از وظیفه‌گرایی اخلاقی[۷]، پرورش اراده‌ی نیک[۸] و عمل بر اساس عقلانیت، مشروط و منوط به کوشش‌های تمرینی است.[۹]

تمرین، تکرار، عادت

«ممارست» و «تکرار» نیز از مفاهیم پیوسته به تمرینند. ممارست تکرار هدفمند است. یک تکرار آراسته به انضباط. از میان معادل‌های انگلیسی تمرین، Rehearsal که معمولا دال بر تمرین‌های جمعی است، این معنا را در حاقّ پیشینه‌ی «اتیمولوژیک» خود حمل می‌کند.[۱۰] در دو حرف نخست این واژه «Re» به معنی تکرار به چشم می‌خورد.

به دو مفهوم «تکرار» و «تکراری» بیندیشید. تکرارکردنِ یک فعل یا تکرارشدنِ یک پدیده، در برابر تکراری‌شدن یک فعل یا پدیده.

مفهوم روان‌شناختی کسالت یا تنگ‌حوصلگی که با تکراری‌شدن چیزها درمی‌پیوندد و پیامد آن به شمار می‌آید، حاصل چیست؟

تکراری‌شدن چیزها نخست، ناشی از عدم ضرورت تکرار است. همواره آنچه که ضروری است از تازگی هم برخوردار است.

آن‌چه که در «ممارست» از تکراری‌شدگیِ تکرار جلوگیری می‌کند کسب پیشینیِ یک درک از ضرورت تکرار است.

ویژگی دیگر که ملال را در تمرین به تعویق می‌اندازد پدیده‌ی «رشد» است. تمرین با چشم‌انداز رشد، بهبود، تغییر یا اکتساب چیزی تکرار می‌شود و خود/سوژه [۱۱] را در منظرگاه رشد خویشتن قرار می‌دهد.



«تازگیِ ناشی از ضرورت» و «وقوف سوژه بر رشد خود»، دو عاملی‌اند که عنصر تکرار نهفته در جوهر تمرین را معنامند، و ازاین‌رو رنجِ آن را هموار می‌کنند.

چنان‌که ذیل بحث اخلاق ارسطویی اشاره شد، عادت نتیجه‌ی حضور تکرار در جوهر تمرین است. عادت، فرزند تمرین است.

در نظرگاه «افلاطون» عادت فی‌النفسه بار ارزش‌شناختی مثبت یا منفی نمی‌پذیرد. آن‌چه که اهمیت دارد، اثر ژرف عادت در تربیت است: «منظورم از تربیت (پایدیا)، فضیلتی است که در آغاز کودک کسب می‌کند. این تربیت عبارت است از تشکیل عادت‌های نیک و ابتدایی‌ترین احساسات یعنی لذت، مهر، الم و کینه». [۱۳]

عادت فرزند تکرار و تکرار یکی از جوهرهای مهم تمرین است.

تمرین و آهستگی

«شفق‌های بسیاری هستند که هنوز ندمیده‌اند.
این پیش‌گفتار دیر نوشته می‌شود. ولی نه خیلی دیر. پنج‌شش سال چه اهمیتی دارد؟
چنین کتاب و چنین معضلی شتابی ندارد.

به‌علاوه، من و کتابم هردو از دوستان «آهستگی» هستیم.
بیهوده زبان‌شناس نشده‌ام، بیهوده آموزگار آهسته‌خواندن نیستم، و سرانجام آهسته هم می‌نویسم.
دیگر عادت و ذوق من شده، شاید ذوقی شرارت‌بار، که به گونه‌ای بنویسم که هرکسی که عجله دارد دست‌خوش استیصال شود.
«فیلولوژی» هنری است که از ستایش‌کنندگانش یک چیز می‌خواهد: این‌که کنار روند و به او فرصت بدهند که آرام شود و آهسته بنویسد. مثل هنر زرگری.
زرگر باید آهسته کار کند، و به هیچ‌چیز دست نخواهد یافت اگر به آهستگی دست نیافته باشد.
و در زمانه‌ی ما، در میانه‌ی «قرن کار» این آهستگی بیش از هر زمانی ضرورت دارد.

انسان عجول، عرق‌ریزان، قبیح، می‌خواهد زود کَلَک هرچیزی را بکند. همین‌کار را با کتاب هم می‌کند. اما این کتاب به این راحتی چیزی را به پایان نمی‌رساند و به ما می‌آموزد که خوب بخوانیم؛ و خوب خواندن یعنی آهسته و عمیق خواندن.
با احتیاط، حافظانه، با افکاری در سر، با درهای گشوده، با سرانگشتان ظریف و چشمان ظریف.

دوستان بردبار من!

این کتاب برای خود خوانندگانی خوب و فیلولوژیست‌های واقعی آرزو دارد؛ بیاموزید که خوب بخوانید!» [۱۴]

سخنان «نیچه» را خواندید، در مقدمه‌ی دیرنگاشته‌ی کتاب «شفق صبح‌گاهی»، متن درباره‌ی خواندن، خردورزی و آهستگی است، اما دربردارنده‌ی نکات بسیار عمیقی در مورد تمرین نیز هست، چرا که قابل تعمیم به همه اشکال کار فکری و هرگونه آموختن است. و به طور ویژه هر تمرینی که در حوزه‌های فرهنگ و هنر صورت می‌پذیرد.

در «قرن کار» قرن شتاب، نیچه می‌گوید پنج‌شش‌سال که چیزی نیست!

از پس این نگاه نیچه‌ای و البته اندیشه‌های «مارکس» بود که کار در کانون انتقادات اندیشه‌ی قرن بیستم قرارگرفت. در قرن بیستم بود که کتاب‌های «در ستایش تنبلی» نوشته شدند.

اندیشمندان، اسطوره‌ی یونانی را یادآوری کردند: کار یکی از فجایعی بود که از «جعبه‌ی پاندورا» بیرون آمد. کار اولین مجازات «آدمِ» انجیل، پس از هبوط از عدن بود: «زمین را شخم بزن!».

اما خلقت، کاری که خدا کرده بود، کار نبود؛ «خلاقیت» بود. و این نکته‌ی مهمی است که ما را به کانتکست بحث تمرین بازمی‌گرداند. تمرین، کار، عادت و استمرار در بستر خلاقیت، اندیشه و آهستگی است.

نیچه در متن فوق، بی‌پرده چهره‌ی کریه و ضدفرهنگ تعجیل را توصیف کرده است. چهره‌ای که می‌خواهد از «نظم ارگانیک» و طبیعی فرایندها سبقت بگیرد.

شتاب نمی‌تواند نظم حاکم بر تمرین، رشد و آموزش باشد. درست مثل یک جوانه، که با زور و فشار ما زودتر رشد نمی‌کند. نیچه در بین سطور هشدار می‌دهد که باید نگران روح کودکان خردسالی باشیم که با فشار ساعات زیادِ تمرین، مثل یک نوازنده‌ی چیره‌دست بزرگسال پیانو می‌نوازند؛ و ضمنا آن‌چه که زود، و در نظم شتاب به دست آمده، اصلا به دست نیامده است.

انسان اولین‌بار تمرین را در بسترهای دینی و عرفانی تمرین کرد. در شکل آن‌چیزی که امروز آن را مراقبه می‌نامیم و برساختی ارگانیک از تنهایی و آهستگی است. دو شرطی که «هایدگر» پیش‌نیاز تحقق اندیشه‌ورزی می‌داند (Einsamkeit, Langsamkeit). [۱۵]

تمرین‌کردن، مثل فیلولوژی نیچه، زرگری است و از نظم اندیشه برخوردار است.

دوستان بردبار من!

با آهستگی تمرین کنید، حافظانه، با افکاری در سر، با درهای گشوده، و با دستان و چشمانی ظریف.

۱. درباره‌ی هم‌زمانی همیشگی ذهنی‌بودن و جسمی‌بودن تمرین نگاه کنید به تئوری آموزش و پرورش «کانت» در کتاب
Kant, Education, tr. by A. Charton, Ann Arbor paperbacks, university of Michigan Press ۱۹۶۰ و مقالات متعدد معاصر در حوزه‌ی «نوروساینس» و «فیزیکالیسم».
۲. Moralia
۳. Plutarch, Moralia, Volume VI, On Moral Virtue, William Heinemann, Harvard University press.
۴. ارسطو، اخلاق نیکوماخوسی، برگردان محمدحسن لطفی، طرح نو ۱۳۹۸، ص ۶۶
۵. همان ص ۱۲۱
۶. همان ص ۵۳
۷. Deontological ethics
۸. Good will
۹. 1961 ,H. J Paton, The Moral Law, Kant's groundwork of the metaphysics of morals, London
۱۰. 742 .The Oxford Dictionary Of English Etymology, ed. C. T. Onions, p
۱۱. Subject/Self
۱۲. Self-Improvement
۱۳. ورنر یگر، پایدیا، برگردان محمدحسن لطفی، خوارزمی، ۱۳۷۶، جلد ۳
۱۴. Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. München 1954, Band 1, S. 1011-1017.
۱۵. Martin Heidegger, Gesamtausgabe Band 29/30, Die Grundbegriffe der Metaphysik





خانه‌ی شهرود

بازسازی و مرمت ساختمان شماره‌ی ۱۲

گروه مهندسین معماران و
طراحان کندو

پیشینه‌ی تاریخی منطقه

جستجوی تاریخی در خصوص پهنه‌ی فرهنگ و هنر رودکی موید این نکته است که این محدوده از بدو تاسیس تهران طهماسبی در خارج از حصار آن قرار داشت و شامل مجموعه‌های ییلاقی سلطنتی و پوشیده از باغ‌های اعیان و درباریان بوده است. این محدوده وقتی وارد عرصه‌ی شهری شد که ناصرالدین‌شاه تصمیم گرفت گسترش کالبد شهری تهران را در دستور کار خود قرار دهد. بخش‌هایی از این منطقه به طور تقریبی حریم داخلی خندق و برج‌وباروی حصار ناصری به شمار می‌آید و لذا در تقسیم‌بندی جدید شهری به عنوان بخشی از محله‌ی دولت در کرانه‌ی شمال غربی تهران به تدریج مورد توجه بزرگان، اشراف و اتباع خارجی و بعدها نمایندگان سیاسی، سفارتخانه‌ها و تجارتخانه‌ها قرارگرفت و در عمل به ناحیه‌ای دولتی، لوکس، گران و متمایز بدل شد.

پهنه‌ی فرهنگ و هنر رودکی در واقع بخش کوچکی از اراضی بزرگی است که به میرزا حسن مستوفی‌الممالک تعلق داشت و با مرگ وی به دختر و داماد وی فیروز میرزا نصرت‌الدوله ملقب به فرمانفرما (اول) رسید و به اراضی نصرت‌آباد معروف شد. پس‌از مرگ نصرت‌الدوله فرزندان او به تفکیک اراضی پرداخته و آنها را در قطعات کوچک به معرض فروش رساندند. از جمله مالکین مهمی که اقدام به خرید باغات نمودند می‌توان به میرزا ملکم‌خان (ناظم‌الدوله و موسس فراموش‌خانه) و مشیرالملک (وزیر لشگر عهد مظفری) اشاره داشت. اراضی مشیرالملک بعدها به میرزا رضا ارفع‌الدوله واگذار شد. امروزه بخش‌های وسیعی از باغ ارفعیه به تملک بنیاد فرهنگی و هنری رودکی درآمده است. باغ ملکم‌خان نیز در همسایگی باغ ارفعیه قرار داشت که موقعیت کنونی آن از شمال به خیابان انقلاب اسلامی، از جنوب به خیابان نوفل لوشاتو، از غرب به خیابان خارک و از شرق به خیابان رازی محدود می‌شود که ساختمان «فضای تمرین» در این ناحیه واقع شده است.

ساختمان اصلی

ساختمان فضای تمرین مشتمل بر دو عمارت شمالی و جنوبی و یک حیاط مرکزی است. بر اساس تاریخ شفاهی منطقه، نقشه‌های معماری و المان‌های به دست‌آمده، ساختمان فضای تمرین همراه با سه پلاک مجاور از سمت غربی و یک پلاک از سمت جنوبی یک باغ و عمارت واحد را تشکیل می‌دادند و توسط یک قنات زیرزمینی آبرسانی می‌شده است. باغ عمارت‌های این منطقه در دهه‌ی ۱۳۲۰ و هم‌زمان با نخستین آپارتمان‌سازی‌ها در تهران تفکیک شده و آپارتمان‌های آجری در آنها ساخته شده‌اند. بر همین اساس به نظر می‌رسد ساختمان جنوبی که دارای طاق‌های آجری فراوان و منطبق بر ساختار معماری قاجاری است، بازمانده‌ای از عمارت باغی این محوطه است و قدمتی در حدود ۱۰۰-۱۲۰ سال دارد. بخش‌های دیگر این باغ و عمارت که به احتمال زیاد در پلاک‌های مجاور قرار داشته است، اکنون به کلی ازبین‌رفته است. این بخش پس‌از احداث ساختمان شمالی در دهه‌ی ۱۳۲۰ تغییر کاربری داده و به عنوان خدمه‌نشین استفاده می‌شده است. ساختمان شمالی نیز که مشتمل بر دو طبقه بر روی همکف و یک بهارخواب است، با طاق‌های ضربی و دیوارهای باربر ساختاری منطبق بر معماری پهلوی اول و قدمتی در حدود ۸۰ سال دارد.

پروژه‌ی مرمت و بازسازی خانه‌ی شهرود/فضای تمرین

کارفرمای پروژه‌ی «فضای تمرین» حتی پیش‌از انتخاب ساختمان پروژه، تعریف و تصور مشخصی از فضای مورد نظر خود داشت و این فضا را بدین شکل تعریف می‌کرد: «فضای تمرین» تحقق یک رویا است. رویای داشتن خانه‌ای مستقل برای فعالیت گروهی از هنرمندان موسیقی و تئاتر؛ خانه‌ای که در آن بتوانند رویاهایشان را به حقیقت تبدیل کنند، تمامی فعالیت‌ها و برنامه‌هایشان را سازماندهی کنند و در نهایت دستاوردهایشان را با دیگران به اشتراک بگذارند. در واقع «فضای تمرین» سعی دارد چیزی شبیه به قلمروی سوم را ایجاد کند، چیزی که هم هنر است و هم زندگی، پدیده‌ای تشکیل‌یافته از هردو که این امکان را فراهم می‌کند تا دیدگاه رسمی هنر و سنت‌های هنرمندانه را به چالش بکشاند و به سوی مرزهای کشف‌نشده قدم بردارد.

با این پیش‌زمینه، با همکاری و همفکری میان کارفرما و مهندسین معمار، مکان ایده‌آل انتخاب و توسط کارفرما خریداری شد. ساختمان انتخاب‌شده، خانه‌ای دو طبقه با قدمتی بیش از ۸۰ سال، در قلب منطقه‌ی فرهنگی تهران، واقع در خیابان نوفل لوشاتو، خیابان شهرود بود. ساختمانی بکر با ظاهری کهنه، اما با اصالت. پس از آن و طی جلسات پی‌درپی تعاریف و خواسته‌ها بسط پیدا کردند و با جوابی معمارانه پاسخ داده شدند و به خطوط و تصاویر اولیه تبدیل شدند. بدین ترتیب معماری «فضای تمرین» متولد شد: معماری فضای تمرین هر آنچه را که اعتبار و اصالت داشته باشد می‌پروراند، با علم به اینکه هیچ چیز تا ابد نمی‌ماند، و هیچ چیز کامل نیست. طراحی معماری فضای تمرین در جستجوی خلق جزئیات ظریف و ناپیداست؛ حساسیتی زیباشناختی که ژرفا و غنای موجود در چیزهای ساده و بی‌اغراق را ارج می‌نهد؛ تلاشی برای مکاشفه و یافتن حقیقت زیبای زندگی در امور ناپیدا و نادیده انگاشته‌شده.

با سرمشق قراردادن این ایده‌ی اصلی در طراحی پلان و تقسیم‌بندی فضاها، ابتدا ارزش‌ها و پتانسیل‌های فضایی ساختمان موجود با خواسته‌های کارفرما و تحلیل فضایی بر اساس کاربرد بخش‌های مختلف، مورد توجه قرار گرفت و نتیجه‌ی آن با مدنظر قراردادن دسترسی‌ها، دیدها و منظرها، فضاهای مکث و فضاهای تقسیم، تسهیل دسترسی افراد دارای معلولیت، تهویه و نور طبیعی، پلان نهایی را تشکیل داد. در طراحی احجام و المان‌های جدید، مانند باغچه‌ی مرکزی همکف، فرم و چیدمان کاشی‌های کافه و سرویس‌های بهداشتی، از اشکال و المان‌های موجود در ساختمان الهام گرفته شد. احجام تشکیل‌دهنده‌ی کانترهای کافه، کانترهای پذیرایی و کتابخانه، همه از جنس گچ به گونه‌ای ساخته شدند که گویی از دل دیوارها بیرون آمده‌اند. در استفاده‌ی مختصر و با وسواس از متریال در بخش‌های مختلف و تلاش در احیا، تعمیر و بازسازی عناصر موجود در ساختمان (حتی در بخش‌هایی باقی‌ماندن نواقص به شکل دست‌نخورده)، تلاش شد تا اصالت و هویت ساختمان حفظ شود. با نمایان‌کردن آجرهای طاق ضربی برخی سقف‌ها و آجرهای دوده‌گرفته در مسیر دودکش قدیمی ساختمان، قدمت و گذر زمان به نمایش درآمد. نور طبیعی با ایجاد یک وُید (Void) در مرکز ساختمان و تعبیه‌ی پنجره‌ی سقفی در بام، به داخل ساختمان راه پیدا کرد. در کنار پنجره‌ی کتابخانه که به مدد مجاورت با درخت تناور توت نر در حیاط، نور کنترل‌شده‌ای فراهم آمده بود، فضایی دنج جهت نشستن و مطالعه‌کردن ایجاد شد.

برآیند این پروژه فضایی پویا و چند منظوره است که کاملا با فعالیت‌هایی که در آن انجام می‌شود، هماهنگ است. از سوی دیگر خانه‌ای با ارزش در یکی از محله‌های فرهنگی تهران به درستی مرمت و بازسازی شده و این امکان را فراهم کرده است تا سالیان درازی به حیات خود ادامه دهد.







همکاران پروژه:
طراح: گروه معماران و مهندسین کندو
معمار مسئول: بهادر کاشانی‌مدنی
مشاور طراحی: امید گوهری
تیم طراحی: مریم جوادیان، آیلا شیدایی، تینا تقی‌زاده
طراحان داخلی: گروه معماران و مهندسین کندو
سازه: رضا مهماندوست
اجرا: بهراد کاشانی‌مدنی
تیم اجرایی: علی شایگان‌فر، داود شفیعی
دست‌ساخته‌های سرامیکی: کارگاه سرامیک بهاره
جان‌پناه شیشه‌ای: شرکت کاما
رده: فرهنگی، بازسازی
مساحت: ۵۲۵ متر مربع
محل پروژه: تهران
سال: ۲۰۲۲
عکاسی پروژه: محمدحسن اتفاق
مستندسازی پروژه‌ی بازسازی: استودیو ماد



جوایز:
- برنده‌ی چهل و هشتمین مسابقه‌ی بین‌المللی معماری WA Awards در رشته‌ی طراحی داخلی
- برنده‌ی افتخاری جایزه‌ی معماری ۲۰۲۴ Architecture Master Prize (AMP)
- برنده‌ی مدال برنز طراحی از مسابقه معماری A'Design Award & Competition در سال ۲۰۲۵
- برنده‌ی جایزه‌ی دومین مسابقه‌ی بین‌المللی Tra+Modern در سال ۲۰۲۴
- برنده‌ی مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی معماری IDA Design Awards در سال ۲۰۲۴
- برنده‌ی افتخاری مسابقه‌ی معماری KIOSKEDIA AWARDS در رشته‌ی طراحی داخلی در سال ۲۰۲۴
- نامزد دریافت جایزه‌ی ساختمان سال ۲۰۲۵ مجله Archdaily در رشته‌ی طراحی داخلی




تماشاخانه تهران
تاتر نصر

از سوراخ چشمی در نگاه کنید!

تأملی در روند بازپس‌گیری قدرت مکان در تئاتر و اجرا

علی‌اصغر دشتی

متن پیش رو مروری است گذرا و کوتاه بر روند تاریخی چگونگی بازپس‌گیری قدرت مکان توسط هنرمندان تئاتر و اجرا. در این مرور به حافظه‌ی تاریخی نویسنده رجوع شده است.

«شامگاه ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، خیابان لاله‌زار تهران تا پاسی از شب گذشته، سرخ از آتشی بود که تئاتر سعدی را در خود فرومی‌برد. آتش کودتایی که بعدتر نه تنها یک تماشاخانه و یک خط فکری مشخص بلکه کلیت تئاتر ایرانی را در هم شکست و هنری که به تازگی در این سرزمین جوانه‌زده و درحال رشد و تثبیت خود بود، یک‌بار دیگر چون همیشه قربانی سیاست شد و به محاق رفت.»

متن بالا آغاز مقاله‌ای است با عنوان «کودتای ۲۸ مرداد و سوختن تئاتر سعدی/ از دوران نوشین تا عصر لاله‌زار» به قلم آینا قطبی‌یعقوبی.

تصویر سوختن تئاتر سعدی و تئاترهای لاله‌زار به دست شعبان جعفری و دارودسته‌اش، آخرین تصویر از تئاترهای مستقل و خصوصی به جامانده از دوران پهلوی بود. پس‌از آن در حوالی دهه‌ی ۴۰ و دوران پهلوی دوم، عمدتا تئاترها به مفهوم مکان در قلمروی دربار یا دولت فعالیت می‌کردند. تئاتر بیست و پنج شهریور (سنگلج فعلی) و اداره‌ی تئاتر، تحت مدیریت وزارت فرهنگ و هنر بود، تئاترشهر و کارگاه نمایش که زیر نظر رضا قطبی به همراه رادیو و تلویزیون به واسطه‌ی فرح پهلوی به دربار مربوط می‌شدند، و تالار مولوی نیز زیرشاخه‌ی دانشگاه تهران بود.

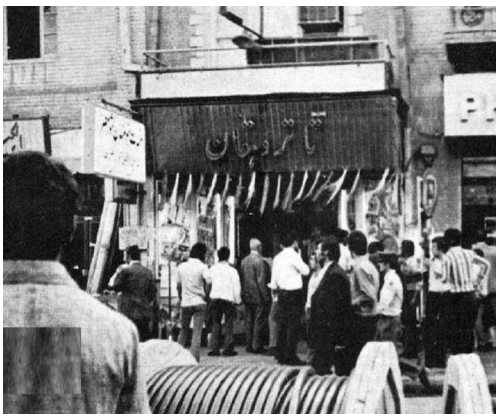
در آن سال‌ها، شاید جز چند مورد محدود از جمله تئاتر کوچک تهران به مدیریت مشترک پرویز صیاد و حسن جواهریان، مکان‌هایی نداشتیم که کاملا مستقل عمل کنند. همچنین انجمن ایران و آمریکا با این‌که در ایران فعالیت داشت، نه مستقیم در ساختار دربار بود و نه در ساختار وزارت فرهنگ و هنر جای می‌گرفت، اما یک فضای مستقل نبود

بعد از انقلاب ۵۷، از این منظر تفاوت چندانی به وجود نیامد و برای سال‌های طولانی، عمده مکان‌های اجرا و سالن‌های تئاتر در اختیار نهادهای حاکمیتی و دولتی بود. در نتیجه گروه‌های تئاتری برای استفاده از آن مکان‌ها دائما باید با دولت مذاکره می‌کردند و افکار خودشان را با دولت تنظیم یا به عبارتی حداقل در نقطه‌ی مقابل آن قرار نمی‌دادند تا بتوانند از مکان‌های شناخته‌شده برای اجرا استفاده کنند.

در سال‌های نخست پس‌از انقلاب، رکود عجیبی در فعالیت مکان‌های اجرا رخ داد. حتی فعالیت تعدادی از آنها مثل انجمن ایران و آمریکا برای همیشه متوقف و فعالیت برخی دیگر مثل تالار مولوی برای چند سالی متوقف شد. بلافاصله پس‌از آن دوران جنگ ایران و عراق آغاز شد و شاید نخستین خروج‌هایی که از سالن‌های اجرا به فضاهای خارج از سالن انجامید، مربوط به سفر گروه‌های تئاتری، هرچند محدود، به میدان جنگ و اجرای تئاترهای ایدئولوژیک یا حتی کمدی و سیاه‌بازی در جبهه‌ها، با هدف تقویت روحیه‌ی سربازان و استحکام‌بخشیدن به ایدئولوژی‌های هیجانی دوران جنگ بود.

اما پس‌از سال‌های جنگ و در حدفاصل سال‌های ۶۸ تا ۷۵، رکود غریبی در مکان‌های تئاتری به طور مشخص در تهران آغاز شد. به عنوان مثال، تعداد اجراهای یک سال تئاترشهر گاهی حتی کمتر از انگشتان دو دست یا حتی یک دست بود. این وضعیت اما از سال ۷۶ وارد تحول جدی به لحاظ کمیت و کیفیت شد و در یکی از جشنواره‌های فجر پس‌از دوم خرداد ۷۶، یعنی در بهمن ماه ۱۳۷۷، تعداد تئاترهای اجراشده در ایام جشنواره به ناگهان افزایش یافت، به‌طوری که در بعضی از مکان‌ها که تا پیش‌از آن هرگز اجرای تئاتر نداشتند، تئاتر به روی صحنه رفت. البته در بعضی از آن مکان‌ها، تئاتر برای نخستین و آخرین‌بار اجرا شد. آن دوره از جشنواره به خوبی آشکار کرد که نسبتی بین کثرت تولیدات تئاتری و مکان‌های اجرا وجود دارد. کثرتی که اما انگیزه‌ی کافی در دولت و حاکمیت برای گسترش فضاهای فرهنگی ایجاد نمی‌کرد. اما درعین‌حال گروه‌ها دچار کثرت شده بودند و نیاز به مکان تمرین داشتند. ساختمان اداره‌ی تئاتر در خیابان پارس میدان فردوسی، محل استقرار عمده گروه‌هایی شد که درحال تولید بودند. در ایام منتهی به جشنواره‌ی تئاتر فجر، تمام اتاق‌ها و پلاتوهای اداره‌ی تئاتر تا پاسی از شب در تصرف گروه‌هایی بود که در حوزه‌های آیینی، سنتی و عروسکی در حال آماده‌سازی پروژه‌های خود برای جشنواره‌ها بودند. اداره‌ی تئاتر در آن دوران به عنوان فضای تمرین شناخته می‌شد و دولت به صورت رایگان، این مکان را در اختیار گروه‌ها قرار می‌داد.

در همان سال‌ها، هم‌زمان با کمبود فضای تمرین، با کمبود جدی‌تری برای فضای اجرا روبرو بودیم. در نتیجه تئاترشهر به عنوان یکی از مکان‌های عمده‌ی تولید و اجرای تئاتر، اقدام به گسترش خود کرد. به طور مثال در دوران مدیریت حسین پاکدل در مجموعه‌ی تئاترشهر، موتورخانه‌ی تئاترشهر به صورت اختصاصی در اختیار گروه تئاتر «نرگس سیاه» و حامد محمدطاهری قرار گرفت و با عنوان «خانه‌ی خورشید» به فضاهای اجرای





تئاتر شهر اضافه شد و البته برای مدت طولانی به فضای زیست و اجرای یک گروه تعلق پیدا کرد. یا در اقدامی دیگر، انبار آکسسوار تئاترشهر به «تالار نو» بدل شد و به عنوان یک سالن نوظهور به گروه‌های عمدتا خلاق و نوگرا اختصاص پیدا کرد. حتی باید خاطرنشان کرد که مدیریت وقت تئاترشهر چند مکان تمرین را با هدف تبدیل‌شدن به پلتفرم اجرایی در بام تئاترشهر بنا کرد که بعدها به دلیل ملاحظات فنی و قانونی تخریب شد و حتی یک‌بار در دوران احمدی‌نژاد، همایون غنی‌زاده تصمیم به راه‌اندازی یک سالن اختصاصی با سازه‌ی سبک بر بام تئاترشهر داشت که با اقدام و مخالفت سازمان میراث فرهنگی آن پروسه نیز متوقف شد.

دوباره برمی‌گردیم به حوالی سال‌های ۷۷-۷۶؛ در آن سال‌ها که اشتیاق به تولید و ساخت تئاتر رو به فزونی بود و درعین‌حال کمبود فضاهای رسمی برای اجرای تئاتر به بحرانی جدی برای مدیران و فعالان تئاتر بدل شده بود، تعداد بسیار محدودی از گروه‌ها به دنبال راه‌های جایگزین گشتند. مثلا گروه تئاتر «امروز» به سرپرستی محمد یعقوبی، نخستین پروژه‌ی خود (شب بخیر مادر) را در پارکینگ خانه‌ی پدری پانته‌آ بهرام اجرا کرد. یا مثلا من، در آن سال‌ها به اتفاق گروهی از هم‌دانشگاهی‌ها نمایش «ننه دلاور» برشت را تمرین می‌کردیم، و با کمک یکی از بچه‌ها به کاباره‌ای متروکه و مخروبه در خیابان طالقانی دست پیدا کردیم. جایی که تلی از خاک بر روی کل فضا نشسته بود. نام آنجا را گذاشتیم «خاک‌خانه» و برای مدتی در آنجا زیستیم و تمرین کردیم و حتی تمریناتمان را به دیگران نشان دادیم. تصمیم داشتیم آنجا را به محل اجرا تبدیل کنیم، بسیار جوان بودیم و پرشوق. البته چنین ایده‌ای در آن زمان چندان جدی گرفته نمی‌شد. اگرچه پیش‌از آن‌که به مرحله اجرا برسد، مشکلات مالک، ورثه و این امور جدی شد و بعد از نزدیک به یک سال مجبور به ترک آن مکان شدیم.



حتما تلاش‌های دیگری نیز در آن دوره شکل گرفته که متاسفانه در جایی ثبت نشده است.

اما در پی انتخابات ۱۳۸۸ و تحولات سیاسی-اجتماعی پس‌از آن، وضعیت مکان‌های اجرایی از دو جهت تغییرات جدی کرد.

اول این‌که شهرداری، پس‌از سال‌ها، اقدام به ساخت دو سالن تئاتر کرد. تماشاخانه‌ای که امروز به عنوان تماشاخانه ایرانشهر می‌شناسیم، و سالن‌های سمندریان و ناظرزاده کرمانی در آن واقع است. البته پیش‌از این در همین محوطه دو سوله وجود داشت که حتی به خاطر دارم آتیلا پسیانی و «گروه تئاتر بازی» چند پرفورمنس در آن سوله‌های متروکه اجرا کردند.

اهمیت این مکان از چند منظر قابل بررسی است:

اول این‌که بالاخره بعد از حدود ۳۰ سال از شروع انقلاب، در تهران دو سالن نسبتا استاندارد ساخته شد.

دوم این‌که شهرداری، و نه دولت، این کار را انجام داد.

سوم این‌که مقدمات تغییر نسبت هنرمند و سالن و تماشاگر و تئاتر به واسطه‌ی زایش تماشاخانه ایرانشهر دستخوش تغییراتی شد که امتداد آن تا کنون قابل رصد و اندازه‌گیری است.

قیمت بلیت‌ها تغییر کرد و از استاندارد تئاترشهر بالاتر رفت. حضور چهره‌های سینمایی در این مکان جدی‌تر شد و رابطه‌ی سوبسید دولت با تئاترهایی که در تماشاخانه ایرانشهر اجرا می‌شد، تغییر کرد. بعضا دولت به اجراهای آنجا سوبسید نمی‌داد، چرا که معتقد بود سوبسیدها باید ابتدا به سالن‌های زیرمجموعه‌ی وزارت ارشاد و پس‌از آن به سالن‌های زیرمجموعه‌ی دولت مانند تالار مولوی تعلق گیرد. این تغییر نسبت‌ها منجر به حرکت تئاتر به سمت‌وسوی متفاوت‌تری نسبت به قبل شد.

تا اینجا، هرچند نسبت تئاتر با دولت تغییر کرد، ولی همچنان مناسبات حاکم بر تئاترهای دولتی بر تئاترهای زیرمجموعه‌ی شهرداری نیز حاکم بود و ازاین‌منظر تفاوت چندانی احساس نمی‌شد. اما جامعه‌ی تئاتر به تمرین این مهم پرداخت که باید بتواند مخارج و هزینه‌های خود را از تماشاگر دریافت کرده و خود را از سوبسید دولت بی‌نیاز کند. حتی در آن زمان شنیده می‌شد که مدیران شهرداری از مدیران تماشاخانه ایرانشهر خواسته‌اند که هزینه‌های جاری و نگهداری سالن را از طریق فروش بلیت و دریافت ۲۰ درصد از سهم گروه‌ها تامین کنند. هزینه‌هایی که عمدتا بخش خصوصی و غیردولتی قادر به تامین آنها نبودند.

از طرف دیگر، در این دوره شاهد تحولی دیگر در رابطه با مکان اجرا و تئاتر هستیم. نمونه‌ی بارز این تحول فعالیت‌های گروه تئاترخانه و محمد رضایی‌راد است که به دلیل

ممنوع‌الکاری در آن دوره، اقدام به تمرین و ساخت اجرا و ارائه‌ی آنها در خانه‌ها کرد. تعدد پروژه‌ها و جابه‌جایی در خانه‌های مختلف، نقطه عطفی در تغییر نگاه به مکان اجرا و چگونگی بازپس‌گیری مکان‌های فراموش‌شده برای اجرا بود. من از نزدیک شاهد اجراهای این گروه بوده‌ام؛ اجراهایی که هرچند قواعد کلی جاری را تا حدی رعایت می‌کردند، اما مناسبات آنها هیچ نشانه‌ای از مناسبات گذشته نداشت. نه از دولت اجازه می‌گرفتند، و نه از قوانین مکان و بودجه پیروی می‌کردند. به یاد دارم که وسط اتاقی در خانه‌ای در غرب تهران که یکی از اولین تجربه‌های این گروه انجام می‌شد، کاسه‌ای گذاشتند و هر کس مایل بود مبلغی را داخل کاسه می‌ریخت.

در این میان، و در همان سال‌ها، حمید پورآذری تصمیم به ترک سالن‌های تئاتر گرفت. او پس‌از برگزاری یک دوره آموزشی در فرهنگسرای بهمن (کشتارگاه سابق) نمایش «ادیپ» را در سوله‌ای که پیش‌تر محل پرورش قارچ بود، به روی صحنه برد. این اجرا، با این‌که با مجوز دولت و تبلیغات عمومی انجام می‌شد، اما از نظر من نقطه عطفی در گریز از مکان‌های رسمی اجرا بود؛ رویدادی که به طور هم‌زمان رابطه‌ی تئاتر ایران را با مفهوم مکان و نحوه‌ی تماشا تغییر داد. تماشاگران برای تماشا باید از مرکز شهر دور می‌شدند؛ عادتی که ترک آن دشوار می‌نمود.

یا در تجربه‌ای دیگر او، پارکینگ دانشگاه امیرکبیر را به محل اجرا تبدیل و نمایش «دور دو فرمان» را درحالی‌که بازیگران و تماشاگران سوار بر خودروهایی بودند در همان پارکینگ اجرا کرد. به خاطر دارم که ما برای رفتن به محل اجرا سوار مینی‌بوسی می‌شدیم و اجرا از داخل همان مینی بوس آغاز می‌شد.

البته بیایید یک لحظه به بهانه‌ی کشتارگاه سابق و فرهنگسرای بهمن فعلی، سفری کنیم به یک سال قبل از خرداد ۷۶. زمانی که بهروز غریب‌پور با حمایت غلامحسین کرباسچی، شهردار وقت تهران، و البته در زمانی پیش‌از محکومیت، برکناری و زندانی‌شدن او، تصمیم گرفت پس‌از تبدیل کشتارگاه تهران به فرهنگسرایی بزرگ و جالب، نمایش «بینوایان» را، که به نوعی اولین بیگ پروداکشن تئاتر ایران به حساب می‌آید، در همان فرهنگسرا به روی صحنه ببرد. او نیاز داشت که روی صحنه، یک پاریس کوچک بسازد. طراحی خسرو خورشیدی برای آن اجرا طراحی عظیم و شگفت‌انگیزی در آن سال‌ها به نظر می‌رسید. بهروز غریب‌پور در همان زمان، در بخشی از فرهنگسرای بهمن، یک سالن بزرگ با عرض بسیار زیاد ساخت که در زمان تماشای «بینوایان»، تمام صحنه پر بود از خانه‌های چوبی دکوراتیوی که قرار بود پاریس را نمایان کنند. سالنی به نام شهید آوینی که در طول تاریخش فقط برای چند پروژه‌ی تئاتری کاربرد داشت و از سرنوشتش درحال‌حاضر چیزی نمی‌دانیم. البته به یاد داریم که بهروز غریب‌پور موفق شد با جلب رضایت و حمایت بنیاد رودکی، تالار فردوسی را در بخش دیگری از پارکینگ و کارگاه دکور تالار وحدت بسازد و به عنوان تنها سالن عروسکی (ماریونت) تهران معرفی کند. البته به جز یک یا دو مورد، تمام اجراهای این سالن به گروه بهروز غریب‌پور و مجموعه اپراهای عروسکی او





تعلق داشت. سالنی تخصصی و البته اختصاصی که در بستر یک بخش دولتی یا به اصطلاح جدید، خصولتی (خصوص-دولتی) بنا شده است.

کمی بعد از آن، به بهانه‌ی همیشگی تعمیرات، بازسازی و ناایمن‌بودن، اداره‌ی تئاتر تعطیل شد. ساختمانی که تا لحظه‌ی نوشته‌شدن این مطلب همچنان متروکه و مخروبه‌ای است در خیابان پارس، میدان فردوسی. البته برای مدتی ساختمان اداره‌ی تئاتر در مکان دیگر راه‌اندازی شد، اما آن مکان هم تعطیل شد.

با تعطیلی اداره‌ی تئاتر، متمرکزترین محل تمرین تئاتر در تهران خاموش و بسته شد. من این خاموشی را نقطه‌ی مهمی در روشن‌شدن بخشی می‌بینم که در سال‌های بعد، رابطه‌ی گذشته‌ی تئاتر با مکان را تغییر داد. از اوایل دهه‌ی نود آرام‌آرام، افرادی شروع به اجاره‌ی مکان‌ها و تبدیل آنها به محل تمرین تئاتر کردند؛ افرادی که بدون ارتباط و وابستگی به دولت صاحب پلاتوهای تمرین بودند. در آن روزها و ماه‌ها، کم‌کم شاهد رشد روزافزون پلاتوها در شهر تهران بودیم؛ پلاتوهایی با اندازه‌های مختلف که توان پوشش‌دادن تمرینات دانشجویی و گاهی گروه‌های حرفه‌ای را داشتند.

به موازات همین وضعیت، آروند دشت‌آرای و آرمان جعفری پیشنهاد ساخت یک سالن پرتابل را به بنیاد رودکی دادند و در پارکینگ تالار وحدت، البته با تخریب بخشی از کارگاه دکور تالار وحدت، تالار حافظ کنونی ساخته و در سال ۱۳۹۰ افتتاح شد. در آغاز قرار بود، این سالن تبدیل به سالن پرتابلی شده و به وسیله‌ی کامیونی در شهر، یا شاید هم کشور جابه‌جا شود. به عبارت بهتر این تماشاخانه به صورت پیچ و مهره‌ای و با طراحی فولاد سبک با شیوه‌ی ساندویچ پانل ساخته شده، و سقف آن از روکش پارچه‌ای نسوز و ضدآب است. محوطه‌ای با مساحت معین برای جاگیری‌های متعدد آن در نظر گرفته شده بود و شاید بعدها این ایده به تولید بیشتر سالن‌های پرتابل در کشور می‌انجامید. اما نکته‌ی تلخ این است که تالار حافظ با سرعت خاصیت پرتابل خود را فراموش کرد و به سالنی ثابت در زمین پارکینگ تالار وحدت تبدیل شد.

برمی‌گردیم به نهضت راه‌اندازی پلاتوها در تهران. در دوران گسترش پلاتوها، شاهد این نکته بودیم که آرام‌آرام برخی از این پلاتوها اقدام به اجرای نمایش‌های کوچکی در فضای خود کردند. گسترش جریان پلاتوهای تمرین که ابتدا برای جبران خلاء مکان‌های تمرین و ازکارافتادگی اداره‌ی تئاتر بود، به تدریج توانست به جبران معضل کمبود مکان‌های اجرا نیز کمک کند. برای مثال به خاطر دارم که خیام وقارکاشانی پس‌از تبدیل یک پلاتوی تمرین به یک پلاتوی اجرا اقدام به راه‌اندازی یکی از نخستین تماشاخانه‌های خصوصی تهران به نام «تماشاخانه باران» در خیابان فلسطین تهران کرد. محلی که اکنون به عنوان «تماشاخانه هامون» شناخته می‌شود. در همین زمان، با روی کار آمدن دولت اول حسن روحانی، به نظر می‌رسید که گسترش این مکان‌ها راه سهل‌تری را پیش گرفته و نوعی خصوصی‌سازی نیمه‌جدی وارد عرصه تئاتر تهران شد. کم‌کم موجی از سالن‌های خصوصی به راه افتاد، اما این روند به دلیل اجاره‌ای‌بودن مکان‌ها و فقدان حمایت‌های دولتی با چالش‌های زیادی روبرو بود. این چالش‌ها گاهی به تعطیلی دائمی برخی از این فضاها انجامید یا در بهترین حالت، مدیریت آنها تغییر کرد و حفظ هویت این مکان‌ها به سختی ممکن شد، زیرا این مکان‌ها شدیدا به مسائل اقتصادی و پولی وابسته بودند.

هزینه‌های بالای اجاره، نگهداری و حقوق پرسنل، باعث شد که برخی از مکان‌های اجرا الگوهای ساخته‌شده در تماشاخانه ایرانشهر را به شکلی ساده‌تر دنبال کنند و حفظ مکان اجرا به هر قیمتی از حفظ فرهنگ در آن مکان‌ها مهم‌تر شود. با این‌حال، ایده‌ی راه‌اندازی سالن‌های خصوصی، که در ابتدا شبه‌اقتصادی بود، کم‌کم گسترش پیدا کرد، تا جایی که تعداد صندلی‌های سالن‌های خصوصی با تعداد صندلی‌های سالن‌های دولتی کوچک رقابت می‌کرد. این رقابت نشان می‌دهد که وابستگی سازندگان تئاتر، به‌ویژه گروه‌های آماتور و جوان که ورود ایشان به فضاهای دولتی دشوار بود، به تئاتر دولتی کاهش یافته است.

در کنار رشد روزافزون پلاتوها در تهران و گسترش این مدل به برخی دیگر از شهرها مانند مشهد، یزد و شیراز، وضعیت مکان‌های تئاتری وارد یک تجربه‌ی تاریخی ویژه در تاریخ تئاتر پس‌از انقلاب شد. این جریان منتقدان زیادی داشت؛ منتقدانی که اساسا به ادامه‌ی تجربه در الگوهای کاملا دولتی گذشته تمایل داشتند یا به پروژه‌هایی که از پس استقلال اقتصادی برنمی‌آمدند انتقاد داشتند، و یا کسانی که روش‌های درآمدزایی این مکان‌ها را غیرفرهنگی یا آسیب‌زننده به فرهنگ می‌دانستند.

اما در کنار گسترش پلاتوها و سالن‌های اجرا، در دهه‌ی ۹۰ شاهد رشد و گسترش موسسات فرهنگی تک‌منظوره و چندمنظوره بوده‌ایم. موسساتی که هم نحوه‌ی فعالیت پلاتوها و سالن‌ها را وارد یک قاعده‌ی قانونی می‌کردند و هم این‌که به صورت فعالیت‌هایی خارج از تمرین و اجرا، به پاتوق‌های فرهنگی پراکنده در سطح شهر تبدیل می‌شدند. نمونه‌ای از این موسسات، عمارت روبه‌رو بود که آرام‌آرام توانست خود را به عنوان پلتفرمی برای جوانانی معرفی کند که یا میل به جریان مسلط نداشتند یا راهی به آن نمی‌یافتند. از این نمونه موسسات نیز به شکلی پراکنده گسترش یافت و فعالیت‌های آموزشی، پژوهشی و حتی اجرایی در آنها انجام شد.

رشد این بستر باعث شد که مکان‌های فرهنگی و مرتبط به تمرین و اجرای تئاتر آرام‌آرام از سیطره‌ی مطلق حاکمیت و دولت خارج شوند. هرچند که این موسسات و مکان‌ها مجبور بودند برای فعالیت‌های خود و بسیاری از پروژه‌ها از دولت مجوز بگیرند، اما با این‌حال کم نبودند فضاهایی که به صورت شخصی راه‌اندازی شده و بدون دریافت مجوز فعالیت خود را دنبال می‌کردند. این گروه‌ها و افراد، مکان‌های شخصی یا استیجاری خود را صرف حرفه و فعالیت مورد علاقه‌شان کرده و کمتر از الگوهای غلط اقتصادی تبعیت می‌کردند.

در این میان گسترش مفهوم هنر اجرا و سرایت آن به جشنواره‌ی تئاتر دانشگاهی با عنوان «تجربه اجرا» و جشنواره‌ی تئاتر فجر با عنوان «دیگرگونه‌های اجرایی» در دهه‌ی نود و تاثیرات آن را نباید فراموش کرد که حجم قابل توجهی از علاقه‌مندان به هنر اجرا را به گریز از مکان‌های رسمی و ارائه‌ی پیشنهادات «مکان‌محور» دعوت می‌کرد. تعدد چنین اجراهایی (که درحال آموزش رویکرد تازه‌ای به سازندگان عمدتا جوان و تماشاگران بودند) خود بستری برای نحوه‌ی اندیشیدن به مفهوم مکان در اجرا بود، و البته چندین فستیوال و رویداد دیگر نیز با رویکردهای مرتبط در دهه‌ی نود برگزار شد که همگی رویکردی دیگرگون به مکان اجرا داشتند.

اما این جریان پس‌از خیزش ۱۴۰۱ به فرصتی بزرگ و در وسعتی پیش‌بینی‌نشده تبدیل شد. پس‌از رویدادهای سیاسی-اجتماعی «زن-زندگی-آزادی»، برای بسیاری از فعالان حرفه‌ای و جوان حوزه‌ی اجرا و تئاتر، قطع ارتباط با مکان‌های رسمی و دولتی تبدیل به یک تصمیم کنشگرانه شد. این فعالان نه تنها مکان‌های رسمی را ترک کردند و خلا آنها را نمایان ساختند، بلکه با استفاده از فضاهایی که پیش‌تر شکل گرفته بود، شروع به آزمودن روش‌هایی کردند که بیشتر با ماهیت خصوصی این مکان‌ها همخوانی داشت. جریان غیررسمی، آلترناتیو یا زیرزمینی، موفق شد تعاریف مکان اجرا را تغییر دهد. حالا دیگر مکان اجرا هر جایی بود که می‌توانست فضایی برای ملاقات موقت بین گروه‌های اجرایی و تماشاگران فراهم کند؛ از خانه‌ها و پارکینگ‌ها گرفته تا خرابه‌ها و حتی خودروها و پلتفرم‌های موسسات فرهنگی.

به ناگهان، رشد چشمگیری در اجراهای غیررسمی در تهران مشاهده شد و جالب این‌که خلاقیت فعالان برای ایجاد فضاهای موقت به گونه‌ای بود که حتی برخی از سالن‌های خصوصی که در ابتدا مجوزهای دولتی داشتند، نیز میزبان این جریان‌های غیررسمی شدند. طبق آخرین آمار، این اجراها به بیش از ۳۰۰ مورد در حدود ۵۰ مکان ثابت یا موقت در طول دو سال رسیده است. در کنار این اجراها، چهار رویداد بزرگ برگزار شد که در هر کدام از آنها به طور میانگین ۲۰ اجرا در بستری از فضاهای خصوصی رخ داد.

در گام اول این جریان شاهد خلا اجرا در فضاهای رسمی بودیم. به نحوی که بسیاری از سالن‌های رسمی حتی برای هفته‌ها از هرگونه فعالیتی متوقف شدند. تئاترشهر تعطیل شد و بسیاری از هنرمندان دست از کار کشیدند یا صلاح را در ادامه‌ی فعالیت خود ندیدند. در همین زمان جرقه‌های جریان غیررسمی شروع شد. به خاطر دارم اجرایی را که در مدرسه‌ای متروکه در جنوب اتوبان نواب تماشا کردم. اجرایی که تلاش می‌کرد مرزهای تعیین‌شده توسط حاکمیت را بشکند و خود را از خطوط قرمز عبور دهد. در زمان اجرای این پروژه هنوز خیابان‌های تهران ناآرام بودند و کم‌کم بر تعداد این اجراها در مکان‌های تعریف‌نشده برای اجرا افزوده شد.

این همان لحظه‌ای‌ست که تئاتر بین اکنون خود و گذشته‌ای که در قلمروی قوانین حاکمیت فعالیت می‌کرد، فاصله‌ی جدی می‌بیند.

این وضعیت در گام دوم تلاش می‌کند اشغال‌کردن مکان را سرلوحه‌ی رفتار خود قرار دهد. در نتیجه به غیر از خانه‌ها و خرابه‌ها و پارکینگ‌ها و ... سعی دارد مکان‌هایی که تعریف رسمی‌ای از اجرای تئاتر دارند را نیز اشغال کند. به عنوان مثال تعدادی از سالن‌های خصوصی که فعالیت‌های رسمی خود را متوقف کرده بودند، تصمیم گرفتند فضاهای خود را با احتیاط فراوان در اختیار گروه‌هایی قرار دهند که تصمیم دارند به شکل غیررسمی یا حتی زیرزمینی تئاترهای خود را اجرا کنند.

اما گام سوم این وضعیت مربوط به شرایط پسا-التهابات سیاسی-اجتماعی‌ست. شرایطی که در آن انگیزه‌ها و تحلیل‌های فردی و تغییرات دولتی باعث شد تعدادی از سازندگان تئاتر تصمیم بگیرند به مکان‌های رسمی و پروسه‌های رسمی بازگردند.

حالا ما در گام سوم وضعیت پسا-خیزش قرار داریم. وضعیتی که در آن جریان رسمی

و غیررسمی به موازات یکدیگر درحال حیات هستند. جریانی که به نظر می‌رسید با فروکش‌کردن ناآرامی‌های خیابانی، یا تغییرات دولتی یا برگشت هنرمندان نام‌آشنا به صحنه قرار است مکان‌های به دست‌آمده‌ی خود را رها کند و به چرخه‌ی تولید و عرضه‌ی گذشته و مناسبات قبل برگردد، گویا بر مواضع خود استوارتر شده و خالی از هر هیجان‌زدگی مسیری را در بازپس‌گیری مکان اجرا طی می‌کند که تعریف شهر، مکان اجرا و... را به کل دگرگون کرده است.

از منظر آنها باید مکان‌های رسمی را به فراموشی سپرد و دست به تولید و احیا یا معرفی مکان زد، یا حتی در قرار ملاقاتی با تماشاگر مکان موقتی را به مکان اجرا بدل کرد. من در بیش از دو سال گذشته چندین اجرا در خانه‌ها تماشا کرده‌ام. نزدیک‌شدن محل اجرا به محل سکونت هنرمند نقطه‌ی قابل تأملی‌ست که به واسطه‌ی آن توامان در مفاهیم «خانه» و «محل اجرا» تغییرات بنیادینی رخ می‌دهد. خرابه‌ها محل دیگری هستند که اجراها را در دل خود جا داده‌اند. برخلاف جریان رسمی که تئاتر و مکان اجرا را در آبادی و تجهیزات به‌روز شده می‌بیند.

اما پرسش این است که آیا برای این وضعیت گام چهارمی وجود دارد؟ آیا این وضعیت برای دوران گذار کارکرد دارد یا وضعیتی ابدی‌ست؟ پاسخ به این پرسش‌ها پیچیده و ناممکن است.

هر چقدر آینده گنگ و مبهم است، اما گذشته روشن. اگر تجربه‌هایی در گذشته تلاش نکرده بودند برای تئاتر و اجرا از منظر مکان تعاریف تازه‌ای ارائه دهند، در دوران خیزش و جریان اجراهای غیررسمی هم، تئاتر تجربه و اعتمادبه‌نفس کافی برای یورش علیه مکان و جریان رسمی را نداشت. موجودیت چنین ایده‌ای در گذشته باعث شد تا در تلاطم وضعیت سیاسی-اجتماعی ۱۴۰۱ با سرعت بالایی به آن ایده‌ها رجوع شود. تجربه‌های حمید پورآذری، حسین توازنی، مهتاب شیرانی، سعید بهنام، هادی کمالی‌مقدم و ده‌ها نام دیگر که تجربه‌هایی در مکان‌های غیرمتعارف را در بستری دیگر تجربه کرده بودند.

اگر تجربه‌های گذشته‌ی اجرا در مکان‌های غیرمتعارف در بستر جریان رسمی و با اجازه و مجوز عمدتا رخ می‌دادند، جریان فعلی در مسیر غیررسمی حرکت می‌کند و قدرت مکان اجرا را در «هر مکانی» تعریف می‌کند و در گسترش چنین وضعیتی است که حاکمیت نه با قدرت در اختیار داشتن مکان‌های اجرا، که با سرکوب مکان‌های شهری تازه به اشغال درآمده، اعمال قدرت می‌کند.

اما حالا شهر در حال تجربه یک مفهوم تازه است. مفهومی که من آن را در حیطه‌ی بازپس‌گیری قدرت مکان‌های اجرا و تئاتر می‌بینم. قدرتی که آینده‌ی آن برای ما روشن نیست، اما حداقل در تجربه‌ی رخداده در مفهوم مکان اجرا، دگرگونی محسوسی رویت می‌شود.

اما باید دید؛ آیا در آینده‌ای نزدیک شاهد پذیرش این جریان و تغییر در روندهای حاکمیتی برای خواسته‌های جدید فعالان غیررسمی و مکان‌های غیررسمی خواهیم بود یا همچنان با تکرار تجربه‌هایی مشابه با سوزاندن تئاترهای روشنفکری لاله‌زار در کودتای ۲۸ مرداد، این جریان‌های فکری و اجرایی و فعالیت‌های آنها به آتش کشیده خواهند شد؟

موخره

در این میان نباید از مخاطرات و آسیب‌های قابل پیش‌بینی این بازپس‌گیری مکان‌ها نیز غافل بود. لازم است هر جریانی را با مجموعه‌ای از محاسن و معایبش نگاه کرد. این نوشته به چند مورد از این آسیب‌ها در زیر اشاره می‌کند.

تبدیل مکان‌ها به محفل

مشاهدات مستقیم نشان می‌دهد بعضی از این مکان‌های فرهنگی که از مکان‌های قراردادی قبلی جدا شده‌اند، یک پوسته‌ی زبر به دور خود کشیده‌اند. شاید یکی از آرزوهای دیرینه‌ی بسیاری از گروه‌های تئاتری ایران داشتن مکان مستقل و اختصاصی برای تمرین و ساختن و اجرا باشد. چیزی که دولت در تامین آن همیشه ناتوان بوده است. وقتی به انگیزه‌های راه‌اندازی بسیاری از این مکان‌های مستقل (اعم از محل تمرین و آموزش و اجرا و...) نگاه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که مکان‌مندی در تامین کارکرد اولیه خود یعنی استقلال برای کار و پژوهش و ... آرام‌آرام به تولید «محفل» تبدیل شده و ارتباطات خود را در محدوده‌ی معینی خلاصه کرده است. این دورزدن در محدوده‌ی خود به صرف داشتن مکان مستقل با ماهیت کارکرد بازپس‌گیری مکان‌ها در ضدیت است. چرا که برعکس ماهیت پیدایش این مکان‌ها که به نوعی بازپس‌گیری قدرت مکان‌های در اختیار حاکمیت بود، خود به نوعی به قدرت محدود و محفلی بدل شده است. قدرتی که جهان بیرون از خودش را رها کرده و سعی می‌کند جهان را در حوزه‌ی فهم محفل و مکان خود تعریف کند. این مکان‌ها بایستی بستری برای زایش، پرورش و گسترش ایده‌هایی باشد که فقط در مکان‌های مستقل، بستری فوق‌العاده برای پیدایش و حرکت خود می‌یابند. متاسفانه ازبین‌رفتن چالش تصرف قدرت مکان از حاکمیت به هنرمند نوعی خطای بینشی و حتی استراتژیک است که اگر در این لحظه به آن نیندیشیم، ممکن است این دستاورد قابل توجه خود به مدلی منقبض و بسته تبدیل شود و فقط نام دولت و حاکمیت و دستگاه رسمی قدرت از آن حذف شده باشد.

سهل‌انگاری در تولید و ساخت‌وساز اجراها

شاید در طول ماه‌های گذشته زیاد شنیده باشیم که جریان غیررسمی فاقد کیفیت است. من این گزاره را بارها شنیده‌ام. البته در گام‌های نخست این جریان کیفیت پارامتر اصلی نبود، ولی در حال‌حاضر باید به این نکته توجه کرد. اما قصد من از اشاره به این نکته این است که به رابطه‌ی مکان‌مندی و سهل‌انگاری در تولید اشاره کنم. در یک استاندارد جهانی برای ارائهی یک پروژه به یک مکان فرهنگی، کیفیت یک پارامتر مهم است. هنرمند باید مدیران یک مکان فرهنگی را به لحاظ کیفی قانع کند تا بتواند محصول فرهنگی خود را در آنجا ارائه دهد. اما در اجراهای غیررسمی به این دلیل که عمده مکان‌های ارائه و اجرا از سیطره‌ی هرگونه کنترلی (نظارتی یا کیفیتی) خلاص است، در نتیجه در پاره‌ای از موارد شاهد آنیم که پروژه‌هایی با سهل‌انگاری بالایی تولید می‌شوند. رضایت تماشاگر از تجربه‌ی کیفیت در دیگر مکان‌ها می‌تواند به حیات این جریان کمک کند و چنانچه غیر از این رخ دهد خطر برداشته‌شدن توجهات از این جریان را جدی کند. آماتوریسم برای فعالیت در این جریان باید بنیه‌های دانشی، بینشی و مهارتی خود را تقویت کند.

عدم آرشیو مکان‌های تجربه‌شده

از منظر نگارنده، این جریان یک نقطه‌ی استثنایی و تجربه‌نشده در تاریخ تئاتر ایران است. شاهد آنیم که به شکل پراکنده‌ای تحقیقاتی در مورد این جریان (غیررسمی) توسط کسانی درحال انجام است. اطلاعات اجراهایی مکتوب شده است، اما لازم است از منظر مکان نیز آرشیوی از مکان‌های اجراهای غیررسمی ایجاد شود. حتی مکان‌هایی که فقط یک‌بار تجربه‌ی اجرا داشته‌اند، مانند خودروهایی که در آنها اجراهایی انجام شده، یا خرابه‌هایی که ممکن است با سرعت به یک بنایی تبدیل شوند و از ماهیت اولیه‌شان فاصله بگیرند. مکان‌ها در گذر زمان تغییر شکل یا کاربری می‌دهند. ساکنان خانه‌ها عوض می‌شوند و لودرها به جان خرابه‌ها و ساختمان‌ها می‌افتند. آنها در زمان تخریب چیزی از تجربه‌ی شبی که تماشاگران محتاطانه وارد آن ساختمان شده‌اند و بازیگران با هراس اجرایی را به آنها نشان داده‌اند، ندارند.کار آنها تخریب است و کسانی پس از آنها چیزی خواهند ساخت که نشانه‌ای از گذشته ندارد. فقط آرشیوها از گذشته مراقبت می‌کنند.





رهاشدن

فرارفتن از استعاره‌ها و امور غیرعینی

نوید گوهری

هر آن چیز که رها می‌شود، از بین می‌رود و مرگ بر آن چیره می‌شود. اما، آن‌چیز که همچنان مورد توجه قرار می‌گیرد، زنده می‌ماند. (چه خوب، چه بد، چه در ستایش باشد و چه در چالش و مبارزه). ما نه برای خلاصی از رنج زندگی، بلکه برای بهتر و بیشتر زندگی‌کردن، رهاشدن را تمرین می‌کنیم.

سراسر زندگی ما متاثر از مفاهیم و معناهایی پیش‌ساخته است که نسبت ما را با خویشتن، تحت سلطه و سیطره‌ی خود دارند. این تا بدان جا پیش می‌رود که اندیشیدن ما نیز متاثر از آن خواهد بود. متاستازی در تمام ابعاد که بودن ما را دربر می‌گیرد و گویی رهایی از آن دیگر ممکن نیست. بیایید لحظه‌ای به این پرسش بنیادین دوباره بیاندیشیم: ما که هستیم؟ خودمان را با چه متر و معیارهایی معرفی می‌کنیم؟ چه چیزهایی برایمان مهم است؟

بیایید به یکی از مهم‌ترین لحظات بحران هویتی جهان نگاه کنیم؛ دوران قرنطینه‌ی کرونا. ما دیگر هیچ‌کدام آن افرادی که تا پیش‌از آن فکر می‌کردیم، نبودیم. ما گمان می‌کردیم همسر/عاشق/همراه کسی هستیم، و درعین‌حال نمی‌توانستیم بیست و چهار ساعت را در کنار او سپری کنیم! ما گمان می‌کردیم که هنرمند، مدیر، کارمند، کارگر و ... هستیم در حالی که فضایی برای تحقق آن برچسب خیالی که به خود چسبانده بودیم، دیگر وجود نداشت. ما تصور می‌کردیم که همکاران و گروه‌های اجتماعی داریم که کارهای بسیاری را برای جامعه و جهان انجام می‌دهیم و این مهم‌ترین وظیفه‌ی ما در این زندگی کوتاه است و به یکباره در تنهایی عمیقی فرورفته بودیم که هر اجتماعی خلاف اخلاق و سود جمعی قلمداد می‌شد. در آن وضعیت ما دقیقا چه کسی/کسانی بودیم؟ ما به هیچ‌کسانی تبدیل شده بودیم؛ سایه‌هایی از هویت‌هایی که دیروز برای خود ساخته بودیم.

در زندگی هر کسی ممکن است، یا شاید باید امیدوار بود، که لحظه‌ای پیش بیاید که به این وضع آگاه شود و تلاشی را برای رهایی از آنچه که خود را در پشت آن پنهان کرده است، آغاز کند. اینجا درست زمانی است که به «مبارزه و جستجو» دست می‌زنیم و پرسشی را پیش روی خویش قرار می‌دهیم: برای رها شدن از چنین وضعی چگونه باید بود؟ در این مسیر تلاش می‌کنیم که رهاکردنِ هر آنچه دروغین است را تحقق بخشیم و خویشتنِ حقیقیِ خویش را پیدا کنیم. حال‌آن‌که در واقع پیش‌فرض‌ها و پیش‌ساخته‌های نوینی برای خود دست و پا می‌کنیم و کسی دیگر بودن را از نو آغاز می‌کنیم. تا زمانی که توجه‌مان معطوف به چیزی‌ست و خود را به آن می‌سپاریم، آن مسئله هنوز زنده، پویا و در جریان است. هر قدر که در پی یافتن پاسخی برای «باید چگونه بود» باشیم، به همان اندازه برچسب‌هایی را از نو برای خود مفروض می‌کنیم. چرا که تلاش می‌کنیم تا چیزی که پیش‌تر بودیم، نباشیم و چیز دیگری باشیم. پس همچنان توجه ما به کسی دیگر بودن معطوف است.

این برچسب‌های خیالی، اسطوره‌ها، مفاهیم، اعتقادات و معناهایی‌اند که از طریق آن تلاش می‌کنیم هویتی برای خودمان بنا کنیم و به این رنج بنیادین که «من که هستم؟» پایان دهیم. این واقعیت خیالی، این برساخته‌ی غیرعینی و غیرملموس، همیشه در خطر سقوط است. زیرا تا زمانی استوار می‌ماند که به آنها باور داشته باشیم، یا امکانی برای عرضه‌ی آن داشته باشیم. حال‌آن‌که باورهای ما و امکان‌های اجتماعی و فرهنگی ما، خود به چسب‌های خیالی دیگری بسته شده‌اند و همچون تار عنکبوتی، از لایه‌ای به لایه‌ای دیگر و تنها در سطحی دیگر جابه‌جا می‌شوند.

به وجودآمدن این برچسب‌های خیالی، این اندیشه‌ها و استعاره‌ها، درست همان‌جایی است که تفاوت‌هایمان آغاز می‌شوند و این همان سرمنشا دردسرهاست. آنها امکانی را فراهم می‌کنند که در شبکه‌هایی با هم پیوند برقرار کنیم و در همان حال خودمان را از دیگران جدا کنیم و اجتماع‌هایی را بر اساس این استعاره‌ها بنا کنیم. هر از گاهی از هویت خودساخته‌ی خود دفاعی کنیم و جاروجنجالی به راه اندازیم، دیگران را متهم کنیم و دلسوزی و همدلی را برای خود طلب کنیم. دایره‌المعارف‌هایی را برای چگونه بودن‌ها به بازار بفروشیم و سخنرانی‌هایی مبتذل درباره موفقیت و مذهب و آزادی به راه اندازیم. هر روز تبلیغ آنچه که انجام می‌دهیم یا می‌اندیشیم را با دیگران به اشتراک بگذاریم که مبادا موقعیت حرفه‌ای و اجتماعی‌مان از دست برود. به خودمان و دیگران این امیدواری را می‌دهیم که فردایی بهتر خواهد آمد، باید مبارزه کرد، و در پس فردایی نیامده با گفتن این جمله که «باید زنده ماند و زندگی کرد» به همان ریسمان پوسیده‌ی سابق چنگ می‌اندازیم. ما هر روز در مجادله‌ای بی‌پایان برای یافتن معنایی برای زندگی و بودن خودایم. اما به راستی چرا هنوز غمگین و تنهاییم؟ به راستی چه چیزی را در زندگی از دست داده‌ایم؟ این تصویر، این پوسته، که از خودمان به خود و دیگران نشان می‌دهیم، و تبدیل به اصل هستی ما شده است، چگونه فرو خواهد پاشید؟ پاسخ این یگانه سوال مقدس که «من کیستم؟» چیست؟ به گمان من کسی نمی‌تواند آن را پاسخ بدهد، تنها می‌توان آن را انجام داد: رهاکردن!

«گوته می گوید: در ابتدا کنش بود؛ کنش‌ها هرگز ابداع نشده‌اند بلکه تنها رخ داده‌اند. انسان‌های قدیم درباره نمادهای خود نمی اندیشیدند بلکه تنها با آنها زندگی می‌کردند و از تاثیر آنها بر خودشان برانگیخته می‌شدند.»[۱] آن‌ها بودنشان را نه وام‌دار القاب و عناوین و اسطوره‌ها که مدیون ادراکات حسی و جسمانی خود در لحظه‌ی حال بودند. ما در طول حیات خویش به زمان زیادی نیاز داشتیم تا در فرایند تمدن خود دیواری محکم و نفوذناپذیر میان دریافت‌های منطقی و عقلانی خود و عمیق‌ترین لایه‌های غریزه‌های جسمانی/حسی خود بنا کنیم. ما این معناها و اندیشه‌ها را رفته‌رفته به عنوان بدیهیات و پیش‌فرض‌ها می‌پذیریم و دیگر از تاثیر آنها بر زندگی خود برانگیخته نمی‌شویم. برای خلاصی از «چگونه بودن» و کشف دوباره‌ی «آنچه هستم» باید توجه فعال را به تاثیر وقوع رخدادها در خودمان معطوف کرد؛ در لحظه‌ی اکنون و همین‌جا. این‌که دستی که می‌فشاریم پاکیزه است یا نه اهمیتی ندارد، بلکه تاثیر گرمای آن بدن در دستان من است که اهمیت دارد. گیرم که خورشیدی که بر صورتمان می‌تابد، مرکز منظومه‌ی شمسی است و ما سومین سیاره‌ی سامانه‌ی خورشیدی و در کمربند حیات! گیرم که امروز قمر در عقرب افتاده و احتمال پیش‌آمدن هر بداقبالی وجود خواهد داشت. آنچه در میانه‌ی این گفتگوی ذهنی از دست رفته است تجربه‌ی گرمایی است که بر پوستمان گسترده می‌شود، و از طریق آن احساسی تنانه را در ما به وجود می‌آورد، و لبخندی که در پس آن می‌توانسته بر لبمان گسترده شود. اگر به آنچه که «رهاشدن» می‌گویم، دست یابیم، آن تجربه‌ی در آغاز بودن، ادراک از پاسخ‌های شرطی رهایی می‌یابد و محرک‌های تازه‌ای امکان ورود به حوزه‌ی توجه فعال را پیدا خواهند کرد. خودآگاهی ما به نوعی تبدیل به شناسایی خویشتن خواهد شد. خودآگاهی که مبتنی بر دریافت‌های اجتماعی و فراگرفته شده بود، به نوعی از هوشیاری برتر که مبتنی بر توجه بر محرک‌های عینی، استمرار در لحظه‌ی اکنونِ بودن، سرچشمه‌ی رفتارهای بشری است، تغییر می‌کند. رهاشدن، به یادآوردن شکلی از بودن است که تنها از طریق تجربه‌ی فردی امکان‌پذیر است.

شاید تمامِ آنچه را که در حال تبیینش هستم، به عنوان یک بیانیه و فلسفه برداشت کنید. اینها فلسفه نیستند؛ کاربردی و ملموسند. رهاشدن یک استعاره نیست، بلکه کاری است که باید انجامش داد -همانطور که ما در پروژه‌ی بودن انجامش داده‌ایم. فلسفه‌پردازی توجه تام و تمام به معانی و استعاره‌ها است، حال‌آن‌که من به تمامی درباره‌ی انجام‌دادن، بودن، آنگونه که هست، سخن می‌گویم. کافی است دریابید که من اینجا –تا جایی که بتوانم- می‌کوشم تا از زبان‌پردازی برای ملموس‌ترکردن تجربه‌ی عملی رهاشدن بهره ببرم: فراتررفتن از استعاره‌ها و امور غیرعینی. فراتررفتن از انجام آنچه که در زندگی متمدن خود فراگرفته‌ایم (یا به ما آموخته شده است). توجه به آنچه که هست! همانگونه که هست، بی‌آن‌که در پی تغییر یا چیز دیگر بودن باشد. ادراک و پذیرش آنچه که به عینی‌ترین و ملموس‌ترین شکل ممکن قابل تجربه‌کردن است. تجربه‌ی در آغاز ایستادن؛ جستجوی نخستین انگیزه‌هایی که «بودن» ما را شکل داده‌اند.

۱. انسان و سمبولهایش، کارل گوستاو یونگ، محمود سلطانیه، جامی، ۱۳۷۷





بودن،
به سوی احساسات محض

آنسامبل آوای انسانی چطور رهاشدن را تمرین می‌کند؟

نوید گوهری

«بودن، به سوی احساسات محض» پژوهشی است عملی پیرامون فراتررفتن از مرزهای یادگرفته‌شده و رفتارهای فرهنگی و اجتماعی پذیرفته‌شده، درباره‌ی سرچشمه‌های رفتارهای بشری و شیوه‌های زندگی و ارتباطی آنها، درباره‌ی گونه‌ی ما و بودنمان درست در آغاز زمان؛ آیا آنها را خواهیم شناخت؟ آیا سرچشمه‌های «بودن» را به خاطر خواهیم آورد؟

یکم

پروژه‌ی بودن برای من پیش‌از آن‌که یک فرایند هنری باشد، طرح یک پرسش بود. نتیجه‌ی چنین پژوهش و فعالیتی ممکن بود در نهایت بتواند به یک اثر اجرایی قابل ارائه منتهی شود -چیزی که در ابتدا نمی‌توانستیم آن را به روشنی تشخیص دهیم- اما نفس شروع تمرین‌ها با هدف پژوهش بر بنیان‌های صدای انسانی و نحوه‌ی برقراری ارتباطی چندلایه و حسی از طریق صدا آغاز شد. تمریناتی پیچیده و هدفمند برای به چالش‌کشیدن بسیاری از معانی و ارزش‌ها و فهم عمیق‌تر خودمان به عنوان یک موجود زنده. «بودن» با طرح این پرسش بنیادین آغاز شد: چه چیز پیش‌از تفاوت‌ها و رفتارهای یادگرفته‌شده وجود دارد؟ آنچه در آغاز وجود داشته و سرچشمه‌های رفتارهای صوتی و جسمانی ماست.

در نتیجه‌ی طرح چنین پرسشی، با پرسش‌های متعدد دیگری در طول کار خود روبرو شدیم: ما به عنوان یک موجود زنده، پیش‌از تفاوت‌هایی که ریشه در شناخت و معناها و استعاره‌ها دارند، چه کسی هستیم؟ در تنهایی خود چطور رفتار می‌کنیم؟ چطور ارتباط برقرار می‌کنیم؟ چطور احساسات خود را درک می‌کنیم؟ به چه‌چیزهایی توجه می‌کنیم؟ انگیزه‌های بنیادین برای پرداختن به کنش‌های جسمی و صوتی در ما چیست؟ چطور می‌توانیم شکافی که میان فکرکردن و عمل‌کردن به وجود می‌آید را ازبین ببریم؟

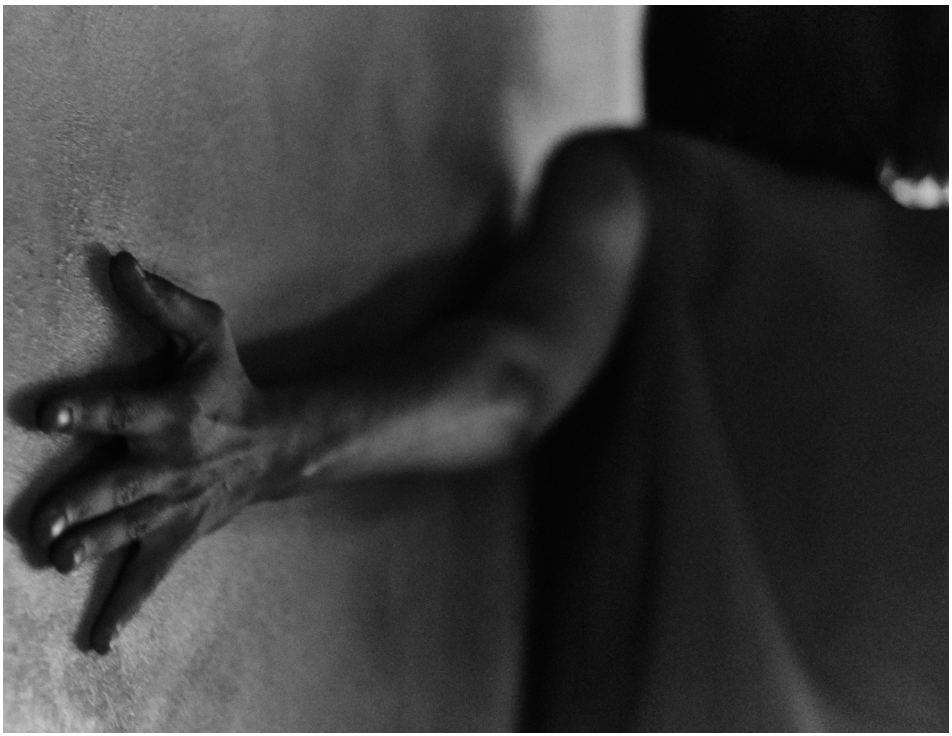
به منظور پاسخ به تمامی این پرسش‌ها، و از همان ابتدای کار، پروژه‌ی بودن را برای انجام‌دادن – و نه برای رسیدن به هدفی نهایی (اجرا)- طراحی و برنامه‌ریزی کردیم. چرا که در غیر این صورت آن هدف از پیش تعیین‌شده (رسیدن به اجرای نهایی) بدیهی در نظر گرفته می‌شد، و سپس ذهنمان برای تصویرکردن و متبلورشدن آن، به جستجوی تکنیکی، مِتُدی، راهی قانع می‌شد. از آن بدتر ممکن بود، زمانی پیش بیاید که رسیدن به اجرای پایانی به عنوان تنها راه موجود برای انجام این پژوهش در نظر گرفته شود. باید اعتراف کنم که به این شیوه چیزی بناکردن (تلاشی برای رسیدن به اجرای نهایی)، در بهترین حالت، می‌تواند به اثری که دارای منطق و زیبایی و اثرگذاری باشد، بیانجامد. اما چنین محصولی هرگز به یافتن پاسخی صادقانه برای پرسش‌های اولیه

وفادار نمی‌ماند و دربردارنده‌ی «آن منِ زنده» نخواهد بود. چرا که از همان ابتدا بین فکرکردن و عمل‌کردن، انتخاب «آنچه مناسب است» و مشاهده‌ی آنچه که هست، شکافی عمیق به وجود آورده است. حال اما به تمامی به دنبال انجام‌دادن بودیم. پس تنها باید به عمل‌کردن و به تمامی صادقانه‌بودن[1] وفادار می‌ماندیم و آن را به انجام می‌رساندیم و نتایج آن را، هرچه که بود، مشاهده می‌کردیم.

چنین رویکردی در یک پروژه‌ی هنری/پژوهشی (بدون محدودیت زمانی و تلاش برای رسیدن به یک اجرای نهایی) و با درنظرگرفتن برنامه‌ی تمرین‌ها (که در یک شبانه‌روز در هفته برگزار می‌شدند) می‌توانست چالش‌ها و دردسرهای فراوانی را پیش‌رویمان بگستراند.

با این‌همه معتقد بودم که اگر بخواهیم تمام وضعیت‌های زیست روزمره‌مان و آنچه تکنیک‌های یادگرفته‌شده محسوب می‌شود را درهم بشکنیم و فراسوی آن را جستجو کنیم، می‌بایست واقعا چنین کاری را می‌کردیم و از تمام معادلات زندگی امروز فاصله می‌گرفتیم.

بدین ترتیب پروژه‌ی بودن با همراهی انجام‌دهندگانی که آماده و مشتاق چنین پژوهش و تجربه‌ای بودند (سارا اکبری، آرش فتاحی مارنانی، محمد مجدطاهری، نیلوفر ندایی و طاهره هزاوه) و در مکانی که برای تمرین‌های بیست و چهار ساعته مهیا شده بود (فضای تمرین)، در ششم بهمن‌ماه هزار و چهارصد و یک آغاز شد.



دوم

برای آن‌که بتوانم تصویر روشنی از کار آنسامبل و روشی که در پروژه‌ی بودن برای هنرورزیدن در پیش گرفتیم ارائه دهم، لازم است که کمی درباره‌ی حلقه‌هایی که پیش‌از آن به عنوان یک زنجیره‌ی بزرگتر قرارگرفته‌اند، صحبت کنم. من در زندگی موسیقایی خود از دوران کاری گوناگونی گذر کرده‌ام. هرکدام از این دوره‌ها برای زایش دوره‌ی بعد لازم بودند، چرا که این زنجیره‌ای است از علت‌ها و معلول‌ها. در تمام این دوران، جستجوی دو چیز برای من ضروری بود: حقیقت خودم و تاثیر موسیقی بر من و دیگری (مخاطب). یکی به دلیل تجربه‌هایی که در دوران نوجوانی در برخورد با اندیشه‌های کهن و متون عرفانی و فلسفه‌ی شرق داشتم (خیلی پیش‌از آن‌که به صورت حرفه‌ای به موسیقی بپردازم) و دیگری به دلیل شیفتگی و جنونی که موسیقی از کودکی در من به جای گذاشته بود. به دلیل این جستجوی مداوم، کنارگذاشتن دستاوردها و عناوینی که خود را با آن در هر دوره‌ی حرفه‌ای تعریف کرده‌ام، ضروری بود. چرا که با به پایان‌رسیدن هر مرحله، چیزی در من، و ادراک من از جهان و موسیقی تغییر کرده بود که دیگر بازگشتن غیرممکن می‌نمود.

در ابتدای کار حرفه‌ای، دورانی قرار دارد که مبتنی بر توجه به ساختار و محتواست. جایی که الگوها و تکنیک‌ها و متدها ابزارهایی‌اند که با استفاده از آن تلاش می‌کنیم تا حد ممکن به اجرایی بی‌نقص و تاثیرگذار و خلق اثری یگانه نزدیک شویم. این همان وضعیتی است که بخش وسیعی از هنرمندان موسیقی هنوز هم در تلاش برای آموختن ترفندها و تردستی‌هایی نوین در آنند: چطور اجرا کنم؟ آثار موسیقی کلاسیک یا رمانتیک را چطور؟ موسیقی امپرسیون یا معاصر را چطور؟ موسیقی آوانگارد و تجربی را چطور تفسیر کنم؟ آوازهای فولکلور یا مقامی را چگونه کلاژ و اجرا کنم؟ آیا در خلق این قطعه به تمامی تکنیک‌ها و فرم‌های آهنگسازی را توسعه بخشیده‌ام؟ آیا این اتود[۲]، تکنیک‌های نوازندگی یا آن معادلات فیزیکی سری هارمونیک‌ها، طیف‌های صوتی (Spectral) را به تمامی به نمایش گذاشته است؟ در تمام این موقعیت‌ها ما به دنبال این هستیم که چگونه انجام‌دادن را بیاموزیم و مهارتِ انجام‌دادن را عرضه کنیم. ما آگاهانه به دنبال بهتر انجام‌دادن متدها و تکنیک‌ها هستیم و با چنگ‌زدن به دفاعیات و تئوری‌ها و بیانیه‌های زیبایی‌شناسانه، تلاش می‌کنیم اعتبارنامه‌ای برای هنرورزی و ارزشمندی کارمان فراهم کنیم. غافل از این‌که این انگاره‌ها و فعالیت‌ها از نیروی عاطفی‌شان تهی شده‌اند و دیگر واکنش ما و دیگری (که همان مخاطب است) را برنمی‌انگیزند و ما را دگرگون نمی‌کنند.

باید اعتراف کنم که من در این دوران (۱۳۹۱ - ۱۳۸۳) دستاوردها و تجربه‌های فراوانی داشته‌ام و اکنون باور دارم که اگر کسی تمامی حلقه‌های دیگر این زنجیره را تا به انتها طی کرده باشد، ممکن است بتواند چیزی به غایت تکان‌دهنده را در ساختار و محتوا بنا کند. توجه به ساختار و محتوا شاید بتواند امکانی برای صورت‌بندی محصول نهایی، یا انجام یک فعالیت هنرمندانه فراهم آورد، اما خود به تنهایی نمی‌تواند چیزی به غایت دگرگون‌کننده پدید آورد. برای من پژوهش بر امکاناتی که می تواند موسیقی را از «انفعالی محض در ساختار و محتوا -اجراگر و شنونده» خارج کند، دورانی تازه از کار موسیقایی را پدید آورد که ما به آن جستجوی موزیکالیته

می‌گوییم. جستجویی که بخش مهمی از آن در فعالیت‌های گروه تئاتر بین آغاز و پدیدار شد و تا آخرین اجرای رسمی گروه (پرومته/طاعون) نیز ادامه داشت. هرچند تنیدگی و هم‌زمانی این پژوهش (خروج موسیقی از انفعال) با فعالیت‌هایی که در ارکستر نیلپر، پروژه‌های موسیقی برای همه و اجراهایی که در فستیوال بین‌المللی موسیقی معاصر تهران تدارک می‌دیدیم، قابل چشم‌پوشی نیست، اما آنچه در گروه تئاتر بین انجام می‌گرفت، بدون شک تفاوتی مهم داشت: یک فعالیت انسانی مستمر و تلاش برای بروز تمامی آنچه موسیقی در «من» به وجود می‌آورد. هرچه ما در دیگر فعالیت‌ها بر درهم‌شکستن انفعال موجود در محتوا و ساختار کار می‌کردیم، در اجراهای تئاتری بر آنچه که موسیقی در «من» عیان می‌کند تمرکز داشتیم. برای تبیین دقیق نتایج این جستجو و دستاوردهای آن فرصت کافی در این نوشتار نیست، اما به طور خلاصه می‌توانم چنین بگویم که «موسیقی»، صداها و الگوهای سازمان‌یافته و مدون است، اما «موزیکالیته» روحِ آن موسیقی/صدا است. آنچه که «موسیقایی» شده است و می‌توان آن را فوراً به عنوان چیزی که در من (به عنوان شنونده یا اجراگر) اثر می‌کند، شناسایی کرد. موزیکالیته تنها و تنها از طریق «من» رخ خواهد داد، در حالی که موسیقی مانند هر محصول انتزاعی دیگری، رابطه‌ی خود را با محرک‌ها و انگیزه‌های بنیادین خود از دست داده است. من این دوران را در امتداد پژوهش‌ها و جریاناتی می‌دانم که از نیمه دوم قرن بیستم در موسیقی و تئاتر مورد توجه قرار گرفته بود و ما تلاش کردیم آن را تا جای ممکن تجربه کنیم و پاسخ‌های جدیدی برای آن بیابیم.

با پایان‌یافتن آخرین اجرای رسمی گروه تئاتر بین، پرومته/طاعون[۳]، دریافتم که دوران پژوهش من بر روی موزیکالیته تمام شده است. در این دوران طولانی، ما پاسخ‌های بسیاری برای «موسیقایی‌بودن» یافته بودیم و اکنون در مرز نهایی آن قرار گرفته بودیم. جستجوی موزیکالیته این امکان را فراهم آورده بود تا ماهیت این سوال‌ها را مورد آزمایش قراردهیم: «چه کسی این آواز را می‌خواند؟ برای چه کسی می‌خواند؟ و انگیزه‌ی واقعی خواندن این آواز چیست و در کجا پنهان شده است؟»

اما آنچه که من را به عبور از این سرحد نهایی ترغیب می‌کرد، ضرورت جستجوی «بودن» به عنوان یک انسان بود. رهاشدن از بندِ تمام مفاهیم و معناهایی پیش‌ساخته که نسبت ما را با خویشتن و دیگری، تحت سلطه و سیطره‌ی خود داشتند. باور داشتم که انگیزه‌هایی بسیار کهن‌تر در بنیان‌های صدا و موسیقی وجود دارد که تنها از طریق «بودن، به عنوان یک موجود زنده» قابل دسترس خواهد بود. باید فراتر از اجراگربودن[۴] و انجام‌دهنده‌بودن[۵] را جستجو می‌کردیم. باید به این سوال بنیادین دوباره نظر می‌افکندیم: ما چه کسی هستیم؟ اگر فقط بنا بود به آنچه که هستیم، همانگونه که هست، وفادار بمانیم بی‌آن‌که در پی تغییر یا چیز دیگری بودن باشیم. باید دسترسی به آنچه که به عینی‌ترین شکل ممکن قابل تجربه‌کردن است را ممکن می‌ساختیم: در آغاز ایستادن. در پس چنین اشتیاقی حلقه‌ی نهایی از این زنجیره برای من پدیدار گشت: پژوهشی در جستجوی «انرژی نخستین و کنش زنده» که در آنسامبل آوای انسانی پی‌گرفته شد.

سوم

بیایید دوباره به این سوال نظر بیافکنیم: چه چیز پیش‌از تفاوت‌ها و یادگرفته‌ها وجود دارد؟ چه چیز در آغاز وجود داشته است؟ بدنمندی و ادراک حسی[۶].

ادراک حسی، که ما به آن عملکرد «سنسیتیو» می‌گوییم، از بسیاری جهات آغازین و اساسی پیشاآگاهانه است. به این معنی که بسیار پیش‌تر از آن‌که ما درباره‌ی معنای چیزی که ادراک کرده‌ایم تعقل کنیم، اثر آن را در درون بدن خود به طور عینی و ملموس احساس می‌کنیم. سنسیتیو عمل‌کردن، وضعیتی است که دانستن به شیوه‌ای جسمانی (و نه از طریق ذهن) را ممکن می‌سازد. آنچه که ما از طریق حواس و دستگاه‌های ارتباطی خود دریافت می‌کنیم، هیچ معنای بیرونی ندارند. آنها تنها و تنها در درون ما تجربه می‌شوند. حس‌کردنِ چیزی، تلاشی برای ثبت‌کردنِ آن، مشاهده‌ی آن، حکمی برای آن صادرکردن یا حتی درباره‌ی آن اندیشیدن و تأمل‌کردن نیست؛ بلکه به تمامی دریافتنِ آن و یا سردرآوردن از آن است. درست مانند کودکی که برای نخستین بار به جنگل وارد می‌شود. او هیچ چیزی را قطعی قلمداد نمی‌کند. مراقب است و کوچکترین جزییات و تغییرات را از نظر دور نمی‌دارد. در لحظه‌ی اکنون حاضر است و از تمام نیرویِ خود برای دریافتِ اطلاعاتی سودمند از محیط بهره‌مند می‌شود.



محرک‌های محیطی، داده‌هایی منفصل و یا موضوعاتی برای تحلیل عقلانی نیستند؛ بلکه ما این محرک‌ها را با تمامِ بدن و هستی‌مان دریافت می‌کنیم. وضعیت بدنی درهم تنیده‌ای از ادراک هم‌زمان تمامی حواس و در بدنی که رو به جهان دارد. این به معنای گشوده‌شدن جهان بر ما است. ما از این داده‌هاست که زندگی می‌گیریم و بودنمان به آنها وابسته است. ما به دنبال شناختن آنها و یا شناسایی نیازمان به آنها نیستیم، بلکه «بودن»، به منزله‌ی موجودی زنده، هستی و زنده‌بودنش به این عناصر مادی و عینی جهان وابسته است. هرچند این عناصر طبیعی از من جدا هستند و در فاصله از من قرار دارند، اما ارتباطی جسمانی و فعال میان «من» و آنها وجود دارد. آنها نه متعلق به من هستند و نه در مقابل من، بلکه ارتباطی آغازین بر اساس نیاز و بهره‌مندی بین من و این دیگریِ مادی برقرار است. ارتباطی که قابل تقلیل به هیچ نوع اندیشیدنی نیست. چرا که اندیشیدن روی به واقعه‌ای دارد که در گذشته رخ داده است، حال آن‌که ادراک حسی به تمامی در لحظه‌ی اکنون در حال رخدادن است.

اکنون می‌توانم آنچه را که ما به شیوه‌ای عملی در چرخه‌ی «هوشیاری برتر -انرژی نخستین -کنش زنده» به انجام رسانده‌ایم را روشن‌تر توضیح دهم:

برای آن‌که ادراک شرطی‌شده‌ی خود را از حالت ذهنی (که مبتنی بر دریافت‌های عقلانی و شناختی است) به وضعیت ادراک حسی تبدیل کنیم، نخست باید در وضعیت «هوشیاری برتر[۷]» قرار بگیریم. برای رسیدن به چنین سطحی باید مدام در لحظه‌ی اکنون قرار گرفت، سیستم تحلیل منطقی و تفکر زبانی را به حالت تعلیق درآورد و توجه فعال را به سیستم حسی بدن و دریافت محرک‌های محیطی و درونی نگه داشت. همچنین باید تمامی دستگاه‌های حسی بدن را برای رسیدن به ادراک حسی فعال کرد. این دستگاه‌های حسی چیزی فراتر از حواس پنج‌گانه‌ی سنتی در ماست. حواس حرکتی و جهت‌یابی، احساسات عضلانی، تعادل، عملکرد درونی بدن، حواس عمقی و حسگرهای مغناطیسی و دستگاه ادراک احساسات نمونه‌هایی از دستگاه‌های حسی در انسان است. شیوه‌های فراوانی در سنت‌های گوناگون بشری برای رسیدن به هوشیاری برتر وجود دارد. اما من گمان می‌کنم که بسیاری از آنها با آنچه که ما انجام داده‌ایم تفاوت‌های بنیادین دارند. چرا که به صورت ناخودآگاه باعث عملکرد بیشتر ادراکات ذهنی در ما می‌شوند. حال آن‌که ما باید می‌توانستیم به تمامی وضعیت‌های شناختی خود را به حالت تعلیق درآوریم. ما از حرکات بدنی و رقص‌های بدوی[۸] آغاز کردیم و راه‌های گوناگونی را به بوته‌ی آزمایش گذاشتیم و در نهایت شیوه‌هایی منحصر به خودمان را برای آنچه که رسیدن به هوشیاری برتر بود، جستجو کردیم. باید اعتراف کنم که این مسیری دشوار و طاقت‌فرسا بود و ما بخش زیادی از پژوهش‌ها و تمرین‌های خود را صرف رسیدن به هوشیاری برتر کردیم. ریشه‌های ادراک ذهنی چنان در ما عمیق شده‌اند که خلاصی از آنها غیرممکن می‌نمود. اما باید تا آنجا که می‌توانستیم پیش می‌رفتیم. گاهی به سرحد رهایی از آن می‌رسیدیم و لحظه‌ای بعد تمام افکار و تحلیل‌های ذهنی بر سرمان آوار می‌شد. گاهی چنین رقم می‌خورد که فردی فورا به آن چیزی که ما به دنبال یافتنش بودیم دست می‌یافت؛ اما در روز بعد مشکل دیگری سر بر می‌آورد. آن هنگام که فرد تلاش می‌کرد آن عمل قبلی را به طریق یک دستورالعمل متعین و یا انجام دوباره‌ی چیزی که روز قبل کشف شده‌است، تکرار کند. او از پیش پذیرفته بود که به راز رسیدن به هوشیاری برتر پی برده است و می‌تواند دوباره به آن دست‌یابد و درست در همین لحظه بود که همه چیز از دست می‌رفت. چرا که فکر او از پیش در جای دیگری بود. باید هربار به تمامی حاضر می‌شدیم؛ در لحظه‌ی آغاز. هیچ چیزی را قطعی و بدیهی قلمداد نمی‌کردیم و آماده‌ی دریافت و پذیرش هر چیزی می‌بودیم. سردرآوردنی دوباره از هر آنچه که در «من» و بیرون از من به مثابه آن دیگریِ مادی و عینی است.

آن‌چه که در پس تلاش‌های مداوم پدیدار شد و رسیدن به وضعیتِ تکرارپذیرِ هوشیاری برتر را ممکن ساخت، به غایت حیرت انگیز بود. سطحی که در آن غریزه و شهود هم‌زمان حاضر می‌شدند: یک انسان کامل-حیوان کامل؛ درست در لحظه‌ی آغاز زمان. نمی‌خواهم ادعا کنم که در آنچه ما انجام می‌دهیم، ادراکات ذهنی‌مان به تمامی خاموش می‌شوند، اما می‌توانم بگویم که انجام‌دهنده هربار به محض آغاز ادراک ذهنی متوجه آن می‌شود و می‌تواند (یا تلاش می‌کند) دوباره خود را در وضعیت هوشیاری برتر قرار بدهد.

در پس این هوشیاری برتر، سیستم ادراک حسی در ما بیدار می‌شود و محرک‌های فراوانی از درون ما و جهان اطراف به حوزه‌ی توجه فعال ما راه پیدا می‌کنند. ما آنها را ادراک می‌کنیم؛ به این معنی که به حضور آنها آگاه هستیم و نسبت به جهان و هرآنچه در حال وقوع است، گشوده‌ایم. اما چیزی ناگهان در ما تغییری ایجاد می‌کند و ما از طریق حسگرهای بدنی/عضلانی و عملکرد درونی بدن، متوجه آن می‌شویم. اینجا زمانی است که نخستین انگیزه‌ها در ما پدیدار می‌شوند که من به آن «انرژی نخستین» می‌گویم. درست مانند کودکی که برای نخستین بار تلاش می‌کند روی دو پای خود بایستد. اراده و خواستی بر او واقع می‌شود و به عینی‌ترین شکل ممکن: در حواس، در پوست، در تک‌تک عضلات و استخوان‌ها. تلاش نمی‌کند که آن را در اختیار خود درآورد، بلکه اجازه می‌دهد که این خواسته‌ی حقیقی او را در اختیار بگیرد و آنگاه تمام وجودش به لرزه و ارتعاش می‌افتد و به «کنش زنده» می‌انجامد. رودی از تاثیرها، سیلابی از تکانه‌ها که حواس و تمام بدن را دربر می‌گیرد. تعادل، تبدیل به نشانه‌ای از اعتماد به انرژی نخستین می‌شود.

چنانچه هوشیاری برتر و سیستم ادراک حسی در ما فعال باشد، این انرژی نخستین، خود مسیر تبدیل‌شدن به کنش/عمل را در ما بروز خواهد داد. این ما نیستیم که آن را به اختیار خود درمی‌آوریم بلکه اجازه می‌دهیم تا آنطور که باید به وقوع بپیوندد. توضیح چنین عملکردی به غایت دشوار می‌نماید. انجام‌دهنده در چنین وضعیتی آنچه در حال وقوع است را مشاهده نمی‌کند. در پی تحلیل و یا پیش‌بینی نتایج آن نیز نیست. او در واقع در مرکز آن جریان قرار دارد و درکی دیگرگون از «بودن» خود خواهد داشت؛ پیوستگی و یگانگی با محیط در مرکز یک جریان زنده.

برای به وقوع پیوستن «کنش زنده/صدای زنده/جریان زنده/بدن زنده» باید از انجام‌دادن امتناع نکرد. هرچقدر ناممکن و هرآنقدر که نمی‌دانم چطور باید انجامش بدهم. درس اصلی آن است که باید اجازه داد، این انرژی‌های نخستین به میل خودشان رخ بدهند. مجال‌دادن به رخدادن کنش‌ها؛ این آزادی‌ای نیست که در آن هر کاری را به تصادف انجام می‌دهیم، بلکه آزادیِ خودبودن است به همان شکلی که هست. اگرچه «حفظ هوشیاری برتر و ادراک حسی» به عنوانِ بستری برای این جریان زنده کماکان باقی می‌ماند. در چنین مواجهه‌ی زنده‌ای، آن «منِ حقیقی و زنده» به تمامی خود را عیان می‌کند و تمام توانایی‌های حسی/بدنی/صدایی خود را با قدرت تمام وارد چرخه‌ی ارتباطی می‌نماید. این کنش‌های ارتباطی جانوری یک ماموریت ویژه دارند و آن توضیح مرحله‌ی احساس است که می‌تواند به شکل‌گیری انرژی نخستین در دیگر جانوران و یا دیگر هم‌نوعان منجر شود. انتخاب طبیعی[۹] برای هر ارتباطی کنش زنده‌ی معینی می‌پسندد. کنش‌هایی که حاوی مقاصد و پیام‌های کلی باشد در اینجا کارگر نمی‌افتد، زیرا چنین ارتباطی با جهان از کارهای روزمره و عادی نیست! چنین بودنی، قدرت بدنی، ارتباطی و صدایی فوق‌العاده‌ای را همراه با آمادگی کامل برای واکنش و عکس‌العمل می‌طلبد، چرا که زندگی و حیات موجود زنده به آن وابسته است.

در هر صدای زنده (که مهم‌ترین کنش‌زنده‌ای است که ما بر روی آن کار کرده‌ایم)، فارغ از این‌که دقیقا چیست، اطلاعاتی نهفته است. تمام فرکانس‌های ممکن و اطلاعات رمزگذاری‌شده در این صدا، می‌توانند ذهن تحلیل‌گر را پس زده و مستقیما وارد ادراک ما شوند. این آواهای نخستین، دی‌ان‌ای منحصربه‌فرد خود را دارند که مملو از ارتعاشات زنده در طبیعتند. یک راه ارتباطی پیچیده و در چندین سطح مختلف که می‌تواند بر زندگی و آگاهی ما به صورت هم‌زمان تاثیر بگذارد.

این چرخه‌ی «هوشیاری برتر-انرژی نخستین -کنش زنده» که در درون نظام بزرگ‌تر ادراک حسی در حال وقوع است، مانند حلقه‌هایی به‌هم پیوسته از یک زنجیره‌ی مستمر، عمل می‌کند. هر کنش زنده از طریق بستر هوشیاری برتر منجر به تولید انرژی بعدی و کنشی دیگر شده و تا زمانی که سیستم ادراک حسی در ما فعال باشد، ادامه پیدا می‌کند.

در مسیر این زنده‌بودن، پیش‌بینی نتایج از قبل، و مفصل‌بندی این‌که چه چیز، چطور و چگونه اتفاق خواهد افتاد -یا باید اتفاق بیفتد- امکان‌پذیر نیست چرا که این امر منحصرا وابسته به وجود در لحظه‌ی کسی است که آنجا حاضر است. به هیچ‌وجه نمی‌توان بر بدیهیات و پیش‌فرض‌ها تکیه کرد. من دقیقا نمی‌توانم وقایعی که هربار پیش خواهد آمد و اشکالی که بودن انجام‌دهنده را در چنین سطحی برملا می‌کند، پیش‌بینی کنم. با داشتن تجربه‌ی حرفه‌ای هم آن «زنده‌بودن» هربار به دست نمی‌آید؛ بلکه باید با تعهد و خواستی حقیقی، این زنجیره هربار از ابتدا ساخته شود.



چهارم

در هر تجربه عوامل ناشناخته‌ی بی‌شماری وجود دارد. هر واقعیت مشخص نیز همواره مملو از ناشناخته‌هاست.

ما پروژه‌ی «بودن» را به عنوان یک پژوهش عملی، و در دو سطح مختلف پی‌گرفتیم: یکی برای انجام‌دهنده و دیگری برای مخاطب!

آنچه که در مسیر تمرین برای تمرین میسر شد، دست‌یافتن به متدولوژی است که رسیدن به وضعیت ادراک حسی و انجام چرخه‌ی «هوشیاری برتر -انرژی نخستین -کنش زنده» را برای انجام‌دهنده به شکلی تکرارپذیر ممکن می‌کند. این به گمان من مهم‌ترین دستاورد این مرحله از کار ماست.

اینک با اطمینان از آنچه آنها انجام داده‌اند، می‌توان گفت که رسیدن به ادراک حسی و تجربه‌ی آن ممکن است؛ هرچند انجام‌دهنده برای رسیدن به غایت چنین ادراکی، لازم است تمرین‌های طولانی، مستمر، نظام‌مند و پیچیده‌ای را پشت سر بگذارد. چنین تجربه‌ای، مواجهه‌ای بی پرده و آغازین با خویشتن حقیقی خویش را پدید می‌آورد و آنچه که از پس آن بر ما نمایان می‌شود، بودنی به غایت صادقانه و عریان با خویش است. او انسانی رهاشده از بند استعاره‌ها، معناها (که همانا سرمنشا تفاوت‌ها و دردسرهاست) خواهد بود که امکان برقراری ارتباطی بی‌واسطه با هم‌نوع خود را در سطح ادراک حسی خواهد داشت.

در مسیر تمرین برای تمرین، دریافتیم که رسیدن به وضعیت ادراک حسی، کنش زنده و تکرار آن، از طریق پرداختن به «ساختار-محتوا» امکان‌پذیر نیست! چنین نتیجه‌ای دور از انتظار هم نبود. چطور می‌توان در وضعیت ادراک حسی بود و روی به جهان داشت، و چیزی را در درون یک ساختار-محتوا تکرار کرد؟ به گمان من چنین امکانی وجود ندارد، و هر شکلی از تکرار یک ساختار متعین تنها در وضعیت ادراک ذهنی ما امکان‌پذیر است. چرا که می‌بایست از پیش، ذهنمان جای دیگری باشد و ساختار یا محتوا را دنبال کند. آیا این بدین معناست که در وضعیت ادراک حسی هیچ رفتاری در شرایط یکسان دوبار رخ نمی‌دهد؟ خیر! اما چنین تکراری نیازمند فراهم‌آوردن تمامی آن محرک‌های پیشین و در شرایطی مشابه است (هم به لحاظ بیرونی و هم به لحاظ درونی) که امکان تکرار پاسخی زنده را فراهم آورد. پس به نظر می‌آید در اینجا تکرار «ساختار-محتوا»، بدان معنی که در جهان اجرا از آن انتظار داریم، تقریبا غیرممکن است -هرچند چنین پاسخی می‌تواند قطعی نباشد، چرا که هر واقعیت مشخص همواره بسیاری ناشناخته در خود دارد و ممکن است روزی بر ما و در پس جستجویی دیگر، پدیدار گردد.

اما آیا مواجهه با چنین رخدادی، بر مخاطب نیز تاثیری مشابه خواهد گذاشت؟ آیا ما این توان را داریم که او را نیز همراه با خود به سطحی از ادراک حسی وارد کنیم؟ به گمان ما چنین امکانی امروز در دسترس نیست! این دومین دستاوردی است که در خلال تمرین برای اجرا و مواجهه‌ی دیگران با آنچه که ما انجام می‌دادیم به دست آمده است. مخاطب، آن انسانِ دیگر، که در سطح ادراک ذهنی با کار آنسامبل مواجه شده است، همچنان در جستجوی استعاره‌ها و معناها و پیش‌ساخته‌های ذهنی است. او در پس هر مواجهه تلاش می‌کند تا آنچه بر او عیان شده است را در ذهن خود معنا کند، دلیلی برایش بیابد، و آن را بر اساس معیارها و انتزاعاتی توضیح دهد. از سوی دیگر، لحظاتی پرتکرار اما کوتاه پیش آمده است که مخاطب به ناگاه ارتباطی در سطح ادراک حسی برقرار کند. چنین واقعه‌ای مربوط به لحظاتی است که سطح ادراک حسی در اجراگران به غایت خود رسیده است. پس با اتکا به چنین تاثیراتی نمی‌توان امکان تغییر سطح ادراکی مخاطب را در مواجهه با چنین رخدادی، به کلی رد کرد. پس همچنان معتقدم که در هر تجربه عوامل ناشناخته‌ی بی‌شماری وجود دارد و همچنین هر واقعیت مشخص همواره بسیاری ناشناخته دارد.

موخره

ما چیزی را از نو پدید نیاورده و چیزی را ابداع نکرده‌ایم. ما بر روی پدیده‌ای بسیار کهن، اما تا حدی ناشناخته برای انسانِ معاصر، کار کرده‌ایم. ادراک حسی و کنش زنده، زمانی بخش مهمی از بودن ما را تشکیل می‌داده‌اند. هنوز هم، در برخی موارد، در لحظات شور و هیجان ویژه، و زمانی که وضعیت ادراک حسی ما شدیدا ملتهب می‌شود، آن کنش زنده را در ما عیان می‌کند. آنچه که گاهی ما از خود انتظار انجامش را نداریم؛ حضوری متراکم از یک احساس محض.

من فکر می‌کنم در این لحظه از زمان ضرورتی وجود دارد که ما این امکان را داشته باشیم که خودمان را (آنگونه که هستیم و نه آنگونه که باید باشیم) به‌خاطر بیاوریم و رهاشدن را از طریق دستیابی به ادراک حسی، تمرین کنیم. نه از سر ذوقی حرفه‌ای، یا ارائه‌ی بیانیه‌ای روشنفکرانه یا فروش آن به عنوان یک دستاورد هنری! بلکه به ممکن‌ترین شکل کلمه و پاسخی دوباره به این پرسش بنیادین که: من چه کسی هستم؟ چه چیز در من زنده است؟

برای دستیابی به امرِ محالِ «رهاشدن» باید واقع‌بین بود. آیا در وضعیت زندگی معاصر می‌توان به تمامی رها بود؟ من دوست دارم بگویم که بهتر است تا حد ممکن رها بود، اما بیایید موقعیتی را تصور کنیم که در آن شما به تمامی رها شده‌اید و دیگران نه! جنون حاصل از چنین وضعیتی غیر قابل تصور خواهد بود. پس باید کار را از وضعیتی کنترل‌شده و در مکانی خاص و در کنار افرادی معین آغاز کرد؛ این چیزی است که ما را به انجام‌دادن و ادامه‌دادن تمرینات بودن و دعوت از دیگران برای انجام‌دادن آن بر سر ذوق می‌آورد.

آیا در این صورت ما دچار دوگانگی باطلی خواهیم شد که «بودنمان» در داخل فضای تمرین و خارج از آن متناقض خواهد بود؟ خیر! گمان من این است که آنچه ما در فضای کنترل‌شده‌ی تمرین انجام می‌دهیم، بروز آن شکل از منِ حقیقی و زنده، در بیرون از این گردهم‌آیی، و در زندگی روزمره‌ی ما نیز خود را آشکار خواهد کرد. هرچند کم، اما از طریق شکافی، پنجره‌ای، روزنه‌ای ناگهان به بیرون رسوخ کرده و آن منِ زنده را عیان خواهد کرد.

۱. صادقانه‌بودن: تعهدی واقعی برای از بین‌بردن تضادهای موجود میان فکر و عمل.

۲. اِتود (Etude) به معنای مطالعه است و در موسیقی به قطعه‌هایی گفته می‌شود که هدف آنها ارتقای شِگرد نوازندگی است. هر اتود معمولا برای یکی از مشکلات فن نوازندگی و یا ارتقای یکی از تکنیک‌های نوازندگی تصنیف می‌شود

۳. دی‌ماه ۱۳۹۷، تئاتر شهر، سالن چهارسو

۴. Performer

۵. Doer

۶. بنگرید به پدیدارشناسی ادراک، موریس مرلو-پونتی، ۱۹۴۵

۷. ما در طول تمرینات خود از عبارت‌های متعددی برای توضیح این مرحله استفاده کرده‌ایم: اشراف، قریب‌الوقوع، سنسیتیوشدن.

۸. Primitive

۹. انتخاب طبیعی فرایندی است که طی آن افراد سازگار با محیط شانس بیشتری برای بقا و تولیدمثل دارند و می‌توانند ژن خود را به نسل بعدی منتقل کنند. در مقابل، افراد ناسازگار با محیط از گونه حذف می‌شوند و نمی‌توانند ژن خود را منتقل کنند. طی این فرایند ژن‌های سازگار با محیط در گونه باقی می‌ماند



توسعه‌ی آواز پرندگان و گفتار

آیا شباهت‌هایی بین انسان و پرندگان وجود دارد؟

پیتر رابرت مارلر
مترجم: ساینا مقصودی لویه

آیا ممکن است قوانینی پایه‌ای در یادگیری صدا وجود داشته باشد که بسیاری از گونه‌ها من‌جمله انسان از آن پیروی کنند؟

این مقاله برای اولین بار در پاییز سال ۱۹۷۰ و در مجله‌ی «دانشمندان آمریکایی» جلد ۵۸، شماره‌ی ششم، منتشر شده است. دکتر پیتر رابرت مارلر (۲۰۱۴ - ۱۹۲۸) دانشمند آمریکایی، به واسطه‌ی تحقیقات در حوزه‌ی ارتباط بدنی حیوانات و دستاوردهایش در شناخت آواز پرندگان مشهور است. او در دوران آخر حیات به عنوان استاد زیست‌شناسی عصب، زیست‌شناسی و رفتارشناسی جانوران در دانشگاه دیویس کالیفرنیا مشغول به کار بود. در سال ۲۰۱۴ طی مصاحبه‌ای در پاسخ به این پرسش که تصور او از ادامه‌ی دستاوردهای علوم شناختی مربوط به مغز (حیوانات و انسان‌ها) و تاثیر آن بر رفتار گونه‌ی انسان به چه صورت است، پاسخ داد: «در ابتدا باید بگویم هیچ شکی ندارم که تحقیقات نوروبیولوژیکی در این زمینه همچنان ادامه خواهند داشت. یادگیری صوتی نقطه‌ی ورود به مطالعه‌ی کلی یادگیری است، و در این حوزه، اطلاعات بسیار زیادی درباره‌ی مغز پرندگان نسبت به سایر زمینه‌های علمی وجود دارد. جالب است که چقدر اطلاعات ما درباره‌ی مغز انسان از این منظر محدود است. انجام آزمایش‌های مداخله‌ای روی انسان‌ها بسیار دشوار است و بیشتر یافته‌های ما به مطالعات پاتولوژیکی، مانند بررسی ناحیه بروکا و ورنیکه، وابسته است. اما به احتمال زیاد، با پیشرفت روش‌های تصویربرداری، نسل جدیدی از مطالعات روی فعالیت مغزی انسان در هنگام صحبت‌کردن و سایر رفتارهای مرتبط با رشد گفتار توسعه خواهد یافت.

در کشفیات جدید، برخی از انتقال‌دهنده‌های عصبی شناسایی شده‌اند که نقش مهمی در انعطاف‌پذیری عصبی (نوروپلاستیسیته) دارند، و این نقش در سراسر گونه‌های مهره‌داران دیده می‌شود. علاوه بر این، درک اهمیتِ داشتن رفتاری پیچیده مانند آواز به عنوان ابزاری برای مطالعه‌ی فعالیت‌های عصبی در حال افزایش است. یکی از یافته‌های جالب اخیر این است که محققان متوجه شده‌اند که زمان‌بندی در یک آواز پیچیده ممکن است به طور جداگانه از ویژگی‌هایی مانند ارتفاع صدا و تونالیته پردازش شود.

مقالات و آرای پیتر مارلر یکی از منابع مطالعاتی آنسامبل آوای انسانی در پروژه‌ی «بودن» بوده است. توضیح عملکرد فیزیولوژی صدای انسانی از طریق مطالعه‌ی رفتارشناسی حیوانات در مقاله‌ی پیش‌رو و دیگر مقاله‌ی وی با عنوان «بصیرت جانوران» که رابطه‌ی میان پیام، زبان و موسیقی جانوری را در نحوه‌ی ارتباط مورد پژوهش قرار داده است، بخشی از نظریاتی است که در پژوهش عملی آنسامبل آوای انسانی بسیار راه‌گشا بوده است.



اهمیت تحقیقات بر حیوانات برای انسان‌ها

جالب است که بسیاری از مردم هنوز در مرتبط‌بودن تحقیقات بر حیوانات، حداقل در زمینه‌ی روانشناسی و شناخت انسان، شک دارند. همه ما شباهت‌های زیادی بین حیوانات و انسان‌ها در سطح زیست‌شناسی سلولی و فیزیولوژی، حتی سیستم عصبی، را پذیرفته‌ایم، و بخش زیادی از علم پزشکی بر این فرض استوار است که تحقیقات روی موش‌ها، سگ‌ها و میمون‌ها می‌تواند به پزشکی انسان کمک کند. اما همین تصور در سطح روانشناسی بسیار سخت پذیرفته می‌شود. ما تمایل داریم فکر کنیم که تاثیر فرهنگ و زبان بر رفتار ما، ما را از وضعیت سایر موجودات به حدی دور کرده است که هرگونه شباهت [بین رفتار حیوانات] و درک رفتار هر انسانی که از نوزادی فراتر رفته است، اساسا نامربوط به نظر می‌رسد.

نقطه‌نظر من این است که مطالعات جانوری به همان اندازه با حوزه‌ی روان‌شناسی مرتبط است که فیزیولوژی با شناخت ما از انسان. اگر این موضوع هنوز برای بیشتر مردم واضح نیست، من معتقدم به این دلیل است که درک ما از حیوانات هنوز به طور کامل تکمیل نشده است.

در سال‌های گذشته، من و همکارانم وقت زیادی را صرف مطالعه‌ی رفتار پرندگان کرده‌ایم. نتایج این تحقیقات هیچ ارتباط مستقیمی با انسان‌ها ندارند، اما من می‌خواهم برخی از این یافته‌ها را در چارچوب مقایسه با زبان انسان‌ها ارائه دهم تا نشان دهم که شباهت‌های موجود، ارزش توجه دارند. به طور خاص، می‌خواهم توجه شما را به این

نکته جلب کنم که فرایندهای دخیل در توسعه‌ی صداهای حیوانات، ویژگی‌هایی دارند که مشخصا در کودکان بازتاب یافته است.

اگر به دنبال فرایندهای یادگیری گفتار، مشابه گفتار انسانی باشیم، واضح‌ترین حلقه برای این جستجو نزدیک‌ترین خویشاوندان زنده‌ی ما یعنی میمون‌ها و بوزینه‌ها هستند.

به طرز شگفت‌آوری، تا به حال کسی موفق به کشف گروهی از نخستی‌سانان[1] با قابلیت تقلید در صدا نشده است، اگرچه پستاندارانی توانسته‌اند چند کلمه از گفتار انسانی را بیاموزند. در یک آزمایش معروف که در دهه‌ی ۱۹۳۰ انجام شد، دو روان‌شناس جوان یک بچه شامپانزه را به خانه خود بردند و آن را مانند یک کودک بزرگ کردند. یکی از اهداف اصلی آنها این بود که این شامپانزه‌ی ماده‌ی جوان به نام ویکی، بتواند برخی از کلمات انسانی را تلفظ کند. پس‌از تلاش‌های زیاد، آنها موفق شدند (کلوگ ۱۹۶۸)، با این‌حال، اگر روش‌هایی که برای رسیدن به این چند کلمه یعنی «ماما»، «پاپا» و «فنجان» لازم بوده را بررسی کنید، واضح است که این کار نه با تقلید به معنای معمول، بلکه با شکل‌دهی تدریجی حرکات جداگانه لب‌ها و فک که کلمات را تولید می‌کنند، انجام شده است. تلاش و تمرکز لازم، هم برای آزمایشگر و هم برای سوژه، به طور کامل، متفاوت از تقلید بی‌زحمت نوزاد انسانی است. بنابراین، دستاوردهای صوتی ویکی جالبند، اما در مورد فرایندهای رشد گفتار چیزی به دانش ما اضافه نمی‌کنند.

در جستجوی شباهت‌ها لازم است، از سایر پستانداران فراتر رفته و به استثنای احتمالی دلفین‌ها، به سراغ پرندگان برویم تا بتوانیم رده‌هایی از قابلیت تقلید صوتی پیدا کنیم. طوطی‌ها و مرغ مینا به طور معمول در خانه‌ها نگهداری می‌شوند، زیرا توانایی آنها در تقلید صدا باعث سرگرمی صاحبانشان می‌شود. چندین محقق قانع شده‌اند که مطالعه‌ی یادگیری گفتار در پرندگان مینا می‌تواند درک ما از رشد گفتار انسانی را روشن‌تر کند. برخی از نتایج جالبند، اما من قانع شده‌ام که نتایج برگرفته از تلاش برای آموزش صداهای انسانی به پرندگان محدود است. آیا پیداکردن یک گونه که در آن یادگیری، نقش کلیدی‌ای در توسعه‌ی طبیعی صداها دارد و سپس تحلیل فرایندهای درگیر در آن، نمی‌تواند چراغ راهی [برای شناخت رشد گفتار انسانی] باشد؟ دست‌کم این همان چیزی است که ما تلاش کردیم با مطالعه‌ی چندین گونه پرندگان وحشی انجام دهیم. نتایج [این مطالعات] شباهت‌های بی‌تردیدی با رشد گفتار انسانی دارند.در هر دو گونه‌ی انسانی و برخی پرندگان، یادگیری جوانان از بزرگترها نقش عمده‌ای در توسعه‌ی الگوهای طبیعی صداها دارد. در هر دو مورد، گویش‌ها به عنوان نتیجه‌ای از آن یادگیری به وجود می‌آیند. در هر دو حالت، یک دوره‌ی حساس از زندگی وجود دارد که در آن استعداد یادگیری صدا در بالاترین حد خود است. ما در هر دو حالت در کودک انسان و پرنده، استعدادهایی را مشاهده می‌کنیم که در طول این دوره‌ی حساس ظاهر می‌شوند و در نتیجه‌ی این استعدادها یادگیری در جهت‌های خاصی هدایت می‌شود. شنوایی نقش ویژه‌ای در هر دو مورد ایفا می‌کند، نه تنها برای این که موجود جوان بتواند صداهای بزرگترهای گونه‌ی خود را بشنود، بلکه برای این‌که صدای خود را بشنود که به عنوان یک عامل حیاتی در توسعه‌ی طبیعی مهم است.

مراحل اولیه‌ای که در توسعه‌ی صوتی وجود دارد یعنی آواهای نوزادان[۲] و چیزی که ما در پرندگان به آن «زیر آواز» می‌گوییم، چندین ویژگی مشترک دارند که احتمالا تصادفی نیست. فرآیند تقلید صوتی ممکن است در هر دو حالت اساسا به طور خود تقویتی باشد و در نتیجه به طور بنیادین مستقل از پاداش والدین است، و در نهایت یک شباهت قابل توجه دیگر: تمایل برای این‌که یک طرف مغز کنترل غالب بر دستگاه تولید صدا، یعنی حنجره در انسان‌ها و سیرینکس[۳] در پرندگان را بر عهده گیرد.

اگر ما صداهایی را که یک گونه در طول چرخه‌ی زندگی خود استفاده می‌کند ضبط و تحلیل کنیم، می‌توانیم آنها را در دسته‌هایی بر اساس ساختار فیزیکی‌شان مرتب کنیم. از چنین تحلیلی می‌توان اندازه‌ی مجموعه‌ی آوایی- صوتی[۴] یک گونه را تخمین زد. اگرچه دانش ما محدود است، اما در این روند متوجه بعضی شباهت‌های کلی می‌شویم. مجموعه‌ی آواهای صوتی گسترده در میان پرندگان و پستانداران به طور قابل توجهی بزرگ‌تر از مجموعه‌ی آواهای موجود در قورباغه‌ها، ماهی‌ها و حیوانات بی‌مهره هستند.

تا جایی که می‌توان گفت، تفاوت عمده‌ای بین پرندگان و پستانداران در این زمینه وجود ندارد. برای مثال، تخمینی از تعداد صداهای اصلی در مجموعه‌ی آوایی صوتی بزرگسالان ممکن است نشان دهد که دامنه‌ی آواها در پرندگان بین ۵ تا ۱۴ صدا و در میمون‌ها و بوزینه‌های مختلف بین ۵ تا ۱۷ آوا است. در واقع، چنین مقایسه‌هایی بحث‌های قابل توجهی به دنبال دارد، زیرا در برخی گونه‌ها آواها در دسته‌های مجزا و غیرهم‌پوشان سازماندهی شده‌اند، در حالی که در دیگر گونه‌ها، آواها به تدریج در هم ادغام می‌شوند و تمایزات ظریف مختلفی دارند. در چنین مواردی، دشوار است که یک تخمین معنادار از اندازه‌ی مجموعه‌ی آوایی - صوتی تنها از طریق تحلیل توصیفی به دست آورد.

عملکرد آواز پرندگان و صدای آنها

در پرندگان، معمولا تشخیص انواع صداها یا فراخوان‌ها که واحد صوتی بنیادی آن کوتاه است، از آواز که در آن دنباله‌ای از صداها در یک الگوی نسبتا سازماندهی‌شده بیان می‌شود، دشوار نیست. آواز معمولا به نرها اختصاص دارد (یا حق موروثی ایشان است). آواز نر اغلب بلندترین صدا در مجموعه‌ی آوایی - صوتی است. همان‌طور که خواهیم دید، یادگیری در توسعه‌ی فراخوان‌ها نقش کمی ایفا می‌کند، اما در توسعه‌ی آواز نرها اغلب نقش بسیار مهمی دارد.

بررسی موقعیت‌هایی که در آن پرندگان صداهایی را ساطع می‌کنند، کمک می‌کند تا درک کنیم چرا فراخوان‌ها و آوازها ممکن است در توسعه‌ی خود متفاوت باشند. مانند سایر رفتارها، صداهای پرندگان در زمینه‌های کمابیش تعریف‌شده‌ای ارائه می‌شوند. برخی از این صداها ویژگی‌های منحصر به یک سن خاصند. برخی از فراخوان‌ها در طول سال شنیده می‌شوند، در حالی که برخی دیگر محدود به پرندگانی‌اند که در وضعیت تولید مثل قرار دارند. به عنوان مثال، در شرایط غیر تولید مثلی، گنجشک‌های بالغ معمولا تنها از دو نوع صدا استفاده می‌کنند، صدای پرواز و صدای اجتماعی(مارلر ۱۹۵۶). به



نظر می‌رسد این دو فراخوان به طور کلی برای سازماندهی رفتار در یک دسته‌ی پرندگان زمستانی کافی[۵] باشد، اما در بهار، گروه به هم می‌ریزد، نرها قلمروهایی را مشخص می‌کنند، هر کدام معمولا همراه یک ماده‌اند و در حال پرورش تخم‌ها. با افزایش سطح هورمون‌های جنسی در خون، چندین صدای جدید وارد مجموعه‌ی آوایی- صوتی می‌شوند، به ویژه در نرها.

برخی از صداهای جدید که نشان‌دهنده‌ی نزدیک‌شدن فصل تولید مثل است، مانند صداهای جذب جفت و هشدار، فقط در موقعیت خاصی رخ می‌دهند: مثلا نزدیک‌شدن جفت یا ظاهرشدن شکارچی. این در مورد آواز نر درست نیست. اگرچه آواز نر گاهی در پاسخ به تحرکات اجتماعی رخ می‌دهد، اما بیشتر اوقات به نظر می‌رسد که به طور خودبه‌خودی اتفاق می‌افتد.

آواز نر معمولا هم برای جذب و نگه‌داشتن جفت و هم برای حفظ فاصله‌ی میان نرهای قلمرو عمل می‌کند. هر دو عملکرد به منظور اعلان حضور نر ساطع می‌شود. به همین ترتیب، آواز نر برای ارتباط از فواصل زیاد نیز مفید است. بیشترین فراوانی بیان و حجم صدا در فصل تولید مثل بسیاری از گونه‌های پرندگان از آنِ آواز نر است.

تأمل در عملکردهای مختلفی که آواز و برخی از فراخوان‌ها دارند، ممکن است منجر به گمانه‌زنی در مورد دامنه‌ی تغییرات مورد نیاز در طول تکامل به منظور کارآمدترشدن عملکردهای آنها شود. به عنوان مثال، صداهای هشداردهنده‌ای که توسط برخی پرندگان جنگلی استفاده می‌شود، بسیار مشابه‌اند و این شباهت قطعا با استفاده‌ی مکرر آنها در

ارتباطات بین‌گونه‌ای در مورد خطر همبستگی دارد (مارلر ۱۹۵۵). اگر تهدید تنها از جانب یک نوع مشخصی از شکارچی‌ها باشد، برای همسایگان فایده‌ای ندارد که طی تکامل خود صداهای هشداردهنده‌ی بسیار متفاوت از هم به وجود بیاورند. بنابراین، در مورد صداهای هشداردهنده، عملکرد کارآمد ایشان تنها نیازمند تغییرات کوچک و خاصی در طول تکامل است. آواز نر، کاملا برعکس صداهای هشداردهنده عمل می‌کند. برای یک گنجشک سفید تاجدار هنگام جذب یک گنجشک ماده‌ی سفید تاجدار و دور نگه‌داشتن سایر نرهای سفید تاجدار، مهم است که هیچ خطری برای سردرگمی با آواز سایر گونه‌ها وجود نداشته باشد. قطعا تصادفی نیست که حتی خویشاوندان نزدیک، معمولا الگوهای آوازی بسیار متفاوتی دارند، حتی اگر هم‌زیست باشند.

با توجه به افزایش اخیر تعداد گونه‌های پرندگان آوازخوان و این‌که بسیاری از گونه‌ها در هر منطقه‌ای قابل رویت‌اند، عملکرد آواز نیاز به نرخ بالای تغییرات ساختاری در طول تکامل دارد. این ممکن است برای حفظ جدایی نه تنها از گونه‌های دیگر، بلکه حتی از جمعیت‌های جداگانه‌ی همان گونه نیز مهم باشد. با توجه به گستره‌ی مختلف تغییرات مورد نیاز برای صداهای گوناگون در مجموعه‌ی آوایی - صوتی، زمینه برای نوآوری‌های رادیکال در مکانیزم‌های توسعه فراهم می‌شود. اگر یادگیری نقش غالبی در توسعه‌ی آواز نر برخی از پرندگان داشته باشد، این ممکن است به عنوان پاسخی به تقاضای تکاملی برای تغییر سریع نیز دیده شود.

گنجشک سفید تاجدار

آواز نر گنجشک سفید تاجدار که در کالیفرنیا مطالعه کردیم، یک الگوی صوتی متمایز و پیچیده دارد که معمولا در طبیعت آموخته می‌شود. یک نر که از پنج روزگی در انزوا پرورش یابد و هیچ فرصتی برای شنیدن دیگر گنجشک‌ها نداشته باشد، آوازی غیرطبیعی می‌سازد. برای اصلاح توالی گسترش‌یافته به کانال‌های طبیعی، تحت همان شرایط آزمایشی، پخش آوازهای ضبط‌شده برای نر جوان – حدود ۶۰ آواز در روز به مدت سه هفته – کافی است، تا او بتواند به گستره‌ی آوازی طبیعی برسد. مطالعه‌ی میدانی نشان می‌دهد که یادگیری باعث ایجاد گویش‌های محلی می‌شود؛ گروه‌های پرندگانی که تنها چند کیلومتر از یکدیگر فاصله دارند، الگوهای آوایی‌ای دارند که در برخی جهات به طور مشخص و مداومی از یکدیگر متفاوت است (مارلر و تامورا ۱۹۶۲).

هنگام بررسی ماهیت فرایندهای یادگیری، با تغییر سنی که نر جوان در آن در معرض آواز ضبط‌شده قرار می‌گیرد، می‌بینیم که محدودیت‌هایی در رابطه با سن یادگیری و همچنین محدودیت‌هایی در رابطه با صداهایی که قرار است یاد گرفته شوند، وجود دارد. به نظر می‌رسد که یک دوره از ۱۰ تا ۵۰ روزگی در یادگیری الگوی آواز که به نر ارائه می‌شود، ضروری است. چه آواز به طور طبیعی و چه غیرطبیعی توسعه یابد، تجربه‌ی شنوایی بیشتر منجر به تاثیری در گسترش صوتی نمی‌شود (مارلر ۱۹۷۰).

در صورتی که در این دوره نه یک صدای ضبط‌شده بلکه دو صدای ضبط‌شده را برای نر جوان پخش کنیم، برای مثال آواز خاص خود و آواز گونه‌ای دیگر، یک محدودیت دیگر نیز آشکار می‌شود. تحت این شرایط، او آواز گونه‌ی خود را می‌آموزد و آواز گونه‌ی دیگر را

از بر نمی‌کند. در همین مرحله [از رشد صدایی] اگر تنها در معرض آواز بیگانه قرار گیرد، مانند آزمایش پیشین آن را از بر نخواهد کرد و رشد آوازی او مشابه پرنده‌ای در انزوا صورت می‌گیرد. با رویکرد دیگری، متوجه می‌شویم که توانایی پرنده برای شنیدن خود نقش ویژه‌ای در رشد آواز او دارد. معمولا یک تاخیر چند ماهه بین یادگیری و آوازخواندن وجود دارد. اگر در این فاصله پرنده را ناشنوا کنیم، او آواز بسیار غیرطبیعی‌ای گسترش می‌دهد (کونیشی ۱۹۶۵)؛ او می‌بایست خود را بشنود تا آنچه را که آموخته است به الگوی حرکتی آواز ترجمه کند. اما اگر ناشنوایی تا زمانی که توسعه‌ی آواز[۶] کامل شود به تاخیر بیفتد، تاثیر کم یا هیچ تاثیری بر الگوی حرکتی ندارد. هم در اینجا و در دیگر جاها، ممکن است برخی تشابهات کنجکاوی‌برانگیز اما جذاب با رشد گفتار انسانی را مشاهده کنید.

همچنین می‌خواهم نکته‌ی دیگری را مطرح کنم: اگر ما قصد داشتیم که به گنجشک‌ها سخنوری انسانی را آموزش دهیم، یا به کودکان آواز پرندگان را، نتیجه‌ها منفی می‌بود. این دستاوردها می‌توانست چیزهایی به ما بیاموزد، اما چیزهایی با ارزشی محدود. تا همین نقطه در مطالعات ما از نحوه‌ای که یادگیری در گسترش آوایی در این گونه نقش دارد به درک درستی رسیده‌ایم، پیشرفت‌هایی داشته‌ایم، و می‌بینیم که این امر در چارچوب زیست‌شناسی عمومی گونه منطقی است. این ممکن است به نوبه‌ی خود به ما یادآوری کند که زبان انسانی یک پدیده‌ی زیستی است با تاریخی تکاملی.

گرایشات ذاتی که در فرایند یادگیری صوتی نقش دارند، دارای اهمیتی ویژه است. در گنجشک‌ها، این گرایشات ذاتی نقش برجسته‌ای در تعیین مسیر رشد ایفا می‌کنند و اگر به شرایط محیطی که در آن یادگیری رخ می‌دهد فکر کنیم، روشن می‌شود که چرا چنین گرایشات ذاتی‌ای مهم است، زیرا در غیر این صورت، فرایند یادگیری ممکن است منجر به واردشدن نغمه‌هایی به مجموعه‌ی آوازی شود که از نظر زیستی نامناسب قلمداد می‌شوند. در زیستگاه‌های گنجشک‌های سفید تاج‌دار، می‌توان کنار لانه‌ای ایستاد و اغلب پرنده‌ای که آواز می‌خواند، عضوی از گونه‌ای دیگر، یعنی گنجشک آوازخوان، خواهد بود. یک گنجشک سفید تاج‌دار نر که آواز گنجشک آوازخوان را آموخته باشد، یک فرد اجتماعی نامناسب خواهد بود. در بهترین حالت، ممکن است زمان زیادی را تلف کند تا یک گنجشک سفید تاج‌دار ماده‌ی ناشنوا را به عنوان شریک بیابد، در بدترین حالت ممکن است مجبور شود با یک گنجشک آوازخوان ماده سازگار شود و خطر تولد نسل‌های نابارور را به جان بخرد. با نگاه به این قضیه، به نظر می‌رسد که تکامل گونه‌ها محدودیت‌هایی در فرایند یادگیری ایجاد کرده باشد که کاملا طبیعی و در واقع تقریبا اجتناب‌ناپذیر است. ما اغلب فراموش می‌کنیم که گشوده‌بودنی که منجر به یادگیری می‌شود، می‌تواند به خطرات بیولوژیکی منجر شود اگرچه که ممکن است مزایایی نیز به همراه داشته باشد.

گرایش‌های ذاتی در رشد گفتار

برای توضیح مسیر رشد گفتار در کودکان از گرایش‌های ذاتی یادگیری زبان انسانی استفاده شده است (بلوگی و براون ۱۹۶۴، مک‌نیل ۱۹۶۶). قطعا اتفاقی نیست که کودکان سخن‌گویی را یاد می‌گیرند و نه انبوهی از صداهای دیگری که در معرض شنیدن آنها قرار می‌گیرند. برای توسعه‌ی انواع خاصی از ساختارهای گرامری عمیق در زبان، نیز

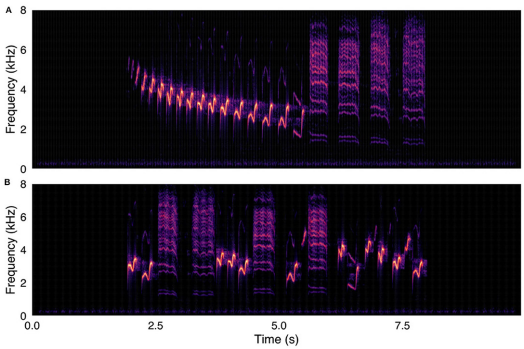
گرایش‌های ذاتی‌ای مفروض شده است (چامسکی ۱۹۶۷، لنبرگ ۱۹۶۷).

شنوایی هم برای توسعه‌ی ارتباطات آوایی در جوانان و هم برای نظارت و حفظ رفتار آوایی در بزرگسالان مهم است. در پرندگان و در انسان، وابستگی به بازخورد شنوایی که برای گسترش طبیعی بسیار ضروری است پس‌از این که گسترش آوایی کامل شد، حذف و یا فاقد ضرورت قلمداد می‌شود. برای یک انسان که پس‌از تکمیل گفتار، ناشنوا شده، علی‌رغم آن که حروف بی‌صدا به هم می‌ریزد، لحنش یکنواخت می‌شود و تغییرات ناگهانی در بلندی صدا رخ می‌دهد، اما بخش زیادی از ساختار اصلی آوایی او تغییر نمی‌کند.

با توجه به ماهیت فرایند یادگیری دخیل در رشد، به نظر می‌رسد برخی روان‌شناسان معتقدند یادگیری تنها به واسطه‌ی پاداش‌دهی انجام می‌شود، یعنی فقط زمانی رفتاری یاد گرفته می‌شود که به عنوان مثال، با غذا یا تحریک اجتماعی، مورد تشویق قرار گیرند. در موردی که در اینجا بررسی می‌کنیم، «گنجشک سفید تاج‌دار»، به نظر نمی‌رسد که نیازی به ارجاع به پاداش‌های خارجی برای توضیح پروسه‌ی یادگیری آواز او وجود داشته باشد، چرا که یادگیری در یک جعبه‌ی عایق صدا، جایی که پخش صداها هیچ ارتباط وابسته‌ای با غذا، آب یا تحریک اجتماعی ندارد، نیز اتفاق می‌افتد. برخی از پژوهشگران رشد گفتار معتقدند که عمل مطابقت‌دادن صداها با صداهای شنیده‌شده ممکن است برای کودکان به طور طبیعی و فارغ از هرگونه پاداش‌دهی توسط والدین، ویژگی‌های تقویتی داشته باشد.

به عنوان نکته‌ی پایانی، ساختار زیرآواز (subsong)، که مجموعه‌ای از تغییرات آوایی است که قبل از گسترش آواز در گنجشک نر ظاهر می‌شود، از جهاتی به مرحله‌ی آواهای ابتدایی نوزادان در شروع رشد گفتار شباهت دارد. این ممکن است نمایانگر یک مرحله باشد که در آن موجود، مهارت‌هایی در تطابق تولید آوایی با صداهای آموخته‌شده از طریق بازخورد شنوایی کسب می‌کند، بنابراین، به نوعی در حال یادگیری استفاده از تجهیزات آوایی است. شاید بتوان نتیجه گرفت که چیزی بسیار مشابه در هر دو گونه رخ می‌دهد.

به وضوح خطر بیش از حد بسط‌دادن این تشابهات من را تهدید می‌کند. نکته‌ی اصلی من، نکته‌ای نسبتا ساده است، این‌که هر گونه‌ای که زیست‌شناسی آن به گونه‌ای بنیادی به مجموعه‌ای از فرایندهای یادگیری پیچیده بستگی داشته باشد، نمی‌تواند جهت توسعه‌ی یادگیری را به شانس واگذار کند. ظرفیت یادگیری می‌تواند در شرایط اشتباه به همان اندازه که سودمند است، زیان‌بار باشد. زبان انسانی شالوده‌ی بخش بزرگی از زیست‌شناسی ماست، و همانطور که یادگیری آواز تحت هدایت مجموعه‌ای از محدودیت‌های از پیش تعیین‌شده منطقی می‌نماید، به نظر من تقریبا اجتناب‌ناپذیر است که همین امر در مورد زبان انسانی صادق باشد. یعنی محدودیت‌های زمانی، محدودیت‌هایی بر آنچه که آموخته خواهد شد، و همچنین گرایش‌های ذاتی ویژه‌ای که به هدایت انتزاع نحوی[۷] از آنچه که کودک می‌شنود تاثیر می‌گذارد، می‌تواند تعیین‌کننده‌ی مسیر گسترش یادگیری باشد. به این معنا، من پیشنهاد می‌کنم که مطالعه‌ی تطبیقی در مورد گسترش آواز در پرندگان می‌تواند چیزهایی را در ارتباط با رشد گفتار روشن‌کند، اما نه به این دلیل که چیز خاصی به ما در مورد نحوه‌ی رشد گفتار می‌گوید. یک پرنده و یک انسان آن‌قدر از هم دورند که احتمال شباهت‌های دقیق بسیار ضعیف می‌نماید؛ مطالعه‌ی تطبیقی دست‌کم ما را آماده‌ی



پذیرش این امکان می‌کند که کودک در مرحله‌ی شروع رشد گفتار صفحه و یا یک تابلوی خالی نیست، و احتمالا اگر چنین بود نمی‌توانست زبان را گسترش دهد.

تقسیم‌بندی اعصاب در دو نیم‌کره‌ای مغز

اگرچه آناتومی پرندگان و انسان‌ها در بسیاری از جهات متفاوت است، اما ممکن است شباهت‌هایی در سازماندهی کنترل عصبی اعضای تولید صدا وجود داشته باشد. عدم تقارن عملکردی در مکانیزم‌های مغزی که کنترل گفتار انسان را بر عهده دارند، به خوبی شناخته شده است. هر فردی دارای نیمکره‌ی غالب است و آسیب به آن طرف مغز نسبت به آسیب به طرف دیگر، تاثیرات بسیار شدیدتری بر گفتار دارد. شباهت شگفت‌انگیزی در پرندگان وجود دارد (ناتبوم ۱۹۷۰). اگرچه سیرنکس سهره‌ی جنگلی با عصب‌هایی که از هر دو طرف مغز به آن می‌رسند، به نظر متقارن می‌آید، اما پیامد قطع اعصاب در سمت راست و چپ مغز او تفاوت‌های قابل توجهی خواهد داشت. اگر سمت راست مغز یک سهره‌ی جنگلی نر با قابلیت آوازخوانی کامل تحت یک جراحی جزئی قرار گیرد، یا هیچ تغییری در آواز او ایجاد نمی‌شود، یا دو/سه عنصر از ساده‌ترین عناصر آوایی خود را از دست می‌دهد. بقیه‌ی آواز دست‌نخورده باقی می‌ماند. اما همین عمل در سمت چپ اثرات شدیدتری دارد. یکی از این دو حالت ممکن است رخ دهد: در یک حالت ممکن است بیشتر عناصر آواز را از دست بدهد، یعنی زمانی که گنجشک آواز می‌خواند، جای این عناصر در توالی آواز خالی خواهد ماند، در حالی که چند عنصر دیگر دست‌نخورده باقی می‌ماند. در حالت دیگر، تمام اجزای آواز ممکن است به شدت تغییر کنند، و به جای نت‌های ساختاری و موزون، انفجارهای کوتاه از صدا یا صداهای بسیار ساده‌ی دیگر به وجود بیاید. در صورت از دست‌رفتن توانایی آوازخوانی طبیعی این امکان قابلیت بازیابی نخواهد داشت.

اگر این عمل را بر روی یک گنجشک نر جوان که هنوز به آواز کامل نرسیده است انجام دهیم، نتیجه کاملا متفاوت است. ناتبوم[۸] به این نتیجه رسید که در صورت بریده‌شدن اعصاب سمت چپ، این پرنده می‌تواند یک الگوی کامل آواز را گسترش دهد. در واقع، تا زمانی که یکی از اعصاب متصل به نیمکره‌ها دست‌نخورده باقی بماند، پرنده می‌تواند آواز را به طور کاملا طبیعی توسعه دهد.

این دستاورد یادآور یک ویژگی جالب در انسان است: اگر در اوایل زندگی، آسیبی به نیمکره‌ی غالب مغز کودک وارد شود، نیمکره‌ای که معمولا غالب نیست، هنوز قادر به حفظ گفتار طبیعی خواهد بود. این کشف البته به هیچ عنوان به این معنی نیست که

پرندگان زبان دارند. پدیده‌ی تقسیم‌بندی وظایف عصبی بین نیمکره‌های مغز ممکن است بار دیگر یک ویژگی تطبیقی با اهمیت اما قابل تعمیم‌تر از آن‌چیزی باشد که ما معمولا به آن اذعان داریم. ساختاری در میانه‌ی بدن مانند حنجره یا سینرکس لازم است تا تغییرات پیچیده و دقیق رفتاری را برای یادگیری آوایی، به انجام برساند، اما گاهی ممکن است اعصاب متقارن از دو طرف مغز که برای ایجاد کنترل بر مغز رقابت می‌کنند، این پروسه را دشوار کنند. شاید برای کارآمدتربودن بهتر می‌بود که تسلط یک طرف مغز از پیش تعیین‌شده باشد، تا نقش رهبری در کنترل تولید صدا را بر عهده بگیرد، در حالی که طرف دیگر نقش تابع را ایفا کند. همین‌طور است زمانی که ساختارهای دوتایی باید به طور نزدیک با یکدیگر برای تولید خروجی‌های جدید و پیچیده همکاری کنند، مانند دستان ما و آن غشاهای سیرینکس پرندگان که دوتایی هستند، در این حالت ممکن است تسلط جانبی نیز ترجیح داده شود.

این همان نکته‌ای است که من در مقایسه‌های پس‌زمینه‌ی فیزیولوژی یک الگوی رفتار انسانی و فرایندها و ساختارهای مشابه در یک حیوان می‌بینم. ما طبیعتا و عمیقا درگیر ویژگی‌هایی هستیم که مخصوص انسان به عنوان یک گونه است. با این‌حال، آسان است که آنچه واقعا منحصربه‌فرد است را با آنچه که هنوز در حیوانات مورد مطالعه قرار نگرفته است، اشتباه بگیریم. با توجه به شباهت‌های زیاد بین رشد گفتار و گسترش آواز، شاید این نکته را بتوان ثابت کرد که توسعه‌ی زبان ما قطعا در یک چارچوب زیستی مشخص رخ می‌دهد، اگر این‌طور نباشد، بسیار تعجب‌آور خواهد بود. در این چارچوب، یادگیری می‌تواند رفتار ما را به طرق مختلف تغییر دهد. اما باید محدودیت‌هایی برای میزان تغییرپذیری وجود داشته باشد، و من امیدوارم، که درک ما از محدودیت‌های تغییرپذیری، چه در گفتار ما و چه در رفتار اجتماعی‌مان، با مطالعه‌ی دقیق این فرایندهای مشابه در اقوام حیوانی‌مان گسترش پیدا کند.

منابع

- Bellugi, U., and R. Brown. 1964. The Acquisition of Language. Mono gr. Soc. Res.
- Child Development 29, I. Chomsky, N. 1967. The formal nature of language. Appendix A. In E. ■ Lenneberg, ed., Biological Foundations of Language. New York: John Wiley & Sons.
- Kellogg, W. N. 1968. Communication and language in the home-raised chimpanzee. Science 27-423 :168. Konishi, M. 1965. The role of auditory feedback in the control of vocalization in the white-crowned sparrow. Zeitschrift fur Tierpsychologie 83-22:770.
- Lenneberg, E. H., ed. 1967. Biological Foundations of Language. New York: John Wiley & Sons.
- Marler, P. 1955. Characteristics of some animal calls. Nature 8-6 :176.
- Marler, P. 1956. The voice of the chaffinch and its function as language. Ibis 61-231 :18.
- Marler, P. 1970. A comparative approach to vocal learning: song development in white-crowned sparrows. J. Comp. Physiol. Psychol., Vol. 71, No. 2, Part 2.
- Marler, P., and M. Tamura. 1962. Song dialects in three populations of white-crowned sparrows. Condor -64:368 77. McNeill, D. 1966. Developmental psycholinguistics. In F. Smith and *G. A. Miller, eds., The Genesis of Language. Cambridge: M.I.T. Press.
- Nottebohm, F. Ontogeny of bird song. Science 1970 .56-950 :167 November-December 673.

۱. Primates

۲. Babbling of Infant: اصطلاحا به صداهای بعضا نامفهومی گفته می‌شود که نوزاد انسان تا شش- هفت ماهگی تولید می‌کند. این صداها اگرچه تلفظ صحیح کلمات نیستند اما منجر به ارتباط قراردادی بین والدین و کودک می‌شوند. در واقع این آواها اولین گام‌های سخنوری در کودک انسان شناخته شده‌اند.م

۳. Syrinx: عضوی از حنجره

۴. Repertoire

۵. Winter Flock: به دور هم جمع‌شدن گروه‌های پرندگان در گذران زمستان گفته می‌شود

۶. The motor pattern

۷. Abstraction of syntax

۸. Fernando Nottebohm: نورولوژیست آرژانتینی متولد ۱۹۴۰



MUSIC FOR EVERYONE

موسیقی برای همه

امکان توجه و پرداختن به موسیقی، برای همه

توضیحی کوتاه بر پروژه‌های موسیقی برای همه

«در موسیقی اندیشیدن و عمل‌کردن بر اساس متدهای قدیمی و ساختارهای سنتی بی‌فایده است. ما از ابتدا شروع می‌کنیم: صدا، سکوت، تجربه»

-جان میلتون کیج

علم بهترین ابزار غربی است که به وسیله آن بیشتر درها باز می‌شوند؛ اما شرق پیشنهادی وسیع‌تر، عمیق‌تر و مهم‌تر را در اختیار ما قرار داده است: درک حقایق از طریق تجربه‌ی زندگی!

در جهان امروز این فرض قدیمی که «اگر در یک رشته هنری دانش بیشتری داشته باشید، آن را بیشتر خواهید فهمید» دیگر صادق نیست. پیشرفت‌های تکنولوژیک، دسترسی گسترده به اطلاعات، به رسمیت شناختن تنوع‌های زیستی و فرهنگی و آموزشی و مهم‌تر از همه احترام به توانایی‌ها و تفاوت‌های فردی، قواعد و ساختارهای معین و ازپیش‌تعیین‌شده را در معرض فروپاشی قرار داده است. امروزه ذهن ما متناسب با پاسخ‌هایی که برای پرسش‌هایمان دست‌وپا می‌کنیم دگرگون می‌شود. پاسخ‌ها همه می‌توانند درست باشند. نه اینکه فقط یکی از آنها درست و بقیه غلط است. این همان نگرشی است که بنیان سیستم‌های آموزش استاندارد، از دانشگاه و مدرسه و کالج گرفته تا آموزشگاه‌های تخصصی را با فروپاشی روبرو ساخته است. نهادهایی که دیگر پاسخ‌گوی نیازهای جستجوگران و علاقه‌مندان به یادگیری نیستند. ساختارهایی منفعل و مرده که تنها به واسطه‌ی سلطه‌ای فرهنگی و اجتماعی هنوز به ظاهر نفس می‌کشند.

«پروژه‌های موسیقی برای همه» قصد دارد تا از طریق نگاهی کاهشی، و با معرفی تنوع‌های بی اندازه‌ای که در پرداختن به موسیقی وجود دارد، در جهت حذف موانع و سدهای موجود در مواجهه با انجام فعالیت های موسیقی قدم بردارد. به باور ما در چنین شرایطی است که «پرداختن به موسیقی» به عنوان یک امر جدی و غریزی در زندگی رخ می‌نماید و با بهبود رابطه‌ی انسان با فعالیت موسیقایی، امکان ایجاد تغییراتی شگرف در زندگی روزمره را به وجود می‌آورد.

مجموعه موسیقی برای همه از سال ۱۳۹۵ با همراهی جمعی از هنرمندان و فعالان حوزه موسیقی و تئاتر و با هدف «ایجاد بسترهایی مناسب برای همگان در راستای توجه و پرداختن به فعالیت‌های موسیقایی» تاسیس و شروع به فعالیت کرد. این مجموعه تلاش می‌کند تا با به چالش‌کشیدن استانداردهای مرسوم آموزش موسیقی و باورهایی مبتنی بر لزوم استعداد و کسب مهارت در پرداختن به موسیقی، همگان را به انجام فعالیت‌های موسیقایی بدون ترس از قضاوت‌شدن و یا احساس عدم اعتمادبه‌نفس تشویق نماید.

پروژه‌های موسیقی برای همه مجموعه رویدادهایی است که با بهره‌گرفتن از (۱) آواهای انسانی، (۲) ادوات و ابزار روزمره، (۳) معرفی گونه‌های مختلف سبک زندگی موسیقایی، (۴) توجه به تنوع فعالیت های موسیقایی و اهمیت آن، (۵) بازیگوشی موسیقایی و پرداختن به فعالیت‌های بداهه‌پردازانه در جهت کشف و خلق تجربه‌های صوتی، در تلاش برای ترویج یک هویت و نگرش تازه به فعالیت‌های موسیقایی و لذت‌بردن از آن است. موسیقی برای همه یک پیشنهاد عملی است. روشی برای درک حقایق موسیقی از طریق تجربه‌گرایی و فعالیت موسیقایی! موسیقی دریایی بی‌اندازه وسیع است که همه ما می‌توانیم به اندازه خودمان در تولید و لذت‌بردن از آن سهم داشته باشیم. ما معتقدیم که همه‌ی انسان‌ها با هر سن و سال و شرایطی می‌توانند و حق دارند که به فعالیت‌های موسیقایی بپردازند و از تولید آن و درک حقایق، پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های آن، بدون بایدها و نبایدهای زیبایی‌شناسانه و قضاوت‌های آکادمیک، لذت ببرند. ما باور داریم که هیچ مرزی برای کشف و تجربه دنیای بی‌انتهای اصوات نیست.

پروژه‌های فعال در موسیقی برای همه:

تمرین آواز
مدیتیشن‌های صوتی
پروژه‌ی دورهمی آواز
مدرسه‌ی موسیقی برای همه
کمپین صداهای اطراف ما
گروه موسیقی غیراستاندارد
پروژه‌ی الواح پولادین
پروژه آبان

برای اطلاعات بیشتر در رابطه با هریک از این پروژه‌ها پیشنهاد می‌دهیم به وبسایت موسیقی برای همه musicforeveryone.ir سر بزنید.


NYC



پرداختن به فعالیت‌های موسیقایی به روش کاهشی [۱]

آوازخواندن چه چیزهایی نیست

نوید گوهری

«اگر کسی چگونه انجام‌دادن را بیاموزد، تنها مهارتِ انجام‌دادن را عرضه می‌کند. فرد سالیان دراز کار می‌کند و خواهانِ دانستنِ بیشتر و فراگرفتنِ مهارت‌های بیشتر است، غافل از اینکه سرآخر باید به جایِ آموختن، نیاموختن را تمرین کرد. ندانستنِ چگونگیِ انجام‌دادن، و همواره مواجه‌شدن با انجام‌دادن. به تمامی پذیرفتنِ خطرِ شکست‌خوردن؛ نه شکست‌خوردن در پیشِ چشمِ دیگران که کم اهمیت است، بلکه شکست‌خوردن بابتِ موهبتی از دست‌رفته، که به بیانی دیگر همانا عدمِ توفیق در ملاقات با خویشتن است».[۲]

نخست

ما همواره در تلاش برای افزودن به خودمانیم؛ ما باور داریم که هر چقدر چیزهای بیشتری را به زندگی‌مان بیافزاییم، احتمال موفقیت بیشتری نصیبمان می‌شود و بدین واسطه آرامش و شادی عمیق‌تری را تجربه خواهیم کرد. این همان رویکردی است که هر روزه توسط رسانه‌های اجتماعی، استانداردهای آموزشی، انگیزش‌های موفقیت و سیستم‌های مصرف‌گرا به شدت تبلیغ می‌شود. ما دائما در معرض بیانیه‌ها و ویدئوهای وایرال‌شده و کتاب‌ها و اپلیکیشن‌هایی پرفروش قرار می‌گیریم که متدهایی را برای دانستنِ بیشتر و فراگیری زودبازده مهارت‌های گوناگون عرضه می‌کنند. همچنین ما هر روز در مواجهه با افرادی در نزدیکی خود قرار می‌گیریم که در تلاش برای افزودنِ به خوداند و با خود فکر می‌کنیم که نکند ما از چنین قافله پیشرفت و دانشی عقب بمانیم و امنیت شغلی و روانی‌مان با تهدید روبرو شود! پس ما نیز دیر یا زود، به فکر افزودن چیزهای بیشتری به خود خواهیم افتاد.

۱. Via Negativa
۲. برگرفته از متن سخنرانی‌های یرژی گروتفسکی (۱۹۷۱)، ترجمه محمدرضا علی‌اکبری

علی‌رغم این‌که تمام این توصیه‌ها و راه‌حل‌های افزایشی ممکن است با نیت نیکی همراه باشند، اما نمی‌توان از پیچیدگی‌ها و فشار بسیاری که به زندگی ما اضافه می‌کنند چشم‌پوشی کرد. چرا که اگر چیزی را به سیستمی بی‌افزایند، اثرات ثانویه‌ای به وجود خواهد آمد[۳] که می‌توانند هدف اولیه مورد نظر را ویران کنند.

امروزه وقتی سخن از تجربه و مهارت‌ورزی می‌رود، نخستین چیزی که در ذهن تداعی می‌شود، یاددادن و منتقل‌کردن و افزودن مطالبی از بیرون به درون فرد است و تصور می‌شود که فرد به منزله‌ی یک مخزن خالی باید از همان آغاز با افزوده‌هایی از بیرون پر شود و هر قدر در پُرکردن این مخزن بیشتر تلاش کند، به موفقیت بیشتری دست خواهد یافت. مشکل اصلی این است که در معادلات مربوط به توانایی و موفقیت تقریبا به طور انحصاری تمرکز روی کارها و تجربیاتی است که یک شخص انجام داده است، نه آنچه که فرد نیاموخته یا انجام نداده است!



بگذارید مثالی بزنم: گاهی پیش‌آمده که در جریان یک کارگاه و یا یک مواجهه تلاش کرده‌ام که بستری را برای تجربه‌کردن پیش روی شرکت‌کنندگان بیاورم. آنانی که کمتر آموخته‌اند خودشان را بیشتر در معرض خطرکردن و کشف و جستجو قرار می‌دهند، اما آنان که بیشتر آموخته‌اند دائما ذهنشان درگیر مسائل و پرسش‌هایی تکنیکال است. وقتی از آنها می‌خواهم که آنچه را که حقیقتا دوست دارند بخوانند، به «آنچه که برای درست‌خواندن آموخته‌اند» چنگ می‌زنند و وقتی دوباره از آنها می‌خواهم که تکنیک‌ها را رها کنند و آنچه که آواز در آنها زنده می‌کند را درک کنند، با این پاسخ روبرو می‌شوم که چنین خواندنی ممکن است منجر به آسیب‌رساندن به تارهای صوتی یا از دست‌رفتن زیبایی آواز شود!

من می‌دانم که افزودن مهارت‌ها و توانایی‌ها اغلب ما را مجهز و مسلح می‌نماید و از این طریق احساس خوشایندی همراه با اعتمادبه‌نفس را در خود به وجود می‌آوریم، اما آیا نباید از ارزش‌های ذاتی فعالیت‌هایمان سوالی پرسیده شود؟ آیا کمال حقیقی و رضایت از خویشتن زمانی حاصل می‌شود که چیزی برای افزودن وجود نداشته باشد یا آن زمان به دست آمده است که چیزی برای حذف‌کردن باقی نمانده باشد؟ آیا انسان آن چیزی باید بشود که «هست» یا باید تبدیل به آن چیزی بشود که «نیست»؟ آیا انسان باید آن‌گونه شود که دیگران (طبق برنامه‌ریزی بیرونی) می‌خواهند یا باید آن‌گونه بشود که خود می‌خواهد/می‌تواند بشود؟

به گمان من در فرایند شکوفاشدن، اصل بر کاهش و حذف سدهایی است که مانع بروز عاملیت فرد در رشد و تحول خویش می‌شود. حذف‌کردن، فرصتی فراهم می‌کند تا آنچه در درونمان است خود را آشکار نماید. وظیفه اصلی ما این است که ذهن را از آموزش مدرسه‌ای، رسمی، و سازمان‌یافته آزاد نماییم تا خود سازنده و سامان‌دهنده‌ی دانش و تجربه خویش باشیم.

۳. پیامدهای مرتبه دوم (ثانویه) آن دسته از پیامدهایی هستند که پس از نتایج فوری اعمالِ ما (پیامدهای مرتبه اول) به وجود میایند.

دوم

ریشه‌های تفکر کاهشی یا سلبی به سنت‌های فلسفی و کلامی دوران باستان بازمی‌گردد. این ایده از یک عبارت لاتین (Via Negativa) که در عرفان مسیحی اولیه استفاده می‌شد، سرچشمه می‌گیرد و پیشنهادی است برای تعریف الوهیت با آنچه که نیست، نه با آنچه هست. این ابزار فلسفی به سرعت جای خود را در زمینه‌های مختلف پیدا کرد و در قرن بیستم بسیار مورد توجه و استفاده قرار گرفت. در واقع برخلاف روش افزایشی که در تلاش برای یافتن دستورالعمل‌هایی برای انجام‌دادن، یا تهیه فهرستی از ضروریاتی است که باید به زندگی یا به اندیشه ما افزوده شوند، روش کاهشی بر مطالعه و جستجوی آنچه که نباید انجام داد، یا حذف آنچه که غیرضروری است متمرکز شده است.

حذف‌کردن دلهره‌آور است. قدم‌زدن در مرزها و گشوده‌شدن به جهانی از ناشناخته‌ها شاید یکی از سخت‌ترین کارهایی است که فرد در زندگی خود می‌تواند انجام دهد. اما این یک فرصت پنهان است که ما را از محدودیت‌های چگونه انجام‌دادن و رخوت‌های روزمره رها می‌کند. کاهش‌دادن فضایی را برای گشوده‌شدن ذهن به احتمالات ناشناخته و غیرقابل تصوری در خودمان فراهم می‌کند. در نتیجه‌ی گشوده‌شدن چنین فضایی- که همانا زندگیِ مملو از کارهای کمتر است- امکان کشف آنچه واقعا برایمان مهم است بوجود می‌آید و ما رهاکردن آگاهانه‌ی آنچه که دیگر مورد علاقه‌مان نیست و ارزشی سطحی برای راضی‌کردن کسی یا چیزی را دارد، آغاز می‌کنیم. هریک از ما توانایی‌های بی‌شماری در خود داریم که در زیر آواری از باورها، ترس‌ها و درست‌پذیرفتن آنچه که به خود افزوده‌ایم، پنهان شده‌اند. کافی است تا به جای اضافه‌کردن آجرهایی بیشتر، آنها را برداریم تا نور و هوای بیشتری امکان ورود به درونمان را پیدا کند و آنچه که در ما هست، فرصت بروز پیدا کند.

بگذارید پرسشی ساده اما بنیادین را پیش رویمان بیاوریم:

ما برای آوازخواندن به چه چیزهایی نیاز داریم؟ نخست ریه‌هایمان که هوا را تنفس کنند و عضلات شکمی که خروج هوا را کنترل نمایند. سپس تارهای صوتی‌مان که از طریق خروج هوا مرتعش شوند و در نهایت ضرورت، نیاز و اشتیاقی که در درون خود برای آوازخواندن احساس می‌کنیم.

اما برای آوازخواندن به چه چیزهایی نیاز نداریم؟ اضطراب از بدخواندن، ترس از قضاوت‌شدن، استفاده از رزوناتورها، اثبات خودمان به دیگران، تشویق‌شدن، دریافت گواهینامه از فلان کنسرواتوار یا حضور در محضر فلان استاد، احتیاطی بی‌جا برای آسیب‌نرساندن به تارهای صوتی‌مان و بی‌شمار چیزهای دیگر!

با دانستن چنین واقعیت روشنی هم اما آوازخواندن را از همین لحظه آغاز نخواهیم کرد، چرا که ترجیح می‌دهیم در فضای امنی گام برداریم که به ما می‌گوید برای آوازخواندن باید درس آواز را در کلاس فلان استاد آموخت و تکنیک‌های درست تنفس‌کردن و صداسازی و شنیدن را به خود افزود! (فقط تصور کنید چقدر احمقانه خواهد بود اگر به شما بگوییم که باید تکنیک‌های درست سخن‌گفتن را در فلان آکادمی به خود اضافه کنید، یا برای آسیب‌نرساندن به صدای خود در هنگام مشاجره و فراخواندن کسی، روش استفاده از رزوناتورهایتان را بیاموزید!)

هرچند افزودن به خود آنچنان در ذهن ما مستحکم شده‌است که عبور از آن دلهره‌آور است، اما بگذارید احتمالاتی که در اینجا خود را بر ما عیان می‌کنند، در نظر آوریم: هزاره‌ها پیش‌از این، انسان‌هایی که در جای‌جای این کره خاکی قدم می‌زدند، بنا بر ضرورت و امکان‌های بیشماری که در خود یافته بودند، آواز می‌خواندند. آنان خود سازنده و سامان‌دهنده‌ی صدا و آوازهای خویش بودند. آنان که در جنگل‌های مه‌آلود به دنبال فردی گمشده از افراد قبیله خود بودند، بنابر ضرورت موجود از رزوناتورهای خود برای تقویت صدای خود و فراخواندن یکدیگر استفاده می‌کردند. آنان که برای آرامش فرزند خود لالایی می‌خواندند، ترس بدخواندن را به خود راه نمی‌دادند. آنان که برای همکاری و هماهنگی گروهی، آوازهای کار سر می‌دادند، به دنبال تشویق‌شدن یا اثبات خودشان به دیگری نبودند. آنها آواز نمی‌خواندند، بلکه زندگی می‌کردند. آوازها بخشی از زندگی آنان بود و زندگی‌شان در آوازها تنیده شده بود.

اما چگونه می‌توان رفتار آن مردمان هزاره‌های پیشین، آن درهم‌تنیدگی ارگانیک زندگی و آواز را سرمشق قرار داد و آن را تکرار کرد؟

نخست باید از خودمان بپرسیم چه ضرورتی در پرداختن به موسیقی (یا هر کار دیگری در زندگی‌مان) داریم؟ یا پرداختن به موسیقی برایمان چه چیزهایی نیست! سپس در پاسخ به این پرسش، حذف‌کردن هرآنچه که برایمان غیرضروری است را آغاز کنیم. به گمان من وقت آن رسیده است که رهاکردن آگاهانه‌ی آنچه که دیگر مورد علاقه‌ی ما نیست و ارزشی سطحی برای راضی‌کردن کسی یا چیزی در خود دارد را آغاز کنیم. حذف‌کردن فرصتی برایمان فراهم می‌کند تا با از میان‌برداشتن سدها و موانع، آنچه در درونمان است، خود را آشکار کند.



جسارتی برای تغییر دنیا

آموزش غیررسمی، پاسخی به ناتوانی ساختارهای رسمی

آرش فتاحی مازنانی

آموزش غیررسمی چیست؟ چه مرزی میان آموزش رسمی و غیررسمی وجود دارد؟

آموزش غیررسمی اصطلاحی‌ست که در برابر آموزش رسمی قرار می‌گیرد، اما مرز میان این دو همیشه به روشنی قابل ترسیم نیست. بسیاری از پژوهشگران و فعالان این حوزه بر این باورند که آموزش غیررسمی از جایی آغاز می‌شود که بنیان‌ها و پیش‌فرض‌های آموزش رسمی به چالش کشیده شوند. منظور از بنیان‌ها، نه فقط ابزارها و شکل‌های ظاهری آموزش، بلکه مفاهیم زیربنایی و چارچوب‌های فکری‌ای‌ست که شیوه‌ی آموزش رسمی را تعریف می‌کنند.

برای مثال، اگر آموزش رسمی مبتنی بر رقابت، ارزشیابی بر اساس نمره، سرفصل‌های ازپیش‌تعیین‌شده، مسیر آموزشی غیر منعطف، و منافع فردی‌ست، آموزش غیررسمی ممکن است با حذف یا دگرگون کردن این عناصر، فضای متفاوت و تازه‌ای بسازد. آموزش غیررسمی لزوما یک شکل یا شیوه‌ی مشخص ندارد، بلکه در قالب‌های متنوعی ظاهر می‌شود که بسته به زمینه، باورها، نوع نگاه به انسان، مشارکت‌کنندگان و مخاطبان، و اهداف آن می‌توانند بسیار متفاوت باشند.

تغییر فضا نیز یکی از ابزارهای فاصله‌گیری از آموزش رسمی به‌شمار می‌آید. وقتی کلاس‌های درس با دیوارهای خشک و برنامه‌های از پیش‌تعیین‌شده جای خود را به فضاهای باز، شهری، خانگی یا طبیعی می‌دهند، نوعی گشایش ایجاد می‌شود که ممکن است به شکل‌گیری تجربه‌ای متفاوت منجر شود. با این‌حال، تغییر در فضا تنها زمانی موثر است که با دگرگونی در مفاهیم همراه باشد. اگر تنها دیوارهای کلاس جابه‌جا شوند، اما همان سازوکار قدرت، ارزیابی، انفعال یادگیرنده و سلسله‌مراتب معلم/دانش‌آموز بازتولید شود، عملا تغییری رخ نداده است.

بنابراین، آموزش غیررسمی نه صرفا به معنی نبودن در مدرسه، بلکه به معنای ایجاد نوعی گسست در منطق مسلط آموزش است. گسستی که ممکن است در محتوا، فضا، رابطه، یا نیت ابتدایی قابل مشاهده باشد.

جریان‌های آموزش غیررسمی از چه زمانی بوجود آمدند و چرا ایجاد شدند؟

شاید بتوان از مدرسه‌ی لئو تولستوی به عنوان اولین مدرسه‌ای که آموزش غیررسمی در آن شکل‌گرفته یاد کرد. مدرسه‌ی او در حدود سال‌های ۱۸۵۰ میلادی سازماندهی شد. او در ملک خود به فرزندان خادمان و مستخدمان تعلیم می‌داد. مشارکت برای کودکان داوطلبانه بود. یعنی کودکان می‌توانستند هر ساعتی که خواستند به آنجا بروند و هر زمانی که خواستند خارج شوند. می‌توانستند در فعالیت‌ها مشارکت کنند یا نکنند. کودکان به سه گروه سنی مختلف کوچکترها، وسطی‌ها و بزرگترها تقسیم شده بودند و برای هر گروه با توجه به علاقه و روند کارشان برنامه‌های آموزشی تدارک دیده شده بود. عنوان‌های این برنامه‌های آموزشی هم با عنوان‌های برنامه‌های آموزش سنتی تفاوت‌هایی داشت. به بچه‌ها یک وعده غذایی داده می‌شد (چیزی که نباید به عنوان انگیزه‌ای برای حضور در مدرسه در آن دوران دست‌کم گرفته شود). پسری که هر روز می‌آمد و به سادگی کنار کوره دراز می‌کشید تا استراحت کند، توسط تولستوی به حال خود رها می‌شد و پس از چند ماه این کودک با حضور و مشاهده و بدون اجبار می‌توانست بنویسد و این برای تولستوی تاییدی بر این موضوع بود که راه‌های مختلفی برای یادگیری وجود دارد.

کمی بعد از این سال‌ها و در نقاط دیگری از دنیا هم مدارس و جریان‌های آموزشی غیررسمی دیگری شکل گرفت، مثل پروژه‌ی «مدرسه‌ی مدرن[۱]» توسط فرانسیسکو فرر (۱۹۰۹ - ۱۸۵۹) در اسپانیا، و همچنین مدرسه‌ی «سامرهیل[۲]» توسط آ.اس.نیل(۱۹۷۰-۱۸۹۳) در انگلستان.

آموزش غیررسمی از جایی شکل می‌گیرد که آموزش رسمی دیگر نمی‌تواند به نیازهای مخاطب خود پاسخ دهد.

در وضعیت کنونی، درحالی‌که مدارس و دانشگاه‌ها، چارچوب‌های مشخصی برای یادگیری دارند، بسیاری از افراد در موقعیت‌های مختلف زندگی نیازمند یادگیری مهارت‌ها و دانشی‌اند که این چارچوب‌ها پوشش نمی‌دهند. این جریان آموزشی به جای اینکه شوق یادگیری را در مخاطبان خود افزایش دهد، نه تنها نمی‌تواند آن را حفظ کند که در بسیاری از مواقع باعث از بین رفتن این شوق می‌شود. جریان آموزش رسمی معمولا جریانی انعطاف‌ناپذیر است؛ برنامه‌های درسی استاندارد اغلب نیازهای فردی و تغییرات سریع جامعه را در نظر نمی‌گیرد، بر نمره و مدرک تمرکز دارد و نه یادگیری واقعی، و بسیاری از یادگیرنده‌ها در این جریان، دانش را صرفا برای موفقیت در آزمون‌ها و دریافت مدارک کسب می‌کنند، نه برای استفاده در زندگی. نظام رسمی آموزش معمولا بر تئوری تاکید دارد و مهارت‌های عملی، اجتماعی و خلاقانه را کمتر مورد توجه قرار می‌دهد. همچنین در این نظام، تفاوت‌های فردی افراد نادیده گرفته می‌شود.

اینجاست که انسان‌ها به جستجوی راه‌های تازه‌ای در آموزش می‌روند که بتواند آن‌ها را به زندگی وصل کرده، شوق زندگی را در آن‌ها بیشتر کند و به تجربه‌ی زیسته‌ی آن‌ها مرتبط باشد.

به همین دلیل آموزش غیررسمی ویژگی‌هایی پیدا می‌کند. چند نمونه از بارزترین ویژگی‌های آن بدین‌ترتیب است:

انعطاف‌پذیر است؛ یادگیری در آن مطابق با نیازها و شرایط فردی تنظیم‌شده، محتوایش

را با نیاز مخاطب هماهنگ می‌کند، محدود به زمان و مکان خاصی نیست و در آن آموزش، فرایندی مستمر و مداوم است.

از جایی شروع می‌شود که مخاطبش ایستاده و علایق، توانایی‌ها و تجربه‌ی زیسته‌ی او را در نظر می‌گیرد و به رسمیت می‌شناسد.

عمل‌محور است و بر اساس تجربه‌ی عملی و یادگیری از طریق انجام‌دادن، نه صرفا حفظ‌کردن مطالب پیش می‌رود.

خودمحور است و فرد می‌تواند مسیر یادگیری خود را بر اساس علایق و نیازهایش انتخاب کند.

فضای آموزش در اجتماع و در تعامل با دیگران است.

اگر لازم است از خط و مرزهای از پیش‌تعیین‌شده‌ی تفکیک حوزه‌ها عبور می‌کند و حوزه‌های مختلف را در ارتباط با یکدیگر می‌بینند تا یادگیری معنادارتر شود.

در این نگاه، آموزش در هر حوزه و تحت هر عنوانی، مسئولیتی فراتر از انتقال دانش دارد: آموزش باید به افراد کمک کند تا خود را بهتر بشناسند، توانایی‌ها، استعدادها و علایق‌شان را کشف کنند و آن‌ها را برای زندگی بهترِ خود و دیگران به کار گیرند. آموزشی که شوق زیستن را در انسان برمی‌انگیزد، آن را تقویت می‌کند و فرد را به سازوکارهای سلطه‌ای که در آن غوطه‌ور است آگاه می‌سازد تا بتواند در جهت تغییر و رهایی خود و دیگران، اقدام کند.

آموزش غیررسمی کجا متوقف می‌شود؟

با وجود اهمیت این سوال، جریان‌های آموزش غیررسمی به آن کمتر توجه می‌کنند. شاید به این علت که فهم توقف جریانی که زمانی جسور و پویا بوده، برای پدیدآورندگان و افرادی که هنوز درون آن جریان هستند سخت و دشوار است. آن‌ها که با ایده و باوری متفاوت این جریان را شکل داده‌اند فکر می‌کنند که کماکان ادامه‌دهنده‌ی همان مسیراند. آموزش غیررسمی در ابتدا به‌عنوان پاسخی به محدودیت‌های آموزش رسمی شکل می‌گیرد. انعطاف، پویایی، و تمرکز بر یادگیری معنادار، از ویژگی‌های اصلی آن است. اما این جریان‌ها اگر آگاهانه و به طور دائم در حال بازبینی و بررسی مسیر حرکت خود نباشند، ممکن است خودشان به‌مرور تبدیل به همان چیزی شوند که روزی در برابر آن ایستاده بودند؛ ساختارهایی بسته، سلسله‌مراتبی، و محدودکننده.

جریان‌های آموزش غیررسمی معمولا برای رهایی از ستم نهفته‌ای که در جریان آموزش رسمی وجود دارد، شکل می‌گیرند. اما پس از مدتی خود تبدیل به یک ستمگر برای جریان‌های جوان و نوپای دیگر می‌شوند. فاصله‌گرفتن از این اتفاق، مخصوصا برای جریان‌های غیررسمی‌ای که کم‌کم بزرگ می‌شوند و قدرت می‌گیرند نیازمند آگاهی و بازبینی دائمی‌ست. نیازمند یادآوری این نکته که شکل‌گیری این جریان برای ایستادن در مقابل ستم بوده. لازم است این جریان‌ها به وجود آمدن سازوکارها و ابزارهای سلطه را در درون خود بررسی کنند تا خودشان تبدیل به قدرت‌هایی نشوند که جریان‌های دیگر را کنترل و برای دیگران نسخه تجویز می‌کنند.

توقف در آموزش غیررسمی ممکن است در چند مرحله رخ دهد:

۱. ایجاد چارچوب‌های رسمی در دل آموزش غیررسمی

بسیاری از شیوه‌های یادگیری جایگزین، در ابتدا بدون قوانین سخت‌گیرانه و برنامه‌های درسی از پیش‌تعیین‌شده شکل می‌گیرند. اما به‌مرور، برای اندازه‌گیری یادگیری، ارزیابی، یا اینکه بتوانند در فضای عمومی اعتبار بیشتری پیدا کنند، چارچوب‌هایی برای خود تعریف می‌کنند. این چارچوب‌ها، اگر بیش از حد تثبیت شوند، به همان نوع استانداردسازی‌ای مبتلا می‌شود که در آموزش رسمی وجود دارد و امکان تطبیق با موقعیت‌های جدید را کاهش می‌دهند.

۲. وابستگی به منابع مالی و نهادهای قدرت

جریان‌های آموزش غیررسمی، در صورتی که بخواهند به حیات خود ادامه دهند، معمولا به منابع مالی و حمایت نیاز دارند. این حمایت‌ها ممکن است از طریق سازمان‌های بین‌المللی، دولت‌ها، شرکت‌های خصوصی یا حتی اعضای خود این نهادها تامین شود. با ورود سرمایه و ساختارهای مدیریتی، بسیاری از این جریان‌ها از ماهیت اولیه‌ی خود فاصله می‌گیرند و به جای تمرکز بر نیازهای واقعیِ یادگیرندگان، مجبور می‌شوند خود را با انتظارات حامیانشان هماهنگ کنند. در نتیجه، آموزش غیررسمی از یک جریان خودجوش به یک سیستم وابسته و مدیریت‌شده تبدیل می‌شود.

۳. ایجاد نظام‌های ارزیابی و سلسله‌مراتب درونی

در ابتدا، آموزش غیررسمی بر یادگیری آزاد و تجربی تاکید دارد. اما در بسیاری از موارد، به‌مرور معیارهایی برای ارزیابی موفقیت یادگیرندگان تعریف می‌شود: آزمون‌ها، سطوح آموزشی، گواهی‌نامه‌ها و مدارک. این ارزیابی‌ها به مرور زمان منجر به جایگزین‌شدن انگیزه‌های بیرونی با انگیزه‌های درونی می‌شود و گاهی باعث می‌شود که ماهیت یادگیری تجربی و غیررسمی از بین برود. از سوی دیگر، سلسله‌مراتبی میان آموزش‌دهندگان و یادگیرندگان به‌وجود می‌آید و فضا از یک محیط مشارکتی به یک ساختار کنترل‌شده تغییر می‌کند.

۴. فراموشی هدف اولیه و تمرکز بر حفظ جایگاه

هر جریان آموزشی غیررسمی، زمانی که به‌اندازه‌ی کافی شناخته شود، ممکن است بیشتر از آنکه به دنبال نوآوری باشد، درگیر حفظ هویت و جایگاه خود در جامعه شود. در این مرحله، به‌جای آنکه آموزش غیررسمی همچنان به دنبال انعطاف‌پذیری و پاسخ به نیازهای جدید باشد، تلاش می‌کند تا چارچوب‌های خود را تثبیت کرده و از تغییرات سریع دوری کند. این همان نقطه‌ای است که آموزش غیررسمی، از حرکت بازمی‌ایستد و تبدیل به یک نهاد ساکن و بسته می‌شود.

در نهایت، آموزش غیررسمی زمانی موفق خواهد بود که بتواند پویایی و حرکت خود را حفظ کند و از تبدیل‌شدن به یک سیستم بسته جلوگیری کند. راز زنده‌ماندن آن، در همان اصولی نهفته است که باعث به‌وجود آمدنش‌شده: توانایی تغییر، انعطاف، تازه کردن نگاه و حرکت.

۵. عدم گفت و شنود مؤثر با شرکا

یکی از نقاط توقف آموزش غیررسمی، زمانی‌ست که گفت‌وشنود موثر با شرکا از میان می‌رود یا به شکل نمادین، سطحی و بی‌خطر ادامه می‌یابد. جریان‌هایی که در آغاز بر پایه‌ی مشارکت و گفت‌وگو شکل گرفته‌اند، اگر نتوانند رابطه‌ای زنده، دوسویه و معنادار با شرکایشان حفظ کنند–چه این شرکا مخاطبان باشند، چه همکاران، چه والدین، چه منتقدان و چه همراهان خاموش (افرادی که به دلیلی سکوت کرده‌اند، غایب‌اند، احساس نمی‌کنند به مشارکت دعوت شده‌اند، و یا زمانی در گذشته همراه ما بوده‌اند)–آهسته‌آهسته از درون خالی و سلب و بی‌حرکت می‌شوند.

گفت‌وگو، وقتی به‌معنای واقعی کلمه باشد، نوعی کنش رهایی‌بخش است: فضایی برای شنیدن، برای دگرگون‌شدن، برای کنارگذاشتن دانای کل. عشق، فروتنی و ایمان



به تغییر از ویژگی‌های گفت‌وشنود است. اگر آموزش، بی‌آن‌که چنین گفت‌وگویی در بطنش جریان داشته باشد، ادامه پیدا کند، به ابزاری برای حفظ وضع موجود و بازتولید نابرابری تبدیل می‌شود–حتی اگر خود را «غیررسمی» بداند.

وقتی سازوکارهای درونی یک جریان آموزش غیررسمی، عملا امکان نقد متقابل، بیان تجربه‌ی زیسته یا حتی طرح پرسش از سوی شرکا را محدود کنند، آموزش دیگر به مسیر اولیه‌اش وفادار نیست. شنیده‌نشدن، ابتدا شرکا را به سکوت و

فاصله می‌کشاند، سپس جریان را به ایستایی.

اگر گفت و شنودی به شکست می‌انجامد، شک نکنید که در مقدمات آن کوتاهی شده؛ و مسئولیت آن، پیش از هر چیز، با دعوت‌کنندگان است.

چگونه می‌توان جریان آموزش غیررسمی را زنده نگه داشت؟
آموزش غیررسمی برای زنده ماندن نیاز دارد که خود را دائما مورد ارزیابی قرار دهد. یعنی همان‌طور که در آغاز، در برابر ساختارهای تثبیت‌شده ایستاد، باید مراقب باشد که خودش به یکی از آن ساختارها تبدیل نشود. برای این کار، راه‌هایی وجود دارد:

۱. بازاندیشی مداوم و جمعی
در فواصل منظم، لازم است گروه دورهم جمع شود و سوال‌هایی از این دست را از خود بپرسد:
ما چرا شروع کردیم؟
آیا هنوز در مسیر آن نیت و باور اولیه هستیم؟
آیا باورهای ما تغییر کرده‌اند؟
چه چیزهایی به مرور برای ما عادی و تثبیت شده که لازم است به آن‌ها شک کنیم؟

این نوع دورهم نشستن‌ها اگر صادقانه و بدون نگرانی و ملاحظات غیرضروری باشند، می‌توانند تصویری واقعی از وضعیت به ما نشان دهند.

۲. دعوت از صداهای تازه
زمانی‌که تنها با افرادی کار می‌کنیم که مانند ما فکر می‌کنند، احتمال اینکه در منطقه‌ی امن خودمان ساکن شویم زیاد است. دعوت از افرادی با نگاه‌ها و تجربه‌های متفاوت می‌تواند جریان را تازه کند و ما را وادار به دیدن مواردی کند که عادت کرده بودیم نبینیم.

۳. پذیرفتن ندانستن
یک جریان غیررسمی سالم جایی‌ست که بتواند با صدای بلند اعلام کند «نمی‌دانم» یا «در این موارد اشتباه کردیم». این صراحت، نقطه‌ی آغاز تغییر است. همان‌طور که باید از اشتباه کردن نترسید تا متوقف نشویم، عذرخواهی از کسانی که تصمیمات ما بر آن‌ها تاثیر گذاشته نیز بخشی از زنده‌بودن و جسارت یک جریان است.

۴. خارج شدن از الگوها و پاسخ‌های تکراری
وقتی در مواجهه با موقعیت‌های مشابه و به ظاهر تکرارشونده همان پاسخ‌های همیشگی را می‌دهیم، عملا همان الگوهای قبلی را تکرار کرده‌ایم و پاهای‌مان را بیشتر در جای قبلی خود فرو برده‌ایم. برای نو شدن نیاز است به پاسخ‌های تکراری عادت نکنیم و در مقابل موقعیت‌ها و سوال‌های تکراری لحظه‌ای درنگ کنیم.

۵. گرفتن بازخورد واقعی از مخاطب
مهم است که از مخاطبان و شرکای خود بازخورد بگیریم؛ اگر آن‌ها احساس

می‌کنند که این جریان دیگر آنقدر زنده نیست، لازم است که صدای‌شان شنیده شود. گرفتن بازخورد، نه برای تایید بلکه برای دگرگونی اقدامی ضروری‌ست. لازم است از آن‌ها بپرسیم کدام رفتار یا الگویی در ما شکل گرفته که نیاز است آن را تغییر دهیم.

۶. مواجهه با خود

آیا من، به عنوان یکی از افراد موثر در این جریان، در حال استفاده از این فضا برای بازتولید قدرت خودم هستم؟ آیا صدای دیگران را می‌شنوم؟ آیا نیت‌های اولیه‌ام را به یاد دارم؟

این سوال‌ها را باید هر از چند گاهی در سکوت، تنهایی یا مشارکت، از خودمان بپرسیم. این راه‌ها، نه نسخه‌هایی قطعی بلکه تمرین‌هایی است برای زنده نگه داشتن جریان‌های تازه‌ای که با جسارت شکل گرفته‌اند.

در پایان، شاید مهم‌ترین وظیفه‌ی ما - چه به عنوان یادگیرنده و چه تسهیل‌گر یادگیری - این باشد که همیشه هوشیار بمانیم. آموزش غیررسمی فقط مجموعه‌ای از تکنیک‌ها یا محیط‌های متفاوت نیست؛ یک شیوه‌ی زیستن و نگریستن تازه است که می‌کوشد «انسان» و «زندگی» را در مرکز قرار دهد، نه نظام‌ها و ساختارها را.

اما همان‌طور که هر ایده‌ای ممکن است با گذشت زمان از مسیر آغازین خود فاصله بگیرد، آموزش غیررسمی نیز در معرض خطر ایستاشدن، بازتولید قدرت و فراموشی هدف اولیه‌اش قرار دارد. زنده نگه‌داشتن این مسیر نیازمند مراقبت مداوم است؛ مراقبتی از جنس بازاندیشی، گفتگو، شفافیت، و باز بودن به تغییر.

۱. Escuela Moderna
۲. Summer Hill



تمرینِ ملاقات

دربارهٔ حضور فیزیکی در فضای تمرین و تبادل

نیلوفر ندائی

وضعیتی طاقت‌فرسا. اضطراری. کجا بروم؟ دیگر یادم نیست چه کسی را دوست دارم. حتی دیگر به یاد نمی‌آورم چه کسی را دوست داشته‌ام. جز تشنگی خاطرم نیست چیزی، جز ولع چنگ‌زدن به یک آن از خودم، آنِ ملاقات با چیزی، با کسی.

روزنوشت‌ها ۱۹۶۳
الخاندرا پیثارنیک،
سمیرا رشیدپور

او نامرئی است. اخیرا هم متوجهش شده. همه او را می‌بینند. همان‌جا کنار بقیه ایستاده است. وقتی که حرف می‌زند، کسانی که دوروبرش هستند، دارند نگاهش می‌کنند و بیشتر وقت‌ها یادشان می‌ماند که چه گفته و چه کرده است؛ مثلا، قهقهه می‌زند و با صدای بلند به کافه اعلام می‌کند که چه می‌خواهد یا وقتی توی فضا راه می‌رود، معمولا توفانی به‌پا می‌شود. به در و تخته و میز و صندلی گیر می‌کند و سکندری می‌خورد. همان موقع هم معذب می‌شود، ببخشید می‌گوید و امیدوار است دفعه‌ی بعدی حواسش را بیشتر جمع کند. بااین‌حال، با ایمانی قوی که تازگی‌ها در دلش پیدا شده، تقریبا مطمئن است که کسی او را نمی‌بیند. فقط باید صبور باشد. کمی که بگذرد، وقتی همه سرگرم کار و صحبت با یکدیگر می‌شوند، او به حال خودش رها می‌شود و می‌فهمد که بالاخره غیب شده است. آن‌وقت همچنان‌که دارد به دیگران نگاه می‌کند، با لبخند رضایتی سبکی مطبوعی را توی دلش مزه‌مزه می‌کند.

او هرگز آرزوی شدیدی نداشت که چنین جایی راه بیفتد؛ فضایی برای کنار هم کارکردن، کنار هم تمرین‌کردن، کنار هم زندگی‌کردن، کنار هم بودن. او فکر می‌کرد همان حالایش هم همه‌ی این چیزها را دارد و نیازی به حضور آدم‌های جدید نیست. فضای تمرین _که تا مدت‌ها آن را خانه‌ی شهرود می‌خواندند_ برای او خواسته‌ای خیالی، موهوم و محال بود، آرزویی دست‌نیافتی و احتمالا متعلق به دیگران. سارا اکبری و نوید گوهری (بانیان فضای تمرین و تبادل) برای راه‌اندازی این مکان، طرحی از یک فضای سوم[1] را در نظر داشتند؛ فضایی تداخلی – اجتماعی در مکانی واقعی که فراتر از محیط کار و خانه است و از میان ارتباط‌ها و تعاملاتش، رفته‌رفته هویت فرهنگی جدیدی را پی می‌ریزد. گرچه زمانی را هم صرف ایده‌پردازی هویت کلامی

آنجا کرده بود، بااین‌همه، زمانی که فضای تمرین به آرامی راه افتاد، حتی رغبتی نداشت که خودش را جمع‌وجور کند، به آن خانه سر بزند و در آن فضا قرار بگیرد؛ مکانی برای کمی وقت‌گذراندن در کنار کسی دیگر؛ آن هم در هجمه‌ی هولناک شورش و تنش بعد از شهریور ۱۴۰۱.

۲۵ شهریور ۱۴۰۱ به بعد را درست و دقیق به یاد ندارد. تنها رشته‌ای از تصاویر درهم‌ریخته، بی‌رحم و خونبار در خاطرش مانده است. در آن بحبوحه‌ی سهمگینِ خشم و اندوه، در آن تجربه‌ی مخوف و شوکه‌کننده‌ی جهان بیرون و جامعه بعد از مرگ مهسا امینی که باورها و توازن جهان درونش را مختل کرد و بر هم زد، همچون خیلی‌ها از فضای عمومی گریخت. بیرونِ وحشی و آشفته، او را وادار کرد تا نومید و سرخورده به درونی خالی بخزد و ناخودآگاه و هم‌زمان خودخواسته در خانه‌اش بماند، گوشه‌ی اتاقش سنگر بگیرد و در واکنش به آن خشم، وحشت، گناه و فقدان شدیدی که درگیرش شد، بگرید. اوایل از پشت پنجره فریاد می‌کشید و اعتراض می‌کرد، اما رفته‌رفته مخمور و ملول شد، پشت چشم نازک کرد، پوزخند زد، شانه بالا انداخت، از رنجش پاسداری کرد، در گرداب غرولند و ملال غرق شد و تا توانست خوابید. در گیرودار همان آشوب‌های دلهره‌آور و آن سوگواری فردی اجتماعی بود که شنید فضای تمرین درهایش را گشوده است و آرام‌آرام آدم‌ها را به خود می‌خواند. او نیز از آن فراخوان مصون نبود؛ تمرینِ «بودن؛ به سوی احساسات محض[۲]» آغاز شد.

فضای تمرین در آن جهنم وحشی و خونینِ بیرون، به آرامی پذیرای آدم‌های جدیدی شد که او خیلی از آنها را پیش‌از این هرگز ندیده بود. با این‌همه، توانست یک سال را در آرامشی قهرگونه با آن اجتماع جدید، با موفقیت سپری کند. غیر از حضور در تمرین‌های «بودن»، به ندرت در فضای تمرین دیده می‌شد. در دژ افسردگی‌اش با تمام قوا پایداری می‌کرد و بی‌آن‌که حتی بفهمد، با طیب خاطر، گرفتگی راه نفس، فشار اخم و انقباض‌های بدنش را تحمل می‌کرد. با این‌حال، او بدون هیچ قصد قبلی و بدون هیچ تمایلی، درگیر آن فضا شد. زور زنده‌ی فضای تمرین از تنهایی بی‌رمق او بیشتر بود. فضا به او اجازه داد تا کم‌کم بتواند کمی بیشتر بماند. از کنج عزلتش در طبقه‌ی بالا بیرون بیاید، پله‌ها را پایین برود، وارد حیاط شود، به غریبه‌هایی که آدم‌های تازه فضای تمرین بودند، سلام کند و در حضور آنها و کنارشان سیگار بکشد و اگر پیش می‌آمد، صحبت‌های دیگران را بشنود و ردی از لبخند روی لب‌هایش بنشیند. رفته‌رفته شرم، ترس و اضطرابی که از جهان بیرون و رویارویی با دیگران داشت، فرونشست و حتی به ذهنش رسید که چه می‌شد اگر بیشتر به آنجا می‌آمد؟

ملاقات می‌افتد[۳]. وقتی این ترکیب را برای اولین‌بار دید، به آن خیره شد. روی افتادنِ ملاقات کمی ایستاد. برای او، ملاقات، به‌جز قرارگرفتن در کنار کلمه‌ی بیمار، معمولا یادآور حضور و قرارگرفتن در معرضِ دیدِ یک جمع بود. اما در (اتفاقِ) ملاقات افتادن، معنایی از وقوع یک رخداد احتمالی و ناگهانی دونفره وجود دارد؛ وضعیتی سرزده و قریب‌الوقوع که فرصتی را برای بداهه‌پردازی در حضور کسی دیگر فراهم می‌کند، هم‌زمان که شکلی از یک کیفیت روحانی را هم در خود دارد. چنان‌که در تصوف، ملاقات الهی وقتی می‌افتد که قریحه‌ای برای ظهور حق در دل سالک پیدا

می‌شود: درنگ در آنی گذرا همراه با یک دیگری. هرچند که مدت‌هاست خدا مرده/ کشته/ غیب شده و ملاقات‌ها در فضای تمرین ممکن است تا این حد شگفت و عمیق و تاثیرگذار نباشند، اما (شاید حتی متاسفانه) در گریز از اجتماع و پناه‌گرفتن در تنهایی هرگز فرصتی برای تجربه‌ی چنین حالتی پیش نمی‌آید؛ فرصت ملاقاتی _حتی پیش‌پاافتاده_ که ناگزیر تو را بیشتر متوجه خودت می‌کند، خودی که در تنهاییِ خودش کاملا فراموش می‌شود.

هنوز نمی‌داند اگر بعد از مدتی پروژه «بودن» با درهای باز تمرین نمی‌شد[۴]، اگر کارگاه‌های «صدای زنده»[۵] برگزار نمی‌شد، اگر «سونات‌های رزاری»[۶] اجرا نمی‌شد، اگر جرات نمی‌کرد که از شهاب آگاهی بپرسد که آن «دویدن/ در هوای آزادی»[۷] که در استوری‌های اینستاگرام می‌نویسی، یعنی چه و اگر پایش به تمرین‌های پارا تئاتر[۸] باز نمی‌شد و در کنار جمع نسبتا غریبه‌ای که تعدادی از آنها را هرگز ندیده بود، نمی‌دوید، چه می‌شد؟ اما گاهی هم فکر می‌کند که به هر حال مسیر دیگری برای حضور بیشتر و بودن در کنار آدم‌های جدید برایش مهیا می‌شد. به هر حال فضای تمرین زنده بود و او هم قصد نداشت تا همیشه در کنج عزلتش بگندد، خصوصا با آن روحیه‌ی سرکش و دیوانه‌ی جوانی‌اش که هیچ رویدادی را از دست نمی‌داد و در همه دورهمی‌ها تا آخرین قطره‌ی جانش _یا گاهی حتی بیشتر از آن_ مایه می‌گذاشت، در جمع و کنار دیگران می‌ماند و هنوز تتمه‌ای از آن حالت روانی در او وجود داشت.

هنوز هم، بعد از گذشت دو سال از راه‌اندازی فضای تمرین یخش کامل آب نشده است و گاهی آن شرم و اضطراب نهادینه‌شده در وجودش جان می‌گیرد. که گریزی هم نیست. گاهی بهش می‌گویند رفتارت در طبقه‌ی بالا، با آن شکلی که در طبقه‌ی پایین هستی فرق دارد. آیا این یعنی که خوب نیست؟ و خوب چیست؟ گاهی هم پیش آمده که نوع ارتباطش را با بعضی آدم‌ها تمجید کرده‌اند. برای او که هراس و عذاب کشنده‌اش از قرارگرفتن در جمع و ملاقات با آدم/آدم‌های غریبه، هر میل و رغبتی را برای حضور در فضای (نسبتا) عمومی از بین می‌بُرد و حتی خواست آزادانه‌ی بازپس‌گرفتن فضای عمومی را امری بی‌معنا می‌کرد، این‌که حالا می‌تواند حتی شده از روی حواس‌پرتی، اما با آسودگی خاطر در حضور دیگران قرار بگیرد، یک وضعیت کاملا جدید است.

اگر بخواهد فقط کمی دقیق‌تر شود و به تجربه‌ی وضعیت جدیدش در فضای تمرین نگاه کند جریانی کاملا معمولی، اما ضروری و انسانی را می‌بیند: حالتی که قهر و غضب برآمده از طردشدن از جهان بیرون/جامعه را صبورانه جبران می‌کند و با تأنی و مهربانی مکان امنی را در اختیار او قرار می‌دهد تا بتواند بدون خیرگی، بدون بازخواست و با آرامشی نسبی و مطبوع در حضور دیگران قرار بگیرد. در کنار دیگران باشد، اما مهم نباشد که کیست، چیست، چگونه است، و اصلا چرا هست؟ بودنِ بدنش و وقت‌گذرانی در فضای تمرین این امکان را به او داد _و انگار هربار از نو می‌دهد_ که اخم، انقباض و اندوهش را کنار بگذارد و بازیگوشی و سرخوشی واپس‌رانده‌اش را آگاهانه یا حتی گاهی ناخواسته به‌یاد بیاورد. مرئی و نامرئی در فضایی تقریبا عمومی قرار بگیرد که جایگزینی برای آن فضای عمومی ازدست‌رفته‌ی بیرون است؛ بدون قضاوت، بدون نظارت.

زمان نسبتا زیادی گذشت تا بفهمد که جز خودش، بقیه هم موجوداتی نامرئی‌اند و این کیفیت یک فضاست که می‌تواند لحظات تلاقی کوتاه، گریزنده اما شگفتی را به وجود بیاورد که واقعا دیده شوند. وقتی که حواسشان نیست. وقتی که برنامه‌اش را نریخته‌اند، تصورش نکرده‌اند و برایش آماده نیستند. این‌که بتوانند از هیاهوی تحقیرکننده‌ی بیرون کمی فاصله بگیرند اما همچنان در کنار هم باشند. برای او، آرامش آن هیولای مهیب ذهنش در رویارویی با دیگری و دیگران که مدام رفتار و وجناتش را تحلیل (و حتی تحقیر و تخریب) می‌کرد، یک‌جور پیش‌روی است. یک پیروزی کوچک و شاید پیش‌پاافتاده که آن را مرهون احساس تعلقی می‌داند که فضای تمرین صبورانه، اما عمیق در او به وجود آورد. فضایی که شاید متعلق به همه نیست، اما این امکان را به آدم‌های درونش می‌دهد که در شلوغ‌ترین لحظات هم بتوانند سرخوش، ناخوش، خیلی دیدنی و حتی گاهی نامرئی باشند.

۱. Third Place

۲. پروژه پژوهشی آنسامبل آوای انسانی، به سرپرستی نوید گوهری که با هدف کشف، تأمل و تمرین روی آواها و ارتعاشات صوتی طبیعی آدمیزاد انجام می‌شود. این پروژه از ششم بهمن چهارصدویک آغاز شد و هنوز ادامه دارد.

۳. در متن‌های کلاسیک فارسی با حذف به قرینه‌ی «اتفاق»، ملاقات می‌افتد؛ نمونه‌اش در غزلی از عطار که می‌گوید: چو من فانی شدم از جان کهنه/ مرا افتاد با جانان ملاقات

۴. Open Rehearsal

۵. کارگاه سه‌روزه‌ای که از دل پروژه «بودن؛ به سوی احساسات محض» طراحی شد و توسط نوید گوهری و اجراگران پروژه هدایت می‌شود.

۶. اجرایی شنیداری، مشتمل بر بخش‌هایی از مجموعه سونات‌های رزاری اثر هنریش فرانتس بیبر برای ویولن و هارپسیکورد که در چینشی با کلاژهای آوازی ایرانی و غیرایرانی اجرا می‌شود.

۷. شبکه‌های اجتماعی

۸. پروژه‌ی تاب‌آوریِ گروه تئاتر بین که گاهی آن را با عبارت دویدن/ در هوای آزادی به‌کار می‌برند، پروژه‌ی پاراتئاتر این گروه تئاتری است که از بهمن ۱۴۰۲ آغاز شد و در روزها و بازه‌هایی معین، تعداد نسبتا زیادی آدم (حداقل ۴ و گاهی حتی تا ۱۷-۱۶ نفر یا بیشتر)، در جایی (زیر سقف یا در هوای باز) برای حدود یک ساعت در کنار هم می‌دوند.

امر جمعی

مناسبت، مشارکت و معنا؛ روایتی از مراسم‌های تمرین

مصاحبه شوندگان: سارا اکبری ماکوئی و آرش فتاحی مارنانی
مصاحبه‌کننده: ساینا مقصودی لویه
تبدیل فایل صوتی به نوشتار: نازنین عیسی‌زاده آرایی

از ابتدای فعالیت فضای تمرین، مراسم‌هایی در این فضا برگزار شده‌است که به آن فعالیت‌های جمعی گفته می‌شود. تا پایان سال ۱۴۰۳ این فعالیت‌ها حول مراسم‌هایی همچون سمنوپختن، لواشک درست‌کردن و شب یلدا بوده‌اند.

مراسم‌هایی که در آن خانواده‌ی بزرگ «تمرین» گردهم می‌آیند و به صورت جمعی فعالیتی را انجام می‌دهند. در این مصاحبه طی گفت‌وگویی غیررسمی از مسئولین این فعالیت اشتراکی (سارا اکبری ماکویی-آرش فتاحی مارنانی) سوال‌هایی در راستای فهم بهتر چیستی این فعالیت‌ها و پیشینه‌ی آنها پرسیده شده است.



ساینا: تا به حال چه مراسم‌هایی در فضای تمرین برگزار شده است؟

سارا: در سال ۱۴۰۱ و پیش از عید نوروز سمنوپزون، تابستان ۱۴۰۲ لواشک‌پزون، پاییز ۱۴۰۲ شب یلدا، اسفند ۱۴۰۲سمنوپزون، تابستان ۱۴۰۳ لواشک‌پزون و شب یلدای ۱۴۰۳.

آرش: مراسم شب یلدا در دو بخش برگزار شد، از یک هفته قبل «آماده‌سازی و پیشواز» و خود روز مراسم.

ساینا: اولین مراسم به چه صورت اتفاق افتاد؟

سارا: اولین مراسم سمنوپزون اسفند ۱۴۰۱ بود. من و نوید (گوهری) سفر بودیم، آرش برای من پیغامی فرستاد و پیشنهاد داد که برای پیشواز نوروز، مراسم سمنوپزون در فضای تمرین برگزار کنیم. گفت که «می‌خواهم با شما مشورت کنم.» من گفتم موافق نیستم

چون هم زمان بسیار کمی داریم و هم تا الان چنین کاری انجام ندادیم و احتمالا نتیجه مطلوب نخواهد شد (آن زمان نهایتا ۱۰ نفر بودیم، چه‌طور فکر می‌کردم کار سختی بود؟ الان با ۱۵۰ نفر هم برگزاری چنین رویدادی به نظرم کار سختی نیست.) من مقاومت کردم، تقریبا مطمئن بودم که نوید هم به خاطر نحوه‌ی فکرکردن و دغدغه‌هایش با این شکل از مراسم موافقت نخواهد کرد. به آرش گفتم من مخالفم اما اگر اصرار داری با نوید هم مشورت کن. آرش با نوید صحبت کرد و به نظر نوید ایده‌ی خیلی جالبی بود. این موافقت بخشی از نگرانی‌های من را برطرف کرد چون فهمیدم به نظر آنقدر که من فکر می‌کنم کار ترسناکی نیست. بعد آرش مدیریت، برنامه‌ریزی و ساختن گروه برای هماهنگی‌ها را شروع کرد. همه به جز من بسیار از این ایده استقبال کردند و شروع کردند به مسئولیت‌پذیرفتن و ایده‌دادن، این ناگهان من را هم امیدوار و همراه کرد.

آرش: ما فعالیت‌های مشابهی را در «موسسه پژوهشی کودکان دنیا» انجام می‌دادیم. من از آنجا یاد گرفتم که می‌شود آدم‌ها را برای یک مراسم و به بهانه‌های مختلفی دور هم جمع کرد و یاد گرفتم که چه طور می‌شود همه بخش کوچکی از کار را دست‌شان بگیرند، و کار پیش برود. از طرف دیگر توجه‌کردن به آیین‌ها و مراسم‌هایی که در فرهنگ خودمان داریم و به استقبال رفتن و مهیاشدن برای رویدادهایی خاص بسیار برای من جالب شده بود. ما در فضای تمرین برای اولین بار سمنو پختیم (در موسسه کودکان دنیا سمنو نپخته بودیم) و تجربه‌ی این کار را هم از قبل نداشتم و ندیده بودم که چطور به صورت جمعی باید سمنو پخت. این اولین پیغامی است که در گروه سمنوپزون گذاشتم و از آدم‌ها دعوت کردم: «ما هر سال برنامه‌هایی مثل قاشق زنی و شادپیمایی داشتیم که امسال امکان اجرایش را نداریم، فکر کردیم شاید همین که بتوانیم دورهم برای به استقبال عید رفتن جمع شویم و کاری جمعی بکنیم، در این شرایط خیلی خوب باشد.» بعد نوشتم امشب باید گندم ها را خیس کنیم و برای این‌که به تاریخ برنامه‌ریزی‌شده برسیم، همان روز (۲۳ اسفند) رفتیم به دنبال تهیه گندم.

سارا: راستش را بخواهی من اصلا انتظار نداشتم که از چنین فعالیت‌هایی استقبال شود.

ساینا: در این مراسم‌ها چه فعالیت‌هایی داشتید؟

سارا: در مراسم سمنوپزون؛ تخم مرغ رنگ کردیم، سمنو پختیم و باهم غذا خوردیم، شیما(میرحمیدی) عروسکی چوبی آماده کرده بود که می‌خواستیم آن را در دیگ سمنو بیاندازیم. در واقع عروسک قرار بود موقع کشیدن سمنوها به صورت تصادفی در ظرف یکی از شرکت‌کنندگان بیافتد. فعالیت‌های شب یلدا (آماده سازی و خود مراسم) از این قرار بود: شال‌اندازون، انار دون‌کردن، شاهنامه‌خوانی، غذاپختن دورهم، ضبط کردن تبریک‌های شب یلدا به زبان‌های مختلف و پخش آن در فضای تمرین، پختن آش‌رشته و آماده‌کردن هدیه‌هایی برای شرکت‌کنندگان در فضا و عابران و همسایگان. یکی دیگر از فعالیت‌ها به این شکل بود که باید نامه‌ای بدون درج نام نویسنده می‌نوشتیم و آن را برای تشکر از کسی که در زندگی ما به هر نحوی نوری تابانده ارسال می‌کردیم. برای ارسال نامه‌ها هم کسانی داوطلب می‌شدند و ما نامه‌ها را بین آنها تقسیم می‌کردیم. نوشتن آرزوها روی کاغذ و نصب‌کردن آنها به درخت حیاط و یا فرستادن آنها با بادکنک به هوا هم از دیگر برنامه‌های شب یلدا و پیشواز شب یلدا بود.

آرش: به صورت کلی اینطور می‌توانم بگویم؛ یک بخش از برنامه‌ها آن فعالیت‌هایی است که مثلا در منطقه‌ای از ایران رواج داشته و آن را برگزار می‌کردند. ما سعی می‌کردیم که آن فعالیت‌ها را با شرایط امروز مناسب‌سازی کرده و انجام دهیم (مثل شال‌اندازون که چون نمی‌شد بام به بام رفت و هدیه گرفت، ما شال‌ها را از بالکن طبقه‌ی اول آویزان می‌کنیم و هدیه‌ها در طبقه‌ی پایین به صورت تصادفی به شال‌ها بسته می‌شوند و شال‌ها بالا کشیده می‌شوند). یک بخش دیگر نوعی از فعالیت‌هایی است که آدم‌ها را به افراد دیگری مثل فامیل، دوست یا به تجربه‌های زیسته‌ی مرتبط با آن روز وصل می‌کنند. یک بخش دیگر کارکردن روی یک مفهوم مرتبط با آن مراسم است، بخش دیگر تهیه خوراکی و پخت و پز بود.کمک به آدم‌ها برای این‌که به چیز مثبتی مثل رویاها و آرزوهایشان بپردازند و توجه‌کردن به افراد خارج از فضای تمرین نیز بخش‌های دیگر بودند.

ماجرا این است که هر مراسمی یک مسیری به ما می‌دهد و ما براساس آن مسیر یا مفهومی که می‌سازد، یک سری از فعالیت‌ها را ایجاد می‌کنیم. مثلا برای شب یلدا یک گروهی از آدم‌ها که احتمالا فعال‌ترند و می‌توانند ایده‌هایی داشته باشند و مسئولیت‌هایی را بپذیرند، دورهم جمع می‌شوند و ایده‌ها را مطرح و بررسی می‌کنند و در مرحله بعد برای ایده‌ها مسئولانی مشخص می‌کنند و آن ایده‌ها را پیش می‌برند. ضمن این‌که من خودم هم چند ایده‌ای که فکر می‌کنم انجام دادن‌شان خوب است را پیشنهاد می‌دهم و سعی می‌کنم خودم در رابطه با هر فعالیت یکی دو قدم جلوتر را ببینم، پیشنهادهایی داشته باشم و اگر لازم بود بتوانم بخش اصلی کار را برای انجام‌شدن دست بگیرم.

ساینا: آیا برای برگزارکنندگان مهم است که این رویدادها حتما از مناسبت‌های مشخصی در تقویم انتخاب شوند؟

آرش: این فعایت‌ها و رویدادها بیشتر بهانه‌ای است برای گردهم آوردن افراد. ویژگی مناسبت‌هایی که در تقویم هستند این است که شکلی از توجه به گذشته‌ی مشترک در آن‌ها وجود دارد و احتمالا این مناسبت‌ها نقش کنارهم جمع‌کردن افراد را برای سالیان سال داشته‌اند. در نتیجه چنین خاصیت پنهانی را در خود دارند و انگار اکثر افراد هم این خاصیت را می‌شناسند و بهتر به آن وصل می‌شوند. اما این به این معنی نیست که نمی‌شود یک مراسم تازه در تقویم ایجاد کرد. من فکر می‌کنم این امکان وجود دارد که ما یک روز را به دلخواه خودمان روز همسایه بنامیم و افراد را به این واسطه دورهم جمع کنیم و به این موضوع بپردازیم. یا مثلا می‌شود فکر کرد که به چه موضوعی باید توجه شود که در تقویم نیست و آن را به تقویم خودمان اضافه کنیم.

من متوجه شدم که به استقبال مراسم ها رفتن بسیار جالب است. نه این‌که فقط همان روز را مورد توجه قرار دهیم. مثلا در رابطه با مراسم شب یلدا پیشنهاد دادیم که یک هفته زودتر به استقبال یلدا برویم و فعالیت‌هایی را برای پیشواز رفتن انجام دهیم.

ساینا: تا آنجایی که من متوجه شدم، تقسیم کار و انتخاب نوع فعالیت‌ها به صورت داوطلبانه و مشارکتی است، آیا افراد مشارکت‌کننده لازم است که از تخصص خاصی برخوردار باشند؟

سارا: از آنجایی که یکی از اهداف برگزاری این رویدادها این است که آدم‌ها دورهم جمع

شوند و باهم کاری انجام دهند و از این دورهم جمع‌شدن و فعالیت جمعی لذت ببرند، کاری که انجام می‌شود، لزوما کاری نیست که یک نفر با تخصص ویژه باید از پس آن بربیاید و احتمالا همه می‌توانند آن فعالیت را انجام دهند. نهایتا اگر لازم باشد فرد مسئول را راهنمایی می‌کنیم.

درواقع ما به یک دلیل خاصی فعالیت‌های جمعی را برگزار می‌کنیم، مناسبتی وجود دارد و لازم است برای آن کارهایی انجام شود. مثلا برای سمنوپزون لازم است گندم سبز کرد، جوانه‌ها را آسیاب کرد، سمنو را هم زد و ... یعنی به بهانه‌ی آن مناسبت ما یک سری فعالیت‌هایی را در نظر می‌گیریم و براساس آن مجموعه کارها و نیازهایی وجود دارد. اما از شب یلدای پارسال به بعد آدم‌ها به کمک آرش فعال شدند که ایده بدهند که چه کارهای دیگری می‌خواهیم انجام دهیم که کم‌وبیش به آن ایده مربوط است.

آرش: یکی از اهداف برگزاری فعالیت‌های جمعی این است که افراد بتوانند فارغ از شرایط نابرابر در ساختارهای قدرت، در این برنامه‌ها فعال شوند و مشارکت کنند. داشتم به این فکر می‌کردم که همه این فعالیت‌ها و کارهای جمعی ممکن است در شرایطی تبدیل به فعالیتی شوند که احساس «درست انجام‌ندادنِ کاری» را در افراد بوجود بیاورد. در واقع خیلی راحت می‌شود این حس را در کسی به وجود آورد که مثلا تو خوب کاردستی درست نمی‌کنی، یا به درستی این بخش را انجام نمی‌دهی. اما این وضعیت در برنامه‌های ما پیش نمی‌آید. حتی مثلا در برنامه پیشواز شب یلدای ۱۴۰۲ که قرار بود طراحی بخشی از فضا با نظارت شیما میرحمیدی و با ظرافت و تخصص انجام شود و نیاز بود شیما دقیقا به افراد بگوید که چطور کاری را انجام دهند هم، فکر نمی‌کنم که احساس ناتوانی یا به درستی کاری را انجام ندادن به کسی دست داده باشد.

ساینا: سارا تو همیشه راجع به این صحبت می‌کنی که در مراسم‌ها نوع فعالیت‌های انتخابی باعث می‌شود بار مقام اجتماعی افراد کم شود. چه مشاهداتی در رابطه با انتخاب این نوع از فعالیت‌ها داشته‌اید؟

سارا: ما به واسطه برگزاری کارگاه‌ها یا رویدادهای موسیقی برای همه، به شهرهای مختلف می‌رفتیم و با آدم‌های مختلفی فعالیت‌های موسیقایی انجام می‌دادیم. در این جریان ما مواجه می‌شدیم با آدم‌هایی که در طی برنامه و به واسطه فعالیت‌هایی که انجام می‌دادند، بخشی از سدهای شخصیتشان را کنار می‌گذاشتند و یک عریانی در آنها به وجود می‌آمد. مثلا یک پدری با بچه‌اش می‌آمد و جواب سلام ما را به زور می‌داد ولی در انتهای برنامه می‌دیدی که با بچه‌اش بالا و پایین می‌پرد و آواز می‌خواند. برای من اتفاقی که در این فعالیت‌های جمعی می‌افتد، کم‌وبیش چیزی شبیه به این است. این‌که تو می‌بینی افراد انگار چیزی را رها می‌کنند و راحت‌تر با انجام یک فعالیت سبک، ساده و جمعی که با فراغت همراه است، برخورد می‌کنند. تو با نقاش یا پزشکی مواجه می‌شوی که در مقابل بقیه آدم‌ها (و نه در جمع امن خودش) تا حدی عریان و سبک می‌شود. با طراح حرفه‌ای مواجه می‌شوی که با بقیه رقص سمنو انجام می‌دهد. من این تجربه را با آدم‌ها داشتم؛ مثلا در دومین لواشک‌پزون با فردی مواجه شدم که هر هفته به فضای تمرین می‌آمد و شطرنج بازی می‌کرد اما در مراسم لواشک‌پزون همه‌چیز برای او عوض شد و گفت «من تازه فهمیدم که دارم کجا می‌آیم و با این آدم‌ها



چه‌قدر می‌تواند خوش بگذرد، و می‌خواهم در تمام فعالیت‌های جمعی اینجا حضور داشته باشم».

ساینا: آیا نوع ارتباط برقرارکردن آدم‌ها در مراسم، چه در فعالیتی که در حال انجام آن‌اند و چه در زمانی که به هر حال در مراسم حضور دارند نوع متفاوتی از ارتباط است؟

سارا: به آدم‌ها خوش می‌گذرد، و این جنس دیگری از ارتباط است. به این واسطه راحت و سبک یا با آمادگی برای ساعت‌های پر فراغت دور هم جمع می‌شوند.

آرش: تا حالا کسانی را ندیده‌ایم که از همدیگر ناراحت شوند. یک چیز، خیلی جالب و عجیب است. من در هر فضای دیگری که حضور پیدا می‌کنم، محوریت گفتگوی افراد شوخی‌کردن، مسخره‌کردن یا پشت سر هم حرف‌زدن است و من در کل این مراسم‌ها حتی از یک گروه هم این رفتار را ندیدم و نشنیده‌ام. البته این فقط مربوط به مراسم‌ها نیست و من فکر می‌کنم جریانی که در فضای تمرین به وجود آمده‌است، کمتر این شکل از گفتگو و ارتباط را دارد و در نتیجه در این مراسم‌ها هم گفتگوها به سمت مسائل حاشیه‌ای یا مسائلی که بین آدم‌ها فاصله می‌اندازد، نمی‌رود.

یک مورد شگفت‌انگیز دیگر که نوع ارتباط افراد باهم و با این مراسم را متفاوت می‌کند، این است که در این برنامه‌ها افراد چیزهایی را باهم سهیم می‌شوند. به قول یکی از دوستان: «افراد در این برنامه‌ها مصرف‌کننده نیستند». در این برنامه‌ها هر کسی چیزی همراه خودش می‌آورد و آن را با دیگران و با مراسم سهیم می‌شود؛ سهیم شدن یک مهارت، شاید یک ایده، یا پذیرفتن یک مسئولیت. در چنین شرایطی است که فضای تمرین هم به عنوان یک مشارکت‌کننده حضور پیدا می‌کند و هزینه‌ای مازاد انجام نمی‌دهد. همه باهم داوطلبانه یا با خریدن و آوردن مواردی که احتیاج است در هزینه‌ها شریک می‌شوند و یا به صورت مستقیم با پرداخت بخشی از هزینه‌هایی که انجام شده است، مشارکت می‌کنند. این رویداد و فعالیتی است که توسط همه و برای همه برگزار می‌شود نه مراسمی که فضای تمرین برای دیگران برگزار می‌کند.

ساینا: تا به حال در این مراسم‌ها از فضای تمرین خارج شده‌اید؟

سارا: نه چندان. تا این حد که تا سر کوچه برویم و در خیابان به رهگذران یا همسایگان هدیه بدهیم یا درخت سر کوچه (هانری کوربن) را با مشارکت افراد تزئین کنیم را در مراسم‌ها داشته‌ایم. در این زمینه ایده‌هایی وجود دارد که هنوز آنها را انجام نداده‌ام. مثلا این که به فروشگاه‌های محله بسته‌های خوراکی بدهیم و بگوییم آنها را به مشتریانشان بدهند یا مثل سالیان پیش برای مراسم قاشق‌زنی به خیابان‌ها برویم و ....

آرش: به دلیل جریانات پیش‌آمده در سال به ۱۴۰۱ و جنبش مهسا، نمی‌خواستیم به شکل قبل به خیابان برویم، اگر این وضعیت نبود احتمالا ما برنامه‌های زیادی را خارج از فضای تمرین برگزار می‌کردیم.

ساینا: فکر می‌کنید چه پتانسیل‌های دیگری در برگزاری این مراسم‌ها وجود دارد که در ایده‌پردازی اولیه‌ی شما بود، اما هنوز انجامش نداده‌اید؟

سارا: برای من این جالب است که مشارکت‌کنندگان خودشان مسئولیت برگزاری یا پیشنهاددادن را برعهده بگیرند. نه فقط به این دلیل که بار مسئولیت از روی دوش ما برداشته شود (که این هم البته خیلی اتفاق خوبی است) بلکه در این صورت این رویدادها می‌توانند بیشتر از دو-سه بار در سال برگزار شوند. مادامی که بار مسئولیت از روی دوش ما کمتر نشده برگزاری این مراسم‌ها همیشه معطوف به زمان‌بندی ما خواهد بود. پس در نتیجه هم می‌تواند تعداد این فعالیت‌ها در سال بیشتر شود و هم باعث می‌شود، افراد مشارکت بیشتری داشته باشند و احساس تعلق متفاوت‌تری را به وجود میاورد. روشی که به تازگی انجام می‌شود (آرش ایده‌ها را از افراد می‌گیرد و در گروه‌ها مطرح می‌کند تا مسئول برایشان پیدا شود.) خیلی کاربردی و جالب است. به تدریج این روش می‌تواند به این سمت برود که راسی برای تصمیم‌گیری‌ها وجود نداشته باشد.

یکی از ایده‌های دیگری که داشتیم این بود که با مراکز مختلفی که در این منطقه هستند و فعالیتی انجام می‌دهند (مثل کاخ هنر، عمارت روبه‌رو و ...) گفتگو کنیم و ببینیم که چه کارهایی را می‌توانیم باهم انجام بدهیم یا این‌که چگونه این مراسم را گسترده‌تر کنیم. این هنوز اتفاق نیفتاده اما در آینده احتمالا انجام می‌شود. ما براساس تجربه این مراسم‌ها و نوع فعالیت‌هایی که در آنها انجام داده‌ایم، به نتایجی رسیده‌ایم که می‌توانیم با گروه‌های دیگر هم به اشتراک بگذاریم.

آرش: پتانسیل دیگری که وجود دارد، ارتباط‌گرفتن با همسایه‌ها و کسب و کارهای محل، ارتباط‌گرفتن با گروه‌ها و موسسه‌های دیگر در تهران، ایران و حتی دیگر کشورها است. درست است که این ارتباط می‌تواند منجر به بزرگترشدن اعضای فضای تمرین و گسترش برنامه‌های آن شود، اما من فکر می‌کنم به وجودآوردن این امکان که سازمان‌ها و موسسات دیگر بتوانند با استفاده از تجربه‌های این‌چنینی، فعالیت‌های مشابهی را خودشان سازمان‌دهی کنند، جالب‌تر و مهم‌تر است.

سارا: چیزی که پتانسیلش وجود دارد ولی هنوز اتفاق نیفتاده این است که تعداد گروه‌هایی که در فضای تمرین هستند بیشتر شود و به واسطه آن در چنین مراسم‌هایی این گروه‌ها باهم ملاقات کنند و اتفاق بزرگتری را رقم بزنند. در این صورت این گروه‌ها به جز دایره امن خودشان می‌توانند با دایره بزرگتری از آدم‌ها معاشرت کنند.

نکته‌ی دیگری که در مورد سوال تو و ایده‌های اولیه‌ی مربوط به فعالیت‌ها بخواهم بگویم این است: قبل از این‌که در فضای تمرین کار و زندگی‌مان را شروع کنیم، نوید و من راجع به ساز و کارِ فضای تمرین و فعالیت‌هایی که در زمینه‌های مختلف می‌خواهیم انجام بدهیم، گفتگو می‌کردیم. یکی از چیزهایی که من روی آن خیلی تاکید داشتم این بود که

بتوانیم افرادی که در این محله زندگی یا فعالیت می‌کنند را به واسطه‌ای در فضای تمرین جمع کنیم. این ایده از تجربه‌ای که من در آنتورپ بلژیک داشتم آمده بود. آنجا من در یک مرکز فرهنگی هنری فعال در حوزه موسیقی و تئاتر، کار می‌کردم که یک سالن بزرگ اجرا و فستیوال تئاتر خودش را داشت و ... این مرکز در محله‌ی نسبتا کوچکی واقع شده است. ساکنین آن محله به واسطه چیزهای دیگری به غیر از این فعالیت‌های اصلی مرکز، دورهم جمع می‌شوند. مثلا زمان‌هایی دورهم جمع می‌شوند و باهم غذا می‌خورند. یا مثلا کسانی که محصولات ارگانیک پرورش می‌دهند، هفته‌ای یکبار میوه‌ها و سبزی‌هایی را که افراد محله سفارش داده‌اند با وانت می‌آورند و در لابی مجموعه می‌گذارند. افرادی که محصولات را سفارش داده‌اند در طول روز می‌آیند و میوه‌ها و سبزی‌ها را از آنجا برمی‌دارند و آخرین نفر هم مسئول این است که جعبه‌ها را در یک گوشه جمع کند تا فردا آنها را ببرند. یا مثلا تصمیم می‌گیرند با افراد محله برای پیرمردی که تنهاست تولد بگیرند و آن مرکز این امکان را در اختیارشان قرار می‌دهد. برایشان مهم است که آدم‌های آن محله به یک ترتیبی به همدیگر و به این مرکزوصل شوند. فکر کردم شاید این شکل از فعالیت‌ها را می‌شود در فضای تمرین هم انجام داد. مثلا افراد گاهی دور هم جمع شوند و باهم غذایی بخورند و راجع به محله باهم گفتگو کنند. شاید بتوانند مسئله‌هایی را مطرح کنند یا مشکلاتی را حل کنند. این امکان به نظرم هنوز هم خیلی جالب است. یا مثلا فکر می‌کردم که افراد محله یا به طور خاص خانم‌های محله باهم جمع شوند و جلسات کتاب‌خوانی داشته باشند یا باهم بافتنی ببافند و ... این فعالیت‌ها می‌تواند باعث شود تا از آن فضای روزمره زندگی‌شان که احتمالا در آن آدم‌های کمتری را می‌بینند، بیرون بیایند و به یک فعالیت جمعی بپردازند.





اگر زندگی را داشته باشیم، هنر را نمی‌خواهیم

تأملی درباره‌ی زیبایی‌شناسی زندگی روزمره

سیاوش لطفی



یک دیباچه‌ی خودمانی

شاید پایان این یادداشت، آغازش را توجیه کند. این را که به جای یک چکیده یا مقدمه به سبک مقاله‌های آکادمیک، با یک داستان روزمره آغاز می‌کنم.



یکی از انگیزه‌هایم برای نوشتن این یادداشت پرفورمنسی است که اخیرا در مرکز هنری و پژوهشی «فضای تمرین» شنیدم و تماشا کردم. اجرایی از «سونات‌های روزاری» اثر «هاینریش بیبر». قطعه‌ای که بر یک بستر کاملا الهیاتی نگاشته شده و مناجاتی است با زبان موسیقیِ سازی. طراح پرفورمنس پیش‌از آغاز اجرا کنار میزی که با تداعی‌های تدهینی و تعمیدیِ نان و زیتون آراسته شده بود، ضمن توضیحاتی درباره‌ی اجرا گفت:

«لطفا موبایل‌ها رو خاموش کنید، ولی اگر گوشی کسی اون وسط زنگ زد بقیه لطفا تُرش نکنن!»
(نقل به مضمون)

این جمله، مثل تکنیک‌های فاصله‌گذاری «برِشتی»، مرا از فضای یک پرستشگاه مقدس، به «فضای تمرین» بازگرداند!

قرار بود این واقعیت «هرمنوتیکی» را به یاد آورم و بپذیرم که در تهران هزار و چهارصد و سه، فهمِ یک اثر تاریخی‌مذهبی، درآمیخته است با هزاران لایه معنای زندگی روزمره‌ی خودِ من. که یکی‌اش هم به عنوان نمونه این است که من و همشهری‌هایم در انضمامِ این زیست‌جهان، مُنزّه از خطاهایی نیستیم که در یک سالن رسمی و شیک‌وپیک کنسرت در لندن می‌توانست اسباب شرمساری‌مان شود!

امرِ روزمره در همه‌ی دوران‌ها، درتنیده است با فهم و احساسِ هنر. این موضوع را -به خصوص- وقتی به یاد می‌آوریم که به اجرایی خوب و درخور از «سونات‌های روزاری» به‌جای کلیسا، در «فضای تمرین» گوش می‌سپاریم.

زیبایی در معبد «کاتارسیس»

بازخوانی نمونه‌وار برخی از مهم‌ترین نظریه‌پردازی‌های تاریخ زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد که همواره هنر، و به خصوص هنر والا و فاخر به زعم ایدئولوژی‌هایی خاص، در کانون و قلب اندیشه به زیبایی قرار داشته، و البته تقریبا همواره از مسندی آبرومند و ارزشمند برخوردار بوده است.

حتی در لحظه‌ای که «افلاطون»، در رساله‌ی «جمهوری» حکم به اخراج هنرمند از آرمان‌شهرش می‌دهد، سنخی از رابطه‌ی هنر با حقیقتِ «ایدئال» را پیش‌فرض گرفته است: چیزها رونوشتی‌اند از ایده‌ها، و اثر هنری رونوشتی (تقلید/Mimesis) از چیزها.

این فرمول سقوط ارزش‌شناختی هنرمند در نگاه افلاطونی است. اما نهایتا هنر و زیبایی در اندیشه‌ی افلاطون هم در نسبتی با حقیقت موجودیت می‌یابد.[۱]

مفاهیمی مثل «کاتارسیس» نزد «ارسطو» ضمن کارکرد روان‌شناختیِ «تزکیه‌ی روح» از طریق ترس و همدردی، ریشه‌هایی آیینی‌الهیاتی از جشن‌های «دیونیزوسی» را در بطن خود حمل می‌کنند.[۲]

از دوران عظیم هنر مسیحی اروپای قرون میانه که در سرتاسر آن زیبایی‌شناسی همچنان هنرمحور است و هنر در خدمت امر مقدس که بگذریم، در عصر پس‌از رنسانس نیز، به‌رغم زمینی‌ترشدن روح دوران، هنر همچنان نسبت شانه‌به‌شانه‌اش را با حقیقت حفظ می‌کند.

در دوران تولد زیبایی‌شناسی مدرن، قرن هجدهم، «ادموند برک» از عنصر زیبایی‌شناختی «والایی» سخن می‌گوید. تشخیص «آن‌چه که عظیم است» به مثابه امر زیبا، پیشینه‌ی تاریخی نسبت هنر را با جهان حقیقت، و همچنین ایده‌ی ترس در تئوری تراژدی ارسطو یادآوری می‌کند.[۳]

«سورن کیِرکگور» در «یا این/یا آن»، سه پله را به سمت حقیقت یا «حقیقت ذهنی» این‌گونه معرفی می‌کند:

مرحله‌ی زیبایی‌شناختی، مرحله‌ی اخلاقی و مرحله‌ی الهیاتی.[۴]

اگرچه که زیبایی‌شناسی پله‌ی نخست و پایین‌تر است، اما همچنین مرحله‌ای در گذر به سوی حقیقت است.

این ایدئولوژیک بودن و هم‌زمان، هنرمحور بودن تأملات زیبایی‌شناختی، تا شوپنهاور و از طریق او تا نیمه‌ی نخست کار فکری نیچه و لبه‌ی قرن بیستم ادامه می‌یابد.[۵]

چیستی زیبایی‌شناسی زندگی روزمره

چند دقیقه پیش از نوشتن این واژه‌ها، داستان کوتاهی را زندگی کردم.

زیر پل کریمخان تهران پر است از دست‌فروش‌های خیلی جوانی که کاردستی‌ها و طراحی‌ها و کارهای خلاقانه‌شان را می‌فروشند. روی پله‌ی کتاب‌فروشی «ثالث»، با خانم خیلی جوانی گپ زدم که قلم طراحی‌اش نیرومند و بیان‌مند به‌چشمم آمد. گفت هر طرح قصه‌ای دارد و پشت هر اثرش، قصه را نوشته بود. لحظه‌ای خانم جوان در میانه‌ی توضیحاتش، ناگهان گفت: «مراقب باشین!» و من با ترس لحظه‌ای از مسیر موتورسیکلتی که، به‌جای خیابان، به سرعت در پیاده‌رو می‌راند کنار رفتم. بعد قیمت آثار را پرسیدم. هنرمند جوان پاسخ داد: «هرچی بدهند، حتی اگر خیلی کم هم باشه خوبه، پولْ‌لازمم».

این شاید قصه‌ی کوتاهی بود که شهر تهران با من زمزمه کرد؛ ساده و روزمره، پر از تلخی، و هم‌زمان زیبا، دیدار با یک استعداد جوان، با نگاه به معناهای بسیارش.

جوانی، یعنی اندکی گذشته و بسیاری آینده. و هر چشم‌اندازی از آینده با پوستین ابرمانند، مبهم، تیره‌روشن و عظیمی به نام امید و ناامیدی پوشیده شده. هرچه آینده بیشتر، بیم و امید افزون‌تر.

و هزار لایه‌ی دیگر از معنا، از فقر، از جهان فرهنگی ما که تکه‌پاره شده و... و...

زیبایی‌شناسی امر روزمره پیش‌از هرچیز یعنی گشوده‌بودن نسبت به معناها، پدیده‌ها و اشیاء در زندگی روزمره.

پس بدوا این پدیده، یک شیوه‌ی نگاه به‌جهان است و با پذیرابودن و «جهان‌گشوده»بودن (به زبان هایدگر در «هستی و زمان» Weltöffentlichkeit) سروکار دارد.

ازاین‌رو هر نوع نظریه‌پردازی در این زمینه ناگزیر است که -به اقتفای زیبایی‌شناسیِ کانتی- از «سوژه» حرکت را آغاز کند. زیباییِ امر روزمره به نگرش ما برمی‌گردد، نه به ویژگی عینی پدیده‌ها.

عرصه‌های بسیاری را می‌توان مثال زد. از آثار هنری مخلوق کودکان تا ورزش، باغبانی و داستان‌های روزمره‌ای نظیر آنچه که از تجربه‌ی شخصی مثال آوردم.

ازاین‌رو عرصه‌ی تأملیِ زیبایی‌شناسی زندگی روزمره، گذر از «آثار هنری فاخر» (بخوانید ایدئولوژیک!) و نوعی بازگشت نظری به چارچوب دیدگاه «باومگارتن» است.

توجه به استفاده‌ی باومگارتن از واژه‌ی یونانیِ aisthēsis به معنای ادراک از طریق حواس، ما را فورا به تجربه‌های روزمره معطوف می‌کند.

با وجود این‌که تجربه‌ی حسی هرگز ناب نیست، و عوامل بسیاری نظیر فیزیولوژی مغز، نهادهای آموزشی و فرهنگی، حساسیت‌های حسی‌ادراکی و غیره آن را شکل می‌دهند و ادراک را پیچیده و هزارلایه می‌کنند، حس در کانون ادراک حسی قرار دارد و آن را از دیگر شیوه‌های آگاهی نظیر شناخت عقلانی‌منطقی، شهود عرفانی و غیره متفاوت می‌کند.

در این بستر است که زیبایی یک‌بار دیگر از قید آثار هنری کانونی[۶] رها می‌شود و به زندگی بازمی‌گردد؛ به پوستی که نوازش می‌شود، به عطری که بوییده می‌شود و به خوراکی که پخته می‌شود.

در ادامه خواهم کوشید با کاوش چند مصداق، این مفهوم را روشن‌تر کنم، با یادآوری دوباره‌ی این‌که اینها تنها چند نمونه از میان بسیارند.

موقعیت‌های اجتماعی زیبایی‌شناختی
آیا می‌توان از گونه‌ای زیبایی‌شناسی ارتباط سخن گفت؟

به پرتره‌هایی که «پل روبنس» از پسرش «نیکولاس» کشیده نگاه کنیم. آنچه که اثر روبنس را ارزشمند کرده بیش از تکنیک یا سوژه، این است که او زیباییِ ارتباط با کودکیِ فرزند را تصویر کرده. آنچه که ارتباط و بازی و سخن‌گفتن با یک کودک را برای ما به تجربه‌ای زیبایی‌شناختی تبدیل می‌کند، تعلیق همه‌ی داوری‌های عقلانی ما و اتفاقا سنخی از دورشدن از روزمرگیِ بزرگسالانه است.

همه مراسم جمعیِ اسطوره‌ای، دینی، اعتراضات خودجوش مردمی، جشن‌ها و سوگواری‌های جمعی از این قبیل‌اند، رخدادهای رایج زندگی که از قضا به این‌جهت که نظم تکراری را موقتا به تعویق می‌اندازند، خصلت زیبایی‌شناختی دارند.

نمونه‌ی دیگر از موقعیت اجتماعی زیبایی‌شناختی، دوستی‌ها هستند. دوستی‌هایی که در آنها، به زبان ارسطو در «اخلاق نیکوماخوسی»، حد نهایی گرمای ناشی از اعتماد پدیدار می‌شود و هرطرفِ دوستی متوجه است‌که خیرِ او در گروِ خیر طرف دیگر است. در این نقطه است که رابطه، لاجرم اخلاقی خواهد بود.[۷]

این لحظه برای اندیشمندان حوزه‌ی زیبایی‌شناسی لحظه‌ی مهمی است. تقریبا همه آسیب‌شناسی فرهنگی فلسفه‌ی «شیلر»، و بزرگترین نقد او به کانت معطوف است به نادیده‌گرفتن رابطه‌ی اخلاق و زیبایی‌شناسی. بی‌جهت نیست که شیلر در شعر «قصیده‌ی شادمانی»، دوستِ یک دوست بودن را یک «بلند اقبالی بزرگ» می‌داند. (Grosse Wurf Gelungen اصطلاحی‌است که شیلر به کار برده و شاید بتوانیم، به زبان عامیانه، به یک «جُفت‌شیشِ بزرگ» ترجمه‌اش کنیم.)[۸]
این لحظه‌ی جلوس زیبایی است بر تخت اخلاق؛ روزمره است، و زیبا!
بر همین سیاق، می‌توانیم ژرف‌تر شویم و از «عشق» سخن بگوییم.

زیبایی‌شناسی بازی
«انسان تنها هنگامی بازی می‌کند که تماما انسان است، چنان‌که انسان تنها هنگامی تماما انسان است که بازی می‌کند.»[۹]

این دیدگاه شیلر است. به نظر او جوهر موقعیت‌های تراژیک زیست انسان شکاف میان «علاقه‌ی درونی» و «وظیفه‌ی بیرونی» است. بازیْ پدیداری است که در آن، این گره آسیب‌زا گشوده می‌شود، و انسان در زیباترین شکل تحقق می‌یابد. ازاین‌رو بازی امکان تحقق زیبایی‌شناختی انسان است. این وجه مهم نقد شیلر به کانت و اخلاق وظیفه‌ی (Deontological Ethics) اوست، و فرمول او برای نجات «آزادی».

دیالکتیک بازی این‌گونه است: بازی‌کن‌ها همه آزاد و برابرند، و هم‌زمان محدود و مشروط به قواعد بازی.

محدودکنندگی «قاعده» منتفی‌کننده‌ی بازی نیست، بلکه شرط ممکن‌شدن آن است. چنان‌که شرط تحقق «آزادی»، «مسئولیت» است.

زیبایی بازی این است که فاعلیت و اقتدار بازی‌کنان محدود و مشروط است.در بستر زبان فارسی، انگار این نکته در سطحی زبانی، به‌گونه‌ای، لحاظ شده. بازی در حالت مصدری «باختن» است. هر بازی‌کنی، انگار، احتمال باختن را پیش‌فرض گرفته و ازاین‌رو پیشاپیش خود را به توان زیبا و صلح‌آمیز «شکست‌خوردن» مجهز می‌کند.

زیبایی‌شناسی «هوا»

اگر شما هم مثل من در تهران، که یکی از آلوده‌ترین هواهای جهان را دارد، زندگی می‌کردید، برای درک اهمیت زیبایی‌شناسی هوا به هیچ توضیحی نیاز نداشتید!

هوا نمونه‌ی درخوری برای روشن‌کردن پهنه‌ی وسیع زیبایی‌شناسی زندگی روزمره است. و نفس ذکر آن، می‌تواند نگاه نقادانه‌ی ما را به زیبایی‌شناسیِ هنرمحور بیدار کند، و عدم کفایت آن را یادآوری کند.

هوا از بسیاری جهات به هنر بی‌شباهت است.

نخست آن‌که هوا «شیء» نیست، به این معنی که فضا و زمانی محدود و هویتی مستقل از ما داشته باشد.

دوم؛ کل بدن ما را احاطه می‌کند و با هم زندگی می‌کنیم.

سوم؛ هوا به واسطه‌ی همه‌ی حواس بر ما تأثیر می‌گذارد نه مثلا تنها از خلال بینایی یا شنوایی.

چهارم؛ هوا زیبایی‌شناسانه و روزمره ادراک و احساس می‌شود و درک آن به واسطه‌های فرهنگی و به دانش ما ارتباط چندانی ندارد.

پنجم؛ هوا مدام درحال دگرگونی است.

و نهایتا؛ و شاید از همه مهم‌تر، هر انسانی در جهان هوا را تجربه کرده و می‌کند و خواهد کرد. فارغ از زمینه‌های جغرافیایی، فرهنگی و علمی.[۱۰]

هوا فورا با پدیده‌ی آب‌وهوا ارتباط می‌یابد و به عنوان بخشی از طبیعت که همواره الهام‌بخش آثار هنری بوده است، به مثابه یک ابژه‌ی مستقلا زیبایی‌شناختی، رخ می‌نماید. اما این‌پدیده‌ی بی‌شباهت به هنر به واسطه‌ی ماهیت زیبایی‌شناختی‌اش، به راحتی به زبان و «ترمینولوژی» نقد هنری تن می‌دهد:

مِه در کرانه‌ی دریا یک اجرا، و در جاده و هنگام رانندگی یک رفتار زیبایی‌شناختی دیگر دارد. یک‌بار با مفهوم فلسفه‌هنری «ابهام» و دیگربار با مفهوم روان‌شناختی «ترس» بازی می‌کند.

یا مثلا بار دیگر، با نگرش گشوده، پرفورمنس باران را نگاه کنید. بازیگران به ترتیب ورود:
ابر، باد خنک، قطرات کوچک، شیروانی، ناودان، پنجره، قطرات بزرگ، زمین خیس.

«ایموجی» یا «تصویر-واژه»



این ایموجی گربه‌ی موذی، یا چهره‌ی کنایه‌آمیز گربه است.

هنرمندِ تصویرسازی که این پدیده را خلق کرده، آگاه بوده است که احتمالا اثرش در یک پیام مجازی با مضمونی شوخ‌طبع یا کنایه‌آمیز کاربرد دارد، و حالا کافی است به تلخیص پدیده‌ی زبانی، فرهنگی، روان‌شناختی پیچیده و تودرتوی شوخی، کنایه، موذی‌گری، بامزگی و... در این شکلک کوچک توجه کنیم تا اهمیت زیبایی‌شناختی کار تصویرساز را درک کنیم

یا مثلا تداعی‌های وسیع فرهنگی و حتی شاید، به زبان یک منتقد فرهنگ مدرن، ضدفرهنگیِ ایموجی «بادمجان» یا «انگشت وسط بالا آمده».

رویداد مهمی که در سال ۲۰۱۵ رخ داد، گویای گستره‌ی این موضوع است. ایموجی «صورت با اشک شوق» از جانب یکی از معتبرترین واژه‌نامه‌های جهان، «آکسفورد»، به‌عنوان واژه‌ی سال انتخاب شد.
نکته‌ی جالب توجه این‌که این اتفاق مجادله یا اعتراضات بزرگی از جانب نگاهبانان سواد سنتی، از قبیل زبان‌شناسان و دانشگاهیان دربرنداشت. چرا که یک زبان‌شناس یا فیلسوف جدی حوزه‌ی زبان و علوم ارتباطات به انقلاب پارادایمیِ درحال رخدادن در عرصه‌ی ارتباط انسانی واقف است.

نخستین‌بار ایموجی را هنرمند آمریکایی «هاروی راس بال» در ۱۹۶۴ برای اعلام رضایت کارمندان یک شرکت بیمه خلق کرد و پس‌از آن به سرعت در جهان ارتباطات گسترده شد.

نکته‌ی مهم و معمولا مغفول در زیبایی‌شناسی ایموجی، این است‌که ایموجی‌ها نوعی بازگشت به نظام «شمایلی» خط‌های باستانی‌اند. خط‌های اولیه که از شبیه‌کِشی پدیده‌ها (مثلا ماه و کوه و...) برای انتقال پیام استفاده می‌کردند و خط اساسا ارجاعی بصری داشت و نه زبانی. همچنین در کتب مذهبی تصویر-واژه‌هایی برای اشاره به چهره‌های پارسای مشهور استفاده می‌شد که نشانه‌هایی گرافیکی مجزایی برای هر شخص بودند.
و شاید این ماجرای بامزه‌ای برای خواندن در انتهای این بخش باشد:

در سال ۲۰۱۵ یک متهم اهل «کالیفرنیا» در دادگاهی در «نیویورک»، در ارتباط با جرمی در زمینه‌ی اداره‌ی یک بازار سیاه، محاکمه می‌شد.
وکیل او ادعا کرد شاکیان پرونده مدرک مهمی را از پیامی که مجرمانه تشخیص داده شده بود، حذف کرده‌اند.
دادستان دستور به بررسی مجدد پیام اصلی داد، و معلوم شد مدرک حذف‌شده یک ایموجی «لبخند کنایه‌آمیز» بوده و نشان می‌دهد که متهم در ابراز خود جدی نبوده است.
و این‌گونه بود که متهم کالیفرنیایی تبرئه شد! [۱۱]

هنر معاصر و مرگ کلان‌روایت‌ها

هنر معاصر از پس اندیشه‌های پست‌مدرن، و در امتداد ویران‌کردن «کلان‌روایت‌ها»، نظام‌های حقیقت و ایدئولوژی‌ها، به زندگی بازمی‌گردد.

هنرمند باستان هرگز اثری را برای نمایش در گالری سامان نمی‌داد. او یک قاشق زیبا می‌ساخت برای آن‌که سوپش را بخورد. و الهه‌ای را می‌کشید تا آیینش را برگزار کند. و این‌گونه، خوبی، کارآمدی و زیبایی مآلا یکی می‌شدند.

هنر پست‌مدرن به نشانه‌های زندگی باز می‌گردد، به امور اجتماعی‌سیاسی، به اشیاء و به روزمرگی. و به این موضوع سرنوشت‌ساز که زشتی، عجیب‌وغریبی، گروتسک و امثال این‌ها نیز در روزمره‌ی انسان این قرن جاری است. و زیبایی‌شناسی دیگر آنها را از قاموس خود اخراج نمی‌کند.

آثار «دیمن هرست» از این لحاظ می‌توانند تکان‌دهنده و حتی مشمئزکننده باشد. سر بریده‌ی گاو، مگس‌های زنده و مرده و دستگاه مگس‌کُش، در اثرش با نام «یک‌هزارسال/۱۹۹۰».
حیوانات مثله‌شده که بیننده از میان قطعه‌هایی از بدن آنها عبور می‌کند در «غیرممکن بودن مرگ در ذهن انسان زنده/۱۹۹۱» که شجاعانه، یادآوری روزمره‌بودن پدیده‌ی مرگ و پیوند مهم آن با زندگی را جرات کرده است.

صداها و سکوت‌های موسیقیِ «جان کیج»، سرهم‌بندی‌های (Readymade) «دوشان» و بازاندیشی او درباره‌ی شیء، «۴۲ دوچرخه/۲۰۰۳» اثر «آی‌وی‌وی» که اعتراضی اجتماعی به واقعه‌ی مرگ یک دوچرخه‌سوار جوان در شانگهای بود، نمونه‌هایی از بازاندیشی هنرمند معاصر درباره‌ی رابطه‌ی هنر و هستی روزمره است.

و نشانه‌هایی از کوشش زیبایی برای رهاشدن از قید هرگونه ادعای حقیقت، هرگونه ایدئولوژی یا کلان‌روایت، دین و حتی فلسفه در فرم انتزاعی آن.

اگر زندگی را می‌داشتیم...

«نمی فهمم انسان واقعا خوشبخت چگونه به فکر کار هنری می‌افتد. اگر از زندگی‌مان راضی بودیم، نیازی به هنر نداشتیم.»[۱۲]

این جمله‌ی رادیکال را «ریچارد واگنر» گفته است.

زندگی، هنر را زائد می‌کند!

هنر هست چون سهم زندگی اندک شده است. هنر فداکارانه بار زندگی زشت روزمره‌ی ما را به دوش می‌کشد. پرده کنار می‌رود و بازیگران در نقش‌های خیالی تماشاچی خسته از روزگار زشت و رنجناک را سرگرم می‌کنند تا فراموش کند که چه هوای آلوده‌ای را نفس کشیده و چه شغل بی‌خودی دارد!

واگنر یک آرزوی ارجمند را اندیشیده؛ این‌که جسم انسانی، خوراک، هوا، روابط جنسی، روابط اجتماعی، آیین‌ها، محیط زیست، اشیاء، بازی‌ها، ورزش‌ها و

حتی مرگ، در عنصر و جای خود، در کمال و کیفیت نسبی و ممکن خود، در زیباترین شکل بروز خود باشند، و آنجاست که خود زندگی به یک شیوه‌ی بودن زیبایی‌شناختی و به تندیسی هنرمندانه بدل می‌شود.



۱. افلاطون، جمهوری، برگردان محمدحسن لطفی، نشر خوارزمی
۲. جولیان یانگ، فلسفه‌ی تراژدی، برگردان حسن امیری‌آرا، نشر ققنوس ۱۳۹۵، ص ۵۶
۳. E. Burk , Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful
۴. سورن کیرکگور، یا این یا آن، جلد اول، برگردان صالح نجفی، نشر مرکز، ۱۳۹۹
۵. جولیان یانگ، فلسفه هنر نیچه، برگردان سیدرضا حسینی، نشر ورجاوند، ۱۳۹۵، ص ۱۵
۶. Canonical
۷. ارسطو، اخلاق نیکوماخوسی، برگردان محمدحسن لطفی، طرح نو ۱۳۹۸، ص ۳۲۹
۸. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Band 1, München 31962, S. 133-136,138-139
۹. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Band 5, München: Hanser 31962
همچنین به زبان فارسی ن.گ به مقاله‌ی
تأمّلی دربارهٔ «هنر گفتگو» و پیوند «گفتگو» و «بازی»
(با تاکید بر اندیشه های فردریش شیلر و هانس ـ گئورک گادامر)
نوشته‌ی مسعود زنجانی
۱۰. ن.ک اندرو لایت، زیبایی‌شناسی زندگی روزمره، برگردان شیما بحرینی، نشر کرگدن، ۱۴۰۰، ص ۲۵۹
۱۱. ن.ک مارسل دانسی، نشانه‌شناسی ایموجی، برگردان یامان حکمت و مسعود تقی‌آبادی، نشر فرهامه ۱۴۰۱
۱۲. رومن رولان، موسیقی‌دانان امروز، برگردان رضا رضایی، نشر کارنامه ۱۳۸۷، ص ۷۹



کلام پایانی

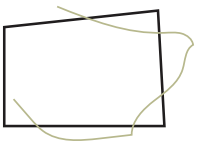
دوستان و همراهان عزیز،

تمرین محلی است برای ملاقات. تمرین، مکاشفه است. تمرین، کشف و شهود است. تمرین تحقق یک رویاست.
اما تحقق این رویا برای بخشی از این خانواده که دیرتر به این مجموعه ملحق شد و رویا بودنش را درک نکرد، تنها آغاز راه است. تمرین برای ما نترسیدن از آلودن دست‌هاست، تمرین برای ما تکرار این مهم است که در بحبوحه‌ی یکی از تاریک‌ترین برگ‌های تاریخ معاصر می‌توان صحبت از ساختن کرد. آن‌چه خواندید تلاش ما برای روایت داستان تمرین بود. تلاش ما برای نشان دادن امیدهایمان. دست‌وپا زدن‌هایمان در زمانی که هر روز داستانی تکان‌دهنده بود و معنای زندگی بیشتر از همیشه با مرگ تنیده می‌شد. تمرین، تمرین کنار هم ماندن و ساختن چیزهایی هر چند نامرئی، هرچند ناکامل است. تمرین، شهامت انجام کارها زیر نگاه خیره‌ی دیگری‌ست.

تمرین برای مایی که با کمی تاخیر به این کشتی ملحق شدیم، تنها تحقق یک رویا نیست. زمانی که هر کدام در جزیره‌هایی کوچک، جهانی را نظاره می‌کردیم که نمی‌دانستیم چطور فهمش کرده، چطور تلخی‌اش را مزمزه کنیم. برای ما تمرین، تمرین سکندری خوردن و ادامه دادن بود. امیدوار بودن نه به داستانی که قرار است بیرون از مرزهای کنترل ما نوشته شود، و نه داستانی برای نجات داده شدن. تمرین، تمرین جابجایی خرده سنگ‌های کوه بود، برای زیستن آن‌چه که شاید در ذهنمان خاک گرفته است.

امیدواریم که جادوی قصه‌ها بر روایت تمرین عزیزمان هم سایه بیفکند و قدم‌های کوچک و بزرگ‌مان به سمت بودن را از یاد نبریم، امید داریم که جادوی قصه‌ها پژواکی شده و در گوش‌هایمان زمزمه کند تا از یاد نبریم که ما در جستجوی آفرینش، همواره زندگی را برگزیدیم.





فضـای تمـریـن

کتاب تمرین، مجموعه‌ای است از مقالات در حوزه هنر، و همچنین مروری است بر فعالیت‌هایی که در مجموعه فرهنگی هنری فضای تمرین برگزار شده است. یکی از تفاوت‌های این کتاب با دیگر مجموعه‌هایی که به مرور فعالیت‌های یک موسسه می‌پردازند، نگاه انتقادی به فعالیت گروه‌هاست. همچنین ما در کتاب تمرین فرصتی مهیا می‌کنیم تا گروه‌های مقیم در فضای تمرین بتوانند از چرایی و چگونگی فعالیت‌ها و نوع نگاهشان به مقوله اجرا، تمرین و مفاهیم کلیدی تشکیل‌دهنده‌ی هویت‌شان بگویند. نقطه‌نظر ما و استفاده‌ای که از آرشیوها می‌کنیم تلاشی است برای ساختن رابطه‌ای منحصر به فرد با آرشیو، تا در عین حال که از زایایی آرشیوها نمی‌کاهیم آن‌ها را به بایگانی‌هایی رهاشده‌ای نیز تقلیل ندهیم. مقالات منتشرشده در کتاب تمرین محدود به دست‌اندرکاران گروه‌های مقیم در این فضا نیست و در هر شماره، ما از همکارانمان در دیگر حوزه‌ها دعوت به عمل می‌آوریم تا در این راه پر فراز و نشیب همراه ما باشند.