بدنمندیِ اعتراض؛ فرهنگ و اجرا در جنبش‌های اجتماعی

نویسنده: جِفری. اس جوریس

مترجم: مهسا اسداله‌نژاد

رویکردهای فرهنگی در مطالعهٔ جنبش‌های اجتماعی در معبد نظریه‌های مرسوم جنبش‌های اجتماعی سنگر گرفته‌اند؛ میدانی که موفق شده است خودش را فراسوی سوگیری‌های بیش‌ازحد نهادی، ماتریالیستی و عقلانی بسیج منابع و سنت‌های متقدم فرایندهای سیاسی تثبیت کند. محققان جنبش‌های اجتماعی در پاسخ به چالشی که نظریه‌های جدید جنبش اجتماعی و گرایش کلی به رویکردهای فرهنگی در دو دههٔ اخیر شکل داده‌اند روایت‌های متعددی از ارتباطات میان مفاهیم و جنبش‌های فرهنگی و اعتراضات سیاسی تولید کرده‌اند.[۱] گرچه در بسیاری از این روایت‌ها تصورات ایستا و بیش‌ازحد استراتژیک به فرهنگ نقد و ماهیت گفت‌وگومحور، مجادله‌ای و مولد فرهنگ بازشناسی می‌شود،[۲] همچنان به نقش اجرا در برانگیختنِ احساسات، معانی و هویت‌های جایگزین میان فعالان توجه کمی شده است.[۳]

در این مقاله ارتباط میان مفاهیم و جنبش‌های فرهنگی و اجرا در جنبش‌های اجتماعی را شرح می‌دهم. طبق مشاهداتم از جنبش‌های اخیر، از جنبش اشغال تا جنبش‌های معطوف به عدالت جهانی، و متون مرتبط با اعتراض و اجرا، می‌توانم بگویم از خلال آنچه اجرای فرهنگی[۴] می‌نامم[۵] معانی، ارزش‌ها و هویت‌های جایگزین تولید می‌شوند، بدنمند می‌گردند و به‌گونه‌ای همگانی در جنبش‌های اجتماعی به ارتباط گذاشته می‌شوند. تمرکز بر اجرای فرهنگی همچنین کمک می‌کند بین دوگانهٔ ذهن و بدن پُلی زده شود؛ دوگانه‌ای که اگر ادبیات پیرامون احساس و جنبش‌های اجتماعی را در نظر نگیریم،[۶] در روایت‌ها از فرهنگ در جنبش اخلال ایجاد می‌کند. مشخصاً تأکید بر اینکه چگونه اجراهای اعتراضی بدنمند می‌شوند به ما اجازه می‌دهد به کشف شیوه‌ای بپردازیم که معانی و هویت‌ها را از طریق بدن بیان می‌کند.[۷] درعین‌حال درمی‌یابیم بدن چگونه سوژه و عاملی زیست‌شده است.[۸] با اتکا بر مشاهدات مردم‌نگارانه از جنبش‌هایی که حول اجلاس گروه هشت[۹] در جنوا در سال ۲۰۰۱

---

۱. Darnovsky et al. 1995; Fantasia, 1988; Jasper, 1997; Johnston and Klandermans, 1995; Laraña et al. 1994; McAdam, 1988; Melucci 1989; Rochon, 1998.

۲. Fantasia and Hirsch 1995; Polletta, 1997; Steinberg, 1999.

۳. Eyerman, 2006; Fine, 1995; Hohle, 2009; Tilly, 2008.

۴. Cultural performance

۵. Juris, 2005; 2008a,b; 2012.

۶. Goodwin et al. 2001.

۷. Scheper- Hughes and Lock, 1987.

۸. Lyon and Barbalet, 1994.

۹. نهادی بین‌المللی و رسمی است که سال ۱۹۷۵ جهت افزایش و تسهیل مبادلات اقتصادی بین کشورهای صنعتی تشکیل شد و در فاصلهٔ ۱۹۹۷ تا ۲۰۱۴ شامل هشت کشور بود: انگلستان، فرانسه، آلمان، ژاپن، ایتالیا، کانادا، ایالات متحده و روسیه. در ۲۰۱۴ روسیه از این نهاد بیرون آمد. م.

شکل گرفت، ارتباط میان فرهنگ و اجرا را از طریق تحلیل حالت‌های مختلف اجرای اعتراضی ارزیابی می‌کنم و سپس تأملی بر محدودیت‌های سیاسی اجرای اعتراضی خواهم داشت.

ابتدا باید به مسئلهٔ خطر گسترش بیش‌ازحد مصادیق مفهوم اجرا اشاره کنم. همان‌طور که گودوین و جاسپر دربارهٔ ایدهٔ فرصت سیاسی گفته‌اند،[10] تصور از اجرا می‌تواند چنان به شیوه‌های مختلفی به‌کار رود و به چیزهای گوناگونی الصاق شود که دیگر بی‌معنا گردد. بورک می‌نویسد: «حتماً باید بپرسیم در زندگی اجتماعی چه چیز است که یک سناریو یا اجرا محسوب نمی‌شود؟»[11] می‌شود گفت مسئله همین است. به میزانی که فرهنگ مقوله‌ای اجرایی است، هر عملی که درگیر تولید معانی، ایده‌ها و هویت‌های جایگزین است باید چون اجرا فهمیده شود. باوجوداین، فعالیت‌های مشخصی هستند که کمتر مخاطب همگانی دارند. در قلمرو جنبش‌های اجتماعی می‌توانیم از نامه‌نگاری، تماس گرفتن و دیگر اشکال مستقیم لابی‌گری نام ببریم. درعین‌حال، ثبت‌نام اعضای یک اجتماع برای برقراری یک گردهمایی یا ادارهٔ کتاب‌فروشی برای خریدوفروش کتاب‌هایی خاص به‌منظور تغییری اجتماعی، بست‌نشینی در مراکز اجتماعی و برپایی باغ‌شهرها نیز از این قرار است. چنین کردارهایی بُعد اجرایی دارند، اما نه به آن معنا که کنش‌هایی که به‌سوی تودهٔ مردم‌اند اجرایی‌اند؛ کنش‌هایی چون راهپیمایی خیابانی، آوازخوانی اعتراضی یا ارائهٔ تئاتر پارتیزانی. بنابراین شاید بتوان به کردارهای جنبش اجتماعی در قالب پیوستاری نگریست که از کمتر اجرایی تا بیشتر اجرایی ردیف شده‌اند. درعین‌حال مهم است توجه داشته باشیم که اجرا برای جنبش‌های اجتماعی کافی نیست، بلکه در کنار فعالانی که به با افراد وسیع‌تری ارتباط برقرار و گفتارهای مخالف تولید می‌کنند، جنبش‌های اجتماعی از اجرا چون وسیلهٔ تاکتیکی و استراتژیک مهمی بهره می‌جویند. مفصل‌بندی‌های مختلفی از حیث پرداختن به عموم مردم در اجراهای قصدشدهٔ سیاسی وجود دارد و توجه به این اختلاف مستقیماً ما را به کار کسانی چون کلیر فاستر دربارهٔ تحلیل تاریخِ دریافت جمعی یا کار دان بارون کوهن دربارهٔ اجتماعات محلی در برزیل می‌رساند. برای تحلیل جنبش‌های اعتراضی حیاتی فهم این امر است که تمرین‌کنندگان–آن‌هایی که در تقاطعِ حوزه‌های مختلف ارزشی (سیاسی، زیبایی‌شناختی و فرهنگی) فعال هستند–چه استفاده یا سوءاستفاده‌ای از اجراهای قصدشده می‌کنند. در اینجا به ابعاد بیشتر اجرایی کردار در جنبش اجتماعی می‌پردازم و بر اجراهایی تمرکز می‌کنم که بیشترین رؤیت‌پذیری را برای مخاطبین وسیع‌تر اعم از دیگر فعالان، سیاست‌گذاران و عموم مردم دارند.

فرهنگ، اجرا و جنبش‌های اجتماعی

طبق نظر آن سوییدلر، در جامعه‌شناسی فرهنگ دو سنت مبنایی نظری وجود دارد که رد هریک کم‌وبیش در جامعه‌شناسی فرهنگی جنبش‌های اجتماعی دیده می‌شوند.[12] از طرفی، سنت وبری بر کنش معنادار در سطح فردی متمرکز است. هدف چنین تحلیلی این است که چگونه ایده‌ها و جهان‌بینی‌های مشخص، چون اخلاق پروتستانی، رفتار فردی را شکل می‌دهند.

10. Goodwin and Jasper, 1999.
11. Burke, 2005, p: 43.
12. Swidler, 1995.

تأثیر سنت وبری را می‌توان مثلاً در روایت‌های روان‌شناختی–اجتماعی از جایگاه فرهنگ در جنبش اجتماعی دید، مانند ادبیات پیرامون چارچوب‌یابی[۱۳] یا مطالعات پیرامون اینکه چگونه جنبش‌ها ارزش‌ها و باورهای فردی را شکل می‌دهند.[۱۴]

از طرف دیگر، سنت دورکیمی فرهنگ را در هیئت نمادهای مشترک عموم مردم و بازنمایی‌های جمعی می‌فهمد که بیش از آنکه صرفاً حیات گروهی را بازتاب دهند، آن را می‌سازند.[۱۵] اگرچه گیلفورد گیرتز از مسائل وبری از فرهنگ بسیار متأثر بود، شاید بتوان گفت زمانی که فرهنگ را چون سیستمی از معانی متجسم در نمادهای عموم مردم می‌دید، که ربطی به ایده‌های موجود در سرهای مردم نداشت، بیشتر وام‌دار دورکیم به شمار می‌رفت. کارهای او چرخش فرهنگی مهمی را در علوم انسانی و اجتماعی پدید آورد. از این منظر، نقش تحلیل‌گر تفسیر معانی فرهنگی چون متون است، نه تبیین اینکه چگونه ایده‌ها کنش را برمی‌انگیزند. در مقام یک انسان‌شناسِ فرهنگی که خود را بیشتر گیرتزی می‌داند باید بگویم رویکرد هرمنوتیکی گیرتزی به جرح‌وتعدیل نیاز دارد. همان‌گونه که ویلیام رُزبری با دقت بحث می‌کند،[۱۶] دیدن فرهنگ همچون یک متن آن را از فرایند مادی خلقش تهی می‌کند و وحدتی را بر آن به‌کار می‌بندد که توجیهی ندارد. به این ترتیب تمرکز بر فرایندی معطوف می‌شود که از طریق آن معانی فرهنگی تولید می‌شوند و جدال‌ها بر سر معانی را فعالینی که در میدان‌های پیچیدهٔ قدرت به‌گونه‌ای متفاوت جا گرفته‌اند به راه می‌اندازند.[۱۷]

بسیاری از محققین جنبش‌های اجتماعی نیز رویکردهای ایستا و تقلیل‌گرایانه به فرهنگ را نقد کرده‌اند؛ خصوصاً در مواجهه با نظریه‌های چارچوب‌یابی، جنبش‌های اجتماعی را چون مقرهایی برای مجادلهٔ فرهنگی و تولید معانی در زمینهٔ نبرد متداوم سیاسی و کنش متقابل گفت‌وگومحور می‌بینند.[۱۸] نکتهٔ مهم در راستای هدف ما، که در ادبیات جنبش‌های اجتماعی مغفول گذاشته شده، این است که معانی و هویت‌های فرهنگی جایگزین به‌طور وسیعی از طریق اجرای بدنمند فرهنگی تولید می‌شوند.[۱۹] همان‌گونه که جفری الگزندر بحث می‌کند، «متون فرهنگی تولید می‌شوند تا معانی بتوانند برای دیگران نمایان شوند.»[۲۰] آناندا برید[۲۱] تحلیلی موشکافانه از خوانش و مجادلهٔ عمومی چنین متون فرهنگی‌ای را با توجه به عدالتِ پسانسل‌کشی روایی ارائه می‌دهد. به‌علاوه، تمرکز بر اجرا به ما اجازه می‌دهد نه‌تنها پویایی تولید و ارتباط فرهنگی را ارج گذاریم، بلکه همچنین به فراسوی دوگانهٔ ذهن و بدن حرکت کنیم که در اغلب روایت‌ها از فرهنگ در جنبش‌های اجتماعی جا افتاده است.

13. Snow et al. 1986.
14. Rochon, 1998.
15. Swidler, 1995.
16. Roseberry, 1989.
17. Alvarez et al. 1998; Burdick, 1998.
18. Fantasia and Hirsch, 1995; Polletta, 1997; Steinberg, 1999; Tarrow, 1992.
۱۹. جانستون و کلندرمانز (۱۹۹۵) با رویکردی وبری از فرهنگ معنایی «اجرایی» می‌فهمند که افراد می‌توانند از «ابزار» فرهنگی مشخصی، یعنی از نمادها، جهان‌بینی‌ها، داستان‌ها و مناسک استفاده کنند (Swidler, 1986) تا استراتژی‌های مشخص کنش‌ورزی را بسط دهند. اما به نظر من این رویکرد چیزی از اجرا نمی‌گوید و صرفاً از «اِعمال» فرهنگ حرف می‌زند. اگرچه من با نقدشان در قبالِ رویکردهای سیستماتیک به فرهنگ، آن‌چنان‌که گیرتز می‌گفت، موافقم و قبول دارم تمایز و ساخت معنا را درنمی‌یابند، باور ندارم که فرهنگ یک استعارهٔ ابزاری است. درعوض، به باور من فرهنگ همچون اجرا بر ساخت معنا در نمادها و گفتارهای عمومی هم‌پای جدال‌ها بر سرِ چنین معانی‌ای تأکید می‌کند.
20. Alexander, 2004.
21. Ananda Breed

درون‌مایهٔ اجرا کاملاً از آثار اصلی پیرامون جنبش‌های اجتماعی غایب نبوده است. درواقع چارلز تیلی هم از اهمیت رپرتوار اعتراض، یعنی گردهمایی‌ها و تظاهرات عمومی، اجتماع‌ها، کارزار جمع‌آوری امضا و غیره، نوشته است و هم از اشکال سازمان‌یافته و پایدار طرح دعوی. از دید تیلی هر دو مشخصهٔ جنبش‌های اجتماعی به شمار می‌روند. یک رپرتوار مشخص مجموعهٔ مشخصی از اجراها را در بر می‌گیرد. این استعارهٔ تئاتری طبیعتِ «طبقه‌بندی‌شده، آموخته‌شده و درعین‌حال بداهه‌پردازانهٔ» روال‌های طرح دعوی و موضوع دعوی را میان آسیب‌دیدگان نشان می‌دهد. رپرتوارها می‌توانند تغییر کنند، اما به‌طورکلی زمانی که مردم دعاوی جمعی‌شان را می‌سازند، این دعاوی را درون محدودیت‌هایی می‌آفرینند که رپراتور مستقر برای مکان، زمان و کل بازی ایجاد کرده است.[۲۲] باوجوداین، تیلی، همان‌گونه که خودش نیز پذیرفته است، ادبیات اجرا را به‌طور گسترده‌ای نپرورانده و بنابراین هرگز جزئیات چشمگیری از اجرا را بسط نداده است تا نوری نظری بر رابطهٔ میان اجرا، جنبش‌های بدنمند مشخص و تولید معانی و هویت‌های فرهنگی مشخص بیفکند.

نظریه‌پردازان جنبش‌های اجتماعی، متأثر از سنتِ دراماتورژی، چگونگی بیان تضاد و ارتباط با قدرت را با اجراهای نمادینِ آیینی بسط داده‌اند؛[۲۳] خصوصاً درامای جنبش اجتماعی نشان می‌دهد چگونه آنتاگونیست‌ها از هنجارهای فرهنگی، با توجه به اینکه شایسته است کجا به‌کار روند و توزیع اقتدار چگونه است، تخطی کرده‌اند.[۲۴] اجرا کردن در بافت درامای جنبش تأثیری احساسی به همراه دارد، احساسِ عاملیت تولید می‌کند و تجاربی از دگرگونی خود می‌آفرینند. مدل‌های دراماتورژیک[۲۵] در تقاطع میان فرهنگ، احساسات و اجرا آغاز می‌شوند، اما ارتباط میان این‌ها نظریه‌پردازی نشده است. رویکردهای متأخر به اجرا، در مقایسه با نسخه‌های فرهنگی تثبیت‌شدهٔ مدل دراماتوژیک، به بینشی سیال‌تر به فرهنگ رسیده‌اند.[۲۶] نوشتن دربارهٔ جنبش‌های اجتماعی و آیینی بیشتر به مشخص کردن پیوند میان احساسات و اعتراض کمک کرده،[۲۷] اما بُعد اجرایی اغلب مبهم باقی مانده است. تنها در آثار متأخر دربارهٔ جنبش‌های اجتماعی است که می‌توان بحث گسترده‌تری دربارهٔ اجرا را دید که پیوند بین اجرای اعتراضی، بدن‌ها و خلاقیت فرهنگی را کاملاً دیدنی‌تر می‌کند.[۲۸]

در حوزهٔ اجرای فرهنگی است که تولید معانی و هویت‌های جایگزین با تصویر و احساس برآمده از وضع رپرتوارهای تاکتیکیِ بدن‌محور همراه می‌شود. هایمز[۲۹] اجرا را همچون «رفتاری فرهنگی» تعریف می‌کند «که به کمک آن شخص مسئولیتی به مخاطب ابراز می‌کند.»[۳۰] اجراها «باریکه‌ها»[۳۱]یی از «رفتار بازسازی‌شده» هستند؛ یعنی رپرتوارهایی آموخته‌شده‌ای که هم

22. Tilly, 2004, p: 3, 14-15.
23. Taylor and Whittier, 1995, p: 176.
24. Benford and Hunt, 1992, p: 38.
۲۵. Dramaturgical models؛ دراماتورژی، بُردن یک درام بر روی صحنه است. به این معنا درام با بافتِ صحنه‌ای که دارد در آن اجرا می‌شود، درهم می‌آمیزد. در جامعه‌شناسی اروینگ گافمن، ما در زندگی روزمره‌مان در حال انجام کنش‌های دراماتورژیک هستیم. به این معنا هر کنش دراماتورژیک یک کنش اجتماعی است. ما در صحنه‌های مختلف اجراهای مختلفی از خود به نمایش می‌گذاریم و در هرکدام در پی آنیم تا مخاطب مشخصی را درگیر خود نگه داریم. م.
26. Burke, 2005.
27. Collins, 2001; Jasper, 1997.
28. Bogad, 2010; Eyerman, 2006; Flynn, 2013; Haugerud, 2010; Hohle, 2009; Juris, 2008a,b; Reed, 2005.
29. Hymes, 1975.
30. Burk, 2005, p: 38.
31. Strips

نمادین‌اند و هم معنا دارند و می‌توانند برای بیان ایده‌ها و هویت‌های مشخصی از طریق تکرار، تطبیق و آزمایش خلاقانه سامان‌یابی و بازسامان‌یابی شوند.[۳۲] بنابراین اجراها از طریق پیام‌های کلامی و غیرکلامی با یک مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند،[۳۳] درحالی‌که به مشارکت‌کنندگان این اجازه را می‌دهند معانی نمادین را در بافت کنشِ متقابل آیینی تجربه کنند.[۳۴]

هم‌زمان اجراها سازنده‌اند؛ سازندهٔ معانی، هویت‌ها، تصاویر، احساسات و حتی بدن‌ها؛[۳۵] همان‌طور که دِبرا کاپچان می‌گوید: «اجرا کردن یعنی حملِ چیزی به سطحِ تأثیر.»[۳۶] به‌علاوه، افزایش تجربه و تشدید چشم‌گیر کنشِ متقابل ارتباطی در اجرا آن را به وسیله‌ای قدرتمند در جهت تلاش‌های معطوف به تغییر اجتماعی تبدیل می‌کند. ریچارد بومن اشاره می‌کند که «اجراگر از طریق اجرایش توجه مشارکت‌کننده و انرژی مخاطبش را برمی‌انگیزد... زمانی که اجراگر چنین کنترلی را به دست می‌آورد، بالقوگی دگرگونی ساختار اجتماعی نیز برای او در دسترس قرار می‌گیرد.»[۳۷] جدای از رویکردهای بیش‌ازحد شناختی به فرهنگ و هویت جنبش اجتماعی، آیِرمن ادعا می‌کند اجرا «درام را می‌افزاید و احساس را فعال می‌کند... بر بدنمندی و حضور تأکید می‌کند و آن چیزی است که یک جنبش را به حرکت درمی‌آورد و کمک می‌کند جنبشْ دیگران را به حرکت درآورد. اجرای اپوزیسیون یک جنبش را از طریق کنش‌های واجدِ سبک و طراحی‌شده نمایشی کرده است و قدرت بیانگری‌اش را افزایش می‌دهد و اعتراض را به فراسوی خود جنبش می‌گستراند.»[۳۸]

اگرچه بسیاری از فعالان از ابعاد اجرایی اعتراض آگاه‌اند و، طبق تجربهٔ من، جنبش‌های اجتماعی معمولاً به فواید و مضارِ استراتژیک انواع مختلف اجرای اعتراضی بسیار خودتأمل‌گرند، صحیح است بگوییم فعالان همهٔ کردارهایی را که در اینجا بررسی می‌کنم به‌عنوان اجرا تفسیر نمی‌کنند. مثلاً سدّ معبر فراگیر علیه یک اجلاس ممکن است از نگاه یک تحلیل‌گر ابعاد اجرایی روشنی داشته باشد، اما از منظر فعالانی که سد معبر کرده‌اند این کار تلاشی عملی برای تعطیل کردن گردهمایی است، برای اختلال در عملکرد نهادی که نامشروع دیده می‌شود تا جلوی تأثیر یک سیاستِ مشخص را بگیرند. چنین تفاسیری مطابق با تاکتیک اجرایی (تئاتر پارتیزانی بیشتر توسط فعالان در هیئت یک اجرا فهمیده می‌شود تا بست‌نشینی به‌منظور اختلال در عملکرد شرکت سلاح‌های هسته‌ای) یا گروهی که فعالانه درگیر اجرا هستند تغییر می‌کنند. مثلاً برخی گروه‌ها ممکن است بیشتر از استراتژی‌های رسانه‌ای که بر اجرا متکی است استفاده کنند تا به‌قدر لازم دیده شوند، درحالی‌که اجتماعات مبارزه‌جویانه‌تر ممکن است استراتژی رسانه‌ای را به نفع تولید اثرات مستقیم‌تر رد کنند، مثل آنچه بالاتر اشاره کردیم. در اینجا از اصطلاح اجرا، بیش از منظر درونیِ خود فرایند اجرا، از منظری تحلیلی استفاده می‌کنم. بااین‌حال بسیاری از فعالان مهمی که با آن‌ها کار کرده‌ام به ابعاد اجرایی، زیبایی‌شناختی و «عملی» تاکتیک‌های اعتراضی‌شان واقف بوده‌اند. این فعالان بر تقاطع

32. Schechner, 1985.
33. Bauman, 1975; Beeman, 1993.
34. Schieffelin, 1985.
35. Butler, 1997.
36. Kapchan, 1995, p: 479.
37. Bauman, 1975, p: 305.
38. Eyerman, 2006, p: 198.

حوزه‌های مختلفی تأکید می‌کنند که فلین و تینیوس[۳۹] به آن «تأمل‌گری رابطه‌ای»، هم به‌مثابه ابزاری تحلیلی و هم واقعیتی مردم‌نگارانه و درونی میدان، می‌گویند.

اجراهای جنبش اجتماعی در نسبت با هویت و اهداف مشارکت‌کنندگان، کردارها و اشکال مشخص، درجهٔ رسمیت و بداهه‌پردازی، سطح مخاطره، شدت، زمینه و مقیاس تغییر می‌کنند. حالت‌های مختلف اجرای اعتراضی بدن‌ها و فضا را به طرق مختلفی به‌کار می‌بندند تا معانی و هویت‌های فرهنگی جایگزین و اشکالی از تجربهٔ احساسی تولید کنند. در مردم‌نگاری‌ای که در ادامه می‌آید پویایی اجرا را در نسبت با سه نوع اعتراض اجرایی بسط داده‌ام؛ حوادث اعتراضی بزرگ‌مقیاس[۴۰]، اجراهای بدنمند کوچک‌مقیاس[۴۱] و تئاتر اعتراضی[۴۲] مقولاتی خواهند بود که تحلیل خواهم کرد. این مقولات به‌قصد تحلیل از هم متمایز شده‌اند و در عمل، آن‌گونه که مردم‌نگاری نشان می‌دهد، هم‌پوشانی دارند. اما جداسازی آن‌ها در مقام تحلیل به من اجازه می‌دهد به ویژگی‌های مشخص هر نوع بپردازم. دو مقولهٔ اول به مقیاس و میزان انتزاع ارجاع می‌دهند. از سویی، تحلیل اعتراض بزرگ‌مقیاس به من امکان می‌دهد پویایی فرهنگی و منطقی وسیع‌ترِ کنش‌های فراگیر را همچون اجراهای استراتژیک جنبش اجتماعی ارزیابی کنم. از سوی دیگر، بسط اجراهای بدنمند کوچک‌مقیاس، که معمولاً (و نه همیشه) در زمینهٔ کنش‌های فراگیر اتفاق می‌افتند، اجازه می‌دهد مکانیسم‌های مشخص و تأثیرات تاکتیک‌های خاص بدنمند را در نظر بگیرم. مقولهٔ سوم درواقع در زیرمجموعهٔ اجراهای بدنمند کوچک‌مقیاس قرار می‌گیرد، اما ویژگی‌هایی چون درجهٔ بیشتری از برنامه‌ریزی و رسمیت موجب می‌شود بتوان با آن نیز برخوردی جداگانه داشت.

جنبش‌ها پیرامون اجلاس گروه هشت در جنوا

روزها قبل از ۲۰ جولای سال ۲۰۰۱، پیش از «محاصرهٔ»ی منطقهٔ قرمز در جریان نشست اجلاس گروه هشت در جنوا، اِوا، یکی از فعالان اهل شهر رم، توضیح داد که انجمن اجتماعی جنوا (جی‌اِس‌اِف)، شبکهٔ ترتیب‌دهندهٔ این جنبش، تجربه‌ای پیچیده بود که هشتصد سازمان را از سراسر ایتالیا زیر نظر داشت. او گفت: «هرکس قادر خواهد بود خود را بیان کند.» اما جی‌اِس‌اِف اصول راهنمای مشخصی هم داشت: ۱) شهر و زیربناهایش آسیب نخواهند دید و ۲) حملهٔ فیزیکی به کسی صورت نخواهد گرفت، حتی کسانی که یونیفرم بر تن کرده‌اند. به‌رغم این پارامترهای کلان، فضایی برای انواع مختلفی از اعتراض فراهم بود؛ گرچه همان‌طور که همه می‌دانستند گروه‌های مبارزه‌جوتر به تخریب هدفمند اموال، چه در قالب و چه بیرون از کنشی رسمی، مبادرت می‌کردند؛ همان‌طور که به رویارویی پرخاشگرایانه با پلیس در خیابان‌ها می‌پرداختند. کنش‌های بسیاری برنامه‌ریزی شده بودند: ۱) بلوک «نافرمانی مدنی» که «سفیدپوشان» ایتالیایی–کسانی که لباسی سراسر سفید با کلاه‌هایی رنگی و لایه‌هایی از فوم پوشیده بودند و کارشان اقداماتی مقابله‌جویانه اما خشونت‌پرهیز در چارچوب توافق جی‌اِس‌اِف بود–

39. Flynn and Tinius

۴۰. Macro-level protest events

۴۱. Micro-level embodied performances

۴۲. Protest theatre

هدایتش می‌کردند؛ ۲) بلوک «گاندی‌ها» کسانی بودند که به اشکال کهنه‌تر کنش‌ورزی خشونت‌پرهیز، چون بست‌نشینی، علاقه‌مند بودند؛ اینان اغلب صلح‌طلبانی ضد مبارزهٔ نظامی و اکولوژیست بودند و کاملاً درون توافق مذکور قرار داشتند. و ۳) گروه‌هایی چندگانه از اشغال‌کنندگان مبارزه‌جو و اعضای اتحادیه‌های کارگری که با پلیس نیز وارد نبرد تن‌به‌تن می‌شدند؛ درحالی‌که اقدامشان خارج از توافق مذکور بود.

پیش از جنبش جنوا، من و همکار بارسلونایی‌ام (در آن زمان مشغول انجام مستقیم مردم‌نگاری مبارزه‌جویانه‌ای با شبکه‌ای کاتالان‌گرا بودم که جنبشی برای مقاومت جهانی نامیده می‌شد؛ ر.ک: Juris, 2008) با شماری از فعالان بین‌المللی رادیکال، که با شبکهٔ کنش جهانی مردمان (پی‌جی‌اِ) مرتبط بودند، در پی آن بودیم به کنشی متمایز روی آوریم که بینش‌های سیاسی و ترجیحات تاکتیکی‌مان را بازتاب می‌داد. گروهی فکر می‌کرد خنده‌دار است تلاش کنیم بدون به‌کارگیری روش‌های خشونت‌پرهیز وارد منطقهٔ قرمز شویم. ربکا فریاد زد: «اگر بخواهیم خطوط چنین درهم‌فشردهٔ پلیس نظامی را بشکنیم، شکست خواهیم خورد.» دیگران احساس می‌کردند می‌شود از گونه‌ای شیوهٔ اجرایی و کارناوالیِ اعتراض استفاده کنیم؛ نه به این منظور که حادثه‌ای خلق کنیم که برای رسانه‌ها جالب باشد، بلکه برای «غافلگیری» نیروهای امنیتی. برای این منظور، سباستین گفت می‌شود از روش «سبک‌سری تاکتیکی»[۴۳] استفاده کرد که سال پیش از آن در پراگ به‌کار گرفته شده بود. طبق این روش «افراد حین حرکت انعطاف لازم را دارند و آماده‌اند تا اگر فرصتش فراهم شد، وارد منطقهٔ قرمز شوند.» بعد از چند روز مشاجره، تاکتیک سبک‌سری و فارغ‌البال بودن دست بالا را پیدا کرد؛ تاکتیکی که نقشهٔ راهی به ما می‌داد تا موقعیت خودمان را میان بلوک گاندی‌ها، که اقدامات خشونت‌پرهیز صورت می‌دادند، سراسر سفیدپوشان، که با اعتراضشان توجه رسانه‌ها را جلب می‌کردند، و اتونومیست‌هایی[۴۴]، که درگیر نبرد خیابانی بودند، پیدا کنیم.

مشخصاً تصمیم گرفتیم راهپیمایی جشن‌گونه‌ای صورت دهیم که یادآور بلوک نقره‌ای و صورتی در سپتامبر سال ۲۰۰۰ علیه بانک جهانی و صندوق بین‌المللی پول در پراگ بود. راهپیمایی شامل گروه رقص سامبا، مهمانی متحرک خیابانی و تاکتیک‌های ابداعی مبتنی بر کنش مستقیم می‌شد. در طول چنین اقدامی که من هم تصادفاً از بارسلونا در آن مشارکت کردم، رقصندگان سامبا، معرکه‌گیران رادیکال، پری‌های صورتی به تولید تصاویر قدرتمند، احساسات و عواطف مبتنی بر همبستگی کمک کردند و اجراهای نمایشی و جشن‌گونه‌شان مغایرتی حاد را هم با معترضان مبارزه‌جو و هم پلیسِ چک بازنمایی کرد. مثلاً بر سر تقاطعی یک پری صورتی با پرِ رنگی‌اش به «پاک کردن» خودرو پلیس از گردوغبار مشغول شد. وقتی پلیس نتوانست پاسخی به او بدهد، جسورتر گردید و سراغ تک‌تک افراد پلیس رفت و کفش‌هایشان را تمیز کرد، در حالتی که با خشم نگاهش می‌کردند.

۴۳. Tactical frivolity

۴۴. اتونومیسم یا خودمختارگرایی نام جنبش و نحلهٔ فکری است که در میانهٔ ۱۹۶۰ در ایتالیا ظهور کرد. این نحله مارکسیست به شمار می‌روند و ویژگی مشخص ایشان این است که برای تغییر سرمایه‌داری، کارگران را بی‌نیاز از حزب و دولت می‌بینند. م.

به جنوا برگردیم. ما حدود ساعت یازده صبحِ ۲۱ جولای به محل تجمع رسیدیم و در حال مرور میزان آمادگی‌مان برای محاصره بودیم. فضای هیجانی موقتاً بر تنش فزاینده‌ای که از روزهای قبل بر جای مانده بود غالب شد. مردم لباس‌ها، کلاه‌گیس‌ها و لوازم جانبی را تن کردند و نشانهٔ قلب صورتی را که رویش نوشته شده بود: «جهان را دوست بدارید، به آن احترام بگذارید و با هم قسمتش کنید» بالا بردند؛ نشانه‌ای که نماد بلوک نقره‌ای و صورتی بود. قبل از اینکه موافقت یا مخالفت کنم، کسی لب‌ها و گونه‌هایم را صورتی کرد و گل سفیدی در موهایم گذاشت. تقریباً ظهر شده بود که گروه سامبا حلقهٔ درام‌زنانِ بداهه‌پردازی را تشکیل داد و چند دقیقه بعد مشغول قدم زدن در خیابان شد. همان‌طور که داشتیم از خیابان پایین می‌رفتیم تا به‌طرف جنوبیِ منطقهٔ قرمز برسیم، درحالی‌که می‌رقصیدیم، آواز می‌خواندیم و درام می‌نواختیم، اشک از چشمانم سرازیر شد و همگی متوجه بوی آشنای گاز اشک‌آور شدیم. چشمم را به‌سمت چپ دوختم، جایی که معترضان درگیری تن‌به‌تن را نزدیک حصار آغاز کرده بودند. پلیس ضدشورش گاز اشک‌آور به‌سمت معترضانی با نشانه‌های سیاه و قرمز پرتاب می‌کرد و گروهی از مبارزان سیاه‌پوش که سرشان را هم پوشانده بودند سعی می‌کردند با سنگ و بطری علیه پلیس مقاومت کنند. ما به‌سرعت صحنهٔ نزاع را برای اینکه به‌طرف شمالی شهر برسیم ترک کردیم. در همان حین دریافتم مبارزان در هر جایی، نزدیک تجمع سراسر سفیدپوشان، مشغول شکستن پنجره‌ها و آتش زدن خودروها و اتوبوس‌ها شده‌اند.

کمی بعد، قبل از اینکه پلیس ضدشورش از زمین و هوا به ما حمله کند، همراه با گروهی از صلح‌طلبانی که با صلح‌طلبی کامل میدانی عمومی را به اشغال درآورده بودند به تراسی رفتم که چشم‌اندازی عالی از شهر به من می‌داد. در آن شب حوادث را این‌گونه ضبط کرده‌ام: «اشتباه نمی‌کنم، ابرهای حاصل از گاز اشک‌آورْ غلیظ‌تر و تاریک‌تر شده است. سنگینی‌اش را در هوا حس می‌کنیم. از همین تراس هم کاملاً چشم‌ها را آزار می‌دهد. بو تحمل‌پذیر نیست. انگار ابرهایی از دود واقعی همه‌جا را گرفته باشد؛ خفه‌کننده است. دورتر از این تراس هم ابرهای حجیم و تاریک دود را می‌توان دید. کلِ شهر آکنده از دود است.»

حوادثِ اعتراضی بزرگ‌مقیاس

حوادثی چون جنبش پیرامون اجلاس گروه هشت در جنوا بزرگ‌مقیاس‌ترین اجراهای جنبش اجتماعی را نمایان کرد. در این حوادث، فعالان آشکارا نبردهایشان را برای مخاطب وسیع‌تری دیدنی ساختند و احساسات و هویت‌های قدرتمندی خلق کردند. همان‌طور که در بالا گفتم، راهپیمایی‌ها، گردهمایی‌ها و اجتماعاتی عمومی وجود داشت که با کنش‌ورزی مستقیم شورشیانی که با خوانش تیلی از رپرتوارها سازگار است همراه شدند. این اجراهای فرهنگی بزرگ‌مقیاس فرایندهایی اجتماعی می‌سازند که با آن‌ها فعالان، انفرادی یا هماهنگ با هم، برای دیگران معنای موقعیت اجتماعی‌شان را بازی می‌کنند.[۴۵] مهم‌ترین ابداعات استراتژیک در دهه‌های اخیر ظهور اجتماع مقابله‌جو درون جنبش‌های عدالت جهانی در رویدادهایی چون اجلاس گروه هشت در جنوا و پیدایش اشغال فیزیکی و گستردهٔ فضاهای شهری بود که در جنبش‌های اشغال اخیر دیده می‌شود. گرچه مکانیسم‌های متعددی–از رویارویی مستقیم در یک فضا–زمانِ محدودیت‌زدایی‌شده تا اشغال وسیع و خشونت‌پرهیز فضاهای

45. Alexander, 2004, p: 529.

چندگانه–به‌کار گرفته می‌شود، هریک از تاکتیک‌ها از اجرا بهره می‌برند تا به مخالفان چهرهٔ رسانه‌ای بدهند و مجموعه‌ای جایگزین از ایده‌ها، هویت‌ها، کردارها و اشکال فرهنگی را تولید و بدنمند کنند.

در قیاس با اعتراضات نهادی، اشغال کردن‌ها و اقدامات فراگیری که اشکال مختلفی می‌توانند به خود بگیرند دیدنی‌تر و مستعدترند؛ چراکه فعالان از بدن‌هایشان برای برقراری یک مواجهه و اشغال فضا از خلال اجرای آیینی بهره می‌برند و عناصری از خطر، عدم قطعیت و نمایش را پیش می‌گذارند که فضایی «آستانه‌ای»[۴۶] خلق می‌کند؛[۴۷] جایی که جهان‌های جایگزین می‌توانند تخیل شوند و آرمان‌شهرهای سیاسی از خلال تجربهٔ زیسته تجسم می‌یابند.[۴۸] دون هاندِلمن[۴۹] تفاوت میان اعتراضات نوشته‌شده و اقدامات پیش‌بینی‌ناپذیر را از رهگذر تمایز میان حوادثی که «امر زیست‌شده در جهان را نمایش می‌دهند»[۵۰] و حوادثی که «آنچه زیستنی است در جهان بازنمایی می‌کنند»[۵۱] توضیح می‌دهد. اولی شامل راهپیمایی‌ها، گردهمایی‌ها، نمایش مستقیم، ابراز و بازتاب جهان چون چیزی ساخته‌شده است. دومی شامل اجراهایی است با پایان/ غایت گشوده چون کارناوال‌ها، دربردارندهٔ مقایسه، اختلاف و نقد. حوادث مبتنی بر بازنمایی‌کردن کیفیت حدی متفاوتی دارند که از کمبود سلسله‌مراتب و احساسات قوی برابری‌خواهانه یا «اجتماع‌ها» برمی‌آید.[۵۲] اشغال کردن‌های عمومی بزرگ‌مقیاس و اقدامات فراگیر، چون مثالی برای حوادث مبتنی بر بازنمایی، نوری انتقادی بر نظم اجتماعی–سیاسی موجود می‌تابانند و اشکال جایگزین در اجتماع بودن و سازمان‌یابی را آشکار می‌کنند. در جنبش و اشغال جنوا، پیرامون اجلاس گروه هشت اشکال جدید سیاسی و فرهنگی‌ای شامل فرایند تصمیم‌گیری رضایت‌محور، اجتماعات عام و کمپ‌های «افقی» و تشکیل غیرسلسله‌مراتبی گروه تولید شدند که دلالت‌های روشن اجتماع‌گرایانه و برابری‌خواهانه دارند (اگر در عمل همه‌جا موفق نشوند، در نظر چنین‌اند). هم‌زمان اقدامات فراگیر و دقایق مقابله‌جویانه در طول اشغال‌های عمومی–اقداماتی چون اعلام «منطقهٔ قرمز»، استفاده از گاز اشک‌آور و بیرون راندن کمپ‌های اشغالگر–در لحظاتی آستانه‌ای از وحشت، ترس و نمایش اِعمال می‌شوند که درجهٔ بالایی از «همبستگی مؤثر» را برمی‌انگیزاند.[۵۳]

اعتراضات علیه اجلاس و اشغال‌های عمومی اجراهای پیچیدهٔ آیینی هستند که می‌توان به آن‌ها «مقاومت خیال‌شده» گفت: در قالب نبردهایی بدنمند و میانجی‌شده.[۵۴] به این معنا، انواع اجراهای اعتراضی بررسی‌شده در این متن روابطی تنگاتنگ و مبتنی بر هم‌زیستی با رسانه‌های جمعی دارند.[۵۵] از نگاهی بیرونی، اقدامات مستقیم بزرگ‌مقیاس قلمروهایی اجرایی‌اند که به

---

٤٦. Limonoid space؛ فرق Liminal (حدی) با Liminoid (آستانه‌ای) این است که در فضای حدی امکان بازگشت همه‌چیز به حالت اول وجود دارد، درحالی‌که در فضای آستانه‌ای امکانِ تغییری تازه فراهم است. م.

47. Turner, 1982.

۴۸. از دید ترنر (۱۹۸۲)، امر «حدی» لازمهٔ کارکردیِ جوامعِ پیشامدرن است که درواقع صلبیتِ ساختار اجتماعی را تلطیف می‌کند. امر «آستانه‌ای» با جوامع صنعتی پویا منطبق است و غالباً با نقد اجتماعی، حتی انقلابی، در پیوند است. (۵۲-۵۴)

49. Handelman, 1990.
50. Present
51. Re-present
52. Turner, 1969.
53. Juris, 2008a,b.
54. Routledge, 1997.
55. Gitlin, 1980.

معترضان امکان می‌دهد تأمل‌گرایانه معانی و هویت‌های فرهنگی جایگزین را تولید و از خلال آن‌ها با مخاطبانی، از فعالان دیگر گرفته تا سیاست‌گذاران و عموم مردم، ارتباط برقرار کنند. این «نقد از طریق منظرهٔ تماشایی»[۵۶] با منطق غالب رسانه تطبیق دارد؛ قسمی شیوهٔ دیدن و تفسیر جهان از طریق اشکال تولید و حالت‌های انتقال پیام در رسانه‌های جمعی به‌مثابه تفریح و سرگرمی است.[۵۷] البته این اجراها می‌توانند چون اشکال کهن اجراهای کارناوالی جمعیِ واژگون‌کننده که نظم دیگری را پیش می‌کشید در نظر گرفته شوند. حوادث «اطلاعی–سرگرمی» نامتعارف، خودانگیخته، دراماتیک و از حیث احساسی غنی توجه رسانه‌ها را به خود جلب می‌کنند، درحالی‌که حوادثی که ازنظر احساسی و رؤیت‌پذیری کمتر جالب‌اند مغفول می‌مانند.[۵۸] با به روی صحنه آوردن «حوادث تصویری» تماشایی،[۵۹] معترضان روابط قدرت نابرابر را آشکار و با کُدهای نمادین غالب مجادله می‌کنند.[۶۰]

از منظری درونی، اقدامات فراگیر و اشغال کردن‌های عمومی «فضاهای تئاتریکال» مختلفی فراهم می‌کنند؛[۶۱] جایی که هویت‌های جایگزین اجرا و احساسات از طریق جدالی آیینی و تجربهٔ زیستهٔ آرمان‌شهرهای مجسم تولید می‌شوند. درواقع، به این معنا نکته‌ای که اِوا گفته بود، یعنی «هرکس می‌تواند خودش را بیان کند»، آشکار می‌شود. معترضان به اجلاس گروه هشت فقط قلمروهای پیچیده‌ای از اجرای اعتراضی در «فضاهای تئاتریکال» مختلف (سراسر سفیدپوشان، بلوک گاندی‌ها، درون/ بیرون منطقهٔ قرمز و غیره) نمی‌ساختند، بلکه کاملاً از اهمیت ابعاد بیانگری اقداماتشان آگاه بودند. به این معنا، کنشگران دربارهٔ ابعاد برجستهٔ اجرایی معاصر اعتراض بیش‌ازپیش خودتأمل‌گرند؛ به‌مثابه ابزاری که دگرگونی، هم میان مشارکت‌کنندگان و هم فراسوی آن در ساختارهای گسترده‌تر اجتماعی، به وجود می‌آورد. تأمل فعالان بر این ادراک استوار است که اقدامات فراگیر و اشغال کردن‌ها به‌واسطهٔ تغییر احساسات عمل می‌کنند: تشدید و تقویت یک احساسِ آغازگر مانند خشم، عصبانیت و انتقال آن به احساسی از همبستگی جمعی که بر شور، هیجان و سرخوشی مبتنی است. در طول کنش اعتراضی، فعالان اغلب مداخلهٔ دوره‌ای ترس، وحشت و حتی ملال را تجربه می‌کنند؛ چراکه آن‌ها ناگزیرند در مواجهاتشان با پلیس ساعاتی طولانی از انتظار، پیش‌بینی کردن و سهیم شدن در تنوع احساسی و پیچیدگیِ آیین‌های اجرایی اعتراضی را از سر بگذرانند. مشارکت‌کنندگان این پیچیدگی را متأملانه تحلیل می‌کنند.

اقدامات فراگیر معطوف به عدالت جهانی، چون جنبش محاصره کردن اجلاس گروه هشت در جنوا، سد معبر اجلاس سازمان تجارت جهانی در سال ۱۹۹۹ در سیاتل (که نمایندگان نتوانستند در روز نخست گردهمایی‌شان را برگزار کنند) یا اعتراضات سال ۲۰۰۰ علیه بانک جهانی و صندوق بین‌المللی پول در پراگ، که مسیر نمایندگان را درون کنگره سد کرد، هریک مواجهات چندگانهٔ بدنمندی بودند که تصاویر تماشایی تولید کرد و نقد فرهنگی قدرتمندی از نظم سیاسی–اجتماعی صورت داد.[۶۲]

56. Deluca, 1999.
57. Altheide and Snow, 1991.
58. Castells, 1996.
59. Deluca, 1999.
60. Melucci, 1989.
61. Hetherington, 1998.
62. Juris, 2008a,b.

هم‌زمان، احساسات متغیری از هیجان، عدم قطعیت، خطر و نمایش همراه با احساسی از هدف مشترک و حاضر شدن میان بسیاری از افراد و گروه‌ها در مخالفت ریشه‌ای و اشکالِ برابری‌خواهانه‌ای از سازمان‌دهی، حجم بزرگی از همبستگی مؤثر خلق می‌کند.

اجراهای فراگیر جنبش‌های اخیر اشغال اگرچه کمتر مقابله‌جویانه‌اند، به‌واسطهٔ گسترش عمومی عمل خود و اشغال فضا–زمان به‌طور گسترده‌تر، توجه رسانه‌ای و تأثیرات احساسی مشابهی را، هرچند با شدت کمتری، تولید می‌کنند. این اقداماتْ معنایی از جنبشِ به‌سرعت رشدیابنده و قدرتمندی را تولید می‌کنند که پوشش مثبت رسانه‌ای را برمی‌انگیزاند، درحالی‌که دستاوردهای احساسی و برآمدن قسمی سوبژکتیویتهٔ جدید (در ۹۹درصد مواقع) به همراه دارد. این سوبژکتیویته فراسوی تفاوت‌های مهم نژادی، طبقه و نسل قرار می‌گیرد، اما تعین هیچ‌کدام را از بین نمی‌برد. تودهٔ فراگیری از بدن‌ها با اشغال کردنْ قلمروی اجرایی در فضا ساخته بودند که به معترضان امکان می‌داد معانی و ایدئال‌های فرهنگی جایگزین را با توجه به توزیع قدرت اقتصادی و سیاسی انتقال دهند و اشکال جدیدی از دموکراسی افقی و فرایند تصمیم‌گیری دموکراتیک مستقیم را تجربه کنند.[۶۳] به این معنا، حوادث اعتراضی بزرگ‌مقیاس مانند اقدامات فراگیر معطوف به عدالت جهانی و اشغال کردن‌ها این ظرفیت را دارند که هویت‌ها، احساسات و معانی جایگزین را با کردارهای بدنمند و فرهنگی تولید کنند. این حوادث، در قیاس با دیگر انواع اجرای اعتراضی، به‌طور منحصربه‌فردی برای تولید احساس تعلق به جنبشی وسیع‌تر و تصاویرِ برانگیزنده‌ای مناسب‌اند که وجود یک عاملِ جمعی مبتنی بر همگان را نشان می‌دهد. روشن است که در جنوا در بستر یک حملهٔ جمعی به گروه هشت نماد اصلی و بدنمند جهانی شدن سرمایه‌دارانه، بینش‌ها و هویت‌های سیاسی جایگزین از طریق تاکتیک‌های اعتراضی متمایز اجرا شده بودند. اما فراسوی تولید تصاویر و احساسات قدرتمند، آنچه به‌ویژه در این اجراهای اعتراضی معتنابه است، درجهٔ بالای خودتأمل‌گری‌شان است. در طول جلسات برنامه‌ریزی، مکالمات استراتژیک و بحث‌های تاکتیکی، فعالان هم از اهمیت کلی اقدامات فراگیر برای تولید حضور مطلع و هم به اهمیت انتقالِ پیام‌های مشخص و بیان بینش‌های متنوع سیاسی هوشیار بودند؛ از مقاومتِ متعین خشونت‌پرهیز گاندی‌ها گرفته تا شبکه‌سازیِ منعطف قومیِ بلوک نقره‌ای و صورتی و رد خشونت‌آمیز نظمِ سرمایه‌دارانه توسط اتونومیست‌هایِ مبارزه‌جو.

اجراهای بدنمند کوچک‌مقیاس

کنش‌های اعتراضی توصیف‌شده اجراهایی بزرگ‌مقیاس بودند؛ اما همین اجراها قلمروهایی برای بی‌شمار اجرا و نبرد کوچک‌مقیاس فراهم می‌آورند. ابتدا تفاوت در سطح انتزاع تحلیلی است. به گفتهٔ تیلی (۲۰۰۸)، «مجموعه‌ای هماهنگ» از اجراهای کوچک‌مقیاس در کنار یکدیگر رپرتوارهای بزرگ‌تری از مخالفت کردن می‌سازند. درحالی‌که در بخش قبل به مکانیسم‌ها و منطق فرهنگی وسیع‌تری پرداختم، اکنون می‌خواهم به پویایی مشخص تاکتیک‌های بدنمند در یک فضا بپردازم. مثلاً، در اشغال بوستون معترضان با انواع وسایل قابل‌استفاده در محدودهٔ کمپ‌هایشان، جایی که چادرهایشان برپا بود، نبردهایی

63. Juris, 2012.

با پلیس و مقامات شهری صورت می‌دادند. گاهی افرادی از معترضان از بدن‌های بی‌پیرایه و خشونت‌پرهیزشان استفاده می‌کردند تا صلح‌طلبانه در برابر تلاش‌هایی مقاومت کنند که می‌خواست آن‌ها را از جایشان حرکت دهد یا از چرخیدن بازدارد، درحالی‌که در دیگر موقعیت‌ها معترضان ماسک «گای فاکس»[۶۴] بر چهره می‌گذاشتند و هودی‌های مشکی می‌پوشیدند که بیشتر حالتی مبارزه‌جویانه به آن‌ها می‌داد. چنین اجرای مبارزه‌جویانه‌ای عمدتاً در اشغال اوکلند[۶۵] نمودار شد؛ نبرد پرخاش‌جویانه با پلیس موجب پیدایش تصاویری از «آنارشیست‌ها»ی سیاه‌پوش شد که با پلیس ضدشورش درگیر می‌شوند. اما این دست اعتراضات با درجات مختلفی در کمپ‌های دیگر هم جریان داشت.

اغلب اجراها در اشغال بوستون خلاقانه، جشن‌گونه و آیرونیک[۶۶] بود. معترضان با لباس‌های رنگارنگ و از طریق تابلوهای مختلفی که هر فرد حمل می‌کرد («بانک‌ها با پرداخت وجه مالی نجات یافتند، ما فروخته شدیم!» «به جنگ‌ها پایان دهید و از ثروتمندان مالیات بگیرید!» «به‌جای اینکه برای معاونت به دولت کار کنم، از خودم حمایت می‌کنم: من ۹۹درصد هستم!») پیام‌هایشان را به رانندگان و عابران انتقال می‌دادند. جنبهٔ تصویری صحنه را نیز به اشغال خود درآورده بودند؛ مثلاً گروهی از مردان جوان در تمامِ شبانه‌روز درحالی‌که مایوی اسپیدو[۶۷] را به تن داشتند پلاکاردهایی را با این پیام‌ها حمل می‌کردند: «اسپیدو همین الان!» یا: «یک درصد از این اسپیدو می‌تواند ۹۹ درصد از بدن من را بپوشاند.» استفاده از اسپیدو منظره‌ای تماشایی خلق می‌کرد، درحالی‌که شعارهای پیرامونش بی‌معنی، آمیخته با طنز و پوچی به نظر می‌رسید تا بتواند توجه ناظران را جلب کند. چنین بهره‌گیری خلاقانه‌ای، با توجه به اندیشه‌های جنبش، استعاره‌ای اغواگر و نمایشی از تأثیر نامتناسب یک‌درصدی‌ها بر ۹۹درصدی‌ها خلق کرد. هم‌زمان، نبرد بر سر مشروعیت تاکتیک‌های اعتراضی (تاکتیک مبارزه‌جو مقابل تاکتیک خشونت‌پرهیز، تاکتیک لوده‌بازی در برابر تاکتیک جدی و سرسخت بودن، تاکتیک حرکت کردن یا در جایی بست نشستن)، تفاوت‌های سیاسی–فرهنگی درونی جنبش‌ها را بازتاب می‌دهد که می‌تواند به تولید ایده‌ها، معانی و هویت‌های رقیب منجر شود؛ چنان‌که در جنبش محاصرهٔ اجلاس گروه هشت در جنوا می‌شد دید. تنوعی که سراسر سفیدپوشان، بلوک گاندی‌ها و مبارزه‌جویان ایتالیایی از خود نشان دادند تکثری از رویکردها به اجرای اعتراضی را در معرض دید گذاشت. همان‌طور که پیش‌تر هم تأکید کردم، همهٔ این کنش‌های انضمامی اجراهایی خودتأمل‌گرند. همان‌گونه که در مثال پری صورتی که خودرو پلیس را در اعتراض علیه بانک جهانی و صندوق بین‌المللی پول در پراگ تمیز می‌کرد می‌شد دید، عناصر کارناوالی با ادراک کامل از اعتراضِ اجرایی به انجام می‌رسند. پری صورتی بعدتر توضیح داد:

---

۶۴. Guy Fawkes؛ ماسک «گای فاکس» تصویری از مقاومت، برگرفته از فیلم و رمان *وی مثل وندتا* توسط اعضای مجموعهٔ هکریِ انانیموس است که به نماد اولیهٔ اشغال وال‌استریت بدل شد.

۶۵. Occupy Oakland

۶۶. از آنجایی که Irony ناظر به سخن یا موقعیتی تضادگونه است که سطح رویی معنا با سطح زیرینِ آن در نسبت عکس به سر می‌برند، بهتر دانستم خود واژهٔ «آیرونی» را بدون ترجمه بیاورم. م.

67. Speedo

این شکل از صحنه در میانه پدیدار می‌شود؛ این فضای اجرا میان خطوط پلیس و خطوط مردمی که سد معبر شده‌اند شکل می‌گیرد. شکافی کوچک در آن میان. می‌دانید منظورم چیست. ما خودمان را در این شکاف دیدیم و در جوار صورت‌هایشان با پری که جارو می‌کرد انگشت‌های پایشان را قلقلک می‌دادیم. و این یک اجرا بود.[۶۸]

اقدامات فراگیر معطوف به عدالت جهانی مشخصاً ارتباطات میان حالت‌های متمایز اجرایِ بدنمند، معانی جایگزین و فضا را روشن می‌کند. مثلاً معترضان در جنبش علیه بانک جهانی و صندوق بین‌المللی پول در پراگ در سال ۲۰۰۰ قلمرو شهری را به مناطقِ با رنگ کدگذاری‌شده تقسیم کردند و حالت‌های مختلف اعتراض اجرایی را با آن مناطق تطبیق دادند. (ر.ک: Juris 2005, 2008b) راهپیمایی آبی همراه با خطر بالای اقدامی مبارزه‌جویانه بود و معترضانی که تماماً سیاه پوشیده بودند صحنه‌هایی از رویارویی خشونت‌آمیز با پلیس برقرار می‌کردند. در راهپیمایی زرد، سراسر سفیدپوشان که کلاه‌هایی تزئینی و لایه‌هایی از فوم پوشیده بودند و جلوی محافظ‌های پلاستیکی حرکت می‌کردند حالتی ابداعی از مواجههٔ خشونت‌پرهیز را پیش می‌بردند. راهپیمایی صورتی فضایی برای تحصن‌کنندگانی بود که خشونت‌پرهیز سنتی به حساب می‌آمدند و بلوک نقره‌ای و صورتی فضایی پویا و جنبشی برای کنش‌های نمایشی، تئاتری و رقص‌های هجوآمیز فراهم کرده بود. این فضا یادآور مجموعهٔ «بازپس‌گیری خیابان»[۶۹]، اعتراض کوئیرها، جنبش‌های هم‌جنس‌خواهان در دههٔ ۱۹۶۰، ائتلاف «عمل»[۷۰] برای توقف اِچ‌آی‌وی در دههٔ ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ بود.[۷۱] معانی فرهنگی رقیب از طریق اجراهای اعتراضی مختلف بدنمند شده بودند و پیام‌های مختلفی را عامدانه بر چشم‌اندازهای مختلف شهری و رسانه‌ای ثبت کردند.[۷۲]

در طول چنین اقداماتی، بدنِ کنشگر به مقری برای عاملیت سیاسی بدل می‌شود و این زمانی است که معترضان ایده‌ها، معانی و هویت‌های مختلف را از طریق «کردارهای نشانه‌ایِ متصل به بدن»[۷۳] تولید و منتشر می‌کنند[۷۴] و در برابرِ کنترل انتظام‌بخش از طریق نبردهایی در سراسر فضاهای شهری مقاومت می‌کنند و پیام‌های سیاسی مختلفی را به‌واسطهٔ اشکال، سبک‌ها و پیکربندی‌های فضامحور اعتراضی پیش می‌کشند. تاکتیک‌های مختلف یا همان «تکنیک‌های مختلف بدن» فعالان[۷۵] چیزی بیش از انتخاب‌های ابزاری است؛ آن‌ها بینش‌ها، گفتارها و هویت‌های مختلف سیاسی را تولید و بدنمند می‌کنند. هم‌زمان، نبردهای سیاسیِ کوچک بی‌شماری پیرامون توزیع بدن‌ها در فضا و در بستر نبردهایی که قلمرو فیزیکی را تولید و کنترل می‌کنند به راه می‌افتند.[۷۶] در طول اقدامات علیه اجلاس، فعالان جوان سبک‌های جایگزین مبتنی بر خرده‌فرهنگ را نیز برقرار

۶۸. Chesters and Welsh, 2004, p: 330.
69. Reclaim the Streets
70. Act Up
۷۱. Reed, 2005; Shepard, 2010.
۷۲. Juris, 2008a,b.
73. Incarnate sign practices
۷۴. Halton, 1995.
۷۵. Mauss, 1973.
۷۶. Feldman, 1991.

کردند؛[۷۷] یعنی آیتم‌های نشانه‌ای مختلفی را به خدمت گرفتند، بازترکیب‌بندی و سرهم‌بندی کردند تا هویت‌ها و پیام‌های سیاسی متمایزی را بیان کنند.

استفاده از بدن‌های فعال در اعتراض سیاسی تاریخی طولانی دارد، به‌ویژه در نافرمانی مدنی خشونت‌پرهیز که گاندی و سیاهان جنوب در طول جنبش دستیابی به حقوق مدنی در آمریکا آن را جا انداختند. رَندالف هول دربارهٔ یادگیری ایفای نافرمانی مدنی توسط فعالان حقوق مدنی سیاهان مطالبی نوشته است. او توضیح می‌دهد آن‌ها چگونه احساساتشان را کنترل کردند و از بدن‌هایشان برای ابرازِ پاکیزه و به‌قاعدهٔ «شهروندی خوب» بهره گرفتند و به این ترتیب فعالانه تکانه‌های فیزیکی‌ای را که از سوی پلیس وارد می‌شود جذب و دفع کردند. اجراهای فیزیکی چون «خود را بپوشان»[۷۸] به این معناست که از بدن سپر بسازید و «تأثیر فوران‌های خشم را به حداقل برسانید» و بنابراین «شهروندی ایدئال» را «در همهٔ اجراها بدنمند کنید.»[۷۹] البته در زمینهٔ متفاوت و با مجموعه معانی متفاوت، من در یادگیری مشابهی مشارکت کرده‌ام که طبق آن بدن‌های فعالان برای کنشِ اجرایی معطوف به جنبش‌های عدالت جهانی آماده می‌شد. اجراهای اعتراضی کوچک‌مقیاس چون حوادث اعتراضی بزرگ‌تر، که بخشی از آن محسوب می‌شوند، معانی و کردارهای بدنمند را به شیوه‌ای انباشت می‌کنند که اشکال، ارزش‌ها و هویت‌های جایگزین فرهنگی تولید می‌کنند. بااین‌حال، درحالی‌که حوادث اعتراضی بزرگ‌مقیاس تأثیرات جمعی، سوبژکتیویته‌ها و بازنمایی‌های بزرگ‌تر می‌آفرینند، اجراهای اعتراضی کوچک‌مقیاس تصاویر بدنمند مشخصی تولید می‌کنند. معانی و احساساتی نیز با این تصاویر تولید شده است که به این تصاویر الصاق می‌شوند. این تصاویر اغلب برای تمایزگذاری میان انواع مختلف گروه‌های اعتراضی استفاده می‌شود.

تئاتر اعتراضی

اجراهای بدنمندی که تاکنون در نظر گرفته‌ام تئاتری هستند؛ اما از فقدان درجهٔ معتنابهی از صحنه‌پردازیِ صوری رنج می‌برند که مشخصهٔ تئاتر به‌مثابه صورتی هنری است. به این معنا، اجراهای بدنمند تقریباً خودانگیخته و تاکتیکی‌اند و فقط درون حوادث اعتراضی گسترده‌تر معنا می‌یابند. شکل دیگری از اجرا درون جنبش اجتماعی وجود دارد که واجد تطابق ساختاری بیشتری با صورت تئاتر است. در این حالت جدایی روشن‌تری (البته نه به‌تمامی) میان اجراگر و مخالف برقرار است؛ بیشتر از قبل مشخص است که قرار است چه چیز بیان شود و آنچه از قبل مهیا شده است تکرار می‌شود. این قسم از اجراهای بیشتر تئاتری از حیث صوری نسبتاً مستقل‌اند، درحالی‌که بخشی از حوادث اعتراضی بزرگ‌مقیاس را تشکیل می‌دهند. به‌علاوه، می‌توان گفت وجه تاکتیکی این اجراها زمانی است که برای به انجام رساندن هدفی طراحی شده‌اند؛ مثلاً مختل کردن یک گردهمایی، تصاحبِ کنفرانسی خبری و غیره. اما معمولاً از این جهت تاکتیکی نیستند که در هماهنگی با دیگر تاکتیک‌ها برای

۷۷. Hall and Jefferson, 1976.
78. Covering Up
۷۹. Hohle, 2009, p: 295.

دستیابی به هدفی استراتژیک، مثلاً محاصرهٔ یک اجلاس یا مقاومت در برابر اخراج و غیره، مشخص‌اند. به‌هرروی، وجه متمایز اعتراض تئاتر از «تئاتر اعتراضی» ظریف است و این تمایز نسبی و پر از خُلَل و فُرَج است، بیش از آنکه کامل باشد. دوباره تکرار کنم که این تمایزات به‌منظور کشف دقیق‌تر آن‌هاست و در عمل اغلب در هم می‌روند.

تئاتر اعتراضی انواع مختلفی از مداخلات اجراییِ سیاسی را که کمتر یا بیشتر صورت‌بندی شده‌اند شامل می‌شود: از تبلیغات شورمند و تئاترهای خیابانی گرفته تا شیرین‌کاری‌های رسانه‌پسند و پارازیت‌های فرهنگی. از اواخر دههٔ ۱۹۶۰، جنبش‌های اعتراضی در غرب اشکال دیدنی برجسته‌ای از «تئاتر پارتیزانی»[۸۰] خلق کردند. اصطلاح «تئاتر پارتیزانی» را رونی داویس[۸۱] از گروه نمایش طنز سیاسیِ سانفرانسیسکو[۸۲] در سال ۱۹۶۶ ابداع کرد و به شکلی از تئاتر ساده و متحرکی گفته می‌شود که دسته‌های کوچکی از اجراگران فعال برای ایجاد ضربه، تعجب و آگاهی به مسئله‌ای وضع می‌کنند.[۸۳]

هدف برپاییِ کنش یا تصویری تردستانه است که به قلب مسئله یا حسی بزند تا مردم را متوجه جایی کند که در آن زندگی می‌کنند یا شرایطی که در آن هستند. تئاتر پارتیزانی می‌تواند بر سر چهارراهی اتفاق افتد، زمانی که یک راهپیمایی یا کنشِ اعتراضی در جریان است، یا در مقری مشخص باشد که تأثیر سیاسی و/ یا رسانه‌ای را به حداکثر می‌رساند، مثل زمانی که یپی‌ها[۸۴]، جوانان سنت‌شکن دههٔ هفتاد آمریکا، صدها اسکناس را در ساختمان بازار بورس نیویورک ریختند یا زمانی که جِری رابین، یکی از فعالین یِپی و معترض به جنگ ویتنام، در جلسهٔ استماع کمیتهٔ فعالیت‌های غیرآمریکاییِ مجلس نمایندگان به نشانهٔ اعتراض با لباس یونیفرمِ انقلابی آمریکا در قرن هجدهم حاضر شد و گفت هیچ‌چیز آمریکایی‌تر از انقلاب نیست. این قسم از تئاتر بارها علیه جنگ‌هایی که آمریکا در ویتنام، السالوادور و عراق به راه انداخته و از آن‌ها حمایت کرده به‌کار گرفته شده است تا هوشیاری را در قبالِ کرامت‌زدایی‌ها و خشونت آپارتاید افزایش دهد و آسیبی را نمایشی کند که جهانی شدن نئولیبرال و حرص‌وآز اقتصادی به بار آورده‌اند.

فعالانی چون گروه پلنگ‌های سیاه[۸۵] به‌علت استفاده از تئاتر پارتیزانی و دیگر اشکال تئاتر اعتراضی معروف شدند. همان‌طور که تی.وی. رید می‌گوید، حزب پلنگ‌های سیاه و جنبش قدرت‌بخشی به سیاهان در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به‌طور وسیعی از طریق اجرای تئاتریکال مبتنی بر هنر و تئاتر ملتِ سیاه عمل می‌کرد. تئاترهای حزب که شامل سخنرانی‌هایی احساسی، کنفرانس‌های خبری و مداخلات اعتراضی می‌شد «مواجهاتی واجد سبک، کاملاً نمایشی و اغلب همراه با اسلحه و شمایل پلیس» را در بر می‌گرفت.[۸۶] (۲۰۰۵: ۴۲) سلاح‌ها واجدِ پیامی بودند: رد و انکار نمادین انحصارِ دولت بر کاربست زور و تصدیق عمومیِ حق دفاع از خود در مواجهه با اقدامات خشونت‌آمیزِ برتری‌طلب سفیدها در مقام شهروندان و عاملینِ دولت. یکی از مشهورترین

---

۸۰. Guerrilla theatre

۸۱. Ronnie Davis

۸۲. San Francisco Mime Troupe

۸۳. Shechner, 1970.

۸۴. Yippies

۸۵. Black Panthers؛ حزبی برای دفاع از حقوق سیاهان در برابر خشونت پلیس که در سال ۱۹۶۶ در اوکلند کالیفرنیا پایه‌گذاری شد. م.

86. Reed, 2005, p: 42.

تئاترهای پارتیزانیِ پلنگ‌های سیاه ورود تلویزیونی (و متعاقب آن کنفرانس خبری بر پله‌های کاخ کنگره) سی زن و مردِ جوان سیاه با لباس‌های نظامی و سراسر سیاه با جلیقه‌های چرمی و تفنگ‌هایی در دست به اتاق مجمع مجلس قانون‌گذاری کالیفرنیا بود، درحالی‌که قانون‌گذاران داشتند دربارهٔ حق پلنگ‌های سیاه به داشتن تفنگ تصمیم می‌گرفتند. چنین اجرایی که به‌طور گسترده رسانه‌ای شد به‌گونه‌ای استراتژیک از بدن‌های آماده، مهیاشده و مجتمعی استفاده کرد تا پیام و هویتِ فرهنگی مشخصی را منتقل کند.

در مخالفت با تصاویر مبارزه‌جویانه و سرسختانه‌ای که پلنگ‌های سیاه به نمایش درآوردند، گروه‌های تئاتری رنگارنگ و آیرونیکی چون «میلیاردرها برای بوش»[87] نیز بودند که از طنز و شوخی برای اعتراض علیه جهانی شدن اقتصاد و رشد نابرابری اقتصادی در طول انتخابات و اعتراض‌های ضد اقتصاد جهانی بهره می‌بردند. مثلاً در سال ۲۰۰۸، در کنوانسیون ملی جمهوری‌خواهان، این گروه در هیئت «لابی‌گران برای مک‌کین» کت‌وشلوار و کلاه پوشیده بودند و نوشته‌هایی را چون «نه، تو نمی‌توانی» و «وفاداری به نفتِ بزرگ» حمل می‌کردند. در همان سال، در طول بحران مالی، فعالان اعتراضاتی را علیه وال‌استریت تحت عنوان «میلیاردرها برای کمک‌های مالی بوش» سامان دادند. آن‌ها نقش بانکداران ثروتمندی را ایفا می‌کردند که رئیس‌جمهور وقت، جرج دبلیو بوش، بدون توجه به اوضاع زندگی کارگران معمولی به آن‌ها در مقام صاحبان صنعتِ بانکداری آمریکا امتیاز مالی پرداخت کرد: «برای چکِ هفتصد میلیارد دلاری‌ات متشکریم.»[88] در تاکتیک‌های پارتیزانیِ اجرا، شکاف میان بازیگر و تماشاگر تَرک برمی‌دارد، زیرا مبادلهٔ معنایی بین کنشگران و مخاطبان بسیار رخ می‌دهد. مشارکت‌کنندگان اغلب معنی چنین مبادلاتی را متفاوت تفسیر می‌کنند، اما اجراهایی از این دست که بسیار بر کنشِ متقابل مبتنی‌اند فضایی را برای به پرسش کشیدن پیش‌فرض‌های دریافتی باز می‌گذارند و دست‌کم ادراکات سیاسی–فرهنگیِ جایگزین را بالقوه بسط می‌دهند.[89] همچون دیگر حالت‌های اجرای اعتراضی، تئاتر اعتراضی حاکی از طبیعتِ مُولدِ فرهنگ در جنبش اجتماعی است که از دوگانهٔ بدن و ذهن، از دوگانهٔ امر فرهنگی و امر فیزیکی، فراتر می‌رود. در قیاس با دیگر اشکال اجرای اعتراضی، انواع اعتراض تئاتری که از حیث صوری منسجم‌ترند در تولید پیام‌های هدفمندتر، درگیر کردن مستقیم مخاطبان و به اجرا درآمدن در زمینه‌های مختلف و روزانه تواناترند. مداخلات تئاتری به‌قصد صورت دادن اعتراض صرفاً مقری برای تولید ارزش‌ها، هویت‌ها و ایده‌های جایگزین نیستند، بلکه همچنین «کاملاً فیزیکی» احساسات مشخصی را تولید می‌کنند و انتقال می‌دهند و همچون «نمایشی برای و درونِ اعتراضات به‌مثابه کنشی که بدن را در معرض دید قرار می‌دهد» به‌کار گرفته می‌شوند.[90] این ابعاد تئاتر اعتراضی درون جنبش‌های اجتماعی هم بُعد شناختی و هم بُعد احساسی دارند و احساسات قدرتمندی از همبستگی را هنگامِ آماده شدن بدن‌های فعالان برای کنشگری تولید می‌کنند.

87. Billionaires for Bush
88. Haugerud, 2010, p: 114.
۸۹. «ارتش دلقک شورشیِ مخفی» مثال دیگری از تئاتر پارتیزانی ابداعی است که با جداسازیِ اجراگر و مخاطب از طریق وارد کردن «مخاطبان موردنظر» در ساختار و جریان خودِ اجرا مجادله می‌کند. (ر.ک: Bogad, 2010; Klepto and Evil, 2006) برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ استفاده از شوخ‌طبعی، طنز و مسخره‌بازی در اعتراضِ خلاق مبتنی بر کنش مستقیم ر.ک: تحلیلِ شِپرد (۲۰۱۰) از مسخره‌بازی و استفادهٔ گروه از اجرا برای مبارزه با سرایتِ ایدز.
90. Reed, 2005, p: 29.

بااین‌حال، همان‌طور که قبلاً اشاره کردم، این ابعاد در هم می‌روند. یکی از خاطراتی که عمیقاً در من از جنبش‌های معطوف به عدالت جهانی نقش بست به همان بخشی مربوط بود که از حرکت خودمان در خیابان به‌سمت جنوبِ منطقهٔ قرمز در جنوا نوشتم: رقصان، آوازه‌خوان و درام‌زنان. گرچه این حرکت یک «درام» کریوگرافیک نبود، آن‌چنان‌که در تئاتر اعتراضی مدنظر است، این اجرای بدنمند در قلب اعتراضات قرار داشت و به این معنا دسته‌های فعالی که راهپیمایی می‌کردند، چون بریگارد سروصدای دوزخی[۹۱] در سیاتل (۱۹۹۹)، گروه‌های نقره‌ای و صورتیِ رقص سامبا، شامل «ریتم‌های مقاومت»[۹۲] در بریتانیا (۲۰۰۰)، نقش بسیار مهمی در اقدامات اعتراضی در طول اوج‌گیری جنبش‌های معطوف به عدالت جهانی ایفا کردند.[۹۳] اجراهای حاوی رقص، موزیک و درام‌زنیِ آنان تخالفی شدید را با سبکِ پرخاش‌جویانهٔ اعتراضات مبارزه‌جویانه و رفتار خشونت‌آمیز نیروهای نظم و قانون مجسم می‌کرد و هم‌زمان «توده‌ای واجدِ ریتم»[۹۴] پدید می‌آورد که به تولید شور و هیجان قوی قادر بود. به‌اختصار، این نوع از اجرای اعتراضی ابعاد شناختی–ایده‌پردازانه و فیزیکی–احساسیِ اعتراض را گرد هم می‌آورد؛ احساساتی تا اندازه‌ای قدرتمند که حتی می‌توانند هویت‌ها، معانی و ایده‌های جایگزین خلق کنند.

جمع‌بندی

در این مقاله پویایی اجرای فرهنگی را درون جنبش‌های معاصر اجتماعی بررسی کردم. تمرکز بر اجرای اعتراضی به ما این امکان را می‌دهد که از برداشت‌های آشکارا ایستا و شیءواره مرتبط با فرهنگ در جنبش‌های اجتماعی و نقش آن فراتر رویم. من مشخصاً توضیح دادم که از خلال اجرای فرهنگی است که ارزش‌ها، معانی و هویت‌های جایگزین تولید می‌شوند، بدنمند می‌گردند و با عموم مردم از خلال جنبش‌های اجتماعی ارتباط می‌گیرند و میانشان جریان می‌یابند. اجرای فرهنگیْ روابط مجادله‌انگیزی را بین اجتماعات سیاسیِ خودتأمل‌گر و تصویر عمومی‌شان خلق می‌کند. همچنین بیان کردم تأکید بر اجرای فرهنگی می‌تواند بین دوگانگیِ بدن/ ذهن پُل بزند؛ دوگانگی‌ای که در عمدهٔ ادبیاتِ جنبش‌های اجتماعی و فرهنگ دیده می‌شود. به این معنا، و طبق مثال‌هایی که در این مقاله بررسی کردم، معانی فرهنگی صرفاً شناختی نیستند، بلکه در بافتِ اجراهای جنبشِ اجتماعی بدنمند و به‌گونه‌ای احساسی تجربه می‌شوند. به‌علاوه، همان‌طور که در طول اجراهای کوچک‌مقیاسِ مختلف در اشغال فراگیر و جنبش‌های معطوف به عدالت جهانی دیدیم، تاکتیک‌های جایگزین بدنمند ایده‌ها، ارزش‌ها و هویت‌های رقیبی را می‌آفرینند که تنوع درونیِ فرهنگی، تنش و نبرد را درون جنبشی مشخص به نمایش می‌گذارند.

دربارهٔ تأثیر اجرای اعتراضی چه می‌توان گفت؟ همان‌طور که پیش‌تر بیان کردم، حوادث اعتراضیِ بزرگ‌مقیاس هم تأثیرات بیرونی و هم درونی تولید می‌کنند و می‌توان دربارهٔ دیگر حالت‌های اجرای فعالان نیز چنین گفت. با توجه به بُعد بیرونی‌شان،

---

۹۱. Infernal Noise Brigade؛ بریگاردِ سروصدایِ دوزخی اجرایی تلفیقی شبیه موسیقی مسیتزایی (اهالی آمریکایی جنوبی با نژاد مختلط) ترتیب داد که در آن عناصری از درام، تایکو، ریتم‌های شمال آفریقا، شمالِ بالکال، مغولی و تقریباً هرچیز دیگری وجود داشت. (نقل از Bogad, 2010; 545)

92. Rhythms of Resistance

93. Juris, 2008a,b; Bogad, 2010.

94. Rhythmic crowd

اجراهای جنبش اجتماعیْ تصاویر، کردارهای فرهنگی و ایده‌های جدیدی را خلق می‌کنند که می‌توانند توجهات را به‌سمت مسئله‌ای بکشانند، بحثی عمومی شکل دهند، چارچوب‌های جدیدی را معرفی کنند، کنش‌ورزی بیشتری را برانگیزانند و به‌گونه‌ای بالقوه به تغییر الگوهای گسترده‌تر فرهنگی کمک کنند. همان‌گونه که آنجلیک هاوگِرد می‌نویسد، مقاومت فرهنگی به‌طور کلی‌تر «می‌تواند قدمی حیاتی در یاری رساندن به از جا کندن مقولات سیاسی، چارچوب‌بندی دوبارهٔ بحث‌ها، معرفی ایده‌ها و هنجارهای جدید، تألیف دوبارهٔ گفتار و ساختن اجتماعات جدید سیاسی باشد.»[۹۵] ازنظر بُعد درونی، اجراهای فرهنگی می‌توانند احساسات کم‌وبیش قدرتمند تولید کنند و به پیش بُردن هویت‌های جدید کمک کنند. این اجراها نقشی کلیدی در ایجاد سوبژکتیویته‌های جدید و خلق همبستگیِ مؤثر دارند که برای سازمان‌یابی نیاز است. تا آنجایی که اجراهای اعتراضی در هویت‌ها، گفتارها و معانی جدید مشارکت می‌کنند، می‌توانند شریک تغییر وسیعِ فرهنگی نیز باشند و این در حالی است که احساسِ عاملیت جمعیِ تولیدشده توسط اجراها می‌تواند به پایداریِ جنبش‌ها یاری رساند.

هم‌زمان، اجرای اعتراضی محدودیت‌های چشمگیری نیز دارد. اولین محدودیت این است که تأثیر همواره افزایشی اطلاعات–سرگرمی[۹۶] به این معنا است که اجراهای هرچه بیشتر تماشایی اغلب به شکست چرخه‌های پرُشده از خبر نیاز دارند؛ درحالی‌که معترضان و مشاهده‌گران ممکن است با گذر زمان علاقه‌شان را به اجراهایی که شاید برای یک بار توجهات را جلب می‌کنند از دست بدهند. ازآنجایی‌که از جنس نمایش‌اند، بداعت احساسی و بصری‌شان محدود است. شاید بتوان گفت این آن چیزی است که در اعتراضات معطوف به عدالت جهانی و اشغالگری‌های عمومی در جنبش‌های اشغال اواخر پاییز سال ۲۰۱۱ رخ داد.[۹۷] فعالان تحت فشار بودند که مدام بیافرینند تا اجراهای اعتراضی را در جهت حفظ علاقهٔ عموم بسط دهند و این اجراها را از حیث احساسی برای مشارکت‌کنندگان جالب نگه دارند. پویایی اجرای اعتراضی می‌تواند به‌سبب مسائل تعیین‌کنندهٔ سیاسی–اجتماعی، اقتصادی یا فرهنگی، که در وهلهٔ اول اعتراض را برانگیخته‌اند، رو به افول بگذارد. به این ترتیب، تکیه بر منظرهٔ تماشایی و احساس تیغی دولبه است؛ هم می‌تواند کمک کند جنبش‌ها بسط و گسترش یابند و همچنین می‌تواند از توان آن‌ها برای بسط و گسترش ساختارهای پایدارتری بکاهد که به جنبش‌ها امکان می‌دهند در طول کشمکشی طولانی دوام بیاورند.

دومین محدودیتْ این پرسشِ پابرجاست که چگونه اجراهای اعتراضی را جامعهٔ هدف دریافت می‌کند. تفسیر مخاطبان فرایندی دوجانبه و فعال است[۹۸] که نه‌تنها هویت‌ها، ارزش‌ها و معانی جدید می‌آفرینند، بلکه خودِ دریافت کرداری رابطه‌ای است. آیرمن با توجه به جنبش‌های اجتماعی می‌گوید: «شکاف میان اجرا، پیامی که جنبشی می‌خواهد منتقل کند و دریافتِ آن مسئله‌ای است که هم فعالان و هم جامعه‌شناسان باید به آن فکر کنند.»[۹۹] به این معنا، هرچقدر هم که تلاش فوق‌العاده‌ای صورت پذیرد، حتی در نمایشی‌ترین و غیرتهدیدآمیزترین اجراها، همانند آنچه دربارهٔ رقصنده‌های سامبای نقره‌ای و صورتی یا

95. Haugerud, 2010, p: 126.
96. Infotainment
97. Juris, 2008a, b.
98. Alexander, 2004, p: 564.
99. Eyerman, 2006, p: 199.

میلیاردرها برای بوش می‌شود دید، ممکن است مشاهده‌گران گیج و سردرگم در حالتی که مشتاقانه نگاه می‌کنند رها شده باشند. عامل مشکل‌زاتر این است که، همان‌طور که باومن و بریگز می‌گویند،[۱۰۰] اجراها می‌توانند به شکل متن‌هایی خالی از زمینهٔ اولیه‌شان دربیایند و به زمینه‌های گفتاری جدیدی داخل شوند. مثلاً روزنامه‌نگاران، پلیس، مأموران دولتی، نخبگان اقتصادی محلی و دیگر قدرتمندان می‌توانند بسته‌های رسانه‌ای را خلق کنند و بر آن‌ها تأثیر بگذارند[۱۰۱] تا تصاویر اعتراض را مخدوش کنند، از آن‌ها زمینه‌زدایی کنند و آن‌ها را در قالب روایت‌های جدیدی پیش بکشند که معترضان را بی‌اهمیت، در حاشیه و محقر می‌کند. درواقع، فعالانی که به خشونت اجرایی اتکا می‌کنند، مانند اعضای گروه پلنگ‌های سیاه یا بلوک سیاه[۱۰۲]، معمولاً در منظر عمومی چون جنایات‌کارانی خطرناک و تروریست نمایش داده می‌شوند.[۱۰۳] به این ترتیب، جنبش‌های اجتماعی با تنشی استراتژیک سروکله می‌زنند؛ تنشی ناشی از نیاز به تولید تصاویر تماشایی و از دست دادن بالقوهٔ کنترل بر معنای اجراهایشان.

حتی زمانی که اجراهای فعالان به تأثیرات عامدانه و مدنظر فرهنگی دست می‌یابند، یعنی تضادها را رؤیت‌پذیر می‌کنند، بحث‌های سیاسی را چارچوب می‌دهند و موفق به شکل‌دهی به نظری عمومی می‌شوند، همچنان پرسش از اینکه چطور می‌توانند از قالب تأثیر به دستاوردهای آشکار گذر کنند باقی می‌ماند. همان‌طور که بوگاد به ما یادآوری می‌کند، در اعتراض جشنواره‌ای، و صرفاً از طریق خودش، «روابط بنیادیِ تولید یا توزیع را در جامعهٔ بزرگ‌تر تغییر نمی‌کند.»[۱۰۴] بنابراین می‌شود گفت شکاف بین تغییر گفتاری و تغییر مادی خود را به‌عنوان محدودیت سوم اعتراض اجرایی مطرح می‌کند. درواقع، همان‌طور که رید می‌گوید،[۱۰۵] میزان موفقیت گروه پلنگ‌های سیاه در قدرتمند کردن اجتماعات سیاه به پیش‌ساخت‌هایشان از سازمان‌دهی و برنامه‌ریزی اجتماعی، در کنار تئاتر اعتراضی‌شان، بستگی دارد. به این معنا، اجراهای اعتراضی ممکن است ضروری باشند، اما برای فراهم آوردن تغییر اجتماعی کافی نیستند. اجراها در جنبش اجتماعی می‌توانند شرایط را برای تغییر سیاست‌گذاری خلق کنند و این کار به‌واسطهٔ رشد حساسیت و آگاهی از مسائل مشخص و متأثر کردن مباحثهٔ عمومی، در کنار تولید هویت‌ها و احساساتی که برای جنبش و تحرکی پایدار نیاز است، رخ می‌دهد. اما این بر عهدهٔ نمایندگان رسمی است که این امکان بالقوه را به‌صورت قانونی بالفعل درآورند. مثلاً، اشغالگری‌های عمومی در جنبش‌های اشغال ممکن است نوری انتقادی بر شرایط منفیِ ناشی از نابرابری انداخته باشند، اما شکل دادن به تغییر مادی هم به کنش سیاسیِ نهادینه (که لزوماً قرار نیست از فعالان جنبش سر بزند) و هم به تلاش‌های بلندمدت سازمان‌یابی برای حمایت و تولید نهادهای دموکراتیک مستقیم که به دگرگونی‌های ریشه‌ای توانمندند نیاز دارد. به این معنا، اعتراض اجتماعی باید چون نوعی استراتژی و تاکتیک

100. Bauman and Briggs, 1990.
101. Gamson and Modigiliani, 1989.
۱۰۲. Black Bloc؛ تاکتیکی که برخی معترضان آنارشیست در اعتراضات به کار می‌گیرند و سراسر سیاه می‌پوشند. م.
103. Juris, 2005, 2008a,b; Reed, 2005.
104. Bogad, 2010, p: 555.
105. Reed, 2005.

مهم جنبش فهمیده شود که در زمینهٔ شماری از استراتژی‌ها و تاکتیک‌های دیگر به‌کار می‌آید، اما خودش نباید هرگز چون دلیل وجودیِ[۱۰۶] جنبش‌های اجتماعی دیده شود.

منابع:

Alexander, Jeffrey C. 2004. ‘Cultural Pragmatics’. *Sociological Theory* 22(4):527–573. Altheide, David L., and Robert P. Snow. 1991. *Media Worlds in the Postjournalism Era*. New York: Aldine de Gruyter.

Alvarez, Sonia, Evelina Dagnino, and Arturo Escobar. 1998. ‘Introduction’. *Cultures of Politics, Politics of Cultures*, edited by Sonia Alvaerz, Evelina Dagnino, and Arturo Escobar, pp. 1–29. Boulder, Colo: Westview Press.

Bauman, Richard. 1975. ‘Verbal Art as Performance’. *American Anthropologist* 77: 290–311.

Bauman, Richard, and Charles L. Briggs. 1990. ‘Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life’. *Annual Review of Anthropology* 19: 59–88.

Beeman, William O. 1993. ‘The Anthropology of Theater and Spectacle’. *Annual Review of Anthropology* 22: 369–393.

Benford, Robert D. and Scott A. Hunt. 1992. ‘Dramaturgy and Social Movements’.

Sociological Inquiry 62(1): 35–55.

Bogad, L. M. 2005. 2010. ‘Carnivals against Capital’. *Social Identities* 16(4): 537–557.

Burdick, John. 1998. *Blessed Anastácia*. New York: Routledge.

Burke, Peter. 2005. ‘Performing History’. *Rethinking History* 9(1): 35–52. Butler, Judith.1997. *Excitable Speech.* New York: Routledge.

Castells, Manuel. 1996. *The Rise of the Network Society*. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers.

Collins, Randall. 2001. ‘Social movements and the focus of emotional attention’. *Passionate Politics*, edited by Jeff Goodwin, James Jasper, and Francesca Polletta, pp. 27–44. Chicago: The University of Chicago Press.

DeLuca, Kevin Michael. 1999. *Image Politics*. New York: Guilford Press.

Darnovsky, Marcy, Barbara Epstein, and Richard Flacks, eds. 1995. *Cultural Politics and Social Movements*. Philadelphia: Temple University Press.

Duncombe, Stephen, ed. 2002. *Cultural Studies Reader*. New York: Verso.

Eyerman, Ron. 2006. ‘Performing Opposition or, How Social Movements Move’. *Social Performance*, edited by Jeffrey C. Alexander, Bernhard Giesen, and Jason L. Mast, pp. 193–217. Cambridge: Cambridge University Press.

Eyerman, Ron and Andrew Jameson. 1998. *Music and Social Movements*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fantasia, Rick. 1988. *Cultures of Solidarity*. Berkeley: University of California Press. Fantasia, Rick and Eric L. Hirsch. 1995. ‘Culture in Rebellion’. *Social Movements and Culture*, edited by Hank Johnston and Bert Klandermans, pp. 144–159.

Feldman, Allen.1991. *Formations of Violence*. Chicago: University of Chicago Press.

Fine, Gary Alan. 1995. ‘Public Narration and Group Culture’. *Social Movements and Culture*, edited by Hank Johnston and Bert Klandermans, pp. 127–143.

Flynn, Alex. 2013. ‘Mística, Myself and I: Beyond Cultural Politics in Brazil’s Landless Workers’ Movement’. *Critique of Anthroplogy* 33(2): 168–192.

۱۰۶. Raison d’être

Gamson, William, and Andre Modigliani. 1989. ‘Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power’. *American Journal of Sociology* 95(1): 1–37.
Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books. Gitlin, Todd. 1980. *The Whole World Is Watching*. Berkeley: University of California Press.
Goodwin, Jeff and James M. Jasper. 1999. ‘Caught in a Winding, Snarling Vine’. *Sociological Forum* 14(1): 27–54.
Goodwin, Jeff, James M. Jasper, and Francesca Polletta, eds. 2001. *Passionate Politics*. Chicago: The University of Chicago Press.
Hall, Stuart and Tony Jefferson, eds. 1976. *Resistance through Rituals*. London: Hutchinson.
Halton, Eugene. 1995. *Bereft of Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
Handelman, Don. 1990. *Models and mirrors.* New York: Cambridge University Press.
Haugerud, Angelique. 2010. ‘Neoliberalism, Satirical Protest, and the 2004 U.S. Presidential Campaign’. *Ethnographies of Neoliberalism*, edited by Carol Greenhouse, pp. 112–127. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Hetherington, Kevin. 1998. *Expressions of Identity*. Thousand Oaks, Calif.: Sage.
Hohle, Randolphe. 2009. ‘The Body and Citizenship in Social Movement Research’. *The Sociological Quarterly* 50: 283–307.
Hymes, Dell. 1975. ‘Breakthrough into Performance’. *Folklore*, edited by Dan Ben- Amos and Kenneth S. Goldstein, pp. 11–74. The Hague: Mouton.
Jasper, James M. 1997. *The Art of Moral Protest*. Chicago: The University of Chicago Press.
Johnston, Hank and Bert Klandermans. 1995. ‘The Cultural Analysis of Social Movements’. *Social Movements and Culture*, edited by Hank Johnston and Bert Klandermans, pp. 3–24. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Juris, Jeffrey. 2005. **‘**Violence Performed and Imagined’**.** *Critique of Anthropology* 25(4): 413– 432.
———. 2008a. ‘Performing Politics’. *Ethnography* 9(1): 61–97.
———. 2008b. *Networking futures*. Durham, N.C.: Duke University Press.
———. 2012. ‘Reflections on #Occupy Everywhere’. *American Ethnologist* 39(2): 259–279.
Kapchan, Deborah A. 1995. ‘Performance’. *Journal of American Folklore* 108(430): 479–508.
Klepto, Kolonel and Major Up Evil. 2006. ‘The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army Goes to Scotland via a Few Other Places’. *Shut Them Down! The G8, Gleneagles 2005 and the Movement of Movements*, edited by David Harvie, Keir Milburn, Ben Trott, and David Watts, pp. 243–254. New York: Autonomedia/Dissent!
Laraña, Enrique, Hank Johnston, and Joseph R. Gusfield, eds. 1994. *New Social Movements*. Philadelphia: Temple University Press.
Lyon, Margot L., and Jack M. Barbalet. 1994. ‘Society’s Body’. *Embodiment and Experience*, edited by Thomas J. Csordas, pp. 48–68. Cambridge: Cambridge University Press.
Mauss, Marcal. 1973. ‘Techniques of the Body’. *Economy and Society* 2(1): 70–88. McAdam, Doug. 1988. *Freedom Summer*. Oxford: Oxford University Press.
Melucci, Alberto. 1989. *Nomads of the Present*. London: Hutchinson Radius. Polletta, Francesca. 1997. ‘Culture and its Discontents’. *Sociological Inquiry* 67(4): 431–450.
Reed, T. V. 2005. *The Art of Protest*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Rochon, Thomas R. 1998. *Culture Moves*. Princeton: Princeton University Press.
Roseberry, William. 1989. *Anthropologies and Histories*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Routledge, Paul. 1997. ‘The Imagineering of Resistance’. *Transactions of the Institute of British Geographers NS* 22: 359–76.
Schechner, Richard. 1970. ‘Guerrilla Theater’. *The Drama Review: TDR*
14(3):163–168.
———. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Scheper-Hughes, Nancy, and Margaret M. Lock. 1987. ‘The Mindful Body’. *Medical Anthropology Quarterly* 1: 6–41.
Schieffelin, Edward L. 1985. ‘Performance and the Cultural Construction of Reality’. *American Ethnologist* 12: 707–724.
Shepard, Benjamin. 2010. *Queer Political Performance and Protest*. New York: Routledge.
Snow, David A., E. Burke Rochford Jr., Steven K Warden, and Robert D. Benford. 1986. ‘Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation’. *American Sociological Review* 51(4): 464–481.
Steinberg, Marc W. 1999. ‘The Talk and Back Talk of Collective Action’. *American Journal of Sociology* 105(3): 736–780.
Swidler, Ann. 1995. ‘Cultural Power and Social Movements’. *Social Movements and Culture*, edited by Hank Johnston and Bert Klandermans, pp. 25–40. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Tarrow, Sidney. 1992. ‘Mentalities, Political Cultures, and Collective Action Frames’. *Frontiers in Social Movement Theory*, edited by Aldon D. Morris and Carol McClurg Mueller, pp. 174–202. New Haven: Yale University Press.
Taylor, Verta and Nancy E. Whittier. 1995. ‘Analytical Approaches to Social Movement Culture: The Culture of the Women’s Movement’. *Social Movements and Culture*, edited by Hank Johnston and Bert Klandermans, pp. 163–187. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Tilly, Charles. 2004. *Social Movements, 1768–2004*. Boulder, Colo.: Paradigm Publishers.
———. 2008. *Contentious Performances*. Cambridge: Cambridge University Press.
Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process.* Chicago: Aldine Publishing Company.
———. 1982. *From ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.

این متن ترجمه‌ای است از:

-Juris, J. S. (2015). Embodying protest: Culture and performance within social movements. In *Anthropology, theatre, and development* (pp. 82-104). Palgrave Macmillan, London.