Archive of SID

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۳، شمـارهٔ ۵، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص۱۲۳- ۱۴۵

بررسی روابط بیناجسمی در مجموعه‌نمایش‌های مُد از توم براون

مجید رحیمی جعفری*[۱]

(دریافت: ۱۳۹۷/۳/۱۳ پذیرش: ۱۳۹۸/۴/۲۵)

چکیده

جسم، همچون متن، تن، بدن و رسانه، یکی از مادّه‌ها و حایل‌های گفتمانی مهم در هنر اجراست. جسم همواره با مفاهیم بدن و تن خلط شده، درصورتی که کارکرد هریک در اجرا و روایت متمایز از دیگری است. جسمْ آن ابژهٔ دارای هویت در صحنه است که از اعماق فرهنگ‌ها، تاریخ، روایت‌ها، بافت‌ها و خاطرهٔ فردی/ جمعی دست به معناسازی می‌زند. اجراهای نمایش مُد، اغلب با رویکردهای ساده‌ای در اجرا و روایت همراه بوده است؛ اما توم براون، طراح ارشد امریکاییِ نشانِ شانل، مرز مادّه‌های گفتمانی و نحوهٔ ارتباط آن‌ها در اجرا و روایت را برهم می‌زند. در اجراهای او، اجسام وضعیت‌های گفتمانی مختلفی را، چه روی صحنه و چه در وجه روایی، به‌وجود می‌آورند که هدف ما بررسی آن‌ها در سطوح تجلی صحنه‌ای است. در اجراهای او، جسم چگونه از فضا و مکان اجرای مُد، تصویر متفاوتی ارائه می‌کند؟ به‌نظر می‌رسد جسم، به‌مثابهٔ حایلی گفتمانی، با دو ویژگی بی‌واسطه‌گری و قلمروزدایی از قاعدهٔ روایت، می‌تواند ارتباط فیزیکی خود در موقعیت یا مکان را قطع کند. اجسام در چه وضعیت گفتمانی بیناجسمی‌ای در اجرای نمایش مُد، لباس‌های حاضرآماده را دچار دگردیسی می‌کنند؟ به‌نظر می‌رسد اجسام با تشکیل جسمِ مرکب در وضعیت گفتمانی

---

۱. دکتری تخصصی تئاتر، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

* majidrahimi@academyhonar.com

www.SID.ir

Archive of SID

چندجسمی می‌توانند لباس‌های حاضرآماده یا برش‌خورده را که روایتی از سری‌دوزی هستند، وارد نوعی پوستهٔ جدید کنند.

واژه‌های کلیدی: جسم، بیناجسمی، وضعیت‌های گفتمانی، هنر اجرا، نمایش مُد.

۱. مقدمه

در این مقاله تلاش می‌شود با توجه به اجراهای نمایش مُدِ توم براون[۱] در یک دههٔ اخیر (۲۰۰۹– ۲۰۱۹)، تجلی صحنه‌ای اجسام در وضعیت‌های گفتمانی مورد بررسی قرار گیرد. صحنه‌های نمایش مُد[۲] ابتدا از محیطی کوچک ـ که اغلب محل فروش لباس‌ها بودند ـ تبدیل به محیطی مجزا برای نمایش آثار طراحان شدند؛ اما براون از آنچه تنها جلوه‌های بصری و صحنه‌آرایی قلمداد می‌شد، اجرای خود را به‌سمت طرح‌های مفهومی، هنر اجرا (پرفورمنس آرت) و به‌ویژه اجرا در گالری‌های هنری یا مکان‌هایی برد که کالبد جسمی خود را حفظ کرده بودند، اما هویت خود و جسم عاطفی[۳]شان را در نوع روایت بصری دچار استحاله می‌دیدند. نمایش‌های مُد اغلب خارج از قواعد متنی، دارای نوعی روایت تصویری از فرم، بدن، جسم و تنانگی هستند. در نمایش‌های مُد اغلب با مُدل‌هایی روبه‌رو هستیم که خرامان‌خرامان به‌صورت گربه‌رو حرکت می‌کنند. باوجود اینکه پیش‌تر نمایش‌های مختلفی از حرکت مُدل‌ها بر روی دوچرخه یا هر وسیلهٔ دیگر، یا حتی به‌صورت مُدل‌های بدون حرکت اجرا شده، اما همه در قاعدهٔ روایت، نمایشی برای نشان دادن لباس‌ها و دیگر زیورآلات تزئینی بوده‌اند. بی‌شک نشان شانل[۴] از زمان تجارب کارل لاگرفیلد[۵] در دههٔ ۱۹۸۰ به این سو همواره در اجرا پیشرو بوده است. برای مثال در اجرای نمایشِ مُد لباسِ زنانهٔ شانل ۲۰۱۴ که طراحی آن برعهدهٔ لاگرفیلد بود، صحنه به‌صورت یک فروشگاه زنجیره‌ای آراسته شده بود و اجراگران را با چرخ‌هایشان درحال خرید مشاهده می‌کردیم. توم براون از طراحان ارشد نشان شانل، جزء معدود هنرمندانِ هنر مُد به‌حساب می‌آید که آثارش با ترکیب جلوه‌های متناوبی از حضور جسم بر روی صحنه، وضعیت گفتمانی متفاوتی را در روایتِ بصری اجرا از آنچه پیش از آن در نمایش‌های مُد دیده‌ایم، به‌وجود آورده است. در همین راستا، بررسی وضعیت‌های گفتمانی در دستور کار ما قرار خواهد داشت. به‌دلیل ویژگی‌های پدیداری اجسام (مانکن‌ها، لباس‌ها، متعلقات لباس، ماسک‌ها و

www.SID.ir

Archive of SID

تمامی مواردی که بر روی صحنه دارای هویت هستند)، از رویکرد نشانه ـ معناشناسی پدیداری و از زیرمجموعه‌های آن، نشانه ـ معناشناسی حایلی و تجلی، برای خوانش اجراها وام گرفته‌ایم. اجسام نه‌تنها حایلی میان دنیای درون و برون نشانه هستند، بلکه حایلی میان وضعیت پدیداری صحنه در روایت بصری و مخاطب محسوب می‌شوند و با توجه به تجلی آن‌ها در حصار چشم‌انداز صحنه، می‌توان تمایز وضعیت‌های گفتمانی را مورد خوانش قرار داد. پس از بازخوانی پیشینه‌ای از این مطالعات، با مفاهیم و تعاریف مرتبط با مقاله آشنا می‌شویم؛ سپس با گذر از ظهور نمایش‌های مُد و شکل‌گیری آن‌ها، جلوه‌های مختلف از تجلی جسم بر صحنه و شکل‌گیری روایت بصریِ اجراهای توم براون در بازهٔ زمانی ۲۰۰۹ (که سالِ اولین اجرای متمایز او روی صحنه محسوب می‌شود) تا ۲۰۱۹ را تحلیل خواهیم کرد.

۱- ۱. پیشینه و تعاریف

۱- ۱- ۱. جسم و جسم عاطفی

با توجه به بیانیه‌های مختلف مکتب مونترال (۲۰۰۳)، نقد کلودیو پائولوسی (۲۰۱۱) به متن پنداشتنِ مادّهٔ شوینده تا جامعه، و مقالات مختلف از نگارنده، دیگر قرار نیست هر آن چیزی را که مورد خوانش قرار می‌دهیم، متن بپنداریم. مادّه‌های گفتمانی مختلف با ویژگی‌های متفاوتی همواره پیشِ‌روی خوانشگران قرار دارند که وضعیت گفتمانی خود را به‌وجود می‌آورند. در کنار متن، با مادّه‌های گفتمانی، چون رسانه، جسم[۶]، تن[۷] و بدن، در عالم هنر سروکار داریم. شاید در یک اجرای نمایش مُد با تمامی این مادّه‌های گفتمانی در خوانش روبه‌رو باشیم؛ اما به‌دلیل تمرکز ما در این پژوهش بر روی مادّهٔ گفتمانیِ جسم و جلوه‌های تجلی آن در چشم‌انداز یک اجرا، وضعیت‌های گفتمانی را که به‌واسطهٔ حضور جسم و جسم عاطفی به‌وجود می‌آیند، مورد بحث قرار خواهیم داد.

جسم در لغت به معنای «’تن‘، ’بدن‘ و چیزی که دارای مادّه باشد و فضایی را اشغال کند، هر چیز که دارای طول و عرض و عمق باشد و بتوان آن را با حواس پنجگانهٔ ظاهر درک کرد» (معین، ۱۳۷۵: ذیل «جسم») شناخته می‌شود؛ اما در اصطلاح فلاسفه، از آن با نام جوهر نیز یاد کرده‌اند. مطهری درمورد جسم می‌آورد: «جوهری که

www.SID.ir

Archive of SID

دارای ابعاد سه‌گانه است و می‌توان در آن سه خط که یکدیگر را در یک نقطه قطع کرده‌اند فرض نمود؛ به‌گونه‌ای که همهٔ زاویه‌های ایجادشده قائمه باشند» (۱۳۸۳: ۵۴۶). منظور مطهری از مصادیق جسم داشتن حجم است و اشکالی همچون کره و استوانه نیز که خطی در آن‌ها وجود ندارد، ولی قابلیت فرض پنداشتن خط متقاطع در آن وجود دارد و به این واسطه دارای حجم می‌شوند.

مبحث جسم ابتدا در آرای متفکران و فلاسفه ظهور کرد. جسم همان مادّیت و عالم مادّه بود که شیء پدیدآور آن شناخته می‌شد. با نگاهی گذرا به مطالعات جسم پس از ارسطو متوجه می‌شویم مطالعات جسم، انسان را به دو بعد جسم و روح یا جسم و نفس تقسیم کرده است. ارسطو معتقد بود: «پرورش از جسم شروع می‌شود و به پرورش عقل یا نفس ناطقه[۸] می‌انجامد» (*فلسفهٔ تعلیم و تربیت*، ۱۳۷۲: ۳۲۲). آکویناس[۹] (*جامع الهیات*، ۷۶، به نقل از داورپناه، علوی و رستمی‌نسب، ۱۳۹۰: ۹۳- ۹۴) زنده بودن انسان را در گرو جسم و جاودانگی آن را به‌سبب داشتن روح می‌داند. حتی این امر در آرای فلاسفهٔ شرقی نیز مشترک است؛ برای مثال غزالی (۱۳۶۱: ۱/ ۱۵) جسم را ابزاری برای روح می‌داند که باید ظرفیت پذیرش روح را پیدا کند.

باوجود چنین تعابیری که خود محل بحث مفصلی است (ر.ک: داورپناه، علوی و رستمی‌نسب، ۱۳۹۰؛ رحیمی جعفری، ۱۳۹۷)، در مطالعات علوم انسانی، مفهوم جسم آن‌طور که می‌خواهیم آن را به‌مثابهٔ یک مادّهٔ گفتمانی درنظر داشته باشیم، وجود نداشته است. در پایه‌ترین تعریف، جسم را با بدن و تن یکی دانسته‌اند که هرکدام از این سه مادّهٔ گفتمانی دارای حوزهٔ مطالعاتی متفاوتی هستند که می‌توان به رحیمی جعفری (۱۳۹۷) رجوع کرد. خارج از حوزهٔ مطالعه در هنر، پس از جنبش دادائیست‌ها، توجه به جسم به‌اوج خود رسید. در هنر بدن[۱۰]، هنر چیدمان[۱۱] و هنر اجرا[۱۲]، جسم و ابژه به‌جای سوژه حائز اهمیت شدند. هنرمندان علاوه‌بر بدن در مقام ابژه، حتی اجسام را نیز درمعرض نمایش گذاشتند. باربارا هپورث[۱۳]، هنرمند انگلیسی، در آخرین نمایشگاهِ مرور بر آثار خود در گالری تیت[۱۴] لندن، از مردم خواست تا پیکره‌های او را لمس کنند، نوازش دهند، به آن‌ها دست بزنند و با موجودیت آن‌ها ارتباط برقرار کنند. در تئاتر، آرتو (به نقل از ویلسون، ۱۳۷۴: ۵۳۱- ۵۳۸) نمایش را رویدادی جسمانی و عینی تلقی می‌کرد که برای

www.SID.ir

Archive of SID

همه قابل درک باشد. تادئوش کانتور در اوایل دهۀ ۱۹۶۰، بیش از فرم و بدن به جسم اهمیت می‌داد. در اجرای *خانۀ روستایی*[۱۵]، بازیگران را در ترکیب اشیای بی‌جان در یک کمد دیواری قرار داد و دو سال بعد، بیانیۀ امبالاژ[۱۶] را سر داد: «امبالاژ، امبالاژ، امبالاژ/ پتانسیل آن بی‌حدومرز است». امبالاژ واژه‌ای فرانسوی به‌معنای بسته‌بندی است که کانتور در بیان آن، از هنرمندان دادا الهام گرفته بود. او تماشاگران را با حضور جسم برمی‌انگیخت و سپس جسم در یک بسته‌بندی از نظر آن‌ها پنهان می‌شد. او جسم را هم درمقابل مخاطب قرار می‌داد و هم آن را از دید آن‌ها پنهان می‌کرد. به‌جز هنرهای اجرایی و تجسمی که به جسم اهمیت می‌دادند، پژوهشگران شهرسازی دیگر نظریه‌پردازانی بودند که برای چیزی در مطالعه جسمیت قائل بودند. لینچ[۱۷] (۱۳۹۵: ۱۰) معتقد است رویدادها و هویت‌ها در شهر، بدون پیوند با زمینه یا محیط و کالبد شهری به‌وجود نمی‌آیند و کالبد شهری دارای جسم است.

جسم بر روی صحنه یا نزد مخاطبان، همان ابژۀ دارای هویت است که کارکرد صحنه‌ای دارد. مبحث جسم عاطفی نیز در مطالعات نشانه‌شناختی و پس از یلمزلف[۱۸]، وارد مطالعات نشانه ـ معناشناختی شد و این مهم‌ترین تأثیری بود که یلمزلف بر نشانه ـ معناشناسی پدیداری گذاشت. جسم عاطفی اولین بار در آرای گرمس[۱۹] به پیروی از بدن عاطفی[۲۰] مرلوپونتی دیده شد؛ بدنی حذف‌شده که ردی از آن موجود است. گرمس درمورد احساس و ادراک جسم عاطفی معتقد بود در این شرایط، نوعی فعالیت حسی ـ جسمی صورت می‌گیرد که واکنش جسم به آن چیزی که با آن روبه‌روست، درنظر گرفته می‌شود. این واکنش می‌تواند به‌طور کامل تظاهری جسمی داشته باشد (به نقل از شعیری، ۱۳۸۵: ۹۴- ۹۵). اجسام به‌دلیل حضور جسم عاطفی که همواره بر جسم سوار است، دارای کارکردهای گوناگونی هستند که روابط مشارکتی را پدید می‌آورند. حال با توجه به تمام این توضیحات، اگر نفس را یک نوع صورت مادّه تعبیر کنیم که به‌صورت پنهان ابعاد هویتی را در خود جای داده باشد، می‌توان گفت «جسم عاطفی» بر «جسم» سوار می‌شود. باوجود این، اگر بگوییم تمامی اشیا که بُعد جسمانی دارند، می‌توانند در حافظۀ فردی/ جمعی ما دارای هویت باشند، آن وقت می‌توانند از یک روح یا بهتر است بگوییم از یک جسم عاطفی برخوردار باشند که به خود موجودیت می‌دهند.

www.SID.ir

Archive of SID

اکنون جسم پنداشته شدن را به هر چیز دارای کالبد می‌توان تعمیم داد که بتواند به‌وجودآورندهٔ هویت، فرهنگ، آیین یا رابطهٔ حسی ـ ادراکی و حسی ـ عاطفی باشد.

۱- ۱- ۲. رویکرد پژوهش

اولین بار این چارلز سندرس پیرس[۲۱] بود که در تعریف خود از نشانه به انسان یا جسم توجه داشت: «نشانه چیزی است که چیزی دیگر را برای کسی بنابه نسبتی یا ظرفیتی معرفی یا نمایه می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۷). پس نشانه چیزی است که چیز دیگر را بازنمایی می‌کند؛ خودش نیست و این‌طور به‌نظر می‌رسد که عینی است، درصورتی که بازنمایی شده است. نکتهٔ بعدی که در اینجا مورد بحث است و نشانه‌شناسان دیگری چون اکو[۲۲]، دریدا[۲۳] و نشانه ـ معناشناسان به آن توجه کرده‌اند، ارجاع نشانه به «کسی» است. نشانه «چیز دیگر» را برای کسی نمایه می‌کند؛ این درست وجه تمایز نشانه‌شناسی پرس با دیگر نشانه‌شناسان بود که تا دههٔ ۱۹۷۰ شناخته نشده بود. بی‌توجهی به حضور و جسم در آرای نشانه‌شناسان، سبب انتقاد پدیدارشناسان به نشانه‌شناسی در مواجهه با اجرا شد. برت اُ. استیتز[۲۴] معتقد است: «مشکل نشانه‌شناسی (کلاسیک) آن است که در بررسی تئاتر، به‌مثابهٔ نظامی از رمزگان‌ها، به‌الزام تأثیرات ادراکی تئاتر بر تماشاگر را منفک می‌کند» (به نقل از فورتیر، ۱۳۸۸: ۴۲). این انتقاد به‌درستی بر نشانه‌شناسی کلاسیک وارد است که به حضور، روابط حسی ـ ادراکی و عاطفی و مهم‌تر از آن‌ها، مشارکت توجهی ندارد؛ به همین دلیل نشانه‌شناسی پدیداری رویکردی مهم و انقلابی در خوانش اجرا، وضعیت‌های مشارکتی و جوامع است.

نشانه ـ معناها در این رویکرد، سیال و گریزان هستند و با جریان‌های حسی ـ ادراکی و عاطفی رابطهٔ مستقیم دارند. گرمس از نشانه ـ معناشناسانی بود که این رویکرد را تئوریزه کرد. او در کتاب *نقصان معنا*[۲۵] (۱۳۸۹)، به‌خوبی از نشانه ـ معناشناسی برنامه‌مدار و روایی خود عبور می‌کند و سوژه را در دنیایی متصور می‌شود که بدون داشتن برنامه‌ای، تمام حواس او درگیر می‌گردد و معنا جایی بروز می‌کند که انتظار آن نمی‌رود. این معنا نتیجهٔ مشارکت حسی ـ ادراکی و عاطفی سوژه و دنیاست. شعیری (۱۳۸۵: ۹۰- ۹۱) در بارخوانی آرای گرمس معتقد است برای جبران نقصان و

www.SID.ir

Archive of SID

دورافتادگی از معنای واقعی (دنیای دخیل در تولید معنا) که «گرمس ۲» مطرح می‌کند، باید به پدیدارشناسی مراجعه نمود؛ یعنی اینکه علوم زبانی اگر نخواهند از دنیای حسی ـ ادراکی جدا شوند که مایه‌های اولیهٔ تولید معنا را شکل می‌دهند، باید به بنیان‌های حسی ـ ادراکیِ نشانه ـ معناها مراجعه کنند تا این علوم به گونه‌هایی فنی و مکانیکی تبدیل نشوند. این استفاده از پدیدارشناسی به این معنا نیست که به‌واسطهٔ آن نشانه‌شناسی را توجیه یا تبیین کنیم، بلکه نشانه‌شناسی از طریق علوم دیگر می‌تواند در خود ایجاد تحول کند.

از زیرمجموعه‌های نشانه ـ معناشناسی پدیداری، نشانه ـ معناشناسی تجلی[۲۶] و نشانه ـ معناشناسی حایلی[۲۷] دو رویکرد مهم برای خوانش اجراها و حضور جسم و جسم عاطفی محسوب می‌شوند. در نشانه ـ معناشناسی تجلی، دال‌ها دلالت از مدلول‌های مختلفی دارند؛ مدلول‌هایی که می‌توانند نشانه‌های دگرگون‌شده‌ای باشند، بی‌آنکه به‌طور منفک قابل خوانش باشند. دالی دلالت به فرآیند گفته‌پردازی دارد که در آن انسان، بافت و نوع مواجههٔ خود با آن مدلول را پدید می‌آورد و نشانه، ارجاعی به نشانهٔ دیگر می‌دهد. به این صورت، این فرایندِ دلالت‌پردازی، سطوح مختلفی از تجلی دال‌ها یا نشانه‌هاست. در نشانه ـ معناشناسی تجلی بیش از آنکه برای هر دال، مدلول مشخصی را معرفی کنیم، به‌دنبال سطح تجلی آن هستیم. نشانه‌شناسی تجلی ما را با نوعی سیالیت جسم مواجه می‌کند؛ جسمی که به‌صورت واحد دیده می‌شود و جریان حسی ـ ادراکی به جریان سیال خود آن جسم گره خورده است (رحیمی جعفری، ۱۳۹۷: ۸۱– ۸۲).

حایل‌های گفتمانی مبحث جدیدی در علم نشانه ـ معناشناسی و موضوع کنگرهٔ نشانه‌شناسی دانشگاه لوکزامبورگ در سال ۲۰۱۵ با همکاری انجمن علمی نشانه‌شناسی فرانسه محسوب می‌شود. در نشانه ـ معناشناسی پدیداری، رابط انسانی (حیوانی یا جسم‌دار) در میان رابطهٔ بین دال و مدلول یا رابطهٔ بین صورت و محتوا قرار می‌گیرد. این رابط از مادّه‌های گفتمانی است که خود به امر حایلی تبدیل می‌شوند و چنانچه حایل‌های گفتمانی را درنظر نگیریم، عبور از دال به مدلول به جریانی مکانیکی تبدیل می‌شود. بدون درنظر گرفتن مادّه‌های گفتمانی، جنبهٔ وجودی نشانه، ارتباط حسی ـ

www.SID.ir

Archive of SID

ادراکی با چیزها، به‌ویژه تجربهٔ زیستی و منحصربه‌فردی که در تلاقی با هر نشانه شکل می‌گیرد، سیالیت معنا، دیگر نمی‌توان به بررسی نظام‌های گفتمانی پرداخت. پس این مادّه‌های گفتمانی هستند که نشانه را از رابطهٔ انتزاعی نشانگی خارج و مباحث مختلف پدیداری، اجتماعی، فرهنگی و... را پیش‌روی ما باز می‌کنند. با درنظر گرفتن امر حایلی، مقوله‌های معنایی پیوسته بازسازی یا تولید می‌شوند. حایل‌های گفتمانی سبب می‌شوند تا از خودبسندگی متنی رها شویم و روایت به ابزاری حایلی تبدیل شود که از طریق آن، نهادهای اجتماعی، روابط اجتماعی، هویت‌ها، سلوک اخلاقی، تعامل و مذاکره، تطبیق‌پذیری، قدرت ریسک‌پذیری، فیلترهای اخلاقی و اجتماعی مورد مطالعه قرار گیرند. حایل‌ها با منعطف کردن جریان معناسازی، سبب عبور دال به مدلول و برعکس، و سبب متقاعدسازی، انفصال و پیوند در یک تراموقعیت می‌شوند (ر.ک: شعیری، ۱۳۹۴). با توجه به شناخت از مادّه‌ها و حایل‌های گفتمانی و رویکرد نشانه ـ معناشناسی پدیداری، قصد داریم وضعیت‌های گفتمانی نمایش‌های مُد توم براون را بررسی کنیم و به همین منظور، ابتدا باید توضیح دهیم منظورمان از نمایش مُد چیست.

۲. بحث و بررسی

۲- ۱. نمایش مُد

آماندا فورتینی[۲۸] (۲۰۰۶) معتقد است محققان مُد آن‌طور که به تاریخچهٔ کفش‌های پاشنه‌بلند، کُرسِت و لباس کوتاه زنانه پرداخته‌اند، کمتر بر تاریخ نمایش مُد متمرکز شده‌اند. در همین رابطه، از والری استیل[۲۹] نقل‌قول می‌کند که موضوع نمایش مُد در تاریخ مُد، خودش را پیدا نکرده است. به‌نظر می‌رسد طبق گفتهٔ بروکا[۳۰] (2017: 80-83)، اولین بار در ۱۸۵۸ چارلز فردریک ورث[۳۱]، طراح مُد انگلیسی، مشتریان خود را برای نشان دادن لباس‌های منتخب و ازپیش‌آماده‌اش همچون یک مجموعه دعوت کرده است. همان‌طور که کارولین اونز[۳۲] (۲۰۱۳) اشاره می‌کند، اغلب برای جلوگیری از سرقت نشدن طرح‌هایشان و راه یافتن آن‌ها به دیگر مزون‌ها (لفظ فرانسوی برای خانهٔ مُد)، به‌صورت محرمانه این جلسات را برگزار می‌کردند. چند دهه بعد، لوسی کریستینا، لیدی داف ـ گوردن[۳۳]، دیگر طراح مُد انگلیسی، نمایشی در مهمانی چای عصرانه به‌راه انداخت و برای مشتریان منتخب و برخی خانم‌های متمول لباس‌هایش را به‌نمایش

www.SID.ir

Archive of SID

گذاشت. او رفته‌رفته با مدل‌ها تمرین راه رفتن و حرکات موزون کرد تا مدل‌ها به‌صورت حرفه‌ای کار کنند.

در ۱۹۰۳، فروشگاهی در شهر نیویورک، اولین نمایش مُد را به‌سبک خانهٔ مدهای پاریسی به‌راه انداخت و رفته‌رفته به بازارهای بزرگ فروش البسه در امریکا نیز کشیده شد. به‌دلیل این بازار بزرگ و سرازیر شدن سرمایه به امریکا، شیوه‌های مخفی کردن طرح‌ها متفاوت شد، تا جایی که در نمایش مُد سال ۱۹۱۲ در فرانسه، طراحان پاریسی از پلیس خواستند از حضور عکاسان ممانعت کند تا طرح‌هایشان برای فروشگاه‌های امریکایی فرستاده نشود (همان‌جا).

نمایش‌های مُد در حین جنگ جهانی دوم، جدی‌تر و نزدیک به شکل امروزی شدند؛ برای مثال النور لمبرت[۳۴] در ۱۹۴۳ «هفتهٔ مطبوعات» مُد نیویورک را با حضور خبرنگاران، طراحان و علاقه‌مندان به‌راه انداخت. او با این حرکت، فرصتی برای دیدار ویراستاران و سردبیران ایجاد کرد و مهم‌ترین نتیجهٔ آن، تدوین نشریات *ووگ*[۳۵] و *هارپر بازار*[۳۶] برای طراحان امریکایی بود. به این ترتیب، طراحان امریکایی می‌توانستند به‌دلیل اشغال پاریس به‌دست نیروهای آلمانی در جنگ جهانی دوم، از زیر سایهٔ مُد پاریسی خارج شوند. هفتهٔ مطبوعات تا اواخر دههٔ ۱۹۵۰ ادامه داشت (Fortini, 2006).

هفتهٔ مُد، مشابه آن چیزی که در حال حاضر اتفاق می‌افتد، از ۱۹۷۵ در نیویورک به‌وجود آمد که طراحان آثارِ خود را دو بار در سال در ماه‌های سپتامبر و فوریه به‌نمایش می‌گذارند. به تبعیتَ از هفتهٔ مُد نیویورک، در همان سال، هفتهٔ مُد میلان، و نُه سال بعد، هفتهٔ مُد لندن به‌وجود آمدند (Brocca, 2017: 80-83). با این تفاسیر، همه قصد داشتند طرح‌ها و لباس‌های خود را در چارچوبی معمول نمایش دهند. اغلب صحنه‌های نمایش مُد به‌صورت T شکل یا U شکل برای حرکات گربه‌رو (یا دِفیله) بودند. رفته‌رفته این صحنه‌ها به‌واسطهٔ جلوه‌های دیداری، نورپردازی‌ها، نمایشگرهای بزرگ و حتی حضور وسایل مختلف در صحنه، رنگ دیگری گرفتند؛ اما بازهم کارکرد و وضعیت گفتمانیِ حاصل، از نظر رسانه، اجرا و خوانش تغییری نداشت و همچنان با نمایش لباس تنها بَه‌شکل دیگر، ترکیب رسانه‌ها یا سبک‌های مختلف هنری روبه‌رو بودیم. از نحوهٔ ورود مانکن‌ها گرفته (همچون مجموعهٔ تابستانهٔ ۲۰۱۳ لویی وویتون که مدل‌ها از چهار خط پله‌برقی پایین می‌آمدند، یا در مجموعهٔ ۲۰۱۴ همین نشان، مدل‌ها سوار بر اسب‌های گردانِ شهربازی بودند) تا اجرا بر دیوار چین، دنیای مُد همه‌چیز را تجربه کرده است؛ اما تمرکز ما بر نوعی از اجراست که خصایص خود را از پرفورمنس و تئاتر وام می‌گیرد. توم براون در کنار نمایش آثار خود، مخاطب را با پرفورمنسی

www.SID.ir

Archive of SID

روبه‌رو می‌کند که اجسام نقش اصلی را در آن بازی می‌کنند. گاه اجسام از صحنه و شیوهٔ اجرا، گاه از جسم عاطفی و هویت خود و گاه از مادّه‌های گفتمانی دیگر برای پیش‌برد گفتمان خود آشنایی‌زدایی می‌کنند که قصد بررسی وضعیت‌های گفتمانی مختلف در نمایش‌های مُد توم براون را داریم.

۲- ۲. وضعیت‌های گفتمانی جسم‌ها در نمایش‌های مُد توم براون

اولین تجربهٔ اجرایی توم براون که خلاف جهت دیگر اجراهای مرسوم بود، مربوط به سال ۲۰۰۹ و زمانی است که او طراح مهمانِ نشان پیتی اومو[۳۷] بود. این اجرا با محوریت یک مُدل که سرپرست یک بخش اداریَ بود، انجام می‌شد. او پس از تعویض لباس، در اول وقت اداری، پشت میز خود می‌نشست و سپس کارمندان، مانند ربات، پشت‌سر هم و در یک نظم خاص، پس از آویزان کردن اورکت خود می‌نشستند و شروع به کار با ماشین تایپ می‌کردند. درنهایت کارمندان دیگری به‌طور منظم متن‌های تایپ‌شده را در پیشگاه سرپرست قرار می‌دادند. در میان کار، با گذشت زمان، زمانی برای استراحت یا وقت ناهار تنظیم شده بود و در پایان، همه پس از گذراندن یک روز کاری، محل را ترک می‌کردند و نور می‌رفت.

در این اجرا، با فعالیتی جسمانی مواجه هستیم که بدن‌ها با عبور از مرز سوژگی، به ابژه‌هایی در خدمت نظام اداری تبدیل شده‌اند. روند کار به‌طور کامل نشان‌دهندهٔ وضعیت ماشینی در محیط‌های اداری است که بدن نه فعالیتی بدنمند و کنش‌گرایانه، بلکه کنش‌پذیر و جسمانی است. سوژه از وضعیت گفتمانی سوژه به شبه‌سوژه یا ناسوژه تغییر کرده و نقش جسم پررنگ‌تر است. براون از این اجرا به بعد، مُدل‌های خود را کمتر به‌طور مستقیم درمقابل مخاطبان قرار داد و بیشتر به ویژگی‌های اجرایی خود پایبند بود. حتی در همین اجرا، لباس‌ها با رنگ‌های خنثا و ساده، نشان‌دهندهٔ نظام خسته‌کنندهٔ ادارای در گذشته بود که باید از آن حذر داشت. براون پس از چنین اجراهایی، دست به تجارب گوناگونی زد که وضعیت‌های گفتمانی مختلف در آثار او را مورد خوانش قرار می‌دهیم.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۱. نمایش مُد مردانهٔ نشان پیتی اومو ۲۰۰۹؛ طراح: توم براون

۲- ۲- ۱. ارجاع جسمانی

چنان‌که از تئوری متن الهام گرفته می‌شود، هر رابطهٔ متن با متنی را نمی‌توان «بینا» تلقی کرد. روابط متن با متون دیگر پیچیده‌تر از اطلاق یک واژه برای تعمیم به همهٔ گونه‌های آن است. در اینجا نیز ما با وضعیت‌های گفتمانی مختلف روبه‌رو هستیم. گاه اجسام در صحنهٔ اجرا تنها برای ارجاع به جسم، کالبد یا ویژگی دیگر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در وضعیت ارجاع جسمانی، ما با گونه‌ای وجه ارجاعیِ ارتباطِ جسم با جسم مواجهیم؛ جسمی یا اجسامی حاضر می‌شوند برای ارجاع به جسمِ یا حتی جسم عاطفی غایب. این وضعیت، برخلاف وضعیت‌های دیگر، از همان ابتدا اجسام اصلی را حاضر می‌کند.

توم براون در اجرای پاییز ـ زمستان ۲۰۱۶- ۲۰۱۷ پاریس، خود وسایل صحنه را با پارچه‌های سفید پوشانده است. دو نفر که صورت‌های آن‌ها پیداست، پارچه‌ها را برمی‌دارند و روی دو مبل تک‌نفرهٔ کویین می‌نشینند. مدل‌ها که کیف‌هایشان برعکس است، درحالی که صورت‌هایشان با کلاه پوشانده شده، درمقابل آینه قرار می‌گیرند. مدل‌ها که به اجسامی ترکیب‌شده از لباس، کلاه، کیف، چمدان و غیره تبدیل شده‌اند، درمقابلِ آینه‌هایی قرار می‌گیرند که قرار نیست خود را در آن ببینند. جسمِ آینه، همچون

www.SID.ir

Archive of SID

اجسام دیگر صحنه، ازجمله پالتوهایی که نشان کهنگی دارد، زمان را درمی‌نوردند و ارجاعی به وضعیت سورئال نمایش مُد دارند. این ارجاع، به‌صورت برجسته‌ای جسمِ عاطفیِ نقاشی‌های رنه مگریت[۳۸] را با اِلمان‌هایی چون کلاه بر روی صورت، نمایشِ پشت‌سَر از آینه، پوشاندن صورت مقابل آینه، نوع لباس و غیره حاضر می‌کند. حال به‌یاد می‌آوریم نوع آرایش موی دو نفری که چهره‌های آن‌ها مشخص است، نیز شخصیت‌های نقاشی مگریت را حاضر می‌کنند. در تصاویر زیر می‌توان قرابت‌هایی از اجرای براون و نقاشی مگریت را مشاهده کرد.

تصویر ۲. سمت راست: اجرای توم براون؛ سمت چپ: اثری از رنه مگریت

www.SID.ir

Archive of SID

۲- ۲- ۲. وضعیت گفتمانی چندجسمی

وضعیت چندجسمی در ارتباط جسمانی به‌طوری پدید می‌آید که جسم‌ها نه‌تنها در کنار یکدیگر وارد هم‌زیستی و هم‌جوشی می‌شوند، بلکه هریک درنهایت جسمی مرکب را شکل می‌دهند که حاصل آن اجسام مختلف است. این وضعیتِ گفتمانی تنها از حضور ابژه‌های بی‌هویت در کنار یکدیگر به‌وجود نمی‌آید؛ چراکه در یک اجرای نمایش مُد، عناصر مختلفی ممکن است همچون جسم در هم ادغام شوند یا کنار یکدیگر قرار گیرند. اساساً در این وضعیت‌ها، ما با سطح معناسازی روبه‌رو نیستیم، بلکه سطوح معناسازی را مشاهده خواهیم کرد.

توم براون در چندین اجرای خود، عامدانه به‌سمت ترکیب اجسام رفته است و با تشکیل جسم مرکب، شاهد وضعیت گفتمانی چندجسمی هستیم. براون از این وضعیت برای نوعی کنش اجتماعی نیز بهره برده است. در اجرای پاییز ـ زمستان ۲۰۱۷- ۲۰۱۸ نشانِ خود، ابتدا جسم صحنه را آمادهٔ پذیرش اجسام خود می‌کند تا بدن‌ها نیز، مانند چندِ اجرای پیشینِ او، ابژه‌های جسم‌پذیر باشند. اجراگران او باید با شوروحال خاصی لباس‌ها را به‌نمایش بگذارند؛ اما آن‌ها مسخ شده‌اند. هرکدام طوری راه می‌روند که گویی حرکتشان دست خودشان نیست و کوک شده‌اند تا تنها مسیر را طی کنند. آستین‌هایشان نزدیک به زمین است، پاهایشان لنگ می‌زند و زانوهایشان خمیده است. در حوزهٔ نمایش مُد، این نظر وجود دارد که نمایش‌دهنده باید به جسمی همچون مانکن تقلیل یابد تا لباس بیش از پیش نمایشگر باشد؛ اما چیزی که در اجرای توم براون شاهد آن هستیم، گرفتن حرکت از اجراگران و رساندن آن‌ها به موقعیت صفر گفتمانی است. با نگاه به صورت آن‌ها متوجه می‌شویم برخی ماسک به صورت کشیده‌اند که بی‌شباهت به ماسک شیطان[۳۹] (همان ماسک اسیرکنندهٔ روح و جسم) نیست.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۳. اجرای پاییز ـ زمستان ۲۰۱۷– ۲۰۱۸ لباس مردانهٔ توم براون

با پیش‌درآمدی درمورد حرکت، بدن و جسم، به لباس‌ها رجوع کنیم. رنگ‌های خاکستری مردهٔ او، خود ارجاعی به اجراهای پیشینش، به‌ویژه کوکو شانل[۴۰] است. او از خاکستری به‌شکل اغراق‌شده‌ای در این لباس‌ها برای نشان دادن بی‌اهمیتی بهره برده است. با پیشروی اجراگران متوجه می‌شویم لباس‌ها ازشکل خارج و شبیه برش‌های لباس ـ پیش از آماده شدن ـ همچون لباس‌های تولید انبوه (سری‌دوزی) شده‌اند. لباس‌ها از قاعده و نظمی تبعیت نمی‌کنند، بلکه تنها اجسامی در کلاژ آستین، سرشانه، نیم‌تنه، برش‌ها و عناصر مختلف لباس شده‌اند. ما با جسمیت لباس روبه‌رو نیستیم و جسمیت پارچه‌ها، اجزا و قطعه‌قطعه شدن بدن اهمیت می‌یابد که جسم عاطفی لباس‌ها و صنعت حاضرآماده[۴۱]ها (ریدی تو ویرها) را حاضر می‌کند. در چند سال اخیر، شاهد گسترش هرچه بیشتر حضور نشان‌های اچ اند ام، زارا، برشکا و تولیدکننده‌های انبوهی شده‌ایم که در بیشتر مراکز خرید در سرتاسر دنیا دیده می‌شوند. آن‌ها در لباس راحتی منازل و خیابان در سراسر دنیا دیده می‌شوند. این ارجاع براون به‌نوعی ارجاع به استثمار کارگران کشورهای جهان سوم با دستمزد پایین، همچون بردگی، نیز هست. خطر این

www.SID.ir

Archive of SID

گسترش، صنعت طراحی مُد و هویت و فرهنگ هر شخص در هر نقطهٔ دنیا را تهدید می‌کند؛ زیرا بدن را تفکیک و به جسمی مطیع و مشابه در سراسر دنیا تبدیل می‌کنند. براون علاوه‌بر تشکیل جسم مرکب روی بدن‌ها، برش‌های لباس را در وسط صحنه به‌صورت انباشته‌شده قرار داده است تا صحنه نیز جسم مرکب دیگری در تکمیلِ وضعیت چندجسمی شود؛ گفتمانی که وضعیت بحرانی گسترش حاضرآماده‌ها، مسخ‌شدگی بدن، استثمار کارگران، هویت و حافظه فردی/ جمعی‌زدایی را به‌چالش می‌کشد.

توم براون یک سال بعد، در اجرای پاییز ـ زمستان ۲۰۱۸– ۲۰۱۹ لباس زنانهٔ نشان خود، با ایجاد اجسام مرکب بر روی بدن‌ها، نقد اجتماعی کرد و از تبعیض جنسیتی انتقاد نمود. لباس‌ها، نقاشی‌ها و نوشته‌ها، شرق دور ـ و به‌ویژه ژاپن ـ را به‌یاد می‌آورند که در هنر اجرا اغلبِ مردها زن‌پوش بودند و تضاد جنسیتی در اوج خود قرار داشت. اندام‌های جنسی زنان در مُدل‌های او به‌شکل اغراق‌شده‌ای نشان داده می‌شود. برای مثال باسن‌های ازریخت‌افتاده و عجیب در لباس نمایان است و رفته‌رفته اندام جنسی مُدل‌ها حذف یا جابه‌جا می‌شود. باسن روی شکم، یا ران و سینه‌ها روی زانوها قرار می‌گیرند و گل‌های برجسته که نشان از جنسیت زنانه دارد، تکثیر می‌شوند. این بار بدن‌ها نمایان و درحرکت هستند؛ اما در پایان، بازهم آن‌ها را در جایگاه ابژه و در وضعیت صفر گفتمانی قرار می‌دهد. دو مرد با ماسک سگ نگهبان روی صحنه حاضر می‌شوند و لباس‌های نمایش‌داده‌شده را از تن مُدل‌ها می‌کَنند و درنهایت کت و شلواری با برش مردانه روی تن آن‌ها نمایش داده می‌شود. براون با صراحت ما را به بدن‌های مطیع و اندام‌های جنسی تفکیک‌شده ارجاع می‌دهد که تحت تأثیر نگاه سلطهٔ مردانه قرار دارد. حال این جسم در ترکیب با البسه و اجسام صحنه، تبدیل به یک جسم مرکب می‌شود و وضعیت گفتمان چندجسمی را به‌وجود می‌آورد. این وضعیت گفتمانی در اجراهای براون نگاهی انتقادی دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۴. تصاویری از اجرای پاییز ـ زمستان ۲۰۱۸– ۲۰۱۹ لباس زنانهٔ توم براون

www.SID.ir

Archive of SID

۲- ۲- ۳. وضعیت گفتمانی بیناجسمی

اجسام وقتی در حصار پرسپکتیو اجرایی قرار بگیرند یا در یک میدان پدیداری، برای فرد یا جمعی حائز اهمیت شوند، وضعیت‌های مختلف گفتمانی را ایجاد می‌کنند که تا به حال، با دو وضعیت گفتمانی، جز وضعیت «بینا»، آشنا شدیم. حال با تعریف «بینا» متوجه خواهیم شد که هرگونه رابطه‌ای را نمی‌توان بیناجسمی نامید. در وضعیت بیناجسمی، هم جسم در جسم دیگر ادغام می‌شود، هم با انفصال و پیوندسازی روبه‌رو هستیم، هم جسم عاطفی را به‌وجود می‌آورد و هم جسم را ازبین می‌برد و درنهایت چند جسم کنار یکدیگر برای مخاطبان گسترهٔ معنایی متکثری را به‌وجود می‌آورند. در ارتباط بیناجسمی، به‌طور معمول اجسام به‌گونه‌ای یکدیگر را نفی و جانشین می‌کنند که جسم‌های عاطفی نیز مورد استحاله قرار گیرند. ممکن است در چنین اجراهایی اجسام حواس مختلف را درگیر کنند و جسم از قوانین خود عدول نماید یا به آن بازگردد. نکتهٔ بارز و متمایز بیناجسم با سایر وضعیت‌های گفتمانی، فراخواندن دیگر مادّه‌های گفتمانی است. برای مثال در یک اجرا می‌توان در کنار وضعیت بیناجسمی، با بینامتنیت[۴۲] یا بینارسانه‌ای[۴۳] نیز سروکار داشت.

براون در اجرای پاییز ـ زمستان ۲۰۱۵- ۲۰۱۶، دست به یک اجرای نمایشی درمقابل مخاطبان برای نشان شانل زد. طراحی صحنه به‌گونه‌ای است که سه اتاق به‌صورت موازی، مانند تصویر ۵، دیده می‌شوند. اتاق سمت راست شامل میز و ماشین تایپ می‌شود، اتاق میانی اتاق خواب و اتاق سمت چپ ناهارخوری است. اجراگری از خواب برمی‌خیزد، به کارهای روزمره مشغول است، صبحانه می‌خورد، لباس‌های خود را از داخل کمد برمی‌دارد و می‌پوشد، به اتاق کار می‌رود، وقت می‌گذراند و سپس به رختخواب می‌رود. صدای قطرات آب و نوع نورپردازی، نوعی اسارت را تداعی می‌کند؛ اسارت در روزمرگی یا مورد دیگر که در دلالت ضمنی مشخص می‌شود. مدل‌ها با لباس‌های توم براون، هرکدام پس از به‌خواب رفتن اجراگر، شروع به حرکت می‌کنند و به‌جای ایستادن درمقابل مخاطب، به‌سمت اتاق خواب برمی‌گردند و او را می‌نگرند و به حرکتشان ادامه می‌دهند و این امر بی‌پایان است.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۵. وضعیت صحنهٔ اجرای پاییز ـ زمستان ۲۰۱۵– ۲۰۱۶ توم براون برای نشان شانل در نیویورک

اجسام در دل وضعیت بیناجسمی می‌توانند مادّه‌های گفتمانی دیگر را حاضر کنند و در دل یک هم‌جوشی، مشارکت جسمانی داشته باشند. جسم اجراگر بدن محکوم به حبس است؛ حبس نه‌فقط در روزمرگی، بلکه در دنیای موازی. جسم صحنه به جسم دنیای موازی و حتی جسم عاطفی رؤیا یا واقعیت اجراگر تبدیل شده است. هرسه اتاق به‌موازات هم، ارجاعی به امر دنیای موازی است؛ سپس با شنیدن موسیقی هانس زیمر[۴۴] که پیش‌تر در فیلم *بین‌ستاره‌ای*[۴۵] ساختهٔ کریستوفر نولان[۴۶] شنیده‌ایم، به‌یاد شخصیت کوپر[۴۷] (با بازی متیو مک‌کاناهی[۴۸])، مأمور ناسا، می‌افتیم که در دنیای موازی گیر کرده بود. بینامتنیت نه‌تنها جسم عاطفی رسانهٔ دیگر را به‌واسطهٔ موسیقی و موضوع حاضر می‌کند، بلکه جسم عاطفی آن شخصیت نیز حاضر می‌شود. در اینجا فیلم ماهیت عینی ندارد، پس دارای قابلیت ارتباط جسمانی نیست؛ ولی می‌توان جسم عاطفی آن را از طریق مادّه‌های گفتمانی متن، رسانه و بافت حاضر کرد. ما با اجسام دیگری نیز روبه‌رو هستیم که لباس‌ها را پوشیده‌اند، به جسم عاطفی برای ذهنیت اجراگر تبدیل می‌شوند؛ جسمیتی که ممکن است آن‌ها را در رؤیای خود ببیند، همان‌طور که آن‌ها تنها پس از آمدن شب و خوابیدن اجرا ظهور می‌کنند. ارجاع بینامتنی دیگری که از طریق اجسام حاصل می‌شود، رنگ‌ها و ترکیب‌بندی‌هایی است که کوکو شانل، طراح و خالق نشان

www.SID.ir

Archive of SID

شانل، را به‌یاد می‌آورند؛ رنگ‌های مشکی، سفید و خاکستری که نمایه‌ای از ترکیب‌بندی شانل است. این نشان پس از کوکو شانل سعی داشته است بیشتر لباس‌های خود را به همان صورت حاضر کند و بازهم جسم عاطفی، هویت نشان و کوکو شانل به‌واسطهٔ مادّه گفتمانی دیگر در صحنه حاضر شده است. اجسام می‌توانند با قرارگیری در یک رابطهٔ بینا، نه‌تنها اجسام دیگر را وارد استحاله و دیگر وضعیت‌های ارتباط جسمانی کنند، بلکه جسم‌های عاطفی دیگر را به‌واسطهٔ دیگر مادّه‌های گفتمانی دگرگون‌شده در صحنه حاضر نمایند.

۳. نتیجه

اجسام، برخلاف دیگر مادّه‌های گفتمانی، ویژگی گفت‌وگومندی کمتری دارند و بیش از آن، به‌مثابهٔ یک حایل عمل می‌کنند؛ حایلی میان دنیای درون و برون نشانه به‌واسطهٔ حضور جسم عاطفی و حایلی میان ویژگی‌های پدیداری صحنه و مخاطب. توم براون با آشنایی‌زدایی از محیط اجرا، برای مثال تبدیل گالری به کلیسا و کلیسا به صحنهٔ نمایش مُد راهبه‌ها (اجرای لباس زنانه، سال ۲۰۱۱)، ایجاد قلمروزدایی می‌کند. در اغلب اجراهای او که در بدنهٔ پژوهش بررسی شده‌اند، مُدل‌ها به جسمی بی‌واسطه از مکان و فضای اجرا تبدیل می‌شوند و به این صورت، اجسام تصویر متفاوتی از فضا و مکان اجرای مُد ارائه می‌کنند. با خوانشِ یک دورهٔ کاری ده‌سالهٔ توم براون متوجه می‌شویم سه کلان‌وضعیتِ ارجاع جسمانی، چندجسمی و بیناجسمی تجلی بیشتری در آثارش می‌یابد. او با حاضر کردن یک‌بارهٔ اجسام، سعی بر حاضر کردن جسم عاطفی غایب و نوعی ارجاع جسمانی در دل تضاد ژانری داشته است؛ یعنی نمایش مُد به‌صورت فراواقع‌گرایانه. در وضعیت چندجسمی، اجسام ویژگی ترکیبی می‌یابند و یک جسم مرکب را شکل خواهند داد. جسم مرکب در اجراهای براون تجلی انتقادی دارد. او در یک اجرا با ویژگی فرازبانی، ابتدا به خودِ صنعت مُد ارجاع می‌دهد و بعد آن را خطرناک می‌بیند؛ به‌طوری که با گسترش لباس‌های حاضرآماده نه‌تنها هنر مُد، بلکه هویت، فرهنگ و خاطرات فردی ـ جمعی ازبین خواهند رفت. در اجرای دیگرش، جسم مرکب تجلی از وضعیت مردانه و زنانه در صنعت مُد و در ارجاع جزء به کل در

www.SID.ir

Archive of SID

جوامع مختلف تبعیض جنسیتی را نشانه گرفته است. تفکیک بدن زنانه به اجزای جنسی و سلطه‌یابی نگاه مردانه به زن، به‌مثابهٔ ابژه، ازجمله نگاه انتقادی او در این وضعیت است. درنهایت توم براون در برخی اجراها ابتدا با قلمروزدایی و بی‌واسطه‌گری از صحنه، اجسام را به‌مثابهٔ حایلی قرار می‌دهد که نه‌تنها با یکدیگر وارد گفت‌وگو می‌شوند، بلکه در یکدیگر ادغام یا وارد رقابت می‌شوند. جسم عاطفی هرکدام از اجسام ممکن است هر لحظه جلوتر از دیگری برای مخاطب قرار داشته باشد یا اینکه با فراخواندن دیگر مادّه‌های گفتمانی، چون متن و رسانه، دست به نفی و جانشینی بزند. براون در اجرای ۲۰۱۵ خود که مورد تحلیل قرار گرفت، با همین ویژگی‌ها نمایشی کامل از وضعیت رؤیاگونه و دنیای موازی و گرفتاری انسان اجرا کرد. درنهایت متوجه می‌شویم اجسام، همچون دیگر مادّه‌های گفتمانی، نه‌تنها به‌واسطهٔ حضور، بلکه به‌دلیل تجلی حضور در میدان پدیداری می‌توانند کارکرد حایلی پیدا کنند و پس از انفصال از مکان و پیوند به مخاطب، وضعیت‌های گفتمانی خود را در صحنه ایجاد کنند. براون، برخلاف جهت نمایش‌های مُد، از این ویژگی‌ها بهره برده است تا بتواند ویژگی‌هایی انتقادی، فرازبانی و اجتماعی را در دل اجراهای خود به‌وجود آورد.

پی‌نوشت‌ها

1. Thom Browne
2. catwalk
3. corpse proper
4. Channel
5. Karl Lagerfeld (1933-2019)
6. corpse
7. soma

۸. پیروان افلاطون نفس ناطقه را در بالاترین مرتبت نفس می‌دانند.

۹. Thomas Aquinas (1225-1274): کشیش و فیلسوف ایتالیایی

10. body art
11. installation art
12. performance art
13. Barbara Hepworth (1903-1975)
14. Tate
15. *The Country House*
16. emballage
17. Kevin A. Lynch (1918-1984)

www.SID.ir

Archive of SID

18. Louis Hjelmslev (1899-1965)
19. Algirdas Julien Greimas (1917-1992)
20. body proper
21. Charles Sanders Peirce (1839-1914)
22. Umberto Eco (1932-2016)
23. Jacques Derrida (1930-2014)
24. Bert O. States
25. *De l'imperfection*
26. semiotics of manifestation
27. semiotics of mediation
28. Amanda Fortini
29. Valerie Steele, chief curator and director of the Museum at the Fashion Institute of Technology
30. Chantal Brocca
31. Charles Frederick Worth (1825-1895)
32. Caroline Evans
33. Lucy Christiana, Lady Duff-Gordon (1863-1935)
34. Eleanor Lambert (1903-2003)
35. *Vogue*
36. *Harper Bazaar*
37. Pitti Uomo
38. René Magritte
39. the mask of satan
40. Coco Channel
41. ready to wear
42. intertextuality
43. intermediality
44. Hans zimmer
45. *Interstellar*
46. Christopher Nolan
47. Cooper
48. Matthew McConaughey

منابع

- داورپناه، ابوسعید، علوی، سیدحمیدرضا و عباسعلی رستمی‌نسب (۱۳۹۰). «جسم، روح و نفس از دیدگاه امام محمد غزالی و توماس آکویناس». *ادیان و عرفان*. س۴۴. ش۱. صص۹۳- ۹۴.
- رحیمی جعفری، مجید (۱۳۹۷). «تحلیل کارکرد بینارسانه‌ای و بیناجسمی در گفتمان نمایشی: رویکرد نشانه ـ معناشناختی». پایان‌نامهٔ دکتری. دانشگاه تهران.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی* (ویرایش دوم). تهران: علم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان*. چ۱. تهران: سمت.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۴). «نشانه ـ معناشناسی حایل‌های گفتمانی». *فرهنگ امروز*.

http://farhangemrooz.com/news/35963/نشانه-معناشناسی-حایل-های-گفتمانی

www.SID.ir

Archive of SID

- غزالی، محمدبن محمد (۱۳۶۱). *کیمیای سعادت*. ج۱. تهران: طلوع.
- *فلسفهٔ تعلیم و تربیت* (۱۳۷۲). دفتر همکاری حوزه و دانشگاه، با همکاری علی‌محمد کاردان و دیگران. تهران: سمت.
- فورتیر، مارک (۱۳۸۸). *نظریه در تئاتر*. ترجمهٔ فرزان سجودی و نریمان افشاری. تهران: سورهٔ مهر.
- گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: علم.
- لینچ، کوین (۱۳۹۵). *سیمای شهر*. ترجمهٔ منوچهر مزینی. چ۲۲. تهران: دانشگاه تهران.
- مطهری، مرتضی (۱۳۸۳). *مجموعه‌آثار*. ج۵ (شرح منظومه). چ۷. تهران: صدرا.
- معین، محمد (۱۳۷۵). *فرهنگ فارسی* (متوسط). ج۱. چ۱۰. تهران: امیرکبیر.
- ویلسون، جی. رابرت (۱۳۷۴). «بنیادگذاران تئاتر نوین: گفت‌وگو با آنتونن آرتو». ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور. *فصلنامهٔ هنر*. ش۲۴. صص ۵۳۱– ۵۳۸.
- Brocca, Chantal (2017). "The History of Runway Fashion: From Salons to Superstars". in *Eluxe Magazine*. Issue 11. The Spring Summer Fashion Issue. London. pp 80-83.
- Evans, Caroline (2013). *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. London: Yale University Press.
- Fortini, Amanda (2006). "How the Runway Took Off: A brief history of the fashion show". in slate.com.
- Paolucci, Claudio (2011). Quelques réflexions sur les énoncés: textes, pratiques et cultures. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Recherches sémiotiques.Disponible sur: http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3513 (consulté le 29/09/2011)

www.SID.ir

Archive of SID

A Study of the Inter-Corpse Relations in the Series of 'Catwalk' Shows by Thom Browne

Majid Rahimi Jafari * [1]

1. PhD in theatrical studies, Tehran University, Tehran, Iran

Received: 03/06/2018 Accepted: 16/07/2019

Abstract

Corpse, like text, soma, body, and media is one of the important substances and discursive mediation in the art of performance. Corpse is always mixed with the concepts of soma and body; however, its applications in performance and narrative are different. Corpse is an object on the scene which has an identity, making sense from culture, history, tales, contexts, and individual and public memories. The performance of 'catwalk' shows mostly deals with simple approaches, but Thom Browne, the senior designer of the American 'Channel' brand, has changed the borders of discursive substances and their relations. His performance makes different discursive situations either on the scene or in the narrative. The current paper aims to study those aspects in performative manifestation. The paper, in other words, aims to explain how, in Browne's performance, corpse makes different images of the place in the show? It seems corpse, as a discursive mediation, is able to cut its own physical connection with the place by two features of deterritorialization and disintermediation borrowed from the principles of the narrative. The study, then, explores what the inter-corpse discursive condition is through which a corpse changes the ready-to-wear clothes. It seems that through forming a compound corpse in the multi-corporeal discursive situation, corpses are able to put the ready-to-wear or cutting-clothes, which carry a sign of casual sewing, into a new layer.

Keywords: Corpse; Inter-corpse; discursive situation; Performance art; Catwalk show.

---

* Corresponding Author's E-mail: majidrahimi@academyhonar.com

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir