theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

Theatre Rehearsals as a Carnivalesque Space: A Study of Ariane Mnouchkine's Approach

Ali Hajimollaali[1]

Receive Date: 18 May 2026, Accept Date: 08 June 2026
Doi: 10.22034/theater.2026.581342.1171

Abstract

Theatre rehearsal has long occupied a paradoxical position within theatre scholarship. Although it is the primary site where theatrical ideas are generated, negotiated, embodied, and transformed, academic attention has largely remained focused on the finished performance rather than on the creative processes that make performance possible. Rehearsal is commonly regarded as a transitional stage whose principal function is to prepare actors for public presentation. Such a product-oriented perspective obscures the rehearsal room as an autonomous space of artistic production where theatrical language, bodily expression, interpersonal relationships, and aesthetic conventions are continuously questioned and reinvented. This article challenges that assumption by proposing that rehearsal should be understood not merely as preparation for performance but as an independent creative event characterized by experimentation, collective invention, and continual transformation. Drawing upon Mikhail Bakhtin's theory of carnival, the article develops a conceptual framework through which theatrical rehearsal may be interpreted as a carnivalesque space. While Bakhtin formulated his theory to explain medieval and Renaissance popular culture, many of its central concepts—including the suspension of hierarchy, inversion of established order, the grotesque body, collective participation, dialogism, heteroglossia, play, laughter, and becoming—provide a productive vocabulary for analyzing the dynamics of rehearsal. Rather than functioning as a fixed methodological model, carnival is understood here as a temporary condition in which institutional structures are suspended, official authority is destabilized, and alternative forms of creativity become possible. From this perspective, rehearsal constitutes a liminal environment where theatrical conventions are deliberately unsettled before new artistic structures emerge. The study investigates this proposition through the rehearsal methodology and performance practice of Ariane Mnouchkine and the *Théâtre du Soleil*, one of the most influential examples of collaborative theatre in contemporary performance. Since its establishment in 1964, *Théâtre du Soleil* has consistently rejected conventional divisions between playwright, director, actor, designer, and technician in favor of collective creation. Mnouchkine's productions emerge through lengthy rehearsal periods based on improvisation, physical

1. Assistant Professor, Department of Theatre, Faculty of Arts, Soureh International University, Tehran, Iran. Email: Alihajimollaali@soore.ac.ir

exploration, intercultural exchange, and collaborative authorship. Instead of imposing predetermined interpretations upon performers, rehearsal becomes the principal mechanism through which theatrical meaning is discovered. This collaborative philosophy provides an ideal context for examining rehearsal through Bakhtin's carnivalesque perspective. The central question guiding this research therefore asks how theatrical rehearsal can be conceptualized not simply as a preparatory phase but as a carnivalesque environment that enables artistic creation through the temporary suspension of theatrical norms and hierarchical structures. The article adopts a qualitative descriptive-analytical approach and employs multiple case studies drawn from Mnouchkine's productions, including "*Ça Passe*," "*L'Âge d'Or* (The Golden Age)," "1789," "*Les Atrides*," and "Richard II." Rather than analyzing these productions solely as finished performances, the research focuses on the rehearsal principles and creative processes through which they were generated. The first case study, "*Ça Passe*", demonstrates how rehearsal can function as a space of perpetual transition. Developed through extensive collective improvisation rather than the realization of a predetermined script, the production foregrounded process over product and privileged discovery over execution. The mobile stage, which travelled between two groups of spectators, dissolved the conventional spatial hierarchy separating performers and audiences and transformed theatrical space into a fluid environment of continual movement. Such instability reflects Bakhtin's understanding of carnival as a world in constant becoming, where fixed meanings are replaced by temporary configurations and theatrical reality remains deliberately unfinished. The rehearsal process itself embodied these qualities by encouraging actors to respond spontaneously to emerging situations instead of reproducing predetermined dramatic actions. A similar logic informs "1789," although here carnival acquires an explicitly political dimension. Rather than reconstructing the French Revolution through historical realism, Mnouchkine transformed revolutionary history into a popular theatrical celebration inspired by fairs, processions, circus traditions, and street performance. During rehearsals, actors collectively developed scenes that combined satire, parody, music, physical comedy, and improvisation, producing a theatrical language rooted in popular performance rather than official historical representation. In this production, not only theatrical conventions but also social and political hierarchies are temporarily suspended. Kings, aristocrats, revolutionaries, and ordinary citizens occupy the same performative space, where authority is desacralized through collective laughter and parody. As in Bakhtin's carnival, inversion is not simply a reversal of power but a revelation that existing structures are historically contingent rather than permanent. The rehearsal process itself reflects this principle by replacing authoritarian direction with collective experimentation, allowing performers to participate actively in constructing the political imagination of the production. The intercultural dimension of carnival becomes particularly significant in "*Les Atrides*" (1990–1992). During both rehearsals

and performance, Mnouchkine combined performative vocabularies derived from Indian Kathakali, Japanese Noh, and Western classical theatre to create a theatrical language that transcended conventional cultural boundaries. Rather than appropriating these traditions as fixed aesthetic models, rehearsal became a dialogic encounter in which different theatrical systems interacted, challenged one another, and generated new expressive possibilities. This article describes such a process as transcultural carnival. Cultural identities remain recognizable but temporarily lose their hierarchical separation, entering a shared creative field in which difference becomes the source of theatrical innovation. This intercultural philosophy reaches another stage of development in "Richard II". In reimagining Shakespeare's history play, Mnouchkine integrated Japanese Noh and Kabuki, Indian Kathakali, and Balinese theatrical traditions to create a performance situated between theatre, ritual, and mythology. Rather than seeking cultural authenticity or historical reconstruction, rehearsal explored the performative principles shared by these traditions, enabling actors to develop bodies that simultaneously embodied kings, deities, ritual figures, and ordinary human beings. Sacred and profane, tragedy and comedy, history and myth coexist within a single theatrical universe. Such hybridity exemplifies Bakhtin's carnivalesque imagination, where incompatible worlds intersect without dissolving into uniformity. The rehearsal room provided the essential conditions for these encounters because it temporarily suspended aesthetic certainty and encouraged performers to negotiate unfamiliar corporeal and cultural vocabularies through sustained collective experimentation. Taken together, these productions demonstrate that the originality of *Théâtre du Soleil* lies less in any particular visual style than in a consistent philosophy of rehearsal. Across widely different historical subjects and theatrical traditions, Mnouchkine repeatedly treats rehearsal as an open-ended process in which artistic meaning emerges through collaboration rather than prescription. Improvisation, physical investigation, intercultural dialogue, and collective authorship are not supplementary techniques but the very principles through which performance is generated. The rehearsal room therefore functions as creative commons in which authority is redistributed, aesthetic conventions are questioned, and theatrical language remains permanently open to transformation. The findings of this study suggest that theatrical rehearsal should be understood as an autonomous field of cultural production rather than merely as preparation for performance. When viewed through Bakhtin's theory of carnival, rehearsal appears as a temporary suspension of institutional order that enables experimentation, risk-taking, and collective creativity. Within this carnivalesque environment, hierarchical distinctions between director and actor become less rigid, the disciplined body gives way to the grotesque body, and established theatrical conventions are replaced by dialogic processes of negotiation and invention. Creativity arises precisely because rehearsal remains unfinished, unstable, and receptive to change. The principal contribution of this research is the conceptualization of the carnivalesque rehearsal

as a theoretical model within rehearsal studies. While previous scholarship has examined rehearsal primarily from pedagogical, psychological, or production-oriented perspectives, this study demonstrates that Bakhtin's theory offers a productive framework for understanding rehearsal as a distinct aesthetic and cultural practice. By establishing a dialogue between Bakhtinian philosophy and the rehearsal methodology of Ariane Mnouchkine, the article extends the application of carnival theory from literary and cultural studies to the practical domain of theatrical creation. More broadly, it contributes to contemporary debates on collaborative theatre, devised performance, intercultural practice, and performance research by repositioning rehearsal as the primary site where theatrical knowledge is produced. Ultimately, rehearsal as carnival is not proposed as a specific directing technique or rehearsal method but as a philosophy of artistic creation. It is a mode of practice founded upon collective participation, the temporary dissolution of fixed structures, embodied experimentation, and the continual emergence of new theatrical possibilities. In a theatrical culture where aesthetic conventions quickly become institutionalized and repetitive, the carnivalesque rehearsal offers a critical alternative that restores uncertainty, dialogue, play, and transformation to the center of the creative process. It is within this liminal and carnivalesque space that theatre continuously reinvents not only its performances but also its bodies, languages, relationships, and ways of imagining the world.

Keywords: Ariane Mnouchkine, Carnival, Creativity, Liminality, Rehearsal, Theatre

تمرین‌های تئاتر به مثابه فضایی کارناوالی: مطالعه‌ای بر رویکرد آرین منوشکین

علی حاجی ملاعلی[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۸
صفحهٔ ۳۹ تا ۵۰
Doi: 10.22034/theater.2026.581342.1171

چکیده

این مقاله به بررسی فرایند تمرین‌های تئاتر می‌پردازد و می‌کوشد چیستی و چگونگی وضعیت ذهنی، بدنی و خلاقانه کارگردان، بازیگران و دیگر عوامل اجرایی را در پلاتوهای تمرین، بر اساس گزیده‌ای از مفاهیم کارناوالی میخائیل باختین و با تمرکز بر شیوه‌های اجرایی آرین منوشکین، تحلیل کند. پرسش اصلی پژوهش آن است که چگونه می‌توان فضای تمرین را نه صرفاً مرحله‌ای مقدماتی برای تولید اجرا، بلکه عرصه‌ای کارناوالی و آستانه‌ای برای آفرینش هنری در نظر گرفت. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با اتکا به مفاهیم کلیدی نظریهٔ کارناوال باختین، از جمله تعلیق سلسله‌مراتب، وارونگی نظم، بدن گروتسک، بازی، آزادی و خنده، نشان می‌دهد که فضای تمرین‌های تئاتر می‌تواند به طور موقت از قواعد تثبیت‌شده تولید فاصله بگیرد و بستری برای تجربه، آزمون و قانون‌شکنی خلاقانه فراهم آورد. در این وضعیت، پلاتوی تمرین به تجربه‌ای کارناوالی برای گروه اجرایی تبدیل می‌شود؛ فضایی که در آن روابط قدرت بازتعریف می‌شوند، هرم سنتی اقتدار میان کارگردان و بازیگران تضعیف می‌شود و امکان مشارکت خلاقانه همه اعضای گروه افزایش می‌یابد. بلک‌باکسِ پلاتو، به عنوان فضایی خنثی و انعطاف‌پذیر، بازیگران را از نقش‌ها، عادت‌ها و قراردادهای تثبیت‌شده رها می‌کند و آنان را به سوی تجربه‌هایی پیش‌بینی‌ناپذیر سوق می‌دهد. در چنین بستری، بدن بازیگر دیگر بدن متعارف و منضبط نیست، بلکه به تعبیر باختین، بدنی گروتسک، سیال، دگرگون‌شونده و کارناوالی است که ظرفیت آفرینش و دگردیسی را در خود حمل می‌کند. برای تبیین این دیدگاه، فرایند تمرین و برخی اجراهای شاخص آرین منوشکین، از جمله *می‌گذرد، عصر طلایی، ۱۷۸۹*، *آتریدها و ریچارد دوم*، به عنوان نمونه‌هایی از تجربه‌های کارناوالی تحلیل شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که شکل‌گیری موقت فضایی کارناوالی در مکان-زمان تمرین، امکان ظهور روابط جمعی، تخیل، بداهه‌پردازی، ریسک‌پذیری و کشف راهکارهای اجرایی نو را افزایش می‌دهد و در نهایت به تولید آثاری خلاق، غیرکلیشه‌ای و ماندگار می‌انجامد. از این منظر، تمرین به مثابه کارناوال صرفاً یک تکنیک یا سبک تمرین نیست، بلکه نگرشی بنیادین به فرایند خلق در تئاتر است؛ نگرشی که بر مشارکت جمعی، فروپاشی نظم پیشین، زایش نظم نوین و دگرگون‌سازی بدن، زبان، روابط انسانی و جهان اجرایی تأکید دارد و می‌تواند پاسخی انتقادی و نوآورانه به ساختارهای ایستا و تکرارشونده تولید تئاتر معاصر باشد.

واژگان کلیدی: تمرین، تئاتر، کارناوال، خلاقیت، آستانگی، آرین منوشکین

۱. استادیار، گروه نمایش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: Alihajimollaali@soore.ac.ir

Doi: 10.22034/theater.2026.581342.1171

درآمد

تمرین تئاتر همواره بخش پنهان و کمتر مستند شده‌ای از فرایند تولید نمایش بوده است؛ جایی که شکل‌گیری، آزمون و خطا، تردید، خلق و تحول در پلاتوهای تمرین رخ می‌دهد. در حالی‌که بیشتر توجه پژوهش‌ها به محصول نهایی یعنی اجرای روی صحنه معطوف است، این مقاله تلاش دارد تمرین را به مثابه یک فرایند خلاق، مستقل و در عین حال بنیادین در تولید اثر نمایشی مورد بازخوانی قرار دهد. پرسش محوری مقاله این است که تمرین تئاتر ماهیتا چیست و چگونه باید باشد تا بتواند زمینه‌ساز تولید اجرایی خلاق، غیرکلیشه‌ای و ماندگار گردد؟

بنابراین مسئله این است که چه شرایط ذهنی و بدنی بهتر می‌تواند خلاقیت و نوآوری کارگردان و بازیگران را تسهیل کند؟ پلاتوی تمرین از حیث مکانی و فضایی چه تفاوتی با سالن اجرا دارد؟ برای پاسخ به این پرسش، به نظریهٔ کارناوال میخائیل باختین استناد می‌شود. نظریه‌ای که با تأکید بر وارونگی، تعلیق نظم‌های تثبیت‌شده، بدن گروتسک، چندصدایی، مکالمه با دیگری و مشارکت‌گروهی، امکاناتی تازه برای فهم تمرین‌های تئاتری فراهم می‌سازد. در این چارچوب، پلاتوی تمرین نه صرفاً یک فضای فنی یا مرحله‌ای پیش از اجرا، بلکه یک میدان اجتماعی-زیباشناختی در نظر گرفته می‌شود که ظرفیت ایجاد رخدادهای کارناوالی، آزاد، برهم‌زنندهٔ نظم حاکم در تولید تئاترها و شکستن قواعد و قوانین تثبیت شده را دارد. همچنین مقاله در پی این است که با تحلیل عناصر کارناوالی در تمرینات، به چگونگی برهم‌زدن روابط سلسله‌مراتبی، تقویت خلاقیت جمعی و شکل‌گیری انرژی‌های نو در پویایی تمرین پاسخ دهد. باختین معتقد است در کارناوال حدشکنی، هنجارشکنی و قانون‌شکنی مجاز می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

به‌طور کلی در حوزهٔ تمرین‌شناسی و ابعاد مختلف آن، که ایدهٔ مرکزی مقالهٔ حاضر است، پژوهش‌های بسیار اندکی صورت گرفته است. اغلب پژوهش‌های انجام گرفته مبتنی بر نظریهٔ کارناوال باختین در قلمرو مطالعات فرهنگی و اجتماعی و نیز تحلیل متون در ادبیات انجام شده است. دربارهٔ آرین منوشکین نیز در ایران پژوهش‌ها محدود هستند. با این وجود در زیر برخی از تحقیقات انجام گرفته آورده می‌شود.

میمنت عطاریانی و مهدی نجف‌زاده در مقالهٔ «واکاوی مفهوم کارناوالیسم در آرای باختین و بررسی امکان مقاومت در زبان عامیانه» (۱۳۹۷) بر بعد کارناوالی زبان عامیانه دربرابر زبان رسمی تأکید می‌کند. در واقع آنها بر بعد سیاسی نظریهٔ کارناوال تأکید دارند و معتقدند زبان عامیانه و فرهنگ عامه محل مقاومت دربرابر زبان رسمی هنجارین است. زندگی کارناوالی همان کیفیات زندگی دموکراتیک را داراست. کارناوال نفی آگاهانه وضع موجود و ایجاد نظمی جدید بر اساس نفی قدرت متمرکز و تک صداست. تک‌صدایی با آنچه درحال زایش است به مخالف برمی‌خیزد و راه بر تکثر صداها و گفت‌وگومندی مسدود می‌کند. مقالهٔ حاضر نیز معتقد است در مکان تمرین‌های تئاتر امکان زایش خلاق و نفی قواعد صلب تئاتری فراهم می‌شود.

سارا اللهیاری، سیدمحمد فدوی و مجید سرسنگی در مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های کارناوالی میخائیل باختین در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی» (۱۴۰۱) به جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی نمایش‌های شادی‌آور ایرانی در اواخر دورهٔ صفوی و اوایل عصر قاجار پرداخته و معتقد هستند نمایش‌های شادی‌آور همچون کارناوال، فضایی ایجاد می‌کنند تا مردم فارغ از طبقهٔ اجتماعی گردهم‌آیند و همراه با سرگرمی و شادی در کنار یکدیگر آزادانه، به انتقاد از فضای رسمی جامعه بپردازند. در آزادی و برابری، گفت‌وگوی حقیقی شکل می‌گیرد و عامهٔ مردم در مدتی هر چند کوتاه به رهایی و آرامش می‌رسند.

غزل اسکندرنژاد در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی زندگی و آثار آرین

منوشکین، کارگردان معاصر فرانسوی، و تأثیر تئاتر شرق بر آثار او» (۱۳۸۸) به راهنمایی محمدرضا خاکی ضمن مرور زندگینامهٔ منوشکین تلاش کرده است شیوهٔ کارگردانی او در تولید تئاتر مانند بداهه‌پردازی و آمیزش شیوه‌های تئاتر شرق و غرب در گروه تئاتر سولیل را بررسی کند. همچنین برخی از اجراهای او مانند آثار مولیر و نمایش «آوای طبل‌ها روی سد» را مورد مطالعه قرار می‌دهد. تأکید اصلی این پایان‌نامه بر تأثیر شیوه‌های نمایش شرقی بر تئاتر منوشکین است.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع کیفی است و رویکرد آن عبارت است از مطالعهٔ موردی چندگانه مبتنی بر شیوهٔ تمرین تئاتری آرین منوشکین. هدف، فهم عمیق از فضای تمرین کارناوالی بر اساس نظریه‌های باختین و ترنر است. انتخاب نمونه شامل بررسی پنج اجرای برجستهٔ گروه تئاتر سولیل[۱] به کارگردانی منوشکین است: *می‌گذرد*[۲]، *عصر طلایی*[۳]، *۱۷۸۹*، *آتریدها*[۴] و *ریچارد دوم*.

یافته‌های پژوهش: باختین و کارناوال

معنای تحت‌اللفظی کارناوال «جشن گوشت‌خواری[۵]» است. دوره‌ای دقیقاً پیش از ایام روزهٔ لنت[۶] مسیحیت که مسیحیان به مدت چهل روز از فوریه تا مارچ روزه می‌گیرند و در یکشنبهٔ عید پاک خاتمه می‌یابد. کارناول در سه‌شنبه اعتراف[۷] (روز پیش از چهل روزه) برگزار می‌شده است. کارناوال به عنوان تاریخی در تقویم، روز تعطیل خاصی در قرون وسطی بود که در آن روز قوانین اجتماعی و رمزگان‌های اخلاق و رفتار و ملاحظات اجتماعی به شکلی موقت به حالت تعلیق در می‌آمد. پیتر بروگل[۸] نقاش فلاندری در نقاشی «نبرد کارناوال و لنت[۹]» در سال ۱۵۵۹ کارناوال را به شکل فردی که تا خرخره خورده و شکمی از عزا درآورده، چاق و فربه شده و لذت‌جو تصویر کرده که درگیر رقابتی بی‌پایان با لنت پرهیزگار لاغر است. از نظر باختین این رقابت چیزی فراتر از تجسم مبارزهٔ ابدی جسم و روح است. باختین این رقابت را تجلی مخالفت عمومی با نظم مسلط و تحقق حکومتی جانشین می‌داند. او می‌نویسد: «برخلاف جشن‌های رسمی، کارناوال آزادی موقت از واقعیت حاکم و نظم مسلط شده است که مقبولیت عام دارد. کارناوال تمام نظام‌های طبقاتی، امتیازهای انحصاری، هنجارها و محدودیت‌ها را به حالت تعلیق در می‌آورد. کارناوال جشن حقیقی زمان، جشن شدن، تغییر و نوزایی است. کارناوال دشمن تمام چیزهای جاودانه و کامل است» (Bakhtin: A, 1984, 10). (تصویر ۱)

باختین در دو کتاب *مسائل بوطیقای داستایوفسکی* و *رابله و دنیای او* به کارناوال پرداخته است. او معتقد است که دوران رنسانس نقطهٔ اوج حیات کارناوالی بود. با آغاز قرن هفدهم حیات فولک-کارناوالی رو به افول نهاد. بسیاری از مؤلفه‌های کارناوالی وارد بالماسکه‌ها و سیرک‌ها و بعد هم وارد ادبیات و رمان شدند (باختین، ۱۳۹۵، ۲۸۵). او در توضیح کارناوال می‌نویسد: «ریشه‌های ژرف کارناوال در نظام و اندیشهٔ ازلی انسان است. مسیر تحولش تحت قیود جامعهٔ طبقاتی است. نیروی حیاتی شگفت‌آور و شیدایی فناناپذیرش یکی از پیچیده‌ترین و نظرگیرترین مسائل تاریخ فرهنگ

تصویر ۱. *نبرد کارناوال و لنت*، پیتر بروگل، ۱۵۵۹، نقاشی رنگ و روغن روی چوب بلوط، موزه هنرهای زیبای کانست‌هیستوری‌شس، وین (Url1).

Doi: 10.22034/theater.2026.581342.1171

است» (باختین، ۱۳۹۵: ۲۷۰). باختین معتقد است بدن کارناوالی بدن گروتسک است. بدن متعارف یک بدن کلاسیک است در خدمت و مرتبط با زندگی روزمره و رسمی. اما بدن شرایط کارناوالی بدنی گروتسک است. بدنی اغراق‌شده، بی‌تناسب و دیگرگونه است. جهان شکل گرفته در کارناوال نیز جهانی آرمان‌شهری و اتوپیایی است. جهانی ایده‌آل که به شکل موقت شکل می‌گیرد و محو می‌شود. همچنان که در تصویر ۱ مشخص است نقاشی «نبرد کارناوال و لنت» اثر بروگل یکی از شاخص‌ترین بازنمایی‌های فرهنگ کارناوالی است که با نمایش وارونگی نظم رسمی، آمیزش امر والا و فرودست، خنده جمعی و تعلیق اقتدار، مفاهیمی را مجسم می‌کند که باختین بعدها در نظریهٔ کارناوال خود صورت‌بندی کرد.

استالیبراس و وایت معتقدند «کارناوال در گسترده‌ترین و کلی‌ترین معنای خود شامل نمایش‌های آیینی، جشن‌های مردمی و مراسم شب عزا، راهپیمایی‌ها، رقابت‌ها، نمایش‌های کمدی، دلقک بازی و رقص، سرگرمی‌های فضای باز همراه با انواع لباس‌ها و ماسک‌ها و عروسک‌های غول پیکر، آدم کوتوله‌ها، حیوانات رام شده از یک منظر و از منظری دیگر کارناوال شامل ترکیبات زبانی کمیک (شفاهی و مکتوب) از قبیل پارودی‌ها، مسخره کردن‌ها، شوخی‌های زشت و زننده و نیز انواع «بی‌ادبی و فحاشی[۱۰]» که باختین آنها را چنین نام می‌برد: نفرین و دشنام، کفرگویی، زبان لاتی، بذله‌گویی و شوخی، جوک‌ها، و کاربرد کلمات کثیف و در واقع تمام چیزهای «پست» و «مستهجن» و شوخی‌های عامیانه می‌شود. آنها می‌نویسند: کارناوال «به شکل نظام‌مندی روابط فاعل و مفعول، عامل و ابزار، شوهر و همسر، پیر و جوان، حیوان و انسان، ارباب و برده را واژگون می‌کند» استالیبراس و وایت معتقدند کارناوال در دوران مدرن «تصعید[۱۱]» شده است: از یک سو توسط افرادی مانند فروید اختلاف میان نظم و کارناوال تبدیل به الگوهای روانی شده است و از سوی دیگر کارناوال تبدیل به امری «تماشایی» شده است. چیزی که دربرابر دیدگان انبوه تماشاگران احساساتی از فاصله‌ای دور قرار می‌گیرد (Stallybrass and White: 1986: 8, 56).

مفاهیم کلیدی نظریهٔ کارناوال:

- **حدشکنی و وارونگی سلسله‌مراتب اجتماعی:** در کارناوال، پادشاه و دلقک جای یکدیگر را می‌گیرند. هیچ جایگاه تثبیت‌شده‌ای مصون نمی‌ماند.
- **خطر، بی‌ثباتی، ناپایداری:** کارناوال فضایی است خطرناک، نه از منظر امنیت فیزیکی، بلکه از منظر ساختار. ساختارها در معرض فروپاشی موقت‌اند.
- **زبان چندصدایی:** زبان رسمی در کارناوال به چالش کشیده می‌شود؛ انواع صداهای دیگر، خُرد و حاشیه‌ای، وارد صحنه می‌شوند. کارناوال چندصداست: خلاقیت از تعامل و دیالوگ بر می‌خیزد نه تک صدایی.
- **موقتی‌بودن:** کارناوال پایدار نیست گذراست و همین موقتی‌بودن، آن را از تبدیل‌شدن به نظمی جدید بازمی‌دارد. تعلیق موقت قواعد و قوانین: تأکید بر شوخی، بی‌نظمی، بیان بدنی و رهایی.
- **جشن و لذت:** کارناوال با لذت، بازی، بداهه و آزادی همراه است؛ مفاهیمی که در نظم رسمی جایگاهی ندارند.
- **بدن گروتسک:** تأکید بر بدن و جسمانیت. بدن کارناوالی از ریخت‌افتاده و غیررسمی و غیرهنجارین است.

در ادامه به تحلیل تمرین‌های تئاتر از منظر چهار مؤلفه اصلی کارناوال ـ تمرین یعنی تعلیق نظم مستقر، فضای بلک‌باکس، فروپاشی هرم قدرت و بدن گروتسک می‌پردازیم. سپس با بررسی رویکرد آرین منوشکین این مؤلفه‌ها در عمل بررسی می‌شوند. پیش از آن، مروری کوتاه بر مفهوم تجربهٔ آستانه‌ای در فضای تمرین خواهیم داشت.

بحث: پلاتوی تمرین به مثابه تجربه‌ای آستانه‌ای ـ کارناوالی

مفهوم آستانگی را ویکتور ترنر مردم‌شناس در مورد اجراهای فرهنگی مطرح کرد. او با تکیه بر

دیدگاه آرنولد ون ژنپ معتقد بود اجراها در سه وضعیت پیشاآستانه، آستانه[۲] و پساآستانه قرار می‌گیرند. ترنر می‌نویسد: «تمام ژانرهای اجرایی غالب در جوامع در تمام سطوح و مقیاس‌ها و ابعاد، پدیده‌هایی آستانه‌ای هستند. آنها در فضا و مکانی که دارای حق و امتیاز ویژه است اجرا می‌شوند و مصونیت دارند. از زمان‌ها و مکان‌هایی که مخصوص کار، غذا و خواب هستند جدایند ... وضعیت آستانه‌ای و پدیده آستانگی تمام نظام‌های واقعی و معرفت عمومی را باطل می‌کند و با آنها به روش‌هایی که قبلاً در طبیعت و در عرف- حداقل در سطح دریافت مستقیم- وجود نداشته‌اند «بازی» می‌کند (Turner: 1988, 25).

پلاتوی تمرین وضعیتی آستانه‌ای دارد. از حیث مکانی-زمانی میان تمرین و اجرا تفاوت وجود دارد. حتی وضعیت ذهنی گروه نیز در تمرینات وضعیتی بینابینی و آستانه‌ای پیدا می‌کند. گروه تئاتر در تمرین، تجربه‌ای آستانه‌ای را از سر می‌گذرانند. ویکتور ترنر توضیح می‌دهد که چگونه در هنگام از سر گذراندن وضعیت آستانه فرد «نه اینجاست و نه آنجا» بلکه «جایی بینابین مواضعی است که به واسطه قانون، آداب و رسوم، قرارداد و تشریفات تعیین و ترتیب یافته‌اند» (Turner, 1969: 95). در مرحله پساآستانه‌ای، فرد در بطن واقعیت جدیدی حضور و هستی دارد. «مرحله‌ای که در آن وضع و حال، موقعیت، و جایگاه فرد اساساً تغییر یافته است» (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۵). گروه تئاتر در وضعیت پساآستانه به ایده‌هایی خلاق و نو دست می‌یابند. محصول نهایی چیزی بدیع خواهد بود. این بداعت از تجربهٔ آستانه‌ای- کارناوالی پلاتوی تمرین به دست آمده است. «برخلاف مهمانی رسمی، در کارناوال‌ها رهایی موقت از حقیقت حاکم و نظم مقرر را جشن می‌گیرند. کارناوال سلسله مراتب‌ها، امتیازها، هنجارها و ممنوعیت‌ها را به حالت تعلیق در می‌آورد. کارناوال به راستی مهمانی زمان، شدن، تغییر و تجدید است (Bakhtin: A 1984, 15).

تعلیق نظم مستقر: تمرین به‌مثابه میدان امکان‌های نو

در فضای تمرین، نظم مستقر تئاتر رسمی، یعنی مجموعه‌ای از قواعد میزانسن؛ زبان و قراردادهای تئاتری، اصول کاربرد امکانات اجرایی و مواجهه با سالن و تماشاگر و حتی قواعد بدن و زبان دراماتیک، به چالش کشیده می‌شود. تمرین به «میدان آزمون» بدل می‌شود؛ جایی که هیچ قاعده‌ای بدیهی نیست و همه‌چیز قابل بازنگری، بازتعریف و حتی انکار است. در اینجا، نه‌تنها قواعد تکنیکی، بلکه زبان رسمی تئاتر نیز تعلیق می‌شود. بازیگر و کارگردان اجازه دارند، و حتی تشویق می‌شوند، که زبان دیگری بیافرینند: زبان بدن‌های نامتعارف، میزانسن‌های بدیع، شیوه‌های اجرای تلفیقی و چندرسانه‌ای و حتی روایت‌های غیردراماتیک. ایجاد این فضای آستانه‌ای و خطرناک، مستلزم اعتماد متقابل و شجاعت خلاقانه است. تمرین در این حالت، دیگر صرفاً مقدمهٔ اجرا نیست، بلکه خود نوعی اجرای بنیادین است؛ لحظه‌ای که در آن نظم قدیم فرو می‌ریزد تا نظم جدیدی پدید آید.

بلک‌باکس

در تمرین‌های تئاتر، مکان و پوشش، بیش از آن‌که عناصر فنی و بی‌اهمیت باشند، حامل معانی زیباشناختی و نشانه‌شناختی‌اند. پلاتوی سیاه یا بلک‌باکس به مثابه فضای تمرین، با حذف رنگ، دکور و جزئیات بصری، نوعی «خلأ معنا» ایجاد می‌کند که در آن هر چیزی می‌تواند پدید آید. این فضا با ویژگی‌های تاریک، انعطاف‌پذیر و بی‌مرز خود، شرایطی مشابه وضعیت آستانه‌ای دارد که ویکتور ترنر آن را به عنوان پیش‌شرط تجربه‌های گذار و تحول فردی و جمعی معرفی می‌کند.

در چنین فضایی، لباس‌های تمرین نیز نقش مهمی ایفا می‌کنند. لباس‌های تیره، ساده و یکدست بازیگران (اغلب سیاه یا خاکستری)

Doi: 10.22034/theater.2026.581342.1171

نه‌تنها خنثی‌کننده نشانه‌های اجتماعی، جنسیتی، اقتصادی و فرهنگی هستند، بلکه فرمی کارناوالی دارند: آنها فردیت تثبیت‌شده را تعلیق می‌کنند تا بدن به «بستر آزمایش» بدل شود. این لباس‌ها، به مثابه نقاب‌هایی مدرن، امکان آزادی از نقش‌های تثبیت‌شده را فراهم می‌کنند و بدن را از هویت‌های روزمره‌اش رها می‌سازند. درون این فضا، لباس تمرین که معمولاً شامل پوششی یک‌دست، بی‌رنگ و ساده است، در خدمت همین وضعیت آستانه‌ای قرار می‌گیرد. لباس تمرین، همانند ماسک‌های دوران باستان، بدن را از وابستگی‌های روزمره می‌رهاند و به رسانه‌ای برای خلق، کشف و انحلال بدل می‌سازد. این بی‌هویتی ظاهری، در خدمت خلق هویت‌های نو و بی‌سابقه قرار می‌گیرد.

در نگاه باختینی، این شرایط فضایی و ظاهری، بستر آستانگی و بازآفرینی است. بلک‌باکس، نه‌تنها فضای فیزیکی، بلکه نوعی وضعیت ذهنیِ بی‌ثبات و منعطف است؛ جایی که مرزها فرو می‌ریزند و همه چیز موقتاً بازنویسی‌پذیر می‌شود. تمرین در چنین فضایی، نوعی باززایی جمعی است که به بازیگر و گروه امکان می‌دهد تا نظم موجود را معلق کرده و نظمی نو خلق کنند. تمرین تئاتر در فضایی همچون بلک‌باکس، جایی‌که دیوارها تیره‌اند و نشانه‌های بیرونی حذف شده‌اند، از نظر زیبایی‌شناسی، ساختارزدایانه عمل می‌کند.

اما مهم‌تر از فضا و پوشش، حالتی از بودن است که تمرین را به وضعیتی کارناوالی بدل می‌کند. تمرین همان‌جایی‌ست که «بایدها و نبایدها»ی تئاتر رسمی و استاندارد به حال تعلیق درمی‌آیند. کارگردان نیز باید، همانند بازیگر، به تجربه‌ای کارناوالی تن دهد، جایگاه خود را موقتاً واگذارد و به مشارکت برابر در فرایند خلاق تن دهد. در چنین فضایی، خطا نه نقص، بلکه ضرورت است؛ جایی که قانون‌شکنی و حدشکنی نه تهدید، بلکه موتور خلاقیت است. همان‌گونه که در کارناوال قرون وسطی، زبان رسمی به سخره گرفته می‌شد و هویت‌ها وارونه می‌شدند، در تمرین کارناوالی نیز زبان رسمی تئاتر، چه در بیان، چه در بدن و چه در میزانسن، به حال تعلیق درمی‌آید. زبان بدنی جای زبان متن را می‌گیرد، صداهای چندگانه شنیده می‌شوند و نشانه‌های کلیشه‌ای دچار دگرگونی می‌شوند. در این فضای تعلیق‌یافته، بازیگر و کارگردان باید شخصیتی کارناوالی در خود پرورش دهند: شخصیتی که آمادهٔ بازی است، آمادهٔ شکست خوردن، وارونه کردن، عبور از مرزها و پذیرش بی‌ثباتی. این شخصیت‌ها، با پذیرش خطر، موقتی بودن، و لذتِ تجربهٔ نامعلوم، خود را از کلیشه‌ها رها کرده و بستری برای آفرینش نظم نو فراهم می‌کنند. درنهایت، تمرین کارناوالی نه‌تنها به خلق یک اجرا، بلکه به خلق یک «نظم جدید تئاتری» می‌انجامد؛ نظمی که با فروپاشی نظم پیشین آغاز می‌شود. این نظم نو، محصول آزادی، تجربه و خطرپذیری است و اگرچه موقتی است، اما تأثیر آن در اجرا ماندگار می‌شود.

فروپاشی هرم قدرت در تمرینات

در تمرین‌های تئاتر به شیوهٔ کلاسیک، معمولاً رابطه‌ای عمودی و سلسله‌مراتبی میان کارگردان و بازیگران وجود دارد. کارگردان به مثابه دانای کل، مجری اقتدار و تصمیم‌گیر نهایی، در رأس هرم تولید قرار دارد و بازیگران موظف‌اند آنچه را او طراحی و تجویز کرده، به درستی اجرا کنند. این الگو، که شباهت‌های بسیاری با ساختارهای قدرت اجتماعی در جهان بیرون دارد، در تمرینات رسمی بازتولید می‌شود و خلاقیت بازیگر را محدود می‌کند. اما تمریناتی که با منطق کارناوال باختینی پیش می‌روند، این ساختار قدرت را به چالش می‌کشند. در چنین تمریناتی، کارگردان نه فرمانده، بلکه مشارکت‌کننده‌ای برابر در فرایند خلاقه است. بازیگر نه «مجری دستور»، بلکه «آفرینندهٔ بالقوه» است. در اینجا، تصمیم‌ها نه در یک نقطه، بلکه در بستر گفت‌وگوی مشارکتی، خلق و آزموده می‌شوند.

در واقع تمرین در چنین وضعیتی به فضایی برای بازآرایی روابط قدرت بدل می‌شود؛ جایی که روابط سنتی تعلیق می‌شوند و نظامی افقی‌تر، منعطف‌تر و چندصداتر ممکن می‌شود. این وضعیت باختینی، کارگردان را نیز وادار می‌کند که از نقش تثبیت‌شده‌اش فاصله بگیرد و شخصیت کارناوالی را در خود فعال کند: کسی که حاضر است جایگاه خود را به خطر بیندازد، در تجربه فرو رود، و ناشناخته را بپذیرد. تمرین کارناوالی فضایی برای خلق جمعی است. جایی که افراد نه به خاطر موقعیت یا نقش‌شان، بلکه به خاطر مشارکت فعالشان در فرایند خلاق، ارزش‌گذاری می‌شوند. در چنین شرایطی، گروه تئاتر نه صرفاً «اجراکنندهٔ یک نمایش‌نامه»، بلکه جمعی آفریننده است که با عبور از ترس‌های مرسوم، خطا، خطر، و تجربه را به رسمیت می‌شناسد.

بدن گروتسک

باختین در مفهوم گروتسک خود بر بدن گروتسک تأکید بسیار زیادی دارد. تا حدی که اغراق و مبالغه در تک‌تک اعضای بدن مانند، دهان، بینی، شکم، سر و بالاتنه، اعضای تناسلی و پایین تنه، عمل بلع و دفع را نام برده و مصادیق آن را در آثار رابله پی‌جویی می‌کند. سپس بر این نکته تأکید می‌کند که فحاشی و بددهنی نیز جزئی از بدن گروتسک هستند. او می‌نویسد: «بدن گروتسک یک بدن شخصی و خودمدار که در خدمت دیگر حوزه‌های زندگی باشد نیست بلکه چیزی کیهانی است که همه مردم را بازنمایی می‌کند (Bakhtin: A 1984, 303).

بازیگران باید بتوانند در پلاتوی تمرین بدن‌شان را از بدن روزمره خارج کنند و به بدنی کارناوالی و گروتسک بدل کنند. این امر آنها را انعطاف‌پذیر می‌کند و باعث می‌شود بتوانند قابلیت‌های بدنی‌شان را کشف کنند. بدن متعارف یک بدن کلاسیک است که در خدمت و مرتبط با زندگی روزمره و رسمی است. اما بدن کارناوالی بدنی گروتسک است. بدنی اغراق‌شده، بی‌تناسب و دیگرگونه است.

آرین منوشکین و نگاه کارناوالی

آثار متنوع، خلاق و متفاوت آرین منوشکین، کارگردان معاصر فرانسوی، نشان از وجود رویکردی کارناوالی در تمریناتش دارد. منوشکین بنیان‌گذار کمپانی تئاتر سولیل به واسطه تمریناتی فرایندمحور، گروه‌محور و بینافرهنگی شناخته شده است. ویژگی‌های خاص روش او در تمرینات عبارتند از: انجام تمرینات گروهی طولانی مدت، نویسندگی گروهی: بدین معنا که بازیگران در ساختاردهی به متن و میزانسن و ... مشارکت می‌کنند، استفاده از بداهه‌پردازی و حرکات فیزیکال، تأکید بر ایجاد تجربه‌ای آیینی برای تماشاگر و ترکیب شیوه‌های اجرای سنتی آسیایی، مانند تئاتر نو ژاپن و کاتاکالی هند، با تئاتر غربی. اجراهای منوشکین بسیار متنوع هستند. از اجراهای اساساً بداهه‌پردازانه گرفته تا اجرای نمایشنامهٔ شکسپیر. از تئاترهای شبه کمدی دل‌آرته گرفته تا تئاترهای تلفیقی شرقی- غربی و نمایش‌های آیینی و مذهبی و تراژدی. از تئاتر سیاسی گرفته تا تئاترهای چندفرهنگی و بینافرهنگی.

تئاتر ابداعی و خلق گروهی و بداهه‌پردازی در تمرینات

منظور از تئاتر ابداعی «ساختن یک اجرا بدون متن و مبتنی بر مشارکت تمام اعضای خلاق گروه در همه مراحل و جنبه‌های تولید یک تئاتر است» (Allain & Harvie, 2024, 145). شکستن نظام سلسله‌مراتبی کارگردان در بالا و بازیگران در پایین یکی از رویکردهای منوشکین در گروه تئاتر سولیل است. او معتقد است: «در حال حاضر کارگردان تئاتر بالاترین جایگاه خودش را در تاریخ تئاتر دارد. هدف ما این است که از آن موقعیت فراتر رویم. از طریق به وجود آوردن فرمی از تئاتر که در آنجا هرکس این امکان را داشته باشد که در شکل

Doi: 10.22034/theater.2026.581342.1171

دادن به اجرا مشارکت کند بدون اینکه عنوان کارگردان، تکنسین، بازیگر و غیره، به معنا قدیمی آن، بر او باشد» (Williams, 1999: 1). منوشکین دربارهٔ این پرسش که چرا متد بداهه‌پردازی را به عنوان سبک شخصی خود در تمریناتش انتخاب کرده می‌گوید: «چرا بداهه‌پردازی؟ چون من معتقدم بازیگرها با احساسات و بدن خود بهتر می‌توانند بنویسند» (Williams, 1999: 54). یکی از اجراهایی خلاق و غیرمتعارف که در تمرینات بداهه‌پردازانه شکل گرفت نمایش *می‌گذرد* بود. در نمایش می‌گذرد «سالن نمایش به صورت دوسویه است و تماشاگران در دو سوی صحنه نشسته‌اند و صفحه‌های گردان متحرک از یک سوی صحنه به سوی دیگر صحنه حرکت می‌کنند... صحنهٔ متحرک با سرعتی ثابت و دائم، هم بر محور خود می‌چرخد و هم در درازای صحنه حرکتی می‌کند. تماشاگر گذشتن این مسیر را نظاره می‌کند.» تماشاگر نیز با دیدن این اجرا تجربه‌ای کارناوالی از سر می‌گذراند. پاوی معتقد است: «منظور از می‌گذرد موقتی بودن، کوتاه بودن و ناپایدار بودن هر چیز است» (پاوی، ۱۴۰۱: ۳۰۳-۳۰۲). حرکت پیوستهٔ صحنه و دوپاره شدن تماشاگر، نظم ثابت فضا و تماشا را بر هم می‌زند و تجربه‌ای موقتی، ناپایدار و چندآوایی خلق می‌کند. این امر نمونه‌ای از تجربهٔ کارناوال مدرن است. (تصویر ۲)

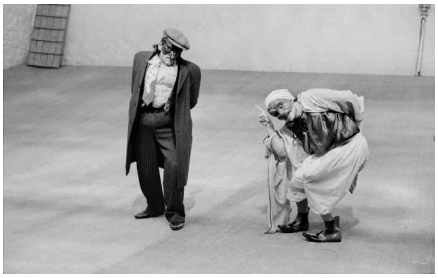
تصویر ۲. اجرای تئاتر *می‌گذرد* (۲۰۰۷) به کارگردانی آرین منوشکین (Url2).

اجرای تئاتر *عصر طلایی* به شیوهٔ کمدی دل‌آرته: بدن‌های گروتسک

بدن‌های گروتسک را در بسیاری از اجراهای منوشکین می‌توانیم ببینیم. منوشکین معتقد است: «ما فرم‌های تئاتری قدیمی مانند کمدی دل‌آرته یا تئاتر چینی را احیا نمی‌کنیم. بلکه ما می‌خواهیم قواعد بازی که واقعیت زندگی هر روزه‌مان را ساخته‌اند بازسازی کنیم. از طریق نشان دادن آن نه به عنوان چیزهایی آشنا و تغییرناپذیر بلکه به عنوان چیزهایی شگفت‌انگیز و قابل تغییر» (theatre-du-soleil, 1974). اجرای تئاتر عصر طلایی با الهام از شخصیت‌های کمدی دل‌آرته و طراحی بدن‌های اغراق‌شده و گروتسک رویکرد منوشکین در تمرینات و اجراها را آشکار می‌سازد. برهم‌زدن نسبت‌های طبیعی بدن، استفاده از ماسک، و تغییر موقت هویت‌ها، همگی نشان از تلاش برای خلق جهانی وارونه و موقتی دارند: جهان کارناوالی. (تصویر ۳)

فضای کارناوالی در اجرای ۱۷۸۹

ویلیامز دربارهٔ اجرای *۱۷۸۹* در کارتوچری می‌نویسد: «سبک بازیگری و اجرا در نمایش ۱۷۸۹ فضایی کارناوالی خلق می‌کرد. چیزی شبیه به نمایش‌های کاروانی یا سیرک. لباس‌ها پرزرق و برق، نمادین و اغراق شده بودند. بازیگرها شبیه بازیگران دوره‌گرد یا دلقک‌های اواخر قرن نوزدهم بودند. از شخصیت‌های کمدی



تصویر ۳. تئاتر *عصر طلایی* به کارگردانی آرین منوشکین در سال ۱۹۷۵ (Url3).

دل‌آرته استفاده شده بود. سبک بازیگری شبیه اپرا یا نمایش عروسکی گینیول بود. ژست‌ها و پوزیشن‌ها اغراق شده و غیره روزمره بود» (Williams, 1999: 2). فضاسازی اجرا به سبک سیرک، با لباس‌های اغراق‌آمیز، ژست‌های نامتعارف و حضور شخصیت‌های دلقک‌وار، یک کارناوال سیاسی می‌آفریند. این نمایش نه‌تنها قواعد تئاتری بلکه روابط اجتماعی و سیاسی را نیز به حالت تعلیق درمی‌آورد. همانند باختین، اینجا نیز مردم‌گرایی، خندهٔ جمعی و وارونگی سلسله‌مراتب در مرکز قرار دارند. (تصویر ۴)

تلفیق نمایش شرق و غرب: آتریدها

منوشکین در اجرای تئاتر *آتریدها* (۱۹۹۰-۹۲) در تمرینات و اجرایش تکنیک‌های اجرایی نمایش کاتاکالی و نو را با تئاتر غربی ترکیب کرد و به نحوی کاناوالی بینافرهنگی ترتیب داد. وضعیتی که در آن قواعد فرهنگی از جایگاه تثبیت‌شدهٔ خود خارج شده و درهم‌می‌آمیزند. در اینجا باختین از مفهوم چندصدایی فرهنگی دفاع می‌کند؛ جایی که صداهای متضاد در یک میدان کارناوالی به هم می‌رسند. (تصویر ۵)

آیین، اسطوره و خدایان کارناوالی در ریچارد دوم

منوشکین در اجرای *ریچارد دوم* نوشتهٔ شکسپیر و تلفیق آن با شیوه‌های نمایش شرقی مانند تئاتر نو و کابوکی ژاپن و یا کاتاکالی هند و یا تئاتر بالی فضایی شبه‌آیینی خلق کرد. او می‌گوید: «برای نمایش ریچارد دوم ما تصمیم گرفتیم شخصیت‌ها خدا-انسان باشند... خدایان چندرنگ، بتهای چوبی یا رب‌النوع‌های سفالین. آنها به نوعی خدایان کارناوالی هستند» (Williams, 1999: 97). خلق شخصیت‌های «خدا-انسان» در اجرای *ریچارد دوم* همچون ایده باختین دربارهٔ همزیستی متضادها، شکستن مرز اسطوره و واقعیت و خلق بدن‌هایی کیهانی و ناهمگون است. همانگونه که باختین از جهان اتوپیایی کارناوال یاد می‌کند، منوشکین نیز در این اجرا جهانی ناپایدار، فراواقعی و مقدس-مضحک خلق می‌کند که در آن بازیگر با «خدا-انسان» شدن، نظم انسانی را موقتاً کنار می‌گذارد. (تصویر ۶)

تصویر ۴. اجرای تئاتر *۱۷۸۹ ل* (۱۹۷۰) توسط آرین منوشکین در سال ۱۹۷۰ (Url4).

تصویر ۵. اجرای تئاتر آتریدها (۱۹۹۲) توسط آرین منوشکین (Url5).

تصویر ۶. اجرای تئاتر ریچارد دوم (۱۹۸۲)، نوشته ویلیام شکسپیر توسط آرین منوشکین در جشنواره آوینیون (Url6).

Doi: 10.22034/theater.2026.581342.1171

نوع سبک و شیوه‌های اجرایی گروه تئاتر سولیل نشان می‌دهد یک ذهنیت کارناوالی در منوشکین و گروهش وجود داشته است. منوشکین در طول فعالیت تئاتری خود تلاش کرده است نه مبتنی بر کلیشه‌های رایج تئاتری بلکه با ذهنیتی باز و قاعده‌شکن، نظم و قاعده‌ای جدید بناکند.

نتیجه‌گیری

هدف این مقاله، بازخوانی و بازتعریف تمرین‌های تئاتری بر مبنای نظریهٔ کارناوال میخائیل باختین و تلاشی بود برای فهم عمیق‌تر چیستی و چگونگی فرایند تمرین. در این چارچوب، تمرین نه صرفاً مرحله‌ای پیش از اجرا، بلکه خود رخدادی واجد ارزش و کارکرد مستقل تلقی شد. رخدادی که می‌تواند همچون کارناوال، زمینه‌ساز دگرگونی در نظم، زبان، و روابط قدرت در فرایند خلق اثر نمایشی شود.

بر اساس مطالب فوق‌الذکر می‌توان گفت که تمرین‌های تئاتری زمانی می‌توانند خلاق، زاینده و دگرگون‌ساز باشند که به وضعیتی کارناوالی تبدیل شوند. وضعیتی خطرناک، گذرا، ناپایدار و بی‌ثبات که در آن بایدها و نبایدهای تئاتر رسمی و کلیشه‌شده به تعلیق درمی‌آید. در چنین فضایی، سلسله‌مراتب تثبیت‌شده میان کارگردان و بازیگر فرو می‌ریزد، زبان رسمی تئاتر معلق می‌شود و بدن‌ها، اصوات، فضاها و نشانه‌ها در وضعیتی غیرنظام‌مند و غیرقابل‌پیش‌بینی، مجدداً سازمان می‌یابند. طراحی فضا (نظیر بلک‌باکس) و بدن (از جمله لباس تمرین ساده، خنثی و یکدست) در شکل‌گیری این وضعیت کارناوالی نقشی کلیدی ایفا می‌کنند. این عناصر، نه‌تنها به لحاظ زیبایی‌شناختی، بلکه به مثابه عناصر اجتماعی و روانی، امکان‌پذیری خلق آزادی، بازی، و دگرگونی را افزایش می‌دهند.

نمونهٔ مثال‌زدنی چنین رویکردی آریین منوشکین در گروه تئاتر سولیل است. عملکرد او نشان می‌دهد که با انتخاب رویکرد کارناوالی در تمرینات می‌توانیم اجراهای متفاوت و خلاق داشته باشیم اجراهایی که هم برای اجراگران و هم تماشاگران تجربه‌ای کارناوالی فراهم کنند. تمرین به مثابه کارناوال، نه صرفاً یک تکنیک یا سبک تمرین، بلکه نوعی نگرش بنیادین به فرایند خلق در تئاتر است. نگرشی که بر مشارکت جمعی، فروپاشی نظم پیشین، و زایش نظم نوین تأکید دارد. در این وضعیت، تمرین نه ابزاری برای اجرای یک متن، بلکه مکانی برای دگرگون‌سازی خود، بدن، زبان، رابطه با دیگری و جهان است. در جهانی که نظم‌های هنری به سرعت به کلیشه بدل می‌شوند، چنین تمرینی می‌تواند پاسخی انتقادی، تازه و جسورانه به ساختارهای ایستا و تکرارشوندهٔ تولید تئاتر باشد.

پیشنهادات

تعمیم رویکرد کارناوالی به آموزش تئاتر: مراکز آموزش بازیگری و کارگردانی تئاتر می‌توانند از رویکرد کارناوالی برای ایجاد تجربه‌های آموزشی خلاقانه و غیربازدارنده بهره ببرند. این روش به ویژه در آموزش بداهه‌پردازی، بالا بردن روحیهٔ جمعی و تربیت بدن بازیگر بسیار مفید است.

مطالعهٔ تأثیرات روانی و اجتماعی این شیوهٔ تمرین: در تحقیقات آینده می‌توان اثرات روانی، اجتماعی و جمعی تمرینات کارناوالی بر بازیگران، به ویژه در رابطه با رهایی از اضطراب نقش، خلاقیت بدنی و حس تعلق گروهی را مورد مطالعه قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

1. Théâtre du Soleil
2. Ça passe
3. L'Âge d'Or
4. Les Atrides
5. A putting away of meat
6. Lent

7. Shrove Tuesday
8. Peter Bruegel
۹. جمال عرب‌زاده، کامبیز موسوی اقدم و شراره افتخاری یکتا در مقالهٔ «تحلیل نقاشی‌های پیتر بروگل بر اساس اندیشه‌های باختین» مؤلفه‌های کمیک، خنده و نمادهای کارناوالی نقاشی‌های بروگل را استخراج کرده‌اند (۱۳۹۴).
10. Billingsgate
11. Sublimated
12. Liminal

فهرست منابع

• اسکندرنژاد، غزل (۱۳۸۸)، بررسی زندگی و آثار آرین منوشکین، کارگردان معاصر فرانسوی و تأثیر تئاتر شرق بر آثار او، *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد*، استاد راهنما: محمدرضا خاکی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ هنر.

• اللهیاری، سارا؛ فدوی، سیدمحمد؛ و سرسنگی، مجید (۱۴۰۱)، بررسی مؤلفه‌های کارناوالی میخائیل باختین در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی، *باغ نظر*، ۱۹(۱۰۸)، ۶۸-۵۵. https://www.bagh-sj.com/article_145708.html

• عرب‌زاده، جمال؛ موسوی اقدم، کامبیز؛ و افتخاری یکتا، شراره (۱۳۹۴)، تحلیل نقاشی‌های پیتر بروگل بر اساس اندیشه‌های باختین، *کیمیای هنر*، ۴(۱۴)، ۵۲-۳۱. https://kimiahonar.ir/browse.php?a_code=A-10-1-102&sid=1&slc_lang=fa

• عطاریان، میمنت؛ و نجف‌زاده، مهدی (۱۳۹۷)، واکاوی مفهوم کارناوالیسم در آرای باختین و بررسی امکان مقاومت در زبان عامیانه، *رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی*، ۱۰(۱)، ۱۵۶-۱۳۵. https://piaj.sbu.ac.ir/article_99725.html

• باختین، میخائیل (۱۳۹۵)، *پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی*، ترجمهٔ سعید صلح‌جو، تهران: نشر نیلوفر.

• پاوی، پاتریس (۱۴۰۱)، *میزانسن معاصر و اجرای تئاتر در آغاز هزاره سوم*، ترجمهٔ علی حاجی ملاعلی، چاپ دوم، تهران: نشر نیماژ.

• زاریلی، فیلیپ؛ نیکسون، بروس؛ مک‌کاناکی، تام؛ و ویتمور، گری (۱۳۹۳)، *تاریخ‌های تئاتر*، ترجمهٔ محمد نصرالله‌زاده، تهران: انتشارات بیدگل.

• Allain, Paul, & Harvie, Jen. (2024). *The Routledge Companion to Theatre and Performance* (3rd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003271888

• Bakhtin, Mikhail. (1984). *Rabelais and His World* (Hélène Iswolsky, Trans.). Bloomington: Indiana University Press.

• Bruegel, Pieter. (1559). *The Fight between Carnival and Lent* [Oil painting]. Kunsthistorisches Museum, Vienna. Retrieved July 22, 2025, from https://tonaliteh.com/product/the-fight-between-carnival-and-lent-painting-by-pieter-bruegel-the-elder

• Derrida, Jacques. (2017). *On Grammatology* (Translated by Mehrdad Parsa). Tehran: Shavand (electronic edition: Taaghche).

• Hirschkop, Ken. (1989). Introduction: Bakhtin and Cultural Theory. In Ken Hirschkop & David Shepherd (Eds.), *Bakhtin and Cultural Theory* (pp. i–v). Manchester: Manchester University Press.

• Stallybrass, Peter, & White, Allon. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

• Théâtre du Soleil. (n.d.). *L'âge d'or (1975)* [Production archive]. Théâtre du Soleil. https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/l-age-d-or-1975-167

• Turner, Victor. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.

• Turner, Victor. (1988). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

• Williams, David (Ed.). (1999). *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook* (Elizabeth Prenowitz & David Williams, Trans.). London: Routledge.

• Url1: https://tonaliteh.com/product/the-fight-between-carnival-and-lent-painting-by-pieter-bruegel-the-elder

• Url2: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/l-age-dor-2007-2008

• Url3: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/l-age-dor-1975

Doi: 10.22034/theater.2026.581342.1171

- Url4: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970
- Url5: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-atridees-1992
- Url6: https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/richard-ii-1982