
جان کیچ و کاتارسیس در پرتو تجربه هنرمندان*

زهرا آخوندی**

رضا افهمی***

تاریخ دریافت: ۹۵/۱۲/۱۳

تاریخ پذیرش: ۹۶/۵/۷

چکیده

کاتارسیس در اندیشه ارسطو، امری اخلاقی، در تئاتر برشت به تخلیه عاطفی-جسمی و آگاهی شناختی و در نوشتار ویگوتسکی به تضاد آگاهی‌بخش پیرامون تجربه زندگی تعبیر شده است. جان کیچ، موسیقی‌دان برجسته قرن بیستم، نیز ایجاد چالش برای کنش ادراکی مخاطب و هویت اثر در تجارب موسیقایی و پرفورمنس‌هایش، که اساساً از ماهیتی کاتارتیکی برخوردارند، را هسته اصلی اندیشه هنری خود می‌دانست. از این رو، هدف پژوهش حاضر جست‌وجوی وجود و مفهوم تجربه کاتارسیس در آثار جان کیچ است و در این راستا از روش تاریخی و توصیفی-تحلیلی و منابع کتابخانه‌ای بهره گرفته‌است. یافته‌ها نشانگر سه مرحله تغییر اندیشه وی، از فاصله‌گذاری به انگیزش مخاطب برای مداخله، و در نهایت، متأثر از اندیشه ذن، بخشیدن مقام هنرمند به مخاطب، به‌عنوان روش ویژه خود در راستای دادن تجربه کاتارسیس به وی، است. کیچ با قرار دادن مخاطب در جایگاه هنرمند، با بخشیدن مقامی رفیع به انسان، کاتارسیس را به تجربه دائمی وی در زندگی بدل می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: کاتارسیس، جان کیچ، هنر معاصر، تجربه هنرمندان، پرفورمنس

*. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه نویسنده می‌باشد.

** کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

*** دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشگاه تربیت مدرس. (نویسنده مسئول)

مقدمه

«مهم‌ترین هدف، بی‌هدفی است، هماهنگی کامل با طبیعت و کنش»

جان کیچ

همواره کاتارسیس به‌عنوان تجربه‌ای التیام‌بخش، تپه‌برگر و دگرگون‌ساز از طریق فرهنگ، ادب، درام، پزشکی و روان‌شناسی فهم شده‌است (Powell, 2007: 1). اولین بار این واژه در بوطیقای^۱ ارسطو، به‌عنوان تأثیرات روان‌پالایشی تراژدی [از طریق نوعی همدات‌پنداری در قالب تجربه‌ای مرکب از ترس و شفقت] معنا می‌شود؛ اما از میانه قرن نوزدهم معنایی گسترده‌تر و کاربردی عمومی‌تر می‌یابد (Hanes, 2000: 70). در دوره معاصر ابتدا فروید^۲ و بروئر^۳ در کتاب *مطالعاتی در باب هیستری*^۴ (۱۸۹۳) آن را به‌عنوان روشی در درمان اختلالات روانی مطرح ساختند (Scheff & Bushnell, 1984: 238-239). در تقابل با این نگرش بیولوژیکی و فردی، لو ویگوتسکی^۵ کاتارسیس را نقطه تلاقی جریان احساسات متضادی می‌داند، که در رابطه با اثر هنری به‌وجود می‌آید. وی با بسط مفهوم کاتارسیس به «مرحله‌ای از زندگی» و پیوند آن با امر والا، خلاقیت و تخیل، نگرش خود به هنر و احساس را با درام زندگی روزمره خودجوش پیوند می‌دهد (Smagorinsky, 2011: 332-338).

مقارن آن، نیکلای اوربانوف^۶ و جیکوب مورنو^۷ با پیوند زدن درمان و نمایش، بنیان نوعی درام درمانی^۸ را شکل دادند، که بنا به نظر فیل جونز^۹ در کتاب *درام به‌مثابه درمان: تئاتر به‌مثابه زندگی*^{۱۰} (۱۹۹۶) شامل هویت فراقکن^{۱۱} و فاصله‌گذاری دراماتیک^{۱۲} بود (Marciniak & Bennett, 2016: 183). به‌طور کلی، نگاه فاصله‌گذارانه به کاتارسیس که پیش از قرن بیستم حول محور مخاطب و همدات‌پنداری بیرونی و احساسی صرف وی با قهرمان تراژدی استوار بود، در قرن بیستم، به همدات‌پنداری فاصله‌گذارانه همراه با تفکر یا ادراک با فاصله عقلانی بدل شد که انعکاسی از زندگی روزمره خود مخاطب بود. انعکاس این دیدگاه پیرامون کاتارسیس، علاوه‌بر تئاتر قرن بیستم و تجارب برتولت برشت^{۱۳} و آنتونین آرتو^{۱۴}، در دیگر هنرهای این قرن، که

در ذات خود با نمایش، بداهه و تجربه عجین بودند، نیز بازتاب یافت؛ که از آن جمله می‌توان به هنر پرفورمنس^{۱۵}، به‌عنوان هنری میان‌رشته‌ای و در تضاد با تئاتر متعارف اشاره کرد، که برخی کاتارسیس را بخش جدایی‌ناپذیر آن دانسته‌اند (Bielby, 1997: 4; Parker & Sedgwick, 2013: 164-165).

با توجه به اهمیت و اذعان پژوهشگران به موجودیت پرفورمنس به‌عنوان شیوه هنری پیوسته با کاتارسیس، مسئله پژوهش حاضر، جست‌وجوی کارکرد و مفهوم کاتارسیس در آثار جان کیچ، موسیقی‌دان خلاق و نامدار قرن بیستم، است که ایده تلفیق هنرها و ابداع هپنینگ به‌عنوان درآمدی بر پرفورمنس به او نسبت داده می‌شود. اعتقاد کیچ مبنی بر مکالمه میان هنرها، موجب ادغام هنرها و تأثیرات سمعی و بصری در قالب شیوه نوینی از تئاتر و اجرا در جنبش فلاکسوس^{۱۶} شد (Silverman, 195: 2010). شبکه‌ای از هنرمندان، آهنگ‌سازان و طراحان^{۱۷} که علاوه‌بر ارائه تعاریف جدیدی از هنر، معتقد به برداشتن مرز میان هنرها نیز بودند. از دیگر سو، ظهور شکل اولیه پرفورمنس و متعاقبش نگرش‌های جدی‌بدان، در قالب هپنینگ‌ها^{۱۸} و حضور جنبه‌های تئاترگونه، کنشی و اجرایی در آثار جان کیچ^{۱۹} را مایکل کی‌یربای^{۲۰} به «ستون فقرات تئاتر جدید» (Kirby, 1965: 24) تعبیر کرده‌است.

از این‌رو مسئله پژوهش حاضر این مقوله است که آیا در تحولات رخ داده در هنر کیچ در طی دوره کاری او، هدفی کاتارسیسی در میان بوده که او را به‌سوی ابداع هپنینگ و پرفورمنس و یکپارچه‌سازی هنرها سوق داده‌است؟ و دیگر اینکه این نگرش چگونه در کار وی بازتاب یافته و نحوه دستیابی به کاتارسیس توسط مخاطب در آثار وی چگونه تعبیر شده و چگونه محقق می‌گردد؟

با توجه به مسئله حاضر، مقاله از دو روش تاریخی، با هدف تبیین سیر تحولات صورت گرفته در مفهوم کاتارسیس و روش توصیفی - تحلیلی با هدف ردیابی و واکاوی اندیشه کاتارسیس در دوران گوناگون کاری کیچ و نحوه تناسب یافتن کنش هنری وی در رابطه با آن بهره برده‌است. داده‌های پژوهش حاضر از منابع



می‌توان به تعاریف فروید و بروئر^{۳۲} (Breuer & Freud, 1974)، شولتزها^{۳۳} (Schultz & Schultz, 2004: 506) و انجمن روان‌شناسی آمریکا اشاره کرد (VandenBos, 2007: 153)، که هدف از آن تخلیه‌کردن یا آزاد ساختن احساسات سرکوب‌شده یا فروخورده است (Hanes, 2000: 71-72). این نگرش به کاتارسیس در روان‌شناسی حرفه‌ای پسا‌فرویدی، باعث توجه چشمگیری به جنبه‌های درمانی کاتارسیس از طریق هنر، از جمله تئاتر درمانی گشت، که توسط جیکوب مورنو با توجه به تئاتر خودجوش یا بداهه،^{۳۴} شکل گرفت. در این دیدگاه، اعتقاد بر این بود که بازخوانی صحنه‌های گذشته یا رویاهای یک فرد باعث به خودآگاه آمدن کشمکش‌های ناخودآگاه گشته و نهایتاً شخص کاتارسیس را تجربه کرده و به آرامش و تغییر مثبت دست می‌یابد (Moreno, 1946: 252-253).

جدا از نگرش‌های درمانی به کاتارسیس، که با شگردهای مختلف خود درصدد برون‌ریزی احساسات بیمار است؛ از بُعد هنر، تئاتر قرن بیستم از معانی مبتنی بر «تأثیر تراژدی» بر محوریت همذات‌پنداری و غرق شدن مخاطب در نمایش دور شد و بر «تأثیر فاصله‌گذاری»^{۳۵} بر محوریت واکنش زیبایی‌شناختی مخاطب استوار گشت. مفهومی که ابتدا توسط ادوارد بول^{۳۶} (۱۹۱۲) و برتولت برشت (۱۹۳۶) مطرح گشت و سپس توسط توماس شف^{۳۷} جامعه‌شناس در کتابش با عنوان کاتارسیس، درمان، آیین و تئاتر^{۳۸} (۱۹۷۹) بسط و گسترش یافت (Jennings, 2013; Bresler, 2007: 592).

در هنرهای دراماتیک، فاصله‌گذاری به معنای ممانعت از غرق شدن تماشاگر و بازیگر در نقش، دوری‌گزینی از زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه و سلب جذابیت قصه نمایش و قهرمانان آن به‌منظور توجه به محتوا و پیام است که مرزهای تخیل و واقعیت را از طریق قوه ذهنی یا به تعبیر بول «فاصله روانی»^{۳۹} ترسیم می‌کند. تلاش برای کاهش، نه حذف کامل، احساس همدلی و یگانگی مخاطب با شخصیت‌ها به‌منظور کمک به درک کلی آنها از رویدادهاست. برشت این بیگانه‌سازی را با تکنیک‌هایی نظیر کاربست صحنه‌های اپیزودیک،

کتابخانه‌ای به‌ویژه رجوع مستقیم به نوشتارها و فعالیت‌های گوناگون برجای مانده از جان کیچ گردآوری شده و تجزیه و تحلیل نهایی با قصد رهیابی تاریخی صور گوناگون کاتارسیس در آثار وی و شیوه‌های مورد استفاده او در راستای تحقق آن بوده‌است.

کاتارسیس، از تراژدی تا هنر پرفورمنس

گرچه کاتارسیس، برای نخستین بار در پاسخ ارسطو به انتقاد تند افلاطون علیه درام شکل گرفت^{۴۱} (Scheff, 238: 1984, & Bushnell)، اما عدم شرح بیشتر این مفهوم توسط وی، موجب برداشت‌ها و تفاسیر متنوع و گاه متفرقی از اندیشه وی تا به امروز گشته‌است. ارسطو در آثار پیشین خود از کاتارسیس نوعی برداشت پزشکی ارائه می‌دهد و آن را به تخلیه کاتامنیا^{۴۲} تشبیه می‌کند (Belfiore, 2014: 300). از این‌رو، برخی آن را پالایش روح از هوس‌های خود (Lucas, 1930: 24) و برخی آن را تزکیه دانسته‌اند (Else, 1957: 440). عمده تعاریف و نظریه‌های مربوط به کاتارسیس در مفهوم ارسطویی، که حول محور «تأثیر تراژدی»^{۴۳} می‌چرخد، به پیش از قرن بیستم باز می‌گردد (Hardison, 1969: 3)؛ که از آن میان می‌توان به تراژدی‌های ویلیام شکسپیر^{۴۴} و کریستوفر مارلو^{۴۵} در انگلستان قرن شانزدهم (Ibid: 8) و پیر کرنی^{۴۶} و ژان راسین^{۴۷} در فرانسه قرن هفدهم (Biet, 2016: 305) اشاره نمود. از نمونه تفاسیر کاتارسیس ارسطویی عصر روشنگری نیز می‌توان به تأثیر اخلاقی تراژدی در نظر یوهان کریستف گتشد^{۴۸} و گوتهولد افرایم لسینگ^{۴۹} ارجاع داد^{۵۰} (Fischer & Fox, 2005: 75-84). این برداشت از کاتارسیس و تفاسیر آن که تا اواسط قرن نوزدهم ادامه یافت، بیشتر بر مبنای برانگیختگی احساسات مخاطب (ترس، شفقت، ستایش، حیرت و ...) و همذات‌پنداری وی با قهرمان تراژدی استوار بود. مخاطب در این نوع تعاریف از کاتارسیس، نقشی منفعل ایفا می‌کرد و کاتارسیس از طریق عاطفه و همذات‌پنداری وی رخ می‌داد.

اما پس از آن، به‌ویژه در قرن بیستم، کاتارسیس با حلول در کالبد زمینه‌های مختلف، معانی گسترده‌تری یافت. از تعاریف کاتارسیس با برداشت‌های درمانی^{۴۱}

به کُنش و عمل بود. از این رو، کاتارسیس نه جایگزینی ناامیدی و محرومیت توأم با احساس آرامش و تسکین موقتی ایجادگر تعادل، بلکه ترغیب به برهم زنی تعادل و برانگیختگی مخاطب به مداخله مستقیم و کُنش بیشتر با بهره‌گیری از تکنیک‌های بازی‌سازی بداهه، می‌باشد (Cohen-Cruz & Schutzman, 2002: 98).

در نتیجه این تحول در مفهوم زیبایی‌شناختی، پس از دهه شصت و اوایل دهه هفتاد میلادی، دیگر متن نمایش به‌عنوان هسته اصلی رویداد تئاتری مورد توجه نبود، بلکه این فرایند خلاق اجرا بود، که ارزشمند شمرده می‌شد. چنان‌که تأکید افرادی همچون بوآل نیز بر ساخت نمایش و اجراهای مشارکتی به‌جای ارائه اجرای نهایی بود (Ibid: 112-113). این رویکردها و نگرش‌های جدید به تئاتر و اجرا در هنرهای نظیر پرفورمنس، که هنری پُر تنش همراه با رویدادهایی بی‌درنگ و غافلگیرکننده و برهم زننده جریان زندگی بود، به‌عنوان راهی برای ایجاد سطوح جدید آگاهی در مخاطب با کاربست روش‌های گوناگون ظهور می‌یابد. پرفورمنس با تخطی از هنجارهای محکم بیان احساسات مرسوم در تئاتر و عدم تبعیت از اشکال سنتی بیان دراماتیک، با ایجاد تنش ندانستن، پیش‌بینی‌ناپذیری رویدادها و غیرمنتظره بودن، به برهم زدن قوانین ناگفته ارتباط میان هنرمند و مخاطب می‌پردازد و با سرپیچی از تحقق انتظارات مخاطبان تئاتر سنتی و از میان بردن امنیت وی، درصدد تجربه کاتارسیس است (Wheeler, 1997: 37-39). از پیشینه غیرتئاتری این هنر می‌توان به فعالیت جنبش‌های آوانگاردی نظیر فوتوریسم (۱۹۰۹-۱۹۲۴)، دادا (۱۹۱۶-۲۴)، اتوماتیسم سورئالیست (۱۹۲۴-۴۰)، نوو رئالیسم (اوایل دهه ۱۹۶۰)، فلاکسوس (دهه ۱۹۶۰) و هنر فمینیست (۱۹۷۰ به بعد) و در این میان از چهره‌های کلیدی چون ترستان تسارا،^{۴۳} مارسل دوشان،^{۴۴} کورت شویتسر^{۴۵} و جان کیچ نام بُرد (Butler, 2017: 1).

در یک نگاه کلی به تحول معنای کاتارسیس، علیرغم ماهیت مشترک آن در تمام تعاریف ارائه‌شده، که رهایی‌بخشی از تنش‌های روحی-جسمی و کمک به التیام از طریق اثرات تطهیرکننده‌اش (Powell, 2007: 1)

روایت مستقیم، آهنگ‌ها و ساختارهای زبانی نامعمول انجام می‌داد (Thomson & Sacks, 2006: 279; Schonmann, 2011: 65). شف نیز با تأکید بر اینکه تئاتر باید فاصله‌گذاری امنی را از تجربه شخصی افراد فراهم آورد؛ فاصله‌گذاری به‌منظور تخلیه عاطفی جسمی^{۴۶} و آگاهی‌شناختی^{۴۷} (که فاصله‌گذاری می‌نامد)، را یکی از دو مؤلفه اساسی کاتارسیس، بر می‌شمارد. در نظر او، این امر بسیار شایع است که شخص در پایان تخلیه عاطفی-جسمی، با یادآوری زنده و مفصل رویدادهای فراموش‌شده، اغلب به آگاهی و بینش دست می‌یابد و تجربه زیبایی‌شناختی را لذت بردن وی از ماحصل فعالیت‌هایی می‌داند که در قالب نمادین موجب رهایی از تجارب عاطفی و دردناک شخصی و دستیابی به آرامش می‌گردد. او تأکید می‌کند که ادبیات و تئاتر توانایی این فاصله‌گذاری را دارند (Powell, 2007: 1).

اما کاتارسیس به‌عنوان جزئی از درام زندگی روزمره را بایستی در نظریات ویگوتسکی جست‌وجو کرد. او با در نظرگیری رابطه قوی میان درام‌های واقعی بشر و اثر دراماتیک تئاتر، هنر را واسطه و نوعی میانجی برای درک و تنظیم احساسات بشری می‌بیند. معنی درام ویگوتسکی، مردم را در ارتباط با خودشان و دیگران به تصویر می‌کشد که آگاهی و شناخت آنها در پی تضادهای دراماتیک درونی و بیرونی‌شان از تجربه زندگی روزمره حاصل می‌آید. در نزد او، کاتارسیس مرحله‌ای از زندگی است، درام روزمره‌ای که مردم به‌عنوان بخشی از مشغله‌هایشان با جامعه تجربه می‌کنند (Smagorinsky, 2011: 335-337). اما آنچه که تمایز دیدگاه وی را روشن می‌سازد، دفاع او از هر دو بُعد زیبایی‌شناسی و هنر در پرورش انسانی بود؛ قیاس ساختاری وی میان ادراک و خلق هنر بود که با ایده امر والا نیز پیوند می‌خورد. از دیدگاه او، ظرفیت انسان فراتر از فعالیت‌های اوست و آنچه که فرد در زندگی به انجام می‌رساند، تنها کسری ناچیز از تمام احساسات درونی اوست (Vygotsky, 1997: 251)، چنان‌که آگوستو بوآل^{۴۸} نیز هر دوی تئاتر و زندگی را سراسر کشمکش می‌دانست. او به کاتارسیس و نمودهای آن به شیوه‌ای کاملاً متفاوت نگرست. هدف کاتارسیس از نظر وی، پویایی و تحریک مخاطب نسبت

بیشماری از جمله جان کیچ را تربیت کرد^{۵۱} و تجارب او به‌ویژه شیوه آهنگ‌سازی وی و سوق دادن مخاطب به تفکر تحلیلی در موسیقی آوانگارد قرن بیستم بازتاب یافت.

جان کیچ نیز، به‌عنوان هنرمند برهم‌زننده معنای رایج موسیقی، بی‌هیچ شک و شبهه‌ای و حتی به شهادت مخالفانش، بر موسیقی جهان بیش از هر آهنگ‌ساز دیگری در قرن بیستم تأثیر گذاشته‌است. همچنین، تأثیر عمده وی بر هر جنبه‌ای از هنر مدرن محسوس و عمق و چندشاخگی تأثیراتش، نه تنها در موسیقی بلکه در دیگر شیوه‌های بیان فرهنگی مشهود است. نوآوری‌های وی در تصنیفات موسیقی‌اش، به‌ویژه در دهه‌های پنجاه و شصت میلادی، راهگشای آفرینش مفاهیم جدیدی در هنر غرب و پرفورمنس شد. در واقع، اجراهای رادیکال کیچ، که در چالشی صریح نسبت به تمایزات متعارف میان کنش ادراکی مخاطب و هویت اثر بود، بر حصول شناخت از طریق مرکزیت پرفورمنس در اثر هنری تمرکز داشت (Kaye, 1996: 2). از این‌رو، تأثیر بی‌بدیل او بر تئاتر و جنبش‌های هنری معاصر و پس از او قابل توجه‌است. تأثیرگذاری کیچ بر تئاتر در پرتو نقشش به‌عنوان آموزگار مدرسه جدید پژوهش‌های اجتماعی^{۵۲} از سال ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۰ با دانشجویانی چون جرج برشت، دیک هیگینز،^{۵۳} آلن کاپرو و جکسون مک‌لو، که بعدها به جنبش فلاکسوس شکل دادند (Fet-terman, 1991: XV)، گسترش یافت و مکالمات آنها حول تلاش‌های وی برای یافتن روش‌های ساختاری واقع‌گرایانه‌تر در ساخت موسیقی، مفهوم‌گرایی و کنش‌گرایی کیچ زمینه را برای ظهور مفاهیمی چون اینترمدیا^{۵۴} توسط دیک هیگینز (۱۹۶۶)، هنر ماده‌زدایانه^{۵۵} ابداعی لوسی لیپارد و جان چندلر^{۵۶} (۱۹۶۸) و به‌عنوان یک حوزه پلورالیستی جدید توسط ریچارد کستلانتز^{۵۷} (۱۹۶۷) در قالب تئاتر چند شیوه‌ای^{۵۸} باز کرد (Eppley, 2017: 345-346).

خود کیچ با اشاره به علاقه‌اش نسبت به تئاتر (Shapiro & Cage, 1985: 105)، آن را درگیری توأمان چشم و گوش، دو حس عمومی دیدن و شنیدن، می‌دانست که در آن هر کسی به‌سادگی می‌توانست تمام

(2) و همچنین مفهوم ضمنی ارتباط در تمامی آن‌ها است، شاهد نگرش‌های متفاوت و متنوعی در شیوه‌های تأثیرگذاری آن بر مخاطب هستیم، که از معنای ارسطویی ایجاد نظم و تعادل تا معنای بوالی تجربه آشوب و بی‌نظمی در نوسان است (Auslander, 2002: 15) و ارتباطی که در تعاریف ارسطویی میان قهرمان اصلی نمایش (پروتاگونیست)^{۴۶} و مخاطب برقرار بود و با همذات‌پنداری بیرونی مخاطب موجبات کاتارسیس را فراهم می‌ساخت، در تعاریف قرن بیستمی از کاتارسیس، با خروج مخاطب از حالت انفعال، به ارتباطی فاصله‌گذارانه میان قهرمان و نقشش و در نتیجه ایجاد تأثیر فاصله‌گذارانه برای وقوع کاتارسیس در مخاطب انجامید و به مرور، با کاسته شدن این ارتباط و با یکی شدن او و مخاطب و تمرکز بر تضادها و کشمکش‌های درونی و بیرونی خود مخاطب به نوعی ارتباط درونی بدل گشت. در واقع، کاتارسیس قرن بیستم به‌گونه‌ای با زندگی روزمره پیوند خورده و از آرمان‌گرایی تراژدی دور می‌افتد. در این معنا، کاتارسیس نه تخلیه عاطفی - جسمی و آگاهی ناشی از شناسایی وضعیت آرمانی که مواجهه با واقعیت و وضعیت مخاطب و شناسایی مسیر برون رفت از آن در قالب کنش خلاقانه است.

کیچ: موسیقی، اجرا، تئاتر

تئاتر آوانگارد اواخر قرن نوزدهم تا اواسط قرن بیستم، با نوآوری در کنش و اجرا مترادف است که در ذات خود با کاتارسیس، نه در معنای سنتی آن، عجین است. تداوم این نگرش‌ها را می‌توان در هنرهایی نظیر پرفورمنس نیز دنبال نمود (Auslander, 1996: 2; Kaye, 2002: 1) و از آن به‌عنوان جریانی خزنده و رخنه‌کننده به دیگر هنرهای این دوره نیز یاد کرد. در همین راستا، دنیای موسیقی نیز شاهد کاربست دیسونانس^{۴۷} و آتونالیته^{۴۸} آرنولد شوئنبرگ^{۴۹} بود، که واکنشی به فقدان کارایی تونالیته^{۵۰} کلاسیک موسیقی غربی و گشایش راهی برای رهایی موسیقی مدرن بود (Masschelein, 2014: 5). شوئنبرگ نیز در آثارش به دنبال تجربه کاتارسیس برای مخاطب در موسیقی بود (Ashton, 1991: 161).

زندگی خودش را به‌عنوان تئاتر در نظر بگیرد (Cage, 1965: 50). در این تعریف کیچ، دیگر نیازی به در نظرگیری جداگانه دیدن و شنیدن و یا ترکیب آن در «تئاتر موسیقی»^{۵۹} به‌عنوان فرمی هنری که از موسیقی سازی متمایز است، نیست (Nyman, 1999: 22). ریشه‌های این نگرش کیچ به تئاتر را بایستی در اواخر دهه ۱۹۳۰ و آشنایی‌اش با مرس کانینگهام^{۶۰} جست‌وجو کرد، که در راستای گسترش ترکیب صدا و حرکت، به همکاری پرثمری در اواخر دهه ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ انجامید (Fetterman, 1991: XV).

در دهه ۱۹۴۰، کیچ متوجه عدم ارتباط صحیح و درک مخاطب از معنا و مقصود موسیقی شد و اینکه نه تنها موسیقی ارتباطی با مردم برقرار نمی‌سازد، بلکه تأثیرگذاری آن نیز بر افراد از شخصی به شخصی دیگر بسیار متفاوت است (Solomon, 1998). این درک عمیق کیچ از ارتباط با مخاطب و همچنین گرایش وی به فلسفه‌های شرق،^{۶۱} تغییرات مهمی در سبک موسیقی و فلسفه زیبایی‌شناختی وی از اوایل ۱۹۵۰ بوجود آورد (Bernstein & Hatch, 2010: 29). کشف ذن بودیسم توسط کیچ و آگاهی وی از روش ذن در برانگیختن تعهد فلسفی نسبت به «عدم نیت‌مندی»^{۶۲} و تأیید زندگی چنان‌چه هست به‌جای تمایل به بهبود بخشیدن آن، به گسترش طیف وسیعی از تکنیک‌های مبتنی بر عناصر و عملکردهای شانس بر مبنای علائم و نوشتارهای پیشگویانه‌ی ئی‌چینگ (کتاب تغییرات)^{۶۳} انجامید که با رهاسازی کنترل در ساخت و اجرای یک قطعه، به او امکان داد که به‌جای خالق یک اثر، در جایگاه شنونده و کاشف قرار گیرد (Cox & Warner, 2004: 176; Robert-son, 2015: 19-23). تصنیف قطعاتی برای پیانو با همین نام، موسیقی تغییرات^{۶۴} (۱۹۵۱)، ماحصل این دیدگاه بود (DiMartino, 2016: 98). کیچ در این قطعات، برای تعیین اصوات، دیرندها، دینامیک‌ها و تمپوها، از نمودارهای ئی‌چینگ و پرتاب سه سکه استفاده کرد و در ابتدای پارتیتور آن نیز، به شرح متنی تکنیک‌های غیرمتداول برای اجرا پرداخته و در انتها نیز خاطر نشان ساخته که در بسیاری از قسمت‌های این پارتیتور، نت‌نویسی غیرمنطقی بوده و اجراگر می‌تواند به صلاح‌دید

شخصی خود عمل کند (Cage, 1951: 1). از دیگر نمونه‌های این تغییرات کیچ می‌توان به قطعه ارانه همزمان رویدادهای نامرتب^{۶۵} (۱۹۵۲) در کالج بلک مونتین،^{۶۶} که به‌عنوان اولین نمونه هپنینگ در نظر گرفته می‌شود،^{۶۷} اشاره کرد، اجرایی که ترکیبی از انواع شیوه‌های بیانی و طیفی از رویدادهای همزمان و نامرتب با مشارکت نوازندگان، شاعران، اجراگران و افراد غیرهنری و تحت تأثیر تئاتر و اندیشه همزمانی، یعنی اجرای تنها یا همزمان قطعات با یکدیگر به‌منظور قرار دادن مخاطب در پرسپکتیو نامحدود و نامتعینی از اصوات، بود (Pagnutti, 2013: 20-21; Sandford, 2003: 16; Fetterman, 1991: 1; Robertson, 2015: 18). این نمایش تجربی از این لحاظ معنادار است که در آن آهنگ‌سازی نه مفهومی ایستا و پایان‌یافته با اجرا در برابر مخاطبانی منفعل، بلکه تجربه آکوستیکی متغیری وابسته به ذهن مخاطب و یا اجراگر نسبت به هر فردی در فضای اجرا بود. از آنجاکه کنش اجرایی، هیچ شروع، میانه یا پایانی ندارد و نظم رویدادها قابل تشخیص نیست، آهنگ‌سازی به‌عنوان یک فرایند، امکاناتی برای دریافت متفاوت مخاطب و درگیری آن‌ها می‌گشاید (Robertson, 2015: 3-5). کیچ با این رویکرد، در قطعه موسیقی آب^{۶۸} (۱۹۵۲) که شامل وسایلی نظیر رادیو، سوت‌های مختلف، دسته‌ای کارت، یک ظرف آب، عصای چوبی، چهار شیء به‌منظور آماده‌سازی پیانو و زمان‌سنج و رویدادهای مختلف بود، با قراردادن پارتیتور^{۶۹} قطعه در اندازه پوستر در معرض دید مخاطبان، با تصدیق بر اینکه مخاطبان دو گوش و دو چشم دارند، به معرفی عناصر تئاترگونه و درگیری مخاطب با کنش‌های زندگی روزمره پرداخت (Gena, 1992: 87-88; Fetterman, 1991: 57-58).

با تداوم این روال در دهه ۱۹۵۰، شاهد جهش بزرگی از تخیل در آثار کیچ به‌واسطه وارد کردن عملکردهای شانس درون تجربیاتش، معرفی «عدم‌تعیین»^{۷۰} و نت‌نویسی گرافیکی درون روش موسیقایی معاصر هستیم، که با استفاده از تاس انداختن، نمودار ئی‌چینگ، نقشه‌های ستاره‌ای^{۷۱} و دیگر وسیله‌ها، به انتخاب چگونگی ساخت قطعات و برانگیختن اجراگرها

دیگری برای درگیری مخاطب می‌پردازد. علاوه بر دو قطعه پیاده‌روی موسیقایی^{۷۴} (۱۹۵۸) و پیاده‌روی آبی^{۷۵} (۱۹۵۹) کیچ، که واریاسیون‌هایی از قطعه موسیقی آب هستند و کاملاً بر بنیادهای اندیشه‌های تئاتری وی استوارند (Waxman, 2010: 192-193)، هشت واریاسیون کیچ میان سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۷، که نشانگر علاقه او به نقشه‌های نجومی، طراحی سیستم، تولید اصوات محیطی و چندرسانه‌ای است، نیز تمهیدات نوآورانه و تجهیزات جدیدی برای جعبه ابزار قطعات کیچ نظیر، استفاده از پارتیتورهای متنوع (ترانسپارنت، متنی و در نهایت موسیقی بدون پارتیتور در قالب ارائه شفاهی ایده)، ترکیب هنرها (رقص، موسیقی، تئاتر و...)، استفاده از رسانه‌های مختلف (رادیو، تلویزیون، پروژکتور و ...) فراهم می‌سازد که شکل‌دهنده به محیط تئاترگونه جدیدی در آثار کیچ است (Hope, James & Vickery, 2009: 1; Miller, 2009: 1)، که مخاطب با تفسیر خود در ساخت معنا و قطعه موسیقی به‌طورمستقیم دخالت داشته و جایگزینی هم برای نوازنده/اجراگر و هم برای آهنگ‌ساز می‌شود. به‌طورکل، فعالیت‌های این دهه کیچ (۱۹۶۰)، اغلب با عناوینی چون موسیقی به مثابه تئاتر، فراوانی، کثرت، عبور از اشکال هنری و تجربه موقعیت‌های اجرایی توصیف می‌شود، که در قطعات سیرک موسیقی^{۷۶} (۱۹۶۷) و *اچ‌پی/اس‌سی/ج‌دی*^{۷۷} (۱۹۶۹) مشهود است (Husarik, 1983: 1). این دو قطعه با آزادی عمل در اجرای دلبخواهی، بدون مکان و زمان‌بندی، بی‌هیچ آغاز و امتداد و پایانی، نشانگر تمایلات کیچ به آزادی مطلق از هر حد و حصری است (Timmerman, 2015: 49). در سیرک موسیقی که رویدادی چندرسانه‌ای است، کیچ به ارائه اجراهای همزمان و مستقل که اغلب در فضاهای اجرایی غیرمتداول، با تعداد شرکت‌کنندگان بسیار و مدت زمان طولانی است، می‌پردازد که در آن انواع موسیقی‌ها از جوامع مختلف مجال ظهور یافته و مخاطبین نیز می‌توانند در مقام نوازنده یا آهنگ‌ساز به ساخت آهنگ خود مبادرت ورزد (Rønningsgrind, 2012: 25-28). این قطعات با آزادسازی مطلق مخاطب در کنش‌های دلبخواهی و خلاقانه، منجر به شکستن مرزهای میان

برای تفسیر شخصی از آن‌ها و بعدها مخاطب، به انتخاب شخصی مبادرت کرد. این عملکردهای شانس‌ی‌زن‌گونه کیچ، در واقع نمایشی از بی‌کنشی یا کنش‌گریزی شدیدی بود که به هر رویداد ممکن‌الوقوعی اجازه روی دادن می‌داد (Roth & Katz, 1998: 40). امری که در یکی از معروف‌ترین و بحث‌برانگیزترین قطعات شانس‌ی‌او، یعنی قطعه چهار دقیقه و سی‌وسه ثانیه^{۷۲} (۱۹۵۲) موسوم به سکوت، که در آن اجراگر و شنوندگان به‌طوریکسان، چهار دقیقه و سی‌وسه ثانیه سکوت یا صدای غیرعمدی را به‌عنوان اصوات موسیقایی تجربه می‌کنند، تجسم یافته‌است که در آن دو مقوله اصلی در آموزه‌های ذن مبنی بر نقش سکوت و اعتقاد به قضاوت درونی و ارزش‌های آن برجسته‌است. علاوه بر آن، در این قطعه کیچ در سایه اندیشه‌های ذن، با به رسمیت شناختن آزادی اصوات، به هر صدایی به‌عنوان موسیقی می‌نگرد (Larson, 2012: 44-48; Timmerman, 2015: 43-45). از این‌رو، عدم نیت‌مندی در اجرای این قطعه، که تکنیک «همزمانی»^{۷۳} در آن مشهود است، تولیدگر پیوستگی صوتی پیش‌بینی‌نشده‌ای می‌باشد که هم‌راستا با دگردیسی بصری و کنش‌نمایشی آن به‌اضافه پارتیتور گرافیکی‌اش، با آزادی موسیقی از هر قید و بندی، نشانگر فرایند شکل‌گیری یک اثر به‌جای اجرای نهایی و از پیش تعیین شده به‌عنوان هدف است (Cox & Warner, 2004: 176; Shaw-Miller, 1996: 4). در واقع این قطعه، چهارچوب موسیقی را با زمینه زندگی روزمره محیط‌های معمولی که مخاطب با آن درگیر است، درهم می‌آمیزد و با فراهم‌سازی گفتگو میان آن‌ها، موسیقی را از قصد و نیت شخصی آهنگ‌ساز رهانیده و به مخاطب وا می‌گذارد (LaBelle, 2015: 13-14). از این‌رو، این قطعه را می‌توان به سه موضوع جداگانه، احترام به همه‌چیز، امتناع از وجود هدف و پذیرش چیزهای غیرقابل پیش‌بینی، تفکیک کرد (Timmerman, 2015: 45).

بقیه آثار این دهه کیچ، علیرغم توجه وی به مقوله برقراری ارتباط و عناصر تئاتری، به‌دلیل پیچیدگی‌های تکنیکی ساخت قطعات همچنان اجرای آن‌ها در انحصار نوازنده، اما با تفسیر شخصی وی از آن، است. در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰، کیچ به ارائه تمهیدات متنوع

مفهوم کاتارسیس در اجراهای موسیقایی جان کیج

همان‌گونه که در قسمت‌های پیشین بیان شد، با بررسی در معنای کاتارسیس از ارسطو تا ویگوتسکی و بوآل و انعکاس آن در تئاتر و هنر پرفورمنس، علیرغم محفوظ و مشترک ماندن معنای ظاهری آن، در لایه‌های زیرین و نهانی پرداخت به کاتارسیس و شیوه‌های تأثیرگذاری آن با تفاوت‌های متعددی از یونان تا عصر حاضر روبرو گشتیم، که کل ماهیت نگرش بدان را دستخوش تغییر و تحول ساخته‌است و با رخنه در دیگر هنرهای قرن بیستم که با علاقمندی به تجارب چندحسی زندگی در تلاش برای برقراری ارتباط با مخاطبان در روش‌های جدید (Butler, 2006: 2) نظیر هنر پرفورمنس بودند، گستره نامحدودی از آن را شاهد هستیم.

ابزار اصلی و مشترک در این تأثیرات کاتارتیک، عامل اجرا و کنش است. عاملی که کیج آن را وجه تمایز آثار خود با هم‌قطارانش، چون ارل براون،^{۷۹} مورتون فلدمن،^{۸۰} کریستین وولف^{۸۱} و دیوید تودور،^{۸۲} می‌دانست. چنان‌چه شاهد نگرش اولیه کیج به جنبه‌های اجرایی در اوایل دهه ۵۰، با آثاری نظیر *ارائه همزمان رویدادهای نامرتب* (۱۹۵۲)، *موسیقی آب* (۱۹۵۲) و *قطعه سکوت* (۱۹۵۲) هستیم. در این قطعات نگرش کیج به ارتباط، کنش‌پذیری مخاطب و خروجش از حالت انفعال برجسته‌است که با ترغیب وی به مشارکت با اثر و سپس به‌طور مستقل در ساخت آن همراه است. این نگرش، با رویکردهای تئاتری قرن بیستم با «تأثیر فاصله‌گذاری» بر محوریت مخاطب و با اثرات کاتارتیک هم‌سویی داشته و از غرق شدن تماشاگر و بازیگر و یا همذات‌پنداری صرف بدون تفکر ممانعت به عمل می‌آورد که افرادی نظیر برشت، بول و شف درصدد انعکاس آن به‌عنوان عاملی پالایش‌گر در تئاتر بودند. برای نمونه، جنبه‌های اجرایی در *ارائه همزمان رویدادهای نامرتب* کیج، در قالب چند اجرای همزمان، نامرتب و متداخل که عموماً نشانگر صحنه‌هایی عادی از زندگی روزمره است، شکل می‌گیرد که با توجه به درهم‌تنیدگی صحنه اجرا و جایگاه نشست مخاطب، وی را به بخشی از این اجرای

مخاطب و اثر هنری و در نهایت ایجاد تخلیه روحی و جسمی به‌انحاء مختلف می‌شود. اما شاید نکته‌ای که در لایه‌های زیرین این آثار نهفته است، میل ذاتی کیج در پدیدآوری نظم از بی‌نظمی باشد که تحت تأثیر فلسفه ذن، درصدد دستیابی به یکپارچگی و وحدت نهایی که شاید همان تأثیرات کاتارتیک بر مخاطب باشد، بوده‌است. نقطه اوج آن را نیز شاید بتوان *کتاب آواز* (سولو برای صدا ۳-۹۲)^{۷۸} دانست که با دستورالعمل‌های متنوعش، به‌طورمستقیم شامل قطعاتی است که به‌منظور اجراهای تئاتری نگاشته شده‌است (Petkus, 1986: 2). در این قطعات و دیگر قطعاتی که پیش‌تر معرفی آن‌ها رفت، به‌وضوح این اندیشه ذن مبنی بر زیستن در زمان اکنون حاکم است. در این قطعات درگیری و تعامل با زندگی روزمره در تحولات درونی و بینشی مخاطب که کاتارسیس را در پی خواهد داشت، برجسته‌است.

بنابراین، از اواخر ۱۹۵۰، با قطعاتی نامتعیّن در اجرا روبرو هستیم که شیوه‌های آن را می‌توان در دو روش خلاصه کرد: ابتدا اینکه، آهنگ‌ساز دیگر از نگارش سنتی نت‌ها که نشانگر رابطه دقیق میان نشانه‌های نت‌نویسی و اصوات بود، تبعیت نکرده و مجموعه‌ای از قوانین شخصی را به‌منظور تولیدات صوتی تدوین کرده‌است. دوم، به‌دلیل اینکه نت‌نویسی پارتیتورها مشخص‌کننده اصوات ویژه‌ای نیست، بنابراین، مفهوم قطعه بایستی دوباره تنظیم گردد. در واقع، ارتباط و بازنمایی پارتیتورهای سنتی با اصوات، مشخص است ولی ارتباط پارتیتورهای آثار نامتعیّن و اصوات تولیدکننده آن، نامتعیّن است، بدین‌معناکه یک پارتیتور نامتعیّن، ارتباط یک تا بی‌نهایتی با اصواتی که باز می‌نمایاند، برقرار می‌سازد. علاوه‌برآن، دستورالعمل‌های نگاشته‌شده در حاشیه این پارتیتورها نیز اجازه تفسیر را به اجراگر/مخاطب می‌دهد. در مجموعه هپنینگ‌های وی نیز حضور مخاطب و مشارکت او در اجرا به اوج خود می‌رسد که نشانگر حذف تمایز میان اجراگر و مخاطب در آثار وی است.

دستان کیچ است. از این رو، وجه ارتباطی مخاطب در آثار کیچ را می‌توان در دو سطح ارتباط مادی و ارتباط معنوی و الهی بررسی کرد.

برخلاف نگرش غالب مادی به ابعاد ارتباطی اثر با مخاطب در کاتارسیس قرن بیستم، در قالب روان‌شناسانه پرداختن به درونیات مخاطب به‌منظور دستیابی به شناخت و آگاهی شخص از خودش، که در کاتارسیس ارسطویی بیشتر بر مبنای برانگیختگی احساسات مخاطب و همذات‌پنداری وی با قهرمان بدون هیچ تفکر و تعاملی استوار بود، ارتباط مادی در نگرش کیچ، علاوه بر ارتباط انسان با خود و درونیتاش براساس خواست و اراده شخصی‌اش، به ارتباط مادی انسان با پیرامونش نظیر گوش سپردن به اصوات محیطی و تولید آنها و یا درگیری با رویدادهای پیرامون و روزمره نیز توجه دارد، که در طول دوران کاری کیچ و نگرش وی بدان‌ها از سیری صعودی برخوردار بوده‌است. بدین‌معناکه، در آثار اجرایی اولیه نظیر *ارائه همزمان رویدادهای نامرتبط، موسیقی آب و قطعه سکوت*، کیچ سعی در برهم‌زنی تفکر سنتی مخاطب نسبت به تئاتر ارسطویی و همچنین آزادسازی وی از قالب‌های سلطه‌گرایانه آن دارد، به‌طوری‌که در قطعه سکوت مخاطب تشویق می‌شود که در جایگاه دستیار آهنگ‌ساز قرار گرفته و در ساخت و تولید اصوات مشارکت کند. این امر پس از دهه ۶۰، با استفاده کیچ از نحوه نت‌نویسی متفاوت (گرافیکی و متنی)، اجازه ساخت مستقیم اثر متناسب با دیدگاه شخصی و روحیه فعلی و دلبخواهی شخص فراهم شد، که در واریاسیون‌های کیچ و پارتیتورهای لایه‌به‌لایه با کاغذهای ترانسپارنت مشهود است، که به قطعاتی کاملاً باز و منعطف، بدون آغاز و امتداد یا پایان معین نظیر سیرک موسیقی و *اچ‌پی/اس‌سی/اچ‌دی منتهی گشت*، که با تأکید بر فرایند شکل‌گیری یک اثر به‌جای محصول صرف، جایگاه رفیع هنرمندان را به مخاطب وا می‌گذارد، که اوج آن را می‌توان در کتاب *آواز (سولو برای صدا ۳-۹۲)*، مجموعه‌ای از دستورالعمل‌های اجرایی، مشاهده کرد که مخاطب فارغ از زمان و مکان به ساخت قطعات و اجرای آن مرتبط با بافت زندگی روزمره خود می‌پردازد. این

زنده بدل می‌سازد. موسیقی آب نیز با نمایش دستورالعمل‌های اجرایی در قالب پوستر، نوع جدیدی از تعامل با مخاطب و درگیری بیشتر حواس وی را به معرض نمایش می‌گذارد. اما قطعه سکوت او نشانگر نوع متمایزی از اجرا و تعامل با مخاطب است. در این قطعه هرکسی می‌تواند به روی صحنه بیاید و مطلقاً هیچ کاری انجام ندهد (Shapiro & Cage, 1985: 105). فضای شنیداری این قطعه به‌طور دائم، با شکستن محدودیت‌های حاضر و فراتر رفتن از فضای هندسی معماری گونه‌ای که فضای نمایش در آن صورت می‌گیرد، به فضای نمایشی تغییر می‌یابد. در واقع این قطعه با قرار دادن مخاطب در معرض شنیدن اصوات محیطی و تولید اصوات، نوعی از آگاهی نسبت به صوت را در او پدید می‌آورد. چراکه کیچ باور داشت که هدف موسیقی «هوشیار ساختن ذهن و مستعدپذیری آن به نفوذهای الهی» است. چنان‌چه این قطعه را تمایل کیچ به پیوند میان موسیقی و معنویت دانسته‌اند (Bernstein & Hatch, 2010: 3) و در آن حضور تفکر فلسفی ذن مشهود است؛ جایی که ذهن مخاطب با گذر از محدودیت‌ها و بازشناخت توانایی ادراک ماهیت واقعی اشیاء، به آگاهی شناختی، که شف آن را از مؤلفه‌های اساسی کاتارسیس برشمرده، دست یافته که این آگاهی شناختی، که در نتیجه از میان رفتن تضادها و کشمکش‌های درونی-بیرونی مخاطب و وحدت و یکپارچگی حاصل از آن می‌باشد، معمولاً به‌واسطه ادراک شهودی در مخاطب شکل گرفته که از آن در فلسفه ذن به ساتوری یا روشنگری تعبیر می‌شود (Damien, 2003). از این رو، کیچ به موسیقی نه به‌عنوان هنری که شامل ارتباط از سوی هنرمند با مخاطب باشد، بلکه به‌عنوان فعالیتی می‌نگریست که در آن هنرمند درصدد یافتن روش‌هایی بود تا به اصوات اجازه بدهد که خودشان باشند و در این نگرستن به ماهیت و ذات خالص و ناب اصوات، اذهان مردم را به سوی جهان بیرون و درون، از راه گوش سپردن یا ساختن اصوات، به‌جای درنظرگیری قابلیت‌های پیشین موسیقی (نوعی تک‌گویی با هدف منقلب‌سازی مخاطب، بدون رابطه دوسویه و تعاملی)، بکشاید، که این نگرش حاصل مطالعه فلسفه ذن بودیسم به‌عنوان ابزاری جهت تغییر ذهن در

ارتباطات مادی که حاصلش تخلیه روحی جسمی بوده، با ارتباطش با درون و بیرون مادی، به نوعی اندیشیدن و هوشیاری ذهنی دست می‌یابد، که بدان‌گونه که اشاره شد در آثار کیچ، مستعد صعود در سطحی بالاتر از ارتباط مادی است. در واقع ارتباطات مادی در آثار کیچ، زمینه‌ساز دستیابی به ارتباط معنوی و الهی و آگاهی و بینش عمیق، که هدف غایی کاتارسیس است، می‌باشد. بنابراین در آن، از نظم و تعادلی که در تئاتر ارسطویی از آن سخن به میان رفته و تراژدی با ابزارهایی محدود و از پیش تعیین شده نظیر ترس، شفقت، ستایش و ... در قالب همذات‌پنداری با قهرمان تراژدی درصدد نیل بدان است، خبری نیست. برعکس، این تجربه آشوب و بی‌نظمی، نظیر تئاتر بوال، است، که در نهایت منجر به تخلیه عاطفی-جسمی و آگاهی‌شناختی می‌شود که یادآور وجود نظم در بی‌نظمی در اندیشه ذن است.

از طرفی دیگر، اشاره کیچ به شخصی بودن تعریفش از تئاتر و اینکه در تعریف او، به‌سادگی هرکسی قادر به در نظرگیری هرچیزی در زندگی خودش به‌عنوان تئاتر است (Cage, Kirby & Schechner, 1965: 50)، یادآور «درام زندگی روزمره» ویگوتسکی است که احساسات متضاد روی داده در این صحنه زندگی را مجالی برای کاتارسیس می‌داند. همچنین ایده دیگر او که هم زیبایی‌شناسی و هم پرداختن به هنر را واجد جنبه آموزشی و مجالی برای بروز خلاقیت و امر والا می‌دانست. آنچه که در پرفورمنس‌های درهم‌تنیده با موسیقی کیچ، که اصوات و ابزار زندگی روزمره همواره بخشی از آن بوده، نیز مواجه هستیم، که شوک ابتدایی و تناقض آشکار آن با دانسته‌های پیشین مخاطب از موسیقی و تئاتر و به‌طور کلی هنر و رویدادهای غیرقابل پیش‌بینی، به جریانی از احساسات متضادی می‌انجامد که در رابطه میان اجرای اثر هنری و مخاطب پدید می‌آید. اگرچه ویگوتسکی این امر را تنها «مرحله‌ای از زندگی» می‌داند که با واسطه‌گری یا میانجی‌گری هنر روی می‌دهد، اما به نظر می‌رسد که کیچ قصد دارد تا مخاطب را در مواجه متفاوتی نه با هنر که با جهان خود قرار دهد و به او درباره قراردادی بودن تمامی چیزها و امکان دوباره اندیشیدن به همه چیز زندگی هشدار دهد.

او زندگی را درامی با اثرات کاتارتیک می‌پندارد که با تغییر اندیشه مخاطب می‌تواند آموزه‌های خود را در تمامی ابعاد زندگی انسان جاری سازد. کیچ درصدد تغییر رابطه انسان با هستی اوست؛ به‌طوری که فرد برای دستیابی بدان دیگر نه محدود به مکان و زمان، و نه نیازمند به راهنمایی برای هدایتش است، او خود هنرمند، خالق و قهرمان تئاتر خویشتن است و قدرت نهفته در این امر است که موجبات کاتارسیس را نه از راه ترجم، دلسوزی، شفقت و ... کاتارسیس‌های ارسطویی در همذات‌پنداری با قهرمان تراژدی، یا جابه‌جایی موقتی به-عنوان قهرمان و بیانگری روایت‌های شخصی و بداهه خود در کاتارسیس‌های قرن بیستم با تأثیر فاصله‌گذارانه مقطعی، که از راه حس قدرت‌بخشی درونی متداوم و ثابت در مقام رفیع هنرمند، که تا آن زمان تنها از راه دور تنها مشاهده‌گر موقتی‌اش بوده، حاصل می‌آید، که اوج آن در دستورالعمل‌های کتاب *آواز (سولو برای صدا)* (۳-۹۲) مشهود است. همان‌طور که ویگوتسکی معتقد بود که ظرفیت انسان فراتر از فعالیت‌های اوست، کیچ نیز در این کتاب درصدد به فعل‌رسانی قدرت‌های بالقوه و نهانی مخاطب‌هایش بوده تا از این طریق، آنها را به هدفی بالاتر که همان پالایش روحی و روانی و در نهایت نیل به روشنگری بود، رهنمون سازد.

از این‌رو، شاید بتوان این امر را از جنبه‌های منحصر به فرد مفهوم کاتارسیس در نزد کیچ دانست که در هیچ‌یک از شیوه‌های پیشین، بدین سبک و سیاق و با این طیف گسترده‌ای از روش‌های نیل بدان، دیده نمی‌شود. از روش‌های نوین و مبتکرانه کیچ جهت نیل به سطوح آگاهی جدید در مخاطب می‌توان به تکنیک‌هایی نظیر اجراهای غیرروایتی و ماده‌زدایانه با کنش‌های تجربی و بداهه، بهره‌گیری از عملکردهای شانس و تصادفی (رد جبرگرایی)، موسیقی دانستن تمام اصوات محیط پیرامون (نویز و سکوت) و تمام ابزارهای زندگی روزمره اشاره داشت. علاوه بر این، یکی از دیدگاه‌های ثابت کیچ در طول دوران حرفه‌ای‌اش، نگرش به مفهوم نویز بود. او معتقد بود که اصوات شهری خصلت آزاردهنده و ناخوشایندشان را از دست داده و به موادی برای فرم هنری نمایشی و بیانگر بدل گشته‌اند،

که به شکل‌گیری تجارب مشترک انسان‌ها از زندگی روزمره کمک می‌کند و معتقد بر ارزش درمانی این اصوات برای ساکنان شهرها بود (Kahn, 1999: 184).

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر سعی نموده تا در فرایندی تاریخی و تحلیلی به بررسی کاتارسیس و مفهوم آن و همچنین شیوه حصول به آن در آثار موسیقی‌دان مشهور قرن بیستم، جان کیچ بپردازد. در یک نگاه کلی، شاید بتوان مفهوم و عناصر کاتارسیس به ویژه در آثار اجرایی کیچ را در دو دهه پنجاه و شصت میلادی بدین‌گونه بررسی کرد:

دهه پنجاه، با حضور اولیه تفکرات کیچ به عناصر تئاتری در آثارش مواجه هستیم، که احترام به مخاطب، ترغیب وی به مشارکت و خروجش از حالت انفعال را در پی دارد که با تکنیک‌هایی چون فاصله‌گذاری برشت هم‌راستاست. اما شاهد اوج تفکرات تئاتری کیچ در دهه شصت هستیم، که با اجراهای چندرسانه‌ای و ترکیبی و با قدرت بخشیدن به مخاطب و تثبیت جایگاه وی در مقام یک هنرمند و اعتباربخشی به آن، تقلیل همه‌چیز مطابق با تفکر، تخیل و خواست مخاطب و نگرستن فرایندگونه به اثر (از ساخت قطعه تا اجرا) و اهمیت به فرایند به جای اجرای نهایی به‌عنوان هدف، که با عدم محدودیت اجرایی و ابزاری با گرایش به بی‌نظمی و آشوب، با نگرش بوالی به امر کاتارسیس شباهت دارد. هرچند وجه تمایز و اهمیتی که کاتارسیس کیچی نسبت به باقی شیوه‌ها دارد، وجه تخصص‌زدایی از هنر و در دسترس قرار دادن آن به‌منظور ارتقای افراد معمولی به مقام هنرمندی و هویت‌بخشی جدید و الوهی (مقام رفیع هنرمند) است، که با بدل‌سازی زندگی عادی به صحنه تئاتر آنها را به قهرمان خلاق صحنه زندگی روزمره تبدیل می‌کند. همان چیزی که ویگوتسکی بدان اشاره داشته و در تضاد و کشمکش حاصل از آن وجه کاتارسیس قائل بوده‌است.

بنابراین با توجه به موارد اشاره‌شده، هیچ اثری از کاتارسیس در معنای ارسطویی، به‌دلیل استحاله مخاطب و تغییر جایگاهش، در آثار کیچ مشاهده نمی‌شود،

کاتارسیسی که کلیت آن بر مبنای تأثیر تراژدی و همذات‌پنداری مخاطب با پروتاگونیست و ایجاد تعادل استوار بود. به‌جای آن، کاتارسیس کیچ نه تنها کاملاً همسو با تحولات در نگرش به کاتارسیس در قرن بیستم و کاربست شیوه‌های مرسوم آن است، بلکه در برخی موارد نظیر استفاده از زیربنای فلسفه شرق به‌ویژه ذن و معنویت در آثارش، تحکّم قدرت مخاطب در مقام هنرمندی و جاری‌سازی آن در تمام ابعاد زندگی روزمره انسان فارغ از مکان و زمان و امکانات، به پیشبرد کاتارسیس نیز یاری می‌رساند. حضور فلسفه شرق به‌ویژه ذن در تمام لایه‌های زیرین تفکر کیچ است، که با معنویت باطنی‌اش، توانایی ایجاد تفکر و در نهایت ایجاد کاتارسیس خودبه‌خودی را در مخاطب پدید می‌آورد. همین‌طور، وجه تمایز دیگر در کاتارسیس کیچ، قرارگیری مخاطب در جایگاه قدرت مطلق و بی‌منازع یک هنرمند است، که با ایجاد یک نگرش جدید و بخشیدن مقامی رفیع به یک انسان، کاتارسیسی دائمی را در صحنه زندگی انسانی وارد می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. poetica

۲. Sigmund Freud (۱۸۵۶-۱۹۳۹)، عصب‌شناس اهل اتریش و پدر علم روان‌کاوی

۳. Josef Breuer (۱۸۴۲-۱۹۲۵)، روان‌شناس اهل اتریش

4. Studies on Hysteria

۵. Lev Vygotsky (۱۸۹۶-۱۹۳۴)، روان‌شناس مارکسیست روسی

6. Nikolai Evreinov (1879-1953)

۷. Jacob L. Moreno (۱۸۸۹-۱۹۷۴)، روان‌پزشک و روان‌شناس اجتماعی اتریشی-آمریکایی؛ بنیان‌گذار سایکودراما

8. Psychodrama

9. Phil Jones

10. Drama as therapy: Theatre as living

11. projective identification

12. dramatic distancing

۱۳. Berthold Brecht (۱۸۹۸-۱۹۵۶)، نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر آلمانی؛ برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویس تئاتر

روایی

۱۴. Antonin Artaud (۱۸۹۶-۱۹۴۸)، نویسنده، شاعر و مقاله‌نویس قرن نوزدهم فرانسوی؛ بنیان‌گذار تئاتر مشقت یا خشونت

15. Performance Art

۱۶. Fluxus، جنبش هنری جهانی که در ۱۹۶۰، توسط جورج مکیوناس و پس از آشنایی با گروهی از هنرمندان و موسیقی‌دانان پیشرو، به محوریت جان کیچ و لامونته یانگ در نیویورک شکل گرفت و تا امروز ادامه دارد. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به: www.fluxus.org

۱۷. از جمله آن کاپرو، جرج برشت، جوزف بویز، رابرت فیلیو، یوکو اونو، نم جون پایک و دیک هیگینز.

۱۸. Happening، در هنرهای اجرایی به واقعه، موقعیت یا اجرایی که به صورت غیرخطی، برنامه‌ریزی نشده، نامتعیّن و با مشارکت مخاطب گفته می‌شود.

۱۹. John Cage (1912-1992)؛ او، علاوه بر معرفی معنویت ذن به هنر آمریکایی و فرهنگ عمومی بر دنیای شعر، موسیقی، رقص، نقاشی، گرافیک و ویدئوی پس از خود تأثیر بسیاری نهاد (Reville, 2014: 220). وی تحصیل آهنگ‌سازی را در ۱۹۳۱ نزد ریچارد بولینگ آغاز و نزد هنری کاول و آدولف وایز ادامه داد. در ۱۹۳۶ به تحصیل کنترپوان و اصول تجزیه و تحلیل نزد شوئنبرگ پرداخت. اما بعدها نوآوری در ریتم بدل به مهمترین دغدغه برای وی شد (Gagné, 2012: 53-55).

۲۰. Michael Stanley Kirby (1931-1997)، استاد نمایش در دانشگاه نیویورک

۲۱. افلاطون عقیده داشت که درام، به سبب سیراب کردن احساسات، تضعیف‌کننده حکومت بوده و اگر حذف نمی‌شود، باید به‌طور کامل کنترل و مهار گردد. اما ارسطو با در نظرگیری آن به معنای رهایی و پاکسازی عاطفی و همچنین اثرات اصلاحی و التیام‌بخشی آن، که تماشاگر در هنگام تماشای تراژدی تجربه می‌کند، کاتارسیس دراماتیک را امری ضروری برشمرد که سبب زدودن شفقت و هراس از مخاطب می‌گردد (Scheff & Bushnell, 1984: 238; Aristotle, 1951: 296).

۲۲. Katamenia، تشبیه ارسطو، به خروج مایعات قوای تولید مثل اشاره دارد

23. The effect of tragedy

۲۴. William Shakespeare (1564-1616) شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی

۲۵. Christopher Marlowe (۱۵۶۴-۱۵۹۳)، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی عصر الیزابت و پدر نمایشنامه‌نویسی بریتانیا

۲۶. Pierre Corneille (۱۶۰۶-۱۶۸۴)، تراژدی‌نویس قرن هفدهم و بنیان‌گذار تراژدی فرانسوی

۲۷. Jean Racine (۱۶۳۹-۱۶۹۹)، درام‌نویس قرن هفدهم فرانسه

۲۸. Johann Christoph Gottsched (1700-1766)، نویسنده اهل آلمان

۲۹. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)، نویسنده و فیلسوف آلمانی، مُبدع دراماتولوژی مدرن

۳۰. گوتشد غایت تراژدی را کاملاً اخلاقی می‌داند. از نظر وی، ترس و همدردی و حیرت، با توجه به موقعیت اخلاقی بشر، به کاتارسیس می‌انجامد. مفهوم کاتارسیس نزد لسینگ نیز، بهبود اخلاقی، یعنی پاک شدن از تمام هیجانها، تأثیرات و فعل و انفعالات نفسانی، است.

۳۱. هرچند پیش از ارسطو نیز به جنبه‌های درمانی کاتارسیس در نظر بقراط و دیگران پرداخته شده بود، اما توماس تونینگ (Thomas Twining) در سال ۱۷۸۹ و اچ ویل (H. Weil) در سال ۱۸۴۸، تفاسیر مشابه پزشکی دیگری از کاتارسیس را مطرح ساختند، ولی این تفسیرها بسیار در اقلیت بود. تازمانی که جیکوب برنیز (Jakob Bernays) در سال ۱۸۵۷ بحث‌های جدیدی برای تفسیر پزشکی ارائه کرد که با استقبال شدیدی از طرف محققان مواجه شد.

۳۲. آنها کاتارسیس، که آن را برونریز هیجان می‌نامیدند، را به‌عنوان درمانی سریع، ارزان و مؤثر برای اختلالات هیستری نشان دادند. در این شیوه، بیمار آزاد بود تا صحنه‌های ناراحتی عاطفی‌اش از گذشته را با جزئیات کافی، بازگو کند (Scheff & Bushnell, 1984: 238-239).

۳۳. شولتزها (۲۰۰۴)، کاتارسیس را به‌عنوان فرایند کاهش‌دهنده یا حذف‌کننده عقده‌ها به‌وسیله یادآوری آن با آگاهی هوشیار تعریف می‌کنند که اجازه بیان و ابراز به آن داده شده‌است.

34. Spontaneity or impromptu theatre

35. Distancing effect

۳۶. Edward Bullough (۱۸۸۰-۱۹۳۴)، زیبایی‌شناس انگلیسی و پژوهشگر زبان‌های مدرن

۳۷. Thomas Scheff (1929-...) جامعه‌شناس آمریکایی

38. Catharsis in Healing, Ritual, and Drama

39. psychic distance



- چینی، برای دریافتن پاسخ سوالاتی درباره دگرگونی در زندگی روزمره است. که در آن با استفاده از پرتاب سکه و خطوط ۶ تایی پاسخ سوالات معین می‌شود.
64. Music of Changes, for piano
65. simultaneous presentation of unrelated events
66. Black mountain college
۶۷. این قطعه قدمی به سمت اینترمدیا که پیش‌بینی‌کننده هپنینگ بود، برداشت، هرچند کیچ مبدع هپنینگ نیست، اما اولین هپنینگ رسمی آلن کاپرو، ۱۸ هپنینگ برای ۶ بخش، اندکی بعد از حضور وی در کلاس آهنگ‌سازی موسیقی معاصر و اجراهای داده شده توسط کیچ در نیویورک (مدرسه جدیدی برای تحقیقات اجتماعی) صورت پذیرفت و این کلاس عامل اصلی رشد هپنینگ بود، همچنین عاملی برای فعالیت‌های اینترمدیایی نظیر ترکیب شعر بصری و صوتی، موسیقی-کنش و دیگر انواع فعالیت‌ها که ترکیب‌گر اشکال هنری سنتی بود، در واقع با این کلاس کیچ آغاز شد (Breder & Busse, 2005: 27).
68. Water Music
۶۹. Partitura (ایتالیایی) یا Score (انگلیسی)، نت‌نویسی‌ای که نت تمام بخش‌های سازی و آوازی یک ارکستر را در بر دارد.
70. indeterminacy
71. Star maps
72. 4'33" for any instrument or combination of instruments
۷۳. Simultaneity؛ برای مطالعه بیشتر در مورد ترکیب صدا و حرکت و رویکرد همزمانی کیچ به آنها رجوع شود به: Cage, J. (2011) *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, pp. 86-97
74. Walk music, for piano & Various Objects
75. Water Walk, a work for a TV show for one performer with a variety of objects
۷۶. Musicircus، این قطعه هپنینگی چندرسانه‌ای، با اجراهای همزمان و مستقل در فضاهای اجرایی غیرسنتی، با تعداد زیادی شرکت‌کننده است (Rønningsgrind, 2012: 20-28).
77. HPSCHD
۷۸. این کتاب شامل ۴ نوع قطعه: آوازها، آوازهایی با الکترونیک، دستورالعمل‌هایی برای اجراهای تئاتری و دستورالعمل‌هایی برای اجراهای تئاتری با الکترونیک است.
۷۹. Earle Brown (1926-2002)، آهنگ‌ساز آمریکایی

40. emotional-somatic discharge
41. cognitive awareness
۴۲. Augusto Boal (۱۹۳۱-۲۰۰۹)، نویسنده و کارگردان برزیلی، بنیان‌گذار تئاتر ستم‌دیدگان
۴۳. Tristan Tzara (1896-1963)، هنرمند فرانسوی زبان رومانیایی تبار
۴۴. Marcel Duchamp (1887-1968)، نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی
۴۵. Kurt Schwitters (1887-1948)، هنرمند آلمانی
۴۶. Protagonist، قهرمان یا شخصیت اصلی نمایش
۴۷. Dissonance، فاصله‌ای در آکورد که کیفیتی ناپایدار داشته و تنش حاصل از آن، تداوم حرکت و حل آن را بر یک آکورد پایدار (کنسونانس) ایجاد می‌کند.
۴۸. Atonality؛ عدم ثنالیته
۴۹. Arnold Schönberg (1874-1951)، آهنگ‌ساز و نظریه‌پرداز اتریشی
۵۰. Tonality یا مایه در موسیقی، شامل ردیف منظم یا نامنظم صداها یا یک گام است، که در آن تمام نت‌ها حول یک نت اصلی که تونیک (نت پایه، نخستین نت هرگام موسیقی) نام دارد، می‌چرخد.
۵۱. از میان شاگردانش، آلبان برگ و آنتونن وبرن بسیار مشهورند که هر دو از مؤسسان «مکتب دوم وین» بودند.
52. New School for Social Research
۵۳. Dick Higgins (۱۹۳۸-۱۹۹۸)، آهنگ‌ساز و هنرمند انگلیسی، عضو فلاکسوس و مبدع کلمه «بینارسانه»
54. Intermedia
۵۵. dematerialized art، یا ماده‌زدایی از شیء هنری
56. Lippard and Chandler
۵۷. Richard Kostelanetz (۱۹۴۰-)، هنرمند، نویسنده و نقاد آمریکایی
58. the theatre of mixed means
59. Music theatre
۶۰. Merce Cunningham (۱۹۱۹-۲۰۰۹)، یکی از پرنفوذترین و سنت‌شکن‌ترین طراحان رقص آمریکا و جهان
۶۱. ابتدا تحت تأثیر نوشته‌های کوماراسوامی به ویژه استحالہ طبیعت در هنر (The Transformation of Nature in Art) و سپس تحت آموزه‌های ذن سوزوکی قرار گرفت (Yang, 2013: 8-9).
62. nonintention
63. I Ching (The Book of Changes)؛ نی چینگ روشی

- Overview and Analysis, Art Story Contributors”, www.theartstory.org, 10 Oct 2017.
- Cage, J. (1951), *Music of Changes, Volume 1*, Edition Peters, No. 6256.
- Cage, J., Kirby, M. & Schechner, R. (1965), “An Interview with John Cage”, *The Tulane Drama Review*, 10(2), pp.50-72.
- Cohen-Cruz, J. & Schutzman, M. (2002), *Playing Boal*, United Kingdom: Taylor & Francis.
- Cox, Ch. & Warner D. (2004), *Audio Culture: Readings in Modern Music*, London, United Kingdom: Bloomsbury Academic.
- Damien, K. (2003), *A Dictionary of Buddhism*, New York: Oxford University Press.
- DiMartino, D. (2016), *Music in the 20th Century* (4 Vol Set), London: Routledge.
- Else, Gerald, F. (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument*, England: Cambridge, Mass.
- Eppley, Ch. (2017), “Beyond Cage: On Sonic Art History & Historiography”, *Parallax*, 23(3), pp.342-360.
- Fetterman, W., “John Cage's theatre pieces: notations and performances”, PhD dissertation, New York University, 1991.
- Fischer, B., & Fox, T. C. (2005), *A companion to the works of Gotthold Ephraim Lessing, German*: Camden House.
- Gagné, N. V. (2012), *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Gena, P. (1992), “Cage and Rauschenberg: Purposeful Purposelessness Meets Found Order”, John Cage: Scores from the early 1950s, Chicago, United States: the Museum of Contemporary Art.
- Hanes, M. J. (2000), “Catharsis in art therapy: A case study of a sexually abused adolescent”, *American Journal of Art Therapy*, 38, pp.70-74.
- Hardison, O. B. (1969), “Three Types of Renaissance Catharsis”, *Renaissance Drama*, 2, ۸۰. Morton Feldman (1926-1987), آهنگساز مدرن آمریکایی
۸۱. Christian Wolff (1934-), آهنگساز آمریکایی
۸۲. David Tudor (1926-1996), پیانیست و آهنگساز آمریکایی
- کتابنامه**
- Ashton, D. (1991), *A Fable of Modern Art*, Berkeley: University of California Press.
- Aristotle. (1951), *The Art of Poetry*, New York: Odyssey Press.
- Auslander, P. (2002), *From acting to performance: Essays in modernism and postmodernism*, London: Routledge.
- Belfiore, E. S. (2014), *Tragic pleasures: Aristotle on plot and emotion*, United States: Princeton university press.
- Bernstein, D. W., & Hatch, Ch. (2010), *Writings through John Cage's music, poetry, and art*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bielby, D. D. (1997), “Introduction: Art and Catharsis”, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 27(1), pp.3-5.
- Biet, Ch. (2016), “French Tragedy during the Seventeenth Century: From Cruelty on a Scaffold to Poetic Distance on Stage”, *Jan Bloemendal*, 373.
- Breder, H., & Busse, K.P. (2005). *Intermedia*, German: Books on Demand.
- Bresler, L. (2007), *International handbook of research in arts education* (Vol. 16), Berlin: Springer Science & Business Media.
- Breuer, J. & Freud, S. (1974), *Studies on hysteria*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Butler, T. (2006), “A walk of art: the potential of the sound walk as practice in cultural geography”, *Social & cultural geography*, 7(6), pp.889-908.
- Butler, A. M. (2017), “Performance Art Movement

- York: Sotheby's Institute of Art-New York.
- Parker, A. & Sedgwick, E. K. (2013), *Performativity and Performance*, United Kingdom: Taylor & Francis.
- Petkus, J., "The Songs of John Cage (1932-1970)", PhD Dissertations, University of Connecticut, 1986.
- Powell, E. (2007), "Catharsis in psychology and beyond: A historic overview", *The Primal Psychotherapy Page*, 1.
- Revill, D. (2014), *The roaring silence: John Cage: A life*, New York: Skyhorse Publishing, Inc.
- Robertson, C. (2015), *Illuminating postmodern elements in the music of John Cage*, California: Diss, California State University Hills.
- Roth, M., & Katz, J.D. (1998), *Difference/indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Berlin: G+B Arts International.
- Rønningsgrind, G. (2012), *Meaning, Presence, Process: The Aesthetic Challenge of John Cage's Musicircus*, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet: Det humanistiske fakultet, Institutt for musikk.
- Sandford, M. (2003), *Happenings and Other Acts*, United Kingdom: Taylor & Francis.
- Scheff, T. J. & Bushnell, D. D. (1984), "A theory of catharsis", *Journal of Research in Personality*, 18, pp.238-264.
- Schonmann, S. (2011), *Key concepts in theatre/drama education*, Berlin: Springer Science & Business Media.
- Schultz, D. P., Schultz, S. E. (2004), *A history of modern psychology* (8th ed.), Belmont, CA: Wadsworth/Thompson.
- Shapiro, D., & Cage, J. (1985), "On Collaboration in Art: A Conversation with David Shapiro", *RES: Anthropology and Aesthetics*, 10(1), pp.103-116.
- Shaw Miller, S. (1996), "Concerts of everyday living: Cage, Fluxus and Barthes, pp.3-22.
- Hope, C., James, S., & Vickery, L. (2012), "New digital interactions with John Cage's Variations IV, V and VI", *Proceedings of Australasian Computer Music Conference (ACMC)*, pp.1-8.
- Husarik, S. (1983), "John Cage and Lejaren Hiller: HPSCHD, 1969", *American Music*, pp.1-21.
- Jennings, S. (2013), *Dramatherapy: Theory and Practice 2*, United Kingdom: Taylor & Francis.
- Kahn, D. (1999), *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, United States: MIT Press.
- Kaye, N. (1996), *Art into theatre: performance interviews and documents*, United Kingdom: Psychology Press.
- Kirby, M. (1965), "The New Theatre", *The Tulane Drama Review*, 10(2), pp.23-43.
- LaBelle, B. (2015), *Background noise: perspectives on sound art*, United States: Bloomsbury Publishing.
- Larson, Kay (2012), *Where the heart beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of artists*, United States: Penguin.
- Lucas, F. L. (1930), *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics*, London: Hogarth Press.
- Marciniak, K. & Bennett, B. (2016), *Teaching Transnational Cinema: Politics and Pedagogy*, United Kingdom: Taylor & Francis.
- Masschelein, A. (2014), *Semiotics in Noise Music*, academia.edu.
- Miller, D. P. (2009), "Indeterminacy and performance practice in Cage's Variations", *American Music*, 27(1), pp.60-86.
- Moreno, J. L. (1946), "Psychodrama and group psychotherapy", *Sociometry*, 9(2/3), pp.249-253
- Nyman, M. (1999), *Experimental music: Cage and beyond* (Vol. 9), United Kingdom: Cambridge University Press.
- Pagnutti, A. (2013), *Receptive Combines, Compositions, and Crowds: The Radio-Works of Robert Rauschenberg and John Cage*, New

- VandenBos, G. R. (2007), *APA dictionary of psychology*, Washington, DC: American Psychological Association.
- Vygotsky, L. S. (1997), *Educational psychology* (Robert Silverman, Trans.), Boca Raton, Florida: St. Lucie Press
- Waxman, Lori, "A few steps in a revolution of everyday life: Walking with the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus." PhD dissertation, New York University, 2010.
- Wheeler, B. B. (1997), "The Performance of Distance and the Art of Catharsis: Performance Art, Artists, and Audience Response", *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 27, pp.37-49.
- Yang, S. (2013), *John Cage and Van Meter Ames: Zen Buddhism, Friendship, and Cincinnati*, Ohio: University of Cincinnati.
- interdisciplinarity and inter media events", *Art History*, 19(1), pp.1-25.
- Silverman, K. (2010), *Begin again: A biography of John Cage*, New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Smagorinsky, P. (2011), "Vygotsky's stage theory: The psychology of art and the actor under the direction of perezhivanie", *Mind, Culture, and Activity*, 18(4), pp.319-341.
- Solomon, L. J. (1998), "The sounds of silence: John cage and 4'33", <http://www.azstarnet.com/~solo/4min33se.htm>, 1, 10 Oct 2017.
- Thomson, P. & Sacks, G. (2006), *The Cambridge Companion to Brecht*, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Timmerman, P. (2015), "Uncaged: Buddhism, John cage and the freeing of the World", *Canadian Journal of Buddhist Studies*, (5), pp.39-57.