پیشگفتار بر ویراست مجموعهٔ آثار کلاسیک انتشارات راتلج

مقالات این کتاب به جز دو مورد همگی بین سالهای ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۶ نوشته شده‌اند. آن دهه دههٔ بسیار پرمشغله‌ای بود. علایق من به نحو چشمگیری از تئاتر به اجرا و از زیبایی‌شناسی به علوم اجتماعی تغییر جهت یافته بود. امروزه من با اطمینان از «اجرا» صحبت می‌کنم، اما در آن سالها در اینکه اجرا دقیقاً چیست خیلی مطمئن نبودم. می‌دانستم اجرا چیزی است بیش از آنچه بر روی صحنه‌های تئاتر نیویورک، لندن، یا پاریس ظاهر می‌شود. از ظهور هپنینگها در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ تا اجرای پرشور و حرارت «درام اجتماعی»[1] (اصطلاح مورد استفادهٔ ویکتور ترنر) در خیابانهای امریکا ـ درام اجتماعیِ جنبش آزادیخواهی که هزاران تن از افراد عادی در آن مشارکت داشتند اما در بیان فصیح و حجت موجه شخص مارتین لوتر کینگ تبلور یافته بود ـ دریافتم که اجرا می‌تواند در همه جا، تحت شرایط بسیار گوناگون، و برای اهدافی بسیار متنوع، اتفاق بیفتد.

تجربه‌هایم به‌عنوان فعال در عرصهٔ حقوق مدنی، مخالف جنگ ویتنام، و نیز گهگاه مشارکت‌کننده ـ آفرینندهٔ هپنینگها، مرا به سمت طیف کاملاً جدیدی از تحقیقات رهنمون ساخت. در جریان این تحقیقات، انسان‌شناسی اجتماعی و فرهنگی را بسیار سودمند «یافتم»، چرا که انسان‌شناسان در قوم‌نگاریها و رسالات نظری خود با رفتار زیستهٔ واقعی آدمها به نحوی اجرایی[2] برخورد می‌کردند. با راهنمایی کتاب تأثیرگذار اروینگ گافمن، *نمایش خود در زندگی روزمره*،[3] متوجه شدم که

1. social drama
2. performatively
3. *The Presentation of Self in Everyday Life*

اجراها، در معنای وسیع کلمه، با موقعیت بشری قرین‌اند. گافمن نمی‌گفت «همهٔ جهان صحنه است» ـ فکری که حاکی از نوعی ادا یا فریب است. منظور گافمن آن بود که آدمها مدام درگیر نقش‌بازی‌کردن (نقش‌ـگزاری)[1] و ساختن و به صحنه بردن هویتهای چندگانهٔ خودند. آدمها با نقشهایی که بازی می‌کنند به شکلی هر روزی واقعیتها یا هویتهای شخصی و اجتماعی خویش را اجرا و متحقق می‌کنند. آنها برای انجام این کار از قراردادهای اجتماعی‌ـتئاتری[2] (یا همان «رویه‌ها»[3]) بهره می‌گیرند و هم‌زمان نقابها (پرسوناها)ی سازگار با موقعیتهای خاص را نیز درست می‌کنند (گاهی آگاهانه، اما اغلب بدون آگاهی کامل از آنچه در حال وقوع است). آنچه ترنر بعداً به این مطلب اضافه کرد آن بود که اجراها اغلب به شکل آیینها و درامهای اجتماعی ظاهر می‌شوند.

به مدد انسان‌شناسی علاقهٔ فزاینده‌ای به فرهنگهای غیرغربی پیدا کردم. در ابتدا دربارهٔ این فرهنگها تنها می‌خواندم. اما در گام نخست، با انجام مسافرتی شش‌ماهه بین سالهای ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۲ به تقریباً همهٔ کشورهای آسیایی (به جز لائوس، کامبوج، ویتنام، و چین)، مجموعه سفرهای خود را با جدیت تمام آغاز کردم ـ و یادداشتها و تجربه‌هایی را گرد آوردم که پایه و اساس مقالات این کتاب و کتابی که در ادامهٔ آن آمد (*مابین تئاتر و انسان‌شناسی*،[4] ۱۹۸۵) شد. در همان موقع کتاب چارلز داروین با نام *بیان عواطف در نزد انسان و حیوانات*[5] را خواندم. این مطالعه، در تلفیق با علاقه‌ای که به آیینها داشتم، مرا به سمت آثار رفتارشناسانی نظیر جولین هاکسلی و کنراد لورنتز، و سپس ایرنائوس آیبل‌ـآیبسفلت، هدایت کرد. در همان زمان، پژوهشگران سرگرم مطالعه دربارهٔ «زبان بدن» و طیف کاملی از رفتار بیانگرانه خارج از حوزهٔ کلام ملفوظ یا مکتوب بودند. در آسیا رقصها و موسیقیهایی را دیدم

1. role-playing
2. socio-theatrical conventions
3. routines
4. *Between Theater and Anthropology*
5. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*

و شنیدم که هم‌زمان بیانگرانه و دراماتیک بودند. این مشاهدات بـه مـن کمـک کـرد تا رفتارشناسی[1] را به ورزشها، بازی را به آیین، و هنر را به نقش‌گزاری پیوند زنم.

به‌تدریج هر چه بیـشتر و بیـشتر بـه پیونـد میـان فرهنگهـا و گونـه‌هـای زیـستی علاقه‌مند شدم. دربارهٔ دوران ماقبل تاریخِ مکتوب مطالعه کردم و به سمت «هنر غـار» عصر دیرینه‌سنگی در جنوب غربی فرانسه و شمال اسپانیا کشیده شدم. سـپس دربـارهٔ پدیده‌های مشابهی در افریقا، کل قارهٔ امریکا و آسیا مطالعه کردم. خیلی زود متوجـه شدم که این پدیده‌ها مصداق هنر تصویری متعارف نیـستند؛ و اینکـه غارهـای مـورد اشاره گالریهایی برای نمایش هنرهای بصری نبوده‌اند، بلکه تماشاخانه‌ها[2] یا محلهایی برای اجراهای آیینی بوده‌اند. گمان می‌کردم این آیینها نه فقط سـودمند، بلکـه بـرای اجراگران (و نیز تماشـاگران، اگـر اصـلاً تماشـاگرانی بـوده باشـند) لـذت‌بخش نیـز بوده‌اند. شکی نیست که نمی‌توانستم بـه چـشم و گـوش شـاهد موسـیقی، رقـصها یـا داستان‌سراییهای نمایشی‌ای که احتمالاً در غارهای عـصر دیرینـه‌سـنگی اتفـاق افتـاده بودند باشم. آنها قرنها پیش خاموش شده بودند. اما باور داشتم که این مکانها تنها بـه شکل اجرایی قابل فهم است. از خود می‌پرسیدم آیا شمنهای سیبری، کُـره یـا منـاطق بومی‌نشین امریکا تا همـین اواخـر گونـه‌هـای مـشابهی از اجـرا را انجـام نمـی‌دادنـد؟ به‌علاوه، به این فکر افتـادم کـه جنبـه‌هـایی از آرمـان‌شـهری‌گـری[3] فرهنـگ جوانـان دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ امریکا با این اشکال اولیـه و متقـدم اجراهـای انـسانی مـرتبط است. به بیان دیگر، شروع کردم به کـل‌نگرانـه[4] اندیـشیدن. در داشـتن ایـن علایـق و رویکرد کل‌نگرانه با یرژی گروتوفسکی شریک بودم، کـسی کـه آثـار و فعالیتهـای هنری‌اش اروپا و امریکای شمالی را در دههٔ ۱۹۶۰ تسخیر کرده بود. کار هنری خـود من نیز متأثر از گروتوفسکی بود. در مجموع، بین کار هنـری و فعالیتهـای تحقیقـی‌ام حرکت آونگی طبیعی و سالمی وجود داشت.

1. ethology
2. theaters
3. utopianism
4. holistically

هم‌زمان، ظرف مدتی که مشغول تهیهٔ این کتاب بودم زندگی دانشگاهی و زندگی هنری بسیار پویایی نیز داشتم. در این مدت گروههایی را پایه‌گذاری کردم، نمایشنامه‌هایی را اجرا نمودم و چندین متن نیز نوشتم. در همین دوره نخست در دانشگاه تولن (۱۹۶۲ـ۱۹۶۷) و سپس در دانشگاه نیویورک (از سال ۱۹۶۷ تا به امروز) تدریس کردم. من جزو بنیان‌گذاران گروه نیواُرلئانز (۱۹۶۴ـ۱۹۶۷)، مدیر تولید تئاتر آزاد جنوب (۱۹۶۴ـ۱۹۶۷) و مؤسس گروه پرفورمنس (۱۹۶۷ـ۱۹۸۰) بودم. همچنین، بین سالهای ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۹ سردبیری مجلهٔ *Tulane Drama Review* را بر عهده داشتم که بعداً تبدیل به مجلهٔ *TDR* (*The Drama Review*) شد. در مقام سردبیر با نوشته و افکاری از سراسر جهان مواجه می‌شدم و آنها را مورد تحقیق و بررسی قرار می‌دادم. همچنین، نخست در به وجود آمدن مفهوم «مطالعات اجرا»[1] و سپس، در اواخر دههٔ ۱۹۷۰، در تشکیل نخستین گروه دانشگاهی ویژهٔ مطالعات اجرا در جهان، نقش کلیدی و مؤثر داشتم؛ این گروه اول‌بار به شکل غیررسمی در دانشگاه نیویورک تشکیل شد و سپس در سال ۱۹۸۰ به شکل رسمی این عنوان را یافت. به بیان دیگر، روند تعلیم و تعلّم من هیچ‌گاه متوقف نشده است.

این کتاب همچون گزارش و نشانه‌ای است از دوره‌ای طوفانی در جریان آن تعلیم و تعلّم ـ ظرف این مدت هنرهای اجرایی را رها نکردم بلکه آنها را در رابطه‌ای پویا با زندگی اجتماعی، آیین، بازی، گیمها،[2] ورزشها، و دیگر سرگرمیهای عامه‌پسند قرار دادم.

در آغاز این پیشگفتار اشاره کردم که فقط دو مقاله از مجموعه مقاله‌های این کتاب در فاصلهٔ زمانی بین سالهای ۱۹۶۶ـ۱۹۷۶ نوشته نشده‌اند. مقاله‌های «گستره‌های اجرا» و «زیبایی‌شناسی راسا» از لحاظ زمانی کارهای جدیدتری هستند اما با سایر مقالات این کتاب به لحاظ مفهومی در ارتباط‌اند. بهانهٔ نوشتن مقالهٔ «گستره‌های

1. performance studies

۲. در مورد این اصطلاح و نیز اصطلاحات دیگری که در اینجا آمده در فصلهای بعد به تفصیل توضیح داده خواهد شد. م.

اجرا» شرکت در همایش جهانی دربارهٔ آیین و تئاتر به سال ۱۹۸۲ بود، اجلاسی که من به همراه ویکتور ترنر آن را برگزار کردیم. مقالهٔ «زیبایی‌شناسی راسا» که شکل‌گیری، پرداخت و اصلاح آن یک دههٔ کامل طول کشید (دههٔ ۱۹۹۰) اول‌بار در مجلهٔ *TDR* به سال ۲۰۰۲ منتشر شد. این دو مقاله از یک جنس‌اند ـ آنها نشان‌دهندهٔ بخشی از تلاش من برای پرداختن به رابطهٔ پیچیده میان اجرا و عواطف‌اند. حضور این مقاله‌ها در این کتاب، هرچند نسبت به بیشتر مقاله‌های دیگر این کتاب جدیدترند، از آن‌روست که در این دو مقاله با مفاهیم «عام بودن بیانگری عاطفی»[1] در مقابل «خاص بودن جلوه‌های فرهنگی»[2] دست و پنجه نرم کرده‌ام.

حقیقت آن است که من هم به موارد عام و جهانشمول (جهانیها)[3] باور دارم و هم به موارد یکتا و فرید.[4] این امر چگونه ممکن است؟ در یک کلام، زیست‌شناسی الگوها، عناصر سازندهٔ اصلی، و اعداد صحیح را در اختیار انسان می‌گذارد (شما نیز می‌توانید برای بیان این معنا از واژه‌ها و استعاره‌های خودتان استفاده کنید)، در حالی که فرهنگ و مؤلفهٔ فردیت نحوهٔ استفاده، استحاله، و اِعمال این موارد را تعیین می‌کند و هر فرد و واحد اجتماعی را به چیزی که هست «تبدیل می‌کند». برای من «واقعیتها» در همهٔ سطوح تکاپوی انسانی وجود دارند: سطوح زیست‌شناختی‌ـ تکاملی، فرهنگی‌ـ اجتماعی، و فردی. این سطوح با یکدیگر همپوشی و برخورد متقابل دارند. صحّه گذاشتن بر وجود پیوند میان عناصر رفتارشناسانه، انسان‌شناسانه، و زیبایی‌شناختی به معنای انکار تنوع محلی و فردی و نیز مقولهٔ یکتایی و بی‌همانندی نیست.

اگر اجازه داشته باشم این تشبیه نه‌چندان نامربوط را انجام دهم، می‌خواهم بگویم ... جهان آکنده از هزاران زبان ملفوظ است. بین زبانهای مختلف تفاوتهای

1. expressive universality
2. cultural particularity
3. universals
4. singularities

عمیقی وجود دارد ـ مثلاً، بین زبانهای سوآهیلی،[۱] ماندارین،[۲] اسپانیولی، بنگالی و کِچوا.[۳] ممکن است تا آنجا پیش رویم که بگوییم هر مجموعه ارزشهای فرهنگی خاصی منحصراً در بطن زبان ویژهٔ همان فرهنگ خانه دارند، و بسیاری از «احساسات» را نمی‌توان به شکلی مؤثر و کارامد ترجمه نمود. حتی در زبانهایی که عمیقاً با یکدیگر مرتبط‌اند، مثلاً در زبانهای انگلیسی و فرانسوی، بافت یک عبارت کاملاً قابل ترجمه نیست: «Je t'aime» فرانسوی با «I love you» در زبان انگلیسی فرق دارد. هم‌زمان، این هم حقیقت دارد که فقط گونهٔ انسانی است که، من حیث گونه، زبان «دارد». این توانایی ساختن و استفاده از زبان منحصر به هیچ فرهنگ خاصی نیست، بلکه ویژگی و توانایی گونه[ی انسانی] در کلیت آن است. به عبارت دیگر، هیچ جامعهٔ انسانی نیست که زبان نداشته باشد، همچنان‌که هیچ زبان خاصی نیست که مثل زبانهای دیگر باشد. به عقیدهٔ من، آنچه در مورد زبان صادق است در مورد طیف فوق‌العاده گسترده‌ای از فعالیتهای فرهنگی انسان نیز صدق می‌کند. به بیان دیگر، تفاوت و تنوع فردی، کاربردهای محلی و منطقه‌ای، هنجارهای ویژهٔ هر جامعه و نظایر آن، نیاز گونه‌ـگسترِ[۴] بنیادی را به جمع شدن در قالب دسته‌ها و گروهها، تقویت پیوندهای اجتماعی، و تعامل با محیط و بازسازی آن (در قالب کشاورزی، خانه‌سازی، راه‌سازی، و نظایر آن) ملغی نمی‌کند.

کاوش در چگونگی و علت وقوع این تعاملها همان رشته‌ای است که مقاله‌های موجود در این کتاب را به هم وصل می‌کند.

ریچارد شکنر

۲۰۰۳

---

۱. Swahili؛ زبان اقوامی در قسمتهای مرکزی و جنوب افریقا. م.

۲. Mandarin؛ زبان چینی استانده و متعارف. م.

۳. Quechua؛ زبان تمدن اینکا. امروزه حدود ۷ میلیون نفر در پرو، اکوادور، بولیوی، شیلی و آرژانتین به این زبان صحبت می‌کنند. م.

4. species-wide

مقدمه: الگوی بادبزن‌شکل و الگوی شبکه‌مانند

کتاب حاضر کتابی کشکول‌مانند نیست. مقاله‌های این کتاب حول محور نظامی سازماندهی شده‌اند که می‌توان آن را هم به شکل یک بادبزن دستی و هم به شکل یک شبکه[1] صورتبندی کرد. این نظام مشغلهٔ خاطر من در طول بیش از بیست‌وپنج سال کار عملی و نظری بوده است.(۱)

اجرا (پرفورمنس)[2] اصطلاحی پرشمول است. تئاتر تنها یک گره در پیوستاری است که دامنهٔ آن از آیینی‌سازی[3]های حیوانات (از جمله انسانها) تا اجراها در زندگی روزمره ـ شامل خوشامدگوییها، ابراز احساسات، صحنه‌های خانوادگی، نقشهای حرفه‌ای و نظایر آن ـ تا بازی، ورزشها، تئاتر، رقص، مناسک، آیینها (مراسم آیینی)[4] و اجراهای عظیم گسترده است.

الگوی شبکه‌مانند همان نظام را این بار به گونه‌ای پویاتر نشان می‌دهد. در این الگو به جای آنکه گره‌ها در طول یک پیوستار پخش شده باشند هر گره با گره‌های دیگر در تعامل است. اینکه من کار تئاتری عملی خودم یعنی تئاتر محیطی[5] را در مرکز این الگو قرار داده‌ام تصادفی نیست؛ انتخاب این موضع کاملاً دلبخواهانه است. مثلاً یک رفتارشناس[6] کار خود را در مرکز شبکه‌ای دیگر قرار خواهد داد،

---

1. web
2. performance
3. ritualization
4. rituals
5. environmental theater
6. ethologist

که می‌تواند شامل مواردی غیر از موارد موجود در طرح من ـ مثلاً، علم ژنتیک و نظریهٔ تکاملی ـ باشد. همچنین، من رویدادهای تاریخی را در کنار انگاره‌های نظری و اجراهای هنری قرار داده‌ام. در اینجا روش من همانند روش بومیان استرالیایی[1] است. آنان به رؤیاها واقعیتی را نسبت می‌دهند که از حیث قدرت و اهمیت به اندازهٔ رویدادهای تجربه شده در هنگام بیداری قدرتمند و مهم است. و اصلاً مگر راه دیگری هم وجود دارد؟ می‌دانم که تحلیلها باعث تفکیک سطوح واقعیت از یکدیگر می‌شود؛ اما گاهی ـ به‌ویژه در تئاتر ـ لازم است چنان زندگی کنیم که گویی «انگار» (as if) عین «به‌واقع» (is) است.

الگوی شبکه کاملاً یکدست و یکنواخت نیست. پیوندهای میان موارد ۱ تا ۴ را می‌توان به گونه‌ای تاریخی بررسی کرد و شاید بتوان آنها را به اجراهای اقصا نقاط عالم از عصر دیرینه‌سنگی بدین سو مرتبط ساخت. پیوندهای میان موارد ۶ تا ۹ نیز «ژرف‌ـ‌ساختهای»[2] اجرا را آشکار می‌کند ـ از این‌رو، موارد فوق به‌واقع شالوده و اساس پنج فقرهٔ نخست هستند و این‌چنین، دومین سطح «واقعیت» را فعال می‌سازند. این ژرف ـ ساختها شامل آماده‌سازیها[3] برای اجرا می‌شود ـ هم به وسیلهٔ اجراگران[4] (از طریق آموزش، حضور در کارگاهها، تمرینهای آماده‌سازی،[5] آماده‌سازیهای لحظات قبل از اجرا) و هم به وسیلهٔ تماشاگران[6] (از طریق تصمیم‌گیری برای شرکت در اجرا، لباس پوشیدن، رفتن، مستقر شدن و منتظر ماندن) ـ و نیز آنچه را که بعد از اجرا اتفاق می‌افتد در بر می‌گیرد. شیوه‌هایی که از طریق آنها مردم بعد از اجراها به حالت اولیه بازمی‌گردند و مابعدهای گهگاه طولانی‌مدت اجراها، به رغم اهمیت بسیارشان، کمتر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. بازگشت به حالت اولیه یا سرد کردن شامل بیرون آوردن یا خارج ساختن اجراگران و تماشاگران از اجرا، و به حال خود

1. Aborigines
2. deep structures
3. preparations
4. performers
5. rehearsals
6. spectators

گذاشتن فضا و لوازم اجرا می‌شود. مابعد اجرا[1] نیز شامل انتشار اخبار مربوط به اجراها، ارزیابی آنها ـ حتی نوشتن کتاب در مورد آنها ـ و تعیین نحوهٔ جذب و هضم هر اجرا در بطن نظامهای جاری حیات اجتماعی و زیبایی‌شناختی به طرق گوناگون می‌شود.

بیان یا تعیّن بحران، شقاق و کشمکش تنها به وسیلهٔ روایتهای داستانی صورت نمی‌گیرد، بلکه این کار را کنشهای جسمانی (تنانی) درام نیز انجام می‌دهند. بنا به گفتهٔ یوجینو باربا، کارِ ویژهٔ اجراگران قرار دادن خود در موقعیت عدم تعادل و سپس نشان دادن نحوهٔ دستیابی دوباره به تعادل از لحاظ روان‌ـجسمانی، روایی و اجتماعی است ـ یعنی از دست دادن تعادل و دستیابی دوبارهٔ آن به گونه‌ای بی‌وقفه. تکنیکهای تئاتری حول محور این استحاله‌های[2] پایان‌ناپذیر می‌چرخند: چگونه آدمها بدل به آدمهای دیگر، خدایان، حیوانات، اهریمنان، درختان، هستارها و خلاصه هر چیز دیگر می‌شوند ـ چه موقتی باشد، چنان‌که در نمایشها شاهد آن هستیم، و چه دائمی، آن‌گونه که در برخی آیینها اتفاق می‌افتد؛ یا چگونه مثلاً در حالت خلسه[3] موجوداتی از یک مرتبه در موجوداتی از یک مرتبهٔ دیگر حلول می‌کنند؛ یا چگونه حلول‌یافتگانِ ناخوانده در انسانها می‌توانند از وجود وی خارج گردند؛ یا چگونه بیمار می‌تواند شفا پیدا کند. تمامی این نظامهای استحاله‌های اجرایی شامل دگرگونیها و تبدیلهای ناتمام و نامتعادل فضا و زمان نیز می‌شود، یعنی انجام یک فعل ویژهٔ «آنجایی و آن وقتی»[4] در «اینجا و این وقت»[5] خاصِ فعلی، به گونه‌ای که همهٔ ابعاد چهارگانه [حال و گذشته، اینجا و آنجا] وارد میدان شوند.

اجراها اموری وانمودی و ساختگی[6] و مایهٔ تفریح و سرگرمی‌اند؛ یا چنان‌که ویکتور ترنر گفته است، در حال و هوای شرطی، نمایانگر همان «انگار» معروف‌اند؛

1. aftermath
2. transformations
3. trance
4. there and then
5. here and now
6. make-believe

یا، همان‌طور که زیبایی‌شناسی سنسکریت می‌گوید، همان *لی‌لاها*[1] ـ بازی، ورزشها ـ و *مایا*، یا امر خیالی و توهمی هستند. اما، همان‌گونه که در سنت سنسکریت بر آن تأکید شده، اصلاً تمام زندگی *لی‌لا و مایا* است. اجرا توهمی است از یک توهم و این‌چنین می‌تواند نسبت به تجربهٔ عادی «حقیقی‌تر» و «واقعی‌تر» تلقی شود. چنین چیزی عقیدهٔ ارسطو نیز بود، آنجا که در کتاب *بوطیقا*یش می‌گوید، تئاتر بیش از آن که زیستن را بازنمایی کند ذات و جوهر آن را آشکار ساخته، سرمشقهایی[2] از آن ارائه می‌کند. همچون لی لاها، اجراها تنها شیوه‌ها و حالات[3] را به نمایش نمی‌گذارند بلکه *با خودِ همان* شیوه‌ها و حالات نمایش می‌دهند و کنشها را به حالت معلق و ناتمام رها می‌سازند. به همین دلیل، رویدادهای تئاتری از اساس تجربی‌اند: آنها موقتی هستند. هرگونه نشانه‌شناسی اجرا باید از این شالوده‌های لغزان و متزلزل شروع و همواره نیز به گونه‌ای نااستوار بر آنها تکیه کند، بی‌ثباتی و تزلزلی که با لحاظ کردن دریافتهای دم‌به‌دم متغیر مخاطبان مختلف حتی بیشتر هم می‌شود. از آنجا که اجراها معمولاً شرطی، آستانه‌ای،[4] خطرناک و فریبکار هستند اغلب با قراردادها و چهارچوبها محصور می‌شوند؛ اینها شیوه‌هایی هستند که کمک می‌کنند تا مکانها، شرکت‌کنندگان[5] و رویدادها تا حدی ایمن‌تر شوند. در این مناطق وانمودیِ نسبتاً امن است که می‌توان کنشها را، حتی محض تفریح و سرگرمی، تا سرحدهای نهایی آن پیش برد.

ریچارد شکنر
نیویورک، ۱۹۷۷، ۱۹۸۷

---

۱. lila؛ بر وزن ویلا؛ در هندوئیسم به معنای صنع و آفریش بوده، تلقی از آن همچون عمل بازیگوشانهٔ یک رب‌النوع است. م.

2. paradigms
3. modes
4. liminal
5. participants