

تماشاگرِ رهایی یافته

ژاک رانسیر

ترجمه: بابک سلیمی زاده

من عنوان این سخنرانی را «تماشاگرِ رهایی یافته» گذاشته‌ام. یک عنوان، چنانکه من آن را می‌فهمم، همواره یک چالش را پیش می‌کشد. این پیش فرض را مطرح می‌کند که یک بیان واجد معناست، این نکته که پیوندی میان اصطلاحات جدا از هم وجود دارد، یعنی میان مفاهیم، مسائل و نظریاتی که در نگاه اول به نظر می‌رسد رابطه‌ی مستقیمی میان آنها وجود نداشته باشد. به یک معنا، این عنوان بیان‌کننده‌ی نوعی سرگشتگی است که وقتی مارتین اسپانبرگ از من خواست در مورد موضوع سخنرانی افتتاحی این آکادمی صحبت کنم، به من دست داد. او از من خواست که مجموعه تاملاتی در مورد مسئله‌ی تماشاگر را در اینجا مطرح کنم، چون می‌گفت که کتابم (آموزگار ناآگاه^۱) او را تحت تاثیر قرار داده است. ابتدا نزد من شگفت می‌نمود که چه نوع رابطه

ای میان علت و معلول این موضوع وجود دارد؟ این آکادمی هنرمندان و افراد درگیر با عالم هنر، تئاتر، و اجرا را حول موضوع تماشاگربودن در جهان امروز گرد هم آورده است. آموزگار ناآگاه تعمقی بود بر نظریه‌ی نامتعارف و شرح حال غریب جوزف جاکوتو، یک معلم فرانسوی، که در اوایل قرن نوزدهم با این ادعا که یک فرد ناآگاه می‌تواند به فرد ناآگاه دیگری آنچه را که خودش نمی‌داند یاد بدهد و سر دادن ندای برابری قوه‌ی هوش و فهم انسان‌ها و مبارزه برای رهایی فکری بر علیه ایده‌ی مرسوم تعلیم و تربیت مردم، غوغایی به پا کرد. نظریه‌ی او در اواسط قرن نوزدهم به دست فراموشی سپرده شد. من احیای این نظریه را در دهه هشتاد برای تزریق جان تازه‌ای به مباحثه بر سر مسئله‌ی آموزش و مبانی سیاسی آن ضروری یافتیم. اما این مسئله چه کاربردی در مباحث هنری معاصر، و انسان امروزی که عالم هنری اش به نامهایی چون دموستنس، راسین، و پوسن خلاصه شده است دارد؟

پس از تأمل بیشتر، به این نتیجه رسیدم که همین فاصله، یعنی فقدان یک رابطه آشکار میان نظریه‌ی جاکوتو و موضوع تماشاگر امروز می‌تواند بختی داشته باشد. این می‌تواند فرصتی را فراهم کند برای اتخاذ یک فاصله‌ی بنیادین از پیش فرض‌های نظری و سیاسی‌ای که همچنان، حتی در لفاف پست مدرن، اکثر مباحث تئاتر، اجرا، و تماشاگر را احاطه کرده است. من این تصور را داشتم که می‌توان به این رابطه پرداخت، به شرطی که سعی کنیم شبکه‌ی این پیش فرض‌ها را به هم پیوند زنیم، پیش فرض‌هایی که موضوع تماشاگربودن را در یک تقاطع در بحث بر سر رابطه میان هنر و سیاست قرار می‌دهد و طرح کلی عقلانیت را بر پس‌زمینه‌ی آن چیزی که ما مدتهای مدید موضوع سیاسی تئاتر و نمایش‌اش نامیدیم قرار می‌دهد. من در اینجا این اصطلاحات را به معنای عمومی آن به کار می‌برم، که رقص، اجرا، و هر نوع نمایشی که توسط بدن‌های در فعالیت پیش‌روی جمع بینندگان اجرا می‌گردد را شامل می‌شود..

بحث و جدل‌های بی‌شماری که در طول تاریخ تئاتر را به پرسش گرفته‌اند همگی می‌توانند به یک تناقض بسیار ساده برگردند. اجازه دهید آن را پارادوکس تماشاگر بنامیم، پارادوکسی که می‌تواند بسیار تعیین‌کننده‌تر از پارادوکس شناخته‌شده‌ی بازیگر باشد. این پارادوکس می‌تواند در

قالب عبارات بسیار ساده ای خلاصه شود. هیچ تئاتر بدون تماشاگری وجود ندارد (این عبارت سهل و ممتنعی بوده است، همچون در بازنمایی قصه ای Le Fils naturel دیدرو). اما تماشاگر بودن چیز بدی است. تماشاگر بودن یعنی نگاه کردن به یک نمایش. و نگاه کردن چیز بدی است، به دو دلیل. نخست اینکه نگاه کردن در نقطه ی مقابل دانستن قرار می گیرد. یعنی قرار گرفتن در برابر یک نمود بدون دانستن شرایط تولید آن و واقعیتی که در پس آن نهفته است. دوم اینکه نگاه کردن در تضاد با عمل کردن قرار می گیرد. کسی که به یک نمایش نگاه می کند بر روی صندلی خود بی حرکت باقی می ماند، بدون اینکه قدرت مداخله داشته باشد. تماشاگر بودن به معنای منفعل بودن است. تماشاگر از قابلیت دانستن محروم مانده است همانطور که از امکان دست به عمل زدن.

از این عیب جویی می توان دو نتیجه گیری را پیش کشید. نخست این که تئاتر به طور کل چیز بدی است، چیزی جز سکوی توهم و انفعال نیست که بایست به نفع آنچه در خودش منع می کند منحل گردد: یعنی به نفع دانستن و کنش: کنش دانستن و کنشی که توسط دانایی هدایت می شود. این نتیجه مدت ها پیش توسط افلاطون مطرح شد: تئاتر مکانی است که در آن از مردم ناآگاه دعوت می شود تا مردمان در حال رنج را تماشا کنند. آنچه بر روی صحنه رخ می دهد رنج و تاتر^۱ است، تجلی یک مهنت، مهنت میل و درد، که خود چیزی جز انشقاق خود سوژه به علت فقدان دانایی نیست. «کنش» تئاتر چیزی جز انتقال آن مهنت از طریق مهنت دیگر نیست، مهنت بینایی تجربی که به سایه ها می نگرد. تئاتر عبارت از انتقال این ناآگاهی است که مردمان را بواسطه ی نادانی ای که چیزی جز خطای باصره نیست خراب و گمراه می کند. ازینرو یک اجتماع خوب اجتماعی است که به تئاتر اجازه ی واسطه گری نمی دهد، اجتماعی که فضیلت جمعی اش مستقیماً در رفتار زنده ی شرکت کنندگانش صورت می گیرد.

این به نظر نتیجه گیری منطقی تری می رسد. اگر چه می دانیم که این نتیجه ای است که اغلب مطرح نمی شود. معمول ترین نتیجه بدین صورت عنوان می شود: تئاتر در دل خود تماشاگر بودن

را دارد و تماشاگر بودن چیز بدی است. بنابراین ما به تئاتر نوینی نیازمندیم، تئاتری بدون تماشاگر بودگی. به تئاتری نیازمندیم که در آن روابط بصری - که کلمه ی تئاتر گویای آن است - تابع روابط دیگری بشوند - که کلمه ی درام گویای آن است. درام به معنای کنش است. تئاتر مکانی است که در آن، کنش عملاً توسط بدن های زنده در برابر بدن های زنده اجرا می شود. درام قدرت آنها را خالی می کند. اما این قدرت در اجرای تئاتری بازیافته می شود، در قوه ی فهمی که سازنده ی آن است، در انرژی ای که منتقل می کند. معنای راستین تئاتر می بایست بر قدرت کنش گر اطلاق گردد. تئاتر باید به ذات راستین خود بازگردانده شود که خود معکوس آن چیزی است که اغلب به عنوان تئاتر شناخته می شود. باید در پی تئاتری بدون تماشاگر بود، تئاتری که در آن تماشاگران دیگر تماشاگر نخواهند بود، جایی که آنها عوض آنکه به تصرف تصاویر درآیند، چیز یاد می گیرند و به جای آنکه بینندگانی منفعل باشند به شرکت کنندگانی فعال در یک اجرای جمعی تبدیل می شوند.

این نگرش به دو شیوه فهمیده شده است که در قواعد خود مخالف یکدیگرند اگرچه معمولاً در اجراهای تئاتری و قانون گذاری های آن با هم ترکیب می شوند. از یک سو تماشاگر باید از موقعیت منفعل یک بیننده، که غرق در نمودهایی که در برابرش ظاهر می شوند گشته است و با شخصیت های روی صحنه همذات پنداری می کند، خلاص شود. او باید با نمایشی از امور بیگانه و غیرمعمول مواجه شود، که در برابر دیدگانش همچون یک معما ظاهر می شوند و از او می خواهند دلیل این بیگانه بودگی را واریسی کند. باید وادار شود که از جایگاه منفعل یک بیننده به جایگاه دانشمندی تغییر موضع دهد که پدیده ها را مشاهده می کند تا علت آنها را جويا شود. از سوی دیگر، تماشاگر بایست جایگاه یک مشاهده گر صرف که همچنان به طور دست نخورده در برابر یک نمایش توأم با فاصله می نشیند را ترک گوید. او باید از برج عاج نشینی گمراه کننده اش به زیر آید و به ورطه ی قدرت جادویی کنش تئاتری کشیده شود که در آن انرژی های حیاتی^۱ راستین خود را به زیور یک مشاهده ی عقلانی آراسته می کند.

ما نمونه‌ی این دو رویکرد را در تئاتر حماسی برشت و تئاتر شقاوت آرتو می‌شناسیم. در یک سمت، تماشاگر می‌بایست فاصله‌ی بیشتری [نسبت به نمایش] اتخاذ کند، و در سمت دیگر باید هرگونه فاصله‌ی او را کنار بگذارد. در یک سمت، بایست دید خود را به قصد یک دید بهتر تغییر دهد، و در سمت دیگر باید همین موضع مشاهده‌گر را کنار بگذارد، طرح اصلاحی تئاتر پیوسته مابین این دو قطب مبتنی بر فاصله و مبتنی بر تجسّد حیاتی در نوسان بوده است. این بدین معنی است که پیش فرض‌هایی که جستجو برای یک تئاتر نوین را پی‌ریزی می‌کنند همانهایی هستند که برکناری تئاتر را پی‌ریزی کرده‌اند. اصلاح‌گران تئاتر در واقع عبارات جدلی افلاطون را از سر گرفته‌اند. آنها صرفاً این عبارات را با وام‌گرفتن ایده‌ی دیگری درباب تئاتر از ساز و برگ افلاطونی بازآرایی کردند. افلاطون در مقابل اجتماع پوئتیکی و دموکراتیک تئاتر یک اجتماع «حقیقی» را قرار می‌دهد: یک جامعه‌ی مبتنی بر رقص که در آن هیچ‌کس تماشاگری بی‌حرکت باقی نمی‌ماند، و هر کس مطابق با ریتم مشترکی که بر حسب نسبت ریاضی تعیین گردیده در حرکت و جنبش است.

اصلاح‌گران تئاتر در واقع تقابل افلاطونی میان رقص و تئاتر به عنوان تضادی میان ذات زنده و راستین تئاتر و وانموده‌ی «نمایش»^۱ را دوباره چینی کردند. بنابراین تئاتر به مکانی بدل شد که در آن تماشاگر منفعل باید به عکس آنچه بود تبدیل شود: بدن زنده‌ی یک اجتماع که اصول خودش را وضع می‌کند. در متنی که به شرح موضوع آکادمی مان می‌پردازد می‌خوانیم: «تئاتر تنها مکان مواجهه‌ی مستقیم شنونده با خودش به عنوان یک جمع باقی می‌ماند.» می‌توان این جمله را این‌طور تفسیر کرد که صرفاً شنوندگان جمعی تئاتر را در مقابل بازدیدکنندگان منفرد یک نمایشگاه یا مجموعه‌ی صرفاً افرادی که فیلمی نگاه می‌کنند قرار می‌دهد. اما بدیهی است که این جمله معنایی فراتر دارد. یعنی بدین معناست که «تئاتر» به عنوان نامی برای ایده‌ی او از یک اجتماع به منزله یک بدن زنده باقی می‌ماند. و حامل ایده‌ی او از اجتماع در مقام خود اظهارگری است در تضاد با فاصله‌ی بازنمایی.

از زمان رمانتی سیسم آلمانی تا به امروز، مفهوم تئاتر با ایده‌ی یک اجتماع زنده درآمیخته است. تئاتر به عنوان فرمی از ساختمان استتیک اجتماعی ظاهر می‌شود: اجتماع^۱ همچون شیوه‌ای از اشغال زمان و مکان، به عنوان مجموعه‌ای از ژست‌ها و رویکردها که در برابر هرگونه نهاد و فرم سیاسی می‌ایستد: اجتماع همچون یک بدن اجراگر به جای ساز و برگ‌های از فرمانها و قوانین. بدین طریق، تئاتر با ایده‌ی رمانتیک انقلاب استتیک همبسته است: ایده‌ی یک انقلاب که تنها قوانین و نهادها را تغییر نمی‌دهد بل فرمهای حسی تجربه‌ی انسانی را نیز دگرگون می‌کند. بدین ترتیب اصلاح در تئاتر یعنی تجدید اصلیت و سندیت آن به عنوان یک مجمع یا آئینی از سوی اجتماع. برشت پس از پیسکاتور می‌گوید تئاتر جمعی است که در آن مردم از موقعیت خود آگاه می‌شوند و منافع خود را به بحث می‌گذارند. آرتو اعلام می‌کند که تئاتر آئینی است که در آن اجتماع انرژی‌هایش را به تملک خود در می‌آورد. اگر تئاتر به عنوان مترادف اجتماع راستین آمده باشد، بدن زنده‌ی اجتماع در تضاد با توهم محاکات قرار می‌گیرد، بنابراین شگفت‌آور نیست که تلاش برای اعاده‌ی تئاتر بر مبنای ذات راستین آنگاه که مطرح می‌شود، نقد نمایش^۲ را در پس خود دارد.

ذات نمایش در نظریه‌ی گی دُبور چیست؟ خارجی بودگی^۳ آن. نمایش همان سلطه‌ی تصویر است. تصویر یعنی خارجی بودگی. حال خارجی بودگی به معنای خلع مالکیت از هستی خود فرد است. دُبور می‌گوید «انسان هر چه بیشتر می‌اندیشد، کمتر هست.» این به نظر ضد افلاطونی می‌رسد. مشخصاً سرچشمه‌ی اصلی نقد نمایش نقد مذهب توسط فوئرباخ است. اما آن ایده خودش همچنان با خوارشماری افلاطونی تصویر تقلیدی همبسته است. این اندیشیدنی که دُبور علیه آن اظهار نظر می‌کند اندیشیدنی تئاتری و تقلیدی است، اندیشیدن انسان رنجوری که دستخوش انشقاق شده است. «جدایی حرف اول و آخر تئاتر است.» آنچه انسان در این تمهید [تئاتر] انجام می‌دهد در واقع فعالیت است که از او ربوده شده است، ذات خودش است، که از او گرفته شده، و

- community
- spectacle
- externality

به شکل خارجی، و ضدّ و متخاصم با او در آمده است، و به دنیای جمعی ای واگذار شده است که واقعیت آن چیزی مگر سلب مالکیت از خود انسان نیست.

در چنین شیوه ای، دیگر تناقضی میان جستجوی تئاتر برای بدست آوردن ذات خودش و نقد نمایش وجود ندارد. تئاتر خوب تئاتری است که واقعیت تفکیک شده اش را به کار می گیرد تا بر آن مسلط شود، تا شکل تئاتری را به شکل زندگی یک اجتماع تغییر دهد. پارادوکس تماشاگر بخشی از این ساز و کار فکری است که، حتی به نام تئاتر، با طرد افلاطونی تئاتر در یک جبهه قرار می گیرد. این ساز و کار همچنان ایده های بنیادینی را به کار می گمارد که باید دوباره به محک پرسش گذاشته شوند. به بیان دقیق تر آنچه باید به پرسش گذاشته شود همین پای بست است که این ایده ها بر مبنای آن شکل گرفته اند. مجموعه ی طولی از روابط را می توان میان آنها ردیف کرد: هم ارز قرار دادن تئاتر و دیدن و انفعال، دیدن و انفعال، خارجی بودگی و جداسازی، وساطت گری و وانموده، تضاد میان جمع و فرد، تصویر و واقعیت زنده، فعالیت و انفعال، در تملک خود بودن و بیگانگی.

این مجموعه از هم ارزی ها و تضادها به سوی یک درام نویسی بیشتر مبتنی بر گناه و بازخرید پیش می رود. تئاتر متهم می شود به اینکه تماشاگران را منغعل می کند در حالی که ذات آن شامل خود فعال سازی اجتماع است. در نتیجه به خود این وظیفه را می دهد که تاثیرش را برعکس کند و به عنوان جبران گناه، خودآگاهی یا خود فعال سازی تماشاگران را به آنها بازگرداند. بدین ترتیب سکوی تئاتری یا اجرای تئاتری به میانجی محوشونده ی شرّ نمایش و مزیت تئاتر راستین تبدیل می شود. آنها اجراهایی را به مخاطبان جمعی ارائه می دهند که قصد دارند به تماشاگران بیاموزند که چگونه می توانند تماشاگر بودن خود را متوقف سازند و به اجراگران یک فعالیت جمعی تبدیل شوند. چه مطابق با الگوی برشتی، رسانه ی تئاتری مخاطبان را از موقعیت اجتماعی ای که بر آن نهاده شده آگاه سازد و آنها را برانگیزد تا دست به عمل بزنند، و چه مطابق با تمهید آرتویی، موجب شود آنها موضع تماشاگر را کنار بگذارند: به جای آنکه در برابر یک نمایش باشند، توسط یک اجرا احاطه شوند، و در دایره ی کنشی فرو روند که به آنها

انرژی جمعی شان را بازگرداند. در هر دو مورد، تئاتر عبارت است از یک رسانه‌ی خود خنثی کننده.

اینجاست که توصیفات و قضایای رهایی فکری را می‌توان در نظر آورد و از آنها کمک گرفت. مسلماً این ایده در مورد رسانه‌ی خود خنثی کننده برای ما آشناست. این درست همان فرایندی است که در روابط آموزشی نیز اتفاق می‌افتد. در فرایند آموزشی نقش آموزگار به عنوان عملی فاصله‌ی میان دانش او و ناآگاهی فرد نادان را خنثی می‌کند در نظر گرفته شده است. متأسفانه، برای کم کردن این شکاف، او بایست آن [فاصله] را پیوسته هر چه بیشتر برقرار کند. برای جایگزین کردن دانش کافی با نادانی، او همیشه باید یک پله جلوتر از فرد نادانی که دارد نادانی اش را از دست می‌دهد پیش برود. دلیلش ساده است: در تمهید آموزشی، نادان صرفاً کسی نیست که آنچه را که نمی‌داند نداند. او کسی است که نمی‌داند که چیزی را که نمی‌داند نمی‌داند و نمی‌داند که چگونه آن را بداند. و استاد صرفاً کسی نیست که عیناً آن چیزی را که برای فرد ناآگاه نادانسته باقی می‌ماند را بداند. او همچنین می‌داند که چگونه آن را دانستن می‌کند، در کدام زمان و کدام مکان، طبق کدام قرارداد. از یک سو، آموزش به عنوان فرایندی از انتقال عینی تنظیم گشته است: یک بخش از دانش پس از بخش دیگر: یک کلمه بعد از کلمه‌ی دیگر، یک قاعده یا قضیه بعد از قاعده و قضیه‌ی دیگر. اینطور فرض شده که فلان بخش دانش دقیقاً از ذهن استاد یا صفحه‌ی کتاب به ذهن شاگرد منتقل شود. اما این انتقال برابر مبتنی بر یک رابطه‌ی نابرابر است. استاد به تنهایی راه راست را، و زمان و مکان آن انتقال «برابر» را، می‌داند، چون او چیزی را می‌داند که شخص ناآگاه آن را نخواهد دانست، چیزی که مستلزم خود استاد شدن است، چیزی که از خود آن دانش منتقل شده مهم تر است. او فاصله‌ی دقیق میان نادانی و دانایی را می‌داند. آن فاصله‌ی آموزشی میان نادانی تعریف شده و دانایی تعریف شده در واقع یک استعاره^۱ است. استعاره‌ای مربوط به گسست بنیادین میان طریقه‌ی فرد نادان و طریقه‌ی استاد، استعاره‌ای برای گسست بنیادین میان دو قوه‌ی فهم.

استاد نمی تواند از این نکته چشم بپوشد که آن فرد باصطلاح «نادانی» که در برابر او قرار گرفته در واقع چیزهای زیادی می داند و امور بسیاری را با تکیه بر خودش یاد گرفته است، با مشاهده و گوش دادن به امور پیرامون خویش، و با کشف معنای آن چیزهایی که دیده و شنیده است، با تکرار چیزهایی که شنیده یا بر حسب اتفاق دانسته، و با سنجیدن آنچه بدان پی برده با چیزهایی که قبلاً می دانسته. او نمی تواند از این نکته چشم بپوشد که فرد نادان به این شیوه دوره ی کارآموزی ای که شرط هر نوع آموزش دیگر است را گذرانده است: آموختن زبان مادری. اما برای استاد این صرفاً دانش ناآگاهی و نادانی است: دانش یک کودک که چیزها را برحسب اتفاق می بیند و می شنود، و بر حسب اتفاق در جریان روزمره آنها را می سنجد و تخمین می زند، بدون فهمیدن دلیل اثراتی که برجا می گذارد و بازتولید می کند. نقش استاد در واقع کنده شدن از آن فرایند آزمون و خطا است. به شیوه ی خود، به شاگرد دانشی درباره ی امر دانستنی یاد می دهد: طریقه ی یک شیوه ی مترقی که تمامی آزمون و خطاها و تصادفات را منحل می کند، با توضیح سوالات درست و صحیح، از ساده ترین تا پیچیده ترین، بر طبق آنچه شاگرد قادر به فهمیدن آن است، نسبت به سن و سال او یا پس زمینه و مقصد اجتماعی او.

نخستین دانشی که استاد دارای آن است «دانش نادانی» است. این پیش فرض یک گسست بنیادین میان دو شکل هوش و فهم است. این همچنین نخستین دانشی است که او به دانش آموز منتقل می کند: دانشی که باید به او توضیح داده شود تا او بفهمد، دانشی که خودش به تنهایی نمی تواند یاد بگیرد. این دانش، دانش عدم صلاحیت اوست. به این طریق، تعلیم و تربیت پیشرو عبارت از تصدیق بی پایان نقطه ی آغازین آن است: نابرابری. این تصدیق بی پایان نابرابری آن چیزی است که جوکو تو به آن می گوید فرایند استحمار^۱. نقطه ی مقابل استحمار چیزی جز رهاسازی نیست. رهاسازی عبارت از فرایند تصدیق برابری قوه ی فهم و هوش است. برابری فهم و هوش عبارت از برابری تمام جلوه های فهم و هوش نیست. برابری فهم است در تمام جلوه هایش. این بدان معنی است که هیچ شکافی میان دو شکل از فهم در کار نیست. انسان حیوانی همه چیز

را همچنان که زبان مادری اش را آموخته است می آموزد، همانطور که آموخته است در جنگل چیزها و نشانه های اطرافش مشارکت کند و جای خود را در میان همنوعان انسانی خویش پیدا کند: با مشاهده و سنجیدن یک چیز با چیز دیگر، یک نشانه با یک امر واقع، یک نشانه با نشانه ی دیگر، و تکرار تجربه ای که در ابتدا بر حسب اتفاق کسب شده بود. اگر شخص «نادان» که نمی داند چگونه بخواند، تنها یک چیز را قلباً بداند، تنها یک دعای ساده را، می تواند این دانش را با آنچه نمی داند بسنجد: کلمات همان دعا که روی یک کاغذ نوشته شده اند. او می تواند نشانه ای را پس از نشانه ای دیگر بیاموزد، شباهت آنچه نمی داند را با آنچه می داند. او با مشاهده ی آنچه در برابرش قرار دارد، در هر مرحله می تواند این کار را انجام دهد. بگوید چه دیده است و آنچه گفته است را بررسی کند. از این شخص نادان گرفته تا آن دانشمندی که فرضیه ای را بنیان می نهد قوه ی فهم و هوش یکسانی در کار است: قوه ی فهمی که نقش ها و مقایسه ها را می سازد تا مخاطرات فکری خود را در میان بگذارد و فهم دیگری که به نوبه خود می کوشد با فهم او رابطه بگیرد را دریابد.

این کار پوئتیکی انتقال شرط اول هرگونه کارآموزی است. رهایی فکری، چنانکه جاکوتو می فهمد، به معنای تصویب و آگاهی نسبت به آن قدرت برابر انتقال و انتقال متقابل است. رهاسازی مستلزم ایده ای از فاصله است که متضاد با ایده ی استحمار کننده باشد. حیوانات ناطق حیواناتی با فاصله نسبت به یکدیگرند که می کوشند از طریق جنگل نشانه ها رابطه بگیرند. این معنای دیگر فاصله است که «آموزگار ناآگاه» - «آموزگاری که نابرابری را نمی داند» - آن را می آموزاند. فاصله شری نیست که باید از میان برداشته شود. فاصله شرط معمول هر نوع ارتباطی است. شکافی نیست که مستلزم نیروی خبره ای باشد که هنر پوشاندن آن را به انجام رساند. فاصله ای که فرد «نادان» باید آن را بپوشاند شکاف میان ناآگاهی او و دانش استاد نیست. مسیری است میان آنچه او پیش تر می داند و آنچه او هنوز نمی داند اما می تواند آن را با همان فرایند بیاموزد. «آموزگار ناآگاه» برای کمک به او در جهت پوشاندن آن، نیاز دارد که ناآگاه نباشد. او تنها باید دانش خود را از استادی و سروری اش جدا سازد. او دانش اش را به دانش آموزان نمی آموزد. او از آنها می خواهد

که در صف اول پیش روی در جنگل حضور یابند، آنچه را که می بینند بگویند، بگویند درباره ی آنچه دیده اند چه فکر می کنند، آن را بررسی کنند و الی آخر. آنچه او [آموزگار ناآگاه] نمی داند همان شکاف میان دو قوه ی فهم است. این همان اتصال میان دانش امر دانستنی و نادانی شخص نادان است. هرگونه فاصله ای فاقد اهمیت است. هر عمل فکری تازی اتفاقی را میان نادانی و دانایی می بافتد. هیچ نوع سلسله مراتب اجتماعی نمی تواند بر پایه ی این معنای فاصله شکل بگیرد.

اما رابطه ی این صحبت ما با مسئله ی تماشاگر در چیست؟ ما دیگر در زمانه ای به سر نمی بریم که درام نویسان می خواستند به شنوندگان شان حقیقت امر درباره روابط اجتماعی و شیوه ی درست لغو سلطه را شرح بدهند. اما این تنها کافی نیست که تماشاگر توهمش را از دست بدهد. برعکس، بسیاری اوقات اتفاق می افتد که کنار گذاشتن توهم درام نویسان و اجراگران را به این سمت برده که فشار بر تماشاگر را افزایش داده اند: شاید او خواهد دانست که چه باید کرد، اگر اجرا او را تغییر دهد، اگر او را از رویکرد منفعلانه اش جدا کند و او را به شرکت کننده ای فعال در جهانی مشترک تبدیل کند. این اولین نقطه ای است که در آن اجراگران تئاتر با آموزگاران استعمار کننده وجه مشترک دارند: ایده ی شکاف میان دو موضع و جایگاه. حتی اگر درام نویس یا اجراگر نداند که از تماشاگر توقع انجام چه کاری را دارد، می داند که دستکم باید یک کار را انجام دهد: باید از انفعال بسوی فعالیت گذر کند.

اما چرا چیزها را طور دیگر در نظر بگیریم؟ چرا اینطور فکر نکنیم که، حتی در این نمونه، دقیقاً همین تلاش برای از میان برداشتن فاصله است که خود فاصله را بوجود می آورد. چرا نشستن بدون حرکت را باید با عدم فعالیت یکی بگیریم، جز بوسیله ی پیش فرض قرار دادن یک شکاف بنیادین میان فعالیت و عدم فعالیت؟ چرا «نگاه کردن» را با «انفعال» یکی بگیریم، جز با ممد جستن از این پیش فرض که نگاه کردن یعنی نگاه کردن به یک تصویر یا نمود، که این یعنی جدا افتادن از واقعیتی که همیشه در پس تصویر هست؟ چرا باید گوش دادن را با انفعال یکی بگیریم، جز به میانجی این پیش فرض که عمل کردن در مقابل سخن گفتن قرار دارد، و الخ؟ تمام این

تقابل ها - نگاه کردن/دانستن، نگاه کردن/عمل کردن، نمود/واقعیت، فعالیت/انفعال - چیزی بیش از تقابل هایی منطقی هستند. آنها چیزی هستند که می توان آن را تقسیم بندی امر محسوس نامید، توزیعی از جایگاه ها و صلاحیت یا عدم صلاحیت قرارگیری در آنها. به بیان دیگر، آنها تمثیل های نابرابری هستند. به همین خاطر است که می توانید ارزش هایی که به یک موضع داده می شوند را بدون تغییر معنای خود این تقابل ها تغییر دهید. به عنوان نمونه، شما می توانید مواضع امر فرادست و امر فرودست را با هم عوض کنید. تماشاگر همواره بی مقدار پنداشته شده چون کاری انجام نمی دهد، درحالی که اجراگران روی صحنه، یا کارگران بیرون، کاری را با بدن شان انجام می دهند. اما به راحتی می توان این قضیه را برعکس کرد، با دادن این حکم که آنهایی که عمل می کنند، آنهایی که با بدن شان کار می کنند آشکارا مادون کسانی هستند که قادر به نگاه کردن اند: یعنی آنهایی که می توانند به ایده ها بیاندیشند، آینده را پیش بینی کنند یا نگاهی سرتاسری به جهان ما داشته باشند. موضع می تواند عوض شود ولی ساختار همان است که هست. آنچه بواقع در اینجا در نظر گرفته می شود حکمی است مبتنی بر تضاد میان دو مقوله: جمعیتی هست که نمی تواند کاری را که جمعیت دیگر می کند انجام دهد. صلاحیت و قابلیت در یک سو هست و عدم صلاحیتی در سوی دیگر.

رهایی از اصل متضادی آغازیدن می گیرد، و آن اصل همانا «برابری» است. وقتی شروع می شود که ما تقابل میان نگاه کردن و عمل کردن را کنار گذاشته باشیم و بفهمیم که توزیع امر رؤیت پذیر خودش بخشی از پیکربندی سلطه و انقیاد است. وقتی آغاز می شود که دریابیم نگاه کردن عمل کردن نیز هست که آن توزیع را تصدیق و یا تصحیح می کند، و «تفسیر جهان» پیشاپیش خود وسیله ای است برای تغییر جهان، و بازپیکربندی آن. تماشاگر فعال است، همانطور که دانش آموز و دانشمند نیز: او مشاهده می کند، برمی گزیند، می سنجد، تفسیر می کند. او آنچه را که مشاهده می کند با بسیاری از چیزها که در صحنه ها و مکان های دیگر دیده است درمی آمیزد. او بوسیله ی شعری که در برابرش اجرا می شود شعر خود را می سازد. او در اجرا مشارکت می کند اگر قادر باشد که داستان خودش را درباره داستانی که در برابرش اجرا می شود نقل کند. این

همچنین بدین معنی است که او قادر به خنثی کردن اجراست، برای نمونه قادر به اجتناب از انرژی جسمانی ای که در اینجا حمل می شود و آن را به یک تصویر محض تبدیل می کند، در اجرا مشارکت می کند اگر قادر باشد آن را به چیزی که در یک کتاب خوانده یا رویایش را در قالب یک داستان پرورانه پیوند بزند یا خیر. آنها بینندگان بلاواسطه و تفسیرگران آن چیزی اند که در برابرشان اجرا می شود. آنها تا جایی به اجرا توجه می کنند که از آن فاصله داشته باشند. این دومین نکته ی کلیدی است: تماشاگران چیزی را می بینند، درک می کنند، و می فهمند مادامیکه شعر خود را بسازند همانگونه که شاعر، بازیگران، رقصنده ها، و اجراگران می سازند. درام نویس از آنها می خواهد که این چیز را ببینند، این احساس را درک کنند، و درس آن چیزی را که می بینند بفهمند، و نتیجه ی آنچه دیده اند، درک کرده اند، و فهمیده اند را به مرحله ی کنش درآورند. او از همان پیش فرضیاتی شروع می کند که استاد استعمار کننده در نظر دارد: پیشفرض یک انتقال هم ارز و غیرپیچیده و تحریف نشده. استاد این پیشفرض را دارد که آنچه دانش آموز یاد می گیرد با همان چیزی که به او یاد داده است یکسان است. این آن چیزی است که در ایده ی انتقال موضوع اصلی است: چیزی - یک دانش، یک قابلیت، یک انرژی - در یک سو - در یک ذهن در یک بدن - هست و باید به سوی دیگر، به یک ذهن یا یک بدن دیگر منتقل گردد. پیش فرض این است که فرایند یادگیری صرفاً معلول علت خود - یاد دادن - نیست بلکه انتقال آن علت است: آنچه دانش آموز یاد می گیرد دانش استاد است. اینهمانی علت و معلول همان قاعده ی استعمار است. در حالیکه قاعده ی رهاسازی، بر خلاف، همانا افتراق علت و معلول است. پارادوکس آموزگار ناآگاه نیز در همین نکته نهفته است. شاگرد آموزگار ناآگاه چیزی را می آموزد که استاد نمی داند، بطوریکه آموزگار از او می خواهد که هر چه را در پیرامونش می بیند بر زبان آورد و آنچه واقعاً بدنبال آن است را واریسی کند. شاگرد چیزی را به عنوان معلول استادی استادش می آموزد. اما دانش استادش را نمی آموزد.

فی الواقع درام نویس یا اجراگر در صدد «یاد دادن» چیزی نیست. امروزه نوعی بدگمانی نسبت به ایده ی بهره بردن از صحنه به عنوان شیوه ای از آموزش وجود دارد. آنها تنها می خواهند فرمی از

آگاهی یا نیروی احساس و کنش را به بار آورند. اما همچنان این پنداشت را دارند که آنچه ادراک یا فهمیده می شود آن چیزی خواهد بود که آنها در درام یا اجرای خود ارائه داده اند. آنها این پیش فرض را دارند که برابری به معنای همگنی - همگنی علت و معلول - است. همانطور که می دانیم، این برابری متکی به یک نابرابری است. یعنی بر این پیش فرض تکیه می کند که یک دانش و یک عمل خوب درباره «فاصله» و شیوه ی خنثی کردن آن وجود دارد. حال این فاصله دو شکل به خود می گیرد. فاصله ای هست میان اجراگران و تماشاگران. ولی فاصله ای هم هست که ذاتی خود اجراست، هنگامی که همچون یک «نمایش» رخ می نماید میان ایده ی هنرمند و ادراک و تفسیر تماشاگر. این نمایش یک امر سوم است، که هر دو طرف می توانند بدان رجوع کنند اما چیزی است که از هرگونه انتقال «هم ارز» و «غیرپیچیده» جلوگیری می کند. یک واسطه است میان آنها. واسطه گری این اصطلاح سوم در فرایند رهایی فکری بسیار تعیین کننده است. برای جلوگیری از استحمار باید چیزی مابین استاد و شاگرد وجود داشته باشد. همان چیزی که آنها را به هم پیوند می زند باید از هم جداشان سازد. جاکوتو کتاب را به عنوان آن چیز مابین در نظر گرفت. کتاب آن چیز مادی ای است که هم نسبت به استاد و هم شاگرد، امری خارجی محسوب می شود. جایی که آنها می توانند آن چیزی را که شاگرد دیده است، آنچه را درباره آن گفته است، و آنچه را درباره ی آن گفته اندیشیده است واری کنند.

این یعنی پارادایم رهایی فکری به وضوح در تضاد با ایده ی دیگری از رهایی است که اصلاح تئاتر همواره بر آن استوار بوده است: ایده ی رهایی به منزله بازتخصیص یک خود که طی یک فرایند جداسازی از دست رفته است. ایده ی دُبوری نمایش همچنان بر اندیشه ی فوئرباخی بازنمایی همچون بیگانگی نفس استوار است: نوع بشر با قاب بندی یک جهان آسمانی که جهان واقعی و انسانی خود را تابع آن ساخته، ذات انسانی خود را به خارج از خود طرح افکنده است. به همین صورت، ذات فعالیت انسانی، در قالب خارجی بودگی نمایش، از آدَمیان فاصله گرفته و با آنها بیگانه شده است. بدین ترتیب واسطه گری این «اصطلاح سوم» به عنوان نمونه ای از جداسازی، سلب مالکیت، و خیانت ظاهر می گردد. ایده ی تئاتر مبتنی است بر آن ایده از نمایش که حامل خارجی

بودگی صحنه به عنوان وضعیت گذار است که باید لغو گردد. لغو آن خارجی بودگی از این حیث به غایت و هدف اجرا تبدیل می گردد. این برنامه به دنبال این است که تماشاگران بر روی صحنه باشند و اجراگران بر جایگاه شنوندگان بنشینند. می خواهند تفاوت میان دو مکان منسوخ گردد، اینکه اجرا در هر جایی به غیر از تئاتر روی دهد. بی شک بسیاری از پیشرفت های اجرای تئاتری در پرتو گسستن از توزیع سنتی مکان ها حاصل گشته است. اما «بازتوزیع» مکان ها یک چیز است و این خواست که تئاتر بخواهد، بنا بر ذات خویش، به انجمنی از یک اجتماع بهم پیوسته و مجزا نشده برسد چیزی دیگر است. اولی به معنای ابداع اشکال نوینی از مخاطره ی فکری است، و دومی به معنای شکل تازه ای از تخصیص افلاطونی بدن ها به مکان های مناسب شان، و جایگاه های «همگانی شان» است.

این پیش فرض علیه واسطه گری با پیش فرض سومی پیوند خورده است: این که ذات تئاتر همان ذات اجتماع است. تماشاگر وقتی از بند رسته تلقی می شود که دیگر یک فرد نباشد، و به جایگاه عضوی از اجتماع باز گردانده شده باشد، وقتی که با سیل انرژی جمعی همراه شده باشد یا به موضع شهروندی هدایت شده باشد که به عنوان عضوی از جمع عمل می کند. هرچه درام نویس کمتر بداند که تماشاگران به عنوان یک جمع چه باید بکنند، بیشتر می داند که آنها باید به یک جمع تبدیل شوند، و خود را به جمعی والایش دهند که بطور بالقوه هستند. بنظرم اینک وقتش است که به پرسش ایده ی تئاتر به مثابه جایگاهی بویژه اجتماعی بازگردیم. ایده ی تئاتر چنین جایگاهی در نظر گرفته شده چون بر روی صحنه، بدن های زنده ی واقعی برای مردمی که به لحاظ فیزیکی در همان مکان حاضر هستند اجرایی را ارائه می دهند. به این طریق، اینطور فرض می شود که تئاتر معنایی یگانه از اجتماع را عرضه می کند، که به طرزی بنیادین متفاوت است از موقعیت افراد بیننده ی تلویزیون یا تماشاگران فیلم که صرفاً در برابر تصاویر افکنده شده قرار دارند. بطرز غریبی عمومیت یافتن استفاده از تصاویر و تمامی انواع رسانه در اجراهای تئاتری، تغییری در این پیش فرض نداده است. تصاویر جایگاه بدن های زنده را به خود اختصاص می دهند. اما تا جائیکه تماشاگران در اینجا با هم هستند، ذات زنده و اجتماعی تئاتر به نظر می رسد

که حفظ شده است بطوریکه می شود از این پرسش رهایی یافت: چه چیزی بطور ویژه میان تماشاگرانِ تئاتر روی می دهد که نتواند در جای دیگری روی دهد؟ آیا چیزی تعاملی تر، و اشتراکی تر میان آنها هست در مقایسه با افرادی که در همان زمان همان نمایش را در تلویزیون مشاهده می کنند؟

من فکر می کنم این «چیز» صرفاً پیش فرضی است حاکی از اینکه تئاتر به خودی خود اجتماع محور است. این پیش فرض مربوط به معنای «تئاتر» همواره در امتداد اجرا می آید و تاثیرات بالفعل آن را مقرر می کند. اما در یک تئاتر، یا در برابر یک اجرا، درست همانطور که در یک موزه، یک مدرسه یا یک خیابان، تنها افراد وجود دارند، افرادی که در جنگل کلمات، و در میان اعمال و چیزهایی که در برابر آنها یا گرد آنها هستند، راه خود را می بافند. قدرت جمعی ای که میان تماشاگران مشترک است جایگاه عضوی از یک بدن جمعی نیست. همانطور که نوع خاصی از فعالیت متقابل هم نیست. قدرت ترجمه کردن آن چیزی است که مشاهده می کنند. قدرت متصل ساختن آن با مخاطره ی فکری ای است که هر یک از آنها را شبیه به آن دیگری می کند تا آنجا که شیوه ی خودش شبیه به هیچکدام از شیوه های دیگر نباشد. قدرت مشترک عبارت از قدرت برابری فهم است. این قدرت افراد را بهم پیوند می زند به همان اندازه که آنها را جدا از یکدیگر نگه می دارد، و قادرشان می سازد که با همان قدرت راه خویش را ببافند. آنچه باید با اجراهای ما به محک آزمایش گذاشته شود، چه آموختن باشد چه اجرا کردن، سخن گفتن، نوشتن، کار هنری کردن، الخ، نه قابلیت تراکم یک جمع، بل قابلیت بی نام و نشان ها است، قابلیتی که هر کس را با هر کس دیگر برابر می سازد. این قابلیت از طریق فواصل پیشبینی ناپذیر و تقلیل ناپذیر عمل می کند. از طریق بازی پیشبینی ناپذیر و تقلیل ناپذیر تجمیع و تفکیک.

تجمیع و تفکیک به جای یک رسانه ی ممتاز که دانش را منتقل کند یا انرژی ای که مردمان را فعال سازد: این می تواند اصل اساسی یک «رهاسازی تماشاگر» باشد که به معنای رهاسازی هر کدام از ما به عنوان یک تماشاگر است. تماشاگر بودن انفعالی نیست که باید به فعالیت تغییر موضع دهد. تماشاگر بودن موقعیت عادی ماست. ما یاد می گیریم و یاد می دهیم، ما عمل می

کنیم و می دانیم، به عنوان تماشاگرانی که آنچه می بینند را با آنچه دیده اند و گفته اند، انجام داده اند و در رویا پرداخته اند پیوند می زنند. هیچ رسانه ی ممتازی وجود ندارد همچنانکه هیچ نقطه ی آغاز ممتازی. نقاط آغازین و گره ها همه جا هستند و ما از آنها می توانیم چیزهایی تازه بیاموزیم، اگر اول پیش فرض فاصله، دوم توزیع نقش ها، و سوم مرزهای میان قلمروها را کنار گذاشته باشیم. لازم نیست تماشاگران را به بازیگر تغییر دهیم. کافی ست تصدیق کنیم که هر تماشاگری پیشاپیش بازیگر داستان خویش است و بازیگر نیز تماشاگر همان گونه داستان است. لازم نیست فرد نادان را به شخصی دانش آموخته بدل کنیم، و یا بر طبق طرح واژگون سازی، شاگرد یا فرد ناآگاه را به استاد اساتیدش تبدیل کنیم.

اجازه دهید به واسطه ی تجربه ی سیاسی و آکادمیکِ خودم کمی به جاده خاکی بزنم. من به نسلی متعلق ام که میان دو گزاره ی رقیب گیر کرده بود: طبق اولین گرایش، آنها که فهم و بینشی نسبت به نظام اجتماعی داشتند بایست آن را به آنها که از آن رنج می بردند یاد می دادند، تا عمل کنند و آن نظام را براندازند؛ بر طبق دومین گرایش، اشخاصی که دانش آموخته فرض میشدند در واقع ناآگاه و نادان بودند: چون از استثمار و شورش چیزی نمی دانستند، آنها باید بر مسند شاگردی همان کارگرانِ ناآگاه می نشستند. ازینرو من کوشیدم نظریه ی مارکسیستی را بازسازی کنم تا به سلاح های نظری آن حرکتی انقلابی تزریق کنم، سپس از کسانی که در کارخانه جات کار می کردند یاد بگیرم که استثمار و شورش چه معنایی دارد. برای من، همچون برای بسیاری از هم نسلانِ من، هیچکدام از این تلاش ها موفق از آب در نیامد. به همین دلیل بود که من تصمیم گرفتم نگاهی به تاریخ جنبش کارگری بیاندازم، به خاطر تمامی عدم تطابق هایی که میان کارگران و روشنفکرانی که می آمدند و آنها را ملاقات می کردند، چه برای تعلیم دادن به آنها و چه برای تعلیم دیدن از آنها، وجود داشت. من خوش اقبال بودم که به این نکته پی بردم که این مسئله مسئله ای در باب رابطه میان دانش و نادانی نیست، همچنانکه در مورد رابطه میان دانستن و عمل کردن یا فردیت و جمعیت هم نیست. یک روز در ماه می، در دهه ی هفتاد، همینطور که داشتم نگاهی به نوشته های یک کارگر متعلق به دهه ۱۸۳۰ می انداختم تا ببینم که

موقعیت و آگاهی کارگران در آن دوران به چه صورت بوده، چیزی کاملاً متفاوت دستگیرم شد: ماجراهای دو ناظر در روز دیگری از زمان دیگری از همین ماه می، صد و چهل سال پیش. یکی از دو طرف به تازگی به یک انجمن اتوپیایی سن سیمونی معرفی شده بود و داشت زمان بندی یک روز در اتوپیا را برای دوستش توضیح می داد: کار می کنم، ورزش می کنم، بازی می کنم، آواز می خوانم، داستان می نویسم. دوستش هم به نوبه خود داستان یک دسته ی کشاورزی را برایش تعریف می کند که برای لذت بردن از زمان فراغت یکشنبه گذشته شان دور هم جمع شده بودند. اما این یک فراغت روز تعطیل معمولی کارگر نبود که در آن روز نیروی فیزیکی و ذهنی خودش را برای کار کردن در هفته بعد بازسازی کند. در واقع یک گسستن بود به سوی نوع دیگری از فراغت: فراغت یک زیباشناس که از فرم ها، نور و سایه های طبیعت لذت می برد، فراغت فیلسوفانی که وقت خود را در یک مهمانخانه ی بیلاقی به تبادل نظر در مورد فرضیات متافیزیکی اختصاص می دهند یا رسولانی که در باب ایمان خود با همنشینان اتفاقی ای که در هر مهمانخانه ای پیدا می کنند به گفتگو می نشینند.

آن کارگرانی که باید به من اطلاعاتی در مورد موقعیت های کار و صورت های خودآگاهی در دهه ی ۱۸۳۰ ارائه دهند در واقع عرضه کننده ای امری کاملاً متفاوت اند: یک حس همانندی و برابری: آنها در میان طبقه خودشان هم تماشاگر و هم ناظر بودند. فعالیت آنها به عنوان مبلغ نباید از «انفعال» آنها به عنوان یک پرسه زن یا تعمق کننده ی صرف جدا و گسسته شود. زمان فراغت آنها به معنای قاب بندی دوباره ای در همین روابط میان انجام دادن، دیدن، و گفتن بود. آنها همان طور که «تماشاگر» بودند، همین توزیع امر محسوس را که ایجاب می کرد که آنها که کار می کنند زمان باقیمانده ای برای پرسه زنی و نگاه به این سو و آن سو نداشته باشند، اینکه اعضای یک بدن جمعی وقتی برای «فرد» بودن ندارند، را بر هم می زدند. این است معنای رهایی: محو کردن تضاد میان آنها که نگاه می کنند و آنها که عمل می کنند، آنها که فرد هستند و آنها که عضوی از یک بدن جمعی هستند. آنچه آن «روزها» برای آنان به ارمغان آورد نه دانش و انرژی ای برای کنش و عمل آینده، بل بازپیکربندی توزیع زمان و مکان بود. رهایی کارگران نه در باب کسب

دانایی نسبت به موقعیت شان، بل در مورد بازپیکربندی یک زمان و یک مکان بود که توزیع کهنه ی امر محسوس را باطل می کند، این که مقرر باشد که کارگران در شب شان کاری انجام ندهند بلکه صرفاً نیروشان را برای کار در روز بعد بازسازی کنند.

فهمیدن معنای این گسست در قلب زمان به معنای بکار انداختن نوع دیگری از دانش نیز هست، دانشی که نه بر پیش فرض ذکر شده که مبتنی بر شکاف است، بلکه بر پیش فرض همانندی اطلاق می شود. آنها هم روشنفکر بودند، همانطور که هر کس دیگری هست. آنها ناظر و تماشاگر بودند، همانطور که پژوهش گری که نوشته های آنها را در یک کتابخانه می خواند، درست همچون ناظران در نظریه ی مارکسیستی و در دروازه های کارخانه ها. نزد آنها هیچ شکافی میان روشنفکران و کارگران، بازیگران و تماشاگران، وجود نداشت که بخواهیم میان آنها پل بزنیم، هیچ شکافی میان دو جمعیت، دو موقعیت، و یا دو سن و سال در کار نبود. بر خلاف، همانندی ای بود که باید تصدیق می شد و در تولید دانش بکار انداخته میشد. به کار انداختن در اینجا به دو معناست. نخست به معنای نپذیرفتن مرزهای میان نظم ها^۱. نقل داستان/تاریخ^۲ آن روزها و آن شب ها مرا بر آن داشت که مرزهای میان حیطة ی تاریخ «تجربی»^۳ و حیطة ی فلسفه ی «ناب» را از میان بردارم. داستانی که آن کارگران می گفتند درباره ی زمان بود، درباره ی از دست رفتن و بازیابی زمان. من برای آنکه نشان دهم این امر به چه معناست، باید آن را در رابطه ی مستقیم با گفتمان نظری فیلسوفی نظیر افلاطون قرار می دادم که مدت ها پیش در کتاب جمهور همین داستان مطرح شده، با توضیح اینکه در یک جامعه ی کمال یافته هر کس باید یک کار را انجام دهد، به حرفه ی خودش پردازد، و کارگران در هر صورت زمانی برای اینکه در جای دیگری به غیر از محل کارشان حضور داشته باشند و کار دیگری به غیر از (عدم)قابلیتی که طبیعت به آنها ارزانی داشته انجام دهند. در آن زمان فلسفه دیگر نمی توانست به عنوان عرصه ی اندیشه ی ناب

جدای از عرصه ی واقعیات تجربی ظاهر گردد. همانطور که تفسیر نظری آن واقعیات هم نبود. نه واقعیات وجود در کار بود و نه تفسیرها. دو شیوه ی داستان گفتن وجود داشت.

محو کردن مرز میان نظم های آکادمیک به معنای محو سلسله مراتب میان سطوح گفتمان نیز هست، میان روایت یک داستان و توضیح فلسفی یا علمی دلیل این داستان یا حقیقت نهفته در پس این داستان. هیچ فراگفتمانی که بخواهد حقیقت را در باره ی یک گفتمان متعلق به سطح پائین تر بگوید وجود نداشت. آنچه باید انجام می شد کار ترجمه و انتقال بود، نشان دادن اینکه چگونه داستان های تجربی و گفتمان های فلسفی یکدیگر را ترجمه می کنند. تولید یک دانش تازه به معنای ابداع یک فرم تعبیری^۱ است که ترجمه را ممکن می کند. باید از آن تعبیر استفاده کنم تا مخاطره ی فکری خودم را بگویم، اگرچه ممکن است این تعبیر برای تمام آنهایی که می خواهند علت این داستان را بدانند «ناخوانا» باقی بماند، معنای صحیح آن یا درسی عملی که می توان از آن استخراج کرد. من باید گفتمانی تولید کنم که تنها برای آنان که ترجمه ی خودشان را از نقطه نگاه مخاطره ی فکری خودشان از این گفتمان بوجود می آورند خوانا باشد.

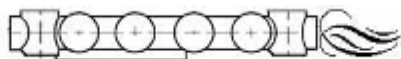
این انحراف شخصی می تواند ما را به هسته ی اصلی مسئله مان بازگرداند. موضوع گذر کردن از مرزها و از میان برداشتن توزیع نقش ها که همراه با فعلیت تئاتر و فعلیت هنر معاصر می آید، آنجا که تمامی قابلیت های هنری از عرصه ی خودشان خارج می شوند و جایگاه ها و قدرت های خود را با تمام عرصه های دیگر معاوضه می کنند. ما اجراهای تئاتری ای بدون کلمات و رقص هایی همراه با کلمات داریم؛ به جای کارهای «پلاستیکی» چیدمان ها و اجراهایی داریم؛ ویدئو پروجکشن هایی که جای فرسک ها را گرفته اند، عکس هایی که به جای تصاویر زنده و نقاشی های تاریخی آمده اند؛ مجسمه هایی که هایپرمدیاتیک گشته اند؛ و غیره. حال سه راه برای فهم و تمرین اختلاط ژانرها وجود دارد؛ احیای Gesamtkunstwerk [اثر هنری جهان گستر]، که به عنوان عروج هنر به مثابه یک فرم از زندگی تلقی شده اما به واقع همچون عروج خودهای غریب هنری از کار در می آید یا عروج گونه ای مصرف گرایی حادعمل گرایانه، اگر همزمان هر دوی آنها نباشد.

همچنین ایده ای از یک «دورگه سازی» معانی هنر در میان است، که در عصر تازه ی فردگرایی توده ای اتفاق می افتد به عنوان عصر مبادله ی بی رحمانه میان نقش ها و هویت ها، میان واقعیت و بالقوگی، زندگی و اندامهای مکانیکی، الخ. به نظر من، این تفسیر دوم سرانجام به عاقبت همان اولی منجر می شود. یعنی به نوع دیگری از مصرف گرایی حادعمل گرایانه، نوع دیگری از استحمار، که از درنوردیدن مرزها یا درآمیختن نقش ها تنها همچون ابزاری برای افزایش قدرت اجرا بدون به چالش کشیدن مبانی آن استفاده می کند.

راه سوم، «راهی که به نظر من مناسب می آید»، نه تقویت معلول، بل دگرگونی طرح علت/معلول را هدف خود قرار می دهد، انحلال مجموعه ی تقابل های یاد شده که فرایند استحمار را بنیان می نهند. تقابل میان فعالیت و انفعال را باطل می کند، همانطور که طرح «انتقال هم ارز» و ایده ی اجتماعی از تئاتر که در واقع آن را به تمثیلی از نابرابری تبدیل می کند. درنوردیدن مرزها و درآمیختن نقش ها نباید به قسمی «حادثاتر» تبدیل شود که می خواهد با تبدیل بازنمایی به حضور، تماشاگر بودن را به فعالیت تبدیل کند. برخلاف، باید ارجحیت تئاتری حضور زنده را به پرسش کشد و صحنه را به سطح برابری بازگرداند با نقل یک داستان یا امر نوشتن یا خواندن یک کتاب. این راه باید مبتنی بر تاسیس صحنه ی تازه ای از برابری باشد، آنجا که گونه های متفاوتی از اجرا به یکدیگر تبدیل و ترجمه می شوند. در تمامی این اجراها مسئله به واقع پیوند دادن کسی که می داند با کسی که نمی داند است، اینکه همزمان اجراگرانی باشیم که قابلیت هایشان را نشان می دهند و ناظران یا تماشاگرانی باشیم که نگاه می کنند تا ببند این قابلیت ها چه چیز می توانند تولید کنند در یک متن تازه، در میان مردمان ناشناخته. هنرمندان درست همچون پژوهشگران، صحنه ای را برپا می کنند که در آن جلوه و تاثیر قابلیت هایشان همینطور که دارند داستان یک مخاطره تازه را در قالب یک اصطلاح تازه قاب بندی می کنند مورد شک و تردید واقع می شود. تاثیر یک تعبیر را نمی توان پیشبینی کرد. مستلزم تماشاگرانی است که فعال هستند و تفسیر می کنند، کسانی که در تلاشند ترجمه ی خودشان را بیافرینند تا این داستان را

به خود اختصاص دهند و داستان خودشان را از آن بیرون کشند. یک جامعه ی رهایی یافته در واقع جامعه ی داستان سرایان و مترجمان است.

می دانم که تمام اینها صرفاً یک سری کلمه به نظر می رسند. اما من این را یک توهین تلقی نمی کنم. ما نام بسیاری از سخنرانان را شنیده ایم که کلمات خود را به عنوان چیزی بیش از کلمات برگزار کردند، به عنوان کلمه ی عبوری که ما را قادر به ورود به حیاتی تازه می کند. ما نمایش های بسیاری را دیده ایم که به اینکه دیگر نمایش نیستند بلکه جشن جامعه اند می بالیدند. حتی اکنون، علیرغم شکاکیتِ باصطلاح پست مدرن نسبت به هرگونه تغییر زندگی، بسیاری از نمایش ها را می بینیم که به کسب و کاری مذهبی پهلو می زنند و چندان ظالمانه نیست که در موردشان بگوئیم که کلمات صرفاً کلمات هستند. گسستن از خیالاتی نظیر اینکه کلمات جسم را ساخته اند، یا تبدیل تماشاگر به شخصی فعال، و دانستن اینکه کلمات صرفاً کلمات اند و تماشاگران فقط تماشاگرند می تواند به ما کمک کند در فهم اینکه کلمات، داستان ها، و اجراها می توانند در تغییر چیزی در جهانی که در آن زندگی می کنیم به ما یاری رسانند.



www.mindmotor.net