تاریخ دریافت مقاله: ۰۹/ ۱۱/ ۱۳۹۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۰۱/ ۰۴/ ۱۳۹۶

نرگس منتخبی بخت‌ور[۱]، فریبا پرویزی[۲]

اشتراک و هویت پسامدرن: رویکرد جامعه‌شناسانه به «تئاتر باز» امریکا

چکیده

این مقاله، «تئاتر بازِ» معاصرِ امریکا را دهه‌های شصت و هفتاد مورد کنکاش جامعه‌شناسانه قرار می‌دهد. تئاتر باز، عرصه‌ای متفاوت برای اجراهای تجربی فراهم آورده که در آن جامعه و مفهوم «باهم‌بودن» دستخوش تغییرات بنیادین می‌شود. گرایش به هم‌گرایی، آبشخور مسئلهٔ هویت در این تئاتر است. در جستار پیش رو، رویکرد اجراهای تئاتر باز به مفهوم جامعه، از منظر ژان–لوک نانسی بررسی می‌شود. از دو نظریهٔ «همانندسازی» و «وفقهٔ» نانسی برای تحلیل تئاتر باز استفاده خواهد شد. در این تئاتر، جامعه مدلول همانندسازی است که در آن هویت در بستری از کنش‌های یکسان‌ساز و مشترک رها و در گفتمان قدرت غرق می‌شود. در این روند، تفاوت‌ها و تضادها تقلیل می‌یابد تا جامعه به امر همگون دست یابد. اما در موقعیت‌هایی خاص و در مواجه با ناشناخته‌های ادراکی، اشتراک‌پذیری و همانندسازیِ کاراکترها با وفقه مواجه می‌شود و تماشاگران، موقتاً، مرزهای نارفتهٔ شناختی را تجربه می‌کنند. آن‌ها بر آماج یکسان‌ساز، مانند رسانه و فرهنگ عام، فائق می‌شوند و گسست در هویت هم‌گرا را می‌چشند. پس تئاتر بازْ تجربه‌ای دوگانه از اشتراک و انفصال است. این دوگانگی، رویکرد متفاوت این نوع از اجرا به سیاست و هویت پسامدرن است. تئاتر باز، بدون سیاست‌زدگی مرسوم در تئاترهای تجربی، روند شکل‌گیریِ هویت در جامعهٔ مغلوب و مبهوت رسانه و سرمایهٔ امریکا را به چالش می‌کشد.

کلیدواژه‌ها: تئاتر باز، جامعه، اشتراک، موقعیت ناشناخته، هویت پسامدرن

[۱] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

E–mail: nargesmontakhab@gmail.com

[۲] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، موسسهٔ آموزش عالی ارشاد دماوند، تهران، ایران.

E–mail: F_parvizi2006@yahoo.com

۱. مقدمه

هستهٔ تئاتر باز[۱] با ملاقات ژان-کلود وان ایتالی[۲] و جوزف چیکین[۳] در سال ۱۹۶۳ شکل گرفت. چیکین در کارگاهی کوچک به‌همراه گروهی از بازیگران، آهنگ‌سازان و نمایشنامه‌نویسان، اجراهای تجربی و بداهه را تمرین می‌کرد و از وان ایتالی خواست تمرین‌های گروهش را به شکل یک نمایش درآورد. بدین‌گونه، یکی از متفاوت‌ترین سبک‌های اجرا و تئاتر آف-آف-برادوی[۴] متولد شد. وان ایتالی باور داشت «دوران تئاتر آف-برادوی به‌سر آمده و مانند برادوی، به‌دنبال فروش در گیشه است» (Plunka, 1999, 27). با برگزاری کارگاه برای سه‌گانهٔ هوراامریکا[۵]، متشکل از مصاحبه[۶]، تلویزیون[۷] و متل[۸] در سال ۱۹۶۵، تئاتر باز بیش از پیش شناخته شد و چیکین و وان ایتالی جانی تازه به صحنهٔ تئاتر تجربی دمیدند. آن‌ها با به‌صحنه‌بردن این اجرا، تئاتر باز را رسماً به منتقدان امریکا معرفی کردند. سال‌های بعد، نمایشنامه‌نویسانی مطرح مانند مگان تری[۹]، سوزان یانکوویتز[۱۰] و سام شپرد[۱۱] به حلقهٔ تئاتر باز پیوستند. شیوه‌ای که اعضاء گروه برای هر نمایش اتخاذ می‌کردند، ترکیبی از بداهه و نوشتن متن بود؛ بدین ترتیب که به‌مدت یک یا دو ماه، موضوعی را بداهه‌پردازی می‌کردند و وان ایتالی با حضور در جلسات، نهایتاً متن و ساختار را تعیین می‌کرد. چیکین و وان ایتالی از آنچه بر صحنهٔ سالن‌های امریکا می‌گذشت دلزده بودند و با استفاده از «کارگاه، لابراتوار بازی، تمرینِ حرکات و بداهه، تلاش می‌کردند تجربیات بیان‌ناپذیر انسان را روی صحنه ببرند» (Diamond, 1999, 63). در دو سالِ اولِ پاگرفتن تئاتر باز، از اجرا روی صحنه خبری نبود؛ تنها تمرین و کارگاه و تحقیق دربارهٔ «صدا، بدن، حرکت و حالات بازیگر به‌عنوان ابزاری کاملاً بیانی» (Ibid). حتی پس از اولین اجرا، هنوز وان ایتالی و چیکین به رقص و موسیقی بیشتر از کاراکتر و روایت می‌پرداختند.

در نگرش تئاتر باز به اجرا، دو پرسش اصلی وجود دارد: «فرای زبان، نیروهای بیانی بدن بازیگر کدام‌اند؟» و «بازیگر امریکایی چگونه می‌تواند از سلطهٔ ناتورالیسم بر اجرایش رهایی پیدا کند؟» (Ibid, 64). برای یافتن پاسخ، تئاتر باز عمدتاً به دو روش اجرا می‌شد: «گاهی وان ایتالی نمایشی کوتاه را طراحی می‌کرد و بازیگران با بداهه آن را اجرا می‌کردند و پس از هر اجرا، وان ایتالی به ویرایش متن مشغول می‌شد. گاهی نیز وان ایتالی بداهه‌پردازی را به‌نظاره می‌نشست و سپس، متن را براساس حالات روحی بازیگران می‌نوشت» (Schmidt, 2005, 92). با این روش، تئاتر باز رابطهٔ بین متن، نمایشنامه‌نویس و بازیگر را به‌چالش می‌کشد و پیوندی نزدیک بین این سه عنصر برقرار می‌کند. پس نویسندهٔ متن تنها صاحب «کلمات و ساختار» (Ibid, 93) است و بس.

نقش و تعریف کاراکتر در تئاتر با تمرین «درون-برونِ» باز کاملاً بازبینی می‌شود. در این روش، نمایشنامه‌نویس (وان ایتالی) پردازش «برون» کاراکتر را به عهده می‌گیرد و بازیگر، «درون»ش را. این نوعی از بداهه‌پردازی دربارهٔ صحنه‌ای واقع‌گرا و یا «برونی» (Van Itallie, 1966, 156) است. در این روند، حرکات تکانه‌ای و موقعیت بازیگران روی صحنه، بازتابی تب‌آلود و گسسته از درون کاراکترهاست. وان ایتالی، قوانینی خاص برای این تمرین دارد: «کاراکترها یکسان باقی می‌مانند، محتوای صحنه‌ها تغییر نمی‌کند، صحنه‌پردازی مکرر تغییر می‌کند، زبانی که کاراکترها با آن حرف می‌زنند ثابت نیست و حال‌وهوای دیالوگ ندارد، درون کاراکترها بازی‌ای بیش نیست. بازیگران می‌توانند در چهارچوب برخی محدودیت‌ها هر آنچه می‌خواهند انجام دهند و از اجرایی به اجرای دیگر تغییر حالت و رفتار دهند» (Ibid). این‌گونه، شکافی که هویت انسانِ پسامدرن را به درون و بیرون، خصوصی و اجتماعی پاره می‌کند، واکاوی می‌شود.

از تکنیک‌های خاص تئاتر بازْ می‌توان به «تمرین مردم تمام‌عیار»[۱۲] (Schmidt, 2005, 93) اشاره کرد که در آن هجمهٔ رسانه‌ها با به‌تصویرکشیدن مردان و زنان مسحورکننده در تبلیغات و برنامه‌های تلویزیونی به

اوج خود می‌رسد. در این تمرین، ابتدا بازیگران، کاراکترهای تمام‌عیاری را خلق می‌کنند که در بی‌خبری محض از اطراف خود به‌سر می‌برند، بی‌آنکه بدانند فضایی که در آن جای گرفته‌اند گورستان، اردوگاه کار اجباری و یا زندان است. آن‌ها با حالات بدنی اغراق‌آمیز، رنج و تقلای مردم امریکا را نشان می‌دهند که در مصرف‌گرایی و پرستش چهره‌های هالیوود غرق شده‌اند.

ازاین‌رو، تئاتر باز، فرای استیلای تماشاخانه‌های برادوی و نمایش‌های تجاری نیویورک گام برداشته و انحصارطلبی اصحاب تئاترِ سنت‌طلب را به‌سخره می‌گیرد. حال، عرصهٔ تئاتر برای سایر هنرها و رسانه‌ها ازجمله موسیقی، مجسمه‌سازی و نقاشی فراخ‌تر شده و گفتمان بینامتنی و بینارشته‌ای، جایگزین زبانِ روایت و محاکات در تئاتر سنت‌پسند می‌شود. وان ایتالی چنین رویکردی به نمایش را مانند نگاه‌کردن به «نقاشی‌ای نامتجسم» (Van Itallie, 1966, 157) می‌داند که در آن رابطهٔ بین صحنه و تماشاگر در لحظه شکل می‌گیرد و آبشخور طیف گسترده‌ای از عناصر می‌شود. تماشاگری که دیگر در جست‌وجوی داستان و پیرنگ نباشد، صحنه را با واقعیت یکی نخواهد دانست و می‌تواند به افق بازتری نسبت به حضورش در سالن دست یابد.

در این جستار گزیده‌ای از آثار وان ایتالی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. دلیل انتخاب او از بین سایر اعضا این است که به‌زعم منتقدان، او «تجربه‌گراترین و خلاقانه‌ترین» (Plunka, 1999, 13) اجراهای تئاتر باز را به صحنه برده است. با این وجود، وان ایتالی همواره در حاشیه قرار داشته و کمتر مورد نقادی قرار گرفته است. او با آثار آنتونن آرتو[۱۳] و یرژی گروتوفسکی[۱۴] تئاتر پسامدرن را لمس می‌کند و بدان نزدیک می‌شود. او تئاتر را رویدادی «کامل» می‌بیند: «تئاتر باید به تمام غرایز، جنسیت، احساسات و ارتباطات انسانی و غیرانسانی بپردازد» (Plunka, 1999, 17). وان ایتالی و همرزمانشْ اسلوب بازیگریِ رفتارگرا را نکوهش می‌کنند و از «رؤیا، اساطیر و شعر» (Van Itallie, 1966, 154) به‌عنوان ققنوسِ از خاک برخاستهٔ تئاتر یاد می‌کنند. در این نگرشِ پیشرو به تئاتر، «پیش‌آمد، خودانگیزش و رویداد» (Ibid, 155) نمایش را رقم می‌زند، بدین مفهوم که صحنه مدام در حال خودسازی و واسازی عناصر ساختاری‌اش است.

وان ایتالی به جهت تعدد اجراها و کارگردانی، بهترین نمایندهٔ تئاتر باز است. درحقیقت، او با به‌صحنه‌بردن اولین نمایش، به تئاتر باز جان و هویت بخشید. تئاتر او همواره در پی ساختار بوده است؛ ساختاری جدید برای روایت‌های قدیمی. بی‌شک اجراهایش در زمرهٔ متاتئاتر و خودبازتابی قرار می‌گیرد که نهاد و چیستی ژانر تئاتر را موشکافی می‌کند. او در گسیلش به‌سوی ساختار دراماتیکِ انقلابی، بسیار هوشمندانه از محتوا می‌گریزد و مصرانه از سیاست‌زدگی معاصرانش از جمله پیتر وایس[۱۵]، جان آردن[۱۶]، پیتر بروک[۱۷] و تئاتر زنده[۱۸] اعلام برائت می‌کند. او باور دارد: «سیاست و تئاتر ترکیبی مؤثرند، ولی محتوا هرگز نباید بر ساختار مستولی شود» (Plunka, 1999, 16). ازاین‌رو، سیاست‌زدگی وان ایتالی از نوعی است که در قاب هنر و هنرمندِ متعهد و متکلف نمی‌گنجد. این مقاله در تلاش است تجربه‌گرایی وان ایتالی و تئاتر باز را از منظر ابعاد سیاسی و جامعه‌شناختی مورد بررسی قرار دهد، چراکه وان ایتالی اعتقاد دارد تئاتر، تجربه‌ای به‌شدت سیاسی برای تماشاگران و نیز بازیگران است. اما تعریف او از سیاست با معاصرانش در عرصهٔ تئاتر تجربی متفاوت است و می‌بایست با رویکردی جدید مطالعه شود. برای نیل این منظور، اندیشهٔ ژان–لوک نانسی[۱۹] متفکر معاصر فرانسوی در باب اجتماع و هویت می‌تواند راهگشا باشد. نانسی پیوندی عمیق بین هویت، حس باهم‌بودن، جامعه و هستی‌شناسی خلق می‌کند که می‌تواند ابعاد سیاسی تئاتر وان ایتالی و تئاتر باز امریکا را روشن سازد.

شأنِ انتخاب نانسی در این جستار، تأکید او بر هم‌عهدیِ سیاست و هستی‌شناسی است، بدین مفهوم که نانسی امر سیاسی را نه در نظام‌ها و سازمان‌ها و حزب‌ها بلکه نیاز غریزی و بنیادی انسان به باهم‌بودن

و اشتراک می‌یابد، به پرسش هستی‌شناسانه در باب اجتماع اولیه و اولین اجتماع که هویت انسان را رقم زده است. در نظرگاه نانسی، هستی و سیاست یک سرمنشأ مشترک دارند: نیاز به باهم‌بودن. از همین نقطهٔ صفر، هستی و چیستی انسان و البته سیاستْ رقم می‌خورد. پس هر نوع تغییر در نگرش سیاسیْ نیازمند بازنگریِ اشتراک‌طلبی و نیاز به باهم‌زیستن است و البته در این بین، گفتمان قدرت نیز از همین میل انسان برای سرکوبش بهره می‌جوید. پس «اجتماع» و «اشتراک» دو رکن پایدار و اجتناب‌ناپذیر در اندیشهٔ سیاسی و جامعه‌شناسانهٔ نانسی‌اند. بدین ترتیب، خوانش سیاسی‌ای که در این مقاله از تئاتر وان ایتالی ارائه خواهد شد به روش‌هایی می‌پردازد که به‌واسطه‌شان گفتمان قدرت با ردای فرهنگ عام و رسانه‌ها، نیاز به مشترک‌بودن را به استیلای خود درمی‌آورد و بی‌وقفه مفهوم اشتراک را به امر یکسان بدل می‌کند. ماشین یکسان‌سازْ هرگز از حرکت باز نمی‌ایستد و با حذف تضادها و تفاوت‌ها، انفعال به بار می‌آورد. اما نانسی «انقطاع» را در این سازهٔ یکسان‌سازِ اسطوره‌ای و ابدی و ازلی طرح می‌کند؛ گرچه اشتراک و میل به باهم‌بودن محل زایش و زاییدن قدرت است، اما می‌تواند مهد انقطاع و مقابله با قدرت نیز باشد. در این مقاله، «اشتراک» و «انقطاع» به‌عنوان دو ساحتِ امر سیاسی در اجراهای وان ایتالی مورد بررسی قرار خواهد گرفت و به این پرسش‌ها پاسخ داده خواهد شد:

- تعریف کنش سیاسی در آثار وان ایتالی چیست؟ این تعریف چگونه از تفاسیر مارکسیستیِ معاصر فاصله می‌گیرد؟
- چگونه فرهنگ امریکا، بر حس اشتراک و نیاز به اجتماع در جهان‌بینی وان ایتالی تأثیر می‌گذارد؟
- ساختار نمایش‌های وان ایتالی چگونه اشتراک را به انقطاع تبدیل می‌کند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

اجراهای تئاتر باز و وان ایتالی مورد کم‌لطفی منتقدان در امریکا قرار گرفته است. در ایران نیز هنوز بررسی‌ای جامع بر این سبک از نمایش انجام نگرفته است. شاید دلیل این نادیده‌گرفتن، پیچیدگی‌های کلامی، اجرایی و پرفورماتیو این تئاتر باشد که مخاطب به‌سختی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند. به‌عنوان نوعی رادیکال و واسازانه از تئاتر پسادراماتیک، آثار وان ایتالی با وجود به‌چالش‌کشیدن و حتی آزار تماشاگران، به خوانش از منظر اسلوب‌های نقادی گوناگون ازجمله مطالعات فرهنگی، پساساختارگرایی و مطالعات جنسیتی نیاز دارد. اندک مباحثی که بر آثار وان ایتالی نگاشته شده، عمدتاً به شیوه‌ای توصیفی، ساختار و صحنه‌پردازی اجراها را شرح می‌دهد و قادر نیست نقادانه به محتوای آثار و جهان‌بینی او بپردازد. از آنجا که ساختار تئاتر تجربی به‌تفصیل در کتاب‌هایی مانند تئاتر پسادراماتیک (۲۰۰۶) نوشتهٔ هانس تیس لمان[۲۰] مورد کاوش قرار گرفته‌است، این جستار بر آن است نگاهی جامعه‌شناسانه و پسامارکسیستی به اجراهای برجسته‌ترین عضو تئاتر باز داشته باشد.

ژان-کلود وان ایتالی و تئاتر آف-برادوی (۱۹۹۶) نوشتهٔ جین پلانکا[۲۱] تنها کتاب موجود دربارهٔ نمایش‌های وان ایتالی است. پلانکا چگونگی عدول وان ایتالی را از مرزهای دراماتورژی سنتی توضیح می‌دهد، اینکه او چگونه توانسته است با استفاده از فرم‌های دراماتیکِ متنوع، تعریفی جدید از رویداد تئاتر ارائه دهد. پلانکا، وان ایتالی را تجربه‌گراترین نمایشنامه‌نویس از زمان یوجین اونیل[۲۲] می‌داند.

پلانکا در مقالهٔ «برشت، آرتو، کمپل: خلق نمایش افسانهٔ ژان-کلود وان ایتالی»[۲۳] (۲۰۰۲) به شرح رابطهٔ اسطوره و خشونت در آثار وان ایتالی، به‌ویژه، افسانه می‌پردازد. پلانکا با تأسی به اندیشهٔ برشت و تکلیف سیاسی و اجتماعی تئاتر، آرتو و نظریهٔ خشونت و آیین، کمپل و واکاوی باستان‌شناسانهٔ اساطیر، این اثرِ وان ایتالی را ترکیبی از نقش اسطوره‌ای و سیاسی خشونت می‌پندارد.

پلانکا در مقاله‌ای دیگر، «تئاتر خشونت آرتو در جادهٔ ۶۶۶: نمایش مُتلِ ژان-کلود وان ایتالی»[۲۴] (۱۹۹۶)، دوباره به نقش خشونتِ جمعی در آثار وان ایتالی می‌پردازد. او مانند بسیاری از نمایشنامه‌نویسان دگراندیش دههٔ شصت، پرچم‌دار نظریهٔ خشونت و تئاتر آیینی آرتو است، با این تفاوت که وان ایتالی جامعهٔ مدرن را همواره در تلاقی و موازی با خشونت اساطیری نظاره می‌کند. او با رویکردی تاریخی، از اسطورهٔ انسان در باغ عدن تا دوران معاصر امریکا گام برمی‌دارد و خشونت را امری تکوینی و زنجیروار در نظر می‌گیرد.

در مقالهٔ «تئاتر به‌مثابهٔ درمان جمعی: بررسی نمایش مار اثر ژان-کلود وان ایتالی» (۲۰۰۰)، مارگیت زیشرت اعتقاد دارد این نمایش بهترین نمونه از احیای تئاتر آیینی در دههٔ شصت امریکاست. با تکیه بر «تئاتر خشونتِ» آرتو، این اجرا درمان‌گری انفرادیِ فروید را به کنشی جمعی تبدیل می‌کند. نوش‌داروی جامعهٔ خشونت‌زده را باید در گذشته، زخم‌های اساطیری و کهنه جست‌وجو کرد. وان ایتالی، خشونت اجتماع و اجتماع خشونت را در اولین قتل و اولین تبعید، در ستون‌های مسیحیت، می‌بیند.

۳. چهارچوب نظری

۳-۱. اسطورهٔ اجتماع

فلسفهٔ ژان-لوک نانسی طیف گسترده‌ای از مباحث را در حوزه‌های روان‌شناسی، هرمنوتیک، جهانی‌سازی، اجتماع، نازیسم، نقاشی با مضمون مسیحیت، رمانتیسیسم، رقصِ معاصر و فیلم دربرمی‌گیرد. اولین و مهم‌ترین ساحت در اندیشهٔ نانسی، مفهوم «با»[۲۶] در هستی‌شناسی مارتین هایدگر[۲۷] است. نانسی «دازاین»[۲۸] یا «آنجابودگیِ» هایدگر و تعریف او از «بودن» را نوعی از باهم‌بودگی و تکثر می‌داند که تنها با چندوجه‌گرایی و آمیزش هنر، سیاست و مذهب ممکن می‌شود. ردپای هایدگر را می‌توان در ایدهٔ «بودن-با»ی[۲۹] نانسی یافت. آزادی هستی‌شناسانه‌ای که نانسی در پی آن است در دل «دازاین» هایدگر آرمیده است؛ در «آنجا-بودن»[۳۰]، در «حاضر-بودن»[۳۱]، در فضایی لایتناهی از تکثر و با-دیگری بودن. نانسی بر این باور است در دنیای معاصرِ پسامعناگرا (جلوه‌گر تفکرات موریس بلانشو[۳۲] و ژاک دریدا[۳۳])، هنر بازتاب تکثر هنر است، بدین مفهوم که آنچه در هنر باید جست تنها تعدد و گوناگونی بی‌انتهاست، گویی نانسی می‌خواهد با پرسش‌های بی‌پاسخِ پسانیچه‌ای و هنجارشکنی‌هایشان دست‌وپنجه نرم کند.

تأثیر اسلوب واسازانهٔ دریدا بر اندیشهٔ نانسیِ انکارناپذیر است، تا جایی که می‌توان اظهار داشت در تفکرات نانسی، سیاست و اندیشهٔ سیاسی، در حقیقت، نگرشی واسازانه به انسان و اجتماع است. به‌چالش‌کشیدن نظام‌های قطب-برترْمحور و مُزین به مدلول‌های استعلایی از هر نوع و جنس، دگرگونی و اصلاحات در سیاست را منجر خواهد شد. نانسی مفهوم «اجتماع»[۳۴] را که نقشی کلیدی در مباحثش ایفا می‌کند، از ژورژ باتای[۳۵] و بالانشو وام می‌گیرد. او در کتاب اجتماع ناکارا[۳۶] (۱۹۹۱) از اجتماعی سخن می‌گوید که در آن برنامه‌ریزی‌ها و الگوهای کلانِ سیاسی و اجتماعی به تروریسم و خشونت منتهی می‌شود، چراکه بر این باور است چنین نگرش هدفمند و صیقل‌داده‌شده، آفتِ جوامع مدرن بوده است. «ناکارایی»[۳۷]، پیش‌فرضی جایگزین برای کار و هدف‌گرایی مدرن است. در این نگاه، تفاوت‌ها و تضادها بر همگون‌سازی در نظام سرمایه‌داری برتری می‌یابد و کار و هدف، جای خود را به اسباب و روند می‌دهد (Nancy, 1991, 50-51).

در اجتماع ناکارا، نانسی در پس سایهٔ اندیشهٔ باتای و هایدگر، بنیان اجتماع را زیر سؤال می‌برد. او اجتماع را وهمی بیش نمی‌بیند؛ توهمی آرمان‌گرا از یکپارچگی و تجمیع عقاید و تجربیات. اجتماع سازه‌ای

است از گردهمایی «باشنده‌های تکین»[۳۸] که تجربه‌ای مشترک از کران‌مندی و محدودیت را از خود بروز می‌دهند. آنچه این باشنده‌های تکین و منفرد با یکدیگر به اشتراک می‌نهند، همین محدودیت و فناپذیری‌شان است و بس، آنچه نانسی «باشنده‌ها-در-اشتراک» (Nancy, 1991, 57) می‌خواند. اجتماع بر بقایای اساطیری بنا نهاده شده که خاستگاهشان را از دست داده‌اند و حال هستی‌شان در گرو تفاسیر و بازنمایی چنین اساطیرِ سرگردان در زمان و مکان است. ازاین‌رو، اجتماع، در کنارهم‌قرارگرفتن این باشنده‌ها، به امری متغیر و مدام در حال نوسان بدل می-شود.

«تکین‌سازی»[۳۹] روندی است که طی آن افراد هویتشان را می‌بازند و در اسطورهٔ درون‌ماندگارِ[۴۰] اجتماع غرق می‌شوند. نکتهٔ حائز اهمیت این است که روند تکین‌سازی در درون و یا برون اجتماع رخ نمی‌دهد، چراکه رویه‌ای کاملاً بی‌مأخذ و بی‌پایه است. باشنده‌های تکین از «مشترکاتشان» وجود می‌گیرند و هرگز «مقابل هویت یکدست و همانندشان برنمی‌خیزند» (Schwarzmantel, 2007, 27). بنابراین، در اجتماعی که نانسی از آن دم می‌زند، مضمون انسانِ اجتماعی رنگ می‌بازد و حتی هویت جنسی، مردانگی و زنانگی، وجهی انکارناپذیر از این الگوی یکسان‌ساز می‌شود. پس باشنده‌های تکین همواره در معرض یکدیگرند و به هم جان می‌بخشند. حتی ارتباط و کلام نیز تکینگی را تجربه می‌کند و در آماج تشابه و یکنواختی به لکنت می‌افتد. این باشنده‌های یکّه و یکسان، بدون هم هیچ‌اند؛ به همین دلیل، تنها و تنها باهم‌بودنشان و به‌اشتراک‌گذاشتن‌شان، وجودشان را ممکن می‌سازد (Ibid, 28-30).

در این راستا، اسطوره، موتورِ محرکِ روندِ تکین‌سازی است. اجتماع بر «پایه‌های اساطیری-رِوایی که در خودآگاه و ناخودآگاه انسان جای دارد» (Nancy, 1991, 54) استوار است. اساطیر، خودآگاه باشنده‌ها را کرخت کرده و در مسخ افسونشان غرق می‌کنند. در فصل دوم اجتماع ناکارا، نانسی از خودآشکاربودن اساطیر پرده برمی‌دارد، بدین مفهوم که اساطیر، بالذات، قابلیت برقراری ارتباط با باشنده‌ها را دارند و ازاین‌رو، ازلی و حقیقت محض‌اند؛ اساطیر حقایق را آشکار نمی‌کنند، بلکه خود حقیقت‌اند. نانسی، اساطیر را به اسم و عملکرد «اسم» در دستور زبان تشبیه می‌کند: اسطوره، اسم‌وار، باشنده‌ها و نقش‌هایشان را به یکدیگر می‌شناساند، نقش‌هایی چون پدر، آموزگار، برادر و غیره. بنابراین، اجتماع اساطیر «انسانیت را اسطوره‌ای می‌سازد» (Ibid, 45).

نکتهٔ قابل تأمل این است که اساطیرْ دم‌به‌دم در حال دگردیسی و رنگ‌بازی‌اند؛ رخ جدید می‌تراشند و خود را احیا می‌کنند، چراکه با ایجاد توهم نوزایی در باشنده‌ها، بقای خود را تضمین می‌کنند. نانسی برخی ایسم‌ها و مکاتب ادبی و هنری را در زمرهٔ تلاش‌های اسطوره برای خوداحیایی می‌پندارد، تلاش برای بازگرداندن اجماع و یکدستی، تاحدی‌که فلسفهٔ معاصر، همسنگ و هم‌پیمان اساطیر کهن عمل می‌کند: «بنابراین می‌توان چنین گفت که رمانتیسیسم، کمونیسم و ساختارگرایی با به‌تصویرکشیدن اجتماعی دقیق، اما پنهان، آخرین سنت اسطوره، آخرین مفر اسطوره برای بازیابی و احاله‌اش را خلق می‌کند»، هر چند «عبور از این مسیر، بیهوده و پرخطر است، چراکه اسطورهٔ آغازین خودْ افسانه است. پس زایش اساطیر جدید از دل اساطیر کهن کاری عبث است» (Nancy, 1991, 51-54). نکتهٔ عجیب این است که باشنده‌های تکین از ماهیت و محتوای اساطیر مطلع‌اند، اما بر کارکردشان هیچ کنترلی ندارند. اگر اساطیر، افسانه‌هایی دربارهٔ خاستگاه انسان و هویتش حکایت می‌کنند، اساطیر عصر حاضر «تفسیر و خلق دوبارهٔ اساطیر آغازین‌اند» (Ibid, 55). ولی اجتماع هرگز به این کهن‌روایات باز نخواهد گشت.

نانسی در مقالهٔ «از وجود کمونیسم تا اجتماع وجود»[۴۱] (۱۹۹۲)، اساطیر و ابرالگوها را ابزاری برای القاء گذشته و تاریخی باشکوه اما ازکف‌رفته می‌داند. حال قدرت همواره در پی آن است تا مردمانش را بدان دوران طلایی بازگرداند و یا دست‌کم چنین عهد می‌بندد. برای مثال، «اولین اجتماع مسیحی، جمهوری

روم و آتن باستان» (Lacoue-Labarthe and..., 1990, 9) مواردی از آرمان‌شهرهای اساطیری در دیدگاه نانسی به‌شمار می‌رود. اجتماع، مردم را قربانی گذشتهٔ به‌زعم خود طلایی، اما مفقودش می‌کند. بدین ترتیب، تلاش می‌کند به یکپارچگی و مشارک عمومی نائل شود. این حس اشتراک‌گرایی به واسطهٔ توزیع وظایف و نیروها و کالاها به دست نمی‌آید، بلکه، در تفکر نانسی، مخلوق و محصول به‌اشتراک‌گذاشتن هویتی است که به واسطه‌اش هر فرد خود را «جزئی از بدنهٔ زندهٔ اجتماع» (Nancy and Strong, 1992, 3) می‌بیند. ازاین‌رو، مفهوم اجتماع و اجتماع‌داری چیزی جز خلق و یا بازخلق (با تأخیر) عصری طلایی و تاریخی نیست. با این نگرش، نسل در پی نسلی دیگر، انسان‌ها شاهد مرگ خویش بوده‌اند، مرگ با یکرنگی اجباری، مردن در دستان قدرتِ درون‌ماندگارِ اجتماع، قدرتی ابدی و ازلی و حاضر در همه‌جا (Ibid, 3-5).

اسطوره تنها و تنها زادهٔ اجتماع است. تنها اسطوره می‌تواند فضاها و نمادهای یک اجتماع را مشخص و نقش‌ها را بین باشنده‌های تکین توزیع کند. از یک‌سو، اسطوره، ماهیت اجتماع را آشکار می‌سازد و از سوی دیگر، اشتراک بین باشنده‌ها را قوت می‌بخشد و تفاوت‌ها را کم‌رنگ جلوه می‌دهد. در مجموع، اسطوره چیزی جز «خودکامگی ادبیات و فلسفهٔ مدرن و اساطیر کهن نیست» (Norris, 2000, 5). با استفاده از اساطیر، انسان‌ها خود را در نقش‌های گوناگون مانند کشیش، پدر، مادر، آموزگار و غیره قلمداد می‌کنند. اجتماع بی‌اسطوره، انسان‌های بی‌نشان و نامرئی خواهد داشت. پس قدرت اسطوره، قدرت اجتماع است و بنیان ارتباط، بدون نقش فعال اسطوره متزلزل می‌گردد.

۳-۲. انقطاع و عشق زایل

نانسی باور دارد فلسفهٔ غرب همهٔ مفاهیم مطلوبش را در سرشت «عشق» طرح‌ریزی می‌کند تا بتواند عناصری تمامیت‌پذیر را مانند معنا و جوهری واحد، اجتماع و خدایان بسازد. ولی نانسی این نگرش را نکوهش می‌کند. عشق «تنها ماهیت خودمتکثر در دل سایر پدیده‌هاست» (Nancy, 1991, 92)، چراکه با حس بازشناخت و بالندگی توأمان است. عشق حرکتی زایل و بی‌ثمر، فراسوی خود و به امید تکامل است. توصیف‌های نانسی از عشق را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: اول، عشق به‌مثابهٔ جنبشی افراطی فرای مرزهای خویشتن، «عشقی که فلاسفه آن را نوعی از موفقیت می‌دانند، عشق چونان نردبانی به سوی برتری» (Kellogg, 2005, 2). در این رویکرد، «دیگری»، کارزار عشق می‌شود و تقابل‌های دوگانه مانند رهایی و اسارت، بدان معنا و وجود می‌بخشد. در این طریق، عشق با متقابل‌هایش گاه در جنگ است و گاه در آشتی، اما در هرحال، جهان‌شمول و تمامیت‌پذیر و در پی تکاملِ هویت پاره‌پارهٔ خویشتن است. ولی در لحظهٔ وصال و پیوند، دیگر به عشق نیازی نیست و عشق به حقیقت محض تبدیل می‌شود. نانسی این الگو را زیر سؤال برده و تعریفی متفاوت از عشق ارائه می‌دهد (Nancy, 1991, 92-93).

در دستهٔ دوم، عشق احقاق و در عین حال انحلال «عشق-خویشتن»[۴۲] است. عشق-خویشتن «عشقِ برتریِ خویش است، برتری به مفهوم تعلق مطلق به خویشتن» (Ibid, 94). این نوع از عشق، مالکیت است، عشق به‌عنوان جزئی انفصال‌ناپذیر از خویشتن: «شروع مباحث عشق-خویشتن به جستارهای مذهبی قرون وسطا در باب اینکه آیا انسان می‌تواند خدا را بیش از خویش دوست بدارد، بازمی‌گردد» (Kellogg, 2005, 8). در این نوع از عاشقی، خویشتن به خویش عشق می‌ورزد، گویی به او تعلق دارد. اما این مالکیت با چالشی بزرگ روبه‌روست: هیچ‌چیز به خویشتن انسان تعلق ندارد و همهٔ نعماتْ الاهی‌اند. اینجاست که نانسی گفتمان مذهب را در سایهٔ نقد واسازانه‌اش قرار می‌دهد و بین خود و دیگری (اینجا خدا) رشتهٔ پیوند می‌تند: نهایت عشق به خویش، یعنی عشق به دیگری. پس خویشتن، هدیه و عاریتی است و «عشق خدا بر

عشق-خویشتن توفق می‌یابد» (Nancy, 1991, 96). پس این عشق بی‌هویت و بی‌جوهر است.
با مطرح‌کردن این دو دسته، نانسی به تعریف خود از عشق، «عشق زایل»[۴۳]، می‌پردازد. او به نقش «دیگری» در نوع دوم، «عشق-خویشتن»، تأکید می‌کند و اعتقاد دارد لحظهٔ عشق، آن‌گاه تلاقی و نزول خویشتن بر خویشتن، لحظهٔ «انقطاع»[۴۴] و وقفه است که در آن خویشتن تلاش می‌کند به خود بازگردد، به خودی که از کف رفته و در دیگری غرق شده است. با غرق‌شدن در دیگری، می‌توان خود را جست، خودی که دیگر خود نیست و در هزاران شرحه‌شرحهٔ دیگری متکثر شده است. پس عشق زایل به دیگری، خویشتن را می‌سازد و نابود می‌کند؛ آشکار و نهان، رها و اسیر می‌کند. نانسی باور دارد اگر عشق، خویشتن را می‌سازد، پس می‌تواند آن را منقطع و منکسر کند «چراکه خویشتن همواره در معرض انقطاع و خودشناسی‌ست. پس عشق، دیالکتیک هویت را که تلاش می‌کند به‌کمال برسد، متوقف و خویشتن را نابود می‌کند» (Nancy, 1991, 106). عشق زایل به سیاق نانسی «لحظهٔ ناب تماس بین دو ماهیت است که در آن هیچ‌یک برای دیگری، نقش مکمل را ایفا نمی‌کند»؛ عشق زایل پدیده‌ای غریب و آشنا است: از یک سو، «امری است پیچیده برای جوامع و مذهب، از سوی دیگر، بنیان جوامع است» (McMahon, 2008, 8). پس آیا می‌توان چنین نتیجه گرفت عشقْ همان انقطاع است؟ همان میل سیراب‌نشدنی به دیگری؟ به تجربه‌کردن افق‌های تاریک و دست‌نیازیده؟ به آشنایی‌زدایی و چالش و کشمش؟ گمگشتگی در دنیاهای گم و ناآشنا؟ پس عاشق‌شدن و عاشق‌بودن تجربه‌ای است در آستانگی و میانگی، در سرحدها و سرمرزها ایستادن و اندیشیدن به هر دو سوی مرز و قدم‌برنداشتن به سوی کرانه‌ها. نانسی در بی‌کران ناشناخته‌ها ماندن را به کرانهٔ هنجارها و مرزبندی‌های نخ‌نما ترجیح می‌دهد.
تعبیر دیگری که نانسی از عشق زایل و یا همان «دیگری» ارائه می‌دهد «سنکپ» و یا بیهوشی گذرا است؛ «در لحظهٔ رویارویی با دیگری، خویشتنْ خودآگاهی‌اش را از کف می‌دهد و به اغما فرو می‌رود» (Nancy, 1991, 108). در این اغمای گذرا، خویشتن نه به دیگری بدل می‌شود و نه در انزوا فرو می‌رود، بلکه برای لحظه‌ای دیگری در دل خویشتن لانه می‌سازد و آن را متحول می‌کند. این مرزشکنی و کوچ از خود به دیگری و از دیگری به خودْ لذت توأمان با وحشت است، وحشت و لرز از ناشناخته‌های دیگر و دیگری. نانسی این لحظه را انقطاع و یا «انفجار باشندگی» (Ibid, 107) می‌خواند که در آن تقسیم، نه تکمیل، هویت رخ می‌دهد. این نوع نگرش به هویت، دل در گروی ابد و ازل، ابتدا و انتها ندارد، بلکه نمونه‌ای‌از ساختار اجتماع است. اجتماع نیز مانند عشق زایل، باشنده‌ها را در معرض انقطاع و انکسار قرار می‌دهد، اما نکتهٔ مهم این است که اجتماع و انقطاع توأمان هویت را می‌سازد.
روش تحلیل اجراهای وان ایتالی بدین ترتیب خواهد بود: ابتدا بررسی اجتماع و نقش‌های اسطوره‌ای که بر باشنده‌ها تحمیل می‌کند، سپس کنکاش در لحظات انقطاع و عشق زایل که روند اسطوره را مختل می‌کند. هدف، بررسی تعریف وان ایتالی از تئاتر سیاسی و سیاست در تئاتر است. نمایش‌های انتخاب‌شده برای بررسی نقش اجتماع و انقطاع عبارت‌اند از: هوراامریکاشامل سه نمایش مصاحبه (۱۹۶۴)، تلویزیون (۱۹۶۶)، متل: بالماسکه‌ای برای سه عروسک (۱۹۶۸) و مار: یک مراسم[۴۵] (۱۹۶۹). این اجراها برجسته‌ترین آثار وان ایتالی در نگاه منتقدان‌اند که تئاتر باز را به‌عرصه آورند.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. باشندگان تکین: «تئاتر باز» و اسطوره

وان ایتالی در نمایش مصاحبه موقعیتی غامض و تنگاتنگ بین چهار مصاحبه‌کننده و مصاحبه‌شونده

می‌سازد. بدون ترسیم پیرنگی خاص و معناپذیر، او این چهار متقاضی را در یک آژانس کاریابی نشان می‌دهد که به پرسش‌های مصاحبه‌کنندگان در ارتباط با شغلی خاص مانند مربی ورزشی، رئیس جمهور و تلفنچی، پاسخ‌های یکسان می‌دهند. صحنه‌ها یکی پس از دیگری و به‌سرعت تغییر می‌کند و مصاحبه‌شوندگان به مصاحبه‌کننده تبدیل می‌شوند و همان پرسش‌ها و پاسخ‌ها تکرار می‌شود. درحالی‌که یک یا چند مصاحبه‌کننده و مصاحبه‌شونده درگیر گفت‌وگو با یکدیگرند، سایر کاراکترها در سکوت به‌سر می برند، گویی هیچ صدایی نمی‌شنوند. صحنه‌پردازی بسیار خلوت انجام شده و تمام بازیگران لباس‌های بلندِ سیاه‌وسفید به‌تن دارند. آن‌ها بی‌نام‌اند و بدین شکل فراخوانده می‌شوند: «مصاحبه‌کنندهٔ اول»، «متقاضی اول»، «مصاحبه‌کنندهٔ دوم»، «متقاضی دوم» و الی آخر. تمام متقاضیان در ابتدا با دیالوگی تکراری از سوی مصاحبه‌کنندگان مواجه می‌شوند. البته پاسخ آن‌ها نیز تکراری است:

(یک بانکدار وارد می‌شود.)
مصاحبه‌کنندهٔ اول: *حال شما؟*
متقاضی دوم: *از عهده‌اش برمی‌آیم.*
متقاضی اول: *چه خوب.*
متقاضی سوم: *(در حال نشستن) جایی که امکان داشت، با لحنی بی‌تفاوت، گفتم، متشکرم.*
مصاحبه‌کنندهٔ اول: *نمی‌خواهید بنشینید؟*
متقاضی سوم: *(در حال ایستادن) متأسفم.*
مصاحبه‌کنندهٔ اول: *(در حال اشاره به یک صندلی) آنجا. اسم، لطفاً؟*
متقاضی اول: *جک اسمیت*
متقاضی سوم: *ریچارد اسمیت.*
مصاحبه‌کنندهٔ اول: *چی اسمیت؟*
متقاضی سوم: *ریچارد، لعنت . . . (Van Itallie, 2001, 34)*

این روند با ورود «متقاضی چهارم» نیز تکرار می‌شود. تمام متقاضیان در مصاحبهٔ یکدیگر شرکت می‌کنند و در مواقع سکوت، خود را به کری می‌زنند. آن‌ها باشنده‌های تکینی هستند که علی‌رغم به‌زبان‌آوردن واژگان و عبارات مختلف، همگی در سایهٔ تاریک و همیشگی یکسان‌سازی اسیرند. یکی بانکدار است و دیگری آموزگار، ولی همه مانند مهره‌های بی‌جان در انجماد و اتحاد با یکدیگر به‌سر می‌برند. همه «اسمیت»هایی هستند سیاه‌وسفید. مرز بین مصاحبه‌کننده و شونده به‌راحتی شکسته می‌شود و همگی روی صحنه در کنار یکدیگر و رو به تماشاگران می‌ایستند، گویی نقش‌ها مانند واژگان در تسخیر ماورایی نفوذناپذیرند که با اشارتی می‌تواند حاکم را محکوم و فاعل را مفعول کند.

در این بین، «متقاضی چهارم» صدای گوش‌خراش آژیری را می‌شنود. برای آنی از مسخ خارج می‌شود و به اطرافش می‌نگرد. او تنها کسی است که برای لحظه‌ای هر چند گذرا به خودآگاهی می‌رسد و متوجه می‌شود ساعت مچی‌اش از حرکت باز ایستاده است. او نسبت به ماهیت و کارکردش حساس می‌شود، اندکی به فکر فرو می‌رود. این، لحظهٔ انقطاعِ اسطوره و سازه‌هایش است. اما همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، لحظهٔ انقطاع موقت است و باشنده‌ها به مَوقعیت صفر اساطیری و حصار نقش‌هایشان باز می‌گردند. بنابراین، «متقاضی چهارم» بزنگاه انقطاع را ناخودآگاه از دل و ذهنش برون می‌راند. چنین است طلسم اسطوره: به‌ناخودآگاه‌راندنِ خودآگاه‌ترین لحظات که در آن انسان به هستی نیستی‌وارش پی می‌برد. اسطوره در لایه‌لایهٔ باشنده‌ها رخنه کرده و آن‌ها را هرچه بیشتر نقش‌پذیر می‌کند. به همین دلیل، کاراکترها نه‌تنها در قالب متقاضی و مصاحبه‌کننده، بلکه در ردای گدا، فاسق و خریدار نیز ظاهر می‌شوند، نقش‌هایی

که اجتماع نانسی را شکل می‌دهد. چنین است گردهمایی کارکردهای از پیش مقرر، اما قابل‌تغییر. بدین مفهوم که بازیگران به‌سرعت از نقشی به نقش دیگر می‌جهند، از مرد فاسق به زن مجذوبِ ویترین مغازه‌ها، ولی هیچ رانشِ منطقی‌ای بین این تغییر و تکرار ارائه نمی‌گردد.
در نگاه نانسی، اساطیر از دیرباز نقش‌ها را در نهاد اجتماع حک کرده‌اند و از آن‌جا که اسطوره بی‌بنیان و بی‌منشأ است، کاراکترها از نقشی و به نقشی دیگر در نوسان‌اند. اصالت و ماهیت هر نقش، همچون جامه‌ای که به سرعت از تن کنده می‌شود، سست و بی‌اساس است. نکتهٔ قابل‌تأمل در این نمایشِ نقش‌های پوشالی این است که کاراکترها هیچ‌گاه روی صحنه تنها نیستند و همیشه در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند. باشندگی و تکینگی جز به بودن در میان هجمهٔ نقش‌ها ممکن نیست. امر تکین، در اندیشهٔ نانسی، تنها در ارتباط و تماس تنگاتنگ با نقش‌های مقابل روی می‌دهد، گویی هرچه بیشتر در مجاورت نقش‌ها می‌نشیند، بیشتر به تکینگی و انفراد و بیگانگی سوق داده می‌شود.
در این بین، نمی‌توان کاربردِ اسطوره‌ای رسانه را در آثار وان ایتالی نادیده گرفت. ازجمله نقش‌هایی که کاراکترها در این نمایش به‌خود می‌گیرند، می‌توان به «تلفنچی» اشاره کرد. یکی از کاراکترها مونولوگِ دوصدایی طولانی را اجرا می‌کند: یک صدا برای پاسخ‌دادن به مشتریان و برقراری تماس، دیگری برای گپ‌وگفت با دوستی به نام روبرتا. در این صحنه، بقیهٔ بازیگران بی‌وقفه به دور تلفنچی می‌چرخند تا خطوط تلفن را در ذهن تداعی کنند. به محض اینکه اتصالی برقرار می‌شود و تلفنچی با روبرتا و یا مشتریان صحبت می‌کند، آن‌ها تغییر مسیر داده و در جهات مختلف شروع به حرکت می‌کنند. یک زن در دو نقش، دو صدا در یک تن؛ گویی خطوط نامرئی اسطوره این دو را به یکدیگر متصل می‌کند. در واقع بین هویت زنانه که در قالب نیاز تلفنچی به مصاحبت با زنی دیگر نشان داده می‌شود، و هویت اجتماعی که در قالب تلفنچی ترسیم می‌شود، تفاوتی وجود ندارد؛ هر دو در بند اسطورهٔ پایان‌ناپذیر زنانگی گرفتارند. اسطوره، نقش زنان را تغییر می‌دهد، اما زنان را نه. مدار اسطوره مدام در حرکت است، رنگ و لعابش تغییر می‌کند، اما هرگز رنگ نمی‌بازد و همچنان مصرانه به دور هویت می‌چرخد.
در نمایش تلویزیون، صحنه‌پردازیْ خود گواهِ بر نقشِ اسطوره و باشندگی است: تماشاخانه‌ای بزرگ که در گوشه‌ای از آن تلویزیونی بزرگ نسب شده است. در داخل ماکت تلویزیون، کاراکترهای مختلف، به‌طور پراکنده، قسمت‌هایی از برنامه‌های تلویزیونی را اجرا می‌کنند و با هر جهش از یک برنامه به برنامه‌ای دیگر، از یک آگهی به آگهی‌ای دیگر، دیالوگ بین سه کاراکترِ بیرونِ تلویزیون نیز تغییر می‌کند. این نمایش نیز مانند سایر اجراهای تئاتر باز فاقد پیرنگ و روایت داستانی است و در واقع از تکه‌های بریده تشکیل شده است. گفت‌وگوهای بین کاراکترهای بیرون و درون تلویزیون هم‌زمان رخ می‌دهد. «هال، سوزان و جورج» کاراکترهای بیرون تلویزیون هستند و هرآن‌چه در آن می‌بینند و می‌شنوند تکرار می‌کنند، هرآن‌چه در تلویزیون رخ می‌دهد، بر عملکرد آن‌ها نیز تأثیر می‌گذارد: اگر بخش‌هایی از یک فیلم رمانتیک و یا ابرقهرمان در ماکت تلویزیون بازی می‌شود، «هال، سوزان و جورج» نیز کلمات و حالاتَ نخ‌نما در این دست از فیلم‌ها را ردوبدل می‌کنند. سکوت موقت و گاه‌وبی‌گاه تلویزیون، تنها مجالی است تا آن‌ها با دقتِ بیشترْ خوراکِ رسانه را نوشخوار کنند. وان ایتالی متن این نمایش را در دو ستون نگاشته است: یکی برای گفت‌وگوی کاراکترهای تماشاخانه و دیگری افرادی که در ماکت تلویزیون ظاهر می‌شوند:

> *تمام کسانی که در نمایش‌گر دیده می‌شوند، لباس‌هایی خاکستری به‌تن دارند. پس از هر برنامه، در دل تصویر، منجمد و بی‌حرکت می‌مانند تا نوبت به برنامهٔ بعدی برسد. در ادامهٔ نمایش، آدم‌های تلویزیونیِ بیشتروبیشتر به فضای صحنه نفوذ می‌کنند، نوعی سرایت تدریجی تا*

حدی که دیگر مرزی بین تماشاخانه و نمایش‌گر باقی نمی‌ماند. آنچه در تلویزیون به نمایش درمی‌آید، بازخوردی مستقیم از کنش‌ها و واکنش‌های هال، سوزان و جورج است. (Ibid, 61)

بدون تأثیر رسانه، هیچ دیالوگی بین این سه کاراکتر رخ نمی‌دهد، گویی بی‌امواج رسانه، دیگر انسان نمی‌تواند وجود داشته باشد. در صحنه‌ای کلیدی، با گیرکردن تکه‌استخوانی در گلوی «جورج»، او به‌شدت سرفه می‌کند و به حالت خفگی روی زمین می‌افتد. «هال» تلویزیون را خاموش می‌کند و با همراهی «سوزان» به نجاتش می‌رود. اما پس از بحث و گفتگوی بیهوده، هیچ‌یک اقدامی نمی‌کند، چراکه بدون دستورالعمل‌ها و کدهای ساطع‌شده از تلویزیون، توان تصمیم‌گیری ندارند.

در چند صفحه از متن، ستون‌های مربوط به تلویزیون سفیدند و کاراکترها نیز در سکوت به تلویزیون خیره می‌شوند. بدون قدرت اسطوره‌ای و افسون‌گر رسانه، باشندگی و تجربهٔ تکینگی، مفهوم و کارکردی نخواهد داشت؛ رسانه اسطوره‌سازی می‌کند و افراد اجتماع را در ابرسازه‌هایِ جهان‌شمول و هم‌گرا مصلوب می‌کند. نباید فراموش کرد از منظر نانسی، ارتباطْ بدونِ پیش‌فرضِ اسطوره، ناممکن است و حتی چنین می‌توان بیان داشت بی‌رسانه نه تنها ارتباط، بلکه اجتماع نیز ناشدنی است. رسانه و کارکردش، مینیاتوری از اجتماع و اسطوره است که در آن ماهیت و جوهر آدمی به مشترک‌بودن ختم می‌شود؛ اسطوره‌ای بنیادین و بنیادی اسطوره‌ای که اجتماع را پی‌ریزی می‌کند. درحقیقت، اسطوره و رسانه‌هایش، قدرت و فرهنگ را امری طبیعی و فطری و نه اکتسابی و برساخته جلوه می‌دهد. به همین دلیل، کاراکترها، در سکوت رسانه، تنها به نمایش‌گر خیره می‌شوند، چراکه پیش‌ساخت ارتباطْ الگوها و رمزگانی است که بی‌وقفه از رسانه واصل می‌شود. سه کاراکتر تماشاخانه هرآنچه می‌بینند و می‌شنوند، تکرار می‌کنند و درنهایت، در مسخ رسانه فرو می‌روند.

ابرقهرمانان مجلاتِ تصویری مانند «پسر خارق‌العاده»[۴۶] از اصلی‌ترین ایماژهایی هستند که وان ایتالی در این اثر از آن‌ها بهره می‌جوید. زن تلویزیونی، «هلن»، را همین ابرقهرمانان از دست غول نجات می‌دهند. «پسر خارق‌العاده» به «هلن» بسنده نمی‌کند و می‌خواهد «تمام غول‌های کشور را از بین ببرد» (Ibid, 90). آیا ایدهٔ منجی، ابرقهرمان و فراانسان چیزی جز تفسیر مدرن اسطوره نیست؟ از اساطیر کهن و حماسه‌ها تا هالیوودیسم؛ ابرقهرمانانْ طلایه‌دارانِ اسطوره و اجتماع بوده‌اند. در این نگاه، منجی‌گریْ اجتماع را به بافتی یکدست تبدیل می‌کند؛ گویی هلن و هلن‌ها همگی نیازمند قدرت اسطوره‌ای منجی‌اند: با نجات هلن‌ها، اجتماع نیز نجات می‌یابد. استیلای منجی‌گرایی بر اجتماع، نوعی روان‌پاکسازی جمعی در پی دارد، نوعی حس پالایش و در عین حال امنیت که از حضور اسطوره‌ای و فراتاریخی منجی نشئت می‌گیرد.

در سکوت رسانه، کاراکترها در انجماد فرو می‌روند، بهت‌زده به اطراف می‌نگرند، بی‌هدف به صورت یکدیگر سیلی می‌زنند، گویی در غیاب تصویر و صدا و الگو، هستی‌شان تهی می‌شود. در این بین، تصویر «رئیس جمهور» به‌تناوب در نمایش‌گر ظاهر می‌شود و از جنگ و نیاز به جهانی صلح دم می‌زند: «دوستانمان در کنارمان هستند و دیگران تحمل نخواهند کرد. اما هیچ‌چیز، تکرار می‌کنم هیچ‌چیز، نخواهد توانست صلح و آرامش شهرهای ما را مختل کند. می‌جنگیم و می‌جنگیم برای امریکایی امن‌تر و آرام‌تر» (Ibid, 98). نباید فراموش کرد اسطورهٔ جاودانگی و قهرمان‌پروریْ جزء جدایی‌ناپذیر و رکن انکارناپذیرِ شکل‌گیری اجتماع است. سخنرانی رئیس جمهور یادآور دورانی طلایی است، دورانی ازکف‌رفته ولی مطلوب و محبوبِ جوامع مدرن. جنگ، ابزاری است برای توجیه ماهیت اجتماع که به واسطه‌اش به باشنده‌ها القاء می‌شود صاحبِ اختیار و انتخاب‌اند. اما این انتخاب، پیش روی تک‌تکشان قرار می‌گیرد و هر یک جداگانه آن را می‌پذیرند. این گزینش کاملاً صوری است و تکین‌بودن چیزی جز سرابی وهم‌آلود نیست که در آن باشنده‌ها به خیال انتخاب، منتخب می‌شوند.

۴-۲. عشق و انقطاع: رخداد «دیگری» در تئاتر باز

نانسی، همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، عشق را تجربه‌ای زایل و محکوم به شکست می‌داند. البته که تفسیر او از عشق، لحظهٔ ناب گسیل از خویشتن به سوی دنیای غریب و ناآزمودهٔ دیگری است، لحظه‌ای که در آن باشنده‌ها می‌توانند آنی از خودِ شناس و نخ‌نمایشان فاصله گیرند و افق نادیده‌ها و ناچشیده‌ها را بیازمایند. پس این عشق در هر صورت و رخی که پدیدار شود، زایل و بی‌ثمر است. وداع با منزلگاه امن خود و روانه‌گشتن به ورطهٔ ناپیدا و رمزآلود دیگری، پایان خوش افسانه‌ها و قصه‌های پریان را نخواهد داشت. اما همین وحشت، تردید و لغزش می‌تواند تمام سنت‌ها و هنجارهای اسطوره‌ای جامعه را به چالش بکشد. نانسی عشق زایل را مرکز زایش انقطاع می‌داند که در آن باشنده‌ها از پیلهٔ آهنینی که قدرت و اساطیر به دورشان طنیده به بیرون سرک می‌کشند و آنی چشم‌شان به چشم‌اندازهای تازه می‌افتد.

در نمایش متل: بالماسکه‌ای برای سه عروسک، وان ایتالی «تمدنی ساختگی و تجاری را نشان می‌دهد که محکوم به فناست. متل بازنمایی جامعه‌ای عقیم، مرده و ازخودبیگانه است که انتظار ویرانی عظیم را می‌کشد» (Plunka, 1996, 84). سه عروسک عظیم‌الجثه نقش «متل‌دار»، «زن» و «مرد» را بازی می‌کنند. عروسک «متل‌دار» موهایی از جنس کابل آهنی دارد که آتن را در ذهن تداعی می‌کند. عینکش از جنس آینه است و تماشاچیان می‌توانند خود را در آن ببینند. «متل‌دار» تنها عروسک سخن‌گوی صحنه است و صدایش که از بلندگوها به‌گوش می‌رسد، تا انتهای اجرا «بلندتر و خس‌دارتر می‌شود» (Van Itallie, 2001, 110). این درحالی است که در عروسک‌های دیگر، زنِ غول و مردِ غول، تا انتها ساکت باقی می‌مانند. در این نمایش، پیرنگ و داستان وجود ندارد؛ مرد و زن از اتاقی به اتاق دیگر می‌روند و هر آنچه «متل‌دار» انجام می‌دهد، برهم می‌زنند و همه‌چیز را به تلی از ویرانه و نخاله تبدیل می‌کنند. عروسک «زنِ» مو طلایی و لب سرخ، با پیراهنی گلی، شمایلی از زنانگی کلیشه و تصنعی دارد. عروسک «مرد» نیز چمدان به‌دست است و بلوزی با طرح استوایی به تن دارد. ارتباط این دو عروسک با یکدیگر تنها با استفاده از خط‌خطی‌هایی نامفهوم که روی تخته سیاه می‌کشند ممکن است. در تضاد با سکون «متل‌دار»، این دو مدام در حرکت‌اند. در انتها، عروسک «مرد» و «زن» پس از نابودی متل، متل‌دار را نیز به قتل می‌رسانند و از صحنه خارج می‌شوند.

«متل‌دار» نمایندهٔ اسطوره است؛ جنگ و صلح در دستانش است و به درازای تاریخ عمر دارد:

> *پیرم، ایده‌ای پیرم، دیوارها که از پسشان برمی‌خیزم. نیستی قلمروم است. من اتاقم: محل نمایش گلادیاتورها که با صدای هیاهو و تشویق، شیرها در آن رها می‌شوند. اتاق‌های مرمرین و پنبه‌ای بودم و خروش بهمن از کوهساران را به‌چشم دیده‌ام. اتاق‌های گِلی و ابریشمی. اما این اتاق نیز زخم برخواهد داشت، با شمشیری هلالی، محتویاتش به بیرون خواهد تراوید. گویی در حال رخ‌دادن است. من همان اتاقم. (Ibid, 116)*

متل، بازنمودی از اجتماع نانسی است که با سکون و ایستایی‌اش انسان‌های درونش را به حرکت و کنش وادار می‌کند. در خلال واگویه‌های یکنواخت و کسل‌بار «متل‌دار»، «مرد» و «زن» با تابش نور خیره‌کنندهٔ نورافکن‌ها به چشمان تماشاچیان وارد صحنه می‌شوند. گرچه مانند انسان مدرن ملول، بی‌هدف از اتاقی به اتاق دیگر می‌روند، اما در همین روزمرگی و باشندگی، انقطاع را تجربه می‌کنند. این عروسک «مرد» است که برای اولین بار در اجرا، به اشیا متل برخورد می‌کند و تک‌صدای اسطوره‌ای «متل‌دار» را خدشه‌دار می‌کند. این دو عروسک طوری روی صحنه حرکت می‌کنند گویی یکدیگر را نمی‌بینند، اما آن‌گاه که برای اولین بار نگاهشان تلاقی می‌کند، همه‌چیز تغییر می‌کند و با انگشتشان روی تخته خطوط بی‌رنگ می‌کشند.

عشقشان زایل است و در آن ارتباط و بالندگی رخ نمی‌دهد. آن‌ها در این تلاش خودآگاهانه، مرزهای اسطوره و اجتماع را پشت سر می‌نهند. از آن لحظه که یکدیگر را درمی‌یابند، واگویه‌های «متل‌دار» دیگر منطق و قانون ندارد و گزاف و بی‌محتوا می‌شود: «خیارشور، شمع‌های تمشکی، عروسک‌های ساخت داکوتای شمالی، موی فایبر گلاسی، . . .» (Ibid, 119). به دلیل انقطاع حاصل از رویارویی با دیگری، اسطوره به لکنت می‌افتد و ارتباط تنگاتنگش را با کاراکترها از دست می‌دهد. «مرد» و «زن» عروسکی دیگر صدای «متل‌دار» را نمی‌شنوند؛ پنجره‌ها، تلویزیون و قاب‌عکس‌ها را می‌شکنند و در نهایت بازوان «متل‌دار» را پاره و سر از تنش جدا می‌کنند.

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، نانسی عشق را برخورد و کنش با ناآزموده‌ها و نادیده‌ها، با دیگری، همان ناشناختهٔ بنیان‌فکن می‌پندارد، برخوردی که برای آنیْ سیلانِ اسطوره‌هایِ آشنا و کلیشه مسدود می‌شود و باشنده‌ها را به خود می‌آورد. در گاه عشق، باشندگی دیگر تقلید و تعظیم نیست، بلکه به‌چالش‌کشیدن خود و دیگریْ این غریبهٔ تازه‌ازراه‌رسیده است. در این مواجه، خود می‌شکند، دیگری می‌شکند، خود به ناخود بدل می‌شود و دیگری، دیگری باقی می‌ماند. اما آنچه حاصل می‌شود، تجربهٔ ناب مرزشکنی است؛ لحظهٔ تکرارنشدنی کشف دنیایی ماورای تعالیم اسطوره‌ای اجتماع. در انتهای اجرا، «مرد» و «زن» عروسکی بدون اینکه یکدیگر را شناخته و کلامی صحبت کرده باشند متل را ترک می‌کنند، انگار در این تجربهٔ شکستِ اسطوره، تنها به خلل و کاستی‌های خویشتن‌شان پی برده‌اند، به اینکه بودنِ دیگری، تنها به «شدن» و آگاهی ختم می‌شود و بس. رویداد انقطاع و عشق زایل، گذرا و مقطعی است، اما نتایجش پایدار و ماندگار خواهد بود.

در مار: یک مراسم که بازنمایی از داستان خلقت انسان است، وان ایتالی «تئاتری آیینی به روی صحنه می‌برد که در آن تماشاگران در معرض ایماژها و اساطیر آشنایی مانند ترور جان اِف کِندی[۴۷]، مارتین لوتر کینگ[۴۸] پیش از ترور، باغ عدن، هابیل و قابیل قرار می‌گیرند. تمثیل هابیل و قابیل مقدمه‌ای می‌شود بر خشونت در دنیای مدرن که وان ایتالی در کنار ترور کندی و کینگ بازخوانی می‌کند» (Plunka, 2002, 83). کاراکترها در این نمایش همگی از جنس اسطوره و کاملاً شناخته شده‌اند. نمایش با اجرای آیینی ترور کندی و کینگ همراه با رقص آغاز می‌شود و سپس به داستان خلقت، مار، اغوای حوا و قتل هابیل می‌پردازد. وان ایتالی هر یک از این رویدادها را با زبانی ارجاع‌گریز روایت می‌کند، گویی نتیجهٔ ترور و اغوا و قتل اهمیت ندارد، بلکه روندی که منجر به این خشونت‌ها می‌شود مهم است. زنجیرهٔ خشونت، اسطوره‌ای است و در دستانِ گردانِ اجتماع جای دارد. دیالوگی بین کاراکترها ردوبدل نمی‌شود و هم‌سرایان به سیاق تئاترهای یونانِ باستان، در روند اجرا دخالت می‌کنند و از حال و روز و موقعیت کاراکترها پرده برمی‌دارند. نقش اسطوره‌ای خشونت را می‌توان در سکوت کاراکترها دنبال کرد، آنجا که «اصوات برخاسته از بدنشان را مانند صدای سیلی به صورت و ضربه به سینه آزمایش می‌کنند و آلات موسیقی بدوی را به صدا درمی‌آورند» (Van Itallie, 2001, 125).

ترور کِندی آغازگر نمایش است. کاراکترها با چهره‌های بی‌روح جمع شده‌اند. آن که نقش کندی را دارد، در قالب قاتل نیز ظاهر می‌شود، گویی فرقی بین کندی و قاتلش وجود ندارد و هر دو در اجتماع به یک اندازه تأثیر می‌پذیرند. پس از قتل، قاتلْ اصوات سایر کاراکترها را تکرار می‌کند و کاملاً همرنگ جماعت می‌شود. خشونت و ترور جزء لاینفک اجتماع‌اند و مانند اسطوره، ازلی و ابدی خواهند بود. به همین دلیل، وان ایتالی، ترور کندی را به داستان آدم و حوا و فرزندانشان پیوند می‌دهد و از حادثهٔ کندی به گذشتهٔ دور و روایی بشر می‌رسد.

در صحنهٔ باغ عدن، بازیگران با بدنشان درخت ممنوعه و مار را بازی می‌کنند. مار سؤال‌هایی کاملاً منطقی

از حوا می‌پرسد و هر جوابِ حوا را با پرسشی دیگر پاسخ می‌دهد: «اجازه نداری بخوری؟» (Ibid, 113). در باغ عدن که تمثیلی از اجتماع نانسی است، باشندگی چیزی جز تسلیم محض و یک‌رنگی نیست؛ آدم و حوا و سایر موجودات باغ، جان‌دار و بی‌جان، انسان و حیوان، یکسان‌اَند، انگار در بهشتِ برینْ تفاوت‌ها بی‌اهمیت‌اند و شباهت، ستون‌های باغ را پایدار می‌کند.

اما مار، انقطاع و عشق زایل را برای آدم و حوا به ارمغان می‌آورد. وان ایتالی بسیار هوشمندانه کاراکتر مار را به یک عاشق تبدیل می‌کند. مار، حوا را در آغوش می‌کشد و نوازش می‌کند. گازی که حوا به سیب می‌زند مدلولِ وسوسهٔ محض نیست، بلکه عشق به ناشناخته‌ها و دانستن است، عشق به کشفِ «بودن» و در کنارش زوال‌یافتن. جاودانگی باغ عدن، حوا را بی‌حس و بی‌جان کرده‌است؛ او تزلزل، تردید، هبوط و مرزشکنی را می‌طلبد. تخیل و تصورِ دنیایی فرای اجتماع اسطوره‌ای و منجمد، همان انقطاع نانسی است که در آن باشنده‌ها می‌توانند به واقعیت متفاوت وجودشان پی ببرند. مار بارها از زبان هم‌سرایان تکرار می‌کند: «می‌خواهم بدانم تو چه خواهی دانست» (Ibid, 115). در این عشق زایل و محکوم به شکست، مار و حوا برای یکدیگر دو بیگانه‌اند و بنیان هستی هر دو در این ورطه به‌چالش کشیده می‌شود. نانسی نیز تعریفش از عشق و انقطاعْ مواجههٔ دو غریبه است که هرگز نخواهند توانست یکدیگر را رمزگشایی کنند. وان ایتالی لحظهٔ هبوط را بسیار آرامش‌بخش و عاشقانه به صحنه می‌برد: «حوا در آغوش مار می‌رود. بعد از چند گاز با ولع به سیب، به خلسه فرو می‌رود و همراه سایرین با شور و هیجان شروع به رقص می‌کند» (Ibid, 141). حوا اعضای بدنش را لمس می‌کند، گویی از نو متولد شده است. او به تفاوت‌هایش از سایر موجودات پی می‌برد، مادهٔ تنش را می‌بیند، زوالش را حس می‌کند و در یک کلام، صلابت اسطوره‌ای وجودش را از کف می‌دهد. اما چنین اضمحلالی خوشایند است و مطلوب، چراکه آغازگر گفتمانی جدید است که زمزمه‌های پیاپی و آزاردهندهٔ اجتماع باغ را خاموش می‌کند.

در صحنه‌های پساهبوط، که وان ایتالی «نفرین خدا» می‌نامد، لحظهٔ ناب انقطاع به پایان می‌رسد و قابیل برادرکشی می‌کند. وهلهٔ عشق و شهود به سرانجام می‌رسد و اجتماع دوباره سر بر می‌آورد. نکتهٔ حائز اهمیت این است که مرگ هابیل هیچ تأثیری بر روند و تسلسل اجتماع ندارد؛ خشونت، وارد چرخه‌ای نامیرا و تکراری می‌شود. درحقیقت، پس از مرگ هابیل که هم‌سرایان روایتش می‌کنند، هیچ تغییری در کاراکترها و صحنه‌پردازی رخ نمی‌دهد و جمود و انفعال پیش از هبوط بر اجرا حکم‌فرما می‌شود: آدم و حوا ساکن گوشه‌ای ایستاده‌اند و قابیل به هم‌سرایان گوش فرا می‌دهد. نفرین خدا که بر هستی‌شان سایه می‌اندازد، کاملاً رنگ‌وبوی اسطوره دارد. پس از برادرکشی، قوانین اجتماع، از سوی خدا سختگیرانه‌تر پیگیری می‌شود. در این راستا، هم‌سرایان نقش اسطوره‌ای خدا و اجتماعش را چنین بیان می‌کنند:

> زن اول: داستان‌های قدیمی رازی در دل دارند.
> زن دوم: زندان‌اند.
> زن سوم: کسی درونشان به زنجیره کشیده شده. (Ibid, 148)

اساطیر بازمی‌گردند و با ظاهری و طرحی متفاوت دوباره اعمال قدرت می‌کنند. اما آنچه مهم است، تجربه و گاهِ انقطاع در زنجیرهٔ اجتماع است. نانسی این وقفه در کارکرد و کارآمدی اجتماع را برای خودبازنگری و خودبازسازی هویت ارزشمند می‌داند.

۵. نتیجه‌گیری

این مقاله جستاری بود بر ابعاد سیاسی و اجتماعی تئاتر باز به نمایندگی ژان-کلود وان ایتالی،

نمایش‌نامه‌نویس معاصر امریکایی. نگارنده بر آن بود تا تعریفی متفاوت و اسلوب نقادی نوینی برای خوانش تئاتر سیاسی و سیاست در تئاتر ارائه دهد که به یُمنش افق‌های ناپیموده در باب هویت و اجتماع پیش روی خواننده گشوده شود. در این راستا، نظریات ژان-لوک نانسی، متفکر و جامعه‌شناس معاصر فرانسوی به‌کار بسته شد. از هم‌نشینی تئاتر باز و تفکرات نانسی می‌توان چنین نتیجه گرفت که سیاسی‌بودن یک اثر و کنش هنری لزوماً نیازمند فعل و گفتار رادیکال و ضدفرهنگ غالب نیست. یک اجرا می‌تواند بدون سیاست‌زدگی مرسوم در تئاترهای تجربی و پیشروی دهۀ شصت امریکا، روند شکل‌گیری و صیقل‌یافتن هویت در جامعۀ مغلوب و مبهوت رسانه و سرمایه را کنکاش کند و به‌چالش بکشد. وان ایتالی برای برائت‌جستن از تعابیر و سازه‌های نخ‌نمای سیاسی، مانند دموکراسی، آزادی و برابری که به‌زعم او راه به جایی نبرده است، به هستی‌شناسی روی می‌آورد، به نقطۀ صفر هویت که همان تمایل برای اشتراک و باهم‌بودن است. اجتماع و گرایش به هم‌گرایی، آبشخور مسئلۀ هویت است که به تعبیر نانسی اسطوره‌ای است و در بند بند وجود انسان رخنه می‌کند.

تئاتر باز با بازنمایی اسطورۀ اجتماع و مانورهایش برای اشتراک‌سازی بین مردم، با زاویۀ دیدی متفاوت به سیاست می‌نگرد. پس سیاست، تلاشِ گفتمانِ قدرت برای یکسان‌سازی بوده است. حال در واکنش به این دیدگاه اسطوره‌ای و گریزناپذیر، وان ایتالی تلاش می‌کند لحظاتی را در اجراهایش خلق کند که به واسطه‌اش، کاراکترها بر آماج یکسان‌ساز اجتماع، مانند رسانه و فرهنگ عام، فائق می‌شوند و اندیشه و نگرش‌های ناآزموده را می‌سنجند. در لحظۀ انقطاع در ضربان اجتماع، می‌توان گسست در هویت هم‌گرا و درنتیجه سنجش و پیمودن مرزهای نارفته را تجربه کرد. این همان گاهِ سیاسی حقیقی است که تئاتر باز در پی آن است، همان تجربۀ ناب قدم برداشتن در فضای نادیده‌ها، در قلمرو دیگری، در کارزار ناآزموده‌ها که اجتماع همواره سرکوب کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Open Theater
2. Jean-Claude van Itallie
3. Joseph Chaikin
4. Off-Off-Broadway
5. *America Hurrah*
6. *Interview*
7. *TV*
8. *Motel: A Masque for Three Dolls*
9. Megan Terry
10. Susan Yankowitz
11. Sam Shepard
12. Perfect People Exercise
13. Antonin Artaud
14. Jerzy Grotowski
15. Peter Weiss
16. John Arden
17. Peter Brook
18. The Living Theater
19. Jean-Luc Nancy

20. Hans-Ties Lehman, *The Postdramatic Theater*
21. Gene A. Plunka, *Jean-Claude van Itallie and the Off-Broadway Theater*
22. Eugene O'Neill
23. Gene A. Plunka, "Brecht, Artaud, Campbell: The Making of Jean-Claude van Itallie's *A Fable*"
24. Gene A. Plunka, "Artaud's Theatre of Cruelty on Route 666: Jean-Claude van Itallie's *Motel*"
25. Margit Sichert, "Theater as Collective Therapy: Jean-Claude van Itallie's *the Serpent*"
26. With
27. Martin Heidegger
28. Dasein
29. Being-with
30. Being-there
31. Being-present
32. Maurice Blanchot
33. Jacques Derrida
34. Community
35. Georges Bataille
36. *The Inoperative Community*
37. Inoperativity
38. Singular Beings
39. Singularization
40. Immanent
41. "La Comparution/The Compearance: From the Existence of Communism to the Community of Existence"
42. Self-love
43. Shattered Love
44. Interruption
45. *The Serpent: A Ceremony*
46. The Fantastic Boy
47. John F. Kennedy
48. Martin Luther King

فهرست منابع

- Diamond, Liz (1999), "Joseph Chaikin," *BOMB*, 68, 62-65.
- Kellogg, Catherine (2005), "Love and Communism: Jean-Luc Nancy's Shattered Community," *Law and Critiqu*e, 16, 3, 339-355.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, Jean-Luc Nancy, and Brian Holmes (1990), "The Nazi Myth," *Critical Inquiry*, 6, 2, 291-312.
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre,* Routledge, New York.
- McMahon, Laura (2008), "Lovers in Touch: Inoperative Community in Nancy, Duras and India Song," *Paragraph,* 31, 2, 189-205.
- Nancy, Jean-Luc (1991), *The Inoperative Community,* University of Minnesota Press, Minnesota.
- Nancy, Jean-Luc, and Tracy B. Strong (1992), "La Comparution/The Compearance: From the

Existence of Communism to the Community of Existence," *Political theory,* 20, 3, 371–398.

- Norris, Andrew (2000), "Jean–Luc Nancy and the Myth of the Common," *Constellations*, 7, 2, 272–295.
- Plunka, Gene A. (1996), "Artaud's Theatre of Cruelty on Route 666: Jean–Claude van Itallie's *Motel*," *South Atlantic Review,* 61, 1, 89–108.
- ––– (2002), "Brecht, Artaud, Campbell: The Making of Jean–Claude van Itallie's *A Fable*," T*he Comparatist,* 26, 1, 83–98.
- ––– (1999), Jean–Claude van Itallie and the Off–Broadway Theater, University of Delaware Press, Newark.
- Schmidt, Kerstin (2005), *The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama,* Rodopi, Amsterdam and New York.
- Schwarzmantel, John (2007), "Community as Communication: Jean–Luc Nancy and 'Being–in–Common'," *Political Studies,* 55, 2, 459–476.
- Sichert, Margit (2000), "Theater as Collective Therapy: Jean–Claude van Itallie's *the Serpent*," *American Studies,* 45, 2, 163–174.
- Van Itallie, Jean–Claude (2001), *America Hurrah and Other Plays,* Grove Press, New York.
- ––– (1976), *A Fable,* Dramatists Play Service Inc, New York.
- ––– (1966), "Playwright at Work: Off Off–Broadway," *The Tulane Drama Review,* 10, 4, 154–158.

Received: 2017/ 01/ 28
Accepted: 2017/ 06/ 22

The Common and Postmodern Identity: A Sociological Study of "Open Theater" in America

Narges Montakhabi Bakhtvar, Assistant Prof., Faculty of Foreign Languages, IAUCTB, Tehran, Iran.
Parisa Parvizi, Assistant Prof., Ershad Damavand Institute of Higher Education, Tehran, Iran.

Abstract

This essay is an attempt to study the contemporary "Open Theater" in America from a sociological point of view. Open Theater stages experimental performances in which society and the idea of being together or communality are radically challenged and questioned. Inclination toward being together is the main formulation behind the formation of identity in these plays. This essay studies Open Theater's conception of together-ness from the perspective of Jean-Luc Nancy's theories of the "communal" and "interruption." These plays view society as the product of communal impulses that reduce identity to passivity to become similar. Identity is the product of fictions imposed by power that withdraw differences and install similarities in the subjects. However, there are some situations in the performances in which the audience encounter activities and sensations that are totally unknown and unseen. These not-yet-experienced moments break the predetermined identity caused by media and popular culture and create new horizons for perception and interaction between the audience and the stage. As a result, this type of theater creates a dualism between the common and the uncommon shared and divided. This subverted binary can be considered as Open Theater's iconoclastic stance toward postmodern identity and politics. Now the ideas of commonality and communality become the target of scrutiny as they undergo momentary pause on the set. Open Theater, without the conventional politicization of the experimental theater in the 1960s and 70s, challenges identity formation in the American society dominated by media and capitalism. The scenography in Open Theater, along with character delineation, sets forth the process of communality and the pause in this process. Now the ideas of commonality and communality become the target of scrutiny as they undergo momentary pause on the set. The characters' presence is thus split between being communal or conformist (as in the case of following TV ads), and divided or nonconformist (as in the case of resisting the media codes of behavior and personality). The crucial point to bear in mind is that both of these features occur simultaneously during the performances, and there is no sharp contrast or dividing line between them. Thus, postmodern identity as depicted and performed in Open Theater is an unending struggle and dialectic between the fantasy of being communal and reality of being divided and self-divided. The reality and unreality of props and dolls brought on the set force the actors to react to their presence in anti-naturalistic gestures that pertain to the impossibility of making a firm decision between congruent and contingent. Contingency is created by the insertion and implantation of scenes in which the audience experience deep shocks via gestures and sounds that are far beyond the everyday and the previously-known. This is how this type of theater achieves radicalization of the idea of society and being social because the audience and the characters undergo coincidence of sociality and a-sociality. Open Theater is the arena for experiencing dualism in perception and identity to come up with new politics of theater without conventional social forms and rules.

Key Words: Open Theater, Society, Common, Unknown Situation, Postmodern Identity