theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

The Analysis of Kantian-Deleuzian Time in Tony Kushner's Play *A Bright Room Called Day*

Roxana Shahjani[1], **Behnoosh Akhavan**[2], **Behrooz Mahmoodi Bakhtiari**[3]

Receive Date: 29 November 2022, Accept Date: 27 September 2023
Doi: 10.22034/theater.2024.211614

Abstract

This paper offers an interdisciplinary analysis of Tony Kushner's play, *A Bright Room Called Day*, through the lens of Gilles Deleuze's interpretation of Immanuel Kant's philosophy. This study investigates how postmodern poetics are shaped by Kant's first principle –"the time is out of joint"– and his fourth principle – "the disorder of all senses" –. Together, these concepts generate what can be termed as The Drama of Disordered Relationships, a framework that reveals the complexities of human interactions in the context of political turmoil. The analysis focuses on two primary dimensions within Kushner's work. First, it examines the characters' attempt to establish a common ground or "Cardo" that is subjugated to the ideals of communism. However, this endeavor is ultimately portrayed as doomed to failure due to the unhinged nature of time, which disrupts any possibility of a cohesive narrative or shared understanding among the characters. Second, the paper explores how this disjointed temporal framework and the resulting disorder of the senses disturb the artistic and literary relationships among events in the play. This disruption challenges the organic unity typically found in classical drama, emphasizing a departure from traditional narrative structures and highlighting the fragmented experience of reality. As a result, the interplay between unhinged time and chaotic relationships complicates or in other words, makes representation of art impossible within Kushner's work. The findings suggest that the principles derived from Kantian philosophy not only illuminate the thematic concerns of *A Bright Room Called Day* but also reflect broader anxieties regarding meaning, coherence, and artistic representation in contemporary literature. This study contributes to an understanding of how philosophical frameworks can inform literary analysis, particularly in works that grapple with complex socio-political themes and the challenges posed by modernity.

Keywords: Gilles Deleuze, Tony Kushner unhinged Time, the disorder of all senses, *A Bright Room Called Day*, the impossibility of representation

1. PhD Candidate in English Literature, International Kish Campus, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: shahjani1974@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Foreign Languages and Literature, AL Zahra University, Tehran, Iran. Email: behnooshakhavan@gmail.com
3. Associate Professor of Performing Arts Department, Faculty of Music and Performing Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: mbakhtiari@ut.ac.ir

تحلیل زمان کانتی-دلوزی در نمایشنامهٔ «اتاق روشنی به نام روز» اثر تونی کوشنر[1]

رکسانا شاه‌جانی[2]، بهنوش اخوان[3]، بهروز محمودی بختیاری[4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۵
صفحهٔ ۹ تا ۲۳
Doi: 10.22034/THEATER.2024.449660.1051

چکیده

پژوهش حاضر تحلیل بینارشته‌ای نمایشنامهٔ *اتاق روشنی به نام روز* اثر تونی کوشنر بر اساس خوانش دلوز از فلسفهٔ کانت است. بر اساس این تحقیق بی‌چفت‌وبست بودن زمان طبق قاعده اول کانتی و همچنین بی‌نظمی حواس طبق قاعدهٔ چهارم آن، منتج به بوطیقایی پسامدرن می‌شود که شاید بتوان آن را نمایشنامهٔ روابط به‌هم‌ریخته نامید. مطالعهٔ حاضر *اتاق روشنی به نام روز* را طبق قواعد کانتی از دو جهت بررسی می‌نماید: اول آنکه، تلاش شخصیت‌ها برای ایجاد محوری تحت عنوان لولا در بافت زمانی از لولا گریختهٔ دلوزی امری محال است. به‌عبارت‌دیگر، تقلای آنها برای رسیدن به یک زمینهٔ مشترک ذیل مفهوم کمونیسم محکوم به شکست است. دوم آنکه، از چهارچوب دررفتگی زمان و به‌تبع آن بی‌نظمی حواس، روابط هنری-ادبی میان حوادث را نیز هم به هم می‌ریزد. به‌طوری‌که وحدت و یکپارچگی ویژه به مفهوم کلاسیک در این اثر وجود ندارد. ازاین‌رو می‌توان نتیجه گرفت بی‌چفت‌وبستی زمان که کنش‌های بدون توالی و ازهم‌گسیخته را به دنبال دارد و به‌هم‌ریختگی قوا که ماحصل بی‌نظمی حواس است مقوله بازنمایی را امری محال و غیرممکن می‌سازد.

واژگان کلیدی: ژیل دلوز، تونی کوشنر، اتاق روشنی به نام روز، مفهوم زمان، بی‌نظمی حواس، عدم بازنمایی

پرتال جامع علوم انسانی

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ دکتری خانم رکسانا شاه‌جانی، با عنوان «بررسی تحلیلی بوطیقای تقلید و ضد تقلید در منتخبی از نمایشنامه‌های سیاسی کاریل چرچیل و تونی کوشنر: گفت‌وگویی میان ژیل دلوز و ارسطو» در رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی دانشکدهٔ زبان‌های خارجه دانشگاه پردیس بین‌المللی کیش با راهنمایی دکتر بهنوش اخوان و مشاورهٔ دکتر بهروز محمودی بختیاری است.

۲. دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات انگلیسی، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران،تهران،ایران
Email: shahjani1974@gmail.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی،دانشکده زبان‌های خارجه، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
Email: behnooshakhavan@gmail.com

۴. بختیاری دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی،دانشگاه تهران تهران، ایران
Email: mbakhtiari@ut.ac.ir

Doi: 10.22034/THEATER.2024.449660.1051

درآمد

زمان و ماهیت آن در تاریخ فلسفه قدمتی دیرینه دارد به‌گونه‌ای که کمتر فیلسوفی می‌توان یافت که دربارهٔ آن اظهارنظر نکرده باشد. در بین فلاسفه پیش از سقراط مبحث شدن یا تغییر در برابر بودن یا ثبوت مهم‌ترین مسئله فلسفی بود. برای مثال، به باور هراکلیتوس[۱] حقیقت یک سیال است و پیوسته در حال تغییر: «هرگز نمی‌توانید در یک رودخانه دوبار قدم بگذارید چراکه آب همواره به‌سوی شما جریان دارد. ما هم هستیم، هم نیستیم. هیچ بودی حقیقت ندارد، بلکه همه‌چیز در حال شدن است» (Heraclitus, DK22B12). در مقابل زنون[۲] اعتقاد داشت تنها ثبوت حقیقی است. از نظر او حرکت همان تغییر بود و تغییر همان زمان (Aristotle, 1991: 239b5-9). به‌طورکلی، لب دیدگاه فلاسفهٔ باستان دربارهٔ ماهیت و مفهوم زمان را می‌توان ترکیبی از دیدگاه افلاطون و ارسطو دانست. به این مضمون که زمان کمیتی متصل و غیرثابت است مستقل از اشیاء خارجی، به‌طوری‌که اشیاء با قرار گرفتن در آن، سیال، جاری و گذرا می‌شوند.

در دوران قرون‌وسطی، سنت آگوستین[۳] در دفتر یازدهم از کتاب *اعترافات* ابتدا دربارهٔ چیستی زمان و سپس دربارهٔ وجود زمان سخن می‌گوید. در باب وجود زمان، از نظر آگوستین، ظاهراً زمان گذشته و آینده وجود بالفعل ندارند و زمان را به حال گذشته یا همان حافظه، حال یا همان شهود بی‌واسطه و حال آینده یا همان انتظار تقسیم می‌کند. بنابراین، آگوستین برای زمان یک وجود ذهنی و ادراکی قائل است (آگوستین، ۱۳۸۷: ۳۲۱). در قرن هجدهم، عصر روشنگری، کانت زمان را یکی از دو شرط هر نوع شهود حسی می‌داند و حتی به برتری زمان بر مکان تأکید دارد و معتقد است مکان از طریق زمان است که می‌تواند وارد ذهن شود. از نظر کانت در بحث متافیزیک زمان تصوری تجربی برگرفته از تجربه نیست. منظور از تجربه نه به معنای متعارفی که تجربه‌گرایان توصیف می‌کنند بلکه تجربه به معنایی که ذهن به جهان اعاده کرده است. (راه‌بار، ۱۳۹۷: ۸۷) این ذهن است که به تجربه بیرونی معنا می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر، کانت زمان را صورت ذهنی می‌داند و ساختار پیشین ذهن سازندهٔ مکان و زمان است.

در دوران پسامدرن نیز مسئلهٔ زمان مورد توجه فلاسفه ازجمله ژیل دلوز[۴] فیلسوف فرانسوی بوده است که بر مبنای آن وی درصدد پویایی بخشی به اندیشه و تفکر بود. در مبحث زمان، ژیل دلوز درواقع متأثر از آراء هنری برگسون[۵] است اما نوآوری‌های کانت در فلسفه و خلق مفاهیم جدید سبب شد تا دلوز سراغ کانت هم برود.

او با دوری از تفکر استعلایی عصر روشنگری نوعی فلسفه درون ماندگار[۶] را اساس تفکر فلسفی خویش قرار می‌دهد که اصول آن را با نوآفرینی افکار فیلسوفانی همچون اسپینوزا و نیچه بنیان می‌نهد. چراکه در کتاب *فلسفه چیست؟*، ژیل دلوز و فلیکس گتاری[۷] فلسفه را «خلق مفاهیم در گستره درون بودن یا درون ماندگاری» (دلوز و گتاری، ۱۳۹۳: ۱۱) می‌دانند. اما سؤال اینجاست که چه وفاق و هماهنگی می‌توانند بین یک فیلسوف عصر خردمندی مانند کانت و یک فیلسوف عصر پسامدرن مانند دلوز وجود داشته باشد؟ درواقع هیچ؛ دلوز در دهه شصت میلادی کانت را دشمن خود اعلام کرد (Lambert, 2012: 346) و درست به دلیل همین عدم تناسب است که دلوز به فلسفه کانت روی می‌آورد. از نظر دلوز همه نوآوری‌ها و خلاقیت کانت در حوزهٔ فلسفه مفهوم زمان است. کانت درواقع استنتاجی کاملاً جدید از زمان ارائه می‌دهد که تماماً با درک کلاسیک از زمان متفاوت است.گفتار فعلی، با رویکردی پساساختارگرایانه به مقوله زمان

می‌پردازد و فلسفه به همراه ادبیات، با تأکید بر نمایشنامه تلاش می‌کند تا علاوه‌بر تحلیل مفهوم زمان کانتی-دلوزی، این پرسش را پاسخ دهد که «مفهوم جدید زمان چه تغییری بر روند روایت نمایشنامه ایجاد می‌کند؟» و از این رهگذر ژانر جدیدی در حیطهٔ نمایشنامه ارائه نماید. لذا براساس گفتمان فوق هدف فلسفه، ادبیات و کلا هنر بازنمایی نیست بلکه تولید آفرینش‌گرانه است. این گفتار با روش کیفی و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است. به‌این‌ترتیب که در ابتدا مفهوم زمان از منظر دلوز و کانت مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس مفهوم تغییر یافته زمان در نمایشنامه *اتاق روشنی به نام روز* اثر تونی کوشنر[۸] تحلیل خواهد شد.

پیشینهٔ تحقیق

ذکر این نکته ضروری است که نگارندگان مقالهٔ حاضر تا این تاریخ به مقاله یا رساله‌ای برخورد نکردند که مشخصاً به بررسی نمایشنامهٔ *اتاق روشنی به نام روز* پرداخته باشد.

مفاهیم نظری

دلوز در کتاب *فلسفه نقادی کانت: رابطه قوا*، فلسفه کانت را در چهار قاعده تبیین می‌کند: چهار قاعدهٔ شاعرانه که می‌تواند فلسفهٔ کانت را خلاصه کند (دلوز، ۱۳۹۴: ۱۳). این چهار قاعده عبارت‌اند از: ۱) قاعدهٔ بزرگ «هملت»[۹]، ۲) قاعدهٔ «رمبو»[۱۰]، ۳) قاعدهٔ «کافکا»[۱۱] سومین جنبهٔ انقلاب کانتی است که می‌توان آن را در قواعدی شبیه به قواعد کافکا مشاهده کرد. طبق این قاعده «خیر آن چیزی است که قانون می‌گوید» و ۴) قاعدهٔ «بی‌نظمی همه حواس»[۱۲] (دلوز، ۱۳۸۶: ۱۵). دلوز، قاعدهٔ اول، یعنی قاعدهٔ هملت را تحت این عنوان می‌نویسد: «زمان بی چفت و بست است. زمان بدون لولاست. واژهٔ کاردو[۱۳] در زبان لاتین بر تبعیت زمان در چهار جهت اصلی دلالت می‌کند، جهاتی که حرکت ادواری که توسط زمان اندازه‌گیری می‌شود از میان آنان می‌گذرد» (دلوز، ۱۳۸۶: ۱۹). از نظر کانت زمان مقوله‌ای ذهنی است و این درست برخلاف فلسفهٔ پیشین است که زمان را تابع چیزی بیرون و غیر از خود می‌داند (محبوبی، ۱۳۹۰: ۱۵). حالا در فلسفه کانت، زمان از طبیعت تبعیت نمی‌کند و درونی شده است. به‌عبارت‌دیگر زمان صورتی است که تحت لوای آن سوژه بر خود اثر می‌گذارد. زمان مربوط به «من» است نه طبیعت. بدین طریق، معنا و مفهوم و کاربرد زمان، از نگرگاه دلوز، در دوران معاصرش عوض می‌شود و سنگ بنای این تغییر مفهوم زمان را دلوز در یکی از آثار سترگ نمایشنامه‌نویسی یعنی *هملت*[۱۴] اثر ویلیام شکسپیر[۱۵] می‌جوید. بدین معنا که طبق نظر دلوز، تغییر نگرش نسبت به زمان را به جای فلسفه و فیزیک، می‌توان به‌طور اعم در ادبیات و به‌طور اخص در نمایشنامه، آن هم در نمایشنامهٔ عصر رنسانس یافت که این امر خود حاکی از برتری و یا افضل بودن ادبیات بر فلسفه و حتی علم است (که در اینجا مدنظر نگارنده نمی‌باشد). این دررفتگی زمان از لولا موجب تغییرات بنیادی نه‌تنها در مفهوم خود زمان، بلکه در مفهوم حرکت هم می‌شود زیرا بدین ترتیب، زمان تابع حرکت نیست بلکه برعکس، این حرکت است که تابع زمان است و زمان هر چه بگوید حرکت بردهٔ بی‌چون‌وچرای آن است: «این بی چفت و بست بودن زمان به معنای واژگونی رابطه حرکت-زمان است. اکنون حرکت است که تابع زمان است. همه‌چیز ازجمله خود حرکت تغییر می‌کند. ما از هزارتویی به هزارتویی دیگر می‌رویم» (دلوز، ۱۳۸۶: ۱۸).

این نوع نگرش به زمان و سپس نسبت به حرکت، باعث تغییر در مناسبات هر کار

Doi: 10.22034/THEATER.2024.449660.1051

کردی از حیات و زندگی است، حال این کارکرد هر چه می‌خواهد باشد، کارکردی همانند ورزش، هنر، فلسفه، دین و علم. قطع به یقین ذیل ساحت هنر، نمایشنامه را هم تحت‌الشعاع خود قرار خواهد داد و قطعاً این نمایشنامه می‌تواند نمایشنامهٔ معاصر دلوز هم باشد. در ادامهٔ بحث، پیرامون مفهوم زمان، دلوز چنین عنوان می‌کند: «تعریف زمان دیگر توالی نیست، زیرا توالی فقط به اشیاء و حرکاتی مربوط می‌شود که در زمان‌اند» (دلوز، ۱۳۸۶: ۱۴). اگر زمان توالی نباشد، مفهوم پی‌رنگ نمایشنامه هم از ارسطو به این‌سو، نیاز به بازنگری و بازخوانی دارد. زیرا از نظر ارسطو، نمایشنامه دارای آغاز، میانه و پایان است و به همین دلیل دارای نظم و توالی است و به علت همین نظم و توالی است که هنرمند برخلاف رأی افلاطون دیوانه انگاشته نمی‌شود (Hall, 1963: 10). اگر این‌گونه باشد که نمایشنامهٔ مدنظر دلوز، چارچوب و ساختارهای نظری و عملی نمایشنامهٔ ارسطویی را به هم بریزد، دو احتمال پیش خواهد آمد:

۱) نمایشنامه چه محاکات یا میمسیس[۱۶]، تقلید[۱۷] یا بازنمایی[۱۸] واقعیت در طبیعت باشد چه نباشد، چون حرکت در نمایشنامه و توالی حرکات منتهی به حوادث و وقایع، تابع زمان بی‌چفت و بست هستند، بنابراین بند و بست و یا پی‌رنگ نمایشنامهٔ ارسطویی، اساساً نمی‌تواند تابع هیچ‌چیز و هیچ‌کس در بیرون از خود یعنی طبیعت باشد.

۲) کنش یا اکشن[۱۹] نمایشنامه در وحدت‌های سه‌گانهٔ[۲۰] ارسطویی، از بنیاد با دو عنصر دیگر خود یعنی زمان و مکان کاملاً تباین و تفاوت دارد و می‌تواند باری به هر جهت و احتمالاً سرشار از جنون و بی‌نظمی و بی‌سروسامانی یا عدم سازمان‌دهی باشد. آنچه می‌توان از دو اصل فوق نتیجه گرفت، می‌تواند به شرح ذیل باشد:

ـ احتمالاً همان‌طورکه ارسطو در کتاب‌اش به نام *مابعدالطبیعه* می‌نویسد، بازنمایی امری غیرممکن است زیرا بی‌نهایت سقراطِ ناشناخته وجود دارد که بازنمایی آنها از طریق هنر امکان‌پذیر نیست (Arisotle, 2009: 1038a-1038b).

ـ احتمالاً چون زمان بدون چفت‌وبست و لولا است و کنش دارای هیچ توالی خاص و منظمی نیست، این کنش یا کنش‌ها می‌توانند به هر شکل و ترتیبی که بی‌نظم است، بدون توالی کنار هم قرار بگیرند که با آنچه واقعاً در طبیعت روی می‌دهد منافات دارد و در تباین است و این تباین و تفاوت هم امری مکرر است. بنابراین امکان بازنمایی را در هنر نمایشنامه به حداقل ممکنه‌اش برساند.

۳) احتمالاً زمانی که توالی و نظمی بر وقوع وقایع پی‌رنگ نمایشنامه حاکم نباشد- فرضاً، پایان نمایش قبل از آغازش و یا قبل از میانه‌اش اتفاق بیفتد- نمایشنامه تابع هیچ سازمان‌دهی نخواهد بود. با استناد به آنچه دلوز در کتاب *فرانسیس بیکن: منطق احساس*[۲۱] مطرح می‌کند به «ساده‌ترین ترفند لازم و همانا کافی برای در امان ماندن از بازنمایی، برهم زدن روایت و فرار از تصویرگری و آزاد ساختن فیگور[۲۲] است» (دلوز، ۱۳۹۳: ۵۱).

قطعاً برای برهم زدن روایت و آزاد ساختن فیگور، نیاز به درهم شکستن ساختار و سازمان روایت، تصویر و فیگور است و یا اصطلاحاً قرار است چفت‌وبست یا لولای روایت و تصویر و فیگور را هم به سمت‌وسوی دررفتگی یا بی‌لولایی یا بی چفت و بستی یا چفت‌وبست گریزی ببریم.دلوز در کتاب *انسان و زمان آگاهی مدرن* بی چفت و بست بودن زمان را این‌گونه شرح می‌دهد:

زمان مانند یک مار حلقه خود را باز می‌کند، زمان خود را از شر هرگونه تبعیت از حرکت یا طبیعت می‌رهاند. زمان در خود و برای خود بدل می‌شود. زمان، محض و تهی

می‌شود. زمان دیگر چیزی را اندازه نمی‌گیرد. زمان بی‌حدومرز بودن خود را بر عهده گرفته است. زمان از لولاهایش در رفته است، یعنی از تبعیتش از طبیعت خارج شده است؛ اکنون این طبیعت است که تابع زمان است. به‌اجمال می‌توانم بگویم که کل فلسفه باستان، حتی در پیچیده‌ترین اشکال خود مدعی تبعیت زمان از طبیعت است... زمان از لولا در رفته است، یعنی دیگر تابع مقدار حرکت نیست، و برعکس، حرکت کاملاً تابع زمان می‌شود... و این نوع عمل است که جهان توسط آن خود را تهی می‌کند؛ [و] به بیابانی بدل می‌شود... و ادیپ[۲۳] در آن سرگردان است (دلوز، ۱۳۹۶: ۴۰).

به اعتبار متن فوق می‌توان چنین گفت که دلوز رد پا یا بنیاد این دررفتگی لولای زمان را در نمایشنامه‌های پیش‌ازمیلاد یا دوران باستان هم، *اودیپ شهریار* سوفکل[۲۴] (Sophocles, 1998)، وا می‌کاود و با استناد به همین نکته نتیجه آن می‌شود که نمایشنامه از منظر دلوز، به‌مثابه ژانر ویژهٔ ادبی یا هنری، تعریف و توصیف فرانوین یا پسامدرنی از زمان را ارائه می‌دهد. دلوز جزء معدود فلاسفه یا متفکرانی است که به این اکتشاف در ادبیات و هنر دست پیدا کرده است و تجلی پراکسیس (عملی) این نظر یا ایده را به‌راحتی در نمایشنامه‌های باستان هم پیگیری می‌کند. و تعبیر ارسطو از زمان همان موضوعی است که وی با تمام عظمت و سیطره‌اش در باب نظریه‌پردازی ادبی در بوطیقای هنر و ادبیات به‌ویژه نمایشنامهٔ -تراژدی- از ادراک و دریافت آن باز مانده است. درواقع از دیدگاه دلوز «زمان تابع حرکت است، تبعیت زمان از حرکت... نگرشی است که به ارسطو بازمی‌گردد و کل فلسفهٔ یونانی را شامل می‌شود» (دلوز، ۱۳۹۶: ۴۸). بدین منوال، دیالوگ میان ارسطو و دلوز، از دوران باستان تا دوران پسامدرن، یعنی عصر دلوزی- به‌زعم فوکو[۲۵] - پیرامون مقوله یا مفهوم زمان می‌تواند مفهوم زمان در نمایشنامه و کنش موجود در آن را از دوران باستان تا دوران پسامدرن پوشش دهد که وجه اشتراک هر دوی آنها در امکان‌ناپذیری بازنمایی نمود پیدا می‌کند. اولین بارقه‌های عدم امکان بازنمایی در *متافیزیک* ارسطو[۲۶] و نه در *بوطیقایش*[۲۷] و در آثار دلوز و وجه مایز آن دو در مفهوم پسامدرن زمان آشکار می‌گردد. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که در نمایشنامه باستان و رنسانس، چون سیر توالی زمانی و علی-معلولی ارسطو بر پی‌رنگ نمایشنامه حاکم نیست، وقایع کلیدی داستان به‌راحتی به‌خودی‌خود جابه‌جا می‌شوند و یا به‌عبارت‌دیگر هرگاه خود بخواهند اتفاق می‌افتند. به‌طور مثال، در تریلوژی *اورستیا*[۲۸] (Aeschylus, 2009: 1-50) هنگامی که کلایتمنسترا[۲۹]، همسرش، آگاممنون[۳۰]، را می‌کشد، مجازاتش از قبل، پیش از قتل آگاممنون موجود است: «اما در لحظه‌ای که کلایتمنسترا او را می‌کشد، یعنی عمل تجاوزگرانه و ناعادلانه یا به‌عبارتی عمل تجاوز از حد، تاوان پیشاپیش اینجاست» (دلوز، ۱۳۹۶: ۵۲). و این در حالی است که در فراشد عادی و معمولی و اصطلاحاً منطقی حاکم بر زندگی انسان عادی، تا کسی جرم یا جنحه‌ای را مرتکب نشود، هرگز مجبور نیست تاوان آن را پس بدهد؛ اما تاوان اودیپ پیش از ارتکاب عمل - قتل پدر و ازدواج با مادر- از پیش در زندگی ادیپ تعیین شده است: صدور حکم مرگ ادیپ از سوی پادشاه که پدر اوست و تبعید وی از دوران نوزادی و کودکی - طبق پیشگویی پیشگویان. بدین دلیل است که دلوز براساس نظر هولدرلین[۳۱] سوفکل را بنیان‌گذار نمایشنامه مدرن می‌داند هرچند که در دوران باستان می‌زیسته است. دلوز می‌نویسد: «این در حالی است که هولدرلین در صفحاتی باشکوه می‌گوید: نوآوری سوفکل چیست؟ سوفکل از چه جهت سرانجام معنای

Doi: 10.22034/THEATER.2024.449660.1051

تراژدی مدرن را بنیان می‌نهد؟ او نخستین کسی است که زمان را از انحنا خارج می‌کند. این زمان ادیپ است» (دلوز، ۱۳۹۶: ۵۳).

بر طبق آنچه در ابتدای مقاله بیان گردید، از نظر دلوز چهارمین قاعده «بی‌نظمی حواس» است: «همان‌طورکه رمبو[۳۲] می‌گوید بی‌نظمی حواس یا کاربرد نامنظم همه قوا را می‌توان چهارمین قاعده کانتِ عمیقاً رمانتیک در نقد قوه حکم[۳۳] دانست» (دلوز، ۱۳۸۶: ۱۹). طبق نظر رمبو منظور از بی‌نظمی همه حواس درواقع بی‌نظمی همه قوای مد نظرِ کانت است: «این قوا عبارت بودند از: حس بیرونی، حس درونی، تخیل، فاهمه و عقل... که همه آنها قابلیت داشتن روابطی آزاد و نامنظم دارند» (دلوز، ۱۳۸۶: ۱۷). بدین‌سان، از این رهگذر می‌توان به نتایج ذیل دست یافت:

۱) بی‌نظمی قوا خود به بی‌نظمی روابط میان قوا هم منتهی می‌شود، ۲) بی‌نظمی قوای کانتی می‌تواند نظم حاکم بر قوه، فعل و فقدان ارسطویی را هم برهم زده و زیر سؤال ببرد، ۳) بی‌نظمی حاکم بر قوه و فعل و فقدان ارسطویی می‌تواند به بی‌نظمی روابط میان آنها هم منتهی شود، ۴) بی‌نظمی حاکم بر روابط میان قوه و فعل و فقدان هم می‌تواند بسیاری از هنجارها و استانداردهای حاکم بر هنر و زیبایی را به هم بریزد. و این به‌هم‌ریختگی حاصل از بی‌نظمی قانون یا قاعده چهارم کانتی، می‌تواند به بوطیقایی پسامدرن بینجامد. حداقل در زمینه سنت‌های نمایشنامه‌نویسی ماقبل خود که شاید بتوان آن را نمایشنامه *روابط به‌هم‌ریخته*[۳۴] نام نهاد و مثال بارز آن را می‌توان در نمایشنامه‌های متعدد باستان، رنسانس و معاصر به‌کرات مشاهده کرد: ادیپ که پسر خانواده است، پدر خانواده می‌شود و با مادر خود ازدواج می‌کند، عموی هملت .کلادیوس[۳۵].، پدر هملت را می‌کشد و با مادر هملت -ملکه- ازدواج می‌کند و عموی هملت می‌شود پدر هملت، مادر هملت می‌شود زن‌عموی هملت و بدین ترتیب روابط خانوادگی موجود میان شخصیت‌های کلیدی نمایشنامه دچار بی‌نظمی و به‌هم‌ریختگی می‌شود و این روابط آن‌قدر پیچیده می‌شوند که اعضای یک خانواده یا یک قبیله، یک قوم، یا ایل یا تبار یا نژاد، و غیره رُوَدررُوی هم می‌ایستند و کمر به نابودی و حذف یکدیگر می‌بندند و اینجاست که نه‌تنها زمان از لولایش برون می‌جهد، بلکه اصالت روابط خانوادگی معمول و مطلوب از هم می‌گسلد و اصطلاحاً از چفت‌وبست در می‌رود: دختران *شاه‌لیر*[۳۶] (Shakespeare, 2009) در برابر پدر خود قد علم می‌کنند و خانواده از درون شروع به ویرانی و انحطاط می‌کند و خانواده سلطنتی از هم فرومی‌پاشد. خاندان سلطنتی کرئون[۳۷] در *آنتی‌گونه*[۳۸] (Sophcles, 1990) نیز از درون شروع به انحطاط و ویرانی می‌کنند. آنتی‌گونه و همسرش، پسر کرئون، خودکشی می‌کنند، ادیپ خود را کور می‌کند و سر به بیابان می‌گذارد و دخترش همانند کوردلیا[۳۹] در *شاه‌لیر* در رکاب پدرش باقی می‌ماند تا تسکین‌دهنده آلام پدر ـ شاهی از تخت‌وتاج افتاده ـ باشد. درصورتی‌که این درواقع نمایشنامه روابط ازهم‌گسیخته خانوادگی و غیره است که تاوان و مجازات هر شخصیتی پیشاپیش محتوم و معلوم است. زیرا روابط حاکم بر قوا و زمان از کانون و لولا در رفته‌اند و قوه و فعل و فقدان مکرراً پیش از هم و پس از هم، پس‌وپیش شده‌اند و تابع حرکت عادی و طبیعی طبیعت و واقعیت نیستند بلکه منطق تابع زمان از لولا در رفته و روابط ازهم‌گسیخته‌اند که طبیعت را تابع زمان می‌کند. بنابراین پسر می‌تواند با مادرش ازدواج کند، دختر می‌تواند با پدرش درافتد و حکومتش را براندازد، برادر می‌تواند با پادشاه ولی‌نعمتش درافتد و او را به قتل برساند، *مکبث* می‌تواند سر از تن ولی‌نعمت خود جدا کند و به‌ناحق به حکومت برسد و تاوان و مجازاتش هم از پیش معین و مشخص باشد.

خلاصهٔ نمایشنامهٔ *اتاق روشنی به نام روز*[۴۰]

نمایشنامهٔ *اتاق روشنی به نام روز* (Kushner, 1987) روایتی است از سایهٔ فاشیسم بر روزگار شخصیت‌های نمایش که از وحشت فراگیر شدن نکبت فاشیسم در رنج زیسته‌اند. در دو سال آخر حیات پرتلاطم جمهوری وایمار[۴۱]، اولین جمهوری دموکراتیک آلمان، اگنس اگلینگ، بازیگر درجه‌دوی سینمای آلمان در آپارتمانی در برلین زندگی می‌کند. شب سال نوست و گرگور بازوالد (باز) یک هم‌جنس‌گرا که برای موسسه جنسیت انسانی برلین[۴۲] کار می‌کند، آنابلا گوچلینگ، حدوداً چهل‌ساله هنرمندی کمونیست و طراح گرافیک، و ویلتنینک هس، فیلم‌بردار سینمایی و تبعیدی مجار که یکی از چشمانش را از دست داده است، در خانهٔ اگنس جمع‌اند و از داشتن امنیت خوشحال هستند. اما با روی کارآمدن حزب نازی این خوشحالی رنگ می‌بازد و ترس و وحشت بر زندگی آنها سایه می‌افکند. آن‌قدر که هرکدام از آنها ناخواسته و به‌اجبار ترک وطن می‌کنند به‌جز اگنس. با توجه به اینکه این نمایشنامه پست‌مدرن است پلات و پی‌رنگ مشخصی ندارد. آیندهٔ شخصیت‌های نمایشنامه و مردم آن روزگار متأثر از بی‌عملی و انفعال آنها در مقابل حزب نازی است. در این اثر شخصیت زیلا کتز که در گوشه‌ای در همان آپارتمان میزی مملو از کتاب دارد زمان و روند نمایش را به هم می‌ریزد. یعنی مخاطب هم‌زمان هم نظاره‌گر رویدادهای گذشته است و هم در جریان رخدادهای زمان زیلا که به دوران ریاست جمهوری رونالد ریگان بازمی‌گردد. درواقع به نظر می‌رسد زیلا شخصیت تغییر یافته و به‌روز شده اگنس است.

بحث و گفت‌وگو: *اتاق روشنی به نام روز*

همان‌گونه که از نام نمایشنامهٔ *اتاق روشنی به نام روز* اثر تونی کوشنر، نمایشنامه‌نویس آمریکایی، برمی‌آید اتاقی، مکانی یا فضایی موجود است که روز به‌مثابه فصلی از فصول زمان نامیده می‌شود؛ بدین معنا که درواقع مکان در این نمایشنامه، از عنوان نمایشنامه تا پایان آن، چونان زمان انگاشته می‌شود. بدین مفهوم که معنای مکان در قالب شاکله زمان تعبیر می‌شود و درواقع وقایعی که در ظرف مکان روی می‌دهند، اساساً بر پایهٔ زمان واقع استوار هستند. این مهم یادآور مفهوم «کرونوتوپ»[۴۳] میخائیل باختین در کتاب *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان* است. او به پیروی از کانت استدلال می‌کند که زمان و مکان از یکدیگر جدا نیستند و کلیت واحدی را تشکیل می‌دهند؛ آنها لازم و ملزوم یکدیگرند. به گمان او اگر نویسنده در کار خود موفق بوده باشد در اثر او زمان در مکان تبلور پیدا می‌کند و مکان هم با تغییر زمان دگرگون می‌شود. به این معنا که می‌توانیم زمان را در مکان‌های جهان واقعی اطرافمان و همچنین در حرکت انسان در این مکان‌های واقعی ببینیم. بنابراین کرونوتوپ مفهومی است که واقعیت را به کار می‌گیرد (باختین، ۱۳۸۷: ۱۳۷) و یا به عبارت بهتر، این وقایع درواقع در مکان‌اند که از زمان تبعیت می‌کنند و نه برعکس آن و این مهم از عنوان نمایشنامه هم پیداست. و اگر هم به سراغ بازی‌های زبانی آماتور و ناسنجیده از واژگان عنوان برویم و به این ترجمه به‌ظاهر اشتباه و ناشیانه از عنوان بپردازیم: یک اتاق (مکان-فضا) روشن به روز (زمانی روشن) زنگ می‌زند یا آن را صدا می‌زند یا می‌نامد، شاید معنایش آن است که یک مکان روشن در جست‌وجوی زمانی روشن است که احتمالاً سایر زمان‌های اطراف آن مکان روشن (حداقل به‌ظاهر روشن) روشن نیستند و یا احتمالاً تیره و تارند و احتمالاً ازجمله زمان‌های اطراف آن مکان روشن، می‌توان به زمان‌های ماقبل آن و یا مابعد آن اشاره کرد که احتمالاً تیره‌وتار بوده‌اند و یا خواهند بود. زیرا اگر زمان ماقبل آن مکان

Doi: 10.22034/THEATER.2024.449660.1051

به‌مثابه یک واقعه یا رویداد روشن باشد، لذا نیازی به ایجاد تحول و تغییر و تفاوت در وضع موجود و یا مستقر اکنون آن مکان نمی‌باشد. پس به‌احتمال‌زیاد وضعیت آن مکان روشن مورد نظر پیش از وضع موجود در وضعیتی تیره‌وتار بوده است و یا احتمالاً افق یا چشم‌انداز آینده آن مکان در آینده (زمان) چندان روشن به نظر نمی‌رسد و یا پیش‌بینی نمی‌شود به همین دلیل ساکنان آن مکان این نیاز را احساس نمی‌کنند که باید دست به اقدامی بزنند. نتیجه آن‌که یا گذشتهٔ اکنون آن مکان منحط است یا چشم‌انداز آینده‌اش یا آن‌که هر دو موارد مصداق دارند. اگر این‌چنین باشد، معنایش آن است که طبق قانون اول مدنظر دلوز در *فلسفه نقادی کانت*، زمان از لولا یا چفت‌وبستش دررفته است و احتمالاً تاوان یا جریمهٔ عمل ساکنان مکان (اتاق روشن) از پیش آنجاست و درواقع تلاش‌های ساکنان برای ایجاد کانون یا محوری کاردو- تحت عنوان لولا در بافت زمانی از لولا گریخته دلوزی در نمایشنامهٔ تونی کوشنر امری بیهوده است. بدین معنا که تلاش و جهش انقلابیون کمونیسمی و کارگران پرولتاریایی برای تغییر وضع مستقر و نتیجهٔ آن یعنی انحطاط و شکست و بازگشت به وضعیت ناگوار و نامطلوب پسین از پیش آنجاست و مصداق پیروزی نازیسم هیتلری در انتخابات است، که این خود نتیجه روابط به‌هم‌ریخته و نامنظم میان افراد و احزاب موجود است. زیرا درواقع تلاش‌های آنها برای رسیدن به یک کاردو لولا- یا زمینهٔ مشترک[۴۴] ذیل مفهوم کمونیسم[۴۵] محکوم به شکست است: تلاش برای یافتن زمینه مشترک در میان توده‌های پرولتاریایی[۴۶] کوششی از قبل شکست‌خورده است. این دقیقاً مصداق نمایشنامهٔ روابط از هم‌گسیخته‌ای است که دلوز از سوفکل تا دوران معاصر آن را می‌جوید. با توجه به دلایل فوق‌الذکر، به نظر می‌رسد امکان تحلیل این نمایشنامه براساس نظریات پل ریکور[۴۷] شایسته‌تر باشد. این فیلسوف با تأسی از آراء آگوستین دربارهٔ زمان خصیصهٔ «درون‌گستری» و «برون‌گستری»[۴۸] زمان (Ricoeur, 1981: 148-149) را مطرح می‌کند. بر این اساس زمان درون‌گستر ثابت و بدون تغییر است و زمان برون‌گستر پویا، سیال و پیوسته در حال تغییر. علی‌رغم اینکه بین دلوز و ریکور وجوه اشتراکاتی دیده می‌شود اما یک تفاوت مهم بین نظریات آنها وجود دارد و آن اینکه زمان دلوزی برخلاف زمان ریکوری درون گستر است، اما درون گستر به مفهوم اشتدادی[۴۹] . بنابراین زمان درون‌گستر دلوزی برخلاف زمان درون‌گستر ریکوری پیوسته ساری و جاری و در تغییر است.در این نمایشنامه زمان نه‌تنها به لحاظ درونی ازهم‌گسیخته و از لولا در رفته بلکه در واقعیت یا جهان بیرونی هم گسسته و بدون لولاست. به همین دلیل رخدادهای موجود در نمایشنامه هیچ‌گونه رفرنس[۵۰] و ارجاعی ندارند. به‌عبارت‌دیگر امر پیشین کانتی در آن صادق نیست و همین امر بازنمایی را غیرممکن می‌سازد. بنابراین، بنا بر دلایل مطروحه و با توجه بر اینکه تأکید نگارندگان بر زمان دلوزی و کانتی است زمان و روایت ریکوری در این پژوهش مدنظر نیست.

مصادیق روابط ازهم‌گسیخته انسانی میان شخصیت‌های نمایشنامه و احزاب متعدد موجود در نمایشنامه به شرح ذیل هستند:

در اواخر نمایشنامه، از طریق یک اسلاید به تاریخ دهم ماه مِی ۱۹۳۳، دو اتفاق عمده روی می‌دهد که مبین پایان از پیش مشخص و آینده منحط قهرمانان نمایشنامه است:

اسلاید: ۱۰ مِی، ۱۹۳۳.

اسلاید: هیتلر[۵۱] هدفش را اعلام می‌کند...

اسلاید: اولین کتابخانه عمومی آتش زده شد (Kushner, 1994: 133).

بدین منوال، تمام سعی و کوشش‌های حزب کمونیست و پرولتاریا با روی کار آمدن هیتلر و موفق شدن حزب نازی[۵۲] در آلمان

به شکست می‌انجامد و آینده از پیش در نمایشنامه موجود است. و تاوان و کیفر تمام هم‌وغم‌های قهرمانان حزب مقابل حزب نازی یعنی حزبی که قهرمانان نمایشنامه علیه آن مبارزه می‌کنند، به مرگ، تبعید و پایانی از این قبیل منتهی می‌شود. این تاوان سنگین و شکست همه‌جانبه حاکی از روابط به‌هم‌ریخته و پیوندهای ازهم‌گسیخته میان اعضای حزب دارد که درواقع آیندهٔ منحط و محتوم آنها را رقم می‌زند. طرفه آن‌که، اکثر قهرمانان این نمایشنامه از پیش مجازات شده و از نظر رفتاری و رابطه‌ای به‌هم‌ریخته و ازهم‌گسیخته‌اند. به عنوان مثال، می‌توان به *هوز*[۵۳] قهرمان مرد متعبد نمایشنامه از اروپای شرقی اشاره کرد که حتی در آب‌وخاک خودش هم مردی بی‌وطن است و در ساحت سیاسی-اجتماعی نمایشنامه، هم‌زبانش بی‌وطن است هم تفکرش[۵۴] (گتاری،دلوز، ۱۳۹۲). بنابراین مردان و زنان این نمایشنامه هرچند از نظر حزبی و جنبشی به نظام پرولتاری و کمونی تعلق خاطر دارند و در این سامانه فعال و کوشندهٔ سیاسی-فرهنگی محسوب می‌شوند، اما اصالتاً در خاک آلمان بیگانه‌اند و بنابراین از چشم‌انداز فکری دلوزی، لولای فکری‌شان از کانون گریخته است و انسان‌های بی‌وطن محسوب می‌شوند. و بنابراین تلاش آنها پیشاپیش به شکست می‌انجامد و پایان کارشان از پیش معلوم است. روابط این شخصیت‌ها نه‌تنها از نگرگاه سیاسی، فرهنگی، اجتماعی ازهم‌گسیخته و به‌هم‌ریخته بلکه روابط عاطفی-شخصی و خصوصی‌شان هم نیز این‌چنین است؛ به‌نحوی‌که چندین بار در نمایشنامه *اگنس*[۵۵] قهرمان اصلی زن نمایشنامه و هوز که عاشق یکدیگرند، به‌نوبت از یکدیگر تقاضای معاشقه می‌کنند ولی هرگاه یکی از آنها از دیگری درخواست می‌کند، دیگری اظهار اضطراب و نگرانی دارد و به همین علت خود را از انجام معاشقه ناتوان می‌داند و برعکس؛ به عنوان مثال:

اگنس: بیا با هم باشیم...
هوز: امشب نه.
اگنس: اما امشب بی‌قرارم و به تو نیاز دارم.
هوز: منم بی‌قرارم و تمایلی ندارم....
هوز: خوشی‌های کوچک در زمان‌های ناخوشایند (Kushner, 1994: 10-12).

بدین ترتیب عشاق نمایشنامه هم روابطشان به‌هم‌ریخته و ازهم‌گسیخته است و انحطاط موجود در این روابط از پیش در داستان مفروض و متعین است و نهایتاً لذت‌های روابط عاشقانهٔ زندگی برای‌شان در حد لذت‌های کم در دوران بدی‌ها و بدبیاری‌ها است و این امر از قبل برای خودشان هم پیدا و آشکار است. و حتی خودشان هم نمی‌دانند که چه باید کنند، عاشق هم‌اند، اما لذتی از باهم بودن نمی‌برند و یا اساساً نمی‌توانند از باهم بودنشان لذتی ببرند، زیرا کانون روابط ازهم‌گسیخته است یا به عبارت دلوزی این کانون از بنیاد در رفته است و همان‌طورکه اخیراً عنوان شد، در سطوح بالاتر هم نیز این‌چنین است:

باز[۵۶]: بذار ببینم، این هفته قراره از کدوم طرفداری کنیم، چپ یا راست؟ نمیشه تصمیم گرفت؟ به استالین[۵۷] زنگ بزن.(Kush-ner, 1994: 25)

بنابراین اگر این شخصیت‌های بی‌زبان و بی‌وطن را در سرزمین دیگری همانند آلمان چونان شوالیه‌هایی پرولتاری بینگاریم که سعی دارند آینده‌ای روشن و امیدوار را حول کانونی به نام کمونیسم و اصل اشتراک سیاسی و اجتماعی و اقتصادی بنا نهند، کوشش‌های‌شان از پیش از نظر تاریخی هم به زوال انجامیده است:

اگنس: انحطاط سیستم به لحاظ تاریخی حتمی و قطعیه (Kushner, 1994: 27).

و به روایت یکی دیگر از شخصیت‌های

Doi: 10.22034/THEATER.2024.449660.1051

نمایشنامه به نام گاتچلینگ[۵۸]، که از زبان پدرش نقل می‌کند، هیچ امیدی به آیندهٔ روشن این مردم در نمایشنامه نیست و پایان از آغاز رخ داده است:

گاتچلینگ: پدرم می‌گفت مردم خوکن. تاریخ بشر نه داستان مردان شریفه و نه قدیسا برعکس داستان خوکاییِ که قدیسا رو با زور و کتک به کام مرگ می‌فرسته. خوکای لجن سراپا کثافت...

هوز: توده‌ها دارن حرکت می‌کنن (Kushner, 1994: 46-47).

شاید از این ساده‌تر و واضح‌تر نتوان عنوان کرد که تاریخ بشر، ماجرای موجودات پست و پلیدی است که همواره انسان‌های اخلاقی و اهل فضیلت را به سوی مرگ و نابودی می‌کشانند و خودشان بر اریکهٔ حکومت یا دولت می‌نشینند و مصادیق آن را به‌وضوح می‌توان در آثار ادبی برجستهٔ ادبیات مشاهده کرد که نمونهٔ بارز آن *هملت* در دورهٔ رنسانس است و نمونهٔ بارزتر آن در دوران معاصر، *مزرعهٔ حیوانات* جورج اورول[۵۹] (اورول، ۱۳۹۳) می‌باشد که در این رمانچه به قول هوز قهرمان نمایشنامهٔ *اتاق روشنی به نام روز*، توده‌ها و عوامی که به حرکت و تکاپو درآمده‌اند نماد انسان‌هایی است که سعی دارند انسان‌هایی خوب و *شهروندانی ناشناخته*[۶۰] (Auden, 2007) باشند و سرشان را پایین بیندازند و با تلاش و زحمت به استاندارد خوب یا فضیلت اخلاقی اجتماعی و سیاسی معاصرشان دست پیدا کنند همانند بریگادهای[۶۱] سوسیالِ *تنهایی پرهیاهویِ*[۶۲] بهومیل هرابال[۶۳] (هرابال، ۱۳۹۸). غافل از آن‌که خوک‌های عاشق و سرشار از لجن و کثافت، مانند اسنوبال[۶۴] و غیره، سودای بر اریکه نشاندن استبداد یا به‌عبارت بهتر دیکتاتوری دیگری را به نام دیکتاتوری پرولتاری کارل کُرشی[۶۵] (Korsch, 2009) در سر می‌پرورانند و انسان‌های خوب و ناشناخته داستان، درواقع چیزی یا کسی جز شوالیه‌های مستخدم پرولتاری -حزب کارگر- نیستند و کوشا بودن آنها صرفاً ابزاری است برای به حکومت رسیدن دیکتاتوریی به‌مراتب وحشتناک‌تر از استبداد آقای جونز[۶۶].

بنابراین تمام سعی باکسر[۶۷] و بنیامین[۶۸] و غیره باطل است. زیرا همانند آیندهٔ شهروندان ناشناس آلمان میان دو جنگ در نمایشنامهٔ *اتاق روشنی به نام روز* پیشاپیش مجازات مرگ، تبعید و نابودی در اسلایدی از انحطاط و سقوط، چشم‌انتظار آن‌هاست. بدین طریق تمامی این قهرمانان دستگیر می‌شوند و روانهٔ اردوگاه نظامی و تبعیدگاه و نهایتاً کشته می‌شوند. چرایی و چیستی مرگ این قهرمانان تراژیک در گذار از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم در نمایشنامهٔ تونی کوشنر اساساً در موارد چندگانه ذیل نهفته است:

ــ روابط از بدنه و در درون خودِ کوشندگان این جنبش‌ها از هم فروپاشیده و ازهم‌گسیخته و یا اصطلاحاً از لولا دررفته است و تابع زمان است و مقتضیات زمانه حکم می‌کند که قهرمان تراژیک به سقوط و مرگ میل کند.

ــ روابط هنری-ادبی میان حوادث یا ماجرا یا سناریوی اثر ادبی-هنری نیز ازهم‌گسیخته و به‌هم‌ریخته است. بدین اسلوب که این اثر از کوشنر اساساً می‌بایست نمایشنامه باشد. اما در این نمایشنامه، داستان، فیلم، اسلاید، روایت داستان با راویان متعدد، همچنین وجود اجزای نمایشنامه‌های کهن نمایشنامه‌های دورهٔ رنسانس، *دکتر فاستوس*[۶۹] اثر کریستوفر مارلو[۷۰] یا *فاوست*[۷۱] اثر گوته[۷۲] - اجرای نمایشنامهٔ مدرن همانند نمایش‌نامک *Red Baby*، هنر نهادی[۷۳]، *مادر* ماکسیم گورکی[۷۴] و... هم روی می‌دهند. به‌عبارتی می‌توان گفت که سنگ بنای کلاسیک یک نمایشنامه یعنی وحدت و یکپارچگی ویژه، در این نمایشنامه موجود نیست. بنابراین لولای زمانی از چهارچوب

دررفته‌ای در نمایشنامه موجود است که محوریت و مرکزیت و توالی لولا را به هم می‌ریزد. به عنوان مثال می‌توان به ابتدای نمایشنامه ارجاع کرد که همگی شخصیت‌ها مست هستند و در عالم مستی‌شان سعی دارند داستانی بسرایند:

باز: اما الآن ایدهٔ بهتری دارم. بیایید یه داستان بسازیم.

هوز: چه جور داستانی؟

باز: داستانی که با هم سرهمش کنیم. داستانی درباره... یه چیزی.

گاتچلینگ: دربارهٔ یه شب سرد... (Kushner, 1994: 6-7)

همان‌طورکه برخی از شخصیت‌های نمایش گام‌به‌گام در حال سراییدن داستان هستند، پیش‌درآمدهای داستان پیشاپیش حکایت از مرگ و سقوط قهرمان داستان دارند. قهرمان داستان که یک نگهبان شب است، در تقابل با یک شب سرد زمستانی به‌مثابه ضدقهرمان به‌نام طبیعت قرار می‌گیرد و حتی با هزینه کردن آخرین پنی پولش برای خرید لباس گرم و پوشیدن آنها، موفق به رقابت و شکست سرمای شب زمستانی برلین نمی‌شود و بنابراین به سرماخوردگی و آنفولانزا مبتلا می‌شود و نهایتاً در بستر مرگ جان می‌سپارد:

اگنس: روزگاری در برلین توی زمستون وقتی باد ترسناک زمستونی، سرد مثل مرگ، مردمو شبا تو کوچه خیابون دنبال می‌کرد و اونا تا مغز استخونشون یخ می‌زد، خب همون موقع مردی بود که هر شب مجبور بود تا دیر وقت کار کنه...

گاتچلینگ: اون مرد یه نگهبان شب بود. با خودش می‌گفت، «این باد آدم کشه». تصمیم گرفت آخرین پنی رو که به سختی به‌دست آورده بود، صرف خریدن یه کت پشمی ضخیم و یه شال بلند کنه و بعد باد شبانه می‌تونست هر چقدر که دلش می‌خواست بوزه... با خودش می‌گفت، «تعریف انسانیت تلاش او در غلبه بر طبیعته»...

پالینکا[۷۵]: شب موقع رفتن سرکار اونارو پوشید، باد دید که مرد چه کار کرده، خیلی تند و عصبانی شد و سخت‌تر و سخت‌تر وزید، و در چشم به هم‌زدنی اون مرد اونقدر احساس سرما کرد که انگار لخته. یکی به‌نفع طبیعت.

باز: اون می‌دونست که نقشه‌اش شکست خورده و باد داشت اونو می‌کشت، پس با لبای کبود و یخ زده به درگاه خداوند دعا کرد و ازش خواست نجاتش بده، اما البته که خدا نجاتش نداد و آنفلوانزای شدیدی گرفت.

هوز: و همان‌طور که در بستر مرگ بود، فکر کرد صدای زمزمهٔ باد و می‌شنوه «فقط منتظر باش»... و مُرد... (Kushner, 1994: 8).

قهرمانان نمایشنامه در عالم مستی با به نمایش گذاشتن درونیات ضمیر پنهان‌شان نسبت به وضعیت موجود و مستقری که در آن در عالم غیرمستی به سر می‌برند، تلویحاً در ابتدای نمایش اذعان می‌دارند که پایان از آغاز پیداست. در پایان نمایشنامه واقعاً عاقبتی همانند سرنوشت نگهبان شب گریبان‌گیر آنها می‌شود که راه گریزی از آن برای این کاراکترها در شهری همانند زمین نیست.

به‌هم‌ریختگی روابط در این نمایشنامه از آنجا عیان است که درواقع حرکت‌ها، جنبش‌ها و انقلاب‌ها را به‌نوعی سوپاپ اطمینان تخلیه لیبیدوهای جنسی سرخورده و سرکوب شده ملت و یا گروه‌های فعال سیاسی و انقلابی می‌داند. درواقع، این نوع از بازخوانی از انقلاب به بروز روابط ناهنجار و یا ازهم‌گسیخته میان فعالان سیاسی فرهنگی و عرصه‌هایی ازاین‌دست می‌انجامد. به‌نحوی‌که برخی از این افراد روابط هنجار و مطلوب انسانی میان افراد، عشاق، زوجین و مانند آن را به کناری یا سویی وامی‌نهد و به سراغ روابط جنسی ناهنجار و نامطلوب انسانی می‌روند که گهگاه از شأن و منزلت انسانی یا به دور است و یا

Doi: 10.22034/THEATER.2024.449660.1051

از آن می‌کاهد. در این نمایشنامه می‌توان به یکی از شخصیت‌های برجسته به نام باز اشاره کرد که به این به‌هم‌ریختگی روابط دچار است و به همین دلیل مورد سرزنش و ملامت اطرافیان و یا هم‌رزمانش قرار می‌گیرد. درواقع درست است که جنبشی همانند جنبش پرولتاریا و یا کمونیسم، حرکتی اجتماعی و گروهی محسوب می‌شود و به دنبال احقاق حق تضییع‌شده طبقهٔ کارگر فرودست و احیای منزلت اجتماعی بربادرفته آنها در زیرساخت یا ژرف‌ساخت هزاران سالهٔ تاریخ بشری است -به روایت مارکس[۷۶] -، اما متأسفانه نه‌تنها منزلت و شأن اجتماعی فرد را درهم می‌شکند، بلکه اصالت اخلاقی و کرامت انسانی فرد هم از اساس فرومی‌ریزد:

باز: ... برای رهایی از دام انرژی‌های جنسی اونم از روی ناچاری...

باز: عضویت نیاز به دکوری در ریاکاری و تزویر داره. بذار ببینم این هفته قراره طرف‌دار کدوم باشیم، چپ یا راست؟ نمیشه تصمیم گرفت؟ به استالین زنگ بزن!

گاتچلینگ: دیوانه جنسی. (به اگنس) یه سوسیالیست بود تا وقتی که آلت مردانشو کشف کرد؛ بعد شد یه هرج و مرج طلب. (به *باز* بر می‌گردد)... نازی‌ها سوسیالیستن. نصف نازی‌ها سوسیالیستن! نه حزبی، نه ایدئولوژیی، فقط یه معجون درهم و برهمه که از همه‌جا یه چیزایی قرض گرفته یه مجموعه به درد نخور...

باز: بیانیه کمونیست اعتبار و اهمیتی نداره. همه خوندنش! و همجنس‌گرا بودن من باعث میشه بیشتر از اون‌چه که تصور می‌کنین پرولتارین باشم.... باهاشون رابطه جنسی داشتم (Kushner, 1994: 25-28).

باز با فعالان سیاسی (مردان) از احزاب گوناگون هم‌خوابگی دارد، با پرولتاری‌ها، با نازی‌ها، تروتسکی‌ها[۷۷]. *اگنس* خطاب به وی با حالتی شگفت زده چنین پرسش می‌کند:

اگنس: با یه نازی خوابیدی؟

و باز در پاسخ می‌گوید:

باز: اینو نگفتم. تو با یه تروتسکی خوابیدی.

اگنس: این فرق می‌کنه.

باز: نه برای استالین فرقی نمی‌کنه (Kushner, 1994: 29).

و بدین طریق به‌راحتی می‌توان دریافت که چگونه لولای اخلاقی و انسانی فردی این کاراکترها دررفته است و روابطشان چگونه دست‌خوش ازهم‌گسیختگی و به‌هم‌ریختگی است که فرجام تیره‌وتار آن پیشاپیش در داستان مزبور شروع نمایشنامه پیداست.

نتیجه‌گیری

در کتاب *نقادی کانت: رابطهٔ قوا*، دلوز نگرشی نو به مسئلهٔ زمان دارد که شالودهٔ آن را مرهون دیدگاه متفاوت کانت نسبت به زمان است. در این گفتار، آنچه دلوز در فلسفهٔ وارونگی زمان جست‌وجو می‌کند نفی بازنمایی در هنر به‌ویژه در نمایشنامه است که این خود مبین برتری ادبیات بر فلسفه و حتی علم می‌باشد. در این کتاب دلوز کل فلسفهٔ کانت را در چهار قاعدهٔ شاعرانه مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد: ۱) قاعدهٔ بزرگ، هملت، که زمان از لولا در رفته است؛ ۲) قاعدهٔ رمبو، من دیگری است؛ ۳) قاعدهٔ کافکا، خیر آن چیزی است که قانون می‌گوید؛ ۴) قانون بی‌نظمی همهٔ حواس. دررفتگی و بی‌چفت‌وبستی زمان در قاعدهٔ هملت سبب تغییرات اساسی نه‌تنها در مفهوم خود زمان بلکه در مفهوم حرکت هم می‌شود و به‌نوعی نشانگر وارونگی رابطهٔ حرکت-زمان است. طبق این قاعده زمان دیگر توالی نیست. زمان که توالی نباشد مفهوم پی‌رنگ ارسطویی نیز به هم می‌ریزد و دیگر تابع هیچ‌چیز و هیچ‌کس در بیرون از خود یعنی طبیعت نیست. و چون زمان بی چفت و بست است و کنش‌ها هم از هیچ توالی یا نظم خاصی تبعیت نمی‌کنند

پس بدون نظم و توالی در کنار هم قرار می‌گیرند. نتیجه آن‌که بازنمایی یا representation در هنر امری امکان‌ناپذیر است. در قاعدهٔ چهارم، بی‌نظمی همهٔ حواس، این بی‌نظمی منتهی به برهم‌ریختگی قوا می‌شود. پس نظم ارسطویی به هم می‌ریزد. سپس این بی‌نظمی روابط استانداردهای زیباشناختی هنری را آشفته می‌سازد و درنهایت ماحصل این بی‌نظمی در قوا یا قاعده چهارم کانتی نوعی ژانر خاص پست‌مدرن در نمایشنامه‌های دوران باستان و رنسانس است که می‌توان آن را نمایشنامهٔ روابط به‌هم‌ریخته نامید. این به‌هم‌ریختگی در آثار نمایشی معاصر هم به چشم می‌خورد که البته با ذات و جوهرهٔ دوران پسامدرن بسیار سازگار است. در این آثار چه کلاسیک و رنسانسی و چه معاصر بی‌نظمی و به‌هم‌ریختگی روابط میان شخصیت‌ها چنان پیچیده و درهم‌تنیده می‌شود که اعضای یک خانواده و یا در سطح بالاتر آن رودرروی هم می‌ایستند و نابودی یکدیگر را رقم می‌زنند. اینجاست که بی چفت و بستی زمان نمود پیدا می‌کند و نه‌تنها زمان خود از چفت‌وبست در می‌رود بلکه روابط میان شخصیت‌ها نیز ناسازگار و ناموافق روابط معمول و مطلوب می‌گردد. در یک‌کلام این ازهم‌گسیختگی طبیعت را تابع زمان می‌کند نه برعکس آن. به عنوان مثال در نمایشنامهٔ اتاق *روشنی به نام روز*، از آثار برجستهٔ تونی کوشنر، زمان از لولایش در رفته است و ایجاد یک محور یا کانون به نام لولا در بافت زمانی امری ناممکن به نظر می‌رسد. به همین دلیل حتی پایان نمایشنامه اگنس، نماد زمان گذشته و زیلا، نماد زمان آینده به انسجام در روایت نمی‌رسند. تک‌گویی‌های زیلا در وقفه‌های موجود در نمایشنامه که بازگوکننده شرایط اجتماعی و سیاسی دورهٔ رونالد ریگان است همانند خودگویی است که کاراکترهای دیگر آن را درک نمی‌کنند اما برای مخاطب قابل درک است. همچنین تقلای احزاب انقلابی برای تغییر وضعیت موجود در جامعه آن روز به بن‌بست می‌رسد و درنهایت پیروزی نازیسم هیتلری در انتخابات پاداش نامعقول این احزاب انقلابی است که به نظر این خود نتیجهٔ روابط به‌هم‌ریخته و ازهم‌گسیخته میان احزاب می‌باشد. به‌عبارت‌دیگر، یافتن زمینهٔ مشترک در میان تودهٔ پرولتاریایی از قبل محکوم و محتوم به شکست است. لذا آنچه دلوز از دوران باستان تا پسامدرن در مقوله هنر کاوش می‌کند، شرایط تکوینی است که بر تولید یک جریان نو حاکم است. به گفتار دگر، هدف هنر بازنمایی نه که خلق است. او به‌واقع آفرینش‌گری می‌خواهد که از سطح روان فردی فراتر رود و بُعدی اجتماعی-سیاسی بیابد.

پی‌نوشت‌ها

۲. Zeno: فیلسوف یونانی (۴۳۰-۴۹۰) ایتالیایی که پارادوکس‌های وی در مسائل فلسفی مشهور است.

1. Heraclitus
3. Saint Augustine
4. Gill Deleuze
5. Henri Bergson
6. Immanent Philosophy
7. Felix Guattari
8. Tony Kushner
9. Hamlet's great formula
10. Rimbaud formula
11. Kafka formula
12. A disorder of all the senses formula
13. Cardo
14. Hamlet
15. William Shakespeare
16. Mimesis
17. Imitation
18. Representation
19. Action
20. Three Unities
21. Francis Bacon: The Logic of Sensation
22. Figure
23. Oedipus
24. Sophocles' Oedipus the King
25. Foucault
26. Aristotle's Metaphysics
27. Poetics
28. The Oresteia
29. Clytemnestra
30. Agamemnon
31. Friedrich Holderlin
32. Arthur Rimbaud (1854-1891) Jean Nicholas

Doi: 10.22034/THEATER.2024.449660.1051

ژان نیکولاس آرتور رمبو، شاعر و بنیان‌گذار شعر نهضت جدید فرانسه و از پیشروان مکتب سمبولیسم است. او را می‌توان پدر شعر نو اروپا دانست.

33. The Critique of Judgment
34. The Drama of Disordered Relationships
35. Claudius
36. King Lear
37. Creon
38. Antigone
39. Cordelia
40. A Bright Room Called Day
41. Weimar Republic (9 November 1918- 23 March 1933)
42. Berlin Institute for Human Sexuality
43. Bakhtin's Choronotope
44. Common Ground
45. Communism
46. Proletarian
47. Paul Ricoeur
48. Intensio and Distension Animi
49. Intensive not Extensive
50. Reference
51. Hitler
52. Nazi Party
53. Vealtning Husz

۵۴. مربوط به ادبیات اقلیتی دلوز و گتاری

55. Agnes Eggling
56. Baz
57. Joseph Stalin
58. Annabella Gotchling
59. George Orwell's *Animal Farm*
60. *Unknown Citizen* by W.H. Auden
61. Brigade
62. *Too Loud Solitude*
63. Bohumil Hrabal
64. Snowball
65. Karl Korsch's *Marxism and Philosophy*
66. Mr. Jones
67. Boxer
68. Benjamin
69. *Dr. Faustus*
70. Christopher Marlow
71. *Dr. Faust*
72. Goethe
73. Institutional art
74. *Mother* by Maxim Gorky
75. Paulinka Erdnuss
76. Marx
77. Trotsky

فهرست منابع

- آگوستین (۱۳۸۷)، *اعترافات*، ترجمهٔ سایه میثمی، چاپ چهارم، تهران: نشر سهروردی.
- اورول، جرج (۱۳۹۳)، *مزرعه حیوانات*، ترجمهٔ عباس زارعی، چاپ اول، تهران: نشر آموت.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای جستارهایی درباره رمان*، ترجمهٔ رویا پورآذر، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۶)، *انسان و زمان آگاهی مدرن*، ترجمهٔ اصغر واعظی، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.
- _____ (۱۳۸۶)، *فلسفه نقادی کانت: رابطه قوا*، ترجمهٔ اصغر واعظی، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- _____ (۱۳۹۳)، *فلسفه چیست؟*، ترجمهٔ محمد رضا آخوندی، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- _____ (۱۳۹۳)، *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، ترجمهٔ بابک سلیمی‌زاده، چاپ دوم، تهران: انتشارات روزبهان.
- راه‌بار، ندا، مهدی خباز کناری (۱۳۹۷)، امر پیشین در اندیشه کانت، هایدگر، و گادامر، دو فصلنامه *شناخت*، شماره ۷۸/۱، ۸۹-۷۹.
- گتاری، فلیکس و ژیل دلوز (۱۳۹۲)، *کافکا به سوی یک ادبیات خرد*، ترجمه نسترن گوران و رضا سیروان، چاپ اول، تهران: نشر رخداد نو.
- محبوبی، آزیتا (۱۳۹۰)، *زمان در اندیشه کانت از نگاه هایدگر*، رسالهٔ دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- هرابال، بهومیل (۱۳۹۸)، *تنهایی پر هیاهو*، ترجمهٔ پرویز دوائی، چاپ دوم، تهران: نشر پارس کتاب.
- Aeschylus (2009), *The Oresteia*, Trans. Anne Carson, New York: Faber & Faber, INC.
- Aristotle (2009), *Metaphysics*, Trans. W. D. Ross, South Dakota: NuVision Publications.
- _____ (1991), *Physics*, Trans.Jonathan Barnes, Princeton University Press, p 110.
- Auden, W. H (2007), *Another Time*, London: Faber & Faber.
- Heraclitus (2001), *Fragments: The Collected Wisdom of Heraclitus*, Trans. Brooks Haxton: Penguin Group UAS
- Lambert, Gregg (2012), "Kant's Bastards: Deleuze and Lyotard", *The Philosophical Forum Journal 43*, no.3 (August): 345-356
- Korsch, Karl (2009), *Marxism and philosophy*, Trans. Fred Halliday. New York: Monthly Review Press.

• Kushner, Tony (1994), *A Bright Room Called Day.* New York: Theatre Communications group.
• Hall, Vernon (1963), *A Short History of Literary Criticism,* New York: New York University Press.
• Ricoeur, Paul (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*, Trans: John B. Thompson, Cambridge. Cambridge University Press.
• Shakespeare, William (2005), *Four Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. Edited by David Bevington and David Scott Kastan, New York: Bantam Dell Publishing Group.
• Sophocles (1990). *Antigone,* Trans. Richard Emil Braun, Oxford: Oxford University Press.
• _____ (1988), *Oedipus the King*, Trans. Stephen Berg and Diskin Clay, Oxford: Oxford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی