

## تماشاگر رهایی‌یافته

ژاک رانسیر

ترجمه: صالح نجفی، مهدی امیرخانلو

**مقدمه‌ی مترجمان** — «تماشاگر رهایی‌یافته» نخستین مقاله از کتابی به همین نام است که ترجمه‌ی انگلیسی آن در سال ۲۰۱۱ منتشر شده است. فیلسوف فرانسوی در این کتاب موضوع «نگاه کردن» را در کانون توجه قرار می‌دهد. او به‌طور مشخص در مقاله‌ی زیر به رابطه‌ی طولانی تماشاگران با صحنه‌ی تئاتر می‌پردازد که بنا به سنت همواره مولد و مؤید تقابلی میان فعالیت و انفعال بوده است. آنچه افلاطون در یونان باستان بیماری نگاه‌هایی در بند سایه‌ها می‌خواند، گی دُبور در عصر جدید استیلای نمایش به‌مثابه‌ی سیطره‌ی قوه‌ی بینایی می‌نامید. رانسیر می‌کوشد به‌کمک دستاوردهای نظری قبلی خود، از نو در این بیماری یا پارادوکس تماشاگری و آن تقابل میان فعال و منفعل در رابطه‌ی میان مخاطب و اثر نمایشی بیندیشد. ترجمه‌ی حاضر همراه با مقاله‌هایی دیگر در حوزه‌ی نظریه و عمل تئاتر در مجموعه‌ای تحت عنوان «بوطیقای صحنه» منتشر شده و هم‌اکنون در کتابفروشی‌ها در دسترس است.

\* \* \*

ماجرای نگارش این کتاب از آنجا آغاز شد که چند سال پیش یکی از آکادمی‌های هنری به من پیشنهاد داد تا بر اساس ایده‌هایی که در کتاب دیگرم، **آموزگار نادان**، پرورانده بودم تأملات آن‌ها در باب تماشاگر را معرفی کنم. پیشنهاد آن‌ها اول مرا قدری حیرت‌زده کرد. در **آموزگار نادان** نظریه‌ی نامتعارف و سرنوشت بی‌همتای ژوزف ژاکوتو<sup>۲</sup> را شرح داده‌ام که در زمان حیات خود جنجالی به‌پا کرده بود، زیرا مدعی شده بود که فردی بی‌سواد می‌تواند به فردی دیگر آنچه را که خود نمی‌داند تعلیم دهد، و نیز از ایده‌ی رهایی‌فکری در مقابل ایده‌ی آموزش همگانی دفاع کرده بود. افکار او در میانه‌ی قرن‌ی که در آن می‌زیست از یادها رفت. در مناقشاتی که در دهه‌ی ۱۹۸۰ بر سر اهداف آموزش همگانی درگرفت، به‌نظرم رسید که احیای ایده‌های ژاکوتو و طرح غیرمنتظره‌ی مسئله‌ی برابری فکری، برای دمیدن روحی در این

مناقشات باارزش خواهد بود. اما میان افکار مردی که جهان هنری‌اش با نام‌هایی چون دموستنس<sup>۳</sup>، راسین<sup>۴</sup> و پوسن<sup>۵</sup> پیوند خورده بود و تفکر معاصر درباره‌ی هنر چه ارتباطی می‌توانست وجود داشته باشد؟

پس از بازنمایشی، به‌نظم رسید که می‌توان غیاب هرگونه ارتباط آشکار میان نظریه‌ی رهایی فکری و پرسش امروزی از تماشاگر را غنیمت دانست و به‌کمک آن به‌نحوی ریشه‌ای از پیش‌فرض‌های نظری و سیاسی مسلطی فاصله گرفت که، حتی در روایت‌های پست‌مدرن، همچنان اساس مجادلات اصلی در باب تئاتر، اجرا و تماشاگر را تشکیل می‌دهند. اما برای اینکه این ارتباط را شرح دهم و آن را معنادار سازم، لازم بود شبکه‌ی پیش‌فرض‌هایی را از نو بسازم که پرسش از تماشاگر را در کانون بحث‌شان درباره‌ی رابطه‌ی میان هنر و سیاست جای می‌دهند. لازم بود خطوط کلی مدل عام عقلانیتی را رسم کنم که ما عادت کرده‌ایم درباره‌ی معانی ضمنی نمایش تئاتری بر پس‌زمینه‌ی آن داوری کنیم. من در اینجا از واژه نمایش<sup>۶</sup> استفاده می‌کنم تا یکجا به تمام شکل‌های نمایش — درام، رقص، هنر اجرایی (پرفورمنس آرت)، پانتومیم و مانند آن — ارجاع دهم.

نقدهای متعددی را که به تئاتر در سرتاسر تاریخ آن وارد شده است عملاً می‌توان در یک فرمول پایه خلاصه کرد. من این فرمول را پارادوکس تماشاگر می‌خوانم — پارادوکسی که احتمالاً بسیار بنیادی‌تر از پارادوکس مشهور بازیگر است.<sup>۷</sup> آن را می‌توان به‌سادگی اینگونه صورت‌بندی کرد: بدون تماشاگر تئاتری وجود نخواهد داشت (حتی اگر یک تماشاگر، آن هم پنهان، وجود داشته باشد، مانند تماشاگر اجرایی خیالی نمایشنامه‌ی *پسر حرامزاده* دیدرو که خود بهانه‌ای شد برای نگارش رساله‌ی *مواقضات* او<sup>۸</sup>). اما به‌زعم منتقدان تئاتر، تماشاگر بودن به دو دلیل بد است. اول به این دلیل که دیدن مقابل دانستن است؛ تماشاگر در حالتی از جهل در برابر نمودی نشانده می‌شود که از فرایند تولید آن و نیز از واقعیتی که پنهان می‌کند ناآگاه است. دوم اینکه، دیدن مقابل عمل است؛ تماشاگر بر جای خود ساکن و منفعل می‌ماند. تماشاگر بودن به‌معنای جداشدن از هم‌توانایی دانستن است و هم قدرت عمل.

این تشخیص به دو نتیجه‌ی متفاوت منتهی می‌شود. اول اینکه تئاتر مطلقاً چیز بدی است: صحنه‌ای برساخته از توهم و انفعال که به‌نفع آنچه مانعش می‌شود باید برچیده شود — یعنی علم و عمل؛ عمل دانستن و عملی که تابع دانستن است. این نتیجه‌ای است که افلاطون آن را صورت‌بندی کرد: تئاتر جایی است که در آن جماعتی ناآگاه به دیدن رنج آدم‌ها دعوت شده‌اند. آنچه تئاتر به آنها عرضه می‌کند نمایش نوعی پاتوس، بروز یک بیماری یا تجلی میل و رنج است — به‌عبارت دیگر، نوعی دوپاره شدن نفس که ناشی از جهل است. تأثیر مشخص تئاتر سرایت این بیماری به‌وسیله‌ی یک بیماری دیگر است: بیماری‌نگاهی در اسارت سایه‌ها. تئاتر بیماری جهلی را سرایت می‌دهد که

موجب رنج کشیدن شخصیت‌ها در چرخ‌دنده‌های چهل می‌شود، چرخ‌دنده‌ی ماشینی بصری که نگاه را مهیای قبول توهم و انفعال می‌سازد. از این‌رو، اجتماع حقیقی اجتماعی است که وساطت تئاتری در آن تحمل نمی‌شود؛ اجتماعی که در آن میزانی بر جامعه حاکم است که مستقیماً جزیی از نگرش زنده‌ی اعضایش می‌شود.

این منطقی‌ترین استنتاج است. اما آئی نیست که در میان منتقدین محاکات تئاتری شایع است. آنها به انحاء گوناگون مقدمات این استنتاج را حفظ کرده‌اند اما نتیجه‌ی آن را تغییر داده‌اند. بر اساس نظر آنها، هرکس که می‌گوید «تئاتر» می‌گوید «تماشاگر» — و شر در همین‌جا خوابیده است. این است دوری که تئاتری که ما می‌شناسیم و محصول تصور رایج در جامعه‌ی ماست دچار آن شده است. بنابراین به تئاتری دیگرگون نیاز داریم، تئاتری بدون تماشاگر: نه تئاتری که در مقابل صندلی‌های خالی اجرا شود، بل تئاتری که در آن رابطه‌ی بصری منفعلانه‌ای که در خود واژه‌ی تئاتر<sup>۹</sup> مستتر است جای خود را به رابطه‌ای متفاوت خواهد داد — رابطه‌ای که از واژه‌ای دیگر که برای تئاتر به کار می‌بریم مستفاد می‌شود، واژه‌ای که دلالت دارد بر چیزی که روی صحنه تولید می‌شود: **دراما**. درام [در یونانی] به معنای کنش است. تئاتر جایی است که در آن کنشی به فرجام و نتیجه‌ی خود می‌رسد، آن‌هم توسط بدن‌هایی متحرک در برابر نگاه بدن‌هایی زنده که قرار است به‌تحرک واداشته شوند. ممکن است این بدن‌های زنده قدرت خود را تفویض کرده باشند. اما این قدرت احیا می‌شود و در [فرآیند] اجرای بدن‌های متحرک از نو فعال می‌گردد، همراه با عقل‌وهوشی که آن اجرا را برمی‌سازد و انرژی‌ای که آن را تولید می‌کند. بر اساس این قدرت فعال است که باید تئاتری نو بنا کرد، یا به بیان بهتر تئاتری که به فضیلت آغازین یا ذات حقیقی‌اش بازگردد، ذاتی که نمایش‌های ملقب به نام تئاتر جز نسخه‌ی بدلی تنزل یافته از آن را عرضه نمی‌کنند. ما نیازمند تئاتری بدون تماشاگریم که مخاطبانش از آن بیاموزند و نه اینکه فریفته‌ی تصاویر آن شوند؛ تئاتری که مخاطبانش مبدل به مشارکت‌کنندگانی فعال شوند و نه نظربازانی منفعل.

از این تغییر جهت دو صورت‌بندی اصلی وجود دارد که در اساس با هم متعارض‌اند، گو اینکه تئاتر اصلاح‌شده در نظریه و عمل اغلب آن دو را با هم درآمیخته است. بنا بر صورت‌بندی اول، تماشاگر را باید بیدار کرد، باید او را از حالت گیجی‌ومنگی به‌در آورد، از حالت تماشاگرانی مسحور نموده‌ها و مقهور آن حس همدلی که موجب همذات‌پنداری‌شان با شخصیت‌های نمایش می‌شود. پس به او نمایش غریب و نامعمولی نشان داده خواهد شد، نوعی معنا که معنایش را باید خود بجوید و پیدا کند. بدین‌سان، او مجبور خواهد شد که جایگاه تماشاگر منفعل را رها کند و بر جای محقق یا آزمایشگری علمی بنشیند، پدیدارها را مشاهده کند و از پی علت‌هایشان برود. و یا اینکه دوراهی‌ی نمونه‌واری به او عرضه خواهد شد، همانند دوراهی‌هایی که انسان‌ها به‌هنگام تصمیم‌گرفتن برای عمل با آنها مواجه می‌شوند. بدین طریق،

تماشاگر وادار خواهد شد که توان خود را برای ارزیابی دلایل افزایش دهد، یعنی توانایی‌اش را برای بحث‌کردن و دست‌زدن به انتخابی که به تصمیمی می‌انجامد.

بنا بر صورت‌بندی دوم اما، خود این فاصله‌ی استدلالی است که باید برداشته شود. تماشاگر باید خارج شود از جایگاه مشاهده‌گری که با خونسردی نمایشی را که به او عرضه می‌شود آزمایش می‌کند. باید این سروری توهم‌آمیز را از او گرفت و او را به درون دایره‌ی جادویی کنش تئاتری کشاند، آنجا که او امتیاز مشاهده‌گری عاقل‌بودن را رها خواهد کرد تا تمام انرژی‌های حیات‌بخش خود را به‌دست آورد.

اینها نگرش‌های پایه‌ای هستند که در تئاتر روایی برشت و تئاتر قساوت آرتو خلاصه شده‌اند. برای یکی، باید به تماشاگر امکان فاصله‌گرفتن داد؛ برای دیگری، تماشاگر باید از هرگونه فاصله اجتناب کند. برای یکی، تماشاگر باید نگاه خود را پلایش کند؛ برای دیگری، او اصلاً باید جایگاه بیننده را واگذارد. تلاش‌های جدید برای اصلاح تئاتر، متداوماً میان این دو قطب در نوسان بوده‌اند، از سویی ایجاد فاصله برای تبدیل تماشاگر به مشاهده‌گر و از سویی حذف فاصله به‌قصد مشارکت‌دادن نیروهای حیاتی او؛ و گاهی هم اصول و نتایج آن دو قطب را با هم ترکیب می‌کنند. این اصلاح‌گران مدعی‌اند که تئاتر را بر اساس تشخیصی که به برچیده‌شدن آن منتهی شد دگرگون کرده‌اند. از این‌رو، تعجبی ندارد که آنان نه فقط لوازم نقد افلاطون را بلکه فرمول‌های آن را برای غلبه بر شرّ تئاتر نیز احیا کرده‌اند. افلاطون می‌خواست به‌جای اجتماع دموکراتیک و ناآگاه تئاتر اجتماعی متفاوت را مطرح کند، اجتماعی که در قالب اجرایی متفاوت از بدن‌ها تجسم می‌یافت. در مقابل چنین اجتماعی او اجتماع رقصندگان را پیشنهاد داد که در آن هیچ‌کس تماشاگری ایستا نمی‌ماند، بلکه همه با آهنگ اجتماع که با تناسب ریاضی تنظیم شده است حرکت می‌کنند، حتی اگر لازم باشد پیران بی‌رغبت را به‌مدد شراب به درون این اجتماع رقصان کشاند.

اصلاح‌گران تئاتر تقابلی را که افلاطون میان خوروس<sup>۱</sup> و تئاتر وضع کرد از نو صورت‌بندی کردند و آن را به‌شکل تقابلی تئاتر حقیقی و بدل نمایشی‌اش درآوردند. آنها تئاتر را به مکانی تبدیل کردند که در آن جمع منفعل تماشاگران باید مبدل به عکس آن شود: بدنه‌ی فعال اجتماعی که اصل زنده‌ی خود را پیاده می‌کند. این مطلب در دعوتنامه‌ای که زومرآکادمی برای من فرستاد اینطور بیان شده است: «تئاتر یگانه مکانی است که در آن همچنان تماشاگران با خود به‌منزله‌ی یک جمع مواجه می‌شوند.» در معنای محدود کلمه، این جمله صرفاً قرار است مخاطب جمعی تئاتر را از افراد بازدیدکننده‌ی یک نمایشگاه یا مجموع افراد حاضر در سالن سینما متمایز کند. اما روشن است که معنای جمله‌ی مذکور بیش از اینهاست. این جمله دلالت دارد به اینکه «تئاتر» شکل نمونه‌ی اجتماع است. تئاتر، برخلاف بازنمایی بافاصله،

مستلزم تصویری از اجتماع به‌منزله‌ی حضور نفس است. از رمانتیسم آلمانی به بعد، اندیشیدن به تئاتر با ایده‌ی اجتماع زنده پیوند خورده است. تئاتر همچون شکلی از قانون اساسی زیباشناختی اجتماع ظاهر شد - قانون توزیع امور حسی در جامعه. در اینجا منظوم اجتماع به‌منزله‌ی روشی برای اشغال یک مکان و یک زمان است، یا بدن متحرک در تقابل با دم‌دستگاه بی‌جان قوانین؛ مجموعه‌ای از ادراکات، ژست‌ها و نگرش‌هایی که مقدم بر قوانین و نهادهای سیاسی‌اند و از قبل به آنها شکل می‌دهند. تئاتر، بیش از هر هنر دیگری، با ایده‌ی رمانتیک انقلاب حسی - زیباشناختی پیوند خورده است، انقلابی که نه مکانیک یا روش کار دولت و قوانین بلکه صورت‌های حسی تجربه‌ی بشری را تغییر می‌دهد. از این رو، اصلاح تئاتر به‌معنای اعاده‌ی خصیصه‌ی آن به‌منزله‌ی گردهمایی یا جشن دسته‌جمعی است. برشت به پیروی از پیسکانور می‌گفت که تئاتر نوعی گردهمایی است که در آن مردم عادی از وضعیت خود آگاه می‌شوند و درباره‌ی علائق و منافع‌شان با هم بحث می‌کنند. آرتو ادعا می‌کند که تئاتر همانا آیینی تزکیه‌کننده است که در آن یک اجتماع انرژی‌های [از دست داده‌ی] خود را از آن خود می‌کند. پس اگر تئاتر، نه توهم ناشی از تقلید و محاکات، بلکه تجسم اجتماع زنده باشد، آنگاه تعجبی ندارد که آرزوی بازگرداندن تئاتر به ذات اصلی‌اش می‌تواند از نقد نمایش بهره‌مند شود.

ذات نمایش از نظر گی دُبور به‌واقع چیست؟ ذاتش بیرون‌بودگی است. نمایش سبطه‌ی قوه‌ی بینایی است، و بینایی همواره با بیرون‌بودگی پیوند خورده است - یا، به‌عبارت دیگر، با خلع ید از نفس یا از دست دادن خود. عارضه‌ی انسان نظاره‌گر را در یک فرمول کوتاه می‌توان خلاصه کرد: «هرچه بیشتر تماشا<sup>۱۱</sup> کند کمتر زندگی می‌کند.» این فرمول به‌نظر فرمولی ضدافلاطونی است. در حقیقت، بنیادهای نظری نقد نمایش، به‌میانجی مارکس، از نقد فوئرباخ بر دین وام گرفته شده است. هر دوی این نقدها ریشه در تلقی رمانتیک از حقیقت به‌منزله‌ی جدانشدگی دارند. اما خود این ایده وابسته به نقد افلاطون از میمسیس [محاکات] است. «تماشا»یی که دُبور آن را مردود می‌شمرد به‌معنای سیر و نظر در ظاهری است که از حقیقت خود جدا گشته است. و این نمود نمایش رنجی است که مولود این جدایی است: «جدایی حرف اول و آخر نمایش است.» آدمیان به‌هنگام تماشای نمایش به سیرونظر در فعالیتی مشغول می‌شوند که از آنها ربوده شده است؛ و آن ذات خود ایشان است که با آنها بیگانه گشته است، با آنها کج افتاده است، و اینک جهانی جمعی را سازماندهی می‌کند که واقعیت‌اش همان خلع ید از نفس است.

به این ترتیب، منافاتی میان نقد نمایش و مطالبه‌ی تئاتری که ذات اصلی و اولیه‌ی خود را باز یافته وجود ندارد. تئاتر «خوب» تئاتری است که از واقعیت جداشده‌ی خود برای برچیدن آن بهره می‌گیرد. پارادوکس تماشاگر ناظر بر تلاش شگفت‌انگیز کسانی است که می‌خواهند با

اتکا به نظر افلاطون مبنی بر ممنوعیت تئاتر از تئاتر دفاع کنند. بر این اساس، همین اصول هستند که امروزه باید از نو آزموده شوند. یا، بهتر بگوییم، به بررسی دوباره‌ی شبکه‌ی پیش‌فرض‌ها، یعنی مجموعه‌ی تناظرها و تقابل‌هایی پرداخت که اساساً آن اصول را ممکن می‌کنند. تناظر یا هم‌ارزی میان مخاطب تئاتر و اجتماع، نگاه و انفعال، بیرون‌بودگی و جدایی، وساطت و وانمودگی [بدل نمایشی]؛ تقابل میان جمع و فرد، تصویر و واقعیت زنده، فعالیت و انفعال، تملک نفس و [با خود] بیگانگی.

این مجموعه‌ی تناظرها و تقابل‌ها در حقیقت نمایشی کم‌ویش پیچیده را با مضمون گناه و رستگاری ترتیب می‌دهند. در این روایت، تئاتر خود را متهم می‌کند که از تماشاگران موجوداتی منفعل ساخته است و از این طریق به ذات خود در مقام کنشی جمعی خیانت کرده است. از این‌رو، خود را مأمور می‌کند تا تأثیرات زیان‌بار کار خود را وارونه سازد و برای جبران گناه خویش، تماشاگران را از نو مالک آگاهی و فعالیت از دست‌رفته‌شان گرداند. بدین‌سان، صحنه‌ی تئاتر و اجرای آن تبدیل به وساطتی محوشونده میان شر نمایش و فضیلت تئاتر حقیقی می‌شود. اصلاح‌گران تئاتر قصد دارند به تماشاگران بیاموزند که چگونه دیگر تماشاگر نباشند و به عاملان یک عمل جمعی بدل شوند. مطابق با سرمشق برشت، میانجی تئاتر تماشاگران را از وضعیت اجتماعی موجد تئاتر آگاه می‌سازد و آنان را مشتاق تغییر آن در عمل می‌کند. در منطق آرتویی، میانجی تئاتر آنها را وامی‌دارد که جایگاه تماشاگری خود را رها کند: به‌جای آنکه در برابر نمایشی قرار گرفته باشند، اجرا آنها را فرا می‌گیرد و به درون دایره عملی می‌کشاند که انرژی جمعی‌شان را به آنها بازمی‌گرداند. در هر دو حالت، تئاتر همانند قسمی میانجی عرضه شده که تشنه‌ی برچیدن بساط خود است.

همین‌جاست که توصیفات و گزاره‌های رهایی‌فکری و طرح‌های رسیدن به آن پا به عرصه می‌گذارند و به ما کمک می‌کنند تا منطق آن را از نو صورت‌بندی کنیم. آخر، این وساطت خودمحوکننده چیزی نیست که ما با آن ناآشنا باشیم. این همان منطق مسلط بر رابطه‌ی معلم - شاگردی است: نقشی که در این رابطه به آموزگار اختصاص یافته است برچیدن فاصله‌ی میان دانش خود و نادانی بی‌سوادان است. درس‌های او و تمرین‌هایی که می‌دهد قرار است به‌تدریج شکافی را که این دو را از هم جدا می‌کند کاهش دهد. اما، از بد حادثه، او فقط تحت شرایطی می‌تواند از این فاصله بکاهد که پیوسته آن را از نو بیافریند. او برای نشانیدن دانایی به‌جای نادانی، همواره باید یک قدم جلوتر باشد و میان شاگرد و خودش شکلی جدید از نادانی برپا کند. دلیل‌اش ساده است. در منطق معلم - شاگردی، نادان صرفاً کسی نیست که هنوز نمی‌داند که آموزگارش چه‌ها می‌داند. او کسی است که نمی‌داند خودش چه چیزی را نمی‌داند یا چطور باید آن را بداند. آموزگار هم به‌سهم خود نه‌تنها مالک دانشی است که شاگرد نادان آن را نمی‌داند، بلکه همچنین می‌داند چطور و در چه لحظه‌ای و بنا بر کدام اصول

آموزشی، دانش خود را به موضوع دانستن تبدیل کند. آخر، حقیقتاً هیچ نادانی نیست که از پیش بسیاری چیزها نداند، و خود آنها را نیاموخته باشد، چه از راه شنیدن و نگاه کردن به اطرافش، چه از راه مشاهده و تکرار، و چه از راه آزمون و خطا. با این حال، از دید آموزگار، چنین دانشی صرفاً دانش یک نادان است، دانشی که نمی‌توان آن را در سیری صعودی، از ساده‌ترین به پیچیده‌ترین، نظم داد. فرد نادان، از راه مقایسه‌ی آنچه کشف می‌کند با آنچه از قبل می‌دانسته پیشرفت می‌کند، آن هم همسو با مواجهات تصادفی اما همچنین مطابق با نظمی حسابی، قاعده‌ای دموکراتیک، که نادانی را شکل کمتری از دانایی تلقی می‌کند. او فقط درگیر بیشتر دانستن می‌شود، درگیر دانستن چیزی که تا کنون نمی‌دانست. آنچه او فاقد آن است، آنچه شاگرد همواره کم خواهد داشت، تا زمانی که خود تبدیل به آموزگاری شود، علم به جهل است — علم به فاصله‌ی دقیقی که دانایی را از نادانی جدا می‌کند.

اندازه‌گیری این فاصله دقیقاً همان چیزی است که فرد نادان قادر به محاسبه‌اش نیست. آنچه آموزگار می‌داند، آنچه اصول انتقال دانایی در وهله‌ی اول به شاگرد تعلیم می‌دهد این است که نادانی نه شکلی از دانایی کمتر بلکه متضاد دانایی است؛ دانایی نه مجموعه‌ای از پاره‌های دانایی بلکه نوعی جایگاه است. فاصله‌ی دقیق دانایی و نادانی را با هیچ متری نمی‌توان اندازه گرفت؛ این فاصله فقط بر اثر کنش و واکنش جایگاه شاگرد و معلم نمایان می‌شود و طی فرایند پایان‌ناپذیر «چند قدم جلوتر رفتن» تثبیت می‌گردد، فرایندی که آموزگار را جدا می‌کند از کسی که قرار است به واسطه‌ی تعلیم‌دیدن به او بپیوندد. این فاصله استعاره‌ای است از شکافی برنداشتنی میان آداب آموزگار و آداب شاگرد نادان، چراکه دو هوش را از هم جدا می‌کند: هوشی که می‌داند نادانی عبارت از چیست و هوشی که نمی‌داند. این فاصله در وهله‌ی اول همان تفاوت بنیادینی است که شیوه‌ی آموزش مترقی و بابرنامه به شاگرد می‌آموزد. نخستین چیزی که این شیوه به شاگرد می‌آموزاند ناتوانی خود شاگرد است. از این طریق، این شیوه در عمل پیوسته پیش‌فرض خودش را تأیید می‌کند: نابرابری فکری. این تأیید بی‌پایان را ژاکوتو تحمیق می‌خواند.

او در برابر این راه‌ورسم تحمیق، ایده‌ی رهایی فکری را مطرح کرد. رهایی فکری همانا صحه گذاشتن بر برابری هوش انسان‌هاست. این ایده به معنای ارزش برابر همه‌ی تجلی‌های هوش بشری نیست، بلکه بدین معناست که هوش در همه‌ی تجلی‌هایش با خود برابر می‌ماند. ما با دو نوع هوش سروکار نداریم که شکافی عظیم آنها را از هم جدا کرده باشد. جانور بشری همه‌چیز را به همان شیوه می‌آموزد که در ابتدا زبان مادری‌اش را آموخته، به همان شیوه که یاد گرفته پای در جنگل چیزها و نشانه‌هایی بگذارد که او را احاطه کرده است، تا سرانجام جای خود را در میان دیگر آدمیان پیدا کند: آن هم با مشاهده و مقایسه‌ی یک چیز با چیزی دیگر، یک نشانه با یک امر واقع، یک

نشانه با نشانه‌ای دیگر. اگر فرد بی‌سوادی فقط یک دعا را از بر داشته باشد، می‌تواند آن دانش را با آنچه هنوز نمی‌داند مقایسه کند: یعنی کلمات این دعا را که بر کاغذ نوشته شده‌اند. او می‌تواند نشانه‌ای را از پس نشانه‌ای دیگر و رابطه‌ی میان آنچه نمی‌داند و آنچه می‌داند را بیاموزد. او می‌تواند این کار را بکند به شرط آن‌که، در هر قدم، آنچه را در برابرش هست ببیند، آنچه را دیده است بگوید، و آنچه را گفته است واری کند. در این فرد نادان که نشانه‌ها را یکی‌یکی و جدا جدا می‌شناسد و آن دانشمندی که فرضیه‌پردازی می‌کند، همواره هوش واحدی دست‌اندرکار است — هوشی که هر نشانه را به نشانه‌های دیگر ترجمه می‌کند و به کمک مقایسه و مثال آوردن پیش می‌رود تا ماجراهای فکری خود را با دیگران در میان گذارد و بفهمد که یک هوش دیگر می‌کوشد تا چه چیزی را با او در میان گذارد.

این کوشش شاعرانه‌ی ترجمه کردن در کانون هرگونه یادگیری جای دارد و از جمله در کانون عمل رهایی‌بخش آموزگار نادان. آنچه او نمی‌داند، آنچه او از آن بی‌خبر است، همان فاصله‌ی فرساینده‌ای است که شاگردان را گیج و سردرگم می‌کنند؛ فاصله‌ای که فقط اهل فن می‌توانند بر آن «پل بزنند». فاصله شری نیست که باید از میان برداشته شود، بلکه وضعیت بهنجار هرگونه ارتباط است. جانوران بشری حیوان‌هایی دور از هم‌اند که به واسطه‌ی جنگل نشانه‌ها با هم ارتباط برقرار می‌کنند. فاصله‌ای که نادان باید آن را ببیند، شکافی میان نادانی او و دانایی آموزگار نیست. فاصله صرفاً مسیری است میان آنچه او از قبل می‌دانسته و آنچه هنوز نمی‌داند، اما می‌تواند بیاموزد درست همانگونه که چیزهای دیگر را آموخته است. او می‌تواند آن را بیاموزد اما نه به این منظور که جایگاه فردی عالم را اشغال کند، بل به این هدف که هنر ترجمه کردن را بهتر انجام دهد، تجارب خود را بهتر به قالب کلمات بریزد و کلمات خود را بهتر به محک بزند؛ هنر ترجمه‌ی ماجراهای فکری خود برای دیگران و ترجمه‌ی ترجمه‌هایی که دیگران از ماجراهای فکر خودشان به او عرضه می‌کنند. آموزگار نادانی که در طول این مسیر او را یاری می‌رساند، بدین سبب به این نام خوانده نمی‌شود که هیچ چیز نمی‌داند، او از آن جهت نادان است که از «علم به جهل» تبری جسته و بدین‌سان سروری — معلمی خود را از قید دانایی خویش رها ساخته است. او به شاگردان دانش خودش را نمی‌آموزد، بلکه وادارشان می‌کند که خطر کنند و پا به جنگل چیزها و نشانه‌ها بگذارند، و بگویند که چه دیده‌اند و درباره‌ی آنچه دیده‌اند چه فکر می‌کنند، و افکار خود را هم بررسی کنند و هم در معرض آزمون بگذارند. آنچه آموزگار نادان نمی‌داند همان نابرابری فکری است. هر فاصله‌ای فاصله‌ای است در عالم واقع و هر عمل فکری مسیری است که از یک شکل نادانی به یک شکل از دانایی کشیده شده است، مسیری که دائماً هرگونه ثبات و سلسله‌مراتب جایگاه‌ها را همراه با مرزهای آنها از میان برمی‌دارد.



اما این داستان چه ربطی به پرسش امروزی از تماشاگر دارد؟ دیگر آن دوران را پشت سر گذاشته‌ایم که نمایشنامه‌نویسان می‌خواستند حقیقت مناسبات اجتماعی و راه‌های مبارزه با سلطه‌ی سرمایه‌داری را برای مخاطبان‌شان تبیین کنند. اما از میان رفتن توهمات الزاماً به معنای از میان رفتن پیش‌فرض‌ها نیست، همچنان که محو شدن افق اهداف به معنای محو دم‌دستگاه وسایل نیست. برعکس، چه بسا خارج شدن هنرمندان از توهم، آنها را به افزایش فشار بر تماشاگران سوق دهد: شاید تماشاگران در آخر بدانند که چه باید کرد، به شرط این که اجرا آنها را از نگرش منفعل‌شان جدا سازد و به مشارکت‌کنندگانی فعال در جهانی اشتراکی تبدیل کند. این نخستین اعتقاد راسخی است که اصلاح‌گران تئاتر با علم‌فروشان تحمیق‌گر<sup>۱۱</sup> در آن مشترک‌اند: اعتقاد به وجود شکافی که دو جایگاه را از هم جدا می‌کند. حتی اگر نمایشنامه‌نویس یا کارگردان نداند که از تماشاگر می‌خواهد که چه بکند، دست‌کم یک چیز را می‌داند: اینکه تماشاگر باید یک کار بکند: باید بر شکافی که فعالیت را از انفعال جدا می‌کند غلبه کند.

اما آیا نمی‌توانیم صورت این مسئله را وارونه کنیم و بپرسیم که نکند خود همین میل به از میان برداشتن فاصله باشد که فاصله را ایجاد می‌کند؟ چه چیزی منفعل نامیدن تماشاگری را که روی صندلی خود نشسته است ممکن می‌کند، اگر نه آن تقابل ریشه‌ای که قبلاً میان فعال و منفعل وضع شده است؟ چرا نگاه را با انفعال یکی می‌کنیم، اگر نه بر اساس این پیش‌فرض که دیدن مترادف است با لذت بردن از تصاویر و ظواهر و همزمان غافل شدن از حقیقتی که در پس این تصاویر است و واقعیتی که بیرون از تئاتر است؟ چرا شنیدن را با انفعال همانند می‌کنیم، اگر نه به واسطه‌ی این پیش‌داوری که سخن‌گفتن نقطه‌ی مقابل کنش‌ورزیدن است؟ تقابل‌هایی از این دست — دیدن / دانستن، نمود / واقعیت، فعالیت / انفعال — یکسر متفاوت‌اند با تقابل‌های منطقی میان اصطلاحاتی که معنایشان به روشنی تعریف شده است. آنها مشخصاً توزیع امر محسوس را تعریف می‌کنند، توزیع ماقبل تجربی جایگاه‌ها و توانایی‌ها و ناتوانی‌هایی که به این جایگاه‌ها ضمیمه شده‌اند. اینها تمثیل‌های محسم نابرابری‌اند. به همین سبب است که می‌توانیم ارزش اصطلاحات را تغییر دهیم، اصطلاحی «خوب» را به اصطلاحی «بد» بدل کنیم و بالعکس، بی‌آنکه کارکرد خود تقابل را عوض کرده باشیم. از این‌رو، تماشاگر به این سبب بی‌اعتبار می‌شود که کاری نمی‌کند، درحالی‌که بازیگران روی صحنه یا کارگران در بیرون صحنه بدن‌های خود را به حرکت درمی‌آورند. اما به محض آنکه در تقابل با کوری کارگران یدی و دست‌اندرکارانی که در منجلاب واقعیت ملموس و کارهای یکنواخت فرو می‌روند، از وسعت میدان دید کسانی دفاع می‌کنیم که در عالم اندیشه‌ها سیر می‌کنند، آینده را پیش‌بینی می‌کنند یا جهان را در کل پیش چشم می‌آرند، تقابل میان نگاه‌کردن و عمل‌کردن باز برمی‌گردد. در گذشته، به ملاکان و زمیندارانی که با درآمد شخصی خود گذران می‌کردند شهروندان فعال

می‌گفتند، چون قدرت رأی دادن و انتخاب شدن داشتند. در مقابل، به کسانی که روزی خود را از کار بازویشان به دست می‌آوردند منفعلی می‌گفتند، چون سزاوار چنین تکالیفی نبودند. معنای اصطلاحات می‌تواند عوض شود و جایگاه‌ها می‌توانند وارونه گردند، اما مسئله‌ی اصلی این است که ساختاری که دو مقوله را — آنها که یک قابلیت را دارند و آنها که آن را ندارند — در برابر هم می‌گذارد، سر جای خود باقی می‌ماند.

رهایی زمانی آغاز می‌شود که ما به جنگ تقابل میان دیدن و عمل کردن برویم؛ زمانی که دریابیم واقعیات بدیهی‌ای که روابط میان گفتن، دیدن و عمل کردن را ساختار می‌بخشد خود جزئی از ساختار سلطه و انقیادند. رهایی زمانی آغاز می‌شود که دریابیم دیدن خود یک عمل است، عملی که این توزیع جایگاه‌ها را تصدیق یا دگرگون می‌کنند. تماشاگر نیز، همچون شاگرد یا دانشور، عمل می‌کند. او مشاهده می‌کند، انتخاب می‌کند، مقایسه می‌کند و تفسیر می‌کند. او آنچه را که می‌بیند به انبوهی از چیزهایی که بر صحنه‌های دیگر و در مکان‌های دیگر دیده است وصل می‌کند. او با عناصری که از شعر پیش روی خود برمی‌گیرد، شعر خود را می‌سراید. او اجرا را به شیوه‌ی خاص خود از نو شکل می‌دهد و بدین‌سان در آن مشارکت می‌کند — برای مثال، از پذیرفتن انرژی سرزنده‌ای که قرار است اجرا به او منتقل کند سر باز می‌زند تا از آن تصویری ناب بسازد و این تصویر را به داستانی پیوند بزند که خوانده یا خیال کرده، تجربه کرده یا از خود درآورده است. بدین‌سان، ایشان در آن واحد هم تماشاگرانی‌اند که از آنچه اجرا می‌شود فاصله می‌گیرند و هم مفسران فعال نمایشی‌اند که می‌بینند.

این نکته‌ای حیاتی است: تماشاگران یک چیز را از آن‌رو و تا جایی می‌بینند، احساس می‌کنند و می‌فهمند که شعر خود را بسرایند، درست همان‌طور که بازیگران یا نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان، رقصندگان، یا اجراکنندگان به شیوه‌ی خود شعر خویش را می‌سرایند. کافیتست نگاهی بیندازید به تحرک نگاه و حالات چهره‌ی تماشاگران یک درام شیعی مذهبی و سنتی که در یادبود مرگ [امام] حسین برپا می‌شود و دوربین عباس کیارستمی (در نگاه به تعزیه) از آن فیلم گرفته است. نمایشنامه‌نویس یا کارگردان دوست دارد که تماشاگر این را ببیند و آن را حس کند و چیز خاصی را [از اجرا] بفهمد و چیز خاصی را از آن نتیجه‌گیری کند. این همان منطق علم‌فروش تحمیق‌گر است، همان منطق انتقال مستقیم و یک‌دست: در یک سو چیزی هست — شکلی از دانش، توانایی، انرژی‌ای در یک بدن یا یک ذهن — که می‌باید به سوی دیگر منتقل شود. آنچه شاگرد باید بیاموزد همان است که آموزگار باید به او یاد دهد. تماشاگر چیزی را باید ببیند که کارگردان او را وامی‌دارد که ببیند. و آنچه او باید حس کند انرژی‌ای است که کارگردان به او می‌رساند. منطق رهایی فکری در تقابل با منطقی که علت و معلول را یکی و این‌همان می‌خواهد، از جدایی علت و معلول دفاع می‌کند. معنای آموزگار نادان همین است. شاگرد از این آموزگار چیزی را

می‌آموزد که خود آموزگار آن را نمی‌داند و شاگرد آن را همچون معلول دانش و مهارتی می‌آموزد که او را به تحقیق و تحقیق درباره‌ی صحت این تحقیق وامی‌دارد. او [در هر حال] دانش آموزگار را فرا نمی‌گیرد.

خواهند گفت که هنرمندان به‌سهم خود قصد ندارند تماشاگران را ارشاد کنند. امروزه روز، آنها منکر این‌اند که از صحنه برای دیکته‌کردن درسی یا رساندن پیامی استفاده می‌کنند، آنها صرفاً آرزو دارند که شکلی از آگاهی، یا احساسی قوی، یا انرژی‌ای برای کنش یا عمل تولید کنند. اما پیش‌فرض‌شان همیشه این است که آنچه ادراک، احساس یا فهم خواهد شد همان است که آنها در هنر نمایش یا اجرای خود جای داده‌اند. آنها همواره این‌همانی علت و معلول را از قبل فرض می‌گیرند. این برابری فرضی میان علت و معلول خود مبتنی است بر یک اصل نابرابری‌طلبی: مبتنی بر مزیتی که آموزگار به خود اعطا می‌کند — علم به فاصله‌ی «درست» و راه‌های از میان برداشتن آن. اما این به‌معنای خلط‌کردن دو فاصله‌ی یکسر متفاوت است. میان هنرمند و تماشاگر البته فاصله‌ای هست، اما تا جایی که اجرا، در مقام یک نمایش، یک چیز خودآیین، در حد فاصل ایده‌ی هنرمند و احساس یا ادراک تماشاگر به حیات خود ادامه می‌دهد، در بطن آن هم فاصله‌ای نهفته است. در منطق‌رهایی، میان آموزگار نادان و مبتدی‌رهایی‌یافته همواره چیز سومی هست — کتابی یا هر نوع نوشته‌ای — که با هر دو پیگانه است و هر دو مشترکاً برای تحقیق درباره‌ی صحت آنچه شاگرد دیده است، آنچه درباره‌ی آن گفته است، و آنچه درباره‌ی آن می‌اندیشد، می‌توانند به آن ارجاع دهند. همین امر در مورد اجرا نیز صادق است. مسئله، انتقال دانش یا الهام هنرمند به تماشاگر نیست. مسئله همان چیز سومی است که هیچ‌کس مالک آن نیست و معنای آن در تملک هیچ‌کس نیست، اما در حد فاصل آن دو به حیات خود ادامه می‌دهد، و هر نوع انتقال یکدست یا این‌همانی علت و معلول را طرد می‌کند.

بنابراین، ایده‌ی رهایی به‌وضوح در نقطه‌ی مقابل ایده‌ای قرار می‌گیرد که سیاست تئاتر و اصلاح آن اغلب بدان اتکا کرده‌اند: یعنی رهایی به‌منزله‌ی تصاحب مجدد رابطه‌ای با خود که در فرایند جدایی از دست رفته است. همین ایده‌ی جدایی و برچیدن آن است که نقد دُبور از نمایش راه، به‌واسطه‌ی نقد مارکسیستی بیگانگی، به نقد فویرباخ از دین پیوند می‌زند. در این منطق، وساطتِ حدّ سوم می‌تواند جز توهم مهلک خودآیینی نباشد که در دام منطق خلع ید و اختفای آن گرفتار شده است. جدایی صحنه از سالن (جایگاه تماشاگران) چیزی است که باید از آن برگذشت. هدف اجرا هم درست همین است که این بیرون‌بودگی [تماگر نسبت به صحنه] را به طرق گوناگون از میان بردارد: با جای‌دادن تماشاگران بر صحنه و اجراکنندگان در سالن؛ با از میان برداشتن تفاوت میان آن دو؛ با انتقال اجرا به محل‌هایی دیگر؛ با یکی‌کردن اجرا با تصرف خیابان، شهر یا زندگی. و همین تلاش چشمگیر برای تغییر توزیع مکان‌ها بی‌تردید بر غنای اجرای تئاتر بسیار

افزوده است. اما زمین تا آسمان فرق هست میان توزیع مجدد مکان‌ها و تأکید بر این که تئاتر باید جماعتی را گرد هم آورد که به جدایی ناشی از نمایش پایان دهد. اولی شامل ابداع ماجراجویی‌های فکری جدید است، دومی شامل شکل جدیدی از جای دادن بدن‌ها در مکان درست‌شان، که، از قضا، همان مکان «فرقه‌ی»<sup>۱۳</sup> ایشان است.

آخر، انکار وساطت، انکار آن حد سوم، به معنای تصدیق نوعی ذات جماعتی یا اشتراکی برای تئاتر به‌ماهو است. هرچه نمایشنامه‌نویس کمتر بداند که از جمع تماشاگران چه می‌خواهد که بکنند، بیشتر می‌داند که آنها، به هر میزانی، باید چون یک جمع عمل کنند و انبوهی خود را به یک جماعت تبدیل کنند. با این حال، وقت آن رسیده است که ما همین ایده را که تئاتر در خود و از برای خود همچون محلی برای اجتماع است به محک آزمون بزنیم. از آنجا که بدن‌های زنده‌ای که بر صحنه حاضرند بدن‌هایی را که در همان مکان گرد آمده‌اند مخاطب قرار می‌دهند، به‌نظر می‌رسد همین کافی باشد تا تئاتر را به حامل حسی از اجتماع یا باهم‌بودن تبدیل کند، موقعیتی از اساس متفاوت با موقعیت افرادی که به تماشای تلویزیون می‌نشینند یا موقعیت تماشاگران سینما در برابر سایه‌هایی که روی پرده نقش می‌بندند. شگفتا که رواج استفاده از تصاویر و انواع‌واقسام عکس‌تاباندن در تولیدات تئاتری خللی در این باور ایجاد نکرده است. تصاویر تاییده می‌توانند با بدن‌های زنده پیوند یابند یا جای آنها را بگیرند. در هر حال، تا زمانی که تماشاگران در مکانی که به تئاتر اختصاص یافته است گرد آمده‌اند، گویی ذات زنده و اشتراکی تئاتر حاصل شده است و می‌توان از طرح این پرسش اجتناب کرد که: در میان تماشاگران تئاتر دقیقاً چه چیزی رخ می‌دهد که در جای دیگر نمی‌تواند رخ دهد؟ درباره‌ی این تماشاگران، چه چیز تعاملی‌تر و اشتراکی‌تر از توده‌ی افرادی است که یک برنامه‌ی تلویزیونی را در زمانی یکسان می‌بینند؟

این چیز، به باور من، صرفاً همان پیش‌فرضی است که می‌گوید تئاتر در خود و به‌خودی خود اشتراکی است. این پیش‌فرض همچنان مقدم بر اجرای تئاتر حضور دارد و تأثیرات تئاتر را پیش‌بینی می‌کند. اما در تئاتر، در برابر یک اجرا، همچنان که در یک موزه، مدرسه یا خیابان، افرادی حضور دارند که در جنگل چیزها، عمل‌ها، نشانه‌هایی که در مقابل خود یا در اطراف خود می‌بینند راه خود را پیدا می‌کنند، و دیگر هیچ. قدرت جمعی تماشاگران تئاتر از این واقعیت ناشی نمی‌شود که آنها عضوی از یک بدن جمعی یا شکل مشخصی از تعامل‌گری‌اند. این قدرتی است که هر یک از آنها دارد و به یاری آن می‌تواند آنچه را ادراک کرده به‌شیوه‌ی خاص خود ترجمه کند و آن را به ماجراجویی فکری ویژه‌ای پیوند زند که او را شبیه تمام تماشاگران دیگر می‌کند زیرا این ماجراجویی شبیه هیچ ماجرای دیگری نیست. این قدرت اشتراکی ناشی از برابری هوش‌ها افراد را به یکدیگر وصل می‌کند و آنها را وامی‌دارد که ماجراجویی‌های فکری خود را با هم مبادله کنند،

البته تا بدان حد که آن‌ها را از یکدیگر جدا نگه دارد، به قسمی که هرکس درست به اندازه‌ی هرکس دیگر قادر باشد از قدرت خود برای ترسیم مسیر خویش استفاده کند. آنچه اجراهای ما — چه از جنس تدریس باشند و چه از جنس نوازندگی، کلام، نوشتن، آفرینش هنری یا نگاه به آن — به اثبات می‌رسانند نه مشارکت ما در قدرتی که در اجتماع تجسم می‌یابد، بلکه توانایی افراد بی‌نام‌نشان است، توانایی‌ای که هر کسی را با هرکس دیگر برابر می‌سازد. این توانایی به‌واسطه‌ی فاصله‌هایی کاهش‌ناپذیر پرورش می‌یابد و به‌کار گرفته می‌شود؛ به‌واسطه تأثیر متقابل پیش‌بینی‌ناپذیر گسست‌ها و پیوست‌ها.

رهایی تماشاگر عبارت از همین قدرت پیوستن و گسستن است — به‌عبارت دیگر، رهایی هر یک از ما در مقام تماشاگر. تماشاگر بودن به معنای وضعیتی انفعالی نیست که باید تبدیل به فعالیت شود. تماشاگری موقعیت به‌نجار ماست. ما نیز در مقام تماشاگر یاد می‌گیریم و یاد می‌دهیم، کنش می‌ورزیم و می‌دانیم، تماشاگری که همیشه‌ی اوقات آنچه را که می‌بیند به آنچه دیده یا گفته است، کرده یا در خواب دیده است، وصل می‌کند. دیگر نه شکل ممتازی وجود دارد و نه نقطه‌ی عزیمت ممتازی. نقاط عزیمت، تقاطع‌ها و انشعاب‌هایی که ما را قادر به آموختن چیزی نو می‌کنند همه‌جا هستند، اگر که ما در درجه‌ی اول از پذیرش فاصله‌ی ریشه‌ای، دوم توزیع نقش‌ها، و سوم مرز میان قلمروها سر باز زنیم. لزومی ندارد که تماشاگر را به بازیگر و نادان را به آموزگار تبدیل کنیم. باید دانشی را که در وجود فرد نادان دست‌اندرکار است و فعالیت‌ی را که خاص تماشاگر است بازشناسیم. هر تماشاگری پیشاپیش در داستان خودش یک بازیگر است؛ و هر بازیگری، هر مرد عمل یا کنش‌گری، تماشاگر همان داستان است.

من بی‌درنگ این نکته را روشن خواهم کرد، البته با گریز کوچکی به یکی از تجربه‌های سیاسی و فکری شخصی خودم. من به نسلی تعلق دارم که میان دو خواست متفاوت نوسان می‌کرد. بنابر خواست اول، آنها که واجد درکی از نظام اجتماعی بودند می‌بایست به آنها که از این نظام ستم می‌دیدند می‌آموختند تا برای مبارزه مسلح‌شان کنند. بنابر خواست دوم، عالمان فرضی ما در واقع جاهلانی بودند که از معنای بهره‌کشی و شورش هیچ نمی‌دانستند و باید در میان کارگرانی که جاهل می‌انگاشتند آموزش می‌دیدند. در پاسخ به این خواست‌های دوگانه، من قبل از هر چیز می‌خواستم حقیقت مارکسیسم را دوباره کشف کنم تا جنبش انقلابی جدیدی را مسلح سازم، و بعد معنای بهره‌کشی و شورش را نزد آنها که در کارخانه‌ها کار و مبارزه می‌کردند بیاموزم. برای من و برای نسل من هیچ‌یک از این تلاش‌ها به‌تمامی قانع‌کننده نبود. این وضعیت مرا به جست‌وجو در تاریخ جنبش‌های طبقه کارگر سوق داد تا شاید برای مواجهات مبهم و شکست‌خورده‌ی کارگران با روشنفکران دلیلی محکم بیابم، روشنفکرانی که به میان کارگران رفته بودند تا به آنان درس دهند یا از آنان درس بگیرند. از

این رو، من بخت آن را داشتم تا بفهمم که این رویارویی چیزی نبود که میان نادانی و دانایی، میان فعالیت و انفعال، یا فردیت و اجتماع رخ داده باشد. روزی از روزهای ماه مه، هنگامی که به نامه‌نگاری دو کارگر در دهه‌ی ۱۸۳۰ رجوع کردم تا درباره‌ی وضعیت و شکل‌های آگاهی کارگران در آن زمان اطلاعاتی به‌دست آورم، در کمال شگفتی به چیزی کاملاً متفاوت برخوردیم: ماجراجویی‌های دو گردشگر دیگر در روزهای ماه مه‌ای متفاوت در ۱۴۵ سال پیش. یکی از آن دو کارگر به‌تازگی به کانون سن‌سیمونی در محله‌ی منیل‌مونتان پاریس پیوسته بود و از برنامه‌ی روزانه‌ی خود در آن فضای آرمانی برای دوستش می‌نوشت: کار و نرمش و ورزش در طول روز؛ بازی، سرودخوانی و قصه‌خوانی به‌هنگام غروب. در مقابل، دوستش در نامه‌ی خود شرح داد که به‌تازگی همراه با دو رفیقش در بیلاق از یک روز تعطیل بهاری لذت بردند. شرح حال او اما هیچ شباهتی به روز استراحت کارگری نداشت که می‌بایست قوای جسمی و روحی خود را برای هفته‌ی کاری پیش رو تجدید می‌کرد. بلکه دستبرد به نوع یکسر متفاوتی از اوقات فراغت بود: اوقات فراغت زیباپرستانی که از شکل‌ها و سایه‌روشن‌های مناظر طبیعی لذت می‌برند، یا فراغت فیلسوفانی که در مسافرخانه‌ای بیلاقی اقامت می‌گزینند تا فرضیاتی متافیزیکی را بیوراندند، یا رسولانی که اوقات خود را در اختیار هر همسفری که در مسیر یا مسافرخانه به او برخورده‌اند می‌گذارند تا ایمان‌شان را تبلیغ کنند.<sup>۱۴</sup>

این کارگران، که قرار بود راجع به شرایط کار و شکل‌های آگاهی طبقاتی اطلاعاتی به من بدهند، چیزی یکسر متفاوت برای من فراهم کردند: حسی از شباهت، ظهور و بروز از برابری. آنها نیز در درون طبقه‌ی خود توأمان تماشاگر و گردشگر بودند. فعالیت آنها در مقام مبلغ از بطالت آنها در مقام کسانی که سیر آفاق و انفس می‌کنند جدایی‌ناپذیر بود. وقایع‌نگاری ساده‌ی آنها از اوقات فراغت‌شان مستلزم صورت‌بندی جدیدی از مناسبات تثبیت‌شده میان دیدن، انجام‌دادن و گفتن بود. آنها، با سیر و نظر در آفاق و انفس، شکافی در قاعده‌ی توزیع امر محسوس انداختند که به موجب آن کسانی که کار می‌کنند وقت فراغتی ندارند تا به گام‌ها و نگاه‌هایشان مجال پرسه‌زدن بی‌هدف بدهند؛ و اینکه اعضای یک بدنه‌ی جمعی وقتی برای این ندارند که صرف پرورش شکل‌ها و نشانه‌های فردیت بکنند. معنای واژه‌ی «رهایی» همین است: برهم زدن مرز میان کسانی که عمل می‌کنند و کسانی که نگاه می‌کنند؛ میان افراد و اعضای یک بدنه‌ی جمعی. آنچه این چند روز فراغت برای آن دو کارگر نامه‌نگار و رفقایانشان به ارمغان آورد شناخت وضعیت خویش و نیروگرفتن برای روزهای کاری و مبارزه‌ی پیش رو نبود، بلکه پیکربندی مجدد اینچا و اکنون توزیع زمان و مکان، کار و فراغت، در لحظه‌ی حال بود.

درک این گسست که درست در قلب زمان رخ داده بود آغازی شد بر بسط استلزام‌های نوعی شباهت و قسمی برابری، آن‌هم در تقابل با تضمین سروری آن در وظیفه‌ی بی‌انتهای کاهش‌دادن فاصله‌ی کاهش‌ناپذیر. این دو کارگر خود روشنفکر بودند، همانگونه که هرکس و

همه کس هستند. آن دو گردشگر و تماشاگر بودند، مانند محققى که یک سده و نیم بعد نامه‌های آنها را در کتابخانه‌ای می‌خواند، مانند جویندگان نظریه‌ی مارکسیستی یا توزیع‌کنندگان اعلامیه‌ها در ورودی کارخانه‌ها. میان روشنفکران و کارگران شکافی نبود که بخواهد پر شود، همانگونه که میان بازیگران و تماشاگران نبود. از این تجربه نتایج بسیاری درباب آن گفتاری حاصل آمد که می‌توانست این تجربه را تبیین کند. شرح داستان این روزها و شب‌ها، برهم زدن سایر مرزها را نیز ضروری ساخت. این داستان که از زمان، از دست دادن زمان، و تصاحب مجدد آن حکایت می‌کرد تنها در صورتی معنا و اهمیت می‌یافت که به داستانی مشابه مرتبط می‌شد، داستانی که جایی دیگر و در زمانی دیگر و در قالب ژانری سراپا متفاوت گفته شده بود - در کتاب **دوم جمهوری**، جایی که افلاطون پیش از تاختن به سایه‌های دروغین تئاتر، توضیح می‌دهد که در اجتماعی به‌قاعده هرکس کاری دارد که بکند و اینکه پیشه‌وران اوقات [فراغتی] ندارند تا در جای دیگری غیر از محل کارشان باشند و کار دیگری غیر از آنچه با (نا)توانایی‌هایی که طبیعت به آنها اختصاص داده تناسب دارد، انجام دهند.

بنابراین، برای فهم داستان این دو گردشگر لازم بود که مرزهای میان تاریخ تجربی و فلسفه‌ی ناب را برهم بزنیم؛ مرزهای میان رشته‌ها و سلسله‌مراتبی که مابین سطوح گفتار وجود دارد. اینگونه نبود که در یک سو روایتی مبتنی بر امور واقع باشد و در سوی دیگر تبیین فلسفی یا علمی‌ای که منطق تاریخ یا حقیقت پنهان در لایه‌های زیرین را روشن می‌کند. آنچه بود فقط دو روش مختلف برای گفتن یک داستان بود. و آنچه به من الهام شد تا انجام بدهم نوعی عمل ترجمه بود: نشان دادن اینکه این قصه‌های یکشنبه‌های بهاری و آن مکالمات فلسفی چطور به هم ترجمه شدند. ضروری بود که نحوه‌ی بیانی درخور این ترجمه و ترجمه‌ی متقابل ابداع شود، حتی اگر آن نحوه‌ی بیان برای تمام کسانی که می‌خواستند معنای این داستان، واقعیت پس‌پشت آن و درس‌های عملی‌اش را درک کنند نامفهوم بماند. در حقیقت، این نحوه‌ی بیان را فقط کسانی می‌توانستند درک کنند که آن را بر اساس ماجراجویی فکری شخصی‌شان ترجمه می‌کردند.

این گریز زندگینامه‌ای مرا به نکته‌ی اصلی بحث برمی‌گرداند. داستان مرزهایی که باید از آنها برگذشت و مرزهای توزیع نقش‌هایی که باید برهم زد به‌راستی با واقعیت هنر معاصر همخوانی دارد که در آن هریک از مهارت‌های خاص هنری رفته‌رفته قلمرو خاص خود را ترک می‌کند و امکان‌های خود را با دیگر حوزه‌ها تاخت می‌زند. امروزه روز، ما صاحب ترکیب‌هایی گوناگون‌ایم؛ ترکیب‌هایی چون تئاترهای بی‌کلام و رقص‌های باکلام؛ چیدمان‌ها و اجراهای متکی به کارهای تجسمی؛ ویدئو پروژکشن‌هایی که به دنباله‌ای از نقاشی‌های دیواری (فرسک) تبدیل می‌شوند؛ عکس‌هایی که مثل *تابلو ویوان*<sup>۱۵</sup> یا نقاشی‌های تاریخی با آنها برخورد می‌شود؛ مجسمه‌هایی که به شوهای چندرسانه‌ای تغییرشکل یافته‌اند. اینک سه راه برای درک نظری و عملی این آمیزه‌های ژانری وجود دارد. یک راه این است که از نو فرم

هنر تام، یعنی هنری که همه‌ی فرم‌های موجود هنری را در خود جمع می‌کند، برپا شود. هنر تام قرار بود تقدیس هنری باشد که بدل به زندگی می‌شود اما، در عوض، امروز تبدیل شده است به تقدیس معدودی من یا آگوی برآماده‌ی هنری یا شکلی از مصرف‌زدگی در لباس فعالیت بیش از حد، اگر نه تقدیس توأمان هر دو. دوم، ایده‌ی به‌هم‌پیوندزدن ابزارهای هنری است که متناسب است با واقعیت پست‌مدرن تعویض دائمی نقش‌ها و هویت‌ها، واقعی و مجازی، و پروتزه‌های ارگانیک و مکانیکی و پروتزه‌های فناوری اطلاعات. ایده‌ی دوم به‌لحاظ پیامدهایی که دارد تفاوت چندانی با ایده‌ی اول نمی‌کند و اغلب به شکل دیگری از تحمیق منجر می‌شود که از برهم زدن مرزها و درآمیختن نقش‌ها برای غنی‌سازی معلول یا افزایش تأثیر اجرا استفاده می‌کند، بی آنکه مجال پرسش از اصل آن را فراهم سازد.

آنگاه راه سومی می‌ماند که هدفش تقویت معلول‌ها نیست بلکه مسئله‌دار کردن نفس ارتباط علت و معلول و مجموعه‌ی پیش‌فرض‌هایی است که منطق تحمیق را پابرجا نگاه می‌دارند. راه سوم، در برابر هایپر‌تئاتری که می‌خواهد بازنمایی را به حضور و انفعال را به فعالیت تبدیل کند، پیشنهاد می‌کند که امتیاز آن قدرت جمعی - اشتراکی را که به صحنه‌ی تئاتر اعطا شده است الغا نماییم تا از آن پس، برابری و همانندی آن را با نقل یک داستان، خواندن یک کتاب، یا تمرکز نگاه بر یک تصویر اعاده کنیم. مخلص کلام، راه سوم پیشنهاد می‌کند که صحنه‌ی تئاتر را همچون صحنه‌ی جدیدی از برابری درک کنیم که بر آن اجراهایی ناهمگون به یکدیگر ترجمه می‌شوند. آخر، در همه‌ی این اجراها یک چیز مشترک است و آن حلقه‌ی اتصالی است که آنچه می‌دانیم را به آنچه نمی‌دانیم وصل می‌کند؛ همزمان باید اجراکننده و تماشاگر بود، اجراکننده‌ای که مهارت‌هایش را به کار می‌گیرد و تماشاگری که همراه با سایر تماشاگران آنچه را که این مهارت‌ها در زمینه‌ای نو می‌توانند تولید کنند مشاهده می‌کند. هنرمندان، همچون محققان، صحنه‌هایی را می‌سازند که بر آن بروز و معلول (تأثیر) مهارت‌هایشان به‌نمایش درمی‌آید و در چارچوب نحوه‌ی بیان جدیدی که ماجراجویی فکری جدیدی را منتقل می‌کند غیرقطعی می‌گردد. تأثیر این نحوه‌ی بیان را نمی‌توان پیش‌بینی کرد. نیاز به حضور تماشاگرانی است که نقش مفسرانی فعال را بازی کنند و ترجمه‌های خود را به‌هدف تصاحب «داستان» و تبدیل آن به داستان خودشان بی‌روانند. اجتماع‌رهایی‌یافته اجتماعی است که از روایان و مترجمان تشکیل شده است.

می‌دانم که درباره‌ی همه‌ی آنچه گفته شد می‌توانند بگویند که یک مشت کلمه بوده است و بس. من آن را دشنام به حساب نمی‌آرم. ما آنقدر سخنرانی شنیده‌ایم که ناطقان آن کلمات خود را نه صرفاً کلمات، بلکه همچون فرمول‌هایی برای آغاز حیاتی نو جا زده‌اند؛ آنقدر بازنمایی تئاتری دیده‌ایم که مدعی بوده‌اند نمایش نیستند بلکه مراسمی اجتماعی‌اند؛ و حتی امروز، به‌رغم تمام تردیدهای «پست‌مدرنی» درباره‌ی خواهش تغییر هستی، آنقدر چیدمان و نمایش استحال‌یافته به آئین‌های رمزی می‌بینیم که اگر کسی گفت کلمات صرفاً کلمات‌اند،



نباید بهمان بر بخورد. از سر بیرون کردن خیال کلمه‌ای که گوشت‌وخون یافته و تماشاگری که فعال شده است، و دانستن اینکه کلمات صرفاً کلمه هستند و نمایش‌ها صرفاً نمایش، به ما کمک خواهد کرد تا به فهم بهتری برسیم از اینکه کلمات و تصاویر، داستان‌ها و اجراها، چگونه می‌توانند چیزی از این جهان را که در آن زندگی می‌کنیم تغییر دهند.

<sup>۱</sup> بازیگر و طراح رقص سوئدی، ماردن اسپانگبرگ، مرا به مراسم افتتاحیه پنجمین دوره مسابقات جهانی زومرآکادمی فرانکفورت در ۲۰ آگوست ۲۰۰۴ دعوت کرد.

<sup>۲</sup> Joseph Jacotot (۱۸۴۰-۱۷۷۰ م.)، آموزگار و نظریه‌پرداز آموزشی فرانسوی. او در جوانی لاتین و حقوق خواند، وکیل شد، و به مطالعه ریاضیات نیز همت گماشت. در ۱۷۸۸ فدراسیون جوانان دیترونی (شهر زادگاهش) را با هدف دفاع از اصول انقلاب بنیان نهاد. در جریان جنگ‌های جمهوری فرانسه با حکومت‌های سلطنتی اروپایی (موسوم به جنگ‌های انقلابی؛ ۱۸۰۲-۱۷۹۲) با درجه سروانی به ارتش پیوست و رشادت بسیار از خود نشان داد. سپس در ۱۹۷۴ قائم مقام مدرسه دارالفنون (پلی تکنیک) در حومه پاریس شد، اما با تأسیس مدرسه شهر دیترون به‌عنوان آموزگار «روش» یا شیوه آموزش علم در آنجا فعالیت خود را آغاز کرد. در همین‌جا بود که او نخستین بار روش «رهایبخش» خود را در تعلیم و تربیت دانش‌آموزان به‌کار گرفت. اما سقوط امپراطوری و بازگشت سلطنت، مجال ادامه فعالیت در فرانسه را از او گرفت و او به‌ناچار راهی بروکسل شد. با این حال، در آن سامان نیز ایده‌های آموزشی خود را پی گرفت و شیوه آموزشی نوینی را بنیاد نهاد. اصول روش آموزش «رهایبخش» (یا *panécastique*) یعنی «همه‌چیز در همه‌چیز» او عبارتند از: ۱. همه انسان‌ها از هوشی برابر برخوردارند. ۲. همه انسان‌ها از جانب خدا این توانایی را یافته‌اند که خود را آموزش دهند. ۳. همه ما می‌توانیم آنچه را که خود نمی‌دانیم به دیگران بیاموزیم. ۴. همه‌چیز در همه‌چیز هست. (م)

<sup>۳</sup> Demosthenes (۳۲۲-۳۸۴ ق.م.) خطیب و دولتمرد آتنی که به‌سبب توانایی‌اش در فن خطابه و نطق‌های پرشورش شهرت یافت. (م)

<sup>۴</sup> Racine؛ درام‌نویس مشهور فرانسوی در قرن هفدهم؛ او که معاصر کورنی و مولیر بود، تراژدی‌های خود را بنابر قواعد نوکلاسیسیم رایج زمانه خویش می‌سرود. (م)

<sup>۵</sup> Poussin؛ نقاش فرانسوی قرن هفدهم که از زمره نقاشان سبک باروک به‌شمار می‌آید. او در نقاشی‌های خود قواعد کلاسیک از جمله وضوح، نظم و منطق را رعایت می‌نمود. (م)

<sup>۶</sup> spectacle

<sup>۷</sup> paradox of the actor؛ نخستین بار دنی دیدرو (فیلسوف و نویسنده فرانسوی عصر روشنگری) این پارادوکس را مطرح کرد. او در یکی از مکالمات خود با همین‌عنوان، بازیگری خیالی را مثال می‌زند که شور و عواطفش در حین ایفای نقش بر او غلبه دارد. او عقیده دارد که آتش چنین بازیگری به زودی سرد خواهد شد و او قادر نخواهد بود که هرشب اجرایی مطلوب و یکدست، با همان اندازه شور و هیجان به‌نمایش بگذارد. درمقابل، دیدرو بر این باور است که بازیگر باید بر عواطف خود مسلط باشد، از یکی‌شدن با نقش بپرهیزد و «برای تأثیر گذاشتن بر تماشاگران، خود تحت تأثیر نقش قرار نگیرد». این همان پارادوکس بازیگری اوست. رساله دیدرو به زبان فارسی نیز ترجمه شده است؛ رجوع کنید به: **هنرپیشه کیست؟ (نظر خلاف عرف درباره هنرپیشگان)**، ترجمه احمد سمیعی، امیرکبیر: ۱۳۷۹. (م)

<sup>۸</sup> Les Entretiens sur Le Fils Naturel؛ **مواضعاتی درباره پسر حرام‌زاده** - چنانکه احمد سمیعی در مقدمه **برادرزاده رامو** (ص. ۱۰) ترجمه کرده است. نمایشنامه **پسر حرام‌زاده** هرگز اجرا نشد، اما دیدرو بعداً رساله‌ای درباره آن نوشت که دو نفر درباره اجرای آن بحث می‌کردند و از خلال این گفت‌وگو، دیدرو نظریات خود درباره تئاتر را به خواننده ارائه می‌کرد. (م)

<sup>۹</sup> واژه تئاتر از theatron یونانی مشتق شده است که به‌معنای «محل دیدن و تماشا» است. (م)

<sup>۱۰</sup> دسته رقصان و آوازخوان؛ در تراژدی آتنی، خوروس از ۱۵ یا ۲۴ نفر تشکیل می‌شد که در فاصله میان‌پرده‌ها، عواطف اخلاقی و مذهبی برآمده از کنش‌های تراژدی را صورت بیان می‌دادند. ارسطو در **بوطیقا** آن را منشأ تراژدی دانسته، اما منظور استاد او افلاطون از خوروس همان دسته رقصان و آوازخوان است که نسبتی با تراژدی یا تئاتر به‌طور کلی ندارد. (م)

<sup>۱۱</sup> contemplation را تعمق و تأمل نیز معنا کرده‌اند، اما در اینجا منظور همان تماشا یا سیر و نظر است. (م)

<sup>۱۲</sup> pedagogue (پداگگ) به معلم‌های سخت‌گیر و ملانقطی (pedantic) می‌گویند. به‌نظر نمی‌رسد معلم، آموزگار و آموزشگر، هیچ‌یک، این بار منفی را تداعی کنند. از این رو، علم‌فروش را معادل بهتری برای آن دانستیم. (م)

۱۳ Communion: وقتی با حرف بزرگ نوشته شود به مراسم عشای ربانی مسیحیان اشاره دارد که در آن به یاد مرگ مسیح، یا به عنوان نمادی از اتحاد روحانی مسیح و پیروش که در مراسم حاضر است، شراب و نان متبرک می‌خورند. همچنین، به گروهی از مسیحیان که دارای عقایدی مشترک‌اند نیز گفته می‌شود. اما در حالت عادی، به رابطه نزدیک میان افراد یا چیزها گفته می‌شود که واژه communication نیز با آن هم‌ریشه است. به نظر می‌رسد رانسیر به هر دو معنای واژه نظر دارد، زیرا هم نوعی اجتماع افراد هم‌عقیده در اینجا مدنظر است و هم نوعی ارتباط که پیش‌تر از آن با تعبیر «انتقال ماجراجویی‌های فکری» یاد کرده بود. (م)

۱۴ نک:

Gabriel Gauny, *Le Philosophe plébéien*, Paris: Press Universitaires de Vincennes, 1985, pp. 147-58.

۱۵ tableau vivant: صحنه‌ای که در آن همه بازیگران ساکت و بی‌حرکت می‌مانند، درست همانند یک عکس یا تابلو نقاشی. آن را نقاشی زنده هم می‌نامند. (م)

