(یک) مانیفست (کمتر) برای یک تئاتر درون‌ماندگاری

لورا کال

Photo: Microscript after RW, Laura Cull, 2012. Image courtesy of the author.

(یک) مانیفست (کمتر) برای یک تئاتر درون‌ماندگاری[1]

لورا کال

مقدمه‌ای بر تئاتر درون‌ماندگاری[2]

شرح ایجابی مفهوم «درون‌ماندگاری» طی سال‌های اخیر بس‌بسیار در صفِ اول فلسفه‌ی قاره‌ای بوده است، که معاصرترین مواردش شامل این آثار می‌شود: تعالیِ درون‌ماندگار (۲۰۱۲) پاتریس هاینس[12]، درون‌ماندگاری: دلوز و فلسفه (۲۰۱۰) میگوئل دِ بیستگویی[13]، درونماندگاری و سرگیجه‌ی فلسفه (۲۰۰۹) کریستین کرسلک[14]، فلسفه‌ی پساقاره‌ای (۲۰۰۶) جان مولارکی[15]، دلالت‌های درون‌ماندگاری (۲۰۰۶) لئونارد لاولرس[16]ــ که همه‌ی آنها به شرح دلوز از درون‌ماندگاری می‌پردازند، اما به‌موازات کسانی که به درون‌ماندگاری به شیوه‌های اساساً

یک. تئاتر درونماندگاری بر طبق این اصل عمل می‌کند که همه چیز حرکت است.

آری به حرکت‌کردن و حرکت‌داده‌شدن[۲]،
زیرا حرکت نه گذاری میان نقاط
بل شدت یک سرعت،
به صحنه آوردنِ فضایی صاف است
که در آن:
بدن‌ها سیار می‌شوند
که در آن:
بدن‌ها می‌شوند

---

۱ عنوان این متنِ لورا کال اشاره دارد به یک مانیفست کمتر ژیل دلوز درباره‌ی تئاتر کارملو بنه که پیشتر در سایت عصب‌سنج منتشر شده است. بنگرید به: http://asabsanj.com/asab/deleuze-bene/

2 Theatre of immanence

12Patrice Haynes - *Immanent Transcendence* (2012)

13 Miguel de Beistegui - *Immanence: Deleuze and Philosophy* (2010)

14 Christian Kerslake - *Immanence and the Vertigo of Philosophy* (2009)

15 John Mullarkey - *Post-Continental Philosophy* (2006)

16 Leonard Lawlor - *The Implications of Immanence* (2006)

متفاوت و حتی متقابلاً حذفی می‌اندیشند، از جمله بدیو[۱۵] و فرانسوا لاروئل[۱۶].

به‌علاوه، واضح است که این اندیشمندان می‌خواهند معناهای جدیدی به انگاره‌ی درون‌ماندگاری تخصیص دهند که با آن معناهایی تفاوت دارند که از سوی کانت، آدورنو یا درواقع دوبوآر بدان نسبت داده شد؛ همان دوبوآری که درباره‌ی زن به‌منزله‌ی موجودی «محکوم به درون‌ماندگاری» نوشت؛ موجودی که به‌عنوانِ یک انفعال در نسبت با تقدیر زیست‌شناختی‌اش درک شده است.[۱] در این بستر، هیچ تعریف سرراستی از درون‌ماندگاری نمی‌تواند در کار باشد؛ همانطور که مولارکی می‌گوید، «درون‌ماندگاری همه‌جا است»، و درعین‌حال «معنای‌اش کاملاً گشوده است» (مولارکی ۲۰۰۶، ص.۷). در واقع حتی اگر توجه‌مان را تنها بر اندیشه‌ی دلوز متمرکز کنیم ــ چنان‌که در کارهای اخیرم در این راه کوشیده‌ام ــ به‌زودی معلوم می‌شود که درون‌ماندگاری مفهومی در میانِ وفور مفاهیم سیال در کارهای او است که ضمن پیشرفت نوشته‌های او به‌جای یکسان‌ماندن‌باخودش تحول می‌یابد.

ازحیث ریشه‌شناختی، درونماندگاربودن نسبت‌به چیزی یعنی درون‌اش ماندن (immanere در لاتین به معنای سکونت درون چیزی است)؛ اما یکی از مطالبات سرگشاده‌ی دلوز در نسبت با فلسفه‌ی درون‌ماندگاری این است که بکوشیم بنا بر آنچه درونماندگاری هست به درونماندگاری بیاندیشیم؛ به‌عبارتی، نه دیگر به‌منزله‌ی درونماندگاری نسبت‌به چیزی خارج از خودش و خصوصاً نه دیگر به‌منزله‌ی درونماندگار نسبت‌به تعالی (خواه به‌منزله‌ی خدا درک

در جنبش بودن حین بی‌حرکت ایستادن.

یعنی، وقتی می‌گوییم «کوچگر»، این از طریق
فراموش‌کردن ناممکنی حرکت واقعی نیست
وقتی هرآنچه هست گذاری بین نقاط است ــ شهری جدید،
بی‌خانمانی جدید.
نه، کوچگربودن یعنی سرهم‌بندی با یک خارجِ کافی؛
سرهم بندی در دیگرگونگی[۱]
بدون حتی یک اینچ جابجایی.[۳]
درونماندگاری نه مسئله‌ی بستنِ همه‌ی پنجره‌ها
و نه ماجرای نابجاییِ دائمیِ است.
نه هراس از فضای بسته و نه
پرتاب خود به بیرون از پنجره، بل
مجال‌دادن به تنفسِ هوای تازه‌ی آشوب است[۴]
رسیدن به آن فرمول جادویی است که همه‌ی ما می‌جوییم ــ
امر واحد = امر بی‌شمار.

او می‌گوید: خودِ وجود یک ایده است که فلاسفه، عالمان، پزشکان و کشیشان
این زندگی را اندک اندک اما بس‌بسیار برای ما

15 Badiou
16 François Laruelle
1 Heterogeneity

شود خواه به‌منزله‌ی سوژه)، به‌شیوه‌ای که تمایل دارد درون‌ماندگاری را به‌مثابه‌ی چیزی محدودشده و مقیّد استنباط کند. در مقابلْ فلسفه‌ی درون‌ماندگاری دلوز، در میان دیگر فلسفه‌ها، در جستجوی ارزش‌گذاری دوباره‌ی درون‌ماندگاری با تاکید بر ویژگی‌های آفرینشگر خود مادیت، به‌جای بیانِ تازگی و ابداع با توسل به چیزی خارجی نسبت‌به جهان فیزیکی است. یعنی، برای شروع تدارکِ دست‌کم تعریفِ کارآمدی از درون‌ماندگاری دلوزی، می‌توان به‌گرایش مسلط درون فلسفه برای استنباط درون‌ماندگاری برحسب رابطه‌اش با تعالی اشاره‌کرد. همانطور که هاینس استدلال می‌کند تعالی به‌منزله‌ی اسم (امر متعالی) یا به‌منزله‌ی فعل (فراتر رفتن یا تعالی‌یافتن)، «یک اصطلاحِ نسبی است زیرا تعالی به‌طور تلویحی آنچه تعالی می‌یابد را فرامی‌خواند، یعنی، درکِ درونماندگاری به‌منزله‌ی آنچه درون برخی حدها یا مرزها باقی می‌ماند»(هاینس، ۲۰۱۲، ص.۱). از این لحاظ، و این دقیقاً جایی است که اعتراض دلوز به بیشتر تاریخ فلسفه (به‌منزله‌ی یک تاریخ اندیشه‌ی اکیداً متعالی) واقع می‌شود، «از افلاطون به‌بعد، تصور غربی نوعاً درون‌ماندگاری را برحسب حدود ماده، بدن، حساسیت، هستی، این‌جهانی‌بودن به‌صورت تنزل‌دهنده‌ای تجسم کرده است» (همان‌جا). یعنی، گرایش داشته است با وضع‌کردن دوگانگی بنیانی در کانونِ وجود، به‌نفع آنچه (ظاهراً) به ورای این جهان می‌رود از ارزش مادیت این جهان بکاهد. همانطور که تاد می[۱۶] استدلال کرده، در این تاریخِ متعالی‌اندیشی در فلسفه «این تعالی خدا است که دیرینه‌ترین میراث را شکل

به صورتی کاذب درمی‌آورند. به‌راستی،
چیزها بدون ژرفا هستند،
هیچ فراسو یا آخرتی مقدر نیست و نه
هیچ مغاک دیگری
غیر از همین که همه در آن هستیم.[۵]

هیچ مغاک دیگری. . .
پس تئاتر درونماندگاری شاید
سرگرم نکند
شاید غرقه کند و بیمار سازد،
شاید ملال‌آور یا حوصله‌بر باشد.
شاید نیاز به قدری تمرین داریم،
کمی کار عملی، احتمالاً.

او می‌گوید: همه‌ی ما از نوعی
اختلال-کم‌توجهی[1] رنج می‌بریم.
همان ا.ک.ت. که آنچه نمی‌تواند
کات‌آپ[2] شود
را کات‌آپ می‌کند
یک ا.ک.ت. که مجال می‌دهد تا
بگوییم
«حالا!»، «حالا!»
انگار که زمان حالی در کار باشد، زمان
گذشته‌ای
به‌جای زمان‌های حال، زمان‌های
گذشته؛ این‌جاها، آنجاها و
همه‌جاها.

16 Todd may

1 *attention deficit disorder* (A.D.D.)

2 Cut up : روش سرهم‌بندی پیشنهادی ویلیام باروز به تاسی از برایان گایسن

می‌دهد. اما خدا تنها مورد نیست» (می، ۲۰۰۵، ۲۷). همچنین می‌توانیم به شیوه‌ای که افلاطون «فرم‌های ایده‌آل» را در خارج از تجربه قرار می‌دهد بیاندیشیم، یا به اینکه رنه دکارت فیلسوف قرن هفدهمی چگونه بر استقلال ذهن از بدن تاکید می‌ورزد. هرچند، خصوصاً بعد از کانت است که این انگاره‌ی تعالیِ سوبژکتیویته‌ی انسانی به فهم درمی‌آید، آن‌هم با فیگور «سوژه» که جانشینِ خدا می‌شود، خدا به‌منزله‌ی پدیدآورنده یا شرط ضروری آفرینش و معنا در جهانی که برای خودمان بنا می‌کنیم. به‌عبارت دیگر، درحالیکه پروژه‌ی کانتی می‌تواند به‌نحوی محتاطانه پروژه‌ای فروتنانه ظاهر شود که در آن سوژه‌ی انسانی باید (به‌جای استنتاجِ عقلانی یا منطقی) ناتوانی‌اش در شناختِ حقیقی ماهیت واقعیت را ورای شیوه‌هایی بپذیرد که از سوی عقل ساختار می‌یابند، اما این پروژه همچنین می‌تواند به‌عنوانِ اثر مشروعیت‌بخش به یک انسان‌ریخت‌محوریِ مشخص نگریسته شود طوری که درونماندگاری به تولیدات خود عقل تقلیل می‌یابد. این پروژه هنوز ابتدا سوژه، و بعد از آن حرکت جهان را در نظر می‌گیرد، به‌جای آنکه سوژه را به‌منزله‌ی اثر حرکت جهان و مشارکت‌کننده در حرکت جهان درک کند.

برعکس، می‌توان استدلال کرد که یک اصل پایدار درون‌ماندگاریِ دلوز تاکید بر هم‌آوایی[۱۵] و وحدت‌گرایی [یگانه‌انگاری][۱۶] است چنانکه «ذهن» و «ماده» به‌منزله‌ی متعلقات واحد و جوهر هستی‌شناختیِ همسان درک می‌شوند، هرچند دلوز این جوهر را تغیّر پیوسته، شدن یا تولید تفاوت کیفی توصیف می‌کند. دلوز اشاره می‌کند؛ دیگر هیچ

دو. تئاتر درونماندگاری بر طبق این اصل عمل می‌کند که همه‌ی زمان‌های حال معادل هستند.

آری به زمان اسب و
یخ،
زیرا فعلیت‌شان
نه یک مجازیت[۱]
بر حواشیِ چیزی واقعاً واقعی،
بل شیوه‌ی متفاوتی از بودن در زمان است.
که در خودش و برای خودش بالفعل است.
احتمالاً
رویت‌ناپذیر برای ما؛
احتمالاً
درک‌ناپذیر برای ما.

دیدنِ چیزی بیش از آگاهی
به ما مجال دیدن می‌دهد.[۶]

او می‌گوید: نیاز داریم که به‌نحوی پُرشور خودمان را
رو به فعلیت دیگران بگشاییم.
مجازی‌سازی یعنی تقلیل تفاوت
به خودسانی.[۷]

اما اگر ما آن ــمان [آنچه از آن ماست] را بشناسیم ــ

15 Univocity
16 monism
1 virtuality

حیطه‌ی جهانی یا هیچ جوهری وجود ندارد که مادیت را فراتر ببرد، هیچ خارج یا غیریتی[1] وجود ندارد ندارد که ورای درون‌ماندگاری به‌منزله‌ی یک کل گشوده و متغیر واقع‌شده باشد. در عوض، «یک **طبیعت** برای همه‌ی بدن‌ها وجود دارد، یک **طبیعت** برای همه‌ی افراد، **طبیعتی** که فی‌نفسه یک فرد است که به بی‌نهایت شیوه تغییر می‌کند (دلوز ۱۹۸۸، ۱۲۲).

تصویر ۲: نماد چشم‌اندازگرا، لورا کال، ۲۰۱۰. با اجازه‌ی مولف.

یا بار دیگر دلوز استدلال می‌کند چنان نیست که **هستی** از دو سنخ تعاملیِ جوهر همچون «ذهن» و «ماده» تشکیل شود (آنجا که اولی گرایش دارد که ورای دومی ارزشگذاری شود)؛ بلکه، درونماندگاری ناب مستلزم چنین قاعده‌ای است، برابریِ هستی، یا وضع‌کردنِ **هستی** برابر: «نه‌تنها هستی فی‌نفسه برابر است، بل به نظر می‌رسد در همه‌ی چیزها به‌طور برابر حاضر باشد» (دلوز ۱۹۹۰، ۱۷۳). این قطعه‌ها معنایی از «یگانگی» ارائه می‌کنند که با ایده‌ی درونماندگاری پیوند دارد. هرچند، به‌مجرد اینکه به این درک رسیدیم باید فراتر رویم و مشخص کنیم که این طبیعتِ هم‌آوا یا تک‌ـآوای **هستی** مسئله‌ی یکپارچه‌کردنِ همه‌ی تفاوت‌های ظاهری جهان درون یک همسانیِ بزرگتر نیست. نه اسپینوزا و نه دلوز نمی‌گویند که

ـــمانِ چه‌کسی؟ ـــ پس ام [آنچه از آن من است] تنها یک
نظرگاه است
پس احتمالاً می‌توانم خودم را به
چشمان بیشتر
گوش‌های بیشتر
دماغ‌های بزرگتر
زبان‌های درازتر
بدل کنم

در خود پذیرفتن بیشتر.

شایسته است که اگر چشمانی
را بَرکَنیم که از فرط نگاه‌کردن دیگر
نمی‌بینند [۸]
مدادی را با پاهایت تیز کن
زیرا اندام ضمن گذر
از یک آستانه، ضمن تغییر شیب
رشدش، تغییر می‌کند.[۹]
مدادی را با پاهایت تیز کن
دهان‌ها برای نگه‌داشتن سیب‌ها است
زیرا برای یک جامعه‌ی تولیدمحور،
استفاده‌ی بی‌هدف از بدن،
که من آنرا رقص می‌نامم، دشمنی مهلک
است که باید تابو باشد.
آنها می‌خواهند امر بی‌فایده را
پاکسازی کنند.
اما نمی‌توانی تنها از آن بدنی که
می‌شناسی
استفاده کنی.

1 alterity

درونماندگاری به‌معنای این است که یک این‌همانیِ بنیادی وجود دارد که همه‌ی چیزها را یکی می‌کند. بلکه، دلوز تعریفش از هم‌آوایی را به‌شرح زیر ادامه می‌دهد: «**هستی** در معنای واحدِ همه‌ی چیزهایی که به صدا درمی‌آورد به‌صدا در می‌آید، اما آن‌چه به‌صدا در می‌آورد فرق دارد: هستی خود تفاوت را به‌صدا در می‌آورد (دلوز ۱۹۹۴، ص. ۳۶، تاکیدها از من). پس، برای دلوز، هم‌آوایی یا درون‌ماندگاری یعنی فقط یک نوع چیز یا هستنده در واقعیت وجود دارد، و به‌خودی‌خود هیچ جداییِ بنیادی یا سلسله‌مراتبی بینِ طبیعتِ کلمات و چیزها، بدن و ذهن، سوژه و ابژه، بازنمایی و امر واقع، نظریه و عمل و الخ نیست. بااین‌حال، نباید به این کژاندیشی درافتاد که این فلسفه تاحدی همگون‌سازیِ جهان یا انکارِ «خودِ امکان تفاوت» را شامل می‌شود (می ۲۰۰۵، ۳۶). «یک‌نوع چیز» که آن را فراخواندیم ابداً نه یک چیز، بل فرآیند، دگرگونی یا تفاوت است. دلوز فیلسوف «تفاوت» است، که مانند دریدا می‌خواهد انگاره‌ی تفاوت را از موضعِ کم‌قدرش در سنت فلسفی غرب بازیابی کند، سنتی که به‌درکِ غیراصیلی از تفاوت گرایش داشته است؛ یعنی درک تفاوت به‌منزله‌ی تناقض و نفی در نسبت با یک این‌همانیِ یا همسانی اولیه (یعنی درک تفاوت به‌منزله‌ی صرف تفاوتِ بین «چیزها»).

اصطلاح انتقادی در تعریف هم‌آوایی که هم‌اینک ارائه کردیم تعریفی است که می‌گوید: آنچه **هستی** به صدا

این بدن حیاتی از آن خود دارد، ذهنی از آن خود.
این ایده را به بدن‌ات بیاور که مچات از آن تو نیست—
راز پنهان مهمی در این مفهوم وجود دارد. بنیانِ
رقص آنجا نهفته است.[۱۰]
آنها می‌خواهند فرآیند بدون محصول،
کنش بدون غایت،
وسایل بدون هدف را تنظیم کنند
و کسانی را به آشفتگی دراندازند که حرکت پنهان
در امر ثابت را می‌بینند.
اما برآشفته نباش.

تئاتر درونماندگاری نه حقیقت،
بل واقعیت است.
تئاتر درونماندگاری نه درباره‌ی امر واقع،
بل نوعی از اندیشیدن خاص خویش است، همرا با یا «بر طبق» امر واقع.
تئاتر درونماندگاری نه یک کپی،
بل نوعی همگرایی بر امر واقع است
که یعنی با خودش نیز همسان نیست.

آری به وانمودکنندگان[۱] و

۱ به‌نظر خطا است اگر توان‌های امر کاذب را تعالی بخشیم یا در بازی وانموده‌ها به‌جای دیدن فراز و فرودهای شدت، نقاب بر چهره‌زدن را اولویت بخشیم. نزد نیچه زمین «تخته‌نردی است خدایی و از کلام‌های آفریدگارانه‌ی نو و تاس ریختن خدایان به لرزه می‌افتد» (زرتشت، فصل سوم، هفت مهر). به‌همین دلیل نیچه در بحران، هذیان و جنون‌اش، یعنی در شدیدترین حالت فرایندهای شخصیت‌زدایی، کسرِ اِگوی شخصی، و تفردیابی واقعی‌اش، با نام‌های تاریخ یعنی ــ همانطور که کلوسفسکی نشان داده است ــ با دقایق تکینِ گسست و بازارزشگذاری هم‌شدت می‌شود و نامِ داده‌شده‌ی شناسنامه‌ای و رسمی، یا امر شخصی را به پای هزینه‌گری غیرتولیدی جنون، به پای فردی‌زدایی میل، در آشوب امر مشترک و غیرشخصی از دست می‌دهد یا وامی‌نهد: مسیح، سزار، دیونیسوس، مصلوب و الخ. نیچه در فراسوی خیر و شر نیز بارها به این مساله اشاره کرده بود: «هرچه ژرف است نقاب دوست دارد؛ و اما ژرف‌ترین چیزها از تصویر و تمثیل نیز بیزارند زیرا آنها را به نحوی می‌شناساند... هر جانِ ژرف به یک نقاب نیاز دارد: به‌علاوه بر گرد هر جانِ ژرف نقابی پیوسته می‌روید که علت آن تفسیرهای نادرست یعنی تفسیرهای سطحی از هر کلمه و هر گام و هر نشانه‌ی حیات اوست» (پاره‌ی ۴۰). این همان وضعیتی است که دلوز ذیلِ عنوانِ «توان‌های امر کاذب» بدان می‌پردازد (سینما دو:

درمی‌آورد تفاوت دارد. یک **طبیعت** می‌تواند وجود داشته باشد که ما همه به آن تعلق داریم، اما چیزی‌که **طبیعت** را سرشت‌نمایی می‌کند توانِ خودآئین‌اش در تفاوت‌گذاری خودش یا تفاوت از خودش به بی‌نهایت شیوه است. درعوض، این تفاوت یا آفرینندگیِ **طبیعت** (یا آنچه اسپینوزا نیز «جوهر» نامید) درونماندگارِ ما است؛ این طبیعت «شامل چیزی است که آن را بیان می‌کند» (دلوز ۱۹۹۰، ۱۶).

تصویر۳: کارگاه تمرین توجه، لورا کال، مه ۲۰۱۱. با اجازه‌ی مولف.

دلالت‌های درونماندگاری برای پرفورمنس

و پروژه‌ی من کنکاشِ دلالت‌های درونماندگاری ــ به‌منزله‌ی همین طبیعتِ تفاوت‌گذارِ **هستی** هم‌آوا ــ برای تئاتر و پرفورمنس است. اگر می‌گوییم هر آنچه هست درونماندگاری است؛ اگر می‌گوییم هر آنچه هست به یک جوهرِ هستی‌شناختی تعلق دارد؛ و اینکه

وانمودکردن
زیرا خود [self] صرفاً
فریب است
تو ــ تنها حقه
زیرا
اساساً

او می‌گوید: همه‌ی نام‌های تاریخ
منام.[۱۱]

سه. پس‌درآمد[1]

- توجه‌کنید (نه از دهانه‌ی صحنه بل از نقشه‌ی
اصلی صرفنظرکنید): عالی‌ترین تئاترهای
درونماندگاری (تئاترهایی با عظیم‌ترین درجات
درونماندگاری) شاید آنجایی یافت نشوند که
انتظار داریم باشند.
مقادیر عظیمِ تمکین و
کین‌توزی را ضرورتاً آنجایی نخواهیم
یافت که می‌اندیشیم باشد؛

تصویر-زمان) که در چنین گفت زرتشت در قالب پرسوناژهای مفهومی چون رتیل، زالو، آواره، گدای خودخواسته، جادوگر، پیشگو، زشت‌ترین انسان و الخ به صحنه آورده می‌شوند اما خود نیچه پیشاپیش از این سوءفهم خطرناک آگاه بود که ممکن است زرتشتِ او را با بوزینه‌اش اشتباه بگیرند. کوتاه‌آنکه، اشتباه‌گرفتن ارزش‌ها و اتیکِ زرتشت با بوزینه‌اش، خَلطِ برده و فراانسان، نه فقط یک نابینایی پوپولیستی و عوامانه بل اشتباهی مرگبار با ابعاد یک نسل‌کشی کامل چون نازیسم (به‌منزله‌ی نمونه‌ای تاریخی از خلط امر نابه‌هنگام و امر تاریخمند؛ خلط فراانسان و بوزینه) است. برای مثال، سیاستمداری ریاکار، حاکمی استعمارگر یا مستبدی تمامیت‌خواه (که از حیث مجازی و بالقوه در میل‌ورزی‌های خود ما نیز چه‌بسا حاضر باشد) را از حیث بالفعل در نظر بگیریم که با زیرکی عملی در «وانمودکردن» و متعاقبا بهره‌کشی از وضعیت‌ها به‌خوبی قادر به فریب توده‌ای است اما چنانکه گفته شد منظور نیچه از انتساب کثرت نام‌های گسست‌زای تاریخ به وحدت دروغین «من» از اساس چیزی دیگر است: همانندسازی با نواحی شدت. به نظر می‌رسد این نحوه مفصل‌بندی مولف مستعد ایجاد سوءتعبیرهایی از این دست باشد. چند بند قبلتر نیز ظاهرا موردی مشابه در خلط نسبت راستین امر مجازی و بالفعل نزد دلوز به چشم می‌خورد، هرچند باید بین واقعیت مجازی و مجازیت واقعی تمیز مفهومی گذاشت. ــ م.

1 coda

آن جوهر به‌وسیله‌ی حرکت، تغییر یا تفاوت سرشت‌نمایی می‌شود ــ به‌شیوه‌ای مانند آنچه برگسون «کل گشوده» نامید ــ آنگاه چه اتفاقی برای پرفورمنس می‌افتد؟ البته، در یک سطح، این دلالت‌ها بی‌حدوحصر هستند، اما با بررسی اینکه چه‌چیز می‌تواند یک تئاتر درونماندگاری را برحسبِ شیوه‌های تالیف، استفاده از صدا و زبان در پرفورمنس، پرداختن به حیوانات ناـانسانی، نزدیک-شدن به مشارکت و سرانجام رابطه‌ی بین پرفورمنس و زمانمندی یا دیرند وضع کند، ترجیح دادم تا پژوهش‌ام بر این پنج حیطه‌ی کلیدی مذکور متمرکز باشد.

درونماندگاری و تعالی در نسبت با شیوه‌های تألیف می‌توانند به‌منزله‌ی دو قطب ایده‌آل از پیوستارِ نسبت با سازمان‌دهی تولید یا تألیف آفرینشگر تجسم شوند، که در آن، درونماندگاری به رویکردی «از پایین به بالا» گرایش دارد و تعالی به رویکردی «از بالا به پایین». چه برحسبِ فرآیندهای هستی‌شناختی بیاندیشیم، چه برحسب فرآیندهای هنری یا اجتماعی، در برخی فرم‌های سازمان‌دهی آفرینش یا تولید فرم بر «وهله‌ای متعالی از دستور» متکی است: چیزی‌که به‌منزله‌ی یک رهبر، کارگردان یا مولف از موضعی خارج از خود فرآیند عمل می‌کند (هالند ۲۰۰۶، ۱۹۵). درعوض، می‌توانیم بگوییم که این «چیز» متعالی نیازی ندارد که فرم یک شخص را بگیرد، بل همان‌قدر می‌تواند نوعی متفاوتی از بدن باشد، مثل یک ایده. این «چیز متعالی» هر فرمی که بگیرد، نقش این فیگورِ متعالی «ضمانت هم‌آهنگی» برای تحمیلِ سازماندهیِ از بالا به پایین بر آشوبِ فرآیندها، یا درک آن چیزی است که بناست از امر مادی آفریده شود و نیز اجرای آن فهم (همان‌جا). همانطور که یوجین هالند توضیح داده است، شیوه‌های متعالی آفرینش شیوه‌هایی هستند که در آنها

برعکس،
با نگاه دوباره، « پایین به بالا» را در «بالا به پایین»،
مشارکت را در مشاهده، و بدن بدون اندامی را می‌یابیم که نقاب تئاتر دولتی بر خود زده.

- خودتان را تکثیر کنید: نیاز داریم روش‌هایی برای سازگارکردن پژوهش با تصدیق
بیابیم، روش‌هایی برای آری‌گویی و وضع‌کردن نسبیت ادراک‌مان.
همانطور که نیچه گفت «دیدن با بیشترین چشم‌های ممکن»
زیرا «همواره ادراکی بهتر از ادراک تو وجود دارد، یعنی
ادراک درک‌ناپذیرت». ابزاری را برای گفتن «آری» به
زمان شاهین و زمان یخ مستقر کنید، زیرا فعلیت آنها مجازیتی بر حواشیِ چیزی واقعاً واقعی نیست، بل شیوه‌ی متفاوتی از بودن در زمان است که
پیشاپیش در خودش و برای خودش بالفعل است.

- کمیت‌هایتان را بادقت بسنجید: یادتان باشد، یک سوژه باقی‌ماندن بدترین چیزی نیست که می‌تواند اتفاق بیفتد.[۱۲] بکوشید عقربه را به‌آرامی
به یک قاشق چای‌خوری در زمان تبدیل کنید:

«شیوه‌ها و اصول . . . سازماندهی» نسبت به فعالیت‌های مورد بحث بیرونی‌اند ــ آنها نه بخشی از آن فعالیت هستند، و نه از آن منتج می‌شوند (همان‌جا). درمقابل، شیوه‌های درونماندگارِ سازماندهی و آفرینش به هم‌آهنگی اجازه می‌دهند که از پایین به بالا سر برآورند، و به «شیوه‌ها و اصولِ . . . سازماندهی» این امکان را می‌دهند که از خلال خود فرآیندها و نه از خارج آنها نشأت بگیرند. هیچ رهبر، کارگردان، مؤلف یا ایده‌ی متعالی وجود ندارد که از بیرون به هم‌آهنگی و سازماندهی دستور دهد؛ در عوض، «هماهنگی خودانگیخته‌تر و به‌شیوه‌ای درونماندگارِ فعالیت رخ می‌دهد» (همان‌جا). اگرچه، در عین حال باید روشن کنیم که تألیف درونماندگار صرفاً موضوعی برای خلاص‌شدن از مؤلف فردی یا کارگردان به‌نفعِ همکاری و آفرینش جمعی نیست؛ در عوض، تالیف درونماندگار می‌تواند شامل شیوه‌های گشودن خودمان در مقام مؤلف‌ها و کارگردان‌ها به امرِ غیرقصدمند، امر پیش‌بینی‌ناپذیر و در واقع، به تفاوت ما از خودمان نیز باشد. استفاده از گفتار غیرمستقیم با رویکرد درست (همچون در دلوز و گُت آیلند[1])، قیود آفرینشگر و عملیات شانسی (همچون جان کیج و اُلیپو[2]) دستورالعمل‌های نامتعین یا شاعرانه (آنطور که لین هیکسون[3] به‌کار گرفته است)، همه‌ی اینها می‌توانند پشتیبان چنین تکاپویی باشند.

علاوه بر این، بر حسب دلالت‌های درونماندگاری برای کاربردِ صدا و زبان در پرفورمنس، مسئله‌ی تئاتر درونماندگار صرفاً خلاص‌شدن از متن نیست؛ تئاتر درونماندگار آنقدر که به زبان به‌منزله‌ی بدنِ مادیِ ازحیث‌درونماندگار متغیر آری‌گوست، تئاتری بی‌کلام

کمی کمتر اقتدار، مفصل‌بندی، تقلید، مشاهده، ارضای آنی. یا اگر این‌همه کار نمی‌کند،
دوباره تلاش کنید: شاید کمی تقلید بیشتر؛
تقلید تازمانی که چیزی جدید
ساخته شود. هر چقدر که طول بکشد، به‌قدر امکان آهسته،
اما نه به هزینه‌ی تجربه‌های دیگران، تجربه‌هایی
که همواره در میان آنها هستیم، خواه به آنها توجه کنیم خواه نه.

- ندانستن و امر ناشناخته را ارج نهید:
هرچه بیشتر از کنترل‌مان، درک‌مان، دانش‌مان اجتناب کنیم ــ عملی رضایت‌بخش اما عذاب‌آور ــ (گرچه نه دانش به‌خودی‌خود،
زیرا دانش هیچ‌گاه از تولید خود بازنمی‌ایستد)، آن‌گاه
رسالت ما این خواهد بود که بیازماییم چگونه به این تصادف و
به این ناشناخته مرتبط می‌شویم، چگونه میل عادت‌شده‌مان
برای تسخیر را فراموش می‌کنیم. عادت جدید ما این نیست که
تسلیم یا «رواداری» را به‌منزله‌ی فرم دیگری از جدایی تمرین کنیم،

1 Goat Island
2 Oulipo
3 Lin Hixson

یا علیه زبان نیست، تئاتر درونماندگار بدن‌ها را به تعالی نمی‌رساند. تئاتر درونماندگار تا آنجاکه به کنکاش در تغیّرِ درونمادگارِ زبان و به تحمیل اندیشه از سوی صدایی چینه‌زدوده یا غیرارگانیک می‌پردازد، تئاتری ضدـمتنی نیست ــ اگر بر صدا و زبان به‌منزله‌ی ابزاری در خدمت اطلاعات و ارتباط تمرکز کنیم و نه چیزی بیشتر، آنگاه هر دوی آنها (صدا و زبان) مایل‌اند که به چشم نیایند. آرتو می‌گوید «مساله ابداً بر سر فسخ گفتار در تئاتر نیست»؛ در عوض، دلوز و آرتو در این تصور مشترک‌اند که زبان باید به‌منزله‌ی همان موجودیتِ «انضمامی» که هست به کار گرفته شود (سانتاگ ۱۹۷۶، ۱۲۳). این خود زبان نیست که کنار گذاشته می‌شود بل ترجیحاً شیوه‌های رمزگذاری‌شده‌ای کنار گذاشته می‌شوند که در آن‌ها زبان گرایش به استفاده‌شدن دارد. تا حدی، این شرح درونماندگار از زبان، انگاره‌ی اجرایی‌بودن [قابلیت پرفورماتیو] را به سرتاسرِ زبان و نه فقط به وهله‌های خاصی از آن بسط می‌دهد: ظرفیت هستی‌شناختیِ زبان برای اثرگذاری بر بدن‌ها به‌جای بازنمایی یا توصیف آنها از موضعی متعالی است (دلوز ۲۰۰۴، ۳۱). اما اکتشاف کاربردهای ویژه‌ی زبان نیز در کار است ــ زوزه‌کشیدن، پچ‌پچه، کلام‌آواز[1]، غریب‌گفتاری[2] ــ که به بیان یک خود [self] (و به بیان انگاره‌ی خود [self] آنطورکه زبان به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر آن را وساطت می‌کند) یا به انگاره‌های منحصراً نشانه‌ای معنا مربوط نمی‌شود که حتی ما را قادر می‌سازند تا یک خودِ تفاوت‌گذار یا صدا به‌منزله‌ی ابزاری برای شدن را به اجرا درآوریم. نمایش رادیوییِ سانسورشده‌ی آرتو، پرفورمنسِ شعر لکنت‌زن

عادت جدید ما بیشتر این است که ارزش‌های‌مان را تا شمولِ امر قصدنشده،
تصادف، و خطا بگسترانیم. با پاسخ آفرینشگر به یک روال شانسی
شروع کنید. من را به جهان خودت ببر،
اما بدان که جهان تو خود «جهان»
نیست، اکنون تو خود «اکنون» نیست،
اگر بسیار خسته شده‌ام
مرا برای ادامه‌دادن وادار به دویدن نکن،
و آن‌وقت من هم خیلی منتظرت نمی‌گذارم.

- همراه با اندیشیدن به خود پرفورمنس بیاندیشید:
اگر با پرفورمنس به‌منزله‌ی تصویرِ صرفِ ایده‌های
فلسفی چشمگیر، یا به‌منزله‌ی ماده نرمی رفتارکنیم که باید
چشم‌به‌راه مداخله‌ی ما باشد تا «معنادار» شود
آنگاه به خودمان و به اثر آسیب رسانده‌ایم. بدن‌های انسانی و ناانسانی
دارای توان‌های تفاوت‌گذار خاص خود،
دارای توان‌های مختص خویش
برای تمایز از خود در سرتاسرِ گستره‌ی مواجهات‌اندــ
آن‌هم نه‌فقط با سوژه‌های نظریه‌پرداز،
مخاطبان تفسیرگر،
مقاصد آگاهانه.

1 Sprechgesang
2 glossolalia

از گراسیم لوکا[1]، تکرار تفاوت‌گذار خطوط در کارملو بنه[2] و جورج لاوادانت[3]، صداها در لبه‌ی شنودپذیری در رابرت ویلسون[4] ــ همگی پشتیبان توجه به نحوه‌ی بازپیکربندیِ روابط بین لب‌ها، زبان، سقف دهان، تنفس و تارهای صوتی به‌منظور تولیدِ صداهای تاکنون ناشنیده هستند: پس نه اصوات بی‌معنا، بل اصواتی که به‌صورت متفاوتی معنادارند به‌منزله‌ی مواجهات شنیداری عمل می‌کنند تا به اندیشه‌ی جدیدی واداشته شویم.

سوم‌آنکه، چشم‌اندازی درونماندگار به بررسیِ پیوستگی بین انسان و نا‌انسان و خصوصاً به تأملات درباره‌ی نسبیت ادراک و کنش‌هایی ــ همچون تمرین‌های مارکوس کواتس[5]، هیجیگاتا تاتسومی[6] ــ می‌انجامد که می‌توانیم به‌منزله‌ی تلاش‌هایی برای بسط ادراک تعبیرشان کنیم که نظرگاه‌های دیگران را شامل می‌شود. در اینجا، مفهوم «محاکات[7] درونماندگار» را بررسی می‌کنیم ــ که در آنْ حالات انسانی و نا‌انسانی تقلید ممکن است کمیتاً و نه کیفیتاً متمایز درک شوند. از یک سو، گرایشی (بیشتر ناانسانی) داریم که در آن، نوعی چیزْ کمتر «شبیه» چیز دیگر است (حشره‌ای که شبیه یک برگ است) زیرا این گرایش وانمودکردنِ فعال را ایجاب می‌کند، و نوعی چیزْ بیشتر «شبیه» چیز دیگر است آن‌هم به خاطر پیوستگیِ کیفیت‌ها (برای مثال، وقتی حشره‌ی برگی[8] حرکت می‌کند طوری به جلو و عقب می‌جنبد که با تقلید از برگِ معلق در باد شکارچی را سردرگم

پرفورمنس به شیوه‌های کثیرِ خاص خودش می‌اندیشد:

به‌منزله‌ی اندیشیدن مرکززدوده‌ی در شرف برآمدنِ همکاری و

آفرینش جمعی، که اندیشه‌ی مالکانه‌ی عادت‌شده‌ی ما را به‌چالش می‌کشد؛

به‌منزله‌ی لکنت‌ها، تته‌پته‌ها و پچ‌پچ‌هایی که این‌همانی خود و

صدا را تضمین می‌کنند همانقدر که تفاوت را به صدا در می‌آورند

و شنوندگان‌شان را مرتعش می‌سازند.

به‌منزله‌ی

مواجهات متقابلاً توان‌بخش بین امر انسانی و امر ناانسانی، جایی‌که

تقلیدهای درونماندگار به ادامه‌یافتن یک بدن از حرکت بدن دیگر گرایش دارند؛

به‌منزله‌ی رخدادهای بینش مجرب و ملاحظه‌ای بادقت که

مشارکت ما در یک کل همواره ناتمامِ ناکامل را افزایش می‌دهد؛

به‌منزله‌ی یک «گشودگیِ» بسط‌یافته به دیرندهای دیگر، به بی‌قراری انتظارِ گهگاهی، به فرسودگی شتاب‌ها در زمان‌های دیگر.

پنچره را کمی بیشتر باز کن،

1 Ghé rasim Luca
2 Carmelo Bene
3 Georges Lavaudant
4 Robert Wilson
5 Marcus Coates
6 Hijikata Tatsumi
7 mimesis
8 leaf insect

می‌کند). از سوی دیگر، ما گرایشی (بیشتر انسانی) به تقلید داریم طوری‌که این گرایش، قصد بازتولید الگویی به‌شکل وانمودکردن به چیز دیگر را شامل می‌شود. در اینجا بازنمایی گرایش دارد به اینکه وساطت کند. اما از آنجا که گفتار مسلط، دومی را بیش از اولی ارزش‌گذاری می‌کند (یعنی درک نسخه‌ی انسانی به‌منزله‌ی چیزی پیچیده‌تر، هنرمندانه‌تر و الخ)، پس چشم‌اندازی درونماندگار در این مورد وقتی می‌تواند ارزش بیشتری پیدا کند، که تقلیدْ به استمرار حرکت بدن از حرکت بدن دیگر، بدونِ پیگیری آن حرکت بنا بر تصویر از پیش‌موجود گرایش دارد. سماجت بر این پیوستگی انسان و ناانسان این پرسش را نیز برمی‌انگیزد که ما تا چه حد مایل هستیم دسته‌بندی هنرمندان و تئاترسازان را تا شمولِ حیوانات ناانسانی، و درک رفتار بِینا-حیوانی، و بینا-نا-حیوانی به‌منزله‌ی نوع پیشاپیش خاصی از تئاتر یا پرفورمنس بسط دهیم و نه تقلیل آن به نمایشِ صرفِ رفتارِ از لحاظ ژنتیکی متعین. یا دیگر بار، تا چه حد مفاهیم ما درباره‌ی پرفورمنس می‌توانند در تماس با امر ناانسانی متحول شوند؛ آن‌هم در تضاد با پرفورمنسی که برحسب امر انسانی و به‌طور همان‌گویانه‌ای تعریف می‌شود ــ یعنی اموری چون «انتخاب آگاهانه»، «ایده‌های روایی» و غیره، که از پیش امر ناانسانی را کنار می‌گذارند.

چهارم، شکل‌های مشارکت در تئاتر درونماندگاری کمتر به‌منزله‌ی فرم بازشناختنی پرفورمنس جایی‌که تماشاگرانِ (فرضاً) «منفعل» به مشارکت‌کنندگان (فرضاً) فعال تبدیل می‌شوندــ و بیشتر همچون جستجوی درونماندگاری به‌منزله‌ی روشی ویژه از نسبت‌با یا «توجه»به امر حاضر به‌عنوانِ امری کثیر و افراط‌کار در نسبت با سرشت فایده‌گرای ادراک هرروزه. همانطور که برگسون می‌گوید: ادراک «آن زیرا چیزی در این جهان است که ما را به اندیشیدن وامی‌دارد.[۱۳]

به دیگران **گشوده** باش، زیرا بدون اینکه چیز دیگری شویم نمی‌اندیشیم.[۱۴]

خودِ خوبی مسئله‌ی حرکت و ترکیب‌بندی است؛ همواره مجزا، نسبی، گشوده.

چهار. ضدـادیپ:

اجازه‌دهید از نو شروع کنیم،
پیش از اینکه شروع کنیم
باید آشکارا بر این گزاره تاکید کنم که:
هیچ مانیفستی برای یک تئاتر درونماندگاری نمی‌تواند
وجود داشته باشد.

یا، اگر بتواند وجود داشته باشد
باید مانیفستی آبکی باشد:
برای رقیق یا آبکی‌کردن، آب را به یک مایع
، تجربه را به باور، صدا را به صدا، هوس را به حکایت بیفزایید. [۱۵]
که این کار نه برای کنارگذاشتن وضوح بل برای احیای آن به نیابت از امر کثیر است،
جایی‌که دستورالعمل مطلقاً واضح، در عین حال قطعاً گشوده باقی می‌ماند:
مانیفستی بسازید شامل مشخصات یک کشتی و محموله‌اش
که پیشاپیش فهرست اقلام برایش به‌خوبی ساخته‌وپرداخته می‌شوند.

قسمتی از واقعیت به‌منزله‌ی یک کل که جلب توجه می‌کند را جدا می‌سازد؛ ادراک بیشتر استفاده‌ای که می‌توانیم از چیزها کنیم را نشان می‌دهد تا خود چیزها را. ادراک چیزها را طبقه‌بندی می‌کند و از پیش به آنها برچسب می‌زند، ما ندرتاً ابژه را می‌بینیم، برای ما همین کافی است که بدانیم ابژه به‌کدام طبقه‌بندی تعلق دارد» (برگسون ۲۰۰۲، ۲۵۳). ما کمتر از آنچه می‌توانیم ببینیم می‌بینیم، تنها بخشی از کل را می‌بینیم، که در نتیجه بازنمودگر «شمار زیادی از تفاوت‌های کیفی [نادیده، محذوف] است.» اما بنا به پیشنهاد برگسون هرچند معمولاً فلاسفه اشاره کرده‌اند که ما از «قوای ادراک و استدلال‌آوری‌مان» استفاده می‌کنیم تا بر این «نابسندگی ادراک طبیعی» غلبه کنیم، اما گزاره‌ی خود برگسون این است که ما «به‌قصد تعمیق و گستردن ادراک درون خود ادراک غوطه‌وریم» (۲۰۰۲، ۲۵۱). و پرفورمنس طرحی کلی فراهم می‌آورد برای اینکه چگونه این «آموزشِ توجه» می‌تواند رخ دهد ــ مثلاً در بطنِ فعالیت‌های آلن کاپرو[۲۸] یا قضایای لیجیا کلارک[۲۹] که هردوی‌شان ترجیح دادند خود را در خارج از نهادهای رسمی هنر مستقر کنند؛ این هنرمندان به آن نهادها ظنین بودند؛ هم در باب ایجاد روابطِ بی‌فایده برای وظیفه‌ای که در دستِ اقدام داشتند (هنرمند یعنی چه؟) و هم به بالقوگی این نهادها برای دعوت ما به اجرای انبوهی از کنش‌های به‌قدرکافی ناآشنا؛ یعنی کنش‌هایی در زندگی روزمره که گرایش‌های عادتی ما به ملاحظات ناشناخته یا اعمال فکرنشده را آزاد کنند.

به رقابت‌هایی بپردازید که به این افق مرتبط یا نزدیک باشند.

بیانیه‌ی عمومی در قالبی سخاوتمندانه [گشوده به مشارکت همه] بسازید.[۱۶]

یا اگر مانیفستی برای تئاتر درونماندگاری بتواند وجود داشته باشد باید مانیفستی زائد باشد:
از آنجا که تئاتر درونماندگاری پیشاپیش در شرف وقوع است او از ما می‌خواهد که بگوییم: «پس [مانیفست تئاتر درونماندگاری] به همین دلیل خواهد شده بود»[۱]
اما مانیفست ما نگاهِ خیره‌ای نیست که به‌سوی یک افق شناخت‌ناپذیر معطوف شده باشد.
مانیفست ما توجهی به ضخامت زمان حال است.
در هر حال، یک (یا چند) مانیفست داری.
این‌طور نیست که مانیفست ما ازپیش‌موجود باشد یا حاضرآماده به دست آید، هرچند در برخی جنبه‌ها ازپیش‌موجود است.

28 Allan Kaprow

29 Lygia Clark

1 It will have been:

یک زمان فعل آینده نزد دریدا که تصور گذشته‌ی سپری‌شده را به شرایط امکان آینده‌ای بدیل گره می‌زند؛ یک زمان آینده‌ی پیشینی که نوعی سیاست آزادسازی را به جریان می‌اندازد ـ م.

اما سرانجام، نمی‌توان نتیجه گرفت که تئاتر درونماندگار نمی‌تواند در گالری یا جعبه‌سیاه[۲۹] اتفاق بیفتد؛ یا به‌طور متناظر اینکه، تا آنجا حدوداً از تعالی در امان هستیم که نهادهای هنری را ترک کنیم (نه دست‌کم چون ــ همانطور که کاپرو هم می‌دانست ــ درهرصورت «قلاب یا چنگک هنر» به‌زودی به‌دنبال ما خواهد آمد، و به ما دستور می‌دهد که چگونه به رخدادها به‌منزله‌ی «هنرِ هنر» متصل شویم، خواه این رخدادها در سالن‌های نمایش اتفاق بیفتند خواه در خانه‌های شخصی). در عوض، شاید تئاترها هنگامی که مخاطبان را در میانِ تکثر دیرندها قرار می‌دهند به درونماندگاری گرایش بیشتری دارند. بار دیگر، مسئله‌ی نسبی‌سازی در کار است: برای مثال، برگسون در ماده و حافظه استدلال می‌کند که آمیزه‌ی ادراک و حافظه، تعادل در توجه به حال و گذشته، نه تنها در میان هر فرد یا گروه از مردم، بل همچنین در سرتاسر گونه‌ها و فرم‌های ناانسانی زندگی فرق می‌کند. برگسون استدلال می‌کند، «دیرند زیسته به‌وسیله‌ی آگاهی ما، دیرندی با ریتم متعیّن خاص خودش است... در دیرند ما... فاصله‌ی داده‌شده می‌تواند تنها شامل شمار محدودی از پدیده‌هایی باشد که ما از آنها آگاهیم» (برگسون ۲۰۰۴، ۳-۲۷۲). یا دیگر بار: «تمایزی که ما بین زمان حال و گذشته‌مان برقرار می‌کنیم . . . اگر دلبخواهی نباشد، دست‌کم وابسته به وسعت زمینه‌ای است که توجه ما به زندگی می‌تواند دربرگرفته شود... زمان حال من، در این

در هر صورت، مانیفستی می‌سازی، نمی‌توانی بدون
ساختن یکی از آنها میل بورزی. و آن مانیفست منتظر توست[۱]؛
این یک تمرین یا آزمونگری اجتناب‌ناپذیر است، که در همان لحظه که آن را به عهده می‌گیری پیشاپیش تحقق‌یافته‌است،
و تا زمانی که آن را به عهده نگیری تحقق نمی‌یابد.[۱۷]

تئاتر درونماندگاری پیشاپیش لحظه‌ای در شرف وقوع است
وقتی هر یک از ما به قدر کافی داوریِ چشم همه‌جابین را کشیده‌ایم،
به هر قالبی که این ناظرِ همه‌جابین در آمده است.
به هر حال تکرار می‌کنم:
هیچ نیازی به یک مانیفست برای یک تئاتر درونماندگاری نداریم
زیرا شما از پیش در آن هستید...
درحالی‌که چون نابینایی در تاریکی جستجو می‌کنید.

29 Blackbox;

کارکرد جعبه‌سیاه در علوم مختلف تعاریف خاص خود را دارد؛ در علوم هوایی به وسیله یا سیستمی اطلاق می‌شود که مکالمات پرواز میان برج مراقبت و خلبان‌ها و دیگر خطوط هوایی را ثبت و ضبط می‌کند، و در فلسفه و روانشناسی و در شاخه‌ی رفتارگرایی اشاره‌ای است به ذهن انسان به‌منزله‌ی فضای مداربندی‌های اطلاعاتی و داده‌ای در بستر این متن ضمن اشاره به فضای سیاه پلاتو در تئاتر، به چشم نظارت‌گر آپاراتوس دولتی و کارکرد آکسیوماتیک‌اش برای به‌تور انداختن، تسخیر و ثبت سیلان‌های کوچگرانه‌ای اشاره دارد که خطوط پرواز در هپنینگ‌ها یا پرفورمنس‌های کسانی چون کاپرو از آن می‌گریزد.ــ م.

۱ یادآور وضعیت کاراکترهایی که به دنبال نویسنده‌ای برای نوشته‌شدن نقش‌های‌شان می‌گردند در «شش شخصیت در جستجوی نویسنده» اثر لویجی پیراندللو ــم.

لحظه، جمله‌ای است که دارم به زبان می‌آورم. اما این به خاطر آن است که می‌خواهم زمینه‌ی توجهم را به جمله‌ام محدود کنم. این توجه چیزی است که می‌تواند طولانی‌تر یا کوتاه‌تر شود، مانند فاصله‌ی بین دو نقطه‌ی یک پرگار یا دو نقطه‌ی یک دامنه» (برگسون ۲۰۰۴، ۲–۱۵۱). رخدادهایی که همزمان بر «ما» آشکار می‌شوند، می‌توانند از نظرگاهی دیگر به‌نحو کثیری متفاوت‌شده ظاهر شوند. اما اینکه از خود تئاتری درونماندگار بسازیم مسئله‌ی بازنماییِ زمان به‌نحوی متفاوت یا مسئله‌ی مخاطبی نیست که از این ایده آگاه می‌شود که زندگی در سرعت‌های کثیر، در تنوعی از نشان‌های زمانی عمل می‌کند. در عوض، همانطورکه تئاترهای کندِ رابرت ویلسون و گُت آیلند به ما مجال تاکید می‌دهند، پرفورمنس به زندگی ما مجال می‌دهد که واقعاً ریتم جدیدی بنوازیم، خواه به‌منزله‌ی مخاطبان خواه اجراگران؛ پرفورمنس به کثرت دیرند مجال می‌دهد که چیزی زیستمند باشد، به‌جای آنکه صرفاً از فاصله‌ای امن تعمق یا تأمل شود. به‌عبارت‌دیگر، توجه ما می‌تواند معطوف شود به ظرفیتِ پرفورمنس برای دگرسانی ماهیتِ رابطه‌ی بین زمان آنطور که احساس می‌شود و زمان آنطور که تفسیر می‌شود، یا دیگربار، توجه ما می‌تواند به قدرت پرفورمنس برای مداخله در سطح مواجهات ناخودآگاه‌مان با زمان، مقدم بر بازنماییِ آگاه‌مان از تجربه، معطوف شود. تاچه‌اندازه ادراک ما از زمان یا شیوه‌ی زیست ما در زمان انعطاف‌پذیر است؟ آیا می‌توانیم خصوصاً با پرفورمنس و نیز با ابزارهای دیگر سازگار شویم یا بگذاریم آنها ما را با خود سازگار کنند، تا اینکه ضرایب تغییر کندتر و تندتر را در مقایسه با ضرایبی که به‌نحوی متداول درون آستانه‌ی ادراک ما قرار گرفتند درک کنیم؟ و این

فضای تماس (گسلنده):
اگر اجازه داشتم باشم، یک انحراف از موضوع...

قراردادن پرفورمنس در فضایی صاف[1]
که پرفورمنس در آن، دیگر تصویری برای بازتولید
یا شیوه‌ای برای دنبال‌کردن ندارد
بل «همه‌ی چیزها را در نسبت‌های شدن می‌بیند». [۱۸]
تئاتر درونماندگاری تنها این فضا را اشغال نمی‌کند،
آن را برپا می‌کند و می‌گستراند: این فضای لامسه‌ای کوچک
یا کنش‌های دستیِ تماس است، نه یک فضای بصری،
این زمینه‌ی دیگرگونی است که نمی‌تواند از خلالِ شمردن یا سنجیدن شناخته شود،
بل تنها می‌تواند به‌وسیله‌ی دوندگی [کار پایی] کشف شود. [۱۹]

بر یک پا ایستادن را تمرین کنید. یا، محض تغییر، ببینید چه‌مدت می‌توانید نفس‌تان را نگه دارید. [۲۰] یا، برای تغییر، فروتنانه و پرواگرانه
هرآنچه تولید می‌کنید را با مدادی ترسیم کنید. [۲۱]

1 Smooth space

موضوعی اخلاقی است: تا آنجا که این تکثیر زنده‌ی زمان حال، یا نسبی‌سازیِ فرمِ انسانی زمان زنده، مستلزم یک تمرین دقیق است که در آن دیرندهای دیگر هر جوری‌که شده به‌حساب آورده می‌شوند، و این دیرندها دیگر مجبور نمی‌شوند که برطبق استانداردِ فرضاً جهانی سرعت‌شان را زیاد یا کم کنند. در هر مورد و در خصوصِ «نمونه‌های» ویژه این‌طور نیست که تئاترهای درونماندگاری وجود دارند که می‌توانند در مقابل تئاترهای متعالی دیگر قرار بگیرند (که این تصور، تعبیه‌ی دوباره‌ی یک دوگانه‌انگاری از همان نوع خواهد بود که چشم‌انداز درونماندگار را پس می‌زند)؛ در عوض، می‌توانیم با برداشت از دلوز پیشنهاد دهیم که همه‌ی تئاترهای بالفعل ــ همچون فعلیت به‌خودی‌خود ــ هر دو گرایش درونماندگار و متعالی را در درجات مختلف، و به شیوه‌هایی بیان می‌کند که در هر بستر جدید فرق می‌کند، و در واقع، درونا در هر نمونه‌ی خاص متفاوت است. به‌عبارت دیگر، می‌توانیم خلاصه کنیم که دلوز می‌گوید زندگی «دو قدرت» یا گرایش دارد: گرایشی آشوبناک به عظیم‌ترین درجاتِ حرکت و تفاوت‌گذاری، و گرایشی سازمان‌دهنده به تولید فرم‌ها و هویت‌های نسبتاً پایدار؛ این جهان هم خود را محبوس می‌سازد و هم دائماً خود را از صورت‌بندی‌های ثابت آزاد می‌کند. بر طبق این جهان‌نگریِ دلوزی پروژه‌ی مشترک فلسفه، اخلاق و هنر (که دیگر نمی‌توانند آشکارا جدا باشند) مسئله‌ی «آزادسازی زندگی در هر جایی است که محبوس شده باشد» (دلوز و گتاری ۱۹۹۴، ۱۷۱). یعنی، اگر ما زندگی را به‌منزله‌ی تغییر ارزش‌گذاری کنیم، اگر امر کلی را به‌منزله‌ی چیزی ارزش‌گذاری کنیم که دائماً گشوده و نامتعیّن می‌ماند آنگاه باید آن فعالیت‌هایی را ارج نهیم که بیش از همه برای حمایت از (رهاسازی، آزادی یا آری‌گویی به) قدرت زندگی در تئاتر درونماندگاری، میکرودست‌نویس [یا دست‌نویس خُرد] را به‌روی صحنه می‌برد.

[فضای تماس پای چپش را تا کمر بالا می‌آورد، تا حد امکان یعنی برای مدتی که دنباله‌ی فیبوناچی معین می‌کند، آن را ثابت نگه می‌دارد. [۲۲] **وقتی زمان به سر می‌رسد،***

فضای تماس به داخل جیب‌اش می‌رسد و تکه‌ی کوچک کاغذی بیرون می‌آورد، که بعد او آن را در امتداد بازویش نگه می‌دارد. تصویر زنده‌ی پرورده‌ی کاغذ بر دیوار

پشتی افکنده می‌شود چنانکه نوشته تقریباً نزد تماشاگر واضح است]

ضدـادیپ (به نجوا):

توازن را به‌سوی حرکت برگردانید.
اگر زندگی را با کنشی بسیار خشونت‌آمیز آزاد می‌کنید،
اگر شبکه را بدون اقدامات احتیاطی از هم باز می‌کنید آنوقت...
به درون سیاه‌چاله‌ای فرو خواهید شد، یا حتی به‌سوی فاجعه کشیده می‌شوید.[۲۳]
باید بدانم.

این نشان را بر در بکوبید:
خواه اخلاق ابداً هیچ معنایی نداشته باشد،

مقام تفاوت‌گذاری انجام می‌دهیم. هر هنر ــ از جمله تئاتر و پرفورمنس ــ پیشاپیش زندگی را به‌منزله‌ی تغییری که تا آنجاکه درونماندگارِ زندگی است مهم نیست چیست، آری می‌گوید ــ یعنی بخشی از این کل گشوده؛ اما این حرف به‌معنای آن نیست که بگوییم «همه چیز [هر تغییری] قبول است»، زیرا تغییر تا آنجایی پذیرفتنی است که مسئله همواره آن هنری باشد که کمابیش، به‌طور فزاینده و کاهنده‌ای درونماندگار است. آنچه برای من (در این متن به‌خصوص) تئاتر درونماندگار به‌حساب می‌آید، شاید برای کسی دیگر، یا حتا برای خود من در برهه‌ای دیگر، به همین ترتیب کار نکند. بدین‌معنا، مانیفستی برای تئاتر درونماندگار نمی‌تواند یک راهنمای درست‌ـغلط [این درست است؛ آن غلط است] باشد که شیوه‌ها و مثال‌هایی تصویری را تدارک ببیند که چگونه به درونماندگاری در پرفورمنس مستقل از بسترِ فضاـزمان‌مند آری بگوییم. با اینهمه، برای دلوز، «اندیشیدن آفریدن است . . . نه هدایت‌کردن، یا به‌کاربستنِ روش‌مند اندیشه‌ای که اساساً از پیش وجود دارد. . . بل به‌وجودآوردنِ آن چیزی است که هنوز وجود ندارد» (دلوز ۱۹۹۴، ۱۴۷). پس در بهترین حالت، شاید این مانیفست بتواند فرمی از رهنمود برای آغاز آزمون‌گری‌های نظری و عملی دیگر را به وجود آورد، که پیامدهای‌اش ــ بنا بر درونماندگاری ــ باید ناشناخته بماند.

خواه آنچه معنا می‌دهد باشد
و هیچ چیز دیگری برای گفتن نداشته باشد:[۲۴]
بر طبق درونماندگاری زندگی کنید: بر طبق فحواهای نسبت.
با آن‌چه که همواره پیشاپیش
متصل هستید ارتباط بگیرید
درحالی‌که نسبت‌ها،
پیوندهای دیگران را ارج می‌نهید
و آن هم به‌منزله‌ی بدنی که نسبیت ادراکش را (به شیوه‌ی خودش) می‌شناسد.
جدایی شرط نسبت نیست.
زیرا نسبت استحاله است نه درج.
من با دیرند تو مواجه می‌شوم اما ادعا نمی‌کنم که آن را می‌شناسم،
دیرندی غیر از این دگرسانی اسرارآمیز.

هیچ مانیفستی برای تئاتر درونماندگاری نمی‌تواند
وجود داشته باشد.

دست‌کم، نه اگر توقع داشته باشیم که این مانیفست
به‌منزله‌ی طرحی کلی برای همه‌ی تئاترهای درونماندگار
در راه عمل کند، زیرا هر کدام از این تئاترها ابتدا باید کنشی
باشد که پیامدش ناشناخته است.[۲۵]
در نتیجه بسیار محتمل است که تئاتر درونماندگاری نتواند به‌خودی‌خود تشخیص‌پذیر باشد،

با لغزیدن در میان دیگر کنش‌ها،
که در بطن جشن‌ها، کلاس‌های درس،
پارکینگ سوپرمارکت‌ها پدیدار می‌شود.
با این‌حال این تئاتر می‌تواند شیوه‌های
جدید زیستن را
زیر طاق صحنه نیز ابداع کند.
اینجااکنون یک زندان یا
یک آزمایشگاه است، اما باید به همین
ترتیب دوباره و دوباره
از بنیان ساخته و نابود شود، برپا یا
سوزانده شود.

×××

یادداشت‌ها

[۱] همانطور که ژوزف ماهون استدلال کرده است، دوبوآر از زن به‌منزله‌ی موجود «محکوم به درونماندگاری» سخن می‌گوید، آن هم بنا بر این واقعیت که، نزد او، درونماندگاری «به سپهر یا شیوه‌ای از وجود ارجاع می‌یابد که با انفعال، و تسلیم به تقدیر زیست‌شناختی، و مهار یا تحدید به دورِ ظریفی از اعمال شاقِ غیرخلاقه و تکراری سرست‌نمایی می‌شود.» بر عکس، تعالی از «آزادی برای فورانِ زمان حال درون آینده» و «استحاله‌ی فعالانه‌ی جهان» خبر می‌دهد، «آنطورکه خود را با نیاتِ فرد تطبیق می‌دهد» (ماهون ۱۹۹۷، ص. ۱۰۸).

[۲] Rainer 1965, p. 178.

[۳] Deleuze and Guattari 1988, p. 24.

[۴] Deleuze and Guattari 1994, p. 204.

[۵] Artaud in Dale 2001, p. 127.

[۶] Caygill 2013, n.p.

[۷] Mullarkey 2004, p. 488.

[۸] Hijikata in Baird 2012, p. 38.

[۹] Deleuze and Guattari 1988, p. 170.

[۱۰] Hijikata in Richie 2006, p. 111.

[۱۱] Nietzsche 1996, p. 347.

[۱۲] Deleuze and Guattari 1988, p. 161.

[۱۳] Deleuze 1994, p. 139.

[۱۴] Deleuze and Guattari 1994, p. 42.

[۱۵] Goulish in Cull, Goulish and Hixson 2013, n.p.

[۱۶] این رهنمودها، که ملهم‌اند از رهنمودهای لین هیکسن برای گروه پرفورمنس گوت آیلند، سه رهنمود از پنج رهنمودی هستند که برای یک پروژه‌ی نوشتاری مبتنی بر محدودیت از سوی جمع هنرمندانِ SpRoUt و تحت عنوانِ مانیفست *SpRoUt*، بخش دوم، (به شیوه‌ی یک مسابقه‌ی رالی)، به راه افتاد. این پروژه به عنوان بخشی از «مانیفستِ ماراتن» هانس اولریش اوبریست در گالری سرپنتاین لندن در ۱۸ و ۱۹ اکتبر ۲۰۰۸ نوشته شد.

[۱۷] Deleuze and Guattari 1988, p. 166.

[۱۸] Ibid.

[۱۹] Deleuze and Guattari 1988, p. 371.

[۲۰] بنگرید به رابرت واسلر در «ژاکوب ون گونتن»: «من معمولا روی یک پا ایستادن را تمرین می‌کنم. اغلب برای تغییری در حال و هوا، تا ببینم چقدر می‌توانم نفس‌ام را در سینه نگه دارم.»

[۲۱] Walser, Robert in Bernofsky, Susan 2010, 'Introduction', Robert Walser Microscripts, p. 12.

[۲۲] این ژست در پرفورمنس گوت آیلند، «چه وقت رزهای سپتامبر خواهند شکفت؟ دیشب فقط یک کمدی بود...» به نمایش درمی‌آید، برای اولین شب در مرکز هنرهای باترسی در لندن در سال ۲۰۰۴ اجرا شد.

[۲۳] Deleuze and Guattari 1988, p. 161.

[۲۴] Deleuze 1990, p. 149.

[۲۵] Cage 1961, p. 13.

ارجاعات

Baird, Bruce 2012, Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Bergson, Henri 2002, Key Writings, eds. John Mullarkey and Keith Ansell Pearson, Continuum, London/New York.

____ 2004, Matter and Memory, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, Dover, New York.

Bernofsky, Susan 2010, 'Introduction', Robert Walser Microscripts, New Directions, New York.

Cage, John 1961, Silence: Lectures and Writings, Marion Byars, London.

Caygill, Howard 2013, 'Hyperaesthesia and the Power of Perception', in Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film, Performance, eds. John Mullarkey and Charlotte De Mille, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Cull, Laura, Goulish, Matthew and Hixson, Lin 2013, 'Diluted manifesto', in Performance, Identity and the Neo-Political Subject, eds. Matthew Causey and Fintan Walsh, Routledge, London; New York.

Dale, Catherine 2001, 'Knowing One's Enemy: Deleuze, Artaud, and the Problem of Judgement', in Deleuze and Religion, ed. M. Bryden, Routledge, London, pp. 126–37.

De Beistigui, M. 2010, Immanence: Deleuze and Philosophy, Edinburgh University Press, Edinburgh

Deleuze, Gilles 1988, Spinoza: Practical Philosophy, trans. Robert Hurley, City Lights Books, San Francisco. ____ 1990, The Logic of Sense, trans. Charles Stivale and Mark Lester, Columbia University Press, New York. ____ 1994, Difference and Repetition, trans. Paul Patton, Athlone Press, London.

____ 2004, 'Thirteenth Series of the Schizophrenic and the Little Girl', in Antonin Artaud: A Critical Reader ed. E. Scheer, Routledge, London.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix 1988, A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, trans. Brian Massumi, Athlone Press, London.

____ 1994, What Is Philosophy?, trans. Graham Burchell and Hugh Tomlinson, Verso, London.

Haynes, Patrice 2012, Immanent Transcendence: Reconfiguring Materialism in Continental Philosophy, Continuum, London/New York.

Holland, Eugene 2006, 'Nomad Citizenship and Global Democracy', in Deleuze and the Social, eds. M. Fuglsang and B. M. Sørensen, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Kerslake, C. 2009, Immanence and the Vertigo of Philosophy: From Kant to Deleuze, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Lawlor, Leonard 2006, The Implications of Immanence, Fordham University Press, New York.

Mahon, Joseph 1997, Existentialism, Feminism, and Simone de Beauvoir, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

May, Todd 2005, Gilles Deleuze: An Introduction, Cambridge University Press, Cambridge.

Mullarkey, John 2004, 'Forget the Virtual: Bergson, Actualism and the Refraction of Reality', Continental Philosophy Review, 37, pp. 469–93.

____ 2006, Post-Continental Philosophy: An Outline, Continuum, London and New York.

Nietzsche, Friedrich 1996, Selected Letters Of Friedrich Nietzsche, trans. Christopher Hackett, Middleton, Indianapolis.

Rainer, Yvonne 1965, 'No Manifesto', in 'Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called "Parts of Some Sextets"', The Tulane Drama Review 10: 2, pp. 168–178.

Richie, D. 2006, Japanese Portraits: Pictures of Different People, Tuttle Publishing, Vermont.

Sontag, Susan (ed) 1976, Antonin Artaud: Selected Writings, Farrar, Straus and Giroux, New York.

Source: Laura Cull, "(One Less) Manifesto for a Theatre of Immanence", in *Manifesto Now! Instructions for Performance, Philosophy, Politics*, Edited by Laura Cull and Will Daddario, Intellect Ltd, 2013, 143-159

ترجمه ساره پیمان