

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

Roxana Shahjani¹, Behnoosh Akhavan², Behrooz Mahmoodi Bakhtiari³

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 نمایشنامه «اتاق روشنی» به نام روز» اثر تونی کوشنر^۱

رکسانا شاه‌جانی^۲، بهنوش اخوان^۳، بهروز محمودی بختیاری^۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۵

صفحه ۹ تا ۲۳

Doi: 10.22034/THEATER.2024.449660.1051

چکیده

پژوهش حاضر تحلیل بینارشته‌ای نمایشنامه «اتاق روشنی» به نام روز اثر تونی کوشنر بر اساس خوانش دلوز از فلسفه کانت است. بر اساس این تحقیق بی‌چفت‌وبست بودن زمان طبق قاعده اول کانتی و همچنین بی‌نظمی حواس طبق قاعده چهارم آن، منتج به بوطیقایی پسامدرن می‌شود که شاید بتوان آن را نمایشنامه روابط به هم‌ریخته نامید. مطالعه 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 گریخته دلوزی امری محال است. به عبارت دیگر، تقلای آنها برای رسیدن به یک زمینه مشترک ذیل مفهوم کمونیسیم محکوم به شکست است. دوم آنکه، از چهارچوب دررفتگی زمان و به تبع آن بی‌نظمی حواس، روابط هنری-ادبی میان حوادث را نیز هم به هم می‌ریزد. به طوری که وحدت و یکپارچگی ویژه به مفهوم کلاسیک در این اثر وجود ندارد. از این رو می‌توان نتیجه گرفت بی‌چفت‌وبستی زمان که کنش‌های بدون توالی و از هم‌گسیخته را به دنبال دارد و به هم‌ریختگی 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

۱. این مقاله برگرفته از پروژه پایان‌نامه 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 رشته زبان و ادبیات انگلیسی دانشکده زبان‌های خارجه دانشگاه پردیس بین‌المللی کیش با راهنمایی دکتر بهنوش اخوان و مشاوره دکتر بهروز محمودی بختیاری است.

۲. دانشجوی دکتری 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 الزهراء، تهران، ایران
Email: behnooshakhavan@gmail.com

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

درآمد

زمان و ماهیت آن در تاریخ فلسفه قدمتی دیرینه دارد به گونه‌ای که کمتر فیلسوفی می‌توان یافت که درباره آن اظهار نظر 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 به سوی شما جریان دارد. ما هم هستیم، هم نیستیم. هیچ بودی حقیقت ندارد، بلکه همه چیز 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). به طور کلی، لب دیدگاه فلاسفه باستان درباره ماهیت و مفهوم زمان را می‌توان ترکیبی از دیدگاه افلاطون و ارسطو دانست. به این مضمون که زمان کمیته متصل و غیرثابت است مستقل از اشیاء خارجی، به طوری که اشیاء با قرار گرفتن در آن، سیال، جاری و گذرا می‌شوند. در دوران قرون وسطی، سنت آگوستین^۳ در دفتر یازدهم از کتاب *اعترافات* ابتدا درباره چستی زمان و سپس درباره 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 تصویری 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. به عبارت دیگر، کانت زمان را صورت ذهنی می‌داند و ساختار پیشین ذهن سازنده مکان و زمان است. در دوران پسامدرن نیز مسئله زمان مورد توجه فلاسفه از جمله ژیل دلوز^۴ فیلسوف فرانسوی بوده است که بر مبنای آن وی درصد پویایی بخشی به اندیشه و تفکر بود. در مبحث زمان، ژیل دلوز در واقع 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 می‌تواند بین یک فیلسوف عصر خردمندی مانند کانت و یک فیلسوف عصر پسامدرن مانند دلوز وجود داشته باشد؟ در واقع 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 حوزه فلسفه مفهوم زمان است. کانت در واقع استنتاجی کاملاً جدید از زمان ارائه می‌دهد که تماماً با درک کلاسیک از زمان متفاوت است. گفتار فعلی، با رویکردی پس‌ساختارگرایانه به مقوله زمان

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 فلسفه 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. به عبارت دیگر 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 نمایشنامه 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 برده بی‌چون‌وچرای آن است: «این بی‌چفت‌وبست بودن زمان به معنای واژگونی رابطه حرکت-زمان است. اکنون حرکت است که تابع زمان است. همه چیز از جمله 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

می‌پردازد و فلسفه به همراه ادبیات، با تأکید بر نمایشنامه تلاش می‌کند تا علاوه بر 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 حیطه 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 شیوه توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است. به این ترتیب 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^{۱۶} تحلیل خواهد شد.

پیشینه تحقیق

ذکر این نکته ضروری است که نگارندگان مقاله حاضر تا این تاریخ به مقاله یا رساله‌ای برخورد نکردند که مشخصاً به بررسی نمایشنامه *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 قاعده شاعرانه که می‌تواند فلسفه کانت را خلاصه کند (دلوز، ۱۳۹۴: ۱۳). این چهار قاعده عبارت‌اند از: (۱) قاعده بزرگ «هملت»^{۱۷}، (۲) قاعده «رمبو»^{۱۸}، (۳) قاعده «کافکا»^{۱۹} سومین جنبه 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) قاعده «بی‌نظمی همه حواس»^{۲۰} (دلوز، ۱۳۸۶: ۱۵). دلوز، قاعده اول، یعنی قاعده هملت را تحت این عنوان می‌نویسد: «زمان بی‌چفت‌وبست است. زمان بدون لولاست. واژه کاردو^{۲۱} در

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

- 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 بی‌رنگ 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*^{۱۱} 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^{۱۲} 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 بی‌چفت‌وبستی یا چفت‌وبست گریزی ببریم. دلوز در کتاب *انسان و زمان آگاهی مدرن* بی‌چفت‌وبست 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

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 نمایشنامه معاصر دلوز هم باشد. در ادامه 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 نمایشنامه مدنظر دلوز، چارچوب و ساختارهای نظری و عملی نمایشنامه ارسطویی را به هم بریزد، دو احتمال پیش خواهد آمد:

۱) نمایشنامه چه محاکات یا میمسیس^{۱۳}، تقلید^{۱۴} یا بازنمایی^{۱۵} واقعیت در طبیعت باشد چه نباشد، چون حرکت در نمایشنامه و توالی حرکات منتهی به حوادث و وقایع، تابع زمان بی‌چفت‌وبست هستند، بنابراین بند و بست و یا پی‌رنگ نمایشنامه ارسطویی، اساساً نمی‌تواند تابع هیچ چیز و هیچ‌کس در بیرون از خود یعنی طبیعت باشد.

۲) کنش یا اکشن^{۱۶} نمایشنامه در وحدت‌های سه‌گانه^{۱۷} 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:

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 کلاپتمنسترا^{۲۹}، همسرش، آگاممنون^{۳۰} را می‌کشد، مجازاتش از قبل، پیش از قتل آگاممنون موجود است: «اما در لحظه‌ای که کلاپتمنسترا 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 اودیپ تعیین شده است: صدور حکم مرگ اودیپ 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

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 اودیپ^{۳۳} 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^{۳۴} (Sophocles, 1998)، و امی‌کاود و با استناد به همین نکته نتیجه آن می‌شود که نمایشنامه از منظر دلوز، به‌مثابه ژانر ویژه ادبی یا هنری، تعریف و توصیف فرانونین 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 نمایشنامه -تراژدی- از ادراک و دریافت آن باز مانده است. در واقع از دیدگاه دلوز «زمان تابع حرکت است، تبعیت زمان از حرکت... نگرشی است که به ارسطو بازمی‌گردد و کل فلسفه 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^{۳۵} - پیرامون

زن‌رازدی مدرن را بنیان می‌نهد؟ او نخستین کسی است که زمان را از انحنای 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: «همان‌طور که رمبو^{۳۲} می‌گوید بی‌نظمی حواس یا کاربرد نامنظم همه قوا را می‌توان چهارمین قاعده کانت عمیقاً رمانتیک در نقد قوه حکم^{۳۳} دانست» (دلوز، ۱۳۸۶: ۱۹).

طبق نظر رمبو منظور از بی‌نظمی همه حواس در واقع بی‌نظمی همه قوای مد نظر 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 به هم‌ریختگی حاصل از بی‌نظمی قانون یا قاعده چهارم کانتی، می‌تواند به بوطیقایی پسامدرن بینجامد. حداقل در زمینه سنت‌های نمایشنامه‌نویسی ما قبل خود که شاید بتوان آن را نمایشنامه *روابط به هم‌ریخته*^{۳۴} نام نهاد و مثال بارز آن را می‌توان در نمایشنامه‌های متعدد باستان، رنسانس و معاصر به کرات مشاهده کرد: ادیپ که پسر خانواده است، پدر خانواده می‌شود و با مادر خود ازدواج می‌کند، عمومی هملت. کلاودیوس^{۳۵}، پدر هملت را می‌کشد و با مادر هملت -ملکه- ازدواج می‌کند و عمومی هملت می‌شود پدر هملت، مادر هملت می‌شود

زن‌عمومی هملت و بدین ترتیب روابط خانوادگی موجود میان شخصیت‌های کلیدی نمایشنامه دچار بی‌نظمی و به هم‌ریختگی می‌شود و این روابط آن‌قدر پیچیده می‌شوند که اعضای یک خانواده یا یک قبیله، یک قوم، یا ایل یا تبار یا نژاد، و غیره رؤدروئی هم می‌ایستند و کمر به نابودی و حذف یکدیگر می‌بندند و اینجاست که نه تنها 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} (Sophocles, 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-شاهی از تخت‌وتاج افتاده -باشد. در صورتی‌که این در واقع 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 به ناحق به حکومت برسد و تاوان و مجازاتش هم از پیش معین و مشخص باشد.

خلاصه نمایشنامه *اتاق روشنی* به نام روز^{۴۲}

نمایشنامه *اتاق روشنی* به نام روز (Kush ner, 1987) روایتی است از سایه 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 درجه دوی سینمای آلمان در آپارتمانی در برلین زندگی می‌کند. شب سال نوست و گرگور بازوالد (باز) یک هم‌جنس‌گرا که برای موسسه جنسیت انسانی برلین^{۴۳} کار می‌کند، آنابلا گوچلینگ، حدوداً چهل‌ساله هنرمندی کمونیست و طراح گرافیک، و ویلتینک هس، فیلم‌بردار سینمایی و تبعیدی مجار که یکی از چشمانش را از دست داده است، در خانه اگنس جمع‌اند و از داشتن امنیت خوشحال هستند. اما با روی کار آمدن حزب نازی این خوشحالی رنگ می‌بازد و ترس و وحشت بر زندگی آنها سایه می‌افکند. آن قدر که هر کدام از آنها ناخواسته و به اجبار ترک وطن می‌کنند به جز اگنس. با توجه به اینکه این نمایشنامه پست‌مدرن است پلات و پی‌رنگ مشخصی ندارد. آینده 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. در واقع به نظر می‌رسد زیلا شخصیت تغییر یافته و به‌روز شده اگنس است.

بحث و گفت‌وگو: *اتاق روشنی* به نام روز

همان‌گونه که از نام نمایشنامه *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 در واقع 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 در واقع وقایعی که در ظرف مکان روی می‌دهند، اساساً بر پایه زمان واقع استوار هستند. این مهم یادآور مفهوم «کرونوتوپ»^{۴۴} 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 در واقع 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 تاراند و احتمالاً از جمله 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

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 درون‌گستر است، اما درون‌گستر به مفهوم اشتدادی^{۴۹} . بنابراین زمان درون‌گستر دلوزی برخلاف زمان درون‌گستر ریکوری پیوسته ساری و جاری و در تغییر است. در این نمایشنامه زمان نه تنها به لحاظ درونی از هم‌گسیخته 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. به عبارت دیگر 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 از هم‌گسیخته 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 می ۱۹۳۳، دو اتفاق عمده روی می‌دهد که مبین پایان از پیش مشخص و آینده منحط قهرمانان نمایشنامه است: اسلاید: ۱۰ می، 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

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 به احتمال زیاد وضعیت آن مکان روشن مورد نظر پیش از وضع موجود در وضعیتی تیره‌وتر بوده است و با 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 با گذشتهٔ اکنون آن مکان منحط است یا چشم‌انداز آینده‌اش یا آن‌که هر دو موارد مصداق دارند. اگر این چنین باشد، معنایش آن است که طبق قانون اول مدنظر دلوز در *فلسفه نقادانی کانت*، زمان از لولا یا چفت‌وبستش در رفته است و احتمالاً تاوان یا جریمهٔ عمل ساکنان مکان (اتاق روشن) از پیش آنجاست و در واقع تلاش‌های ساکنان برای ایجاد کانون یا محوری کار دو- 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 به هم‌ریخته و نامنظم میان افراد و احزاب موجود است. زیرا در واقع تلاش‌های آنها برای رسیدن به یک کار دو- 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}

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 به هم‌ریخته و از هم‌گسیخته است و انحطاط موجود در این روابط از پیش در داستان مفروض و متعین است و نهایتاً لذت‌های روابط عاشقانه زندگی برای‌شان در حد لذت‌های کم در دوران بدی‌ها و بدبیارها 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 از هم‌گسیخته است یا به عبارت دلوزی این کانون از بنیاد در رفته است و همان‌طور که اخیراً عنوان شد، در سطوح بالاتر هم نیز این‌چنین است:

باز^{۵۶}: بذار ببینم، این هفته قراره از کدوم طرفداری کنیم، چپ یا راست؟ همیشه تصمیم گرفت؟ به استالین^{۵۷} زنگ بزن. (Kushner, 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 قطعی (Kushner, 1994: 27).
و به روایت یکی دیگر از شخصیت‌های

به شکست می‌انجامد و آینده از پیش در نمایشنامه موجود است. و تاوان و کیفیر 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 به هم‌ریخته و پیوندهای از هم‌گسیخته میان اعضای حزب دارد که در واقع آینده منحنی و محتوم آنها را رقم می‌زند. طرفه آن‌که، اکثر قهرمانان این نمایشنامه از پیش مجازات شده و از نظر رفتاری و رابطه‌ای به هم‌ریخته و از هم‌گسیخته‌اند. 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 کوشنده 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 نه تنها از نگرگاه سیاسی، فرهنگی، اجتماعی از هم‌گسیخته و به هم‌ریخته بلکه روابط عاطفی-شخصی و خصوصی‌شان هم نیز این‌چنین است؛ به‌نوعی که 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

چیزی یا کسی جز شوالیه‌های مستخدم پرولتاری - حزب کارگر- نیستند و کوشا بودن آنها صرفاً ابزاری است برای به حکومت رسیدن دیکتاتوری به مراتب وحشتناک‌تر از استبداد آقای جونز^{۶۶}.

بنابراین تمام سعی باکسر^{۶۷} و بنیامین^{۶۸} و غیره باطل است. زیرا همانند آینده شهروندان ناشناس آلمان میان دو جنگ در نمایشنامه *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 روانه اردوگاه نظامی و تبعیدگاه و نهایتاً کشته می‌شوند. چرایی و چیستی مرگ این قهرمانان تراژیک در گذار از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم در نمایشنامه تونی کوشنر اساساً در موارد چندگانه ذیل نهفته است: روابط از بدنه و در درون خود کوشندگان این جنبش‌ها از هم فروپاشیده و از هم‌گسیخته 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.

روابط هنری-ادبی میان حوادث یا ماجرا یا سناریوی اثر ادبی-هنری نیز از هم‌گسیخته و به هم‌ریخته 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 دوره رنسانس، دکتر *فاستوس*^{۶۹} اثر کریستوفر مارلو^{۷۰} یا *فاوست*^{۷۱} اثر گوته^{۷۲} - اجرای نمایشنامه مدرن همانند نمایش‌نامه *Red Baby*، هنر نهادی^{۷۳}، *مادر* ماکسیم گورکی^{۷۴} و... هم روی می‌دهند. به عبارتی می‌توان گفت که سنگ بنای کلاسیک یک نمایشنامه یعنی وحدت و یکپارچگی ویژه، در این نمایشنامه موجود نیست. بنابراین لولای زمانی از چهارچوب

نمایشنامه به نام گاتچلینگ^{۵۸}، که از زبان پدرش نقل می‌کند، هیچ امیدی به آینده 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 خوکایی 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 اریکه حکومت یا دولت می‌نشینند و مصادیق آن را به وضوح می‌توان در آثار ادبی برجسته ادبیات مشاهده کرد که نمونه بارز آن *هملت* در دوره رنسانس است و نمونه بارزتر آن در دوران معاصر، *مزرعه حیوانات* جورج اورول^{۵۹} (اورول، ۱۳۹۳) می‌باشد که در این رمانچه به قول هوز قهرمان نمایشنامه *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 بریکادهای^{۶۱} سوسیال‌تنهایی پرهیاهوی^{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 به عبارت بهتر دیکتاتوری دیگری را به نام دیکتاتوری پرولتاری کارل گُرشی^{۶۵} (Korsch, 2009) در سر می‌پروراند و انسان‌های خوب و ناشناخته داستان، در واقع

بوزه... با خودش می‌گفت، «تعریف انسانیت تلاش او در غلبه بر طبیعت»... 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 به نفع 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 آنفلوآنزای شدیدی گرفت. هوز: و همان‌طور که در بستر مرگ بود، فکر کرد صدای زمزمه 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. به هم‌ریختگی روابط در این نمایشنامه از آنجا عیان است که در واقع حرکت‌ها، جنبش‌ها و انقلاب‌ها را به نوعی سوپاپ اطمینان تخلیه لیبیدوهای جنسی سرخورده و سرکوب شده ملت و یا گروه‌های فعال سیاسی و انقلابی می‌داند. در واقع، این نوع از بازخوانی از انقلاب به بروز روابط ناهنجار و یا از هم‌گسیخته میان فعالان سیاسی فرهنگی و عرصه‌هایی از این دست می‌انجامد. به نحوی که 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

درفته‌ای 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 الان ایده بهتر دارم. بیایید به داستان بسازیم.

هوز: چه جور داستانی؟ باز: داستانی که با هم سرهمش کنیم. داستانی درباره... به چیزی. گاتچلینگ: درباره یه شب سرد... (Kushner, 1994: 6-7)

همان‌طور که 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 به نام 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 به دست آورده بود، صرف خریدن یه کت پشمی ضخیم و یه شال بلند کنه و بعد باد شبانه می‌تونست هر چقدر که دلش می‌خواست

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 به راحتی 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 پیدااست.

نتیجه‌گیری

در کتاب *نقدی کانت: رابطه قوا*، دلوز نگرشی نو به مسئله زمان دارد که شالوده آن را مرهون دیدگاه متفاوت کانت نسبت به زمان است. در این گفتار، آنچه دلوز در فلسفه 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 فلسفه کانت را در چهار قاعده شاعرانه مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد: (۱) قاعده بزرگ، هملت، که زمان از لولا دررفته است؛ (۲) قاعده رمبو، من دیگری است؛ (۳) قاعده کافکا، خیر آن چیزی است که قانون می‌گوید؛ (۴) قانون بی‌نظمی همه حواس. دررفتگی و بی‌چفت‌وبستی زمان در قاعده هملت سبب تغییرات اساسی نه‌تنها در مفهوم خود زمان بلکه در مفهوم حرکت هم می‌شود و به‌نوعی نشانگر وارونگی رابطه حرکت-زمان است. طبق این قاعده زمان دیگر توالی نیست. زمان که توالی نباشد مفهوم پی‌رنگ ارسطویی نیز به هم می‌ریزد و دیگر تابع هیچ چیز و هیچ‌کس در بیرون از خود یعنی طبیعت نیست. و چون زمان بی‌چفت‌وبست است و کنش‌ها هم از هیچ توالی یا نظم خاصی تبعیت نمی‌کنند

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 هم‌زمانش قرار می‌گیرد. درواقع درست است که جنبشی همانند جنبش پرولتاریا و یا کمونیسم، حرکتی اجتماعی و گروهی محسوب می‌شود و به دنبال احقاق حق تزییع‌شده طبقه کارگر فرودست و احیای منزلت اجتماعی بربادرفته آنها در زیرساخت یا ژرف‌ساخت هزاران ساله تاریخ بشری است - به روایت مارکس^{۶۶} -، 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؟ همیشه تصمیم گرفت؟ به استالین زنگ بز!

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 ایدئولوژی، فقط یه معجون درهم و برهمه که از همه جایه 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 پرولتاریا باشم.... باهاشون رابطه جنسی داشتم (Kushner, 1994: 25-28).

باز با فعالان سیاسی (مردان) از احزاب گوناگون هم‌خوابگی دارد، با پرولتاریاها، با نازی‌ها، تروتسکی‌ها^{۶۷}. اگنس خطاب به وی با حالتی شگفت زده چنین پرسش می‌کند:

اتاق روشنی به نام روز، از آثار برجسته 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 آگنس، 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 دوره 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 در نهایت پیروزی نازیسم هیتلری در انتخابات پاداش نامعقول این احزاب انقلابی است که به نظر این خود نتیجه روابط به هم‌ریخته و از هم‌گسیخته میان احزاب می‌باشد. به عبارت دیگر، یافتن زمینه مشترک در میان توده 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.

پس بدون نظم و توالی در کنار هم قرار می‌گیرند. نتیجه آن‌که بازنمایی یا representation در هنر امری امکان‌ناپذیر است. در قاعده چهارم، بی‌نظمی همۀ 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 در نهایت ماحصل این بی‌نظمی در قوا یا قاعده چهارم کانتی نوعی ژانر خاص پست‌مدرن در نمایشنامه‌های دوران باستان و رنسانس است که می‌توان آن را نمایشنامه روابط به هم‌ریخته نامید. این به هم‌ریختگی در آثار نمایشی معاصر هم به چشم می‌خورد که البته با ذات و جوهره دوران پسامدرن بسیار سازگار است. در این آثار چه کلاسیک و رنسانسی و چه معاصر بی‌نظمی و به هم‌ریختگی 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 بی‌چفت و بستى زمان نمود پیدا می‌کند و نه تنها زمان خود از چفت و بست در می‌رود بلکه روابط میان شخصیت‌ها نیز ناسازگار و ناموافق روابط معمول و مطلوب می‌گردد. در یک‌کلام این از هم‌گسیختگی طبیعت را تابع زمان می‌کند نه برعکس آن. به عنوان مثال در نمایشنامه

پی‌نوشت‌ها

1. Heraclitus

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

3. Saint Augustine

4. Gill Deleuze

7. Felix Guattari

10. Rimbaud formula

13. Cardo

16. Mimesis

19. Action

22. Figure

25. Foucault

28. The Oresteia

31. Friedrich Holderlin

5. Henri Bergson

8. Tony Kushner

11. Kafka formula

14. Hamlet

17. Imitation

20. Three Unities

23. Oedipus

26. Aristotle's Metaphysics

29. Clytemnestra

32. Arthur Rimbaud (1854-1891) Jean Nicholas

6. Immanent Philosophy

9. Hamlet's great formula

12. A disorder of all the senses formula

15. William Shakespeare

18. Representation

21. Francis Bacon: The Logic of Sensation

24. Sophocles' Oedipus the King

27. Poetics

30. Agamemnon

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 Chronotope	44. Common Ground	45. Communism
46. Proletarian	47. Paul Ricoeur	48. Intensio and Distensio Animi
49. Intensive not Extensive	50. Reference	51. Hitler
52. Nazi Party	53. Vealting Husz	
		۵۴. مربوط به ادبیات اقلیتی دلوز و گتاری
55. Agnes Eggling	56. Baz	57. Joseph Stalin
58. Annabella Gotchling	59. George Orwell's <i>Animal Farm</i>	60. <i>Unknown Citizen</i> by W.H. Auden
61. Brigade	62. <i>Too Loud Solitude</i>	63. Bohumil Hrabal
64. Snowball	65. Karl Korsch's <i>Marxism and Philosophy</i>	
66. Mr. Jones	67. Boxer	68. Benjamin
69. <i>Dr. Faustus</i>	70. Christopher Marlow	71. <i>Dr. Faust</i>
72. Goethe	73. Institutional art	74. <i>Mother</i> by Maxim Gorky
75. Paulinka Erdnuss	76. Marx	77. Trotsky

فهرست منابع

- آگوستین (۱۳۸۷)، *اعترافات*، ترجمه سایه میثمی، چاپ چهارم، تهران: نشر سهروردی.
- اورول، جرج (۱۳۹۳)، *مزرعه حیوانات*، ترجمه عباس زارعی، چاپ اول، تهران: نشر آمویت.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمه رویا پورآذر، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۶)، *انسان و زمان آگاهی مدرن*، ترجمه اصغر واعظی، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.
- _____ (۱۳۸۶)، *فلسفه نقادی کانت: رابطه قوا*، ترجمه اصغر واعظی، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- _____ (۱۳۹۳)، *فلسفه چیست؟*، ترجمه محمد رضا آخوندی، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- _____ (۱۳۹۳)، *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، ترجمه بابک سلیمی زاده، چاپ دوم، تهران: انتشارات روزبهان.
- راه‌یار، ندا، مهدی خباز کناری (۱۳۹۷)، *امر پیشین در اندیشه کانت*، هایدگر، و گادامر، دو فصلنامه شناخت، شماره ۷۸/۱، ۷۹-۸۹.
- گتاری، فلیکس و ژیل دلوز (۱۳۹۲)، *کافکا به سوی یک ادبیات خرد*، ترجمه نسترن گوران و رضا سیروان، چاپ اول، تهران: نشر خداداد نو.
- محبوبی، آریتا (۱۳۹۰)، *زمان در اندیشه کانت/از نگاه هایدگر*، رساله دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- هرابال، بهومیل (۱۳۹۸)، *تنهایی پرهیاهو*، ترجمه 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.

تحلیل زمان کانتی-دلوزی در نمایشنامه *اتاق روشنی* به نام روز اثر تونی کوشنر

رکسانا شاه‌جانی، بهنوش اخوان، بهروز محمودی بختیاری « صفحه ۹ تا ۲۳

- 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.