نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۵/۰۵/۱۳ «۲۶۸-۲۴۵» تایید: ۹۵/۰۸/۱۰

زبان، اخلاق و هویت در تئاتر پسامدرن

نرگس منتخبی بختور[۱]

چکیده

اخلاق در عصر پسامدرن دستخوش تغییرات عمدهای در زمینهی هویت شده است و تئاتر پسامدرن بستری مناسب برای به تصویر کشیدن و عرضهی رابطهی تنگاتنگ بین اخلاق، هویت و زبان بوده است. این مقاله بر آن است تا ابعاد جدیدی از اخلاق و کنش اخلاقی را در تئاتر دههای شصت تا هشتاد آمریکا و انگلیس را مورد بررسی قرار دهد. چهارچوب نظری برای تحلیل و مطالعه، فلسفهی سیاسی جورجو آگامبن، متفکر معاصر ایتالیایی خواهد بود. علیرغم توجه و دلبستگی وصفناپذیر آگامبن به ادبیات، هنر و نقد، به شعر و بوطیقا، تاکنون تلاش اندکی برای خوانش آثار ادبی و هنری با اسلوب نقادی وی انجام گرفته است. مقالهی حاضر تلاش دارد بین هنر و تفکر آگامبن آشتی برقرار و زاویهی نقد جدید و دستنخوردهتری به عرصهی نقد معرفی کند. تفکر آگامبن، زبان، هستیشناسی و سیاست را در کنار و مجاورت یکدیگر مورد مطالعه قرار میدهد. او باور دارد تجربهی حدود زبان، همان مادهی زبان، امری اخلاقی است که میتواند هنجارها و کلیشههای تحمیلی قدرت را به چالش بکشد. در این راستا، تئاتر پسامدرن انقلاب بزرگی را در نقش زبان شاهد بوده است. حال تماشاگران برای بودن در سرحد تعامل زبانی و گفتار پا به سالن اجرا میگذارند. این روند را میتوان از منظر آگامبن، اخلاقی دانست که به واسطهاش سرکوب و مراقبت همیشگی ولی نادیدنی و نهانی قدرت محکوم میشود. چنین است که تئاتر به جایگاه حقیقیاش، یعنی تجربهای مشترک بین افراد، نایل میشود. هدف نهایی این مقاله، نشاندادن اسبابی است که به واسطه آنها محدودیتهای زبان به کنش اخلاقی تبدیل میشوند و هویتی متفاوت را رقم میزنند.

واژگان کلیدی: زبان، اخلاق، هویت، تئاتر پسامدرن، قدرت.

دوره سیزدهم شماره ۱۷ ،پاییز و زمستان۱۳۹۵

۱. استادیارگروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
nargesmontakhab@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

پسامدرنیسم شاهد یکی از حائز اهمیت‌ترین دگرگونی‌ها در نگرش به انسان بوده است: هستی‌شناسی تعریف جدیدی از «خود» ارائه می‌دهد که در آن انسان به عامل نقش‌پذیر[1] و محصور در زمان و مکان تبدیل می‌شود. تلاش انسان برای شناخت خود و دنیای پیرامونش همچنان بی‌نتیجه بوده است، چرا که شناخت در گرو حصول اطمینان از خود و بودن، داشتن تصویری ثابت و منسجم از خویشتن، ساختارمندی این تصویر، داشتن هدف و دورنما و در یک کلمه، غایتمندی است.ولی حتی اگر این عامل نقش‌پذیر، به امر خطیر شناخت دست یابد، چه در توان دارد تا با این شناسایی انجام دهد؟ چگونه از آن بهره خواهد جست؟ برای انسان پسامدرن نه تنها شناخت، بلکه به فعل درآوردن شناخت نیز چیزی جز وهم باطل و خودفریبی نیست. از این رو، او در برزخ بین شناسا و ناشناس، شناخته شده و ناشناخته‌ها سرگردان است و درآخر، از فعل شناختن دست می‌شوید؛ شناخت خود و دیگری با بن‌بستی رخنه‌ناپذیر مواجه می‌شود که در آن «من» دیگر توان تکیه زدن به دیوار شکست‌ناپذیر تعامل با دیگران، خویشتن و غایت را ندارد. تنها چیزی که می‌توان از آن اطمینان حاصل کرد، عدم حصول اطمینان است و تنها راه‌حل ممکن برای رهایی جستن از این ورطه‌ی اگزیستانسیالیستی، ماندن و تجربه کردن هر چه بیشتر این ورطه است که انسان را در خود غرق می‌کند. بنابراین، الگوی غالب دوران پسامدرن، ماتریسی از تقلاها و سرگردانی بین شک و یقین است که ثمری جز اضمحلال هویت نخواهد داشت.

نقش‌پذیری و هویت پسامدرن در سه نمایش‌معاصر بررسی خواهد شد: *بازگشت به خانه*[2](۱۹٦٤) اثر هارولد پینتر، *بوفالوی آمریکایی*[3] (۱۹۷۵) دیوید مامت و غرب *واقعی*[4] (۱۹۸۰) سام شپرد. هدف اصلی از انتخاب این سه نمایش‌نامه مهیا کردن عرصه‌ای پویا برای بررسی، تبیین و قیاس هویت پسامدرن در تئاتر معاصر انگلیس و آمریکاست. پینتر به عنوان نیستی‌گرای برجسته‌ی انگلیسی در کنار مامتِ ستیزه‌گر نظام سرمایه‌داری و شپردِ برآمده از فرهنگ اسطوره‌ای غرب آمریکا، تنشهای هویت انسان را در عصر حاضر به روی صحنه می‌برند. چهارچوب نظری برای تحلیل این سه اثر،

1. Subject
2.*The Homecoming*
3.*American Buffalo*
4.*True West*

Archive of SID
www.SID.ir

تفکرات جورجو آگامبن[1] اندیشمند معاصر ایتالیایی است. نقش‌پذیری انسان پسامدرن، شاخصه‌های فرهنگی و اجتماعی این عاملیت، زبان، اخلاق و مجموعه‌ای از عقاید و نظریات آگامبن در این مقاله ارائه خواهد شد.

فلسفه‌ی سیاسی آگامبن با مفاهیم هویت و خودیت عمیقاً درهم تنیده شده است، تا حدی که در این دیدگاه نه تنها فلسفه، بلکه تمام ابعاد زندگی با سیاست همراه می‌شود. از این رو، خوانش آثار سه تن از سیاست‌آگاه‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان معاصر غرب از دریچه‌ی فلسفی آگامبن می‌تواند بسیاری از ناگفته‌های هویت را در دوران سرمایه‌داری مصرف‌گرا، سیاست‌زدگی، سرکوب و وحشت آشکار سازد. قبل از آغاز تحلیل، نگاهی اجمالی به فلسفه‌ی آگامبن ضروریست.

آگامبن یکی از برجسته‌ترین متفکرین در حوزه‌ی اندیشه‌ی چپ معاصر در اروپا است. او فلسفه‌اش را «تفسیری» (Infancy 15) بر آثار والتر بنیامین، میشل فوکو، مارتین هایدگر، کارل شمیت، ژاک دریدا، هانا آرنت، آنتونیو نگری و گی دبور می‌خواند. ولی مفهوم تفسیر را با خلق دوباره و بازنویسی نظریات این متفکران درهم می‌آمیزد. دانشِ در حال ظهورِ « بدون موضوع» (Durantaye 58)و هنرمند/متفکر در حال ظهورِ «بدون مضمون» (Agamben, *The Man* 5) ابعاد نوین این نگرشند. نکته‌ی قابلتأمل در فلسفه‌ی آگامبن حضور پررنگ ارسطو است که شاید به چشم برخی، با ساختار رادیکال و بدعت‌شکن نظریات وی در تناقض باشد. اما مفاهیم ارسطویی مانند «بالقوگی»[2] و «ناکارایی»[3] نقش کلیدی در نوشته‌های آگامبن ایفا می‌کنند.

در پیروی از الگوی باستان‌شناسانه‌ی[4] فوکو برای یافتن خاستگاه و روند زایش مفاهیمی مانند مراقبت، تنبیه، جنسیت و قدرت، آگامبن نیز می‌کوشد خاستگاه و دگردیسی مضامین مهم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را بیابد، از جمله، «زیست–سیاست»[5]، «تاریخ‌گرایی دیالکتیک»[6]، «قدرت و وضعیت استثنا»[7]، «زبان و کودکی»[8]، «زمان–حال»[9]،

1.Giorgio Agamben
2.The Potential
3. The Inoperative
3.Archeological
5. Biopolitics
6.Dialectical Historicism
7. The Sovereign and the State of Exception
8. Language and Infancy
9. The Now-time

Archive of SID
www.SID.ir

«جامعه‌ی در حال ظهور»[1]، «استیصال و استرضا»[2]،«شهادت و بایگانی»[3]،اردوگاه‌های کار اجباری، جنگ‌های عراق و افغانستان، حملات یازده سپتامبر و برخی دیگر از مسائل بحث‌برانگیز روز. برای آگامبن نمونه به معنای مثال نیست؛ بلکه خصوصیت منحصر بفردی از آنِ گذشته است که بیشتر وقایع و شرایط حال و آینده را روشن می‌سازد تا گذشته. از این رو، این اظهارنظر جنجالی آگامبن که «اردوگاهای کار اجباری الگوی سیاست مدرن شده است»(*Homo Sacer* ۷۰) آشکارگر شرایط وحشتناک انسان معاصر است که در دستان قدرت مطلق زیست–سیاست به بردگی کشیده شده است. مقصد نهایی آگامبن، دگرگون کردن تعاریف و عملکردهای پوسیده و رایج فلسفه و سیاست است. در مجموع می‌توان چنین برداشت کرد هسته‌ی مرکزی این اندیشه در تبدیل استیصال معنی حاصل از ناممکن‌ها به استرضای حاصل از ممکن‌ها و بالقوگی‌ها جای دارد؛ در براندازی قلمرو ناگفتنی‌ها، در تعریف جدید اخلاق که ضدانسانی‌ترین‌ها را به انسانی‌ترین‌ها تبدیل می‌کند.

آگامبن در کتاب *ایده‌ی نثر*واژه‌ی «مطالعه» (studium) را ریشه‌جویی می‌کند: «study به st– یا sp- بازمی‌گردد که به معنای تصادم، هول و هراس حاصل از برخورد است. مطالعه و تحیَر یکسانند: کسانی که مطالعه‌ای انجام می‌دهند، از آنچه با آن مواجه می‌شوند در هراسند و متحیر، نمی‌توانند درکش کنند و در عین حال قادر به رها کردنش نیز نیستند. دانشور همیشه گنگ است»، پس «این حماقت، موضوعی شخصی و یا روانشناختی نیست؛ بلکه نتیجه‌ی برخورد و کنشی قدرتمند است، حادثی که رمز و لغز در ذهن می‌سازد. تفکر جدید همواره حادثی است که رمز و لغز عرضه می‌کند» (Clemens 2-3).

نوشته‌های آگامبن در باب زبان و ادبیات را می‌توان در آثار مهمش دنبال کرد. *کتاب بندهای شعر: واژه و خیال در فرهنگ غرب*[4](۱۹۹۲) دو دشمن دیرینه در فلسفهی غرب،یعنی شعر و فلسفه را آشتی می‌دهد. هر دو صورتی از تفکرند. در این کتاب آگامبن از علم واژه‌شناسی به دلیل تأکیدش بر جزئیات، به عنوان ابزاری برای خوانش فرهنگ یاد می‌کند. *کتاب کودکی و تاریخ: تباهی تجربه*[5] (۱۹۹۳) تحلیلی رادیکال از کودکی عرضه

1. The Coming Community
2. Aporia and Euphoria
3.Testimony and Archive
4.*Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*
5.*Infancy and History: The Destruction of Experience*

Archive of SID
www.SID.ir

می‌دارد که در آن زبان، بالقوگی یا توانش محض خوانده می‌شود: «انسان حیوانِ ناطق نیست، بلکه حیوانی است محروم از زبان، پس به ناچار آن را جایی دیگر جستجو کند» (۵۷). *ایده‌ی نثر*[1] (۱۹۹۵) دیدگاه‌های متمایزی از زبان و محاکات ترسیم می‌کند. درک مفهوم «سخن می گویم»، درک«می توانم» و یا همان بالقوگی محض است. در نگرش آگامبن، بیگانگی و فقدانِ معنی در زبان، می‌تواند کاملاً استرضایی و الهام‌بخش باشد؛ ناگفتنی‌ها نباید ما را به سکوت وادارند، محدودمان کنند و ما را به لکنت بیندازند. در کتاب *جامعه‌ی در حال ظهور*[2] (۱۹۹۳)، آگامبن برجسته‌ترین برداشتش را از ادبیات، بارتلبی[3]، شخصیت داستان هرمن ملویل[4] عرضه میدارد. او این کتاب را نماد مبارزه علیه نظام سرمایه‌داری می‌داند.

با این مقدمه، فردیت و هویت پسامدرن در این سه نمایش‌نامه از زاویه‌ی دید آگامبن بررسی خواهد شد. زبان و محاکات، اخلاق و هومو ساکر یا انسان مقدس حوزه‌هایی از تفکر آگامبن هستند که در این مقاله به آنها پرداخته خواهد شد. عاملیت نقش‌پذیر انسان معاصر و در کنار آن، تلقی انگلیسی و آمریکاییاش بررسی می‌شود.

روش‌شناسی و تحلیل

زبان و عامل نقش‌پذیر

الف. تجربه‌ی زبان

در نگاه آگامبن، تجربه‌ی زبان، بودن در محدودیت‌های زبان است. او در کتاب *ایده‌ی* نثر اظهار می‌دارد آن چه از راه زبان منتقل می‌شود تنها رسانه‌ناپذیر بودنش است. محدودیت‌های زبان و متعاقباً، محدودیت‌های بازنمایی که در فلسفه‌ی دریدا به دلیل ایجاد استیصال در معنا نفی شده بود، اکنون استرضایی می‌شوند، چراکه آگامبن بر این باور است بیگانگی زبان و عدم مالکیت انسان نسبت به زبان می‌تواند فرصتی برای تقدس‌زدایی ناگفته‌ها فراهم سازد. به بیان دیگر، به سر بردن در محدودیت‌های زبان، ارتباطات فرد را محدود نمی‌کند، بلکه حدود زبان، فرد را از بند ناگفتنی‌ها که توسط همین حدود محصور شده‌اند، می‌رهاند. بودن در سرحد محصور شده‌ی زبانی و کلامی می‌تواند هنجارها، سلسله مراتب، ابرروایات و فرامین اجتماعی را متزلزل کند. بنابراین،

1.*Idea of Prose* 2.*The Coming Community*

3.Bartleby 4. Herman Melville

Archive of SID
www.SID.ir

استرضای زاده از رهایی ناگفته‌ها و نفوذ در قلمرو مقدس هنجارها، بر استیصال لاینفک و رخنه‌ناپذیر معنا در نوشتار و گفتار (از منظر دریدا) غلبه می‌کند. هر که «محدودیت‌های زبان (جوهر زبان) را تجربه کند، دیگر زندانی بازنمایی‌های زبان نخواهد بود» و از این رو، «آنچه بیان می‌شود خود زبان است» (Durantaye 127). آگامبن، تجربه‌ی زبان را چنین توصیف می‌کند: «در آن خود زبان تجربه می‌شود، بدون آنکه ماهیت و یا موجودیت خاصی منتقل شود؛ تجربه‌ایست از بودن محض زبان» (همان ۱۲۸).

او در کتاب *کودکی و تاریخ*، هدف اصلی در پس تمام آثارش را چنین می‌خواند: دست یافتن به معنی عباراتی چون «زبان وجود دارد» و «حرف می‌زنم» (۵). کودکی دورانی خاص در رشد انسان نیست. اگر تفکر، یافتن روش‌هایی برای بیان محدودیت‌های زبان باشد، کودکی تلاش برای اندیشیدن به این محدودیت‌ها در مسیری غیر از ناگفتنی‌هاست. این ناگفتنی‌ها همان پیش‌فرض‌هایی هستند که به واسطه‌شان زبان دلالت می‌کند. اما کودکی اندیشه‌ای منزه از ناگفتنی‌هاست و بر گفتنی محض یعنی موجودیت زبان دلالت دارد. به بیان دیگر، آن چه در زبان تجربه می‌شود، خود زبان است و نه چیز دیگر. حقیقت محض سخن گفتن و در زبان بودن و زیستن، بدون نیاز به مدلول و ارجاع به دنیای بیرون، همان کودکی است. کودکی تجربه‌ی زبان است. محدودیت‌های زبان از ارجاع به جهان پیرامون نشأت نمی‌گیرند، بلکه در خود موجودیت زبان جای دارند. پس آن چه انسان باید تجربه کند، خود زبان و بودنِ زبان است و بس.

این تجربه به منزله‌ی گام نهادن در فضایی عریان و تهی است. کودکی و تجربه‌ی زبان، اندیشیدن به ناممکن بودن کلام است. جامعه‌ی برخاسته از چنین اندیشه، تعریفی تازه از ارزش‌ها و اخلاق خواهد داشت، چرا که تجربه‌ی بودن زبان و در زبان بودن، هر گونه پیش‌فرض و ارجاع و نام و قانون را بی‌اثر کرده و تنها تجربه‌ی ممکن برای انسان را در زبان رقم می‌زند. از این رو، بودن در زبان، نوعی بی‌زبانی و یا برائت از ارزش‌ها و نامگذاری‌های خفقان‌آور جامعه و قدرت است. از منظر آگامبن، بودنِ زبان، اخلاقگرایی نوینی است که باید بدان پرداخته شود.

آگامبن در کتاب *جامعه‌ی در حال ظهور* ابعاد گوناگون تجربه‌ی زبان را برای تولد دوباره‌ی جوامع ترسیم می‌کند. زبان رخ می‌دهد. رخ–دادن زبان بدین معناست که آن چه به زبان آورده می‌شود در حقیقت «خوانده می‌شود». زبان ابزاری برای هویت بخشیدن، توصیف کردن و ویژگی دادن نیست، بلکه خواندن و نامیدن است. «آزاد

Archive of SID
www.SID.ir

بودن» یا «سوسیالیست بودن» ویژگی انسان به شمار نمی‌روند، زبان، فردی را قرمز و یا سوسیالیست می‌خواند. این خوانده شدن، نوعی آشکارسازی و یا رخ دادن در زبان است. آن چه در این بین هویدا می‌شود، این ویژگی و یا آن حالت نیست، بلکه بودن در زبان است.

در *بازگشت به خانه‌ی* پینتر، تجربه‌ی تماشاگران از خشونت جسمی به ابتذال جنسی تغییر صورت می‌دهد. تدی[1] و همسرش روث[2]، مانکن سابق برهنگی، پس از ازدواج پنهانی و چند سال زندگی در آمریکا، به خانه‌ی پدری تدی بازمی‌گردند. ولی بازگشت به خانه با تبدیل شدن روث به معشوقه/روسپی/مادر اعضای خانواده‌ی همسرش، شکلی انزجارآور و بیمارگونه به خود می‌گیرد. کریستفر اینز به این نکته اشاره دارد: «اهانت‌آمیزترین رفتار از شخصیت روث سرمی‌زند: اغوای برادرهای شوهرش در حالی که نقش مادرشان را بازی می‌کند، پذیرش بی‌شرمانه‌ی پیشنهاد خانواده‌ی تدی برای روسپی‌گری تا بتواند مخارج خانواده را تأمین کند، و رها کردن فرزندان خردسالش در آمریکا» (۳٤٦).

زبان در این نمایش‌نامه به سبک و سیاق آثار پیشین پینتر مانند اتاق[3] و *مهمانی جشن تولد*[4]، به تهدید، ارعاب و به بند کشیدن شخصیت‌ها ادامه می‌دهد. ولی پیامدهای این کارکرد زبان در بازگشت به خانه کاملاً متفاوت است. لنی[5]، برادر، و مکس[6]، پدر تدی، او را سکوت وادار می‌کنند تا همسرش را روسپی خانه کنند. تنها عکس‌العمل کلامی تدی به این درخواست فرمانوار چنین است: «خیلی زود . . . پیر می‌شود» و در آخر این خود تدی است که خبر روسپی شدن قریب‌الوقوع روث را به اطلاعش می‌رساند: «روث . . . خانواده‌ام دعوتت کرده‌اند کمی بیشتر بمانی. بعنوان . . . بعنوان مهمان. اگر خودت می‌خواهی من مخالفتی ندارم. تا تو برگردی . . . از عهده‌ی کارها در خانه برمی‌آییم»(۷۵).

اما سکوت تدی و متعاقباً پذیرش درخواست خانواده‌اش، از بردگی کلامی استنلی[7] توسط مک‌کان[8] و گلدبرگ[9] در *مهمانی جشن تولد* متفاوت است. همچنین اشتیاق روث برای عملی کردن این درخواست، با سازگاری که در شخصیت استنلی دیده می‌شود

1. Teddy
2. Ruth
3. *The Room*
4. *The Birthday Party*
5. Lenny
6. Max
7. Stanley
8. McCann
9. Goldberg

Archive of SID
www.SID.ir

در تضاد است؛ روث با فراق بال و رغبت، نقش جدیدش را در این خانه می‌پذیرد و عقد قراردادی را پیشنهاد می‌کند: «طبیعتاً فهرست چیزهایی را که لازم دارم تهیه می‌کنم و باید در حضور همه و یک شاهد امضا شود. تمام بندهای قراردادمان و شرایط استخدام من باید روشن ذکر شود و به توافق همه برسد»(۷۸). سوالی که به ذهن می‌رسد این است: چه کسی در این صحنه قربانی خواست دیگران شده است؟ تدی؟ روث؟ مکس که در پرده‌ی آخر از روث عاجزانه طلب محبت زنانه می‌کند؟ لنی و جوئی، برادران تدی که حال باید روث را با مردان دیگر سهیم شوند؟

محدودیت‌های زبان و زبان محدود در این نمایش‌نامه انعکاس‌گر محدودیت‌های جامعه‌ی سرمایه‌دار و خفقان‌آور است. اما همان‌گونه که اشاره شد، آگامبن بر این باور است محدودیت‌ها و حدود می‌توانند هنجارها را درهم کوبند. بارزترین هنجاری که در نمایش مورد تردید قرار می‌گیرد و سرانجام درهم می‌شکند، نهاد خانواده است. پینتر، خانواده‌ی معاصر غرب را زنجیره‌ای از بدرفتاری، تلخ‌کامی، توهین، سوءاستفاده و سودجویی می‌بیند. چنین است که اجرا با بدزبانی و توهین بین مکس و لنی آغاز می‌شود:

مکس. دیگه با قیچی کاری نداری؟

گفتم دنبال قیچی می‌گردم. باهاش چیکار کردی؟

کَری؟

لنی. چرا خفه نمی‌شی، احمق خرفت؟ (۷)

مکس نیز رفتاری کاملاً برتری‌جویانه و لبریز از نفرت نسبت به برادرش سام نشان می‌دهد: «به محض این که نتوانی دُنگت را در این خانه بدهی، یعنی آن قدر خرفت بشی که نتوانی پول در بیاوری، می‌دانی با تو چه کار می‌کنم؟ پرتت می‌کنم بیرون» (۱۹). تنها مفاهیمی که از طریق این نوع زبان منتقل می‌شود نفرت، خیانت، سوءتفاهم و استثمار است.

استفاده‌ی پینتر از آنچه آگامبن محدودیت زبان و یا تجربه‌ی زبان می‌خواند، یکی از ارزنده‌ترین و برجسته‌ترین هنجارهای جامعه‌ی بورژوا را به سخره می‌گیرد: نهاد خانواده. گام برداشتن در حدود ارتباطات کلامی این ابرارزش وریزارزش‌های برخاسته از آن مانند محبت، حس امنیت و قانونمداری را پوچ و پوشالی می‌نمایاند. خانواده، محصول کالاوار نظام سرمایه‌داری است و به همین دلیل، روث به‌مثابه‌ی کالایی

Archive of SID
www.SID.ir

معاوضه می‌شود و البته اشتیاقش به این مبادله آن را تلخ‌تر، سیاه‌تر و طعنه‌آمیزتر می‌کند. پس عامل نقش‌پذیر پسامدرن که در ورطه‌ی محدودیت‌های زبان تقلا می‌کند، با اضمحلال ارزش‌ها روبروست و این زوال تدریجی ولی ویرانگر، تنها واقعیت زندگی را می‌سازد. روث نمادی است از این مغاک بی‌ارزشی‌ها. او مرز بین هنجار و ناهنجار را می‌شکند، به گونه‌ای که زبانِ دادوستد و قرارداد، جایگزین زبان روابط خانوادگی و انسانی می‌شود. پس روث و تدی قربانی این بازی نیستند. هر دو عواملی هستند که در حدود گفتمان خانواده عمل و تیرگی‌هایش را آشکار کرده‌اند.

بوفالوی آمریکایی مامت، تجربه‌ی زبانِ آگامبن را آشکارا به تصویر می‌کشد. زبان در این نمایش، چه به نحو لغوی و چه استعاری هیچ معنایی را القا نمی‌کند. تنها دان[1] و تیچ[2] ایده‌ی دزدیدن سکه‌ی قدیمی را به کلام می‌آورند که البته هیچگاه عملی نمی‌شود. تکرار، هجو، یاوه‌گویی، ناسزا و سخن خلاف منطق، زبان را در وضعیت نارسانایی محض قرار می‌دهد. خطابه‌های خودمحور تیچ در باب حقیقت، دوستی، وفاداری و هدف‌دار بودن، همگی در پرده‌ی آخر و با چرندیات دیوانه‌وارش به باد سخره گرفته می‌شود:

تیچ: به خاطر تو ریسک کردم.
{مکس}
نمی‌دونی بهم چی می‌گذره. خودمو قربونی کردم.
{مکس}
ساعتمو گرو گذاشتم.
{مکس}
می‌رم اونجا. هر روز بیرونم.
{مکس}
هیچی اون بیرون نیست.
{مکس}
خودمو داغون کردم. (۳٤)

گفتگوهای احمقانه و بی‌معنی، بارزترین و مهم‌ترین ارزش در فرهنگ آمریکا، یعنی «کار و تلاش» را به ورطه‌ی سقوط می‌کشاند. محدودیت زبان، محدودیت داد و ستد

1. Don 2. Teach

Archive of SID
www.SID.ir

و کار و تلاش را در نظام سرمایه‌داری منعکس می‌کند، بدین معنی که بازارزدگی و انسانیت‌زدایی سرمایه‌داری، فرد را در خفقان محض فرو می‌برد.

اما نباید فراموش کرد از منظر آگامبن، به چالش‌کشیدن ارزش‌ها و هنجارهای این نظام، استرضایی و نه استیصالی است. اگر انسان تنها زبان و محدودیت‌هایش را در اختیار دارد، پس به چالش کشیدن و زیر سؤال بردن ارزش‌ها، تنها کنش ممکن در جامعه است. از این رو، استرضای حاصل از زوال ارزش برادری در غرب قدیم که در سکه تجلی پیدا می‌کند، هنجارهای جامعه‌ی کنونی آمریکا را درهم می‌شکند. مامت و پینتر ناگفتنی‌ها را از راه زبانی که فقط در مرز محدودیت‌هایش گام برمی‌دارد به کلام می‌آورند. این ماهیت فراانسانی زبان، انسان را به گونه‌ای در بند خود نگاه می‌دارد که توان تفکر، پرسش و تردید را از دست می‌دهد.

قدرت قرن‌هاست ناگفتنی‌های مفاهیمی مانند خانواده و برادری را مقدس می‌شمرد تا بتواند همرنگی و سازش‌پذیری در جامعه ایجاد کند. ولی ضدارزشهایی مانند خیانت، طمع‌ورزی و خودمحوری واقعیت‌هایی هستند که می‌توانندچنین معیارهای ایدئولوژیک را به چالش بکشند. بنابراین، مامت و پینتر، ناگفتنی‌های خانواده و دادوستد را که ستون‌های مستحکم نظام سرمایه‌داری‌اند، متزلزل می‌کنند.

ب. بیگانگی زبانی[1]

انسان پسامدرن، رسانه‌ای[2] است؛ بدین مفهوم که تصاویر و نگاره‌های رسانه‌های مختلف، بی‌وقفه هویت انسان را شکل می‌دهند و بر آن حکم می‌رانند. رسانه‌ای بودن انسان معاصر، آگامبن را به مضمون «بیگانگی زبانی» سوق می‌دهد. او در *اجتماع در حال ظهور* به کتاب *جامعه‌ی نمایش* (۱۹۶۷) گی دبور[3] و تبدیل زندگی سیاسی و اجتماعی انسان به تخیل و وهم اشاره می‌کند. نظام سرمایه‌داری که هم اکنون در اوج و آخرین مراحل تکامل خود به سر می‌برد، نمایش‌ها و تصاویر و نقش‌های بسیاری را پیش روی مردم قرار می‌دهد که البته هیچ یک به تجربه‌ای واقعی و قابل‌لمس در زندگی مبدل نمی‌شود. این تصاویر در هزارتوی بی‌انتهای بازنمایی، انسان را از خود بیگانه می‌کنند. نمایش رسانه‌ها، جهان را بر اساس قدرت و اقتصاد تفکیک و دسته‌بندی می‌کند. از این

1. Linguistic Alienation
2. Mediatized
3. Guy Debord

Archive of SID
www.SID.ir

رو، اقتصاد تجارتی، قدرت مطلق می‌شود و قدرت تمییز افراد را در دست می‌گیرد. چنین قدرتی امکان هر گونه ایستادگی و پرسش‌گری را برای مردم فراهم می‌کند، اما آن چه مردم هرگز نمی‌پرسند و بدان شک نمی‌کنند، خود نمایش است: «آن چه به نظر می‌رسد، خوب است و آن چه خوب است به نظر می‌رسد» (Agamben, *The Coming* 36).

آگامبن با دبور موافق است، اما به نکته‌ای اشاره می‌کند که دبور بدان نمی‌پردازد: نقش زبان در جامعه‌ی نمایش. آگامبن اعتقاد دارد نمایش،ماهیت زبانی انسان را نشان می‌دهد. نظام سرمایه‌داری دو نوع بیگانگی در انسان به بار می‌آورد: بیگانگی و دوری از روند فعالیت تولید، بیگانگی و دوری از زبان، همان ماهیت زبانی انسان. آن چه مانع ارتباط انسان‌ها می‌شود، خود زبان و ارتباط است. آن چه انسان‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد (ارتباط زبانی)، آنها را از یکدیگر دور می‌کند. نظام سرمایه‌داری در اوج توان و قدرتش، انسان را از ارتباط و پیوستگی زبانی محروم و تنها پوچ و تهی بودن دنیای پیرامون را منتقل می‌کند.

دولت‌های کنونی، «مردم‌سالار–نمایشی» (Durantaye 115) هستند، بدین مفهوم که با بیگانه‌کردن زبان و زبانی بودن، شریان اصلی حیات انسان، یعنی ارتباط را نابود می‌کنند. واژه‌ها و انگاره‌ها، طفیلی‌های «جامعه‌ی نمایش»اند.[1] نظامهای مردم‌سالار معاصر نمایش‌محورند، چراکه در آنها دنیای واقعی به تصاویر و ایماژها تقلیل می‌یابد. این همان فتح پیروزمندانه‌ی تصویر در دنیای کنونی است. اما سرمایه‌داری فقط تصاویر فریب‌انگیز تولید نمی‌کند؛ واژگان و ارتباط زبانی نیز در حصار این نظام گرفتار می‌شوند. نمایش در زبان رخنه می‌کند و بیگانگی از زبان را منجر می‌شود. چنین می‌توان نتیجه گرفت که انسان پسامدرن در سودای رهایی از بیگانگی زبانی به‌سر می‌برد.

در *بازگشت به خانه*،روث با واژگانی ساده و در عین حال عمیق، این بیگانگی را به رخ تماشاچیان می‌کشد:

> ولی زیاد مطمئن نباش. چیزی هست که فراموش کرده‌ای. به من نگاه کن. من . . . پایم را تکان می‌دهم. همین. ولی لباس‌زیرم که با من تکان می‌خورد . . . هوش و حواست را می‌برد. شاید تو غلط برداشت کنی. عمل ساده است. فقط یک پاست که حرکت می‌کند. لبهایم تکان می‌خورند. چرا توجهت را به آنها محدود نمی‌کنی؟ شاید این که آنها حرکت می‌کنند مهم‌تر است . . . از کلماتی که از میانشان بیرون

1. Society of Spectacle

Archive of SID
www.SID.ir

می‌آید. باید بدانی، این . . . احتمال را . . . در ذهن داشته باشی.(۵۲)

سبک و سیاق حرکت پاها و یا لبها تعابیر گوناگونی را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد و پیام ارسال‌شده در گرو متغیرها و عوامل مختلف قرار دارد. صرف حرکت معنای خاصی ندارد. ولی در جریان نمایش به این نتیجه می‌توان رسید که حرکت پاهای روث بر پیشه‌ی روسپی‌گری‌اش در خانه دلالت دارد، به بیان دیگر، حضور او در خانه سرابی از لذت و کامجویی زناکارانه خواهد بود که ناباروری و تنهایی به خانواده تحمیل خواهد کرد. بنابراین، خوانش عملکرد روث در این خانواده، می‌تواند بیگانگی زبانی آگامبن را در خود جای دهد. خوانش و تبیین نشانه‌ها در جبر قدرت سرمایه‌داری رقم می‌خورد. از دیدگاه آگامبن، تنها راه رهایی از چنین بیگانگی، تجربه کردن خود زبان فارق از هر گونه «پیش‌فرض و محتوی . . . اعتقاد و ایدئولوژی و سنت» (*The Coming* 82) است. اما برای نویسندگانی مانند پینتر و مامت و شپرد، رسیدن به چنین آزادی بسیار دور از ذهن به نظر می‌رسد.

دان، تیچ و باب در *بوفالوی آمریکایی* در کشمکش با بیگانگی زبانی فلج شده‌اند. فرای ملغمه‌ی جملات بی‌معنی و غیرمنطقی در گفتگوهایشان، نمونه‌ای آشکار از بیگانگی زبانی در تصویر استعاری «کتاب» به چشم می‌خورد. در ظاهر کتابی است حاوی اطلاعات درباره‌ی اصالت و ارزش اشیاء عتیقه و مسکوکات آمریکا. ولی فراز و فرود در گفتگوی شخصیت‌ها، وجه دیگری از این کتاب را روشن می‌سازد. دان با اشتیاق می‌گوید: «منظورم این است، کتاب مثل چراغ راهنماست» (٦١) و کمی بعد: «باب، کتاب به ما ایده می‌دهد. کتاب فرصت مقایسه می‌دهد. ببین، ما انسانیم. حرف می‌زنیم، مذاکره می‌کنیم، می‌توانیم [. . .]» (٦٢).کتاب سکه‌ها، استعاره‌ای از تسلیم زبانی فرد است؛ کتاب یعنی قانون، قانونی که ایده‌ها را طراحی و بسترها را فراهم و ارزش‌ها را تبیین می‌کند. همچنین،کتاب روابط انسانی را ترسیم می‌کند؛ رابطه‌ی پدرانه‌ی دان با باب و نگاه خصمانه‌ی تیچ به باب؛ گویی ارزش‌گذاری سکه‌ی باب روابطش را با دان و تیچ تعیین می‌کند. تیچ از رجوع به کتاب برای ارزش‌گذاری سرباز می‌زند، همان گونه که با شرکت باب در دزدی مخالفت کرده است. جستجوی «حقیقت»، رمزگان نهفته در کتاب است؛ حقایق، حاکی از بیگانگی زبانی انسانند، انسانی که پا به نظام حقایق و رمزگان سرمایه‌داری می‌گذارد. ولی مامت با استفاده از هجو و کلام بی‌محتوا بر این حقایق حجاب تردید می‌کشد.

Archive of SID
www.SID.ir

بنابراین، تجربه‌ی زبان آگامبن به مثابه‌ی ابزاری که بر پیکر حقایق و بیگانگی زبانی زخمی کاری وارد می‌کند، مبین وضعیت انسان پسامدرن است. بازگشت به خانه‌ی تدی و روث، محدودیت‌های زبانی را نشان می‌دهد که نه تعامل، بلکه انزجار و سودجویی را نشانه می‌رود. شخصیت‌های مامت نیز در بند زبانی گرفتارند که نمی‌تواند بحث یا گفتمانی سازنده یا معنادار بسازد.

اخلاق و عامل نقش‌پذیر

الف. اصل اخلاقی منطقه‌ی خاکستری

آگامبن در کتاب *بقایای آشویتس: شهادت و بایگانی* (۲۰۰۲)، از «آلودگی رسته‌های اخلاقی با مفاهیم حقوقی» ابراز انزجار می‌کند، آنچه او «خلط اصول مذهبی–اخلاقی با قضایی» (۱۳۰)می‌خواند. عذاب وجدان، حس مسئولیت، بی‌گناهی و بخشش همگی واژگانی حقوقی هستند که به گفتمان اخلاقی رخنه کرده‌اند. اخلاق در سنجش و ارزش‌گذاری مضامینی چون انسانی و غیرانسانی، درست و نادرست، بجا و نابجا، وامدار قانون و قانون‌گذار است. ولی این اصطلاحات نمی‌توانند به درستی و موشکافانه نابودی اخلاق و انسانیت را در اردوگاه‌های نازی بیان کرده و یا محکوم کنند. ازاین‌رو، آگامبن به دنبال الگویی جدید و قانون‌ستیز برای اخلاق است.

او در این کتاب از پریمو لِوی[1]، یکی از نجات‌یافتگان آشویتش و خاطراتش یاد می‌کند. آگامبن نگاه لوی به تجربه‌ی هولناک زندگی در اردوگاه را نوعی اصل اخلاقی قانون‌زدایی شده یا «اخلاق منطقه‌ی خاکستری» *(Remnants 24)* می‌خواند. لوی خاطره‌ای غریب نقل می‌کند؛ مسابقه‌ی فوتبال بین افسران اس اس و سوندرکوماندوها[2] (زندانیان مسئول جابجایی و نابود کردن اجساد سایر زندانیان). این مسابقه «مکث کوتاه انسانیت در وحشتی بی‌پایان» بود؛ «لحظه‌ای گذرا و به ظاهر عادی». در جریان بازی، وحشتِ بودن و زیستن در اردوگاه برای لحظه‌ای باز می‌ایستاد و این همان موقعیتی است که افراد را در جوامع کنونی بنده‌ی خود کرده است؛ «حس دروغین دوری فاجعه و داشتن امنیت»؛ در اغمای آرامش و سکون فرو رفتن. ولی این آتش‌بس، دیباچه‌ی جنگ و خشونتی قریب‌الوقوع، مرگ و نابودی همه‌گیر و دهشتناک است *(Remnants 24-27)*.

اخلاق قلمرو خاکستری، آخرین نوای برخاسته از علم اخلاق در قرن معاصر است؛

1. Primo Levi
2.Sonderkommandos

Archive of SID
www.SID.ir

قلمرویی که در آن افسران اس اس و زندانیان به هم پیوند می‌خورند، گویی هیچ اتفاق غیرعادی نیفتاده است یا نخواهد افتاد. این قلمرو با اخلاق قانون‌زده‌ی مفاهیمی چون انسانی و ضدانسانی هم‌پوشانی ندارد. این الگوی جدید اخلاق آگامبن به توجه مبرم نیاز دارد. همکاری و «بازی کردن» با افسران اس اسِ هر دوره و زمان، در فراموشی و اهمال غرق شدن باید از پیش روی برداشته شود. پس اخلاقی‌ترین اعمال از نظر آگامبن، آشکار ساختن هستی وحشتناک انسان، به رخ کشاندن رنج انسان از دیدگاه آنان که در عذابند، دریدن پرده‌ای که قدرت بر افراد جامعه کشیده، خلاصه، در کنار و همپای قدرت نماندن است.

آگامبن در *جامعه‌ی در حال ظهور*، فصل «اخلاق»، رفتار اخلاقی را تنها زمانی ممکن می‌داند که انسان‌ها هیچ گونه وظیفه و سرنوشت از پیش رقم‌خورده و ماهیت مطلق نداشته باشند. زندگی و هستی نوعی امکان و بالقوگی است. بهترین و اخلاقی‌ترین نوع بودن برای انسان، *فقدان* و *نداشتن* است، بدین مفهوم که امکان نبودن و نشدن، فرصت‌های فراوانی را برای رهایی از قیود ایدئولوژیک فراهم می‌سازد. بالقوه بودن، این و آن ویژگی تحمیل شده از سوی جامعه را نپذیرفتن، اخلاقی‌ترین نوع رفتار است (۴۳).

بازگشت به خانه‌ی پینتر، پیامدهای اخلاق قلمرو خاکستری را به تصویر می‌کشد و امکان بازسازی ستون‌های اخلاقی جامعه معاصر را می‌سنجد. جایگاه اخلاقی نمایش‌نامه به سمت و سوی قلمرو خاکستری ارزش‌ها و نگرش‌های درهم تنیده و سرگردان حرکت می‌کند. پدر خانواده مطمئن نیست که آیا والد واقعی سه فرزندش است و به برادرش سام و دوست صمیمی‌اش مک‌گرگور به عنوان عشاق همسرش شک دارد: «خانواده‌ای مفلوج، سه پسر نامشروع، همسری هرزه» (۴۷). اخلاق انسان پسامدرن قلمرویی از تمییزندادنی‌ها، سردرگمی بین ارزش‌های متناقض است. دگردیسی نهایی روث به مادر/روسپی/زن شاغل/همسر، نمونه‌ی بارز این آنارشیزم ارزشی و اخلاقی است. قدرت، نقش‌های همزمان و تمییزناپذیر مادر، همسر و روسپی را تحمیل می‌کند. بنابراین می‌توان این نمایش‌نامه را قلمرو خاکستری اخلاقِ خانواده (مصداق زندانی اردوگاه) در بردگی قدرت (افسران اس اس) دانست.

خانواده‌ای که پینتر ترسیم می‌کند الگوی خانواده‌ی بورژوا است که در گرداب ارزش‌های سخیف طبقه‌ی متوسط (استعاره‌ی قصاب) فرو می‌رود. نهاد خانواده با شعارهای دروغین امنیت و آرامش، به قلمرو مکانی و زمانی آنچه آگامبن فراموشی

Archive of SID
www.SID.ir

واقعیت تلخ بردگی انسان در دستان قدرت می‌خواند تبدیل می‌شود. در دوران پسامدرن، لایه‌های گوناگونی از ارزش‌ها، تجربه‌های متناقض در هویت ملغمه‌واری چون روث در هم تنیده می‌شوند. مکس و پسرانش به دنبال «دختری خوب و طناز با مدارک به درد بخور برای ارزش بخشیدن به زندگی» (۵۹) هستند. انسان پسامدرن مانند روث تنها در قلمرو خاکستری تمییزناپذیر از قدرت می‌تواند عملکرد داشته باشد. روث نمادی از روند کالاسازی زن برای برآوردن نیازهای جامعه‌ی مردسالار است. نقش‌های مانکن برهنه، همسر، روسپی، و مادر همگی از نیازهای مردان پیرامونش نشأت می‌گیرند. رها کردن خودخواسته‌ی فرزندانش مبین این حقیقت است که کالاسازی از زنان به آسانی و بدون مانع در وجود روث ریشه دوانده و جای گرفته است.

برای تیچ، مادی‌گری و دنیای دادوستد، باید دنیای درونی و انسانی را بازنمایی و بر آن حکمرانی کند:

> تیچ: این وفاداری. خیلی خوبه. کارهایی که برای این بچه می‌کنی تکونم می‌ده.
> دان: چی کار براش می‌کنم؟
> تیچ: یه کارایی، یه کارایی، می‌دونی منظورم چیه.
> دان: نه. کاری براش نمی‌کنم.
> تیچ: فک می‌کنی. ولی کارایی که می‌گم می‌کنی. عالیه. منظورم اینه که یه نفر می‌تونه خیلی وفادار باشه. احمق نباش. داریم در چه مورد حرف می‌زنیم؟ کار. هردومون خوب می‌دونیم در چه مورد حرف می‌زنیم. درباره‌ی کاری حرف می‌زنیم که فقط یه بچه با یه دیلم نمی‌تونه از عهدش برآد.(۳٤)

«کار»، «وفاداری» را توصیف و تبیین می‌کند؛ در قلمرو خاکستری، مرز بین فرد و قدرت قابل تمییز نیست. گفتمان سودجویی و پیشرفت، آنچنان در شخصیت‌ها نفوذ کرده که بدون آن قادر به ارتباط با دنیای بیرون نیستند. با آگاهی از این که دزدی در کار نیست، تیچ از سر ناامیدی و شکست فریادهای گوشخراش سر می‌دهد، گویی رکن و پایگاهی عظیم را در زندگی از کف داده است.

نکته‌ی حائز اهمیت این است که قدرت، فرد را به ورطه‌ی وهم‌آلود «بودن» می‌کشاند. در بردگی قدرت بودن، مانند تیچ که سعی دارد از کلکسیونر سکه‌ها دزدی کند، توهم هویت‌دار بودن را به ارمغان می‌آورد. قلمرو خاکستری اخلاق در مامت، همان قلمرو رویای آمریکایی است. این افسانه فرد را در کشمکشی نفس‌گیر و بی‌پایان برای

Archive of SID
www.SID.ir

منفعت‌طلبی و ثروت‌اندوزی و پیشرفت گرفتار می‌کند. ولی این رویا، رابطه‌ای مستقیم و ویرانگر با قدرت دارد. رویا، قلمرویی است که در آن انسان در سرحدفردیت و بودن گام برمی‌دارد.

در این راستا، غرب *واقعی* شپرد قلمرویی هزارتو و خاکستری از اخلاق را نشان می‌دهد. آستن[1]، فیلمنامه‌نویس موفق هالیوود و برادر آس‌وپاسش، لی[2]، هر دو بازیچه‌ی صنعت فیلم‌سازی آمریکا هستند. با مضمونی مشابه به *بازگشت به خانه*، آستن در خانه‌ی مادرش که به آلاسکا سفر کرده زندگی می‌کند. بازگشت لی به خانه، شعله‌ی دشمنی دو برادر را از نو روشن می‌کند؛ لی مست می‌کند و از همسایه‌ها دزدی می‌کند و آستن تلاش دارد مانع او شود. سال کیمر[3]، تهیه‌کننده‌ی فیلم‌های هالیوود از «داستان واقعی» ماجراجویی‌های لی در صحراهای کالیفرنیا استقبال می‌کند و فیلمنامه‌ی آستن را «بی‌مخاطب» می‌خواند. حال، دو برادر نقش‌هایشان را جابه‌جا می‌کنند؛ آستن مست می‌کند و از همسایه‌ها توستر می‌دزد، در حالی که لی تلاش می‌کند با ماشین‌تحریر فیلم‌نامه بنویسد. تنش بین دو برادر در پرده‌ی آخر به اوج می‌رسد، لحظه‌ای که آستن میخواهد لی را با دستانش خفه کند. نمایش با حس تعلیق برخاسته از نگاه خیره و عصبانی دو برادر به یکدیگر به پایان می‌رسد.

نمایش‌نامه‌های شپرد عمدتاً در بستری از «تاریخ و اساطیر غرب آمریکا» روی می‌دهند. او به وفور از «انگاره‌ها، شخصیت‌ها، مکان‌های غرب وحشی» برای آشکارسازی «کشاکش‌ها بر تملک هویت ملی آمریکا» (Wade 285) بهره می‌برد. اسطوره‌ی غرب وحشی در نمایش شپرد ستوده و به چالش کشیده می‌شود، با همان اسلوب که ارزش‌هایی مانند فردگرایی، شروع دوباره، آزادی و فرصت‌طلبی برخاسته از غرب ستوده می‌شوند و قتل‌عام سرخ‌پوستان، قانون‌گریزی، تبعیض نژادی و جنسیتی، و استثناگرایی غرب به باد انتقاد گرفته می‌شوند. ارزیابی شپرد از خانواده‌ی آمریکایی «ابعاد ریشه‌دوانده و بحرانی هویت ملی را آشکار می‌کند. غرب تنها پس‌زمینه‌ی کنشهای نمایش‌نامه نیست، بلکه زنجیره‌ای از ارزش‌های متناقض است که هویت را به چالش می‌کشد» (Wade 287).

جابجایی نقش‌های آستن و لی، مانع از دست یافتن به راه‌حل و نقطه‌اتکای اخلاقی

1.Austin 2. Lee

3.Saul Kimmer

Archive of SID
www.SID.ir

در متن می‌شود. زندگی طبقه‌ی متوسط آستن در تقابل زندگی بی‌قید لی در غرب قرار می‌گیرد. ولی غرب شپرد را باید با تیزبینی بررسی کرد. از یک سو، غرب به حومه‌ی جنوب کالیفرنیا، مرکز زندگی اشرافی و رفاه‌زده‌ی آمریکاییان پس از جنگ ویتنام اشاره دارد. از سوی دیگر، غرب سال کیمر، تهیه‌کننده‌ی هالیوود است که خیانت، اعتیاد و فساد در این صنعت را فاش می‌کند. حتی جابجایی نقش‌ها دیگر نمی‌تواند جان تازه بهغرب اصیل و واقعی ببخشد و اصول خشونت و دشمنی به مذموم‌ترین ویژگی‌های غرب اسطوره‌ای مبدل می‌شوند.

چنین می‌توان نتیجه گرفت اسطوره‌ی غرب آمریکا همان قلمرو خاکستری اخلاق در این نمایش‌نامه است، قلمرویی که در آن ویژگی‌های مثبت و منفی، پسندیده و نکوهیده در هم ادغام می‌شوند و دو برادر را در سردرگمی و حس تهی بودن رها می‌کنند. عزلت‌جویی و فردگرایی افراطی در قالب ترک‌گفتن خانواده (توسط آستن) از دیگر ابعاد تقبیح‌شده‌ی غرب‌اند. آخرین پرده‌ی نمایش مصداقی بارز از این ویژگی است:

> *(مکث. آستن به در و سپس به لی نگاه می‌کند و برای خارج شدن به گونه‌ای نامحسوس حرکت می‌کند. بلافاصله لی می‌ایستد و باحرکت به سمت در، راه آستن را سد می‌کند. با فاصله مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. مکث. صدای زوزه‌ی کایوت از بیرون به گوش می‌رسد، نور ماه شروع به تابیدن می‌کند و خانه در تاریکی فرو می‌رود، بدن دو برادر گویی در صحرایی بی‌انتها گرفتار شده است. کاملاً بی‌حرکتند و بادقت حرکات یکدیگر را زیر نظردارند، نور به پشت صحنه می‌رود و سایه‌ی دو برادر روی صحنه باقی می‌ماند. صدای کایوت دیگر به گوش نمی‌رسد.) (۱۰۵)*

جابجایی ناگهانی و غیرمنطقی نقش‌ها تنها به دلیل سلیقه و انتخاب یک تهیه‌کننده‌ی هالیوود، بیننده را از هر گونه موضع‌گیری اخلاقی بین درست و نادرست بازمی‌دارد. برادران مانند کایوت‌هایی که صدای زوزه‌شان از دور و در جریان اجرا به گوش می‌رسد، در شرف دریدن یکدیگرند. ارزش‌های والای نوع‌دوستی و رفاقت و برادری در غرب وحشی به جدالی وحشیانه و حیوان‌وار دگردیسی می‌یابد؛ تنها برای پله‌ای بالاتر رفتن در نردبان موفقیت اجتماعی، همنوع تکه تکه می‌شود.

برادری چیزی جز قراردادی دوسویه نیست، همان گونه که لی از آستن می‌خواهد فیلم‌نامه را بنویسد و در قبالش صحرا را به او نشان می‌دهد. داستان لی که به مذاق کیمر خوش می‌آید از روزهایی که او در صحرای پام اسپرینگز زندگی

Archive of SID
www.SID.ir

می‌کرد برمی‌آید؛ تصویری «واقعی» و «به حق غربی» از دو مرد که یکدیگر را ابتدا با ماشین و سپس سوار بر اسب تعقیب می‌کنند:

> لی. پس همدیگر را در صحرا تعقیب می‌کنند. خورشید تازه غروب کرده و شب را پشتشان احساس می‌کنند. نمی‌دانند هر دو از هم می‌ترسند. هر یک فکر می‌کند تنها او از دیگری می‌ترسد. و با این تفکر در صحرا می‌تازند. بدون این که بدانند. آن که در حال تعقیب است نمی‌داند دیگری کجا می‌رود. و آن که تعقیب می‌شود نمی‌داند کجا می‌رود. (۲۹)

این داستانِ به ظاهر واقعی، تنها ابزاری برای شبیه‌سازی و کالاسازی هویت انسانی در صنعت هالیوود است. روزهای طلایی برادری، کولی‌گری، بی‌قیدی، فردگرایی، آزادی و ماجراجویی در حلقه‌های فیلم، رام شده و حال برای منفعت‌طلبی به کار گرفته می‌شوند. غرب واقعی که لی آن را نمایندگی می‌کند بر روی ماشین تحریری که سعی در استفاده از آن دارد رام می‌شود.

بنابراین، در قلمرو خاکستری اخلاق، لی و آستن وحشیانه رودروی یکدیگر قرار می‌گیرند و با دریدن یکدیگر، کورکورانه اهدافشان را دنبال می‌کنند. فرهنگ موفقیت و پیش افتادن آمریکا آنها را در خود فرو می‌بلعد. برخورد خصمانه‌ی دو برادر، اخلاق پسامدرن را مرزبندی کرده و در آن انسان نقش‌پذیر تا حد هم‌معنایی برادری با دشمنی، در قدرت محو می‌شود. غرب که مدت‌ها به عنوان پشتوانه‌ی هویت ملی در فرهنگ آمریکا قلمداد می‌شد، حال ویران‌گر و در عین حال محافظ میراث آمریکا است و در آغوش قدرت جای گرفته است. شپرد تلاش می‌کند همرکابی اسطوره‌ی غرب را با ابزارهای ایدئولوژیک قدرت نشان دهد.

هومو ساکر (انسان مقدس)

آگامبن در کتاب *هومو ساکر* یکی از تأثیرگذارترین و برجسته‌ترین مفاهیم فلسفی خود را عرضه می‌دارد: هومو ساکر یا انسان مقدس. با گوشه چشمی به نظام قضایی جامعه‌ی یونان باستان، آگامبن هومو ساکر را ابرالگوی هویت انسان می‌خواند. هومو ساکر در یونان باستان، یک مجرم با مجازات تبعید همیشگی از شهر بود. او می‌بایست با تکفیر و جلای وطن تهذیب می‌شد. هومو ساکر به دو روش از جامعه حذف می‌شود: اول این که کشتنش، قربانی برای خدایان تلقی نمی‌شود و دوم، کشتنش قتل نیز محسوب نمی‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

آگامبن این وضعیت را درهم‌آمیختگی تقدس و قتل می‌خواند. پس با حذف‌شدن از نظام قانون، در چارچوب قدرت باقی می‌ماند. «وضعیت استثنا»[1] عنوانی است که آگامبن به این حالت تعلیق در هویت نقش‌پذیر انسان می‌دهد. جسم و روح هومو ساکر طاقت‌فرساترین مجازات و تأدیب را با مجازات نشدن متحمل می‌شود، به بیان دیگر، قدرت حاکم، روح و جسم هومو ساکر را بی‌واسطه و مداوم و با مجازات تبعید در اختیار خود می‌گیرد (Mills 64-75).

هومو ساکر در انتهای دو طیف کاملاً متضاد قرار دارد: مستثنی‌شدن از جامعه و قانون و در متن جامعه و قانون قرار گرفتن. این شرایطی است که انسان معاصر در آن تقلا می‌کند؛ دستخوش بی‌سابقه‌ترین اعمال نفوذ قدرت بر جسم.تقدس زندگی انسان چیزی جز در معرض مرگ و خشونت و تبعید قرار گرفتن نیست. همه‌ی انسان‌ها هومو ساکرند و قدرتها زمانی زندگی انسان را مقدس می‌شمارنند که آن را در اختیار مطلق خود داشته باشند. آگامبن این مقدس انگاشته شدن زندگی انسان را اولین و بنیادی‌ترین روش کنترل و سرکوب انسان‌ها می‌داند.

بازگشت به خانه، روث را در وضعیت استثنا قرار می‌دهد. به عنوان همسر و مادر، او در متن نهاد مقبول قدرت حاکم و قانون، یعنی خانواده جای می‌گیرد، اما به عنوان روسپی از این منطقه‌ی امن به بیرون رانده می‌شود. قانون هم او را به شمار می‌آورد و هم حذفش می‌کند. مانکن برهنگی در گذشته و روسپی آینده، اکنون به سبب نقش‌هایش به عنوان مادر و همسر، همان الگوهای قدرت حاکم برای زن، از تدی تبعیت می‌کند. این وضعیت استثنا در واکنش دوگانه و متناقض مکس به خوبی نمایان می‌شود:

> مکس. این زن هرزه را شش سال است که ندیده‌ام. بدون گفتن کلمه‌ای برمی‌گردد و یک زن هرزه را ازخیابان به خانه‌ی من می‌آورد.
>
> بعد از مرگ مادرتان، هیچ وقت روسپی به خانه نیاورده‌ام. تو آورده‌ای؟ لنی آورده است؟ از آمریکا برمی‌گردند و کثافتشان را هم می‌آورند. (به تدی) این انگل را از من دور کن. این زن را از من دور کن. (۴۲)

و کمی بعد:

> مکس. [...] (به تدی) چه انتخاب عالی‌ای، خانواده‌ی فوق‌العاده‌ای داری، کار خوب... [...] می‌فهمی؟ می‌خواهم بدانید برای شما دعای خیر می‌کنم. (۴۵)

1.State of Exception

Archive of SID
www.SID.ir

حرکت از تکفیر و انزجار به شمول و تحسین، در پرده‌ی آخر نیز تکرار می‌شود، جایی که روث به استخدام اهل خانه درمی‌آید، اما برای گذشته‌ی تاریکش مجازات می‌شود. ولی چگونه؟ با تکرار همان گذشته، ولی این بار برای ارضای نیازهای خانواده. او برادر شوهرش را نوازش می‌کند، در حالی که همسرش تدی خانه را برای بازگشت به آمریکا ترک می‌گوید. کریستوفر اینز بر این باور است: «[در این نمایش] سبعیت و خشونت در یک خانواده‌ی عادی نمایان می‌شود، خشونتی که در ابتدا نابهنجار است ولی رفته رفته هنجار می‌شود و ماهیت نظام و ساختار بنیادین خانواده را نشان می‌دهد؛ دو بیگانه (که در آغاز طعمه‌ای عادی و به ظاهر آسیب‌پذیر به چشم می‌آیند) به سنگدل‌ترین شکارچیان تبدیل می‌شوند» (۳٤٦).از این رو، روث با بودن در وضعیت استثنا (اخراج و شمول همزمان) بر روندی صحه می‌گذارد که طی آن چون کالایی دست به دست می‌شود.

شکست ظاهری روث و تدی، در حقیقت برتری آنهاست، ولی همان گونه که پیشتر اشاره شد، این موضع برتر چیزی جز ترفند قدرت نیست چراکه روسپی‌گری خود به عنوان نهادی اقتصادی و عاطفی در درون خانواده ایفای نقش می‌کند. بنابراین، وضعیت استثنا به خدمت سازه‌های قدرت درمی‌آید. تدی، روث را در خانه‌ی پدرش رها می‌کند، این یعنی «انتقام‌گیری حساب‌شده و با نقشه از خانواده‌اش»؛ «بختک خانواده سرانجام [با اجرای نقشه‌یروث]رخت خواهد بست» (Wellwarth 226-7). اما نباید فراموش کرد، روث تنها وسیله است.

در *بوفالوی آمریکایی*، وضعیت استثنا در قالب زندگی دون و مزین به جرم و جنایت تیچ، دان و باب، و حضور فعالشان در جامعه به تصویر کشیده می‌شود. در ظاهر، آنها از تیررأس قانون و قدرت به دورند، ولی این رهایی ظاهری از بندگی بی‌چون و چرای آنها به درگاه نظام سرمایه‌داری خبر می‌دهد. انگیزه‌ی اصلی دزدی سکه، منفعت‌طلبی است که خود یکی از شاخص‌ترین اصول این نظام است. پس آن چه عامل نقش‌پذیر را از قدرت به بیرون می‌راند، اکنون او را بدان پایبند و وابسته می‌کند. فروشگاه سمساری در اجرای نمایش به موقعیت آستانه‌ای شخصیت‌ها اشاره دارد. اشیایی مانند سکه دیگر به کار نمی‌آیند، ولی برای فروش و سود احتمالی نگاه داشته می‌شوند. به بیان دیگر، هیچ چیز در نظام سرمایه‌داری به دور انداخته نمی‌شود؛ انسان‌ها به بازیافت همیشگی و استفاده‌ی دوباره، البته هر بار با ارزشی به ظاهر متفاوت، محکومند.

Archive of SID
www.SID.ir

غرب *واقعی* نمونه‌ای از وضعیت استثنا در شخصیت‌های لی و آستن است. لی، این خانه‌بدوش مطرود در صحرا، راه بازگشت به جامعه را در همان زندگی کولی‌واری که داشت می‌جوید؛ سال کیمر داستان سرگردانی‌هایش را تحسین می‌کند و می‌خرد و بازگشت او را به دامان جامعه هموار می‌سازد. از سوی دیگر، آستن، شهروند مورد قبول قدرت و جامعه و فیلم‌نامه‌نویس زبردست، از شهر تبعید می‌شود. اما چرا؟ به دلیل داشتن پیشه‌ای مورد تأیید جامعه. زندگی مطابق با هنجارهایش مقابل زندگی لی، بی‌ارزش و سخیف می‌نماید. تعلیق بین مقبول و مطرودِ جامعه، انسان پسامدرن را به مرز جنون می‌کشاند. در هر دو مورد، انسان نقش‌پذیر، هدف مراقبت، نظارت و تنبیه بی‌وقفه‌ی قدرت قرار می‌گیرد. در صحنه‌ی آخر، دو برادر ایستاده در آستانه، از سردرگمی در دوگانگی نقش‌هایی که بر آنها تحمیل شده،دیوانه‌وارو افسارگسیخته به یکدیگر یورش می‌برند.

نتیجه‌گیری

این مقاله خوانشی بود از *بازگشت به خانه‌ی* هارولد پینتر، *بوفالوی آمریکایی* دیوید مامت و غرب *واقعی* سام شپرد از منظر فلسفه‌ی سیاسی جورجو آگامبن، متفکر معاصر ایتالیایی. مفهوم عامل نقش‌پذیر یا عاملیت انسان در جوامع سرمایه‌داری معاصر از سه زاویه کلیدی در تفکر آگامبن یعنی زبان، اخلاق و هومو ساکر (انسان مقدس) مورد بررسی قرار گرفت. تجربه‌ی محدودیت‌های زبان می‌تواند محدودیت‌های قدرت حاکم را آشکار سازد و بیگانگی زبانی مهم‌ترین وجه سرکوبی است که انسان از آن رنج می‌برد. هجو خانواده در نمایش پینتر و نقد نظام سرمایه‌داری در اثر مامت، از راه تجربه‌ی محدویت‌های زبان به دست می‌آیند. قلمرو خاکستری اخلاق که در آن عامل نقش‌پذیر در استیلای قدرت قرار می‌گیرد، در مادرانگی و روسپی‌گری روث در نمایش پینتر، رویای آمریکایی مامت و اسطوره‌ی غرب شپرد به ظهور می‌رسد. این قلمروها جدایی عامل از قدرت را ناممکن می‌سازند. در آخر، هومو ساکر با سرگردانی بین شمول و اخراج، انسان پسامدرن را به سرکوب و مراقبت همیشگی ولی نادیدنی و نهانی قدرت محکوم می‌کند.

نقش‌پذیری تنها به پیروی کورکورانه‌ی هنجارهای اجتماع بسنده نمی‌کند؛ بلکه انسان فعالانه و بی‌وقفه در شکل‌بخشی به هویتش متناسب با خواسته‌های قدرت شرکت می‌کند.

Archive of SID
www.SID.ir

چنین می‌توان نتیجه گرفت شمول و اخراج دو مفهوم کلیدی در کنش‌ها و واکنش‌های انسان در جامعه‌اند؛ هر آن چه در راستای خروج از قدرت انجام می‌گیرد، فرد را بیشتر در آن غرق می‌کند. از سوی دیگر، تلاش برای یکرنگی با قدرت نیز نتیجه‌ی عکس می‌دهد. پینتر، مامت و شپرد چنین بردگی دوگانه و اجتناب‌ناپذیر را به روی صحنه می‌برند و تماشاگران را با پرسش در باب چیستی‌شان در جامعه‌ی پساسرمایه‌داری روبه‌رو می‌کنند.

Archive of SID

www.SID.ir

Aga is: Min-
neso
---.*H* n. Stan-
ford,
---. *Id*
of Ne
---. *Inj*
and Ne
---. *The* iver-
sity Press

www.SID.ir

Shepard, Sam. *True West*. New York: Samuel French, 1981.

Wade, Leslie A. "Sam Shepard and the American Sunset: Enchantment of the Mythic West." *A Companion to Twentieth Century American Drama*.Ed. David Krasner. Maryland: Blackwell, 2005. 285-300.

Wellwarth, George E. "*The Dumb Waiter*, *The Collection*, *The Lover*, and *The Homecoming*: A Revisionist Approach." *Pinter At* 70: *A Bookcase*. Ed. Lois Gordon.New York and London: Routledge, 2001.95-108.

Archive of SID

www.SID.ir