

فنون بازنمایی باروک در هزارتوهای قلعه هاوارد بارکر

مریم سلطان بیاد*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

طاهره رضایی**

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۱/۱۱/۸، تاریخ تصویب: ۹۲/۱۲/۲۶)

چکیده

نوشتار پیش رو در صدد آنست تا با بررسی دراماتورژی هاوارد بارکر در نمایش‌نامه‌اش قلعه، که اولین بار در سال ۱۹۸۵ توسط شرکت تئاتر رویال شکسپیر (RSC) به نمایش درآمد، پرده از فنون بازنمایی باروک به‌کار رفته در این نمایش‌نامه سیاسی بردارد. در این مقاله نویسندگان سعی دارند تا با تکیه بر خوانش دلوز از معماری باروک و همچنین نظریات فوکو در رابطه با بازنمایی باروک، نمایش‌نامه قلعه را تجلی ظرافت، پیچیدگی و خوف حاکم بر معماری هزارتوی قلعه معرفی کنند. در این راستا، قلعه تصویری نمادین از خردجهانی است که بازتاب شکل‌گیری جهان کلان نمایش است. مقاله با بررسی این موضوع، به این نتیجه می‌رسد که در نمایش سیاسی بارکر، خلاف نمایش‌های سیاسی باب روز که بازنمایی واقعیت را ملاک قرار می‌دهند، «بازنمایی بازنمایی» تنها نوع ممکن بازنمایی است و نمایش بارکر با رد امکان و حتی کارایی بازنمایی واقعیت بیرونی، نمایش‌نامه خود را لایه‌دار و تودرتو می‌کند که نتیجه آن خلق ساختاری به تکلف و غنای معماری باروک است.

واژه‌های کلیدی: هاوارد بارکر، قلعه، نمایش سیاسی، باروک، بازنمایی.

* تلفن: ۰۲۱-۶۱۱۱۹۰۵۳، دورنگار: ۰۲۱-۸۸۶۳۴۵۰۰، E-mail: msbeyad@ut.ac.ir

** تلفن: ۰۲۱-۶۱۱۱۹۰۵۳، دورنگار: ۰۲۱-۸۸۶۳۴۵۰۰، E-mail: t.rezaei@ut.ac.ir

مقدمه

هاوارد بارکر با نوشتن قلعه (*The Castle*) گامی بلند در خلق نمایشی غنی و پیچیده برداشت. خود او در مصاحبه‌ای موضوع این نمایش را قدرت‌گریزه اعلام کرد (لم ۳۰۳). اما موضوع روانکاوانه نمایش، تنها دلیل پیچیدگی اثر نیست. فوننی که بارکر به‌کار می‌گیرد تا گریزه و رفتارهای غریزی را تصویر کند، بیش‌تر از موضوع نمایش به آن پیچیدگی و تکلف می‌بخشد.

بارکر در دوره‌ای به تولید نمایش‌نامه‌های سخت روی آورد که فرهنگ صحنه در بریتانیا تحت تسلط استانداردها و معیارهای شرکت تئاتر رویال (Royal Theatre Company) به ساده‌نویسی، سهولت فهم برای تماشاچی و واقع‌گرایی اجتماعی روی آورده بود. اگرچه بارکر اولین نمایش خود را برای این شرکت نوشت، اما هرگز به آن افتخار نکرد. در عوض زندگی تئاتری بارکر صرف فاصله گرفتن از معیارهای عصر خود شد که در نتیجه آن تئاتری پدید آمد که با ایجاد شخصیت‌های مضطرب، احساس تشویش و اضطراب را به تماشاچی منتقل می‌کرد و با اجازه ندادن به تماشاچی برای همذات‌پنداری با شخصیت‌ها و با بازنمایی تصاویر خشونت روی صحنه تئاتر، تماشاچی را عاجز و ناامید می‌کرد. بارکر ابن تئاتر را «تئاتر فاجعه» (Theatre of Catastrophe) نامید.

«تئاتر فاجعه» بارکر قرابت فنی قابل‌بحثی با گفتمان فلسفی و ادبی باروک دارد، که اگرچه تا کنون درباره این قرابت به‌طور خاص سخن نرفته، اما این بدان معنا نیست که آثار نمایشی بارکر با دیدگاه باروک غریبه‌اند. چارلز لم (Charles Lamb) در سال ۱۹۹۲ رساله دکتری خود را به بررسی تطبیقی تئاتر بارکر و ادوارد باند (Edward Bond) اختصاص داد و از آن پس، کتاب‌هایی درباره نمایش‌های بارکر منتشر کرد. در یکی از این کتاب‌ها، لم با خوانش بودریاری از نمایش قلعه و رمزگشایی گفتمان اغوا (seduction) در این نمایش، اولین نقد موشکافانه از این اثر را به بازار عرضه کرد. دیوید ایان ربی (David Ian Rabbey) نیز درباره تئاتر بارکر آثاری منتشر و روند کاری بارکر را طی تاریخ هنری او بررسی کرد. آنچه هر دوی این منتقدان درباره بارکر و «تئاتر فاجعه» او دریافتند، این بود که او دیگر اطمینانی به بازنمایی واقعیت بیرونی ندارد و از دادن پیام‌های قابل فهم سیاسی به ستوه آمده است و از این روی، آگاهانه و به عمد، متن نمایش‌نامه‌های خود را در هم می‌تند و نمایش‌های پیچیده می‌نویسد. بارکر با معنای غالب بازنمایی در تئاتر مخالف بود. این مخالفت همراه با خودارجاعی نمایش‌نامه‌های او، آثار بارکر را به گفتمان فلسفی و انتقادی رایج میان نظریه‌پردازان پست

مدرن نزدیک می‌کند که با انکار مدرنیسم، وارد جدال تا کنون پابرجای عتیق و جدید شده‌اند. در جنگ بین کلاسیک و مدرن، قدیم و جدید، همیشه صدای متیو آرنولد (Mathew Arnold) شنیده می‌شود که کشمکش دو فرهنگ هلنیستی و عبری^۱ را در تمام طول تاریخ همواره حاضر می‌دید. آنچه از دید آرنولد فرهنگ باز، پیچیده و پذیرای هلنیستی بود و شقاوت سرسختانه و نظام‌مند عبری در برابر آن تعریف می‌شد، امروز در لباس مدرن و پست مدرن، باروک و مانریسم^۲ قابل بازیابی است.

میشل فوکو از جمله فیلسوفانی است که باروک را در فرهنگ پست مدرن حاضر می‌بیند. او در کتابش *نظم چیزها*، دیرینه‌شناسی علوم انسانی (*The Order of Things*) به بررسی مفهوم بازنمایی پرداخت و تاریخ تغییر و تحول آن را در قرن هفده موشکافی کرد. از نظر فوکو آنچه در قرن هفده گفتمان فلسفی زبان‌شناسی را تغییر داد و در ادبیات دوره نمود یافت، تا به امروز ادامه یافته و در زبان‌شناسی سوسوری و دریدایی به تکامل رسیده است. کنایه‌آمیز است که این نقطهٔ تکامل را لحظه پیش از سقوط یک فرهنگ بخوانیم.

بدین ترتیب هدف مقالهٔ پیش‌رو، وام‌گیری فنون نمایشی بارکر و تئاتر فاجعه او از گفتمان باروک است که در دوره پست‌مدرن احیا شده است. در این راستا، نویسندگان این مقاله دیدگاه باروک را درباره بازنمایی در متن نمایش‌نامه سیاسی بارکر می‌جویند و تلاش می‌کنند پیوند قلعه را با صنعت ادب و هنر باروک آشکار کنند.

باروک و بازنمایی

باروک در میان نظریه‌پردازان مختلف معانی مختلفی دارد. برای عده‌ای، همچون یاکوب بورکارت و لودویگ فاندل، پدیده‌ای تاریخی و منحصر به قرن هفده است. در حالی که برای عده‌ای دیگر همچون اشنپنگلر و یوجین دورس، جهان‌بینی گسترده‌ای است که ممکن است در هر برههٔ تاریخی تکرار شود. ژیل دلوز معتقد است، «باروک به ماهیت و چیستی برنمی‌گردد، بلکه کارکرد و یک ویژگی است» (۳). در این مقاله نیز باروک به عنوان یک خصیصه و جهان‌بینی در نظر گرفته شده که در دورهٔ پسامدرن احیا شده است.

اگرچه باروک به اقتضای جغرافیای زمانی و مکانی که در آن ظهور می‌کند، شکلی نو به

1- Hellenism and Hebraism

2- Mannerism

خود می‌گیرد، اما جهان‌بینی مشخصی را دنبال می‌کند. هنر باروک به هر شکلی که تجلی کند، بیانگر جایگاه متزلزل انسان در گیتی است و بر رابطه دوگانه انسان با این نامتناهی تأکید دارد؛ از طرفی انسان در تمنای رسیدن به این نامتناهی است و از سویی از ژرفای آن هراسناک است. در تئاتر باروک نیز جاذبه و دافعه لایتناهی، در شخصیت‌ها و حوادثی نمود می‌یابد که سرآغاز و پایانی ندارند و با هیچ مرجوعی نمی‌توان آن‌ها را معنا کرد. نفی ثبات معنا در باروک، نفی امکان بازنمایی واقعیت است و این نگاه مردد، مفهوم واقعیت و امکان بازنمایی را به حیطه‌های نوینی می‌کشاند.

قرن هفده قرن اعتقاد به زبان به عنوان نظامی شفاف، بی‌شبهه و وفادار به واقعیت بود. هنوز هم زبان بر اساس تشابه معنا می‌ساخت و نه تفاوت و هنوز نشانه، معنا را از پا درنیاورده بود. هنوز فیلسوف‌های زبان گمان می‌کردند معنا از ارجاع به واقعیت بیرونی تولید می‌شود. اگرچه تردید و پرسش در فلسفه زبان منجر به تعدیل رابطه میان معنا و واقعیت شد، و فیلسوفان تجربه‌گرا مدعی نبود معانی مجرد شدند و فیلسوفان عقل‌گرا دست به مخالفت با آن‌ها زدند، می‌شد دید که برخی از نویسندگان آن دوره، حضور چیزی مرموز را احساس می‌کردند که بین واقعیت و معنا می‌ایستاد و این رابطه را مخدوش می‌کرد. ادبیات قرن هفده پر است از طنین حضور قدرتمند نشانه و علم به خیانتکاری زبان. نقد میشل فوکو از دون کیشوت سروانتس نشانگر آن است که دیگر مفهوم سنتی زبان، بین همگان جای پای محکمی ندارد و به این ترتیب، بازنمایی از رابطه‌ای بر اساس تشابه به رابطه‌ای بر اساس تفاوت تغییر یافته است (فوکو ۵۴). با وارد شدن نشانه به رابطه واقعیت و معنا، انسان‌ها از واقعیت دور شدند و بازنمایی واقعیت امری ناممکن شده است.

هاوارد بارکر، بر اساس همین تفکر زبانی، بازنمایی را امری محال می‌شمرد. معادله‌ای که در آن دو طرف بازنمود شده، هرگز یکی نیستند و در اصل بازنمایی، یعنی اشاره به نبوده‌ها، او در دست‌نوشته‌هایش از تلاش برای بازنمایی چنین می‌گوید:

بیکران در تصور بشر نمی‌گنجد و هر کجا بیکرانگی مرگ، یا دنیای پس از زندگی، در هنری بازنمایی شده، فقر بازنمایی آن نشان داده که این تلاش بی‌ثمر است. ناشناخته‌ها را با رجوع به شناخته‌ها برمی‌انگیزیم، که این امر برای استعاره‌نویس مقبول است، اما واقعیت این است که حتی در بیان استعاری هم پای منطق این معادله می‌لنگد. (بارکر ۳۰)

اگرچه اینجا بارکر به بازنمایی مجردات می‌پردازد، اما بازنمایی غیر آن نیز در عمل به همین دشواری است. در حالی که جادوی شباهت از توجیه شرایط مدرن عاجز بود، راهی برای

دست و پنجه نرم کردن با دنیا و واقعیت توصیف ناپذیر پیدا شد. بر اساس این راهکار «کیفیت نهان واقعیت را تنها می‌توان با بصیرتی پیامبرانه، با قدرت خیال و تسخیر روح درک کرد؛ و تنها با نماد، تمثیل و قصه می‌توان سراغش رفت» (ترنر ۶). اینجاست که ناگزیر به فوکو باز می‌گردیم و لزوم دیوانگی دون کیشوت در شرایط مدرن، که وجود رابطهٔ مستقیم و مستحکم بین معنا و واقعیت را نفی می‌کند و با گسیختن این پیوند، از معنا عاملی معلق و پا در هوا می‌سازد. اگر دریدا و نظام زبانی را که از طریق تفاوت و تعویق^۱ معنا می‌سازد، به یاد بیاوریم، به بیراهه نرفته‌ایم. تعلیق معنا و لزوم تفسیر وقتی برایمان نمود می‌یابد که به طور استعاری از منشور باراکو^۲ (barraco) به دنیای مدرن بنگریم.

نگاهی به قلعهٔ هاوارد بارکر

قلعه را می‌توان پیچیده‌ترین و متکلف‌ترین نمایش‌نامه بارکر نامید. این نمایش‌نامه برای اولین بار در سال ۱۹۸۵ توسط شرکت تئاتر رویال شکسپیر (RSC) در باربیکان (Barbican) روی صحنه رفت. اولین بازخوردهای نمایش، درک نگاهی تاریخی را به مسائلی همچون تشدید قوای نظامی در زمان ریگان و جنبش صلح گرینهم^۳ میان منتقدان و تماشاچیان آشکار می‌کرد. بارکر خود در مصاحبه‌ای منتشر نشده با چارلز لم، حادثهٔ گرینهم و روش مبارزهٔ منفی فمینیست‌های این جنبش را یکی از نیروهای مؤثر در شکل‌گیری این نمایش عنوان کرد. با این وجود قلعه به شعار و پیام سیاسی روی نمی‌آورد و همچون سایر آثار بارکر با هوشیاری به حوادث تاریخی اشاره می‌کند.

خط روایت در این نمایش ساده است. استاسلی پس از سال‌ها مبارزه در جنگ‌های صلیبی به خانه باز می‌گردد. همهٔ مردان او در جنگ کشته شده‌اند و فقط یکی از ملازمانش به نام بتر، و اسیری عرب به نام کرک همراه اویند. کرک یک مهندس است و اوست که طرح قلعه را می‌کشد. در غیاب استاسلی، زنان روش زندگی فمینیستی پیش گرفته‌اند که نگاه استثمارآمیز به طبیعت ندارد. آن همسر استاسلی و اسکینر که بیوهٔ یک کشاورز است در رأس این جامعه قرار دارند. استاسلی که عاشقی وفادار بوده، در مواجهه با خیانت همسرش، دست

۱- Deference که از تلفیق difference به معنای تفاوت و defer به معنای تعلیق گرفته شده است.

۲- کلمه‌ای از ریشه زبان پرتغالی که تقریباً همه نظریه‌پردازان باروک توافق دارند این کلمه از آن گرفته شده و به معنای «الماس تراش نخورده» است.

به بازسازی جامعه می‌زند و از کرک می‌خواهد طرح قلعه‌ای را بریزد که نماد قانون و نظم در شهر باشد. کرک که اسیر شده و همه اعضای خانواده‌اش به دست بتر کشته شده‌اند، قلعه را طوری طراحی می‌کند که همچون تله مرگ عمل کند. استاسلی فرقه جدیدی در مسیحیت ایجاد می‌کند و دین و حکومت را در کنار هم، به مثابه دو نیروی کنترل و تسلط بر جامعه قرار می‌دهد. در این میان عده‌ای از زنان به معیارهای جامعه خود پایبند نمی‌مانند و اسکینر نیز می‌بیند که با پیشرفت ساخت قلعه، رابطه او و آن روبه سردی می‌رود. اسکینر، در مبارزه با آنچه از هم پاشیدگی جامعه فمینیستی می‌بیند، بنای قلعه را می‌کشد. استاسلی نیز او را به شکنجه و حمل جسد مقتولش روی بدن محکوم می‌کند. استاسلی به مرور دیوانه می‌شود و آن که از کرک بچه‌دار شده در ناامیدی خود و کودکش را می‌کشد، که این اقدام او، باعث به راه افتادن زنجیره‌ای از خودکشی میان زنان باردار می‌شود. اسکینر نیز تبدیل به بتی شده و مردم دست به پرستش او می‌زنند. کشیش استاسلی از اسکینر می‌خواهد که حاکم حکومتی جدید شود که زنانگی را می‌ستاید. کرک نیز همین را از او می‌خواهد. اسکینر بار اول قدرت را رد می‌کند، اما گویی در دل مردد شده است.

بازنمایی باروک در قلعه بارکر

دنیای قلعه بارکر دنیایی است که از پس منشور باراکو به آن نگاه می‌شود. دنیایی واژگون در آینه آبی مواج که مجال تصویرپردازی دقیق را نمی‌دهد و تصویر جان نمی‌گیرد. دنیایی که در آن بازنمایی فقط به خود بازمی‌گردد. دنیایی مرده که راهی به حقیقت ماورایی ندارد و واقعیت را در اعماق امر واقع جستجو می‌کند. در این دنیا، همه چیز لایه‌هایی متعددی دارد که حتی ددالوس و تزئوس^۱ هم از آن سر در نمی‌آورند. هرچیز نقیض خود را در خود می‌پرود و هر بودی به نبودی اشاره دارد. ساختمان قلعه‌ای که کرک طرحش را ریخته و معماران آن را در بهت و پرشش می‌سازند، چنین دنیایی را باز می‌نماید. بارکر برای توصیف قلعه از زبان تناقض و نقیضه‌گویی استفاده می‌کند.

استاسلی: پس این قلعه چیست؟ (از کرک پاسخی نمی‌آید. استاسلی رو به بتر

می‌گوید) این مردک را در خانه خدا حبس و وادارش کنید آن را تطهیر کند و اساس

۱- قهرمانان اسطوره‌ای. ددالوس Dedalus هزارتوی افسانه‌ای را خلق کرد و تزئوس Theseus به کمک ریسمان آراین بیرون آمد.

خداوند را دوباره سرجایشان بگذارد.

نیلر (عازم می‌شود): خداوند اساسی ندارد.

استاسلی: نه، ولی کلیسا دارد! (نیلر و بتر خارج می‌شوند.) دنیایی که ما ترکش کردیم، کمی نشست کرده، مثل سنگفرش رومی، کمی به بالا مالشش می‌دهی، رویش تف می‌کنی، و می‌بینی که خورشید دوباره روی موزائیک‌ها می‌درخشد، همچون خدایی کهن که به راستی هرگز برای همیشه از یادها نرفته، میتراپی که در انتظار لحظه بازگشت است. و در مورد کشیش‌هایی هم که کمی عقلشان زایل شده، قول می‌دهم زیر جلد این اورادخوان‌های خیال‌باف، همیشه همان گدایی است که محتاج خیریه است... (مکث می‌کند.) ادامه بده... (کرک برگه بزرگی را نشان می‌دهد.) آیا برای من چیزی کشیدی؟ (لبخندی می‌زند.) برای من ... (در حالیکه چهره‌اش باز شده به کرک نگاه می‌کند.) شگفتی‌ساز بزرگ! (طرح را می‌گیرد و به آن نگاه می‌کند.) از کدام طرف باید بگیرم؟ (کاغذ را چندبار بالا و پایین می‌چرخاند.) من در برابر تصویرنگاری‌های مصریان زانو می‌زنم، اما این یکی...

کرک: جایی نیست که از دید نقطه‌ای دیگر پنهان بماند. (استاسلی به نشانهٔ تأیید سرش را تکان می‌دهد.) ستیغ‌ها در حقیقت ژرفند.

استاسلی: آری.

کرک: نقاط ضعف در واقع نقاط قوتند.

استاسلی: آری.

کرک: ورودی‌ها راه خروجند.

استاسلی: آری.

کرک: درها به گودال‌ها باز می‌شوند.

استاسلی: ادامه بده!

کرک: به نظر برای دفاع ساخته شده، اما در واقع حمله است.

استاسلی: درست -

کرک: شکست‌ناپذیر است -

استاسلی: او مرم -

کرک: و این یعنی تهدید -

استاسلی: او مرم -

کرک: از هیچ دشمن می‌سازد -

استاسلی: من گیج شدم -

کرک: جنگ را اجتناب‌ناپذیر می‌کند - (استاسلی به او نگاه می‌کند). این بهترین کار

من است. (۲۱۳)

در تئاتر سیاسی، بازنمایی از اهمیت زیادی برخوردار است. در اواسط قرن بیست، یعنی دهه پنجاه میلادی، تئاتر سیاسی بازنمایی واقعیتی بود که مردم آن را می‌زیستند. و از آنجایی که این بازنمایی واقعگرایانه بود، می‌بایست شفاف و به سادگی قابل درک باشد. سهل‌الوصول بودن را زمانی می‌توان از ویژگی‌های تئاتر سیاسی برشمرد که تئاتر سیاسی را تئاتر پیام و آموزش تعریف کنیم. در این دوره، تحت تأثیر آموزه‌های برشت و استانیسلاوسکی، هر دو از وفاداران به تفکر سوسیالیسم اجتماعی، تئاتر سیاسی به بازنمایی و تصویرگری زندگی بیرونی مردم تقلیل یافته بود (لم ۱۵). جان آوزبورن (John Osborne) و آرنولد و سکر (Arnold Wesker) نمایش‌نامه‌های این چنینی می‌نوشتند و به مداخله بی‌پرده در امور سیاسی پرداخته و به ابزار کردن هنر برای شعار و پیام تن می‌دادند. اما بارکر تئاتر جدیدی را بنیان گذاشت که درصدد احیای سنت انقلابی بود و آن را «تئاتر فاجعه» نامید. در مصاحبه‌ای، بارکر از دیدگاه تئاتر خود به مسئله واقعگرایی می‌پردازد و نظریات سوسیالیست‌های اجتماعی را در حیطه بازنمایی مورد پرسش قرار می‌دهد:

من با واقعگرایی سر جنگ ندارم. به این دلیل که در میان بحث‌ها و نوشته‌هایم دلایل کافی وجود دارد که اثبات می‌کند من بیش از برشت و تمامی وفاداران به تئاتر رویال کورت انگلیس «واقعگرا» هستم. آن‌ها - به ویژه برشت - واقعگرایی را با «حقیقت واقع جامعه» اشتباه گرفته‌اند ... و رویال کورت هم «بازنمایی واقعیت را با زیبایی‌شناسی ناتورالیستی» عجین می‌داند. و باید در هر دوی این راهکارها تردید کرد. دیگر نمی‌توان از کلمه «واقعیت» استفاده کرد. اما آیا کلمه دیگری وجود دارد که جایگزین آن شود؟ من به جرأت می‌گویم که تصویر شعر و احساس از زندگی همانقدر موثق و اصیل است که ناتورالیسم خود را در این مورد اصیل می‌شمرد. باید از لایه‌های اصالت سخن گفت. تخیل هم اصیل است. هیچ یک از اتفاقات نمایش‌های من در واقعیت امر ناممکن نیست. این آثار وهم و خیال نیستند. بلکه همیشه به حیطه احتمالات و شدنی‌ها تعلق دارند (منگالدو ۱۶۳).

نگرش باروک دنیا را سرشار از لایه‌هایی می‌بیند که هر یک بر روی دیگری تاب خورده‌اند و هزارتویی از چین و شکنند. این نگاه لایه‌دار به دنیا، آن را از تهی شدن حفظ می‌کند، زیرا همیشه چیزی ورای هر سطح پنهان است و این از هر سطحی عمقی می‌سازد. این رابطه متغیر سطح و عمق همیشه در تکرار است و از هر چیز، بی‌نهایتی می‌آفریند. اما زیبایی‌شناسی غیرباروک بین سطح و عمق مرزی مشخص می‌کشد و عامل حامل معنا را از عامل بی‌معنا و در نتیجه بی‌اعتبار و ناصیل جدا می‌کند. در این تفکر نوارسطویی برای مثال، تقلید (mimesis) به ذات و نهاد راه دارد و بنابراین اصیل است، در حالی که تخیل از حقیقت دور است. والتر بنیامین (Walter Benjamin) در ریشه‌یابی تئاتر باروک آلمان، دوری از تفکر و سنت‌های ارسطویی را یکی از مشخصات این تئاتر می‌خواند (۶۰). با این حال، ارسطو در کتاب ششم مقولات^۱ درباره‌ی بازنمایی سخن می‌گوید و دست‌یازیدن به ذات یا واقعیت را از حیطة قدرت بازنمایی خارج می‌شمرد:

بر هر چیز ذاتیست منحصر: پس اگر تعاریف یک چیز متعدد بود، ذات آن ثابت است، که ذات در هر یک از تعاریف بازنمایی شده است، و این بازنمودها یکسان نیستند، چرا که تعاریف متفاوتند. (ارسطو ۳۱۵)

اما چون ارسطو در مخالفت با فرم افلاتونی ذات را از ماده متغیر جدا نمی‌کند و این دو را درهم آمیخته می‌بیند (پولیتیس ۳۰۰)، نوارسطویی‌ها چنین برداشت کردند که بازنمایی شیء می‌تواند بازنمایی ذات آن هم باشد. در چنین بینشی دنیا بر دو سطح استوار است که یکی اصالت دارد و دیگری بی‌اعتبار است. در تفکر باروک یک عامل به تنهایی اصیل نیست، بلکه «لایه‌های اصالت» وجود دارند و این نگرش نیز به عالم بیرون محدود نمی‌شود و تمامی شیارهای ذهن را دربر می‌گیرد. پس هرچه در دامنه‌ی فهم و درک ذهنی باروک قرار بگیرد، انعطاف و پویایی لایه‌دار خواهد داشت.

بی‌شک وقتی دنیا را لایه‌دار و پرچین و شکن ببینیم، نمی‌توان مدعی شد که دید و درک ما راهی به واقعیت دارد، زیرا واقعیت خود همچون دامنی پرچین است که مجاله شده باشد. در دهه‌ی شصت میلادی وقتی نمایشنامه‌نویسان مدعی بازسازی واقعیت بودند، بارکر این نوع واقع‌گرایی را انکار کرد و تا آن‌جا که توانست از اپیزودهای تاریخی دور ماند. با این وجود، به

1- Arguments, from The Complete Aristotle, web publication by Adelaide University, 2007.

نظر می‌رسد بارکر در بسیاری از نمایش‌نامه‌های خود وامدار وقایع تاریخی بوده است. نمایش جودیت (Judith) بر اساس داستان تاریخی قتل هولوفرن به دست جودیت، زن عبری به اسارت گرفته شده، نوشته شده است. داستان قلعه نیز در زمان جنگ‌های صلیبی رخ می‌دهد. جنایت در ممالک داغ (Countries Crimes in Hot) نیز به شخصیت لنین می‌پردازد، اما تلاش خود را معطوف به «الگوی گسترده‌تر حوادث می‌کند که ویژگی منحصر به فردی دارند» (لم ۴۹۳). پس اگرچه قلعه به سیاست‌های نظامی ریگان، اعتراضات فمینیستی گرینهم و حتی فاجعه فاکلند^۱ اشاره دارد، هیچ یک از این حوادث به خودی خود ملاک نیست و نمایش فقط فحوا و مفهوم نمادین این حوادث را دربر می‌گیرد. بارکر خود در باره واقع‌گرایی رایج میان سوسیالیست‌ها می‌گوید:

تاریخ یعنی گسترش فردیت و هر گروه سیاسی ایده فردیت را برای حفظ یک سری کارکردهای ایدئولوژیک به فرد وام می‌دهد. نمایش تاریخی خوب آنست که فرد را از این وام و بدهی برهاند و این همان چیزی است که من در قدرت سگ (The Power of Dog) (the Moments from History and) که عنوان فرعی‌اش لحظاتی از تاریخ و ضد تاریخ (Anti-history) است از آن سخن می‌گویم. ضد تاریخ مقاومت افراد در برابر این وام است. (لم ۵۰۷)

قلعه بارکر پر است از شخصیت‌هایی که می‌جنگند تا هویت خود را بازیابند و تلاش می‌کنند راه فراری از ایدئولوژی همه‌گیر جامعه خود بیابند. در رأس این شخصیت‌ها اسکینر (Skinner) وجود دارد. زنی عاری از شوق جنسی و عشق به مرد که از فرصتی که جنگ‌های صلیبی برای غیاب مردان پدید می‌آورد، استفاده می‌کند و دست به ساختن جامعه‌ای با معیارهای نوین و از دید جامعه مردسالار و دین‌باور گذشته، ضد معیار و زنانه می‌زند. تضاد طبیعت و فرهنگ در دو سوی این دو جامعه به وضوح هویداست. جامعه زنانه اسکینر بر پایه نزدیکی و عطوفت به طبیعت است در حالی که جامعه استاسلی بر اصول فرهنگی و نظم اجتماعی برگرفته از سازمان‌ها و نهادهای اجتماعی است، مثل کلیسا و مسیحیت و دولت.

اسکینر: ابتدا مأمورها بودند و ما همه آن‌ها را زیر پا له کردیم. بعد خدا بود و ما خدا

۱- تصویری که استاسلی و کرک در بدو ورود به وطن می‌بینند در آشفتنگی و ویرانی‌اش بی‌شبهات به منظره فاکلند بعد از نبرد نیست (مصاحبه لم با بارکر ۴۹۳).

را هم زیر پا گذاشیم. و سرآخر مردانگی بود و آن را هم درهم شکستیم. زمین را آزاد کردیم، دین را آزاد کردیم، بدن را آزاد کردیم. و بالای این تپه آمدیم، و عریان در کنار هم روی تپه ایستادیم، درست مثل گروهی زنان اولیه، رویاندم که بخوریم نه این که بازار راه بیندازیم، و دوست گله‌ای شدیم که می‌دوشیدیمش اما هرگز سلاخی‌اش نکردیم، عریان شدیم و با عوام به رقص ایستادیم. به جای سه روز خدمت به کشیشان به گرسنه‌ها خدمت کردیم، انبار و عشریه کلیسا را بیمارستان کردیم و زنانگی را زیبا یافتیم، در حالیکه تا پیش از این پنهانش می‌کردیم و از شرم آن رنج می‌بردیم. زنانگی با آن بی‌شمایلی لذت‌بخش و رنگ اعجاب‌آورش، چیزی که به گندش کشیده بودند یا از سر نادانی آن را می‌پرستیدند، اکنون ما - (۲۰۳).

در حالی که اسکینر تلاش می‌کند اسرار طبیعت را به مردان بازگشته به شهر یاد دهد، استاسلی در تلاش است تا دولت و دین را بار دیگر مستقر کند. عده‌ای نیز از بازگشت محدودیت استقبال می‌کنند:

آن: روی سرت یک جعبه است. (مکت، نیلر نگاهی از سر تحقیر به او می‌اندازد).
نیلر: آه، ای موجود سطحی... بله جعبه بود... اما دیگر جعبه نیست، نشان افتخار است... فقط اگر می‌دانستی چقدر دلم خدا را می‌خواست!
آن: کدام خدا؟ (مکت، سپس به آرامی).
نیلر: همان خدایی که به همهٔ مجادلات پایان می‌دهد. خدایی که می‌گوید، «و من اینگونه فرمان می‌دهم!» خدایی که روی گناه انگشت می‌گذارد (۲۲۶).

نمایش و تئاتر با بازنمایی عجیب‌اند. یا بازیگران نقش‌های خود را بازمی‌نمایند یا شخصیت‌های نمایش دست به بازنمایی می‌زنند. گاهی یک شخصیت سایر شخصیت‌ها را بازنمایی می‌کند و گاهی دست به بازیگری زده شخصیت ثانوی خلق می‌کند. در آثار بارکر برای همهٔ این نوع بازنمایی‌ها، نمونه‌هایی وجود دارد. در گولوگو (*Golgo*) شخصیت‌ها در حال بازی کردند و هر شخصیتی، نقش یک شخصیت را بازی می‌کند و نمایش در نمایش خلق می‌شود. در پیروزی (*Victory*)، برادشاو کشته شده و ما با جسد او مواجه می‌شویم که از ستونی در شهر آویزان است تا عبرت دیگران شود. هرآنچه از این مرد می‌دانیم آن چیزی است که سایر شخصیت‌ها از او به ما می‌گویند. در نهایت تماشاچی هرگز به نتیجه واحدی از

شخصیت او نمی‌رسد. با این وجود، بارکر با تئاتر بازنمایی بیگانه است. تئاتر بازنمایی آنچنان که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی منظور بود، به تئاتری اطلاق می‌شد که متن تولید شده توسط نمایش‌نامه‌نویس را مرجع قرار می‌داد و بر این اعتقاد بود که خلاقیت نویسنده را می‌توان عیناً روی صحنه تئاتر بازنمایی کرد (دایاموند ۸۴). بارکر اما نسبت به امکان چنین بازنمایی‌مرد است و آثارش را همانقدر محصول تخیل خود می‌داند که بازی بازیگران و درک و اندیشه تماشاچیان. «تئاتر فاجعه» بارکر بر این اصل استوار است که تک تک تماشاچیان تفسیر منحصر به فرد خود را از شخصیت‌ها و وقایع خواهند داشت. همانطور که فوکو در کتابش *نظم چیزها* تبیین کرده، ایده بازنمایی بی‌واسطه و دستیابی به ذات چیزها، اگر برای آن‌ها ذاتی قائل باشیم، ناممکن است، زیرا بازنمایی، هنر زبان است و زبان همیشه آلوده به نشانه (۲۹). زبان تئاتر نیز برای بازنمایی به نشانه‌ها پناه می‌برد، چه این نشانه‌ها بصری باشند یا شنودی یا لمسی، بازنمایی از سد آن‌ها می‌گذرد و هرگز پس از گذار از هزارتوی نشانه‌ها ثابت نمی‌ماند. بنابراین، بازنمایی فرایندی متغیر و ملون است که هر ذاتی را در شیمی دمدمی مزاج خود حل می‌کند. به دلیل همین ناتوانی تئاتر بازنمایی در گذر از نشانه‌هاست که آرتو از این تئاتر خرده می‌گیرد (دایاموند ۸۶). تئاتر بارکر نیز بر از حسرت گذار است، اما کاملاً هوشیار که چنین گذاری ممکن نیست. از همین روست که موضوع نمایش‌های بارکر، مرگ است. بتر در گفتگویی که درباره مرگ مسلمانان در جنگ‌های صلیبی دارد، تصور مرگ را ناممکن می‌خواند:

بتر: کسی که آن‌جا نبوده هرگز نخواهد توانست هیچ چیز را تصور کند. هیچ وقت نگو، «من می‌توانم تصور کنم». این دروغی بیش نیست، هیچ کس قادر نیست. (۲۱۱)

از پس این تلون و تغیر، بازیابی هویت کاری بس دشوار می‌شود. لازمه یافتن هویت، تثبیت مرجوعی است که هویت ماست، اما این مرجوع در آثار بارکر همیشه در نوسان است. لیوتار یکی از مهم‌ترین تأثیرات رئالیسم را در ایجاد توهم چنین ثباتی می‌داند:

... وقتی هدف تثبیت مرجوع، و یا ساماندهی آن بر اساس دیدگاهی مشخص باشد تا به آن مرجوع معنایی قابل درک ببخشد، قاعده و الفبایی را تولید کند که مخاطب را قادر به رمزگشایی سریع زنجیره تصاویر کند، تا او بی‌درنگ به هویت خود آگاهی یابد... اینگونه است که تأثیر واقعیت، یا بهتر است بگوییم، توهم واقع‌گرایی گسترش می‌یابد (لیوتار ۷۴).

تئاتر بارکر اما، با نگاهی که به پیچیدگی و تملق باروک است، مرجوع را در رقص مداوم می‌بیند و از این رو تثبیت آن را ناممکن می‌شمرد. در قلعه، مسائل متعددی مطرح می‌شوند که برای هیچ یک نمی‌توان معنای مشخصی سراغ گرفت یا به زبان لیوتار، نمی‌توان مرجوع آن اتفاقات را تثبیت کرد. و این ویژگی «تئاتر فاجعه» است؛ واقعگرایی تثبیت یک مرجوع در عالم واقع نیست. واقعگرایی فرار از واقعیت است. بنابراین در قلعه هیچ یک از شخصیت‌ها به ثبات هویتی نمی‌رسد. استاسلی که در ابتدای نمایش در وجنات فرمانروایی اخلاق‌مدار و نیرومند ظاهر می‌شود، در اواسط نمایش به کودکی خود سرک می‌کشد و دست به بازیگوشی‌های کودکانه می‌زند. حتی باور دارد که که کرک قدرت آن را دارد تا آسمان را مجبور به باریدن برف کند.

استاسلی: او هوا را تغییر داده است! چه کارها که از دستش بر نمی‌آید! (شانه‌های کرک را می‌گیرد). ای مرد ترک. ای یهودی. ای کوتاه نظر. کاری کن که برف بیارد. (کرک به او نگاه می‌کند).

کرک: از یک مهندس ساده انتظار زیادی داری -

استاسلی: نه، قدرتت را پنهان نکن، کاری کن برف بیارد. (مکث). چراکه می‌توانی، ای تکان دهنده دنیاها باچشمانی به سردی یخ، تو می‌توانی... (مکث). دانه‌های برف روی صحنه ولوله می‌کنند. استاسلی می‌خندد، کرک را که مبهوت است در بر می‌گیرد و روی هوا بلند می‌کند).

استاسلی: می‌توانم تو را به فضا بفرستم و تو نیز همچون ستاره‌ای گرد منظومه من می‌چرخ، و از آن چشم مخفی بر من چشمک می‌زنی! (او را زمین می‌گذارد). با من برف بازی کن! من دوران کودکی‌ام را بیش از هرچیز در دنیا دوست داشتم! برف بازی کن! (۲۲۷)

کرک نیز هویتی غریب دارد. او طراح قلعه است، نماد پیچیدگی‌های عظیم و تناقضات فاحش. کرک نیز از این مغالطه مملو است. در اولین صحنه‌ای که با کرک مواجه می‌شویم او را در سکوت بر فراز تپه‌ای می‌بینیم که بعد به مکان احداث قلعه تبدیل می‌شود. کرک به دوردست خیره شده و تا مدتی طولانی در این وضعیت باقی می‌ماند. کم‌کم می‌فهمیم که او شاهد قتل خانواده‌اش به دست کسی بوده که از خون خودش گذشته است و او را با خود به اسارت آورده. کرک چشمانی سرد و بی‌روح دارد. در اوایل نمایش، مدام کرک را در حالت کنترل نفس و پنهان‌کاری عواطف و احساساتش می‌بینیم. تا آنجا که آن از او می‌پرسد:

آن: آیا تو هیچ وقت می‌خندی؟ هرگز بر لبانت لبخندی ندیدم.

اسکینز: با او حرف نزن. متهمش کن.

آن (در حالیکه اسکینز را ندیده می‌گیرد): یا شاید هم می‌خندی! اما خنده دروغین

است. من لبخند را بیشتر می‌پسندم.

اسکینز: بس کن، تو داری با او حرف می‌زنی -

آن: آیا فرزندی داری؟ من فکر می‌کنم تو هرگز در عمرت به چشمان کودکی خیره

نشده‌ای -

اسکینز: فکر می‌کنی او به این مزخرفات گوش می‌کند؟ (مکث)

کرک: کودک؟ مرده یا زنده؟ (۲۲۰)

اینجا نقطه‌ایست که کرک از پس سایه پا بیرون می‌گذارد و ما به تدریج با نفرت عمیقی که در وجودش زبانه می‌کشد آشنا می‌شویم. اوج بروز این نفرت وقتی است که در ادامه صحنه برف بازی، کرک گلوی استاسلی را در مشتش می‌فشارد و او را به حال خفگی می‌اندازد. تغییری که از این پس در کرک بروز می‌کند، به پیچیدگی همان قلعه‌ای است که طرحش را ریخته و مدام بر دیوارها و سیاه‌چال‌هایش می‌افزاید. در صحنه چهارم از پرده دوم، به جای طراحی قلعه، کرک شروع به طراحی واژن می‌کند. بیست و هفت طرح از آن می‌زند، ولی هندسه‌اش را درک نمی‌کند. واژن نیز مثل قلعه هم شکل دارد و هم ندارد، هم عمیق است و هم مرتفع. کنکاش کرک در شکل واژن و تلاش او در به تصویر کشاندنش گوشه‌ای از فرهنگ بصری پدرسالارانه است که هر چیز را در معرض دید قرار می‌دهد و به این ترتیب آن را به کنترل خود در می‌آورد. به تصویر کشیدن بازنمایی بصری است، و آنکه/ آنچه مورد بازنمایی قرار می‌گیرد، در معرض خشونت نیز واقع شده. اگرچه بازنمایی شدن جنبه مثبتی دارد که همان مطرح شدن است، اما جنبه منفی آن وقتی خود را آشکار می‌کند که بدانیم این بازنمایی از روی خواست نبوده و بازنمایی هرگز ذات فرد را عیناً آشکار نمی‌کند، و بنابراین همیشه بر کاستی استوار است. فرهنگ نگاه دزدانه، در استاسلی سرکرده این جامعه جلوه می‌کند:

استاسلی: صبرکن! (به کرک نگاه می‌کند.) به اتاق همسرم می‌روم. در حالی که آماده

نیست و گیج شده غافل‌گیرش می‌کنم. آه، سرورم، و از این جور حرف‌ها، گیسوانش

نبافته! آه، سرورم و سرتاپا - (به سرعت دور می‌شود...) (۲۰۱)

تلاش استاسلی برای غافل‌گیری همسرش همانند تلاش کرک برای به تصویر کشیدن واژن، خبر از کنجکاوی مردانه‌ای می‌دهد که به دنبال کشف و شهود رازی زنانه است. گفتمانی که فرهنگ حکومتی استاسلی دربارهٔ زنان به وجود آورده و تعریفی که از آنان داده حکم قانون طبیعت را یافته و مواجهه با شورش زنانه آن و اسکینر همه اطمینان به تعاریف گذشته را در دل استاسلی و دیگران ویران کرده است. اینجاست که موشکافی‌های مردانه شروع می‌شود و هزارتوی هویت را چون هزارتوی ددالوس بر سر اسیران آن خراب می‌کند. استاسلی اولین قربانی این پیچ‌راه است. خودکشی آن، یکی از لحظاتی است که استاسلی و ثبات فکری‌اش را به‌قهقرا می‌برد. در حالی که آن پی‌برده کودکی که در رحم دارد، نتیجهٔ عشق کرک به او نبوده و راه فرار از قلعه وجود ندارد، خنجری را به شکم فرو می‌برد که نتیجهٔ آن نه فقط مرگ این مادر و کودک، که مرگ همهٔ مادرها و جنین‌هایشان است. این خودکشی دسته‌جمعی که خودکشی یک جامعه است، بقای حکومت مردانهٔ استاسلی را به خطر می‌اندازد. در پی مرگ همهٔ زنان، تنها زن باقی مانده، اسکینر، از جادوگر و مجرم زندانی در سیاهچال که بدترین شکنجه‌ها را تحمل کرده و محکوم به حمل جسد مقتولش روی بدن خویش است، به جایگاه الهه و ملکه می‌رسد. نیلر و بتر، باقی‌ماندگان دستگاه حکومتی استاسلی، از اسکینر می‌خواهند حکومت را به رهبری خود سامان دهد. بار دیگر انتظارات مردانه در قبال اسکینر فرو می‌پاشد چرا که او تمایلی به برقراری این حکومت ندارد، گرچه به نظر می‌رسد شاید او را مجبور به پذیرفتن این پیشنهاد کنند.

اسکینر نازا است. عقیم بودن اسکینر خود نمادی از بی‌حاصل بودن جامعه او است. استاسلی نیز مثل اسکینر عقیم است. او هرگز با آن فرزندی نداشته، در حالیکه در غیاب او آن فرزندان زیادی به دنیا آورده است. این ویژگی اسکینر و استاسلی را در موقعیت رهبری مشترک می‌کند. اشتراک دو شخصیت متضاد در یک ویژگی، هویت این دو را در هم می‌تند و به ناچار یکی در قبال دیگری تعریف و تفسیر می‌شود. حاکم کودک‌مآبی که بیش از همسر به مادر نیاز دارد، اما فرهنگش مادرکش است، و زنی که اولین مشخصه رفتاری او بیزارگی از بارداری و عواقب زنانه آن است، در حالی که خود در رأس جامعه‌ای است که زنانگی را می‌ستاید.

این دوگانگی هویتی در شخصیت‌های نمایش، از آنان بنایی می‌سازد که از یکسو نما است و وجود بیرونی، قابل دید و در دسترس دیگران و از سوی دیگر دنیایی درونی و بی‌ژرفا. این همان چیزی است که ما به عنوان بازنمایی بیرونی شخصیت‌ها می‌بینیم: یعنی بازنمایی

مستقیم که همان شاهد اعمال و رفتار شخصیت‌ها بودن است. بارکر با استفاده از کاتالیزور خشونت، این تجربه بیرونی را هرچه بیشتر پررنگ می‌کند و به آن و جودی مستقل از درونیات شخص می‌دهد. حضور شخصیت‌ها بر صحنه چنان قوی و تأثیرگذار است که نمایش به عمق یک صحنه ماتریالیستی قدم می‌گذارد. در عین حال شخصیت‌ها درونی نیز دارند که مایه موشکافی سایر شخصیت‌هاست. این درون آنچنان ژرف و بی‌انتها است که خود فرد نیز از عمق آن بی‌اطلاع است. هویتی که افراد در جستجوی آنند، بخشی از همین لایه دورنی است که به شخصیت عمق می‌دهد و در عین حال تثبیت مرجوع هویتی او را ناممکن می‌کند.

اسکینر در انتهای نمایش به درکی از هویت خود می‌رسد که می‌توان آن را به درک از ناتوانی در درک تعبیر کرد. در «تئاتر فاجعه» بارکر، این منتها علیه درکی است که هر شخص می‌تواند به آن دست یابد، درست مثل مرگ که بازنمود آن ناممکن است و تلاش برای بازنمایی آن، تنها ما را به این نتیجه می‌رساند که بازنمود آن ممکن نیست. مرگ نمونه مفراط و غایی هرآن چیزی است که ما میل به بازنمایی و فهم آن داریم. هر شخصی به دنبال کسب درک و بینش از اصل و ذات هر آن چیزی است که در پیرامونش واقع می‌شود و در این جستجو، ذات همیشه از او دور می‌شود. تنها نگاهی که می‌توان به ذات انداخت از گوشه چشم است و هرگز نگاه خیره به آن ممکن نمی‌شود. این ناتوانی، میل به دیدن و فهمیدن را در افراد برمی‌انگیزد و به بازنمایی اهمیت می‌بخشد. اسکینر، در بازنمایی هویتش، خود را با قلعه یکی می‌داند. همسان‌پنداری اسکینر با قلعه نتایج جالبی در بر دارد. کرک قلعه را با مجموعه‌ای از ضد و نقیض‌ها برای استاسلی تعریف می‌کند. و اصرار دارد که «قلعه یک خانه نیست. قلعه یک خانه نیست» (۲۱۲). کارکرد خانه در مفهوم کلاسیک و سنتی آن، ایجاد فضای امن و خصوصی است. بر این اساس خانه با مرکزیت دیوارها و برای جدا کردن فضای بیرون از درون ایجاد می‌شود. معماری خانه به صورت سنتی بر این تلاش معطوف است که احساس خطرات بیرون از خانه را از فضای درونی پاک کند. قابلیت باز و بسته شدن درها و پنجره‌ها این احساس را به ساکنان بنا می‌دهد که در کنترل کامل فضای درونی‌اند. اندازه متوسط فضای خانه که به بخش‌های مشخصی چون اتاق خواب، آشپزخانه و غیره تقسیم می‌شود نیز، ساختار آشنایی را تکرار می‌کند. در کل بنای یک خانه بر پایه تکرار عناصر آشنا و ایجاد احساس کنترل بر فضا ساخته می‌شود. قلعه اما دیوارهای مستقیم را با دیوارهای شیب‌دار، پنجره‌های در دسترس و قابل باز و بسته شدن را با درزهای ثابت دور از دسترس، درهای به اندازه و راحت را با درهای کوچک و قفل و بند شده عوض می‌کند که برای عبور از آن باید کمر را خم کرد.

ساختار قلعه ساختاری است که بر پیکرهٔ آدمی سنگینی می‌کند و آن را در هم می‌شکند. اندازهٔ بسیار بزرگ قلعه و تقسیم بندی آن به اتاق‌های متعددی که از دید و کنترل فرد خارجند، و تاریکی آن، همگی ایجاد هراس می‌کند. قلعه ساختاری است که در آن بر قدرت عده‌ای محدود به ازای ناتوانی دیگران، تأکید می‌شود. یکی از ویژگی‌های بارز قلعه که آن را از خانه جدا می‌کند، درهم‌آمیزی فضاهاست. در قلعه، اعماق در اوج نیز وجود دارد. پله‌های طویل غرق در تاریکی، فراز و فرود را به هم پیوند می‌دهد و این آگاهی را حفظ می‌کند که زیر این ساختار، سیاهچال‌های وحشتناکی وجود دارند که مکان شکنجه و عذاب آدمی‌اند. قلعه نه تنها جسم آدمی که روح او را نیز اسیر می‌کند. دلوز دنیای باروک را چنین معماری می‌کند:

دنیای باروک در امتداد دو بردار شکل می‌گیرد، یکی در راستای عمق و ژرفا و دیگری در امتداد فراز و ارتفاع. برای لاینبیز تمایل هر سیستم جاذبه برای یافتن تعادل در عمیق‌ترین سطح، جایی که ماده امکان فرود بیشتر ندارد، با تمایل آن به اوج گرفتن در نقطه‌ای که لحظهٔ بی‌وزنی است و مکانی که روح در آن علم می‌یابد، یکی است (دلوز ۲۹).

دنیای باروک دنیایی است که در آن عمق و فرود، فیزیک و متافیزیک، ماده و الهیت به هم گره خورده‌اند، در حالی که هویت مستقل خود را از یکدیگر حفظ می‌کنند. درست همانطور که درون و بیرون شخصیت‌های نمایش بارکر مجزا از هم و پیوسته است. این به هم تنیدگی شخصیتی، کار بازنمایی را دشوار می‌کند. از یک سو بازنمایی بیرونی با تحمیل صورت و شکل نمایش بر شخصیت‌ها، آن‌ها را استثمار می‌کنند و از سوی دیگر خشونت مشابهی را بر آن چیزی که شخصیت بازنمود آنست، وارد می‌کند. اسکینر که به زعم بسیاری از منتقدان بارکر، نشان دهندهٔ هراس یک مرد از حضور زنان و قدرت آنان در جامعه است^۱، در قالب یک جادوگر، زمخت، بی‌نزاکت، عقیم و پر از نفرت تصویر شده است. نگرانی برخی از منتقدان در زمان روی صحنه رفتن این نمایش آن بود که ممکن است فمینیست‌ها به

۱- بارکر خود در مصاحبه‌ای با چارلز لم اشاره می‌کند که داستان قلعه را پس از راه افتادن جنبش صلح گرینهم Greenham Peace Movement نوشت. این جنبش برای مقابله با تصمیم دولت انگلیس برای دادن منطقه نظامی گرینهم به آمریکا برای انجام آزمایش‌های اتمی به راه افتاد. زنان زیادی در اعتراض دور این منطقه حلقه زدند و سرانجام موفق شدند دولت انگلیس را از تصمیم خود منصرف کنند. همسر بارکر نیز در این جنبش شرکت داشت.

دلیل این نوع بازنمایی اسکینر به آن معترض شوند. بنابراین، از طرفی شخصیت مورد خشونت قرار می‌گیرد و از طرف دیگر، آنچه شخصیت بازنمایی می‌کند. در واقع می‌توان گفت این خشونت بازنمایی بر بازنمایی است، و تنها چیزی که در این میان بازنمایی می‌شود خود عمل بازنمایی است. کریستوا این عمل را بینامتنی (Intertextuality) و فوکو بازنمایی بازنمایی (representation of representation) می‌نامد که از ویژگی‌های منحصر به فرد باروک است.

قلعه در نمایش بارکر به همین نام، درونی است که همه را در بر می‌گیرد. در این نمایش، بازیگران کم کم قلعه را روی صحنه می‌سازند. در راهنمای صحنه‌پردازی این نمایش آمده که قلعه نیمه ساخته روی صحنه فرود می‌آید، در حالی که بناها به ساخت آن کار می‌کنند. «نگاه خیره استاسلی با سروصدای ساختمان‌سازی به هم می‌خورد و ساختاری از تاق ضربی‌ها به آرامی روی صحنه فرود می‌آید» (۲۱۳). در صحنه آخر پرده اول نیز این جمله نوشته شده: «دیوارها برافراشته می‌شوند و فضای درونی یک قلعه را آشکار می‌کنند» (۲۳۰). از این پس همه شخصیت‌ها درون این قلعه گرفتارند و سرانجام قلعه سرانجام همه را نابود خواهد کرد. قلعه ماشین ویرانی است. پایین آمدن ساختار قلعه روی صحنه نمایش یادآور فرود آمدن خدایان روی صحنه تئاتر یونان است. اما این بار خدای ویرانی و نه چاره جویی. ورود به این قلعه نماد ورود به هزارتوی بازنمایی است که اوج خرد آدمی را به عمق حیرت و سرگشتگی او گره می‌زند و مایه نابودی می‌شود.

نتیجه

قلعه بارکر نمایشی است که در دو سطح کار می‌کند؛ از طرفی تجربه‌ای است فیزیکی که با کاربرد خشونت و به‌کارگیری آگاهانه زبان و به تصویر کشیدن غرایز جنسی شخصیت‌ها، بر تماشاچی تأثیر می‌گذارد. از طرف دیگر، با وجود تمامی تجربیات ملموسی که از شخصیت‌ها و روابطشان به دست می‌دهد، تماشاچی را در سرگردانی باقی می‌گذارد تا او نتواند در ذهن خود به این سؤال سرگردان پاسخ بدهد که «این شخصیت چه جور انسانی را تصویر می‌کند؟» بنابراین دو احساس کنترل و ناامنی در مواجهه با آثار بارکر، در تماشاچی پدید می‌آید که نتیجه وجود این دوگانگی در خود شخصیت‌هاست.

بارکر در بازنمایی این دیدگاه خود، به ناچار دست به ترفند بازنمایی بازنمایی می‌زند، زیرا برای او بازنمایی واقعیت مردود است. بنابراین در نمایش قلعه شخصیت‌ها هویت ثابتی ندارند و بیرون از فضای نمایش، به هیچ مرجوع واقعی یا تاریخی خاص اشاره نمی‌کنند. تئاتر

بارکر گرچه تئاتر سیاسی است، اما به تعریف تئاتر سیاسی زمانهٔ خود وفادار نمی‌ماند و دست به سنت شکنی روی صحنه می‌زند. به جای ساده کردن مفاهیم و رساندن پیام به مخاطب، بارکر از هر شخصیت نمایش یک قلعه می‌سازد. اگر شخصیت‌های نمایش‌های متعارف نیمهٔ دوم قرن بیست را که بیشتر متأثر از برشت و نظریات اوست، همچون خانه‌ای در نظر بگیریم، شخصیت‌های بارکر قلعه‌ای هستند که هویت آن‌ها مدام در حال بازسازی است. هزارتویی که بارکر از شخصیت‌ها می‌سازد، به سراسر نمایش تسری می‌یابد و در نمایش قلعه خود را در ساختاری فیزیکی و ملموس به بیننده نشان می‌دهد. همانطور که درون و بیرون قلعه تنها از طریق بازنمایی توسط شخصیت‌ها آشکار می‌شود، شخصیت‌ها نیز در مه و ابر می‌مانند و درهای دنیایی باروک را به روی تماشاچی می‌کشایند.

Bibliography

- Aristotle. (2007). *The Complete Aristotle*. Adelaide: University of Adelaide.
<http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/>
- Barker, Howard. (2005). *Death, the One and the Art of Theatre*. London: Routledge.
- . (1990). "The Castle". from *Collected Plays*, Vol. 1. London: John Calder Limited. 197-250.
- Benjamin, Walter. (1998). *The Origin of German Tragic Drama*. John Osborne, trans. London: Verso.
- Deleuze, Gilles. (1993). *The Fold, Leibniz and the Baroque*. London: Athlone Press.
- Diamond, Elin. (1997). *Unmaking Mimesis, Essays on Feminism and Theatre*. London: Routledge
- Ian Rabey, David. (2009). *Howard Barker: Ecstasy and Death, an Expository Study of his Drama, Theory and Production Work, 1988-2008*. Houndmills: MacMillan.
- Lamb, Charles. (1997). *Howard Barker's Theatre of Seduction*. London: Routledge.
- . (1992). "Irrational Theatre: The Challenge Posed by the Plays of Howard Barker for Contemporary Performance Theory and Practice." PhD thesis. University of Warwick.
- Lyotard, Jean-François. (1986). *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press.
- Foucault, Michelle. (1966). *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences*. London: Routledge.

Menegaldo, Gilles. (1997). "Challenging Conventions, An Interview with Howard Barker." Poitiers: University of Poitiers.

Politis, Vasilis. (2004). *Routledge Philosophy Guidebook to Aristotle and Metaphysics*. London: Routledge.

Turner, Brian S. (1994). "Introduction". in *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. By Christine Buci-Glucksmann. Patrick Camiller, trans. London: Sage.