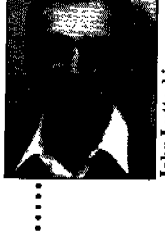
سیاست‌شناسی دراماتورژی*

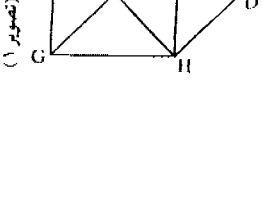
جان لاتربی
مترجم: بابک تبرائی


John Lutterbie

دراماتورژ در جریان غالب تئاتر آمریکا، احتمالاً در بهترین حالت، به عنوانِ یک تسهیل کننده در نظر گرفته می شود. او فردی است که به میان نمایشنامه نویسان، کارگردانان، تهیه کنندگان، طراحان، بازیگران و تماشاچیان رفته، اطلاعات و عقایدی فراهم می آورد و از گشوده و سازنده باقی ماندنِ خطوط ارتباطی اطمینان حاصل می کند. به نظر می رسد در این ساختار برای سیاست فضای چندانی وجود ندارد؛ گذشت آن روزهایی که **مارتین اسلین** می توانست با اطمینان ادعا کند که دراماتورژ "وجدانِ تئاتر" است. درواقع به ظنّ من، دراماتورژ به عنوان غیرسیاسی ترینِ آدم ها شناخته شده، که ناگزیر از حفظ موضعی بی طرف است تا اطمینانِ گروه اجرایی را جلب کند، و در این راه حتی تا حدّ بی تفاوت ماندن نسبت به سیاست های اداری پیش می رود. این اصلاً جای تعجب ندارد، به ویژه آن که ما در کشوری [آمریکا] زندگی می کنیم که در آن سیاست اصولاً با مقامات گزینش شده، اصلاح سیاسی و سیاست یکسان سازی پیوند خورده است. مضاف بر آن که سیاسی بودن بلافاصله آن بی طرفیِ مورد انتظار از یک دراماتورژ در طولِ کار برای اجرا را بی اعتبار می کند، و غالباً طعم ناخوشِ تئاتر سیاسی و تعلیمیِ دهه ی ۱۹۶۰ را به یادمان می آورد.

گرچه ادعاهای مبنی بر بی طرفی و غیرسیاسی بودن سهل و اعتبارآور هستند، اما تداوم این موضع در رویارویی با مفاهیم متأخر و پیچیده تر از امر سیاسی دشوار است. من قصد دارم به این تعاریفِ بسط یافته از سیاست بپردازم، تا نشان دهم چگونه آن ها وادارمان می کنند در تصوّر سنّتی مان از دراماتورژ تجدید نظر کنیم، و بیان کنم که چگونه این نقشِ جدیدِ دراماتورژ با سیاست های اجتماعی و فرهنگی دوران ما مرتبط است. امّا در نظر دارم تا با استفاده از وجهی از گفتمان موریس مرلو ـ پونتی (Maurice Merleau-Ponti) درباره ی فضا مسیری غیرمستقیم را برگزینم تا ثابت کنم چگونه زمینه ای (context) که دراماتورژ در آن کار می کند، لزوماً فرآیند اجرا را تحت تأثیر قرار می دهد.

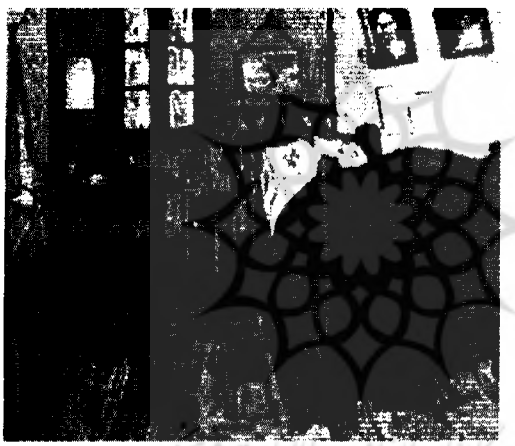
مرلو ـ پونتی در پدیدارشناسیِ ادراک (Phenomenology of Perception) با استفاده از تصویر دو مربع که با خطوط قُطری به هم متصل شده اند (تصویر ۱) به بحث در باب ادراک از فضا می پردازد. در این تصویر دو مربع ABCD و EFGH با خطوطی که زاویه های دو مربع را به هم وصل می کند، و قُطرهایِ AD و EH، ترسیم شده اند. مرلو ـ پونتی می گوید اگر شما بر مربع ABCD متمرکز شوید مکعبی را از پایین، و اگر بر مربع EFGH متمرکز شوید، مکعبی را از بالا می بینید. او استدلال می کند که هیچ کدام از این دو حالت، ارجح و طبیعی نیستند، بلکه به محلِ خیره ماندنِ شما وابسته اند.



(تصویر ۱)

به علاوه ، اگر شما ابتدا به مربع کوچکی که میان گوشه های C و F قرار دارد ، متمرکز شوید ، نه یک مکعب ، که موزاییکی ساخته از مربع ها و مثلث ها خواهید دید. نکته آن است که گرچه تصویر تغییری نمی کند ، ترتیبی که براساس آن ما تصویر را ادراک می کنیم ، آن چه را که می بینیم ، تغییر می دهد.

مرلو ـ پونتی در ادامه استدلال می کند که توانایی ادراکِ عمق توسط زمینه ی شیء موردِ مشاهده تعیین می شود: «بنابراین ادراک فاصله تنها به شکلِ "بودن در فاصله" قابل فهم است که الزوماً با بودن اشیء در محل نمودش ، مرتبط است.» در این مقاله ، تصویر (۱) در یک دنیایِ دوبُعدیِ متشکل از جوهر و کاغذ نمود دارد ، که به نوبه ی خود مقابلِ آگاهیِ جنبیِ شما از فضایی است که در آن ، در حال حاضر مشغول مطالعه هستید. این تجربه ی تلفیقی به شما اجازه ی تصوّرِ عمق در طراحی را می دهد ، در حالی که [این تصویر] در واقع مانند واژه های چاپ شده بر کاغذ ، دوبُعدی است . اگر این طراحی در فضای باز دیده شود ، مثلاً در دشت یا جنگلی و بدونِ محاصره ی متن ، نمودی بسیار متفاوت داشته و دیدنِ آن به مثابه بازنمود شیئی سه بُعدی به تلاشی دیگر نیاز دارد. پاتریک هیلان (Patrick Heelan) آزمایشی را شرح می دهد که با استفاده از نقاشی معروف **ون گوگ** از اتاق خواب آرل (Bedroom of Arles) صورت گرفت . در این تابلو ، کرکره های پنجره بسته است و باعث می شود تا ما رابطه ی صندلی ، تخت خواب ، نقاشیِ روی دیوار و زمین را به طریق ویژه ای تشخیص دهیم . یک کپی از این تابلو تهیه شد اما در این نمونه کرکره ها باز بودند و مجموعه ای از چشم انداز بیرون از پنجره [به نقاشی] اضافه شد. اطلاعاتِ اضافه شده به کل تجربه ی نقاشی را تغییر داد ، و نیازمند ارزیابی دوباره ای شد از چگونگی ارتباطِ اشیا و آگاه تر ساختنِ بیننده از طرقی که پرسپکتیو در نقاشی اصلیِ ساخته شده بود. [بنابراین] تجربه ی ما براساسِ زمینه ای که اشیا در آن نمود می یابند ، تغییر می کند.



"اتاق خواب آرل" اثر ون گوگ

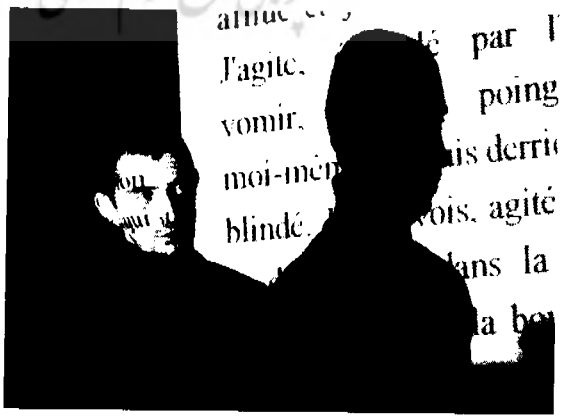
جابه جاییِ افراطیِ زمینه در این مثال ، آگاهمان می کند که ما چگونه تصاویر را می سازیم و نیز آن چه ما حقیقتِ شیء می پنداریم ، تأثیر پرسپکتیو و دست‌کاری های صورت گرفته در نقاشیِ ون گوگ است . به همین قیاس در طراحیِ شکل (۱) ، نمودِ عمق در صفحه در قیاس با تخت بودنش هنگام مشاهده در فضای باز ، دال بر آن است که جایی که طراحی را در آن می بینیم ، بر تفسیر ما از آن مؤثر است . هنگامی که شیءِ مورد نظر را بدون مقایسه ادراک می کنیم ، طراحی به نظرمان طبیعی رسیده و هدایت‌گر ما به این باور می شود که تنها یک راه برای نگاه کردن به آن وجود دارد. از نظر مرلو ـ پونتی ، دیدگاه هایی که یک شیء را تعریف کرده و آن را طبیعی می نمایانند ، نتیجه ی فعالیت از سویِ ادراک کننده اند. در سازوکارِ ادراک ، فرآیندی وجود دارد که به ما اجازه ی دیدن عمق در

* این مقاله ترجمه ای است از :
John Lutterbie, "The Politics of Dramaturgy", Journal of Dramatic Theory of Criticism, pp. 113-119.

۱ ـ John Lutterbie جان لاتربی مدیر گروه هنرهای نمایشی دانشگاه ایالتی نیویورک در استونی بروک است . کتاب او تحت عنوان "شنیدن صداها: درام مدرن و مشکل ذهنیت گرایی" توسط انتشارات دانشگاه میشیگان منتشر شده است.

طراحی را می دهد، و ما را تسلیم توهّمی می کند. «عمق زیرِ نگاهِ خیره ی من زاده می شود، چراکه این نگاه من است که می کوشد تا چیزی را ببیند.» آن چه را که ما در قلمرو اشیا می بینیم، تصویر واقعی اشیا آن چنان که هستند، نیست، بلکه تأثیر چیزی ست که ما می کوشیم ببینیم. آن چه ما هنگامِ نگاه کردن به طراحی یا نقاشی می بینیم، تلاش های ما برای بامعنا ساختنِ تجربه ی ادراکی در یک زمینه ی معیّن است. یافتن خودمان در حال نگاه کردن به مکعبی از بالا یا پایین، یا دیدن موزائیکی به جای مکعب، درباره ی این که ما چگونه جهان، و خودمان را در رابطه با آن، سازماندهی می کنیم، چیزهایی به ما می گوید. قصدم آن نیست که برای این تجربه، اهمیت و دلالتِ عمیق فیزیولوژیک بتراشم، بلکه صرفاً می خواهم بگویم که ما وقتی به جهان می نگریم، براساس تجربیات مان سازماندهی اش می کنیم، و آدم هایی که تجربیات متفاوتی داشته اند، آن را به طرق متفاوتی سازماندهی می کنند. «تجربه ی یک ساختار، پذیرشِ منفعلانه ی آن نیست، زیستن، جذب کردن، به خود گرفتن، ... و کشفِ معنا و اهمیتِ درونی اش است.» هرچند که، چنان که خطای باصره به ما آموخت، [دریافتم که] "معنا و اهمیت درونی" نه با کشف حجاب از معنایِ ذاتی، که توسط ادراک کننده و در فرآیندِ به خود گرفتنِ ساختار تعیین می شود.

شرح مرلو - پونتی از ادراکِ عمق به نظر من استعاره ی شایسته ای برای تجربه ی کار کردن در تئاتر است.



صحنه ماشینی "الوهیزر مولر"

برای مثال، هنگامِ خواندنِ یک نمایشنامه، ما معنی را در متن بنا نمی کنیم، بلکه مختصات آن را یافته و از آن برای ساخت تفسیری از متن بهره می بریم. هرچه مختصات به کار گرفته شده از سوی نمایشنامه نویس آشناتر باشد، ما در فهم خود از نمایشنامه مطمئن تر می شویم. از سوی دیگر، اگر نمایشنامه نویس از قواعدی ناآشنا استفاده کند، احتمال آن که ما نمایشنامه را دست نیافتنی یا آزاردهنده بیابیم، بیش تر می شود چراکه نمود آن برایمان فاقد معناست. آن هایی که سن و سال بیشتری دارند، به یاد می آورند که چگونه "در انتظار گودو"ی **سموئل بکت** به نظر پیچیده و مبهم می آمد، یا بعدتر، که همین پیچیدگی و ابهام به "هملت ماشینی" **هاینر مولر** نسبت داده شد. نه به خاطر آن که این

نمایشنامه ها سرشار از معانیِ زیاد یا کم باشند، بلکه چون مختصات درونِ متن به ما اجازه ی ساخت نمایشنامه به شیوه ی معمول را نمی دهد، تنها زمانی قادر می شویم دلالت های ارجاعیِ جدید را تشخیص دهیم که بتوانیم با جهت یابیِ پیچیدگی های این متون به فهم [ـِ آن ها] دست یابیم.

این واقعیت که این دو متن امروزه کمابیش دست یافتنی (قابل فهم) هستند، نشان می دهد که ما چه مقدار با قواعد اگزیستانسیالیسم بکت یا زیبایی شناسیِ پسا ـ ساختگرایانه ی مولر آشنا شده ایم. آن کیفیّاتِ سابقاً غامضِ این نمایشنامه ها حالا به مختصاتی قابلِ تشخیص تبدیل شده اند.

دراماتورژ به عنوان غیرسیاسی ترین آدم ها شناخته شده، که ناگزیر از حفظ موضعی بی طرف است تا اطمینانِ گروه اجرایی را جلب کند

با این حال نکته ی دیگری با همین میزان اهمیت وجود دارد و آن این که خواندن نمایشنامه ها یک شیوه ی "معمول" دارد. هر دوره ای مجموعه قواعدی دارد که روش مسلطی را در تفسیر متون تعیین می کند. تردید چندانی نیست که فرم مسلّطِ نمایشنامه نویسی در این مملکت [امریکا] رئالیسم است. ما همگی قابلیت سریع و دقیق خواندنِ رئالیسم را داریم. شاید جزئیات و ظرایف نمایشنامه را درنیابیم، امّا متوجه مفهوم کلّی و کیفیت منحصر به فرد منظور نویسنده می شویم. البته همیشه هم این طور نیست و واکنش اولیه ی **استانیسلاوسکی** به "مرغ دریایی" **چخوف** شاهد همین قضیه است. بی اعتمادیِ اولیه ی استانیسلاوسکی به نمایشنامه و بحث های متعاقب آن، میان او و چخوف درباره ی درام یا کمدی بودن نمایشنامه، نشان گر مشکلاتی از این قبیل است.

آنتوان چخوف، سمت راست او استانیسلاوسکی در میان بازیگران تئاتر هنر مسکو به هنگام قرائت نمایشنامه "مرغ دریایی"

همچنین عدم اطمینان بازیگران نسبت به واکنش تماشاچیان ـ آن ها در پشت صحنه با نفس های حبس شده به انتظار دانستنِ سرنوشت اجرایشان می ایستادند ـ نشان می دهد که نگرانی جدّی در مورد فهم پذیر بودن متن وجود داشته است. نمایشنامه های چخوف حتی امروزه نیز چالش برانگیزند، امّا دیگر نه به خاطر ترس از فهم ناپذیر بودن شان، که بیش تر به دلیلِ کم توانیِ ما در به زندگی آوردنِ کاراکترهای آن ها و نیز کم میلیِ تماشاگران به مواجهه با آن است که به خاطرِ سنگینی شان شهرتی منفی کسب کرده اند.

مسئله ی زمینه و تأثیر آن بر کار دراماتورژ از قواعدی که تفسیر را احاطه کرده اند فراتر می رود. در هر دوره ای فرهنگ تئاتری (theatre culture) خاصی بسط

می یابد که به سهم خود در تعیین نمایشنامه های محتمل برای اجرا، و ریسک های انجام شده به هنگام پس زدن لفاف قیود قواعد، مؤثر است. منظور من از "فرهنگ تئاتری" نظام پیچیده ای است از روابط به وجود آمده براساس توقعات مخاطبان، زیبایی شناسی، قواعد، شیوه های تمرین تئاتر، ساختارهای آموزشی، عوامل اقتصادی، راهکارهای تبلیغاتی و انتقادی، و جایگاه تئاتر در شبکه ی بزرگ تر فرهنگ آن جامعه ی خاص. تلاش برای فهم فرهنگ تئاتری در هر زمانی، به دلیل حضور هم زمان انواع متعدد تئاتر، دشوارتر است. مسلماً به جز فرم های مسلط، فرم های دیگری هم وجود دارند که از جایگاهی حاشیه ای برخوردارند. امروزه، برای نمونه، درک تمایز میان جریان اصلی و [فرم های] پیشرو، میان تئاتر و فرم های متعدد هنر اجرا، میان تئاتر تجاری و غیرتجاری، میان رجینال هاوس ها (تماشاخانه های منطقه ای یا عمومی Regional House) و تیاترز فور کامیونیتیز (تئاتر برای اجتماعات خاص Theatres for Communities) میسّر شده است. هرکدام از این ها مدعی جایگاه خاصی در فرهنگ تئاتری بوده و از حمایت درصد معیّنی از تماشاچیانِ تئاتر بهره مند می شوند. مثلاً تماشاخانه های منطقه ای برای طیف وسیعی از آدم های تحصیل‌کرده ی طبقه ی متوسط به بالا جذابیت دارند، آن ها مایل به حضور و حمایت از بنای خاصی هستند که نوع ویژه ای از تئاتر را تولید می کند. این تئاتر معمولاً دارای صحنه ای طاق دار با ظرفیت پانصد تا هزار صندلی است و مشتریانی دارد که می خواهند برنامه هایی قابل فهم، سرگرم کننده، و تا حد متوسطی روشنفکرانه و احساس برانگیز ببینند که باورهای بنیادین انسانی را مورد پرسش جدّی قرار نمی دهد.

زیباشناسی اجرا در تئاترها عمدتاً مبتنی بر رئالیسم روان شناسانه است، چه نمایشی از شکسپیر اجرا شود، چه مولیر، برشت، ویلیامز یا شپارد. در این تئاترها مقدار معیّنی از فناوری پیشرفته به عنوان عاملی تقویتی برای تجربه‌ای نمایش [ضروری است؛ از دکورهای هیدرولیک، [امکانات] چند رسانه ای، یا حاد واقع گرایی (hyperrealism) استفاده می کنند. گروه اجراییِ نمایش های این تالارها، خود از حامیان این نوع تئاتر هستند.

تئاتر برای اجتماعات خاص عموماً با مخاطبان خاص تری سر و کار دارند که در مَحَله های مشخصی قرار گرفته اند و شامل طیف های بسیار متفاوتی از مردم می شوند.

ساختمان این تئاترها به طرز قابل ملاحظه ای کم تجمل، و غالباً ساده و بی پیرایه است. ارزش های تولیدات این تئاترها به لحاظ فناوری بسیار پایین تر است، امّا در زمینه ی بازیگری، وظیفه شناسی و [تلاش] در خلق کاراکترهای به لحاظ روان شناختی کاملاً پردازش شده، اهمیت بیشتری دارد. عموماً هر گروه [برای هر اجرا] نمایشنامه ی جدایی می نویسد، یا اگر بخواهد متنِ از پیش موجودی را اجرا کند، آن را برای ارتباط داشتن با علایقِ مخاطبان اقتباس و منطبق می کند. مخاطبان

تئاترهایی که برای شان کار می کنیم نوع نمایشنامه‌هایی که ترجیح‌شان می دهیم روابطمان با دیگر اعضای جامعه‌ی تئاتر و دیدگاه‌های‌مان نسبت به مخاطب بعضی از حوزه‌هایی هستند که می توانند کمک‌مان کنند تا پارامترهای سیاست شخصی‌مان را بفهمیم

یا نمی دانند باید چه توقعی داشته باشند یا توقع دارند که با نمایشی درباره ی مسائل مهم مورد علاقه ی آن جامعه ی خاص ، مواجه شوند. درواقع ، در این تئاترها اغلب تماشاگران که از خواص هستند در مورد نمایش ها حق اظهار نظر دارند، و این گزینه ای است که برای تماشاگرانِ تماشاخانه های منطقه ای به ندرت میسّر است .

مسلّماً مسئولیت ها و تعهّدات دراماتورژ در این دو حوزه ی کاری با هم تفاوت دارد. اگرچه بسیاری از وظایف و نتیجه ی نهایی کار ، یعنی تولیدِ تئاتری با کیفیت بالا برای مخاطبان ، یکسان خواهد بود ، امّا موضع اتخاذ شده [از سوی دراماتورژ و گروه اجرایی] در این دو گونه تئاتر تفاوت می کند (هرچند که این حرف درباره ی تمام فرم ها صادق است). بی آن که هیچ کدام از این دو گونه را بر دیگری ارجحیت دهم ، آشکار است که این دو براساس مجموعه ی متفاوتی از ارزش ها بنا شده اند ، درواقع آن چه انواع مختلف تئاتر را از هم متمایز می کند ، نظام باورهای هرکدام درباره ی عوامل کارکردی و کیفیِ تئاتر است .

درست همین جاست که زمینه ی تئاتر ، هم هدف و هم زیبایی شناسی آن را تعیین می کند و پرسش سیاست مطرح می شود. درمورد مثالِ فوق ، گرایشی هست بر این مبنا که انجام تئاتر دَر و برای یک جامعه [ی خاص] امری ست سیاسی ، درحالی که کار در تئاتر منطقه ای سیاسی نیست . بر همین قیاس ، عموماً فرض می شود که اگر شما برشت کار می کنید مشغول تئاتر سیاسی هستید ، و اگر روی چخوف کار می کنید ، سیاسی کار نیستید.

نظریه های اخیر سیاست و ایدئولوژی ، به ویژه نظریات لویی آلتوسر (Louis Althusser) و میشل فوکو (Michel Foucault)، این پندارها را مورد پرسش قرار می دهند. جریان تفکر درباره ی مسئله ی سیاست در جامعه ی معاصر از تمایزات سیاه و سفید فراتر رفته و مدعی ست که عملاً هر فعالیتی ریشه در حوزه ی امور سیاسی دارد.

بنیان های رویکرد لویی آلتوسر نسبت به سیاست و ایدئولوژی مبتنی بر نظریات **کارل مارکس** است . از نظر مارکس ، ایدئولوژی ، آگاهیِ کاذب یا مجموعه ای از باورهاست که آن چه را او وضعیت "واقعی" وجودی می نامید ، مخفی می کند. این باورها و ارزش ها ، مناسباتِ "حقیقی" تولید را از نظر پنهان می کنند ، مالکیت ابزار تولید توسط عده ای محدود را طبیعی جلوه می دهند ، و علت "سرکوب" طبقه ی کارگر را در هاله ای از ابهام فرو می برند. فلسفه ی مارکس برای [تحلیل] مراحل اولیه ی سرمایه داری از اعتبار خاصی برخوردار است . امّا این تعریف برای به کار بستن آن در مورد سرمایه داریِ متأخر تاحدودی منسوخ به نظر می رسد ، چراکه حالا مالکین ابزارهای تولید به احتمال قوی همان سهامداران طبقه ی کارگر هستند که سرمایه گزاری شان زندگی آسوده تری را برای پس از بازنشستگی [کارگرها] درست به مانند رؤسای بزرگ ، تضمین می کند. آلتوسر مسئله ی ایدئولوژی و کارکرد آن را در جامعه ای که طبقات می توانند هم تعریف عمودی و هم افقی داشته باشند، مورد بازنگری قرار داد. برای نمونه ، طبقه ی تحصیل کرده حالا دیگر صاحب اعضایی از تمامی اقشار جامعه است و نقش اقتصاد در آن کم رنگ تر شده است . پرسشی که آلتوسر برای خود مطرح کرد این بود که :

در جامعه ای که تفاوت های اقتصادی دیگر توجیهی برای پذیرش ارزش هایی محسوب نمی شوند

که بی عدالتی را محق جلوه می دهند، چه دلیلی برای تولید و بازتولید "آگاهی کاذب" وجود دارد؟ آلتوسر نوشت که در هر جامعه دو نوع وادارگری (coercion) وجود دارد. یکی سرکوب مستقیم است، که مظهرش نیروهای پلیس دولتی هستند، و دیگری پوشیده عمل می کند، که نمونه اش [دستگاه] آموزش است.

آلتوسر برای توضیح فرآیند وادارگری غیرمستقیم، مفهومی کلیدی را از فرانسوی دیگری، یعنی ژاک لاکان (Jacques Lacan) روان کاو، به عاریت گرفت. لاکان که در فرابافتی فرویدی به کار می پرداخت، به طور عام به رشد ذهنیت گرایی و به طور خاص درمورد کودک علاقه مند بود. او معتقد بود که لحظه ای در زندگی کودکان وجود دارد که آن ها خودشان را به مثابه موجوداتی مستقل بازمی شناسند. او این برهه را "مرحله ی آینه" نامید چراکه آگاه شدن از یک خود (self) متمایز، مستلزم شکل گیری تصویری (انگاره ای) از شخص است که با [تصویر] جهان متفاوت باشد. لاکان معتقد بود که این فرآیند هنگامی پدید می آید که کودک تصویری از خودش را که جهان (همچون یک آینه) بازتابش داده، مشاهده کند. این عمل بازشناسی خود به عنوان موجودیتی مجزا از دیگران موجب پیدایی اولین تصور یگانگی با خود (self-identity) در کودک می شود، که لاکان انگاره ی آرمانی (image) می نامدش.

انگاره ی آرمانی هم تصویری است از خود و هم بازنمودی از چگونگی ادراک جامعه از کودک. انگاره ی آرمانی در عین این که ما را از جهان متمایز می کند، ما را به آن متصل نیز می کند چرا که تصویر کلید ما می شود برای فهم نزدیکی خود ـ انگاره ی ما با راه هایی که جهان بیرونی به وسیله آن ها ما را ادراک می کند.

میزان احترام به خود ما تا حدّ زیادی بستگی به پشتگرمی آن دارد که شیوه ای که ما خودمان را می بینیم با شیوه ای که دیگران ما را می بینند یکسان باشد. از نظر لاکان، این تصویر هرگز بازنمودی "حقیقی" نیست، بلکه هیأتی ست که حسی از تمامیت را موجب می شود که با تجربه ی غالب خود به مثابه موجودی تکه پاره کاملاً متفاوت است. علاوه بر این، تجربه ی خود هیچ گاه کاملاً مشابه انگاره ی آرمانی ما نیست، چراکه این تصویر مدام در گذر زندگی و با کسب تجربیات تازه توسط ما و مشاهده ی بازتاب هایمان در وضعیت های متفاوت، تغییر می کند. بنابراین فاصله ای میان انگاره ی آرمانی و تجربه ی خود هرگز از بین نمی رود بلکه چون مقیاس آزارنده ای از تفاوت، به جا می ماند. با این حال این تصویر اغواکننده است و این امید را در ما می پروراند که شاید تبدیل به همان شخصی بشویم که دوست داریم باشیم.

از نظر آلتوسر، ایدئولوژی نیز به همین شیوه عمل می کند. وقتی ما با سازمانی ارتباط برقرار می کنیم، آن سازمان از ما "استقبال" می کند. ما با مورد استقبال، یا به قول آلتوسر "استیضاح" قرار گرفتن، بازتاب خودمان در سازمان را می بینیم و بسته به مقدار شباهت یا عرضه ی تصویری مثبت از خودمان، با آن سازمان هم سو یا ناهم سو می شویم. وقتی به "استقبال کردن" پاسخ می دهیم، یعنی وقتی به دعوت به ملحق شدن "بله" می گوییم، ارزشها و باورها، ساختارها و اصول سازماندهنده ی آن سازمان را هم پذیرفته و قبول کرده ایم چراکه آن ها بخشی از چیزی هستند که آن تصویر را تضمین می کنند. اگر می خواهیم به دیدن بازتاب خودمان در شکلی دلپذیر ادامه دهیم، باید به طرقی رفتار کنیم که رابطه ی مثبتی را با سازمان حفظ کند، به رغم این واقعیت

که این [رفتار] همواره هم بهترین خویش کامیِ (self-interest) ما نباشد.
طرح کلّیِ فرآیندی که آلتوسر ارائه می دهد، چیزهایی درباره ی ایدئولوژی بیان می کند. اول آن که، در این گفتار، ایدئولوژی "نامرئی" است و با تعامل ما با دیگران، در ذهنیت مان ادغام می شود. در ایجاد رابطه با دیگران، نخست ما ارزش ها و باورهای خاصی را چون پیامد جانبی آن ارتباط، صاحب می شویم. فشار هم ترازی (peer pressure) نمونه ای از آن است. دوم، ما می توانیم ایدئولوژی های خاصی را که با خود - انگاره ی ما در تعارض قرار می گیرند، نپذیریم و حتی از سازمان هایی که روابط طولانی مدت با آن ها داشته ایم، روبگردانیم. سوم، شاید در مقابل اسلوب های خاصی از بودن مقاومت کنیم، چون ارزش ها و باورهای مرتبط با آن وضعیت ها را پس می زنیم. چهارم، روگرداندن از یک ایدئولوژی به معنای آن نیست که ما به لحاظ ایدئولوژیک مستقل یا آزادیم. هر روگرداندنی از یک نظام ارزشی، روی آوردن به نظامی دیگر است. معنای ضمنی این جمله آن است که ما با ایدئولوژی های در دسترس مان مُحاط شده ایم، و هرگز بیرون از ایدئولوژی نیستیم. همواره نظامی از باورهای سازمانی وجود دارد که ما مطابقش عمل می کنیم.
ما هرگز نمی توانیم کاملاً بفهمیم که ایدئولوژی مان چیست، اما می توانیم با وقت گذاشتن برای تحلیل جایگاه خود در فرهنگ تئاتری [مان]، حدود و ثغور کلّی اش را دریابیم. تئاترهایی که برای شان کار می کنیم، نوع نمایشنامه هایی که ترجیح شان می دهیم، روابطمان با دیگر اعضای جامعه ی تئاتر و دیدگاه های مان نسبت به مخاطب بعضی از حوزه هایی هستند که می توانند کمک مان کنند تا پارامترهای سیاست شخصی مان را بفهمیم. ارزش این مطالعه در شفافیت حاصل از آن است. فهمی از ایدئولوژی هایِ شخصی مان، به ما کمک می کند تا از ترجیح های مان آگاه شویم. ترجیح ها هم اجتناب ناپذیر و هم ضروری اند. چراکه آن ها تعریفی از ما ارائه می دهند و موضعی [برایمان] فراهم می آوردند که به ما اجازه ی تعامل با جهان را به شیوه ای منسجم می دهد. ولی آن ها همچنین با عمل کردن به مثابه فیلترهایی که موجب می شوند ما ارزش ها و باورهای خاصی را بپذیریم و یا آن هایی را که با نَمایِ مواضع ایدئولوژیک مان نمی خوانند رد کنیم، محدودیت را ترسیم می کنند. دانستن موضعی که ما در فرهنگ تئاتری اتخاذ می کنیم، می تواند کمک مان کند تا بفهمیم چرا از نمایشنامه های خاصی خوش مان می آید یا نمی آید، و چگونه با سازمان هایی که برای شان کار می کنیم، پیوند می یابیم. می تواند حساسیت ما را در ارتباط با همکاران مان بالا ببرد، از ایجاد روابط منفی تر منع مان کند، یا دست کم کمک مان کند تا دلیل وجود تنش ها را بفهمیم. می تواند زبان تازه ای به ما دهد برای حل کردن کشمکش ها و بهتر کردنِ ارتباطات، راه های جدی برای خواندن نمایشنامه ها، و نیز تعامل با بازیگران و کارگردان ها در جریان تمرینات. ■