شمارهٔ ۹۵، زمستان ۱۴۰۲

صورت‌بندی هستی‌شناسی تئاتر واگرا با استفاده از نظریهٔ مجموعه‌ها و نظَریهٔ سری‌ها[۱]

بهنام عرفانیان[۲]، محمدرضا شریف‌زاده[۳]، عطاالله کوپال[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۷
صفحهٔ ۷ تا ۱۶
Doi: 10.22034/THEATER.2024.200112

چکیده

آنچه موجب اهمیت یک هستی‌شناسی جدید برای تئاتر امروز می‌شود نیاز تغییری بنیادین در تمامی جنبه‌های این پدیده است. برای پاسخ به این نیاز اصلاحات جنبی کمکی به حفظ جایگاه تئاتر به‌عنوان هنری رهایی‌بخش نمی‌کند. این هستی‌شناسی جدید که در اینجا به‌عنوان هستی‌شناسی تئاتر واگرا مورد خطاب قرار می‌گیرد می‌کوشد پیش از هر تغییری چهارچوب انتزاعی ـ فکری جدیدی برای این موضوع فراهم آورد. برای صورت‌بندی این هستی‌شناسی می‌توان از ریاضیات مدد گرفت. در این روش ریاضیات به‌عنوان چهارچوب نظری این هستی‌شناسی مورد استفاده قرار می‌گیرد و در ادامه با توجه به آن‌که متغیرهای ریاضی را می‌توان از حوزهٔ نمادشناسی به حوزهٔ معناشناختی منتقل نمود، هرکدام از وضعیت‌های ریاضی با تبدیل به وضعیت‌های کلان تئاتر این امکان را به دست می‌دهد که با استفاده از نظریه‌های ریاضی، فرضیه‌های نوینی برای تئاتر مطرح نمود. تلاش این پژوهش آن است که ابتدا صورت‌بندی مشخصی از هستی‌شناسی موجود تئاتر امروز با کمک نظریه‌های ریاضی ارائه دهد و در ادامه صورت‌بندی هستی‌شناسانه جدیدی با استفاده از ریاضیات برای تئاتر واگرا بیان نماید و در انتها نشان دهد که هرگونه جنبهٔ رهایی‌بخش در تئاتر نیازمند عدول از قواعد پیشین و تثبیت شده و دستیابی به‌نوعی واگرایی در تئاتر است.

واژگان کلیدی: هستی‌شناسی، تئاتر، همگرایی، واگریی، نظریه مجموعه‌ها، نظریه سری‌ها.

۱. این مقاله مستخرج از پروژهٔ پایان‌نامه دکتری آقای بهنام عرفانیان با عنوان «اقتصاد تئاتر و تئاتری واگرا (با نگاهی به مناسبات تولید و توزیع تئاتر در ایران در سال‌های ۱۳۹۰- ۱۴۰۰ بر اساس آرای آیزاک ایلیچ روبین)» در رشتهٔ پژوهش هنر دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز با راهنمایی دکتر محمدرضا شریف‌زاده و مشاورهٔ دکتر عطاالله کوپال است.

۲. دانشجوی دکتری گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران. Email: Behnam.Erfanian4898@gmail.com
۳. استاد دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران. (نویسنده مسئول). Email: Moh.Sharifzade@iauctb.ac.ir
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. Email: Koopal@kiau.ac.ir

درآمد

هر منظر انتقادی نسبت به پدیده‌ها پس از نفی وضع موجود نیازمند صورت‌بندی جدید است تا نظرگاه نقادانه تنها جنبهٔ سلبی در خود نداشته باشد. تئاتر نیز مانند دیگر پدیده‌های هنری از این قاعده مستثنا نیست. تاریخ تئاتر نشان می‌دهد که دلیل پویایی و زنده‌بودن تئاتر در به پرسش کشیدن تمام جنبه‌های زندگی و حتی خودِ تئاتر است. به همین سبب نیز در تمام این دوران روابط میان عوامل تئاتر و مخاطبانش پی‌درپی در حال دگرگون شدن است. برای مثال تئاتر شورایی آگوستو بوآل یکی از موارد متأخر این موضوع است. آگوستو بوآل تغییرات بنیادینی در رابطهٔ میان متن، بازیگران، عوامل و مخاطبین تئاتر ایجاد کرد. این تغییر **امرِ آشنای پیشین** موجب زایش **امر نو** در تئاتر می‌شود. هگل در پیشگفتار *پدیدارشناسی روح* بیان می‌کند:

«امر آشنا به‌طورکلی، (دقیقاً) به دلیلِ «آشنا»بودن‌اش، «شناخته‌شده» نیست. در (بحثِ) شناختن، معمول‌ترین (نوعِ) فریبِ خویشتن و فریبِ دیگران عبارت است از چیزی را آشنا فرض کردن و به همان اندازه به آن تن دادن... «تحلیل کردنِ» یک تصویر، بدان گونه که روزگاری انجام می‌شد، پیش‌تر چیزی جز رفع کردنِ صورتِ آشنابودنِ آن (تصویر) نبود.» (هگل، ۱۳۹۹: ۵۷) به بیان دیگر هر آنچه «آشنا» و «بدیهی» است به سبب همین آشنا و بدیهی بودن در برابر هر تغییری دست به مقاومت می‌زند، پس اولین قدم برای تغییر بازخوانی انتقادی دوباره آن تعاریف صلب و جامدی است که وضعیت را احاطه کرده است. برای این منظور نیاز به هستی‌شناسی جدید است تا چهارچوب نظری مناسب برای جنبهٔ ایجابی منظر نقادانه صورت‌بندی شود. ریاضیات اسلوبی مناسب برای انجام این امر است. منظر هستی‌شناسانه این مسئله را ممکن می‌کند تا پروژه انتقادی نسبت به تئاتر حاضر را از نقد موردی و فرمالیستی به منظری دیگر و در ساحت وجودی تئاتر بسط پیدا کند. ضروری است که اهمیت ارتباط وضعیت‌های موجود در تئاتر و نظریهٔ هستی‌شناسی آن مورد توجه قرار بگیرد تا این صورت‌بندی تنها در بستر انتزاع محض و جدا افتاده از واقعیت انضمامی تئاتر قرار نگیرد.

هدف این پژوهش آن است که با تبدیل پارامترهای کیفی به پارامترهای کمی از طریق نظریهٔ مجموعه‌ها و نظریهٔ دنباله‌ها و سری‌ها نشان دهد که دروازه‌های زیبایی‌شناسی هرگز بسته نیست و دستیابی به امر نو قابل دسترس و لازمهٔ آن پدیده‌ای است که به آن تئاتر به معنای عام آن می‌گویند. به منظور تبیین چهارچوب کلی پژوهش پرسش‌های مورد نظر عبارتند از:

۱- چگونه می‌توان با استفاده از ریاضیات هستی‌شناسی جدید را برای تئاتر صورت‌بندی کرد؟

۲- چه جایگزینی برای تئاتر فعلی (تئاتر همگرا) وجود دارد؟

صورت‌بندی هستی‌شناسی جدید برای تئاتر با استفاده از ریاضیات (نظریهٔ مجموعه‌ها و نظریهٔ دنباله‌ها و سری‌ها) امکان تفکر به نوع دیگری از تئاتر را فراهم می‌کند. آلن بدیو (۱۹۳۷) فیلسوف، نمایشنامه‌نویس، محقق فرانسوی معاصر که با کتاب *وجود و رخداد* قسمی جدید از هستی‌شناسی را بیان نمود و در ادامهٔ راه متفکران پیش از خود که تنش میان سوژه و هستی را به میان می‌کشد. مسئله بدیو این است که «عاملیت اولا این نیست که چگونه یک سوژه می‌تواند کنشی را به نحوی مستقل و خودآیین آغاز کند بلکه این است که چگونه یک سوژه در خلال زنجیرهٔ خودآیینی از کنش‌ها در دل وضعیتی دگرگون شونده سر برمی‌آورد. این بدان معنی است که کنش‌ها یا تصمیم‌های هرروزه نیست که به نزد بدیو شاهد و گواه عاملیت می‌بخشند که یک کنشگر را از زمینه و بستر آن‌ها می‌کند و جدا می‌کند، آن کارهای و کردارهایی که نشان می‌دهند یک انسان می‌تواند در عمل عاملی مختار و آزاد باشد که پشتوانهٔ زنجیره‌هایی تازهٔ کنش‌ها و واکنش‌ها می‌شود.» (بدیو، ۱۳۹۲: ۱۹) آنچه در نظر بدیو عاملیت است اعلان استثناء وضعیت و وفاداری به این اعلان است. از منظر بدیو این رویدادها سویه‌های حقیقت هستند که در چهار ساحت عشق، علم، سیاست و هنر خود را نشان می‌دهند. بدیو با استفاده از نظریه مجموعه‌ها تلاش می‌کند که هستی‌شناسی منفی خویش را تشریح نماید. روش بدیو برای آغاز این ارتباط از طریق این پرسش آغاز می‌شود: «چگونه می‌توان آموزه‌ای مدرن راجع به سوژه را قسمی هستی‌شناسی آشتی داد؟» (بدیو، ۱۳۹۲: ۱۵) و پاسخ او به این پرسش نظریه مجموعه‌ها[1] ست. پس در اینجا با دو صورت به‌ظاهر غیر مرتبط با هم روبه‌رو هستیم اول مسئلهٔ سوژهٔ مدرن که وضعیت در تلاش است پایان همه‌چیز[2] را به‌عنوان اصل اساسی بر او تحمیل کند و دیگر ریاضیات به‌عنوان قسمی از تفکر که در رابطه با وضعیت‌های انتزاعی است. حرکت بدیو برای آشتی این دو موضوع با هم از بخشی نامناپذیر در نظریهٔ مجموعه‌ها آغاز می‌شود؛ مجموعهٔ تهی {}[3] در نظریهٔ مجموعه‌ها همان نقطهٔ مرکزی است که او تئوری خود را حول آن پرداخت می‌کند.

بدیو با استفاده از نظریهٔ مجموعه‌ها سه شرط مفروضه و آموزه در باب خلأ را برای دستگاه فلسفی خود تعریف می‌کند. به‌بیان‌دیگر قوانین و محدودیت‌های نظریهٔ مجموعه‌ها چهارچوب هستی‌شناسی‌اش را مشخص می‌کنند. برای

بیان هستی‌شناسی جدید تئاتر واگرا دو رویکرد به‌طور موازی دنبال می‌شود. هم دستگاه متافیزیکی تئاتر همگرا تشریح و تحلیل می‌شود و هم هستی‌شناسی جدیدی با استفاده از نظریات بدیو در رابطه با نظریهٔ مجموعه‌های و سری‌ها برساخته می‌شود. به‌عبارت‌دیگر تمام تعاریف و شاخص‌ها تئاتر به ساحت متافیزیکی دیگری که در اینجا نظریه مجموعه‌ها و سری‌هاست، برده شده و بعد از پرداخت ریاضی و حصول نتیجه آن‌ها، نتایج مورد نظر به ساحت تئاتر بازگردانده می‌شود.

صورت‌بندی تئاتر واگرا در برابر هژمونی تئاتر امروز – که در اینجا با عنوان تئاتر همگرا مورد خطاب قرار می‌گیرد– تبیین می‌شود. عنوان واگرا به سبب پررنگ کردن تناقضات درون مناسبات تئاتر همگراست تا در مقابل تأکید بر شباهت‌های از سمت وضع موجود در ساحت‌های زبانی، اقتصادی، جغرافیایی و مهم‌تر از همه هستی‌شناسانه امکان جدیدی را صورت‌بندی کند. این اصرار بر در کنار هم قرار دادن بخش‌های مختلف اجتماعی و تشکیل کلیتی بدون حفره به اسم مردم تنها به دلیل حذف بخش‌های ناهمگون جامعه است؛ چراکه تضاد منافع بسیاری میان بخش‌های مختلف جامعه وجود دارد. از بخش خصوصی تا دولت و حتی طبقات مختلف مردم.

Divergence -واگرا– هستهٔ اصلی این صورت‌بندی جدید از تئاتر را تشکیل می‌دهد. چراکه عنوان واگرا درون خود هرگونه تجمیع یا دسترسی به یک مخرج مشترک را پس می‌زند و نوعی هستی‌شناسی منفی است. مشابه پروژه‌ای که «بدیو برای پل زدن بر شکاف میان عدم تناهیِ مجموعه‌های نظریهٔ مجموعه‌ها و وضعیت‌های غیر هستی‌شَناختیِ خاص به کار می‌بندد، آموزهٔ او راجع به خلأ (void) است... حرف بدیو این است که در هر وضعیت یک جور وجود «هیچ» (nothing) هست. او ذکر این مهم آغاز می‌کند که هر آنچه در یک وضعیت به‌عنوان «چیزی» یا باشنده‌ای موجود، بازشناخته می‌شود در آن وضعیت «یک شمرده» یا «یک به‌حساب آمده» است و برعکس. آنچه در یک وضعیت هیچ است علی‌القاعده «شمرده نشده» یا «به حساب ناآمده» است.» (بدیو، ۱۳۹۲: ۳۱) این وجود «هیچ» یا «به حساب ناآمده» در تئاتر همان جنبهٔ سلبی هستی‌شناسی تئاتر واگرا است که از طریق غیرقابل‌اندازه‌گیری و به شمارش نیامدن خود را نشان می‌دهد. تئاتر به‌عنوان یکی از تلاش‌های جمعی انسان برای خطاب قرار دادن حقیقت در برابر زور (Force) وضعیت به نرمال بودن نیازمند کشف استثنائات و قرار گرفتن در شکاف‌هایی موجود در وضعیت است.

پیشینهٔ پژوهش

ترجمان وضعیت‌های انسانی و بسط آن‌ها از طریق نظریات ریاضی بخشی از مطالعات میان‌رشته‌ای میان علوم انسانی و ریاضیات را در بر می‌گیرد. در این میان پژوهش‌هایی در رابطه با تئاتر و ریاضیات انجام گرفته است. به‌عنوان نمونه مقالهٔ الکسی کلسنیکوف[۴] (Alexei Kolesnikov) با عنوان «پلی میان تئاتر و ریاضیات: از نگاه یک ریاضیادان» که در سال ۲۰۱۱ در نشریهٔ Bridges به چاپ رسیده است در تلاش است تا این ارتباط میان تئاتر و ریاضیات را از طریق دراماتیزه نمودن ریاضیات نشان دهد.

در مقاله‌ای دیگر در همین شماره دیوید ام. وایت[۵] (David M. White) مقاله‌ای با عنوان «پلی میان تئاتر و ریاضیات: از نگاه یک نویسنده» می‌کوشد که ارتباط میان ریاضیات و تئاتر را این بار از طریق استفاده از ریاضیات برای یک ایدهٔ فرمی در زمینه‌های مختلف مانند اجرا، جایگاه بازیگران و تماشاچیان دست پیدا نماید.

آنچه مشخص است تلاش برای مرتبط نمودن این دو پدیده بیشتر از منظر فرمی صورت گرفته است و جنبهٔ هستی‌شناسانه ریاضیات در نظر گرفته نشده است. با بررسی پژوهش‌های پیشین در زمینهٔ تئاتر مشخص می‌شود که چنین رویکرد هستی‌شناسانه به تئاتر با استفاده از ابزار ریاضیات مطرح نبوده است و تلاش این پژوهش نگاهی نو به این مسئله است.

۱. زیبایی‌شناسی همگرا و واگرا

واژهٔ همگرا و واگرا به آن سبب از ریاضیات (نظریه دنباله‌ها و سری‌ها) عاریت گرفته شده تا دو رویکرد متفاوت زیبایی‌شناسی را نشان دهد. در همگرایی به‌طور اعم در هنر و به‌طور اخص در اینجا تئاتر مسئله مهم در طرد هرگونه امر نویی نهفته است. رویکرد تئاتر همگرا نیز بر همین منظر استوار است. تلاش تئاتر همگرا توجیه وضع موجود است و به همین سبب هرگونه امر نویی در حکم تهدیدی برای وجود[۶] (existence) این نوع تئاتر تلقی می‌شود. زیبایی‌شناسی که تئاتر همگرا آن را نمایندگی می‌کند در قالب فرمی بی‌ارتباط با تاریخ و تجربهٔ زیسته پدیدآورندگان و مخاطبینش عیان می‌شود. برای این‌گونه تئاتر هر حفره و یا امر زائد می‌بایست حذف و یا جرح‌وتعدیل شود و همه‌چیز در فرم‌هایی آشنا و امتحان شده یا به بیان درست‌تر کلیشه اتفاق بیافتد.

در مقابل این نوع تئاتر (همگرا) که قصدش توجیه وضع موجود است نوع دیگری از زیبایی‌شناسی به نام تئاتر واگرا اعلام موجودیت می‌نماید که هدفش بر هم زدن نظم وضع

موجود است. برای این منظور تئاتر واگرا دو رویکرد را به صورت موازی دنبال می‌کند. اول نگاهی سلبی و نقادانانه به وضع موجود می‌افکند (که در اینجا تئاتر همگرا است) و تمام مناسبات آن را زیر سؤال می‌برد و دوم تلاش می‌کند با دست گذاشتن بر روی حفره‌ها و شکاف‌ها زیبایی‌شناسی را در پیش بگیرد که به خلق امر نو منتهی شود. وسه‌وُلُد میِرهولد (۱۸۷۴-۱۹۴۰) با تئاتر «بیومکانیک»، برتولت برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶) با تئاتر «اپیک»، یوگنی واختانگوف (۱۸۸۳-۱۹۲۲) با تئاتر «رئالیسم خیال‌پردازانه» ازجمله افرادی بودند که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم با عدول از قواعد تئاتر همگرا زیبایی‌شناسی جدید را عرضه کردند. این رویکرد در سینما نیز خود را نشان داد موج نوی سینمای فرانسه در تقابل با سینمای رایج با تمهیدات فرمی ازجمله شکستن خط فرضی و جنبش «دگما ۹۵»[۷] زیبایی‌شناسی جدیدی را در سینما بنیان نهاد.

امروزه تئاتر مشابه دیگر پدیده‌های هنری تبدیل به بخشی از سبد کالای فرهنگی مصرفی تبدیل شده است. شیء شدن و تعریف تئاتر به‌عنوان کالا موجب می‌شود امکان تحلیل اقتصادی تئاتر به‌عنوان کالایی برای عرضه که با مناسبات تولید و توزیع همراه است ممکن شود و این پرسش نمایان شود که این دگرگونی چه تأثیری بر تئاتر می‌گذارد؟

به نظر می‌رسد این تغییر در گام نخست بُعد رهایی‌بخش و انتقادی را از تئاتر می‌زداید و در مرحله بعد قوانین و شرایط جدید را به تئاتر مورد نظر خود اعمال می‌کند. به‌عنوان‌مثال تئاتر در حکم یک کالا مخاطبین مناسب خود را طلب می‌کند و تبلیغات رکن اساسی برای جذابیت این کالا می‌شود و دیگر جنبه انتقادی و رهایی‌بخش تئاتر نیست که اهمیت پیدا می‌کند.

تغییر وضعیت منفعل فعلی نیازمند بازتعریف مفاهیم پیشین است؛ به‌عبارت‌دیگر هستی‌شناسی[۸] جدید در رابطه با پدیدهٔ تئاتر مورد نیاز است. برای این مهم می‌توان از ریاضیات به منظور بسط این هستی‌شناسی جدید برای تئاتر کمک گرفت. ایدهٔ تئاتر واگرا نیز تلاشی است برای بسط این نوع هستی‌شناسی با استفاده از ریاضیات در ساحت تئاتر، عنوان واگرا (Divergent) مبین مناسبات دنباله‌ها و سری‌ها در ریاضی و قوانین همگرایی و واگرایی است.

به منظور تبیین ایدهٔ تئاتر واگرا، دو جنبهٔ متفاوت می‌بایست مورد بررسی قرار گیرد؛ بخش اول هستی‌شناسی تئاتر واگرا یا آن‌طور که بدیو در گفتگوی خود با لارن سدوفسکی بیان می‌کند: هستی‌شناسی «به منزلهٔ آنچه می‌توان دربارهٔ وجود به ماهو گفت» (بدیو، ۱۳۹۲: ۲۴۳) و در بخش دیگر، منظری روشمند بر پایه الزامات ملموس آن پدیده و مشخص نمودن روابط درونی و بیرونی آن (در اینجا تئاتر واگر). تمرکز این مقاله بر بخش اول یعنی هستی‌شناسی تئاتر واگرا است و برای این منظور از ریاضیات (نظریه دنباله‌ها و سری‌ها و بخشی از نظریه مجموعه‌ها) استفاده می‌شود. کوشش این مقاله بر آن است که با استفاده از نظریه سری‌های واگرا و همگرا، دست به بازتعریف جدید از هستی‌شناسی تئاتر بزند.

۲. هستی‌شناسی تئاتر واگرا

واگرا در تقابل با آنچه امروز به‌عنوان تئاتر مطرح می‌شود صورت‌بندی می‌شود و عنوان همگرا برای تئاتر امروز به آن سبب مناسب است که تئاتر به ابزاری برای بسط ایدئولوژی وضعیت تبدیل شده است. نه‌تنها چهارچوب تئاتر همگرا بلکه هستی‌شناسی آن نیز تلاشی است به منظور بسط هژمونی وضعیت و کنار نهادن هرگونه امر نو. اگر نقدی نیز از طرف تئاتر همگرا به وضعیت اعلام می‌شود، تنها به دلیل اصلاح مسیر است. حد غایی وضعیت برای هر سوژه در زیر عنوان مصرف طبقه‌بندی می‌شود. موضوعاتی از قبیل استقلال تئاتر از سیاست و دولت در لوای واژه‌هایی شبیه به تئاتر خصوصی راهی برای پنهان نمودن این پرسش اصلی است، چه آلترناتیوی برای تئاتر همگرا وجود دارد؟

به منظور پاسخ به پرسش بالا پیش از هرگونه بحث در رابطه با مناسبات تئاتر واگرا هستی‌شناسی مدونی می‌بایست مورد نظر قرار بگیرد و این هستی‌شناسی مشابه تمامی دیگر نمونه‌های پس از خود نیازمند یک دستگاه فلسفی است. دستگاه فلسفی مورد استفادهٔ این پژوهش نظریه ریاضیات است که بدیو با استفاده از نظریه مجموعه‌های کانتور صورت‌بندی می‌کند. دستگاه فلسفی بدیو مانند همتایانش با این پرسش شکل می‌گیرد، جهان چگونه آغاز شده است؟

بدیو برای توصیف کثرت‌های کثیر[۹] از عنوان «وضعیت»[۱۰] استفاده می‌کند. «وضعیت شامل همهٔ آن جریان‌ها، خاصه‌ها، زنجیرهای رخدادها، پدیده‌های متکثرِ نامتجانس، جسم‌های مجازی و هیولاوشی می‌شوند که ممکن است کسی در چهارچوب یک هستی‌شناسی درصدد بررسی‌شان برآیند.» (بدیو، ۱۳۹۲: ۲۴) به منظور استفاده از ریاضیات به‌عنوان قسمی اندیشیدن فلسفی نیاز به زبانی است که بتوان از طریق آن کثرت نامنسجم را عرضه کرد. بدیو برای برآوردن چنین توقعی در آموزهٔ اول سه شرط را لحاظ می‌کند:

۲. ۱. «برای عرضه داشتنِ کثرت بدون وحدت، کثیرهای عرضه شده در این زبان نمی‌توانند کثیرهای مرکب از هیچ

قسم اشیاء منفرد باشند، » (بدیو، ۱۳۹۲: ۲۹) به‌بیان‌دیگر هر کثرتی که انتخاب شود خود به بی‌نهایت کثیر دیگر دسته‌بندی می‌شود و این دسته‌بندی تا ابد ادامه پیدا می‌کند و در جایی متوقف نمی‌شود و هیچ احدی[۱۱] (the One) نمی‌تواند وارد قلمرو تفکر بشود.

۲. ۲. «هستی‌شناسی نمی‌تواند کثیرهای خود را متعلق به یک کیهان اعظم[۱۲] (Universe)، به یک کثیر تام و تمامِ فراگیر، عرضه دارد» (بدیو، ۱۳۹۲: ۲۹). یک کیهان اعظم تمام دیگر کثیرهای دیگر را ذیل وجود خود معنا می‌بخشد و این تمام آن هستی‌شناسی را که بدیو در پی صورت‌بندی آن است زیر سؤال می‌برد.

۲. ۳. «هستی‌شناسی نمی‌تواند مفهوم یکتا از کثرت را به کرسی بنشاند، زیرا در آن حالت نیز به کثرت‌های خویش وحدت خواهد بخشید و، با این کار، وجود را واجد وحدت خواهد نمایاند» (بدیو، ۱۳۹۲: ۲۹). عدم وحدت بخشیدن به هر یک از کثرت‌ها موجب می‌شود که بودن آن‌ها به معنی عضو بودن و یا تعلق داشتن باشد.

آموزهٔ دوم بدیو که به هستی‌شناسی او جنبهٔ سیاسی می‌بخشد گفت‌وگو پیرامون هیچ، خلأ یا به تعبیر فلثم و کلمنز «شمرده نشده» یا «به‌حساب ناآمده» است. این خلأ، هیچ یا به بیان نظریهٔ مجموعه‌ها مجموعهٔ تهی ∅ برابر نهاد آن چیزی است که «به بیان ساده آن است که [آنجا] نیست اما برای بودنِ هر چیزی [در آنجا] لازم است.»(بدیو، ۱۳۹۲: ۳۳) این رویهٔ ایدهٔ بدیو را به تز پنجم رانسیر در کتاب *ده تز در باب سیاست* پیوند می‌زند. «مردم متممی انتزاعی است در نسبت با هرگونه شمارش (و به حساب آوردن)... مردم آن هستی متممی است که حساب به‌حساب‌نیامده‌ها یا سهم آنانی که هیچ سهمی ندارند را حک و ثبت می‌کند» (رانسیر، ۱۳۹۲: ۳۰). پس هر پروژه‌ای که خطابش آن بخش تهی یا به‌حساب‌نیامده‌ها باشد با امر سیاسی مرتبط است.

از طریق این دو آموزه (سه شرط اول و گفت‌وگو پیرامون خلأ) پایه‌های تفکر فلسفی بدیو با استفاده از ریاضیات نگاشته می‌شود و مشابه دیگر قسم‌های هستی‌شناسی مفاهیم گوناگونی امکان بسط در هستی‌شناسی او را پیدا می‌کند.

۳. صورت‌بندی هستی‌شناسی تئاتر واگرا

عناوین مورد نیاز برای صورت‌بندی هستی‌شناسی تئاتر واگرا را می‌توان به صورت زیر دسته‌بندی نمود.

۳. ۱. **وضعیت:** آن‌طور که بدیو در مقدمهٔ کتاب *وجود و رخداد* بیان می‌کند چیزی نیست جز کثرت‌های ناب بی‌تفاوت به تفاوت‌ها. بدیو «با کنار نهادن همهٔ خاصه‌های یک وضعیت و تنها در نظر داشتنِ روابط اساسیِ نگاه‌دارندهٔ کثرت آن، می‌توان شاکلهٔ کلی یک وضعیت را در هستی‌شناسی به صورت یک مجموعه ترسیم» (بدیو، ۱۳۹۲: ۳۳) کند. پس در اینجا با مجموعه‌ای از کثرت‌های کثیر سر کار خواهیم داشت که می‌توان در پژوهش حاضر به‌عنوان تجربهٔ زیسته انسان‌ها نشان داده شود. به سبب کثرت این تجربه میان انسان‌ها و همین‌طور کثیر بودن آن در درون خود (به‌عنوان‌مثال یکی از کثرت‌هایی که تجربهٔ زیسته را تشکیل می‌دهد آگاهی انسان است. خود این آگاهی از کثرت‌های کثیر دیگری مانند زبان و... تشکیل می‌شود و زبان خود در درون خود کثرت‌های دیگری را همراه دارد) شروط مورد نیاز نظریهٔ بدیو در باب وضعیت بودن را دارد. بدین‌صورت این وضعیت شامل کثرت‌های کثیری است که از طریق شمرده شدن به عضویت مجموعهٔ مورد نظر که در اینجا تجربهٔ زیسته انسان‌هاست درمی‌آید. همان‌طورکه بدیو با نُه اصل موضوعهٔ نظریه مجموعه‌ها (اصل موضوع تساوی، اصل جداسازی، مجموعهٔ توانی، اجتماع، مجموعهٔ تهی، نامتناهی، بنیاد، جانشینی و اصل موضوع انتخاب) هستی‌شناسی خود را صورت‌بندی می‌کند.

۳. ۲. **رخداد:** «به بیان بدیو وضعیت به‌تنهایی هیچ‌گونه حقیقتی را عرضه نمی‌کند» (Badiuo, 2005: xii) به‌بیان‌دیگر وجود یک وضعیت هرگز به معنای وجود قسمی از حقیقت نیست بلکه این گسست و شکاف در معرفت وضعیت است که امکان ظهور حقیقت را محیا می‌کند. این وقفه این گسست در وضعیت موجود خلأ یا تهی را عیان می‌کند.

> رخداد حقیقت در روند تکرار امور وقفه می‌اندازد چراکه تکرار لازمه شناخت و معرفت امور است. رخداد این بار قسمی سوژه جدید انسانی خلق می‌کند که در خدمت معرفت سازماندهی‌شده نیست، خلاقیت ایجاد می‌کند ولی خلاقیتی که از قاعده درون وضعیت تبعیت نمی‌کند (شیدا، ۱۳۹۵: ۱۵۶).

۳. ۳. **مجموعه A:** شامل کثرت‌های کثیری از تجربهٔ زیسته تمامی افراد در ارتباط با تئاتر (پدیدآورندگان و مخاطبین) که هر زیرمجموعه از این مجموعه بر اساس نظریهٔ کانتور خود شامل کثرت‌های دیگر است. این مجموعه **وضعیت** مورد نظر بدیو رو تشکیل می‌دهد.

۳. ۴. **مجموعهٔ C:** زیرمجموعه‌ای از مجموعهٔ {A} که شامل تجربهٔ زیسته مخاطبین تئاتر همگرا است. مجموعهٔ همگرای {C} را می‌توان از طریق تابع $C_{(n)}$ به دست آورد. مجموعهٔ {C} در حکم مجموعهٔ توانی مجموعهٔ {A} است. «مجموعهٔ توانی همان حالت یا دولت یک وضعیت است.

این بدان معنی است که هر کثیری که از قبل یک شمرده شده است، دیگربار در تراز «زیر ـ کثیر»های خود شمرده می‌شود: دولتِ وضعیت، بدین قرار، قسمی «یک شماری» ثانوی است» (بدیو، ۱۳۹۲: ۴۲). درست است که مجموعه توانی {C} بر طبق نظریه مجموعه‌ها خود کثرتی کثیر است، اما مجموعهٔ توانی از مجموعه‌ی {A} تعدادی از اعضای آن را بازشماری نمی‌کند.

۳. ۵. **مجموعهٔ D**: زیرمجموعه‌ای از مجموعهٔ {A} که شامل تجربهٔ زیسته مخاطبین تئاتر واگرا است. بر اساس نظریهٔ مجموعه‌ها این مجموعه نیز خود شامل کثرت‌های کثیری از مجموعهٔ {A} است. که با استفاده از تابع $d_{(n)}$ تولید می‌شود. آن بخش از مجموعهٔ {A} که توسط حالت یا دولت وضعیت (مجموعهٔ {C}) بازنمایی نمی‌کند «عضو/کثیری در مجموعهٔ اولیه وجود دارد که در مجموعهٔ توانی آن مجموعه وجود ندارد. بدیو به این‌گونه وضعیت‌ها، «وضعیت‌های تاریخی» می‌گوید و چنین عنصری که غیابش در دولت وضعیت حس می‌شود را عنصر تکین نام‌گذاری می‌کند» (شیدا، ۱۳۸۵: ۱۵۲). این وضعیت‌های تاریخی یک عرصهٔ رخدادپذیر[۱۳] دارند. باید توجه داشت که در اندیشهٔ بدیو این عرصهٔ رخداد پذیر هیچ تضمینی برای وقوع رخداد وجود ندارد.

۳. ۶. **تابع $d_{(n)}$**: تئاتر یک تابع یا نگاشت از وضعیت ذهنی مخاطبینش است که به یک تجربهٔ جمعی نسبت داده می‌شود. برای تئاتر واگرا، وضعیت ذهنی خطاب قرار دادنِ حقیقت به تجربهٔ زیستهٔ «پرسش» می‌انجامد. دلیل این تجربهٔ زیسته آن است که تابع $d_{(n)}$ مجموعه‌ای را نمایندگی می‌کند که یک وضعیت تاریخی است. وضعیت‌های تاریخی در خود به رخداد می‌اندیشند و هرگز که زندگی عادی یا بخشی از یک شماری ثانوی تعلق ندارند، این لحظات استثنا هستند و استثنائات تنها با «پرسش» آغاز می‌شوند.

۳. ۷. **تابع $c_{(n)}$**: این تابع برای تئاتر همگرا به‌عنوان یک وضعیت ذهنی عدم امکان امر نو به تجربهٔ زیسته مصرف منتهی می‌شود. حالت یا دولت یک وضعیت به ما چه می‌گوید؟ اینکه هر چیز در جهان حاضر در وضعیت موجود تنها زمانی امکان بازشماری پیدا می‌کند که تبدیل به کالا شده باشد و موضوع برای وضعیتی که جهان را تبدیل به انبوهی از کالاها می‌نماید مسئلهٔ مصرف است.

ـ سری همگرا در انگلیسی Convergent series و سری واگرا Divergent series نامیده می‌شوند. به همین منظور برای نشان دادن تابع موجود در سری همگرا با c_n و سری واگرا با d_n نشان استفاده شده است–

۳. ۸. **دنبالهٔ همگرای $\{c_n\}$**: اگر دنبالهٔ $\{c_n\}$ حد داشته باشد. به‌عبارت‌دیگر زمانی که $\lim_{n=+\infty} c_n = L$ وجود دارد دنبالهٔ $\{c_n\}$ همگرا است دو شرط اصلی همگرایی یک دنباله این است که اول دنباله کراندار باشد و دیگر اینکه دنباله یکنوا باشید. این دو شرط به صورت زیر بیان می‌شود:

۳. ۸. ۱. کرانداری دنباله به معنی آن است که کران بالا و کران پایین داشته باشد.

> اگر A یک کران پایین دنباله‌ای چون $\{c_n\}$ باشد و نیز دارای این ویژگی باشد که به ازای هر کران پایین $\{c_n\}$، مانند C داشته باشیم $A \leq C$، آنگاه A را بزرگ‌ترین کران پایین این دنباله می‌نامند. همچنین، اگر B یک کران بالای دنباله‌ای چون $\{c_n\}$ باشد و نیز دارای این ویژگی باشد که به ازای هر کران بالای {c}، مانند D داشته باشیم $D \leq B$، آنگاه B را کوچک‌ترین کران بالای این دنباله می‌نامند (لیتهلد لوئیس، ۱۳۹۴: ۲۹۴).

آنچه تئاتر همگرا نیازمند آن است بخشی همین کراندار بودن تجربه مخاطب است. زیرا تئاتر همگرا امر نویی برای عرضه به مخاطب خویش ندارد و تلاشش آن است که تجربهٔ تماشاگر را با روش‌هایی مانند چنگ انداختن بر نوستالژی گروهی خاص از مخاطبین خود محدود نماید. A و B دو کران تجربه تماشاگران تئاتر همگرا هستند.

اهمیت کراندار بودن تجربه در تئاتر همگرا این است که؛ تئاتر همگرا پیش از بر روی صحنه رفتن مخاطب خود را انتخاب می‌کند و دیگر خبری از مخاطب عام و تصادفی با زیسته گوناگون و به طبع آن تجربیات متفاوت نیست. امر نو در تئاتر چگونه اتفاق می‌افتد؟ یا از طریق بیان Problematic جدید یا از طریق آشنایی‌زدایی از Problematic پیشین. از این دو روش تجربهٔ زیسته جدید برای مخاطب تئاتر ممکن می‌شود. اما برای تئاتر همگرا دو کران A و B مرز میان فروش رفتن یا نرفتن مشخص می‌کنند. در زمان دیدن تئاتر همگرا هیچ احساس غریبی اتفاق نمی‌افتد و همه‌چیز برای مخاطب این تئاتر آشناست. از موضوع نمایشنامه تا زبان و حتی مناسبات ورود و خروج از سالن.

۳. ۸. ۲. **یکنوایی (صعودی یا نزولی بودن)**: یکنوایی دنبالهٔ $\{c_n\}$ به معنی عدم اعوجاج و نوسان در تجربه مخاطب است. برای هر C_n، یک C_{n+1} وجود دارد که بزرگ‌تر یا مساوی (در دنبالهٔ صعودی) و یا کوچک‌تر مساوی (در دنباله نزولی) باشد.

$C_n \leq C_{n+1}$ صعودی

$C_n \geq C_{n+1}$ نزولی

مهم‌ترین عنصر تئاتر رهایی‌بخش حادث شدن است؛ به این معنی که تئاتر با غیر قابل پیش‌بینی بودن خود هرگونه

نظم و برنامه وضعیت را بر هم می‌زند و برای لحظه‌ای (حتی بسیار کوتاه) مناسبات وضعیت را به حالت تعلیق درمی‌آورد. اما برای تئاتر امروز (تئاتر همگرا) همه‌چیز دارای نظم مشخص است و پیش‌بینی‌هایی صورت گرفته تا تجربهٔ تئاتری هیچ‌یک از مخاطبین و عوامل نمایش از مدار نظم موجود خارج نشود.

۳. ۹. **دنبالهٔ واگرای** $\{d_n\}$: اگر آزمون همگرایی (حد داشتن) برای دنبالهٔ $\{d_n\}$ صدق نکند، دنبالهٔ مورد نظر واگرا است. به‌بیان‌دیگر در هستی‌شناسی تئاتر واگرا هر تئاتری که بخشی یا عضوی از مجموعهٔ تئاتر همگرا نباشد، واگرا است. این گزاره دو موضوع را در رابطه با هستی‌شناسی تئاتر واگرا مشخص می‌کند؛ اولاً تئاتر واگرا بخشی از وضعیت است به‌عبارت‌دیگر زیرمجموعه‌ای از مجموعه $\{A\}$ است و دیگر آنکه ظهور تئاتر واگرا در گروی هیچ آزمونی نیست، به عبارتی تئاتر واگرا در ابتدا با خصلت سلبی خود یک نه در برابر هر آنچه در حکم تئاتر همگرا در وضعیت است می‌نهد و پس‌ازآن خصلت ایجابی خود را عیان می‌کند. به بیان بدیو در اینجاست که امکان بروز رخداد ظاهر می‌شود. به‌عنوان نمونه کارگردان روسی وسه‌وُلُد مِیرهولد (۱۸۷۴-۱۹۴۰). یکی از افرادی است که در پی دست‌یافتن به رخداد تئاتری بود.

> پنداشت میرهولد از کابوتناژ[۱۴] پیوند نزدیکی با کمدیادل‌آرته[۱۵] داشت، همچنان‌که نظرش دربارهٔ گروتسک[۱۶] چنین بود. واقع‌گرایی بر نمونه بارز تأکید نهاد و با این کار از طریق کاستن از غنای دنیای تجربی، زندگی را تهی و بی‌رمق کرد...تئاتر نباید واقعیت را بازتاب دهد بلکه باید با اغراق و کژدیسه کردن عمدی واقعیت توسط شگردهای فرمی تئاتری، حیات روزانه را بهبود ببخشد (اِوَنز، ۱۳۹۷: ۳۴)

این فرم تئاتری میر هولد موجب شد تا تئاتر او به جای بازنمایی واقعیت یک شکاف در واقعیت موجود ایجاد نماید. به همین سبب نیز میرهولد در زمان استالین به دلیل آنچه دشمنی‌اش با «رئالیسم سوسیالیستی»[۱۷] بود مورد غضب قرار گرفت. تلاش استالینیست‌ها در آن دوره؛ مشابه واکنش وضعیت در سرمایه‌داری حذف هرگونه اعوجاج و حفره و شکاف بود، هرچند در روش تفاوت‌های فاحشی با یکدیگر داشتند اما تلاش هر دو دست‌یافتن به یک نتیجه بود.

۳. ۱۰. مجموع دنباله‌ها ($\sum$): اگر دنبالهٔ $\{c_n\}$ **حالت** یا **دولت** وضعیت (تئاتر همگرا) و $\{d_n\}$ عرصه رخداد پذیر وضعیت تاریخی(تئاتر واگرا) باشد، $\sum_{n=1}^{\infty} c_n$ و $\sum_{n=1}^{\infty} d_n$ اعلان هرکدام از وضعیت‌ها را مشخص می‌کند. این اعلان برای تئاتر همگرا در قامت موضوع حیاتی مصرف بیان می‌شود و برای تئاتر واگرا در وفاداری به حقیقتی که از طریق امر نو از طریق فرم خود را اعلام می‌دارد. این مجموع برای تئاتر همگرا برابر S است:

$$\sum_{n=1}^{\infty} c_n = S$$

مقدار S را می‌توان به‌عنوان مقدار مصرف یا میزان فروش در نظر گرفت. مجموع تجربیات زیسته مخاطبین و پدیدآورندگان تئاتر همگرا خود را در قامت S بازنمایی می‌کند. بدین ترتیب می‌توان قضایای مرتبط با سری را در بسط هستی‌شناسی تئاتر واگرا مورد استفاده قرار داد.

۳. ۱۰. ۱. **قضیه اول:** اگر سری نامتناهی $\sum_{n=1}^{\infty} c_n$ همگرا باشد، آنگاه $\lim_{n=\infty} c_n = 0$ (لیتهلد لوئیس، ۱۳۹۴: ۳۰۳)

اثبات قضیه ۱ آزمون مناسبی برای امکان بسط ریاضی‌شناسانه را به تئاتر محیا می‌کند؛ «برای اثبات فرض می‌کنیم $\{S_n\}$ دنبالهٔ مجموعه‌ای جزئی سری مفروض باشند، (که در اینجا مجموع تجربهٔ زیسته مخاطبین نمایش منهای پدیدآورندگان نمایش) و مجموع سری را با S (S در اینجا مجموع تجربهٔ زیسته تمامی مخاطبین و پدیدآورندگان تئاتر) بنا بر تعاریف پیشین $\lim_{n\to+\infty} s_n=S$. پس به ازای هر $\varepsilon>0$ عددی چون $N>0$ وجود دارد. (ε مقداری فرضی است که با توجه به اینکه مقدار آن مشخص نیست اما می‌توان برای هر وضعیت مشخصی عددی تعیین نمود. به‌عبارت‌دیگر این مقدار بسته به شرایط موجود و قابل محاسبه است) که برای هر عدد صحیح $n > N، |S - s_n| < \varepsilon/2$. (قدر مطلق مشخص می‌کند که تجربیات ذهنی مخاطبین و پدیدآورندگان ایجابی و مثبت است) همچنین، به ازای این اعداد صحیح $n > N، |S - s_n| < \varepsilon/2$ لذا $|c_{n+1}|=|s_{n+1}-s_n|=|S-s_n+s_{n+1}-S| \leq |S-s_n|+|s_{n+1}-S|$ بنابراین به ازای هر عدد صحیح $n>N، |c_{n+1}|<\frac{1}{2}\varepsilon+\frac{1}{2}\varepsilon=\varepsilon$» (لیتهلد لوئیس، ۱۳۹۴: ۳۰۳)؛ به ازای هر مخاطب تئاتر همگرا n تابعی با مقدار ثابت ایجابی و مثبت است که مقدار آن کمتر از ε، عددی دلخواه مثبت و بزرگ‌تر از صفر است. در اینجا کران بالای دنبالهٔ C_{n+1} مشخص است. «وضعیت» بسته به شرایط موجود می‌تواند ε را به مقادیر مورد نظرش تبدیل کند. به‌عنوان‌مثال اگر تابع تجربهٔ زیسته مخاطبین تئاتر همگرا را C_n بدانیم این ε می‌تواند گذشتهٔ شکوهمند در جایگاه عنصری رشک‌برانگیز در زمان حال و یا نوستالژی اخته گروهی برای مخاطبانش باشد.

۳. ۱۰. ۲. **قضیه دوم:** «فرض کنید m ثابت ناصفر دلخواهی است. ـ m را در اینجا می‌توان برابرنهاد میزان

تبلیغات یا قدرت رسانه در نظر گرفت ـ

۱. اگر سری $\sum_{n=1}^{+\infty} c_n$ همگرا و مجموعش S باشد، آنگاه سری $\sum_{n=1}^{+\infty} mc_n$ نیز همگراست. مجموعش m.S است. ـ در اینجا مشاهده می‌شود که مقدار m چگونه بر مجموع S که در اینجا تجربهٔ زیست مخاطب است (مصرف) تأثیر می‌گذارد، چراکه تلاش تئاتر همگرا بر انتقال این تجربهٔ ذهنی به تجربهٔ مصرف است. ـ

۲. اگر سری $\sum_{n=1}^{+\infty} d_n$ واگرا باشد، آنگاه سری $\sum_{n=1}^{+\infty} md_n$ نیز واگرا است» (لیتهلد لوئیس، ۱۳۹۴: ۳۱۵).

نتیجهٔ برآمده از قضیهٔ بالا این است که تبلیغات تأثیری بر ماهیت تئاتر ندارد و نمی‌توان رفتار ذاتی تئاتر را بر اساس آن تعیین نمود. این نکته که عدد m بر مجموع S تأثیر می‌گذارد اثری بر همگرا بودن یا واگرا بودن هستی‌شناسی تئاتر ندارد و مقدار m.S (میزان مصرف) نتیجه پدیدهٔ تئاتر همگرا است و تأثیری در فرآیند آن ندارد.

۳. ۱۰. ۳. قضیه سوم:

۱. «اگر $\sum_{n=1}^{+\infty} a_n$ و $\sum_{n=1}^{+\infty} b_n$ سری‌های نامتناهی همگرایی باشند که مجموعه‌های آن‌ها به ترتیب R و S هستند آنگاه $\sum_{n=1}^{+\infty}(a_n \pm b_n)$ یک سری همگراست و مجموعش $R \pm S$ است.

۲. اگر سری $\sum_{n=1}^{+\infty} a_n$ همگرا و سری $\sum_{n=1}^{+\infty} b_n$ واگرا باشد، آنگاه سری $\sum_{n=1}^{+\infty}(a_n + b_n)$ واگراست.» (لیتهلد لوئیس، ۱۳۹۴: ۳۱۱) این موضوع در آزمون واگرایی به این صورت بیان می‌شود که: شرط یک و دو به معنی آن است که در تجمیع تجربهٔ زیسته مخاطبین $\sum_{n=1}^{+\infty} a_n$ و پدیدآورندگان $\sum_{n=1}^{+\infty} b_n$ تئاتر به منظور امکان بروز امر نو نیاز است (تئاتر واگرا) حداقل یک کدام از این دو سری واگرا باشد. اگر هرکدام از مجموع دنباله‌های بالا دارای مقدار ثابتی مانند S نباشند ـ این مقدار S می‌تواند در قالب‌های گوناگون خود را نمایش دهد مانند سنت، گذشته، نوستالژی، هنجارهای اجتماعی، قانون و تاریخ اما درنهایت امر موضوع مهم برای تئاتر همگرا فروش است که S می‌تواند آن را نمایندگی کند. ـ یا به‌عبارت‌دیگر واگرا باشد موجب می‌شود نظم موجود در چرخه تولید و توزیع کالایی به نام تئاتر بر هم بریزد و شکافی برای امکان بروز امر نو ایجاد شود. به‌عنوان‌مثال: سری تجربهٔ زیسته مخاطبین $\sum_{n=1}^{+\infty} a_n$ واگرا و تابع تجربهٔ زیسته پدیدآورندگان آن $\sum_{n=1}^{+\infty} b_n$ همگراست. زمانی که پدیدآورندگان با مخاطبین عام و تصادفی که مخاطبین اصلی تئاتر واگرا هستند مواجه می‌شوند به دلیل عدم پیروی از قوانین مورد توجه پدیدآورندگان تئاتر همگرا وقفه‌ای در نظم موجود اتفاق می‌افتد و حدود نمایش را از میان برداشته می‌شود.

به منظور تشریح بهتر موضوع قوانین موجود در یک تئاتر همگرا را مورد بررسی قرار می‌دهیم: مخاطبین تئاتر در زمانی مشخص وارد سالن می‌شوند و درب‌های سالن بسته شده و نور محیطی خاموش می‌شود. بر اساس قوانین موجود تماشاگران به سکوت فراخوانده می‌شوند در اینجا به بیان بدیو ما با بیننده و نه تماشاگر[۱۸] تئاتر روبه‌رو هستیم. بیننده همان کسی که تنها به دیدن بسنده می‌کند و عکس تماشاگر هیچ کنش فعال نسبت به امور ندارد. حال اگر در این میان ناگهان و بدون هماهنگی‌های مرسوم کسی از مخاطبین با صدای بلند داد سخن بگوید چه اتفاقی می‌افتد؟ اولین واکنش همه از پدیدآورندگان نمایش تا دیگر بیننده‌های نمایش سکوت، وحشت و آشوب است. این وقفه همان شکافی است که هر امر کلی را شکاف می‌دهد.

قضیهٔ سوم در درون خود تبصره‌ای بسیار مهمی دارد؛ «اگر سری‌های $\sum_{n=1}^{+\infty} a_n$ و $\sum_{n=1}^{+\infty} b_n$ هر دو واگرا باشند سری $\sum_{n=1}^{+\infty}(a_n \pm b_n)$ ممکن است همگرا باشد یا نباشد.» (لیتهلد لوئیس، ۱۳۹۴: ۳۱۲) این موضوع به ما نشان می‌دهد که هیچ تضمینی برای وقوع رخداد وجود ندارد و عکس تئاتر همگرا که در تلاش برای حل‌وفصل تناقضات و پر کردن تمامی حفره‌های موجود در وضعیت است، تئاتر واگرا از طریق حضور همین حفره‌ها و پاراداکس‌ها زاده می‌شود.

۳. ۱۰. ۴. قضیه چهارم: اگر $\sum d_n$ یک سری باشد و داشته باشیم: $\lim_{n=\infty} d_n \neq 0$ آنگاه سری $\sum d_n$ واگرا است. درواقع این شرط شرطی کافی برای واگرایی یک سری است. در اینجا بر طبق صورت‌بندی پیشین d_n را به‌عنوان تجربه نو مخاطب عام و تصادفی تئاتر اطلاق می‌شود که به سبب جمعی بودن تجربهٔ تئاتر و $\sum d_n$ مجموع آن است. تئاتر واگرا هرگونه مقدار مشخص و یا برنامه‌ریزی‌شده‌ای را برای این مجموع رد می‌کند.

به منظور اثبات این موضوع از قضیه زیر استفاده می‌کنیم

- اگر سری $\sum c_n$ همگرا باشد آنگاه $\lim_{n\to\infty} d_n = 0$

می‌دانیم بین مجموع جزئی سری و جملات آن چنین رابطه‌ای برقرار است:

$$S_n - S_{n-1} = c_n$$

حال فرض می‌کنیم سری فوق به عددی حقیقی چون L همگرا باشد در این صورت:

$$\lim_{n\to\infty} S_n = \lim_{n\to\infty} S_{n-1} = L$$

چون حذف تعداد متناهی جمله از جملات سری در همگرایی و مقدار همگرایی تاثیر ندارد. پس داریم:

$$S_n - S_{n-1} = d_n \rightarrow \lim_{n\to\infty} S_n - \lim_{n\to\infty} S_{n-1} = \lim_{n\to\infty} d_n$$
$$\rightarrow \lim_{n\to\infty} d_n = L - L = 0$$

نتیجهٔ این قضیه این است که اگر $\lim_{n\to\infty} S_n$ وجود نداشته باشد سری $\sum d_n$ واگراست، وجود L به‌عنوان مقدار مشخص حد S_n برای n ای که به سمت بی‌نهایت میل می‌کند برای تئاتر امروز بدان معناست که مقدار ثابت L برای مجموع تجربیات مخاطبین عام و تصادفی تئاتر (nهای به سمت بی‌نهایت) وجود دارد که این مقدار ثابت موجب همگرایی تئاتر و قابل پیش‌بینی بودن تجربهٔ آن می‌شود؛ به‌بیان‌دیگر تناقضات با قابل‌اندازه‌گیری‌بودنشان درون تئاتر حل‌وفصل می‌شود درصورتی‌که در جهان بیرون از تئاتر پابرجا مانده است.

۳. ۱۰. ۵. قضیه پنجم:

«اگر $\sum_{n=1}^{+\infty} u_n$ سری مثبت همگرایی باشد، ترتیب جملات این سری را به هر نحو تغییر دهیم، سری حاصل نیز همگراست، و مجموعش همان سری مفروض است.» (لیتهلد لوئیس، ۱۳۹۶: ۳۲۲) در بسط این قضیه به تئاتر همگرا مسئلهٔ مهم آن است که هرکدام از جملات این سری به‌عنوان تجربهٔ زیسته شده و مجموع آن‌یک فرم هنری را پدید می‌آورند. در تئاتر همگرا تغییر مکان هرکدام از این عناصر یا تقدم و تأخر این جملات اهمیتی ندارد. زیرا تعهد هرکدام از این جمله‌ها تنها به زیبایی‌شناسی اجزاء درون اثر است و هیچ ضرورت تاریخی به منظور اتخاذ فرمی خاص وجود ندارد. به همین سبب نیز فرم اثر می‌تواند بدون هیچ ارتباطی با محتوا شکل بگیرد. برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶) گرایش به این نوع زیبایی‌شناسی را در مقالهٔ «ارغنون کوچک برای تئاتر» بدین‌سان بیان می‌کند:

«فقدان هرگونه محتوای ارزنده در اجراهای تئاتری معاصر را، نشانه‌ای از فساد می‌نامید و این مراکز شبانه را متهم می‌کرد به اینکه به سطح پست شعبه‌ای از دادوستد مواد مخدر طبقهٔ بورژوا تنزل کرده‌اند» (برشت، ۱۳۷۸: ۳۳۰)

پرسش: زیبایی‌شناسی تئاتر همگرا چه تفاوتی با زیبایی‌شناسی تئاتر واگرا دارد ؟

اگر زیبایی‌شناسی تئاتر را تابعی از تجربهٔ زیسته برپاکنندگان[۱۹] آن بدانیم و مجموعهٔ آن را با علامت نشان دهیم، این تجربهٔ زیسته خود را از طریق فرم به‌عنوان تنها ابزار زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد. دو رویکرد متفاوت تئاتر همگرا و واگرا را به فرم می‌توان از طریق بررسی قوانین سری‌های همگرا و واگرا توضیح داد.

نتیجه‌گیری

هستی‌شناسی فعلی تئاتر بر پایهٔ رابطهٔ میان بازار آزاد و کالای فرهنگی بنا نهاده شده. اهمیت این گزاره در آن است که هر مخاطب تئاتر در انتهای امر یک مصرف‌کننده است؛ حتی اگر این مصرف‌کننده یک مصرف‌کننده فرهنگی باشد. آنچه برای تولیدکنندهٔ کالا (در اینجا بخش خصوصی که در حوزهٔ فرهنگ سرمایه‌گذاری کرده) اهمیت دارد، عدم رفع نیاز مخاطب از کالا و بازتولید چرخهٔ خریدوفروش است و بهترین نوع کالا -در اینجا کالای فرهنگی- آن محصولی است که هیچ‌چیز (در معنای حقیقی‌اش) به مخاطب عرضه نکند. این گزاره را می‌توان با استفاده از شرط لازم برای سری‌های همگرا توضیح داد. اگر بپذیریم که فلسفه در جایگاه سوژهٔ اندیشیدن تلاشی است برای تفکر در تمامی زمینه‌ها است؛ پس هیچ پدیده‌ای نمی‌تواند خود را بی‌نیاز از سوژهٔ اندیشه بودن بداند.

با استفاده از نظریات ریاضی می‌توان هستی‌شناسی جدید برای پدیده‌های نامرتبط در ظاهر مانند تئاتر فراهم نمود. هستی‌شناسی که با استفاده از نظریه مجموعه‌های مورد استفاده آلن بدیو و نظریات سری‌ها و دنباله‌ها چهارچوب مدونی برای آنچه در اینجا تئاتر واگرا نامیده شد را تبیین کند. آنچه مشخص است صورت‌بندی تئاتر در وضعیت کنونی نیازمند تغییر است و یکی از ابتدایی‌ترین قدم‌ها برای این تغییر بازتعریف دوباره تمامی مناسبات پیشین تئاتر ازجمله هستی‌شناسی آن است این چهارچوب بعضاً کلی و کمتر به جزئیات مناسبات تئاتر پرداخته است. این نوشتار تلاشی است برای نشان دادن امکان استفاده از ریاضیات به‌عنوان نوعی از تفکر که به سبب داشتن وضعیت نام‌ناپذیر و غیر تمامیت‌خواه؛ مانند مجموعه تهی در نظریه مجموعه‌ها یا سری‌های واگرا می‌تواند حفره، خلأ یا هیچ‌بودگی را بازنمایی کند. این موضوع موجب می‌شود تئاتر به‌عنوان موضوع مورد پژوهش دیگر تنها به بازنمایی وضعیت‌های پیشین خود بدون هرگونه بخش مازاد تن ندهد و با دست گذاشتن بر روی شکاف‌ها بعد رهایی‌بخش تئاتر را آشکار نماید.

پی‌نوشت‌ها

1. Set Theory

۲. فرانسیس فوکویاما دانشمند علوم سیاسی و مشاور دولت ریگان در وزارت امور خارجه برای اولین بار ایدهٔ «پایان تاریخ» را مطرح کرد. پایان تاریخ از منظر او به معنی این بود که پس از اتفاقات قرن بیستم

و ثبات و بسط دموکراسی لیبرال در جهان دیگر «در شکل گرفتن اصول و نهادهای بنیادی، پیشرفت بیشتری» وجود نخواهد داشت.

3. Empty Set
4. Alexei Kolesnikov
5. David M. White
6. Existence

۷. Dogma 95: جنبش دگما ۹۵ با بیانیه سال ۱۹۹۵ اعلام موجدیت نمود. اعضای این جنبش به نام‌های توماس وینتربرگ، کریستین لورینگ، سورن یاکوبسن و لارس فون تریر با اعلام ده فرمان فرمالیستی برای فیلم‌سازی بر علیه آنچه آن‌ها گرایشات شخصی و توهم سازی در سینما می‌دانستند.

8. Ontology
9. multiplicity of multiples
10. situation
11. the One
12. Universe
13. eventual-site
14. Cabotinage

۱۵. نوعی نمایش کمدی که ابتدا در ایتالیا و سپس در اروپا در قرن ۱۶ تا ۱۸ رواج داشت. این نوع نمایش برپایه بدیه‌سازی و صورتک‌ها اجرا می‌شود.

16. Grotesque

۱۷. رئالیسم سوسیالیستی، در قلمرو هنر و ادبیات مکتبی شمرده می‌شود که پس از انقلاب اکتبر در اتحادیهٔ شوروی محقق شد. این مکتب ادبی، نوعی زیبایی‌شناسی سیاسی است که قائل بر وحدت مکانیکی اصول ایدئولوژیک و استتیک است.(هادی، عطایی، ۱۳۸۸: ۱۲۵)

۱۸. در کتاب *رابسودی برای تئاتر* بدیو تمایزی میان تماشاگر (Viewer) و بیننده (Spectator) مشخص می‌کند. این تمایز مشخصاً تفاوتی است که میان تماشاگر سینما و ناظر تئاتر وجود دارد. تماشاگر سینما در تاریکی و بدون هیچ‌گونه تاثیر و یا مداخله‌ای مشغول تماشای فیلم بر روی پرده است و در سمت دیگر ناظر تئاتر .وجود دارد که در زمان نظاره کردن تئاتر هر زمان که احساس کند به‌عنوان ناظر مداخله می‌کند. اما اکنون تئاتر هم به تماشاگر سینما مبتلا شده است، تماشاگر تئاتر در قالب مخاطبینی منظم و در راحتی کامل از اینکه هیچ‌گاه نیاز به مداخله در اجرای نمایش را نخواهند داشت به تماشای تئاتر می‌نشینند.

۱۹. موضوع آن است تئاتر یک رخداد یا رویداد (event) است که برپا می‌شود به عبارت دیگر با تمامی تمهیداتی که برای کنترل و نظارت بر نتیجه آن می‌شود هرگز امکانی برای پیش‌بینی نتایج آن امکان‌پذیر نیست به عبارت دیگر آغاز رویداد تنها در اختیار عوامل آن است.

منابع

بدیو، آلن (۱۳۹۲)، *فلسفه، سیاست، هنر، عشق*، ترجمه مراد فرهادپور، صالح نجفی، علی عباس‌بیگی، تهران: رخداد نو.

برشت، برتولت (۱۳۷۸)، *دربارهٔ تئاتر*، ترجمه فرامرز بهزاد، نشر خارزمی، تهران.

لیتهلد، لوئیس (۱۳۹۶)، *حساب دیفرانسل و انتگرال و هندسهٔ تحلیلی*، ترجمه م، ب، ناظمی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

هگل، گ، (۱۳۹۹)، *پدیدارشناسی روح*، ترجمه سیدمسعود حسینی، محمدمهدی اردبیلی، تهران: نشر نی.

شیدا، مجتبی (۱۳۸۵)، رخداد تئاتر در فلسفه آلن بدیو، نشریه *جستارهای فلسفی*، شماره ۳۰، پاییز و زمستان، ۱۴۷-۱۷۰.

هادی، روح الله؛ عطایی، تهمینه (۱۳۸۸)، مبانی زیبایی‌شناسی رئالیسم سوسیالیستی، مجله *دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، شماره ۶۴، بهار، ۱۲۷-۱۴۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی