



آنتون آر تو، یک جنون ناتمام

مهدی سلیمی

در تمام پژوهشهای فلسفی فوکو، چهار اصلِ واژگونی، گسست و انقطاع، دگرسانی و برون بودگی نقش کلیدی دارند. مفهومِ واژگونی از این نگاه، که او کالبد شکافی نگاه تاریخی و فلسفی را براساس بررسی ساحت ناندیشه ها تعیین می بخشد. دو اینکه، تبارشناسی فوکو در پی تداوم رویدادهای تاریخی نیست، بلکه می کوشد گسستها و ناپیوستگیهای رویداد اجتماعی تاریخی که مورد غفلت قرار گرفته اند را کشف کند. سه اینکه، فوکو با تکیه بر همین اصل گسست نشان می دهد که هر عصر ویژگی خاص خودش را دارد. و اما اصل آخر که به نوعی بر تمامی ویژگی هایش انسجام می بخشد، این است که او تاریخ پژوهش غربی را که از دیرباز پیوسته به دنبال فهم معنا و ماهیت نهان امور به ژرف کاوی پرداخته و حقیقت را در درون پدیده ها جستجو می کرده است را مورد نقد قرار می دهد. تردید فوکو در مورد مسئله ی جنسیت "از قرن هیجدهم به بعد، جنسیت نه تنها سرکوب نشده است بلکه به طور فزاینده ای موجب انفجار گفتمان های گوناگون گردیده است" منجر به نوشتن "تاریخ سکسوالیته" شد. این کتاب در اصل واژگون سازی سرکوب میل فرویدی است. فوکو کتاب "تاریخ جنون" را نیز در حقیقت با تکیه بر این اصول می نویسد. یعنی اصل واژگونی، گسست و برون بودگی. فوکو بر معقولیت اندیشه ی آدمی تردید می کند و می گوید: گفتمان نباید متکی بر عقل باشد. تاریخ جنون با محوریت همین اصل نوشته می شود. و

اتفاقا مبتنی بر همین اصل افرادی چون بودریار و دریدا، او را در بوته ی نقد قرار می دهند. دریدا تاریخ جنون را این گونه نقد می کند: فوکو با زبان و منطق ناشی از خردورزی و عقل نمی تواند درباره ی مقوله ای داد سخن دهد که با این عقل مغایرت و تنافر اساسی دارد. فوکو برای روشن ساختن وضع و حال جنون می بایست از زبان و منطق برگرفته از جنون سود جوید. اینجا دریدا از اصل برون بودگی فوکو انتقاد می کند. اما باید دید که واقعا این گونه نوشتار عملی است؟ یعنی نوشتار در مورد جنون از زبان جنون؟ آن هم با مفهوم جنون به مثابه ی نابودی مطلق اثر، که فوکو در این کتاب پیش می کشد؟ آیا می توان کتاب آر تو - "ونگوگ، مردی که جامعه او را خودکشی کرد" - را نمونه ی شاهد مسئله ی دریدا عنوان کرد؟

فوکو معتقد است بین جنون و اثر هیچ گونه سازش یا تبادل پایدارتر یا ارتباط زبانی وجود ندارد. و به همین خاطر جنون آر تو را اساسا غیاب اثر، حضور مکرر این غیاب و خلاء اساسی آن می داند. یا در مورد نیچه آخرین فریاد او را عین نابودی اثرش معرفی می کند که از پس آن خلق اثر ناممکن است. از این به بعد نیچه نامه های خود را با عنوان نیچه سزار، نیچه مسیح و نیچه دیونوسوس امضا می کند. نیچه ی فیلسوف از بین می رود و یک خلاء جای آنرا می گیرد. و اما آر تو کتابش را در مورد ونگوگ قبل از آخرین سفرش به مکزیک و ایرلند و جنون کاملش می نویسد. در این مرحله ونگوگ برای آر تو آنگونه است که دیونوسوس برای نیچه ی قبل از جنونش بود. اینجا آر تو، ونگوگ را ستایش می کند. از عمل بریدن گوش خودش، به عنوان یک تهور خالص یاد می کند. اما شاید آر تو در مرحله ی آخر جنون اش، تنها از طریق امضای آر تو ونگوگ می توانست این خلاء را به نمایش بگذارد. در این نگاه ما برای عقلانیت و جنون یک مرز مشخص قائل می شویم. این همان اشتباهی است که همیشه ما را به دام تفسیر گرفتار می کند. اینجا وسوسه می شوم تا برای شرح رابطه ی آر تو و ونگوگ، از مفهوم فرایند دلوز استفاده کنم. یک حرکت شیزوفرنیایی به سوی ناتمامی. تنها در این فرایند ناتمام و بدون انقطاع است که می توان آر تو و ونگوگ را شرح داد. فرایندی که باعث می شود آرتوی شیزو، جامعه را بخاطر فرد پسیکوتیکی (ونگوگ) که در

فرایند رمز زدایی سیلان میل می سازد، متهم کند. از نگاه دلوز بیماری یک فرایند نیست بلکه توقف در فرایند است. مکانی است که ما در آن فرو می افتیم، مانند مورد نیچه سزار...

فوکو و دلوز هرکدام با قرائتهای مختلف آن اگوی شخصی اثر کلاسیک را از بین می برند. به این شکل که فوکو در تاریخ جنون، از ساد و گویا به عنوان آغازشگر مرحله ای یاد می کند که بعد از آن بی خردی جزئی از چیزی می شود که در دنیای مدرن برای هر اثری حیاتی است. یعنی جنبه ی مرگبار و در عین حال الزام آور آن. از این مرحله به بعد است که آنها توانستند از فراسوی وعده های دیالکتیک دوباره به ارزشهای تراژیک دست یابند. در عصر کلاسیک قهرمان تراژدی و دیوانه دو شخصیت مجزا بودند. قهرمان تراژدی در ژرفاهای هستی خویش سیر می کرد و در راه حقیقت گام بر می داشت ولی شخص دیوانه اسیر ظلمت هذیان برابر با نیستی بود. اما باید شرح داد که چگونه با آر تو جنون بار دیگر به مفاهیم تراژیک پیوند می یابد. آر تو روایات استندال و شلی از خاندان چن چی را کژدیسه می کند. او عقلانیت چن چی را زایل می کند بنابراین اعمال او نه از سر دیالکتیک عقلانیت که بر اساس یک جنون تعریف می شود. آر تو با دستکاری کردن این روایت بستری فراهم می کند تا جنون چن چی را حاصل از جنون فراگیر بداند و از این طریق شروع به نظریه پردازی تئاتر خود می کند. او تئاتری را با عنوان تئاتر شقاوت پایه گذاری می کند که از دل یک جامعه ی طاعون زده بیرون می آید. چن چی بیمار است چون جامعه بیمار است. جامعه طاعون گرفته است. چه اشتباهی می کنند مفسرهای آر تو وقتی طاعون را استعاره ای برای تئاتر آر تو می دانند. در حالی که آر تو تئاتر را زندگی می کند و طاعون را برابر زندگی می داند. تفسیر همیشه دنبال استعاره است تا از این طریق به ژرفاهای متن دست یابد. اما ژرفای متن آر تو چیزی جز خلاء نیست. یک جنون معادل با نابودی. پس به گفته ی فوکو، اینگونه نیست که جنون آر تو در رخنه ها و منافذ اثرش لغزیده باشد. بلکه جنون او غیاب اثر است. دهن گشودن رخنه ها و منافذ اثر که خود را متلاشی کرده و آر تو را به گودال جنون می افکند. اینجا اثر در غرقاب نیستی فرو می رود و از این طریق بی معنایی خود را نشان می دهد. بدین گونه که همچون یک فرم

بیمارگونه ظاهر می شود. این جنون ادامه ی اثر را برای آر تو ناممکن می سازد. ولی از این مرحله به بعد است که زندگی آر تو تبدیل به اثر هنری می شود. او تئاتر را زندگی می کند و زندگی اش را به نمایش می گذارد.

باز شدن این رخنه ها طی پروسه ای اتفاق می افتد که اثر در طول آن خلق می شود. یک پروسه ی تولیدگر. برای همین است که من پیشنهاد بررسی مفهوم فرایندِ دلوز را می دهم. مرحله ی جنون در آر تو یکباره اتفاق نمی افتد یا به عبارتی هیچ انقطاعی در این فرایند نیست. این فرایندی است آغاز گر و در عین حال بی پایان. دلوز نیز در توصیف فرایند دست به انتقاد آگو می زند. دلوز به همراه گتاری میل را اساس سیرورت می سازند و سیرورت (مفهوم شدن) را در فرایندی قرار می دهند که هیچ چیزی برای بیان کردن خودش به عنوان خودِ شخصی ندارد. دلوز برای فرار از این آگو یک ناحیه ی مجاورتی را پیشنهاد می کند. از نظر او شدن همچون هویت یابی و میمسیس، دست یابی به یک فرم مشخص نیست بلکه وارد شدن به یک ناحیه ی مجاورتی است. به صورتی که این ناحیه ی مجاورتی غیر قابل تشخیص و تفکیک ناپذیر است که در آن شخص نمی تواند فرمی برجسته تر از یک زن، حیوان یا یک مولکول باشد. اما زبان در این ناحیه ی مجاورتی چگونه است؟ زبان در یک ناحیه ی مجاورتی، تشخیص ناپذیر و تفکیک ناپذیر است. زبانی است در پیوند با زبان عمومی و در عین حال مجزا از آن. یعنی آفرینش یک زبان جدید که نویسنده آن را در درزها و فواصل زبان می بیند و می شنود. زبان آر تو در یک جامعه ی بعد از طاعون زدگی شکل می گیرد. بعد از زوال همه ی ارزشها. در چنین زمانی است که ما نیاز به یک زبان جدید داریم. زبانی ناپایدار که همچون سایر ارزشها نابودی خود را از قبل در می یابد. این زبان به هیچ عنوان خودش را به عنوان یک فرم مسلط بیان معرفی نمی کند. اما چگونه است که در این سیرورت بر اساس میل، دلوز شدن را معادل با زن شدن، حیوان شدن می نامد؟ باید خاطرنشان کرد: مرد همیشه خودش را به عنوان یک فرم ثابت و مسلط نگه می دارد که خودش بر همه ی موضوعات پافشاری می کند. مرد در انقطاع های یک فرایند فرو می غلتد و در آنجا ثابت

می ماند. در صورتی که زن، حیوان یا مولکول همیشه یک جزء پروزای دارد که از رسمی سازی شخصی می گریزندش. حتی از قراردادی که آنها را به عنوان نویسنده به ما معرفی می کند نیز می گریزند. چراکه برای زن، حیوان، مولکول نوشتن چیزهای دیگری از نویسنده شدن است.

پس از طرفی، فوکو در دیرینه شناسی اش از دوره باروک به بعد هنر را از فراسوی وعده های دیالکتیک به ارزشهای تراژیک نزدیک می بیند و از طرفی دیگر، دلوز برای فرار از آن اگوی رسمی فرم پیشنهادی خود را تک افتاده و بیرون از جمعیت در یک ناحیه مجاورتی قرار می دهد. یعنی شدنی که در اقلیت اتفاق می افتد. آرتو این هر دو را در خود دارد. به صورتی که آرتو در مقاله ی "شاهکار بس است" سنت فکری غربی را محکوم به فنا می داند. و آن چیزی نیست جز عقلانیت. خرد ابزاری که پایه های فرهنگ و تمدن غرب را بنا می کند. به این شکل آرتو با انتقاد از فرهنگ، جامعه را عامل خودکشی ون گوگ معرفی می کند. اتفاقی که بالعینه خود آرتو نیز به همان دام گرفتار می شود. در حقیقت جامعه آرتو را نیز خودکشی می کند. مفسران جامعه اش در تفسیر آرتو، می نویسند که آرتو به نوعی عقاید گنوسی دارد. اعتقاد به ثنویت. نوشتند که او روح شرقی را به عقلانیت ترجیح می داد. چه اشتباه بزرگی! آرتو خودش اینرا با سفرش به مکزیک اثبات می کند. او فرهنگ دست نخورده ی مکزیکی را بهترین فرهنگ می نامد. یا در حقیقت بی فرهنگی. بدویت فرهنگی. نکته ی ظریفی اینجا هست. آرتو با دیدن نمایشهای بدوی آئینی به لزوم وجود تئاتر به صورت نمایشی آن تردید می کند. نمایشهای بدوی که فراتر از هر فرم رسمی و مفهومی است که در جامعه ی آرتو به نمایش گذاشته می شدند. در حقیقت این نمایشها گریزی است از ژرفاهای معنا و رسیدن به یک سطح نمایش محض. قهرمان آرتو نه بر اثر یک دیالکتیک ناشی از عقلانیت، بلکه دارای مشخصه های قهرمانهای دیوانه ی تراژیک است. چن چی یک دیوانه ی تمام عیار است. و این گونه است که تئاتر شقاوت آرتو در حقیقت وحشی گری پریمی تیو و طبیعی را به تئاتر بر می گرداند.

دلوز، شدنِ یک نویسنده را به دور از فرم برجسته معرفی می کند. شدن ترجیحا تک افتاده و بیرون از جمعیت است. شاید بهتر آن باشد که برای توصیف این برون بودگی از مفهوم ثنویت متعادل و متفاوت لاکلاو که ریشه در منطق تفاوت بیرونی دارد، استفاده کنیم. به این صورت که مرز میان امر اجتماعی و بیرون بودگی آن، فقط در هیئت نوعی تفاوت (بازنمایی خود در قالب نوعی تفاوت) میان فضای اجتماعی قادر است خود را صورت بندی کند. اینجا هویت هر عنصر تنها در تفاوتشان با همه ی دیگری ها شکل می گیرد. یعنی نایکسان بودگی برای خالص بودن. اما از طرفی تفاوت مورد نظر ما نیز دیگر همچون آنتاگونیسم عمل نمی کند. یعنی فرمی که نویسنده انتخاب می کند یک فرم آنتاگونیسمی نیست. این فرم همیشه در حال گریز است، در حال شدن، شدنِ ناتمام. برون بودگی از علم نحو در زبان تنها بر پایه ی تفاوتی است که هویت اش را می سازد. یعنی آفرینش یک زبان جدید در خودِ زبان، نه مخالفت (نگاه آنتاگونیستی) با زبانِ مادری و تخریب و ویرانگری اش. شاید همین برون بودگی از هر فرم مسلطی یا گریز از رسمی سازی شخصی، آر تو را وادار می کند تا از برتون و سورئالیست ها جدا شود. آر تو به دنبال یک انقلاب درونی بود. او سیر اندیشه را از درون به بیرون می داند. همین اعتقاد است که مفسران را بر آن می دارد تا او را به عقاید ثنویت داشتن محکوم کنند. ولی آر تو با انقلاب اش تبدیل به یک پیشرو دینی نمی شود. بلکه در عوض او را پیامبر هپنینگ می نامند. یا پدرِ تئاترهای مکان یافته. تئاتر های نامشخص و غیر قابل شناسایی. تئاترهایی که تنها در پی کشف یک فرصت تئاتری اند. آنها چه چیز را به نمایش می گذارند؟ این تئاتر به شیوه های اجرایی نزدیکتر است و مستقل از ادبیات نمایشی عمل می کند. آر تو می نویسد اگر ادیب شهریار را مخاطبان نمی پسندند، مشکل از اجرا نیست بلکه مشکل از متنی است که با شرایط بیمار جامعه سازگار نیست. آر تو در حقیقت این بیماری/ طاعون را زندگی می کند و زندگی را به نمایش می گذارد.

گفتیم که یک فرایند ناتمام است. شخص در طی آن بیمار نمی شود، در شکافهایش فرو نمی افتد بلکه دائم در سطح های صاف و ممتد فرایند می لغزد و بدین شکل از هر فرم رسمی بودن می

گریزد. آرتو بعد از سفرش از مکزیك به ایرلند می رود و آنجا به عنوان یک مجنون دستگیر و مستقیما به تیمارستانی در فرانسه منتقل می شود. در بین راه معلوم نیست چه اتفاقاتی افتاده و در آن کشتی این جادوگر دیوانه به چه شکلی منتقل شده است. ولی شواهد نشان می دهند که وضعیت جسمانی اش بدتر شده بود. اتفاقاتی که در تیمارستان برای او می افتد تاسف بار است. لکان بعد از دیدن اش می گوید این فرد پارانویاست و از این به بعد قادر به نوشتن نخواهد بود. جالب آنکه آرتو هر روز می نوشت و پرستارها نوشته هایش را می سوزاندند. دقت کنید! آیا سوزاندن نوشته هایش همان چیزی نبود که خود نوشته هایش می خواستند؟ نوشته اینجا تبدیل به عمل خود می شود و قدرت ساحری اش را به اجرا در می آورد. این سحر کلام است که کاغذ را می سوزاند. سوزاندن نوشته ها یا غیاب اثر خود اثری دیگرگونه می سازد حتی ماندگارتر از قبلی. نوشته های آرتو به ایده های اجرایی اش در تئاتر نزدیکتر می شوند. در همان زمان، یکی از پرستارهای آرتو با اکراه تمام گفته بود که: "این دیوانه تازه ادعا می کند که شاعر است".

باید گفت: آرتو ناتمام است. او دائم حرکت می کند، مدام می لغزد و لحظه ای از گریختن باز نمی ماند.

