



## فریاد روی خط دهان

بابک سلیمی زاده

در زمانه ای که بنا بر شواهد و قرائن به ندرت می توان جز حرف زدن، استفاده ی دیگری از دهان و حنجره ی خویش کرد، صدای رسای آنتونن آرتو که میخواست «فریاد زدن» را به ما بیاموزد چه معنایی دارد؟ از پس این دهه های تاریک که پُر بود و هست از «لجام گسیختگی غرایز پست و ناله ی خفه ی زندگی های سوخته که هنوز نشکفته طعمه ی شعله های آتش گشته اند»، از پس گرد و غبار این دهه ها چگونه می توان فریاد آرتو را شنید؛ اگر نمی توانیم جز در قالب برخی اصطلاحات و کلیشه های تاریخی و هنری و دانشگاهی یا آماتوری آنچه او میخواست بگوید را فراچنگ آوریم، دستکم تلاش خواهیم کرد در تئاتر مقدس و آئینی او شرکت جسته و بدون هیچ تاویل و تفسیری صرفاً برخی التزامات آئینی نثر و ایده های مبهم و جادویی او را رعایت کنیم.

## التزام اول: اندام چندظرفیتی

آرتو در انتهای مقاله ی «ورزش عاطفه و احساس» می نویسد: «در اروپا دیگر کسی فریادکشیدن را بلد نیست و به خصوص بازیگران در حال خلسه دیگر قادر به برآوردن فریاد از سینه نیستند. آنها جز سخن گفتن توانایی دیگری ندارند و فراموش کرده اند که بر صحنه ی تئاتر جسمی هم دارند، پس طبیعی ست که استفاده از حنجره ی خود را نیز از یاد برده اند.»<sup>۲</sup>

از نقطه نظر ارگانسیم، می توان گفت تفاوت اساسی میان حیوان و انسان در متافیزیک ارسطویی [و متافیزیک غرب بطور کل] در «دهان» اتفاق می افتد. تفاوت انسان و حیوان نزد ارسطو در توان «سخن گفتن» انسان است. و اتفاقاً نزد وی همین جاست که می توان از «سیاست» صحبت به میان آورد. در واقع در اینجا دهان چیزی نیست جز قلمروزدایی از پوزه ی حیوان. یک قلمروزدایی اساسی: پر کردن دهان فرد با کلمات، به جای غذاها و آواها. و البته می دانیم که در فرایند یادگیری زبان توسط کودک نیز، قلمروی لبهای او بازتعریف می شود: از پستان به کلمات. از خوردن به سخن گفتن. از جیغ کودکانه به کلام عاقلانه. در واقع تا جایی که دهان همچون یک اندام در درون ارگانسیم بدن یا چهره ی انسان عمل کند، می توان مدعی بود که رابطه ای هست میان دهان و لوگوس، وقتی آرتو از فریادزدن سخن می گوید می توان فهمید که او به دنبال خطوط پروازی ست که روی خط دهان قرار می گیرند. دهان به عنوان اندامی چندظرفیتی.

آرتو سعی داشت با نظریه ی تئاتر «شقاوت» نشان دهد که چگونه می توان به جای سخن گفتن و دیالوگ، احساس را با تکیه بر نقطه ای از بدن ابراز کرد. یعنی به جای آنکه فرم را بازنمایانگر یک محتوا قرار دهیم، آن را با امکانات بیانی اش بسنجیم. و به جای تفسیر، دست به تجربه ورزی و آزمایشگری بزنیم. همچون

یک دونده یا پهلوان که در هنگام دویدن بر نقطه ای از جسم خود اتکا می کند. با این تفاوت که نزد بازیگر عملِ دویدن درونی ست و گویی او در درون خود در حال دویدن است.



نمایشنامه ی «نه، من» اثر ساموئل بکت با اجرای شگفت انگیز سال ۱۹۷۳ در تئاتر رویال کورت می تواند نمونه ی بارزی از این مسئله باشد. بازیگر این نمایش نه تنها به لحاظ بصری بل به لحاظ حرکتی نیز منزوی و تک افتاده می شود. ما با یک دهان روبروئیم، که بر روی صحنه در حال حرف زدن است. اما چیزی گفته نمی شود. کلمات رفته رفته به آواهایی تبدیل می شوند که از یک حفره - که دیگر لزوما دهان نیست - به بیرون پرتاب می شوند. این نوعی قلمروزدایی از زبان است. اگر زبان با قلمروزدایی از دهان و زبان و دندان شکل می گیرد - گسست میان گفتن و خوردن/نوشتن و خوردن - و آوهای ملفوظ آن را در «معنا» بازقلمرودهی می کند، در اینجا بکت با منزوی ساختن دهان، خودِ آوا را قلمروزدایی می کند و آوا یا کلام برآمده از این قلمروزدایی، از زبانِ معنایی فراتر می رود. حرکت بر روی خطوط گریز زبان، در طرز بیان و تلفظ بازیگر، ماده ای زنده و بیانگر را آزاد کرده که دیگر ارزش خود را در چیزی نمی یابد مگر در تلفظ واژه و در آهنگ آوا. داستان های کافکا نیز مملو از چنین آواهایی ست. جیرجیر گرگور سامسا، سوت زدن موش، سگهای موسیقی دان. دهان باز در نمایش بکت دیگر اندامی متعین در یک ارگانسیم نیست. اینجا ما

دیگر با بدن و سازمان اندامهایش روبرو نیستیم. بدن ناپدید شده است. بدن از طریق دهان باز از خودش رها می شود و به بیرون ریخته می شود. اینجا دهان دیگر شکل یک اندام را ندارد، بل یک روزنه ی چندظرفیتی است. همچون داستانِ مقعدی که در فیلم **Naked Lunch** وصف می شود. مقعدی که هم می تواند بخورد، هم بریند، و هم حرف بزند.



در هنر، نمونه های بسیاری از تکیه بر نقطه ای از جسم برای فریاد زدن یا قهقهه سر دادن وجود دارد. به نسخه های مختلف «پاپ معصوم دهم» اثر فرانسیس بیکن توجه کنید. دهان باز پاپ از طریق فریادکشیدن تمام فشار بدن را به بیرون می ریزد. گویی فریاد در اینجا عملی است که به میانجی آن کل بدن با تمام فشار جسمانی اش می خواهد از راه دهان رهایی یابد و بگریزد.<sup>۲</sup>



### التزام دوم: اغوا به جای زیبایی

آرتو با تاکید بر این فشارها و هیجانات بدن، از طرفی تئاتر توصیفی و از سوی دیگر تئاتر روان شناختی که به پیچیدگی روانی روابط فردی و انسانی می پرداخت را مردود شمرد، و تئاتری را پیشنهاد کرد که همچون یک آئین جمعی بر عاطفه و احساسی که در بدن بازیگر وجود دارد تاکید می کند. بدین ترتیب، او اصلی را به هنر بازمی گرداند که با تلقی «زیباشناختی» از هنر به کنار نهاده شده بود. اینکه هنر از طریق «ژست» و «حرکت» عمل می کند و نه از طریق معنا یا توصیف (به همین خاطر بود که آرتو سعی می کرد استفاده از نمایشنامه را کنار بگذارد). می دانیم که پیوند متافیزیک و زیبایی شناسی در قرن هجدهم باعث تلقی جدیدی

از هنر شد که به موجب آن، آنچه احساس آدمی را تعیین می کند، زیبایی شناسی، و آنچه عمل آن احساس از برای آن است «امر زیبا» نامیده می شود. یعنی اساساً وضعیتِ «من» یا «انسان»، نحوه ای که او خود را در کنار چیزی می یابد، معیار تعیین این خواهد که «من» چگونه چیزها و هر آنچه را که با آن مواجه می شود درمی یابد. بنابراین زیبایی شناسی عبارت می شود از نظرکردن در حالت احساس آدمی در نسبت اش با امر زیبا. یعنی نظر کردن بر «زیبا» تا آنجا که در پیوند با حالت احساس آدمی ست. آرتو به این معنا انقلابی ست که تعریف هنر را در اوایل سده ی بیستم واژگون می کند. هنر نزد آرتو دیگر «بزه ای» نیست که می تواند توسط سوزنه ای به نحو زیباشناختی تجربه گردد. هنر از حیطة ی «زیبایی» به حیطة ی «اغوا» بازمی گردد. یعنی قرار است به جای تامل، مورد تجربه ی جمعی قرار گیرد، وسوسه کند، و با نیروهای زندگی درآمیزد. آرتو در مقاله هایش تاکید می کند که تتاثر غرب با تکیه بر روایت و توصیف دیگر نمی تواند «حقیقت وجود» مردم را روی صحنه آورد، بل صرفاً می تواند همچون آینه ای آنها را بازنمایی کند. او به دنبال ژست هایی ست که خود «حقیقت وجود» بدن های مردم با تمام فشارها و هیجانات آن باشد، و نه بازنمایی یا روایت آن. پس از استفاده از واژه ی «اندام چندظرفیتی» یا «موقتی» در التزام اول، در اینجا به این خاطر از کلمه ی «ژست» استفاده می کنیم که این کلمه نیز همچون مورد اندام چندظرفیتی، گویای موقتی بودن حالت های جسم و اتخاذ هر کدام بنا بر قواعد آئینی ست. آئین ها به واسطه ی «ژست» انجام می شوند. ژست عبارت از یک «هویت» نیست. کسی که در آئین شرکت دارد یک «من» نیست. یک نقاب و یک ماسک است. نقاب (نقاب حیوان، نقاب گیاه، و الخ) ناتمامی یک صورت است. این نقاب نشانه و نماد چیزی نیست. بل جزئی از اسباب و وسائل آئین است. مراسم قربانی آرتک ها را تصور کنید که پس از قربانی کردن فرد، پوست او را درسته می کنند و فردی دیگر پوست او را می پوشید و شروع به رقص می کرد. این یک ژست است برای ورود به التزامات آئینی. یک تصنع که نیازی نیست به آن «عقیده» داشته باشیم یا این ژست بازنمایان گر حالات روان شناختی شخصیت ما باشد. به تاسی از بودربار می توان گفت، این خصیصه ی یک «نااخلاقیّت آئینی» است. نااخلاقیتی که از طریق ژست، بدون عقیده داشتن بدان، به ادامه ی آئین و تضمین افسونگری با قواعد بی بنیاد می پردازد. موقتی بودن ژست حضور هر گونه عقیده ای به آن یا لزوم هرگونه هویت تام و تمام را منتفی می کند. بنابراین اولین خصیصه ی یک ژست ناتمام بودن آن است. یک ژست چیزی نیست جز تاکتیکی برای ورود به التزامات بازی و از آنجا که هر لحظه ممکن است نیاز به تغییر آن بسته به اقتضائات آئینی پیش آید لزوماً باید موقتی باشد.

افسون گری اصل اساسی آئین است. آئین ها با هدف افسون دیگری (طبیعت/خدا/روح) انجام می گیرد. و آیا سرچشمه ی هنر همین افسون نیست؟ نخستین آثار هنری که در غارهای فرانسه و اسپانیا یافت شده اند را در نظر آورید. مطمئناً آنها به دلیل القای یک تجربه ی حسی یا «زیبایی» بر روی دیوار غارها نقش نبسته اند. چون در این صورت در اعماق یک غار که کسی را دسترسی به آن نیست، ثبت نمی شدند. این غارنگاره ها که نقش حیوانات را نشان می دهند در واقع «دامها» بی بودند که شکار باید در آنها بیافتد، به عبارت دیگر تله هایی بودند که شکار را از پیش گرفته بودند. این ناشی از باور انسان عصر حجر بود که به قانون اغوا باور داشت. با افسونی که در تصویر سراغ داشت، معتقد بود که با کشیدن نقش او خود حیوان را نیز شکار خواهد کرد؛ یا به عبارت بهتر، با افسون تصویر او را پیشاپیش شکار کرده است. بنابراین عمل نقش زدن تصویر جانور و آئین تیراندازی بسوی تصویر او، جنبه ی نمادین و رمزی عملی واقعی که قرار است بعداً اتفاق بیافتد نبود، بل خودش «عملی واقعی» بود که جادو را امکان پذیر می کرد.

### التزام سوم: پهلوانی

تاکید آر تو بر آئین های جمعی تاثیرات ژرفی بر تئاتر قرن بیستم گذاشت. تاثیراتی که هرکدام از دیگری متفاوت اند. مایر هولدر روسی سعی کرد با تئاتر «بیومکانیک» اش احساسات شخصیتها را به جای دیالوگ از طریق آکروبات بدن ها نشان دهد، برتولت برشت سعی کرد با مشارکت دادن تماشاگر تئاتر را به تجربه ای جمعی تبدیل کند، و یرژی گرتوفسکی هم به تئاتر چونان سیر و سفری جمعی نگریست که می تواند در هر لحظه از حرکت جمعی (مثلاً کوهنوردی) تجربه ای خرد از زندگی را به شرکت کنندگان ببخشد. اما یک نکته در آر تو هست که همچنان او را متفاوت از کسانی نگاه می دارد که به نوعی پیرو او محسوب می شوند. و آن اینکه آر تو نیروی پهلوانی یا ورزشی بازیگر را در «قلب و احساس» او نهفته می داند. این تعبیر آر تو بسیار مبهم و رمزآمیز است، و جز در قالب مثالهایی عملی نمی توان نحوه ی اجرای آن را توضیح داد. (شاید خود او هم تنها در لحظاتی کوچک موفق به اجرای آن شد). در واقع حرکت در هنر او حرکتی درونی هم هست. همچون ورزشی در تختخواب آنگونه که هانری میشو سروده است.<sup>۴</sup> آر تو می خواهد نیروهای درونی ای را

رویت پذیر کند که در وهله ی اول رویت ناپذیرند. نه اینکه فقط جسم را معلق در هوا یا در میان جمعیت نشان دهد. همین نیروهای رویت ناپذیر هستند که فرد را به فریاد وامی دارند. فن فریاد زدن عبارت می شود از نوعی «پهلوانی» که می تواند این نیروهای رویت ناپذیر را از طریق فریاد رویت پذیر کند. در درجه ی اول این نیروهای رویت ناپذیر هستند که موجب تاثیراتی در بدن بازیگر می شوند. اینجا آرتو فوق العاده به نیچه نزدیک است. او وقتی می گوید «شناخت مواضع عاطفی بدن به منزله ی پیوستن به زنجیره های جادویی ست»، کشف و شناخت موضعی که در آن نیرو بر بدن اعمال می شود و از آن عبور می کند را به عنوان هدفی برای هنر تعریف می کند. دلوز در کتاب «فرانسیس بیکن: منطق احساس» نقاشی های بیکن را بر حسب همین وظیفه (یعنی رویت پذیرکردن نیروهای رویت ناپذیر) مورد بررسی قرار می دهد:

«هیجان فوق العاده این کله ها نه از جنبش و حرکتی که مجموعه بازسازی اش کرده باشد، بلکه از نیروهای فشار، گشادگی، انقباض، فشردگی و کشیدگی ای ناشی می شود که بر روی کل بی حرکت اعمال می شوند. آنها همچون نیروهای کیهان هستند که با مسافری که بی حرکت در سفینه خود مابین کهکشان ها در سفر است برخورد می کنند. درست مثل این است که نیروهای رویت ناپذیر از زوایای مختلف با کله برخورد کرده باشند. قسمت های زدوده و سترده چهره [در کار بیکن] اکنون معنای تازه ای به خود می گیرند، چون ناحیه ای را مشخص می کنند که نیرو در فرآیند اصابت کردن به آن است.»<sup>۵</sup>

بدن در جریان این فشردگی، انقباض، و فشار، یک پهلوانی توام با فریاد را تجربه می کند. یا یک پهلوانی توام با گوز که تمام فشار بدن را از طریق مقعد بیرون می ریزد (آنچنان که در اجرای «پایان حکم خداوند» گفته می شود). بدن در جریان این پهلوانی ناپدید می شود همانطور که در «نه، من» می بینیم و یا در آکروبات کاوشگران داستان «گم گشتگان» اثر بکت که برای نیل به نقطه ی فرار استوانه، به بندبازی و ورزشکاری روی نردبان ها مشغول اند.<sup>۶</sup>

نیچه در «فراسوی نیک و بد» با ردّ سنت یزدان شناختی که بدن انسان را بر حسب قدرت صیانت از نفس تعریف می کند پا را فراتر گذاشته و بدن انسان را بر حسب غریزه ی خودویرانگری یا غلبه بر خود تعریف می



کند. بدن محل تلاقی نیروهاست یا به عبارتی بدن خود منشا «اراده معطوف به قدرت» است. دلوز وقتی این اصطلاح نیچه را احیاء کرد با مفهومی از واقعیت به عنوان کیفیتهای نیروها آغاز نمود. این نیروها قابلیت‌های بالقوه ای برای تاثیر گذاشتن بر یا تاثیر پذیرفتن از نیروهای ماهیتا مجزا دارند. بنابراین اراده ی معطوف به قدرت را باید به عنوان اصل درونی نسبت نیروها فهمید. این نیروها بر حسب منطق اتفاق با یکدیگر مواجه می شوند و اراده به قدرت خصیصه و نتیجه ی این نسبت نیروها را تعیین می کند. حال وقتی آر تو می گوید «هر احساس و هیجانی ریشه در بدن دارد» این گفته اش در پیوند است با تعریف تازه ای از فریاد که سعی دارد به بازیگران بیاموزد. این فریاد تمام بدن را به دهان تبدیل می کند. در حالی که نزد کشتی گیر و پهلوان جسمانی نفس بر جسم متکی ست، نزد بازیگر آر تو جسم به نفس تکیه می کند. و بدین طریق به میانجی این نفس بازیگر تئاتر «نه، من» از لبخند تا جیغ را می پیماید. این جیغ نفس و این فریاد جسمانی مستلزم نوعی پهلوانی و ورزیدگی نیروهای درون است. مبارزه ای درونی که طی آن سگ پژوهشگر کافکا روزه می گیرد (پژوهش های یک سگ) و «هنرمند گرسنگی» دست از غذا می کشد. این نوعی ریاضت نیست. بل قلمروزدایی از آواهای معنادار زبان و دهان است که طی آن «علم غذا» از طریق نخوردن بدست می آید و علم آوا و موسیقی از طریق سکوت.

### حواشی:

آیا می توان گفت که در سیاست نیز مسئله بر سر این است که «مردم با دهان خود چه می کنند؟» آیا صرفاً همه ای از سرِ غریزه و لذت و الم تولید می کنند یا آنچه از دهان خود صادر می کنند مباحثه ای سیاسی در پولیس است؟ حاکمان منطقه سعی می کنند بگویند صدایی که از دهان آنان شنیده می شود صدای مُشتی خس و خاشاک، معتاد، سوسک، میکروب و غیره است. مردمی که سخن گفتن آنها همه مه فرض می شود، مردمی که در عرصه ی لوگوس قرار ندارند، جز بدن هایشان چیزی برای از دست دادن نخواهند داشت. بدن اولین رکن اجرای سیاست حاکمان است. بدن هایی که به منظور استخراج حداکثر نیرو و کار، در زمان و

مکان توزیع می شوند. بدین شیوه بدن به یک ارگانسیم تبدیل می شود و این می تواند آن چیزی باشد که آرتو «حکم خداوند» می نامد. با دهان حرف می زنیم، با گوش می شنویم، با دست کار می کنیم، و با پا از همان راه همیشگی می آئیم و می رویم. اما می توان از این تحقیر، از این انقباض فریادی ساخت، با دست فریاد زد، با پا جیغ کشید، تمام فشار بدن را به یک «آلودگی صوتی» تبدیل کرد، و از دهان خطی برای پرواز یا خروج ساخت. آرتو را اگر انقلابی می دانیم، به دلیل قدرتی ست که برای رهایی بدن های «دزدیده شده» ی ما قائل است. در زمانه ای که نظم مسلط رسانه ای با شروع هر حرکت مردمی سعی در «تفسیر» آن دارد، در زمانه ای که سعی می شود از هر سیاست مردمی یک ارگانسیم، یک حزب یا یک پدر ساخته شود، مردم تنها می توانند حرامزاده باشند. فریادی که روی خط دهان اجرا می شود.

و در نهایت این فریاد چیزی جز لبخند نخواهد بود. لبخندی غریب که جهانی را دربرمی گیرد.

<sup>۱</sup> نامه هایی در مورد زبان تئاتر، نامه ی سوم، در کتاب «تئاتر و همزادش»، ترجمه ی نسرین خطاط، نشر قطره، ۱۳۸۳، ص ۱۶۴

<sup>۲</sup> همان، ص ۱۹۱

<sup>۳</sup> ژیل دلوز در کتاب «فرانسیس بیکن: منطق احساس» به خوبی این مسئله را تشریح می کند.

<sup>۴</sup> نگاه کنید به: ساحت جوانی / هانری میشو / ترجمه ی بیژن الهی

<sup>۵</sup> ژیل دلوز، فرانسیس بیکن: منطق احساس، ترجمه بابک سلیمی زاده، نشر روزبهان، فصل ۸

<sup>۶</sup> نگاه کنید به: ساموئل بکت، گم گشتگان، ترجمه ی سیامک بهرام پرور، نشر رخداد نو، ۱۳۸۹

