فشارهای خورشید: بیانیه‌ای علیه مخدر الکتریکی

الن اس. وایس

حالت عصب، حالت ذهن، حالت جهان. دقایقی هست که جهان عینا به جمجمه‌ای مرتعش با شوک الکتریکی می‌ماند. ــ آنتونن آرتو، نامه‌هایی به جنیکا آتاناسیو

«کبد فیلتر ضمیر ناآگاه است درحالی‌که طحال ضامن فیزیکی امر نامتناهی‌ست.»[1] گوشت هرگز اینقدر عذاب ندیده بود، جانی هرگز اینقدر افسون نشده بود، و صدایی هرگز چنین در معرض تهدید نبود. کبد و طحال آرتو ــ که در اوایل حیاتش معتاد به مخدر شده بود ــ هر دو از مخدر پارادایز اشباع شده بودند، بسیار بیشتر از جانش که مفتون بودلر بود. ضمیر ناآگاهش از شکل افتاده بود، بی‌نهایت به هم فشرده شده بود، اعصابش ساییده شده بود. «تصور کنید که اکنون گذار این اراده را از نظر فیزیکی احساس می‌کنم، تصور کنید که این گذار اراده با یک شوک الکتریکی ناگهانی و غیرمنتظره، یک شوک الکتریکی پیوسته، مرا می‌لرزاند» (۱:۴۳). تنها با غلبه بر تفاوت بین نیرو و فرم، با خود گسست در بنیان متافیزیک، ذات زندگی می‌تواند به دست آید؛ آن «هسته‌ی شکننده و نوسان‌کننده که فرم‌ها دست‌نخورده گذاشته‌اند» (۴:۱۸). اینجا اسطوره‌ی نیرو می‌تواند بعدی قرن بیست‌ویکمی به خود بگیرد: دینام و باکره بر سر تماس با سیستم عصبی ــ که برسازنده‌ی جان است ــ با هم رقابت می‌کنند.

جان چیزی از آن بدن است؛ خدا تجلی ترشحات ارگانیک است؛ بازتاب‌پذیری نحویْ گفتار را به خاستگاه‌های جسمانی‌اش بازمی‌گرداند؛ اندیشه با اراده‌ای بیگانه، با «الکتریسیته‌ی ناگهانی و پیش‌بینی‌ناپذیر»، تا هسته‌اش به لرزه در می‌آید (۱:۴۳). تیاتر، تیاتر شقاوت، یا مغز استخوان را لمس می‌کند یا هرگز وجود ندارد. تیاتر به منزله‌ی جراحی (۲:۲۲). تیاتر یکجور بیرون‌راندن روح مزاحم است، نوعی احظار انرژی... باید روانشناسی فردی را کنار گذارَد، وارد شورهای انبوه شود، به شروط روح جمعی قدم بگذارد، طول‌موج‌های جمعی را به چنگ آورد» (۵:۱۵۳). تیاتر به منزله‌ی تشنج. در واقع، افیون‌های مادام‌العمر (و وارون‌سازی داروشناختی و اخلاقی‌شان، درمان‌های بیسموتی) به‌دشواری برای یک هومیوپاتی قطعی کفایت می‌کردند، جادویی شفابخش ضروری بود. شاید تیاتر به ژرفاهای بیشتری دست می‌یابد، «همچون حمامی از الکتریسیته‌ی روانی که عقل متناوبا در آن غرقه می‌شود» (۴:۳۲۱).

وسوسه‌ی ایده‌ی مکزیک، مکزیکی باروک، زمین آتشفشانی، خون سرخپوستی، واقعیت‌های جادویی، بصیرت‌های وهم‌انگیز، فرهنگ آتش، و فرهنگ خورشید به سرش افتاد. یک فرهنگ خورشیدی باستانی که بر چیرگی مرگ بر پا شده بود، جایی‌که نابودی پیش‌شرط نوزایی و استحاله است (۸:۲۶۹). همه‌چیز پیشاپیش کاهنانه، پیشاپیش شقاوت‌بار. چنین است فرهنگ سرخپوستی دیرین که ارگانیزم‌ها را می‌سوزاند، خون‌ها را به جوش می‌آورد، اعصاب را شستشو می‌دهد: آرتو می‌نویسد،

1. All Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. 9 (Paris: Gallimard, 1956present), p. 37; all subsequent citations appear parenthetically in the text.

«تمدن مکزیک بر کابوسی از اندام‌ها جریان دارد» (۸:۱۵۹)، او «برزخ کابوسی استخوان‌ها و عضله‌ها» را منعکس می‌کند که وجود خود وی را در *قطعات دفتر یادداشت روزانه از جهنم* (۱۹۲۶) مشخص می‌کند. مکزیک آرتو، حتی پیش از عزیمتش، با کلیشه‌های فانتاسم‌هایش به راه افتاده بود؛ فانتاسم‌هایی که پاره‌ای وجدآمیز، پاره‌ای آسیب‌شناختی، و پاره‌ای خیالی بودند. این مکزیک درونی نوعی اشراق یا انگیختگی عصبی حاصلخیز بود که به‌طرز عجیبی به تیاتر ناممکن شقاوت نزد وی شباهت داشت. در سرزمین تاراهومارا (اقلیم بومیان شمال‌غرب مکزیک) بود که آرتو سناریویی همخوان با امیالش را کشف کرد یا به آن شهود یافت: مناسک توتوگاری. آرتو آخرین افیون‌هایش را برای رسیدن به این سرزمین دور انداخته بود، و در نتیجه برای اولین بار طی هفده سال بدون هرگونه مخدریْ جنگل نشانه‌ها را افسون‌شده درنوردید. کوهستان‌ها به‌صورت فیگورهای وهمی مردمانی آشکار شدند که خدایان شکنجه‌شان کرده‌اند؛ در میان‌شان، طبیعت، بوالهوسانه تصویر مردی برهنه را آشکار کرد که به صخره‌ها میخکوب و زیر آفتاب ناپایدار شکنجه شده؛ آرتو در جلجتا مصلوب شد (۹:۲۱۹)، آرتو بر چوبه‌ی مرگ سوخت (۹:۶۲). در کناره‌ی هر جاده درختی مشتعل به شکل یک صلیب یا در هیئت موجوداتی عجیب جوانه زد؛ نشانه‌های اینکه او داشت به هدفش می‌رسید (۴۷–۴۴ :۹).

آرتو بنا به عادت نامش را بر آثارش نگاشت: در *تیاتر و همزادش*، قایقی که طاعون را با خود به مارسی می‌برد «آنتونن‌ـمقدس بزرگ» نام گرفت (۴:۲۰)؛ در *ملازمان و درخواست‌ها*، نامگذاری ازهم‌جداشده است: «آر‌ـتو، که همیشه می‌خواست تخصیص نیرویی تیره‌وتار را ببیند، ولی نیروی یک فرد را هرگز» (۱۴:۱۴۷). زندگی‌نامه‌ی خودنوشته‌ی آرتو شرحی‌ست درباره‌ی جابه‌جاسازی‌های امر شخصی به امر مقدس از رهگذر زمان و مکان: خدا به عذاب‌های پارانوئید و بلایای روانی استحاله می‌یابد، آنجاکه خدا و شیطان یکی‌اند، آنجاکه توتوگاری با مسیح قاطی می‌شود (۹:۱۰۳)؛ و میل نهاییْ اجتناب ضمیر ناآگاه از خدایی‌ست که به‌طور دائمی و خودشیدایانه عذابش می‌دهد.

مردمان تاراهومارا. توتوگاری. سیگوری. آیا این نام‌ها برای آرتو، از غریبه‌گفتاری‌ای که سال‌های جنون و واپسین نوشته‌هایش را شدت بخشیده بودند، مایه‌ی کمتری دارند؟

o dedi
a dada orzoura
o dou zoura
a dada skizi
o kaya
o kaya pontoura
o ponoura
a pena
poni (۱۲:۱۳)

آرتو در *تیاتر و همزادش* تاکید دارد که تیاتر شقاوت باید همچون جادویی شفابخش عمل کند، آنجاکه زبان به‌صورت طلسم/افسون بروز می‌یابد (۴:۵۶). او در مکزیک یکی از واپسین مکان‌ها بر روی زمین را دیده بود که رقص پیوت شفابخش هنوز در آن وجود داشت، جشنی که بدنش را رها می‌کند و بر چشم‌انداز درونی‌اش پرتو می‌افکند. آرتو در راه رسیدن به سرزمین تاراهومارایی‌ان بیست

وهشت روز مشقت‌بار و سفری وهم‌آلود را تجربه کرد، سمپتوم‌های ترک مخدر، آشفتگی روانی، انتظارات گسترده؛ او به «کپه‌ای از اندام‌ها» تقلیل یافته بود که «فقیرانه کنار هم جمع شده بودند» (۹:۵۰).

مسیر آرتو وی را به یک دهکده‌ی تاراهومارا رساند که تحت سلطه‌ی فالوس تزیین‌شده‌ی عظیمی بود (۹:۱۲۵) که می‌توانست باعث شود او حکایت خودش درباره‌ی آن خدای خورشیدی دیگر، هلیوگابالوس، و نیز حکایتش درباره‌ی آن فالوس سنگی ده تُنی غول‌آسا را که پیش از این رژه‌ی پیروزمندانه‌ی امپراطور به رم اتفاق افتاد، به یاد آورد. خورشید عام‌ترین تجلی انرژی، عام‌ترین تجلی نیرو در برابر فرم، نشانه‌ای از ابدیت، و نشانه‌ای از خداست. آرتو در *هلیوگابالوس* درباره‌ی این امپراطور–خدا در مقام «پسر چکادها، آنتونن کاذب، آشوربانیپال، و سرانجام هلیوگابالوس» می‌نویسد، یعنی در هیأت «نامی که به نظر اختصار نحوی خجسته‌ای از بالاترین نامگذاری‌های خورشید باشد» (۷:۱۴). آنتونن آرتو نامش را در الاهیات خورشیدی ثبت می‌کند، آن‌هم با تجلیل از آنتونن کاذب در مقام خورشید–خدا که همان اصل آنارشی‌ست، رایحه‌ی خود آشوب، رایحه‌ای که در بدن رسوخ می‌کند و اعصاب را به تحریک وامی‌دارد. «عضو نعوظ‌پذیر همان خورشید است، مخروط تولیدمثل بر زمین، همان‌طور که هلیوگابالوس، خورشید زمین، مخروط تولیدمثل در آسمان‌هاست» (۷:۸۱). *هلیوگابالوس* آغاز می‌شود: «درست وقتی گردش شدید خون و مدفوع دور و بر جسد هلیوگابالوس، جسد بدون گوارش، وجود داشت، حنجره‌اش به‌دست محافظش در توالت‌های عمومی کاخش بریده شد چنان‌که در اطراف زیراندازش جریان شدید اسپرم بود» (۷:۱۳). این پرداخت مدفوع‌شناختی شخصیت بعدتر در *تاراهومارایان* بازتاب می‌یابد، آنجا که ساحری که از سیگوری سخن می‌گوید توضیح می‌دهد که قلمرو پیدایش‌ها خود را به‌منزله‌ی «نقاب وقیح آن کسی که میان گه و اسپرم پوزخند می‌زند رو می‌کند» (۹:۳۱).

آرتو سرانجام در آئین سیگوری، در آئین توتوگوری، شرکت کرد که کاهنان خورشید هدایتش می‌کردند و نقش جلوه‌های کلام خدا را داشتند. (این کاتولیسیسم فرومایه‌ی ارتدادآمیز در هر دو التقاط‌گرایی تاراهومارا–کاتولیک و شقاق‌گرایی درونی فانتاسم‌های آرتو وجود داشت.) سیگوری به‌راستی همان پیوت نیست، بلکه در عوض، خود خداست که وارد اعصاب آدمی می‌شود؛ سیگوری نامتناهی‌ست (۹:۲۴). عمل درمانی این مداوا به تاراج تام‌وتمام ارگانیزم خود ما بستگی دارد؛ سیگوری همان بشر است که خدا از خودش تراوش می‌کند (۹:۲۷). این هومیوپاتی متافیزیکی زیان‌بار به‌دست آرتو در بوطیقای ضدفرهنگی والایش‌زدایی می‌شود (۸:۲۶۷).

رقص آئینی بر زمین مقدس اتفاق می‌افتد: توده‌ای هیزم، محاط با دایره، بر زمین قرار گرفته است؛ دایره‌ای که ده صلیب با ارتفاع‌های نابرابر بر آن قرار دارند، و هر صلیب حامل آینه‌ای‌ست. با غروب خورشید ساحره‌ها وارد دایره می‌شوند و به حالتی تسخیرشده چنان‌که گویی صرع گرفته باشند می‌رقصند، ورد می‌خوانند، چرخ می‌زنند، چنان‌که سرهایشان با آینه‌ها از فرم می‌آفتد، در شعله‌های توده‌ی هیزم آماس می‌کند و نابود می‌شود (۹:۶۰)، همان‌طور که در *تیاتر و همزادش*، آنجاکه بازیگران در مقابله با شیفتگی زیباشناختی نسبت به فرم‌ها باید «قربانیانی» بشوند که «بر چوبه‌ی زنده‌سوزی می‌سوزند، و از طریق شعله‌ها علامت می‌دهند» (۴:۱۸). اما حقیقت آئین با فرم‌های خارجی بیان نمی‌شود؛ بلکه در عوض، استحاله‌ای درونی، که با اثرات روان‌دارویی پیوت همراه می‌شود، آگاهی را

تغییر می‌دهد، امر حیرت‌آور، امر شگرف را به کار می‌اندازد، و بصیرت‌هایی درباره‌ی خدا تولید می‌کند. «آنچه از طحال من یا از کَبدم بیرون زد، شکل نامه‌های الفبایی بسیار باستانی و رازآمیز را داشت که با دهانی عظیم جویده می‌شد، با این‌حال به‌طرز دهشتناکی خفه شد، مغرور، *نامفهوم/ناخوانا*، رشک‌ورز رویت‌ناپذیری‌اش» (۳۲–۳۳: ۹). وردخوانی‌ها/طلسم‌های تاراهوماراها و غریبه‌گفتاری جنون آرتو سر بر آورد و وجود عینی یافت.

Rai da kanka da kum
A kum da na kum vonoh (۹:۱۱۷)

اما این بینش با بینش دیگری پی گرفته شد که در آن طحال به یک فضای خالی وسیع استحاله یافته بود، یک خلاء اقیانوسی که بر ساحلش ریشه‌ای به گل نشسته بود که آتش از آن جوانه می‌زد. این ریشه همان ریشه‌ی گیاه پیوت بود، ریشه‌ی سیگوری، که با خود (self) و جهان یکی شده بود. ضمیر ناآگاه یک زبان است؛ کیهان نیستی‌ست. همچنان‌که چیزها به وضعیت بهنجار بازمی‌گشتند، آرتو نمی‌دانست آیا این خود او بود که از هوش رفته بود، یا جهان بود که رنگ باخته بود. بااین‌همه، او روح توتوگوری را دیده بود.

تأملات مکتوب او درباره‌ی این بینش‌ها به‌نحوی پیش‌آگاهانه با پذیرش ادراک‌ها و حسانیت‌های کاذب و طاقت‌فرسای دیگری به انتها می‌رسد که وی از آنها رنج می‌بُرد، درحالی‌که در تابستان ۱۹۴۳، همان سالی که این فصل از *تاراهوماراییان* نوشته شد، در بیمارستان روانپزشکی رودز محبوس بود. آنها از قبل درباره‌ی درمان با شوک الکتریکی صحبت کرده بودند، که آرتو در برابرش استقامت کرد. او خودش را در محاصره‌ی اهریمنان دید، درحالی‌که سعی داشت آنها را با ساختن علامت صلیب یا با وردخوانی‌های نوشته‌شده یا آهنگین از خود دور کند. «از هر صخره‌ی در دسترس کاغذ یا از کتاب‌هایی که در اختیار داشتم نوشتم، از افسون‌هایی که خواه از منظر ادبی، خواه از منظر جادویی ارزش کمی داشتند، زیرا چیزهایی که در این حالت نوشته شده‌اند دیگر چیزی جز بقایا نیستند، از فرم‌افتادگی یا حتی بدلی از نورهای ارجمند زندگی» (۳۵–۳۶ :۹). او در نامه‌ای از رودز به سال ۱۹۴۵ با تاکید بر اینکه شعر *Jabberwocky* اثر لوئیس کارول، در واقع سرقت ادبی از یکی از آثار بلند ازدست‌رفته‌اش به نام *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi* بود، نمونه‌ی ذیل را درباره‌ی اینکه چطور ترجمه‌ای از نمونه‌ی قبلی باید کار شود به ناشر ارائه داد:

Ratara ratara ratara
atara tatara rana
otara otara katara
otara ratara kana
ortura ortura konara
kokona kokona koma
kurbura kurbura kurbura
kurbuta kurbata keyna
pesti anti pestantum putara
pest anti pestantum putra (۹: ۱۸۸)

لعنت به طاعون خبیث، لعنت به اغماءهایی که پزشکی بر سرمان آورد، لعنت به بدن نکبتی شوکه‌شده‌اش. مانند آنچه در مناسک سیگوری می‌بینیم، شیدایی دینی نیز خودش را در هیئت یک پیکار متجلی می‌کند؛ کشمکشی که حالا با هذیان‌های پارانوئیدی بزرگ‌نمایی می‌شود که ـــ تا اندازه‌ای ـــ به مایه‌ی رنج او در دستان پزشکانش بدل شده بود.

در پی‌نوشتی به ما گفته می‌شود که او «آئین پیوت» را در حالتی از نوکیشی دینی نوشت، بعد از آنکه ۱۵۰ تا ۲۰۰ نان‌پاره‌ی متبرک را بلعید. این مصرف بیش‌ازاندازه‌ی قوت مجلس شکرگزاری نوعی هذیان مسیحاشناسانه بود که اکنون به‌اختصار با الاهیات تاراهومارا درهم‌آمیخته شد. با این‌حال، گویا آرتو سرانجام پیکارش علیه خدا در رودز را با پیروزی پشت سر گذاشت: دشنام‌های توفنده‌اش علیه این مشقت تعمید از گسست وی از خدا و مقربانش خبر می‌دهد: مقربان فرشته‌وار، اهریمنی، و کشیشانه. او همچنین در پی‌نوشتش به ما اعلام می‌کند که «از حیث اروتیک چیزی هرزه‌نگارانه‌تر از مسیح، این عینیت‌یابی جنسی فرومایه‌ی همه‌ی معماهای روانی کاذب، وجود ندارد»، و نتیجه می‌گیرد که «پست‌ترین اَعمال جادویی خودارضاگرایانه‌اش در آزادی از زندان الکترونیکی دست دارند» (۹:۴۰).

لادنوم (محلول شراب و تریاک)، بیسموت، پیوت، نان‌پاره‌های عشای ربانی: در رودز مخدر جدیدی مورد استفاده قرار گرفته بود ــ مخدر الکتریکی. درمان با شوک الکتریکی، که جریان ۲۰۰ وُلت بین ۵ تا ۲۵۰ میلی‌آمپر را برای یک‌دهم تا یک‌دوم ثانیه از بدن عبور می‌دهد، به حمله‌های شدید صرع‌وار و اغمای متعاقبش راه می‌برد که اغلب موجب ازدست‌رفتن خاطره‌ی خود شوک می‌شود. چنین روالی در ۱۹۳۸ به فکر هوگو کارلتی رسید بعد از آنکه از کشتارگاه‌های رم بازدید کرد، جایی‌که حیوانات پیش از سلاخی در حالتی از شوک قرار داده می‌شدند. آرتو از این درمان مترقی که باعث زخم‌هایی هم واقعی و هم نمادین شد رنج کشید، درمانی که در چیزی ریشه داشت که آرتو درمقام «مرگ مصنوعی» با آن سر ستیز داشت (۱۲:۶۰). همان‌طور که آرتو در «بیگانگی و جادوی سیاه» (که در جولای ۱۹۴۶، درست بعد از خلاصی‌اش از رودز، از رادیو فرانسه پخش شد) پرخاش می‌کند، بیمارستان‌های روانپزشکی نهان‌گاه‌های جادوی سیاه‌اند، جادویی مبتنی بر فنون درمانی مدرن همچون شوک انسولین و شوک الکتریکی، که آرتو نام‌شان را به باردو (bardo) تغییر می‌دهد.

«باردو گرفتگی‌های دردناک احتضار است که خود (self) را به چاله‌ای آکنده از گل‌ولای فرو می‌کاهد» (۱۲:۵۸). بنا به توضیح او، این «درون‌نگری الکتریکی» به «تف‌کردن ساقه‌ی گیاه» (*le crachat de la râpe*)، بخشی از آئین‌های تاراهومارا، می‌ماند. همچون آئین سیگوری، پیامدهای الاهیاتی در کار است: شوک الکتریکی «آرتو را می‌کشد و باعث بازگشت خدا می‌شود» (۲۰:۵۳). پس به‌جاست که «آئین پیوت» با بحثی درباره‌ی شوک الکتریکی به پایان می‌رسد و واپسین آثار وی به نحوی معکوس مکزیک را فرامی‌خوانند. «بیگانگی و جادوی سیاه» نتیجه می‌گیرد:

farfadi
ta azor
tau ela
auela
a

tara
ila (۱۲:۶۰)

این نتیجه‌گیری با پی‌نوشتی دنبال می‌شود که تنها یک ماه پیش از مرگش نوشته شده است، و به این موضوع اشاره دارد که صفحه‌ای خالی باید بین این متن و همه‌ی به‌خودپیچیدن‌های ناشی از باردو، که در برزخ شوک الکتریکی ظهور می‌کنند، قرار بگیرد. سنخ‌شناسی ویژه‌ای را باید در این برزخ [در مقام وسیله‌ی تطهیر]، در این سرزمین مرزی جان‌های گمشده، به کار گرفت تا اثرات کلامی/شفاهی مشخصی، خصوصاً برای «خدای اَبَزه (خوار، پست)»، به اوج خود برسند (۱۲:۶۱).

یکی از متن‌هایی که بخشی از برنامه‌ی رادیوفونی آرتو، *خلاص‌شدن از داوری خدا*(۱۹۴۸)، بوده چنین عنوانی داشت: «تیاتر شقاوت». این قسمت، با عظیم‌ترین اَبَزه‌سازی/خوارداشت/پست‌کردن مدفوع‌شناسانه‌ی خدا آغاز می‌شود: «از حیث شناعت، آیا چیزی مدفوعی‌تر از تاریخ خدا و تاریخ هستی‌اش، شیطان، می‌شناسید» (۱۳:۱۰۷). قبل‌تر در همین اثر، در پاره‌ای با عنوان «در جستجوی مدفوعی‌بودن»، آرتو اصرار دارد که بشر خونش را به خاطر میل به گه قربانی کرده است:

o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco (۱۳:۸۴)

در بخش دیگری از این اثر، «توتوگوری: آئین خورشید سیاه»، آمیزه‌باوری مسیحایی‌ـتاراهومارایی در میل به خلاص‌شدن از داوری خدا وارونه و فسخ می‌شود. آرتو با بازنگاری آئین سیگوری بانگ می‌زند: «لحن عمده‌ی این آئین به معنای دقیق کلمه *برانداختن صلیب* است» (۱۳:۷۹). این اولین نسخه‌ی «توتوگوری» آرتو، با نسخه‌ی کامل‌شده‌ی دوم، دو هفته پیش از مرگش پی گرفته شد. اینطور شروع می‌شود: «*توتوگوری*، که در پیشگاه شکوه و درخشش ظاهری خورشید آفریده شده، یک آئین سیاه است. آئین شب تیره و آئین مرگ *ابدی* خورشید. نه، خورشید دیگر هرگز بازنخواهد گشت» (۹:۷۰). این متن آخرالزمانی بازگشتی به مکزیک بود، فرافکنی فانتاسمی اکنون و همیشه‌ی یک ستیز درونی. در «تیاتر شقاوت»، استعاره‌ی پیش‌بَرنده دیگر خورشید نیست: «بدن انسان یک باطری الکتریکی‌ست که تخلیه‌اش اخته و سرکوب شده، که ظرفیت‌ها و تاکیدهایش به سوی حیات جنسی هدایت شده، درحالی‌که این بدن در واقع آفریده شده تا دقیقاً به‌وسیله‌ی جابه‌جایی‌های ولتایی‌اش، با همه‌ی ذخایر پخش‌وپلای خلاء نامتناهی‌اش، فراگرفته شود» (۱۳:۱۰۸).

خلاص‌شدن از داوری خدا واپسین اثر مهم آرتو می‌بود اگر پخش آن به خاطر ماهیت کفرآمیز و رسواکننده‌اش در لحظه‌ی آخر ممنوع نمی‌شد. آرتو (که ظاهراً پیش از این‌ها در زندگی‌اش نمایش *فانتوما* را در رادیو اجرا کرده بود) واپسین اثرش را بر سر قابلیت‌های مخابره‌ی رسانه‌ی مدرن به مخاطره انداخت. رادیو، همچون طاعون، مستقیماً به سیستم عصبی سوسیوس حمله می‌کند. شاید او هم عبث‌بودن یا دست‌کم دست‌وپاگیربودن هزاران هزار صفحه روزنوشت‌هایی را که در رودز و پاریس نوشته بود دریافت؛ شاید فکر کرد ذات این نوشته‌ها بتواند درون یک صفحه‌ی واحد [ضبط صدا] فشرده

و متراکم شود، تا آن‌وقت بتواند به‌دلخواه بازپخش شود، حتی در موقع خوابیدن، طوری‌که هذیان‌هایش ـــ که به سردی آپولونی متبلور رویاها استحاله یافته‌اند ـــ از نو وارد آگاهی شوند.

با این‌حال، مخاطرات روانی درونی هم وجود داشتند. در ضبط صدا، ریتم‌های ارگانیک بدن مادیت می‌یابند [تن‌دار می‌شوند]، و سرانجام با بازتولید الکترومکانیکی نابود می‌شوند، تا فقط از طریق ابزار مصنوعی برگردانده شوند. از این‌رو، ضبط اصوات نوعی دزدی و استحاله‌ی صدا را پدید آورد، نوعی بیگانگی خود (self) در شکاف ذهن/بدن، همراه با مقداری تشویش متعاقبش. در چنین شکافی، مادیت‌بخشی متافیزیک دکارتی مسأله است یا تجلی روان‌آسیب‌شناسی؟ آن‌طور که دکارت تاکید داشت، ذهن ـــ از راه غده‌ی صنوبری ـــ هرگز به‌طور خالص به بدن پیوند نخورده است؛ اندیشه اکنون محل غوغا/جنجال (به معنای دقیق کلمه، منزلگاه تمام شیاطین) است.

تیمارستان روانپزشکی می‌تواند یک سیستم بازنمایانه‌ی تیاتری، سیستمی خصوصاً بسته، پنداشته شود، مسدود درست به اندازه‌ی روان‌پریش‌هایی که در حصارهایش پرورانده می‌شوند. بدین‌ترتیب، تیمارستانْ پروتز (اندام‌مصنوعی) آن صحنه‌ی دیگر یا همان ضمیر ناآگاه است که از نظرگاه عموم همواره سرکوب شده است. یک استودیوی ضبط را با تیمارستان قیاس کنید. درحالی‌که رادیو برنامه پخش می‌کند و از این‌رو صدا را بیرونی می‌سازد، تیمارستان صدا را درونی می‌کند، باعث نوعی اصابت، یا یک‌جور تعرض صدا درون بدن، درون آگاهی، درون ضمیر ناآگاه می‌شود. در درمان شوک الکتریکی، سوژه به سیم بسته می‌شود؛ در هنر رادیوفونی، سوژه بی‌سیم (wireless) است، دینام به‌جای باکره، الکتریسیته به‌جای خورشید، و شیزوفونی به جای شیزوفرنی می‌نشیند، طوری‌که ماشین‌های پارانویا برای واردآوردن شوک به دیگران، به شنوندگان، به‌طور بالقوه به سوی خارج روانه می‌شوند. تلفن، سینما، رادیو، تلویزیون: ارتباط موازی و سیستم‌های بازنمایانه درمقام ابزار پروتزی [اندام‌مصنوعی‌وار] بدیل وجود دارند، طعمه‌ها، و زندان‌هایی برای ترس‌ها و شورهای ما.

متناقض‌نما و تراژدی *خلاص‌شدن داوری خدا* را در اینجا می‌بینیم: این برنامه‌ی پخش‌نشده، این بازنمایی ضدبازنمایانه، این خودانگیختگی تثبیت‌شده، سرکوب شد و بنا به اقتضائات سیاسی، تاریخی، و فنی هنر رادیوفونی تغییرشکل یافت. آیا آرتو در نهایت از داوری خدا خلاص شد، یا سرانجام این خدا بود که در آخر کار چیره شد؟ آن‌هم با دزدیدن صدای آرتو، یک بار دیگر، اما این‌بار نه با داشتن روحی که به بدنی رنج‌کشیده هبوط کند و به زبان‌های مختلف سخن بگوید، بلکه در عوض با دریدن صدا از بدن، با استحاله‌ی صدا به یک اُبژه و پرتابش به جهان، جایی‌که این صدا محکوم به گم‌وگورشدن در امواج رادیویی، یا در آرشیوها بود. آرتو در نامه‌ای به پل تونین که درست قبل از مرگش نوشته شده توضیح می‌دهد که از این پس تنها برای تیاتر و نه دیگر هرگز برای رادیو به آفرینش خواهد پرداخت: «آنجا که *ماشین* وجود دارد؛ آنجا که همواره نیستی و مغاک در کار است؛ آنجا که مداخله‌ای فنی وجود دارد که تمام آنچه را آدمی انجام داده از فرم می‌اندازد و نابود می‌کند» (۱۳:۱۴۶).

ماشین‌ها همواره آنتونن آرتو را به طاعون دچار و اینگونه مختلش می‌کردند. برای آرتو رنج‌بردن از آن سردردهای طاقت‌فرسا در پنج سالگی شروع شد و تا آخر عمر به ستوهش آورد. او به منتژیت مبتلا شده بود و در شرف مرگی قریب‌الوقوع بود. پدرش در وضعیت استیصال درمانی کاملا متداول در آن زمان را امتحان کرد: ماشینی بزرگ خرید که الکتریسیته‌ی ثابت تولید می‌کرد. همچنان‌که هوا با گاز

اُزن پر می‌شد، جرقه‌های الکتریکی از مفتول‌های ماشین به الکترودی که به سر بیمار جوان متصل بود منتقل می‌شدند...

Source: Weiss, Allen S., *Perverse desire and the ambiguous icon*, State University of New York Press, Albany, 1994, pp. 51-61.

ترجمه پویا غلامی
asabsanj.com
تیر ۹۶