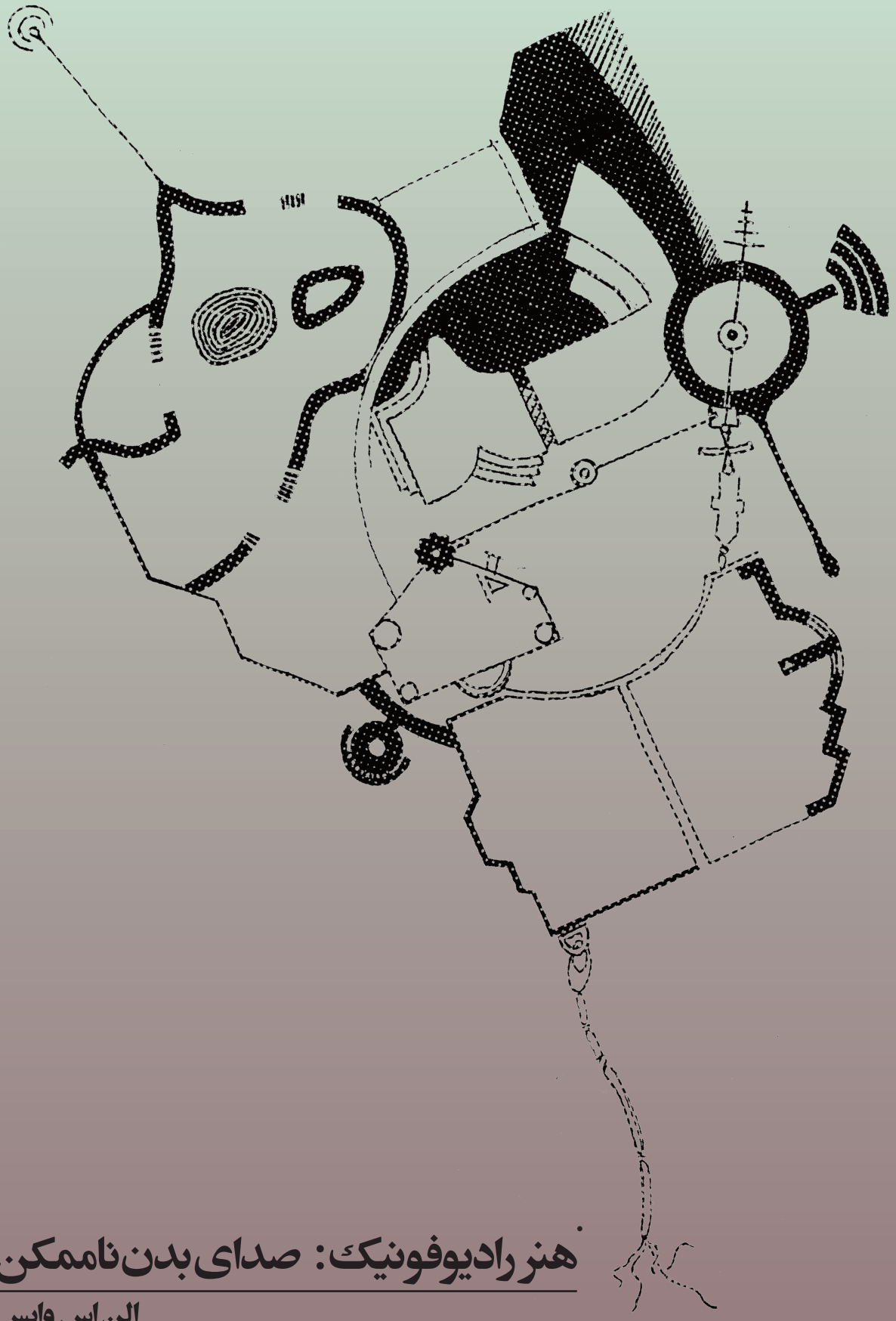

هنر رادیوفونیک: صدای بدن ناممکن

الن اس وایس

هنر رادیوفونیک: صدای بدن ناممکن

الن اس. وایس

> آیا تخصیصِ این دهان به تنفس، به دم و بازدم، به کارِ شاق بلعِ غذا، و تخصیصِ کمرگاهِ اعلای این کفل شکوهمند به عملِ حزن‌انگیز دفع، کفران نیست؟ آیا این زبان تنها هجاها و ماده‌ی بی‌جان را می‌تواند به حرکت درآورد؟ــ کوآرتت اثرِ هاینه مولر[1]

رابله[2] در کتاب چهارم پانتاگروئل[3] سفری دریایی را توصیف می‌کند که در طول آن خدمه صدا[4]هایی را می‌شنوند که به نظر از جایی نامعلوم می‌آیند، اثر این صداها ترسی عظیم را موجب می‌شود. پانتاگروئل شرح می‌دهد این صداها شامل کلماتی است که در هوای زمستان یخ زده‌اند و به محض لمس‌شدن آب و آن‌وقت شنیدنی می‌شوند.

و می‌توانستیم کلماتی بُرنده را ببینیم، کلماتی خونبار (که به گفته‌ی سُکاندار، گاهی تنها به این دلیل که گلوی اداکننده‌شان را دریده بیابند به محلی برمی‌گشتند که در آن به بیان درآمده بودند)، کلماتی وحشتناک، و بسیاری کلمات دیگر که دیدن‌شان به همان اندازه ناخوشایند بود. و زمانی که آب می‌شدند، می‌شنیدیم: هین، هین، هین، هیس، تیک، تاک، ویز، گیبِبر، جَببر، فرر، فررر، فررر، بوو، بوو، بوو، بوو، بوو، بوو، بوو، کرَک، ترَک، ترر، ترر، ترر، تررر، آن، آن، آن، ووآووآووون، گاگ، مَگاگ، و تنها خدا می‌داند که چه کلماتِ بربری دیگری. [۱]

گرچه همراهان‌اش می‌خواستند برخی از این کلمات را در روغن نگه دارند، اما پانتاگروئل گفت آنچه فراوان در دسترس است ارزش حفظ‌کردن ندارد. آیا در این سناریو نمی‌توان فانتاسم را در خاستگاه‌های هنر رادیوفونیک دید، جایی‌که کلمه مومیایی و گفتار نامیرا شده؟ تنها گلوی دریده، خسران نهاییِ بدن، و به‌واقع مرگ بازگشتِ ابدیِ صدا را میسر می‌سازد. والره نوارینا نمایشنامه‌نویس فرانسوی، دشواریِ شدیدی را حین خواندن رابله شرح می‌دهد، دشواری‌ای که برحسب دیرینه‌شناسی راستین الگوهای زنده، تنفسی، عضلانی و بیانیِ زبان فرانسه توصیف شده است. «خواندنِ رابله تغییر بدن‌هاست؛ یک کنشِ تبادل تنفسی، تنفس

---

1 Henri Muller

2 Rabelais

3 Pantagruel

4 Voice

درونِ بدن دیگری.»[۲] نوارینا با باور به حضورِ گفتگوگرانه‌ی بدن زیسته به‌راستی آدمِ تیاتر است، و نتیجتاً نقدی بر رادیوی جریان غالبِ حال حاضر ارائه می‌کند:

> آنها روز و شب با تیم‌های عظیم و ابزار مالیِ کلان کار می‌کنند: تمیزکردن بدن در ضبط صدا[۱]، بزک صدا، فیلترینگ؛ نوارها ویرایش می‌شوند و به‌دقت از تمام خنده‌ها، گوزها، سکسکه‌ها، بزاق، نفس‌ها و از تمام تفاله‌هایی که نشانگر طبیعتِ حیوانی و مادی آن کلماتی است که از بدن انسان می‌آیند، پاک می‌شوند... [۳]

او، در عوض، کاربردی جدید از صدا را پیشنهاد می‌دهد که استحاله‌ی هنرهای آوایی[۲] نزد آرتو را خاطرنشان می‌کند:

> دهان، مقعد، عضله‌ی حلقوی[۳]. عضله‌های دایره‌ای که سوراخ‌های‌مان را می‌بندند. بازبه‌بسته‌شدنِ کلمه. تمیز حمله کن (دندان‌ها، لب‌ها، دهان عضله‌ای) و تمیز تمام‌اش کن (قطع هوا). تمیز از این کار دست بکش. متن را بجو و بخور. یک تماشاچیِ کور باید بتواند آنچه را قرچ‌قرچ می‌کند و بلعیده می‌شود بشنود، تا از خود بپرسد آنجا روی صحنه چه چیزی خورده و بلعیده شده است. آنها چه می‌خورند؟ خودشان را می‌خورند؟ می‌جوند یا می‌بلعند. جویدن، مکیدن، بلعیدن. تکه‌هایی از متن باید به نیش کشیده شوند، جانانه مورد هجومِ خورندگانِ مونث (لب‌ها، دندان‌ها) قرار گرفته باشند؛ باقیِ قطعات باید سریعاً فرو داده، بلعیده، لمبانده، هورت کشیده و سر کشیده شوند. بخور، فرو بده، بخور، بجو، سینه را صاف کن، بجو، خُرد کن، آدم‌خوار! [۴]

در تولیدات تیاتریِ خودِ نووارینا هم به‌واقع آثار رادیوفونیک کاملاً مشهودند، آثاری که عینیت‌بخشیِ دوباره به صدای انسان را پیش می‌کشند که همزمان به پیوندِ تشویش‌آفرین امکان‌های مکانیکی، الکتریکی و الکترونیکی روی بالقوگی‌های اکیدا انسانیِ ضبط و انتقالِ صدا دست می‌یابند؛ نوعی تحولِ مصنوعیِ الگوهای تنفسی و آهنگ‌های آوایی[۴].[۵]

نوارینا آگاه‌مان می‌کند که «از سال صفر تولدم، همیشه حس کرده‌ام جمجمه‌ام را مانند ریگی در درون فکرم حمل کرده‌ام.»[۶] باید چنین پارادایم‌های تنانه‌ی جدیدی را جدی و تحت‌اللفظی در نظر بگیریم. کلماتِ گفته‌شده‌ی صدای خاصِ یک شخص در کل بدن طنین می‌اندازد، از دیافراگم، حنجره و دهان آغاز می‌شود حتی قبل از دوباره واردشدن از طریق گوش‌ها، از خلال فَک‌ها و کاسه‌ی سر طنین‌انداز می‌شود. من صدای خاصِ خودم را به‌عنوان تراکمِ همزمانِ یک تُنِ بالای[۵] بدنی می‌زیم؛ مرکز تونال[۶] یک طنین ارتعاشی است بین زیروبمیِ بدن و پژواک‌های سخن، که جهان آنرا به من بازگردانده. صدای ضبط‌شده، صدای آوانگاشتی[۷]، صدای رادیوفونیک، صدای بازپخش بیان‌های خودمان به‌طور کلی پریشانیِ مشخصی را

---

1 sound recording

2 vocal

3 sphincter; عضله‌ای حلقوی که در زمان بلع باز می‌شود و ورود غذا به معده را آسان می‌کند

4 vocal intonations

5 Overtone; فرازنواخت

6 tonal center

7 Phonographic voice

می‌آفریند، زیرا این صدا، منهای ضخامت جسمانی معمول‌اش، از برون[1] می‌آید؛ چنین صدایی بی‌استخوان[2] است.[۷] نیازی به گفتن نیست، برای من، همان‌گونه که تمام بیان‌های بیگانه با بیانِ خودِ من از خارج[3] می‌آیند، صدای دیگری همیشه پیشاپیش «بی‌استخوان» است. یک من‌انگاری ساختاری برای مکانیسم بیانی وجود دارد، که به‌وسیله‌ی اختلافِ[4] تنانه‌ی بین گفتار و شنوایی قاعده‌مند شده است. رازِ ذاتی دیگریِ متجسد چنان است که بنا بر تاکید نوارینا «همه‌ی کلمات خراش‌های روح‌اند.»[۸] صدای به‌زبان‌آمده یک زخم می‌آفریند؛ صدای ضبط‌شده خراشی هرچه‌مرئی‌تر را تولید می‌کند. خراش‌های روح، یا بدن، یا نوار.[۹]

با تمرین ضبط و ویرایشِ صوت[5]، فن‌رویا[6]ی کمال‌پذیریِ موسیقایی را کشف می‌کنیم. متن افسانه‌ایِ گلن گولد[7]، «دورنماهای ضبط‌کردن»[8]، هم اثراتِ ضبط روی ترکیب‌بندیِ موسیقایی را طرح‌ریزی می‌کند و هم حدود اتوپیاییِ امکانی موسیقایی که بازتولید الکترونیکیِ صوت فراهم آورده است. تاثیر پارادایم‌های ضبط روی ترکیب‌بندیِ موسیقاییِ مدرن این موارد را شامل می‌شود: «الگوی نُتِ تکرارشده، به‌همراه صعود تدریجی[9] و فرود تدریجی[10]؛ مقایسه‌ی پویای بین جملاتِ کلوزآپ و دور از همِ یک پیکربندی؛ آهستگی یا سرعت تدریجیِ[11] شبه‌مکانیکی؛ و مهمتر از همه، امکانِ رهایی و اصابتِ کنترل‌شده‌ی صوت»[۱۰]. اما ضبط همچنین خودِ الگوها و انتظاراتِ شنیدن موسیقایی را تغییر داده است. اجرای موسیقایی اکنون با حد جدیدی از «شفافیت تحلیلی، بی‌واسطگی و در واقع مجاورتی لامسه‌ای» همراه است (یقیناً تا اندازه‌ای، مکانیسمی جبرانی برای خسران کامل ادراک بصری در فرایند ضبط‌کردنِ صوت)؛[۱۱] حساسیتِ میکروفونی هم تعادل‌هایِ سازی و هم تمایزگذاری‌های صوتی را می‌آفریند که در فضاهای سمفونیکِ زنده وجود ندارند؛ کنترل شنونده بر تجهیزات استریوفونیکِ خانگیِ پیچیده و فراحسّاس، به درجه‌بندی‌های ظریف درونِ مجموعه‌ای نامتناهی از «اجراهای» بازپخشیِ متفاوت مجال می‌دهد (ازین‌رو، پس از انجام، شنونده را در جایگاه آهنگساز می‌گذارد و بدین‌ترتیب کل مساله‌ی تالیف را بغرنج و پیچیده می‌کند، آنجاکه سازنده‌ی موسیقی مانند صوت، به کارکردی از میکس بدل می‌شود)؛ و اجرایی ایدئال یا اتوپیایی با درهم‌تنیدنِ موجودیت‌های متفاوت موسیقایی برای آفرینش بهینه‌ترین اثر ممکن می‌شود، همان‌گونه که در مثالِ گولد از سیِ بالا[12] (سیِ سوپرانو) می‌بینیم که آوازش را الیزابت شوآرتزکوف[13] در نقش کریستن فلاگشتاد[14] خواند و

---

1 without
2 deboned
3 outside
4 Parallax; اختلافِ منظر، اختلافِ دید
5 sound
6 Technodream
7 Glenn Gould
8 The Prospect Of Recording
9 Creascendo
10 Diminuendo
11 Accelerando
12 High C
13 Elisabeth Schwarzkopf
14 Kristen Flagstad

به ضبط اجرایی خاص از تریستان[1] ضمیمه گشت.[۱۲] سرانجام حتی می‌توانیم کل این سمفونی‌ها را با به‌کارگرفتن این تکنیکِ بازترکیبی دوباره‌سازی یا بازسرایی کنیم، همانطور که در مثال گولد می‌بینیم: امکانِ ویرایش دونفری/باهم از اجرای برونو والتر[2] از پیش‌درآمد و بندِ نهاییِ موومان اول سمفونی پنج بتهوون با دستکاری کلمپرر[3] در قسمتِ بسطِ این موسیقی .[۱۳]

این امکاناتِ بازترکیبی که پارادایم‌های جدید موسیقاییِ ساخته‌ی گولد پیش می‌نهند، نه تنها حالت جدیدی از موسیقی و موسیقی‌سازی را برآوردند، بلکه بُعدی جدید از صدای انسانی را هم موجب شدند. شاید شوآرتزکوف تنظیم‌های آواییِ گولد را اتوپیایی قلمداد کند؛ اما وایتهد احتمالاً آنها را هیولایی بنامد. زیرا هنر ضبط‌کردن و هنر رادیوفونیک نه تنها به آفرینش مفصل‌بندی‌های ایدئآل، بلکه به خلقِ مفصل‌بندی‌های ناممکن آوایی نیز مجال می‌دهد. آفریده‌ی هیبریدی شوآرتزکوف‌ـفلاگشتاد نمونه‌ای ابتدایی است؛ نمونه‌ی ظریف‌تر، ۱اگر صدایی شبیهِ ... باشد، چه؟[4] اثرِ گرگوری وایتهد است جایی‌که از ما پرسیده می‌شود آیا صدای ما به یک صوتِ ضبط‌شده‌ی ترکیبی شباهت دارد یا نه، صوتی که احتمالاً نمی‌تواند به عنوان بیانِ انسانیِ مجرد وجود داشته باشد. این صوت در حقیقت شامل صدها نمونه‌ی ساده‌ی ضبط‌شده از صدای خود وایتهد است، که هم به‌طور نرمال به زبان آمده و هم از طریقِ بلندگوها معوج شده، سپس کات‌آپ شده، تکه‌پاره و قطعه‌قطعه شده، خَش افتاده، و در آخر با میکس چهارـشیاری[5] به هم بخیه زده شده است. آیا می‌توان فرض کرد این صدا در وجهِ شرطیِ[6] رادیوفونی وجود دارد، صدایی که در حقیقت هرگز شنیده نمی‌شود؟ چنانکه در حکایت زیر که سال‌های اولیه‌ی ضبط‌کردنِ صوت در سینما را توصیف می‌کند می‌بینیم، این هیولاها، هم درونِ صدای ضبط‌شده و هم در قلمرو شنونده‌ی عُرفیِ ایدئال وجود دارند. در آن زمان (یعنی دهه‌ی سی)، معمولاً چند میکروفون برای ضبطِ همه‌ی صداها در اطراف صحنه پراکنده می‌شدند و سپس سیگنال‌ها در استودیو با هم آمیخته می‌شدند تا کیفیت صوتی و گفتاریِ منسجم، یکدست، و فهم‌پذیری به دست آید. با این‌حال، بین نظرگاهِ منحصربه‌فردِ بصریِ دوربین و استقرارِ چندسویه‌ي میکروفون‌ها یک‌جور ناهمخوانیِ ذاتی وجود داشت، به گونه‌ای که جنبه‌ی شنیداری نمایش قطعه‌قطعه بود، و تنها به‌نحوی مصنوعی بازترکیب یا سرِ هَم شده بود. در مقاله‌ای قدیمی، یک منتقد این جایگاه متناقض‌نمای تماشاچی در نسبتِ با این فیلم‌ها را توصیف کرده بود: «وقتی از چند میکروفون استفاده می‌شود، نمی‌توان گفت که آمیزه‌ی برآیندِ صوت نه هیچ نقطه‌ی مفروضی از شنوایی، بل صدایی را بازنمایی می‌کند که کسی با پنج یا شش گوشِ بسیار بلند آنرا خواهد شنید، گوش‌هایی که دارند در جهات مختلف امتداد می‌یابند.»[۱۴] این نوعی درهم‌ریختگی و خلطِ رسانه بود که با به‌هم‌آمیختنِ صنعت رادیو و صنعت فیلم به‌وجود آمده بود. در حالی‌که پخشِ رادیو در آن دوران در پیِ ارائه تمام صداها به‌نحوی بود که تقریباً از یک صفحه‌ی فضایی بیرون آمده‌اند، صنعت فیلم می‌بایست با ابزارِ شنیداری جلوه‌های فضایی بیافریند. منطقِ این فضامندی بصری‌شده بازنمایی بدنی

---

1 Tristan

2 Bruno Walter

3 Klemperer

4 If a voice like, then what?

5 four-track mixing

6 the subjunctive mood

یکپارچه و قطعه‌قطعه‌نشده را ضروری ساخت، بازنمایی بدنی که امروزه به دلیلِ اثراتِ بخیه‌زننده‌ی رایجِ ساختارهای شمایلی، روایی و بازنمایانه در رادیو و سینمای روایی جریان غالب چیرگی دارد.

اما بدنی دیگر وجود دارد، تکه‌پاره، شیزوویید، «برزخِ کابوسی از استخوان‌ها و عضله‌ها».[۱۵] آنتونن آرتو دقیقاً قبل از مرگ‌اش در سال ۱۹۴۸، اثر رادیوفونیک اصلی‌اش را آفرید، پایان‌دادن به داوری خدا. حبسِ یک دهه‌ایِ آرتو در نهادهای روان‌پزشکی، آنجاکه او از «مرگی» معنوی، نمادین و متافیزیکی رنج برد، و بنا به ادعای‌اش، با دوره‌ی زمانیِ جنگ جهانی دوم نیز مقارن بود. شاید تجلی‌های وحشتناک جنگ، صفیر آژیرها، جیغ‌ها، بدن‌های خُردشده و شکافته، انفجار بمب‌ها، روش‌های بیشمارِ مُردن که از حیث روانی نزد آرتو جابه‌جا می‌شدند، همانقدر در شیوه‌گرایی‌های زیباشناختی متعاقب‌اش بیان شدند که در سمپتوم‌های بیمارگون و بی‌واسطه‌ترِ بیماریِ شیزوفرنیِ پارانوئیدش. رفتارش در آسایشگاه با اوهام، توهمات شنیداری، اعمال آیینی تکراری، مدفوع‌دوستی، غریب‌گفتاری، بدخلقی‌های خشونت‌آمیزِ کنترل‌نشدنی و از این دست مشخص می‌شدند. پاسخ درمانی به‌همان اندازه خشونت‌آمیز بود: درمان با شوک الکتریکی و شوکِ انسولین. (بی‌هیچ حرف اضافه‌ای بهتر است اشاره کنیم که درمان با شوک الکتریکی که تشنج‌های خشونت‌آمیزِ بدن را به دنبال دارد، در ۱۹۳۸ در رم گسترش یافت؛ درمان با شوک انسولین که بدن را در وضعیت اِغما قرار می‌دهد در ۱۹۳۳ در وین توسعه یافت.) آیا گزاف‌گویی خواهد بود اگر گفته شود شوک‌های الکتریکی‌ای که از بدن او عبور و ایجاد تشنج می‌کردند با «شوک‌ها»ی الکتریکی خودِ او رویارو شدند: آیا نوعی انتقالِ رادیوفونیک نه تنها قصدِ نجات روح، که قصدِ استحاله‌ی بدن را داشت؟[۱۶] پایان‌دادن به داوری خدا تجلیِ غاییِ «تیاتر شقاوت» آرتو است. در نامه‌ای در ۱۹۳۳، آرتو پروژه‌ی تیاتری‌اش را به‌طریقی شرح می‌دهد که از اثر رادیوفونیکش حکایت دارد: «تیاتر شقاوت می‌بایست روان‌شناسیِ فردی را ترک گوید، به شورهای انبوه، به وضعیت‌های روح جمعی وارد شود، طول‌موج‌های جمعی را به‌چنگ آورد، کوتاه اینکه سوژه را تغییر دهد» (جلد ۵ مجموعه آثار، ۱۵۳). علاوه بر این، او از «تیاتر به‌عنوان حمامی از الکتریسیته‌ی روانی که عقل متناوباً در آن غوطه‌ور خواهد بود» سخن می‌گوید (جلد ۴، ۳۲۱). کیفیتِ رهایی‌بخشِ چنین اثری نمی‌تواند نادیده‌گرفته شود. در تقابل با صداهای شیطانی (و انسانی) که او را شکنجه داده بودند، اکنون می‌توانست شورهایش، انتقامِ نهایی‌اش را پخش کند و بدین‌ترتیب جهان‌شمول یا همه‌گیرش سازد. با این‌حال ضبطِ صدا همواره یک خطر هستی‌شناختیِ متمایز را طرح می‌کند: صدای ضبط‌شده صدای دزدیده‌شده است، که در مقام حضورِ توهمی و از-جسم-جدا-شده‌ی کسی دیگر به گوینده/سخن‌ور باز می‌گردد. این صدای دیگری می‌تواند صدای خدا باشد، صدایی مبتنی بر صوت‌سنجی [آکوسمتریک][1]: [صدای] همه‌جا-حاضر، سراسر-بین، همه‌چیز-دان، قادر مطلق، که اغلب در فرافکنی‌های شیزوفرنیاییِ پارانویید وجود دارد.[۱۷] این فرافکنی‌ها حضوری الاهی یا اهریمنی را تولید می‌کنند که به‌طور معجزه‌آسایی از اندیشه‌های ممنوعه یا امیال ناگفتنی یا ممنوعاتِ تاب‌نیاوردنی سخن می‌گوید. آیا رخدادِ ضبطِ پایان‌دادن به داوری خدا (که سرانجام از پخش‌اش جلوگیری شد) به خدا-زدایی مورد نظرِ آرتو منجر شد؟ یا در واقع، واپسین وهله از آیرونی تراژیکِ کشمکش آرتو با خدا بود، آنجاکه بارِ دیگر، خدا با دزدیدن صدای آرتو ــ درست قبل از مرگش، و فقط

1 Acousmetric

به‌قصدِ جداکردنِ قاطعانه‌ی صدایش از بدنی که دارد به جسد بدل می‌شود ــ بر او چیره شد؟ آیا این صدای آرتوست که می‌شنویم یا چیزی نیست جز تجلی دیگری از صدای داوری الاهی؟

استفاده‌ی آرتو از رادیو او را به مضمونی‌سازیِ یک بدنِ ناممکنِ هیولایی هدایت کرد، که دقیقاً برای گریز از «برزخِ کابوسی از استخوان‌ها و ماهیچه‌ها» بیدار شده بود، برای دور زدن و فرارفتن از آنچه باشلار به‌عنوان «تخیل احشایی» از آن سخن گفت یا آنچه بارت از آن به‌عنوان «گِرِینِ صدا»[1] یاد کرد. چنین است اتوپیای تنانه‌ی «بدن بدون اندام».

> آدمی از هر زاویه‌ای به تو نزدیک شود تو دیوانه‌ای، آنقدر دیوانه‌ای که به بند کشیده شوی. با تحت‌فشارگذاشتنِ او یک‌بارِ دیگر اما برای آخرین بار روی میز تشریح تا کالبدش بازسازی شود. می‌گویم برای بازسازیِ کالبدش. انسان بیمار است چون بد ساخته شده. باید تصمیم بگیریم که برهنه‌اش کنیم، تا این جانور ذره‌بینی را بزداییم، جانوری ریز که تا سرحد مرگ او را به خارش می‌اندازد، خدا، و همراه خدا، اندام‌هایش. برای همین، اگر می‌خواهید من را ببندید، اما هیچ‌چیز بلااستفاده‌تر از یک اندام نیست، و زمانی‌که به او بدنی بدون اندام دادید، او را از تمام اُتوماتیسم‌ها آزاد کرده و آزادیِ راستینش را به او بازگردانیده‌اید.[۱۸]

«بدن بدون اندام» همان «استخوان‌زداییِ» نهاییِ صدا است، بازآفرینی یا منفصل‌سازیِ یک ساختِ جسمانی است که ابعادی کیهانی به خود می‌گیرد. همچنین تصادفی نیست که این فانتاسمِ جسمانی در پیوند با اثری رادیوفونیک سر بر می‌آورد، آنجاکه رادیو مکان عالی برای این بازنگری‌های کالبدشناختی، و نهایتاً برای خسران بدن می‌شود. در «صوت‌واژه‌ها»، بخشِ آغازینِ «ملازمان و لابه‌ها» (۱۹۴۶)، چشم‌پوشی تام‌وتمام از وجودی را می‌یابیم که در مجموعه‌هایی پراکنده و فراگیر از نفی‌ها بیان شده است، از جمله؛

> هیچ ذهنی، هیچ جانی، هیچ قلبی، هیچ خانواده‌ای، هیچ خانواده‌ای از هستندگان، هیچ سپاهی، هیچ انجمنی، هیچ مشارکتی، هیچ اجتماعی از قدیسان، هیچ فرشته‌ای، هیچ هستنده‌ای، هیچ دیالکتیکی، هیچ منطقی، هیچ قیاسِ منطقی‌ای، هیچ هستی‌شناسی‌ای، هیچ حُکمی، هیچ مقرراتی، هیچ قانونی، هیچ عالمی، هیچ فهمی، هیچ انگاره‌ای، هیچ مفهومی، هیچ عاطفه‌ای، هیچ زبانی، هیچ زبانِ کوچکی، هیچ دهانه‌ی حنجره‌ای، هیچ غده‌ای، هیچ اندام تیروئیدی، هیچ اندامی، هیچ عصبی، هیچ رگی، هیچ استخوانی . . . (جلد ۱۴، ۱۳)

این طردِ جهان، این طردِ تلویحیِ هرگونه تبارشناسیِ ممکن (به‌خصوص از نوعِ مامان‌ـبابای اُدیپی)، میل به گریز از هرگونه «اضطرابِ تأثیر» را با تبدیل‌شدن به خاستگاه و غایتِ مختصِ فرد فاش می‌کند. نه عالم صغیر (خُردکیهان) نه عالم کبیر (کلان‌کیهان) جان به در نمی‌برند. نه تنها از حیث روان‌پریشانه ضرورت دارد که این بدن بدون اندام از رخنه‌ی هستندگان و نیروهای فیزیکی و متافیزیکیِ شیطانی جلوگیری کند، نه تنها بدن را مُهر و موم می‌کند و از فرار یا سرقتِ کلمات و افکار جلوگیری می‌کند، نه تنها مخالفتی زیباشناختی مقابل کل تاریخ بازنمایی را در پی دارد، بلکه همچنین از لحاظِ نمادین برای اعتراض به فالیک‌سازیِ بدن ــ آنجاکه هر اندام یا عضو می‌تواند به یک جایگزینِ فالیک تغییر ماهیت دهد ــ ضروری است. زیرا بدنِ فالیک، بدنی در ستیز با خود است: چون هر بخش دیگر بدن می‌تواند نماد فالوس شود، و به‌طور نمادین جای هر

1 the grain of the voice

اندامی را بگیرد، بدنِ بااندام ناپایداری خطرناکی را نمایان می‌کند که همواره در معرضِ ابهاماتِ تاریخی و الاهیاتی، در معرضِ داوریِ انسان‌ها و خدا است. آنها که کلیسا اخته‌شان کرد تا صدا را مُدوله کند و تُن‌های موسیقاییِ زیباتری بیافریند، آنها که دولت زبان‌شان را برید تا اعتراض‌شان را ساکت کند، آنها که حرفه‌ی پزشکی ابزارهای مصنوعی در اختیارشان گذاشت (مانند جعبه‌یِ صدای مصنوعیِ مردی که صدای کامپیوتری را به زبان می‌آورد، در آلفاویل گدار) تا خسران‌های فیزیکی و آسیب‌های سرطانی‌شان جبران شود، هیچ‌کدام‌شان نمی‌توانند حتی به دلالت‌های ضمنیِ بدن بدون اندام نزدیک شوند.

رومن یاکوبسن[1] در نوشتن از ادغام تاریخیِ آواشناسی درون زبان‌شناسی، به متنی استناد می‌کند که شامل چنین توصیفی است: «یک اداکردنِ ویژه‌ی حنجره‌ای ــ که اگر این توصیف دقیق باشد ــ به‌ناگزیر، به خفگیِ مهلکِ گوینده انجامیده»[۱۹]. اما بااین‌حال این خطا چیزی نیست مگر عبارتی اغراق‌آمیز درباره‌ی حقیقتی که به بیانِ خشم مربوط می‌شود. وضعیت خشم یا نفرت به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای تنش عضلانی را افزایش می‌دهد؛ ایوان فانگیِ[2] روان‌زبان‌شناس، در رابطه با بیان شفاهیِ مختصِ این وضعیت، این‌طور شرح داد:

> همچنین مشاهد می‌کنیم که خشم و به‌ویژه نفرت، مدت انسداد را طولانی می‌کنند، و مجرای دهانی را حین اَدای حروفِ سایشی[3] تنگ می‌کنند. گواهِ تومورنگاری یا پرتونگاریِ مقطعی[4] از ورودیِ حنجره حتی واضح‌تر و تعیین‌کننده‌تر است. به‌دنبالِ عملکرد بالای عضلات حلقوی ورودی حنجره، عبور هوا دشوار می‌شود. یک آواپردازی[5] پرخاشگرانه یا تنفرآمیز اغلب صدایی خفه یا گرفته ایجاد می‌کند. این استعاره شاملِ لحنی است که کلیدی بر شرح ژست است: فرد با خفه‌کردنِ خود، عملِ آدم‌کشی را تجسم می‌بخشد. بر اساسِ فهمِ جادویی از جهان، این کار همچون کنشی است که فی‌نفسه برای نابودیِ حریف کافی است.[۲۰]

بااین‌حال در سطحِ روان‌ـآواشناختی، این نوع بیان محکوم به شکست است، زیرا زمانی‌که خشم طغیان می‌کند تارهای صوتی برای ارتعاش به‌قدر کافی به هم نزدیک نیستند، و آنها در خشمِ سرکوب‌شده برای اینکه عادی مرتعش شوند، اکیداً کیپ‌شده فشرده می‌شوند. نتیجه‌ی این انقباض‌های خشونت‌بارِ عضلانی اغلب حالتی است که «صوتِ مربوط به آشفتگیِ هوا، یعنی آن صدای وزش که از ورودیِ حنجره‌ی تنگ‌شده گذر می‌کند» به‌جای ارتعاشاتِ تارهای صوتی می‌نشیند.[۲۱] عنصر اساسیِ بیانِ خشم یا نفرت، تحریک و انقباضِ هم‌زمانِ گروه‌های عضلانی معارض در بدن است. این تقابل‌ها بیش از استعاره‌اند: آنها کارکردهای عمیقاً دیگرگونِ آن‌چیزی را بیان می‌کنند که معمولاً یک بدن یکپارچه‌ی کل‌گرا به‌نظر می‌رسد، نوعی سازمان‌دهی گشتالتیِ قوای حسیِ تنانه. وضعیت‌های مشخص روان‌ـآسیب‌شناختی باعثِ این دیگرگونگی می‌شوند؛

---

1 Roman Jakobson

2 Ivan Fongy

3 Fricative consonant;

حروف صامتی که با اصطکاکِ نفس ادا می‌شوند یا به تلفظ در می‌آیند. این حروف صامت با فشارِ هوا از طریقِ مجرایی باریک تولید می‌شوند که دو واج‌آواگر (دو اندامِ اداکننده‌ی واژه) در نزدیکِ هم، در آن مجرا قرار دارند. مترادف دیگرش، سایواج، یا «واژه‌ی سایشی/اصطکاکی» است.

4 glottal tomography

5 Phonation; آواگری، عمل تولید اصواتِ آوایی ، واکه‌سازی

یعنی آنچه اغلب اوقات نوعی سوءعملکرد به نظر می‌آید؛ همان‌طور که، برای سطحی بالاتر و واضح‌تر، در فانتاسم‌های نوشته‌های پراکنده[1] که مشخصه‌ی شیزوفرنی است، می‌بینیم. آرتو:

> آدمی در هر لحظه‌ی بدن‌اش، از خلالِ خودِ(self) تام‌وتمامش، در فضای مطلق بدن نمی‌زید؛ گاهی اوقات زانو است و گاهی پا، گاهی استخوانِ پسِ سر، گاهی گوش، گاهی ریه‌ها و گاهی کبد، گاهی غشاء و گاهی رحم، گاهی مقعد و گاهی دماغ، گاهی آلت و گاهی قلب، گاهی بزاق است گاهی ادرار،گاهی خوراک است گاهی اسپرم، گاهی مدفوع است و گاهی ایده؛ منظورم این است که اِگو یا خود(self) بر ادراکی منحصربه‌فرد مرکزیت نیافته‌اند و اینکه اِگو منحصربه‌فرد نیست، چون اِگو در سرتاسر بدن پراکنده شده است، و این‌طور نیست که بدنْ در یک هم‌ارزیِ حسانیِ مطلق، که ادراکی از امر مطلق را دربرمی‌گیرد، به دور خودش جمع شده باشد. زیرا بشر نه تنها در سرتاسرِ بدن‌اش پراکنده شده، بلکه در خارج از چیزها نیز پخش‌وپراکنده است، درست مانند جسدی که بدن خود را فراموش کرده... (XI، ۱۰۳-۱۰۴)

در آرتو تعارض بین ایدئالِ بدن بدون اندام و واقعیتِ بدنی با اندام‌های بسیار را می‌یابیم. این تکثیرِ تنانه و کیهانی، شیزوئید و کارناوالی، و آمیزشِ اندام‌ها در هسته‌یِ بوطیقای آرتو واقع است. او می‌پرسد: «پیروِ مساحیِ کالبدشناختیِ بدنِ انسانِ امروز، آیا دهانِ نژادِ کنونیِ انسان، این حفره‌ی هستنده، دقیقاً همان نیست که در خروجیِ هموروئیدِ ماتحتِ آرتو واقع شده؟» (XIV، ۱۵۳). این دشنامِ زننده‌ی منتج از تلفیق یا هم‌جواریِ دهان و مقعد، بیش از استعاره است؛ روان‌ـزبان‌شناسی به ما می‌آموزد که عضله‌ی حلقویِ ورودیِ حنجره از طریق انسدادهای ورودیِ حنجره به ادایِ فیزیکی و نمادینِ کارکردهای دهانی و مقعدی نائل می‌شود. این اصواتِ اغلب خفه که با بسته‌شدنِ دهانه‌ی حنجره آفریده می‌شوند، فشاری فرو‌ـحنجره‌ای به دیافراگم و روده‌ها وارد می‌آورند، و از این‌رو دفع از روده را تسهیل می‌کنند. این [امر] خط‌سیری والایش‌زدایانه از گفتارِ والایش‌یافته تا اعماق درونیِ بدن را تعیّن می‌بخشد: شبکه‌ی امر نمادین به روده‌ها ختم می‌شود. برای کسی چون آرتو، که از سرطان روده مُرد، این سازمان‌دهیِ دوباره‌ی سیاستِ بدن اهمیتی بس‌بسیار دارد.[۲۲]

آیا این خمش‌پذیری و انتقال‌پذیریِ آوایی، همین مشخصه‌ی فراپخشی و پیش‌رونده، احتمالاً جانِ کلام در مسأله‌ی طرح‌شده در قطعه‌ی رادیوفونیکِ گرگوری وایتهد، «دهانی یا مقعدی؟» نیست؟ این اثر بَرخوانیِ تمامی ترکیب‌های هجاهای عنوانش (دهانی یا مقعدی؟) را شامل می‌شود. آیا دهانی یا مقعدی؟ درباره‌ی سکسوالیته، درباره‌ی اروتیسیسم بدنِ با اندام معمولی، پرسشی طرح می‌کند؟ آیا این قطعه، انفصالی حذفی یا ادغامی است که بازداریِ جنسی را تحمیل می‌کند؟ یا در عوض، از ناممکنیِ آشکارِ (و امکانِ رادیوفونیکِ متمایز، اگرچه منحرفِ) اندام‌های بدون بدن سخن می‌گوید؟ یا اثر دیگر وایتهد، مشکل بدن‌ها را در نظر بگیریم، آنجاکه از ما خواسته می‌شود گزاره‌ی زیر را ابتدا بدون استفاده از زبان‌مان، سپس بدون بازکردنِ دهان، و در آخر بدون استفاده از حنجره‌مان بازخوانی کنیم:

---

1 disjecta membra

The problem with bodies is the reason for antibodies, and the problem with antibodies is no body at all.

مشکل تن‌ها دلیل پادتن‌هاست، و مشکل پادتن‌ها هیچ تنی نیست.

در واقع می‌توان گفت مساله [در رابطه] با بدن‌ها به‌راستی نمی‌تواند به بیان درآید، زیرا بدن نه صرفاً طبیعی و نه صرفاً متنی است، بل در عوض، سیستمِ نمادینِ آغازین است که طبیعت و فرهنگ را مفصل‌بندی [و ادا] می‌کند. از آنجا که با ضبط‌کردن، حلقه‌زدن، و قابلیت‌های بازخوردِ مهندسی صوت (خصوصاً با فرضِ سطوحِ خُردآوایی [میکروفونیک] و زیرآستانه‌ایِ نمونه‌برداریِ دیجیتالی)، صدای انسانی در هنر رادیوفونیک (و اگر تعمیم دهیم، در برخی نمونه‌های افراطی سینمای تجربی) صدای «هیچ‌کس» را پیش خواهد کشید، که مانند «بدن بدون اندامِ» آرتو به‌عنوان پادزهری برای بیماری‌هایی پیشنهاد می‌شود که بدنِ شکنجه‌شده و شکننده را از درد به ستوه می‌آورند.[۲۳] ازین‌رو باید رادیو را بر حسب محلِ اَداگر یا غیراَداگرِ دیگری از امر نمادین بازاندیشی کنیم که بدن را بازنمایی نمی‌کند، بلکه استحاله می‌دهد یا نابود می‌سازد.

فانتاسمِ یک بدن بدون اندام خودِ شکل‌های گفتمان ما را از ریشه مختل می‌کند. همین نکته می‌تواند در موردِ فانتاسمِ بدنی با اندام‌های بسیار، یا بدنی ازشکل‌افتاده با اندام‌های بسیاربزرگ‌شده[۱] یا بسیارکوچک‌شده[۲] هم گفته شود. این بدنِ رابله‌ای می‌تواند اختلاطِ زبان‌ها را برانگیزد تا با نبردِ درون‌ـجسمانی، با آنتاگونیسمِ اندام‌ها یا با عذابِ جانکاهِ اندام‌ها و گروه‌های عضلانی رویارو شود. یا مثل آثار والره نووارینا می‌تواند فرمِ نیایش را برانگیزد؛ «تکرار نام‌ها، آنقدر که مستی سرگیجه‌آوری ایجاد کند»[۲۴] که با استفاده‌ی آرتو از زبان غریب‌گفتارانه‌ی تسخیرکننده و افسونگر در تیاتر شقاوتش قابل قیاس است. ابداعِ ۲۵۸۷ نام در نمایشی با عنوانِ درام زندگی[۳] اثر نوارینا را در نظر بگیرید (همان تعداد نامِ در انجیل یافت می‌شود، که برای نمونه در فهرست‌های تبارشناختی در داستان آفرینش (سفر تکوین یا پیدایش)[۴] آیاتِ ۵؛ ۱۰؛ ۱۱؛ ۳۶؛ شماره‌های ۲۶؛ و گاه‌نگاریِ یکم[۵] آیه ۱۸ ذکر شده‌اند.) بَرخوانی‌های این نیایش نوعی کنشِ آفرینشگرِ اولیه را شکل می‌دهد. بسیاری از این «شخصیت‌ها» تنها یک بار حرف می‌زنند؛ اکثرشان هرگز صحبت نمی‌کنند یا اصلاً بر صحنه ظاهر نمی‌شوند. آنها تنها از خلالِ نام‌های‌شان وجود دارند: وجود به نام‌گذاری، به دلالتِ ضمنیِ صِرف تقلیل می‌یابد، بدونِ هیچ امکانی برای توصیف؛ مانندِ آنچه در درامِ زندگی می‌بینیم. هریک از این نام‌های منحصر به فرد یک تک‌واژه[۶] است، کلمه‌ای بدونِ خاستگاه یا فرجام که روزی در یک زبان وجود داشت و پس از آن برای همیشه گم می‌شود. درام زندگی این‌گونه آغاز می‌شود:

1 Hyoertrophied
2 hypotrophied
3 le drame de la vie
4 genesis
5 chronicles
6 hapax

تیاتر خالی است. آدم وارد می‌شود.
آدم: چطور می‌شود که سخن می‌گوییم؟ بگذاریم گوشت (meat) خودش را بیان کند؟
او می‌رود. کسی از پُنتالامبین وارد می‌شود، کسی اهلِ لَمبی، جان ممبرت، ساپُلین، مردِ ساپورلئولیماس، بندرو، مردِ پونتاگره، بومبره، کسی که نانِ عشاء دارد...[۲۵]

و الی‌آخر. نمایش با نام‌های بسیار دیگری ادامه می‌یابد؛ یا چه‌بسا باید گفت با واژه‌سازی‌های نام‌گذارانه؟ این تکثیرِ نام‌ها با فروکاستِ بدن‌ها مقارن است و تکثیرِ (احتمالاً جبرانیِ) وجه‌ها و زمان‌های دستوری را در پی دارد:

امر پیشا-ایجابی از نظر تعداد با جنسیتِ حرف اضافه‌ای که با فعلش می‌آید همخوان است؛ در حالتی معادل، و نیز تحقیرآمیز، اُبژه‌ی سوژه خالی باقی می‌ماند. شش حالت موجود را بَرشمرید! اختیاری، املایی، تبعی[۱]، نهی‌کننده، منفعل، دوازده‌تایی[۲]. حالت جدایی جداکننده است؛ حالت گزینه‌ها اختیاری است. شانزده زمان فعل وجود دارد در حالی‌که هنوز زمان هست: حالِ دور، آینده‌ی پیش‌افتاده، حالِ منفعل، گذشته‌ی بی‌فعالیت، حال‌تر، گذشته‌ی فرافکنی‌شده، گذشته‌ی پَسینی، گذشته‌تر، همیشه‌محال، آینده‌ی کامل، گذشته‌ی پایان‌یافته، پیشینِ ممکن، پسینِ آینده، مفقودتر، کامل‌کننده، زمان توجه‌آمیز.[۲۶]

با درنظرگرفتنِ پیچیدگی‌های تیاتری و رادیوفونیک جدیدمان و بازساختاربندیِ اساسیِ بدن، آیا به تعدادِ نامحدودی از زمان‌های بدیع و حالاتی دستوری نیاز نداریم ــ به همان گستردگیِ امکاناتِ فیگوری و مجازی‌ای که در زبان‌شناسیِ نظریِ امروز دارد از نو کشف می‌شود؟ این انحرافات، جنونِ تخیل و تجلیِ تفاوت در سرحدات را فاش می‌کنند. از آنجا که هر هیولای آوایی حامل ساختاری تماماً یکّه است، پس برای توصیفِ الگوهای دستوری، بلاغی و شاعرانه‌ی جدید به این چارچوب‌های گفتمانیِ بی‌قاعده، نامتعارف، و دگرریخت نیاز است.

در پایان، می‌توانیم در داستانِ تراژیکِ زیر که نوارینا روایت کرده تأمل کنیم:

مردی را می‌شناختم که به هر یک از این سه جمله قسم می‌خورد: Flé au! Ah, ffflé au! [مصیبت! چه مصیبتی!] در یک روز خوشِ آگوست در کوهستان، پس از سیزده بار تکرارِ مداوم «مصیبت!» خودش را به دار آویخت . . . مثل بقیه بود: او هم می‌خواست خطر کند تا چیزی بیش از بدنِ مرئی‌اش باشد، تا کسی دیگر را جای خودش از نو بسازد. داشتنِ تنها یک سر، پاهایی در زیر، و تنها دو دست، به‌تمامی برای‌مان تاب‌نیاوردنی خواهد بود.[۲۷]

به‌خوبی می‌توانیم چنین صحنه‌ای را نزدِ رابرت ویلسون[۳] یا هاینه مولر یا حتی نزدِ خود نووارینا تصور کنیم. اما این هنوز تیاتر است، ولو آنکه به سکوت ختم شود. اگر رادیو بود، آن کلمات، همان کلماتِ خودش، برمی‌گشتند تا گورِ آن مردِ به‌دار-آویخته را تسخیر کنند، کلماتی که در مقامِ گور-نوشته‌ی وی، داوری‌های جانبدارانه‌ی آن مردان و خدایانی را به یادمان می‌آورند که صداهای‌مان را روانه‌ی چیزی جز یک بدن، و در

1 the subodorative
2 dodecational
3 Robert Wilson

واقع، روانه‌ی کارکردهای دقیقاً محصورِ حفره‌ی آوایی کرده‌اند. تنها وقتی سرتاسرِ بدن‌مان به یک دهان بدل می‌شود که واقعاً به سخن‌گفتن توانا شویم. و حتی در آن نقطه هم رادیو صداهایمان را خواهد دزدید، و به خودمان باز خواهد گرداند؛ آن بیان‌های ناممکنِ هیولایی؛ نه یک بدن بدون اندام، بل یک صدای بدونِ بدن، که رستخیزی الکتروپروتزی را ورای فاجعه‌آمیزترین سرنوشت‌هایمان برمی‌انگیزد.

ترجمه‌ی سدنا پرنی و پویا غلامی

یادداشت‌ها:

۱. Rabelais, *Pantagruel,* Book IV, Chs. LV and LVI, trans. Burton Raffel (New York: Norton, 1990).

۲. Valère Novarina, "Chaos," *Le Théâtre de paroles* (Paris: P.O.L., 1989), p. 154.

۳. "Lettre aux acteurs," in ibid., p. 17.

۴. Ibid., p. 9.

۵. امکان‌های این نوع مبادله‌ی بیناسوبژکتیو یا ترجیحاً بیناجسمانی از طریقِ تکنیک‌های ضبط‌کردن در بلیتی که پُکید ویلیام باروز (۱۹۸۷، ۵۰-۵۱) بسط یافت: « درک اینکه چیزی آشنا، چیزی که به‌اندازه‌ی حرکتِ روده‌ها، صدای نفس‌کشیدن، و تپشِ قلب‌تان آشناست، متخاصم و بیگانه هم هست، در ابتدا کمی حس ناامنی ایجاد می‌کند. به‌یاد داشته باش که تو می‌توانی خودت را از "نیمه‌ی دیگر" از کلمه جدا کنی. کلمه با صدای روده‌ها و نفس‌کشیدن با تپیدنِ قلبات در هم تنیده می‌شود. مرحله‌ی اول ضبطِ صداهای بدن‌ات است، و اینکه شروع کنی به درهم‌تنیدن‌شان در خودت. اینکه صداهای بدن‌ات را با صداهای بدنِ بهترین دوست‌ات به‌هم‌جوش‌بدهی و ببینی او چقدر آشنا می‌شود. صداهای بدن‌ات را با چکش‌های بادی جوش بده ضربه‌ی انفجار "نیمه‌دیگر" را درست وسطِ خیابان آورده و مرتعش می‌کند. صداهای بدن‌ات را با هر چیز یا هر کس درهم‌تنیده کن. از باشگاهِ کرم‌کدو آغاز کن و نوارهای ضبط‌شده‌ی صدای بدن را عوض کن. آشکارا احساس کن که درون احشاء کسی هستی و کمک‌اش کن غذایش را هضم کند. ارتباط باید تمام‌وتمام و آگاه شود، پیش از آنکه بتوانیم متوقف‌اش کنیم.»
این پروبلماتیک تا اندازه‌ای ذاتِ اثرِ رادیوفونیکِ چارلز امیرخانیان، آنداس، آنداس (معادلِ سوئدیِ واژه‌ی «نفس‌کشیدن») است که با تمرینِ نفس‌کشیدنِ یوگا شروع می‌شود و به خوابیدن می‌رسد. (از همین‌رو، در ژانرِ کمیابی از آثار هنری قرار می‌گیرد که به‌منزله‌ی ابزارِ کرخت‌کننده و خواب‌آور آفریده شده‌اند، برجسته‌ترین نمونه از این آثار واریاسیون‌های گلدبرگِ باخ هستند که برای تسکینِ مالیخولیایی نوشته شده‌اند که شب‌های بی‌خوابیِ بارون فون کایزرلینگ را باعث می‌شدند.) این صدا خیلی زود به خُرخُرها و خُروپُف‌ها استحاله می‌یابد (و سرانجام به غرش یک شیر شبیه می‌شود)، و سپس به نواخت‌ها و رنگ‌مایه‌های الکترونیکِ «تعلیق‌زا»، کلماتِ کژواژ و منفصل‌شده در یک زبانِ ناشناختنی، به پارودی‌هایی از آوازِ کُر دوواپ [آوازِ یک‌نفره به همراهیِ دسته‌ی کر و معمولا گروهِ نوازندگان] دگرگون می‌شود، و دستِ آخر، به نواها و نغماتِ بی‌معنا می‌رسد. این مجموعه از ترادیسی‌های آوایی، نوعی راه‌حلِ رادیوفونیکِ منحصر به فرد برای مسائلی فراهم می‌آورد که به‌وسیله‌ی بازسازیِ رادیکالِ بدن در هنر صوتیِ مدرنیستی مطرح شده‌اند.

۶. Valère Novarina, "Each Word is a Drama," trans. Allen S. Weiss, in *Nonsense*: *Culture Through the Looking Glass,* a special issue of *Art & Test,* edited by David Allison, John Hanhardt, Mark Roberts, Allen S. Weiss, no. 37 (1990): 75

۷. Douglas Kahn, "Track Organology," *October* 55 (1991)

۸. "Each Word Is a Drama," p. 75.

۹. در اثر رادیوفونیکِ ضبط‌شده‌ی گرگوری وایتهد، نامه‌های مرده، تعدادِ مشخصی از میان‌برش‌های منفصل‌کننده وجود دارد که او آنها را جراحات می‌نامد، که از حیثِ کارکردی بی‌شباهت نیست به انقطاع‌های خشنِ خوراکِ بریده‌شده در آشپزخانه که سبکِ

بیانِ اثرِ رادیوفونیکِ سوزان استون، اتودِ زبان، را برجسته می‌کند (استون نیز در تولید نامه‌های مرده با وایتهد همکاری کرده بود). این برش‌ها، علاوه بر اینکه نوعی گسستِ فوری و بی‌واسطه‌ی متنی هستند، استعاره‌ای از فرایندِ ضبط‌کردن حینِ عملِ ویرایش نیز به شمار می‌آیند. تصادفی نیست که نامه‌های مرده با بحثی درباره‌ی استحاله‌ی فرمِ امضای ناپلئون و با بحثی درباره ارزشِ پولیِ عضوِ اخته‌شده‌ی ناپلئون در معاینه‌ی پس از مرگ‌اش، آغاز می‌شود. والره نوآرینا به ما یادآور می‌شود، اینکه ناپلئون محصولِ انقلابِ فرانسه بود، در اینجا این معنای ضمنی را می‌رساند که فرانسوی‌ها [با گیوتین] سر از تن جدا می‌کنند. در این خصوص نگاه کنید به:

Valè re Novarina, "Travailler pour l'incertain; aller sur la mer; passer sur une planche," interview with Philippe Di Meo, *L' Infini* 19 [1987]: 201.

۱۰. Glenn Gould, "The Prospects of Recording" [1966], *The Glenn Gould Reader* (New York: Alfred A. Knopf, 1984), p. 345.

۱۱. Ibid., p. 333.

۱۲. Ibid., p. 340.

باید به خاطر سپرد که این قابلیتِ کامل‌بودن یقیناً دست‌یافتنی است. همانطور که گلن گولد در چند تجربه‌اش نشان داده، عملاً ناممکن است که جای یک بَست/اتصالِ به‌طرزِ مناسبی ساخته‌شده را با گوش‌سپردن به‌دنبالِ یک خطا، تعیین کنیم؛ این کار بیشتر می‌تواند با شنیدنِ برای یک مفصل‌بندیِ بسیار کامل در یک قطعه‌ی دشوار تعیین شود.

۱۳. Ibid., p. 348.

نقیضِ قطری و شدیدِ این سنخ اتصال‌دادن/درهم‌تابیدن برای آفرینشِ پیکربندی‌های ایدئالِ صوتی در اثری از جنسِ جلوه‌های ویژه [bruitage] به دست می‌آید، همچون قسمتِ چهارم از چشم‌اندازِ خیالی اثر جان کیج. این قطعه برای دوازده رادیو ساخته شده است؛ و کمپوزیسیونِ مبتنی بر «خودت‌ـانجام‌اش‌ـبده»اش توسطِ عملیاتِ شانسیِ ئی چینگ تعیّن یافته، که دو اُپراتور برای هر رادیو لازم دارد، که هر کدام تغییراتِ دامنه را از *ppppp* تا *sfffz* ، تغییراتِ قرارگیری‌های فرکانس را که حولِ شاخص دوران می‌کند، و نیز تغییراتِ دیرند را کنترل می‌کنند. این اثر اولین بار در سال ۱۹۵۱، به «هدایتِ» خودِ کیج در سالن تیاترِ مک‌میلان در دانشگاه کلمبیا اجرا شد. اما به‌سببِ زمان‌بندیِ ناجور، ایده‌ی اصلیِ اثر تا ساعتِ ۱۱:۳۰ شب از کار در نیامد، ساعتی که در آن، و اصلاً در آن روزگار، عملاً هیچ اثری در موردِ رادیو وجود نداشت. نتیجه‌ی کار برای عده‌ای، امتزاجِ نافرجامی از سکون و سکوت بود، با این‌حال، دیگران آنرا به‌منزله‌ی خوش‌ترین نیک‌بختیِ کیج در نظر گرفتند که ابداعاتِ کیج در زمینه‌ی استفاده از سکوت در کمپوزیسیون‌های موسیقایی را نشان می‌داد. مطابقِ انتظار، کیج ادعا کرد که در واقع شکنندگیِ این اثر ار پیش‌بینی می‌کرد و اینکه اجرای رادیوها در آن عصر عالی بود. اظهاراتِ کیج را در برای پرندگان: جان کیج در گفتگو با دنیل چارلز ببینید. این کوشش در یک کولاژِ پُر سروصدا از موسیقی، صدا، و اصواتِ معوج‌شده‌ی رادیوی تجاری، موسیقی‌ای بود که با خرده‌ریزه‌های رادیوفونیک آفریده شد، مانندِ اثر دیگری به اسم میکسِ ویلیام، که آن هم با توجهِ رادیکال به رادیو به‌منزله‌ی یک عاملِ موسیقاییِ فعال و نه صرفِ یک منتقل‌کننده‌ی منفعل ممکن شد.

۱۴. Cited in Mary Ann Doane, "Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing," in *The Cinematic Apparatus*, ed. Teresa de Lauretis and Stephen Heath (London: Macmillan, 1980), p. 54

۱۵. Antonin Artaud, "Fragments d'un journal d'enfer" [1926], in *Oeuvres Complè tes* I* (Paris: Gallimard, 1984), p. 117.

۱۶. این مدلِ شوک‌ـضدشوک توسطِ گرگوری وایتهد به من پیشنهاد شد.

۱۷. On the acousmetric voice in the cinema, see Michel Chion, *La voix au cinè ma* (Paris: Éditions de l'Étoile, 1982); pp. 25-33.

۱۸. Antonin Artaud, "To Have Done with the Judgement of God," trans. Clayton Eshleman and Norman Glass, *Antonin Artaud*: *Four Texts* (Los Angeles: Panjandrum Books, 1982), p. 79.

۱۹. Roman Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning*, trans. John Mepham (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1978), p. 6.

۲۰. Ivan Fónagy, La vive voix (Paris: Payot, 1983), p. 89.

۲۱. Ibid., p. 112.

۲۲. See Allen S. Weiss, "K," in *A+T* [*Art & Text*] 37 (1990): 56-59.

۲۳. For an autobiographical rationale of Whitehead's fascination with the radiophonic transformation of the body, see his "The Forensic Theater: Memory Plays for The Post-Mortem Condition," *Performing Arts Journal* 3536 (1990); see also Whitehead's "Wrong Side Out," *Lusitania* 3, (1990). On the representation of pain, see Elaine Scarry, *The Body in Pain* (Oxford: Oxford University Press, 1985).

۲۴. Travailler pour l'incertain, p. 205.

۲۵. Valère Novarina, *Le drame de la vie* (Paris, P.O.L., 1984); p. 9. See also Valère Novarina's working notes *to Le drame de la vie*, "Imperatives," trans. Allen S. Weiss, and "Indicatives," my introduction to this work, both in *Sulfur* #27, 1990.

۲۶. Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps* (Paris: P.O.L., 1989), p. 19.

۲۷. "Travailler pour l'incertain," p. 200.

www.asabsanj.com
اسفند ۹۳