fold-era.com

رادیوی فانتاسمی

الن اس. وایس

ترجمه پیمان غلامی

تقدیمی واقعی
به لارنس شر،
و تقدیمی فراواقعی
به سیمون کر،
و تقدیمی حادواقعی
به تونی داو.

فهرست

فانتاسم‌های رادیویی، رادیوی فانتاسمی ۵
از شیزوفرنی به شیزوفونی: *خلاص‌شدن از حکم خدا* از آنتونن آرتو ۱۲
رادیو به‌عنوان ساز موسیقی: *مناظر خیالین* از جان کیج ۳۶
دهان‌های پریشانی، جهش‌های زبانی: *تئاتر گوش‌ها* از والر نووارینا ۵۶
زبان‌های مرده و اصوات منقطع: *فشار نگفتنی‌ها* از گرگوری وایتهد ۷۲
یک خودمداری رادیویی ۸۹
کتاب‌شناسی منتخب ۹۷
دیسکوگرافی منتخب ۹۹
نمایه ۱۰۰

یک پوچی زنگی و هنزرپنزر باطله‌اش. ــ استفان مالارمه

اردکی که فیلم بشناسد شیطان است و این هم رویای رادیویی‌اش است. ــ ریچارد فورمن

...

حتا یک‌وقت‌هایی به خیال‌شان میزند
که افکار بی‌خبرشان
من‌ومن آشفته‌ای از اصوات دل‌انگیز است
و خبر ندارند که اشتباهی گوش در صداهایی انداخته‌اند
که هم‌صدایی‌های قدیمی‌اند.
ــ ویلیام کارلوس ویلیامز

مقدمه

فانتاسم‌های رادیویی، رادیوی فانتاسمی

... هالالالای نکبت. — آنتونن آرتو

مابعدالطبیعه‌ی غربی سنتاً موضوعیت نفسانی را چنین چیزی می‌بیند: یک تناقض یا یک تنش در جایی که داخل تحت فشار خارج است، در جایی که فناوری به‌صورت آپاندیس استعاری جسم بسط می‌یابد، به‌منزله‌ی یک ضمیمه. انفصال اصولی در این مطالعه یا معضل راهنمایش بین دو جریان واقع می‌شود: *جریان آگاهی* (منطق رویا، روانشناسی ژرفا، فرایندهای لیبیدویی اولیه، خیال‌پردازی، باطنی‌کردن) و *جریان وجود* (تصادفات، منضمات، تدوین، تقطیع‌آرائی، تصنیف ترکیبات). این اثر جدلی و پرشور است، و به مخابره، مدارها، مفصل‌زدایی و ناشمردگی، مسخ، و جهش می‌پردازد و *نه* به ارتباط، بستار، مفصل‌بندی و شمردگی، تمثل، و وانمودها.[۱]

«رادیو» از هیچ کونه‌ی واحدی تقویم نمی‌یابد؛ در عوض، انبوهی از رادیوها وجود دارد. رادیوصوت (رادیوفونی) در سطح تجهیزاتش، روند عملی‌اش، شکل‌هایش، و مدینه‌های فاضله‌اش حوزه‌ای نامتجانس است. طرحی مؤجز و ضرورتاً ناکامل از بعضی امکانات مفاهیم غیررسمی رادیو می‌تواند برداشتی از این تنوع به ما بدهد. ف. ت. مارینتی: «تخیل بی‌سیم» و رادیوی آینده‌گرا؛ ولادیمیر خلبنیکوف: یک مدینه‌ی فاضله‌ی انقلابی و آمیزش بشریت؛ لئون تروتسکی: رادیوی انقلابی؛ ژیگا ورتوف: تبلیغات آشوب‌برانگیز و«رادیوچشم»؛ برتولد برشت: رادیوی تعاملی و ارتباطات عمومی؛ رودولف آرنهایم: دقت رادیوصوتی و نقد تخیل بصری؛ آپتن سینکلر: تلپاتی و ذهن‌رادیو؛ گلن گولد: کمال‌گرایی استودیویی و «رادیو کنترپوان»؛ ویلیام باروز: تقطیع‌آرائی‌ها و نابودی ارتباط؛ مارشال مک‌لوهان: بسط اولیه‌ی دستگاه عصبی مرکزی؛

۱ See also Allen S. Weiss, “Broken Voices, Lost Bodies: Experimental Radiophony” in *Perverse Desire and the Ambiguous Icon* (Albany: State Universityof New York Press, 1994).

و همین‌طور روایت‌های رادیویی هزارپیچ هورشپیل؛ انواع مختلفی از رادیو اجتماع؛ رادیو آزاد؛ رادیو چریکی؛ رادیو دزد دریایی؛ رادیو رادیکال.[۱]

می‌خواهیم این معضل را امروزی کنیم، و برای این کار فقط چند آزمایش اساسی در رادیوصوت را در نظر می‌گیریم که حول رادیوی زیرزمینی آمستردام متمرکزند: این تجربه‌ها، فراسوی انواع «قوانین» ملال‌آور حاکم بر رادیوی رسمی (مثل قانون حداکثر بی‌آزاری، قانون حداکثر بی‌تفاوتی، قانون حداکثر بازگشت مالی)، ذهنیتی از قابلیت‌های گسترده‌ی رادیو به دست می‌دهند. در این ایستگاه‌های رادیویی پایریت آمستردام یکجور تخصص منحرفانه سیطره دارد (احتمالاً چیزی مثل تجلی «منطق امر جزئی» نزد دلوز) که حاشیه‌های فرهنگ استحسانی را تعیین می‌کند.[۲] ***رادیو عشقی شهر***: ارتباط‌های زنده با صوت‌محضرهای متفاوت شهری از دور تا دور دنیا که شهرهایش را هر چهار ساعت عوض می‌کند. ***رادیو حریم***: پخش اسناد دزدی خصوصی و شخصی مثل خاطرات، نامه‌ها، ضبط‌ها، و حاشیه‌های صوتی ویدئوها. ***رادیو گوش باز***: کولاژهایی از باندهای رادیویی متفاوت در سراسر دنیا و از تمام قاره‌ها، شامل موج بلند، موج متوسط، موج کوتاه و فوق‌کوتاه، و حاشیه‌های صوتی تلویزیونی. ***رادیو تصادفی***: پخش قطعه‌های ده‌ثانیه‌ای از مکالمات تلفنی تصادفی منتخب که از شبکه تلفن هلند گرفته می‌شوند. ***رادیو باگ***: گزارش‌های کارآگاه‌طوری با شنود از میکروفن‌های تک‌جهته و مخفی. ***رادیو الفبا***: خواندن شعرها، داستان‌ها، و رمان‌هایی از همه‌ی فرهنگ‌ها. ***رادیو ماجراجویی***: نقش‌بازی تعاملی و زنده‌ی شنونده از طریق تلفن و ارتباط کامپیوتری، که تا اندازه‌ای هم با روال‌ها و سناریوهای پیشنهادی ایستگاه رادیویی پیش برده می‌شود.

چندین سرگذشتی (سرگذشتی البته متناقض) را می‌توان برای رادیوصوت دست و پا کرد، هم بسته به انتخاب الگوهای تاریخی لازم برای پیشبرد پژوهش کنونی و هم بسته به متجسمات نظری پس پشت این تحقیق. این مطالعه ادعا نمی‌کند که به عنوان تاریخ رادیوی تجربی به حساب بیاید بلکه برنامه‌اش افشای بی‌انتهای چندین الگوی انتقادی‌ست که می‌توانند چنین تاریخی را به‌طور مشخص بیان کنند. در این بین، چند امکان وسوسه‌مان می‌کنند و با این حال برای اهداف ما سه تاریخ نمونه‌اند: ۱۸۷۷، ۱۹۱۳، ۱۹۴۸.[۳] اگر تاریخ رادیوی رسمی عرصه‌ای باشد که آشغال‌های صوتی‌اش (شامل همه جور سر و صدا، نویز، پارازیت، نوفه، خش، اصوات اضافی، اصوات مزاحم، و غیره) را در آن سرکوب کرده‌اند، تاریخ رادیوی تجربی بی‌نهایت واپس رانده شده است.

۶ دسامبر ۱۸۷۷: در چنین تاریخی بود که توماس ادیسون اولین صدای انسانی را به صورت آواز «مریم یه بره‌ی کوچولو داشت»[۴] روی یک حلقه کاغذ آلومینیوم ضبط کرد. در اتفاقی بی‌سابقه، صدا از بدن جدا و در دستگاهی فنی جاودانه می‌شود: به این سیاق، اولین

---

۱ گرچه هیچ تاریخ جامعی برای رادیو تجربی یا غیرتجربی وجود ندارد ولی مفیدترین منابعی که تاکنون در مورد این مسئله وجود دارند از این قرارند:

Douglas Kahn and Gregory Whitehead, eds., *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde* (Cambridge: MIT Press, 1992); Neil Strauss, ed., *Radiotext(e)*, a special issue of *Semiotext(e)*, no. 16 (1993); Daina Augaitis and Dan Lander, eds., *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission* (Banff: Walter Phillips Gallery I994).

۲ Geert Lovink, "The Theory of Mixing: An Inventory of Free Radio Techniquesin Amsterdam," in *Mediamatic* 6, no. 4 (1992): 225.

۳برای توصیف دقیقی از پیشاتاریخ هنر رادیویی و صوتی همراه با یک گاه‌شماری مفصل، ر.ک.

Hugh Davis, "A History of Recorded Sound," in Henri Chopin, *Poesie sonure internationale* (Paris: Jean-Michel Place, 1979), pp.13-40.

4 Mary Had a Little Lamb

خیال‌پردازی‌های فنی جورواجور تولید می‌شوند و متعاقبش خیالات کسانی چون ویلیر دو لیل‌ـآدام، رمون روسل، آلفرد ژاری، و دیگران هم سرازیر می‌شوند، جایی برای آن‌که ترس‌ها، امیدها، و متجسمات خروج روح از کالبد سرانجام رنگ واقعیت به خود بگیرند. در همان دقیقه‌ای که اختراع ماشین‌تحریر و کاربرد روان‌فیزیک تجربی کلمات را هم از دلالت اشاره‌ای‌شان آزاد کرد و هم از معنایشان، و همزمان که روانکاوی نیز معنا را از آگاهی جدا کرد، درست در همین وهله بود که گرامافون صوت را به یک شی تبدیل کرد و به چند هزاره باور بادشناختی و وجودشناسی الهیاتی پایان داد.[۱]

در این دوره است که استعاره‌های جدید ارسال و دریافت و حالت‌های بدیع تخیل به فهم درآمده بودند. در قرن نوزدهم بود که دخل و تصرف روحانی در امواج الکتریکی اتر جایگزین «نیروی مغناطیسی حیوانی» در مسمریسم شد: مقدر بود که این امواج الکتریکی با امواج روانی مردگان بیامیزند، طوری که برق این مجال را فراهم می‌آورد که بتوان با جهان پس از مرگ تماس گرفت. ۱۸۵۵ شده بود که والت ویتمن «برق تن را می‌خوانم»[۲] را به عنوان یکی از شعرهایش در ***برگ‌های علف***[۳] منتشر کرد؛ و **«دینام و باکره»**[۴] نام مدخل سال ۱۹۰۰ شرح حال هنری آدامز با عنوان ***تعلیمات هنری آدامز***[۵] بود. هیچ چیز بهتری نمی‌تواند تفاوت بین الگوهای قدیمی و جدید استحسانی و وجودشناسی را مشخص کند، جایی که شتاب و تحریک قوه‌ی الکتریکی به عنوان نماد جدید آن جسمی به کار می‌روند که حالا تحت سیطره‌ی فناوری قرار دارد و دست خدا هم از آن کوتاه است. در همین قرن است که در درمان برخی بیمارها از شوک الکتریکی استفاده می‌شود و حالا برق است که ما را در مواجهه با افسردگی و روان‌پریشی شوکه می‌کند؛ برق ما را روی صندلی الکتریکی تا حد مرگ سرخ می‌کند، در جایی که جایگزین پنهانی و امروزی برای گیوتین است که وجهه‌ی تئاتری‌تری نسبت به صندلی الکتریکی داشت؛ برق انبوهی اندام مصنوعی را برای اعضای مفقوده و قابلیت‌های کاهش‌یافته فراهم می‌آورد.

تقابل دینام‌ـباکره تجلی مؤثر الگوهای مختلفی‌ست که تقریباً یک ربع قرن بعد در هنر رادیوصوت احراز می‌شوند. تئاتر صحنه‌ی تاریخ، الهیات، و مابعدالطبیعه است، صحنه‌ی آن جسمی که به **خدا** و **باکره**، به طبیعت و فرهنگ حواله می‌شود و مملؤ از سائقه‌ی حیاتی‌ست. اما دینام کاملاً فرق دارد، دینام یک جریان، شار، چرخش، و تحریک تازه ایجاد می‌کند و این قوه متفق نزدیک قوای مخرب فناوری‌ست. با قدرت تخیل مدینه‌ی فاضله و مدینه‌ی فاسده را کشف می‌کنیم ولی برق خود شکل تخیل را هم متحول کرد و ***حوای آینده***[۶] اثر ویلیر دو لیل‌ـآدام، ***عروس را مجردانش برهنه کردند حتا***[۷] از مارسل دوشان، ***آر.یو.آر.***[۸] اثر کارل چاپک، و آدم‌ماشینی ***مادرشهر***[۹] فریتز لانگ، دستگاه شهوانی ***باربارلا***[۱۰] از روژه وادیم، و انبوه ماشین‌های انسانی دیگر، **ماشین‌های مجرد**، و غیره را پیش گذاشت.[۱۱] و به علاوه، برق اروپا که امروزه در

---

۱ See Friedrich Kittler, *Discourse Networks, 1800-1900* (1985), translated from German by Michael Metteer with Chris Cullens (Stanford: Stanford University Press, 1990), pp. 177-264, passim.

2 I Sing the Body Electric

3 Leaves of Grass

4 The Dynamo and the Virgin

5 The Education of Henry Adams

6 The Future Eve

7 The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even

8 R.U.R.

9 Metropolis

10 Barbarella

۱۱ See the catalog of the exhibition *Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires*, inspired by the work of Michel Carrouges, and edited by Harald Szeemann (Venic: Alfieri, 1976).

پنجاه سیکل جریان دارد و صدایش تقریباً در سل‌دی‌یز در همه جا می‌پیچد، یک مرکز تونال جدید، محتوم، و ناخودآگاه را برقرار کرد که در هر اندیشه‌مان سکنا می‌گیرد و بنیاد هر تقریرمان است.

۱۷ فوریه ۱۹۱۳: این روز را در تاریخ مدرنیسم به عنوان روزی اسطوره‌ای ثبت کرده‌اند، روزی که *نمایشگاه بین‌المللی هنر مدرن* موسوم به *نمایش زرادخانه* آغاز به کار کرد. *نمایش زرادخانه نیویورک* هنر مدرن را همگام با موفقیت رسوایی‌آمیز ***برهنه از پلکان پایین می‌آید***[1] مارسل دوشان به آگاهی عمومی وارد کرد، اثری که از طرف منتقدی خبیث و البته پیشگو به «انفجاری در کارخانه‌ی توفال» تشبیه شد (همان سالی که دوشان با ***لغزش گوش‌نواز***[2] تصادفی‌اش تصنیف در موسیقی را نقش بر آب کرد.) در همین سال بود که صدای این انفجار بصری در میان صنایع صوتی پیچید، در بیانیه‌ی آینده‌گرایانه‌ی لوئیجی روسولو به نام ***هنر سر و صدا***.[3] روسولو در دوران ماشینی‌شدن فزاینده و با الهام از قراین جنگ به این فهم رسید که تکامل موسیقی در حرکت به سمت ادغام سر و صدای ماشین‌آلات است؛ او واقعاً می‌خواست موسیقی را با سر و صدا عوض کند. قلمرو تونال صدای خوش‌آهنگ به عنوان قلمرویی محدود باید شکسته می‌شد، درست مثل مفهوم آینده‌گرایانه‌ی *کلام آزاد* که کلمه را از قید و بندهای نحوی و واژگانی آزاد کرد. «از ترکیب سر و صدای تراموا‌ها، کمپرسی‌ها، کالسکه‌ها، و توده‌های هوارکش خیلی بیشتر از تکرار مجدد مثلاً ***اروئیکا***[4] یا ***پاستورال***[5] کیف می‌کنیم.» ورای کروماتیسم واگنر، ورای موسیقی آتونال شوئنبرگ، روسولو انواع سر و صداها را در قاموس موسیقی غربی گنجاند و واژگان بسیار محدود این جریان موسیقایی را بسط داد. او این مقولات صوتی را برای یک ارکستر آینده‌گرا مقرر کرد: (۱) غرش‌ها، نعره‌ها، انفجارها، تصادف‌ها، شلپ‌شلوپ‌ها، بوم‌بوم‌ها؛ (۲) سوت‌ها، هیس‌ها، خرخرها؛ (۳) پچ‌پچ‌ها، نجواها، مِن‌مِن‌ها، غرغرها، غان‌وغون‌ها؛ (۴) جیغ‌ها، غژغژها، خش‌خش‌ها، وزوزها، ترق‌تروق‌ها، قیژقیژها؛ (۵) اصوات ناشی از ضربه‌زدن به فلز، چوب، پوست، سنگ، سفال، و مواد دیگر؛ و (۶) صدای حیوان‌ها و انسان‌ها: فریادها، جیغ‌ها، ناله‌ها، شیون‌ها، زوزه‌ها، خنده‌ها، خس‌خس‌ها، هق‌هق‌ها. این ملاحظات قصد داشتند که ماهیت ادراک شنیداری و خلاقیت صوتی را تغییر دهند. روسولو مفروض می‌گرفت که ما می‌توانیم حداقل به اندازه‌ی تعداد ماشین‌های مختلف سر و صداهای بسیار متفاوتی را تشخیص بدهیم؛ ماشین‌ها که زیاد بشوند، سر و صداهای مجزا و محسوس هم زیاد می‌شود. ولی حیاتی‌تر از همه او پیشگویی کرد که ماشین‌هایی ساخته شوند که هدف ویژه‌شان ایجاد سر و صداهای تازه است. و البته که در آن دوره فقط می‌شد این ماشین‌ها را متصور شد، ماشین‌هایی که پیش‌طرحی از رویای ادگار وارز بودند: این رویا که بتوان یک ساز موسیقی ابداع کرد که دامنه‌اش به وسعت تخیل موسیقیدان باشد.

اما مستقل از این نوآوری‌ها و انتظارهای استحسانی، ۱۹۱۳ سال حادثه بود، حادثه‌ای خطیر و با این حال نامنتظر به لحاظ استحسانی: ایجاد اولین فیدبک در مدار الکتریکی. در ۳۱ ژانویه ۱۹۱۳، ادوین آرمسترانگ طرحش از اولین مدار با فیدبک مثبت را رسماً ثبت کرده بود، و باید که این اختراع مبنای پخش رادیویی باشد. او کشف کرده بود که با احیاء مجدد اطلاعات ذخیره‌شده در لامپ ذخیره‌ی بار یا با استفاده از فیدبک می‌توان لامپ خلأ را به صورت دیگری

1 Nude Descending a Staircase
2 Musical Erratum
3 The Art of Noises
4 Eroica
5 Pastorale

به کار گرفت: نه فقط به منزله‌ی آشکارساز امواج الکتریکی بلکه همچنین به منزله‌ی یک تقویت‌کننده‌ی سیگنال. و چون لامپ خلأ امواجی الکترومغناطیسی نوسانی ثابت تولید می‌کرد، پس می‌شد از آن به صورت یک فرستنده هم استفاده کرد. لی دفارست در نوامبر ۱۹۱۳ تقویت صدا را برای اولین بار اثبات کرد که در نتیجه‌اش «صداهای بلند» انداختن یک دستمال‌گردن ضبط و تولید شدند. رادیو اختراع شده بود ــ و به همراهش یک اثر جانبی الکترونیکی ناگوار هم برای اولین بار شنیده می‌شد: صدای پارازیت، یا خش .[۱]

از نظر عملی و نمادین، تلاقی این دو توسعه‌ی فناورانه بی‌اندازه مهم بود، چون امکاناتی شنیداری فراهم کرد که تا آن موقع هیچ تصوری از وجودشان در کار نبود: تقویت اصوات موجود، پخش صدا، و تولید انواع سر و صداهای جدید. گرچه این نوآوری‌های تازه به عالی‌ترین شکل با ضروریات آوانگاردهای استحسانات معاصر مطابقت داشتند ولی مدت‌ها طول کشید تا مزایای هنری‌شان مشخص شود.

نمونه‌اش فیدبک صوتی‌ست که از مجموعه‌ای از اصوات تشکیل می‌شود. فیدبک مدار پیوسته‌ای را بین خروجی و ورودی ایجاد می‌کند و اینطور به وجود می‌آید: سطح صدای سیگنال را آنقدر زیاد می‌کند که صدای تقویت‌شده به ورودی برمی‌گردد. یکجور خودمداری برقی یا الکترونی. این مدار پیوسته از خودش می‌خورد و صدایی موذی تولید می‌کند که ضجه می‌زند و تا حد یک جیغ کرکننده زیاد می‌شود. کنترل این اثرات امکان‌های جدیدی را در موسیقی ایجاد کرد که نمونه‌اش فیدبک گیتار الکتریک جیمی هندریکس است، مثل تک‌نوازی راک کلاسیک او به نام ***پرچم پرستاره***[۲] که در *فستیوال وودااستاک* ۱۹۶۹ ضبط شد. با این حال فیدبک مقتضیاتی دارد که عمیقاً به فراسوی موسیقی محض می‌روند، مثل مفهوم یک منظومه‌ی خودخور به منزله‌ی منظومه‌ای که جویای فاجعه‌ی خودش یا نابودی صوتی‌اش است ــ چه‌بسا بتوان سر و صدا را وادار کرد یا تحت فشار گذاشت که به موسیقی یا سکوت گذر کند.

۲ فوریه ۱۹۴۸: این تاریخ ناحادثه‌ای‌ست که مطالعه‌ام را آغاز می‌کند ــ جلوگیری از پخش رادیویی ***خلاص‌شدن از حکم خدا***[۳] اثر آنتونن آرتو با وجود برنامه‌ریزی قبلی. این سال در عین حال شاخص آغاز پژوهش و خلاقیت رادیوصوتی و الکتروآکوستیک مدرن است، چون در این دقیقه بود که نوار مغناطیسی ضبط کامل شد و کم‌کم برای مقاصد هنری در دسترس عموم قرار گرفت. تلاقی این دو واقعه یک جابجایی و تغییر معرفت‌شناختی‌ـاستحسانی را در تاریخ هنر پایه‌ریزی کرد: یکی آخرین تلاش آرتو برای تهی‌کردن جان‌مایه‌ی درونی‌اش، برای انتقال روان و رنج و تن به هنر، و دیگری اختراع فنی نوار ضبط که از آن موقع به بعد به تشبیه و فصل استحسانی و تجربی صوت به منزله‌ی خارج محض مجال داد.

این موارد در واقع بالقوگی‌های خلاقی هستند که البته بنحوی نادر در خود رادیوی رسمی، حکومتی، نظامی، یا تجاری هم فعال‌اند: انگل‌ها و ویروس‌هایی که سایر حدود، نقش‌ها، و لذت‌های هنر رادیوصوت را معین می‌کنند. با این حال، هر قدر هم که تدوین پیچیده باشد، بیشتر آثاری که برای رادیو تولید می‌شوند هیچ وقت از جایگاه‌شان به منزله‌ی موسیقی، تئاتر، و شعر فراتر نمی‌روند ــ رادیو تنها در مواردی نایاب و بی‌نظیر توانسته استعدادهای واقعاً

---

۱ Lewis Tom, *Empire of the Air* (New York: HarperCollins, 1991), pp. 73-77.

2 Star Spangled Banner

3 To Have Done with the Judgment of God

رادیوصوتی خودش را محقق کند، چون رادیوصوت نه فقط درباره‌ی ابداع اصوات شنیداری بلکه همچنین درباره‌ی پخش و انتشار صدا و مدارهای شنونده یا فیدبک است. و همین‌جا با تناقض رادیو روبرو می‌شویم: یک پخش جهانی همگانی در خصوصی‌ترین شرایط شنیده می‌شود و هر پخش منفرد و سناریوی خیالی‌اش مضمون ویژه‌ای دارد که در مجموعه‌ای بی‌نهایت متنوع از موقعیت‌های غیرویژه‌ای که بسته به هر شنونده‌ای فرق دارد شنیده می‌شود؛ همبستگی احتمالی شنوندگان رادیو در حقیقت آن‌ها را به ذرات تبدیل می‌کند و به تخیل‌شان مادیت می‌دهد.

رنه فارابه، مؤسس مشترک و مدیر *کارگاه نوآوری‌های رادیوصوت رادیو فرانسه*، پیشنهاد می‌دهد که قوه‌ی ذاکره در خودش ساخت تدوین را دارد و به باورش اکنون گذرا میکس نهایی صدا را ایجاد می‌کند که در واقع یک اختلاط و امتزاج صوتی‌ست.[1] در هر دقیقه‌ی مفروض، تمام شنیده‌هایمان در گوش «میکس» می‌شوند (مزج) و ذهن مضمون‌شان را تنظیم می‌کند (مزاج). باید با حرکت فعال *کات* یا *قطع* که در تمام سطوح هنر رادیوصوت (برنامه، نوشته، ضبط، تدوین، پالایش، لایه‌گذاری، میکس، و ضبط دوباره) جریان دارد با همه‌ی حالات چنین «تدوین» منفعلی روبرو شد، تنظیمش کرد، و استحاله‌اش داد. شاید همین جا باشد که «این احساس به وجود می‌آید که سایه‌ی آن کس که روی اثر کار می‌کرد به سمت‌مان کج می‌شود»: اینجا تدوین خلاقانه است و دیگر به «تصفیه‌ی» صدا محدود نیست. گرامافون و رادیوصوت با چنین القائاتی تا فراسوی حدود جسمانی تخیل گشایش و توسعه می‌یابند. نقطه‌ی اسرارآمیز و تحیزناپذیری وجود دارد که در آن دیگر نمی‌توان شنونده و رادیو را از هم تمیز داد. پس به دنبال حوزه‌ای هستیم که در آن صدا به فراسوی جسمش، به ورای سایه‌ی خاستگاه‌های جسمانی‌اش می‌رسد تا به یک شی صوتی کاملاً اصیل بدل شود.

مضمون کتاب حاضر از همین نکته گرفته شده است. پس کتاب در ابتدا کاری با تئاتر رادیویی، جلوه‌های صوتی، شعر صدا، موسیقی کانکریت، یا موسیقی الکتروآکوستیک ندارد. در عوض، دوست دارم در اثرات چیزی کنکاش کنم که مارینتی آن را در مفرط‌ترین صورتش «تخیل بی‌سیم» نام گذاشت. این مطالعه می‌کوشد نشان بدهد که چطور رادیوصوت خود ماهیت رابطه‌ی بین دال و مدلول را دگرگون می‌کند، و چطور عمل تدوین توانست آگاهی را به عنوان الگوی کلیدی مدرنیسم برقرار کند. این کار از خط‌وربط‌های *سببی* و *غیراختیاری* بین دال/مدلول تأثیر می‌گیرد، فضایی که ضابطه‌ی واسطش نه خط کجی که حدود و ثغور هندسه‌ی موضعی ضمیر ناآگاه را معین می‌کند بلکه گوشت رنگارنگ، شکننده، و تمثل‌ناپذیر جسم زنده است. این اثر به خودی خود در جدل زبان‌شناختی و معرفت‌شناختی موجود در کانون فلسفه‌ی معاصر (جدل بین تأویل‌های حاصل از پدیدارشناسی، ساخت‌گرایی، و پساساخت‌گرایی) در مورد جایگاه وجودشناختی جسم، صوت، تجلی، و فانتاسم دست دارد. «بدن بی‌اندام» نزد آنتونن آرتو بستار گوشت را پس از مرگ خدا و در آغاز عصر هسته‌ای مقرر می‌کند؛ «مناظر خیالین» جان کیج نشان می‌دهند که فن و روان قابل تفکیک نیستند؛ والر نووارینا در «تئاتر گوش‌ها» جسم را با لفظ بازجعل می‌کند؛ گرگوری وایتهد یک «اصل صوت‌گسیخته‌ی» رادیوصوتی را به کار می‌گیرد تا بند بند مدارهای آوایی و رادیویی را از هم جدا کند طوری که به وسیله‌اش شبح رادیویی به صورت مجرده‌ی تجسدزدوده در حواشی

---

۱ آرای فارابه در سمیناری درباره‌ی نظریه‌ی تدوین (مونتاژ) طی نشستی در ژوئن ۱۹۹۲، به هدایت ژاک مونیه در *کالج بین‌المللی فلسفه* در پاریس، مطرح شده بودند.

موجودیت‌های رسانه‌ای واقع می‌شود؛ لوئی ولفسون آشکار می‌کند که می‌توان رادیو را به‌طور روان‌پریشانه و به منزله‌ی پیشگیری روزانه از امراض روانی به کار گرفت؛ و کریستف میگان ما را به جایی می‌برد که تجلی خودمدارانه و ارتباطات همگانی با فیدبکی دائم و مبهم غیر قابل تشخیص می‌شوند.

آینده‌ی رادیو بین صوت و طول موج، بین جسم و برق، طنین‌انداز می‌شود.

فصل ۱

از شیزوفرنی به شیزوفونی: *خلاص‌شدن از حکم خدا* از آنتونن آرتو

هیچ کس در اروپا دیگر بلد نیست فریاد بکشد. — آنتونن آرتو

«در صدایش مرگ را شنیدن» واقعاً یعنی چه؟ چطور می‌توان به موضع روایی محالی رسید که از نظرگاه مرگ خودمان برقرار می‌شود؟ آنتونن آرتو در ۱۹۳۳ درسگفتاری با عنوان «تئاتر و طاعون» در سوربن ارائه داد که قرار بود فصلی از شاهکارش ***تئاتر و همزادش***[1] بشود. آنائیس نین شرحی از ارائه‌ی آرتو دارد:

ولی داشتیم مطلبش را دنبال می‌کنیم که ناگهان می‌دیدی جوری نامحسوس رشته‌ی مطلب را ول کرد و مردن از طاعون را بازی کرد. هیچ کس درست‌حسابی خبر نداشت که ماجرا کی شروع شد. نمایش احتضار می‌داد تا مطلبش را روشن کند. «Peste» فرانسوی [به معنای بلا، مزاحم، آتشپاره، آفت، فاجعه، مرض واگیردار] *نسبت به «Plague» انگلیسی* [به معنای بیماری عفونی، طاعون، تنبیه الاهی، هجوم آفت، مصیبت] *وحشت بیشتری را متبادر می‌کند. اما زبان از وصف اجرای آرتو در صحنه‌ی سوربن قاصر است... صورتش از اضطراب کژ و پیچ شده بود، می‌شد دید که عرق کرده و موهایش خیس شده. چشم‌هایش باد کردند. به گرفتگی عضلات دچار شده بود. و انگشتانش تقلا می‌کردند که دوباره همانطور نرم باشند. کاری کرد که گلوی تفتیده*

1 Le Théâtre et son double

و سوخته و درد و تب و آتش دل و روده‌هایش احساس شوند. داشت جان می‌کند. جیغ می‌زد. به هذیان افتاده بود. داشت مرگ خودش یا تصلیبش را اجرا می‌کرد.[1]

می‌توان این صحنه‌ی بی‌نهایت پریشان‌کننده را به صورت مقدمه‌ای برای یک ملاحظه‌ی دیگر به کار برد: اختلال بعدی در حوزه‌ی استحسانی با ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** از آرتو که هم آخرین اثرش است و هم ابداع رادیوصوتی اصلی او.

آرتو همزمان با جنگ جهانی دوم تحت نظر نهادهای روانپزشکی قرار دارد و بنا بر قول مکرر خودش از «مرگی» روحی، رمزی، و مابعدالطبیعی رنج می‌برد. احتمالاً نشانه‌های وحشتناک جنگ (به صورت صدای آژیرها، جیغ‌ها، بدن‌های تکه‌پاره و قطع‌عضوشده، بمب‌ها و انفجارها، و بی‌شمار راه و روش مردن که همگی قبلاً هم در تئاتر آرتو مشهود بودند) یک بار دیگر توسط آرتو جابجا شدند و هم در تصنعات استحسانی بعدی‌اش و هم در علائم کشنده‌تر و بی‌واسطه‌تر بیماری‌اش ظهور کردند. رفتارش در تیمارستان با هذیانات، توهمات شنیداری، رفتارهای مناسکی مکرر، سنده‌دوستی، غریبه‌گفتاری، و بدخلقی‌های خشن و مهارناپذیر مشخص می‌شد. پاسخ درمانی نیز همینقدر شدید بود: درمان با شوک برقی و درمان با شوک انسولین (اولی که بدن را به‌شدت متشنج می‌کرد در ۱۹۳۸ در رم به راه افتاده بود و دومی که بدن را به کما می‌برد در ۱۹۳۳ در وین). این شکنجه‌ها نه فقط به حبس او (تحت شرایط بسیار سخت زمان جنگ)، مصادره‌ی کامل داشته‌هایش (تمام متعلقات شخصی‌اش به سرقت رفتند، از جمله چیزهایی با ارزش رمزی زیاد)، و عذاب‌های روانی بطنی‌اش بلکه همچنین به فهم او از موقعیت خودش به صورت *مقلد* مسیح منجر شد که در کانون پارانویایش قرار داشت و سمت‌وسویی الهیاتی به خود گرفته بود.

آرتو در ۱۹۴۶ چون انسانی به پاریس بازگشت که جسماً شکسته شده بود (در این زمینه، کافی و البته تکان‌دهنده است که عکس‌های آرتو قبل و بعد دوره‌ی حبسش با هم مقایسه شوند). حال و روزش هم نهایتاً با سرطان راست‌روده‌ی علاج‌ناپذیری وخیم و کشنده شد که مدت‌ها تشخیص داده نشده بود (وقتی بالاخره تشخیص سرطان احراز شد، دیگر خیلی دیر بود، و همانطور که در چنین مواردی پیش می‌آید، تشخیص پزشکی هم به خاطر بهتان و ترس از سرطان در آن دوران از آرتو پنهان نگه داشته شده بود. با این همه، با فرض حساسیت شدید آرتو به بدنش، و با فرض درد وحشتناکی که این بیماری ایجاد می‌کرد، حتماً در جریان بود که باید این قضیه را جدی بگیرد.) سوزان سانتاگ در ***مرض چون استعاره*** نحوه‌ی بدنام‌شدن سرطان در قرن‌مان را کندوکاو می‌کند:[2] سرطان بدیمن، شنیع، مهوع، مخرب قوه‌ی جنسی، خورنده، مفسد، و انگلی‌ست؛ سرطان شورش اعضاست که استعاره‌اش جن‌زدگی یا حاملگی شیطانی‌ست؛ نهایتاً سرطان یک بیماری‌ست که نمی‌توان آن را به استحسانات ترجمه کرد و نام‌گذاری‌اش هم به خشونت دامن می‌زند. پس سرطان پیشاپیش یک بیماری عالی برای پارانوئیدهاست، و آرتو هم قیاس دور از انتظاری انجام نمی‌دهد که سرطانش را مثل خدایی انگلی می‌بیند که طی حبسش در نهادهای روانپزشکی با او مبارزه می‌کرد.

---

۱ Anaïs Nin, *The Diary, I93I-I934* (New York: The Swallow Press and Harcourt Brace & World, 1966), pp. 191-92.

[آنائیس نین، *کتاب خاطرات آنائیس نین*، ترجمه داوود قلاجوری (نشر نخستین، ۱۴۰۰).] متن‌های مدرن زیادی را سراغ داریم که نظرگاه مردگان را بعنوان جایگاه راوی به کار می‌گیرند که چند نمونه‌اش ***گور به گور*** ویلیام فاکنر، ***شوا*** از کلود لانزمن، و **«حقایقی در مورد آقای والدمار»** ادگار آلن پو است.

۲ سوزان سانتاگ، *بیماری به‌مثابه استعاره*، ترجمه احسان کیانی‌خواه (نشر حرفه نویسنده، ۱۳۹۵).

آیا زیادی اغراق کرده‌ایم اگر پیشنهاد بدهیم که شوک‌های برقی که از تن او عبور و آن را متشنج کردند با «شوک‌های» برقی خودش یا با مخابره‌ای رادیوصوتی موازنه شده بودند؟ نه می‌توان کیفیت رهایی‌بخش چنین اثری را نادیده گرفت و نه می‌توان نقش‌اش به صورت جبران بیش از اندازه‌ی انزوا، عذاب، و موقعیت قبلی‌اش به عنوان یک وازده را کنار گذاشت: او در تقابل با اصواتی شیطانی که شکنجه‌اش کرده بودند حالا می‌تواند عشق‌ها، هنر، و نقد فرهنگی‌اش را پخش کند و به‌طور شفاهی به همه جا سرایت بدهد (پس سؤفهم کرده‌ایم اگر پاره‌های ابتدایی ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** را که سنگدلانه ضدآمریکایی‌ست اظهار نظری سیاسی در نظر بگیریم، خصوصاً اگر بلاغت ضدسیاسی آرتو را لحاظ کنیم که در همان اوایل طی جدلش با سوررئالیست‌ها ابراز شده بود).

فرنان پوئی، کارگردان برنامه‌های نمایشی و ادبی *رادیو فرانسه*، در نوامبر ۱۹۴۷ به آنتونن آرتو مأموریت داد که اثری را برای مجموعه‌اش *صدای شاعران* ضبط کند تا در *رادیونشر فرانسه* پخش شود. این خاستگاه آخرین اثر آرتو بود، ***خلاص‌شدن از حکم خدا***.[۱] آرتو در مه ۱۹۴۶ پس از نه سال حبس در تیمارستان‌های مختص بیماران روانی به پاریس برگشت: او طی شانزده ماه آخر اقامتش در رودز ***دفترهای رودز***[۲] (۱۵-۲۱) را نوشت و این دفترچه‌یادداشت‌ها هذیان‌های آن سال‌ها را در کنار شرایط مادی، روان‌شناختی، و روحی حبس او مستند کردند. او چون ملک‌الشعرایی تراژیک بازگشت، و تجلیل عمومی‌اش در ۱۳ ژانویه ۱۹۴۷ با نطق/شعرخوانی معروفی در تئاتر دو وی-کولومبیه انجام گرفت که بسیاری از چهره‌های برجسته‌ی فضای فرهنگی فرانسه (از جمله ژید، کامو، و برتون) در آن شرکت کردند. او در این مجلس شنونده را میخکوب می‌کند، ولی با فروشکستن زیر بار عواطف خودش و نه بر اساس برنامه‌ریزی قبلی با بازخوانی شعرهایی که در متن‌های ***سرگذشت زنده‌ی آرتو خله***[۳] گنجانده شده‌اند که غلیان‌ها و وردهای غریبه‌گفتارانه‌ی غیرمتعارف در جای‌جایشان مشهودند. این دوره همچنین شاهد خلق ***ون‌گوگ: انتحار جامعه***[۴] بود که چنانکه خواهیم دید به برآورد آرتو از درمانش توسط جامعه راجع است و پیش‌طرحی از تقدیرش را ترسیم می‌کند.

خلاص‌شدن از حکم خدا بین ۲۲ تا ۲۹ نوامبر ۱۹۴۷ در استودیوهای *رادیو فرانسه* ضبط شده بود، با استفاده از جلوه‌هایی صوتی که بعداً ضبط و به نوار نهایی اضافه شدند. برنامه این بود که اثر را در ۱۰:۴۵ بعدازظهر روز دوشنبه ۲ فوریه ۱۹۴۸ پخش کنند و خبر پخش آن را هم به‌طور گسترده اعلام کرده بودند. ولی در آخرین لحظه، یک روز قبلش، ولادیمیر پورشه، مدیر *رادیو فرانسه*، جلوی پخش آن را گرفت. او خودش را مدعی‌العموم فرانسه در نظر گرفت، و ممانعتش را با این استدلال توجیه می‌کرد که نباید اجازه داد که اظهار نظرهای ضدکاتولیک

---

۱ *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in Antonin Artaud, *Oeuvres completes* (Paris: Gallimard, 1974), vol. 13.

[آنتونن آرتو، *پایان‌دادن به حکم خداوند*، ترجمه سروش سمیعی (نشر شیزوفکتوری، ۱۳۹۰).]

همه‌ی ارجاع‌ها به *مجموعه‌آثار* آرتو در پرانتزها آورده می‌شوند، همراه با شماره‌ی مجلد و در کنارش شماره‌ی صفحه به صورت ارقام عربی. هر دو مجلد ۱ و ۱۴ در دو بخش مجزا منتشر شده بودند که در اینجا با یک یا دو ستارک مشخص شده‌اند. همه‌ی ترجمه‌ها از خودم است، مگر این‌که ترجمه‌ای دیگر نقل شود.

2 Cahiers de Rodez
3 Histoire vécue d'Artaud-Mômo
4 Van Gogh le suicidé de la société

و ضدآمریکایی آرتو به منزله‌ی اظهاراتی سنده‌شناختی، رذیلانه، و کثیف به گوش مردم فرانسه برسد یا در حقیقت باید از مردم در برابر این اظهارات حراست کرد.

پوئی فوراً به این اتفاق واکنش نشان داد و منتخبی از یکجور هیئت‌منصفه‌ی مستحسن را برای ملاحظه‌ی این موضوع جمع کرد. در ۵ فوریه ۱۹۴۸ تقریباً پنجاه هنرمند، نویسنده، موسیقیدان، و روزنامه‌نگار در دفاتر *رادیونشر فرانسه* جمع شدند تا نوارها را به‌طور خصوصی بشنوند؛ از بین‌شان می‌توان به ریموند کنو، روژه ویتراک، ژان‌ـلویی بارو، ژان کوکتو، رنه کلر، پل الوار، ژان پولهان، موریس نادو، ژرژ اوریک، کلود موریاک، و رنه شار اشاره کرد. نظر جمعی تقریباً به اتفاق آرا مثبت بود اما پورشه در هر صورت بر ممنوعیتش اصرار کرد. پوئی در اعتراض شغلش را ترک کرد؛ نوار پخش نشد، فقط برای این‌که در عصر ۲۳ فوریه ۱۹۴۷ در یک فضای خصوصی در *تئاتر واشینگتن* پخش و شنیده شود (تا تنها یک ربع قرن بعد در *رادیو فرانسه* پخش شود)؛ آرتو در ۴ مارس ۱۹۴۸ مرد. آرتو در رشته‌ای از نامه‌هایش به پورشه، پوئی، و چند دوست دیگر به این ضربه‌ی خردکننده پاسخ می‌دهد و آن را مستند می‌کند (۱۳: ۴۷-۱۲۱). آرتو در نامه‌ای به پورشه تأکید می‌کند که این شخص خود آرتو است که باید به خاطر این اتفاقات طغیان می‌کرد و مشمئز می‌شد، مؤکد می‌کند که حتا اگر کلمات خشونت‌بار و اقوال هول‌آوری در آن آثار وجود داشته باشد، باز هم باید دقت کرد که این کار «در جوی *آنقدر دور از زندگی*» صورت گرفته است که «فکر نمی‌کنم در این وهله هیچ آدمی از آن بدش بیاید» (۱۳: ۱۳۲). او می‌خواست یک «اثر نو» ابداع کند که «با برخی نقاط جاندار حیات تماس می‌گیرد، اثری که سبب می‌شود کل سلسله‌ی اعصاب احساس کند که انگار با کلاه یک معدنچی روشن شده است، همراه با ارتعاش‌ها و ملایمت‌هایی که ما را به ظهوری جسمانی دعوت می‌کنند تا این **تجلی** نامتعارف و مشعشع را در افلاک دنبال کنیم» (۱۳: ۱۳۱). و در نامه به رنه گوئیلی باز هم تأکید می‌کند که اکثریت آدم‌ها از خون و عرق ارتزاق می‌کنند و برخلاف سرمایه‌دارهای تاپاله‌ای که با اثر مشکل دارند با حرارت زیادی منتظر پخش آن‌اند (۱۳: ۱۳۵-۱۳۶). روزنامه‌ها هم این مناقشه را در سطح عمومی دنبال کردند، و قابل تصور بود که این مسئله فرهنگ فرانسه در آن دوره را قطبی کند.

توصیف ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** بی‌نهایت سخت است، چون این اثر چندین حالت متفاوت دارد که هیچ کدام مطابقتی با دیگری ندارد. یک فهرست تقویمی از این قرار است:

۱. پرونده‌ی آماده‌سازی پخش (۱۳: ۲۳۱nn) بر اساس یک طرح قدیمی‌تر تا اندازه‌ای برای صحنه‌پردازی **قیامت**[1] تدوین شده بود. این پرونده بسیاری از آخرین مؤلفه‌های اثر را شامل می‌شود، از جمله متن‌ها، شعرها، غریبه‌گفتاری‌ها، اشاراتی به جلوه‌های صوتی، و موارد دیگر.

۲. خود ضبط‌ها. شامل خواندن‌های آرتو، ماریا سازارس، روژه بلین، و پل تونن، به علاوه‌ی جلوه‌های صوتی که آرتو آماده کرد (صداهای درام، زایلوفون، و گَنگ، و طیف وسیعی از جلوه‌های آوایی). باید اشاره کنیم که تمام متن‌هایی که بخشی از این اثر دانسته می‌شوند عملاً در این نوار ویرایش شده بودند: «**تئاتر شقاوت**»[2] به خاطر محدودیت‌های زمانی ضبط نشده بود، و آرتو پس از میکس اولیه هم سرآغاز متن و هم خاتمه‌اش را که خودش خوانده بود کنار گذاشت و نتیجه‌ی نهایی را از نو ضبط کرد.

1 Last Judgment
2 Le Théâtre de la cruauté

۳. نوار تنها در دو پخش خصوصی شنیده شده بود، و نهایتاً بیست و پنج سال بعد پخش شد. (ر.ک. دیسکوگرافی).

۴. متن منتشرشده. یک هفته از اولین پخش خصوصی می‌گذرد که *کومبه* بخشی از متن ضبط‌شده با نام «**توتوگوری**»[1] را منتشر کرد. در مارس ۱۹۴۸، مجله‌ی نقد و بررسی *نیزا* در اولین شماره‌اش متن کامل اثر را منتشر کرد که آن بخش‌هایی از مقدمه و خاتمه را که در نوار نهایی بریده شده بودند شامل می‌شود. «**تئاتر شقاوت**» ابتدا در مجله‌ی نقد و بررسی (ش۸۴، ص۵-۶، ۱۹۴۸) منتشر شده بود، در شماره‌ی ویژه‌ای که پس از مرگ آرتو به وی اختصاص داده شد. و در آوریل ۱۹۴۸، نشریه‌ی *کی* متن کامل ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** را در کتابی منتشر کرد، شامل پرونده‌ی نشر اثر و منتخبی از نامه‌های مربوط به ماجراهایش.

نوار اجمالاً به چند بخش تقسیم می‌شود: درآمد (با صدای آرتو)؛ «**توتوگوری، مراسم خورشید سیاه**»[2]، با صدای ماریا سازارس؛ «**در جستجوی حالت مدفوعی**»[3] با صدای روژه بلین؛ «**طرح پرسش...**»[4]، با صدای پل تونن؛ پایان‌بندی، با صدای آرتو. و به علاوه، جلوه‌های صوتی موسیقی کوبه‌ای، غریبه‌گفتاری، و جیغ‌ها نیز در لابه‌لای متن‌های خوانده‌شده گنجانده می‌شوند.

پیچیدگی متنی این اثر الگویی برای ماست تا با استفاده از آن متوجه شویم که چرا باید هر مدل کاملاً ماتریالیستی یا نام‌انگارانه از مؤلفه‌های یک متن هنری را به پرسش بگیریم. می‌توانیم مضامین منسجمی را که درون متن‌ها و مدیوم‌های متمایز بسط یافته‌اند در نظر بگیریم تا در اهمیت مبرم این تفاوت‌ها (در آوا، تظاهر، و سبک) بین متن‌های مکتوب و مضبوط تحقیق کنیم و به این ترتیب نقشه‌ی تأثیرات کار رادیوصوتی بر جسم هنرمند و شنوندگانش را ترسیم کنیم.

چه‌بسا واقعاً بتوان تصور کرد که «***خلاص‌شدن از حکم خدا***» خلاصه‌ای از مبارزه‌ی مادام‌العمر آرتو است که هم خاستگاه‌های نوشته‌هایش را مشخص می‌کند و هم فرجام مصیبت‌بارشان را. به‌طور خاص اگر دوپهلویی درونی جمله‌بندی عنوان اثر را در نظر بگیریم، می‌بینیم که این نکته صحت دارد: مسئله هم درباره‌ی حکم خدا در مورد آرتو است و هم درباره‌ی حکم آرتو در مورد خدا. در ۱۹۲۵ آرتو تازه به جنبش سوررئالیستی پیوسته بود: او طی همین دوره به عنوان مسئول *دایره‌ی تحقیقات سوررئالیستی*[5] منصوب شد و سردبیر سومین شماره‌ی *انقلاب سوررئالیستی*[6] بود که این زیرعنوان را داشت: *۱۹۲۵: پایان دوران مسیحی*[7]. این نقد و بررسی، از بین دیگر متن‌های کوتاه آرتو، متن زهرآگین ***خطاب به پاپ***[8] (**۱: ۴۱) را هم شامل می‌شد؛ به یک سبک سوررئالیستی خوب، می‌شود تصور کرد که آرتو از ابتدا بر مسئله‌ی الهیاتی غلبه کرده است. اما جلوتر می‌بینیم که این تصور چندان حقیقتی هم ندارد. همچنین در اینجا باید اشاره شود که با این حال آرتو در انتهای زندگی‌اش تصمیم

1 Tutuguri
2 Tutuguri, le rite du soleil noir
3 La Recherche de la fécalité
4 La Question se pose de
5 Bureau de Recherches Surréalistes
6 La Révolution Surréaliste
7 1925: Fin de l'ère chrétienne
8 Adresse au Pape

گرفت که نسخه‌ای قطعی از آثار کاملش را با نسخه‌ای تازه از ***خطاب به پاپ*** (نوشته‌شده در اکتبر ۱۹۴۶) آماده کند.[۱] این نسخه‌ی نهایی با زخم زبان آغاز می‌شود:

۱° غسل تعمیدم را باطل اعلام می‌کنم.
۲° بر نام مسیحی آنتونن گند می‌زنم.
۳° بر صلیب خدای مسیحی زلق می‌زنم (ولی ای پیوس دوازدهم باید بدانی که زلق هیچ وقت عادتم نبوده است و هیچ وقت یکی از عاداتم نمی‌شود. شاید حالا کم‌کم باید من را بفهمید).
۴° این من‌ام (و نه عیسی مسیح) که در جلجتا مصلوب شده بود، طوری که می‌توانم با خدا و مسیحش مقابله کنم، چون یک انسان‌ام
و چون خدا و مسیحش صرفاً تصوراتی هستند که افزون بر این‌ها داغ کثیفی به نام آدمیزاد را بر خود دارند؛ اما برای من، این تصورات هیچ وقت وجود نداشتند. (*۱: ۱۳)

این برائت مجدد از جدل قبلی‌اش نشان می‌دهد که خط‌سیر مادام‌العمر رنج به یک مدار بسته شکل می‌دهد، جایی که حدت و شدت گوشت ندرتاً از مصائب روحانی یا از بعدی الهیاتی جدا شدند و بیشتر اوقات روابطی کیهانی ــ و مشخصاً پارانوئید ــ با خود داشتند. برای جمع‌بندی مضمون بنیادی این آثار و هذیان‌هایشان، مدخلی قدیمی از ***دفترهای رودز*** به تاریخ فوریه ۱۹۴۵ را نقل می‌آوریم: «خدا وسواس یک‌طرفه‌ی ضمیر ناآگاه است، چیز شهوانی‌اش، نتیجه‌ای از تلاش آگاهانه» (۱۵: ۳۱۵). اگر می‌خواهیم حدود و ثغور این وسواس یک‌طرفه را معلوم کنیم و ابطال حکم خدا توسط آرتو را بفهمیم، باید ویژگی‌های بارز کار مادام‌العمر او را ترسیم کنیم تا موقعیت ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** مشخص شود و کارایی حکم خود او در نظر آید.

چه تعریضی و حتا شاید چه مناسب که پیشه‌ی آرتو وقتی آغاز شد که به اتمام رسید: با یک مخالفت. آرتو در ۱۹۲۳ برخی از اشعارش را به *بررسی رمان فرانسوی*[۲] سپرد که بعداً تحت سرپرستی ژاک ریویه قرار می‌گیرد: رد شدن این آثار از طرف ریویه به اثری منجر شد که امروزه به ***مکاتبات***[۳] معروف است و در زمان خودش در شماره ۱۳۲ *بررسی رمان فرانسوی* (۱۹۲۴) منتشر شد. ریویه این شعرها را به خاطر صورت‌شان قبول نکرد ولی آن‌ها را آنقدری جالب دید که بخواهد مؤلفش را از نزدیک ببیند. نتیجه‌ی این دیدار مکاتبات آتی بین آن‌هاست، جایی که آرتو برای اولین بار طرح کلی نظریه‌اش درباره‌ی خلاقیت هنری را ترسیم کرد. برخلاف پافشاری ریویه بر نابسندگی صورت شعری، استدلال آرتو به یک نکته‌ی مشخص منوط بود: هر جور تمایزی بین قوه و صورت قلابی‌ست. آرتو ادعا می‌کرد که این آثار از رنج و شوری مایه گرفته‌اند که اصالت‌شان را فراسوی تمام معیارهای صوری تضمین می‌کند. برای آرتو، پیچش‌های صوری عبارت‌ها که مشخصه‌ی زبان شاعرانه‌اند و «از تردید ژرف اندیشه‌ام» (۱: ۲۴) نشأت می‌گیرند، چیزی جز تجسم بیرونی عشق‌ها و شکنجه‌های بطنی نفس نیستند.

۱سایر نسخه‌های این اثر، و بی‌اعتقادی آتی آرتو به مسیحیت، «**نامه‌ی سرگشاده به پاپ ۱۲ام**» (۲۲: ۳۸۱)، «**خطاب به پاپ**» (۲۳: ۱۵۵-۱۵۸)، (۲۳: ۴۱۰-۴۱۱)، (۲۳؛ ۴۵۱-۴۵۳)، (۲۳: ۴۵۴-۴۵۵)، و همینطور «**اسقف رودز**» (۹: ۲۱۷-۲۲۲) را شامل می‌شوند.

2 La Nouvelle Revue Française
3 Une Correspondance

«پس وقتی *می‌توانم یک صورت را مفهوم کنم*، هر جور نقصانی هم که داشته باشد، باز مقررش می‌کنم تا مبادا آن را از دست بدهم» (*۱: ۲۴).

> *این پراکندگی شعرهایم، این نقصان‌های صورت شعری، این سستی‌گرفتن دائم اندیشه‌ام، ربطی به بی‌عملی ندارد، ربطی به نداشتن تبحر لازم در استفاده از وسایلم ندارد، و به فقدان رشد فکری هم نامربوط است، بلکه باید آن را به سقوط مرکزی نفس نسبت داد، به یکجور خوردگی اندیشه که هم الزامی‌ست و هم فرّار، به محرومیت موقتی از مزایای مادی رشدم، و به تفکیک غیرعادی ذرات اندیشه (در هر کدام از لایه‌های نهایی فکرم یک کشش شدید به مشغولیت فکری وجود دارد که به تمام حالت‌ها و انشعاب‌ها و تمکن‌های فکر و صورت دچار می‌شود). (*۱: ۲۸)*

آرتو نوشت تا دیوانه نشود؛ او حق داشت حرف بزند چون رنج می‌کشید. او مغلطه‌ای عمدی را با پیچیدگی به کار می‌برد تا توضیح بدهد که «آدمی هستم که ابتلای روحی زیادی دارد و به خاطر همین رنج است که حق دارم حرف بزنم» (*۱: ۳۰). این «حقی»ست که اغلب از او دریغ شده بود. در حقیقت، گفتار او، به خاطر سرخوردگی‌های انکار، شکنجه‌های روحی، و قضاوت‌های منفی دیگران، بیشتر اوقات به ظهور و بروز مبالغه‌آمیز درد و خشم بدل شده بود: تکلم چون جیغ. شعری در ***مکاتبات*** وجود دارد که نامش «**فریاد**»[1] است (و می‌توان آن را به صورت «**جیغ**» یا «**فریاد**» ترجمه کرد): در این شعر، در پاسخ به موقعیت فعلی‌اش و با پیشبینی بسیاری از بن‌بست‌های آینده، از «شاعر فلکی کوچکی» باخبر می‌شویم که «سکوت و شب» با نظر به کارش «دهان هر ناپاکی را می‌بندند» (*۱: ۳۱). اما شاید همین مبارزه دائمی ــ با خودش، با همتایانش، با سنتش، با خدایش ــ بود که به او انگیزه‌ی لازم برای بیان عمیقترین ترس‌ها و زجرهایی را داد که در تمام آثارش دیده می‌شوند.

او با سپردن آثارش به *بررسی رمان فرانسوی*، بنا به تعریف، خودش را در معرض قضاوت دیگران قرار داد. این داوری باید عامل تعیین‌کننده‌ای در تعریف او از خودش و در محور مبارزه‌اش علیه دنیا بوده باشد. او به ریویه نوشت که «برای این که از حکم دیگران مداوا شوم، فاصله‌ی کاملی را در اختیار دارم که من را از خودم جدا می‌کند» (*۱: ۲۷). اما او همین نامه را با یک دستورالعمل دور از ذهن تمام کرد که در فرانسه کمی غیرعادی‌ست: «خودم را به قضاوت‌تان می‌سپارم» (*۱: ۳۰). هرچند که او این آثار شعری اولیه را در معرض قضاوت یک شخص دیگر قرار می‌دهد ولی با بسط این قضاوت تا سطحی کیهانی می‌توان دید که حد و مرزهای مجموعه‌آثارش نیز ابعادی اسطوره‌پردازانه به خود می‌گیرند؛ او بعداً باید از حکم خدا خلاص شود، از حکمی که معرف فضای بی‌نهایت کوچکی می‌شود که بر خود حد می‌گذارد و نفس را از خودش جدا می‌کند. این فضا همان ضمیر ناآگاه اوست که با خدا و شیاطینش جن‌زده شده است.

نقش آرتو در جنبش سوررئالیستی کوتاه (۱۹۲۵-۱۹۲۷)، محوری، و اسفبار بود. مسلم است که سوررئالیسم بر اساس برداشت آرتو، بر مبنای بوطیقای نوبنیاد شخص او، بیش از آنکه متأثر از جزم سوررئالیستی باشد، تفاوت‌های ظریفی با جریان اصلی سوررئالیسم داشت. کمی بعد از انتشار اولین ***بیانیه‌ی سوررئالیسم***[2] برتون، آرتو (در مقام مدیر مسئول *دایره‌ی تحقیقات*

1 Cri
2 Manifesto of Surrealism

سوررئالیستی) یادداشتی برای خود گروه نوشت که به «**اعلامیه‌ی ۲۷ ژانویه ۱۹۲۵**»[1] شناخته می‌شود و اغلب اعضایش، از جمله برتون، امضایش کرده بودند. این متن، در هیئت یکجور «بیانیه‌ی سوررئالیستی» کوتاه، با بازگویی و تصریح موضع قبلی آرتو درباره‌ی عمل خلاق و در تضاد آشکار با الگوی شاعرانه‌تر برتون تمام می‌شود. «سوررئالیسم یک صورت شعری نیست. سوررئالیسم فریاد روح است که به خودش برمی‌گردد و نومیدانه مصمم است که در صورت لزوم غل و زنجیرهایش را با پتک‌های اساسی در هم بشکند» (**۱: ۳۰). با این متن اختلاف‌های دیگری هم معلوم می‌شوند: آرتو در گزارشی با عنوان «عملکرد دایره‌ی تحقیقات سوررئالیستی»[2] (منتشر در شماره‌ی سوم *انقلاب سوررئالیستی*) توضیح داد که «سوررئالیسم شماری از انزجارها را ثبت می‌کند و نه اعتقادات را»، و گزارش را با این گفته به پایان می‌برد که «در اینجا **ایمان** مشخصی را در گوش‌مان خوانده‌اند، ولی اجازه بدهید که از طرف سنده‌دوست‌ها، زبان‌پریش‌ها، و کلاً از طرف همه‌ی آن آدم‌های بی‌اعتبار در کلام و گفتار، از جانب مطرودان نجس اندیشه شنیده شوم. فقط برای آن‌هاست که حرفی دارم.» (**۱: ۴۶-۴۷). ناگفته پیداست که او دیگر به نفع گروه حرف نمی‌زند بلکه حرف‌هایش بر ضد گروه بود: موضع آرتو به تصعیدزدایی مشغول می‌شد و مشخصاً با حالت بسیار تر و تمیز تصعید شاعرانه نزد برتون مغایرت داشت. سوررئالیست‌ها دیگر به این موضع تن نمی‌دهند: آرتو در ***روزی بزرگ***[3] (۱۹۲۷) محکوم شده بود، او در اینجا به خاطر «توحش واقعی» ملامت می‌شود، و به نقد کشیده می‌شود که «نمی‌خواهد در انقلاب چیزی جز استحاله‌ی وضعیت باطنی نفس را ببیند، که ویژگی یک ذهن معیوب، یک آدم ضعیف، و یک بزدل است». این ناسزای هولناک نتیجه می‌گیرد که «امروز این بی سر و پا را تف می‌کنیم. دیگر حالی‌مان نیست که چرا این لاشه هنوز منتظر آن است که عوض شود، یا بی هیچ شبهه‌ای از قول خودش هنوز منتظر این است که *خودش را مسیحی اعلام کند.*»[4] آن‌ها خبر نداشتند که این پیشگویی تغییر کیش به چه ترتیبی رنگ واقعیت به خود می‌گیرد و در جریان نبودند که ارجاع استعاری‌شان به مرگ به چه طرز دردناکی به مجاز مرکزی شرح‌های آرتو از احوالات «نقصان‌های» ذهنی‌اش تبدیل می‌شود.

پاسخ آرتو، در «**در تاریک‌ترین شب، یا لاف سوررئالیستی**»،[5] بر تفسیر سیاسی سوررئالیسم متمرکز شد. او فکر می‌کرد که وجود انسان فقط به شرطی می‌تواند عوض شد که «اوضاع و احوال درونی نفس استحاله پیدا کند» (**۱: ۶۰)، و به همین دلیل کارایی هر تحول اجتماعی مادی را رد کرد. بنابراین سوررئالیست‌ها «انقلابیونی» بودند که «در هیچ چیزی انقلاب نمی‌کنند»، آن‌ها چیزی جز مبدع «وانموده‌های گروتسک» نبودند (**۱: ۵۹-۶۳). اما خود آرتو از دنیای گروتسک دور نبود.

آرتو، پس از گسستن از سوررئالیست‌ها، ابتدا خودش را وقف طرح‌های سینمایی و تئاتری کرد که با انتشار نافذترین اثر او، ***تئاتر و همزادش*** (۱۹۳۸)، به اوج رسید. این اثر خطوط کلی برنامه‌ای برای یک هنر تئاتری نو را ترسیم می‌کند که دینی، جادویی، عرفانی، و کاهنانه است و بر اساسش بر خلاف تئاتر غربی موجود تا آن دوره، وقایع تئاتری دیگر تابع متن مکتوب نیستند. این تئاتر باید ضدسوررئالیستی، ضدواقع‌گرا، و ضدروان‌شناختی باشد: در این تئاتر

1 Déclaration du 27 janvier 1925
2 L'Activité Du Bureau de Recherches Surréalistes
3 Au grand jour
۴ Cited in notes to Artaud, *Oeuvres completes*, vol. I, p. 241.
5 A la grande nuit, ou le bluff Surréaliste

ارزش جیغ‌ها، فریادها، فغان‌ها، و تمام اصوات ناموزون بدن انسان عین کلام ملفوظ است و خود زبان به صورت وردخوانی به کار گرفته می‌شود تا تئاتری را ابداع کند که یک جادوی نمایشی و شفابخش محسوب می‌شود. این نمایش ضدتصعیدی، این ضدتئاتر، با طاعون قیاس می‌شود و مبنایش هم این است که «تئاتر یک درد است و در طلب آن تعادل متعالی و نهایی‌ست که بدون تخریب و ویرانگری به دست نمی‌آید. تئاتر روح را به هذیان می‌خواند تا انرژی و نیروهای خفته را به شوق و شوریدگی وا دارد» (۵۵). آرتو قبلاً در صنعت شاعری‌اش نشان داده بود که برای تجلی *قوه* اولویت قائل است ولی حالا این تجلی به جهت تولید تئاتری تعمیم داده می‌شود. اصطلاح مفهومی و معروف «تئاتر شقاوت» از همین نکته می‌آید: در این تئاتر، قوه‌ی کیهانی به تولید لیبیدویی بدل می‌شود و ساحت رمز و اشاره به اوزان جسمانی عطش‌ها و شکنجه‌های انسان دگرگون می‌شود:

> *تئاتر جن‌گیری‌ست و دعوت از انرژی‌ها. تئاتر وسیله‌ای‌ست برای هدایت اشتیاق‌ها، برای اینکه به درد چیزی بخورند، تئاتر را ولی باید نه چون هنر و نه چون حواس‌پرتی بلکه در قامت عملی خطیر فهم کرد، و این طغیان، این هیبت، یا این خطر را باید به آن بازگرداند. برای این کار تئاتر باید روانشناسی فردی را کنار بگذارد، به اغراض نفسانی توده‌ها و به شرایط روح جمعی وارد شود و طول موج‌های جمعی را به چنگ آورد، خلاصه این‌که، تئاتر باید ذهن را عوض کند.* (۵: ۱۵۳؛ از نامه‌ی آگوست ۱۹۳۳ به ناتالی کلیفورد بارنی)

برای آرتو، حیات همزاد تئاتر است و در این همزاد خود حیات بر اساس الزامات یک ضرورت قسی‌القلب فهم می‌شود. پس ***تئاتر و همزادش*** نه فقط نظریه‌ی تولید تئاتری و شعری بلکه تأویلی از وجود خود آرتو را هم مطرح می‌کند. چه‌بسا بتوان گفت که در خیال خود آرتو بود که «تئاتر شقاوت» حقیقی اجرا شد، در کالبد شخص آرتو، طی اقامتش در تیمارستان رودز، در آنجا که مبارزه‌ی کیهانی و پارانوئید علیه حکم خدا سرانجام باید روی می‌داد.

آرتو در ۱۹۳۶ به مکزیک سفر کرد تا سرزمین تاراهومارایی‌ها را ببیند. او در آنجا غرق در دین، اسطوره، و جادو شد، در همه‌ی چیزهایی که بعدها به اسطوره‌پردازی شخصی و التقاطی خاص او دگرگون شدند. این کاوش به موضوع کتاب ***تاراهومارایی‌ها***[1] تبدیل شد که پس از مرگ او منتشر می‌شود (۹)، کتابی متشکل از متن‌هایی که از هنگام سفر تا زمان مرگ نوشته می‌شوند و قسمتی از ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** با عنوان «**توتوگوری، مراسم خورشید سیاه**» را در خود دارند. برای نمونه او در اینجا بخشی از اسطوره و آیین سرخپوستی را به منظومه‌ی اسطوره‌پردازانه‌ی خودش دگرگون می‌کند، طوری که «آهنگ اصلی **مراسم** دقیقاً **فسخ صلیب** است» (۸: ۷۹). اما هنر نشان داد که کاملاً با مناسک آیینی فرق دارد.

سفر بعدی آرتو نقطه‌ی عطف فاجعه‌بار زندگی‌اش را مشخص می‌کند طوری که طی آن تغییر مذهب عینی‌اش به مسیحیت و حمله‌ی جنون با هم مقارن می‌شوند. وقتی در ۱۹۳۷ به دوبلین رفت و چیزی را که به باورش چوبدستی سن‌پاتریک (یا مسیح) بود با خود برد و آرزو داشت که آن را به سرزمین مادری‌اش برگرداند، شیفتگی مادام‌العمر او به اسرار مذهبی هم به نقطه‌ی اوج خودش رسید که دقیقه‌ی مشارکت در تکالیف دینی‌ست. در سپتامبر همان سال شهادت دینی داد و در عشای ربانی صبح یکشنبه در کلیسای عیسی مسیح در دوبلین شرکت

1 Les Tarahumaras

کرد. بعدش خیلی زود پس از یک تشنج خشونت‌بار دستگیر و به فرانسه اخراج شده بود؛ او در آن زمان عصای گرانبهایش را از دست داد (که این هم یک فاجعه‌ی رمزی هولناک دیگر محسوب می‌شود)، و به همراهش عقل خود را. پس او حالا باید نه سال حبس در تیمارستان‌های فرانسه را آغاز می‌کرد، و تنها در فوریه ۱۹۴۵ بود که رفته‌رفته نوشتن مستمر را از سر گرفت که بعدها به ***دفترهای رودز*** تبدیل شد.[۱] همانطور که انتظارش می‌رفت، این دفترچه‌یادداشت‌ها با متنی با عنوان «**بازگشت فرانسه به اصول مقدس**»[۲] شروع می‌شود (۱۵: ۹nn). اما پس از آن خیلی زود، در نامه‌ای به هنری پاریسو به تاریخ ۹ سپتامبر ۱۹۴۵، به‌طور قاطع بر غسل تعمید و مسیحیت خود خط بطلان می‌کشد. اینجا صحنه برای آثاری چیده شده بود که او هنگام بازگشتش به فرانسه در مه ۱۹۴۶ خلق کرده بود، و به‌طور خاص برای ***خلاص‌شدن از حکم خدا***.

برنامه‌ی مکتوب ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** با متن کوتاهی آغاز می‌شود که غریبه‌گفتاری متداول نوشتار آرتو در رودز و پس از آن را در خود دارد:

puc te	آرایش مو به مو	*kré*
puk te	و واجب	*kré*
li le	همه چیز	*pek*
pek ti le	بر اساس نظمی	*kre*
kruk	آتشگیر	*e*
		pte

غریبه‌گفتاری نوعی گفتار یا مِن‌مِن نامفهوم است که می‌توان به منزله‌ی صفت ممیزه‌ی منطق کودکان، شاعران، روان‌گسیخته‌ها، واسطه‌های احضارکننده‌ی روح، و آدم‌های پرجذبه در نظر گرفت.[۳] غریبه‌گفتاری تظاهر زبان در سطح مادیت محضش است، قلمرو صوت محض، جایی که دال و مدلول کاملاً به انفصال دچار می‌شوند. این رابطه‌ی بین صوت و معنا، به خودی خود، با یک پاره‌گفتار یا قول غریبه‌گویانه مضمحل می‌شود: غریبه‌گفتاری تمثال زبان است که در آستانه‌ی بی‌معنایی در تجاوزاتش نقش می‌خورد. پس معنای غریبه‌گفتاری، به منزله‌ی تجلی

۱درباره‌ی جنبه‌های زبان‌شناختی و الهیاتی ***دفترهای رودز*** ر.ک.
Allen S. Weiss, "Psychopompomania," *A+T* [*Art* & *Text*] 27 (1977); reprinted in Allen S. Weiss, *The Aesthetics of Excess* (Albany: State University of New York Press, 1989).

2 Le Retour de la France aux principes sacrés

۳در مورد غریبه‌گفتاری ر.ک. آثار نقل‌شده در پانویس ۵ مقاله‌ی مورد ارجاع در پانویس قبل. همین‌طور ر.ک.
Le Discours Psychoanalytique 6 and 7 (March and June 1983), edited by Jean-Jacques Courtine.
همین‌طور ر.ک.
Langages 91 (1988), edited by Jean-Jacques Courtine.
ژیل دلوز در ***منطق معنا*** (۱۹۶۹)، در فصلی با عنوان «**روان‌گسیخته و دخترک** » (۱۰۱-۱۱۴)، مقایسه‌ی مهمی بین آرتو و لوئیس کارول انجام می‌دهد. به رغم تفاوت‌های بنیادی بین غریبه‌گفتاری و متن‌های «بی‌معنای» کودکان، شاعران، و بیماران روان‌گسیخته، بد نیست که به شباهت‌های موجود در ساخت‌هایشان اشاره شود. برای ترجمه‌ی کلایتون اشلمن ر.ک.
Douglas Kahn and Gregory Whitehead, eds., *Wireless Imagination* (Cambridge: MIT Press, 1992), pp. 309-29.

محض بیان، به وجوه اجرایی، نمایشی، و بافتاری چنان پاره‌گفتارهایی در سخن و عمل بستگی دارد، طوری که معنی به ثمره‌ی تجلی پرشور جسم بدل می‌شود، به ثمره‌ای از رفتار جنبشی و اطوارهایش.

آرتو قبلاً در همان ***تئاتر و همزادش*** دلیل کاربرد چنین اظهارهایی در تئاتر شقاوت خود را معلوم می‌کند:

> *پرداختن به جنبه‌ی مابعدالطبیعی زبان ملفوظ بدین‌معنی است که زبان را به بیان آن چه معمولاً بیان نمی‌دارد وادار‌یم، یعنی آن را به شیوه‌ای استثنایی و نامأنوس به کار گیریم و تمامی امکانات و نیروهای پرتوان و پرتنش فیزیکی را به زبان باز بخشیم، یعنی آن را به‌طور پویا در فضا پخش کنیم، لحن و آهنگ آن را به‌طریقی بسیار ملموس احیا و زنده کنیم و نیرویی بدان ببخشیم که بر اثر آن بتواند حقیقتاً مفاهیم را از هم شکافته و مشهود سازد. نتیجه‌ی این امر این است که به زبان عادی پشت کنیم و منابع پست و سودجویانه‌ی آن را که به زبان به عنوان یک وسیله‌ی امرار معاش می‌نگرند حقیر بشماریم. و سرانجام هدف از پرداختن به جنبه‌ی مابعدالطبیعی زبان اعتلای آن تا حد آن نیروی* جادویی و وردگونه‌ای *است که در کلمات نهفته است.* (۷۳)

او این نکات را در بازگشت به پاریس پس از رودز نو می‌کند و می‌نویسد:

> *و تف به مزامیرخوانی،*
> *bomba fulta*
> *جستجوی مزامیرخوانی شاعرانه‌ی حقیقی دیگر بس است*
> *caca futra*
> *ça suffira*
> *mai danba*
> *debi davida*
> *imai davidu*
> *ebe vidu*
> *با تکرار* «باطل می‌کنم» (۲۳: ۱۶).

و متن دیگری وجود دارد که باز با غریبه‌گفتاری یا در عوض با زبان‌پژوهی نقطه‌گذاری می‌شود (و البته در اینجا نیامده است)، و می‌تواند به عنوان توضیحی برای دلیل استفاده از غریبه‌گفتاری در ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** به کار برود. او در این متن می‌نویسد: «برای خلاص‌شدن از داغ ابلهانه و منقضی غسل تعمید... کافی نیست که کناره‌گیری اعلام شود، ولی من اعلام می‌کنم و دوباره اعلامش می‌کنم، و تکرار می‌کنم: دیگر اعتقادی به غسل تعمیدم ندارم. و کلمات نامفهومی که قبل از این اعلام می‌آیند بدترین فحش به واقعیت تعمیدند» (۲۲: ۳۳۷-۳۷۸). آرتو کاربردی دینی و جادویی از غریبه‌گفتاری را پیشنهاد می‌دهد تا در نتیجه‌اش خودش را از تأثیر و حکم خدا رها کند: غریبه‌گفتاری در مقام تصفیه و پالایش روانی، یا به منزله‌ی شیوه‌ای از جن‌گیری.

ساخت‌های آوایی غریبه‌گفتاری معمولاً با ساخت‌های زبان مادری گوینده تناظر دارد (واقعاً کم پیش می‌آید که زبانی نو ایجاد شود، اصلاً اگر زبانی نو هرگز ایجاد شود)، گرچه بیشتر اوقات چنین اظهاراتی با ویژگی‌هایی مشخص می‌شوند که برای گوینده‌اش خاص هستند. در مورد آرتو، تکرر بسیار زیاد حرف *k* در غریبه‌گفتاری/زبان‌پژوهی او و در معادل‌های آوایی این

صدا (مثل *c*، *ck*، *k* و *ch* سخت) مشهود است. (باید اشاره شود که حرف *k* یکی از نامکررترین حرف‌ها در زبان فرانسوی‌ست و با این حال یکی از مکررترین صامت‌ها در غریبه‌گفتاری آرتو؛ پس حرف *k* به یکی از ویژگی‌های بجای زبان او تبدیل می‌شود، و به همین خاطر باید به اهمیتش پی برد).[۱]

معلوم است که حرف/صدای *k* به منزله‌ی نمونه‌ای از غریبه‌گفتاری آرتو دلالتی سنده‌شناختی دارد.[۲] او یک بار دیگر و این بار برای جن‌گیری از طریق وردخوانی، از رودز می‌نویسد:

> *روزی ارواح را دور راندند،*
> *نه تا جسدی را پاس بدارند که خودش روح است،*
> *بلکه تا نفس را نجات دهند.*
> *cou cou la ni le ri*
> *ca ca lo lo lo lo*
> *cou cou roti moza* (۲۸: ۱۹۰)

و او در همان دوره توضیح می‌دهد که نفس کژصدایی دارد در حالی که متن سبک‌پردازانه است، و به این سیاق به تمایزهای مقرر در مکاتبه‌اش با ژاک ریویه گریز می‌زند. اما این اظهارات سنده‌شناختی بسیار بیشتر از بد و بیراه‌های محض‌اند، و دلالتی وجودشناختی دارند که آرتو آن را (در نامه‌ای از رودز، به تاریخ همان ماه نقل قول قبلی) توضیح می‌دهد: «اسم مطلبش caca [ککه] است و caca موضوع نَفْس است، و من یک عالم تابوت دیدم که در برابرم از چاله‌چوله‌های آب‌گرفته بیرون زدند. نَفَس استخوان‌ها مرکزی دارد و این مرکز مغاکِ Kah-Kah است، Kah یا نَفَس جسمانی سنده، که افیون بقای جاوید است» (۹: ۱۹۲).

فضولات، به عنوان علامت مرگ، هیولی بی‌صورت است که از سامان ساحت رمز و اشاره حذف می‌شود. فضولات تهدیدی برای تشکل‌ها و سامان‌های فرهنگی‌ست، هم چون از خرج اتلافگرانه‌ای حکایت دارد که شیوه‌های اجتماعی تولید را به هم می‌زند و هم چون علامت اصیل تولید خودمختار یا خلاقیت فرمان‌فرماست که ساختار اجتماعی مبادله را کنار می‌گذارد. فضولات نه جامعه بلکه جسم را به عنوان مرکز تولید نشان می‌دهد، و دقیقاً به همین خاطر در فرایند اجتماعی‌شدن کودک واجب است که فعالیت‌های مقعدی مهار شوند و مقعد به منزله‌ی جایگاه تملک و دفع بنیاد ریخته شود. این محرومیت، در کنایه‌ی بزرگ فردپیدایی انسان، مستلزم محرومیت از جسم خود است و خود محرومیت را به منزله‌ی منشأ تصعید نمایان می‌کند. هر بازگشت تصعیدزدایی‌شده به حالت مقعدی در زندگی بزرگسالی نشانگر بازگشت امر واپس‌رانی‌شده است و به منزله‌ی نزاع با قانون در ساحت رمز و اشاره عمل می‌کند.[۳]

---

۱ چنان‌که پل تووننین در یادداشتی برای ***آرتو خله*** توضیح می‌دهد، تلفظ آرتو از غریبه‌گفتاری‌اش (با ساخت آوایی مکتوبی که از ترکی و یونانی بعنوان «زبان مادری» مادرش گرفته می‌شود) بطور کامل فرانسوی نبود: تلفظ او بیشتر به ایتالیایی نزدیک بود تا به فرانسوی. برای مثال، *e* هرگز غیرملفوظ نیست؛ *u* به صورت *ou* تلفظ می‌شود؛ تلفظ *z* به‌صورت *dz* است؛ *g* همواره خشک ادا می‌شود و اگر بعدش *h* بیاید قدری توگلویی می‌شود؛ و تلفظ *ch* هم قدری شبیه *ch* آلمانی‌ست (۱۲: ۲۶۷). این تحولات زبان فرانسوی به ویژگی‌های مقتضی و متمایز متن‌های نوشتاری و گفتاری آرتو و بنابراین به ویژگی بسیار بارز تقریرهای تیاتری او بدل شدند (و نه صرفاً به بیان‌هایی روان‌آسیب‌شناختی).

۲ درباره‌ی فحواهای مدفوع‌شناختی غریبه‌گفتاری شاعرانه‌ی مدرنیسم اولیه، ر.ک.
Annette Michelson, “De Stijl, Its Other Face: Abstraction and Cacophony, or What Was the Matter with Hegel?”, *October* 22 (Fall 1982).

۳ درباره‌ی نمادگرایی مدفوعی و بوطیقای سوررئالیستی، ر.ک.

آرتو با خلاقیت خودش آفرینش خدا را به چالش می‌گیرد و در این چالش مرگ واسطه‌شان است: «**کلمه** گوشت را ایجاد نکرد، گوشت است که سنده را ایجاد می‌کند، و از حالا به بعد جز دشنام نیست» (۱۷: ۲۱۴). آرتو با بازگویی اسطوره‌ی آفرینش یوحنایی بر خاستگاه‌های جسمانی تصریح می‌کند، بر «توالت صحرایی تعالی» (۱۲: ۴۱)، بر گدازه‌ی آشوبناک وجود در جایی که زندگی و مرگ در مبارزه‌ای دائمی‌اند و نفس بینابین پاکی فرشته‌وار و کثافت و فساد اهریمنی از هم گسیخته می‌شود. آرتو در دقیقه‌ای مملؤ از کفر و نخوت مبالغه‌آمیز فریاد می‌زند که

وقتی ککه را بر زبان می‌آورم، وقتی از زندان و سم و حبس با اعمال شاقه می‌گویم،
از سدومی‌بازی و قتل و فوریت و عطش و شاش جلدی
از چندش شهوت
وقتی از سدوم و عموره حرف می‌زنم
از قتل و اضطرار و کام و شاش جلدی،
خدا با زبان آتش جوابم را می‌دهد، با کلامی ملتهب. (*۱۴: ۱۷۸)

با این همه آرتو دوست دارد که حتا جلوی این جواب را هم بگیرد و سرانجام به حکم خدا کلاً خاتمه دهد. انتقاد تند او در ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** حتا شریرانه‌تر و الحادی‌تر می‌شود وقتی در متن «**در جستجوی حالت مدفوعی**» می‌پرسد که «آیا باری یک موجود است؟ اگر باشد از فضله است» (۸: ۸۶). (می‌شود اشاره کرد که احتمالاً تصادفی نیست که این اثر در دفتر خاطراتی منتشر شده بود که فقط ***K*** نام گرفتند.) این اثر آخر، با مبارزه علیه بازگشت امر واپس‌رانی‌شده، در تلاش برای مقاومت در برابر حکم خدا و حکم انسان (که احتمالاً حتا تندتر از حکم خدا بود) و تحقیرشان، به یکجور سنگ‌نوشته‌ی مزار بدل می‌شود، مقدر به اینکه (در خود غیابش) امکانی محقق‌نشده در هنر رادیوصوت و دقیقه‌ای بی‌صاحب در تاریخ هنر شاعری را مشخص کند.

هر بیانی ملهم از زبان و جسم است، هر بیانی در قید علائم و لیبیدو است. شکل‌گیری و تجسم قوه (در چیزی که شاید بتوان «تخیل احشایی» نامید) همواره می‌کوشد از حلقه‌ای تأویلی که قوه درونش به صورت و معنی تبدیل می‌شود دور بماند. این فرار معنادار، در زیر آستانه‌ی معنا، دقیقاً همان سطح لازم برای مطالعه و فهم متن‌های آرتو است. با ملاحظه‌ی هذیانات پارانوئید و الهیاتی که مختص وضعیت آرتو بودند، می‌گوییم که این قیود جسمانی/نشانه‌ای را باید به شیوه‌ای بسیار خاص تفسیر کرد. آرتو در متنی قدیمی به نام «**در باب خودکشی**»[1] (۱۹۲۵) توضیح می‌دهد که

اگر خودم را بکشم، برای نابودی خودم نیست، برای این است که خودم را از نو بسازم؛ خودکشی برایم فقط وسیله‌ای‌ست که با خشونت بتوانم خودم را دوباره پیدا کنم، تا با بی‌رحمی در خودم موجودیت پیدا کنم، برای این‌که پیشنهادهای اغواگرانه و

Allen S. Weiss, "Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross; *L'Age* d'or," *Dada/Surrealism* 15 (1986); reprinted in Allen S. Weiss, *The Aesthetics of Excess*.
1 Sur le suicide

غیرقابل‌اعتماد خدا را پیش چشم داشته باشم. با خودکشی‌ست که نقشه‌ام را دوباره در طبیعت طرح می‌ریزم و برای اولین بار راه و رسم اختیارم را به اشیا القا می‌کنم. (**۱: ۲۶)

پس تمایز قوه/صورت مسئله‌ی مرگ و زندگی‌ست، و قید جسمانی/نشانه‌ای به یک تنگنای کلاسیک یا به یک بن‌بست دوطرفه تبدیل می‌شود که در سطحی کیهانی به بیان درمی‌آید:

حتا اگر بتوانم به نقطه‌ی خودکشی برسم، باید منتظر بازگشت نفس خودم باشم و به بازی آزاد ذره ذره‌ی وجودم نیاز دارم. خدا یأس را خانه‌ام کرد چنان‌که در منظومه‌ای از تنگناها منزل دارم که تشعشع‌شان در خودم پایان گرفت. نه قابل زندگی‌ام و نه قابل مرگ، نه می‌توانم آرزو نکنم که بمیرم و نه می‌توانم آرزو کنم که زنده بمانم. و همگان چون من‌اند. (**۱: ۲۸)

وجود خدا تنگنایی را برای آرتو به وجود می‌آورد: خدا سلب در هسته‌ی نفس است، خدا چیزی‌ست که نفس را از خودش جدا می‌کند. دریدا در نوشته‌اش راجع به آرتو تبیین می‌کند که «به این سیاق، خدا اسم خاص چیزی‌ست که ما را از طبیعت‌مان، از تولدمان، محروم می‌کند؛ نتیجه این‌که خدا همیشه داشته یواشکی در برابرمان حرف می‌زده. او تفاوتی‌ست که خودش را در فاصله‌ی خودم و خودم‌ـدرمقام‌ـمرگ جا می‌دهد. به همین خاطر من باید از مرگم بمیرم تا در چشم تولدم این بار *نامیرا* به دنیا بیایم ــ این مفهوم خودکشی حقیقی نزد آرتو است.»[1] از این نکته ضرورت کشتن خدا و خلاص‌شدن از حکمش نتیجه می‌شود، تا آزادی عمل‌مان را به دست بیاوریم، تا به وسیله‌ی سائق‌های خلاق حیات بر عملکرد امر سلبی غلبه کنیم. عذاب گوشتم، سلب تملک بر نفسم، سحر جانم، سرقت صدایم: بر همه‌شان باید غلبه کرد؛ وظیفه داریم که تفاوت بین قوه و صورت را کم کنیم و بنابراین زخم‌های حکم خدا را به بیان حیات دگرگون کنیم و نه به افشایش. این باید هدف تئاتر شقاوت باشد؛ با این حال، یک بدبینی وجودشناختی در اینجا سیطره دارد: «هرگاه کلمه‌ی زندگی را به زبان می‌آوریم، باید بپذیریم که منظور پوسته‌ی خارجی و بیرونی اعمال نیست، بلکه آن کانون و هسته‌ی مرکزی حساس و پرتلاطمی است که اشکال خارجی آن را لمس نمی‌کنند و به آن دسترسی ندارند» (۳۲).

گای روسولاتو، با نظر به مفهوم تخلیه (یا دفع)، تأثیرات روان‌شناختی این نظام بن‌بست دوطرفه بر آرتو را تبیین کرده است: «تخلیه برای آرتو باید نه در بیرون و نه در داخل منظومه واقع می‌شد، هر قدر هم که پرهیزناپذیر باشد؛ تخلیه نه در طرف حیات است و نه در طرف مرگ بلکه با جستجوی تسلط کامل حاصل می‌شود، با حفظ چیزی که برای او به تنگنا یا بن‌بست دوطرفه‌ی *فرمان‌های* همزمان و مطلق به *زیستن و مردن* بدل شد، یعنی به استفاده از اندیشه‌ای واحد که در لحظه‌ی نامتناهی گذار درون وسعت محدود تئاتر متجسد می‌شود: یک جیغ.»[2] جیغ تخلیه‌ی قطبیت درونی‌ست، قطبیتی تحمل‌ناپذیر و محال بین قوه‌ای که به حیات تعلق دارد و سلبی که کار مرگ است، طوری که توأمان هم به کون و فساد دلالت دارد و هم خود را شبیه‌شان می‌کند. متناظر با معنای نقیض مدفوع برای نوزاد که به صورت هدیه

---

۱ ژاک دریدا، «گفتار دمیده»، در *نوشتار و تفاوت*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان (نشر نی، ۱۳۹۶)، ص۳۶۳-۴۱۴.

۲ Guy Rosolato, “L’Expulsion;” in *La Relation d’inconnu* (Paris: Gallimard, 1978), pp. 141-42.

یا سلاح است، جیغ نیز به منزله‌ی همزاد معنوی مدفوع می‌تواند هم یک بیان باشد و هم یک تخلیه، نشانه‌ای برای هر دو ابداع و استیصال.

آرتو در یکی از اولین متن‌هایی که پس از مرخص‌شدن از رودز می‌نویسد، ***دست‌نشاندگان و استغاثه‌گران***[1] (۱۹۴۶)، این سئوال را مطرح می‌کند که «آیا با تشریح بدن انسان کنونی نمی‌توان گفت که دهان نژاد انسان فعلی همین سوراخی‌ست که درست در خروجی بواسیر ماتحت آرتو واقع شده است؟» (**۲۴: ۱۵۳). این آمیزش دهان بشریت با ماتحت آرتو صرفاً یک هتاکی مستهجن نیست؛ این نمادگرایی کالبدشناختی خط‌سیرهای ضدتصعیدی دیگری را هم برملا می‌کند: مسیر بیانی آرتو، مسیر یک جسم گیرافتاده درون شبکه‌ای در ساحت رمز و اشاره که در عین حال دوست دارد از این شبکه بگریزد، و مسیر یک کالبد در تلاش برای خنثاکردن تقدیرش. نظریه‌ی روانکاوانه به ما یاد می‌دهد که لیبیدوی خودشیفتگی بر گفتار تصرف قلبی دارد؛ این نکته هم با نظر به معنای اظهارها صحت دارد و هم با توجه به تجلیات روان‌تنانه‌ی خود کنش گفتاری. لذت‌های کلام نه صرفاً مرض‌آلود، مسری، و اغواگرانه بلکه خودشهوی‌اند؛ بازی دهانی احساس‌ها و اصلاً خود رگه‌ی صدا مؤلف و شاخص انواع خشنودی‌ها و ناخشنودی‌های تظاهرات آوایی‌ست. اصوات گفتاری، قبل از آنکه هیچ معنایی بگیرند، برای هر دو گوینده و شنونده یک ارزش لیبیدویی اولیه دارند (شنونده از طریق انطباق هویت با گوینده می‌تواند این اصوات را درونی کند): وزن، هماهنگی، خوش‌الحانی، حتا ناملایمت و بدصدایی یک کیفیت هیجان‌انگیز و اغلب شهوانی دارند. این مسئله نهایتاً به فراسوی تفاوت‌های بین اصالت لوگوس و اصالت ملودی می‌رود طوری که اصالت ملودی فقط یک مجاز از اصالت لوگوس یا استحاله‌ی موسیقایی‌اش است. در عوض، بوطیقای آرتو در زیر آستانه‌های هر دو شکل می‌گیرد، در جسمی حساس که با لیبیدویی فعال پرداخته می‌شود.

رولان بارت از چیزی چون «رگه‌ی صدا» حرف زده است که در واقع خود مادیت جسم را طی تصعیدی که به کلام یا آواز معروف است آشکار می‌کند. در تقابل با تصعید جسم در گفتار بامعنا، جیغ تصعیدزدایی از گفتار در جسم است. بارت اصرار دارد که «هیچ صدای انسانی در دنیا وجود ندارد که موضوع میل یا دفع نباشد: هیچ صدای خنثایی وجود ندارد، و اگر یک وقت‌هایی هم این خنثایی و این سفیدی صدا ظاهر شود، سخت ما را می‌ترساند، انگار ترس‌خورده باید به دنیایی یخ‌زده پی برده باشیم، به جایی که میل مرده است.»[2] برای آرتو، با چنین «وحشت سفیدی» نمی‌توان مرگ را در صدا شنید: وحشت آرتو تاریک بود و کثیف و از عمیق‌ترین زوایای جسمش نشأت می‌گرفت، و منطقش نیز همواره بی هیچ حاصلی سعی می‌کرد به همین جسم گره بخورد.

آرتو آمیزش دهان/مقعد را به سطحی می‌رساند که مطلقاً به وظایف‌الاعضاء (فیزیولوژی) ربط دارد و در این زمینه خاطرنشان می‌کند که

مغز عسلی آبدان
مغز عسلی صمغ زبانی
مغز عسلی زبان مقعدی
مغز عسلی سخت‌کام
چاکنای

1 Suppôts et suppliciations
۲ Roland Barthes, “La musique, la voix, la langue,” in *L’Obvie et l’obtus* (Paris: Seuil,1982), p.247.

خشکنای
گلو. (۲۳: ۳۲۸)

در اینجا پیوند مذکور فقط به ساحت رمز و اشاره مربوط نیست: زبان‌شناسی روان‌شناختی معاصر به ما یاد می‌دهد که تلفظ گرفتگی‌های چاکنای (اصوات حاصل از بسته‌بودن دهانه‌ی حنجره) یک فشار زیرچاکنایی مستقیم به دیافراگم و روده‌ها را موجب می‌شود و در نتیجه اجابت مزاج را تسهیل می‌کند.[۱] آرتو در خط‌سیر جسمانی صمغ‌ها، زبان، کام، چاکنای، خشکنای، و حلق به این گرداب نیرو اشاره می‌کند و این خود معنای ترکیب متضاد «زبان مقعدی» را توضیح می‌دهد (در اینجا از نظر زبانی منطقی‌تر است که «langue anale» به «anal language» ترجمه شود ولی در این صورت زنجیره‌ی قیافه‌شناختی تقریر و بیان را هم از بین می‌برد). پس اصوات حنجره‌ای انعکاس ترمیزی ــ و قیافه‌شناختی ــ اجابت مزاج‌اند: گفتار، عین *باد نفخ*، بیرون‌راندن یک ماده‌ی مادیت‌زدوده است و معکوس *نفخ* مقعدی. چنین رابطه‌ای اغلب در علائم روان‌آسیب‌شناختی دیده می‌شود، مثل مورد بیمار سندور فرنزی که ایوان فوناگی نقل می‌آورد: «بیمار دیگری (یک هیستریک) توأمان و به یک میزان از دو عارضه رنج می‌برد: گرفتگی حنجره و گرفتگی عضله‌ی حلقوی. اگر حال و روزش خوب باشد، صدایش محکم است و بدون هیچ مشکلی روان می‌شود و اجابت مزاجش عادی‌ست، یا «رضایت‌بخش» است. طی دوره‌ی پکری ــ خصوصاً اگر به خاطر نارسایی باشد ــ یا در رابطه با ارشدهایش، توأمان به لالی و اجابت مزاج فوری دچار می‌شود.»[۲] عضله‌ی حلقوی حنجره مجالی برای ادای مادی و ترمیزی انکار (و احتباس) دهانی و مقعدی فراهم می‌آورد. گرفتگی حنجره‌ای /k/ ظهور و بروز اولیه و اغراق‌آمیز همین نکته است که معنایش را در شکل سنده‌شناختی رایجش به صورت *kaka* یا *caca* می‌بینیم که نتیجه‌اش مردودشمردن کلی صوت /k/ است، با این نگاه که یک صوت زشت و گند است؛ و این هم نتیجه‌ی مستقیم جابجایی جسمانی لیبیدوی مقعدی به چنان اصواتی‌ست.[۳]

این آواسازی‌های چاکنایی به خودی خود جیغ‌های کل جسم‌اند: تمام بدن فریاد می‌زند و نه فقط دهان. با این حال این جیغ‌ها هرگز به مادون آستانه‌ی معنا نمی‌رسند، زیرا حتا مناطق زیرچاکنایی جسم نیز آکنده از دلالت و علناً گویا هستند. بطن نفس از لای بطن بدن حرف می‌زند. پس برای بوطیقای آرتو محوریت دارد که خطوربط‌های بسیار نزدیک بین جسم و زبان تحقق یابند.

کف ماجرا این است که به دنبال الفاظی بودم که از متن فراتر بروند، به دنبال متنی بودم که نوشتار را ترک کند، تا زبان سرراست، کلمات همیشگی، و نحو گفتاری به نسیان برود؛ شاید خواننده کلمه به کلمه متوجه شود که در این زمینه موفق بوده‌ام.

پشیزی برایم مهم نیست که جملاتم فرانسوی به نظر برسد یا پاپوایی، ولی اگر لفظ خشنی را به متنم میخ کنم، برای این است که می‌خواهم چون خون‌مردگی‌ای با هزار

---

۱ قسمت‌هایی از این جستار که از آواشناسی روان‌شناختی استفاده می‌کنند عمیقاً مرهون اثر زیر است که ترکیبی عالی و تفسیری غنی از پژوهش کنونی را مطرح می‌کند، ر.ک.

Ivan Fonagy, *La vive voix*: *Essais de psycho-phonetique* (Paris: Payot, 1983).

۲ Cited in Fonagy, *La vive voix*, p. 91.

۳ برای پژوهشی تجربی درباره‌ی روابط بین صدا و معنی که پژوهش آماری‌اش دلیل محکمی برای رابطه‌ی غیراختیاری بین دال و مدلول فراهم می‌آورد، ر.ک.

Fonagy, *La vive voix*, passim.

سوراخ در جمله چرک کند؛ یک نویسنده را به خاطر کلمه‌ای وقیح شماتت می‌کنند ولی نه به خاطر خود وقاحتش بلکه چون بی‌خود و بی‌جهت است، مثل طلسمی که جلایی ندارد.

اما چه کسی می‌گوید که برای یک لفظ کافی است که خشونتش را چون عرق در جمله‌ی بریده‌ای بیرون بریزد که ردش را چون یک عضو زنده‌ی قطع‌شده دنبال می‌کند؛ در لایتناهی شاید سیخک خوبی برای یک شاعر باشد که جیغی را فریاد بزند، اما این هم فقط هنگامی آرامش‌بخش است که او بتواند الفاظش را طوری به آواز تبدیل کند که خود الفاظ، با جدایی از او، در جملات نوشته و انگار بدون او پاسخ بدهند، و وقتی بازخوانی‌شان می‌کند، این احساس را داشته باشد که این الفاظ صدایش می‌زنند درست همان‌طور که او صدایشان زده بود. (۲۳: ۴۶-۴۷)

از نظر بلاغی، آرتو «مجموعه»ای از متن‌ها را به وجود می‌آورد که هیئت یک «جسم» را دارد و امراض و شکنجه‌های مربوطه‌شان را شامل می‌شود. او به همین خاطر دوست دارد که ورای جیغی خام و سبعی یک شعریه یا ادبیات را برای اثرش احیا کند. شاید جیغ‌ها فی‌نفسه واقعاً بتوانند ما را با شوک‌شان از عادات ادبی و زبانی متعارف‌مان بیرون بیاورند ولی به هیچ وجه برای ابداع یک سبک یا یک شعر کافی نیستند. نهایتاً متن شاعرانه (از جمله جیغ‌هایش) باید خود را از شاعر دور کند (باید به فراسوی بیان صرف برود)، تنها برای اینکه به شکل دعوت‌های بیرونی به او برگردد. کلمه فقط با وانهادن شاعر می‌تواند غیریت را صدا بزند و به تقدیرش برسد.

رومن یاکوبسن هنگام نوشتن از الحاق تاریخی آواشناسی در زبان‌شناسی از متنی نقل می‌آورد که «یک تلفظ حنجره‌ای ویژه» را وصف می‌کند که «با قبول دقت این توصیف، لاجرم به خفگی گوینده‌اش منجر شده است.»[۱] ولی این خطا هم فقط بیان مبالغه‌آمیز حقیقتی درباره‌ی تظاهر خشم است. حالت خشم یا نفرت به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای تنش عضلانی را در رابطه با بیان کلامی‌اش زیاد می‌کند. بر اساس تبیین فوناگی «همچنین مشاهده می‌کنیم که خشم و خصوصاً نفرت مدت گرفتگی را طولانی می‌کنند و سبب می‌شوند که مجرای دهانی طی تلفظ صامت‌های سایشی تنگ شود. حتا به دلایل روشن‌تر و قطعی‌تری در این زمینه می‌رسیم اگر از غدد حنجره‌ای عکس گرفته شود. در صورتی که عضلات حلقوی حنجره فعالیت بیش از اندازه‌ای داشته باشند، عبور هوا مشکل می‌شود. ایجاد اصوات تهاجمی یا نفرت‌انگیز بیشتر اوقات صدایی *خفه* ایجاد می‌کند. این استعاره کلید تشریح ایما و اشاره را در خود دارد: خودمان را خفه می‌کنیم تا عمل آدم‌کشی را مجسم کنیم. با برداشتی جادویی از دنیا می‌بینیم که چنین کاری به‌تنهایی برای حذف مخالف کفایت می‌کند.»[۲] با این حال، در سطح روان‌آوایی، چنین تظاهراتی محکوم به شکست است، چون وقتی خشم بالا می‌زند، تارهای صوتی آنقدری به هم نزدیک نیستند که مرتعش شوند، و در حالت خشم‌های فروخورده‌ای منقبض و فشرده

---

۱ Roman Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning,* trans. John Mepham (Cambridge: MIT Press, 1978), p. 6.

۲ Fonagy, *La vive voix*, p.89.

می‌شوند که قدرت لازم برای ارتعاش معمولی را ندارند. چنین انقباض‌های عضلانی شدیدی اغلب به حالتی ختم می‌شود که در آن ارتعاشات تارهای صوتی «با *باد نفخ* عبوری از گلوی گرفته یا با صدای جریان متلاطم هوا عوض می‌شود.»[1] برای آنکه در این بستر رابطه‌ی بین میل به قتل و تجلی مدفوعی *باد نفخ* را در ساحت رمز و اشاره دنبال کنیم، فقط لازم است که تبیین الیاس کانتی را در نظر بگیریم که بر مبنایش مدفوع «بار معصیت جنایت را به همراه دارد. با آن می‌توان معلوم ساخت که ما چه چیز را به قتل رسانده‌ایم. زباله‌ی دفعی انسانی در این معنا عبارت است از جمع بهم‌فشرده‌ی همه‌ی آثار جرم فراهم‌آمده بر ضد ما.»[2]

یک عنصر اساسی برای بروز خشم یا نفرت تحریک و انقباض همزمان گروه‌های عضلانی مغایر است، یکجور نبرد درونی در خود جسم.[3] این تعارض‌ها نه استعاره‌ی صرف بلکه مبین کارکرد عمیقاً نامتجانس چیزی هستند که یک جسم یکپارچه و کل‌گرا به نظر می‌رسد، یک تشکل گشتالت از دستگاه حسی جسم. برخی شرایط روان‌آسیب‌شناختی می‌توانند این عدم تجانس و این ناکارایی را به سطحی شدیدتر و مشخصتر ارتقا بدهند، مثل متجسمات موجود در *نوشته‌های پراکنده* (در هیأت جسم ازهم‌گسیخته) که صفت ممیزه‌ی روان‌گسیختگی‌ست، یا مثل آخرالزمان‌های شخصی و کیهانی که در منطق پارانوئید دیده می‌شود. آرتو در نامه‌ای از رودز از اوضاع و احوال خوابش می‌نویسد، از فضایی که «در حلول‌طوری نافذ» خودمان را جویا می‌شویم، «همان فضای حلول بی‌انتهایی که ضمیر ناآگاه‌مان درونش بافته می‌شود» (۹: ۱۰۳).

> *آدمی که فقط زندگی‌اش را می‌گذراند، هیچ وقت وجود خودش را تجربه نمی‌کند، هیچ وقت واقعاً زندگی نمی‌کند؛ برخلاف آتشی که چیزی را در تمام وسعتش مصرف می‌کند تا باقی بماند، انسان در هر دقیقه‌ی تن‌اش تمام وجودش را در فضای مطلق جسم تجربه نمی‌کند؛ او گاهی زانوست و گاهی پا، یک‌وقت‌هایی استخوان پس سر است و یک‌وقت‌هایی هم گوش، بعضی اوقات ریه‌هاست و بعضی اوقات هم کبد، گاه غشاست و گاه رحم، گاه مقعد و گاه دماغ، گاه آلت تناسلی و گاه قلب، گاهی بزاق و گاهی ادرار، گاه خوراک و گاهی اسپرم، گاهی سنده و گاهی فکر؛ منظور این‌که نفس بر ادراکی واحد متمرکز نیست، منظور این‌که نفس واحد نیست، چون نفس در سرتاسر جسم پخش شده است، نه اینکه جسم در یک همسانی حسی مطلق در خودش جمع شود و برداشتی از یک چیز مطلق ایجاد کند. چراکه انسان فقط در تن‌اش منتشر نیست بلکه در بیرون از اشیا هم منتشر می‌شود، مثل یک نعش که تن‌اش را فراموش می‌کند و دور تن‌اش چرخ می‌زند، چون جسمش را فراموش کرد و چون جسمش خودش را فراموش کرد؛ و آدمی که هر آن با تمام وجودش زندگی نمی‌کند، مرتکب این خطا می‌شود که خودش را همین خود، ذهن، ایده، برداشت، یا تصور می‌گیرد که عوض آنکه هر لحظه تمام تن‌اش باشد در نقطه‌ای بخصوص از تن شناور می‌شود.* (۹: ۱۰۳-۱۰۴)[4]

---

۱ Ibid., p.112.

۲ الیاس کانتی، *توده و قدرت*، ترجمه ابراهیم ملک‌اسماعیلی (انتشارات نگاه، ۱۳۹۵)، ص۲۷۹.

۳ Fonagy, *La vive voix*, p.113.

۴ متن آرتو را با این قطعه از صفحات ابتدایی کار گومبروویچ قیاس کنید: «خواب رفته نرفته حتا خیال کردم اندام‌هایم با یکدیگر توافق ندارند و بخش‌هایی از بدنم هنوز کامل رشد نکرده‌اند، به خیالم زد که سرم دارد به رانم می‌خندد و آنرا دست می‌اندازد، که رانم با کله‌ام عشق و حال می‌کند، که انگشتم دارد قلبم را به سخره می‌گیرد و قلبم مغزم را مسخره می‌کند، در حالی که

باز می‌بینیم که ادراک آرتو از جسمش به عنوان مبنای نظریه‌پردازی‌اش درباره‌ی نمایش تئاتری به کار رفته بود. «حتا اگر تئاتر تعارض ژست‌ها، کلمه‌ها، حرکت‌ها، و صداها باشد، اول از همه یک تعارض است، دعوت از قوای مخالف و تصادم‌هایی‌ست که در زمان حل می‌شوند و نه در مکان» (۴: ۳۲۰).

نیچه که نظریه‌ی روانکاوی و بینش فروید (من نفسانی من نفسانیِ بدن است) را پیش از وی متصور شده بود، برداشت مشابه‌ای از جسم داشت: «تن خردی‌ست بزرگ؛ کثرتی با یک معنا؛ جنگی و صلحی؛ رمه‌ای و شبانی. برادر، خرد کوچکت، که جان می‌خوانی، نیز افزار تن توست؛ افزار و بازیچه‌ای کوچک برای خرد بزرگت.»[1] با این حال می‌دانیم که تا این جسم متمدن و حادمتمدن می‌شود، از یک آسیب‌شناسی متمایز نیز خبر می‌دهد که هم به شکل رشد بیش از اندازه است و هم به شکل رشد کمتر از اندازه:

باری، از آن زمان که در میان آدمیان به سر می‌برم، چیزی نمی‌شمارم دیدن این را که یکی چشم نداشته باشد و دیگری گوش و سه دیگر پا. و دیگرانی باشند زبان خویش باخته یا بینی یا سر خویش. ازین‌ها بتر چیزها دیده‌ام و می‌بینم. و بسی از آن‌ها چنان نفرت‌انگیز که از یکایک‌شان سخن نیارم گفت و درباره‌ی برخی یکسره خاموش نتوانم ماند: یعنی، درباره‌ی آدمیانی که از همه چیز هیچ ندارند. اما از یک چیز بیش از آنچه باید دارند. آدمیانی که هیچ نیستند مگر چشمی کلان یا دهانی کلان یا شکمی کلان یا دیگر چیزی کلان! من اینان را عاجزان باژگونه می‌نامم.

و آن زمان که از خلوت خویش بدر آمدم و نخستین‌بار ازین پل گذر کردم، آنچه را که چشمانم می‌دید باور نمی‌داشتم. نگریستم و بازنگریستم. سرانجام گفتم: «هان! این یک گوش است؛ گوشی همچند یک آدم!» باز باریکتر نگریستم. همانا که در زیر آن گوش چیزی می‌جنبید دردناکانه کوچک و ناچیز و لاغر. به‌راستی که آن هیولاگوش بر ساقه‌ای خرد و باریک نشسته بود و آن ساقه یک آدم بود! و اگر ریزبینی پیش چشم می‌داشتی، چهره‌ی خرد و رشکورش را می‌توانستی شناخت و نیز روانی خرد و آماسیده را که بر آن ساقه تاب می‌خورد. اما مردم با من گفتند که گوش کلان نه یک آدم که مرد بزرگی‌ست، نابغه‌ای‌ست، اما من هرگاه که مردم از مردان بزرگ دم زده‌اند هرگز سخن‌شان را باور نداشته‌ام و همچنان برآن‌ام که عاجزی‌ست باژگونه که از همه‌چیز بس کم دارد و از یک چیز بس بسیار.[2]

می‌توانیم از این قطعه به عنوان تمثیلی از تأثیرات و عوارض هنر رادیوصوتی و خصوصاً به منزله‌ی تمثیلی از رابطه‌ی این هنر با ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** استفاده کنیم.

طی نخستین سال‌های فیلم صدادار (دهه‌ی ۳۰)، چند میکروفن را در اطراف صحنه تقسیم و پخش می‌کردند تا صداها را بگیرند، و سیگنال‌های دریافتی بعداً در استودیو میکس می‌شدند تا یک کیفیت متشکل، منسجم، و معقول از کلام و صدا حاصل شود. با این حال اختلافی ذاتی

همزمان خیال می‌کردم که چشمم دماغم را و دماغم چشمم را به بازی گرفته است. تمام‌وقت هم قهقهه‌های بلند و جنون‌آمیزی جریان داشت: خیس از نیش و کنایه‌های لغز و خشن، تصور کردم که اعضا و جوارح مختلف بدنم همدیگر را به باد سخره گرفته‌اند.» ر.ک.

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, trans. Eric Mosbacher (New York: Grove Press, 1968), pp. 12-14.

۱ فردریش نیچه، *چنین گفت زرتشت*، ترجمه داریوش آشوری (نشر آگه، ۱۳۸۶)، «درباره‌ی خواردارندگان تن»، ص۴۵.

۲ همان، ص۱۵۳.

بین نظرگاه واحد دوربین و کارگذاری میکروفن‌ها در چند طرف وجود دارد، طوری که وجه شنیداری نمایش دیگر یکپارچگی ندارد و فقط به یک ترکیب مصنوعی مجال می‌دهد. در مقاله‌ای قدیمی، منتقدی موقعیت نمایشی این فیلم‌ها را وصف کرد: «وقتی از چند میکروفن استفاده می‌شود، می‌توان گفت که آمیزه‌ی صوتی حاصله دیگر هیچ نقطه‌ی مفروضی از شنوایی را مشخص نمی‌کند بلکه صدایی‌ست که توسط انسانی با پنج یا شش گوش بسیار بزرگ شنیده می‌شود، مثل گوش‌هایی که در چندین جهت دراز شده باشند.»[1] ماری آن دوان توضیح می‌دهد که این اختلاط همان اختلاط مدیوم‌ها و رسانه‌هاست؛ علت این اختلاط امتزاج صنعت رادیو و فیلم است. در حالی که پخش رادیویی آن دوره می‌خواست تمام صداها را به وجهی نشان بدهد که انگار تقریباً از یک سطح مکانی ناشی می‌شوند، صنعت فیلم لازم داشت که از طریق وسایل شنیداری جلوه‌های مکانی را ایجاد کند. «دیگر نمی‌شد تمام صداها را جوری نشان داد که انگار از یک سطح ساطع شده‌اند، چون ماجرایی که بر پرده‌ی هالیوود اتفاق می‌افتاد باید مثل ماجرایی باشد که در بدن تماشاچی اتفاق می‌افتد، بدنی که موقعیتی یگانه و یکپارچه برایش قائل بودند.»[2]

البته که این جسم یگانه و یکپارچه ادراک «عادی» خودمان از تن‌مان است. مورد آرتو و ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** با بیشتر آثار رادیوصوتی دیگر خیلی فرق دارد، خصوصاً به این خاطر که رابطه‌ی آرتو با بدنش اساساً با رابطه‌ی اغلب هنرمندان و تماشاگران دیگر با بدن‌شان فرق دارد. جسم متلاشی، سرگردان، هذیانی، و خلسه‌زده معیار مطلوب آرتو بود اما جسم یکپارچه موضوع مبارزه‌اش بود طوری که در کنه ماهیت بی‌روح تئاتر غربی و اتکایش بر نمایش روایی و روانشناختی همین جسم متحد را می‌دید که فاقد هرگونه گسیختگی و تجزیه است. چه طنزی که شکست صدا در آن فیلم‌های اولیه نشان می‌دهد که برای یک نمایش رادیوصوتی موفق از تئاتر شقاوت، می‌شد صدا را به صورت قاعده‌ای تألیفی و فنی به کار گرفت. در هر صورت مسأله این نبود. تا اندازه‌ای مشخص، ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** به خاطر خصایص تألیفی خود ضبط ناکام ماند: جیغ‌های آرتو در ابتدا هراس‌انگیزند ولی به لحاظ نظری ضریب تأثیرگذاری کمی در اظهار خشم دارند: اگر مکرر به این جیغ‌ها گوش بدهیم، اثرشان را از دست می‌دهند (این یکی از مزایای مبهم هنرهایی‌ست که ضبط می‌شوند، هنرهایی که به خاطر تکرارشان نتیجه‌ای جز تبدیل وارونه‌ی خودانگیختگی به چیزی مبتذل ندارند)[3] و

---

۱ 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.

۲ Ibid., p.55.

باید اشاره کنیم که هدف از توسعه‌ی ضبط و پخش استریوفونیک و چهارصدایی در اصل نه پیشبرد تجزیه‌ی معناها بلکه وحدت‌دادن به آنها بود: وجوه زمانمند (ملودیک و روایی) موسیقی به نمایش تفاضلی در مکان وحدت می‌دهد و نقش یک سینتی‌سایزر را دارد. در برخی کارهای تجربی، مثل آثار کارل‌هاینتز اشتوکهاوزن، تعدد کانال‌های صوتی کاملاً برجسته می‌شوند، هرچند که چنین کاری بیشتر یک جلوه‌ی استودیویی یا اثر سالن کنسرت است تا جلوه‌ای رادیوصوتی، به شرطی که هم محدودیت‌های سیستم‌های خانگی دوکاناله یا چهارکاناله مفروض گرفته شود و هم شرایط شنیدن در خانه‌های معمولی که معمولاً ایدئال نیست.

۳ برای بحثی در مورد فحواهای فناوری ضبط و فناوری پخش برای آینده‌ی موسیقی باید مقاله‌ی سرنوشت‌ساز گلن گولد را در نظر گرفت. استدلال او این است که شنونده‌ی خانگی از طریق تنظیم صدای تجهیزات استریوفونیک باید بتواند کنترل خلاقه‌ای بر اثر داشته باشد. این بینش تناظر تکان‌دهنده‌ای با ادعای مشهور دوشان دارد که می‌گوید تماشاگر است که اثر هنری را کامل می‌کند. ر.ک.

"The Prospects of Recording," in *The Glenn Gould Reader*; ed. Tim Page (New York: Vintage, 1990).

شدت‌شان را هم با تنظیم سطح دامنه‌ی صدا از دست می‌دهند؛ کفرها، فرمان‌ها، و دشنام‌هایش به متن‌های بایگانی‌ها تبدیل می‌شوند؛ جسم متلاشی‌اش از طریق اثرات ضبط مونوفونیک کامل و عادی می‌شود؛ و مخابره‌ی اثرش هم نهایتاً نه به اوج تئاتر شقاوت بلکه به مثال «اولیه‌ای» از هنرهای رایوصوتی بدل می‌شود.

اما شاید این شکست نمونه‌وار بود و مشخصه‌ی ثمره‌ی عمر آرتو. در پاسخ به یک نظرسنجی درباره‌ی خودکشی که در *انقلاب سوررئالیستی* ش.۳ منتشر شده بود، آرتو ماهیت فرضی، نفهمیدنی، و تمثل‌ناپذیر این عمل را پیش می‌کشد. و با این حال می‌نویسد:

> *هولناک از زندگی در رنجام. به هیچ حالتی بند نیستم. و به قطع یقین مدت‌هاست که مرده‌ام، پیش از این خودکشی شده‌ام. یعنی قبلاً انتحارم کرده‌اند. ولی درباره‌ی یک خودکشی متقدم چه فکر می‌کنید، درباره‌ی چیزی که سبب می‌شود گام‌هایمان را از نو پی بگیریم، ولی از طرف دیگر وجود و نه از طرف مرگ.* (**۱: ۲۱-۲۲)

آرتو از قبل در همان آغاز وجودش قتل نفس شده بود و ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** تکمیل همین قتل نفس به دست جامعه بود، درست مثل تبیین آرتو از موقعیت ون‌گوگ به صورت «انتحار جامعه». ضبط صدایش را دزدید، رادیو تن‌اش را کتمان کرد؛ دیوان‌سالاری جلوی پخش اثرش را گرفت؛ و یک ماه بعد، در ۴ مارس ۱۹۴۸، آرتو ــ از سرطان راست‌روده ــ مرد. اظهارات سنده‌شناختی‌اش، تأکیدش بر واج /k/ در غریبه‌گفتاری‌اش، و گرفتگی‌های شدید حنجره‌اش موضوع زندگی و مرگ‌اند، تمام چیزهایی که آواپردازی فجیع از شورهایش و یک *باد نفخ* مقعدی شدیدتر و البته سرّی‌تر را ممکن ساختند. آرتو انتحار جامعه بود.

هرچند مسلم است که ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** از هذیان خلاق مد نظر آرتو بهره می‌برد و در بیشتر مواقع از کنه آشوبناک و موحش حیات انسانی پرده برمی‌دارد ولی با این حال نمی‌توان آن را مثالی از یک ***اثر تام*** در نظر گرفت که به منزله‌ی یک اثر هنری تمام‌وکمال بتواند همه‌ی مدیوم‌های هنری را دخالت و بسط بدهد، چیزی که ماهیت تئاتر شقاوت در نظر آرتو بود. اینجا او همزمان بین مقتضیات متناقض بوطیقایش و تعارض‌های بین خصایص تألیفی رادیو و ضبط و مقتضیات تئاتر از هم گسیخته شده بود. او چنین نگاهی به علت منطقی این پخش دارد: «نویسنده و شاعر **وظیفه** دارند که خود را بزدلانه در متن حبس نکنند، در یک کتاب یا یک نقد که هرگز نمی‌توانند دوباره از آن جدا شوند؛ بر عکس، آن‌ها **وظیفه** دارند که از روحیه‌ی عمومی بیرون بزنند، آن را بلرزانند، به آن حمله کنند، و در غیر این صورت نویسنده یا شاعر به چه درد می‌خورد؟» (۱۳: ۱۳۶-۱۳۷). او دیگر می‌دانست که کتاب برای نویسنده یک قبر است، و به همین خاطر هم بخش بزرگی از عمل خلاق را برای خوانندگانش باقی می‌گذارد؛ او درباره‌ی غریبه‌گفتاری‌اش توضیح می‌دهد که فقط به‌طور موزون می‌توان آن‌ها را خواند، در آن‌ها دقیق شد، و بر آن‌ها تأکید کرد، و مشخص می‌کند که هر خواننده باید طرز خواندن مختص خودش را پیدا کند (۹: ۱۸۸-۱۸۹). نویسنده و خوانندگان باید به فراسوی نامه‌ی بی‌صاحب متن بروند و به الفاظ زندگی ببخشند. اما آیا رادیو نیز همینقدر یک قبر است؟ آیا رادیو به یک معنا مدفن کتاب نیست که نوع دیگری از «نامه‌ی بی‌صاحب» را ابداع می‌کند که موج برمی‌دارد؟ ولی این هم به متناقض‌نمای هر تمثل (هر صحنه‌پردازی، تجسم نمایشی، شبیه‌سازی) یا به معمای درونی هر نمایش راه می‌برد: هرچه نمایش کاملتر باشد، جای کمتری

برای تخیل باقی می‌ماند، و هرچه فضای بیشتری برای تخیل بماند، نمایش هم بداهه‌پردازی بیشتری دارد. و تازه به خاطر ماهیت خود تظاهرات باید دقت کرد که هیچ اجرایی نمی‌تواند چیزی جز سایه‌ی محض شرایط حیات بطنی یا شبحی از شورها و عذاب‌های نفس باشد، و آرتو هم قبلاً در نامه‌هایش به ژاک ریویه نابسندگی‌های این نوع تظاهرات را ترسیم کرده بود و در تمام حرفه‌اش نیز به بسط و گسترش آن ادامه داد.

در ضبط، اوزان آلی صدای انسان با بازتولید ماشینی مادیت پیدا می‌کنند و نهایتاً نابود می‌شوند، و بعد این اوزان تنانه‌ی مرده به طرزی کنایه‌آمیز با استفاده از وسایل الکترومکانیکی دوباره زنده می‌شوند. پس ضبط جلوه‌ای بیرونی به صدا می‌دهد و آن را استحاله می‌بخشد: ضبط عین سلب تملک از نفس است، مثل محرومیت از خود. ضبط و رادیو ــ با یکجور جادوی سمپاتیک ــ مستلزم دزدیدن صدا و امحای جسم‌اند که یک تأکید اساسی بر شقاق بین ذهن و جسم در کنار اضطراب ملازم این شقاق است. تعریض هول‌آور و تراژیک ابداع آرتو یا همین اثر رادیوصوتی ضبط‌شده‌اش نیز به همین دلیل است: ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** همان ساختار شرایط الهیاتی و روان‌آسیب‌شناختی را که آرتو مدت‌ها در حال مبارزه با آن بود دوباره در خود اثر هنری تکرار و تکثیر کرد.

ضبط صدا خطری وجودشناختی را طرح می‌کند: صدای ضبط‌شده صدای دزدیده‌شده‌ای‌ست که به صورت حضور توهمی صدای غیر به خود برمی‌گردد. چه‌بسا این صوتِ غیر آوازِ خدا باشد، چنان‌که در تجارب پارانوئید اغلب همینطور است و در مورد دوره جنونِ آرتو هم مصداق دارد. در فرافکنی‌های پارانوئید، صدای خودمان این توهم را ایجاد می‌کند که صوت از بیرون ما می‌آید، مثل حضوری الهی یا شیطانی که گویای افکار ممنوع امیال بیان‌نشدنی یا موانع غیرقابل‌تحمل است. پیر شفر جنبه‌های هرروزه و تجربی این بیرونی‌کردن صدای بدون تصویر را ترسیم می‌کند و میشل شیون آن را با استفاده از مفهوم *صوت‌سنج* به بحث می‌گذارد.[1] رادیو پیشاپیش یک مدیوم صوت‌سنجشگر است که در آن صدا همواره بدون هیچ تصویر متناظری پدیدار می‌شود. این کلیت و حضور انضمامی مادیت محض اصوات فی‌نفسه واجد تمام آن ویژگی‌هایی‌ست که سنتاً به خدای یهودی‌ـمسیحی نسبت داده می‌شوند و دعوتی اغلب پارانوئید را پیش روی‌مان می‌گذارد تا خودمان را در تمامیتش به نسیان بسپاریم. این مشخصات صدای فاقد هرگونه جسمیت (حضور فراگیر، همه‌بینی، همه‌دانی، قدرت مطلق) سبب می‌شود که اثر رادیوصوتی به صورت وهم و خیال بازگردد؛ پس خیال‌پردازی نامعمولی نیست که رادیو به منزله‌ی گیرنده‌ی پیام‌هایی از فراسو تصور شود که در قامت یک فرستنده‌ی معنوی می‌تواند جبران مضاعفی برای گسستگی روان‌پریشانه از جسم خود محسوب شود. اثر رادیوصوتی، بدون هرگونه جسم قابل رویتی که از خودش صدا ساطع کند، و بدون هرگونه تصویری که صدا را نگه دارد، فضای کافی را برای خیال‌پردازی باقی می‌گذارد، فضایی آنقدر

---

۱ Michel Chion, *La Voix au cinéma* (Paris: Editions de l'Etoile, 1982), pp. 25-33.

[میشل شیون، *صدا در سینما*، ترجمه فتاح محمدی (نشر هزاره سوم، ۱۳۹۶)].

این خصایص ویژه‌ی رادیو برای دریافت رادیوصوتی به رادیو مجال می‌دهد که در مقام یک ساز و کار پارانوئید یا شاعرانه عمل کند؛ مثلاً **منجم** وارز با دریافت علائمی از ستاره‌ی *شباهنگ* آغاز می‌شود؛ شخصیت اصلی ***ارفه*** (۱۹۵۰) ژان کوکتو از دریافت پیام‌های نامربوطی که از رادیوی ماشینش ارسال می‌شوند الهام شعری می‌گیرد و این خود حاکی از یک قریحه‌ی شاعرانه‌ی عجیب است؛ مادر پارانوئید آلن گینزبرگ بر اساس روایتش در شعرش «**کادوش**» (۱۹۵۹) جاسوس‌هایی را در رادیو می‌شنود؛ و همچنین در موارد زیادی از اصالت روح می‌دانیم که واسطه‌ی احضارکننده‌ی ارواح مخابره‌های اصوات مردگان را دریافت می‌کند. آرتو در همان اوایل ۱۹۳۳ وقتی «**مشقت‌های صداگذاری**» (۳: ۱۱۱–۱۰۸) را می‌نوشت، با مسائل صداگذاری در سینما سر و کار داشت ــ خصوصاً با این موضوع که بین بعضی حرکات و حالات و بعضی اصوات انطباقی وجود ندارد.

بزرگ که بتواند فرافکنی‌های خودبزرگ‌بینانه‌ی وخیم‌ترین پارانویا، فرافکنی‌های الهیاتی افراطی‌ترین عرفان، و در کنارشان فرافکنی‌هایی ملازم بزرگ‌ترین خدا را شامل شود. در نتیجه با توجه به ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** باید بپرسیم که آیا این اثر توانست برای خدا عزیمه‌خوانی کند یا نه (که اگر اینطور باشد، صداهایی که در این اثر شنیدیم اصوات قریحه‌ی هنری آرتو هستند)، یا باید پرسید که آیا این اثر با گوشه و کنایه می‌خواست مرحله‌ی دیگری از مبارزه‌ی پارانوئیدش علیه خدا را نشان بدهد (که در این صورت نمونه‌ی دیگری از صدای قضاوت الهیاتی‌ست).

نظریه‌ی روانکاوانه یاد می‌دهد که صنایع سبکی و شیوه‌های بیانی از نو برانگیخته می‌شوند و شکل دوباره‌ای می‌گیرند تا به منزله‌ی سازوکارهای دفاعی من نفسانی به کار بروند، و این نکته خصوصاً در مورد روان‌گسیختگی معتبر است. پس چه‌بسا کاربردهای مجازی به‌طور تحت‌اللفظی به منزله‌ی علائم کلامی فرایندهای فکری ناخودآگاه در نظر گرفته شوند، یا چه‌بسا گزارش‌های ادبی از حیث بلاغی به چنین علائمی دگرگون شده باشند. خود مسأله‌ی سبک در مقام صورت‌پردازی یا به منزله‌ی تجرید باید در نقش‌اش به عنوان سازوکار دفاعی و در ارتباط مستقیم با رفتار لیبیدویی و جسمانی در نظر گرفته شود.[1] چه مفهومی دارد که آرتو در میکس آخرش قبل از پخش ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** غریبه‌گفتاری و جمله‌ی «آرایش مو به مو و واجب همه چیز در نظمی آتشگیر» را حذف کرد که بر اساس برنامه‌ی مکتوبش قرار بود به عنوان سرآغاز اثر بیاید؟ و چه معنایی دارد که این عبارت را نه با جیغ‌ها عوض کرد و نه با جلوه‌های صوتی که با هر کدام می‌توانست متن‌ها را در بندهایشان نقطه‌گذاری کند بلکه در عوض خود اثر را با طبالی شروع کرد که زخم زبان‌های متن مقدمه بلافاصله به دنبالش آمدند؟ چرا جیغ‌های «خشم» او (که تقریباً هیچ وقت فرو خورده نشدند) در واقع بسیار تئاتری بودند طوری که به‌ویژه می‌توان آن‌ها را نه وردگونه یا شوک‌آور بلکه تا اندازه‌ای شاعرانه در نظر گرفت؟ معلوم است که آرتو دوست داشت مبدع یک پخش رادیویی باشد که از قواعد متعارف دور می‌شد. اما تناقض تلاش آرتو روشن می‌شود اگر به یاد بسپاریم که فناوری‌های ضبط و پخش تا حد معینی اجرا را در چارچوب قواعد متعارف نگه می‌دارند (با تثبیت اجرا در تکرار بی‌پایان، با بی‌روح‌کردن اجرا به جهت حذف جلوه‌های افراطی که برای مقتضیات خود این دستگاه و استحسانات دیوان‌سالاری‌های ضبط و پخش نامطلوب بودند). این شکست نهایی کوشش اوست: یک نمایش غیرنمایشی؛ یک تثبیت خودانگیخته؛ یک ناپخش؛ اهانت به «روحیه‌ی» عمومی که ازریخت‌افتادگی اثر خود آرتو هم بود. بازگشت امر واپس‌رانی‌شده به خاطر مقتضیات هنر رادیوصوتی تغییر شکل پیدا کرده بود، هنری که با آن صدای آرتو از جسمش بریده شده بود، به یک شی خودمختار در این دنیا تبدیل شده بود، و دور انداخته شده بود تا تقدیرش را پی بگیرد.

هم لغو پخش و هم ویژگی رادیوصوتی این صورت هنری جدید انتظارات آرتو از امکانات استحسانی مخابره‌ی رادیوصوتی را برملا کرده بودند. مزیت‌های آماری و جغرافیایی رادیو نسبت به تئاتر با غیاب بصری و امکان هولناک تکرار بی‌تغییر موازنه شده بود. پس باید «شقاوت» را نیز بازتعریف کرد و جهت دوباره‌ای به آن داد ــ هرچند که شقاوت یا سنگدلی همیشه برمی‌گردد تا چون شبحی آرتو را تسخیر و تحدید کند. آخرین اثر آرتو هیچ راه گریزی ارائه

---

۱ Fonagy, *La vive voix,* pp.209-10.

نداد. تقدیر ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** حالا جزء لاینفکی از تاریخ هنر و فلسفه‌ی مدرن است.[1] شاید سرانجام بشود به‌تقریب به آن گوش سپرد.

۱ هنگام مطالعه‌ی غریبه‌گفتاری بطور کلی و ضبط آرتو بطور خاص، با دو مسئله‌ی نظری اصلی روبرو می‌شویم:

(۱) تحقیق در غریبه‌گفتاری می‌تواند مورد آزمایشی لازم را برای نظریات متکی بر ساخت‌گرایی (اصالت هیأت تألیفی) و خصوصاً برای هر نظریه‌ی سوسوری درباره‌ی نشانه‌ی زبان‌شناختی فراهم آورد، و بازبینی در نشان‌گذاری رابطه‌ی اختیاری بین دال و مدلول و مفهوم زبان بمنزله‌ی نظام محض تمایزها را ضروری می‌کند. یاکوبسن نشان می‌دهد که چگونه باید هیأت‌های تألیفی زبانی را نه فقط براساس ویژگی‌های تفاضلی‌شان بلکه همچنین (و به‌ویژه) براساس صفات ممیزه‌شان در نظر گرفت که از زبانی به زبانی و حتا از گویشی به گویشی فرق دارد؛ به علاوه دیدیم که معنای صداها کاملاً اختیاری نیست بلکه تا اندازه‌ای تحت تأثیرات جسمانی و لیبیدویی قرار دارد.

(۲) همچنان باید تأثیر آرتو بر نظریه‌ی لیبیدویی در پساساخت‌گرایی را با دقت بررسی کرد، خصوصاً در ***ضدادیپ*** دلوز و گتاری. فعلاً کافی‌ست اشاره شود که توجه به یک «بدن بی‌اندام» از ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** (۱۳: ۱۰۴، ۲۸۷) می‌آید. ر.ک.
Allen S. Weiss, *Perverse Desires and the Ambiguous Icon* (Albany: SUNY Press, 1994).

فصل ۲

رادیو به‌عنوان ساز موسیقی: *مناظر خیالین* از جان کیج

خوش‌صدایی، بی‌صدایی. ــ آنتونن آرتو

ضبط همواره بیشتر از تمثل است، ضبط هم مهر جنبه‌های فنی تجهیزات را بر خود دارد و هم ضروریات سبک‌پردازی نزد متخصص کار را. می‌دانیم که توماس ادیسون، تا اندازه‌ی زیادی به خاطر ناشنوایی‌اش، تحمل بافت‌های موسیقایی پیچیده یا هماهنگی‌های تند را نداشت؛ او ترمولو را عیب شاخص صدای انسانی می‌دید، و اعتقاد داشت که صدایی بدون ویبراتو ترجیح دارد، زیرا وضوح بیشتری در نوار داشت؛ او تن‌های پایین را به تن‌های بالا ترجیح می‌داد؛ از تحرک‌های شدید بدش می‌آمد؛ ویولن را دوست نداشت چون به گوش‌هایش آسیب می‌زد، و خصوصاً از اکتاوهایی که با این ساز اجرا می‌شدند منزجر بود؛ او فکر می‌کرد که خط کروماتیک جدا از خط ملودیک پیش می‌رود؛ و حتا می‌خواست بداند که آیا فقط با سوم‌ها و ششم‌ها می‌توان یک آهنگ نوشت؛ و در کمال‌گرایی علمی‌اش، از صداهای «اضافی»، مثل جیغ و ویغ‌های کلیدهای فلوت، تاپ و توپ‌های نمدهای پیانو، ورق‌خوردن صفحات، اصوات آوایی حنجره ــ و حتا نفس‌کشیدن! ــ بیزار بود. خلاصه‌اش این‌که او حقیقتاً یک عشق موسیقی جدی نبود. نتیجه‌اش:

ادیسون شخصیت نمایشی را مخل صفحات می‌دانست و به همین خاطر یک علم استحسانی کمال ماشینی را برای ضبط‌ها ایجاد کرد که مو از ماست کش بود و خلوص

تن، وضوح بیش از حد بیان، و فسخ صداهای زائد را شامل می‌شد طوری که در نظرش با این دست مشخصات دیگر نمی‌توان در سالن کنسرت به چنین اجرایی اعتراض کرد.[۱]

امروزه کنایه‌ی مضاعفی را در این کمال‌گرایی ضدموسیقایی می‌بینیم، چون می‌دانیم که ضبط دیجیتال و فناوری پخش لیزری کیفیت و وضوح بی‌اندازه در تکثیر اثر صوتی را میسر کرده‌اند. طنز اول این‌که دستگاه‌های دیجیتال و لیزری، با حذف صداهایی که اساساً در دستگاه‌های الکترونیک قدیمی‌تر ضبط و پخش وجود دارند (سوت نوار، اعوجاج‌های صوتی در ضبط با میکروفن، پق‌پق‌ها و خش‌های وینیل، و غیره)، این امکان را فراهم کردند که بتوان اصوات «زائد» خود موسیقی را فهم کرد، همان صداهایی که قبلاً با اصوات الکترونیک و امبینت پوشانده می‌شدند: کمی رزین زیادی روی کمان‌ها، قدری تنفس بیش از حد سنگین، جرق‌جرق پاها یا لباس‌ها، و مثل این‌ها. در زمانه‌ی ادیسون، این نقصان فناوری ضبط بود که صداهای ناخواسته ایجاد می‌کرد و حالا این خود کمال سیستم است که سر و صدا تولید می‌کند. طنز دوم این است که از پیدایش نوار در ۱۹۴۸ به بعد می‌توان دید که موسیقی ضبط‌شده واقعاً به کمال خودش نزدیک شده است ــ ولی به بهایی. در عمل، هیچ ضبطی واقعاً «زنده» نیست چون موسیقدان‌ها یا رهبران ارکستر اندکی وجود دارند که ضبط یک اجرای مخدوش را قبول کنند. همه‌شان اشتباه می‌کنند؛ با این حال، به سادگی تمام، معدودی آن اجراهای مخدوش را منتشر می‌کنند! در نتیجه‌اش می‌توان گفت که وصل‌کردن قطعات صوتی به یکدیگر خصیصه‌ی تقریباً همیشگی موسیقی ضبط‌شده است: نشست‌های استودیویی بازسازی‌های مختلفی را شامل می‌شود (ترمیم کل آثار ضبط‌شده یا کل قطعه‌های کوتاه، ترمیم قسمت‌هایی معین یا نت‌های تکی ــ ترمیم هر چیزی که برای اصلاح خطا لازم است)؛ ضبط کنسرت‌های «زنده» اغلب عبارت است از وصل‌کردن چند کنسرت به همدیگر در کنار کارهای اضافه‌ای که پس از کنسرت ضبط می‌شوند و به اثر اصلی وصل می‌شوند یا در صورت لزوم روی‌شان صداگذاری می‌شود.

ادیسون در لحظه‌ای که حاکی از یک تفرعن فنی‌ست ادعا کرد که: «مثل یک گرامافون‌ام.»[۲] به‌طور مشابه، راوی ***بازنده***[۳] (۱۹۸۳)، رمانی از توماس برنارد، در مواجهه با شاگرد موتزارتی همقطارش گلن گولد، حرفه‌ی موسیقی‌اش را با نومیدی ترک می‌کند و به ما اطلاع می‌دهد که گولد عملاً می‌خواست *پیانو شود*. ماجرا درباره‌ی کمال موسیقایی‌ست. البته که کمال‌گرایی آرمانی‌کردن است، و البته که آغاز ضبط شکاف جبران‌ناپذیری را در یک پرداخت موسیقایی متکامل به وجود می‌آورد که بین مقتضیات و امکانات متفاوت اجرای کنسرت و ضبط استودیویی واقع می‌شود. *بیان کنسرت* مستلزم خدشه‌های فنی اجتناب‌ناپذیر و اشتباهات کاملاً موسیقایی‌ست (در مورد اولی: صوت‌شناسی نامناسب، طوری که برخی اصوات اجرا در جاهای معینی از برخی سالن‌های کنسرت مثل **فیلارمونیک** نیویورک گم می‌شوند؛ صداهای اجتناب‌ناپذیر بدن موسیقیدان‌ها؛ صداهای محیطی که در هر تجمع انسانی اجتناب‌ناپذیرند و به حواس‌پرتی دامن می‌زنند؛ و موارد دیگر؛ و در مورد دومی: نت‌های فراموش‌شده و مانند این‌ها). *کمال‌گرایی استودیویی*، به خاطر میل به کمال فنی، وضوح صدا، تناسب بین سازهای

---

۱ John Harvith and Susan Edwards Harvith, eds. Edison, *Musicians, and the Phonograph: A Century in Retrospect* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1987), pp. 13-14.

۲ Ibid., p. 10.

3 Der Untergeher

متمایز، و اجرای مو به موی نت‌ها، اغلب اوقات مستلزم از بین رفتن خودانگیختگی، تکینگی، و بیان است.

یانوش استارکر توضیح می‌دهد که در عصر فعلی‌مان که امکان بازتولید موسیقی را داریم، «ضبط یعنی یک نسخه‌ی مطلوب قبلی از ثمره‌ی کار هنرمند در برهه‌ی بخصوصی از زندگی‌اش».[۱] باید اجرای ضبط‌شده را نه به صورت اجرایی قطعی بلکه صرفاً به منزله‌ی اجرایی ویژه لحاظ کرد، و علاوه بر این، به منزله‌ی اجرایی که معمولاً در آن دخل و تصرف می‌شود. اما مسأله این است که «کمال‌پذیری» رویه‌های ضبط و تکرارپذیری امکان‌های شنیدن هاله‌ای از یک ارزش قطعی را حول موضوع ضبط ایجاد می‌کند. مسئله‌ی واقع‌گرایی یا «واقع‌گرایی کنسرت» برای ضبط محوریت دارد: آیا قرار است که ضبط و میکس به موقعیت کنسرت نزدیک شوند، *یا* به مقاصد آهنگساز، *یا* به کمالی که با موقعیت ضبط ممکن می‌شود، *یا* که باید از طریق جبران مضاعف کیفیت تجهیزات پخش خانگی در محیط‌هایی غیرآرمانی اصلاح شود (کیفیتی که از نظر آماری متغیر و از نظر نسبی پایین است)؟

ضبط و دستکاری پس از ضبط امکان‌های چندگانه‌ای دارند. مثال دقیقش استفاده از هایلایت است: بیرون‌کشیدن و متمایزکردن یک ساز ضبط‌شده از بقیه‌ی ارکستر بطرزی سیال. چه با استفاده‌ای بخصوص از میکروفن‌ها به جهت تغییر تناسب هنگام ضبط، و چه با تناسبی پس از ضبط که طی میکس قطعه‌های صوتی متفاوت حاصل می‌شود، می‌توان به چنین هایلایتی رسید. دلیل منطقی چنین جلوه‌هایی جبران‌کردن اشاره‌های چشمی‌ست که تا اندازه‌ای تناسب بین سازها در موقعیت‌های کنسرت را تعیین می‌کنند و معلوم است که این تناسب حین ضبط از بین می‌رود. با این حال در نمونه‌های افراطی از چنین جلوه‌هایی به مواردی بر می‌خوریم که تقریباً سوررئال‌اند و مثالی از آن‌ها را می‌توان در نکته‌سنجی گونتر شولر مشاهده کرد: در نسخه‌ی استوکوفسکی از ***سمفونی ثانی***[۲] خاچاتوریان (UA U-8002)، یک فلوت واحد، با استفاده از هایلایت، صدایی به بلندی کل مجموعه سازهای برنجی در اوج یک موومان دارد![۳] نیکولاس هارنونکورت تصمیم رایج دیگری را مثال می‌آورد:

> *مثلاً در سمفونی‌های موتزارت انبوهی آرپژ می‌شنوید که در یک سالن مناسب صدای زهی را ایجاد می‌کنند که محو می‌شود. مهندس ضبط صدا چنین چیزی را قبول ندارد. او دوست دارد که آرپژ را به همان صورتی بشنود که در پارتیتور نوشته شده است. و شنونده‌ای که به این نوع شنیدن عادت می‌کند موسیقی نمی‌شنود، اسکلت موسیقی را می‌شنود، زیرا موسیقی پس از انحلال در سالن شکل می‌گیرد.*[۴]

کدام «واقع‌گرایی» را باید انتخاب کرد: واقع‌گرایی پارتیتور *یا* واقع‌گرایی اجرا *یا* واقع‌گرایی ضبط؟ به این ترتیب، اهداف «واقع‌بینانه‌ی» گوناگون ضبط وجهی از آرمانگرایی را مشخص می‌کنند که هر اثر مفروض از خود نشان می‌دهد. در حقیقت، میل به «صحت» اجرایی (که اغلب مورد اغراق بوده است) در ترکیب با خواست میمتیک برای کمال در ضبط (که اغلب نتیجه‌ای جز کسل‌کننده‌ترین موسیقی ندارد) واکنشی بر ضد یک «**رمانتیسم**» است که به تظاهرات افراطی تفسیر و بیان در اجرا نیاز دارد.

---

۱ Ibid., p. 185.

2 Second Symphony

۳ Ibid., p. 403.

۴ Ibid., pp. 199-200.

از وصل‌کردن قطعات مختلف گریزی نیست، چون لازم است که صدای سازها واضح شنیده شود و ضبط نت‌ها در نهایت تسلط و تکامل فنی انجام بگیرد. برخی موضع گلن گولد را نابهنجار و نامتعارف دانسته‌اند، این موضع او که صرفاً به یک هنرمند «ضبط» بدل شده است که با فن اتصال جویای کمال‌گرایی‌ست، ولی این کار او در واقع تقریباً عین همان کاری‌ست که هر هنرمند ضبط *ضرورتاً* انجام می‌دهد: چه طی ضبط استودیویی و چه خصوصاً طی ضبط زنده. با ضبط و تدوین صدا، به فن‌رویای کمال‌پذیری موسیقایی می‌رسیم که مظهرش کار و بار شخص گولد است. متن برجسته‌ی گولد، **«دورنماهای ضبط»** (۱۹۶۶)، هم خطوط کلی اثرات ضبط بر تصنیف را ترسیم می‌کند و هم حدود اتوپیایی امکان موسیقایی را معین می‌کند که با بازتولید صدای الکترونیک مقرر می‌شود. تأثیر الگوهای ضبط بر *تصنیف* مدرن موارد زیر را شامل می‌شود:

> *الگوی نت تکراری، با کریشندو و دکرشندو میزان‌شده؛ مقایسه‌ی سیال بین عبارت‌های بسیار نزدیک و دور در آرایشی واحد؛ ریتارداندو یا اچه‌له‌راندو شبه‌مکانیکی؛ و مهمتر از همه، امکان رهایی و مقدمه‌ی مهارشده‌ی صدا.*[۱]

اما ضبط همین الگوها و انتظارات *شنیداری* موسیقی را هم عوض کرده است. اجرای موسیقی حالا از سرحد جدیدی خبر می‌دهد که با «وضوح تحلیلی، بی‌واسطگی، و در حقیقت با مجاورت تقریباً لامسه‌ای» تعریف می‌شود (و البته تا اندازه‌ای به صورت ساز و کاری که فقدان تمام‌عیار ادراک بصری در فرایند ضبط صدا را جبران می‌کند)؛ حساسیت میکروفن که برای گولد امکان «تشریح میکروفن» است هم سازآرائی‌ها و هم افتراق‌های صوتی را که در فضاهای سمفونیک زنده در دسترس نیستند به وجود آورده است؛ کنترل شنونده بر تجهیزات استریوفونیک فوق‌حساس و پیچیده‌ی خانگی درجه‌بندی‌های ظریفی را ممکن می‌سازد که در مجموعه‌ی بی‌پایانی از «اجراهای» متفاوتی از پخش انجام می‌شوند (و بنابراین شنونده را در هیئت آهنگسازی پس از ساخت اثر مقرر می‌کند و کل مسئله‌ی تألیف را پیچیده می‌کند، طوری که آهنگساز همچون خود صدا به ثمره‌ی میکس بدل می‌شود)؛ و می‌توان یک اجرای مطلوب یا دلخواه را با اتصال اکوان موسیقایی متفاوت به همدیگر ممکن کرد تا در نتیجه‌اش اثری بهینه تولید شود. مثالی از مورد آخر را گولد ارائه کرده است: یک *دو بالا* که الیزابت شوارتزکوف آوازش را می‌خواند و به بخش کریستن فلگشتاد در ضبطی از ***تریستان***[۲] منضم می‌شود. (گولد در تجربه‌های متعددی نشان داد که اگر در اثری به دنبال خطایی باشیم و به همین خاطر به آن گوش بدهیم، تقریباً محال است که جای یک پیوند خوب را در آن بتوان مشخص کرد؛ ولی اگر به قطعه‌ی کوتاه دشواری گوش کنیم تا ادای بسیار متکاملی را در آن پیدا کنیم، احتمال بیشتری وجود دارد که بتوان به چنین خطایی بتوان پی برد.)

در واقع حتا می‌توانیم کل سمفونی‌هایی را که این فن بازترکیب را به کار می‌برند بازسازی کنیم، مثل کار نمونه‌ی گولد از امکان تدوین توأمان اجرای برونو والتر از ارائه و جمع‌بندی موومان اول ***سمفونی پنجم***[۳] بتهوون و پرداخت کلمپرر از بخش گسترش اثر. گولد: «به خاطر همین پیچیدگی، به خاطر این‌که سطوح بسیار متفاوت اختلاط عملاً در محصول نهایی تلفیق

---

۱ Glenn Gould, “The Prospects of Recording” (1966), in *The Glenn Gould Reader* (New York: Vintage, 1990), p. 345.

2 Tristan

3 Fifth Symphony

می‌شوند، دیگر آنقدرها هم به مفاهیم اطلاعاتی منفردی نیاز نیست که بخواهند معرف هویت و تألیف اثر باشند.»[۱] تردیدی نیست که تنظیم موسیقی قبلاً هم مسائل تألیف را پیچیده کرده بود و اکوان چندرگه‌ای را به بار آورده بود که نمونه‌هایش را می‌توان بر شمرد: تنظیم‌های پیانو فرانتس لیست از ***لید***[۲] شوبرت؛ تنظیم‌های پیانو فروچو بوزونی از باخ، که در ***خیالات کنترپوان***[۳] او به اوج خود رسید؛ یا تنظیم خود گولد از ***چکامه‌ی زیگفرید***[۴] واگنر برای تک‌نوازی پیانو. پس گولد ــ به‌نحوی بسیار متفاوت با آرتو یا کیج ــ نتیجه می‌گیرد که «شنوندگان هنرمندند و زندگی‌شان هنر.»[۵]

روند گولد تا مغز و استخوان فرید است و یک مورد سرحدی از امکان‌های ضبط را نشان می‌دهد. در هر صورت، نتیجه‌ی کنایی‌اش این است که ضبط یک استاندارد شنیدنی را برای کمال موسیقایی (یا به عبارت دیگر برای ازدست‌ندادن حتا یک نت و نداشتن حتا یک خطا) مقرر می‌کند که بسادگی نمی‌توان آن را در موقعیت‌های کنسرت محقق کرد. در عوض، بسیاری از برگزارکنندگان کنسرت سعی می‌کنند که از صدای ضبط‌شده تقلید کنند.

> *و برخی رهبران ارکستر، مثل شولتی، به ارکسترهایشان آموزش می‌دهند که از صدای ضبط‌شده تقلید کنند ــ سمفونی شیکاگو صدایی به وجود آورده است که عجیب بلند است و درخشان، و در جزئیاتش وضوح دارد، و اجرایش متکامل است، و این یعنی تمام کیفیت‌هایی که به ضبط مربوط‌اند.*[۶]

اما تأثیر ضبط همیشه هم اینقدرها مفید نیست، چون بسیاری از رهبران ارکستر و موسیقدان‌های جوان با گوش‌دادن به ضبط‌ها و تقلید از آن‌ها آماده‌ی اجرای کنسرت می‌شوند و نه با خواندن پارتیتور. این روند در برابر بیان فردی تخفیف پیدا می‌کند و نوازندگی شیوه‌گرا را موجب می‌شود، حقیقتی که برای مایکل تری نوازنده‌ی وایولای *کوآرتت گارنری* مایه‌ی تأسف بوده است. میها پوگاچنیک ویولونیست نیز از همین موضوع حرف می‌زند و ضمن صحبت درباره‌ی یکی از شاگردانش که خودش را به این سبک آماده می‌کند ادامه می‌دهد که «ولی این نکته در نوازندگی‌اش هم بازتاب پیدا کرده بود: دو میزان میلشتین پایین اینجا، چهار میزان اویستراخ و شرینگ متوسط آنجا. می‌توانید متوجه تقلید از انواع جزئیاتی بشوید که ضبط ناقل‌شان است.»[۷] پوگاچنیک، با امتناع از ضبط‌کردن، از خیالی دفاع می‌کند که با خیال گولد در تقابل است، و بر مفهوم رمانتیک کیفیت هیجانی، سبک، و شور دلنشین انگشت می‌گذارد که مستقیماً قابل انتقال است.

نهایتاً، شنونده، یا در واقع نوازنده، چطور بین این دو انتخاب می‌کند؟ این گفته که موسیقی ضبط‌شده صرفاً موسیقی زنده را بازتولید نمی‌کند بلکه یک صورت هنری متمایز دیگر است، یا این گفته که اثر ضبط‌شده فقط یک اجرا (اجرایی روتوش‌شده) از بین بسیاری اجرای دیگر

---

۱ Ibid., p.352.

2 lieder

3 Fantasia Contrappuntistica

4 Siegfried Idyll

۵ Ibid., p. 353.

مصداق چنین نگاهی انبوه مستندهایی‌ست که درباره‌ی گلن گولد ساخته‌اند، در فضایی که خود او اسمش را «رادیو کنترپوان» می‌گذارد، خصوصاً در ***مفهوم شمال*** که در ۱۹۶۷ برای *شرکت پخش کانادا* تهیه شده بود و او در آن با چسباندن قطعات صوتی مختلف و صداگذاری چندلایه توانست یک چندصدایی اصوات انسانی را ابداع کند که هدفش احراز رادیو در مقام موسیقی‌ست.

۶ Thomas Frost, cited in *Edison*, ed. Harvith and Harvith, p. 355.

۷ Miha Pogacnik, cited in *Edison*, ed. Harvith and Harvith, p. 413.

(اجراهایی زنده و ضبط‌شده) از هر اثر مفروض است، صرفاً مسأله‌ی مورد بحث را مسلم می‌گیرد. یک انتخاب، یا حداقل یک افتراق، باید انجام بگیرد. مهندسان ضبط صدا و تهیه‌کنندگان این زمینه را هم هنرمند انگاشته‌اند و هم انگولکچی، چون نهایت قدرت را بر محصول ضبط‌شده‌ی نهایی دارند. اون آیزنبرگ در ***فرشته‌ی ضباط***[1] مسأله‌ی مهم ضبط موسیقی را تبیین می‌کند و جزئیات سه الگوی اصلی را بر می‌شمرد: (۱) یک «عکس سالم» بگیرید، یا به عبارت دیگر فقط سعی کنید که یک اجرای مفروض را بازآفرینی کنید؛ (۲) «یک اجرای عالی محال» را از آن استخراج کنید؛ (۳) موجودیتی کاملاً جدید به وجود بیاورید (مثل کار گولد).[2] نهایتاً چگونه باید این مسائل را قضاوت کنیم؟

با متناقض‌نماهای بیشتری طرف خواهیم بود اگر ضبط موسیقی آوایی غربی را در نظر بگیریم. هری اسمیت، فیلمساز و موسیقی‌شناس آوانگارد متأخر، توضیح می‌دهد:

> *تجارب زیادی را به عنوان آواز یک‌کاسه کرده‌اند که احتمالاً همه‌شان آواز نیستند. مثل زبان‌های نواختی، همچون در اوروبا، چیزهای زیادی را آواز می‌دانستند که شعر از کار درآمدند و این شعر هم در دانگ مشخصی خوانده می‌شود. یا عبارتی از سنکا که به زبان آورده می‌شود، ولی چون از روی یک ضبط‌صوت نسخه‌برداری شده است، پس می‌توان نشان داد که هر کلمه صدای چه آهنگی را دارد. به خاطر همین امکان نسخه-برداری از روی نوارها، خیلی سخت بشود تعیین کرد که کجا کلام تمام می‌شود و آواز آغاز. روش‌های فنی مختلف برای کنترل تولیدات تارهای صوتی آدم‌ها یک مصنوع ایجاد می‌کند که می‌تواند موارد مشخصی را در رده‌ی آوازی قرار بدهد.*[3]

این مسئله نه فقط موضوعات قوم‌شناختی و استحسانی رده‌بندی موسیقی غیرغربی را پیچیده می‌کند بلکه این پیچیدگی‌ها نیز به نوبه‌ی خود صور موسیقایی جدید و ملاحظات موسیقی‌شناختی تازه‌ای را در بستر موسیقی غربی پی می‌ریزند، بستری که در حال حاضر آکنده از کنترپوان‌های جهان‌فراگیرش است. به همین خاطر همگام با پیشنهاد گولد می‌گوییم که حتا اگر امکان‌های ضبط صدا بتوانند معادل شنیداری «موزه‌ی بدون دیوار» مالرو را برای آرشیو ایجاد کنند، باز در هر صورت به روش‌های جدید دسته‌بندی و قضاوت درباره‌ی محتوای این آرشیوها نیاز داریم. بر این اساس نه تنها مسلم است که قضاوت‌های کیفی عوض می‌شوند بلکه در کلیت دو ملاحظه‌مان نیز تغییری حاصل می‌شود: این‌که باید چه چیزی را جزئی از جهان موسیقی دانست و این‌که چگونه باید جهان موسیقی را تعریف و متحول کرد.

آثار نظری اخیر درباره‌ی هنر صدا و رادیو امکان‌های مبالغه‌آمیزی را برای فناوری ضبط پیشنهاد داده‌اند و از موسیقی عبور کرده‌اند: داگلاس کان قلمرو واقعیت‌های مجازی صوتی را تحلیل کرده است که ابداع تجهیزات آتی ضبط الکترونیک را پیش می‌برند، و بر آن تمایل‌هایی در هنر ترکیب‌کردن یا تصنیف انگشت می‌گذارد که تا به حال هیچ تصوری از آن‌ها نداشته‌ایم، چیزی فراسوی سینی‌سایزرهای معاصر و اسباب و ادوات نمونه‌برداری دیجیتال، چیزی که بیشتر با اجرای فعال میزان می‌شود تا با ضبط منفعل، و بر الگوهایی متکی‌ست که با «وزن موسیقی» محدود *نمی‌شوند*. «باورکردنی نیست که تصنیف و اجرا»، به خودی خود، «چه

---

1 The Recording Angel

۲ Evan Eisenberg, *The Recording Angel: Explorations in Phonography* (New York: McGraw-Hill, 1987), p. 120.

۳ Harry Smith, interview by John Cohen, *The Folk Song Magazine* 19, no. I (1969): 23.

سیطره‌ی قابل تغییری بر تمام عناصر دستگاه حسی قوه‌ی دماغی دارند، از جمله بر محل واقعی اجرا و جسمانیت هر فرد *حاضر* در آن.»[۱] و حالا به سراغ مبادی این فنون، آرزوها، و متجسمات می‌رویم.

وقتی آرتو داشت استودیو را پس از نشستی ترک می‌کرد که در آن جلوه‌های صوتی ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** ضبط شده بودند با خنده گفت: «خب، تا الان فقط نویسنده و بازیگر و کارگردان و طراح بودم؛ حالا موسیقیدان‌ام» (۸: ۳۵۸). در واقع صداهای کوبه‌ای، زایلوفونی، غریبه‌گفتارانه، و توگلویی که او برای این کار ابداع کرد موسیقی‌اش را تشکیل دادند، یکجور *موسیقی خام* یا *موسیقی فقیر*، که کلاً در حال و هوای تئاتر شقاوت آرتو بودند. جیغ‌هایش شعر شد و سر و صدایش موسیقی، آن هم در تلاش برای این‌که شیره‌ی نگفتنی، ژرف، و آشوبناک وجود انسان یا عصاره‌ی واقعیت شقاوت را بگیرد، جایی که هنر و صنعت به حیات تبدیل می‌شود.

گوش‌سپردن به این موسیقی تازه که پر از سر و صداست بیشترین مشکل در مورد ساخت کلاسیک موسیقی غربی را نشان می‌دهد (ساخت به منزله‌ی یک هیأت تصنیفی یا تألیفی). مثلاً این واقعیت را در نظر بگیرید که یک مهندس صدا دوست دارد ساخت صوتی هر صدایی با یک مدت زمانی مفروض را تعیین کند و برای این کار باید میزان‌های سر و صدا را ۴۰ برابر میزان‌های مصوت گفته‌شده و ۲۵۰ برابر میزان‌های مصوت آوازخوانی‌شده لحاظ کند.[۲] پس گریزی نیست که گوش‌سپردن به پیچیدگی سر و صدا و مفهوم‌کردن ظرافت‌هایش (با ملاحظه‌ی سر و صدا به منزله‌ی یک ساخت صوتی تقریباً تصادفی) خیلی سخت‌تر از پیچیدگی آواز باشد. به همین خاطر است که تأثیرات شوک‌آور *جلوه‌های صوتی* آرتو می‌توانند تأثیر شبه‌هیپنوتیسمی مورد نظر برای نظم موسیقایی (در وزن، آهنگ، و هارمونی) را از بین ببرند. این نتیجه‌ی فهم او از تأثیرات مفرط صدا در تئاتر است که در بیانیه‌ی اولیه‌اش، ***تئاتر آلفرد ژاری***[۳] (۱۹۲۶)، بیان می‌شود: «تماشاگری که می‌آید پیش ما، می‌داند که حالا دیگر در معرض یک جراحی واقعی قرار دارد که در آن نه فقط ذهنش بلکه حواس و گوشتش نیز در خطرند. او از این به بعد جوری می‌رود تئاتر که می‌رود پیش جراح یا دندان‌پزشک.» (۲۲:۲)

قدیمیترین طرح موسیقایی آرتو لیبرتویی بود که برای اپرای احتمالی (و نانوشته‌ی) ادگار وارز به نام ***منجم***[۴] نوشت.[۵] کار آرتو با عنوان ***نه دیگر هیچ چرخ گردونی***[۶] (۱۹۳۲) جوری شروع می‌شود که جلوه‌های صوتی پیشنهادی‌اش مقدمه‌ای بر موسیقی وارز خواهند بود، با آن تلفیق می‌شوند، یا شاید حتا آن را تابع خود کنند. آغاز موومان اول:

تاریکی. انفجارهایی در تاریکی. اسقاط ناگهانی هماهنگی‌ها. اصوات تند. طنین‌های بی‌فشار.

---

۱ Douglas Kahn, “Track Organology,” *October*, no. 54 (1991): 78.

۲ Ivan Fonagy, *La vive voix* (Paris: Payot, 1983), p. 118

3 Le Théâtre Alfred Jarry

4 L’Astronome

۵ See Edgar Varese, *Ecrits* (Paris: Christian Bourgeois, 1983), pp. 53-54; Artaud, *Il n’y a plus de firmament*, in *Oeuvres completes,* vol. 2, pp. 108-24 and the notes on pp. 335-37.

6 II ny a plus de firmament

موسیقی این احساس را ایجاد می‌کند که در دورها بلایی‌ست که فضا را پر خواهد کرد، انگار از ارتفاعاتی سرگیجه‌آور نازل شود. آکوردها از آسمان جاری می‌شوند و بعد افول می‌کنند، از مرزی به مرزی می‌روند. اصوات چنان سقوط می‌کنند که انگار از ارتفاعی سهمگین آمده باشند، و بعد یکهو متوقف و مثل برق پخش می‌شوند، و طاق‌ها و سایبان‌هایی ایجاد می‌کنند. ردیف اصوات...

فوران نامنظم صداها و نور با تق‌تق‌های یک تلگراف اغراق‌شده به صورت کد مورس، اما نسبت این فوران‌ها به کد مورس عین نسبت موسیقی کُرات در گوش باخ به کلر دو لون *ماسنه* است. (۱۰۷:۲)

به‌علاوه، در تصویری به هیئت یک کهن‌الگوی آرتویی به خود تن انسان برمی‌خوریم که در موومان سوم به یک ساز موسیقی بدل می‌شود:

بعد سر و صدای یک درام عجیب همه چیز را فرا می گیرد، سر و صدایی تقریباً انسانی که مثل برق شروع شد و ملال‌آور به پایان رسید، و همیشه هم همان صدا؛ و بعد می‌بینیم زنی با شکمی بزرگ وارد می‌شود و دو مرد نوبتی روی او ضرب می‌گیرند. (۱۱۸:۲)

آرتو طی همان دوره در مصاحبه‌ای در مورد نمایش خود، ***خاندان چن‌چی***[1] (۱۹۳۵)، کاربرد صحنه‌پردازی را تبیین می‌کند که از اونده مارتنو (یک ساز الکتریک اولیه)، ضبط‌هایی از زنگ‌های بزرگ *کلیسای جامع نتردام پاریس*، و از همه تکان‌دهنده‌تر، ضبط‌هایی از سر و صدای ماشین‌آلات کارخانه استفاده می‌کند که «جای واقعی‌شان اتاق‌های شکنجه‌ی قرون وسطی ست» (۵: ۲۱۹)

سالی که آرتو ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** را ساخت، یعنی ۱۹۴۸، برای تاریخ موسیقی قرن بیستم محوریت داشت.[2] ۱۹۴۸ همان سالی بود که اولیویه مسیان اثر بزرگش ***سمفونی تورانگالیا***[3] را کامل کرد که چنین ویژگی‌هایی داشت: جلوه‌های کوبه‌ای اغراق‌آمیز و بخش‌های افزوده‌ی سازهای کوبه‌ای، دامنه‌ای بی‌نهایت سیال (او یکی از اولین آهنگسازانی بود که دقایق ممتد سکوت را در آثارش نوشت)، «ورقه‌های صوتی» که با آکوردهای پیچیده‌ی مداوم تولید می‌شوند، استفاده از اونده مارتنو (مسیان پیشگام استفاده از این ساز است، و همین سمفونی‌ست که حضور بنیادی این ساز به عنوان یک ساز اصلی را فراهم می‌آورد)، الهامات مقدس، اثرات وجدانگیز، و تأثیرات نامأنوس (گام‌هایی از هند و یونان باستان، زنگ‌های پرطنین بالینزی، جنبه‌هایی از آواز گروهی کلیسایی، و غیره). تناظرهای کار مسیان با طرح آرتو تکان‌دهنده‌اند، و می‌توان تصور کرد که برخی از آثار مسیان (خصوصاً ***سمفونی تورانگالیا*** و ***رستخیر مردگان را درنگریستم***[4]) در حقیقت برخی از الزامات بی‌اندازه پرطنین طرح آرتو با وارز را محقق می‌کنند. با این حال اهداف‌شان بی‌نهایت مغایر هم بود، چون مسیان قصد داشت این جلوه‌های خارجی را در قانون موسیقی غربی مندرج کند و به این ترتیب آن را گسترش بدهد. بر عکس، آرتو دوست داشت که صور موسیقایی اساساً خارجی را به سنت موسیقی غربی

---

1 Les Cenci

۲ در مورد موسیقی مدرنیستی و تجربی، ر.ک.

Reginald Smith Brindle, *The New Music* (Oxford: Oxford University Press, 1975); Paul Griffiths, *Modern Music: The avant-garde since I945* (New York: Braziller, 1981); Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond* (New York: Schirmer, 1981); H. H. Stuckenschrnidt, *Twentieth Century Music* (New York: McGrew-Hill, 1979).

3 Turangalîla-Symphonie

4 Et Expecto Resurrectionem Mortuorum

وارد کند تا به این سبک بتواند خود همین قوانین را مضمحل کند، چراکه صور غیرغربی حتا تحت این شرایط نیز غیریت سبک‌پردازانه و مابعدالطبیعی اخلالگرشان را در تقابل با ارزش‌های فرهنگی همچنان حفظ می‌کنند.

حکایتی وجود دارد که گویای این قضیه است. داستان این است که آرتو در ۱۹۳۲ همکاری کوتاهی با مسیان داشت، درست همان زمانی که آرتو طرحی مشترک با وارز را متقبل شده بود. این اتفاق طی تمرین‌های ***نون‌شیرینی دهکده***[1] رخ داد که لوئی ژووه آن را به صحنه برده بود. نکات آرتو درباره‌ی مسیان دیگر تملق دیده نمی‌شوند اگر توجه شود که لازم بود که با استفاده از ارگ مجموعه‌ای از جلوه‌های صوتی غیرآهنگین تولید شود:

> *و تازه اصرار دارم که چون خودم موسیقی بلد نیستم، فقط می‌توانم افکارم را به ارگ‌نواز منتقل کنم، هرچند که او از جان و دل در برابر این فکرم مقاومت می‌کند که زنگ‌های پرطنین غیرآهنگین را سوا کنیم؛ و باز تازه به خاطر همین تمایل که او قدرت غلبه بر آن را ندارد حتا تفسیرش از نقاط دقیق هم هرگز چیزی نبود که درباره‌اش هم‌نظر بوده باشیم.* (۳: ۳۲۲-۳۲۳)

ولی با نظر به پیشرفت‌های فنی سریع می‌توان گفت که وقایع موسیقایی معاصر از حدود و ثغور این استدلال جلو زده‌اند. ۱۹۴۸ سال تولد *موسیقی کانکریت* هم بود که پیر شفر حین کار روی اتودهای *رادیونشر تلویزیون فرانسه* ابداع کرد. طی این دوره، فنون ضبط صدا مدام کامل‌تر می‌شدند (خصوصاً توسعه‌ی نوار مغناطیسی پس از جنگ جهانی) که هم به ضبط باکیفیت اصوات هرروزه مجال می‌داد و هم به دخل و تصرف آسانتر در نوار پس از ضبط. شفر این امکان‌ها را به کار برد تا یک نوع «شی» صوتی جدید ابداع کند که نه تصنیفی در موسیقی بلکه نمایشی موزیکال از جلوه‌های صوتی‌ست. به همین منوال، او استدلال آورد که قابلیت‌های پخش در گرامافون سبب می‌شود که به رایج‌ترین ساز موسیقی تبدیل شود (در ۱۹۴۸، سرعت‌های ۳۳ و ۴۵ دور در دقیقه استاندارد صنعتی محسوب شدند.) بسیار جالب است که این تصور وجود داشت که اولین مجموعه از آثار *موسیقی کانکریت* باید در رادیو پخش شوند. نوارهای اولیه به دلیلی عملی در استودیوهای رادیویی تولید شده بودند، چون این استودیوها در زمره‌ی آن فضاهای معدودی به حساب می‌آمدند که موسیقیدان در آن‌ها می‌توانست به فناوری جدید ضبط دسترسی پیدا کند؛ و از آنجا که رادیو به دلیل توجه فرهنگی‌اش از طرف *اساسنامه‌ی رادیویی* جزء خدمات عمومی در نظر گرفته می‌شود، پس مدیریت رادیو تحریک شده بود که تسهیلات‌شان را هرازگاهی در اختیار همه بگذارد.

لغت‌نامه‌ی موسیقی با ورود ضبط صدا روی نوار و توسعه‌ی منابع صدای الکترونیک کاملاً گسترش یافته بود و امکان‌های تازه‌ای را برای آینده‌ی موسیقی ارائه کرده بود: برهم‌گذاری صداها؛ ضبط و میکس استریو و مولتی‌ترک؛ پخش صدا با بلندگوها؛ کانُن یا فیزینگ، متشکل از پخش متوالی دو ضبط یکسان؛ طول پیچیده و جدید جمله‌ها که با بریدن و اتصال قطعات ممکن می‌شود؛ تنظیم دقیق فرکانس و دینامیک، و بسط متعاقب همین دامنه‌های دینامیک و فرکانس؛ الگوهای وزنی که با محاسبه‌ی مدت زمان از روی اندازه‌ی نوار ایجاد می‌شوند؛ تغییرات شدید سرعت؛ انواع شکل‌های معکوس؛ لوپ‌ها؛ استفاده از نوار خالی و سوت ممتد؛ تحول در مقدمه و اضمحلال صدا از طریق بازی‌کردن با سر و صدای ناپایدار، با استفاده از مدت

1 La Pâtisserie du Village

زمان بسیار کوتاه و مشخص روشن‌کردن و خاموش‌کردن وسایل الکتروآکوستیک؛ فید کردن به جهت ایجاد تغییراتی در زنگ صدا و تبدیلش؛ غربال‌کردن صدا و میزان‌کردن طنین صدا (و متأخرتر از همه‌ی این‌ها، نمونه‌برداری دیجیتال به کمک کامپیوترها) که نهایتاً اصوات تازه‌ای ایجاد می‌کند.[۱]

مطالعه‌ی راه‌آهن[۲] شفر قدیمی‌ترین اثر *موسیقی کانکریت* است که به منزله‌ی «اتود وزن» و نه یک «طبیعت بی‌جان با قطار» و به عنوان اثری تجریدی و نه یک تجدید خاطره، توصیف شده است.[۳] این اثر در مه ۱۹۴۸ پخش شده بود ــ قطعه‌ای سه‌دقیقه‌ای از ضبط‌های دستکاری‌شده، جایی که ضبط ۷۸ دور بر دقیقه‌ی قطارها در ۳۳ دور بر دقیقه پخش شده بود و صداهای قطار را به صداهایی شبیه یک کوره‌ی بلند تبدیل می‌کرد. بعداً در همان سال، در ۵ اکتبر ۱۹۴۸، «کنسرت نویزهای» خود شفر پخش شده بود، متشکل از صداهایی که از قابلمه‌ها و آکوردهای پیانو گرفته شده بودند. پیانویش را احدی ننواخت بجز پیر بولز جوان، شاگرد مسیان و شاگرد آتی *موسیقی کانکریت* در استودیوهای الکتروآکوستیک شفر در *رادیو فرانسه* در ۱۹۵۱.

بولز اهمیت کار آرتو برای آزمونگری در موسیقی آن دوره را برملا می‌کند:

> *تا سؤالاتی در مورد پخش صدا یا انفصال و انفجار الفاظ به ذهن متبادر می‌شود، در جا نام آرتو به یادمان می‌آید؛ او بازیگر و شاعری بود که مسائل مادی تفسیر محرک غریزی‌اش بودند، عین آهنگسازی که می‌نوازد یا رهبری می‌کند. صلاحیت آن را ندارم که زبان آرتو را جامع و مانع کندوکاو کنم ولی می‌توانم مشغله‌های اساسی موسیقی فعلی را در نوشته‌هایش ببینم؛ وقتی به او گوش می‌دهیم که متن‌های خودش را می‌خواند و در کنارشان از جیغ‌ها، سر و صداها، و ضرباهنگ‌ها استفاده می‌کند، می‌بینیم که دارد نشان‌مان می‌دهد که چطور به امتزاج صدا و کلمه برسیم، چگونه واج را با دست‌ودل‌بازی خرج کنیم وقتی کلمه دیگر از پس‌اش برنمی‌آید، خلاصه این‌که به چه ترتیبی به هذیان نظم و نسق بدهیم. می‌گویید: چه یاوه‌ای! می‌گویید: چه اتحاد پوچی بین صورت‌ها! آیا فقط به حیرت بداهه‌پردازی و قدرت‌های یک تقدیس «ابتدایی» باور دارید؟ هرچه بیشتر و بیشتر در این خیال‌ام که برای ابداع مؤثر چنین چیزی باید هذیان را در نظر بگیریم و، بله، به آن نظم و نسق بدهیم.*[۴]

بولز قبلاً درست پس از ابداع ***خلاص‌شدن از حکم خدا*** همین موضوع را در «**قضایا**» (۱۹۴۸) تبیین می‌کند: «فکر می‌کنم که موسیقی باید هیستری و افسون جمعی باشد، و قسی‌القلب حاضر باشد، آن هم در جهتی که آنتونن آرتو ما را به سمتش هدایت می‌کند و نه به معنای مرمت قوم‌شناختی خشک‌وخالی در تصویر تمدن‌هایی که کمابیش از ما دورند.»[۵] این موضع

---

۱ See Brindle, *New Music*, pp. 100-102; Stuckenschmidt, *Twentieth Century Music*, p. 177.

2 Études aux chemins de fer

۳ Michel Chion, *La musique electroacoustique* (Paris: P.U.F., 1982), p. 5.

۴ Pierre Boulez, "Son et verbe" (1958), in *Releves d'apprenti* (Paris: I.e Seuil, 1966), p. 62.
توجه شود که پل تووننین، به عنوان ویراستار مجموعه آثار آرتو، سردبیر این مجلد هم بود.

۵ Pierre Boulez, "Propositions" (1948), in *Releves d'apprenti*, ed. Thevenin, p.74.

انعکاس یکی از قدیمی‌ترین مستندات استحسانی آرتو است: «**بیانیه به زبانی روشن**»[1] (۱۹۲۵)، یک نقد عقل منطقی که طی همکاری کوتاهش با سوررئالیست‌ها نوشته شد:

*این **معنی** در اختلال دواها گم می‌شود و با ذکاوت زیادی در اوهام ضد و نقیض خواب ظهور می‌کند. این **معنی** چیرگی ذهن بر خودش است، و گرچه عقل نمی‌تواند از این معنی بزند ولی چنین معنایی وجود دارد، اما فقط در **درون ذهن**. این **معنی** همان نظم است، هوش است، مضمون آشوب است. ولی چنین معنایی به خودی خود پذیرای این آشوب نیست بلکه تفسیرش می‌کند، از دستش می‌دهد. این مضمون می‌شود منطق **نامنطق**. و این عبارت باید گویای همه چیز باشد. بی‌خردی هشیارم نگران هرج و مرج نیست. (**۱: ۵۳)*

این ملاحظات درباره‌ی آشوب برای مباحثه‌ای مهم در تاریخ موسیقی مدرن کانونی بودند و باید از طرف بنیادستیزترین و مغایرترین نمایندگان موسیقی معاصر در دهه‌ی ۱۹۵۰، یعنی پیر بولز و جان کیج، به دست گرفته می‌شدند. این بحث حول مسأله‌ی منطق موسیقایی و بی‌منطقی موسیقایی تمرکز دارد و تجلی‌اش را می‌توان با نقش آشوب (شانس، تصادف) در تصنیف و اجرای موسیقی مشاهده کرد. و دقیقاً همین مسئله بود که در خاستگاه‌های اولین تماس‌های بین کیج و بولز و نیز در منشأ گسست آتی‌شان قرار دارد.[2]

«**بخت**» عنوان گزارش نظری و جدلی بولز در مورد نقش شانس در موسیقی‌ست که در ۱۹۵۷ نوشته می‌شود.[3] بولز چیزی را نقد می‌کند که خودش کاربرد موسیقایی از «شانس سهوی» و «شانس خودبخود» نام می‌گذارد و به این سیاق تأکید می‌کند که باید «شانس هدایت‌شده» را در هر دو دقیقه‌ی تصنیف و اجرا به دست بگیریم، چیزی که می‌توانیم اسمش را یک «شانس کوک» بگذاریم. پس از نظر بولز باید شانس را در موسیقی هضم کرد، نه اینکه تولیدش مهار شود.

هرچند که احتمالاً آرتو منبع الهام مستقیم این موضع بولز باشد ولی او به مالارمه روی آورده بود تا برای این بوطیقای شانس مهارشده دلیل معقولی بیاورد (**شکن بر شکن**[4] بولز پرتره‌ای موسیقایی با اتکا به اشعار مالارمه است.) و بولز و کیج دقیقاً در نسبت با تفاسیری از هم فاصله گرفتند که بر وجوه کاملاً متفاوتی از نوشتار مالارمه انگشت می‌گذاشتند. «**بخت**» ***ایژیتور*** مالارمه را فرا می‌خواند و تمام می‌شود:

*در جریان عملی که بازیگرش شانس است، همیشه این شانس است که **ایده‌ی** خود شانس را با قبول یا رد خودش ایجاد می‌کند. این نفی یا تأیید در برابر خود وجود شانس باطل می‌شود، **پوچی** را در بر می‌گیرد و متضمن امر پوچ است، ولی در یک*

---

1 Manifeste en langage clair

۲ برای شرحی عالی از بحث کیج/بولز، ر.ک.
Jonathan Scott Lee, “Par dela la mimesis: Mallarme, Boulez, et Cage;” *Revue de l’esthetique*, nos. 13-14-l5 (1988-89): 29S-311.
و برای بهترین نمونه از شرح مفاهیم فلسفی و موسیقی‌شناختی کیج ر.ک.
Daniel Charles, *Gloses sur John Cage* (Paris: U.G.E., 10/18, 1978); see also Daniel Charles, “Interpenetration Without Obstruction: Senselessness Beyond Nonsense,” Public 4/5 (1990), a special issue on “Sound” edited by Marc de Guerre and Janine Marchessault.

۳ Pierre Boulez, “Alea,” in *Releves d’apprenti*, ed. Thevenin, pp. 41-55.

4 Pli selon pli

*وضعیت کمون که حضورش را به تأخیر می‌اندازد: و همین به **امر نامتناهی** مجال می‌دهد که موجودیت داشته باشد.*[۱]

نتیجه‌گیری بولز این است که چه‌بسا با کاربرد مهارشده‌ی شانس بتوان به کمال نهایی موسیقی رسید که به معنای کمال در عینیت‌دادن به موسیقی‌ست، همان چیزی که در سریالیسم تام بولز به دست گرفته می‌شود، یعنی در بسط منظومه‌ی موسیقی دوازده‌تنی به همه‌ی پارامترهای موسیقایی. و این هم «تنها وسیله‌ی لازم برای کشتن **هنرمند**» را ایجاب می‌کند، ولی در اینجا منظور آن هنرمندی‌ست که موسیقی محض را در برابر خود دارد.

پس کل اثر مالارمه نه فقط پر از استعاره‌های موسیقایی‌ست بلکه در حقیقت آکنده است از یکی از لطیف‌ترین و دقیق‌ترین مضامین موسیقی‌پردازی در شعر مدرن فرانسه. اما این رویکرد هم یک موزیکالیته یا حالت آهنگین محسوب می‌شود که اساساً از بیان جدا شده است. گرچه او ادعا می‌کند که «هر نفْس یک آهنگ است که باید جان تازه‌ای در آن دمیده شود»[۲] و «هر نفْس گره‌ای موزون است»،[۳] ولی مسائل نفْس در واقع برایش نفرت‌انگیز بودند، چون او به دنبال بوطیقایی بود که در آن «اثر محض حکایت نیست‌شدن خطابی شاعری‌ست که افسار کار را به الفاظی می‌سپارد... که جایگزین تنفس ملموس نَفَس تغزلی کهن یا جهت‌گیری پرحرارت و شخصی جمله می‌شود.»[۴] برای مالارمه روندهای شانسی در هنر واجد یک نقش استحسانی کلیدی بودند که عبارت است از حذف بیان و گسستن از تقلید که در امحای مؤلف به اوج خودش می‌رسد. اما هم برای مالارمه و هم برای بولز، این شانس نباید یک «شانس بی‌حساب‌وکتاب» باشد؛ به قول خود بولز: «به نظر می‌رسد که نسق یک کتاب شعر در ذاتش است یا همه جا وجود دارد، و شانس را حذف می‌کند؛ و باز این حذف شانس لازم است تا مؤلف کنار گذاشته شود....»[۵] در اثر هنری باید به شانس سر و سامانی داده شود، در جایی که شانس نهایتاً همراه با هر نشانی از مؤلف و در ماهیت محض یک شعر نیست و نابود می‌شود، شعری که کمالش به خاطر تشکیل نحوی کلمات است و نه بابت معنایش. چنین چیزی می‌شود شعری که سودایش این است که از جنس موسیقی باشد.

حکم دوران‌ساز در مورد نقش استحسانی شانس را در آخرین اثر مالارمه می‌بینیم که عنوانش این است: ***ابدا که تاس‌ریختن بطلان شانس باشد.***[۶] خط آخر این اثر به صورت خط آخر متن ۱۹۵۱ بولز با عنوان «**ساعت ژان‌ـسباستین باخ**» نقل آورده می‌شود: «**هر فکری یک پرتاب تاس است**». هدف بولز این است که وضعیت موسیقی معاصر را به نقد بکشد: «در لابه‌لای نمودهایی منطقی که داریم از دست‌شان می‌پوسیم، استدلال‌های ماقبل تجربی از هر روح انتقادی خالی شده‌اند... عاقبت بیایید ظرفیت چنین رویکردی را برای چیزی منظور کنیم که مالارمه ***شانس*** می‌خواند.»[۷] مسأله‌ی مورد بحث را باید با قیاس منطقی جملات آغاز و پایان شعر روشن کنیم: «ابدا که تاس‌ریختن بطلان شانس باشد. هر فکری پرتاب تاس است. پس

---

۱ Ibid., p. 55.

۲ Stephane Mallarme, “Variation sur un sujet,” in *Oeuvres completes* (Paris: Gallimard/Pleiade, 1945), p. 363.

۳ Stephane Mallarme, “La musique et les lettres,” in *Oeuvres completes*, p. 644.

۴ Mallarme, “Variations,” *Oeuvres completes*, p. 366.

۵ Ibid., p. 366.

6 Un coup de dés jamais n'abolira le hasard

۷ Stephane Mallarme, “Un coup de des,” in *Oeuvres completes*, p. 453-77; Pierre Boulez, “Moment de Jean-Sebastien Bach,” in *Releves d’apprenti*, ed. Thevenin, p. 25.

هیچ فکری بطلان شانس نیست.» هر اثر هنری شانس را هم دریافت می‌کند و هم تولید، جایی که امر تصادفی به شبکه‌ای تبدیل می‌شود که هنرمند و تماشاچی متقابلاً درگیرش می‌شوند. آیا درباره‌ی شانس مهارشده‌ی تصنیف بولزی هم می‌توان همین‌ها را گفت؟

طی همین دوره جان کیج هم به مسائل موسیقایی مرتبطی مشغول بود. همکاری بین کیج و بولز در ۱۹۴۹ آغاز شد، وقتی بولز یک متن معرفی برای ارائه‌ی کاری از کیج به نام ***سونات‌ها و آنتراکت‌ها***[1] نوشت. متقابلاً این کیج بود که نخستین اجرای بولز در آمریکا از ***سونات دوم***[2] برای پیانو را ترتیب داد که دیوید تودور آن را می‌نواخت. در واقع، از خلال علاقه‌ی دیوید تودور به آرتو بود که کیج آرتو را مطالعه کرد (کیج ***تئاتر و همزادش*** را به‌طور خاص به خاطر آن‌که الهام‌بخش رویداد چندرسانه‌ای مشهور ۱۹۵۲ در *کالج بلک ماونتن* می‌شود باارزش قلمداد می‌کند). مکاتبات بعدی بین کیج و بولز تا اندازه‌ای به موضوع شانس در موسیقی اختصاص داده شده بود، و خیلی زود هم معلوم شد که مواضع‌شان در نقطه‌ی مقابل هم قرار دارد. در واقع، شاید تندترین انتقاد بولز از کیج نقدی غیرمستقیم و تلویحی باشد که در آخرین نامه‌ی مکاتبات منتشرشده‌اش موجود است، جایی که بولز می‌نویسد: «مهمتر از همه، اساس بر ابداع بی‌معنایی بدون هرگونه برنامه است!»[3] ولی این بار، مواضع‌شان سر تا پا ناسازگار بود، و در هر صورت دوران بزرگ امر تصادفی سپری شده بود.

دغدغه‌ی کیج در قبال روندهای شانسی و خط‌وربط موسیقایی سر و صدا (صداهای هرجوره، خش، پارازیت، نوفه‌های جوی، اصوات غیرآهنگین کذایی، انواع نویز) سرگذشت خاص خودش را داشت. بیشتر کار موسیقی کیج در دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به رقص اختصاص داشت (خصوصاً برای رقص‌های مرس کانینگهم). اول از همه، کیج استدلال کرد که وزن تنها عامل مشترک بین رقص و موسیقی‌ست و در نتیجه تمام عوامل دیگر فرعی محسوب می‌شوند؛ به علاوه، بیشتر این موسیقی رقص نیز از جنس اصوات کوبه‌ای بود، و چون سازهای کوبه‌ای صداهایی را شامل می‌شوند که ارتفاع‌شان تنظیم نشده است، پس بنا به تعریف به‌طور بالقوه پذیرای هر منشأ صوتی‌اند. به این ترتیب، در مبدأ مفهوم آزادکردن زنگ صدا به امکان آزادکردن وزن می‌رسیم و این امکان در جنبه‌ی بخصوصی از بسیاری از سازهای کوبه‌ای ریشه دارد که بر مبنایش ارتفاع صدا در آن‌ها تنظیم نمی‌شود. مثلاً می‌دانیم کیج ابداعی دارد که به همین نکته مربوط است: پیانوی تهیه‌شده برای تصنیف ***باخوسیه***[4] (۱۹۳۸) برای همراهی با رقصی به همین عنوان از سیویلا فورت. واردکردن اشیایی همچون پیچ چوب، پیچ معمولی، و نوار هواگیر بین سیم‌های پیانو زنگ صدای پیانو را عوض کرد، همسازی آشنای گام‌ها را به هم ریخت، و پیانو را به یکجور ساز کوبه‌ای جدید استحاله داد. تا آن موقع، ***یونش***[5] (۱۹۳۲) وارز (برای سیزده نوازنده و سی‌وهفت ساز کوبه‌ای) تنها اثر مهمی بود که فقط روی سازهای کوبه‌ای تمرکز داشت؛ گرچه این اثر به خاطر آزادکردن زنگ صدا و جلوه‌های صوتی‌اش پیشگام موسیقی

1 Sonatas and Interludes
2 Second Sonata
۳ Pierre Boulez and John Cage, *Correspondence* (Paris: Bourgois, 1991), p. 247.
این نامه تاریخ ۵ سپتامبر ۱۹۶۲ را دارد، درست پس از جدایی‌شان؛ این نامه را باید در تمامیتش در نظر گرفت.
4 Bacchanale
5 Ionisation

الکترونیک محسوب می‌شود ولی در هر صورت در بند طبع موسیقایی وارز و حدود حساسیت موسیقی مدرنیستی هم بود.

تعبیر پیشنهادی کیج از ساخت (هیأت تصنیفی، ترکیب تألیفی) در موسیقی از اساس جدید بود: او استدلال کرد که سکوت ضرورتاً در معیت صداست، و از بین چهار عامل تعیین‌کننده در موسیقی (ارتفاع صدا، زنگ یا طنین، دینامیک، مدت)، فقط مدت است که بین صدا و سکوت مشترک است، و در نتیجه نشان داد که هر ساخت موسیقایی باید به مدت اتکا کند (و نه به هماهنگی یا هارمونی که تا آن موقع در کل سنت غربی غالب بود). پس او دیگر به ریتم‌های متعارف موسیقی علاقه نداشت بلکه متوجه این مسئله بود که از ریتم (وزن، ضرب) به صورت ابزاری کمّی و قابل سنجش استفاده کند تا با آن بتواند زمان موسیقایی و ساخت موسیقایی را تقسیم کند و به آن‌ها نظم و نسق بدهد. در حالی که انقلاب دوازده‌آوایی شوئنبرگ ناملایمت (دیزونانس) را از ضرورت وضوح رها کرده بود، کیج موسیقی را از ضرورت ملاحظه‌ی مسأله‌ی ناملایمت آزاد کرد.

ولی او در اینجا متوقف نشد: او نهایتاً ریتم را به منزله‌ی کشش‌های زمانی بسیط و محض تعریف کرد که حاکی از این بود که «ریتم ذره‌ای هم دوره‌ای و مکرر نیست. ریتم یعنی این حقیقت که اتفاقی می‌افتد، چیزی غیرمنتظره، چیزی *بی‌ربط*.»[1] چیزی، یا به عبارت دیگر هر *جور حادثه‌ی صوتی*. و نهایتاً هم ریتم مقوم از اضافات موقتی بین همه جور حادثه و واقعه‌ی مفروض است. این جعلیات کیجی، در تقابل با امکانات تکراری و همیشگی موسیقی مکتوب، بر بی‌همتایی وجودی هر دقیقه‌ی منفرد تأکید کرد که هم به یک موسیقی بی‌واسطه نظر داشت و هم به یک موسیقی فانی.

کیج ابتدا در دهه ۱۹۴۰ یک نظام تناسب حسابی را به کار برد تا ساخت موزون آثارش را معین کند؛ بعد حوالی ۱۹۴۹ بود که رفته‌رفته همه جور محتوایی را در این ساخت‌های موزون قرار می‌داد (سرآغازهای استفاده از سر و صدا) و خیلی زود هم استفاده از روندهای شانسی را شروع کرد تا هم ساخت موزون و هم محتوا را تعیین کند. بنابراین ارزشگذاری کیج از هر دو سر و صدا و سکوت هم مبادی مطلقاً موسیقی‌شناختی داشتند و هم مبادی کاربردشناختی در رقص. کیج در متن ۱۹۴۲ خودش با عنوان «**به خاطر اصوات تازه‌ی بیشتر**» دامنه‌ی سازهای موسیقی در موسیقی جز، شرقی، و لاتین را بسیار مثبت ارزیابی کرد و از کاربرد این سازهای کوبه‌ای غیرمتعارف در ضبط حمایت کرد (مثل اجزای اتومبیل، دسته‌ی پیپ، تکه‌هایی از ورقه‌های فلزی، فشنگ‌ها، سوت‌ها، و سوزن‌ها). او این امکان‌ها را بر اساس حدود الکترونیک‌شان برآورد کرد، ترکیبی از این جلوه‌ها و جلوه‌های ویژه‌ی صوتی استودیوهای رادیو و فیلم را در سر داشت، و اسباب و ادواتی را که مهندسان صوت‌شناس اختراع کرده بودند به کار گرفت. پس کیج در این وهله، به همراه وارز و پیرو اظهارات ۱۹۱۳ روسولو در «**هنر سر و صداها**»، امکان موسیقی الکترونیک را متصور شد، و ادعا کرد که «خیلی از موسیقیدان‌ها (خود نویسنده هم توش) در این خیال‌اند که جعبه‌های فنی فشرده‌ای داشته باشند که درون‌شان همه جور صدای شنیدنی (از جمله سر و صدا هم توش) مترصد این‌اند که به فرمان آهنگساز برقصند.»[2]

---

۱ John Cage, interview by Daniel Charles, *For the Birds* (Boston: Marion Boyers, 1981), p. 222.

۲ John Cage, "For More New Sounds," in *John Cage*, ed. Richard Kostelanetz (New York: RK Editions, 1970), p. 65.

همین حوالی بود که کیج با ابداع اولین مجموعه از «مناظر خیالین»اش کم‌کم نمونه‌هایی از این متجسمات درباره‌ی ظرفیت‌های الکتریکی و الکترونیکی ارائه می‌کند. وجه ممیز این آثار در این است که در زمره‌ی اولین آثار موسیقی‌اند که قابلیت‌های الکترونیک و انسانی را به‌طور آنی ترکیب و اجرا می‌کنند. ***منظره‌ی خیالین ش.۱***[۱] (۱۹۳۹) اولین اثر زنده‌ی موسیقی الکترونیکی‌ست: از یک میکروفن استفاده شد تا صداهای کوبه‌ای را بگیرد (صداهای یک سنج چینی و یک پیانو که با کشیدن روی سیم‌های باس یا با خفه‌کردن سیم‌ها با دست حین انگشت‌گرفتن روی کلیدها نواخته می‌شدند) و از میکروفن دیگری استفاده شد تا ضبط‌های آزمایشی پژوهش صوتی (صداهای الکترونیک) را بگیرد که روی صفحه‌گردان پخش می‌شدند. نت‌نویسی نشانگر ریتم (بالا و پایین بردن سوزن روی صفحات) و تغییر سرعت صفحه‌گردان است. ***منظره خیالین ش.۲***[۲] (۱۹۴۲) از طیف گسترده‌تری از صداهای مکانیکی و الکترونیکی استفاده کرد، مثل اسیلاتورهای فرکانس صوتی، صفحه‌گردان‌هایی با سرعت متغیر که ضبط فرکانس‌ها را پخش می‌کردند، و یک ماریمبولای امپلیفای‌شده که میکروفنی متصل به آن صداهایش را می‌گیرد. نسخه‌ی پیچیده‌تری از این فنون را در ***موسیقی کارتریج***[۳] (۱۹۶۰) می‌بینیم که پارتیتورش از ورقه‌های شفافی ساخته می‌شود که شکل‌های مختلفی بر آن‌ها نقش می‌خورد و بوسیله‌شان می‌توان اجرا را کنترل کرد؛ مستلزم این‌که به اشیایی که در کارتریج یک گرامافون قرار گرفته‌اند (مثل پرها، خلال‌دندان‌ها، چوب‌کبریت‌ها، سیم پیانو) و به اشیایی که صدایشان با میکروفن‌های تماسی تقویت شده‌اند (مثل صندلی‌ها، میزها، آشغالی‌ها) ضربه زده شود یا که این اشیا مالانده شوند.[۴] اینجا نویز سیگنال می‌شود، صوت علامت می‌شود، و زائدترین و مزاحم‌ترین وجوه فناوری ضبط و پخش که قبلاً نامطلوب دانسته می‌شدند حالا به جهان موسیقی آورده می‌شوند و در قلمرویش برجسته می‌شوند.

«مناظر خیالین» کیج در زمره‌ی پیشگامان واقعیت مجازی بودند: این آثار که روی نوارها و در مدارهای فناوری ضبط و پخش وجود داشتند و با جلوه‌های کوبه‌ای انسانی و ضبط‌های تصادفی صداهای هرروزه ترکیب شده بودند، جهانی را به تصور در می‌آوردند که با تنظیم اصوات روزانه با کونترپوان‌های فنی و موسیقایی دگرگون شده بود. هر صوتی ــ بالفعل و بالقوه؛ طبیعی و صناعی؛ زنده و ضبط‌شده؛ گذشته، حال، و آینده؛ خصوصی و عمومی ــ حالا در قانون کاملاً توسعه‌یافته‌ی موسیقی پذیرفته می‌شوند، جایی که موسیقی نیز حالا امکانی را برای یک «اثر کاملاً باز» فراهم می‌آورد.

برای بولز شانس باید درست همچون هر عامل موسیقی کنترل می‌شد. بر عکس، برای کیج شانس را باید کاملاً آزاد گذاشت، شانس باید مجال داشته باشد که هر دو تصنیف و اجرا را کنترل کند. کیج به‌طور خاص با تکثیر فنون شانس سر و کار داشت. می‌توان این فنون را به عنوان منشأ اثر هنری تلقی کرد. کیج از همان اولین اثرش که با کاربرد روندهای شانسی ساخته می‌شود و یک اثری با اجرای پیانو عنوان ***موسیقی تغییرات***[۵] (۱۹۵۱) (بر اساس ***یی‌چینگ***[۶] و با الهام قوی از ذن بودیسم) است، روندهای شانسی را به کار گرفت تا خودش را از هر دو خوشی و ناخوشی رها کند. پس روندهای شانسی کیج به جهت کنارگذاشتن من

1 Imaginary Landscape no.1
2 Imaginary Landscape no.2
3 Cartridge Music
۴ John Cage, “Cartridge Music,” in *John Cage*, ed. Richard Kostelanetz, pp.144-45.
5 Music of Changes
6 I Ching

نفسانی و تألیف به کار گرفته می‌شوند. با این حال، روندهای کیج نه به خاطر تقلید از اشیا و اعیان بلکه با تقلید از طرز کار خود فرایندهای طبیعت تقلیدی محسوب می‌شوند. کیج به فرایند علاقه داشت و نه به محصول، به قوای ادراکی نو و نه به مفاهیم نو؛ او می‌خواست فرایندهای تازه‌ای را به جریان در آورد، نه اینکه ساخت‌های آهنگین جدیدی ایجاد کند. او در «**موسیقی تجربی**» توضیح می‌دهد:

و هدف از نوشتن موسیقی چیست؟ البته که نه با قصدها بلکه با اصوات سر و کار داریم. یا این‌که باید با تناقض جواب داد: بی‌قصد قصدمند یا بازی بی‌دلیل. ولی این بازی تأیید حیات است ــ نه تلاش برای ایجاد نظم از دل آشوب است و نه پیشنهاداتی برای بهبود تصنیف بلکه صرفاً راهی‌ست برای آگاه‌شدن از همین حیاتی که داریم زندگی‌اش می‌کنیم: چیزی معرکه که فقط به شرطی متوجه‌اش می‌شویم که ذهن و آمال‌مان را از جلوی راهش کنار بگذاریم و بگذاریم به ساز خودش برقصد.[۱]

خود کیج با صحبت از نقش امر تصادفی در کار بولز تفاوت‌هایشان را بیان می‌کند:

خب، او از آن کلمه فقط برای توصیف روندهای شانسی مناسب و صحیح استفاده می‌کرد و این روندهای درست را با روندهای شانسی دیگری که به نظرش نامناسب یا غلط بودند در تقابل قرار می‌داد ــ یعنی با روندهای شانسی من! راستش روندهای شانسی او فقط به شرطی با تصنیف‌هایش جفت و جورند که قسمتی از یک درام در نظر گرفته شوند. او در یک تصنیف بین قطعات کوتاه معین و قطعات کوتاه «تصادفی» تمایزی قاطع قائل می‌شد. کلاً این‌که تصنیف او به درامی تبدیل می‌شود که بین ضدین جریان دارد: متعین در مقابل نامتعین.[۲]

برای کیج، نقش ضبط و روندهای شانسی مجال می‌داد که اصوات غیرموسیقایی (اصواتی که خوش‌آهنگ، گوش‌نواز، دلنشین، و آهنگین دانسته نمی‌شدند) یا سر و صداها (انواع نویز) به موسیقی وارد شوند، و به همین خاطر او تا اندازه‌ی زیادی همچون در سنت دوشانی به سمت حذف مرزهای بین زندگی و هنر یا حذف فاصله‌ی بین حیات و صنعت حرکت کرد. برای بولز، برعکس، سر و صدا هیچ جایی در موسیقی ندارد: در حقیقت، سریالیسم تام او (حتی به انضمام نقش محدود روندهای تصادفی) قصد داشتند که به ساخت خطی موسیقی به منزله‌ی یک اثر محض نظم کاملتری بدهند. در مقابل توزیع برابر روندهای شانسی بین عوامل موسیقایی کاملاً متعین (ارتفاع صدا، دینامیک، مدت، و وزن) نزد بولز، کیج یک توزیع نابرابر حادثه‌ها در بافت موسیقایی را پیشنهاد می‌دهد که هم غیرمنتظره‌اند و هم نامتعین (هر دو این فنون را باید از تصنیف‌های «بختکی» یانیس زناکیس در همان دوره متمایز کرد، چون این تصنیف‌ها بر اساس توزیع‌های احتمال‌گرای اصوات انجام شده بودند.) بولز شانس را در اثر هضم می‌کند؛ کیج اثر را از معبر شانس به روی دنیا باز می‌کند. هدف بولز تنظیم سریالی‌ست در حالی که کیج بی‌قصدی و «تداخل بی‌مانع» را به رخ می‌کشد. بولز دوست دارد اسلوب موسیقایی را تطهیر کند اما کیج دوست دارد موسیقی را به شرایط تئاتر، به طبیعت، و به خود حیات ــ در همه‌ی بی‌تعادلی، شکوه، و سرخوشی‌اش ــ ارتقا بدهد.

---

۱ John Cage, "Experimental Music: Doctrine" (19SS), in *Silence* (Middletown: Wesleyan University Press, 1961), p. 12.

۲ Cited in Charles, *For the Birds*, pp. 181-82.

کیج در «**به خاطر اصوات تازه‌ی بیشتر**» (۱۹۴۲) خواستار آن می‌شود که به این جلوه‌های صوتی در ذهن نظم و نسقی داده شود، ولی با استفاده از خصایص گویایشان و نه با خصایص تمثلی‌شان.[۱] بعداً حتا وجوه گویای صدا را هم باید حذف کرد تا در نتیجه‌اش به اصوات اجازه داد که بدون هر نوع دخالت نفسانیات ــ یا حداقل با کمترین مداخله‌ی ممکن از طرف من نفسانی ــ موجودیت داشته باشند. شوخی کیج با وارز را در نظر بگیرید: هنر وارز مال گذشته است، چون «با اصوات به منزله‌ی صوت کاری ندارد، فکر می‌کند اصوات همان وارزند.»[۲] با این حال، باید بگوییم که قاب‌های تصنیف کیج، حتا با فرض استفاده از سکوت، سر و صدا، عدم تعین، و شانس (طوری که همه‌شان می‌خواهند از فضولی من نفسانی انسانی ممانعت کنند تا به اصوات اجازه داده شود که خودشان باشند)، ابزار مناسبی هستند که با آن می‌توان به سر و صدا، صدا، و موسیقی نظم و نسق داد و سبکی برای‌شان تراشید. چه طعنه‌ای که من نفسانی با استقرار این سبک برمی‌گردد، این بار به صورت ازشکل‌افتادگی منسجم عرصه‌ی موسیقی مدرن.

مرس کانینگهم در ۱۹۵۲ اولین رقص برای اثری از *موسیقی کانکریت* را طراحی کرد که کاری از پیر شفر با نام ***سمفونی‌ای برای انسانی تنها***[۳] بود که در اصل در ۱۹۴۹ ساخته شده بود و بعداً توسط موریس بژار به باله تبدیل شد. این اثر هم از اصوات تنظیم‌شده استفاده کرد و هم سر و صداهای جورواجوری را به کار برد که از طرف شفر به صورت *صداهای انسانی* (تنفس، تکه‌های آوازی، فریاد، زمزمه‌ها، آهنگ‌هایی با سوت) و *اصوات غیرانسانی* (صدای قدم‌ها، ضربه به درها، سازهای کوبه‌ای، پیانوی تهیه‌شده، سازهای ارکستری) دسته‌بندی شدند. پس قدیمی‌ترین کاربرد اصوات نواری در موسیقی به این سیاق توانست قلمرو موسیقی را به روی اصوات غیرموسیقایی یا به روی سر و صدا باز کند. کیج در ۱۹۴۹ شفر را در پاریس ملاقات کرد و اثر وی را به خاطر خطوربط زیادش با روابط، تشکل، و مسائل استاندارد تونالیته به نقد کشید. جواب کیج ***مزج ویلیام***[۴] بود.

کیج در ***مزج ویلیام*** (۱۹۵۲) هم از موسیقی ضبط‌شده استفاده کرد و هم از سر و صدا.[۵] این اثر کولاژی از نوارهاست و از بین اصوات ملموسه و الکترونیک ضبط‌شده روی نوار (برگرفته از مجموعه‌ای از مواد خام گوناگون با نزدیک به ۶۰۰ نوار) مقولات زیر را شامل می‌شد که ابتدا به تکه‌های کوتاه‌تر بریده شدند و بعد بر اساس ارتفاع صدا، طنین، و بلندی فهرست شدند و نهایتاً به‌طور تصادفی بر حسب روندهای ***بی‌چینگ*** تدوین شدند: اصوات شهر، اصوات حومه‌ی شهر، اصوات الکترونیک، اصوات ساختگی (از جمله موسیقی)، اصواتی که باد مولدشان است (از جمله آوازها)، و اصوات کوچک لازم برای تقویت صدا تا بتوان آن را شنید. اگر از منظر فنی به این موسیقی نگاه کنید، می‌توانید تغییر الگوی بنیادستیزی که طرح می‌ریزد را بفهمید. استودیوی ضبطی را تصور کنید که این کار محال در آن انجام می‌شود: آهنگساز در جستجوی ایرادها به صفحات اصلی گوش می‌دهد و هدفش شنیدن سر و صداست و نه موسیقی. مثلاً چطور می‌توانیم نوارهای *موسیقی کانکریت* یا نوارهای ***مزج ویلیام*** کیج را بررسی کنیم؟ اثری همچون ***مزج ویلیام*** نمونه‌ای از نظریه‌ی **شبه‌دادائیستی یا سوررئالیستی** «مخلوطات» کیج به

---

۱ John Cage, “For More New Sounds,” in *John Cage*, ed. Kostelanetz, p. 66.

۲ John Cage, “Edgard Varese,” in *Silence*, p. 84.

3 Symphonie pour un homme seul

4 William’s Mix

۵ John Cage, “Williams Mix,” in *John Cage*, ed. Kostelanetz, p. 109-11.

دست می‌دهد که نظریه‌ای در مورد مجالسه‌ی اشیای استماعی متباین در فضای موسیقی‌ست. و به علاوه، تدوین اصوات نیز به نوبه‌ی خود امکان گسترده‌تر تدوین مدیوم‌های مختلف یا احتمالاً قصه‌ی تودرتویی از مدیوم‌ها را سبب می‌شود.

کیج بعداً باید نظریه‌ی مخلوطات را برآورد می‌کرد تا مجالسه‌ی مدیوم‌های متفاوت را ابداع کند. نمونه‌ای از این نوع «میکس» اجرای مشهور چندرسانه‌ای و بینارشته‌ای در *کالج بلک ماونتن* بود که موسیقی، شعر، رقص، نطق، فیلم، و اسلاید را شامل می‌شد، اجرایی که کیج آن را در ذهن پروراند و توسط مرس کانینگهم، دیوید تودور، ماری کارولین ریچاردز، چارلز اولسون، و رابرت راشنبرگ اجرا شد. دلیل منطقی برای استحسانات کیج که اول در بستر موسیقی تجربی تشخص پیدا کرده بود ــ یعنی بی‌قصدی قصدمند یا بازی بی‌دلیل که از ترکیب دوشان و ذن نشئت می‌گرفت ــ با تغییراتی اندک به همه‌ی هنرها مربوط می‌شود.[۱] کیج سدهای بین حیات و صنعت را پیرو ابداع **حاضرآماده** دوشان در هم شکست: «او فقط آن شی را پیدا می‌کرد و به آن اسمی می‌داد... بگو این دوشان نیست. برش گردان و حالا دوشان است... پس هر چیزی که دیده می‌شود ــ هر عین، یعنی به انضمام روند نگاه‌کردن به آن ــ یک دوشان است.»[۲] این رویکرد راه را برای هنرهای **اسمبلاژ، هپنینگ‌ها، میکس مدیا، کمباین‌ها، پاپ آرت، مینیمالیسم، کانسپچوال آرت**، و غیره باز کرد. همان‌طور که کیج در ***الفاظ خالی*** می‌نویسد: «زبان موسیقی می‌شود، موسیقی تئاتر می‌شود؛ اجراها؛ دگردیسی‌ها.»[۳]

برآوردهای نهایی موضع کیج ــ چه آن را انقلابی، شمایل‌شکن، یا هیچ‌انگار در نظر بگیریم، چه صرفاً منطقی و موسیقایی بدانیم ــ در نهایت به استفاده از سر و صدای محض و سکوت محض منجر می‌شوند، و احتمالاً نمونه‌ی عالی سکوت محض مشهورترین اثرش ***"4'33"*** (۱۹۵۲) باشد، متشکل از چهار دقیقه و سی‌وسه ثانیه سکوت که پارتیتورش در اصل برای نوازنده‌ی پیانو تهیه شد و بعداً برای «قوه‌ای نامعین» بازبینی شد. این اثر ــ به منزله‌ی گواه ناموجودیت حقیقی سکوت در سطح سمعی ــ راهی‌ست برای آنکه به اصوات و سر و صداهای محیطی سالن کنسرت اجازه داده شود که اگر نه به خود موسیقی (چون پارتیتور اشاره‌ای به سر و صداها ندارد) که حداقل به مرکز توجه بدل شوند. مطالعات وسیعی در مورد کیج و سکوت انجام شده‌اند، و خواننده برای روشن‌شدن این مسئله می‌تواند به کتاب مقالات خود کیج، **سکوت**،[۴] رجوع کند. در این بستر کافی‌ست که قدیمی‌ترین افکار کیج درباره‌ی این موضوع در «**اعترافات یک آهنگساز**»[۵] را نقل بیاوریم که درست قبل از تصنیف ***"4'33"*** نوشته شد، در وهله‌ای که به سالی حیاتی برای تاریخ رادیوصوت تبدیل شد، سال ۱۹۴۸. او یکی از آمال فعلی‌اش در موسیقی را توضیح می‌دهد و تأیید می‌کند که ممکن است پوچ به نظر برسد، ولی مدعی می‌شود که در موردش اصلاً شوخی ندارد:

---

۱ در مورد تأثیر دوشان و کیج بر صحنه‌ی هنری دهه‌ی ۱۹۶۰ نیویورک ر.ک.
Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors* (1965; reprint, New York: Penguin Books, 1981), and *Blam! The Exposion of Pop, Minimalism, and Performance*, *1958-1964*, ed. Barbara Haskell (New York: The Whitney Museum and W. W. Norton, 1984).

۲ John Cage, "26 Statements Re Duchamp;" in *A Year from Monday* (1963; reprint, Middletown: Wesleyan University Press, 1975), pp. 70-72.

۳ John Cage, *Empty Words* (Middletown: Wesleyan University Press, 1979), p. 65.

4 Silence

5 A Composer's Confessions

تصنیف یک اثر سکوت بی‌انقطاع و فروختنش به شرکت موزاک. به مدت ۳ یا ۴٫۵ دقیقه ــ با اندازه‌ی استاندارد برای «نوار» موسیقی ــ و با عنوان **نیایش خاموش**.[۱]

خط‌سیر موسیقایی این سکوت آینده‌ای هرچه‌غنی‌تر با خود دارد.

با این حال، حدود مغایر سر و صدا و سکوت آنقدرها هم از هم دور نیستند. یک مهندس جلوه‌های صوتی حربه‌ای فنی را پیشنهاد می‌دهد که مابعدالطبیعه‌ای کامل برای صدا، سکوت، و ضبط را مشخص می‌کند. او توضیح می‌دهد که «بینابین بخش‌های منفرد یک فعالیت می‌توان از ناآشناترین و بااین‌حال مؤثرترین احساس مطلع شد، حس یک سکوت نگران‌کننده. فقط کافی‌ست که ضبط *ضعیفی* از صداهای دور داشت.»[۲] از اقرار پاسکال که «سکوت جاوید این فضاهای لایتناهی به وحشتم می‌اندازد» تا «رنگ سکوت» که شبحش هر استودیو ضبط را به سبک متفاوتی تسخیر می‌کند، تا اتاقک ضدصدایی که کیج در آن متوجه شد که چیزی چون سکوت محض وجود ندارد (چون همواره صدای جریان خون و صدای فعالیت دستگاه عصبی شنیده می‌شود): در تمام این موارد به سکوت خودمان پی می‌بریم، هر کدام‌مان سکوت را چون یک استعاره بازآفرینی می‌کند. از سر و صدا به سکوت، از هراس به خاموشی، از فاجعه به آرامش: خود وجود سکوت هم به سر و صدا وابسته است و هم به سر و صدا مجال می‌دهد که وجود داشته باشد.

اثر رادیوصوتی اصلی کیج و یکی از تحسین‌شده‌ترین اجراهایش ***منظره‌ی خیالین ش.۴***[۳] (۱۹۵۱) است که در آن سکوت با یک پنهانکاری طنزآلود سر می‌رسد. این اثر که از *جلوه‌های صوتی* تشکیل می‌شود و در آن رادیوها به ساز موسیقی تبدیل می‌شوند، نقطه‌ی مقابل فنون استاندارد وصل‌کردن قطعات صوتی را ایجاب می‌کند، فنونی که معمولاً برای تولید شکل‌های صوتی آرمانی به کار برده شده‌اند. این اثر برای دوازده رادیو ساخته شده است، تصنیفی در فاز *do-it-yourself* که با روندهای شانسی **یی‌چینگ** معین می‌شود، و برای اجرا به دو اپراتور برای هر رادیو نیاز دارد تا تغییرات دامنه از *ppppp* به *fffff*، تغییرات تنظیمات فرکانس با سوئیچ‌ها، و تغییرات مدت زمان را کنترل کنند.[۴] به این ترتیب، با توجه به هر دو تصنیف و اجرا، اثر نامتعین است. این اثر ابتدا در ۱۹۵۱ با «رهبری» خود کیج در *تئاتر مک‌میلان دانشگاه کلمبیا* اجرا شده بود. شنونده‌ای بازگو می‌کند که اجرا به خاطر زمان‌بندی نامناسب تا ۱۱:۳۰ شب هنوز شروع نشده بود و در آن دوره هم عملاً هیچ چیزی در این ساعت در رادیو پخش نمی‌شد. نتیجه‌اش در نظر برخی قاطی‌کردن ناجور خش‌خش و سکوت بود؛ با این حال برخی دیگر آن را یک خوش‌اقبالی ناب تلقی کردند و جعلیات کیج برای استفاده از سر و صدا و سکوت در تصنیف را در نظر داشتند. طبق معمول، کیج ادعا می‌کند که واقعاً از قبل خبر داشت که این اثر شکنندگی ویژه‌ی خودش را دارد و در عین حال به نظرش اجرای رادیوها در آن غروب عالی بود. از آنجا که این اثر برای پرهیز از مداخله‌ی مستقیم من نفسانی در اجرا ساخته شده

---

۱ John Cage, "A Composer's Confessions" (1948), in *John Cage Writer*, ed. Richard Kostelanetz (New York: Limelight Editions, 1993), p. 43.

۲ Alan Edward Beeby, *Sound Effects on Tape* (London: Tape Recording Magazine, 1966), p. 154; cited in R. Murray Schafer, *The Tuning of the World* (New York: Alfred A. Knopf, 1977), p. 49.

3 Imaginary Landscape no.4

۴ در مورد جزئیات ویژه‌ی فرایند تصنیف، ر.ک.

John Cage, "To Describe the Process of Composition Used in *Music of Changes* and *Imaginary Landscape No. 4*," in *Silence*, pp. 57-59.

بود، پس هر نوع نتیجه‌ای باید مورد قبول باشد، از جمله قطعاً سطوح دینامیک پایین آن اجرای بخصوص.[۱]

پس نه با فهم خشک‌وخالی رادیو به منزله‌ی فرستنده‌ای منفعل بلکه فقط با ملاحظه‌اش به عنوان یک عامل فعال در موسیقی‌ست که این تلاش برای ابداع کولاژی پرسروصدا از موسیقی، آوا، و اصوات جورواجور رادیوی تبلیغاتی ممکن می‌شود: موسیقی‌ای که مثل ***مزج ویلیام*** متعاقبش با آشغال‌های رادیوصوتی ساخته می‌شود.[۲] از نگاه کیج، سکوت سر و صدای نامتعین است. می‌شود فرض گرفت که کیج به خاطر همین خطای زمان‌بندی شیفته‌ی سکوت یا انبوه سکوت‌های ممکن شده بود. در هر صورت، میل به این‌که امکان لاضرور و بنیادستیز جهان ــ دنیای «واقعی»، دنیای ضبط‌شده، دنیایی با تمثل رادیوصوتی ــ در موسیقی شمول پیدا کند با شکستی بارز مواجه شده بود. اندیشه‌ی خلاق یک نسل از «اشتباه» در برنامه‌ریزی زمانی متأثر شده بود. گاهی دنیایی که چشم‌مان را گرفته یا میلش را داریم وجود ندارد؛ گاهی چیزی که برای تعریف مخیله‌مان نیاز داریم ــ در این مورد، تدوینی از بریده‌های رادیوصوتی مدیوم‌های مختلف ــ از ما دور می‌ماند. یک حد که بی‌معنایی یا *سر و صدا*ست به حد دیگر یا سکوت راه می‌برد.

برای جمع‌بندی دوست دارم این سکوت‌ها را با چیزی پر کنم که احتمالاً نویزی‌ترین و محبوب‌ترین اصوات کیج باشند، اصواتی که هنوز آنطور که باید و شاید فهم نشده‌اند. کیج دوست داشت که با آسمان‌غرنبه‌های ***بیداری فینیگان‌ها***ی[۳] جویس اثری خلق کند. او به اولین مورد از این غرش‌های کیهانی تندر گوش داد:

bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnt
hunntrovarrhounawnskawntoohoohoordenenthurnuk!

و سپس توضیح داد که «دوست دارم تجهیزاتی ساخته شود که به گلوی اعضای همسرایی وصل شود تا وقتی ***آسمان‌غرنبه‌ها*** را آواز می‌خوانند صدایشان لفاف آسمان‌غرنبه‌های واقعی را پر کند.»[۴] او دوست داشت که طبیعی و انسانی، قدسی و دنیوی، ادبی و موسیقایی، معنا و بی‌معنا را میکس کند. ضبط به اصوات دنیا سبک می‌دهد و کیفیت تئاتری‌اش برتر از طبیعت است. با این حال کیج علاقه داشت که به فراسوی طبیعت، واقع‌گرایی، و بیان برود ــ دوست داشت بگذارد که صوت باشد، بگذارد سکوت طنین‌انداز شود.

---

۱ Cited in Charles, *For the Birds*, p. 169.

۲ این اثر را با *WBAI* (۱۹۶۰) کیج مقایسه کنید که بر اساس نت‌نویسی گوردن موما پارتیتوری برای فعالیت ماشین‌هاست (نام اثر هم از روی یک ایستگاه رادیویی در نیویورک گرفته شد که به خاطر فعالیت‌های ضدفرهنگی‌اش در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ مشهور بود). موما مشخص می‌کند که مدارهای الکترونیکی که مولد صدا هستند ابزاری برای ساختن آهنگ‌اند.

3 Finnegans Wake

۴ Cited in Charles, *For the Birds*, p. 9.

فصل ۳

دهان‌های پریشانی، جهش‌های زبانی: *تئاتر گوش‌ها* از والر نووارینا

کیهان یک تئاتر مجهز است. — آنتونن آرتو

تناقض‌گویی کمدین[1] (۱۷۷۳) دیدرو یکی از خاستگاه‌های نظریه‌ی مدرن تئاتر و بازیگری را فراهم می‌آورد: یک تئاتر روانشناختی و روایی، با الزامات عقل‌گرایانه‌ای که می‌توان تجلی‌اش را در ***دایره‌المعارف***[2] ویراست وی مشاهده کرد. از بحث بین طرفین گفت‌وگو متوجه می‌شویم که این تئاتر اساساً باید از حیات منفک باشد. در قطعه‌ای که عجیب یادآور نوآوری‌های تئاتری آرتوست، مزیت‌های خلاقه‌ی خودانگیختگی مطرح می‌شوند:

> *اما اگر جماعتی ناگهان در خیابانی جمع شوند و هر کدام به سیاق خودش و بدون هرگونه هماهنگی حساسیت‌های طبیعی‌اش در قبال فاجعه‌ای مفروض را بروز دهد، نمایشی شگرف خلق خواهد شد که هزاران الگوی باارزش برای مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی و شعر در پی دارد.*[3]

نماینده‌ی سخنان دیدرو که اولین طرف گفتگوست بی‌درنگ این طرح پیشنهادی را نادیده می‌گیرد، چون در نظرش این طرح با ذات تئاتر ضدیت دارد، تئاتری که در آن بازیگران بزرگ باید با قضاوتی سرد و غیرحساس حرکت کنند و آزادی کامل حساسیت نمی‌گذارد که چنین قضاوتی صورت بگیرد.

1 Paradoxe sur le comédien
2 Encyclopédie
۳ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comedien* (1773; first published 1830; Paris: Gallimard/Pleiade, 1951), p. 1015.

این برداشت را با توصیف آرتو در ***تئاتر و همزادش*** از صحنه‌ای مثالی قیاس کنید که نمونه‌ای عالی از ظهور و بروز «تئاتر شقاوت» را نشان می‌دهد. می‌توان تصور کرد که آرتو در حالی که دارد علیه راسین می‌نویسد همین‌قدر هم دارد علیه دیدرو حرف می‌زند:

> ***تئاتر شقاوت*** *بر این باور است که تماشاگر ابتدا از طریق حس خود می‌اندیشد، پس بیهوده است که مانند تئاتر روانشناختی ابتدا منطق و درک او را مخاطب قرار دهیم. این تئاتر خواهان آن است که به سوی نمایش توده‌ای و فراگیر روی آوریم و در تلاطم توده‌های عظیم و متشنج، جرعه‌ای از شعر ناب توده‌ها را بچشیم، شعری که در جشن‌ها و ازدحام مردمان، در روزهایی که به کوچه‌ها می‌ریزند تجلی می‌کند که البته امروزه دیگر بسیار نادر است.* (۱۲۴)[۱]

برای آرتو، بازیگران باید مثل کسی باشند که «حتی در زیر فشار شکنجه و در حالی که در میان شعله‌های مشتعل آتش می‌سوزد، دست از طلب بر نمی‌دارد و با اشارت و علامات آن رازی را که می‌خواهد منتقل می‌سازد»، و تئاتر باید با حیات تلاقی کند و به «آن کانون و هسته‌ی مرکزی حساس و پرتلاطمی» برسد که «اشکال خارجی آن را لمس نمی‌کنند و به آن دسترسی ندارند» (۳۲). بازیگر دیگر با متن یک شخص دیگر یا با سناریو هدایت یا ملهم نمی‌شود؛ در عوض، این خود حیات است که با تمام فراز و نشیب‌ها و در همه‌ی وحشت‌هایش الهام‌بخش بازیگر می‌شود و توسط او به صدا در می‌آید.

برخلاف، برای دیدرو بازیگر «یک عروسک خیمه‌شب‌بازی محیرالعقول» است که «شاعر بندهایش را نگه می‌دارد و اساساً نحوه‌ی شکل‌گیری نقش‌اش هم در دست شاعر است.» طرف گفتگوی اول، در نقدش بر «حساسیت»، تعریف زیر را ارائه می‌کند که باید مدخل مناسبی برای ملاحظه‌ی آرتو فراهم بیاورد که شاخص تمام آن چیزهایی محسوب می‌شود که برای سنتی که دیدرو تخمش را ریخت، یعنی برای خود سنت تئاتر غربی، مایه‌ی ننگ‌اند.

> *در نظرم بر اساس تنها معنای مقبولی که تا به امروز برای لفظ حساسیت وجود دارد، حساسیت آن طبعی‌ست که ملازم ضعف اعضاست، طبعی مرهون تحرک دیافراگم، سرزندگی تخیل، و ظرافت اعصاب، چیزی که ما را به همدلی، رعشه، تحسین، ترس، سردرگمی، فریاد، غش، لرزه، فرار، جیغ، به عقل‌باختگی، به اغراق، تحقیر، اکراه، به نداشتن هیچ تصوری از امر صدق، امر خیر، و امر مستحسن، به بی‌انصافی، و جنون ترغیب می‌کند.*[۲]

این آیا از «ورزش عاطفه و احساس» حکایت ندارد که آرتو آن را در ***تئاتر و همزادش*** به عنوان بیانیه‌ی بنیادستیز تئاتر و حیات برای بازیگر الزامی می‌داند و بر اساسش حساسیت به بنیاد وجود تبدیل می‌شود؟ آرتو غرق این واقعیت است که «حنجره‌ها دیگر ماهیت خود را به عنوان عضو بدن انسان از دست داده‌اند و به دستگاه وحشتناک مجردی تبدیل گشته‌اند که فقط از خود سخن صادر می‌کند: اکنون در کشور فرانسه بازیگران به جز حرف‌زدن توانایی دیگری ندارند» (۱۹۱). در حالی که کلام در تئاتر غربی به اثرات روانشناختی تقلیل داده شده است، تئاتر شقاوت مستقیماً بر کل ارگانیسم انسانی تأثیر می‌گذارد.

---

۱ آنتونن آرتو، «تئاتر شقاوت»، در *تئاتر و همزادش*، ترجمه نسرین خطاط (نشر قطره، ۱۳۸۳)، ص۱۲۴. و ارجاع بعدی به مجموعه آثار آرتو.

۲ Diderot, *Paradoxe*, p. 1032.

اما فعلاً باید به تأثیر نهایی متن دیدرو بپردازیم: جنون. آرتو تئاتر شکسپیری و مفهوم هنر برای هنر و فاصله‌ای که بین حیات و صنعت قائل می‌شود را به نقد می‌کشد و استدلال می‌آورد که «همانطور که شواهد و علائم به ما نشان می‌دهند، می‌بینیم که آن‌چه در ما انگیزه‌ی زیستن ایجاد می‌نمود دیگر وجود ندارد، می‌بینیم همگی دیوانه، نومید، و بیمار شده‌ایم» (۱۱۴). این «بیماری»، این «دیوانگی»، که با بینشی اغراق‌آمیز در قبال شرح حال پیش برده می‌شود، استعاره‌ی مرکزی ***تئاتر و همزادش*** است، جایی که طاعون به عنوان مناسبترین نماد تئاتر شقاوت به کار گرفته می‌شود و به منزله‌ی «یک هذیان ارتباطی و مسری» دیده می‌شود که از ما تماشاگران می‌خواهد آن را به اشتراک بگذاریم، تئاتری که دعوت‌مان می‌کند در آن مشارکت و مداخله کنیم (۴۸-۴۹).

نویسندگان تا قرن‌ها دلمشغول نابسندگی‌های فرضی زبان بوده‌اند. در حقیقت، در مبنای نقد نیچه بر معرفت‌شناسی و اخلاق غربی یک انتقاد زبان‌شناختی تندوتیز بر ضد ماهیت مفهوم وجود دارد. او در «حقیقت و دروغ در معنایی فرااخلاقی» توضیح می‌دهد که

> *هر مفهومی برخاسته از برابردانستن چیزهای نابرابر است. مسلم است که هیچ برگی هرگز با برگی دیگر یکسان نیست، و درست همین‌قدر مسلم است که مفهوم «برگ» نیز با انتزاع دلبخواهی از بین این تفاوت‌های فردی و با ازیادبردن وجوه ممیزه شکل گرفته است... پس حقیقت چیست؟ سپاه متحرکی از استعاره‌ها، مجازهای مرسل، انواع‌واقسام قیاس به نفس بشری؛ در یک کلام: مجموعه‌ای از روابط بشری که به نحوی شاعرانه و سخنورانه تشدید و دگرگون و آرایش شده است، و اکنون، پس از کاربرد طولانی و مداوم، در نظر آدمیان امری ثابت و قانونی و لازم‌الاتباع می‌نماید. حقایق توهماتی هستند که ما موهوم‌بودن‌شان را از یاد برده‌ایم.*[۱]

ژان دوبوفه در ۱۹۴۵ پژوهش‌اش راجع به ***هنر خام*** را آغاز کرد، درباره‌ی آثار هنری نایاب، اساساً مبتکرانه، یا عجیب‌وغریب آدم‌هایی از حواشی فرهنگ، آثار دیوانگان و تک‌افتاده‌ها و نامتعارف‌ها. او در این پژوهش مفهوم موازی ***خام‌نوشته‌ها*** را ایجاد کرد تا متن‌هایی را شرح بدهد که جایی در نظرگاه فرهنگی استاندارد ندارند.[۲] در اینجا ژانرهای استاندارد و شکل‌های روایی نوشتار ادبی و کلامی واژگون می‌شوند؛ گنجینه‌ی الفاظ از نو جعل می‌شود، نحو فرو می‌پاشد، و املای درست عوض می‌شود. دلیل منطقی دوبوفه با دلیل مد نظر نیچه همخوانی دارد:

---

۱ فردریش نیچه، «حقیقت و دروغ در معنایی فرااخلاقی»، در *فلسفه، معرفت، حقیقت*، ترجمه مراد فرهادپور (نشر هرمس، ۱۳۸۲)، ص۱۶۴-۱۶۵. [با تغییر].

۲ See Michel Thevoz, *Le langage de la rupture* (Paris: Presses Universitaires de France, 1978) and the special issue of *A+T* [*Art* & *Text*], no. 37 (1990) on Nonsense.

توجه شود که تصمیم گرفته‌ام که اصطلاحات فنی «مجنون»، «دیوانه»، «بیمار روانی»، «روان‌گسیخته»، «روانپریش»، «پارانوئید»، و مانند این‌ها را بر اساس استفاده‌ی لازم در بسترهای متغیر بحثم به کار ببرم به جای این‌که با استفاده از اصطلاحی واحد در سرتاسر بحث یک حکم ایدئولوژیک صادر کنم. در هر صورت، تاریخ و ایدئولوژی‌هایی که چنین کاربردهایی را تعیین می‌کنند به مطالعه‌ی جامعی نیاز دارند که از گستره‌ی متن حاضر خارج است. ر.ک.

Allen S. Weiss, *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism* (Albany: State University of New York Press, 1992).

[آلن اس. وایس، *فرم‌های فروپاشیده: هنر خام، فانتاسم‌ها، و مدرنیسم*، ترجمه سدنا پرنی و پویا غلامی (نشر چشمه، ۱۳۹۸).]

و باز در نسبت با بی‌شمار درک و دریافت فکری‌مان حس می‌کنیم که گنجینه‌ی لغات مورد استفاده در هر کدام از زبان‌هایمان چه ناچیز است، و اگر هر کدام از این الفاظ ترجمان موقعیت‌های بخصوص هر شی معین و تداعی‌هایی باشند که اندیشه را به این شی ربط می‌دهد، پس باید گفت که در جایگاه مجردشان به فقری عظیم دچارند. می‌گویند که در عربی پانزده روش متفاوت برای نام‌بردن از «شتر» وجود دارد و تردیدی نیست که در زبان اسکیموها هم روش‌هایی همین‌قدر زیاد برای نام‌بردن از «فک» یا «برف» در کار است. ولی فقط پانزده روش؟ صد روش صدهزار روش لازم است. و از این منظر، روش‌هایمان هنوز کافی نیستند. چون اندیشه جنب و جوش دارد در حالی که کلمات اجرام ساکن‌اند. به الفاظ متحرک نیاز داریم.[۱]

در این رابطه مثلاً نوشته‌ی گاستون داف را در نظر بگیرید (که دوبوفه آن را کشف کرد). داف که به گاستون جانورشناس هم شناخته می‌شود، در ۱۹۴۰ در یک تیمارستان روانپزشکی در فرانسه حبس شده بود و در آنجا نقاشی‌کردن و نوشتن را شروع کرد. تحولات کلمه‌ی *کرگدن* را ملاحظه کنید:

Rinâûçêrshôse
Rhin'-Oçêrhâûshe
Rin'-hâûçêr-hâûs'he
Lin'-hôçêr'-hâûs
Irâûçerâûse
Rônâûsêrôse
R'-inôçêrôse
Rhin'-hhhâûçêrôs
Rinôsâirâûs[۲]

وجوه رهایی‌بخش و بالقوه برانداز این حالات املایی واضح‌اند. رولان بارت مضمون این مسأله را به این شکل مشخص کرد و آن را بر این اساس تعمیم داد: «سرمستی یا شعفی باروک که در *انحرافات* املایی فوران می‌کند». چنین اختلال‌هایی از فانتاسم‌های نویسنده جاری می‌شوند، چون املای درست را از قواعد بهنجارش آزاد می‌کنند و به این ترتیب وسیله‌ی تازه‌ای را برای بیان به وجود می‌آورند.[۳] بنا به پیشنهاد بارت، چنین نوشته‌ی نابهنجاری نه به حکم قوانین استاندارد زبانشناسی بلکه از فرمان‌های اسرارآمیز و غیرتجویزی سرگذشت خصوصی شخص نویسنده و جسم بخصوص خودش نشئت می‌گیرند.

این مکررگویی‌های مرض‌آلود، این پرگویی، گرچه بی‌معنا و بی‌ارجاع‌اند ولی در شاخه‌ای کهن و در عین حال کاملاً حاشیه‌ای از تاریخ ادبیات دیده می‌شوند: در خواب‌وخیال‌های مطلقاً کلامی و شعر خردستیز لاتین متأخر که از شیوه‌های مبالغه‌آمیز بیان نشأت می‌گیرند، مثل *امتزاج الفاظ، مضحکه‌های هجوآلود، نقیضه‌ها، پرت‌وپلاها، مهملات، لاطائلات*، تا چرند و

---

۱ Jean Dubuffet, "Un grand salut tres different au Martelandre," in *Ecrits bruts*, ed. Michel Thevoz (Paris: Presses Universitares de France, 1979), p.231.

۲ Jean Dubuffet, "Gaston le zoologue," in *Prospectus et tous ecrits suivants* (Paris: Gallimard, 1967), vol. I, p. 325.

۳ Roland Barthes, "Accordons la liberte de tracer" (1976), in *Le bruissement de la langue* (Paris: LeSeuil, I984), p. 57.

پرنده‌های قرن هجدهمی.[۱] شاخه‌ی انگلیسی‌زبان این سنت در شعر معروف «**جفنگ**»[۲] لوئیس کارول به اوج خود می‌رسد، هرچند که آثار نه‌چندان معروف زیادی هم وجود دارد که الزاماً نازل‌تر نیستند. تجلی مدرنیستی اصلی این قضیه در بین فرانسوی‌زبان‌ها کار والر نووارینا نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی‌ست که همین سنت را اختیار می‌کند.[۳]

ضدتئاتر به موضوع اصلی درام مدرنیستی بدل شده است. با این همه، نووارینا، پیرو نوآوری‌های تئاتری و شاعرانه‌ی آرتو، عملی تئاتری را پی ریخته است که به فراسوی هنر تئاتری گام برمی‌دارد و مستقیم به مهلکه‌ی جسم می‌رسد که برای نووارینا نهایتاً نمی‌توان آن را از امکان‌های سرحدی خود زبان متمایز کرد. بیانیه‌ی تئاتری او با عنوان «**نامه به بازیگران**» بازیگر را وادار می‌کند که به این هسته‌ی زیرآستانه‌ای و جسمانی گفتار برسد و آن را بیان کند. او استفاده‌ای از صدا را پیشنهاد می‌دهد که به تحولات هنرهای آوایی نزد آرتو گریز می‌زند:

> *دهان، مقعد. عضلات حلقوی. عضلات گردی که سوراخ‌هایمان را می‌بندند. باز و بسته شدن کلمه. واضح حمله کن (دندان‌ها، لب‌ها، دهان عضله‌دار) و واضح تمام کن (موج را قطع کن). واضح متوقف شو. متن را بجو و بخور. یک تماشاچی کور هم باید بتواند بشنود که متن قرچ‌قورچ خورده و بلعیده می‌شود، باید از خودش بپرسد که آنجا روی صحنه چه چیزی خورده شده است. بازیگران دارند چه می‌خورند؟ خودشان را می‌خورند؟ جویدن یا بلعیدن. له‌کردن، مکیدن، بلعیدن. زنان خورنده باید تکه‌های متن را گاز بگیرند و قسی‌القلب به متن حمله کنند (لب‌ها، دندان‌ها)؛ سایر تکه‌ها را باید لاجرعه سرکشید، بلعید، لمباند، نفس کشید، یا با ولع خورد. خوردن، سرکشیدن، خوردن، جویدن، گلوی خشک، جویدن، له‌کردن، آدم‌خواری![۴]*

نووارینا هم با تکثیر لوگوس‌شناختی محض و هم با جعلیاتی پرنده‌شناختی که با آن‌ها ***خطاب به حیوانات*** را تمام می‌کند، خود هیأت تصنیفی اثر و معنای خود حیات را از نو ابداع می‌کند. مثل یک سن‌فرانسیس هذیان‌زده و زبان‌گرفته، راوی روزی می‌بیند که با ۱۱۱۱ پرنده‌ی

---

۱ Bernard Dupriez, *Gradus: Les procedes litteraires* (*Dictionnaire*) (Paris: Union Generaie d'Editions, 1980), p. 465.

این حالت‌ها و سبک‌ها در زبان اصلی با اصطلاحات *fatrasie*، *soties de menus-propos*، *coq-à-l'âne*، *galimatias*، و *baguenaudes* مشخص می‌شوند.

2 Jabberwocky

۳ *نشر P.O.L* پاریس تمام نوشته‌های والر نووارینا را منتشر کرده است، ر.ک.

Le drame de la vie (1984); *Le discours aux animaux* (1987); *Theatre* (1989) (the collected earlier theater works, including *L'Atelier volant, Le Babil des classes dangereuses, Le Monologue d'Adramelech, La lutte des morts, Falstafe*); *Le theatre des paroles* (collected essays, 1989); *Vous qui habitez le temps* (1989); *Pendant le matiere* (aphorisms, 1991); *Je suis* (1991); *L'Animal du temps* (1993); *L'Inquietude* (1993); and *La Chair de l'homme* (1995). English translations, all by Allen S. Weiss, include: "Chaos," *Alea* 2 (1991); "During Matter" (selections) *A+T* [*Art & Text*], no. 37 (1990); "Imperatives," *Sulfur* 27 (1990); "Theater of the Ears," *Discourse* 14, no. 2 (1992); *Letter to the Actors* and "Prolog" to *The Drama of Life (The Drama Review),* no. 138 (1993).

۴ Valere Novarina, "Letter to the Actors," trans. Allen S. Weiss, *The Drama Review*, no. 138 (1993), p. 95.

این نامه در ۱۹۷۴ برای هدایت بازیگرانی نوشته شد که در حال تمرین نمایشنامه‌ای از او با نام ***آتلیه‌ی پرنده*** بودند؛ این نامه در ***تئاتر الفاظ*** (۱۹۸۹) هم نشر شده بود.

متفاوت در مقابلش در جنگلی به سر می‌برد، و او هم با نوعی شوریدگی اسم‌شناختی تک‌تک این پرندگان را نام می‌برد. متن به این سیاق آغاز می‌شوند:

> *la limnote, la fuge, l'hypille, le ventisque, le lure, le figile, le lepandre, la galoupe, l'ancret, le furiste, le narcile, l'aulique, la gymnestre, la louse, le drangle, le ginel, le semelique, le lipode, l'hippiandre, le plaisant, la cadmee, la fuyau, la gruge, l'etran, le plaquin, le dramet, le vocifere, le lepse, l'useau, la grenette, le galeate...*[۱]

از دید نووارینا هدف این فهرست که به صورت یک ذکر درآمده است، «تکرار اسامی تا حد یک مستی سرگیجه‌وار است»،[۲] کاری قابل قیاس با کاربرد وردگونه و جن‌گیرانه از زبان غریبه‌گفتارانه در تئاتر شقاوت‌ش. بازگویی چنین اذکاری عمل خلاق اصلی را می‌سازند. بسیاری از تسمیه‌های نووارینا فقط یک بار به کار می‌روند؛ بسیاری از «شخصیت‌های» او فقط یک بار حرف می‌زنند؛ اغلب‌شان اصلاً حرفی نمی‌زنند یا حتا اصلاً دیده نمی‌شوند. آن‌ها فقط با اسم‌شان وجود دارند: وجود به تسمیه تحویل می‌یابد، به اشاره‌ی ضمنی محض، بدون این‌که هر جور امکانی برای توصیف در کار باشد (مثل ***ماجرای زندگی***[۳]). هر اسم بی‌همتایی از این نوع یک *لفظ فرید* است، لفظی بدون منشأ یا فرجام که فقط و تنها فقط یک بار در یک زبان وجود دارد و پس از این کاربرد برای همیشه فراموش شده است. این تکثیر اسامی و الفاظ با تحویل اجسام مقارن است و مستلزم تکثیر (احتمالاً جبرانی) وجه‌ها و زمان‌های دستوری‌ست.

> *صفت متقدم با جنسیت حرف اضافه‌ای که فعلش متمم آن است مطابقت عددی دارد؛ در وجه مستوی، همچنان‌که در وجه نزولی، فاعل مفعول ندارد. شش وجه موجود را برشمرید! اختیاری، تحکمی، زیرمشامی، دستوری، بلااستعمال، دوازده‌تایی. وجه تفکیک انفکاکی‌ست؛ وجه انتخاب‌ها اختیاری‌ست. شانزده زمان زبانی وجود دارد در حالی که زمان هنوز وجود دارد: حال بعید، آینده‌ی متقدم، حال بلااستفاده، گذشته‌ی غیرفعال، افزون‌بر‌حال، گذشته‌ی پیش‌افکنده‌ی بیشتر‌از‌حال، گذشته‌ی مؤخر، بدتر‌از‌گذشته، همیشه‌محال، آینده‌ی تمام‌شده، گذشته‌ی منقضی، پیشین محتمل، پسین آینده، افزون‌بر‌مفقوده، تکلمه‌ای، توجهی.*[۴]

آیا به تعداد نامحدودی از زمان‌های بدیع و وجوه دستوری نیاز نداریم که به اندازه‌ی امکان‌های بلاغی گسترده باشند؟ زبانشناسان نظری معاصر دوباره به این امکانات توجه نشان داده‌اند. این نابهنجاری‌ها جنون تخیل و ظهور و بروز حداکثر تفاوت را نشان می‌دهند. وقتی هر هیولای آوایی هیأت تألیفی کاملاً شخصی خودش را دارد، پس به وجوه دستوری، بلاغی، و شعری تازه‌ای نیاز داریم تا بتوانیم این الگوهای منطقی بی‌قاعده، مرکزگریز، و چندریخت را توصیف کنیم.[۵]

---

۱ Novarina, *Le discours aux animaux*, p. 321.

۲ Valere Novarina, "Travailler pour l'incertain; aller sur la mer; passer sur une planche," interview by Philippe Di Meo, *L'Infini*, no. 19 (1987): 205.

3 Le Drame de la vie

۴ Novarina, *Vous qui habitez le temps*, p. 19.

۵ See Allen S. Weiss, "Radiophonic Art: The Voice of the Impossible Body;" *Discourse* 14, no. 2 (1992).

در کانون بیانیه‌ی جدید تئاتر جسمانی که با «**نامه به بازیگران**» شکل می‌گیرد، نووارینا در وجهی امری خواستار «شقاوت بیانی و قصابی زبانی» می‌شود.[۱] فقط چیزهایی ارزش دارند که عادت‌های زبانی‌مان را از بین ببرند یا در آن‌ها کارشکنی کنند: خطاها، بریده‌گویی‌های نامفهوم، مِن‌مِن‌ها، لغزش‌های زبانی، حالات غیردستوری، اشتباهات لپی، زبان‌پریشی، و هر نوع تأثیر دیگری ــ همچون اثرات روان‌آسیب‌شناختی یا روزمره ــ که زبان را باز کند، کلام را تحلیل ببرد، کلمه را بشکند. نووارینا به حضور بدن زیسته‌ای باور دارد که طرف گفتگو واقع می‌شود، و به همین خاطر واقعاً اهل تئاتر است، و در نتیجه رادیوی رسمی امروزی را به نقد می‌کشد:

شبانه‌روز با گروه‌های بزرگ و ابزارهای مالی کلان کار می‌کنند و این کارشان است: پاک‌کردن بدن در ضبط صدا، بزک‌کردن آواها، تصفیه‌کردن، ویراستن نوارها و پاک‌کردن موازی‌ماست‌ـکش هر خنده و تیز در دادن و سکسکه و بزاق و تنفس، هر گندی که نشانه‌ی بارز طبیعت حیوانی و مادی الفاظی‌ست که از بدن انسان خارج می‌شوند.[۲]

این ملاحظات به صورت پیش‌درآمدی بر تولید رادیوصوتی خود نووارینا به کار می‌روند. چون در عین حالی که تولید تئاتری او بر اولویت تأثیرات جسمانی و راهبردهای تنانه اتکا دارد ولی این به هیچ وجه مانع از چیزی نمی‌شود که خود او «تئاتر گسیخته» یا در اصل «تئاتر گوش‌ها» می‌خواند. این توصیف از کلام درونی خودش را گواه بگیرید:

بلوا، موکب‌ها، رژه‌ها، ورود و خروج الفاظ: به دنیا می‌آیند، خودشان را تکثیر می‌کنند. زبان گاه و بی‌گاه بیرون جسم‌ها، بدون انسان، و خارج از جهان است. صاعقه، تخلیه‌ها، تشویش‌ها، انفجارها: چون سیر و سفر اصوات بیرون از مسیرهای معمول زبان ارتباطی. یک تئاتر غیرکنایی، سنگ‌نگاشتی، و آهیانه‌ای. بدون هیچ شخصیتی و فقط با لباس‌هایی که ساکنانی دارند، با جانورنامه‌ای کامل از سیامی‌ها، هیدراها، تک‌کله‌ها، بدن‌هایی هزارکله، کله‌هایی هزاردهان، و اندام‌های پرنده. از جلو، عقب، پایین، و بالا، صدای قبیله‌ای از آینده را می‌شنویم، اصوات فسیل‌شده، لایه‌ای از الفاظی که دوباره رواج می‌یابند، رستاخیز نام‌ها، محشر اصوات، همه در جایی بی‌بعد، در فضایی با صدها بعد، انگار زاویه‌ی دید ناپدید شده باشد، انگار چیزی سقوط کند. چیزی سقوط کرد. دیگر استاد کتاب نیستم، دیگر کسی نیستم که معنای کتاب را آزاد می‌کند، دیگر راهنمای خواننده نیستم که او را هدایت می‌کند، در عوض کسی هستم که سیر و سفری را به همراه او بر عهده می‌گیرم. بیش از او از کتاب خبر ندارم، جز این‌که من هم باید به همراه او نزول کنم.[۳]

از نظر رادیوصوتی، این صوت‌محضرهای روانی در ژوئن ۱۹۸۰ و با ساختن ***تئاتر گوش‌های*** نووارینا برای *رادیو فرهنگ فرانسه* رنگ واقعیت به خود گرفت (و می‌توانیم اشاره کنیم که رنه فارابه، سرپرست *کارگاه نوآوری‌های رادیوصوتی*، مسئولیت اجرای این اثر در کارگاه را به نووارینا محول کرد و همین فارابه بود که ***خلاص‌شدن از حکم خدا***ی آرتو را برای اولین بار در اوایل

---

۱ Novarina, “Letter to the Actors,” p. ۱۱.

۲ Ibid., p. 100.

۳ Valere Novarina, “Le theatre separe,” trans. Philippe Di Meo, *Furor*, no. 5 (1982): 87 (unpublished translation by Allen S. Weiss).

دهه ۱۹۷۰ در همین کارگاه رادیویی پخش کرد.) متن زیر خلاصه‌ای از پخش همین اثر است، و در ماهیتش نامه‌ای‌ست از نووارینا به فارابه در ۱۹۸۰ و طرح پیشنهادی‌اش برای انتشار اثر را در خود دارد:

تئاتر گوش‌ها: اثر انسانی تک و تنها. تئاتر گوش‌ها: اپرایی از انسانی محبوس. اپرایی درون انسانی تنها.

او، دو ساعت تنها در استودیو، یگانه منشأ اصوات، سر و صداها، و الفاظ خواهد بود، تنها موجود زنده‌ای که تپیدنش هنوز شنیده می‌شود. تنها به استودیو می‌رود، در استودیو انگار که در قبرش آواز می‌خواند، و چون انسانی که پس از مرگش حرف بزند سخن می‌گوید.

یک خودنگاره‌ی موزون: یک اشعه‌ی ایکس. بازیگر با همه‌ی اوزانی که خورده بود رادیوگرافی شد. نوشتن با موسیقی در پایین؛ اصوات با الفاظ در درون. اشعه‌های ایکس، مثل نقاشی‌های زورق آرنهم لند، یک موسیقی آلی از بطن، نه از جنس موسیقی بلکه از جنس عضلات، در هیئت رقصی که نتوان دید.

نفوذ به خود، هیپنوتیسم خود، نزول به جسمی پرطنین، رقصی درون گوش‌ها، آواز اعضای گسیخته ــ او در نفس حیوان منزل می‌گیرد، چون جویای حیوانی درون حیوانی‌ست، حیوانی درون حیوانش در ژرفترین ژرفا، در جایی که وزن نگاتیو تمام الفاظ وجود دارد، چون رد یک انگشت، دستی نگاتیو، زخمی تا مغزش موزون، یک داغ، یک صدای فسیلی، یک موسیقی نگاتیو، نگاتیو کلمات.

رقص کرها، ادبیات غارها، رادیوی شکمی، موسیقی آهیانه‌ای، صدای مردگان، سقوط به گویش‌ها، *بی‌حالی* در *فا* در *لا* در *فا* در *لا*، خواندن اسامی، فهرست الفاظی که هیچ وقت تکلم نشده‌اند، غریبه‌گفتاری، گفتارخوری: انسانی خودش را وقف این وظیفه می‌کند که تمام موسیقی‌ها را بر زبان بیاورد و تمام زبان‌ها را اجرا کند.

اطوار موسیقایی، زایش عضلانی، تولد صدا، افعال پرطنین، ضرب‌های موزون، ترجیع بندهای ابلهانه، جنایت‌های کلامی: او با اخم‌وتخم‌ها و وقارها، سقوط‌ها و پروازها، مقدس و مضحک ــ همواره مقدستر، همواره مضحکتر ــ بر می‌خیزد و فرو می‌افتد، در سکوت آواز سر می‌دهد، بدون تکانی می‌رقصد، تا زبان‌ها و موسیقی‌ها بر او نازل شوند.

او ساعت‌ها تنهاست و در این تنهایی فهرستی از آدم‌ها را از بر می‌خواند، او فهرستی از کل نوع بشر را برخوانی می‌کند: omians، ominidians، oliminitudians، umians، ulimians، unaninians، urians، onanidians، ulimilitudians، onians، unanians، onanians ــ او برای اولین بار سازهای موسیقی را لمس می‌کند، به تار و پود الفاظ وارد می‌شود، در پخش اصوات و در مریض‌خانه‌ی صداها عمیقتر فرو می‌رود، او همه‌ی سازها را یک به یک لمس می‌کند.

کنسرتی بدون رهبر کنسرت، اپرایی بدون سر، موسیقی‌ای بدون چوب رهبری، ارکستری غیراجتماعی. با خودش چون قبیله‌ای منزوی پچ‌پچ می‌کند، ترانه‌های تمدن را تنها برای خودش می‌خواند، تمام سر و صداها را بر زبان می‌آورد، تمام اصوات جامعه‌ای تک‌افتاده را تلفظ می‌کند. اصوات دورریخته‌شده، رقص‌ها، داد و قال‌ها، آهنگ صامت‌ها، *فا*، سر و صدای مصوت‌ها، موسیقی‌ای متجاوز از پرده‌ی گوش، یک موسیقی اسپرمی. چون کسی جداافتاده آواز می‌خواند.

اما لازم است که تمام‌شان به روشی مناسب شمرده و شکسته و جدا شوند، رده‌بندی شوند، تکه‌تکه شوند، لازم است که تمام‌شان در موسیقی تقسیم‌شده تنظیم شوند، روی دو نوار، روی دو قطعه‌ی صوتی، همواره مضاعف، زیرا انسان دو بازو، دو پاشنه، دو پا، دو دست، دو گوش دارد.

دوست دارم به رادیوی رسمی وارد بشوم که مثل تئاتری‌ست که همه در آن خشک‌شان می‌زند، شق و رق می‌نشینند، و می‌خواهند بر صداها چیره شوند، دوست دارم به چنین فضایی وارد بشوم تا خودم را کلاً وقف آن کنم، صدایم را از دست بدهم، زبانم را کنار بگذارم، چیزی خلق کنم که سقوط می‌کند، گوینده‌ای را نشان بدهم که سقوط می‌کند، موجودی گوینده را برملا کنم، چیزی ابداع کنم که فرو می‌افتد، عبور می‌کند، دوست دارم سبب سقوط چیزی شوم، بین دو ساعت، از حرف‌زدن دست بکشم، بر کشتی‌شکستگی پرطنینم فرو بیافتم. خودکشی به دست امواج: انسانی که حین حرف‌زدن غیب می‌شود. چیزی که با هیچ کس حرف نمی‌زند. انسانی که هنگام صحبت نیست می‌شود. دوست دارم موسیقی‌ای بسازم که به‌تدریج از میان می‌رود، که هیچ کس نمی‌تواند هرگز آن را به یاد بیاورد یا بنوازد.

در این جستجوی گوشتی و شهوانی، در این اخلال در زبان فرانسوی، و در این توافق لفظ و جسم، او چه پیشگام‌هایی دارد؟ انجیل (به خاطر اذکار شجره‌شناختی و خلقت‌های کهن‌الگویی‌اش)؛ رابله (به خاطر بداعت محض زبانش، کاربرد هماهنگش از سکته‌ها و تکیه‌های کلام روزانه، و آشوب‌هایش در ارزش‌های فرهنگی به میانجی جشنواره‌ها): فونتن (خصوصاً به خاطر امکان‌های جسمانی و تخیلی مضمر در حکایت‌های حیوانات سخنگو، و همینطور به خاطر کمال جمله‌بندی‌اش)؛ بلز پاسکال (به خاطر اسرار الهیاتی‌اش)؛ ویکتور هوگو (به خاطر ارزشی که برای زبان عامیانه و زرگری قائل می‌شود)؛ آلفرد ژاری (به خاطر ریشخند مبالغه‌آمیز، کلبی‌مشربی و مضحکه‌ی وقیح تئاتر پاتافیزیکی‌اش، کمدی تند شخصیت گرندگوئیگنولی‌اش اوبو، و محکوم‌کردن آداب و رسوم معاصر به سبک و سیاقی مستهجن)؛ رمون روسل (به خاطر بازی تجریدی‌اش با الفاظ و ایجاد منظومه‌ای زبانی از روی این *ادبیات مجانین*)؛ آرتو (نه فقط به خاطر یک «تئاتر شقاوت» نظری و عملی بلکه احتمالاً حتا بیشتر از این به خاطر جنون زبانی ***دفترهای رودز*** و همینطور به خاطر آخرین آثارش که طی بازگشت به پاریس درست قبل از مرگش به اتمام رسیدند، مثل ***آرتو خله، آرامگاه...***[1] ***دست‌نشاندگان و استغاثه‌گران***، و ***خلاص‌شدن از حکم خدا***)؛ ژان دوبوفه (به خاطر جستجویش برای تجاوزات و تعدیات گوناگون *خام‌نوشته‌ها* به منزله‌ی تقریرهایی لاینفک از عملکردهای جسمانی و سائق‌های لیبیدویی‌مان). خود همین فهرست رابله‌ای‌ست، و مشکلات و مزایای بارز خواندن و ترجمه‌کردن آثار نووارینا را نشان می‌دهد. در واقع می‌توان گفت که نووارینا به جای این‌که صرفاً یک سنت نابهنجار را فرا بخواند، زبان فرانسوی معاصر را در نهایت جهش، اعوجاج، و استحاله نشان می‌دهد.

این جعلیات و تصرفات زبانی همچون مورد نووارینا (ویران‌شدن جریان روزمره‌ی زبان در فوران کمیاب بی‌معنایی در همه‌ی سطوح سخن: آوایی، املایی، واژگانی، و روایی) بدون ملاحظه‌ی روان‌آسیب‌شناسی زبان حاصل نشده بودند. آیا این نمونه‌های ابداع زبانی و ازشکل‌انداختن زبان صرفاً مهمل‌گویی یا نامفهوم‌گویی را به وجود می‌آورند (مثلاً تلفظی آنقدر

1 Ci-gît

غلط که به نظر می‌رسد گوینده دارد به زبانی شخصی حرف می‌زند)، یا آیا آن‌ها ابداع زبان‌های فردی‌اند که به زبانی خصوصی پهلو می‌زند؟ احتمالاً بهترین تبیین را بتوان با استفاده از مفهوم «کلمات ابوالهول» میشل تووز ارائه داد که توأمان بر راز، تفسیرناپذیری، و سربسته‌بودن جادویی‌شان تأکید دارد.[۱] دقیقاً همین‌جاست که خواننده، که بالقوه همواره یک تأویلگر است، باید جستجوی معنا را کنار بگذارد تا بتواند متن را بخواند و بشنود.

متن کوتاهی از ژان تریپیه را در نظر بگیرید (که به عنوان یکی از *خام‌نوشته‌های هیچ* توسط نووارینا خوانده می‌شود): یک واسطه‌ی احضارکننده‌ی ارواح در ۱۹۳۴ با این تشخیص که روانپریشی توهمی، تحریک روانی، پرگویی، و خودبزرگ‌بینی دارد در تیمارستان مزون‌ـبلانش نزدیک پاریس حبس شد. قاموس‌نامه‌ی زیر بخشی از پیام دریافت‌شده در یک مجلس احضار ارواح است:

> "AXYZZKXY. toyou govistoricotoloya sisquisi pédro Géolio bgdqxasivdqg üobodico siscotoya dico puelsicofloye abdgqgxyzz, iabcqvxtzavryisqui bibicotogoldano." [۲]

تداعی‌ها و نسخه‌برداری‌هایش به عنوان واسطه‌ی احضارکننده‌ی روح تماس‌ها و پیام‌هایی از زد زد زیبوداندز (**دیکتاتور جهانی**)، سن ترزا، ماری آنتوانت، لوسیفر اول، مورفی دخمه‌نشین، و بسیاری از کواکب و همزادهای نامشخص متغیر دیگر را شامل می‌شود، خصوصاً ژاندارک که تریپیه با وی انطباق هویت داشت. او خودش را ژاندارک مبلغ می‌دانست و عملاً با آن پیامبر انطباق هویت پیدا کرد، و بسیاری از «مرابطات بیناسیاره‌ای»اش را به نام *سن ژان تریپیه ژاندارک* امضا کرد. پس این پیام‌ها یک مدار بسته‌ی ارتباطی یا یک منطق خودمدار را مشخص می‌کنند. نمی‌توانیم تظاهرات تریپیه در احضار ارواح و علائم روان‌آسیب‌شناختی او را از هم جدا کنیم: این تمایزها فقط در زمینه‌های منطقی و تأویلی مختلف اعتبار دارند. در تشخیص بیماری روانی باید از منابعی استفاده کرد که صرفاً متنی نباشند؛ و با این همه، کدام تظاهراتی نهایتاً فاقد متن است؟ همین تسلسل تأویلی‌ست که مسأله‌ی بغرنج هر تعبیر را به وجود می‌آورد: از اثری به اثر دیگر می‌بینیم که تأویل بر اساس شرح حال رابطه‌ی همواره متغیری با تفسیر متنی دارد. اما به هیچ وجه نمی‌توان یکی را به دیگری تحویل داد: اختلاف‌های بین تأویل (روابط بین زندگی و متن) و تفسیر (روابط فرامتنی و بینامتنی) سطوح معنی یا تشریک معانی را ایجاد می‌کند و نه مبادی معنی را.

نمونه‌ی بارز این مسئله غریبه‌گفتاری مذهبی و روان‌آسیب‌شناختی‌ست که با احضار ارواح سر و کار دارد (مِن‌مِن، سخن نامفهوم، کلام اجق‌وجق). روند انکشاف و تصرف دولایه است: در حالی که روندهای مدرنیستی این امکان را به وجود آوردند که صور غیرکلاسیک در هنر جا بیافتند، روانپزشک‌ها و زبانشناس‌هایی که با استحسانات اخت هستند اکتشافات خود از چنین صوری را برملا کردند و آن‌ها را برای استحاله به جهان هنر مهیا ساختند. غریبه‌گفتاری مستلزم اظهار دال محض، امتناع از معنی، و تحویل گفتار به آوای محض یا تحویل زبان به جسم است

---

۱ Michel Thevoz, *Le langage de la ruptur* (Paris: Presses Universiraires de France, 1978), p. 79.

۲ Jeanne Tripier, cited in Jean Dubuffet, "Messages et cliches de Jeanne Tripier la planeraire," in *L'Art Brut*, no. 8 (Paris: Compagnie de l'Art Brut, 1966), 23.

در مورد رابطه‌ی بین *هنر خام* و *هنر مدرن* ر.ک.

Allen S. Weiss, *Nostalgia for the Absolute: Obsession and Art Brut*, in the Los Angeles County Museum of Art catalog to the show *Parallel Visions* (1992).

و امروزه به همین خاطر این اصل محوری مدرنیسم را نشان می‌دهد که دال در کانون توجه قرار دارد. در عوض، اولین تجربه‌های شعر مدرنیستی به چنین صوری علاقه دارند و غریبه‌گفتاری را به عنوان تمهیدی شعری مهم می‌دانند: ***کلام آزاد*** در آینده‌گرایی ایتالیایی، ***Zaum*** در آینده‌گرایی روسی، آزمایش‌های دادائیستی تریستن تزارا، ***Merz*** کورت شوویتر، اتوماتیسم سوررئالیستی؛ و بعداً در ***لتریسم***، ***CoBrA***، نوشته‌های هنری میشو، گاستون شایساک، ریمون کنو و ***Ou.Li.Po.***، ***شعر صدا***، دوبوفه، نووارینا، و دیگران. مثال مشهورش یک شعر صدا از تزارا با نام «Toto-vaca» است (که می‌توان آن را با غریبه‌گفتاری آرتو مقایسه کرد):

Ka tanga te kivi
kivi
Ka tangi te moho
moho
Ka tangi te tike
Ka tangi te tike
tike
he poko anahe
to tikoko tikoko
haere i te hara [۱]

یا لالایی‌های کودکان یک منبع غنی برای این نوع جعل زبانی کاملاً آوایی‌اند، که البته در این بستر بیشتر اوقات نادیده گرفته شده‌اند:

Emelesi
Peteri, Petera
Rupetera
Pétecnol [۲]

با تلاقی زبان‌شناسی و شعر مدرن در آثاری چون مطالعه‌ی سوسور از آناگرام‌ها، روابط بین حلقه‌ی زبان‌شناسی مسکو و شعر فوتوریستی روسیه، و نظریه‌ی ادبی روان‌تحلیلی می‌بینیم که دگرگونی صورت‌بندی‌های منطقی (سخن) باب می‌شود، ادغام عارضه‌شناسی روان‌آسیب‌شناختی در تولید استحسانی میسر می‌شود و امکان استحسانی وسعت می‌گیرد. در عوض، این معیارهای استحسانی گسترده‌تر این امکان را هم برای خود تولیدات دیوانگان فراهم آورد که بتوان آن‌ها را هنر در نظر گرفت: یک تغییر در الگوی استحسانی که اکسپرسیونیست‌ها و سوررئالیست‌ها اصولاً طرفش بودند و نهایتاً هم پژوهش‌های دوبوفه درباره‌ی ***هنر خام*** و ***خام‌نوشته‌ها*** را ممکن ساخت. آخرین مرحله‌ی این فرایند از خود پژوهشگران می‌خواهد هنری ابداع کنند که این ساخت‌ها و حادثه‌های زبانی جدید را دنبال کند، چیزی چون آثار ادبی و تجسمی میشو و دوبوفه.

میل دوبوفه به شکستن نوشتار یا در حقیقت تمایل او به استحاله‌ی نوشتار با استفاده از الگوهای آوایی هرروزه‌ای که آوانویسی شده‌اند، او را به ساختن چیزی سوق داد که خودش

---

۱ Tristan Tzara, *Oeuvres completes* (Paris: Gallimard, 1975), p. 454.

در مورد شعر صدا، ر.ک.

Henri Chopin, *Poesie sonore internationale* (Paris: Jean-Michel Place, 1979).

۲ From Pierre Roy, *Cent comptines* (Paris: Henri Jonquieres et Co., 1926), unpaginated.

«**زبان زرگری**، یا شوریدگی‌ها» می‌نامید، متون ادبی همچون ***LER DLA CANPANE***، ***ANVOUAIAJE***، و ***LABONFAM ABEBER***. برای مثال، متن ***LER DLA CANPANE*** («L'air de la campagne») اینطور شروع می‌شود:

> "SQON NAPELE LEPE ISAJE SAVEDIR LA CANPANE IARIIN QI MANBET".
>
> ("Ce qu'on appellee le paysage, ca veut dire la campagne, rien qui embete comme ca, la campagne").[۱]

این روند را در قدیمی‌ترین نمونه‌های ادبیات فرانسه مثل ***سوگند استراسبورگ***[۲] می‌بینیم، همینطور در نوشته‌هایی از رابله تا سلین که ارزیابی‌های زیادی نیز در موردشان صورت گرفته است. مبادی این روند را باید در برخی نمونه‌های *خام‌نوشته* مشاهده کرد، مثل متن زیر از بیماری روانی به نام آنت:

> *la porte je*
> *festrme mon kalendri*
> *ié j'ouvre me di qant*
> *nou nesttron avestq*
> *no z'estl vint trw*
> *a aout dimanche*
> *s philippe bén je*
> *chanteré*
> *papiion vole vole voole*
> *vole don papiion sur la*
> *flere tu te poze rose...*[۳]

خام‌نوشته‌های ساموئل د. را هم در نظر بگیرید که تصریف‌های املایی‌اش راه و روش دیگری را برای ابداع این ناهنجاری‌های زبانی نشان می‌دهند:

> Je suis zodiaquismeuraux, zodiaqeulismeuraux;
> zodiaquestrismeuraux, zodiaquestrelismeuraux.
> ZODIAQUIEMEURAUX. - ZODIAQUELISMEURAUX.
> ZODIAQUESTRISMEURAUX.
> ZODIAQUESTRELISMEURAUX. [۴]

به‌علاوه، نوآوری‌های واژگانی ساموئل د. از نظر نحوی به تک‌کلمه‌ها کاهش می‌یابند و از هر معنای روایی ممکن می‌گسلند:

> *Chevalo. Vélo. moto. auto. Traino. Tramevo. Bato. Plano: Sénor. Doctor. Rector. Royer. Firmor. Factor. Chevalelo. Vélelo. Motelo. Autelo. Tranelo. Tramvelo. Batelo. Planelo: Pénoral. Sénoral. Doctorel. Rectorel. Royorel.*

---

۱ Jean Dubuffet, *LER DIA CANPANE* [1948], in *Prospectus et tous Ecrits suivants* (Paris: Gallimard, 1967), vol. I, p. 119.

«آثار ادبی» دوبوفه در مجلد اول از همین کتابش منتشر شده‌اند. برای تعبیر بسیار خوبی از این آثار، ر.ک.
Michel Thevoz, "Dubuffet le casseur de noix," in *Detournement d'ecriture* (Paris: Minuit, 1989).

2 Serment de Strasbourg

۳ Annette, cited in *Ecrits bruts*, ed. Thevoz, pp. 43-44.

۴ Samuel D., cited in *Ecrits bruts*, ed. Thevoz, p. 63.

Firmorel. Pastor. – mission comission. mis. comis. missaire. comissaire. missionaire. comissionaire. [۱]

صفات ممیزه‌ی زبان‌شناختی و روان‌شناختی *خام‌نوشته‌ها* را می‌توان به صورتی روان‌آسیب‌شناختی و یا استحسانی در نظر گرفت. ژان بوبون در ***مقدمه‌ای تاریخی بر مطالعه‌ی واژه‌تراشی‌ها و غریبه‌گفتاری‌ها در روان‌آسیب‌شناسی***[۲] خلاصه‌ای از اثرات زبانی گوناگون بیماری روانی را ارائه می‌دهد: واژه‌سازی‌ها، استدلال‌پریشی‌ها، غیردستوری‌بودن، نحوپریشی، غریبه‌گفتاری، آشفتگی کلامی، ناتوانی تکلم، منطق‌پریشی، نابجاگویی، نوپردازی، پراکنده‌گویی، نابجانویسی، و موارد دیگر. در واقع می‌شود تا حدی پیش رفت که یک اختلال زبانی متفاوت را برای هر مجاز مرسل و مجاز بلاغی ممکن فرض گرفت! میشل تووز با افشای احساساتش بر ضد روانپزشکی این دسته‌بندی‌ها را دست می‌اندازد:

> ناقص‌گویی، شخصی‌گویی، خراب‌گویی، غلط‌گویی، قرص‌گویی، *و* فاسدگویی *مشخصات نوشتار مالارمه‌اند* اما نوشتار جویس محل ظهور و بروز تمایل *به* چندگویی، متشنج‌گویی، شتابان‌گویی، نمایشی‌گویی، مکررگویی، نامفهوم‌گویی، پژواک‌گویی، مشوش‌گویی، و پراکنده‌گویی‌ست. *در واقع می‌بینیم که* اگر *کاربرد واژه‌های تازه و «نامفهوم‌نویسی‌ها»* مبنا گرفته شوند، *روانپزشکان دست کمی از بیماران‌شان ندارند.*[۳]

در یکی از نقاط اوج مدرنیسم، در مطالعه‌ی رومن یاکوبسن از دو نوع اصلی اختلال‌های زبانی یا زبان‌پریشی‌ها به صورت اختلال مشابهت و اختلال مجاورت، زبانشناسی و شعر همگام می‌شوند.[۴] *اختلال‌های مشابهت* بر انتخاب واژگانی واحدهای زبانی تأثیر می‌گذارند و معنای هر لفظ به نحو وابسته است. لفظ در بیرون بافت هیچ معنا یا ثبات ارجاعی ندارد. این نوع منطق به یک زبان واقعاً خصوصی نزدیک می‌شود، به یک زبان فردی محض. *اختلال‌های مجاورت* بر قواعد نحوی تنظیم جمله تأثیر می‌گذارند طوری که الفاظ معنای خودشان را دارند و ساخت جمله رو به تجزیه است و به یک نظم کلامی آشوبناک و استفاده از تک‌کلمات منجر می‌شود (جملات تک‌کلمه‌ای، مثل *خام‌نوشته‌های* ساموئل د.)، که نتیجه‌ی این هم تجزیه‌ی الفاظ به واج‌های محض است. *زبان‌پریشی فراگیر* یا ازدست‌رفتن کامل زبان آخرین تجلی این اختلال است. در تحلیل نهایی، نیست‌شدن کامل زبان را می‌توان به منزله‌ی تجلی بالقوه‌ی موضوعی مفهوم کرد که آرنولف رینر هنرمند ***Katatonenkunst*** یا صناعت کاتاتونیک می‌نامد.

با این حال چگونه می‌توان به این تجلیات یا آثار «روان‌آسیب‌شناختی» پرداخت؟ جداً آیا جایی در ادبیات دارند (حالا از نوع مدرنیستی‌اش یا غیر آن)؟ آیا بی سر و صدا باید به عارضه‌شناسی در روان‌پزشکی سپرده شوند؟ یا آیا مقوله‌ای خاص وجود دارد که با استفاده از آن باید این تجلیات را لحاظ کرد؟ اوکتاو مانونی در «**نوشتار و جنون**» (در بستر کتاب ***خاطرات مرض عصبی‌ام***[۵] دنیل پل شربر، به عنوان مبنای نظریه‌ی روانپریشی فروید) استدلال می‌آورد که نوشته‌جات مجانین یک ژانر ادبی منحصربفرد را ایجاد می‌کند. با این حال حتا درون این

---

۱ Samuel D., letter of 9 January 1954, cited in *Ecrits bruts*, ed. Thevoz, p. 65.

2 Introduction historique à l'étude des néologismes et des glossolalies en psychopathologie

۳ Bobon and Thevoz are cited by Andre Blavier in *Les fous littiraires* (Paris: Editions Henri Veyrier, 1982), pp. II4-15

این کتاب خلاصه‌ی فشرده و جامع آثار کسانی‌ست که بلاویه *مجانین ادیب* می‌نامد.

۴ Roman Jakobson, "Deux aspects du langage et deus types d'aphasie," in *Essais de linguistique generale*, trans. Nicolas Ruwet (Paris: Minuit, 1963), pp. 43-67.

5 Memoirs of My Nervous Illness

ژانر هم حداقل باید بین آثار دوره‌ی جنون و آثار دیگری فرق گذاشت که گرچه کمیاب‌اند ولی این ویژگی را دارند که پس از طی‌شدن مرض و حین بازنگری نوشته شده‌اند (مثل مورد شربر). آثار نوع دوم بیشتر به یک شرح روایی الهیاتی گرایش دارند در حالی که آثار نوع اول مایل‌اند که نظام زبان‌شناختی را تجزیه کنند. مانونی تبیین می‌کند که بین حادثه‌ی دیوانه‌وار اصلی و شرح بازبینانه‌اش این اختلاف وجود دارد که

> *هر چیزی که نیروی فعال مربوطه می‌توانست درباره‌ی توهم مفروض اصلی نقد کند هدر می‌رود... هر چیزی که می‌توانست آن را جایی در اوهامش بسازد، در جایی که این نیرو با آزادی تمام می‌تواند ناموجود باشد..... این یعنی رهاکردن خود به صورت گفتار محض و تبدیل ما هم به ابلهی که می‌تواند هر حرفی بزند و هم به پادشاهی که کلمات این ابله برایش هیچ «اعتباری» ندارند.*[1]

نکته‌ی مهم در اینجا ضرورت احراز این مسئله است که «صحنه‌ی دیگر» ضمیر ناآگاه یا «صحنه‌ی دیگر» یک امر خیالی مشخص یا جنون دقیقاً به چه نحوی در منطق تقویم پیدا می‌کند و ذهن دقیقاً به چه سیاقی در این دستگاه زبانی تأسیس و واقع می‌شود.

یک نکته‌ی تفسیری فنی در مورد نوشته‌های آرتو می‌تواند به تلاش‌های تأویلی ما کمک کند. آرتو در «**مکاتبه با ژاک ریویه**»[2] (۱۹۲۴) با تبیین ماهیت غیرعادی شعرش از الزامی خبر می‌دهد: ضرورت «سائقه‌ی اندیشیدن، در لایه‌لایه‌ی انتهایی هر اندیشه، با گذر از تمام حالات، انشعابات، و تمکن‌های فکر و صورت» (*۱: ۲۸). در حالی که شرایط ناخودآگاه تمثل‌پذیری می‌تواند عبارت از تصاویر و عبارات کلیشه‌ای باشد، سائق‌های لیبیدویی که ضمیر ناآگاه را درون جهاز روانی بسیج می‌کنند همواره متحیزند؛ پالایش‌های روانی همواره مصداقی دارند، حتا اگر باز این مصداق من نفسانی باشد. تفسیر نمی‌تواند از توجه به شرح حال، بعد ارجاعی، و تمثل دور بماند. به همین خاطر است که بوطیقای آرتو چنین اصالت تاریخی و چنین عدم تجانس بنیادستیزی دارد و به همین خاطر است که هر مفهوم احتمالی از سبب شعری پیچیدگی‌های خودش را دارد و به همین خاطر است که نوشته‌جات آرتو بی‌شکل به نظر می‌آیند.

فی‌نفسه نمی‌توانیم ایده یا اثری «معقول» را از ایده یا اثری «نامعقول» تمیز دهیم. هر مفهومی همچون *هنر خام*، *خام‌نوشته‌ها*، هنر روان‌آسیب‌شناختی، یا *مجانین ادیب* همزمان یک تعین استحسانی و جامعه‌شناختی‌ست. فقط با ملاحظات جامعه‌شناختی و روان‌شناختی می‌توان وجه آسیب‌شناختی یا *خام* چنین آثاری را مشخص کرد، یعنی بر حسب شرایط مادی ابداع‌شان. مادامی که فکر و ذکرمان تأثیر این آثار بر هنر مدرن است، اصولاً باید اثرات صوری‌شان را لحاظ کنیم، ولی در عین حال باید به یاد بیاوریم که نقش این آثار در هنر مدرن نه فقط ابداع صور جدید بلکه ابداع حساسیت‌های جدید است. این صور هرگز از حساسیت‌های ملازم‌شان جدا نیستند: اندیشه‌ای در گوشت وجود دارد، فکری در تن است. آرتو در «**موضع گوشت**»[3] (۱۹۲۵) می‌نویسد:

---

۱ Octave Mannoni, "Writing and Madness," in *Psychosis and Sexual Identity*, pp. 44, 58. On Schreber, see *Psychosis and Sexual Identity: Taward a Post-Analytic View of the Schreber Case*, ed. David B. Allison, Prado de Oliveira, Mark Roberts, and Allen S. Weiss (Albany: State University of New York Press, 1988).

2 Correspondence with Jacques Rivière

3 Position of the Flesh

فریادهای خودش را دارد فکر و این فریادها از بطن ظرافت مغز استخوان می‌آیند. این برایم می‌شود ***گوشت****. فکرم را از زندگی‌ام جدا نمی‌کنم. با هر ارتعاش زبانم تمام معبرهای اندیشه‌ام را دوباره در گوشتم رد می‌گیرم* (**۱: ۵۱).

چراکه بیماری‌های روانی ورطه‌ای دارند که بالقوگی‌های نهایی وضعیت بشری را برملا می‌کند: درد روانی فجیع، تنهایی شدید، شخصیت‌زدایی تمام‌عیار، ادراک‌های ناقص، مفاهیم معوج، فعالیت‌های وسواسی، فجایع الهیاتی، و اوج سعادت عرفانی. آیا این وضعیت از موضعی ضدفرهنگی پرده برمی‌دارد؟ یا آیا ورطه‌هایی حقیقی را فاش می‌کند که همان چهره‌ی تاریک و باطل امکان‌های فرهنگی‌مان است؟

تمام حرف‌هایمان درباره‌ی آثار آرتو و نووارینا، هر چیزی که از *خام‌نوشته‌ها* گفتیم، هر چیزی که بشود برای ترجمه سوا کرد، فقط سطحی‌ترین و انتقال‌پذیرترین سطح از چنین نوشتاری را آشکار می‌کند. قوت این متن‌ها در جایی‌ست که به انتقال، ترجمه، حرف‌نویسی، بازگویی، و اقتباس راه نمی‌دهد: در یکتایی واژه‌تراشی یا لفظ فرید وقتی در یک مجموعه آثار یا در یک زبان منزل می‌گیرد؛ در انفصال‌های بنیادستیز نحوپریشی و اشتباه لپی که همواره در بافت متنی و تاریخی‌شان فهم می‌شوند؛ در بی‌نهایت پیچیدگی یک متن، جایی که منطق با یک «روایت» کاملاً ازهم‌گسیخته بی‌معنا می‌شود. در اینجا تعویض‌ها و تکیه‌های زبانی همیشگی مجبورمان می‌کنند که قاموس‌مان را بازسازی کنیم، اندیشه‌مان را دوباره ابداع کنیم، و از نو به جسم محال خودمان سر و شکل بدهیم.

چنین ملاحظاتی، با هر درجه از ارتداد و ابهام، به الهیات پهلو می‌زنند. نیچه مشخص می‌کند که چگونه اضمحلال دستور زبان با ظرافت تمام به مرگ خدا ربط دارد؛ و با این حال، همزمان که معنویت تازه‌ای ظهور می‌کند، با تکوین یک گسیختگی و اختلال زبان‌شناختی هم روبرو می‌شویم، حال هر قدر هم که این روح تازه با کلیسای مستقر فاصله داشته باشد. نووارینا از این حیث راه و روش بزرگ نیچه‌ای را ادامه می‌دهد که با ماهیت خطی زمان و وجوه غایت‌شناختی و آخرت‌شناختی‌اش می‌ستیزد و میرایی انسان را قبول دارد. نیچه:

«چنان بود» ــ این است نام دندان‌کروچه‌ی اراده و رازآلودترین غم او... اراده به واپس اراده نتواند کرد؛ زنجیر زمان و آزمندی زمان را نتواند گسست: این است بی‌غم‌خوارترین غم اراده... «چنان بود» همه پاره‌پاره است و معما و حادثه‌ای هولناک ــ تا آنکه اراده‌ی آفریننده بگوید: «من اما آن را چنین خواستم!»[1]

نیچه می‌کوشد اراده‌ی آزاد را برای واژگون‌کردن زمان به کار بگیرد و گذشته را بازآفرینی کند، تا در نتیجه‌اش اضطراب نافذ تأثیرات را از بین ببرد و منشأ یکتای خویشتن خویش شود. جسم نیچه‌ای که معروض **بازگشت جاودان** بود، با استحاله‌ی شادمانه‌اش به گذرایی و باارزش دانستن اراده‌ی خلاق، عین «بدن بی‌اندام» رنج‌دیده و زخم‌خورده‌ی آرتو است که در جستجوی این‌که به اصل خودش تبدیل شود به خدا، زمان، و سرمدیت راه نمی‌دهد. هر دو تلاشی هستند برای گریز از مابعدالطبیعه با استفاده از عملکردهای خلاقی که بر هر دو مرگ و درد غلبه می‌کنند؛ و بااین‌همه یکی شادی را ارزش می‌داند و دیگری وجودش در رنج است. این تشویش مابعدالطبیعی الهام‌بخش طرح نووارینا هم می‌شود، چون او هم این برداشت را دارد که «زمان

---

۱ فردریش نیچه، *چنین گفت زرتشت*، ص۱۵۶.

یا همان زمان تقویمی را نمی‌توان تحمل کرد! زمان پژمردن اشیاست: زمان مکانیکی کمرشکن است!»

می‌توانیم متن حاضر را با افکار نووارینا درباره‌ی همین موضوع تمام کنیم، یک منطق شعری و ضدمابعدالطبیعی که بعداً باید الهام‌بخش دخل و تصرفاتی در گذرایی باشد که خصوصاً مناسب مدیوم الکترونیک رادیوصوت است:

چیزی طاقت‌سوز در گاه‌شماری‌مان وجود دارد، در ارجاعات زمانی‌مان، در شیوه‌مان برای شمردن زمان، برای نامیدنش، برای تجزیه‌اش. از هر دو لبه‌اش سعی می‌کنیم از دستش در برویم، سعی می‌کنیم به فراسویش برویم، با عقب‌راندنش، با چرخیدن درون یک حلقه، با جستجوی منتهایش که از طریقش می‌توان از آن عبور کرد. اگر در زمان قرار گرفته‌ایم، برای تحمل‌کردن و شمردن و محبوس‌ماندن در درونش نیست، برای این است که افشایش کنیم؛ برای این است که گاه و بی‌گاه و آنی بتوانیم زمانی را ببینیم که غیر از زمان توالی‌های هرروزه و قصه‌های ملال‌آور است؛ و برای این‌که در زبان بتوانیم زمانی را نظاره کنیم که غیر از زمان فاعل‌ـفعل‌ـمتمم مدارس است. گریختن و خلاص‌شدن از زمان مکانیکی و کشنده با استفاده از ترکش‌ها، غش‌ها، غلیان‌های انزالی و کلمات پرتابی، با جذبه‌ها، و با نیم‌نگاهی به پیچ‌وتاب‌های بی‌پایان. بی‌نهایت فهرست از تکرار اسامی؛ برشمردن مداوم اعداد: هرچه بلد بودم رو کردم تا از زمان بیرون بزنم و زمان را از خودم دور کنم. ما اهل زمان‌ایم، جانورانی که مرض زمان دارند، و با این همه مجازیم که از معبر گفتار از تمام ورودی‌ها عبور کنیم. همه این را می‌دانند. تنها اشتیاق انسان، یگانه وسواسش این است که هر طور شده زمان را ترک کند: با عشق، با ورزش، با سکر، با مرگ.[۱]

۱ Novarina, “Travailler pour l’incertain,” p. 204.

فصل ۴

زبان‌های مرده و اصوات منقطع: *فشار نگفتنی‌ها* از گرگوری وایتهد

کابوس استخوان‌ها و عضله‌ها در برزخ. — آنتونن آرتو

گرگوری وایتهد مشخصه‌ی کار رادیوصوتی‌اش را جستجو و ابداع «دلیل رسای یک مطرود ازهم‌گسیخته» معرفی می‌کند: ادای امر منقطع. این مجموعه‌آثار با حذف، تجزیه، فساد، اضمحلال، تقطیع، ارجاعات بینابینی، و پیچیدگی‌های صوتی چندلایه مشخص می‌شوند. چنین اثری سخن رادیوصوتی را با استفاده از یک خشونت زبان‌شناختی و صوتی شدید و در عین حال بسیار وساطت‌شده بازآفرینی می‌کند: «کات». اساساً هر تلاشی که می‌خواهد معنایی به قطع یا برش بدهد عملاً فقط به آن خیانت می‌کند؛ پس مطالعه‌ی حاضر را هم نباید یک ترکیب در نظر گرفت بلکه باید آن را به چشم فهرست نامتجانسی از جلوه‌ها و هوس‌ها، مدارها و اتصال کوتاه مطالعه کرد. انسجام فناوری خطرات فناوری برای اصوات‌مان و خطراتش برای دستگاه روانی‌مان را فاش کرده است. حمله به دستگاه آوایی‌مان قریب‌الوقوع است.

جی. جی. بالارد در مقدمه‌ی رمانش ***تصادف*** زمینه‌های یک علم استحسانی آخرالزمانی را برای زمانه‌ی کنونی مطرح می‌کند: «وصلت عقل و کابوس که بر قرن ۲۰ام سیطره داشت حالا به جهانی راه برده است که ابهام هرچه بیشتری دارد. بر فراز چشم‌انداز ارتباطی چیزهایی در جنب‌وجوش‌اند، از اشباح فناوری‌های شوم تا رویاهایی که پول می‌تواند آن‌ها را بخرد.»[۱] این ادعا در معادله‌ی بالارد طرح ریخته می‌شود، از طرف مؤلفی که اصرار دارد بزرگترین رمان قرن

۱ J. G. Ballard, Introduction to the French edition (1974) of *Crash* (1973) reprint, New York: Random House, 1985), p. 1.

بیستم ***تشریح گری***[۱] است: «آینده یعنی شگردهای اوقات جماع.»[۲] مضمون شهوانی این فن‌انحراف در همان ابتدای رمان به زبان آورده می‌شود، جایی که راوی با صحبت از شخصیت اصلی رمان (فراسوی انحرافات مورد اشاره در ***اختلالات جنسی روانی***[۳] کرافت‌ـابینگ و ***روانشناسی جماع***[۴] هاولاک الیس) مشخص می‌کند که «وگن کل وسواس‌هایش در مورد شهوت مرموز زخم‌ها را برایم توضیح داد»، و تصدیق می‌کند که

> *تمهیدش سالنمای ترسناک فجایع خیالی اتومبیل‌ها بود و زخم‌های دیوانه‌وار ــ شش آدم‌های پیری که با دستگیره جر خورده‌اند، سینه‌ی زنان جوانی که با میل‌فرمان به چهارمیخ کشیده شده‌اند، گونه‌ی جوانان خوش‌تیپی که با قفل کروم پنجره‌های بادگیر خط برمی‌دارند. این زخم‌ها برایش کلید یک میل جنسی نو بودند که از یک فناوری منحرف زاده می‌شود. تصاویر این زخم‌ها، مثل نمایشگاهی در موزه‌ی یک سلاخ‌خانه، در دهلیز ذهنش معلق بودند.*[۵]

بهتر از این هیچ مقدمه‌ای برای «**تئاتر جنایی**» گرگوری وایتهد وجود ندارد، تئاتری که ***نشان‌دادن زخم‌ها***[۶] (۱۹۸۶) و ***فراسوی اصل لذت***[۷] (۱۹۸۷) دو نمونه‌ی رادیویی‌اش هستند. راوی می‌گوید که مضمون این «نمایش‌های مستند» منحرف این است که «هیچ زخمی مثل روز روشن نیست». پس خبره‌ی زخم‌محضر در هیأت «جراحت‌شناس» باید معنای جراحت‌ها را آشکار کند و در عین حال نحوه‌ی عملکردشان به صورت یک دال را نشان بدهد، این‌که زخم به چه ترتیبی به صورت دالی رفتار می‌کند که میانجی بین جسم شهوانی فردی و دورنمای فناورانه‌ی مدرن است.

این علم استحسانی تحت تأثیر شوک‌های جنگ سنگربه‌سنگر به منزله‌ی یک شوک مدرنیستی بخصوص است که قبلاً الهام‌بخش آینده‌گرایان ایتالیایی شده بود و از یک «اختلال همه‌ی حواس» شدیدتر خبر می‌داد که رمبو یا حتا لوترامون رویایش را داشتند. وایتهد ضروریات استحسانی این وحشت را توضیح می‌دهد:

> *شوک به منزله‌ی یک واقعه‌ی الهام‌بخش، با جمع‌کردن قدرت جمعی، حیوانی، ماشینی، یا الکترونیک در یک حرکت، فقط در صورتی واقعاً شوکه‌کننده است که از ظرفیت شخص هدف فراتر برود تا محرک‌های بیرونی را جذب کند. بخش زیادی از اختلال شهوانی حاصله حول خصایص روانی‌جسمانی قیافه، ظاهر، یا عارض متمرکز می‌شود، هم به این معنا که حادثه‌ی شوک‌آور چه ظاهری دارد یا به چه شبیه است و هم به این مفهوم که هدف شوکه‌شده پس از واقعه چه ظاهری دارد یا چطور به نظر می‌رسد.*[۸]

---

1 Gray's Anatomy

۲ J. G. Ballard, Re/Search, no. 8/9 (1984): 164.

3 Psychopathia Sexualis

4 The Psychology of Sex

۵ Ballard, *Crash,* p. 13.

6 Display Wounds

7 Beyond the Pleasure Principle

۸ Gregoty Whitehead, "The Forensic Theatre: Memory Plays for the Post-Mortem Condition," *Performing Arts Journal* 35/36 (1990): 99.

باید اشاره شود که این متن توصیفی از تصادف اتومبیل خود وایتهد به صورت یک شرح حال است، تصادفی که نزدیک بود او را به کشتن بدهد و سبب شد که تحت مراقبت شدید در بیمارستان بستری شود؛ او طی این دوره اعتقاد داشت که چهره‌اش را واقعاً از دست داده است.

ژیل دلوز به شیوه‌ای مابعدالطبیعی پیشنهاد می‌دهد که «نقاشی مدرن از آن دقیقه‌ای شروع می‌شود که انسان خودش را نه دیگر ذات بلکه یک عرض تجربه می‌کند. همیشه سقوطی وجود دارد یا این خطر که سقوط کنید؛ صورت تجلی عرض است و نه ذات.»[1] باید بلاغت ارسطویی این الگو را کنار بگذاریم و این گفته را در مفهوم واقعی‌اش درک کنیم تا بتوانیم بپرسیم: آن اعراض *طبیعی* که می‌توانند شکل و شمایل انسانی را به هم بریزند چه اثرات استحسانی دارند؟ طبیعت راهبردی جنگ سنگربه‌سنگر در جنگ جهانی اول به منزله‌ی یک جهان «کوبیستی» ــ به خاطر نیاز به پاییدن سنگرها و خطر متعاقب ترکیدن صورت ــ یک ازشکل‌افتادگی و بدشکلی راستین را برای شکل انسانی رقم زد، یک ازریخت‌افتادگی حقیقی که بارزترین نتیجه‌اش تباهی کاملاً واقعی صورت است. و این هم به تکوین هنر پروتزی جراحی پلاستیک بینی (به عنوان پیشگام جراحی زیبایی) راه می‌برد. شرایط صوری این اثرات یا اعراض دوران جنگ در تاریخ هنر گم نشده‌اند، در جایی که جنگ استحسانی می‌شود و از شکل‌های متعارض یادبودسازی، اعتصاب، و تصفیه سود می‌برد. حالا وظیفه‌ی خلاقیت پروتزی (که با اعضای مصنوعی کار می‌کند) این است که هم در تاریخ فراست استحسانی تجسد پیدا کند و هم در تاریخ زبان‌شناسی روان‌شناختی.

افسون فناوری‌های جنگ برای فوتوریست‌های ایتالیایی نشان می‌دهد که جنگ نیز به همین شدت بر هنر صدا تأثیر گذاشته بود. فقط یکی از انبوه توصیفاتی را در نظر بگیرید که اصوات جنگ سنگربه‌سنگر طی جنگ جهانی اول را روایت می‌کنند. مثلاً روایت چارلز کرینگتون انگلیسی:

> *هر تفنگ و هر موشک شخصیت خودش را داشت... یک‌وقت‌هایی مثل چوب‌پنبه‌ی شامپاینی که از دهانه‌اش بیرون بپرد، توپ صحرایی هم با شادی از جایش می‌پرید، با یک فرود وزوزوی ثابت به پرواز درمی‌آمد، و با صدای مهیب قابل‌انتظاری منفجر می‌شد؛ یک‌وقت‌هایی هم از یک آتشبار تسلیحات سنگین در دوردست‌ها گلوله‌ای شلیک می‌شد تا در قوس بزرگ آسمان چرخ بزند و مثل قطار سریع‌السیری که دارد نزدیک می‌شود سرعت و سر و صدا ایجاد کند، بی‌روح و حتمی... برخی گلوله‌های توپ سوت می‌کشیدند، و برخی هم جیغ‌جیغو بودند، و بعضی دیگر هم مثل آبی که از تنگ ریخته شود وول‌وول می‌خوردند.*[2]

اگر پدیده‌ی «موج‌گرفتگی» را گواه بگیریم، چنین اصواتی راحت می‌توانند آدم را دیوانه کنند. اما همچنین صحت دارد که صدا می‌تواند بکشد: گویا سوت شدید موتور جت تن‌های پایین نشنیدنی تولید می‌کند که با ارتعاش محض می‌توانند اعضای انسان را نابود کنند.

به دلیلی محکم‌تر، رادیو محل مفقودشدن صورت و جسم است. «**تئاتر جنایی**» گرگوری وایتهد عنوان کلی مجموعه‌های مختلف و مرتبطی‌ست که به صورت یک نشانه‌شناسی و اقتصاد لیبیدویی مضاعف عمل می‌کند: هم برای چهره‌ی شکسته، تکه‌پاره، و مفقود و همینقدر هم برای لازمه‌ی صوت شنیداری‌اش به صورت صدایی متلاشی، منقطع، و ناشمرده. این پروژه

---

۱ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation* (Paris: Editions de la difference, 1981), vol. I, p. 80.

[ژیل دلوز، *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، ترجمه حامد علی‌آقایی (نشر حرفه هنرمند، ۱۳۹۰)؛ ژیل دلوز، *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، ترجمه بابک سلیمی‌زاده (نشر روزبهان، ۱۳۹۰).]

۲ Cited in Lex Wouterloot, "Silent Killing," *Mediamatic* 6, no. 4 (1992): 253.

مستلزم تأویل جسم مشوش است و همواره در شرف این‌که به تئاتر حافظه‌ی یک تشریح کشنده تبدیل شود. چون زخم‌ها تجلیات جسمانی ضربات‌اند، همان ضایعات روحی، آسیب‌دیدگی‌ها، یا تجارب شوکه‌کننده‌ای که ظهور و بروز مفرط‌شان به شکل نسیان، *زبان‌پریشی فراگیر*، یا انسداد کامل تظاهرات آگاهانه است. وایتهد در کار رادیویی‌اش، ***نشان‌دادن زخم‌ها***، توضیح می‌دهد که «تئاتر زخم‌ها یک تئاتر حافظه است. شاید از همین نکته که فعلاً نمی‌توانیم به زخم‌ها نگاهی بیاندازیم و همین حالا تفسیرشان کنیم به جامعه‌ی هیولاها برسیم.»[۱] هیولاها جنون تخیل، وحشت‌های ضمیر ناآگاه، و تجلی غیریت و تفاوت در سرحدات را برملا می‌کنند. گرچه هر هیولای منفرد به لحاظ صوری نادر است، هیولاوشی کلاً همه جا وجود دارد: هیولاها نماد حیات غرایز و خوف‌های نفس‌اند، مناطقی در ورطه‌های احشایی و فراسوی آستانه‌های خرد، و این خود جهان مرگ است. این شی گروتسک است که صورت را با جهش، سکون را با تحول، نفس را با جسم، و حیات را با مرگ کوک می‌کند.

ضبط صوت اصلاً اختراع شده بود تا صداها در فراسوی قبر در کلامی یخ‌زده حفظ شوند؛ رادیو پخش و اشاعه‌ی همین اصوات را دایر می‌کند.[۲] در جایی که زمانی خاموشی مطلق فقط در مرگ ممکن بود، حالا مردگان به حرف‌زدن، آوازخواندن، ایجاد سر و صدا، و آلوده‌کردن شهروندان ادامه می‌دهند و این هم به یک گسست معرفت‌شناختی هولناک راه می‌برد. ژاک آتالی تغییر الگو در موسیقی از تصنیف در دوره‌ی معرفت تمثلی به موسیقی قرن‌بیستمی را در نظر می‌گیرد که این بار منوط به تکرار و تکثیر الکترومکانیکی‌ست، و با این ملاحظه توضیح می‌دهد که

> *بحران دیگر سقوط یا گسست همچون در نمایش نیست بلکه افزایش در کارایی تولید تقاضا یا فراوانی تکرار است.* استعاری ببینیم عین سرطان است در حالی که بحران نمایش عین سکته است.[۳]

در این اقتصاد وانموده‌ها، اصوات بدون مبدأ یا مقصد در چرخش‌اند و توأمان استعاره‌پردازی دوران قدیم از جسم مثالی نیز در تمثیلی از جهش‌های آسیب‌شناختی کنار می‌رود. «**تئاتر جنایی**» وایتهد تحلیلی از این الکتروآسیب‌شناسی فراهم می‌آورد. حریم هوایی رادیوـآوا مرده‌شهری مبتلا به اصوات مرده، اصوات مردگان، و امواج مرده است که همگی از جسم اولیه‌شان بریده شده‌اند و حالا به امواج رادیویی بین‌المللی و کیهانی خارجی مخابره شده‌اند، فقط به این خاطر که در یک «***رقص مرگ*** دیوانه‌وار» دوباره به گوش‌های درونی‌مان وارد شوند.[۴] به همین خاطر لازم است که بر مبنای کالبدشکافی سیاهی که در فعالیت آوایی پس از مرگ صورت می‌گیرد، یک الگوی تأویلی را مقرر کنیم. وضعیت «روان‌گسیخته‌ی» صدایی که ضبط و پخش می‌شود عین تفکیک حادثه‌ی صوتی از جسم زیسته، شهوانی، و سخنگوست. نتیجه‌اش این است که اقوال جسم‌زدوده و روحانی‌شده امکان انتشار و پراکندگی را دارد، می‌تواند در امواج رادیویی به چرخش درآید و بپوسد، و فراسوی مرگ ذهن گوینده موجودیت داشته باشد.

---

۱ برای تحلیلی مفصل از این اثر در نسبت با *تئاتر جراحی‌ها* نزد کارن برمن و «خاطره‌ی فروپاشی» دیوید ووینارووِیچ، ر.ک.
Thyrza Goodeve, "No Wound Ever Speaks for Itself," Ariforum (January 1992).

۲ See Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brain Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), p. 91.

۳ Ibid., p. 127; Attali's emphasis.

۴ Gregory Whitehead, "Principia Schizophonica: On Noise, Gas, and the Broadcast Disembody," *A+T* [*Art & Text*], no. 37 (1990): 60.

گفتار ما، با استفاده از ضبط، یک زندگی پس از مرگ دارد و مقدر است که متحول، فاسد، مفقود، و از نظر پنهان شود. یا چنان‌که کریستف میگان به عنوان یک نظریه‌پرداز و تهیه‌کننده‌ی رادیویی دیگر تبیین می‌کند: «پارازیتی که امواج رادیویی را می‌گیرد همه جور (سوء)فهمی در خود دارد» و به‌طور برگشت‌ناپذیری باعث می‌شود تشخیص بدهیم که «گسستگی امر اصیل را قطعاً باید تجاوز در نظر گرفت و نه هتک حرمت. سه‌گانه‌ی مخابره (transmission) / ترجمه (translation) / تجاوز (transgression) در بیش از یک پیشوند (trans) با یکدیگر اشتراک دارند: این سه‌گانه متضمن یک پدیده‌شناسی مشترک به نام رادیو است.»[۱] هنر رادیوصوتی با این بخت بلند هدایت می‌شود که سرابی را پیش روی خود داشته باشد: فرایند حیرت‌آور و تصادفی بازیابی و هدایت دوباره‌ی اصوات مرده.

«اصل صوت‌گسیخته» جز این نیست. در رادیوصوت نه فقط صدا از جسم جدا می‌شود و به صورت حضوری جسم‌زدوده و شبح‌وار به گوینده برمی‌گردد بلکه علاوه بر این به عرصه‌ی عمومی نفوذ می‌کند تا تقدیر صوتی‌اش را با تقدیر اصوات دیگر بیامیزد. وایتهد هیأت وجودشناختی رادیو را اینطور تعریف می‌کند:

> *کانالی عمومی که کار یک غیریت ناپیداست به گوشی خصوصی وارد می‌شود. محتوای خاص رادیو در چرخش‌های لیبیدویی کاملاً غیرمنتظره‌ای نقش می‌خورد که درون یک مثلث عشقی قرار دارند. پس زبان رادیو نه از تعدادی فن مورد استفاده بلکه از رشته‌ای از همدستی‌های شکننده ساخته می‌شود.*[۲]

اینجا به تفاوت‌های مشخص بین هنر صوتی (مثل «شعر صدا») و هنر رادیوصوت پی می‌بریم. ویژگی مادی رادیوصوت به این موارد بسته است: (۱) یک وساطت ضرورتاً الکترونیک، (۲) آنیت احتمالی پخش («پخش زنده»ی رادیویی)، و (۳) دامنه‌ی جغرافیایی پخش، که مجال آن را فراهم می‌آورد که حتا بتوان به خودمانی‌ترین قلمروهای عوالم خصوصی‌مان وارد شد. محل حقیقی رادیو نه در وجود محض یک شی صوتی ضبط‌شده بلکه در راه و روش این جعل شنیداری برای برقراری رابطه‌ای بین مؤلفی نامرئی (و احتمالاً مرده!) و شنونده‌ای به همین میزان نامرئی و معمولاً ناشناس (اما خوشبختانه زنده!) واقع می‌شود. میشل شیون اصطلاح «صوت‌سنج» را برای جایگاه وجودشناختی این شی صوتی به کار می‌رود، به مفهوم منظومه‌ای که در آن صدا بدون هرگونه لازمه‌ی بصری متناظری پدیدار می‌شود؛ و دقیقاً همین ویژگی به رادیو مجال می‌دهد که به صورت گیرنده‌ای معنوی یا پارانوئید و در عین حال به شکل قریحه ای هنری تجربه شود.[۳] وایتهد:

> *از پخش مخابره‌ای و از مخابره تداخلی و از تداخل رفاقتی، و از رفاقت چک‌چکی در تاریک‌ترین مغاره‌های غار مغز.*[۴]

---

۱ Christof Migone, “Language is the flower of the mouth, with special guest the Radio Contortionist as flavour of the month,” *Musicworks*, no. 53 (1992): 45, a special issue on “Radio-phonics” edited by Dan Lander.

۲ Gregory Whitehead, “Who’s There?: Notes on the Materiality of Radio,” *A+T* [*Art & TextJ* , no. 31 (1989): 12.

۳ Michel Chion, *La voix au cinema* (Paris: Editions de l’Etoile, 1982), pp.25-33.

۴ Whitehead, “Who's There?” p. 12.

همچون در آرتو، دامنه‌ی اصوات شکمی به گستردگی کیهان، به پیچیدگی زبان، به فشردگی امعا و احشاء، و کاملاً نامنتظر است. داستان کوتاهی از آلبرتو ساوینیو به نام «**روح**» را در نظر بگیرید که شخصیت اصلی از شخصیت دیگری می‌نویسد:

چارلز ماین عمویی در سلونیکا داشت که کارش کوک‌کردن پیانو بود و یک مغازه‌ی موسیقی را در خیابان اگنازیا می‌گرداند. شیزوفرن بود این عموی چارلز مان و وقتی داشتند او را به تیمارستان می‌بردند دیاپازونش را گرفته بود توی هوا تکان می‌داد و فریاد می‌زد که می‌خواهد تارهای صوتی تمام بشر را کوک کند.[۱]

البته صوت‌گسیختگی وایتهد با خیرخواهی شخصیت ساوینیو مغایرت دارد، چون شخصیت ساوینیو کشته‌مرده‌ی آواز است ولی صوت‌گسیختگی وایتهد کاملاً برعکس دوست دارد یک انحلال یا امتزاج روانی‌صوتی را ترتیب ببیند که در آن تمام اصوات به ناهماهنگی دچار می‌شوند یا با جسم‌شان نمی‌خوانند، جایی که تمام امواج نامیزان می‌شوند. دقیقاً در سرحدات بنیادستیز رادیوصوت، در فاصله‌گذاری افراطی‌اش با هنرهای تئاتری، موسیقایی، شعری، و صوتی‌ست که می‌توانیم موضع روال‌های استحسانی گرگوری وایتهد را مشخص کنیم که توأمان هم تأویلی از اصوات مخوف، مجرده، تجسدزدوده، و شبح‌وار است و هم بوطیقای یک تقریر بخصوص که به اضمحلالی صوت‌گسیخته دچار است.

اگر قرار است که رادیو درون بازی انبوه رمزها منقرض نشود، بدنه‌ی متن در خود تشکلش باید بازتاب مشخصات استحسانی محیطش باشد: کثرت ساختاری، انتظارها و توقف‌های تودرتو، احساس فقدان و اشتیاق، ترددهای الکتروصوت‌شناختی، آمیزش نابهنجار شهوانیت و هوش، اختلاط صمیمیت و عینیت، امتزاج ویژگی‌های قدامی جسم و غیاب مثله‌شده.[۲]

به اسلوب مارینتی (تجلیل از ماشین‌ها، ارواح و اشباح الکتریکی، و ارکسترهای سر و صدا)، ولز (بیگانه‌های فرازمینی و اسناد جعلی)، آرتو (تعویض خدا با میکروب‌های مصنوعی در یک بدن بی‌اندام که تحت شوک برقی‌ست)، کیج («میکس‌هایی» از نوارهای تلفیق‌شده و دستکاری‌های «توشیحی» بی‌معنا از کلمه‌ها و هجاها)، و گلن گولد (درام رادیویی چندصدایی که نمونه‌اش «**تثلیث تنهایی**»[۳] اوست، شامل ***مفهوم شمال***[۴] [۱۹۶۷]، ***دیرآمدگان***[۵] [۱۹۶۹]، و ***آرامِ زمین***[۶] [۱۹۷۷])، وایتهد نیز یک شهرنشین جدید را اقامه می‌کند که به زبان پروتزی یک مجرده‌ی تجسدزدوده (disembody)، پادتن (antibody)، معدومه (no body)، و رادیوبدن (radiobody) اتکا دارند.[۷] ولی او با الهام از علم ضداستحسانی و روان‌گسیخته‌ی «بدن بی‌اندام» نزد آرتو و در عین حال با ورود به بحث وی می‌گوید: «جالب این‌که خروارها خروار *اندام بدون بدن* در **جهان پس از مرگ**‌مان سکنا می‌گزینند.»[۸] در اثر او نه فقط رسانه‌ی

---

۱ Alberto Savinio, “Psyche,” in *The Lives of the Gods*, trans. James Brook (London: Atlas, 1991), p. 8.

۲ Whitehead, “Who’s There?” p. 13.

3 Solitude Trilogy

4 The Idea of the North

5 The Latecomers

6 The Quiet in the Land

۷ Gregory Whitehead, “Holes in the Head: A Theatre for Radio Operations,” *Performing Arts Journal*, no. 39 (1991): 90-9I.

۸ Whitehead, “The Forensic Theatre,” p. 109.

رادیوصوتی با اصوات منفصل و آواهای بریده‌بریده آلوده می‌شود بلکه گفتار هم به نوبه‌ی خود با ظرفیت‌های پروتزی و شگردهای شوک‌آور رسانه‌ی الکترونیک عفونی می‌شود.[۱]

وایتهد علاقه‌ی خاصش به امکان‌های تعامل بیناذهنی یا حتا بیناجسمانی از طریق برآوردهای جدلی و عملی فنون بدیع ضبط را نقل می‌آورد که در ***بلیتی که باطل شد*** ویلیام باروز ایجاد شده‌اند:

> *اگر پی ببرید که چیز آشنایی مثل حرکت روده‌هایتان صدای تنفس‌تان تپش قلب‌تان هم با شما بیگانه است و دعوا دارد، اولش حتمن کمی احساس ناامنی دارید. اما از یاد نبرید که می‌توانید خودتان را از **«نیمه‌ی دیگر»** از کلمه جدا کنید. کلمه تابیده به صدای روده‌هایتان است و تنفس تابیده به تپش قلب‌تان. گام اول این است که صداهای بدن‌تان را ضبط کنید و بعد این صداها را به خودتان بدوزید. اصوات بدن‌تان را به اصوات بدن بهترین دوست‌تان وصل کنید و ببینید چقدر برای‌تان آشناست. اصوات جسمانی‌تان را به چکش‌های بادی وصل کنید. تکان شدید صدا باعث می‌شود که **«نیمه‌ی دیگر»** درست وسط خیابان به ارتعاش در بیاید. اصوات جسم‌تان را به هر کس یا هر چیزی بدوزید. یک باشگاه کرم کدو راه بیاندازید و نوارهای صدای بدن را تبادل کنید. به روده‌های همسایه‌تان بو ببرید و در هضم غذایش به او کمک کنید.* قبل از این‌که جلوی ارتباط را بگیریم، ارتباط باید کامل و آگاهانه شود.[۲]

این فنون در کانون نقشه‌های باروز برای استفاده از ضبط‌صوت‌های دستی قرار دارند: او قصد داشت یکجور رسانه‌ی چریکی (نزدیک به فنون موقعیتگراها) ایجاد کند که در آن منظومه‌ی تقطیع‌آرائی‌اش از ترکیب متنی در پیوند با امکان‌های فنی ضبط به کار گرفته می‌شود تا وقایع اجرایی گذرایی را در خیابان‌ها ایجاد کند که منظورشان نقد اجتماعی و فعالیت سیاسی مستقیم است (خود فنون تقطیع‌آرائی نی‌ز طی همکاری با برایان گایسین و پیرو دکوپاژ دادائیستی تریستن تزارا ابداع شده بودند). باروز در **«انقلاب الکترونیکی»** (۱۹۷۱) شرح مفصلی از نقش ضدایدئولوژیک چنین نوارهایی دارد.[۳] او با این استدلال که وهمیات را می‌توان به عنوان سلاحی انقلابی به کار گرفت، پیشنهاد می‌کند که چنین نوارهایی ــ با اثراتی هم زیرآستانه‌ای و هم آگاهانه ــ برای پخش شایعات، تجویز دستورها، بی‌اعتبارکردن رقبا، ور رفتن با تداعی‌های وسواسی ناشی از رسانه‌های مستقر و خنثا کردن‌شان، و برانگیختن شورش‌ها استفاده شود. ضبط صوت‌های مخفی اصوات موهوم را اشاعه می‌دهند (که قبلاً با استفاده از تمام شگردها،

---

۱ Gregory Whitehead, “Radio Art Le Momo: Gas Leaks, Shock Needles and Death Rattles,” Public, no. 4/S (1990): 141-49.

آثار داگلاس کان (همکار گرگوری وایتهد در تدوین اولین گلچین درست و حسابی از هنر رادیویی) خطوربط دقیقی با این موضوع دارد، ر.ک.

Douglas Kahn and Gregory Whitehead, *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the AvantGarde* (Cambridge: MIT Press, 1992). See Kahn’s “A Better Parasite,” *A+T* [*Art & Text*], no. 31 (1989); “Track Organology,” *October*, no. S5 (1990); “Acoustic Sculpture, Deboned Voices;” Public, no. 4/5 (1990-91); and his study of Whitehead’s radio work *Dead Letters*, in *Performing Arts Journal* (1992).

۲ William Burroughs, *The Ticket That Exploded* (New York: Grove Weidenfeld, 1987), pp. 50-51; Burrough’s emphasis.

۳ William Burroughs, “Electronic Revolution,” interview by Daniel Odier, in *The Job* (New York: Penguin Books, 1989), pp. 174-203 passim.

[دنیل ادی، *مصاحبه‌هایی با ویلیام اس. باروز*، ترجمه زهرا نی‌چین (افراز، ۱۴۰۰)]

حربه‌ها، و فنونی که این دستگاه قابلیتش را دارد دگرگون شده‌اند)، و به این ترتیب ضوابط ارتباط هرروزه را مضمحل می‌کنند و حضوری تشویش‌آفرین و پارانوئید را بنیاد می‌ریزند. به شیوه‌های زیادی می‌توان چنین اصواتی را القا کرد: به‌طور تکی، در شبکه‌هایی با مکان متشکل یا با تأخیرهای زمانی؛ با کاربرد لوپ‌ها، «فلیکر» صوتی، تقطیع‌آرائی‌ها و انقطاع‌های رویدادهای زنده به منظور پخش آنی، صداهای تنانه، سخنرانی‌های سیاسی تحریف‌شده، خطوربط‌های دلبخواهی با سرعت مادی متغیر، زبان مخلوط و رمزپردازی‌شده، پخش معکوس، تدوین چندرسانه‌ای (رادیو و تلویزیون)، مشارکت مخاطبان، و غیره.

ولی چه اتفاقی می‌افتد وقتی این شگردهای فناوری ضبط که مخل اجتماع‌اند در منظومه‌ی شاعرانه‌ای مندرج می‌شوند که به الزاماتی خصوصاً رادیوصوتی اتکا دارد؟

در آگوست ۱۹۸۹، *شرکت پخش استرالیا* (ای‌بی‌سی) برنامه‌ی ***اتاق شنود***[1] را برای مستندی ساخته‌ی ویرجینیا مدسن به نام ***اسیر سرعت***[2] روی آنتن برد که به روابط بین سرعت و فناوری بر اساس تحلیل‌های مکتوبات پل ویریلیو می‌پرداخت. ویریلیو تأکید دارد که جنگ مستلزم یک منطق اعراض است، و این تشخیص از ظهور و بروز مطلق خطر فناورانه استنباط می‌شود. او با واژگونی آشکار منطق ارسطویی تبیین می‌کند که این تشخیص نتیجه‌ی تقارن بین جوهر و عرض است. نظریه‌ی فاجعه به موضوعی تبدیل می‌شود که نه درباره‌ی ویرانه‌ها و عوارض بلکه در مورد فرایندهای جنبشی، سینمایی، و سیال است، درباره‌ی کاوش تباهی، تجزیه، فروپاشی، و امحاء.[3]

در جایی از این پخش رادیویی، ترس از فناوری در صدای کودکانی برملا می‌شود که در یک **«موزه‌ی حوادث»** فرضی دور می‌زنند، و این توصیفی از آن است:

> *تأسیس در ۱۹۹۲. هدفش به حکم مردم این است که تمام فجایع، انحرافات، جهش‌ها، و انحلال‌ها، هر قطع برق، هر خاموشی در کامپیوترها، هر ویروس، همه‌ی اعضای بریده، اندام‌های مصنوعی، تپش‌های نامنظم قلب، دیسک‌های دررفته، لغزش‌های زبانی، تمام حیله‌ها، قاره‌های زیرآب‌رفته، کشتی‌های غرق‌شده، کتابخانه‌های مفقوده، زبان‌های مرده، قراضه‌های ماشین‌ها، بانک‌های اطلاعاتی، هر سیم‌بندی الکترونیکی، هر کشف تصادفی، تمام زوائد، همه‌ی کهنه‌گرایی‌ها، هر آشغال فضایی، هر تکه‌ی درشتی از شهاب‌ها و سیارک‌ها، و تمام نویسندگان علمی‌ـتخیلی گردآوری، دسته‌بندی، تعریف، و به تمام شهروندان نشان داده شوند.*[4]

این موزه‌ی خیالی یک شمایل‌شناسی از نقصان‌های فناوری را به شیوه‌ی جی. جی. بالارد در معرض دید می‌گذارد و (در تجلیات صوتی‌اش) می‌تواند به منزله‌ی تمهیدات اثری به کار رود که سال بعد توسط ای‌بی‌سی تهیه می‌شود: ***فشار نگفتنی‌ها***[5] از گرگوری وایتهد.

---

1 The Listening Room
2 Taken by Speed
۳ Paul Virilio, “The Museum of Accidents,” Public, no. 2 (1989): 81-85; first published in *Art Press*, no. 102 (1986): 13-14.
۴ Cited in Rebecca Coyle, “Sound and Speed in Convocation,” *Continuum* 6, no. 1 (1992): 131, a special issue on “Radio-Sound” edited by Toby Miller.
5 Pressures of the Unspeakable

این اثر یک واقعه‌ی شش‌هفته‌ای‌ست که در اکتبر ۱۹۹۱ صورت می‌گیرد، از طرف «**مؤسسه‌ی مطالعات جیغ‌محضر**» خیالی به راه می‌انداخته می‌شود، و گرگوری وایتهد به عنوان **دکتر اسکریم** اداره‌اش می‌کند. قرار بود این برنامه که به شکل مصاحبه‌هایی در رادیو و تلویزیون استرالیا ارائه شد، «جیغ‌محضر» یک «شهر نامرئی» را برقرار کند، یا به عبارت دیگر حدود و ثغور دستگاه عصبی شهر سیدنی را معین کند. این اثر ادعایی از آرتو در ***تئاتر و همزادش*** را به بوته‌ی محک می‌گذارد که گفته بود «در اروپا دیگر کسی فریاد کشیدن را بلد نیست» (۱۹۱)، حتا اگر خود اثر با ادعای آرتو مغایرت داشته باشد. در اینجا شنوندگان به «خط فریاد» فراخوانده می‌شوند که از یک پیام‌گیر تلفنی تشکیل می‌شود تا جیغ‌هایشان ضبط و فرضاً تحلیل شود.

> *این مداربندی* تلفن‌ـمیکروفن‌ـضبط‌صوت‌ـرادیو *نه تنها سیستم عصبی را قاب می‌گیرد بلکه برای تعیین حدومرزهای صوت‌شناختی* فشار در این سیستم هم *چاره‌ای می‌بیند: اعوجاج، اختلال در کدهای دیجیتالی، نویز خودسر محض. جیغ به منزله‌ی فورانی متجاوز از مداربندی‌های مقرر، با توان «ترکاندن» فناوری‌های ارتباطی که برای این مضامین شدید و نگفتنی طراحی نشده‌اند.*[۱]

پس ابتدا صدها جیغ با تلفن جمع‌آوری شدند و بعد این ماده‌ی مغشوش و نامتباین که آرشیو جیغ‌ها را به وجود می‌آورد، هم در یک روایت شبه‌نظری و هم در قالب کلیشه‌ای مستند رادیویی ویرایش، انتخاب، قطع، وصل، میکس، و تدوین شدند. به این ترتیب یک فضای روانی‌صوتی برای جیغ‌ها ایجاد شده بود: «همین که به فریاد جمعی جیغ‌هایی صدا داده شود که در صوت‌محضر یک منطقه‌ی مفروض به این‌سو و آن‌سو رانده می‌شوند، این فریاد نیز به شیوه‌ای فشرده و متبلور به هویتش شکل می‌دهد و هویتش را فاش می‌گوید؛ جیغ‌محضر پیش از همه یک سلسله‌ی اعصاب است، و هیچ دو دستگاه عصبی یک احساس (یا صدا) ندارند.»[۲] شکی نیست که این «سلسله‌ی اعصاب» همزمان هم دستگاه عصبی شهر سیدنی‌ست و هم دستگاه عصبی شخص وایتهد و هم دستگاه عصبی مداربندی رادیو. و کل این منظومه‌ی عصبی در یک دگرمن نفسانی ممکن به هم جوش می‌خورد تا دقایقی از حادترین تنش عصبی‌مان را مشخص کند. وایتهد شرایط معرفت‌شناختی این «منظومه‌ی» تقریباً غیرقابل‌تحمل را با نقل قولی از ویتگنشتاین مستدل می‌کند: «وقتی کار فلسفی می‌کنید، باید در هاویه‌ی ازلی نزول کنید و خود را در منزل بدانید.»[۳] جیغ از ورطه‌های آشوبناک منظومه‌های زبانی و آوایی پرده برمی‌دارد. می‌توانیم با طرفداری از آرتو و باتای و با هجو ویتگنشتاین، این ملاحظات را حتا پیچیده‌تر کنیم: «چیزی که نشود گفت عاقبتی جز طغیان یک فریاد ندارد.»

جیغ با متلاشی‌کردن ضبط و ربط‌های ساحت رمز و اشاره می‌تواند ژرف‌ترین متجسمات را احضار کند. پیرو تحلیل گای روسولاتو، نظریه‌ی روانکاوی یاد می‌دهد که «صدا را می‌توان مثل رانه‌های لیبیدویی فرویدی تعریف کرد. صدا یک منشأ جسمانی و آلی تحریک دارد، یک نیرو، یک میدان، یک هدف مطلوب که به تنشی گره می‌خورد که باید کم شود، و نیز یک منظور:

---

۱ Gregory Whitehead, “Pressures of the Unspeakable: A Nervous System for the City of Sydney,” *Continuum* 6, no. 1 (1992): 115.

۲ Gregory Whitehead, *Pressures of the Unspeakable*.

نقل از متن منتشرنشده‌ی پروژه‌ی *شرکت پخش استرالیا* که در ۱۹۹۲ برنده‌ی *جایزه‌ی ایتالیا* برای تولیدات رادیوتلویزیونی شد.

۳ Whitehead, “Pressures,” p. 116.

رسیدن به گیرنده و تضمین ارتباط.»[1] جیغ تمثل نهایی صوت است، صدای هول‌خورده‌ی یک فشار روحی که طاقت‌سوز می‌شود و از حد تظاهرات جسمی خبر می‌دهد، چیزی که با علایق عقلی اندیشه و کاربرد فکورانه‌ی سکوت مغایرت دارد. جیغ فقط با استفاده از یک شیوه‌ی تجلی مرض‌آلود می‌تواند انتقال بیابد و سرایت بدهد، طوری که دلالت در نیروی صوتی حالت آوایی فشرده می‌شود و از تمام عوارض واژگانی یا بلاغی ابا دارد.

و با این حال، در روایت ***فشار نگفتنی‌ها***، رشته‌ی قصه‌های «قاب‌گیرنده‌ای» که مهمان‌های برنامه تعریف می‌کنند در کنار «تحلیل‌های» وایتهد مشخص می‌کند که معنای روانی‌صوتی هر جیغ ضبط‌شده به هیچ وجه خام و بی‌واسطه نیست. «جیغ‌محضر» هر جور قطعیت ممکن برای سندیت، وثوق، اصالت، و صحت را کنار می‌گذرد. هر جیغی که با ارتباط مستقیم تلفنی ابراز می‌شود مقدمه‌ای روشنگر دارد که به صورت صحبت کوتاهی از طرف تماس‌گیرنده است که منشأ، خصوصیات، و گاهی حتا سبک جیغ آتی را توضیح می‌دهد. و تازه، دکتر اسکریم هم علم‌الاجناس خود را به صورت تحلیل‌ها و جنس‌نگاری‌اش از انواع و اقسام فریادها به لابه‌لای اثر وارد می‌کند، رده‌بندی‌های توتمی و عنصری‌شان (خاک، باد، آتش، آب) و همینطور شکل روانی‌صوتی و توان کلامی‌شان را به بحث می‌گذارد. خود تدوین قطعه (به صورت ترتیبی از سند جیغ، تحلیل ساختگی، میان‌پرده‌هایی از موسیقی ضبط‌شده، میکس جیغ‌های تلفنی، و جیغ‌های تقلیدی، جعلی، و «رسانه‌ای» شخص وایتهد به منزله‌ی شرح‌های آموزنده‌ای از انواع جیغ‌ها) مضمون تشخیصی-طبی اثر را از اعتبار ساقط می‌کند.[2] پس به‌تعریض می‌بینیم که *شی غریب* دقیقاً به خاطر اثرات وساطت رادیوصوتی به *شی آشنا* گرایش دارد.

با این همه، ***فشار نگفتنی‌ها*** همان‌قدر درباره‌ی مدارهاست که درباره‌ی فریادها: مدارهای متحرک وسواس لیبیدویی، مدارهای بسته‌ی تنش جسمی، مدارهای باز فیدبک شنونده، مدارهای ملودیک «خطوط جیغ». اشتباه است که ***فشار نگفتنی‌ها*** فقط یک شی صوتی در نظر گرفته شود که از واقعه‌ای رادیویی نتیجه شده است؛ عمیق‌تر این‌که این اثر جرقه‌ای برای آزاد کردن انرژی‌های لیبیدویی جورواجور و قبض‌کردن اصوات پراکنده است. ترکیب نوار چیزی جز سندی از یک اجرای صوتی اصیل چندآوایی و چندرسانه‌ای نیست.

بلرزون، بزنگون، بتابش[3] وایتهد به عنوان اثری که تقریباً مقارن با ***فشار نگفتنی‌ها*** منتشر شد، مضامین نقش محتوم وساطت در رادیوصوت را قبلاً بیان کرده بود:

> *منظور این‌که کل ایده‌ی پخش زنده‌ی رادیویی توهم بود. این‌که زنده‌ها فقط از طریق اجسادی حرف می‌زنند که از خلال فناوری به همدیگر دوخته، مفصل‌بندی، و ادا شده‌اند. مرده‌ها واسطه‌ی زنده‌ها هستند و هرچه مخابره مرده‌تر باشد احساس هم سرزنده‌تر است. هرچه‌مرده‌تر، هرچه‌زنده‌تر.*

این ابهام‌ها در اثر رادیویی‌اش ***خوشگل‌سوزی***[4] (۱۹۹۰) نیز بیان می‌شوند:

> *سه عکس را گذاشته‌ام روی میز. یکی آگراندیسمان چشم‌های یک زن است در لحظه‌ی نهایت نشئگی مذهبی، در لحظه‌ی ارتباط با خدایش، طوری که زن بعدش به حالت*

---

۱ Guy Rosolato, “La voix: Entre corps et langage,” in *La relation d'inconnu* (PariS: Gallimard, 1978), p. 39.

۲ See Jacki Apple, “Screamers,” *High Performance* (Spring 1992).

3 Shake, Rattle, Roll

4 Lovely Ways to Burn

جذبه می‌افتد کف زمین و حرف‌ها و صداهای نامعلومی به زبان می‌آورد. عکس دوم، خب، از لاهوتی به ناسوتی می‌رود و این بار هم باز تصویر چشم‌ها هستند، باز فقط آگراندیسمان چشمان یک فرد، و این بار در لحظه‌ی ازخودبیخودی شهوانی. و نهایتش هم فقط عکس چشم‌ها را بزرگ کردم، چشم‌ها را سوا کردم، چشم‌ها را روی صورت کسی بزرگ کردم که کمی قبل به ولتاژ واقعاً شدید الکتروشوک‌درمانی وصل بود... و حالا اگر می‌توانید فرق این سه عکس را به من بگویید.

این آزمایش ذهنی وایتهد تقلیدی از آزمایش‌های معروف فیلمساز روسی کولشوف در تدوین سینمایی‌ست. بر اساس این تجربه، حالت قیافه معنایی دارد که با بافت‌های روایی متغیری تعیین می‌شود که در آن‌ها یک نمای بسته‌ی یکسان از چهره‌ای یکسان یک در میان در بافت مربوطه گنجانده می‌شود. به همین خاطر می‌توان گفت که در این تجربه‌ی روانی، توصیف وایتهد می‌تواند مقتضیات شمایل‌نگاشتی جورواجور الهیات، شهوترانی، و فناوری را برآورده کند.

در ۱۶ ژوئن ۱۸۷۵، ژان بوگو عکاس آزمایشی را در پاریس ترتیب داد. بوگو متخصص پدیده‌ی عکاسی «روح‌باور» بود: در نشست‌های احضار ارواح عکسی از مراجعه‌کننده گرفته می‌شد طوری که پیش‌زمینه‌ی عکس نهایی به‌طور رازآلودی تصویر یک شخص محبوب درگذشته را آشکار می‌کرد. روال کار ساده بود: اول ویژگی‌های جسمانی مرده از مشتری پرسیده می‌شد، بعد عکسی از مشتری گرفته می‌شد، و نهایتاً، در تاریکخانه، تصویر یک عروسک خیمه‌شب‌بازی بی‌سر روی پیش‌زمینه‌ی عکس مشتری برهم‌نمایی می‌شد، و این عروسک نیز پوشیده در کفنی اسرارآمیز بود؛ و بر تارک عکس نهایی تصویر چهره‌ای وجود داشت که مثل چهره‌ی متوفی بود. قیافه‌ی متوفی به چنین شیوه‌ای با تصویر روحش مطابقت داده می‌شد: یک پوشه‌ی جامع عکس وجود داشت که بر اساس انواع و اقسام صورت‌ها تنظیم شده بود و از رده‌بندی‌های علمی‌تر آتی خبر می‌داد، و از همین پوشه بود که قیافه‌هایی را برای مطابقت انتخاب می‌کردند. در دهه‌ی ۱۸۸۰، روال‌های جرم‌شناختی آلفونس برتیلون، تحت تأثیر نظریات لومبروسو، یک نظام بایگانی آماری را پی‌ریزی کرد که بر اساسش پرتره‌های عکاسی و شرح انسان‌سنجی در یک تمهید هویت‌شناختی ترکیب می‌شدند. بوگو پیش از این نسخه‌ای منحط از این طرز کار را ایجاد کرد تا وانموده‌های مردگان را به وجود بیاورد. به رغم شهادت مثبت بسیاری از مشتریان راضی‌اش، این اسلوب روزی خراب شد که مردی آمد و خواست با عروس جوانش که تازه فوت کرده بود عکسی بگیرد ــ او روز بعد تصویر خودش را در کنار تصویر قیافه‌ی ریشوی یک آتش‌نشان دریافت کرد!

خیالات پس پشت مبادی ضبط صدا فرق زیادی نداشتند. ادیسون گرامافون را در ۱۸۷۷ به ثبت رساند و در همان سال شارل کرو وسیله‌ی مشابهی را در فرانسه اختراع کرد. انگیزه‌ی اولیه‌ی ادیسون حفظ صدا بود و نه تکثیر یا انتقالش. او صراحتاً می‌نویسد:

می‌توانیم نطقی به‌یادماندنی، تریبونی باارزش، خواننده‌ای مشهور، و مانند این‌ها را تا یک سال یا یک قرن بعد حفظ کنیم و دوباره بشنویم. می‌توانیم به شیوه‌ای خصوصی‌تر

از آن استفاده کنیم: برای این‌که بشود آخرین کلام انسانی محتضر، صدای شخصی مرده، صدای والدی دور، یک عاشق، یا خانمی را با دقت تمام حفظ کرد.[۱]

قرار بود که کیفیت مناسب صدا به شفای زخم‌های دلتنگی یاری برساند و وفاداری عاطفی بی‌ثبات‌تر عشق را به درازا بکشاند. خود طنین صدای انسان جلوه‌ای از همین عشق است که حالا در دسترس حافظه‌ای قرار می‌گیرد که همواره رو به نسیان است.

هنر رادیوصوتی گرگوری وایتهد به طریق اولی تحت صنعت *تشخیص* وجود دارد که

بسته به این است که غایبان، مردگان، موجودات فراطبیعی، و حتا اعیان بی‌جان به طریقی به صحنه آورده شوند؛ منوط به این‌که به عمل‌کردن، حرف‌زدن، و جواب‌دادن، و نیز به شنیده‌شدن واداشته شوند؛ یا حداقل موکول به این‌که به منزله‌ی محرم اسرار، شاهد، مدعی‌علیه، شاکی، تقاص‌گیرنده، قاضی، و غیره در نظر گرفته شوند؛ و همه‌اش هم راست و دروغ بر این اساس که آیا ناخدای تخیل خودمان هستیم یا نه.[۲]

تشخیص به معنای دقیق کلمه یک صنعت بلاغی‌ست که حضور توهمی، پارانوئید، فراطبیعی، یا روان‌گسیخته‌ی غیریت‌های نامرئی، متوفی، غول‌طور، شیطانی، یا الهی را ابراز می‌کند. وایتهد این شرایط تجسدزدایی و روحانی‌کردن صوتی را نه فقط با کاربرد *ترفندهای* صدای شنیداری یا جلوه‌های ویژه بلکه همچنین با بازاندیشی و بازاحیای مجازها و صنایع بلاغی کلاسیک محقق می‌کند طوری که خود این عملکردها ضبط‌شده‌اند و باری الکترونیک دارند. همان‌طور که شمایل‌نگاری وایتهد با تفصیل و فساد جسم پیش می‌رود، بوطیقایش نیز بر حسب تجمع، ترکیب، جایگشت، و جایگزینی عناصر زبان‌شناختی پی ریخته می‌شود. همه‌ی این «نابهنجاری‌های» زبانی (به‌ویژه غریبه‌گفتاری، ناملایمت، تنافر، کژصدایی، جعل شبه‌زبان، بسط زنگ صدا) با اصواتی اعوجاج برمی‌دارند یا «عفونی» می‌شوند که به‌طور الکترونیک ضبط یا تولید شده‌اند. پس الگوهای موزون سنتی برای طرز بیان هم با فرایندهای جسمانی (همچون تنفس، ضربان قلب، گردش خون، صدای سلسله‌ی اعصاب) تنظیم می‌شوند و هم با انقطاع‌های صحبت (همچون سرفه، عطسه، خس‌خس، خفگی، سکسکه، قرقر شکم)، و همه‌شان نیز تابع فرایندهای تغییر شکل، برجسته‌سازی، یا پنهان‌سازی با استفاده از چاقوی برنده‌ی تدوین‌اند.

هر مؤلف، هر سبک، هر جنبش هنری، و در حقیقت هر موضع نظری، طیف کمابیش محدود و معینی از شکل‌های بلاغی را ترجیح می‌دهد (مثلاً نقش مرکزی استعاره و مجاز مرسل در استحسانات سوررئالیستی را در نظر بگیرید که تحلیل مابعدالطبیعی فرویدی از تراکم و جابجایی در کار رویا را ادامه می‌دهد و با ملاحظات لکانی درباره‌ی هیأت تألیفی تقویت می‌شود.) در کار وایتهد، تلقی بلاغی کلاسیک در سطح واژگانی، نحوی، و متنی به دست می‌آید و با امکانات بالقوه و جدید نوار همچون کات، مونتاژ، و میکس تقویت می‌شود که این نیز به تلقی دیگری در سطح هجایی، واجی، و تک‌واژی مجال می‌دهد. مقولات این عملکردهای بلاغی را به‌طور گسترده می‌توان بر مبنای ضوابط حسابی جمع، تفریق، ضرب، و تقسیم تعبیر کرد.[۳]

---

۱ Attali, *Noise,* p. 91.

۲ Pierre Fontaruer, *Les figures du discours* (1821 -30; reprint, Paris: Flammarion 1977), p. 404.

۳ این بخش از متنم مرهون اثر زیر است که خودش نیز بر بی‌شمار مطالعه‌ی کلاسیک بلاغی در فرانسه اتکا دارد، خصوصاً بر ***مجازهای سخن*** فونتنیه:

Bernard Dupriez, *Gradus: Les procedes litteraires (Dictionnaire)* (Paris: Union Generale d'Editions, 1980).

اساساً می‌توان برخی اصطلاحات فنی اصلی را برای توصیف شگردهای بلاغی کلیدی وایتهد به کار گرفت: *تعویض* (جایگزین‌کردن یک حرف یا صدا با حرف یا صدایی دیگر در یک لفظ)، *درج* (اضافه‌کردن یک حرف، صدا، یا هجا به وسط یک لفظ)، *قلب حروف* (جابجایی حروف یا هجاها از جای معمول‌شان)، *قلب* (جابجایی نظم حروف یا هجاها در یک لفظ)، *مخلوط نحوی* (بیانگر چند گفته در لفظی واحد با حذف آواها و همنشینی‌های جدید)، *پیوند مصنوعی* (افزودن یک حرف یا هجا به ابتدای یک لفظ)، *الحاق* (افزودن یک حرف یا هجا به انتهای یک لفظ)، *انقطاع* (قطع ناگهانی کلام)، *ایجاز* (اختصار افراطی در کلام)، *حذف به قرینه* (جاانداختن الفاظ)، *تحلیل* (تکراری که با هر بازگشت بخشی از لفظ یا متن حذف شود)، *تجویف* (حذف یک حرف یا هجا از وسط یک لفظ)، *انقباض* (کوتاه‌سازی یک مصوت یا هجا)، *قلب مستوی* (عبارتی که با خواندن در هر دو جهت یک معنا دارد)، *فساد زبانی* (استعمال عناصر بیگانه)، *واژه‌بری* (تقسیم یک لفظ با اضافه‌کردن یک یا چند کلمه‌ی دیگر به درونش)، و *نابجایی* (گسیختگی نحوی).

بررسی رونوشت یکی از آثار رادیویی وایتهد به نام ***طرز تلفظ «پروتز»***[1] (۱۹۹۱) بسیاری از این موارد بلاغی را برای‌مان مشخص می‌کند:

طرز تلفظ «پروتز»

(آرام و با صدایی ضبط‌شده خوانده شود)

i, a, m, t, he, p, ro-s, t-he, s, i, s
a, m, t, he pro s, the s i si
m, t, he, p rost, he-s, is i a
t he p rost he, s is i, a, m
he pro-s, thesis, i am t

e pro-s, the sis, i am t h
pro-s, the s-i-s, i, a, m, the
rost he, sisiam, t he, p
o s, the sisi a m, t hepr
s the sisi a, m the p-ro

the sisi am, t, he pros
he s, i, si amt heprost
e sisi amt he prosth
isi amt he pros the
siam the prosthesi

i am the prosthesis
i am the prosthesis
i am the prosthesis

دوست دارید چطور با زندگی سر کنید
که غیر این را به گوش نمی‌گیرد؟

1 How to Pronounce “Prosthesis”

این اثر که در صفحه‌ای مشابه شعر کانکریت یا شعر صدا منتشر می‌شود، مضمون جاری در فانتاسم پروتزی صوت شنیداری را مشخص می‌کند بدون اینکه تمام امکاناتش را مصداق بیاورد. این اثر یک بازی زبانی صوری باقی می‌ماند که مثل بسیاری از آثار دیگر وایتهد پذیرای بازخوانی‌های مطلقاً آوایی‌ست، مثل ***Ciao/ouch*** که یک قلب مستوی‌ست که در آن خواندن دو کلمه (و مشتقات‌شان به صورت ''ich''، ''itch''، و ''asch'') در سطح هجایی و تک‌واژی تقطیع و سپس به صورت مِن‌مِن بازآرائی می‌شود، اثری که می‌توان آن را تراکمی افراطی در نظر گرفت که از زخم‌های حسرت‌بار جدایی حکایت دارد، چیزی به سبک شعر مینیاتوری آپولینر که فقط از کلمات «Luth / Zut!» تشکیل می‌شود. اثر دیگر وایتهد با عنوان ***Oral or Anal?*** (۱۹۸۸) اجرای آوایی تدوین‌نشده‌ای از جایگشت‌های مختلف هجاها در عنوان اثر است طوری که با لغزش زبانی در جایی سر و سامان داده می‌شود که یک حرف با هر بار خواندن می‌چرخد؛ برای نمونه: «LORA LO RANA ALOR AL ORAN». آیا این اثر از میل جنسی یا از شهوترانی یک جسم *عضوی* متعارف سئوال دارد؟ آیا یک انفصال حذفی یا انفصال ادغامی‌ست که یک فرمان جنسی را وضع می‌کند؟ یا آیا در عوض از ناممکنی بارز *اندام‌های بدون بدن* حکایت دارد که در عین حال یک امکان رادیوصوتی متمایز و بااین‌همه منحرفانه است؟! در هر صورت، واضح باید گفت که این دسته از آثار وایتهد گرچه برای پخش رادیویی ساخته و تهیه شدند اما برخلاف ***فشار نگفتنی‌ها*** از حدود هنر صوتی عبور نمی‌کنند. با این حال شکی نیست که این آثار تمثیلی از «کات‌ها» و «میکس» جسمانی‌اند که یک رادیوصوت بنیادستیز را تعریف می‌کند: قطع‌ها و مزج یک بدن.

بر اساس ادعای پل والری، شعر «تردیدی طولانی بین صوت و معنی»ست.[۱] ناهمخوانی بین ساخت‌های بحری و زبانی در تقطیع شعری و خواندن متن‌های شعر به همین خاطر است. بنا بر توضیحات ایوان فانگی روان‌زبان‌شناس، تردید، دودلی، چندپهلویی، و عدم تعین مستلزم این است که بین دو مقوله انتخابی صورت بگیرد: تفصیل نحو به جهت حفظ بحور منسجم و نابودی جوهر موسیقایی به جهت قبول دلالت و منطق بیان.[۲] در خواندن شعر، تبعیت از قوانین شعری و تئاتری پیام متن را غنا می‌بخشد. خود این قوانین از یک جوهر آهنگین‌اند که به پخش منظوم تواترهای اساسی در هر هجا و بنابراین به پرهیز نسبی از سر و صدا بستگی دارد. برای نمونه بازیگری را در نظر بگیرید که از تئاتر استانیسلاوسکی در مسکو می‌آید و بازگو می‌کند که طی آزمون صدا از او خواسته شده بود که چهل معنای متفاوت از عبارت «این سر شب» را استنباط کند.[۳]

پس ورای حدود موسیقی‌سازی هنوز یک حالت شعری دیگر وجود دارد که در آن «سر و صدا به منزله‌ی اعوجاج گویای بیان‌های مفصل‌بندی‌شده‌ی خنثا، جابجایی تکیه‌ها، مکث‌های غیرمنتظره، و نبود مکث‌های دستوری، به یک پیام تبدیل می‌شود.»[۴] اساساً بسیاری از سر و صداها مقوم لفظ فریدند. خود امکان انعطاف در زبان و خود امکان‌پذیری شعر در خودش مقوم از اعوجاج، خمش، تباهی، انفصال، تضعیف، فساد، آلودگی، سرایت، تجزیه، تحلیل، ضایعه، فرسایش، شکستگی، گسسیختگی، مثله‌شدن، اسقاط، یا فروپاشی زبان‌اند. در حقیقت،

---

۱ Paul Valery, "Rhumbs," *Oeuvres completes* (Paris: Gallinrard/La Pleiade), vol. 2, p. 637.

۲ Ivan Fonagy, *La vive voix: Essai de psycho-linguistique* (Paris: Payot, 1983), p. 267.

۳ Cited in Roman Jakobson, "Linguistique et poetique," in *Essais de linguisti generale* (Paris: Minuit, I963), vol. I, p. 215.

۴ Fonagy, *La Vive voix*, p. 319.

محمول‌های نامحدود اما بسیار زیادی لازم‌اند تا بتوان اثرات پارازیتی سر و صدا را توصیف کرد وقتی که هر سر و صدایی اثر متفاوتی را در نظام زبان‌شناختی و در هر دو سطح زبان و گفتار (لانگ و پارول) به وجود می‌آورد. به علاوه باید پیچیدگی ساخت تصادفی سر و صدا در نسبت با اصوات موسیقایی یا آهنگین را به یاد بیاوریم که باعث می‌شود مفهوم‌کردن و بهره‌بردن از سر و صدا نسبت به اصوات تألیفی‌تر (همچون موسیقی، شعر، یا حتا گفتار روزانه) بسیار سخت‌تر شود.

بر اساس ملاحظات بالا درباره‌ی ساخت صوتی شعر می‌توان به تحلیل مشابه‌ای برای فهم روابط بین سر و صدا و موسیقی دست یافت. ژاک آتالی در کتابش ***سر و صدا*** تبیین می‌کند که «نقش واضح» موسیقی این است که «اطمینان خاطر» بدهد: «کل موسیقی‌شناسی سنتی موسیقی را به صورت تنظیم هول و هراس مهارشده، تبدیل اضطراب به شادی، و تبدیل ناملایمت به هماهنگی تحلیل می‌کند.»[۱] هر منظومه‌ای اصل نابودی خودش را در درون خودش دارد؛ در موسیقی، این سر و صداست که با ایجاد یک حد فاجعه یک فرایند گسیختگی را در نظام موسیقی محرز می‌کند، انقضائی که پس از آن تفکیک صدا دیگر ممکن نیست. پس سر و صدا معنای تازه‌ای ابداع می‌کند، هم با انقطاع در معانی قدیم و متعاقباً هم با هدایت‌نکردن ادراک سمعی و از این‌رو با آزادکردن تخیل. (هدف جان کیج از ارج‌گذاشتن بر نقش سر و صدا در موسیقی دقیقاً همین رهایی صوت و استماع بود.) «سر و صدا ابداع نظمی نو بر سطح دیگری از تشکل و ابداع قانونی نو در شبکه‌ای دیگر را ممکن می‌سازد.»[۲] در تحلیل مورد نظر ما مهم است که «حتا وقتی یک فناوری جدید یک سر و صدای خارجی‌ست که تقویت یک قانون دانسته می‌شود، باز هم تحول و جهش در توزیعش اغلب اوقات خود همین قانون را از بیخ و بن متحول می‌کند.»[۳]

کار گرگوری وایتهد با شکنندگی دستگاه آوایی انسان و جسم بیمارگونه‌اش کوک می‌شود و دقیقاً به همین خاطر با تغییراتی می‌تواند مقوم چنان جهشی در منظومه‌ی قوانین اصوات شنیداری و اصوات رادیویی باشد. وایتهد برای ابداع بی‌شمار شخصیت نمایشی، دگرمن نفسانی، و آواز فقط از خمش‌پذیری موسیقایی و تئاتری شدید و با این حال سنتی صدای دست‌نخورده‌ی خودش استفاده نمی‌کند. مهمتر اینکه او صدای حق‌به‌جانب ضبط‌شده‌اش را قطعه‌قطعه می‌کند، آن را به سر و صدا استحاله می‌بخشد، و در تجهیزات رادیوصوتی قرار می‌دهد ــ و در نتیجه‌اش الزامات خود همین تجهیزات را در تخیل و منظومه‌ی ترمیزی خودش مندرج می‌کند.

نمونه‌ای در این زمینه می‌تواند ***اصل صوت‌گسیخته***[۴] (۱۹۹۱) وایتهد باشد که در آن سر و صداهای گوناگون (از جمله تکه‌هایی از آثار قبلی وایتهد) سبب می‌شوند که یک نطق کلامی در مورد مجرده‌ی تجسدزدوده‌ی رادیویی در سطح هجایی و با تواتر هرچه بیشتری به انقطاع دچار شود. نه تنها وایتهد صدا را تقطیع می‌کند بلکه افزون بر این صداها را به برش‌ها وصل می‌کند. اینجا ظرفیت پرطنین سر و صدا معادل است با ظرفیت پرطنین جملات بامعنا؛ با این حال تناقض‌بار است که مصداق خود منطق در واقع همان سر و صدایی‌ست که دارد منطق را از هم می‌گسلد. نمونه‌ای از این موارد ***فقط مال خودم***[۵] (۱۹۸۸) است، اثری در مورد «انحطاط»

---

۱ Attali, *Noise*, p. 27.

۲ Ibid., p. 33.

۳ Ibid., p. 35.

4 Principia Schizophonica

5 O Solo Mio

که از فضای یک اصالت صورت دقیقه دور می‌شود، تا آنجا که هر تکرار میزان‌های آغازین و آوازخوانی‌شده‌ی این آهنگ هجاهای هرچه بیشتری را از دست می‌دهد و توأمان سر و صداها جای الفاظ را می‌گیرند و به آواز وصل می‌شوند. و در اینجا سر و صداها اصواتی هستند که وایتهد آن‌ها را پیدا می‌کند و اسم‌شان را «آشغال زبانی توگلویی»، «چرک»، و «جراحات» می‌گذارد. ***فقط مال خودم*** اصالت صورت را به قلمرویی نو سوق می‌دهد که *مادون* سطح معنادار مضمون شاعرانه واقع می‌شود. حتا بیش از این باید اشاره کرد که روابط بسیار نزدیک بین صدا و نوار در ***اوا، بزنم خفاشا رو برن تو غار؟***[1] (۱۹۸۵) مشخص می‌شوند، جایی که قلب مستوی ضبط در واقع رو به عقب پخش، شفاهاً رو به عقب اجرا، ضبط دوباره، و نهایتاً رو به عقب پخش می‌شود تا بالاخره با یک وانموده‌ی اعوجاج‌یافته‌ی «رو به جلو» خاتمه پیدا کند. این روال مجازِ *تقدم و تأخر* یا خواندن به عقب را نمونه می‌آورد و از خیال‌پردازی دوران قدیم برای متوقف‌کردن و معکوس‌کردن گذر زمان سخن می‌گوید. چون اگر بتوان به عقب خواند، پس می‌توان به مبدأ عقب رفت و از نو آغاز کرد. خصومت و کدورت در مقابل لطمات زمان را می‌توان باطل کرد اگر خود گذرایی کاملاً نرم و شکل‌پذیر شود. خیال **بازگشت جاودان** نزد نیچه و میل به گریز از تغییرناپذیری زمانی نزد نووارینا نهایتاً با وسایل تجربی پاک‌کردن نوار، معکوس‌کردن، و پخش‌کردن تجلی پیدا می‌کنند. زمان نشانه‌گذاری، بریده، و بازآرائی می‌شود.

در مجموعه‌ای از آثار که نمونه‌ی خوبش ***اگه صدایی مثل، بعدش چی؟***[2] است، اصالت صورت و خود اجرا به «تشخیص طبی» محول می‌شود تا این اغتشاش زبان‌ها را ادا کند، میکسی از عناصر آوایی و الکترونیک که تقلید را به چالش می‌گیرد. در این اثر از ما سئوال می‌شود که «آیا صدایی مثل فلان دارید؟»، و به دنبالش اصوات ضبط‌شده‌ی درآمیخته‌ای می‌آید که احتمالاً نمی‌توانند به شکل یک تقریر انسانی وجود داشته باشند. هر کدام از این صداها عملاً از بی‌شمار نمونه‌برداری ضبط‌شده از صدای شخص وایتهد تشکیل می‌شود که هم به‌طور عادی از طریق بلندگوها بیان می‌شوند و هم با بلندگوها معوج می‌شوند، بعد تقطیع، تجزیه، خراب، و نهایتاً با میکس چهارلایه به هم دوخته می‌شوند. آیا می‌توانیم فرض بگیریم که این آوا در وجه التزامی رادیوصوت وجود دارد و صدایی‌ست که هرگز واقعاً شنیده نشده است؟ این هیولاها که به طرز بیان یا فن سخنوری مربوط‌اند هم در صدای ضبط‌شده وجود دارند و هم در قلمرو شنونده‌ی مطلوب فرضی که در انتهای اثر به او اطمینان خاطر داده می‌شود که فنون درمانی مدرن واقعاً می‌توانند این موانع گفتاری را «اصلاح» کنند.

مجاز *logatom* راهنمای «معاینات کلامی» و «مرهم‌های» وایتهد است: کلمه‌ای ساختگی و بی‌معنا که در آزمایش‌های وایتهد بر روی قوای دراکه و ذاکره به کار گرفته می‌شود. این معاینه‌ها و مرهم‌ها صدای یافته‌شده و ضبط‌شده، لفظ و سر و صدا، معنا و بی‌معنا را با هم میکس می‌کنند تا ارزش فایده‌گرایانه‌ی تحلیل بلاغی، بوطیقای رادیوی معاصر با جهت‌گیری تئاتری‌اش، کارایی تمثل، و خود مشکل آوانگاردیسم را متفقاً به نقد بکشد. تجلی این ملاحظات را در ***مشکل بدن‌ها***[3] (۱۹۸۸) هم می‌بینیم: در اینجا از ما خواسته می‌شود که گزاره‌ی زیر را اول بدون زبان‌مان، بعد بدون بازکردن دهان‌مان، و عاقبت بدون استفاده از حنجره‌مان تکرار کنیم.

1 Eva, can I stab bats in a cave?
2 If a voice like, then what?
3 The Problem with Bodies

“the problem with bodies is the reason for antibodies and the problem with antibodies is no body at all.”

چه‌بسا واقعاً بتوانیم بگوییم که مشکل بدن‌ها را حقیقتاً نمی‌توان بیان کرد، چون جسم نه مطلقاً طبیعی‌ست و نه مطلقاً متنی بلکه یک منظومه‌ی آغازین در ساحت رمز و اشاره است که طبیعت و فرهنگ را مفصل‌بندی و ادا می‌کند. اگر مهندسی صدا این امکانات بالقوه را دارد که دوباره ضبط کند، لوپ بسازد، و فیدبک بدهد (خصوصاً با فرض سطوح زیرآستانه‌ای و میکروصوتی در نمونه‌برداری دیجیتالی)، پس صدای انسانی در هنر رادیوصوتی، با استحاله در مهندسی صدا، صدای «معدومه» (no body) را القا می‌کند که مثل «بدن بی‌اندام» آرتو به منزله‌ی پادزهری برای مصیبت‌هایی توصیه می‌شود که جسم دردکشیده‌ی ملول و شکننده را کلافه می‌کنند.

پس باید از نو به رادیو فکر کنیم، ولی این بار بر اساس جایگاه دیگر ساحت رمز و اشاره که محلی برای یک ادای شمرده و مفصل‌بندی‌شده یا به بیان دقیقتر محلی انقطاع‌آفرین یا مفصل‌زداست که نه با تمثل جسم بلکه با *استحاله* یا *نابودی*‌اش سر و کار دارد. فانتاسمی در مورد یک بدن بی‌اندام صور منطقی‌مان را از بنیاد مختل می‌کند و از هم می‌گسلد. شاید همین را بتوان درباره‌ی فانتاسمی گفت که در مورد بدنی با اندام‌های بسیار است، یا در مورد جسمی کژریخت با آلاتی که بیشتر یا کمتر از حد لازم رشد کرده‌اند، یا درباره‌ی اندام‌هایی بدون بدن. چه‌بسا این بدن رابله‌ای یا نیچه‌ای به درهم‌ریختگی زبان‌ها دامن بزند تا با مبارزه‌ای همخوانی پیدا کند که درون مجموعه‌ی جوارح و عضلات جسم جریان دارد، نبردی به شکل تعارض یا تألم که تنها می‌تواند به خاموشی یا فریاد منتهی شود.

مؤخره

یک خودمداری رادیویی

...soi, quoi, loi, moi, roi, toi, zut et Ca... ــ آنتونن آرتو

در ۱۸۷۴، ویلیر دو لیل‌ـآدام، برافروخته از شکست نمایش‌اش ***شورش***،[1] یکی از ***قصص قسی‌القلب***[2] خود با عنوان «**ماشین افتخار**»[3] را نوشت و به دوستش استفان مالارمه تقدیم کرد. این داستان یکی از انتقادهای تند و تمسخرآمیزش علیه پیشرفت مدرنیته است؛ از بازی روزگار، این اثر چیزی را عرضه‌ی می‌کند که چه‌بسا تجلی نهایی تئاتر شقاوت پنداشته شود. همان‌طور که کار آرتو مصداق و تجسد زندگی‌اش است، تئاتر شقاوت تمام‌عیار او نیز تئاتر یک نفر و تئاتری برای یک نفر است. بر عکس، ماشین تئاتری ویلیر یک تئاتر شقاوت است که درونش همه‌مان به عنوان تماشاچی به سناریو وارد می‌شویم و در این سناریو خود نمایش برای ابداع یک حالت استحسانی واجب نیست. به پیشنهاد ویلیر، در تئاتر، *بازارگرم‌کن* یا کف‌زنان پولی حیله‌ای هستند که برای موفقیت تولید یا در حقیقت برای خود وجود تولید واجب است. و تازه خود *بازارگرم‌کن* یک شکل هنری‌ست و تمام اشکال مختلف هنری نیز خصلت تقریری خودش

1 La révolte
2 Contes cruets
3 La machine à gloire

را بروز می‌دهد. ورای انواع متنوع کف‌زدن و تشویق‌کردن، یک عالم جلوه‌های صوتی هم وجود دارد: «هورا»ی بنیادی خیلی زود به «هُوا» تبدیل می‌شود و بعد به «عوا-عوعو»ی طغیانی می‌رویم که سرانجام به جیغی حتمی دگرگون می‌شود که به صورت «هوا-عوا-عوعو» است، تقریباً به شکل یک واق‌واق. ولی در واقع این جلوه‌ها خیلی مقدماتی‌اند؛ طیف گسترده‌ای از جلوه‌های ویژه در کار است که *بازارگرم‌کن* قابلیت اجرایشان را دارد ــ و به تلاش‌های تئاتری تئاتر شقاوت آرتو نیز بی‌شباهت نیستند.

*اگر بخواهیم همه‌ی امکانات یک بازارگرم‌کن بابرنامه را بررسی کنیم، آیا هرگز به انتها می‌رسیم؟ ــ در هر صورت با توجه به آثار مهیج و نمایش‌های احساسی اجازه بدهید که اشاره‌ای به این موارد داشته باشیم: **جیغ‌های** زنان ترس‌خورده، **مویه‌های** فروخورده، **گریه‌هایی** واقعاً تأثیرگذار، **خنده‌های** ریز بی‌ادبانه، . . . **تلق‌تلق** انفیه‌دان‌هایی که شدت گیرایشان ملجأ آدم‌های هیجان‌زده است، **فریادها، خفگی‌ها، دوباره‌دوباره‌ها، فراخوان‌ها، گریه‌های** خاموش، **تهدیدها، فراخوان‌هایی** با **جیغ‌های** اضافی، **تاپ‌وتوپ‌های** تأیید، **آرای** به‌زبان‌آمده، **تاج گل‌ها، اصول، یقین‌ها، گرایشات** اخلاقی، **حملات** غش و صرع، **وضع حمل‌ها، توهین‌ها، خودکشی‌ها، سروصدای** بحث‌ها **(هنر به خاطر هنر، صورت و مثال)**، و غیره، و غیره.*[1]

آخرین کلمه‌ی این هنر وقتی‌ست که خود *بازارگرم‌کن* فریاد می‌زند: «مرگ بر بازارگرم‌کن!»، و بعد برای اثر اجراشده کف می‌زند انگار که خود بازارگرم‌کن‌ها تماشاچی واقعی باشند. چنان‌که ویلیر توضیح می‌دهد: «نسبت بازارگرم‌کن به شکوه نمایشی همان نسبت **عزاداران** به **مصیبت** است.»

حتی در این صورت هم باز با چیزی جز هنر محض طرف نیستیم؛ ویلیر پیشنهاد می‌دهد که برای اجتناب از هر عارضه‌ی تصادفی بهتر است که این فرایند خودکار شود تا در نتیجه بتوان عوارض تصادفی را حذف کرد و بنابراین موفقیت نمایش را صد در صد تضمین کرد. این می‌شود «**ماشین افتخار**» که با خود سالن تئاتر ساخته می‌شود و در همین تالار اجتماعات است که تمام مخاطبان به‌طور مخفیانه به *بازارگرم‌کن* تبدیل می‌شوند. در این تجهیزات، حضور فرشته‌ها و کاریاتیدهای تذهیب‌شده تا حدی تکثیر می‌شود که جلوه‌های صوتی به کمال خود برسند، و دهان همین فرشته‌ها و کاریاتیدها بلندگوی گرامافون هم دارد تا در لحظات حساس بتوانند اصوات مناسبی پخش کنند؛ لوله‌هایی وجود دارند که گاز چراغ‌ها را تأمین می‌کنند و کسان دیگری وجود دارند که این لوله‌ها را زیاد می‌کنند تا گاز خنده‌آور و اشک‌آور به تالار وارد شود؛ بالکن‌ها به ساز و کارهایی مجهز می‌شوند تا دسته‌گل‌ها و تاج‌گل‌ها را روی صحنه پرتاب کنند؛ چوبدستی‌های فنری در پایه‌ی صندلی‌ها تعبیه می‌شوند تا ابراز احساسات را با صدای ضربه‌زدن تقویت کنند. در واقع، این تجهیزات آنقدر قوی‌ست که جدی‌جدی می‌تواند کل تماشاخانه را ساقط کند، طوری که تئاتر کاملاً خراب شود!

در این شاهکار که نتیجه‌ی رنجش یک هنرمند است، ویلیر در صدد آن است که ضرورت وجودی بازیگر، سناریو، و صحنه را از ریشه بزند. همه چیز به واکنش مخاطب کاهش می‌یابد، چیزی که نه اصلاً یک تئاتر مفهومی بلکه یک هنر نمایشی مطلقاً نفسانی‌ست، گشوده به روی

---

۱ Villiers de l'Isle-Adam, "La machine a gloire," in *Contes cruels* (1874; reprint Paris: Gallimard, l983), p. 108.

تمام تماشاچی‌های احتمالی. این حادثه مرکب است از منطبع‌شدن بی‌واسطه‌ی تأثیرها بر جسم تماشاچی ــ یک فن تئاتر بی‌تئاتر که با فرهنگ مخدر دهه‌ی ۱۹۶۰ تکمیل می‌شود. تئاتر شقاوت آرتو نیز به اندازه‌ی تئاتر شقاوت ویلیر «قسی‌القلب» است، ولی با وجود شباهت‌های مشخصی که میان‌شان وجود دارد اثرات کاملاً متفاوتی دارند. تئاتر شقاوت آرتو، در گرایشات بنیادستیزش به شرح حال و روانشناسی، تئاتری برای یک فرد منفرد است. از دید آرتو، جسم عالم صغیر تئاتر است، یک تالار اجتماعات و صحنه‌ی جسمانی. نهایتش هم صحنه، نوشته، و مخاطب از بین می‌روند و کل درام درون نفس آرتو و در نوشته‌هایش اتفاق می‌افتد. ولی این هم از چیزی که از ابتدا بشود حدس زد طنز و لغز کمتری دارد، چون آمیزش بازیگر و تماشاگر در این تئاتر محال با یک پراکندگی خاطر روان‌گسیخته مقارن است: فرد در این «صحنه‌ی دیگر» که بین چندین هویت تقسیم و شکافته شده است تمام نقش‌ها را بازی می‌کند و همزمان منظور و ناظر نمایش است، انگار دارد از بیرون تماشا می‌کند، مثل رویاها یا صحنه‌ی ازلی. «کودن‌هایی هستند که برای خودشان موجودیتی قائل‌اند و فکر می‌کنند وجودی فطری دارند. من اما باید فطرتم را به تازیانه بگیرم تا بتوانم وجود داشته باشم» (*۱: ۹). خواندن نوشتار آرتو تازیانه‌خوردن با نوشته‌اش است؛ ولی این تنبیه از کدام شاهد وجود درونی‌مان خبر می‌دهد؟ توتم‌هایمان، خداهایمان، را چگونه می‌فهمیم؟

لوئی ولفسون خودش را به‌تناوب به عنوان «محصل زبان‌های روان‌گسیخته»، «محصلی با مرض روانی»، و «محصل زبان‌های احمقانه» توصیف می‌کند: او در اولین کتابش ***شیزو و زبان‌ها*** یک نظریه‌ی زبان‌شناختی «جنون‌آمیز» را تدارک می‌بیند تا رابطه‌ی شخصی‌اش با انگلیسی به عنوان زبان مادری‌اش را تبیین کند.[۱] این کتاب از پاره‌های سرگذشت‌وار تشکیل می‌شود: تحلیل‌های آوایی از این کاربرد زبانی جدید در لابه‌لای پاره‌ها گنجانده می‌شوند یا در حقیقت تحلیل‌ها شرح حال را از هم می‌گسلند. ولفسون (که در سی‌ونه سالگی این کتاب را هنگام اقامت در نیویورک به فرانسوی نوشت)، طی چند بار حبس در بیمارستان بیماران روانی، یک شیزوفرن پارانوئید وسواسی تشخیص داده شده بود. ولفسون که نمی‌توانست صدای مادرش و (با تعمیم) صدای «زبان مادری»اش را بشنود، استراتژی‌های مختلفی را به کار گرفت تا از این زبان کشنده فرار کند: بستن گوش با انگشت‌ها؛ بستن یک گوش با یک انگشت و بستن گوش دیگر با یک گوشی رادیویی؛ استفاده از گوشی‌های رادیویی مضاعف، و بعدها هم استفاده از هدفون‌های واکمن. این «ضدصوت‌های» مختلف وظیفه داشتند که یا صدا را مسدود کنند یا صداهای منفور زبان انگلیسی را با برنامه‌ها و موسیقی‌هایی به زبان خارجی عوض کنند. کل زندگی‌اش در زمینه‌ی تلق‌تلوق‌های مداوم رادیویی سپری شده بود.

اما تمام این‌ها فقط دفاع بی‌اختیار بودند: وقتی غافلگیر می‌شد، فقط با نهایت صدایش جیغ می‌زد تا زبان انگلیسی سرسام‌آور را در خود خفه کند. با این حال شاهکارش استحاله‌ی فعالانه، بی‌واسطه، و خودجوش زبان انگلیسی به همزاد همه‌زبانی‌اش بود. برای این کار به مطالعه‌ی

---

۱ Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues* (Paris: Gallimard, 1970).

در مورد ولفسون ر.ک.

Chantal Thomas, “The War Against the Mother Tongue,” *A+T* [*Art & Text*], no. 37 (I990): 63-65.

برای نسخه‌ی کاملتر این قسمت از بحث ر.ک.

Allen S. Weiss, “Music and Madness;” in *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism* (Albany: SUNY Press, I992) pp.89-I02.

زبان‌های گوناگون (فرانسوی، آلمانی، روسی، عبری) روی آورد، با این هدف که از آن‌ها در ترکیب‌های جورواجور بهره بگیرد و به این وسیله زبان انگلیسی را کتمان کند. او لفظ به لفظ به این استحاله دست پیدا می‌کند، با یافتن مترادفی هم‌آوا در زبانی دیگر، مثل *Milch* آلمانی یا *melk* دانمارکی برای *milk* انگلیسی. برای الفاظ پیچیده‌تر، کلمه را بند از بند جدا می‌کند و جانشینی‌های هجایی دستچین‌شده از زبان‌های مختلف را در نظر می‌گیرد، مثلاً در عبارت "vegetable shortening"، *vegetable* به‌راحتی به *végétal* فرانسوی تبدیل می‌شود، و در مورد *shortening*، هجای اول /sh/ به *chemenn* عبری (grease) و *Schmalz* آلمانی (grease) شکسته می‌شود، هجای /or/ به *jir* روسی استحاله می‌یابد، و پسوند *ing* به *ung* آلمانی تبدیل می‌شود. و جز این، چندین واژه‌تراشی جعل می‌کند، مثل عوض‌کردن *early* با *urlich*.

ولفسون برای گریز از شکنجه‌های یک زبان زنده به زبان‌های مرده‌ی لغت‌نامه‌ها پناه می‌برد و اجازه می‌دهد که مطابقت‌های واژگانی بر منطقش حاکم شوند. با این همه، تعریض و تعارض موقعیتش در همین است: روش زبان‌شناختی او مدور است، چون این تعویض‌های هم‌آوا صرفاً انگلیسی منفور را به چیزی استحاله می‌دهد که صدای انگلیسی را دارد ولی لحنش هم کاملاً غیرعادی، بسیار ثقیل، و چندزبانی‌ست! او زبان‌های جهان را درمی‌نوردد تا به زبان انگلیسی سرکوب‌شده برگردد، درست همان‌طور که تلاش‌های دائمی‌اش برای گریز از صدای مادرش سرانجام او را در کتاب دومش به تأمل در باب رشته‌ی پیوند عمیقش با صدای مادرش و الفتش با شخص مادرش سوق می‌دهد. در هر صورت، باید اشاره شود که این نوع تحقیق‌های زبان‌شناختی به چه شیوه‌ای میسر شده بودند: با استفاده از ساز و کارهای دفاعی و انفعالی گوش‌سپردن به رادیو که صدای مادرش و هر رد و نشان دیگری از انگلیسی را در خود خفه کردند (کاری که تحققش در شهری مثل نیویورک واقعاً سخت است). این کاربرد زبانی همچون مورد آرتو ارتباطی و مسری نیست بلکه به سمت انزوای روانی می‌رود.

احتمالاً جانکاه‌ترین استثنا بر این تنهایی (که با اختلال تقریباً کامل در عملکردهای جنسی مقارن بود) به واقعه‌ی زیر ربط دارد. او وقتی موسیقی بی‌کلامی را با یک رادیو دستی بسیار خوب و با صدای خیلی بلند در خیابان‌ها پخش می‌کرد، دوست داشت که

> *این موسیقی را یکجورهایی به عابران تحمیل کند، انگار داشت برای‌شان ساز می‌زد، انگار احتمالاً شخص خودش این موسیقی را ساخته بود و از رادیو نمی‌آمد؛ در نظرش هر تم و موتیف و جمله و میزانی خیلی قشنگ‌تر می‌شدند اگر دختر خوشگلی حین عبور به این اصوات گوش می‌داد.*[1]

این تلاش ناکام در ارتباط و اغفال «رادیوصوتی»، این آهنگ عاشقانه‌ی رادیویی، بی‌شباهت به ادا و اطوار همگانی کنونی با «ضبط‌صوت‌های قابل‌حامل» نیست: حالتی از تعامل اجتماعی، خوداینهمانی، و اغوایی که نقیض لذت و وحدتی تقریباً خودمدار است که با تب واکمن به وجود می‌آیند.

کتاب دوم ولفسون، ***مادر موسیقیدانم مرده است...***، هم به فرانسوی نوشته شد و عنوان کاملش از این قرار است: ***مادر موسیقیدانم در نیمه‌شب سه‌شنبه در ماه مه هزار۹۷۷ در سردخانه‌ای به‌یادماندنی در منهتن از یک بیماری کشنده مرد***. مادر او که از مرگ وحشتناک

---

۱ Wolfson, *Le Schizo*, p. 228.

سرطان مرد روزنوشت مفصلی از برهه‌ی مریضی‌اش را نگه داشت که گزیده‌ای از آن پس از مرگش ترجمه شدند و به روایت ادبی خود ولفسون از مرگ وی ضمیمه شدند. او توضیح می‌دهد که «کتابم عنوانی دوگانه و دو مؤلف دارد: ***مادر موسیقیدانم مرده است... یا آمریکا را نابود کن***، اثر رز مینارسکی و لوئی ولفسون.» ولفسون در ***شیزو و زبان‌ها*** بر تمام چیزهایی انگشت گذاشته بود که برای جدایی از مادرش واجب بودند ولی در ***مادر موسیقیدانم مرده است...*** به دلبستگی و توافق نهایی گرایش دارد، تا حدی که در جایی حتا مرتکب یک خطای نحوی می‌شود و خودش را با مادرش اشتباه می‌گیرد: «مادرم طی سه‌شنبه جفت ناله‌ام کرد که شکمش هنگام پیاده‌شدن از اتوبوس درد می‌کند.»[1] هم ساخت عجیب *se me plaignait* [ناله‌ام کرد و نه به من ناله کرد] و هم کاربرد غیرمصطلح *une couple* [جفت و نه دو بار] تجلی یک دلبستگی تازه به مادرش و انطباق هویت با اوست. ولفسون باز هم پیش می‌رود، چون با شنیدن اینکه سرطان مادرش از تخمدان‌های وی آغاز شده است فریاد می‌زند: «این فکر مبهم را داشتم که من هم یکجورهایی از تخمدان شروع شدم.»[2] او خودش را با مادرش، با درد او، بیماری او، و مرگ او یکی می‌گیرد.

دقیقاً خود وضعیت مرگ مادر اوست که مادر و فرزند را با رشته‌ای از گوشه و کنایه‌ها کنار هم می‌آورد. حالا این مادر است که در بیمارستان حبس می‌شود، همان‌طور که فرزند هم قبلاً در نهادهای روانپزشکی محبوس بود؛ حالا گوشی‌های واکمن‌اش مثل گوشی‌های پزشکی می‌شوند؛ حالا موسیقی‌اش که دیگر لازم نیست به صورت دفاعی علیه مادرش باشد غالب می‌شود، در حالی که صدای آواز و ارگ‌نوازی مادرش جنب‌وجوشی ندارد. لوئی ولفسون و مادرش، و دو متن‌شان، با مرگ به هم وصل می‌شوند، مرگی که همه چیز را در سکوت همسان می‌کند. نسخه‌ی بازنویسی‌شده و قطعی ***شیزو و زبان‌ها*** با عنوان ***سیاره‌ی جهنمی نقطه تمام***[3] از نو نامگذاری می‌شود. این بازعنوان‌گذاری، در کنار اظهارات آخرالزمانی ***مادر موسیقیدانم مرده است...***، وسایل او برای پذیرش مصیبت انسانی و گنگی مرگ‌اند. او با شکوه از بیماری‌های دنیا تنها درمان ممکن را به صورت ضدعفونی‌کردن رادیواکتیو کل سیاره، «مرگ آسان سیاره‌ای»، و «**انفجار** جمعی ابرمهیب!» می‌داند. او برای شرحش از انجیل نقل می‌آورد: «مرگ را هم ختمی‌ست، چنانکه ماتم و مویه و مکافات را؛ زیراکه نظم کهن رخت بربسته است!» (***مکاشفات یوحنا***، ۲۱: ۴).[4] این نظریه وجود دارد که «مهبانگی» که جهان را به وجود آورد امواج رادیویی مؤثری را از خود ساطع کرد و به این ترتیب پخش رادیویی ازلی را ایجاد کرد. برای ولفسون، جهان هم باید به همین ترتیب ختم شود، چون امواج رادیویی مهیب نیز حاصل انفجارهای هسته‌ای‌اند: تاریخ جهانی، از آرخه تا تلوس، تنها در فاصله‌ی بین دو موج انفجار رادیویی وجود دارد، و در مورد غیبگویانه‌ی ولفسون با یک جهاز روانی وساطت می‌شود که دائماً با مِن‌مِن‌های رادیویی تسکین می‌یابد. این ختم کتاب است:

> *مشخصاً نمی‌دانم چند میلیون، چند میلیارد، یا چند نانیلیون (آیا این اصلاً متناهی‌ست؟) سیاره در آن شب ۱۷ و ۱۸ مه ۱۹۷۷ به یک مرگ هسته‌ای آسان و*

---

۱ Louis Wolfson, *Ma mere, musicienne, est morte de maladie maligne mardi a minuit au milieu du mois de mai mille977 au mouroir Memorial a Manhattan* (Paris: NavarinEditeur, I984), p. 11.

۲ Ibid., p. 86.

3 Point finale à une planète infernale

۴ Ibid., p. 109.

حقیقی دچار شدند، ولی بسیار مایه‌ی تأسف است که زمین (هنوز هم؟) در زمره‌ی این سیارات نبود![۱]

استفاده‌ی درونی‌شده، دفاعی، و پارانوئید او از موسیقی و کلام پخش‌شده به منزله‌ی ساز و کار انزوا (***شیزو و زبان‌ها***) تجسم بیرونی پیدا کرده و بزرگ‌نمایی شده است و به آرزوی پارانوئیدترش برای یک بلای آخرالزمانی راه می‌برد که نتیجه‌اش خاموشی بی‌پایان مرگ جهانی‌ست. هرگز آیا هیچ مدح تأثرآورتری نوشته شده است؟

کریستف میگان در دو اثر رادیویی اخیرش ***سوراخ توی کله***[۲] (رادیو ملی مردم، ۱۹۹۳) و ***مجموعه‌ی ترانزیستور افشاگر***[۳] (ئیرز، مرکز هنری بانف، ۱۹۹۲) نسخه‌های صوتی *خام‌نوشته‌های* مختلف را با الهام از نویسندگانی همچون آلوا کورباز، ژول دودین، امیل یوسوم هودینوس، ژاکلین، مارمور، سیلوین لکوک، و دیگران تهیه کرد.[۴] میگان در متن مربوطه‌ی این طرح توضیح می‌دهد که ارزیابی رادیوصوتی چنین فردیت بنیادستیزی در برابر نهادها موقعیتی را ایجاد می‌کند که در آن *خام‌ها* (bruts) به *سر و صداها* (bruits) تبدیل می‌شوند. این باعث می‌شود که او نظریه‌ای را درباره‌ی هنرمند رادیویی از کار درآورد که بر اساسش هنرمند یک «ترانزیستور افشاگر» است که نقش براندازش اینطور توصیف می‌شود: «یکجور خواندن/شنیدن را انجام می‌دهد که از نوشتن/صدادادن لاینفک است. به یک مجموعه متن فتق‌گرفته تمایل دارد و در این راستا همه‌ی حواس را برای کندوکاو موضوعاتش به کار می‌برد.»[۵] معمای این رادیوی ترانزیستوری از این قرار است: وقتی «موضوع» زیر و رو شده همان شخص مؤلف متن رادیویی‌ست، پس مدار واجد خودمداری‌ست، و وقتی موضوع جستجوشده همان شنونده است (خصوصاً در «پخش زنده‌ی» گفت‌وشنود رادیویی و با فیدبک الزامی‌اش از طرف شنونده)، پس صدای فعال رادیو اجرا می‌شود.

میگان شرایط بخش اول این وضعیت ضد و نقیض را با پیچ‌وتاب مدرنیستی و تجربی معمای بارکلی توضیح می‌دهد که می‌پرسد آیا صدای درختی که در جنگلی می‌افتد و احدی صدای افتادنش را نمی‌شنود، واقعاً وجود دارد یا نه: «در اینجا رادیو به خود عمل مربوط است و نه به وسیله؛ رادیو در مقام تجلی خاص یک فعل: ساطع‌شدن (تشعشع و پخش). رادیو مدار بسته‌ی یک درخت در حال افتادن است که پارازیت بی‌پایانی از خود ساطع می‌کند. برای فرستنده بلاموضوع است که آیا کسی گوش می‌دهد یا نه.»[۶] فرستنده‌ی خودمدار رادیوصوتی با تشابهی مابعدالطبیعی به نویسندگان *خام‌نوشته‌هایی* پیوند می‌خورد که همین‌قدر خودمدارند: فرستنده‌ی رادیوصوتی، با این خودمداری، در خلأ ترسناک جهان سکنا می‌گزیند، چون این خلأ همان فضای نامتناهی رادیوست.

---

۱ Ibid., p. 201.

2 A Hole in the Head

3 The Transpiring Transistor Series

۴ برای مطالعه‌ی متن‌های مورد استفاده در این تولیدات، ر.ک.

Michel Thevoz, ed., *Ecrits bruts* (Paris: Presses Universitaires de France, I979); and John G. H. Oakes, ed., *In the Realms of the Unreal* (New York: Four Walls Eight Windows, 1991).

۵ Christof Migone, "Bruts and Bruits: The Transpiring Transistor," *Sub Rosa* 2, no. I (I992): 3.

۶ Ibid.

رادیو نه شیوه‌ی بیان بلکه فقط زبان‌هایی مختلفی دارد. قاموسش شناور است و بی‌لنگر و شیفته‌ی امکان‌ها... در مورد نوشته‌های **خام** *باید بگویم که این متن‌ها را می‌شنوم، و* به عنوان یک ترانزیستور افشاگر *تازه‌کار مجبورم که رشته‌ی همزمان لکنت‌های عن‌صدا* [کذا]*، جمله‌ها، و جیغ و ویغ‌های منتشره از دهانم را پیدا کنم (و نمی‌خواهم که این رشته را پیدا نکنم).*[1]

لوئی ولفسون رادیو را ابتدا به صورت یک مانع به کار می‌گیرد تا از خودش در برابر زبان نفرت‌انگیز مادری محافظت کند: صدای رادیو به جایگزین آن جیغ‌هایی بدل می‌شود که با تلاشی بیشتر و لذتی کمتر می‌توانند هدف یکسانی را برآورده کنند. برعکس، کریستف میگان با *خام‌نوشته‌ها* شروع می‌کند، به امید کشف یا جعل آن نوع خش‌خش رادیویی که بتواند از او در برابر نهاد رسانه‌ای محافظت کند، به امید اینکه بتواند این نهاد را از درون سرنگون کند. هم کار ولفسون و هم کار میگان شیوه‌ای برای اتصال کوتاه در تجهیزات ارتباطی‌اند. آیا این دو روند تا اندازه‌ای بخش‌های معکوس یک برنامه نیستند که می‌توانیم آن را طرحی شاعرانه، رادیوصوتی، و کیهانی بخوانیم؟

ولی چه می‌شود وقتی مدار کامل است؟ و در این صورت، چه رابطه‌ای بین شخص رادیویی و شخصیت رادیویی وجود دارد؟ آیا اصلاً می‌شود بین‌شان فرقی گذاشت؟ آیا امکان دارد که مدینه‌ی فاضله‌ی رادیویی دقیقاً آمیزش میان این دو باشد؟ در یکی از تولیدات رادیویی کریستف میگان، ***از خودت بگو***[2] (از یک نمایش پخش زنده در *ایستگاه سی‌کی‌یوتی منطقه مونترال*، ۱۹۹۱)، از شنوندگان خواسته شده بود که به ایستگاه رادیویی زنگ بزنند و دقیقاً همان کاری را انجام دهند که عنوان برنامه می‌گوید. چنین کاری برای نیمه‌ی دوم معمایی که رادیو نام دارد الگویی ایجاد می‌کند. جواب یکی از تماس‌گیرندگان واقعاً می‌تواند به منزله‌ی پرتره‌ی بیوگرافیک یک هنرمند رادیویی کاملاً روان‌گسیخته یا احتمالاً برای یک فرد روان‌گسیخته‌ی خصوصاً تیزفهم به کار برود:

تماس شماره ۶: *خودم را زیرزمینی، تیره و تار، سیاه، شاعرپیشه، نامکرر، نامتحجر، ابتدایی، ناراضی، مشتاق، بامزه، دیوانه، نزدیک‌بین، بی‌پوست، لمس‌نشدنی، سفسطه‌باز، بی‌کفایت، بی‌سروصدا، خل‌وچل، ناآشنا، خشک، بی‌کک‌ومک، بی‌صداقت، بی‌شعور، عیاش، شهوتی، و کاملاً ازخودگذشته توصیف می‌کنم.*

«کاملاً ازخودگذشته؟» البته ولی همین‌که خود یا من نفسانی پخش می‌شود، هیچ شخصیت رادیویی هم دیگر خودی ندارد. انتشار نفس یعنی ابطال هر نفسانیت رادیویی. در هر حال آیا می‌توان فهمید که این صدای یک شخص دیگر است، یا که صرفاً شخصیت دیگری از میگان است؟ این اصل عدم قطعیت معضل کانونی سیر و سفر با امواج رادیویی‌ست.

ضدتئاتر ویلیر، تئاتر شقاوت آرتو، مناظر خیالین کیج، تئاتر گوش‌های نووارینا، خودمداری رادیویی ولفسون، تئاتر جنایی وایتهد، بندبازی رادیویی میگان: آیا غیرآباد یک رادیوصوت عمیقاً تجربی می‌تواند به یک مدینه‌ی فاضله‌ی زبان‌شناختی منجر شود، یا که نتایجش ضرورتاً به

---

۱ Christof Migone, "Language is the flower of the mouth, with special guest the Radio Contortionist as flavour of the month," *Musicworks*, no. 53(I992):47.

2 Describe Yourself

شکل مدینه‌ی فاسده‌اند؟ دوست دارم این مطالعه را با گزیده‌ی دیگری از ***از خودت بگو*** تمام کنم که می‌تواند به منزله‌ی یک کودا، شاید حتا یک تمثیل، و قطعاً به عنوان یک هشدار در نظر گرفته شود.

تماس شماره ۷: *سیما. سلام.*
میزبان: *سلام. وضعیت؟*
ت۷: *سیم، سیم، سیمای برق. انرژیه‌ها!. سیما رو میگم. میفمی چی میگم؟*
م: *همم.*
ت۷: *وقتی کنار سیما و دکلای برق میایستم...*
م: *دخلش چیه بهت؟*
ت۷: *چه چیزا!. فیدبک اتصال کوتاه.*

چه ضد و نقیض که در اینجا معدوم‌شدن نفس مستلزم سنگین‌ترین حضور نفسانیت و خودآگاهی‌ست. در حقیقت، پیش‌شرط تجهیزات «بی‌سیم» دقیقاً سیم‌ها، دینام، انرژی، و نهاد است ــ دلیلی کافی برای اینکه پارانوئید باشیم. آیا این تظاهراتی از اضطراب و ترس است؟ یا در عوض مسأله بنا بر پیشنهاد میگان این است که رادیوصوت «لذتی‌ست که در ناامنی زمین بازی‌اش به زمین وصل می‌شود، خطری مشخص در بهشت ورودی‌های نامتعادل و طلسم‌های سرسام‌آور.»[۱] می‌بینیم که در این وضعیت چاره‌ای نداریم جز این‌که از استعاره‌های برقی استفاده کنیم؛ «زمین» وجود دارد تا تجهیزات رادیوصوتی را به زمین وصل کند، دقیقاً تا در نتیجه‌اش رادیوصوت بتواند به اثیر فضای میان‌ستاره‌ای تصعید شود.

تا آن موقع خطر ساده‌تر و عادی‌تری پیش روی صنایع رادیوصوتی‌ست: هیچ وقت نباید از یاد ببریم که وقتی کلید خاموش زده می‌شود، فقط و تنها فقط ارتعاش‌های نشنیدنی بی‌نهایت موج رادیویی باقی می‌ماند ــ و صدای انسان.

۱ Ibid., p. 46.

کتاب‌شناسی منتخب

درباره صدا و رادیو تجربی پس از جنگ

Allison, David, John Hanhardt, Mark Roberts, and Allen S. Weiss, eds. *Nonsense*. Special issue of *A+T* [*Art & Text*], no. 37 (1990).

Antonin Artaud: Four Texts. Trans. and ed. Clayton Eshleman with Norman Glass. North Hollywood: Panjandrum Press, 1982.

Antonin Artaud: Seleaed Writings. Ed. Susan Sontag, trans. Helen Weaver. Berkeley: University of California Press, 1988.

Artaud, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948). In *Oeuvres completes*, ed. Paul Thevenin (Paris: Gallimard, 1974), vol. 13. English translation by Clayton Eshleman in *Wireless Imagination*, ed. Douglas Kahn and Gregory Whitehead (Cambridge: MIT Press, 1992).

Artaud interdit, Artaud inedit. Special issue of TXT, no. 28 (1991).

Attali, Jacques. *Bruits: Essai sur Peconomie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

Augaitis, Daina, and Dan Lander, eds. *Radio Rethink: Art., Sound., and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery, 1994.

Barber, Stephen. *Antonin Artaud: Blows and Bombs*. Faber and Faber, 1993.

Blau, Herbert, ed. *Performance*. Special issue of Discourse 14, no. 2 (1992).

Book for the Unstable Media. 's-Hertogenbosch, Netherlands: V2 Organization, 1992.

Boulez, Pierre. *Par volonte et par hasard: Entretiens avec Celestin Deliege*. Paris: Editions du Seuil, 1975.

_____. *Releves d'apprenti*. Ed. Paul Thevenin. Paris: Le Seuil, 1966.

Boulez, Pierre, and John Cage, *Correspondence*. Paris: Bourgois, 1991.

Brindle, Reginald Smith. *The New Music*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Burroughs, William. Interview by Daniel Odier. In *The Job*. New York: Penguin, 1989.

_____. *The Ticket That Exploded*. New York: Grove Weidenfeld, 1987.

Cage, John. *A Year from Monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1975.

_____. *Empty Words*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.

_____. *For the Birds*. John Cage in conversation with Daniel Charles. London: Marion Boyars, 1981.

_____. *Je n'ai jamais ecoute aucun son sans l'aimer: Le seul probleme avec les sons, est la musique*. Trans. Daniel Charles. Paris: La main courante, La Souterraine, 1994.

_____. *M: Writings, '67-'72*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

_____. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

Charles, Daniel. *Gloses sur John Cage*. Paris: UGE, 1978.

Chion, Michel. *La musique electro-acoustique*. Paris: Presses Univer- sitaires de France, 1982.

Chopin, Henri. *Poesie sonore internationale*. Paris: Jean-Michel Place, 1979.

Conversations with Glenn Gould. Interviews with Jonathan Cott. New York: Little, Brown, 1984.

Conversing with Cage. Ed. Richard Kostelanetz. New York: Lime- light Editions, 1993.

Corbett, John. *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham: Duke University Press, 1994.

Cote corps, cote jargons. Special issue of *TXT*, no. 29/30 (1992).

Davies, Shaun, Annemarie Jonson, and Eddy Jokovich, eds. *Essays in Sound*. Darlinghurst, Australia: Contemporary Sound Arts, 1992.

de Guerre, Marc, and Janine Marchessault, eds. *Sound*. Special issue of *Public*, no. 4/5 (1990-1991).

Eisenberg, Evan. *The Recording Angel: Explorations in Phonography*. New York: McGraw-Hill, 1987.

Fonagy, Ivan. *La vive voix: Essais de psycho-phonetique*. Paris: Payor, 1983.

Frost, Everett C., ed. Radio Drama. Special issue of Theater Jour- nal, vol. 43, no. 3 (1991).

Gadda, Carlo Emilio. *L'art d'ecrire pour la radio*. Trans. Guillaume Monsaingeon. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

The Glenn Gould Reader. Ed. Tim Page. New York: Vintage, 1990.

Griffiths, Paul. *Modern Music: The Avant Garde Since 1945*. New York: Braziller, 1981.

Harrison, Martin. Tony MacGregor, and Virginia Madsen, eds. *Sound*. Special issue of A+T [*Art & Text*], no. 31 (1989).

John Cage. Ed. Richard Kostelanetz. New York: RK Editions, 1970.

John Cage. Special issue of *Musicworks*, no. 52 (1992), ed. Eric de Visscher.

John Cage. Special issue of *Revue de l'esthetique*, nos. 13-14-15 (1988-89), ed. Daniel Charles.

John Cage: *Writer*. Ed. Richard Kostelanetz, New York: Limelight Editions, 1993.

Kahn, Douglas, and Gregory Whitehead, eds. *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant Garde*. Cambridge: MIT Press, 1992.

Knapp, Bettina. *Antonin Artaud: Man of Vision*. New York: Avon, 1969.

Lander, Dan, ed. *Radio-phonics*. Special issue of *Musicworks*, no. 53. (1992),

Lander, Dan, and Micah Lexier, eds. *Sound by Artists*. Ban.ff: Walter Phillips Gallery, 1990.

Maeder, Thomas. *Antonin Artaud*. Paris: Plon, 1978.

Mallozzi, Lou, ed. "Audio Art." Special issue of *P-form*, no. 33 (1994).

Miller, Toby, ed. *Radio-Sound: Continuum* 6, no. 1 (1992).

Novarina, Valere. *Le theatre des paroles*. Paris: P.O.L., 1989. [A list of Novarina's publications is given in chap. 3, n. 8.]

Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1981.

Oor=Era. Special issue of *Mediamatic*, 6, no. 4 (1992).

Sound Re Visited. Amsterdam: Void Editions, 1987.

Strauss, Neil, and Dave Mandl, eds. *Radiotext(e)*. Special issue of *Semiotexte*, no. r6 (1993).

Stuckenschmidt, H. H. *Twentieth Century Music*. New York: Mc- Graw-Hill, 1979.

Thevenin, Paule. *Antonin Artaud, ce Desespere qui vous parle*. Paris: Editions du Seuil, 1993.

La voix., Pecoute. Special issue of *Traverses*, no. 20 (1980).

Weiss, Allen S., *The Aesthetics of Excess*. Albany: State University of New York Press, 1989.

____. *Perverse Desire and the Ambiguous Icon*. Albany: State University of New York Press, 1994.

____. *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism*. Albany: State University of New York Press, 1992.

____. ed. "Art Radio." Dossier in *Java*, no. 12 (1994).

____. ed. *Experimental Radio*. Special issue of *The Drama Review* (forthcoming 1996).

Wolfson, Louis. *Ma mere, musicienne, est morte...* Paris: Navarin, 1984.

_____. *Le Schizo et les langues*. Paris: Gallimard, 1970.

آنتونن آرتو، *تئاتر و همزادش*، ترجمه نسرین خطاط (نشر قطره، ۱۳۹۳).

دیسکوگرافی منتخب

Antonin Artaud. ***Pour en finir avec le jugement de dieu***, released in 1986 by La Manufacture and I.N.A (L'Institut national de la communication audiovisuelle), distributed by Harmonia Mundi.

John Cage, ***The Twenty-Five-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage***, recorded in New York at Town Hall on May I5, 1958, rereleased by Wergo on CD (WER 6247-2), a three-record set of ***Imaginary Landscape no. I*** and ***William's Mix***.

Valere Novarina. ***Le theatre des oreilles***, issued as a cassette, by Artalect (A. 105) in 1983. Three readings by Andre Marcon, released on CD by Tristram (Paris): ***Le Discours aux animaux*** (1987), ***L'Animal du temps*** (1988), and ***L'Inquietude*** (1993).

Gregory Whitehead. Issued privately on cassette. releases on CD: ***How to Pronounce "Prosthesis"*** appears on the *Tellus* CD #25 (1991); "**The William Burroughs Tape Worm Mutation**", on *Musicworks* CD #53 (1991); ***Pressures of the Unspeakable***, on the second *Radius* CD, entitled *Transmissions from Broadcast Artists,* published by the Nonsequitur Foundation (1992); ***The Pleasure of Ruins***, published by Staalplaat, *S*.T. CD o*59* (1993), consisting of thirteen short pieces (including ***If a voice like, then what?***, ***The Problem with Bodies***, ***Principa Schizophonica***, ***O Solo Mio***, and ***Eva, can I stab bats in a cave?***); ***Dead Letters*** appears as S.T. CD o91 (1994); and ***How to Squeeze a Living Language from a Dead White Head*** (including ***Shake, Rattle, Roll*** and ***Degenerates in Dreamland***), published as a V2 CD (1995).

Christof Migone. ***Hole in the head*** *[a]* ***Téte a trou***, published privately. ***Ecrits bruts*** pieces, released in 1994 on the CD *Radio Rethink: Art, Sound, Transmission,* published by the Walter Phillips Gallery in Banff, Canada.

نمایه

ادیسون، توماس
استارکر، یانوش
استانیسلاوسکی، کنستانتین
استوکوفسکی، لئوپولد
اسمیت، هری
اشتوکهاوزن، کارل‌هاینتز
اشلمن، کلایتون
الیس، هاولاک
اوریک، ژرژ
اولسون، چارلز
آپولینر، گیوم
آتالی، ژاک
آدامز، هنری
آرتو، آنتون
آرمسترانگ، ادوین
آرنهایم، رودولف
آیزنبرگ، اوان
باخ، یوهان سباستین
بارت، رولاند
بارکلی، جرج
بارنی، ناتالی کلیفورد
بارو، ژان‌ـلوئی
باروز، ویلیام
بژار، موریس
بالارد، جی. جی.
بتهوون، لودویگ فان
برتون، آندره
برتیلون، آلفونس
برشت، برتولد
برمن، کارل
برنارد، توماس
بلاویه، آندره
بلین، رژه
بوبون، ژان
بوزونی، فروچو
بوگوست، ژان
بولز، پیر
پاسکال، بلز
پو، ادگار الن
پورشه، ولادیمیر
پوگاچنیک، میها
پولهان، ژان
پوئی، فرنان
تروتسکی، لئون
تری، مایکل
تزارا، تریستین
تودور، دیوید
تونن، پل
تووز، میشل
تیپیه، ژان
تیریپیه، ژان
جویس، جیمز
چاپک، کارل
خاچاتوریان، آرام
خلبنیکوف، ویلیام
داف، گاستون
دفارست، لی
دلوز، ژیل
دو سوسور، فردینان
دو لا فونتن، ژان
دوان، ماری آن
دوبوفه، ژان
دوشان، مارسل
دیدرو، دنیس
رابله، فرانسوا
راسین، ژان
راشنبرگ، رابرت
رمبو، آرتور
روسل، رمون
روسولاتو، گای
روسولو، لوئیجی
ریچاردز، ماری کارولین
رینر، آرنولف
ریویه، ژاک
زناکیس، یانیس
ژاری، آلفرد
ژید، آندره
ژووه، لوئی
سازارس، ماریا
سانتاگ، سوزان
ساوینیو، آلبرتو
سلین، فردینان
سینکلر، آپتن
شار، رنه
شایساک، گاستون
شربر، دنیل پل
شفر، پیر
شوارتزکوف، الیزابت
شوبرت، فرانتس
شولتی، گئورگ
شولر، گونتر
شوویتر، کورت
شوئنبرگ، آرنولد
شیون، میشل
فارابه، رنه
فاکنر، ویلیام
فروید، زیگموند
فلگشتاد، کریستن
فورت، سیویلا
فورمن، ریچارد
فوناگی، ایوان
کارول، لوئیس
کامو، آلبر
کان، داگلاس

کانتی، الیاس
کانینگهم، مرس
کرافت‌ـابینگ، ریشارد فون
کرو، شارل
کلر، رنه
کلمپرر، اتو
کنو، ریمون
کوکتو، ژان
کولشوف، لف
کیج، جان
گتاری، فلیکس
گایسین، برایان
گولد، گلن
گومبروویچ، ویتولد
گوئیلی، رنه
گینزبرگ، الن
لانزمن، کلود
لانگ، فریتز
لوترامون، کنت
لیست، فرانتس
مارینتی، اف. ت.
مالارمه، استفان
مالرو، آندره
ماسنه، ژول
مانونی، اکتاو
مسیان، اولیویه
مک‌لوهان، مارشال
موتزارت، ولفگانگ
موریاک، کلود
موما، گوردن
میشو، هنری
میگان، کریستف
نادو، موریس
نووارینا، والر
نیچه، فردریش
نین، آنائیس
وادیم، روژه
الوار، پل
وارز، ادگار
واگنر، ریشارد
والتر، برونو
والری، پل
وایتهد، گرگوری
وایس، الن اس.
ودیم، راجر
ورتوف، ژیگا
ولز، اورسون
ولفسون، لوئی
ون‌گوگ، ونسان
ووینارووییچ، دیوید
ویتراک، روژه
ویتمن، والت
ویریلیو، پل
ویلیامز، ویلیام کارلوس
ویلیر دو لیل‌ـآدام، آگوست دو
هارنونکورت، نیکولاس
هندریکس، جیمی
یاکوبسن، رومن