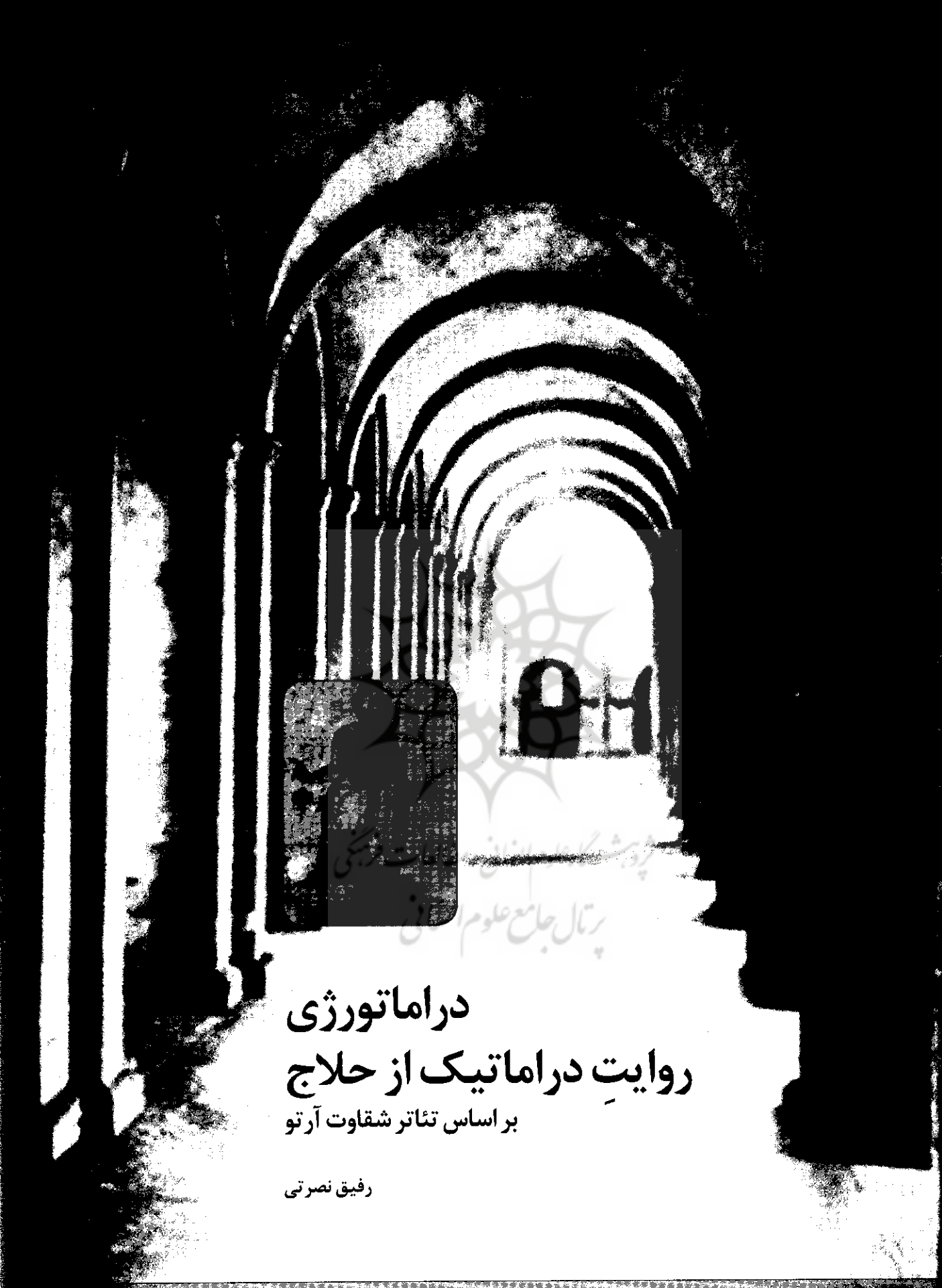


دراماتورژی روایتِ دراماتیک از حلاج

بر اساس تئاتر شقاوت آرتو

رفیق نصرتی

گزارش محمد بن جریر طبری، از حلّاج چنین آغاز می‌شود:

در این سال مرد شعبده‌بازی را که می‌گفتند حلّاج نام دارد و کنیه‌اش ابومحمّد است در خانه علی بن عیسی وزیر، حاضر کردند. یکی از یارانش نیز، با او بود. از گروهی از مردم شنیدم که می‌گفتند: «حلّاج دعوی ربوبیت می‌کرده است.»[1]

گزارش جلال ستاری از آنتوان آرتو:

«... باری آرتو، بار دیگر در جست‌وجوی حقیقت و برای کشف اسرار، در ۱۹۳۷ به ایرلند می‌رود و در همین سفر است که تمایلات دینی آشکار، در وی به ظهور می‌رسد، خود را صاحب رسالت نجات کیهان می‌داند و به نام خدا سخن می‌گوید، «وجود کلّی» را خدا می‌نامد و دورافتادگی جهان از وجود کلی یا ذات را فراموش کردن مشیّت حقیقی خداوند می‌پندارد و زبان به مذمّت تمثال پدرانهٔ خدای مسیحیت می‌گشاید، و وقوع انقلاب جهانی را که زادهٔ نزاع اصول متافیزیکی ویرانی و سازندگی است، در آینده‌ای نزدیک بشارت می‌دهد و دعوی دارد که فرستادهٔ حضرت مسیح است و می‌پذیرد که خود را به سان مسیح برای نجات دیگران و کفارت گناهان آنان قربان کند.»[2]

چرا که «به یقین اگر او مخلوق خود را خلق کرد، برای لطف محض به او بود. و اگر گاهی بر مخلوق خود تجلی می‌کند و گاهی از او پنهان می‌شود، این برای رشد تکامل اوست. زیرا اگر تجلی نمی‌کرد چه بسیار وجود او را انکار می‌کردند و اگر پنهان نمی‌شد، همه مفتون و مجذوب او می‌شدند. حال می‌فهمم که چرا هیچ یک از این دو حال، بر آنان تداوم ندارد. اما دربارهٔ من؛ دیگر میان منِ او حجابی نیست. این برای آن است تا بشریت من در ربوبیت او فانی می‌شود. و اگر جسم من در شعله‌های حضور او می‌سوزد،[3] برای این است که دیگر نشانی از آن نماند، نه اثری، نه چهره‌ای، نه وصفی...»[4]

شباهت‌های حلّاج و آرتو، در مواجه‌ای هم‌زمانی و بینامتنی، ما را به نقاطی می‌رساند که می‌توان آن‌ها را همچون نقاط کانونی عدسی محدّبی دانست که در دو طرف آن، نوری را که از بی‌نهایت می‌آید همگرا می‌کند.

آن‌گونه که در بازی بچه‌ها هم با قرار دادن این نقطه کانونی بر روی کاغذ، آن را آتش می‌زنند. حلّاج و آرتو در دیالکتیک بینامتنی از زندگی و اندیشه خود، در کانون همگرا عدسی محدّبی می‌شوند که فرهنگ غرب و شرق دو طرف آن‌اند.

آرتو، در طرف غرب این عدسی می‌خواهد نوری را که از شرق، همچون «تمامی آنچه بخشی از آشفتگی و فریبایی پرکشش رؤیاست»[5] «چون اخگری تابان بر صفحهٔ»[6] تئاتر غرب بتاباند. او کشف تئاتر بالی را موجب فهم فیزیکی‌ای از تئاتر می‌داند که می‌تواند جایگزین حاکمیت کلام در تئاتر غرب شود. «این نوع برداشت در جهت عکس تفکر ما غربی‌ها در مورد تئاتر است که بر اساس آن تئاتر به نوشتار وابسته و به آن محدود می‌شود. در تئاتر غرب گفتار، کلیت تئاتر را در بر می‌گیرد و خارج از آن هیچ امکانی وجود ندارد، زیرا تئاتر شاخه‌ای از ادبیات محسوب می‌شود و به منزلهٔ یکی از گونه‌های زبان ملفوظ است...»[7]

اما همان گونه که دریدا اشاره می‌کند تئاتر و همزادش «بیش از آنکه مجموعه احکامی برای صحنه تئاتر باشند به تقاضانامه‌های وسوسه‌انگیزی می‌مانند، بیشتر به جای آنکه بیانیه‌هایی درباره کار تئاتر باشند، یک سلسله مقالات انتقادی‌اند که تمامی تاریخ را به لرزه درمی‌آورند».[8]

چنان که تئاتر و همزادش، استعاراتی همچون طاعون و متافیزیک و کیمیاگری و شقاوت را به کمک می‌گیرد تا به کمک آنها آنچه را در مورد تئاتر و در واقع کل فرهنگ غرب که در میان دو جنگ جهانی ـ زمانی که آرتو، به نوشته‌هایش چه در قالب این کتاب چه در نامه‌هایی که به این و آن می‌نویسد ـ به زعم او، رو به زوال می‌رود، می‌اندیشد، به بیان آورد و چنانکه در فصل تئاتر و طاعون مشخص است مطالعات زیادی در مورد طاعون، از نظر طبی انجام داده است و دربارهٔ کیمیاگری هم آنچنانکه تاریخ طبری نیز، حلّاج را متهم به شعبده‌باز بودن و پرداختن به طب و کیمیاگری کرده بود.[9]

در این سو حلاج، بدون آنکه خود بر آن واقف باشد ـ برخلاف آرتو، که آگاهانه تئاتر شرق را برگزیده بود ـ مفهومی از عرفان را وارد فرهنگ شرقی می‌کند که حاوی گونه‌ای زبانِ بدن و واجد گونه‌ای تنّانیت است. این نحو از عرفان، تا آن زمان همیشه انکار و سرکوب گردیده بود. و عرفان، عملاً زبانِ روحی معنوی بود که اسیر تخته‌بند تن مادی است، پس بیراه نیست اگر این جملهٔ آرتو را، که «در این دوران تباهی و فساد، فقط از طریق پوست می‌توان متافیزیک را به روح و ذهن وارد نمود.»[10]، مصداق آنچه حلاج اندیشه و گرد بدانیم.

متافیزیکی که نقطهٔ تلاقی این دیالکتیک بینامتنی و هم‌زمانی است. جایی که آرتو و حلاج را همچون نقطه تلاقی نوار موبیوسی با دو وجه شرق و غرب می‌کند[11]، و در اندیشه هر دو «مظهر و مجلای وحدت یا اتحاد و اتصال امر انتزاعی و امر انضمامی است»[12] جایی که ذهن و بدن، روح و ماده کلام و شیء، خدا و بنده، به هم می‌پیوندند و مظهر اتحاد وجود می‌شوند. متافیزیکی که بازنمایاندهٔ ارادهٔ خدایان است. و ارادهٔ خدایان بر هر دو ـ آرتو و حلّاج ـ به Diasparagmos [13] آن‌ها حکم داد. چه این حکم در مورد حلّاج موبه‌مو اجرا شد و در مورد آرتو نیز به صورتی استعاری صادق است.

«انسان آگاه از اسرار خدایان، که با فدا کردن زندگی خود، در روح یک هوادار خدایان فرو می‌رود و در مراسم نیایش که همین دریدن گوشت و آشامیدن خون است، شرکت می‌کند، یا یک موجود سعادتمند است».[14]

این جنون آشکار که در هر دوی آن‌ها، در چارچوب متافیزیکی‌ای که بدان اعتقاد داشتند، به پذیرش دلخواه و همچون موجودی سعادتمند ارادهٔ خدایان انجامید، حاوی گونه‌ای اسکیزوفرنی است که در مورد آرتو، به بستری کردن‌های طولانی او در دیوانه‌خانه‌ها می‌انجامید و به حلّاج نیز، می‌شود نسبت داد که در آغاز تمدن انسانی نوعی رابطه با ملکوت اعلی تلقی می‌شد و علایم اساسی آن، توهّمات شنوایی، فقدان من تمثیلی، فروپاشی فضاهای ذهنی و علوم قابلیت روایت‌سازی است.[15]

امـا این جنون نیسـت کـه آن‌هـا را کانونی می‌کنـد که جنون را می‌توان در میان بسـیاری از اندیشمندان تاریخ جست‌وجو کرد. این جنون، در سـطحی فراتر و همچون یک فرامتن آن‌ها را در مجموعه‌ای گرد می‌آورد. کانونی شـدن آن‌ها همان‌گونه کـه در ابتدای این نوشـته آمد فقط ناشـی از همگرا کردن نوری است که از ماوراء بر عدسی اندیشهٔ آن‌ها می‌تابد.

خواسـتِ بازنمایی تجربه‌ای عارفانه و اشراقی ـ هویدا کردنِ اسـرار ـ که از پـس آن رهایی کل جامعه از فسـاد و تباهی را به همراه داشته باشد. اما آنچه، آن‌ها خواهانِ بازنمایی آن بودند هیچ‌گاه بـه بازنمایـی تن نمی‌دهـد. همیشـه همچون همزادی در کنار آنچه بازنمایی می‌شـود حضور دارد. فیلیپ سولر، در مورد آرتو، معتقد بود، این همزاد، زندگی اسـت.[16] «اما از آنجا که بازنمایی، همیشه پیشاپیش آغاز شده است، بنابراین پایانی ندارد. اما انسان، می‌تواند اختتام آن چیزی را که بی‌پایان اسـت تصور کند. اختتـام، مرز مدوری اسـت که در درون آن تکرار، تفاوت خودش را تا بی‌نهایت تکرار می‌کند. به عبارتی، اختتام، فضای بازیگری آن اسـت. این حرکت، حرکت جهان به عنوان بازی اسـت. و برای آنکـه زندگی مطلق، خـودش یک بازی اسـت، این بـازیِ بی‌رحمی اسـت که به عنوان وحدت ضرورت و اتفاق جلوه می‌کند. «حادثه و اتفاق اسـت که بی‌پایان است، نه خدایگان. این بازیِ زندگی هنرمندانه است»،[17] دایره‌ای که اساسی‌ترین پیکربندی تئاتر است.

و پایان بازی، تن دادن به شـقاوت و بی‌رحمی ارادهٔ خدایان. همان‌گونه که هم آرتو، و هم حلّاج، تن دادند و بازی کردند. آرتو: «عاقبت از راه مردن به جاودانگی راستین رسیده‌ام.»

و حلّاج:

«نزدیـک غروب بـود، چون از ضربات شـلاق حلّاج نمـرد او را بر دار بسـتند و مأموران را به محافظتش گماشـته و مردم را متفرق کردند تا فرد برای شکنجه و تعذیب او بیایند.

درویشـی در ایـن موقع نزدیک حـلّاج رفت، پرسید: عشق چیست؟

گفت: امروز بینـی، فردا بینی و پس‌فردا بینی، حـلّاج بر چوبهٔ دار، مناجـات می‌کرد و با خدای خویش به راز و نیاز مشغول بود.»[18]

۲
به سوی به عمل درآوردن شیوه‌ای دیگر

«الگوی روان جسمانی، بازیگر از طریق بدن:

اما آنچـه دقیقاً از طریق تربیت درازمدت بدن، حاصل می‌شود یا به انجام می‌رسد چیست؟ اولاً، انجام‌دهندهٔ کار کسـی است که در عمل به نوع رابطهٔ (درونی یا بیرونی) خاصی با اعمال خاصی رسـیده و می‌تواند آن را اعلام کند؛ مثلاً موضوع مدیتیشن برای کسی که مدیتیشن می‌کند هدف برای کسی که می‌جنگد و «معیار» برای بازیگر.

گرچه بـرای توضیح ویژگی‌ها و سرشـت این رابطـه، مباحـث خاصی مثـل فرهنـگ، نوع و خصوصیت دوره، در نظر گرفته می‌شـود، عقیده مشـترکی هم، هست که می‌گوید عمل ملموسِ غریزی، جسـمانی و حس‌کردنی اسـت. از دید کسـی که عمل می‌کند، بـه خصوص رابطهٔ بین تنفس و بدن در حـالِ حرکت، رابطهٔ نیرومندی اسـت. همچنین گمان می‌رود که عمل، حداقل برای مشـاهده‌گر بیرونی یا استادی که آموخته نشـانه‌های حضور آن را بخواند، قابل مشاهده و تصحیح است.»[19]

اما این عملِ تفاوت نهادن بین سکونِ خنثی و سکونِ گویاسـت که در خود حاوی تمایزی بین حالت درونی و وضعیت فیزیولوژیک بازیگر است. بازیگری حلّاج در بازیِ اختتام بازنمایی آنچه، از ملکوت اعلی سراغ داشت و به بازنمایی درنمی‌آمد، مگر در این بازیِ سکونِ خنثی و گویایش.

آنچـه تمام روایـات تاریخی، از حـلّاج نادیده گرفته‌انـد، وضعیـت فیزیولوژیکی حلّاج اسـت. ایـن روایات بـه کل، حالت درونی حـلّاج را در گفتمان‌هـای عرفانی، اخلاقی، دینی و سیاسـی بازتولیـد نموده‌اند و وضعیـت فیزیولوژیک او را همچون امری موهوم و نکوهیده سرکوب و انکار کرده‌اند.

دراماتـوژی روایتی دراماتیک از حـلّاج، تمام نیروی خود را باید در رفع این سـرکوب بگذارد، روایت عملِ سکونِ خنثی و سکونِ گویای حلّاج، که بر نهاده‌ای از زبانِ بدنِ در حالِ بازیِ اوست.

روایتـی تکّه‌تکّـه! همان گونه کـه حلّاج بازی می‌کند، تکّه‌تکّه به نمایـش می‌گذارد، همچون «فکـر پایـان دادن به بازنمایی، بـه مانند تصور قدرت‌هـای خشـنِ مرگ و بازی، کـه به حضور اجازه می‌دهند در خودش به دنیا بیاید. و خودش را با لذت از راه بازنمایی‌ای که در آن، این حضور از خودش یا به تعویق افتادنش طفره می‌رود، به پایان رساند.»[20] و بازی؛ تلاشی حضور است.

این متافیزیک حضور، آنجایی اسـت که تقدیر پایان بازنمایی آرتو و حلاج را رقم می‌زند. جایی که همچون امری تراژیک، جلوه می‌کند. تلاشِ حضور حـلّاج با بر دار کردن خویـش و آرتو، با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آوارگی خودخواسته‌اش، در مکزیک و ایرلند، و حذف حضورش از صحنه تئاتر متضمن ادامهٔ بازنمایی است. بازنمایی آنچه آنان متافیزیک نامیدند، جلوه‌ای عرفانی و شهودی از درک نظم برتر خدایگان.

آنچه بدین تلاش، جلوه‌ای تراژیک می‌بخشد نه بازنمایی تقدیر ـ تقدیر آنچه نقطهٔ پایان زندگی‌شان آن را شکل می‌بخشد ـ بلکه تقدیر بازنمایی است که با مرگ و تلاشی حضور آن‌ها، مقدّر است که به زندگی خویش ادامه می‌دهد.

خواستِ «سازماندهی فرایندهای مغشوش و ذهنی اندیشهٔ انسانی، به صورت دیدگاهی عینی که خاص فیلسوفان است، نیازمند بر کنار ماندن از عمل است،»[۲۱] بازیگری، عمل کردن است و متناقض با این خواست فیلسوفانه.

اما آرتو و حلّاج، هر دو این تناقض را به یک صورت حل کردند. آن‌ها، آنچه را که خواهان بازنمایی آن بودند، بازی کردند. بازی‌ای که اساسش نه عمل که مبتنی بر گونه‌ای نوشتار بود.

«عمل نوشتن، که نبود عمل است، یک غیر قدرت است که برای اندیشهٔ اساسی است ولی منجر به فقدان آن می‌گردد، منجر به ناتوانی اندیشه می‌گردد، جوهرهٔ فیزیکی، کانون اندیشه را تحلیل می‌برد و به بخش‌های متعدد تقسیم می‌کند، بدین مفهوم که اندیشیدن به معنی اندیشه‌های بسیار داشتن نیست و اندیشه‌هایی که آرتو ـ حلّاج نیز دارد فقط این احساس را در او ایجاد می‌کند که هنوز شروع به اندیشیدن نکرده است.»[۲۲]

ماندن در این پیش‌اندیشگی، بازنمایی آن را، همچون امری ناممکن جلوه می‌دهد. راهی نمی‌ماند جز تلاشیِ حضور، تا هر جزء آن، همچون واژه‌نگارهای چینی، که هر نشانه یک واژه را باز می‌نمود، تلاش برای بازنمایی این پیش‌اندیشگی باشد. یا همچون هیروگلیف مصری، که با تجسم عالم مینوی ارتباط برقرار کنند و هر نشانه، فرستاده‌ای از آن جهان غیرقابل بازنمایی است. همانند تکّه‌تکّه‌های بدن حلاج ـ آرتو نیز.

«این کشف خشونت‌بار، در مورد اندیشه را، آرتو با واژهٔ شقاوت توصیف می‌کند و آن را به مدد تصاویر خون و خونریزی به تصویر می‌کشد و (به نقل از آرتو):... من چیزی ننوشته‌ام مگر برای اینکه بگویم کاری انجام نداده‌ام، نمی‌توانستم کاری انجام دهم. در حین انجام کاری، کاری انجام نمی‌دادم. همه اثر من بر روی نیستی بنا شده است، بر روی این کشتار، این آمیخته‌ای از آتش‌های خاموش، سنگ‌های متبلور و قتلِ عام، کاری نمی‌کنیم، چیزی نمی‌گوییم ولی رنج می‌بریم، ناامید می‌شویم و مبارزه می‌کنیم. بله، من فکر می‌کنم که ما در حقیقت مبارزه می‌کنیم. آیا این مبارزه را ارج خواهند نهاد، آن را قضاوت و توجیه خواهند کرد؟ نه. نامی بر آن خواهند گذاشت؟ باز هم نه.

نام نهادن بر مبارزه، یعنی از بین بردن نیستی و به خصوص، یعنی متوقف کردن زندگی و زندگی را هرگز نمی‌توان متوقف کرد.»[۲۳] و شاید شقاوت، برابرنهادی بینافرهنگی برای همان چیزی است که حلّاج با بر دار کردن خویش و تکّه‌تکّه کردنش بدان نام نهاد.

دیالکتیکی بین عاطفه خودجوش حاکم بر زندگی، و انگیزه عاطفیِ ناشی‌شده از متنِ بازیگری، که در بر دار کردنش در هم می‌تنند و به خواستِ این شقاوت تن می‌دهند، شقاوت ارادهٔ خدایان، مبنی بر عدم بازنمایی پیشااندیشگیِ جهان مینوی. و پاهان حلّاج، که آخر از همه بریده می‌شود؛ پاهایی که آخرین نشانهٔ این زبانِ هیروگلیفی، بازنمایی جهان مینوی است. «شاید این بالاتنهٔ ما نیست بلکه پایین‌تنه و به عبارت دقیق‌تر، پای ماست که حساسیت فیزیکی مشترک همه نژادها با بیشترین آگاهی از طریق آن ابراز می‌شود. پاها، آخرین بخش باقی‌ماندهٔ بدن انسان است که دقیقاً در ارتباط با زمین، که زمینه و دقیقاً پایگاه همهٔ فعالیت‌های بشری است، مانده‌اند.»[۲۴]

اینگونه است که حلّاج، با بازی خویش، بازی تکّه‌تکّه کردن بدن خویش، در نهایتِ شقاوت از خود به مثابه یک بازیگر، ابزار واسطِ غیرشفاف، نوعی متنی واسط برمی‌گذرد تا به خود، همچون بازی تقدیر بازنمایی، امکان به تعویق افتادن بدهد. و امروزش بینی و فردایش بینیِ و پسین فردایش که تکّه‌تکّه به نمایش درمی‌آید.

دیالکتیکی بین خود او به مثابه متنی برای نوشتن ـ متنی عرفانی ـ و خود دیگرش، بازیگر

این نوشتار عرفانی، که به قول استانیسلاوسکی راهی جز بازی کردن خودش را ندارد چرا که نمی‌تواند روح را از بدن جدا، و کس دیگر را به جای آن استخدام کند.

در تلاقی این حالت درون، و وضعیت فیزیولوژیک، دو تقسیم درونی باعث آمیختگی خود و دیگری و ذهن و بدن است. بدن به اندازهٔ ذهن، کاملاً بر خود حضور ندارد و بنابراین به تنهایی بیش از زبان گفتاری پایه‌ای برای ارتباط نمی‌باشد. و اگر جسم خودش را به عنوان ذهن نادیده هم بگیرد و رها کند، چنین تقسیم دقیقی بین جسم و روان، امکان‌پذیر نیست. ذهن بی‌آنکه توسط قوانین زبان، به عنوان نظام تفاوت‌ها تعریف شود نمی‌تواند با بدن، ارتباط برقرار کند و بدن نمی‌تواند بدون آنکه توسط نظام تمایزهای خویشتن تعریف شود، به بیان ذهن بپردازد. به دلیل میانجی تمایزهای خودافشاگری کامل در سطح فیزیکی بیش از سطح گفتاری ممکن نیست.»[۲۵]

با وقوف به این مسائل است که می‌توانیم نتیجه بگیریم چرا که تمام روایات تاریخی از حلّاج، فقط به حالت درونی او پرداخته و وضعیت فیزیولوژیکی او را نادیده انگاشته‌اند. این سرکوب

و انـکار وضعیت فیزیولوژیکی او، اگرچه به ظاهر تابویی فرهنگی است که بر متون عرفانی ما حاکم است اما در نگاهی ژرف‌تر از عدم امکان بازنمایی آن ناشی می‌شود. وضعیت فیزیولوژیک حلّاج، که گونـه‌ای زبان بدن او را شـکل می‌دهد، به دلیل اتصالش به همان پیش‌اندیشگی، فقط و فقط در تکّه‌تکّه کردن بدن بازنمایی می‌گردد.

همان‌گونه که آرتو می‌نویسد: «تئاتر سرریزشدنی است پرشور

انتقال ترسناک نیروهاست

از تن

به تن.

این انتقال نمی‌تواند دو بار اجرا شود.

هیچ‌چیز، بی‌تقواتر از دسـتگاه تئاتر مردم بالی نیست که، پس از آنکه این انتقال را یک بار انجام دادند به جای آنکه به دنبال انتقال دیگری باشند، به یک سلسله افسون ویژه، روی می‌آورند.»[۲۶]

روایت‌های دراماتیک زندگـی حلاج، همچون روایت‌های تاریخی ـ که همیشه در گفتمان‌های سیاسـی، عرفانـی، ... بازتولید شـده‌اند ـ نیز با انکار وضعیت فیزیولوژیکی حلّاج، همیشه درون همیـن گفتمان‌ها مانده اسـت و با تکرار بیهودهٔ ایـن روایـت، در چهارچوب کلامـی خاص این گفتمان‌ها، از تئاتر دور و دورتر افتاده اسـت. که «تئاتر، به عنوان تکرار آن چیزی است که خودش را تکرار نمی‌کند.»[۲۷]

دراماتـورژی روایت دراماتیک حـلّاج، گریزی از خـارج کردن این روایـت، از این تکرار بیهوده خویـش، و آفریـدن آن افسـونی کـه آرتـو در تئاتر بالی کشـف می‌کند ـ فقـط به عنوان یک راه، از بی‌نهایـت راهِ خـروج از این تکرار ـ ندارد. همان‌گونه که آرتو می‌خواست تکرار را به کلی از تئاتر بردارد، نمایش حلّاج یک بار و برای همیشه، بدون تکرار بازی می‌شود.

ترتیـب ورود بازیگران از کوچه‌های مختلف در نمایش حلّاج:

کوچه اول: دست‌های بریدهٔ حلاج

کوچه دوم: پاهای بریدهٔ حلّاج

کوچه سوم: زبان بریدهٔ حلّاج... الخ.

خاصیت کوچه پیوسـتگی‌اش است؛ از پی هم آمدن کوچه‌هاسـت کـه هویت واقعـی آن‌ها را شـکل می‌دهد و آن را از خیابان، بزرگراه و دیگر نمادهای شهری متفاوت می‌کند، با تکّه‌تکّه کردن کوچه‌هاسـت که شهر پاشـیده می‌شود. صحنهٔ روایتِ دراماتیک حلّاج، شهری را واپاشیده است، نه برهوتی بی‌خبر از شـهر. شهری با کوچه‌های تکّه‌تکّه‌شده همچون بدن حلّاج، اگر آغاز شهر را کوچه بدانیم. «روز بیست و چهارم ذی‌القعدهٔ ۳۰۹ هجری، حسین بن منصور حلّاج را به غرب شهر، نزدیک دروازهٔ خراسان آوردند. جمعیت بسیاری، پـس از طلوع فجـر، در آنجا جمع شـده بودند. وی را از قاطـر فرود آوردند و در آغاز، جلاد هزار تازیانه‌اش زد بی‌آنکه بنالد یا بخشـایش بخواهد. پس از آن، دست و پاهایش را بریدند و جسمش را در حالی که چونان مسـتان نیمه‌مدهوش بود، بر صلیب آویختند، شامگاهان، خلیفه اذن داد که گردنش زده شـود...»[۲۸] در روایات دیگر به بریده شـدن زبان و پاها و... اشاره گردیده و، در نهایت، جسـدش در بوریا پیچیده شـده و بـر آن نفت می‌ریزند و آتش می‌زنند و خاکسـترش را به نهر می‌ریزند. شهری واپاشیده.

خاصیت بدن ـ شهر در به‌هم‌پیوستگی اندام‌ها ـ کوچه‌های آن است. این ارگانیسم از مناسبت‌های به‌هم‌بافته‌شـده تشکیل یافته است و او تغییر در یک مناسـبت، تغییر در مناسـبت‌های دیگر را به دنبال خواهد داشـت. دسـت و کوچه‌اش پا و کوچه‌اش و... حلّاج به یکباره از همهٔ کوچه‌ها وارد صحنه می‌شود.

دراماتورژی روایت حـلّاج، راهی جز این ندارد که حلّاج را تکثیر کند. حلّاجِ دسـت و کوچه‌اش حلّاجِ پا و کوچه‌اش و...

در این تکثیر اسـت که حلّاج ناگزیر می‌شـود از کوچـهٔ چهـارم نیز بگـذرد، کوچـه‌ای که به اعتبار فوکو با ورود از عصر کلاسـیک به فرهنگ بـورژوازی (ورودی شـهر) ممنوعیت عبور از آن برداشته می‌شود.

«از قـرن هیجدهم به بعد، جنسـیت نه فقط سـرکوب نشـده، بلکه به طور فزاینده‌ای موجب انفجار گفتمان‌های گوناگون گردیده اسـت.»[۲۹] بازآفرینی مسئله جنسـیت در روایت دراماتیک حلّاج، نه از سر تفنن یا حتی عملی قهرمانانه در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گریز از مرکز گفتمان غالب (سرکوب جنسیت) و... بلکه تنها در نیاز ناگزیر به آن، برای رفع سرکوب پیشین از روایت وضعیت فیزیولوژیک در گفتمان او بی‌مسلط در این روایت است.

جنسیت، دقیقاً آنجایی است که منجر به واپاشیدن شهر ـ بدن، حلّاج می‌گردد، جایی که به‌هم‌پیوستگی اندام‌ها ـ کوچه‌ها قطع و مرکز آشوب این واپاشی می‌شود.

«در دستور زبان فارسی، همچون دستور زبان‌های (گرامری) لاتینی و عربی و غیر این‌ها، قاعده‌ای وجود دارد مبتنی بر اینکه، کلمات مرکّب به این دلیل «مرکّب» نامیده شده‌اند که از ترکیب آن‌ها کلمهٔ جدیدی به وجود می‌آید. این قاعده یکی از مؤثرترین راه‌های زایش و رویش و بالندگی زبان و افزون‌سازی دامنهٔ واژگانی هر زبانی است به جز در موارد زیر که پیوسته‌نویسی جایز نیست:

۱. پیوسته‌نویسی موجب دشواری در خواندن و نوشتن شود.

۲. علاوه بر خواندن و نوشتن، موجب بروز اشتباه شود.

۳. جزء دوم کلمهٔ مرکّب، با حرف الف شروع شود.

۴. حرف آخر بخش (= هجای) اوّل با حرف اوّل بخش (= هجای) آخر کلمهٔ بعد یکی و یکسان باشند.

۵. از کلمات مرکّبی باشد که جزء دوم آن، با کلمهٔ «شناس، شناسی، شناخت، شناختی، شناسانه» ترکیب شود (که موجب دشواریابی خواندن و نوشتن می‌شود)»[۳۰]

در تمام مواردی که برای پرهیز از پیوسته نوشتن می‌آید، مسئله اصلی دشواری خواندن و نوشتن است، در موارد اوّل و پنجم که صریحاً به این قضیه اشاره شده است در مورد دوم نیز بدیهی است که دشواری موجب اشتباه می‌گردد و، در نهایت، هدف همان رفع دشواری است و مورد چهارم نیز، در نهایت، اتفاقی برای معنا اتفاق می‌افتد. آنجاست که معنا از بین می‌رود و فقط امنیت به‌خطرافتاده نیست که مسئله اصلی باشد، معنا مفهوم می‌گردد. جایی که آغاز کلمه دوم حرف «الف» است. آنجاست که ما ناگزیر از تکّه‌تکّه کردنیم، کلمه و پیوستگی آن همچون شهر ـ بدن، سر حرف «الف» تکّه‌تکّه می‌شود چرا که خود آغاز کلمه است. همان‌گونه که انجیل آغاز کلمه بود آغاز می‌شود و دیگر نمی‌توان آن را در کمر پذیرفت. رسم‌الخط فارسی نیز، این سرکوب را به تمامی، بازتولید می‌کند همچون همهٔ گفتمان‌های مسلط بر روایت حلّاج.

حرف «الف» یا کوچه چهارم حلّاج.

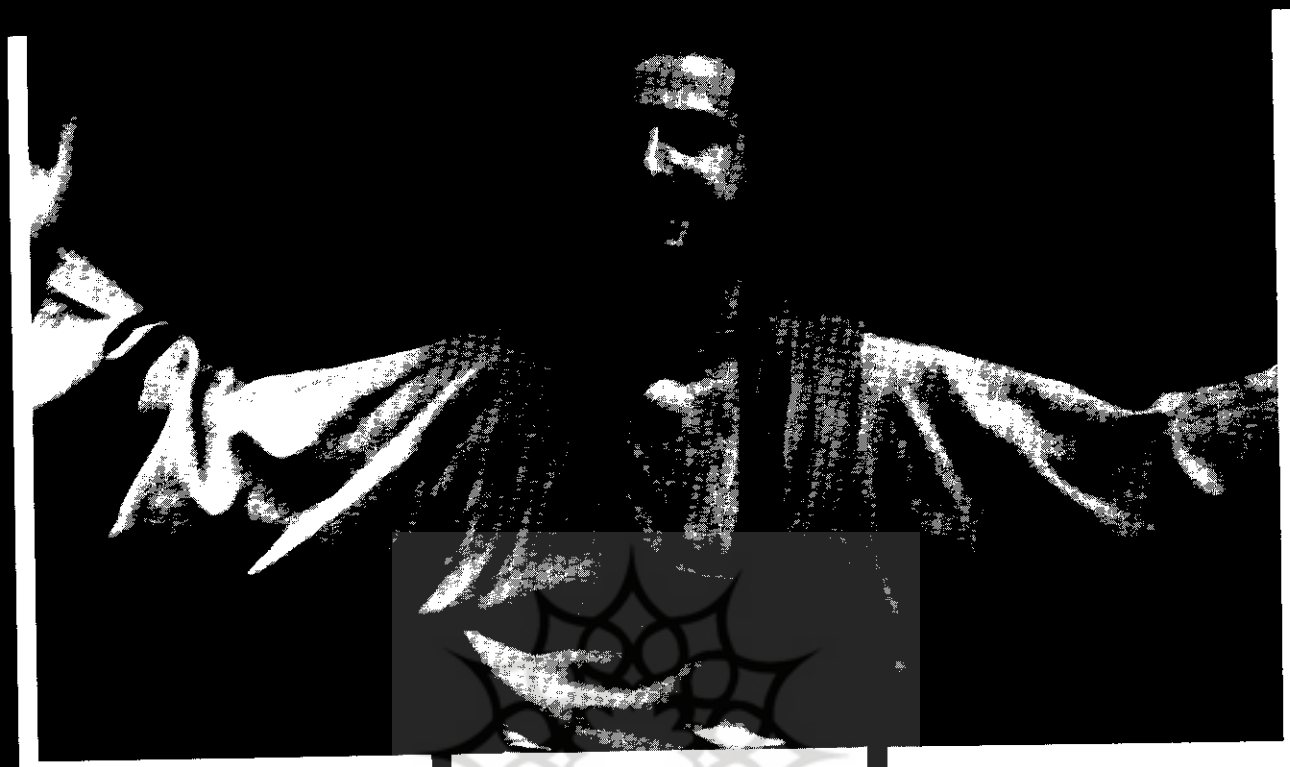
همانند هرسخن جنسی که در آستانه شهر، در آستانه ورود به عصر بوژوازی، پس از سرکوب به یکباره منفجر می‌شود و گفتمان‌های مختلف را، در پی می‌آورد، این کوچه، این «الف» باید به روایت دراماتیکِ حلّاج برگردد، تا آن کلیت اندام، و در به هم پیوستهٔ تکّه‌تکّه‌شدهٔ همانندِ روایتش به سخن درآید.

افکار و سرکوب این «حرف» گونه‌ای سیاهچالهٔ کیهانی است که هر روایتی را از حلّاج به دام خود می‌کشد. لحظه‌ای ما بین سکونِ خنثی و سکونِ گویا در عمل بازیگری از طریق بدن. خلأ مطلق فروید که گفتمانِ خود را بر این نقطه، این نقطهٔ عطف نوار موبیوسی با دو وجه حالت دورنی و وضعیت فیزیولوژیک بنا نهاده بود گریزی از این سکوت مطلق بدن و افتادن در سیاهچالهٔ کیهانی آن نداشت.

کافی است کوچه‌ای روی نقشه، به سیاهی تبدیل گردد تا شهر واپاشیده شود و همه نشانی‌ها در آن کوچه مبهم شوند. امّا در روایت‌هایی که از نمایش حلّاج شده است نامی از کوچه‌های محل نمایش نمی‌آید. نه آنکه کوچه‌ای نباشد، که اتفاقاً تمامی این روایت‌ها، رؤیای کوچه را در سر می‌پرورانند، کوه، دشت، واگویه‌تر از همه آسمان ـ قلب طبیعت ـ در آن‌ها خبر از آمدن کوچه می‌دهند. در تمام گفتمان‌هایِ ادبی مسلط بر روایات حلّاج، قلب، مرکز اسرار، روایت‌ها، عشق‌ها، فراق‌هَا و... بوده است. در تمام این دوره این قلب است که مرکزیت روایت را بر عهده دارد. گفتمان قدرت، گفتمان قلب است. باقی اعضای بدن یا انکار شده‌اند یا فقط در حاشیه روایت کرده‌اند. خوش‌نشین‌ترین این حاشیه‌نشین‌ها، چشم بوده است و پرهیاهوترینشان دست.

اما سرکوب، روایت‌هایی را به کل، به فراموشی سپرده است. روایت‌هایی به کل انکار شده‌اند که باید به یکباره از هر کوچه‌ای این روایت‌های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



سرکوب‌شده را بازتولید کرد. در آستانه ورود به شهر است که این گفتمان زایا می‌شود.

پس دراماتورژی روایتِ دراماتیک حلّاج، ناگزیر است محل اجرای این روایت دراماتیک را از میانِ کوچه‌های شهر انتخاب کند. همان گونه که آرتو از تئاتر انتظار داشت. بازآفریدن آیینی دیونیزوسی که شوری خدایگانی را به مثابه کارناوالی، با میزانسنِ خاص تئاتر شقاوت، به میان خلق می‌برد.

تمام گفتمان‌های مسلط بر روایت حلاج، بر تقابلی غالب از سکون خنثی، و سکون گویا، تقابلی بین وضعیت فیزیولوژیک و حالت درونی و سرکوب وضعیت فیزیولوژیک استوار است. و هرچه هست روایتِ حالت درونی است و بس. هرچه هست، روایتِ جایی شبیه کوه، شبیه دشت، شبیه طبیعت، شبیه عرفان ـ نه خود آن‌ها ـ درون شاعر است.

در حالی که دراماتورژی روایت دراماتیک حلّاج، باید به متنی امکان وجود دهد که زبان را همچون امری بلاواسطه همچون نظامی از آواها و ایماء و کلام را که خود کوه است، که خود دشت و طبیعت و عرفان است به کار گیرد. زبانی که «خواب کشف حقیقت یا اصالتی را می‌بیند که از بازی و نظم نشانه‌ها می‌گریزد.»[۳۱] همان گونه که رؤیا. زبانی منطبق بر شهر ـ بدن حلّاج همچون سازمانِ بازنماییِ پیشااندیشگی متصل به وحدت وجود او.

«سازمان، نوعی مفصل‌بندی است. در هم پیوستن وظایف یا اعضا است... شرح و بسط دادن یا بازی وجوه تفاوت آن‌هاست. تقسیم شهر ـ بدن به اعضا (کوچه‌ها)، تفاوت درون با جسم بیرونی است، قفلی را باز می‌کند که از طریق آن، بدن از خودش غایب می‌شود، از خودش می‌گذرد و به ذهن می‌رسد... عضو از تمایزی تازه در بدن استقبال می‌کند: همیشه همین باعث ویرانی است و این حقیقت آن‌قدر درست است که نه قلب، که عضوی حیاتی است و نه جنسیت که نخستین عضو حیات است، از آن گریزی ندارد.»[۳۲]

وضعیت فیزیولوژیک به صورت سلولی نشر پیدا کرده است و از درون افکارِ خویش سر برآورده است. و دیگر از آن روایتِ پرحجم حالت درونی اثری نمی‌ماند. این روایت‌ها در وضعیتی فیزیولوژیک در خاطرهٔ جمعی مردم کوچه تکّه‌تکّه شده‌اند تا نمایش باشد از وضعیت فیزیولوژیک.

«آنتونن آرتو هم در توصیف مشابه آنچه کوپو آن را وضعیت فیزیولوژیکی خوانده بود، از بازیگران خواست تا «تجربه‌گرایان خشنی» باشند و «جنبهٔ مادی» امکانات بیانی ذهنی ـ بدن خود را بیازمایند.

آرتو، در ربط توصیف کلی کوپو، از تنظیم «شدت شورها» این امر را بدیهی دانست. که بازیگر به وسیلهٔ مهار نفس، می‌تواند نفس را در بخش‌های خاصی از بدن جا دهد و «ارتعاشات» روان جسمانی ایجاد کند و شدت درونی و حجم همه احساساتش را افزون دهد و با این کار، دوباره به آفرینش زندگی در لحظه بپردازد. آرتو گفت که این حالت‌های عاطفی زمینه‌های ارگانیکی دارند که در بدن بازیگر جا می‌گیرند، بنابراین «برای هر احساس، هر عمل ذهنی، هر جهش عاطفهٔ انسانی، نفسِ متناسبی وجود دارد. وظیفهٔ بازیگر این است به تقویت «عضلات مؤثرِ متناسب به با بخش‌های جسمانی احساسات» بپردازد، یعنی بازیگر باید با تربیت نفس «عاطفه را در بدنش» بپرورد.»[۳۳]

بی‌شک آرتو این‌گونه پرورشِ عاطفهٔ درونی را در مراقبت‌ها و اعتکاف‌هایش آموخته بود. مراقبت‌هایی که خود گونه‌ای تربیت نفس و نفس کشیدن است.

دراماتورژی روایت دراماتیک حلاج، ناگزیر است سرکوبِ سالیان سالِ وضعیتِ فیزیولوژیک از این روایت را بردارد. و روایت را از شیوهٔ نفس حلّاج آغاز کند.

غریزی‌ترین وضعیت فیزیولوژیک، که آغاز گونه‌ای جفت‌گیری [دم و بازدم] است. «حلّاج گفت: خدایا به تو قسم، طلوع نکرد آفتاب و

غـروب نکرد مگر اینکه محبت تـو آمیخته بود با نفس کشیدن‌های من...»[۳۴]

«هر آنچه اثر می‌گذارد خشونت‌بار است و همین عمل خشـن و افراطی است که شالودهٔ تئاتر را بنا می‌داند و روح تازه‌ای به کالبد آن می‌بخشـد. این تئاتر، خواهان آن است که به سوی نمایش توده‌ای و فراگیر روی آوریم و در تلاطم عظیم و متشـنج، جرعه‌ای از شـعر ناب توده‌ها را بچشـیم. شعری که در جشـن و ازدحام مردمـان، روزهایی که به کوچه‌ها می‌ریزند تجلـی می‌کند که البته امروزه دیگر بسیار نادر است.»[۳۵]

تمام گفتمان‌های مسـلط بر روایـتِ دراماتیکِ حلّاج، تکّه‌تکّه کردن روایت این شقاوتَ و سرکوبَ آن، بـه عنوان یـک وضعیـت فیزیولوژیک، آن را به کالبدی متافیزیکـی و در نهایت، روایتِ حالت درونی برسـاخته‌اند. نمایش خاموش یا خَاموشی نمایش.

این گفتمان‌های مسلط آن تصویر اصیل و یگانه از وضعیـت فیزیولوژیک حلّاج را تحت سـیطرهٔ گفتمانِ قدرتِ حالت درونی قرار داده و سرکوبش کرده‌اند.

دراماتورژی روایتِ دراماتیک حلّاج، بیشتر از آنکه حولِ نظام‌های عرفانی، تاریخی یا حتی ادبی شکل بگیرد حولِ سازمانِ بشر ـ بدون شکل بگیرد.

حول فیزیولوژی بدن ـ شهر بازیگر که از طریق رویکرد جسـمانی تربیت می‌شـود و یاد می‌گیرد شـوراها را هدایت کند. همچنان که یاد می‌گیرد نفسـش را در اختیار بگیرد و حساسـیت تجربی خود را در قبال گردش داخلی، تنفس را بپروراند، بازیگری که آگاهی روان جسم شناختی خود را به عنوان حس فردی که بدنش را در چنگ خود دارد شکل می‌دهد.[۳۶]

او باید به نحوهٔ نَفَس کشیدن حلّاج، عملِ سکون خنثی و سکونِ گویای او را به بازیگر آموزش دهد. این جفت‌گیری فیزیولوژیک!

چـرا که بازهم به قول آرتـو «اگر چنانچه تئاتر خواهان آن اسـت که به ضرورت خود دست یابد می‌بایـد هر آنچه را کـه در جنایت، در جنگ، در دیوانگی نهفته است بر ما مکشوف سازد عشق‌های روزمره، جاه‌طلبی شخصی، درگیری‌های معمولی، فقـط در صورتی ارزش دارنـد که در مقابل تغزل موحشـی که در اسـطوره‌ها وجـود دارد از خود واکنشی نشان دهند. اسطوره‌هایی که توده‌ها آن را پذیرفته‌اند و آن را باور دارند. به همین جهت سعی ما بر این است که پیرامون شخصیت‌های مشهور، جنایات مخوف و ایثار و فداکاری‌های فراانسـانی، نمایش برپا سازیم که بدون توسل به تصاویر باطل و منسوخ اساطیر کهن، قادر باشد نیروهای کیهانی را که در درون اسـطوره‌ها می‌جوشـند مشهود و نمایان سازد.

در یـک کلمه خلاصه کنیم، به تصـوّر ما آنچه به نام شـعر خوانده می‌شـود نیروهای زنده‌ای را در خـود نهان دارد و ما بر ایـن باوریم که تصویر یک جنایت در قالب تئاتـر و اجرای روی صحنه، برای ذهن انسان از خود جنایت و انجام آن بسیار هراسناک‌تر است.»[۳۷]

مسـئله دراماتـورژی روایتِ دراماتیـکِ حلّاج، میزانسن این خشونت اسـت. چنان که هولناکی تکّه‌تکّه کردن حلّاج در یک وضعیت فیزیولوژیک بازنمایـی گـردد نه آن چنان که تا بـه حال و در روایتِ جالب درونی میزانسنی که در نهایت به تبع آرتو در اعماق وجود تماشاگر آزادیِ جادوییِ رؤیا، و تخیـل را از بنـد رها می‌سـازد. جوابی به ندای شقاوت و وحشت.

یعنی بازگرداندن روح به بدن و یگانه کردن آن‌ها، روحی کـه تاریخ ادبیات فارسـی از آغاز تا کتاب کوچه، تلاش کرده آن را از بدن خارج سازد.

«سـکوتی بهـت‌آور همـه جـا را فراگرفـت و تماشـاچیان خاموش و منتظر بودند. که ابوحارث الیاف تازیانه به دسـت بالای سر منصور ایستاد و به فرمان رئیسِ خود، تازیانه را روی سـر چرخاند و به پشـت صوفی رنجیده و ریاضت‌کشیده فرود آورد. یکی از مریدان گریه‌کنان به آسمان سر بلند کرد و گفت: خدایا میپسـند بـا بهترین بندگان تو چنین ظالمانه رفتار شـود. تا سیصد شلاق حلاج ساکت بود، بعد به رئیس مستحفظین و مأمورین گفت: نزدیک بشو تا به تو نصیحتی بکنم که به کار بسـتن آن مطابق است با فتح قسطنطنیه. رئیس مأمورین گفت: می‌خواهی با ایـن حرف‌ها مرا از زنـدان بازداری، گوش نمی‌کنم و تا هزار تازیانه بر او زدند. کسی که تازیانه می‌زد می‌گفت در موقعی که شـلاق می‌زدم صدایی فصیح می‌شـنیدم که می‌گفت: یا ابن‌منصور لاتخف (پسر منصور نترس) مردمی که ناظر بودند گریه می‌کردند.»[۳۸]

بی‌گمـان این بند از روایت، بیـش از هرچیز به دستور صفحه‌ای از آرتو می‌ماند تا روایتی تاریخی از حلاج، بازیگر رنجیده و ریاضت‌کشیدهٔ او، به زبان دلخواه آرتو رسیده است.

زبانی «عینی و ملموسی که قادر است اندام‌های بـدن را تحت تأثیر و فشـار قرار دهـد و در تار و پود احسـاس ما (تماشاچی) رخنه کند، زبانی که شـیوه غربی در مورد کاربرد کلام به کنار می‌نهد و بـه واژه‌ها نیرویی جادویی می‌بخشـد که مانند وردخوانـی سـحرانگیز اسـت، صدا را رسـا، و از ارتعاشـات و کیفیت‌های آن بهره‌برداری می‌کند، ضرب‌آهنگ‌ها را بی‌نهایت کشدار و طولانی جلوه می‌دهد و اصوات را می‌کوبد.»[۳۹]

پی‌نوشت:

۱. *تراژدی حلاج در متن کهن*، تألیف میرآخوری، نشر شفیعی، چاپ دوم، ۱۳۸۳، ص ۲۹.

۲. *آنتوان آرتو، شاعر دیده‌ور صحنه*، جلال ستاری، انتشارات نمایش، چاپ دوم، ۱۳۷۸، ص ۶۶

۳. تأکید از من است.

۴. تراژدی حلاج در متن کهن، ص ۷۱.

۵. *تئاتر بی‌رحم و پایان بازنمایی*، ژاک دریدا، ترجمه بهزاد قادری، انتشارات سپیدهٔ سحر، ۱۳۸۰، ص ۶۱ (مقاله‌ای ضمیمه نمایش‌نامه خاندان چن چی آرتو).

۶. همان.

۷. *تئاتر و همزادش*، آنتونن آرتو، نسرین خطاط، نشر قطره، ۱۳۸۳، ص ۱۰۱.

۸. *تئاتر بی‌رحم و پایان بازنمایی*.

۹. *تراژدی حلاج در متن کهن* ص ۳۰.

۱۰. *تئاتر و همزادش*.

۱۱. نواری مستطیلی‌شکل که با چرخاندن یک سر آن و انطباق با سر دیگر، شکلی (∞) به این صورت به وجود می‌آید که درون و برون آن را در نقاط عطفی به هم می‌پیوندند.

۱۲. *آنتونن آرتو، شاعر دیده‌ور صحنه*.

۱۳. عمل قطعه‌قطعه کردن یک قربانی زنده را که هنوز قلبش در تپش است اصطلاحاً Spamagmos یا Diasparagmos می‌نامند و این نوع قربانی کردن عملی متداول در خیانت‌های عیش و نوش دیونیزوس بود.

تئاتر و شقاوت، پیر برونل، ترجمهٔ ژاله کهنمویی‌پور، نشر قطره، ۱۳۸۴، ص ۷۷.

۱۴. همان، ص ۷۹.

۱۵. برای مطالعه بیشتر در این مورد رجوع کنید به کتاب *خاستگاه آگاهی در فروپاشی ذهنی دوجایگاهی*، جولیان جینیز، ترجمهٔ گروه مترجمان، نشر آگه، کتاب سوم، فصل پنجم:اسکیزوفرنی.

۱۶. *تئاتر و شقاوت*، ص ۲۳.

۱۷. *تئاتر بی‌رحم و پایان بازنمایی*، ص ۷۲.

۱۸. منصور حلاج، گردآوری عباس گلجان، سازمان انتشارات اشرفی، چاپ سوم، ۱۳۵۴، ص ۸۹.

۱۹. *بازنگری در بازیگری*، فیلیپ رازیلی، ترجمهٔ یدالله آقا عباسی، نشر قطره، ۱۳۸۳، صص ۳۱۸ ـ ۳۱۹.

۲۰. *تئاتر بی‌رحم و پایان بازنمایی*ـ ص ۷۲.

۲۱. *بازنگری در بازیگری*، ص ۴۶۰.

۲۲. *تئاتر و شقاوت*، به نقل از موریس بلانشو...، ص ۱۶۶.

۲۳. همان، ص ۱۶۷.

۲۴. بازنگری در بازیگری، ص ۲۷۲.

۲۵. *همان*، ص ۱۲۲.

۲۶. *تئاتر بی‌رحم و پایان بازنمایی*، ص ۷۱.

۲۷. همان، ص ۷۱.

۲۸. *رضوی خون*، میشل فرید غریب، ترجمهٔ بهمن رازانی، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۳، ص ۲۰۷.

۲۹. *دانش قدرت*، میشکل فوکو، محمد ضیمران، نشر هرمس، ۱۳۷۸، ص ۳۲.

۳۰. *شیوهٔ نگارش*، مرتضی کاخی، امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۷۸، ص ۶۳.

۳۱. *بازنگری در بازیگری*، ص ۱۲۳.

۳۲. همان، ص ۱۲۱.

۳۳. همان، صص ۳۱۹ و ۳۲۰.

۳۴. *منصور حلاج*، ص ۹۰.

۳۵. *تئاتر و همزادش*، ص ۱۴۲.

۳۶. *بازنگری در بازیگری*، ص ۳۲۶.

۳۷. *تئاتر و همزادش*، ص ۱۲۴.

۳۸. *منصور حلاج*، ص ۸۹.

۳۹. تئاتر و شقاوت، ص ۱۳۱.