«بدن بدون اندام» در گزیده‌ای از آثار رومئو کاستلوچی

علی مهرابی[1]، نرگس یزدی[2]

کارشناس ارشد، گروه تئاتر، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

استادیار، گروه تئاتر، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

چکیده

شاید بتوان گفت از میان مفاهیم متعددی که ژیل دلوز و فلیکس گتاری با معانی آشکار و تلویحی مختلف به عالم علم، سیاست، هنر و فلسفه ارائه داده‌اند، مفهوم «بدن بدون اندام» با عرصهٔ هنر به‌طور عام و هنر تئاتر به‌طور خاص قرابت بیشتری دارد. امروزه و در بسیاری موارد از این مفهوم به‌عنوان سنگ محکی برای تحلیل و بررسی آثار هنری هنرمندان پست مدرن استفاده می‌شود و توجّه به مفهوم عمیق این فلسفه، بسیاری از ابهامات و پرسش‌ها را در رابطه با این آثار و چرایی خلق آن‌ها پاسخ می‌دهد. در همین راستا در این پژوهش که با روش توصیفی–تحلیلی انجام شده، با بهره‌گیری از نظریات دلوز و گتاری و با تمرکز بر مفهوم «بدن بدون اندام»، گزیده‌ای از آثار کارگردان مطرح پست‌مدرن، «رومئو کاستلوچی»، مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که مفهوم «بدن» به‌طور عام و «بدن بدون اندام» به‌طور خاص در آثار کاستلوچی شأن محوری دارد. این آثار در سیالیتی توأم با نوعی حس عدم قطعیت و با تمرکز بر مواجههٔ آنی مخاطب با اجرا و توجّه ویژه به فعل «شدن» به جای «بودن» شکل گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: بدن بدون اندام، ژیل دلوز، فلیکس گتاری، رومئو کاستلوچی، تراژدی اِندوگونیدیا.

[1] . Alimehrabi333@yahoo.com
[2] . n.yazdi@art.ac.ir

مقدمه

نوشتن در مورد مفاهیم دلوز بسیار دشوار می‌نماید؛ از آن رو که این مفاهیم به‌نحوی غریب درهم تنیده‌اند. این پژوهش به‌طور خاص حول محور مفهوم «بدن بدون اندام» است که دلوز با همکاری پیر فلیکس گتاری ، روانشناس، فیلسوف، نظریه‌پرداز و فعال پسامارکسیست فرانسوی بدن پرداخته است. «این اصطلاح نخستین بار در *منطق احساس* دلوز ظاهر شد و متعاقباً در *آنتی‌ادیپ* و *هزار فلات* به‌عنوان راهی برای گریز از نقصان‌های روانکاوی سنتی فرویدی و لکانی پرورش یافت.» (Parr, 2005: 32) «مسئله، مسئلهٔ ساختن بدن بدون اندامی است که شدّت‌ها از آن می‌گذرند، خود و دیگران– نه به نام مرحلهٔ بالاتری از کلیت یا گسترشی وسیع‌تر؛ بلکه به میانجی تکینگی‌هایی که دیگر نمی‌شود آن‌ها را شخصی پنداشت؛ اما همهٔ این‌ها در حرکت قلمروزدایی تعمیم‌یافته‌ای قرار دارند. در آن هر شخص قسمتی را که بتواند اختیار می‌کند و بسته به سلیقه‌اش موفق به جداسازیِ «خود» از «من» می‌شود و طبق یکٔ استراتژی از یک صورت‌بندی معین جدا می‌شود و طبق رویه‌ای خاص از خاستگاه خود کنده می‌شود» (Deleuze & Guattari, 1987: 115). آنچه در این تقریر مسلّم است، روابط بین پدیده‌ها و موجودات و تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر است؛ اما در این روابط، انسان دیگر به‌عنوان قدرت مسلّم و سوژهٔ اصلی به‌شمار نمی‌رود و واژهٔ «شخص» در تعریف فوق صرفاً به شخصیت انسانی اطلاق نمی‌شود و سوژه و ابژه دارای موقعیتی پایاپای هستند و سوژه هم می‌تواند سوژه تلقی شود و هم ابژه. همچنین در این پیوند، تنزل و سقوط یا تعالی و صعود فاقد جایگاهی ارزشمندند؛ چراکه کیفیت ارتباط است که حائز اهمیتی ویژه است. به‌دیگر بیان، در این رویارویی، عرض این اتصال واجد اهمیت بیشتری از طول آن است. دلوز–گتاری برای عنصر مشخص‌کنندهٔ این کیفیت، از واژهٔ «میل» استفاده می‌کنند و موجوداتِ دو طرفِ این ارتباط (انسان یا ناانسان) را «ماشین میل‌ورز» می‌نامند. بنابراین در یک رویارُویی و اتصال، میلِ هرکدام از ماشین‌هاست که میزان تأثیرپذیری و یا تأثیرگذاری آن را تعیین می‌کند، چه بسا یک شئ یا موجود غیرجاندار، هنگام ارتباط با یک انسان، میل بیشتری از خود بروز دهد؛ در نتیجه تأثیرگذاری بیشتری داشته باشد و در مقام سوژه به‌شمار آید. رومئو کاستلوچی کارگردانی است که در آثار خود، توجّه ویژه‌ای به عناصر مختلف از قبیل صدا، نور، لباس، استفاده از حیوانات یا ماشین آلات دارد. او که به‌نوعی احیاگر زبان تئاتریِ آنتونن آرتو به‌شمار می‌رود و در آثارش ترکیبی از بازنمایی و عرضه‌داشت مشاهده می‌شود. از عناصر یادشده نه به شکل معمول؛ بلکه به روشی ساختارشکنانه که مختص خود اوست و در جهت تأثیر هرچه بیشتر بر روح مخاطب بهره می‌برد. کاستلوچی برای رسیدن به این هدف، از تمهیدات مختلفی بهره می‌جوید که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به جایگزینی کارکرد اشیاء و دیگر موجودات، و جابه‌جایی سوژه با ابژه اشاره کرد؛ از جمله آثار او که از این حیث شاخص است، می‌توان به اجرای *تراجیدیا اِندوگونیدیا* که مشتمل بر ۱۱ اپیزود است و بین سال‌های ۲۰۰۲ و ۲۰۰۴، در شهرهای مختلف اروپا خلق شده اشاره نمود.

پیشینهٔ پژوهش

کتب و یادداشت‌های متعددی در باب فلسفهٔ دلوز به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. فارغ از آثار دلوز، این نوشته‌ها شامل تفاسیر متعددی بر فلسفهٔ وی می‌شوند که به دلیل غامض بودن زبان فلسفهٔ دلوز، به قصد تبیین بهتر آثار وی نوشته شده‌اند. مبحث «بدن بدون اندام» دلوز–گتاری نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ لیکن با بررسی‌های انجام شده هیچ‌گونه پژوهش، مقاله، کتاب و یا رساله‌ای که اختصاصاً به موضوع این پژوهش پرداخته باشد، یافت نشد. با وجود این، می‌توان به آثاری اشاره نمود که در مسیر انجام این پژوهش یاری رسان بوده‌اند. مقالهٔ «ریزوم_شبکه؛ بررسی تطبیقی هستی‌شناسی ژیل دلوز و برونو لاتور»، نوشتهٔ محمدزمان زمانی جمشیدی و رحمان شریف زاده که در پاییز و زمستان ۱۳۹۶ در پژوهشنامهٔ علوم انسانی به چاپ رسیده است. تلاش محققان در این مقاله بیشتر در پی کشف شباهت خطوط فکری بین دو فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی (دلوز و لاتور) از منظر هستی‌شناسی است.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «ناانسان شدن: مطالعهٔ کارکرد اشیاء و ماشین‌های متحرک‌سازی شده در انیمیشن‌های برادران کوئی» که سیامک واحد از دانشگاه هنر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر در سال ۱۳۹۵ به نگارش درآورده، اختصاصاً به رشتهٔ تصویر متحرک می‌پردازد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی–تحلیلی انجام شده است و گردآوری اطلاعات در آن به روش کتابخانه‌ای–اسنادی است. ماهیت پژوهش کیفی است و در تحلیل یافته‌ها از آراء دلوز و گتاری و به‌طور خاص «مفهوم بدن بدون اندام» بهره گرفته شده است. بخش‌هایی از اجرای *تراجیدیا اِندوگونیدیا* انتخاب و تحلیل شده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

مروری برخاستگاه و ارکان مفهوم «بدن بدون اندام»

دلوز و گتاری اصطلاح «بدن بدون اندام» را از متنی نوشتهٔ آنتونن آرتو به عاریت گرفتند. آرتو در نمایش رادیویی *پایان حکم خداوند* که در *نهایت* به بهانهٔ کفرآمیز بودن توقیف شد جنگی را علیه اندام به راه می‌اندازد: «اگر می‌خواهید مرا تخته‌بند کنید؛ ولی [بدانید که] هیچ‌چیز بی‌فایده‌تر از اندام نیست» (Artaud, 1976: 150) به‌زعم او بدن خودبسنده بوده و نیازی به اندام ندارد، بدن هیچ‌گاه یک ارگانیسم نبوده است، ارگانیسم‌ها دشمنان بدن هستند. در واقع آرتو مفهوم «بدن بدون اندام» را در راستای تئاتر قساوت مطرح نمود که به دنبال رهاساختن پتانسیل خلاقانهٔ بدن و ریشه‌کن کردن اشکال غیراصیل نمایش بود. به اعتقاد آرتو اندام‌ها توانایی بالقوه و خلاقانهٔ بدن را نابود و آن را مجبور

به انجام کارهای زیستیِ روزمره می‌کنند. دلوز و گتاری نیز با الهام از آرتو، مفهوم «بدن بدون اندام» را گسترش داده و از آن برای تبیین روابط میان انسان، موجودات و پدیده‌ها به‌شکلی کاربردی بهره بردند.

گریز از ساختار

دلوز و گتاری از منتقدان سرسخت ساختارگرایی‌اند. به‌زعم ایشان مادامی که برای هر موجود یا پدیدهٔ ساختاری ذاتی قائل شویم، آن موجود یا پدیده را محدود به چهارچوبی از پیش تعیین‌شده کرده‌ایم و آزادی عمل را از آن گرفته‌ایم. آن‌ها «بدن بدون اندام» را نه نقطهٔ مقابل اندام؛ بلکه مقابل ارگانیسم می‌دانند. طبیعتاً نخستین تعریفی که از واژهٔ ارگانیسم به ذهن می‌آید نوعی نظام یا دستگاه سازمان‌یافته است که در آن همه چیز پیشاپیش به‌صورت منظم تعیین و تعریف شده است و این دقیقاً همان چیزی است که دلوز–گتاری مردود می‌شمرند. به نزد آن‌ها مادامی که شما برای هر موجودی، انسان یا غیرانسان، یک نظام یا ساختار قائل شوید و این ساختار را با ذات آن موجود دارای پیوند بدانید، آن موجود را محدود به دایره‌ای گریزناپذیر به نام ساختار کرده‌اید. «اصطلاحات «فرم» و «ساختار» متضمن قسمی صلب‌بودن‌اند؛ اما «بدن بدون اندام» نه صلب است و نه ایستا» (Hughes, 2012: 59) این دو از هرگونه چهارچوب پیشینی که رفتار، کنش و آیندهٔ موجودات را تعیین کند گریزانند و این چهارچوب را مخل رشد و تعالی موجودات می‌دانند.

گریز از ذات و جوهر

ساختارگرایی ساختارِ هر چیز را به‌نوعی با ذات و جوهر آن گره خورده می‌داند. به‌زعم دلوز–گتاری، محدودیت تنها کلمه‌ای است که می‌توان از واژهٔ ساختار استخراج نمود. ایشان که از منتقدان سرسخت متافیزیک ذات‌گرایانهٔ افلاطونی و ارسطویی‌اند، بر این باورند که ذاتِ هر چیز در خلال مواجههٔ آن با دیگر چیزها دستخوشِ تغییر می‌شود. بنابراین، ذات و جوهر بیشتر نوعی متغیر است تا اصلی صُلب و تغییرناپذیر. «ایدهٔ «بدن بدون اندام»، تلاش دلوز و گتاری برای خارج کردنِ بدن‌ها از عملکردهای طبیعی و قراردادنِ آن‌ها در ارتباطِ مستقیم با جریان‌ها و ذراتِ دیگر بدن‌ها و موجودات است» (Causey &Walsh, 2013: 105) از گفتهٔ فوق دو نکته برداشت می‌شود؛ اول تقدم رویارویی و اتصال بر ذات و دوم برابری انسان و غیرانسان در این مواجهه و پیوند. دلوز خود در این باره می‌گوید: «در تمام کتاب‌هایم طبیعت رویداد را جسته‌ام، فلسفه هدفی جز درخور رویداد شدن ندارد، برای ما مفهوم باید گویای رویداد باشد نه ذات» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۲۸۸).

ریزوم و ارتباط آن با «بدن بدون اندام»

دلوز و گتاری مقدمهٔ کتاب *هزار فلات* را با مبحث ریزوم آغاز می‌کنند، گویا از همان ابتدا برآنند ذهن خواننده را برای برقراری هرگونه ارتباط بین واژه‌ها، متن، نویسنده، مخاطب و دنیای پیرامون آماده سازند و او را از دریافت‌ها و مفاهیم کلیشه‌ای برحذر دارند. «هیچ تفاوتی بین اینکه یک کتاب چه می‌گوید و اینکه چگونه نوشته و تنظیم شده، وجود ندارد؛ بنابراین یک کتاب هیچ منظور و نیتی ندارد. به‌عنوان یک سرهم‌بندی، یک کتاب در ارتباط با دیگر سرهم‌بندی‌ها و دارای اتصال با دیگر بدن‌های بدون اندام، فقط خودش را دارد. ما هرگز نمی‌پرسیم منظورِ یک کتاب چیست. به دنبال یافتنِ چیزی برای فهمیدن در آن نیستیم؛ بلکه خواهیم پرسید آن [کتاب] چه ارتباطی با دیگر چیزها دارد» (Deleuze& Guattari, 1987: 4). ریزوم واژه‌ای است که دلوز و گتاری از گیاه‌شناسی برگرفته‌اند و به گیاهی اطلاق می‌شود که در سطح زمین حرکت می‌کند. از نظر آن‌ها، ریزوم بهترین نمونهٔ ایجاد ارتباط و اتصال است؛ چراکه تابع هیچ قانون و ساختاری نیست و در تمام جهات حرکت می‌کند. ریزوم در سطح حرکت می‌کند، هرجاکه رسید ریشه می‌دواند و با هر چیزی که سر راهش باشد پیوند برقرار می‌کند. در واقع دلوز–گتاری از مفهوم ریزوم به‌عنوان تمهیدی در تقابلِ با «درخت دکارتی» استفاده می‌کنند. تفکر درختی، تفکری ساختارگرا است که تابع یک سری اصول و قاعده است، پویا نیست؛ بلکه ایستا است. در این مدلِ ارتباطی همه‌چیز از ریشه آغاز شده و گسترش می‌یابد. در نقل قول اخیر از دلوز و گتاری، مشاهده کردیم که ایشان از مفهوم «بدن بدون اندام» به جای ریزوم استفاده می‌کنند و آن را دارای پیوند با دیگر موجودات می‌دانند؛ اما در سیستم درختی، یک موجود فقط با موجوداتی با ساختار مشترک قابل پیوند و ارتباط است.

بررسی مؤلفه‌های ریزوم

ارتباط و عدم تجانس

ریزوم هر نقطه‌ای را به نقطهٔ دیگر پیوند می‌دهد. این دو نقطه که به عبارتی هرکدام، خود نوعی ریزوم به‌شمار می‌روند لزوماً از یک جنس نیستند و یا از روی ضرورت دارای ویژگی‌های مشترک نیستند؛ بلکه ریزوم با هر نقطه‌ای از هر جنسی اتصال برقرار می‌کند و در این رویارویی، هر دو نقطه از یکدیگر تأثیر گرفته و ماهیت آن‌ها دستخوش تغییر می‌شود. به عبارت دیگر، «بدن بدون اندام» همان ریزوم است که از قسمت‌های نامتجانس تشکیل شده است. ماهیت موجودات، انسان یا غیرانسان، پس از اتصال ریزوماتیک دستخوش تغییر می‌شود؛ اما ریزوم نه آغاز دارد و نه پایان ولی همیشه دارای میانه است، از میانه رشد می‌کند و گسترش می‌یابد. ریزوم از نظام‌های نشانه‌ایِ بسیار متفاوتی بهره می‌برد و بی‌وقفه در حال ایجادِ پیوند بین معناشناسی، سازمان‌های قدرت و هر رخدادی است که مربوط به علم و هنر و همچنین تلاش‌های اجتماعی شود.

بس‌گانگی

دلوز و گتاری از بس‌گانگی به‌عنوان مفهومی محوری در جهت شناختِ ریزوم و رویکرد ریزوماتیک و توصیف رابطهٔ سوژه و ابژه استفاده می‌کنند. در مدل ارتباطیِ ریزوم طی یک رویاروییِ پایاپای، هردو طرفِ اتصال، از طریق ورودی‌های بس‌گانه بر یکدیگر اثر نهاده و در آنِ واحد

از یکدیگر متأثر می‌شوند. این بدان معناست که در این مواجهه، سوژه و ابژه مفهوم معمول خود را از دست می‌دهند؛ به عبارت دیگر در یک پیشامد یک موجود–انسان یا غیرانسان هم جایگاه ابژه را داراست و هم در عین حال می‌تواند در مقام سوژه ظاهر شود. همچنین انسان دیگر به‌عنوان قدرت مسلم و سوژهٔ اصلی به‌شمار نمی‌رود؛ بلکه ارزشی معادل دیگر موجودات و اشیاء را دارد.

گسست

پیش‌تر گفته شد که ریزوم‌ها از تلاقیِ نقاط نامتجانس به‌وجود می‌آیند و سپس یک سری خطوط ارتباطی تشکیل می‌دهند و این خطوط بر اثر پیوند نقاطِ یادشده ماهیت خود را از دست داده و به دلیل اثرگذاری و اثرپذیری بدل به موجودی جدید می‌شوند. از نظر دلوز و گتاری، ریزوم‌ها هم به‌صورت ممتد و هم به‌صورت منقطع به مسیر و مسیریابی خود ادامه می‌دهند. یک ریزوم شاید در نقطه‌ای مشخص از هم گسیخته یا متلاشی شود؛ اما بلافاصله پس از این جدایی، دوباره از یکی از خطوط قبلی یا از روی خطوط جدید، شروع به اتصال و پیوند می‌کند. این دو برای تفهیم منظور خود باز هم مثالی از طبیعت می‌آورند و این بار مورچه را به‌عنوان نمونه در نظر می‌گیرند؛ به اعتقاد ایشان مورچه نمونهٔ بارزی از یک ریزوم است. مورچه‌ها در سالیان متمادی چه به دست انسان‌ها و چه توسط طبیعت نابود شده‌اند؛ ولی کماکان وجود دارند و به حیات خود ادامه می‌دهند (Deleuze & Guattari, 1987). بنابراین با وجود اینکه این خطوط (مورچه‌ها) در بعضی موارد دچار گسست شده و ارتباط خود را با نقطهٔ پیشین از دست می‌دهند، پیوند خود را از همان نقطه یا نقطه‌ای جدید برقرار می‌کنند.

قلمروزدایی

«هدف فلسفهٔ دلوز آزادسازی ظرفیت حیات از گرایش‌های کهن و سرکوب‌گرانه جهت خلق اتصالات و قابلیت‌هایی همواره نو است. تمایل دیرین بشر آن بوده که حیات را در واحدهایی هرچه منظم‌تر و تکرارپذیرتر تثبیت و آن را سنگ‌سان و شئ‌وار کند» (کولبروک، ۱۳۹۰: ۸۴). مادامی که موجودات و امور از معانی و تعاریفِ منتسب به خویش فراتر رفته و در محیطی خارج از درونِ خود با دیگر موجودات پیوند و اتصال ریزوماتیک برقرار کنند، دست به قلمروزدایی زده‌اند. درون یا درونیت از جمله مواردی است که دلوز–گتاری با آن به مقابله برمی‌خیزند؛ چراکه درونیت را برابر با ذات می‌دانند و آن را معادل قلمروسازی تلقی می‌کنند. همچنین دلوز این محدودیت‌ها و تعاریف را حاصل تفکر بشر و نه طبیعت می‌داند. به عقیدهٔ ایشان موجودات – انسان یا غیرانسان– از طریق بس‌گانگی‌ها و مدخل‌های ورودی و خروجی بسیاری که بر روی خطوط ریزوماتیک وجود دارد می‌توانند با جهانِ پیرامون ایجاد اتصال کنند و طی این پیوند کیفیت وجودیِ خود را دچار تغییر کنند. ریزوم/ «بدن بدون اندام»، بدون مفهوم قلمروزدایی هیچ معنایی نخواهد داشت؛ چراکه تمام اتصال و پیوندها در جایی بیرون از ساختار موجودات ایجاد می‌شوند. «همواره از خارج است که نیرویی از نیروی دیگر اثر می‌پذیرد یا بر آن اثر می‌گذارد. خارج همواره گشودگی یک آینده است که با آن هیچ چیز پایان نمی‌یابد؛ بلکه همه‌چیز دگرگون می‌شود» (دلوز، ۱۳۹۲: ۱۳۴). یا در جایی دیگر، دلوز و گتاری مفهوم قلمروزدایی را با ذکر مثالی چنین توصیف می‌کنند: «برخلاف اعتقاد رایج، کتاب تصویری از جهان هستی نیست؛ بلکه کتاب با جهان پیرامون یک اتصال برقرار می‌کند، یک سیر تکامل از کتاب و جهان، در این پیشرفت و گسترش هردو در حال قلمروزدایی هستند» (Deleuze& Guattari, 1987: 11). در این پیوند، کتاب از جهان هستی تأثیر می‌پذیرد تا نوشته شود، سپس با جهان پیرامون (خوانندگان) پیوندی مستمر برقرار می‌کند و آن‌ها را متأثر می‌کند. دلوز و گتاری با ارائهٔ مفهوم قلمروزدایی به‌نوعی مقولهٔ تقلید یا محاکات ارسطویی را نیز مورد نقد قرار می‌دهند. آن‌ها قائل به تقلید انسان از طبیعت و یا دنیای پیرامون خود نیستند. به باور ایشان در این ارتباط هرچه که هست پیوند و اتصال است، با شدّت‌هایی مختلف و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری متفاوت. از منظر ایشان این جهانِ شدن است، پیوسته در حال تغییر و نه تقلید.

میل چیست و میل‌ورز کدام است؟

پیش‌تر مطرح شد که ریزوم یا «بدن بدون اندام» به‌واسطهٔ قلمروزدایی از خاستگاه خود جدا شده و شروع به برقراری ارتباط با دیگر بدن‌های بدون اندام می‌کند. به اعتقاد دلوز–گتاری، آن نیروی محرکه‌ای که باعث پیشرفت در حوزهٔ قلمروزدایی می‌شود، میل نامیده می‌شود. از منظر ایشان تمامی موجودات از انسان گرفته تا غیرانسان دارای میل هستند و به همین دلیل از موجودات به‌عنوان *ماشین‌های میل‌ورز* یاد می‌کنند. در نظر دلوز–گتاری یکی از تجلی‌های ماشین‌های میل‌ورز نزد هنرمند دیده می‌شود؛ «هنرمند ارباب ابژه‌هاست، او در هنر خویش ابژه‌های شکسته، سوخته و خراب‌شده را ادغام می‌کند، بدین ترتیب اثر هنری خود ماشینی میل‌ورز است» (دلوز– گتاری، ۱۳۸۷: ۴۲۵). همین میل است که باعث حرکت موجودات و منجر به اتصال و پیوند با دیگر موجودات می‌گردد. «بدن بدون اندام میل است؛ آن چیزی است که شخص با آن میل می‌ورزد و با آن میل‌ورزی می‌کند [...] میل آن را تا دوردست‌ها امتداد می‌دهد: میل به نابودی خویشتن یا میل به قدرت برای نابود کردن، میل پول، ارتش، پلیس و دولت، میل فاشیست، حتی فاشیسم میل است. هرگاه مسئلهٔ برساختن «بدن بدون اندام» تحت این یا آن نسبت وجود دارد، میل هم وجود دارد» (Deleuze& Guattari, 1987: 165). از این قرار، دلوز– گتاری به امور، موجودات و پدیده‌ها صرفاً به‌عنوان یک سری تعاریف منفعل نمی‌نگرند؛ بلکه تمام عناصر جهان هستی را صاحب اراده و میل می‌دانند. هر ماشین میل‌ورز، کنشگری در پی تحقق امیال و علایق خویش است. یکی از دغدغه‌های اساسی دلوز و گتاری در کتاب *آنتی‌اُدیپ*، رابطهٔ این ماشین‌های میل‌ورز با نهادهاست، رابطه‌ای که از دید آن دو بیشتر ویران‌گرانه است تا سازنده: «نهادها با به دام انداختن ناخودآگاه و له کردن کلیت ماشین میل‌ورز و جایگزین کردنش با نظامی از باورها کار می‌کنند» (Deleuze& Guattari, 1983: 178). این رابطه از آن رو مخرب است که نهادها، به تعبیری سوژهٔ غالب تلقی می‌شوند که با هدف اعمال قدرت بر دیگر ماشین‌های میل‌ورز، سعی دارند آن‌ها را تحت سلطهٔ خود

درآورده و ساختارمند کنند. تعاریف فوق از میل، ما را به یکی دیگر از مفاهیم و ویژگی‌های مربوط به بدن بدون اندام رهنمون می‌سازد: *سوژگانی شدن* ؛ دلوز و گتاری در کتاب *هزار فلات* می‌نویسند که برای رسیدن به بدن بدون اندامی ناب و اصیل باید بر سه مرحله فائق آمد و این مراحل را چینه یا لایه نامگذاری می‌کنند: «اجازه دهید به سه چینهٔ عمده‌ای بپردازیم که ما را به خود مشغول کرده‌اند، به بیان دیگر، آن‌هایی که مستقیماً ما را محصور می‌کنند: ارگانیسم، دلالت و سوژگانی شدن، سطح ارگانیسم، دام دلالت و تفسیر، و نقطهٔ سوژگانی شدن و استیلا» (Deleuze& Guattari, 1987: 159). بنابراین، به جهت جلوگیری از هرگونه حشو و اضافه، در ادامه به موانع بازدارندهٔ «بدن بدون اندام»؛ یعنی ارگانیسم، سوژگانی شدن و دلالت خواهیم پرداخت.

ارگانیسم

از منظر دلوز و گتاری ماهیت *من*، محدود به ارگانیسم من نیست؛ بلکه محدود به دامنهٔ ارتباطیِ من است و چون این دامنه همواره در پویش و در حال ساختن اتصالات جدید است، من نیز در پویش و در حال تغییر هستم. ریزوم همواره درحال قلمروزدایی و ایجاد پیوند است؛ کنش‌های یک سیستم، اتصالاتی جدید، صیرورت‌ها و دگرگونی‌های نو می‌آفریند. دامنهٔ این صیرورت‌ها از همان ابتدا قابل محاسبه و پیش‌بینی نیست. دلوز و گتاری ارگانیسم را معادل مفهوم قلمروسازی قرار می‌دهند و آن را مانع پویایی و خلاقیت می‌دانند. ایشان مفهومی تحت عنوان «مفصل‌زدایی» دارند که به همین مسئله می‌پردازد؛ «مفصل‌زدایی و اوراق کردن ارگانیسم به معنای گشودن بدن به روی ارتباط‌ها و اتصال‌هاست. دقیقاً همین پیوندها هستند که ما را از سلطهٔ ارگانیسم و محدودیت‌های ناشی از آن آزاد می‌سازند» (Deleuze& Guattari, 1987: 106). به اعتقاد آن‌ها، تنها به واسطهٔ رهایی از ارگانیسم به معنای مجموعه، چهارچوب و ساختار است که می‌توان به کشف و تجربهٔ چیزهای جدید دست یافت؛ آفرینش همواره در قلمروزدایی و مواجهه حاصل می‌شود و نه در درونیت و انزوا.

سوژگانی شدن

دلوز و گتاری تصویر کهن سوژه در مقام یک سنگ‌بنا یا اصلی ثابت را به دورافکنده و نتایج موقتی از رویارویی و پیوند بین موجودات را به‌عنوان سوژه‌ای متغیر قلمداد می‌کنند. به دیگر عبارت، به اعتقاد ایشان در یک مواجهه هرگز نمی‌توان یک موجود را به‌عنوان سوژه‌ای مسلّط و تغییرناپذیر درنظر گرفت؛ چراکه همه چیز پیوسته در حال تغییر و شدن است. «یک سوژه به‌واسطهٔ حرکت خود در مسیر پیشرفت و گستردگی است که تعریف می‌شود» (Deleuze, 1991: 85-86). میل از طریق ریزوم است که حرکت و تولید می‌کند. موجودات از طریق قلمروزدایی، در نقطه‌ای از خطوط ریزوم با یکدیگر ملاقات می‌کنند و در این تلاقی، هرکدام که دامنهٔ امیالِ گسترده‌تری داشته باشد در جایگاه سوژه قرار می‌گیرد و دیگری (ابژه) را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. چه بسا یک ناانسان مثلاً یک شئ، در مواجهه با یک انسان دامنهٔ تأثیرگذاری وسیع‌تری داشته باشد و در نتیجه به‌عنوان سوژه تلقی شود؛ اما هرلحظه این امکان وجود دارد که جایگاه سوژه و ابژه، بسته به گسترهٔ میل و میل‌ورزی آنان جابه‌جا شود.[۱]

«شدن» به جای «بودن»

تمام آنچه پیش‌تر دربارهٔ هستی‌شناسی دلوز و گتاری مطرح شد، تحت سیطرهٔ مفهوم «شدن» است. به‌طورکلی از منظر هستی‌شناسی دو دیدگاه عمده نسبت به جهان و پدیده‌ها وجود دارد: دیدگاه اول که کسانی همچون کانت از پیروان آنند، بر هویت و ذات موجودات به مثابه «بودن» اشاره دارد. این دیدگاه در مقابل حرکت، قلمروزدایی و پیوند ریزوماتیک بین موجودات است. مواجهه و پیشامد در آن نقشی ندارد و درعوض پایبند به هویت، ساختار و مجموعه است؛ مفهومِ بودن ذات هر چیزی را مقدم می‌شمارد و همه‌چیز را بر پایهٔ نظم و اصول می‌انگارد؛ اما دیدگاه دوم که دلوز و گتاری از حامیان جدی آن به‌شمار می‌روند، تمام پدیده‌ها و موجودات را در حال تغییر و نه تقلید می‌دانند. به عقیدهٔ ایشان «آفرینش» بزرگ‌ترین ارمغان و نتیجهٔ تفکرِ شدن است. شدن فرایندی پویاست که بر روی خطوط ریزوم و در اثر مواجهه و پیشامد رخ می‌دهد. به همین دلیل است که دلوز و گتاری از ریزوم تحت عنوان «نوماد» یاد می‌کنند: «ریزوم، نوماد (کُوچ‌گر) است، همیشه در حال[۲] حرکت، آواره و بیابان گرد است»(Deleuze & Guattari, 1987: 26) بدین سان، تمام روابط بین موجودات از طریق مواجهه و شدن قابل تعریف است و «بدن بدون اندام» نیز با «شدن» معنا می‌یابد. بدنی که[۲] با ارگانیسم به‌عنوان یک نقطهٔ کانونی به جد مخالفت می‌ورزد و با گشودن خود به روی تمامی پیوندها، قابلیت‌ها و ظرفیت‌های جدیدی را تجربه می‌کند. بدن خلاق، بدنی است که پایبند به محدودیت‌های ارگانیسم نباشد، با مواجهه با پدیده‌های بدیع و بکر، خود را در معرض «شدن» به منزلهٔ تغییر قرار دهد و با این جریان سیال یکی شود.

رومئو کاستلوچی

کاستلوچی از پرچم‌داران آنتونن آرتو در قرن بیست‌ویکم است. «کاستلوچی در سال ۱۹۸۱، با خواهرش کلودیا کاستلوچی[۳] ، همسرش کیارا گویدی[۲] و پائولو[۲] ، برادرِ کیارا *ائتلاف رافائل سانزیو* را پایه‌گذاری کردند» (سمنویچ، ۱۳۹۸: ۱۳). این گروه به دنبال پتانسیل‌های بیان تئاتری بیرون از قلمرو روایت بوده و همواره در صف مقدم عصیان علیه شیوه‌های تئاتر مرسوم و تئاترهای مدعیِ بازنماییِ حقیقت بوده است. «آثارکارملو بنه[۲] کارگردان مشهور و ارزشمند ایتالیایی و اقتباس‌های بحث‌آفرین او از متون کلاسیکی مانند پینوکیو، هملت، اتللو و رومئو و ژولیت، در شکوفایی کاستلوچی سهم بسیاری داشت» (Kaye, 2002: 20) گروه سانزیو در جهت دوری جُستنِ هرچه بیشتر از *سنت*، از زبان آغاز می‌کند؛ چراکه از بدو تولد زبان بر ما تحمیل شده است. آن‌ها برای آنکه طبیعتِ پایان‌پذیر و محدود کلمات را نشان دهند و به آیین تئاتر نیز اهمیت داده باشند، دست به یک تجربه زده و همچون آرتو، زبان خاص خودشان را خلق کردند و نامش را «جنرالیزیما»[۷] گذاشتند، زبانی که به عقیدهٔ آن‌ها قادر به بیان هر اندیشه‌ای بود. طبیعت این زبان

این‌گونه بیان شده بود که وضعیت خود را برای موجودیت یا از میان رفتن، به تماشاگر اجرا بسپارد. در تئاتر کاستلوچی شمایل‌شکنی و مونتاژِ تصاویر، اعتراض به تئاتری است که دعوی واقعیت دارد؛ اما در واقع توهم تقلید از واقعیت است. تصویرِ تازه ایجاد شده، حاصل گسست از تصویر پیشین، فضایی برای بیننده فراهم می‌کند تا با آگاهی و احساس در آن رسوخ کند.

خوانش آثار کاستلوچی با اتکا بر مفهوم «بدن بدون اندام»

تراجیدیا اندوگونیدیا

Tragedia Endogonidia به فارسی «تراژدی درون‌زا» ترجمه شده است. Endogonidia از میکروبیولوژی وام گرفته شده و به موجودات زندهٔ ساده‌ای دلالت می‌کند که اندام تناسلیِ دوگانه‌ای در درون خود دارند که این قابلیت را به آن‌ها می‌دهد تا به‌طور مستمر و نامحدود، بدون نیاز به جفتِ دیگر تولیدمثل کنند. اندوگونیدیا به‌صورت پیوسته خودش را تولید می‌کند. از این منظر تراژدی اندوگونیدیا یک شبکهٔ خودتولیدگر است که هر اپیزود، اپیزود دیگری را تولید می‌کند. در این پروژه، ساختار اساسی تفکر کاستلوچی در مورد تئاتر آشکار است و این اثر بر پایهٔ شدنِ پیش‌رونده و تحت‌تأثیر یک منطق درونی است که یک کرکتر تکین را در هر اپیزود متعین می‌سازد. هر اجرا هم از لحاظ زیست‌شناختی و هم هنری، خلق اَشکال جدیدِ زندگی و تفکر، و خلق خطوط جدید پرواز را به نمایش می‌گذارد. «کاستلوچی ایدهٔ دلوز و گتاری را در باب خطوط پرواز اقتباس کرده و به این صورت نتیجه‌گیری می‌کند که خطوط پرواز نباید به‌عنوان چیزی تخیلی یا نمادین؛ بلکه به‌عنوان چیزی که پایه‌های واقعیات ما را استوار می‌سازد ادراک شود» (Causey & Walsh, 2013: 110) مرجعِ نتیجه‌گیریِ کاستلوچی این گفتهٔ دلوز و گتاری است که در آن خطوط پرواز را شامل حیوانات نیز می‌دانند: «هیچ‌چیز تخیلی یا نمادین دربارهٔ خط پرواز وجود ندارد. در میان انسان‌ها و حیوانات، چیزی فعال‌تر از خط پرواز نیست. روی همین خطوط پرواز است که سلاح‌های جدید ابداع می‌شوند. خطوط پرواز واقعیاتی هستند که برای جوامع بسیار خطرناکند» (Deleuze& Guattari, 1987: 225). الگوی اجرا به‌عنوان یک ارگانیسمِ خودتولیدگر، با پیروی از جریان مداومِ شدن و دگرگونی، یادآور مفهوم تئاترِ مینور از دلوز و بنه است. همانند دلوز و بنه، کاستلوچی نیز برای تئاتر مینور، تعامل زبانِ مسلط و برای زبانِ مینور استدلال می‌آورد: «یکی از وظایف سیاسی تئاتر این است که به کُنهِ وجودِ زبان معین خود پی ببرد. بدون ترس از درک‌نشدن و یا عدم برقراری ارتباط، بدون ترجمه، تفسیر یا توضیحی، با تدابیری برای کلمات و تدابیری برای تصاویر جدید که قابلیت ساختن یک واقعیت جدید را دارند. این خلاصهٔ تراجیدیا اندوگونیدیا است» (Castellucci, 2007: 29) کاستلوچی قدرت تأثیرگذاری زبان را که قادر است بدون واسطه مخاطب را تحت‌تأثیر قرار دهد، جایگزین عملکرد ارتباطی و شناختاریِ آن می‌کند. حال که پیوند بین تئاتر و شخصیت مینور و «بدن بدون اندام» مطرح شد، به مفهوم «بدن بدون اندام» بازمی‌گردیم تا از آن به‌عنوان ابزاری برای تحلیل اجراهای کاستلوچی، با تمرکز بر تراژدی اندوگونیدیا استفاده کنیم. «بدن بدون اندام» به مفصل‌زداییِ بدن اشاره دارد، اینکه آزمایش‌گری و تأثر را جایگزین دلالت کنیم و سوژگانی شدن را دور بریزیم و اَشکال جدید سوبژکتیویته و کرکترِ مینور را به جای آن قرار دهیم. بنابراین نخستین نقطهٔ پیوند نظریهٔ دلوز و گتاری با اجراهای کاستلوچی مفهوم مفصل‌زدایی از بدن است. کاستلوچی همانند آرتو و بنه، یگانگیِ انداموارِ بدن را نابود می‌سازد و آن را از نو به شکل یک سرهم‌بندی از سطوح، عضوهای مصنوعی و مکانیزم جدید درمی‌آورد. از این منظر می‌توان گفت کاستلوچی «بدن بدون اندام» را در آثار خود «خلق» می‌کند؛ بدنی که به شکل ساختاری منسجم یا هویتی واحد سازمان‌دهی نشده است؛ بلکه به مثابه فرصتی برای تولید، اتصال‌های متفاوت و توزیع شدت‌های گوناگون عمل می‌کند. «در تراژدی اندوگونیدیا، همیشه چیزی وجود دارد که می‌تواند به درون یا به منفیِ خود تبدیل شود؛ پوشش (پوست) ها، کلاه‌ها، پیراهن‌های گشاد، لباس‌های چسبان، دستکش‌ها، جفت‌ها [۹]، و ماسک‌های اسکی، بدن را به سمت ابعاد نهفته‌اش از طریق تغییر شکل یا جنسیت، یا خطوط پروازی که همچون تغییر قیافه و ماسک عمل می‌کند، گسترش می‌دهد و به سبب مداخلهٔ این ارتباط فراگیر، شناسایی ابژه دیگر امکان‌پذیر نیست» (Ibid: 66) برای بررسی ویژگی‌های مفهوم «بدن بدون اندام» در آثار کاستلوچی، در ادامه به تحلیل چند اپیزود از این مجموعهٔ ساختارشکن خواهیم پرداخت. شایان ذکر است نام‌های انتخاب شده برای هر اپیزود، نام شهری است که نمایش در آن اجرا شده و مکان‌های منتخب برای این پروژه، به انحای مختلف بسته به موضوع یا بن‌مایه‌ای خاص و از لحاظ تصویری و بازیِ صحنه با هم ارتباط داشته‌اند.

اپیزود چزنا

در این اپیزود که در سال ۲۰۰۲ در یکی از شهرهای ایتالیا با نام چزنا بر صحنه رفته، بسیاری از ویژگی‌های «بدن بدون اندام» را به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد. در اولین صحنه، در پس‌زمینه که به شکل دیواری شیشه‌ای تعبیه شده، چشم‌هایی بزرگ و ماورایی به شخصیت که در گوشه‌ای از صحنه به دور خود پیچیده، می‌نگرند. این شخصیت، بدون هیچ‌گونه نقص عضوی، کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد.

تلاقی شخصیت و آن چشم‌های خداگون که گویی حرکات او را تیزبینانه زیرنظر دارد، یادآور «بدن بدون اندام» آرتو است. اینکه برای رهایی انسان از حکم خدا، باید انسان را بدون اندام بازتولید کرد؛ چراکه اندام‌ها وسیلهٔ بهره‌کشی از انسانند. بنابراین، انسانِ بدون اندام از قضاوت و حکم خدا مبرّاست و این اندام‌ها هستند که انسان را مورد سنجش خداوند قرار می‌دهند. در این صحنه، ژست و عمل شخصیت عریان گویی در تکاپو برای رهایی از اندام خویش است. تلاش شخصیت و چشم‌هایی که به آرامی پلک می‌زنند، تضاد چشمگیری را خلق کرده است. کمی بعد، دوباره با صحنه‌ای مشابه روبه‌رو می‌شویم؛ بازیگری با لباسی سفیدرنگ بر روی زمین دراز کشیده و همچون پروانه‌ای سعی در خارج شدن از پیله دارد. (تصویر شماره یک) در بالای صحنه، یک ردیف حروف و اعداد در کنار هم، یکی پس از دیگری به نمایش درمی‌آیند.

(تصویر شماره یک)

این جایگزینیِ اعداد و حروف چیزی شبیه به ثانیه‌شماری ایجاد می‌کند که هرچه سرعتِ آن بیشتر می‌شود، بر تعلیقِ صحنه و عملِ رهایی نیز می‌افزاید. با قیاس این صحنه با صحنهٔ مورد اشارهٔ پیشین درمی‌یابیم که مسئله بر سر پوشش نیست. پس مسئله بر سر چیزی فراتر از پیلهٔ ظاهری است، مسئله بر سر اندام و هویت و رهاییِ شخصیت از این هویت و اندامی است که او را محدود به ساختار طبیعیِ خود می‌کند. در این اپیزود، دو صحنه وجود دارد که در آن صورت معکوس پوشش (پوست) را نشان می‌دهد. اولی نیم‌تنه‌ای بچه‌گانه است که از بالا به سمت پایین می‌آید و اندامی زنانه را نشان می‌دهد. در نقطه‌ای مشخص، این نیم‌تنه به یک‌باره وارونه شده و شروع به پخش کردن خون زیادی بر صحنه می‌کند. در اینجا همه‌چیز مانند صحنهٔ قبل است، به جز اندام مردانه که در اثر پشت‌ورو شدنِ نیم تنه، جایگزین اندام زنانه شده است.

صحنهٔ دوم که در جهت تقویت صحنهٔ پیشین می‌آید، مادری ناشناس را نشان می‌دهد: بازیگری وارد می‌شود که پوستی زنانه (شامل اندام‌های زنانه) به تن دارد. اعمال او مشابه تلاش کرکترِ عریان در صحنهٔ اول است؛ تلاشی برای رهایی از اندام. در نهایت بازیگر مرد از این پوست زنانه خارج می‌شود و بدن عریان مردانه‌اش را نمایان می‌کند. کرکتر نه تنها از این تحول جنسیت؛ بلکه از وضعیت خود به‌عنوان سوژه نیز رنج می‌برد. کلودیا کاستلوچی این صحنه را با عبارتی از موریس مرلوپونتی در مورد «دو رویهٔ بدن» مقایسه می‌کند: «سمت داخلی[1] و سمت خارجی پوست، یکی بر روی دیگری مفصل‌بندی می‌شوند و خویشتن تبدیل به ابژهٔ ارتباط با جهان و[3] هرآنچه از جهان گرفته شده، می‌شود» (Castellucci, 2007: 67). این مفصل‌زدایی از بدن انسان، جایگاه سوژهٔ ممتاز بر ابژه‌ها را جابه‌جا می‌کند و سوژه بدل به ابژه‌ای می‌شود که در مواجهه با دیگر چیزهای دنیا قرار دارد. کاستلوچی بدن را با مکانیزم‌های متفاوت، حیوانات یا واقعیت متغیر مرتبط می‌داند؛ برای مثال در همین اپیزود، صحنه‌ای که مرد بدن زن را به تن کرده، در نقطه‌ای به‌وسیلهٔ اجرایی دیگر که توسط یک کمان ماشینی ایفا می‌شود، قطع می‌گردد. ماشینی که تیرها را داخل کمان مکانیکی قرار می‌دهد؛ آن‌ها را خم کرده و یکی‌یکی و با تمام نیرو به سمت دیوار روبه‌روی خود پرتاب می‌کند، درحالی‌که بازیگر در گوشه‌ای دور نقش بر زمین شده است. (تصویر شماره ۲) در اینجا تیر و کمان در جایگاه سوژهٔ انسانی قرار گرفته‌اند.

(تصویر شماره دو)

این بازیگرِ مکانیکی نه تنها ایدهٔ ماشین میل‌ورز دلوز و گتاری را در ذهن مجسم می‌کند؛ بلکه نشان می‌دهد تمامی بدن‌ها (زیستی یا مکانیکی)، همه در یک سطح؛ یعنی «بدن بدون اندام» عمل می‌کنند.

اپیزود آوینیون

یکی دیگر از مشخصه‌های بارز «بدن بدون اندام»، تخریب روند دلالت و تفسیر است. «بدن بدون اندام» همان چیزی است که هنگام به دورافکندن فانتزی، دلالت و سوژگانی‌شدن باقی می‌ماند. بنابراین به جای فکر کردن دربارهٔ آن در چهارچوب دلالت (معنای آن چیست؟)، باید آن را با ملاک تأثیرگذاری آزمایش کنیم (به چه میزان مؤثر واقع می‌شود؟ چه تأثیراتی می‌تواند تولید کند؟). «هدف این است که مخاطب به جای آنکه با تفسیری کنار بیاید، مستقیماً و بی‌واسطه خودش با موضوع مواجه شود، به آن بپیوندد یا آن را بپذیرد. خلاقیت در همین برخوردها ایجاد می‌شود» (سمنویچ، ۱۳۹۸: ۵۰). کاستلوچی تماشاگر را مجبور می‌کند بین مادی بودن صحنه و داستان، بین تئاتری بودنِ طرح و تشخیص نشانه‌ها «پویا» باشد. او تماشاگر را خیره می‌کند و اجازه نمی‌دهد او آسوده و با یقین به نظم اجتماعی، فرهنگی یا تئاتریِ خاصی بپیوندد. نمایش در برابر سؤالات کلاسیک در حوزهٔ موضوع، تفسیر و معنی مقاومت می‌کند. یک تفسیر، راه را بر تفسیر دیگر می‌بندد و غیرممکن است به معنایی نهایی و واحد برسد. در صحنه‌ای در اپیزود آوینیون، بازیگری را می‌بینیم که از[3] بیرون پنجره‌ای شیشه‌ای را می‌شکند و تکه گوشتی شبیهِ جگر را از بالا به داخل پرتاب می‌کند، سپس از طنابی وارد صحنه می‌شود و با جگر و سطل آبی که به همراه خود دارد شروع به تمیز کردن کف صحنه می‌کند (تصویر شماره ۳). این استفاده از گوشتِ[3] جگر به جای طی یا پارچه، چیزی به جز تخریب دلالت[2] نمی‌تواند باشد.

(تصویر شماره سه)

تأثیر لحظه‌ایِ این آشنایی‌زدایی مانند شوکی بر مخاطب عمل می‌کند. استفاده از گوشت جگر برای کاری چنین پست، یادآورِ گفتهٔ آرتو است که «هیچ‌چیز بی‌فایده‌تر از اندام نیست». اجراهای کاستلوچی مملو از نشانه‌هایی است که به شکلی بازنیافتنی دلالت‌های خود را از دست داده‌اند. نظام نشانه‌ها هیچ‌گونه پیامی انتقال نمی‌دهد و هیچ ارتباطی به‌وجود نمی‌آورد. فروپاشیِ کارکرد ارتباطی و شناختاریِ زبان در اپیزود آوینیون به‌وضوح به چشم می‌خورد. صحنهٔ آخرِ این اپیزود، با سلسله‌ای از حروف که به‌صورت اتفاقی جایگزین یکدیگر می‌شوند شروع و در نهایت با لکه‌های رورشاخ به پایان می‌رسد. این تسلسلِ[۵] حروف هیچ‌گونه مفهومی را انتقال نمی‌دهد؛ اما همانند هجومی شدید از تأثرات عمل می‌کند که احساس مخاطب را تحریک می‌کند. بدین سان، با نمایش ویدیوی نهایی که زنجیره‌ای مبهم از حروف الفبا را نشان می‌دهد، نمایشی از قدرت پدید می‌آید. با افزایش فرکانس جابه‌جایی‌ها بین حروف سیاه و پس‌زمینهٔ سفید، این نمایش حتی شدیدتر و خشن‌تر می‌شود. این مثال ما را به ویژگی سوم «بدن بدون اندام» هدایت می‌کند: عدم سوژگانی‌شدن. منظور از عدم سوژگانی‌شدن یا سوژگانی‌نشدن، نه تنها مفصل‌زداییِ بدن و تعاملِ شدید آن با دیگر بدن‌های ماشینی یا حیوانی است؛ بلکه بالقوگیِ متصور ساختنِ آن سوژه‌هایی که بر روی نقشهٔ سیاسی نمایان نیستند نیز هست. قهرمان واقعیِ نمایش، خودِ «گمنامی» است: «نگارهٔ گمنامی، یادآورِ واژهٔ «هیچ‌کس» است؛ فردی نامشخص از جمعیت، این یک قهرمان نیست، هرکسی می‌تواند باشد» (Causey & Walsh, 2013: 113). این قطع علاقه از هویتِ خود، مفهوم مینور شدنِ دلوز و گتاری را بازگو می‌کند.[۷] به اعتقاد ایشان وظیفهٔ سیاستِ مینور و تئاتر مینور ایجاد یک هویت جدید نیست؛ بلکه رهایی از هویت است. هویت، انسان و جامعه را ملزم به ایجاد چهارچوب و ساختار می‌کند و این خود باعث ایستایی و توقف می‌شود. «بدن بدون اندام» با ذات و هویت بیگانه است. در یکی از صحنه‌های آغازینِ این اپیزود، پسربچه‌ای بر روی تختخوابی دراز کشیده است. در ابتدا دست چپ پسربچه مصنوعی است و همان‌طورکه قبلاً اشاره شد، قطع عضو و اعضای مصنوعی از ویژگی‌های بارز «بدن بدون اندام» هستند. (تصویر شماره ۴) سپس چهار کرکتر با لباسی سفید و بلند وارد صحنه شده و ماسکی کلاه مانند به او می‌پوشانند.

(تصویر شماره چهار)

در بسیاری از آثار کاستلوچی از جمله همین اپیزود که در شهر آوینیون فرانسه اجرا شده، از نوعی ماسک معروف به ماسک اسکی برای برخی از کرکترها استفاده شده است. یکی از دلایل این استفاده را می‌توان هویت‌گریزی دانست. به عبارتی دیگر، گویا شخصیت‌ها با پوشیدنِ ماسک اسکی سعی در انکار هویت خود دارند. این انکارِ هویت به آن‌ها آزادی عملِ بیشتری می‌دهد تا فارغ از هرگونه آداب اجتماعی، بر صحنه فعالیت کنند.

اپیزود بروکسل [۳]

در راستای آنچه که در اپیزود آوینیون در باب استفاده از ماسک اسکی و پوشاندن چهره عنوان شد، در این اپیزود که در سال ۲۰۰۴ در شهر بروکسل ، پایتخت کشور بلژیک اجرا شد[۸] است به یکی دیگر از دلایل [۳] استفاده از این ماسک برمی‌خوریم که به‌ویژه در این اپیزود به شکل برجسته‌ای نمایان است. می‌توان گفت پوشاندن صورت به مفهوم نمایان کردنِ شخصیتِ مینور و امرِ نوین رؤیت‌شدن است، عملِ جدید حاضر کردن در مقابل غیبت و فقدانِ آن چیز یا کرکتر است. ماسک اسکی به کارلو جولیانی ، معترض جوانی که در اعتراض‌های تابستان سال ۲۰۰۱ [۴] به دست پلیس ایتالیا کشته شد، اشاره دارد. رسانهٔ تصویر بدنِ ناشناس او را درحالی‌که صورت او را با ماسک اسکی پوشانده بودند، انتشار داد.[۳] بنابراین بر روی صحنه چهره را با ماسک پوشاندن مفهومی کاملاً متضاد دارد و به معنای آشکار کردنِ ساختار قدرت و نمایان ساختنِ خشونت است. در این اپیزود، بازیگری با یونیفورم پلیس وارد صحنه می‌شود. شروع به ریختنِ خون مصنوعی بر روی صحنه می‌کند و به‌وسیلهٔ کارت‌هایی که روی آن‌ها حروفی حک شده، علامت‌گذاری می‌کند. در همین لحظه دو پلیس دیگر وارد می‌شوند. یکی از آن‌ها لباس‌های خود را از تن بیرون کرده و بر روی خون‌های ریخته شده می‌خوابد. همکارش شروع به زدنِ او می‌کند. (تصویر شماره ۵) بااینکه ما بر این امر واقفیم که خشونتِ روی صحنه واقعی نیست، خون ریخته‌شده مصنوعی است و ضربه‌ها هیچ جراحتی را وارد نمی‌کنند؛

(تصویر شماره پنج)

اما درد و رنج حاصل از این صحنه از شکل واقعیِ آن بیشتر است و علی‌رغم اینکه در گزارش پلیس چنین اتفاقی رخ نداده، تئاتر می‌تواند این رویداد را نشان بدهد و از این طریق به‌گونه‌ای به وظایف سیاسی خود ادای دین کند. دلوز که مخالف نفوذ قدرت به‌عنوان یک کلِّ

سلطه‌جوست، در باب رابطهٔ بازنمایی در تئاتر و قدرت بر این باور است که تئاتر همدست قدرت است و قدرتش را از بازنمایی قدرت در تئاتر به عاریه می‌گیرد، حتی اگر آن یک بازنمایی انتقادی باشد. در واقع کاستلوچی همچون دلوز و آرتو درمی‌یابد که نقد قدرت همواره مستلزم نقد بازنمایی است؛ بنابراین، چندان دور از ذهن نیست که او به دلیل همین وظایف سیاسی تئاتر، شهر بروکسل که مقر اصلی بسیاری از نشست‌ها و نهادهای اتحادیهٔ اروپا است را برای این اجرایِ به‌خصوص انتخاب کرده باشد. یکی دیگر از ویژگی‌های «بدن بدون اندام» را می‌توان در انتهای همین اپیزود مشاهده کرد. پس از صحنهٔ ضرب و شتم پلیس، صحنهٔ کودک و چیزی شبیه به مجسمهٔ سر انسان را در فاصلهٔ دورتری از کودک می‌بینیم (تصویر شماره ۶) مجسمه‌ای که فاقد اندام است.

(تصویر شماره شش)

در ابتدا سکوت مطلق است و کودک با نگاه‌های حیرت‌زده به اطراف می‌نگرد، سپس شروع به کلنجار رفتن با لیوانی می‌کند که در دست دارد. در همین حال یک تیله از داخل لیوان بیرون می‌افتد و بر سطح مرمرینِ صحنه تا فاصلهٔ چند قدمیِ کودک می‌غلطد. تا اینجا می‌توان گفت کودک سوژهٔ غالبِ صحنه است؛ اما از اینجا به بعد مجسمهٔ انسان شروع به عمل می‌کند. این شمایل که بیشتر دو بُعدی می‌نماید تا سه بُعدی، سرِ انسانی خنثی و فاقد جنسیتی مشخص را نشان می‌دهد. مجسمه‌ای مکانیکی که با نیروی برق کار می‌کند و از جایی بیرون از صحنه هدایت می‌شود. ابتدا به آرامی چشمان خود را باز می‌کند و سپس لب به سخن می‌گشاید. در اینجا به نظر می‌رسد که این انسان ماشینی مشغول چیزی شبیه به شمارش اعداد یا هجاءِ یک سری حروف به شکلی دفرمه است؛ اما کاستلوچی به عمد صدای حرکت چرخ‌دنده‌های ماشین به هنگام صحبت کردن را کنترل یا خنثی نکرده است، به‌نحوی که این صداها با صدای صحبت کردنِ دفُرمهٔ ماشین که به‌صورت اِفکت از بلندگوهای سالن پخش می‌شود، درهم می‌آمیزد و این آمیزش موجودی شبیه به انسان–ماشین، یا ماشین–انسان خلق می‌کند که در این لحظه در سطحی برابر با ارزش وجودیِ کودک در نقش کرکتری انسانی، شروع به عمل می‌کند، سطحی که بنا به گفتهٔ دلوز–گتاری سطح همنواختی نام دارد. این عمل او را از جایگاهِ ابژه‌ای منفعل خارج کرده و در مقام سوژه‌ای فعال قرار می‌دهد. عملکرد این انسان ماشینی یادآور ماشین‌های میل‌ورز دلوز و گتاری است که در اپیزود چزنا نیز به آن اشاره شد. از طرفی دیگر، تلاقیِ کودک و موجود مکانیکی به‌نوعی ایدهٔ عدم سوژگانی‌شدن را خاطرنشان می‌کند؛ چراکه در این هنگام، رابطه‌ای پایاپای بین انسان و ماشین خلق می‌شود. در این اپیزود و اکثر اپیزودهای پروژهٔ تراژدی اندوگونیدیا، کودکان نقشی اساسی ایفا می‌کنند که این موضوع ربط وثیقی با مفهوم «بدن بدون اندام» و دیدگاهِ آرتو در این باره دارد، مبنی بر اینکه خودآگاهی بدن را کنترل می‌کند و اطمینان می‌دهد که در محدودهٔ هنجارهای اعمال شده از سوی جهان غرب مانده است؛ اما کودک چیزی از محدودیت‌های اجتماعی نمی‌داند و به‌عبارت دیگر با مقولهٔ «خودسانسوری» غریبه است. از همین روی، کاملاً به شکل غریزی عمل می‌کند. بنابراین عکس‌العمل او نیز تماماً زنده و طبیعی است. بدین ترتیب شاید «بدن بدون اندامِ» آرتو، باید به‌عنوان طرحی از انسانِ جدید در جهت عصیان و طغیان در نظر گرفته شود. به باور آرتو، چنین بدنی فقط در آینده و در کودکان تحقق می‌یابد. فقط کودک است که می‌تواند بیرون از فرهنگ و جامعه باشد و به‌طورکلی این چنین زندگی‌ای را تجربه کند.

اپیزود پاریس

آنچه بیشتر از هر چیز دیگری در این اپیزود به چشم می‌آید، سرهم بندی‌ای از چیزها و موجودات نامتجانس است: مردی عریان که از پنجرهٔ روبه‌روی صحنه وارد می‌شود، تاج سیمی خارداری همانند تاج حضرت مسیح بر سر دارد، گروه ارکستری که با ورود او از ردیف اول جایگاه تماشاگران خارج می‌شوند، کف صحنه‌ای که خیس است، مجسمهٔ بالداری که بالاتنهٔ زن و پایین تنه‌اش شبیه به شیر است، جمجمهٔ انسانی که پیش پای مجسمه قرار دارد، اسب سفیدی که از دیوار سمت راست صحنه به شکل نصفه نیمه وارد می‌شود، ورودِ سه مرد که لباسی شبیهِ لباس پلیس به تن دارند و با لولهٔ آزمایشگاهی از مرد عریان نمونهٔ ادرار می‌گیرند، دستی که در حال رنگ زدن دیوار سیاه است، زنی که بعدها با یک تختخواب به صحنه اضافه می‌شود، شیشهٔ شیری که کنار تختِ بدون بچه قرار دارد، خودروهایی که از بالای صحنه به پایین می‌افتند، همه و همه صحنه‌ای از عناصر ناهمگن را تشکیل می‌دهند که فضایی ابهام‌گونه و شبه‌مذهبی ایجاد می‌کنند (تصویر شماره ۷).

(تصویر شماره هفت)

برای کشف رابطهٔ این عناصر با «بدن بدون اندام» باید به مقولهٔ ریزوم بازگردیم. ریزوم هر نقطه‌ای را به نقطهٔ دیگر پیوند می‌دهد و این دو نقطه که هرکدام، خود نوعی ریزوم به‌شمار می‌روند لزوماً از یک جنس نیستند؛ بلکه هرچه جنس این نقاط یا عناصر ناهمگن‌تر باشد این

اتصال بهتر شکل می‌گیرد. همچنین اشاره شد که ریزوم از نگاه دلوز و گتاری خودِ «بدن بدون اندام» است؛ چراکه پویا و صاحب میل است. در این اپیزود نیز این عناصر نامتجانس بر روی خطوط ریزوم، طی یک مواجهه با یکدیگر ایجاد پیوند می‌کنند و حاصل این پیوند رسیدن به سطح همنواختی است.

نتیجه‌گیری

هدفِ دلوز و گتاری از بیان مفهوم «بدن بدون اندام»، رهایی از ساختارهایی است که جامعه و نهادهای قدرت بر ما عرضه داشته‌اند. آن‌ها به‌نحوی استعاری از بدن آغاز کرده و قدم‌به‌قدم این ساختارشکنی و گریز از محدودیت‌ها را به کل موجودات عالم نسبت می‌دهند و تمام موجودات اعم از انسان، حیوان، ماشین‌ها و اشیاء را دارای میل می‌دانند. هر موجودی با میل‌ورزی شروع به قلمروزدایی می‌کند و با دیگر موجودات به ایجاد پیوند می‌پردازد. این مواجهه، هردو طرفِ پیوند را دچار دگرگونی می‌کند تا جایی که هردو موجود ماهیت پیشین خود را از دست داده و در سطحی که دلوز–گتاری آن را سطح همنواختی نام نهاده‌اند، دچار نوعی دگردیسی می‌شوند. بنابراین از این پیوند، «یک» موجود حاصل می‌شود و نه دو موجودِ متفاوت. این موجودِ یکپارچه، در ارتباط با دیگر موجودات دچار دگرگونی می‌شود و این چرخه همواره تکرار خواهد شد. بنابراین هیچ هویت ثابت و واحدی که بتوان به موجودات نسبت داد وجود ندارد؛ چراکه همه چیز مداوم در حال «شدن» است. بدین‌سان، هدف غایی دلوز و گتاری از این مفهوم، حصولِ خلاقیت و آفرینشِ مستمر به جای ایستایی و پایبندی به ساختار است. کاستلوچی نیز با تأثیرپذیری از ایدهٔ دلوز–گتاری، در اجراهای خود از بازیگران ناقص‌الخلقه، دارای نقص عضو و یا دارای اعضای مصنوعی استفاده می‌کند تا بالقوگی‌های نهان در این بدن‌ها را به نمایش بگذارد. چیدمان اشیاء و تصاویر در آثار کاستلوچی، با ایدهٔ دلوز و گتاری در باب سرهم‌بندی‌های موجودات نامتجانس و ایجاد پیوند با یکدیگر بسیار همساز می‌نماید. هدف کاستلوچی از خلق این تصاویر، برانگیختنِ احساسِ آنی تماشاگر است به‌گونه‌ای که فرصت هرگونه دلالت و تفسیری از مخاطب گرفته شده و او را در مواجههٔ مستقیم با رویدادهای نمایش قرار می‌دهد؛ حضور حیوانات و ماشین‌آلات در اجراهای او نیز در راستای مفهوم «بدن بدون اندام» و ویژگی عدم سوژگانی‌شدنِ این مفهوم است. در مجموع می‌توان گفت بنیاد تئوری دلوز–گتاری را «شدن» و دگرگونی‌های مستمر تشکیل می‌دهد که با هرگونه ساختاری بیگانه‌اند؛ چراکه همه‌چیز پیوسته در حال تغییر و شدن است. رهایی از ذات و ساختار باعث ایجاد ارتباط با دیگر پدیده‌ها می‌شود و حاصلِ این ارتباط از منظر دلوز–گتاری و کاستلوچی که از مخالفان سرسخت بازنمایی‌اند، چیزی به جز ابداع و آفرینش نمی‌تواند باشد.

پی‌نوشت

[1]Pierre-Felix Guattari
[1] The Logic of Sense
[1] Anti-Oedipus (1972)
[1] A Thousand Plateaus (1980)
[1]Intensity
[1]Moi
[1]Desire
[1] Desirig machine
[1] Romeo Castellucci
[1]Antonin Artaud
[1] representation
[1] presentation
[1]Tragedia Endogonidia
[1]To be done with the judgment of God
[1] Theatre of Cruelty
[1]Rhizome
[1] Milieu
[1]Multiplicity
[1] Subjectification
[1] Signification
[1]Disarticulation
[1] Nomad
[1] Claudia Castellucci
[1] Chiara Guidi
[1] Paolo
[1]Carmelo Bene
[1]Generalissima
[1] skin
[1]Placentas
[1]Cesena
[1]Two leaves of the body
[1]Articulate
[1]Self
[1]Avignon

[۱] Rorschach– تست رورشاخ یا تکنیک لکه، یک آزمون روانی فرافکن است که در آن افراد مورد معاینه، تلقی خودشان را از لکه‌های عجیب و غریب جوهر می‌گویند و بر اساس این تفسیر و تلقی، روانشناس نوع شخصیت یا عملکرد احساسی فرد یا حتی اختلالات روانی ذهنی‌اش را تشخیص می‌دهد.

[1] Anonymity
[1]Becoming minor
[1]Ski mask
[1]Brussels
[1] Carlo Giuliani

منابع

دلوز، ژیل. (۱۳۹۲)، *فوکو*، ترجمهٔ افشین جهاندیده و نیکو سرخوش، تهران: نی.

دلوز، ژیل؛ کولبروک، کلر؛ باگیو، رونالد. (۱۳۹۰)، *ادراک، زمان، سینما*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: رخدادنو.

دلوز، ژیل؛ گتاری، فلیکس. (۱۳۸۷)، آنتی ادیپ، شیزوفرنی و سرمایه‌داری در: کهون، لارنس: *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*. ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نی.

رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۳)، *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نی.

سمنویچ، دوزتا. (۱۳۹۸)، *تئاتر رومئو کاستلوچی و ائتلاف رافائل سانزیو از شمایل به شمایل‌شکنی، از کلمه به تصویر، از نماد به تمثیل*. ترجمه: مهدی مشهور و سارا رسولی‌نژاد. تهران: ماه و خورشید.

Artaud, Antonin (1976). “To Have Done With the Judgement of God”, selected writings, Ed: Susan Sontag, New York: Farrar, Straus and Girous. Castellucci, Claudia & Romeo; Kelleher, Joe; Ridout, Nicolas (2007). Theatre of Rafaello Sanzio. Routledge.

Causey,Matthew; Walsh,Finton (2013). Performance, Identity, and the Neo-Political Subject. Routledge.

Deleuze,Gilles; Guattari, Felix (1987). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. trans: Brian Massumi, University of Minneapolis, London

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1983). Anti-Oedipus; Capitalism and Schizophrenia. University of Minnesota press, Minneapolis.

Hughes, Joe (2012). Philosophy after Deleuze, Deleuze and the Genesis of Representation. Bloomsbury.

Kaye, Nick; Giannachi, Gabriella (2002). Romeo Castellucci, cited in: “Staging the Post Avan-Gard”.

Parr, Adrian (2005). The Deleuze dictionary. Edinburgh University Press.

“Body without Organs” in Selected works of Romeo Castellucci

Abstract

“Body without Organs”, first proposed by Antonin Artaud in “To have Done with the Judgement of God” and subsequently adopted by Gilles Deleuze and Felix Guattari can be regarded as a significant as well as creative theoretical framework to analyze numerous works of art in different fields.
Romeo Castellucci, a renowned director whose works are known to be a combination of representation as well as presentation has created Tragedia Endogonidia which consists of several episodes each featuring thought- provoking images behind which deep concepts can be traced. The present descriptive- analytical research was conducted to explore Tragedia Endogonidia based on the features of “body without organs”. The results revealed that the main features of this concept including disarticulation of body, de-territorialization, non-subjectivity and experimentation rather than signification and interpretation are central to this work.

Keywords: Body without Organs, Deleuze, Guattari, Romeo Castellucci, Tragedia Endogonidia.