نمایش آیین و آیین نمایش

ساموئل ولز (استاد پژوهشی رشتهٔ اخلاق مسیحی در مدرسهٔ دینی دوک) - **انگلیس**

مترجم: سحر قدیمی

■ **چکیده**

در یونان باستان، عبارت «لیتورگیا» به کار عام المنفعه‌ای اطلاق می‌شد که شهروندی متمول در حق مردمان سرزمین خود انجام می‌داد. درحالی که عبارت «دراما» ریشه‌ها و سرچشمه‌های آشکاری در آیین‌ها و مناسک مذهبی داشت. امروزه این نقش‌ها عمیقا بازگونه شده‌اند. چه لیترجی یا نیایش کلیسایی پیوندی راسخ با آیین‌های مذهبی دارد و درام (نمایش) قدیه و پیشکش عام‌المنفعهٔ فرد یا نهاد متمولی‌است.

من بر این مدعایم که قلب تپندهٔ نمایش نیایش است. در این مقال، بحث خود را در چهار بخش پی می‌گیرم:

الف) در کار وینسنت داناون شاهدیم احکام دینی بومی (مذهب قوم مسای در تانزانیا) نیایش‌ها یا لیترجی‌های متعددی را دربردارد که نه تنها شکلی نمایشی را به جامعه ارمغان می‌بخشد که راه‌حل‌های گوناگونی را به منظور برطرف ساختن تنش‌های پیچیده جاری در جامعه در اختیار قرار می‌دهد؛

ب) در کار ویلیام کاواناف می‌بینیم که چگونه نیایش، شکلی آشکارا سیاسی می‌گیرد. وی می‌نماید در بحبوحهٔ روزگار سرکوب و ستم آگوستو پینوشه در شیلی، گروه‌های مختلف مردم، مراسم از پیش برنامه‌ریزی نشدهٔ نیایش را در مقابل مکان‌هایی که شکنجه در آن صورت می‌گرفت، برگزار می‌کردند؛

ج) در کار هانس یورس فون بالتازار (با الهام از اندیشه‌های هگل) می‌توان سه وجه ممیزهٔ سودمند را میان سه شکل از درام یافت: لیریک یا تغزلی (عام‌تر بگوییم ذهنی/ سوبژکتیو)، اپیک یا حماسی (عام‌تر که بگوییم عینی/ ابژکتیو) و دراماتیک (برآیندی از دو شکل پیشین). این سه وجه را در مورد لیترجی یا نیایش کلیسایی می‌توان به کار بست؛

د) بدین ترتیب یک لیترجی واقعا دراماتیک نیز می‌تواند با گنجاندن تنش‌های درونی و بیرونی جامعه در یک زمینهٔ دراماتیک وسیع‌تر، فعل عام‌المنفعه‌ای صورت دهد. هرچند لیترجی‌های بیش از حد تغزلی یا حماسی، نمی‌توانند از چنین کارکردی برخوردار باشند.

در پایان مقالهٔ خود را با طرح این باور به پایان می‌برم که نمایش تنها در صورتی که کارکردهای نیایشی‌اش را به خوبی بازشناسد، می‌تواند جایگاهش را در بطن یک فرهنگ محفوظ و ایمن نگاه دارد.

◇ **واژگان کلیدی:** لیتورگیا، دراما، احکام دینی بومی، آیین‌های مذهبی، وینسنت داناون، ویلیام کاواناف، هانس یورس فون بالتازار، نیایش.

مقدمه

سخنم را با دو نکته آغاز می‌کنم که به صورت کنایه‌آمیزی صورت عکس یکدیگرند. آیین اساساً عملی همگانی و نیکوکارانه محسوب می‌شد و نمایش اساساً آیینی مذهبی به شمار می‌رفت. امروزه آیین کلاً به معنای مناسکی مذهبی است، در حالیکه نمایش بیشتر رویدادی همگانی محسوب می‌شود. بگذارید این موضوع را توضیح دهم.

ریشهٔ آیین را در یونان باستان باید جست. در ایالت شهرهای کهن یونانی، ثروتمندان مرفه موظف بودند انجام اعمالی را که به عامهٔ مردم مربوط می‌شد، برعهده بگیرند. به عنوان نمونه، در آتن اداره‌هایی وجود داشت که کشتی‌های جنگی (کار trierarchus)، ضیافت‌ها (کار hesitator) و وسایل ورزشی (کار gymnasiarch) را تدارک می‌دیدند. از این رو مراسم آیینی به عامهٔ مردم مربوط می‌شد و شهروندان مرفه آن را برای مصلحت مردم انجام می‌دادند.

در مقابل ریشهٔ درام در هند، ژاپن و چین همچون اروپا در آیین‌های مذهبی نهفته است. ریشهٔ نمایش را با بازخوانی داستان زندگی قهرمان‌ها همچنان باید در یونان باستان جست. این قصه‌ها را گروه همسرایان با آواز بیان می‌کردند. با پیچیده‌تر و پرشور شدن داستان‌ها، رهبر و دیگر اعضای گروه به اجرای نقش‌های خاصی پرداختند. گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها تأثیرات متقابلی ورای صرفاً سخن گفتن ایجاد کرد و به این ترتیب نمایش زاده شد. روند کاملاً مشابهی در اروپای قرون وسطی شکل گرفت. نمایش‌های میستری و میراکل‌ها بر روی پله‌های ساختمان کلیساهای بزرگ و در روزهای جشن شکل گرفتند. اینها نمایش‌هایی با زبان و لهجهٔ بومی و قابل مقایسه با آداب و مناسک لاتین بودند که در درون کلیساها اجرا می‌شدند. بعدها، این نمایش‌ها با سفر بازیگران به شهرهای اطراف و از شهری به شهری دیگر هستی دیگری یافتند و به رقابت با آیین رسمی پرداختند، همان طور که راهبان فقیر با نظام قاعده‌مند کلیسا که کشیشان نمایندهٔ آن بودند، رقابت می‌کردند.

امیدوارم بتوانم به شیوه‌ای که در همایش‌های بین‌المللی وجود دارد، چهار قاره را مورد بررسی قرار دهم و این مسأله را نشان دهم که یک آیین مسیحی حقیقی باید واقعاً نمایشی باشد. مقصود این است که آیین باید اصالت خود را در نمایش دریابد و گرامی بدارد و کلیساهای مسیحی نیز باید نمایش آیین را دریابند و گرامی دارند. کوتاه سخن آن که، آیین، یک نمایش مذهبی است ـ نمایش همگانی داستانی مقدس.

یک نمونهٔ هگلی

انسان برجسته‌ای را فرض کنید که پیروان بسیاری دارد، اعمال به یادماندنی انجام می‌دهد و آموزه‌ها، عملکرد و سخنانی شگفت‌انگیز ارایه می‌دهد که به گروهی که اهداف و شخصیت او را گرامی می‌دارند، برتری می‌بخشد. فرض کنید او مدام با کسانی که در قدرت‌اند مبارزه می‌کند، آموزه‌های آنها را زیر سؤال می‌برد و اعمال آنها و اعمال خودشان را با هم مقایسه می‌کند: ستیزی که آبستن رویارویی خشونت‌آمیزی است. فرض کنید آن رویارویی چقدر کوتاه و ظالمانه است و سرانجام به اعدام سریع مرد و از هم پاشیدگی گروهش منتهی می‌شود. با این همه پس از مدتی پیروان او دوباره گردهم می‌آیند، از ظهور مجدد پیشوایشان، بازیافتن قدرت گروهشان و نیروی خارق‌العاده‌ای سخن می‌گویند که به کمک آن می‌توانند برنامه‌های رهبرشان برای شکل‌دهی به فرهنگ جامعه‌ای نو و برنامه‌ریزی برای آینده‌ای مطمئن را به اجرا گذارند.

چنین داستانی می‌تواند به اشکال گوناگونی بیان شود. جی. دبلیو. اف. هگل فیلسوف در تحقیقاتش بر شعر از سه روش کلی برای ارایهٔ این داستان صحبت می‌کند.[1] وی رویکرد نخستین را «حماسه» می‌نامد. داستان حماسی در گسترده‌ترین شکل ممکن به تصویر در می‌آید. حماسه می‌کوشد بیشترین اهمیت را به داستانی که می‌گوید، ببخشد. حماسه چندان به افراد خاص در مرکز داستان نمی‌پردازد، بلکه بشریت را در حالت کلی باز می‌نماید. و نیز حتی بر دوگانگی‌ها و تصمیمات خاص قهرمانان تأکید نمی‌کند، بلکه کانون توجه را بر وضعیت انسانی متمرکز می‌کند. بنابراین در داستان انسان برجسته که پیش‌تر گفته شد،

ترجمان حماسی بر نگاهی کلی از روایت تأکید می‌ورزد. ممکن است به عنوان داستانی بازگو شود که در آن عشق وارد جهان قصه می‌شود و این جهان تنها می‌تواند با تحسین، ترس یا تنفر به آن پاسخ گوید. ممکن است داستان این طور ادامه یابد که عشق و قدرت نمی‌توانند در همزیستی با هم به سر برند و قدرت قطعاً می‌کوشد عشق را نابود کند و نهایتاً عشق همواره پیروز می‌شود. حتی داستان می‌تواند این گونه بازگو شود که عشق و قدرت ناگزیر با هم می‌ستیزند تا این که عشق خود را در پای قدرت قربانی می‌کند و با این کار قدرت را بر می‌اندازد تا (با قدرت‌گیری پیروان) قدرت و عشق با هم یکی شوند. بنابراین در حالتی کم و بیش کلی، جنبه‌های خاص روایت کم اهمیت جلوه داده می‌شوند و راوی از ارایهٔ نظری شخصی در بررسی رویدادها و پیامدهای آنها کناره می‌گیرد.

رویکرد «غنایی» کاملاً متفاوت است. اگر حماسه روایتی از «بیرون» است و دیدگاه عینی و خودآگاهانه به همراه دارد، رویکرد غنایی روایتی از «درون» و دیدگاهی ذهنی ارایه می‌دهد. روایت غنایی از ژرفای دل سخن می‌گوید. این روایت به عمق تعهد شخصی و احساسات نقب می‌زند و دامنهٔ خصلت‌ها و بصیرت‌های انسانی وارد روایت می‌شود. از این رو در داستان شخص برجسته، روایت غنایی بر آرزوی تقسیم کردن موهبتی ارزشمند، سردرگمی از برداشتی غلط و عذاب خیانت متمرکز می‌شود. این روایت به ویژه به تشویش‌های جسمی و فکری برخاسته از قدرت، تردیدها و احتیاط‌های گروهی که قدرت را با کینه‌جویی تحلیل می‌کنند، حس گم‌گشتگی و ناامیدی پیروان، مراحل اولیهٔ خودآگاهی آنان و کشف ناگهانی توانایی تغییر همه چیز، تجربهٔ شگفت‌انگیز داشتن قدرت و اشتیاق بی‌صبرانهٔ آنها برای رویارویی نهایی می‌پردازد. نه تنها راوی بلکه شنونده و بیننده نیز رویدادها را به روشنی تجربه می‌کنند، گویی همهٔ آنها در همین لحظه رخ می‌دهند: مرزهای بین گذشته و حال، حقیقت و واقعیت، رویداد و تفسیر در هم می‌آمیزد و این داستان، به شکلی خاص و صرفاً به دلیل قدرت مطلق بیان‌اش در کانون توجه قرار می‌گیرد.

رویکرد سوم «دراماتیک» خوانده می‌شود و به نظر هگل به شکلی خاص برآیندی از دو رویکرد بالاست. یک اثر دراماتیک واقعی فقط عمل و گفتار را با هم ترکیب نمی‌کند، بلکه شور روایت «غنایی» را با گسترهٔ حماسه در هم می‌آمیزد. شیوهٔ دراماتیک، به صورت کلی و جزیی به عقل و دل، شرایط انسانی و زندگی فردی، تجربهٔ حسی و حکمت دیرینه می‌پردازد. در همان نمونهٔ شخص برجسته، رویکرد دراماتیک واقعی در جست‌وجوی نمایش شرایط خاص تاریخی و شیوه‌ای است که این شرایط تمامی مراحل دیگر را روشن و دگرگون می‌کنند. به این ترتیب رویکرد حماسی ممکن است این داستان را صرفاً داستانی ببیند که هدف آن به تصویر کشیدن همان حقایق جاودانی تثبیت شده از قبل است، در حالی که رویکرد دراماتیک شناختی ناب از چگونگی تبدیل خاص به عام را ارایه می‌دهد. آن مرد برجسته در شرایطی خاص سخن می‌گفت، با این حال صحبت‌هایش در تمام زمان‌ها و برای همه حقانیت می‌یابد؛ او کارهایش را در فضایی محدود انجام می‌داد، با این حال اهمیت آن کارها بی‌حد و اندازه است، کشمکش او با قدرتمندان به شکلی گسترده تمام موارد را در بر می‌گرفت، با این همه می‌تواند ویژگی خاص هر جدالی باشد، چگونگی مرگ او مبهم بود، در حالی که می‌توان آن را چیزی بیشتر از نقطهٔ پایانی زندگی یک فرد انگاشت، قدرت پیروان او را به سختی می‌توان توصیف کرد، در حالی که همان قدرت می‌تواند معنای این واژه را به تمامی تبیین کند.

در اینجا می‌توانیم به کشف معنای آیین «کامل» امیدوار شویم. آیین کامل باید حقیقتاً دراماتیک باشد. زبان (حماسی و غنایی) نیز برای نام‌گذاری و شناخت برخی از دشواری‌های آیین مفید است. به عنوان نمونه روش غنایی معنویت دقیقاً نوع بیان مذهبی‌ای را که به طور اختصاصی به خود و ابعاد احساسی و ارتباطی آن می‌پردازد، تعیین می‌کند. زبان معنویت آشکارا تابع تمام تغییراتی است که شخص می‌تواند به آن نسبت دهد. این زبان فضای نسبتاً کمی برای پاسخگویی، آداب و رسوم و ارتباط با کسانی که زبان متفاوتی دارند، ایجاد می‌کند. حقیقت با اندکی تکیه‌گاه در رویدادهای همگانی یا تغییر تاریخی به موضوعی ذهنی

و درونی تبدیل می‌شود. در مقابل شکل حماسی آیین می‌تواند با اشکال بیرونی، آداب و رسوم تاریخی، اسناد مکتوب و الگوهای ادواری ذهن را به خود مشغول کند. می‌تواند در خدمت اهداف مدنی و آرزوهای همگانی قرار بگیرد. در اینجا شرافت، آداب، نظم و ترتیب، قید و شرط و قانون پا به میان می‌گذارند: اما آیین حماسی با زدودن حساسیت‌هایی که در شیوهٔ غنایی وجود دارند، از شور و احساسات (تماس انسانی) بی‌بهره است. آیین کامل رابطهٔ مستقیم و هیجان شیوهٔ غنایی را با قدرت و وسعت حماسه در هم می‌آمیزد.

یک نمونهٔ آفریقایی

وینسنت دانـاوان در کتابش، **کشف دوبارهٔ مسیحیت** شیوه‌های پرمحتوا و کاملی را توصیف می‌کند که قبیلهٔ ماسای[۲] تانزانیا، که وی به عنوان مبلغ کلیسای کاتولیک در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی در آن ناحیه خدمت می‌کرد، به کمک آنها وجوه درخشان یا تمثیلات مناسک و الهیات مسیحی را تجسم می‌بخشیدند. داناوان چند نمونهٔ جالب در این زمینه، چیزی که من آیین نمایشی می‌خوانم، ارایه می‌دهد که من به ذکر سه نمونه از آنها می‌پردازم.

اگر پسری پدرش را سخت می‌آزرد، این گناهی عظیم شناخته می‌شد... پسر از جامعه طرد می‌شد... گاه افراد هم سن و سال پدر او را ترغیب می‌کردند به جست‌وجوی «آب دهان بخشودگی» برود تا شاید بتواند پسر را ببخشاید و برکت را به دهکده بازگرداند. آب دهان فقط نماد بخشودگی نبود. خود بخشودگی بود... من [یکبار] در نیمه‌های شب در کنار پیرمردی نشستم که بیهوده برای آب دهان بخشودگی دعا می‌خواند. اگر چنین شایع شود که پدر آب دهان بخشودگی را یافته است، هم سن و سالان پسر صادقانه از او می‌خواهند از این فرصت استفاده کند. آنها پسر را به دهکده باز می‌گردانند. پدر به همراه افراد مسن دیگر در انتظار ورود آنهاست. وقتی آنها به دهکده می‌رسند، پسر از پدر می‌خواهد او را ببخشد. پدر آب دهان به روی او می‌اندازد، پسر بخشوده می‌شود و شادمانی بزرگی همه جا را فرا می‌گیرد.[۳]

در اینجا با آیینی کاملاً نمایشی روبه‌رو هستیم. دوستان پدر و پسر از آنها می‌خواهند تا با کنار گذاشتن خصومت غنایی‌شان سعادت را به دهکده باز گردانند. با این حال، این آیین حماسی نیست، به دلیل وجود نداشتن ارزش‌های شخصی و چون این یک بازگشت صادقانه نیست، اعلام بخشودگی و آشتی مؤدبانه‌ای در کار نیست. این آیینی به شدت شخصی است که در آن اعضای زیادی از دهکده شرکت می‌جویند. هدف اصلی این مناسک ایجاد دگرگونی است.

در روایت بخشودگی دیگری، جنبهٔ آیینی وسیع‌تری به نمایش در می‌آید، این بار در سطحی همگانی که خانواده‌ها و گروه‌های اجتماعی دیگر را هم درگیر می‌کند. اختلاف و درگیری برای مردم یک قبیله که باید از گله‌هایشان محافظت کنند و از خطر دشمنان خود را محفوظ بدارند، فاجعه‌آمیز است.

در صورت امکان، هر دو خانواده، آن که آسیب رسانده و آنکه آسیب دیده باید به واسطهٔ عمل بخشودگی که آن را جسته و یافته‌اند، دوباره در کنار هم قرار گیرند. بنابراین دو خانواده به فرمان کل جامعه غذا تهیه می‌کنند... دو خانواده به همراه بقیهٔ افراد جامعه که در طول راه آنها را تشویق می‌کنند، غذای مقدس را به مرکز دهکده می‌آورند. بعد آنجا در مرکز دهکده خانواده‌ها غذاها را مبادله می‌کنند و هر خانواده غذای خانوادهٔ دیگر را می‌پذیرد. بعد خانواده‌ها غذاها را می‌خورند و سپس بخشایش از راه می‌رسد و افراد دهکده می‌گویند که [میثاق] جدیدی آغاز شده است. (۱-۶۰)

این هم یک آیین نمایشی واقعی است. دوستان به خانواده‌ها اجازه نمی‌دهند که در احساسات غنایی غیرقابل کنترل غرق شوند، اما نوعی آگاهی حماسی از اهمیت اتحاد دوبارهٔ خانواده‌ها به خاطر مصلحت تمام اعضای جامعه ارایه می‌دهند. به گفته داناوان «با تبادل غذای مقدس شاهد گواه تازه‌ای از بخشودگی هستیم.» (۶۱) این عمق درک کلیسای کاتولیک از آیین را می‌رساند و داناوان در می‌یابد که قبیلهٔ ماسای در تانزانیا واقعاً این آیین را اجرا می‌کنند.

نمونهٔ سوم نه به ارتباط فردی اشاره دارد و نه مشارکتی،

بلکه کل جامعه را در بر می‌گیرد. هنگامی که داناوان برای نیایش به افراد دهکده می‌پیوندد، خم می‌شود، دسته‌ای علف می‌کند و به بزرگان دهکده می‌دهد که به استقبالش آمده‌اند. علف روح زندگی ماسایی‌هاست، زیرا گله‌هایشان به کمک آن زنده هستند.

در جریان بحث‌های شدید و از سر خشم که در زندگی روی می‌دهد، دسته‌ای علف که اولی آن را تقدیم می‌دارد و دومی آن را می‌پذیرد، به هر دوی آنها این اطمینان را می‌بخشد که به خاطر اختلاف‌ها و کشمکش‌های دو گروه هیچگاه خشونتی بروز نخواهد کرد...

با این حال گاهی رهبران به این نتیجه می‌رسند که با وجود دعاها، نیایش‌ها و بحث‌ها، اگر پیشکش علف بی‌نتیجه بود، اگر شخصی یا گروهی در دهکده از پذیرش علف به نشانهٔ صلح مسیحی سرباز زد، عشای ربانی دیگر وجود نخواهد داشت. (۱۲۷، ۵-۱۲۴)

در اینجا باز هم با آیینی روبه‌رو هستیم که حماسی نیست - چنان آیینی ادامه می‌یابد، چه صلحی در کار باشد، چه نه. این آیین غنایی هم نیست، زیرا صرفاً به اختلاف عقیدهٔ میان افراد خاصی نمی‌پردازد، بلکه به مصلحت کل جامعه می‌پردازد و احساسات شدید دشمنان را در زمینه‌ای گسترده‌تر جای می‌دهد. چنین آیینی حقیقتاً نمایشی است، زیرا شیوه‌ای را که صلح عشای ربانی تجسم می‌بخشد، هم به تصویر می‌کشد و هم اجرا می‌کند و تا حدودی به شرکت فعالانهٔ تمام اعضای جامعه بستگی دارد.

نمونه‌ای از آمریکای جنوبی

کتاب ویلیام کاوانو با عنوان شکنجه و عشای ربانی واکنش کلیسای کاتولیک را در شیلی در برابر رژیم آگوستوپینوشه در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۹۰ توصیف می‌کند.[۲] کاوانو با این بحث آغاز می‌کند که نحوهٔ شکنجهٔ افراد بی شمار در رژیم پینوشه شکلی از آیین است. او می‌گوید: «شکنجه شکلی از آیین انحراف یافته است، کاری آیینی که افراد یک جامعه را برای عملکردی جمعی سازمان می‌دهد، اما اینجا از جامعه‌ای حقیقی سخن نمی‌گوییم، بلکه مقصود جامعه‌ای با توده‌های خردشده از افراد مظنون به یکدیگر است.» (۱۲) او چنین ادامه می‌دهد: «شکنجه صرفاً تعرض به جسم افراد نیست، بلکه شکلی از تصور اجتماعی محسوب می‌شود.» به اعتقاد او تصور اجتماعی «پنداری است که اعضای یک جامعه در مجموعه‌ای با عملکرد منسجم سازمان می‌دهند و این عملکردها را دائماً بازسازی می‌کنند.» (۱۲) کوتاه سخن آنکه، شکنجه «آدابی مرکزی در آیین به شمار می‌رفت و دولت به واسطهٔ آن قدرتش را تثبیت می‌کرد.» (۱۲)

بحث کاوانو دو موضوعی را پیش می‌کشد که من این مقاله را با آنها آغاز کردم. نخست آن که وی با توصیف اعمال سرکوبگرانهٔ دولت شیلی به عنوان نوعی آیین و شکنجه به عنوان «تعرض به جسم افراد جامعه» همان نکات بحث موردنظر مرا در ابتدای مقاله باز می‌تاباند، اینکه آیین در یونان باستان به عنوان کرداری همگانی پا به عرصهٔ وجود گذاشت. بنا به نظر کاوانو آیین اساساً ساختار و جوهرهٔ تصور اجتماعی را شکل می‌داد - در مورد کشور شیلی در زمان پینوشه این تصور بر پایهٔ ترس و اطاعت محض از دولت استوار بود. دوم آنکه، تعبیر کاوانو از آیین شکنجه نکات بیشتری بر بحث من دربارهٔ تمایز میان شیوه‌های حماسی، غنایی و نمایشی - براساس نظریهٔ هگل - و حلقهٔ ارتباطی آنها با آیین می‌افزاید. مفهوم موردنظر کاوانو با توجه به بحث این مقاله آن است که شکنجه صرفاً نمایش غنایی خشونت برای کسب اطلاعات یا نوعی تنبیه نیست: شکنجه تصویر حماسی واقعیت‌های ارتباط میان یک دولت و شهروندانش نیز محسوب می‌شود. از آنجا که شکنجه تنها شکل غنایی نداشت، بلکه حماسی هم بود، بنابراین نمایشی هم محسوب می‌شد، و به همین دلیل است که تهدیدی عمیق و زیانبار برای کلیسای کاتولیک رومی در شیلی به شمار می‌آمد. آیین پینوشه صرفاً هجویه‌ای وحشتناک نبود، بلکه ادعای رقابت با حقیقت داشت.

شکنجه به لحاظ تاریخی با کسب اطلاعات ارتباط دارد: عملی که غالباً در اروپای قرون وسطی رواج داشت. با این همه کاوانو کشف کرد مأمورانی که افراد را شکنجه می‌کردند تقریباً در تمامی موارد از اطلاعات مهمی که قربانیان داشتند، مطلع بودند. نه تنها نمونه‌های بی‌شماری از زندانیانی وجود دارد که سرانجام

در برابر شکنجه‌های وحشیانه تسلیم می‌شدند و شکنجه‌گر در مقابل به آنها می‌گفت: «این چیزها را که می‌دانستیم»؛ بلکه در همین حال اعتراف‌های بسیاری هم وجود داشت که شکنجه‌گر و قربانی هر دو می‌دانستند آن اعتراف‌ها نادرست‌اند. (۹ـ۲۸)

پس چرا شکنجه‌گران نمایشی از سؤالاتی که با فریاد پرسیده می‌شد، عذاب و اضطرابی دروغین به راه می‌انداختند؟ کاوانو پیشنهاد می‌دهد که: «به نظر می‌رسد که شکنجه‌گر با تلاش برای یافتن پاسخ سؤالات مهم و جلوه دادن آن به عنوان انگیزهٔ شکنجه، قادر خواهد بود خشونت‌اش را موجه بنمایاند.» (۲۹) عذاب دادن بی‌رحمانهٔ قربانیان ناتوان قابل دفاع نیست، مگر آن که به خاطر کسب اطلاعاتی باشد که حیاتی هستند، در این صورت این کار موجه و قابل تصور به نظر می‌رسد. به این ترتیب کاوانو قانون شکنجه به عنوان آیین را این گونه جمع‌بندی می‌کند:

قربانیان را وا می‌دارند سخنان مورد نظر رژیم را بگویند، واقعیت وجودی خود را جایگزین آنچه کنند که دولت می‌خواهد و صدای دولت را تقویت کنند. قدرت مطلق حکومت به مظهر شکل‌گیری وحشتناک دولت تبدیل می‌شود، چیزی که [الین] اسکاری[۵] آن را «قطعه‌ای گروتسک از نمایش تعدیل‌کننده» می‌نامد. شکنجه ممکن است نوعی آیین انحراف یافته تلقی شود، زیرا در شکنجه جسم قربانی به محل اجرای آیین تبدیل می‌شود، جایی که قدرت حکومت در حیرت‌انگیزترین شکل خود متجلی می‌شود. شکنجه آیین است ـ یا شاید بهتر باشد بگوییم «ضد آیین» ـ زیرا جسم افراد و حرکات جسمانی را به شکل نمایشی از پیش تعیین شده در بر می‌گیرد که قدرت حکومت را واقعی جلوه می‌دهند و نیز شکل پرستش آن قدرت اسرارآمیز را تعیین می‌کند.[۶]

کاوانو در نتیجه‌گیری می‌گوید شکنجه «محل اجرای آیین است که در آن حکومت، واقعیتی را که به کمک آن رفتار متظاهرانهٔ خود را به قدرت مطلق تبدیل می‌کند، شکل می‌دهد». (۱ـ۳۰)

در شیلی واکنش به شکنجه‌های حکومتی نمی‌توانست صرفاً شکلی غنایی داشته باشد، بلکه این واکنش باید واقعاً نمایشی باشد. نخستین اشکال ایستادگی در برابر شکنجه به سخنان بی‌حاصل و منازعات بیهودهٔ دادگاه‌ها محدود می‌شد. شکل متفاوتی از ایستادگی آیینی با جنبش سباستین آکودو بر ضد شکنجه[۷] به وجود آمد. سباستین آکودو یک کارگر ساختمانی بود که پس از سه روز جست‌وجوی بیهوده به دنبال فرزند ربوده شده‌اش در ناامیدی مطلق در مقابل کلیسای جامع کانسپشن[۸] جان سپرد. جنبش هدفی را دنبال می‌کرد که کاوانو آن را «عملی آیینی و همگانی، نمایانگر همبستگی و نکوهش که اعضای جنبش آن را با بدن‌هایشان به نمایش می‌گذاشتند» می‌نامد. (۲۷۴) این عمل چند دقیقه بیشتر طول نمی‌کشید و عموماً با ورود پلیس و فرار سریع اعضای جنبش به پایان می‌رسید. نقاب وحشت برای چند دقیقه برداشته و واقعیت رژیم بی‌کم و کاست آشکار می‌شد.

در یک دگرگونی آیینی حیرت‌انگیز، مراکز مخفی شکنجه به گونه‌ای که واقعاً هستند برای رهگذران آشکار می‌شوند، گویی نقابی به یکباره از روی ساختمانی کنار می‌رود. پیچیدگی‌های بخش‌های دیگر حکومت و جامعه برای همگان عیان می‌شود. کل نظام شکنجه در خیابانی ظاهر می‌شود. روش‌های شکنجه آشکار می‌شوند، مکان‌های شکنجه شناسایی می‌شوند، اسامی قربانیان و مسئولان ـ از جمله گاهی نام خود شکنجه‌گران ـ اعلام می‌شوند. به این ترتیب قربانیان به شهیدان تبدیل می‌شوند، و اسامی آنان به عنوان شاهدی در برابر قدرت مرگ بر زبان آورده می‌شود. (۲۷۵)

کاوانو نشان می‌دهد که آیین جنبش سباستین آکودو همان چیزی است که من آن را حقیقتاً نمایشی می‌خوانم. او نتیجه می‌گیرد که: «ابزار سرکوب در جسم معترضان که کتک می‌خورند، گاز اشک‌آور به سویشان پرتاب می‌شود، دستگیر و به زندان کشانده می‌شوند، کاملاً نمایان است... این آیین چنان طراحی می‌شود که بدن‌های شکنجه شده، که حکومت آنها را پنهان کرده است، به شکل معجزه‌آسایی در بدن‌های معترضان ظاهر شوند.» (۲۷۶) تقسیم درد و عذاب در این آیین مستقیماً به قدرت مرکزی شکنجه می‌پردازد که هدفش منزوی کردن قربانی با زندانی کردن و عذاب دادن اوست.

به این ترتیب کاوانو دو شکل متفاوت آیینی را به ما می‌نماید که هر دو در جست‌وجوی نمایش حقیقتی همگانی‌اند. هر دو

شکل می‌کوشند نمایشی باشند و نه تنها بیان غنایی احساسات شورانگیز بلکه تصویر حماسی حقیقت بیرونی را نیز به نمایش می‌گذارند. تفاوت آشکار میان آنها این است که جنبش سباستین آکودو، آیین‌هایش را به صورت عمومی اجرا می‌کرد، در حالی که رژیم پینوشه آیین‌های منحرف‌اش را در خفا انجام می‌داد. این آیین‌ها و تحلیل کاوانو استدلال من دربارهٔ این که آیین نمایشی واقعی کاری همدلانی است که مفهوم حقیقت شخصی و اجتماعی را به وجود می‌آورد و تجسم می‌بخشد، پیش می‌برد.

یک نمونهٔ اروپایی

من آیین را تجسم «نمایشی» بیان فردی (غنایی) و جمعی (حماسی) حقیقت توصیف کرده‌ام. این ترکیب را در قبیله‌ای آفریقایی و یک رژیم آمریکای جنوبی و مخالفانش دنبال کردم. برای نمونهٔ سوم به سنت راه انداختن کارناوال در اروپای قرون وسطی می‌پردازم، مشخصاً آن گونه که جامعه‌شناس آمریکایی، جیمزسی. اسکات[۹] آن را به تصویر کشیده است.

اسکات اشاره می‌کند که کارناوال سیمایی کلی دارد، نه فقط در فرهنگ اروپایی بلکه در تعداد بسیاری از جوامع دیگر.

جشن‌ها و نمایشگاه‌ها و مناسبت‌هایی آیینی وجود دارند که بسیاری از ویژگی‌های اساسی کارناوال را باز می‌تابانند. ضیافت احمق‌ها، مراسم تاجگذاری، نمایشگاه‌های فصلی، جشن برداشت محصول، جشن بهارانهٔ باروری و حتی انتخابات سنتی برخی از خصوصیات کارناوال‌ها را با خود دارند. به علاوه، یافتن فرهنگی که رویدادی نظیر کارناوال در تقویم آیینی‌اش نداشته باشد، دشوار است. از این رو می‌توان به ضیافت کریشنا [ی مقدس] در جامعهٔ هندو، جشن آب در بیشتر سرزمین‌های جنوب شرقی آسیا، ضیافت ساتورن در جامعهٔ روم باستان و نظایر آن اشاره کرد.[۱۰]

با اینکه کارناوال لزوماً دارای ویژگی‌های متعالی نیست، اما در بحث ما اهمیت زیادی دارد، زیرا عناصر شیوه‌های غنایی و حماسی را در کلیتی نمایشی گرد هم می‌آورد.

کارناوال رویدادی سالیانه است که ارتباطاتی را مشخص می‌کند و به نمایش می‌گذارد که در آنها قدرت مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد و افراد آسیب‌پذیر لگدمال می‌شوند. کارناوال زمینهٔ ناشناخته‌ای برای آشکار کردن اتهاماتی فراهم می‌سازد که در صورت مطرح نشدن به شایعه تبدیل می‌شوند و نیز برای تمسخر کسانی که آن قدر قدرت دارند که نمی‌توان آنان را مورد انتقاد قرار داد. کارناوال شادی و خوشحالی را به شکل جسمانی فراهم می‌آورد ـ خوردن، نوشیدن، صاف کردن شراب، آروغ زدن، زنا کردن ـ زیرا چنین فعالیت‌هایی تمام مردم را تا سطح حیوانی انسانیت که صرفاً جنبهٔ زمینی دارد، پایین می‌آورد؛ مرتبه‌ای که در آن کسی بر دیگری برتری ندارد. کارناوال برای خدمتکاران خانه‌های مجلل، مؤسسات بزرگ، مکان‌های عبادت و خانه‌های ثروتمندان، که زندگی‌شان را آداب و رسوم و نظم و انضباط محدود می‌کرد، جایی برای از یاد بردن فشارها، بیان آزادانهٔ گویش‌ها و لهجه‌یشان و پنجره‌ای برای گفت‌وگوی صادقانه در زندگی سراسر اطاعت و تظاهرشان محسوب می‌شد.

جوانترها می‌توانند به پیرها ناسزا بگویند، زنان می‌توانند مردان را مسخره کنند، شوهران زن ذلیل را آزادانه دست می‌اندازند، بداخلاق‌ها و خسیس‌ها را ریشخند می‌کنند، عداوت‌های شخصی کهنه و کشمکش‌های واقعی مجال بروز می‌یابند. نارضایتی‌هایی که ممکن است در زمان‌های دیگر خطرناک یا به لحاظ اجتماعی مطرود باشند، در جریان کارناوال مجاز شمرده می‌شوند. موسم کارناوال زمان و مکانی است که دست کم به لحاظ کلامی، امتیازات شخصی و اجتماعی از میان برداشته می‌شوند...

بیشتر پرخاشگری‌ها در کارناوال متوجه چهره‌های برجستهٔ سردمدار قدرت است، و دلیل‌اش می‌تواند آن باشد که چنین چهره‌هایی را به خاطر قدرت‌شان عملاً نمی‌توان در زمان‌های دیگر مورد انتقاد قرار داد. شخصیت‌های برجستهٔ محلی که خشم عمومی را برانگیخته‌اند ـ مالکان ظالم، افسرانی که از موقعیت‌شان سوءاستفاده می‌کنند، مقامات محلی فاسد، کشیشان حریص یا شهوتران ـ احتمالاً هدف حملهٔ دسته‌جمعی شرکت‌کنندگان در کارناوال قرار می‌گیرند که از نظر مقام اجتماعی در مرحله‌ای پست‌تر قرار دارند. ممکن است مردم در مقابل خانه‌های آنها

اشـعار هجوآمیز بخوانند، ممکن است آدمکهای آنان را به طور نمادین بسوزانند و ممکن است جمعیتی تهدیدگر و ماسک‌زده از آنها اخاذی و وادارشـان کنند بین جمعیت پول و نوشیدنی پخش و در حضور همگان اظهار ندامت کنند. (۴ـ۱۷۳)

تعبیر اسـکات تلویحاً به برداشـت‌های متناقض از کارناوال توسط دانشـمندان این زمینه اشاره دارد. دیدگاه سنتی آن است که به راه انداختن کارناوال روشـی سـنجیده اسـت که نخبگان اجتماعی به کار می‌برند تا گاهی سـرپوش بطری را بردارند، از بیم آن که مبادا بطری به خاطر انرژی انباشته شده در آن منفجر شود. از این رو سـنت ماردی گرا[۱۱] چنین است که تمام آرزوها و حسـرت‌های جسمانی و احساسی را در یک روز خلاصه کند، آرزوها و حسرت‌هایی که با آغاز ایام روزه در فردای روز جشن بار دیگر پس رانده می‌شـوند. غالباً چنین اسـتدلال می‌شود که نخبگان اجتماعی روزی سراسـر آشـوب و بی‌نظمی را هدایت می‌کنند تا به نحو نامحسوسـی ارتباطات درون قدرت را که در بقیهٔ سال وجود دارد، بیمه کنند. اسکات با اشاره به این که نخبگان چگونه به شدت کار می‌کنند تا فعالیت‌های کارناوال را خنثی کنند یا مانع آن شـوند به عقیدهٔ رایجی که در بالا به آن اشـاره شد، می‌تازد. اگر کارناوال واقعاً به عنوان سوپاپ اطمینانی پایه‌ریزی شده باشد، آنگاه باید انتظار شنیدن سخنان کنترل‌کنندهٔ اجتماعی را داشـت که فعالانه در جهت تشویق کارناوال عمل می‌کنند، اما نشان بارزی از این مسأله وجود ندارد. اسکات اشاره می‌کند که ممنوعیت برگزاری کارناوال‌ها یکی از نخسـتین ابزاری بود که حکومت ناسیونالیست فرانسیسکو فرانکو برای در دست گرفتن کامل قدرت در اسپانیا در ۱۹۳۶ انجام داد. اسکات شیوه‌ای را که کارناوال به کمک آن فشـارهای اجتماعی را از بین می‌برد، تأیید می‌کند، اما بیشـتر تمایل دارد کارناوال را «یک پیروزی با شکوه سیاسی که گروه‌های تابع آن را از چنگ نخبگان بیرون می‌کشند» توصیف کنـد. (۱۷۸) کارناوال صرفاً الگویی آیینی برای عصیان به شـمار نمی‌رود، بلکه می‌تواند یک تمرین نهایی واقعی یا حتی فضایی طبیعی برای شورش محسوب شود.

چنین تصویری از کارناوال جزء سومی به ابعاد آیین نمایشی اضافه می‌کند که در تعبیر داناوان از قبیلهٔ ماسای و تعبیر کاوانو از شـیلی پیشنهاد شـد. در تعبیر داناوان دیدیم که آیین نمایشی چطور عناصری ملموس نظیر آب دهان، دسته علف تازه و غذای مشـترک را در کنار هم قرار می‌دهد. دیدیـم چطور چنین آیینی حدت و شـدت خصومت یا قدرت شخصی را با نیاز جمعی برای بخشـش و آشـتی مجدد در هم می‌آمیزد. و دیدیم چطور چنین آیینی نه تنها جامعه‌ای مسـتقل خلق می‌کند، بلکه آن را به نمایش نیز می‌گذارد و اشـکال گوناگون زندگی را به وجود می‌آورد که جامعه را حفظ و احیا می‌کنند. در برداشت کاوانو طبیعت جسمانی آیین را قوی‌تر یافتیم. با درک شیوه‌ای که در آن شکنجه به آیینی تبدیل می‌شد که هدفش قطع کردن اعضاء اندام افراد اجتماع بود، این مسـأله آشکارتر شد که چگونه آیین نمایشی روند مثبت باز عضوگیری و زنده تصور کردن گروهی اسـت که ناپدید شده‌اند و ماجراهای عذاب شخصی و سرکوب اجتماعی را در هم می‌تند. دیدیم چگونه اجرای عمومی نیایش‌ها که با آگاهی به حقیقت آنچه واقعاً در حال روی دادن بود، نامگذاری شـد (جنبش سباسـتین آکـودو) این امکان را فراهم آورد که تصور اجتماعی کشـور به مبارزه بر ضد زشـتی‌هایی که مخفیانه انجام می‌شد، ادامه دهد. اینک در مطلب اسکات دربارهٔ کارناوال نیز می‌توانیم تلاقی زمینهٔ غنایی امتیازهای شخصی و سهل‌گیری کارکردهای جسمانی را در کنار نبرد حماسـی بر سـر این که چه کسـی داستان واقعی جامعه را می‌گویـد، بازیابیم و این که آیا آن داسـتان اطاعت و پیروی را می‌رساند یا حاکی از براندازی و طغیان است.

نتیجه‌گیری

تمایز میان آیین حماسـی، غنایی و نمایشـی، زبانی را ارایه می‌دهد که بـه کمک آن نه تنها می‌توان برخـی از دوگانکی‌های نادرسـت در آیین را بر شـمرد، بلکه آنچه که ممکن است برخی آیین‌ها را بهتر از بقیه جلوه دهد نیز معرفی می‌کند. آیین نمایشی واقعی باید همواره با شـماری از دوگانگی‌های نادرست مبارزه کند که من به سـه نمونهٔ آن اشاره کردم. نخست دوگانگی ذهنی و جسمی است. این تمایز فطری میان آیین غنایی و آیین حماسی

نیست، گر چه این تمایز برای ترسیم انواع حرکت‌ها و گفتارهایی که به آیین کامل مربوطند، مفید است. نمونه‌های ارایه شده توسط داناوان، کاوانو و اسکات نشان می‌دهند که چگونه سازش، اعتراض و براندازی نه تنها نیازمند آیین‌های شفاهی‌اند، بلکه اگر در پی خلق و بازنمایی تصور اجتماعی مردم‌اند، باید آیین‌ها را در عمل نیز تجسم بخشند. اما این نمونه‌ها ضمناً نشان می‌دهند که نه نمایش و نه آیین هیچ گاه فقط شفاهی یا جسمانی نیستند. اعتراض به شنکجه یا سخن گفتن از پشت ماسک در کارناوال‌ها فقط موضوعی شفاهی نیستند، بلکه آیین‌هایی تجسم یافته به شمار می‌روند.

دوگانگی نادرست دوم بین مسایل شخصی و همگانی است. یک آیین غنایی آن قدر با حرارت بر شور و هیجان و اندوه و دیگر احساسات تأکید می‌ورزد که ناگزیر همواره احساساتی‌گری، توهم و خود محوری را در معرض خطر قرار می‌دهد. یک آیین حماسی آن قدر می‌کوشد به دور از شور و حرارت، بی‌غرض و وفادار به اشکال تثبیت شده باشد که ناگزیر همواره در خطر از دست دادن حس انسانی است و نیز توجیهی ما فوق بشری برای ستم و فشار موجود ارایه می‌دهد. آیین نمایشی واقعی تمایز نادرست میان مسایل شخصی و همگانی را به چالش می‌کشد. چنانچه در تمامی نمونه‌های این مقاله نشان داده شد، هیچ خط مشخصی را نمی‌توان به طور کامل میان این مسایل کشید. بنابراین یک آیین نمایشی مسایل شخصی را که در مسیرش قرار می‌گیرند با داستان مهم‌تر خداوند تشریح و نیز مسایل همگانی که همزمان پیش می‌آید را با منشور بیان شخصی و آینده‌نگری الهی تعبیر می‌کند.

آخرین دوگانگی نادرست، میان تأیید و براندازی است. برای شناخت این دو به عنوان نوعی دوگانگی در آیین باید به این مسأله اشاره کنیم که در بسیاری از آیین‌ها در جوامع ظاهراً با ثبات، بعد اعتراض، و نه حتی براندازی، تقریباً به طور کامل غایب به نظر می‌رسد. با این وجود در کانون ایمان مسیحی اعدام اشخاصی که تهدیدی سیاسی، اجتماعی و مذهبی برای نخبگان زمان‌شان به شمار می‌روند، به زجرآورترین شکل جایز است. ارتباط بین برداشت‌های داناوان، کاوانو و اسکات این است که تکوین نوع جامعه و مناسک آیینی و اجتماعی توصیف شده توسط داناوان تقریباً در تمامی موارد آن جامعه را به تهدیدی برای نخبگان قدرت تبدیل می‌کند و اینکه وجود تصوری اجتماعی شکل گرفته از آیین ضروری است تا انواع اعتراض و راه‌حل مناسب را به جای هجو یا تمسخری که در کارناوال‌ها می‌بینیم، ارایه دهد و شاهدی بر جامعهٔ مورد نظر ایمان مسیحی باشد. به عنوان نمونه هنگامی که کشیشی مسیحی با ردای مراسم نماز از راهروی وسط کلیسا می‌گذرد تا مراسم را آغاز کند، آیا این کار به منزلهٔ تکریم مقام شکوهمند کشیشی است یا همچون قاعده‌ای نمایانگر رفتن مسیح به سوی صلیب تلقی می‌شود؟ اگر مفهومی شکوهمند دارد، آیا شیوه‌ای برای تقویت مقامات سلطنتی در جامعه‌ای بازتر است یا نمایشی معترضانه در برابر به رسمیت شناختن پادشاهی متفاوت محسوب می‌شود؟ اگر مفهوم رفتن عیسی مسیح به سوی صلیب را در بر دارد، آیا این به منزلهٔ براندازی تجمل و غرور در جامعه‌ای بازتر یا حتی شاید از میان برداشتن جماعت گردآمده برای عبادت است یا صرفاً برای ایجاد همبستگی میان افراد ستمدیده در میان جماعت عبادت‌کننده یا هر جای دیگر تلقی می‌شود؟ اینها دقیقاً پرسش‌هایی هستند که باید در تمام اعمال آیینی به آنها پاسخ داده شود.

پانویس‌ها:

1 - Hegel on the Arts: Selections from G.W.F.Hegel's Aesthetics or the Philosophy of Fine Art abridged and translated by Henry Paolucci (New York: Fredrick Ungar 1979) 142-200.

2 - Masai

3 - Vincent J. Donovan, Christianity Rediscovered: An Epistle from the Masai (London: SCM 1982) 59-60. Future Citations in the text.

4 - William T. Cavanaugh, Torture and Eucharist: Theology, Politics and the body of Christ (Oxford and Malden. Massachusetts: Blackwell 1998). Page citation in the text.

5 - Elaine Scarry

6 - Cavanaugh, Torture and Eucharist 30. The internal question is from Elaine Scarry, The Body in pain: The Making and Unmaking of the World (New York: Oxford university press) 28.

7 - Sebastian Acevedo Monement against Torture

8 - Concepcion

9 - James C. Scott

10 - James C. Scott, Domination and Art of Resistance: Hidden Transcripts (New Haven: Yale University Press 1990) 173.

11 - Mardi Gras