

آنتون آرتو و تئاتر خشونت (چاپ شده در "ویژه تئاتر"، پاریس، ۲۰۰۱)

نیلوفر بیضایی

آنتون آرتو (۱۹۴۸ - ۱۸۹۶) نویسنده، کارگردان و بازیگر تئاتر یکی از مهمترین پیشگامان جنبش آوانگارد در تئاتر قرن بیستم و تئوریسین اصلی تئاتر "خشونت"، کلمه‌ی کلیدی در زیبایی شناسی تئاتر این قرن است. آرتو تئوری خود را در تعریف تئاتر خشونت در دو مانیفست (۱۹۳۲) به رشته‌ی تحریر در آورد که در سال ۱۹۳۸ به همراه "نامه‌هایی درباره‌ی خشونت" و "تئاتر و خشونت" در مجموعه‌ای بنام "تئاتر و همزادش" به چاپ رساند. وی حتی اجرای ناموفق نمایشی بنام "Les Cenci" را که خود در سال ۱۹۳۵ بر اساس تئوریهایش کارگردانی کرد، بخشی از پروژه‌ی اجرایی تئوریهایش می‌دانست.

آرتو در نوشته‌هایش در مورد تئاتر خشونت، تصویری از یک جریان تئاتری خشونت‌گرا و تحریک‌کننده‌ی اذهان عمومی ارائه می‌دهد.

او معتقد است که تئاتر یک "روایت جادویی" است که بازیگر و تماشاگر رابه یک میزان در جریان وقایع شوک برانگیز قرار می‌دهد. زیبایی و وحشت زایی، به شکل غیر قابل انکاری در این واقعه بیکدیگر نزدیک می‌شوند. نتیجه، یک تئوری غیرعقلانی و یا ضد عقلانی است که هدف نهایی اش دوری جستن از تئاتر بیانی به نوعی که در آثار کلاسیک غرب رایج است، بوده است. بدین دلیل آرتو در تئوری خود به نقد مبانی خردگرایانه‌ی عصر روشنگری در غرب می‌پردازد. او بنام تئاتر خشونت به جستجوی نقاط تاریک و تعریف نشده‌ی یکسونگری انسانگرایانه (هومانیستی) و تصویر ناقصی که این بینش از انسان بدست می‌دهد، می‌پردازد. این گرایش در متون وی بیش از هر چیز در توجه او به وقایع غیر قابل پیش بینی و غیر منتظره و متوجه ساختن به کیفیت آفرینش بعنوان نتیجه‌ی آنارشی و هرج و مرج در خلقت خود را نمایان می‌سازد. بهمین دلیل آرتو تئاتر مورد نظر خود را با فاجعه‌ای چون طاعون مقایسه می‌کند که می‌تواند پایه‌های یک اجتماع را متزلزل سازد. آرتو در توضیح منظور خود از خشونت مینویسد: "خشونت مورد نظر من ربطی به سادیسم یا خونخواری بمعنای رایجش ندارد، لاقول نه تماماً. من بهیچوجه خشونت طلبی را توجیه نمی‌کنم. کلمه‌ی خشونت را می‌بایست در یک حوزه‌ی گسترده در نظر بگیریم، نه در معنای بیرحمیهای روزمره. خشونت پیش از هرچیز نوعی رهبری مقتدرانه است، نوعی تن دادن به ضرورت و نه خشونت ناخودآگاه. منظور من از خشونت نوعی طمع به زندگیست. خوبی و خیر آرزوی ماست و هم‌نشین نتیجه‌ی یک تصمیم به اجرا در آمده، اما این شر است که دوام پیدا می‌کند." در اینجا است که ارتباط نزدیک تئوری آرتو را با رمانتیسم سیاه در می‌یابیم. شر در برابر عقلانیت و بعنوان واقعیتی که از نظر روشنگران خردگرا دور مانده است و شاید منظور از آن نیرو و قدرت تخیل باشد. آرتو در حقیقت با استفاده از واژه‌ی خشونت، پرنسیب شاعرانه‌ی تئاتر است که بر روح و جسم ما تاثیر می‌گذارد.

با نگاهی به برنامه‌های مکتوب آرتو در می‌یابیم که او نه دستور مشخصی برای چگونه تئاتر کار کردن بما می‌دهد و نه نسخه‌ای برای وقوع یک انقلاب در تئاتر صادر می‌کند، بلکه تلاشی رادیکال، تئوریک و در عین حال شاعرانه برای روشن ساختن جایگاه تئاتر مدرن بعمل می‌آورد. آرتو بما گوشزد می‌کند که تئاتر اگر بخواهد صرفاً به بازسازی واقعیت بپردازد، از خصلت خلاقانه‌ی خود فاصله خواهد گرفت. تئاتر مورد نظر آرتو درست در لحظه‌ی اجرا، در جایی که تماشاگر را شوکه می‌کند، می‌میرد. آرتو در نوشته‌های خود ساختمانهای فکری شکل گرفته و مطلق شده را از بین می‌برد. شاید مهمترین تاثیری که آرتو بر تئاتر مدرن گذاشت، تلاش او برای بازگرداندن تئاتر به زبان خاص تئاتری خود است. شکستن زبان برای دستیابی به زندگی، این است معنی تئاتر. گسترده ساختن مرزهای آنه بدن واقعیت می‌گوییم تا بی نهایت. اگر به معنای تئاتر باور داشته باشیم، می‌توانیم بدون هراس بدن نیزی دست یابیم که هنوز اتفاق نیفتاده و باعث وقوع آن بشویم. برای روشنتر شدن تئوریهای آرتو، نگارنده‌ی این سطور بخشی از مانیفست اول آرتو در مورد تئاتر خشونت را ترجمه کرده است که در زیر می‌خوانید.

مانیفست اول (۱۹۳۲)

ایده‌ی نوعی از تئاتر که تنها در یک ارتباط جادویی و رعب‌انگیز با واقعیت و با خطر اعتبار می‌یابد، بیش از این نمی‌تواند به خود فروشی تن بدهد. اگر پرسش در مورد تئاتر بدین شکل طرح شود، انتظار می‌رود که توجه عموم را به خود جلب کنیم و شاید در سکوت بپذیریم که تئاتر در نتیجه‌ی خصوصیت فیزیکی خود و از آنجا که بیان در مکان را که واقعی‌ترین شکل بیانی ست می‌طلبد، به جادوی هنر و کلام در کلیتشان، امکان نوعی شکوفایی ارگانیک می‌هد. از این بحث می‌توان بدین نتیجه رسید که تئاتر تنها در صورتی می‌تواند تاثیر گذار باشد که زبان شخصی اش را باز یابد و بعبارت دیگر این زبان به تئاتر باز پس داده شود.

این بدین معنی است که بجای توسل به منتهای نمایشی که نوعی تقدس و تثبیت نهایی یافته اند . باید تلاش شود تا حاکمیت متن بر تئاتر شکسته شود و زبان دیگری میان حرکت و اندیشه بازیافته شود . این زبان تنها از طریق امکان بیان دینامیک در مکان که در نقطه ی مقابل کلام گفتگو کننده قرار دارد است که می تواند بوجود آید .

در این نوع از بیان نمایشی ، تنها استفاده ای که از کلام می تواند انجام گیرد ، همانا استفاده از آن در محدوده ای خارج از محدوده ی زبان و بیان و همئنین فراتر از آن است . این ابزار جدید می تواند زبان قابل رویت اشیاء باشد، یا حرکت ، تنها بشرطی که معنا و همآوردی این عناصر تا حدی گسترش یابد که مانند یک فرهنگنامه ی لغت قابل رجوع باشد و بشکل طبقه بندی شده و با ترتیب گذاری الفبای خاص خود را بیابد . عمل و عکس العمل و البته پس از اینکه تئاتر این زبان را در چارچوب مکانی ، از طریق صداها و فریادها ، توسط نور و نجوهای شعرگونه شناسایی کند، می بایست آنها را با تکیه بر مشخصات و معنای سمبلیکشان طبقه بندی کند و به خطی بدل سازد که قابل عمومیت بخشیدن است. اینهمه بدین معنی است که تئاتر از طریق دوری گزیدن از پرداختن به جنبه های روانشناسانه و انسان گرا به متافیزیک در گفتار و بیان دست یابد. پیش شرط اینهمه اما اینست که بتوانیم ایده هایی را بکار گیریم که ماهیتا محدودشدنی نیستند . ایده هایی که نا آشنا بنظر می رسند. این طرحها که با خلقت ، شدن و آشفتگی مرطبتند ، دارای طبیعتی فضایی هستند . در عین حال به نوعی نزدیکی میان انسان، جامعه ، طبیعت و شیء دامن می زنند .

با اینهمه هدف ما بروی صحنه بردن ایده های متافیزیکی بطور مستقیم نیست ، بلکه نوعی هوا رسانی و فضا سازی در اطراف آن است. طنز در هرج و مرج خود و همچنین شعر با نماد گرایی و تصویر سازی اش بلاواسطه ترین اشکال انتقال این ایده هستند که به ایجاد یک زبان منتهی می شود. این زبان می بایست از تمام ابزار ممکن با هدف تاثیرگذاری بر حس و برانگیختن حساسیت بهره گیرد. این زبان از شاخه های دیگر هنری مانند موسیقی، حرکت ، رقص، پانتومیم ... بعنوان یک مجموعه ی در هم تنیده برای غنی تر کردن و در جهت تکمیل خود استفاده می کند . این زبان با اینکه در فاکتها و اتفاقات عادی ریشه دارد و با استفاده از آنها به مسیر عقلانی تعیین شده در چارچوبهای نمایشی پیشین شک می کند .

این زبان مشخص و عینی ، از طریق استفاده از حسهای بیانی شرقی و دور شدن از فرمهای بیانی غربی ، کلمات را به فرمولهای جادویی بدل می سازد. کاربرد صدا را گسترش می دهد و از خصوصیات و امکانات تغییرات صدا استفاده می کند، ریتمهای سریع بکار می گیرد، حس را و حساسیت را در جاهایی تحریک می کند، در جایی متوقف می سازد یا دوباره بکار می گیرد. این زبان که به نوعی تحرک شاعرانه امکان بروز می دهد بدلیل خصلت متغیرش و زیر و بمهایش بر شاعرانگی کلمه نیره می گردد و حسها را بسوی یک روانگرایی عمیق تر سوق می دهد . تعمقی که از پس حرکات و اشارات بروز می کند .

این جذابیت شاعرانه، این جادوی بی واسطه اگر نتواند روح را بطور فیزیکی به سویی بسوی نیزی ببرد، بعبارت دیگر اگر تئاتر حقیقی نتواند حس ما را متوجه خلقتی کند که تنها یکسو یک جنبه ی آن را می شناسیم و بدان اندیشیده ایم و اگر آن جوانب دیگر را که بدان کمتر اندیشیده ایم و یا زوایایی که کمتر بدان توجه داشته ایم را با ما در میان نگذارد، بسیار بی اهمیت خواهد شد .

در اینجا مهم نیست که این جنبه یا جوانب ، زاویه یا زوایای دیگر توسط روح یا عقل قابل تسخیرند یا نه. تنها کافیست آن را تقلیل دهیم. آنگاه هم معنایش را از دست می دهد وهم اهمیتش را. آنه اهمیت دارد اینستکه آیا تقویت این حس و حساسیت ها به توانایی درک ما تعمق می بخشد یا نه . اینست معنا و مضمون جادویی بنام تئاتر .

تکنیک

هدف اصلی اینستکه تئاتر کاربردی مشخص بدهیم و آن را به معنایی نزدیک کنیم که می بایست داشته باشد، همانگونه که جریان خون در رگها دارد و یا در هم ریختگی ظاهری تصاویر رویایی در مغز انسان. تئاتر تنها زمانی به خودش و دنیای تخیلی اش نزدیک می شود که بتواند به تماشاگر رویاهایی منطبق بر واقعیت عرضه کند که در آنها با خشونت گرایی و وحشیگری درونی خود، امیال افسارگسیخته ی جنسی اش و همچنین حس آرمانگرایی به زندگی و پدیده ها و یا حتی میل پنهانش به آدمخواری امکان بروز بدهد .

بعبارت دیگر تئاتر می بایست بهر وسیله ی ممکن، نه تنها جوانب عینی زندگی بیرونی، بلکه و همراه با آن جهان درونی انسان را در بعد متافیزیکی آن بزیر علامت سوال ببرد. تنها در این صورت است که تئاتر می تواند از حق تخیل دفاع کند. در صورتیکه به یک تخریب آنارشیستی در فرم که و نوع اجرا دست نزنیم ، نه طنز به ما کمکی خواهد کرد، نه تخیل و نه قدرت تصور. تئاتر با توسل به شیوه های اجرایی پیشین و از پیش تعیین شده توانایی بزیر علامت سوال بردن انسان و تصورش از واقعیت و رد پای تخیلش را در عرصه ی واقعیت نخواهد داشت .

نگاه کردن به تئاتر بعنوان یک ابزار روانشناسانه و اخلاقی دست دوم به محدود کردن گستره ی رویاها ی انسانی و معنای تئاتر خواهد بود. اگر تئاتر همچون رویا خونین است یا غیر انسانی ، تنها بدین دلیل است که

می خواهد فراتر برود و یک نبرد ابدی را بما یادآورد شود که در آن زندگی از هر نظر کوبیده می شود و هر نه ما خلق می کنیم ، بر ضد خود ما بر خواهد خواست . تنها از این طریق است که در معنای واقعی اساطیر، ریشه ها ، علل پیدایش و اساس آن تعمق خواهیم کرد.

بهمین دلیل است که این زبان عریان تئاتر ، این زبان واقع گرا بدنبال نزدیکی خود با پرنسیبهای اصولی ، که با نوعی شاعرانگی انرژی خود را بدان منتقل می سازند، از طریق ایجاد مغناطیسم عصبی در انسان ، به وی امکان گذشتن و فرا رفتن از مرزهای هنر و کلام را می دهد تا وی بتواند بگونه ای فعال و بطریقی جادویی در واژه های حقیقی نوعی خلقت عام را تحقق بخشد که در آن انسان جای خود را میان رویا و واقعه خواهد یافت.

منابع استفاده شده :

Brauneck, Manfred –Theater im ۲۰. Jahrhundert , rororo Verlag ۱۹۹۸

–Sucher, Bernd Theaterlexikon , dtv ۱۹۹۶

Artaud, Antonin Das –Theater und sein Double , Frankfurt , ۱۹۷۹

K.A. Blueher , Antonin –Artaud und das Nouveau Theatre , Thuebingen, ۱۹۹۱

Sucher, Bernd Theaterlexikon

Theater im ۲۰. Jahrhundert Antonin Artaud in