بی‌رحمی و توهم در مقایسه آرتو و گلدرود

نویسنده: هلن هلمن
ترجمه: زهرا جعفری

این شیطان است که نخ های ما را چون عروسکی به حرکت در می آورد.

"چارل بودلر"

من حوزه‌ی غم و سایه را برگزیدم، همانطور که دیگران درخشش و تراکم را برگزیدند.

"آنتونن آرتو"

این مخلوق، همچون زمین و فصل‌ها، چرخان حول محور خود، جنون و حکمت، زندگی و مرگ و مصائب انسان و خدا را نمایانگر می‌شد، بی آنکه نه غایت نهایی‌مان را، نه هفت فضیلت آسمانی، نه هفت گناه کبیره و در آخر، بی آنکه هر چیزی و متضاد هر چیزی را از قلم بی‌اندازد.

"میشل گلدرود"

اولین مانیفست و نامه‌های آنتونن آرتو درباره تئاتر خشونت، ایده‌های اصلی‌اش را از تئاتر و همزادش می گیرد که از منظر فرم، در دراماتورژی میشل دو گلدرود تحقق می‌یابد. شباهت ایده‌ها، واژگان و بینش این دو مرد، منجر به برداشت ساده انگارانه رابرت بروستین درباره ژنه و آرتو شد، اما در رابطه با گلدرود و آرتو می‌توان گفت: «یکی از خارق‌العاده‌ترین تصادف‌ها در تاریخ ادبیات است»؛ چرا که عموماً این باور وجود دارد که هیچ ارتباط و تاثیر متقابلی بین آن دو وجود نداشته است.

آرتو در یکی از مانیفست‌های خود اینطور می‌نویسد که: تئاتر هرگز خود را نمی‌یابد، مگر اینکه تماشاگر را به ته‌نشین‌های حقیقی رؤیاهایی مزین کنیم که در آن میل‌اش به جنایت، هوس‌های شهوانی‌اش، وحشی گری‌هایش، خیال‌های واهی‌اش، حس اتوپیایی‌اش از زندگی و ذات زندگی و حتی میل او به هم‌نوع خواری به حدی سرازیر شود که نه جعلی و خیالی، بلکه درونی باشد.

در اینجا موضوع اساسی مورد بحث، وهم و سنت وهم آمیز در هنر و ادبیات است؛ که نقطه شروع روشنی برای بحث پیرامون اشتراک میان تئاتر آرتو و گلدرود است. آرتو معتقد بود که دیدگاهش از تئاتر، بهترین وسیله برای آشکار کردن و برون‌ریزی وهم خفته در زیست ناخد آگاه و راز آلودمان است. و همچنین یافتن آن فرمی است که "می‌تواند بیانگر تنش شدید زندگی معاصر باشد؛ جایی از زندگی که در آن از هم پاشیدگی ارزش‌های قدیمی منجر به رهاسازی هولناک اشتیاق و رهایی از پَست‌ترین غرایز شده است... حالتی از هرج و مرج آگاهانه که حوادث، بی وقفه ما را در آن فرو می برد". او معتقد بود که تئاترش برابر و بیانگر آن قرابت افسانه‌ای و متاثر کننده‌ای است که در خلق اسطوره‌های زندگی مدرن و در جنبه‌های جهانی آن وجود دارد.

اوهام نیز تجربه هستند و همچنین بیانگر یک هرج ومرج؛ منزلگاه جاودان شر و شیطان. این در حالی است که ایده خشونت به تعریف آرتو، "ورای هر گونه شفافیت، نوعی کنترل شدید و فرمانبرداری از قضا و قدر و ضرورتی برای خلقت مستمر است". پس تصادفی نیست که آرتو و گلدرود هر دو به این تقابل پرداخته‌اند. هر دوی آنها به دِین خود به نقاشی فلاندری اذعان داشتند؛ به خصوص به نقاشانی چون بوش و بروگل که به دنیای پنهان و خشن وهم پرداخته‌اند؛ همچنین به چارل بودلر، گویا و گرکو و تمام کسانی که آثارشان بخشی از سنت کابوس را تشکیل می‌دهند.

بودلر که کاملا نقاشی فلاندری را درک کرده بود، اینگونه می‌نویسد:
"اکنون من همه را به چالش می کشم تا نقاشی کفرناحوم اثر بروگل را ورای ویژگی‌هایی همچون، لطف خاص و اهریمنی، توضیح دهند. درصورت تمایل می‌توانید به جای عبارت لطف خاص، کلمه جنون و یا وهم را جایگزین کنید؛ اما راز آلودگی آن، به همان اندازه تیره و تار باقی می‌ماند. مجموعه تمام آثار او کنار هم، یک سرایت را به تصویر می کشد. شیطنت‌های بروگل گیج کننده است".
آرتو در چهارمین نامه خود درباره خشم، با زبانی که بودلر را به یاد می آورد، به شرح ویژگی‌های منحصر به فرد نور و فضای اثر "مگ دیوانه" بروگل می‌پردازد. به عقیده او این اثر نوعی تئاتر صامت استَ. هر یک از این نقاشی‌ها حسی دوگانه دارند که ورای ویژگی‌های صرفا بصری آنها، پیامی را فاش می کنند و جنبه‌های راز آلود و خوفناک طبیعت را آشکار می‌سازد. او در نقاشی دیگر دقیقا همان ویژگی‌های آرتو را تصدیق کرد. او همیشه حضور این اثر را احساس می کرد "چرا که این اثر نه تنها یک نقاشی فوق‌العاده بود، بلکه نوعی فلسفه و دیدگاهی از جهان را ارائه می‌داد". بوش هم منبع الهامی برای آرتو و گلدرود بود.
به گفته آرتو:
کابوس‌های نقاشی فلاندری... از آن حالت میان خواب و بیداری سرچشمه می گیرند که ژست‌های مبهم و ناشیانه و لغزش‌های زبانی شرم آوری را ایجاد می کنند: در نزدیکی کودکی فراموش شده، سازِ چنگ می گذارند؛ در مجاورت جنین انسانی که در آبشارهای زیرزمینَی شنا می کند، ارتشی را در برابر قلعه‌ای مهیب به نمایش می گذارند.
گلدرود می گوید:
ژروم بوش به خوبی دنیای غیر قابل وصف و مهیب اشیاء را برای ما به تصویر کشیده است. او به شما یک چاقو نشان می‌دهد، یک چاقوی بی گناه و وحشتناک، که ناگهان پاهایش به بیرون می‌جهند و مرموزانه به سمت شما می آید- که امروزه آن را کنترل رادیویی می‌نامند.
نمایشنامه‌های گلدرود مملو از اشیاء سخن گو است. وی چندین اثر را با تاثیر از نقاشی بروگل خلق کرده است.

او همیشه مفتخر بود که در فلاندر چشم به جهان گشوده است و به طور طبیعی سنت فلاندری را فرا گرفته است؛ این سنت، غنایی مضاعف دارد، چراکه هم عرفانی است و هم احساسی. فلاندری در دنیایی وهم آمیز زندگی می کند. مادرم، قبل از من، از مظاهر اخروی که ما را احاطه کرده بود آگاه بود؛ اما چشمانمان به شکلی وسواس گونه واقع بینانه باقی می‌ماند؛ آگاهی دقیق از سطح و اسرار عظیم. ورای آن، در اینجا شما شاهد فلاندری قبل از بروگل هستید. آیا این شکلی از نمایش فارس نیست؟ ظاهری احمقانه و سرگشتگی ابدی.. من یک انقلابی نیستم؛ من فقط بر اساس سنتِ ایل و تبارم می‌نویسم. بروگل همچنین آن جنبه نفسانی، جسمانی و سَرخوشانه فلاندری‌ها را ترسیم کرد و به نظر می‌رسد که این سنت نگاهی بازتر و حتی نقادانه تر درباره پذیرش بدوی‌ترین نیازهای انسانی و هوس‌های هیولایی که آرتو ممکن می‌دانست، در گلدرود باقی گذاشت. علاقه دیگر او به شر و "عالم غم و سایه" است، که به نظر می‌رسد گویای طغیان خشونت آمیز او به عنوان شاعر و نظریه‌پرداز، علیه ظلم و ستم‌های سنت عقل گرا می‌باشد: طغیانی که منجر به تجدید حیات "ذهنیت بدوی و پیش منطقی" می‌شود. در شکل گیری ایده‌های آرتو، نقاشی لوط و دخترانش اثر لوکاس وان لیدن نقشی اساسی ایفا می کرد؛

وی تحت تاثیر همین اثر، موضوع "متافیزیک و میزانسن" را مطرح کرد. آرتو در این باره نظر خود را درباره صحنه به عنوان مکانی فیزیکی بیان می کند که به منظور ارضا و تسخیر حواس، باید با زبان فیزیکی مختص به خود پُر شود. بهره بردن از ایده‌های فنی در نمایش، بعدها در تئاتر شرقی گسترش می‌یابد. در زمینه تکنیک‌های تئاتر توتال، گلدرود بینش و نظری مشابه آرتو داشت و در تحقق دراماتیک آنها بسیار موفق بود. اگرچه به نظر می‌رسد که گلدرود جایی به تئاتر شرقی اشاره‌ای نکرده است، اما تجربه شخصی وی از وهم، ترس و وحشت، گویی بینشی عمیق را در او پیرامون تئاتر به عنوان مکانی برای تطهیر روح از علایق شیطانی، خیالات و وحشی گری‌ها ایجاد کرده است.

سنت فلاندری که در وی رسوخ کرده بود، به طور شهودی ویژگی وهم آمیز نقاشی فلاندری را باز آفرینی کرد و با نوشتن، توانست تا حدودی بیانگر ترس از شب و آن ترسی باشد که او و هر انسانی را احاطه کرده بود و برای هر فرد، رنگ و بویی متفاوت داشت.

درحالیکه آرتو درباره این موضوعات نظریه پردازی می کرد و با اشتیاق اشباح حاضر در نقاشی فلاندری و اشکال وحشتناک اژدها مانند در تئاتر بالی را توصیف و تاثیرات ایجاد شده را تجزیه و تحلیل می کرد، گلدرود نمایشنامه‌هایی را خلق کرد که در آن‌ها به اشباح و پیکرک‌های ماورایی روی صحنه شخصیت می‌بخشید.

تکنیک‌های تئاتر بالی که آرتو برای اهداف متافیزیکی پیشنهاد کرد، مبتنی بر مفهوم تئاتر به عنوان یک "مکان جسمانی" بود: "هر نمایشی حاوی یک عنصر فیزیکی و عینی است که برای همه قابل درک است. گریه‌ها، ناله‌ها، مظاهر، شگفتی‌ها، انواع مختلف تئاتریکالیته، زیبایی جادویی لباس ها که از مدل‌های آئینی برگرفته شده‌اند، نور پردازی خیره کننده، زیبایی افسانه‌ای صداها، جادوی هارمونی، نت‌های نادر موسیقی، رنگ‌های اشیا، ریتم فیزیکی حرکاتی که اوج و فرود آن‌ها هماهنگ است با نوسان حرکاتی که برای همه آشنا است، جلوه‌هایی عینی از اشیائی جدید و شگفت‌انگیز، ماسک‌ها، پیکرک‌های چندمتری، تغییرات ناگهانی نور، عمل فیزیکی نور که احساس گرما و سرما را برمی‌انگیزد". همه‌ی این موارد به عنوان افسون عمل می کنند تا حواس را به تسخیر درآورند و با اعمالی ذاتاً ظالمانه، شر را دور می کنند. هر یک از نمایشنامه‌های گلدرود، رهنمودهای فوق را برای تئاتر برآورده می کنند.

او این تکنیک‌ها را به طور شهودی در نمایشنامه‌های شاعرانه در سنت غربی به کار برد. تکنیک‌هایی برای تحقق اهدافی ظاهراً مشابه اهداف آرتو که می‌تواند تاییدی بر این گزاره باشد: "بدون افسون کلامی، تئاتر از هم می‌پاشد، در کلمات فرو می‌ریزد، اولویت خود را بر سایر اشکال ادبیات و قدرت وسواس گونه و اعجاز انگیز خود از دست می‌دهد."

آرتو در دومین و سومین نامه درباره خشونت در تئاتر از " ضرورت بی‌رحمانه آفرینش " می‌نویسد، از خدای پنهانی که نمی‌تواند خالق نباشد. تئاتر به معنای آفرینش مستمر، کنشی تماماً جادویی است که در مقابل ضرورت این خشونت کیهانی و سرسخت، سر تسلیم فرود می آورد.
برای گلدرود و آرتو، تئاتر و میزانسن، نوعی سحر و جادو بودند. کثرت بسیار آن، ناشی از اختراع بی وقفه نمادها و تصاویری است که ذهن را پریشان، مجذوب و پیوسته برانگیخته می کنند. تئاتر گلدرود مانند تئاتر شرقی‌ای است که آرتو توصیف کرده است:
تئاتر شرقی به جنبه های بیرونی اشیاء در سطحی واحد، موانع ساده و یا تاثیر این جنبه بر حواس انسانی نمی‌پردازد، بلکه میزان امکان ذهنی ایجاد شده را در نظر می گیرد که در طبیعت شاعرانه وجود دارد و روابط جادویی خود را با تمام درجات عینی حفظ می کند.
می‌توان به وضوح دید که چگونه نمایشنامه‌های گلدرود به طرز دراماتیکی، نتیجه گیری آرتو درباره تئاتر به مثابه طاعون را به تصویر می کشد: تئاتر تمام تعارضات خفته و تمام قدرت‌های ما را به ما باز می گرداند و بر این قدرت‌ها نام‌هایی می گذارد که از آنها به عنوان نماد یاد می کنیم. در مقابل چشمان ما نبرد نمادها به راه می افتد، در مقابل یکدیگر در یک نزاعی غیرممکن یکدیگر را متهم می کنند؛ تئاتر تنها از لحظه ای وجود خود را می‌یابد که غیرممکن ها آغاز می شوند، از لحظه ای که شعر رخ داده روی صحنه، باعث حفظ و پختگی هرچه بیشتر نمادهای تحقق یافته می‌شود.بیشتر منتقدان تئاتر مدرن، شباهت‌های گلدرود و آرتو را به طور کلی بیان کرده‌اند. این بحث تلاشی برای نشان دادن دقیق‌تر برخی از شباهت‌های اساسی است. رابرت بروستاین درکتاب تئاتر شورش اینگونه می‌نویسد: اگر آرتو هرگز به تصور تئاتری خود دست پیدا نکرد، بسیاری از جانشینان او عملاً موفق شدند. منتقدان، تأثیر او را تقریباً بر هر نمایشنامه‌نویس تجربی پس از جنگ جهانی دوم دیده‌اند. میشل دی گلدرود، نمایشنامه‌نویس فلاندری، با نمایشنامه‌های باروکِ شلوغ و پر زرق برق و مملو از خشونت رنسانسی، توانست رویای آرتو برای " تئاتری کردن کابوس‌ها در نقاشی فلاندری" را واقعیت ببخشد.

بروستاین متاسفانه قادر به دیدن مدرنیته مطلق و شکل گرفته بر اساس فرم گلدرود نیست. او یک دیدگاه متعارف را اتخاذ کرده است که دلالت بر دیرینه‌شناسی خاصی از سوی گلدرود دارد. لئونارد پرونکو در کتاب آوانگارد: تئاتر تجربی در فرانسه بیشتر به این نکته پرداخته است: ... اینجا می‌توانیم به نام آنتونن آرتو اشاره کنیم و خاطر نشان کنیم که او از طرفداران تئاتر خشونت بود. گلدرود همزمان با آرتو می‌نوشت و احتمالاً با مقالات او آشنا نبود، اما روح سورئالیست بزرگ، شاعر بلژیکی (منظور گلدرود است)، به ما می‌فهماند که "هنوز هم آسمان می‌تواند روی دستانمان فرود آید". او به جای ذهن، ما را از طریق پوست و امعا و احشایمان درگیر می‌کند و نوعی «تئاتر کامل» را به تصویر می‌کشد که می‌توانست رضایت آرتو را به خود جلب کند.

یشل کورمن، از نکته بین‌ترین منتقدان، در کتاب تئاتر نوین در فرانسه در مجموعه " من چه چیزی را می‌دانم" اینگونه نوشت: عناصر مادی نمایش، به وسیله او به ابژه هایی فعال تبدیل می‌شوند... از این طریق گلدرود علاوه بر ایجاد گسستگی در لحن و در آمیختن یک ویژگی نامتعالی با قهرمان، توانست زبانی جدید خلق کند. این زبان او را به نمایشنامه‌نویسان بعد از جنگ، همچون بکت و آدامف نزدیک می‌کند؛ همچنین او را در جوار آرتویی قرار می‌دهد که هیچ شناختی از او نداشت... صحنه به آن مکان فیزیکی تبدیل می‌شود که آرتو از آن صحبت می‌کند و تئاتر می‌آموزد که به نمایش تبدیل شود، نمایشی از خشونت. سرانجام پروفسور اریک سلین، نویسنده رساله‌ای تحت عنوان " مفاهیم دراماتیک از دید آنتونن آرتو"در نامه ای نوشت: در تمامی مطالعاتم از آرتو، هیچ ردپایی از گلدرود پیدا نکردم و شک دارم که تاثیری روی آرتو گذاشته باشد. با این وجود، تحسین شدید آرتو از ژروم بوش، این احتمال را به وجود می‌آورد که اگر گلدرود را می‌شناخت، او را تحسین و درباره اش صحبت می‌کرد. آرتو به ظاهر بیشتر تحت تاثیر استریندبرگ، نمایشنامه‌نویس پیشگام، بود تا تحت تاثیر اکسپرسیونیست‌های آلمانی که با وجود مدتی زندگی در آنجا و همکاری با آنها در چند فیلم، شناخت خیلی کمی از آنها داشت.

در نتیجه، نقاط شباهت میان تئوری‌های دراماتیک آنتونن آرتو که در تئاتر و همزادش بیان شد و نظریات میشل دو گلدرود که در مصاحبه‌ها و نامه‌ها بیان شده و در مجموعه‌ای از سی نمایشنامه به اجرا در آمده است، چنان چشمگیر است که تمام منتقدان به آنها اشاره کرده‌اند. با اینکه آنها دقیقا در یک دوره زمانی می‌زیسته‌اند، اما عموماً اعتقاد بر این است که هیچ تاثیر و تماسی بین آنها وجود نداشته است. به نظر می‌رسد که کار اصلی آنها در دهه‌ی بیست و سی انجام شده است. هر دو با تئاتر اوتان-لارا سر و کار داشتند؛ آرتو به عنوان بازیگر و گلدرود به عنوان نمایشنامه‌نویس، اما در حال حاضر هیچ مدرکی مبنی بر وجود هیچ ارتباط احتمالی ای در دسترس نیست.