# من کاملاً خودم نیستم

* آنتونن آرتو
■ علی ابوذری

آنتونن آرتو (۱۹۴۸ـ۱۸۹۶) در چهارم سپتامبر ۱۸۹۶ در بندر مارسی[۱] به‌دنیا آمد. در بیست و چهار سالگی برای کار بازیگری عازم پاریس شد. وی جنجالی‌ترین چهره نمایش فرانسه، در فاصله بین دو جنگ جهانی است. آرتو کار نمایشی خود را، در حدود سالهای ۱۹۲۱ آغاز کرده و با هنرمندانی چون: «چارلزدولن»[۲]، «ژرژپیتوئف»[۳] «لونیه‌پو»[۴]، «لوییزرژووت»[۵] کار کرده است.

«آرتو،مدتی نیز به سوررئالیستها[۶] پیوست و اشعاری را نیز در این زمینه سرود و در فیلمهای سوررئالیستی نیز، نقشهایی را ایفا نمود.»[۷] اما مهمترین دوره زندگی نمایشی او، از سال ۱۹۳۱ آغاز می‌شود. در این سال، بعد از دیدن نمایشی از گروه رقص بالی، که سخت شیفته‌اش می‌شود، به نمایش شرق و تئاتر آیینی روی می‌آورد. دیدن این نمایش، درواقع زندگی هنری او را زمینه‌سازی می‌کند. آرتو که درپی نمایشی بدیع بود، خیلی زود دریافت که از طریق تئاتر شرق و مراسم آیینی، می‌تواند تئاتر خود را پایه‌ریزی کند. وی هنگامی که در سال ۱۹۳۸ نقطه‌نظرهای خود، راجع به تئاتر و کشفیات تازه‌اش، تحت عنوان «تئاتر و همزاد آن»[۸] را منتشر کرد، در حقیقت تئوری تئاتری خود، یعنی «تئاتر خشونت»[۹] را پایه‌ریزی کرد. شهرت آرتو بیشتر به خاطر این کتاب و تز نمایش خشونت است.

تئاتر «خشونت آرتو در ایران»، به تعابیر دیگری نیز ترجمه شده است:

«اصطلاح (Theatre of Cruely) را می‌توان به تئاتر قساوت و یا شقاوت ترجمه کرد. اما به نظر من برای توضیح افکار آرتو، اصطلاح تئاتر «مشقت» مناسبتر است. در ضمن واژه (Craute) فرانسه که معلول (Cruelty)انگلیسی است، هم معنای شقاوت می‌دهد و هم مشقت.»[۱۰]

«آنتونن آرتو، موجب پیدایش تئوری تئاتری است، که گرچه مبنای اجرایی دارد، اما در ادبیات نمایشی نیز تأثیر گذار بوده است خصوصاً با «تئاتر مشقت»[۱۱] اما واژه «خشونت» به مفهوم نمایش آرتو نزدیکتر است. برای درک بهتر تئاتر او، ناچاریم که تز او را مرور کنیم:

از دیدگاه آرتو، تئاتر از زمان کلاسیکها تا زمان خودش، دچار یك نوع بدآموزی شده، به این معنی که جنبهٔ ادبی آن که از طریق دیالوگ وارد نمایش گردیده آن‌قدر این هنر را تحت تأثیر قرار داده است که گویی تئاتر، یك واقعهٔ ادبی است، حال آنکه هرگز چنین نبوده است. از دیدگاه او، تئاتر نتیجه تکامل مراسم آیینی و سنتی است و نباید نسبت به

ادبیات حالت اسارت را پیدا کند. از این روی، آرتو، اصل وفاداری به متن را مردود می‌شمارد او تئاتر وابسته و اسیر متن را نمی‌پذیرد و در پی نمایشی دیگرگونه است. او، خود در این رابطه می‌گوید: «تئاتری که من می‌خواهم، تئاتری برانگیخته از خون است، تئاتری که در آن بازیگر و بیننده هریك نکته‌ای را به دست می‌آورند. تئاتری با عصاره‌ای راستین از رؤیاها، که در آن میل به جنایت، وسوسه‌های سمج، وحشیگریها، وهم و رؤیا، تلقی‌های نادرست از زندگی و ماده و حتی آدمخواری و تمام هوسها و امیال آدمی، به نحوی عمیق و به شکل یك سمّ از وجود بیرون بریزد.»

آرتو بر علیه ناتورالیسم و رئالیسم قد علم می‌کند. هرچند که این عکس‌العمل را به دیگران نیز نسبت می‌دهد و معتقدند که پیش از آرتو، دیگرانی نیز بودند که به این اصول رسیده بودند، اما نگاه آرتو با دیگران متفاوت است، و این امر را همه قبول دارند:

«اگرچه قبل از آرتو، هنرمندی مانند «کوکتو» ناتورالیسم را مردود دانسته و اعلام کرده بود که نمایش باید لطف شاعرانه مخصوص به خود را خلق کند، اما آرتو، حتی از این هم جلوتر رفته و تأکید می‌کند که در نمایش، متن باید به‌طور کامل کنار گذارده شود و طالب نمایشی می‌شود که خشونت زندگی بشری را آشکار سازد و تجاربی را خلق کند که بنیادها را از جای برکنده و جای پایی ماندگار را از خود باقی گذارد.(۱۲)

«واکنش علیه تئاتر ناتورالیست را می‌توان به «ژاك‌کوپو نسبت داد که بعدها توسط شاگردانش مانند «ژوده»، «دولن» و «ژان‌لویی بارو» ادامه پیدا کرد. ... افکار عمومی بر ضد ناتورالیسم و همهٔ انواع رئالیسم، به نفع رؤیا و نیروی جادویی آیینهای مذهبی- که ریشه تئاترند- تمام شد، اما آرتو از این هم فراتر رفت.(۱۳)»

«یرژی گرو توفسکی» در رابطه با دستاوردهای آرتو معتقد است:

«آرتو با اصل مستدل تئاتر، یعنی با تمام سنت تئاتری فرانسه مخالفت می‌ورزید، اما او را نمی‌توان پیشگام این راه دانست. بسیاری از تئاترهای اروپای شرقی و مرکزی، سنت زندهٔ تئاتر غیرمستدل را دارند. «واختانگف» و «استانیسلاوسکی» را در چه مقامی قرار بدهیم؟ آرتو تئاتری را که به تجسم متون دراماتیك اکتفا می‌کند، مردود می‌شناخت. او می‌گفت تئاتر باید فی‌نفسه هنری خلاق باشد، نه آنکه شبیه کاری را که ادبیات می‌کند انجام دهد. این البته علامت دلاوری فراوان و وجدان او بود...

اما فکر تئاتر مستقل خیلی زودتر از آرتو، توسط میرهولد، در روسیه مطرح شد و به ما رسید. آرتو می‌خواست حائل بین بازیگر و تماشاگر را بردارد، این جالب است، اما توجه کنیم که وی نه پیشنهاد کرد صحنهٔ جدا از تالار از بین برده شود و نه در جستجوی ساختمانی دیگر بود که منطبق بر نیازهای هر اجرای تازه باشد. ...

سالها پیش از آنکه این همه اندیشه‌های آرتو مطرح شود، گامهای قاطعی در این جهت توسط «راین‌هارد» اطریشی، میرهولد روسی در اجرای نمایشهای رمزآمیز، «سیرکاس» لهستانی با فهم عمیق او از «تئاتر لحظه‌ای» برداشته شده بود. ...

اینکه افرادی دیگر در جای دیگر اندیشه مشابهی عرضه کرده‌اند، این حقیقت اساسی را تغییر نمی‌دهد که آرتوکشفهایش را خودش کرده بود، آن هم از راه رنج فراوان و تجربه و سؤالهای شخصی خویش و تا آنجا که مربوط به کشور خود اوست، وی عملاً مخترع همه این افکار و روشها بود.(۱۴)»

گروتفسکی کمی وسیعتر به همه دستاوردها و نقطه‌نظرات آرتومی پردازد اما همو نیز معتقد است که یافتها و باورداشتهای آرتو تماماً از خود اوست و این همه را از راه تجربه و رنج فراوان به دست آورده است.

قبلاً گفته شد که آرتو سخت شیفته تئاتر شرق بوده است. از سویی‌مدتی نیز با سوررئالیستها کار کرده بود. باید بررسی شود که پارامتر دوم چه تأثیری در «تئاتر خشونت» داشته و همچنین تئاتر شرق و مراسم آیینی چه عناصری از خود را به آرتو، وام داده‌اند. چنانکه می‌دانیم سوررئالیستها عقاید فروید را گرفته و حول و حوش آن نظریه‌پردازی ادبی کرده بودند. فروید معتقد است که در انسان یك جریان روانی وجود دارد که بر خود شخص مخفی است و به این جریان روانی «ناخودآگاه» یا «وجدان مغفوله» می‌گویند. در کتاب تئاتر

**● جالب است اگر بدانیم که آرتو برتمامی کسانی که تأثیر گذاشته، نتوانسته‌اند به درستی از اندیشه‌های او بهره ببرند.**

**● آرتو بجز کتاب پربار «تئاتر و همزادش» که چکیده نقطه نظرات اوست برای تفهیم هرچه بهتر آراء خود، چند درام نیز به رشته تحریر درآورده است که مهمترین آنها «جهش خون» و «سانسی‌ها» می‌باشند.**

پیشتاز، در این رابطه چنین آمده است:

فروید روان آدمی را به سه بخش تقسیم می‌نمود که به نظر او، انسان نسبت به دو بخش آن آگاهی داشته و از بخش سوم که مهمترین آنهاست، آگاهی ندارد...

بخش سوم ناخودآگاه (id) است که مخزنی است از نیروهای احساسی، عاطفی، بدوی، حیوانی و جنسی. به نظر فروید، غرایز حیوانی آدمی در ناخودآگاه انباشته شده و تحت نظارت فراخود، یا وجدان اخلاقی، کمتر مجال بروز می‌یابد و از ترکیب ناخودآگاه و فراخود، خود انسانی به‌وجود می‌آید به‌نظر فروید، ناآگاهی انسان از مرکز قوی ناخودآگاه و تجلیات و تظاهرات فراوان این مرکز سبب بروز بسیاری از روان‌پریشی‌ها می‌گردد...»(۱۵)

آرتو تحت تأثیر چنین نظریه‌ای است که نتیجه می‌گیرد یکی از نیازهای انسان که توسط همان ناخودآگاه در انسان به‌وجود آمده است، نیاز به قساوت است. قساوت، خشونت و خونریزی. بنابراین آرتو

نتیجه می‌گیرد که تئاتر یکی از مهمترین نهادهایی است که جامعه می‌تواند قساوت درونی خود را در آنجا تعدیل و تسکین دهد.

او معتقد است که برای رسیدن به بیان ناب تئاتری باید به تئاتر شرق مراجعه کرد. خود او «تئاتر بالی» را توصیه می‌کند که آمیزه‌ای از رقص، موسیقی، پانتومیم، اصوات و تقلید از عوامل طبیعی است. به باورآرتو، انسان ابتدایی به وسیله مراسم آئینی به آرامش روحی دست می‌یافته است. از این روی انسان امروزی نیز برای رسیدن به آرامش از طریق تئاتر نیازمند بازگشت به مراسم آئینی و مهد و کانون این مراسم تئاتر شرق است. از دیدگاه آرتو، تمدن غرب عقیم شده و تئاترهایش نیز به درد موزه‌ها می‌خورد و به همین جهت است که تئاتر هیچ تأثیری در تماشاگر ندارد. او در پی تأثیرگذاری تئاتر بر روح و روان آدمی است. آرتو در کتاب خود هشدار می‌دهد که: بیش از این شاهکار خلق نکنید. شاهکار را روی صحنه بیاورید. اگر هم به سراغ متون کلاسیک می‌روید به دو نکته اساسی توجه کنید. ۱ـ به جنبه‌های نمایشی متن. ۲ـ بازسازی نمایش در ارتباط با مسائل روز.

وفاداری به اصل تاریخی از دیدگاه او مطرود است. او تئاتر را یك واقعهٔ ادبی نمی‌بیند، بلکه آن را یك شورش احساسی ـ یك غلیان عاطفی ـ می‌داند. تماشاگر در تئاتر باید دچار شورش عاطفی شده و از درون تکان بخورد و کارگردان و بازیگر در رسیدن به این هدف باید از خود خشونت نشان دهد. به باور آرتو، خشونت صلابت است. پس باید بازیگر به این صلابت دست یابد و برای دستیابی به این صلابت، بازیگر باید ایثار کند. خود در این رابطه می‌گوید:

«بازیگران باید مانند شهیدان زنده بسوزند و باز هم از فراز هیمه‌های سوزان خویش به ما اشارت و کنایتی عرضه کنند.»(۱۶)

آرتو از تئاتر معمول و مرسوم در فرانسه خسته و ناامید بود. و یقین دانست که تماشاگر نمی‌تواند تقلید ناشیانه از «حقیقت» را بپذیرد. از این روست که خشونت را پیشنهاد می‌کند.

«تئاتر موقعی ارتباط برقرار می‌کند که حالت سبکبالی و اعجازآمیز «رؤیا» را در تماشاگر برانگیزد و تشخیص این حالت فقط به وسیله ایجاد وحشت و خشونت امکان‌پذیر است.»(۱۷)

آرتو از افسون تئاتر سخن می‌گوید او درپی تئاتری است که از استدلال منطقی و روان‌شناسی فراتر رود. و از «جذبه کیهانی» می‌گوید: «این سخن طنین افکن زمانی است که آسمانها از ساکنان اولیه خود خالی شدند و خود عرصه نوعی آیین گردیده‌اند. «جذبه کیهانی» همواره کار را به «تئاتر جادویی» می‌کشاند. اما آرتو ناشناخته را با ناشناخته و جادو را با جادو توضیح می‌دهد. من نمی‌دانم مقصود آرتو از «جذبه کیهانی» چه بوده است، زیرا به‌طور کلی من باور ندارم که کیهان به معنی جسمانی‌اش بتواند مرجع برتری از تجربه انسان باشد.»(۱۸)

می‌بینیم که نظریات آرتو بخوبی دریافت نمی‌شود. گروتفسکی معتقد است که اصولاً اجرای توصیه‌ها و پیشنهادهای او محال است. چرا که او «تکنیك منجزّی از خود به جای نگذاشته و روشی نشان نداده» است. برای دریافت نظرات آرتو، ابتدا باید تئاتر شرق را شناخت. «مراسم آئینی» و تأثیری که این مراسم بر مخاطب دارند را باور کرد. به نظر حقیر اگر از دیدگاهی مذهبی به تئاتر آرتو بنگریم آسانتر آن را درمی‌یابیم. اگر به مبدأ و معاد ایمان داشته و آن را باور کرده باشیم «جذبه کیهانی» را آسانتر درمی‌یابیم. علت تأثیر مراسم آئینی در مخاطب یکی رقص و حرکت است ولی علت اساسی آن باور مخاطب به نیرویی مافوق نیروی انسان است.

همین باور عامل آرامش او می‌شود. اگر آرتو جدایی‌ناپذیری زندگی و هنر را باور دارد و تا بدان پایه به هنر ارزش می‌دهد که می‌تواند «ارزش درمانی» داشته باشد و برای این مهم از عوامل نور، موزیك، رنگ، حرکت و لحن بهره می‌برد، تئاتر آئینی علی‌رغم بی‌بهره بودن از عوامل نور و رنگ و... تنها با استفاده از رقص، موزیك و حرکت به‌علاوهٔ «باور مخاطب» به مرزهای

ناممکن دست یافته است و آن «تزکیه»ای را که آرتو می‌طلبد به‌وجود آورده است. به باور حقیر، آرتو این پارامتر مهم را نادیده انگاشته است و به همین دلیل نمی‌تواند تئوریهای خود را توضیح دهد و یا برای ما مفهوم نیست. او مفاهیمی از تئاتر شرق را دریافته اما مفهوم اصلی را به‌خود وانهاده است.

«تئاتر بالی برای آرتو مانند گوی بلورین برای پیشگویان بود و سبب شد تئاتر دیگری که در اعماق روح آرتو خفته بود بیدار شود. این کار آرتو که توسط تئاتر بالی برانگیخته شد، به ما تصویری از امکانات عظیم خلاقه او می‌دهد. آرتو به محض آنکه از توصیف به بیان نظریه می‌پردازد، شروع به توضیح [دادن] افسون با افسون و جذبه کیهانی با جذبه کیهانی می‌کند. این نظریه‌ایست که شما هرجور بخواهید می‌توانید آن را معنی کنید. اما آرتو در توصیف خود دست روی نکته اساسی می‌نهد که خودش کاملاً از آن آگاه نیست و آن درس واقعی تئاتر مقدس است. خواه درام قرون‌وسطایی اروپا باشد، خواه تئاتر بالی و خواه کاتاکالی هند.(۱۹)»

هرآنچه را که آرتو گفته و یا دیگران درپی تشریح نظریه او آورده‌اند، در همه آنها حلقهٔ مفقودهٔ «باور مخاطب» به آن نیروی مرموز است که به آن عنایت نداشته‌اند. آرتو شکل ظاهری تئاتر شرق را بیشتر می‌پسندد چون به باور او نزدیکتر است. چرا که او هم به «دیالوگ» اعتقاد ندارد. از این روی بیشترین تأثیرپذیری او از تئاتر شرق، فرم و حرکت و شکل اجرایی آن است.

ایجاد تئاتر فراگیر یکی از ایده‌آلهای آرتو بود. به همین جهت او تماشاخانه‌های رسمی را نمی‌پذیرد، چرا که در آنها میان تماشاگر و گروه فاصله وجود دارد. اومی‌خواهد این فاصله را از بین ببرد. به همین جهت در اجراهای او تماشاگر وسط می‌نشیند و بازیگران در چهارگوشه سالن به اجرا می‌پردازند. آرتو به این طریق می‌خواهد به تماشاگر نزدیکتر شود. یکی دیگر از راههایی که او برای تأثیر گرفتن مخاطب از تئاتر پیشنهاد می‌کند. استفاده از اصوات بلند، نورهای تند و قوی و هرآنچه که بتواند بر احساسات تماشاگر فشار لازم را بیاورد می‌باشد. او درپی آن است که به آن «اتحاد انسانی» که در مراسم آئینی وجود دارد برسد.

«جادویی که در اشکال آئینهای مذهبی نهفته و وسیله‌ای برای ارتباط با جهان دیگر می‌شد، در اجرا و بیان تصویری «تئاتر خشونت» به کار گرفته می‌شود اما به گونه‌ای که بتواند با چنگ انداختن و تحریک کردن تمامی امیال نهفته تماشاگر، به آن «اتحاد انسانی» ایده‌آل (تئاتری که جهان را درک و تفسیر نکند، بلکه آن را تغییر بدهد) که در مراسم آئینی گذشته مرورش می‌کنیم، برسد.(۲۰)»

خشونت در تئاتر او نه به مفهوم مادی آن است بلکه مفهوم مادی جزئی از آن می‌باشد. خشونت از دیدگاه او مفهومی کلی‌تر دارد، باورپذیری مخاطب و بازیگر، غرقه شدن در آن و در نهایت «نمایش باید به صورت تجربه زنده کلیه حواس درآید اینجاست که آرتو می‌گوید: این دیگر نمایش نیست، بلکه تکوین آفرینش تئاتر است(۲۱)»

آرتو مدتی بعد از آشنایی با «برتون» و پیوستن به جنبش سوررئالیستها، به دلیل اینکه همواره دوست داشت مستقل بماند، از آنها جدا شد. مدتی نیز به کمونیستها پیوست. اما همواره تنها بود. مشکل اساسی او این بود که نمی‌توانست درباره خود حرف بزند. به همین دلیل شاید شعرهایش ناهماهنگ، پراکنده و کارهایش گنگ و تا حدی اغراق شده و نامفهوم باقی ماند. به همین جهت بود که تنها یك بار «تئاتر خشونت» به مفهوم کاملاً درستش و با تمام خصایص و فرم خالصش به روی صحنه آمد: «سیزدهم ژانویه ۱۹۴۷. و آن زمانی بود که آرتو مطالبی درباره خودش ایراد کرد. و آندره‌ژید درباره‌اش می‌گوید: سخنان آرتو فوق‌العاده‌تر از آن بود که بتوان تصورش را کرد. این سخنرانی به معنای واقعی «تئاتر خشونت» بود. تئاتری که در آن آرتو درام وجود آرتو را برای آرتو بازی کرد.(۲۲).

آرتو در سال ۱۹۳۸ به وضعی مبهم و اسرارآمیز، دیوانه اعلام شد و سالهای جنگ را در تیمارستانهای فرانسه گذراند. بزعم عده‌ای آرتو در همهٔ عمرش مجنون بود. «جی. کرنودل» و «پی. کرنودل» در این رابطه می‌نویسند: «آرتو که همهٔ عمر بیمار بود، سر آن داشت که تئاتر نویی بوجود آورد که در آن روانهای بیمار آدمی در تمدن جدید تشفّی یابد. آرتو، در فاصله و مجالی که میان از هم گسیختگی عصبی و اقامت در تیمارستان و یا در مهلت میان سر دردهای عصبی و نشئه حاصله از استعمال افیون، و هرفرصت مغتنم دیگر به نظریه‌پردازی درباره تئاتر شفابخش خود می‌پرداخت.(۲۳).»

تنها گروتفسکی است که به صورت شاعرانه‌ای دیوانگی او را تفسیر می‌کند. تفسیر او کاملاً منطقی و در عین حال پر از احساس و عاطفه و مهر است. این نوع نگاه چنان زیبا و شاعرانه است و در عین حال چنان خشن که مو را بر تن آدمی راست می‌کند. تفسیری زیبا و هماهنگ با تئاتر خشونت خود آرتو:

«آرتو درسی نیز به ما می‌دهد که هیچ‌کدام از ما نمی‌توانیم آن را رد کنیم. این درس بیماری اوست. بدبختی آرتو در آن بود که بیماری او، پارانویا، با بیماری عصر او تفاوت داشت. تمدن مبتلا به اسکیزوفرنی است که تجزی هوش و احساس، تن و روح است. جامعه نمی‌توانست به آرتو اجازه دهد که به طریقهٔ دیگری بیمار باشد. از آرتو مراقبت کردند، او را با الکتروشوك شکنجه دادند و کوشیدند او عقل استدلالی و مغزی را بپذیرد، یعنی بیماری جامعه را بگیرد. آرتو بیماری خود را در نامه‌ای به ژاك یویر جالب توصیف می‌کند: من تماماً خودم نیستم. او صرفاً خودش نبود، کسی دیگر بود، او نیمی از مشکل خود را دریافته بود: چگونه باید خودش باشد، و نیمی دیگر را دست نخورده باقی گذاشت: چگونه تام و کامل باشد.

او نتوانست شکاف عمیقی را که بین منطقهٔ تجلی «اشراق» و ذهن خودآگاه او بود، پر کند. زیرا هرچیزی را که نظم داشت رها کرده بود و تلاشی برای نیل به دقت و تسلط بر اشیاء نمی‌کرد، و در عوض به آشفتگی و تجزی شخصیتی خود عینیت داده بود. آشفتگی او تصویری اصیل از جهان بود. لااقل از نظر دیگران این وضع نه درمانی برای بیماریش، بلکه عناصر تشخیص بیماری شمرده می‌شد. انفجارهای آشفته درون او مقدس بود زیرا دیگران را به معرفت نفس خویش می‌رساند.(۲۴).»

افکار آرتو در زمان حیاتش مورد اقبال قرار نمی‌گیرد. اما بعد از مرگش و پس از جنگ جهانی دوم ناگهان با استقبال فراوان

گروه‌های تجربی مواجه می‌شود. نفوذ او مرزهای فرانسه را پشت‌سر گذاشته و به سراسر جهان می‌رود. تأثیر انکارناپذیر او بر گروتفسکی در زمینهٔ تأکید بر بازیگری- رابطه بازیگر و تماشاگر- مسئله جایگاه تماشاگر در سالن تئاتر و تأثیرش بر «پیتربروک» از جمله مواردی است که خود آنها نیز بدان اعتراف کرده‌اند. آرتو نه‌تنها در زمینه بازیگری و کارگردانی که در حیطه ادبیات دراماتیک نیز تأثیرگذار بوده‌است: او بر «میشل‌دوگلدرود» (Michel De Ghelderode) (1962-1989) بلژیکی که یکی از بزرگترین نمایشنامه نویسان معاصر جهان است مؤثر بوده است. همچنین باید از تأثیرپذیری «ژنه» از آرتو نیز یاد کرد.

«ریموند فدرمن» (Roymond Federman) معتقد است که ژنه از خواندن آثار آرتو، الهامات زیادی گرفته اما به جای پیروی از او، راه و روشی مغایر بالاو برگزیده است. ... آرتو معتقد بود که تئاتر می‌تواند به مخزن شقاوت و نفرتی که تمدن جدید در نهاد انسانی ساخته است نقب زده و این دمل چرکین درونی را تخلیه کند. ژنه این اندیشه آرتو را می‌پذیرد. اما در تئاتر خود به جای ایجاد حالتی خالی از بغض و نفرت در تماشاگر، او را بیش از پیش دچار نفرت از دیگران می‌کند.(۲۵)»

جالب است اگر بدانیم که آرتو بر تمامی کسانی که تأثیر گذاشته، نتوانسته‌اند به درستی از اندیشه‌های او بهره ببرند. «اوژن یونسکو» که از جمله الهام‌گیرندگان از آرتو است، در نمایشنامه‌های خود اززبان به میزان فراوانی بهره‌برداری می‌کند.(۲۶)» ما می‌دانیم که آرتو برای زبان در تئاتر، نقش چندانی قائل نبود و معتقد بود که باید نمایش را از اسارت زبان رهانید. بیراه نیست اگر تأثیرپذیری «آرابل» از آرتو را هم یادآور شویم: «آرابل تحت تأثیر آنتونن آرتو، در تئاتر غرب جریان کوچکی به راه انداخته که به آن «تئاتر وحشت» (Theatre of panic). گفته است. به زعم او تئاتر آئین مراسمی است که باید حاوی امور مقدس، رمزآمیز، جنسی، وحشتناک، مرگ‌آمیز و زندگی‌ساز باشد.(۲۷)»

«تز آرتو» دربارهٔ استفاده از زبان در نمایش، مورد استفاده خیلی‌ها قرار گرفته است. به‌غیر از آنها که نام بردیم، می‌توان از «بکت»، «گنت»، «آدامف» و... یاد کرد. اما هیچکدام متوجه منظور اصلی آرتو نشده‌اند متأسفانه این مشکل آرتو، نه تنها در زمینهٔ ادبیات دراماتیک بدرستی درک نشد که در اجرا هم پیروان او نتوانستند به جوهر نمایشی او دست یابند. گروتفسکی معتقد است، اجراهایی که به تقلید از آرتو پرداخته می‌شوند، حتی نمی‌توانند وحشت کودکی را نیز برانگیزند.

زمانی که آرتو گفته بود: «تئاتر این نیست که شما به وجود آورده‌اید، محصول زمخت و حاضر آماده یك کاسب علاقمند یا کاوشگر پوسته بیرونی که همه چیز را ناشناخته و کشف نشده بجای می‌گذارد. تئاتر آن خواهد شد که من می‌خواهم. یا من یا بدون من، این است آنچه پیش خواهد آمد.(۲۸).» شاید هرگز فکر نمی‌کرد که نظریه او بعد از خودش تا چه حد غلط و خالی از مغز مورد سوء استفاده قرار خواهد گرفت.

آرتو بجز کتاب پربار «تئاتر و همزادش» که چکیده نقطه‌نظرات اوست برای تفهیم هرچه بهتر آراء خود، چند درام نیز به رشته تحریر درآورده است که مهمترین آنها «جهش خون» (Spurt of Blood-1924.) و «سانسی‌ها» (Thecenci-1925.) می‌باشند.

آنتون آرتو بی‌گمان یکی از نوابغ تئاتر بود. او ده سال آخر عمرش را دچار جنون شد. دو سال قبل از مرگش سرطان گرفت. از این رو ناچار بود که در خانه بماند. او سالهای متمادی را در تیمارستان بسر برد. دوازده سال آخر عمرش را بی‌آنکه فعالیت چشمگیری داشته باشد پشت‌سر گذاشت. تا اینکه در چهارم مارس ۱۹۴۸ به علت ابتلاء به بیماری سرطان، در دارالمجانینی در پاریس درگذشت. آرتو، شاعر، درام‌نویس، بازیگر، کارگردان و نظریه‌پرداز بزرگ تئاتر بود. او شخصیتی برجسته بود و هنرمندان بزرگی چون «آندره ماسون»، «روژه ویترالک»، «ژان‌لویی پازو»، «روژه بلن» و «آندره برتون» از دوستان او بودند. در پایان با یك جمله از گروتوفسکی دامن کلام را برمی‌چینیم:

آرتو شاعر بزرگ تئاتر بود. یعنی او شاعر امکانات تئاتر بود و نه شاعر ادبیات دراماتیك او مانند اشعیاء نبی، برای تئاتر چیزی مشخص، مفهومی جدید و تجسم محتملاً تازه‌ای پیش‌بینی می‌کند: «و سپس امانوئل زاده شد. «آرتو نیز مانند اشعیاء، آمدن امانوئل موعود را می‌دانست. او تصویر آن را از پشت شیشه‌ای ـگرچه تیره- می‌دید.(۲۹)»

## پاورقیها:

۱ـ .Marseilles.
۲ـ .Charles Dullin
۳ـ .George Pitoeff
۴ـ .Lugnepoe
۵ـ .Louis Jouvet
۶ـ .Surrealistss
۷ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۴۲.
۸ـ .The Theatre And its. Dovle
۹ـ .Theatre of Cuelty
۱۰ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۴۲.
۱۱ـ سبکهای اجرایی/ ص ۱۱۷.
۱۲ـ گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان/ ص ۳۸۵.
۱۳ـ فصلنامه هنر- شماره یازدهم/ ص ۳۵۹.
۱۴ـ به‌سوی‌تئاتر بی‌چیز/ ص ۳۵/۳۳.
۱۵ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۴۳.
۱۶ـ به سوی تئاتر بی‌چیز ص ۴۲.
۱۷ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ص ۳۵۸.
۱۸ـ به سوی تئاتر بی‌چیز/ ص ۳۳.
۱۹ـ به‌سوی تئاتر بی‌چیز/ ص ۳۶.
۲۰ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ص ۳۵۹.
۲۱ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ۳۶۳.
۲۲ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ص ۳۶۳.
۲۳ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۴۴.
۲۴ـ به سوی تئاتر بی‌چیز / ص ۴۰/ ۳۹.
۲۵ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۱۸۱.
۲۶ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۲۰۲.
۲۷ـ تئاتر پیشتاز/ ص ۲۹۸.
۲۸ـ فصلنامه هنر/ شماره ۱۱/ ص ۳۶۳.
۲۹ـ به سوی تئاتر بی‌چیز/ ص ۴۳.