صفحات ۲۵ - ۳۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۷

روایت‌های شلی و آرتو از خاندان چن‌چی
پژوهشی تطبیقی جهت آسیب‌شناسی اجرا

صادق صفایی*[۱]، جمال بهداروند[۲]

[۱] عضو هیات علمی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] کارشناس بازیگری، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۱/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۰/۲۰)

چکیده

در این پژوهشِ تحلیلی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به مقایسهٔ تطبیقی نمایشنامهٔ خاندان چن‌چی با دو روایت شلی و آرتو پرداخته می‌شود، به این منظور که نشان داده شود که چرا آنتونن آرتو در اجرای نمایشنامهٔ خاندان چن‌چی خود موفق نبوده است. پژوهش ذیل، از طریق نشانه‌های درون و بیرون اثر (روان‌شناسی و شرایط اجتماعی)، اقدام به یافتن پاسخ خودخواهد کرد و برای نیل به این مقصود، پیگیر این نکته خواهد بود که آرتو در عین ردکردن سبک رمانتیسیسم، در ارائه نمایش خاندان چن‌چی به این شیوه هنری وابسته بوده است. در واقع در این مقاله، تعارض بین نظریه و عمل در اجرای نمایش فوق مشخص می‌شود. بدین منظور، ضمن رجوع به منابع مطالعاتی آرتو (نمایشنامهٔ خاندان چن‌چی اثر پرسی شلی و رمان راهبه دیر کاستر و اثر استندال)، به شناسایی وضعیت اجتماعی دو دوره گذار (رنسانس و جنگ‌های جهانی) پرداخته می‌شود و با شناسایی تاثیرات رمانتیسم در هریک از مقاطع تاریخی، فرهنگی و اثر آن بر شکل‌گیری آثار مطروحه، این نتایج حاصل می‌شود که عمدهٔ پیشنهادات آرتو برای ساخت "تئاتر زندگی"، امروزه در پرفورمنس‌ها و اجراهای آوانگارد با گرایش رمانتیسیم تجربه شده است. از همین طریق، مقاله پاسخ خود مبنی بر چرائی عدم موفقیت اجرای آرتو از خاندان چن‌چی را درمی‌یابد، که اشاره‌ایست به فاصلهٔ تئوری و عمل در اجرای این اثر.

واژه‌های کلیدی

آنتونن آرتو، پرسی شلی، *خاندان* چن‌چی، استاندال، روان‌شناسی اجتماعی، پرفورمنس.

*نویسنده مسئول: تلفکس: ۶۶۴۱۸۱۱۱-۰۲۱، E-mail: safaisdegh2@ut.ac.ir.

مقدمه

آنتونن آرتو[1]، بازیگر، نویسنده وکارگردان فرانسوی، با وجود شرایط نامساعد اجتماعی و *بحران‌های* روحی و روانی‌اش، تاثیر بسزائی بر تئاتر نیمه دوم قرن بیستم تا به امروز و تئاتر آوانگارد (پرفورمنس آرت)، هپنینگ داشته و دارد. او از اعضای برجسته جنبش پیشرو تئاتر فرانسه در سال‌های بین دو جنگ جهانی بود و در دشمنی با طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی، با بسیاری از بزرگانی همچون کریگ و آپیا همواره سهیم بود. در عین حال، به دنبال شیوه جدیدی در هنر های نمایشی تحت عنوان «تئاتر شقاوت» بود. به دلیل تاثیرات مستقیم وغیرمستقیم دیدگاه وی بر تئاتر آوانگارد، نقد و بررسی‌های زیادی بر پایه نظریات وی صورت گرفته که اکنون در اختیار است. لازم به ذکر است با مطالعه پیشینه تحقیق درمی‌یابیم که مقالهٔ حاضر، نخستین تلاش برای بررسی تطبیقی *خاندان* چن‌چی آرتو و شلی نیست. پیش از این، گودال (۱۹۸۷) در کتاب خود تحت عنوان *مقایسهٔ نمایش‌ها*، با مطالعهٔ *خاندان* چن‌چی آرتو و شلی می‌نویسد که چگونه کلام شلی در اثر آرتو تبدیل به مایم و ژست‌های هنری شده است. همچنین فوربس (۲۰۱۵) در مقالهٔ خود تحت عنوان «*بازگشت چن چی: تئاتر روان زخم شلی و آرتو*» با مقایسه دو اثر مشخص می‌کند که چگونه ترومای (روان‌زخم) موجود در اثر شلی توسط آرتو تکرار و در جهت هشیاری مخاطب کاربردی می‌شود. از سوی دیگر، دریدا (۱۹۷۸) به مقایسهٔ این دو اثر مطروحه از منظری نشانه‌شناسی و روان‌شناسی پرداخته، با وجود این در بررسی منابع مطالعاتی با منبعی که خاصه به پیگیری مسئله عدم موفقیت آرتو و بررسی تطبیقی دو اثر مطروحه با رویکرد مطالعهٔ همزمان تاثیرات روان‌شناسانه و تاثیرات اجتماعی پرداخته باشد، دیده نشد.

معروف‌ترین اثر آرتو (*خاندان* چن‌چی)، دربردارندهٔ نظریات او است، که نمونه‌ای از بازخوانی و دوباره‌نویسی آرتو بر مبنای اثر پرسی شلی به همین نام و داستان *راهبه دیر کاسترو* نوشتهٔ استندال است. پژوهش پیش رو، نخست با اشاره به تاثیرات فرهنگی اجتماعی دوران گسست (دو دوره مختلف، پس از رنسانس وجنگ دوم جهانی)، برنویسندگان آثار مطروحه پرداخته وسپس با بازشناسی ریشه‌های مشترک روان‌شناسی ورمانتیسیسم، به دنبال اثبات رمانتیک‌بودن اثر آرتو می کند. با بررسی مختصات هر اثر و مقایسه آن با اصول رمانتیسم و در نهایت با مقایسه تطبیقی آثار ارائه شده، مقاله حاضرسعی بر آن دارد تا به دنبال پاسخی باشد بر این سوال که چرا آرتو در اجرای نمایشنامه *خاندان* چن‌چی خود موفق نبوده است و در این راه با ردیابی نظریات و خواسته‌های آرتو در تئاتر تجربه‌گرای امروز، تاثیرات وی بر پرفورمنس آرت هپنینگ را پیگیری کرده، از این مدخل، دلایل شکست آرتو پیگیری خواهد شد، که همانا نشان‌دهنده عدم تناسب بین نظریات شخصی آرتو تحت عنوان تئاتر شقاوت و صورت حقیقی اجرا است، که نشانه‌های رمانتیسیسم را پیگیری می‌کند.

ملاحظات نظری

در مورد آنتونن آرتو، دو ویژگی مهم قابل مطالعه هستند: دوران زیست او و خصلت‌های روحی‌اش؛ که با بررسی نظرگاه وی درباره تئاتر، هردوی آنها نمود می‌یابند: «... اگر یکی از جلوه‌های گویای این قرن آشفتگی است، من ریشه این آشفتگی را در گسستگی میان چیزها، سخنان و افکار و نشانه‌هایی که نمایانگر این چیزها می‌باشد، می‌دانم» (آرتو، ۱۳۸۳، ۲۴). با گذشت زمان، دیدگاه آرتو وضوح بیشتری یافته و امروزه می‌دانیم که نظریات او تحت تاثیر چه شرایط پیچیده‌ای قرار داشته است. اول: وضعیت روحی نامناسب وی و شرایط اجتماعی آشفته، که چندین بار او را به آسایشگاه روانی می‌کشاند و باگزینش چند ایدئولوژی مختلف، به دنبال آرامش است که میسر نمی‌شود. دوم: شرایط اجتماعی مغشوشی که تحت تاثیر مستقیم دو جنگ جهانی بوده‌اند. این تاثیرات کلان اجتماعی، به طور خلاصه عبارتند از:

الف: تغییر نقشه سیاسی اروپا: این جنگ نقشه‌ی سیاسی اروپا را به طور کلی تغییر داد. چهار امپراطوری آلمان، اتریش- مجارستان، روسیه و عثمانی به طور کامل تجزیه شدند؛

ب: تغییر رژیم‌های سیاسی: سقوط رژیم‌های آریستوکراسیک که ریشه امپراطوری داشتند، یکی دیگر از نتایج این جنگ بود. به جای این رژیم‌ها، دموکراسی رو به توسعه نهاد.

ج: مشکلات سیاسی-اجتماعی: یکی از مسائل مهم بعد از جنگ، به هم خوردن نظم و تعادل اجتماعی است که جوامع مختلف با آن درگیر شده بودند. آنچه دامنه مشکلات را گسترش می‌داد، شکاف عمیقی بود که بین طبقات ثروتمند جدید که در جریان جنگ ثروتمند شده بودند با طبقاتی که درآمد ثابت داشتند، ایجاد شده بود.

د: ضعف کلی اروپا: این جنگ با تخریب اقتصاد، نظام اجتماعی و سایر خسارات که بر اروپا به عنوان موجد و محور جنگ وارد ساخت، باعث شد تا (کشورهای) این قاره به عنوان کشورهایی بدهکار و آسیب‌دیده، از محوریت نظام بین‌الملل خارج شوند... (میرفندرسکی، ۲۵۳۷، ۱۸۸).

خاندان چن‌چی خلق شده توسط آرتو، از جنبه‌های مطروحه در بالا متاثر بود و گرایش وی به سبک‌های رایج زمانه از جمله سورئالیسم[2] و اکسپرسیونیسم[3]، و گرایش وی به جنبه‌های تخیلی را بیشتر آشکار می‌کند و بدین طریق ورود و ظهور ویژگی‌های

اجتماعی و تبعات روحی او در اثر هنری‌اش نمود می‌یابد. از طرفی درباره رویکرد آرتو به رمانتیسیسم[۴] گفته شده که «...عبث‌گرایان از فضای جدیدی که وی با حمله به تئاتر«کلاسیک» و رمانتیسم و«رئالیسم»[۵] ایجاد کرده بود، بهره بردند ...» (ناظرزاده، ۱۳۶۵، ۴۲) و با اشاره به گفته آستین[۶] (۱۳۸۸، ۱۹۹)، «پیپرگیراد[۷] مشاهده کرده است که نشانه‌های اجتماعی به طور طبیعی تصویری بوده و بانشانه‌های زیباشناسی در ارتباط‌اند». پس با بررسی جنبه‌های زیباشناسانه هم می‌توان به ویژگی‌های اجتماعی آن دوره پی برد.

برای شناخت زیبایی‌شناسی اثر آرتو، نخست باید زبان او را مورد مطالعه قرار داد. در ادامه خواهیم دانست که نشانه‌های رمانتیسم و فضای رمانتیک[۸] در آثار آرتو کدام است. اما در ابتدا باید دانست که مهم‌ترین ویژگی تجربیات آرتو، برخورد وی با زبان به معنای متعارف آن است. او زبانِ موجود در هنرهای دراماتیک را این گونه نقد می‌کند که: «زبان ملموس که مخصوص بیان حواس و مستقل از کلام است، قبل از هر چیز باید پاسخگوی نیاز حواس باشد و آن را ارضا نماید، زیرا شعر تنها به زبان اختصاص ندارد و در حواس نیز شعری نهفته است» (آرتو، ۱۳۹۵، ۶۵). همچنین می‌دانیم که شعر یکی از ارکان تجلی رمانتیسم است. آرتو از این رهگذر و با تغییر کاربری زبان، به دنبال ارائه نظریات خود در حیطه تئاتر شقاوت[۹] می‌باشد. تئاتری که قصد دارد، با بکارگیری همه قابلیت‌های تئاتر ابتدا خود (تئاتر) و سپس مخاطب را از رخوت زمانه رهایی بخشد:

نکته بالا اشاره‌ایست به نگاه آرتو به گسست اجتماعی و آشفتگی که می‌تواند به عنوان اولین عنصر شکننده در پروسه تولید و یا حرکت از نظریه به عمل را باعث شود. وی جهت اجرایی‌کردن نظرات خود به دنبال یافتن زبانی شاعرانه برای همه عناصر موجود در صحنه از بدن بازیگر تا نور، صدا و آکساسوار[۱۰] بود و با چنین دیدگاهی«... درسال ۱۹۳۴و برای آنکه تصویری از تئاتر بی‌رحم خود رقم زده باشد، تراژدی *خاندان* چن‌چی[۱۱] را بر اساس روایات استندال[۱۲] و پرسی شلی[۱۳] نوشت و در ۶ مه ۱۹۳۵ نمایش داد وکارگردان و بازیگر نقش اصلی خود وی بود ...» (آرتو، ۱۳۶۸، ۵۸).

پس از هیجده اجرا و شکست مالی، آرتو اجرا را متوقف می‌کند. با اینکه از تجربه‌اش راضی است، اما: «... این نخستین تلاش وی برای تحقق بخشیدن به نظریاتش در باب تئاتر بود. منتقدان، این اجرا را آماج حملات قرار دادند و اجرای آن پس از مدت کوتاهی متوقف شد. با وجود انزجاری که آرتو از زبان داشت، نهایتاً زبان او بود که ماندگار و تاثیرگزار شد. آرتو عمیقاً معتقد بود که دیدگاه‌هایش تنها در قالب صدا و حرکت قابل بیان است، با این حال رسانه حقیقی او خود زبان بود. جالب اینجاست که پیام انتقال‌یافته در این رسانه، علیه خود رسانه بود (شومیت[۱۴]، ۱۳۹۰، ۱۰۳). از طرفی نمی‌توان درباره برداشت‌های ارائه شده در حیطه نقد اجرا، نظر قطعی داد، زیرا عموماً بین نظر ناظران اجرا و اثر ارائه‌شده فاصله دریافت وجود دارد، جورج لوین[۱۵] امیدوار است شکاف بین کاربرد نقد و مسائل مورد توجه جامعه به گونه‌ای پرشود «... شکاف هولناکی که بین مطالعه ادبیات و زندگی‌ای که آن را احاطه کرده است، بین این سالن که ما در آن درباره سیاست و ادبیات می‌اندیشیم و آن خیابان‌هایی که تاکنون به تفکر ما در مورد ادبیات کمک کرده است، برداشته شود» (گورین[۱۶]، ۱۳۷۰، ۲۸۹).

بدین لحاظ باید دید تجربه فوق، چه کارکردی برای ما خواهد داشت. مرادِ آرتو ازدرهم شکستن تئاتر معاصرش، همانا تاکید بر ضرورت شکل‌گیری تئاتری نو بود. تئاتری را که آرتو آرزویش را در سر می‌پروراند، پیوند عمیقی با زندگی دارد «منظره حقیقی زندگی»[۱۷] است. او می‌نویسد: «... با این تئاتر، ما ارتباط با زندگی را دوباره برقرار می‌کنیم نه آنکه خودرا ازآن جدا کنیم...» (فورتیه[۱۸]، ۱۳۹۴، ۵۸).

اگرچه شومیت معتقد است که آرتو موفق نمی‌شود تا ایده‌های اجرایی‌واجتماعی خودراعملی سازد، امادیدگاه‌او، جریانی ازتجربه‌گرایی را ایجاد کرده که تا امروزادامه می‌یابد. در نبود امکانات لازم صحنه‌ای (از جمله بازیگرآموزش‌دیده)، وی قادر به اجرایی‌کردن نظرات خود نبوده، اما امروزه شاهد نظرگاهی موافق با دیدگاه او هستیم. آستین و همراهان آورده‌اند که: "... تماشاگر از طریق تجربه روزمره‌اش در رمزگردانی و رمزگذاری نشانه‌های اجتماعی (همانندنشانه‌های تئاتری)، درک بالایی از نشانه‌های تئاتری، چه به صورت آگاهانه و چه در سطح ناخودآگاه دارد» (آستین، ۱۳۸۸، ۱۹۸). بدین لحاظ، با یان کات[۱۹] هم عقیده‌ایم که می‌گوید: «... تاریخ‌نگاری و بالاتر از همه نقد ادبی را می‌توان —و باید —به مثابه تلاشی برای شناخت وجوه پیشین تجربه بشری تلقی نمود، تجربه‌ای از آن دست که می‌تواند برمبنای زمانه ما پرتو افکند» (کات، ۱۳۹۱، ۱۷). لذا جهت بهره‌گیری از ویژگی‌های دو اثر ذکرشده، ابتدا با تاثیرات فرهنگی دوران زیست و رویکرد شلی بیشتر آشنا می‌شویم.

پرسی بیشی شلی

همچون الگوی پیشین در شناخت ویژگی‌های موثر در روند رشد و تاثیرپذیری هر اثر هنرمند از شرایط بیرونی و درونی، باید متذکر شد که شرایط تاریخی و زیستی شلی همانند آرتو: ۱) شرایط دوران گذار است، تبعات جنگ در هردو دوره نزدیک به هم، و۲) لحظه اوج‌گیری گرایش به رمانتیسم است، درشرایط اجتماعی مغشوش و بی‌ثبات: «خواب خوش انقلاب فرانسه را، که نوید بخش آزادی قلمداد می‌شد، ژاکوبن[۲۰]ها (جناح تندرو انقلاب)، به رهبری روبسپیر[۲۱] (۱۷۵۸-۱۷۹۴) آشفته کردند و تیغ گیوتین یا فرمان تبعید، در عصر وحشت، فرجام مخالفان انقلابی شد که آزادی و شادکامی را در کمترین زمان و برای همگان نوید داده بود» (کالینیکوس[۲۲]، ۱۳۸۳، ۸۰).

همچون نظریه آرتو مبنی برگسست اجتماعی که پیش از این مطرح شد، می‌توان شرایط اجتماعی زمانه شلی را نیز در زمره ملاحظات نظری وی قرار داد؛ گویی در تاریخ اجتماعی انسان، هرگاه شرایط موجود باعث گسست روابط می‌شود، احساس همگرایی نیز بیشتر شده و گرایش به فضای رمانتیک تقویت می‌شود، همچون آرتو، شلی نیز در زمانه‌ای زیست می‌کند که بنیان‌های اجتماعی بواسطه جنگ و رنسانس علمی دستخوش آشفتگی بوده، وی شرایط فرهنگی- اجتماعی زمانه خود را این‌گونه تفسیر می‌کند: «انسان که عناصر را بنده خودش کرده، خود به صورت برده‌ای باقی مانده است. سوءاستعمال همه اختراعات را —که به کاهش و ادغام نیروی کار و به ایجاد نابرابری در بین نوع

بشر منجر می‌شود –، جز به پرورش فنون مکانیکی به درجه‌ای نامناسب با قوه خلاقه‌ای که اساس همه معرفت است، به چه چیز می‌توان نسبت داد؟ کشفیاتی که به جای کاهش سنگینی لعنت برآدم، برآن افزوده است» (دیچز[۲۳]، ۱۳۷۰، ۲۰۲). از منظر ویژگی‌های شخصیتی شلی، باید یادآور شد که شلی نیز همچون آرتو، رفتارهایی شبهه‌انگیز داشته و در عین موفقیت تحصیلی، از رفتارهای او در نوجوانی، برداشتی ضداجتماعی می‌شده،»... با همکلاسی‌هایش مشکل داشت و آنها بدو لقب شلی دیوانه را داده بودند» (فیشر[۲۴]، ۱۳۴۶، ۹۵). شلی این ویژگی روحی را تا بزرگسالی با خود می‌کشد. «او دو چیزکاملاً متفاوت را که در اغلب جوانان دیده می‌شود، در خود و آثارش جمع دارد، اساس و پایه تفکرش الحادی است، مبتنی بر تعقل مفرط و هرج ومرج فلسفی که نمونه‌های آن در اواخر قرن هیجده فراوان است»(پریستلی[۲۵]، ۱۳۵۲، ۱۶۷).

شلی به عنوان یکی از رمانتیست‌های سرسخت در نقد رویکرد دیگران معرفی شده است. در دوره تضارب آرا و اوج‌گیری مکاتبی همچون رئالیسم، ناتورئالیزم[۲۶] و رمانتیسم برعلیه یکدیگر و همچنین برعلیه مکاتب پیشین خود، کلاسیک[۲۷] و نئوکلاسیک[۲۸] هستیم، بسیاری تلاش می‌کنند تا تعریف دقیقی از رمانتیسم ارائه کنند که بر هر یک نقدی وارد می‌شود. در این میان فورست معتقد است:

«...هیچ کس شگفت‌تر و آشفته‌تر از فردریش شلگل[۲۹] نبوده است، واردکردن این کلمه به قلمرو ادبیات را برعهده او می‌گذارند ... نزدیک‌ترین بیان فردریش به یک تعریف واقعی در این جمله او که مکرراً در جاهای مختلف نقل شده، دیده می‌شود: آن چیزی رمانتیک است که موضوع و محتوایی عاطفی و احساساتی را در شکل و صورتی تخیلی و خلاقانه به تصویر درآورد» (فورست[۳۰]، ۱۳۷۶، ۱۸-۲۰).

شلی،«ایده آلیستی»[۳۱] است در شرایط اجتماعی مغشوش، که تبعات انقلاب صنعتی را با رویکردی رمانتیک تجربه می‌کند. او نیز چون آرتو انقلابی بود، اما نه چون او مایل به خشونت. شلی «... آن انقلابی پرشوری بود که می‌گفت به جای منطقِ ترور، باید به دنبال منطق گفتگو بود. او می‌گفت: حتی اگر این گفتگو بیست سال به درازا بکشد، بهتر از آن است که جامعه، با روی آوردن به خشونت بخواهد یک شبه، ره صدساله را برود» (شلی، ۱۳۸۰، ۷).

شلی در رساله دفاع از شعر[۳۲] خود که در سال ۱۸۲۱ نوشته و در سال ۱۸۴۰ منتشر شده، ضمن اشاره به این نکته که شاعر با ایجاد نظم و بکارگیری کلمه قادر است ایجاد لذت کند، تاکید می‌کند«کسانی که تخیل می‌ورزند و این نظم فناناپذیر را بیان می‌کنند، نه فقط مصنفان زبان و موسیقی و رقص و معماری و پیکرتراشی و نقاشی‌اند، بلکه واضعان قانون و بنیان‌گذاران جوامع مدنی و مخترعان فنون زندگی و معلمانی هستند که می‌توانند به زیبایی و حقیقت، یعنی درک قسمتی از عوالمی نامرئی که کیش و آیین نامیده می‌شود، نزدیک گردند» (دیچز، ۱۳۷۰، ۱۸۶). چنان که دیدیم، این فرم ایده‌آلیستی در دیدگاه تئاتر شقاوت آرتو نیز دیده می‌شود. با وجود جانبداری‌های شلی از مکتب رمانتیسیسم، باید دیدگاه منتقدین این شیوه هنر را نیز یادآور شویم که: «...ادبیات نمایشی در دوره رمانتیک، وضعیت بسیار بدی داشته است. هزلیت[۳۳] در آوریل ۱۸۲۰ در نشریه *لندن مگزین* می‌نویسد: عصری که ما در آن زندگی می‌کنیم انتقادی، تعلیمی، پرتناقض ورمانتیک است، اما نمایشی نیست» (فورست، ۱۳۷۶، ۸۹). با این وجود، در همین دوره بودند اندک آثار ماندگاری از جمله *خاندان* چن‌چی، که شاهد آن هستیم .

علل گرایش آرتو به شلی

کدام دیدگاه مشترکی آرتوی انقلابی را به شلی نزدیک می‌کند؟ «...این یک روی سکه رمانتسیسم است، انقلاب، آرمان‌خواهی و آرمان‌شهر» (شلی، ۱۳۸۰، ۲). پس می توان نتیجه گرفت یکی از دلایل گرایش آرتو به شلی می‌تواند همین تفکرات ایده‌آلیستی باشد. شلی به سراغ درام (تراژدی) *خاندان* چن‌چی می‌رود، و سربلند بیرون می‌آید. هرفورد به این نکته اشاره دارد که: «... نمایشنامه‌نویسی، یکی از بخش‌های ادبیات است که مکتب رمانتیسم در آن با شکست و ناکامی روبرو شده است. البته با چند استثنای محدود از قبیل «چن‌چی» اثر شلی ...» (فورست، ۱۳۷۶، ۹۰). از دیگر سوی، آرتو:«...شیفته نیروی مهار نشدنی نهفته در چن‌چی شلی بود...»(شلی،۱۳۸۰، ۹). او که در *تئاتر شقاوت* خود، به دنبال ایجاد شرایط هیجانی است و می‌خواهد از این طریق مخاطب خود را برانگیزاند، این ویژگی را در اثر می‌یابد. پس می‌توان نتیجه گرفت که قابلیت کاربردی شدن اثر جهت القای تئوری‌های شخصی، دلیل دیگر گرایش آرتو به شلی است. از دیگر مشترکات آن دو، علاقه به شعر کاربردی (البته با دو شیوه متفاوت) است. اگر در نزد شلی، شاعرانگی در فضایی توام با لذت شکل گرفته، در نزد آرتو، بی‌پرده و عریان جلوه می‌کند. نزدیکی نظرگاه آرتو به شلی را نمی‌توان نادیده و یا تصادفی تلقی کرد. آرتو در مورد فوق می‌گوید: «...اگر ما قادر باشیم با شیوه‌ای مدرن و امروزی به آن مفهوم والای شعرکه از تئاتر سرچشمه می‌گیرد و در پس اسطوره‌های بزرگ کهن نهفته است، دست یابیم، و توان آن را داشته باشیم که مفهوم مذهبی تئاتر را بپذیریم بدون آنکه به تامل و تعمق و رویاهای پراکنده متوسل شویم، خواهیم توانست به نیروهای چیره و پرتوان و مفاهیم بنیادین حیات دست یابیم و بدانها، معرفت وآگاهی و تسلط داشته باشیم» (آرتو، ۱۳۹۵، ۱۲۱). با مقایسه نقل قول بالا وگفته شلی به نقل از دیچز درباره آیینی بودن فعل هنرمند، به فاکتور مشترک دیگری می‌رسیم که همانا گرایش به ویژگی‌های کاربردی نوعی آیین و نظم، با استفاده از شعر است. آرتو نیز ایده‌آلیستی عملگراست: «...امروزه احساسات ما به آن درجه از افسردگی و خمودگی رسیده است که بدون شک به تئاتری نیاز داریم که تماشاگر را چه از نظر احساس و چه از نظر اعصاب و روان بیدار کند ...» (آرتو، ۱۳۹۵، ۱۲۷).

همچون آرتو، شلی نیز به درام (در معنی لغوی، عمل) توجه ویژه دارد، دیچز در این باره می‌گوید: «شلی به ایجاد معادله ساده از اخلاق اجتماعی با تاثیرادبی مبادرت می‌ورزد، وی درام را برای بیان این نکته برمی‌گزیند؛ زیرا درام صورتی است که بیش از هر صورت دیگر، استعداد قبول شیوه‌های مختلف شعری را دارد، ارتباط شعر و صلاح اجتماعی در درام، بیش از هر صورت ادبی دیگری مراعات

می‌شود» (دیچز، ۱۳۷۰، ۱۹۹). از این طریق می‌توان نتیجه گرفت، فصل مشترک دیگر دیدگاه آن دو، بیدارگری از طریق احساسات است که از اصول مهم و پایه‌ای رمانتیسیسم است. در همین باره آرتو: «معتقد بود که برای بازسازی انسان، نخست باید ناپاکی‌ها را زدود و بی‌رحمانه همه پاسداران ناپاکی را که در نظرش جزمیات ایمان و آموزه‌ها و باورداشت‌های عقیدتی و مرامی و نهادهای اجتماعی بودند، نابود کرد» (آرتو، ۱۳۶۸، ۲۶). بدین طریق از دیدگاه ایده‌آلیستی مشترک آن دو، می‌توان نقش و کارکرد اجتماعی و اصلاحی هنر را هم نتیجه گرفت. اگر چه در مقابل دیدگاه تند آرتو به امر اصلاح اجتماعی، باید اشاره کردکه شلی نگاهی نرم‌تر و فلسفی‌تر به این هدایت‌گری دارد، آنجایی که می‌گوید: «شاعر تصویری ناطق از اخلاق بدست نمی‌دهد. در عوض وی با تقویت تخیل، به تحقق امر اخلاقی مدد می‌کند. استدلال شلی بر دو قیاس مبتنی است: همدلی وسیله خیر اخلاقی است، تخیل به همدلی هدایت می‌کند، پس تخیل وسیله خیر اخلاقی است» (مینیون[۳۴]، ۱۳۸۳، ۱۹).

دیدگاه و زبان رمانتیک و در عین حال خشن آرتو را، در مرجع دیگری که جهت نگارش *خاندان* چن‌چی به آن رجوع کرده، می‌توان پیگیری نمود: *راهبه دیرکاسترو*، اثر استاندال.

آرتو و استاندال

آرتو، جهت نگارش *خاندان* چن‌چی به قصه‌های نزدیک به فضای ایتالیای (قرن ۱۸) رجوع کرده، از آن جمله است داستان *راهبه دیرکاسترو* یا *صومعه پارم*[۳۵] نوشته استاندال باگرایش رمانتیسم.»... در حوالی سال‌های ۱۸۳۲ و ۱۸۳۴، استاندال به چند نسخه دست‌نویس کهن ایتالیایی، که از حوادث تاریخی و اسرار مهمی از خاندان‌های قدیمی رم پرده برمی‌داشت، دست یافت. یکی از آنها، که شرح کوتاهی بود تحت عنوان «*منشا اعتلای خانواده فارنز*»[۳۶]، دلش را سخت ربود و همان بود که مایه اصلی کار او در نوشتن «*صومعه پارم*» قرار گرفت (استاندال، ۱۳۵۶، ۸).

فضای زیست استاندال، همان فضای اجتماعی شلی است، این نویسنده رمانتیستِ هم‌عصر شلی، دارای ویژگی زبانی خاصی است که می‌تواند مورد علاقه آرتو و نزدیک به تئوری‌های وی در تئاتر شقاوت باشد. استاندال معتقد بود: «خواننده‌ای که برای بار اول متن را می‌خواند، باید قبل از آنکه صدای آن را توسط روحش منعکس کند، زیر بار شوک‌های ناشی از داستان قرار بگیرد و آن را متحمل شود» (Pearson,1998,9). استاندال دارای نگارشی است با «رویه برونی، سرد و خشک و بی جلا اما درونش گرم و زیبا است، وی از توسل به نیرنگ‌ها و تدابیر به ظاهر رمانتیک و سخنان پرشور و ابهام‌آمیز و مکث‌های حساب شده و سخن‌پردازی صحنه‌های بزرگ پرهیز دارد و مطالبی را که از نظر گذرانده است، با لحنی خشک و تند و تیز ارائه می‌کند» (پرسلی، ۱۳۵۲، ۱۸۱). سند مشخصی مبنی بر میزان تاثیرپذیری آرتو از اثر استاندال پیدا نشد، جز رابطه رمانتیک بئاتریچه و اورسینوی راهب، که در هر سه اثر مشترک است، و همچنین می‌توان حدس زد که *راهبه کاسترو* به آرتو این امکان را می‌داده تا فضا و ویژگی‌های زمانی شکل‌گیری اثر شلی را بهتر درک کرده و از طریق اثر استاندال به سبک رمانتیسم بیشتر نزدیک شود. آرتو دانسته یا ندانسته، خواستهٔ رمانتیک‌ها را اجرایی کرده است. او در ارجاع به نوشته‌های استاندال با این تفکرات آشنا شده بود. درنظریات استاندال می‌خوانیم: «رمانتیسم هنری است که آثار ادبی مناسبی را در اختیار مردم می‌نهد تا بیشترین لذت ممکن را به دست آورند و این آثار، توجه شایسته‌ای به عادات و عقاید مرسوم زمانه دارند» (فورست، ۱۳۷۶، ۲۱)، که همانا مشخصات تئاتر زندگی را یادآوری می‌کند.

استاندال به مقطعی از تاریخ و فرهنگ ایتالیا اشاره داردکه خاندان اشرافی و ویژگی‌های فرهنگی آنها در هاله‌ای از ابهام و پوشیدگی باقی مانده است، و این از آن جهت مهم است که عمدتاً حقایق زندگی آنها سانسور می‌شده و یا به خواست اشراف، به گونه‌ای تحریف می‌شده تا وجه اشرافیت آنها حفظ شود. در مقدمه راهبه دیر کاسترو آمده:

"... برای شناخت تاریخ ایتالیا، نخستین کاری که باید کرد پرهیز از خواندن کتاب‌هایی است که بطور رسمی تایید شده است. در هیچ کجای عالم مانند ایتالیا ارزش دروغ شناخته نشده است» (استاندال، ۱۳۵۶، ۸).

از طرفی دیگر، در *راهبه دیرکاسترو*، شاهد بازنمایی فضا، روابط و فساد موجود در کلیسا هستیم و با توجه به دیدگاه الحادی آرتو در مقطعی که *خاندان* چن‌چی را بازنویسی می‌کند، شاید بتوان نشانه دیگری از تاثیرپذیری آرتو از این اثر را شاهد بود. به عنوان نمونه، گوشه‌ای از داستان صومعه پارم ارائه می‌شود:

...«هنوز ساعتی نگذشته که کشیش، بهت‌زده به خانه خود روانه می‌شود، راهبه خود تا دم در کلیسا همراهی‌اش می‌کند و این حرف‌ها را به او می‌زند: به کاخ خود برگردید و هرچه زودتر مرا ترک کنید. بدرود، عالیجناب، بیزارم کردید، انگار که با یک نوکر نزدیکی کرده‌ام. ...(گذشت زمان) به دنبال اشاره راهبه، اسقف با معرفت، از حضور دم در کلیسا خودداری نمی‌ورزد، راهبه اورا احضار کرده بود تا خبر آبستنی‌اش را به او بدهد» (همان، ۱۱۳).

زبان صریح، تند وگزنده آرتو می‌تواند تحت تاثیر کلام استاندال بوده باشد. اکنون که ویژگی‌های زبان آرتو پیگیری شد، می‌توان رابطه مستقیم تاثیرات روحی روانی هنرمند برشکل‌گیری اثر را پیگیری کرد.

کارکرد روان‌شناسی در اثبات رمانتیسم آرتو

شلی، استاندال و هم‌عصران رمانتیک‌شان، با تاکید بر وارد کردن خصیصه‌های روحی پرسوناژها به ادبیات، خواسته یا ناخواسته باعث ایجاد جریانی از ادبیات شدند که طبق آن، شخصیت‌های تک بعدی پیشین وانهاده شدند و جریانات تازه‌ای در شناخت انسان پدید آمد. خانم شلی ویراستار آثار پرسی شلی در مقدمه کتاب اشعار وی آورده «در تمام آنها رمز و راز، کنجکاوی و اشتیاق و درک متافیزیکی انسان که بخش اصلی مفهوم زندگی او را تشکیل داده است، احساس می‌شود (نوعی پیوستگی با درون روح تا با بیرون آن) ... آثار مربوط به احساساتی هستند که در همه انسان‌ها مشترکند، بعضی

از آنها مربوط به اشتیاق، بعضی به غم و اندوه و سوگ و بعضی مربوط به احساساتی هستند که از طبیعت سر چشمه می‌گیرند (Shelley & Dowden,1924,10). در مسیر شناسایی نشانه‌های رمانتیسم در روان‌شناسی طرح، دیدگاه هاوزر[۳۷]، لازم است که بدانیم: «روانکاوی[۳۸]، خود گونه‌ای رمانتیسیسم است، بدون داشتن طرز فکری رمانتیک و میراث رمانتیک‌ها، نمی‌توان تصوری از آن داشت. نیاکان واقعی فروید[۳۹] از رمانتیک‌ها هستند و پیش‌پنداشت‌های نگرش رمانتیک به پدیده‌های روانی، از جمله مفاهیم بنیادی نگرش رمانتیک به زندگی هستند» (هاوزر، ۱۳۶۳، ۸۱).

از طریق همین نگرش به زندگی می‌توان تاثیرات شرایط اجتماعی در شخصیت‌پردازی را نیز پی گرفت، اما پیش از آن باید دانست که: «اگر موضوع روان‌شناسی را به شیوه کلاسیک آن روح[۴۰] یا وجدان[۴۱] بدانیم، این علم نمی‌توانست جز به صورت فردی و عمومی وجود داشته باشد؛ بنابراین همواره در گذشته نوعی روان‌شناسی اجتماعی[۴۲] وجود داشته که تقریباً نامشخص بوده است. اگر چه اصطلاح روان‌شناسی اجتماعی در فرهنگ فلسفی لالاند[۴۳] وجود ندارد» (روش بلاو[۴۴]، ۱۳۷۱، ۱۶). امروزه می‌دانیم که عمدتاً روان‌شناسی اجتماعی بر مبنای تجربیات و مشاهدات میدانی صورت می‌گیرد. در میدان زندگی واقعی و نه دستکاری شده. گابریل تارد[۴۵] در سال ۱۸۹۸، مطالعاتی را پیرامون روان‌شناسی اجتماعی در فرانسه انجام دادکه اساس نظریات او درباره امور اجتماعی، بر پایه تقلید و شناخت تبادل روانی میان افراد استوار است، از نظر تارد، جامعه بر اساس تقلید پدید آمده است، از این رو جامعه‌شناسی می‌تواند به وسیله روان‌شناسی تبیین شود (همان،۳۳)، و چون ابزار مطاله میدانی، نمی‌تواند مبنای تحقیق حاضر باشد، بر شناخت ویژگی‌های روانی و اجتماعی مستتر در ساختار بیرونی و درونی *خاندان* چن‌چی متمرکز می‌شویم.

دانستیم شلی ویژگی‌های روانی را بزرگ‌نمایی نکرده است. در حالی که آرتو به دلیل آشنایی‌اش با علم روان‌شناسی (خصوصاً فروید)، نه تنها در ارائه نظریاتش بلکه در عمل سعی در کاربردی‌کردن دیدگاه‌های روان‌شناسانه دارد: «تئاتر وسیله‌ای است موردنیاز برای برقراری پیوند و فرو ریختن دیوارهای تنهایی و بیماری و اینکه دیگران وی را دریابند و در جمع خود بپذیرند» (آرتو، ۱۳۶۸، ۱۶). با این وجود، آرتو «احساساتی همچون ترس، خشم ،گیجی و وحشت را کمتر شرح می‌دهد. ویژگی او در درک کردن روان‌شناسانه نیست (چرا که به عنوان بدیهیات از آنها می‌گذشت)، او بیشتر به دنبال رسیدن به حالت‌های طبیعی فیزیولوژیکی است، که بیشتر منجر به پریشانی پایان‌ناپذیر او شد» (Sontag, 1988, 21). گویا آرتو به دنبال روان‌درمانی است و به عنوان یک جستجوگر با دیدگاه فروید آشنا می‌شود: «بخش ناخودآگاه شخصیت است که به نظر آرتو، مرکز نیروهای مرموز و مبهم و حیوانی آدمی است که در اثر فشار عوارض تمدن، مورد تغافل قرارگرفته و جرات و مجال بروز پیدا نمی‌کند. ... به نظر می‌رسد که آرتو نیز از افکار فروید تاثیر گرفته باشد (ناظرزاده، ۱۳۶۵، ۴۳). بدین جهت سعی می‌شود در صورت نیاز تنها در محدوده نظرگاه فروید باقی بمانیم، هاوزر در ارائه دیدگاه هنر کاربردی و در نقد منتقدین نظرگاه فروید اشاره‌ای کرده، آنچنان که همسو با نظر آرتوست «... آنها نمی‌توانند بپذیرند که هنر در مبارزه انسان با زندگی، فی نفسه یک هدف نیست، بلکه فقط وسیله‌ایست برای رسیدن به هدف»(هاوزر، ۱۳۶۳، ۷۱). در اینجا هدف رسیدن به این پاسخ است که تئاتر آوانگارد، چگونه مولفه‌های نظری آرتو (تئاتر زندگی) را کاربردی می‌کند؟

ردیابی رمانتیسم آرتو در تئاتر آوانگارد

ملاحظه شد که آرتو بیرون و درون اثر استاندال و شلی را می‌پوید و دراین مسیر، قلم او رنگ وبوی رمانتیک به خود می‌گیرد. اما آنچه بیشتر اهمیت می‌یابد این است که، همچنان که شلی و استاندال از طریق آثار خود توانسته‌اند بر شیوه و نگرش آرتو اثر گذارند، در طی زمان از مسیری دیگر و بانگاهی نو، تحت تاثیر تجربیات دلخواه آرتو، جریانی از تئاتر تجربی شکل می‌گیرد، که امروزه در تئاتر پست مدرن رجعتی دوباره به رمانتیک را می‌سازد. برای فهم بهتر مسئله، مسیر طی شده را بازنمایی می کنیم. جلال ستاری با اشاره به سیرعقیم مانده نظرگاه آرتو آورده:

«... تئاتر موردنظر آرتو، سرانجام ممکن است دیگر هیچ‌گونه ارتباطی با دنیای صحنه(تئاتر) نداشته باشد و این چیزیست که پس ازکتاب *تئاتر و همزادش* و پس از شکست *خاندان* چن‌چی پیش آمد، چنانکه گویی آن شکست، آرتو را متقاعدکرده بودکه تصور و معنایی از تئاتر وجود داردکه وی فقط با چشم‌پوشی قطعی از صحنه، آن را محقق می‌تواند ساخت. اما در فاصله میان سال‌های ۱۹۳۱ و۱۹۳۵، هنوز به این مرحله پانگذاشته است، بلکه نقشه‌اش، تجدیدحیات تئاتر و بازسازی کامل آن است و نه هنوز ویران‌کردنش. بنابراین درآن هنگام، نظریه همذات یا یکی و یگانه‌کردن تئاتر و زندگی که در پایان سیر وسلوک آرتو صورت می‌پذیرد، هنوز تحقق نیافته است ...»(ستاری، ۱۳۹۰، ۳۰).

شاید در نگاه اول، عنوانی را که آرتو برای تئاتر خود برمی‌گزیند، شبهه‌انگیز باشد، اما *تئاتر شقاوت* (تئاتر بی رحم) به گفته وی، نمود خود زندگی است. در اختتامیه ترجمه *خاندان* چن‌چی، به نقل از ژاک دریدا[۴۶] از کتاب *تئاتر و همزادش* آمده: «... تئاتر بی‌رحم، بازنمایی نیست. این تئاتر خود زندگی است، درست مثل خود زندگی که نمی‌توان آن را بازنمایی کرد. زندگی سرچشمه‌ی بازنمایی نشدنی (هنر) بازنمایی است.» دیدگاه دریدا، همان تعریفی است که برای هپنینگ[۴۷] قائل هستیم، و تاحدودی، پرفورمنس[۴۸] : ...آرمان پرفورمنس یک فرایند است و یک لحظه ۱-واقعی، ۲-که عواطف را تحریک می‌کند، ۳-که در (اینجا واکنون) انجام می‌گیرد ...» (له من[۴۹]، ۱۳۸۳، ۲۵۵).

تئاتر شقاوت، که با زندگی مقایسه می‌شود، به گستردگی خود زندگی و فرم‌های مختلف قابل توسعه و تفسیر می‌باشد. شکنر به دنبال تعریفی مشخص در این باره گفته: بهترین راه را متمرکزساختن تعریفم از اجرا بر بعضی از ویژگی‌های پذیرفته‌شده تئاتر زنده[۵۰] یافتم که در زمینه تعامل مخاطب –اجراگر، مطمئن‌ترین و پایدارترین نوع اجرا محسوب می‌شود. حتی آنجا که تماشاگران بدین شکل وجود ندارند –نظیر

برخی هپنینگ‌ها، مراسم آیینی و بازی‌ها –کارکرد مخاطب همچنان سرجای خود باقی است: بخشی از گروه اجراکننده کار بخش‌های دیگر را تماشا می‌کنند –(شکنر، ۱۳۸۶، ۶۸). همچنان که دیدیم، تماشاگر و تاثیرگذاری بروی به عنوان اصلی‌ترین رکن شکل‌گیری هنرهای نمایشی، پایگاهی است برای نهادینه کردن تعاریف مورد نظر، از طریق بازتعریف جایگاه مخاطب در تئاتر امروزه، به دیدگاه آرتو و قبل از آن شلی و دیگر رمانتیست‌ها نزدیک می‌شویم «... پرفورمنس همچون مراسم آیینی... قصد اصلاح تماشاگر را دارد. اخلاق کاتارسیس (پرخاشگری واپس زده به وسیله تمدن، دوباره در فضای شناخت و تجربه شدنی وارد شده است)، توقع مشارکت دارد و انزوای شکوهمند تماشاگر را با بیداری عکس‌العمل‌های احساسی کنترل‌نشده لبریز می‌کند ...» (له‌من، ۱۳۸۳، ۲۵۵). مشارکت، خشونت، آیین، مخاطب و برانگیختگی احساسی، فصل مشترک دیدگاه آرتو و بسیاری از نظریات در تئاتر پیشرو امروزه می‌باشد. اگر نتوان برای تئاتر آرتو تعریف کامل و جامعی برگزید، همچنان که دیدیم می‌توان از تاثیراتی که به جا گذاشته، مطلع شد: نظریه «رجعت به زندگی»، آرتو را در هنرهای نمایشی، امروزه بهتر می‌توان دنبال کرد. دورینگ[۵۱] معتقد است که: «... در تاریخ آوانگاردیسم[۵۲]، انگاره‌ی مشارکت با مضمون همیشه حاضر دیگرگره خورده است: ایده هنری که نه به مثابه هنر، بلکه درادامه زندگی عرضه می‌کند، ضمن آنکه قابلیت مداخله‌ی فعال را از کف نمی‌دهد. پاک‌کردن مرز میان هنرها برای زدودن مرز میان هنر و زندگی به شکلی بنیادی‌تر: ... پرفورمنس درصدد انجام آن است، که بیشتر هم چون بسط تجربه‌ای مشترک فهم می‌شود تا رخدادی به صحنه برده شده یا برساخت فضایی خود آیین» (بدیو[۵۳]، ۱۳۹۱، ۱۲۱).

آنجا که آرتو مخاطب را منفعل نمی‌خواهد، بسیار به کنشگران اجراهای پرفورمنس نزدیک می‌شویم، خشونتی که خواسته تئاتر شقاوت است رخ می نماید، له من دراین باره آورده:

«...در پرفورمنس‌های دیگر، بیشتر واقعیت بدن تهدید شده مقدم بر دیگر موضوعات خواهد بود. هنگامی که مارینا آبراموویچ[۵۴] خود را به تماشاگران معرفی می‌کرد به آنها گفت: که قاعده بازی این است که آنها با او هرآنچه دلشان می‌خواهد بکنند، آنجا، ادراک باید با تجربه‌ای از مسئولیت جابجا شود. در جریان این پرفورمنس که در آن حد و مرزی نبود دیدارکنندگان را به آشوب می‌کشاند، برخی علناً به پرخاشگری و تهاجم پرداختند. وقتی کسی هفت تیر را در دست آرتیست گذاشت و روی شقیقه‌اش نشانه گرفت، پرفورمنس به ناچار قطع شد. اینجا، خطر و درد نتیجه یک انفعال عمدی هستند، همه چیز غیرقابل پیش‌بینی است، برای این که همه چیز به رفتار تماشاگران بستگی دارد ...» (له من، ۱۳۸۳، ۲۵۸).

در مورد حذف کارکرد کلاسیک صحنه، آنگونه که آرتو می‌خواسته، می‌توان گفته الی دورینگ را افزود که: «... تئاتر آوانگارد صحنه را با ترفیع جایگاهش از میان برمی‌دارد، یعنی با تبدیل آن به یک «عرصهٔ انضمامی فیزیکی»[۵۵] که درآن چیدمان بدن‌ها از متن اهمیت بیشتری دارد. به عبارت دیگر، با ارتقای آن به یک عرصه منحصر به فرد که فاقد هر نوع مرز یا مانعی است، و شکل‌دهنده‌ی تئاترخودکنش[۵۶] آرتو است. از برچیدن تالار نمایش به جای از میان برداشتن صحنه نیز می‌توان سخن گفت» (بدیو، ۱۳۹۱، ۱۰۹). اما امروزه نه تنها خواسته رمانتیست‌ها، به مانند شلی و آرتو مبنی بر رفتن به سمت زندگی، صورت واقعی‌تری یافته، بلکه حذف صحنه به معنای متعارف آن نیز مدت‌هاست که صورت عمل به خودگرفته، از جمله در تجربیات آگوستو بوال[۵۷]، وی در پیوست کتاب *تئاتر مردم ستم دیده*[۵۸] به سال ۱۹۷۷، پس از اشاره به شرایط فروپاشی فرهنگی وگسست می‌گوید: «... باید تماشاگر را از شرایط تماشاگری خود رها کرد، بعد او می‌تواند خود را از فشارهای دیگر رها کند (بوال، ۱۳۹۳، ۲۱۱).

خارج از فضای تئاتر تجربی بوال که دیدگاه آرتو را بازنمایی می‌کند، در مورد دیگر خواسته آرتو یعنی تئاتر بی‌واسطه (تئاتری که برای خواص نباشد)، امروزه تئاتر دستاوردهایی داشته‌است. اریک بنتلی، همسو با خواسته آرتو اینگونه آورده: «تماشاگران عام همیشه عاشق جلوه‌ها و تصویرهایی بی‌واسطه‌اند، گفتار واضح و بیان صریح با بخش‌های روشن و واضح عمل به هم می‌آمیزند. بخش‌هایی که زندگی در آنها آرام گرفته و خودآگاهی مداخله می‌کند (بنتلی، ۱۳۸۹، ۷۴). دانستیم شعر زندگی، تئاتر زندگی، برانگیختگی (در مقابل انفعال) از دیگر سخنانی است که آرتو همانند رمانتیک‌ها کراراً مطرح می‌کند. امروزه پیوستگی عناصر ذکر شده، جزء لاینفک هنر پرفورمنس می‌باشد. شلی پیش‌تر از آرتو می‌دانست برای آنکه:«... تئاتردوباره شروع به هدایت ضمیرها کند، برای آنکه به تمام وسعت خود برسد، باید به تمام مردم روی بیاورد» (مینیون، ۱۳۸۳، ۳۲۲). همانطور که شاهدیم، عمده پیشنهادات مشترک رمانتیسیسم و آرتو در تئاتر مدرن و پست مدرن، اجرایی می‌شود. به نظر می‌رسد که یکی از دلایل عدم موفقیت آثار آرتو در زمانه خود، می‌تواند نبود امکانات تکنیکی و یا تناقض تئوری در عمل باشد. به عنوان نمونه یکی از خواسته‌های آرتو در بحث اجرا که به امر شیوه بازیگری برمی‌گردد، این است که در: «...تئاتر نیز حرکات و اشارات (سر و دست و پا) را به منتها درجه شدت و قوت می‌بخشد ...» (آرتو، ۱۳۹۰، ۵۴).

در نظریات آرتو، از سویی صحبت از زندگی است و از طرف دیگر، اغراق در ارائه نقش، که با یکدیگر هم‌خوانی ندارد وگرنه گفته استاندال را نمی‌شود نادیده گرفت که اظهار می‌دارد: «تمامی نویسندگان بزرگ در روزگار خود رمانتیک بوده‌اند» (فورست، ۱۳۷۶، ۲۱). حتی اگر این جمله را نپذیریم، باز در بین نظریات آرتو، بسیاری از نشانه‌های رمانتیسیسم را خواهیم یافت. می‌دانیم که فرم‌های هنری در چرخه‌ای متناسب با شرایط اجتماعی تکرار می‌شوند، آلن بدیو با اشاره به هنر روز می‌گوید: «پرفورمنس رادیکال[۵۹] طرف ناهنر را می‌گیرد، طرف زندگی را بدون هیچ تاکیدی یا اصراری بر آن، و تو گویی به شکلی گذرا. این اخیرترین صورت‌بندی از همان میلی است که به گمان من، به رمانتیسیسم آلمانی باز می‌گردد: هنر باید خود زندگی باشد، هیچ چیز نباید جهان فرم‌ها را از آری گوئی زنده جدا سازد، باید نوعی شعر زندگی باشد» (بدیو،۱۳۹۱، ۱۲۲) و در ادامه، با شناختی که از ویژگی‌های رمانتیسیسم در آثار شلی، استاندال و آرتو یافتیم و برای درک بهتر مسئله با تاکید بر مباحث مطروحه در زمینه روان‌شناسی و دیگر مشترکات فوق‌الذکر به مقایسه و تحلیل *خاندان* چن‌چی می‌پردازیم.

تحلیل داده‌ها

همانطور که پیش‌تر اشاره شد، دانستیم که: «در میان انواع تحلیل‌های اجتماعی - ادبی، مهم‌ترین تحلیل همان است که، محیط عمل و نظام ارتباط بیرونی یک متن را بررسی می‌کند و شباهت‌های موجود میان جنبه‌هایی از نظام‌های ارتباطی بیرونی و درونی را تشخیص می‌دهد» (شکنر، ۱۳۹۲، ۴۳). نقل قول فوق دو محور تحقیق (درون اثر، بیرون اثر) را بازتعریف کرده، که پیش از این سعی شد ۱- با نگاهی به فضای بیرونی، چگونگی شکل‌گیری چن‌چی آرتو و شلی، فضا و بستر اجتماعی مطرح و گرایش هریک از نویسندگان متناسب با شرایط فرهنگی خود بررسی شود، و همچنین دانستیم که هنرمند ۲- بطور خودآگاه و یا ناخودآگاه ویژگی‌های روانی و دوره‌ای که می‌زیسته را در اثر به کار گرفته‌است. هریک به شیوه خود به خلق شخصیت‌ها، کنش‌های داستانی و تعبیرشان از خانواده، خشونت و کلیسا دست زده‌اند. که اکنون با آوردن نمونه‌هایی از هریک از آثار ویژگی‌های درونی‌شان نمود بیشتری خواهد یافت: در همان ابتدای نمایش، شخصیت اورسینوی نمایشنامه شلی، مقاصد خود را به زبان می‌آورد و ارجحیت مطالباتش را که ابتدا طلا و قدرت و سپس بئاتریچه[۶۰] است روشن می‌کند. اورسینو[۶۱] بنا به مقام مذهبی‌اش که یک اسقف نزدیک به پاپ است، متناسب با نگاه روزگار شلی به کلیسا بسیار منفی‌تر و سودجوتر از اورسینوی آرتوست. آرتو ضمن نرم‌کردن ویژگی‌های ارائه‌شده ارسینو توسط شلی، او را عاقل‌تر و محافظه‌کارتر نشان می‌دهد، مردی اهل نقشه و سیاست، اگرچه پیش‌بینی‌های او کارگر نمی‌افتد. آرتو در پاره‌ای مواقع پرگویی‌ها را به نفع لحظه دراماتیک خلاصه می‌کند، به طور مثال اورسینو در *خاندان چن‌چی* اثر شلی در «سولی لوگ»[۶۲] بلند در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی اول می‌گوید:

«اورسینو: ... اما بئاتریچه من تو را به بهایی کمتر به چنگ خواهم آورد... بسی خشنود می‌شوم اگر گناهی سنگین‌تر از عذابی که اینان از ترفندهای عشقم خواهند کشید، بر وجدانم سنگینی نکند. دامی که بئاتریچه از آن خلاصی نیابد. با این همه از ذهن دقیق و از نگاه وحشت‌آورش، که برقش کالبد مرا، عصب به عصب می‌شکافد و درون مرا افشا می‌کند و سبب می‌شود از دیدن افکار پنهانم شرمنده شوم.... آه نه. دخترکی بی‌یار و یاور که به من به عنوان تنها امیدش متوسل شده احمقی بیش نیستم اگر بگذارم او از چنگم بگریزد. کمتر از پلنگی نیستم که چشمان بز کوهی در او هراس نمی‌انگیزد» (شلی، ۱۳۸۰، ۲۴).

در اثر آرتو و در همان موقعیت دراماتیک، سولی لوگ اورسینو، به دیالوگ تبدیل شده و به حداقل اطلاعات تقلیل می‌یابد به نفع حرکت صحنه‌ای:

اورسینو: به هنگام شام! تا آنوقت انتظار می‌کشم. من به عشق تو نیازمندم، بئاتریچه و احمقی بیش نیستم اگر بگذارم از چنگم بگریزی (اورسینو می‌رود).

حجم کلامی به کار رفته، خود گویای رویکرد هریک از نویسندگان به جایگاه (کلمه) می‌باشد. پوشیده نیست که تاثیرحسی متن شلی در این صحنه، بیش از آرتوست، و مخاطب خواسته اورسینو را بهتر لمس می‌کند، به نظر آرتو در اینجا با تزیینات کلامی کنار نمی‌آید، و انتقال احساس را به بازیگر می‌سپارد. اما خود او طویل گویی‌هایی در اثرش دارد که به خوبی رنگ و بوی رمانتیکش حس می‌شود، همچون پرده چهارم، صحنه سوم گفتگوی بئاتریچه در پاسخ به برناردو[۶۳]:

بئاتریچه: درست همانند خواب آلودی که سرگردان و کورمال کورمال در کابوس تیره و تار خود که ترسناک‌تر از خود مرگ است، همانند کسی که پیش از بازکردن چشمانش، دو دل است، زیرا که می‌داند بر این مدار زیستن به مانند دوباره از خواب برنخواستن است. همانند این است که من روحی را که از داد و ستد خشن زندگی زخم بر داشته است، پس می زنم، و این روح را به چهره آن کسی می‌زنم که مرا ساخت آن هم چون گویی آتشین که او را از بیماری آفریدن برهاند.

دیدگاه الحادی آرتو و قدرت ستیزی او را در دیالوگ فوق شاهدیم، بدین وسیله آرتو، بیانیه‌های سیاسی و اعتقادی خود را در اثر می‌گنجاند. در ادامه تحلیل درون ساختاری، دانستیم که هر بخش از ادبیات رمانتیسم می‌تواند وجهی از روان‌شناسی وجود داشته باشد، قابل مطالعه: ۱) (درصحنه مهمانی)، آرتو با تاکید خیلی بیشتری نسبت به شلی در پی نمایش پلیدی روح چن چی است و آن را به گونه‌ای بزرگنمایی‌شده به تصویر می‌کشد؛ ۲) درمتن شلی، چن‌چی در آغاز سخنانش آشکار نمی‌کندکه چه درسر دارد، ۳) چن چیِ آرتو، از لحظه اول دیوانه‌وار سخن می‌گوید و در صحنه‌ای، پیروزمندانه اعلام می‌داردکه فرزندانش را خودش با دعاهایش کشته است. چن چیِ آرتو، ویژگی‌های یک شخصیت دوگانه را همزمان دارد: سادیسم[۶۴] و مازوخیسم[۶۵]، آنجایی که خود به مقابله باخود اقدام می‌کند، مازوخیسمی و آنجا که بی هیچ دلیلی به آزار خانواده خود می‌پردازد، سادیسم را تداعی می‌کند. در بخش دیگرآزاریِ شخصیت چن چی، بسیار نزدیک به شخصیت کالی گولا[۶۶] اثرآلبر کامو[۶۷] ظاهر می‌شود. وقتی در پرده اول، صحنه اول می‌گوید:

چن‌چی: ... در زندگی واقعی بیشتر عمل می‌کنیم و کمتر حرف می‌زنیم، در صورتی که در تئاتر مدام حرف می‌زنیم وکار خیلی زیادی را به انجام نمی‌رسانیم (کارکرد بیرونی اثر، انتقال دیدگاه آرتو نسبت به تئاتر زمانه از زبان چن‌چی).

و در ادامه دیالوگ رفتار سادیستیک چن‌چی:

چن‌چی: خب، من تعادل را برقرار می‌کنم و این تعادل را به قیمت زندگی واقعی برقرار می‌کنم. می خواهم چند شاخه‌ای از این خانوادهٔ رو به رشدم را هرس کنم. (با انگشتانش حساب می‌کند) دو پسر، یک زن، حالا می‌رسیم به دخترم، او را هم هرس می‌کنم، ولی طوردیگری! به شیطان هم باید اجازه بدهیم که از لذات سهمی ببرد، من با لجن‌مال کردن تن، روح را عذاب می‌دهم (آرتو،۱۳۸۰، ۱۲).

و یا....

چن چی: استخوان‌هایم را لمس کنید و بگویید آیا برای تحمل یک زندگی با سکوت و تفکرساخته شده‌اند؟» (همان، ۱۶).

آرتوصحنه مهمانی را تا جایی پیش می‌برد که در لمحه‌ای غریب، حس جنسی پدر به دخترش منتقل می‌شود و با صراحت خاصی بیان می‌شود؛ این همان لحظه‌ای است که شلی به آن نمی‌پردازد. آشنایی آرتو با روان‌شناسی، دست او را برای پرداخت شخصیت بازتر کرده‌است. از طرفی دیگر قصد دارد با شقاوت مخاطب را برانگیزاند.

مشهود است که شلی، از علم روان‌شناسی چندان بهره‌ای نبرده و در مورد پرداخت ویژگی‌های شخصیت چن چی در محدوده وجدان باقی می‌ماند و اگر بخواهیم از منظر روان‌شناسی اجتماعی به رویکرد بئاتریچه نسبت به اعمال پدرش بپردازیم، استعانتش از خداوند در برابر رفتار پدر، تداعی‌کننده دیدگاه فروید است که می‌گوید: «... درجه‌ی بدگمانی فرزند نسبت به پدر با درجه‌ی قدرتی که به او نسبت داده شده است، رابطهٔ مستقیم دارد» (فروید، ۱۳۸۷، ۹۰). بئاتریچه در نمایشنامهٔ شلی (صحنهٔ اول از پردهٔ دوم) می‌گوید:

بئاتریچه : ... تو ای خدای بزرگ، که پدر همچون سایه و انگاره تو بر زمین است (شلی، ۱۳۸۰، ۳۲). این درحالی است که در نمایشنامه آرتو، گویا جای پرسوناژها عوض شده است. این امر بیشتر گویای نظریه خود آرتو درباره قدرت است که به ظهور می‌رسد، آرتو بدین وسیله نشان می‌دهد که قدرت مطلقه (دوره نازیسم) را برنمی‌تابد:

چن‌چی (بالحنی دلجویانه و سرشار از مهربانی): بئاتریچه

بئاتریچه: پدر. (او کلمات بعدی را با لحنی جدی و احساسی تند بیان می کند.) از جلوی چشمم گم شو، آدم پلشت زیانکار، هرگز از یاد نخواهم بردکه تو پدرم بودی، اما گم شو. اگربروی شاید بتوانم تو را ببخشم (آرتو،۱۳۸۰، ۲۰).

پیش‌تر اشاره شدکه علاوه بر ویژگی‌های روحی آرتو، تغییر شرایط اجتماعی این اجازه را به هنرمند داده تا بی‌پرده‌تر سخن بگوید. با مقایسه کار دو نویسنده بر موضوعی واحد (در اینجا نظرگاه پدر نسبت به فرزند) بامسئله بیشتر آشنا می‌شویم و در ابتدا توصیف شلی را شاهدیم:

چن‌چی:...توهم همینطورای تصویر منفور مادرگوربه گورشده‌ات. صورت ابله و بی روحت از نفرت لبریزم می‌کند... (شلی، ۱۳۸۰، ۳۵).

اما توصیف فرزند از نظر چن چی آرتو، که پسرش برنادو را با نمایه‌های شنیع جنسی و کودک‌آزاری تصویر می‌کند، از آن روست که آرتو شقاوت لازم را ایجاد کرده تاثیر بیشتری بر مخاطب اعمال کند:

چن‌چی: ... تو هم همین‌طور، قیافه‌ات مرا یاد بعضی روابط عشقی کریه می‌اندازد که دوران مردانگی‌ام را تباه کرد. گمشو از موجودات زن صفت بدم می‌آید. گورش را گم کند از قیافه شیر برنجی و وارفته‌اش استفراغم می‌گیرد (آرتو، ۱۳۸۰، ۲۳).

تاثیر شرایط بیرونی بر ساختار درونی یک اثر و تشابه دو دوره گذار (رنسانس و جنگ جهانی)، که تداعی‌کننده شرایط گسست اجتماعی است، پیش از این مطرح شد. به تعبیر آرتو «... تراژدی، لحظات بحرانی درک یک جامعه از خویش را به نمایش می‌گذارد. در چنین لحظاتی است که جامعه در خطر تجزیه بوسیله باورهای ضد و نقیض در باره خدایان، حاکمیت سیاسی، روابط بین نسل‌ها و جنس‌ها، بومیان و مهاجران می‌باشد. این باورها، جنبه‌های جسمانی غیرقابل تغییری دارند...» (پل[۶۸]، ۱۳۸۹، ۶۱). در نمایشنامه شلی و از زبان کامیلو، شاهد نظر پاپ درباره شرایط گسست اجتماعی و فرهنگی هستیم: در صحنه دوم از پرده دوم می‌خوانیم:

کامیلو[۶۹]: ...پاپ ابرو درهم کشید و گفت: «علی القاعده اولاد جماعت موجوداتی طاغی‌اند و با نیش زدن به قلب پدران خود، آنان را به جنون و یأس می‌کشانند و سزای سال‌ها زحمت و مرارت را با بی‌حرمتی می‌دهند ...جدال عظیم بین پیر و جوان. من که مویی سپید و تنی لرزان دارم سعی می‌کنم حداقل آنگونه بی‌طرف باشم که صدمه‌ای به هیچ طرف نرسد» (شلی، ۱۳۸۰، ۳۸).

در همان صحنه از نمایشنامه شلی، کامیلو خطاب به جیاکومو[۷۰] می‌گوید:

کامیلو: خب اگر عریضه‌ای به پاپ تقدیم کنند، گمان نمی‌کنم او ترتیب اثر ندهد ... مع هذا خوف عمده او اینست که مبادا این سیره‌ای بس خطرناک شود و اقتدار پدری را تضعیف کند. انگار پدر سایه خود او باشد... (می‌رود).

در حقیقت شلی کامیلو را فردی شریف ترسیم می‌کند که از ناگزیربودن خود در دستگاه کلیسا ناآرام است و برای فرهنگ قدرت‌پذیری ارزش قائل است. آرتو، در حالی که فرهنگ نازیسم[۷۱] و فاشیسم[۷۲] را برنمی‌تابد، کامیلو را شخصیتی انگیزاننده به شرارت و سیاست‌مدار در برابر قدرت ترسیم کرده:

کامیلو: منظورم این است که تو در همهٔ خطایای *خاندان* چن‌چی سهیم هستی، اما جسارت ذاتی آنان را نداری. اگر پدرت تو را از ارث محروم کرده، این را با خود او در میان بگذار. سعی نکنید در امور پیش پا افتاده با چاپلوسی دست به دامن پاپ شوید (آرتو،۱۳۸۰، ۲۵).

و یا در جای دیگر از زبان کامیلو می‌خوانیم: ... از یک شورش مسلحانه اصلاً بدم نمی‌آید البته اگر مطمئن شوم که ماهیتاً محدود است...(همان، ۲۶).

در دو مقطع تاریخی، فاصله‌گرفتن از باورهای اجتماعی در عین حفظ ویژگی‌های شخصیت با نمونه‌های ذیل قابل پیگیری است، در صحنه اول از پرده چهارم نمایشنامه چن‌چی، شلی دربارهٔ توبه چنین آمده: چن چی: ... توبه؟ ... توبه که کار سادهٔ دم دستی است و بیشتر به خدا بستگی دارد تا به من... (شلی، ۱۳۸۰، ۶۰). اما در نمایشنامهٔ آرتو، این رویکرد چن چی به توبه، همچنان درحیطهٔ نقد قدرت مطلقه باقی می‌ماند و اینگونه بیان می‌شود: چن چی:.... من توبه کنم! چرا؟ توبه در ید قدرت خداست. برخداست که از اعمال من پشیمان باشد. چرا او مرا پدر موجودی آفریده است که اینقدر نازنین است؟... (آرتو،۱۳۸۰، ۳۶). در نمایشنامهٔ آرتو، دو قاتل مزدور که به پیشنهاد کامیلو برای کشتن جیاکومو اجیر می‌شوند، کر و لال هستند و رفتاری کمیک دارند (به هم می خورند و می افتند). اما در نمایشنامه‌ی شلی، این دو نفر از کارکنان سابق کاخ چن چی بودند که لطماتی را از چن چی متحمل شده‌اند. کر و لال نیستند و در انتهای نمایشنامه، متناسب با روح رومانتیستی اثر مرزیور یکی از قاتلین، پس از شنیدن سخنان رنج‌بار بئاتریچه اعتراف خود را انکار می‌کند و مسئولیت قتل چن چی را به تنهایی به عهده می‌گیرد و زیر شکنجه با همین تصمیم می‌میرد.

دانستیم که تمایل هردو نویسنده به شعر و نظم جنبه اعتقادی یافته و دانستیم که شعر از مهم‌ترین خصیصه‌های رمانتیسیسم است. نگاه آرتو به شعر تا آنجا پیش رفت که همه عناصر صحنه را چون شعر میدید، از این رو در نمایشنامه آرتو تکیه بیشتر درام بر کنش‌ها و تصاویر و فضاسازی‌هاست، چنان که در توضیح صحنه‌ها نیز مشهود است، در پردهٔ سوم، صحنه دوم می‌خوانیم: (صدای

بریده پا دوباره شنیده می‌شود. لوکرشیا، برنادو، بئاتریچه پدیدار می‌شوند، که با همان گام‌های کند و مجسمه مانند راه می‌روند، و در انتهای این قافله، کنت چن چی است. توفان بسیار شدید شده است، آدم می‌تواند در طوفان صداهایی را بشنود که نام چن‌چی را تکرار می‌کنند، نخست به یک آهنگ طولانی وگوش خراش وسپس همانند پاندول ساعت: چن‌چی، چن‌چی، چن‌چی، چن‌چی .

آرتو نیز همچون رمانتیک‌ها در نظریه با هنر کلاسه شده و طبقه‌بندی شده مشکل دارد، امادر عمل خود نظم و قاعده‌مندی می‌کند تا فضا و آمبیانس مورد نیازش را القا کند. لذا در محدوده نظری تفکرات شلی و پیش از اورمانتیسم، همین جبهه‌گیری را ارائه داده، که می‌تواند برآرتو نیز تاثیرگذار بوده باشد، در این باره استاندال گفته: «...رمانتیسم در هر زمانی هنر روز است وکلاسیسیسم هنر روز قبل است» (فورست[۷۳]، ۱۳۷۶، ۱۴).

بعد از جنگ جهانی، طبقه بورژوا رو به رشد بوده و درست درهمین نقطه است که آرتو برعلیه این تئاتر، تئاترمنفعل می‌آشوبد ومعتقداست که باشقاوت می‌توان و باید مخاطب را بیدار کرد وبه سمت تئاتر تعاملی[۷۴] رفت. اگر چه پاره‌ای از منتقدان براین عقیده هستند که امر (شقاوت) پیش‌تر در داستان *خاندان* چن‌چی مستتر بوده است:«...در نزد آرتو، به ویژه کتاب «چن چی» نوعی شقاوت اتفاقی ابزاری و عجیب به چشم می‌خورد، با این پیامد که تصور می‌کنیم آیا شقاوت قبل از آرتو با نمایش پیمان نبسته بود؟» (برونل[۷۵]، ۱۳۸۴، ۳۴).

چنانچه در اصل قصه‌ای که شلی برای نمایشنامه خود برگزیده، و یا در داستان صومعه *پارم*، امرشقاوت وجود داشته باشد، رجوع آرتو به آنها را کم اهمیت نخواهد کرد. زیرا آرتو از محتوای آثار بهره برده و ساختار بیرونی به دلخواه و در جهت نظریات خود تغییرداده، و زبان ویژه خود را تجربه کرده است. همچنین پیش‌تر دانستیم که تجربه بر زبان آرتو آنگونه که باید نتوانست با مخاطب ارتباط بگیرد، اما زمینه‌ساز شکل‌گیری صورت‌های جدیدی از تئاترشد که تابه امروز تاثیرگذار است.

آرتو تنها به این نکته اشاره دارد که به نمایشنامه *خاندان* چن‌چی شلی و *راهبه دیرکاسترو* رجوع کرده است. در حالی که نه تنها از ساختار بیرونی اثر شلی (تراژدی) فاصله نمی گیرد، بلکه زبان رمانتیسم را هم بکار می‌گیرد، کل صحنه دو، از پرده اول، در فضای رمانتیک و به زبان این سبک نگاشته شده،که نمونه‌ای از آن ذکر می‌گردد: (بئاتریچه و اورسینو می‌آیند. در سمت راست، عمارتی از قصر چن چی در وسط، باغی در نور مهتاب)

بئاتریچه: آن جایی که ما نخستین بار با هم سخن گفتیم به یاد داری .

اورسینو: یادم هست تو گفتی که دوستم داری .

بئاتریچه: تو کشیشی با من از مهرورزی مگو .

اورسینو: حالا که باز تو را دارم تعهدم به کلیسا چه ارزشی دارد ؟ هیچ کلیسایی چنان قدرتی ندارد که با دلم بجنگد (آرتو،۱۳۸۰، ۱۳).

ویا خود چن چی به عنوان فردی بد طینت، در همان صحنه این گونه سخن می‌گوید:

چن چی: (چند قدمی به سوی دری که لوکرشیا از آن بیرون رفت برمی‌دارد) تو ای شب، تویی که همه چیز را وهم‌انگیز می‌کنی، با تمام صور جنایاتی که بشود تصورش را کرد در اینجا (برسینه‌اش می‌کوبد) لانه کن. تو نمی‌توانی مرا از خودم برانی. عملی که در درونم دارم بزرگ‌تر از توست (همان، ۲۴).

تنها تفاوت عمده دیدگاه رمانتیسم آرتو و شلی، در محدوده اجرایی آن است. جایی که شلی کلام پرسوناژهای خود را به شیوه رمانتیک می‌نویسد و اجرا می‌شود، نقطه آغاز عمل آرتوست چرا که آرتو نه تنها شعر کلام را می‌خواهد بلکه شعر بدن را نیز. آرتو در مجموعه مقالاتش تحت عنوان تئاتر و همزادش گفته، «... تئاتر هنوز می تواند چیزی را از قلمرو کلام به چنگ آورد، اما خارج از حیطه کلمات یعنی در فضا می‌تواند آن را گسترش دهد و از راه تاثیر بر احساس و تهییج و ارتعاش آن براین عمل توفیق یابد ...» (آرتو،۱۳۸۳، ۱۳۴).

همین گسترش فضا و دستکاری واقعیت و ایجاد تهییج از قبل طراحی‌شده، پاشنه آشیل اجرای آرتومی باشد. در بخش رمانتیسم آرتو و تئاتر آوانگارد، شاهد تاثیرات این دیدگاه آرتو بر جریانات نوگرای معاصر بودیم، جلال ستاری اشاره‌ای داشت به اینکه، نظریه (یگانه کردن تئاتر و زندگی) آرتو تحقق نیافته بود، این در حالی است که با ذکر شواهد دانستیم، امروزه نظریات آرتو بارها در تجربه‌های تئاتری کاربردی شده، و به عنوان نمونه اجرای (هپنینگ) تئاتر زندگی و خشونت بارها تجربه و کاربردی شده است. نقش «تماشاگر اجراگر» آنچنان در تئاتر آوانگارد به هم نزدیک گشته که دیگر در پاره‌ای مواقع نمی‌توان آن دو را از هم تشخیص داد. بدین لحاظ تئاتر زندگی موفق شده بیشترین نسبت و نزدیکی به دیدگاه نظری آرتو را بپیماید در این میان خواسته دیگر آرتو که همانا برداشتن صحنه نمایش است، صورت حقیقی به خود گرفته وپرفورمنس با حفظ فضای رمانتیک در اجرا، محدوده اجرا (فضای فیزیکی) را متنوع وگسترده ساخته است. امروزه دیگر «تئاتر خودکنش» آرتو، که در آن بدن بازی گر شعر صحنه را می سازد، مدت‌هاست که کاربردی شده و در این رویکرد نیز، ما شاهد ردپای رمانتیسم آرتو هستیم.

نتیجه

در پی واکاوی سوال پژوهشی مطروحه، که به علل عدم موفقیت آنتونن آرتو در اجرای نمایشنامه *خاندان* چن‌چی پرداخته‌است. مقاله حاضر به این نتیجه می‌رسدکه: آرتو در محدوده تئوری‌های خود به رمانتیسم می‌تازد، با این وجود برای تبیین نظرگاه خود، در عمل به سراغ اثری می‌رود که برخاسته از فرهنگ رمانتیسم است. این مقاله به کنکاش در شناسایی تاثیرات اجتماعی و ویژگی‌های روحی روانی دو نویسنده *خاندان* چن‌چی، می‌پردازد، با مقایسه ساختاری و زبان نمایشنامه *خاندان* چن‌چی آرتو و نمایشنامه هم نامش اثر پرسی شلی و همچنین، داستان *راهبه دیرکاسترو* اثر استاندال (به عنوان یکی دیگر از نویسندگان سبک رمانتیسم) شاهد بروز نشانه‌های این سبک هنری در اثر آرتو هستیم. با بررسی دیدگاه آرتو در محدوده روان‌شناسی اجتماعی (نظرگاه فروید)

درمی‌یابیم که: ۱) آرتو یک نویسنده رمانتیک شناخته می‌شود؛ ۲) در شرایط تاریخی اجتماعی مشابه که در آن شاهد گسست اجتماعی هستیم، گرایش به رمانتیسم بیشتر می‌گردد(این ویژگی از مختصات اجتماعی مشترک بین دو نویسنده است)؛ ۳) ساختار درونی و بیرونی هر دو اثر دارای اشتراکاتی است، از جمله: الف) کاربرد زبان رمانتیک، ب) حفظ و استفاده از موقعیت تراژدی؛ ۴) اجرایی شدن«رمانتیسم آرتو» در تئاتر پرفورمنس و آوانگارد. در آخر با اجرایی شدن نظریات آرتو در تئاتر معاصر، می‌توان نتیجه گرفت که عدم امکان دستیابی آرتو به اجرایی موفق، به دو دلیل عمده بوده: الف- عدم کارایی امکانات اجرایی جهت عینی شدن تخیل مورد نظر آرتو (ازجمله شیوه آموزش بازیگری)، ب- عدم تطابق تئوری و اجرا: به این معنی که دیدگاه ایده‌آلیستی آرتو، با رویکردی منظم وقاعده‌مند، در تضارب با ویژگی‌های رمانتیسیسم (فضای خلاقه و شهودی، همچون زندگی) قرارگرفته است.

پی‌نوشت‌ها

1 Antonin, Artaud.

آنتونن آرتو: وی در ۴سپتامبر۱۸۹۶ درشهرمارسی به دنیا آمد و در۴مارس۱۹۴۸ درگذشت، آرتو در کودکی چندین بار در تیمارستان‌هابستری شد، (منجمله در سوئیس به مدت دو سال) و به راستی سرتاسر عمر کوتاهش، برصحنه تئاتر وسینما و در دیوانه‌خانه‌ها گذشت .. (ستاری، ۱۳۶۸، ۷) اما شهرت واهمیت آرتو به خاطر سلسله مقالاتی است که مجموعاً آنها را *تئاتر و همزادش* DoubelThe Theatre and its نامید ودر سال ۱۹۳۸ منتشر کرد . ....تلخیص نظریات متشتت آرتو از میان مجموعه‌ای از مقالات کار آسانی نیست. اما می‌توان سه مفهوم زیر را محور افکار او تلقی کرد. تئاتر مشقت Theatre of cruelty تئاتر فراگیر Total Teatreوتئاتر آئینی Ritual Teatre (ناظرزاده، ۱۳۶۵، ۴۱، ۴۲).

2 Surrealsm.

3 Expressionism.

۴ Romantism: جنبشی در ادبیات سال‌های آخرسده هیجدهم و نوزدهم که همزمان با تمدن صنعتی آغاز شد. رمانتیسیسم، گریزاز قاعده‌های کلاسیسیسم را که زیبنده نظام زمین‌داری و اشراف بود، تبلیغ می‌کرد. پایه ادبیات رمانتیسیسم، برایده‌آلیسم نهاده شده بود (شهریاری، ۱۳۶۵، ۱۳۰).

5 Realism.

6 Elaine, Aston.

7 Girad, Pieer.

8 Romantic.

9 Theater of Cruelty.

10 Accessories.

۱۱ The Cenci: در ایران، *خاندان چن‌چی*.

۱۲ Stendhal: هانری بیل، (Marie Henri Beyle) که به نام مستعار «استندال» معروف است، در سال ۱۷۸۳در شهر گرنوبل فرانسه به دنیا آمد و در سال ۱۸۴۲ درگذشت، دو کتاب *سرخ وسیاه* و *صومعه پارم* او امروزه میان بزرگترین شاهکارهای ادبی جای دارد (نیکپور، ۱۳۵۰، ۱). خوانندگانی که «*سرخ وسیاه*» را خوانده‌اند میان آن داستان و داستان *صومعه پارم* شباهت‌های فراوانی می‌یابند (همان، ۱۱). جهت اطلاع بیشتر ر.ک (Cam-eron & Horst, 1945, 1080).

۱۳ Perty Bysshe Shelley: این شاعر نیزکه در جوانی درگذشت، دارای روحی آکنده از عشق و آرمان بود، در طبیعت غرق می‌شد، از هواداران انقلاب در مذهب، اخلاق و سیاست بود. آرزو می کرد که برویرانه‌های کاخ ستم، بنای صلح و عشق وخوشبختی استوار گردد (سیدحسینی، ۱۳۶۶، ۱۰۵). نخستین اثر منظوم او ملکه ماب نام داشت که در آن زمان شاعری چون لرد بایرون آن‌را تایید نمودند. سرانجام هنگامی که با چند تن از دوستانش به خلیج اسپزیا رفته بود، در آب غرق شد و پیکرش را چند روز پس آن در کرانه دریا یافتند (فیشر، ۱۳۶۴، ۹۵). جهت اطلاع بیشتر ر.ک (Mary, 1996, 177-197) و(White, 1922, 683-690).

14 Shomit, Mitter.

15 George, Levine.

16 Guerin, WilfredL.

17 Thetrue Perspective of Life.

18 Fortier, Mark.

19 Kott, Jun.

20 Jacobin.

21 Robespierre.

22 Kalinikos.

23 David, Daichs.

24 Fisher, Herbert.

25 Priestley, G. B.

26 Naturalism.

27 Classice.

28 Neoclassic.

29 Schelgel, Ferderisch.

30 Furst, LilianR.

31 Idealism.

32 Adefence of Poetry.

33 Hazlitt, William.

34 Mignon, Paul.Louis.

35 Lachart Reusede Parme.

36 Supreme Family Origin Farnz.

37 Hauser, Arnold.

38 Psychology.

39 Freud, Sigmund.

40 Ame.

41 Conscience.

42 Social Psychology.

43 Dictionnaire Philosophique de Lalande.

44 Rocheblave, Spenle.

45 Tarde, Gabril.

46 Jacques, Derrida.

47 Happening.

48 Performance.

49 Lehmann, Hans.Thies.

50 Live Teater.

51 During, Elie.

52 Avan Gaurdisme.

53 Badiou, Alain.

54 Abramovic, Marina.

55 Physical concrete Supply.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

56 Its theater of Action.
57 Boal, Augosto.
58 Theater of the Oppressed People.
59 Radical.
60 Beatrice.
61 Orsino.
62 Sulleylog.
63 Bernardo.
64 Sadism.
65 Masochism.
66 Caligula.
67 Camus –Albrt.
68 Paul Adrian.
69 Camillo.
70 Giacomo.
71 Nazism.
72 Fascism.
73 Furst, Lilian.R.
74 Interactive Theater.
75 Brunel, Pierre.

فهرست منابع

آرتو، آنتوان (۱۳۹۰)، *فرهنگ تئاتر وطاعون*، ترجمه: جلال ستاری، نشر مرکز، تهران .
آرتو، آنتوان (۱۳۶۸)، *شاعر دیده ورصحنه تئاتر*، ترجمه: جلال ستاری، انتشارات نمایش، تهران .
آرتو، آنتوان، (۱۳۸۰)، *خاندان چن چی*، ترجمه: بهزاد قادری، انتشارات سپیده سهر، تهران .
آرتو،آنتوان، (۱۳۸۳)، *تئاتر و همزادش*، ترجمه: نسرین خطاط، نشر قطره، تهران .
آستین، آلن (۱۳۸۸)، *نشانه شناسی متن واجرای تئاتری*، ترجمه: داود زینلو، انتشارات سوره، تهران .
استاندال، (۱۳۵۶)، *راهبه دیرکاسترو*، ترجمه: جهانگیر افکاری، انتشارات لوح، تهران .
استاندال، (۱۳۵۰)، *صومعه پارم*، ترجمه: اردشیر نیکپور، انتشارات نیل، تهران .
بدیو، آلن (۱۳۹۱)، *ایده تئاتر*، ترجمه: امیر کیان پور، انتشارات مینوی خرد، تهران .
برونل، فیپر (۱۳۸۴)، *تئاتر وشقاوت*، ترجمه: ژاله کهن موئی پور، نشر قطره، تهران .
بنتلی، اریک (۱۳۸۹)، *نظریه صحنه مدرن*، ترجمه: یدالله آقا عباسی، نشر قطره، تهران
بوال، آگوستو، (۱۳۹۳)، *تئاتر مردم ستم دیده*، ترجمه: جواد ذوالفقاری ومریم قاسمی، نشر نوروز، تهران.
پرستلی، جی . بی (۱۳۵۲)، *سیری در ادبیات غرب*، ترجمه: اباهیم یونسی، انتشارات امیر کبیر، تهران.
بروتوون، لی (۲۵۳۷)، *بحران های قرن بیستم*، ترجمه: احمد میر فندرسکی، انتشارات دانشگاه ملی، تهران .
پل، آدریان (۱۳۸۹)، *درآمدی برتراژدی*، ترجمه: پدرام لعل بخش، افراز، تهران .
دیچز، دیوید (۱۳۷۰)، *شیوه های نقد ادبی* ،ترجمه: محمد تقی صدقیانی وغلام حسین یوسفی، انتشارات علمی، تهران .
روش بلاو، آن ماری (۱۳۷۱)، روان شناسی اجتماعی، ترجمه: محمد دادگران، انتشارات مروارید، تهران .
سید حسینی، رضا (۱۳۶۶)، *مکتب های ادبی*، انتشارات نگاه –انتشارات نیل، تهران .
شکنر، ریچارد (۱۳۸۶)، *نظریه اجرا*،ترجمه، مهدی نصراله زاده، انتشارات سمت، تهران
شلی، پرسی بیشی (۱۳۸۰)، *خاندان* چن چی، ترجمه: بهزاد قادری، انتشارات کتاب سحر،تهران .
فروید، زیگموند (۱۳۸۰)، *توتم وتابو*، ترجمه: ایرج پور باقر، انتشارات آسیا، تهران .
فورتیه، مارک (۱۳۹۴)، *نظریه در تئاتر*، ترجمه: فرزان سجودی ونریمان افشاری،انتشارات سوره مهر،تهران .
فورست، لیلیان (۱۳۷۶)، *رمانتیسم*، ترجمه: مسعود جعفری، نشر مرکز، تهران .
فیشر، هربرت (۱۳۴۴)، *تاریخ اروپا از انقلاب فرانسه تا زمان ما*، ترجمه: وحید مازندرانی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران
کات، یان (۱۳۹۱)، *شکسپیر معاصرما*، ترجمه: رضاسرور،نشر بیدگل، تهران.
کالینیکوس، آلکس(۱۳۸۳)، *درآمدی تاریخی بر نظریه اجتماعی*، ترجمه: معصوم بیگی، انتشارات آگه، تهران
له من، هانس تیس (۱۳۸۳)، *تئاتر پست دراماتیک*، ترجمه: ناد علی همدانی، نشر قطره، تهران .
گورین، ویلفرد . ال (۱۳۷۰)، *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه: زهرا میهن خواه، انتشارات اطلاعات، تهران .
میتر، شومیت(۱۳۹۰)، *پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر*، ترجمه: محمد سپاسی، انتشارات بیدگل،تهران .
مینیون، پل لوئی، (۱۳۸۳)، *چشم انداز تئاتر قرن بیستم*، ترجمه: قاسم صنعوی، نشر قطره، تهران
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۵)، *تئاتر پیشتاز تجربه گروعبث نما*، نشر دانشگاهی تهران، تهران .
هاوزر، آرنولد (۱۳۶۳)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه: ابراهیم یونسی، انتشارات خوارزمی،تهران .

Artaud, Antonin (1998), *Antonin Artaud: Selected Writings*, Edited by Susan Sontag, Univer of California, Berkelsityey.

Cameron, Kenneth N and Horst, Frenz (1945), *The Stage History of Shelley's the Cenci*, Vol. 60. Modern Language Association.

Cohen, Hilary (1982), Artaud's "The Cenci", *The Drama Review: TDR (The MIT Press)*, 26 (2), pp.132-135.

Forbes, Aileen (2015), Return of the Cenci: Theaters of Trauma in Shelley and Artaud, *Columbia University*, 67 (4), pp.394-414.

Goodall, Jane (1987), Artaud's Revision of Shelley's "The Cenci": The Text and its Double, *Comparative Drama (Comparative Drama)*, 21 (2), pp.115-126.

Mary , E. Finn (1996), The Ethics and Aesthetics of Shelley's "The Cenci", *Studies in Romanticism (Boston University)*, 35 (2), pp.177-197.

Shelley, Percy Bysshe and Edward Dowden (1924), *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, Macmillan and Co, London.

Stendhal (1998), *The Red and the Black: A Chronicle of the Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford.

White, Newman I (1922), An Italian "Imitation" of Shelley's The Cenci, *PMLA (Modern Language Association)*, 37 (4), pp.683-690.