



آرتو، به سوی تئاتر شقاوت

مهدی سلیمی

۱

ناتمامی

با این پرسش آغاز می‌کنیم: آیا جایی، نقطه‌ای یا شاید لحظه‌ای هست که جنون از آنجا آغاز می‌شود؟ بیش از هر چیز به این فکر کرده‌ام که «غروب بتان» در چه مرحله‌ای از جنون نیچه نگاشته شد؟ آیا آن نقطه‌ی نمادین انفصال (دیدن صحنه‌ی شلاق زدن اسب) او از دایره‌ی عقلانیت شرح واقعه‌ای واقعاً بامعناست؟ یا نیچه سزار وقتی دعوتنامه به قیصران روم می‌فرستد از نیچه فیلسوف فراسوی خیر و شر روی برمی‌گرداند؟

اندیشیدن به آرتو بیشتر از هر کسی ما را با این پرسش روبرو می‌سازد. در حقیقت اندیشیدن به کسی که به ناممکنیت اندیشیدن می‌اندیشید؛ اندیشیدن به ساخت نااندیشه. ساحتی که فوکو یکبار تاریخ‌اش را واژگون کرد و خود را به یک مرجع ابدی بدل ساخت و اتفاقاً با همین اثر خود را به دام پارادوکس تقابل میان عقلانیت و جنونی انداخت که انگار راه‌گریزی از آن نبود.

تاریخ پر است از بزرگمردانی که با سحر جنون درآمیخته‌اند. از قرن‌ها پیش از «هیرونیوس بوش» تا سال‌ها پس از آنتون آر تو. اما هر چقدر که به عقب بازمی‌گردیم و با نزدیک شدن به سرچشمه‌های زبان- یعنی آنجا که هنوز زبان گفتاری ملفوظ و فرهنگ معاصر غربی نیروهای خفته‌ی زبان برای بیان ژرفنای

هیجان‌ات و احساسات بشری را کور نکرده است تفکیک بین عقلانیت و جنون سخت‌تر می‌شود. آثار بوش نشان از اندیشه‌های فراذهنی و برزخی داشت که انگار قرون وسطائیان آنرا به مثابه‌ی نوعی جنون مذهبی در خود پذیرفته بودند. عصر کلاسیک به روایت فوکو آغازگاه تفکیک سفت و سخت بین عقلانیت و جنون بود. ادبیات نمایشی که در این عصر زاده می‌شود قهرمانان خود را از جنون می‌آلاید و جنون را به بیرون از صحنه‌ی خرد می‌راند.

آرتو بی‌آنکه تاریخ جنون را بکاود شیفته‌ی آئین‌های بدوی پیشینیان خویش می‌شود. «او می‌خواهد زبان را به سرچشمه‌های آغازین خود که از ایما و اشارات و حرکات زاده می‌شوند و با حروف هیروگلیف به تصویر می‌آیند باز گرداند»^۱. چنانکه این فرض را فوکو برای «فرانسیسکو گویا» بکار می‌برد. «اما گویا، آن زمان که دیسپاراتس و خانه مرد ناشنوا را ترسیم می‌کرد، جنون‌اش جلوه‌ی دیگری داشت. این جنون انسان فروافکنده در اعماق ظلمت خویش بود. آیا او فراسوی زمان به عوالم قدیمی سحر و جادو، به سواران موهوم و جادوگران بر فراز شاخسارهای درختان خشک (فوکو اشاره دارد به مضامین آثار بوش) نپیوسته بود؟»^۲... این حلقه‌ی اتصال بین بوش و گویا/بوش و آرتو را فرایند تک خطی و عقلانیت تاریخی نمی‌توانست شرح دهد. همانقدر که بوش با زمان خود گسستگی دارد اینبار در صورت آرتو تکرار می‌شود و در عین حال هردویشان روایتی دیگرگون از زمان خویش با خود به همراه دارند. زمانی چندخطی و گسسته که انگار در مجاورت سیر عقلانی تاریخ سر بر می‌کشد و گاه آنرا به پرسش می‌کشد. تاریخ جایگاه رخ دادن بازگشت دوباره‌ی این نیروهاست. نیروهایی که ماهیت‌شان را از برآمد کنش و واکنش با نیروهای دیگر می‌گیرند، و دقیقاً آنجایی که ماهیت می‌یابند بر خود می‌شورند. به صورتیکه اثر جنون به مثابه‌ی نیروی متخاصم در برابر خرد جلوه می‌کند که بی‌آنکه از خود اثری باقی گذارد، آنرا به پرسش می‌کشد. جنون جایی رخ می‌دهد که اثر به غیاب کشیده می‌شود...

این فرایند چند خطی، این نوع گسست از سیر عقلانی تک خطی دیگر صرفاً یک نوع روایت تاریخی نیست. این فرایندی است که در متن آثار و زندگی نیچه و آرتو نیز رخ می‌دهد. نیچه نظریه‌ای را پایه می‌گذارد که به قول فوکو بار دیگر عنصر جنون عصر تراژدی را وارد زمانه‌ی خود می‌کند. غروب بتان نظریه‌ایست که می‌شورد، لوح‌های کهن را به پائین می‌کشانند، له می‌کند و آنگاه که به ناممکنیت نظریه پی

^۱ تئاتر و همزادش/آنتون آر تو/نسرین خطاط

^۲ تاریخ جنون/میشل فوکو/ترجمه‌ی ولیانی/ص ۲۷۸

می برد در قالب امضای نیچه دیونوسوس رخ می نماید. کلمه ای از جنس حروف هیروگلیف که نیروی خفته ای را در زبان می خواهد بیدار کند. اما در حین غیابش چیزی را به ارمغان می آورد: «بی خردی جزئی از چیزی می شود که در دنیای مدرن برای هر اثری حیاتی است: یعنی جنبه ی مرگبار و در عین حال الزام آور آن»^۱. متن آثار و زندگی آر تو پر است از غیابهایی که گاه حتی ضرورت وجود خود اثر را به چالش می کشد. آر تو در تئاتر دنبال چه چیز است؟ وقتی با دیدن نمایش آئین های بدوی مکزیکیان در ضرورت وجود تئاتر مدرن شک می کند؟ او مدام در حال مانیفست دادن و نظریه پردازی تئاتری است که هیچگاه به معنای واقعی حتی در آثار اجرایی خودش رخ نمی دهد. بلانشو در مورد آر تو می نویسد: «آر تو در ژرفنای تاب آوردن تجربه ی رنج درمی یافت که اندیشیدن صرف در سر داشتن اندیشه ها نیست، و اندیشه هایی که در سر دارد تنها به این احساس دامن می زنند که هنوز شروع به اندیشیدن نکرده است. چنانکه انگار به رغم خود و به واسطه ی خطای اسفباری که به خاطر آن ناله سر داده است، به نقطه ای می رسد که در آن اندیشیدن، هنوز ناتوان بودن از اندیشیدن است»^۲. حکایت «نوشتن آنچه نانوشتنی» است که او را مدام در رنج خود اسیر می کند و «گفتن آنچه ناگفتنی» است هیچگاه به او فرصت دستیابی به تئاتر شقاوتش را نمی دهند.

۲

گست

آر تو معتقد بود که زبان غرب طی سالیان دراز آنچنان از اصل و ریشه ی خود دور شده است که دیگر قادر به بیان هیجانانگیز بشری نیست. او در جستجوی زبانی ست زنده، خشن و پرطنین که از عبارات آراسته و پیراسته فراتر می رود و قواعد و اصول زبان مفلوظ را زیر پا می نهد. او به دنبال جوهره ی خالص زبان، یعنی کیمیای کلام است. در نگاه اول چنین خواسته ای او را به سورئالیسم برتونی معاصر خود نزدیک می سازد. چنانکه او حدود سالهای ۱۹۲۷ به نهضت سورئالیسم می پیوندد و آثار «سوهان روح» و «ناف برزخ» محصول همان دوره از افکار او به حساب می آیند. اما تجربه های ناموفق آر تو در زبان او را به خود

^۱ همان/ص ۲۸۴

^۲ مقاله آر تو/موریس بلانشو/ترجمه سمانه مرادیانی/مقاله انتشار یافته در پرونده ی آر تو در همین سایت.

زبان بدبین می‌کند. این اولین و ساده‌ترین تناقض او با برتون است. چرا که برتون در مانیفست شاخص سورئالیسم در سال ۱۹۲۴ پس از بیان تجربه‌ی نوشتار با ذهنی آزاد و افسار گسیخته به همراه «فیلیپ سوژو» به این نتیجه می‌رسد: «هنوز به نظر می‌آید که سرعت تفکر بیشتر از کلمات نیست و بنابراین از جریان سیالی که بر قلم یا زبان جاریست جلو نمی‌زند»^۱. او به دنبال توهمی از ذوقی خارق‌العاده، هیجان بسیار، حسی از تصویرپردازی با استفاده از تخیل بود که ایمان داشت همه‌ی اینها در قالب زبان شاعرانه خواهند گنجید. اما آرتو بیشتر از ناتوانی‌های زبان می‌نالید و گاه حتی زبان را عامل انسداد جریان خونی تپنده و سرشار از هیجان در بدن بازیگرانش می‌یافت. از اینرو آرتو رفته رفته از شعر و ادبیات نمایشی به سمت اجرا و تاثیر مستقیم بر تماشاگر گام برمی‌دارد و این شیوه را در پیوندی تنگاتنگ با آئینهای مکزیک می‌داند که بخصوص در پایان اقامتش در مکزیک می‌بیند. او در مکزیک با یک اسب و راهنما عازم منطقه «سیراتارا هومارا» می‌شود.

تناقض آرتو با سورئالیست‌ها در مسئله‌ی زبان روایتی آشکار دارد. تناقضی که از نظر او سورئالیسم را که اول ملهم از نقاشی‌های بوش مجنون بود به ورطه‌ی سورئالیسم شاعرانه و زبانی انداخت. آرتو از این نگاه نقدی را به سورئالیسم پایه‌گذاری می‌کند که بعدها باتای در نوشتاری درباره سورئالیسم به زیبایی بدان می‌پردازد. «سورئالیسم نوعی وضعیت ذهنی غیر فردی است، اما با انکار ارزش والای مقولات زبان(که ماهیتاً سرشت غیر فردی دارند) شکل می‌گیرد: سورئالیسم دهشت از جلوه‌هایی از زندگی است که به واسطه‌ی گفتار آشکار می‌شوند. سورئالیسم واسطه‌ی بیانی‌ای را جایگزین گفتار می‌سازد که با گفتار بیگانه است. اما در این شرایط این قابلیت به گروه کوچکی از افراد محدود می‌شوند که چنان واسطه‌های بیانی غنی‌ای در اختیار دارند که امکان فرارفتن از گفتار فقیر را برایشان فراهم می‌کند»^۲. زبان دامی بود که مفهوم «ناگویایی» در سورئالیسم را با خطر ناتوانی در سخن گفتن روبرو کرد. با همه‌ی اینها آرتو متوجه ناتوانی واسطه‌گری زبان شده و از سال ۱۹۳۰ به نظریه‌پردازی تئاتر شقاوت می‌پردازد. او در تئاتر شقاوتش به سمت آوا، ایما و اشاره و تاثیرات متقابل بدن‌ها خیز برداشت. از نظر او بازیگر انسانی ست خشن، تجربی، بدوی و به دور از مدنیت که از نیروی غریزه تغذیه می‌کند. آرتو مشغول منسجم کردن نظریه‌ی تئاتری خود می‌شود و در این راه مقالاتی می‌نویسد و از استعاره‌هایی همچون طاعون و کیمیاگری

^۱مقاله سورئالیسم چیست؟/ آندره برتون/ ترجمه‌ی سیاوش روشن‌دل/ انتشار یافته در مجله حرفه هنرمند ش ۲۴

^۲مقاله سورئالیسم/ ژرژباتای/ مجید اخگر/ حرفه هنرمند ش ۲۴

در برخورد با تئاتر استفاده می‌کند. آر تو با مسافرتش به مکزیک در سال ۱۹۳۵ و تجربه‌ی سفر به سیراتاراهومارا شیفته‌ی اجراهای آئینی آن «دیار دیگر» می‌شود و نظریات خود را نامنجم رها می‌کند. شوریده‌گی او را به همراه عصایش (که خود مدعی بود که متعلق به پاتریک مقدس است) رهسپار ایرلند می‌کند و به کنکاش در اسرار «دروئیدها». و از آنجا به جرم ولگردی دستگیر و بر خلاف میلش با کشتی به میهنش باز می‌گردد.

۳

غیاب

بخشی از تاریخ جنون در کشتی‌ها سروده شده است. باوری وجود داشت که دیوانگان را به دریا راهی می‌کردند، انگار موج آب را با دیوانه سر سخن بود. آب این «فرزندان دریا» را از میهنشان دور می‌کرد یا در خود فرومی‌بلعید، یا این مایگان شرم را در سرزمینهایی دیگر رها و گم می‌کرد. بخشی از تاریخ جنون فوکو شرح واقعه‌ی «کشتی دیوانگان» گویا است، بدنهای ملتسمی در لباس زرین و شاهانه، بدنهایی رو به مرگ و به سوی مرگ. جالب آنجاست که آر تو در اوج جنون خویش با کشتی از «دیار دیگر» ش طرد می‌شود و ناتمامی جنون خویش را به میهنش بازمی‌گرداند.

آر تو تئاتر را معادل طاعون می‌دانست، تمثیلی شگرف و هراسناک. طاعونی که در سال ۱۷۲۰ با ناوگان اجداد آر تو از خاور دور به مارسای سرایت و شهر را تب‌آلود کرد. کشتی برای آر تو حامل یک استعاره بود، استعاره‌ای که شهر را با مرگ رویاروی ساخت و از آنرو با شور و هیجانی دوباره مواجهشان کرد. تئاتر آر تو به اجرا در سرزمین طاعون زده می‌ماند. ویروس طاعون اینبار از سرزمینهای ایرلند وارد فرانسه گشت، از بدویت دروئیدها! در حالی که شوریده بود، می‌رنجید، دچار جنون ناتمامی شده بود، آر تو شوریده‌گی خویش را در تئاتر به جای گذاشت، استعاره‌ای که یکبار آمد، تکان داد و هیچگاه کسی صورت تمامش را درک نکرد. از اینرو گاه شاعر دیده‌ورش می‌نامند و گاه مبتکر تئاتر شقاوت....

