

روایت‌های شلی و آرتواز خاندان چن چی 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 پژوهش تحلیلی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به مقایسه تطبیقی نمایشنامه خاندان چن چی با دو روایت شلی و آرتو پرداخته می‌شود، به این منظور که نشان داده شود که چرا آنتونن آرتو در اجرای نمایشنامه خاندان چن چی 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، پیگیری این نکته خواهد بود که آرتو در عین رد کردن سبک رمانتیسیسم، در ارائه نمایش خاندان چن چی 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 (نمایشنامه خاندان چن چی اثر بررسی شلی و رمان راهبه دیر کاسترو اثر استندال)، به شناسایی وضعیت اجتماعی دو دوره گذار (رنسانس و جنگ‌های جهانی) پرداخته می‌شود و با شناسایی تأثیرات رمانتیسیسم در هریک از مقاطع تاریخی، فرهنگی و اثر آن بر شکل‌گیری آثار مطروحه، این نتایج حاصل می‌شود که عمده پیشنهادات آرتو برای ساخت "تئاتر زندگی"، امروزه در پرفورمنس‌ها و اجراهای آوانگارد با گرایش رمانتیسیسم تجربه شده است. از همین طریق، مقاله پاسخ خود مبنی بر چرایی عدم موفقیت اجرای آرتو از خاندان چن چی را درمی‌یابد، که اشاره‌ایست به فاصله تئوری و عمل در اجرای این اثر.

واژه‌های کلیدی

آنتونن آرتو، بررسی شلی، خاندان چن چی، استاندال، روان‌شناسی اجتماعی، پرفورمنس.

مقدمه

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 مطالعه همزمان تأثیرات روان‌شناسانه و تأثیرات اجتماعی پرداخته باشد، دیده نشد.

معروف‌ترین اثر آرتو (خاندان چن چی)، در بردارنده نظریات او است، که نمونه‌ای از بازخوانی و دوباره‌نویسی آرتو بر مبنای اثر بررسی شلی به همین نام و داستان راهبه دیرکاسترو نوشته استندال است. پژوهش پیش رو، نخست با اشاره به تأثیرات فرهنگی اجتماعی دوران گسست (دو دوره مختلف، پس از رنسانس و جنگ دوم جهانی)، بر نویسندگان آثار مطروحه پرداخته و سپس با بازشناسی ریشه‌های مشترک روان‌شناسی و رمانتیسیسم، به دنبال اثبات رمانتیک بودن اثر آرتو می‌کند. با بررسی مختصات هراثرو مقایسه آن با اصول رمانتیسم و در نهایت با مقایسه تطبیقی آثار ارائه شده، مقاله حاضر سعی بر آن دارد تا به دنبال پاسخی باشد برای سوال که چرا آرتو در اجرای نمایشنامه خاندان چن چی خود موفق نبوده است و در این راه با ردیابی نظریات و خواسته‌های آرتو در تئاتر تجربه‌گرای امروز، تأثیرات 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 اجراست، که نشانه‌های رمانتیسیسم را پیگیری می‌کند.

آنتون آرتو^۱، بازیگر، نویسنده و کارگردان فرانسوی، با وجود شرایط نامساعد اجتماعی و بحران‌های روحی و روانی‌اش، تأثیر 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 هنرهای نمایشی تحت عنوان «تئاتر شقاوت» بود. به دلیل تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم 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 مقاله حاضر، نخستین تلاش برای بررسی تطبیقی خاندان چن چی آرتو و شلی نیست. پیش از این، گودال (۱۹۸۷) در کتاب خود تحت عنوان مقایسه نمایش‌ها، با مطالعه خاندان چن چی آرتو و شلی می‌نویسد که چگونه کلام شلی در اثر آرتو تبدیل به مایم و ژست‌های هنری شده است. همچنین فوربس (۲۰۱۵) در مقاله خود تحت عنوان «بازگشت چن چی: تئاتر روان زخم شلی و آرتو» با مقایسه دو اثر مشخص می‌کند که چگونه ترومای (روان زخم) موجود در اثر شلی توسط آرتو تکرار و در جهت هشیاری مخاطب کاربردی می‌شود. از سوی دیگر، دریدا (۱۹۷۸) به مقایسه این دو اثر مطروحه از منظری

ملاحظات نظری

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 کشورهای بدکار و آسیب‌دیده، از محوریت نظام بین‌الملل خارج شوند... (میرفندرسکی، ۲۵۳۷، ۱۸۸).

خاندان چن چی خلق شده توسط آرتو، از جنبه‌های مطروحه در بالا متأثر بود و گرایش وی به سبک‌های رایج زمانه از جمله سورئالیسم^۲ و اکسپرسیونیسم^۳، و گرایش وی به جنبه‌های تخیلی را بیشتر آشکار می‌کند و بدین طریق ورود و ظهور ویژگی‌های

در مورد آنتون 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 آشفستگی است، من ریشه این آشفستگی را در گسستگی میان چیزها، سخنان و افکار و نشانه‌هایی که نمایانگر این چیزها می‌باشد، می‌دانم» (آرتو، ۱۳۸۳، ۲۴). با گذشت زمان، دیدگاه آرتو و وضوح بیشتری یافته و امروزه می‌دانیم که نظریات او تحت تأثیر 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 معشوشی که تحت تأثیر مستقیم دو جنگ جهانی بوده‌اند. این تأثیرات 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

ادبیات کمک کرده است، برداشته شود» (گورین^{۱۶}، ۱۳۷۰، ۲۸۹). بدین لحاظ باید دید تجربه فوق، چه کارکردی برای ما خواهد داشت. مراد آرتو از درهم 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 خود را از آن جدا کنیم...» (فورتیه^{۱۸}، ۱۳۹۴، ۵۸). اگرچه شومیت معتقد است که آرتو موفق نمی‌شود تا ایده‌های اجرایی و اجتماعی خود را عملی سازد، اما دیدگاه او هستیم. آستین و همراهان آورده‌اند که: «... تماشاگر از طریق تجربه روزمره‌اش در رمزگردانی و رمزگذاری نشانه‌های اجتماعی (همانند نشانه‌های تئاتری)، درک بالایی از نشانه‌های تئاتری، چه به صورت آگاهانه و چه در سطح ناخودآگاه دارد» (آستین، ۱۳۸۸، ۱۹۸). بدین لحاظ، با بیان 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 بر مبنای زمانه ما پرتو افکند» (کات، ۱۳۹۱، ۱۷). لذا جهت بهره‌گیری از ویژگی‌های دوائر ذکر شده، ابتدا با تأثیرات فرهنگی دوران زیست و رویکرد شلی بیشتر آشنا می‌شویم.

پرسی بیشی شلی

همچون الگوی پیشین در شناخت ویژگی‌های موثر در روند رشد و تأثیرپذیری 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 هر دو دوره نزدیک به هم، (۲) لحظه اوج‌گیری گرایش به رمانتیسم است، در شرایط اجتماعی مغشوش و بی‌ثبات: «خواب خوش انقلاب فرانسه را، که نوید بخش آزادی قلمداد می‌شد، ژاکوبین^{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 آشفستگی 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

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 «رنالیسم»^۵ ایجاد کرده بود، بهره بردند...» (ناظرزاده، ۱۳۶۵، ۴۲) و با اشاره به گفته آستین^۶ (۱۳۸۸، ۱۹۹)، «پییرگیراد^۷ مشاهده کرده است که نشانه‌های اجتماعی به طور طبیعی تصویری بوده و بانسان‌های زیباشناسی در ارتباط اند». 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 زبان موجود در هنرهای دراماتیک را این‌گونه 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 شعری 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 آشفستگی که می‌تواند به عنوان اولین عنصر شکننده در پروسه تولید و یا حرکت از نظریه به عمل را باعث شود. وی جهت اجرایی کردن نظرات خود به دنبال یافتن زبانی شاعرانه برای همه عناصر موجود در صحنه از بدن بازیگر تا نور، صدا و آکسسوار^{۱۰} بود و با چنین دیدگاهی «... در سال ۱۹۳۴ و 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 و کارگردان 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 تأثیرگذار 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 انتقال یافته 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 ارائه شده فاصله دریافت وجود دارد، جورج لوین^{۱۵} امیدوار است شکاف بین کاربرد نقد و مسائل مورد توجه جامعه به گونه‌ای پر شود «... 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

بسیار بدی داشته است. هزلیت^{۳۲} در آوریل ۱۸۲۰ در نشریه لندن مگزین می نویسد: عصری که ما در آن زندگی می کنیم انتقادی، تعلیمی، پرتناقض و رمانتیک است، اما نمایشی نیست» (فورست، ۱۳۷۶، ۸۹). با این وجود، در همین دوره بودند اندک آثار ماندگاری از جمله خاندان چن چی، که شاهد آن هستیم.

علل گرایش آرتو به شلی

کدام دیدگاه مشترکی آرتوی انقلابی را به شلی نزدیک می کند؟ (... این یک روی سکه رمانتسیسم است، انقلاب، آرمان خواهی و آرمان شهر) (شلی، ۱۳۸۰، ۲). پس می توان نتیجه گرفت یکی از دلایل گرایش آرتو به شلی می تواند همین تفکرات ایده آلیستی باشد. شلی به سراغ درام (تراژدی) خاندان چن چی می رود، و سربلند بیرون می آید. هر فرد به این نکته اشاره دارد که: «... نمایشنامه نویسی، یکی از بخش های ادبیات است که مکتب رمانتسیسم در آن با شکست و ناکامی روبرو شده است. البته با چند استثنای محدود از قبیل «چن چی» اثر شلی ...» (فورست، ۱۳۷۶، ۹۰). از دیگر سوی، آرتو: «... شیفته نیروی مهار نشدنی نهفته در چن چی شلی بود...» (شلی، ۱۳۸۰، ۹). او که در تئاتر شقاوت خود، به دنبال ایجاد شرایط هیجانی است و می خواهد از این طریق مخاطب خود را برانگیزاند، این ویژگی را در اثر می یابد. پس می توان نتیجه گرفت که قابلیت کاربردی شدن اثر جهت القای تئوری های 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 توأم با لذت شکل گرفته، در نزد آرتو، بی پرده و عریان جلوه می کند. نزدیکی نظرگاه آرتو به شلی را نمی توان نادیده یا تصادفی تلقی کرد. آرتو در مورد فوق می گوید: «... اگر ما قادر باشیم با شیوه ای مدرن و امروزی به آن مفهوم والای شعر که از تئاتر سرچشمه می گیرد و در پس اسطوره های 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 و آگاهی و تسلط داشته باشیم» (آرتو، ۱۳۹۵، ۱۲۱). با مقایسه نقل قول بالا و گفته شلی به نقل از دیچز درباره آیینی بودن فعل هنرمند، به فاکتور مشترک دیگری می رسیم که همانا گرایش به ویژگی های کاربردی نوعی آیین و نظم، با استفاده از شعراست. آرتو نیز ایده آلیستی عملگراست: «... امروزه احساسات ما به آن درجه از افسردگی و خمودگی رسیده است که بدون شک به تئاتر 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 می گوید: «شلی به ایجاد معادله ساده از اخلاق اجتماعی با تأثیر ادبی مبادرت می ورزد، وی درام را برای بیان این نکته برمیگزیند؛ زیرا درام صورتی است که بیش از هر صورت دیگر، استعداد قبول شیوه های مختلف شعری را دارد، ارتباط شعر و صلاح اجتماعی در درام، بیش از هر صورت ادبی دیگری مراعات

بشر منجر می شود -، جز به پرورش فنون مکانیکی به درجه ای نامناسب با قوه خلاقه ای که اساس همه معرفت است، به چه چیز می توان نسبت داد؟ کشفیاتی که به جای کاهش سنگینی لعنت بر آدم، بر آن افزوده است» (دیچز^{۳۳}، ۱۳۷۰، ۲۰۲). از منظر ویژگی های شخصیتی شلی، باید یادآور شد که شلی نیز همچون آرتو، رفتارهایی شبهه انگیز داشته و در عین موفقیت تحصیلی، از رفتارهای او در نوجوانی، برداشتی ضد اجتماعی می شده... با همکلاسی هایش مشکل داشت و آنها بدو لقب شلی دیوانه را داده بودند» (فیشر^{۳۴}، ۱۳۴۶، ۹۵). شلی این ویژگی روحی را تا بزرگسالی با خود می کشد. «او دو چیز کاملاً متفاوت را که در اغلب جوانان دیده می شود، در خود و آثارش جمع دارد، اساس و پایه تفکرش الحادی است، مبتنی بر تعقل مفرط و هرج و مرج فلسفی که نمونه های آن در اواخر قرن هیجده فراوان است» (پریستلی^{۳۵}، ۱۳۵۲، ۱۶۷).

شلی به عنوان یکی از رمانتسیست های سرسخت در نقد رویکرد دیگران معرفی شده است. در دوره تضارب آرا و اوج گیری مکاتبی همچون رئالیسم، ناتورالیسم^{۳۶} و رمانتسیسم بر علیه یکدیگر و همچنین بر علیه مکاتب پیشین خود، کلاسیک^{۳۷} و نئوکلاسیک^{۳۸} هستیم، بسیاری تلاش می کنند تا تعریف دقیقی از رمانتسیسم ارائه کنند که بر هر یک نقدی وارد می شود. در این میان فورست معتقد است: «... هیچ کس شگفت تر و آشفته تر از فردریش شلگل^{۳۹} نبوده است، وارد کردن این کلمه به قلمرو ادبیات را برعهده او می گذارند... نزدیک ترین بیان فردریش به یک تعریف واقعی در این جمله او که مکرراً در جاهای مختلف نقل شده، دیده می شود: آن چیزی رمانتیک است که موضوع و محتوایی عاطفی و احساساتی را در شکل و صورتی تخیلی و خلاقانه به تصویر درآورد» (فورست^{۴۰}، ۱۳۷۶، ۱۸-۲۰). شلی، «ایده آلیستی»^{۴۱} است در شرایط اجتماعی مغشوش، که تبعات انقلاب صنعتی را با رویکردی رمانتیک تجربه می کند. او نیز چون آرتو انقلابی بود، اما نه چون او مایل به خشونت. شلی «... آن انقلابی پرشوری بود که می گفت به جای منطقی ترور، باید به دنبال منطق گفتگو بود. او می گفت: 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^{۴۲} 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، تأکید می کند «کسانی که تخیل می ورزند و این نظم فناپذیر را بیان می کنند، نه فقط مصنفان زبان و موسیقی و رقص و معماری و پیکر تراشی و نقاشی اند، بلکه واضعان قانون و بنیان گذاران جوامع مدنی و مخترعان فنون زندگی و معلمانی هستند که می توانند به زیبایی و حقیقت، یعنی درک قسمتی از عوالمی نامرئی که کیش و آیین نامیده می شود، نزدیک گردند» (دیچز، ۱۳۷۰، ۱۸۶). چنان که دیدیم، این فرم ایده آلیستی در دیدگاه تئاتر شقاوت آرتو نیز دیده می شود. با وجود جانبداری های شلی از مکتب رمانتسیسم، باید دیدگاه منتقدین این شیوه هنر را نیز یادآور شویم که: «... ادبیات نمایشی در دوره رمانتیک، وضعیت

زمانی شکل‌گیری اثر شلی را بهتر درک کرده و از طریق اثر استاندال به سبک رمانتیسیم بیشتر نزدیک شود. آرتو دانسته یا ندانسته، خواسته رمانتیک‌ها را اجرایی کرده است. او در ارجاع به نوشته‌های استاندال با این تفکرات آشنا شده بود. در نظریات استاندال می‌خوانیم: «رمانتیسیم 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 دارد که 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 به‌طور رسمی تایید شده است. در هیچ‌کجای عالم مانند ایتالیا ارزش دروغ شناخته نشده است» (استاندال، ۱۳۵۶، ۸).

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

«... هنوز ساعتی نگذشته که کشیش، بهت زده به خانه خود روانه می‌شود، راهبه خود تا دم در کلیسا همراهی اش می‌کند و این حرف‌ها را به او می‌زند: به کاخ خود برگردید و هر چه زودتر مرا ترک کنید. بدرد، 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 او را احضار کرده بود تا خبر آبتنی اش را به او بدهد» (همان، ۱۱۳).

زبان صریح، تند و گزنده آرتو می‌تواند تحت تأثیر کلام استاندال بوده باشد. اکنون که ویژگی‌های زبان آرتو پیگیری شد، می‌توان رابطه مستقیم تأثیرات روحی روانی هنرمند بر شکل‌گیری اثر را پیگیری کرد.

کارکرد روان‌شناسی در اثبات رمانتیسیم آرتو

شلی، استاندال و هم‌عصران رمانتیک‌شان، با تأکید بر وارد کردن خصیصه‌های روحی پرسوناژها به ادبیات، خواسته یا ناخواسته باعث ایجاد جریان‌های ادبیات شدند که طبق آن، شخصیت‌های تک بعدی پیشین و انباده شدند و جریان‌های تازه‌ای در شناخت انسان پدید آمد. خانم شلی ویراستار آثار پرسی شلی در مقدمه کتاب اشعار وی آورده «در تمام آنها رمز و راز، کنجکاو 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

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 رمانتیسیم 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 جرمیات 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 کرد که 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» (مینون^{۳۴}، ۱۳۸۳، ۱۹).

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

آرتو و استاندال

آرتو، جهت نگارش خاندان چن چی به قصه‌های نزدیک به فضای ایتالیای (قرن ۱۸) رجوع کرده، از آن جمله است داستان راهبه دیر کاسترو یا صومعه پارم^{۳۵} نوشته استاندال با گرایش رمانتیسیم. ... 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 رمانتیسیم هم‌عصر شلی، دارای ویژگی‌های 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 بی‌جلا اما درونش گرم و زیبا است، وی از توسل به نیرنگ‌ها و تدابیر به ظاهر رمانتیک و سخنان پرشور و ابهام‌آمیز و مکتب‌های 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 تأثیرپذیری آرتو از اثر استاندال پیدا نشد، جز رابطه رمانتیک بناتریچه 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

نظرگاه فروید اشاره‌ای کرده، آنچنان که همسو با نظر آرتوست «... آنها نمی‌توانند بپذیرند که هنر در مبارزه انسان با زندگی، فی‌نفسه 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 می‌پویید و در این مسیر، قلم او رنگ و بوی 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 بانگهای 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 می‌کنیم. جلال ستاری با اشاره به سیر عقیم مانده نظرگاه آرتو آورده:

«... تئاتر مورد نظر آرتو، سرانجام ممکن است دیگر هیچ‌گونه ارتباطی با دنیای صحنه (تئاتر) نداشته باشد و این چیز است که پس از کتاب تئاتر و همزادش و پس از شکست خاندان چن چی پیش آمد، چنانکه گویی آن شکست، آرتو را متقاعد کرده بود که تصور و معنایی از تئاتر وجود دارد که وی فقط با چشم پوشی قطعی از صحنه، آن را محقق می‌تواند ساخت. اما در فاصله میان سال‌های ۱۹۳۱ و ۱۹۳۵، هنوز به این مرحله پانگذاشته است، بلکه نقشه‌اش، تجدید حیات تئاتر و بازسازی کامل آن است و نه هنوز ویران کردنش. بنابراین در آن هنگام، نظریه همذات یا یکی و یگانه کردن تئاتر و زندگی که در پایان سیر و سلوک آرتو صورت می‌پذیرد، هنوز تحقق نیافته است (... ستاری، ۱۳۹۰، ۳۰).

شاید در نگاه اول، عنوانی را که آرتو برای تئاتر خود برمی‌گزیند، شبیه‌انگیز باشد، اما تئاتر شقاوت (تئاتر بی‌رحم) به گفته وی، نمود خود زندگی است. در اختتامیه ترجمه خاندان چن چی، 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 تا حدودی، پرفورمنس^{۴۸}: «... آرمان پرفورمنس یک فرایند است و یک لحظه ۱- واقعی، ۲- که عواطف را تحریک می‌کند، ۳- که در (اینجا و اکنون) 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. شکر به دنبال تعریفی مشخص در این باره گفته: بهترین راه را متمرکز ساختن تعریفم از اجرا بر بعضی از ویژگی‌های پذیرفته شده تئاتر زنده^{۵۰} یافتم که در زمینه تعامل مخاطب - اجرا گر، مطمئن‌ترین و پایدارترین نوع اجرا محسوب می‌شود. حتی آنجا که تماشاگران بدین شکل وجود ندارند - نظیر

از آنها مربوط به اشتیاق، بعضی به غم و اندوه و سوگ و بعضی مربوط به احساساتی هستند که از طبیعت سرچشمه 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 تصویری 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 بلا^{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 داد که 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 مطالعه میدانی، نمی‌تواند مبنای تحقیق حاضر باشد، بر شناخت ویژگی‌های روانی و اجتماعی مستتر در ساختار بیرونی و درونی خاندان چن چی 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 کاربردی کردن دیدگاه‌های روان‌شناسانه دارد: «تئاتر وسیله‌ای است مورد نیاز 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 قرار گرفته 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

می‌توان سخن گفت» (بدیو، ۱۳۹۱، ۱۰۹). اما امروزه نه تنها خواسته رمانتیست‌ها، به مانند شلی و آرتو مبنی بر رفتن به سمت زندگی، صورت واقعی تری 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 و گسست 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 (تئاتر 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: «... تئاتر دوباره شروع به هدایت ضمیرها کند، برای آنکه به تمام وسعت خود برسد، باید به تمام مردم روی بیاورد» (مینون، ۱۳۸۳، ۳۲۲). همانطور که شاهدیم، عمده پیشنهادات مشترک رمانتیسم 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 دز: «... 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 هم خوانی ندارد و گرنه گفته استاندارد 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 رمانتیسم 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 تأکیدی یا اصراری بر آن، و تو گویی به شکلی گذرا. این اخیرترین صورت بندی از همان میلی است که به گمان من، به رمانتیسم 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 رمانتیسم در آثار شلی، استاندارد و آرتو یافتیم و برای درک بهتر مسئله با تأکید بر مباحث مطروحه در زمینه روان‌شناسی و دیگر مشترکات فوق‌الذکر به مقایسه و تحلیل خاندان چن‌چی می‌پردازیم.

برخی هپنینگ‌ها، مراسم آیینی و بازی‌ها - کارکرد مخاطب همچنان سر جای خود باقی است: بخشی از گروه اجراکننده کاربخش‌های 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 کنترل نشده لبریز می‌کند...» (له من، 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^{۶۰} معتقد است که: «... در تاریخ آوانگاردیسم^{۶۱}، انگاره‌ی مشارکت با مضمون همیشه حاضر دیگر گره خورده است: ایده هنری که نه به مثابه هنر، بلکه در ادامه زندگی عرضه می‌کند، ضمن آنکه قابلیت مداخله‌ی فعال را از کف نمی‌دهد. پاک کردن مرز میان هنرها برای زدودن مرز میان هنر و زندگی به شکلی بنیادی تر: ... پرفورمنس در صدد انجام آن است، که بیشتر هم چون بسط تجربه‌ای مشترک فهم می‌شود تا رخدادی به صحنه برده شده یا برساخت فضایی خود آیین» (بدیو^{۶۲}، ۱۳۹۱، ۱۲۱). آنجا که آرتو مخاطب را منفع‌ل نمی‌خواهد، بسیار به کنشگران اجزای پرفورمنس نزدیک می‌شویم، خشونت‌ی که خواسته تئاتر شقاوت است رخ می‌نماید، له من در این باره آورده:

«... در پرفورمنس‌های دیگر، بیشتر واقعیت بدن تهدید شده مقدم بر دیگر موضوعات خواهد بود. هنگامی که مارینا آبراموویچ^{۶۳} خود را به تماشاگران معرفی می‌کرد به آنها گفت: که قاعده بازی این است که آنها با او هر آنچه 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 گفته‌الی دورینگ را افزود که: «... تئاتر آوانگارد صحنه را با ترفیع جایگاهش از میان برمی‌دارد، یعنی با تبدیل آن به یک «عرصه انضمامی فیزیکی»^{۶۴} که در آن 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 تئاتر خودکنش^{۶۵} آرتو است. از برچیدن تالار نمایش به جای از میان برداشتن صحنه نیز

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 چن چی آرتو و شلی، فضا و بستر اجتماعی مطرح و گرایش هر یک 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 گرفته است. هر یک به شیوه خود به خلق شخصیت‌ها، کنش‌های داستانی و تعبیرشان از خانواده، خشونت و کلیسا دست زده‌اند. که اکنون با آوردن نمونه‌هایی از هر یک از آثار ویژگی‌های درونی‌شان نمود بیشتری خواهد یافت: در همان ابتدای نمایش، شخصیت اورسینو نمایشنامه شلی، مقاصد خود را به زبان می‌آورد و ارجحیت مطالباتش را که ابتدا طلا و قدرت و سپس بیاتریچه^{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 اورسینو 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 لحظه‌دراماتیک خلاصه می‌کند، به طور مثال اورسینو در خاندان چن چی اثر شلی در «سولی لوگ»^{۶۲} بلند در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی اول می‌گوید:

«اورسینو: ... اما بیاتریچه 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، بروجانم سنگینی نکند. دامی که بیاتریچه 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 شرمند شوم.... آه نه. دخترکی بی‌پارو 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، بیاتریچه و احمقی بیش نیستم اگر بگذارم از چنگم بگریزی (اورسینو می‌رود).

حجم کلامی به کار رفته، خود گویای رویکرد هر یک از نویسندگان به جایگاه (کلمه) می‌باشد. پوشیده نیست که تاثیر حسی 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 طویل‌گویی‌هایی در اثرش دارد که به خوبی رنگ و بوی رمانتیکش حس می‌شود، همچون پرده چهارم، صحنه سوم گفتگوی بیاتریچه در پاسخ به برناردو^{۶۳}: بیاتریچه: 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 برخواستن است. همانند این است که من روحی را که از داد و ستد خشن زندگی زخم بر داشته است، پس می‌زنم، و این روح را به چهره آن کسی می‌زنم که مراسم 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 رمانتیکسم می‌تواند وجهی از روان‌شناسی وجود داشته باشد، قابل مطالعه: (۱) (در صحنه مهمانی)، آرتو با تاکید خیلی بیشتری نسبت به شلی در پی نمایش پلیدی روح چن چی است و آن را به گونه‌ای بزرگنمایی شده به تصویر می‌کشد؛ (۲) در متن شلی، چن چی در آغاز سخنانش آشکار نمی‌کند که چه درس دارد، (۳) چن چی آرتو، از لحظه اول دیوانه‌وار سخن می‌گوید و در صحنه‌ای، پیروزمندانه اعلام می‌دارد که فرزندانش را خودش با دعاهایش کشته است. چن چی آرتو، ویژگی‌های یک شخصیت دوگانه را همزمان دارد: سادیسم^{۶۴} و مازوخیسم^{۶۵}، آنجایی که خود به مقابله با خود اقدام می‌کند، مازوخیسمی و آنجا که بی هیچ دلیلی به آزار خانواده خود می‌پردازد، سادیسم را تداعی می‌کند. در بخش دیگر آزاری شخصیت چن چی، بسیار نزدیک به شخصیت کالی گولا^{۶۶} اثر آلبر کامو^{۶۷} ظاهر می‌شود. وقتی در پرده اول، صحنه اول می‌گوید:

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

و در ادامه دیالوگ رفتار سادیستیک چن چی:

چن چی: خب، من تعادل را برقرار می‌کنم و این تعادل را به قیمت زندگی واقعی برقرار می‌کنم. می‌خواهم چند شاخه‌ای از این خانواده 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 لذت سهمی ببرد، من با لجن مال 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 تفکر ساخته شده‌اند؟» (همان، ۱۶).

آرتو صحنه 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 بازر کرده است. از طرفی دیگر قصد دارد با شقاوت مخاطب را برانگیزاند.

را با بی‌حرمتی می‌دهند... جدال عظیم بین پیرو 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 جیا کومو^{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 ناگزیر بودن خود در دستگاه کلیسا ناآرام است و برای فرهنگ قدرت‌پذیری ارزش قائل است. آرتو، در حالی که فرهنگ نازیسم^{۷۱} و فاشیسم^{۷۲} را بر نمی‌تابد، کامیلو را شخصیتی انگیزاننده به شرارت و سیاست‌مدار در برابر قدرت ترسیم کرده:

کامیلو: منظورم این است که تو در همه خطایای خاندان چن چی سهیم هستی، اما جسارت ذاتی آنان را نداری. اگر قدرت تو را از اثر 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 چن چی، شلی درباره توبه چنین آمده: چن چی: ... توبه؟ ... توبه که کار ساده دم دستی است و بیشتر به خدا بستگی دارد تا به من... (شلی، ۱۳۸۰، ۶۰). اما در نمایشنامه آرتو، این رویکرد چن چی به توبه، همچنان در حیطه نقد قدرت مطلقه باقی می‌ماند و اینگونه بیان می‌شود: چن چی: ... من توبه کنم! چرا؟ توبه درید قدرت خداست. بر خداست که از اعمال من پشیمان باشد. چرا او مرا پدر موجودی آفریده است که اینقدر نازنین است؟... (آرتو، ۱۳۸۰، ۳۶). در نمایشنامه آرتو، دو قاتل مزدور که به پیشنهاد کامیلو برای کشتن جیا کومو اجیر می‌شوند، کرو لال هستند و رفتاری کمیک دارند (به هم می‌خورند و می‌افتند). اما در نمایشنامه‌ی شلی، این دو نفر از کارکنان سابق کاخ چن چی بودند که لطماتی را از چن چی متحمل شده‌اند. کرو لال نیستند و در انتهای نمایشنامه، متناسب با روح رومانتیستی اثر مرزبور 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 فضا سازی‌هاست، چنان که در توضیح صحنه‌ها نیز مشهود است، در پرده سوم، صحنه دوم می‌خوانیم: (صدای

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، رابطه مستقیم دارد» (فروید، ۱۳۸۷، ۹۰). بئاتریچه در نمایشنامه شلی (صحنه اول از پرده دوم) می‌گوید:

بئاتریچه: ... تو ای خدای بزرگ، که پدر همچون سایه و انگاره تو بر زمین است (شلی، ۱۳۸۰، ۳۲). این در حالی 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 بر نمی‌تابد:

چن چی (بالحنی دلجویانه و سرشار از مهربانی): بئاتریچه

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

پیش‌تر اشاره شد که علاوه بر ویژگی‌های روحی آرتو، تغییر شرایط اجتماعی این اجازه را به هنرمند داده تا بی‌پرده ترسخن بگوید. با مقایسه کار دو نویسنده بر موضوعی واحد (در اینجا نظرگاه پدر نسبت به فرزند) با مسئله بیشتر آشنا می‌شویم و در ابتدا توصیف شلی را شاهدیم: چن چی: ... تو هم همینطور ای تصویر منفور مادر گور به گور شده‌ات. صورت ابله و بی‌روح 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: چن چی: ... تو هم همین‌طور، قیافه‌ات مرا یاد بعضی روابط عشقی کریه می‌اندازد که دوران مردانگی‌ام را تباه کرد. گمشواز موجودات زن صفت بدم می‌آید. گورش را گم کند از قیافه شیر برنجی و وارفته‌اش استفراغ 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 غیر قابل تغییری دارند...» (پیل^{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 می‌کشاند و سزای سال‌ها زحمت و مرارت

یاد داری .

اورسینو: یادم هست تو گفتی که دوستم داری .

بناتریچه: 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 می گوید:

چن چی: (چند قدمی به سوی دری که لوکرشیا از آن بیرون رفت برمی دارد) تو ای شب، تویی که همه چیز را وهم انگیز می کنی، با تمام صور جنایاتی که بشود تصورش را کرد در اینجا (برسینه اش می کوبد) لانه کن . تو نمی توانی مرا از خودم برانی . عملی که در درونم دارم بزرگ تر از توست (همان، ۲۴) .

تتها تفاوت عمده دیدگاه رمانتیسم آرتو و شلی، در محدوده اجرایی آن است . جایی که شلی کلام پرسوناژهای خود را به شیوه رمانتیک می نویسد و اجرا می شود، نقطه آغاز عمل آرتو است چرا که آرتو نه تنها شعر کلام را می خواهد 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 می تواند آن را گسترش دهد و از راه تاثیر بر احساس و تهییج و ارتعاش آن برای عمل توفیق یابد ...» (آرتو، ۱۳۸۳، ۱۳۴) .

همین گسترش فضا و دستکاری واقعیت و ایجاد تهییج از قبل طراحی شده، پاشنه آشیل اجرای آرتو می باشد . در بخش رمانتیسم آرتو و تئاتر آوانگارد، شاهد تاثیرات این دیدگاه آرتو بر جریانات نوگرایی معاصر بودیم، جلال ستاری اشاره ای 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 تجربه های 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 پاره ای مواقع نمی توان آن دور 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 و پرفورمنس با حفظ فضای رمانتیک در اجرا، محدوده اجرا (فضای فیزیکی) را متنوع و گسترده ساخته است . امروزه دیگر «تئاتر خودکنش» آرتو، که در آن بدن بازی گر شعر صحنه را می سازد، مدت هاست که کاربردی شده و در این رویکرد نیز، ما شاهد رد پای رمانتیسم آرتو هستیم .

بریده یا دوباره شنیده می شود . لوکرشیا، برنادو، بناتریچه پدیدار می شوند، که با همان گام های کند و مجسمه مانند راه می روند، و در انتهای این قافله، کنت چن چی است . توفان بسیار شدید شده است، آدم می تواند در طوفان صداهایی را بشنود که نام چن چی را تکرار می کنند، نخست به یک آهنگ طولانی و گوش خراش و سپس همانند پاندول ساعت: چن چی، چن چی، چن چی، چن چی .

آرتو نیز همچون رمانتیک ها در نظریه با هنر کلاسه شده و طبقه بندی شده مشکل دارد، اما در عمل خود نظم و قاعده مندی می کند تا فضا و آمبیانس مورد نیازش را القا کند . لذا در محدوده نظری تفکرات شلی و پیش از او رمانتیسم، همین جبهه گیری را ارائه داده، که می تواند بر آرتو نیز تاثیرگذار بوده باشد، در این باره استاندال گفته: «... رمانتیسم در هر زمانی هنر روز است و کلاسیسیسم هنر روز قبل است» (فورست^{۷۳}، ۱۳۷۶، ۱۴) .

بعد از جنگ جهانی، طبقه بورژوا رو به رشد بوده و درست در همین نقطه است که آرتو بر علیه این تئاتر، تئاتر منفعل می آشوبد و معتقد است که باشقاوت می توان و باید مخاطب را بیدار کرد و به سمت تئاتر تعاملی^{۷۴} رفت . اگر چه پاره ای از منتقدان بر این عقیده هستند که امر (شقاوت) پیش تر در داستان خاندان چن چی مستتر بوده است: «... در نزد آرتو، به ویژه کتاب «چن چی» نوعی شقاوت اتفاقی ابزاری و عجیب به چشم می خورد، با این پیامد که تصور می کنیم آیا شقاوت قبل از آرتو با نمایش پیمان نبسته بود؟» (برونل^{۷۵}، ۱۳۸۴، ۳۴) .

چنانچه در اصل قصه ای که شلی برای نمایشنامه خود برگزیده، و یا در داستان صومعه یارم، 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 تغییر داده، و زبان ویژه خود را تجربه کرده است . همچنین پیش تر دانستیم که تجربه بر زبان آرتو آنگونه که باید نتوانست با مخاطب ارتباط بگیرد، اما زمینه ساز شکل گیری صورت های جدیدی از تئاتر شد که تا به امروز تاثیرگذار است . آرتو تنها به این نکته اشاره دارد که به نمایشنامه خاندان چن چی شلی و راهبه دیر کاسترو رجوع کرده است . در حالی که نه تنها از ساختار بیرونی اثر شلی (تراژدی) فاصله نمی گیرد، بلکه زبان رمانتیسم را هم بکار می گیرد، کل صحنه دو، از پرده اول، در فضای رمانتیک و به زبان این سبک نگاشته شده، که نمونه ای از آن ذکر می گردد: (بناتریچه و اورسینو می آیند . در سمت راست، عمارتی از قصر چن چی در وسط، باغی در نور مهتاب)

بناتریچه: آن جایی که ما نخستین بار با هم سخن گفتیم به

نتیجه

روحی روانی دو نویسنده خاندان چن چی، می پردازد، با مقایسه ساختاری و زبان نمایشنامه خاندان چن چی آرتو و نمایشنامه هم نامش اثر پرسی شلی و همچنین، داستان راهبه دیر کاسترو اثر استاندال (به عنوان یکی دیگر از نویسندگان سبک رمانتیسم) شاهد بروز نشانه های این سبک هنری در اثر آرتو هستیم . با بررسی دیدگاه آرتو در محدوده روان شناسی اجتماعی (نظریه فروید)

در پی واکاوی سوال پژوهشی مطروحه، که به علل عدم موفقیت آنتونن آرتو در اجرای نمایشنامه خاندان چن چی پرداخته است . مقاله حاضر به این نتیجه می رسد که: آرتو در محدوده تئوری های خود به رمانتیسم می تازد، با این وجود برای تبیین نظرگاه خود، در عمل به سراغ اثری می رود که برخاسته از فرهنگ رمانتیسم است . این مقاله به کنکاش در شناسایی تاثیرات اجتماعی و ویژگی های

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 (از جمله 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) قرار گرفته است.

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

پی‌نوشت‌ها

- 15 George, Levine.
- 16 Guerin, Wilfred L.
- 17 The true 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, Lilian R.
- 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.

1 Antonin, Artaud.

آنتونین آرتو: وی در ۴ سپتامبر ۱۸۹۶ در شهر ماریس به دنیا آمد و در ۴ مارس ۱۹۴۸ درگذشت، آرتو در کودکی چندین بار در بیمارستان هابستری شد، (منجمله در سوئیس به مدت دو سال) و به راستی سرتاسر عمر کوتاهش، بر صحنه تئاتر و سینما و در دیوانه‌خانه‌ها گذشت... (ستاری، ۱۳۶۸، ۷) اما شهرت و اهمیت آرتو به خاطر سلسله مقالاتی است که مجموعاً آنها را تئاتر و هم‌زادش Double The Theatre and its نامید و در سال ۱۹۳۸ منتشر کرد... تلخیص نظریات متشتت آرتو از میان مجموعه‌ای از مقالات کارآسانی نیست. اما می‌توان سه مفهوم زیر را محور افکار او تلقی کرد. تئاتر مشقت Theatre of cruelty تئاتر فراگیر Total Teatre و تئاتر آئینی Ritual Theatre (ناظرزاده، ۱۳۶۵، ۴۱، ۴۲).

2 Surrealism.

3 Expressionism.

۴ Romantism: جنبشی در ادبیات سال‌های آخر سده هیجدهم و نوزدهم که هم‌زمان با تمدن صنعتی آغاز شد. رمانتیسیسم، گریز از قاعده‌های کلاسیسیسم را که زینده 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 چن چی.

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

۱۳ Perty Bysshe Shelley: این شاعر نیز که 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 می‌کرد که برویرانه‌های کاخ ستم، بنای صلح و عشق و خوشبختی استوار گردد (سیدحسینی، ۱۳۶۶، ۱۰۵). نخستین اثر منظوم او ملکه ماب نام داشت که در آن زمان شاعری چون لرد بایرون آن را تأیید نمودند. سرانجام هنگامی که با چند تن از دوستانش به خلیج اسپینا رفته بود، در آب غرق شد و پیکرش را چند روز پس آن در کرانه دریا یافتند (فیشر، ۱۳۶۴، ۹۵). جهت اطلاع بیشتر رک (Mary, 1996, 177-197) و (White, 1922, 683-690).

14 Shomit, Mitter.

و غلام 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 .
 شکتر، ریچارد (۱۳۸۶)، نظریه اجرا، ترجمه، مهدی نصراله زاده، انتشارات سمت، تهران
 شلی، پرسی بیسی (۱۳۸۰)، خاندان چن چی، ترجمه: بهزاد قادری، انتشارات کتاب سحر، تهران .
 فروید، زیگموند (۱۳۸۰)، توتم و تابو، ترجمه: ایرج پور باقر، انتشارات آسیا، تهران .
 فورتیه، مارک (۱۳۹۴)، نظریه در تئاتر، ترجمه: فرزانه سجودی ونریمان افشاری، انتشارات سوره مهر، تهران .
 فورست، لیلیان (۱۳۷۶)، رماتیسسم، 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: رضا سرور، نشر بیدگل، تهران .
 کالینیکوس، آکس (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 .
 هاووز، 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.

56 Its theater of Action.
 57 Boal, Augusto.
 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 و طاعون، ترجمه: جلال ستاری، نشر مرکز، تهران .
 آرتو، آنتوان (۱۳۶۸)، شاعر دیده و رصحنه تئاتر، ترجمه: جلال ستاری، انتشارات نمایش، تهران .
 آرتو، آنتوان، چن چی، خاندان چن چی، ترجمه: بهزاد قادری، انتشارات سپیده سهر، تهران .
 آرتو، آنتوان، (۱۳۸۳)، تئاتر و همزادش، ترجمه: نسرين خطاط، نشر قطره، تهران .
 آستین، آلن (۱۳۸۸)، نشانه شناسی متن و اجرای تئاتر، ترجمه: داود زینلو، انتشارات سوره، تهران .
 استاندال، (۱۳۵۶)، راهبه دیر کاسترو، 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 .
 بروئل، فیپر (۱۳۸۴)، تئاتر و شقاوت، 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 و مریم قاسمی، نشر نوروز، تهران.
 پرستلی، جی . بی (۱۳۵۲)، سیری در ادبیات غرب، ترجمه: ابا هییم یونسی، انتشارات امیر کبیر، تهران.
 بیروتوون، لی (۲۵۳۷)، بحران های قرن بیستم، ترجمه: احمد میر فندرسکی، انتشارات دانشگاه ملی، تهران .
 پل، آدریان (۱۳۸۹)، درآمدی بر تازدی، ترجمه: پدram لعل بخش، افراز، تهران .
 دیچز، دیوید (۱۳۷۰)، شیوه های نقد ادبی، ترجمه: محمد تقی صدقیانی