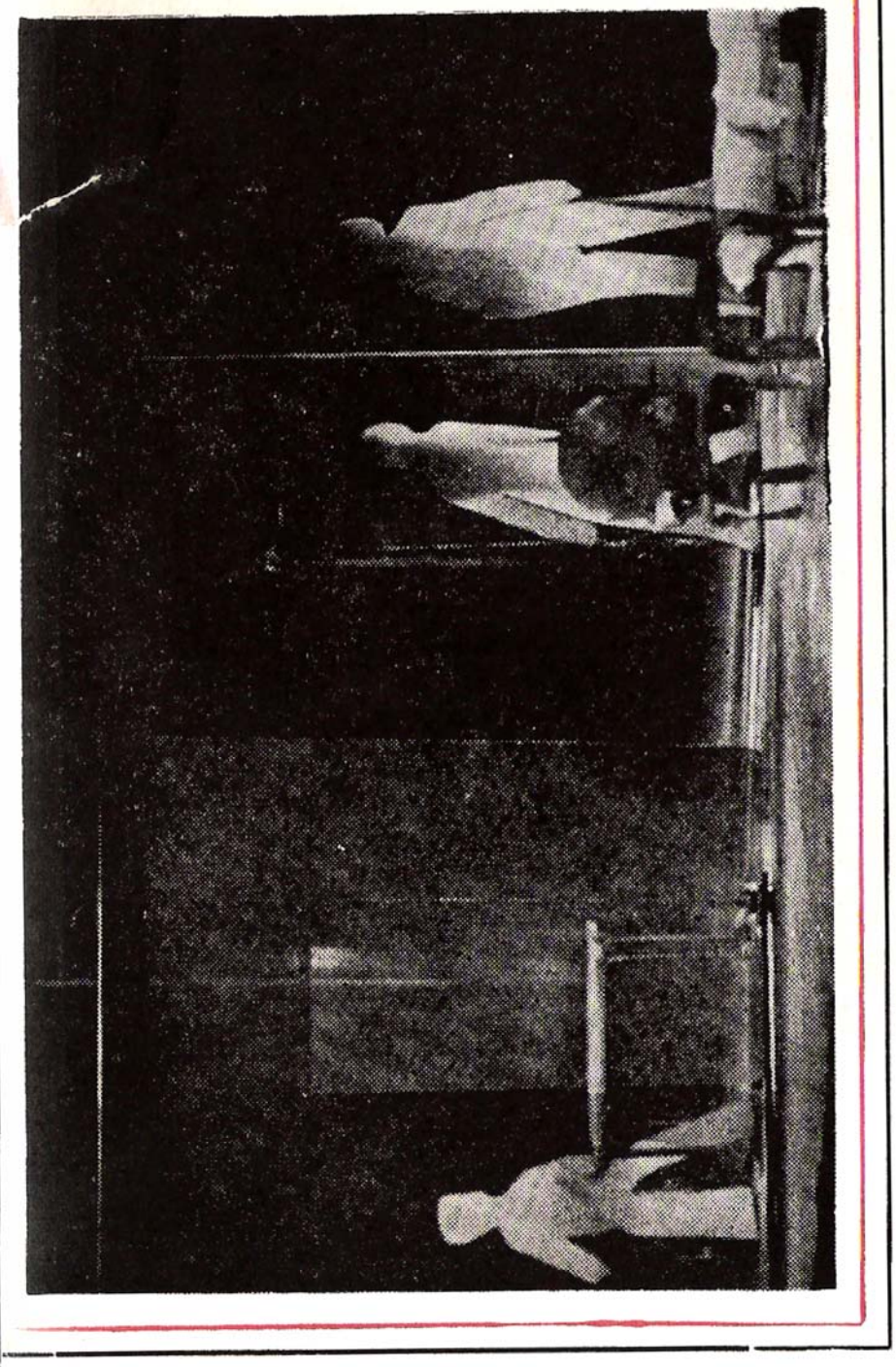
زمان

ویژهٔ « تئاتر »



در مقالهٔ اول این کتاب به آثار کلودل اشاره شده است. چون این هنرمند در کشور ما شناخته نیست در اینجا معرفی مختصری از او می‌آوریم:

پل کلودل P. Cludel نویسنده و نمایشنامه نویس و شاعر و سیاستمدار فرانسوی به‌سال ۱۸۶۸ زاده شد و در سال ۱۹۵۵ درگذشت. در جوانی تحت تأثیر شعرهای **رمبو** قرار گرفت و این تأثیر تا آخر زندگی او باقی ماند. در ۱۲ سالگی ایمانش نسبت به مسیحیت متزلزل شد، اما در ۱۸ سالگی بر اثر شرکت در یکی از مراسم مذهبی به ایمان مذهبی بازگشت. در جوانی با **مالارمه** شاعر آشنا شد و در شعاع هنر او قرار گرفت. با مأموریت از طرف وزارت امور خارجه به امریکا فرستاده شد. سپس عازم کشور چین شد. پس از بازگشت به فرانسه بر آن شد تا کشیش شود اما منصرف شد و بار دیگر عازم چین گردید. سرانجام در کشورهای مختلف اروپا مأموریت یافت. در تمام این مدت از کارهای ادبی غافل نبود. از سال ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۷ سفیر فرانسه در توکیو بود و در آنجا نمایشنامهٔ مشهور خود Soulier de Satin را نوشت. سپس سفیر فرانسه در واشنگتن شد و بعد از آن سفارت در بلژیك را پذیرفت. به‌سال ۱۹۴۶ به‌عضویت فرهنگستان فرانسه درآمد.

در پایان عمر به عنوان بزرگترین شاعر زنده فرانسه شناخته شد.

موضوع اساسی نمایشنامه‌های کلودل مسائلی است در عمق خود مذهبی و به عبارت بهتر کاتولیکی:

در نمایشنامهٔ Partage de midi که به سال ۱۹۰۵ منتشر شد مشکلی که زندگی خصوصی کلودل را در بر گرفته بود مطرح میشود: شخصیت‌های اصلی نمایشنامه، یك مرد و یك زن، اسیر عشقی «ممنوع» هستند. این دو به شدت همدیگر را دوست دارند اما امید وصالی نیست زیرا مرد، عاشق زنی شوهردار است. این عشق بی‌فرجام به‌مرگ عاشقان منتهی میشود. این نمایشنامه به سال ۱۹۵۸ به‌روی صحنه آمد.

در نمایشنامهٔ Otage که به سال ۱۹۱۱ نوشته و سه سال بعد اجرا شد مجادلهٔ احساسات و وجدانها در زمان انقلاب بزرگ فرانسه، هنگامی که تمدنی نوجانشین تمدنی کهنه میشود، مطرح است: دختر جوانی که پدر و مادرش در جریان انقلاب کشته شده‌اند به نیروی «صبر» و «محرومیت» موفق میشود که ثروت پدری را تقریباً تجدید کند. دختر این ثروت را در اختیار پسر عمویش می‌گذارد که قرار است با او ازدواج کند اما جوان که پاپ پی هفتم، زندانی ناپلئون، را فرار میدهد، اورا در خانهٔ دختر عمویش پنهان می‌کند. اما حاکم شهر که سابقاً تروریست بوده و بعد کشیش میشود و سپس به‌خدمت دیوانی در می‌آید از این کار خبردار میشود و دختر را تهدید می‌کند که اگر به‌همسری اوتن در ندهد راز را فاش خواهد کرد، دختر تسلیم میشود اما در پایان داستان، به‌هنگام جشن تولد فرزندش خودکشی میکند.

وقایع نمایشنامهٔ Soulier de satin که بسال ۱۹۲۹ منتشر شد در «دوران طلائی» اسپانیا (از ۱۵۵۰ تا ۱۶۵۰) میگذرد و نمایش حماسهٔ کاتولیکی آن دوران و تصور عشقی «ممنوع» است، منعی که هردو طرف به‌بهای رنجهای بسیار پاس میدارند.

کتاب سوم

این کتاب به همت آقای دکتر غلامحسین ساعدی فراهم آمده است.

نقل مطالب ممنوع است مگر آنکه مأخذ صریحاً ذکر شود.

بیش از یك نمایشنامه

نوشتهٔ اریك بنتلی

در دوسال گذشته بحث عده زیادی از فرانسویان را دربارهٔ تئاتر شنیده‌ام و کوشیده‌ام کتابها ومقالات آنانرا در این باره بخوانم. بنظر میرسد که یك فکر دراین بحثها پیوسته تکرار میشود : این فکر که تئاتر محلی‌است که «زندگی در آن تجلی می‌یابد»، تئاتر «جادو» است ، خلاصه فکر تئاتر مذهبی.

میتوان گفت که پل کلودل سرانجام بخودآمده است[1]. زیرا او فقط مؤمنی نیست که نمایشنامه می‌نویسد وعقاید خود را درآنها تجسم میدهد، بلکه اوقهرمان تئاتر مذهبی است ، وی عقیده داردکه تئاتردر بهترین‌صورت خود یك نظام‌مذهبی وبخصوص مسیحی است. کلودل میگوید : نظریهٔ مسیحی درباره زندگی دراماتیك است وبه این‌جهت مایه اصلی‌کار نمایشنامه نویسی‌است. به‌زندگی‌همچون تعارضی، بخصوص تعارض بین آنچه الهی است باآنچه ابلیسی است ، بین وجدان و شهوت نگریسته میشود. بقول کلودل در پرتو دید مسیحی ، هرعمل محتوی دراماتیك و مفهوم پیدامیکند، زندگی درونی راسرشار میسازد واحساس درام رازنده میکند. علاقه پیرو مسجیت را به این امر نمیتوان خود پرستی شمرد ، زیرا آنچه جالب است‌ما نیستیم، بلکه هدف ماست، این علاقه صرف کنجکاوی هم نیست، زیرا آنچه الهام‌بخش است فکر (ایده) نیست، بلکه وجود واقعی (خداوند) است. این علاقه به سرگشتگی نیز منجر نمیشود ، زیرا درام زندگی جهت و نتیجه دارد . کلودل به‌تلویح میگوید مفهوم غیر مذهبی هنردوران خود را پس‌ازرنسانس‌طی کرده‌است وآینده به هنر مذهبی تعلق دارد.

حتی قبل از اینکه شیوهٔ جدیدکلودل ظاهر شود، فعالیت متمرکز سازمان یافته‌ای در فرانسه ازجانب «تئاترکاتولیکی» وجودداشت. هانری‌گئون سخنگوی آن‌بود. وی‌مجله‌ای راباین شعار اداره‌میکرد:«بسوی‌ایمان ازراه هنردراماتیك، برای هنر دراماتیك بوسیله ایمان». گئون دوست نزدیك ژاك‌کوپو بود . وی در کتاب «هنر تئاتر» که اندکی قبل‌ازمرگش درسال ۱۹۴۴ درکانادامنتشرکرد نظر خود را ابراز داشت. کوپونیز در سالهای آخر خود ، بعنوان منتقد و نمایشنامه نویس ، سخنگوی تئاتر کاتولیکی بود . نمایشنامه او را در باره «سن فرانسیس» راهبان صومعه‌ای نیز روی صحنه‌آوردند .

درفرهنگ معاصرفرانسه‌گونهٔ دیگری ازگرایش‌مذهبی، جز«ارتودوکسی» وجود دارد. این‌گونهٔ جدید مذهب بدون ایمان، الهیات بدون خداوند است. این جریان وقتی انتقادی باشد منفی است و بطور عمده شامل حمله به نظام جهان

---

۱ ــ این مقاله قبل‌ازمرگ کلودل نوشته شده است.

بورژوائی وفلسفه‌های‌لیبرال، ماتریالیستی و ناسوتی است. وقتی غیرانتقادی است است (وبیشتر اینطوراست) اعلام واقعیت غرایزوشهود است. این گرایش‌ضدتعقلی که دورشدن از راسیونالیسم کلاسیك درمیان لامذهبان فرانسوی است، ازروزگار بودلر، رمبوو لوترآمون تا زمان اگزیستانسیالیست‌ها، اشکال بسیار بخودگرفته است. درسالهای ۳۰ قرن حاضر سخنگوی‌آن در تئاتر هنرپیشه‌ای بنام آنتونین آرتو بودکه تئوری آن را فرمول بندی‌کرد و در واقع بیانیه آنرا تنظیم نمود. آرتو درمقالات خود «تئاترظالمانه» راپی‌ریزی‌کردکه بقول خودش«همه‌معادلهای طبیعی‌وجاذوئی‌احکام‌جزمی‌مذهبی‌راکه مادیگربآنها باورنداریم، بمابرمیگرداند.» همه خصایص فنی این تئاتر این هدف را دارندکه «هدفهای بدوی تئاتر را بآن برگردانند، آنرا در زمینه‌های مذهبی‌ومتافیزیکی قرار دهند وبین‌تئاتروکائنات آشتی برقرارکنند» اندکی‌بعدازجنگ دوم جهانی‌آرتودردارالمجانین‌درگذشت. اگر چه او در این زمان مشهور شده بود، امامرگ در دارالمجانین نیز به‌شهرت اوکمك‌کرد. امروز تئاترآوانگارد درپاریس، تاآنجاکه میتوان‌گفت وجوددارد، زیر علم آرتو است.

پس‌تئاتر مذهبی‌یك جناح محافظه کار ویك جناح رادیکال، یك فرقه سنت پرست ویك فرقه بدعت گذار دارد.

تئاتر مذهبی‌باتئاتر مستقردردوزمینه اختلاف دارد. نخست اینکه میگوید تئاتر مستقر در سطح تجربی نازلی قراردارد، دوم اینکه چه درسطح عالی و چه درسطح نازل، سبك نامطلوبی‌که ناتورالیسم باشدبرای خود برگزیده است. نکته اول‌بخودی خود روشن است. هرهنرمند جدی درتئاترمدرن راه خود رادرجنگل بن بست تئاتر تجارتی (مثلا درامریکا) یا آکادمیسم (اغلب در آلمان و بصورتی دیگر در شوروی) مسدود می‌یابد.شهوت پول‌وفشار برای همشکلی‌وهماهنگی،روح را درهم می‌شکنند. اما مسئله سبك به این روشنی نیست.

اگر میهن راسیونالیسم کلاسیك، سخت‌ترین جریان ضد راسیونالیسم را بوجودآورده، میهن‌ناتورالیسم کلاسیك‌نیزمیتواند سخت‌ترین‌ضربه رابرناتورالیسم وارد سازد. ناتورالیسم بر ادبیات اروپا توسط امیل‌زولا و بر تئاتر اروپا توسط آنتوان تحمیل شد.

اماهنوزیکسال ازپیدایش مکتب تئاتری‌ناتورالیستی‌نگذشته بودکه مکتب دیگری دربرابرآن قدعلم‌کرد واعلام داشت، «تئاترآن خواهد بودکه بایدباشد: بهانه‌ای برای رؤیا.» ایجاد این مکتب در۱۸۹۳ که‌شایدکمی زودرس بود. اما تاریخ‌مهمتری‌برای‌آن ۱۹۱۱ است‌که ژاك‌روشه «برادران‌کارامازف» داستایوسکی را برصحنه آورد. این تلاش برای بصحنه آوردن یك روایت مذهبی از زندگی‌از آن جهت اهمیت داردکه نخستین‌کار صحنه‌ای یکی‌ازتنظیم‌کنندگان این‌نمایشنامه یعنی ژاك‌کوپو بود.

اگر کوپو درتئاتر مذهبی بمعنی اخص مقامی کوچك اشغال‌کرده ــ چون

پس از آنکه بهترین کارهایش را انجام داد به کلیسا پیوست ــ او در واکنش فرانسویان برضد ناتورالیسم بعنوان یك سبك تئاتری جائی بزرگ دارد. در واقع او بود که این واکنش‌را آغاز کرد و شاگردانش مانند ژووه و دولین وشاگردان دولین مانند «بارو» آنرا ادامه دادند. درام‌نویس محبوب ژووه، یعنی ژیراردو و همه نمایشنامه نویسان برجسته دیگر این نسل مانند اوبی، میشل سن‌دنی و کوکتو، بطریقی دیگر، درهمین جهت وهماهنگ با آن سیر میکرد.

بیتی Baty رسول واقعی ضد ناتورالیسم بود و بعنوان کارگردان ــ نمایشنامه نویس توانست آنچه را تبلیغ میکند انجام دهد. تئاتر روشنفکران فرانسوی «تئاتر رؤیا» شد. افکار عمومی برضد ناتورالیسم وهمه انواع رئالیسم وبنفع رؤیا و وقوه جادوئی وتجلیات آن جهانی شکل گرفت. آرتو فقط یك قدم ازاین‌فراتر برداشت. ژان ویلار، هنرپیشه ــ کارگردان که اخیراً گفت تمام سنت تئاتر فرانسوی پس از قرن هفدهم با ژیراردو پایان می‌یابد واکنون ما باید به تئاتر ابتدائی برگردیم، نیز در همین جهت است.

اما ازهمه این‌قضایا چه برمیآید؟ ما میتوانیم ببینیم که میدان ناتورالیسم، مکتب ۱۸۹۰، بسیار تنگ بوده است. می‌توان اجازه داد که در اینگونه مسائل آونگ گرایش از نسلی به نسل دیگر به پیش و پس نوسان کند. اما آنچه تأمل را برمی‌انگیزد کینه‌ای است که به سراسر رئالیسم متوجه است وگرایش ووفاداری بی قیدوشرط به «جادو» است. وقتی صفحات مقاله کلودل را در باره تئاتر ورق میزنیم، می‌بینیم که‌وی وقتی‌تئاتر را (با نقل عین گفته‌خودش) **رؤیا** و **خوابگردی** (سوسنامبولیسم) می‌یابد بسیارشادمان میشود.

آرتو (بازهم بقول‌خودش) ازتئاتر **ساحری** و **مانیتیسم** (مغناطیس‌حیوانی) خرسند میشود. هردوآنها از **خلسه** و **خواب** سخن میگویند و اما بی‌شك **جادو** اندیشه اساسی آنهاست.

گمان میکنم‌همه‌ما واژهٔ **جادو** را بعنوان یك تشبیه مجازی سردستی‌برای بیان تصویر واجرای تئاتری بکار می‌بریم. اماوقتی‌که این‌کلمه را بسیار جدی‌تر بگیریم، نقطه‌نظر تئاتر مذهبی را درمی‌یابیم. باوجود این بین‌کسانی‌که‌این نظر را درزمینه‌ای مذهبی می‌پذیرند، باآنانکه آنرادر زمینه‌های زیبائی شناسی قبول می‌کنند تمایز قائل‌میشویم. برای‌گروه نخست‌جادوممکن است نشان دهنده تماس واقعی باشدکه باجهانی دیگر برقرار است، اما برای‌گروه دوم فقط **گوئی** تماس واقعی باجهانی دیگر برقرار میشود. این‌گروه استعمال گاهگاهی‌کلمه را ازطرف ماگسترش‌داده‌اند. مثلا وقتی‌ییتس **yeats** ومترلنیگ دربارهٔ‌کم عمقی ناتورالیسم وژرفائی‌که تئاتر باید به‌آن نفوذکند سخن میگویند، باحتمال از ژرفای طبیعی حرف میزنند، نه از ژرفای فوق طبیعی. اگر دقیق بگوئیم این نقطه نظر مذهبی تئاتر نیست، اما عملا منجر بهمان میشود. ستون مرکزی آنچه من آن را نقطه نظر مذهبی تئاتر می‌نامم «این‌آرزوست‌که ازتئاترچیزی بیش ازتئاتر» بسازند.

آنهم نه فقط چیزی بیش‌ازتئاتر تجارتی که اکنون در حالت انحطاط است، بلکه بیش از تئاتر بمعنی تئاتر(من ازتئاتربمعنی تئاترهنری را می‌فهمم که غرضی جز بخشیدن لذت ندارد ، اگر چه در این جریان به هدفهای دیگری نیز نائل شود و اگرچه این لذت دربرخی‌موارد متعالی وبغرنج باشد)، معتقدان به تئاتر عرفانی (mystical)، درضمن ردتئاتر تجارتی، تئاترغیرتجارتی‌را هم مردود شمرده‌اند. سه فرض‌اصلی‌باعث شده که تئاتربعنوان چیزی بیش از تئاتر مطرح گردد ومرجح شمرده شود. یکی فرض تاریخی ، یکی فرض روانشناسی دیگری فرض سیاسی .

فرض تاریخی این است که آنچه از لحاظ زمانی مقدم است برای همیشه بعنوان سرمشق باقی‌میماند. باین‌ترتیب چون تئاترازمذهب منشأ گرفته‌است، تصور میرود که جوهر مذهبی دارد. این یك خطای منطقی است که منطقیون آنرا فساد تکوینی genetic fallacy مینامند. دراین‌ادعا این‌حقیقت نادیده گرفته‌شده‌است که تئاتر هنگامی دقیقاً تئاترشدکه از مذهب جدا شد ودیگر جزء مذهب نبود. آرتو یکی از قربانیان این بدعت است (تی. اس. الیوت، درام نویس مذهبی نشان داد که او قربانی این بدعت نشده است، زیرا در «گفتگوئی در باره شعر دراماتیك» به‌جدا کردن شعائر مذهبی از تئاتر اصرار میورزد.)

فرض دوم، یعنی فرض روانشناسی این است که درتجربهٔ جماعت تماشاگر از درام، فردیت بشری کاملا تحت‌الشعاع قرارمیگیرد وپنهان میشود . این مسئله دردرجه‌اول‌باحقایق‌روانشناسی‌جمعی‌ودردرجه دوم باارزیابی که ازاین‌پسیکولوژی میشود مربوط‌است آدم باید پریمیتیویست[1] افراطی‌باشد تا تصورکند همه‌هیجانات جمعی‌خوب هستند. آرتو درگفتارخودکه گویا هیجانات‌گروهی بدوی همیشه خوب هستند و خودآگاهی جداگانه افراد متمدن همیشه بداست ، کار ابراز احساسات دراین مسئله را به حدانحراف میکشاند، بااین وجود حتی‌آدمی رسماً دقیق‌مانند کوپواین‌کشف رامیکندکه تظاهرات توده‌ای «مسیوهیتلر» آموزنده‌است . حقیقت آن است که محصول عمل‌کرد پسیکولوژی جمعی را درعصر ما بیش از حد ارزش نهاده‌اند وتاآنجاکه تئاترمربوط است درآن اغراق نیز رواداشته‌اند. البته‌پانصد نفرکه در تالارتئاتر نشسته‌اند با پانصد نفرکه دراطاقهای جداگانه هستند تفاوت دارند ، درتئاتر نیز مبادله‌ای بین هنرپیشه وتماشاگر صورت میگیرد، امادراین مبادله‌هیچ‌چیز اسراری یافوق‌طبیعی وجودندارد واین‌مبادله بهیچ روی محدود به هیجانات طوفانی نیست بلکه هیجانات ظریف، هیجانات خفیف و اندیشه‌ها (رنگ هیجانی‌آنها هرچه باشد) نیز مبادله میشوند در نتیجه تفاوت بین دو دسته پانصد نفری فوق‌الذکر کامل وجامع نیست.

چرا باید چنین باشد؟ آیا چیزی در خویشتن خویش آدمی‌وجودنداردکه برایش قابل احترام باشد ؟

در این جاست که من میگویم‌که تئوریهای عرفانی‌واسراری دربارهٔ تئاتر

۱ــ کسی‌که به‌برتری زندگی بدوی، مسیحیت وغیره اعتقاد دارد.

در اثر گریز جدید از آزادی، تصمیم وخویشتن شکل پذیرفته‌اند .
مجموعه افراد گروههای ضربتی هیتلر که موجودیت‌های جداگانه خویش را درجشن‌های «فولکس» (خلق) وحشیانه گم میکنند ، از نقطه نظر عرفان مدرن ، جماعت ایده‌آل هستند .

ازاین‌جا به‌سومین‌فرض میرسیم که فرض سیاسی است ؛ این فرض میگوید که یك اجتماع سالم ازافرادی مرکب است که عقاید همانند داشته باشند و تئاتر به چنین‌اجتماعی نیازمند است، زیرا تماشاگران متحدی لازم دارد. بینش سیاسی که براین فرض سوم مبتنی‌است عموماً بعنوان «توتالیتاریانیسم» شناخته شده است وتاآنجاکه مربوط به‌تئاتراست به فرض‌دوم وابسته است یعنی‌اینکه درتئاترجدائی های فردی میتواند وباید از میان برود.

بنظر من این عقیده را منتقدی که ظاهراً به تئاتر مذهبی گرایش دوستانه دارد ، بوجه قابل تحسینی رد کرده است: هانری گوهیه H. Gouhier در کتاب خود بنام جوهر تئاتر L'Essence du théâtre میگویدروحیه گروهی در یك جماعت تماشاگربراساس قبول‌عمومی ومشترك درام است نه‌براساس تعبیر مشترکی ازآن. « درام با هریك ازما بطرزخاص سخن میگوید تابتواند تحسین وکف زدن همگانی راکسب‌کند». یك تئاتر شناس پاریسی مینویسد :

«چون جمهور (public) مسیحی برای تئاتر مسیحی وجود ندارد، من از اینکه کمونیست نیستم متأسفم .... اجتماع‌فرانسه ... هیچ چیزنیست، نه‌بورژوائی است نه پرولتاریائی . تا وقتی این حالت نامعین و مرددانه وجود دارد، سرو کار داشتن با هنر دراماتیك بی‌حاصل است.» وکوپو نوشته بود: «مسئله دراین‌نیست که آیا تئاتر امروز از فلان یا بهمان تجربه نیز نیرومیگیرد، در این نیست که قدرت خود را ازفلان استاد صحنه بدست میآورد یابهمان استاد صحنه. من گمان میکنم باید این سؤال را بکنیم که‌آیا این‌تئاترمارکسیستی خواهد بود یامسیحی.» پس یك امکان مسیحیت وتئاتر مسیحی‌است ــ وکوپودرنوشته خود (Le theâtr populaire) روشن میکند که مقصودش مذهب کاتولیکی و مسیحیت ارتجاعی (ناسیونالیسم، دولت نیرومند وغیره) است تنهاامکان‌وشق دیگرتئاترمارکسیستی است .

جالب این است‌که تئاتر مارکسیستی ــ و یا لااقل تئاتر اجتماعی در این ادعا با تئاتر مذهبی رقابت میکندکه باید از هنر دراماتیك فراتررفت .موزدی یادم میآیدکه یك کارگردان پس از نمایش خود کف زدن حضار را ممنوع کرد. او میگفت این کار یکنوع توهین به مقدسات ومانند کف زدن در کلیساست . او میخواست‌که تماشاگران با سکوت احترام آمیز خارج شوند، زیرا کاری‌که اجرا شده بود **چیزی بیش از یك نمایشنامه** بود. اما در حقیقت کاری‌که اجراشده‌بود چیزی‌کمتر از یك نمایش بود، ولی نکته در این بود که‌آن یك تئاتر اجتماعی، یك نمایشنامه ضد جنگ ، نافذ ومؤثر بود و تهیه‌کننده با تهیه آن امیدوار بود

هنر دراماتیك را دور بزند واز آن فراتر برود.

هواداران تئاتر اجتماعی سه فرض خطای تئاتر مذهبی را با اندك جرح و تعدیلی همچون اساس کار خود گرفته‌اند فرض اول یعنی اینکه منشاء یك چیز و ماهیت آن یکی هستند قبول شده با این تفاوت که منشاء درام، نه مذهبی، بلکه اجتماعی است. ترتیب این کار هم آسان است:

تفسیر مارکسیستی پروفسور جرج تامسون از «آشیل» همانقدر قانع کننده است که تفسیرهای مذهبی دیگر.

فرض دوم که مربوط به پسیکولوژی تماشاگران است با اطمینان خاطر اخذ شده وشاید پرشورترین شبهای تئاتر در پنجاه سال گذشته مربوط به تئاتر اجتماعی بوده باشد. این تئاترها فردملایم را به توده پرشور تبدیل میکنند. سومین فرض تئاتر مذهبی، یعنی اینکه یك جامعه متحد بعنوان زمینه تئاتر لازم است، در قاموس کمونیسم چنین ترجمه شده است.

«در کشورهای کمونیستی جامعه متحد وجود دارد ودر آنجاها تئاتر میتواند همانقدر مثبت وملی باشد که کوپو آرزوی آنرا میکرد. در کشورهای سرمایه‌داری دو «جامعه» بورژوائی وپرولتاریائی، با یکدیگر درجنگند وبه این جهت دو تئاتر متمایز برای دو گروه متمایز از تماشاگران وجود خواهد داشت. یکی از این تئاترها ارتجاعی ودر نتیجه بداست ودیگری مترقی ودر نتیجه خوب است. اگر نمایشنامه نویسی پرولتاریا را مخاطب قرار دهد تماشاگرانی خواهد یافت که هم متحد وهم خوبند.»

اما تئاتر جادوئی با چه وسایلی اثر جادوئی خود را اعمال میکند و تماشاگران را به یك جمع واحد تبدیل میسازد و این جمع واحد را به جهانی دیگر، جهان واقعیت عالی (در مقابل واقعیت دانی ــ یا بورژوائی) میبرد؟ فرمول جادوگر تئاتری چنین است: به تصور وتوهم دامن بزنید، واین فرمول را با تقویت همانند سازی تماشاگر با هنرپیشه انجام میدهد که این نیز بنوبه خود با تقویت همانندسازی هنرپیشه با نقش او عملی میگردد. تکنیك کامل این تقویت مضاعف توسط استانیسلاوسکی اختراع شد و باید این را گفت که کاتولیك‌ها و مارکسیستها با شور وشوق مشابهی اورا باین مناسبت تهنیت گفتند. او، بقول کوپو «استاد همه‌ما» بود. کوپو همچنین گفته است: «تئاتر جدید فقط روزی بوجود خواهد آمد که فردی که در تالار است، کلمات مردی را که برصحنه است، همزمان با او و با روحیه‌ای مشابه او، بتواند زمزمه کند.» این دیگر یك قدم از استانیسلاوسکی فراتر رفتن است، زیرا استاد روسی اگر چه هنرپیشه را بیشتر وبیشتر در نقش خود فرومی‌برد وتماشاگر را به هنرپیشه همانند میکرد، با این همه فضائی اندك، «یك فاصله استتیك» کوتاه بین تماشاگران ونمایشنامه باقی میگذاشت. کوپو پیشنهاد میکند حتی این فاصله نیز حذف شود. دراین صورت درام به یك مجلس مذهبی ــ یا سیاسی ــ و جشنی برای ایمان مشترك تماشاگر و هنرپیشه بدل میشود و همان کاری را میکند که محفل مذهبی یا میتینگ سیاسی انجام میدهد.

شاید به این توضیح نیازی نباشدکه برای خلق تئاتر جادوئی نوین چند عامل مؤثردست بیکی‌میکنند. دکور جادوئی‌به سبك Craig ونورجادوئی به‌سبك آپیا Appia که وصف هرکدام درخورکتابی است. باید بگوئیم‌که این تئاتر در داخل مرزهای‌فرانسه، مذهب یا نهضت ضد ناتورالیستی‌محدودنمانده، بلکه تئاتر نوین را، در هرجا که اصولا تئاتر ادعائی روشنفکرانه دارد ، قبضه‌کرده است و تئاتر غیرجادوئی را به قلمرونمایشهای سبك وموزیکال دوررانده است (وبهمین جهت است که این نمایشهای سبك و موزیکال اغلب شادی بخش تراز درامهای روشنفکرانه هستند) . تقریباً تنها استثنائی‌که براین قاعده وجود دارد تئاتر حماسی برتولت برشت است‌که بالاتر از همه تلاشی برای خلق تئاتر غیر جادوئی است .

انتقاد برشت ازسیستم استانیسلاوسکی اکنون‌برهمه معلوم است . درحالی که‌کلودل دریك موردگفته است عروسك نمایش خیمه شب بازی بهتر از هنرپیشه است، زیرا عروسك چون درحجاب ایفای نقش نیست میتواند کاملا بانقش‌همانند شود ، برشت خواستارآن است‌که عمل درحجاب نقش رفتن ، یعنی ماهیت دوگانه اجرای نقش ــ نیمی هنرپیشه ، نیمی‌نقش ــ همواره محسوس باشد .

هنرپیشه ازنقش دورمی‌ایستدوبه‌آن می‌نگرد، جماعت تماشاگرازهنرپیشه دور می‌ایستد وبه او می‌نگرد . تماشاگرسیگار خود را میکشد ونمیتواند با فرد بغل‌دستی خود ادغام و مخلوط شود، صحنه باجهان دیگرکه مخلوق صحنه آراست کاملا مستترنشده وتاریك نگشته است تا رؤیا وتجلی‌را به بیننده القاءکند. تضاد این تئاتررا با، مثلا تئاترکلودل ، میتوان باهریك ازخصایص فنی‌آن نشان داد.

یکی‌ازمثالها استفاده ازموسیقی است .کلودل طی نطقی درسال ۱۹۲۸ به تناوب موسیقی و متن نمایش اعتراض‌کرد وگفت تبدیل وعبور ازیك هنربه هنر دیگر« دردناك » است و این امکان را داردکه « جذبه وسحر تئاتررا که هنرمند بیچاره آنقدر برای فرو بردن تماشاگر درآن زحمت‌کشیده بر باد دهد .» وقتی موسیقی بکاربرده میشود باید باگفتار(دیالوگ) نمایش‌آمیخته باشد .« وظیفه‌آن این‌است‌که‌گذر زمان را نشان دهد و محیط و زمینه لازم را خلق‌کند... ما توسط چیزی مبهم محصورشده‌ایم .» این تئوری درست نقطه مقابل‌آن‌است‌که برشت در مورد نمایشهای موزیکال خود پیش‌کشیده است .

کلودل الهام‌بخشی واگنررا قبول دارد . اما برشت‌دربرابرمفهوم واگنری ادغام یك هنرباهنردیگرفکر«جدائی» متقابل هنرهارا مطرح میکند . اومیگوید هر هنربا حفظ فردیت خویش، عنصری دیگر برنمایش اضافه میکند . دگرگونی متضمن تضاد و تقابل است وتضاد ــ وقتی معنی داشته باشد ــ متضمن‌کنایه است وهنرها کنایه‌وار برهم تاثیرمتقابل می‌کنند . موسیقی نباید باگفتار مخلوط شود ، بلکه بایدکاملا ازآن جداباشد.

بنظرمن این استدلال‌ها واکنش سالمی دربرابرتئاترجادوئی‌است، وبرای

پیروان تقریباً هرفلسفه‌ای قابل قبول است . فقط باید توضیح داد که برای برشت این تلاشی است که ازمارکسیست‌ها مارکسیست‌تر باشد. اومعتقد است که تئاتر اجتماعی تاکنون این اشتباه را کرده‌است که چیزهای بسیارزیاد از اردوگاه محافظه‌کاران به عاریت گرفته‌است. یك تئاتر واقعاً مارکسیستی در برابر توهم‌گرائی حتی تئاتر ناتورالیستی مقاومت میکند و باخونسردی واقعیت را نشان میدهد . این نظر احتمالادرست است، اما کمونیست‌ها احساس درست تری‌ازبرشت دارند که سیاست چیست وآنرا چگونه درهرلحظه مفروض‌میتوان تبلیغ کرد. ازلحاظ نظری‌ممکن است آنهابا برشت دریکی‌ازقابل بحث‌ترین حرفهایش ــ اینکه جامعه بورژوازی پرولتاریارا فاسد نکرده‌است ــ موافقت کنند، امادرعمل آنهامیدانندکه درام‌نویسی فاسد بورژوائی برایشان از یك مدل جدید مارکسیستی بهتراست . باین ترتیب کمونیستهای آمریکائی نمایش‌های برادوی راکه دارای نتیجه طرفداری ازسیاهان باشد ، برتئاترحماسی برشت ترجیح میدهند .آنهاحتی برداشت احساساتی باری استیونس‌را اززندگی گالیله‌بربرداشت مارکسیستی‌برشت ترجیح دادند، کمونیست های‌آلمان برشت را برجسته‌ترین نمایشنامه نویس عصرخواندند، امابه‌تئوریهای اواعتراض نمودند.

این البته یك مشاجره داخلی است . برای ماکه در خارج از میدان این مشاجره هستیم تئاترحماسی‌میتواند درتئوری ، تاآنجاکه سبك دراماتیك جدیدی بدست میدهد ، قابل قبول باشد و در اثر قریحه برشت در عمل توجیه‌گردد ؛ اما نمیتوان برشت را بعنوان نمایشنامه نویسی‌که توانسته از وسوسه‌ای‌که موضوع‌این بحث است خلاصی یافته ، تلقی‌کرد ؛ این‌وسوسه‌که بکوشیم بکمك مذهب‌یاسیاست ازتئاترچیزی بیش‌از تئاتربسازیم . تاکنون برشت خود را در درجه اول بعنوان نماینده تئاتر سیاسی ، تئاتری‌که از یك لحاظ حتی ازتئاتر مذهبی غیرممکن‌تر است ، شناسانده است.این‌گرایش،به تئاترنیروئی‌بسیاربیشتر، ونفوذ سیاسی‌بسیار مستقیم ترازآنچه تئاتر امکاناً میتواند داشته باشد ، میدهد . مارکس نوشته است نکته دراین نیست‌که جهان را درك و تفسیرکنیم ، بلکه درآن است‌که آنراتغییر دهیم . اما آیا تئاتر میتواند سهم اساسی دراین تغییرداشته باشد ؛ برشت عقیده دارد ــ وبعقیده من عقیده اوغلط است ــ که میتواند ومیگوید هرنمایشنامه باید « چیزی بیش ازیك نمایشنامه باشد .»

وقتی ما روی تئاتر بعنوان چیزی غیرازتئاترارزش زیاد بگذاریم، آنرا بعنوان خود تئاتر دست‌کم‌گرفته‌ایم. تی . اس . الیوت در دفاع ازمذهب‌گفته‌است ما اگر مراسم مذهبی را بعنوان تئاتر تلقی‌کنیم به آن (مراسم مذهبی) توهین کرده‌ایم. ما دردفاع ازدرام میتوانیم بیفزائیم‌که اگرتئاتررابعنوان مراسم‌مذهبی تلقی‌کنیم بآن (تئاتر) توهین‌کرده‌ایم . یکی‌از محصولات فرعی تئاتراجتماعی‌در آمریکا حذف سلیقه و قضاوت‌ازمردمی بودکه شایسته داشتن هر دو بوده‌اند. شورتب‌آلود درباره معنی واهمیت اجتماعی تئاترهمراه بابی‌پروائی درباره‌آن‌بعنوان

هنر بوده‌است بعقیده این تئاتر آنچه مهم است نتیجه اخلاقی هواداری ازسیاهپوستان و تبلیغ آن به خلایق میباشد ، اما مسئله هنر را میتوان به ناتوانان و عقیمان واگذاشت .

روش برشت در این مسائل بسیار شبیه سایر معتقدان به تئاتر اجتماعی بوده است. درست‌است که وی دراثرخود بنام «ارغنون کوچك برای تئاتر» باقبول اینکه لذت نخستین معیارتئاتراست، خودرا در وضع بهتری قرارداده، امادربخش آخرآن بیان قبلی خود راباگفتن اینکه «لذت‌های سودمند» باید مورد نظرباشد، محدود ومشخص میکند .

این حقیقت که‌ماتماشاگران تئاتر خواستارنمایشنامه هستیم نه«چیزی بیش ازنمایشنامه» مارامحکوم‌نمیکندبه‌این که‌درجستجوی‌زیبائی‌سخیف‌و بی‌روحی‌هستیم. مفهوم یك نمایشنامه ، ــ یك نمایشنامه «صرف» ــ این مطلب را منتفی نمیکند که نمایشنامه میتواند موضوع داشته باشد ــ موضوع مذهبی ، سیاسی و غیره با هرگونه روشی ، کاتولیکی، کمونیستی وغیره .

همچنین نمیتوان «منزه طلب» بود وبرای همه‌کس این حق راکه ازتئاتر برای هدفهای خارج تئاتری استفاده‌کند ، مردود شمرد . فقط باید یکنفر بداند که چه میکند، تئاتر هویت ودامنه خاصی‌داردکه در چارچوب‌آن همه کاری وهمه چیزی‌ممکن نیست. آنچه‌خودرا بعنوان‌تئاترعرضه میکندبایدبعنوان تئاترخود را مورد قضاوت قراردهد، نه بعنوان عرضحالی به یك دادگاه عالی . به منتقد تئاتر باید اجازه‌داده‌شود که‌بگوید چه‌موقعی یك «کار» ازمرزهای تئاترتجاوز کرده‌است، بخصوصی‌که تئاتر مذهبی وسیاسی همواره مایلند این‌کار را بکنند.

روش تماشاگر (همچنین‌شنونده یا خواننده) دربرابریك اثرهنری ازقدیم «اندیشیدن» نامیده شده. اگر امروز این کلمه بنظرمردم جنجالی‌میرسد بگذارید کلمات «مشاهده، نگرش» را بکاربریم مقصود این است‌که این روش شامل تماشا و وتوجه‌کردن، وانتظارکشیدن میباشد زندگی باشتاب درگذر است، اما صحنه بما این امتیازرا میدهدکه‌آنرایکباردیگر وازخارج‌ببینیم. اراده دراین‌دیداردخالت دارد، اما بقول پرفسورگوهیه «اراده دراینجا از خود آگاهی فعال منعطف شده و بوسیله بیطرفی استتیك شکل پذیرفته است» .کیفیت اندیشیدن یا مشاهده بعلت حضور همزمان عده زیادی در یك تالار و بعلت مبادله بین هنرپیشه و تماشاگر تغییر یافته است، اما تلاش برای تغییرآن ، بیش‌از حدود معین، مارا از مشاهده بیرون برده به عبادت مذهبی یا تظاهرات سیاسی میکشاند .

البته این حقایق، مذهب وسیاست، بی‌شك برای خود معیارهائی دارند، و میتوان‌گفت از تئاتر مهمتر هستند. اگرچنین است،آنانکه به‌آنها گرایش‌دارند چرا سرراست عمل نمی‌کنند؟ ــ تئاتر را ترك‌کنند ، هنررا کنار بگذارند وباتمام دل‌وجان خود راوقف مذهب یاسیاست‌کنند. اما برای‌کسانی‌که این‌کاررانکرده‌اند و وجدان بدخویش را با حمله به احترام دیگران به هنر جبران میسازند ، چه

افتخاری موجود است؟ احترام به هنر بمعنای احترام به وسیله‌ای است که هنراز طریق آن عمل میکند ، محدودیت‌های این وسیله را باید باطیب خاطر پذیرفت به‌اینکه باآن مبارزه‌کرد یا نادیده‌اش گرفت . فقط یك معیار برای ارزیابی هنر وجود ندارد ، اما هیچ هنرمندی نباید بخواهد از معیارهای هنری طفره برود . این معیار به‌انسان امکان میدهدکه هم‌کلودل وهم برشت راقبول داشته باشد. بقول آندره‌ژید «منتقد برای خویش ، هرگزنقطه نظرهنری انتخاب نمیکند یا بندرت انتخاب میکند ، و اگر چنین کاری‌کند در قبولاندن این نقطه نظر به‌خوانندگان خویش بابزرگترین دشواری‌ها مواجه خواهدشد. با این وجود چنین نقطه نظری نمیتواند نقطه نظرهای دیگر را مردود بشمارد.»

مقولهٔ بالا بخشی است از کتاب « در جستجوی تئاتر » ، مورخ و تئاترشناس معروف امریکائی، اریك بنتلی که درضمن مترجم آثار برشت به انگلیسی هم هست . مطالب این مقاله، همه موردتأییدناشر ومترجم نیست ولی به‌علت‌مباحثی‌که تاامروز درمطبوعات فارسی نیامده ، به‌چاپ آن مبادرت می‌شود .

اشاره‌ای بر تئاتر نو در امریکا

نوشتهٔ چارلز مروتیس (Charles Marowitz)
کارگردان تئاتر تراورس ـ در بنیورو

بردوی (Broadway) رو به زوال نهاده‌است وسالهاست که اهل تئاتر درامریکا این واقعیت‌را پذیرفته‌اند. مجلات جدی و سنگین پیوسته بر آن میتازند وآثار یأس و نگرانی حتی درمیان وفادارترین هوادارانش ظاهر شده است . زوال مؤسسهٔ باشکوه ومعتبری‌مانند بردوی بی گمان مایه‌اندوه‌است ولی‌درمیان حملاتی که به این‌مؤسسه میشودومطالبی که برخی دیگر ازسر همدردی ومن‌باب ابراز تأسف دربارهٔ این تئاتر میگویند ومی‌نویسند یك نکته مکتوم و ناگفته مانده است و آن عبارتست ازاینکه بردوی نه تنها خـود درحال فناست بلکه موجب زوال ومرگ بسیاری ازعوامل و پدیده‌های پیرامون خود نیزشده‌است. مردم ممکن است نسبت به بیمار مبتلی بسرطان همدردی کنند ولی از پیرامون کسی که دچار طاعون است بناچار میگریزند و این درست وضعی است که در نیویورك وبخصوص‌اطراف‌بردوی پدیدآمده‌است. چه‌بسیاری ازاهل‌تئاترحساب خودرا از بردوی جداکرده، چندخیابان‌آنطرف‌تر بساط‌دیگری گسترده‌اند . وبرخی‌هم اصولا نیویورك‌رادرجستجوی‌مراتع‌خرم‌تر ترك گفته‌اند. ازاینجاست که همزمان باکسادی‌کار بردوی ، گروههای متعددی ازبازیگران حرفه‌ای‌در شهرهای دیگر مانند دالاس Dallas نیوارلئان ، میناپولیس Minneapolis دنور Denver ، واشینگتن و سانفرانسیسکو ظهورکرده‌اند وکارشان هم البته باحمایت سازمان‌هایی مانندبنیادفرد و راکفلر رونق گرفته است. بردوی‌چنین وانمود میکندکه گرفتاریش ناشی‌ازمشکلات اقتصادی‌است، درحالیکه زوال‌این سازمان یك زوال هنریست ، چه این مؤسسه اکنون بدست کسانی اداره میشود که هیچگونه‌علاقمندی‌ووابستگی‌به هنر نمایش‌ندارند ودرنتیجه تمامی‌توجهشان به مصالح اقتصادی معطوف است وحاصل‌کارشان کمدیها و نمایش‌های موزیکالی است‌که اینك صحنه را اشغال‌کرده است. شعار این جماعت هم بسیار ساده‌است: «هنر بایستی موجب آرامش‌و انبساط شود وهرچه جزاین باشد هنر نیست»رونق

گرفتن کار نمایشنامه‌های کمدی وموزیکال لزوماً بمعنای صدور حکم فنای تئاتر نیست ولی درعمل می‌بینیم که حفظ مبانی ومعیارهای عالی گذشته دشوارتر گردیده‌است.

ازطرف دیگر قلمرو تئاتر جدی سالها زیر سلطه وسیطرهٔ فرویدیسم بوده است. بدین‌معنی که روانشناسی رآلیستی بصورت یك سبك دردرام نویسی درآمده ومطالعه ودقت دررفتار انسانی شیوهٔ بازیگری شده‌است. اساس این سبك فرضیه‌ایست که میگوید هنر عبارتست ازحقیقت نمائی و تا آنجا که بتوان رفتار انسانی را طبق احکام فرویدیسم تفسیر وتاویل کرد. نمایشنامه‌ای که چنین رفتاری در آن بظهور میرسد «رآلیستی» است . دراینگونه نمایشنامه نویسنده و بازیگر هر دو روی نشان دادن انگیزه‌های اعمال آدمی تأکید میکنند . حاصل این احکام و فرضیات نمایشی بوده است صریح وروشن ، ازلحاظ منطقی مترقی ، از لحاظ اجتماعی قانع کننده، ازلحاظ اخلاقی ساده ودرعین حال مایهٔ ناخرسندی بسیار.

سرچشمه ومنشاء نارضائی ازین نوع تئاتر آنستکه علیرغم حقیقت نمائی اش بازندگی واقعی تفاوت بسیاردارد، چه درزندگی، غیرازروانشناسی وروانکاوی واقعیات دیگری هم هست . تجربیات آدمی برحسب الگوهای معین صورت نمیگیرد ، دردل تجربه اسرار و پیچیدگی‌های بسیار نهان است وهدف غائی حسیات وتجربیات را نمیتوان درچند عبارت جزئی خلاصه کرد . زندگی آن چنان سرشار از تضاد و ابهام است که هر کوششی که برای بیان این کل بشود بناچار به‌ساده کردن آن و دور افتادن ازکیفیت واقعیش می‌انجامد، با اینهمه این نوع نمایشنامه نویسی و بازیگری با حمایت سنتهای خود ادامه یافت و مدتها رونق داشت .

واما کاریکه تئاتر نو کرد آن بود که واقعیت‌را دوباره تعریف کرد ویا بعبارت بهتر دامنهٔ شمول تعریفی‌را که متداول بود گسترش داد. بکت Beckett ویونسکو Ionesco دو نویسنده‌ای که با یکدیگر تفاوت کلی دارند و بیان خصوصیاتشان با « برچسبهایی مانند « تئاتر پوچ » مسیر نیست ، جهانی را آشکار ساختند بنا شده برنیهیلیزم و بیهودگی . از لحاظ برخی از امریکائی‌ها جهان بی منطق (دنیای یونسکو) مرادف است به‌جهان بی‌خدا (دنیای بکت) و بنابرین جهانی است مخرب وتباهی‌آور . معذالك حال این قبیل نمایشنامه‌ها بااحوال نسلی که دردههٔ ۶۰ـ۱۹۵۰ وسالهای بعداز ۱۹۶۰ بعرصه رسیده بودسازگاری داشت . چه اینها مردمی بودندکه فرورفتن ایدآلیزم سیاسی را درکام جنك و سقوط ایدآلهای مسیحیت‌را تاحد مطایبات فیلسوف‌های اگزیستانسیالیست‌دیده بودند . دراین احوال بود که بکت و یونسکو نظام دقیق جهان مخلوق درام

نویسان اجتماعی را ازهم می گسستند وژان ژنه Jean Genet قدم رادرجهت تخریب ازاینهم فراتر نهاده ، تصویری ازآنگونه زندگی بدست میداد که رنك غلیظ خیالبافی‌های فردی داشت وآکنده از اعمالی بود که برای رسیدن به اعماقش میبایستی ازحدودعالم بیماریهای روانی‌هم فراتررفت. بکت ویونسکودرخصوص اجتماع نظام‌یافته بابدبینی قضاوت میکردند. درحالیکه ژنه اصولاوجود چنین اجتماعی را منکربود وآنرا فقط درعالم وهم ممکن میدانست ، بدین‌ترتیب، با سه حرکت وطی هفت سال تئاتری که پایه‌اش برواقعیات عینی ومحسوس استوار بود درجهت متافیزیك رانده‌شدولازم بتذکار نیست که خیلی‌ها بااین سیرمخالفت میکردند .

بهترین نمایشنامه نویسان امریکائی در دهه‌های ۵۰ ـ ۱۹۴۰ و ۶۰ ـ ۱۹۵۰ کسانی بودندکه ازجامعه انتقاد میکردند وهدف انتقادشان رفتار افراد نسبت بیکدیگر ورفتار گروه‌های قدرتمنددرقبال یکدیگر بود. عرصهٔ تئاترمحدود به چار دیواری اجتماع شده بودودراین عرصهٔ تنك نویسندگانی‌مانند لی‌لیان هلمن Lillian Helman ، ویلیام‌اینگ William Inge، آرتورمیلر وتنسی ویلیامز ، دمل‌های طبقه متوسط را میفشردند . موضوعی که در نوشته‌های تمام این نویسندگان ضمناً و تلویحاً مطرح میشد ، رفتار اجتماعی بود .حال آنکه درام‌نویسان اروپائی باهستی بطورکلی سروکارداشتند وباآن بعنوان تم اصلی وبابزداشتی فلسفی روبرومیشدند . در نمایشنامه‌هایی ازیندست ، باز هم احوال مردم ورفتاراجتماعی‌مطرح‌میشد ، لیکن حدود اطلاق آن دیگرمحدود به قلمرو جامعه‌شناسی نبود . واما آنچه سبب گردید که این نوع تئاتر مورد قبول قرارگیردآن بودکه جهان تقریباً منفجرشده بود واندیشه‌های‌فلسفی‌ذهن مردم عادی را بیش‌ازهروقت دیگربخود مشغول داشته بود.

در دهه ۳۰ ـ ۱۹۲۰ مردم امریکا ازمستغلات ومشروبات الکلی‌صحبت میکردند . دردهۀ ۴۰ ـ ۱۹۳۰ تکیه‌کلام همه «سازمان دادن» و «جامعهٔ‌طبق نقشه» بود دراوایل دهۀ ۵۰ ـ ۱۹۴۰ دیگ حوصلهٔ‌جهان غرب سررفت و پس ازجنك جهانی دوم باآشکارشدن وقایع وحشتناکی که در اردوگاه‌های نازیها گذشته بود وسپس دوران‌پرتشنج جنك سرد ، مردم بهیچ چیز باندازهٔ‌سرنوشت خود و بقای خویش فکرنمیکردند واین سؤال که : «چه مدت ازعمرمان‌مانده است وبمب‌اتمی کی منفجرخواهد شد؟» پرسشی بودکه درذهن همه مطرح‌بود. بنابراین تازگی ونوآوری‌ازتئاتر شروع نشد بلکه شعور وآگاهی مردم‌ازکار جهان تغییرکلی یافته بود واین«آگاهی‌نو» بناچار درهنرها هم منعکس شد.

اما واقعه غریبی که درامریکا رخ داد آن بود که نویسندگان جدید این سرزمین که سخت از نوشته‌های بکت ، یونسکو ، ژنه و دیگران متأثر بودند ، فقط سبك وشیوهٔ نگارش این نویسندگان اروپائی را اقتباس کردند بی‌آنکه به تمایلات فیزیکی آنها توجهی کنند . حاصل آنکه درامریکا آنچه بنام درام نو پدید آمد فقط ازلحاظ قالب وسبك نو بود و بعبارت دیگر شراب تازهٔ واردشده از اروپا درشیشه‌های زمخت امریکائی کلی ازطعم و بویش راازدست داد.

* * *

در امریکا خواه حزب جمهوریخواه دولت رادردست داشته باشد وخواه حزب دمکرات ، گرایش ملی درجهت همانندیست و این همانندی در تمام آداب وسبك وسیاق زندگی مردم این کشور ازطرزلباس پوشیدن ووسایل تهویه گرفته تا بطریهای مشروب وسبك معماری وازهمه مهمترارزش‌ها مشهود است. دردوران «مرزهای نو» حفظ ایدآل اندیویدوآلیزم میسر نبودو بنظرمیرسید که تنها راه رسیدن به‌این ایدآل انقلاب یاجنایت باشد (وشاید بهمین دلیل است که در تشخیص این دو اغلب مغالطه روی میدهد) . بهمین لحاظ است که اندیویدو- آلیزم جدید امریکائی اینك دراطراف اعتراض دورمیزند .

راه پیمائی‌ها ، تظاهرات نشسته وایستاده ، هواداری ازحقوق مدنی همه راهی است برای فرارازهمانندی . آوازه خوان‌های جدید ، کمدین‌های نو و نویسندگان امروزی همه‌یك نشانهٔ مشترك دارند وآن اعتراض است. این احوال درتئاتر امریکائی هم راه یافته است. رابرت بروشتاین Robert Brustain عنوان «تئاتر عصیان» را برای کتاب قطور جدید خودانتخاب کرده‌است، لوروآ جونز[1] Le Roi jones جدیدترین درام نویس امریکائی «خون میخواهد» و نورمان میلر Norman Mailer از «انقلاب شعور» دم میزند. اینها همه بدان معنی نیست که امریکادرایام انقلاب بسرمیبرد بلکه نشانهٔ آنست که تاریخ امریکا به‌دوره‌ای رسیده است که درآن همانندی آنچنان برزندگی مردم سایه افکنده که ناچارند باتظاهر باعتراض زندگی را تحمل پذیرسازند . دراین زمینهٔ کلی هر نویسنده‌ای که از در تعرض درآید مانند ادوارالبی Edward Albee خود بخود اهمیتی مبالغه‌آمیز بهم میزند .

نمایشنامهٔ «کیست که ازویرجنیاوولف میترسد ؟» یك ادعا نامهٔ کلی اجتماعی است وضعف آن هم درهمین کلی بودن آنست . تشنج‌های روانی نمایشنامه واقعی

---

۱ ــ شاعر ونویسندهٔ سیاهپوستی که در شورش‌های نژادی تابستان امسال بزندان افتاد .

است ولی برداشت سیاسی آن اصالتی ندارد و کسی را قانع نمیکند (آلبی را شاید بتوان یك استریندبرگ Strindberg امروزی خواند ولی ایبسن Ibsen نمائی اش ساختگی است). آلبی اشارات اجتماعی را برای پنهان داشتن مسائل فردی بکار میگیرد در حالیکه درام نویس جدید دیگری بنام جك ریچاردسن Jack Richardson مستقیما با موضوعات و مسائل اجتماعی طرف میشود و از اوضاع و احوال خاص هریك از آدمها، مانند جداول آماری، برای روشن کردن تفسیر اجتماعی، استفاده میکند. ریچاردسن انگلیسی ترین نمایشنامه نویس امریکائی است. او زبان را با آگاهی کامل و گاه با طنطنه و استعارات کلاسیك ها بکار میبرد. «بذله گوئی پای دار» یکی از بهترین نوشته های اوست. در این نمایشنامه همانندی بعنوان یك بلای عمومی مطرح نیست بلکه بصورت نوعی سرخوردگی و اختناق تهوع آور عنوان شده است. یقهٔ تنگ و سفید مرد حقوق بگیر حومه نشین به نتیجهٔ منطقی استعاریش که حلقه دار است منجر میشود. «بذله گوئی پای دار» یك کمدی سیاهست و اشکال کارهم از لحاظ کارگردان در منتقل کردن سیاهی آن به تماشاگر است.

موری شیز گال Murray Schisgal درحال حاضر چکیده ایست از تأثرات گوناگونش (که در آن میان تأثیر یونسکو از همه بیشتر است) ولی در عین حال عاری از خصوصیات ممتاز نیست. از لحاظ سبك پخته تر از آلبی است و به کمك مهارتش در جابجا کردن زمان و درهم فشردن داستان بیش از اکثر معاصرانش از ناتورالیسم دوری گرفته است. ولی از آنجائیکه اساساً نثر نویس است هنوز آن چنانکه باید در نوشتن عباراتی که بایستی ادا شود، تسلط نیافته است و نمایشنامه های او اکثراً بعد از دخل و تصرف و اصلاح عبارات و کلمات اجرا میشود. ملاقات من و شیز گان در سال ۱۹۶۰ روی داد و آن زمانی بود که او با سه مجلد قطور از نمایشنامه-هایی که هیچکدامشان اجرا نشده بود به لندن آمده بود. من پس از خواندن دوازده نمایشنامه سه نوشتهٔ اورا برای اجرا انتخاب کردم که عبارت بودند از «ببر»، «نوع ساده داستان عشقی» و «ماشین نویس ها».

امتیاز این نمایشنامه ها (که در سینما چیز پیش پا افتاده ایست) سرعت است ــ سرعت اندیشه که با سرعت بازی بیان میشود و این خصوصیتی است که پیش از این در تئاتر ظاهر نشده بود. این خصوصیت در «ماشین نویس ها» بیش از سایر نمایشنامه های شیز گال ظهور کرده است و بر اثر هماهنگی تکنیك و تم بسیار مؤثر افتاده است. این نمایشنامهٔ یکساعته بایك اشاره ساده و تدریجی (ببر شدن بازیگران در برابر چشم تماشاگر) بیهودگی زندگی را بهتر از اغلب نمایشنامه-های بلند و پر طنطنه نشان میدهد و مراسم ملال آور روزمره و تکاپوی عبث عمر را

بادیدی که نزدیك به دید چخوف است بررسی میکند. با اینهمهٔ شیزگال تاکنون استعدادش را فقط بعنوان یك مینیاتوریست نشان داده است وهنوز نمایشنامه‌ای که علاوه بر پوست واستخوان گوشتی هم داشته باشد ، ننوشته است .

ترجمهٔ مصطفی ـ قریب

« کتاب زمان » در زمینهٔ تئاتر منتشر می‌کند :

۱ ـ فصلی از کنگو

امه‌سه‌زر ـ ترجمهٔ دکتر منوچهر هزارخانی

۲ ـ مار در محراب

گوهرمراد

۳ ـ ضحاك

گوهرمراد

۴ ـ باغ آلبالو

آنتوان چخوف ـ ترجمهٔ دکترسیمین دانشور

۵ ـ نمایش معاصرایران

بهرام بیضائی

۶ ـ مردی برای تمام فصل‌ها
(همه فن حریف)

رابرت بالت ـ ترجمهٔ عبدالحسین آل‌رسول

کتاب زمان

خیابان نادری ـ پاساژ محسنی ـ شماره ۶۰۹ ـ تلفن ۳۱۱۶۸۰

ژان‌پل سارتر

ژان ژنه و نمایشنامهٔ کلفت‌ها

« اپیمنیدس Epimenides می‌گوید که مردم کرت همه دروغگویند . ولی او خود ازمردم کرت است . پس‌دروغ می‌گوید. پس‌مردم کرت دروغگو نیستند. پس‌او راست‌می‌گوید. پس‌مردم کرت دروغگویند. پس‌او دروغ‌می‌گوید وغیره ...» این استدلال اپیمنیدس است . نمونهٔ سفسطهٔ مبتنی بر دوروتسلسل است که از شکاکیت قدیم به میراث مانده است . حقیقت به دروغ می‌رسد و بالعکس .

ذهنی که وارد یکی از این دور وتسلسل‌ها می‌شود ، همچنان دورمی‌زند ونمی‌تواند متوقف‌شود. ژان‌ژنه با تجربه توانسته است جنبشی دوری وتسلسلی به اندیشهٔ خود راه دهدکه همواره برسرعت‌آن افزوده می‌شود . تصوری دارد ازگردشی باسرعت لایتناهی درست شبیه موقعی که صفحهٔ مدور چندرنگه‌ای را با تندی‌کافی می‌چرخانند ورنگهای قوس‌قزحی با هم‌می‌آمیزند وبه‌ظاهر رنگ سفید را به وجود می‌آورند . ژنه چنین چرخه‌هائی‌را تا صد می‌رساند . اینها به‌صورت شیوهٔ مطلوب‌تفکراو درمی‌آیند. اوآگاهانه خودرا به‌استدلال‌دروغین می‌سپارد .

خارق‌العاده‌ترین نمونهٔ‌چرخه‌های بود ونمود ، و خیال وواقع را بایددر نمایشنامهٔ «کلفت‌ها»ی اویافت. درتئاترعامل دروغ وفریب وتصنع است که‌ژنه‌را مجذوب خود می‌کند . اوبه‌این‌جهت نمایشنامه‌نویس‌شده‌است که دروغین‌بودن صحنه ازهرچیز دیگر آشکارتر وفریبنده‌تراست . شاید در هیچ‌جای دیگر به اندازهٔ نمایشنامهٔ «کلفت‌ها» گستاخانه دروغ‌نگفته باشد .

کلفتها هردو، بانوی خودرا دوست می‌دارند واز اومتنفرند. بانامه‌های ناشناس موضوع فاسق اورا به‌پلیس خبر می‌دهند . موقعی که آگاه می‌شوندکه فاسق بواسطهٔ عدم مدرك آزاد می‌گردد ، می‌فهمند که‌کارشان برملاخواهدشد، تصمیم‌می‌گیرند «مادام» را بکشند . از عهدهٔ این‌کار برنمی‌آیند و می‌خواهند خودشان‌را بکشند. بالاخره یکی‌ازآن دو به زندگیش‌خاتمه می‌دهد و دیگری که تنها مانده ومست شهرت‌وجلال است سعی‌می‌کند که باجلوهٔ‌حرکات‌وزبانش خودرا به‌پای‌سرنوشت باشکوهی‌که درانتظار اوست ، برساند .

در اینجا بیدرنگ نخستین چرخه‌را نشان می‌دهیم. ژنه‌در کتاب «مادونای گلها»[۱] می‌گوید: «اگر بنا می‌بود که من نمایشنامه‌ای‌را به‌روی صحنه بیاورم که زنان در آن نقش‌هائی داشته باشند. می‌خواستم که این نقشها بوسیلهٔ پسران بالغ اجراء شود، و این‌موضوع‌را باکوبیدن اعلانی درسمت راست‌یاچپ صحنه درتمام مدت اجرای نمایش درمدنظر تماشاگران می‌گذاشتم.»[۲] شاید در انسان این‌وسوسه انگیخته شود که چنین‌خواستی را ناشی ازتمایل ژنه نسبت به‌پسران بداند. معهذا این امر نمی‌تواند دلیل اصلی باشد. حقیقت موضوع این است که ژنه می‌خواهد ازهمان آغاز **ضربه‌ای‌کاری بر ریشهٔ ظواهر فرود بیاورد**. شکی نیست که یك‌زن هنرپیشه می‌تواند نقش سولانژ Solange را بازی‌کند، ولی‌چیزی‌که بشود آن‌را «نفی‌واقعیت» نامید، ذاتی نخواهد بود، چون هنرپیشهٔ‌زن نیازی‌نخواهد داشت‌که زن‌بودن‌را تقلیدکند. لطافت اندام، ظرافت ملایم حرکات وآهنگ شیرین صدایش موهبت‌هائی طبیعی‌است. اینها به‌وجودآورندهٔ‌ماده‌ای‌است که‌اوهرطور که مناسب بداند آن‌را به‌قالب درمی‌آورد تا ظاهر سولانژرا به‌آن ببخشد. ژنه می‌خواهد که این مایهٔ زنانه نفساً به‌یك ظاهر، یعنی نتیجهٔ یك «وانمود» مبدل شود. این سولانژ نیست بلکه بیشتر «سولانژ زن» است‌که باید توهمی تئاتری باشد.

برای رسیدن به‌این‌حالت مطلق‌ترفند، نخستین‌کاری‌که بایدکرد حذف طبیعت است. خشونت صدائی شکسته، سختی سرد عضلات مردانه وجلای‌مایل به‌آبی‌ریشی‌نورسته موجب می‌شودکه زن عاری از زنانگی و مجرد به صورت موجودی ساختهٔ مرد به‌نظر آید، مانند سایه‌ای پریده‌رنگ و دستخوش زوال که‌نمی‌تواندخود رابدون یاری‌حفظ کند، همچون نتیجهٔ ناپایدارکوششی به‌غایت وموقت، رؤیای‌محال مرد در جهان بدون زن.

به‌این‌ترتیب‌آنچه درپس چراغهای صحنه ظاهر می‌شود بهمان اندازه‌ای که ژنه خود از عدم امکان زن بودن پا بیرون گذاشته است، زن نیست. ما دربرابر خودگاه به‌حدی تحسین‌انگیزوگاه بطرزی مضحك‌کوشش اندام مرد جوانی‌را می‌بینیم که‌برخلاف طبیعت‌خودتقلامی‌کند وبرای‌اینکه مبادا تماشاگر

۱ــ Our Lady of the Flowers ترجمهٔ سادهٔ این عبارت می‌شود «گلبانوی ما» ولی Our Lady و Notre-Dame و Madonna به انگلیسی وفرانسوی وایتالیائی اشاره به‌مریم عذراست.

۲ــ نمایشنامهٔ کلفت‌هارا عملا چندزن‌بازی‌کردند، ولی این‌توافقی‌بود که ژنه‌بالوئی ژووه Louis Jouvet، تهیه‌کنندهٔ نمایش، کرد.

را نفوذ بازی فرابگیرد ، علیرغم تمام قوانین واقع‌نمائی (Perspective) صحنه ، در تمام مدت‌بازی آگاهانیده‌می‌شود که‌هنرپیشگان سعی‌می‌کنند اورا ازلحاظ جنسیت فریب بدهند . بطورخلاصه، تناقض مداوم بین‌کوشش بازیگر که استعدادش‌را با قدرتی که درفریب‌دادن دارد می‌آزماید وخبری که :راعلان دیده می‌شود قوهٔ وهم‌وگمان تماشاگر را از «تسلیم» بازمی‌دارد . به‌این‌ترتیب ژنه بازیگران خودرا **لو** می‌دهد . نقاب ازچهرهٔ‌آنان برمی‌گیرد ، وبازیگر که می‌بیند فریبکاریش‌برملا می‌شود،خود را دروضع مقصری می‌یابدکه‌شناخته شده است . وهم ، افشاء ، شکست ؛ همهٔ مقوله های مهمی که بر رؤیاهای ژنه فرمانروائی می‌کند ، در اینجا دیده می‌شود . اوبهمین‌طریق قهرمانانش‌را در داستان «مادونای گلها»و«مراسم‌تدفین» لومی‌دهد به‌این‌معنی که هرگاه‌خواننده درشرف تسلیم‌شدن به‌فریب‌داستان است به‌اواعلام می‌کندکه «آگاه‌باش . اینان آفریده‌های خیال‌من هستند . وجودندارند.» چیزی‌که بیشتر ازهمه بایدازآن اجتناب‌کرد درگیرشدن تماشاگردربازی است ، مانندکودکان درسینماکه‌جیغ می‌کشند: «آن‌را نخور ، سم است!» یامانندمردم ساده‌ای‌که درآستانهٔ درصحنه به انتظار فردریك لومتر Frédéric Lemaitre ماندند تااورا کتك بزنند.

بودن را ازمحمل نمایش‌خواستن چیزی است‌که **استفادهٔ شایسته** از نمایش‌راممکن‌می‌سازد. برای ژنه، روش اجرای‌تئاتری‌کیفیتی است جادوئی . نمایش‌که همواره‌نزدیك به پذیراندن خود به صورت واقعیت‌است، باید همواره بی‌واقعیت بودن عمیق خودرا آشکار کند . همه‌چیز باید چنان دروغین باشد که اعصاب‌راکش بیاورد . امازن ، بواسطهٔ دروغین بودن ، تراکمی شعری کسب می‌کند . زنانگی موقعی‌که ازبافت وترکیب خود جدا می‌شود و ماهیتی مطلق می‌یابد ، به‌نشانهٔ اصالت‌یارمزی مبدل‌می‌گردد . تا آنجاکه طبیعی‌بوده، نشان اصالت زنانه در زن به‌جا مانده است . این نشان اصالت موقعی‌که مجرد شود، مقوله‌ای‌ازتخیل ، وسیله‌ای‌برای وجودبخشیدن به‌خیالهای واهی‌می‌شود. هرچیزمی‌تواند زن باشد : یك‌گل، یك حیوان ، یك‌دوات .

در «جنایت‌کودکان» ژنه‌کلیدهای‌چیزی‌را به‌دست‌مادادهاست‌که‌می‌توان آن‌را «علم‌جبر»تخیل‌اونامید. ازمدیریك‌خانهٔ مخصوص‌کودکان سخن‌می‌گوید که‌لاف ازدادن کاردهای حلبی به‌کودکان می‌زند و اضافه می‌کندکه : «آنان نمی‌توانند با این‌کاردها کسی‌را بکشند.» ژنه تفسیر زیررا ارائه‌می‌دهد : «

«آیا اوآگاه نبودکه شیء باجداشدن ازمقصود عملی‌خودمسخ می‌شود ، به‌صورت یك‌سمبول درمی‌آید ؟ گاه شکل واقعی آن تغییر می‌کند . می‌گوئیم

که سبك می گیرد. آنگاه در روح کودکان مخفیانه کار می کند. زیانی‌وخیم‌تر به‌بار می‌آورد. آن کارد حلبی که هنگام شب‌درتشکی پوشالی یا درآستر کت‌و بهتر بگویم در لائی شلوار پنهان داشته‌شده‌است ـ نه‌برای راحتی بیشتر بلکه بمنظور نزدیك‌بودن به‌عضوی که کارد سمبول آن است ـ نشانهٔ واقعی قتل‌است، قتلی که کودك عملا مرتکب آن نخواهد شد ولی خیال اورا ارضاء خواهدکرد و ، (امیدوارم که) آن را به جانب جنائی‌ترین **تجلی** سوق خواهد داد . بازگرفتن ودورداشتن آن‌ازکودك چه‌فایده‌ای دارد ؟ کودك شیء دیگری را که ظاهری بی‌خطرتر داشته‌باشد به‌عنوان‌علامت قتل انتخاب خواهدکردواگراین شیءهم‌ازاوگرفته‌شود، اودرباطن‌خودخیال Image تیزترسلاح‌رابادلسپردگی حفظ‌خواهدکرد.» همچنانکه شیء ضعیف‌تر می‌شود، کارد فولادی، کاردحلبی، ترکهٔ درخت فندق ـ وهمچنانکه فاصلهٔ بین خود آن و چیزی که به‌آن‌مفهوم می‌دهد افزایش‌یابد، ماهیت سمبولیك‌آن‌نشانه قوی‌تر می‌شود. خیالها راهبری و ارضاء ومتشکل می گردند. کلفتهای او زنانی مجعول هستند ، « زنانی بدون کیفیت زنانه» که مردان را وامیدارندکه دل‌به‌رؤیای تصاحب **یك** زن نسپارند بلکه بخواهندکه با خورشیدزنی ، ملکهٔ ملکوتی‌زنانه ، روشن‌شوند وسرانجام خود مادهٔ سمبول اصیل زنانگی باشند .

جهت اصلی که ژنه درنفی واقعیت دارد بدینگونه‌است : دروغین ساختن زنانگی . اما ضربه‌نتیجهٔ معکوس می‌دهد وبازی در خود بازیگر اثر می کند. قاتل جوان ، مادونای گلها ، یك‌روزمحض تفنن لباس می‌پوشد . «بانوی‌ما[1] ، درجامعهٔ ابریشمین آبی‌کمرنگش ،که لبه‌های آن تورسفید والنسینی[2] دارد، ازحد خود فراتربود . هم‌خود بود هم مکمل خود بود .» می‌دانیم‌که ژنه‌بیش ازهمه برای نفی واقعیت ارزش قائل است ، چیزی که در « مادونای گلها » او را مجذوب می کند منظرهٔ مردی است که با زرنگی شکل گرفته است : «مادونا (بانوی‌ما) دست برهنه‌اش را بالاآورد ـ حیرت آوراست ـ این‌قاتل همان حرکتی‌را ، گیرم اندکی ناهنجارتر ، انجام داد که امیلین دالنسون Emilienne D'Alençon حتماً برای شکن‌دادن به‌دسته‌گیسوی پشت‌سرش

۱ــ در اینجا برای بانوی ما صفت ملکی وضمیر شخصی مذکربکار رفته است. بدون توجه به‌این امر دنبال‌کردن معنی ممکن نیست .

۲ــ Valenciennes یکی از شهرهای صنعتی شمال فرانسه که تور آن مشهور است .

انجام می‌داد. » این مخلوق دو جنسه ، مرکب از نژاد سنتورها وسیرن‌ها[۱] ، درابتدا به‌صورت نرینه ظاهر می‌شود فقط برای اینکه بادود به صورت فشفشهٔ مادینه بالابرود . برای بیان برتری خود به‌مردان جوان ونیز به‌همهٔ زنان ، ژنه نشانه‌ای‌شگفت‌ابداع‌می‌کند: «راننده در را بازکرد... گرگی Gorgui ، بواسطهٔ وضعی که‌درجمع‌داشت، باید اول قدم به‌درون می‌گذاشت ، ولی‌به‌کنار رفت وراه‌را برای مادونا بارگذاشت . با توجه به اینکه یك‌جاکش در برابر یك‌زن ، چه‌رسد به‌یك مرد زنمایه ، هرگز خودرا نمی‌شکند ... گرگی‌باید خیلی‌اورا بالا برده‌باشد.» نمایش‌متخیلات قراردادهای‌اجتماعی‌را منقلب‌می‌کند. گرگی‌جاکش بی‌اختیار از ادب‌بورژوائی پیروی‌می‌کند. دربرابر مردجوان فریبنده‌ای‌که خودرا به‌صورت خانم جوانی‌که شکوهش با فریبندگی قاتل‌اوج یافته‌است واقعیت‌می‌بخشد، خودرا می‌شکند. ظرافت‌زن معمولا بوسیلهٔ لات‌مسلکها تحقیرمی‌شود چون‌مبین ضعف وتسلیم‌است. ولی‌دراینجا این‌ظرافت برسطح‌بیروی عظیم وسیاه‌آدمکشان سوسومی‌زند. به‌این‌جهت آنان باید دربرابر این‌ظرافت سرفرود بیاورند . جنایت به‌صورت وحشت نهفتهٔ ظرافت در می‌آید ؛ ظرافت به‌صورت لطافت‌نهفتهٔ جنایت درمی‌آید. مادونا ندیمهٔ[۲] الهه‌ای‌است خون‌آشام ، **مادر**عظیم و بیرحم یك «زن سالاری» همجنس‌گرایانه .

تا به‌اینجا چیزی ندیده‌ایم‌که قبلا آنرا ندانسته باشیم . همهٔ‌آنچه گفته شده هنوز بی‌واقعیت کردن دوجانبهٔ ماده است بوسیلهٔ صورت و صورت بوسیلهٔ ماده . ولی اکنون اولین چرخه‌آغازمی‌شود . موضوعهای شاعرانهٔ‌ژنه چنانکه می‌دانیم عمیقاً همجنس‌گرایانه است . می‌دانیم‌که او نه‌به‌زنان علاقه دارد و نه به‌روانشناسی زنان. واینکه اوخواسته است‌کلفتها وبانوی‌آنان ونفرتهای‌زنانه را به‌مانشان‌دهد فقط به‌این‌علت‌است‌که نیازهای‌نمایش عام اورا ناگزیرمی‌کند که اندیشه‌اش‌را درظاهری‌ساخته‌پنهان دارد. دلیل این‌امراین‌است‌که‌نمایشنامهٔ دوم او، «نگهبان‌مرگ»، که‌همهٔ اشخاص آن‌مرد هستند ، درست همان‌موضوع «کلفتها» را مطرح می‌کند .

سلسلهٔ مراتب همان است : در یك مورد **موسیو** ، درمورد دیگر **کاکا سیاه‌سفیدمو**؛ الوهیت میانه ، **مادام و سبزچشم**؛ ودوجوانی‌که در خیال

۱ــ Centaur در میتولوژی یونان موجودی نیم‌مردونیم اسب ، Siren یاحوری دریائی موجودی نیم‌زن ونیم پرنده .

۲ــ Vestal در میتولوژی‌روم‌یکی ازدوشیزگانی‌که‌عفت جاودانی‌داشتند ووظیفهٔ آنان روشن نگاهداشتن آتش Vesta الههٔ خانواده درمعبد رم‌بود .

قتل هستند ولی در ارتکاب آن وامی‌مانند ، یکدیگررا دوست می‌دارند و از یکدیگر متنفرند ، وهریك ازآن‌دو بوی عفن‌دیگری است، **سولانژ و کلر**، **موریس و لوفرانك** . دریك‌مورد نمایشنامه با انتحاری‌که پلیس آن‌راقتل خواهد دانست پایان می‌یابد ؛ در مورد دیگر با قتلی دروغین ، یعنی یك‌قتل واقعی‌که دروغین می‌نماید . لوفرانك که دغلی است ، خائنی واقعی است ؛ موریس که جوان‌تر از آن است که قتل بکند ، از نسل آدمکشان است ؛ به‌این‌ترتیب آنان نیز مانند قدوس ومادونا ، «جفت ابدی جنایتکار و قدیس» را تشکیل می‌دهند . این همان‌جفت ابدی است که سولانژ و کلر می‌خواهند تشکیل‌دهند . واحساس مبهم آن‌دونسبت به **مادام** ، مانند احساس لوفرانك و موریس نسبت به **سبزچشم** ، آگاهانه مبتنی برهمجنس‌گرائی است . ازاین گذشته ژنه خود نفرتی‌که کلفتها ازمادام دارند شناخته است . در « مادونای گلها» به‌ما می‌گویدکه اوخود زمانی نوکر بوده است ، و در «مراسم‌تدفین» در بارهٔ خدمتکاری دیگر برای ما سخن می‌گوید ، مادر رنجکشی که زیر دامنهای خود «نیرنگبازترین‌لاتها» را پنهان داشت ، بهمین نحو گفته‌شده‌است که «آلبرتین پروست proust[1] را باید آلبر خواند. » بازیگران جوان در نمایشنامهٔ «کلفتها» پسرانی‌هستندکه به‌جای‌زنان بازی می‌کنند، ولی این‌زنان نیز به‌نوبهٔ خود نهانی پسر هستند . این پسران تصوری را که در پشت ظاهر زنانهٔ سولانژ وکلر جلوه‌ای ضعیف دارند باپسران بالغی که اشخاص نمایش را متجسم می‌کنند نباید یکی دانست . آنان نیز رؤیا هستند ، زیرا که در نمایشنامهٔ دیگر موریس ولوفرانك نامیده‌می‌شوند. می‌توانید فرض‌کنیدکه‌آنان در مرز محوشدن ظاهرها هستند وبه‌آنها نمود اعماق خودرا می‌بخشند . ولی تماشاگران‌بطرزی‌ابهام‌آمیزمفهوم‌همجنس‌گرایانهٔ‌طرح نمایش‌راحس‌می‌کنند، وموقعی‌که بازیگردست‌برهنهٔ‌خودرا بالامی‌برد وعضلات زیادی‌راآشکار می‌کند، وموقعی‌که کپهٔ‌موهایش‌رامرتب‌می‌کندوحرکتی ازخود نشان می‌دهدکه «اندکی ناهنجارتر» ازحرکت امیلین دالنسون است ، تماشاگر نمی‌داند که‌آیاعضله‌مندی بیش‌ازحد، وناهنجاری بسیارآشکارمبین‌طغیان واقعیت است یا این‌داستان زنان‌را اوج می‌دهد و سمبول همجنس گرائی می‌شود . آیا حرکت خشك و ناموزون وراه‌رفتن خشن فقط ناشیگری مردجوانی است که پیراهن زنانه در زحمتش انداخته است یااینها درموریس که سولانژرا متصرف شده است وجود

۱ــ Proust نویسندهٔ مشهور فرانسوی .

ندارد ؟ آیا اینها بازگشتی است به **بودن** یا جوهر متخیلات است ؟ دراین مرحله بود به‌صورت نمود و نمود به‌صورت بود درمی‌آید . اما ممکن است‌این ایراد پیش‌آید که نمایش همجنس‌گرایانه **حقیقت** این افسانهٔ فرعی است . ولی این نمودی است که حقیقت نمودی دیگرمی‌شود. وبعد ، به‌مفهومی دیگر، این زنان دروغین حقیقت پسران بالغ بودند که آنان متجسم می‌کردند ، چون ژنه مانند همهٔ همجنس‌گرایان می‌تواند زنانگی نهفته‌ای‌را در مردترین‌مردان تشخیص‌دهد. مانند نمایشهای روانی (Psycho - drama[1])، بازیگران نقشی‌را بازی می‌کنند که هستند . آنان خصیصه به‌خصیصه شباهت به‌آن‌لات واقعی‌دارند که نقش «پرنس دروغینی که لات‌واقعی است» را بازی‌کرد وبا وساطت‌پرنس‌به صورت خویشتن نفی‌واقعیت‌شد. ولی اگراین‌زنان دروغین، چهرهٔ مبدل‌مردان تصوری باشند ، بازیگران جوان‌را عدمی‌جدید می‌بلعد. اینطورکه آنان‌نمایش خودرا تفسیر می‌کنند ، پیاده‌های ناخود آگاهی‌هستند دربازی‌شطرنجی که‌ژنه برضد خودبازی‌می‌کند.

ولی ماهنوز درنخستین‌درجهٔ بی‌واقعیت‌کردن هستیم . این زنان دغلی‌که مردان دغلی هستند ، این زنمردان‌که مردزنان هستند ، این فراخوانی مدام نرینگی بوسیلهٔمادینگی سمبولیك وفراخوانی مادینگی‌سمبولیك بوسیلهٔمادینگی نهفته‌که حقیقت نرینگی است ، همه فقطزمینهٔ مجعول هستند . روی‌این‌شالودهٔ ناپایدار است که صورتهای منفرد ظاهر می‌شوند : سولانژ وکلر . خواهیم‌دید که اینان نیز مجعولند .

نمایشنامه چهار شخصیت‌دارد ، که یکی از آنان پدیدار نمی‌شود ، وآن موسیو یعنی **مرد** است. موسیو همان‌هارکامون Harcamone نمایشنامهٔ«معجزهٔ گل» است . پیلورژ Pilorge کسی است که **هرگزحضور ندارد** . حضور نداشتن او مبین تجرید همیشگی**جاکش**های خوش‌قیافه‌وبی‌اعتنائی آنان‌است. دراین‌محیط بورژوائی اوتنها کسی‌است که بوسیلهٔ زندان بزرگواری‌یافته‌است. اویقیناً به‌افتراء متهم به‌جنایتی شده که‌مرتکب آن‌نشده است ، ولی میدانیم‌که ازنظر ژنه جرم‌ازبیرون به‌مقصرساری‌می‌شود. استعاره‌ای (image) است‌جمعی، حکم‌تکفیری است (Taboo) که براو واقع می‌شود . درپشت این **آرلزبن** همجنس‌گراکه همه در بارهٔ اوسخن می‌گویند وهیچکس اورا نمی‌بیند **مادام**

۱ــ پسیکودرام نمایشی است بدون تمرین که داستان آن‌ازتاریخ‌زندگی شرکت کنندگان دربازی گرفته می‌شود وبرای بهبود روانی یك‌یاچندتن ازآنان اجراء می‌گردد.

جای دارد ، شخصیتی مبهم ، واسطه‌ای ، همجنس گرائی مؤنث نسبت به‌موسیو وهمجنس گرائی‌مذکر نسبت به‌دوکلفت . اودر نظر موسیوسگی است وفادار . ژنه رؤیای کهن موسیو درمورد همراهی کردن یك محکوم تا کیفرگاه‌را نسبت به‌مادام بیان می کند . او به‌مامی گوید : « من‌می‌خواستم فاحشهٔ‌جوانی باشم که عاشق خودرا تا **سیبریه** همراهی می کند.» ومادام می گوید: «من‌فکر نمی کنم که اومقصر باشد ، ولی‌اگر مقصرهم بود ، من‌شریك جرم اومی‌شدم . اوراتا **جزیرهٔ‌شیطان** ، تا سیبریه‌همراهی‌می کردم.» اما چیزی ، شاید چرب‌زبانی اویا خوشدلی تند نومیدی او ، مارا آگاه می کند که اوفریبگر است . آیااو موسیورا دوست می‌دارد ؟ شاید اینطورباشد . اما تا چه‌حد ؟ این را بهیچوجه نمی‌توان معلوم کرد . در هرحال او مانند ارنستین Ernestine در داستان «مادونای گلها» زیباترین نقش‌زندگی خودرا یافته است . ملاحظه خواهد شد که **سبزچشم** ، شخصیت متناسبی که‌واسطه و«دیو» نیز هست ، با اینکه‌مرتکب قتلی خیرخواهانه شده‌است ، درحالت اعتلای خود نقش‌یك‌قاتل‌را به‌تقلیدبازی می کند . درنمایشنامه‌های ژنه هرشخصی باید نقش شخصی‌را بازی کند که‌نقشی را بازی می کند : نسبت به دو دختر مادام بی‌اعتنائی عاری از ترحمی نشان می‌دهد . نه‌اینکه آن دو را تحقیر کند یا در مورد ایشان بدرفتار باشد ؛ او **مهربان** است . تجسم‌کنندهٔ **خوبی و وجدان‌خوب** است ، و احساسات متناقض خدمتکارها نسبت به‌او مبین احساس ژنه نسبت به **خوب** است . مادام برای آن‌دو احساس ترحم می کند : به آنان لباس می‌دهد ؛ آنان را دوست می‌دارد ، ولی‌بامهری بسیار سرد ، «مثل‌آفتابه‌اش»[1]. بهمین‌نحومردم ثروتمند ، تربیت یافته‌وخوشبخت گاهگاه‌نسبت‌به‌ژنه «احساس ترحم» کرده‌اند ، خواسته‌اند اورا ممنون خود کنند . اما چه‌دیر . ژنه آنان‌را برای اینکه اورا محض دوست‌داشتن **خوبی** وعلیرغم بدی او ، نه‌محض آن ، دوست‌داشته‌اند ، ملامت کرده است . تنهایك‌فردشرور می‌تواند فردشرور دیگررا محض‌شرارت دوست بدارد ، ولی شرارتکاران دوست نمی‌دارند.

۱ــ در متن نمایشنامهٔ کلفتها سولانژ درجواب کلر که‌گفته‌است : «مادام مارا دوست می‌دارد»می‌گوید: «اوهمانطور مارادوست میدارد که صندلی‌راحتی‌اش را دوست می‌دارد . حتی آنقدرهم‌نه! مثل **بیده**‌اش . مثل نشیمنگاه لعابی صورتی رنگ مستراحش.» Bidet که به « آفتابه » ترجمه شد شباهتی به‌آفتابه ندارد . ظرفی است به‌بلندی‌صندلی‌ودارای‌آب‌جاری که برای‌شستشوی اسافل بکار می‌رود. مترجم فکرکرد که«آفتابه» برای خواننده ایرانی معنای روشن‌تری دارد .

مادام به عنوان یك زن نسبت به **موسیو** فقط یك بود **نسبی** دارد . به عنوان بانوی کلفتها بود مطلقی را حفظ می کند . اما کلفتها در برابر هرچیزو هر کس نسبی‌هستند؛ بود آنان با نسبیت‌مطلق خود تبیین‌می‌شود. آن دو **دیگران** هستند. خادمان تجلیات‌محض مخدومان خودند و مانند جانیان متعلق به گروه **دیگرند** ، گروه **شرارت** . آن دو **مادام** را **دوست می‌دارند**. این به زبان ژنه‌به‌این معنی است که‌هردوی ایشان میل دارند **مادام** بشوند ، به‌عبارت دیگر به جای گروه مطرودان ، با گروه اجتماعی‌تجمع یابند. آن دو از مادام **متنفرند** . تفسیر: ژنه از **جامعه** که اوراطرد می کند بیزاراست ومی‌خواهد آن را از بن براندازد . این اشباح زائیدهٔ رؤیای یك مخدومند ؛ درحالی که برای خود مبهمند ، احساسهاشان از خارج به آنان وارد می شود . با تخیل خوابناك **مادام** یا **موسیو** زاده شده‌اند . آنان که پست ، ریاکار ، ناپسند و فرومایه‌اند ، چون مخدومانشان آنان را چنین تخیل کرده‌اند ، متعلق به «تبار ضعیف و نامتجانسی هستند که درمغز مردم شریف می‌شکفند.» وقتی که ژنه آنان را درصحنه می‌آورد، فقط خیالهای زنان درست مغزی راکه درمیان‌تماشاگران هستند ، آئینه وارنشان‌می‌دهد. هرشب پانصد **مادام** می‌توانند دادبکشند: «بله، کلفتها همین جورند» ، بی‌آنکه‌بفهمند که خود آنان‌راخلق کرده‌اند، همچنانکه مردم ایالات جنوبی‌امریکا کاکا سیاهها راخلق می کنند. تنها طغیان‌این‌مخلوقات یکنواخت این است که به نوبت به‌طغیان می‌پردازند : رؤیا دررؤیا می بینند ؛ این رؤیانشینان ، که‌انعکاس محض شعوری خوابناکند ، واقعیت اندکی رابه‌کار می گیرند که این شعور به‌آنان داده است تا تصور کنند که **مخدوم** می‌شوند ، مخدومی که آنان‌راتخیل می کند. آنان درتقاطع‌دوکابوس تقلامی کنندو«نگهبان برزخ» خانواده‌های بورژوا را تشکیل می‌دهند . مزاحمتشان فقط دراین است که این رؤیاها خواب‌بلعیدن رؤیاسازان خودرامی‌بینند . به این ترتیب کلفتها بطوری که ژنه آنان را ادراك‌می کند ، **بدواً** ساختگی هستند . این‌ساخته‌های مطلق جعل ، مغزهاشان‌توبه روشده است[1] وهمیشه غیرازخویشتنند . اینکه‌آنان دوتن هستندخودنشانهٔ ذوق است. «دو» درست تعدادی است که برای ایجاد یك «چرخه» لازم است . مطمئناً ژنه این خواهران جنایتکاررا ازخاك اره نساخته است . خواننده شاید کلروسولانژرا بازشناخته باشد ؛ آن دو خواهران **پاپن**

۱— توبه‌روشده ترجمهٔ inside out است وکلمات «وارونه» ، «عوضی» «پشت به‌رو». «معکوس» ومانندانیها دراینجا نمی‌تواندرسانندهٔ معنی‌باشد. چیزهائی مانندنیمتنه رامی‌توان پشت به‌روکرد ولی مغزپشت ندارد ، تویا درون‌دارد.

Papin هستند . ولی‌مامی‌دانیم که ژنه قصه را تقطیر کرده ، فقط جوهر آن را نگهداشته است و آن را به‌صورت یك «رمز» به ما ارائه می‌دهد. **کلفتها** رمز اسرارآمیز تخیل محض وهمچنین رمز خود ژنه‌اند. آنان دوتن هستند، چون ژنه مضاعف است : خوداو وآن دیگری. به این ترتیب ، هریك ازدوکلفت‌جز دیگری بودن، وبرای‌دیگری «خود به‌مثابهٔ دیگری» بودن ، وظیفه‌ای ندارد. باآنکه وحدت ذهن‌همواره دراشغال‌ثنویتی توهمی‌است، دوبودن کلفتها برعکس دراشغال وحدتی توهمی است . هریك‌ازآن دو در دیگری تنها خودش را در فاصله‌ای ازخود می‌بیند . هریك گواه عدم‌امکان **خودبودن** دیگری است ، و همچنانکه کورل Qurelle [1] می‌گوید: «پیکرهٔ مضاعف‌آنها درهریك‌ازنیمه‌ها- شان منعکس شده‌است.» منشأ این چرخهٔ جدید تبدیل پذیری‌کامل سولانژوکلر است‌که باعث‌می‌شودسولانژ همیشه به‌ظاهردرجای دیگرباشد، وقتی‌که به‌سولانژ نگاه می‌کنیم درکلرو وقتی‌که به‌کلرنگاه می‌کنیم درسولانژدیده شود. یقیناًاین تبدیل پذیری بعضی‌اختلافهارانابوده نمی‌گیرد. سولانژ خشن‌تر به‌نظرمی‌آید؛ شاید «سعی می‌کند برکلرمسلط‌باشد» ؛ شاید ژنه اورا برای تجسم‌نمودفریبنده وجبن پنهان جنایتکاران انتخاب‌کرده‌است ؛ شایداوکلرملایم وخائن را برای نمودن قهرمانی نهفتهٔ **قدیسان** برگزیده است . درعالم واقع تلاشهای سولانژ برای جنایت به توفیق نمی‌رسد : اونمی‌تواند **مادام** یا خواهرخودرا بکشد . کلرنیز قتلی‌را سمبل‌می‌کند، ولی‌باکشاندن ادابازیشان[2] به‌نتایج نهائی‌آن، کلر به‌دست خود به‌زندگیش خاتمه می‌دهد.همجنس‌گرای مؤنث نسبت‌به‌آن‌دیگری که خشن است‌شجاعت رفعی‌تری دارد. معنی این موضوع این است‌که شجاعت دغلی سولانژ حقیقت خودرا درشجاعت پنهانی‌کلر ، وبزدلی دغلی‌کلرحقیقت خودرا درجبن عمیق سولانژ می‌یابد .

اما ژنه روی این موضوعهای آشنا، که درجای‌دیگرآنها رابه حد وفور ظاهرمی‌سازد ، درنگ نمی‌کند . سولانژ وکلرخیلی کمترازموریس ولوفرانك متفاوت هستند ؛ عدم شباهتهای آنان رؤیاهائی است‌که عینیتی اساسی را بطرز بدی پنهان‌می‌دارد.هردوی‌ایشان‌باشکوه‌تخیلی نقشه‌ها وشکست جبلی‌تعهداتشان مشخص‌می‌شوند. در واقع‌ژنه **یك موضوع منفرد** دربرابر ما قرارمی‌دهد،

۱ــ در داستان «کورل‌برست» نوشتهٔ ژنه.

۲ــ Play-acting اشاره است به بازی هنرپیشگان بالحن تحقیر . در فارسی عامیانه معمولا می‌گوئیم : «فلان‌هنرپیشه بازی نمی‌کند ، آرتیست‌بازی در می‌آورد .»

گرچه موضوعی عمیقا دغلی، نه یك و نه دو، «یك» وقتی که می‌خواهیم «دو» ببینیم، و «دو» وقتی که می‌خواهیم «یك» ببینیم : یك جفت تبعی به صورت تقاطع مطلق نمودها . و بندی که این دو انعکاس را به‌هم پیوند می‌دهد خود ارتباطی دغلی است. آیا این خواهران یکدیگر را دوست می‌دارند ، آیا از یکدیگر متنفرند؟ آن دو مانند همهٔ قهرمانان ژنه ، با محبت از یکدیگر متنفرند. هر یك «بوی عفن» خود را در دیگری می‌یابد و یکی از آن دو اعلام می‌کند که «پلید پلیدرا دوست نمی‌دارد.» ولی در عین حال هر کدام از آنها با نوعی درهم آمیختگی شهوانی که به نوازش‌های آنان لذت ملایم استمناء می‌بخشد، باطنا به دیگری می‌آویزد. اما حقیقت جفت تبعی در کجاست؟ وقتی که ما سولانژ و کلر را در حضور **مادام** می‌بینیم ، آن دو واقعی به نظر نمی‌آیند. تسلیم دغلی ، عطوفت دغلی، احترام دغلی، حقشناسی دغلی. رفتار ایشان کلایك دروغ است . ما به این باور رهبری می‌شویم که این دروغسازی از پیوندهای دغلی آنها با بانوشان ناشی می‌شود. موقعی که به خلوت مشترك خود بازمی‌گردند، باردیگر به چهرهٔ حقیقی خود درمی‌آیند اما موقعی که تنها هستند، بازی می‌کنند . کلر تقلید **مادام** بودن و سولانژ تقلید کلر بودن را درمی‌آورد. وما برخلاف میل خود منتظر بازگشت مادام هستیم که موجب فروافتادن نقاب آنان خواهد شد و به وضع واقعیشان به عنوان مستخدم بازشان خواهد گردانید .

به این ترتیب حقیقت همیشه درجای دیگر است؛ حقیقت یك خادم در حضور **مخدومان** خادمی دغلی بودن است و برای نقاب زدن به **مرد** درهیئت چاکری نمودار می‌شود؛ اما درغیاب آنان، **مرد** خودش راهم آشکار نمی‌کند ،چون حقیقت خادم درخلوت این است که تقلید مخدوم بودن رادر آورد . بنا بر واقعیت هنگامی که **مخدوم** به سفر رفته است، نوکران سیگارهای برگ اورامی‌کشند، لباسهایش را برتن می‌کنند وادای کردار ورفتاراورا درمی‌آورند. چطور ممکن است غیر ازاین باشد ، چون **مخدوم** خادم را متقاعد می‌کند که برای انسان شدن راه دیگری جزمخدوم شدن نیست. چرخه‌ای از نمودها : نوکرگاه انسانی است که ادای خادم بودن را درمی‌آوردو گاه نوکری که ادای انسان بودن رادرمی‌آورد؛ به عبارت دیگر انسانی که با وحشت خواب دون انسان شدن را می‌بیند یادون انسانی که با نفرت خواب انسان شدن رامی‌بیند.

به این ترتیب هریك از دو کلفت به نوبت ادای **مادام** بودن را درمی‌آورد. موقعی که پرده بالا می‌رود ، کلر در جلو میز آرایش با نویش ایستاده است . با حرکات وزبان مادام به تجربه می‌پردازد در نظر ژنه این جادوئی عملی است.

بعداً خواهیم دید که نوکر با تقلید حرکات مافوق خود خائنانه اورا به درون خویشتن می‌کشاند و بااو اشباع می‌شود . دراین موضوع چیزی که تعجب‌آور باشد وجود ندارد ، چون **مادام** خود مادامی دغلی است کـه تقلید تشخص و دلدادگی به موسیو رادرمی‌آورد ودراین‌رؤیاست که روح فاحشه‌ای‌را که‌جاکش خودرا تازندان همراهی‌می‌کند به درون‌خویشتن بکشد .

بهمین‌نحو ژنه بدون‌دشواری‌می‌توانست **خودرا** استیلیتانو[1] Stilitano **بسازد** چون استیلیتانو خود تقلید استیلیتانو بودن را درمی‌آورد . **مادام** درکلر حقیقی‌تراز اودرنفس **مادام** نیست ؛ مادام یك حالت وحرکت‌است.[2]

سولانژ به خواهرش کمك‌می‌کند که یکی‌ازپیراهنهای بانویش رابپوشد، وکلر، که نقش خودرا درحالت تعالی، آماده و انگیخته، مانند خودژنه، بازی می‌کند ، مثل هرشب به‌سولانژاهانت می‌کند تا اینکه سولانژ که مثل هرشب به ستوه می‌آید، به‌اوسیلی می‌زند . البته این مراسمی است ، بازی مقدسی‌است که با یکنواختی کلیشه شدهٔ رؤیاهای اسکیتسوفرنیك [3] تکرارمی‌شود. بطورخلاصه ژنه‌که اوهامش‌خود اغلب‌خشك وتشریفاتی است واو روزی پس‌ازروزدیگرآنها را تکرارمی‌کند تا فریبائی آنها بی‌خاصیت شود ، تماشاگررا به خلوت خاص زندگی درونیش می‌برد .

اومی‌گذارد که دریك‌لحظهٔ‌جادوئی‌تماشاگران‌صدای وجودش‌رانا‌خواسته بشنوند ؛ خودش را لومی‌دهد؛خودش‌را تسلیم می‌کند ؛ چیزی‌ازآن‌یکنواختی وبچگانگی‌راکه شادمانی‌های پنهانی اورا ضایع می‌کند ، واو ازآن‌کاملا آگاه است ، پنهان نمی‌دارد . اوحتی مارا دعوت می‌کند چیزی را ببینیم‌که او خود هرگز نخواهد دید چون اونمی‌تواند ازخودش بیرون بیاید ، درون‌وبیرون، یا

۱ــ در داستان «یادداشت‌های روزانهٔ دزد»

۲ــ حالت وحرکت‌ترجمهٔ ناقصی است ازgesture که جز با یك عبارت نمی‌توان‌آن‌را به‌فارسی برگرداند ومترجم‌لغتی‌که بتواندکاملا نظیرآن درفارسی باشد نمی‌شناسد . «قیافه» هم نمی‌تواند کامل باشد .

۳ــ Schizophrenic یا شیزوفرنیك صفت مشتق از اسم «شیزوفرنی» چنانکه در اصول روانشناسی‌مان به‌ترجمهٔ دکتر محمود صناعی آمده‌است درلغت به‌معنی شکاف یافتن روان است . سابقاً این‌نوع بیماری‌را دیمنتیاپریکوس یعنی جنون‌جوانی می‌خواندند.شیزوفرنی چهارگونه‌است: ساده، کاتاتونیك ، پارانوید، هبفرنیك . (برای اطلاع بیشتر به‌فصل شخصیت‌کتاب « اصول روانشناسی » **مان** مراجعه شود.)

واقعیت (اگرواقعیتی باشد) وسیمای مبدل آن . درمورد ماهیت نقش به‌آسانی موضوعهای دلخواه ژنه راتشخیص می‌دهیم: اولا کلفتها تاحدیأس و وحشت‌وضع خادمانه‌ای‌راکه بر آنها تحمیل شده است **می‌خواهند**؛ بهمین نحو ژنه می‌خواهدکه حرامزاده باشد، مطرودی‌باشدکه جامعه ازاوساخته است.واین‌بازی بیرحمانه بازنمائی تند چیزی‌راکه اندکی پیش گفتیم ممکن می‌سازد : کسی قادر نیست بخواهد چیزی باشدکه در صورت متخیل خود هست ، برای آنکه فرومایگی‌خودرا تاحد **شور**، تا قعرلجن گونگی،زندگی کنند باید خودرا به علت آن فرومایگی مبدل کنند . به‌این ترتیب سولانژ نقش خدمتکار را بازی می‌کند.ولی‌اگراوسولانژمی‌ماند سخت به‌واقعیت می‌چسبید؛ بهیچوجه‌نمی‌توان گفت‌که‌آیا او وضع چاکرانه‌اش را برخود تحمیل‌می‌کند یا **واقعاً** وبرحسب عادت کارهای خادمانهٔ خود را انجام می‌دهد. سولانژ برای اینکه به‌ارادهٔ خود ، خویشتن‌را به یك کلفت‌مبدل کند**تقلید سولانژ بودن** رادرمی‌آورد. اونمی تواند **بخواهد**که‌سولانژ کلفت**باشد** ، چون اوسولانژ **است**. بنابراین می‌خواهد یك کلر متخیل باشدتابتواند یکی ازبزرگترین خصوصیات این کلر را، که خدمتکاربودن‌است، کسب کند. یك کلر توهمی‌یك**مادام** تخیلی را لباس می‌پوشاند. دراینجا یك چرخش کوچك موضعی‌ایجاد می‌شود: هنرپیشه‌ای نقش خدمتکاری را بازی‌می‌کندکه نقش‌خدمتکاری را بازی می‌کند . دروغین‌ترین نمودها به حقیقی‌ترین بود می‌پیوندد ، چون تقلید کلفت بودن را در آوردن حقیقیت هنرپیشه وصورت خیالی سولانژ است . نتیجه این است (واین نتیجه درشادکردن ژنه بی‌تأثیرنیست) که‌هنرپیشه برای«حقیقی‌بودن» باید **دروغین بازی** کند. واقعیت این است‌که سولانژ ،که هنرپیشه‌ای حرفه‌ای نیست، نقش کلفت بودن را بدبازی می‌کند . به این ترتیب هرچه هنرپیشه[1] به‌واقعیت‌خود به عنوان هنرپیشه نزدیکتر می‌شود ، بیشتر از آن واپس می‌رود . گوهرهای دغلی ، مرواریدهای دروغی ، عشقهای فریب آمیز ژنه : هنرپیشه‌ای تقلید هنرپیشه بودن را ، کلفتی‌تقلیدکلفت بودن را در می‌آورد ؛ حقیقت‌آنان دروغ آنان ودروغشان‌حقیقت ایشان‌است. همین موضوع رامی‌توان دربارهٔ‌هنرپیشه‌ای گفت‌که‌نقش«کلردربازی مادام» را بازی می‌کند ؛ ژنه این‌را درراهنمائی‌های صحنه تأیید می‌کند: «حالات وحرکات ولحن او به حد اغراق‌آمیزی تراژیك است . »

۱ــ هنرپیشه دراینجا مرد است ، همان مرد تازه‌بالغی‌که است که نقش سولانژرابازی‌می‌کند .

دلیل این‌امراین است که آن مراسم معنی دیگری هم دارد : **آئین‌سیاه** است[۱]، چیزی که هرشب بازی می‌شود. قتل **مادام** است ، قتلی که همیشه قطع می‌شود ، همیشه ناتمام می‌ماند. این موردی است از ارتکاب **بدترین**: مادام خیرخواه است، «مادام مهربان است»، آن دو خیرخواه خودرا خواهندکشت، صریحاً به این دلیل که اونسبت به‌ایشان **خوب** بوده است . عمل تخیلی‌خواهد بود ، چون **شرارت** تخیل‌است . اما **حتی‌درعالم‌تخیل** پیشاپیش‌دغلی‌بوده است. کلفت‌ها می‌دانند که فرصت‌کافی برای دست زدن به جنایت‌نخواهندداشت.

«**سولانژ** : هردفعه همان اتفاق می‌افتد . وهمه‌اش تقصیر تواست ، تو هیچوقت آماده نیستی . من نمی‌توانم‌کار تراتمام‌کنم .

کلر : ماسرمقدمات خیلی وقت تلف می‌کنیم.

به این‌ترتیب بازی‌کفر در رفتارشکستی را پنهان می‌دارد . تادرجهٔدوم تخیلی است : کلروسولانژ حتی قتل ساختگی راهم بازی نمی‌کنند ؛ بازی‌آن‌را وانمود می‌کنند. به‌این‌وسیله فقط به تقلید آفرینندهٔ خود می‌پردازند. چنانکه درجای دیگر متذکر شده‌ام ، ژنه قتل خیالی را به‌قتل واقعی ترجیح می دهد چون درقتل خیالی میل به شرارت ، بااینکه‌کامل می‌ماند ، عشق به هیچی‌را به جائی سوق می‌دهدکه‌این عشق خودرا تاحد ناتوانی تضعیف می‌کند. درآخرین تحلیل سولانژ وکلرکاملا ازاین **نمود** جنایت راضی هستند ؛ دراین‌موردآنچه بیشتر ازهرچیزدیگر برای‌آن دوخوشایندست طعم‌هیچی‌است که به آنان‌می‌دهد و وامی‌گذاردشان . ولی هردو بوسیلهٔ دروغی دیگر وانمود می‌کنند که چون کاررا به‌آخر نرسانده‌اند ، مأیوسند . وازاین‌گذشته «در آخرکار» حاصل چه می‌بود ؟ قتل‌حقیقی **مادام** دروغین؟ قتل دروغین‌کلر؟ شاید آنان‌حتی‌خویشتن را نمی‌شناسند .

این واقعیت باقی می‌ماندکه دراین ادا بازی توهمی که حتی به عنوان بازی‌ادائی‌هرگز به‌نتیجه‌نمی‌رسد[۲]، نقش‌بزرگ امشب برای‌کلرحفظ‌شده‌است: این‌کار اوست‌که‌به **مادام**شخصیت بدهد و به سولانژ بفهماندکه‌می‌تواندمرتکب جنایت شودو به‌این‌ترتیب‌اورا به‌خشم‌بیاورد. ولی سولانژ به‌کلرشخصیت‌می‌دهد .

۱ــ Black Mass تقلید وقیحانه وهجوآمیزی‌که شیطان‌پرستان‌ازآئین عشاء ربانی مسیحیت درمی‌آوردند .

۲ــ ژنه در این‌مراسم ناتمام‌بسیار آزموده‌است . در «معجزهٔ‌گل»محرمانه به‌ما می‌گوید‌که در فکرخود **Bulkaen**را نوازش می‌کرد ولی‌حتی پیش‌ازرسیدن به‌نعوظ اوراترک‌می‌گفت .

وازاینجا تجربهٔ جدیدی پیش‌می‌آید: روابط **مادام** دغلی باکلردغلی مبنائی‌سه گانه‌یا چهارگانه دارد. درابتداء کلرخودرا وامی‌داردکه **مادام** باشد **چون اورادوست می‌دارد**؛ ازنظر ژنه‌دوست داشتن معنی تمایل به بودن‌می‌دهد. او به صورت **مادام**شکوفان می گردد؛ازخویشتن می گریزد . امااز این گذشته اوخودرا وامی‌داردکه**مادام**باشد**چون ازاومتنفر است** : نفرت‌نفی‌واقعیت می کند ؛ **مادام** فقط یك توهم بی‌اثراست‌که باگونه‌های کلر سیلی می‌خورد . بعلاوه ، تفسیر کلر متأثر ازتحمیل است ؛ اوقصد ندارد‌که **مادام** را چنانکه هست نشان بدهد، بلکه‌می‌خواهد اورا نفرت‌انگیز کند . **مادام** ، مادام‌دلپسند ومهربان به‌کلفتهای خود اهانت‌می کند ، آنها را تحقیرمی کند ، به خشمشان می‌آورد . وما نمی‌دانیم‌که آیا این‌کاریکاتور بدشکل‌شده می‌خواهد بانو رادر پرتوواقعی اونمایان‌کند؛ حقیقت آن سرشت نیك ونامنفعل راکه شایدظلم‌عاری ازترحمی را پنهان می‌دارد ، آشکارمی‌سازد ، یا بامسخ‌کردن **مادام** بوسیلهٔ سحرحالات وحرکات‌به صورت‌یك عفریته ، انتقامی تخیلی رامی گیرد.چنانکه روانکاوی به مانشان‌داده است،یکی‌ازسائقه‌های اعمال «خودکیفردهی»واداشتن قاضی به مجازات‌کردن غیرعادلانه است وبه‌این وسیله جرمی برقاضی تحمیل می‌شودکه اورا بی‌اعتبارمی‌سازد وشایستگی قضاوت راازاوسلب‌می کند .کلر با تفسیری‌که ازنقش **مادام** می کند اورا به‌صورت قاضی غیرعادلی در می‌آورد و خودش را ازاونجات می‌دهد . ولی درعین‌حال اودرهیئت **مادام** به سولانژ که مورد نفرت اوست ، سولانژ که بوی عفن اوست ، توهین می کند و به تحقیرش می گیرد: «بامن ورنرو. توبوی حیوان می‌دهی.این گندها را ازیك اطاق‌زیر شیروانی کثیف آورده‌ای که‌پادوهای‌رجاله‌شبها برای دیدن مابه آنجامی‌آیند.» ولی سولانژ درپناه است: اونقش کلررا بازی‌می کند . اولا چنانکه دیده‌ایم به دلیل اینکه برای اوآسان‌تر است‌که به صورت‌کلردغلی وضع چاکرانه‌اش را به خود بپذیرد ؛ ثانیاً به دلیل اینکه‌کلر فقط درصورتی می‌تواند مادام باشد که به‌چشمان خود مادام بیاید. کلرشدن سولانژمبین‌کوشش‌حیرت‌آورشعوری انعکاسی است‌که به سوی خود باز می گردد ومی‌خواهد خود را چنانکه‌به نظر دیگران می‌آید ، حس‌کند . این تلاش محکوم به شکست است ؛ یا این شعور انعکاسی واقعی‌است و موضوع Object آن به‌صورت متخیل‌وامی‌رود (ژنه فقط به طرزی شاعرانه می‌تواند **خود را** به صورت دزد**ببیند**)، یا اینکه موضوع واقعی می‌ماند وانعکاسی است‌که به‌متخیل‌حلول می کند (اریك Eric در «مراسم تدفین» تصور می کند که خود را با چشمان جلاد می‌بیند) . ادابازی سولانژ

متعلق به این مقولهٔ دوم است ؛ این کلر است که نمائی انعکاسی در متخیل به خودمی گیرد . جمع تماشاگر کلر توهمی است از او «خود به‌مثابهٔ دیگری» . به‌این‌ترتیب این **خود اوست** که او تحقیر می کند ؛ **به‌خویشتن** است که می گوید : « دستهایت راازمن بکش کنار ! نمی‌توانم تحمل کنم که به‌من دست بزنی.» سولانژ ، مادام ، نمودهای واسطه همه محومی‌شوند. کلر تنهادر بیابان رو در روی آئینه خود می‌ایستد . به‌این‌ترتیب عشقنفرتی(Love - hatred) که او نسبت‌به مادام حس‌می کنداحساس اورا نسبت به سولانژ و بالاخره‌احساسی راکه نسبت به خود دارد پنهان می‌سازد.وهریك ازاین‌احساسها یك‌جنبهٔ‌تخیلی دارد ؛ نفرت اودرمورد **مادام** یك جنبهٔ مضاعف‌می گیرد ؛ تاآنجاکه کلرمنشأ آن‌است، او ازخودنفی‌واقعیت می کند وخودرادرتفسیر کاریکاتوری این‌شخصیت می‌ریزد ؛ ولی‌ازطرف دیگراو وارد سولانژ می‌شودکه به‌صورت کلردغلی ، از جانب خواهرش نفرتی ساختگی رامتوجه مادام دغلی می کند . اما نفرت کلر نسبت به‌سولانژ کاملا بوسیلهٔادابازی‌پوشیده وپنهان است : یقیناًساختگی نیست ، ولی برای بیان فقط وسایل‌وروشهای ساختگی را پیدامی کند ؛کلر برای‌متنفر بودن از سولانژوسیلهٔدیگری‌جزاین‌ندارد که خودرا «کلرمتنفرازمادام» بسازد. بالاخره نفرت‌کلرازخودش ایجاب می کندکه لااقل یکی ازدو وجه این‌رابطهٔ **عاطفی** تخیلی باشد : برای نفرت داشتن‌ودوست داشتن ، باید دوشخصیت‌وجود داشته باشد؛ازاینرو کلر فقط می‌تواند ازتوهمی‌ازخودکه بوسیلهٔ سولانژمتجسم می‌شود متنفرباشد.ولی‌مادوباره باچرخه‌ای مواجه می‌شویم:چون**درعین‌حال** احساسها حقیقی هستند؛ اینکه‌کلرازمادام نفرت دارد ، ازسولانژ نفرت‌داردو به وساطت سولانژمی کوشدازخودش متنفرباشد ،حقیقت دارد. یکباردیگردغلی حقیقی می‌شود و حقیقی فقط بوسیلهٔ دغلی می‌تواند تبیین گردد . وهنگامی که کلرسولانژرا «ای‌کله خشك» می‌خواند، هنگامی که سولانژ در **حالت‌جذبه** فریاد می‌زند «مادام‌دارندحالی به‌حالی می‌شوند!» **چه‌کس**به‌**چه‌کس** توهین می کند؟**وچه‌کس** توهین‌را بالذتی‌آزارپرستانه(Masochistic) احساس می‌کند ؟ وبالعکس ، **که، که‌را** به ارتکاب قتل وسوسه می کند؟ **وچه‌کس** به‌**چه کس** سیلی می‌زند؟ این‌سیلی‌شعیره‌ای است مقدس‌که مبین تجاوز به‌ژنه‌بوسیلهٔ **جنس‌مذکر** است . ولی این چرخهٔ نمودها چنان ما راگیج کرده است که نمی‌دانیم آیا این‌کلراست‌که به **مادام** سیلی می‌زند، کلر است‌که به‌کلر سیلی

می‌زند ، سولانژ است که به سولانژ سیلی‌زند.[۱] ممکن‌است اعتراض شود که این حقیقت به‌جای می‌ماند که سولانژ واقعی یك عمل واقعی را انجام داده و کلر واقعی درد حقیقی را احساس‌کرده است . این درست ؛ ولی وضع این سیلی درست همان وضع دزدی‌های ژنه رادارد. چنانکه‌درجای دیگر متذکر شده‌ام ، با اینکه این دزدی‌ها **واقعاً** انجام گرفته بود ، درمتخیل زندگی شده بود . ازاینرو این سیلی عملی شاعرانه است. به صورت‌حالت و حرکتی درمی‌آید ؛ دردی‌که ایجاد می‌کند متخیلانه زندگی می‌شود. از این گذشته ، درعین حال به اجمال می‌گذرد ، چون این سیلی حقیقی‌که متخیلانه احساس می‌شود سیلی دروغینی است که هنرپیشه‌ای وانمود به زدن آن به هنرپیشه‌ای دیگرمی‌کند.

این‌جعل‌خارق‌العاده، این‌درهم‌آشفتگی‌شدید نمودها ، این‌روی‌هم‌نهادن چرخه‌هائی‌که همچنان مارا ازحقیقت به سوی مجعول‌وازمجعول بسوی‌حقیقت می‌کشاند ، ماشینی است دوزخی که ژنه‌سعی می‌کند مکانیزم آنرا در آغاز برما آشکار نسازد . موقعی‌که‌پرده بالامی‌رود، بانوی جوان عصبی وبیقراری را می‌بینیم که کلفت خودرا سرزنش می‌کند . گاهگاه کلمه‌ای غیرعادی یا حرکتی نامناسب روشنائی پریشان‌کننده‌ای براین صحنهٔ آشنا می‌اندازد . اما ناگهان ساعتی شماطه‌ای به‌صدادرمی‌آید : « دوهنرپیشه با حالتی مشوش با هم می‌دوند . به‌هم می‌چسبند و گوش‌می‌دهند.» کلر ، با صدائی تغییر یافته ، زیر لب می‌گوید : «زودباش ! مادام برمی‌گردد ! » شروع می‌کند به‌بازکردن دکمه‌های پیراهنش . «امشب خیلی گرفته است» ؛ آنها «کوفته و غمناکند» ؛ برای اینکه دوباره دامنهای سیاه‌کوتاهشان‌را بپوشند احتیاج به اندکی ازآن «عظمت روح» دارند که دیوین[۲] موقعی‌که ردیف دندان مصنوعیش را دوباره به‌دهان می‌گذاشت، ازخودنشان می‌داد . تماشاگر در روشنی خیره‌کننده‌ای، ازدل‌تاریکی این‌مکانیزم حیرت آور نمودهارا می‌بیند : همه‌چیز مجعول‌بود؛ صحنهٔ‌آشنا ومأنوس‌تقلیدی‌شیطانی از زندگی روزمره بود. صحنه‌به‌تمامی‌به‌این منظور آماده‌شده‌بود که این‌فریب‌را به‌ما تحمیل‌کند .

در نظر ژنه‌ارزش‌عالی نمود بسته‌به‌این واقعیت است که مانند **شرارت**، که نمود خود تجسم محض‌آن است ، خودرا می‌خورد ونابود می‌کند . موارد

---

۱ ــ چون‌سولانژدر کلرازخودمتنفراست چنانکه کلر درسولانژازخود نفرت دارد .

۲ ــ Divine به‌معنی«الهی»، «خدائی»و«مقدس» درکتاب «مادونای‌گلها» نام یکی ازاشخاص داستان است .

بخار گونه‌شدن[1] در زندگی عادی به‌ندرت پیش می‌آید ؛ بشقاب می‌شکند و تکه‌های آن به‌جامی ماند . اما نمود به‌ما بودی خاص ارائه می‌دهد . آن‌را به‌ما می‌دهد ، آن‌را به‌دست مامی‌سپارد واگرمادستمان‌را درازکنیم، این‌بودناگهان بازگرفته می‌شود . کسی که‌باحیلهٔ سه‌ورق فریب می‌خورد ، آس دل‌را ازنظر دورنداشته است؛ او**می‌داند** که آس دل‌اولین ورق ازدستهٔ سوم است . آنوقت او در وجود خود یأسی عجیب وبیرحمانه احساس می‌کند . لحظه‌ای‌می‌اندیشد که‌درکی اشراقی ازهیچی دارد . بلی ، هیچ شبحی ، و **نابود** غنائی می‌شود که اورا می‌آکند؛ عدم آس‌دل خیلی زهرآگین‌تر وفوری‌تر ازحضور آس‌پیك است . درلحظهٔ بعد ادراك اوتمامیت خودرا بازمی‌یابد ، ولی آن لحظه مرموز می‌ماند . هیچی ناپدیدشده‌است ؛ گذاشت که به‌نظره‌ای دیده‌شود وآنگاه محو شد .

اما ازآنجاکه نابود **نیست** ، چطورممکن است که **دیگر نباشد؟** این درك اشراقی متمرد است که ژنه آن‌را به‌همه‌چیز دیگر ترجیح می‌دهد : این موجب می‌شود که **هیچ** بر چهرهٔ **همه** سوسو بزند . بودکجاست ؟ می‌شود که چیزی **باشد ؟** اگر آس‌دل محوشده‌است ، چراکه نباید آس پیك هم ناپدید گردد ؟ **ونابود** ، اگر بتواند ناگهان مرا باتهی‌بودن بیاکند ، چیست ؟ در «کلفتها» لحظهٔ مبهم فریب موقعی که پندارهای برهم نهاده مانند خانه‌ای‌ازورق فرو می‌ریزد ، بحق سزاوار نام لحظهٔ مطلق **دروغ** است . چون موقعی که سراب‌صحرائی محومی‌شود، پاره‌سنگهای حقیقی‌را آشکار می‌کند . ولی‌موقعی که نمودهای فریب‌آمیزدرنمایش ازهم‌می‌پاشند، به‌جای‌خود **نمودهای‌دیگر** راآشکارمی‌کنند(مادام مجعول دوباره کلر، کلفت مجعول، زن مجعول‌می‌شود؛ کلرمجعول دوباره سولانژ، خدمتکار مجعول می‌شود) . دراین‌لحظه تماشاگر در ابتدا درك‌اشراقی‌مجنونانه‌ای ازهیچی دارد ، یعنی **بود** به‌صورت‌هیچ‌آشکار شده است ، ولی چون‌نمود معمولا درحضور بود محو می‌گردد ، پندارهائی‌که ناپدید می‌شود دراو این‌پندار را به‌جای می‌گذاردکه **این بوداست** که جای آنهارا می‌گیرد . ناگهان پانتومیم یك‌مردجوان که وانمود به‌زن‌بودن‌می‌کند **به‌نظرتماشاگرحقیقت می‌آید** . مثل این است که ناگهان دریافته‌است که **یگانه بود** حقیقتی، ادابازی است ، یگانه زنان‌واقعی مردانند ، **وقس‌علی‌هذا.**

---

۱ ــ Volatilization به‌معنی تبخیر واستحاله ومستحیل‌شدن درهواست. **اما** در اینجا معنی‌ازهم‌پاشیدن وپخش ومحوشدن می‌دهد . مترجم در زبان فارسی **کلمه‌ای** بااین‌معنای جامع یافت‌نکرد .

بود به‌صورت نابود آشکارشده است ودرنتیجه نابود بود می‌شود . این‌لحظه‌که روشنائی‌هادرطی‌آن‌سوسو می‌زند، یعنی‌هنگامی‌که وحدت بودن نابود ونابودن بود در نیمه تاریکی حاصل می‌شود ، این‌لحظه‌کامل ومتمرد مارا وامی‌داردکه باطناً جهت عقلانی ژنه‌را درموقعی که‌خواب‌می‌بیند ، بفهمیم : این‌لحظهٔشرارت است . چون ژنه بمنظور اطمینان ازاینکه نمودهرگز **بکاربست‌خوب** نداشته باشد،می‌خواهدکه‌توهمهایش‌در دویاسه‌مرحلهٔ نفی‌واقعیت،خود را درهیچی‌خود آشکارسازند.دراین‌هرم اوهام، نمود غائی‌ازهمهٔدیگران نفی‌واقعیت‌می‌کند.به‌این ترتیب‌جوانی که‌نقش کلررا بازی‌می‌کندبه‌صورت‌یك‌مردجوان بی‌واقعیت‌می‌گردد تاشایدکلرنیز بصورت یك‌بانو بی‌واقعیت شود. ولی‌چنانکه‌نشان داده‌ام، یك‌نمود هستی خودرا ازبودبه‌عاریت‌می‌گیرد: به‌این‌ترتیب «کلر» بود خودرا ازپسری که اورا تفسیر می‌کند به‌عاریت می‌گیرد. ولی «مادام مجعول» دربودن‌بوسیلهٔ **کلر** که وجودندارد تقویت می‌شود . وچون اوبه‌این‌ترتیب بود خودرا ازیك وهم می‌گیرد، بودن این‌نمودفقط نمودی ازبود است. ازاینجاست‌که‌ژنه‌خودرا راضی می‌داند ؛ ازیك‌طرف به‌نمودمطلق نائل شده است ، نمودی‌که بودن آن اصلا نمود است ، یعنی نمودی‌که به‌نظر می‌آیدکلا نمود است ، چیزی از بود به‌عاریت نمی‌گیرد وبالاخره خودرا ایجاد می‌کند، واین‌چنانکه می‌دانیم‌یکی ازدوخواست‌متناقض **شرارت** است؛ ولی ازطرف دیگراین‌هرم نمودها بربودی که اتکاء همهٔ آنهاست نقاب می‌زند (حرکت حقیقی ، سخنان حقیقی‌که‌بازبان هنرپیشهٔ جوان‌درنمایش ادامی‌شود، حرکت وسخنانی که‌درزندگی واقعی‌به‌ژنه کمك می‌کند تا خواب ببیند) ومعهذا چون آنها به نحوی **وجوددارند** ، به نظر می‌آیدکه‌هرکدام‌بودخودرااز‌آن‌که تقدم‌بلافاصله دارد به‌عاریت‌می‌گیرد. به‌این‌ترتیب چون بود درتمام درجات محومی‌شود وبه‌صورت نمود درمی‌آید ، به‌نظر می‌رسدکه **واقعی** چیزی است ذوب‌شونده ، چیزی است‌که وقتی‌به‌لمس دربیاید باز ربوده‌می‌شود.دراین‌دروغسازی‌های‌مداوم‌نموددرآن واحدبه‌صورت هیچی مطلق ونیز به‌صورت علت خودآشکارمی‌گردد . وبود ، بی‌آنکه‌ازارائه خود به به‌عنوان واقعیت مطلق بازبماند ، کیفیت محو شوندگی پیدا می‌کند . این‌را به‌زبان **شرارت** بازگوکنیم : **خوبی** فقط یك‌وهم‌است ؛ **شرارت** یك **هیچی** است‌که برویرانه‌های خوبی افراشته‌می‌شود .

ترجمهٔ محمودکیانوش

ویلیم شاکسپیر

اتللو

«داستان غم انگیز اتللو مغربی دروندیك»

ترجمهٔ ابوالقاسم خان ناصرالملك

بامقدمه‌ای از ذکاءالملك فروغی وکلیشهٔ خط او

ناشر: کتاب زمان ـ ۱۳۴ صفحه ـ قطع وزیری ـ ۱۴۰ ریال

چاپ مطبعهٔ ملی پاریس

آنچه که تراژدی اتللورا ازبقیه‌ی آثار شکسپیر ممتازمی گرداند طرح **مسأله‌ی کینه توزیهای نژادی وطبقاتی** است. سرگذشت اصلی که نمایشنامه‌ی مزبور براساس آن نوشته شده چنین است:

«اتللو مغربی (مراکشی) خان زاده‌ایست که وطنش مورد ایلغار اروپائیان متمدن قرارمی گیرد. اورا به‌اسارت می گیرند و به‌عنوان غلام سیاه درونیز می‌فروشند. وی ازبردگی آغاز می کند و باتلاش وکوشش واعتماد بنفس تامقام شایسته‌ی سرداری جمهوری ترقی می کند و دوست وهمنشین سناتورهای «سفید» می گردد. وچون وجودش درخدمت جمهوری ومفید بحال جمهوری است مورد تکریم واحترام است. شبی در خانه‌ی سناتور «برابانسیو» داستانهای دل انگیزی نقل می کند که در اثر آن دختر زیبای سناتورشیفته‌ی صفای روح وعلوطبع اتللومی‌شود و علی‌رغم چهره‌ی رنگی و سن زیاد اتللو نسبت به‌او احساس محبت می کند. اتللو نیزدرخششی آنچنان روحانی و ملکوتی درچشمان «دزدمونا» می‌بیند که بی‌اختیار مجذوب او می گردد. بتدریج عشقی‌انسانی‌وعمیق آن‌دورا بهم نزدیك‌می کندوسرانجام کار به‌فرار «دزدمونا» وازدواجش بااتللومی کشد.

از آن پس حسادتها ودشمنی‌های نژادی وطبقاتی دریك‌یك افراد جمهوری سربطغیان برمی‌دارد ولی هرموج توطئه دربرخورد به‌صخره‌ی مستحکم عشق درهم می‌شکند. اما نیروهای‌اهریمنی‌ی کینه وحسادت‌دست ازتلاش نمی کشند تا سرانجام آنان را ازپای درمی‌آورند.»

تراژدی غم انگیزی که هنوزهم تکرارمی‌شود!

دربیشتر تراژدی‌های شکسپیر صحبت از تقدیر محتوم یك انسان وتراژدی یك فرد می‌رود. در اتللو نیزاز این دیدگاه وضع همانگونه است: سرگذشت کسی است که شجاع است، دوست می‌دارد، اعتمادمی کند ومورد خیانت قرارمی گیرد. نه‌تنها اتللو بلکه‌تمام‌قهرمانان‌شریف کتاب: دزدمونا، برابانسیو، کاسیو..... چنین سرنوشتی دارند.

نو بودن
در نمایشنامه

از جرج ساترلند فریزر

در این مقاله مطالب جالبی دربارهٔ
نمایشنامه‌های زیر می‌خوانید :

در انتظار گودو
گالیله
با خشم بیاد آر
پایان بازی
کرگدن‌ها
درس
صندلیها
ننه‌دلاور
اتوبوسی بنام هوس
باغ وحش شیشه‌ای
تابستان و دود
سیر روز در شب
مرگ یك فروشنده
هاملت
اتللو
مکبث
و تعدادی نمایشنامه
وکتاب دیگر

نوبودن در نمایشنامه

Modernity in Drama

□
□
□

از : جرج ساترلند فریزر

جرج ساترلند فریزر درشهر گلاسکو زاده شده و در آبردین پرورش یافته است. درجوانی شعرمی گفته و مقالاتی دربارهٔ ادبیات می‌نوشته است . مسافرت‌هائی به‌آمریکای جنوبی وژاپن کرده وپس از آن در لندن بطورآزاد ، بکار سخنرانی ، بررسی ، ترجمه وچاپ مجموعه‌های شعر مدرن پرداخته است . چند مجموعه شعر ، انتقاد ادبی وکارهائی درباره ادبیات اسکاتلند و امریکای جنوبی از آثار اوست . از سال ۱۹۵۸ در دانشگاه لیستر و یکسالی نیز در دانشگاه راچستر نیویورك به‌تدریس پرداخته است .

هرنمایشی را میتوان «مدرن» خواند، بشرط اینکه مدت قابل توجهی برصحنه دوام بیاورد. اشعار و یا داستانهای کهنه را ، برای آنکه بمذاق فضلا خوش بیاید میشود هنوزهم درکوزهٔ ترشی نگاهداشت. لیکن‌نمایش یاتازه‌است ویا پوسیده. حدوسطی ندارد. یاامکان زندگی در صحنه را به‌همان صورت‌که آغازکرده دردست‌دارد ویا مرده است. شاعرانی بزرگ مانند شکسپیروراسین وآفرینندگان نظم‌ونثری‌درخشان‌وپرظرافت، نظیر:مولیر،کنگرو، شاو-درام نویسان برجسته‌ای نیزبوده‌اند. اماچه بساکه نمایش، نمایشی برجسته‌وبزرگ باشد وباوجود این ، آنرا جزو ادبیات ـ بمعنای معمول‌کلمه ـ ندانند .

هنگام خواندن ترجمه‌های خشکی‌که از نمایشنامه‌های ایبسن بزبان انگلیسی شده انسان احساس‌کسالت می‌کند. زبان خشك ورسمی این‌ترجمه‌ها،

ذهن انسان‌را بشدت متوجه مجموعهٔ ترکیب‌عبارات ومایه‌های کلامی واپیزود‌ـ هائی‌که درآن بکار رفته میسازد. بااین وصف، این نمایشنامه‌ها روی‌صحنه ، کاملا زنده بنظرمیآیند.

یك درام نویس خوب جدید ، از عواملی نظیر: مکث ـ سکوت‌ـ گروه بندی درصحنه وانتقال ناگهانی ازحالتی به‌حالت‌دیگر، بخوبی استفاده‌میکند، عواملی که برای شخص ناآشنا به تآتر ـ هنگامیکه نمایشنامه را میخواند ـ نامفهوم است. ساموئل بکت ادیبی برجسته است وتسلط فراوانی برزبان‌دارد، بااین وصف، آدم باید حتماً اجرای نمایش «درانتظار گودو» را ببیندتا بتواند از نوشتهٔ آن ، باتمام یکنواختی و محدودیت ظاهریش ، لذت ببرد . ازینرو، پیشرفت وتکامل‌درام، لزوماً پیشرفت‌وتوسعهٔ **ادبی** نیست. این نیز حقیقت دارد که‌باوجود تجربه‌گرایان معدودی نظیر برشت یایونسکو ـ بکت یاپینتر، درام نویسان، درمقایسه باداستان‌نویسان وشعراـ تمایل به‌نوعی‌محافظه‌کاری درمورد فرم‌نشان‌میدهند. برای‌نمونه، درنمایشنامه‌بسیار مشهور جان‌آزبرن‌بنام«باخشم بیادآر» چیزیکه‌فی‌المثل درسال ۱۸۹۰ ازلحاظ‌فنی‌برای‌برناردشاو غیرممکن بنظر رسیده باشد وجود ندارد . همچنانکه وقتی ما اجرای خـوب بهترین نمایشنامه‌های پنجاه تاشصت سال قبل چخوف یابهترین نمایشنامه‌های هفتاد تا هشتاد سال‌پیش ایبسن‌را می‌بینیم هیچ چیز کهنه‌ای درآنهابچشممان نمی‌خورد.

این‌درست‌است‌که دیگر نه‌ایبسن‌ونه‌چخوف‌ـ برخلاف‌آن‌نقشی‌که‌احتمالا برای همعصران خویش ایفاکرده‌اند ـ بنظرما صرفاً «ناتورالیستی» نمی‌آیند. من یکبار اجرای «باغ‌آلبالو»ی چخوف را بوسیلهٔ دسته‌ای از دانش آموزان دیده‌ام‌که درآن نوعی تأکید افراط آمیز در مورد بعضی از روشهای تکنیکی خاص چخوف، بانوعی نارسائی درنشان دادن عواطف عمیق وی، درهم‌آمیخته بود وباین ترتیب این اثراندوه‌زا و «تراژی‌ـکمیك» عمیق را بصورت نمایشی تقریباً «مضحك» درآورده‌بود. بدعت‌تکنیکی چخوف دراین‌است‌که‌کاراکترها مستقیماً بیکدیگرپاسخ نمی‌گویند، بلکه بطرزمبهمی باخود بگفتگومی‌پردازند وباین ترتیب دیگران را مجاز میدارندکه سخن آنهارا قطع کنند. این بدعت بهمان‌درجه تصنعی‌است‌که‌حاضرجوابهای‌کاراکترها درآثارکنگرویاویچرلی. غرض از این‌کاراینست‌که درمورد فردیت و جدائی افراد تاکید شود ، درست متضادآن بدعتی‌که‌کوشش دارد تابدسته یاجماعتی حالتی‌مشترك ببخشد. بدعت چخوف درآن‌مواردی‌که اشخاص‌مستغرق‌درخود وپریشان خیال سخن‌میگویند بسیارحقیقی می‌نماید. لیکن‌کاراکترهای‌چخوف درنمایش غالباً بصورت‌اشخاص

«شوخ» درمی‌آیند مگراینکه نمایشنامه بوسیلهٔ بازیگران ماهراجرا شود.

دوربنمائی که ایبسن ازطبقه متوسط اسکاندیناوی نشان میدهد ـ بنظر ما وحتی بنظر بعضی ازهمعصران‌غیراسکاندیناوی او ـ دارای جاذبه‌ای است‌نامربوط که از مایه‌های غریب محلی حاصل‌آمده است . استفاده‌ایکه غالباً از مختصات طبیعی تربروار[1] می‌کند ـ مثلا اردك وحشی درزیر شیروانی که مدار سمبلیکی در نمایشنامه‌های اوست ـ عوامل مخلی در نمایشنامه است . زیـرا احساس شاعرانه‌ایکه ازاین عوامل بمادست میدهد، محققاً احساس پوچی(absurd) را ازبین می‌برد. بسیاری از اوقات بنظر میرسد ـ البته فقط بنظرمیرسد ـ که هم‌چخوف وهم‌ایبسن مارا به‌دنیاهای خیالی وافسانه‌ای رهنمون میشوند. درآثار آنان ماپوشش ناتورالیستی نازکی می‌بینیم که ظاهراً افسانه وخیال در زیرآن قرارگرفته است. اما ژرف ترکه بنگریم به‌عمیق ترین مفاهیم انسانی میرسیم. در اینمورد ، ایبسن و چخوف را باید شبیه داستایوسکی دانست . تمایل این داستانسرای بزرگ دراینست که به‌روایات ومکالمات داستانهای‌خود جنبه‌عادی وپیش پاافتاده وحقیقی‌بدهد. درزیرچنین ظاهری، جریان وقایع حالت‌مضحکهٔ تندوملودرام دارد، لیکن هنوز باید فروتر رفت تا به آن معنای ژرف دردناك دست‌یافت. میشود گفت که یکی‌ازامتیازات‌بزرگ «ناتورالیسم» چه‌درنمایشنامه‌ها وچه در داستانهای قرن نوزدهم این بودکه بار دیگر امکاناتی برای حوادث رنج‌آور وادراکات عمیق فراهم سازد واین‌حوادث وادراکات را ازقیدوبندهای یك سبك بظاهرعالی، ولی بیروح، رهائی بخشد .

اما امروز دید «غیرادبی»، را بنفسه می‌توان بدعت ادبی دیگری‌دانست که البته کیفیتی زیرکانه تروجامع‌تر دارد.

یك‌مثال‌خوب‌دراینمورد، قطعه‌ای‌ازپرده اول‌نمایشنامه «The Seagull» اثر ترپیلوف است . ترپیلوف میگوید «لزومی نداردکه زندگی را آنچنان‌که هست ویا آنچنان‌که بایدباشد توصیف‌کنیم. بلکه باید آنچنان‌که ماآنرادرون ذهن ورؤیاهای خود می‌بینیم بازگوکنیم.» این مطلب باآنچه‌که تریگورین ، بابیان طعنه آمیزخود درباره نویسندگان حقیقی، درپرده دوم نمایش میگوید وفق میدهد: «من بآنجانظرمیدوزم‌ومی‌بینم‌که یك‌تکه ابربشکل پیانوی‌بزرگی درآمده است..... چیزیکه فوری بمغزمن میرسد اینست‌که آنرا وارددداستانی سازم؛ این واقعیت راکه یك تکه ابر، به‌هیئت یك پیانوی بزرگ، درهوامعلق

---

۱ ـ James Tnurbur کاریکاتوریست وطنزنویس‌مشهورامریکائی.

است.» خطاب هاملت به گروه بازیگران و زبان کهنه‌ایکه بازیگر نخستین در وقع صحبت درباره «هکیوبا» بکارمی‌برد نیز بمنظور اینست که رسم بازیگری دورهٔ جیمز اول را رعایت کند. درحالیکه زبان خود هاملت، در صحبت‌هائیکه بشعر سپید است، نسبتهً «طبیعی» بنظر میآید.

پس چخوف وایبسن، بدعت گذاران برجسته‌ای بودند. لیکن، میشود گفت که تاهمین اواخر جانشینان آنان ـ گرچه دراین میان صاحبان استعدادهای بزرگی نظیر شاو نیزوجوداشته‌اند فقط به‌همین ابداعات اکتفا کردند، بی‌آنکه چیزی بر آن بیفزایند ویاحتی ازکلیه امکانات آنان استفاده کنند. بدون‌تردید، شاو باچخوف وایبسن، درینمورد که‌ازدرام بمقدار وسیعی برای ابراز نظریات خود درباره مسائل‌جاری استفاده‌میکرد فرق‌دارد، تاآنجاکه «رابرت گریوز» او را دراماتیست ـ بمعنی اخص ـ نمی‌داند. بلکه او را هجونویسی در ردیف «Lucian» بحساب میآورد.

باوجود این، اگرآنچه‌که شاو به‌چخوف یا ایبسن اضافه‌کرده دارای جنبهٔ کاملا دراماتیکی نیست، حداقل چیزیست که نشان میدهد اوپیرو وجانشین آنان نیست. شاو ازایبسن این فکررا که مسائل واقعی وجدی و ناراحت کنندهٔ زمانه را میتوان بروی صحنه آورد، گرفته است. در نمایشنامهٔ خانه مصیبت «Heartbreak house» ازروش مخصوص چخوف که‌کاراکترها گاه ازاوقات بیکدیگر مستقیماً پاسخ نمی‌دهند و بجای آن چیزهائی میگویندکه اشتغال دائمی ذهن خویش را منعکس می‌کنند، نتایج زیادی گرفته است. (واین‌روش، رویهمرفته، چیزکاملا تازه‌ای‌هم نیست. درکمدی‌های بن‌جانسن نیزچیزی شبیه این دیده میشود.) اما، چیزیکه شاو نتوانست ازایبسن و چخوف فراگیرد، توانائی آنان دربکار بردن سمبل‌ها بود. سمبل‌هائی مثل: کشتن مرغ‌دریائی ـ جنگل ماقبل تاریخی ـ باغ آلبالوئی که بایستی فروخته شود ـ اردك وحشی‌در زیرشیروانی، که به‌نمایشنامه‌های آنان کیفیت شعری بخشیده است. این‌سمبل‌ها نمایندهٔ آن جنبه ازواقعیت‌است که‌بصراحت نمی‌توان از آن نام بردوکاراکترها خودشان آگاهی‌دقیقی نسبت به‌آن ندارند. لیکن‌شاوهمیشه‌معتقداست که‌هرموضوع ووضعیتی را میتوان بصراحت گفت. وحداقل‌کاراکترهائی‌که به بیان نظریات اومی‌پردازند ازهمه چیزآگاهی دارند و بدین ترتیب است که می‌بینیم شعر در نمایشنامه‌های اواز دست میرود.

تآتر معاصر انگلیس، تاحوالی سال ۱۹۵۵ ـ یعنی زمانیکه ـ چار یك رنسانس مشکوك بود دوره‌ای را نشان میدهدکه تحت سلطه ونفوذ شاو، تحلیل

رفته است و باید هم تحلیل میرفت، زیرا از عمق شعری خالی شده بود. بعضی اوقات کوششهائی بمنظور استفاده ازریشه‌های شعری دیده‌میشد؛ مثلاSynge آن رادرزندگی روستائی ایرلندی جستجومیکرد و یا Sean O'casey درمحله‌های کثیف دوبلین. بااین وصف، زندگی انگلیسی اگر بدرد درامهای شعری، نظیر درامهای الیوت بخورد، بنظر نمی‌رسدچندان بکار آن کیفیت شعری که دراحساس آدمی است بیاید.

جانشینان شاو، اعم ازاینکه درخط او باشند یا بطور کلی تمایلی نسبت به روش اوداشته باشند، به‌اتمسفرهای روزمره احساس نزدیکتر وآشناتری دارند ونسبت به‌طبیعت انسانی علاقه وگرمی بیشتری نشان میدهند . اما تعداد اینها بسیار کم‌است وهمان‌فقدان کیفیت‌شعری نیز در کار آنان بچشم میخورد؛ گالزورثی (Galsworthy)جی. بی. پریستلی(J.B.Priestley). شاوهائی هستند بدون بذله گوئی‌های وی، جیمز بریدی (James Bredie) شاوی است بدون قدرت ارتباط تفکرات‌وی. شون‌اوکیسی، دراولین‌نمایشنامه‌هائیکه اززندگی‌دوبلینی‌ها پرداخته ، شاید تنها نمایشنامه نویس انگلیسی زبان قرن بیستم بود که برای آموختن «رئالیسم‌شعری» ازنو به چخوف‌وایبسن روی آورد. اما پس ازنوشتن (The Silver Tassie)، استعداد شگرف اوفلج گردید. یعنی درست از وقتی که اورئالیسم را بخاطر نوعی اکسپرسیونیسم آلمانی بدور افکند ودانش کلامی خود را برای انبارکردن «نثرشعرگونه» بالاتر برد . مقاصد تبلیغاتی شدید ، نمایشنامه‌های جدیدش را ضعیف تراز نمایشنامه «دب‌اکبر و ستارگان» ساخته است. یك ایرلندی که درخارج ازکشورش سکنی میگزیند، غالباً خودش‌را در حال مبالغه و اغراق می‌بیند و دست آخر ، ناخود آگاهانه به مسخره کـردن خلقیات ملی خود می‌پردازد . او تبدیل به‌یك ایرلندی نمایشی میشود . شاید این امردر مورد اوکیسی‌نیزصادق‌باشد ویاشاید او، پس ازطی مراحل‌پیشرفت ورسیدن به‌عنوان «درام نویس‌تجربه‌گرا»ـ نه درام‌نویسی با«دیدودرك‌مستقیم» عاجز شده باشد .

نویسنده وشاعر، هرطورکه میل داشته باشد میتواند دست به‌تجربه‌برد. آنها مطمئن هستندکه اگرکمی استعداد داشته باشند، ناشران‌کوچکی‌خواهند یافت و گرچه پولی ازآنان دریافت نخواهندکرد ، لیکن چیزی نیز از دست نخواهند داد وچه بساکه شهرت واعتباری‌کسب خواهندکرد . اما درام نویس احتیاج به تئاتر دارد و همینطور ،کسی‌را میخواهدکه پولش را در راه اجارهٔ تئاتر، حقوق بازیگران وهزینه‌های عمومی نمایش بمخاطره اندازد.ازاینرو،

درام نویس نمی‌تواند مانند داستان نویس یاشاعر، بیست یا سی‌سال صبر کندتا جامعه‌را متوجه خود سازد. او ضمن اتکاء وایمان به‌نظریات وابتکارات خود ، باید آماده باشدکه باسلیقهٔ محافظه‌کارانهٔ تماشاگران «یك تئاتر بزرگ» وحتی بااستانداردهای بسیارمحافظه‌کارانهٔ «بازیگران یك‌تئاتر بزرگ» وتهیه‌کنندگان آن‌کنار بیاید. این‌دلیلی‌است‌برای توجیه اینکه چرا تاریخ درام ، نه تنها در انگلستان، بلکه چه بسا درتمام اروپا، تاباین حد ازانواع دیگرکارهای ادبی متمایزاست. دوره‌های درخشان تئاتر دوره‌هائی‌کوتاه است وزود پایان می‌یابد وپس ازپایان یافتن چنین‌دوره‌ها، بسیار دشوار است‌که دوباره تئاتررا برسرپا واداشت .

همین‌که یك سنت تئاتری پابرجاشد، درام‌نویسان جدید ازکارهای‌موفق ومقبول درام‌نویسان پیشین تقلید می‌کنند . برای مثال : نمایشنامه‌های بومنت «Beaumont[1]» وفلچر«Fletcher» پراست از تقلید ازکارهای شکسپیر ، تا آنجاکه الیوت آنها را به‌گلهای چیده ودرگلدان نهاده، تشبیه می‌کند . این آثار، زوال درام نویسی دورهٔ جیمزاول را نشان می‌دهند .

آنچه بنظربازیگران دیالوگ طبیعی و حقیقی میرسد، دیالوگی نیست که ازلحن گفتگوهای مردم‌زمانه گرفته شده‌باشد (کاریکه‌هارولدپینترمی‌کند)، بلکه دیالوگی است‌که‌گفت وشنودهای روی صحنه را برای ایشان مجسم‌کند. این امرفقط منحصربه دیالوگ نیست، بلکه اتمسفرو صحنهٔ نمایش‌را نیز شامل میشود. این مسائل، درسالهای بین ۱۹۲۰ و۱۹۳۰ ازجمله آرایش‌های‌صحنه بود وامروزه هم هنوز بجامانده است؛ یك‌کمدی احساساتی سبك، معمولادریك اطاق نشیمن وسیع‌که پنجره‌های روبه بیرون دارد اجرا میشود وپرده‌برروی خدمتکاری‌مضحك‌که مشغول گردگیری است بالامیرود. بقیه‌کاراکترهاعبارتند از: یك زن خانه‌دار پرجنب وجوش ـ یك مرد جوان باشلوار مخصوص بازی تنیس ـ وازاین قبیل افرادکه بنظرنمی‌آید هیچکدامشان برای زندگی‌مجبور بکارکردن باشند. درحقیقت‌تماشاگران طبقه‌متوسط انگلیسی‌که ازاین‌نمایش‌ها لذت می‌بردند، کسانی بودندکه دردوران پس ازجنگ جهانی دوم ، ازکمبود جاـ جیره بندی وقحطی خدمتکار درعذاب بودند، صحنه‌ای موردقبول است‌که اصولا دخلی به‌صحنهٔ زندگی نداشته باشد. همین تماشاگران، امروزه، توسط نویسندگانی ازقبیل: جان‌آزبرن ـ آرنولد وسکر و هارولدپینترآماده شده‌اند

۱ــ فرانسیس بومنت درام‌نویس انگلیسی.

که از صحنه پردازی آتمسفریکه باروش زندگی آنان بیگانه است : اطاقهای نامرتب ودرهم ریخته- لهجهٔعوامانه ویادهاتی- دادوفریادها-دعوا-نطاقی- خشم ویأس لذت ببرند. چاهك آشپزخانه، مثل پنجره روبه بیرون، سمبل وطلسم طرز زندگی احتمالا صحیحی شد که تماشاگر خودش را از آن محروم حس می‌کند. ما باید از این فرض یاادعاکه تماشاگران فی‌الواقع همیشه میخواهند که انعکاسی از زندگی خودشان را برروی صحنه ببینند ، برحذرباشیم.

بعلت این امرکه درام‌نویسان وبازیگران‌این چنین مقلدندوتماشاگران این چنین‌بندهٔ عاداتند ، تئاتر درانگلستان پیوسته دچار وقفه وسکون میشود . ازپس این وقفه‌ها وسکون‌ها معمولا یك‌فاصلهٔ طولانی فرامیرسد واین دوره‌باید بگذرد تاتئاتر دوباره شروع به‌رشدکند. بمحض اینکه درحدود سال ۱۷۰۰ یك نیروی رستاخیز ادبی دچار عجزشد، هیچ نمایشنامه انگلیسی‌که دارای ارزش ادبی وتئاتری باشد (بجز کمدیهای گلداسمیت وشریدان) تاسال ۱۸۹۰ بوجود نیامد. عصرویکتوریائی‌که دوره عظمت انگلیس و ادبیات آن بود، هیچ‌تأثیری درتئاتر نگذاشت ، مگردردهه آخرقرن.

دراین قرن نیز، ماتحت تأثیر قوه محرکهٔدوگانه‌ای زندگی کرده‌ایم، قوهٔ محرکه‌ای‌که با دستهای وایلد و شاو دو ضربهٔ تند برپیکر تئاتر انگلیس کوبید: اولی به‌کمدیهای تفریحی محض ودومی به‌کمدیهای عقیدتی- تااینکه انقلاب تئاتری درسال ۱۹۵۵ پدید آمد. نمایشنامه‌های شعری ییتزوالیوت و کریستو فرفرای سروصدای زیادی براه انداخت و دونفر آخری موفقیت‌های قابل توجهی نیزبدست آوردند، بااینهمه ، اینها نیزچهرهٔ عمومی وکلی تئاتر انگلیس‌را تغییر ندادند .

وباز، باوجودکسانی‌نظیرشاو،وایلد، شینزواوکیسی- چهارنابغهٔایرلندی تاریخ تئاتر درجزایر بریتانیا ، از حدود سال ۱۸۹۰ درمقایسه باتاریخ‌شعرو داستان ناچیز می‌نماید.

اگر بخارج از انگلیس نگاه‌کنیم وضع دیگری خواهیم دید . تغییر و تحولی‌که درتئاتر جدید انگلیس بوجودآمده‌بی‌تردید تحت نفوذ وتأثیرخارج بوده است. بخصوص تحت نفوذآن دسته ازنمایشنامه‌ها وایده‌های‌تئاتری، نظیر نمایشنامه‌ها ویامفاهیمی‌که برتولت‌برشت ازتئاتر حماسی درنظرداشت‌ویاطریقهٔ مشهور وی بنام «نادرگیری تماشاگر» audience-alienationویاتئاترهای پوچ‌که مرکزآن فرانسه بود وبزرگترین نمایندگان‌آن ساموئل‌بکت‌ایرلندی واوژن یونسکو رومانیائی بودند، توجه مخصوص درام نویسان انگلیسی بعداز

سال ۱۹۵۵ بیشتر معطوف به‌اعتراضات‌اجتماعی بود وازطرفی نیز- مثلادرآثار هارولدپینتر، شلادلانی وبرنادن‌بهن-دیالوگ‌های غیرادبی صحنه رایج گشت. اینك نویسندگان جدیدانگلیس به‌تئاتر، بیش‌ازسایر انواع ادبی‌روی‌آورده‌اند وموانعی راکه‌برسرراه مفاهیم‌وفرم‌های تئاتری وجود دارد، برای‌تماشاگران ازمیان برمیدارند.

در ولایات انگلستان همیشه نوعی عدم اعتماد نسبت به‌تئاتروجود دارد. عدم اعتمادیکه زائیده‌رسوم سخت (پوریتن) انگلیسی یاتعطیل بودن تئاترها در دوره‌کامنولث وپاشاید نتیجهٔ تصور مبهم عامه ازهرزگی واغتشاش دوره تجدید حیات درام است. ازطرف دیگرتماشاگران‌لندنی عبارتندازشیفتگان پروپاقرص شکسپیر که طرفدار سنت های عهد ویکتوریا هستند و دستهٔ کوچکی‌که مشتاق تماشای آثارکنگرو، ویچرتی، فارکهار، شریدان بااجرای خوب وبازیگران ماهرند و دسته‌ایکه تماشاگران آثار استرمك‌کراکن، دودی اسمیت وترنس راتیکان‌اند.

اما از سال ۱۹۵۶، «رویال‌کورت تئاتر» انگلیس نمایشنامه‌هائی را بصحنه آوردکه قبلا ازطرف مدیران «وست‌اند» بعنوان عوامل فساد ردشده‌بود و نمایشنامه‌های پرسروصدائی نظیر «باخشم بیادآر» اثر جان آزبرن با چنان موفقیت مالی روبرو شدکه تصورش نیزنمیرفت. درتئاترروبال، استراتفورد، ایست لندن- دریکی ازمحله‌های‌کارگری - بدون اینکه سنت تئاتری استواری درآنجا بوده باشد خانم جون لیتل وود، بامساعی فراوان یك‌گروه تئاتری بوجود آورد وبرای ادامهٔ‌کارآن‌کوشش‌های بسیارکرد؛ گروهی‌که بعدها بنام «کارگاه تئاتر» معروف شد.

جون‌لیتل وود دست‌به‌اقدامهای متهورانه‌ای زدکه‌ازلحاظ مالی‌نیزقرین موفقیت گردید. آثاری ازنمایشنامه‌نویسان گمنامی ازطبقه‌کارگر، نظیرشلادلانی بروی‌صحنه‌آوردکه‌همگی‌نشانه‌هائی‌ازتغییروتحول‌تئاتر بهمراه‌داشتند. تماشاگر «وست‌اند» که اکنون ازنمایشنامه‌های درانتظارگودو- مستحفظ - کرگدن‌ها- لوتراستقبال می‌کند، دیگرآن تماشاگرمیانه حال گذشته نیست. همزمان‌بااین احوال، درولایات انگلیس، گروههای مخصوصی نظیر تئاترسیار - تئاترقرن (چهارکاروان بزرگ که‌کارخود را درتئاترکوچکی باصحنه متحرك وچرخدار عرضه میکردند) ویاتئاتر زندگی (که در سالن یك کلیسای متروك در لستر نمایش میدادند) حملهٔ دلیرانه‌ای به‌طرز فکرلاابالی و سخیف و خشکه مقدس پوریتن‌کردند. کاونتری وناتینگهام نیزدر این ماجرا شرکت‌جستند. کاونتری

شاهد اولین اجراهای نمایشنامه‌های آرنولدوسکرشد و در ناتینگهام نمایشنامه «لوتر» اثرجان آزبرن بروی صحنه آمد.

دلایل آشکار بسیاری وجود داردکه حاکی از جهاد پرحرارتی است، جهادی‌که امروزه نشانه‌های آنرا درمیان نمایشنامه نویسان وبازیگران‌جوان میتوان یافت. ولی داستان نویسان و شعرا فاقدآنند. سخن‌گزافی نیست اگر بگوئیم رفتن به‌تئاتر ازپاره‌ای جهات نظیررفتن به‌کلیساست. تئاتر در انسان نوعی‌توانائی همبستگی‌وتشریك مساعی جمعی‌بوجود میآورد؛ چیزی‌که امروزه دارد نایاب میشود. امروزه درانگلستان حضور در مجامع‌کلیسائی رو بزوال نهاده است. مردم تمایل چندانی به‌شرکت درمیتینگ‌های سیاسی‌نشان‌نمیدهند. درموقع‌انتخابات، کاندیداهاواعوان‌آنها، ناچاربجای تشکیل مجالس‌سخنرانی، برای جلب آراء بدرخانه‌ها میروند. کافه‌ها و میخانه‌ها دیگر آنچنان‌که باید محل تجمع افراد نیست. درجامعه‌ایکه خوشی ورفاه درآن روبه افزایش‌است، این تمایل درمردان پیدامیشودکه درخانه بمانند وباپرداختن به‌امورخانه ویا وررفتن باباغچه‌خودرا سرگرم سازند. تلویزیون نیزبنوبه خود براین‌سعادت میافزاید! لیکن این‌چیزی نیست جزتمایل به‌بی‌ارادگی، تنبلی وعدم‌تشخیص. درمقابل، تئاترمیتواندردما نوعی احساس مسئولیت وتعلق خاطر نسبت‌به‌مسائل هیجان‌آور بیدارکند. برای اینکه تماشاگری فهیم باشیم باید از زندان تنگ خویشتن بگریزیم ودراین‌راه، تئاتر، بآن مفهومی‌که برشت (والبته بدنبال‌او، شاو) در نظر دارند، بمااین توانائی را خواهد بخشیدکه فکرکنیم و احساس کنیم. بیماری‌معنوی‌انگلستان درسالهای بعداز ۱۹۵۰، بی‌عاطفگی وبی‌اعتنائی بود وتئاتر، بابکار بردن رویه‌های تکان دهنده وهشداردهنده، دلیرانه بجنگ این بیماری‌رفت. این رانیزباید اضافه‌کردکه‌برآورد موقتی ازارزش‌جاودانی نمایشنامه‌های‌کنونی، بمراتب‌سخت‌تر ازبرآورد ارزش انواع دیگرادبی‌است. با اینوصف، از نظرکلی شاید لازم باشد گفته شودکه تعداد بسیار کمی از نمایشنامه های برجستهٔ ۱۹۵۰ ببعد با موازین سنتی‌کمدی یاتراژدی مطابقت دارد.

ارسطو گفته است، ریشه‌های تراژدی‌همان ریشه‌های مدیحه سرائی‌است‌و ریشه‌های‌کمدی همان‌ریشه‌های‌سخن‌نیش‌دار طیبت‌آمیزاست. تراژدیهای‌کلاسیك سرگذشت‌آدمهائی‌است غالباً والاترو متشخص‌تراز آدمهای معمولی، که‌مرتکب خطاهائی میشوند واین خطاها معمولا خطاهای عقلانی است نه‌خطاهای اخلاقی وگرچه هیچکدام ازاین اشخاص، آدمهای‌کاملی نیستند- به عقوبت‌های ظاهراً

شدیدی دچار میشوند. ما نسبت به‌تنهائی و بی‌پناهی این قهرمانان احساس‌شفقت می‌کنیم، آنچنانکه گوئی سرنوشت خودماست، می‌هراسیم. همیشه نوعی حالت هیجانی یاترس وشفقت نامتعادل نهانی درروح انسان وجود دارد وارسطوتصور میکرده که ما پس ازدیدن یك تراژدی، باحالتی که درآن ترس وشفقت ما بسیار تخفیف وتسکین یافته ومتعادل شده ازدرتئاتر بیرون میآئیم. (هنگامیکه او از تراژدی بعنوان‌یك عامل‌تطهیر کننده حرف‌میزد، شفقت وترس را چیزی‌بیهوده وزیان آور نمیدانست یا به‌تراژدی بمنزلهٔ روغن کرچك نمی‌نگریست.)ازطرف دیگر، کمدیهای کلاسیك، کاراکترها را طوری مجسم میسازندکه ما خود را از آنان برتروهوشمندتر می‌شماریم. آنها ازمانادان‌تر ویاناقلاتر و شریرترند و نظر کمدی نویسان این بوده‌که بانشان دادن طرزرفتار مضحك وزنندهٔ آنان، مارا قادر به‌اصلاح نادانیها و گناهان کوچکمان گردانند. کمدی‌های رمانتیك‌و محبت انگیزهم هست، مثل کمدیهای شکسپیر، که ازیك سوتصویری ایده‌آلی‌از یك زندگی خوش را برای ما مجسم میسازند وازسوی دیگر، تساهل و اغماض ما را نسبت به‌نادانیها وشیطنت‌های بی‌زیان جلب می‌کنند. وباز در همین آثار شکسپیر، آمیزه‌ای‌ازکمدی وتراژدی میتوان دیدکه گرچه ازشیوه کلاسیك‌بدور است، لیکن- همچنانکه دکترجانسون گفته - همانند زندگی است؛ درامهای ناتورالیستی یارآلیستی -که بارعایت سنن تئاتری نوشته شده بودند، مثل نمایشنامه‌های‌ایبسن‌یاچخوف- چیزی جزهمان سنت‌های‌تغییرقیافه دادهٔ‌تراژدی ویا تراژدی-کمدی نبودند، منتهی درآنها نوعی حالت پرسش مضطربانه دائم التزایدی دیده میشدکه اعتبار استانداردهای اخلاقی را مورد تردید قرار میداد.

اما سبك مهم دیگری نیر از درام وجود دارد. سبك دیگری‌که شامل نمایشنامه‌های مذهبی قرون وسطائی میشود. درینگونه نمایشنامه‌ها - اگر نمایشنامه براساس روایات تاریخی کتاب مقدس تنظیم شده باشد- چیزی‌که گره یاسرگردانی درتماشاگرایجادکند وجودندارد، زیراکه داستان ازقبل‌شناخته شده است، و چنانچه نمایشنامه برای تهذیب اخلاق نوشته شده باشد، در آن اشخاص بصورت گناهکاریاپرهیزگارمجسم‌میشوند وازاینرودیگرنکته مخصوصی ازمسائل انسانی باقی نمی‌ماند. زیرا مسلماً تماشاگر باگناه مخالف است و با پرهیزگاری موافق. میتوان گفت، در جائیکه منظور اساسی واولیهٔ تراژدیها وکمدیهای سبك کلاسیك وسبك شکسپیر- هردو- لذت دادن و یا هشدار دادن ماست، منظور اساسی‌واولیهٔ نمایشنامه‌های مذهبی نیزتعلیم وتهذیب ماست.درام

نویس بزرگ آلمانی ، برتولت برشت نیز یك قرون وسطائی جدید است . نمایشنامه‌های او، چه آنها که براساس وقایع تاریخی نوشته شده؛ مانند نه‌دلاور و گالیله، وچه آنها که زائیده‌خیال خود اوست؛ مانند زن نیکدل‌شهرسچوان، کاملا دارای‌منظورهای اخلاقی است. تئوریهای برشت دربارهٔ وظیفهٔ‌نمایشنامه، درطول زندگیش تغییراتی چند یافته است ، لیکن اعتقاد اصلی او دربارهٔ اثر غرابت ونادرگیری «The alienation-effect» هیچگاه تغییر نیافت. اعتقاد به‌اینکه تئاتر ازمسحورکردن تماشاگرپرهیز کند، اورا ازمستحیل ساختن‌خود درشخصیت بازیگران روی صحنه بازدارد وبالاخره ، تماشاگررا وادار به فکر کردن سازد.

درنمایشنامه‌های برشت؛ قهرمان وجود ندارد . کسی را از لحاظ موقع منزلت اجتماعی، برکسی برتری نیست وچنانچه فردی درداستان اوفضیلتی‌غیر متعارف نشان‌دهد ـ اگراجتماع فاسد باشد‌اغلب تأثیری معکوس‌ومفسده‌انگیز دارد. زیرا برشت یك کمونیست واقعی است و برای یك کمونیست واقعی «من» قهرمان نمی‌تواند باشد. قهرمانی‌فقط درمن جمعی، یعنی «ما» امکان وجودپیدا میکند. درنمایشنامه‌های برشت، آدمهای بد ، اغلب‌کارهای مؤثر ومهم اخلاقی انجام میدهند وکاراکترهای دوست داشتنی اغلب در اثـر واقعه‌ای ، به اعمال ناشایست‌کشانیده‌میشوند. اعتقادات شخصی ومنفرد اثر ناچیزی دررفتار جمعی دارند وچه بسا که‌اصلا اثری ندارند. درنمایشنامهٔ گالیله، پاپ که ازنظرشخصی نسبت به‌علم علاقه‌ای نشان میدهد ونظر گالیله را قبول دارد ، درنقش اجتماعی خودش، ناچاراست که گالیله‌را تهدید به‌شکنجه‌کند. ازطرف دیگر، بازرگانان ایتالیائی گالیله را فرامیخوانند ، نه‌بخاطر اینکه آنان عاشق بیقرار علم‌اند ، بلکه بخاطر اینکه بایك نظراجمالی دریافته‌اندکه افکاراو، تخم‌انقلاب صنعتی را در خویش می‌پرورد . گالیله خودش آدمی است کـه از موهبتی مخصوص برخوردار است‌وکسی است که به‌چند موفقیت عادی انسانی دست‌یافته،وهنگامی که ازطرف‌انکیزیسیون درخانه‌ای تحت نظراست،اسنادعلمی خویش‌رامخفیانه بخارج میفرستد. بااین وصف، گالیله‌بیشتر بیك آدم‌ترسومی‌ماند تابیك‌قهرمان، گرچه به‌ترس خود نیزآگاهی دارد. اومیداند وقتی علم براه بیفتد ، احتیاج به‌شهادت درراه پیشرفت‌آن نخواهد بود ووقتی که مردم هنرریاضی فکرکردن را آموختند، علم چیزی غیرشخصی وجریانی مسلم وغیر قابل اجتناب خواهد گشت وآنچه‌یك دانشمند ازکشف‌آن ممنوع میشود، توسط دانشمند دیگر کشف خواهد شد. بااین حال، گالیلهٔ برشت، ازسر احتیاط ریاکارانه‌نامه‌های‌چاپلو-

سانه‌وحاکی‌ازدین‌داری به‌اهل‌کلیسامی‌نویسد ویانتایج علمی مهم را ـ آنچنانکه برشت درنمایشنامه خود آورده ـ باته‌ماندهٔ عقاید درهم وبرهم خرافی‌میآمیزد. درپایان نمایشنامهٔ، گالیله آدمی است خود خواه وخشن. ازسربی‌عاطفگی، از فداکاری یك دختر، که صداقت ساده دلانه‌اش را حقیر می‌شمرد، بهره‌برداری می‌کند ولذت‌اصلی زندگی خودرا درانزوا جوئی وشکم‌بارگی می‌یابد. برشت مارا وامیداردکه ازخود بپرسیم چگونه باید آن عصرمبداء تحول علم را ـ که این مرد ضعیف وناقص یکی ازپایه‌گذاران و بوجود آورندگان آنست ـ تلقی کنیم. عصری‌که بدنبال‌خود مصائب بزرگی را باعث شد. آیاآن عاملین کلیسا که تابدان حد می‌ترسیدند ، نوعی بصیرت اجتماعی نداشتند؟

ازاینرو، گالیلهٔ برشت نه‌تراژدی است ونه‌کمدی. ماگالیله را شخصیتی برترو والاتر ازخود حس نمی‌کنیم؛ شخصیتی‌که مطابق رسم تراژدیهای‌کهن، مرتکب خطای اخلاقی یاعقلانی‌شده باشد . همچنین ماحس نمی‌کنیم که‌اودارای شخصیت‌کمدی است؛ شخصیتی‌که معمولا درنظر ماحقیرجلوه می‌کند . در این باره، مامختاریم فکرکنیم که دربعضی مراتب، آدمی منفرد میتواند خودش را در برابر نیروهای اجتماعی‌که‌کمر به‌پایمال‌کردن اوبسته‌اند حفظ‌کند ، فقط بشرط اینکه اوخود را بمرحله‌ای برساندکه بتواند این نیروها را رام سازد ویابشرط‌اینکه‌درمقابل، نیروهای اجتماعی دیگری نیزباشند (مانندبازرگانان ایتالیائی درنمایشنامه‌برشت) که آشکاریاپنهان ازوی‌حمایت‌کنند. ونیزمختاریم که بیندیشیم اصولا خودگالیله اهمیت چندانی ندارد. آنچه واقعاً اهمیت دارد اینست‌که اووکار او تاچه اندازه درنظردیگران قابل اهمیت می‌نماید .

چه بسا که تصور عمومی پیوسته از هرتصور دیگری مهم‌تر باشد و حتی از دیدگاه تاریخی، حقیقی‌تر . در میان درام نویسان حاضر ، جان آزبـرن در نمایشنامهٔ لـوتر « Luther » بسیار مدیون برشت است . در نمایشنامهٔ « The Entertainer » وی نیزجای پای برشت را میتوان دید .

لیکن، باوصف اینکه دربارهٔ برشت جای سخن بسیاراست، باید گفت‌که درمورد نفوذ وتأثیرحقیقی‌وی درادبیات معاصرانگلیس اغراق‌گوئی شده‌است. تئاتربرشت اساساً عقل‌گرایانه « Rationalist» است. درآثار وی چنین بنظر میرسدکه انسان‌برای اعمال خودمحرك‌های مشخص واستواری دارد. حتی‌اگر این محرك ها براساس خودخواهی های فردی ویا منافع طبقاتی بوجود آمده باشند. (عشق ویا خیرخواهی‌ایکه درنمایشنامه‌های برشت دیده میشود ـ فی‌المثل کاراکتر دختر گالیله ـ معمولا بصورت نوعی مهربانی ابلهانه مجسم میگردد.)

در آثار برشت، اخلاق سخنی توخالیست، دست کم وقتی که شکم‌های خالی پرشده باشند و آن رفتارافراط آمیز اخلاق ایده‌آلیستی، ممکن است از لحاظ اجتماعی مقرون بمصلحت نباشد. معهذا ، این فرض بچشم میخورد کـه بعضی کیفیت‌های اخلاقی وجود دارد که موردقبول همگان است و یاهمه آنهارا مطلوب میشمارند، حتی اگر این کیفیات، کسانی را که بدانها تمسك می‌جویند مورد بهره برداری قرار دهند. ازطرف دیگر، تئاتر برشت، مانند تئاتر شاو، بشدت روشنفکرانه است. اصل مسلم واساسی تئاتر برشت آن ارتباط عقلانی است که باوصف خطرناك بودن، باز امکان‌پذیر است.

درینجا باید از نوعی تئاتر غیر روشنفکرانه معاصر نام برد که اهمیت فراوان دارد. تئاتری که گاه از آن بعنوان تئاتر پوچ « Absurd » یا تئاتر مهمل یادشده است. مشهور ترین و بانفوذترین نمایشنامه‌ایکه ازاین مکتب درسالیان اخیر ، درانگلستان بروی صحنه آمده نمایش «درانتظار گودو» اثرساموئل بکت است. بکت یك ایرلندی، ودوست و از بعضی جهات مرید جیمز جویس است . آثار خود را اغلب بزبان فـرانسوی می‌نویسد . نمایشنامه های او حاوی خاطرات وتفکرات بسیار شخصی و وسواس‌های آدمی است که نوعی نیهیلیسم مسیحی را بزبان استعاره تلقین می‌کند، نیهیلیسمی که نقشی‌است مانده درذهن درهنگامی که اعتقادهای مسیحی که در کودکی بسیار مهم بودند بسختی رد شده و مورد بی‌احترامی قرار گرفته‌اند .

نمایشنامهٔ «درانتظار گودو» گرچه وقتی برای اولین باردر سال ۱۹۵۵ بروی صحنه آمد نقادان را بی‌نهایت‌متحیروسرگردان ساخته بود، لیکن‌امروز آنچنان مشهور گردیده و آنچنان مورد بحث قرار گرفته که دیگر ابهامی در آن دیده نمیشود.

قهرمانان نمایش «درانتظار گودو» دوخانه‌**بدوش**‌اند: دیدی و گوگو یا ولادیمیرواستراگن. این‌دونفر خود رابادونفر راهزنی که بهمراه مسیح‌مصلوب شده‌اند مقایسه می‌کنند. هرکدام‌ازایندو، باناخشنودی وتشویش وابسته‌بدیگری است. گوگو که موجودی ناهوشمند است، همیشه درمعرض خطر است. هیچگاه چیزی بخاطر نمیآورد و تنها درغم خوردن است . او را میتوان بمنزلـهٔ جسم انسان فرض کرد ودی دی راکه موجودی متفکر ومضطرب است، بمنزلهٔ روح آدمی. آنها درانتظار کمکی هستندکه قرار است ازجای نامشخصی ، از طرف شخصی بنام گودو (که‌هیچگاه ظاهر نمیشود) ومالك آن سرزمین است، برسد. عنوان نمایشنامه ظاهراً اقتباس غلطی است ازعنوان نمایشنامهٔ گلیفورد اودست،

بنام درانتظار لفتی « Waiting for Lafty ». درنمایشنامهٔ مذکور، لفتی نام یك سازمان دهندهٔ اتحادیهٔصنفی است که درمیتینگی که برپاشده حضور نمی‌یابد، زیراکه بقتل رسیده است، کلمه گـودو ، شاید ترکیبی نیمه‌کمیك باشد ازکلمه God بمعنی خدا و «ho» بمعنی های . در پایان هر دو پرده نمایش ، گودو پسربچه‌ای راکه میتوان اورا بمنزله پیمبریافرشته‌ای‌دانست، میفرستد؛ یکبار بصورت محافظ دسته‌ای گوسفند (به‌نشانه ارواح نجات یافته آدمیان) که سخت خسته وفرسوده است (مگرنه خداوند آنها راکه دوست میدارد عذاب میدهد؟) وباردیگر، بصورت محافظ دسته‌ای بز(به‌نشانهٔ ارواح گمگشته و یاشاید فراری آدمیان) که این باردیگر خسته وفرسوده نیست. درپایان بازی دی‌دی‌وگوگو همچنان درانتظارند. آنان میخواهندکه بجائی‌وبه‌طرفی بروند اما صحنهٔنمایش بمامیگویدکه دیگر درجهان جائی‌برای رفتن نیست. نمایش، دوکاراکتردیگر نیزدارد؛ اربابی بنام «پوزو» وغلامی بنام «لاکی». ارباب ، رفته رفته بنوعی وابستهٔ غلام میشود وغلام نطق زنهاردهنده‌ای می‌کندکه گرچه در ابتدا درهم وبرهم وشکسته بسته است، لیکن درمعنی مطلبی جدی است: تمام‌کشفیات‌علمی یاپیشرفت رفاه اجتماعی نمی‌تواند این حقیقت را تغییردهدکه انسان بعنوان‌یك حیوان منفرد، درد می‌کشد، تحلیل میرود و می‌میرد. ارباب کـه در پردهٔ دوم نمایش‌کورشده، بیش ازهرزمان محتاج غلام است و غلام اینك لال شده است . شاید پوزو ولاکی باهم‌نمودار انسان‌اجتماعی باشند، همچنانکه دی‌دی‌وگوگو نمودار شخصیت فردی انسانند ویاشاید هردوجفت نمودار زندگی عملی (پوزو باهمه بدیش نومیدانه، هم درحسرت‌گفت وشنود وهم در حسرت شنونده است) وزندگی فکری انسانند. سمبلیسم مسیحی، که تأثیر فراوان آنرا در نمایشنامه میتوان دید ـ بعقیده من ـ دلیل اینست‌که مسیحیت برای بکت سیستمی است‌که وی توسط آن دنیا را احساس می‌کند. نمایشنامه‌های دیگر بکت ، گرچه همه بنوبهٔ خود استادانه نوشته شده، لیکن آن جنبهٔ‌کلی وعمومی نمایش در انتظار گودو را فاقداند. این‌نمایشنامه‌ها درباره موضوعاتی ازقبیل تنهائی‌ـمیگساری درانزوا ـ احساس تقصیر جنسی نسبت به‌مفهوم پدر، دورمیزنند .

نمایشنامه دیگری‌که بکت درهمان زمینهٔ «درانتظارگودو» نوشته ، بنام «پایان‌بازی» معروف‌است. این‌نمایشنامه‌حاوی طرزفکرمشهوری درباره‌خداست که شاید عقاید راجع به «گودو» درآن خلاصه شده است. اگربکت یك ملحد است، الحاداو ازاحساس شدیدی سرچشمه میگیردکه اعتقاد به مسیحیت در وی بجاگذاشته است واین‌احساس کسی‌است‌که نسبت به‌خداوند لجاج میورزدوحتی

نسبت به‌وجود نداشتن خداوندهم. بخاطر میآورم، وقتی‌که این نمایشنامه‌رادر «رویال‌کورت» دیدم، من تنها تماشاگری بودم‌که ازاین طرزفکرمی‌خندیدم. البته این موضوع خنده‌آور نیزهست ومن مطمئن هستم‌که منظوربکت نیزهمین بوده‌که چنین قهربچگانه وپوچی منطقی‌را نشان بدهد. من نمایشنامه‌های بکت را ـ گرچه گفتنش ممکن است عجیب بنماید ـ درام مذهبی می‌نامم . شاید این احساس دلتنگی و پریشانی ، مربوط به‌عدم حضور خداوند و یـا افکار عمدی کودکانه‌که درآثار اودیده میشود تنها طریقی باشدکه درحال حاضر،یك درام مذهبی در زیر این عنوان می‌تواند بوجودآید .

داستانهای‌بکت (من‌هرگزنتوانسته‌ام‌بیش‌ازچند صفحه ازآنهارابخوانم) این احساس پریشانی را باتصورات بی‌پایانی ازلجن وکثافت ویکنواختی، از عرض وطول، انباشته می‌سازد. درام نویس اروپائی دیگری‌که قرابت فراوانی بابکت دارد ـ نه ازلحاظ حالت، بلکه از لحاظ روش ـ مردیست رومانیائی‌که بزبان فرانسوی می‌نویسد، بنام اوژن یونسکو. یکی از دوستان قدیمی او بنام کارلوس‌گریندیا ، بمن‌گفته‌که یکی ازچیزهائیکه اورا به‌نوشتن برانگیخته ، پوچی « absurdity » مکالمات یك دفترچهٔ قدیمی‌راهنمای مسافرین ، بزبان انگلیسی‌ـرومانیائی بوده‌است. یونسکو نویسنده‌ایست بسیار با روح‌تروبشاش‌تر ازبکت. حتی باوجوداینکه خوشدلی وشادمانی‌طنزآمیز وعجیب نمایشنامه‌های وی ، غالباً دارای لحن بسیار شومی است . اگر موضوع آثار بکت ، الحاد کسی است که برای وی ، خداوند می توانست عشق شدیدی باشد ، موضوع آثار یونسکو؛ عقل ناگرائی « irrationalism » ارادی‌کسی است‌که هرگز توانائی آن ندارد که برعشق شدید و کشندهٔ خویش به‌منطق غلبه کند و اگر بکت دارای اندیشهٔ ضد بشردوستی است ، یونسکو یك بشردوست « پوچی » است. موفق‌ترین نمایشنامه او، بنام «کرگدن‌ها» را میتوان‌فی‌المثل اعتراضی بشردوستانه ، علیه جنبش های نازیسم و فاشیسم بشمار آورد . قهرمان این نمایشنامه (که درنمایشنامهٔ دیگری از یونسکو نیز ظاهر میشود)کارمندی‌است خوش طینت، عادی،مبتذل وباده پرست بنام «برانژه». برانژه دوستی داردکه دائم بگوش او میخواندکه باید بسیارجدی بـاشد . بتدریج همهٔ کاراکترهای نمایشنامه شروع می‌کنند به کرگدن شدن . عکس‌العمل دوست دیگر برانژه نسبت به‌این پدیده ، نوعی قبول منطقی است : اوعقیده داردکـه بایستی حتماً مقصودی درکارباشد. ازاینرو آیا مانباید ـ حداقل بطور موقت ـ خودمان را کرگدن سازیم تاازنظرگاه کرگدنی آگاه گردیم؟ نزدیکترین دوست برانژه

جلوی چشم‌ما تبدیل به کرگدن میشود. دوست دختر او، دست آخر، وی‌را ترك میکند تا به گروه کرگدن‌ها بپیوندد ؛ زندگی کرگدن‌ها بطرز جالب توجهی ساده است: حمله به‌پس وپیش، غریدن وعلف خوردن. (اگر یونسکو نسبت به منطق بدگمان است، درمقابل نسبت به‌آن فریاد که‌میگوید « بطبیعت برگردیم» نیز بدگمان است.) برانژه تنها وخوف زده می‌ماند، بدون آنکه دلیلی عقلانی برای چسبیدن به انسانیتش دردست داشته باشد. معهذا از سر نومیدی و بخاطر تسکین یافتن، دودستی به‌آن می‌چسبد. نمایشنامه‌های دیگر یونسکو جنبه‌تیره‌تر و دیگر آزارتر « Sadiatic» دارد. درنمایشنامهٔ «درس» یك‌معلم خصوصی، ازدختر محصل نابالغی (که شاگرد اوست) سئوالات دیوانه‌وار وبیهوده و بی‌معنائی می‌کند و با این سئوالات خویش را متدرجاً خشمگین‌تر میسازد و دختر را بوحشت میاندازد و سپس بطرزی که نمودار زنای بعنف است دختر را بقتل میرساند.

درنمایشنامهٔ «صندلیها» زن وشوهر پیری که سرایدار یك عمارت فکسنی هستند صندلیهائی برای یك مجلس سخنرانی فراهم میسازند که در آن مجلس قراراست پیام مهم پیرمرد برای جهانیان فاش گردد. مدعوین خیالی را یکایك باسلام وصلوات وارد می‌کنند. وظیفه آنان درهمین‌جا پایان می‌پذیرد. میروند و خود را ازپنجرهٔ بالای عمارت به‌بیرون پرتاب می‌کنند . آنگاه برروی صحنهٔ خالی، گوینده که‌قراراست پیام‌مهم‌را ابلاغ کند، شروع به‌خواندن پیام‌می‌کند. اما آنچه ازدهان او بیرون میآید صداهائی بی‌معنا ونامفهوم است. گوینده‌آدمی است کرولال. وپرده میافتد.

نمایشنامه‌های دیگر یونسکو هجونامه‌ایست علیه زندگی مبتذل ، سخیف وبی‌مزه بورژوازی. تأثیر یونسکورا حداقل دردونفر ازنمایشنامه نویسان‌جدید انگلیسی بخوبی میتوان دید : درنمایشنامه‌های مهمل‌ن. ف. سیمپسون و در درامهای نامربوط هارولدپینتر (که شخص اخیر از بکت نیز چیزهائی گرفته است .)

ارزیابی تأثیر درام نویسان آمریکائی نظیر تنسی ویلیامز ـ آرتورمیلر ویوجین اونیل در نمایشنامه‌های معاصر انگلیسی بمراتب سخت‌تر است . تنسی ویلیامز اساساً یك درام نویس شاعر است که بطرز ناتورالیستی چیز می‌نویسد وبه نوشته‌های خود چاشنی‌ای ازحالتهای بیمارگونه وافراطی ـ همانطور که درنمایش اتوبوسی بنام هوس میتوان دید ـ میزند. جان آزبرن، درمجله‌ای با تحسین فراوان ازتنسی ویلیامز، بخصوص‌ازطرز فکراو دربارهٔ‌زنان یادمی‌کند.

در نمایشنامه‌های ویلیامز، یکجورسبك گوتیك جنوب آمریکا (یعنی ادگار آلن پو باضافهٔ سکس) میتوان دیدکه سخت رنگ محلی آمریکائی دارد و باطبیعت انگلیسی شایدجوردرنیاید. شباهت‌های بسیاردوری بین‌بعضی ازآثارجان‌آزبرن وتنسی ویلیامز میتوان یافت. من‌شخصاً، آثاری را ازتنسی ویلیامزمی‌پسندم‌که نظیر «باغ وحش شیشه‌ای» و«تابستان ودود» درآنها نوعی رقت نسبت به‌خفقان آدمی درزندان پرهیزگاری دیده میشود. گرچه دراین‌آثارنیزاین‌موضوعات، کمی دروغین، هیستریك و مقلدانه می‌نماید، با این وصف، بمراتب از آثار دیگر ویلیامزکه حاوی مضمون های اغراق‌آمیزجنسی است بهتر است.

حالت سرد وبی‌رنگ وبسیاراصولی آثارآرتورمیلر، به‌بعضی‌ازحالتهای عاطفی انگلیسی نزدیك‌تر است. جان آزبرن وآرنولد وسکر نیز دربعضی از نمایشنامه‌هایشان، درزیرماسك ناتورالیستی، وضع آموزنده دارند. ولی‌اعتراض میلر، دردرجه اول، اعتراض سیاسی است ومعطوف به موضوعاتیست از قبیل: قدرت، آزادی‌وتصمیم‌های اصولی سیاسی که‌باید گرفته شود. درصورتیکه‌مضمون نمایشنامه‌های آزبرن ووسکر عبارتست از: بحث درباره وضع اجتماعی روز، مخالفت‌های کسانیکه طرز تفکر اجتماعی مخالف دارند و مسائل گروهی و طبقاتی.

من درنمایشنامه‌های انگلیسی، درامی راکه به‌شاهکاریوجین اونیل، بنام «سیرروز درشب» شباهت داشته باشد، نیافته‌ام. این درامی است‌که نه مضمون آموزنده دارد ونه‌سمبل‌های شعری. نمایشنامه درحقیقت حسب‌حال خانواده‌ای است‌که پدرآن خانواده هنرپیشه موفقی است اما مردیست خسیس وپست. مادر که ازلحاظ اجتماعی به‌طبقه بالاتری تعلق دارد، زنی است خوشگل، موقر و مهذب. اما بعلت خست شوهر مجبوربه قطع رابطه با افراد هم طبقه خود شده ومعتادبه‌استعمال داروی مخدراست. یکی‌ازپسرها، که هنرپیشه ناچیزی‌درهمان تئاتر پدراست، آدمی است زن‌باره وشرابخوار. وپسردیگرکه تصویری‌ازخود اونیل بایدباشد، جوانیست مسئول وطرفدارشاعران منحط ـ شاعرانیکه‌پدراو، باته ماندهٔ تعصب خرافاتی یك دهاتی‌کاتولیك ایرلندی از آنان نفرت دارد. اعضای چنین خانواده‌ای، مجبورندکه مواظب یکدیگر باشند. دائم بیکدیگر نیش میزنند وبعدازهم معذرت میخواهند ودوباره، دیریازود به آزار یکدیگر می‌پردازند. چیزیکه‌آنهارا بهم‌وابسته میسازد، عادت‌است. پشیمانی وتأسف‌است. محبت حقیقی است. دردمندی مشترك است. قدرت نمایشنامه در شرح جزئیات یك روززندگی‌این‌خانواده‌است. چنین‌بنظرمن میرسدکه زندگی‌خانوادگی،

باین وضع، تم‌مؤثری برای درام نویسان انگلیسی نیست. (البته وسکر از این قاعده مستثنی است. لیکن او بزندگی خانوادهٔ یهودی می‌پردازد.) و همچنین آن عشق ومنازعه بین پسران وپدروآن احتیاج به‌اعتراف نومیدانه‌ایکه درپدر دیده میشود وهمیشه بمنزله ورق برنده دردرامهای آمریکائی بکار رفته (نمونه خوبی برای این مدعا نمایشنامه «مرگ یك فروشنده» اثرآرتورمیلر است.)، چیزهائیست که درانگلستان نمی‌گیرد. من فکر نمی‌کنم درمیان نمایشنامه‌های انگلیسی، نمایشنامهٔ درجه اولی بتوان یافت که به‌کاوش عواطف در زندگی خانوادگی بپردازد. (شاید نمایشنامه «تمرین پنج‌انگشتی» دراین‌میان استثناء باشد.)

یوجین‌اونیل‌طرحی‌ریخته که انسان نه‌تنها آنچه‌را که‌کاراکترها میگویند، می‌شنود، بلکه آنچه را نیز که آنها فکرمی‌کنند، می‌شنود. بدینطریق، او دیگراحتیاجی نداشت که دردیالوگ‌بازیگران،معانی تلویحی وضمنی‌بگنجاند. این‌کار نوعی رجعت به‌تدابیرکهنهٔ تئاتر بود، مثل بکناری ایستادن وافکار خود را بزبان آوردن، در نمایشنامه‌های قدیمی. هنگامیکه ما بانظر انتقادی به دراماتیست‌های این‌عصرمی‌نگریم،درمورد نقص‌آنان ازلحاظ تجربه، بایدتوجه داشته باشیم که تجربیات آنان تاچه حدمصیبت باربوده است.

اغلب نقش تجربه اینست که انسان را از مزیت حقیقی یك رسم آگاه سازد. حتی اگراین رسوم وقراردادها چیزهائی باشندکه درتئاتر، معمولا ما باطعنه ازآنها نام می‌بریم؛ مثل وحدت‌های سه‌گانه زمان ومکان‌وعمل.

نمایشنامه شاوبنام «بازگشت به‌متوشائیل»Methuselah» که دیدن آن چندین شب وقت می‌برد، شامل‌تکه‌هائی اززمان است که ازآفرینش آدم درباغ بهشت تادورترین آینده قابل تصور درآن آورده شده‌است. گفتگودراین‌نمایش بمراتب‌بیش‌ازعمل‌است. بااین وصف این نمایش، نمایشی است درسرحدکمال، بی‌آنکه اپیزودهای نامربوط درآن دیده شود. نمایشی است که در آن عمل، درفاصله زمانی متناسب باآن واقع میشود. نمایش «بازگشت به‌متوشائیل» مارا بشدت محظوظ می‌کند اما این نمایش، شکل دراماتیکی ندارد. بهمین نحودر نمایشنامهٔ «مرگ دستفروش» اثر آرتورمیلرنیز ما به‌یك قابلیت اجرای سست وبیمایه برخورد می‌کنیم که نمایشنامه را درنظرما، قابل تبدیل به‌داستان و یا سناریوی فیلم می‌نمایاند: فلاش بك‌ها ـ چشم‌بندی های دراماتیزه ـ تفسیرهای روایتی- تغییرصحنه بوسیلهٔ خاموش وروشن کردن چراغ وغیره ...

بدون شك، درآثارمتقدمین‌نیز نظیراین‌آثاردیده میشود: هاملت‌درطریقی

عبث وتردید آمیز وتصادفی گام برمیدارد واز اینرواز لحاظ ساختمان بیشتر به‌داستان شبیه‌است‌تا به نمایشنامه. بااین حال، آیاخط‌کامل دراماتیکی‌دراتللوی شکسپیر بیشتر نیست ؟ وآن مفاهیم غنی‌که میتوان از ساختمان دقیق و مستحکم اثر بیرون کشید؟

پس‌بطورخلاصه، تکرار می‌کنیم‌که هردرام بااهمیتی، اساساً درام‌مدرن است. امادرموردد‌رامهائی‌که‌بالاخص‌مربوط‌به‌عصرخود مامیشوند (اگردرامهای پس ازسال ۱۹۵۵ راکه قضاوت درباره آنها مشکل است‌کنار بگذاریم)- باید گفت‌که ازلحاظ اهمیت بپایهٔ شعروداستان این دوران نمی‌رسند. تقریباًدرتمام نمایشنامه‌هائیکه ازحدود سال ۱۸۹۰ ببعد درانگلستان‌نوشته شده است، کیفیتی وجود داردکه‌نمایشنامه راموقتی ومحدود جلوه میدهد. و وقتی‌ماچنین‌احساسی نسبت به‌نمایشنامه‌ای داشته‌باشیم‌مطمئناً باین نتیجه خواهیم‌رسید که‌این‌نمایشنامه، نمی‌تواند، نمایشنامهٔ قابل اهمیتی باشد ویاحداقل جائی درمیان نمایشنامه‌های بااهمیت ندارد. برای مثال، هنگام مقایسه نمایشنامهٔ «رسم جهان» اثرکنگرو بانمایشنامهٔ «میزانتروپ» اثرمولیر چنین‌احساسی بمادست میدهد. این‌نمایشنامه کنگرو، درحقیقت شاهکار اوست ، امانه شاهکاری جهانی مثل میزانتروپ . نمایشی‌است‌که‌مربوط به‌زمان‌ومکان مخصوصی است. وقتی نمایشنامه‌های بومونت وفلچررا میخوانیم- باوصف اینکه ازسبك جذاب وگیرای آنها وازاپیزودهای بدیع وفراوان آنها لذت می‌بریم- معهذا، لحظه‌ای تردید نخواهیم‌کرد که‌این نمایشنامه‌ها در حقیقت چاشنی ملایمی است‌که برای مذاق دسته بخصوصی از تماشاگران فراهم آمده است. چنین احساسی را ماموقع خواندن آثارشکسپیر نداریم، بااینکه‌کمدیهای‌وی نیزمانند، آثارنوئل‌کوارد و ترنس‌راتیگان، کمی سرگرم‌کننده وتفریحی است. هنگام خواندن آثارشکسپیر و یا بعضی از آثار همعصران وی- مثل ولپن، تراژدی‌انتقام‌جو، بچه‌عوضی- ماهمه‌آن‌خصوصیاتی راکه ازلحاظ عناصرمحلی، روحیه ووضع اخلاقی، رفتارها ولحن گفتگوها در آنها بچشم‌میخورد فراموش‌می‌کنیم. کیفیت حقیقی وواقعی این آثارمارافریفته میسازد. خواندن بعضی ازاین آثار، حتی ازخواندن داستانهای معروف نیز بیشترمارا مجذوب میکند. خواندن‌کتاب «جنگ وصلح» تولستوی ممکن است ماهها وقت‌بگیرد . ممکن است بارها آنراکنار بگذاریم ومجدداً بدست‌گیریم، لیکن نمایشنامه‌هائی چون مکبث یااردك وحشی یاسه خواهررا میتوان در یك نشست تمام‌کرد. ازطرف دیگر، ما درموقع خواندن یك داستان غالباً انفعال پذیر(Passive) هستیم. داستان نویس‌باتوصیفات وتحلیل‌ها وتفاسیراخلاقیش،

قسمت عمدهٔ کارما را آسان میسازد رویهمرفته اودرصدد است که توجه ما را از قالب واستخوان بندی اخلاقی ویاقابل پیش‌بینی بودن طرح داستانش منحرف سازد. ما باداستانسرا همکاری نمی‌کنیم، بلکه می‌نشینیم و گوش می‌سپاریم. اما یك نمایشنامه، تماماً طرح است، تماماً عمل است. آشکارا قالب خودش را به تماشا میگذارد. ما بادرام نویس، حتی موقعی که نمایشنامه را برای خودمان آرام میخوانیم همکاری می‌کنیم، صحنه را پیش خود مجسم میسازیم. درپوست کاراکترها میرویم. گفتگوها را بالحن میخوانیم و خود را تسلیم هیجانات نمایشنامه می‌کنیم. ما برای «هکیوبا» اشك میریزیم، هرچندکه «هکیوبا» نسبتی باما ندارد. ازاینرو درام، درحدکمال خویش، مقام بلندی در ادبیات دارد. درحماسه یاحکایات قهرمانی شعری- درایلیاد یاکمدی الهی- مطالب و عبارات یکنواخت‌فراوان‌است، اما دراین آثار به‌بعضی‌قسمتها برمیخوریم که‌کاملا زنده‌وپر هیجانند واین قسمت‌هائیست که خودبخود حالت دراماتیك دارند. اگر کسی نمایشنامه‌های مهم را ازلحاظ‌شماره، باداستانهای مهم مقایسه‌کند چنین احساس خواهد کرد که‌اغلب‌نسبت‌به‌داستان توجه‌کمتری نشان داده میشود. واینك بجای آن، سناریو نویسی که‌تا اندازه‌ای‌ازامکانات درام برخورداراست، توسعه‌می‌یابد. (هنری‌جیمس که هم‌نمایشنامه‌را بصورت داستان درمیآوردوهم داستان‌را بصورت نمایشنامه، این موضوع را بطور دقیق احساس‌کرده است.) حتی درکتاب «زندگی جانسون» اثر بوسول، که بنظرمیآید حداکثر تفاوت را بادرام دارد - قسمتهائی که هر کس بیادش می‌ماند، قسمتهائیست که گفت و شنودها شکل درام بخود گرفته است. بخوبی میتوان دیدکه بسیاری ازاشعارغنائی یا اندیشمندانه مولود بعضی درامهای زندگی شاعران است، درامهائی که ازآنها، تنها همین قطعات فصیح‌وبلیغ بروی‌کاغذدرآمده است. حتی بسیاری ازاشعارکوتاه، فی‌حد- ذاته، درامی‌کوچکندکه تنها یك گوینده دارند (گرچه یك گوینده داشتن، لزوماً بمعنای‌تنهایك بازیگرداشتن نیست. زیرا دراین‌اشعار، خداوندیامحبوبهٔ شاعر، نقشی صامت بعهده دارند.) درام میتواند مدلی باشد برای پیراستن یك نوشته ازحشوها وزائده‌ها. حشوها وزائده‌هائیکه باتمام فریبندگی ودرخشندگیشان، تأثیری درمفهوم کلی نوشته ندارند واین خود نوعی ایجازدرساختمان آثارادبی بوجود خواهد آورد. در این باره توصیهٔ هنری جیمس به داستان نویسان جوان را میتوان‌سرمشقی وتوصیه‌ای‌مفید برای همه نویسندگان‌جوان، شعرای تازه‌کار وحتی مقاله نویسان دانست‌که میگوید «هرچه میتوانید به اثر خود روح درام ببخشید.»

ترجمهٔ امیر نیك بخت

برتولت برشت

چند نکته‌ای که می‌توان از استانیسلاوسکی آموخت

۱ـ درك جوهر شعری نمایشنامه.

حتی نمایشنامه‌های ناتورالیستی که استانیسلاوسکی بنا به سلیقهٔ زمان مجبور می‌شد روی صحنه بیاورد در اجرای او از آمیزهٔ شعری بهره‌ای می‌یافتند؛ وهرگز تا حد گزارش صرف پایین نمی‌آمدند . در صورتی که در آلمان حتی نمایشنامه‌های کلاسیك همهٔ شکوه خود را از دست می‌دهند .

۲ـ احساس مسؤولیت اجتماعی .

استانیسلاوسکی به بازیگرانش یادمی‌داد که پیام اجتماعی حرفه‌شان را دریابند . عقیده داشت که هنر به‌خودی‌خود هدف نیست ، اما می‌دانست در تئاتر بدون هنر به‌هیچ‌هدفی نمی‌توان رسید .

۳ ـ بازی گروهی ستارگان.

تئاتر استانیسلاوسکی چیزی جز «ستاره» نداشت ـ بزرگ و کوچك .او نشان داد که بازی هرفردی تنها در بازی گروهی است که تأثیر کاملی به‌جای می‌گذارد .

۴ـ اهمیت مفهوم اصلی و جزئیات.

در تئاتر «هنر» هر نمایشنامه‌ای شکلی کاملا سنجیده با هزاران جزئیات ظریف ودقیق می‌یافت . یکی بدون دیگری ارزشی ندارد.

۵ـ لزوم حقیقت‌نمایی .

استانیسلاوسکی می‌آموخت که بازیگر باید خودش و مردمی را که می‌خواهد تصویر کند با دقت و وسواس بشناسد ، و اینکه شناسایی یکی به‌شناسائی دیگری وابسته است . آنچه را که بازیگر از راه مشاهدهٔ عینی فرا نگرفته و نمی‌شود بامشاهدهٔ عینی تأییدش کرد ، ارزش تماشای مردم را ندارد.

۶ـ هماهنگی بازی طبیعی وروش .

حقیقت‌نمائی‌عالی ومفهوم عمیق درتئاتر استانیسلاوسکی درهم‌می‌آمیخت. اوکه رئالیست‌بود ازنشان دادن زشتی پروائی‌نداشت اماهمین‌کارش‌نیز بازیبائی انجام می‌یافت .

۷ـ توصیف واقعیت پرازتناقض .

استانیسلاوسکی ازتنوع ودرهمی زندگی‌اجتماعی باخبربود ومی‌دانست چگونه، بی‌آنکه‌دردامش گرفتارشود، توصیفش کند. همهٔ‌اجراهایش‌پرمعنی‌است.

۸ـ اهمیت انسان .

استانیسلاوسکی انسان‌دوست‌باایمانی‌بود وازاینرو تئاتر خودرا درجادهٔ اجتماعی به‌پیش می‌راند .

۹ـ مفهوم پیشرفت آیندهٔ هنر .

تئاتر«هنر»هرگز به‌افتخاراتش بسنده نمی‌کرد . استانیسلاوسکی برای هراجرایی راه‌وروش تازه‌ای ابداع‌می‌کرد . این‌تئاتر هنرمندان بزرگی‌چون **واختانگوف** پرورش‌دادکه با استقلال‌کامل هنر استادشان‌را پیشرفت دادند.

ترجمهٔ بهروز دهقانی

منتشر شده است :

نون و القلم

جلال آل احمد

وقت خوب مصائب

احمد رضا احمدی

جنگ اصفهان

شماره ششم

کتاب زمان

خیابان نادری ـ روبری سفارت انگلیس ـ پاساژ محسنی

تلفن ۳۱۰۴۳۷

سنجش هوش بصری

(برای کسانی که فیلم و نمایش را جدی می‌گیرند)

تست‌های زیر برای یافتن رابطهٔ صحیح میان اجزاء شکل‌هائی است که از پیش چشم رد می‌شود. اساس کار بر قیاس‌های منطقی و ریاضی است و غرض آنست که رابطهٔ درست میان اجزاء یك تصویر را در حداقل زمان کشف کنیم.

برای چهل‌وچهار شکلی که درصفحات بعد می‌آید فقط بیست دقیقه وقت هست واگر کسی در ظرف این مدت حداقل ۲۵ رابطه را به درستی کشف کند دارای استعداد بصری‌ی عادی و متوسط است.

هرشکل مجموعه‌ای‌ازچندطاس «دامینو» است ـ این بازی درقهوه‌خانه‌ها به «سنگ» معروف است. هرطاس دامینو دو مربع زیر هم وچسبیده بهم است که در آنها اعداد از شش به پائین تا صفر (مربع سفید) به تفاوت نوشته شده است مانند:

$$\frac{۶}{۶}\ ،\ \frac{۶}{۵}\ ،\ \frac{۶}{۴}\ ،\ \frac{۶}{۳}\ ،\ \frac{۶}{۲}\ ،\ \frac{۶}{۱}\ ،\ \frac{۶}{\text{سفید}}\ \left(\text{یا}\ \frac{۶}{۰}\right)$$

$$\frac{۵}{۶}\ ،\ \frac{۵}{۵}\ ،\ \frac{۵}{۴}\ ،\ \frac{۵}{۳}\ ،\ \frac{۵}{۲}\ ،\ \frac{۵}{۱}\ ،\ \frac{۵}{۰}$$

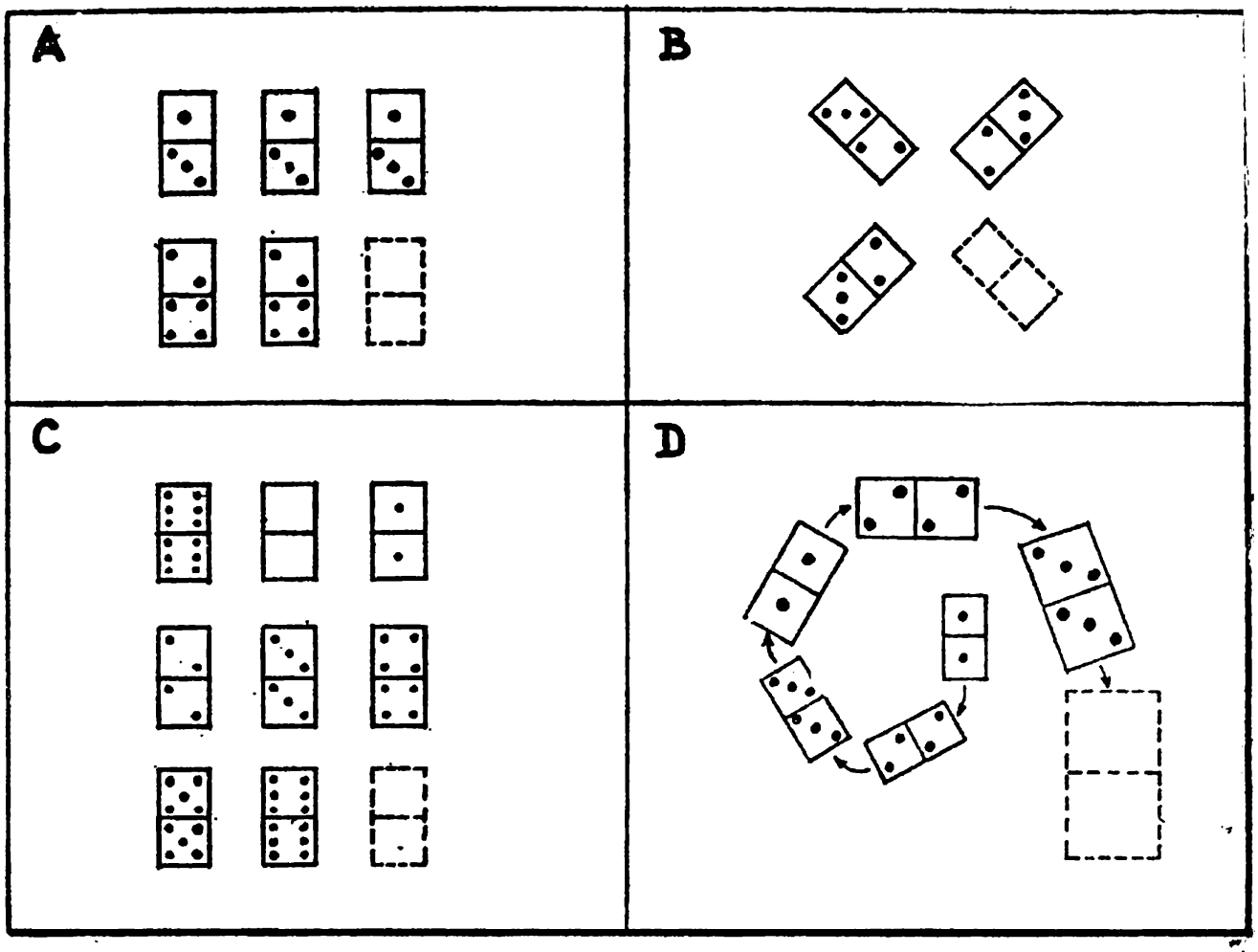
. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

$$\frac{۰}{۶}\ ،\ \frac{۰}{۵}\ ،\ \frac{۰}{۴}\ ،\ \frac{۰}{۳}\ ،\ \frac{۰}{۲}\ ،\ \frac{۰}{۱}\ ،\ \frac{۰}{۰}\ \left(\text{یا}\ \frac{\text{سفید}}{\text{سفید}}\right)$$

گاه به‌جای ارقام هرعدد علامت دایره می‌کشند. مثلا چهاردایره نشانهٔ عدد ۴ است و مربع سفید نشانهٔ عدد صفر.

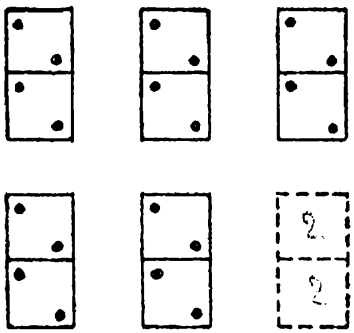


در آخرهرشکل جای یکی از طاسهابا مستطیلی که محیطش نقطه چین است مشخص شده ودو عدد داخل آن طاس نوشته نشده است. باید اعدادمناسب را درآن نوشت بطوریکه طاس حاصل رابطهٔ منطقی با سایر طاسهای آن شکل داشته باشد .

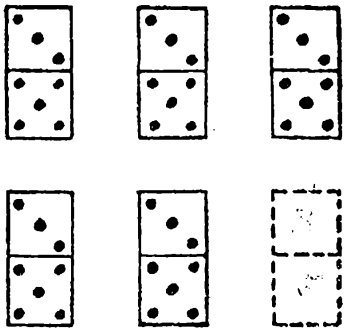
لطفاً شکل‌ها را از چپ به راست ملاحظه کنید وپیش ازشروع تست‌های اصلی، اعدادلازم برای‌چهارتصویربالارا حدس‌بزنید، اگربا $\frac{۲}{۴}$ برای A و $\frac{۲}{۳}$ برای B و $\frac{\text{سفید}}{\text{سفید}}$ برای C و $\frac{۱}{۱}$ برای D مطابق بود درست است .

به تناسب سایر اعداد هرشکل
برای داخل مستطیل نقطه چین دوعدد ازمیان صفر تا شش
معین کنید .
(فقط یك جواب صحیح وجود دارد .)

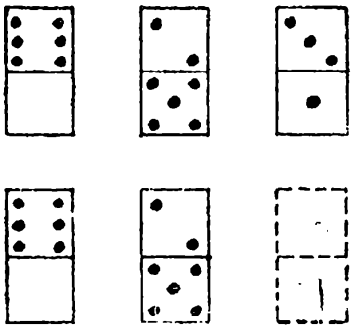
1



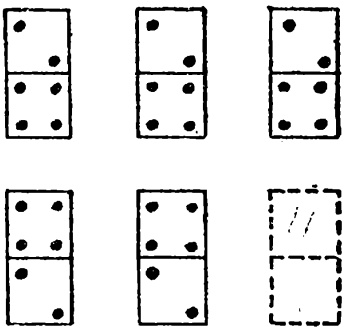
2



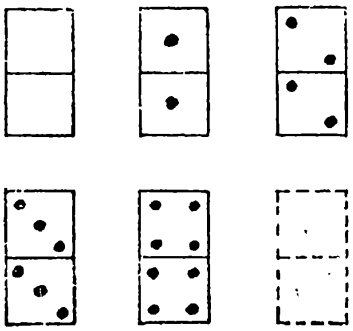
3



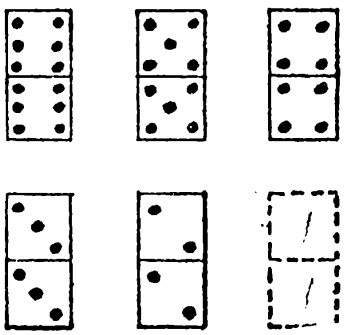
4



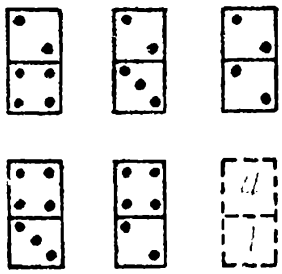
5



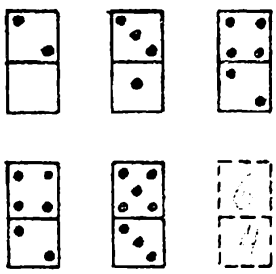
6



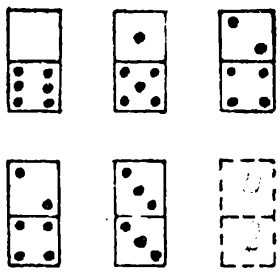
7



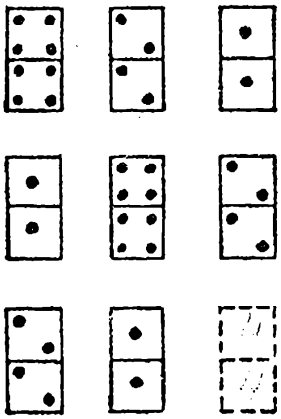
8



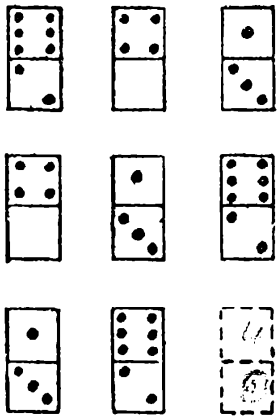
9



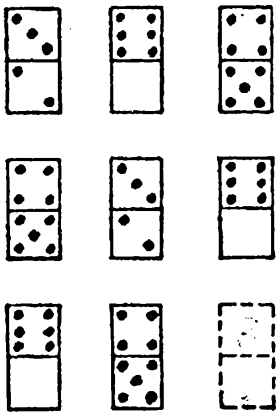
10



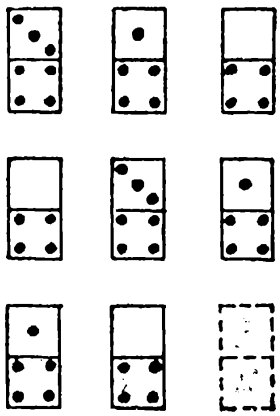
11



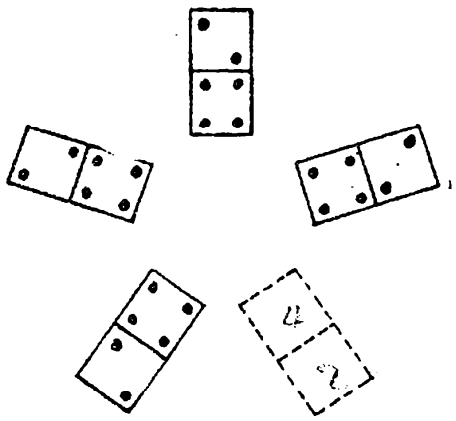
12



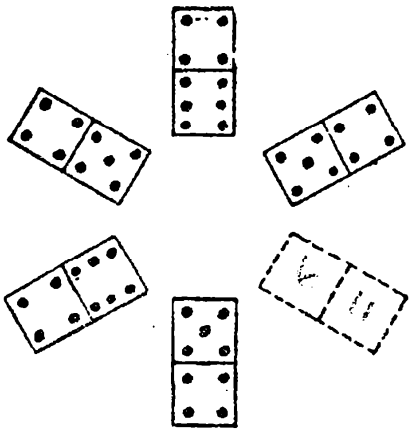
13



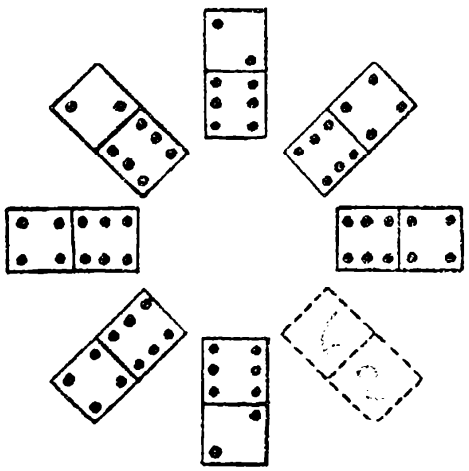
14



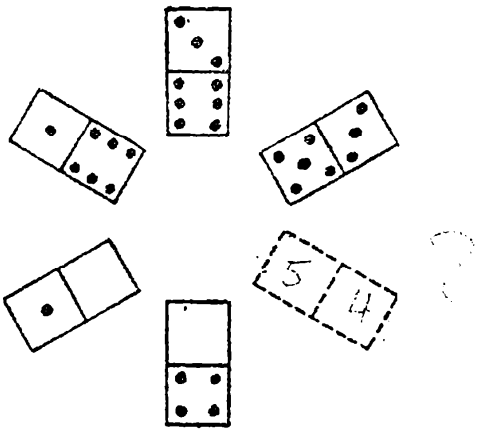
15



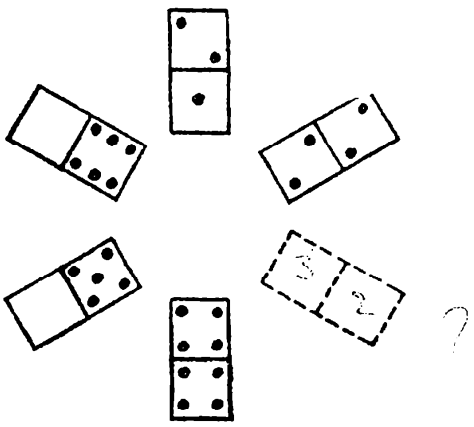
16



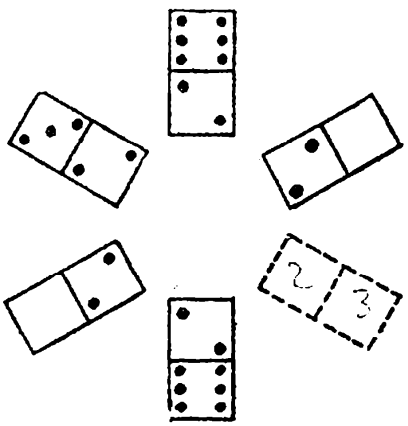
17



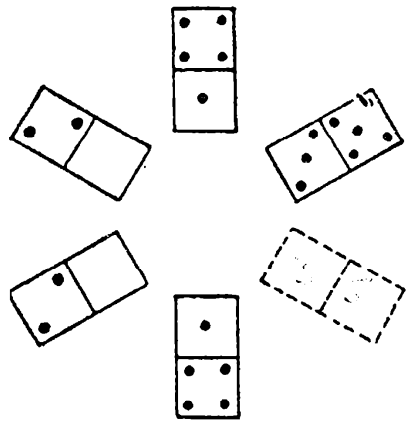
18



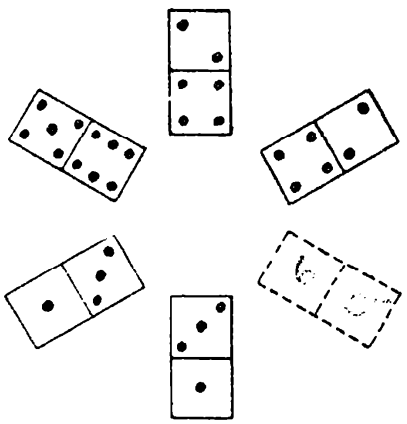
19



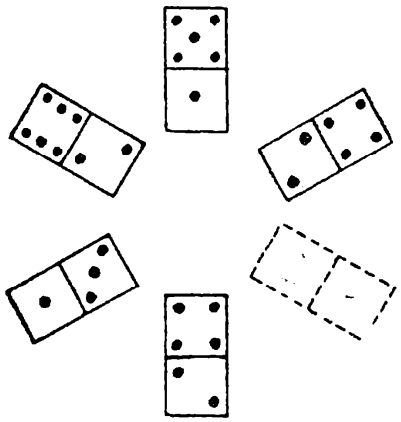
20



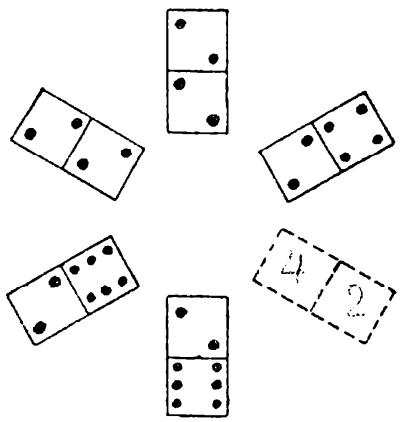
21



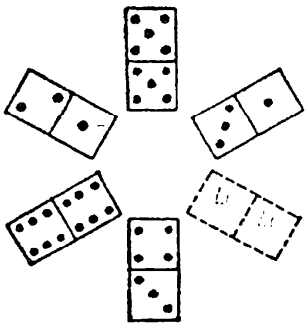
22



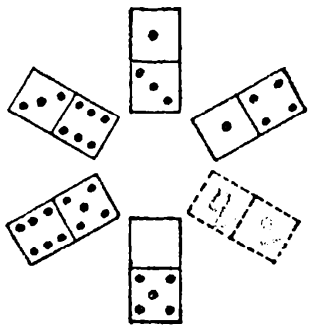
23



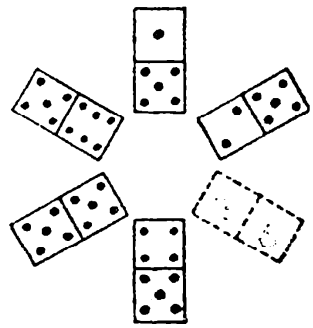
24



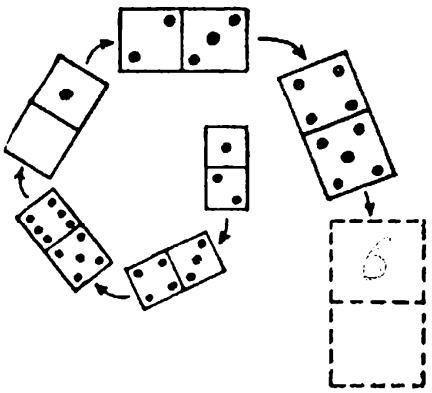
25



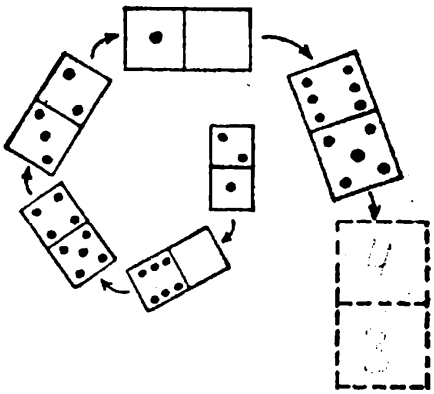
26



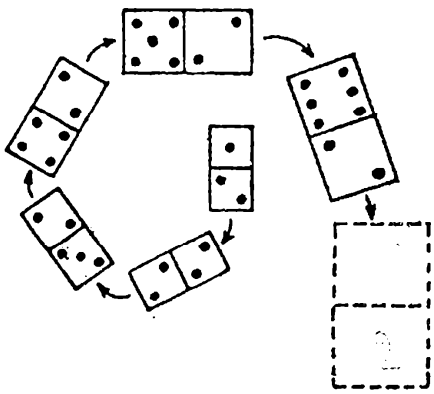
27



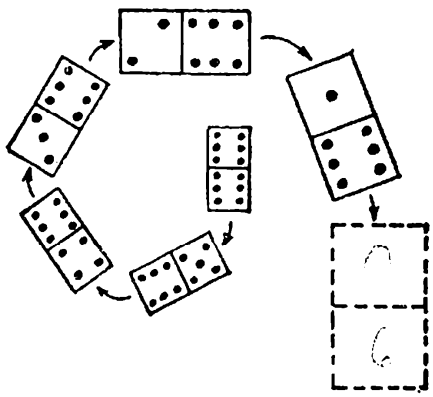
28



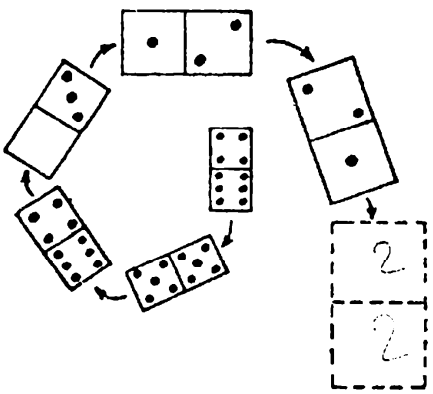
29



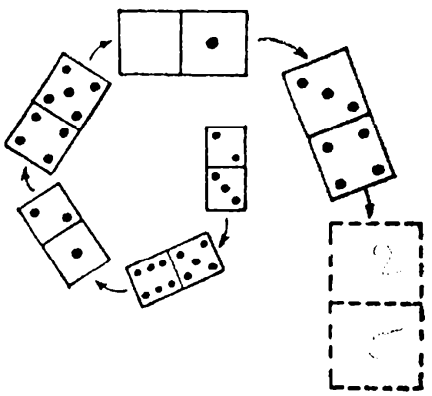
30



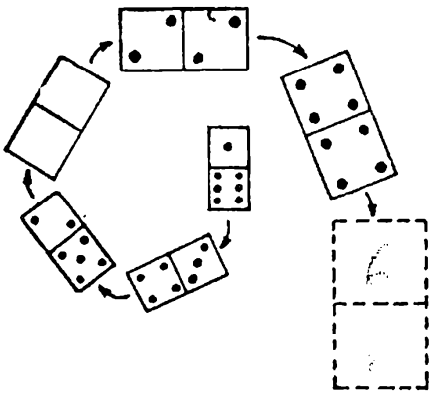
31



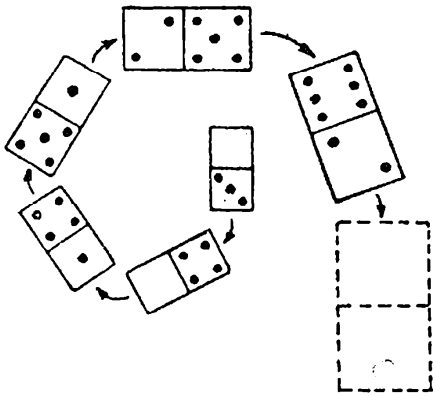
32



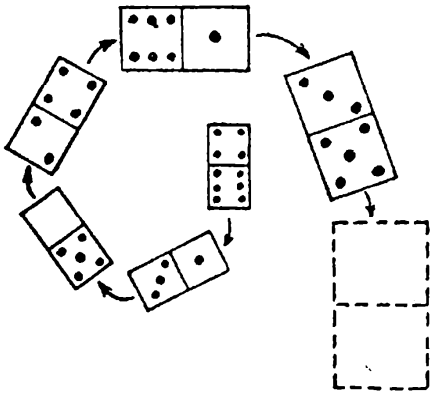
33



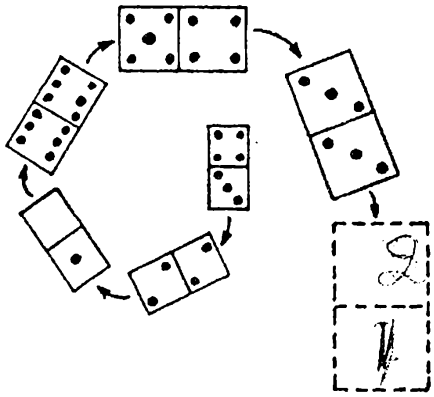
34



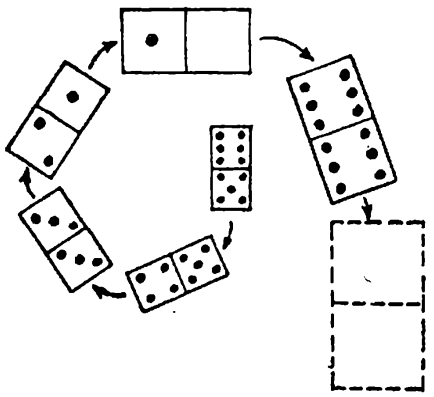
35



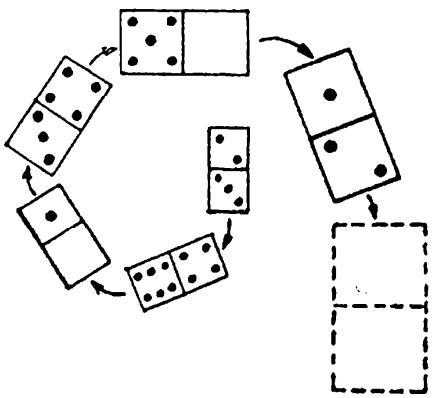
36



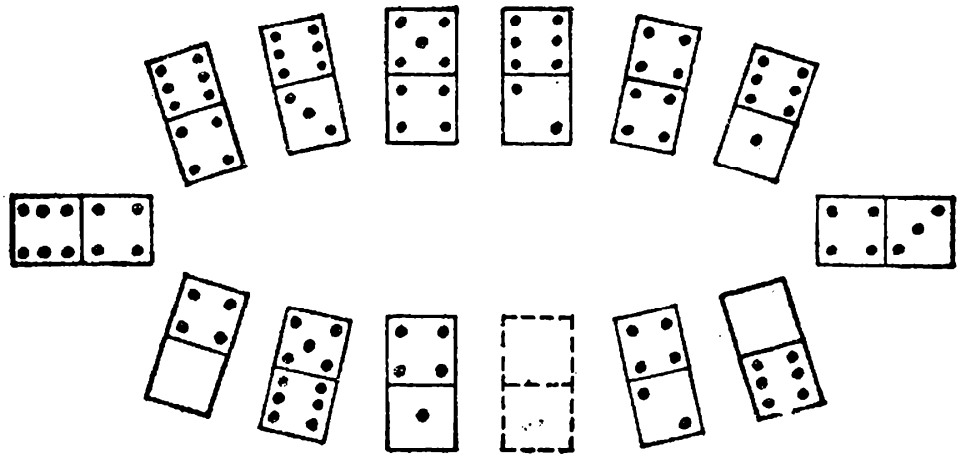
37



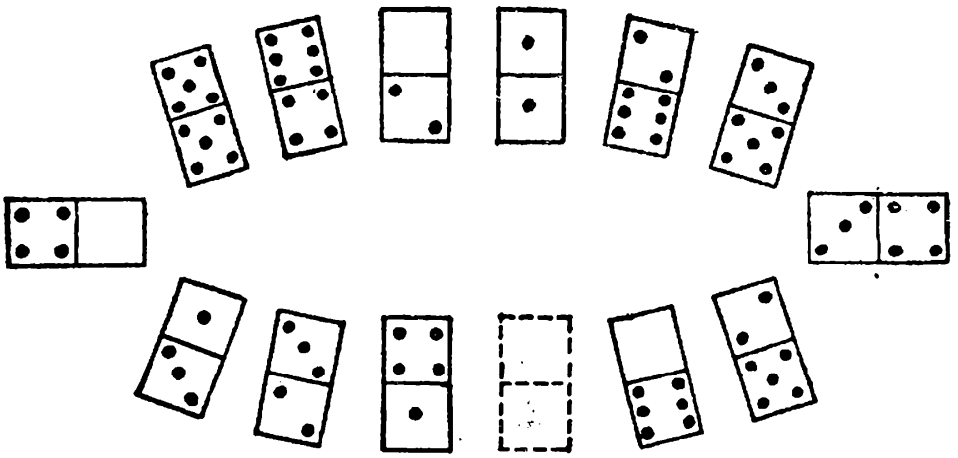
38



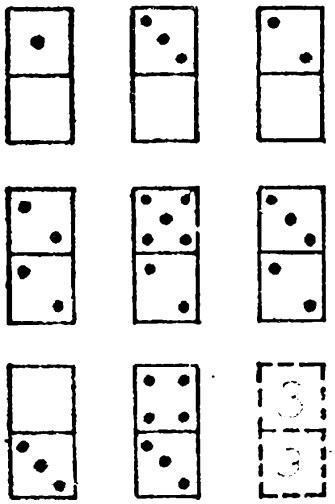
39



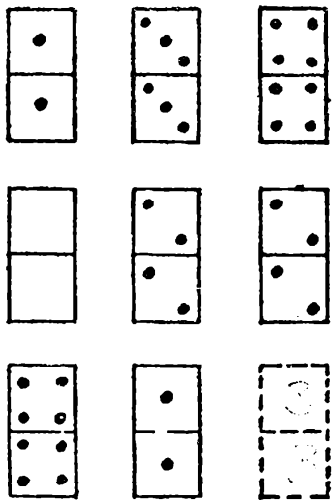
40



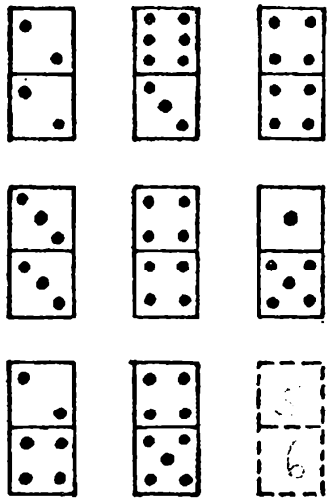
41



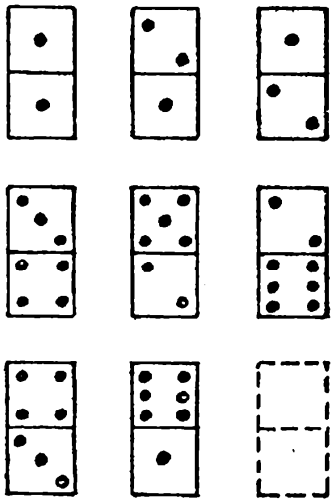
42



43



44



مجموعهٔ « شناخت ادبیات »

زیر نظر ابوالحسن نجفی

در نیمهٔ دوم این قرن ، برای رشته علومی که به« علوم انسانی» موسوم‌اند (فلسفه ، روانشناسی ، زبان شناسی ، تاریخ و غیره) مهمترین و اصلی ترین مسئله‌ای که مطرح است دست یابی به ماهیت و ذات موضوعی است که مورد بررسی آنهاست : فلسفه چیست ؟ زبان چیست ؟ تاریخ چیست ؟ هنر چیست ؟ که همه در حول یك محور اصلی می‌چرخند : انسان چیست ؟ و در نتیجه نه‌تنها بنیاد این علوم که حتی حقیقت آدمی نیز مورد سئوال وشك قرار می گیرد . شکی منطقی که در جستجوی مبنای متقنی است برای ساختن بنائی مستحکم برروی آن . بدینگونه است که اصول وروش ها و کاربردهای این علوم در معرض تغییر و تحول عمقی قرار گرفته و کاملا از وضع گذشته متمایز گشته است .

هدف این مجموعه ، کـه بـا کتاب « ادبیات چیست ؟ » اثر معروف **ژان پل سارتر** آغاز می‌شود ، کوششی است برای ترجمه و تـألیف آثاری که با برخورداری از آخرین دست آورده‌های علوم انسانی مسائل ادبیات را چه از نظر درونی (فلسفهٔ ادبیات) و چه از نظر بیرونی (جـامعه شناسی ادبیات) مطرح می کند و می خواهد ، بـا اتقان و قطعیتی همانند علوم دقیقه ، دانش نوی را پی افکند که می‌توان آنرا « علم ادبیات » نامید . در این علم نه‌تنها مسئلهٔ ذات و ماهیت وچگونگی ادبیات بلکه مسئلهٔ شیوه‌ها و راهها و وظایف وصور گوناگون آن نیز طرح و بررسی می‌شود . نـه براساس نفی اصول و موازین گذشتگان که به منظور جرح و تعدیل و تکمیل نظریات آنان .

دومین کتاب این مجموعه « زبان چیست ؟ » تألیف ابوالحسن نجفی خواهد بود که درحکم مدخلی است بر علم زبانشناسی و علم ادبیات و علم مردم شناسی .

کتـاب زمان بزودی منتشر می‌کند :

● ادبیات چیست ؟

ژان پل سارتر ـ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
مصطفی رحیمی

● سنگر و قمقمه‌های خالی

مجموعهٔ داستان از بهرام صادقی

● نگاه

مجموعهٔ مقاله از مصطفی رحیمی

● حریق باد

مجموعه شعر نصرت رحمانی

منتشر شده است :

فصلهای زمستانی — مجموعه شعر محمد حقوقی
زوایا و مدارات — » » » »
مثل همیشه — مجموعه داستان هوشنگ گلشیری
جُنگ اصفهان — شمارهٔ هفتم

کتاب زمان

خیابان نادری ـ روبروی دیوارسفارت انگلیس ـ پاساژمحسنی
تلفن ۳۱۱۶۸۰ ـ ۳۱۰۴۳۷

در کتاب اول «زمان» ویژهٔ «امه سزر» می‌خوانید :

امه سزر

ندای وجدان ملت خود

مصطفی رحیمی

دو شعر از امه سزر

ترجمهٔ قاسم صنعوی

قسمتی از تراژدی کریستف شاه

قسمتی از گفتاری درباب استعمار

قسمتی از فصلی درکنگو

قسمتی از نژادپرستی‌وفرهنگ

ترجمهٔ منوچهر هزارخانی

نمونهٔ نثر امه‌سزر

نامه به موریس تورز

ترجمهٔ هومان

ازتئاتر ملتزم تا تئاتر پوچی

مصطفی رحیمی

فهرست‌آثار امه سزر

در کتاب دوم «زمان» ویژهٔ «هنر شاعری» می‌خوانید :

ارفهٔ سیاه

نقد مشهور سارتر بر شعر انقلابی سیاهان

شعر و سخنوری

ایمانوئل‌کانت

چگونه می‌توان شعر ساخت

مایاکوفسکی

معیار سیاه

کلارنس میجر

شاعران

نیچه

نیاز زمان و شعر امروز

مصطفی رحیمی

ادبیات و دنیای گرسنه

مصطفی رحیمی

و مطالب دیگر . . . .

در کتاب اول «زمان» ویژهٔ «امه‌سزر» می‌خوانید :

امه سه‌زر	
ندای وجدان ملت خود	مصطفی رحیمی
دوشعر از امه سزر	ترجمهٔ قاسم صنعوی
قسمتی از تراژدی کریستف شاه	
قسمتی از گفتاری درباب استعمار	
قسمتی ازفصلی درکنگو	
قسمتی از نژادپرستی وفرهنگ	ترجمهٔ منوچهرهزارخانی
نمونهٔ نثر امه سزر	
نامه به موریس تورز	ترجمهٔ هومان
ازتئاتر ملتزم تاتئاتر پوچی	مصطفی رحیمی
فهرست آثار امه‌سزر	

در کتاب دوم «زمان» ویژهٔ « هنر شاعری » می‌خوانید :

ارفهٔ سیاه	نقد مشهورسارتر برشعر انقلابی‌سیاهان
شعر و سخنوری	ایمانوئل‌کانت
چگونه می‌توان شعر ساخت	مایاکوفسکی
معیار سیاه	کلارنس میجر
شاعران	نیچه
نیاز زمان و شعر امروز	مصطفی رحیمی
ادبیات و دنیای گرسنه	مصطفی رحیمی
و مطالب دیگر	

درکتاب چهارم «زمان» ویژهٔ «ژان پل سارتر» می‌خوانید :

نمایشنامهٔ مگسها وکارگردانش	تازه‌ترین مقالهٔ سارتر
گفتگو با سارتر	
اندیشهٔ فلسفی سارتر	ژان‌لاکروآ
اززبان سیمون دوبووار	دکترهما جلالی
قسمتی ازدیوار	ترجمهٔ صادق هدایت
قسمتی از روسپی بزرگوار	ترجمهٔ ع. ن.
قسمتی ازجنك شکر درکوبا	ترجمهٔ جهانگیرافکاری
قسمتی ازادبیات چیست؟	ترجمهٔ ابوالحسن نجفی ـ مصطفی‌رحیمی
زندگی وآثار سارتر	

از مجموعهٔ « تئاتر زمان » منتشر شده است :

اتللو مغربی
ویلیام شکسپیر ـ ترجمهٔ ابوالقاسم‌خان ناصرالملك

فصلی در کنگو
امه‌سه‌زر ـ ترجمهٔ منوچهر هزارخانی

فاجعهٔ کریستف شاه
امه‌سه‌زر ـ ترجمهٔ منوچهر هزارخانی

صیادان
اکبر رادی

مردی برای تمام فصل‌ها
رابرت بالت ـ ترجمهٔ عبدالحسین آل‌رسول

ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی
برتولت برشت ـ ترجمهٔ فریدهٔ لاشائی

استادتاران و همانطور که بوده‌ایم
آرتور آداموف ـ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی

درخت سیزدهم
آندره‌ژید ـ ترجمهٔ احمد شاملو

سی‌زیف و مرگ
روبرمرل ـ ترجمهٔ احمد شاملو

شیاطین
جان‌وایتینگ ـ ترجمهٔ احمد میرعلائی

سسیل ـ قطاری بنام «هیاواتا» ـ مردی‌که‌گلی در دهان داشت
ژان‌آنوی‌ـ‌تورنتون‌وایلدر‌ـ‌پیراندللو‌ـ‌ترجمهٔ‌مهین‌دانشور

۱۰ ریال