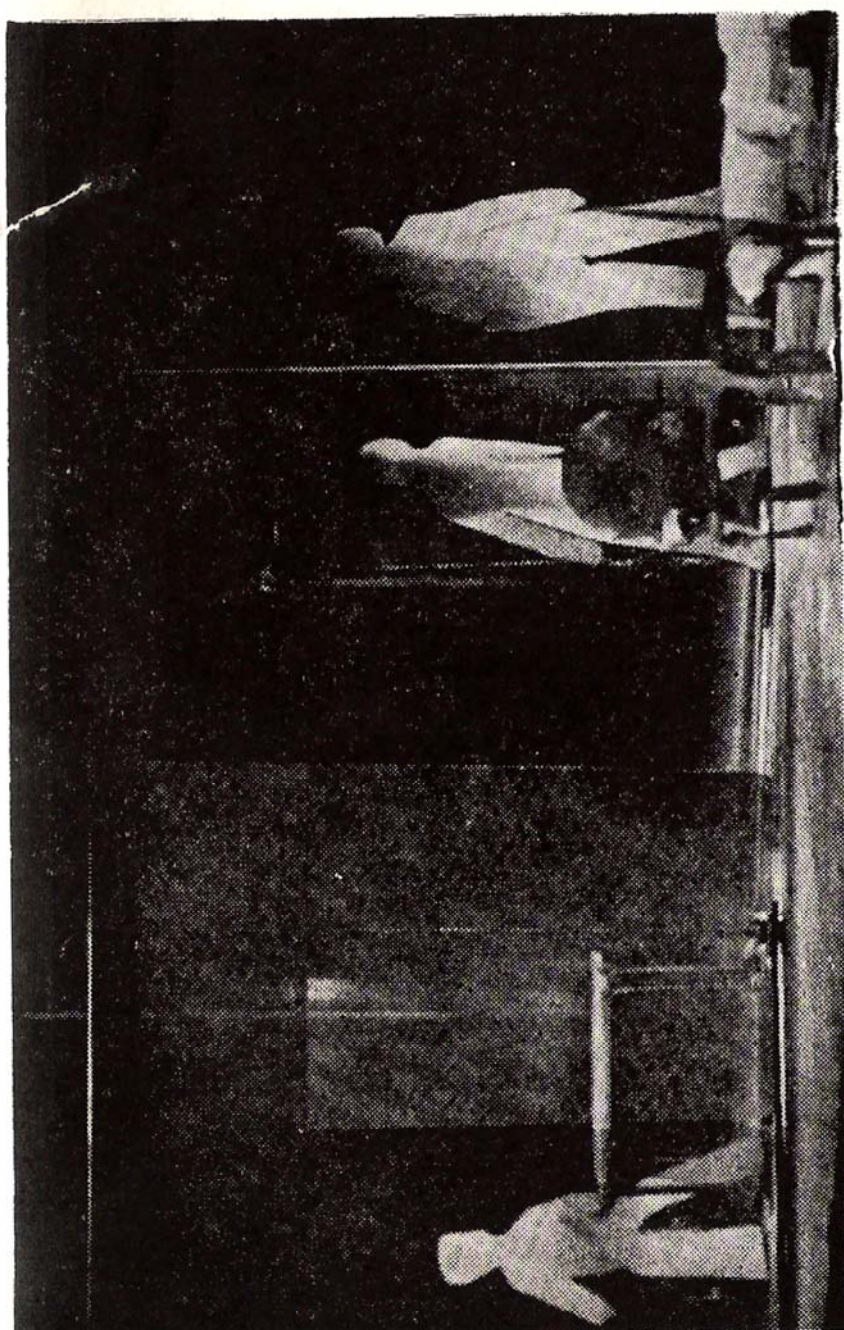


# نشاط

ويژه « تئاتر »



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

**پل کلودل P. Claudel** نویسنده و نمایشنامه نویس و شاعر و سیاستمدار فرانسوی به سال 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 کیشش 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 نمایشنامه مشهور خود **Soulier de Satin** را نوشت. سپس سفیر فرانسه در واشنگتن شد و بعد از آن سفارت در بلژیک را پذیرفت. به سال ۱۹۴۶ به عضویت فرهنگستان فرانسه درآمد.

در پایان عمر به عنوان بزرگترین شاعر زننده فرانسه شناخته شد. موضوع اساسی نمایشنامه های کلودل مسائلی است در عمق خود مذهبی و به عبارت بهتر کاتولیکی :

در نمایشنامه **Partage de midi** که به سال ۱۹۰۵ منتشر شد مشکلی که زندگی خصوصی کلودل را در بر گرفته بود مطرح میشود؛ شخصیت های اصلی نمایشنامه، یک مرد و یک زن، اسیر عشقی «ممنوع» هستند. این دو به شدت همدیگر را دوست دارند اما امید وصال نیست زیرا مرد، عاشق زنی شوهر دار است. این عشق بی فرجام به مرگ عاشقان منتهی میشود. این نمایشنامه به سال ۱۹۵۸ به روی صحنه آمد. در نمایشنامه **Otage** که به سال ۱۹۱۱ نوشته و سه سال بعد اجرا شد مجادله احساسات و وجدانها در زمان انقلاب بزرگ فرانسه، هنگامی که تمدنی نوجوان نشین تمدنی کهنه میشود، مطرح است؛ دختر جوانی که پدر و مادرش در جریان انقلاب کشته شده اند به نیروی «صبر» و «محروریت» موفق میشود که ثروت پدری را تقریباً تجدید کند. دختر این ثروت را در اختیار پسر عمویش می گذارد که قرار است با او ازدواج کند اما جوان که پاپ پی هفتم، زندانی ناپلئون، را فرار میدهد، او را در خانه دختر عمویش پنهان می کند. اما حاکم شهر که سابقاً تروریست بوده و بعد کیشش میشود و سپس به خدمت دیوانی در می آید از این کار خبردار میشود و دختر را تهدید می کند که اگر به همسری او تن در ندهد راز را فاش خواهد کرد، دختر تسلیم میشود اما در پایان داستان، به هنگام جشن تولد فرزندش خودکشی میکند. وقایع نمایشنامه **Soulier de satin** که بسال ۱۹۲۹ منتشر شد در «دوران طلائی» اسپانیا (از ۱۵۵۰ تا ۱۶۵۰) میگذرد و نمایش حماسه کاتولیکی آن دوران و تصور عشقی «ممنوع» است، منعی که هر دو طرف به بهای 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.

# پیش از يك نمايشنامه

## نوشتۀ اريك بنتلی

در دو سال گذشته بحث عده زیادی از فرانسویان را دربارهٔ تئاتر شنیده‌ام و کوشیده‌ام کتابها و مقالات آنانرا در این باره بخوانم. بنظر میرسد که يك فکر در این بحث‌ها پیوسته تکرار میشود: این فکر که تئاتر محلی است که «زندگی در آن تجلی می‌یابد»، تئاتر «جادو» است، خلاصه فکر تئاتر مذهبی.

میتوان گفت که پل کلودل سرانجام بنخود آمده است. زیرا او فقط مؤمنی نیست که نمايشنامه می‌نویسد و عقاید خود را در آنها تجسم میدهد، بلکه او قهرمان تئاتر مذهبی است، وی عقیده دارد که تئاتر در بهترین صورت خود يك نظام مذهبی و بخصوص مسیحی است. کلودل میگوید: نظریهٔ مسیحی دربارهٔ زندگی دراماتیک است و به این جهت مایه اصلی کار نمايشنامه نویسی است. به زندگی همچون تعارضی، بخصوص تعارض بین آنچه الهی است با آنچه ابلیسی است، بین وجدان و شهوت نگریسته میشود. بقول کلودل در پرتو دید مسیحی، هر عمل محتوی دراماتیک و مفهوم پیدامیکند، زندگی درونی راسرشار میسازد و احساس درام رازنده میکند. علاقه پیرو مسیحیت را به این امر نمیتوان خود پرستی شمرد، زیرا آنچه جالب است ما نیستیم، بلکه هدف ماست، این علاقه صرف کنجکاو هم نیست، زیرا آنچه الهام بخش است فکر (ایده) نیست، بلکه وجود واقعی (خداوند) است. این علاقه به سرگشتگی نیز منجر نمیشود، زیرا درام زندگی جهت و نتیجه دارد. کلودل به تلویح میگوید مفهوم غیر مذهبی هنر دوران خود را پس از نسانس طی کرده است و آینده به هنر مذهبی تعلق دارد.

حتی قبل از اینکه شیوهٔ جدید کلودل ظاهر شود، فعالیت متمرکز سازمان یافته‌ای در فرانسه از جانب «تئاتر کاتولیکی» وجود داشت. هانری گئون سخنگوی آن بود. وی مجله‌ای را با این شعار اداره میکرد: «بسوی ایمان از راه هنر دراماتیک، برای هنر دراماتیک بوسیله ایمان». گئون دوست نزدیک ژاک کوپو بود. وی در کتاب «هنر تئاتر» که اندکی قبل از مرگش در سال ۱۹۴۴ در کانادا منتشر کرد نظر خود را ابراز داشت. کوپونیز در سالهای آخر خود، بعنوان منتقد و نمايشنامه نویسی، سخنگوی تئاتر کاتولیکی بود. نمايشنامه او را در باره «سن فرانسیس» راهبان صومعه‌ای نیز روی صحنه آوردند.

در فرهنگ معاصر فرانسه گونهٔ دیگری از گرایش مذهبی، جز «ارتودوکسی» وجود دارد. این گونهٔ جدید مذهب بدون ایمان، الهیات بدون خداوند است. این جریان وقتی انتقادی باشد منفی است و بطور عمده شامل حمله به نظام جهان

بورژوائی و فلسفه‌های لیبرال، ماتریالیستی و ناسوتی است. وقتی غیرانتقادی است (و بیشتر اینطور است) اعلام واقعیت غرایز و شهود است. این گرایش ضدتعملی که دورشدن از راسیونالیسم کلاسیک در میان لامذهبان فرانسوی است، از روزگار بودلر، رمبو و لوترآمون تا زمان اگزیستانسیالیست‌ها، اشکال بسیار بخود گرفته است. در سالهای ۳۰ قرن حاضر سخنگوی آن در تئاتر هنرپیشه‌ای بنام آنتونین آرتو بود که تئوری آن را فرمول بندی کرد و در واقع بیانیه آنرا تنظیم نمود. آرتو در مقالات خود «تئاتر ظالمانه» راپی‌ریزی کرد که بقول خودش «همه معادلهای طبیعی و جادویی احکام جزمی مذهبی را که مادیکر با آنها باورند داریم، بما برمیگرداند.» همه خصایص فنی این تئاتر این هدف را دارند که «هدفهای بدوی تئاتر را بآن برگردانند، آنرا در زمینه‌های مذهبی و متافیزیکی قرار دهند و بین تئاتر و کائنات آشتی برقرار کنند» اندکی بعد از جنگ دوم جهانی آرتو در دارالمجانین درگذشت. اگر چه او در این زمان مشهور شده بود، اما مرگ در دارالمجانین نیز به شهرت او کمک کرد. امروز تئاتر آوانگارد در پاریس، تا آنجا که میتوان گفت وجود دارد، زیر علم آرتو است.

پس تئاتر مذهبی يك جناح محافظه كار و يك جناح رادیکال ، يك فرقه سنت پرست و يك فرقه بدعت گذار دارد.

تئاتر مذهبی با تئاتر مستقر در دوزمینه اختلاف دارد. نخست اینکه میگوید تئاتر مستقر در سطح تجربی نازلی قرارداد دارد، دوم اینکه چه در سطح عالی و چه در سطح نازل، سبک نامطلوبی که ناتورالیسم باشد برای خود برگزیده است. نکته اول بخودی خود روشن است. هر هنرمند جدی در تئاتر مدرن راه خود را در جنگل بن بست تئاتر تجارتي (مثلا در امریکا) یا آکادمیسم (اغلب در آلمان و بصورتی دیگر در شوروی) مسدود می‌ناید. شهوت پول و فشار برای همشکلی و هماهنگی، روح را درهم می‌شکنند. اما مسئله سبک به این روشنی نیست.

اگر میهن راسیونالیسم کلاسیک، سخت‌ترین جریان ضد راسیونالیسم را بوجود آورده، میهن ناتورالیسم کلاسیک نیز میتواند سخت‌ترین ضربه را بر ناتورالیسم وارد سازد. ناتورالیسم بر ادبیات اروپا توسط امیل زولا و بر تئاتر اروپا توسط آنتوان تهمیل شد.

اما هنوز یکسال از پیدایش مکتب تئاتری ناتورالیستی نگذشته بود که مکتب دیگری در برابر آن قد علم کرد و اعلام داشت: «تئاتر آن خواهد بود که باید باشد؛ بهانه‌ای برای رؤیا.» ایجاد این مکتب در ۱۸۹۳ که شاید کمی زودرس بود. اما تاریخ مهمتری برای آن ۱۹۱۱ است که ژاک روشه «برادران کارامازوف» داستایوسکی را بر صحنه آورد. این تلاش برای بصحنه آوردن يك روایت مذهبی از زندگی از آن جهت اهمیت دارد که نخستین کار صحنه‌ای یکی از تنظیم کنندگان این نمایشنامه یعنی ژاک کوپو بود.

اگر کوپو در تئاتر مذهبی بمعنی اخص مقامی کوچک اشغال کرده - چون

پس از آنکه بهترین کارهایش را انجام داد به کلیسا پیوست - او در واکنش فرانسویان برضد ناتورالیسم بعنوان يك سبك تئاتری جایی بزرگ دارد. در واقع او بود که این واکنش را آغاز کرد و شاگردانش مانند ژووه و دولین و شاگردان دولین مانند «بارو» آنرا ادامه دادند. درام نویس محبوب ژووه، یعنی ژیراردو و همه نمایشنامه نویسان برجسته دیگر این نسل مانند اوبی، میشل سندنی و کوکتو، بطریقی دیگر، در همین جهت و هماهنگی با آن سیر میکرد.

بیتی Baty رسول واقعی ضد ناتورالیسم بود و بعنوان کارگردان - نمایشنامه نویس توانست آنچه را تبلیغ میکند انجام دهد. تئاتر روشنفکران فرانسوی «تئاتر رؤیا» شد. افکار عمومی برضد ناتورالیسم و همه انواع رئالیسم و بفتح رؤیا و وقوه جادویی و تجلیات آن جهانی شکل گرفت. آرتو فقط يك قدم از این فراتر برداشت. ژان ویلار، هنرپیشه - کارگردان که اخیراً گفت تمام سنت تئاتر فرانسوی پس از قرن هفدهم با ژیراردو پایان می یابد و اکنون ما باید به تئاتر ابتدائی برگردیم، نیز در همین جهت است.

اما از همه این قضا یا چه برمی آید؛ ما میتوانیم ببینیم که میدان ناتورالیسم، مکتب ۱۸۹۰، بسیار تنگ بوده است. می توان اجازه داد که در اینگونه مسائل آونگ گرایش از نسلی به نسل دیگر به پیش و پس نوسان کند. اما آنچه تأمل را برمی انگیزد کینه ای است که به سراسر رئالیسم متوجه است و گرایش و وفاداری بی قید و شرط به «جادو» است. وقتی صفحات مقاله کلودل را در باره تئاتر ورق میزنیم، می بینیم که وی وقتی تئاتر را (با نقل عین گفته خودش) «رؤیا و خوابگردی (سوسنامبولیسم) می یابد بسیار شادمان میشود.

آرتو (باز هم بقول خودش) از تئاتر ساحری و مانیتیسیم (منطاطیس حیوانی) خرسند میشود. هر دو آنها از خلسه و خواب سخن میگویند و اما بی شك جادو اندیشه اساسی آنهاست.

گمان میکنم همه ما واژه جادو را بعنوان يك تشبیه مجازی سردستی برای بیان تصویر و اجرای تئاتری بکار می بریم. اما وقتی که این کلمه را بسیار جدی تر بگیریم، نقطه نظر تئاتر مذهبی را درمی یابیم. با وجود این بین کسانی که این نظر را در زمینه ای مذهبی می پذیرند، با آنانکه آنرا در زمینه های زیبایی شناسی قبول می کنند تمایز قائل میشویم. برای گروه نخست جادو ممکن است نشان دهنده تماس واقعی باشد که با جهانی دیگر برقرار است، اما برای گروه دوم فقط گفوی تماس واقعی با جهانی دیگر برقرار میشود. این گروه استعمال گاهگاهی کلمه را از طرف ما گسترش داده اند. مثلاً وقتی بیتس yeats و مترلینگ درباره کم عمقی ناتورالیسم و زرفائی که تئاتر باید به آن نفوذ کند سخن میگویند، با احتمال از زرفای طبیعی حرف میزنند، نه از زرفای فوق طبیعی. اگر دقیق بگوئیم این نقطه نظر مذهبی تئاتر نیست، اما عملاً منجر بهمان میشود. ستون مرکزی آنچه من آن را نقطه نظر مذهبی تئاتر می نامم «این آرزوست که از تئاتر چیزی بیتر از تئاتر» بسازند.

آنهم نه فقط چیزی بیش از تئاتر تجارتي که اکنون در حالت انحطاط است، بلکه بیش از تئاتر بمعنی تئاتر (من از تئاتر بمعنی تئاتر هنري را می فهمم که غرضی جز بخشیدن لذت ندارد، اگر چه در این جریان به هدفهای دیگری نیز نائل شود و اگر چه این لذت در برخی موارد متعالی و بفرنج باشد)، معتقدان به تئاتر عرفانی (mystical)، در ضمن رد تئاتر تجارتي، تئاتر غیر تجارتي را هم مردود شمرده اند. سه فرض اصلی باعث شده که تئاتر بعنوان چیزی بیش از تئاتر مطرح گردد و مرجح 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 باقی میماند. باین ترتیب چون تئاتر از مذهب منشأ گرفته است، تصور می رود که جوهر مذهبی دارد. این يك خطای منطقی است که منطقیون آنرا فساد تکوینی genetic fallacy مینامند. در این ادعا این حقیقت نادیده گرفته شده است که تئاتر هنگامی دقیقاً تئاتر شد که از مذهب جدا شد و دیگر 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 «گفتگویی در باره شعر دراماتیک» به جدا کردن شعائر مذهبی از تئاتر اصرار میورزد.)

فرض دوم، یعنی فرض روانشناسی این است که در تجربه جماعت تماشاگر از درام، فردیت بشری کاملاً تحت الشعاع قرار میگیرد و پنهان میشود. این مسئله در درجه اول با حقایق روانشناسی جمعی و در درجه دوم با ارزیابی که از این پسیکولوژی میشود مربوط است. آدم باید پریمیستیست<sup>۱</sup> افراطی باشد تا تصور کند همه هیجانات جمعی خوب هستند. آرتو در گفتار خود که گویا هیجانات گروهی بدوی همیشه خوب هستند و خود آگاهی جداگانه افراد متمدن همیشه بد است، کار ابراز احساسات در این مسئله را به حد انحراف میکشاند، با این وجود حتی آدمی رسماً دقیق مانند کوپو این کشف را میکند که تظاهرات توده ای «مسیو هیتلر» آموزنده است. حقیقت آن است که محصول عمل کرد پسیکولوژی جمعی را در عصر ما بیش از حد ارزش نهاده اند و تا آنجا که تئاتر مربوط است در آن اغراق نیز رواداشته اند. البته پانصد نفر که در تالار تئاتر نشسته اند با پانصد نفر که در اطاقهای جداگانه هستند تفاوت دارند، در تئاتر نیز مبادله ای بین هنرپیشه و تماشاگر صورت میگیرد، اما در این مبادله هیچ چیز اسراری یا فوق طبیعی وجود ندارد و این مبادله بهیچ روی محدود به هیجانات طوفانی نیست بلکه هیجانات ظریف، هیجانات خفیف و اندیشه ها (رنگ هیجانی آنها هر چه باشد) نیز مبادله میشوند در نتیجه تفاوت بین دو دسته پانصد نفری فوق الذکر کامل و جامع نیست.

چرا باید چنین باشد؟ آیا چیزی در خویشتن خویش آدمی وجود ندارد که برایش قابل احترام باشد؟

در این جا است که من میگویم که تئوریهای عرفانی و اسراری درباره تئاتر

۱- کسی که به برتری زندگی بدوی، مسیحیت و غیره اعتقاد دارد.

در اثر گریز جدید از آزادی، تصمیم و خویشتن شکل پذیرفته اند .  
مجموعه افراد گروه‌های ضربتی هیتلر که موجودیت‌های جداگانه خویش را  
در جشن‌های «فولکس» (خلق) وحشیانه کم میکنند ، از نقطه نظر عرفان مدرن ،  
جماعت ایده آل هستند .

از این جا به سومین فرض میرسیم که فرض سیاسی است ؛ این فرض میگوید  
که يك اجتماع سالم از افرادی مرکب است که عقاید همانند داشته باشند و تئاتر  
به چنین اجتماعی نیازمند است، زیرا تماشاگران متحدی لازم دارد. بینش سیاسی  
که بر این فرض سوم مبتنی است عموماً بعنوان «توتالیتاریا بنسم» شناخته شده است  
و تا آنجا که مربوط به تئاتر است به فرض دوم وابسته است یعنی اینکه در تئاتر جدائی  
های فردی میتواند و باید 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** میگوید روحیه گروهی در يك  
جماعت تماشاگر بر اساس قبول عمومی و مشترك درام است نه بر اساس تعبیر مشترکی  
از آن. « درام با هر يك از ما بطرز خاص سخن میگوید تا بتواند تحسین و کف زدن  
همگانی را کسب کند». يك تئاتر شناس پاریسی مینویسد ؛

«چون جمهور (public) مسیحی برای تئاتر مسیحی وجود ندارد، من از  
اینکه کمونیست نیستم متأسفم .... اجتماع فرانسه ... هیچ چیز نیست، نه بورژوازی  
است نه پرولتاریائی . تا وقتی این حالت نامعین و مرددانه وجود دارد، سرو کار  
داشتن با هنر دراماتیک بی حاصل است.» و کوپو نوشته بود: «مسئله در این نیست  
که آیا تئاتر امروز از فلان یا بهمان تجربه نیز نیرو میگیرد، در این نیست که  
قدرت خود را از فلان استاد صحنه بدست می‌آورد یا بهمان استاد صحنه. من گمان  
میکم باید این سؤال را بکنیم که آیا این تئاتر مارکسیستی خواهد بود یا مسیحی.»  
پس يك امکان مسیحیت و تئاتر مسیحی است - و کوپو در نوشته خود **(Le théâtre populaire)**  
(ناسیونالیسم، دولت نیرومند و غیره) است تنها امکان و شق دیگر تئاتر مارکسیستی  
است .

جالب این است که تئاتر مارکسیستی - و یا لاقلاً تئاتر اجتماعی در این  
ادعا با تئاتر مذهبی رقابت میکنند که باید از هنر دراماتیک فراتر رفت . موزدی  
یادم می‌آید که يك کارگردان پس از نمایش خود کف زدن حضار را ممنوع کرد.  
او میگفت این کار یکنوع توهین به مقدسات و مانند کف زدن در کلیساست . او  
میخواست که تماشاگران با سکوت احترام آمیز خارج شوند، زیرا کاری که اجرا  
شده بود چیزی بیش از يك نمایشنامه بود. اما در حقیقت کاری که اجرا شده بود  
چیزی کمتر از يك نمایش بود، ولی نکته در این بود که آن يك تئاتر اجتماعی،  
يك نمایشنامه ضد جنگ ، نافذ و مؤثر بود و تهیه کننده با تهیه آن امیدوار بود

هنر دراماتیک را دور بزند و از آن فراتر برود.

هواداران تئاتر اجتماعی سه فرض خطای تئاتر مذهبی را با اندک جرح و تعدیلی همچون اساس کار خود گرفته‌اند فرض اول یعنی اینکه منشاء یک 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 پروفیسور 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. شاید 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 یک جامعه متحد بعنوان زمینه تئاتر لازم است، در قاموس کمونیسم چنین ترجمه شده است.

«در کشورهای کمونیستی جامعه متحد وجود دارد و در آنجاها تئاتر میتواند همانقدر مثبت و ملی باشد که کوپو آرزوی آنرا میکرد. در کشورهای سرمایه داری دو «جامعه» بورژوائی و پرولتاریائی، بایکدیگر درجنگند و به این جهت دو تئاتر متمایز برای دو گروه متمایز از تماشاگران وجود خواهد داشت. یکی از این تئاترها ارتجاعی و در نتیجه بداست و دیگری مترقی و در نتیجه خوب است. اگر نمایشنامه نویسی پرولتاریا را مخاطب قرار دهد تماشاگرانی خواهد یافت که هم متحد و هم خوبند.»

اما تئاتر جادوئی با چه وسایلی اثر جادوئی خود را اعمال میکند و تماشاگران را به یک جمع واحد تبدیل میسازد و این جمع واحد را به جهانی دیگر، جهان واقعیت عالی (در مقابل واقعیت دانی - یا بورژوائی) میبرد؟ فرمول جادوگر تئاتری چنین است: به تصور و توهم دامن بزنید، و این فرمول را با تقویت همانند سازی تماشاگر با هنرپیشه انجام میدهد که این نیز بنوبه خود با تقویت همانند سازی هنرپیشه با نقش او عملی میگردد. تکنیک کامل این تقویت مضاعف توسط استانیسلاوسکی اختراع شد و باید این را گفت که کاتولیک‌ها و مارکسیستها با شور و شوق مشابهی او را 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 بر صحنه است، همزمان با او و با روحیه‌ای مشابه او، بتواند زمزمه کند.» این دیگر یک قدم از استانیسلاوسکی فراتر رفتن است، زیرا استاد روسی اگر چه هنرپیشه را بیشتر و بیشتر در نقش خود فرومی برد و تماشاگر را به هنرپیشه همانند میکرد، با این همه فضائی اندک، «یک فاصله استیک» کوتاه بین تماشاگران و نمایشنامه باقی میگذاشت. کوپو پیشنهاد میکند حتی این فاصله نیز حذف شود. در این صورت درام به یک مجلس مذهبی - یا سیاسی - و جشنی برای ایمان مشترک تماشاگر و هنرپیشه بدل میشود و همان کاری را میکند که محفل مذهبی یا میتینگ سیاسی انجام میدهد.



شاید به این توضیح نیازی نباشد که برای خلق تئاتر جادویی نوین چند عامل مؤثر دست ییکی میکنند. دکور جادویی به سبک Craig و نور جادویی به سبک Appia که وصف هر کدام درخور کتابی است. باید بگوئیم که این تئاتر در داخل مرزهای فرانسه، مذهب یا نهضت ضد ناتورالیستی محدود نمانده، بلکه تئاتر نوین را، در هر جا که اصولاً تئاتر ادعائی روشنفکرانه دارد، قبضه کرده است و تئاتر غیر جادویی را به قلمرو نمایشهای سبک و موزیکال دور رانده است ( و بهمین جهت است که این نمایشهای سبک و موزیکال اغلب شادی بخش تراز درامهای روشنفکرانه هستند ). تقریباً تنها استثنائی که برای این قاعده وجود دارد تئاتر حماسی برتولت برشت است که بالاتر از همه تلاشی برای خلق تئاتر غیر جادویی است .

انتقاد برشت از سیستم استانیسلاوسکی اکنون بر همه معلوم است . در حالی که کلودل در یک مورد گفته است عروسک نمایش خیمه شب بازی بهتر از هنرپیشه است، زیرا عروسک چون در حجاب ایفای نقش نیست میتواند کاملاً با نقش همانند شود ، برشت خواستار آن است که عمل در حجاب نقش رفتن ، یعنی ماهیت دوگانه اجرای نقش - نیمی هنرپیشه ، نیمی نقش - همواره محسوس باشد .

هنرپیشه از نقش دور می ایستد و به آن می نگرد، جماعت تماشاگر از هنرپیشه دور می ایستد و به او می نگرد . تماشاگر سیگار خود را میکشد و نمیتواند با فرد بغل دستی خود ادغام و مخلوط شود، صحنه با جهان دیگر که مخلوق صحنه آراست کاملاً مستتر نشده و تاریک نگشته است تا رؤیا و تجلی را به بیننده القاء کند. تضاد این تئاتر را با، مثلاً تئاتر کلودل ، میتوان با هر یک از خصایص فنی آن نشان داد.

یکی از مثالها استفاده از موسیقی است . کلودل طی نطقی در سال ۱۹۲۸ به تناوب موسیقی و متن نمایش اعتراض کرد و گفت تبدیل و عبور از یک هنر به هنر دیگر « دردناک » است و این امکان را دارد که « جذبه و سحر تئاتر را که هنرمند بیچاره آنقدر برای فرو بردن تماشاگر در آن زحمت کشیده بر باد دهد . » وقتی موسیقی بکار برده میشود باید با گفتار ( دیالوگ ) نمایش آمیخته باشد . « وظیفه آن این است که گذر زمان را نشان دهد و محیط و زمینه لازم را خلق کند... ما توسط چیزی مبهم محصور شده ایم . » این تئوری درست نقطه مقابل آن است که برشت در مورد نمایشهای موزیکال خود پیش کشیده است .

کلودل الهام بخشی واگنر را قبول دارد . اما برشت در برابر مفهوم واگنری ادغام یک هنر با هنر دیگر فکر « جدائی » متقابل هنرها را مطرح میکند . او میگوید هر هنر با حفظ فردیت خویش، عنصری دیگر بر نمایش اضافه میکند . دگرگونی متضمن تضاد و تقابل است و تضاد - وقتی معنی داشته باشد - متضمن کنایه است و هنرها کنایه وار برهم تاثیر متقابل می کند . موسیقی نباید با گفتار مخلوط شود ، بلکه باید کاملاً از آن جدا باشد .

بنظر من این استدلالها واکنش سالمی در برابر تئاتر جادویی است، و برای

پیروان تقریباً هر فلسفه‌ای قابل قبول است . فقط باید توضیح داد که برای برشت این تلاشی است که از مارکسیست‌ها مارکسیست‌تر باشد. او معتقد است که تئاتر اجتماعی تا کنون این اشتباه را کرده است که چیزهای بسیار زیاد از اردوگاه محافظه کاران به عاریت گرفته است. يك تئاتر واقعاً مارکسیستی در برابر توهم گرایی حتی تئاتر ناتورالیستی مقاومت میکند و باخونسردی واقعیت را نشان میدهد . این نظر احتمالاً درست است، اما کمونیست‌ها احساس درست تری از برشت دارند که سیاست چیست و آنرا چگونه در هر لحظه مفروض میتوان تبلیغ کرد. از لحاظ نظری ممکن است آنها با برشت در یکی از قابل بحث‌ترین حرفهایش - اینکه جامعه بورژوازی پرولتاریا را فاسد نکرده است - موافقت کند، اما در عمل آنها میدانند که درام نویسی فاسد بورژوازی برایشان از يك مدل جدید مارکسیستی بهتر است . باین ترتیب کمونیستهای آمریکائی نمایش‌های برادوی را که دارای نتیجه طرفداری از سیاهان باشد ، بر تئاتر حماسی برشت ترجیح میدهند . آنها حتی برداشت احساساتی باری استیونس را از زندگی گالیله بر برداشت مارکسیستی برشت ترجیح دادند، کمونیست های آلمان برشت را برجسته‌ترین نمایشنامه نویس عصر خواندند، اما به تئوریهای او اعتراض نمودند.

این البته يك مشاجره داخلی است . برای ما که در خارج از میدان این مشاجره هستیم تئاتر حماسی میتواند در تئوری ، تا آنجا که سبک دراماتیک جدیدی بدست میدهد ، قابل قبول باشد و در اثر قریحه برشت در عمل توجیه گردد ؛ اما نمیتوان برشت را بعنوان نمایشنامه نویسی که توانسته از وسوسه‌ای که موضوع این بحث است خلاصی یافته ، تلقی کرد ؛ این وسوسه که بکوشیم بکمک مذهب یا سیاست از تئاتر چیزی بیش از تئاتر بسازیم . تا کنون برشت خود را در درجه اول بعنوان نماینده تئاتر سیاسی ، تئاتری که از يك لحاظ حتی از تئاتر مذهبی غیر ممکن‌تر است ، شناسانده است. این گرایش، به تئاتر نیروئی بسیار بیشتر، و نفوذ سیاسی بسیار مستقیم تر از آنچه تئاتر امکاناً میتواند داشته باشد ، میدهد . مارکس نوشته است نکته در این نیست که جهان را درک و تفسیر کنیم ، بلکه در آن است که آنرا تغییر دهیم . اما آیا تئاتر میتواند سهم اساسی در این تغییر داشته باشد ؟ برشت عقیده دارد - و بمقیده من عقیده او غلط است - که میتواند و میگوید هر نمایشنامه باید « چیزی بیش از يك نمایشنامه باشد ».

وقتی ما روی تئاتر بعنوان چیزی غیر از تئاتر ارزش زیاد بگذاریم، آنرا بعنوان خود تئاتر دست کم گرفته‌ایم. تی . اس . الیوت در دفاع از مذهب گفته است ما اگر مراسم مذهبی را بعنوان تئاتر تلقی کنیم به آن ( مراسم مذهبی ) توهین کرده‌ایم. ما در دفاع از درام میتوانیم بیفزائیم که اگر تئاتر را بعنوان مراسم مذهبی تلقی کنیم بآن ( تئاتر ) توهین کرده‌ایم . یکی از محصولات فرعی تئاتر اجتماعی در آمریکا حذف سلیقه و قضاوت از مردمی بود که شایسته داشتن هر دو بوده‌اند. شور تب‌آلود درباره معنی و اهمیت اجتماعی تئاتر همراه بابی پروائی درباره آن بعنوان

هنر بوده است. بعقیده این تئاتر آنچه مهم است نتیجه اخلاقی هواداری از سیاهپوستان و تبلیغ آن به خلایق میباشد، اما مسئله هنر را میتوان به ناتوانان و عقیمان وا گذاشت.

روش برشت در این مسائل بسیار شبیه سایر معتقدان به تئاتر اجتماعی بوده است. درست است که وی در اثر خود بنام «ارغنون کوچک برای تئاتر» با قبول اینکه لذت نخستین معیار تئاتر است، خود را در وضع بهتری قرار داده، اما در بخش آخر آن بیان قبلی خود را با گفتن اینکه «لذت‌های سودمند» باید مورد نظر باشد، محدود و مشخص میکند.

این حقیقت که ما تماشاگران تئاتر خواستار نمایشنامه هستیم نه «چیزی بیش از نمایشنامه» ما را محکوم نمیکند به این که در جستجوی زیبایی سخیف و بی‌روحی هستیم. مفهوم يك نمایشنامه، — يك نمایشنامه «صرف» — این مطلب را منتفی نمیکند که نمایشنامه میتواند موضوع داشته باشد — موضوع مذهبی، سیاسی و غیره با هر گونه روشی، کاتولیکی، کمونیستی و غیره.

همچنین نمیتوان «منزه طلب» بود و برای همه کس این حق را که از تئاتر برای هدفهای خارج تئاتری استفاده کند، مردود شمرد. فقط باید یک نفر بداند که چه میکند. تئاتر هویت و دامنه خاصی دارد که در چارچوب آن همه کاری و همه چیزی ممکن نیست. آنچه خود را بعنوان تئاتر عرضه میکند باید بعنوان تئاتر خود را مورد قضاوت قرار دهد، نه بعنوان عرضحالی به يك دادگاه عالی. به منتقد تئاتر باید اجازه داده شود که بگوید چه موقمی يك «کار» از مرزهای تئاتر تجاوز کرده است، بخصوصی که تئاتر مذهبی و سیاسی همواره مایلند این کار را بکنند.

روش تماشاگر (همچنین شنونده یا خواننده) در برابر يك اثر هنری از قدیم «اندیشیدن» نامیده شده. اگر امروز این کلمه بنظر مردم جنجالی میرسد بگذارید کلمات «مشاهده، نگرش» را بکار ببریم مقصود این است که این روش شامل تماشا و توجه کردن، و انتظار کشیدن میباشد زندگی باشتاب در گذر است، اما صحنه بما این امتیاز را میدهد که آنرا یکبار دیگر و از خارج ببینیم. اراده در این دیدار دخالت دارد، اما بقول پرفسور گوویه «اراده در اینجا از خود آگاهی فعال منعطف شده و بوسیله بیطرفی استتیک شکل پذیرفته است». کیفیت اندیشیدن یا مشاهده بعلت حضور همزمان عده زیادی در يك تالار و بعلت مبادله بین هنرپیشه و تماشاگر تغییر یافته است، اما تلاش برای تغییر آن، بیش از حدود معین، ما را از مشاهده بیرون برده به عبادت مذهبی یا تظاهرات سیاسی میکشاند.

البته این حقایق، مذهب و سیاست، بی‌شک برای خود معیارهایی دارند، و میتوان گفت از تئاتر مهمتر هستند. اگر چنین است، آنانکه به آنها گرایش دارند چرا سراسر عمل نمی‌کنند؟ — تئاتر را ترک کنند، هنر را کنار بگذارند و با تمام دل و جان خود را وقف مذهب یا سیاست کنند. اما برای کسانی که این کار را نکرده‌اند و وجدان بدخویس 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 با آن مبارزه کرد یا نادیده‌اش گرفت. فقط یک معیار برای ارزیابی هنر وجود ندارد، اما هیچ هنرمندی نباید بخواهد از معیارهای هنری طفره برود. این معیار به انسان امکان میدهد که هم کلودل وهم برشت را قبول داشته باشد. بقول آندره ژید «منتقد برای خویش، هرگز نقطه نظر هنری انتخاب نمیکند یا بندرت انتخاب میکند، و اگر چنین کاری کند در قبولاندن این نقطه نظر به خوانندگان خویش پابزرگترین دشواری‌ها مواجه خواهدشد. با این وجود چنین نقطه نظری نمیتواند نقطه نظرهای دیگر را مردود بشمارد.»

**مقوله بالا بخشی است از کتاب**  
**«در جستجوی تئاتر»**، مورخ و  
 تئاترشناس معروف امریکائی، اریک  
 بنتلی که درضمن مترجم آثار برشت  
 به انگلیسی هم هست. مطالب این  
 مقاله، همه مورد تأیید ناشر و مترجم  
 نیست ولی به علت مباحثی که تا امروز  
 در مطبوعات فارسی نیامده، به چاپ  
 آن مبادرت می‌شود.

## اشاره‌ای بر تئاتر نو در آمریکا

نوشته چارلز مر و تیس (Charles Marowitz)

کارگردان تئاتر تراورس - در نیویورک

بردوی (Broadway) روبه زوال نهاده است و سالهاست که اهل تئاتر در آمریکا این واقعیت را پذیرفته‌اند. مجلات جدی و سنگین پیوسته بر آن می‌تازند و آثار یاس و نگرانی حتی در میان وفادارترین هوادارانش ظاهر شده است. زوال مؤسسه باشکوه و معتبری مانند بردوی بی‌گمان مایه‌انده است ولی در میان حملاتی که به این مؤسسه میشود و مطالبی که برخی دیگر از سرهم‌دردی و من‌باب ابراز تأسف درباره این تئاتر می‌گویند و می‌نویسند يك نکته مکتوم و ناگفته مانده است و آن عبارتست از اینکه بردوی نه تنها خود در حال فناست بلکه موجب زوال و مرگ بسیاری از عوامل و پدیده‌های پیرامون خود نیز شده است. 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 نیویورک و بخصوص اطراف بردوی پدید آمده است. چه بسیاری از اهل تئاتر حساب خود را از بردوی جدا کرده، چند خیا بان آن طرف تر بساط دیگری گسترده‌اند. و برخی هم اصولا نیویورک را در جستجوی مراتع خرم تر ترك گفته‌اند. از اینجاست که همزمان با کسادى کار بردوی، گروه‌های متعددی از بازیگران حرفه‌ای در شهرهای دیگر مانند دالاس Dallas نیوارلثان، میناپولیس Minneapolis دنور Denver، واشینگتن و سانفرانسیسکو ظهور کرده‌اند و کارشان هم البته با حمایت سازمان‌هایی مانند بنیاد فرد و را کفلر رونق گرفته است. بردوی چنین وانمود میکند که گرفتاریش ناشی از مشکلات اقتصادی است، درحالی‌که زوال این سازمان يك زوال هنریست، چه این مؤسسه اکنون بدست کسانی اداره میشود که هیچگونه علاقمندی و وابستگی به هنر نمایش ندارند و در نتیجه تمامی توجهشان به مصالح اقتصادی معطوف است و حاصل کارشان کم‌دیها و نمایش‌های موزیکالی است که اینك صحنه را اشغال کرده است. شعار این جماعت هم بسیار ساده است: «هنر بایستی موجب آرامش و انبساط شود و هر چه جز این باشد هنر نیست» رونق

گرفتن کار نمایشنامه‌های کمدی و موزیکال لزوماً بمعنای صدور حکم فنای تئاتر نیست ولی در عمل می‌بینیم که حفظ‌مبانی و معیارهای عالی گذشته دشوارتر گردیده است. از طرف دیگر قلمرو تئاتر جدی سالها زیر سلطه و سیطره فرویدسم بوده است. بدین معنی که روانشناسی رآلیستی بصورت يك سبك در درام نویسی درآمده و مطالعه و دقت در رفتار انسانی شیوه بازیگری شده است. اساس این سبك فرضیه است که میگوید هنر عبارتست از حقیقت نمائی و تا آنجا که بتوان رفتار انسانی را طبق احکام فرویدسم تفسیر و تاویل کرد. نمایشنامه‌ای که چنین رفتاری در آن بظهور میرسد «رآلیستی» است. در اینگونه نمایشنامه نویسنده و بازیگر هر دو روی نشان دادن انگیزه‌های اعمال آدمی تأکید میکنند. حاصل این احکام و فرضیات نمایشی بوده است صریح و روشن، از لحاظ منطقی مترقی، از لحاظ اجتماعی قانع‌کننده، از لحاظ اخلاقی ساده و در عین حال مایه ناخرسندی بسیار. سرچشمه و منشاء نارضائی از این نوع تئاتر آنستکه علیرغم حقیقت نمائی‌اش بازندگی واقعی تفاوت بسیار دارد، چه درزندگی، غیر از روانشناسی و روانکاوی واقعیات دیگری هم هست. تجربیات آدمی بر حسب الگوهای معین صورت نمیگیرد، دردل تجربه اسرار و پیچیدگی‌های بسیار نهان است و هدف غائی حسیات و تجربیات را نمیتوان در چند عبارت جزئی خلاصه کرد. زندگی آن چنان سرشار از تضاد و ابهام است که هر کوششی که برای بیان این کل بشود بناچار به ساده کردن آن و دور افتادن از کیفیت واقیش می‌انجامد، با اینهمه این نوع نمایشنامه نویسی و بازیگری با حمایت سنت‌های خود ادامه یافت و مدت‌ها رونق داشت.

و اما کاریکه تئاتر نو کرد آن بود که واقعیت را دوباره تعریف کرد و یا بعبارت بهتر دامنۀ شمول تعریفی را که متداول بود گسترش داد. بکت Beckett و یونسکو 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 بر نیهیلیزم و بیهودگی. از لحاظ برخی از امریکائی‌ها جهان بی منطق (دنای یونسکو) مرادف است به جهان بی‌خدا (دنای بکت) و بنا برین جهانی است مخرب و تباهی‌آور. معذالك حال این قبیل نمایشنامه‌ها با احوال نسلی که در دهه ۶۰-۱۹۵۰ و سالهای بعد از ۱۹۶۰ بعرضه رسیده بود سازگاری داشت. چه اینها مردمی بودند که فرورفتن ایدآلیزم سیاسی را در کام جنك و سقوط ایدآلهای مسیحیت را تا حد مطایبات فیلسوف‌های اگزیستانسیالیست دیده بودند. در این احوال بود که بکت و یونسکو نظام دقیق جهان مخلوق درام

نویسان اجتماعی را از هم می‌گسستند و ژان ژنه Jean Genet قدم را در جهت تخریب از اینهم فراتر نهاده، تصویری از آنگونه زندگی بدست میداد که رنگ غلیظ خیال‌بافی‌های فردی داشت و آکنده از اعمالی بود که برای رسیدن به اعماقش میبایستی از حدود عالم بیماری‌های روانی هم فراتر رفت. بکت و یونسکو در خصوص اجتماع نظام یافته با بدبینی قضاوت میکردند. درحالیکه ژنه اصولاً وجود چنین اجتماعی را منکر بود و آنرا فقط در عالم وهم ممکن میدانست، بدین ترتیب، با سه حرکت و طی هفت سال تأثیری که پایه‌اش بر واقعیات عینی و محسوس استوار بود در جهت متافیزیک رانده شد و لازم بتذکار نیست که خیلی‌ها با این سیر مخالفت میکردند.

بهترین نمایشنامه نویسان امریکائی در دهه‌های ۵۰ - ۱۹۴۰ و ۶۰ - ۱۹۵۰ کسانی بودند که از جامعه انتقاد میکردند و هدف انتقادشان رفتار افراد نسبت بیکدیگر و رفتار گروه‌های قدرتمند در قبال یکدیگر بود. عرصهٔ تأثیر محدود به چار دیواری اجتماع شده بود و در این عرصهٔ تنگ نویسندگانی مانند لی لیان هلمن Lillian Helman، ویلیام اینگک William Inge، آرتور میلر و تنسی ویلیامز، دمل‌های طبقه متوسط را میفشردند. موضوعی که در نوشته‌های تمام این نویسندگان ضمناً و تلویحاً مطرح میشد، رفتار اجتماعی بود. حال آنکه درام نویسان اروپائی با هستی بطور کلی سروکار داشتند و با آن بعنوان تم اصلی و با بزداشتی فلسفی روبرو میشدند. در نمایشنامه‌هایی ازین دست، باز هم احوال مردم و رفتار اجتماعی مطرح میشد؛ لیکن حدود اطلاق آن دیگر محدود به قلمرو جامعه‌شناسی نبود. و اما آنچه سبب گردید که این نوع تأثیر مورد قبول قرار گیرد آن بود که جهان تقریباً منفجر شده بود و اندیشه‌های فلسفی ذهن مردم عادی را بیش از هر وقت دیگر بخود مشغول داشته بود.

در دهه ۳۰ - ۱۹۲۰ مردم امریکا از مستغلات و مشروبات الکلی صحبت میکردند. در دههٔ ۴۰ - ۱۹۳۰ تکیه کلام همه «سازمان دادن» و «جامعهٔ طبقه نقشه» بود در اوایل دههٔ ۵۰ - ۱۹۴۰ دیگر حوصلهٔ جهان غرب سررفت و پس از جنگ جهانی دوم با آشکار شدن وقایع وحشتناکی که در اردوگاه‌های نازیها گذشته بود و سپس دوران پرتشنج جنگ سرد، مردم بهیچ چیز با اندازهٔ سرنواشت خود و بقای خویش فکر نمیکردند و این سؤال که: «چه مدت از عمرمان مانده است و بمب اتمی کی منفجر خواهد شد؟» پرسشی بود که در ذهن همه مطرح بود. بنا بر این تازگی و نوآوری از تأثیر شروع نشد بلکه شعور و آگاهی مردم از کار جهان تغییر کلی یافته بود و این «آگاهی نو» بناچار در هنرها هم منعکس شد.

اما واقعه غریبی که در آمریکا رخ داد آن بود که نویسندگان جدید این سرزمین که سخت از نوشته‌های بکت، یونسکو، ژنه و دیگران متأثر بودند، فقط سبک و شیوه نگارش این نویسندگان اروپائی را اقتباس کردند بی آنکه به تمایلات فیزیکی آنها توجهی کنند. حاصل آنکه در آمریکا آنچه بنام درام نو پدید آمد فقط از لحاظ قالب و سبک نو بود و بعبارت دیگر شراب تازه وارد شده از اروپا در شیشه‌های زمخت امریکائی کلی از طعم و بویش را از دست داد.

\* \* \*

در آمریکا خواه حزب جمهوریخواه دولت را در دست داشته باشد و خواه حزب دمکرات، گرایش ملی در جهت همانندیت و این همانندی در تمام آداب و سبک و سیاق زندگی مردم این کشور از طرز لباس پوشیدن و وسایل تهویه گرفته تا بطریقه‌های مشروب و سبک معماری و از همه مهمتر ارزش‌ها مشهود است. در دوران «مرزهای نو» حفظ ایدآل اندیویدو آلیزم میسر نبود و بنظر میرسد که تنها راه رسیدن به این ایدآل انقلاب یا جنایت باشد (و شاید بهمین دلیل است که در تشخیص این دو اغلب مغالطه روی میدهد). بهمین لحاظ است که اندیویدو-آلیزم جدید امریکائی اینک در اطراف اعتراض دور میزند.

راه پیمائی‌ها، تظاهرات نشسته و ایستاده، هواداری از حقوق مدنی همه راهی است برای فرار از همانندی. آوازه خوان‌های جدید، کم‌دین‌های نو و نویسندگان امروزی همه یک نشانه مشترک دارند و آن اعتراض است. این احوال در تئاتر امریکائی هم راه یافته است. رابرت بروشتاین Robert Brustain عنوان «تئاتر عصیان» را برای کتاب قطور جدید خود انتخاب کرده است، لور آ جونز 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 بسر میبرد بلکه نشانه آنست که تاریخ امریکا به دوره‌ای رسیده است که در آن همانندی آنچنان بر زندگی مردم سایه افکنده که ناچارند با تظاهر با اعتراض زندگی را تحمل پذیر سازند. در این زمینه کلی هر نویسنده‌ای که از در تعرض در آید مانند ادوآل بی Edward Albee خود بخود اهمیت بی‌مبالغه آمیز بهم میزند.

نمایشنامه‌د کیست که از ویرجنیا و ولف می‌ترسد؟، یک ادعا نامه کلی اجتماعی است و ضعف آن هم در همین کلی بودن آنست. تشنج‌های روانی نمایشنامه واقعی

---

۱ - شاعر و نویسنده سیاهپوستی که در شورش‌های نژادی تابستان امسال بزندان افتاد.



است ولی برداشت سیاسی آن اصالتی ندارد و کسی را قانع نمیکند (آلبی راشاید بتواند يك 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 جک ریچاردسن Jack Richardson مستقیماً با موضوعات و مسائل اجتماعی طرف میشود و از اوضاع و احوال خاص هر يك از آدمها، مانند جداول آماری، برای روشن کردن تفسیر اجتماعی، استفاده میکند. ریچاردسن انگلیسی‌ترین نمایشنامه‌نویس امریکائی است. اوزبان را با آگاهی کامل و گاه با طنطنه و استعارات کلاسیکها بکار میبرد. «بذله گوئی پای‌دار» یکی از بهترین نوشته‌های اوست. در این نمایشنامه‌ها نندی بعنوان يك بلائی عمومی مطرح نیست بلکه بصورت نوعی سرخوردگی و اختناق تهوع‌آور عنوان شده است. یقه تنگ و سفید مرد حقوق بگیر حومه‌نشین به نتیجه منطقی استعاریش که حلقه‌دار است منجر میشود. «بذله گوئی پای‌دار» يك کم‌دی سیاهست و اشکال کار هم از لحاظ کارگردان در منتقل کردن سیاهی آن به تماشاگر است.

موری شیز گال Murray Schisgal در حال حاضر چکیده‌ایست از تأثرات گوناگونش (که در آن میان تأثیر یونسکو از همه بیشتر است) ولی در عین حال عاری از خصوصیات ممتاز نیست. از لحاظ سبک پخته‌تر از آلبی است و به کمک مهارتش در جابجا کردن زمان و درهم فشردن داستان بیش از اکثر معاصرانش از ناتورالیسم دوری گرفته است. ولی از آنجائیکه اساساً اثر نویس است هنوز آن چنانکه باید در نوشتن عباراتی که بایستی ادا شود، تسلط نیافته است و نمایشنامه‌های او اکثراً بعد از دخل و تصرف و اصلاح عبارات و کلمات اجرا میشود. ملاقات من و شیزگان در سال ۱۹۶۰ روی داد و آن زمانی بود که او با سه مجلد قطور از نمایشنامه‌هایی که هیچکدامشان اجرا نشده بود به لندن آمده بود. من پس از خواندن دو اوزده نمایشنامه سه نوشته‌اش را برای اجرا انتخاب کردم که عبارت بودند از «بیر»، «نوع ساده داستان عشقی» و «ماشین نویس‌ها».

امتیاز این نمایشنامه‌ها (که در سینما چیز پیش پا افتاده‌ایست) سرعت است - 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 نویس‌ها» بیش از سایر نمایشنامه‌های شیز گال ظهور کرده است و بر اثر هماهنگی تکنیک و تم بسیار مؤثر افتاده است. این نمایشنامه یکساعته با يك اشاره ساده و تدریجی (بیرشدن بازیگران در برابر چشم تماشاگر) بیهودگی زندگی را بهتر از اغلب نمایشنامه‌های بلند و پرطنطنه نشان میدهد و مراسم ملال‌آور روزمره و تکاپوی عبث عمر را

بادیدی که نزدیک به دید چخوف است بررسی میکند. با اینهمه شیز گال تاکنون استعدادش را فقط بعنوان يك مینیاتورست نشان داده است و هنوز نمایشنامه‌ای که علاوه بر پوست و استخوان گوشتی هم داشته باشد، ننوشته است.

ترجمه مصطفی - قریب

### « کتاب زمان » در زمینهٔ تغاثر منتشر می‌کند :

- ۱ - فصلی از کنگو  
امه‌سزر - ترجمهٔ دکتر منوچهر هزارخانی
- ۲ - مار در محراب  
گوهرمراد
- ۳ - ضحاک  
گوهرمراد
- ۴ - باغ آبالو  
آنتوان چخوف - ترجمهٔ دکتر سیمین دانشور
- ۵ - نمایش معاصر ایران  
بهرام بیضائی
- ۶ - مردی برای تمام فصل‌ها  
( همه فن حریف )  
رابرت بالت - ترجمهٔ عبدالحسین آل‌رسول

## کتاب زمان

خیابان نادری - پاساژ محسنی - شماره ۶۰۹ - تلفن ۳۱۱۶۸۰

## ژان ژنه و نمایشنامه کلفت‌ها

« اپیمینیدس Epimenides می گوید که مردم کرت همه دروغگویند . ولی او خود از مردم کرت است . پس دروغ می گویند . پس مردم کرت دروغگو نیستند . پس او راست می گوید . پس مردم کرت دروغگویند . پس او دروغ می گوید و غیره ... » این استدلال اپیمینیدس است . نمونه سفسطه مبتنی بر دور و تسلسل است که از شکاکیت قدیم به میراث مانده است . حقیقت به دروغ می رسد و بالعکس .

ذهنی که وارد یکی از این دور و تسلسل‌ها می شود ، همچنان دور می زند و نمی تواند متوقف شود . ژان ژنه با تجربه توانسته است جنبشی دوری و تسلسلی به اندیشه خود راه دهد که همواره بر سرعت آن افزوده می شود . تصویری دارد از گردشی با سرعت لایتناهی درست شبیه موقعی که صفحه مدور چندرنگه‌ای را با تندی کافی می چرخانند و رنگهای قوس قزحی با هم می آمیزند و به ظاهر رنگ سفید را به وجود می آورند . ژنه چنین چرخه‌هایی را تا صد می رساند . اینها به صورت شیوه مطلوب تفکر او درمی آیند . او آگاهانه خود را به استدلال دروغین می سپارد .

خارق‌العاده‌ترین نمونه چرخه‌های بود و نمود ، و خیال و واقع را باید در نمایشنامه « کلفت‌ها » ی او یافت . در تئاتر عامل دروغ و فریب و تصنع است که ژنه را مجذوب خود می کند . او به این جهت نمایشنامه نویس شده است که دروغین بودن صحنه از هر چیز دیگر آشکارتر و فریبنده تر است . شاید در هیچ جای دیگر به اندازه نمایشنامه « کلفت‌ها » گستاخانه دروغ نگفته باشد .

کلفتها هر دو ، بانوی خود را دوست می دارند و از او متنفرند . با نامه‌های ناشناس موضوع فاسق او را به پلیس خبر می دهند . موقعی که آگاه می شوند که فاسق بواسطه عدم مدرک آزاد می گردد ، می فهمند که کارشان بر ملا خواهد شد ، تصمیم می گیرند « مادام » را بکشند . از عهده این کار بر نمی آیند و می خواهند خودشان را بکشند . بالاخره یکی از آن دو به زندگیش خاتمه می دهد و دیگری که تنها مانده و مست شهرت و جلال است سعی می کند که با جلوه حرکات و زبانش خود را به پای سر نوشت باشکوهی که در انتظار اوست ، برساند .

در اینجا بیدرنگ نخستین چرخه را نشان می‌دهیم. ژنه در کتاب «مادونای گلها»<sup>۱</sup> می‌گوید: «اگر بنا می‌بود که من نمایشنامه‌ای را به روی صحنه بیاورم که زنان در آن نقش‌هایی داشته باشند. می‌خواستم که این نقشها بوسیلهٔ پسران بالغ اجراء شود، و این موضوع را با کوبیدن اعلانی در سمت راست یا چپ صحنه در تمام مدت اجرای نمایش در مد نظر تماشاگران می‌گذاشتم.»<sup>۲</sup> شاید در انسان این وسوسه انگیزخته شود که چنین خواستی را ناشی از تمایل ژنه نسبت به پسران بداند. مع هذا این امر نمی‌تواند دلیل اصلی باشد. حقیقت موضوع این است که ژنه می‌خواهد از همان آغاز **ضربه‌ای کاری بر ریشهٔ ظواهر فرود بیاورد**. شکی نیست که یک زن هنرپیشه می‌تواند نقش سولانژ Solange را بازی کند، ولی چیزی که بشود آن را «نفی واقعیت» نامید، ذاتی نخواهد بود، چون هنرپیشه زن نیازی نخواهد داشت که زن بودن را تقلید کند. لطافت اندام، ظرافت ملایم حرکات و آهنگ شیرین صدایش موهبت‌هایی طبیعی است. اینها به وجود آورندهٔ ماده‌ای است که او هر طور که مناسب بداند آن را به قالب درمی‌آورد تا ظاهر سولانژ را به آن ببخشد. ژنه می‌خواهد که این مایهٔ زنانه نفساً به یک ظاهر، یعنی نتیجهٔ یک «وانمود» مبدل شود. این سولانژ نیست بلکه بیشتر «سولانژ زن» است که باید توهمی تثاتری باشد.

برای رسیدن به این حالت مطلق ترند، نخستین کاری که باید کرد حذف طبیعت است. خشونت صدائی شکسته، سختی سرد عضلات مردانه و جلای مایل به آبی ریشی نورسته موجب می‌شود که زن عاری از زنانگی و مجرد به صورت موجودی ساختهٔ مرد به نظر آید، مانند سایه‌ای پریده‌رنگ و دستخوش زوال که نمی‌تواند خود را بدون یاری حفظ کند، همچون نتیجهٔ ناپایدار کوششی به‌غایت وموقت، رؤیای محال مرد در جهان بدون زن.

به این ترتیب آنچه در پس چراغهای صحنه ظاهر می‌شود بهمان اندازه‌ای که ژنه خود از عدم امکان زن بودن پا بیرون گذاشته است، زن نیست. ما در برابر خود گاه به حدی تحسین‌انگیز و گاه بطرزی مضحك کوشش اندام مرد جوانی را می‌بینیم که برخلاف طبیعت خود تقلامی کند و برای اینکه مبادا تماشاگر

۱- **Our Lady of the Flowers** ترجمهٔ سادهٔ این عبارت می‌شود «گلبانوی ما» ولی **Our Lady** و **Notre-Dame** و **Madonna** به انگلیسی و فرانسوی و ایتالیائی اشاره به مریم عذراست.

۲- نمایشنامهٔ کلفت‌ها را عملاً چند زن بازی کردند، ولی این توافقی بود که ژنه بالوئی ژووه **Louis Jouvet**، تهیه‌کنندهٔ نمایش، کرد.

را نفوذ بازی فرا بگیرد ، علیرغم تمام قوانین واقع‌نمایی (Perspective) صحنه ، در تمام مدت بازی آگاهانیده می‌شود که هنرپیشگان سعی می‌کنند او را از لحاظ جنسیت فریب بدهند . بطور خلاصه ، تناقض مداوم بین کوشش بازیگر که استعدادش را با قدرتی که در فریب‌دادن دارد می‌آزماید و خبری که در اعلان دیده می‌شود قوهٔ وهم و گمان تماشاگر را از «تسلیم» بازمی‌دارد . به این ترتیب ژنه بازیگران خود را لو می‌دهد . نقاب از چهرهٔ آنان برمی‌گیرد ، و بازیگر که می‌بیند فریب‌کاریش بر ملا می‌شود ، خود را در وضع مقصری می‌یابد که شناخته شده است . وهم ، افشاء ، شکست ؛ همهٔ مقوله‌های مهمی که بر رؤیاهای ژنه فرمانروائی می‌کند ، در اینجا دیده می‌شود . او بهمین طریق قهرمانانش را در داستان «مادونای گلها» و «مراسم تدفین» لومی‌دهد به این معنی که هر گاه خواننده در شرف تسلیم شدن به فریب‌داستان است به او اعلام می‌کند که «آگاه باش . اینان آفریده‌های خیال‌من هستند . وجود ندارند.» چیزی که بیشتر از همه باید از آن اجتناب کرد در گیر شدن تماشاگر در بازی است ، مانند کودکان در سینما که جیغ می‌کشند: «آن را نخور ، سم است!» یا مانند مردم ساده‌ای که در آستانهٔ در صحنه به انتظار فردريك لومتر Frédéric Lemaître مانند تا او را کتک بزنند .

**بودن** را از محمل نمایش خواستن چیزی است که **استفادهٔ شایسته** از نمایش را ممکن می‌سازد. برای ژنه ، روش اجرای تئاتری کیفیتی است جادویی . نمایش که همواره نزدیک به پذیراندن خود به صورت واقعیت است ، باید همواره بی‌واقعیت بودن عمیق خود را آشکار کند . همه چیز باید چنان دروغین باشد که اعصاب را کش بیآورد . امازن ، بواسطهٔ دروغین بودن ، تراکمی شعری کسب می‌کند . زنانگی موقعی که از بافت و ترکیب خود جدا می‌شود و ماهیتی مطلق می‌یابد ، به نشانهٔ اصالت یا رمزی مبدل می‌گردد . تا آنجا که طبیعی بوده ، نشان اصالت زنانه در زن به جا مانده است . این نشان اصالت موقعی که مجرد شود ، مقوله‌ای از تخیل ، وسیله‌ای برای وجود بخشیدن به خیالهای واهی می‌شود . هر چیزی می‌تواند زن باشد : يك گل ، يك حيوان ، يك دوات .

در «جنایت کودکان» ژنه کلیدهای چیزی را به دست ما داده است که می‌توان آن را «علم جبر» تخیل او نامید . از مدیر يك خانهٔ مخصوص کودکان سخن می‌گوید که لاف ازدادن کاردهای حلبی به کودکان می‌زند و اضافه می‌کند که : «آنان نمی‌توانند با این کاردها کسی را بکشند.» ژنه تفسیر زیر را ارائه می‌دهد :  
 «آیا او آگاه نبود که شیء با جدا شدن از مقصود عملی خود مسخ می‌شود ، به صورت يك سمبول درمی‌آید ؟ گاه شکل واقعی آن تغییر می‌کند . می‌گوئیم

که سبک می گیرد. آنگاه در روح کودک کان مخفیانه کار می کند. زیانی وخیم تر به بار می آورد. آن کارد حلبی که هنگام شب در تشکی پوشالی یا در آسترکت و بهتر بگویم در لائی شلوار پنهان داشته شده است - نه برای راحتی بیشتر بلکه بمنظور نزدیک بودن به عضوی که کارد سمبول آن است - نشانه واقعی قتل است، قتلی که کودک عملاً مرتکب آن نخواهد شد ولی خیال او را ارضاء خواهد کرد و ( امیدوارم که ) آن را به جانب جنائی ترین تجلی سوق خواهد داد . باز گرفتن و دور داشتن آن از کودک چه فایده ای دارد؟ کودک شیء دیگری را که ظاهری بی خطرتر داشته باشد به عنوان علامت قتل انتخاب خواهد کرد و اگر این شیء هم از او گرفته شود، او در باطن خود خیال Image تیزتر سلاح را با دل سپردگی حفظ خواهد کرد. همچنانکه شیء ضعیف تر می شود، کارد فولادی، کارد حلبی، ترکه درخت فندق - و همچنانکه فاصله بین خود آن و چیزی که به آن مفهوم می دهد افزایش یابد، ماهیت سمبولیک آن نشانه قوی تر می شود. خیالها راهبری و ارضاء و متشکل می گردند. کلفت های او زنانی مجعول هستند ، « زنانی بدون کیفیت زنانه» که مردان را و امیدارند که دل به رؤیای تصاحب يك زن سپارند بلکه بخواهند که با خورشیدزنی ، ملکه ملکوتی زنانه ، روشن شوند و سرانجام خود ماده سمبول اصیل زنانگی باشند .

جهت اصلی که ژنه در نفی واقعیت دارد بدینگونه است : دروغین ساختن زنانگی . اما ضربه نتیجه معکوس می دهد و بازی در خود بازیگر اثر می کند. قاتل جوان ، مادونای گلها ، يك روز محض تفنن لباس می پوشد . « بانوی ما<sup>۱</sup> ، در جامعه ابریشمین آبی کمرنگش ، که لبه های آن تور سفید والنسینی<sup>۲</sup> دارد، از حد خود فراتر بود . هم خود بود هم مکمل خود بود .» می دانیم که ژنه بیش از همه برای نفی واقعیت ارزش قائل است ، چیزی که در « مادونای گلها ، او را مجذوب می کند منظره مردی است که با زرنگی شکل گرفته است : «مادونا (بانوی ما) دست برهنه اش را بالا آورد - حیرت آوراست - این قاتل همان حرکتی را ، گیرم اندکی ناهنجارتر ، انجام داد که امیلین دالنسون Emilienne D'Alençon حتماً برای شکن دادن به دسته گیسوی پشت سرش

۱- در اینجا برای بانوی ما صفت ملکی و ضمیر شخصی مذکر بکار رفته است . بدون توجه به این امر دنبال کردن معنی ممکن نیست .

۲- Valenciennes یکی از شهرهای صنعتی شمال فرانسه که تور آن

انجام می‌داد. « این مخلوق دو جنسه ، مرکب از نژاد سنتورها و سیرن‌ها<sup>۱</sup> ، در ابتدا به صورت نرینه ظاهر می‌شود فقط برای اینکه بادود به صورت فشفشه مادینه بالا برود . برای بیان برتری خود به مردان جوان و نیز به همه زنان ، ژنه نشانه‌ای شگفت‌ابداع می‌کند: «راننده در را باز کرد... گرگی Gorgui ، بواسطه وضعی که در جمع داشت ، باید اول قدم به درون می گذاشت ، ولی به کنار رفت و راه را برای مادونا بار گذاشت . با توجه به اینکه يك جاکش در برابر يك زن ، چه رسد به يك مرد زنمایه ، هرگز خود را نمی‌شکند ... گرگی باید خیلی او را بالا برده باشد.» نمایش متخیلات قراردادهای اجتماعی را منقلب می‌کند. گرگی جاکش بی‌اختیار از ادب بورژوائی پیروی می‌کند. در برابر مرد جوان فریبنده‌ای که خود را به صورت خانم جوانی که شکوهش با فریبندگی قاتل اوج یافته است واقعیت می‌بخشد، خود را می‌شکند. ظرافت زن معمولاً بوسیله لات مسلکها تحقیر می‌شود چون مبین ضعف و تسلیم است. ولی در اینجا این ظرافت بر سطح پیروی عظیم و سیاه آدمکشان سوسومی زند. به این جهت آنان باید در برابر این ظرافت سرفرود بیاورند . جنایت به صورت وحشت نهفته ظرافت در می‌آید ؛ ظرافت به صورت لطافت نهفته جنایت در می‌آید. مادونا ندیمه<sup>۲</sup> الهه‌ای است خون‌آشام ، مادر عظیم و بیرحم يك «زن سالاری» همجنس‌گرایانه .

تا به اینجا چیزی ندیده‌ایم که قبلاً آنرا ندانسته باشیم . همه آنچه گفته شده هنوز بی‌واقعیت کردن دوجانبه ماده است بوسیله صورت و صورت بوسیله ماده . ولی اکنون اولین چرخه آغاز می‌شود . موضوعهای شاعرانه ژنه چنانکه می‌دانیم عمیقاً همجنس‌گرایانه است . می‌دانیم که او نه به زنان علاقه دارد و نه به روانشناسی زنان . و اینکه او خواسته است کلفتها و بانوی آنان و نرفتهای زنان را بهمان‌نشان دهد فقط به این علت است که نیازهای نمایش عام او را ناگزیر می‌کند که اندیشه‌اش را در ظاهری ساخته‌پنهان دارد. دلیل این امر این است که نمایشنامه دوم او ، «نگهبان مرگ» ، که همه اشخاص آن مرد هستند ، درست همان موضوع «کلفتها» را مطرح می‌کند .

سلسله مراتب همان است : در يك مورد موسیو ، در مورد دیگر کاکا سیاه سفیدمو ؛ الوهیت میانه ، مادام و سبز چشم ؛ و دوجوانی که در خیال

۱ - Centaur در میتولوژی یونان موجودی نیم‌مرد نیم‌اسب ، Siren

یا حوری دریائی موجودی نیم‌زن و نیم پرنده .

۲ - Vestal در میتولوژی روم یکی از دوشیزگانی که عفت جاودانی داشتند

و وظیفه آنان روشن نگاهداشتن آتش Vesta الهه خانواده در معبد رم بود .

قتل هستند ولی در ارتکاب آن وامی مانند ، یکدیگر را دوست می دارند و از یکدیگر متنفرند ، وهریک از آن دو بوی عفن دیگری است ، **سولانژ و کلر** ، **موریس و لوفرانک** . دریک مورد نمایشنامه با انتحاری که پلیس آن را قتل خواهد دانست پایان می یابد ؛ در مورد دیگر با قتل دروغین ، یعنی یک قتل واقعی که دروغین می نماید . لوفرانک که دغلی است ، خائنی واقعی است ؛ موریس که جوان تر از آن است که قتل بکند ، از نسل آدمکشان است ؛ به این ترتیب آنان نیز مانند قدوس و مادونا ، « جفت ابدی جنایتکار و قدیس » را تشکیل می دهند . این همان جفت ابدی است که سولانژ و کلر می خواهند تشکیل دهند . و احساس مبهم آن دو نسبت به **مادام** ، مانند احساس لوفرانک و موریس نسبت به **سبزچشم** ، آگاهانه مبتنی بر همجنس گرائی است . از این گذشته ژنه خود نقرتی که کلفتها از مادام دارند شناخته است . در « مادونای گلها » به ما می گوید که او خود زمانی نوکر بوده است ، و در « مراسم تدفین » در باره خدمتکاری دیگر برای ما سخن می گوید ، مادر رنجکشی که زیر دامنه های خود « نیرنگبازترین لاتها » را پنهان داشت ، بهمین نحو گفته شده است که « آلبرتین پروست Proust را باید آلبر خواند . » بازیگران جوان در نمایشنامه « کلفتها » پسرانی هستند که به جای زنان بازی می کنند ، ولی این زنان نیز به نوبه خود نهانی پسر هستند . این پسران تصویری را که در پشت ظاهر زنانه سولانژ و کلر جلوه ای ضعیف دارند با پسران بالفی که اشخاص نمایش را متجسم می کنند نباید یکی دانست . آنان نیز رؤیا هستند ، زیرا که در نمایشنامه دیگر موریس و لوفرانک نامیده می شوند . می توانید فرض کنید که آنان در مرز محوشدن ظاهرها هستند و به آنها نمود اعماق خود را می بخشند . ولی تماشاگران بطریقی ابهام آمیز مفهوم همجنس گرایی نه طرح نمایش را حس می کنند ، و موقعی که بازیگردست برهنه خود را بالای برد و عضلات زیادی را آشکار می کند ، و موقعی که کپه موهایش را مرتب می کند و حرکتی از خود نشان می دهد که « اندکی ناهنجارتر » از حرکت امیلین دالنسون است ، تماشاگر نمی داند که آیا عضله مند ی بیش از حد ، و ناهنجاری بسیار آشکار مبین طغیان واقعیت است یا این داستان زنان را اوج می دهد و سمبول همجنس گرائی می شود . آیا حرکت خشک و ناموزون و راه رفتن خشن فقط ناشیگری مرد جوانی است که پیراهن زنانه در زحمتش انداخته است یا اینها در موریس که سولانژ را متصرف شده است وجود



ندارد؟ آیا اینها بازگشتی است به بودن یا جوهر متخیلات است؟ در این مرحله بود به صورت نمود و نمود به صورت بود درمی آید. اما ممکن است این ایراد پیش آید که نمایش همجنس گرایانه **حقیقت** این افسانه فرعی است. ولی این نمودی است که حقیقت نمودی دیگر می شود. وبعد، به مفهومی دیگر، این زنان دروغین حقیقت پسران بالغ بودند که آنان متجسم می کردند، چون ژنه مانند همه همجنس گرایان می تواند زنانگی نهفته ای را در مردترین مردان تشخیص دهد. مانند نمایشهای روانی (Psycho-drama<sup>۱</sup>)، بازیگران نقشی را بازی می کنند که هستند. آنان خصیصه به خصیصه شباهت به آن لات واقعی دارند که نقش «پرنس دروغینی که لات واقعی است» را بازی کرد و با وساطت پرنس به صورت خویشتن نفی واقعیت شد. ولی اگر این زنان دروغین، چهره مبدل مردان تصویری باشند، بازیگران جوان را عدمی جدید می بلعد. اینطور که آنان نمایش خود را تفسیر می کنند، پیاده های ناخود آگاهی هستند در بازی شطرنجی که ژنه برضد خود بازی می کند.

ولی ماهنوز در نخستین درجه بی واقعیت کردن هستیم. این زنان دغلی که مردان دغلی هستند، این زنمردان که مرد زنان هستند، این فراخوانی مدام نرینگی بوسیله مادینگی سمبولیک و فراخوانی مادینگی سمبولیک بوسیله مادینگی نهفته که حقیقت نرینگی است، همه فقط زمینه مجعول هستند. روی این شالوده ناپایدار است که صورتهای منفرد ظاهر می شوند: سولانژ و کالر. خواهیم دید که اینان نیز مجعولند.

نمایشنامه چهار شخصیت دارد، که یکی از آنان پدیدار نمی شود، و آن موسیو یعنی مرد است. موسیو همان هار کامون Harcamone نمایشنامه و معجزه گل، است. پیلورژ Pilorge کسی است که هرگز حضور ندارد. حضور نداشتن او مبین تجرید همیشگی جاکش های خوش قیافه وی اعتنائی آنان است. در این محیط بورژوائی او تنها کسی است که بوسیله زندان بزرگواری یافته است. او یقیناً به افتراء متهم به جنایتی شده که مرتکب آن نشده است، ولی میدانیم که از نظر ژنه جرم از بیرون به مقصر ساری می شود. استعاره ای (image) است جمعی، حکم تکفیری است (Taboo) که براو واقع می شود. در پشت این آرزوین همجنس گرا که همه در باره او سخن می گویند و هیچکس او را نمی بیند مادام

---

۱- پسیکودرام نمایشی است بدون تمرین که داستان آن از تاریخ زندگی شرکت کنندگان در بازی گرفته می شود و برای بهبود روانی يك یا چند تن از آنان اجراء می گردد.

جای دارد ، شخصیتی مبهم ، واسطه‌ای ، همجنس‌گرائی مؤنث نسبت به موسیو و همجنس‌گرائی مذکر نسبت به دو کلفت . او در نظر موسیوسکی است وفادار .  
 ژنه رؤیای کهن موسیو در مورد همراهی کردن يك محكوم تا کیفرگاه را نسبت به مادام بیان می‌کند . او بگه‌مامی گوید : « من می‌خواستم فاحشه‌جویی باشم که عاشق خود را تا سیبری به همراهی می‌کند . » و مادام می‌گوید : « من فکر نمی‌کنم که او مقصر باشد ، ولی اگر مقصر هم بود ، من شريك جرم او می‌شدم . او را تا جزیره شیطان ، تا سیبری به همراهی می‌کردم . » اما چیزی ، شاید چرب‌زبانی او یا خوشدلی تند نو میدی او ، ما را آگاه می‌کند که او فریبگر است . آیا او موسیورا دوست می‌دارد ؟ شاید اینطور باشد . اما تا چه حد ؟ این را بهیچوجه نمی‌توان معلوم کرد . در هر حال او مانند ارنستین Ernestine در داستان «مادونای گلها» زیباترین نقش‌زندگی خود را یافته است . ملاحظه خواهد شد که سبزچشم ، شخصیت متناسبی که واسطه و «دیو» نیز هست ، با اینکه مرتکب قتلی خیر خواهانه شده است ، در حالت اعتلای خود نقش يك قاتل را به تقلید بازی می‌کند . در نمایشنامه‌های ژنه هر شخصی باید نقش شخصی را بازی کند که نقشی را بازی می‌کند : نسبت به دو دختر مادام بی‌اعتنائی عاری از ترحمی نشان می‌دهد . نه اینکه آن دو را تحقیر کند یا در مورد ایشان بدرفتار باشد ؛ او مهربان است . تجسم‌کننده خوبی و وجدان خوب است ، و احساسات متناقض خدمتکارها نسبت به او مبین احساس ژنه نسبت به خوب است . مادام برای آن دو احساس ترحم می‌کند : به آنان لباس می‌دهد ؛ آنان را دوست می‌دارد ، ولی بامهری بسیار سرد ، «مثل آفتاب‌باش» . بهمین نحو مردم ثروتمند ، تربیت یافته و خوشبخت گاهگاه نسبت به ژنه «احساس ترحم» کرده‌اند ، خواسته‌اند او را ممنون خود کنند . اما چه دیر . ژنه آنان را برای اینکه او را محض دوست داشتن خوبی و علیرغم بدی او ، نه محض آن ، دوست داشته‌اند ، ملامت کرده است . تنها يك فرد شرور می‌تواند فرد شرور دیگر را محض شرارت دوست بدارد ، ولی شرارتکاران دوست نمی‌دارند .

---

۱- در متن نمایشنامه کلفتها سولانژ در جواب کلر که گفته است : «مادام ما را دوست می‌دارد» می‌گوید ، «اوها منظور ما را دوست میدارد که صندلی راحتی اش را دوست می‌دارد . حتی آنقدر هم نه ؛ مثل پیده‌اش . مثل نشیمنگاه لمایی صورتی رنگ مستراحش . » Bidet که به «آفتابه» ترجمه شد شباهتی به آفتابه ندارد . ظرفی است به بلندی صندلی و دارای آب‌جاری که برای شستشوی اسافل بکار می‌رود . مترجم فکر کرد که «آفتابه» برای خواننده ایرانی معنای روشن‌تری دارد .

مادام به عنوان يك زن نسبت به موسیو فقط يك بود نسبی دارد . به عنوان بانوی کلفتها بود مطلقى را حفظ می کند . اما کلفتها در برابر هر چیز و هر کس نسبی هستند؛ بود آنان با نسبت مطلق خود تبیین می شود. آن دو دیگران هستند. خادمان تجلیات محض مخدومان خودند و مانند جانیان متعلق به گروه دیگرند ، گروه شرارت . آن دو مادام را دوست می دارند. این به زبان ژنه به این معنی است که هر دوی ایشان میل دارند مادام بشوند ، به عبارت دیگر به جای گروه مطرودان ، با گروه اجتماعی تجمع یابند. آن دو از مادام متنفرند . تفسیر: ژنه از جامعه که او را طرد می کند بیزار است و می خواهد آن را از بن براندازد . این اشباح زائیده رؤیای يك مخدومند ؛ در حالی که برای خود مبهمند ، احساسهاشان از خارج به آنان وارد می شود . با تخیل خوابناك مادام یا موسیو زاده شده اند . آنان که پست ، ریاکار ، ناپسند و فرومایه اند ، چون مخدومان نشان آنان را چنین تخیل کرده اند ، متعلق به «تبار ضعیف و نامتجانسی هستند که در مغز مردم شریف می شکفند.» وقتی که ژنه آنان را در صحنه می آورد، فقط خیالهای زنان درست مغزی را که در میان تماشاگران هستند ، آئینه وار نشان می دهد. هر شب پانصد مادام می توانند داد بکشند: «بله، کلفتها همین جورند» ، بی آنکه بفهمند که خود آنان را خلق کرده اند، همچنانکه مردم ایالات جنوبی امریکا کاکا سیاهها را خلق می کنند. تنها طغیان این مخلوقات یکنواخت این است که به نوبت به طغیان می پردازند: رؤیا در رؤیا می بینند ؛ این رؤیا نشینان ، که انعکاس محض شعوری خوابناکند ، واقعیت اندکی را به کار می گیرند که این شعور به آنان داده است تا تصور کنند که مخدوم می شوند ، مخدومی که آنان را تخیل می کند. آنان در تقاطع دو کابوس تقلامی کنند و «نگهبان برزخ» خانواده های بورژوا را تشکیل می دهند . مزاحمتشان فقط در این است که این رؤیاها خواب بلعیدن رؤیا سازان خود را می بینند . به این ترتیب کلفتها بطوری که ژنه آنان را ادراک می کند ، بدو ساختگی هستند . این ساخته های مطلق جعل ، مغزهاشان توبه روشده است و همیشه غیر از خویشند . اینکه آنان دوتن هستند خود نشانه ذوق است. «دو» درست تعدادی است که برای ایجاد يك «چرخه» لازم است . مطمئناً ژنه این خواهران جنایتکار را از خاک اره نساخته است . خواننده شاید کلر و سولانژ را باز شناخته باشد ؛ آن دو خواهران پاپن

---

۱- توبه روشده ترجمه inside out است و کلمات «وارونه» ، «عوضی» «پشت به رو» ، «معکوس» و مانند اینها در اینجا نمی تواند رساننده معنی باشد. چیزهایی مانند نیمتنه را می توان پشت به رو کرد ولی مغز پشت ندارد ، تویا درون دارد.

Papin هستند. ولی مای دانیم که ژنه قصه را تقطیر کرده، فقط جوهر آن را نگهداشته است و آن را به صورت يك «رمز» به ما ارائه می دهد. کلفتها رمز اسرارآمیز تخیل محض و همچنین رمز خود ژنه اند. آنان دوتن هستند، چون ژنه مضاعف است: خود او و آن دیگری. به این ترتیب، هر يك از دو کلفت جز دیگری بودن، و برای دیگری «خود به مثابه دیگری» بودن، وظیفه ای ندارد. با آنکه وحدت ذهن همواره در اشغال ثنویتی توهمی است، دو بودن کلفتها برعکس در اشغال وحدتی توهمی است. هر يك از آن دو در دیگری تنها خودش را در فاصله ای از خود می بیند. هر يك گواه عدم امکان خود بودن دیگری است، و همچنانکه کورل Qurelle<sup>۱</sup> می گوید: «پیکره مضاعف آنها در هر يك از نیمه ها - شان منعکس شده است.» منشأ این چرخه جدید تبدیل پذیری کامل سولانژ و کلر است که باعث می شود سولانژ همیشه به ظاهر در جای دیگر باشد، وقتی که به سولانژ نگاه می کنیم در کلر و وقتی که به کلر نگاه می کنیم در سولانژ دیده شود. یقیناً این تبدیل پذیری بعضی اختلافها را نابوده نمی گیرد. سولانژ خشن تر به نظر می آید؛ شاید «سعی می کند بر کلر مسلط باشد»؛ شاید ژنه او را برای تجسم نمود فریبنده و جبن پنهان جنایتکاران انتخاب کرده است؛ شاید او کلر ملایم و خائن را برای نمودن قهرمانی نهفته قدیسان برگزیده است. در عالم واقع تلاشهای سولانژ برای جنایت به توفیق نمی رسد: او نمی تواند مادام یا خواهر خود را بکشد. کلر نیز قتلی را سمبل می کند، ولی با کشاندن ادا بازیشان<sup>۲</sup> به نتایج نهائی آن، کلر به دست خود به زندگیش خاتمه می دهد. همجنس گرای مؤنث نسبت به آن دیگری که خشن است شجاعت رفعی تری دارد. معنی این موضوع این است که شجاعت دغلی سولانژ حقیقت خود را در شجاعت پنهانی کلر، و بزدلی دغلی کلر حقیقت خود را در جبن عمیق سولانژ می یابد.

اما ژنه روی این موضوعهای آشنا، که در جای دیگر آنها را به حد وفور ظاهر می سازد، درنگ نمی کند. سولانژ و کلر خیلی کمتر از موریس و لوفرانک متفاوت هستند؛ عدم شباهتهای آنان رؤیاهائی است که عینیتی اساسی را بطرز بدی پنهان می دارد. هر دوی ایشان باشکوه تخیلی نقشه ها و شکست جبلی تعهداتشان مشخص می شوند. در واقع ژنه يك موضوع منفرد در برابر ما قرار می دهد،

۱- در داستان «کورل برست» نوشته ژنه.

۲- Play-acting اشاره است به بازی هنرپیشگان بالحن تحقیر. در فارسی عامیانه معمولاً می گوئیم: «فلان هنرپیشه بازی نمی کند، آرتیست بازی در می آورد.»

گرچه موضوعی عمیقاً دغلی، نه یک و نه دو، «یک» وقتی که می‌خواهیم «دو» ببینیم، و «دو» وقتی که می‌خواهیم «یک» ببینیم: یک جفت تبعی به صورت تقاطع مطلق نمودها. و بندی که این دو انعکاس را به هم پیوند می‌دهد خود ارتباطی دغلی است. آیا این خواهران یکدیگر را دوست می‌دارند، آیا از یکدیگر متنفرند؟ آن دو مانند همه قهرمانان ژنه، بامحبت از یکدیگر متنفرند. هر یک «بوی عفن» خود را در دیگری می‌یابد و یکی از آن دو اعلام می‌کند که «پلید پلید را دوست نمی‌دارد». ولی در عین حال هر کدام از آنها بانوعی درهم آمیختگی شهوانی که به نوازش‌های آنان لذت ملایم استمناء می‌بخشد، باطناً 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 کلایک دروغ است. ما به این باور رهبری می‌شویم که این دروغسازي از پیوندهای دغلی آنها با بانوشان ناشی می‌شود. موقعی که به خلوت مشترک خود بازمی‌گردند، بار دیگر به چهره حقیقی خود درمی‌آیند اما موقعی که تنها هستند، بازی می‌کنند. کلر تقلید مادام بودن و سولانژ تقلید کلر بودن را درمی‌آورد. و ما برخلاف میل خود منتظر بازگشت مادام هستیم که موجب فرافتادن نقاب آنان خواهد شد و به وضع واقعیشان به عنوان مستخدم بازشان خواهد گردانید.

به این ترتیب حقیقت همیشه در جای دیگر است؛ حقیقت یک خادم در حضور **مخدومان** خادمی دغلی بودن است و برای نقاب زدن به مرد در هیئت چاکری نمودار می‌شود؛ اما در غیاب آنان، مرد خودش راهم آشکار نمی‌کند، چون حقیقت خادم در خلوت این است که تقلید مخدوم بودن را در آورد. بنا بر واقعیت هنگامی که **مخدوم** به سفر رفته است، نوکران سیگارهای برگ اورامی کشند، لباسهایش را برتن می‌کنند و ادای کردار و رفتار او را درمی‌آورند. چطور ممکن است غیر از این باشد، چون **مخدوم** خادم را متقاعد می‌کند که برای انسان شدن راه دیگری جز مخدوم شدن نیست. چرخه‌ای از نمودها: نوکر گاه انسانی است که ادای خادم بودن را درمی‌آورد و گاه نوکری که ادای انسان بودن را درمی‌آورد؛ به عبارت دیگر انسانی که با وحشت خواب دون انسان شدن را می‌بیند یا دون انسانی که با نفرت خواب انسان شدن را می‌بیند.

به این ترتیب هر یک از دو کلفت به نوبت ادای مادام بودن را درمی‌آورد. موقعی که پرده بالا می‌رود، کلر در جلو میز آرایش بانویش ایستاده است. با حرکات و زبان مادام به تجربه می‌پردازد در نظر ژنه این جادوئی عملی است.

بعداً خواهیم دید که نوکر با تقلید حرکات مافوق خود خائنانه او را به درون خویشتن می کشاند و با او اشباع می شود. در این موضوع چیزی که تعجب آور باشد وجود ندارد، چون مادام خود مادامی دغلی است که تقلید تشخص و دلدادگی به موسیو رادرمی آورد و در این رؤیاست که روح فاحشه‌ای را که جاکش خود را تازندان همراهی می کند به درون خویشتن بکشد.

بهمین نحو ژنه بدون دشواری می توانست خود را استیلیتانو<sup>۱</sup> Stilitano بسازد چون استیلیتانو خود تقلید استیلیتانو بودن را درمی آورد. مادام در کلر حقیقی تراز او در نفس مادام نیست؛ مادام يك حالت و حرکت است.<sup>۲</sup> سولانژ به خواهرش کمک می کند که یکی از پیراهنهای با نویش را بپوشد، و کلر، که نقش خود را در حالت تعالی، آماده و انگیزخته، مانند خود ژنه، بازی می کند، مثل هر شب به سولانژ امانت می کند تا اینکه سولانژ که مثل هر شب به ستوه می آید، به اوسیلی می زند. البته این مراسمی است، بازی مقدسی است که با یکنواختی کلیشه شده رؤیاهای اسکیتسوفرنیک<sup>۳</sup> تکرار می شود. بطور خلاصه ژنه که او هاشم خود اغلب خشک و تشریفاتی است و او روزی پس از روز دیگر آنها را تکرار می کند تا فریبائی آنها بی خاصیت شود، تماشاگر را به خلوت خاص زندگی در نویش می برد.

اومی گذارد که در يك لحظه جادویی تماشاگران صدای وجودش را ناخواسته بشنوند؛ خودش را لومی دهد؛ خودش را تسلیم می کند؛ چیزی از آن یکنواختی و بچگانگی را که شادمانی‌های پنهانی او را ضایع می کند، و او از آن کاملاً آگاه است، پنهان نمی دارد. او حتی ما را دعوت می کند چیزی را ببینیم که او خود هرگز نخواهد دید چون او نمی تواند از خودش بیرون بیاید، درون و بیرون، یا

۱- در داستان «یادداشت‌های روزانه دزد»

۲- حالت و حرکت ترجمه ناقصی است از *gesture* که جز با *يك* عبارت نمی توان آن را به فارسی برگرداند و مترجم لغتی که بتواند کاملاً نظیر آن در فارسی باشد نمی شناسد. «قیافه» هم نمی تواند کامل باشد.

۳- *Schizophrenic* یا شیزوفرنیک صفت مشتق از اسم «شیزوفرنی» چنانکه در اصول روانشناسی مان به ترجمه دکتر محمود صناعی آمده است در لغت به معنی شکاف یافتن روان است. سابقاً این نوع بیماری را دیمنتیا پریکوس یعنی جنون جوانی می خواندند. شیزوفرنی چهار گونه است: ساده، کاتاتونیک، پارانوید، هیپرفرنیک. (برای اطلاع بیشتر به فصل شخصیت کتاب «اصول روانشناسی» مان مراجعه شود.)

**واقعیت** (اگر واقعیتی باشد) وسیمای مبدل آن . در مورد ماهیت نقش به آسانی موضوعهای دلخواه ژنه را تشخیص می دهیم: اولاً کلفتها تا حدی آس و وحشت وضع خادمانه ای را که بر آنها تحمیل شده است می **خواهند**؛ بهمین نحو ژنه می خواهد که حرامزاده باشد، مطرودی باشد که جامعه از او ساخته است. و این بازی بیرحمانه باز نمائی تند چیزی را که اندکی پیش گفتیم ممکن می سازد: کسی قادر نیست بخواهد چیزی باشد که در صورت متخیل خود هست، برای آنکه فرومایگی خود را تا حد **شور**، تا قعر لجن گونگی، زندگی کنند باید خود را به علت آن فرومایگی مبدل کنند. به این ترتیب سولانژ نقش خدمتکار را بازی می کند. ولی اگر او سولانژ می ماند سخت به واقعیت می چسبید؛ بهیچوجه نمی توان گفت که آیا او وضع چا کرانه اش را بر خود تحمیل می کند یا **واقعاً** و بر حسب عادت کارهای خادمانه خود را انجام می دهد. سولانژ برای اینکه به اراده خود، خویشان را به يك کلفت مبدل کند **تقلید سولانژ بودن** را در می آورد. او نمی تواند بخواهد که سولانژ کلفت باشد، چون او سولانژ است. بنابراین می خواهد يك کلر متخیل باشد تا بتواند یکی از بزرگترین خصوصیات این کلر را، که خدمتکار بودن است، کسب کند. **يك کلر توهمی يك مادام** تخیلی را لباس می پوشاند. در اینجا **يك چرخش كوچك** موضعی ایجاد می شود: هنرپیشه ای نقش خدمتکاری را بازی می کند که نقش خدمتکاری را بازی می کند. دروغین ترین نمودها به حقیقی ترین بود می پیوندد، چون تقلید کلفت بودن را در آوردن حقیقت هنرپیشه و صورت خیالی سولانژ است. نتیجه این است (و این نتیجه در شاد کردن ژنه بی تأثیر نیست) که هنرپیشه برای «حقیقی بودن» باید **دروغین بازی** کند. واقعیت این است که سولانژ، که هنرپیشه ای حرفه ای نیست، نقش کلفت بودن را بد بازی می کند. به این ترتیب هرچه هنرپیشه به واقعیت خود به عنوان هنرپیشه نزدیکتر می شود، بیشتر از آن واپس می رود. گوهرهای دغلی، مرواریدهای دروغی، عشقهای فریب آمیز ژنه: هنرپیشه ای تقلید هنرپیشه بودن را، کلفتی تقلید کلفت بودن را در می آورد؛ حقیقت آنان دروغ آنان و دروغشان حقیقت ایشان است. همین موضوع را می توان درباره هنرپیشه ای گفت که نقش «کلر در بازی مادام» را بازی می کند؛ ژنه این را در راهنمائی های صحنه تأیید می کند: «حالات و حرکات و لحن او به حد اغراق آمیزی تراژیک است.»

---

۱- هنرپیشه در اینجا مرد است. همان مرد تازه بالنی که است که نقش سولانژ را بازی می کند.

دلیل این امر این است که آن مراسم معنی دیگری هم دارد: آئین سیاه است<sup>۱</sup>، چیزی که هر شب بازی می‌شود. قتل مادام است، قتلی که همیشه قطع می‌شود، همیشه ناتمام می‌ماند. این موردی است از ارتکاب بدترین: مادام خیر خواه است، «مادام مهربان است»، آن دو خیر خواه خود را خواهند کشت، صریحاً به این دلیل که اونسبت به ایشان خوب بوده است. عمل تخیلی خواهد بود، چون شرارت تخیل است. اما حتی در عالم تخیل پیشاپیش دغلی بوده است. کلفت‌ها می‌دانند که فرصت کافی برای دست زدن به جنایت نخواهند داشت. **دسولانژ**: هر دفعه همان اتفاق می‌افتد. و هم‌ااش تقصیر تو است، تو هیچوقت آماده نیستی. من نمی‌توانم کار ترا تمام کنم.

**کلر**: ما سرمقدمات خیلی وقت تلف می‌کنیم.

به این ترتیب بازی کفر در رفتار شکستی را پنهان می‌دارد. تادرجه دوم تخیلی است: کلر و سولانژ حتی قتل ساختگی راهم بازی نمی‌کنند؛ بازی آن‌را وانمود می‌کنند. به این وسیله فقط به تقلید آفریننده خود می‌پردازند. چنانکه در جای دیگر متذکر شده‌ام، ژنه قتل خیالی را به قتل واقعی ترجیح می‌دهد چون در قتل خیالی میل به شرارت، با اینکه کامل می‌ماند، عشق به هیچی را به جایی سوق می‌دهد که این عشق خود را تا حد ناتوانی تضعیف می‌کند. در آخرین تحلیل سولانژ و کلر کاملاً از این نمود جنایت راضی هستند؛ در این مورد آنچه بیشتر از هر چیز دیگر برای آن دو خوشایند است طعم هیچی است که به آن‌ان می‌دهد و وامی‌گذارشان. ولی هر دو بوسیله دروغی دیگر وانمود می‌کنند که چون کار را به آخر نرسانده‌اند، مایوسند. و از این گذشته «در آخر کار» حاصل چه می‌بود؟ قتل حقیقی مادام دروغین؟ قتل دروغین کلر؟ شاید آن‌ان حتی خویشتن را نمی‌شناسند.

این واقعیت باقی می‌ماند که در این ادا بازی توهمی که حتی به عنوان بازی ادائی‌هرگز به نتیجه نمی‌رسد<sup>۲</sup>، نقش بزرگ امشب برای کلر حفظ شده است: این کار اوست که به مادام شخصیت بدهد و به سولانژ بفهماند که می‌تواند مرتکب جنایت شود و به این ترتیب او را به خشم بیاورد. ولی سولانژ به کلر شخصیت می‌دهد.

۱- **Black Mass** تقلید و قیحانه و هجو آمیزی که شیطان پرستان از آئین

عشاء ربانی مسیحیت درمی‌آوردند.

۲- ژنه در این مراسم ناتمام بسیار آزموده است. در «معجزه گل» محرمانه

به‌ما می‌گوید که در فکر خود **Bulkaen** را نوازش می‌کرد ولی حتی پیش از رسیدن به نمود او را ترک می‌گفت.



و از اینجا تجربه جدیدی پیش می‌آید: روابط مادام دغلی با کلردغلی مبنائی سه گانه یا چهار گانه دارد. در ابتداء کلر خود را وامی دارد که مادام باشد چون او را دوست می‌دارد؛ از نظر ژنه دوست داشتن معنی تمایل به بودن می‌دهد. او به صورت مادام شکوفان می‌گردد؛ از خویشتن می‌گریزد. اما از این گذشته او خود را وامی دارد که مادام باشد چون از او متنفر است: نفرت نفی واقعیت می‌کند؛ مادام فقط يك توهم بی‌اثر است که با گونه‌های کلر سیلی می‌خورد. بعلاوه، تفسیر کلر متأثر از تحمیل است؛ او قصد ندارد که مادام را چنانکه هست نشان بدهد، بلکه می‌خواهد او را نفرت‌انگیز کند. مادام، مادام دلپسند و مهربان به کلفتهای خود اهانتمی‌کند، آنها را تحقیر می‌کند، به خشمشان می‌آورد. و ما نمی‌دانیم که آیا این کاریکاتور بد شکل شده می‌خواهد بانو رادر پر تو واقعی او نمایان کند؛ حقیقت آن سرشت نیک و نامنفع را که شاید ظلم‌عاری از ترحمی را پنهان می‌دارد، آشکار می‌سازد، یا پامسخ کردن مادام بوسیله سحر حالات و حرکات به صورت يك غفرینه، انتقامی تخیلی رامی‌گیرد. چنانکه روانکاو به ما نشان داده است، یکی از سائقه‌های اعمال «خود کیفردهی»، و داشتن قاضی به مجازات کردن غیر عادلانه است و به این وسیله جرمی بر قاضی تحمیل می‌شود که او را بی‌اعتبار می‌سازد و شایستگی قضاوت را از او سلب می‌کند. کلر با تفسیری که از نقش مادام می‌کند او را به صورت قاضی غیر عادلانی در می‌آورد و خودش را از او نجات می‌دهد. ولی در عین حال او در هیئت مادام به سولانژ که مورد نفرت اوست، سولانژ که بوی عفن اوست، توهین می‌کند و به تحقیرش می‌گیرد: «بامن ورنزو. تو بوی حیوان می‌دهی. این گندها را از يك اطاق زیر شیروانی کثیف آورده‌ای که پادوهای رجاله شبها برای دیدن ما به آنجامی آیند.» ولی سولانژ در پناه است: او نقش کلر را بازی می‌کند. اولاً چنانکه دیده‌ایم به دلیل اینکه برای او آسان‌تر است که به صورت کلردغلی وضع چاکرانه‌اش را به خود بپذیرد؛ ثانیاً به دلیل اینکه کلر فقط در صورتی می‌تواند مادام باشد که به چشمان خود مادام بیاید. کلر شدن سولانژ مبین کوشش حیرت‌آور شعوری انعکاسی است که به سوی خود باز می‌گردد و می‌خواهد خود را چنانکه به نظر دیگران می‌آید، حس کند. این تلاش محکوم به شکست است؛ یا این شعور انعکاسی واقعی است و موضوع Object آن به صورت متخیل وامی‌رود (ژنه فقط به طرزی شاعرانه می‌تواند خود را به صورت دزد ببیند)، یا اینکه موضوع واقعی می‌ماند و انعکاسی است که به متخیل حلول می‌کند (اریک Eric در «مراسم تدفین» تصور می‌کند که خود را با چشمان جلاد می‌بیند). ادا بازی سولانژ

متعلق به این مقوله دوم است؛ این کلر است که نمائی انمکاسی در متخیل به خود می‌گیرد. جمع تماشاگر کلر توهمی است از او و خود به مثابه دیگری. به این ترتیب این خود اوست که او تحقیر می‌کند؛ به خویش تن است که می‌گوید: «دست‌هایت را از من بکش کنار! نمی‌توانم تحمل کنم که به من دست بزنی.» سولائز، مادام، نمودهای واسطه همه محومی شوند. کلر تنها در بیابان رو در روی آئینه خود می‌ایستد. به این ترتیب عشق نفرتی (Love - hatred) که او نسبت به مادام حس می‌کند احساس او را نسبت به سولائز و بالاخره احساسی را که نسبت به خود دارد پنهان می‌سازد. و هر یک از این احساسها یک جنبه تخیلی دارد؛ نفرت او در مورد مادام یک جنبه مضاعف می‌گیرد؛ تا آنجا که کلر منشأ آن است، او از خود نفی واقعیت می‌کند و خود را در تفسیر کاریکاتوری این شخصیت می‌ریزد؛ ولی از طرف دیگر او وارد سولائز می‌شود که به صورت کلر دغلی، از جانب خواهرش نفرتی ساختگی را متوجه مادام دغلی می‌کند. اما نفرت کلر نسبت به سولائز کاملاً بوسیله ادا بازی پوشیده و پنهان است؛ یقیناً ساختگی نیست، ولی برای بیان فقط وسایل و روشهای ساختگی را پیدامی‌کند؛ کلر برای متنفر بودن از سولائز و وسیله دیگری جز این ندارد که خود را در کلر متنفر از مادام، بسازد. بالاخره نفرت کلر از خودش ایجاب می‌کند که لااقل یکی از دو وجه این رابطه عاطفی تخیلی باشد؛ برای نفرت داشتن و دوست داشتن، باید دو شخصیت وجود داشته باشد؛ از این رو کلر فقط می‌تواند از توهمی از خود که بوسیله سولائز متجسم می‌شود متنفر باشد. ولی مادو باره با چرخهای مواجه می‌شویم؛ چون در عین حال احساسها حقیقی هستند؛ اینکه کلر از مادام نفرت دارد، از سولائز نفرت دارد و به وساطت سولائز می‌کوشد از خودش متنفر باشد، حقیقت دارد. یکبار دیگر دغلی حقیقی می‌شود و حقیقی فقط بوسیله دغلی می‌تواند تبیین گردد. و هنگامی که کلر سولائز را «ای کله خشک» می‌خواند، هنگامی که سولائز در حالت جذب به فریاد می‌زند «مادام دارند حالی به حالی می‌شوند!» چه کس به چه کس توهمین می‌کند؟ و چه کس توهمین را بالذتی آزار پرستانه (Masochistic) احساس می‌کند؟ و بالعکس، که، که را به ارتکاب قتل و سوسد می‌کند؟ و چه کس به چه کس سیلی می‌زند؟ این سیلی شمیرهای است مقدس که مبین تجاوز به ژنه بوسیله جنس مذکر است. ولی این چرخه نموده‌ها چنان ما را گیج کرده است که نمی‌دانیم آیا این کلر است که به مادام سیلی می‌زند، کلر است که به کلر سیلی

می‌زند ، سولانژ است که به سولانژ سیلی‌زند.<sup>۱</sup> ممکن است اعتراض شود که این حقیقت به‌جای می‌ماند که سولانژ واقعی يك عمل واقعی را انجام داده و کلر واقعی درد حقیقی را احساس کرده است . این درست ؛ ولی وضع این سیلی درست همان وضع دزدی‌های ژنه را دارد. چنانکه در جای دیگر متذکر شده‌ام ، با اینکه این دزدی‌ها واقعا انجام گرفته بود ، درمتخیل زندگی شده بود . از اینرو این سیلی عملی شاعرانه است. به صورت‌حالت و حرکتی درمی‌آید ؛ دردی که ایجاد می‌کند متخیلانه زندگی می‌شود. از این گذشته ، درعین حال به اجمال می‌گذرد ، چون این سیلی حقیقی که متخیلانه احساس می‌شود سیلی دروغینی است که هنرپیشه‌ای وانمود به زدن آن به هنرپیشه‌ای دیگر می‌کند.

این جعل خارق‌العاده، این درهم‌آشفتنگی شدید نموده‌ها ، این روی‌هم‌نهادن چرخه‌هایی که همچنان ما را از حقیقت به سوی مجعول و از مجعول بسوی حقیقت می‌کشاند ، ماشینی است دوزخی که ژنه‌سعی می‌کند مکانیزم آنرا در آغاز بر ما آشکار نسازد . موقعی که پرده بالامی‌رود، بانوی جوان عصبی و بیقراری را می‌بینیم که کلفت خود را سرزنش می‌کند . گاهگاه کلمه‌ای غیرعادی یا حرکتی نامناسب روشنائی پریشان‌کننده‌ای بر این صحنه آشنا می‌اندازد . اما ناگهان ساعتی شماطه‌ای به‌صدا درمی‌آید : « دوهنرپیشه با حالتی مشوش با هم می‌دوند . به هم می‌چسبند و گوش می‌دهند. » کلر ، با صدائی تغییر یافته ، زیر لب می‌گوید : « زود باش ! مادام برمی‌گردد ! » شروع می‌کند به بازکردن دکمه‌های پیراهنش . « امشب خیلی گرفته است » ؛ آنها « کوفته و غمناکند » ؛ برای اینکه دوباره دامنه‌های سیاه کوتاهشان را بپوشند احتیاج به اندکی از آن « عظمت روح » دارند که دیوین<sup>۲</sup> موقعی که ردیف دندان مصنوعیش را دوباره به‌دهان می‌گذاشت، از خود نشان می‌داد . تماشاگر در روشنی خیره‌کننده‌ای، از دل تاریکی این مکانیزم حیرت آور نموده‌ها را می‌بیند : همه چیز مجعول بود؛ صحنه آشنا و مأنوس تقلیدی شیطان‌ی از زندگی روزمره بود. صحنه به‌تمامی به این منظور آماده شده بود که این فریب‌را به ما تحمیل کند .

در نظر ژنه‌ارزش‌عالی نمود بسته به این واقعیت است که مانند شرارت، که نمود خود تجسم محض آن است ، خود را می‌خورد و نابود می‌کند . موارد

۱ - چون سولانژ در کلر از خود متنفر است چنانکه کلر در سولانژ از خود نفرت

دارد .

۲ - Divine به معنی « الهی » ، « خدائی » و « مقدس » در کتاب « مادونای گلهاء »

نام یکی از اشخاص داستان است .

بخار گونه شدن<sup>۱</sup> در زندگی عادی به ندرت پیش می آید؛ بشقاب می شکند و تکه های آن به جامی ماند. اما نمود به ما بودی خاص ارائه می دهد. آن را به ما می دهد، آن را به دست مامی سپارد و اگر مادستمان را دراز کنیم، این بود ناگهان باز گرفته می شود. کسی که با حیلۀ سه ورق فریب می خورد، آس دل را از نظر دور نداشته است؛ او می داند که آس دل اولین ورق از دستۀ سوم است. آنوقت او در وجود خود یاسی عجیب و بیرحمانه احساس می کند. لحظه ای می اندیشد که در کی اشراقی از هیچی دارد. بلی، هیچ شبخی، و نابود غنائی می شود که او را می آکند؛ عدم آس دل خیلی زهر آگین تر و فوری تر از حضور آس پیک است. در لحظه بعد ادراک او تمامیت خود را بازمی یابد، ولی آن لحظه مرموز می ماند. هیچی ناپدید شده است؛ گذاشت که به نظره ای دیده شود و آنگاه محو شد.

اما از آنجا که نابود نیست، چطور ممکن است که دیگر نباشد؟ این درک اشراقی متمرّد است که ژنه آن را به همه چیز دیگر ترجیح می دهد: این موجب می شود که هیچ بر چهره همه سوسو بزند. بود کجاست؟ می شود که چیزی باشد؟ اگر آس دل محوشده است، چرا که نباید آس پیک هم ناپدید گردد؟ و نابود، اگر بتواند ناگهان مرا با تهی بودن بیاکند، چیست؟ در «کلفتها» لحظه مبهم فریب موقعی که پندارهای برهم نهاده مانند خانه ای از ورق فرو می ریزد، بحق سزاوار نام لحظه مطلق دروغ است. چون موقعی که سراب صحرائی محومی شود، پاره سنگهای حقیقی را آشکار می کند. ولی موقعی که نمودهای فریب آمیز در نمایش از هم می پاشند، به جای خود نمودهای دیگر را آشکار می کنند (مادام مجعول دوباره کلر، کلفت مجعول، زن مجعول می شود؛ کلر مجعول دوباره سولانژ، خدمتکار مجعول می شود). در این لحظه تماشاگر در ابتدا درک اشراقی مجنونانه ای از هیچی دارد، یعنی بود به صورت هیچ آشکار شده است، ولی چون نمود معمولاً در حضور بود محو می گردد، پندارهایی که ناپدید می شود در او این پندار را به جای می گذارد که این بود است که جای آنها را می گیرد. ناگهان پاتومیم یک مرد جوان که وانمود به زن بودن می کند به نظر تماشاگر حقیقت می آید. مثل این است که ناگهان دریافته است که یگانه بود حقیقتی، ادا بازی است، یگانه زنان واقعی مردانند، و قس علی هذا.

۱ - Volatilization به معنی تبخیر و استحاله و مستحیل شدن در هواست.

اما در اینجا معنی از هم پاشیدن و پخش و محوشدن می دهد. مترجم در زبان فارسی کلمه ای با این معنای جامع یافت نکرد.

بود به صورت نابود آشکار شده است و در نتیجه نابود بود می شود . این لحظه که روشنائی هادر طی آن سوسو می زند ، یعنی هنگامی که وحدت بودن نابود و نابودن بود در نیمه تاریکی حاصل می شود ، این لحظه کامل و متمرّد ما را وامی دارد که باطناً جهت عقلانی ژنه را در موقعی که خواب می بیند ، بفهمیم : این لحظه شرارت است . چون ژنه بمنظور اطمینان از اینکه نمود هر گز **بکار بست خوب** نداشته باشد ، می خواهد که توهمهایش در دو یاسه مرحله نفی واقعیت ، خود را در هیچی خود آشکار سازند . در این هرم او هام ، نمود غائی از همه دیگران نفی واقعیت می کند . به این ترتیب جوانی که نقش کلر را بازی می کند به صورت يك مرد جوان بی واقعیت می گردد تا شاید کلر نیز بصورت يك بانویی واقعیت شود . ولی چنانکه نشان داده ام ، يك نمود هستی خود را از بود به عاریت می گیرد : به این ترتیب « کلر » بود خود را از پسری که او را تفسیر می کند به عاریت می گیرد . ولی « مادام مجعول » در بودن بوسیله **کلر** که وجود ندارد تقویت می شود . و چون او به این ترتیب بود خود را از یک وهم می گیرد ، بودن این نمود فقط نمودی از بود است . از اینجاست که ژنه خود را راضی می داند ؛ از یک طرف به نمود مطلق نائل شده است ، نمودی که بودن آن اصلاً نمود است ، یعنی نمودی که به نظر می آید کلاً نمود است ، چیزی از بود به عاریت نمی گیرد و بالاخره خود را ایجاد می کند ، و این چنانکه می دانیم یکی از دو خواست متناقض **شرارت** است ؛ ولی از طرف دیگر این هرم نمودها بر بودی که اتکاء همه آنهاست نقاب می زند (حرکت حقیقی ، سخنان حقیقی که بازبان هنرپیشه جوان در نمایش ادامی شود ، حرکت و سخنانی که در زندگی واقعی به ژنه کمک می کند تا خواب ببیند) و معهداً چون آنها به نحوی **وجود دارند** ، به نظر می آید که هر کدام بود خود را از آن که تقدم بلافاصله دارد به عاریت می گیرد . به این ترتیب چون بود در تمام درجات محومی شود و به صورت نمود درمی آید ، به نظر می رسد که **واقعی** چیزی است ذوب شونده ، چیزی است که وقتی به لمس دربیاید باز ر بوده می شود . در این دروغسازهای مداوم نمود در آن واحد به صورت هیچی مطلق و نیز به صورت علت خود آشکار می گردد . و بود ، بی آنکه از ارائه خود به به عنوان واقعیت مطلق بازماند ، کیفیت محو شوندگی پیدا می کند . این را به زبان **شرارت** بازگو کنیم : **خوبی** فقط يك وهم است ؛ **شرارت** يك **هیچی** است که بر ویرانه های خوبی افراشته می شود .

ترجمه محمود کیا نوش

# اتللو

«داستان غم انگیز اتللو مغربی درون دیک»

ترجمه ابوالقاسم خان ناصرالملک

بامقدمه‌ای از ذکاءالملک فروغی و کلیشه خط او

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

چاپ مطبعه ملی پاریس

آنچه که تراژدی اتلورا از بقیه آثار شکسپیر ممتاز می گرداند طرح مسأله‌ی کینه توزیهای نژادی و طبقاتی است. سرگذشت اصلی که نمایشنامه‌ی مزبور بر اساس آن نوشته شده چنین است:

«اتللو مغربی (مراکشی) خان زاده‌ایست که وطنش مورد ایلغار اروپائیان متمدن قرار می گیرد. او را به اسارت می گیرند و به عنوان غلام سیاه درونیز می فروشند. وی از بردگی آغاز می کند و با تلاش و کوشش و اعتماد بنفس تا مقام شایسته‌ی سرداری جمهوری ترقی می کند و دوست و همنشین سناتورهای «سفید» می گردد. و چون وجودش در خدمت جمهوری و مفید بحال جمهوری است مورد تکریم و احترام است. شبی در خانه‌ی سناتور «برابانسیو» داستانهای دل انگیزی نقل می کند که در اثر آن دختر زیبای سناتور شیفته‌ی صفای روح و علو طبع اتللو می شود و علی رغم چهره‌ی رنگی و سن زیاد اتللو نسبت به او احساس محبت می کند. اتللو نیز در خشکی آنچنان روحانی و ملکوتی در چشمان «دزد مونا» می بیند که بی اختیار مجذوب او می گردد. بتدریج عشقی انسانی و عمیق آن دورا بهم نزدیک می کند و سرانجام کار به فرار «دزد مونا» و ازدواجش با اتللو می کشد. از آن پس حسادت‌ها و دشمنی‌های نژادی و طبقاتی در یک یک افراد جمهوری سر بطنیان بر می دارد ولی هر موج توطئه در بر خورد به صخره‌ی مستحکم عشق درهم می شکند. اما نیروهای اهریمنی کینه و حسادت دست از تلاش نمی کشند تا سرانجام آنان را از پای درمی آورند.»

تراژدی غم انگیزی که هنوز هم تکرار می شود!

در بیشتر تراژدی‌های شکسپیر صحبت از تقدیر محتوم یک انسان و تراژدی یک فرد می رود. در اتللو نیز از این دیدگاه وضع همانگونه است: سرگذشت کسی است که شجاع است، دوست می دارد، اعتماد می کند و مورد خیانت قرار می گیرد. نه تنها اتللو بلکه تمام قهرمانان شریف کتاب: دزد مونا، برابانسیو، کاسیو و... چنین سر نوشتی دارند.

# نو بودن در نمایشنامه

از جرج ساترلند فریزر

در این مقاله مطالب جالبی درباره  
نمایشنامه‌های زیر می‌خوانید :  
در انتظار گودو  
گالیله  
با خشم بیاد آر  
پایان بازی  
گرگدن‌ها  
درس  
صندلیها  
فنه‌دل‌اور  
اتوبوسی بنام هوس  
باغ وحش شیشه‌ای  
تابستان و دود  
سیر روز در شب  
مرگ یک فروشنده  
هاملت  
اتللو  
مکبث  
و تعدادی نمایشنامه  
و کتاب دیگر

# نوبودن در نمایشنامه

## Modernity in Drama



از : جرج ساترلند فریزر

جرج ساترلند فریزر در شهر گلاسکو زاده شده و در آبردین پرورش یافته است. در جوانی شعر می‌گفته و مقالاتی درباره ادبیات می‌نوشته است. مسافرت‌هایی به آمریکای جنوبی. وژاپن کرده و پس از آن در لندن بطور آزاد، بکار سخنرانی، بررسی، ترجمه و چاپ مجموعه‌های شعر مدرن پرداخته است. چند مجموعه شعر، انتقاد ادبی و کارهایی درباره ادبیات اسکاتلند و امریکای جنوبی از آثار اوست. از سال ۱۹۵۸ در دانشگاه لیستر و یکسالی نیز در دانشگاه راجستر نیویورک به تدریس پرداخته است.

هرنمایشی را میتوان «مدرن» خواند، بشرط اینکه مدت قابل توجهی بر صحنه دوام بیاورد. اشعار و یا داستانهای کهنه را، برای آنکه بمذاق فضلا خوش بیاید میشود هنوز هم در کوزه ترشی نگاهداشت. لیکن نمایش یا تازه است و یا پوسیده. حد وسطی ندارد. یا امکان زندگی در صحنه را به همان صورت که آغاز کرده در دست دارد و یا مرده است. شاعرانی بزرگ مانند شکسپیر و راسین و آفرینندگان نظم و نثری درخشان و پرظرافت، نظیر: مولیر، کنگرو، شاول-درام نویسان برجسته‌ای نیز بوده‌اند. اما چه بسا که نمایش، نمایشی برجسته و بزرگ باشد و با وجود این، آنرا جزو ادبیات - بمعنای معمول کلمه - ندانند.

هنگام خواندن ترجمه‌های خشکی که از نمایشنامه‌های ایبسن بزبان انگلیسی شده انسان احساس کسالت می‌کند. زبان خشک و رسمی این ترجمه‌ها،



ذهن انسان را بشدت متوجه مجموعه ترکیب عبارات و مایه‌های کلامی واپیزود- هائی که در آن بکار رفته میسازد. با این وصف، این نمایشنامه‌ها روی صحنه، کاملاً زنده بنظر میآیند.

يك درام نویس خوب جدید، از عواملی نظیر: مکث - سکوت- گروه بندی در صحنه و انتقال ناگهانی از حالتی به حالت دیگر، بخوبی استفاده میکند، عواملی که برای شخص نا آشنا به تأثر - هنگامیکه نمایشنامه را میخواند - نامفهوم است. ساموئل بکت ادیبی برجسته است و تسلط فراوانی بر زبان دارد، با این وصف، آدم باید حتماً اجرای نمایش «در انتظار گودو» را ببیند تا بتواند از نوشته آن، با تمام یکنواختی و محدودیت ظاهریش، لذت ببرد. از نیرو، پیشرفت و تکامل درام، لزوماً پیشرفت و توسعه ادبی نیست. این نیز حقیقت دارد که با وجود تجربه گرایان معدودی نظیر برشت یا یونسکو - بکت یا پینتر، درام نویسان، در مقایسه با داستان نویسان و شعرا - تمایل به نوعی محافظه کاری در مورد فرم نشان میدهند. برای نمونه، در نمایشنامه بسیار مشهور جان آزر بنام «باخشم بیاد آر»، چیزیکه فی المثل در سال ۱۸۹۰ از لحاظ فنی برای برناردشاو غیر ممکن بنظر رسیده باشد وجود ندارد. همچنانکه وقتی ما اجرای خوب بهترین نمایشنامه‌های پنجاه تا شصت سال قبل چخوف یا بهترین نمایشنامه‌های هفتاد تا هشتاد سال پیش ایبسن را می بینیم هیچ چیز کهنه‌ای در آنها بچشممان نمی خورد. این درست است که دیگر نه ایبسن و نه چخوف - بر خلاف آن نقشی که احتمالاً برای همعصران خویش ایفا کرده‌اند - بنظر ما صرفاً «ناتورالیستی» نمی آیند. من یکبار اجرای «باغ آلبالو»ی چخوف را بوسیله دسته‌ای از دانش آموزان دیده‌ام که در آن نوعی تأکید افراط آمیز در مورد بعضی از روشهای تکنیکی خاص چخوف، بانوعی نارسائی در نشان دادن عواطف عمیق وی، درهم آمیخته بود و باین ترتیب این اثر آندوه‌زا و «تراژی-کمیک» عمیق را بصورت نمایشی تقریباً «مضحک» در آورده بود. بدعت تکنیکی چخوف در این است که کارا کترها مستقیماً بیکدیگر پاسخ نمی گویند، بلکه بطرز مبهمی با خود بگفتگومی پردازند و باین ترتیب دیگران را مجاز میدارند که سخن آنها را قطع کنند. این بدعت بهمان درجه تصنعی است که حاضر جوابهای کارا کترها در آثار کنگرو یا ویچرلی. غرض از این کار اینست که در مورد فردیت و جدائی افراد تأکید شود، درست متضاد آن بدعتی که کوشش دارد تا بدسته یا جماعتی حالتی مشترک ببخشد. بدعت چخوف در آن مواردی که اشخاص مستغرق در خود و پریشان خیال سخن میگویند بسیار حقیقی می نماید. لیکن کارا کترهای چخوف در نمایش غالباً بصورت اشخاص

«شوخ» درمی آیند مگر اینکه نمایشنامه بوسیله بازیگران ماهر اجرا شود. دورمائی که ایبسن از طبقه متوسط اسکاندیناوی نشان میدهد - بنظر ما وحتى بنظر بعضی از همعصران غیر اسکاندیناوی او - دارای جاذبه‌ای است نامربوط که از مایه‌های غریب محلی حاصل آمده است. استفاده‌ایکه غالباً از مختصات طبیعی ترووارا<sup>۱</sup> می‌کند - مثلاً اردک وحشی در زیر شيروانی که مدار سمبلیکی در نمایشنامه‌های اوست - عوامل محلی در نمایشنامه است. زیرا احساس شاعرانه‌ایکه از این عوامل بمادست میدهد، محققاً احساس پوچی (absurd) را ازین می‌برد. بسیاری از اوقات بنظر میرسد - البته فقط بنظر میرسد - که هم‌چخوف و هم ایبسن ما را به دنیا‌های خیالی و افسانه‌ای رهنمون میشوند. در آثار آنان ما پوشش ناتورالیستی نازکی می‌بینیم که ظاهراً افسانه و خیال در زیر آن قرار گرفته است. اما ژرف‌تر که بنگریم به عمیق‌ترین مفاهیم انسانی میرسیم. در اینمورد، ایبسن و چخوف را باید شبیه داستایوسکی دانست. تمایل این داستانسرای بزرگ در اینست که به روایات و مکالمات داستانهای خود جنبه‌عادی و پیش‌پاافتاده و حقیقی بدهد. در زیر چنین ظاهری، جریان وقایع حالت‌مضحکۀ تند و ملودرام دارد، لیکن هنوز باید فروتر رفت تا به آن معنای ژرف دردناک دست یافت. میشود گفت که یکی از امتیازات بزرگ «ناتورالیسم» چه در نمایشنامه‌ها و چه در داستانهای قرن نوزدهم این بود که بار دیگر امکاناتی برای حوادث رنج‌آور و ادراکات عمیق فراهم سازد و این حوادث و ادراکات را از قید و بندهای يك سبك بظاهر عالی، ولی بیروح، رهائی بخشد.

اما امروز دید «غیر ادبی»، را بنفسه می‌توان بدعت ادبی دیگری دانست که البته کیفیتی زیرکانه ترو جامع‌تر دارد.

يك مثال خوب در اینمورد، قطعه‌ای از پرده اول نمایشنامه «The Seagull» اثر ترپیلوف است. ترپیلوف میگوید «لزومی ندارد که زندگی را آنچنان که هست و یا آنچنان که باید باشد توصیف کنیم. بلکه باید آنچنان که ما آنرا درون ذهن ورؤیاهای خود می‌بینیم بازگو کنیم.» این مطلب با آنچه که تریگورین، با بیان طعنه آمیز خود درباره نویسندگان حقیقی، در پرده دوم نمایش میگوید وفق میدهد: «من با نجاتر میدوزم و می‌بینم که يك تکه ابریشکل پیانوی بزرگی درآمده است..... چیزیکه فوری بمغز من میرسد اینست که آنرا وارد داستان می‌سازم؛ این واقعیت را که يك تکه ابر، به هیئت يك پیانوی بزرگ، در هوا معلق

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

پس چخوف و ایبسن، بدعت‌گذاران برجسته‌ای بودند. لیکن، میشود گفت که تاهمین اواخر جان‌نشینان آنان - گرچه در این میان صاحبان استعدادهای بزرگی نظیر شاو نیز وجود داشته‌اند فقط به‌همین ابداعات اکتفا کردند، بی‌آنکه چیزی بر آن بیفزایند و یا حتی از کلیه امکانات آنان استفاده کنند. بدون تردید، شاو با چخوف و ایبسن، درین مورد که از درام بمقدار وسیعی برای ابراز نظریات خود درباره مسائل جاری استفاده می‌کرد فرق دارد، تا آنجا که «رابرت گریوز» او را درام‌تیسست - بمعنی اخص - نمی‌داند. بلکه او را هجونیویسی در ردیف «Lucian» بحساب می‌آورد.

باوجود این، اگر آنچه که شاو به چخوف یا ایبسن اضافه کرده دارای جنبهٔ کاملاً دراماتیکی نیست، حداقل چیز است که نشان می‌دهد او پیرو و جان‌نشین آنان نیست. شاو از ایبسن این فکر را که مسائل واقعی و جدی و ناراحت‌کنندهٔ زمانه را میتوان بروی صحنه آورد، گرفته است. در نمایشنامهٔ خانه مصیبت «Heartbreak house» از روش مخصوص چخوف که کاراکترها گاه از اوقات بیکدیگر مستقیماً پاسخ نمی‌دهند و بجای آن چیزهایی می‌گویند که اشتغال دائمی ذهن خویش را منعکس می‌کنند، نتایج زیادی گرفته است. (و این روش، رویهمرفته، چیز کاملاً تازه‌ای هم نیست. در کمدی‌های بن‌جانسن نیز چیزی شبیه این دیده میشود.) اما، چیزیکه شاو نتوانست از ایبسن و چخوف فرا گیرد، توانائی آنان در بکار بردن سمبل‌ها بود. سمبل‌هایی مثل: کشتن مرغ دریائی - جنگل ماقبل تاریخی - باغ آلبالوئی که بایستی فروخته شود - اردک وحشی در زیر شیروانی، که به نمایشنامه‌های آنان کیفیت شعری بخشیده است. این سمبل‌ها نمایندهٔ آن جنبه از واقعیت است که بصراحت نمی‌توان از آن نام برد و کاراکترها خودشان آگاهی دقیقی نسبت به آن ندارند. لیکن شاو همیشه معتقد است که هر موضوع و وضعیتی را میتوان بصراحت گفت. و حداقل کاراکترهایی که به بیان نظریات اومی پردازند از همه چیز آگاهی دارند و بدین ترتیب است که می‌بینیم شعر در نمایشنامه‌های او از دست می‌رود.

تأثر معاصر انگلیس، تا حوالی سال ۱۹۵۵ - یعنی زمانیکه - چاریک رنسانس مشکوک بود دوره‌ای را نشان میدهد که تحت سلطه و نفوذ شاو، تحلیل

رفته است و باید هم تحلیل میرفت، زیرا از عمق شعری خالی شده بود. بعضی اوقات کوششهایی بمنظور استفاده از ریشه‌های شعری دیده می‌شد؛ مثلاً Synge آن را در زندگی روستائی ایرلندی جستجو میکرد و یا Sean O'casey در محله‌های کثیف دوبلین. با این وصف، زندگی انگلیسی اگر بدر درامهای شعری، نظیر درامهای الیوت بخورد، بنظر نمی‌رسد چندان بکار آن کیفیت شعری که در احساس آدمی است بیاید.

جانشینان شاو، اعم از اینکه در خط او باشند یا بطور کلی تمایلی نسبت به روش او داشته باشند، به اتمسفرهای روزمره احساس نزدیکتر و آشناتری دارند و نسبت به طبیعت انسانی علاقه و گرمی بیشتری نشان می‌دهند. اما تعداد اینها بسیار کم است و همان فقدان کیفیت شعری نیز در کار آنان بچشم می‌خورد؛ گالزورثی (Galsworthy) جی. بی. پریستلی (J.B. Priestley)، شاوهای هستند بدون بذله گوئی‌های وی، جیمز بریدی (James Bredie) شای است بدون قدرت ارتباط تفکرات وی. شون او کیسی، در اولین نمایشنامه‌هایی که از زندگی دوبلینی‌ها پرداخته، شاید تنها نمایشنامه نویس انگلیسی زبان قرن بیستم بود که برای آموختن «رئالیسم شعری» از نوبه چخوف و ایسن روی آورد. اما پس از نوشتن (The Silver Tassie)، استعداد شگرف او فلج گردید. یعنی درست از وقتی که اورئالیسم را بخاطر نوعی اکسپرسیونیسم آلمانی بدور افکند و دانش کلامی خود را برای انبار کردن «ثر شرگونه» بالاتر برد. مقاصد تبلیغاتی شدید، نمایشنامه‌های جدیدش را ضعیف تر از نمایشنامه «دبا کبر و ستارگان» ساخته است. یک ایرلندی که در خارج از کشورش سکنی می‌گزیند، غالباً خودش را در حال مبالغه و اغراق می‌بیند و دست آخر، ناخود آگاهانه به مسخره کردن خلیقات ملی خود می‌پردازد. او تبدیل به یک ایرلندی نمایی می‌شود. شاید این امر در مورد او کیسی نیز صادق باشد و یا شاید او، پس از طی مراحل پیشرفت و رسیدن به عنوان «درام نویس تجربه گرا» - نه درام نویسی با «دید و درک مستقیم» عاجز شده باشد.

نویسنده و شاعر، هر طور که میل داشته باشد میتواند دست به تجربه برد. آنها مطمئن هستند که اگر کمی استعداد داشته باشند، ناشران کوچکی خواهند یافت و گرچه پولی از آنان دریافت نخواهند کرد، لیکن چیزی نیز از دست نخواهند داد و چه بسا که شهرت و اعتباری کسب خواهند کرد. اما درام نویس احتیاج به تئاتر دارد و همینطور، کسی را میخواهد که پولش را در راه اجاره تئاتر، حقوق بازیگران و هزینه‌های عمومی نمایش بمخاطره اندازد. از اینرو،

درام نویس نمی‌تواند مانند داستان نویس یا شاعر، بیست یا سی سال صبر کند تا جامعه را متوجه خود سازد. او ضمن اتکاء و ایمان به نظریات و ابتکارات خود، باید آماده باشد که با سلیقهٔ محافظه‌کارانهٔ تماشاگران «یک تئاتر بزرگ» و حتی با استاندهای بسیار محافظه‌کارانهٔ «بازیگران یک تئاتر بزرگ» و تهیه‌کنندگان آن کنار بیاید. این دلیلی است برای توجیه اینکه چرا تاریخ درام، نه تنها در انگلستان، بلکه چه بسا در تمام اروپا، تا باین حد از انواع دیگر کارهای ادبی متمایز است. دوره‌های درخشان تئاتر دوره‌هایی کوتاه است و زود پایان می‌یابد و پس از پایان یافتن چنین دوره‌ها، بسیار دشوار است که دوباره تئاتر را بر سر پا واداشت.

همین که یک سنت تئاتری پابرجا شد، درام‌نویسان جدید از کارهای موفق و مقبول درام‌نویسان پیشین تقلید می‌کنند. برای مثال: نمایشنامه‌های بومنت «Beaumont» و فلچر «Fletcher» پراست از تقلید از کارهای شکسپیر، تا آنجا که الیوت آنها را به گل‌های چیده و در گلدان نهاده، تشبیه می‌کند. این آثار، زوال درام نویسی دورهٔ جیمز اول را نشان می‌دهند.

آنچه بنظر بازیگران دیالوگ طبیعی و حقیقی می‌رسد، دیالوگی نیست که از لحن گفتگوهای مردم زمانه گرفته شده باشد (کاریکه هارولد پینتر می‌کند)، بلکه دیالوگی است که گفت و شنودهای روی صحنه را برای ایشان مجسم کند. این امر فقط منحصر به دیالوگ نیست، بلکه اتمسفر و صحنهٔ نمایش را نیز شامل می‌شود. این مسائل، در سالهای بین ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ از جمله آرایش‌های صحنه بود و امروزه هم هنوز بجا مانده است؛ یک کمدی احساساتی سبک، معمولاً در یک اتاق نشیمن وسیع که پنجره‌های روبه بیرون دارد اجرا می‌شود و پرده بر روی خدمتکاری مضحک که مشغول گردگیری است بالا می‌رود. بقیه کاراکترها عبارتند از: یک زن خانه‌دار پرجنب و جوش - یک مرد جوان باشلوار مخصوص بازی تنیس - و از این قبیل افراد که بنظر نمی‌آید هیچکدامشان برای زندگی مجبور بکار کردن باشند. در حقیقت تماشاگران طبقه متوسط انگلیسی که از این نمایش‌ها لذت می‌بردند، کسانی بودند که در دوران پس از جنگ جهانی دوم، از کمبود جا - جیره بندی و قحطی خدمتکار در عذاب بودند، صحنه‌ای مورد قبول است که اصولاً دخلی به صحنهٔ زندگی نداشته باشد. همین تماشاگران، امروزه، توسط نویسندگانی از قبیل: جان آزبرن - آرنولد و سکر و هارولد پینتر آماده شده‌اند

که از صحنه پردازی آتمسفریکه باروش زندگی آنان بیگانه است : اطاقهای نامرتب و درهم ریخته - لهجه عوامانه و یادگهاتی - داد و فریادهای - دعواها - نطاتی - خشم و یأس لذت ببرند. چاهک آشپزخانه، مثل پنجره روبه بیرون، سمبل و طلسم طرز زندگی احتمالا صحیحی شد که تماشاگر خودش را از آن محروم حس می کند. ما باید از این فرض یا ادعا که تماشاگران فی الواقع همیشه می خواهند که انعکاسی از زندگی خودشان را بروی صحنه ببینند ، بر حذر باشیم.

بعلمت این امر که درام نویسان و بازیگران این چنین مقلند و تماشاگران این چنین بنده عاداتند ، تئاتر در انگلستان پیوسته دچار وقفه و سکون میشود . از پس این وقفه ها و سکون ها معمولا يك فاصله طولانی فرامیرسد و این دوره باید بگذرد تا تئاتر دوباره شروع به رشد کند. بمحض اینکه در حدود سال ۱۷۰۰ يك نیروی رستاخیز ادبی دچار عجز شد، هیچ نمایشنامه انگلیسی که دارای ارزش ادبی و تئاتری باشد (بجز کمدیهای گلداسمیت و شریدان) تا سال ۱۸۹۰ بوجود نیامد. عصر ویکتوریائی که دوره عظمت انگلیس و ادبیات آن بود، هیچ تأثیری در تئاتر نگذاشت ، مگر در دهه آخر قرن.

در این قرن نیز، ماتحت تأثیر قوه محرکه دو گانه ای زندگی کرده ایم، قوه محرکه ای که با دستهای وایلد و شاو دو ضربه تند بر پیکر تئاتر انگلیس کوبید: اولی به کمدیهای تفریحی محض و دومی به کمدیهای عقیدتی - تا اینکه انقلاب تئاتری در سال ۱۹۵۵ پدید آمد. نمایشنامه های شعری بیتز و الیوت و کریستوفر فرفرای سروصدای زیادی برآه انداخت و دونفر آخری موفقیت های قابل توجهی نیز بدست آوردند، با اینهمه ، اینها نیز چهره عمومی و کلی تئاتر انگلیس را تغییر ندادند .

و باز، با وجود کسانی نظیر شاو، وایلد، شینز و اوکیسی - چهار نابغه ایرلندی تاریخ تئاتر در جزایر بریتانیا ، از حدود سال ۱۸۹۰ در مقایسه با تاریخ شعرو داستان ناچیز می نماید.

اگر بخارج از انگلیس نگاه کنیم وضع دیگری خواهیم دید . تغییر و تحولی که در تئاتر جدید انگلیس بوجود آمده بی تردید تحت نفوذ و تأثیر خارج بوده است. بخصوص تحت نفوذ آن دسته از نمایشنامه ها و ایده های تئاتری، نظیر نمایشنامه ها و یا مفاعیمی که بر تولد برشت از تئاتر حماسی در نظر داشت و یا طریقه مشهور وی بنام «نادرگیری تماشاگر» audience-alienation و یا تئاترهای پوچ که مرکز آن فرانسه بود و بزرگترین نمایندگان آن ساموئل بکت ایرلندی و اوژن یونسکو رومانیائی بودند، توجه مخصوص درام نویسان انگلیسی بعد از

سال ۱۹۵۵ بیشتر معطوف به اعتراضات اجتماعی بود و از طرفی نیز - مثلاً در آثار هارولد پینتر، شلادلانی و برناردینا - دیالوگ‌های غیر ادبی صحنه رایج گشت. اینک نویسندگان جدید انگلیس به تئاتر، بیش از سایر انواع ادبی روی آورده‌اند و موانعی را که بر سر راه مفاهیم و فرم‌های تئاتری وجود دارد، برای تماشاگران از میان برمی‌دارند.

در ولایات انگلستان همیشه نوعی عدم اعتماد نسبت به تئاتر وجود دارد. عدم اعتمادیکه زائیده رسوم سخت (پوریتن) انگلیسی یا تعطیل بودن تئاترها در دوره کامنولث و شاید نتیجه تصور مبهم عامه از هرزگی و اغتشاش دوره تجدید حیات درام است. از طرف دیگر تماشاگران لندن عبارتند از شیفتگان پروپاقرص شکسپیر که طرفدار سنت‌های عهد و یکتوریا هستند و دسته کوچکی که مشتاق تماشای آثار کنگرو، ویچرتی، فارکهار، شریدان با اجرای خوب و بازیگران ماهرند و دسته‌ایکه تماشاگران آثار استرمک کراکن، دودی اسمیت و ترنس راتیگان‌اند.

اما از سال ۱۹۵۶، «رویال کورت تئاتر» انگلیس نمایشنامه‌هایی را بصحنه آورد که قبلاً از طرف مدیران «وست‌اند» بعنوان عوامل فساد رد شده بود و نمایشنامه‌های پرسروصدائی نظیر «باخشم بیاد آر» اثر جان آزرین با چنان موفقیت مالی روبرو شد که تصورش نیز نمیرفت. در تئاتر رویال، استراتفورد، ایست لندن - دریکی از محله‌های کارگری - بدون اینکه سنت تئاتری استواری در آنجا بوده باشد خانم جون لیتل وود، بامساعی فراوان یک گروه تئاتری بوجود آورد و برای ادامه کار آن کوشش‌های بسیار کرد؛ گروهی که بعدها بنام «کارگاه تئاتر» معروف شد.

جون لیتل وود دست به اقدامهای متهورانه‌ای زد که از لحاظ مالی نیز قرین موفقیت گردید. آثاری از نمایشنامه نویسان گمنامی از طبقه کارگر، نظیر شلادلانی بروی صحنه آورد که همگی نشانه‌هایی از تغییر و تحول تئاتر به همراه داشتند. تماشاگر «وست‌اند» که اکنون از نمایشنامه‌های در انتظار گودو - مستحفظ - کرگدن‌ها - لوتر استقبال می‌کند، دیگر آن تماشاگر میانه حال گذشته نیست. همزمان با این احوال، در ولایات انگلیس، گروههای مخصوصی نظیر تئاتر سیار - تئاتر قرن (چهار کاروان بزرگ که کار خود را در تئاتر کوچکی باصحنه متحرک و چرخدار عرضه میکردند) و یا تئاتر زندگی (که در سالن یک کلیسای متروک در لستر نمایش میدادند) حمله دلیرانه‌ای به طرز فکر لایبالی و سخیف و خشک مقدس پوریتن کردند. کاونتری و ناتینگهام نیز در این ماجرا شرکت جستند. کاونتری

شاهد اولین اجراهای نمایشنامه‌های آرنولدوسکر شد و در نایتینگهام نمایشنامه «لوتر» اثر جان آزرین بروی صحنه آمد.

دلایل آشکار بسیاری وجود دارد که حاکی از جهاد پرحرارتی است، جهادی که امروزه نشانه‌های آنرا در میان نمایشنامه نویسان و بازیگران جوان میتوان یافت. ولی داستان نویسان و شعرا فاقد آنند. سخن گزافی نیست اگر بگوئیم رفتن به تئاتر از پاره‌ای جهات نظیر رفتن به کلیساست. تئاتر در انسان نوعی توانائی همبستگی و تشریک مساعی جمعی بوجود می‌آورد؛ چیزی که امروزه دارد نایاب میشود. امروزه در انگلستان حضور در مجامع کلیسائی رو بزوال نهاده است. مردم تمایل چندانی به شرکت در میتینگ‌های سیاسی نشان نمیدهند. در موقع انتخابات، کاندیداها و اوعوان آنها، ناچار بجای تشکیل مجالس سخنرانی، برای جلب آراء بدرخانه‌ها میروند. کافه‌ها و میخانه‌ها دیگر آنچنان که باید محل تجمع افراد نیست. در جامعه‌ایکه خوشی و رفاه در آن روبه افزایش است، این تمایل در مردان پیدا میشود که در خانه بمانند و با پرداختن به امور خانه و یا ورفتن با باغچه خود را سرگرم سازند. تلویزیون نیز بنوبه خود بر این سعادت میافزاید! لیکن این چیزی نیست جز تمایل به بی‌ارادگی، تنبلی و عدم تشخیص. در مقابل، تئاتر میتواند در ما نوعی احساس مسئولیت و تعلق خاطر نسبت به مسائل هیجان‌آور بیدار کند. برای اینکه تماشاگری فهیم باشیم باید از زندان تنگ خویشتن بگریزیم و در این راه، تئاتر، بآن مفهومی که برشت (والبته بدنبال او، شاو) در نظر دارند، بما این توانائی را خواهد بخشید که فکر کنیم و احساس کنیم. بیماری معنوی انگلستان در سالهای بعد از ۱۹۵۰، بی‌عاطفگی و بی‌اعتنائی بود و تئاتر، با بکار بردن رویه‌های تکان دهنده و هشدار دهنده، دلیرانه بچنگ این بیماری رفت. این را نیز باید اضافه کرد که بر آورد موقتی ازارزش جاودانی نمایشنامه‌های کنونی، بمراتب سخت‌تر از بر آورد ارزش انواع دیگر ادبی است. با اینوصف، از نظر کلی شاید لازم باشد گفته شود که تعداد بسیار کمی از نمایشنامه‌های برجسته ۱۹۵۰ بعد با موازین سنتی کمدی یا تراژدی مطابقت دارد.

ارسطو گفته است، ریشه‌های تراژدی همان ریشه‌های مدیحه سرائی است و ریشه‌های کمدی همان ریشه‌های سخن‌نیش‌دار طبیعت آمیز است. تراژدیهای کلاسیک سرگذشت آدمهائی است غالباً والاتر و متشخص‌تر از آدمهای معمولی، که مرتکب خطاهائی میشوند و این خطاها معمولاً خطاهای عقلانی است نه خطاهای اخلاقی و گرچه هیچکدام از این اشخاص، آدمهای کاملی نیستند. به عقوبت‌های ظاهراً



شدیدی دچار میشوند. ما نسبت به تنهایی و بی‌پناهی این قهرمانان احساس شفقت می‌کنیم، آنچنانکه گوئی سرنوشت خودماست، می‌هراسیم. همیشه نوعی حالت هیجانی یا ترس و شفقت نامتعادل نهانی در روح انسان وجود دارد و ارسطو تصور می‌کرده که ما پس از دیدن يك تراژدی، با حالتی که در آن ترس و شفقت ما بسیار تخفیف و تسکین یافته و متعادل شده از درتئاتر بیرون می‌آئیم. (هنگامیکه او از تراژدی بعنوان يك عامل تطهیر کننده حرف می‌زد، شفقت و ترس را چیزی بیهوده و زیان آور نمی‌دانست یا به تراژدی بمنزله روغن کرچک نمی‌نگریست.) از طرف دیگر، کمدیهای کلاسیک، کاراکترها را طوری مجسم می‌سازند که ما خود را از آنان برتر و هوشمندتر می‌شماریم. آنها از نادانان تر و یا ناقلا تر و شریرترند و نظر کمدی نویسان این بوده که با نشان دادن طرز رفتار مضحک و زنده آنان، ما را قادر به اصلاح نادانیها و گناهان کوچکمان گردانند. کمدی‌های رمانتیک و محبت انگیز هم هست، مثل کمدیهای شکسپیر، که از يك سو تصویری ایده‌آلی از يك زندگی خوش را برای ما مجسم می‌سازند و از سوی دیگر، تساهل و اغماض ما را نسبت به نادانیها و شیطنت‌های بی‌زیان جلب می‌کنند. و باز در همین آثار شکسپیر، آمیزه‌ای از کمدی و تراژدی میتوان دید که گرچه از شیوه کلاسیک بدور است، لیکن - همچنانکه دکتر جانسون گفته - همانند زندگی است؛ درامهای ناتورا لیستی یا رآلیستی - که با رعایت سنن تئاتری نوشته شده بودند، مثل نمایشنامه‌های ایبسن یا چخوف - چیزی جز همان سنت‌های تغییر قیافه داده تراژدی و یا تراژدی - کمدی نبودند، منتهی در آنها نوعی حالت پرشش مضطربانه دائم التزامی دیده میشد که اعتبار استانداردهای اخلاقی را مورد تردید قرار میداد.

اما سبک مهم دیگری نیز از درام وجود دارد. سبک دیگری که شامل نمایشنامه‌های مذهبی - قرون وسطائی میشود. درینگونه نمایشنامه‌ها - اگر نمایشنامه بر اساس روایات تاریخی کتاب مقدس تنظیم شده باشد - چیزی که گره یاسرگردانی در تماشای ایجاد کند وجود ندارد، زیرا که داستان از قبل شناخته شده است، و چنانچه نمایشنامه برای تهذیب اخلاق نوشته شده باشد، در آن اشخاص بصورت گناهکاریا پرهیزگار مجسم میشوند و از اینرو دیگر نکته مخصوصی از مسائل انسانی باقی نمی‌ماند. زیرا مسلماً تماشاگر با گناه مخالف است و با پرهیزگاری موافق. میتوان گفت، در جائیکه منظور اساسی و اولیة تراژدیها و کمدیهای سبک کلاسیک و سبک شکسپیر - هر دو - لذت دادن و یا هشدار دادن ماست، منظور اساسی و اولیة نمایشنامه‌های مذهبی نیز تعلیم و تهذیب ماست. درام

نویس بزرگ آلمانی، برتولت برشت نیز يك قرون وسطائی جدید است. نمایشنامه‌های او، چه آنها که بر اساس وقایع تاریخی نوشته شده؛ مانند ننه‌دلور و گالیله، و چه آنها که زائیده خیال خود اوست؛ مانند زن نیکدل شهرسچوان، کاملاً دارای منظوره‌های اخلاقی است. تئوریهای برشت دربارهٔ وظیفهٔ نمایشنامه، در طول زندگیش تغییراتی چند یافته است، لیکن اعتقاد اصلی او دربارهٔ اثر غرابت و نادرگیری «The alienation-effect»، هیچگاه تغییر نیافت. اعتقاد به اینکه تئاتر از مسحور کردن تماشاگر پر میز کند، او را از مستحیل ساختن خود در شخصیت بازیگران روی صحنه بازدارد و بالاخره، تماشاگر را وادار به فکر کردن سازد.

در نمایشنامه‌های برشت؛ قهرمان وجود ندارد. کسی را از لحاظ موقع منزلت اجتماعی، بر کسی برتری نیست و چنانچه فردی در داستان افضیلتی غیر متعارف نشان دهد - اگر اجتماع فاسد باشد - اغلب تأثیری معکوس و مفسده‌انگیز دارد. زیرا برشت يك کمونیست واقعی است و برای يك کمونیست واقعی «من» قهرمان نمی‌تواند باشد. قهرمانی فقط در من جمعی، یعنی «ما» امکان وجود پیدا میکند. در نمایشنامه‌های برشت، آدمهای بد، اغلب کارهای مؤثر و مهم اخلاقی انجام میدهند و کاراکترهای دوست داشتنی اغلب در اثر واقعه‌ای، به اعمال ناشایست کشانیده میشوند. اعتقادات شخصی و منفرد اثر ناچیزی در رفتار جمعی دارند و چه بسا که اصلاً اثری ندارند. در نمایشنامهٔ گالیله، پاپ که از نظر شخصی نسبت به علم علاقه‌ای نشان میدهد و نظر گالیله را قبول دارد، در نقش اجتماعی خودش، ناچار است که گالیله را تهدید به شکنجه کند. از طرف دیگر، بازرگانان ایتالیائی گالیله را فرامیخوانند، نه بخاطر اینکه آنان عاشق بیقرار علم‌اند، بلکه بخاطر اینکه بایک نظر اجمالی دریافته‌اند که افکار او، تخم انقلاب صنعتی را در خویش می‌پرورد. گالیله خودش آدمی است که از موهبتی مخصوص برخوردار است و کسی است که به چند موفقیت عادی انسانی دست یافته، و هنگامی که از طرف انکیزیسیون در خانه‌ای تحت نظر است، اسناد علمی خویش را مخفیانه بخارج می‌فرستد. با این وصف، گالیله بیشتر بیک آدم ترسومی ماند تا بیک قهرمان، گرچه به ترس خود نیز آگاهی دارد. او میداند وقتی علم برآه بیفتد، احتیاج به شهادت در راه پیشرفت آن نخواهد بود و وقتی که مردم هنر ریاضی فکر کردن را آموختند، علم چیزی غیر شخصی و جریانی مسلم و غیر قابل اجتناب خواهد گشت و آنچه يك دانشمند از کشف آن ممنوع میشود، توسط دانشمند دیگر کشف خواهد شد. با این حال، گالیلهٔ برشت، از سر احتیاط ریاکارانه نامه‌های چاپلو-

ساده و حاکی از دین‌داری به اهل کلیسامی نویسد و یان‌تایح علمی مهم را - آنچنانکه برشت در نمایشنامه خود آورده - با ته‌مانده عقاید درهم و برهم خرافی می‌آمیزد. در پایان نمایشنامه، گاليله آدمی است خود خواه و خشن. از سرب‌بی‌عاطفگی، از فداکاری يك دختر، که صداقت ساده دلانه‌اش را حقیر می‌شمرد، بهره‌برداری می‌کند و لذت اصلی زندگی خود را در انزوا جوئی و شکم‌بارگی می‌یابد. برشت ما را وامیدارد که از خود پیرسیم چگونه باید آن عصر مبداء تحول علم را - که این مرد ضعیف و ناقص یکی از پایه‌گذاران و بوجود آورندگان آنست - تلقی کنیم. عصری که بدنبال خود مصائب بزرگی را باعث شد. آیا آن عاملین کلیسا که تاب‌دان حد می‌ترسیدند، نوعی بصیرت اجتماعی نداشتند؟

از اینرو، گاليله برشت نه‌تراژدی است و نه کمدی. ما گاليله را شخصیتی برتر و والاتر از خود حس نمی‌کنیم؛ شخصیتی که مطابق رسم تراژدیهای کهن، مرتکب خطای اخلاقی یا عقلانی شده باشد. همچنین ما حس نمی‌کنیم که او دارای شخصیت کمدی است؛ شخصیتی که معمولاً در نظر ما حقیر جلوه می‌کند. در این باره، ما مختاریم فکر کنیم که در بعضی مراتب، آدمی منفرد میتواند خودش را در برابر نیروهای اجتماعی که کمر به پایمال کردن او بسته‌اند حفظ کند، فقط بشرط اینکه او خود را بمرحله‌ای برساند که بتواند این نیروها را رام سازد و یا بشرط اینکه در مقابل، نیروهای اجتماعی دیگری نیز باشند (مانند بازرگانان ایتالیائی در نمایشنامه برشت) که آشکارا پنهان، از وی حمایت کنند. و نیز مختاریم که بیندیشیم اصولاً خود گاليله اهمیت چندانی ندارد. آنچه واقعاً اهمیت دارد اینست که او کار او تا چه اندازه در نظر دیگران قابل اهمیت می‌نماید.

چه بسا که تصور عمومی پیوسته از هر تصور دیگری مهم‌تر باشد و حتی از دیدگاه تاریخی، حقیقی‌تر. در میان درام نویسان حاضر، جان آذربرن در نمایشنامه لوتر «Luther» بسیار مدیون برشت است. در نمایشنامه «The Entertainer» وی نیز جای پای برشت را میتوان دید.

لیکن، با وصف اینکه درباره برشت جای سخن بسیار است، باید گفت که در مورد نفوذ و تأثیر حقیقی وی در ادبیات معاصر انگلیس اغراق‌گوئی شده است. تأثیر برشت اساساً عقل‌گرایانه «Rationalist» است. در آثار وی چنین بنظر میرسد که انسان برای اعمال خود محرک‌های مشخص و استواری دارد. حتی اگر این محرک‌ها بر اساس خودخواهی‌های فردی و یا منافع طبقاتی بوجود آمده باشند. (عشق و یا خیرخواهی‌ایکه در نمایشنامه‌های برشت دیده میشود - فی‌المثل کاراکتر دختر گاليله - معمولاً بصورت نوعی مهربانی ابلهانه مجسم میگردد.)

در آثار برشت، اخلاق سخنی تو خالیست، دست کم وقتی که شکم‌های خالی پر شده باشند و آن رفتار افراط آمیز اخلاق ایده آلیستی، ممکن است از لحاظ اجتماعی مقرون بمصلحت نباشد. معهذا، این فرض بچشم میخورد که بعضی کیفیت‌های اخلاقی وجود دارد که مورد قبول همگان است و یا همه آنها را مطلوب می‌شمارند، حتی اگر این کیفیات، کسانی را که بدانها تمسک می‌جویند مورد بهره برداری قرار دهند. از طرف دیگر، تئاتر برشت، مانند تئاتر شاو، بشدت روشنفکرانه است. اصل مسلم و اساسی تئاتر برشت آن ارتباط عقلانی است که با وصف خطر ناک بودن، باز امکان پذیر است.

در اینجا 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 یاد شده است. مشهور ترین و بانفوذترین نمایشنامه‌ایکه از این مکتب در سالیان اخیر، در انگلستان بروی صحنه آمده نمایش «در انتظار گودو» اثر ساموئل بکت است. بکت يك ایرلندی، ودوست و از بعضی جهات مرید جیمز جویس است. آثار خود را اغلب بزبان فرانسوی می‌نویسد. نمایشنامه‌های او حاوی خاطرات و تفکرات بسیار شخصی و وسواس‌های آدمی است که نوعی نیهیلیسم مسیحی را بزبان استعاره تلقین می‌کند، نیهیلیسمی که نقشی است مانده در ذهن در هنگامی که اعتقادهای مسیحی که در کودکی بسیار مهم بودند بسختی رد شده و مورد بی‌احترامی قرار گرفته‌اند.

نمایشنامه «در انتظار گودو» گرچه وقتی برای اولین بار در سال ۱۹۵۵ بروی صحنه آمد نقادان را بی‌نهایت متحیر و سرگردان ساخته بود، لیکن امروز آنچنان مشهور گردیده و آنچنان مورد بحث قرار گرفته که دیگر ابهامی در آن دیده نمیشود.

قهرمانان نمایش «در انتظار گودو» دو خانه بدوش‌اند: دیدی و گوگو یا ولادیمیر و استراگن. این دونفر خود را بادونفر راهزنی که بهمراه مسیح مصلوب شده‌اند مقایسه می‌کنند. هر کدام از ایندو، با ناخشنودی و تشویش وابسته بدیگری است. گوگو که موجودی ناهوشمند است، همیشه در معرض خطر است. هیچگاه چیزی بخاطر نمی‌آورد و تنها درغم خوردن است. او را میتوان بمنزله جسم انسان فرض کرد و دی دی را که موجودی متفکر و مضطرب است، بمنزله روح آدمی. آنها در انتظار کمکی هستند که قرار است از جای نامشخصی، از طرف شخصی بنام گودو (که هیچگاه ظاهر نمیشود) و مالک آن سرزمین است، برسد. عنوان نمایشنامه ظاهراً اقتباس غلطی است از عنوان نمایشنامه گلیفورد اودست،

بنام درانتظار لفتی « Waiting for Lafty ». درنمایشنامه مذکور، لفتی نام يك سازمان دهندهٔ اتحادیهٔ صنفی است که درمیتینگی که برپاشده حضور نمی‌یابد، زیرا که بقتل رسیده است، کلمه گودو، شاید ترکیبی نیمه کمیک باشد از کلمه God بمعنی خدا و «ho» بمعنی های. در پایان هر دو پرده نمایش، گودو پسر بچه‌ای را که میتوان او را بمنزله پیمبر یا فرشته‌ای دانست، میفرستد؛ یکبار بصورت محافظ دسته‌ای گوسفند (به نشانه ارواح نجات یافته آدمیان) که سخت خسته و فرسوده است (مگر نه خداوند آنها را که دوست میدارد عذاب میدهد؟) و بار دیگر، بصورت محافظ دسته‌ای بز (به نشانهٔ ارواح گمگشته و یا شاید فراری آدمیان) که این بار دیگر خسته و فرسوده نیست. در پایان بازی دی‌دی و گوگو همچنان درانتظارند. آنان میخواهند که بجائی و به طرفی بروند اما صحنهٔ نمایش بمامیگوید که دیگر در جهان جائی برای رفتن نیست. نمایش، دو کاراکتر دیگر نیز دارد؛ اربابی بنام «پوزو» و غلامی بنام «لاکی». ارباب، رفته رفته بنوعی وابستهٔ غلام میشود و غلام نطق زنهاردنده‌ای می‌کند که گرچه در ابتدا درهم و برهم و شکسته بسته است، لیکن در معنی مطلبی جدی است: تمام کشفیات علمی یا پیشرفت رفاه اجتماعی نمی‌تواند این حقیقت را تغییر دهد که انسان بعنوان يك حیوان منفرد، درد می‌کشد، تحلیل میرود و می‌میرد. ارباب که در پردهٔ دوم نمایش کور شده، بیش از هر زمان محتاج غلام است و غلام اینک لال شده است. شاید پوزو و لاکی باهم نمودار انسان اجتماعی باشند، همچنانکه دی‌دی و گوگو نمودار شخصیت فردی انسانند و یا شاید هر دو جفت نمودار زندگی عملی (پوزو با همه بدیش نومیدانه، هم در حسرت گفت و شنود وهم در حسرت شنونده است) و زندگی فکری انسانند. سمبلیسم مسیحی، که تأثیر فراوان آنرا در نمایشنامه میتوان دید. بعقیده من - دلیل اینست که مسیحیت برای بکت سیستمی است که وی توسط آن دنیا را احساس می‌کند. نمایشنامه‌های دیگر بکت، گرچه همه بنوبهٔ خود استادانه نوشته شده، لیکن آن جنبهٔ کلی و عمومی نمایش درانتظار گودو را فاقداند. این نمایشنامه‌ها دربارهٔ موضوعاتی از قبیل تنهایی-میگساری درانزوا- احساس تقصیر جنسی نسبت به مفهوم پدر، دورمیزند.

نمایشنامه دیگری که بکت در همان زمینهٔ «درانتظار گودو» نوشته، بنام «پایان بازی» معروف است. این نمایشنامه حاوی طرز فکر مشهوری دربارهٔ خداست که شاید عقاید راجع به «گودو» در آن خلاصه شده است. اگر بکت يك ملحد است، الحاد او از احساس شدیدی سرچشمه میگیرد که اعتقاد به مسیحیت در وی بجا گذاشته است و این احساس کسی است که نسبت به خداوند لجاج میورزد و حتی

نسبت به وجود نداشتن خداوند هم. بخاطر می‌آورم، وقتی که این نمایشنامه را در «رویال کورت» دیدم، من تنها تماشاگری بودم که از این طرزفکرمی خندیدم. البته این موضوع خنده‌آور نیز هست و من مطمئن هستم که منظور بکت نیز همین بوده که چنین قهر بچگانه و پوچی منطقی را نشان بدهد. من نمایشنامه‌های بکت را - گرچه گفتنش ممکن است عجیب بنماید - درام مذهبی می‌نامم. شاید این احساس دل‌تنگی و پریشانی، مربوط به عدم حضور خداوند و یا افکار عمدی کودکانه که در آثار او دیده میشود تنها طریقی باشد که در حال حاضر، یک درام مذهبی در زیر این عنوان می‌تواند بوجود آید.

داستانهای بکت (من هرگز نتوانسته‌ام بیش از چند صفحه از آنها را بخوانم) این احساس پریشانی را با تصورات بی‌پایانی از لجن و کثافت و یکنواختی، از عرض و طول، انباشته می‌سازد. درام نویس اروپائی دیگری که قرابت فراوانی با بکت دارد - نه از لحاظ حالت، بلکه از لحاظ روش - مردیست رومانیائی که بزبان فرانسوی می‌نویسد، بنام اوژن یونسکو. یکی از دوستان قدیمی او بنام کارلوس گریندیا، بمن گفته که یکی از چیزهایی که او را به نوشتن برانگیخته، پوچی «absurdity» مکالمات یک دفترچه قدیمی راهنمای مسافرین، بزبان انگلیسی - رومانیائی بوده است. یونسکو نویسنده‌ایست بسیار با روح‌ترو بشاش‌تر از بکت. حتی با وجود اینکه خوشدلی و شادمانی طنزآمیز و عجیب نمایشنامه‌های وی، غالباً دارای لحن بسیار شومی است. اگر موضوع آثار بکت، الحاد کسی است که برای وی، خداوند می‌توانست عشق شدیدی باشد، موضوع آثار یونسکو؛ عقل ناگرائی «irrationalism» ارادی کسی است که هرگز توانائی آن ندارد که بر عشق شدید و کشنده خویش به منطق غلبه کند و اگر بکت دارای اندیشه ضد بشر دوستی است، یونسکو یک بشر دوست «پوچی» است. موفق‌ترین نمایشنامه او، بنام «کرگدن‌ها» را میتوان فی‌المثل اعتراضی بشر دوستانه، علیه جنبش‌های نازیسم و فاشیسم بشمار آورد. قهرمان این نمایشنامه (که در نمایشنامه دیگری از یونسکو نیز ظاهر میشود) کارمندی است خوش طینت، عادی، مبتذل و باده پرست بنام «برانژه». برانژه دوستی دارد که دائم بگوش او میخواند که باید بسیار جدی باشد. بتدریج همه کاراکترهای نمایشنامه شروع می‌کنند به کرگدن شدن. عکس‌العمل دوست دیگر برانژه نسبت به این پدیده، نوعی قبول منطقی است: او عقیده دارد که بایستی حتماً مقصودی در کار باشد. از اینرو آیا مانباید - حداقل بطور موقت - خودمان را کرگدن سازیم تا از نظر گاه کرگدنی آگاه گردیم؟ نزدیکترین دوست برانژه

جلوی چشم‌ها تبدیل به کرگدن میشود. دوست دختر او، دست آخر، وی را ترک میکند تا به گروه کرگدن‌ها بپیوندد؛ زندگی کرگدن‌ها بطرز جالب توجهی ساده است: حمله به پس و پیش، غریدن و علف خوردن. (اگر یونسکو نسبت به منطق بدگمان است، در مقابل نسبت به آن فریاد که میگوید «بطبیعت برگردیم» نیز بدگمان است.) برانژه تنها و خوف زده می‌ماند، بدون آنکه دلیلی عقلانی برای چسبیدن به انسانیتش در دست داشته باشد. معهذا از سر نومیدی و بخاطر تسکین یافتن، دودستی به آن می‌چسبد. نمایشنامه‌های دیگر یونسکو جنبه تیره‌تر و دیگر آزارتر «Sadiatic» دارد. در نمایشنامه «درس» یک معلم خصوصی، از دختر محصل نابالغی (که شاگرد اوست) سؤالات دیوانه‌وار و بیهوده و بی‌معنایی می‌کند و با این سؤالات خویش را متدرجاً خشمگین‌تر می‌سازد و دختر را بوحشت می‌اندازد و سپس بطرزی که نمودار زنا‌ی بعنف است دختر را بقتل میرساند.

در نمایشنامه «صندلیها» زن و شوهر پیری که سرایدار یک عمارت فکسنی هستند صندلیهایی برای یک مجلس سخنرانی فراهم می‌سازند که در آن مجلس قرار است پیام مهم پیرمرد برای جهانیان فاش گردد. مدعوین خیالی را یکایک باسلام و صلوات وارد می‌کنند. وظیفه آنان در همین جا پایان می‌پذیرد. می‌روند و خود را از پنجره بالای عمارت به بیرون پرتاب می‌کنند. آنگاه بر روی صحنه خالی، گوینده که قرار است پیام مهم را ابلاغ کند، شروع به خواندن پیام می‌کند. اما آنچه از دهان او بیرون می‌آید صداهائی بی‌معنا و نامفهوم است. گوینده آدمی است کرولال. و پرده می‌افتد.

نمایشنامه‌های دیگر یونسکو همچون نامه ایست علیه زندگی مبتذل، سخیف و بی‌مزه بورژوازی. تأثیر یونسکورا حداقل در دوندنفر از نمایشنامه نویسان جدید انگلیسی بخوبی میتوان دید: در نمایشنامه‌های مهمل.ن. ف. سیمپسون و در درامهای نامربوط هارولد پینتر (که شخص اخیر از بکت نیز چیزهایی گرفته است).

ارزیابی تأثیر درام نویسان آمریکائی نظیر تنسی ویلیامز - آرتور میلر و یوجین اونیل در نمایشنامه‌های معاصر انگلیسی بمراتب سخت‌تر است. تنسی ویلیامز اساساً یک درام نویس شاعر است که بطرز ناتوردالستی چیز می‌نویسد و به نوشته‌های خود چاشنی‌ای از حالت‌های بیمارگونه و افراطی - همانطور که در نمایش اتوبوسی بنام هوس میتوان دید - میزند. جان آزرین، در مجله‌ای با تحسین فراوان از تنسی ویلیامز، بخصوص از طرز فکر او درباره زنان یاد می‌کند.

در نمایشنامه‌های ویلیامز، یکجور سبک گوتیک جنوب آمریکا (یعنی ادگار آلن پو باضافهٔ سکس) میتوان دید که سخت رنگ محلی آمریکائی دارد و با طبیعت انگلیسی شاید جور در نیاید. شباهت‌های بسیار دوری بین بعضی از آثار جان آزرین وتنسی ویلیامز میتوان یافت. من شخصاً، آثاری را از تنسی ویلیامز می‌پسندم که نظیر «باغ وحش شیشه‌ای» و «تابستان و دود» در آنها نوعی رقت نسبت به خفقان آدمی در زندان پرهیزگاری دیده میشود. گرچه در این آثار نیز این موضوعات، کمی دروغین، هیستریک و مقلدانه می‌نماید، با این وصف، بمراتب از آثار دیگر ویلیامز که حاوی مضمون‌های اغراق آمیز جنسی است بهتر است.

حالت سرد و بی‌رنگ و بسیار اصولی آثار آرتور میلر، به بعضی از حالت‌های عاطفی انگلیسی نزدیک‌تر است. جان آزرین و آرنولد وسکر نیز در بعضی از نمایشنامه‌هایشان، در زیر ماسک ناتورالیستی، وضع آموزنده دارند. ولی اعتراض میلر، در درجه اول، اعتراض سیاسی است و معطوف به موضوعاتیست از قبیل: قدرت، آزادی و تصمیم‌های اصولی سیاسی که باید گرفته شود. در صورتیکه مضمون نمایشنامه‌های آزرین و وسکر عبارتست از: بحث درباره وضع اجتماعی روز، مخالفت‌های کسانی که طرز تفکر اجتماعی مخالف دارند و مسائل گروهی و طبقاتی.

من در نمایشنامه‌های انگلیسی، درامی را که به شاهکار یوجین اونیل، بنام «سیر روز در شب» شباهت داشته باشد، نیافته‌ام. این درامی است که نه مضمون آموزنده دارد و نه سبک‌های شعری. نمایشنامه در حقیقت حسب حال خانواده‌ای است که پدر آن خانواده هنرپیشه موقعی است اما مردیست خسیس و پست. مادر که از لحاظ اجتماعی به طبقه بالاتری تعلق دارد، زنی است خوشگل، موقر و مذهب. اما بعزت خست شوهر مجبور به قطع رابطه با افراد هم طبقه خود شده و معتاد به استعمال داروی مخدر است. یکی از پسرها، که هنرپیشه ناچیزی در همان تئاتر پدر است، آدمی است زن‌باره و شرابخوار. و پسر دیگر که تصویری از خود اونیل باید باشد، جوانیست مسلول و طرفدار شاعران منحط - شاعرانی که پدر او، بانه ماندهٔ تعصب خرافاتی یک دهاتی کاتولیک ایرلندی از آنان نفرت دارد. اعضای چنین خانواده‌ای، مجبورند که مواظب یکدیگر باشند. دائم یکدیگر نیش میزنند و بعد از هم معذرت میخواهند و دوباره، دیر یا زود به آزار یکدیگر می‌پردازند. چیزیکه آنها را بهم وابسته میسازد، عادت است. پشیمانی و تأسف است. محبت حقیقی است. دردمندی مشترک است. قدرت نمایشنامه در شرح جزئیات یک روز از زندگی این خانواده است. چنین بنظر من میرسد که زندگی خانوادگی،



باین وضع، تم مؤثری برای درام نویسان انگلیسی نیست. (البته وسکر از این قاعده مستثنی است. لیکن اوبزندگی خانواده یهودی می پردازد.) و همچنین آن عشق و منازعه بین پسران و پدر و آن احتیاج به اعتراف نومیدانه ای که در پدر دیده میشود و همیشه بمنزله ورق برنده در درامهای آمریکائی بکار رفته (نمونه خوبی برای این مدعا نمایشنامه «مرگ يك فروشنده» اثر آرتور میلر است.)، چیزهاییست که در انگلستان نمی گیرد. من فکر نمی کنم در میان نمایشنامه های انگلیسی، نمایشنامه درجه اولی بتوان یافت که به کاوش عواطف در زندگی خانوادگی پردازد. (شاید نمایشنامه «تمرین پنج انگشتی» در این میان استثناء باشد.)

یوجین او نیل طرحی ریخته که انسان نه تنها آنچه را که کارا کترها میگویند، می شنود، بلکه آنچه را نیز که آنها فکر می کنند، می شنود. بدین طریق، او دیگر احتیاجی نداشت که در دیالوگ بازیگران، معانی تلویحی و ضمنی بگنجاند. این کار نوعی رجعت به تدابیر کهنه تئاتر بود، مثل بکناری ایستادن و افکار خود را بزبان آوردن، در نمایشنامه های قدیمی. هنگامیکه ما با نظر انتقادی به دراماتیکست های این عصر می نگریم، در مورد نقص آنان از لحاظ تجربه، باید توجه داشته باشیم که تجربیات آنان تا چه حد مصیبت بار بوده است.

اغلب نقش تجربه اینست که انسان را از مزیت حقیقی يك رسم آگاه سازد. حتی اگر این رسوم و قراردادها چیزهایی باشند که در تئاتر، معمولاً ما با طعنه از آنها نام می بریم؛ مثل وحدت های سه گانه زمان و مکان و عمل.

نمایشنامه شاونام «بازگشت به متوشائیل» (Methusalem)، که دیدن آن چندین شب وقت می برد، شامل تکه هایی از زمان است که از آفرینش آدم در باغ بهشت تا دورترین آینده قابل تصور در آن آورده شده است. گفتگو در این نمایش بمراتب بیش از عمل است. با این وصف این نمایش، نمایشی است در سرحد کمال، بی آنکه اپیزودهای نامربوط در آن دیده شود. نمایشی است که در آن عمل، در فاصله زمانی متناسب با آن واقع میشود. نمایش «بازگشت به متوشائیل» ما را بشدت محظوظ می کند اما این نمایش، شکل دراماتیکی ندارد. بهمین نحو در نمایشنامه «مرگ دستفروش» اثر آرتور میلر نیز ما به يك قابلیت اجرای مست و بیمايه برخوردار می کنیم که نمایشنامه را در نظر ما، قابل تبدیل به داستان و یا سناریوی فیلم می نماید: فلاش بکها - چشم بندی های دراماتیزه - تفسیرهای روایتی - تغییر صحنه بوسیله خاموش و روشن کردن چراغ و غیره ...

بدون شك، در آثار متقدمین نیز نظیر این آثار دیده میشود: هاملت در طریق

عبث و تردید آمیز و تصادفی گام برمیدارد و از اینرواز لحاظ ساختمان بیشتر به داستان شبیه است تا به نمایشنامه. با این حال، آیا خط کامل دراماتیکی در اتلوی شکسپیر بیشتر نیست؟ و آن مفاهیم غنی که میتوان از ساختمان دقیق و مستحکم اثر بیرون کشید؟

پس بطور خلاصه، تکرار می‌کنیم که هر درام با اهمیتی، اساساً درام مدرن است. اما در مورد درام‌هایی که بالاخص مربوط به عصر خود ما میشوند (اگر درام‌های پس از سال ۱۹۵۵ را که قضاوت درباره آنها مشکل است کنار بگذاریم). باید گفت که از لحاظ اهمیت پیاپی شعرو داستان این دوران نمی‌رسند. تقریباً در تمام نمایشنامه‌هایی که از حدود سال ۱۸۹۰ بپس در انگلستان نوشته شده است، کیفیتی وجود دارد که نمایشنامه را موقتی و محدود جلوه میدهد. و وقتی ما چنین احساسی نسبت به نمایشنامه‌ای داشته باشیم مطمئناً باین نتیجه خواهیم رسید که این نمایشنامه، نمی‌تواند، نمایشنامه قابل اهمیتی باشد و یا حداقل جایی در میان نمایشنامه‌های با اهمیت ندارد. برای مثال، هنگام مقایسه نمایشنامه «رسم جهان» اثر کنگرو با نمایشنامه «میزان تروپ» اثر مولیر چنین احساسی بمادست میدهد. این نمایشنامه کنگرو، در حقیقت شاهکار اوست، اما نه شاهکاری جهانی مثل میزان تروپ. نمایشی است که مربوط به زمان و مکان مخصوصی است. وقتی نمایشنامه‌های بومونت و فلچر را می‌خوانیم - با وصف اینکه از سبک جذاب و گیرای آنها و از اپیزودهای بدیع و فراوان آنها لذت می‌بریم - معهذاً، لحظه‌ای تردید نخواهیم کرد که این نمایشنامه‌ها در حقیقت چاشنی ملایمی است که برای مذاق دسته بخصوصی از تماشاگران فراهم آمده است. چنین احساسی را ما موقع خواندن آثار شکسپیر نداریم، با اینکه کم‌دیهای وی نیز مانند، آثار نوئل کوارد و ترنس راتیگان، کمی سرگرم‌کننده و تفریحی است. هنگام خواندن آثار شکسپیر و یا بعضی از آثار هم‌عصران وی - مثل ولپن، تراژدی انتقام جو، بچه‌عوضی - ما همه آن خصوصیات را که از لحاظ عناصر محلی، روحیه و وضع اخلاقی، رفتارها و لحن گفتگوها در آنها بچشم می‌خورد فراموش می‌کنیم. کیفیت حقیقی و واقعی این آثار ما را فریفته می‌سازد. خواندن بعضی از این آثار، حتی از خواندن داستان‌های معروف نیز بیشتر ما را مجذوب میکند. خواندن کتاب «جنگ و صلح» تولستوی ممکن است ماهها وقت بگیرد. ممکن است بارها آنرا کنار بگذاریم و مجدداً بدست گیریم، لیکن نمایشنامه‌هایی چون مکبث یا اردک وحشی یاسه خواهر را میتوان در یک نشست تمام کرد. از طرف دیگر، ما در موقع خواندن یک داستان غالباً انفعال پذیر (Passive) هستیم. داستان نویس با توصیفات و تحلیل‌ها و تفاسیر اخلاقی،

قسمت عمده کارما را آسان میسازد رویهمرفته اودرصد است که توجه ما را از قالب واستخوان بندی اخلاقی ویا قابل پیش بینی بودن طرح داستان منحرف سازد. ما باداستان سرا همکاری نمی کنیم، بلکه می نشینیم و گوش می سپاریم. اما يك نمايشنامه، تماماً طرح است، تماماً عمل است. آشکارا قالب خودش را به تماشا میگذارد. ما بادرام نویس، حتی موقعی که نمايشنامه را برای خودمان آرام میخوانیم همکاری می کنیم، صحنه را پیش خود مجسم میسازیم. در پوست کاراکترها میرویم. گفتگوها را بالحن میخوانیم و خود را تسلیم هیجانات نمايشنامه می کنیم. ما برای «هکیوبا» اشک میریزیم، هرچند که «هکیوبا» نسبتی باما ندارد. ازاینرو درام، در حد کمال خویش، مقام بلندی در ادبیات دارد. در حماسه یا حکایات قهرمانی شعری. در ایلیاد یا کمیدی الهی. مطالب و عبارات یکنواخت فراوان است، اما در این آثار به بعضی قسمتها بر میخوریم که کاملاً زنده و پُر هیجانند و این قسمت هائست که خود بخود حالت دراماتیک دارند. اگر کسی نمايشنامه های مهم را از لحاظ شماره، باداستانهای مهم مقایسه کند چنین احساس خواهد کرد که اغلب نسبت به داستان توجه کمتری نشان داده میشود. و اینک بجای آن، سناریو نویسی که تا اندازه ای از امکانات درام برخوردار است، توسعه می یابد. (هنری جیمس که هم نمايشنامه را بصورت داستان در میآورد دوم داستان را بصورت نمايشنامه، این موضوع را بطور دقیق احساس کرده است.) حتی در کتاب «زندگی جانسون» اثر بوسول، که بنظر میآید حداکثر تفاوت را بادرام دارد. قسمتهائی که هر کس بیادش می ماند، قسمتهائست که گفت و شنودها شکل درام بخود گرفته است. بخوبی میتوان دید که بسیاری از اشعار غنائی یا اندیشمندانه مولود بعضی درامهای زندگی شاعران است، درامهائی که از آنها، تنها همین قطعات فصیح و بلیغ بروی کاغذ در آمده است. حتی بسیاری از اشعار کوتاه، فی حد ذاته، درامی کوچکنند که تنها يك گوینده دارند (گرچه يك گوینده داشتن، لزوماً بمعنای تنها يك بازیگر داشتن نیست. زیرا در این اشعار، خداوند یا محبوبه شاعر، نقشی صامت بعده دارند.) درام میتواند مدلی باشد برای پیراستن يك نوشته از حشوها وزائدهها. حشوها وزائدههائیکه باتمام فریبندگی و درخشندگی گیشان، تأثیری در مفهوم کلی نوشته ندارند و این خود نوعی ایجاز در ساختمان آثار ادبی بوجود خواهد آورد. در این باره توصیه هنری جیمس به داستان نویسان جوان را میتوان سرمشقی و توصیه ای مفید برای همه نویسندگان جوان، شعرای تازه کار و حتی مقاله نویسان دانست که میگوید «هرچه میتوانید به اثر خود روح درام ببخشید.»

**ترجمه امیر نیک بخت**

## بر تولىت برشت

### چند نکته‌ای که می‌توان از استانیسلاوسکی آموخت

#### ۱- 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؛ و هرگز تا حد گزارش صرف پایین نمی‌آمدند. در صورتی که در آلمان حتی نمایشنامه‌های کلاسیک همهٔ شکوه خود را از دست می‌دهند.

#### ۲- احساس مسؤولیت اجتماعی.

استانیسلاوسکی به بازیگرانش یاد می‌داد که پیام اجتماعی حرفه‌شان را دریابند. عقیده داشت که هنر به خودی خود هدف نیست، اما می‌دانست در تئاتر بدون هنر به هیچ هدفی نمی‌توان رسید.

#### ۳- بازی گروهی ستارگان.

تئاتر استانیسلاوسکی چیزی جز «ستاره» نداشت - بزرگ و کوچک. او نشان داد که بازی هر فردی تنها در بازی گروهی است که تأثیر کاملی به جای می‌گذارد.

#### ۴- اهمیت مفهوم اصلی و جزئیات.

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

#### ۵- لزوم حقیقت‌نمایی.

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

## ۶- هماهنگی بازی طبیعی و روش .

حقیقت‌نمایی عالی و مفهوم عمیق در تئاتر استان‌نیسلاوسکی در هم می‌آمیزد. او که رئالیست بود از نشان دادن زشتی پروائی نداشت اما همین کارش نیز بازیبائی انجام می‌یافت .

## ۷- توصیف واقعیت پر از تناقض .

استان‌نیسلاوسکی از تنوع و درهمی زندگی اجتماعی با خبر بود و می‌دانست چگونه، بی‌آنکه درد امش گرفتار شود، توصیفش کند. همه اجزایش پر معنی است.

## ۸- اهمیت انسان .

استان‌نیسلاوسکی انسان دوست با ایمانی بود و از اینرو تئاتر خود را در جاده اجتماعی به پیش می‌راند .

## ۹- مفهوم پیشرفت آینده هنر .

تئاتر «هنر» هرگز به افتخاراتش بسنده نمی‌کرد . استان‌نیسلاوسکی برای هر اجرایی راه و روش تازه‌ای ابداع می‌کرد . این تئاتر هنرمندان بزرگی چون و اختانگوف پرورش داد که با استقلال کامل هنر استادشان را پیشرفت دادند.

ترجمه 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 - روبری سفارت انگلیس - پاساژ محسنی

تلفن ۳۱۰۴۳۷

## سنجش هوش بصری

(برای کسانی که فیلم و نمایش را جدی می‌گیرند)

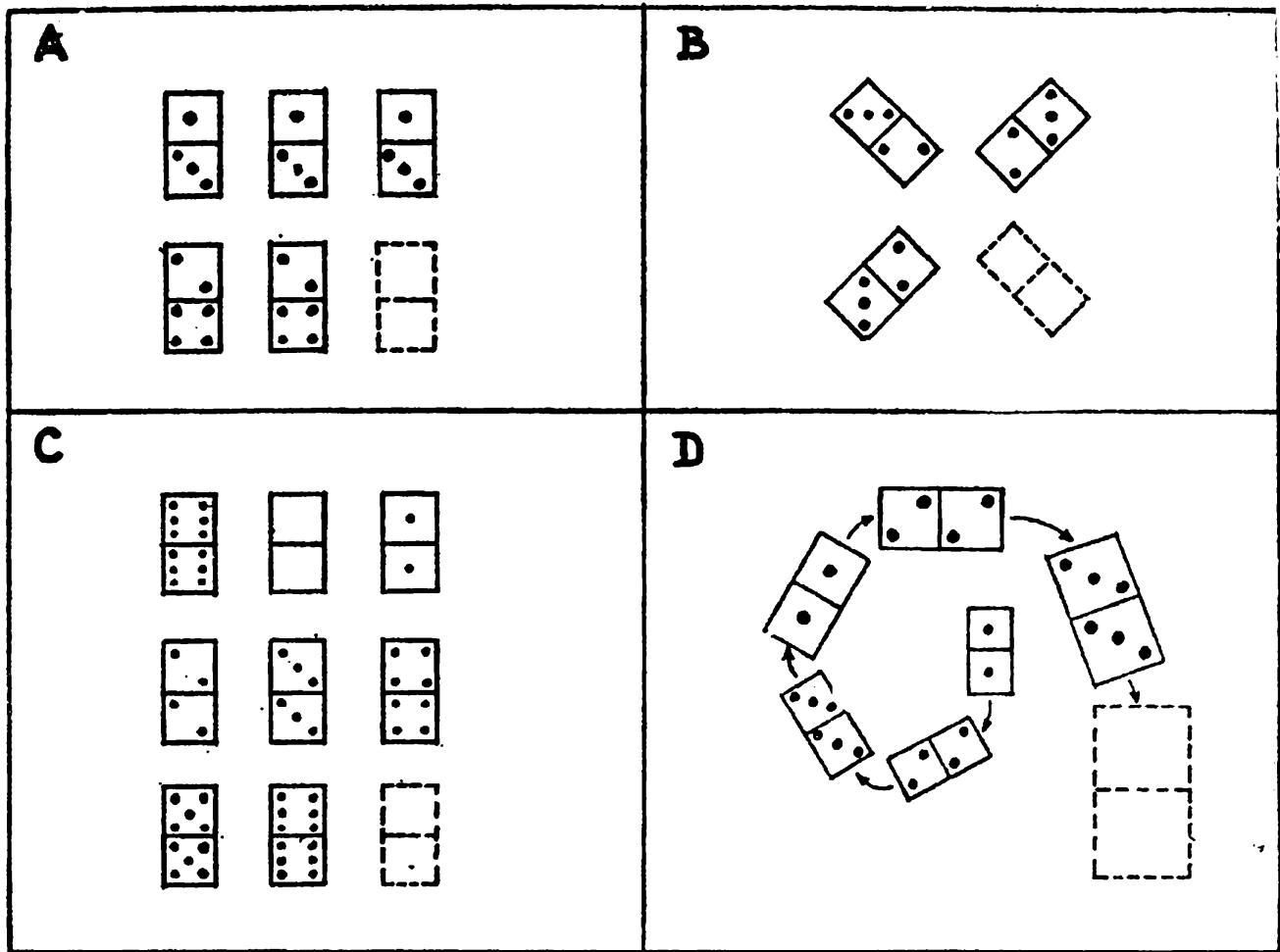
تست‌های زیر برای یافتن رابطه صحیح میان اجزاء شکل‌هایی است که از پیش چشم رد می‌شود. اساس کار بر قیاس‌های منطقی و ریاضی است و غرض آنست که رابطه درست میان اجزاء يك تصویر را در حداقل زمان کشف کنیم.

برای چهل و چهار شکلی که در صفحات بعد می‌آید فقط بیست دقیقه وقت هست و اگر کسی در ظرف این مدت حداقل ۲۵ رابطه را به درستی کشف کند دارای استعداد بصری عادی و متوسط است.

هر شکل مجموعه‌ای از چند طاس «دامینو» است - این بازی در قهوه‌خانه‌ها به «سنگ» معروف است. هر طاس دامینو دو مربع زیر هم و چسبیده بهم است که در آنها اعداد از شش به پائین تا صفر (مربع سفید) به تفاوت نوشته شده است مانند:

$$\begin{array}{cccccccc} \left( \frac{6}{0} \text{ یا } \frac{6}{6} \right) & \frac{6}{1} & \frac{6}{2} & \frac{6}{3} & \frac{6}{4} & \frac{6}{5} & \frac{6}{6} & \frac{6}{6} \\ & \frac{5}{0} & \frac{5}{1} & \frac{5}{2} & \frac{5}{3} & \frac{5}{4} & \frac{5}{5} & \frac{5}{6} \\ & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \left( \frac{\text{سفید}}{\text{سفید}} \text{ یا } \frac{\text{سفید}}{\text{سفید}} \right) & \frac{\cdot}{0} & \frac{\cdot}{1} & \frac{\cdot}{2} & \frac{\cdot}{3} & \frac{\cdot}{4} & \frac{\cdot}{5} & \frac{\cdot}{6} \end{array}$$

گاه به جای ارقام هر عدد علامت دایره می‌کشند. مثلاً چهار دایره نشانه عدد ۴ است و مربع سفید نشانه عدد صفر.



در آخر هر شکل جای یکی از طاسها با مستطیلی که محیطش نقطه چین است مشخص شده و دو عدد داخل آن طاس نوشته نشده است. باید اعداد مناسب را در آن نوشت بطوریکه طاس حاصل رابطه منطقی با سایر طاسهای آن شکل داشته باشد.

لطفاً شکلها را از چپ به راست ملاحظه کنید و پیش از شروع تستهای

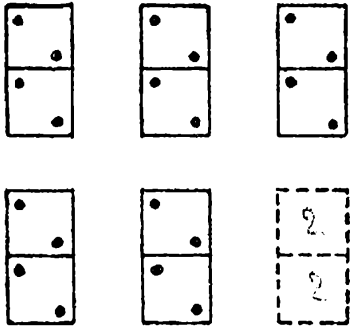
اصلی، اعداد لازم برای چهار تصویر بالا را حدس بزنید، اگر با  $\frac{2}{4}$  برای A و

$\frac{2}{3}$  برای B و  $\frac{\text{سفید}}{\text{سفید}}$  برای C و  $\frac{1}{1}$  برای D مطابق بود درست است.

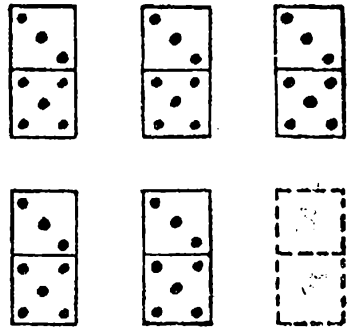
به تناسب سایر اعداد هر شکل  
برای داخل مستطیل نقطه چین دو عدد از میان صفر تا شش  
معین کنید.

(فقط يك جواب صحيح وجود دارد.)

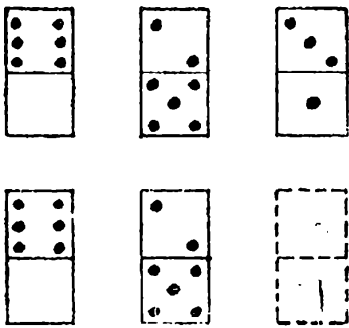
1



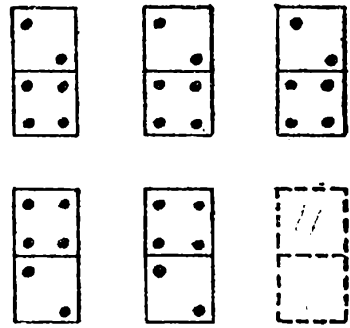
2



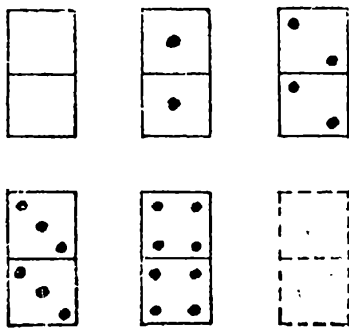
3



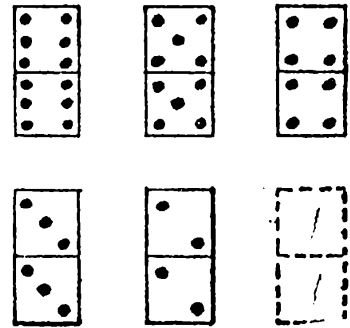
4



5

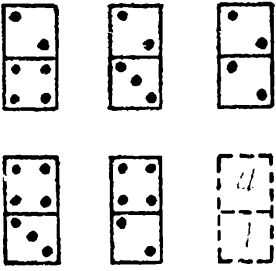


6

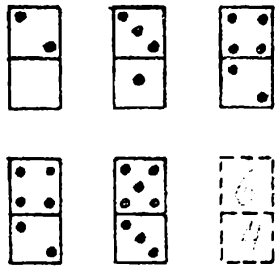




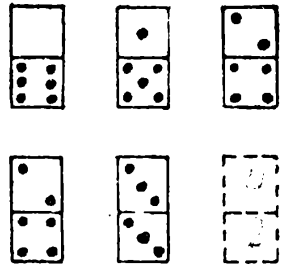
7



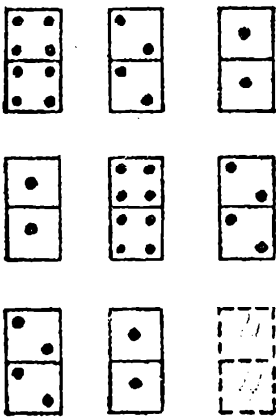
8



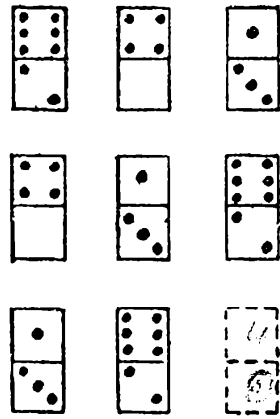
9



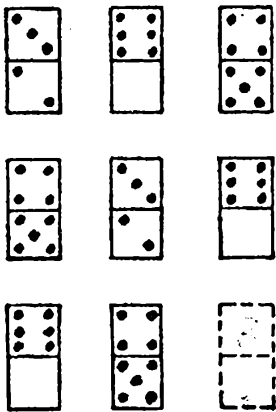
10



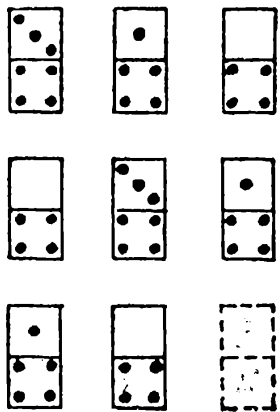
11



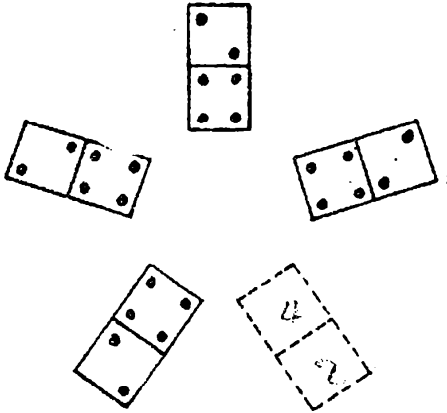
12



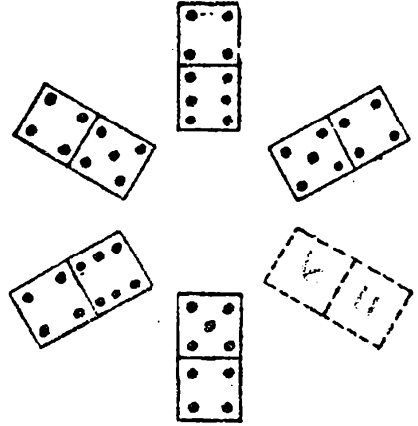
13



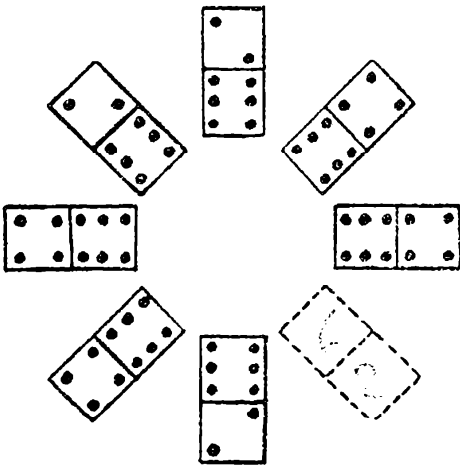
14



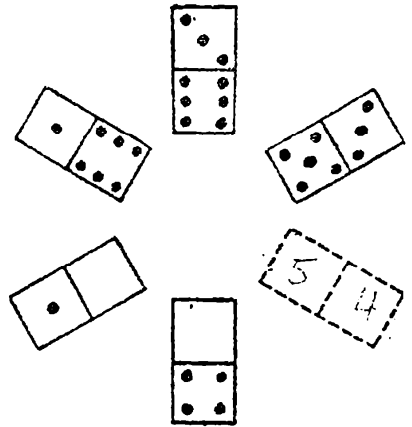
15



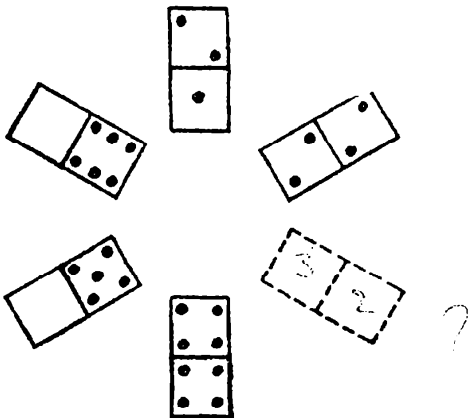
16



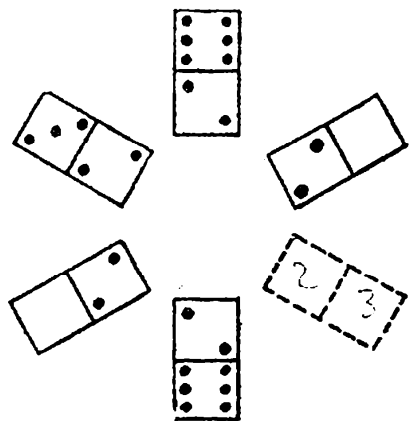
17



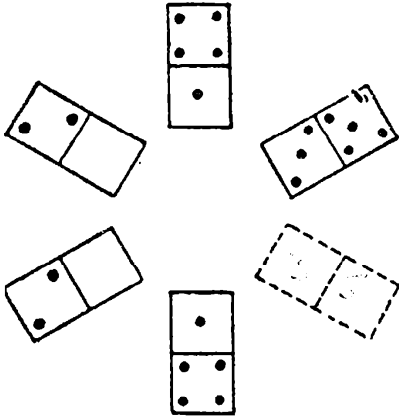
18



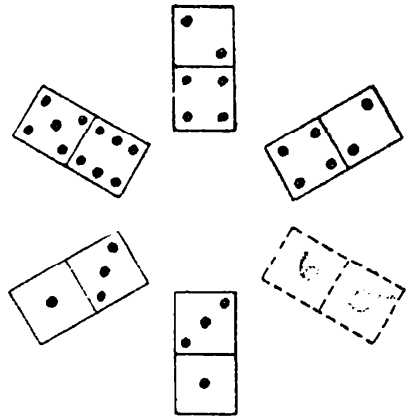
19



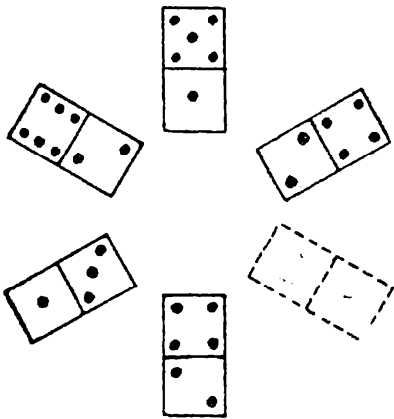
20



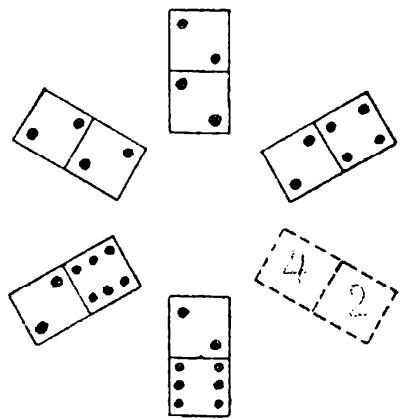
21



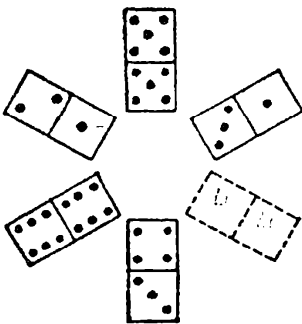
22



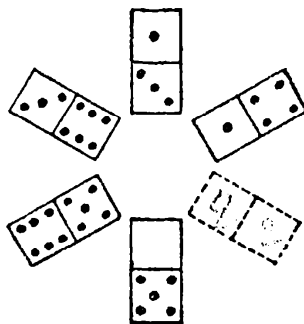
23



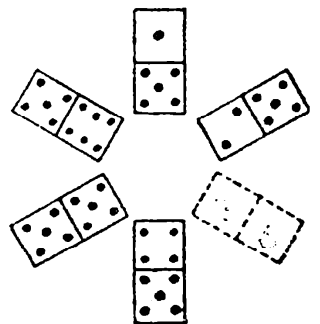
24



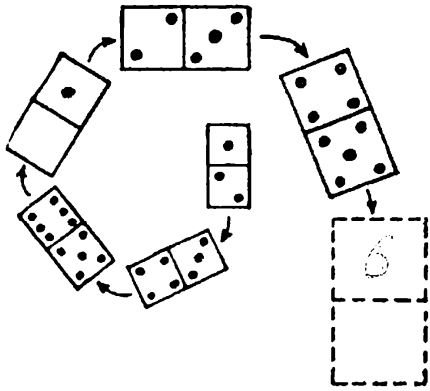
25



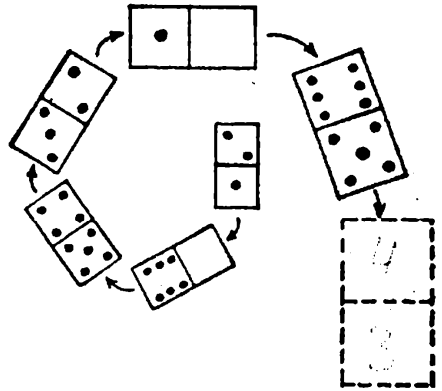
26



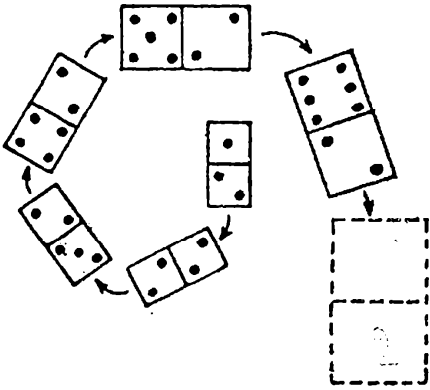
27



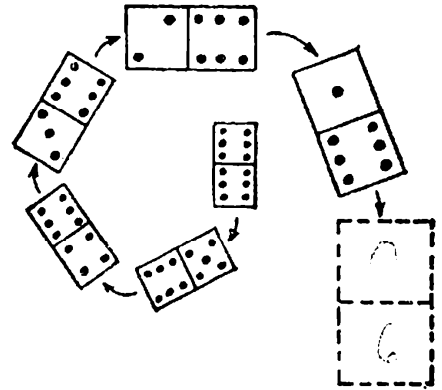
28



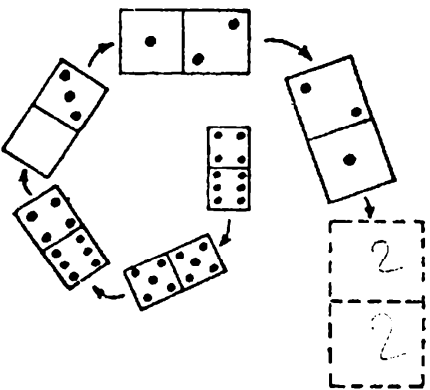
29



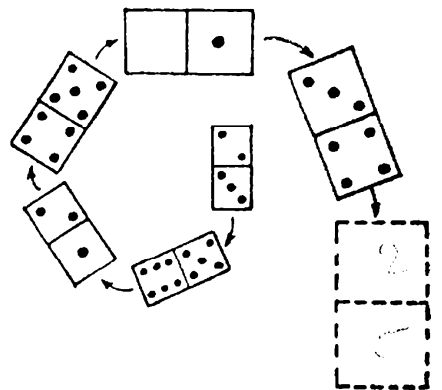
30



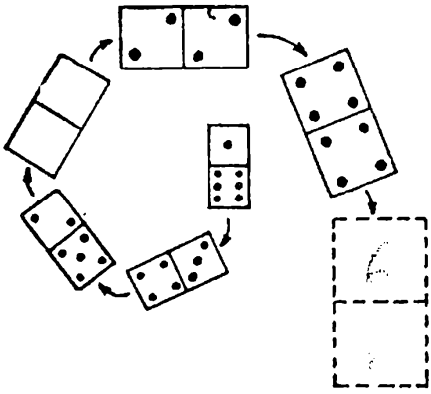
31



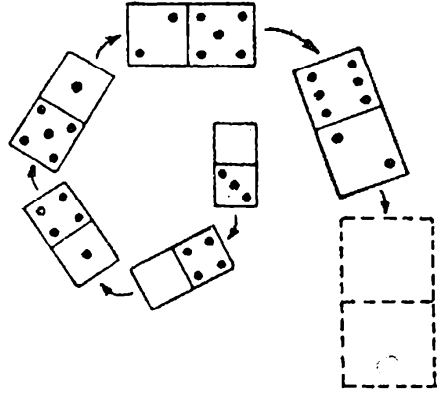
32



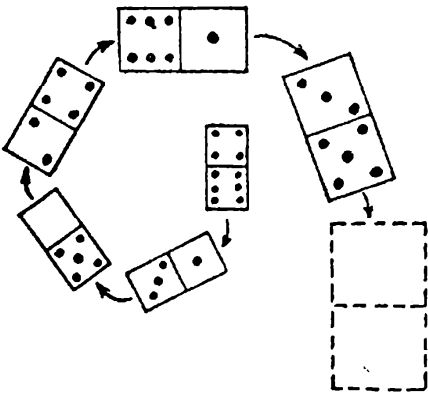
33



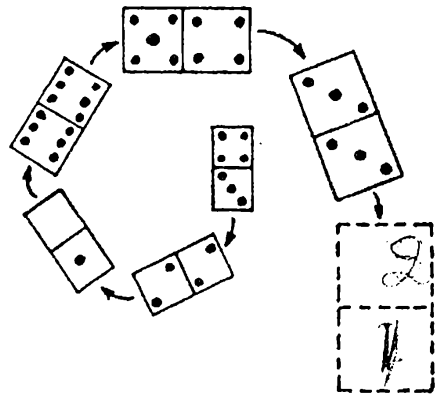
34



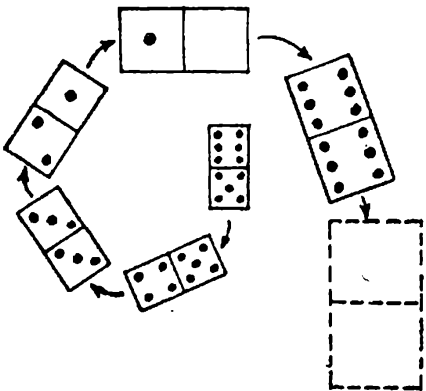
35



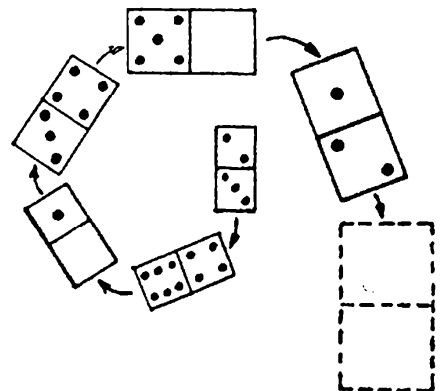
36



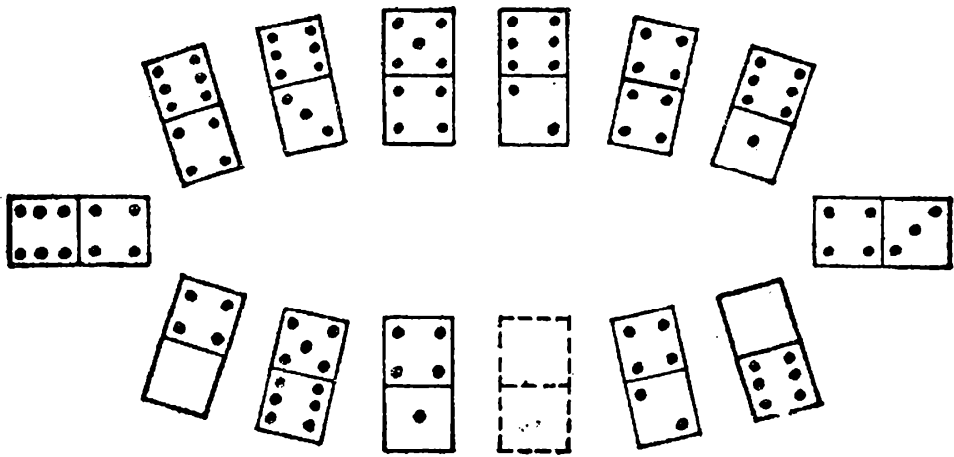
37



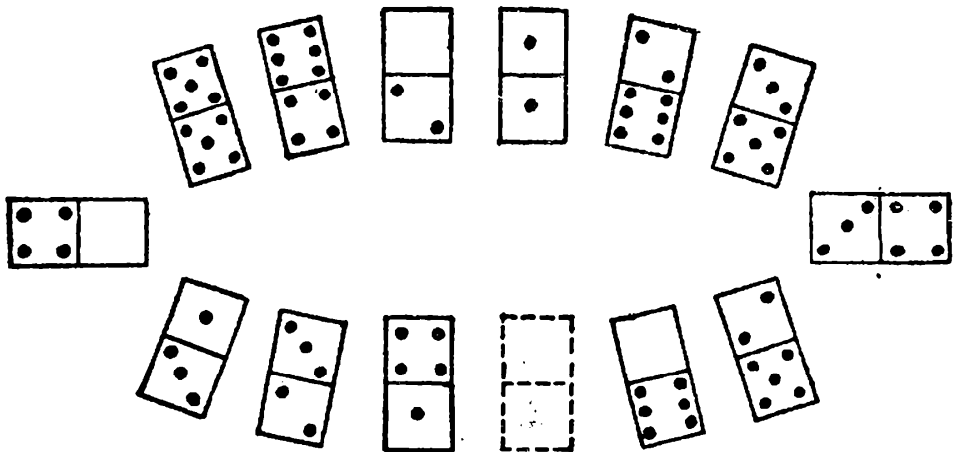
38



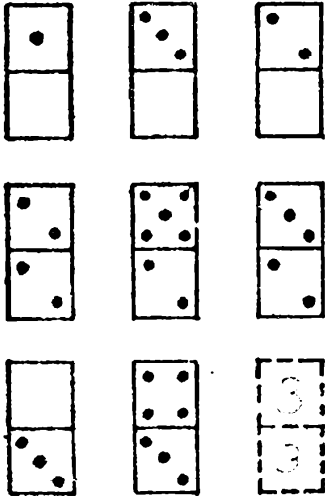
39



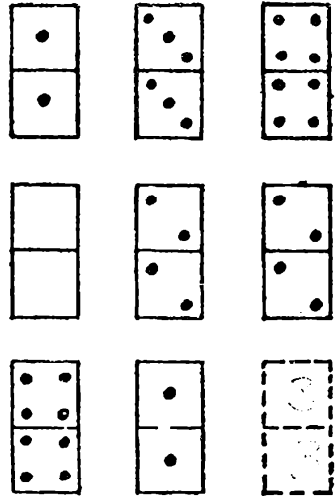
40



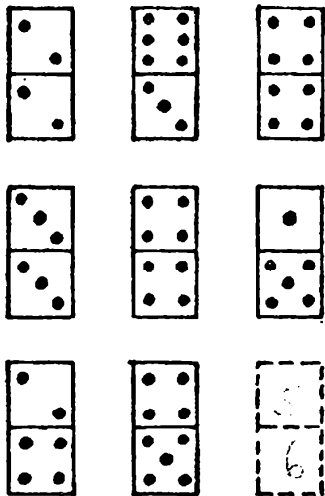
41



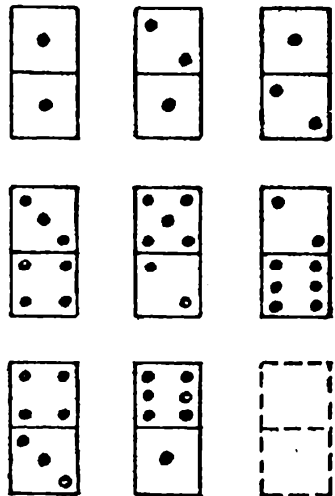
42



43



44



## مجموعه «شناخت ادبیات»

زیر نظر ابوالحسن نجفی

در نیمه دوم این قرن ، برای رشته علمی که به «علوم انسانی» موسوم اند ( فلسفه ، روانشناسی ، زبان شناسی ، تاریخ و غیره ) مهمترین و اصلی ترین مسئله ای 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 يك محور اصلی می چرخند : انسان چیست ؟ و در نتیجه نه تنها بنیاد این علوم که حتی حقیقت آدمی نیز مورد سؤال و شك قرار می گیرد . شکی منطقی که در جستجوی مبنای متقنی است برای ساختن بنائی مستحکم بر روی آن . بدینگونه است که اصول و روش ها و کاربردهای این علوم در معرض تنبیر و تحول عمقی قرار گرفته و کاملاً از وضع گذشته متمایز گشته است .

هدف این مجموعه ، که با کتاب « ادبیات چیست ؟ » اثر معروف ژان پل سارتر آغاز می شود ، کوششی است برای ترجمه و تالیف آثاری که با برخورداری از آخرین دست آورده های علوم انسانی مسائل ادبیات را چه از نظر درونی ( فلسفه ادبیات ) و چه از نظر بیرونی ( جامعه شناسی ادبیات ) مطرح می کند و می خواهد ، با ايقان و قطعیتی همانند علوم دقیقه ، دانش نوی را پی افکند که می توان آنرا « علم ادبیات » نامید . در این علم نه تنها مسئله ذات و ماهیت و چگونگی ادبیات بلکه مسئله شیوه ها و راهها و وظایف و صور گوناگون آن نیز طرح و بررسی می شود . نه بر اساس 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 در حکم مدخلی است بر علم زبان شناسی و علم ادبیات و علم مردم شناسی .



کتاب زمان بزودی منتشر می‌کند :

## ● ادبیات چیست ؟

ژان پل سارتر - ترجمهٔ  
ابوالحسن نجفی  
مصطفی رحیمی

## ● سنگر و قلمه‌های خالی

مجموعهٔ داستان از بهرام صادقی

## ● نگاه

مجموعهٔ مقاله از مصطفی رحیمی

## ● حریق باد

مجموعه شعر نصرت رحمانی

منتشر شده است :

مجموعه شعر محمد حقوقی

» » » »

مجموعه داستان هوشنگ گلشیری

شمارهٔ هفتم

فصلهای زمستانی

زوایا و مدارات

مثل همیشه

جنگ اصفهان

## کتاب زمان

خیابان نادری - روبروی دیوار سفارت انگلیس - پاساژ محسنی

تلفن ۳۱۱۶۸۰ - ۳۱۰۴۳۷

## در کتاب اول «زمان» و ویژه «امه سزر» می خوانید:

امه سزر

ندای وجدان ملت خود

مصطفی رحیمی

دو شعر از امه سزر

ترجمه قاسم صنغوی

قسمتی از تراژدی کریستف شاه

قسمتی از گفتاری در باب استعمار

قسمتی از فصلی در کنگو

قسمتی از تراژدی پرستی و فرهنگ

ترجمه منوچهر هزارخانی

نمونه نثر امه سزر

نامه به موریس تورز

ترجمه هومان

از تئاتر ملتزم تا تئاتر پوچی

مصطفی رحیمی

فهرست آثار امه سزر

## در کتاب دوم «زمان» و ویژه «هنر شاعری» می خوانید:

ارفا سیاه

نقد مشهور سارتر بر شعر انقلابی سیاهان

شعر و سخنوری

ایمانوئل کانت

چگونه می توان 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» و ویژه «امه سزر» می خوانید :

---

مصطفی رحیمی	امه سزر
ترجمه قاسم صنعوی	ندای وجدان ملت خود
	دوشعر از امه سزر
	قسمتی از تراژدی کریستف شاه
	قسمتی از گفتاری در باب استعمار
	قسمتی از فصلی در کنگو
ترجمه منوچهر هز ارخانی	قسمتی از تراژدی پرستی و فرهنگ
	نمونه نثر امه سزر
ترجمه هومان	نامه به مورس تورز
مصطفی رحیمی	از تئاتر ملتزم تا تئاتر پوچی
	فهرست آثار امه سزر

## در کتاب دوم «زمان» و ویژه «هنر شاعری» می خوانید :

---

نقد مشهور سارتر بر شعر انقلابی سیاهان	ارفه سیاه
ایمانوئل کانت	شعر و سخنوری
مایا کوفسکی	چگونه می توان شعر ساخت
کلارنس میجر	معیار سیاه
نیچه	شاعران
مصطفی رحیمی	نیاز زمان و شعر امروز
مصطفی رحیمی	ادبیات و دنیای گرسنه
	و مطالب دیگر ....

## در کتاب چهارم «زمان» و ویژه «ژان پل سارتر» می خوانید :

---

تازه ترین مقاله سارتر	نمایشنامه مگسها و کارگردانش
	گفتگو با سارتر
ژان لاکروآ	اندیشه فلسفی سارتر
دکترهما جلالی	از زبان سیمون دو بووار
ترجمه صادق هدایت	قسمتی از دیوار
ترجمه ع. ن.	قسمتی از روسپی بزرگوار
ترجمه جهانگیر افکاری	قسمتی از جنک شکر در کوبا
ترجمه ابوالحسن نجفی - مصطفی رحیمی	قسمتی از ادبیات چیست؟
	زندگی و آثار سارتر

از مجموعه «تئاتر زمان» منتشر شده است :

اتللو مغربی

ویلیام شکسپیر - ترجمه ابوالقاسم خان ناصرالملک

فصلی در کنگو

امهسه زر - ترجمه منوچهر هزارخانی

فاجعه کریستف شاه

امهسه زر - ترجمه منوچهر هزارخانی

صیادان

اکبر رادی

مردی برای تمام فصلها

رابرت بال - ترجمه عبدالحسین آلرسول

ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی

برتولت برشت - ترجمه فریده لاشائی

استاداران و همانطور که بوده ایم

آرتور آداموف - ترجمه ابوالحسن نجفی

درخت سیزدهم

آندره ژید - ترجمه احمد شاملو

سی زیف و مرگ

روبرمرل - ترجمه احمد شاملو

شیاطین

جان وایتینگ - ترجمه احمد میرعلائی

سسیل - قطاری بنام «هیواواتا» - مردی که گلی در دهان داشت

ژان آنوی - تورنتون وایلدر - پیر اندللو - ترجمه مهین دانشور