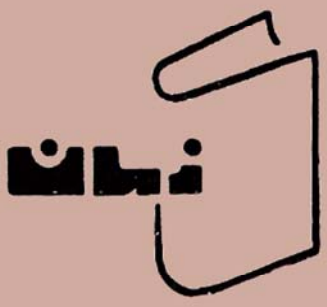
ژان پل سارتر

دربارهٔ نمایش

ترجمهٔ ابوالحسن نجفی



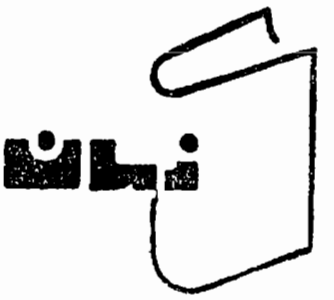
دربارهٔ نمایش

شباویز
۱۳۴۰ـ خیابان شاهرضا ـ مقابل دانشگاه ـ تهران
تلفن ۶۶۱۸۴۰

ژان پل سارتر

دربارهٔ نمایش

ترجمهٔ ابوالحسن نجفی



باشگاه ادبیات

http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

http://bashgaheketab.blogspot.com/

چاپ اول
۱۳۵۷
حق چاپ محفوظ ومخصوص کتاب زمان است.
چاپ فاروس ایران

چند کلمه از مترجم

نخستین نمایشنامهٔ ژان پل سارتر ـ اگر فعالیتهای متعدد دوران مدرسه و دانشکده‌اش را در این زمینه نادیده بگیریم ـ به نام بازی یونا متعلق به زمان اسارت اودر سال ۱۹۴۰ و آخرین نمایشنامهٔ او ـ اگرنمایشنامهٔ دنده‌های چرخ‌راکه از روی فیلمنامهٔ سارتر به همین نام برای صحنه آماده شده است به‌شمار نیاوریم ـ به نام زنان تروا متعلق به سال ۱۹۶۵ است. در طی این دورهٔ نسبتاً طولانی ، ژان پل سارتر در زمینهٔ نمایش فعالیتهای بسیار دیگری هم‌داشته‌است، مانند سخنرانی، مقاله، مصاحبه، یادداشت، نقد و جزاینها... اکثر این آثار در نشریات مختلف پراکنده بود و حتی بعضی از آنها، از جمله متن پاره‌ای از سخنرانیها، مفقود شده به حساب می‌آمد تا اینکه در سال ۱۹۷۳ تقریباً تمامی آنها به همت دو تن از محققان کوشا[1] با تحمل زحمات بسیار گرد آوری‌شد وبرخی ازآنهاکه متن اصلیشان دردست‌نبود از زبانهای دیگر ترجمه‌گردید و با عنوان نمایش موقعیت[2] در یك مجلد به چاپ رسید. انتشار این مجموعه نشان داد که سارتر، در کنار کارهای فراوان ادبی وهنری وفلسفی و فعالیتهای مختلف سیاسی و اجتماعی خود، لحظه‌ای ازاندیشیدن دربارهٔ نمایش‌غافل نمانده و حتی در آثار دیگر خود (مثلاکتاب معروفی در بارهٔ فلوبر) صفحه‌های متعددی را به‌بحث دربارهٔ آن تخصیص داده است.

مجموعهٔ مذکور در دو بخش است: بخش نخست‌که حاوی مقاله‌ها و سخنرانیها ومصاحبه‌هاست به‌مسائل اساسی وکلی تئاتر می‌پردازد وبخش دوم‌که دربارهٔآثار نمایشی خود سارتر بحث‌می-

۱) به نام میشل کونتا (M. Contat) و میشل ریبالکا (M. Rybalka)

۲) *Un théâatre de situation*, Paris, Gallimard, 1973

کند جنبهٔ اختصاصیتر و محدودتری دارد. قسمت اعظم مطالب بخش نخست آن مجموعه ترجمه شده و درکتاب حاضر آمده است[1] و بخش دوم، به نظر مترجم، مناسبتر است که همراه با ترجمهٔ متن نمایشنامه‌ها آورده شود[2].

در ترجمهٔ این متون، مترجم دربسیاری ازموارد نقل به‌معنی را ارجح برترجمهٔ عین عبارت دانسته است، خاصه آنکه بعضی‌از سخنرانیهاکه فی‌البدیهه ایرادشده وبعداً هم موردتجدید نظر قرار نگرفته است‌ازمعایب ونقایصی خالی‌نیست، مانند تکرارمطالب، ناتمامی بعضی جمله‌ها و چه بسا اغتشاش عبارتها. ناچار مترجم دراین موارد خود را ملزم به رعایت امانت‌کامل ندانسته وجای جای مختصرمداخله‌ای در نظم‌کلام‌کرده است. با این همه، اگر هم احیاناً چندکلمه‌ای ازخود افزوده‌باشد فقط درمواردی بوده‌که محتوای‌کلام به صراحت آن را ایجاب می‌کرده است.

در این ترجمه، توضیحاتی به‌مناسبت در ذیل صفحه‌ها آمده که بسیاری از آنها ترجمهٔ توضیحاتی است‌که خودگردآورندگان بر مجموعهٔ مذکور افزوده‌اند.

ا. ن.

۱) بجز دوسخنرانی مفصل با عنوان «تئاترحماسی و تئاتر نمایشی» و «افسانه و واقعیت در تئاتر»که مترجم دیگری آنها را دردست ترجمه دارد وامیدوار است که بزودی درکتاب جداگانه‌ای چاپ‌کند.

۲) چنانکه این‌کار را مترجم کتاب حاضر در ترجمهٔ جدید شیطان و خدا (کتاب زمان، ۱۳۵۷) به صورت مؤخره‌ای انجام داده و امیدوار است که در چاپ آیندهٔ ترجمه‌های دیگر آثار نمایشی سارتر نیز انجام دهد.

فهرست

نمایش موقعیت ۹
سبك بیان نمایش ۱۵
بحث و گفتگو ۳۶
ساختن اسطوره ۵۷
تئاتر مردمی و تئاتر اعیانی ۷۵
برشت و نمایشنامه‌نویسان کلاسیك ۹۷
تئاتر و سینما ۱۰۵
نمایشنامه‌های برشت ۱۱۳
نویسنده، نمایشنامه، تماشاگر ۱۱۵
گفتگو با کنث تاینان ۱۴۱
فهرست آثار نمایشی سارتر و ترجمهٔ آنها به فارسی ۱۷۱
فهرست اعلام ۱۳۷

نمایش موقعیت

این مقاله که نخستین بار مسئلهٔ نمایش موقعیت را مطرح می‌کند و تفاوت آن‌را با نمایشهای دیگر خاصه نمایش مبتنی بر روانشناسی، که متجاوز از یك قرن حاکم بر صحنهٔ اروپا بوده است، شرح می‌دهد در نوامبر ۱۹۴۷ منتشر شده است.

موضوع اصلی تراژدیهای بزرگ، مثل تـراژدیهای اشیل و سوفوکل و کـورنی[1]، آزادی انسانـی است. ادیپ آزاد است، آنتیگونه وپرومته هم آزادند. قضا وقدری که ظاهراً درنمایشنامه‌های کهن دیده می‌شود باطناً رویهٔ دیگر آزادی است. حتی شهوات هم آزادیهایی هستند که به دام خودگرفتار آمده‌اند.

نمایشنامه‌های مبتنی بر تحلیل روانی، مثل نمایشنامه‌های اوریپید و ولترو کـربیون[2]، دورهٔ افول تراژدی را نشان می‌دهند. تعارض وبرخورد شخصیتها، هراندازه که غیرمترقب باشد، در نهایت هیچ نیست مگر تجمع نیروهایی که نتایجشان قابل پیش‌بینی است، یعنی همه چیزاز پیش مسلم است. تماشای مردی که جریان حوادث اورا

---

۱) P. Corneille، شاعرو نمایشنامه نویس فرانسوی درقرن هفدهم (۱۶۰۶ -۱۶۸۴) وصاحب نمایشنامه های معروفی چون لوسید (۱۶۳۶)، هوراس (۱۶۴۰)، دروغگو (۱۶۴۳) و بسیاری دیگر. سارتردر سخنرانی دیگری باعنوان «ساختن اسطوره»، که ترجمهٔ آن دراین مجموعه خواهد آمد، با تفصیل بیشتری دربارهٔ کورنی ومقایسهٔ او با راسین بحث کرده است.

۲) Crébillon، شاعر ونمایشنامه نویس فرانسوی درقرن هجدهم (۱۶۷۴-۱۷۶۲).

ناگزیر به تباهی می‌کشاند رغبتی برنمی‌انگیزد. درسقوط او عظمتی نیست مگـر اینکه براثر خطای خـود سقوط کرده باشد. اما اگـر روانشناسی مخل نمایش است به‌سبب فزونی آن نیست، بلکه به‌عکس به سبب کمی و نارسایی آن است. جای دریغ است کـه نمایشنامه نویسان معاصر به شناخت این ناهماهنگی رسیده باشند وبازهم آن را نابجا به کاربرند و در نتیجه از بیان و ارائهٔ اراده و سوگند و دیوانگی غرور، که محاسن ومعایب تراژدی‌اند، غافل بمانند.

بنابراین نیروی اصلی نمایشنامه بیان منش فـردی به یاری «کلمات نمایشی» نیست (زیرا منش فردی درحقیقت مجموعهٔ سوگند های ماست برای خشمگین شدن، مصالحه نکردن، وفادارماندن و جزاینها...)، بلکه بیان موقعیت[۱] است. والبته غرض آن ماجراهای سطحی وپیچیده‌ای نیست که اسکریب[۲] وساردو[۳] با تردستی تمام به صحنه می‌آوردند وخالی‌ازهرنوع ارزش انسانی بودند.

اما اگربه حقیقت انسان درهرموقعیت خاصی آزاد است و

---

۱) Situation، موقعیت مجموعهٔ اوضاع و احوالی عینی است که موجود بشری درآنها قرار دارد. شخصیت هرکس در وهلهٔ نخست تابع موقعیت اوست، یعنی تابع‌اموری «ممکن» که اورا دراین یا درآن مکان‌جغرافیایی قرار داده‌است، که اورا درفلان‌لحظه اززمان‌فلکی ودرفلان‌محیط اجتماعی به دنیا آورده است، که‌اورا درفلان‌وضع اقتصادی‌وشیوهٔ حکومتی‌به‌کاری واداشته‌است، که اورا درمعرض فلان‌فشارطبیعت‌یا جامعه گذاشته است، سخن کوتاه‌اورا در«تاریخ» قرارداده است. حتی‌به عقیدهٔ سارتر، بشرنه تنها درموقعیت است، بلکه خوددرحکم موقعیت است.

۲) Scribe، نمایشنامه نویس فرانسوی درقرن نوزدهم (۱۷۹۱-۱۸۶۱).

۳) Sardou، نمایشنامه نویس‌فرانسوی درقرن نوزدهم (۱۸۳۱-۱۹۰۸).

اگرراه‌خود را دراین موقعیت‌و به‌وسیلهٔ این موقعیت‌انتخاب می‌کند پس نمایش باید به ارائهٔ موقعیتهای ساده و انسانی و آزادیهایی‌که دراین موقعیتها راه خود را انتخاب می‌کنندبپردازد. منش‌وروحیهٔ فردی پس‌از آن‌می‌آید، یعنی هنگامی‌که پرده می‌افتد. این درواقع تراکم امر انتخاب یا تصلّب آن است، همان است‌که کیرکگورد آن‌را «تکرار» می‌نامید.

مهیجترین چیزی کـه می‌تـوان در صحنه نشان داد منش یـا روحیه‌ای درحال‌ساخته‌شدن‌است، لحظهٔ انتخاب‌و تصمیم آزادانه‌ای است‌که اصول اخلاقی و سرتاسر زندگی‌را ملتزم‌می‌سازد. موقعیت درحکم ندا ودعوت است، مارا درمیان می‌گیرد وراههایی‌درپیش پای‌ما می‌گذارد تا ما خود چه تصمیمی بگیریم. و برای اینکه این تصمیم عمیقاً انسانی‌باشدوتمامیت انسان را وارد عمل‌کند، هربار باید موقعیتهای نهایی را بـه صحنه بیاوریم، یعنی موقعیتهایی کـه دوراهیهایی به ما عرضه‌کنند که یك طرف آنها مرگ باشد. بدین گونه، آزادی به بالاترین درجهٔ خود صعود می‌کند، زیرا می‌پذیرد که نابود شود تاحقانیت خودرا به‌کرسی بنشاند. وچون تئاتروجود ندارد مگراینکه درمیان‌تماشاگران‌وحدت واشتراکی به‌وجودآید، باید موقعیتهایی یافت که چندان‌کلی وعمومی باشندکه همه‌بتوانند درآن شریك شوند.

انسانها را درچنان موقعیت مشترکی فروبریدکه فقط دوراه بیرون شدن برای آنها باقی بماند وکاری‌کنیدکه چون یکی ازاین

دوراه را انتخاب کنند درواقع موجودیت وماهیت خودرا انتخاب کرده باشند: آن‌گاه موفق شده‌اید که نمایشنامهٔ خوبی پدیدآورید. هردوره‌ای ازتاریخ جبرزندگی[۱] ومعماهای وابسته‌به آزادی‌اش‌را ازخلال موقعیتهای‌خاص آن‌دوره درمی‌یابد. آنتیگونه، درتراژدی سوفوکل، بایدمیان‌اخلاق‌جامعه واخلاق خانواده یکی‌رابرگزیند. این موقعیت امروزه تقریباً معنایی ندارد. ولی ما هم مسایل خاص خود را داریم، از قبیل غایات و وسایل، حقانیت خشونت، نتایج اعمال، روابط فردبا اجتماع، روابط اقدام شخصی با قوانین‌ثابت تاریخی، وصدها مسئلهٔ دیگر.

به نظرمن، وظیفهٔ نمایشنامه نویس این است که از میان این موقعیتهای نهایی آن‌را برگزیندکه مشغله‌های ذهنی‌اش را بهتربیان می‌کند وآن‌را به صورت سؤالی‌که برای پاره‌ای ازآزادیها مطرح می‌شوداراثه دهد. فقط ازاین‌راه است‌که تئاترمی‌تواندطنین‌وتأثیری را کـه از دست داده است دوباره بـه دست آورد و تماشاگران گوناگون امروزهٔ خودرا یکرنگ‌کند.

---

۱) Condition humaine یا «وضع بشری». سارتر به‌چهار جبردرزندگی بشرقایل است: درجهان‌بودن،درجهان‌کارکردن، درمیان دیگران‌زیستن، مردن (برای توضیح بیشتر رجوع شود به مقالهٔ « ساختن اسطوره » در همین‌کتاب).

سبک بیان نمایش

در ماه ژوئن ۱۹۴۴، به دعوت ژان ویلار، کارگردان بزرگ فرانسوی، و به مناسبت شروع نمایش‌دربسته از ژان پل‌سارتر، یك‌سلسله سخنرانی‌درپاریس‌برگذارشد که سارتر با همین سخنرانی آن‌را آغاز کرد. پس‌از پایان سخنان او، بحث و گفتگویی در گرفت که مهمترین قسمت آن‌هم دراین ترجمه آمده‌است.

اهمیت این سخنرانی، علاوه برشرکت و گفتگوی بزرگترین نمایندگان تئاتر فرانسه درآن- ازقبیل آلبرکامو، ژان ویلار، ژان‌کوکتو، ژان لوئی بارو، آرمان سالاکرو- به مناسبت توضیح دونکتهٔ اساسی درتئاترامروز است:یکی مسئلهٔ «فاصله»و«فاصله گذاری» که خاصه درمورد آثاربرشت این همه درباره‌اش بحث کرده‌اند اما هنوزمفهوم آن به این روشنی بیان نشده بوده است (و جالب اینجاست که سارتر، هنگام ایراد این سخنرانی، هنوز با کارهای برشت آشنایی نداشته است) ودیگری عنوان سخنرانی، یعنی سبك بیان یا نوع زبان نمایش، که خاصه برای نمایشنامه نویسان ایرانی می‌تواند بسیار مفید باشد.

ناگفته نماند که این سخنرانی دراصل بدون نوشته و حتی‌ظاهراً‌بدون یادداشت ایرادشده وفقط‌یك‌نسخه‌به‌صورت تندنویسی از آن باقی مانده که اخیراً به چاپ رسیده است بی‌آنکه خودسارتر آن‌را دیده واحیاناً حك‌واصلاح لازم را انجام داده باشد.

پیش از آنکـه به سبك بیان نمایش بپردازم، ناچارم نخست نظرم را دربارهٔ نمایش بگویم وسپس‌شرح دهم‌که چرا مسئلهٔ سبك دراین مورد مطرح می‌شود.

آقای‌گوئیه درکتاب بسیارجالبی درموضوع جوهرنمایش[1] از «حضور جسمانی» بازیگر، که ظاهراً درصحنهٔ تئاتر هست‌ودرسینما نیست، سخن به میان می‌آورد، چنانکه غالباً هم درمورد بازیگری می‌گویند «حضور» دارد واین‌کلمه حتی از اصطلاحات رایج تئاتر شده است وتماشاگران نیز به وسوسه افتاده‌اند که بازیگران‌را از این‌دید بنگرند: مثلاً هنگامی‌که اندکی‌پیش‌ازجنگ ۱۹۱٤ درتئاتر لاروشل[2] «وجودحسّی وحاضر»ریگادن[3] را اعلام‌کردندمردم‌به‌تماشا شتافتند تا کسی را ببینند که قبلا «وجود غایب» اورا برپردهٔ سینما دیده بودند.

شاید چنین ادعایی کاملاً درست نباشد، زیرا درهردو مورد ما به واقع با موجوداتی خیالی و غایب سروکار داریم: اگر شما

1 Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Paris, 1943.
2) La Rochelle 3 Rigadin.

هملت را نگاه کنید مسلماً هملت را نمی‌بینید و اگرهملت را ببینید خود هملت حضورندارد، یعنی روی‌صحنه‌نیست، بلکه در دانمارك دوراز محوطهٔ تماشاخانه بوده است و به هیچ صورت نمی‌توانید شاهد وجود حیّ وحاضر اوبشوید.

پس اساساً ازطریق عکس قضیه است که من‌سینما و رمان را در یك‌سو و نمایش را در سوی دیگر قرار می‌دهم، یعنی از طریق «فاصله»ای که میان شخصیتهای نمایش وتماشاگران است، فاصلهٔ زیبنده‌ای که نه درسینما یافت‌می‌شود ونه در رمان.

در رمان‌کلاسیك، غالباً منِ خواننده یك‌قهرمان را انتخاب می‌کنم- درواقع مرا وادار به انتخاب اومی‌کنند چون چاره‌ای‌از آن نیست- وخودم را تا اندازه‌ای بااویکی‌می‌سازم: با چشمهای او می‌بینم و شعور او شعور من می‌شود. از این همبستگی و بلکه همدستی، نتایج و آثار جالبی به‌بار می‌آید، خاصه هنگامی که خواننده ناخواسته شریك وجدان سنگین و حتی ناخوشایند قهرمان می‌شود تا جایی که هنگام خواندن دیگر نمی‌داند که کجا خودش است وکجا خودش نیست. به‌هرحال، چشمهای قهرمان چشمهای من می‌شود، و از این رو درخت در داستان هرگز درخت نیست، بلکه همیشه درختی‌است که مثلا ازچشم ژولین سورل[1] دیده می‌شود و بنابر این چون من خودم را با اویکی کرده‌ام پس آن درخت از چشم من هم دیده‌می‌شود؛ من آن‌را همراه با گذشتهٔ قهرمان‌که در

۱) قهرمان رمان سرخ و سیاه، اثر استاندال.

من مانده است و همچنین همراه باآیندهٔ اومی‌بینم، پس این‌درخت از درختهای دیگر مشخص ومتمایز می‌شود.

درسینما وضع پیچیده ودوگونه‌ای پیش می‌آید، بدین معنی که ما مستقیماً واقعیت را نمی‌بینیم، بلکه چشم دوربین‌درکاراست، یعنی شاهدی غیر شخصی که میان‌تماشاگر و شیٔ مشهود قرارمی‌گیرد: من‌چیزها را آن‌طور می‌بینم که کسی‌جزمن آنهارا ببیند؛ مثلا من جسماً بسیاردور ازجسم بازیگرهستم وبا این‌همه می‌توانم اورا ازطریق «درشت‌نمایی»[1] ببینم. پس‌درسینما هم نوعی فاصله‌هست، اما ازسوی دیگر- و دوگونگی همین‌جاست- این چشم غالباً چشم یکی ازشخصیتها مثلا چشم قهرمان فیلم است. اگرقهرمان صدایی بشنود، ما نخست سراو را می‌بینیم که بر می‌گردد، سپس با جابجا شدن چشم دوربین چیزی را کـه ایجاد صدا کرده است بـه همان صورتی که قهرمان‌می‌تواندببیند ماهم می‌بینیم، پس‌اینجا تغییرمکانی رخ می‌دهد وذهن من لحظه‌ای‌باذهن قهرمان یکی‌می‌شود. این‌یکی شدن ممکن است وبایدپیشترهم برود تاجایی که چشم‌دوربین‌وچشم قهرمان کاملاهمانند شوند.

دراین فیلم[2]، من‌وکارگران سعی کردیم تا فیلمنامه‌ای‌بسازیم که درآن شخصیتی باشدکه هرگز به چشم نیاید و همیشه وجود او

1) Gros Plan.

۲) اشاره به‌فیلمی است‌که قراربود هانری ژرژکلوزو (H-Ge. Clouzot) بر اساس فیلمنامه‌ای که با الهام از نمایشنامهٔ در بستهٔ سارتر نوشته شده بود کارگردانی کند.

همان‌چشم‌دوربین باشد وحوادث فقط تا جایی‌که این‌شخصیت آنها را می‌بیند رخ دهند. این‌کار دشواریهای بسیار داشت وهرچند که عاقبت ازآن چشم پوشیدیم ولی تحقق آن ناممکن نبود.

اگرحالت روحی تماشاگرسینما را درنظربگیریم می‌بینیم‌که تماشاگر اغلب اوقات خود را با شخصیتی‌که انتخاب کرده است یکی‌می‌کند. این‌شخصیت معمولاقویترین یاخوشایندترین شخصیت‌هاست، همان کسی است‌که به او اجازه می‌دهد تا بتواند بیش از همیشه به‌خود افتخارکند.

اما درتئاتر، به جای همهٔ اینها، یك فاصلهٔ همیشگی هست: نخست من با چشمهای خودم‌می‌بینم‌وهمیشه دریك‌حالت ویك‌سطح قراردارم. پس‌اینجا نه همدستی داستان هست ونه‌همدستی دوگونهٔ سینما. بنابراین‌شخصیت‌روی‌صحنه‌برای من‌همواره دیگری است، همان‌کسی‌است‌که من‌نیستم وذاتاً نمی‌توانم درجلداوبروم.

درنتیجه می‌توان گفت که عواطف تماشاگر تئاتر از لحاظ کیفیت وشدت غالباً با عواطف تماشاگر سینما فرق‌دارد، یعنی‌آن نسبت به این ازصحنه بیشتر فاصله می‌گیرد وهرگز به تمامی درآن غرق نمی‌شودوهمهٔ شخصیتهای نمایش‌از تماشاگر بیرون‌اند. ولی، ازسوی‌دیگر، آن‌که درصحنه می‌بینم برای من‌عین«دیگری» نیست، یعنی‌همان‌نیست‌که در زندگی‌واقعی‌می‌بینم. زیرادیگری، درزندگی واقعی، فقط‌کسی نیست‌که می‌توانم او را ببینم، بلکه کسی است که می‌تواند مراهم ببیند. مثلاهنگامی‌که من، دریك مکان عمومی،

زن وشوهری‌را می‌بینم که با یکدیگر مشاجره می‌کنند اگر ناگهان آنها هم به‌من توجه کنند من‌حس می‌کنم که مورد تماشاواقع‌شده‌ام و آن‌گاه درجلد خود فرو می‌روم و کوچك می‌شوم و آناً همسطح کسانی‌که به‌آنها نگاه می‌کردم قرارمی‌گیرم.

درتئاتر، «دیگری» هرگزبه‌من‌نگاه نمی‌کند واگراحیاناً نگاه کند بازیگر، یعنی شخصیت خیالی، از میان می‌رود و شخصیت واقعی به‌من می‌نگرد، و این البته اشتباه بازیگر است که شخصیت واقعی‌را جانشین شخصیت خیالی‌می‌کند. این‌کار در نمایشنامه‌های کاباره، مشغول‌کننده ومفرح است، زیرا درآنجا بازیگریك لحظه دیگری است‌ولحظهٔ بعد تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد ومثلا ازآنها می‌خواهدکه دم بگیرند. اما درتئاتر این‌کار ممنوع است، به‌طوری‌که می‌توان‌گفت‌تماشاگرازبازی بیرون است: اومی‌تواند نگاه‌کند، ولی هرگز مورد نگاه قرار نمی‌گیرد. شاید بتوان گفت ضربهٔ زنگی که مراسم نشستن تماشاگران در تالار نمایش و آغاز بازی‌را اعلام می‌کندنوعی‌آیین‌جادویی‌غیب‌کردن است: شخصیت واقعی تماشاگر ناپدید می‌شود واگر احیاناً درجریان نمایش آن‌را به یاد بیاورند براثر درازی نمایش و خستگی تماشاگر است. مثلا ممکن‌است بازیگران پیشنهاد کنندکه بازی موقتاً قطع شود، زیرا صندلیهای تماشاخانه درلحظه‌ای بیش‌از اندازه صدا کرده‌اند: این بدان معناست که‌تماشاگربه یادآورده است که پاهایی‌داردوآسوده ننشسته است.

معمولا تماشاگر، ازلحظهٔ آغازنمایش، نگاه محض‌می‌شود ودرعین حال به ناتوانی خود آگاه است. در بسیاری از نمایشهای «مردمی»، هنگاهی که مثلا یکی از شخصیتهای نمایش می‌خواهد جام‌زهررا سربکشد گاهی‌تماشاگران‌فریادمی‌زنند«نخور»یاهنگامی که می‌خواهد دختری‌را ازخطربرهاند بازفریاد می‌زنند«زودباش». اما در همه حال، تماشاگر با احساس ناتوانی فریاد می‌زند، زیرا می‌داندکه نتیجه‌ای ندارد. درواقع لزوم «فاصله» از همین‌جا آغاز می‌شود.

این لزوم فاصله، که درنمایش چاره‌ای از آن نیست، ابداً تناقضی بـا آزادی شخص قهرمـان ندارد، چون بـه‌خلاف تصور عموم، به این معنی نیست‌که قهرمان‌دستخوش قضا وقدریا بازیچهٔ جبراست، بلکه فقط به این معنی است‌که من اگرهم بتوانم‌جریان حادثه را اندکی پیش‌بینی‌کنم به‌هیچ صورت‌نمی‌توانم مانع‌حرکت آن شوم. اگرمن فریاد بزنم فقط ممکن‌است بازیگر را متوقف‌کنم نه هملت‌را، وهمین احساس لزوم ـیعنی بازتاب‌ناتوانی‌تماشاگرـ سرچشمهٔ اصلی‌جبرتراژدی وکمدی‌است‌وبایدآن را مشابه ناتوانی کسی دانست‌که خواب می‌بیند ومی‌داند که‌کاری از او برنمی‌آید.

این ناتوانی را می‌توان در آواز دسته‌جمعی نمایشهای کهن یونان هم دید که درآن به تفسیرحوادث یا سرزنش شخصیتها می‌ـپردازند، اما کسی به آن‌کمترین‌اعتنایی نمی‌کند. نتیجهٔ این‌نخستین فاصله این است‌که آرایش صحنه واشیاء روی‌صحنه ازحالت عینی

بیرون می‌روندو به صورت مفاهیم درمی‌آیند. آنچه صحنهٔ حوادث را درداستان منفرد ومتمایزمی‌سازد رابطهٔ قهرمان ـ همان‌قهرمانی که من او را پذیرفته و خودم را در او مجسم کرده‌ام ـ بادرخت یا میزی است که به‌آن‌می‌نگرد. آنچه درزندگی‌روزمره موجب‌فردیت وتشخص شیء می‌شود این است که من با خاطره‌هایم و با موقعیتم دربرابر آن‌قرارمی‌گیرم، به آن دست‌می‌زنم‌وروی‌آن‌عمل‌می‌کنم. همچنین درسینما، برای اینکه به شاخه‌های‌درخت زیزفون درلحظهٔ معینی که بایددیده شوند نگاه‌کنم وچون بایدحتماً به آنها نگاه‌کنم پس‌بازهم به‌سوی فردیت درخت‌پیش می‌روم.

اما درنمایش، شیء را نمی‌بینم، زیرا برای دیدن بایدآن‌را به‌دنیای ذهنی خود بپیوندم‌که درآنجا درختی مقوایی بیش نیست، چون درواقع دیدن آن‌یعنی دیدن چیزی‌که روی تخته‌ای نقش شده است‌یا به آن‌اشاره می‌شود. تنها رابطهٔ من‌با اشیاء ازطریق‌حرکات بازیگران است. تنها راه ارتباط من‌بادرخت‌این‌است‌که مثلانشستن بازیگر را در سایهٔ آن ببینم. بنابراین بینش بازیگر نیست که اشیاء را زنده می‌کند، بلکه حرکات اوست وحرکات باعث ایجادامری کلی وانتزاعی می‌شوند نه امری جزئی وعینی. شیوه‌های مختلف و متعددی برای نشستن روی صندلی نیست، پس صندلی روی صحنه یك صندلی نامشخص وغیر منفرد می‌شود. من شیوه‌های مختلف و متعددی برای گرفتن‌چنگال ندارم، پس چنگالی که دردست‌می‌گیرم یك چنگال کلی‌است.

درنتیجه، حال که تکلیف من با این جنبهٔ کلی لوازم صحنه معلوم شد پس می‌توان تصمیمهایی درمورد آنها گرفت، می‌توان تا انتها پیش رفت. واین همان کاری است که مثلا ژان لوئی بارو[1] غالباً انجام می‌دهد، یعنی لزومی نمی‌بیند که عین شیء در صحنه حاضر باشد، زیرا شیء از حرکت کسی که آن را به کار می‌برد زاییده می‌شود: مثلاچون شخصیت شناکند رودخانه به وجود می‌آید و بنا براین لازم نیست که حتماً یك رودخانهٔ مقوایی در صحنه بگذارند تا فرض شود که قهرمان در آن شنا می‌کند.

همچنین می‌توان ـ ومعنای «نمایش بی‌چیز»[2] همین است ـ اشیاء «زینتی» وکوچك شده‌ای درصحنه گذاشت که تمثیلی از اشیاء واقعی باشند. درواقع کافی است که فقط اشاره‌ای به آنها بشود، زیرا اشاره جنبهٔ کلی دارد و آنچه ما از شیء می‌بینیم همیشه کلی است. به‌نظر من، معنای واقعی استفاده از «مصنوعی» درتئاتر همین است: زیرا مراد از آن طبیعت کوچك شده‌ای است که حضور انسانی را مشخص کند و بنابراین همیشه جنبه‌ای کلی دارد: چیزی که ما درنهایت به آن احتیاج داریم فقط یك درخت «زینتی» است.

---

۱) J.-L. Barrault، بازیگر وکارگردان معروف ومعاصر فرانسوی (متولد ۱۹۱۰) که در همین مجلس، درپایان سخنرانی، در بحث با سارتر شرکت خواهد کرد.

۲) «نمایش بی‌چیز»، که بعدها با کارهای گروتوفسکی لهستانی شهرت بسیار یافت، به خصوص با کوششهای کارگردان فرانسوی ژاك کوپو (J. Copeau) وبازیگر روسی‌نژاد فرانسوی پیتوئف (Pitoëff) برصحنه مجسم شده است.

اما آرایش صحنه و بازیگران و اشاره‌های موجود در گفتگوها به‌هرحال جهان کاملا بسته‌ای به وجود می‌آورند، زیرا ما نمی‌توانیم در آن نفوذ کنیم، زیرا ما آن را فقط می‌بینیم: این جهان یگانه در عین‌حال نمونهٔ جهان آدمی‌است، همان جهانی که من در آن زندگی می‌کنم، اما ناگهان از آن رانده می‌شوم؛ به عبارت دیگر، من از آن بیرونم.

معمولا انسان هم در جهان و در میان آن و هم در عین‌حال بیرون از آن است، زیرا می‌تواند به آن نگاه کند. اما در مورد نمایش، من کاملا بیرونم و فقط می‌توانم نگاه کنم. این در واقع تجلی بیواسطهٔ علاقهٔ انسان است به اینکه از خود بیرون آید تا خود را بهتر ببیند، نه آن‌طور که انسان دیگری او را می‌بیند، بلکه آن‌طور که هست ببیند.

کوششهایی از این قبیل در داستان نویسی شده و آثاری مثل رمانهای کافکا یا رمان آمیناداب[1] را به‌وجود آورده است. اما در نمایش، این عملا و بیواسطه رخ می‌دهد: وجود من در آنجا نگاه محض است و جهان موجود جهانی دربسته است که من صرفاً شاهد آنم. من دیگر صاحب دست نیستم، زیرا نمی‌توانم آستین بازیگر را بگیرم و مانع شوم که به‌خود خنجر بزند.

از این قرار، منشاء و معنای نمایش به‌نظر من نشان‌دادن جهان انسانی است با حفظ فاصله‌ای مطلق، فاصله‌ای ناپیمودنی، فاصله‌ای که مرا از صحنه جدا می‌سازد، و بازیگر درچنان فاصله‌ای است که

---

۱) Aminadab، اثر موریس بلانشو، نویسنده و منتقد معاصر فرانسوی.

من گرچه از این فاصله می‌توانم اورا ببینم اما هرگز نمی‌توانم او را لمس کنم یا دراعمال او مؤثر واقع شوم.

اگردرحقیقت این یکی از اصول نمایش باشدپس این فاصله نباید نادیده و ناچیزانگاشته شود واگرما به کارنمایش بپردازیم، خواه بازیگر یانویسنده یاکارگردان باشیم، نبایدسعی کنیم که آن‌راتقلیل دهیم، بلکه بایدآن‌را تماماً بپذیریم وهمان‌طورکه هست نشان‌دهیم وحتی آن‌را «بازی کنیم». مثلا، به‌عقیدهٔ من، فیرمن ژمیه[1] که‌درصحنه سازی‌نمایشنامهٔ رام کردن زن سرکش اثرشکسپیرسعی کرد تا با آوردن بازیگران به‌میان تماشاگران فاصلهٔ میان آنها را کاهش‌دهدمرتکب اشتباه نمایشی‌بزرگی شده‌است. زیراهنگامی که شخصیت‌نمایشنامه بـه میان تـالار نمایش می‌آید تماشاگر ناچار شخصیت بازیگر را می‌بیند.

چاره‌ای ازقبول این‌حقیقت نیست که نمایش روی‌صحنه رخ می‌دهد وهمین است علت آن علاقه به‌فاصله که نزد تماشاگر دیده می‌شود وهمین‌است‌علت لذتی که همیشه‌ازدیدن «نمایش درنمایش» یا «تئاتردر صحنه» می‌برد، مثل نمایشهای سنتی ایتالیا که در آنها غالباً درته صحنه نمایش دیگری‌اجرا می‌شود وشخصیتها طبعاً ناظر آن هستند. زیرا این‌فاصله‌ای مضاعف‌است که لذت مضاعفی برای تماشاگر دارد. نمایش ناب، نمایش به‌قوهٔ دو، همین است.

اما دراین شرایط، اگرما به‌این فاصله تن‌دردهیم پس‌بایدهر

1) Firmin Gémier.

نوع تصور «طبیعت نمایی» را ازتئاتر بدورافکنیم. زیرا درزمینه‌ای که لزوماً انتزاعی و کلی است ـ حتی اگرنهایت رئالیسم درآرایش صحنه به کاررفته باشد ـ چگونه می‌توان سرگذشتی روزمره وفردی را بازگفت ؟

ازسوی دیگر، اگرما ازآرایش صحنه فاصله بگیریم ناچار ازانسان هم فاصله می‌گیریم، یعنی انسانی که دربرابرماست وبازی می‌کند کسی است که فقط ازطریق اعمالش اورا می‌شناسیم. ماهیچ انسانی‌را جزازطریق اعمالش نمی‌توانیم بشناسیم. این‌امراز یك‌سو اهمیت لالبازی را درتئاترنشان می‌دهد و ازسوی دیگر این حقیقت را بیان می‌کندکه عمل باید مارا ازروانشناسی نجات دهد.

درواقع عمل‌ذاتاً سوای‌روانشناسی است. این‌نخست اقدامی آزادانه است، زیرا هرچندکه دراینجا نمی‌توانیم دربارهٔ ماهیت‌و حیطهٔ آزادی بحث کنیم، اما اگر آزادی وجود دارد باید دست‌کم درترکیب وتشکیل عمل دیده شودکه خودعین اقدام است، یعنی‌بر طبق طرحی به‌ظهور می‌رسد و متمرکز درهدفی است که بسوی آن پیش‌می‌رود. این‌همان چیزی‌است که دروهلهٔ نخست‌در تئاتربه‌چشم می‌خورد: آدمهایی هستندکه روبه سوی هدفی دارند وبرای تحقق آن اعمالی انجام می‌دهند. ثانیاً این اعمال، همیشه مـا را به جای دیگری جزروانشناسی می‌برند، زیرا درپشت همهٔ اعمال، ملاحظات اخلاقی درکار است: هرعملی هدفهای خود و نظام خود را دارد؛ کسی که عملی انجام می‌دهد مطمئن‌است که درانجام دادن‌آن محق

است. بنابراین ما نه با پیچ ومهره‌های روانی حوادث بلکه با حق وحقوق سروکار داریم، زیرا هرفردی که درنمایش دست به‌کاری می‌زند به صرف اینکه اقدامی کرده است‌ومی‌خواهد آن‌را به‌نتیجه برساند ناچارباید دلایل‌عمل خود را توجیه‌کند و حقانیت این اقدام را برکرسی‌بنشاند.

همین‌جاست که ما با زمینهٔ واقعی‌نمایش‌سروکارداریم. مهم این نیست که بدانیم در ذهن شخصیتها چه می‌گذرد، مهم برخورد حقوق بایکدیگراست. مثلا درنمایش زندگی یك رؤیاست [1] مهیجترین صحنه‌ها صحنهٔ توضیح روانی نیست، بلکه صحنه‌ای است که درآن پادشاه پسرخودرا ازسلطنت خلع کرده است، زیرا فال زده‌اند که پسرش مردی وحشی وخشن خواهدشد، واکنون دربرابر پسرش که به سبب همین خلع سلطنت مـردی وحشی و خشن شده است قرار می‌گیرد وآن دومرد، بیست‌سال‌پس‌ازماجرا، بایکدیگرمقابله می‌کنندوهرکدام حق‌را به‌جانب خودمی‌دانند ودرواقع هرکدام‌هم‌در ادعای خود محق‌اند. پسرمی‌گوید: تو باعث خشونت من بوده‌ای، وپدر جواب می‌دهد: تو باهمین خشونتت عمل مرا توجیه می‌کنی. درحقیقت همین مواجهه ومقابلهٔ حقوق است که نمایش را به اوج خودمی‌رساند. اما نفسانیات وروحیاتی‌درکارنیست، زیرا قهرمان‌ها چنان مشغول اقامهٔ دلایل‌خویش‌اندکه ما نمی‌توانیم به‌سلیقه‌های

۱) اثر کالدرون (Calderon)، شاعر ونمایشنامه‌نویس بزرگ اسپانیایی در قرن هفدهم.

پدر یا پسر نسبت به فلان یـا بهمان چیزپی ببریم. همین‌جاست که تماشاگر درعین اینکه شاهدبیطرف ماجراست ناگهان خودرا داور اخلاقی آنهامی‌بیند، دعاوی آنهارامی‌سنجد و می گوید: این‌حق‌دارد و آن‌حق ندارد.

احساس شگفتی درنمایش‌تقریباً همیشه از اینجا پدیدمی‌آید: کسی که درآغاز نمایش ازدید تماشاگر برخطا بوده است ناگهان درپایان نمایش درعین حال‌تا اندازه‌ای برحق‌جلوه می کند. مثلادر همان نمایش زندگی یك رؤیاست، در طی دو صحنهٔ اول پردهٔ دوم، هنگامی که پسر می‌آید و به یکی از درباریان پدرش خبری می‌دهد ما اورابرخطا می‌دانیم، اما همینکه به‌پدرش‌می گوید: این‌خشونت را توبودی که باعث‌شدی، چون می‌خواستی‌ازشرمن خلاص‌شوی، ناگهان ما حق‌را به‌او می‌دهیم.

ازاین‌قرار، نمایش‌درحکم‌میدان بسته‌ای‌است که‌درآن‌انسانها به‌رد حقوق یکدیگر می کوشند. البته این حقوق باید علاقه وتوجه مارا هم‌به‌خود جلب کنند، وبرای‌این کارناچاربایدزنده وامروزی باشند (دراین باره به زودی بحث‌خواهم کرد).

به‌گمان من‌اگرنمایش مجددآثارکهن پسندیده باشدشایسته‌تر آن‌است که نمایشنامه‌های جدید ـ ومن خصوصاً ازاین‌رو بافروتنی تمام براین نکته تکیه می کنم که خود به‌آنچه‌می گویم‌عمل‌نکرده‌ام‌ـ به زندگی گذشته مربوط نباشد وبه شرح اسطوره‌هایی نپردازد که کهنه شده‌اند وبه دشواری می‌توان آنهارا برزندگی‌امروزما تعمیم

داد. به‌نظر من، کشاکش حقوقی که باعث جلب رغبت و مایهٔ هیجان تماشاگر است بیواسطه باید کشاکش حقوق کنونی و درگیر در زندگی واقعی باشد.

از این قرار ما اینجا مجموعه‌ای داریم که سربه‌سر، چنانکه گذشت، زیر تسلط مفهوم «فاصله» قرار دارد و درست همین جاست که من به موضوع سخنم، یعنی به مسئلهٔ سبك می‌رسم. اگر تکلیف خود را با این فاصله تعیین کرده باشیم و اگر درعین حال بخواهیم شخصیتها را به تماشاگر عرضه کنیم ـ شخصیتهایی که هرچه به‌او نزدیکتر باشند و درنهایت خود او باشند، اما درفاصلهٔ مطلقی قرار گیرند که هرگز نتواند آنها را لمس کند ـ برای این منظور چه شیوه‌هایی باید به‌کار ببریم؟

شیوه‌های غیر مستقیمی هست، مثل شیوه‌ای که راسین در نمایشنامهٔ بایزید[1] به کار برده است و دربارهٔ آن می‌گوید که چون نتوانسته‌است شخصیتها را درزمانی دوراز زمان ما نشان دهد ناچار آنهارا درمکانی دورازمکان ما قرارداده‌است و به‌هرحال آنها ازما دورند. این البته راهی برای ایجاد فاصله است. این همان شیوه‌ای است که آلبر کامو درنمایشنامهٔ سوء تفاهم و من درنمایشنامهٔ دربسته[2]

۱) Bajazet، یکی از نمایشنامه‌های راسین (سال ۱۶۷۲) که موضوع آن از حوادث دربار و حرمسرای عثمانی در قرن هفدهم مایه گرفته است. این نکته راهم بایداضافه کرد که یکی ازاصول نمایشنامه‌نویسی کلاسیکها این است که موضوع نمایش حتی‌المقدور باید از وقایع تاریخ کهن و زمانهای گذشته گرفته شود.

۲) Huis-clos، که با عنوان دوزخ وخلوتگاه به فارسی ترجمه شده است.

به‌کار برده‌ایم. حوادث سوء تفاهم درچکسلواکی، کشوری نسبتاً دور که خاصه امروز دورتر جلوه می‌کند، رخ می‌دهدوصحنهٔ حوادث «بسته دردوزخ»، یعنی دیاری که از آن هم دورتر است، قرار دارد. اما درواقع این شیوه‌ای غیرمستقیم وبه هرحال نوعی فاصلهٔ صوری است.

درحقیقت، برای حصول این منظور ـ و گمان می‌کنم که کامو هم دراین باره بامن کاملا موافق باشد ـ کافی است که سبك، یعنی مجموعهٔ عناصری که سبك را تشکیل می‌دهد، این فاصله راتأمین کند. سبك رادروهلهٔ نخست بایددرنوع هنجار یاشیوهٔ رفتارشخصیتها نشان داد. کامو درسوء تفاهم بامهارت ستایش‌انگیزی به این مقصود دست می‌یابد، یعنی شخصیتی برمی‌گزیند که وضع وحالت او ذاتاً مستلزم ایجاد فاصله با دیگران است، شخصیتی که می‌گوید: به‌من نزدیك نشوید، به‌من دست‌نزنید؛ ودرتمام مدت نمایش با رفتارخشك‌خود هم تماشاگران و هم شخصیتهای دیگرنمایشنامه را ازخود دورنگه می‌دارد.

اما، سوای این، مسئلهٔ دیگری برای همهٔ نمایشنامه نویسان معاصرمطرح است: برای اینکه با تماشاگران دربارهٔ حقوق فعلی و در محیط کنونی آنها سخن بگوییم چه زبانی در نمایش به کار ببریم که هم زبان روزمره باشد و هم درعین حال فاصله را تأمین کند؟ یا، به عبارت دیگر، چگونه با دست خالی می‌توانیم به این منظوربرسیم؟ صحنه درپاریس‌امروزقراردارد، مردمی که درصحنه

می‌آیند و می‌روند فلان خدمتکار کافه یا بهمان کشاورزند و این مردم به زبانی حرف می‌زنند که به‌خودی خود باید مبیّن فاصله‌ای باشد، نه بدین معنی که باید زبانی فخیم به‌کار برند، بلکه زبانی که بتواند احساس این فاصله را به‌شنوندگان القا کند.

اشتباه اینجاست ـ و این نکته بسیارمهم است ـ که در دهان شخصیتها کلماتی بگذاریم که غیراز کلمات روزمرهٔ مردم باشد. دریکی از نمایشنامه‌های سالاکرو[1] به‌نام زندگی زیباست صحنهٔ جالبی هست که، بنابر تصریح خودنویسنده، ازهانری باتای[2] گرفته‌شده است. سالاکرو این صحنه را فقط به اقتضای سبك واردنمایش کرده است واکنون مثالی بهتر ازاین نمی‌توان آورد وهمین مثال مرا ازتکرار این اشتباه بازداشته‌است که درنمایشنامه‌ای امروزی کلماتی جز کلمات روزمره به‌کار برم. صحنه چنین‌است:

دو زن خوش‌پوش وارد می‌شوند:

اودت: هیجان انگیز است!

ایزابل: اودت جان، من در آستانهٔ امر هولناکی قرار گرفته‌ام. من‌می‌دانم، من‌فهمیده‌ام که ازچه دردی‌رنج‌می‌برم.

اودت: این‌مرددروغ گفته‌است. مواظب‌باشید، ایزابل، دستمال اتلو را از زمین برندارید؛ همین‌قدر بگویید که اورا دوست ندارید...

---

۱) Armand Salacrou، نمایشنامه نویس‌معاصرفرانسوی (متولد ۱۸۹۹) که درهمین مجلس حضوردارد ودرپایان سخنرانی دربحث‌و گفتگوشرکت خواهدکرد.

۲) Henry Bataille ، نمایشنامه نویس فرانسوی(۱۸۷۲-۱۹۲۲).

ایزابل ... [اینجا قسمتی‌ازمتن‌نمایشنامه خوانده‌می‌شود.]

بسیارخوب، آنچه به واقع در چنین متنی می‌توان دید امور جاری وزندگی روزمره است. این‌جمله‌های قالبی همان‌جمله‌هایی است‌که ما همه روزه به زبان می‌آوریم. هیچ‌آهنگ نمایشی‌وهیچ لحن خاصی در آنها نیست. و با این حال آنچه عوض شده است عباراتی است‌نظیر«استخفاف نوازش‌جسم»یا«موج عظیم‌مجروح». اینها عباراتی متکلف‌اند و فاصله را خواسته‌اند از طریق روحیهٔ اشخاص نشان دهند.

به‌نظرمن، درست به‌خلاف این‌بایدعمل‌کرد ـ چنانکه‌نویسنده هم به دنبال این صحنه همین‌کار را می‌کند ـ یعنی‌باید کلمات‌همهٔ مردم را به‌کاربرد، ازقبیل «صاحبخانه»، «قبل‌از ساعت ۱۰»، «پله‌های خراب» وغیره... ولی‌چنان وزن‌وآهنگی به‌این‌کلمات‌بخشید که بتوانند به‌منزلتی‌که درخور زبان نمایش‌است برسند.

حال برای این منظور چه بایدکرد؟ من‌فقط می‌توانم‌ـ واین موضوع بحث و گفتگوی بعدی ما خواهد بود ـ راههایی‌را نشان دهم‌که خودم دوست دارم قواعدکارمن باشند. نخست اینکه کلمه درحکم‌عمل‌است، یکی‌ازشیوه‌های اقدام‌کردن وتأثیربخشیدن‌است که در اختیار شخصیت نمایش قرار دارد. بنابراین کلمه هرگز به حالت درونی‌رجوع نمی‌دهد. به‌نظرمن، درنمایشنامهٔ بیگانه[1] اشتباه

۱) اشاره به‌نمایشنامهٔ Strange Interlude، اثر یوجین‌اونیل، نمایشنامه نویس معاصر امریکایی. اصل این‌نمایشنامه نخستین‌بار درسال۱۹۲۸ به صحنه آمده است.

بزرگی‌شده است: شخصیتها به‌روی‌صحنه می‌آیندومثل‌هرنمایشنامهٔ دیگری به گفتگو می‌پردازند، با این‌تفاوت‌که گاهگاهی بیحرکت می‌ایستند، قیافهٔ خاصی به‌خود می‌گیرند و آنچه‌درذهنشان می‌گذرد گویی برای‌خود تکرارمی‌کنند؛ یعنی‌خواسته‌اندشیوهٔ «گفتاردرونی» جیمزجویس را به‌صورت عینی در صحنه نشان دهند.[1]

این‌به‌گمان من اشتباه بزرگی‌است، زیرا تماشاگر ابداً نمی‌خواهد بداندکه درذهن شخصیت چه می‌گذرد، بلکه می‌خواهد او را درمجموعهٔ اعمالش بسنجد ودربارهٔ او داوری‌کند، یعنی نمی‌خواهد وارد زمینهٔ سست نفسانیات شود، هرچندکه مطابق با واقع باشد. پس‌کلمه نباید حالت‌درونی را وصف‌کند، بلکه باید درگیر شدن شخصیت را با امور عینی نشان دهد. کلمه در نمایش باید یا سوگند یا التزام یا استنکاف یا قضاوت اخلاقی یا دفاع از حقوق خود یا رد حقوق دیگران باشد. بنابر این کلمه بیان حقانیت یا وسیلهٔ تحقق اقدام است، یعنی تهدید و دروغ وجز اینهاست، اما به‌هیچ‌صورت نبایدوظیفهٔ جادویی‌وباستانی‌وآیینی‌خود را فراموش کند. اشتباه «طبیعت‌نگاری[2]» دراین است‌که می‌خواهد اموروزانه

---

۱) شیوهٔ «گفتار درونی» یا «سیلان‌ذهن»، که امروزشیوهٔ غالب رمان است، عبارت‌است ازبیان اندیشه به‌هنگام بروزآن‌در ذهن پیش‌از شکل‌گرفتن. بدین‌گونه، خواننده‌دردرون ذهن‌کسی‌که‌گویی با خودحرف می‌زند قرار می‌گیردوکارهای‌اویا رویدادهای‌پیرامون اورا با حضورمستقیم‌درجریان تأثرات وانفعالات ذهنی‌او درمی‌یابد.

2) Naturalisme

را بـا کلمات نشان دهد، یعنی بـر روی کلمات، کلمات دیگری بسازد.

ثانیاً زبان نمایش باید هرچه موجزتر و فشرده‌تر باشد، یعنی زبان به‌حکم آنکه عمل‌است نمی‌تواند ازحرکت‌جدا شود: حرکت به کلام و کلام به حرکت می‌انجامد، بنابراین در وقت ادا باید محذوف وملخص باشد. همین ایجازاست‌که پیوسته وزن و آهنگ زبان را می‌سازد و بنابراین باید درقطع و وصل حرکات محسوس شود، یعنی درمتن‌نمایشنامه همیشه باید قسمتی که مبین اندیشه‌های بازیگر است حـذف شود وبیان این قسمت را حرکات او برعهده بگیرند.

ثالثاً کلمات همیشه بایـد در جای درست خود باشند، یعنی به‌خلاف زبان روزمره نتوان بازگشت و آنها را تکرار یا اصلاح کرد. به‌عبارت دیگر، زبان نمایش هرلحظه باید ضرورت خود را نشان دهد، از آن‌رو که التزام هست و، چنانکه دیدیم، ضرورت پیش‌بینی هم هست. زبان درهرلحظه باید به گونه‌ای باشدکه نتوان جمله را جزدرآن جایی‌که هست قرارداد.

حال اگر این سه شرط را به جا آوریم آیا می‌توانیم جنبش خاصی به متن نمایشنامه‌بدهیم‌که همان«فاصله» باشد؟ یعنی آیا می‌توانیم بـا استفاده از عـادیترین و مستعملترین کلمات روزمره آن خشونت و آن جبری را که لازمهٔ همیشگی فاصلهٔ میان بازیگـر و تماشاگراست به دست آوریم؟ اگراین‌کار فقط برعهدهٔ زبان‌باشد

جواب منفی است، یعنی اگـر بازیگر این را نداند که شیوهٔ بازی کردن هم درکار است. توضیح آنکه اگربازیگر زبانی «غیرطبیعی» را به‌آن صورت که گفتیم با شیوه‌ای «طبیعی» در بازی توأم کند، خصوصیت وزن وآهنگ‌زبان‌از دست خواهدرفت. وهمین‌جاست که به گمان من بایـد بازیگر را تربیت کـرد. این تربیت در مورد نمایشنامه‌های کهن به نحو شایسته‌ای عملی شده است، اما برای نمایشنامه‌های جدید بایـد تربیت دیگری به‌کار برد. آثار مولیر و شکسپیر را با وزن وآهنگی مناسب کلام اجرا می‌کنند، اما هنوز این وزن وآهنگ کلام‌را برای‌نمایشنامه‌های معاصرپیدانکرده‌اند.

البته آنچه گفتم فقط جنبهٔ پیشنهاد دارد وامیدوارم که براین مبنا بحثی به‌میان آید. اکنون‌آیا کسی هست‌که بخواهد دنبالهٔ این سخن‌را بگیرد و گفته‌های‌مرا تأیید یا ردکند؟ آقای‌کامو، من‌دربارهٔ نمایشنامه‌های شما بحثی‌کردم، آیا با نظرمن موافقید یانه؟

بحث و گفتگو

آلبرکامو به‌نظرم یك نکته را باید روشن کـرد. رویهمرفته، آنچه شما گفتید به‌عقیدهٔمن در مورد درام‌وتراژدی

وارد است، اما استدلال شما درمورد کمدی شاید محتاج توضیح و تکمیل باشد، چون زبان کمدی دشوارتر است. آیا نظر خود شما این نیست؟

سارتر کمدی البته مسایل خاص خود را دارد، امابه‌گمانم عمدهٔ آنچه گفتم دراین مورد هم‌صادق باشد، چون مفهوم فاصله همان است. وانگهی من دربارهٔ نمایشنامه به‌طور کلی حرف زدم‌ونه خصوصاً تراژدی، چون ـ وشاید جای آن باشدکه در مقابل گرایش جدید مقاومت کنیم ـ نمایشنامه‌ای را که دارای بیانی فاخر وتا اندازه‌ای‌موجز باشد امروزتراژدی می‌نامند. به عقیدهٔ من، پس ازقرن هجدهم و پایان دورهٔ تراژدیهای کلاسیك دیگر تراژدی به وجود نیامده‌است. مثلانمایشنامهٔ مرگ ملکه[1] یاهرنمایشنامهٔ دیگری از این دست‌را من تراژدی نمی‌دانم. اینها فقط نمایشنامه هایی هستند که با سبکی‌فخیم نوشته شده‌اند و بنابراین نمی‌دانم واقعاً وجه تمایزآنها از نمایشنامه‌ای که در آن جنبهٔ فکاهی بچربد چیست، به خصوص‌که امروزه انواع ادبی به‌هم‌آمیخته‌اند. آیا شما هم‌استعمال کلمات‌روزمره را مثل‌من تلقی

---

۱) اثرهانری دومونترلان(H. de Montherlant)نمایشنامه‌نویس‌معاصر فرانسوی.

می کنید؟

کامو به نظر من در نمایشنامه‌های پنجاه‌سال اخیر آنچه بیشتر به‌چشم می‌خورد این است که همه‌سعی می کنند تا طبیعی حرف بزنند. وقتی که کلمه یا آهنگ بیان احیاناً ازروال عادی خارج شود هم باعث تعجب بازیگر می‌شود وهم باعث تعجب تماشاگر که ازپنجاه سال پیش با آهنگ خاصی در نمایش آشنا شده است. اما اعتقاد من این است ـ وشما حتماً دراین باره می‌توانید توضیحات بیشتری بدهید ـ که دربارهٔ معنای کلمهٔ «طبیعی» سوءِ تعبیر و نقض غرضی پیش آمده است. وقتی که می گویند این کلام طبیعی نیست یا وقتی که سعی می کنند تا کمال مطلوب طبیعی راشرح دهند چنین برمی‌آید که گویی این صفت کسی است که به‌طور طبیعی درکوچه و بازارحرف می‌زند. اما طبیعی این نیست.

مثلا قهرمانهای آثار کافکا، به یك معنی، طبیعی حرف می‌زنند، اما خود آنها طبیعی نیستند. به نظر من، طبیعی شیوهٔ حرف زدنی است که موافق روحیات شخص معین یا فضای معینی باشد و در نتیجه مسئله بکلی عوض می‌شود. مثلا آیا مسلم است که برنیس[1]

۱) شخصیت اصلی نمایشنامه‌ای به همین‌نام، اثرژان‌راسین، نمایشنامه‌نویس فرانسوی درقرن‌هفدهم.

طبیعی حرف می‌زند؟ وحال آنکه می‌دانیم خانم فلان دردربار لوئی چهاردهم به این شیوه حرف نمی‌زده است.

سارتر کاملا موافقم. با این حال بحث ما از مسیر خودش دور می‌شود و به زمینهٔ دیگری...

یکی ازحضار شما فقط مسئله را ازدیدگاه نویسندهٔ نمایش مطرح کردید وحال آنکه این فقط یك جنبهٔ نمایش است و در واقع جنبهٔ فرعی است. شما جنبهٔ کارگردانی و آرایش صحنه و به‌طور کلی خود نمایش را به‌اجمال برگذار کردید. اما اگر آن را مورد توجه قرار می‌دادید مسئله روشنتر می‌شد.

سارتر من فقط دربارهٔ آنچه شنیده و آموخته‌ام می‌توانم حرف بزنم. مسلماً کارگردانی هم سبکی دارد، اما اینجا کسانی هستند که صلاحیتشان در این خصوص بیشتر از من است. آقای ویلار[1]، نظرشما چیست؟

ژان ویلار این زمینه‌ای است که خارج اززمینهٔ کارمن است، غرضم زمینه‌ای است که شمادرباره‌اش بحث کردید. به نظرمن، نویسنده چیزهای ساخته و پرداخته‌ای به دست ما می‌دهد وشرح وسایلی که ما برای اجرا و ارائهٔ آن به‌کارمی‌بریم ازموضوع بحث فعلی شما

۱) Jean Vilar، بازیگروکارگردان بزرگ معاصرفرانسوی(متولد۱۹۱۲).

بیرون است. البته مسایل مربوط به سبك بیان را از دیدگاه نویسنده باید مطرح کرد، اما شك نیست که سبك نمایش از دیدگاه بازیگرهم مطرح است.

سارتر آیا هر دو به هم وابسته‌اند و تا کجا سبك بیان بازیگر...؟

ویلار این به‌دقایق کار و امکانات عملی بیشتر از مسئلهٔ استدلال‌وفهم مربوط می‌شود. شما به‌عنوان‌نویسنده مسائلی‌را مطرح کردیدکه ما آگاهانه یا ناآگاهانه سعی می‌کنیم تا خود را با آنها تطبیق دهیم...

سارتر آیا به نظرشماخیلی‌ازبازیگرها به مسئلهٔ آهنگ‌بیان توجه دارند؟

ویلار مجبورند.

سارتر من شك دارم، چون بازیگرهایی را دیده‌ام که شخصیتهای نمایشنامه را به صورت ستایش‌انگیزی درعمل نشان می‌دادند، اما از ادای آهنگ خاص جمله عاجزبودند. درموارد بسیار دیده‌ام‌که بازیگر ها برای اینکه متن‌را بهتر در دهان « بچرخانند » عبارتهایی ازقبیل «آن وقت» یا «آیا» به آن اضافه می‌کردند. حتی می‌توانم نمونه های مشخصی ذکر کنم.

ویلار اگرآنهاخودرا با آهنگ بیان نویسنده تطبیق ندهند

شخصیت را هم نمی‌توانند مجسم کنند، چون یکی ازوسایلی که شما برای نشان‌دادن شخصیت قهرمان دراختیار آنها می‌گذارید عیناً رعایت همین آهنگ است، چه آگاهانه‌وچه ناآگاهانه.

سارتر

یك‌نوع‌رعایت حال‌ودلجویی ازطرف بازیگرنسبت به نویسنده ومتقابلا ازطرف نویسنده نسبت‌به‌بازیگر هست که باعث‌می‌شودتا، به قول کامو، طبیعی‌یعنی بدون آهنگ حرف بزنند ودرنتیجه بازیگرسعی‌می‌کند تا لحن‌بیانش «طبیعی» شود، یعنی‌دارای وزن‌و آهنگ سست و دلجویانه‌ای باشد. نمونهٔ مشخص آن یکی از نمایشنامه‌های تریستان برنار[1] است که درآن نوعی ساده لوحی هست، یعنی همین فقدان آهنگ در نمایشنامهٔ تریستان برنار خود در حکم آهنگ است و بازیگری که می‌خواهد آن را اجرا کند مجبور به رعایت آهنگ خاصی نیست و حال آنکه، مثلا درمورد نمایشنامه‌های مولیروشکسپیر، باید حرکت خاص کلام را به دست آورد. و تازه در مورد شکسپیر، چون‌اثراوترجمه است‌پس‌آهنگ نمایشنامه آهنگ‌کلام مترجم است‌نه آهنگ‌حقیقی

---

۱) Tristan Bernard، داستان ونمایشنامه‌نویس‌معاصرفرانسوی (۱۸۶۶ - ۱۹۴۷).

شکسپیر.

طرح این نکات به خصوص از لحاظ کار برد آنها درنمایشنامه‌های‌نوشته شدهٔ موجود جالب‌است.

کامو به‌هرحال نمایشنامه باید به‌صورت نوشته باشد. من می‌خواهم ازوضع بازیگر دراین مورد دفاع کنم. توجه به آهنگ در بسیاری از نمایشنامه‌ها مسئلهٔ اصلی و اولی نیست. مسائل دیگری مورد توجه آنهاست.

سارتر گناه اصلی به گردن نویسندگان است‌یا بهتربگویم به گردن جریان «طبیعت نگاری» و «واقع گرایی» است که‌جریان فکری یك دوره اززمان ماراتشکیل می‌دهد.

ویلار یکی از دشوارترین کارها برای بازیگر عیناً همین است که چگونه خودرا با آهنگ کلام تطبیق دهد. بازیگرهایی در این مجلس حضور دارند ودلم می‌خواهد آنها هم نظر خودشان را بگویند.

یکی ازحضار در بارهٔ اینکه باید در صحنه مثل همه حرف زد، نمایشنامهٔ سه زد[1] را مثال می‌آورم که ژان ویلار کارگردانی کرد. دراین نمایشنامه یك ملوان هست

---

۱) *Césaire*، اثر ژان شلومبرژه (J. Schlumberger)، نویسندهٔ معاصر فرانسوی.

که حرف می‌زند. مسلم است که هیچ ملوانی هرگز به این شیوه حرف نزده است، اما کسانی که دراین نمایش حضور داشتند مطلقاً تصور نکردند که هیچ ملوانی بتواندطوردیگری‌حرف‌بزند. بیان آن‌ملوان همه را کاملا «گرفته» بود. واین‌بکلی‌مخالف‌حرف زدن همهٔ ملوانها بود.

سارتر

برای اینکه در نمایشنامهٔ سه‌زد دو چیز بود. اولا نمایشنامه‌های شلومبرژه به نظر من آهنگی دارند. شلومبرژه نویسنده‌ای است که با آهنگ‌خاصی می‌نویسد و همیشه هم مواظب حفظ آن است. ثانیاً کلماتی که درآن نمایشنامه به‌کار رفته است کلمات همهٔ مردم نیست، به عبارت دیگر حد وسطی است میان آن کمال‌مطلوبی که شرح دادم ونمایشنامه‌های هانری باتای. آنها کلمات همه نبودند، اما آهنگ کلام، آنها راقابل‌قبول می‌کرد. به‌نظرمن نمایشنامهٔ سه‌زد به یك معنی نمایشنامه‌ای قوی آمد. از این که بگذریم، من‌نمایشنامهٔ طوفان[1] را که پس ازآن به روی صحنه آمد صد بار ترجیح می‌دهم، چون نویسنده در آن با کلماتی کاملا مشابه کلمات همهٔ

۱) اثراستریندبرگ(Strindberg)، داستان‌نویس ونمایشنامه‌نویس‌سوئدی (۱۹۱۲-۱۸۴۹).

مردم درزمینهٔ دیگری توانسته بود فضای کاملاخاصی به‌وجود آورد.

ویلار شلومبرژه، جزدرچند مورد استثنائی، اصطلاحات ملوانها را به‌کار نمی‌برد، حتی شاید از این کار ابا دارد، اما زبانش زبان‌همهٔ مردم است: زبان رایج ساده‌وروشن. بنابراین به‌زبان‌او نمی‌شودایرادگرفت واگرایرادی‌باشد به‌طرز فکر شخصیتهاست که شبیه به‌طرز فکر ملوانها نیست. اما زبان آنها زبان همهٔ مردم است.

سارتر بنابر این آهنگی هست که شما هم بـه نحو احسن توانسته بودید آن‌را ارائه دهید و این همان آهنگ کلام بازیگراست.

ویلار سؤالی ازشما دارم: آیا به نظرشما سبك‌بیان‌نمایش را باید به‌چنان درجه‌ای‌ازکمال رساند که موزون شود؟

سارتر گمان نمی‌کنم که باید به آهنگ بـه معنای اخص کلمه یعنی به وزن شعری رسید، بلکه باید آهنگ کلام نمایشی‌را به‌دست‌آورد. بنابراین‌غرض‌آهنگی است که قواعدش نه در وزن عـروضی، بلکه در ضرورت عمل صحنه باشد.

مثلا قطع حرکت کلام به‌گمان‌من مربوط‌به‌آهنگ

نمایش است، یعنی دوسه جملهٔ نسبتاً طولانی دربارهٔ موضوعی می‌گویندو بعدناگهان با یك جملهٔ استفهامی در دو سه کلمهٔ به موضوع دیگری می‌پردازند. با همین شیوه می‌توان آهنگی به کلام نمایش داد واین هیچ ربطی باقواعد عروض ندارد، چون اینجا مسئلهٔ توالی هجاهای کوتاه و بلند یا تناوب ضرب در میان نیست.

ویلار در این مورد خاص، آیا فکر نمی‌کنید که شیوه‌های عروضی بتوانند امکاناتی بیشتر اززبان نثردراختیار ما بگذارند؟ این توجه به‌شکل عروضی را آیا می‌توان از نمایشنامه نویسان معاصر خواست؟ غرضم البته اشعار وجملات منظوم کلودل[1] نیست.

سارتر به نظرمن پرداختن به این کار چیزی بیرون ازمحتوای جمله است. عقیدهٔ من این است که آهنگ باید در عین حال هم از شیوهٔ نگارش نویسنده وهم از خود موضوع وموقعیت مورد بحث حاصل شود. بنابراین گمان نمی‌کنم که باید شیوه‌هایی را به‌کار برد که تقریباً به‌صورت قواعد ثابت در آمده‌اند.

ویلار شیوهٔ راسین...

۱) Paul Claudel، ازبزرگترین شاعران ونمایشنامه‌نویسان معاصرفرانسوی (۱۸۶۸ - ۱۹۵۵) که تقریباً همهٔ نمایشنامه‌های خودرا به نظم یا به‌نثر آهنگین نوشته است.

سارتر اینجاوزن مشخص دوازده هجایی هست که کلاسیکها از آن تبعیت می کـردند و مـن گمان نمی کنم که دیگر بتوان به آن بازگشت، مگر در بعضی موارد خاص.

یکی‌ازحضار آیا سبك آندره ژید در نمایشنامهٔ شائول را می‌شود سبك آهنگین به‌حساب آورد؟

سارتر مسلماً. این نمایشنامه عیناً نمونهٔ آثـاری است که ارزششان در ایجاد فاصله با تماشاگراست.

یکی‌ازحضار چرا معتقدید که زبان نمایش باید همان زبان روزمره باشد؟ چرا در این مورد این همه اصرارمی‌ورزید؟

یکی‌دیگرازحضار درنمایشنامهٔ مکبث شکسپیر مثلا چنین جمله‌ای هست: «همهٔ عطرهای عربستان برای تطهیراین دست کوچك کافی نیست...» این جزو آهنگ کلام شکسپیراست. آیا این‌هم زبان روزمره است؟

سارتر این جزوزبان روزمره است. به عقیدهٔ من این جمله ازآن نمونه‌هایی نیست که خارج اززبان رایج باشد. وقتی که می گویید «عطرهای عربستان» تقریباً مثل این است که بگویید «عطرهای شانل». این جمله بسیار زیباست واز لحاظی درزبان روزمره کمیاب است، اما در حقیقت خـارج از زبـان متداول نیست. در صورتی که آن جملهٔ نمایشنامهٔ سالاکرو: «من ازیك

موج بزرگ مجروح رنج می‌برم»...

همان شخص پس دربارهٔ این جملهٔ دیگر شکسپیر چه می‌گویید: «خلسه درابروان کمانی ما ملکوتی‌بود»؟

سارتر خودتان گفتید که شکسپیر شاعر است، شاعری که نمایشنامه می‌نویسد.

همان شخص ولی حالا می‌گویم: چرا می‌خواهید زبان روزمره را به‌هرقیمت وارد نمایش کنید؟

سارتر من چنین چیزی نگفتم. بلکه گفتم ما باید زبانی به کار ببریم که کلمات آن کلمات همهٔ مردم‌باشد، اما باید این کلمات را با آهنگی ومعنایی وفاصله‌ای به کار ببریم تا به کمك آنها مجموعه‌ای ساخته شود که دیگر امرروزمره یا «طبیعی» نباشد.

همان شخص در مثال شما هم کلمات همهٔ مردم به‌کار رفته بود.

سارتر «پگاز»[1] جزو کلمات همهٔ مردم نیست. من‌درزندگی به ندرت این کلمه را به‌کارمی‌برم.

همان شخص اما «عطرهای عربستان» هم کلماتی‌است که به‌ندرت به‌کار می‌برید.

یکی‌ازحضار با کلمات متداول‌می‌شودترکیب‌غیرمتداول‌ساخت.

ژان‌کوکتو آیا به نظر شما عمل غریزی هرنویسندهٔ نمایش این نیست که آهنگ را بالا ببرد تا به گوش همه برسد.

---

۱) Pégase، دراساطیریونانی، اسب بالدارکه تمثیل الهام شاعرانه است.

مشخصهٔ اول نویسندهٔ نمایش همین است. اگر زبان معمولی را که از دور شنیده نمی‌شود به کار ببرید نویسندهٔ تئاتر نیستید. اشخاصی که نویسندهٔ تئاتر نبوده‌اند کار تئاتر را آشفته کرده‌اند و در نتیجه تئاتر کاذب به‌وجود آمده است. زبان نمایشی آنها زبان تقلبی است. این زبان ظاهراً زیروبم دارد، اما زبان نمایشی است نه زبان نمایش. همین نکته در مورد شعر هم صدق می‌کند. شعر در صحنه زبان شاعرانه نیست، چون برای این ساخته شده است که ازدور شنیده شود.

یکی ازحضار مثال کوچکی می‌زنم. درنمایشنامهٔ آنتیگونه این جمله آمده است: «آه چه سنگدل باشم که به شما بدی بورزم!» مترجم ظاهراً برای اینکه ازاستعمال کلمات غیر رایج پرهیز کند آن را به این صورت درآورده است: «آه چه سنگدل باشم که به شمابدی کنم!» آیا شما «بدی ورزیدن» را که درواقع ترکیبی نامستعمل است طرد می‌کنید؟ باید دید کلمات امروزی چیست.

کوکتو ما واردبحث زبانشناسی شده‌ایم. اینجا آنچه مورد نظرماست دیدگاه نمایش است.

سارتر برای نویسندهٔ قرن شانزدهم این کلمه ممکن است عادی باشد. امامسایل کنونی ما این نیست. به‌هرحال،

اگر هم شما مدافع کلمهٔ «ورزیدن» باشید، یعنی کلمه‌ای قدیمی که در نمایشنامه‌ای قدیمی جذبهٔ خاص خودرا دارد، نمی‌توانید ازمن بخواهید که آن‌را امروزهم به‌کار ببرم.

ژان‌لوئی بارو گمان نمی‌کنم که مقصود ایشان این باشد که آن را به عنوان کلمهٔ قدیمی به‌کار ببریم، غرض خصوصیت تصویری کلمه درمعنای حقیقی آن است. من این کلمهٔ «ورزیدن» را که برای من یادآور عمل عینی «مالش دادن» یا «ورز دادن» است دوست دارم وهمین‌جا می‌خواهم به مسئلهٔ دیگری بپردازم که آن هم به موضوع سبك بیان نمایش مربوط می‌شود. من کاملا موافقم که زبان باید ملخص ومحذوف باشد. پس باید آن را یك‌بار شنید و به سرعت هم شنید. بنابراین نباید از تماشاگر خواست که به تداعی معانی بپردازد. باید زبان دارای خصوصیت عینی «کوبنده» باشد ونه به اصطلاح دارای خصوصیت ذهنی یا عقلانی.

آهنگ کلام استاندال برای چشم کامل است، امانه برای گوش. به‌هرحال، برای همهٔ گوشها، یعنی برای دندان ودهان وزبان‌ساخته نشده است. من درزمینهٔ بلند خواندن جمله‌های استاندال تجربه‌ای کرده‌ام: همه صامتها مثل میخ دردهان گیر می‌کردند. مشکل

کار هانری دومونترلان هم همین است که سبك او سبك نگارش یك‌ادیب است نه یك مرد تئاتر، چون به نظر من مرد تئاتر اول باید با نفسش بنویسد نه با مغزش.

آیا نمی‌توان‌همین‌جا به آن‌زمینه‌ای‌که گفتم رسید؟ یعنی خصوصیت تصویری و تجسمی کلمات را در نظربگیریم‌وتاآخرپیش برویم. زیراکلمهٔ«ورزیدن»، همان‌طور که گفتم، به من احساس «ورز دادن» یا «هم‌زدن»می‌دهد، یعنی‌اول‌ازلحاظ‌جسمانی‌درمن‌اثر می‌کند و حال‌آنکه احتیاجی ندارم‌که به‌این تداعی بپردازم و برای همین است کـه کلمهٔ «ورزیدن» را انتخاب‌کردم. این‌مبحث‌تازه به‌نظر من بسیارجالب است: سبك‌بیان نمایش باید، اگربتوان گفت، از یك «الهام تنفسی» شروع‌کند. این‌همان‌کاری است که مثلا کلودل انجام می‌دهد.

کوکتو آیا به‌نظرتونویسندهٔبزرگ‌تئاترهمیشه بازیگرنیست؟ راسین خودش در صحنه بازی می‌کرده‌است.

بارو کلمه را اول باید تنفس‌کرد تا بشودآن‌را به‌حرکت بازیگرپیوند داد. واین‌اشکال‌بزرگ‌بعضی‌ازنمایشها بوده است‌که در آنها می‌خواسته‌اند معنای مهمی‌از یك‌کلمهٔ تصویری اراده کنند و ناگهان رابطهٔ میان

کلام و تصویر قطع شده است. یعنی در واقع پیوند به‌هم خورده‌است، چون غفلتاً اختلاف دیدگاه‌پیش آمده است. به عبارت دیگر، چراغی درسر روشن شده است‌وحال آنکه می‌بایست برای‌بیان‌تصویری درسینه روشن شود.

سارتر به‌نظرمن نویسندهٔ تئاتربایدکلمه را همراه باتصویر آن‌ببیند.

بارو کلودل یك روز بامن دربارهٔ کلمهٔ voler به معنای «پرواز کردن» حرف می‌زد. زبان انگلیسی در این موردکلمهٔ to flyرا به کار می‌بردکه حاکی‌از عمل است، عمل « پریدن ». زبان فرانسه مرحلهٔ « پرواز کردن » را در نظـر می‌گیرد و انگلیسی حـرکت «پریدن» یعنی «جهیدن» را و آلمانی کلمهٔ fliegen یعنی «کار پرواز کردن» را. به عبارت دیگر، برای یك‌عمل‌واحدسه جنبهٔ مختلف درنظرگرفته شده‌است که هرکدام ازآنها یکی ازمراحل عمل‌را نشان‌می‌دهند. پس هرکدام از این کلمات کاربرد نمایشی خاصی‌پیدا می‌کنند. بنابراین توجه به‌این‌نکته جالب است‌که نبایدکلمه رابه عنوان مفهوم بلکه به‌عنوان عمل، یعنی تصویرو تجسم، درنظرگرفت وازهمین جامی‌توان به‌بررسی‌خصوصیت تصویری صامتها یا

مصوتها و ترکیب آنها با یکدیگر پرداخت و این یك نوع کار کیمیاگری است.

کوکتو کلمه در نمایش در حکم عمل است و کلمه شکل مجسم دارد. به عقیدهٔ من، زبان نمایشنامه‌های جدید یك زبان تقلبی است که به‌نظر طبیعی می‌آید، یعنی فرض بر این است که ظاهری طبیعی داشته باشد.

یکی از حضار سؤالی دربارهٔ کلودل دارم. می‌خواهم بپرسم آیا به نظر شما کلودل در پی ایجاد آهنگ است؟ البته او لزوماً درپی لحن طبیعی نبوده است. آیا به‌نظر شما کلودل سبك بیان نمایشی دارد.

سارتر گمان می‌کنم همین‌طور است. منتها ما اینجا وارد بحث شعر می‌شویم، یعنی یك نوع نمایش که البته با نمایشی که من شرح دادم منافاتی هم ندارد. اما نظر من به‌نمایش غیرشاعرانه بود. لفظ «شعر» دو معنی دارد: هر نمایشی البته می‌تواند شاعرانه باشد، اما بحث من دربارهٔ نمایشی بود که خصوصاً به کلام منظوم نپردازد، یعنی به وزن و آهنگ عروضی و خلاصه به آن نوع زیبایی که در زبان جاری شعر نامیده می‌شود.

همان شخص کلودل معمولا کلماتی به کار می‌برد که طبیعی یا روزمره نیستند. دراین‌صورت آیا به‌نظر شما سبك او

سبك نمایش است؟

سارتر تاجایی که موضوع نمایشنامه‌اززمینهٔ روزمره‌بیرون باشد عیناً همین‌طور است. مثلایکی‌ازنمایشنامه‌های کلودل به نام مبادله را من کمتر ازکارهای دیگر او دوست دارم، درست بـه دلیل آنکـه شخصیتها امروزی‌اند.

کوکتو زبان نمایش تا اندازه‌ای «فوق طبیعی» است و این کمال مطلوب هر نمایشی بـاید باشد. شما از امـر دشوارتری سخن می‌گویید وتماشاگر به خیال‌اینکه زبان‌روزمرهٔ خودرا می‌شنود درواقع‌بازبان‌دیگری روبرو می‌شود.

سارتر زبان هرروزهٔ او رابه‌او ارائه‌می‌دهند، ولی‌باحفظ یك نوع فاصله که باعث می شود تا او به صورت شاهد درآید ودچارهراس شود.

کوکتو یك‌نوع حالت خواب مصنوعی دسته‌جمعی‌هم‌هست وتماشاگر فردیت‌خودرا فراموش می‌کند، اماوقتی که دوباره به‌آن برمی‌گردد... همان طور که خود شما به صدای‌صندلی اشاره‌کردید، بلی، ازآن‌بدتر این‌است که خانمی با صدای بلند شروع‌به خواندن برنامه کند یا آقایی‌تکان بخورد، معنایش این‌است که درنمایش درازگویی‌هست ونتوانسته‌اندتماشاگر

را مجذوب کنند و آن‌وقت تماشاگر به‌فردیت‌خود برمی‌گردد.

سالاکرو این دلیل هیچ چیز نیست. نمایشنامه‌های قراردادی بسیار بدی هم هستند که تماشاگر را مجذوب می‌کنند. پس مجذوبیت تماشاگر دلیل‌موجهی‌نیست.

سارتر ولی اماره است، به اصطلاح از طریق عکس آن صادق است. اگر شما نمایشنامه‌ای بنویسید که در سطح‌بالا باشد ولی تماشاگررا خسته کند...

سالاکرو پس این‌شرط لازم ولی غیرکافی است.

کوکتو بازشدن دربدون دلیل. دری‌که باز می‌شود خودش دلیل اساسی است!

سارتر آیا نمایش ستارهٔ اشبیلیه[1] را دیده‌اید؟ آرایش صحنه درکمترین مقداربود: یك‌صندلی سمت راست، یك نرده سمت چپ، نوعی دیوار کوتاه در ته صحنه. برطبق شرایط صحنه، نورگاهی به صندلی‌می‌تابید، گاهی به نرده وگاهی به دیوار. فقط کافی بود که بازیگرحرف‌بزندتاتماشاگر، به‌راهنمایی نور، خود را در مجلس سلطان (سمت راست) یا در زندان (سمت‌چپ) یا درباغ (پشت دیوار) حس‌کند. اشیاء

---

۱) یکی‌ازکمدیهای لوپ دووگا(Lope de Vega) شاعرونمایشنامه‌نویس اسپانیایی (۱۵۲۶-۱۶۳۵).

ولوازم صحنه از این مقدار تجاوز نمی‌کرد. اشارهٔ من به این نمایش به سبب این است که توهم من هنگام تماشای آن کامل بود.

کوکتو چون رعایت اقتصاد همیشه لازم است و این نمایش «مقتصدانه» بود.

سارتر به‌چیزی بیشتر از یك صندلی احتیاج نیست.

یکی از حضار این همان کاری است که ژان کوکتو در نمایش «رومئو و ژولیت» انجام داده است.

کوکتو بلی، حداقل لازم روی صحنه بود وخود تماشاگر در دور وبر آنها کوچه‌ها را می‌ساخت.

سارتر واین همان کار ژان لوئی بارو است که حتی پلکان را از صحنه حذف می‌کند[1].

کوکتو بدترین نوع نمایش این است که صحنهٔ آن پرازمیز وصندلی و گلهای بی‌فایده باشد. بدین ترتیب آرایشی وحشتناك ویك نوع «طبیعی بدلی» به وجود می‌آید.

یکی از حضار خود شماچرا درنمایشنامهٔ «بسته یك مجسمهٔ برنزی «باربدین» در صحنه قرار داده‌اید؟

سارتر در خود متن اسمش را «برنز باربدین» گذاشته‌ام.

---

۱) اشاره به نمایشنامه‌ای که ژان لوئی بارو براساس رمان گرسنگی اثر کنوت هامسون (Knut Hamsun) نویسندهٔ نروژی، در ۱۹۳۸ به صحنه آورد.

اما درمورد وجود مجسمه به‌عنوان آرایش صحنه، بایدبگویم که درواقع این مجسمه‌ای‌ازنوع «باربدین» نیست، بلکه نشانهٔ وجود یك جسم غیر مشخص در ته صحنه است. به‌نظر خودم این مجسمه می‌بایست نشان دهندهٔ زن برهنه‌ای سوار براسب برهنه باشد. از این که بگذریم، گمان نمی‌کنم که غرض دیگری از آن حاصل شود.

ساختن اسطوره

پس از جنگ جهانی دوم، ژان پل سارتر دوبار بـه امریکا سفر کرد و در طی این دو سفر برای معرفی ادبیات و تئاتر آن روز فرانسه به‌ملت امریکا که ازتحولات فرهنگ اروپا در دورهٔ جنگ‌وپس‌ازآن‌بی‌اطلاع‌بودند سخنرانیهایی ایراد کرد. آنچه در اینجا می‌آید ترجمهٔ یکی از مهمترین سخنرانیهای اوست که نخستین بار در ۱۹۴۶ و پس از آن به کرات در مطبوعات امریکا منتشر شده است. مطالب‌این سخنرانی خاصه از دو جهت شایستهٔ اهمیت است:

۱)شناخت نظریات سارتر دربارهٔ تئاتر وبه‌ویژه‌نمایشنامه‌های خودش و نیز شناخت بهتر آثار بزرگ و معروفی چـون کالیگولا و سوء تفاهم از کامو و آنتیگون از آنوی ودربسته از سارتر و شکمهای‌بی‌مصرف از سیمون دوبووار...

۲)شناخت گرایشهایی که دست کم درطی یك دهه (۱۹۴۰-۱۹۵۰) بر تئاتر فرانسه و،به یك معنی،بر تئاتر اروپا حاکم بوده و تـا امروز نیز در آثـار بسیاری از نمایشنامه‌نویسان تأثیر خود را باقی گذاشته است.

ناگفته نماند کـه درست در دههٔ بعد (۱۹۵۰-۱۹۶۰) جریان دیگری‌معروف به «تئاتر پوچی» بانویسندگانی‌چون ساموئل بکت، اوژن یونسکو، آرتور آداموف و دیگران‌در تئاتر پدید آمد که بکلی راه متفاوتی در پیش گـرفت. در حقیقت می‌توان گفت که تئاتر امروز (حدود ۱۹۶۵به بعد) ازپیوند این‌دو بینش مختلف ـ تئاتر موقعیت وتئاتر پوچی‌ـ به بار آمده است.

هنگامی که نقد و گزارش روزنامه‌های امریکایی را دربارهٔ آنتیگون[1] می‌خواندم چنین استنباط کردم که این نمایشنامه در ذهن منتقدان نیویورك اثر ناخوشایندی گذاشته است. بسیاری تعجب می‌کردند که یك اسطورهٔ کهن را دوباره بتوان به صحنهٔ نمایش آورد. عدهٔ دیگری به شخصیت آنتیگون ایراد می‌گرفتند که نه‌زنده است و نه‌منطبق با حقیقت و خلاصه، به اصطلاح اهل تئاتر، «کاراکتر» ندارد. این سوءتفاهم به گمان من ناشی از بی‌اطلاعی منتقدان است نسبت به آنچه بسیاری از نمایشنامه‌نویسان جوان فرانسه ـ هرکدام درجهتهای مختلف و بدون هدف واحد ـ می‌کوشند تا انجام دهند.

در فرانسه در بارهٔ «بازگشت به تراژدی» و «احیای نمایش فلسفی» بحثها کرده‌اند. این عناوین معنای روشنی ندارند و باید به دور افکنده شوند. تراژدی در نظر ما یك پدیدهٔ تاریخی است که ازقرن شانزدهم تاهجدهم به اوج خود رسید وما دیگر میل نداریم

۱) *Antigone* اثرژان‌آنوی(J.Anouilh)، نمایشنامه‌نویس معاصرفرانسوی، که ترجمهٔ انگلیسی آن در سال ۱۹۴۶ در نیویورك به صحنه آمد.

که دوباره آن را زنده کنیم، همچنانکه در اندیشهٔ آن نیستیم که نمایشهای فلسفی به صحنه بیاوریم (اگر مقصود از نمایش فلسفی نشان دادن فلسفهٔ مارکس یا سن توما یا اگزیستانسیالیسم بر صحنه باشد).

با این همه، حقیقتی در این دو عنوان هست: اولا ما کمتر به نوآوری و بیشتر به سنت پرداخته‌ایم، ثانیاً مسائلی که امروزه می‌خواهیم به صحنه بیاوریم بامسائلی که پیش از سال ۱۹۴۰مورد نظر ما بود بسیار تفاوت دارد.

نمایش به صورتی که در دورهٔ میان دو جنگ تصور می‌شد و شاید هنوز هم در امریکا تصور می‌شود نمایش شخصیتها بود. تئاتر در وهلهٔ نخست به تحلیل شخصیتها و مواجههٔ آنها با یکدیگر می‌پرداخت و هدف از آنچه «موقعیت» نامیده می‌شد فقط این بود که شخصیتها را برجسته‌تر بنماید. بهترین نمایشهای این دوره به بررسی روحیات شخص ترسو یا دروغگو یا جاه‌طلب یا محرومیت کشیده می‌پرداخت و احیاناً نویسندهٔ نمایش می کوشید تاپیچ ومهره های عواطف انفعالی ـ معمولا عشق ـ را بگشاید یا عقدهٔ حقارت را تحلیل کند. در مقیاس این اصول، آنتیگون ابداً نمایش شخصیت نیست. بیان یك عاطفهٔ انفعالی هم نیست که بر طبق قواعد جاری فلان نظریهٔ روانشناسی باید پرورده شود و به عمل آید. بلکه فقط نمایش اراده‌ای ناب، انتخابی مجرد و آزاد است. در اینجا نمی‌توان عواطف را از عمل جدا کرد.

نمایشنامه‌نویسان جوان فرانسوی معتقد نیستند که «طبیعت بشری» مشترکی هست که برای اولین و آخرین بار به انسان داده می‌شود و می‌تواند بر اثر حادثه‌ای بکلی آشفته شود. معتقد نیستند که افراد بشری بتوانند دستخوش شهوت یا هوسی قرار گیرند که فقط بر اثر وراثت و محیط و موقعیت قابل توضیح باشد. آنچه در نظر آنها کلی و همیشگی می‌نماید سرشت آدمی نیست، بلکه موقعیتهایی است که آدمی در آنها قرار دارد، یعنی انسان مجموعه‌ای از حالتهای روانی نیست، بلکه حد و مرزهایی است که از همه‌سو با آنها برخورد می‌کند.

در نظر آنها، انسان را باید نه «حیوان ناطق» یا «حیوان مدنی‌الطبع»، بلکه موجودی آزاد و نامعین تعریف کرد که ناچار است موجودیت خود را در برابر بعضی از جبرها انتخاب کند: مثلا اینکه پیشاپیش درگیر در جهانی است که هم عوامل خطرناك و هم عوامل مساعد را در خود جمع دارد و در میان انسانهای دیگری زندگی می‌کند که قبل از او انتخاب خود را انجام داده‌اند و جهت و معنای این عوامل را از پیش تعیین کرده‌اند. انسان ناچار به مقابله با جبر کار کردن و مردن است، در جهانی افکنده شده است که وجود حاضر دارد و در عین حال نتیجهٔ اعمال اوست و در آن هرگز نمی‌تواند کرده‌های خود را از سر گیرد: جهانی که در آن باید، به‌هر صورت، ورقهای خود را بازی کند و تن به خطر دهد. از همین روست که ما این نیاز را حس می‌کنیم که باید موقعیتهایی را به صحنه

بیاوریم که روشنگر جلوه‌های اصلی «جبر زندگی[۱]» باشند و تماشاگر را در انتخاب آزاد انسان بر حسب موقعیتهای خاصش سهیم کنند.

آنتیگون آنوی از آن رو انتزاعی و غیرواقعی جلوه کرد که چندان به نمایش یك شاهدخت یونانی پروردهٔ پاره‌ای تأثیرات و پاره‌ای خاطرات هولناك نمی‌پرداخت، بلکه اورا بیشتر به صورت زنی آزاد و بدون شخصیت معین جلوه می‌داد و تا جایی پیش‌می‌برد که خودش بتواند این شخصیت را انتخاب کند، یعنی به آن لحظه‌ای که، به خلاف ارادهٔ حکمران جابر فاتح، آزادی خودرا در انتخاب مرگ نشان دهد. همچنین هنگامی که حکمران ووسل[۲] در نمایشنامهٔ شکمهای بیمصرف [۳] اثر سیمون دوبووار باید تصمیم بگیرد که آیا نیمی از مردم (زنان وکودکان و پیرمردان) را فداکند تا بتواند شهر محاصره شده را نجات دهد یا بکوشد تا، با تحمل خطر نابودی مردم شهر، همه را باهم نجات دهد، ما دیگر به‌فکر دانستن این نیستیم که آیا اوآتشین مزاج است یا سرد مزاج، آیا عقدهٔ ادیپ دارد یا طبعی زود خشم یا شاد. البته اگر

---

۱) Condition humaine. به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۴ مراجعه شود.

2) Vaucelles

۳) *Les bouches inutiles* ، ماجرای این نمایشنامه، که در قرون وسطی می‌گذرد، بدین قرار است که چون شهر ووسل در محاصرهٔ دشمن قرار می‌گیرد و مردم آن دچار تنگی آذوقه می‌شوند انجمن شهر برای ادامهٔ مقاومت رأی به کشتار همهٔ «شکمهای بیمصرف»، یعنی زنان وپیرمردان وکودکان می‌دهد، غافل ازاینکه این خود، درنهایت، شکست بزرگتری است که نابودی همیشگی شهر را درپی‌دارد. این نمایشنامه درسال ۱۹۴۵ در پاریس به‌صحنه آمد.

گستاخ و بی پروا باشد، اگر خود رأی یا سست عنصر باشد، تصمیم نادرستی خواهد گرفت. ولی ما رغبتی نداریم به اینکه انگیزه‌ها یا موجباتی را که قهراً باید حاکم برانتخاب او باشند از پیش تعیین کنیم. حتی کوشش ما مصروف این‌است که اضطراب مرد آزاد و با حسن نیتی را نشان دهیم که با صداقت تمام در جستجوی راهی است که باید درپیش گیرد و می‌داندکه با تعیین سرنوشت دیگران درعین‌حال خط‌مشی شخصی خود را برمی‌گزیند وقاطعاً تصمیم می‌گیردکه مستبد یا آزاد منش باشد.

اگر هم یکی از جمع ما شخصیتی را بر صحنه مجسم کند، فقط به منظور این است که بیدرنگ از چنگ آن رها شود. مثلا کالیگولا، در آغاز نمایشنامه‌ای از آلبرکامو به همین نام، دارای شخصیت معینی است. خواننده یا تماشاگر گمان می‌کند که او طبع ملایم و نجیبانه‌ای دارد و شاید هم که واقعاً همین باشد. اما این نرمی و فروتنی به محض‌آنکه کالیگولا به‌پوچی جهان پی‌می‌برد ازمیان می‌رود. ازاین لحظه به‌بعد تصمیم‌می‌گیردکه یك‌تنه دیگران را متوجه این پوچی کند و نمایشنامه شرح چگونگی اجرای این تصمیم است.

انسانی که در محدودهٔ موقعیتش آزاد است، انسانی که خواه ناخواه چون برای خود انتخاب کند برای همهٔ افراد دیگر هم انتخاب می‌کند: این است موضوع نمایشنامه‌های ما. به جای نمایش شخصیتها ما به دنبال نمایش موقعیتها می‌رویم. هدف ما

کاوش و کشف موقعیتهایی است که برای تجربهٔ بشری عامتر باشند، یعنی موقعیتهایی که دست کم یك بار دربیشتر زندگیها رخ دهند. تفاوتی که میان شخصیتهای آثار ما هست مثل تفاوت ترسو با خسیس یا خسیس با مرد شجاع نیست، بلکه تفاوت یا تعارض این عمل با آن عمل است، مثل تفاوت حقی است که باحق دیگری برخورد می‌کند. از این لحاظ می‌توان گفت که ما به سنت کورنی وابسته‌ایم.

ازاینجامی‌توان‌دریافت که چراما به‌روانشناسی نمی‌پردازیم. ما در پی‌یافتن آن کلمهٔ « شایسته » نیستیم کـه ناگهان سراسر پهنهٔ فلان‌عشق وهوس را آشکارکند یا آن‌عملی که درنظر تماشاگران بیشتر منطبق با حقیقت و با جبر سرنوشت باشد. ما روانشناسی را انتزاعی‌ترین علوم مـی‌دانیم، زیرا روانشناسی پیچ و مـهره‌های شهوات را بـررسی می‌کند بی‌آنـکه آنـها را در محیط انسانی واقعیشان قرار دهد یا به زیربنای ارزشهای مذهبی و اخلاقیشان توجه کند و به امر و نـهی اجتماعی آنـها و به ستیزه‌های ملتها و طبقه‌ها و برخورد حقها و اراده‌ها و کردارها بنگرد. به نظر مـا انسان تماماً اراده و عمل است و شهوت هـم جـزو این اراده و عمل است.

ازاین لحاظ ما به‌استنباط یونانیان ازتراژدی باز می‌گردیم. درنظرآنها، چنانکه هگل نشان داده است، شهوت هرگز طوفانی

عاطفی نبوده بـلکه همیشه اساساً مطالبهٔ حقی بوده است[۱]. استبداد کرئون[۲] و لجاجت آنتیگون، درنظر سوفوکل و آنوی، ودیوانگی کالیگولا، در نظر کامو، در عین حال هم طغیان احساساتی است که ازاعماق وجود ماسرچشمه می‌گیرند وهم بیان اراده‌ای راسخ که نمایانگر نـظام ارزشها و حقوق است، مـانند حقوق مـدنی، حقوق خانوادگی، اخلاق فردی، اخلاق جمعی، حق کشتن، حق افشای وضع بد زندگی مردم به مردم وجز اینها. ما روانشناسی‌را طرد نمی‌کنیم، زیرا این کاری ابلهانه است، بلکه فقط به زندگی می‌پیوندیم.

از پنجاه سال پیش یکی از رایجترین موضوعهای انشاء در مدرسه‌های فرانسه تفسیر این جملهٔ لابرویر[۳] است: «راسین انسانها را همان‌طور که هستند وصف می‌کند و کورنی آن طور که بـاید باشند.» به نظر ما مفهوم این جمله در حقیقت بـاید معکوس شود. راسین روانشناسی انسان را وصف می‌کند وپیچ و مهره‌های عشق و حسد را به صورتی انتزاعی و مجرد شرح می‌دهد، یعنی هرگـز

۱) بحث هگل در بارهٔ تراژدی یونان به‌خصوص درکتاب‌زیباشناسی‌او آمده است. سارترخود درجای‌دیگری‌می‌گوید: «موضوع‌اصلی‌تراژدی بزرگ، یعنی تراژدی اشیل و سوفوکـل و کورنی، آزادی انسانی است. ادیپ آزاد است، آنتیگون و پرومته هم آزادند. قضا و قدری که ظاهراً در نمایشنامه‌های کهن دیده می‌شود باطناً رویهٔ دیگر آزادی است. حتی شهوات هم آزادیهایی هستند که به‌دام خود گرفتار آمده‌اند.» (رجوع شود به صفحهٔ ۱۱ کتاب حاضر.)

2) Créon

3) La Bruyère

نمی‌گذارد که عوامل اخلاقی یا ارادهٔ انسانی سیر محتوم آنها را تغییر دهند. شخصیتهای آثار راسین مخلوقات ذهن خود او هستند و غایات انسانی از تحلیل عقلانی ناشی می‌شوند. اما کورنی، به عکس، ارادهٔ انسانی را دربطن شهوات نشان می‌دهد و از این طریق انسان را با همهٔ پیچیدگی‌اش و در واقعیت کاملش عرضه می‌کند.

نویسندگان جوانی که از آنها یادکردم در راه کورنی پیش می‌روند. در نظر آنها، تئاتر نمی‌تواند انسان را درتمامیتش نشان دهد مگر اینکه او را موجودی دارای خواست اخلاقی عرضه کند. غرض این نیست که تئاتر باید نمونه‌هایی از رفتار فردی و اخلاق عملی آن طورکه به کودکان آموخته می‌شود به دست دهد، بلکه باید به جای بررسی کشمکش شخصیتها و منشها به نمایش کشاکش حقوق فردی یا جمعی بپردازد. تعارض میان طرفدار استالین و طرفدار تروتسکی تعارض خصوصیات روانی نیست. برخورد یك ضد نازی و یك فرد اس اس در سال ۱۹۳۳ به دلیل تفاوت خلق وخوی آنها نبوده است. مشکلات سیاست بین‌الملل از خلقیات زمامداران مانا شی نمی‌شود. اعتصابات ایالات متحدامریکا نشان دهندهٔ اختلاف روحیهٔ کارفرمایان و کارگران نیست. درهمهٔ این موارد، در آخرین تحلیل، وباوجود اختلاف منافع، نظامهای ارزشی و نظامهای اخلاقی و عقیدتی انسان با یکدیگر درتضادند.

به همین دلیل، تئاتر جدید ما عالماً و عامداً از تئاتر به اصطلاح «رئالیستی» دور شده است، زیرا «رئالیسم» همواره مایهٔ

نمایشنامه‌هایی بوده است که ازشرح شکستها ودرماندگیها وسست عنصریها ساخته شده‌اند. «رئالیسم» همواره خوش داشته است که نشان دهد چگونه نیروهای خارجی انسان را خرد و نابود می‌کنند و در آخر او را بازیچه‌ای در دست باد می‌سازند. ولی ما جویای رئالیسم حقیقی هستیم، زیرا می‌دانیم که در زندگی روزمره نمی‌توان عمل را از حق و واقعیت را از آرمان و روانشناسی را از اخلاق جدا کرد.

این تئاتر نمی‌خواهد نظریه‌ای را ثابت کند یا از فلسفه‌های موجود و اندیشه‌های پیش‌ساخته الهام بگیرد. همتش مصروف این است که وضع بشری را در تمامیتش کشف کند و به انسان امروز تصویری از او و از مسائل و امیدها و مبارزه‌هایش عرضه دارد. ما عقیده داریم که تئاتر اگر شخصیتهای فردی را وصف کند، هر چند نمونه‌هایی به‌کلیت خسیس‌یا مردم‌گریز یا شوهر فریب خورده باشند، به رسالتش خیانت کرده است. زیرا اگر خطاب تئاتر باید به توده‌های مردم باشد پس باید دربارهٔ عامترین اشتغالانشان‌سخن بگوید و اضطراباتشان را به‌صورت اسطوره‌هایی که هرکس‌بتواند بفهمد و عمیقاً حس کند به بیان آورد.

□

نخستین تجربهٔ من در تئاتر موفقیت‌آمیز بود. هنگامی که در سال ۱۹۴۰ در آلمان اسیر بودم، به مناسبت عید میلاد مسیح

نمایشنامه‌ای نوشتم واجرا کردم [۱] که، درعین اغفال مأموران ممیزی آلمان به کمك رمزهای ساده، می‌بایست جمع اسیران را مخاطب قرار دهد. این نمایشنامه را، که فقط ظاهری توراتی داشت، یك اسیر نوشته و به صحنه آورده بود و دیگر اسیران صحنه‌ها را ساخته و آرایش داده بودند و خود در آنها بازی می‌کردند. خطاب آن منحصراً به اسیران بود (به حدی که من تا امروز اجازه نداده‌ام که آن را به صحنه بیاورند یا چاپ کنند) واز دغدغه‌ها و دردسرهای اسارت آنها سخن می‌گفت. شاید این نمایشنامهٔ خوبی نبود وخوب هم بازی نشده بود، زیرا کار آدمی غیرحرفه‌ای (به قول منتقدان) ومحصول اوضاع واحوال خاصی بود. با این‌همه، چون ازبالای صحنه دوستانم را مخاطب قرارمی‌دادم واز وضع اسارتشان سخن می‌گفتم و چون ناگهان آنها را دیدم که با چه سکوت و دقتی گوش می‌دهند فهمیدم که تئاتر واقعاً چیست: یك پدیدهٔ بزرگ جمعی و مذهبی.

البته من در آنجا از موقعیتی استثنائی برخوردار بودم: کم اتفاق می‌افتد که مخاطبان نوشتهٔ شما براثر یك نفع بزرگ مشترك، حرمانی بزرگ یا امیدی بزرگ، گرد هم آیند. معمولا تماشاگران تئاتر از افراد بسیار مختلف تشکیل شده‌اند: یك تاجر مهم در کنار یك فروشندهٔ سیار یا یك معلم، یك زن درکنار یك مرد، و هرکدام با اشتغالات ذهنی خاص خود. این وضع درعین حال محرك بزرگی

۱) نام این نمایشنامه باریونا (Bariona) است و، چنانکه گفته خواهد شد، هنوز به‌صورت کتابی مستقل منتشر نشده است.

برای زور آزمایی ازجانب نمایشنامه نویس است، زیرا باید تماشاگران را بسازد، یابه عبارت دیگرهمهٔ این عناصر نامتجانس را در یك كل واحد گرد آورد، یعنی چیزهایی راكه باعث دغدغهٔ خاطر همهٔ مردم یك دوره یا یك جامعهٔ معین است در عمق ذهن آنها بیدار كند.

این نه بدان معناست كه نویسندگان ما می‌خواهند از رمز (سمبل) ها استفاده كنند (اگر مقصود از «رمز» بیان غیر مستقیم یا شاعرانهٔ واقعیتی باشد كه نتوانندیا نخواهندمستقیماً دریابند). ما عمیقاً كراهت داریم از اینكه، مثل مترلینگ، خوشبختی را با یك پرندهٔ آبی نایافتنی نشان دهیم[1]. نمایشنامه‌های ما جدی‌تر از این بازیهای كودكانه است. با این‌همه، اگر ما نمایش رمز وتمثیل را رد می‌كنیم در عین حال می‌خواهیم كه نمایشهای ما مبتنی بر اسطوره باشند. ما می‌كوشیم تا اسطوره‌های بزرگ مرگ وغربت وعشق را به تماشاگران نشان دهیم. شخصیتهای سوءتفاهم آلبركامو موجودات تمثیلی و استعاری نیستند، بلكه هستی واقعی و عینی دارند: مادری‌هست ودختری، وپسری كه ازراهی دورآمده‌است. تجربه‌های دردناك آنها به خودی خودكافی است. با این همه، این شخصیتها جنبهٔ اسطوره دارند، یعنی‌سوءتفاهمی كه میان‌آنهاجدایی می‌افكند می‌تواند تجسم همهٔ سوءتفاهمهایی باشدكه باعث جدایی

۱) اشاره به نمایشنامهٔ پرندهٔ آبی، اثر موریس مترلینك، كه ترجمهٔ آن در ایران هم بارها به صحنه آمده است.

انسان از خودش و از جهان و دیگر انسانها شده‌اند.

درفهم معنای این‌نمایشنامه، به‌خلاف بعضی‌ازنمایشنامه‌های دیگر، تماشاگران فرانسوی دچار اشتباه نشدند. وحال آنکه مثلا در مورد شکمهای بیمصرف، منتقدان فقط به بحث در بارهٔ ماجرای نمایشنامه، که از حوادث‌واقعی قرون وسطی گرفته‌شده بود، اکتفا نکردند، بلکه محکومیت روشهای فاشیستی را در آن دیدند. از سوی دیگر، کمونیستها هم محکومیت روشهای خود را در آن دیدند ودر روزنامه‌هایشان‌نوشتند: «نتیجه‌گیری به‌صورت‌ایدئالیسم خرده بورژوایی بیان شده است، و حال آنکه حقاً همهٔ شکمهای بیمصرف می‌بایست نابود شوند تا شهر نجات یابد.» نمایشنامهٔ آنتیگون آنوی هم جنجالی به پا کرد: نویسنده را از یك سو به فاشیسم و از سوی دیگر به هرج و مرج طلبی متهم کردند. این واکنشهای شدید نشان می‌دهدکه نمایشنامه‌های ما به همان‌نقطه‌ای اصابت کرده‌اند که حقاً باید اصابت کنند.

با این همه، نمایشنامه‌های ما بسیار سختگیرند. چون توجه اصلی ما به بیان موقعیت است پس نخست باید موقعیت را در آن لحظهٔ خاصی که به‌اوج خودمی‌رسدنشان داد. مافرصت‌پژوهشهای عالمانه نداریم، مانیازی به شرح‌وبسط تحول نامحسوس‌شخصیت و ماجرا نمی‌بینیم: انسان‌مرگ را متدرجاً درنمی‌یابد، بلکه‌ناگهان با آن رو به‌رو می‌شود؛ و اگر با قدمهای آهسته و تدریجی به سیاست یا عشق نزدیك شویم آن وقت ناگهان مسائلی فوری و

فوتی رخ می‌نمایند که تدریج را بر نمی‌تابند. چون قهرمانهای خود را از همان صحنهٔ اول به‌اوج ستیزه‌هایشان برسانیم در واقع به همان شیوهٔ شناختهٔ تراژدی کهن دست زده‌ایم که ماجرا را در آن لحظه که به سوی فاجعه می‌رود قبضه می‌کند.

نمایشنامه‌های ماخشن و کوتاه‌ومتمرکز دریك‌حادثهٔ‌واحدند. بازیگران اندك‌اند و داستان در زمانی کوتاه که‌گاهی چند ساعت بیشتر نیست گنجانده شده‌است. درنتیجه، این نمایشنامه‌ها از نوعی «وحدت سه‌گانه[۱]» کلاسیك که مطابق شرایط زمانه فقط اندك‌تغییری یافته است پیروی می‌کنند. صحنهٔ ثابت، چند ورود و چند خروج، مشاجره‌های شدید میان قهرمانها که از حقوق فردی خود با شور و هیجان دفاع می‌کنند: این است آنچه نمایشنامه‌های ما را از تفننهای پر زرق و برق «برادوی[۲]» بکلی جدا می‌سازد. با این‌همه، بعضی ازآنها، با وجود خشکی وخشونتشان، توجه محافل‌پاریس

۱) «وحدت سه‌گانه» یا «قانون سه وحدت» که یکی از اصول ثابت مکتب کلاسیك به‌شمارمی‌رودعبارت‌است‌از: وحدت‌عمل، وحدت زمان، وحدت مکان. بدین‌معنی‌که اولا نمایشنامه باید یك‌موضوع‌واحد وکامل رانشان دهد و از بیان زوائد بپرهیزد و اجزای آن موضوع چنان به یکدیگر پیوسته باشندکه اگر یکی‌را جا به‌جا یاحذف‌کنند صورت‌کلی درهم‌بریزد یا دیگرگون‌شود؛ ثانیاًزمان وقایع‌درعالم‌خارج‌نبایدمنتها ازیك‌شبانه‌روز تجاوزکند؛ ثالثاً صحنهٔ وقایع تاحدامکان باید ثابت‌بماند. اجرای این‌سه شرط به‌منظور این بوده‌است‌که نمایش درصحنه مطابق جریان‌آن درعالم خارج باشد و در نتیجه «حقیقت نما» جلوه کند.

۲) Broadway، یکی از خیابانهای بزرگ نیویورك که محل معروفترین تئاترهای امریکاست.

را به خود جلب کرده‌اند. حال باید دید که در نیویورك چگونه از آنها استقبال خواهند کرد.

چون‌هدف نمایشنامه‌نویسان‌ما این است که اسطوره‌بیافرینند و تصویری بزرگ و غنی از رنجهای تماشاگران را به خود آنها عرضه کنند پس از این اندیشهٔ دائمی رئالیستها به دورند که می‌خواهند فاصلهٔ میان تماشاگران و نمایش را هر چه بیشتر از میان بردارند. در سال ۱۹۴۲، گاستون‌باتی، کارگردان نمایشنامهٔ رام‌کردن زن سرکش اثر شکسپیر، راهی میان صحنه وتالار نمایش‌تعبیه کرده بود که بعضی بازیگران از آنجا به میان جمع تماشاگران رفت وآمد می‌کردند[1]. ما اکنون از چنین بینش و شیوه‌ای دور شده‌ایم. به نظرما، نمایشنامه هرگزنباید بیش ازاندازه «خودمانی» جلوه کند. عظمت آن‌دراجرای وظایف اجتماعی و، به‌یك معنی، وظایف مذهبی است، یعنی نمایش بایدجزوآداب و مناسك باشد. حتی هنگامی‌که با تماشاگران در بارهٔ خودشان سخن می‌گوید، باید این‌کار رابا لحنی وسبکی انجام دهدکه نه تنها باعث یگانگی نمایش و تماشاگر نشود، بلکه فاصلهٔ میان آنها را افزون‌کند.

□

۱) دراینجا گویا برای سارتر اشتباهی‌روی‌داده باشد، زیرا آنچه به‌گاستون باتی (Gaston Baty) نسبت می‌دهد در حقیقت مربوط به فیرمن ژمیه است، چنانکه خود در صفحهٔ۲۶کتاب حاضر به این نکته اشاره می‌کند. البته این را هم‌باید گفت‌که گاستون باتی از شیوهٔ مورد وصف‌فیرمن‌ژمیه در صحنه‌سازی تقلید کرده است.

به همین سبب، یکی از مسائل اساسی ما یافتن سبکی برای گفتگوهاست که در عین سادگی مفرط ودرعین استعمال واژه‌های روزمره، بتواند شایستگی ومنزلت گذشتهٔ زبان ما را هم به صورتی در خود حفظ کند. ما همگی از حاشیه‌پردازی و سخنوری و به اصطلاح ازالفاظ وعبارات «شاعرانه» روگردانیم. این قبیل لفاظیها باعث انحطاط زبان نمایش می‌شود. به‌گمان ما، اگر دراستعمال کلمات نهایت امساك رابه‌کاربریم تااندازه‌ای به‌سبك فاخرتراژدیهای کهن نزدیك می‌شویم. مثلا خود من در آخرین نمایشنامه‌ام به نام مرده‌های بی کفن ودفن هر بار که پی‌برده‌ام که زبان کوچه وبازارو دشنامهای عامیانه وحتی زبان«لاتی» مناسب وضع وحال قهرمان‌هاست از استعمال آنها ابا نکرده‌ام. اما کوشیده‌ام تا، در طرز محاوره، نهایت ایجاز بیان وحتی حذف وقطع ناگهانی را به‌کار برم وبدین گونه درجمله‌بندی به‌نوعی صلابت درونی برسم که طبعاً در لحن بی‌بندوبار زبان روزمره وجود ندارد. سبك کامو در کالیگولا از نوع دیگر است، اما به نحو درخشانی موجز و فشرده است. زبان سیمون‌دوبووار در شکمهای بیمصرف به‌اندازه‌ای پیراسته و سترده است که گاهی آن را به سردی و خشکی متهم کرده‌اند.

نمایشنامه‌هایی کوتاه و تند، که گاهی مدت نمایش آنهااز یك پردهٔ طولانی بیشتر نیست(آنتیگون یك ساعت ونیم و در بستهٔ من یك ساعت وبیست دقیقه، بدون احتساب فواصل میان پرده‌ها، طول می‌کشند)، نمایشنامه‌هایی متمرکز در یك حادثهٔ واحد ــ که غالباً

شرح برخورد حقوق افراد با یکدیگر و در بارهٔ موقعیتی مشترك و عام است ـ و با سبکی روشن و بسیار فشرده و دارای قهرمانهایی معدود که به اعتبارشخصیت فردیشان‌عرضه نشده‌اندبلکه درموقعیت خاصی قرارگرفته‌اندکه مجبورنددست به‌انتخاب بزنند: این است به طور خلاصه آن تئاتر ساده و بی پیرایـه و اخلاقی و مبتنی بـر اسطوره و آیین‌که درطول مدت جنگ وخاصه پس‌از آن‌پایه‌گذار نمایشهای تازه‌ای در پاریس بوده است. واین برآورندهٔ نیازهای ملتی خسته ومتوقع است که برایش پیروزی در جنگ موجب خیر و برکت نبوده است و اکنون مجبور است کـه در نهایت امساك زندگی کند.

خشونت این‌نمایشها نمایانگر خشونت زندگی فرانسه است. موضوعهای اخلاقی وفلسفی‌آنها بیانگر اشتغالات درونی و بیرونی ملتی است که باید از نو بسازد و از نو بیافریند و در عین حال‌به اصولی تازه دست یابد. آیا اینها محصول اوضاع و احوال محلی و منحصر به محدودهٔ فرانسه‌اند یا بیان‌موجز وشکل بی‌پیرایهٔ آنها می‌تواند تماشاگـران بیشتری را در کشورهای متنعم‌تر برای آنها فراهم آورد؟ آینده نشان خواهد داد.

تئاتر مردمی و تئاتر اعیانی

این ترجمهٔ مصاحبه‌ای است که در سال ۱۹۵۵، به مناسبت نمایش نکراسوف، برنار دور (Bernard Dort) باژان پل سارتر انجام داده است. سارتر در این مصاحبه برای نخستین بار از برتولدبرشت و کارهایش سخن می گوید. باید گفت که تا پیش از سال ۱۹۴۴، آثار مهم برشت در فرانسه شناخته نشده بوده و سارتر هم به احتمال زیاد با شیوه‌های نمایشی او آشنایی نداشته است.

برناردور اصطلاح «تئاتر مردمی» آیا به نظر شما معنایی دارد و، اگر دارد، از آن چه اراده می‌کنید؟

سارتر تئاتر مردمی... بلی. این اصطلاح برای من معنایی واقعی دارد. حتی شاید سرشار از معنی باشد، زیرا در واقع به نظر من تئاتر تماماً همین است. پس مسئله این نیست که بدانیم آیا تئاتر باید مردمی باشد یا نه ــ چون نمی‌تواند جز این باشد ـ بلکه این است که آیا فعلا این تئاتر مردمی، این خودتئاتر، وجود دارد و چگونه است.

دراینجا با تناقضی برخورد می‌کنیم، بدین معنی که تئاترهایی هستند، اما درواقع هیچ تئاتری هم نیست. در نظر بگیریم که مثلا...

دور «تئاتر ملی مردمی[1]»؟

---

۱) Théâtre National Populaire (با علامت اختصاری T. N. P.) یکی از تئاترهای معروف فرانسه است که گردانندهٔ اصلی آن ژان ویلار بوده است.

سارتر بلی، همان «تئاتر ملی مردمی»... به عقیدهٔ من، این تئاتر با آن تئاتر مردمی مورد نظر من فرق دارد. منظورم قضاوت در بارهٔ فعالیت ژان ویلار نیست، بلکه فقط بیان واقعیت موجود است. ویلار هم در این مورد تقصیری ندارد، بلکه عامل اساسی موقعیت خاص این تئاتر است.

اولا «تئاتر ملی مردمی» تئاتری است که متکی بـه کمك مالـی دولت است و بنابراین ناچار است نمایشنامه‌ها را از روی فهرست معینی انتخاب کند و آنهم با رعایت احتیاط کامل. این نمایشنامه‌ها که برای مردم امروز نوشته نشده‌اند شاید سابقاً ـ و اینجا نظرم به شکسپیر است ـ به تئاتر مـردمی اصیل تعلق داشتند و برای مردم آن زمان نوشته شده بودند، ولی فعلا به صورت قالبهای فرهنگی درآمده‌اند و جزو میراث فرهنگی بورژوازی شده‌اند.

دور پس به نظر شما نشان دادن نمایشنامه‌های سنتی ـ حتی اگر به آنها جلوهٔ تازه‌ای بدهند یا، چنانکه درمورد نمایشنامهٔ لوسید[1]، شاخ و برگ آنها را بزنند ـ کاری در زمینهٔ تئاتر مردمی واقعی نیست.

سارتر بلی، همین است. نشان دادن آثار مولیر یا راسین

۱) Le Cid، نمایشنامهٔ معروف کورنی (۱۶۳۶).

مفید است، اما کاری در حاشیه است. برای تودهٔ مردم اول باید نمایشنامه‌های خود آنها را نشان داد، یعنی نمایشنامه‌هایی که مستقیماً برای آنها نوشته شده باشد و دربارهٔ خود آنها سخن بگوید.

و اینجاست که من به قسمت دوم بحثم دربارهٔ علل ناکامی «تئاتر ملی مردمی» می‌رسم، یعنی به مسئلهٔ تماشاگران. در حقیقت «تئاتر ملی مردمی» تماشاگرانی ازمیان عامهٔ مردم، ازمیان کارگران وزحمتکشان، ندارد. تماشاگران آن مردمی خرده بورژوا هستند، مردمی که اگر بهای بلیتهای این تئاتر نسبتاً نازل نبود به تماشا نمی‌رفتند یا به ندرت می‌رفتند. البته کارگرها به آنجا می‌روند واین تئاتر برای کارگرها نمایشهایی می‌دهد، اما مشتری کارگر ندارد، حتی وقتی که تغییر محل می‌دهد و مثلاً به حومهٔ شهر می‌رود.

زیرا کارگرها در مقابل تئاتر مقاومت عجیبی می‌کنند، چنانکه درمورد نمایشنامه‌های خودمن. مثلا نکراسوف بدون قید و شرط مورد پشتیبانی حزب کمونیست و گروههای وابسته به آن قرار گرفت. مطبوعات کمونیستی دربارهٔ آن قلمفرسایی کردند وبلیتها را به قیمتهای نازل فروختند... با این همه،

کارگرها با اکراه و اندک اندک بـه تماشای آن رفتند. تئاتر برای کارگرهاهنوزجنبهٔ تشریفاتی‌دارد، یعنی وابسته به آیینهای بورژوازی است. کارگرها احتیاط می‌کنند و وقتی هـم کـه به آنجا می‌روند دشواریهایی دارنـد: بهای بلیت، حتی بلیت «تئاتر ملی مردمی»، گران است، بچه‌ها را باید به دست کسی سپرد، محل‌تئاترها دور از محل‌کار یا مسکن آنها ودرمرکز شهراست... و کارگرها خسته‌اند و اگربخواهند رفع خستگی کنند ترجیح می‌دهند که به به دیدن «اوپرت» بروند.

غرضم‌این است که بایدبه‌آنها تئاترخودشان رانشان داد و بدبینی آنها را برطرف کرد (یك کلمه کافی است تا آنهارا ازدیدن نمایش منصرف کند: مثلاً درموردنمایشنامهٔ مرگ دانتون اثربوشنر[1]، کمونیستها مخالفت خود را با آن اعلام کردند وهیچ کس به تماشای آن، که ژان ویلارکارگردانی کرده بود، نرفت؛ وحال‌آنکه درمورد بورژواها کاملابه‌عکس است، زیرا تئاتر مال آنهاست: مثلاً هنگامی که شیطان و خدای‌مرا درشهرستانهامی گرداندند اسقفها

۱) Büchner، شاعرو نمایشنامه‌نویس آلمانی در قرن نوزدهم (۱۸۱۳ - ۱۸۳۷).

بالای منبر برضدآن دادسخن می‌دادند و همه آنجا بودند و می‌شنیدند وبا این حال شب که می‌شد همه به تماشا می‌شتافتند). در صحنه باید مسائل آنها را مطرح کرد، مسائل سیاسی. «تئاتر ملی مـردمی» تماشاگر واقعی در میان مردم ندارد، زیرا وجود همین مردم ایجاب می‌کند که نمایشنامه هایـی مخصوص آنها نوشته شود و، در صورت امکان، درمحل کارگاهها وکارخانه‌ها به صحنه بیاید.

به‌این‌معنی، در شوروی تئاتر مردمی هست، البته نه درهمه‌جا. درلنینگرادومسکو وشهرهای بزرگ‌دیگر تماشاگران‌تئاتر، مثل کشورما، خرده بورژواهستند. اما درکنار این‌تئاتر، تئاتردیگری‌نزدیك کارخانه‌ها ودرخانه‌های‌فرهنگ‌هست، تئاتری که تماشاگرانش کارگرند. علاوه بر این، یك تفاوت مهم دیگر هم میان‌این‌تئاتروتئاترهای‌مادیده‌می‌شود وآن‌این‌است که جنبهٔ تبعیضی‌ندارد وهمچنین بازیگران شهرهای بزرگ(که مجبورند هرسال تعداد معینی نمایش در کارخانه‌ها بدهند) درآن بازی می‌کنند. نمایشنامه‌های جدید و مسائلی که در آنها مطرح می‌شود در چهارچوب اشتغالات فکری کارگری قرارمی‌گیرد. تئاتر در شوروی جنبهٔ آموزشی دارد. البته اینها

نمایشنامه‌های خیلی خوبی نیستند و بهتر از این می‌توانند باشند. با این همه، مهم این است که تماشاگرانی داشته باشند و حقیقتاً با خود این تماشاگران حرف بزنند.

بنابر این راه حل مشکل ما شاید این باشد که پنجاه یا صد تئاتر از نوع «تئاتر ملی مردمی» در اینجا پا بگیرد.

دور بلی، اما مسئلهٔ سنت چه می‌شود؟ آیا به نظر شما وجود تئاتر مردمی مستلزم تغییر کامل سبك نمایش و قطع رابطه با سنت نمایشی نیست؟

سارتر تغییر، چرا. اما قطع رابطه، شایدنه. درهرحال باید سنتهای تئاتر اعیانی را رها کرد و به سنت تئاتر برگشت، به سنت پیش از دورهٔ بورژوازی. زیرا فقط تئاتر بورژوایی است که تئاتر برای مردم نیست. سنت تئاتر پیش از قدرت یافتن بورژوازی تماماً مردمی بوده است.

تا قبل از انقلاب کبیر فرانسه، مبارزهٔ طبقاتی مثل دورهٔ ما بسیار شدید بوده، اما انعکاسی درزیربنای شهری نداشته است. همه به تئاتر می‌رفته‌اند و تئاتر برای همهٔ مردم بوده‌است. ولی از آغاز قرن نوزدهم، شهر به دست بورژواها می‌افتد و آنها تئاتر را در

مرکز شهرهای خود قرار می‌دهند و در نتیجه تئاتر طبقاتی به وجود می‌آید و نمایش اعیانی می‌شود.
البته، قبل از قرن نوزدهم هم تئاتر اشتغالات یك طبقهٔ خاص را منعکس می‌کرده، ولی هرگز تماماً و منحصراً طبقاتی نبوده است.

دور تئاتر کلاسیك چطور؟

سارتر بلی، آنچه گفتم کلی و اجمالی بود. تئاتر کلاسیك ما فقط تا اندازه‌ای مردمی است. میان کورنی و راسین شکافی هست، بدین معنی که از نظر سیاسی و اجتماعی تغییری رخ می‌دهد و حکومت سلطنتی مطلقی به وجود می‌آید. اما این پدیده دوام نمی‌آورد و تئاتر در قرن هجدهم (به استثنای نمایشنامه‌های ماری‌وو[1] که بازماندهٔ قرن هفدهم است) دوباره مردمی می‌شود. حتی تراژدیهای ولتر، مثل کورنی، در زمینهٔ تئاتر مردمی است. شکاف میان تئاتر و مردم فقط در فاصلهٔ سالهای ۱۶۶۰ و ۱۷۳۰ به وجود می‌آید.

دور ولی این بازگشت به سنت آیا اکنون مستلزم ابداع مضامین دیگری برای تئاتر نیست؟ آیا نباید میان ساختهای نمایش (یعنی ساختهای این تئاتر مردمی

۱) Marivaux، نمایشنامه‌نویس فرانسوی درقرن هجدهم (۱۶۸۸-۱۷۶۳).

سنتی) و مضامین آن تفاوت قائل شد؟

سارتر البته همین‌طور است. مضامین تئاتر مردمی باید نو باشند. تماشاگرانش عوض شده‌اند و حالا باید مستقیماً با خود این تماشاگران حرف زد. تئاتر مردمی سنتی، چنانکه گفتم، تئاتر تکراری است، یعنی یك امر فرهنگی بورژوایی است.

امروز مهم این است که ستیزه‌های انسانی را در موقعیتهای تاریخی بگذاریم و بعد نشان دهیم که چگونه آنها به اینها وابسته‌اند. مضامین ما باید مضامین اجتماعی باشند، یعنی مضامین اساسی جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، مضامینی که به آنها آگاهی یافته‌ایم.

نمی‌گویم که در تئاتر مردمی نمی‌توان مسائل روانی را مطرح کرد. فقط می‌گویم که فعلا جای این کار نیست.

دور خود شما سابقاً تئاتر زمان ما را این طور تعریف کرده‌اید: «اگر به حقیقت انسان در هر موقعیت خاصی آزاداست و اگر در هر موقعیتی خود را آزاد انتخاب می‌کند و اگر راه خود را در این موقعیت و به وسیلهٔ این موقعیت انتخاب می‌کند پس نمایش باید به ارائهٔ موقعیتهای ساده و انسانی و آزادیهایی که در این

موقعیتها و به‌وسیلهٔ این موقعیتها راه خود را انتخاب می‌کنند بپردازد... مهیجترین چیزی که می‌توان در صحنه نشان داد منش یـا روحیه‌ای در حال ساخته شدن است، لحظهٔ انتخاب و تصمیم آزادانه‌ای است که اصول اخلاقی و سرتاسر زندگی را ملتزم می‌سازد[1].»

آیا هنوز با عین کلام همهٔ این تعریف موافقید؟

سارتر آری و نه. آری، زیرا دلیلی نمی‌بینم که نباید آزادیهایی به صحنه آورد که خود را از قید فریب می‌رهانند. و من مثل برشت ـ که خاصه از لحاظ آگاهی بـه تئاتر مردمی امروز به نظر مـن تأثیری اساسی در تئاتر داشته است ـ معتقدم که هر نمایشی باید برای رفع فریبها و افسانه‌های جامعه باشد و بنابراین، برای نیل به این هدف، نمی‌تواند فقط منحصر بـه تئاتری انتقادی شود، زیرا در این صورت زیاده بر قدرت فهم و تحلیل تماشاگر تکیه کرده است. البته درمورد برشت شاید این امر امکان‌پذیر باشد، زیرا تماشاگران او از قبل «سیاسی» شده‌اند. ولی ما باید تماشاگران را ـ تماشاگرانی که ممکن است در برابر نمایشی مطلقاً انتقادی واکنشی از خود نشان ندهند ـ در احوال و اعمال بعضی از شخصیتها شریك کنیم.

---

۱) رجوع شود به صفحهٔ ۱۱ کتاب حاضر.

مثلا هانری‌مارتن[1] رادرنظر بگیرید: شخصیتی‌است که خود را از فریب می‌رهاند، آزادی او دست‌به عمل می‌زند، آزادی سنگین و ضعیف و درگیر در اقدامی‌با هدف محدود ـ چون فقط درتظاهربرضد جنگ هندوچین بروز می‌کند ـ و این آزادی از این طریق عملی می‌شود. حال در ماجرای هانری مارتن شخصیتی دیگرهم هست به نام هیمبورژه[2] که به‌اصطلاح‌شخصیت منفی‌این ماجراست: شخصیتی به تمام‌معنی فریب خورده وفریب‌دهنده، شخصیتی که آزادی‌اش را مقتضیات وشرایط محیط ربوده‌یا

1) Henri Martin، یکی از افراد نیروی دریایی فرانسه بودکه در سال ۱۹۴۵، به عنوان داوطلب، به هندوچین رفت تا در آنجا ظاهراً با سربازان تسلیم نشدهٔ ژاپنی بجنگد. اما حقیقت چیز دیگری بود: در هندوچین به‌جای‌ژاپنیهاملتی‌را دیدکه در راه آزادی‌خود مبارزه‌می‌کردند. هانری مارتن سه بار تقاضای فسخ قرارداد داوطلبی خود را کرد و چون جوابی به اوداده نشد ناچار به اجرای وظایف سربازی خود ادامه داد، اما همواره احساس می‌کردکه در ظلم بزرگی به‌ناحق شرکت‌کرده است. چون پس از پایان خدمت به فرانسه بازگشت، در سال ۱۹۴۹ شروع‌به نگارش وپخش‌اعلامیه‌هایی برضد جنگ هندوچین‌کرد. سال بعد توقیف و تسلیم دادگاه نظامی شد و به پنج سال زندان محکوم گردید. در سال ۱۹۵۱، گروهی از نویسندگان و روشنفکران آزادیخواه، از جمله ژان‌ـ پل سارتر، برای‌رهایی اواقدامات‌وسیعی‌آغازکردندتاعاقبت هانری‌مارتن، به عنوان «خوشرفتاری»، در سال ۱۹۵۳ از زندان آزاد شد. اعلامیه‌ها و مقاله‌هایی که سارتر، شخصاً یا مشترکاً، دردفاع از او نوشته معروف است.

2) Heimburger

مسخ کرده‌اند و اندك شباهتی به شخصیت هاینریش در نمایشنامهٔ شیطان و خدای من دارد، یعنی کسی است که به هرجا روبیاورد باعث شر می‌شودچون در موقعیتی کاذب قرار گرفته است... باری، می‌توان نمایشنامه‌ای در نظر گرفت که در آن، با شروع از فلان موقعیت تاریخی، یك سلسله فریبها و کشف فریبهای‌ممکن دراین زمینهٔاجتماعی‌مطرح شود.

واین همان چیزی است که درتعریفی که شما ازمن نقل کردید منظور نشده است، یعنی محدودیتهای آزادی. زیرا این آزادی «فریب‌گشا» که تئاتربرای عمل کردن و مؤثر بودن باید به ما نشان دهد نمی‌تواند ناگهان چون برقی بدرخشد. آزادی ذاتاً محدود است. این‌آزادی‌عبارت است ازگفتن‌آری یا نه درموردی مشخص، مثلا اعتصاب یا عصیان، و نمایشنامه نویس براساس همین آری یا نه باید شخصیتهایش را بسازد ونشان دهد. چیزی بیشتر از این نیست. باید نشان دهدکه چگونه صرف گفتن آری یا نه شخصیت را به وجود می‌آورد و به آن جسمیت وواقعیت عینی می‌بخشد.

دور ولی آیا بیم ندارید از اینکه، به حکم همین تجسم

نمایشی، تماشاگر بورژوا این آزادی را در خود تحلیل ببرد و آن را به سود خود ضبط کند؟

سارتر شاید... ولی برای احتراز ازاین وضع، باید تأثیر نمایش بسیار روشن و مشخص باشد و بخصوص تماشاگران دیگری برای تئاتر فراهم آوریم. مثلا خود من فعلا برای تماشاگر بورژوا هیچ حرفی ندارم.

اما مسئلهٔ واقعی شاید مسئلهٔساختها یا حتی‌مضامین تئاتر مردمی نباشد، بلکه مسئلهٔ صناعت آن ـ در وسیعترین معنای کلمه ـ یا به بیان دیگر مسئلهٔزبان آن‌باشد. غرضم‌این‌نیست که‌چه‌زبانی‌باید درنمایش به کاربریم، بلکه زبان در این تئاتر چه نقشی باید بازی‌کند وچه وظیفه‌ای برعهده گیرد.

متن نمایشهایی را که در قرن نوزدهم در گاری یا ارابه تقریباً همه جا اجرا می‌کردند و نیز نمایشهای دورهٔ الیزابت وخصوصاً آثارمارلو[1] راببینید... کلام آنها کوتاه وسریع است. هیچ یك ازنمایشنامه‌های کلاسیك به این‌درجه ازسرعت بیان نرسیده‌اند. این همان چیزی است که ما هم باید به‌دست آوریم. و

---

۱) Christopher Marlowe، شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی در قرن شانزدهم(۱۵۶۴ - ۱۵۹۳).

نمی‌دانم آیا برشت دراین زمینه موفق بوده است‌یا نه. به هر حال مکالمه‌های او، اگر تقصیر ترجمه نباشد، به نظرمن سریع نمی‌آید. عمل و حرکت در نمایشهای‌او دربرابرما زنده‌می‌شوند، اما زبان‌مثل مرغ‌دریایی‌در دست‌موج به‌دنبال آن پیش می‌رود. این زبان کوبندگی و برندگی ندارد. نظر برشت از لحاظ ساخت تئاتر انتقادی‌اش عمیقاً درست‌است، اما از لحاظ خود نمایش چطور؟

آری، به نظر من، مسئلهٔ اساسی همین جاست: باید برای کلام و عمل سازمانی یافت که در آن کلام امری زائد والحاقی نباشد، بلکه، خارج از حوزهٔ بلاغت وفصاحت، قدرتی واقعی اعمال کند. حتی این‌نخستین شرط تئاتری حقیقتاً کارآمد است.

دور حال که‌خودشمامسئلهٔ زبان‌نمایش‌را مطرح کردید، آیا می‌توانید موضع خودرا دربرابر آنچه به «تئاتر پیشرو» معروف است و در واقع تئاتری است که نویسندگانش‌نخست‌به مسئلهٔ زبان‌پرداخته‌اند روشن کنید؟

سارتر منظورتان این است که دربارهٔ بکت و یونسکو و آداموف‌حرف‌بزنم؟صریحاً بگویم که من‌قصدندارم دربارهٔ آنها داوری‌کنم، فقط می‌کوشم تا موقعیت

آثار آنها را نسبت‌به این‌تئاتر مردمی که درباره‌اش بحث می‌کردیم نشان دهم.

اینجا فوراً باید یك نکتهٔ آشکار را تذکر بدهم: محتوای آثار آنها عمیقاً واساساً بورژوایی است. مثلادرموردبکت، خودمن‌از نمایشنامهٔ «درانتظارگودو» بسیار خوشم آمد. حتی گمان می‌کنم این بهترین کاری است‌که درتئاتر از سی‌سال پیش‌انجام گرفته است. اما همهٔ مضمونهای این نمایشنامه متعلق به طبقهٔ بورژوازی است: تنهایی، نومیدی، ابتذال، ارتباط ناپذیری. همهٔ اینها محصول تنهایی درونی بورژوازی است. ومهم این نیست که‌گودو که می‌تواندباشد: خدایاانقلاب... مهم‌این‌است که‌نیامدن او به‌علت ضعف درونی قهرمانهاست؛ او به علت این«گناه»نمی‌تواند بیاید، زیرا که آدمها چنین‌اند. درمورد یونسکوهم همین‌طور. همهٔ این نویسندگان ازجامعه بیرون اند. اینها که‌اصلا خارجی‌بوده‌اند، هم اززبان‌ما وهم ازجامعهٔ ما خودرا جدا می‌بینند. همهٔ آثار یونسکو جهان ضرب‌المثل است: یعنی رابطه‌ای میان انسانها، اما رابطه‌ای که وارونه دیده شود. مسئلهٔ این نویسندگان مسئلهٔ ادغام در جامعه است ـ از این لحاظ، آنها تنها نمایشنامه

نویسان زمان ما هستند و تئاتر بورژوایی را، که در آن این ادغام از پیش داده شده است، درهم می‌کوبند ـ اما ادغام آنها در هر جامعه‌ای مطرح است. ازاین‌رو آثار آنها غیرسیاسی و درنتیجه ارتجاعی است.

مسئلهٔ آداموف کمی فرق می‌کند. آداموف حتی تنها کسی است که می‌توان چیزی در زمینهٔ تئاتر مردمی از او انتظار داشت، زیرا خود او تغییر کرده است. من از نمایشنامهٔ همه برضد همه که نمایشنامه‌ای تماماً منفی بود ـ نمایشنامه‌ای که هرگونه زندگی اجتماعی را ظلمی قلمداد می‌کرد و در نتیجه چون ظلم را به صورت قانون درمی‌آورد آن را برحق جلوه می‌داد ـ خوشم نیامد. اما نمایشنامهٔ پینگ پنگ چیز دیگری است. اینجا آداموف شروع به خلق تئاتر مثبت می‌کند. دراین نمایشنامه، همدلی نویسنده باشخصیت‌هایش، که براساس تفاهمی واقعی است، حس می‌شود. ضمناً آداموف نخواسته است تماشاگران به این همدلی تشبّه کنند و در آن غرق شوند. درنتیجه امکان یک تئاتر انتقادی حقیقی را فراهم می‌آورد... تنها نکته‌ای که می‌توان بر آن گرفت این است که آداموف چندان پیش نمی‌رود. در این نمایشنامه،

جامعه فقط درپشت حوادث دیده‌می‌شود. پینگ‌پنگ رویهمرفته نمایشنامه‌ای ایدئالیستی است و مسئلهٔ اساسی آن مسئلهٔ رابطهٔ انسانها با یکدیگر است.
نکتهٔ دیگری هم هست: آیا این تئاتر، خاصه آثار بکت ویونسکو، مستقیماً درحد فهم توده‌های مردم است؟ آیا این تخریب محتوا از طریق محتوا، که جریان عمقی آن‌است، برای عموم قابل‌درك‌است؟ چه بسا که این‌طور نباشد.

دور — شماچندسال پیش دربارهٔ نمایشی که می‌خواستید با فرنان لژه[1] به‌صحنه بیاورید‌بامن‌حرف‌زدید. آیافعلا ازاین تصمیم منصرف شده‌اید یا هنوز آن را عملی و ... مطلوب می‌دانید؟

سارتر — اگر این طرح به نتیجه نرسید بنا به علل شخصی و اجرائی بود. من‌ولژه با هم‌توافق داشتیم وبه‌این‌کار دل بسته بودیم. متأسفانه‌عملی‌نشد. اما اینکه آیا این کار مطلوب بود یا نبود، بعداً درباره‌اش بحث خواهم‌کرد. ازآن‌گذشته، این واقعاً تئاترهم نبود، بلکه یك جشن بود، جشنی برای صلح که گروهی بازیگر حرفه‌ای‌حاضرشده بودند بدون چشمداشت مالی درآن شرکت کنند و به هرحال یك‌بار بیشتر

1) Fernand Léger.

نشان داده نمی‌شد...

وانگهی، نبایدتئاتر مردمی را باتئاترتوده‌ها اشتباه کرد. مثلادرمسکو، دربعضی کارخانه‌ها، تئاترهایی برای کمتر از دویست و پنجاه نفر تماشاگر نمایش می‌دهند، ولی از محتوای این نمایشنامه‌ها کاملا پیداست که تئاتر واقعی مردمی است...

برگردیم به برشت. اینجا باید به‌اختلاف دید خودم با دیدبرشت هم اشاره‌ای بکنم. هدف‌تئاتر، چنانکه گفتم، باید رفع فریبها و افسانه‌ها باشد، اما تئاتر درعین حال‌افسانه سازهم هست. یا بهتر بگویم: در برابر جماعتی که دستخوش فریب و افسانه بوده است، نمی‌توان‌تنهابه‌واکنشهای‌انتقادی‌تماشاگران تکیه کرد. باید برای آنها یك «ضد افسانه» فراهم آورد. وبرای این منظور، تئاترنباید از هیچ یك از جادوگریهای نمایش چشم بپوشد... از این لحاظ می‌توان گفت که برشت بیش از اندازه «صورت پرداز» (فرمالیست) است. یابهتربگویم: آثاربرشت اگرهم‌برای جماعتهای سیاسی‌شده، یعنی جماعت‌هایی‌که از پیش به فهم و آگاهی رسیده‌اند، چنین نباشد احتمالابرای‌ما که‌مبانی سیاسی‌متزلزلی‌داریم چنین خواهد بود. پس‌ازتذکر این‌نکته، باید بگویم

که برشت تنها کسی است که مسائل تئاتر را درچهار-چوب واقعی تئاتر مطرح می‌کند، تنها کسی است که فهمیده است تئاتر مردمی لزوماً بایدسیاسی باشد، تنها کسی که در بارهٔ **صناعت** (تکنیك) تئاتر مردمی فکر کرده است.

دور یك سؤال دیگردارم: ازاین دیدگاه، نظرشمادربارهٔ جادوگران شهر سیلم [1] چیست؟

سارتر صحنه‌پردازی رولو [2] بسیارخوب بود. در مورد خود نمایشنامه، بایدبگویم که پایان آن به‌نظر من خالی از ایراد نیست. زیرانویسنده ازمسئله‌ای که مربوط به شرایط خاص محیط امریکا می‌شود نتیجه‌ای کلی وجهانی می‌گیرد وبه همین‌سبب هیچ معنایی ازآن برنمی‌آید مگر این معنی که تعصب و بیداد در همه جا هست وهمه چیزهمیشه به همین صورت خواهد بود. اشتباه شاید این بوده است که‌ترجمهٔ آن‌را به عهده مارسل‌امه [3] گذاشتند و در نتیجه جنبهٔ خشن و عاطفی نمایشنامه دراین اقتباس ازمیان رفته است.

---

۱) عنوان‌یکی‌از نمایشنامه‌های‌آرتورمیلر، نویسندهٔ معاصر امریکایی. سارتر بعداً ازروی همین‌اثر فیلمنامه‌ای نوشته‌که درسال ۱۹۵۷ به کارگردانی رمون‌رولو برپردهٔ سینما آمده است.

2) Rouleau

۳) Marcel Aymé داستانسرا وطنزنویس فرانسوی (۱۹۰۲ - ۱۹۶۷).

دیگر تکیه بر «جادوگران» نیست و رنگ اجتماعی ماجرا بکلی محو می‌شود. در واقع موضوع اصلی این نمایشنامه مبارزه‌ای است میان مهاجران قدیم و جدید، میان ثروتمندان و فقیران، برای تملك زمینها. وما این را دراقتباس مارسل امه نمی‌توانیم ببینیم... درنتیجه نمایشنامهٔ میلریك نمایشنامهٔ فریب دهنده می‌شود، چون هرکس در آن چیزی را که دلش بخواهد می‌بیند، به دلیل آنکه مایه‌های سیاسی واجتماعی پدیدهٔ حمله به جادوگران به روشنی در آن مطرح نمی‌شود.

دور یا، به قول برشت، در این نمایش به جای آنکه از «حرکت اجتماعی» پدیدهٔ حمله به جادوگران پرده بردارند آن را درپرده می‌پوشند.

سارتر عیناً.

برشت
و
نمایشنامه نویسان کلاسیک

این مقاله در سال ۱۹۵۷ در مجموعهٔ «یادنامهٔ برشت» بـه چاپ رسیده است. برشت در سال ۱۹۵۶ در گذشت و سال بعد، گروه نمایشی او به پاریس رفت و نمایشنامه‌های گالیله و ننه دلاور را بـه صحنه آورد و سارتر نخستین بار از نزدیك باکار نمایشی او آشنا گردید.

برشت، در بعضی جهات، از خود ماست. بـا وجود غنا و تازگی آثارش، فرانسویان می‌توانند سنتهای گذشتهٔ خود را، کـه قرن نوزدهم رمانتیك و بورژوا به دست فراموشی سپرده بود، در آنها باز یابند.

بیشتر نمایشنامه‌های معاصر می‌کوشند تا ما را وادار بـه پذیرفتن واقعیت حوادثی کنند که درصحنه رخ می‌دهد، اما معمولا به حقیقت این حوادث کاری ندارند: اگر بتوانند ما را منتظر ونگران شلیك‌تپانچهٔ پایان کاردرتب‌وتاب‌نگه‌دارند، اگر بتوانندگوش مارا با سخنهای خود کر کنند، دیگر چه باك از اینکه نمایشنامه منطبق با حقیقت نباشد؟ همین قدر که ما را تسخیر کنند و به راه بیاورند کافی است. آنچه بورژوا ازبازیگر می‌خواهد دقت وصحت‌بازی نیست، بلکه کیفیت مرموزی است که آن را «حضور» می‌نامند.[1] اما حضور چه‌کسی؟ حضور بازیگر؟ نه، بلکه حضور شخصیتی که بازیگر درجلد اورفته است. همین قدرکه بوکینگهام[2] حی وحاضر

۱) برای توضیح معنای «حضور» رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۷ کتاب حاضر.
۲) Buckingham، وزیر انگلستان در قرن هفدهم.

در صحنه مجسم شود ما به او اجازه می‌دهیم تا هر مزخرفی که دلش می‌خواهد بگوید. زیرا بورژوازی فقط به حقایق جزئی معتقد است.

به نظر من، برشت از نویسندگان کلاسیك ما یا از نمایشنامه نویسان یونان کهن که سرمشق آن نویسندگان بوده‌اند تأثیری نپذیرفته است. نمایشنامه‌های او بیش از آنکه تراژدی باشند نخست یادآور درامهای دورهٔ الیزابت‌اند. اما وجه مشترك او با نمایشنامه‌نویسان کلاسیك ما و یونان باستان در این است که اعتقادی اجتماعی و روش وایمانی دارد و مانند آنها انسان را درمیان جهان، یعنی درمیان حقیقت، قرار می‌دهد. بدین گونه، رابطهٔ حقیقت و خیال معکوس می‌شود: مانند نمایشنامه‌های یونان کهن، رویدادی که به نمایش در می‌آید از «غیاب» خود حکایت می‌کند، یعنی یا در سابق به وقوع پیوسته و یا اصلا وجود نداشته است، و واقعیت در «نمود» محض مستحیل می‌شود. اما این وقایع دروغین برای ما قوانین حقیقی حاکم بر رفتار انسانی را آشکار می‌سازند.

آری، برای برشت، چنانکه برای سوفوکل یا راسین، حقیقت وجود دارد. وظیفهٔ مردتئاتر **گفتن** آن نیست، بلکه **نشان‌دادن** آن است. و این همت دلیرانه برای نشان دادن انسانها به انسانها، بدون توسل به جادوگریهای مشکوك شهوت و ترس، بیگمان همان چیزی است که کلاسیسیسم نامیده می‌شود. برشت به‌سبب توجهش به «وحدت» نویسنده‌ای کلاسیك است: اگر حقیقت جامعی وجود داشته باشد،

موضوع حقیقی نمایش عبارت از کل رویدادی است که قشرهای جامعه و افراد را در بر می‌گیرد و آشفتگی فردی را بازتابی از آشفتگیهای جمعی می‌سازد و ستیزه‌ها و نظام کلی محیط بر آنها را تحول خشن آن رویداد آشکار می‌کند.

به این دلیل، در نمایشنامه‌های او ایجاز و امساك کلاسیکها به‌کار رفته است. البته برشت دربند وحدت زمان و مکان نیست[۱]، اما هر چیزی را که موجب انحراف توجه ما شود از نمایشنامه حذف می‌کند. برشت از هر نوع ریزه‌کاری و شاخ و برگی که ما را ازمضمون کلی نمایش غافل کندمی‌پرهیزد، مثلا ازاینکه‌عواطف ما را بیش از اندازه متأثر کند ابا دارد تا ما در هر لحظه بتوانیم‌با آزادی کامل گوش بدهیم وببینیم و بفهمیم. با این حال آنچه به‌ما عرضه می‌شود عفریت‌هولناکی است: عفریت وجود ما. امابرشت می‌خواهد آن را بدون ترساندن ما به ما نشان دهد. نتیجهٔ این کار همان است که روی صحنه می‌بینیم: تصویری غیر واقعی وحقیقی، تصویری اثیری و دسترس‌ناپذیر و رنگارنگ، که در آن خشونتها و جنایتها و دیوانگیها ونومیدی به صورت موضوعی برای تفکر و تأمل آرام درمی‌آیند.

آیا این بدین معناست کـه چون روی صحنه فریاد بکشند و شکنجه بدهند و کشتار بکنند ما بی‌اعتنا می‌نشینیم وتماشا می‌کنیم؟

---

۱) برای توضیح معنای «وحدت» ازنظر کلاسیکها رجوع شود به‌توضیح‌ذیل صفحهٔ ۷۱ کتاب حاضر.

نه، زیرا این قاتلان، این مقتولان، این دژخیمان کسی جز خود ما نیستند. راسین‌هم دربارهٔ همینها با معاصرانش سخن می‌گفت، منتها سعی می‌کرد که آنها را فقط از نوك دوربین ببیند. در مقدمهٔ بایزید[1] عذر می‌خواهد ازاینکه واقعه‌ای ازتاریخ معاصررا به صحنه آورده است: «شخصیتهای تراژدی من باید به‌چشم دیگری جز آن چشمی که شخصیتهای نزدیك را می‌بیند دیده شوند. می‌توان گفت که هر چه قهرمان از ما دورتر باشد به او بیشتر احترام می‌گذاریم... در اینجا نزدیکی بی‌اندازهٔ زمان را دوری مکان تا حدودی جبران می‌کند.»

این تعریف خوبی است ازآنچه برشت «تأثیر فاصله‌گذاری» می‌نامد. زیرا احترام مورد نظر راسین، مثلا در مورد رکسان[2] خونخواره، بالاخص وصرفاً همان شیوهٔ قطع کردن پلهاست. عشقها و حسدها و آرزوهای جنایتکارانهٔ ما را به‌صحنه می‌آورند وآنها را جدا از ما، به صورتی دسترس‌ناپذیر و وحشت‌آور، باکمال خونسردی به ما نشان می‌دهند و آنها هر چه با ما بیگانه‌تر باشند بیشتر به خود ما می‌مانند و ماگمان می‌کنیم که بر آنها مسلطیم و حال آنکه آنها بیرون از ارادهٔ ما با چنان قطعیت بیرحمانه‌ای رشد می‌کنند وشکل می‌گیرند که سرانجام ما آنها را هم کشف می‌کنیم

---

۱) رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۳۰ کتاب حاضر. ونیز برای توضیح مسئلهٔ «فاصله» که در چند سطر بعد به‌آن اشاره می‌شود به‌مطالب‌همان صفحه وصفحهٔ بعداز آن مراجعه شود.

۲) Roxane ، قهرمان نمایشنامهٔ بایزید ونمونهٔ زن احساساتی وحسود.

و هم در خود باز می‌شناسیم.

شخصیتهای ساختهٔ برشت نیز چنین‌اند: چنانکه گویی با اقوامی وحشی و ابتدائی روبرو شده باشیم شگفت‌زده می‌شویم و بی‌آنکه شگفتی ما کاسته شود خود را در آنها باز می‌یابیم. این ستیزه‌ها، چه مضحك باشند و چه رقت‌بار، این خطاها، این‌سست‌عنصریها، این بدبختیها، این زد و بندها همه به ما تعلق دارند. اگر قهرمانی برصحنه بیاید تماشاگر ـ هرکه باشد ـ دوست داردکه خودرا با او یکی کند و آن شخصیت نخبه که در وجود خود، و به جای همهٔ مردم، نیروهای متضاد را آشتی می‌دهد و بنیاد بـدی را با نیکی بر می‌اندازد تجسم او می‌گردد. تماشاگر، حتی اگر زنده زنده در آتش بسوزد، حتی اگر بند بندش از هم جدا شود، در شب زیبا و آرام پیاده وسوت‌زنان ودل‌آسوده به خانه باز می‌گردد. امابرشت قهرمان به صحنه نمی‌آورد، شهید هم نمی‌آورد و اگر سرگذشت ژاندارك تازه‌ای را نقل‌کند بچهٔ ده ساله‌ای به‌صحنه می‌آورد تا ما نتوانیم خود را با او همانند سازیم، بلکه به عکس چون شجاعت در وجود کودك محبوس شده است از دسترس ما دورتر می‌افتد.

زیرا رستگاری فردی وجود ندارد: باید جامعه تماماً تغییر کند، و وظیفهٔ نمایشنامه‌نویس همان «پالایش» یا «تزکیه»ای است که ارسطو می‌گفت[1]. نمایشنامه‌نویس آنچه ما هستیم به مـا نشان

۱) ارسطو در فصل ششم کتاب هنر شاعری می‌گوید: «وقایع تراژدی باید حس رحم و ترس را برانگیزد تا تزکیهٔ این عواطف را موجب شود.» و ←

می‌دهد: هم قربانی و هم شریک جرم. برای همین است که نمایشنامه‌های برشت ما را به هیجان می‌آورند. ولی هیجان ما وضع خاصی دارد، یعنی ناراحتی مداوم است ـ زیرا ما نمایشی هستیم که در آرامشی نظاره‌گر معلق مانده است ـ چون ما تماشاگریم. این ناراحتی هنگامی که پرده می‌افتد از میان نمی‌رود، بلکه به عکس بزرگتر می‌شود و به ناراحتی روزانهٔ ما ـ که از آن غافل مانده بودیم و با سوءنیت و گریز و فراموشی در آن می‌زیستیم ـ می‌پیوندد و دیدن نمایش آن را روشن می‌سازد.

امروز «تزکیه» نام دیگری دارد و آن «خودآگاهی» است. اما این خودآگاهی ـ در زمان دیگری و در محیط اجتماعی و عقیدتی دیگری ـ همان ناراحتی آرام و محکمی است که در قرن هفدهم در روح تماشاگر از دیدن نمایشنامه‌های بایزید یا فدر[1] ایجاد می‌شد و تماشاگر ناگهان قانون بیرحم شهوات انسانی را کشف می‌کرد. برای همین است که نمایشنامهٔ برشت ـ این نمایشنامهٔ نفی انقلابی که شیوه‌ای شکسپیری دارد ـ به نظر من، و بی‌آنکه نویسنده‌اش مطلقاً چنین قصدی داشته باشد، در عین حال کوشش جانانه‌ای در قرن بیستم است تا به سنت کلاسیک پیوند یابد.

← مقصود این است که تراژدی با نمایش دادن وقایع ترس‌آور و رحم‌انگیز انسان را در برابر عواطفی که مایهٔ ضعف و زبونی روح است مقاومت می‌بخشد و نهاد او را از آنها پاک و منزه می‌گرداند (برای توضیح بیشتر رجوع شود به ارسطو، هنر شاعری، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبائی، تهران، ۱۳۳۷، ص ۲۱۴-۲۱۷).

۱) Phèdre، از معروفترین تراژدیهای راسین (۱۶۷۷).

تئاتر و سینما

این خلاصهٔ یادداشت‌وار یکی از معروفترین سخنرانیهای سارتر است که در ۶ مه ۱۹۵۸ ایراد گردیده است. مشروح این سخنرانی ظاهراً از میان رفته و فقط همین یادداشتها به صورت دست نوشتهٔ خود سارتر از آن باقی مانده است.

۱ـ تئاتر هنری اجتماعی است که آثار و نتایجی جمعی به بار می‌آورد. بنابراین آن قشر از جامعه که برآن نظارت دارد به اندازهٔ خود نویسنده و بلکه بیشتر از او مشخِص آن است.

درفیلم، ما با بازیگران وحادثهٔ ساخته وپرداخته‌ای سروکار داریم وحال آنکه تئاتر خود رویدادی حقیقی است، «مجلس‌بزن و بکوب[1]» است، رویدادی روزمره و یکتا.

۲ـ اما این رویداد دارای ساختمان خاصی است، نه درهمه جا، بلکه امروزودربیشتر جوامع ما. من این را «عرضه[2]»می‌نامم.

تماشاگران در «رویداد اجتماعی» شرکت می‌کنند، اما درست به همین دلیل‌در «سرگذشت نقل‌شده» شریك‌نمی‌شوند، چون این را براو«عرضه» می‌کنند. مشارکت درفیلم بیشترازتئاتر است، چون تماشاگر مستقیماً در برابر فیلم قرار می‌گیرد.[3]

با این همه بازیگران زنده‌اند، اما:

---

1) hot jam session.

2) Présentation.

۳) برای توضیح بیشتر دراین‌باره رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۹ـ۲۰ کتاب حاضر.

الف) هنرپیشهٔ سینما از بازیگر تئاتر به ما نزدیکتر است، به سبب «درشت نمایی»[1] و برهنگی چهره‌ها. مثال: فیلم بوسهٔ مرگ از رابرت آلدریچ[2].

ب) هنرپیشهٔ سینما بر تماشاگران مسلط است، به عبارت دیگر بالای سرآنها ومشرف برآنهاست. تماشاگر زیرفشار اوخرد می‌شود: مثلاً از طریق عکسبرداری از پایین به بالا. تئاتر این‌جنبهٔ «فوق بشری» را ندارد، زیرا اشخاص را باقد و وزن طبیعیشان به ما نشان می‌دهد.

ج) نگرشِ هدایت شده. درسینما چیزی را به‌من نشان می‌دهندکه خودمی‌خواهند. پس‌ادراکی‌که من ازتصاویر دارم‌ادراکی هدایت شده است.

به عکس، در تئاتر کسی یا چیزی را که خودم می‌خواهم نگاه می‌کنم. به همین سبب، برای بازیگران، هنگامی‌که دیگری حرف می‌زند، حفظ ظاهر خود این همه دشوار است.

پس در تئاتر آزادی بیشتری هست.

د) نزدیکی مطلق تماشاگربه هنرپیشه درسینما موجب‌می‌شود که هنرپیشه دقیقاً به‌قالب نقش‌خود درآید. درنتیجه، «بود» و«نمود» درهم می‌آمیزد و یکسان می‌شود.

در تئاتر، مثلا زن مسنی‌که در نقش بیوهٔ بیست ساله‌ای بازی

---

1) Gros Plan

2) R. Aldrich, *Kiss me deadly* (محصول سال ۱۹۵۵)

می‌کند فقط لحظه‌ای باعث تعجب تماشاگر می‌شود. زیرا آنچه اهمیت دارد بیوهٔ بیست ساله بودن نیست، بلکه در نقش بیوهٔ بیست‌ساله بازی کردن است. دراین‌مورد، زیبایی کجاست؟ درجوانی بازیگر؟ نه، اینجا زیبایی اصلا وجود ندارد، زیرا زیبایی همان معنای حرکات است. پس نه حضور، بلکه غیابِ شبحی بیرون از دسترس است. شیء غایب در حرکت مستتر است، اما تماشاگر می‌پندارد که آن را به چشم می‌بیند.

ه) اما آن حرکاتی که قیافهٔ ظاهر فاعل خود را می‌سازد کدام است؟

فیلم یك منظره است. بیابان کالیفرنیا در فیلم آز[1] یك شیء است، شیئی واقعی وعینی. پس عرضهٔ «محیط» است. شخصیتها پس از آن می‌آیند و در آنجا می‌میرند. درفیلمهای عاشقانه واحساساتی، منظره همان حالت روحی است و همین حالت روحی بازیگران خود را می‌سازد.

سینما انسانها را در میان جهان و مشروط به شرایط جهان عرضه می‌کند. در تئاتر، عکس این است. مثال: ساموئل بکت و لالبازیهایش. در سینما، فضای عینی انسان را در خود می‌گیرد و او را می‌شکند یا می‌رهاند. در اپرای چینی، رود و زورق و خطر و شب همه و همه معانی و دلالاتی هستند که از عمل بازیگر به‌ذهن متبادر می‌شوند.

۱) Greed، فیلمی از Eric von Stroheim، محصول سال ۱۹۲۳.

بنابراین تئاتر ازیك سو عمل انسان را به انسانهای تماشاگر و از سوی دیگر، از خلال همین عمل، جهانی را که در آن به‌سر می‌برد و شخصی راکه فاعل عمل است «عرضه» می‌کند. این به معنای آزادی مطلق نیست، بلکه به‌این معنی است که همه چیز، حتی شکست و ناتوانی ومرگ، باید به صورت معنای اعمال جلوه‌گر شود.

اما عمل چیست؟

۱ـ یك موقعیت آغازی، به طور مستقیم یا غیر مستقیم، یك فرد یا یك گروه اجتماعی را در معرض خطر قرار می‌دهد.

۲ـ فرد یاگروه اجتماعی هدفی رادربرابرخودقرارمی‌دهند: در محیط خارج باید تغییراتی به وجود آورند تا دیگرخطر درمیان نباشد.

۳ـ عمل عبارت است از مجموع کارهایی که نسبت به‌جهان خارج و، از طریق جهان خارج، نسبت به فرد یاگروه اجتماعی انجام می‌گیرد تا با وسائل معینی به این هدف دست یابند.

از طریق عملی‌که یك موجود بشری نسبت‌به خود انجام‌می‌دهد باید اوضاع و احوال حاکم بر او را، هدفها و وسیله‌ها را، آشکارکرد. عمل، در تئاتر، حرکات بازیگر است و در سینما چیز دیگر.

در تئاتر، عمل واقعی نسبت به اشیاء واقعی صورت نمی‌گیرد، بلکه حرکتی برای معرفی هست که عمل را به عنوان معنای

نخستین خود عرضه می‌کندو، ازخلال عمل، جهان‌را (دورنماوار) به عنوان معنای دوم خود. مثال: خیمه شب‌بازی. همه چیز، حتی زیبایی و جوانی، از حرکت ناشی می‌شود ونمود است.

الف) نمایش در نمایش.

آدمها در برابر تماشاگرانی دروغین به اجرای نمایش می‌پردازند. این بار، خود این نمایش، نمود است.

ب) ژان ژنه و نمایشنامهٔ کلفتها[1].

ژنه در عین حال که توهّم را برملا می‌کند می‌خواهد که‌این توهم جنبهٔ عرضهٔ‌محض‌هم‌داشته باشد. اینجا خود انسان به‌صورت نمود به انسانهای واقعی‌که به تماشا نشسته‌اند عرضه می‌شود.

عمل در تئاتراحساسات راآشکار می‌کند. کینه وحسد وعشق بی‌امید هرمیون[2] در عمل او ـ که اورست را به‌کشتن پیروس می‌فرستد ـ آشکار می‌شود.

مهمترین حرکت، یعنی مهمترین نمایش عمل، همان کلام است. امـا باید این نکته را هم در نظرگرفت که کلام در تئاتـر لزوماً عرضهٔ عمل است. اشاره‌ای به رابطهٔ سخنوری وتئاتر.

پس تئاترنشان دادن انسانها به انسانها ازطریق اعمال‌خیالی

---

۱) این نمایشنامه نخستین‌بار درسال ۱۹۴۷ به‌صحنه آمد.

۲) Hermione، یکی‌ازشخصیتهای‌نمایشنامهٔ آندرومـاك اثر راسین. هرمیون زن عاشقی است‌که حسادتش باعث‌مرگ پیروس (Ryrrhus) ودیوانگی اورست (Oreste) می‌شود.

است. نتیجهٔ این کار ایجاد «فاصله» است. مثال از کارهای خودم: مرده‌های بی‌کفن ودفن بیش از اندازه خشن بود.[۱]

اما این فاصلهٔ نمایشی استحکام و انسجام بیشتری به‌جهانِ عرضه شده می‌دهد. این جهان بیرون از دسترس ماست، نمی‌توان در آن تأثیر کرد و مانع جریان آن شد. فی‌الحال، ناتوانی ما را نسبت به آن برما آشکار می‌کند.

من می‌توانم با دستیاری چندتنی توطئه‌ای برضد نمایشی بچینم و مثلا مانع ورود بازیگران به صحنه شوم. اما این کار فقط وفقط مداخله در امری واقعی، امری اجتماعی واقتصادی است، نه مداخله در اصل نمایش. چنانکه می‌توانم صفحهٔ موسیقی را هم بشکنم. اما نه سنفونی را می‌توانم بشکنم و نه شیءِ نمایشی را. واقعیت نمایش از همین جا سرچشمه می‌گیرد.

حال که نمی‌توانیم درجریان نمایش مشارکت کنیم باری می‌توانیم ـ وگاهی هم با دلهره ـ انسانی را کشف کنیم که بیرون از دسترس ماست ومثلا به‌سوی نابودی پیش می‌رود بی‌آنکه مابتوانیم کوچکترین مداخله‌ای بکنیم. ولی در سینما ما خودهمان قهرمان هستیم، وجود ما با او یکی می‌شود و همراه او به سوی نابودی خود پیش می‌رویم.

درتئاتر، ما بیرون می‌مانیم و قهرمان در برابر ما نابودمی‌شود. اما تأثیر آن برما و بر احساسات ما بسیار بیشتر است، زیرا

۱) برای اطلاع بیشتر رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۲۳ کتاب حاضر.

این قهرمان، در عین حال، خود ما بیرون از ماست.

نمایشنامه‌های برشت

هدف برشت این‌است که انسان امروز را، معاصرانش را، از طریق حرکاتی که معرف عمل‌اند به ما نشان دهد.

الف) فاصله‌گذاری. اصل فاصله‌گذاری‌استفاده ازاین‌تناقض است: انسانی که عرضه می‌شود خودمن بیرون ازاختیار من‌است. این بدین معناست که برشت می‌خواهد ما را وا داردکه خود را به عنوان «دیگری» کشف کنیم چنانکه گویی انسانهای دیگری به ما می‌نگرند. به عبارت دیگر، می‌خواهد آن عینیتی راکه خودم با تفکر خودآگاهم نمی‌توانم حاصل کنم به دست دهد.

در سینما، امروزه، مشارکت تماشاگر مانع مشاهدهٔ عینی و توضیح علمی می‌شود. در تئاتر عکس این است.

ب) انتخاب موضوع: نمایش حماسی.

تناقضها را جانشین ستیزه‌های تئاتر کلاسیك می‌کند.

بنابراین انسانی که در برابرما به ما عرضه می‌شود خود مابه صورت انسانی اجتماعی هستیم. در عین حال، در بیگانگی به ما عرضه‌می‌شود. ازاین رهگذر، منِ تماشاگرتناقضهای خودرا، یعنی تناقضهای زمانهٔ خود را، از طریق نمایش چهره‌ای که برای من بیگانه است و از دسترس عواطف من به دور است، درك می‌کنم.

در نظر برشت، تناقضهای خصوصی ما و تناقضهایی که ما

را به‌کشمکش با افراد دیگر وامی‌دارند هرگز عارضی و تصادفی نیستند، بلکه ذاتاً مبین تضادهای اجتماع‌اند.

پس عمل شخصیتهای فردی باید جهان ما را، که عمیقاً بر اثر تناقضهای اجتماعی دچارگسیختگی و پریشانی شده است، به ما عرضه کند. یعنی به این صورت که افراد و اعمال فردی باید جریانهای بزرگ اجتماعی و معانی آنها را آشکار سازند. به این سبب است که نمایشنامه‌های برشت را باید حماسی دانست. زیرا هرگز ماجرای فردی یك شخص در آنها مطرح نمی‌شود، بلکه از خلال این ماجرا در واقع ماجرای اجتماع آشکار می‌شود.

مثال: زن خدمتکار در دایرهٔ‌گچی قفقازی نه کلمهٔ عشق بلکه حرکات عشق رابه‌کارمی‌برد. عشق‌مادرانه توضیحی‌همیشگی‌است، اما باید آن را یافت و نه اینکه حس کرد.

نویسنده، نمایشنامه، تماشاگر

این ترجمهٔ متن مصاحبه‌ای است که مجلهٔ فرانسوی اکسپرس در سال ۱۹۵۹ به‌مناسبت شروع نمایش گوشه‌نشینان آلتونا با ژان پل سارتر انجام داده است. سارتر در اینجا هم دوباره اشاره‌ای به برشت و اهمیت کارهای او می‌کند و با زبان ساده‌تری نظریات سابق خود را توضیح می‌دهد.

اکسپرس چرا گوشه‌نشینان آلتونا را نوشته‌اید؟ غرضم این نمایشنامهٔ خاص نیست، بلکه این است که چرا برای بیان مطالب خود اساساً شیوهٔ نمایش را انتخاب کرده‌اید؟

سارتر زیرا برای تمام‌کردن رمانم با دشواریهایی مواجه شده‌بودم[1]. قرار بود که جلدچهارم آن دربارهٔ نهضت مقاومت فرانسه باشد. این انتخاب در آن موقع آسان بود، حتی اگر تعهد آن نیرو و شجاعت بسیار می‌خواست. مردم یا موافق یا مخالف آلمانیها بودند. یعنی مسئلهٔ سیاهی وسفیدی بود. اما امروز ـ و در واقع پس ازسال ۱۹۴۵ ـ وضع پیچیده‌تر شده‌است.

---

۱) اشاره به جلد چهارم راههای آزادی با عنوان آخرین فرصت که عاقبت نوشتن آن به‌پایان نرسید. دو فصل از این کتاب درسال ۱۹۴۹ باعنوان «دوستی عجیب» در مجلهٔ عصرجدید، که به‌مدیریت سارتر منتشرمی‌شود، به‌چاپ رسید. قرار بودکه ماتیو، قهرمان داستان، پس‌ازفرار ازاردوگاه آلمان‌نازی به‌نهضت مقاومت فرانسه بپیوندد و زیرشکنجه جان بدهد.

برای انتخاب کردن شاید شجاعت کمتری لازم باشد، اما خود انتخابها بسیار دشوارترند. من نمی‌توانم تناقضها و چند گونگیهای عصر خودمان را در این رمان که وقایعش در سال ۱۹۴۳ رخ می‌دهد بیان کنم. از طرف دیگر، این کتاب ناتمام بر من فشار می‌آورد، یعنی شروع رمان دیگری پیش از اتمام این برایم دشوار است.

اکسپرس آیا احساس می‌کنید که برای نمایش تماشاگرانی بیشتر ازخوانندگان رمان‌می‌توانید به دست آورید؟

سارتر اگر نمایشنامه موفق باشد نویسنده، دست کم موقتاً، مخاطبان بیشتری می‌تواندبه‌دست آورد. بعداً، نمی‌دانم. نمایشی که درتماشاخانهٔ بزرگی صدشب نشان داده شود واز اقبال مردم برخوردار باشد صدهزار تماشاگر به دست می‌آورد، و حال آنکه این تعداد خواننده برای رمان امری بسیار استثنائی است.

اکسپرس ولی چاپ آثار شما در انتشارات «کتابهای‌جیبی» از صد هزار نسخه بسیار بیشتر بوده‌اند... از این گذشته هرکتابی را چندین نفر می‌خوانند.

سارتر شك نیست. اما شماعلاوه براینکه نمایش را می‌بینید نمایشنامهٔ آن را هم می‌توانید بخوانید. همان «کتابهای‌جیبی» که مثال‌زدیدچندتا ازنمایشنامه‌های

مرا هم منتشر کرده است. علاوه براین، نمایش را به شهرهای دیگر هم‌می‌برند وچه بسا چند باردیگر هم آن را به صحنه بیاورند.

اما اساساً مسئله چیز دیگر است. موفقیت کتاب را لزوماً با تعداد نسخه‌های فروخته شده نباید سنجید. من آثاربزرگی‌سراغ دارم‌که درسه‌چهار هزارنسخه چاپ شده‌اند ولی، دست‌کم به طور غیر مستقیم، دریك نسل از خوانندگان تأثیر بسیار کرده‌اند. مثلا کتابهای کافکا درفرانسه پرفروش نبوده‌اند، امااگر کافکا نمی بود بسیاری ازروشنفکران همسن من هم به این صورت که هستند نمی‌بودند. تئاتر چون مؤسسهٔ پرهزینه‌ای است و ناچار است‌که بلافاصله درآمدی به دست آورد باید نمایش فوراً گل‌کند و بعد ازصحنه‌بیرون برود. یعنی رابطهٔ نویسنده‌بامردم در اینجا چیزدیگری است. کتاب خوانندگانش را تدریجاً به دست می‌آورد، ولی کتابی که برای صحنه‌نوشته می‌شود باید حتماً «نمایشی» باشد، زیرا نویسنده می‌داند که‌این کتاب آناً با اقبال‌یا رد مردم مواجه می‌شود. در واقع مثل امتحانی یك‌سؤاله و بدون تجدیدی است. نمایشنامه روز به روز بیشتر به صورت «زورآزمایی» در می‌آید: اگر «نگیرد»

کار نویسنده تمام است. درایالات متحد امریکا و، از مدتی پیش، در فرانسه اگر منتقدان به نمایشنامه روی خوش نشان‌ندهند واگر درآمد نمایش‌تکافوی کرایهٔ تماشاخانه را نکند پس ازچند شب آن را از برنامه حذف‌می‌کنند. کتاب‌می‌تواند باصدای‌آهسته حرف بزند، اما صدای‌نمایش باید بلند باشد. شاید همین است‌که مرا به‌تئاتر جلب می‌کند: این زور-آزمایی و این صدای بلند وخطر ازدست دادن همه چیز در یك شب. این مرا مجبور می‌کند که طور دیگری حرف بزنم.

اکسپرس تماشاگرانی که به دیدن نمایشنامهٔ شما می‌روند به نظر خودتان ازکار شما چه انتظاری دارند؟

سارتر این سؤالی است که برای خودم هم مطرح است. تئاتر «امری‌عمومی» است، متعلق به همهٔ‌مردم است و بنابراین‌به مجردی کـه تماشاگران پا بـه تالار نمایش می‌گذارند نمایشنامه از اختیار نویسنده‌اش بیرون‌می‌رود. نمایشنامه‌های خود من ـ وسرنوشت آنها هرچه بـاشد ـ تقریباً همه از اختیارم بیرون رفته‌اند، یعنی به صورت «شیء» درآمده‌اند. ممکن است بگویید: «من‌که خودم نخواسته بودم»، مثل

گیوم دوم[1] در شروع جنگ جهانی اول. اما کاری است که شده است و دیگر قابل تغییر نیست.

اکسپرس این نکته درمورد فیلم صدق می‌کند، البته اگر فیلم معنایی داشته باشد. مردم با پذیرفتن آن معنای دیگری به آن می‌دهند یا معنای تازه‌ای در آن کشف می‌کنند. ولی در تئاتر، آیا نویسنده نمی‌تواند مداخله کند و مثلا صحنه‌پردازی را تغییردهد یا نوشتهٔ خود را حک و اصلاح کند و به‌طور کلی جهت دیگری به نمایش بدهد؟

سارتر نه. آنچه نویسنده ناگهان در نمایشنامهٔ خودکشف می‌کندازاختیاراوبیرون‌است. گفتن اینکه کارگردان یا بازیگران این کار را کرده‌اند خیلی آسان است. نمایشنامه را باید بتوان در خارج ازکشور و به زبان دیگری هم نشان داد، بنابراین باید بتواند بازی بازیگرانی‌راکه کاملا باشخصیتهای آن‌دمساز نیستند تحمل کند. هر نقش و کلاً هراثری باید تا حدودی امکان تغییر و تفسیر داشته باشد. اما مهم چیز دیگری است: نخست روابط غیر منتظری است که ناگهان در ضمن پرده‌ها و صحنه‌ها میان امور

---

۱) پادشاه پروس و امپراطور آلمان‌که پس از شروع جنگ جهانی اول از سلطنت‌کناره‌گرفت و به هلند پناهنده شد (۱۸۵۹-۱۹۴۱).

مختلف پدیدار می‌شوند، مثلا میان حرکات و سکنات و رفتار شخصیتها، یا زمان و مکان حوادث، یا آرایش و نور صحنه و جز اینها. البته می‌شود مختصر تغییراتی در اینها داد، اما این تغییرات اساسی نیست: «شیء» با خصوصیات عینی‌اش ساخته می‌شود و از اختیار آفریننده‌اش بیرون می‌رود.

در نمایشنامهٔ شیطان وخدا، من اغلب صحنه‌ها را در پایان روز یا در شب قرار داده بودم. یك روز، موقع تمرین، ناگهان متوجه شدم که تسلسل این صحنه‌های شبانه آن را به صورت یك نمایش شب درآورده است. این از زمره چیزهایی است که مردم ـ با لذت یا اکراه ـ پیش از نویسنده کشف می‌کنند ولو اینکه آن را به زبان نیاورند.

و همچنین یکی از صحنه‌های مرده‌های بی‌کفن‌ودفن به یادم می‌آید: فاشیستهای فرانسوی در سال ۱۹٤٤ افرادنهضت مقاومت را شکنجه می‌دادند. مهم برای من نشان دادن واقعیت جسمی شکنجه نبود، بلکه رابطهٔ این دو گروه از انسانها و تعارض آنها بایکدیگر بود. وانگهی من و کارگردان و بازیگران باهمدیگر توافق کامل داشتیم. همه نمایشنامه را با خلق خوش

تمرین کرده بودند. ویتولد[1] که نمایشنامه را هم کارگردانی و هم‌بازی می‌کرد فرصت نداشت که برای شام خوردن به خانه برود. ناچار منتظر می‌ماند که کارش در روی صحنه تمام شود تا به پشت صحنه برود و با عجله ساندویچی بخورد. اما چون یکی از نقشهای او این بود که در بیرون صحنه زیر شکنجه فریاد بکشد اجباراً این کار را با دهان پرانجام می‌داد و همین باعث می‌شد که ما نتوانیم شدت و خشونت این واقعیت را «باور» کنیم. بعداً، درشب نمایش، معلوم شد که این صحنه برای بعضی از تماشاگران تحمل‌ناپذیر است. اینجا بود که من به وسیلهٔ آنها و باکمال تعجب به‌ارزش خودداری و «رازپوشی» کلاسیکها پی‌بردم[2]: یعنی اینکه نباید همه چیز را نشان داد. می‌دانید که بعضی از نقاشهای امروز چه می‌گویند: پردهٔ نقاشی نخست یك شیء است. نمایشنامه‌ای‌هم که نشان‌داده‌می‌شود یك شیء است، شیئی که ساختمان خاص خود را دارد. اما تماشاگر باید با همکاری نویسنده آن را

1) Vitold.

۲) یکی از اصول نمایشنامه‌نویسی کلاسیك این بود که صحنه‌های خشن یا بی‌پرده را مستقیماً نشان ندهند و در صورت لزوم فقط به‌اشاره از آنها یادکنند.

از کار درآورد.

اکسپرس آیا همیشه با این تغییرات بعدی موافق بوده‌اید؟

سارتر نه. اما چه می‌شود کرد؟ تماشاگران مجموعهٔ یك گروه‌اند. یعنی هر تماشاگری از خود می‌پرسد که عقیده‌اش دربارهٔ نمایشنامه چیست و در عین حال عقیدهٔ دیگری که در کنارش نشسته است چیست. من به‌تئاتر می‌روم و به‌نمایشنامه‌ای گوش می‌دهم. بعضی از گفته‌های این نمایشنامه موجب خشم و تـحاشی تماشاگرانی می‌شود که من با عقاید آنها هم ممکن است موافق نباشم، اما برداشت آنها را در تـالار نمایش حس می‌کنم. دراین صورت من کاملا آزادی قضاوت نـدارم، زیرا **برای خاطر آنها** معذب می‌شوم. آنها هم اگر در فکر تماشاگران دیگر نمی‌بودند ـ تماشاگرانی که مسلك یامحیط یامذهب مشترکی دارند ـ کمتر خشمگین می‌شدند. از ایـن واکنش گردنده واقعیتی به بار می‌آید که هیچ کس مستقیماً مسئول آن نیست.

اینجا باید به مطبوعات هم اشاره کرد که، به‌خلاف تصور بعضی، این جنبش عقیده را نمی‌آفرینند، بلکه آن‌را تفسیر می‌کنند و به‌آن تبلور می‌بخشند. نمایشنامه‌نویسان میل دارند برمطبوعات خرده بگیرند که ذهن

عده‌ای ازمردم را درفهم نمایش منحرف کرده‌است.
اما دراینجاسوءتفاهمی هست: منتقد فلان روزنامه یا مجله درواقع نمایندهٔ صاحب صلاحیت جمعی‌از همین مردم است و کسی به سخن اوگوش نخواهد داد مگر اینکه قضاوتش را خوانندگان کلاً قبول داشته باشند. به بیان دیگر، همه چیز گواه بر این است که‌گویی منتقد عقیدهٔ محافلی را که خوانندهٔ مقاله‌اش خواهند بود از پیش حدس می‌زند. واین از آنجا ناشی می‌شود که خودش هم جزو همین محافل است.
هنگامی که‌نمایشنامهٔ دستهای‌آلودهٔ مرانشان‌می‌دادند، بازی بازیگران بحق مورد تحسین قرارگرفت، اما در مورد خود نمایشنامه تردیدهایی حاصل شد که آیا ضدکمونیستی است یا نه. منتقدان چپ افراطی و منتقدان مطبوعات بورژوایی مترصد بودند که ببینند طرف مقابل چه می‌گوید. عاقبت دستهٔ اول نتیجه‌گرفتندکه نمایشنامه برضد حزب آنهاست ـ واین استنباط مطلقاً مغایر نیت من بود ـ وآن وقت گروه دیگر آن را به عنوان یك نوع ماشین جنگی ستودند و هلهله کردند وبا این عمل‌خود به استنباط آنها صحه‌گذاشتند. ازآن‌زمان به‌بعد، این‌نمایشنامه

عملا دارای معنایی شده است که من هرگز نتوانستم آن را تغییر دهم.

اکسپرس با این همه بعداً شما در فرصتهای مختلف مقاصد واقعی خودتان را شرح داده‌اید.

سارتر درواقع در بیابان فریاد کشیده‌ام. در نمایش، مقاصد مهم نیست. مهم چیزی است که عملا عرضه می‌شود. تماشاگران هم‌مثل نویسنده نمایشنامه رامی‌نویسند. و البته آنچه تماشاگران را هدایت مـی‌کند وضع تاریخی و نیازها و کشمکشهای خاص دورهٔ آنهاست. مثلا هنگامی کـه نمایشنامهٔ کوریولان[1] را در سال ۱۹۳٤ در «تئاتر فرانسه»[2] نشان دادند آن را نمایشنامه‌ای ضد دموکراسی تلقی کردند و فاشیستها با هلهله آن را ستودند، و حال آنکه اجـرای اخیر آن در «پیکولو تئاترو»[3] ی میلان، به‌عکس، جنبهٔ انتقادی همین نمایشنامه و تحمیق توده‌های مردم به دست حکومت استبدادی را علنی کرد. اما درحقیقت غرض شکسپیر فقط این بوده است که حکومت سلطنتی مشروع و موروثی را در برابر استبداد قرار دهد.

---

۱) *Coriolan*، یکی از تراژدیهای شکسپیر (۱۶۰۷) که قهرمان آن دشنامهای سختی به‌عوامفریبی وعوامفریبان می‌دهد.

2) Théâtre-Français

3) Piccolo Teatro

اکسپرس سارتر

آیا این برداشتهای غلط همیشه وجود داشته است؟ کم‌وبیش. اما باید گفت که درلحظات بزرگ تاریخ نمایش، میان نویسنده و تماشاگران همفکری و یکرنگی واقعی بوده است. زیرا تماشاگران نیز تناقضهایی را که نویسنده درصحنه نشان می‌دهد کم وبیش آگاهانه حس کرده‌اند. شك نیست که مثلاً شخصیت آنتیگونه، چنانکه هگل می‌گوید، نشان‌دهندهٔ ستیزهٔ خانـدانهای بزرگ اشرافـی رو به اضمحلال با حکومت واحد مرکزی است که در مقابل آنها قد علم کرده است ومی‌خواهد قدرتشان را محدودکند. شك‌نیست که آنتیها ستیزهٔ آنتیگونه وکرئون را عمیقاً حس می‌کردند و مربوط به خود می‌دانستند. بنابراین برای تئاتر، تماشاگران همفکر وهمرنگی وجود داشتند. همچنین در انگلستان قرن هفدهم، هنگامی که زبان انگلیسی مرتباً رو به غنا می‌رفت و حکومت واحد مرکزی مستقر می‌شد، ملت‌انگلیس ازراه تئاتر دورهٔ الیزابت به‌موجودیت خودآگاهی می‌یافت.

دردورهٔ ما، تماشاگران ازچنان محیطهای‌متفاوتی برخاسته‌انـد و منافع آنها گاهی چنان با یکدیگر متضاداست که‌نمی‌توان واکنش‌این‌افراد نامتجانس

را پیش‌بینی کرد. به هر حال، تئاتر کلاً متعلق به بورژوازی است. همین طبقه است که تالارهای نمایش را برپا می‌دارد و به آنها خوراك می‌دهد و ازعهدهٔ افزایش‌مداوم بهای‌بلیتها برمی‌آید. طبقات متوسط وحتی طبقهٔ حاکم دچار چنان‌کشمکشهایی درونی‌هستندکه اگر تئاتر ازجامعهٔ ما تصویردیگری عرضه می‌کرد که خوشایند تماشاگران دیگری می‌بود باعث تعجب و تحاشی جمعی از تماشاگران می‌شد. نتیجهٔ این‌سازشکاری این است‌که تئاترغالباً تغییرات انسان و جهان را نشان نمی‌دهد، بلکه تصویر انسانی ابدی را عرضه می‌کندکه در جهانی تغییرناپذیر همیشه عین خود باقی می‌ماند.

یك مثال‌گویای‌دیگر: نمایشنامهٔ کلبهٔکوچك[1] هزاران بار به صحنه آمده و هزاران بار مردم را خندانده است. اماکلبهٔکوچك درواقع‌چیست؟ به‌مامی‌گویند: محیط زندگی این«جمع‌سه‌گانه»، یعنی زن وشوهر وفاسق زن را عوض‌کنید وآنها را به جزیره‌ای غیر مسکون ببرید و آن وقت چه خواهد شد؟ جمع

---

۱) *La Petite hutte*، یکی از معروفترین نمایشنامه‌های آندره روسن (A. Roussin)، نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۱۱). این نمایش «عامه‌پسند» ازسال۱۹۴۷ تاامروز مرتباً به‌روی‌صحنه بوده‌است.

سه گانه به نحوی از انحا باقی می‌ماند. هیچ چیز عوض نشده است، هیچ چیز عوض نمی‌شود و تماشاگران احساس شعف می‌کنند. در نمایشنامهٔ دیگری به‌نام کرایتون همه فن حریف[1] گروهی را می‌بینیم که پس‌از اینکه کشتی آنها در دریا غرق شده است به‌جزیره‌ای خالی از سکنه می‌افتند و در آنجا کرایتون، که قبلاً خدمتکار بوده است، زمام‌امور را به دست می‌گیرد و احترام همه را برمی‌انگیزد، زیرا او «بهترین»است. حال خیال می‌کنید که وضع جهان تغییر کرده است؟ نه. هنگامی که آنها نجات پیدا می‌کنند و به وطن برمی‌گردند کرایتون وضع فروتر خود را باز می‌یابد و رابطهٔ میان افرادهمان که بود باقی‌می‌ماند. تنها تغییری که رخ می‌دهداین است که رفتار اربابها به لطف فضایل خدمتکار اندکی بهتر از سابق می‌شود. انگلستان ابدی است وهمین را می‌بایست نشان داد. اما همه می‌دانیم که جهان عوض می‌شود و انسان را عوض می‌کند و انسان هم جهان را عوض می‌کند. واگر موضوع اصلی هر نمایشنامه‌ای همین نباشد پس تئاتر اصلاً

۱) *The Admirable Ctichton* اثر جیمز باری (James M. Barrie)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی، که نخستین بار در سال ۱۹۰۳ به صحنه آمده است.

موضوعی ندارد.

اکسپرس مگر همین موضوع نیست که برتولد برشت در همهٔ نمایشنامه‌هایش موردتوجه قرار می‌دهد؟

سارتر کاملاً. اغلب ادعا کرده‌اند که برشت می‌خواهداز جهان درکلیتش تفسیری مارکسیستی به‌دست دهد. ولی مسئله این نیست. البته برشت عمیقاً مارکسیست است، اما چون مرد تئاتر است نخست به دردهای فردی توجه می‌کند. منتها می‌خواهد این نکته را نشان‌دهد که هیچ‌دردی فردی نیست که تابع موقعیت تاریخی نباشد ودرعین‌حال برای تغییر این موقعیت به آن رو نکند. برای همین است که قهرمانهایش دستخوش تضادند. برشت تضادهای آنها را که متعلق به دورهٔ آنهاست به صحنه می‌آورد و سعی می‌کند تا نشان دهد که در عین حال چگونه آنها سرنوشت خود را می‌سازند. نظرم به نمایشنامهٔ گالیله است. دراین‌نمایشنامه، گالیله را می‌بینیم که تحت‌تأثیر شرایط زمانه قرار گرفته است، زمانه‌ای که درآن علم نوخاسته شدیداً با سنن وعقایدجامعه و با منافع روحانیان واشراف برخورد می‌کند، و این مردکه خود بانی علم است درعین‌حال نخستین کسی است که از آن رو می‌گرداند. چرا؟ چون

جرئت جسمی ندارد و مهمتر از آن در نیافته است که سرنوشتش با سرنوشت بزرگان و صاحبان مناصب یکی نیست، بلکه همراه آن قشر از جامعه است که دارد علم را به دست می‌گیرد چون برای توسعهٔ خود به آن احتیاج دارد. غرضم بورژوازی است. گالیله اردوی روحانیان و شاهزادگان را انتخاب می‌کند واجازه نمی‌دهد که بورژواها از او پشتیبانی کنند. بنابراین گالیله مسئول سرنوشت خودش است وخودش آن‌را می‌سازد. ولی درضمن اشتباهش قابل توضیح نیست مگر از لحظه‌ای که دانشمند خدمتگزار اشراف و روحانیان می‌شود و بنابراین خودش را نفی می‌کند ودرعین حال مقدمات تغییر وضع وسرنوشت خود را فراهم می‌آورد.

اکسپرس پس برشت چگونه توانسته است مانع تغییرات بعدی نمایشنامه‌اش از طرف مردم شود؟

سارتر اولاً برای اینکه مردم آلمان شرقی با وجود همهٔ مسایل وهمهٔ تعارضهای عمقی و درگیریهای درونی نسبتاً یکپارچه و یکرنگ‌اند. این جامعه که درحال ساخته‌شدن است تماشاگرانی برای تئاتر فراهم می‌آورد که بیمها وامیدهای مشترکی دارند و، به‌خلاف جامعهٔ ما، از محیطهای مختلف برنخاسته‌اند. شاهد

این مدعا همین بس که ما هنر و معنای نمایشنامه‌های برشت را در نیافتیم مگر وقتی که در جای دیگر به موفقیت رسیدند.

اکسپرس ولی نمایشنامه‌های برشت پیش از تشکیل این جامعه نوشته شده‌اند...

سارتر درست است. اما رونق حقیقی آنها متعلق به دورهٔ بعد است.

اکسپرس آیا مطمئنید؟ نمایشنامه‌های برشت حتی پیش از هیتلر، در دورهٔ جمهوری وایمار، در آلمان شهرت داشتند و بعد هم، در دورهٔ نازیسم، در نیویورک به شهرت رسیدند. الان هم در آلمان غربی و سوئیس و انگلستان محبوبیت دارند. بنابراین از حد تماشاگران یکرنگ فراتر می‌روند.

سارتر کاملا درست است. منتها نمایشنامه‌های او امروز با زمانی که مثلا اوپرای دوپولی او را در پاریس نشان می‌دادند تفاوت بسیار دارند. امروز ما می‌دانیم که برشت کیست و نمایشنامهٔ او چگونه است. اما هنگامی که من و سیمون دوبوار، پیش از جنگ، اوپرای دوپولی را دیدیم[1] آن را فقط هجو جامعه یا

۱) اوپرای دوپولی نخستین بار در فرانسه در سال ۱۹۳۰ به کارگردانی گاستون باتی به صحنه آمد.

به اصطلاح نقداجتماعی تلقی کردیم. نمایش‌دلکش و سرگرم‌کننده‌ای بود، اما به قصد واقعی برشت نتوانستیم‌پی‌ببریم. بیست سی‌سال‌پیش که این‌نمایش را دیدم و ازتالار نمایش‌بیرون‌آمدم ـ و تغییرمعنی همین جاست ـ آن را نمایشی «هرج ومرج‌طلب» تشخیص دادم، ازآن روکه بورژواها ورئیس پلیس همه فاسد ودزد بودند، اما ازطرف دیگر تودهٔ‌مردم هم انبوهی گدا و رؤسای‌آنها دزدانی بودند که فریبشان می‌دادند. جنبهٔ مثبت‌انتقاددوگانهٔ‌نمایشنامه را نه ما دریافتیم و نه تماشاگران آن موقع.

اکسپرس اما فیلمی که پیش از جنگ از روی‌آن ساخته‌شده بود در فرانسه یك فیلم «دست چپی» تلقی شد و این تقریباً برداشت عموم مردم از اوپرای دوپولی بود...

سارتر چون درآن فیلم بانکدارها وافراد پلیس‌موردحمله و انتقاد قرار گرفته بودند. ولی از دیدگاه دست راستی هم می‌توان ازپلیس انتقادکرد. جان‌کلام‌در شیوهٔ انتقاد است. باری هنگامی که برشت تماشاگران را از روبرو مخاطب قرار داد سوءِ‌تفاهمها برطرف شد. برشت تصمیم گرفت که تماشاگران را وارد ماجرا کند و، چون به هرحال تماشاگر با نویسنده همکاری می‌کند، سعی‌کرد تا

در این همکاری راهنمای او شود. نمایشنامه عبارت است از تصویر متحرك انسان و نیز جهان به صورت تصویر در برابر انسان. حال باید دید چه رابطه‌ای میان تماشاگر و تصویر هست. به گمان من، آنچه برشت می‌خواهد از میان بردارد رابطهٔ مشارکت یعنی همان رابطهٔ تئاتر بورژوایی معمولی ـ و البته تئاتر کلاسیك این‌طور نیست ـ با تماشاگر است. مشارکت تماشاگر در نمایش مثلا عبارت از این است که خود را کم و بیش در تصویر قهرمان که رو به مرگ می‌رود یا در تصویر عاشق مجسم ببیند ... و همین است علت ترس از فریب خوردن عاشق یا مردن قهرمان. مشارکت عبارت است از شیوهٔ ایجاد رابطه‌ای تقریباً جسمی با تصویر و بنابراین نشناختن آن. به همین دلیل است که ما نمی‌توانیم کسی را که عاشقش می‌شویم و با او زندگی عاطفی و پرشوری آغاز می‌کنیم واقعاً بشناسیم. پس اگر «مشارکت» کنیم ـ و نگرانی برشت از همین جاست ـ واقعیت را تغییر می‌دهیم.

گفته‌اند و بحق گفته‌اند که با نمایشنامه‌ای که قهرمانی حقیقی داشته باشد ـ مثلا مردی انقلابی که از حد تناقضهای خود فراتر می‌رود و با مرگ خود بر آنها

پیروزمی‌شود ـ شخص بورژوا هم می‌تواند احساس مشارکت کند. چرا؟ زیرا مانعی درونی در این راه نیست، زیرا بورژوا می‌تواند به قهرمان نمایشنامه تشبّه کند، همان‌طور که بعضی می‌گویند: «من با الحاق الجزایر به‌فرانسه موافقم، اما به مبارزی که برای آزادی الجزایر جانفشانی می‌کند احترام می‌گذارم»، تماشاگر هم، هنگامی که مردی انقلابی تناقضهای خود را پشت‌سر می‌گذارد و در راه ایجاد جامعهٔ دیگری دلیرانه جان می‌سپارد، می‌تواند بگوید: «من با جامعهٔ دلخواه او مخالفم، اما در وجود او تصویر مردی را می‌بینم که توانست گرایشهای متضاد را در درون خود آشتی دهد. من هم همین گرایشها را دارم ـ هر چند که از نوعی دیگرند ـ و سرگذشت او به‌من نشان داد که همواره می‌توانم از مرز آنها فراتر روم.» بنابراین راضی و خوشحال به راه خود می‌رود. فهمیده است که در هر اجتماعی و در هر موقعیتی، پیروزی ممکن است، و درنتیجه محتوای نمایشنامه را به‌دور می‌افکند و از طرح صوری شجاعت خرسند می‌شود. از این لحاظ، قهرمان مثبت نمایشنامه‌های دست چپی زندگی تماشاگر بورژوا را به هم نمی‌زند.

برشت معتقد است که پیروزی بر موقعیتی رنج‌آور و متضاد هرگز کار یك فرد نیست، بلکه تنها کل جامعه در جنبشی تاریخی می‌تواند دگرگون شود. آرزوی او این است که تماشاگر با احساس ناراحتی از تالار نمایش بیرون رود، یعنی علل تضاد را دریابد، اما نتواند با جنبش روانی بر آن غلبه کند.

اکسپرس از نمایش تارتوف مولیر هم تماشاگر با احساس ناراحتی بیرون می‌آید...

سارتر به نظر من، رابطهٔ مسلمی میان نمایشنامه‌های کلاسیك با نمایشنامه‌های برشت هست. در نمایشنامه‌های کلاسیك هم می‌توان «فاصله‌گذاری» را دید. گمان نمی‌کنم که کسی خود را در سرنوشت اورگون و المیر[1] چندان شریك بداند. البته شخصیت تارتوف زننده است، اما در تماشاگر ایجاد نفرت و وحشت نمی‌کند. پس تماشاگر آرام می‌ماند. حتی خندهٔ او متعادل است. پس قوت نمایشنامه را باید در فاصله‌ای که ایجاد می‌کند سنجید.[2]

کاری که برشت و کلاسیکهای ما خواسته‌اند بکنند ایجاد احساسی است که افلاطون آن را «سرچشمهٔ

---

۱) Orgon و Elmire، شخصیتهای نمایشنامهٔ تارتوف مولیر.

۲) برای توضیح بیشتر معنای «فاصله» رجوع شود به ص ۲۰-۲۶ کتاب حاضر.

هرفلسفه‌ای» می‌دانست، یعنی ایجاد تعجب، از طریق ناآشنا جلوه دادن چیزی که آشنا می‌نماید. به یاد داشته باشید که ولتر از این شیوه در رمانهایش استفاده کرده است. برای این منظور، کافی است شخصیتهایی را که متعلق به جهان دیگری باشند عرضه کنیم به طوری که تماشاگر بتواند به آنها بخندد و هنگامی که از تالار بیرون می‌رود به خود بگوید: «عجب، آن جهان همین جهان من است!» کمال مطلوب تئاتر برشتی این است که گویی تماشاگران گروهی مردمشناس‌اند که ناگهان با قومی وحشی روبرو می‌شوند، نزدیك می‌روند و ناگهان باحیرت به‌خود می‌گویند: «این وحشیها خود ماییم!» همین جاست که تماشاگر همکار نویسنده می‌شود: خودرا درعین بیگانگی بازمی‌شناسد، گویی که دیگری است؛ به خود در برابر او مثل شیئی موجودیت می‌دهد، خود را می‌بیند بی‌آنکه در او متجسم شود، پس به خودشناسی دست می‌یابد.

اکسپرس گفتید که نیروی درونی هرنمایشنامه‌ای باید تعجبی افلاطونی باشد. آیا به‌نظر شما در تئاتر همین کافی است؟ آیا رشته‌های عاطفی دیگری میان تماشاگر و صحنه وجود ندارد؟ و دراین صورت آیا نمایش

به صورت چیزی خشك و سرد در نمی‌آید؟

سارتر مسلماً. اماخواست برشت این نیست. برشت فقط می‌خواهدعواطف تماشاگر کورکورانه نباشد. وانگهی در نه دلاود، زن‌خودبرشت، هلن‌وایگل[1]، که یکی‌از بهترین بازیگران نمایشنامه‌های‌اوست، تماشاگران را می‌گریاند. کمال مطلوب هم «نشان دادن» وهم «متأثر کردن» است. گمان نمی‌کنم که برشت جمع این اضداد را ناممکن یا مهمل می‌دانسته است. همه چیز مربوط به این است که در حین نقل یك سرگذشت چه دیدگاهی انتخاب کنید. یا دیدگاه امر ابدی را انتخاب می‌کنید که به موجب آن همه‌چیز همین است که‌هست وهمیشه همین‌خواهد بود ومثلا زن تا ابد همان جنس مؤنث است و غیره. در این صورت، نمایش شما نمایش «طبیعت بشری» است که من آن را تئاتربورژوایی یا اعیانی می‌نامم. یا دیدگاه حرکت و تحول را انتخاب می‌کنید، یعنی دیدگاه تاریخ را، یا بهتر بگویم دیدگاه آینده را. مثلا در نمایشنامهٔ خانهٔ عروسك[2] که از آزادی زنان در زمانی که این مسئله مطرح نبود بحث می‌کند،

1) Hélène Weigel

۲) نمایشنامهٔ ایبسن(Henrik Ibsen)، نویسندهٔ نروژی، که درسال ۱۸۷۹ نوشته شده است.

ایبسن دیدگاه آینده را انتخاب کرده و فروریختن قدرت آن شوهر خود رأی و بی‌ارزش و آزادی زن او را دیده است.

اکسپرس آینده‌ای بلافصل و بسیار نزدیك. آیا خود شما در نمایشنامه‌هاتان تحقق ایـن آیندهٔ نزدیك را چگونه دیده‌اید؟

سارتر تا امروز چندان در بند آن نبوده‌ام. البته در گوشه نشینان آلتونا کـوششی در این راه کـرده‌ام. همهٔ نمایشنامه از دیدگاه آینده‌ای هم‌موهوم و هم‌حقیقی ساخته شده است. دیوانگی مرد گوشه‌نشین این است که به منظور رهایی از احساس گناه، خود راشاهد قرنی که درحال نابودی است تصور می کند و دادگاهی برتر را مخاطب قرار می‌دهد. البته آنچه می گوید اراجیف است و شرح نمی‌دهد که این قرن به واقع چگونه است، اما قصدمن این بود که تماشاگر اندکی خود را در حضور این دادگاه یا، به بیانی ساده‌تر، در حضور قرنهای آینده حس کند.

قرن ما مورد محاکمه قرار خواهد گرفت، چنانکه ما هم قرنهای هجدهم و نوزدهم را محاکمه مـی‌کنیم. قرن بیستم جای خودرا درتاریخ خواهدداشت ـ تاریخی که خودش تا اندازه‌ای آن را می‌سازد ـ

ومردمش مورد قضاوت قرار خواهند گرفت. من خواسته‌ام که تماشاگران، درضمن شنیدن هذیانهای مرد گوشه‌نشین، خود را در برابر این دادگاه حس کنند. البته اینها آرزوهایی بیش نیست، اما اگر نمایشنامهٔ من نمایشنامهٔ موفقی باشد این احساس را به تماشاگر خواهد داد که گویی زمان حال را در گذشته می‌بینند. من کوشیده‌ام تا احساس دورهٔ خودمان را، همچنانکه این قرن تدریجاً رو به‌پایان می‌رود، در تماشاگر ایجاد کنم. آرزویم این است که قرن حاضر را تماشاگران از بیرون در مقام شاهد ببینند و در عین حال چون خودشان این قرن را می‌سازند در آن مشارکت کنند. به‌هر حال یکی ازمشخصات این دوره این است که ما می‌دانیم مورد محاکمه قرار خواهیم گرفت.

گفتگو با کنث تاینان

کنث تـاینان (Kenneth Tynan) که از معروفترین منتقدان تئاتر در انگلستان است در سال ۱۹۶۱، به مناسبت شروع نمایش گوشه نشینان آلتونا در انگلستان، گفتگویی با ژان‌پل سارتر انجام داد. این گفتگو که ترجمهٔ فارسی آن دراینجا آورده می‌شود نخستین‌بار درهفته نامهٔ آبزرور (شمارهٔ ۱۸ و۲۵ ژوئن ۱۹۶۱) به چاپ رسیده است.

تاینان شما یك بار گفته‌اید که گوشه نشینان آلتونا آن نمایشنامه‌ای نیست که قصد نوشتنش را داشته‌اید، بلکه می‌خواسته‌اید موضوع نمایشنامه‌تان شکنجه درالجزایر باشد، اماچون حس‌می‌کرده‌اید که چنین نمایشنامه‌ای را در پاریس نشان نخواهند داد زمان ومکان وقایع‌را عوض کرده‌اید. ژان‌ژنه‌هم‌به‌تازگی نمایشنامه‌ای با عنوان تجیرها دربارهٔ الجزایر نوشته است. آیاگمان می‌کنید که‌آن را به‌صحنه‌بیاورند؟

سارتر گمان نمی‌کنم[1]. البته این نمایشنامه چاپ و منتشر شده است وممکن است که جایزه‌ای‌هم بگیرد، اما این مسئلهٔ دیگری است. ازنظرظاهری، ممیزی‌تئاتر درپاریس نیست، ولی ازطرف مدیران‌تماشاخانه‌ها نوعی ممیزی داخلی هست، زیرا می‌ترسند پلیس

---

۱) با این‌حال، این نمایشنامه بعداً در سال ۱۹۶۶ در پاریس به‌صحنه آمد، ولی با مخالفتهای شدید گروههای راست افراطی مواجه شد.

مداخله کند و به بهانهٔ اخلال در نظم عمومی مانع اجرای نمایش شود. بنابراین در اینجا نوعی خطر مالی هست که کسی تن به آن نمی‌دهد.

تاینان آیا شما نمایشنامهٔ تازهٔ ژنه را خوانده‌اید؟

سارتر بلی، وبسیارهم پسندیده‌ام. البته همهٔ حقایق دربارهٔ الجزایر این نیست، بلکه جلوه‌ای از حقیقت است که از پشت منشور افکارو احساسات ژنه دیده می‌شود. به نظرژنه، شرط رسیدن به خوبی غرق شدن دربدی است. خود من تصور نمی‌کنم که آموختن چنین شجاعتی به مردم لازم باشد. اما درنظر داشته باشید که این‌مطلب درعین حال‌موافق باعقیدهٔ‌باطنی اوست که قُضات باید هرچه بیشتر سختگیر باشند. به عقیدهٔ ژنه، انسان فقط هنگامی می‌تواند بشریت را از نو بسازد که نخست‌به پستترین‌درجه نزول کند، مثلا محکوم به مرگ یا به حبس‌ابدشود یا به‌عنوان خائن موردتحقیرعموم قرارگیرد. این‌نظریهٔ فریبایی است، اما گمان نمی‌کنم که با وضع ملتی استعمار زده تطبیق کند.

تاینان آیا درمورد نمایشنامهٔ زنگیها[1] هم فکرمی‌کنید که یك مسئلهٔ عام‌را بادیدی شدیداً ذهنی مطرح کرده‌است؟

---

۱) عنوان نمایشنامهٔ دیگری از ژان ژنه.

سارتر بلی، هرچندکه بسیاری‌ازسیاهان انعکاسی ازوضع خود را درآن‌دیده‌اند، خاصه آنجا که نشان‌می‌دهد چگونه سیاه پوست میان دونوع‌فرهنگ «گیر» می‌کندو، به خلاف میل خود و تقریباً بـه قصد بازی، وارد فرهنگ‌سفیدپوستان می‌شود وناگهان می‌بیند که فرهنگ‌خودش به صورت بازی درآمده است.

تاینان شما دریکی از سخنرانیهای خود تئاتر بورژوایی‌را محکوم کرده‌اید. آیا به‌نظرشما بورژوازی مسئول همهٔ معایب‌تئاتر معاصراست؟

سارتر به نظر مـن عیب اصلی در بورژوا بودن است. به نمایشنامه‌هایی که‌این‌روزها نشان می‌دهندنگاه کنید وببینید که اکثرآنها یك سلسله بازیهای روانشناسی پوسیده برپایهٔمضامین کهنهٔ بورژوایی‌است، ازقبیل شوهـر و معشـوقه‌اش، زن و فاسقش، اعضای خانواده‌ای که باهم بیگانه‌اند.

اما مسئلهٔ دیگری‌هم هست که به تئاتر مربوط‌می‌شود وآن سینماست. امروز بسیاری ازاشخاص ــ نه‌تنها کارگردانان، بلکه تماشاگران عادی و بخصوص جوانان روشنفکرــ گمان می‌کنند که سینما وسیلهٔ بیانی‌بهتراز تئاتراست. درنتیجه، به سبب‌تأثیرسینما، تئاتر تدریجاً اززمینهٔ اصلی خود دور شده ودربرابر

رقیب عقب نشسته است و، برای جبران، برآرایش صحنه افزوده و کوشیده است تا، با تکیه برعناصر بصری، سرگذشتهایی را به شکلی بیشتر سینمایی و کمتر نمایشی نقل کند وبدین‌گونه راه نابودی خود را هموارتر کرده است. عین‌همین وضع درسیاست هم دیده می‌شود: اگردولت نشان دهد که در برابر اقلیت مجلس‌عقب‌می‌نشیند‌اقلیت تدریجاً زمام‌امور را به دست خواهد گرفت.

کارتئاتر بیان واقعیت نیست، بلکه فقط بیان حقیقت است. سینما، به‌عکس، جویای‌واقعیتی‌است که‌لحظه‌هایی ازحقیقت را هم نشان‌دهد. عرصهٔ حقیقی‌تئاتر عرصهٔ تراژدی است، یعنی نمایشی که اسطورهٔ اصیلی درآن باشد[1]. پس دلیلی نیست که تئاتر به‌نقل قصهٔ عشق یا ازدواج نپردازد، مشروط براینکه این قصه کیفیت اسطوره داشته باشدیا، به‌عبارت‌دیگر، ازحد مشاجره‌های خانوادگی یا نزاع عشاق فراتر رود. تئاتر با جستجوی حقیقت از میان اسطوره و با استفاده ازصورتهای غیر رئالیستی مانند تراژدی می‌تواند با سینما برابری کند و نگذارد که در آن

۱) برای توضیح معنای اسطوره رجوع شود به مقالهٔ «ساختن اسطوره» در کتاب حاضر، خاصه صفحهٔ ۶۹ به‌بعد.

مستحیل شود.

تاینان آیا به نظرشما در گوشه نشینان آلتونا مقداری سمبل‌های شخصی نیست؟ مثلاهمان دادگاه خرچنگها که طرف خطاب فرانتس است.

سارتر چرا. من از کودکی از خرچنگها و هرنوع جانور دیگری ازاین‌قبیل نفرت داشته‌ام.

تاینان ازصدفهاهم؟

سارتر من‌هیچ وقت‌صدف‌نمی‌خورم. ازنظرمن، همین‌قدر که فرانتس صدف می‌خورد به‌این معنی است که به نحوبسیار ناگواری تغذیه می‌کند. یك روز در حین خستگی، تقریباً درسی ودوسالگی، دچار توهمات بسیار نامطبوعی شدم‌که خرچنگ درآنها ظاهرمی‌شد و از آن موقع، خرچنگها را همیشه مظاهر ضد بشری تلقی کرده‌ام. من نمی‌توانم تصورکنم که این موجودات خود چه می‌اندیشند یاچه حس‌می‌کنند ـ و البته اندیشه و حس قابل ذکری‌هم ندارند! جهان آنها به نظرمن نقطهٔ مقابل‌جهان انسانی است.

تاینان پس این دادگاه خرچنگها در نظر شما چیز وحشت آوری است؟

سارتر درنظر فرانتس، نه درنظر من. فرانتس چون خودرا مقصرمی‌داندقضات‌خودرا به‌صورتی هرچه وحشت

آورتر مجسم‌می‌کند. به نظرمن‌دادگاه تاریخ همیشه انسانها را برطبق ضابطه‌ها وارزشهایی‌که ازتصور بشر بیرون است محاکمه می‌کند. ما نمی‌دانیم که آینده دربارهٔ ما چه‌خواهدگفت. شایدتاریخ بگوید که هیتلر مرد بزرگی بوده است ـ هرچند که تصور چنین امری مرا غرق‌درشگفتی می‌کند ـ وبه‌هرحال استالین هم هست! مسلم این است که مـا می‌دانیم مورد محاکمه قرار خواهیم گرفت، آنهم به حکم موازینی‌که غیراز موازین ماست. ووحشتناك همین جاست. ازسوی دیگر، گفته‌اندکه پیشرفت‌به‌صورت کناری یاپهلویی‌صورت‌می‌گیرد، تقریباً مثل‌حرکت خرچنگها. من‌موقع‌نوشتن نمایشنامه‌ام به‌این‌نکته‌هم نظرداشته‌ام.

تاینان ژان‌ژنه گفته‌است که‌نمی‌تواندقضاتی‌را که«عاشقانه بسوی متهم خم‌می‌شوند» تحمل‌کند.

سارتر من تا جایی با گفتهٔ اوموافقم‌که ازدیدگاه‌جنایتکار سخن‌می‌گوید. این شیوهٔانتقام اواز اجتماع است. به‌جای اینکه بگوید: «این تقصیر اجتماع است ونه تقصیر جنایتکار. پس او را شدیداً مجازات نکنید!» عکس آن‌را می‌گوید: «ما دشمنان اجتماعیم! اشد مجازات را در مورد ما اجرا کنید والا موجودات

حقیری خواهید بود. مارا کیفر دهید تاما بتوانیم در جهانی پر از خشونت زندگی کنیم و این عمل شما مارا بازهم شجاعتر می‌سازد.» در این مورد من با ژنه کاملا موافق نیستم.

اما، ازسوی دیگر، جهانی هست که در آن به‌نظرمن قضات حق‌ندارند «عاشقانه به سوی متهم خم‌شوند» و آن جهان سیاست است. من شخصاً با مجازات اعدام مخالفم. با این حال، معتقدم که ژنرالهای یاغی الجزایر را که مخالف آزادی این کشورند می‌بایست به مرگ محکوم کرد و پس‌از آن مورد عفو قرارداد.[1] در چنین موردی، جنایت برضد کل جامعه صورت گرفته است.

تاینان به یاد دارم که شما دریکی ازسخنرانیهای خودسال گذشته گفتید که تئاتر امروز نیازی به روانشناسی ندارد. اما مگرشخصیت فرانتس درگوشه‌نشینان آلتونا پراز ریزه‌کاریهای روانی نیست؟

سارتر آنچه خواسته‌ام بگویم این‌است که هیچ موقعیتی نباید

۱) اشاره به‌محاکمهٔ ژنرالهای فرانسوی به‌نام شال (Challe) و زلر (Zller)، که در سال ۱۹۶۱ به مناسبت سرپیچی از حکم دولت و قیام در مقابل حکومت به پانزده سال زندان محکوم شدند، و نیز ژوئو (Jouhaud) وسالان (Salan) که سال بعد یکی به‌اعدام ودیگری به‌حبس ابد محکوم گردید. چند سال بعد، یعنی از ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۸، ژنرال دوگل تدریجاً هرچهار نفر را مشمول عفو قرار داد.

تنها از نظر روانشناسی مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. مثلا مشاجرهٔ زن وشوهری را درنظربگیرید. اگردربارهٔ شغل آنها و محیط آنها و جامعه‌ای که آنها را پرورده است چیزی ندانیم درارائهٔ موقعیت آنها واقعیت‌نمایشی‌نخواهدبود. مسئلهٔ‌فرانتس‌نتیجهٔ تعارض وبرخورد مقتضیات متعدد اجتماعی است، از قبیل شغل و شرکت تجاری پدر فرانتس، توسعهٔ سرمـایه داری آلمان، صعود نازیسم، تبانی پـدر فرانتس با نازیها. بنابراین مسائل شخصی وتضاد-های‌درونی اورا حوادث تاریخی مشروط می‌کنند.

تاینان درمورد پدر فرانتس، آیا معتقدیدکه قدرت طلبی‌او فقط‌غریزه‌ای‌بورژوایی‌است؟ یابه‌طورکلی‌غریزه‌ای بشری؟

سارتر به عقیدهٔ من، کسی که قدرت را به دست می‌آورد به هرقیمت می‌خواهد آن را حفظ‌کند یا، به بیانی دقیقتر، تحکمی کـه رئیس کارخانـه در زندگـی خانوادگی‌اش اعمال می‌کند از وجود کارخانه ناشی می‌شود، یعنی از قدرتی کـه سازمان جامعهٔ سرمایه داری‌به‌گردانندگان‌خود می‌دهد. سرمایه‌دار به خودی خود دارای تحکـم نیست، اما اگـر در موقعیتی قرارگیرد که اورا به قدرت نمایی وادارد

همیشه می‌خواهد این قدرت را اعمال کند، زیرا تابع شرایط نقش اجتماعی خود می‌شود.

در کشورهایی مثل آلمان و به طریق اولی امریکا، در شرکتهای بزرگ تجاری پدیده‌ای به چشم می‌خورد حاکی از اینکه مدیریت و مالکیت تدریجاً از هم جدا شده‌اند. گرلاخ پیر، پدر فرانتس، مردی است که در همهٔ عمر قدرت مطلقی در کارخانهٔ خود داشته است و حالا می‌بیند که هرچه پیرتر شده قدرت به تدریج از دست او بیرون رفته است. فاجعهٔ زندگی او همین است. گرلاخ پسرش را به شکل خود بار آورده است، یعنی مردی که برای فرمان دادن زاییده شده است. اما درحقیقت فرانتس، حتی اگر از جهان نمی‌برید و زمام کارخانه را به‌دست می‌گرفت، فقط مالك آن می‌بود و نه کارفرمای آن. زیرا قدرت به دست کارشناسان فنی افتاده است.

تاینان ولی آیا ممکن نیست که یك فرد اداری غیرسرمایه‌دار بخواهد قدرت را برای خودِ قدرت به‌دست آورد؟

سارتر همه چیز بسته به موقعیت است. هیچ کس با رغبت یا عدم رغبت به قدرت زاییده نمی‌شود. وضع زندگی هرکسی اورا به این‌سو یا آن‌سو می‌کشاند. حتی در این مورد هم نمی‌توان کاملا یقین داشت. بسیاری

هستند که آرزوی قدرت دارند و چون به اوج نردبان ترقی می‌رسند ناگهان پی می‌برند که درجات پایین تـر را بیشتر می‌پسندند. البته این مربوط به غرایز یا تمایلات فطری نیست. اصل کار روابط فرد با جامعه، با خانواده، با محیط پیرامون اوست.

یادداشت کنث تاینان: پرسش بعدی من سبب اشتباه جالبی شد. می‌خواستم از ژان پل سارتر بپرسم که آیا به‌نظر او جناح راست سیاسی امروز ممکن است هنری خاص خود داشته باشد. اما در تلفظ مرتکب اشتباهی شدم: به جای کلمهٔ la droite (جناح راست) کلمهٔ le droit (حق) را به کار بردم و پیش از اینکه بتوانم آن را اصلاح کنم سارتر سؤال مرا گرفته و به جواب پرداخته بود. من این جواب را به‌نشانهٔ ادای احترامی به چالاکی ذهن او در ذیل می‌آورم:

سارتر مسلماً همین طور است. حق از تئاتر جـدا نیست و بلکه خود تئاتر است. زیرا در آغـاز تاریخ تئاتر، نمایش فقط اجرای مراسم مذهبی نیست، بلکه بیان حق و حقانیتی هم هست. شخصیتهای آثار سوفوکل و اوریپید و حتی اشیل را در نظر بگیرید: همهٔ آنها دادخواه‌اند (و فراموش نکنید که یونانیان دادخواهی

ودادخواهان را دوست‌می‌داشتند)وهمه برای‌دفاع ازحق وحقوقی به صحنه می‌آیند. درمقابل آنها نیز گروه دیگری هستند که برضد آنها بـه دادخواهی می‌پردازند. در پایان فاجعه‌ای روی می‌دهدکه در طی‌آن همه محاکمه می‌شوند و وضع به حال‌عادی برمی‌گردد. بنابراین‌صحنهٔ نمایش درحکم دادگاهی است کـه در آن دعوایی مطـرح می‌شود و مورد رسیدگی و داوری قـرار می‌گیرد. مثلا آنتیگونه دعوایی دارد و به داوری می‌آید، و آن دعوای خانواده‌های بزرگ است کـه سنتها و ارزشهای مذهبیشان درمعرض تهدید دولت قرار گرفته است. با این‌همه، کرئون هم مدعایی دارد که به دفاع از آن برمی‌خیزد، مدعایی نوترکـه مسلماً مورد پسند سوفوکل نیست، زیرا سوفوکل با محافظه کاران همدلی بیشتری نشان‌می‌دهد. کرئون یك‌فردآزادی‌خواه‌ابتدائی‌است که‌می‌گوید: «درنزاع میان‌دولت و خانواده، حفظ قدرت دولت مرجح است.» این دو موضع مختلف در برابر یکدیگـر می‌ایستند و اکنون به‌جای آنتیگونه وکرئون می‌توان دو وکیل مدافع قرار داد که هر یك مدعای خاص خود را اقامه می‌کند.

تاینان یك شاعر سوسیالیست به نام کریستوفرلاگ[1] اخیراً نمایشنامه‌ای دربارهٔ افسانهٔ آنتیگونه نوشته وظاهراً حق‌را به‌کرئون داده است.

سارتر حق دارد، چون این دیدگاه دموکراسی است.

تاینان (به پرسشی که‌نتوانسته بود مطرح کندبازمی‌گردد:) آیا به نظرشما امروز جناح راست هنری‌هم دارد؟

سارتر گمان نمی‌کنم که اساساً نمایش بتواند مستقیماً از رویدادهای سیاسی مایه بگیرد. مثلا خود من اگر قراربودکه در گوشه نشینان آلتونا صرفاً تعارض‌میان جناح راست وچپ‌را مطرح کنم هرگزآن را نمی‌نوشتم. درنظرمن، گوشه نشینان آلتونا مربوط است به همهٔ تحولات اروپابعداز سال ۱۹۴۵، ازاردوگاه‌های شوروی گرفته تا جنگ الجزایر. نمایش باید همهٔ این مسائل را در نظر بگیرد و آنها را در قالب اسطوره بریزد. بـه نظر من، التزام نمایشنامه‌نویس دراین نیست که فقط افکارسیاسی‌را مطرح کند. این کار میتینگهای عمومی و مطبوعات و تظاهرات و تبلیغات است. نویسنده‌ای که وارد زمینهٔ کار آنها می‌شود شاید بتواند نظرمردم را به خود جلب کند، اما نوشتهٔ اونمایشنامه نیست.

1) Christopher Logue

تاینان ولی نویسنده‌ای بـا عقاید راست افراطی آیا هرگز می‌تواند موفق شود که اثری هنری بیافریند؟

سارتر به‌نظر من نه. زیرا امروز اگرچه جناح راست از لحاظ اینکه قـدرت را در دست دارد همواره بـر جریان حوادث نظارت می‌کند اما دیگر توانایی درك آنها را ندارد. جناح راست اکثر آرمانهای کهن خود را رها کرده و چیزی هم به‌جای آنها نیاورده است. این جناح از درك ماهیت و هویت حریفان خود عاجز است. مثلا همین امر که ژنرال شال[1] در دادگاه اظهار می‌دارد که کمونیسم در ارتش فرانسوی الجزایر رخنه کرده است خود نشان می‌دهد که جناح راست براثر ناتوانی ازدرك واقعیت به‌چه درجه از نادانی نزول کرده است.

جناح راست با این همه سوءِ فهم چگونه می‌تواند اثری هنری بیافریند؟ زیرا اثر هنری، حتی اگر سیاسی هم نباشد، از فهم عصر خود سرچشمه می‌گیرد و باید با زمانهٔ خـود هماهنگ باشد. بنابراین نمی‌توان نمایشنامهٔ جدیدی را تصور کرد که هم دست راستی باشد و هم خوب.

تاینان از نمایشنامه نویسان معاصر کدام را بیشتر تحسین

---

۱) رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۴۹.

می‌کنید؟

سارتر بی‌شك برشت، گرچه دیگر زنده نیست و گرچه من صناعتهای نمایشی اورا به کارنمی برم و با اصول هنری‌اودمسازنیستم. گذشته‌از آثاربرشت، در زمینهٔ دیگری، بعضی‌از نمایشنامه‌های‌ژان‌ژنه رامی‌پسندم. آثار او تصاویر بسیار زیبایی است‌که درآیینه‌های متعدد منعکس می‌شود ودرعین حال زمانهٔ خودرابه خوبی نشان می‌دهد.

تاینان شما یك‌بار گفته‌اید‌که نمایشنامهٔ درانتظارگودو رابیش از هـر نمایشنامهٔ دیگری از سال ۱۹۴۵ به بعد می‌پسندید.

سارتر درست است. اما من نمایشنامه‌های دیگر بکت را نمی‌پسندم، بخصوص دست‌آخر را[1]، چون سمبلهای آن به افراطی‌ترین و عریان‌ترین وجه به چشم می‌خورد. گواینکه درانتظارگودو مسلماًنمایشنامه‌ای‌دست راستی نیست ولی نوعی بدبینی‌کلی و ازلی در آن عرضه می‌شود که خوشایند جناح راست است. به این دلیل، اگرچه آن‌را تحسین می‌کنم ولی تحسین من‌بی‌قید وشرط نیست. با این حال، به سبب اینکه محتوای آن‌تا اندازه‌ای برای‌من بیگانه است‌نمی‌

۱) یا آخر بازی.

توانم ازتحسین آن خودداری کنم.

تاینان آیا هیچ نمایشنامه نویس انگلیسی یا امریکایی هست که شما آثارش را بپسندید؟

سارتر آرتورمیلر مسلماً. وغیراز او، تنسی ویلیامز، گرچه جهان او با جهان من بسیار تفاوت دارد و آثارش انباشته ازاسطوره‌های ذهنی است. یکی از مشکلات تئاتر این است که چون نمایشنامه‌ای از کشوری به کشوردیگرمی‌رود غالباً معنایش بکلی عوض می‌شود. هنگامی که تماشاگرتغییرمی کند، نمایشنامه هم تغییر می کند.

این مسئلهٔ تغییرمکان آثار هنری مرا درکشف معنای آنها به زحمت می‌اندازد. یادم به یك فیلم مکزیکی جالب توجه می‌افتدکه درآن بچهٔ یك‌چشمی بودکه بچه‌های دیگراو را مسخره می کردند.[1] ازخود فیلم چنین برمی‌آمد که در مکزیك آدمهای یك چشم را مضحك می‌دانند. بچه، برای دفع تمسخر مردم، از خدامعجزه‌ای می‌طلبد. مادرش اورا به زیارت‌مکان مقدسی‌می‌برد و هردو با هم دعا می‌خوانند. در آن مکان آتشبازی و جشنی به پاست. در این اثنا از

۱) اشاره به‌فیلم ریشه‌ها به‌کارگردانی بنیتو آلازراکی (B. Alazraki) که در سال ۱۹۵۵ به‌روی پرده آمد.

آتشبازی شراره‌ای به چشم سالم کودك می‌افتد و آن را هم کور می‌کند. البته، برطبق خود فیلم، درمکزیك هم کورها دیگر مورد تمسخر نیستند.

حال آیا این داستان شوخی و حشیانه‌ای برضدمذهب است؟ یا نویسنده می‌خواهد به ما بپذیراند که، با وجود جنبهٔ هولناك قضیه، معجزه به هرحال رخ می‌دهد؟ پاسخ برای کسانی که بامحیط مکزیك آشنایی ندارند روشن نیست.

اما رویهمرفته فیلمها، درمقایسه با تئاتر، ساده‌ترند ومانعی برای سفر آزاد آنها از کشوری به کشور دیگر نیست. بخصوص فیلمهای امریکایی رادرفرانسه بیشتر از فیلمهای دیگر می‌پسندند. به‌عکس، نمایشنامه‌های امریکایی هرگز موفق نمی‌شوند که خود را با محیط فرانسه تطبیق دهندو همیشه شکست می‌خورند.

تاینان آیا دوست دارید که یك بار دیگر از امریکا دیدن کنید؟[1]

سارتر راست بگویم، نه. زیرا من ازدیدن مردمی درچنین وضع روحی که فعلا در امریکاهست ابداً لذت نمی‌

۱) سارتر در سالهای ۱۹۴۵ و ۱۹۴۶ دو سفر طولانی به‌امریکاکرد. اما در سال ۱۹۶۵، نخست دعوت استادان دانشگاه کورنل را برای ایراد چند سخنرانی دربارهٔ فلوبر و دربارهٔ فلسفه پذیرفت، اما پس از آن به‌نشانهٔ اعتراض به‌جنگ ویتنام وخاصه بمباران ویتنام شمالی از رفتن به امریکا سر باز زد.

برم. مردمی که این همه بیقرار و آشفته حال‌اند مرا غمگین می‌کنند وخشونت وساده بینی آنها نیزمزید برعلت می‌شود. با این همه، من امریکا را زمانی بسیار دوست می‌داشتم. واقعاً بسیار.

تاینان شمابه تازگی فیلمنامه‌ای‌دربارهٔ زندگی فرویدبرای جان‌هوستون‌نوشته‌اید[1]. آیا ممکن‌است‌چندکلمه‌ای دربارهٔ آن بگویید؟

سارتر متن نهایی این‌فیلمنامه، جزازلحاظ استخوانبندی، شباهتی به‌آنچه من‌نوشتم‌ندارد. قسمتی ازاین‌تقصیر به گردن من است و قسمتی بـه گردن خود فروید. فیلمنامه‌ای که‌من‌نوشتم قابل فیلمبرداری نبود، زیرا هفت‌هشت ساعت طول‌می‌کشید. می‌دانیدکه‌دربارهٔ بن‌هور می‌شود یك فیلم چهار ساعته تهیه کرد، اما تماشاگران‌تگزاس‌تحمل‌چهارساعت دیدن‌عقده‌های

۱) فیلمنامه‌ای که سارتر در سال ۱۹۵۹ بـه خواهش جان هوستون دربارهٔ سرگذشت‌فرویدنوشت بالغ‌برهشتصد صفحه می‌شد. دوتن ازنویسندگان امریکایی‌که دربارهٔ فروید کتابی نوشته بودند آن را دستکاری و خلاصه کردند. این فیلم با عنوان فروید، شهوت پنهان و با شرکت مونتگمری کلیفت (در نقش فروید) در سال ۱۹۶۲ به‌روی پرده آمد. سارتر در طی مصاحبه‌ای‌دربارهٔ آن‌چنین گفت: «من امضای خود را ازپای این‌فیلمنامه برداشتم، نه برای اینکه قسمتهایی از آن حذف‌کرده بودند ـ می‌دانستم که این کار لازم است ـ بلکه بـه سبب شیوهٔ این حذف. کار آنها واقعاً شرافتمندانه است، اما چه حاصل از اینکه مسئولیت افکار قابـل رد و تردید را روشنفکری برعهد بگیرد؟»

روانی را ندارند. بنابراین فیلمنامه بـه نود دقیقه یا چیزی دراین حدود تقلیل پیدا کرد. هنوزمتن نهایی را ندیده‌ام ونمی‌دانم آیا می‌توانم اسم خودم رازیر آن بگذارم‌یا نه. این‌مسئله مربوط به قرارداد است. باری آنچه‌ماخواسته‌ایم‌انجام‌دهیم- وجان هوستون هم بخصوص‌همین‌را می‌پسندید - نشان دادن فروید است، نه درزمانی که نظریه‌هایش او را به شهرت رساند بلکه درزمانی که درسی ودوسالگی کاملا به خطا رفت‌ورشتهٔ افکارش به بن‌بست نومیدکننده‌ای کشیده شد. می‌دانید که فروید زمانی به‌طـور جدی گمان می کردکه علت‌هیستری دختران هتك‌ناموس آنها ازجانب پدراست. زندگی اورا ازهمین دوره تازمان کشف عقدهٔ ادیپ دنبال کردیم.

به‌نظرمن، حساسترین‌لحظهٔ زندگی هرکاشف‌بزرگ وقتی است که سردرگم وآشفته می‌شود، اما براثر نبوغش دوباره به خود می‌آید وراه راست را پیدا می کند. البته توضیح این‌مراحل برای تماشاگرانی که ازفروید و کارهایش بی‌اطلاع‌اند دشوار است. برای رسیدن به اندیشه‌های درست باید از توضیح اندیشه‌های‌نادرست آغازکرد وراهی‌طولانی پیمود. این است دلیل‌طول هفت ساعتهٔ آن فیلمنامه.

مسئلهٔ دیگرمربوط به خود فروید می‌شد. فروید مثل اکثر دانشمندان‌هم پدرخوب وهم‌شوهر خوبی‌بوده که ظاهراً به زنش خیانت نمی‌کرده و احتمالا تـا زمان ازدواج‌هم بازنی رابطه نداشته است. گاهی به اشاره چنین گفته‌اند کـه پیش از ازدواج سرو گوشش می‌جنبیده است، ولی من‌این‌شایعات را از جانب مریدان او می‌دانم: روانکاوان نمی‌خواهند ما فکرکنیم‌که این مرد صاحبنظر در امور جنسی تا وقت ازدواج‌ازتجربه‌دراین‌امور محروم‌بوده است. خلاصه، زنـدگی خصوصی فروید چندان سینمایی نبود. بنابراین ما کوشش کردیم تاعناصر درونی‌و بیرونی زندگی فرویدرا درهم بیامیزیم و نشان‌بدهیم که چگونه او از بررسی وضع بیماران بـه کشف حقیقت درمورد خود رسیده است، مثلاچگونه یادـ آوری حالت دخترانی کـه مدعی بودند پدرشان به آنها تجاوز کـرده است باعث شد تـا احساسات شدیدی برضد پدرخودش دراو بروزکند. سرانجام این‌دو مسیر درونی وبیرونی دریك نقطه باهم تلاقی می‌کنند وبه کشف عقدهٔ ادیپ منتهی می‌شوند.

تایناں آیا می‌توان‌زندگی‌فروید را از نظراجتماعی‌بررسی کرد؟

سارتر ما در این زمینه هم کوششی کردیم. یکی از مسائل مهمی که محققان ازنظردور می‌دارند گرایشهای ضد یهود در وین آن دوره است. به عقیدهٔ من، فروید عمیقاً پرخاشگربودو پرخاشگری‌اش ازهمین‌جریان ضد یهودکه به خانوادهٔ اولطمه می‌زدناشی می‌شد. فروید کودکی بودکه امور را شدیداً و گویا فوراً حس می‌کرد.

تاینان آیا بـه نظر شما کشفهای فـروید اهمیتی همیشگی دارند؟

سارتر تردیدی نیست. با این‌حال، به خلاف نظر بعضی از دوستانم، مطمئن‌نیستم که اساس فعالیت بشری‌غریزهٔ جنسی باشد. وانگهی، چه‌این‌باشدوچه نباشد، گمان نمی‌کنم که زیربنای غریزهٔ جنسی عیناً در رو بنای شخصیت فرد بروزکند. البته بروز می‌کند، اما در زمینه‌ای کاملا تازه وبه شکلی کاملا متفاوت، و بر حسب تحولی دیالکتیکی. بنابر این نمی‌توان آن‌را به خودش محدود ومنحصر کرد.

شاید بتوان گفت که رفتار سیاسی هرکس بازتاب غرایز جنسی‌اوست، اما این‌راهم می‌توان گفت‌که غرایز جنسی هرکس‌بازتاب‌همدردی پنهان اوبرای بشریت است‌که‌بعداً دررفتار سیاسی اومتجلی می-

شود. به‌هر تقدیر، فروید نخستین کسی بود که به‌نظر من مسئلهٔ بسیار مهمی را بیان کرد و آن این است که آنچه ازانسان سرمی‌زند معنایی دربردارد.

تاینان آیا اتفاق در این میان سهمی ندارد؟

سارتر نه، سهمی ندارد. ودومین کشف بزرگ فروید این بود که، حتی درزمینهٔ خودشناسی، پیشرفت بشر از احتیاج سرچشمه می‌گیرد. من فروید را ماتریالیست زبردستی می‌دانم. البته عامل گرسنگی مورد توجه اساسی او قرارنگرفت ـ زیرا فرویدمتعلق به‌محیطی بود که با این نوع احتیاج آشنایی نداشت ـ و به جای آن جنسیت را برگزید که آن‌هم ازغرایزاصلی است، نه به این معنی که اگرارضا نشود انسان‌می‌میرد، بلکه به این معنی که ممکن است کار او به جنون بکشد.

تاینان بنا براین به‌نظر شما می‌توان میان فروید ومارکس پلی کشید؟

سارتر مسلم است. به نظر من، مارکسیستها با بریدن از روانکاوی وسر باز زدن از پذیرش آن بسیاری از حقایق را از دست داده‌اند. البته فروید اکتشافات خود را مبنای بسیاری از نظریه‌های تاریخی قرار داده است که نه برای جامعه شناسان ارزشی دارندو

نه به‌طریق اولی برای مارکسیستها. اهمیت کار فروید در اثبات این نکته است که میل جنسی نه تنها به‌خود منحصر نمی‌شود بلکه در تمامی شخصیت انسان نفوذ می‌کند تا جایی که حتی در شیوهٔ پیانویا ویولن زدن او مؤثر می‌افتد. همین کشف به‌نظر من ارزشی همیشگی دارد.

تاینان از کسانی که مجموع آثار شما را بررسی کرده‌اند بسیاری متذکر شده‌اند که، در این عصر برابری و همشکلی، شما تنها نمایشنامه نویسی هستید که قهرمانهای غیرعادی و شخصیتهای غول‌آسایی مانند گوتز در شیطان و خدا و کین در نمایشنامه‌ای به همین نام و فرانتس در گوشه نشینان آلتونا خلق کرده‌اید. آیا خودتان احساس تناقض نمی‌کنید؟

سارتر حتماً در اینجا دلیلی شخصی هست، و چنین دلایلی همیشه وجود دارد، چنانکه در مورد خرچنگها در گوشه نشینان آلتونا. باطناً من همیشه در جستجوی اسطوره‌ها بوده‌ام، یعنی موضوعهایی که آن قدر «تصعید» شده باشند که همه کس بدون احتیاج به موشکافیهای روانشناسی بتواند آنها را بازشناسد. اجازه بدهید مثالی بیاورم. اگر من نمایشنامهٔ دیگری بنویسم دربارهٔ روابط میان زن و شوهر خواهد بود.

این موضوع به خودی خود ملال‌آور است. از این رو اسطورهٔ آلسست[۱] را برای این منظور انتخاب خواهم کرد. ماجرا را می‌دانید: مرگ بـه سراغ آدمت[۲] شاه می‌آید، آدمت نمی‌خواهد بمیردو می‌گوید: «من کاردارم، کشورم رابابد اداره کنم ودر جنگ آینده پیروزشوم!» دراین‌میان، زنش آلسست که وجود خودرا کاملا زائد وبیهوده می‌داندحاضر می‌شود که به‌جای اوبمیرد. این‌معامله پذیرفته می‌شود وآلسست تن به مرگ می‌دهد، اما مرگ‌براو رحم‌می‌آوردواورابه‌زندگی‌بازمی‌گرداند. این‌اصل ماجراست، اما درروایت‌من سرگذشت آزادی‌زن راشامل می‌شود: زن درلحظه‌ای که شوهرش‌جرئت رویارویی با مرگ‌را ندارد به‌پیشباز فاجعه می‌رود و چون عمر دوباره می‌یابد قدرت را به دست می‌گیرد، زیرا شوهر بیچاره مردی است که همه در باره‌اش می‌گویند: «گذاشت تا زنش بـه جای او بمیرد.»

تاینان ولی آیا مردم عادی درچنین‌شخصیتهایی می‌توانند خودرا بیابند؟

---

۱) Alceste یا آلسستیس، یکـی از قهرمانان اساطیر یونان کـه اوریپید تراژدی معرفی دربارهٔ او نوشته شده است.

۲) Admète یا آدمتوس، شوهر آلسست.

سارتر به‌نظرمن‌بلی. به‌یاد ندارم که ازاین‌بابت هرگزدچار اشکال شده باشم. مثلا گوشه نشینان آلتونا موردقبول وپشتیبانی‌خرده بورژواهاقرارگرفت، اما نه‌بورژوا های توانگرکه معمولا درآمدتئاتررا تأمین‌می‌کنند.

تاینان طبقهٔ کارگر ورنجبر چطور؟

سارتر این مطلب دیگری‌است. درپاریس، کارگران‌هرگز به تئاتر نمی روند مگـر برای دیدن «اپرا کمیك» یا «اوپرت». این‌طبقه ازمردم در قرن نوزدهم تدریجاً ازشهرها رانده ودرحومه‌ها ساکن شده‌اند. اکنون کمتر بیرون‌می‌روند وبه عنوان‌تماشاگر تئاترتقریباً وجود ندارند.

تاینان اگرگوشه نشینان آلتونا را درمسکو نشان‌می‌دادندآیا گمان می‌کنیدکه مردم آن‌را می‌پذیرفتند؟

سارتر بلی. زیرا در شوروی، طبقهٔ کارگرــ و حتی شاید طبقهٔ دهقان ــ ازطبقهٔ کارگر ما پیشرفته ترند، نه به سبب تـأثیر ادبیات جدید شوروی، بلکه از برکت گسترش‌عظیم ادبیات‌قرن‌نوزدهم روسیه درشوروی امروز. این مردم حقیقتاً درکارخانه‌ها به‌بحث می‌پردازند، کتابهای موردعلاقهٔ خودرا انتخاب می‌کنند واین‌کار را با فهم وبصیرت انجام می‌دهند و

واقعاً به آموختن عشق می‌ورزند. ایلیا ارنبورگ[۱] به من گفته است که دقیقترین نقد آثارش را نه از زبان منتقدان حرفه‌ای بلکه از زبان خوانندگان شنیده است. چنین چیزی در فرانسه مصداق ندارد.

تاینان چندسال پیش در مسکو نمایشنامهٔ روسپی بزرگوار شما را با ترجمه‌ای طولانیتر و ساده‌تر از متن اصلی بر صحنه دیدم. آیا این تغییرات با موافقت خود شما صورت گرفته است؟

سارتر هنوز آن‌را برصحنه ندیده‌ام[۲]، اما موافقت کرده‌ام که مانند فیلمی که در فرانسه از روی آن تهیه شد[۳] پایان خوشی داشته باشد، زیرا بسیاری از جوانان طبقهٔ کارگر را دیده‌ام که پس‌از تماشای نمایشنامه

---

۱) سارتر با ایلیا ارنبورگ روابط دوستانه‌داشته است. ارنبورگ بر ترجمهٔ روسی نمایشنامهٔ نکراسوف مقدمه‌ای نوشته و در ترجمهٔ خود متن هم همکاری‌کرده است (چاپ۱۹۵۶).

۲) سارتر یك‌سال بعد،در طی سفری به شوروی، در ژوئن ۱۹۶۲، درچهار-صدمین شب نمایش آن حضور می‌یابد و سپس رضایت عمیق خود را از این اجرا بیان می‌دارد (عنوان روسی این نمایشنامه لیزی ملك‌لی است) از نمایشنامه‌های سارتر تنها نکراسوف و روسپی بزرگوار را تاکنون در شوروی نشان داده‌اند وهردو ازاقبال بسیارگرم تماشاگران برخوردار شده‌اند. در سال ۱۹۶۷ مجموعه‌ای شامل ترجمهٔ مگسها، مرده‌های بی-کفن‌ودفن، روسپی بزرگوار، شیطان و خدا، نکراسوف، گوشه نشینان آلتونا در مسکو منتشر شد.

۳) این فیلم در سال ۱۹۵۲ در فرانسه به روی پرده آمد. سارتر در نوشتن فیلمنامهٔ آن همکاری کرده است.

ازپایان تلخ آن دل‌شکسته شدند وآن وقت فهمیدم کسانی‌که از تحمل شداید زندگی به جان آمده‌اند وبااین همه هرطورکه بتوانندبه زیستن‌ادامه‌می‌دهند احتیاج به امیددارند.

تاینان آیا راست است کـه شما از نوشتن رمانی دربارهٔ نهضت مقاومت دست‌کشیده‌اید؟[1]

سارتر بلی، چون موقعیت مورد وصف این رمان بیش‌از اندازه ساده و «سرراست» بود. البته مقصودم این نیست که شجاع بودن و زندگی خود را به خطر انداختن کار ساده‌ای است، مقصودم این است که انتخاب راه در آن دوره کار ساده‌ای بود، زیرا موضع هرکسی بدیهی بود. پس‌ازآن، وضع بسیار پیچیده‌تر، بسیار «شاعرانه» تر شده است. اکنون انگیزه‌های گوناگون وجریانهای متضاد به مراتب بیشترند. نوشتن داستانی که قهرمانش در نهضت مقاومت و درراه آزادی جان سپرده باشد بیش از اندازه‌آسان‌است. امروزتعریف‌التزام‌بسیاردشوارتر شده است.

تاینان دوران سادگی سپری شده‌است، ولی آیا فکر می‌کنیدکه دوباره به دوران سادگی‌دیگری برسیم؟

---

۱) رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۱۷ کتاب حاضر.

سارتر

به شرط آنکه جامعهٔ ما بتواندخود را ازجنگ سرد خلاص کند و بتواند بامسالمت دست‌از مستعمراتش بردارد. و انگهی اگرغرب براثرنفوذ شرق تحول‌یابد دلیلی نمی‌بینم که کمونیسم شوروی لزوماً به غرب صادرشود. امیدمن به این‌است که نظیرجنبشی که‌به دنبال «اصلاح مذهبی» قرن شانزدهم ولی برخلاف جریان‌مذهب پروتستان به‌وجودآمد درجهت‌سیاسی هم روی‌دهد. همان‌طورکه مذهب کاتولیك‌توانست ازمذهب‌پروتستان، درعین مقابله باآن، مایه بگیرد وراه خودرا بیابد من هم انتظار روزی را دارم که غرب بی آنکه از زیـر دروازهٔ کمونیسم بگـذرد سوسیالیست‌شود. من‌جداً معتقدم که‌درآن‌روزدوران سادگی تجدید خواهد شد.

فهرست آثار نمایشی ژان پل سارتر
و ترجمهٔ آنها به فارسی

این فهرست براساس تاریخ انتشار (یا نگارش) نمایشنامه‌هاست. در ترجمه‌های فارسی نیز تاریخ نخستین چاپ ذکر شده‌است، اما همهٔ آنها به‌چاپهای متعدد رسیده‌اند.

1940 : Bariona

1943 : Les Mouches

مگسها، ترجمهٔ صدیق آذر، تهران، سخن، ۱۳۳۹

1945: Huis-clos

دوزخ، ترجمهٔ مصطفی فرزانه، تهران، معرفت، ۱۳۲۷

خلوتگاه، ترجمهٔ صدیق آذر، تهران، سخن، ۱۳۳۹

1946: Morts sans sépulure

مرده‌های بی‌کفن دفن، ترجمهٔ صدیق آذر، تهران، سخن، ۱۳۳۹

1946: La Putain respectueuse

روسپی بزرگوار، ترجمهٔ عبدالحسین نوشین، مجلهٔ مردم، ج ۱، ش ۷، ۱۳۲۶ (چاپ دوم، تهران، نشر سحوری، ۱۳۵۷)

ج... پاك سرشت، ترجمهٔ بهمن نوائی، تهران، ناشر؟ ، ۱۳۴۱

1948: Les Mains sales

دستهای آلوده، ترجمهٔ جلال آل احمد، تهران، ناشر: ندیم، ۱۳۳۱

1951: Le Diable et le Bon Dieu

شیطان وخدا، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، تهران، نیل، ۱۳۴۵ (چاپ چهارم با تجدید نظر، تهران، کتاب زمان، ۱۳۵۷)

1954: Kean

1956: Nekrassov

نکراسوف، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران، پیام، ۱۳۵۰

1960: Les Séquestrés d'Altona

گوشه‌نشینان آلتونا، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، تهران، نیل، ۱۳۴۵ (چاپ دوم ۱۳۵۲)

1965: Les Troyennes

زنان تروا، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران، اشرفی، ۱۳۴۶

فهرست اعلام

در این فهرست فقط نام اشخاص واقعی (نه‌افسانه‌ای) وعنوان فیلمها و نمایشنامه‌ها و نشریه‌ها (اعم ازکتاب و روزنامه ومجله) ذکر شده است.

آبزدود ۱۴۲
آخربازی ← دست‌آخر
آخرین فرصت ۱۱۷
آداموف، آرتور ۵۸، ۸۹، ۹۱
آذ ۱۰۹
آلازراکی، بنیتو ۱۵۷
آلدریچ، رابرت ۱۰۸
آمیناداب ۲۵
آنتیگون (ازآنوی) ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۷۰، ۷۳
آنتیگونه (ازسوفوکل) ۱۴، ۴۸، ۱۲۷، ۱۵۳، ۱۵۴
آندروماك ۱۱۱
آنوی، ژان ۵۸، ۵۹، ۶۲، ۶۵
ارسطو ۱۰۳، ۱۰۴
ارنبورگ، ایلیا ۱۶۷
استالین ۶۶، ۱۴۸
استاندال ۱۸، ۴۹
استرینبدبرگ ۴۳
اسکریب ۱۲
اشیل ۱۱، ۶۵، ۱۵۲
افلاطون ۱۳۶
اکسپرس ۱۱۶، ۱۱۷ تا ۱۳۹
الیزابت ۸۸، ۱۰۰، ۱۲۷
امه، مارسل ۹۴، ۹۵
اوپرای دوپولی ۱۳۲، ۱۳۳
اوریپید ۱۱، ۱۵۲، ۱۶۵
اونیل، یوجین ۳۳
ایبسن، هنریك ۱۳۸، ۱۳۹
باتای، هانری ۳۲، ۴۳
باتی، گاستون ۷۲، ۱۳۲
بارو، ژان لوئی ۱۶، ۲۴، ۴۹،

۵۰، ۵۱، ۵۵
باری، جیمز ۱۲۹
باری یونا ۵، ۶۸
بایزید ۳۰، ۱۰۲، ۱۰۴
برشت، برتولد ۱۶، ۷۶، ۸۵، ۸۹، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۵۶
برنار، تریستان ۴۱
برنیس ۳۸
بکت، ساموئل ۵۸، ۸۹، ۹۰، ۹۲، ۱۰۹، ۱۵۶
بلانشو، موریس ۲۵
بوسهٔ مرگ ۱۰۸
بوشنر ۸۰
بوکینگهام ۹۹
بووار، سیمون دو ۵۸، ۶۲، ۷۳، ۱۳۲
بیگانه ۳۳
پرندهٔ آبی ۶۹
پیتوئف ۲۴
پینگ پنگ ۹۱، ۹۲
تارتوف ۱۳۶
تایتان، کنث ۱۴۱ تا ۱۶۸
تجیرها ۱۴۳
تروتسکی ۶۶
جادوگران شهر سیلم ۹۴
جوهرنمایش ۱۷
جویس، جیمز ۳۴
خانهٔ عروسك ۱۳۸
خلوتگاه (← دربسته) ۳۰
دایرهٔ گچی قفقازی ۱۱۴
درانتظار گودو ۹۰، ۱۵۶
دربسته ۱۶، ۱۹، ۳۰، ۳۱، ۵۵، ۵۸، ۷۳
دروغگو ۱۱
دست آخر ۱۵۶
دستهای آلوده ۱۲۵
دندههای چرخ ۵
دور، برنار ۷۶ تا ۹۵
دوزخ (← دربسته) ۳۰
دوگل ۱۴۹
راسین، ژان ۱۱، ۳۰، ۳۸، ۴۵، ۵۰، ۶۵، ۶۶، ۷۸، ۸۳، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۱۱
رام کردن زن سرکش ۲۶، ۷۲
راههای آزادی ۱۱۷
روسپی بزرگوار ۱۶۷
روسن، آندره ۱۲۸
رولو، رومن ۹۴
رومئو و ژولیت ۵۵
ریبالکا، میشل ۵
ریشهها ۱۵۷
ریگادن ۱۷
زلر ۱۴۹
زنان تروا ۵
زندگی زیباست ۳۲
زندگی یك رؤیاست ۲۸، ۲۹
زنگیها ۱۴۴

زیباشناسی (از هگل) ۶۵
ژاندارك ۱۰۳
ژمیه، فیرمن ۲۶، ۷۲
ژنه، ژان ۱۱۱، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۶
ژوئو ۱۴۹
ژید، آندره ۴۶
سارتر، ژان پل ۵، ۶، ۱۱، ۱۴، ۱۶، ۱۹، ۲۴، ۳۷تا ۵۵، ۵۸، ۶۵، ۷۶، ۷۷تا ۹۵، ۹۸، ۱۰۶، ۱۱۶، ۱۱۷ تا ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۳ تا ۱۶۹
ساردو ۱۲
سالاکرو، آرمان ۱۶، ۳۲، ۴۶، ۵۴
سالان ۱۴۹
ستارهٔ اشبیلیه ۵۴
سرخ وسیاه ۱۸
سن توما ۶۰
سوءتفاهم ۳۰، ۳۱، ۵۸، ۶۹
سوفوکل ۱۱، ۱۴، ۶۵، ۱۰۰، ۱۵۲، ۱۵۳
سه‌زد ۴۲، ۴۳
شائول ۴۶
شال ۱۴۹، ۱۵۵
شکسپیر ۲۶، ۳۶، ۴۱، ۴۲، ۴۶، ۴۷، ۷۲، ۷۸، ۱۲۶
شکمهای بی‌مصرف ۵۸، ۶۲، ۷۰، ۷۳
شلومبرژه، ژان ۴۲، ۴۳، ۴۴
شیطان‌وخدا ۶، ۸۰، ۸۷، ۱۲۲، ۱۶۴، ۱۶۷
طوفان ۴۳
عصر جدید ۱۱۷
فدر ۱۰۴
فروید ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴
فرویدِ، شهوت پنهان ۱۵۹
فلوبر ۵، ۱۵۸
کافکا، فرانتس ۲۵، ۳۸، ۱۱۹
کالدرون ۲۸
کالیگولا ۵۸، ۶۳، ۷۳
کامو، آلبر ۱۶، ۳۰، ۳۱، ۳۶، ۳۸، ۴۱، ۴۲، ۵۸، ۶۳، ۶۵، ۶۹، ۷۳
کرایتون‌همه فن‌حریف ۱۲۹
کربیون ۱۱
کلبهٔ کوچك ۱۲۸
کلفتها ۱۱۱
کلودل، پل ۴۵، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳
کلوزو. هانری ژرژ ۱۹
کلیفت، مونتگمری ۱۵۹
کوپو، ژاك ۲۴
کورنی ۱۱، ۶۵، ۶۶، ۷۸، ۸۳
کوریولان ۱۲۶
کوکتو، ژان ۱۶، ۴۷، ۴۸، ۵۰، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵
کونتا، میشل ۵
کیرکگورد ۱۳
کین ۱۶۴

گالیله ۹۸، ۱۳۰
گرسنگی ۵۵
گروتوفسکی ۲۴
گوئیه، هانری ۱۷
گوشه‌نشینان آلتونا ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۷
گیوم دوم ۱۲۱
لابرویر ۶۵
لاگ، کریستوفر ۱۵۴
لژه، فرنان ۹۲
لوئی چهاردهم ۳۹
لوپ دووگا ۵۴
لوسید ۱۱، ۷۸
لیزی مک‌لی ۱۶۷
مارتن، هانری ۸۶
مارکس ۶۰، ۱۶۳
مارلو، کریستوفر ۸۸
ماری وو ۸۳
مبادله ۵۳
مترلینک، موریس ۶۹
مجتبائی، فتح‌الله ۱۰۴
مرده‌های بی‌کفن ودفن ۷۳، ۱۱۲، ۱۲۲، ۱۶۷
مرگ دانتون ۸۰
مرگ ملکه ۳۷
مکبث ۴۶
مگسها ۱۶۷
مولیر ۳۶، ۴۱، ۷۸، ۱۳۶
مونترلان، هانری دو ۳۷، ۵۰
میلر، آرتور ۹۴، ۹۵، ۱۵۷
نکراسوف ۷۶، ۷۹، ۱۶۷
نمایش موقعیت ۵
ننه دلاور ۹۸، ۱۳۸
وایگل، هلن ۱۳۸
وگا، لوپ دووگا ← لوپ دووگا
ولتر ۱۱، ۸۳، ۱۳۷
ویتولد ۱۲۳
ویلار، ژان ۱۶، ۳۹، ۴۰، ۴۲، ۴۴، ۴۵، ۷۷، ۷۸، ۸۰
ویلیامز، تنسی ۱۵۷
هامسون، کنوت ۵۵
هگل ۶۴، ۶۵، ۱۲۷
همه برضد همه ۹۱
هنر شاعری ۱۰۳، ۱۰۴
هوراس ۱۱
هوستون، جان ۱۵۹، ۱۶۰
هیتلر ۱۳۲، ۱۴۸
هیمبورژه ۸۶
یونسکو، اوژن ۵۸، ۸۹، ۹۰، ۹۲

از مجموعهٔ «شناخت ادبیات»

منتشرشده است:

ادبیات چیست؟

ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی

دربارهٔ ادبیات

جان آپدایک، ا. الوارز، جوزف پ. بوکه، اوکتاویوپاز، لانیل ترپلینگ، مالکوم کاولی، لوئیس کرونن برگر، آرتورکویستلر، آرتور میلر
ترجمهٔ احمد میرعلائی

وظیفهٔ ادبیات

لئونید لئونوف، گیدوپیوونه، واسیلی آکسیونوف، برنارپنگو، ایلیا ارنبورگ، آلن روب‌گریه، ناتالی ساروت، دانیل‌گرانین، ژان پل سارتر، ژرژ سمپرن، ژان ریکاردو، ژان پیرفای، سیمون‌دوبوار، ایوبرژه، کلودسیمون، مارسل‌تیه‌بو، اوژن‌یونسکو، ژان ریکاردو، رلان بارت، آلبرکامو
ترجمهٔ ابوالحسن نجفی

منتشر می‌شود:

مکتبهای ادبی

رضا سید حسینی

هنرشاعری

ارسطو، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبائی

مجموعهٔ «شناخت ادبیات»

۵

شاب‌نشان

۱۸۰ ریال