

فراسوی تئاتر بورژوازی^۱

ژان پل سارتر

شروین طاهری

بورژوازی برای ۱۵۰ سال است که تئاتر را در نظارت خود دارد. این نظارت اول از همه از طریق قیمت زمین که در قرن نوزدهم به شدت بالا رفت رخ نمود. همانطور که می دانید، کارگران شهر را ترک کردند و در نتیجه ساختمانها و محله ها در مالکیت بورژوازی قرار گرفت؛ اکثر غریب به اتفاق تئاترها در مرکز شهر جای گرفته اند. بورژوازی از طریق بالا بردن قیمت بلیت که در پیوستگی با ساختن تئاتر به عنوان بنگاه سود آور قرار می گیرد، بر آن اعمال نظارت می کند. همچنین بورژوازی در فرانسه از طریق مرکزیت بخشی اجراها بر آن اعمال نظارت می کند. بدین ترتیب که تنها در آن شهرهایی ارتباط با مخاطبین گوناگون میسر می شود که تئاتر دارند و نمایشها به صورت تور یا نمی آیند یا خیلی دیر می رسند. سرانجام، آنها از خلال منتقدان تئاتر را می پابند. این خطایی در برابر نقدهای روزنامه ای برای حوزه عمومی است. منتقد آیین دار جامعه اش است. اگر او یاوه بنویسد، موجب می شود که مردمان خواننده روزنامه وقتی از مطالب سخن می گویند هم یاوه به بافند؛ بنابراین، مخالفت یکی در برابر دیگری بیهوده و باطل می شود...

... در اینجا یکی از رفتارهای همراه با نظارت مطلق، بیشتر به دلیل اینکه چنین بورژوازی خواهان عقب نشانیدن نمایش است، انجام تنها یک کار است - اینکه نمایش به سالن نرسد یا به شهر نیاید. این بدیهی است که دیکتاتوری بورژوازی خالق تئاتر بورژوازی باشد. آیا این به سادگی خطرناک است و آیا این مقدمه ای است از محتوایی بسیار خاص؟ یا آیا این دیکتاتوری تمام بنیادهای آنچه تئاتر می بایست باشد را ویران می کند؟ این آنچه‌هایی است که می کوشیم پاسخ دهیم.

... پرسشی که فوراً بر می آید این است: چرا زندگی انسان با تصویری از خودش محاصره شده است؟ پس از این همه، آنها به خوبی می دانند هیچ تصویری ندارند. شما به یاد دارید که بودلر از "استبداد شور انسان" برای سخن گفتن بهره می برد. بعضی اوقات تسلیم در برابر این استبداد در تمام طول روزه به شدت خسته کننده است. خدای من، چرا ما می بایست همچنان تابلویی چهره نگارانه در اتاقمان داشته باشیم، چرا می بایست بازنمایی خودمان را در تئاتر ببینیم، چرا باید میانه شمایی قدم بگذاریم که مارا نشان می دهد، چرا می بایست برای دیدن فیلم برویم و همیشه خودمان را دوباره ببینیم؟ در اینجا نوعی تکثیر و تکرار پایان ناپذیر خودمان از طریق مردم، از طریق تمامی شما و از طریق خودمان قرار دارد که دیگر مایه شگفتی نیست. اگر کسی در آن منعکس شود، البته توضیحش دشوار نیست. من فکر می کنم که مردم در میانه تصویر خودشان زندگی می کنند چرا که آنها درعینی بودن واقعی و حقیقی برای خودشان ناکامند. انسان عینیتی برای دیگری است اما برای خودش عینیتی کامل نیست. یک مثال فردی این است، بودن در صورت تجربه آیینی که در دوره ابتدای کودکی همه بسیار مهم است، بودن در خطای حیوانی که به آیین نگاه می کند، اشتباهی که یک بزرگسال که در اتاقی تاریک، وقتی ناگهان کسی را در آیین می بیند و نمی تواند تشخیص دهد که این کس خود او است، اتفاق می افتد. او به نظر خودش یک عین می رسد، چراکه او برای خودش مثل کس دیگر است. این عینیت یافتگی است. به محض اینکه شما خودتان را بازمی شناسید، طولی نمی کشد که شما عینیت می یابید. در واقع، آن فرد صورت خودش را به مثابه کسی که صورت دیگری را می بیند تجربه می کند. او صورت را با عناصر خاص می بیند چراکه عمیقاً دلبسته کسی است که آنجا قرار دارد؛ ناممکن است که او را با این سردی و شکل مرزبندی شده دریابد چرا که آن جلوه ای ساده است. او آن تصویر را همچون نوعی شریک درمی یابد.

... آنچه من درباره یک فرد گفتم برای هر گروه اجتماعی به همان صورت معتبر است. انسان نمی تواند خودش را از خارج مشاهده کند، او هر دو چهره را دارد، در یک زمان و متعارض با هم، برای فهمیدن و برای فقدان درک عملش. برای شما معلوم است که نمی توانید تشخیص دهید که پیش از عینیت یافتن حقیقی به عنوان یک انسان چه داشته اید، درباره کسی از میان دیگران شما می توانید بگویید، او حقیقتاً کسی است که می شناسم، اگر شما او را بواسطه شناخت آنچه در جستجوی شماست شناسید، آنچه می خواهد، با آینده اش آغاز می کنید، با تلاشهای شخصی او در دستیابی به پایان خودش. اما اگر شما او را از طریق شناختنش به جا آورید، همچنین به این معنا است که، هر قدر هم احساس ناخوشایندی از رفتن او به مرحله دیگر اهدافش داشته باشید باز در اهدافش شریکید، شما کاملاً به آن چسبیده اید یا درمقابلش هستید، یا اگر این طور می پسندید، به آن نچسبیده اید بلکه توسط او محدود شده اید، به واسطه خودش محدود شده

اید ، و از این رو نمی توانید فرار کنید ... از سوی دیگر اگر شما از درک اهداف او سرباز زنید یا فرار کنید ، و اگر او در همان زمان کسی شود که به صورت منحصر به فردی دریافته باشد ، یا حداقل توسط چیزهای دیگر قابل توضیح باشد ، در چنین زمانی شما انسان بودگی خود را از دست می دهید ، به یک حشره تبدیل می شوید . بنابراین میان این شناخت از انسان ، انسانی که هرگز تماما به ابژه تبدیل نمی شود بلکه در عوض نیمه - ابژه ای برای انسان دیگری است ، و این انکار شناخت ، هیچ جایگاهی برای انسان در شناخت کامل دیگری به عنوان ابژه باقی نمی ماند . او می بایست برای یک مورچه یا فرشته ابژه ای تمامیت یافته باشد ، اما هرگز به عنوان یک انسان برای انسانی دیگر چنین نخواهد بود .

... تئاتر با تصویر ، ژستهایی که تصویر کنش هستند و (در اینجا برخی چیزها هرگز گفته نمی شوند از زمانی که تئاتر بورژوازی ظهور کرد و به همان علت لازم است که گفته شوند) کنش های نمایشی که کنش شخصیتهای است آغاز می شود . مردم اغلب فکر می کنند کنش نمایشی به معنای ژست های عظیم ، نوعی شلوغ بازی است . نه این ها کنش نیستند ، بلکه صداهای ناهنجار و مهمه اند . کنش در معنای صحیح واژگانی اش ، آن کاری است که شخصیت انجام می دهد ؛ در تئاتر هیچ تصویری نیست بلکه تصویر حرکت قرار دارد ، و اگر کسی در جستجوی تعریفی برای تئاتر است ، می بایست بپرسد یک حرکت چه چیزی است ، چرا که تئاتر جز بازنمایی حرکت هیچ کار دیگری نمی کند . مجسمه صورت بدن را بازنمایی می کند ، تئاتر حرکت بدن را . به تبع آن ، آنچه ما هنگامی که به تماشای تئاتر می رویم می کوشیم بفهمیم از قرار معلوم خومان هستیم ، اما خودمان نه آنگونه که هستیم ، کم و بیش فقیر ، کم و بیش مفتخر به جوانی و زیباییمان ؛ بر عکس بدنبال دریافتن خودمان به عنوان مای عمل کننده ، مایی که کاری می کند ، مواجهه ما با مشکلات ، به عنوان مایی که انسان است و قواعدی دارد و قواعد را برای این کنش تثبیت می کند ، هستیم . متاسفانه ، همانطور که مشاهده می کنید ، ما در این زمان بسیار دور از تئاتر بورژوازی قرار گرفته ایم ؛ اگر آنچه من به شما می گویم به هیچ صورتی با آنچه در ۱۵۰ سال بازی بر صحنه شباهتی ندارد ، البته به استثنای برخی مثالهای کوچک ، به این دلیل است که تئاتر بورژوازی هیچ کنش نمایشی را نمی خواهد . آرزوی این تئاتر به طور دقیق ، کنش نمایشی نو است ، اما خواهان بازنمایی عمل انسان نیست ، خواهان عمل رویدادهای برساخته مولف است . در حقیقت بورژوازی می خواهد تصویری را داشته باشد که خودش را نمایش می دهد ، اما - و در اینجا می فهمیم چرا برشت تئاتر حماسی را خلق کرد و چرا ما مطلقا در مسیر دیگری هستیم - یک تصویر که به طور محض مشارکت می کند ؛ تصویری که مطلقا نمی خواهد به عنوان نیمه - ابژه نمایش داده شود . هنگامی که این تصویر به طور مطلق ابژه باشد و این اصلا دلپذیر نیست ... تئاتر بورژوازی سوژکتیو می شود ، نه به این دلیل که آنچه در سر شخصیتها می گذرد را نمایش می دهد (اغلب کسی نمی تواند به طور کل این را ببیند) بلکه چون تئاتر بورژوازی می خواهد خودش را به عنوان امر سوژکتیو نمایش دهد . که انگار بگوییم ، بدنبال تولید تصویری از انسان در تئاتر در ارتباط با ایدئولوژی خود اش است و نه انسانی که از خلال چنین جهانی به دنبال فردیتی است که کسی در دیگری می بیند ، گروهی که از قضاوت درباره گروهی دیگر ساخته می شود ، چرا که آنگاه بورژوازی به پرسش گرفته می شود .

کسی که در بورژوازی وخیم بودن وضع انسان را تشخیص می دهد ، از آن پس معمولا دلیل می آورد که : هنگامی که کسی به رذالت و بزدلی متعهد شود ، این چنین انسانی می شود ؛ بنابراین ضروری است که این طبیعت بد باشد و ضروری است که تغییرناپذیر بماند . من بر این نکته پافشاری نمی کنم ، و شما می توانید ببینید که چرا : اگر انسان بد است ، از آن پس به فرمان گردن می نهد ، به فرمان به صورت کلی ... علاوه بر آن ، اگر سرشت بشر بد و ابدی است ، بدیهی نیست که هیچ تلاشی برای دست یابی به برخی پیشرفتهای ضروری باشد ... اما ، برای کنش ، که دقیقا ابژه تئاتر است ، تغییر جهان و در حین این تغییر ، تغییر خود ضروری است . بسیار خوب ، بورژوازی عمیقا جهان را تغییر داده ، و حالا دیگر چندان آرزوی تغییر خودش را ندارد ، بخصوص تغییر دادن خودش از بیرون را . اگر آن تغییر یابد ، برای منطبق سازی خودش است ، تا آنچه دارد حفظ شود ، و در این موقعیت آنچه از تئاتر می خواهد مختل نشدن این مسیر از طریق ایده کنش است ... در آنجا می تواند هیچ کنشی نباشد چراکه ، در این چنین نمایشی عناصر متحرک ، مانند فلسفه ارسطو می بایست میان دو لحظه سکون اختلالی سریع باشند ... در اجرا ، در بازی های تئاتر بورژوازی کنش با هیجان جایگزین می شود ، و کنش همچون چیزی که این روزها در تئاتر شناخته می شود ، به سادگی به معنای ساختاری کاربردی ترجمه می گردد .

برشت احساس می کرد فاصله میان بازیگران و تماشاگران به اندازه کافی بزرگ نیست ، پس تلاش کرد بیش از پیش تماشاگر را حرکت دهد ، تا لمسشان کند نه اینکه نشانشان دهد . به کلامی دیگر ، ارتباط مشارکت جویانه بسیار زیاد است ، تصاویر فراوانند ، عینیت یافتگی

کافی نیست. در تصور من فضای عمومی بورژوازی احمق است، نه به این دلیل که سهیم می کند، بلکه به این خاطر که در یک تصویر، تصویری از یک احمق سهیم می کند.

... ما امروز شماری از نمایشها داریم که، در خوشبینانه ترین حالت، دوباره از درونمایه های اکسپرسیونیستی استفاده می کنند بی آنکه به آنها تحقق دهند. برای مثال، مضمون بکت در نمایش در انتظار گودو، مسئله بسیار قابل توجهی است. من آن را بهترین نمایش از ۱۹۴۵ می دانم، اما باید پذیرفت که این نمایش اکسپرسیونیستی است و اینکه در همان زمان بدبین ... اما نمایشی است که، در زیر، محتوای خوشایند بورژوازی را با خود دارد. در مسیری مشابه، نمایش اخیر دیگر، کرگدن یونسکو، یک نمایش اکسپرسیونیستی است، وقتی شما مردی دارید که به کرگدن مبدل می شود ... تبدیل شدن به کرگدن چه معنایی دارد؟ یعنی تبدیل شدن به فاشیست یا کمونیست یا هر دو؟ روشن است اگر عامه بورژوا از آن محظوظ شوند، آن کرگدن هر دو است. مرا دنبال می کنید؟ مطلقا ناممکن است هر گونه معنای دیگری از نمایش یونسکو به جز سیاه بختی عظیم، وحشت عظیم از خطر نابودی جهان برخیزد، و آن، بهشت موعود، خطر سرایتش بسیار جدی است ... و چرا در این وضع یک انسان مقاومت می کند؟ سرانجام ما می توانیم یاد بگیریم که چرا، اما نه، ما حتی همین را هم یاد نمی گیریم. او مقاومت می کند چرا که او در آنجا است. او مقاومت می کند چرا که یونسکو است: او یونسکو را بازنمایی می کند، او می گوید من می ایستم، و در آنجا او در میان کرگدن باقی می ماند، تنها کسی که از انسان بدون وجود ما دفاع می کند، مطمئنا اگر بتواند، چیزی بهتر از کرگدن نخواهد بود. چیزی که بتواند در برابرش اثبات شود ...

... من تنها می گویم که شما همیشه حق دارید درباره بیماری بورژوازی به عنوان یک انسان حرف بزنید، اما نه همچون یک بورژوا. این لب مطلب است. بدبینی می بایست مطلق بدبینی باشد، یک بدبینی از فقدان کنش، آن می بایست بدبینی باشد که هر امکانی، هر امیدی، فردیت را محکوم می کند. اما اگر آن بدبینی را متعادل کند به سادگی با گفتن اینکه: وضعیت خوب نیست، طبقه حاکم می تواند بهتر عمل کند و غیره ... آنگاه دیگر تئاتری باقی نمی ماند، باقی می ماند؟ این ویرانی تئاتر است. من نمی خواهم شما بیاندیشید که تئاتر بدبینی تئاتر بورژوازی نیست. من فقط اشاره می کنم تمامی تئاتر منفعل، مسامحه کار، با پایان شر و بنبست، تئاتر بورژوازی است ... در مقابل اگر، می خواهیم تئاتر واقعی را بشناسیم، باید مسیر مقابلش را نظاره کنیم. این بدان معنا است که کنش نمایشی روایت یک کنش، پایداری کنش است، یک یا چند، از افرادی اندک یا کل یک گروه - برخی مردم خود را در این نقطه خواهند چیزی میابند و می کوشند این میل را متحقق سازند. چه در این کار پیروز شوند و چه شکست بخورند تغییری در مسئله نمی دهد؛ آنچه روشن می شود این است که آنها می بایست بر صحنه تلاششان را تحقق دهند و این آن چیزی است که ما برای دیدن می خواهیم.

... از این گفته مسئله ای ظاهر می شود: ادوات صحنه بی مصرف می شود. تنظیمات صحنه هرگز به کار نمی آید. کسی نمی تواند مکانی را بوسیله چیزی تخیل کند. اینها وظیفه کارگردان نیست: این چیزها تنها قطعه ای از کار است. تنها روش که در آن ابژه متولد می شود، ژست است، ابژه در ژست متولد می شود. ژست چاقو زنی به چاقو حیات می بخشد.

... مسئله حقیقی، دانستن این است که چطور تضادی واقعی، دیالکتیک واقعی ابژه ها، کنش و انسان در تئاتر خلق شود. این یکی از دشوارترین مسائل است، دقیقا به این خاطر که، ابژه پس از کنش می رسد. در فیلم ابژه کنش را پدید می آورد، در تئاتر پس از کنش، کنش آن را پدید می آورد. بدینسان کل مسئله دیالکتیک کار، مسئله اصلی است. در فیلم شما می توانید به آسانی زندگی یک مکانیک را مستند کنید بی آنکه کسی خسته شود. می توانید چنین چیزی را در تئاتر تصور کنید؟ با یک لوکوموتیو مقوایی! به همراه آتش بازی برای حرکت اش! این غیر ممکن است، و هنوز آنچه تئاتر از آن سخن می گوید چیزی درباره کار نیست، بلکه در تحلیل نهایی کنش و کار یک چیز هستند. در اینجا تضاد درونی حقیقی تئاتر قرار می گیرد، و همینجا است که نشان می دهد چرا تا به حال حل نشده است؛ علت آن است که آنطور که تئاتر حماسی به ما نشان می دهد، کافی نیست نشان داده شود تضاد آستن کنش است، کنشی که کاملا کنش نیست چرا که آنها قویا نشان بدنامی گذشته شان را همچنان با خود حمل می کنند. آنچه ما می بایست بیابیم این است که چگونه در تئاتر کار را قرار دهیم بی آنکه کسی بتواند بگوید: آه! شما کار سختی دارید دوست من. این مسئله هرگز حل نشده است ... در اینجا زبان خاصی برای تئاتر وجود دارد: زبان می بایست همانطور که کنش، برگشت ناپذیر باشد؛ به عبارت دیگر، نه در یک عبارت منفرد نه یک قطعه تک از نثر نمایش که توسط بازیگر خوانده می شود نمی توان این زبان را جست، یک تن می بایست قادر باشد قواعد عبارت را بنا به خواسته اش تغییر دهد ... معنای کنش این است که همیشه خودش را رادیکالیزه کند، مگر شخصیتی که بازی می کند بمیرد یا در آن نوعی مداخله

خشن قرار داشته باشد ... کنش فی نفسه به سوی پایان حرکت می کند ، کنش برگشت ناپذیر است ، و اگر برگشت ناپذیر است ، داستان هم می بایست برگشت ناپذیر باشد . اما وقتی از من می پرسید ، در اینجا هیچ چیزی جز کنش باقی نمی ماند ؟ هیچ اشتیاق و هیجانی نیست ؟ مردم عاشق نمی شوند و نفرت نمی ورزند ؟ تئاتری که شما توصیف می کنید در واقع هم سرد و هم سخت است ! پاسخ من در مقابل این است ، ما تنها شخصیت هایی داریم که احساساتی می شوند ، اما تنها در معنای خوب این اصطلاح و نه معنای بد کلمه احساسات این است : کوری کافی نسبت به درون خود و نسبت به دیگری ، که یعنی شما حماقت را به انتها می رسانید و در آخر در میان منافعتان با کشتار کردن از هر کس که پیرامونتان است سرگردان می شوید ؛ اما شما در نمی یابید که چه برسرتان آمده : مردم می گویند احساسات متناسب ، به معنای بلاهت متناسب است . من هرگز مردمی را که این گونه باشند ملاقات نکرده ام . من مردمانی را دیده ام که احمقند ، اما بلاهت و اشتیاق الزاما باهم همراه نمی شوند و معمولا آنهایی که احساساتی می شوند ، کمتر بلاهت به خرج می دهند .

امروز ناممکن است در خودمان انسان اجتماعی را از انسان منفرد در مسیری کلی تمیز دهیم ، و انسان اجتماعی ، ضروراتا مبنای تمامی احساسات ما است . حسادت ، احساسی ضروری ، احساسی به طور گسترده تاسف بار است اما در همان زمان ادراکی به حق هم هست ... اشتیاق آن مسیر به حق احساس کردن است که از ضرورت ارتباط خود با جهان اجتماعی و ارزش ها حاصل می شود . تصدیق خواسته ای برای نگاه داشتن چیزی ، برای گرفتن ، ویران کردن ، ساختن چیزی ، احساسات انسان کاری نمی کند اما علت است ... آنها مداوما بسیار خسته کننده می شوند و پیراندلو آنها را اینگونه می دید : در پیراندلو ، هر بار انسان درگیر احساسات می شود او بی وقفه سخن می گوید چراکه احساس خود را درون واژگان ، درون محاسبه ، درون کنکاش بیان می کند ... والانند می گوید : ایتالیایی ها قاضی هستند و من فکر می کنم انسان احساساتی هم قاضی است . در این وضعیت ، احساس هنگامی ظاهر می شود که حقی نقض شده باشد ؛ احساس پدیداری دوجانبه است ، در این معنا وقتی او مصمم می شود به هر اندازه آن احساس را تحقق بخشد که مطالبه اجتماعی او سازنده اش است . از این لحظه او می بایست خودش را بواسطه دیگری به خطا قضاوت کند و دیگری می بایست خودش را از طریق این حق به خطا مورد قضاوت قرار دهد . در نتیجه ، احساس تنها در صورتی از خواسته های متعارض وجود خواهد داشت .

... در اینجا به هیچ روانشناسی تئاتری نیاز نیست . روانشناسی تلف کردن وقت است ، چراکه نمایشها بلندند ، مردم تنها در مدت کوتاهی متوجه آنها هستند ، و تفاوت های ظریف مطلقا توجهی جلب نمی کند . یک نمایش بعضی مواقع مردم را به درون یک مسئولیت می افکند . در آنجا نیازی به روانشناسی نیست . در عوض ، نیاز است با دقت بسیار آن موقعیتی ، آن وضعیتی که هر شخصیت برعهده دارد به مثابه علل کاربردی و تضادهای مقدماتی تولید شده در نسبت با اصول کنش ، مرزگذاری شود . در این مسیر ما تعداد معینی از شخصیت های ثانویه یا اولیه خواهیم داشت که خودشان را در محدوده کنششان تعریف خواهد کرد ، و این کنش می بایست متضمن شراکت مشترک تضادهای هر شخصیت و تمامی آنها باشد . برای مثال ، تمامی تضادهای جنگ توسط تضادهای ننه دلاور برشت نشان داده می شود ، مادر به عنوان یک زن از جنگ متفر است اما کامیابی اش در آن است . جنگ در هر مسیر ممکن به او صدمه می زند اما او نمی تواند بدون آن زندگی کند ، او وقتی جنگ از نو سر می گیرد خوشحال می شود و هنگامی که ادامه میابد تیره روز می شود - انتخابی تحسین برانگیز ، برعهده گرفتن تضاد جنگ برای نظاره گری آن ... از فراز این اوج همه چیز یکدست است . ما همه می پذیریم : مشکل واقعی در مسیری متفاوت تجلی می کند ، در لحظه ای که ما از خود می پرسیم : آیا ضروری است که عینیتی خلق شود ، در حالی که نمایش پیش از آنکه تماشاگر در مقام عین یا در مقام تصویر شود ، معرفی می شود ؟ منظوم این است : آیا واقعا ضروری است به بهانه اینکه بورژوازی از تئاتر همچون اسلحه استفاده می کند ، مشارکت که ژرفای ذاتی تئاتر است انکار شود ؟ و اگر کسی از طریق آن سرکوب نشود ، در نهایت می بایست آن را به عنوان محلی عظیم برای استفاده و برای فهم تقیل داد ؟ یا می بایست کل این مسئله را از زاویه ای متفاوت مورد بازبینی قرارداد ، دقیقا از طریق انکار سرکوب این مشارکت ؟ تئاتر حماسی می خواهد به ما نشان دهد سرگذشت فرد در مقیاسی که بازگو می کند سرگذشت اجتماع است ، و می کوشد در همان زمان در مسیری غیر تعلیمی اما بر مبنای بازی دیالکتیکی ، به ما نشان دهد پیامدها و تصحیح دوجانبه با نظام بزرگتر آغاز می شود ، مثلا ، جامعه سرمایه داری مدرن .

در برشت یک انتخاب وجود دارد . گواه آن این که در دایره گچی قفقاز او مراحل واقعیت و مرتبه بندی شخصیت ها را از هم جدا می کند . کسی شاید مجادله کند که در آنجا قضاوت اخلاقی یا سیاسی (یا هر چه شما می خواهید) مسئله اش را می سازد ، اما چرا به طور پیشینی اعلام می شود که شخصیتی معین ، به طور مشخص شخصیت بد ، برای مثال ، حیوان صفتی است که در جایگاه نگهبان قرار دارد و تمام روز ورق بازی می کند و مردم را می کشد ، حال آنکه مردم هیچ چیز نیستند ، چرا اعلام می شود که آنها ماسک پوشیده اند در حالی که

دو یا سه شخصیت از مردم هستند که چنین کرده اند و نه همه آنها؟ در این لحظه، از آنجایی که به نام تضاد اجتماعی، ما مردمی که در حقیقت پیکره های تهی هستند را تشخیص می دهیم، کسانی که از درون خورده شده اند را تصدیق می کنیم، تنها لازم است آنان با نقاب به ما نشان داده شوند. سپس مقوله بعدی که بسیار از نقاب زدن دور است اما هنوز تماما انسان نیست می رسد و سرانجام دختر خدمتکار و نامزدش که زن و مرد حقیقی هستند، تقریبا بدون آرایش و با بازی به روش طبیعی چرا که آنها دارای نوعی وفور و سرشاری هستند. اما آنچه به آنها ابعاد بیشتری می بخشد، تحت این بهانه است که آنها کارهایشان را در ارتباط مستقیم با وحدت اجتماعی، در ارتباط مستقیم با طبیعت و واقعیتشان انجام می دهند، پس این نگرانیان چه؟ در آخر مردم کم و بیش بعد می یابند، آنها انسان هستند. این راه برای دریافتن چیزها بسیار ساده است. این نحوه شامل این عبارت می شود که انسان به یک انتزاع تغییر شکل می دهد - این راهی است که مارکسیسم را می توان فهمید اما مسیر خوبی نیست. در این مسیر با قراردادن نسبتهای گوناگون درون چشم اندازی که حاکی از یک وضعیت نامفهوم ایدئولوژیک است روبرو هستیم. چنین چیزی نمی بایست مورد پذیرش باشد. واقعیت نمی تواند درون چشم انداز قرار گیرد چون که واقعیت در چشم انداز نیست. واقعیت در مرحله ای دیگر است، اما انسان انسان است، آنچه او هست، و در آنچه هست هیچ انسانی که کم و بیش مطلق باشد وجود ندارد. اگر در این نقطه منطقی زیباشناسانه وجود دارد، می بایست بر مبنای چیزی باشد و در اینجا بر هیچ بنا شده است. بنابراین از نظر من، سلسله مراتب ساخته شده و چشم انداز تثبیت شده خوشایند نیست. علاوه بر این، چه کسی به ما اثبات می کند این شکل سرکوب مشارکت را باید بر مبنای فلسفه ای حقیقی انتظار داشته باشیم؟ مارکس فیلسوف بزرگ قرن نوزدهمی است. در این هیچ شکی نیست؛ در این هم که برشت مارکس را خوانده و به خوبی می شناسد هیچ شکی وجود ندارد. اما همچنان در این هم هیچ شکی نیست که اینجا ۵۰۰ تفسیر گوناگون از مارکس وجود دارد. بنابراین چرا اعلام می شود که تئاتر می بایست چیزی را مدلل کند وقتی که آنچه شرح دهنده است خود غیر قطعی است؟ و اگر تئاتر می بایست خود را به مقدار اندکی اندیشه محدود کند، تا اندیشه های بنیادینی که در مارکس ریشه دارد را به طور قطعی با خود حمل کند، کار بسیار ساده ای در پیش دارد، من احتیاجی به ایجاد فاصله از این نمی بینم. اما اگر تئاتر می بایست پیش تر رود، باید نشان دهد این کار را چگونه می کند و چه چیز برای نشان دادن به ما دارد... که این اثبات می کند تعداد زیادی تئاتر حماسی با معانی گوناگون نمی تواند وجود داشته باشد، برای تمایز گذاشتن میان تئاتر نمایشی و حماسی، مولفی که خالق تئاتر نمایشی است به نام خودش سخن می گوید، داستانی را با تفسیر خودش بیان می کند، درحالی که آن دیگری مدلل می کند و با کلمات خودش سخن نمی گوید. او خودش را محو می کند و در همان زمان تماشاگر را نیز پاک می کند پیش از آنکه نمایش را ارائه کند. در این مرحله، این عمل خوب است وقتی کار دغدغه اجتماعی را دارد که در فرایند نابود شدن قرار گرفته و زمانی که کسی چشم اندازی از یک طبقه را برگزیده، برای مثال طبقه ای که برخواسته یا می خواهد قیام کند، و اینکه این کار را با قرار گرفتن بر شانه دیگران می کند. این در یک دوره زمانی خوب است، مثلا وقتی برشت می تواند خودش را سخنگوی طبقه تحت فشار تشخیص دهد و "قاضی-صورتبند" بورژوازی در آن طبقه باشد. اما حالا بگذارید برای مثال آلمان شرقی را فرض کنیم، برشت موقعیت بیان در آلمان شرقی را هم دارد... بگذارید فرض کنیم برشت می کوشد توضیح دهد برای خودش یا برای مردم، در چه مسیری تضاد در جامعه سوسیالیستی هم روی می دهد. آیا از همان روش استفاده می کند؟ آیا کسی بخاطر کوچکترین غفلت یا فقدان کامل تخیل کارگزار شر دیده می شود، آنها ماسک خواهند پوشید؟ آیا کسی آنها را از خارج می بیند و پوچی تعارضاتشان را درمی یابد یا در مقابل، در یک زمان با تعارضاتشان همراه می شود - برای برشت صادق بود، اما از درون، با آنها همدلی می شد. برای شرح مسیری دیگر، اگر ما تاریخ کارگزاری که به خطاها متعهدند را تصور کنیم، اشتباهاتی که تعارضات سوسیالیسم را آشکار می کنند، من فکر می کنم این چنین کسی می بایست همانند برشت عمل کند، اهدافش را در نظر بگیرد، تشخیص دهد که او مردی بود که از آغاز با اهدافی که بایست فهمیده می شد خود را محدود می کرد، همان اهداف برای برشت عمل به انقلاب بود. وقتی کسی با اهداف گروه اجتماعی همراه نباشد، کسی که تعریف می کند، می تواند نوعی فاصله خلق کند و به عنوان نتیجه مردم را از بیرون نشان دهد. اما وقتی کسی در جامعه ای باشد که با اصول اش هم دل است، این کار بسیار دشوار می شود او می بایست بگوید: بله، او گناه کار است، اما فرزند بیچاره ای است، شما نمی توانید مشکلات موجود در اینجا را درک کنید... اینجا هم تعارضاتی وجود دارد... و الی آخر. در این لحظه ما با تئاتر دیگری روبه رو می شویم، تئاتری که می کوشد بفهمد. این دقیقا تمایز میان تئاتر حماسی و نمایشی است: تئاتر نمایشی می تواند برای فهمیدن تلاش کند، در تئاتر حماسی شناخت هم اینک موجود است، آن کسی که چرایی را توضیح می دهد آن را نمی فهمد. من از خود برشت سخن نمی گویم، به طور کلی می گویم. پس اگر دوست دارید، ما خواهیم گفت چنانچه در اینجا به روشنی نابسندگی در تئاتر حماسی وجود دارد، حاصل از این واقعیت است که برشت هرگز کاملا مصمم نبود (و او هرگز هیچ دلیلی برای این کار نداشت) آن

را حل کند ، در چهارچوب مارکسیسم ، مسئله دوگانگی ذهنیت و عینیت وجود دارد . و بنابراین او هرگز به ساختن جایگاه معنا داری در کارهایش برای ذهنیت دست نیافت همانطور که باید این چنین می بود .

... شکاف جدی در تئاتر نمایشی این است که همگی شان از تئاتر بورژوازی ناشی شده اند ، که حاصل از معنای خلق شده توسط فردگرایی است و هنوز اقتباس ضعیفی در سخن گفتن از اثر است . آن تئاتر دیگر هم نمی تواند مسئله را حل کند ، اما این کاملا روشن است که این می تواند ترجم به نفع این یا آن شاخه باشد و هر کدام به دیگری بگوید به مقصود نرسیده است ، چنانچه او آرزو داشت ، یک تئاتر نمایشی حقیقی یا حماسی خلق کند . در این وضعیت به نظر می رسد تمام فشاری که تئاتر جوان می تواند بر علیه نمایش بورژوازی که ما حالا داریم بکار اندازد ، می باید متحد باشد ، و در آن به طور خلاصه ، هیچ تضاد حقیقی میان صورت حماسی یا نمایشی وجود ندارد ، بجز اینکه یکی از آنها شبه عینیت یابی عینیت را ترسیم می کند ، که انسان است . خطا اینجا حاصل از باور داشتن به این است که یکی از آنها می تواند عینیت اجتماعی را برای تماشاگر حاضر سازد ، در حالی که صورت دیگر ، حتی اگر صحیحی نباشد ، می تواند بیش از حد در جهت همدلی با هدف عینیت یابی قرار گیرد ، و بدینسان خطر سقوط به طرف بورژوازی را داشته باشد . بنابراین من باور دارم که امروز مسئله را می توان در میان این دو صورت تئاتر معین کرد .

منبع:

BRECHT SOURCEBOOK /Edited by Carol Martin and Henry Bial /p 47-54

^۱ منتخبی از سخنرانی سارتر در بهار ۱۹۶۰ در سوربن