تعهد، آزادی و حقیقت در تئاتر اگزیستانسیالیستی

یوسف فخرایی

تئاتر سویه حقیقت است. از درام‌های اشیل۱ که زیبایی‌شناسی و اخلاقش با نظمی کیهانی ـ اسطوره‌ای آمیخته است تا درام‌های مبهوت‌کننده بکت۲ که سراسر تلاشی است سخت و دشوار برای بیان حقیقت و اخلاق انسان مدرن که زیبایی‌شناسی‌اش از ستیز میان حقیقت و فقدان حقیقت با ظرافت می‌گذرد، تئاتر همواره سویه خلق‌گونه‌ای از معنا بوده است. از این منظر تئاتر در ذات خود متعهد است یا به تعبیر سارتر، ۳ ملتزم. التزامی که بر اساس مبانی این فلسفه با موقعیت۴، آزادی۵، انتخاب۶، دلهره۷ و عمل در پیوند است. روشن‌تر اینکه تئاتر همواره سویه دلالت‌های بنیادین بر سرنوشت بشری است. سرنوشتی که جوهره و ماهیت آن را آزادی و آفرینش حقیقت شکل می‌دهند. حقیقت در تملک انسان نیست، بلکه انسان همواره در پی کشف حقیقت است. حقیقت، نسبت وجودی ادراک او از جهانی است که در آن با حیرت زندگی می‌کند، با آن و در عشق می‌ستیزد و در آن در گنگی و حسرت می‌میرد. اگر تئاتر سویه حقیقت است، که هست، پس باید سویه انسان هم باشد. وقتی در آثار هنری مدرن انسان تا نهایت فراموشی رانده می‌شود و یا تا کرانه‌های ناامیدی از ادراک حقیقت، ناتوان، خسته، درمانده، پرگو اما در کلامی عبث و خردکننده بر جای می‌ماند، باز همچنان به دو مفهوم بنیادین جهان اشاره دارند، انسان و حقیقت. انسانی که در پی حقیقت است. هر چند این بار حقیقت او جاودانگی گیل گمش۸ یا چرخش‌های پروجد و بی‌کران انوار خداوندی که دانته۹ را مسحور ساخت نیست، اما همچنان تلاشی است نفس‌گیر، دقیق و دشوار که باید انسان را و حقیقت را بار دیگر معنا و خلق کند. چرا که با انسان و حقیقت است که آزادی سویه معنایافتگی آفرینش اثر هنری می‌شود.

و درست در همین نقطه است که تئاتر اگزیستانسیالیستی که بن مایه‌های اساسی خود را از پیکار بی‌تخفیف انسان در راه آزادی و حقیقت می‌گیرد خلق می‌شود. تئاتری که اساسی‌ترین تعهد خود را ترسیم و آفرینش انسان می‌داند. انسانی در موقعیت که التزام دارد تا انتخاب کند و با دست به عمل زدن به آزادی خود و دیگران معنا ببخشد. انسانی که اخلاق برای او وحدتی انتزاعی و در حد واکنش‌های تئوریک نیست بلکه، انضمامی، ملموس، عینی و سراسر عمل‌گراست. از این نظر تئاتر اگزیستانسیالیستی در چهار حوزه نویسنده، متن، تماشاگر و اجرا قابل بررسی است. و این مقاله سعی دارد که رد پای انسان و تعهد او را با تأکید بر کلیدواژه‌های آزادی و حقیقت، در این چهار وضعیت از آفرینش و خلق ادبی در درام وجودی پی‌گیری کند. روژه کایوا۱۰ معتقد است نویسنده فقط برای قصه گفتن، برای شرح دادن یا بیان کردن نمی‌نویسد، نیز می‌خواهد که با خلق اثر خود چیزی به جهان بیفزاید. تئاتر اگزیستانسیالیستی سراسر این تلاش است برای افزودن به جهان آن هم با دعوت از ما و جهان ما.

تئاتراگزیستانسیالیستی

۱ـ۳. نویسنده

نوشتن به نوعی خواستن آزادی است.

«سارتر»

تئاتر اگزیستانسیالیستی جدایی از فلسفه اگزیستانسیالیستی نیست. در اینجا میان نویسنده و فیلسوف فاصله چندانی وجود ندارد. همان اندیشه

فلسفی است که این بار صورتی ادبی به خود گرفته است و در قالب رمان یا نمایشنامه عرضه شده است.

علاوه بر گابریل مارسل که با تأکید بر مضمون کلیدی سوءنیت و عدم صداقت فرد با خود و تأثیر این موضوع بر رفتار اجتماعی و فردی آثاری به وجود آورده، به طور عمده تئاتر اگزیستانسیالیستی را از خلال نمایشنامه‌های سارتر و کامو می‌شناسند و میان این دو نفر باز باید گفت که سارتر به دلیل علاقه‌اش به نظریه‌پردازی بیشتر سعی کرده است مفاهیم فلسفی مورد علاقه خود را وارد آثار ادبی‌اش کند بی‌آنکه ادبیات را قربانی فلسفه نماید. سارتر حتی زمانی که به عنوان ادیب می‌نویسد نگاه و نگرشی فلسفی دارد. نمایشنامه‌هایش به طور عمده بر اساس مفاهیم کلیدی فلسفه اگزیستانسیالیسم چون آزادی، عمل، التزام، انتخاب و موقعیت شکل گرفته است و دیدگاه او نسبت به نویسنده نیز از همین منظور است.

برای سارتر نوشتن نوعی مبارزه کردن است. از نظر او ادبیات لزوماً امری ملتزم و متعهد است. بنابراین نویسنده نمی‌تواند ادعای هیچ نوع بی‌طرفی بکند. او چه بخواهد و چه نخواهد با نوشته‌اش دست به عمل زده است و عمل یعنی دگرگون کردن. پس «اگر وظیفه ادبیات دگرگون کردن از طریق نشان دادن ۱۱ باشد»، وظیفه نویسنده نیز این است که بدون سوء نیت و صمیمانه آنچه را که باید تغییر کند، آنچه را که زشت و ناهنجار است نشان دهد.

التزام ادبی معنایی جز این ندارد که نویسنده با درک و شناخت مسئولیت خود از معنای زندگی دفاع کند و هر بار آن را در قالبی تازه خلق کرده و هستی بشری را غنی‌تر سازد. نویسنده در این راستا هم خود را می‌سازد و هم از طریق گزینش‌های مداوم به زندگی‌اش در جهان معنی می‌دهد.

این مفهومی است که سارتر در بررسی زندگینامه بودلر ۱۲ سعی کرده است آن را نشان دهد.

نویسنده درگیر تجربه‌ای خلاق در درون خود می‌شود و اثر او این تجربه را در جهان باز می‌تاباند.

همان طوری که آزادی کلید مفهوم فلسفه اگزیستانسیالیسم است، برای درک تصویری که سارتر از نویسنده ترسیم می‌کند باید محتوای این مفهوم را در ذهن داشت. آزادی کلید ارتباط میان نویسنده و خواننده است. از نظر سارتر اثر ادبی تنها به وسیله نویسنده خلق نمی‌شود. چرا که اثر ادبی یک دعوت است، دعوتی از خواننده است. به عبارت روشن‌تر دعوتی از آزادی خواننده است. اگر نویسنده فردی مسئول و ملتزم است و آزادی خود را در عرصه عمل کشف و از آن خود می‌کند. عمل او که خلق اثر ادبی است خود به نوعی دعوت از آزادی خواننده بدل می‌شود تا خواننده در حس مسئولیت و التزام نویسنده به جهان و هستی آدمی شریک شود. بدون این دعوت که بر اساس فصل مشترک آزادی صورت می‌گیرد اثر ادبی ناقص خواهد بود و آفرینش ادبی به کمال خود نمی‌رسد. «در این دعوت است که اثر خوانده می‌شود و با خوانده شدن هستی عینی پیدا می‌کند.»۱۳

اگر آن گونه که سارتر معتقد است هدف نهایی هنر این باشد که جهان را به تماشا بگذارد آن هم به صورتی که گویی از آزادی بشری سرچشمه گرفته است، پس وظیفه نویسنده آشکار کردن جهان است به گونه‌ای که بتوان آن را محصول انتخاب، مسئولیت و عمل انسانی نشان داد و برای این مهم نویسنده باید اثر خود را به صورت فراخوانی بزرگ از مشارکت و کشف دیگر آدمیان عرضه کند.

در این کشف و مشارکت است که نویسنده حتی حضور خود را عمیق‌تر درک می‌کند و می‌تواند ذهنیتش را به شکل امر عینی و بیرونی ببیند. وقتی سارتر وظیفه اثر ادبی را معنا بخشیدن به زندگی می‌داند نقش نویسنده را به عنوان فردی که این معنا را از طریق نوشتن که خود نوعی عمل کردن است وارد جهان می‌کند به روشنی نشان می‌دهد. این معنا تنها زمانی می‌تواند منتشر شود که نویسنده با صمیمیت و حقیقت‌گویی رو در روی خواننده قرار گیرد، بی آنکه سعی کند خواننده را در حکم وسیله‌ای قرار دهد. برای سارتر نوشتن به نوعی یافتن و درک حقیقت است. از این رو نویسنده متعهد است و عمل او امری اخلاقی به حساب می‌آید. موضوع ادبیات نمی‌تواند خیال‌پردازی صرف باشد بلکه نمایانگر زیستن نویسنده در جهان و ادراک او از وضع بشری است. «نویسنده وضع بشری را ارائه می‌کند. و خواننده را دعوت می‌کند تا آزادی خود را بیازماید و به زندگی خود معنا دهد.»۱۴

اگر اثر یک دعوت است و پیمان بر سر آزادی و انتخاب معنای هستی است، پس دعوت‌کننده باید با ایمان به رسالت خود و صداقتی ژرف از آزادی دیگر مردمان دفاع کند، «تا آنان با التزامات متقابل خود، تمامیت هستی را به تملک درآورند و بشریت را به جهان محیط کنند.»۱۵ نویسنده برای آن نمی‌نویسد که دیده شود، بلکه برای آن دست به نگارش می‌زند که از خلال نوشته‌اش وارد هستی بزرگ‌تری گردد که نقش او را در ارائه تصویر جهان و هستی انسانی عمیق‌تر سازد. نویسنده نمی‌تواند در برج عاج تنهایی خود بنشیند و از هنری تنها در خدمت هنر دم بزند. اثر ادبی عرصه‌ای جز میدان مبارزه و عمل نمی‌شناسد. به عقیده سارتر کسی که به ادبیات می‌پردازد به ناچار خود را درگیر و ملتزم ساخته است. این التزام همانا ساختن معنا از طریق دعوت از آزادی، انتخاب و مشارکت خواننده است.

سیمون دوبووار نیز از آنجایی که نگرشی اگزیستانسیالیستی دارد و خود را مدافع این فلسفه می‌داند نگاهی مشابه سارتر به نویسنده و وضع ادبیات می‌اندازد. از نظر دوبووار «نویسنده موجودی است نه در خود بلکه همواره بیرون از خود، رو به جهان و در مقابل دیگری».۱۶

این تصویر تأکید بر عروج آدمی از وضعیت و موقعیت دارد که به یاری عمل و انتخاب انجام می‌شود. در واقع نویسنده در این حالت همان فرد اگزیستانسیالیست است که به طرزی جدی و استوار با عصر خود درگیر است و هدف او رفع فریب‌های اجتماعی و تلاش برای بیداری و آگاه کردن آدمی و توانایی‌های خویش است. نویسنده از خلال اثر ادبی می‌کوشد تصویری از خود و جهان را به دست دهد که روشن‌تر و شفاف‌تر باشد. جهانی که محصول عمل و تلاش آدمی است و می‌توان آن را این گونه که هست شناخت و تغییر داد.

اثر ادبی نمی‌تواند بدون افزودن بر افق دید و آگاهی خواننده از کیفیت و ارزشی پایدار برخوردار شود. نویسنده در این راستا مسئولیت سنگینی به عهده دارد. او نمی‌تواند از این امیدهای بیهوده بگوید، همان طوری که نمی‌تواند ناامیدی را چون غایتی نشان دهد. نویسنده باید جهانی را در فراروی آدمی قرار دهد که در آن آزادی آدمی محور و بنیاد حرکت باشد. جهانی تغییرپذیر و نه جبری آن گونه که ناتورئالیست‌ها۱۷

تصویر می‌کنند. در این جهان است که انتخاب و عمل آدمی می‌تواند سرنوشت‌ساز باشد و هر گزینشی، رفتار و شخصیت آدمی را تعیین کند. نویسنده از خلال نوشته‌اش نوعی آگاهی را وارد جهان می‌کند. از طریق این آگاهی است که باورهای قالبی زیر و رو می‌شود و معنا در ساحتی جدید جلوه می‌کند. دوبووار بر این نکته تأکید دارد که آدمیان تنها در صورتی قادرند که با واقعیت به توافق برسند که نخست آگاهانه با موقعیت خود روبه‌رو شوند. و وظیفه نویسنده بی‌شک تلاش برای روبه‌رو کردن خواننده با واقعیت و موقعیتی است که در آن به سر می‌برد.

کار نویسنده در اینجا رها کردن بشر از ناامیدی‌ها و سرخوردگی‌های غم‌انگیزی است که او را به فرار از موقعیت و به عدم درک واقعیت می‌کشاند. نویسنده می‌تواند و اساساً باید ما را با انسانیت اصیلی که در درونمان جاری است پیوند بزند و اعتماد آدمی را به خود و تملک دوباره هستی را در او به وجود آورد. اگر اگزیستانسیالیسم فلسفه خوشبختی از طریق نشان دادن زشتی‌ها، تنگناها، باورهای غلط و خود فریبی‌های آدمی است، پس نویسنده اگزیستانسیالیست نیز می‌تواند در آثار خود حتی به‌رغم تأکید بر تیرگی‌های حیات آدمی مبشر حقیقت و آگاهی باشد. و اگر در این فلسفه آدمی به واسطه انتخاب و عمل خود آزادی دلهره‌آور و پر مسئولیتی پیدا کند، نویسنده نیز از همین آزادی برای عمل در جهان و مفاهیم بهره‌مند است. سارتر در مگس‌ها و شیطان و خدا و کامو در کالیگولا، حکومت نظامی و عادل‌ها و دوبووار در نمایشنامه شکم‌های بی‌مصرف۱۸ نویسندگان هستند که بر پایه این اصل انتخاب و عمل ما را به آزادی و مسئولیت ناشی از آن روبه‌رو می‌کنند. نویسنده اگزیستانسیالیست تئاتر را از دریچه رهیافتی جدی و عمیق برای انتقال معانی فلسفی از یک سو و اعلام آزادی انسان از سوی دیگر برمی‌گزیند و به ما معرفی می‌کند.

در مورد کامو وضع کمی فرق می‌کند. کامو به‌خلاف سارتر چندان اعتقادی به فلسفه‌پردازی و نظریه‌سازی ندارد. او بیشتر به عنوان هنرمندی که نگاه فلسفی و عمیقی دارد با جهان روبه‌رو می‌شود، تا فیلسوفی که بخواهد جهان را در دستگاهی یک‌پارچه تغییر و تفسیر کند. کامو به لحاظ وظیفه نویسنده و تأثیری که هنر می‌تواند در جامعه از خود به جای بگذارد با سارتر هم‌عقیده است. از نظر او «هنرمند گواه آزادی است و جهان هنرمند جهان اعتراض زنده و تفاهم است»۱۹ هنرمند نمی‌تواند در انزوا زندگی کند. فقط مشارکت و همدلی او در سرنوشت دیگران است که می‌تواند به او حقانیت ببخشد. به‌خصوص در مورد تئاتر کلام کامو غنای بیشتری می‌گیرد. تئاتر برای او به قول خودش در حکم «صومعه» است. یعنی مکانی مقدس که مظهر جلوه معنویت است. از این رو است که کامو آدم‌های تئاتر را «پاسداران معنویت» معرفی می‌کند.

از نگاه کامو تئاتر مکانی است که از آنجا به اجتماع همدلی که انسان برای خلق و آفرینش به آن نیاز دارد دست می‌یابد. «از سوی دیگر تئاتر کمک می‌کند که نوعی وابستگی میان افراد به وجود آید. بی‌آنکه آزادی آن‌ها از دست برود و در عین حال مهم‌ترین عملی که تئاتر انجام می‌دهد بیرون کشیدن نویسنده از انزوا است.»۲۰

چرا که تئاتر و در کل هنر پایگاه حقیقت است. حقیقتی که آدمی را با جهان مرتبط می‌کند و اگر نویسنده منتقل‌کننده این حقیقت است نخست باید با آدمی و جهان در ارتباط باشد.

همبستگی نویسنده و هنرمند با آدمیان و به‌خصوص آنانی که در رنج هستند به عقیده کامو جزء جدایی‌ناپذیر هنر هر انسان آفرینشگری است. بنابراین از منظر کامو نویسنده ذاتاً و بر اساس انتخاب خود یعنی هنر ملتزم و متعهد است. کامو جز این تعهد ذاتی که در بطن هنر است، تعهد دیگری برای هنرمند نمی‌شناسد. او باور ندارد که نویسنده بتواند در خدمت هدف‌های سیاسی کسانی باشد که سازنده تاریخ‌اند. نویسنده بی‌شک با نوشتن خود دست به عمل می‌زند و این عمل چیزی نیست جز مبارزه که نویسنده به آن متعهد است.

□

کامو عقیده دارد که نویسنده و هنرمند نه به این دلیل که مبارزه می‌کند بدل به نویسنده می‌شود، بلکه چون نویسنده است و هنر را انتخاب کرده، دست به مبارزه می‌زند. به عبارت دیگر این هنر است که نویسنده را به مبارزه وامی‌دارد. به همین دلیل کامو به خلاف سارتر هنرمند متعهد را فردی می‌داند که در عین حال که مبارزه می‌کند، هیچ تعلقی به مرام، مسلک و یا عقیده رسمی خاصی ندارد. به تعبیر او نویسنده «تیراندازی آزاد» است. بر این اساس کامو حتی خود را اگزیستانسیالیست هم معرفی نمی‌کند. گرچه در آثار او و حتی در نگاهش به انسان و جهان می‌توان مفاهیم اساسی این فلسفه را باز شناخت. اما کامو به عنوان هنرمندی متعهد که ذات هنر او را درگیر و ملتزم ساخته است با این مفاهیم روبه‌رو می‌شود. نگاه او اساساً فلسفی است و بر اساس همین نگاه است که او ابتدا برای درک حقیقت رو در روی جهان قرار می‌گیرد و سپس در آثار خود نتیجه این تماس و رو در رویی را منعکس می‌کند، آن هم به صورت هنرمندی که نمی‌خواهد هنر خود را فدای هیچ فلسفه خاصی کند. نکته مهمی که در این میان وجود دارد و باید به آن توجه کرد این است که نویسنده اگزیستانسیالیست به دلیل خصلت و ویژگی‌های این فلسفه اساساً موجودی منزوی نیست و نمی‌تواند باشد.

نویسنده در اینجا فردی تاریخی است که در عصر و دوره‌ای خاص زندگی می‌کند و هنرش از خلال ستیز و درگیری او با عصر و زمانه‌اش شکل می‌گیرد. بی‌دلیل نیست که سارتر آن اندازه برای برشت۲۱ احترام قائل بود. چرا که برشت به‌رغم دیدگاه سیاسی خود به زعم سارتر انسان در موقعیت را به ما نشان می‌دهد. انسان در موقعیت در تئاتر برشت انسان در مخمصه قرار گرفته این عصر است. انسانی که قدرت انتخاب ندارد، می‌توانند او را همچون مهره‌ای پس و پیش کنند و به هر سیمایی درآورند، می‌توانند از او سوداگر جنگ بسازند، آن هم جنگی که همه فرزندان او را با خود می‌برد. در تئاتر اگزیستانسیالیستی نیز انسان از جهاتی خاص در این موقعیت‌های دشوار به نمایش گذاشته می‌شود. و از طریق هر گزینش، روان‌شناسی فرد در عرصه عمل شکل می‌گیرد و تقدیر و سرنوشت به دست شخصیت‌ها رقم می‌خورد. هدف نویسنده در اینجا به نوعی وادار کردن فرد به تفکر است. وقتی سارتر تئاتر و رمان را برای انعکاس هر چه بیشتر و بهتر فلسفه خود برگزید از قدرت اثر نمایشی و ادبی برای انتقال این مفاهیم آگاه بود.

رسالت نویسنده تئاتر برای سارتر همانا تلاش برای افسانه‌زدایی از جامعه است.

وظیفه تئاتر اساساً زدودن فریب‌هایی است که به وسیله آن جامعه به اسارت ایده‌ها و باورهای غلط گرفتار می‌شود. در تئاتر اگزیستانسیالیستی، نویسنده حقیقتی را درک می‌کند، آن را از طریق متن با خواننده در میان می‌گذارد و از طریق اجرا به نمایش درمی‌آورد. و این همه در کل حکم دعوتی را دارد که نویسنده از مخاطبش (خواننده ـ تماشاگر) به عمل می‌آورد تا حقیقت منتشرشده را بر اساس مفهوم والای آزادی تکامل بخشد.

اگر اثر ادبی دعوتی است از حضور ذهن خواننده، اثر نمایشی دعوتی از حضور عینی خواننده است تا نویسنده این بار در یک رویارویی مستقیم و در صحنه تئاتر به درک خود از جهان عمق و اعتلا بخشد و به فهم

مشترکی از هستی با تماشاگر نائل شود. تئاتر در اینجا مکانی است که در آن آدمیان به یاری یکدیگر سکوت هستی را می‌شکنند و حقیقت خود را با صدای بلند در جهان اعلام می‌کنند. نویسنده اثر را به وجود می‌آورد و خود از طریق اثر در مقام آفریننده قرار می‌گیرد.

همین درک از اثر هنری و رابطه متقابل با مؤلف است که گویای نظرگاه هایدگر۲۲ می‌باشد. از نظر او اثر هنری با حقیقت در ارتباط است و حقیقت نیز نوعی گشودگی است. نوعی از میان برداشتن حجاب است. حقیقت توافق میان «بیان» و «چیز» یا سوژه‌ای نیست که ابژه خود را در بیرون پیدا می‌کند. بلکه نوعی «گشایش و باز بودن هستی، یا به عبارتی خلق مداوم است.»۲۳

هایدگر می‌گوید اثر هنری جهان را همچون رویدادی به نمایش می‌گذارد یا به عبارتی جهان را به روشنایی می‌کشاند. رابطهٔ انسان و جهان دو سویه است. انسان از طریق جهان به خود می‌اندیشد. جهان امری در بسته و در خود نیست که تنها در انتظار معنا یافتن از سوی انسان باشد، بلکه باز و همواره در برابر آدمی گشوده است. در این معنا، حقیقت اثر ادبی و جهان یگانه‌اند. این‌ها در هر یک تنها کمک می‌کنند تا چیزها به سخن درآیند و آن طور که هستند خودشان را نشان دهند. در هنر حقیقت شکل می‌گیرد و به زبان می‌آید. بنابراین نویسنده نیز؛ البته در مورد هایدگر بیشتر شاعر موظف است که هستی را به گونه‌ای ارائه دهد که به این حقیقت نزدیک باشد و آدمی را در ایجاد ارتباط با جهان یاری کند و به درک او از حقیقت عمق و معنا بخشد. برای هایدگر هنرمند باید در روشنایی هستی قرار گیرد. یا به تعبیر دیگر از سوی هستی فراخوانده شود. این آمادگی برای فراخوانده شدن خود گویای رسالت اخلاقی هنرمند است. او باید خویشتن و درونش را آماده شنیدن ندای هستی کند. از اینجاست که اثر هنری خلق‌شده هنرمند می‌تواند به «گذشته، آینده و چشم‌اندازی برای گزینش‌ها و آزادی» ما بدل شود.۲۴ آراء ادبی هایدگر فلسفی است. اما وقتی سارتر پیرامون شعر، زبان، شاعر و التزام به شکست، نگاه او به کلمه (که در حکم عمل است) به عنوان یک نشانه و نه همچون یک شیء سخن می‌گوید برگردان فلسفی اندیشه‌های هایدگر را که از صافی ذهن نویسنده‌ای فرانسوی گذشته بیان می‌کند. هایدگر به ما می‌گوید که اثر ادبی خود حقیقت است که به بیان درآمده و معنای آن همواره باز و گشوده است و سارتر با ما از حقیقتی می‌گوید که به وسیله اثر هنری در جهان شکل می‌گیرد و این دو در تقابل با هم، درست مثل رابطه دو سویه نویسنده و خواننده، به اوج و غنایی معنایی می‌رسند.

ممکن است در فلسفه به معنای خاص سارتر ذهن‌گرا باشد و مورد سرزنش هایدگر قرار بگیرد اما در تعریف اثر ادبی به عنوان ارتباطی تنگاتنگ میان آفرینشگر و اثر خلق‌شده به هایدگر نزدیک می‌شود. هایدگر از اثر ادبی به عنوان یک رخداد سخن می‌گوید که وقتی در جهان منتشر می‌شود همچون نوری عالم را روشن می‌کند و سارتر اثر هنری را تصویری می‌داند که آدمی را به خودش باز می‌گرداند و جهان را در معنایی تازه بار دیگر خلق می‌کند.

در کل تئاتر از منظر اگزیستانسیالیسم به عنوان پدیده‌ای هنری، و فرد در مقابل نویسنده اثر نمایشی رسالتی دارد عمیق نسبت به حقیقت، آزادی بشری و وجود آدمی در جهان. حقیقتی که از طریق گزینش و عمل، آدمی را با جهان پیوند می‌زند. هایدگر آن را تداومی بی‌پایان می‌داند، سارتر از آن به عنوان التزام در آفرینش معنایی که پیوند میان اثر و مولف آن را خلق می‌کند نام می‌برد و کامو وقتی نویسنده را گواه آزادی می‌خواند به نوعی به همین نکته اشاره دارد که حقیقت جان‌مایه تفکر، احساس و وجود نویسنده است و آن را همچون آزادی همه آدمیان در جهان اعلام می‌کند.

نویسنده حقیقت است و حقیقت آزادی است.

۲ـ۳. متن

ادبیات عملی است، فعالیتی برای تغییر جهان.

«دوبووار»

اگر نویسنده در درام اگزیستانسیالیستی یک عصیانگر است که با خود حقیقتی را وارد جهان می‌کند، پس متن تماماً لحظه عمل است که این حقیقت در آن متبلور می‌شود. و اگر نویسنده نمی‌تواند خاموش بماند، پس متن همه صدای فریاد اوست. البته از این نگاه نباید چنین برداشت کرد که اثر ادبی (متن) از دیدگاه نویسندگان اگزیستانسیالیست صرفاً نوشته‌ای تبلیغی که در بیان و توضیح یک مرام خاص سیاسی و یا مسلکی به نگارش درآمده است. هم سارتر و هم کامو هر نوع نگارش مسلکی را رد کرده‌اند. بنابراین نویسنده در اینجا تنها نسبت به حقیقت و ذات انسانیت است که خود را متعهد می‌داند و در هر نگارشی آنچه که مهم است جنبه‌های ادبی و هنری قضیه است. یکی از دلایلی که سارتر ضمن همه احترامی که برای برشت قائل است از شیوه نگارش او فراتر می‌رود و آن نگاه مرامی او را در نگارش اثر ادبی در سرلوحه کار خود قرار نمی‌دهد، همین دیدگاه است. تعهد واژه تنها در برابر آدمی است. در این تعهد است که متن ناگهان سراسر حرکت و جنبش می‌شود و آدمی را در راستای ارتباط با جهان و درگیری با آن به پیش می‌راند. سارتر برای آنکه اهمیت اثر ادبی را روشن کند تاکید خود را بر کوچک‌ترین جزء می‌گذارد. او از «کلمه» شروع می‌کند. می‌نویسد: «من با هر کلمه‌ای که می‌گویم اندکی بیشتر در جهان درگیر می‌شوم و در عین حال اندکی بیشتر از آن سر بیرون می‌کشم زیرا که از آن برمی‌گذرم و به سوی آینده جهش می‌کنم.»۲۵

پس کلمه در حکم درگیر شدن، متولد شدن و گذشتن از موقعیت است. کلمه در عین آنکه موقعیتی را خلق می‌کند ما را وامی‌دارد تا از آن گذر کنیم. بنابراین هر تک واژه در اثر ادبی از منظر سارتر ویژگی متمایزی دارد. «کلمه» در هر لحظه آدمی را معنا کرده و کیفیت ارتباط او با جهان را تعیین می‌کند. از این رو اثر ادبی امری دلالتگر به حساب می‌آید. چرا که «به دنیای بیرون اشاره دارد. جهان همواره در اثر ادبی منعکس است.»۲۶ و موضوع اصلی ادبیات نیز همین در جهان بودن است. از این رو متن دیگر نمی‌تواند محلی برای واژه‌های زیبا و تزئینی باشد. هر آنچه که راه به این دگرگونی و تغییر نمی‌برد باید از متن حذف شود.

متن یکپارچه باید عرصه درگیری و حرکت شود. چرا که اساساً نوشتن یعنی اقدام کردن و دست به عمل زدن. «سخن گفتن عمل کردن است. اگر شما از رفتار کسی نام ببرید آن را بر او آشکار می‌کنید. او خودش را می‌بیند.»۲۷

پس کلمه در حکم آیینه‌ای است که فرد می‌تواند خودش را به همراه «عمل» و گزینش خاصی را که انجام داده در آن ببیند. اما کلمه این کار را در خلاء انجام نمی‌دهد. بلکه همواره فرد را در موقعیتی خاص به تصویر می‌کشد. این موقعیت همه معنای اثر ادبی و نمایشی است. بدون این موقعیت نه شخصیتی شکل خواهد گرفت و نه گزینشی به عمل خواهد آمد. کلمه تنها در موقعیت است که می‌تواند آدمی را در عمیق‌ترین لحظه‌ای که سرنوشت او در حال شکل گرفتن است نشان دهد. کلمه در اینجا یک انتخاب است. کنشی است که سراسر هستی انسان را می‌سازد. «کلمه» یعنی آدمی در موقعیت.

□

به عقیده سارتر درام چیزی جز قرار دادن آدمی در یک موقعیت دشوار و بزرگ نیست.

«انسان‌ها را در چنان موقعیت مشترکی فرو برید که فقط دو راه بیرون شدن برای آن‌ها باقی بماند و کاری کنید که چون یکی از این دو راه را انتخاب کنند در واقع موجودیت و ماهیت خود را انتخاب کرده باشند، آن گاه موفق شده‌اید که نمایشنامه خوبی پدید آورید.»۲۸

سارتر تا آنجا پیش می‌رود که همه نیروی اصلی نمایشنامه را در بیان یک موقعیت می‌داند، نه بیان هویت فرد به یاری کلمات نمایشی. در واقع اگر کلمات نتوانند گویای یک موقعیت، انتخاب و درگیر شدن شخصیت در عرصه عینی شوند، بیهوده‌اند و باید از متن رانده شوند. این موقعیت است که به آهنگ کلام نمایشی شکل می‌دهد و آن را می‌سازد. در متن هر آنچه که نویسنده می‌اندیشد، از شیوه نگارش او گرفته تا موضوع مورد نظرش، انتخاب واژه و پرداخت شخصیت همه باید در خدمت ساختن تصویر این موقعیت باشند. حتی روان‌شناسی مورد نظر نویسنده از نظر سارتر نباید محض و صرفاً در جهت نشان دادن شخصیت از طریق توضیح ویژگی‌های پنهان او باشد. این روان‌شناسی باید شخصیت را در حوزه عمل و گزینش نشان دهد. چرا که در غیر این صورت روان‌شناسی شخصیت‌ها به صورت توصیف حالات درونی و عواطف آن‌ها بدون پیوند با حوادث، کنش اساسی متن و جایگاه واقعی کلمه در اثر ادبی خواهد بود. متن از دیدگاه سارتر تنها گویای یک خلاقیت و آفرینش ادبی نیست. متن تنها نوشتن برای رها شدن از چنگال فشارهای روحی و روانی نیست که نویسنده را در انزوا ویران کنند، متن به یاری کلمه و موقعیت آفرینش یک جهان است در برابر جهان. متن آدمی است که خود را در قالب واژه عرضه می‌کند. واژه‌ای که خود در حکم جنبش و موقعیت است. در واقع سارتر متن ادبی را چون موجودی زنده می‌نگرد. متن ادبی آیینه تمام‌نمای حضور نویسنده در جهان است. متن می‌تواند خاموش آرام و بی‌اثر باشد، چرا که نویسنده آن مظهر این خاموشی و بیهودگی است و در عین حال متن می‌تواند عصیان، خروش و انفجار باشد، چرا که نویسنده آن مظهر این شورش و درگیری است.

اگر متن تصویرگر هستی آدمی در جهان باشد تصویری از موقعیت و انتخاب او نیز هست. برای اینکه متن به موقعیت بدل شود و در آن کلمه با اقدام برابر گردد، نیازی نیست که نویسنده حتماً رویکردی رئالیستی به جامعه داشته باشد (در قالب رئالیسم بنویسد) و یا اثر خود را به صورت متنی سیاسی درآورد. همین که در آن کلمه تنها حالت درونی شخصیت را وصف نکند، همین که درگیر شدن ما با امور عینی و جهان را نشان دهد و واژه در خود به صورت همه التزام و تعهد ما و یا قضاوت اخلاقی ما درآید که ضمن آن ما از حقوق خود و یا حقوق دیگران دفاع کنیم کافی است. کافی است که کلمات راه‌گشای حرکت در درام باشند و هر واژه ما را اندکی به پیش برانند و هر حرکتی ضرورت شکل گرفتن واژه بعدی را در خود داشته باشد. روشن‌تر اینکه آنچه متنی را به موقعیت بدل می‌کند نوشتن در حیطه فلان مکتب یا طرز اندیشه خاص نیست. گرچه اثر ادبی به فلسفه و اسطوره نیازمند است، اما همه چیز در نهایت به کلمه برمی‌گردد. به واژه‌ای که ما را با هستی واقعی‌مان در جهان پیوند می‌زند و راه‌گشای انتخاب آدمی است تا از طریق گزینش آزادی خود، هستی آزاد همه آدمیان را برگزینند. هم قهرمان‌های سارتر که با شور و شوقی عبث و کم و بیش ناامیدانه از طریق هر واژه خود با جهان درگیر می‌شوند و هم شخصیت‌های کامو که در عصیانی تلخ دست به گزینش می‌زنند، گویای موقعیتی هستند که آدمی در آن کلام، عملش را معنا می‌کند و عمل معنابخش کلام آن‌هاست.

بنابراین متن نمایشی ـ ادبی از نظر سارتر باید نخست به ما نشان دهد که آدم‌ها چگونه به خاطر آزادی مبارزه می‌کنند و از چه طریق مبارزه آن‌ها می‌تواند برای ما راه‌گشا باشد. از سوی دیگر از خلال متن ما بتوانیم پی به زندگی، اعمال و اندیشه‌های نویسنده ببریم. پس متن ادبی دو سویه است. از یک طرف تصویر نویسنده را باز می‌تاباند و از سوی دیگر تصویر مخاطب را. بنابراین هر متن گویای صمیمیت، صداقت و ژرفای تفکر و دریافت نویسنده است که خود را به خواننده و تماشاگر عرضه می‌کند. دیگر آنکه متن باید یک لحظه عینی را فرا روی ما قرار دهد که ذهنیتی در آن ناچار از تصمیم گرفتن است. و در نهایت اینکه متن باید شکل‌گیری شخصیتی را به ما نشان دهد که تماماً در لحظه انتخاب و تصمیم‌گیری درگیر است. در همین لحظه است که شخصیت و هویت فرد معنا می‌یابد و او را در همه عمر نسبت به این گزینش متعهد می‌سازد. پس درام اگزیستانسیالیستی در یک نگاه شخصی است که در موقعیتی قرار گرفته است که در آن باید دست به انتخاب بزند و انتخاب او عظیم و دلهره‌آور است که او را برای همه عمر مُقید می‌کند. شخصی که هر سخن او تجلی یک عمل است و هر عمل او تعیین‌کننده یک موقعیت.

□

برای سیمون دوبووار ادبیات یک تلاش است، یک فعالیت انسانی که باید جهان را در شکلی که هست دگرگون کند. به عقیده او «وظیفه ادبیات حفظ انسانی‌ترین حالات انسان در مقابل زندگی ماشینی است.»۲۹

ادبیات باید آدمی را در مقابل هجوم افسانه‌ها، باورها، سنت‌های غلط و اندیشه‌های مکانیکی که از شکل زندگی کنونی برخاسته و بر حیات آدمی مستولی شده است، یاری کند، دوبووار حتی وقتی به ادبیات عامه توجه می‌کند در کنار نگاهی که از سنت‌ها و باورها به صورت ضرب‌المثل، حکایت و قصه‌ها جان گرفته است، از نگارش متعهدانه که از مبارزه و فراخوانی آدمی برای تغییر شرایط خود مهم است، سخن می‌گوید. ادبیات بیداری است، چرا که جامعه از طریق آثار ادبی فرصت آن را پیدا می‌کند که به خود بیندیشد، برخیزد و هستی واقعی‌اش را در جهانی بی‌شکل و بی‌سامان طلب کرده، احیا نماید.

برای دوبووار نیز چون سارتر متن نمایشی باید تبلور عمیق‌ترین و بزرگ‌ترین تصمیم انسانی باشد. شخصیت تنها در این لحظه تصمیم و انتخاب است که می‌تواند با همه وجود و معنای خود شناخته شود. او در نمایشنامه شکم‌های بی‌مصرف که موضوع آن در قرون وسطا می‌گذرد چنین لحظه هولناکی را تصویر می‌کند. شهری به محاصره درآمده است. دشمن در گشودن شهر پای می‌فشرد. در میان جمعیت شهر عده‌ای هستند که نه تنها توان جنگیدن را ندارند، بلکه حضور آن‌ها در درازمدت به تسلیم شهر خواهد انجامید. یعنی زنان، کودکان و پیرمردان. برای آنکه شهر تسلیم نشود باید این شکم‌های بی‌مصرف کشته شوند. و از طرف دیگر اگر آن‌ها کشته شوند دیگر انسانیتی باقی نخواهد ماند.

□

همه تلاش برای نجات جان ادمی است. برای نجات آن ارزشی که در نهاد آدمی وجود دارد. انجمن شهر تصمیم به نابودی این افراد می‌گیرد و حال حاکم شهر باید انتخاب کند. او باید تصمیم بگیرد که آیا نیمی از مردم را فدا کند تا بتواند شهر محاصره‌شده را نجات دهد، یا آنکه تلاش کند تا با تحمل خطر نابودی مردم شهر، همه را با هم نجات دهد. این لحظه انتخاب که همه حیات آدمی را متعهد می‌کند، این موقعیت دشوار و نفس‌گیر که همه خرد، وجدان و توان قهرمانان را برای فرو رفتن یا

ادامه دادن می‌طلبد. این یک آری گفتن و یا نه گفتن است که درام اگزیستانسیالیستی را می‌سازد. در همین یک لحظه است که «متن» شکل می‌گیرد، قهرمان ساخته می‌شود، منش او تعیین می‌گردد و اراده او در برابر جهانی نامتعین، تعیین و حضوری عینی می‌یابد.

وقتی دوبووار می‌گوید که ادبیات باید از ارزش‌های درون آدمی در برابر جهانی که در حال بلعیدن اوست پاسداری کند به نگاه کامو نزدیک می‌شود. آنجا که کامو می‌گوید ادبیات گواه آزادی درون آدمی است. و نویسنده هرگز در صف کسانی قرار نمی‌گیرد که تاریخ را می‌سازند، بلکه نویسنده به یاری اثری که می‌آفریند همواره در صف قربانیانی می‌ایستد که حتی مرگ آن‌ها دلیل صداقت، پاکی وجود و شفافیت آرمان‌هایشان است. برای کامو حفظ این آزادی و ارزش‌های انسانی نقطه عطف اثر ادبی است.

کامو نیز در آثار نمایشی و ادبی خود همواره رو در روی اساسی‌ترین مسائل بشری قرار گرفته است. سرنوشت بشر، خوشبختی او، شادی ناامیدانه و عصیان پررنج آدمی همواره برای کامو موضوع نگارش بوده است. در کالیگولا نشان می‌دهد که اگر عشق به آدمیان را از یاد ببریم به ناچار خود را در گرداب چه فاجعه هولناکی انداخته‌ایم. سوء تفاهم تصویر پر وحشتی است از وضع بشر که در آن جز با صمیمیت و سر راست‌ترین سخنان نمی‌توان به ارتباطی عمیق با سایرین رسید. اگر کسی سکوت کردن را انتخاب بکند، لاجرم باید تن به قواعد این بازی نیز بدهد. کامو همیشه دغدغه خود ماندن و خود بودن هنرمند را دارد. هنرمندی که در آفرینش ادبی ضمن نزدیک شدن به «درام دوران» خود باید تلاش کند تا در مرداب سیاست هم فرو نرود. توجه به مسائل اجتماعی دوران و انعکاس صادقانه آن از سوی هنرمند به صورت اثر ادبی از منظر کامو وظیفه انسانی هر هنرمندی است.

کامو هرگز طرفدار ناامیدی، بیهودگی و سکوت هنرمند نبوده است. از همین روست که متن ادبی نیز از نظر او نباید و اساساً نمی‌تواند مروج این مفاهیم بازدارنده و سترون باشد.

□

از نظر کامو نمایشنامه موفق تصویرگر سرنوشت آدمی است در زمینه‌ای که هم ساده است و هم عظیم. کامو به عنوان نمونه تئاتر کلاسیک فرانسه و یونان را مثال می‌زند. به عقیده او در هر دوره‌ای که تئاتر موفق شده است در قالب تراژدی به این تصویرگری است یابد از نوعی زبان و سبک بهره‌مند بوده است. این زبان و سبک توانسته است میان واقعیت‌های جهان خارج و دریافت‌ها و ادراک شخصی هنرمند پیوند برقرار کند و در نهایت به خلق اثر ادبی یاری رسانند. متن نمایشی به یاری این زبان که در مورد کامو بیشتر شاعرانه و خاص است، مثلاً در سوء تفاهم و در پاره‌ای اوقات ضربه‌ای و تند و به‌شدت تأثیرگذار آن چنان که در کالیگولا و حکومت نظامی و سبک می‌تواند بر مخاطب تأثیر بگذارد و او را به فضای ذهنی نویسنده بکشاند.

کامو تراژدی را حاصل دوران‌هایی می‌داند که در آن جریان‌های مختلفی از افتخار و تهدید بر زندگی ملت‌ها سایه می‌اندازد. در چنین فضایی که عظمت و شکوه به همراه رعب و وحشت چهره می‌دراند و تراژدی شکل می‌گیرد. چرا که اساساً خود تراژدی نیز تصویری از این «تیرگی و روشنایی» و تقابل آن‌ها را در خود دارد. «در تراژدی نیروهایی که به مقابله هم می‌آیند، به یک نسبت مشروع و برحق‌اند. به‌عکس در درام و ملودرام تنها یکی از نیروها مشروع است. به عبارت دیگر تراژدی دو پهلوست و درام ساده‌گیر. در تراژدی هم نیرو در عین حال هم خوب است و هم بد است.»۳۰

در این نگاه بی‌شک می‌توان رد پای هگل را که معتقد بود تراژدی می‌تواند میان دو نیروی برحق و خیر نیز رخ دهد دید. مثل آنتیگون۳۱ و کرئون.۳۲ و نیز نگاه نیچه را مشاهده کرد که عقیده داشت همنشینی دیونیزوس۳۳ و آپولون.۳۴ لازمهٔ شکل‌گیری تراژدی است. چرا که تصادم این دو در نهایت موجب جلوگیری از زیاده‌روی و ایجاد تعادل در تراژدی می‌شود و حذف هر یک به نفع دیگری باعث از میان رفتن این تعادل و تسلط و غلبه احساس بر تعقل، یا تعقل بر احساس و در کل سست شدن پایه‌های تراژدی خواهد شد. برای کامو در تئاتر تراژدی قالب اساسی درام است. در تراژدی است که سرنوشت آدمی در گسترهٔ عظیمی طرح می‌گردد و آدمی، جهان و دیالوگ یک‌طرفه انسان با جهانی که نمی‌شنود یا نمی‌خواهد به سخنان آدمی گوش دهد، شکل‌دهندهٔ تراژدی انسان معاصر می‌شوند. متنی که کامو از طریق آن با ما سخن می‌گوید تراژدی است. فرق نمی‌کند چه در رمان و چه در نمایشنامه، کامو همواره از همین منظر است که به جهان آدمی و سرنوشت بشری نگاه می‌کند.

□

۳-۳. تماشاگر

در تئاتر تماشاگر به همراه نویسنده است که متن نمایش را می‌سازد. «سارتر»

اگر ادبیات داستانی از نظر نویسندگان اگزیستانسیالیست بدون حضور خواننده کامل نمی‌شود، ادبیات نمایشی نیز بدون مشارکت فعال تماشاگر به اهداف خود نائل نمی‌گردد. متن نمایش بدون دخالت تماشاگر همچون دری بسته رو در روی نویسنده باقی خواهد ماند. تماشاگر در تئاتر اگزیستانسیالیستی فقط مجموعه‌ای از افراد و یک مکان نیستند که صرفاً به تماشای اثری آمده‌اند. آن‌ها برای این نیامده‌اند که تنها به هیجان بیایند و یا اشک بریزند و در نهایت با هم‌ذات‌پنداری خود با قهرمان نمایش به تخلیه عواطف خود برسند و سپس همه‌چیز فراموش شود. بلکه آن‌ها آمده‌اند تا فعالانه در یک جریان خلق و آفرینش هنری مشارکت کنند. آن‌ها آمده‌اند تا ببینند و متنی را که یک بار نویسنده آن را کشف و خلق کرده، بار دیگر با همهٔ وجود خود کشف کنند و بیافرینند. درام اگزیستانسیالیستی را نویسنده و تماشاگر بر روی صحنه خلق می‌کنند. از نظر سارتر «هر اثر ذوقی متضمن تصویری است از خواننده‌ای که مخاطب آن است».۳۵

بر همین اساس می‌توان گفت هر درام و متن نمایش نیز برای تماشاگری نوشته می‌شود که در دوره‌ای خاص مخاطب این اثر است. بنابراین اگر برشت برای تماشاگر سیاسی‌شده آلمان در میان دو جنگ می‌نوشت سارتر نیز برای تماشاگر وحشت‌زده، افسرده، سرگردان، و ناامید بعد از جنگ دوم جهانی می‌نوشت که به‌شدت خواهان فلسفه‌ای برای ادامه دادن، مبارزه کردن و به خود رسیدن در میان نابسامانی‌ها و سرخوردگی‌ها بود. مخاطبی که کامو نیز شادی سیزیف‌وار خود را که مبارزه‌ای آگاهانه توأم با ناامیدی است، در قالب آثار ادبی به آن‌ها عرضه کرد. آنچه که در آثار ادبی و متن نمایش مشترک است همان عنصر دعوت از مخاطب می‌باشد. مخاطب چه خواننده و چه تماشاگر با درگیری فعال خود موجب تولید مجدد متن می‌شود. در یکی با خواندن و در دیگری با همهٔ حس حضور زنده در مکان. اما تفاوتی که میان این دو نوع مشارکت وجود دارد بسیار مهم است. خواننده داستان و رمان بدون هیچ فاصله‌ای در کنار اثر ادبی قرار می‌گیرد. با متن یگانه می‌شود و از چشم‌اندازهایی که نویسنده به او نشان می‌دهد به قضایا می‌نگرد. او دعوت به قضاوتی در غیاب نویسنده شده است. تنها متن است که مرز

مشترک میان نویسنده و خواننده است.

□

امـا در درام وضع فرق می‌کند. سـارتر در اینجا به نوعی فاصله معتقد است. فاصله‌ای که مرا به عنوان تماشاگر همواره از شخصیت‌های نمایش جدا می‌کند. من نمی‌توانم با آن‌ها یکی شوم و در آن‌ها تماماً غرق شوم. این فاصله به من فرصت اندیشـیدن و تفکر را می‌دهد. من هم سـاخته شـدن فردی را می‌بینم و هم در عین حال با همهٔ وجود و حضور عینی خود او را می‌سازم. وقتی او را به عنوان یک انسان نزد خود کشف می‌کنم قادر می‌شـوم به او شکل، هویت و انسـجام بدهم. سارتر می‌نویسد. «در تئاتر من نمی‌توانم در جلد بازیگر فرو روم. همواره یک فاصله وجود دارد. در تئاتر این امکان هست که تماشاگر انسانی را کشف کند که از دسترس او بیرون است.»۳۶

ویژگی مهم دیگر این است که تماشاگر در قالب بازیگر فقط انسانی دیگر را کشف نمی‌کند بلکه به طور جدی و عمیق به خودش به زوایای نهانی وجودش می‌رسـد. به همهٔ تضادها و چند پارگی‌های درونش پی می‌برد و وقتی این عدم تناسـب‌ها را کشف کرد ناگهان درمی‌یابد که موجودی اسـت در موقعیت. یعنی آدمی در درون و شـرایطی خاص. او تضادهای درونش را به عنوان شرایط نامطلوب درون خود درمی‌یابد. کشفی که در تئاتر صورت می‌گیرد «به صورت نگاهی اسـت که تماشاگر به خودش از چشـم‌انداز چهره‌ای دیگر می‌اندازد. در قالب سیمایی که در برابر او بازی می‌کنـد. و از این طریق بـه تناقض‌های خود و زمانه‌اش پی می‌برد.»۳۷

از نگاه سـارتر هر قدر این کشف میان تماشـاگران گسترش بیشتری داشـته باشـد، اتحاد میان آن‌ها عمیق‌تر اسـت و تا این اتحاد آن هم با حضور مؤثر تماشـاگران به وجود نیاید، تئاتری شکل نخواهد گرفت. اما برای آنکه این کشـف و اتحاد در میان تماشـاگران شکل بگیرد چه باید کرد؟ سـارتر می‌گوید باید موقعیت‌های عام یافت تا برای همه مشترک باشند. موقعیت‌هایی که قهرمان‌های سارتر مثل نجات یک شهر یا تصمیم ویران کردن آن، خیانت به دیگران، نیکی کردن، فداکاری، عشق و مرگ. یعنی موقعیت‌های سارتر مثل گوتز، فرانتز، هانریش، هوگو و... در آن قرار می‌گیرنـد. موقعیت‌هایی که هر کس می‌تواند نمونه نوعی آن را در مورد خود تصور کند و از طریق آن‌ها به کشمکش‌های درونی‌اش و تنگناهای اجتماعی واقف می‌شـود. این موقعیت‌های عام کـه ابعاد موضوع و افراد درگیر در آن را گسـترش می‌دهند از سـوی دیگر بر ویژگی اسطوره‌ای بودن اثر نیز می‌افزاید.

□

وقتی سـارتر از لزوم وجود اسـطوره در پس اثر ادبی سـخن می‌گوید منظور او این است که موضوع در حدی اجتماعی و عظیم مطرح شود که همه سرنوشـت ملتی را و یا عمیق‌تر از آن همهٔ حضور اخلاقی و ارزشی آدمی را در جهان شـامل گردد. تماشاگر ناگهان در صحنهٔ کوچک تئاتر از دیدن آنچه بر روی صحنه می‌گذرد به خود و از خودش به روابطش با جامعه و از آنجا به حضورش در جهان می‌رسـد. او درمی‌یابد که کیست، چـه می‌تواند بکند و چگونه انتخاب او سرنوشـت خـودش و دیگران را رقم خواهد زد. اسـطوره یعنی این بعد عظیم سرنوشـت بشـری که در پشت هر حرکت و تصمیم انسانی خفته است و آدمی را از واقعیت ساده و رئالیسـم خام روزمره جدا می‌کند. همین چشـم‌انداز از اسطوره است که تماشـاگر را در تئاتر به درون موقعیت می‌کشاند. تماشاگر ناگهان از مکانی فشرده و تنگ خود را در میدان بزرگ ستیزی می‌بیند که در آن بایـد ایفای نقش کنـد. او نمی‌تواند خاموش بماند و به یک تخلیه روانی بسـنده کند. همان طور که نمی‌تواند نفوذناپذیر باشـد. رابطه صحنه ـ بازیگر با تماشـاگر رابطه‌ای دو سـویه است. رابطه تأثیر گذاشتن و تأثیر پذیرفتن اسـت. کنشی که در آن تماشـاگر و بازیگر ضمن حفظ فاصله خود که سارتر آن را در تئاتر اساسی می‌داند این تأثیر و تأثر رخ می‌دهد. بازیگر هرگز از نقش خارج نمی‌شود تا تماشاگر را مستقیماً مورد خطاب قرار دهد. بلکه او با اساسـی‌ترین گزینش‌های خود ضمن ایفای نقش به تماشاگر می‌پیوندند.

تئاتر فراخوانی اسـت به مشاهده، تفکر و عمل و این تماشاگر است که باید ببیند، در اندیشـه فرو رود و آن گاه دسـت به عمـل بزند. در درام اگزیستانسیالیستی اگر قهرمان بر روی صحنه ناچار از انتخاب است، اگر خود را در موقعیت می‌بیند و اگر چاره‌ای ندارد جز آنکه حضور خود را به طور عینی اثبات کند. تماشاگر نیز از همه آنچه بر روی صحنه می‌گذرد به کشف و تعالی متقابل می‌رسد. وقتی تصویر خود را در قالب دیگری بر روی صحنه درک می‌کند و درمی‌یابد آنکه شکنجه می‌شود خود اوست، آنکه باید تصمیم بگیرد خود اوست و آنکه در چنبره ستیزهای اجتماعی در حال خرد شـدن اسـت باز کسی نیسـت جز خودش. اینجاست که تماشاگر، بازیگر و صحنه در حضوری یکپارچه تجسم دلهره‌آور رویدادی بزرگ با ابعاد اسـطوره‌ای می‌شوند. اسطوره‌ای که رنج‌های تماشاگران را مجسـم می‌کند و دغدغه‌های آنان را به تصویر می‌کشـد، اگر نویسنده خطابش به آزادی سـایر آدمیان اسـت و اگر متن دعوتی اسـت از این آزادی، پس حضور تماشـاگر در تئاتر چیزی نیست جز فعالیتی مشترک جهت تحقق این مفهوم یعنی آزادی. آنچه که نویسنده و مخاطب آن را مشترکاً تجربه می‌کنند، می‌آفرینند و بر حضور ماندگارش در وجود همه آدمیان شهادت می‌دهند.

□

در درام مورد نظر سـارتر که پایه و اساس درام اگزیستانسیالیستی به حسـاب می‌آید اگر نویسـنده را معادل ذهنیت و متـن را محصول این ذهنیت بدانیم، آن گاه تماشاگر معادل عینیتی است که مورد عطف قرار می‌گیرد و از آنجایی که ذهن در فلسـفه اگزیستانسیالیست به تنهایی و محـض نمی‌تواند عامل تأثیرگذاری باشـد و حتماً باید در پیوند با عامل عینی و بیرونی شـکل کامل خود را پیدا کند و فعال شـود، نویسـنده نیز تنها در ارتباط با مخاطب اسـت کـه می‌تواند به کمال اثر ادبی خود اطمینان یابد، در واقع سارتر معتقد است که «در تئاتر تماشاگر به همراه نویسنده است که متن نمایش را می‌سازد.»۳۸

متن نمایش بدون حضور تماشاگر حالت ذهنیتی را دارد که بی‌ارتباط با جهان پیرامون خود در خلایی معنایی به سر می‌برد. چرا که هنوز مورد نگاه و قضاوت مخاطب قرار نگرفته است. این قضاوت عنصر مهمی است چرا که «تماشـاگر با قضاوت خود حتی به نمایشنامه معنا می‌دهد و آن را دوباره می‌نویسد.»۳۹

پس درام عرضه می‌شـود تا مورد قضاوت تماشاگر قرار گیرد. نه به این منظور که صرفاً مورد نقد و بررسی واقع شود بلکه مهم‌تر و اساسی‌تر به این دلیل که معنا و جایگاه راستین خود را پیدا کند. این قضاوت مرحله دوم تولد متن است.

به عبارتی متن نمایش دوباره نوشته می‌شود. یک‌بار به وسیله نویسنده در عالم تنهایی و بار دیگر به وسیله تماشاگر به صورت جمعی یا به صورت تک‌تک اما در حضور جمع. و تنها در این مرحله دوم اسـت که می‌توان گفت متن به خلق واقعی خود رسیده است. بنابراین متن باید به گونه‌ای عرضه شود که بر قوه قضاوت تماشاگر تأثیر بگذارد و این داوری را همچون نیرویی فعال به جریان بینـدازد. اگر تئاتری نتواند این قدرت قضاوت را برانگیزد، قادر نخواهد بود به مشـارکت تماشاگر در شکل‌گیری اثر یاری

رساند. چنین درامی بی‌شک فاقد موقعیت است. بدون لحظه دلهره‌آور انتخاب پیش می‌رود و انسان در آن شاهد هیچ رویداد بزرگی نخواهد بود.

ژرژ ورسینی ۴۰ پیرامون تأثیر نمایشنامه‌های سارتر بر روی تماشاگران می‌نویسد: «سارتر می‌خواهد که اثر نمایشی به گونه‌ای روی تماشاگر تأثیر بگذارد، او را مضطرب کند و وادارش سازد تا درباره شخصیت‌های نمایش مسائلی را مطرح کند... در اجراهای سارتر تماشاگر احساس می‌کند که با مشکلات شخصیت‌های واقعی درگیر است.»۴۱

تماشاگر مضطرب می‌شود تا مجبور به اندیشیدن شود. اندیشیدن پیرامون خود، دیگری و جهانی که تصاویر کوچکش را بر روی صحنه می‌بیند. می‌اندیشد تا به خودش به هویت واقعی‌اش برسد. خودش را به همراه همه سوء نیت‌های درونی‌اش بشناسد. به موقعیتش پی برد و وقتی سوال‌های اساسی را پیرامون دیگری مطرح می‌کند، دیگری بر روی صحنه در واقع کسی نیست جز خودش در قالبی دیگر ـ به جست‌وجوی پاسخی روشن برای آن‌ها برآید. این کنکاش چیزی نیست جز همان قدرت قضاوت. تا تماشاگر این قدرت را نداشته باشد، اندیشه‌ای نخواهد داشت و بدون اندیشه اضطرابی وجود ندارد و بدون اضطراب پرسشی و بدون پرسش تلاشی برای یافتن پاسخ. سارتر در درام‌های خود تلاش می‌کند تا آدمی را به حرکت درآورد و از او می‌خواهد تا نخست آزادی‌اش را تماماً بپذیرد و آن گاه سرنوشت و هستی خود را در موقعیتی سرنوشت‌ساز که همه آینده او را تعیین می‌کند در انتخابی اساسی و با انجام عملی استوار و محکم به ثمر برساند. این همه چرخه تحولی است که درام اگزیستانسیالیستی از لحظه‌ای که نویسنده برای نوشتن قلم به دست می‌گیرد تا زمانی که تماشاگر با حس قضاوت خود به مشارکتی اساسی برای تعیین هویتش و پذیرش مسئولیت‌های فردی و اجتماعی‌اش نائل می‌شود، طی می‌کند و در این چرخه است که هر نگارشی خطابی می‌شود به آزادی دیگر مردمان و هر تماشاگر رویکردی از معنا می‌گردد تا متن را بار دیگر متولد کند. تئاتر اگزیستانسیالیستی، نمایش انسان‌هایی است که باید به یاری هم از درام کوچکی که بر روی صحنه جریان دارد، به خلق درامی بزرگ‌تر در عرصه حیات آدمی و در جهان نائل شوند. این تئاتر جایی برای راز و تمثیل ندارد و یک راست سویه واقعیت است. و «حاصل وضعیت و تعارض وضعیت و شیوه‌های کنش و انتخاب.»۴۲ و با ما از بودن در وضعیت، گزینش، دلهره و آزادی سخن می‌گوید. تئاتری است که تماشاگر از طریق آن باید به خودآگاهی برسد. نگاهی که سارتر در درام به حضور تماشاگر دارد، نزد کامو نیز که همواره خود را به عنوان یک نویسنده رو در روی خواننده می‌دید، مشترک است. برای او نیز چون سارتر مسئله اساسی که باید میان نویسنده و تماشاگر درام به طور مشترک طرح و ارزیابی شود، همانا آزادی است.

کامو در نمایشنامه حکومت نظامی به گفته خودش سعی داشته تماشاگر را در مرکزی قرار دهد که موضوع آن آزادی بوده. رنج دسته جمعی آدم‌ها و تلاش آن‌ها برای غلبه بر شرایط موجود و به دست آوردن آزادی. کامو با انتخاب این موضوع و طرح آن بر روی صحنه در نظر داشته است تا تماشاگر را در موقعیتی مشابه قرار دهد. شهری که از طاعون در رنج است. و این بار بیماری به صورت نظامی سیستماتیک در حال نابودی مردم است. در اینجا هر واکنشی اساسی است و هر عملی یک انتخاب، هیچ راه گریزی هم وجود ندارد. یا باید تسلیم طاعون و شرایط آن شد و یا جنگید و آزادی را به ثمر رساند. کامو امیدوار بود که این نمایشنامه تأثیر عینی خود را بر روی تماشاگر از طریق هوشیاری آن‌ها نسبت به مسئولیت‌های فردی و اجتماعی و حس آزادی آن‌ها بگذارد.

برای او نیز تئاتر بی‌آنکه بخواهد به مرام و مسلکی وابسته شود مکانی برای اندیشیدن بود. تماشاگر کامو نمی‌توانست بدون قضاوت سالن نمایش را ترک کند. وقتی کالیگولا۴۳ را می‌دید حس می‌کرد که با این ماشین جنون و آدم‌کشی احساس همدردی می‌کند و همین حس متضاد کافی بود تا به تفکر برانگیخته شود. از سکوت ژان۴۴ در سوء تفاهم و درماندگی مادر و دختر و قتل‌های آن‌ها به هراس می‌افتاد و این بار هراس بود که او را ناچار می‌کرد خود را در بطن ماجرا درگیر کند و به موقعیت بشری‌اش و هستی رازآلودش بیندیشد. از آنجایی که کامو همواره چیزی عمیق برای گفتن دارد، لذا تماشاگر آثار او نیز همواره باید در پس کشف امری درونی و چند لایه بر روی صحنه باشند. و اگر کامو در آثارش از دریافت‌های هولناک و رنج‌آلوده‌اش سخن می‌گوید، تماشاگر این آثار نیز راهی ندارد جز آنکه همه این رنج‌ها و دریافت‌ها را نخست تجربه کند و آن گاه از میان آن‌ها نگاه و منظری تازه به جهان و هستی و بشری خلق نماید.

مارتین اسلین۴۵ عقیده داشت که آزادی تماشاگر در تئاتر کامل است. چرا که هر تماشاگر تئاتر زاویه نگاهش را خودش انتخاب می‌کند. تئاتر اگزیستانسیالیستی تنها در همین موقعیت است که تماشاگر را تصویر می‌کند. انسانی که نه تنها می‌تواند ببیند بلکه می‌تواند برگزیند که از کدام نقطه ببیند و مهم‌تر اینکه چگونه ببیند.

□

۴-۳. اجرا
یک درام اگزیستانسیالیستی را چگونه باید اجرا کرد؟

به این پرسش می‌توان از زاویه متن یا رابطه دو سویه نویسنده یا تماشاگر، یا حفظ فاصله مورد نظر نمایشنامه‌نویسان اگزیستانسیالیست پاسخ داده می‌توان از لحظه عمل و انتخاب یا از موقعیت که اساس این نوع درام را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر هر کارگردانی می‌تواند شیوه اجرایی خاصی را برای به صحنه بردن یک درام اگزیستانسیالیستی اتخاذ کند. آنچه که مهم است و اساسی این نکته است که در اجرا اصول مربوط به نگارش و دیدگاه‌های نظری باید نمود داشته باشد. یعنی در یک اجرای اگزیستانسیالیستی باید بر موقعیت، عمل، انتخاب، دلهره ناشی از آن که خود به فاصله میان تماشاگر و صحنه شکل می‌دهد تأکید شود. به عبارت دیگر اجرای این نوع درام بیشتر متکی است بر نوع نوشتار و جهان‌بینی خاصی که برای نویسندگان این فلسفه وجود دارد. همان طور که برشت برای تکنیک بیگانه‌سازی۴۶ خود متن‌هایی خاص را به این شیوه به نگارش درمی‌آورد، سارتر نیز نظریات نمایشی خود را در ابتدا در متن‌هایش می‌گنجاند. به همین دلیل که ما در یک تئاتر اگزیستانسیالیستی با همان چیزهایی روبه‌رو هستیم که در این فلسفه مهم است. در اینجا «ما با لحظه انتخاب، تغییر رای شخصیت‌ها که با هدفی روشن به بی‌عدالتی اعتراض می‌کنند و یا بر اختناق انگشت می‌گذارند روبه‌رو هستیم.»۴۷ با اینکه سارتر همچون برشت متن‌های نمایشی با دیدگاه‌های خاص می‌نویسد اما تئاتر او را نباید تماماً با تئاتر برشت یکسان دانست.

سارتر با آن میل اثبات و القاء به تماشاگر که ناشی از یگانگی با قهرمان و احساس هم‌رأی کردن با اوست و برشت سعی داشت جلوی آن را بگیرد موافق است. فاصله‌ای که او به آن نظر دارد با فاصله برشت در تئاتر یکی نیست. سارتر به آن از طریق جابه‌جایی زمان و مکان نمایش، از طریق رفتار شخصیت‌ها و نیز استفاده از کلمات روزمره دست می‌یابد، از سوی دیگر این فاصله از منظر سارتر ذاتی هنر تئاتر است و از بطن حضور تماشاگر در صحنه خلق می‌شود. این فاصله بی آنکه بخواهد عقلانیتی خشک و

انتقادی را همچنان بر شیوه اجرا حاکم کند در نظر دارد، تماشاگر را به طرف مشارکتی خلاق در امر کشف و ایجاد معنا سوق دهد. علاوه بر آن سارتر تئاتر را در معنای آیینی (مشارکت دسته‌جمعی) و اسطوره‌ای آن نگاه می‌کند. وقتی از لزوم اسطوره در پشت دیالوگ‌ها و کنش‌های متن سخن می‌گوید اشاره به همین معنا دارد. در واقع می‌توان گفت که سارتر بیشتر دل‌مشغولی محتوا دارد تا فرم اثر. او می‌خواهد در قالبی کلاسیک، محتوایی مدرن بریزد حال آنکه برشت احساس می‌کرد بدون درهم شکستن مبانی درام، ارسطویی نمی‌تواند تئاتر خود را به وجود آورد. اما هم برشت و هم سارتر هر دو مایلند که تماشاگر ضمن اجرا با واقعیت‌های اجتماعی روبه‌رو شود. حقایق را دریابد و با درک مسئولیت‌های فردی در حل معضلات جامعه فعالانه عمل کند. هر دوی آن‌ها با تئاتری که از تماشاگر موجودی منفعل و صرفاً تأثیرپذیر بسازد، مخالفند.

□

پس نمایش و اجرا می‌تواند موقعیتی ساده را به ما نشان دهد. یعنی وضعیت‌هایی را که آدمی در آن دست به گزینش می‌زند و راهش را انتخاب می‌کند. سارتر می‌گوید: «مهیج‌ترین چیزی که می‌توان در صحنه نشان داد، منش یا روحیه‌ای در حال ساخته شدن است. لحظه انتخاب و تصمیم آزادانه است که اصول اخلاقی و سرتاسر زندگی را ملتزم می‌سازد.»۴۸

برای این کار حتی تفاوتی نمی‌کند که شیوه اجرایی ما رئالیستی باشد یا غیر رئالیستی. حتی از نظر سارتر این حضور اشیاء و یا کمیت آن‌ها در صحنه نیست که مهم به حساب می‌آید، بلکه بازی بازیگر است که به این اشیاء معنی و جایگاه خاص خود را در صحنه می‌دهد. به عقیده سارتر اشیاء از طریق کارکردشان به وسیله بازیگر شناخته می‌شوند. پس می‌توان اجرایی از اشیاء کوچک داشت که تمثیلی از اشیاء واقعی محسوب می‌شوند، اما به گونه‌ای اجرا کرد که نمایش بر عینیت انتخاب و موقعیت و عمل نظر داشته باشد. نه تنها استفاده از اشیاء در عمل ضرورت آن‌ها را در صحنه معنا می‌کند بلکه این ضرورت عمل در صحنه آهنگ کلام نمایشی را نیز تعیین می‌نماید. «در نمایش باید زبانی به کار ببریم که کلمات آن کلمات همه مردم باشد اما باید این کلمات را با آهنگی و فاصله‌ای و معنایی به کار ببریم تا به کمک آن‌ها مجموعه‌ای ساخته شود که دیگر روزمره یا طبیعی نباشد.»۴۹

این ضرورت عمل در صحنه از نظر سارتر بسیار مهم است. سارتر وقتی به تفاوت میان فیلم و تئاتر می‌پردازد این تفاوت را بیشتر بر اساس لحظه‌های عینی عمل که در تئاتر وجود دارد و در سینما نیست توضیح می‌دهد. او معتقد است که تماشاگر در فیلم با بازیگر و حادثه ساخته و پرداخته شده روبه‌رو است. حال آن که تئاتر حکم رویدادی را دارد که هر لحظه در حال شکل گرفتن از مجرای عمل و بازی زنده بازیگر است. از طرف دیگر در سینما فضای عینی انسان را در خود می‌گیرد و خرد می‌کند، اما در تئاتر همه فضای عینی از عمل بازیگر ناشی می‌شود. بنابراین در تئاتر جهان و اعمال انسانی از طریق عمل بازیگر منتقل می‌شود و مفاهیمی مثل شکست و ناتوانی و مرگ از طریق این اعمال جلوه‌گر می‌شوند. در مورد کاربرد زبان در اجرا، کامو با سارتر هم‌عقیده است. وقتی سارتر از زبان روزمره می‌گوید معنی‌اش این نیست که نوعی رئالیسم خام و بازاری را وارد تئاتر کند. مقصود او این است که از آرایش‌های کلامی بکاهد و کلمات را حرف تزئین جمله به کار نبرد. به همین دلیل است که حتی متن‌های کلاسیکی که سارتر به آن پرداخته مثل ژنان اوریپید و یا مگس‌ها به لحاظ کاربرد واژه و کلام با دقت خاصی نگارش شده‌اند. این متن‌ها از یک طرف باید زبان شاعرانه آن‌ها حفظ شود و از طرف دیگر لحنی مناسب برای ایجاد ارتباط با مخاطب امروزی پیدا کند. زبانی که حتی واژگان آن برای تماشاگر امروزی قابل درک باشد. پس باید زبانی باشد شفاف و بی‌پیرایه که یک راست راه به موفقیت ببرد و عمل را آشکار کند و با منش و در نهایت شخصیت هم‌خوانی داشته باشد. وقتی کامو متوجه استفاده از زبان روزمره می‌شود به همین معنا نظر دارد. از نظر او همین طبیعی حرف زدن «قهرمان به این معنا نیست که زبان کوچه و بازار را به کار برد. بلکه طبیعی بودن یعنی به شیوه‌ای حرف بزند که موافق روحیاتش در فضای معنی باشد.»۵۰

از این رو است که زبان تند و خشن هلیکون غلام کالیگولا طبیعی می‌نماید و با زبان اسکیپون جوان، شاعر و احساساتی و با کلام وهم‌انگیز شخصیت‌های سوء تفاهم که در فضایی توهم آلود و سنگین زیر فشار سرنوشت خرد می‌شوند. از طرف دیگر کامو به نوعی نمایش جامع نیز عقیده دارد. در این نگاه وحدت لحن، سبک و آهنگ که رکن اساسی یک اجرای موفق است زمانی حاصل می‌شود که نمایش نتیجه ذهن و تفکر هماهنگ نویسنده و کارگردان باشد. اگر نویسنده متن خودش را کارگردانی کند البته این وحدت بهتر حاصل می‌شود و اگر دیگری متنی را برای اجرا آماده نماید بهتر است که میان این دو مشارکتی فعال و عمیق به وجود آید. اگر بخواهیم آنچه را که پیرامون نمایش اگزیستانسیالیستی گفتیم خلاصه کنیم، می‌توان گفت که این نمایش بیشتر متکی است به یک شیوهٔ نگارش که از دیدگاهی فلسفی سرچشمه می‌گیرد، بی‌آنکه مقوله هنر فدای دکترین فلسفه و یا نظری صرف شود. و بازتاب‌دهنده مفاهیمی چون گزینش و اقدام، مسئولیت‌پذیری و مشارکت خلاق تماشاگر است و استفاده از زبان به عنوان عنصری که بتواند به صورت شفاف ارتباط میان متن و مخاطب را برقرار کند، ساخته شدن منش شخصیت‌ها بر روی صحنه به طوری که تماشاگر آنچه را که می‌بیند همچون رویدادی در حال شکل‌گیری درک کند و با آن درگیر شود. و شاید بتوان گفت که نمایش اگزیستانسیالیستی به تصویر کشیدن مفهومی است که بیان وجود آدمی است. اینکه انسان آزاد است و چاره‌ای ندارد جز آنکه هر بار این آزادی را در نمایش دلهره‌آور بار دیگر خلق و کشف کند.

□

در اینجا برخی از ویژگی‌های درام اگزیستانسیالیستی را که می‌تواند مبنای اجرا قرار گیرد به شرح زیر برمی‌شمریم.

۱. بی‌اعتنایی به شخصیت‌پردازی صرف، شخصیت باید ضمن عمل ساخته شود، نه آنکه از قبل ساخته شده باشد.

۲. توجه به موقعیت. آن هم موقعیت در لحظه اوج خود.

۳. برخورد اعمال و حقوق افراد در صحنه و حقوق فرد با اجتماع.

۴. پیوند روان‌شناسی با زندگی، سخن گفتن از روان‌شناسی محض بیهوده است.

۵. نشان دادن موقعیت‌های عام و کلی و تجربه‌های جمعی

۶. ایجاد موقعیت‌های مرزی که لزوم انتخاب را ایجاد می‌کند.

۷. پرهیز از زبان فاخر کلاسیک و شاعرانه و به کار بردن زبان روزمره بی آنکه اسیر زبانی تقلیدی شویم.

۸. توجه به کلمه به عنوان یک عمل و فعل و لحظه حرکت که درگیری مشخص با امور عینی را نشان می‌دهد.

۹. پرداختـــن به یک حادثه واحد، توجه بـــه وحدت مضمون که آثار را کوتاه و تند و خشن و تأثیرگذار ارائه می‌دهد.
۱۰. اهمیـــت دادن به ایجاد فاصله تئاتری، فاصله میان تماشـــاگران و صحنه و جلوگیری از حل شدن فرد در اجرا و متن و فن بازیگری.
۱۱. نشان دادن شـــخصیت‌های فردی در تئاتر یک اصل نیست. چون خطاب تئاتر با توده مردم اســـت بنابراین تئاتر باید عام‌ترین اشـــتغالات آن‌ها را نشان دهد.
۱۲. توجه به تئاتری که از اسطوره‌های عشق و مرگ ملهم است. تصاویری از این دســـت می‌تواند نمایشگر رنج‌های تماشـــاگران به خودشان باشد.
۱۳. توجه به وظایف اجتماعی که حتی شبیه به نوعی وظایف مذهبی است. تئاتر می‌تواند با گرایش جمعی خود، نوعی آیین جمعی را احیاء کند.
۱۴. پرهیـــز از تئاتـــر رئالیســـتی که نمایشـــگر جبر حاکـــم بر زندگی آدم‌هاست.
۱۵. پرهیز از سمبولیسمی که ارزش‌های انسانی را در قالب سمبول‌هایی دست نایافتنی و رویایی جلوه‌گر می‌کنند.
۱۶. توجه به تئاتر مردمی، در این معنا که تئاتر برای افراد در زمان آن‌ها نوشته شود و درباره خود آن‌ها سخن بگوید.
۱۷. پرهیز از «تئاتر پوچی» که مضامین اساســـی آن مثل بیهودگی و تنهایی و بی‌معنایی انســـان و ارتباط آن با جهان همه از مفاهیم فرهنگ بورژوازی نشئت می‌گیرد. (سارتر مضامین تئاتر یونسکو و بکت را از این جمله می‌داند. به عقیده او مضامین مورد علاقه این نویسندگان هر چند در نـــگاه اول جنبه انتقاد از بورژوازی را دارند. اما چون از همین فرهنگ اقتباس شده‌اند. در نهایت و بدون اینکه تحولی را در آدمی نشان دهد به بن‌بســـت‌های فکری و روانی بورژوازی می‌انجامد. سارتر این نویسندگان را کســـانی می‌داند که خارجی‌اند و خواهان ادغام در جامعه بورژوا، چون مضامین خـــود را از این طبقه می‌گیرند. ادغام آن‌ها از قبل انجام گرفته است و آثار آن‌ها رفته‌رفته جنبه ارتجاعی پیدا کند.)
۱۸. تئاتر باید ساخته شدن انسانی را در روی صحنه که با یک مسئله حاد اخلاقی درگیر اســـت و از طریق انتخاب به سرنوشـــت خود شـــکل می‌دهد نشان دهد.
۱۹. هدف تئاتر باید رفع فریب‌ها و افســـانه‌های جامعه باشـــد. و چون هنری اجتماعی است آثار و نتایج جمعی به بار می‌آورد.
۲۰. تئاتر حقیقت را بیان می‌کند و کار آن بیان واقعیت نیست. حقیقت تئاتر با نوعی اســـطوره توأم اســـت و کیفیتی اسطوره‌ای دارد. که موضوع مورد نظر خود را از حد واقعیت‌های پیش پا افتاده و روزمره فراتر می‌برد.
۲۱. تماشاگر باید در انتخاب آزادی که به دست انسان در موقعیت‌هایی خاص انجام می‌گیرد مشارکت کنند.
۲۲. نمایش سراسر تجربه انسانی است که بر آزادی خود و سایر آدمیان صحه می‌گذارد.

پی‌نوشت:

۱. Aeschylus (۴۵۶ـ ۵۲۵ ق ۲۰) درام‌نویس یونانی
۲. Samuel Beckett (۱۹۰۶ـ ۱۹۸۹) درام‌نویس ایرلندی
۳. Jean Paul Sartre (۱۹۰۵ ـ ۱۹۸۰) فیلسوف و نویسنده فرانسوی
4. Situation
5. Freedom
6. Choice
7. Angst
۸. Gilgamesh قهرمان حماسه ادبیات بابلی
۹. Dante Alighieri (۱۲۶۵ـ ۱۳۲۱ م) شاعر ایتالیایی
۱۰. R. Calllois نویسنده فرانسوی (۱۹۱۲)
۱۱. مصطفی رحیمی، *یأس فلسفی*، امیرکبیر، ۱۳۵۶، چ ششم ص ۵۲.
۱۲. Charles Baudlaier (۱۸۲۱ـ ۱۸۶۷) شاعر سمبولیست فرانسوی
۱۳. ژان پل سارتر، *ادبیات چیست*، ترجمهٔ مصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی، زمان، چ سوم، ص۷۳، ۱۳۶۳.
۱۴. بابک احمدی، *سارتر که می‌نوشت*... نشر مرکز، ۱۳۸۴، ص ۳۵۲.
۱۵. همان... ص ۸۸.
۱۶. سارتر و دیگران، *وظیفه ادبیات*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، زمان، چ دوم، ۱۳۶۴، ص ۱۶۰.
۱۷. Naturalism. نهضت ادبی که در اواخر قرن نوزدهم به رهبری امیل زولای فرانسوی در اروپا پدید آمد (۱۸۸۰) متکی بر دانش علمی، بی‌طرفی در نگارش، جبر محیطی و قانون وراثت و تأثیر نیروهای اجتماعی و اقتصادی بر انسان.
18. Les boucbes inutiles (1945)
۱۹. همان... ص ۲۹۲.
۲۰. *تعهد کامو*، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، آگاه، ۱۳۶۲، ص ۱۳۶.
۲۱. Bertolt Brecht (۱۸۹۸ـ ۱۹۵۶) نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پرداز تئاتر آلمانی.
۲۲. Martin Heidegger (۱۸۸۹ ـ۱۹۷۶) فیلسوف آلمانی.
۲۳. بابک احمدی، *حقیقت و زیبایی*، مرکز، ص ۵۳۵، ۱۳۷۴.
۲۴. بابک احمدی، *هایدگر و تاریخ هستی*، ص ۸۳۱، نشر مرکز، ۱۳۸۱.
۲۵. ژان پل سارتر، *ادبیات چیست*، ترجمهٔ رحیمی و نجفی، زمان، سوم، ص ۴۲، ۱۳۶۳.
۲۶. *سارتر که می‌نوشت*... ص ۳۵۱.
۲۷. همان... ص ۴۱
۲۸. ژان سارتر، درباره نمایش، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، زمان، ص ۱۴، ۱۳۵۷.
۲۹. سارتر و دیگران، *وظیفه ادبیات*، ترجمهٔ نجفی، ص ۱۵۰.
۳۰. مصطفی رحیمی، *تعهد کامو*، آگاه، ص ۱۱۶.
31 .Antigone
32. Creon
۳۳. Dionysus خدای باروری و شراب.
۳۴. Apollonian خدای خرد، موسیقی و آفتاب.
۳۵. ژان پل سارتر، *ادبیات چیست*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، رحیمی... ص۱۰۶.
۳۶. ژان پل سارتر، *دربارهٔ نمایش*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی...، ص ۱۱۰.
۳۷. همان... ص ۱۱۰
۳۸. همان... ص۱۲۳.
۳۹. همان... ص۱۲۶
40. Georges Versini
۴۱. ورسینی، *تئاتر فرانسه در قرن بیستم*، ترجمهٔ خسرو مهربان سمیعی، رسانه، ص۹۵، ۱۳۶۹
۴۲. *سارتر که می‌نوشت...*، ص ۵۵۷.
43. Caligula
44. jan
45. Martin Esslin
۴۶. بیگانه‌سازی (در بعضی از ترجمه‌ها فاصله‌گذاری). Distanciation (به آلمانی verfremdung) از نظر برشت بیگانه‌سازی یک عمل یا یک شخص در مرحله اول به معنای حذف جنبه‌های بدیهی و خودمانی و مسلم این عمل و یا این شخص است به معنای برانگیختن شگفتی و کنجکاوی است درباره او. اینکه امور روزمره را به شیوه‌ای شگفت ارائه دهیم. به نظر برشت تماشاگر باید وقتی که از تئاتر بیرون می‌آید تغییری یافته باشد و نباید گذاشت که تماشاگر در گرداب انتظار و غافل‌گیری و دلهره و رحم غرقه بشود. تماشاگر باید در قبال وقایع نمایش و حتی نحوه نمایش توانایی اندیشیدن داشته باشد و این تنها با آشنایی‌زدایی از امور بدیهی و شگفت جلوه دادن آن‌ها ممکن است.
۴۷. *مجله نمایش*، «تئاتر موقعیت»، دکتر کامیاب مسک، شماره ۱، بهمن ۷۱، ص ۶۸.
۴۸. ژان پل سارتر، *درباره نمایش*، ترجمهٔ ابوالحسن نجف، ص ۱۳.
۴۹. همان... ص ۴۷.
۵۰. همان... ص ۳۸