بیش از یک نمایشنامه

نوشته اریک بنتلی

به نقل از کتاب زمان
ویژهٔ تئاتر کتاب سوم/ ۱۳۵۲

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

میتوان گفت که پل کلودل سرانجام بخود آمده است.۱ زیرا او فقط مؤمنی نیست که نمایشنامه می‌نویسد و عقاید خود را در آنها تجسم میدهد، بلکه او قهرمان تئاتر مذهبی است، وی عقیده دارد که تئاتر در بهترین صورت خود یک نظام مذهبی و بخصوص مسیحی است. کلودل می‌گوید که مسیحی دربارهٔ زندگی دراماتیک است و به این جهت مایه اصلی کار نمایشنامه‌نویسی است. به زندگی همچون تعارضی، بخصوص تعارض بین آنچه الهی است با آنچه ابلیسی است، بین وجدان و شهوت نگریسته میشود. بقول کلودل در پرتو دید مسیحی، هر عمل محتوای دراماتیک و مفهوم پیدا میکند، زندگی درونی را سرشار میسازد و احساس درام را زنده میکند. علاقه پیرو مسیحیت را به این امر نمیتوان خودپرستی شمرد، زیرا آنچه جالب است ما نیستیم، بلکه هدف ماست، این علاقه صرف کنجکاوی هم نیست، زیرا آنچه الهام‌بخش است فکر (ایده) نیست، بلکه وجود واقعی (خداوند) است. این علاقه به سرگشتگی نیز منجر نمیشود، زیرا درام زندگی جهت و نتیجه دارد. کلودل به تلویح میگوید مفهوم غیر مذهبی هنر دوران خود را پس از رنسانس طی کرده است و آینده به هنر مذهبی تعلق دارد.

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

در فرهنگ معاصر فرانسه گونهٔ دیگری از گرایش مذهبی، جز «ارتودوکسی» وجود دارد. این گونهٔ جدید مذهب بدون ایمان، الهیات بدون خداوند است. این جریان وقتی انتقادی باشد منفی است و بطور عمده شامل حمله به نظام جهان بورژوائی و فلسفه‌های لیبرال، ماتریالیستی و ناسوتی است. وقتی غیرانتقادی است (و بیشتر اینطور است) اعلام واقعیت غرایز و شهود است. این گرایش ضد تعقلی که دورشدن از راسیونالیسم کلاسیک در میان لامذهبان فرانسوی است، از روزگار بودلر، رمبو و لوتر آمون تا زمان اگزیستانسیالیست‌ها، اشکال بسیار بخود گرفته است. در سالهای ۳۰ قرن حاضر، سخنگوی آن در تئاتر هنرپیشه‌ای بنام آنتونین آرتو بود که تئوری آن را فرمول‌بندی کرد و در واقع بیانیه آنرا تنظیم نمود. آرتو در مقالات خود «تئاتر ظالمانه» را پی‌ریزی کرد که بقول خودش «همه معادل‌های طبیعی و جادوئی احکام جزمی مذهبی را که ما دیگر بآنها باور نداریم، بما برمیگرداند.» همه خصایص فنی این تئاتر این هدف را دارند که «هدفهای بدوی تئاتر را به آن برگردانند، آنرا در زمینه‌های مذهبی و متافیزیکی قرار دهند و بین تئاتر و کائنات آشتی برقرار کنند» اندکی بعد از جنگ دوم جهانی آرتو در دارالمجانین درگذشت. اگر چه او در این زمان مشهور شده بود، اما مرگ در دارالمجانین نیز به شهرت او کمک کرد. امروز تئاتر آوانگارد در پاریس، تا آنجا که میتوان گفت وجود دارد، زیر علم آرتو است.

پس تئاتر مذهبی یک جناح محافظه‌کار و یک جناح رادیکال، یک فرقه سنت‌پرست و یک فرقه بدعت‌گذار دارد.

تئاتر مذهبی با تئاتر مستقر در دو زمینه اختلاف دارد. نخست اینکه میگوید تئاتر مستقر در سطح تجربی نازلی قرار دارد، دوم اینکه چه در سطح عالی و چه در سطح نازل، سبک نامطلوبی که ناتورالیسم باشد برای خود برگزیده است. نکته اول بخودی خود روشن است. هر هنرمند جدی در تئاتر مدرن راه خود را در جنگل بن‌بست تئاتر تجارتی (مثلاً در آمریکا) یا آکادمیسم (اغلب در آلمان و بصورتی دیگر در شوروی) مسدود می‌یابد.

شهوت پول و فشار برای همشکلی و هماهنگی، روح را درهم می‌شکند. اما مسئله سبک بهاین روشنی نیست.

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

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

اگر کوپو در تئاتر مذهبی بمعنی اخص مقامی کوچک اشغال کرده ـ چون پس از آنکه بهترین کارهایش را انجام داد به کلیسا پیوست ـ او در واکنش فرانسویان بر ضد ناتورالیسم به عنوان یک سبک تئاتری جائی بزرگ دارد. در واقع او بود که این واکنش را آغاز کرد و شاگردانش مانند ژووه و دولین و شاگردان دولین مانند «بارو» آنرا ادامه دادند. درام‌نویس محبوب ژووه، یعنی ژیراردو و همه نمایشنامه‌نویسان برجسته دیگر این نسل مانند اوبی، میشل سن‌دنی و کوکتو، بطریقی دیگر، در همین جهت و هماهنگ با آن سیر می‌کرد.

بیتی۲ رسول واقعی ضد ناتورالیسم بود و بعنوان کارگردان ـ نمایشنامه‌نویس توانست آنچه را تبلیغ میکند انجام دهد. تئاتر روشنفکران فرانسوی «تئاتر رؤیا» شد. افکار عمومی بر ضد ناتورالیسم و همه انواع رئالیسم و بنفع رؤیا و وقوه جادوئی و تجلیات آن جهانی شکل گرفت. آرتو فقط یک قدم از این فراتر برداشت. ژان ویلار، هنرپیشه ـ کارگردان که اخیراً گفت تمام سنت تئاتر فرانسوی پس از قرن هفدهم با ژیراردو پایان می‌یابد و اکنون ما باید به تئاتر ابتدائی برگردیم، نیز در همین جهت است.

اما از همه این قضایا چه برمیآید؟ ما میتوانیم ببینیم که میدان ناتورالیسم، مکتب ۱۸۹۰، بسیار تنگ بوده است. می‌توان اجازه داد که در اینگونه مسائل آونگ گرایش از نسلی به نسل دیگر به پیش و پس نوسان کند. اما آنچه تأمل را برمی‌انگیزد کینه‌ای است که به سراسر رئالیسم متوجه است و گرایش و وفاداری بی‌قید و شرط به «جادو» است. وقتی صفحات مقاله کلودل را درباره تئاتر ورق میزنیم، می‌بینیم که وی وقتی تئاتر را (با نقل عین گفته خودش) **رؤیا و خوابگردی** (سوسنامبولیسم) می‌یابد بسیار شادمان میشود.

آرتو (باز هم بقول خودش) از تئاتر **ساحری و مانیتیسم** (مغناطیس حیوانی) خرسند میشود. هر دو آنها از **خلسه و خواب** سخن میگویند و اما بی‌شک **جادو** اندیشه اساسی آنهاست.

گمان میکنم همه ما واژهٔ **جادو** را بعنوان یک تشبیه مجازی سردستی برای بیان تصویر و اجرای تئاتری بکار می‌بریم. اما وقتی که اینکلمه را بسیار جدی‌تر بگیریم، نظر تئاتر مذهبی را درمی‌یابیم. با وجود این بین کسانی که این نقطه نظر را در زمینه‌ای مذهبی می‌پذیرند، با آنانکه آنرا در زمینه‌های زیبائی‌شناسی قبول می‌کنند تمایز قائل میشویم. برای گروه نخست جادو ممکن است نشان‌دهنده تماس واقعی باشد که با جهانی دیگر برقرار است، اما برای گروه دوم فقط **گوئی** تماس واقعی با جهانی دیگر برقرار میشود. این گروه استعمال گاهگاهی کلمه را از طرف ما گسترش داده‌اند. مثلا وقتی ییتس۳ و مترلینگ دربارهٔ کم عمقی ناتورالیسم و ژرفائی که تئاتر باید به آن نفوذ کند، سخن میگویند، باحتمال از ژرفای طبیعی حرف میزنند، نه از ژرفای فوق طبیعی. اگر دقیق بگوئیم این نقطه نظر مذهبی تئاتر نیست، اما عملاً منجر بهمان میشود. ستون مرکزی آنچه من آن را نقطه نظر مذهبی تئاتر می‌نامم «این آرزوست که از تئاتر چیزی بیش از تئاتر» بسازند.

آنهم نه فقط چیزی بیش از تئاتر تجارتی که اکنون در حالت انحطاط است، بلکه بیش از تئاتر بمعنی تئاتر (من از تئاتر بمعنی تئاتر هنری را می‌فهمم که غرضی جز بخشیدن لذت ندارد، اگرچه در این جریان به هدفهای دیگری نیز نائل شود و اگرچه این لذت در برخی موارد متعالی و بغرنج باشد)، معتقدان به تئاتر عرفانی۴، در ضمن رد تئاتر تجارتی، تئاتر غیرتجارتی را هم مردود شمرده‌اند. سه فرض اصلی باعث شده که تئاتر بعنوان چیزی بیش از تئاتر مطرح گردد و مرجح شمرده شود. یکی فرض تاریخی، یکی فرض روانشناسی دیگری فرض سیاسی.

فرض تاریخی این است که آنچه از لحاظ زمانی مقدم است برای همیشه بعنوان سرمشق باقی میماند. باین ترتیب چون تئاتر از مذهب منشأ گرفته است، تصور میرود که جوهر مذهبی دارد. این یک خطای منطقی است که منطقیون آنرا فساد تکوینی۵ مینامند. در این ادعا این حقیقت نادیده گرفته شده است که تئاتر هنگامی دقیقاً تئاتر شد که از مذهب جدا شد و دیگر جزء مذهب نبود. آرتو یکی از قربانیان این بدعت است (تی. اس. الیوت، درام‌نویس مذهبی نشان داد که او قربانی این بدعت نشده است، زیرا در «گفتگوئی درباره شعر دراماتیک» به جدا کردن شعائر مذهبی از تئاتر اصرار میورزد.)

فرض دوم، یعنی فرض روانشناسی این است که در تجربهٔ جماعت تماشاگر از درام، فردیت بشری کاملاً تحت‌الشعاع قرار میگیرد و پنهان میشود. این مسئله در درجه اول با حقایق روانشناسی جمعی و در درجه دوم با ارزیابی که از این پسیکولوژی میشود مربوط است آدم باید پریمیتیویست۶ افراطی باشد تا تصور کند همه هیجانات جمعی خوب هستند. آرتو در گفتار خود که گویا با هیجانات گروهی بدوی همیشه خوب هستند و خودآگاهی جداگانه افراد متمدن همیشه بد است، کار ابراز احساسات در این مسئله را به حد انحراف میکشاند، با این وجود حتی آدمی رسماً دقیق‌مانند کوپراین کشف را میکند که تظاهرات توده‌ای «مسیوهیتلر» آموزنده است. حقیقت آن است که محصول عمل‌کرد پسیکولوژی جمعی را در عصر ما بیش از حد ارزش نهاده‌اند و تا آنجا که تئاتر مربوط است در آن اغراق نیز روا داشته‌اند. البته پانصد نفر که در تالار تئاتر نشسته‌اند با پانصد نفر که در اطاق‌های جداگانه هستند تفاوت دارند، در تئاتر نیز مبادله‌ای بین هنرپیشه و تماشاگر صورت میگیرد، اما در این مبادله هیچ چیز اسراری یا فوق طبیعی وجود ندارد و این مبادله بهیچ روی محدود به هیجانات طوفانی نیست بلکه هیجانات ظریف، هیجانات خفیف و اندیشه‌ها (رنگ هیجانی آن‌ها هر چه باشد) نیز مبادله میشوند در نتیجه تفاوت بین دو دسته پانصد نفری فوق‌الذکر کامل و جامع نیست.

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

در اینجاست که من میگویم که تئوریهای عرفانی و اسراری دربارهٔ تئاتر در اثر گریز جدید از آزادی، تصمیم و خویشتن شکل پذیرفته‌اند.

مجموعه افراد گروههای ضربتی هیتلر که موجودیتهای جداگانه خویش را در جشن‌های «فولکس» (خلق) وحشیانه گم میکنند، از نقطه نظر عرفان مدرن، جماعت ایده‌آل هستند.

از این‌جا به سومین فرض میرسیم که فرض سیاسی است: این فرض میگوید که یک اجتماع سالم از افرادی مرکب است که عقاید همانند داشته باشند و تئاتر به چنین اجتماعی نیازمند است، زیرا تماشاگران متحدی لازم دارد. بینش سیاسی که بر این فرض سوم مبتنی است عموماً بعنوان «توتالیتاریانیسم» شناخته شده است و تا آنجا که مربوط به تئاتر است به فرض دوم وابسته است یعنی اینکه در تئاتر جدائی‌های فردی میتواند و باید از میان برود.

بنظر من این عقیده را منتقدی که ظاهراً به تئاتر مذهبی گرایش‌دوستانه

دارد، بوجه قابل تحسینی رد کرده است: هانری گوهیه۷ در کتاب خود بنام جوهر تئاتر۸ میگوید روحیه گروهی در یک جماعت تماشاگر بر اساس قبول عمومی و مشترک درام است نه بر اساس تعبیر مشترکی از آن. «درام با هر یک از ما بطرز خاص سخن میگوید تا بتواند تحسین و کف زدن همگانی را کسب کند». یک تئاترشناس پاریسی مینویسد:

«چون جمهور (public) مسیحی برای تئاتر مسیحی وجود ندارد، من از اینکه کمونیست نیستم متأسفم... اجتماع فرانسه... هیچ چیز نیست، نه بورژوائی است نه پرولتاریائی. تا وقتی این حالت نامعین و مرددانه وجود دارد، سر و کار داشتن با هنر دراماتیک بی‌حاصل است.» و کوپو نوشته بود: «مسئله در این نیست که آیا تئاتر امروز از فلان یا بهمان تجربه نیز نیرو میگیرد، دراین نیست که قدرت خود را از فلان استاد صحنه بدست میآورد یا بهمان استاد صحنه. من گمان میکنم باید این سؤال را بکنیم که آیا این تئاتر مارکسیستی خواهد بود یا مسیحی.» پس یک امکان مسیحیت و تئاتر مسیحی است ـ و کوپو در نوشته خود (Le theater Populaire) روشن میکند که مقصودش مذهب کاتولیکی و مسیحیت ارتجاعی (ناسیونالیسم، دولت نیرومند و غیره) است تنها امکان وشق دیگر تئاتر مارکسیستی است.

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

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

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

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

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

اما تئاتر جادوئی با چه وسایلی اثر جادوئی خود را اعمال میکند و تماشاگران را به یک جمع واحد تبدیل میسازد و این جمع واحد را به جهانی دیگر، جهان واقعیت عالی (در مقابل واقعیت‌دانی ـ یا بورژوائی) میبرد؟ فرمول جادوگر تئاتری چنین است: به تصور و توهم دامن بزنید، و این فرمول را با تقویت همانندسازی تماشاگر با هنرپیشه انجام میدهد که این نیز بنوبه خود با تقویت همانندسازی هنرپیشه با نقش او عملی میگردد. تکنیک کامل این تقویت مضاعف توسط استانیسلاوسکی اختراع شد و باید این را گفت که کاتولیک‌ها و مارکسیستها با شور و شوق مشابهی او را باین مناسبت تهنیت گفتند. او، بقول کوپو «استاد همه ما» بود. کوپو همچنین گفته است: «تئاتر جدید فقط روزی بوجود خواهد آمد که فردی که در تالار است، کلمات مردی را که بر صحنه است، همزمان با او و با روحیه‌ای مشابه او، بتواند زمزمه کند.» این دیگر یک قدم از استانیسلاوسکی فراتر رفتن است، زیرا استاد روسی اگر چه هنرپیشه را بیشتر و بیشتر در نقش خود فرومی‌برد و تماشاگر را به هنرپیشه همانند میکرد، با این همه فضائی اندک «یک فاصله استتیک» کوتاه بین تماشاگران و نمایشنامه باقی میگذاشت. کوپو پیشنهاد میکند حتی این فاصله نیز حذف شود. در این صورت درام به یک مجلس مذهبی ـ یا سیاسی ـ و جشنی برای ایمان مشترک تماشاگر و هنرپیشه بدل میشود و همان کاری را میکند که محفل مذهبی یامیتینگ سیاسی انجام میدهد.

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

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

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

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

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

بنظر من این استدلال‌ها واکنش سالمی در برابر تئاتر جادوئی است، و برای پیروان تقریباً هر فلسفه‌ای قابل قبول است. فقط باید توضیح داد که

برای برشت این تلاشی است که از مارکسیست‌ها مارکسیست‌تر باشد. او معتقد است که تئاتر اجتماعی تاکنون این اشتباه را کرده است که چیزهای بسیار زیاد از اردوگاه محافظه‌کاران به عاریت گرفته است. یک تئاتر واقعاً مارکسیستی در برابر توهم‌گرائی حتی تئاتر ناتورالیستی مقاومت میکند و با خونسردی واقعیت را نشان میدهد. این نظر احتمالاً درست است، اما کمونیست‌ها احساس درست‌تری از برشت دارند که سیاست چیست و آنرا چگونه در هر لحظه مفروض میتوان تبلیغ کرد. از لحاظ نظری ممکن است آنها با برشت در یکی از قابل بحث‌ترین حرفهایش ـ اینکه جامعه بورژوازی پرولتاریا را فاسد نکرده است ـ موافقت کند، اما در عمل آنها میدانند که درام‌نویسی فاسد بورژوازی برایشان از یک مدل جدید مارکسیستی بهتر است. باین ترتیب کمونیستهای آمریکائی نمایش‌های برادوی را که دارای نتیجه طرفداری از سیاهان باشد بر تئاتر حماسی برشت ترجیح میدهند. آنها حتی برداشت احساساتی باری استیونس را از زندگی گالیله بر برداشت مارکسیستی برشت ترجیح دادند، کمونیست‌های آلمان برشت را برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویس عصر خواندند، اما به تئوریهای او اعتراض نمودند.

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

وقتی ما روی تئاتر بعنوان چیزی غیر از تئاتر ارزش زیاد بگذاریم، آنرا بعنوان خود تئاتر دست‌کم گرفته‌ایم. تی. اس. الیوت در دفاع از مذهب گفته است ما اگر مراسم مذهبی را بعنوان تئاتر تلقی کنیم به آن (مراسم مذهبی) توهین کرده‌ایم. ما در دفاع از درام میتوانیم بیفزائیم که اگر تئاتر را بعنوان مراسم مذهبی تلقی کنیم بآن (تئاتر) توهین کرده‌ایم. یکی از محصولات فرعی تئاتر اجتماعی در آمریکا حذف سلیقه و قضاوت از مردمی بود که شایسته داشتن هر دو بوده‌اند. شور تب‌آلود درباره معنی و اهمیت اجتماعی تئاتر همراه با بی‌پروائی درباره آن بعنوان هنر بوده است بعقیده این تئاتر آنچه مهم است نتیجه اخلاقی هواداری از سیاهپوستان و تبلیغ آن به خلایق میباشد، اما مسئله هنر را میتوان به ناتوانان و عقیمان واگذاشت.

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

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

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

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

البته این حقایق، مذهب و سیاست، بی‌شک برای خود معیارهایی دارند، می‌توان گفت از تئاتر مهم‌تر هستند. اگر چنین است، آنان که به آن‌ها گرایش دارند چرا سرراست عمل نمی‌کنند؟ ـ تئاتر را ترک کنند، هنر را کنار بگذارند و با تمام دل و جان خود را وقف مذهب یا سیاست کنند. اما برای کسانی که این کار را نکرده‌اند و وجدان بد خویش را با حمله به احترام دیگران به هنر جبران می‌سازند، چه افتخاری موجود است؟ احترام به هنر به معنای احترام به وسیله‌ای است که هنر از طریق آن عمل می‌کند، محدودیت‌های این وسیله را باید با طیب خاطر پذیرفت نه اینکه با آن مبارزه کرد یا نادیده‌اش گرفت. فقط یک معیار برای ارزیابی هنر وجود ندارد، اما هیچ هنرمندی نباید بخواهد از معیارهای هنری طفره برود. این معیار به انسان امکان می‌دهد که هم کلودل و هم برشت را قبول داشته باشد. به قول آندره‌ژید: «منتقد برای خویش، هرگز دیدگاه هنری انتخاب نمی‌کند یا به ندرت انتخاب می‌کند، و اگر چنین کاری کند در قبولاندن این دیدگاه به خوانندگان خویش یا بزرگ‌ترین دشواری‌ها مواجه خواهد شد. با این وجود چنین دیدگاهی نمی‌تواند دیدگاه‌های دیگر را مردود بشمارد.»

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

پی‌نوشت:

۱. این مقاله قبل از مرگ کلودل نوشته شده است.

2. Baty
3. Yeats
4. Mystiod
5. Genetic fallacy

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

7. H. Gouhier
8. L' Essence du théâtre