نوشتهٔ : ژرژ لرمینیه
ترجمه وحواشی از: منوچهر بیات مختاری

تئاتر امروز[1]

تنها از روی اوراق درآمد تئاترها ، میتوان‌نمایشنامه‌نویسانی را که در حدود سالهای ۱۹۶۰ در صدر برنامه‌ها قرار داشته‌اند تعیین نمود. آنها عبارتند از : مارسل‌آشار Marcel Achard ، ژان آنوی Jean Anouilh هانری‌دومونترلان Henry de Montherlant و آندره‌روسن André Roussin این بررسی که صرفاً جنبه آماری دارد ، مبین ذوق و سلیقهٔ عامه وهمچنین نمایشگر یك سلسله سوء تفاهمات مختلف است . آثار «روسن» بعنوان بازماندهٔ «کمدی عادات و کمدی خصائل» است . «مونترلان» حقیقتِ تئاتر ادبی بشمار میرود . «آنوی» که در فن خود استاد واقعی است ، شهامت و نفوذ کلام را درهم میآمیزد. ولی تمام این نمایشنامه‌نویسان کاملاً بر قالبهای تئاتراشرافی منطبق‌هستند؛ تئاتری که‌بذله‌گوئیهای‌خودمانی‌را بشرط‌اینکه از حدود ادب و نزاکت تجاوز نکند می‌پذیرد ، و از فریادهای کسالت‌آور جز اینکه کاملاً باوقار و متانت همراه باشد اکراه دارد . بدین ترتیب ،

۱ـ اصل این‌مقاله بقلم «ژرژ لرمینیه Georges Lerminier» استاد تاریخ تئاتر در «مرکز آموزش هنر تئاتر» پاریس‌است . وی رئیس سندیکای «نقد تئاتر وموسیقی» میباشد وهمچنین ریاست «باشگاه دوستان تئاتر ملّتها» را برعهده دارد . لرمینیه تاکنون چندین کتاب انتقادی دربارهٔ نمایشنامه‌نویسان معاصر فرانسوی تألیف کرده‌است .

تئاتر هنوزهم درطریق اطاعت از قواعد قدیمی محـاوره گام برمیدارد ، به‌مقتضیات آهنگ صدا گردن می‌نهد و بالاخره از تمایلات و علائق دنیوی پیروی می‌کند .

پس از قبولِ این اصول ، میتوان گفت که هرنویسنده‌ای میتواند بر طبق نبوغ شخصی خود عمل کند . او مختار است کـه بمسائل روانی یا اخلاقی پردازد و حتی مردم را به‌تفـکر وا دارد . برای وی همه چیز مجاز است جز اینکه ملال‌آور باشد ، میتواند خویشتن را رهبر مکتبی انگارد ، یا اینکه به‌قواعد و قوانینِ بازی تهمت زند . چنین «سانسوری» که بارضایت ضمنی نویسندگان وتماشاچیان مشخص شده ومورد قبول قرارگرفته‌است به‌تأثیر تئاتر لطمه‌میزند و آنرا بحداقل وظیفه‌اش ، که ایجادسرگرمی بدون اضطراب ، توصیف بدون توضیح و بالأخره ، درصورت لزوم، تهییج بدون عصیان باشد محدود میکند . باری ، استبداد «آداب دانی و حفظ ظواهر» پس‌از گذشت سه‌قرن ماجراهای هنری ، هنوز هم قدرتِ بازدارندهٔ خودرا حفظ کرده‌است . صرفنظر از شخصیتی فاضل و عالم که در وجود هـر تماشاگرِ آثار « روسن یا مونتـرلان » مکنون است ، یك فارغ‌التحـصیلِ دبیرستان هم بخوبی واقف‌است که «دلائل تاریخی فی‌نفسه ، دارای چنان قدرتی نمیباشـد ،تا اعتقاد و اطمینانی‌را که با شیر انـدرون شده‌است بزداید[۲] . » درحقیقت، یك تماشاگرِ ورزیده اصولی را آموخته وآزموده و همراه با شیرِ مادر بجان خود وارد کرده‌است. یکی‌ازاین‌اصول اینست که : حقیقت هرگز نباید ناراحت‌کننده باشد ؛ بجای اینکه حقیقت لخت وعریان عرضه گردد ، بهتراست که زیرکانه و با هنرمندی ازآن پرده‌برداری شود. در این‌زمینه، جسارتهای ناتورالیسم به‌مبتذل‌ترین مسائل «بازاری» تبدیل

۲ـ اوبینیاك Aubigniac «اولین مطالعهٔ دقیق دربارهٔ شعر دراماتیك» ، سال ۱۶۶۳ .

شده و حتی «شکسپیر و کلـودل» هم در اثر افراط در نبوغِ شـاعرانه، نمایشنامه‌نویسانِ خوش‌مصاحبتی بشمار نمیروند. ولی صراحت لهجه و یا تفزل، بلاغت و یا تفنیِ آنان قابل تحمل‌است. درگذشته، صاحب‌نظری چون «اوبینیاك» نمایشنامه نویس را پند میداد که تأثیرات عشق را ناتمام گذارد و معتقد بود که در نمـایش، وقت تنفس، بچنین مقاصـدِ نهائی اختصاص دارد. تئاتر امروزِ ما نیز، بصورت «هنر وقت تنفس» بـاقی مانده‌است.

این‌هنر، زائیدهٔ کلاسی‌سیسم است که‌سر چشمه‌ای زوال‌ناپذیرداردو منافعِ چندی را شامل‌است. اعتدالِ آن با ریا توام‌است و عدم اعتدالش مسلماً بارکاکت‌و وقاحت همراه. خطر در اینست کـه «راسین Racine و برنشتین Bernstein، مولیر Molière و گیتری Guitry، هوگو و روستـان Rostand، موسه Musset و ژرالـدی Geraldy، بـك Becque و کاپـو Capus» را در هـم آمیـزیم. در این بـاره‌شاید محكِ ما منحصر بفرد باشد. کوپو مینویسد: «در بارهٔ آثـار پل هرویو Paul Hervieu، مدتهای مدید راجع به‌علائم ممیزه‌ای‌که ملودرام را از تراژدی مشخص میکند بحث کرده‌اند. من بجرات اعلام میدارم که تنها یك وجه‌تمایز بنظر کافی میرسد وآن روشِ نگارش‌است که آئینهٔ تمام‌نمای همه‌چیزاست[۳].»

توجه به‌آداب‌دانی نه‌تنها هنوز هم ذوق‌را محدود میکند و بآن لطمه وارد میسازد، بلکه همچنین از هنرمند میخواهد که «مؤدب!» باشد. این صفتی‌است که معمولاً از یك خدمتکارِ شایسته توقع دارند. هنر تئاتر که درمیانِ تمام هنرها، هنری اجتماعی بشمار میرود، بایستی دلائلِ کافی مبنی بر خدمات صدیق و شایسته ارائه دهد؛ و بر اساس چنین خدماتی

۳ـ ژاك کوپو Jacques copeau ' La Grande Revue ۱۰ آوریل ۱۹۰۹.

است که درباره‌اش قضاوت میکنند . سوءتفاهمِ اسلوب برتئاترِ امروز مستولی‌است . «آنوی» ظاهری بی‌قید دارد و «مونترلان» تصنعی بنظر میرسد . ولی این دورفتار افراطی را مردم عصر ما تحمل میکنند . وآنگهی، این دونویسنده نسبت بمردم بی‌اعتنا هستند، درحالیکه مردمان نمیتوانند تحقیررا بپذیرند . «بکت» و «کاردینال اسپانیا» یکی لباس نیم‌دار بتن میکند ، درحالیکه دیگری مشتریِ بهترین خیاطهاست ، هیچیك این جامه پر زرق و برق را که تنها شایسته و برازندهٔ شخصیتهای بزرگِ تئاتراست به‌تن ندارد .

واما اسلوب تئاترکدامست؟ «آنتوان Antoine وکوپو» مدعیِ هماهنگ ساختن تئاتر و ادبیات بودند و هریك تئاتررا بنوع‌خاصی ازادب نزدیك میکردند[٤]؛ و با عمل خویش ، درواقع ، گرگ را وارد آغلِ گوسفندان نمودند . آنها نویسندگانی راواردِ تئاتر کردندکه نسبت باین هنر نظری چندان‌مساعدنداشتند، زیرا «متصدیان پرده» زمام‌صحنه‌رادراختیارِخود داشتند؛ و بقول «دوما ـ پسر» ، ازتئاتر فقط ریسمانِ پرده باقی‌مانده‌بود. نویسندگانی که به‌اصرار و خواهش « تئاتر لیبر Théâtre libre » تسلیم شدند معتقد بودند که صحنه برای حقیقت و نقاشی حیات ایجاد نشده است ؛ و آنانکه باتئاترهای « لویو کلمبیه »و «کارتل Le Cartel» همکاری داشتند ، بامکان نیل به‌اسلوب صحیح بر روی صحنه مشکوك بودند . در این‌میان «ژول رنار Jules Renard » فریاد میزد که : «آنتوان ، چگونه میتوانیدتئاتررا دوست‌داشته‌باشید؟ به‌صحنهٔزندگی نظرافکنیدکه چقدر

٤ـ منظور «آنتوان»هماهنگی تئاتر و ادبیات ناتورالیستی بود ؛ درحالیکه «کوپو» تئاتر را متوجه ادبیات جدید میکرد .

٥ـ لویوکلمبیه Le Vieux - Colombier نام یکی‌ازتئاترهای قدیم پاریس‌است که در عرضهٔ نمایشنامه‌های ادبی شهرت دارد .

زیبا ودلفریب‌است!» وآندره‌ژید Andre Gide نظر می‌دادکه: «کوپودرپی‌آن بودکه‌هنر تئاتررا بسوی‌کمال، نظم‌وخلوص‌هدایت‌کند، درحالیکه این‌هنر ، اصولاً، بچنین‌مسائل وقعی نمی‌نهاد.» این دو رفتارِ مختلف را نمیتوان متضاد بحساب‌آورد؛ بلکه‌ازنوعی‌بدگمانی نسبت‌به‌تئاتر سرچشمه‌میگیرد .

کسانی را که بی‌غرضانه نویسندهٔ «بازاری» می‌نامیم ، نویسندگانی هستند که با این بدگمانیِ مبتنی بر زیبائی‌شناسی واخلاق موافق نیستند. آنها نسبت به حرفهٔ‌تئاتر ایمانی ساده‌لوحانه دارند ؛ و بخوبی واقفنـد که حقیقتی را که بر روی صحنه میبرند ، حقیقت زندگی نمی‌باشد . اسلوب ، منحصراً حسن اثر گفت و گو و حد کمال بازی هنـرپیشگان‌است . بدین گونه فردی چون «ژان آنوی» نمایندهٔ برترینِ این گروه ازنویسندگان‌تئاتر محسوب میشود . اگر برایش پیش آید که مضامین «ژیرودو» را با لحـن « ساوار Savoir » تشریح کنـد ، بـرای « فلیسین مـارسو Félicien Marceau» کـه از جهت اهمیت ، پنجمیـن نویسندهٔ‌تئاتـر است اتفـاق می‌افتـد که در نمایش‌نامه‌های خودتحت تاثیر « آنوی و ساوار » هردو قـرار گیرد یا از لحنِ « سن ژرژ دو بوهلیـه St. - Georges de Bouhélier» در نمایشنامه « زندگیِ یك‌زن » یا « سکریب Scribe » در « ده سال از زندگیِ یك‌زن» تبعیت کند . این‌طرز کار شباهت به‌نوعی آشپزی ماهرانه دارد ؛ حتی اگر آنرا با فلفلِ مضامینِ محرك و مهیجِ چندی‌که تاثیر آنها ازمدتِ زمان نمایش فراتر نمیرود ، چاشنی زنند ، بازهم در نفس امر که همان آشپزی‌است تغییری حاصل نمیشود .

این نویسندگان، جسارتِ آنرا دارند که مسائل را در زمینهٔ عفت و عصمت مطرح‌کنند . برعکس، نویسندگانی چون «مونترلان وموریاك» نسبت به‌صحنه بدگمانیِ فراوان و شاید تحقیر را تبلیغ میکنند . آنها صحنه‌را

دامی رذیلانه که آثارشان را بکام خود می‌کشدُ می‌پنـــدارند .
بعقیدهٔ آنان ، نمایش نوعی محدودیت‌است ؛ زیرا تجسم خاصی از موضوع بدست می‌دهـــد . برای یك نمایشنامه‌نویس، استقبال خواننـــدگان کفایت میکند ، پس چرا خویشتن را آماج ابتذال و وقاحت صحنه قرار دهـــد ؟
این فکری باطل و مبتنی بر زیبائی‌شناسی‌است و از خـــلال رعب و وحشتی که ازآن مشهوداست، بسهولت میتوان سنگینیِ بار محکومیتِ مذهبی‌رابرآن‌بازشناخت. این‌عقیدهٔ غرض‌آلود تاحدی‌رنگ«ژان‌سنیستی[٦]» دارد . بنا برعقیدهٔ «کلودل» که شبیه یك رآلیستِ قرون وسطائی میباشد، عمل تئاتر یك وسوسهٔ اهریمنی بشمارنمیرود ، بلکه تقلید از آفـــریده و تقلید از نیافریده در یك سیستم نمایشی‌است که ادعای تجسم کامل را ندارد ، بلکه آنرا فقط با ایما و اشاره بیان میکند . به‌استناد همین نظریه است کـــه از افکار « برشتی » کلـــودل سخن گفتـــه‌اند . این فاصله‌ای عظیم‌است که آثاری مانند «ارسی شیطان » را از « کاردینال اسپانیا » جدا میسازد و تئاتری مذهبی‌است‌که ازآئین تئاتر سرچشمه میگیرد . اگر تآتر «کلودل» درروی صحنه با موفقیت همراه‌است و ازآن استقبال

٦ـ ژان سنیسم Jansénisme بـه مشربی مذهبی اطـلاق می‌شـود و درواقع راه حلّی برای مسألهٔ بسیار مدغم و پیچیدهٔ آزادی انسان بشمارمیرود. درقرن هفدهم، ژانسنیسم درفرانسه شایع شد و طرفداران مشهوری چون «پاسکال» پیدا کرد . برطبق آن ، از انسان هیچ‌کاری ساخته نیست . خداوند فعال مایشاءاست و هم‌اوست که انسان را محکوم و یـا رستگار می‌سازد . بنابراین باید دائماً درانتظار اضطراب آور روزی بسر بریم کـه بحسابِ کارهای ما رسیدگی میشود و در برابر قضاوت موعود کوچکترین اقدامی از ما ساخته نیست. پایه‌گذارِ «ژانسنیسم» کشیشی بنام «ژان‌سنیوس Jansénius » بود که کتاب «اگوستی‌نوس Augustinus » را بسال ١٦١٠ نوشت .

میشود ، یا اینکه آثار «مونترلان» و بطورکلی آنچه که«تئاتر ادبی» نامیده میشود ، در این ماجرا توفیقی کسب نمیکند علتی جزاین ندارد . صحنهٔ تئاتر ادعای چنین آثاری را نابود میکند و خصلت تصنعیِ آنرا آشکار می‌سازد .

چنین سوء تفاهمی را که معلول تأثیر «کوپو» و سنّتِ تئاتر «لویو کولومبیه»است ، نوعی هرج‌ومرج دامن میزند . درحالیکه تعدادی از نمایشنامه نویسان ازقبیل « بارو Jean Louis Barrault ، ویلار Vilar » و غیره ، از «نظامهای نمایشی» ، اسلوبهای بسیار متنوع و حتی متضاد سخن میگویند ،تئاتر باصطلاح «ادبی» غالباً خویشتن را با مهارت دربازی، کارگردانی و دکور که باعث ضعف جنبهٔ نمایشی آنست ، دل خوش میدارد . «سارتر و کامو» ازاین عیبِ اصلی برکنار نبوده‌اند . چنین بنظر میرسد که عجله در بیان ایدئولوژی باعث شده‌است که‌آنها عمداً هماهنگی میان موضوع، کلام و ترکیبِ نمایش را بفراموشی سپارند . «مونترلان ، سارتر و کامو» این خطررا برای خود خریده‌اند که آثارشان در نظامِ نمایشی «ساردو Sardou و کورِل Curel » یا حتی «کوکتو و ژیرودو» بروی صحنه درآید . از دیدگاه هنر نمایشی ، میتوان‌گفت که با چه اختلافات ناچیزی ! ، این نوع تآتر ، خون تازه‌ای بشریانهای کهنه وارد میکند . جنبشی که تئاتر امروز تجددخودرا باحتمالِ انهدام خویش ازآن انتظار دارد ، باید درجای دیگری جستجو شود .

اقدام «اوژن یونسکو[۷]» برای بازیافتن نوعی بدعت و بکارت تئاتری،

۷ـ اوژن یونسکو Eugène Ionesco نمایش‌نامه نویس فرانسوی رومانی الاصل . آثار مهم او عبارتست از : «صندلی‌ها ، قربانیان وظیفه ، مستأجر جدید ، کرگدن» و غیره... در ابتدای فعالیت یونسکو ، عامّه ، روشنفکران و مخصوصاً منتقدان که نمیتوانستند آثار ←

در قدم‌اول با نفرت و انزجار نسبت به‌تئاتر همراه‌است بعبارت دیگر ، «یونسکو» که همانند «کامو» پیرو «پوچی»است ، در پی آنست که تضادهای ظاهراً غیر قابل حل تئاتر را محدودکند. مفهوم این عمل، آنطور که «گابریل مارسل Gabriel Marcel » باعجله درباره‌اش قضاوت کرده وبطرز عجیبی با مفهوم بقای‌ماجرایِ تئاترِ معاصر،مخالفت ورزیده‌است، نه‌آنست که خط بطلان بر گذشته کشیده شود ، بلکه برعکس منظور آن کشف عناصر خالص تئاتر میباشد . هدف تجزیه نیست ، بلکه دخول مجدد این‌عناصر در هنری مصفاست . چشم خویشتن را بستن و دراین اقدام جز تحریك موجودی ضعیف و بی‌اراده و نوعی مسخره ندیدن ، بسیار سبکسرانه‌است*.

بدون شك، اینها میراث‌های مزاحم نهضت سوررآلیسم است . علائم چنین تأثیراتی پس‌از گذشتِ زمان ،بر روی تئاتر مشهود میشود . در زمانیکه «یاران‌مدان[۸]» متفرق میشدند، تئاترِ آزاد همِّ خودرا معطوف به ناتورالیسم میکرد . تحقیقات و رسالات افرادی چون «روسل Roussel

→

اورا در قالبهای تحمیلی و موردنظر خود قراردهند ، با او مخالفت میکردند . ولی کم‌کم و پس‌از نمایش «صندلی‌ها» بسرعت بر تعداد طرفداران او افزوده شد و نمایشنامه‌هایش صحنهٔ تئاترهای آلمان ،انگلستان ، ایتالیا ، لهستان ، اسرائیل و آمریکای جنوبی را اشغال کرد .

۸ـ امیل‌زولا شاگردان خود از قبیل : پل آلکسی Paul Alexis ، هانری سآر Henri Céard ، هویسمن Huysmans، موپاسان Maupassant . . . . را که بنام « گروه ناتورالیسی »نامیده میشدند ، در خانهٔ ییلاقی خود بنام «مدان Médan» گرد هم میآورد . نتیجهٔ گفتگوهای آنان در مجموعه‌ای تحت عنوان «شبهای مدان Les Soirées de Médan » منتشر شد که درواقع اصول ناتورالیسم را بیان میکرد . دکترین آنان مبتنی بر بیان حقایق و معاینهٔ دقیق و منظم مدارك عینی بود .

یا ویتراك Vitrac » وغیره صحیح بنظرنمیرسد. مقدمه‌ای که «آپولینر[۹]» در سال ۱۹۱۷ بر « پستانهای تیرزیاس[۱۰]» نوشته است ، نه ارزشِ خودرا ازدست داده و نه کهنه شده‌است . «وقتیکه انسان خواست حرکت را تقلید کند ، چرخ را آفرید که هیچگونه شباهتی به‌پا ندارد ؛ و بدین ترتیب ناخودآگاه عملی سوررآلیستی انجام‌داد . » « تئاتر دیگرآن‌واقعیتِ حیاتی که‌به‌تفسیرآن میپردازدنیست، همچنانکه یك‌چرخ دیگر پا نمیباشد.» من از شما خوانندهٔ محترم تقاضا دارم درصورتیکه داستان «چرخ و پا»را ازیاد نبرده‌اید دربارهٔ درسِ اخلاقی که‌برآن متصوراست قدری بیندیشید. این مسئله بحل سوءِ تفاهماتِ گذشته و آینده کمك خواهدکرد .

عده‌ای تئاتری‌را که معلولِ ارادهٔ انقطاع با سنت‌های گذشته‌است سرزنش میکنند ، یا توجهش‌را بیك هرج‌ومرج کلیِ ناسازگار وبی‌اعتنائیش را بهرگونه نظمی ملامت میکنند ؛ بنظر نگارنده چنین سرزنشهائی ، در واقع ، تعریف خاصیت ویژهٔ تئاتری آنست . «فن شعر» کهنهٔ ارسطو را بکناری نهیم . درحالیکه کارگردانی مراحل رشد خودرا طی کرده و از «آنتوان» تا «برشت[۱۱]» تحول یافته‌است ، و کارگردانها، امروزه، از

۹ـ آپولینر Guillaume Apollinaire شاعر و منتقد هنریِ فرانسه (۱۸۸۰ تا ۱۹۱۸) . او در تاریخ تحول شعر فرانسوی مقامی ویژه دارد ، زیرا شعر سمبولیت را بسوی راههای جدیدی که به «سوررآلیسم» منجر شد هدایت‌کرد وازنقاشان سبك«کوبیست» حمایت نمود . مجموعهٔ اشعاری بنام «الکل‌ها» را او سروده‌است .

۱۰ـ «پستانهای تیرزیاس Les Mamelles de Tirésias ".

۱۱ـ برشت Bertolt Brecht ، نمایشنامه نویس آلمانی (۱۹۵٦ـ۱۸۹۸) . پس‌ازاینکه مدتی به‌تحصیل پزشکی پرداخت ودرطی‌جنگ اول جهانی در یك بیمارستان نظامی خدمت‌کرد، بعنوان کمك‌کارگردان در تئاتری در برلن ، کارهای هنری خودرا شروع کرد .

←

امکانات «اسلوبی» پردامنه‌ای برخوردارند ، «ترکیب و اسلوب» نمایشی هنوز هم پیروِ نوعی زیبائی‌شناسیِ ارسطوئیِ جدید که «روسن و مونترلان» با عشق و احترام تابع آن هستند میباشد ؛ شك نیست که محاسن و فوائد «فن شعر ارسطو» تمام نشدنی‌است . ولی ، با وجوداین، آنگاه که علوم و فنون با دگرگونیهای ناگهانی ترقی میکند ، آیا نمیتوان هنر تئاتر راتابع تغییرات لازم نمود ؟ در زمانی‌که سینما قوهٔ تأثرِ عامه‌را عمیقاً عوض میکند و انعکاسات را بشرایط تازه‌ای مقید میسازد ، آیا نمیتوان تئاتررا از بند عادت کهنهٔ «وحدتها» آزاد نمود و بیش‌وکم آنرا با ذوق زمان متناسب ساخت ؟ هنر ، تغییر و تحول آشکاری را طی میکند. آهنگ این تحوّل بسرعت میگراید ، فضا تا حدی بر اساس نسبیت‌بعدی شکل میگیرد و چرخ هم به‌پای چوبین شباهت میابد .

حمله به‌زبان و اصطلاحات تآتر همیشه کوششی عقیم‌است. تئاتر که جز با حضور و رضایت خاطرِ عامه نمیتواند وجودِ خارجی داشته‌باشد، بیش‌از هرهنر دیگر ، در برابر اصلاحات بنیادی مقاومت میکند . خطرِ

→

برشت اولین‌نمایشنامه‌اش‌را زیرعنوان«طبل‌ها درشب Tambours dans la nuit» در همان تآتر بروی صحنه آورد . پس‌از مدتی اپرای مشهوری نوشت که با استقبال عظیم مردم روبرو شد . در اثر مبارزاتش با رژیم نازی ، مجبور به‌ترك میهن گشت و در تبعید بسرودن شعر ، نوشتن رمان ، داستان و نمایشنامه پرداخت. تئاتر«برشت» که تمایلات مارکسیستی‌دارد به‌تشکیلات اجتماع جدید حمله میکند . بنظر او یك نمایشنامه نباید تماشاگر را بجهانی شگفت‌انگیز منتقل کند ، بلکه برعکس بایستی بوی امکان دهد تا با مسائل واقعی زندگی آشنا شود . آثار مهم «برشت» عبارتست از : «اوهام سیمون ماشار Les Visions de Simone Machard » محاکمهٔ لوکولوس Le procès de Luculus ، گالیلئو گالیلئی Galileo Galilei آقای پونتیلا و نوکرش ماتی M. Puntila et son valet Matti .

اجرای نمایشنامه دربرابر صندلیهای خالی، خطری بیهوده‌است. دراینجا افزودن این‌مطلب لازم بنظر میرسد که تئاترتا فرارسیدن «نظم» نوی ، یك حرفهٔ تجارتی بشمار میرود . درحالیکه یك هنر شایستهٔ این نام ، از قوانینی پیروی میکند که با قوانین تجارت مطابقت‌ندارد. آیا نویسندگانی که در فوق ازآنها سخن رفت ، دربرابر ضرورت تحمل و اعمال تمنیات مبتذلِ عامه ، احساس نوعی‌حقارت نمی‌کنند؟ اگربرای فرار ازاین‌تحقیر، بعضی ازآنان، عامه‌را اغوا کنند ، این‌عمل تعجب‌آور نخواهدبود .

«یونسکو» با عمل تخریب، مصالحی را برای بازیافتنِ قوانینِ کلاسیك هنر خویش بدست میآورد . «بکت[۱۲]» بخاطر اینکه با مقتضیاتِ روز هم‌آهنگ و به‌حقارت وذلتِ خویش عالم باشد ، به‌نهایت درجه از دهشت وهراس بهره‌برداری‌میکند. «آدامف[۱۳]» پس‌ازجستجوی‌وسیله‌ای

۱۲ــ ساموئل بکت Samuel Beckett بسال ۱۹۰۶ در دوبلن بدنیا آمد . پس از تحصیل در این‌شهر درسال ۱۹۳۸ بفرانسه آمد و برای همیشه دراین‌کشورمستقر شد . وی آثار خودرا به‌انگلیسی و غالباً بفرانسه مینویسد . یکی از مهمترین نمایشنامه‌های او «در انتظار گدو En attendant Godot» نام دارد که بفارسی ترجمه شده و در تهران بروی صحنه آمده‌است . شخصیتهای نمایشنامه‌های بکت در ابهام و تردید بسرمیبرند . آنها در زندان وجود دربند میباشند و در انتظار مرگی بسرمیبرند که به‌کُندی فرامیرسد . هیچیك ازآنان قدرت تغییر سرنوشت خودرا ندارد . قدرتی نامرئی و خارق‌العاده ، از پیش و بدون اطلاع و رضایت آنان ، چگونگی سرنوشتی را که در انتظارشان‌است تعیین کرده‌است .

۱۳ــ آدامف Arthur Adamov نمایشنامه نویس روسی‌الاصل فرانسوی و خالق بعضی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌های تآتر جدید به‌سال ۱۹۰۸ در «کسیلوودسك» قفقاز چشم به‌جهان گشود . اولین اثر او «اعتراف L'Aveu» نام دارد که یکی از بیرحمانه‌ترین اتوبیوگرافیهای جهان‌است ؛ نخستین نمایشنامهٔ او بنام «هجو La Parodie» داستان دومرد ←

برای بیان اضطرابات مشابه در یك سیستم نمـایشی استعاری ، چنان می‌پندارد که راه صحیح‌را یافته‌است ؛ و نیل به‌این‌راه با تسلیم خاضعانه دربرابر حقیقتِ تاریخ که آنرا با داستانی سیاسی بیان میکند ، برایش ممکن شده‌است . «وِیناور Vinaver» نیز راهی چون‌آدامف برگزیده‌است. «ژنه[۱۴]» دم از هرج‌ومرج میزند ، برعلیه اجتماع و جهان اقامه دعـوی میکند و رای بمحکومیت آنها میدهد ؛ وی برای اینکار علائمی که دارای تاثیر فراوانِ تئاتری‌است اختراع میکند و کلام شاعرانه‌ای صاف وخالص بکار می‌بـرد . « اودی‌برتی Audiberti » زمام زبانِ خودرا به‌پرگوئی

→

است که یکی فعال وخوشبین و دیگری درمانده وافسرده‌است ولی هـردو سرانجام به یك نتیجه دست میبابند : هیچ . آثار بعدی آدامف «هجوم L' Invasion ، مانـور بزرگ و مانور کوچك La Grande et la petite Manœuvre ، مسیر رژه Le Sens de la marche پروفسور تاران Le Professeur Taranne ، پینگ‌پونگ le ping - pong پائولو پائولی Paolo - paoli ، بهار سال ۷۱ Le printemps 71 » میباشد .

۱۴ ژان ژنه Jean Genêt نویسنده ، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی بسال ۱۹۱۰ در شهر پاریس متولد شد . پدرش معلوم نیست و مادرش بزودی اورا رها کرد . در جوانی درحین دزدی دستگیر شد وسپس وارد لژیون خارجی فرانسه گشت .از لژیون نیز فرار کرد و مدتها به‌گدائی گذراند و سپس دزد حرفه‌ای شد . پس‌از بارها محکومیت ، بالاخره آزادی خودرا باحمایت نویسندگانی چون «سارتر و کوکتو»بدست‌آورد. آثارمنثور مشهوراوعبارتست از : معجزهٔ گل سرخ Miracle de la rose ، خاطرات یك دزد Journal du voleur و نمایشنامه‌های معروف او عبارتست از : کلفت‌ها Les Bonnes (که امسال در جشن هنر شیـراز نمایش داده شـد) و بالاخره بالکن Le Balcon. ژان پل سارتر در سال ۱۹۵۱ کتاب جالبی دربارهٔ او زیر عنوان «ژنه مقدس ، هنرپیشه و رنج‌کشیده Saint Genêt , comédien et martyr» نوشته‌است .

می‌سپارد و بمنظور بیان عقاید عریانِ خود همـــانند « لوکرس Lucrèce » از داستانهای طولانی استفاده میـــکند که این خود به‌تئاتر لطـــمه میزند . « شهاده Schehadé » کـــه ناقلی ارزشمنـــداست ، با ظرائف زبانی نرم وساده ، بدون اینکه در آن دخل و تصرفی کند بهمین سرچشمه‌حقیقت نائل میشود . «وتیه Vauthier » خـــویشتن را در کشمکشهای درونیِ یأس‌آوری می‌افکند که موجب فریادهائی زیبنده میشود .

تمام نمایشنامه‌نویسانِ فوق نمایندگانِ یك روح طنزآمیز نیستند، بـــلکه شاهدان واقعی جهانی درهم‌شکسته هستند که ذرات پراکندهٔ آن سرِ «آپولینر»های زمانِ مارا مجروح کرده‌است . در برابرادبیات تئاتر که بیش‌وکم مغلق و پیچیده‌بوده وجلوه‌گرِ اندیشه‌های مشکلی‌است ، یـــا اینکه با تفصیل فراوان از مسائل روانی سخن میگوید ، تآتری غیرادبی خودنمائی میکند که حدواسطی میان سکوت و سرود ، میان توضیح‌جهان و ارادهٔ کمك به‌تغییرشکل‌آن با امکانات ویژهٔ خود بشمار میرود .

معمولاً هر هنری را که بااشکال قدیمی چندان رابطه‌ای ندارد، هنر پیشرو مینامند .این اصطلاح بخودیِ خود ، مبهم و دوپهلواست . «رولان بـــارت Roland Barthes » به دونوع هنرِ پیشرو معتقداست . نوع اول «که پدیده‌ای تسکین‌دهنده میباشـــد ، درواقع شبیه واکسنی‌است کـــه بمنظور توجه بدرون‌گرائیِ بیشتر و کسب آزادیِ زیادتر، در زیرپوششی از ارزشهای رایج تلقیح میشود ؛ و این درست شبیه مریضی‌است که از بیان مطالبی که منحصراً به‌کسالتِ او ارتبـــاط دارد ، احساسِ بهبودیِ نسبی کند . » در برابرِ چنین هنری پیشرو که نیل بآن بسیار ساده‌است «بارت» نوعی دیگر از هنر را که بنظرش تنها تجربهٔ خلاقه وواقعاً اساسی است و به‌بنای واقعی ، یعنی به‌تشکیلاتِ سیاسیِ جامعه حمله میکند ، قرار میدهد . بنظر او تنها هنری پیشرواست که زمینهٔ سیاسی داشته

باشـــد .

آیا قبـــولِ چنین هنری ، بمفهوم محدودکردنِ تئاتر بر ســـرِ یك دوراهی خطرناك نمیباشد ؟ حتی اگر هنرمند از نبـــوغ بزرگانی چـــون « اشیل ، شکسپیر » و غیره برخوردار باشد ، این خطر وجود دارد کـــه خدمتگذار نظام ویژه‌ای قرارگیرد ؛ درست همانندِ فلسفهٔ قرون‌وسطی که خدمتگذار الهیات بود و الهیات که به‌نوبهٔ خود ، گاهی، بـــردهٔ نظمی گذاران قرار میگرفت .

تئاتر دارای‌قریحهٔ انتقادی‌است که آنرا بخاطرِ مردم و بهمراهِ‌مردم اجرا میکند . عظمت و اهمیتِ مقـــام‌تئاتر در همین قریحـــه و رسالتِ انتقادی نهفته‌است . سرآغازِ تمام وظائفی ازقبیل : سرگرمی و انصراف ازخود، رهائی فردی و دستجمعی ، عملی سحرآسا و انتقادی و بالأخره کار برجستهٔ نمایشی‌را عمل شاعرانه تشکیل میدهد . ولی ما تظاهراتی آن‌چنان با طبایع مختلف و اشکال متفاوت را تئاتر مینامیم که از وجـــودِ سوءِ تفاهماتی، ظاهراً غیرقابل‌اصلاح ، در متن تئاترِ امروز، نباید بشگفت آمد . وظیفهٔ ما ذکر چنین سوءِ تفاهماتی‌است . درحالیکه مسؤولیتِ رفع آنها برعهدهٔ نویسندگان‌است .