سیری در زندگی و آثار
ژان پل سارتر [۱۹۰۵ - ۱۹۸۰]
درام‌نویس معاصر فرانسوی

سارتر، هنری مرد تفکر معاصر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سارتر، اساساً حکیم اخلاقی و روانشناس ادیب اریب است. خود طی مصاحبه‌ای با مادلن شاپسال در سال ۱۹۶۰ چنین اعتراف می کند: «من سالها پیش از آنکه بدانم فلسفه چیست، همیشه خواسته‌ام داستان و نمایشنامه بنویسم.» آنگاه بر این نکته پای می فشرد که «اگر ادبیات همه چیز نباشد، ارزش یك ساعت زحمت و ریاضت را هم ندارد. مقصود من از التزام همین است ... زیبایی ادبیات در این است که می خواهد همه چیز باشد و نه اینکه به گانه و گونه‌ای بی هدف به دنبال زیبایی بگردد.»

پیش از آنکه به بحث و غور و غوص در زندگی و آراء و اقوال سارتر بپردازیم، گشت و باز گشتی در نحله و نهج جهان اندیشه و دانش تفکر اگزیستانسیالیسم یا «اصالت واجب‌الوجود» ضروری است. یك نکته را پیشاپیش متذکر شویم و آن اینکه اگزیستانسیالیسم بیشتر جنبهٔ هنری دارد، یعنی از درون موجود حکایت می کند و هرگز کوشش نمی کند به اکتشافات خویش جنبهٔ علمی بدهد. به همین دلیل هم فلاسفهٔ اگزیستانسیالیست بهتر توانسته‌اند افکار خود را در خلال آثار هنری خویش ظاهر سازند و همهٔ آنها بدون استثناء باورهای خود را به وسیلهٔ نوشته‌ها و مصنّفات خود بیان می نمایند.

امروزه کارگردانها و صحنه‌پردازان تئاتر معاصر به اجرای آثار درام‌نویسانی همچون سارتر کمتر روی خوش نشان می‌دهند. این نه به دلیل ضعف متن یا کاستیهای تکنیکی، که بیشتر به دلیل غلبه و چربش گفتارهای فلسفی بر شیوه‌های «پیامگذاری» یا شکل بروز زندگی در قالب دراماتیك است. سارتر در قالب و رخت و ریخت نمایشنامه، داستان، رساله و انواع قالبهای فلسفی مکتوب، سعی در توجیه و تبیین مبانی فلسفه یا نظرگاهی فلسفی و یا دست کم تفلسف، آنهم در لابه‌لای اثری هنری دارد. سارتر بارها این نکته را متذکر شده که بهترین و میسّرترین راه درك «اگزیستانسیالیسم»، مطالعهٔ نمایشنامه‌ها و داستانهای او است. مطالعهٔ نمایشنامه‌هایی همچون شیطان و خدا و در بسته و داستانهایی مانند تهوع راهی میسور برای افهام و ادراك مفاهیمی چون «موقعیت»، «انتخاب» و «شك» در جهان بینی اگزیستانسیالیسم است.

اما نگرش و تأملی پیرامون این نحلهٔ فلسفی از زبان یکی از شارحان و سارترشناسان معاصر که دستی واسع و دانشی مستوفا و مکفی در این فلسفه دارد (فلسفه‌ای که بدون تجهیز و تسلیح به آن نمی‌توان به عمق نمایشنامه‌های سارتر پی برد): در کشور ما آنچه از اگزیستانسیالیسم به طور پراکنده در اذهان جای گرفته، بیشتر به دو صورت است: عده‌ای بر آنند که این نحله و نهج و نسق اندیشگی جز بی قیدی و ولنگاری و پشت پا زدن به آداب و عادات اجتماعی و رسوم انسانی معنایی ندارد. اینان جز به مسخره گرفتن زندگی و مجاز دانستن روشنفکر در دست زدن به کارهای ناصواب و جنون‌آمیز، مفهومی برای این فلسفه نمی‌شناسد... عده‌ای دیگر می‌پندارند که اگزیستانسیالیسم یعنی دعوت به گوشه‌گیری و کاهلی و طرد تفهیم و تفّهم و افهام و تجویز گریز و تسلیم. اگزیستانسیالیسم از مسائل روشنفکری جدایی ناپذیر است و در کشور ما مسئله تجدّد و روشنفکری بدترین پاسخها را یافته است. گریز از کار و مسئولیت، تن‌آسایی و خویشتن پروری، لغزش به سراشیب تجمل، بی ایمانی و سست عنصری، تسخَر و استهزای مسائل جدی و پذیرفتن بندگی درهم و دینارِی، یار دارا بودن و دل به اسکندر داشتن و در حد اعلای سالم ماندن، در گرمخانهٔ درون خزیدن و بی جهد و تکاپو و تکانش و بی امید فردا زیستن و هستن. اینهاست پاسخ ما به مسائل و مفاهیم روشنفکری معاصر.

سرشت و سرنوشت چندانکه سارتر در نوشت هرگز با این گونه کوته‌بینیها و تنگ‌نظریها و جزم‌اندیشیهای برتافته از سر جمود و خمودگی فکری همخوانی و اُنسی ندارد. این سخن که بشر جز «عمل» خود نیست که آدمی در زندگی مسئولیت و وظیفه‌ای سخت و سترگ و سخته و دشخوار دارد، که بشر جز آن نیست که از خود می‌سازد، که هیچ کسی قهرمان‌زاده نمی‌شود، که زبون مسئول زبونی خویش است، ارزش توجه و تفکر دارد. این گفته که جدایی و تنهایی در سرشت بشر نیست، این سخن که اگزیستانسیالیسم نیز با کاهلی و گریز و تسلیم بر سر ستیز و چالش است، ارزش گفتن و

نوشتن دارد. به ویژه که این مطالب، چکیده و شمه‌ای از مکتبی است که تهمت بدبینی و صحه گذاشتن بر جداییها و بطالتها را چون داغی بر پیشانی دارد.
ما در این سطور بر آن نیستیم که به تبیین و تبلور این مکتب بپردازیم، چرا که بدینگونه مقدمه بر ذی‌المقدمه می‌چربد و ناگزیر از مبحث اصلی دور می‌افتیم. اشاراتی هر چند شتابزده، به مفاهیم کلی اگزیستانسیالیسم داریم و آنگاه به تأمّل در متون نمایشی سارتر می‌پردازیم.

سارتر در بارهٔ اگزیستانسیالیسم می‌گوید:
اگزیستانسیالیسمی که من نمایندهٔ آن هستم دستگاه منسجمی است. این فلسفه می‌گوید که اگر واجب‌الوجود نباشد، لااقل یك موجود هست که در آن وجود مقدم بر ماهیت است ـ موجودی که پیش از آنکه تعریف آن به وسیله مفهومی ممکن باشد وجود دارد، و این موجود بشر است، یا به تعبیر مارتین هایدگر «واقعیت بشری». معنی تقدم بر ماهیت چیست؟ این عبارت بدان معناست که بشر ابتدا وجود می‌یابد،

متوجه وجود خود می‌شود، در جهان سر برمی‌کشد و سپس خود را می‌شناساند. یعنی تعریفی از خود به دست می‌دهد.

در نمایشنامهٔ شیطان و خدا، این نمایشنامهٔ متکلم و مکتوب سارتر که بیشتر به گفتاگویی فلسفی می‌ماند تا متنی دراماتیك و در عین حال از بلیغ‌ترین و گویاترین مبانی و امّهات و اصول فلسفی سارتر است، در جایی گوتز می‌گوید: «خدا مرده است». و این سخنی از نیچه است ـ که سارتر از او سخت تأثیر گرفته است ـ و این نیز سخنی از داستایفسکی: اگر واجب‌الوجود نباشد هر کاری مجاز است. ولی دلیلی نیست که معنی هر کار، فقط کارهای اهریمنی باشد، هر کار اعم از خوب و بد. پس بشر «وانهاده» است. زیرا نه در خود امکان اتّکا می‌یابد (فطرت و سرشت نیك یا بد وجود ندارد) و نه بیرون از خود. باید گفت که بشر از همان گام اول برای کارهای خود عذری نمی‌یابد. گاهی بر سارتر خُرده می‌گیرند که چرا در نمایشنامه‌هایش به توصیف و تصویر اشخاص بی‌خون و سست یا حتی اشخاص شریر می‌پردازد. در پاسخ چنین محاجه‌ای سارتر می‌گوید: «این ایراد بدان سبب نیست که اشخاص آثار ادبی من، بی‌خون و سست عنصر و نخ نما و بی‌رمق و رونق‌اند. زیر اگر من مانند امیل زولا معتقد بودم که اشخاص به سبب وراثت یا به علت تأثیر محیط و تأثیر جامعه یا به سبب جبر محتوم روانی چنین هستند، آنگاه معترضان و معارضان دلگرم می‌شدند... اما هنگامی که اگزیستانسیالیسم به توصیف شخص زبونی می‌پردازد می‌گوید که این شخص مسئول زبونی خویشتن است. می‌گوید که این شخص، بدین سبب زبون نشده که صاحب روان و تن و جان جهان زبون بوده، بلکه او زبون است زیرا با اعمال خود، خویشتن خویش را زبون ساخته است».

مفاهیمی دیگر در این فلسفه وجود دارد که ما تنها با اشاراتی از آنها می‌گذریم و خوانندهٔ پژوهنده را به تدقیق و تعمق در آثار فلسفی سارتر ارجاع می‌دهیم. باشد که تحلیل و غور در نمایشنامه‌های او زمینه‌ای باشد برای ورود به این قلمرو. خوش‌بینی، حقیقت، درون‌گرایی، ماتریالیسم، عمومیت طرحهای بدبینی،

کلیت بشر، التزام و نسبی بودن هر دوران، انتخاب، درون‌گرایی و اخلاق از دیگر مباحث عمدهٔ اگزیستانسیالیسم است، که بازتافتی عمیق و جامع الاطراف در نمایشنامه‌های سارتر دارد.

اما اگزیستانسیالیستها به اعتباری به دو دسته تقسیم می‌شوند: اگزیستانسیالیستهای مسیحی که کارل یاسپرس و گابریل مارسل پیرو مذهب کاتولیك از زمرهٔ آنان‌اند؛ و اگزیستانسیالیستهای منکر واجب‌الوجود یعنی هایدگر و سارتر، وجه مشترك این دو گروه، تنها این اصل است که همه معتقدند وجود مقدّم بر ماهیت است، یا به عبارت دیگر فلسفه را باید از درون‌گرایی آغاز کرد.

اما به اعتباری دیگر، اگزیستانسیالیستها سه گروهند:

۱. دستهٔ سورن کی یرکه‌گارد فیلسوف دانمارکی و یاسپرس که معتقدند مطالعه در وجود واضح می سازد که فلسفه به هیچوجه قابل تغییر و تبدیل به «سیستم» نیست و نمی‌توان اصولی برقرار نمود که در بارهٔ موجودات مختلف صادق باشد، بلکه هر موجودی را باید از لحاظ ذات فردی خودش تجزیه و تحلیل کرد و سایر اصول فلسفی تابع این تأمّل‌اند.

۲. دستهٔ هایدگر که نظر دستهٔ اول را باطل می‌دانند و می‌گویند صحیح است که باید ابتدا به تحلیل ذات فردی موجود پرداخت و از عمومیت دادن در مرحلهٔ ابتدایی خودداری کرد، لیکن پس از اینکه این تحلیل انجام یافت می‌توان بر اساس آن فلسفه‌ای تدوین و تبویب کرد که در بارهٔ «هستی» به معنی اعم آن صادق باشد. به این دلیل است که هایدگر خود را اگزیستانسیالیست نمی‌داند. زیرا درست است که فلسفهٔ او از وجود شروع شده، لیکن از آن گذشته و به «هستی» به مفهوم اعم رسیده است. ژان پل سارتر هم از لحاظ اینکه خواسته است با مطالعه در نمودها فلسفه‌ای بنا کند که در بارهٔ «هستی» به معنای اعم صادق باشد تا اندازه‌ای پیرو هایدگر است. «گابریل مارسل» متفکر معروف اگزیستانسیالست هم اگر چه تا به حال فقط به تحلیل وجود از لحاظ ذات فردی آن پرداخته است ولی ظاهراً چنانچه از نوشتارهایش برمی‌آید، بی‌میل نیست فلسفه‌ای به مفهوم اعم وضع کند.

۳. دستهٔ آلبر کامو و باتای که به هیچوجه خود را اگزیستانسیالیست نمی‌دانند اما وجه مشترکی با اگزیستانسیالیستهای واقعی دارند. و آن این است که اساس وجود جهان را پوچ و بیهوده می انگارند. حتی در اصل هم بین این دو و سارتر اختلاف فاحشی وجود دارد. مثلاً آلبر کامو بیهودگی وجود بشر را در اثر اختلاف او با عالم می داند و می گوید که بشر نیاز به تفکر دارد و همیشه عقل را راهنمای خود قرار می دهد. در حالی که نمودهای جهان مثل مرگ قابل توجیه و تعبیر عقلانی نیستند و این ضدیت و تناقص بین انسان و جهان منشأ پوچی و بیهودگی وجود است؛ در حالی که سارتر بیهودگی و پوچی را اساسی و ناشی از خود وجود می‌داند.

* * *

ژان پل سارتر در ۲۱ ژوئن سال ۱۹۰۵ در پاریس زاده شد. پدربزرگ پدری او، امار سارتر، در سال ۱۸۳۶ در دهکدهٔ کوچکی از ایالت دوردنی به نام کورنیاك دیده به جهان گشود و در ۲۵ ژانویهٔ ۱۸۶۴ از دانشکدهٔ پزشکی مون پلیه دانش آموخته شد و با عنوان پزشك روستا به طبابت پرداخت. پسرش ماری ژان باتیست سارتر، که در تیویه در همان ایالت دوردنی متولد شده بود به دانشکدهٔ پلی تکنیك رفت و از سال ۱۸۹۷ با سمت افسر نیروی دریایی به خدمت پرداخت. هنگامی که در هند و چین کار می کرد، چراغ عمرش خاموش شد و در سال ۱۹۰۷ پس از یك بیماری مزمن بومی، روی در نقاب خاك تیره کشید. در آن ایام پسرش ژان پل دو ساله بود. این افسر نیروی دریایی به سال ۱۹۰۴ در شهر شربورگ با دختری به نام آن ماری شوایتزر، فرزند آموزگار زبان آلمانی اهل آلزاس و از اقربای آلبرت شوایتزر آشنا شده و ازدواج کرده بود. این زن با اعتقاد به مکتب کاتولیك بار آمده بود حال آنکه افراد خانوادهٔ شوایتزر همه پروتستان بودند. بدینگونه سارتر در محیطی کاتولیکی اما عاری از تعصّب (که چندان هم از نیش‌های تند پدربزرگ مادری‌اش در امان نبود) بزرگ شد. سارتر در کتاب کلمات که بازسازی خود آزارنده و طنزآلودی از دوران کودکی اش پس از شوق زودرس او

به کار نویسندگی است، تصویر هجوآمیزی از مادر ساده‌دلش به دست می‌دهد که چگونه در زیر سلطه و سیطرهٔ شخصیت نیرومند پدر خویش، همان معلم پر هیمنهٔ زبان آلمانی موسوم به شارل شوایتزر قرار گرفته بود. لازم نیست به اسطوره‌های روانکاوی روی آوریم تا شخصیت سارتر را توضیح دهیم. هنگامی که سارتر یازده ساله بود مادرش به سال ۱۹۱۶ مجدداً ازدواج کرد و هیچ دلیلی نیست که او را گرفتار «عقدهٔ هملت» بدانیم یا نسبت به ناپدریش در او کینه‌ای سراغ کنیم.

سارتر از اوان کودکی مجذوب کلمات بوده است. ژان پل پس از کامیابیهایی ناچیز در دبستان، دانش‌آموز قابل و ممتازی در رشتهٔ ادبیات کلاسیك و فلسفه گردید. دبیرستان را به پایان رساند و سه سال بعد به پاریس برگشت. در سال ۱۹۲۴، همزمان با دوست صمیمی اش پل نیزان و ریمون آرون به دانشسرای عالی راه یافت و در میان ۳۵ تن قبول شدگان نفر هفتم گردید؛ ولی در سال ۱۹۲۸ در امتحانات نهائی رشتهٔ فلسفه مردود شد. آرون اول شد و امانوئل مونیه رتبهٔ دوم را به دست آورد. یك سال بعد (۱۹۲۹) در همین امتحانات نفر اول شد و سیمون دوبوار و ژان هیپولیت و پل نیزان به ترتیب پس از او قرار گرفتند. مرلو پونتی، که در سال ۱۹۲۶ به این دانشگاه راه یافت، در امتحانات فارغ التحصیلی در سال ۱۹۳۰ نفر دوم و لوی استروس در سال ۱۹۳۱ نفر سوم شد. در ۱۹۳۱ معلم فلسفهٔ دبیرستان شهر لوهاور شد و تا سال ۱۹۳۶ در آنجا ماند و رمان تهوع را نوشت. آثاری چون تخیل [۱۹۳۶]، تهوع [۱۹۳۹] و دیوار [۱۹۳۹] و تئوری احساس کارهای بعدی سارترند.

در سال ۱۹۴۳ نخستین نمایشنامه‌اش را به نام مگسها ـ که بر اساس و اقتباسی از داستانهای اساطیری یونان است ـ نوشت. در سال ۱۹۴۴ دومین نمایشنامه‌اش را به نام در بسته، [دوزخ یا خلوتگاه] را به رشتهٔ تحریر کشید. در سال ۱۹۴۶ مجلهٔ دوران جدید را منتشر کرد و در فاصلهٔ سالهای ۱۹۴۴ و ۱۹۴۸ موفق به انتشار ۳ جلد از چهار جلد رمانهای پیوستهٔ خود به نام راههای آزادی شد و در سال ۱۹۴۶ نمایشنامهٔ روسپی بزرگوار را نوشت. مرده‌های بی کفن و دفن [۱۹۴۸]، دستهای آلوده، شیطان و خدا، اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر از دیگر آثاری‌اند که سارتر تا قبل از سال ۱۹۵۰ به رشتهٔ تحریر درآورد. ژان مقدس، کین، نکراسف، گوشه‌نشینان آلتونا، نقد خرد دیالکتیکی، هستی و نیستی، کلمات، زنان تروا (که این از آثار متقن و مستدل و مرجوع به اساطیر و افسانه‌های یونان باستان است)، از دیگر آثار مهم اوست.

ظاهراً هیچ اثری را سارتر (مانند ژان ژیرودو یا ژان کوکتو) پیشاپیش برای صحنهٔ نمایش خلق نمی کرد. به رغم این، هم او و هم سایر نویسندگان معاصر فرانسوی، بالاترین کامیابیها را در درام نویسی به دست آوردند. نخستین توجه سارتر به همکاری با سایر عوامل و عناصر هنر نمایش (کارگردان، بازیگر و تماشاگر) از نگارش و اجرای نمایشنامه‌ای مذهبی برای عید میلاد ۱۹۴۰ در اردوگاه زندانیان در آلمان شروع شد. چون به فرانسه بازگشت، متوجه شد که تئاتر که مخاطب آن مردان و زنانی اند که گرد هم می آیند و منتظر می مانند تا پیامی جدی به صورت نمایش بر آنها عرضه شود، می تواند تا چه اندازه بجا و از لحاظ اخلاقی شریف باشد. امتیازاتی که صحنهٔ تئاتر در اختیار می گذاشت، عبارت بود از لزوم وجود نوعی قالب و در نتیجه ایجاز و محدودیت متناسب با آن. امکان استفاده از ایهام خفی و جلی به هنگامی که هر نمایشنامه‌ای در معرض تطاول و دست‌درازی تفتیش ممیّزان آلمانی بود، اشاره به زندگی درونی و مسائل انتزاعی از طریق نشان دادن امور عینی و محسوس و نیز بازگرداندن تراژدی جدید به قهرمانانی که در داستانهای سارتر هم هیچ شباهتی به عروسکهای تعلیم‌دهنده ندارند، بلکه ورطه‌های پنهان را در پیرامون کسانی نشان می دهند که می کوشند تا با حُسن نیت زندگی کنند و آزادی خود را بر عهده گیرند. سارتر به تکرار و تأکید و تصریح نظرش را در بارهٔ اهمیت تئاتر (به صورتی که او و گروهی از دوستانش تصور می کردند)، در بارهٔ قشر بزرگ مخاطبی که آنها می خواستند به جای تماشاگران بورژوای دوران قبل داشته باشند، و حتی در بارهٔ فن و فند و روشهای اجرای نمایش بیان کرده است.

سارتر، فن و هنر درام‌نویسی را تغییر نداد، حال

آنکه پس از ضد تئاتر درام‌نویسانی چون یونسکو و آدامف خواستند تغییر دهند. قصد سارتر به هیچوجه نگارش درامهای فلسفی و ایجاد نمایشی پیشرو یا آوانگارد (به تعبیر یونسکو) نبود، بلکه می‌خواست به سنت کهن بازگردد و بار عاطفی و روانی تراژدی [والایش] را بر عهدهٔ آگاهی انسان به آزادی خود بگذارد. آزادی باز در اینجا عبارت است از تصمیم انسان به اینکه خود بخواهد و خود انتخاب کند. تماشاگر باید در انتخاب آزادی که به دست انسان در موقعیتهای خاص انجام می‌گیرد، مشارکت کند. سنتی که بدان اشاره شد، سنت نمایشی پیر کرنی درام‌نویس کلاسیك قرن هفدهم فرانسه است. نمایش تراژیك به سادگی توفانهایی از احساسات را عرضه نمی‌کند بلکه حقی را مؤکد و مصرح می‌سازد و روانشناسی را مردود می‌شمارد (زیرا اغلب بیش از حد انتزاعی است). رئالیسم را نیز با تحقیر بیشتری مردود می‌شمارد، زیرا سبب و علت‌العلل نمایشنامه‌های شکست‌وبی اعتنایی و سهل‌انگاری و روحیهٔ باری به هر جهت شده است. نمایشی که سارتر مدافع آن است از تمثیل و نماد هم که اغلب دستاویز بازیچه‌ای بیش نیست و می‌پرهیزد. نمایش او نمایشی از اسطوره‌ها و ریاضت است، هم از لحاظ اخلاق و هم (مانند تراژدیهای کلاسیك) از لحاظ زیباشناختی. سارتر در بارهٔ ارتباط اشرافیت با هنر نمایش می‌نویسد: «این طبقهٔ منفور، آنگاه به تئاتر می‌رود تا خود را آن گونه که می‌خواهد بنماید مشاهده کند». حتی برشت که سارتر هماره او را مورد تحبیب و منقبت خویش قرار داده نتوانسته است این حلقه را در هم بشکند. سارتر مدعی است که عیب بیشتر نمایشنامه‌نویسان، جنبهٔ اطمینان‌دهندهٔ آنهاست به محافظه‌کاران که انسان بد است و همیشه بد خواهد بود، از این روی، نظامی برای مهار کردن او لازم است. سارتر، آن خوش‌بین هماره و همیشهٔ ایام می‌گوید: عملی کردن که دقیقاً هدف نمایش است به معنی تغییر دادن جهان است و ناچار با تغییر دادن جهان، تغییر دادن خود».

سارتر حتی عبارت «مراسم آیینی و نیایشی و همایشی» را به کار می‌برد تا اهمیت آن اسطوره‌های گسترده‌ای را که نمایش باید به آنها بپردازد نشان دهد.

در بسته

این از پر مغزترین و زیباترین آثار سارتر است. حضور دو زن و یك مرد با گرایشهای متفاوت که حالیا پس از انجام قتلهایی، به نماد و نمودی از «دوزخ» رحل اقامت افکنده‌اند و هر یك به حسب حال زندگی خود می‌پردازند: آینس، اِستل و گارسن هر سه به سبب عدم مسئولیت و بی‌خویشی، در اعماق و مغاك درشتناك و اهریمنی دوزخ افتاده‌اند. گفتگوهای این سه نفر بیش از آنکه از گرایشها و تمایلات بشری و غریزی آنها حکایت کند، یك نکته را پیشاپیش بازمی‌تاباند؛ و آن اهمیت «مسئولیت» و نقش‌پذیری آن در اوان و آغاز هستن است. گارسن هنگامی که با پیشخدمت تنهاست از عوالم دنیای بیرون یا برزخ سخن می‌گوید. آری؛

از هر طرف که رفتم جز وحشت نیفزود
زنهار از این بیابان وین راه بی نهایت

گارسن: ... آنجا شب هم داشت. می‌خوابیدم.

خوابم سبك بود. ولی همین برای جبران خستگی کافی بود. خوابهای ساده‌ای می‌دیدم. مرغزاری می‌دیدم... یك مرغزار همین. خواب می‌دیدم که تویش گردش می‌کنم. صبح شده است؟

پیشخدمت: می‌بینید که چراغها روشن است.

گارسن: روز شما این جور است. بیرون چه جور است؟

پیشخدمت [هاج و واج]: بیرون؟

گارسن: بیرون! آن طرف این دیوارها.

پیشخدمت: یك راهرو ست.

گارسن: آن وقت ته این راهرو چیست؟

پیشخدمت: اتاقهای دیگر و راهروهای دیگر و پلکان.

گارسن: دیگر چی؟

پیشخدمت: دیگر هیچی.

آری در خلوتگاه، روز و شب معنایی ندارد. هر چه هست ظلمات است و بی‌خویشی و نابخودی.

گارسن: شما خودتان مگر نمی‌ترسید؟

اینس: برای چه بترسم؟ ترس به درد دنیا پیشترها می‌خورد که امید داشتم.

گارسن: درست است که دیگر امیدی در کار نیست، ولی ما همیشه در حال پیشتریم. رنج کشیدنمان هنوز تمام نشده است».

در اینجا نیت ما بررسی افکار غیر تئاتری سارتر و آراء و اقوالی چونان تمایلات اینس یا استل و گارسن نیست، بلکه هدف رسیدن به مفهوم «شك» اگزیستانسیالیستی و موقعیتی است که آدمی به سبب خسران و خشیّت در دامگه آن می‌افتد. دامگاهی که از آن گریز و گزیری نیست، مگر به قصد قربت و انتباه. از لحاظ اصول دراماتیکی، کار سارتر بسیار نمایشی و پر از لحظه‌های جاذب و پرکشش است؛ صحنه‌های بازی در بازی یا نمایش در نمایش، و خاصه ریتم و ایقاع و فضاسازی آهنگین و تصویرهای نمایشی بکر و بدیع و طرفه. ناگفته نماند که در بسته از لحاظ مبانی فلسفی سارتر، حاوی و محمل و مدلول نکاتی است که در اجرای صحنه‌ای می‌توان به آن دست یازید. اما به عنوان یك متن تئاتری، دارای زبان و بیانی استوار و جزیل و ساختاری مستحکم و منسجم و مضمون و درونمایه‌ای غنی و مستغنی است. در جایی گارسن، این روزنامه‌نگار عضو تحریریهٔ مجلهٔ صلح که دست آخر به سبب طفره رفتن و تن زدن از حضور در میدان «جنگ» از پای درمی‌آید، در رویارویی از زندگی می‌گوید. استل، این زن تك افتاده درمانده که به سبب قتلی ناخواسته گرفتار آمده از طنزبازیهای ایام برزخ گذشته می‌گوید:

«استل: من؟ دیروز. تشریفات هنوز تمام نشده است... باد، سرانداز خواهرم را پس می‌زند. از گریه کردن مضایقه نمی‌کند، دو تا دانه اشك. دو تا چکه اشك از زیر اطلس برق می‌زند. اولگازارده امروز خیلی زشت شده است، بازوی خواهرم را گرفته است. برای اینکه سورمهٔ چشمش پاك نشود گریه نمی‌کند و باید بگویم عوضش... بهترین دوستم بود».

و همین استل، معتکف در کُنج و گنجای عسرت و عزلت که شبحی سیه‌فام بیش نیست، به یاد محیط خارج از دوزخ می‌افتد ـ به یاد زندگی و دورانی که سپری شده است: **«به عقیدهٔ من می‌باید به ما غایب بگویند، چون که خیلی درست‌تر است. چند وقت است که شما غایبید؟»** آری این غیبت در واقع گونه‌ای عدم حضور تحصّلی یا تشرّفی است ـ نابودی و نبود در هستی، به مفهوم عدم و نیستی و نه حضور در دوزخ و خلوتگاه. این برش از گفتگوی گارسن را با تعمیق و تدقیق می‌نگریم:

«گارسن: زنم. مثل هر روز به سربازخانه رفته است. اما اجازهٔ ورود نمی‌دهند. میان نرده‌ها را دارد نگاه می‌کند. هنوز نمی‌داند که من غایب شده‌ام. اما بو می‌برد. حالا دارد می‌رود. سر تا پا سیاه پوشیده است. چه بهتر! دیگر لازم نیست لباسش را عوض کند. گریه نمی‌کند، هیچ وقت گریه نمی‌کرد. آفتاب خوبی است و او با چشمان درشت معذّبش سیاه‌پوش در خیابان خلوت است.»

سارتر در این نمایشنامه می‌گوید: «دیدیم که بر کنگرهٔ عرش...» آری از فرش تا عرش راهی طولانی و دیرپا نیست. آیا همه چیز تصادفی و اتفاقی و بر سبیل قضا و قدر روی داده است؟ یا جبر محتوم سرگذشت و سرنوشت، چندانکه تقدیر می‌خواهد آن می‌کند؟ در

جایی اینس می‌گوید: «اتفاق. پس این اثاثیه اینجا اتفاقی این جور است. این اتفاقی است که نیم تخت سمت راست ماشی، و نیم تخت طرف چپ آجری‌رنگ است. یك اتفاق، نه؟ خیلی خوب. اگر می‌توانید جایشان را عوض کنید. و بعد خبرش را به من بدهید... و این گرما؟ این گرما؟ بگویم که همه چیز را میزان کرده‌اند. با دلبستگی ریزه‌کاریها را به هم جور کرده‌اند. این اتاقی است که منتظر ما بوده. همه‌اش پیش‌بینی شده است.»

گردش و ادارهٔ سه تن در اتاقی که تمثیل و اسطوره‌ای از جهنم است کاری است پرفراز و نشیب. اما «ما لعبتکانیم و فلك لعبت‌باز.» و بر «نطع وجود» هر چه هست از اوست و فکرت و اندیشه نیز از آن هستی بخش است. پس تأمل و درنگ در این مفاهیم نه از سر سرسری گرفتن یا به جدّ انگاشتن که به سبب شناختن مفهوم انتخاب، موقعیت، شك و نگرش به مکتب سارتر است. عمق طنز سیاه و «ماکابر» سارتر را که در این اثرش ـ جاودانه ـ خوش نشسته در شخصیت گارسن می بینیم: **من یك روزنامهٔ صلح جو را اداره می‌کردم. جنگ شروع شد. چه باید کرد؟ همه چشمها به طرف من دوخته بود. با خودشان می‌گفتند آیا دلش را دارد؟ و البته دلش را داشتم. و آن وقت دست روی دست گذاشتم و تیربارانم کردند. گناهم در این بوده است؟ گناه من چیست؟»**

در نمایشنامهٔ در بسته به صحنه‌ای می‌رسیم که نمایش در نمایش است: آینه، سرخاب و سایر وسایل چهره‌پردازی تئاتر در این صحنه، نمود و نمادی بیشتر و آشکارتر دارد. بی‌گمان برخی از متون نمایشی سارتر، مانند در بسته از لحاظ اصول دراماتیك و اجرای صحنه‌ای، غنی وگویا هستند. اما سارتر نمایشهای پر «آنتریك» نیز دارد که در آن از تقلّب با خود و با دیگران (نکراسوف، دستهای آلوده) سخن می‌گوید. آری «تو پاره گرگ درون خویشتنی.» اما در بسته را من نمایشنامه‌ای کامل و جامع و در واقع بیانیهٔ گزیستانسیالیسم می پندارم. گفتگوی اینس با گارسن، که حدیث نفس او نیز هست ما را به سوق و صوب عمیق‌تری از این متن می‌رساند،بحث در بارهٔ همسر گارسن است:

اینس: چرا اذیتش می‌کردید؟

گارسن: چون که کار آسانی بود. با یك کلمه رنگ به رنگ می‌شد. حساس بود. یك کلمه هم سرکوفت نمی‌زد. سر به سر من نمی‌گذاشت. صبر می‌کردم همیشه انتظار می‌کشیدم ببینم که آیا هیچ شکایت می‌کند. اما نخیر. نه یك گریه، نه یك سرکوفت. از منجلاب نجاتش داده بودم. می فهمید؟ می‌گویم که من از هیچ چیز پشیمان نیستم. خلاصه شیفته‌ام بود. می فهمید.

و در بارهٔ همان نکتهٔ جبر و تصادف، گفتاری از اینس و گارسن بیانگر مفهوم موقعیت و مسئلهٔ حدوث نفس در این فلسفه است، فلسفه‌ای که در قالب درام در بسته بهترین و فصیحترین شکل هنری و ادبی اش را بازیافته است:

اینس: می‌دانم و شما خودتان هم یك تله‌اید. خیال می‌کنید آنها حرفهایی را که دارید می‌زنید پیش‌بینی نکرده‌اند؟ و در میان همین کلمات دامهایی را که متوجه‌شان نیستیم پنهان نیست؟ همه‌اش دام است ولی به من چه تأثیری دارد؟ تازه خود یك تله هستم. برای استل دامی هستم. شاید این من باشم که او را به دام می‌اندازم.

گارسن: شما هیچ کس را به دام نخواهید انداخت. ما مثل اسبهای چوبی چرخ و فلك هستیم، که بدون اینکه به هم برسیم دنبال هم می‌دویم. به گمان شما همه‌اش را مرتب کرده‌اند. اینس بگذارید بیفتد. دستهایتان را وا کنید. دست بکشید. وگرنه شما مایهٔ بدبختی هر سه‌مان می‌شوید.

اینس: آیا سر آن دارم که دست‌آویزم را رها کنم؟ خودم می‌دانم. چه در انتظار است. دارم می‌سوزم. می‌سوزم و می‌دانم که تمامی ندارد. همه‌اش را می‌دانم. باور می‌دارید که دست وردارم... راجع به بدبختی‌تان می‌خواهید چه برایم بگویید. به شما گفتم همه‌اش را می‌دانم ولی حتی نسبت به خودم هم نمی‌توانم دلسوزی داشته باشم. یك دام. دام. طبیعتا توی تو تله افتاده‌ام.

و این دامگه همان است که حافظ می‌گوید:

مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد

و این هم پاره و برشی از پایان متن:

گارسن: واکنید! همه چیز را می‌پذیرم: داغ و درفش، گیره‌ها، سرب گداخته، منقاشها، چیزهای سوزان، چیزهای درنده، همه‌اش را قبول دارم. می‌خواهم حسابی شکنجه شوم. گزش صدها خراش تازیانه را به این زجر فکری ترجیح می‌دهم.

در بسته، نمونهٔ درخشانی از آثار سارتر است. در عین آنکه از لحاظ ادبی از مدرن‌ترین نمایشنامه‌های معاصر است و نکات مهمی از فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم را دربر دارد. این نمایشنامه به صورت اثری کلاسیك در همهٔ جهان مشهور شده و در هزاران مدرسه تدریس گشته و بارها بر پرده‌های تلویزیون آمده و به زبانهای گوناگون ترجمه شده است. این اثر، نخستین بار در سال ۱۹۴۴ بر صحنه آمد و به سطح گسترده‌ای از شهرت و محبوبیت رسید. این نمایشنامه نشانه‌ای از بلاغت سطحی ندارد، هیچ مفهوم نظری پیش نمی‌نهد. حتی از آن کلمات قصاری که چکیدهٔ درس اخلاقی موقعیتها در آثار کرنی، برنارد شا یا ژیرودو ست می‌پرهیزد. ایجاز کلام و کشش نمایشی آن، از استادی سارتر در هنر تئاتر حکایت می‌کند. شخصیتها میدانی برای رشد و گستردگی ندارند. اصلاً گویی وجود ندارند. سه آدم درگیر جریانی از شکنجه و مرگ و دوزخی سخت مبتذل و پیش پا افتاده‌اند. مرگ آنان، مرگ زندهٔ بیشتر موجوداتی است که از پذیرفتن آزادی خود اکراه دارند و هیچگاه با خود آگاهی «دیگر»ی روبه‌رو نمی‌شوند. با این همه، این «دیگر» در بارهٔ آنها داوری می‌کند: آری جهنم «دیگران» اند. سه شخصیت در بسته با گره کوری به یکدیگر بسته و از یکدیگر جدایی ناپذیرند. همه به نیرنگهای سوءنیت پناه می‌برند و به نیتهای باطنی خود که ممکن بود پاك‌تر از اعمال‌شان باشد آب و تاب می‌دهند. اینس، استل و گارسن می‌کوشند تا از «نگاه خیره» این «دیگر»ی به جهنم و جان و جسم و جنس خود بگریزند. دوزخ یعنی نگاه خیرهٔ «دیگر» مردمان و نیز داوری وجدان خود ماست.

شیطان و خدا

این اثر محاکات و شرح صدر سارتر است. از لحاظ قالبهای نمایشی به نمایشنامهٔ براند هنریك ایبسن بسیار شباهت دارد، و از لحاظ نوع و پیام و پیغامش، در چهارچوب دستگاه فلسفی اگزیستانسیالیسم قابل بررسی و مداقه است. متن از مارتین لوتر، مبدع و مبدأ پروتستانیسم، سخن می‌گوید و حاوی گفت و شنودهای مذهبی ـ آرمانی ـ فلسفی از شك گرفته تا ایقان و اتقان در مکتب سارتر است؛ و از لحاظ نمایشی، از گره‌گشایی و اوج و حضیضهای خاص دراماتیك، باید گفت کمابیش تهی است. خالی خیال و انبوهانی از هجرانی و تفلسف و فلسفیدن، ماحصل و محصول این اثر است.

سارتر قهرمانهای خود را اغلب در لحظهٔ «انتخاب» قرار می‌دهد؛ لحظه‌ای که به دنبال آن باید دست به «عمل» زد، و انتخاب همیشه با اضطراب توأم است. این نمایشنامه شرح کوششهای مردی است که طرح زندگیش را در «مطلق» می‌ریزد، مطلق بدی و خوبی، و شکست می‌خورد. زیرا دست «عمل» از «مطلق» کوتاه

است. سارتر خود می‌گوید: «این نمایشنامه سراسر شرح روابط انسان است با خدا، یا به عبارت دیگر روابط انسان با مطلق.» و مراد نویسنده از شیطان و خدا همین مطلق دوگانه است. داستان در قرن شانزدهم در آلمان می‌گذرد، قرن جنگهای مذهبی در سرزمین بلوای همیشگی و حکومت خانخانی. لوتر، مصلح دین، چند سالی است که آیین نو را عرضه کرده و در سراسر اروپا غوغا درافکنده است. پروتستان و کاتولیك همدیگر را می‌درند و کفارهٔ آن را دهقان با نان و جان خود می‌دهد. قیام روستاییان و جنبش نودینان آلمان را به خاك و خون می‌کشد. شیطان و خدا مسائل اساسی زمان ما رامطرح می‌کند: آیا بشر مسئولیتی به عهده دارد؟ آیا خوبی ممکن است؟ آیا می‌توان مسئولیت را پذیرفت اما دستها را نیالود؟ و از این روی، به گفتهٔ خود سارتر، این نمایشنامه مکمل دستهای آلوده است، هر چند حوادث آن چهارصد سال پیشتر روی می‌دهد. گوتز در واقع یك شورشگر است که بعداً بر اثر تمهیدی صرفاً دراماتیك، و نه از لحاظ عقلی و نقلی درست و بقاعده و پذیرفتنی [طاس ریختن و اینکه طاس اگر نیك نشیند همه کس نزّاد است.] به شکل یك «قدیس» درمی‌آید. گوتز، همان را وی و دانای کل متن است و شاید هم خود سارتر است که از وضعیت اگزیستانسیل خود سخن می‌گوید.

گوتز: به من چه پیشنهادی می‌کنی؟

ناستی: پیشنهاد اتحاد.

گوتز: یعنی یك خیانت دیگر؟ لطف شما زیادست که این یکی را خوب می‌شناسم. به آن عادت کرده‌ام. وضع مرا عوض نخواهد کرد. اما اگر مقرر است که من نه با طبقهٔ متوسط بسازم و نه با جوانمردها و پهلوانها و نه باشاهزاده‌ها، دیگر نمی‌دانم با کی باید کنار بیایم.

ناستی: شهر را بگیر. ثروتمندها و کشیشها را بکش. شهر را بده به فقرا. یك سپاه از دهقانها راه بینداز و اسقف اعظم را بیرون کن. فرداست که همهٔ مملکت همراه تو خواهد بود.

گوتز: پس تو می‌خواهی که من با فقرا اتحاد کنم؟

ناستی: با فقرا، آره! با تودهٔ مردم شهرها و دهات.

گوتز: پیشنهاد عجیبی است!

ناستی: متحدهای فطری و واقعی تو آنانند. اگر تو حقیقتاً می‌خواهی خراب بکنی، قصرها و کلیساهای ساخت ابلیس را روی هم بکوبی، مجسمه‌های وقیح کفار را بشکنی، کتابهایی را که ناشر علوم اهریمنی‌اند بسوزانی، طلا و نقره را از میان برداری، پیش ما بیا. اگر ما با تو نباشیم تو حیران و سرگردان به دور خود می‌چرخی و فقط به خود صدمه می‌زنی. اگر ما با تو باشیم، تو بلای آسمانی می‌شوی.

گوتز: با طبقهٔ متوسط چه کار خواهید کرد؟

ناستی: اموالشان را می‌گیریم تا برای برهنگان پوشاك و برای گرسنگان خوراك تهیه کنیم.

گوتز: و با کشیشها؟

ناستی: آنها را به رم می‌فرستیم.

گوتز: و با اشراف؟

ناستی: سر از تنشان جدا می‌کنیم.

گوتز: و وقتی اسقف اعظم را بیرون انداختیم؟

ناستی: آن وقت می‌توانیم شهر خدا را بسازیم.

گوتز: بر چه مبنائی؟

ناستی: همهٔ مردم برابر و برادرند. همه در خدا هستند و خدا در همهٔ آنها است. روح‌القدس از همهٔ دهانها حرف می‌زند همهٔ مردم کشیش‌اند، همه کس می‌تواند غسل تعمید بدهد، خطبهٔ عقد بخواند، بشارت بیاورد، گناهان را ببخشد. هر کس در زندگی جهان خود مجتمعاً با دیگران است و در زندگی روحانی خود منفرداً با خدا.

گوتز: در شهر شما خنده کمتر به لب مردم خواهد رسید.

ناستی: آیا سزاست تا به کسانی که دوست داریم بخندیم؟ قانون، عشق و محبت خواهد بود. مگر تو چه چیز را دوست می‌داری؟

گوتز: همهٔ آن چیزهایی را که شما می‌خواهید نابود کنید: مجسمه، تجمل، جنگ.

ناستی: ماه آسمان هم مال تو نیست. گول‌خور ساده‌لوح. و تو جنگ می‌کنی تا اشراف از آن متنعّم شوند.

گوتز: ولی من اشراف را دوست می‌دارم.

ناستی: تو؟ تو که آنها را می‌کشی...

فاوست یا براند (اثر ایبسن) و شیطان و خدا[۱۹۵۱]
بسیار بلند پروازانه‌تر و معمایی‌تر و تجربه‌ای بهت‌آورتر از دستهای آلوده‌اند. طول مدت نمایشنامه و تضاد ناشی از تغییرات ناگهانی قهرمان آن محتاج چنان تخیلی تاریخی است که تماشاگر عادی تئاتر مشکل بتواند صاحب آن باشد. گوتز سرباز مزدوری است متعلق به قرن شانزدهم که مرتکب «شر» شده و آن را بسیار عادی یافته است. به «خیر» رو می‌کند و به ایفای نقش «خدا» یا «قدیس» می‌پردازد تا شرطی را که با کشیشی مخلوع، هاینریش، بسته است ببَرَد. تنها حاصل کوشش او در تقسیم زمین میان دهقانان، بلوا و جنگ و خشونت است. آنگاه منکر خدا می‌شود و نام خدا با غیبت و سکوت معادل می‌شود:

هاینریش: پروردگارا، من ایمان دارم. من مرتکب معصیت نومیدی نخواهم شد. تا مغز استخوانهای من فاسد شده است. اما می‌دانم که اگر اراده کرده باشی مرا نجات خواهی داد. ما همه به یك نسبت مستحق جهنمیم. ولی خدا هر وقت بخواهد عفو کند، می‌کند.

گوتز: اگر من بخواهم می‌توانم کاری کنم که مرا عفو نکند.

هاینریش: بدبخت ناچیز، ذرهٔ بی‌مقدار، چگونه می‌توانی با نیروی رحمت و بخشایش او پنجه دراندازی؟ چطور می‌توانی صبر نامتناهی او را لبریز کنی؟ هر وقت که او اراده کند تو را میان دستهایش می‌گیرد و به بهشت می‌برد. به یك انگشت اشاره، ارادهٔ پلید تو را درهم می‌شکند. آرواره‌های تو را از هم باز می‌کند و رحمتش را به تو می‌خوراند و تو احساس خواهی کرد که برخلاف میل خودت نیکو شده‌ای. برو، برو «وُرمز» را بسوزان. برو غارت کن. برو گردن بزن. وقت و زحمتت را به هدر می‌دهی. یکی از این روزها مثل همهٔ مردم به برزخ می‌روی تا پاك و مطهر و شایستهٔ بهشت شوی.»

چنانکه پیشتر آمد، شیطان و خدا از لحاظ ساختمان و قابلیت و قانونمندیهای صحنهٔ نمایش و منطق تئاتری، نمایشنامه‌ای لفاظ، متکی بر دیالوگ و بسیار توانفرساست. بحثهای فلسفی کِش‌دار غالباً متن را از سکه انداخته است. اما با این همه این متن که بیشتر برای تقریر و روخوانی و آشنایی با اصول نحلهٔ سارتر نیك است، از لحاظ دراماتیك نیز چیزی از بار پر توسّع دست و ذهن و نقّاد و وقّاد نویسنده را با خود همراه دارد.

گوتز در پی عمل است. حال آنکه تظاهر به عمل و فهم عمل کرده است و «عمل» از اصول مکتب سارتر

است و از این نظر با «پراگماتیسم» یا اصالت عمل شباهتهای درونمایه‌ای (تماتیك) دارد. شیخ اجل نیز گفته که:

عالم بی عمل درخت بی بر است.

آری دوران ما عصر عمل است، اما گوتز در واقع به «عمل» تشبّه و تمسك می جوید و نه تعبّدی از سر خلوص و ارادت و عبادت. پس روشن است که شیطان و خدا بیشتر به عریضه‌ای مکتوب و فلسفی شبیه است تا حسی دراماتیك.

گوشه‌نشینان آلتونا

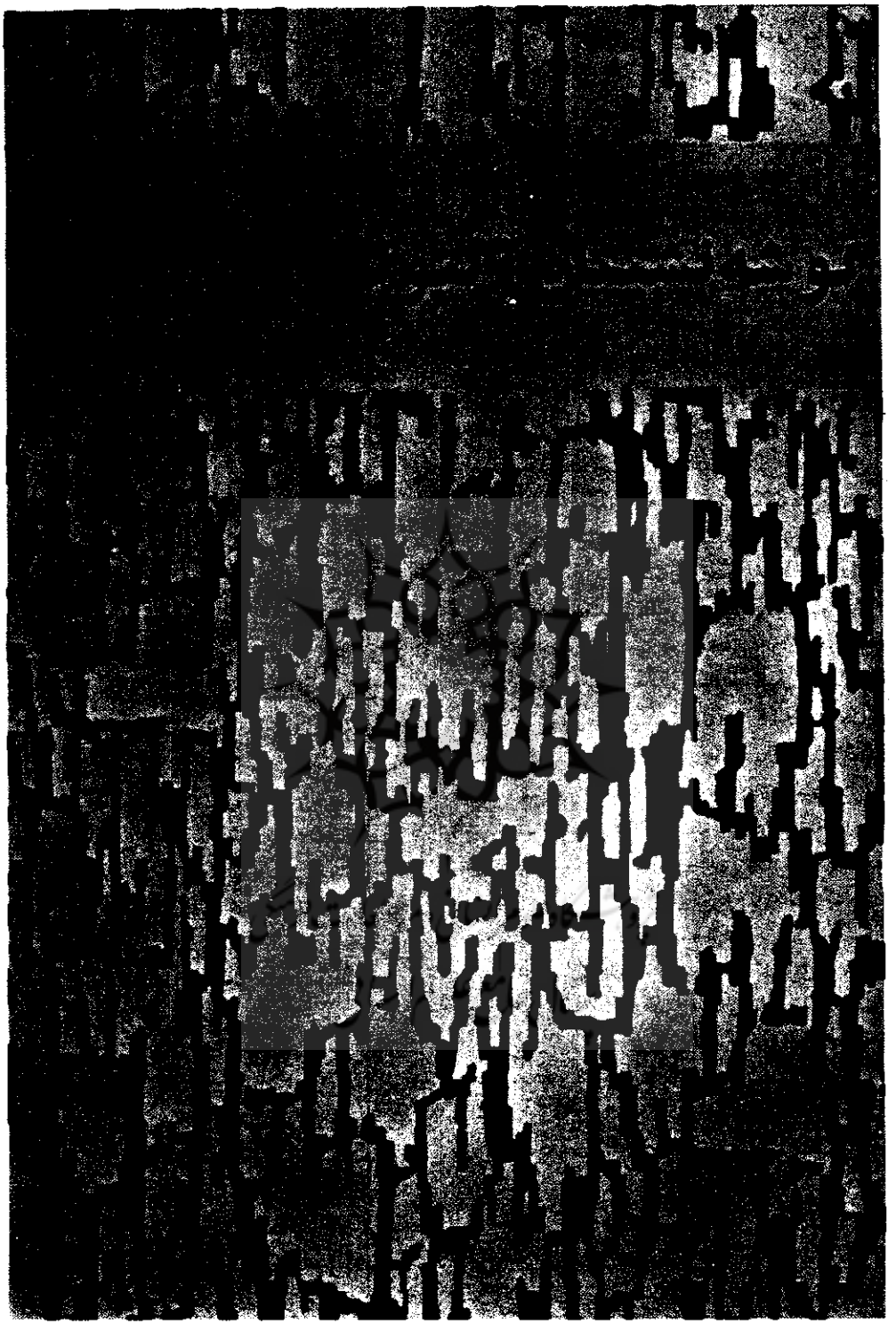
شاید بهترین یا آسان‌ترین روش برخورد با اندیشهٔ سارتر، شناسایی نمایشنامه‌های وی باشد. در بین همهٔ نمایشنامه‌های او هیچ یك روشن کننده‌تر و در عین حال شایان توجه‌تر از نمایشنامهٔ گوشه‌نشینان آلتونا نیست. موضوع اصلی این نمایشنامه نیز مانند نمایشنامهٔ در بسته هستی داشتن یا هستی نداشتن است. فقط با این تفاوت که در گوشه‌نشینان آلتونا، زندگی و اندیشهٔ سارتر به شکوفایی کامل رسیده است. سارتر در اینجا دستخوش تحوّل شده و دست کم باید گفت که غنی تر و عمیق‌تر شده است. در بسته نمایشنامه‌ای است تا حدودی آرمان‌گرا. در این نمایشنامه، زندگی درونی و زندگی بین اشخاص عریان شده است. این نمایشنامه از لحاظ عقیدتی و زمانی به دورهٔ «بودن و هیچ» تعلق دارد. پس از نوشتن این اثر بود که سارتر با اشتیاق تمام به سیاست توجه کرد. و پرداختن به سیاست همانا توجه به تاریخ است. پس هستی دیگر فقط «شخصی» نیست بلکه «تاریخی» است. گوشه‌نشینان آلتونا و نقد خرد دیالکتیکی هر دو به یك زمان تعلق دارند. منظور این نیست که سارتر نوشتهٔ خویش را انکار کرده، بلکه مقصود این است که وی گذاشته‌اش را دربر می گیرد و از حد آن فراتر می رود. گوشه‌نشینان آلتونا همان در بسته است منتهی با ابعادی جهانی.

اثر شهرت فراوانی دارد و ما از تجزیه و تحلیل جزئیات آن بی نیاز هستیم. این نمایشنامه در سینما به فیلم تبدیل شده و اکثر پویندگان تئاتر مدرن با محتوا و مایحتوای آن آشنا هستند و به تقریب تصاویر بدیع و نمایشی سارتر را از لوح خاطر نزدوده‌اند. این نوشته‌ای است بلند پایه که بر محور احساس جرم همهٔ انسانها در برابر جنگ و دلهرهٔ آنها در میان تردیدها و وسوسه‌های وجدان خود و اطاعت نظامی و میان خشونت و ندامت شقه شده‌اند دور می زند. وضع آنان وضع همهٔ انسانها در نیمهٔ دوم این قرن است. فون گرلاخ پیر یکی از اربابان پرهیمنه صنعت که با استبداد با دختر و پسرش رفتار می کند سرطان دارد و در آستانهٔ مرگ؛ پسرش وُرنر و عروسش یوهانا و دخترش لنی را گرد می آورد تا شاید بتواند سنتهای خانوادگی را به شایستگی احیاء کند. اما در خانه رازی است: در طبقهٔ بالا، پسر بزرگتر، فرانتز، که به ارادهٔ خود انزوا گزیده زندگی می کند. فرانتز یك بار احساس جرم کرده زیرا پدرش مخفیگاه مردی یهودی را به نازیها نشان داده و سبب نابودی مرد شده است. آنگاه دستخوش جبن و غبن و جرم به جبههٔ جنگ روسیه می رود و مرتکب قتل گروهی از چریکهای روس می شود تا فوراً به دیدهٔ خویش شجاع بنماید. پس از بازگشت از جنگ خود را زندانی می سازد و همان لباس نظامی پاره پاره و مدالها را بر تن نگه می دارد و احساس جرم مخفی خود را در جرم جمعی آلمان ویران شده در بمبارانها غرق می سازد.

سارتر که در مقام نمایشنامه‌نویس گاه هوادار قالب نمایشی فشرده مانند آثار یوهان آگوست استریندبرگ، درام‌نویس سوئدی و مواجهه سه چهار شخصیت با سرنوشت خود و با یکدیگرست، و گاه به آثار شکسپیر یا نوعی رمانتیسیسم که نیاز به چندین ساعت اجرا دارد متمایل می شود، از جنگ جهانی دوم تا زمان مرگ خود صحنهٔ تئاتر را در فرانسه قبضه کرده بود. از کمدیهای دست دوم سارتر مانند نکراسف باید به تندی گذشت چرا که تنها «بورلسك»هایی گذرا و پیش پا افتاده‌اند. روسپی بزرگوار نیز هجویه‌ای کم رنگ و بی خون است و حتی دستهای آلوده هم ملودرامی پر از حرکتهای سینمایی و فلاش‌بك و گفتارهای مستعمل و از رمق و رونق افتاده است، گر چه آن را «هملت» سارتر نیز خوانده‌اند. در هر حال، سارتر خاصه در در بسته چهرهٔ درام‌نویسی موفق و کامیاب را نشان می دهد.

مرده‌های بی‌کفن و دفن

این اثر، قوی‌ترین نمایشنامه‌ای است که تا به حال از



موضوع شکنجه و مقاومت از اروپای زمان جنگ الهام گرفته است. تو رفتن وایلدر، نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پرداز معاصر امریکایی، آن را با عنوان فاتحان به انگلیسی برگرداند. اثر به روی هم تراژدی پر تأثیری است. چند پارتیزان که تحت تعقیب پلیس فرانسه‌اند (پلیسی که در خدمت آلمانهاست) در بن بست دیگری (در بسته؟) گیر افتاده‌اند. آنها مبرم و مجدّ از افشای نام رهبرشان که گریخته است طفره می روند. هیجان‌زده و مشوش از تمام انرژی خود استفاده می کنند تا در برابر شکنجهٔ بدن تاب بیاورند و ساکت بمانند. حتی دختری به نام لوسی با دستهای خود برادر جوانش را خفه می کند، چون برادرش ضعیف‌تر و جوان‌تر از آن است که زیر شکنجه به حرف نیاید. این «عمل» تماشاگران تئاتر را برآشفت اما وحشتناك‌تر از خفه شدن دزد مونا به دست اتللو بر روی صحنه یا قتل فرزندان مده به دست او در بیرون صحنه نبود. گره‌های اصلی نمایشنامه‌ای که نشانی از ملودرام در آن نیست، در واقع رابطهٔ میان قربانی و دژخیم. برتری روحی شکنجه شونده بر شکنجه‌کننده و بروز پنهانی غرور در پارتیزانهاست. در اینها که رفتارشان به رواقیون و قهرمانان می ماند، سوءنیتی هم به هیئت نخوت و عُجب در کمین نشسته است.

در هر حال، سارتر که به سبب بیماری به سال ۱۹۸۰ چشم از جهان فروبست به رغم همهٔ تضادها و ضد و نقیضهایی که گاه در آثارش دیده می شود و خاصه رگهٔ ملودراماتیك عمیقی که گاه بر نمایشنامه‌هایش سایه می افکنده، از متفکران قابل ذکر و در خور توجه تئاتر مدرن است و نظراتش هماره در مورد تئاتر مطمح نظر شارحان و شاعران به شعور و شور بوده است. نمایشنامه‌هایش نیز چنانکه آمد، جز به محتوا و اندیشه و مضمون شناخته نشده‌اند و او هرگز به مکتبی چون هنر برای هنر و سایر نحله‌های منحط وابسته نبود و این مهم را هرگز نباید نادیده انگاشت.

حاشیه:

۱. شیطان و خدا، ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، چاپ دوم، ۱۳۴۹، نیل.

۲. دستهای آلوده، ژان پل سارتر، ترجمهٔ جلال آل‌احمد، چاپ سوم، آسیا.

۳. کار از کار گذشت، ژان پل سارتر، ترجمهٔ حسین کسمایی، چاپ سوم، ۱۳۴۷، آسیا.

۴. اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ژان پل سارتر، ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی، چاپ چهارم، ۱۳۵۴، انتشارات مروارید.

۵. دوزخ، ژان پل سارتر، ترجمهٔ مصطفی فرزانه، چاپ دوم، معرفت.

۶. گوشه‌نشینان آلتونا، ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، چاپ دوم، ۱۳۵۲، نیل.

۷. گوشه‌گیران آلتونا، ژان پل سارتر، ترجمهٔ احمد صادق، انتشارات فرخی.

۸. ژان پل سارتر، هنری پیر، ترجمهٔ احمد میرعلایی و ابوالحسن نجفی، چاپ اول، ۱۳۵۶، زمان.

۹. نکراسف، ژان پل سارتر، ترجمهٔ قاسم صنعوی، چاپ اول، تابستان ۱۳۵۰، پیام.

۱۰. دربارهٔ نمایش، ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، چاپ اول، ۱۳۵۷، زمان.

۱۱. روسپی بزرگوار، ژان پل سارتر، ترجمهٔ عبدالحسین نوشین، چاپ دوم، ۱۳۵۷، نشر سحوری.

۱۲. وظیفهٔ ادبیات، ترجمه و تدوین ابوالحسن نجفی، چاپ اول، ۱۳۵۶، زمان.

۱۳. ادبیات چیست، سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ اول، کتاب زمان.

۱۴. مگسها، سارتر، ترجمهٔ سیما کویان، تهران، مازیار، ۱۳۴۳.

۱۵. زنان تروا، ژان پل سارتر، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران، اشرفی.

۱۶. کتاب زمان، «ویژهٔ ژان پل سارتر».

۱۷. کتاب زمان، «ویژهٔ تئاتر».