مروری بر زندگی و آثار
پتروایس، درام‌نویس معاصر آلمانی

تئاتر مستند یکی از شاخه‌های تئاتر مدرن است. پس از جنگ جهانی دوم و تبعات و پی‌آیندهای این رویداد خانمانسوز، همه در یک اندیشه شدند: عالمی از نو بباید ساخت و ز نو آدمی. پتروایس (۱۹۱۶ ــ) عالم و آدم را در تئاتر مستند به زیر ضربه‌های تند قلمش می‌گیرد. معرفی و نقد فشرده و در عین حال چند سویهٔ تئاتر مستند در قالب آثار وایس ــ نمایندهٔ نحلهٔ نمایشی تئاتر معاصر مستند ــ از دیگر مباحث این مطلب است.

تئاتر مستند فرزند بلافصل تئاتر سیاسی

همایون علی‌آبادی

تئاتر مستند، فرزند بلافصل تئاتر سیاسی است. به دیگر عبارت، تئاتر مستند همان تئاتر سیاسی است با تکیه بر تمام گزارشها، پرونده‌ها، جداول آماری، خاطرات اشخاص، شخصیتهای تاریخی، مشاهدهٔ محل حوادث، مصاحبه‌ها، شواهد قضیه، بیلان بانکها و گزارش بورسها و کارخانجات و شرکتهای صنعتی، اعلامیه‌های دولتی، تواریخ، نطقها، رپرتاژهای روزنامه‌ها و رادیوها، فیلمهای خبری، عکسها، جستجو در بایگانیها، کتابخانه‌ها، مجموعه‌های شخصی، اسناد اقتصادی و سیاسی، و تمام شواهد دیگر زمان حادثه.

تئاتر مستند از همهٔ اینها مایه می‌گیرد. چندانکه پتروایس[1] در نمایشنامهٔ *استنطاق* ــ که بر اساس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پرونده‌های دادگاه آشوویتس که در سالهای ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵ در فرانکفورت جریان داشته ــ نوشته شده، نمونهٔ درخشانی از تئاتر مستند را عرضه می‌کند. وایس در این اثر، که یک «اوراتوریو»[۲] در یازده سرود است، می‌کوشد «از اظهارات بسیار زیاد و گوناگون حاضران در دادگاه، تنها عصارهٔ آنها را به دست داده و تا حد امکان چیزی به آنها نیفزاید. بنابراین، سعی‌اش در این نیست که فضای دادگاه و کشاکشهای روانی و ذهنی آن را بر روی صحنه نشان دهد. دادگاه او زمینه‌ای است برای شرح رویدادهای درون اردوگاه مرگ. عظمت دهشتناک اردوگاه مرگ در اصل چیزی نیست که بر روی صحنه به روال متعارف و بهنجار تئاتر نمایش‌پذیر باشد و اینکه این نمایشنامهٔ مستند تاریخی پترووایس در مقایسه با آثار دیگر نویسندگانی که سعی در بازسازی فضا و رویدادهای اردوگاه داشته‌اند موفقتر از همه از کار درآمده است، درست حاصل همین روش است که می‌خواهد واقعیات اردوگاه را نه "نمایش"، بلکه از زبان بازماندگان این جهنم روی زمین و از زاویهٔ دید آنان "گزارش" بدهد.»[۳]، بدون هیچ خیالپردازی شاعرانه و حاشیه‌پردازی غیرواقع و اغراق در تک‌تک مسائل یا چشمپوشی از اسناد مهم و تکیه بر مدارک مشکوک. پترووایس در آثار مستندش و خاصه در *استنطاق* مواد واقعی و لازم را با دقت و وسواس یک زیست‌شناس و با مهارت یک متخصص امور فنّی انتخاب می‌کند. و بی‌هیچ تغییری در محتوا، شکل مخصوصی به آن می‌بخشد و قابل عرضه در صحنه می‌کند. «با وجود این، وایس تنها به ارائهٔ اسناد اکتفا نمی‌کند، بلکه با ظرافت و به‌طرزی که خاصّ خود اوست جنایات را می‌نمایاند و از حق و آیندهٔ زندگی دفاع می‌کند. این جانبداری در نامگذاری اوّلین نمایشنامه به خوبی آشکار است. پترووایس ابتدا می‌خواست نام نمایشنامه را *انتهای دنیا* بگذارد.»[۴] پیش از آنکه بحث و بررسی پیرامون زندگی و آثار وایس را دنبال کنیم، شاید ضروری باشد به شاخصه‌های دیگر تئاتر مستند اشاره کنیم.

نویسندهٔ تئاتر مستند آزاد است که در پرداخت نمایشنامهٔ خود، هر شکل دلخواهی را که بخواهد به کار بگیرد. همچنانکه وایس در *استنطاق* از فرم «اوراتوریو» که قالبی است شبیه اپرا، استفاده کرده و تماماً از طریق موسیقی و به آواز، پیامش را می‌رساند. اوراتوریو «اگرچه از امکانات صحنه محروم است اما از مصالح درام موزیکال کمک می‌گیرد و شکلهای اساسی آن را به خود اختصاص می‌دهد.»[۵] اما آزادی تئاتر مستند در پرداخت متن، هرگز به معنای تنظیم یک مادّهٔ خبری خام و بی‌نظم نیست. «نویسنده تنها در فرم کار آزاد است و همچنین در انتخاب انتقادی و اصولی موادّ اوّلیهٔ کار خود. تئاتر مستند با هر مادّهٔ خبری خام و بی‌نظم که به صورت اوّلیه منتشر می‌شود فرق زیاد دارد. و در اینجا انتخاب و وارسی صحت و سقم مسائل و ترکیب همهٔ آنها به صورتی است که آگاهی لازم را برای تودهٔ مردم فراهم می‌آورد. یک خبر ساده، یک خبر است و ناشر آن خبر، اگر متقلّب نباشد و وابستهٔ هر جناحی هم باشد باز خبر ساده‌ای را منتشر کرده است. اما تئاتر مستند آن خبر را جزو یکی از عناصر اصلی کار خود انتخاب می‌کند و تمام علت العلل و جوانب و چگونگی مسأله را با جستجو در متن و حواشی قضیه وارسی می‌کند و آنچه عرضه می‌کند با جهان‌بینی نویسندهٔ تئاتر است. البته نتیجهٔ این روش در *استنطاق* به ناچار چشمپوشی از تجزیه و تحلیل این مسأله خواهد بود که آیا واقعه‌ای چون آشوویتس اجتناب‌پذیر و تکرارش در تاریخ امکان‌پذیر است یا نه. از این‌رو ما در *استنطاق* اعمال و نحوهٔ عمل متهمان را به اصطلاح بر روی صحنه "می‌بینیم" اما عاملین اس ـ اس، این مهمیززنهای اصلی واقعه ــ را نمی‌بینیم؛ صاحبان صنایع بزرگ آلمان را که در امکان‌پذیرشدن و ایجاد "کارخانهٔ مرگ" سهم عمده‌ای داشته‌اند نمی‌بینیم؛ شعارهای شوم و ترس‌آور ناسیونال سوسیالیستها که "روشنفکرها جزو ملت نیستند"،

"یهودیها، نه می‌بخشند و نه فراموش می‌کنند"، "کمونیستها، دشمن خونی ما هستند" را نمی‌شنویم. به‌طوری که مضمون اساسی نمایشنامه، مطابق با ماهیت دادرسی، محدود می‌شود به تشخیص امکان سر باز زدن از انجام مأموریت و نیز اینکه کدام یک از متهمان، از آنچه به عنوان مأموری "معذور" ناگزیر از اجرایش بوده است، پا فراتر گذاشته.»[6] بدین‌ترتیب تکه‌های پراکنده و دور از چشم واقعیت را تا حد امکان جمع‌آوری می‌کند و از ترکیب آنها، تا حد امکان واقعیت اصلی را عرضه می‌کند. اما این نکته را نباید به چنین معنا گرفت که نویسندهٔ تئاتر مستند، شخص بی‌طرفی است که قصد دارد حوادث معمولی یا غیرمعمولی تاریخ را به صورت ساختمانی قابل تماشا درآورد. او یک نقّاد است، منتها در وقایع و حوادث. «از این روی، وایس در *استنطاق* هر جا که اسناد دادگاه دستاویزی به اختیارش گذاشته است، از طریق اظهارات شهود یا مجادله‌های لفظی میان دادستان و وکیل مدافع، اشاراتی را درلابلای این مضمون گنجانده است و حتی در یک مورد، در گفته‌های شاهد شمارهٔ ۳، از اصل پایبندی خود به برگرداندن کم یا بیش لفظ به لفظ گفته‌ها عدول کرده و به اظهارنظر در بارهٔ آشوویتس پرداخته است: به عنوان الگوی واقعه‌ای که فردای ما، فردای هر جامعهٔ بشری را تهدید می‌کند، و چه بسا به صوری وحشتناکتر.»[7]

وایس «به ناچار همیشه متوجه تضاد دائمی و کشمکش نیروهای تاریخی است و تلاش می‌کند دیگران را نیز متوجه این تضاد و کشمکش کند و هزاران سؤال صریح برای تماشاگر مطرح سازد و معضلات را بشکافد و راه حل عمده را نشان بدهد. به همین جهت تئاتر مستند به شدّت جانبدار است. تئاتری است که درگیری و فلاکت توده‌ها و نوع و ترکیب و رگ و ریشهٔ حکومتها را بررسی می‌کند. تئاتر مستند، تئاتری است ضدّاستعماری، بنابراین رسواکننده است. رو در روی هر نوع دیکتاتوری و جبّاری می‌ایستد؛ به ناچار محکوم‌کننده است. سانسورپذیر نیست. اگر شرایط رشد برایش فراهم نشود، وجود نخواهد داشت. یا هست یا نیست. نمی‌شود مثله‌اش کرد، برید، تکه‌هایی را دور ریخت، گفتارها را عوض کرد، و اشخاص را طبق دلخواه سانسورچیان جابه‌جا کرد.»[8] دشمنان تئاتر مستند بسیار زیادتر از تئاتر غیرمستند هستند. دشمنان تئاتر مستند بسیار بیرحمتر از دشمنان تئاتر غیرمستند هستند. تمام آنهایی که حاضر نیستند امتیازات خود را از دست بدهند با آن دست به گریبان خواهند شد و در خفه کردن این صدا به شدّت خواهند کوشید.

تئاتر مستند، سرزمین نمی‌شناسد. برای مردم هر گوشهٔ دنیا آگاه‌کننده و نیروبخش است. تئاتر مستند، یاریگر و یاور تمام نیروهای مثبتی است که در هر گوشهٔ دنیا تحت شرایط مختلفی به سر می‌برند. «توجه به وقایع دوران معاصر از ویژگیهای تئاتر پس از جنگ آلمان است ــ تئاتری که به نام «تئاتر مستند» خوانده می‌شود. و چشمگیرترین نمونهٔ آن توسط درام‌نویس آلمانی به‌نام رلف هوخهوت[9] چند سال پیش به نام *قائم‌مقام* عرضه شد، که به وقایع تاریخی نزدیک نظر دارد. *قائم‌مقام* مسائل تعقیب و کشتار یهودیان توسط ناسیونال سوسیالیستهای آلمان و نقش و عکس‌العمل پاپ [قائم‌مقام] در مقابل آن است.»[10]

«تئاتر مستند یکمرتبه زاده نشده، از تئاتر غیرمستند منشعب شده است ولی از ۱۹۱۹ به این طرف در اروپا نضج گرفته و سرگذشت فلاکت‌باری را گذرانده و امروزه روز شکل کامل خود را پیدا کرده است. آثار رلف هوخهوت و پترواپس، دو نمایندهٔ مهم آن در اروپای امروز، تماشاگران و خوانندگان فراوانی در تمام دنیا پیدا کرده است.»[11] نمایشنامهٔ *استنطاق* در سال ۱۹۶۵ همزمان در ۱۵ تئاتر آلمانی زبان اروپا بر صحنه آمده است. «بسیاری از صاحبنظران، پترواپس را اوّلین نویسندهٔ آلمانی می‌دانند که پس از مرگ برتولد برشت با نوشتن *مارا ساد*[12] و *استنطاق* توانسته است تئاتری در

سطح جهانی خلق کند.»[۱۳]

به تئاتر یا درام‌نویسی آلمان نمی‌توان اشاره‌ای کرد، بدون آنکه از برشت نامی برد. عظمت اندیشهٔ برشت و بی‌همتایی او در زمینهٔ کار تئاتر، چنین راهی را به ما تحمیل می‌کند. صراحت بیان و روشنی اندیشهٔ برشت همواره معیاری است برای سنجش ادبیات این زمانه. برشت می‌کوشد جهان را تغییر دهد و این فرق برشت با فیلسوفان همعصرش است. «فلاسفه جهان را تفسیر می‌کنند، باید جهان را تغییر داد.» یا «بازتاب جهان امروزی در صحنهٔ تئاتر می‌تواند صورت گیرد، اما تنها وقتی که به عنوان جهانی قابل تغییر ادراک شود.»[۱۴] برشت در کوشش خود برای تغییر جهان از واقع‌بینی به دور نیفتاد و در هر اثر خود به مسائل زندگی مردم می‌پرداخت و پاسخی فراخور آن مسائل عرضه می‌کرد: «برای انسان این زمانه، پرسشها به خاطر پاسخهایی که به آنها داده می‌شود ارزش دارند. انسان این زمانه به موقعیتها و اتفاقاتی علاقه‌مند است که بتواند در برابر آنها کاری انجام دهد.»[۱۵] گرچه پتروایس در بارهٔ برشت می‌گوید: «انسان می‌تواند مانند برشت تصوری از جامعهٔ ایده‌آل و از دولت ایده‌آل داشته باشد. برشت در همه کارهایش می‌گوید تا وقتی که گروهی به گروه دیگر ستم می‌کند، زندگی آن‌گونه که هست بد است و بد خواهد ماند. ولی او هیچ‌گاه نتوانست آن زندگی کاملاً تغییریافته را نشان دهد.»[۱۶] ولی برشت هم نمی‌خواست آن زندگی کاملاً تغییریافته را نشان دهد. او می‌خواست در تغییر جهان سهیم باشد و همه را در کوشش به این تغییر فراخواند. همچنانکه می‌گفت: «جهان امروزی، برای انسان امروزی تنها در صورتی قابل توصیف است که به عنوان جهانی قابل تغییر توصیف گردد.» و درست در همین نکته که پتروایس در بارهٔ برشت می‌گوید، یکی از تفاوتهای این دو درام‌نویس مشهود می‌گردد. پتروایس هنوز آشفتگیهای روشنفکرانهٔ خود را به دوش می‌کشد و به دنبال آن است که در جبههٔ مردمِ خوب همه چیز از همان آغاز پاک باشد. در حالی‌که برشت، به خاطر این پاکی مرحله به مرحله می‌کوشید و مقهور توفان معضلات و دشواریها نمی‌شد. دید روشن و اندیشهٔ ژرف برشت را در کمتر کسی می‌توان یافت، و پتروایس هم به رغم همهٔ تواناییهایش فاقد آن است. با این حال «وایس شخصیتهای تاریخی را در شکل خاص و مدرن درام عرضه می‌کند؛ آگاهانه از درامی رنگین چشم می‌پوشد و یک «تئاتر اپیک»[۱۷] اصیل ــ که شکل آن در دو دههٔ گذشته رنگهای گوناگون به خود گرفته است ــ به‌وجود می‌آورد. برتولت برشت مسلماً بزرگترین نمایندهٔ این مکتب است ولی تنها نمایندهٔ آن نیست. تکنیک دراماتیک وایس، تکنیک تئاتر اپیک است که از «فاصله‌گذاری»[۱۸] به «بیگانگی»[۱۹] می‌رسد. «مارا» تنها مارا نیست، بلکه بازیگر نمایشنامه‌ای است که «ساد» نوشته و آن را ساکنان تیمارستان شارنتون بازی می‌کنند. دوساد، رژیسور نمایشنامه است و در جریان آن دخالت می‌کند، ضمن آنکه خود در طرفِ «مارا»ست. در حالی‌که «مارا» با بازیگری نمایشنامه‌ای که «ساد» نوشته است «بیگانه» می‌شود. «بیگانگی» ساد به این ترتیب به دست می‌آید که او به عنوان شخص واقعی، نه بازیگر نمایش، در جریان گفتگوهای نمایش دخالت قاطع دارد. مدیر تیمارستان و خانواده‌اش تماشاگر نمایشنامه‌اند اما با اعتراض خود به کرّات جریان نمایش را قطع می‌کنند و بالاخره کُر و همسرایان که بلاانقطاع گفتگوی مارا ـ ساد را قطع و تفسیر می‌کنند.»[۲۰]

قبل از اجرای موفقیت‌آمیز *مارا ـ ساد*، نام پتروایس در واقع تنها برای دوستدارانِ نثری خشک و سرد آشنا بود. و با وجودی که منتقدان گاه‌گاه رمانهای کم‌ورق او را می‌ستودند، تنها پس از *مارا ـ ساد* بود که جزو نویسندگانی قرار گرفت که وقتی صحبت از ادبیات جدید آلمان به میان می‌آید نامشان برده می‌شود. برای بسیاری از صاحبنظران، وایس نویسنده‌ای است که ادبیات معاصر آلمان را از «برزخ متوسط‌الحالی» بیرون

کشیده است. ولی ناقدانی وجود دارند که کارِ وایس را دارای ارزشهای معنوی و دراماتیک خاص نمی‌دانند.

اصولاً باید گفت پترواپس از جهتی ربط چندانی به آلمان ندارد. او از نویسندگانی است که از مهاجرت بازنگشته‌اند. از سال ۱۹۳۹ در سوئد زندگی می‌کند، تابعیت این کشور را دارد و در جریانهای اجتماعی و فرهنگی آن به طرزی مؤثر شرکت می‌جوید: «کسی که به هیچ سرزمینی تعلق ندارد، شهروند جهان می‌شود. هر چه امروز در جهان روی می‌دهد به من مربوط می‌شود. من در واقع در آن محل کوچکی که سکونت دارم، زندگی نمی‌کنم و بدین‌ترتیب هر رخدادی برای من مهم است.»[۲۱]

در سال ۱۹۱۶ در نواوس[۲۲] (نزدیک برلین) به دنیا آمده و چون پدرش نیمه‌یهودی بوده، در سال ۱۹۳۴ مجبور به ترک آلمان شده است. قبل از اینکه در سوئد متوطن شود، انگلستان، چکسلواکی و سوئیس پنج سال به او پناهندگی دادند: در حالی‌که پدرش توانست به سرعت منبع درآمد و زندگی جدیدی برای خودش پایه‌ریزی کند، در عوض، پترواپس مدتها در جستجوی شغلی بود که وی را ارضاء نماید. سالها نقاشی و کارگردانی می‌کرده و قبل از اینکه ۴۵ ساله شود، کسی او را به عنوان نویسنده نمی‌شناخت و قبول نمی‌کرد. «با وجودی که وایس اکنون تبعهٔ سوئد است، آثار خود را به زبان آلمانی می‌نویسد.»[۲۳] «من در آلمان بزرگ شده‌ام. پیش از جنگ مهاجرت کردیم و من اغلب از خود می‌پرسم چه‌طور می‌شد اگر از خوشبختیِ داشتن یک پدر یهودی ــ چیزی که مرا مجبور به مهاجرت کرد ــ محروم بودم؟ همهٔ رفقای من در آلمان ماندند و اگر من هم در آنجا مانده بودم نمی‌دانم چه می‌کردم.»[۲۴]

سال ۱۹۶۰ رمان سایهٔ بدن درشکه‌چی را منتشر می‌کند. همان‌گونه که عنوان رمان نشان می‌دهد، خواننده با قطعه‌ای غریب سر و کار دارد و بی‌تفاوتی نویسنده در ثبت وقایع و بازی با زبان، توجه طرفداران تعمیم پوچی[۲۵] در ادبیات را به سمت او جلب می‌کند. ولی رمانهای بعدی او *وداع با والدین* و *نقطهٔ فرار* ــ جنبهٔ دیگر وایس را می‌نمایاند. در این رمانها نویسنده با حفظ سنّت رمانهای آموزشی و تربیتی، حکایت از سالهای مهاجرت می‌کند و در جستجوی راهی به سوی نوعی از زندگی است که ارزش زندگی کردن را داشته باشد.

مسائل مربوط به دوران مهاجرت بار دیگر در سال ۱۹۶۳ در «صحبتهای سه نفر در حالِ راه رفتن» به میان می‌آید. اما این بار، این مسائل حالتی بیگانه دارند و حوادث در فاصله‌ای دور و عریان قرار می‌گیرند. زبان وایس، به این علت که کارِ ادبیش به زبانی است که زبان محاورهٔ روزانه‌اش نیست، ویژگیهای منحصربفردی دارد که این ویژگیها سبک او را مشخص می‌کند. در اینجا بازی با کلمات و مونتاژ آنها جای ارتباط طبیعی و ریزه‌کاریهای عادی زمان را می‌گیرد.

اوّلین درام وایس، *شبی با میهمانان*، از نظر موضوع ارتباطی با رمانهای گذشته و درامهای آینده‌اش ندارد. در این درام، وایس با ابیات مقفّیِ داستانِ روزن روت[۲۶] راهزن را حکایت می‌کند که زنی دهاتی را می‌کشد و همسایگان به جای راهزن، شوهر زن را که به خانه بازمی‌گردد به قتل می‌رسانند.

وایس دومین نمایشنامه‌اش را با نامی طویل و غریب به سیاق قرون ۱۶ و ۱۷ منتشر کرده است: «نمایش تعقیب و قتل ژان پل ما را توسط گروه هنرپیشگان تیمارستان شارایتون به رهبری آقای دوساد»؛ اما در زیر این اسم نمایشی نو و مترقی پنهان شده است. در اینجا وایس دو شخصیت جالب انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه را رویاروی هم قرار می‌دهد ــ دو شخصیتی که هرچند در یک صف قرار دارند، افکار و اعمالشان هدفهای متضادی را دنبال می‌کند: «مارا»، دوست مردم، نمایندهٔ فضایل انقلابی، و «ساد» اشراف‌زاده‌ای در میان انقلابیون، فیلسوف آلودگی.

پترواپس «مارکی دوساد» را با تمام خصوصیاتش در نمایشنامه وارد نکرده، موجودیت سیاسی روشنفکرانه‌ای که وایس به او داده است برازنده‌اش نیست و نظریهٔ اصلی دوساد در اینجا نقشی ندارد. وایس تنها فردگرایی[۲۷] افسارگسیختهٔ او را نشان می‌دهد. این دو شخصیت که وایس آنها را در مقابل هم قرار داده است، در زندگی هرگز یکدیگر را ندیده‌اند. زندگی و افکار مارکی طوری نبوده که بتواند او را با یک انقلابی بزرگ همنشین سازد. نمایشنامه داستان نمایشی است که به رهبری مارکی دوساد تعقیب می‌شود و قتل «ژان پل مارا» را نشان می‌دهد: تئاتر در تئاتر. این باعث ایجاد فاصله‌ای می‌شود که تکیهٔ مؤکّد بر روی ساختار روانشناختی شخصیتها را ناممکن می‌سازد. برخورد عقاید مارا و ساد، هستهٔ نمایش را تشکیل می‌دهد. از یک سو «مارا» ــ صدای انقلاب ــ و از سوی دیگر «دوساد» ــ که از انقلاب روی برتافته است. دوساد انقلاب را وسیلهٔ «انتقام» می‌داند و «مارا» می‌خواهد اوضاع زندگی را «تغییر» دهد. این درگیری به نفع هیچیک از دو طرف خاتمه نمی‌پذیرد. هرچند وایس جای‌جای بر لحظات عقب‌نشینی مارکی تکیه می‌کند، ولی از آنجایی که خواننده یا تماشاگر برای مردی که فکر و ذکرش در لحظات آخر حیات، ملت فرانسه است، احترام و علاقهٔ بیشتری حس می‌کند تا دوساد ــ که در بارهٔ خودش می‌گوید: «من فقط به خودم اعتقاد دارم» ــ می‌توان تصور کرد که نویسنده همین را می‌خواسته است. اما چرا محل وقوع نمایشنامه یک تیمارستان است: «در چنین محیطی تقریباً همه چیز را می‌توان گفت. در میان بیماران روانی می‌توان آزادی کامل داشت. چیزهای خطرناک و عجیب می‌توان گفت؛ تقریباً همه چیز را، در ضمن، تبلیغ سیاسی را هم در آن جای داد و توجه را به آن جلب کرد. اگر من در این نمایشنامه با ابزار تربیتی کار می‌کردم، که احتمالاً برشت ممکن بود بکند، نمی‌توانستم آن تأثیرات عاطفی عمیقی را ترسیم کنم که می‌خواستم. درست به همین دلیل که این آدمها دیوانه هستند، اظهاراتشان مؤثرتر است. آنها تشابه زیادی دارند با دیگر آدمهای معمولی. آنها در دیوانه‌خانه زندگی می‌کنند، مایلند چیزی را بگویند، ولی نمی‌توانند؛ مشکلات بسیاری دارند. آنها به هیچ‌وجه آزاد نیستند، اجازه ندارند آنچه می‌خواهند بر زبان آورند، و تازه اگر هم چیزی بگویند یا درست فهمیده نمی‌شود یا قدرتمندان می‌گویند اینها دیوانه هستند. حتی اگر من بگویم که تمامی جهان و به ویژه جهان سیاست، جهان جنون است، با این حال، من از آن جدا نیستم و فایده ندارد بگویم سیاستمداران مجنون هستند. حالا دیگر همه چیز جنون‌آمیز است و نمی‌خواهم با آن سروکار داشته باشم. من در هر حال در این جهان قرار دارم و هر آنچه رخ می‌دهد به من هم مربوط می‌شود. پس باید در برابر این جهان موضع بگیرم، حتی وقتی فکر می‌کنم همه چیز جنون‌آمیز است. و مشکل بزرگ، درست همین‌جاست: در این دوگانگی میان دو نقطه‌نظر که ما نمی‌توانیم خود را از آن دور نگه داریم؛ از یک سو فردگرایی محض، و از سوی دیگر تغییر جامعه در این جهانِ دیوانه خانه.»[۲۸]

در نمایشنامهٔ «مارا ـ ساد» نه تنها مسائل سالهای ۱۷۹۳ و ۱۸۰۸ بلکه مسائل دوران ما نیز مطرح است. وایس کلماتی در دهان «مارا» می‌گذارد که خصوصیات دنیای بورژوازی سالهای دههٔ ۶۰ را نیز در بر می‌گیرد: «وقتی دوستانه دست بر روی دوشتان می‌گذارند و می‌گویند:

اختلاف دیگر آن‌قدرها نیست.
اختلاف دیگر آن‌قدرها نیست.
و دیگر دلیلی
برای جدال وجود ندارد
باور مکنید.
چه در همان حال
در قصر جدیدشان که از مرمر و فولاد است

دست اندرکار غارت دنیا هستند،
با این مستمسک که
به توسعهٔ فرهنگ مشغولیم.
گوش به زنگ باشید
چه هر زمان اراده کنند
شما را برای دفاع از مال و منالشان
به جنگهایی خواهند فرستاد
که سلاحهایش
ــ از برکت دانش خریداری شده ــ
هر روز کاری‌تر می‌شود
و تعداد بیشتری از شما را خواهد درید.»[۲۹]

□ **پی‌نوشت :**

1. Peter Weiss
2. Oratorium

۳. پترواپس، *استنطاق*، ترجمه فرامرز بهزاد، چاپ اوّل (تهران: خوارزمی، ۱۳۶۰)، ص ۳.

۴. شریف لنکرانی، «پتر واپس»، *آوش*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ چهارم (تیر ۱۳۶۰)، ص. ۱۲۶.

۵. لوست دلین [مارتیروسیان]، *تاریخ موسیقی*، ترجمهٔ گلودسیروس کریاسی (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۵)، ص. ۱۲۷ ـ ۱۲۸.

۶. پترواپس، همان، ص. ۳ ــ ۴.

۷. همانجا.

۸. غلامحسین ساعدی، *تئاتر مستند [ویژهٔ سینما و تئاتر، کتاب ۲ و ۳]* (تهران: بابک، بی‌تا.)، ص. ۱۵۸.

9. Rolf Hochhuth

۱۰. شریف لنکرانی، همان، ص. ۱۳۲.

۱۱. غلامحسین ساعدی، همان، ص. ۱۵۸.

12. *Marat - De Sade*

۱۳. شریف لنکرانی، همانجا.

۱۴. «گفتگویی با پترواپس»، ترجمهٔ چنگیز پهلوان، *فرهنگ و زندگی*، ش. ۴ و ۵ (اردیبهشت ۱۳۵۰)، ص ۱۰۷.

۱۵. همانجا.

۱۶. همان، ص. ۱۰۹.

17. epic theatre
18. verfrendungseffekte
19. estrangement

۲۰. شریف لنکرانی، همان، ص. ۱۳۱ ـ ۱۳۲.

۲۱. «گفتگویی با پترواپس»، ص. ۱۰۸.

22. Nowawes

۲۳. پترواپس، «برج»، ترجمهٔ بابک فهرمانی، *نگین*، ش. ۹۰، ص. ۴۱.

۲۴. «گفتگویی با پترواپس»، ص. ۱۰۸.

25. absurdity
26. Rosenrot
27. individualisme

۲۸. «گفتگویی با پترواپس»، ص. ۱۱۰.

۲۹. شریف لنکرانی، همان، ص. ۱۳۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی