دراماتورژی هامبورگ*

گوتهولت افرائیم لسینگ

مترجم: هوشنگ آزادی‌ور

Gotthold Ephraim Lessing

گوتهولت افرائیم لسینگ (۱۷۲۹-۱۷۸۱) بنا به نظر **گوته** صادق‌ترین نظریه‌پرداز تئاتر بود. قدی متوسط، چهره‌ای برازنده، شانه‌هایی پهن و چشمانی آبی داشت. بالاپوشی به رنگ قرمز تیره می‌پوشید و کلاه گیسی پودرزده بر سر می‌گذاشت، بسیار خوش‌برخورد و خوش‌گذران بود و از مصاحبت‌های خوب و بحث‌های پرشور در پاتوق‌های دوستان لذت می‌برد.

پدر لسینگ که کشیشی لوتری بود او را به دانشگاه لایپزیک فرستاد تا الهیات بخواند، اما او بیشتر به ورق‌بازی، رقص و شمشیربازی علاقه نشان می‌داد. به همین دلیل پسرعمویش او را با تئاتر آشنا کرد.

وقتی داستان رسوایی او بر سر زبان‌ها افتاد که با بازیگران "ملحد" حشر و نشر پیدا کرده است پدر پیغام فرستاد که مادرش در حال مرگ است و موقتاً او را به خانه کشاند، اما وقتی لسینگ جوان فهمید نیرنگ خورده است بلافاصله دوباره به دوستان تئاتری خود ملحق شد، و نوشتن کمدی را آغاز کرد، که تقلیدی از **پلاوتوس**[۱] بود. لسینگ پس از خواندن قصه‌های شرقی و هرزه‌نگار **دیدرو**[۲] با عنوان گوهرهای ناسفته (The Indiscreet Jewels) تحت تأثیر قرار گرفت. در این قصه‌ها به تراژدی کلاسیک فرانسوی حمله شده بود، و لسینگ تراژدی‌های فرانسوی را نمی‌پسندید. او بعدها همین طرز فکر را در رساله‌ی "دراماتورژی هامبورگ" خود منعکس کرد.

همراه با گروه کارولینا نویبر (Carolina Neuber)، که نخستین نمایش او، محقق جوان (The Young Scholar) را اجرا کرده بودند، لسینگ نوزده ساله که بدهی‌های گروه را ضمانت کرده بود، از ترس دستگیر و زندانی شدن از شهر فرار کرد و در برلین به عنوان روزنامه‌نگار آزاد مشغول به کار شد و با نوشتن نقدهای تئاتری، انتشار نمایشنامه، انتشار چندین گاهنامه‌ی تئاتر و ترجمه (از جمله "رساله‌ای در شعر دراماتیک" از **دایدن**) زندگی فقیرانه‌ای را در پیش گرفت. در آنجا گاه به عنوان مترجم میهمانان خارجی، از جمله ولتر (Voltaire)، نیز خدمت می‌کرد.

لسینگ در مقاله‌ای به نام درباره‌ی ادبیات (Letters on Literature) به یکی از غول‌های تئاتر آلمان، گوتشت[۳]، که به تجدید نظر در تئاتر معتقد بود حمله کرد. او معتقد بود گوتشت سلیقه‌ی ملی آلمانی را نادیده می‌گیرد و مانع توسعه‌ی طبیعی تئاتر آلمان می‌شود. لسینگ از کودکی به داستان "فاوست"، که به صورت نمایش عروسکی دیده بود، علاقه داشت، زیرا قهرمان این نمایش با ولعی فراوان در جستجوی معرفت است.

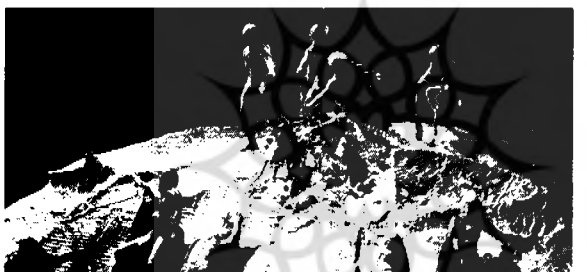
لسینگ پس از پنج سال وقفه در فعالیت تئاتری (که در این فاصله رساله‌ی لائوکون (Laocoon) را درباره مرزهای میان ادبیات و نقاشی نوشت) در سال ۱۷۶۷ از طرف گروهی به هامبورگ دعوت شد. این گروه در فصل افتتاحیه‌ی نخستین تئاتر ملی آلمان به عنوان نمایشنامه‌نویس، ناقد و مشاور ادبی در هامبورگ ساکن شده بودند[۴]. لسینگ کتابخانه‌اش را حراج کرد تا با پول آن یک مرکز نشر تأسیس کند و دوهفته‌نامه‌ی "دراماتورژی هامبورگ" را انتشار دهد. او دوست داشت به عنوان مربی تئاتر سلیقه‌ی تماشاگر را ارتقا بخشد و سطح اجراهای تئاتری را بالا ببرد.

به‌خاطر مسائلی که از آن زمان، مشکل اساسی تئاتر بوده، در پی حسادت‌های

ستیزه جویانه بازیگران ، دخالت مدیران و فقدان حمایت مردمی از تئاتر ، پروژه ی هامبورگ با شکست مواجه شد. پس از تعطیل شدن دو هفته نامه ی دراماتورژی هامبورگ لسینگ که همه ی دارایی خود را صرف آن کرده بود ، مأیوس از آرمان احیای فرهنگی از طریق درام ، اساساً از این که وقت خود را صرف تأسیس تئاتر ملی آلمان کرده بود پشیمان شد.

این دراماتورژ جدید هیچ سهمی در انتخاب برنامه های نمایشی نداشت ، که عبارت بود از نمایشنامه های میان مایه و فراموش شده ی همان عصر. او شیوه ی بازی طبیعی کنرات اکهوف (Konrad Ekhof) ، بازیگر اصلی گروه و دنباله روی واقع گرایی دیوید گاریک (Daivid Garrick) ، را تحسین و حمایت می کرد. اما پس از انتشار بیست و پنجمین شماره ی دراماتورژی هامبورگ ، دراماتورژها دیگر اجازه ی دخالت در اجراهای نمایش نداشتند زیرا بازیگران تئاتر هامبورگ چنین شخصی را قبول نداشتند ، و این به معنای شکست لسینگ بود.

لسینگ هر گاه امکان می یافت به تئاتر کلاسیک یونان ، اسپانیا و انگلیس اشاره می کرد و آلمان ها را تشویق می کرد شکسپیر را ـ که از راه خواندن آثارش می شناخت ـ مورد توجه قرار دهند. اما هیچ یک از آثار مورد اشاره ی او در رپرتوار هامبورگ گنجانده نشد. به نظر او علت آن که سنت واقعی تئاتر کلاسیک فراموش شده بود آن بود که کورنی (Corneill) ، چه در نظر و چه در عمل ، نمونه ی خوبی برای آلمان ها نبوده است. نگرش کورنی توسط ولتر (Voltaire) و درام نویسان درجه دوم آلمان هم ادامه یافته بود. با این حال نمایشنامه ی کمدی لسینگ به نام مینا فون بارنهلم (Von Barnhelm Minna) یکی از محبوب ترین آثار عرضه شده در تئاتر ملی آلمان شد.



"فاوست" اثر گوته به کارگردانی کلارا برینگر (Clara Behringer) دانشگاه Illinois

لسینگ در مجله ی دراماتورژی هامبورگ هر دم به مباحث انتزاعی تر ، ادبی تر و نظری تر نزدیک می شد و از زندگی روزمره ی تئاتر فاصله می گرفت. بحث های نهایی این مجله ، که به "بوطیقا"ی ارسطو اختصاص داشت ، درواقع نظریات نمایشنامه نویسان در باب طبیعت و کارکرد درام را منعکس می کرد.

او تجربه گرایی نوآور بود و با قالب های کمدی ، تراژدی و درام های خانوادگی خود یک محافظه کار نظری شناخته شده بود که بازگشت به اصول اولیه ی ارسطو را تبلیغ می کرد. او واقع گرایی بورژوایی عصر خود را رواج داد و کوشید با ترجمه ی دو نمایشنامه از دیدرو و مقالات نظری در باب آنها حقانیت ارسطویی را به کرسی بنشاند. او در تراژدی خانوادگی خود ، دوشیزه سارا سمپسون (Miss Sara Sampson) ، حتی از نمایشنامه های دیدرو هم پیشی گرفت.

پس از ناکامی های هامبورگ لسینگ دیگر در تئاتر فعالیت نکرد و حتی پیشنهاد همکاری از سوی وین (Vienna) و مانهایم (Mannheim) به عنوان دراماتورژ تئاتر درباری را هم رد کرد.

لسینگ هرگز رساله ای نظام مند درباره ی نظریه ی تئاتر ننوشت. او بیشتر به فرایند نشر عقایدش می اندیشید تا دریافت نتیجه ، لذا می کوشید خوانندگان خود را به اندیشه وادارد. به گفته ی گوته «خبر رسیده است که لسینگ گفته اگر خدا می خواست حقیقت را به او عرضه کند او این هدیه را نمی پذیرفت و ترجیح می داد که آن را با تلاش خود بیابد.»

*این مقاله ترجمه ای است از :
"Gotthold Ephraim Lessing: Hamburg Dramaturgy" (1767 9), translated by Helen Zimmern, Selections. Theatre/Theory/Theatre. , که از کتاب : Copyright 2000, Daniel Gerould (ed). برگرفته شده است.

۱ - Titus Maccius Plautus ، کمدی نویس رومی (حدود ۲۵۴ - حدود ۱۸۴ ق.م.) که به خاطر دیالوگ های زیبا ، وزن های متنوع اشعار و شوخی های کنایه آمیزش محبوبیت فراوان داشت. م.

۲ - Denis Diderot (۱۷۱۳-۱۷۸۴) درام نویس و نظریه پرداز فرانسوی ، از اصحاب دایرةالمعارف ، و کسی که برای نخستین بار "درام" (تراژدی بومی - معاصر) را ، به عنوان میانجی تراژدی و کمدی تعریف کرد. م.

۳ - Johann Christoph Gottsched (۱۷۰۰-۱۷۶۶) ، رهبر روشنفکرهای آلمانی ، مدعی توسعه زبان آلمانی به عنوان وسیله ی بیان ادبی و درام نویس ، که با گروه های حرفه یی در لایپزیک ارتباط برقرار کرد و سرانجام به گروه کارولینا نوبر پیوست. م.

۴ - همان نقشی که بعدها لسینگ به عنوان دراماتورژ مطرح کرد ، و "دراماتورژی هامبورگ" را در راه توسعه ی این نقش به راه انداخت.

دراماتورژی هامبورگ
پاره‌هایی از قطعه‌های انتقادی لسینگ در باب تئاتر[۵]

شماره ۱۴ . تراژدی خانوادگی مدافع سرسختی چون یک منتقد هنری فرانسوی پیدا کرد که برای نخستین بار نمایشنامه‌ی دوشیزه سارا سمپسون را به هموطنانش معرفی کرد.
نام شاهزادگان و قهرمانان می‌تواند عظمت و شأنی به یک نمایشنامه بدهد، اما این چیزها فایده‌ای برای عواطف ما ندارند. نگون‌بختی کسانی که در وضعیت مشابهی با ما قرار دارند طبیعی‌ترین و عمیق‌ترین نقب‌ها را به قلب ما می‌زند، و اگر ما برای یک شاه دل بسوزانیم در واقع دلسوزی ما برای یک انسان است نه برای یک شاه. اگرچه موقعیت آن‌ها غالباً اهمیت نگون‌بختی‌شان را بالا می‌برد اما آن‌ها را جالب‌تر نمی‌کند. ممکن است همه‌ی ملت نگران آن‌ها باشد، اما شفقت ما نیاز به یک جنبه‌ی شخصی دارد و مفهوم یک کشور برای احساسات ما مفهومی بسیار انتزاعی است. |...|

دنیس دیدرو Denis Diderot (۱۷۱۳-۱۷۸۴)

شماره ۱۹ . |...| ارسطو سال‌ها پیش گوشزد کرده بود که شعر تراژیک تا چه میزان لازم است منطبق با تاریخ باشد: نه بیش از آن که به یک قصه‌ی خوش ساخت نزدیک شود، چنان که بتوان مقاصد خود را در قصه گنجانید. شاعر به این دلیل از یک واقعه استفاده نمی‌کند که واقعاً اتفاق افتاده است، بلکه به این دلیل که چنان اتفاق افتاده که نویسنده خود نمی‌توانسته واقعه‌ای به این خوبی را اختراع کند تا با منظور کنونی او مطابقت داشته باشد. اگر او بتواند این انطباق را در یک واقعه‌ی حقیقی پیدا کند چه بهتر، اما جستجو در کتاب‌های تاریخی برای رسیدن به این منظور چندان نتیجه‌بخش نیست؛ و تازه مگر چند مورد تاریخی وجود دارد که کاملاً در قصه‌ی او جا بیفتد. اگر ما امکان وقوع یک حادثه تاریخی منطبق با مقاصد نمایش خود را بپذیریم، چه مانعی دارد که برایش قصه‌ای خیالی بسازیم که هیچ وقت اتفاق نیفتاده است. اولین چیزی که تاریخ را محتمل می‌کند چیست؟ آیا احتمال درونی آن نیست؟ و آیا اهمیتی دارد که این احتمال هیچ سند یا سنتی پشت سر خود نداشته، و یا با آن ویژگی هرگز به ذهن ما خطور نکرده باشد؟ آن ویژگی را حتی می‌توان از طریق اشیاء صحنه نشان داد، از طریق اشیایی که مثلاً خاطره‌ی مردان بزرگ را در ما زنده می‌کنند. برای آن موضوع ما تاریخ داریم اما صحنه نداریم. ممکن است ما از صحنه نفهمیم که فلان شخص چه کرده است، اما می‌توانیم بگوییم هر فردی با چنان شخصیتی در چنان موقعیتی چه می‌کند. موضوعات یا اشیاء تراژدی نسبت به موضوعات تاریخی بیشتر فلسفی هستند و استفاده‌ی ستایش‌آمیز از آن موضوعات، به صرف این که به آدم مهمی تعلق داشته‌اند و یا استفاده از آن‌ها برای غرور ملی، به قصه‌ی ما خسارت می‌زند.

شماره ۴۵ . |...| برای شاعرِ صحنه اهمیتی ندارد که کنش‌های خاصی که در هر پرده واقع می‌شوند به نسبت

۵ کتاب "دراماتورژی هامبورگ" برای سهولت مراجعه به قطعات شماره‌داری تقسیم شده است که شماره‌های موجود به آن قطعات اشاره دارد.

کنشی که در واقعیت اتفاق می افتد زمان کمتری می گیرند. تازه این زمان حوادث دیگر درون صحنه را هم دربرمی گیرد. واقعاً نیازی نیست فاصله ی طلوع تا غروب آفتاب را طی کنیم تا وحدت زمان را حفظ کرده باشیم. در این صورت یک قانون خشک را رعایت کرده ایم، نه روح آن را. راست است آنچه در یک روز اتفاق افتاده در صحنه ی ما هم در یک روز اتفاق می افتد، اما هیچ عقل سلیمی انتظار ندارد که صحنه ی ما هم یک روز تمام طول بکشد. وحدت زمان فیزیکی کافی نیست، وحدت اخلاقی هم شرط است، که فقدان آن را هر بیننده ای احساس خواهد کرد، حال آن که فقدان دیگری، هرچند ناممکن به نظر برسد، برای بیننده قابل تحمل تر خواهد بود. بسیاری از تماشاگران اصلاً توجهی به این ناممکن بودن نمی کنند زیرا مثلاً در نمایشنامه ای شخصی باید از نقطه ای به نقطه ی دیگر برود. همین سفر به تنهایی به یک روز وقت نیاز دارد، اما اگر ما این سفر را کوتاه کنیم تنها کسانی متوجه می شوند که فاصله ی این دو نقطه را می دانند. همگان فواصل جغرافیایی را نمی دانند، اما همه می فهمند در عرض یک روز چه کنش هایی را می توان داشت.

یوهان کریستف گوتشد Johann Christoph Gottsched (۱۷۰۰-۱۷۶۶)

بنابراین شاعر صحنه ای که نمی داند چگونه وحدت فیزیکی زمان را به نفع وحدت اخلاقی قربانی کند درواقع به طرز ناخوشایندی تنها خودش را راضی کرده است. نمی توان موضوع اصلی و نکته ی اساسی را قربانی یک واقعیت تصادفی کرد.

شماره ۴۶. نادیده گرفتن قانون یک چیز است و رعایت آن چیزی دیگر. فرانسوی ها اولی را در نظر می گیرند، رعایت دومی را ما تنها در آثار باستان می بینیم.

وحدت کنش نخستین قانون نمایشی پیشینیان بود؛ وحدت زمان و مکان صرفاً پیامدهای آن بود که آن ها را درصورتی که آمیختگی با همسرایی ایجاب نمی کرد، بیش از آن چه ضروری می نمود، چندان کامل رعایت نمی کردند. زیرا از آن جا که کنش های شان مستلزم این بود که انبوهی از مردم حضور داشته باشند و همان مجموعه آدم‌ها باقی بمانند، که نمی توانستند خیلی از محل های زندگی شان دور شوند یا طولانی تر از آن غایب شوند که معمول است از سر کنجکاوی محض چنین کنند، تقریباً مجبور بودند صحنه ی کنش را یکی کنند و در همان نقطه برپا سازند و زمان را واحد بگیرند و در همان روز بدانند. آن ها خالصانه به این محدودیت تن می دادند؛ اما با نرمشی در چنین ادراکی که در هفت مورد از نُه مورد بیش از آن چه به این طریق از دست می دهند به دست می آورند. زیرا آن ها این محدودیت را برای ساده کردن کنش و حذف زوائد به کار می بردند، و از این رو، کنش تقلیل یافته به ضروریات، تنها الگوی دلخواهی از کنش می شد که در چنین شکلی که به کم ترین موقعیت های زمانی و مکانی نیاز داشت، به خوبی پرورده می شد.

در مقابل آنچه گفته شد فرانسوی‌ها جذابیتی در وحدت واقعیِ کنش نمی‌یافتند، زیرا مکتب اسپانیا پیش از درک سادگی یونانی در وحدت کنش، آن را تخریب کرده بود. آن ها

وحدت زمان و مکان را نتیجه‌ی وحدت کنش تشخیص نداده بودند، بلکه آن‌ها را وضعیت‌هایی گرفته بودند که برای اجرا مطلقاً ضرورت دارند. لذا به جای آن کنش‌هایی غنی‌تر و پیچیده‌تر را اختیار می‌کردند؛ راه حلی که معمولاً به همسرایان سپرده می‌شد، هرچند همسرایان را هم به کلی از میان برداشته بودند. هنگامی که نویسندگان فرانسوی دریافتند این کار چقدر مشکل، و حتی در آن زمان غیرممکن است تصمیم گرفتند با قوانین مستبدانه‌ای که به هر حال جرأت شورش بر علیه آن‌ها را نداشتند ترک مخاصمه کنند. آن‌ها به جای یک مکان معین مکانی نامعین را در نظر گرفتند، تا بتوان از این طریق این یا آن مکان را تخیل کرد. همین کافی بود که مکان‌ها زیاد دور از یکدیگر نباشند و به صحنه‌پردازی ویژه‌ای نیاز نباشد. پس صحنه‌پردازی یک نقطه می‌توانست مناسب نقطه‌ی دیگر هم باشد.

همچنین به جای وحدت زمان (یک روز) یک وحدت دوره را فرض کردند، دوره‌ای که در آن کسی در باب طلوع یا غروب خورشید سخنی نمی‌گفت، یا مثلاً کسی به بستر خواب نمی‌رفت، یا حداقل بیش از یک بار به رختخواب نمی‌رفت. به جای آن در فضایی که به عنوان یک روز سپری می‌شد اتفاقات فراوانی می‌توانست بیفتد.

اکنون کسی نمی‌توانست به این وضعیت اعتراض کند، و البته در چنین شرایطی امکان اجرای نمایش‌های فوق‌العاده‌ای فراهم می‌شد. در ضرب‌المثلی آمده است: درخت را از باریکترین شاخه‌اش قطع کن، اما به همسایه هم اجازه بده این کار را بکند. نباید قطورترین شاخه را نشان داد و فریاد زد: «تو آنجا را ببُر، من اینجا را!» این همان حرفی است که منتقدان فرانسوی همگی می‌زنند، به‌ویژه وقتی درباره‌ی آثار دراماتیک انگلیسی سخن می‌گویند. تا جایی که من می‌دانم نمایشنامه‌ی مروپ (Merope) از ولتر و مافه‌یی (Maffei) می‌تواند در هفت روز اجرا شود و صحنه‌های آن را می‌توان در هفت جای مختلف یونان برپا کرد! به شرط آن که آنقدر زیبا باشد که من این فضل‌فروشی را فراموش کنم!

شماره ۵۹. بسیاری بر این عقیده بودند که تراژیک بودن و شکوه‌مندی یک چیز است. نه‌تنها بسیاری از خوانندگان بلکه بسیاری از شاعران نیز همین عقیده را داشتند. چرا قهرمان‌های آن‌ها مثل میرندگان معمولی سخن بگویند؟ این دیگر چه‌جور قهرمانی است؟ Ampullae et sesquipedalia verba، جملات، الفاظ و کلماتی به درازای یک زرع، این‌ها چیزهایی است که از تراژدی انتظار دارند.

دیدرو می‌گوید، «ما هیچ چیزی را که بنیان یک درام را در هم بریزد کنار نگذاشته‌ایم. (توجه کنیم که او مردم کشور خود را مخاطب قرار می‌دهد) ما همه‌ی قافیه‌پردازی‌های عالی متون قدیمی را حفظ کرده‌ایم.

یعنی همه‌ی چیزهایی را که واقعاً مناسب یک زبان پررونق، لهجه‌های بسیار شاخص، و برای صحنه‌های بسیار بزرگ و بیان غرایی (دکلاماسیون) که مناسب همراهی با موسیقی و ساز باشند. اما سادگی طرح داستان و واقع‌نمایی تصاویر نمایش را کنار گذاشته‌ایم.»

دیدرو می‌توانست دلیل دیگری نیز بیاورد که چرا نمی‌توانیم به‌طور کلی تراژدی‌های باستانی را در الگوی خود جا بیندازیم. در آنجا همه‌ی شخصیت‌ها در یک مکان عمومی

و آزاد و در حضور جمعیتی مدعی و پرسشگر صحبت و گفتگو می کردند. لذا بازیگران باید همواره باملاحظه و متناسب با پایگاه اجتماعی تماشاگران سخن بگویند؛ باید کلمات خود را می سنجیدند و انتخاب می کردند. آن ها نمی توانستند افکار و احساسات را سهل انگارانه بیرون بریزند. اما ما مردم مدرن، که همسرایان را کنار گذاشته ایم و شخصیت هایمان را معمولاً میان چهاردیواری محدود کرده ایم چه دلیلی داریم که چنان واژه هایی را انتخاب کنیم، حتی اگر آن ها را از خطابه های پرتکلف و باشکوه اخذ کرده باشیم؛ هیچکس به این سخنان گوش نخواهد کرد مگر آن هایی که خودشان در نظر دارند، هیچکس با آن ها سخن نخواهد گفت مگر بازیگران مقابلشان. بنابراین تنها خودشان را تحت تأثیر قرار خواهند داد، و در این صورت میل و علاقه ای برای کنترل بیان احساس خود نخواهند داشت. این وظیفه ی همسرایان بود که بازی نمی کردند، با آن که بسیار درگیر نمایش بودند، و همیشه ترجیح می دادند شخصیت ها را ارزیابی کنند و هیچ نقش واقعی در سرنوشت آن ها نداشته باشند. فایده ای ندارد که شخصیت های والامقام در نمایش های خود خلق کنیم؛ اشخاص والامقام و نجیب زاده آموخته اند که خود را بهتر از آدم معمولی بیان کنند اما آن ها هم تمایلی ندارند که به طور مداوم بهتر از آدم معمولی خود را بیان کنند.

اما هنگام بیان خویشتن در لحظه ی غلبه ی احساسات، چون که احساسات شیوه ی فصاحت خود را می طلبد و از طبیعت مایه می گیرد، و بیان این احساسات را دیگر در هیچ مدرسه ای نمی توان آموزش داد و این امر را از پالوده ترین تماشاگران تا بی سوادترین آن ها می فهمند. در زبان پرتکلف، برگزیده و باشکوه هیچ احساسی وجود ندارد. این زبان نه زاده ی احساس است و نه قادر به تولید آن. احساس با ساده ترین، معمولی ترین و خالص ترین کلام و بیان موافقت دارد.

شماره ۸۰. این همه کار سنگین روی قالب دراماتیک به چه منظوری است؟ چرا با مردان و زنان مبدل تئاتری بنا کنیم، حافظه هایشان را تحت فشار قرار دهیم و همه ی شهر را دعوت کنیم در یک مکان گرد آیند، اگر که بناست چیزی نه بیش از نمایشنامه ی من و اجرای آن به دست آورند؟ چیزی نه بیش از آن احساساتی که در اتاقم در کنار بخاری از هر داستان مکتوبی می توانم به دست آورم؟ قالب دراماتیک تنها قالبی است که "شفقت" و "ترس" ما را برمی انگیزد، حداقل می توان گفت در هیچ قالب دیگری نمی توان شوری تا به این درجه برانگیخت. البته بهتر آن است که همه ی احساسات و نه فقط این دو احساس برانگیخته شود ـ با این همه بهتر است از آن برای هر منظوری مگر همین یکی که برایش هم سازی خاصی پیدا کرده، استفاده کرد.

مردم آن را تحمل خواهند کرد، بسیار خوب. اما نه اصلاً خوب نیست. هیچ کس علاقه ندارد در موقعیتی قرار بگیرد که مجبور به تحمل باشد.

همه می دانیم که مردم یونان و روم چقدر نسبت به تئاتر خود جدی بودند؛ به ویژه یونانی ها نسبت به نمایش های باشکوه تراژیک. امروز در مقایسه با آن ها می توان دریافت که مردم ما نسبت به تئاتر بی تفاوت و سردند. این تفاوت حاکی از این حقیقت است که یونانی ها با نمایش به جنبش درمی آمدند، آن هم با چنان شدت و چنان عواطف شگفتی که مایل بودند لحظه ای تراژیک را بارها و بارها تجربه کنند. امروز ما با وقوف بر ضعف نمایشهایمان به ندرت حاضریم زمان و پول خود را صرف آن ها کنیم.

غالب ما از شکم سیری ، به خاطر مد ، از شدت تنهایی و برای دیدن مردم ، و به خاطر میل به دیدن و دیده شدن به تئاتر می رویم . تنها معدودی از ما ، که تعدادشان اندک است ، با انگیزه های متفاوتی تئاتر می بینند. من می گویم ما ، ما مردم ، صحنه های ما ، اما منظورم فقط تئاترهای آلمانی نیست . ما آلمان ها ، اعتراف می کنم که هنوز تئاتر نداریم . منتقدان ما ، که در این اعتراف شریکند ، که درواقع از تحسین کنندگان تئاتر فرانسوی هستند ، درباب این اعتراف چه می اندیشند؟ من گمان می کنم نه تنها ما آلمان ها ، بلکه آن هایی که صدها سال به داشتن بهترین تئاتر اروپا به خود می بالند ، حتی فرانسوی ها هم تئاتر ندارند؛ یقیناً تئاتر تراژیک ندارند. تأثیری که از تراژدی فرانسوی حاصل شده بسیار کمرنگ و بسیار خنک بوده است .

شماره ۸۱ . از میان دو تراژدی نویس فرانسوی ، کورنی بیشترین صدمه را به تراژدی زده و مهلک ترین تأثیر را بر تراژدی نویس ها به جا گذاشته است . راسین (Racine) با نمونه هایش فقط وسوسه هایی را موجب شده ، اما کورنی با نمونه ها و نظریه هایش ، به ویژه نظریه هایی که از طرف ملت به عنوان وحی منزل تلقی شده (به استثنای دو فضل فروش به نام های هِدلن (Hedelin) و داسیه (Dacier) که هیچ یک نمی دانند چه می خواهند) و شاعران بعدی از او پیروی کرده اند. من مایلم با کمی تندروی تکه به تکه حرف های خود را ثابت کنم و بگویم که این نظریه ها چیزی جز بی حال ترین ، بی مزه ترین و غیر تراژیک ترین حرف ها نیستند.

قوانین ارسطو همه چنان محاسبه شده اند تا بزرگترین تأثیر تراژیک را بیافرینند. اما کورنی با آن قوانین چه کرده است ؟ او همه را به غلط و نابجا طرح می کند ، و چون هنوز بسیار جدیشان می گیرد ، سعی می کند همه ی قوانین ارسطو را به کار گیرد تا چیزهایی میان مایه و چند تفسیر مورد وثوق عرضه کند ، و به این ترتیب همه ی قوانین را ضعیف ، بی ریخت ، کژ فهمیده و ناکام می کند. و چرا؟ چون قادر به کنار گذاشتن بسیاری از اشعاری که هیچ توفیقی در تئاتر نداشته اند نیست . چه دلیل شگفت آوری ! من به طور سریع و گذرا نکات اصلی را ذکر می کنم . برخی از آن ها را قبلاً اشاره وار گفته ام اما برای ایجاد ارتباط باید تکرار کنم .

۱ . ارسطو می گوید تراژدی برای انگیختن شفقت و ترس است . کورنی می گوید ، آه ، بله ، اما واقعیت این است که این هر دو با هم ضرورتی ندارند ، و ما می توانیم به یکی بسنده کنیم . یعنی حالا شفقت بدون ترس و جای دیگر ترس بدون شفقت و تأثر . در غیر این صورت چه باید کرد؟ با این **رودریگه** و این **شیمنه** چه کنیم ؟ این بچه های خوب شفقت را بیدار می کنند ، اما ترس چندانی برنمی انگیزند. تکلیف **کلئوپاترای** من ، و **پروسیاس** من ، **فوکاس** من چه می شود ؟ چه کسی بر این فلک زده ها دل بسوزاند؟ آن ها ترس ایجاد می کنند و بس . کورنی چنین می اندیشد و فرانسوی های پیرو او نیز .

۲ . ارسطو می گوید: « تراژدی باید ترس و شفقت ، هر دو را ، توجه کند ، هر دو را در مورد یک شخص برانگیزد.» کورنی می گوید: «اگر چنین بود چه بهتر . هرچند لزومی ندارد ، همان شخص باشد ، ما می توانیم دو شخصیت داشته باشیم که این دو کیفیت را بیافرینند ، چنان که من (کورنی) در نمایشنامه ی رُدگونه به کار گرفته ام» . کورنی چنین می اندیشد و فرانسوی های پیرو او نیز .

۳ . ارسطو می گوید ترس و شفقتی که در تراژدی برانگیخته می شود ، ترس و شفقت و همه ی عواطف دیگرمان که به آن ها مربوط باشند تطهیر یا تزکیه می شوند. کورنی چیزی از این حرف ها نمی داند و خیال می کند که ارسطو بر آن است که تراژدی شفقت ما را برمی انگیزد تا ترس را در ما بیدار کند تا به وسیله ی این ترس شهواتی که آن شخصیت خاص را به نکبت کشانده تطهیر شوند. من درباره ی ارزش این هدف

چیزی نمی گویم ، کافیست بگویم این گفته ی ارسطو نیست ، و چون کورنی اهداف کاملاً متفاوتی به تراژدی های خود داده است ، لذا آثارش کاملاً متفاوت با نظریه های ارسطو هستند ، و آن ها تراژدی واقعی نیستند. و بدین ترتیب نه تنها تراژدی های او بلکه تراژدی های همه ی فرانسوی ها چنین هستند چون مؤلفان نه به اهداف ارسطو که به اهداف کورنی اندیشیده اند.

شماره های ۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ و ۱۰۴ . وقتی یک سال و یک روز پیش برخی اشخاص خیرخواه در این سرزمین به فکر افتادند برای بهتر شدن تئاتر آلمان بیندیشند چاره ای بهتر از این نیافتند که نمایش به رهبری یک به اصطلاح کارگردان اجرا شود. نمی دانم در آن روز نسبت به من چه نظری داشتند و آیا اصلاً خواب این را می دیدند که من بتوانم در این اقدام مفید باشم .

من نه بازیگرم و نه شاعر صحنه

البته گاه به من افتخار دومی را داده اند ، اما حقیقت آن است که این افتخار هم ناشی از سوءتفاهم درباره ی من بوده است. چنین استنتاج آزادانه ای به واسطه ی معدود کوشش های دراماتیکی که کرده ام درست نیست ؛ نه هر که قلم مو برمی دارد و چند رنگ به بوم می چسباند نقاش است . اولین کوشش های من در دورانی بود که هرکس به حکم طبیعت خود را صاحب نبوغ می داند. اما چیزی که این آخرین تلاش مرا قابل تحمل می کند ، و من به خوبی بر آن واقفم ، این است که این اثر تنها و به سادگی قابل نقد است . من گمان نمی کنم که مانند فنری زنده هستم که از نیروی ذخیره شده ی درونی اش انرژی می گیرد و همان انرژی را به حوزه هایی چنین غنی ، تازه و روشن پرتاب می کند. من تنها می توانم محتوای خود را با فشار ولوله به بیرون پرتاب کنم . اگر اقرار نکنم که آموخته ام با حساب و کتاب از گنجینه های خارجی وام بگیرم ، نشان کوته فکری است . من با آتش هایی که از جاهای دیگر می آیند خود را گرم می کنم و چشم ها را به عینک هنر مجهز می کنم . بنابراین همیشه وقتی چیزی را با نقادی مبتنی بر انکار و بی احترامی می خوانم یا می شنوم از خود شرمنده می شوم . گفته اند باید نبوغ را کنار گذاشت و من به خود می بالم که از این گفته چیزی نزدیک به نبوغ را فراگرفته ام . من از آن دسته عاجزها نیستم که خود را با چوب زیر بغل بالا بگیرد.

سرانجام آن ها راهش را یافتند تا این کندی ، یا چنان که دوستان زرنگترم می پندارند ، این تنبلیِ مبتلا به منتقدان را به رخم بکشند؛ و همین امر درواقع موجب پیدایش این نوشته ها شد.

این فکر را پسندیدم. مرا به یاد دیداسکالوس (مربی اجرا و تماشاگر)های یونانی انداخت[۶] ، از جمله یادداشت های کوتاهی درباره ی نمایش ها که ارسطو در نظر داشت . او توصیه کرده است می توان درباره ی نمایشنامه های یونانی چیز نوشت .

اما مطالعه کردن وقتی ممکن است که انسان ابتدا اشتباهات خود را عمیقاً مطالعه کرده باشد. پس چیزی که به من قوت قلب می دهد آن است که ، به توصیه ی ارسطو ، پس از مطالعه ی تعداد بی شماری از شاهکارهای تئاتر یونان در درجه اول جوهر دراماتیک اثر

۶ منظور لسینگ این است که به جای کارگردان یک دراماتورژ لازم است که در عهد باستان دیداسکالوس یا مربی نام داشت و لسینگ خود را بیشتر یک دراماتورژ می شناسد. م.

را درک کنم. من در باب اصالت و بنیان بوطیقای این فیلسوف نظرات خودم را دارم که نمی‌توانم بدون اجتناب از پرگویی در اینجا بیاورم. اما نسبت به اظهار این نکته تردید نمی‌کنم (حتی اگر در این دوران روشنگری مورد استهزاء قرار بگیرم) که این کتاب، یعنی بوطیقا، را مانند عناصر اقلیدسی خالی از خطا ندانم. بنیان کتاب روشن و دقیق است، البته نه چندان قابل درک، و از این رو محل سوء تعبیر، به ویژه در مورد تراژدی، همچون این دغدغه که چه زمانی می‌تواند همه چیز را برای مان مجاز بداند؛ من در پی این هستم که ثابت کنم تراژدی، بی آن که از کمال خود دور افتد، نمی‌تواند قدمی از معیار ارسطو فراتر رود.

با چنین توجهی وظیفه‌ی خود دانستم جزئیات برخی از مهم‌ترین الگوهای صحنه‌ای فرانسه را مورد ارزیابی قرار دهم. گفته‌اند که چنین صحنه‌ای باید کاملاً با قوانین ارسطو هماهنگ باشد، و به ویژه کوشش شده است ما آلمانی‌ها را قانع کنند که فرانسوی‌ها فقط با این قواعد توانسته‌اند به چنین کمالی برسند که از آن نقطه بتوانند صحنه‌های ملت‌های مدرن را به دیده‌ی تحقیر بنگرند. مدت‌هاست که ما بر این باوریم، که باید به همراه نمایشنامه نویسان خود از فرانسوی‌ها تقلید کنیم، زیرا که آن‌ها کاملاً طبق قوانین باستان عمل می‌کنند.

اما نباید این پیش‌داوری تا ابد در مقابل ما قد علم کند. خوشبختانه این مسائل از جایی برخاست که فرانسوی‌ها توسط چند انگلیسی از خواب بیدار شدند، و ما حداقل به این نتیجه رسیدیم که تراژدی قادر است احساسات دیگری را به جز آنچه کورنی و راسین پیشنهاد می‌کردند برانگیزد. اما وقتی از تأثیر این موج واقعیت گیج شده بودیم در لبه‌ی پیش‌داوری دیگری قرار گرفتیم. برخی از قوانین که فرانسوی‌ها می‌شناختند البته در نمایشنامه‌های انگلیسی وجود نداشتند. اما ما به چه نتیجه‌ای رسیدیم؟ این که هدف تراژدی بدون این قوانین هم قابل حصول است، عجب، پس اگر خوب به هدف نمی‌رسیدیم باید دنبال خطایی در قوانین می‌بودیم.

اکنون حتی بر این نکته هم می‌توان چشم پوشید. اما با این قوانین که درست کرده بودیم شروع به محدود کردن همه‌ی قوانین کردیم، و با کلّی گویی و فضل فروشی برای نبوغ نسخه پیچیدیم، این که باید چه کرد یا اصلاً از خیرش گذشت. خلاصه آن که ایستاده در مرز بی‌خیالی، همه‌ی تجربیات گذشته را دور ریختیم و به جای آن از شاعران صحنه خواستیم که هر یک به نوبه‌ی خود هنر را کشف کنند.

اگر باورم بشود که فقط راه‌های سنجش این غلیان سلیقه را کشف کرده‌ام، باید خیلی پرت باشم که خیال کنم کار مهمی برای تئاتر مان کرده‌ام. تنها کاری که می‌توانم به آن ببالم این است که علیه آن کوشیده‌ام، زیرا که توهم بر حق بودن تئاتر فرانسوی را با همه‌ی قوا پاک کرده‌ام. هیچ ملتی به اندازه‌ی فرانسوی‌ها قوانین درام باستانی را بد نفهمیده است. آن‌ها چندتایی اشارات ضمنی و کاملاً منفک از درام حقیقی را از ارسطو گرفته‌اند، سپس با همه‌ی تمهیدات ممکن و محدودکننده و تفسیرهای خودخواسته اساس کار را چندان سست گرفته‌اند که از آن‌ها چیزی حاصل نمی‌شود مگر آثاری بسیار نازل‌تر از تأثیرات عمیقی که ارسطو از این قوانین در سر داشته است. ■