MARAT / SADE / ARTAUD

نمایشپذیرایی (theatricality) ودیوانگی-دوموضوع نیرومندتر تاترمعاصر-به شیوه یی درخشان در نمایشنامه‌ی Peter Weiss (۱) ، (به‌نام The Persecution and Assassination of Marat آن چنـان کـــه وسیلـه‌ی اعضای تیمارخانه‌ی Charenton بـه کار گردانی ی Marquis de Sade اجرا گردید ، در هم

---

۱ ــ **یادداشت** : پیتروایس ، نمایشنامه نویس معاصر اروپایی ، متولد در آلمان ،در ۱۹۳۴ به سوئد کوچید و تاکنون هم در آنجا میزید . وایس نویسنده‌ی نمایشنامه‌ی بسیار بازی‌شده‌ی « تعقیب و قتل ژان‌پل مارا چنان که از سوی اعضای تیمار خانه ی شارنتن به رهبری ی‌مارکی دساد اجرا شد »میباشد.نمایشنامه‌ی معروف‌دیگرش«Die Ermittlung»

جوشیده اند . موضوع اجرایی ست نمایشی جلوی چشم تماشاگر های روی صحنه ؛ چشمانداز یك دیوانه خانه . واقعیت‌های تاریخی‌ی پشت نمایشنامه این است که درتیمار- خانه‌ی دیوانگان ، درست بیرون‌پاریس ، که ساد یازده سال‌آخر عمر خود (۱۴-۱۸۰۳) را به فرمان ناپلئون محبوس بود ، M. Coulmier ، مدیر تیمارخانه ، تدبیری‌روشنگر اتخاذ نمود وبه اعضای شارنتون اجازه داد که‌با تخشایی‌ی‌خیش اجراهایی نمایشی‌برروی صحنه بیاورند که به روی مردم پاریس گشاده بود . دانسته‌یم که ساد چندین نمایشنامه نوشته و اجراکرده‌است (همه از دست رفته) ، ونمایشنامه‌ی وایس متظاهرانه چنان‌اجرایی را باز میافریند . سال۱۸۰۸ است و صحنه‌گرمابه ی تیمارخانه‌که کفش سخت و زمخت فرش شده است .

نمایشپذیرایی در نمایشنامه ی زیرکانه ی وایس به مفهومی شگفت امروزین نفوذ میکند: بیشتر«مارا/ ساد» (چنان‌که‌برای‌کوتاهی‌نامیده‌میشود) عبارت است‌ازنمایشنامه - در - نمایشنامه . در اجرای Peter Brook ، که در اوت ۱۹۶۴ گشایش‌یافت ، ساد سالخورده ژولیده وست (که نقش اورا Patrick Magee به زیبایی ایفا میکند) به آرامی درسوی چپ صحنه مینشیند - سخن‌رسان (باکمك یك همکار بیمارکه در حد مدیر صحنه وگوینده‌یی عمل‌میکند) ، نظارت‌کنان و اظهار نظرکنان . آقای کولمیه ، با لباس رسمی ویك‌نوع حمایل افتخاری سرخ ، به همراه همسر و دخترش که لباسی زیبا به تن دارند ، در تمام مدت اجرا (ی نمایشنامه) در سوی راست صحنه مینشیند . هم چنین به میزانی سرشار نمایشپذیری به مفهومی سنت‌آمیزتر وجود دارد : توسل جستن موکد به احساس از راه منظر و صدا . گروه چهار- تنی از اعضا با مو های بافته و چهره های

است در باره‌ی باز داشتگاه آشویتس و دادرسی‌ی اخیر فرانکفورت . اجرا های همزمانی از نمایشنامه در نوزده تماشاخانه انجام پذیرفت ، بیشتر در آلمان غربی و یك‌بار خاندن نیمه‌شبانه در لندن ... هم چنین ، شگفت است ، خاندن ویژه یی از نمایشنامه که در کنگاشستان آلمان شرقی به عمل آمد ، با شرکت وزرای کابینه و ... این نمایشنامه ، به نوبه‌ی‌خود، انگار محصولی‌ست فرعی از برگردان ویژه‌ی کمونیستی‌ی نمایشنامه‌ی‌مارا / ساد، در Rostock که به‌زعم خودش «بهتر از همه‌ی آن اجراها» بود . ظاهرن این‌تنهاتعبیری‌از نمایشنامه بودکه ، ازچشم وایس ،سرشت قهرمانی‌ی انقلابی‌ی مارا رانمودار میگرداند ؛درهر حال سپاسمندی‌ی او در قبال درسهای دیالکتیك ، شتابناك و دریافتشدنی بود . درگفتگوهای پسین در مطبوعات ، به رغم دلخاه‌و بیم روشنفکران پیشگام برلین ، وایس پیوستگی‌ی خود را با «کشورهای سوسیالیست » در برابر «سرمایه‌داری» و بازگشتش را به‌مارکسیزم-لنینیزم اعلام داشت ؛ واین او را نخستین نویسنده‌ی آلمانی ساخت که«به خاورگرایید» ، پس‌ازبرشت که هیژده سال پیش از هالیوود به منطقه‌ی‌اولبریخت‌در برلین بازگشت . وایس‌اکنون‌استدلال میکندکه در باختر (جایی‌که تاکنون همه‌ی داستانهای او و نمایشنامه هـایش چاپخش شده ، ترجمه شده واجراشده) « دشواریهای‌بزرگی درراه پراکندن‌حقیقت وجود دارد ... آدم باید همچون جنگجوی چریکی تلاش‌کند ... » و اگر این گفته‌ی او در پایتخت های بزرگ سرمایه‌داری‌ی غرب چون لندن‌و پاریس و واشینگتن ، سد در سد درست نیست نه‌این‌است‌که دربیشتر شهرهای دیگر و به ویژه در دیار های واپسمانده و استعمار زده درست درمیاید، بگذریم‌که درکشورهای معروف به سوسیالیستی نیزآسمان رنگی دیگر ندارد .

رنگشده ، که نیمتنه‌های گشاد و چیندار از شانه آویخته‌اند و کلاه‌های شلی به‌سردارند ، سرودهای مسخره ودیوانه‌وار میخانند ، در حالی‌که کنش توصیف شده در سرودها آرامانه اجرا میشود (mimed) ؛ شکلهای رنگارنگ و درهمریخته‌ی آنان با جامه‌های بیشکل وآستین کوتاه سفید و نیمتنه‌های راسته (Straitjacket - ۲) ، چهره های ماترنگ بیشتر همونداں دیگر که در نمایشنامه‌ی پـرشور ساد در بـاره ی انقلاب فرانسه بازی میکنند، تضاد دارد . کنش گفتاری ، که وسیله‌ی ساد رهبری میشود ، به طور مکرر وسیله ی‌پاره های درخشان اجرای دسته جمعی‌ی مطالب گفتار وسیله‌ی دیوانگان ، قطع میشود ، که پرتوانتر از همه‌ی آنها صحنه یی از زیر گیوتین فرستادن گروهی ست ، که در آن برخی از اعضا(ی تیمار خانه) صدا هایی از به هم ساییدن آزارنده‌ی فلز در میآورند ، قسمتهایی از (وسایل) صحنه‌ی شگرف را بهم میکوبند ، وسطلهایی‌از رنگ (خون) را توی راهگذر (گیوتین) میریزند . در حالی که دیوانگان دیگر شادمانانه به‌میان گودالی در وسط صحنه میپرند ، سرهای خودرا بالاتراز سطح صحنه در کنارگیوتین ردیف‌میکنند .

در اجرای Brook ، دیوانگی نیرومندترین و احساسی ترین نوع نمایشپذیری شناخته میشود . دیوانگی انحنا (ی نمایشنامه) را پیگذاری میکند ، شدت و ژرفای نمایشنامه‌ی وایس را ، ازتصویر آغازین اعضای شبح وار (تیمارخانه) که قرار است در نمایش‌ساد باری‌کنند ، که در شکلهای جنینی‌دولا شده‌اند یا در یك حالت‌کرختی‌یالرزش ویا سر گرم انجام نوعی آیین آزارنده اند ، که با سر و دست به جلو میروند و میلغزند تابه آقای‌کولمیه‌ی‌مهربان وخانواده‌اش همچنانکه وارد صحنه میشوند و از سکویی‌که بر آن خاهند نشست بالامیروند خوشامد گویند . دیوانگی سنجنده ی شدت و کمال اجرای نقشهای انفرادی‌ست ونیز : سنجنده‌ی ساد ، که گفتار های دراز خود را با سنجیدگی یی دردناك ، استوار و یکنواخت‌ادا میکند ؛ سنجنده‌ی مارا (که‌نقش اورا Clive Revill ایفا میکند) که در پوشاکهای خیس پیچیده شده (درمانی برای بیماری‌ی پوستیش) و در سراسر بازی دریك‌آبزن (bathtub) فلزی‌ی قابل حمل در قفس شده ، و حتادر میان پرشورترین سخنسرائیها ، راست رو بروی خود را مینگرد چنان‌که گویی پیشاپیش مرده است ؛ سنجنده‌ی شارلت کرده ، قاتل مارا ، که نقش اورا « خابیده‌گرد » زیبایی ایفا میکندکه متناوبن بهتش میزند ، سطرهایش‌را فراموش میکند ، حتا روی‌صحنه‌درازمیکشد و باید وسیله‌ی ساد بیدار گردد ؛ سنجنده‌ی Duperret ، نماینده‌یی از گروه ژیرندن و عاشق کرده ، که نقش اورا بیماری لاغربا موهای سخت ، ازعشق دیوانه‌یی ، بازی‌میکند ، که پیوسته از ایفای نقش‌خود به عنوان مردی موقر و عاشق وا میماند ولبریز از شهوت‌به سوی بیماری‌که درنقش‌کرده ظاهرشده یورش میبرد (درطول نمایشنامه ، ناگزیر میشوند نیمتنه‌ی‌راسته‌یی بر او بپوشانند) ؛ سنجنده‌ی Simone Evrard ، معشوقه‌ی مارا و پرستارش ، که نقش او را بیماری تقریبن ازکار افتاده ایفا میکند ، که به دشواری سخن میگوید و محدود شده است به جنبش های نا منظم تشنج آمیز و ابلهانه ، در همانحال که

---

۲ ــ نیمتنه‌ی تنك وبی‌آستین که بـازو هارابه‌بدن استوار میچسباند ، برای‌دیوانگان یا جنایتکاران .م.

زخمبندیهای مارا راتجدیدمیکند . دیوانگی استعاره‌ی ممتاز وبسیار معتبر هیجان‌میگردد؛ یا ، آنچه‌که در این مورد همان است ، پایان منطقی ی هر احساس نیرومند . هم رویاها (چنانکه در صحنه‌ی «کابوس‌های شبانه‌ی مارا») و هم حالتهای رویا ـ مانند میباید به خشونت انجامند : « آرام» ماندن برابرشکست خوردن در درك موقع واقعی‌فرد است . به این ترتیب ، صحنه پردازی‌ی‌آرام قتل مارا به‌دست‌کرده (تاریخ ، یعنی تآتر) وسیله‌ی فریاد کردنها و آواز خاندنهای همونداندان در باره‌ی پانزده سال خونین پس از قتل‌مارا تعقیب میگردد ، وبا «دسته‌ی بازیگران» در حالی که کولمیه ها میکوشند صحنه را ترك کنند به آنان یورش میبرند پایان میگیرد .

هم از طریق ترسیم وارائه‌ی نمایشپذیرائی ودیوانگی‌ی آن است که نمایشنامه‌ی وایس هم‌چنین نمایشنامه‌یی از «عقیده»هاست . اساس نمایشنامه مباحثه‌یی ست مداوم میان ساد، در صندلیش ، ومارا ،درگرمابه‌اش، درباره‌ی مفهوم انقلاب فرانسه؛ یعنی درباره‌ی مبانی‌ی‌روانشناسانه ومبانی‌ی‌سیاسی‌ی تاریخ معاصر ، که از میان حساسیتی بسیارامروزین دیده شده است ، حساسیتی مجهز به آن پس بینی که اردوگاههای کار اجباری‌ی نازی فراهم میآورد . لیکن مارا/ساد خودرا باین نمیسپارد که‌همچون نگرش(Theory)ویژه‌یی درباره‌ی تجربه‌ی امروزین به تاشك درآورده شود . به‌نظر میآید نمایشنامه‌ی وایس بیشتر درباره ی دامنه‌ی حساسیتی ست که خود را باتجربه‌ی امروز مرتبط میگرداند و یا در گروی آن است تا این که در باره‌ی گفتگویی یا تعبیر و تفسیری از تجربه باشد . وایس نظرهایی ارائه نمیدهد ، به آن اندازه که تماشاگران خودرا درآن فرو میبرد . مباحثه‌ی روشفکری ماده‌ی بازی هست ، ولی موضوع یا پایان آن نیست . موقع شارنتون چنین تضمین مینماید که این مباحثه در محیطی پایدار انجام پذیرد که خشونت همواره‌به دشواری فرونشانده‌شده است؛ همه‌ی عقیده‌ها دراین‌درجه‌ی‌حرارت‌تبخیرمیشوندو میگریزند. همچنانکه‌اعضای گروهی که انقلاب را از نو زندگی میکنند برآشفته‌میشوند و میباید آرامشان گرداند و فریادهای جمعیت پاریسی برای آزادی ناگهان‌به فریادبیمارانی که شیون میکنند که از تیمارگاه رها شوند مسخ میگردد .دیوانگی، دوباره،خودرا سخت ترین (حتاآهیخته‌ترین) و موثرترین شیوه‌ی اجرای مجدد عقاید به زبان وشرایط تآتری به اثبات‌میرساند.

چنان تآتری که عمل اساسی‌ی‌آن گرایاندن‌برگشتناپذیر به‌سوی حالته'ی افراطی‌ی احساسی ست میتواند تنها به دوطریق به پایان برسد . میتواند به‌خودش بازگردد ورسمی شود، وبه شیوه‌یی‌دقیقن da capo (از نو بیاغازید) ، باسطور افتتاحی‌ی خودش ، پایان پذیرد . یا میتواند بخارج بازگردد ، «چهارچوب» را بشکند ، و به تماشاگران یورش برد . Ionesco گفته است که او در اصل چنین آهنك داشت که اولین نمایشنامه‌اش The Bald Soprano ، با کشتار همگانی‌ی بینندگان پایان یابد ، در بـاز نویس (Version)دیگری از همان نمایشنامه (که اکنون به طور Da capo پایان میپذیرد)، نویسنده‌قرار بود به‌صحنه بپرد،وتماشاگران‌را به‌بادفریادهای‌دشنام‌وناسزا بگیرد تاازتماشاخانه بگریزند . بروك ، یا وایس، یا هر دو، برای پایان مارا/ساد چیزی برابر همان وشت

---

۱ . و ه . ، کتاب‌ششم ،۱۲۸

دشمنانه در قبال تماشاگران اندیشیده‌اند . اعضا(ی تیمارخانه) ، که همان « گروه » نمایشنامه‌ی‌ساد باشند ، با خشمی تیز آشفته میشوند وبه کولمیه‌ها یورش‌میبرند ؛ اما این شورش ـ یعنی ، نمایشنامه ـ با ورود مدیر صحنه‌ی تماشا خانه‌ی Aldwych ، با دامن ، پیراهن و کفش ورزش قطع میگردد . مدیر صحنه سوتی می کشد ؛ بازیگران ناگهان میایستند ، میگردند ، ورو به تماشاگران میکنند ؛ ولی هنگامی که تماشاگران تحسین میکنند ، گروه بادست زدنی آرام و نا خجسته که تحسین « آزادانه » را در خود فرو میبرد پاسخ میگویند و هر کس را به ناراحتی دچار میکنند .

ستایش خود من ازمارا/ساد ولذتی که از آن بردم در ژرفا شناخته نشده است . نمایشی که دراوگوست‌در لندن گشایش یافت و شایع است که به زودی درنیویورك نیز به تماشا گذارده خاهد شد ، یکی ازآزمونهای‌بزرك عمر هر تماشاگر تاتر است . با این همه تقریبن هرکس ، از گزاره‌نویسان روزانه تا منقدان بسیار جدی ، اگر اجرای نمایشنامه‌ی وایس را وسیله‌ی بروك یکجا و آشکار را ناخوشایند ندانسته باشد ، حق ایرادهای جدی را برای خود نگاهداشته است . چرا ؟

سه «نظر پذیرفته» به اعتقاد من بیشترخرده گیریهایی را که بر نمایشنامه‌ی‌وایس‌در اجرای بروك میشود ، نمایان میگرداند .

بستگی میان نمایش‌و ادبیات .

یك‌نظرپذیرفته: کارتاتر شاخه‌یی ازادبیات‌است .حقیقت‌این‌است که، بعضی‌کارهای تاتر راممکن است ، مقدمتن درحد کارهای ادبی داوری‌نمود ، ودیگران‌رانه .

و ازآنجاکه این پذیرفته نشده ، یا عمومن درك نشده است ، بسیار میخانیم که‌در حالی‌که مارا/ساد از دیدگاه تاتر ، یکی از خیره‌کننده ترین چیزهایی‌ست‌که آدم روی صحنه میبیند ، آن یك «نمایشنامه‌ی کارگردان» است ، یعنی یك اجرای درجه یك از یك نمایشنامه‌ی درجه دو . یك‌شاعر مشهور و بسیار هوشیار انگلیسی به من گفت‌از نمایشنامه بیزار بود زیرا : هرچند هنگامی که‌آن را تماشاکرد عالی بنظرش آمد ، **میدانست** که اگر به خاطر اجرای پیتر بروك نبود ، آن را دوست نمیداشت . هم‌چنین گزارش شده است‌که این نمایشنامه ، به‌نحوی‌که سال‌گذشته Piscator آن را در برلین غربی‌اجرا کرد ،هرگزاثر شگفتی‌که دراجرای لندن داشت ، نداشت .

بیشك ، مارا/ساد از این‌که شاهکار شگرفی از ادبیات نمایشی ی معاصر باشد به دوراست ، اما به‌دشواری نمایشنامه‌ی درجه دومی‌ست ... اگردرحدنوشته‌یی تنها در نظر گرفته شود ، مارا/ساد جنبانننده ، هیجان‌انگیز وگاهگاه بالابرنده است . نمایشنامه‌یی دچار خطا نیست ، بل‌انتظارهای‌باریك‌درباره‌ی تاتراست . برای بیشتر مردم ، مارا/ساد به‌سادگی ، بسیار زیاداست .

و تا آنجاکه درست است‌که متن (نمایشنامه‌ی) وایس از طریق پیوستن به صحنه پردازی‌ی پیتربروك فزونی (برتری) گرفته‌است ، درآن باره چه ؟ جدا از تاتر گفتگو (زبان) که درآن متن (نمایشنامه) مقدم است ، تاتر احساسها نیز وجود دارد . اولین را

ممکن است « نمایشنامه » نامید ، دومی را « کار تاتر » . در مورد یك کار خالص تاتر نویسنده‌یی که کلمه‌هایی راکنار هم میگذارد که باید وسیله بازیگران گفته شوند و وسیله‌ی کارگردان صحنه‌پردازی گردند، تقدم‌خیش را از دست میدهد .دراین مورد ، «نویسنده»یا «آفرینشگر» ، به گفته‌ی آرتو، کسی نیست‌مگر«شخصی که‌تنظیم مستقیم صحنه را زیر نظارت دارد.» هنر کارگردان هنری استومنداست- هنری که با پیکر بازیگران سرو کاردارد ، با وسایل صحنه ، چراغها و موسیقی . و آنچه که بروك باهم گردکرده به ویژه درخشان و مبتکرانه است ـ وزن و آهنگ صحنه پردازی ، لباسها ، مجموع چشمانداز های mime در هر جزء اجرا ـ که یکی از عناصر برجسته‌ترین آن موسیقی‌ی پرجرنگ وآهنگداری است (ساخته‌ی Richard Peaslee) در برگیرنده‌ی زنگهای بزرگ ، سنجهاوارگ ـ ابتکار مادی‌ی خستگی ناپذیری وجود دارد ، خطابی پایدار به حواس . بااینهمه ،چیزی در باره‌ی ذوق هنری‌ی خالص بروك در تاثیر صحنه ناجور مینماید . برای بیشتر مردم چنان به نظر میاید که متن (نمایشنامه) را زیر تاثیر میگذارد . اما شاید نکته درست همین باشد .

من نمیگویم که مارا/ساد به سادگی تاتری از احساسهاست ؛ متنی پیچیده وبسیار ژرف درآن هست که اقتضای آن را دارد که‌مورد توجه قرار گیرد . ولی هم‌چنین اقتضا داردکه درعین حال به سطح احساسی نیز برده‌شود ، و تنها خالص ترین پیشداوریها در باره‌ی آنچه که تآتر میباید باشد (این پیشداوری که یك کار ـ تاتر باید ، درآخرین تحلیل ، در حد یك شاخه از ادبیات مورد قضاوت قرار گیرد) در پس‌این تقاضا قرار میگیردکه متن نوشته شده و ، نتیجتن ، به گفتار درآمده‌ی یك‌کار ـ تاتر تمام‌نمایشنامه را درخود دارد .

ارتباط میان تاتر و روانشناسی .

نظر پذیرفته‌ی‌دیگر: داستان نمایشی(Drama)عبارت است‌ازآشکارساختن شخصیت بر بنیادکشاکش‌انگیزه‌های‌واقعگرایانه‌باور شدنی. اماجالبترین‌تاترمعاصر تاتری ست که‌از روانشناسی‌در میگذرد .

دوباره از آرتو بازگوکنیم : « مابه کنش حقیقی‌نیازداریم ، امابدون نتایج‌عملی » کنش تاتر بر سطحی‌اجتماعی آشکار نمیگردد و نه بر سطحهای اخلاقی و روانشناسی... این خیره‌سری در وادار ساختن شخصیت‌ها که در باره‌ی احساسها ،شهوتها ، آرزوها، و انگیزه‌های ناگهانی با نظمی دقیقن روانشناسانه سخن گویند ، و در آن یك‌واژه‌ی تك پاسخگوی وشتهای بیشمار میباشد ، دلیل این است ... که تاتر علت وجودی‌ی حقیقی‌ی خود را از دست داده است . از همین دیدگاه ، که گرایشمندانه وسیله‌ی آرتو به‌تاشك در آمده ، این حقیقت را میتوان به نحوی شایسته دریافت که‌وایس استدلال خودرادر یك تیمارخانه‌ی دیوانگان جای داده است .حقیقت‌این است که به‌استثنای شخصیت های تماشاگرروی صحنه ـ آقای کولمیه، که مرتبن‌اجرا(ی‌نمایشنامه) را قطع میکند تا باساد

---

۱ . و ه . ، کتاب ششم ، ۱۳۰

مباحثه‌کند ، و همسرو دخترش که هیچ گفتاری‌ندارند- همه‌ی‌شخصیت‌های نمایشنامه‌دیوانه هستند . لیکن صحنه پردازی‌ی مارا/ساد به حد این بیان نمیرسد که دنیا دیوانه‌است . ونه موردی‌ست برای علاقمندی‌ی باب روز در زمینه‌ی روانشناسی‌ی رفتار روانرنجوری. برعکس ، درگیری با دیوانگی در هنر ، امروز معمولن این آرزو را منعکس‌میگرداند که‌ازروانشاسی درگذرند . نمایشنامه نویسانی همانند پیراندلو ، ژنه ، بکت و ینسکو از طریق نمایاندن شخصیت‌هایی با رفتارهای آشفته ویا شیوه‌های گفتارآشفته ، این‌را برای شخصیت‌هاشان غیرلازم میگردانند که در اعمال یاصدا یاگفتار خودگزارشهای پی‌درپی و باورکردنی درباره‌ی محرکهای خود بیاورند . درحالی‌که از مرزبندیهای آنچه‌که‌آرتو «رنگامیزی‌ی روانشناسانه وگفتگویی‌ی فرد» مینامد رهایی یافته‌است ، نمایاندن شخصیت ها در تاتر در برابرسطح‌های تجربه که‌زیادتر قهرمانی،ودر زمینه‌ی خیال غنی‌تروفلسفی ترند بازگذارده‌میشود . نکته ، البته ، تنها شامل نمایشنامه‌ها نمیگردد . گزینش رفتار «دیوانه» به عنوان موضوع هنر ، اکنون ، واقعن رزمآمایی‌ی کلاسیك هنرمندان معاصر است‌که میخاهند از«واقعگرایی» ی سنت آمیز یعنی‌روانشناسی برترگذرند .

چون برگردیم به مارا/ساد ، صحنه‌یی رادرنظر بگیریدکه خصوصن مورداعتراض مردم بسیار قرارگرفت ، ودرآن ساد شارلت‌کرده را تشویق میکردکه اورا با موی خود شلاق بزند - درحالی‌که‌ساد ، در همان زمان ، به تکرارکردن نکاتی‌در باره‌ی انقلاب و گوهر طبیعت انسانی با آهنگی دردآگین ادامه میدهد ، مفهوم این صحنه قطعن چنین قصدی نیست‌که تماشاگران را آگاه‌بسازدکه ، بقول‌یکی از منتقدان ، ساد «بیمار ، بیمار بیمار» است ؛ ونه منصفانه است‌که ساد را نکوهش‌کنیم ، چنانکه همان منتقد میکند ، که «تاتررا کمتربرای پیشبردن جدالی به‌کار میبرد تا برانگیختن خیش» . (در هرحال‌چرا نه‌هردو ؟) با به‌هم آمیختن استدلال معقول یا تقریبن معقول با رفتاری غیرمعقول ،وایس تماشاگران را دعوت نمیکند تا قضاوتی در باره‌ی منش (شخصیت) ساد بنمایند ، یا در باره‌ی شایستگی‌ی روانی یا حالت دماغی‌ی او ، بالعکس این‌که ، او دارد به‌نوعی تاتر که روی شخصیت‌ها متمرکز نیست و برپنیاد عواطف‌شدید و درگذرنده از فردکه شخصیت ها به وجود میاورند ، استواراست ، منتقل میگردد . او درکار فراهم‌آوردن نوعی‌تجربه‌ی جانشین شونده‌ی عاطفی (دراین مورد ، آشکارا عاشقانه) است که تاتر از آن بسیار رو پوشیده است .

زبان در مارا/ساداصولن ودر حد نوعی افسون به‌کارگرفته شده‌است ، به‌جای این که محدودگردد به‌آشکار ساختن شخصیت و ردوبدل‌کردن نظرها . این‌به‌کارگرفتن‌زبان همانند افسون ، نکته‌ی صحنه‌ی دیگری‌ست‌که بسیاری ازکسان که نمایشنامه را دیده اند قابل ایرادش شناخته اند ، آشفته کننده و بی دلیل - گفتگوی شجاعانه ی ساد با خودش (Soliloquy) که درآن بیدادگری را درقلب‌بشر ازطریق تشریح آزاردهنده‌ی‌جزئیات در یك حادثه‌ی واقعی نشان میدهد ، اعدام‌علنی‌ی Damiens قاتل آینده‌ی لویی‌ی پانزده را ازطریق تکه‌تکه‌کردن آرام‌بدنش .

ارتباط میان تاتر و ایده‌ها .

نظر پذیرفته‌شده‌ی‌دیگر : یك کارهنری باید چنان درك‌شودکه «درباره‌ی» چیزی‌ست‌یا نمایش‌دهنده‌ی‌چیزی‌یابحث‌کننده یی به‌قصد اثبات حقانیت نظری . و چنین که شد ، معیار ضمنی‌ی‌هنرارزش‌نظرهایی‌ست که درخوددارد‌و این که آیا آنهارا به پاکیزگی و پی گیر بیان میدارد .

فقط باید انتظار داشت‌که مارا/ساد تابع این معیار ها قرار داده‌شود . نمایشنامه‌ی وایس ، که تا ریشه نمایشی‌ست ، همچنین‌سرشار ازهوشیاری‌ست . آن شامل گفتگوهایی‌ست در باره‌ی عمیق‌ترین امور اخلاق و تاریخ و احساس معاصر که ابتذالهای پدید شده از سوی آنان که میکوشند تشخیص کنندگان این امور باشند همانند Arthur Miller (به After the Fall و Incident at Vichy او نگاه‌کنید) ، Friedrich Duerrenmatt (The Physicists , the Firebugs) و Max Frisch (Andorra) را به شرمساری میسپارد ، با اینهمه ، تردیدی نیست که مارا/ساد از دیدگاه روشنفکری گیج‌کننده است . استدلال از آن رو پیشگذارده میشود ، تا (ظاهرن) وسیله‌ی قرائن و شواهد نمایشنامه از پایه ویران گردد ـ وسیله‌ی تیمارخانه‌ی دیوانگان‌و نمایشپذیری‌ی اعتراف‌شده‌ی محتوی . در نمایشنامه ی وایس مردم ، گویی ، هرکدام طرفی را میگیرند . ساد ، به‌طور کلی ، ادعای پایداری‌ی طبع انسانی را مینمایاند ، با همه‌ی‌فرومایگی‌ی‌آن،دربرابرشورانقلابی‌ی مارا وباورداشت اوبه‌این که‌تاریخ‌میتواندبشررا دیگر گون‌بسازد.سادمیاندیشدکه« جهان از پیکرهاساخته شده»،مارا میاندیشدکه‌از نیروها؛ شخصیت‌های درجه‌ی دوم ، نیز ، لحظه های دفاع شورانگیزی به دست میاورند : دوپره طلوع‌فرجامین‌آزادی‌را درود میفرستد ، Jacques Roux ی‌کشیش‌ناپلئون رانکوهش میکند .اما ساد و «مارا» هردومردان‌دیوانه‌اند ،هریك‌به‌شیوه‌یی‌متفاوت ؛ «شارلت‌کرده» خابیده گرد است ، دوپره شهوتی تسکین ناپذیر دارد ؛ «رو» خشونتی مصروع .آیا این، مباحثه‌های آنان رااز ریشه نابود نمیکند ؟ وجدا از مساله‌ی چهارچوب دیوانگی که‌نظر مارا در آن نمایانده است ، در آنحاشیوه‌ی نمایشنامه ـ در ـ نمایشنامه هم هست . در یك سطح ، مباحثه‌ی جاری میان ساد و مارا ، که در آن پندار گرایی (idealism)ی اخلاقی و اجتماعی منسوب به‌مارا در برابر مدافعه‌ی ساد ازخاست‌هوسهای فردی که از اخلاق‌درمیگذرد ، مباحثه‌یی میان افراد مساوی به نظر میاید . اما ، در سطحی دیگر ، از آنجا که داستان‌نمایشنامه وایس این است که آن دستخط ساد است که ما را میخاند می‌توان انگاشت که‌استدلال‌را ساد پیش میراند . منتقدی تاآنجاپیش میرود که بگوید از آنجا که مارا باید در نمایش روانی(Psychodrama)ی‌ساد ، در حد عروسك خیمه‌شب بازی ، نقش دومی بازی کند و در حد مخالف ساد در یك منازعه ی آرمانی (ideological)همسان‌وبرابر،مباحثه ی‌میان‌آنان زاده‌نشده‌مرده است .و، در آخر ، پاره‌یی از منتقدان به نمایشنامه از آن جهت حمله کرده‌اند که‌در زمینه‌ی تاریخی وعقاید واقعی ی‌مارا ، ساد ، دوپره وروفاقد امانت میباشد.

اینهاهستندبرخی‌ازاشکالها که‌مردم‌را به‌آنجابرده که‌نمایشنامه مارا/ سادرا به‌پیچیدگی

---

۱ . و ه . ، کتاب‌ششم ،۱۳۲

واز لحاظ اندیشمندی به‌کم مایگی متهم گردانند . اما بیشتر این « دشواریها » وایراد هایی که بر آنها شده ، بدفهمی هستند ـ بدفهمی‌هایی‌در زمینه‌ی وابستگی میان کارنمایش و کارآموزش(didacticism) . نمایشنامه‌ی‌وایس را نمیتوان همانند مباحثه‌یی ازآرتور میلر در نظر گرفت یاحتا از برشت . ما در اینجا با نوعی تاتر سروکار داریم که همان اندازه از اینها بیگانه است . که انتونیونی وگدار از ابزنشتاین بیگانه‌اند . نمایشنامه ی وایس در بر گیرنده‌ی جدالی ست ، و یا اولیتر مواد مناظره‌ی روشنفکرانه و بازارزشگذاری‌ی تاریخی (گوهر طبیعت انسانی ، رسوایی‌ی انقلاب ، و غیره) رابه کارمیگیرد . لیکن نمایشنامه‌ی‌وایس تنها در وهله‌ی دوم است که یك مباحثه به شمار میاید . کاربرد دیگری از نظرها درهنر است که باید با آن آشنا شد : نظرها به عنوان انگیزنده‌های حسی. انتونیونی‌درباره‌ی فیلمهایش گفته‌است که‌میخاهد« ازطریقه‌های مثبت یا منفی‌ی‌حل‌مشکلات بر کنارباشند .» همان‌نیروی انگیزش خودرا به‌شیوه‌یی پیچیده در مارا/ساد آشکار میگرداند . چنان وضعی ، به مفهوم آن نیست که این هنر مندان میخاهند ازنظرها جدا شوند . مفهوم آن این است که نظرها ، شامل نظرهای اخلاقی ، به سبکی تازه پیشنهاده شده‌اند . ایده ها ممکن است کار کرد (Function) ی درحد آرایش‌صحنه،وسایل صحنه یا ماده‌ی لذت بخش حسی داشته باشند.

شایدبتوان‌نمایشنامه‌ی‌وایس‌را‌با‌نوشته‌های‌ژنه‌مقایسه کرد. ژنه(من به‌ویژه‌از گزاره‌های درازاوبه‌نثرصحبت‌میدارم)واقعن نمیگوید که« بیداد گری‌خوب‌است»یا« بیداد گری‌مقدس‌است» (گفتاری اخلاقی ، اگرچه بر خلاف اخلاق سنت آمیز) ،بل گفتگو رابه زمینه‌ی دیگری می‌کشاند ، از زمینه‌ی اخلاقی بـه زمینه‌ی زیبایی‌شناسی . امـا در مورد مارا/ساد وضع درست چنین نیست . درحالی که «بیداد گری» در مارا/ساد ، به طور نهایی ، یك امـر اخلاقی نیست ، امری مرتبط با زیبایی شناسی هم‌نمیباشد . امری‌ست‌وابسته به‌هستی‌شناسی. در حالی که آنان که تعبیر زیبایی شناسانه‌ی « بیدادگری » را پیش میکشند ، خود را به غنای سطح زنـدگـی دلبسته میگـردانند ، پیشنهاد کنندگان تعبیر هستی شناسی‌ی بیدادگری میخاهند هنرشان در پهن ترین چهار چوب ممکن برای عمل انسانی به کار واداشته‌شود،دست کم‌چهارچوبی‌وسیعتر از آنچه که هنر واقع بین در اختیار میگذارد ـ پهناورترین چهار چوبه همانست که ساد « طبیعت » مینامدش یا آنچه که منظور آرتو ست به‌هنگامی که میگوید « هر چیز که عمل میکند یك بیدادگری ست . » دیدی‌اخلاقی در هنری همانند مارا/ساد هست ،هرچند به روشنی نمیتواند با شعار انسانگرائی جمع گردد (و این تماشاگران آن راناآسوده ساخته است) . لیکن«انسانگرایی‌باعلم‌اخلاق یکسان نیست .به طوردقیق ، هنری‌همانند مارا/ساددر بر گیرنده‌ی وازدن «انسانگرائی» ست ، متضمن رد کار اخلاقی ساختن جهان‌و بدان وسیله سرباز زدن ازقبول «جنایاتی» که‌ساد از آنها سخن میدارد .

من مکررنوشته‌های‌آرتو را در باره ی تآتر به هنگام مباحثه در باره‌ی مارا/ساد باز گوکرده‌ام . لیکن‌آرتو ناهمانند برشت ، نگرش پرداز(theoretician) غول‌آسای تاترسده‌ی بیستم، کارهایی پدید نکرد تا نگرش وحساسیت خیش را مجسم گرداند .

اغلب ، حساسیتی (نگرش در سطح معینی از گفتگو) که بر کار هـای معین هنری فرمانروایی میکند پیش از این که کارهای اساسی برای در بر گرفتن آن حساسیت وجود داشته باشد به تاشك درآورده میشود . یا ، نگرش ، درکارهـایی به‌کار گرفته میشود به‌جز آنها که برای‌چنان نگرشی کسترش‌یافته‌اند . به‌این‌ترتیب ، هم‌اکنون درفرانسه‌نویسندگان و منتقدانی همانند Alain Robbe - Grillet (Pour un Noüveau roman)، Roland Barthes (Essais Critiques) ، و Michel Foucault (مقاله هایی در Tel Quel و جاهای دیگر) زیبایی‌شناسی‌ی ظریف و وادارکننده که ضد فصاحت بیان است بـرای داستان به وجـود آورده‌اند . اما داستانهایی که به دست نـویسندگـان nouveau roman نوشته شده وهم از جانب آنان تحلیل گردیده است ، در حقیقت هیچ جا تجسم نزدیك و پراهمیت وتفهیم نمونه‌وار این حساسیت نیست، چنانکه فیلمهای‌معینی، و بیشترازآنها ، فیلمهایی به کارگردانی ایتالیاییها و هم فرانسویهایی که هیچ بستگی با این مکتب نویسندگان تازه فرانسوی نداشته‌اند، مانند Bresson ، آنتونیونی، گدار و Bertolucci (Before the Revolution) .

به شیوه‌یی مشابه ، این هم مورد تردید است که آیا تنها اجرایی‌که آرتو بر آن نظارت‌داشت ، the Cenci نوشته‌ی شلی ، به پیروی از دستورهای درخشانـی که در نوشته‌های او برای تاتر آمده بود ، نزدیك گردید ، حتا بیشتر از آنچه که در قرائت علنی‌ی سوگنامه‌های seneca پدیدشد . ما تا این زمان نمونه ی کاملن آماده شده‌یی از مقوله‌ی‌آرتو ، «تاتر بیدادگری» نداشته‌ییم . نزدیکترین چیز به‌آن رویدادهای نمایشی‌ی انجام یافته در نیویورك وجاهای دیگراست در پنج سال گذشته ، زیاد تر به دست نقاشان (مانند Alan Kaprow ، Claes Oldendurg ،Dine ،Jim ، Bob Whitman . Red Grooms ، Robert Watts) و بدون متن یا دست کم گفتگویی دریافتشدنی ، که «Happenings» نامیده شده . بهترین کار اخیر از این نوع« Meat Joy » کار Carolee Schneemann است (که در نوامبر ۶۴ در کلیسای Judson Memorial نیویورك به نمایش گذارده شد و سال پیش در پاریس) .

همه‌ی‌کارهایی که تـا اینجا ذکر کرده‌ام ، هرچند ، جدا از همه ی مسائل ناشی از اجرای افراد ، دچار کمبود کوچکی‌ی‌چشم‌رس وادراك هستند ـ هم‌چنین کمی‌ی وسایل‌حسی. بنابراین ، علاقمندی‌ی بزرگ مارا/ساد ، به آن ، زیادتر از هرکار تاتری‌ی امروزین دیگر که من میشناسم ، به‌چشم‌رس نزدیك میگردد ، هم‌چنین به‌ژرفای تاتر آرتو .

با این‌همه آرتو تنها حساسیت نمونه‌یی که در اجرای وایس ـ بروك منعکس گردیده است نیست، گزارش گردید که وایس‌گفته است که دراین بازی میخاسته ـ آرزویی‌آمیخته به‌تردید !ـ برشت وآرتو راباهم بیامیزد . و ، قطعن ، آدم میتواند بداندو چه منظوری دارد. نمودهای مشخصی از مارا/ساد یاد آور تاتر برشت هستند ـ در محتوای‌گفتگو در باره‌ی اصول و امور عقلایی ؛ در تاش ، خود آگاهی‌ی نمایشنامه به عنوان یك نمایشنامه ، سرود ها ، توسل به تماشاگران وسیله‌ی اعلام کننده‌ی صحنه(.M.C)

و اینها با بافت «آرتو- وار» موقعیت و صحنه پردازی به خوبی در میامیزند . با اینهمه مساله چنان ساده نیست . البته ، آخرین پرسشی که نمایشنامه‌ی وایس طرح‌میکند دقیقن مربوط است به سازشپذیری‌ی فرجامین‌این دوحساسیت و دوآرمان . چطور میتوان‌دریافت برشت‌را از تاتر آموزنده ، ازتاتر هوشمندانه ،با تاتر سحر آمیز آرتو ، با تاتر وشت آرتو ، با تاتر «بیدادگری»ی آرتو ، باتاتر احساس آرتو آشتی‌داد ؟

پاسخ این است‌که ، هرگاه‌کسی بتواند چنان آشتی یا آمیزشی را فراز بیاورد ، نمایشنامه‌ی وایس گام بزرگی به سوی آن توانایی ست . از همین جا سرچشمه میگیرد کودنی‌ی منتقدی‌که شکوه میکرد : «کنایه‌های بیسود ، چیستانهای حل‌نشدنی ، آرشهای دوگانه‌که میتوانست تا محدود افزون گردد : ماشین و دستگاه برشت بی‌برندگی یا تعهد استوار برشت، »که رویهمرفته فراموشی در باره‌ی آرتوست. اگر کسی این‌دو را روی هم بگذارد ، میبیندکه دریافتهای تازه‌یی را بایدمجازبداند ، معیارهای تازه‌یی را بیندیشد . ازآن‌که آیا تاتر متعهد آرتو-وار ، هرچندتعهدی بسیار «نا استوارتر» ، تضادی درواژه هانیست ؟ یا هست ؟ مساله با از یاد بردن این حقیقت حل نمیشودکه وایس در مارا/ساد منظورش به کار بردن نظرها در شکلی متوالی (برتر از تائید های لفظی) ست ، و بدان وسیله لزومن از قلمرو مواد اجتماعی و گفتارهای آموزنده درمیگذرد . بدفهمی درباره‌ی هدفهای هنرمندانه‌یی‌که در مارا/ساد تضمین گردیده ، زاده ازدیدی چشمتنگانه درباره‌ی تاتر ، توضیح دهنده‌ی ناخشنودی‌ی بیشتر منتقدان از نمایشنامه‌ی وایس است -که‌هرگاه دارندگی‌ی فوق‌العاده‌ی متن (نمایشنامه) و اجرای بروک‌را درچشم بیاوریم ، ناخشنودی‌یی نمکناشناسانه مینماید . این که نظرهایی که در مارا/ساد به‌کار برده شده ، از لحاظ روشنفکری ، حل‌و تثبیت نگردیده اند ، بسیار کمتر حائز اهمیت است از این که تاچه اندازه این نظرها درعرصه‌ی احساسی با یکدیگر سازگاری دارند .

(۳) **Susan Sontag** : نوشته‌ی

پروین گرانسایه : ترجمه‌ی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۳ ــ چهره‌ی سوزان سنتگ ، منتقد ، درآغازنوشته ، از دیوید لیواین.