

## ◀ تئاتر و وجود

هانری گوییه

ترجمه: مازیار مهیمنی

روست که صور یاد شده، تنها  
شیوه‌های تئاتری وجود داشتند  
نیستند: مطالعه آنها توجیه کننده  
تصویر مضاعفی است که صحته و  
دنیا را، هم زمان به هم نزدیک و از هم  
دور می‌کند.

پس این تصویر را به دو طریق  
می‌توان تکریست.

فلسفه درام چیز تازه‌ای نیست؛  
غالب اوقات اما، یکسره باز می‌گردد  
به زمانی که هنوز حتی مابعدالطبیعه  
و تئاتر با هم تلاقی نکرده بودند. مثلاً  
تئاتر تراژیک معنای خود را در بطن  
نگرشی خاص به دنیا می‌یابد و آنگاه  
برای منجلي ساختن آن نگرش به  
کمکاوش می‌آید. با پژوهشی وسیع تر  
می‌توان این را نزد هگل و شوپنهاور و  
مسلمان پیش از اینها، نزد افلاطون  
نشان داد.

آیا نمی‌توانیم کوشید تا از تئاتر  
به فلسفه برسیم، نه چونان گذشت از

کتاب پیشین ما<sup>(۱)</sup> را دارد.  
وجود متأخر است بر ماهیت.  
اینجا نیز همان پژوهش پیشین را  
ادامه می‌دهیم. به بیان بسیار دقیق،  
این پژوهش همان مسیری را دنبال  
می‌کند که در کتاب جوهره در تئاتر<sup>'۱</sup>  
Essence du théâtre فصل «مقولات  
دراماتیک و مقولات زیباشناسی»،  
مشخص شده بود.

فلسفه تئاتر، پس از کوشش در  
بیان چیزی این هنر، آن را چنان که  
هست می‌نگرد؛ نه بدان عنوان که این  
پدیده تئاتر نام دارد، بل از این جهت  
که، مثلاً، تئاتر تراژیک است یا  
دراماتیک؛ تئاتر کمیک است یا  
پریوار؛ باری این صفات معرفت  
چیزی هستند که بر صحته روی  
می‌دهد، همان چیزی که وجود تئاتر و  
وجود در تئاتر را محتمل می‌سازد.

بالطبع، اگر تئاتر این صور  
کونه‌گون را به خود می‌گیرد، از آن

مطلوبی که در زیر می‌آید، ترجمة  
پیشگفتار و فصل نخست کتاب تئاتر  
و وجود است نوشته هانری گوییه،  
استاد Henri Gouhier  
دانشگاه سوربن، و عضو آکادمی  
فرانسه، و نیز عضو آکادمی علوم  
اخلاقی و سیاسی، اهمیت کتاب  
گوییه در آن است که در طلیعه دهه  
۱۹۹۰، و در پی افول ستاره تئاتر  
معنا باخته، بار دیگر نظر تئاترها و  
تماشاگران را به جایگاه انسان در  
تئاتر جلب می‌کند و هنر دراماتیک را  
از دیدگاه انسان‌شناسی فلسفی  
مورد بررسی قرار می‌دهد.

پیشگفتار «تئاتر چیست؟»  
این پرسشی است فلسفی، اگر  
فلسفه را تأملی بدانیم در باب نخستین  
اصول چیزها و ماهیت‌شان...»  
سطور بالا آغاز کننده پیشگفتاری  
هستند که حکم درآمد کتاب حاضر و

## فلسفه به تئاتر؟

گرچه تئاتر به مقولاتی که خود مستقلأً خلق‌شان کرده باشد، توسل نمی‌جوید، دست کم این ویژگی را دارد که آنها را با خلوصی نمایشی بیان کند که تحلیل دقیق‌ترشان را ممکن می‌سازد. تئاتر صاحب مجموعه‌ای از داستان‌هاست که

رویدادها و موقعیتها را تشکیل می‌دهند که فقط به منظور ظهور یافتن گزینش شده‌اند. اما آپا طلب معنای تراژیک از خود تراژدی و طلب معنای کمیک از خود کمدی، افتادن در دور باطل نیست؟ آیا برای نوشتن یا باز‌شناختن تراژدی یا کمدی، لازم نیست چیستی آنها را سردرگمی آنها لخند می‌زند.

تعمق فلسفی دقیقاً عبارت است از تبدیل ادراک مبهم به ادراک دقیق، هر آن گاه که ذهن دیگر به پرتوی که بر حاشیه‌ها می‌تابد، پسند نکرده، آن را می‌جوید که اندرون را روشن می‌سازد.

شاعرانی که برترین تراژدی‌ها را سرو دادند، شاید هرگز نمی‌توانستند توضیح دهند که چرا این آثار تراژدی‌اند. بی‌شمار تماشاگران این حالت تراژیک را احساس کرده‌اند، بسیاری از نیاز به تعریفی تا آن را باز‌شناستند.

مسئله این نیست که به اینها یا آنها چیزی بیاموزیم، بل برخلاف، درس بگیریم از این واقعیت دراماتیک که باز نماینده‌اش تراژدی‌ای است احیا شده به مدد بازنگری مداومی که در کیفیت تراژیک آن صورت گرفته؛ درس بگیریم از واقعیت دراماتیک باز نموده شده توسط هملت، که قریب چهار قرن، یک تراژدی به شمار آمده، و خود در نظر گوئن‌گون‌ترین تماشاگران، بر صحنه‌هایی با معماری‌های سخت متفاوت، و از رهگذر نقش‌آفرینی‌هایی همواره نو. بدین‌سان، تاریخ تئاتر را می‌توان تجربه انسانی عظیمی شمرد که در آن، مقولات دراماتیک روز توسط تعمق فلسفی کشف می‌شوند.

## بشناسیم؟

درست از این رو خلق شدند تا نمایشی باشند و نمایشی بنمایند. مصائب ادیپ را سووفوکل به خاطر قوت تراژیک‌شان نمایش می‌دهد، و بزیباری‌های پورسونیاک را مولیر به سبب قدرت کمیک‌شان، و دسته دسته تماشاگرانی که پیوسته نو می‌شوند، پیوسته آن قوت تراژیک و این قدرت کمیک را، در می‌یابند.

پس در تراژدی باید جنبه تراژیک را جست، در کمدی و مضحكه، امر کمیک را، و در درام، بار دراماتیک را؛ زیرا آثار تئاتری سیاهه‌ای از

شهریور  
۱۳۸۲  
شماره ۶۷

چند نوع تعجب، زیرا تراژیک، دراماتیک و کمیک با تأثیرات آنی مشابهی در پیوند نیستند؛ و اگر می‌توان طیف‌های دیگر را نیز برشمرد، مثل دلکباری و هزل و تناول پریوار و تخیلی و... تعجب، اما، از هر نوع که باشد، بلافاصله به موضوع تعجب‌انگیز ارجاع می‌دهد؛ در موارد یاد شده، پدیده تعجب‌آور صرفاً همان چیزی است که روی می‌دهد، حادث می‌شود؛ یعنی حادثه، یا به تعبیر مدفن می‌شوند، فاجعه‌ای موقعیتی که از آن زاده می‌شود.

بهم پرتاب می‌شود، ساز و کارهایش عمل می‌کنند؛ این یک حادثه است؛ مردگان بی‌شمار، شهرهای ویران، یک سرزمین پنهان‌وار کن فیکن؛ این است موقعیت حاصل؛ یا دست کم اینهاشد آشفتگی‌هایی که به حادثه نزدیکترند و در خشونت پاکدامنی را کمیک بیابیم - گرچه اگر بارترین صورت ظاهر می‌شوند؛ زیرا در مراحل بعدی، موقعیت سیاسی جدیدی برای طرفین جنگ پدید خواهد آمد و نیز موقعیت اخلاقی جدیدی برای هر انسان با وجود آن که تو به فرمایی، خود، توبه کمتر کند، حادثه‌ای است کوچک؛ این حادثه، اما، بازنشده کردن یاد ماجراهایی دشوارتر، تضادی می‌افریند، و این تضاد میان موقعیتی است که در آن، ابلیس به لباس زاهد و اعاظ ملبس می‌شود. پس تراژیک، دراماتیک، کمیک و مقولاتی از این قبیل کنش را به مثاله حادثه‌ای معرفی می‌کنند که موقعیتی را می‌افریند.

تنها یک اندیشه انتزاعی و اژگان متدال، صفتی برای آن راحت طلب سبب می‌شود تا حادثه و موقعیت را از هم متمایز کنیم. در کلام

کننده و فرأورده به کار می‌روند؛ این، دیدگاهی است اقتصادی. اگر صنعت‌گری که تولید می‌کند، همچنین، هنرمندی باشد که می‌آفریند، فعالیت او را از دیدگاه زیباشناختی سنجیده، آثارش را نیبا یا زشت می‌خوانیم. اما به قضایت‌های دیگر ب تنگریم؛ بشریتی که در معرض تهدید بهم اتمی است، وضعیتی به راستی تراژیک دارد... معدنچیانی که در معدن خود مدفن می‌شوند، فاجعه‌ای دراماتیک می‌آفرینند...

پاکدامنی متعصبانه و دیرهنگام فلان عجزه جلف سابق چقدر کمیک است؛ اینک، دیگر کنش را به فاعل حقیقی یا تولید کننده چیزهای مفید، و یا به آفریننده آثار زیبا نسبت نمی‌دهد و در زیرمجموعه مقولات یکسانی طبقه‌بندی می‌شود. واژه «مقولات» را ما در معنایی مستقل از هر فلسفه خاص در نظر گرفته‌ایم، چنان که در اینجا او از هر گونه بار فلسفی تهی است: در این قاموس، «مقولات» به فهرستی از صفات اطلاق می‌شود که ما به کمک آنها کنش‌ها و واکنش‌های خود در برابر آنها را توصیف می‌کنیم؛ مقولات با دیدگاه‌هایی در تطابق‌اند که شیوه‌های گوناگون قضایت را تعین می‌کنند.

یک دیدگاه اخلاقی داریم؛ اینجا، کنش‌ها، به تبع اراده‌هایی که منشا پس کنش را می‌توان از دیدگاهی دیگر نیز نگریست که نه اخلاقی است نه اقتصادی نه زیباشناختی، و در یا خوب ارزیابی می‌شوند یا بد، وقتی کنش برابر با تولید باشد، یا مفید است یا بی‌فائده، یا مضر؛ این واژه‌ها همان‌هایی هستند که برای تولید

## فصل نخست جهان دراماتیک ۱- مقولات دراماتیک

ماهیت تئاتر مبتنی است بر دو واژه؛ نخست، کنش دراماتیک؛ دوم، مکانی که در آن می‌بینند. بدین‌گونه، تبارشناختی واژه‌تئاتر، کنش را ریشه نمایش (درام) می‌داند و تئاتر، در معناهای گوناگون خود، همواره «منظیر» را مدنظر دارد. از آنجا که کنش نمی‌تواند دیده شود مگر به شرط حاضر بودن، کنشی که در عالم واقع زیسته نشده، باید توسط اجرا حاضر شود؛ به بیان دیگر، اجرا جزء لاینک این هنر است که در عین حال دراماتیک است و تئاتری. کنش چه زیسته شده باشد و چه باز نموده، به ارزیابی‌هایی مشابه تن مسی دهد و در زیرمجموعه مقولات یکسانی طبقه‌بندی می‌شود. واژه «مقولات» را ما در معنایی مستقل از هر فلسفه خاص در نظر گرفته‌ایم، چنان که در اینجا او از هر گونه بار فلسفی تهی است: در این قاموس، «مقولات» به فهرستی از صفات اطلاق می‌شود که ما به کمک آنها کنش‌ها و واکنش‌های خود در برابر آنها را توصیف می‌کنیم؛ مقولات با دیدگاه‌هایی در تطابق‌اند که شیوه‌های گوناگون قضایت را تعین می‌کنند.

یک دیدگاه اخلاقی داریم؛ اینجا، کنش‌ها، به تبع اراده‌هایی که منشا پس کنش را می‌توان از دیدگاهی دیگر نیز نگریست که نه اخلاقی است نه اقتصادی نه زیباشناختی، و در یا خوب ارزیابی می‌شوند یا بد، وقتی کنش برابر با تولید باشد، یا مفید است یا بی‌فائده، یا مضر؛ این واژه‌ها همان‌هایی هستند که برای تولید

متداول، آنچه روی می‌دهد هم موقعیت را تعیین می‌کند و هم حادثه را، در این معدن چه روی داده است؟ فلان حادثه و ده کشته، در واقع، آنچه ما موقعیت‌اش می‌نامیم، مجموعه‌ای است از حوادث که هر یک موقعیتی از حوادثی که هر یک... الی آخر، مرگ فلان معدنچی حادثه‌ای است که خانواده او را در یک موقعیت خاص اخلاقی و مادی قرار می‌دهد، و این خود مجموعه‌ای است از حوادث: مادر خانواده متحمل تکانه عصبی و اختلالات شدید ناشی از آن می‌شود؛ کاهش ناکهانی در آمد زندگی فرزندان را دگرگون می‌سازد و غیره، حادثه و موقعیت از هم جدایی ناپذیرند، چونان دو لحظه از یک ضرباًهنج، باری این ضرباًهنج را آیا نمی‌توان وجود تاریخی‌ای داشت که در وجه تاریخی خود تعریف می‌شود؟

ابعاد این موضوع اهمیت زیادی ندارند؛ مهم این است: بمی‌که منفجر می‌شود یا سختی که به پرواز درمی‌آید، در زمانی ثبت می‌شوند که در آن، هیچ اتفاقی بیش از یک بار روی نمی‌دهد و وقتی روی داد، دیگر هرگز نخواهد توانست روی نداده باشد؛ زمانی بی‌رحمانه برگشت‌ناپذیر که در آن، هیچ اتفاقی بیش از یک بار روی نمی‌دهد و وقتی روی داد، دیگر هرگز نخواهد توانست "به عقب بازگردد"؛ زمانی بی‌رحمانه محافظت کار که در آن هیچ چیز از دست نمی‌رود مگر جوانی؛ که در آن، زخم‌ها در قالب اثر زخم دوام می‌آورند و خطاهای در هیأت ندامت. این زمان تاریخی است و درست به دلیل همین خصلت

شخصیت من بی‌معنا و اهمیت باشد، زندگی ام تاریخ است و آنچه بر من می‌کنند، تاریخی، این واژه‌ها توصیف کننده وجود من‌اند نه ارزش من. دوگانه‌اش از زمان ریاضی جداست: آنچه روی می‌دهد، می‌کنند و نمی‌کنند؛ در لحظه‌ای که حادثه روی می‌دهد، موقعیت خاصی پدید می‌آید که به یاری آن حادثه درون پیامدهایش به زندگی ادامه می‌دهد. به این ترتیب، من هر لحظه یا در مرکز، یا در حواشی و یا در مقابل مساقیت‌هایی قرار دارم که با مجموعه‌ای از حوادث در پیوندند، چنان که معمولی‌ترین هستی ما را و امی‌دارد تانه تنها در اشیاء بنگریم و عقایدی پیدا کنیم، بل نیز به آنچه روی می‌دهد بیندیشیم؛ نه تنها مقاصد دیگران را دریابیم و باطن گفته‌ها را بخوانیم، بل به ماجرا بیندیشیم، به آنچه که پیش می‌آید. مقولاتی چون تراژیک، دراماتیک، کمیک و مقولاتی از این دست، که توصیف کننده حادثه و موقعیت‌اند، شیوه‌هایی هستند برای اندیشیدن تاریخ.

واضح است که حادثه و موقعیت، حتی اگر هیچ کتابی روشان را نگاه ندارد، باز هم تاریخی‌اند. هر قدر هم بیان دقیق‌تر، متعلق‌اند به جستاری که

شناسنده در فلان موقعیت چه حالی دارد؛ تراژیک، دراماتیک و کمیک خود آن موقعیت را توصیف می‌کنند. وحشت، دلسوزی، اضطراب و ترس احساساتی هستند که معکن است در مقابل امر تراژیک به من دست دهنده؛ وقتی من شاهد مصایب ادبی هستم، احساسات یاد شده مرا به خود می‌شناساند؛ آنها توجه مرا به چیزی که با دیدن موقعیت تراژیک در من روی می‌دهد، جلب می‌کنند، همان موقعیتی که داستان ادبی را رنگ‌آمیزی می‌کند. آیا استفاده از واژه‌ای واحد برای نشان دادن خودآگاهی من از وضعیت روحی ام و نیز شناختی که از موقعیت ادبی دارم، کار درستی است؟

احساس کردن تراژیک، دراماتیک یا کمیک عبارت است از توانای بودن بر بازشناختن و تأیید آن در بطن رویداد؛ باز شناختن و تأییدی که، به سبب ادعایشان بر عینی بودن، جهت‌گیری ای دقیقاً مخالف با احساس دارند، احساسی که به واسطه آن، فاعل شناسنده خود را احساس می‌کند. پس شاید بهتر باشد در این مورد از واژه ادراک استفاده کنیم.

مقولات دراماتیک در ارتباط‌اند با روان‌شناسی انسان در مقابل تاریخ؛ روان‌شناسی انسان در مقابل تاریخ: حال، می‌توانیم به صراحت بگوییم؛ روان‌شناسی ادراک انسان از امر تاریخی، من با خواندن گزارش یک حسادث راه آهن و صحتهای جانخراش آن به لرزه می‌افتم؛ آنچه من دراماتیک‌اش می‌نامم، سلسله وقایع است: خارج شدن قطار از ریل، جراحت‌ها، نزاع‌ها و غیره؛ و آنها را

با القاء کنش، آنها را به کار می‌گیرند؛ رمان‌های تراژیک داریم؛ فیلم‌های تخلیه هست؛ رقص‌های هزل آمیز وجود دارند؛ و نیز نقاشی‌های کمیک و مطابقه موسیقایی و غیره. و با این همه، عالی ترین کوئنۀ دراماتیک، نه آن هنری است که کنش را به وسیله کلمات، یا روى بوم، یا در سنگ مرمر باز می‌نماید، بل آن که کنش را به یعنی وجود بازیگر، حى و حاضر و روزآمد می‌سازد.

**۲- عینیت و انسان - مرکزی**  
در برابر هر رویداد، بشر به نوعی متعجب می‌شود؛ مقولات دراماتیک توصیف کننده چیزی هستند که تعجب می‌آورد؛ اگر از آنها برای تبیین خود تعجب هم استفاده می‌کنیم، درست از اینروست که تعجب را به خصلتی منتب می‌کنیم که آن امر تعجب‌آور است.

نباید فریب اصطلاحاتی چون احساس ناشی از تراژیک را خورد؛ به بیان دقیق، احساس و هیجان نیستند که تراژیک یا دراماتیک‌اند، بل آنچه احساس یا هیجان را بر می‌انگیزد ا به طریق اولی می‌گویند احساس ناشی از کمیک، نه احساس کمیک؛ خوشبختانه همین تمایز ظرفی از انتقال معنای نادرست جلوگیری می‌کند.

با این حال، حتی در ترکیباتی مثل احساس ناشی از تراژیک، احساس ناشی از دراماتیک و احساس ناشی از کمیک، که با کارکرد مقولات همخوانی بیشتری دارند، آیا واژه احساس و ازه مناسبی است؟ در معنای دقیق، احساس عبارت است از عالماتی که مشخص می‌کند فاعل

لازم است اختصاص یابد به روان‌شناسی انسان در مقابل تاریخ. مسیو تست M. Teste تراژیک و دراماتیک را رد می‌کند درست به همین دلیل که این دو واپس‌اند به وجود تاریخی، می‌گوید اینها در لایه زیرین «مسائل انتزاعی‌ای که اینک کل وجود من در آنها جا گرفته»<sup>(۲)</sup>، قرار دارند. تنابر به مقولاتی که خود، مستقل‌آفریده‌شان باشد، متول نمی‌شود. درام، پیش از آن که روی صحنه باشد، در دنیاست. برای بیان موقعیت تراژیک بشر در گیتی بود که یونانی‌ها تراژدی را آفریدند. کمدمی با صد پرده مختلف ابتدا در دربار و شهر اجرا می‌شود و آنگاه به داستان و صحنه گرایش می‌یابد. اگر ما از مقولات دراماتیک صحبت می‌کنیم، از این روست که صفت دراماتیک به مبحث ما معنایی وسیع و معذالت سخت صریح می‌دهد.

صفت دراماتیک مقولات ما را مربوط می‌سازد با Drama که عبارت است از کنش زیسته یا بازنموده؛ بازنموده روی صحنه یا تابییده بر پرده سینما؛ تصویر شده روی بوم یا حک شده در سنگ، و یا استحاله یافته به آوا (mélodie). بدین ترتیب، استفاده از مقولات دراماتیک به هیچ روی محدود نمی‌شود به هنری که به همین نام خوانده می‌شود. نخست این که مقولات دراماتیک پیش از آن که معرف تاریخ تناثر باشند، تاریخ وجود را معرفی می‌کنند و بیرون از هنر، هر هنری، به کار می‌آیند. از سوی دیگر، همه هنرها، به این دلیل که یا تقليدی از کنش‌اند، یا خلق کنش‌اندو

راحتی با هم خلط کنیم. علت این امر چیست؟ پیش از پیدایش بشر، جهان، تاثر دگرگونی‌هایی بود که اینک حتی در تصور ما نمی‌گنجد؛ این تاثر، اما، قادر درام بود. طوفان نوح فقط به خاطر وجود نوح تراژیک است. احساسی که باران شهاب سنگها و دگرگونی‌های زمین، هر قدر هم مهیب باشد، در ما ایجاد می‌کند، نماینده هیچ ادراکی نیست که مثلاً قابل مقایسه باشد با ادراک ما از خبر سقوط و له شدن یک کوهنورد. مقولات دراماتیک در لحظه‌ای وارد میدان می‌شوند که حادثه به خلق موقعیتی می‌انجامد که برای انسان جالب است.

درواقع اگر قرن‌های ماقبل ظهور انسان، آرایش صحت کنش او را سامان می‌دهند؛ اگر تکامل انواع، تبارشناسی خود را تعریف می‌کند؛ اگر دنیای لوکرس *Lucrèce*، چنان که اپیکور می‌گوید، حول محور انسان خردمند می‌چرخد، همه چیز عوض می‌شود. مقولات دراماتیک مبین نگرشی انسان - مرکز به گیتی‌اند. وانکهی، از همین روست که نگرش به دنیا، به محض آن که علمی می‌شود، مقولات دراماتیک را حذف می‌کند. علم، و حتی علم انسان، گرایش به غیر انسانی شدن دارد. فیزیولوژیست، هر قدر هم تشنّه دست یافتن به مداوای بیماری باشد، در بافت‌های بیمار، به دنبال فرآیندی نیست که به یک موقعیت تراژیک منجر می‌شود؛ کمما اینکه، مثلًا، سکسکه را نیز پدیده‌ای راینده یک موقعیت کمیک نمی‌داند. اینجا،

چشممان!... نگاه من سوی شیء کشیده می‌ماند: *Oblectum*. این اراده معطوف به شیء هر ادراکی، گو ادراک غلط، راجهٔ دهی کرده، به محض آن که کسی چیزی را که چشممان من دیده‌اند رد کند، به سرخستی نگرش خود را ابراز می‌دارد: شاهدان همواره با اقتدار سخن می‌گویند. ابر بانوان مولیر مضمک‌کارند: تأیید من گواهی می‌دهد که آنها را مضمک می‌بینم و همگان هم در سالان چنین‌شان می‌بینند؛ اگر اریژیتال - مسلکی خلاف این را بگوید، من به دید درست یا حسن نیت او شک می‌کنم. اگر من با دیدن یک ملودرام به گریه نیفتم، مارگو Margot مرا بی‌احساس یعنی عاری از حس قلمداد می‌کند. چه در رابطه با چیزهای مادی، چه در مورد حوادث، ادراک، مسئول عینیت است. تراژیک، دراماتیک، کمیک، پریوان، دلگذوار و غیره، نه میان حالات روحی، بل معرف کیفیاتی هستند که ما همان کونه ادراک‌شان می‌کنیم که ارتعاش یک هوت را! پس در حوادث است که تحلیل ما باید آنچه را با این واژه‌ها مطابقت دارد، کشف کند. بازشنختن تراژیک یا کمیک از رهگذر برخی هیجانات ابدأ به این معنی نیست که این هیجانات تراژیک یا کمیک را تعریف می‌کنند؛ این صرفاً ثابت می‌کند که تراژیک و کمیک سرچشمه هیجان‌اند.

با این حال، اگر داستان‌هایی که تراژیک یا کمیک توصیف می‌شوند، بر ما تأثیر نمی‌گذاشتند، منشاء هیجانی نیز نمی‌توانستند باشند. و بی‌شک همین موضوع است که سبب می‌گردد تا احساس و ادراک را به

چنین می‌نامم چون به چشم من چنین می‌آیند. تراژیک، دراماتیک و کمیک به مثابه ویژگی‌های حادثه و موفقیت ادراک می‌شوند، ویژگی‌هایی که همچون رنگ‌ها و اصوات خود به خود به عینیت در می‌آیند.

با این حال، ممکن است بپرسید که آیا چنین نگرشی، علی‌الخصوص، کوچک انگاشتن نقش فاعل شناسنده در این به اصطلاح ادراکات نیست؟ یقینی نیست که همه تماشاگران بار تراژیک تقسیم ظهر midi را ادراک کنند، یا بُعد کمیک نسخه جدید همین نمایشنامه توسط کلودلی‌ها همچنان که توسط خود آقای پل کلودل ادراک شود. پس مقولات دراماتیکی هم هست که به "ذائقه و رنگ" می‌مانند... و بیشتر به رنگ. کلود مونه Claude Monet و با غبان‌اش همان نیلوفر را می‌بینند: معاذالک نگرش آنها کاملاً یکی نیست. در درجات مختلف، هر ادراکی ادراک من است: آنچه ادراک را ادراک، و از احساس متمایز می‌کند، نوعی "اراده" است که مرا به بیرون از خویشتن متوجه می‌کند: نگاه هر قدر هم شخصی باشد، باز شیئی را هدف می‌گیرد. این حقیقت همواره به قوت خود باقی است، حتی اگر من ردای سرخ فراموش نشدنی‌ای را که آقای گاستون باتی Gaston Baty به تن لورنزاچیو Lorenzaccio می‌کند، ادراک کنم و نیز تنش دراماتیک کنش را، که با تبدیل ردا به یک برکه خون پایان می‌گیرد!

استعارات... البته که نه! بپذیریم که نگاه من تصویری از رؤیاهای مرا پیش چشمانم می‌گستراند: پیش

است به عالیجناب فلانی... مثل همان کاریکاتور کومیکی که با نشان دادن به یک میمون، در اوج خوشحالی، فریاد می‌زند؛ بایا!

بدین سان، مقولات دراماتیک به حوادث و موقعیتها معنایی جدید می‌بخشد، معنایی که آنها را به انسان مربوط می‌کند.

به کدام انسان؟ نه انسان در مفهوم عام، نه به طور خاص. انسان به طور عام و من به طور خاص مفاهیمی انتزاعی‌اند و بیکانه با اندیشه ملموسی که مقولات دراماتیک به ما می‌آورند، اندیشه‌ای که هم در خلاقیت شاعر و هم در واکنش‌های تماشاگران به چشم می‌خورد. برای انسانی که، در سایه کلیتی به نام انسان، از وجود تاریخی خود تهی کشته، هیچ اتفاقی نمی‌افتد؛ از سوی دیگر، من هرگز خود را به عنوان من نخواهم شناخت مگر از رهگذر تصویری از انسان که گرایش دارد جهان شمول باشد، چه، با رفتار، همواره، مخصوصانه، می‌گوییم: «اگر همه مثل من بودند...»

اینک در می‌یابیم که عینیت مقولات دراماتیک در چیست: به بیان هرچه ساده‌تر، همان عینیتی که عادت داریم به دلالتها و معنایها نسبت دهیم. هر دلالتی مستلزم وجود سامانه‌ای است از مراجع که آن دلالت را، دست کم تا حد امکان، از استباری جهانی و همگانی برخوردار می‌سازند.

مقولات دراماتیک در نگرشی انسان - مرکز به دنیا پرورش می‌یابند؛ عینیت آنها وابسته است به این که انسان‌ها تصویری واحد از انسان را، که در مرکز دنیا قرار دارد،

واقعه زمین‌شناختی نیست؛ معنای آن زندگی‌هایی است که به یکباره برچیده می‌شوند، و نیز خانواده‌های بی‌خانمان و آثار هنری نابود شده؛

معنای آن شاید کیفری باشد که، به رغم این مصایب دهشت‌باش، به خیر و برکت می‌انجامد؛ به هر حال، امر تراژیک یا درام هنگامی سر بر می‌آورند که وقایع دیگر بی‌معنا نیستند؛ برای انسان بی‌معنا نیستند. به همین ترتیب، برای استحاله میمون به یک شخصیت کمیک باید در چهره یا نیمرخ انسان دقیق شد؛ اینک دیگر آن میمون نمونه‌ای که یک گونه طبقه‌بندی شده توسط علم جانورشناسی نیست، بل بدл شده

زیست‌شناختی‌اند که به عنوان معرفی کننده یک موقعیت صرفاً زیست‌شناختی در نظر گرفته می‌شوند. داشتمند، برای شناخت این رویدادها چنان که هستند، باید آنها را همان گونه که هستند ببینند. یک ادراک دراماتیک، برخلاف آنها را در جهانی قرار می‌دهد که مرکز انسان است، و بدانها معنای جدیدی نمی‌بخشد تا با این انسان مرتبط شوند. مقولات دراماتیک تاریخ منحصر اطیبی انسان را به نمایش نمی‌کشند، بل تاریخی را نمایش می‌دهند که در آن، انسان به طبیعت اضافه می‌شود. به این ترتیب، زمین لرزه دیگر تنها یک



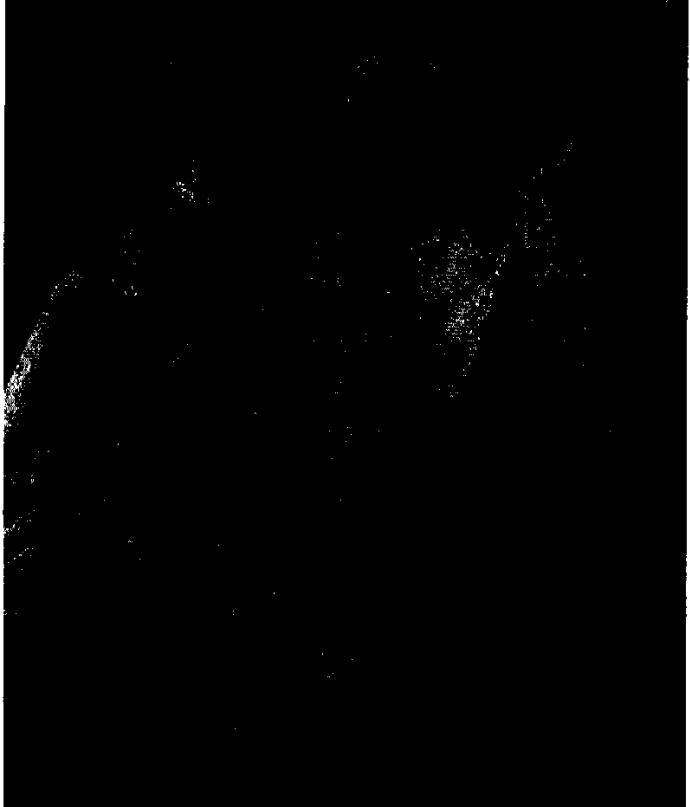
به رسمیت بشناسند؛ تراژیک، دراماتیک و کمیک دلالت دارند بر روایطی که از نظر عینی قابل ادراک‌اند، زیرا رویدادها و موقعیت‌ها به یک انسان واحد مربوط می‌شوند. اما آیا تصویری از انسان در مرکز جهان دراماتیک همان چیزی نیست که فلسفه‌اش می‌خوانیم؟ فلسفه، چه فلسفه‌مسیو ژوردن<sup>(۳)</sup> باشد و چه آن فلسفه، مگر نه همان جایگاهی است که در آن، حقایق گوناگون با هم بخورد کرده، هر یک به غیب می‌کوشند برای همگان صدق کنند؟

این تراژیک، دراماتیک، کمیک، جادویی و... قادر به ارائه دلالت‌هایی عینی نیستند مگر در رابطه با فلسفه‌ای انسانی، آیا به این معنا نیست که کل هستی تئاتر تابع است بر این "مسایل جدل‌انگیز" که بیرون از تئاتر مطرح می‌شوند و مورد بحث قرار می‌گیرند؟

این آیا اذعان داشتن به این امر نیست که مشارکت دراماتیک محساداف است با شریک آمدن در فلسفه‌ای واحد، و شرط آن، همداستانی روحی است؟

"تئاتر نویی وجود نخواهد داشت مگر آن روز که انسان سالان بتواند سخنان انسان صحته را، هم زمان با او و یک دل با او، زمزمه کند."

این روایای ژاک کوبو Copeau J. است، روایایی که ملکه ذهن تئاتری‌ها، و گویی تنها امیدی است که به بلندای ایمان‌شان است. و امروز آقای ژان ویلار می‌نویسد: "تنها در برره‌های زمانی ممتاز است که تئاتر آفرینندگان و شاهدان را به خود جذب



می‌کند؛ یعنی آن هنگام که عقیده‌ای، ساختن مؤلف و مخاطب در "امیدی واحد، ریشه در کجا دارد؟ کاتولیک‌هایی را که به اندازه ضد‌مذهبی، سبب می‌شود تا صدای نمایشنامه‌سرا، گویی به شکل خودجوش، اوج کبرد و جمعیت، مجنون از امیدی واحد، گرد او جمع کسانی که خود را نسبی‌گرا یا شکاک یا کافر معرفی می‌کنند؛ اینها اگر بازیگر باشند، از دل و جان به خدمت اثر در می‌آیند؛ اگر متقد باشند، دلالت عرفانی آن را رمزگشایی می‌کنند؛ و اگر تماشاگر باشند، از آن متأثر خواهند گشت: هر حیات روحانی و هر اصول دینی "بیان کننده" امری انسانی‌اند و چیزی که انسانی باشد، با یک روح اصیل یا دست‌کم تربیت شده بیگانه نمی‌ماند باشد! اما اگر از این سال‌های اخیر، توفیق درام کلودی، به رغم ناتوانی‌اش از شریک صریع صحبت نکنیم، زیرا

نظر کرد: اگر تماشاگر نباشد، بازی هم نیست. الزامی که اینجا وجود دارد، تنها به مسئله بازار برنمی‌گردد، بل وابسته است به خود جوهره تئاتر: بازی صورت نمی‌گیرد زیرا یکی از شرایط بنیادین بازی کم است. زندگی شخصیت بر صحنه منوط است به استحاله بازیگر؛ استحاله آقای ژان لویی بارو به هملت؛ در همین حال، همیاری تماشاگر نیز ضروری است؛ او باید به این استحاله رضادهد.

بازی بدون تماشاگری که وارد بازی می‌شود، وجود ندارد. وارد بازی شدن برابر است با وجود بخشیدن به هملت.

چیست این وجودی که شخصیت‌های روی صحنه از آن زندگی می‌گیرند و هر آنچه صحنه را می‌آزاد، در آن شریک می‌شود؟ جا دارد بر این موضوع درنگ کنیم. فعلاً به این یادآوری بسته کنیم که این وجود در گرو نوعی انعطاف است. در مترو، به من مربوط نیست که وجود بغل دستی‌های خود، یا در واگن و یا سکوی ایستگاه را تأیید کنم. وقتی پرده بالا می‌رود، هیچ چیز مانع نمی‌شود که من وجود هملت را در صحنه می‌گذارم، مطلقاً وجود ندارد. فردی در خیابان زیر چرخ‌های اتومبیل له می‌شود؛ شاهد بودن من، برخوردار سازم.

بر نویسنده، کارگردان و بازیگر است که قضاوت بر وجود را به تماشاگر تحمیل کنند؛ با این حال، آنان هر قدر هم مستعد باشند، تا زمانی که تماشاگر انعطافی را که معرف اوست نشان نداده، حاضر به "تن دان" نشود، این استعداد به کاری نخواهد آمد. تماشاگر تئاتر، الزاماً

عقیدتی را به خوبی می‌بینیم؛ و شاید بیش از اندازه خوب. اگر در ابتدا میان جماعتی، به رغم واکرایی‌های مذهبی، همدلی‌ای منحصرآ دراماتیک وجود داشته باشد، آیا هم‌گرایی مذهبی راییده تعمق، پدیدهای دیر هنگام نیست؟ اما همدلی منحصرآ دراماتیک چیست؟

### ۳- درباره وجود

مقولات دراماتیک توصیف‌کننده رویدادها و موقعیت‌هایی هستند که وجه تاریخی وجود را می‌سازند. پس برای ادراک جنبه تراژیک، دراماتیک یا کمیک رویداد باید آن را "فستنده" (existant) شمرد. این دیگر نه به ادراک بل به قضاوت بستگی ندارد و این

قضاؤ فقط به عهده بازیگر نیست که باید کنش دراماتیک را توسط اجرا "حاضر" کند، بل به عهده تماشاگر نیز هست: او باید این حضور را وجودی واقعی در نظر آورد.

سهم تماشاگران در این "واقعی‌سازی"، که همان اجرای درام باشد، یک چیز است: قضاوت بر وجود. تماشاگران شاهد صرف نیستند؛ بدون حضور آنها، آنچه بر صحنه می‌گذارم، مطلقاً وجود ندارد. فردی در خیابان زیر چرخ‌های اتومبیل له می‌شود؛ شاهد بودن من، به شکل خاطراتی کمایش دقیق، به حادثه اضافه می‌شود؛ من در آنچه روی داده هیچ نقشی ندارم، برخلاف، هملت روی صحنه می‌میرد زیرا من میل دارم باور کنم که می‌میرد، چنان که بر صحنه زندگی می‌کند چون من چنین می‌خواهم.

همدانستانی در مورد چیزی روی می‌دهد که قادر است در بطن اعتقاد دوام آورد، حتی آن گاه که دیگر صریح و مشخص نباشد. خواهد گفت: هر نگرشی به دنیا، به شرط الهام بخشیدن به شاعری راستین، دستاوردهای را به ارمغان خواهد آورد که هر خانواده مذهبی می‌تواند عنصری را که به کارش می‌آید، از آن برگیرد. به یقین چنین است! اما همواره آسان خواهد بود که در وجود یک فرد غیر مذهبی دیروز یا امروز "روحی ذاتاً مسیحی" را بازشناسیم و در وجود مسیحی‌ای صادق، انقلابی‌ای فریفته یک اسطوره را.

هر دیالکتیکی می‌تواند، بی‌هیچ دشواری، مشارکت دراماتیک و اتفاق عقیده مذهبی را به هم نزدیک سازد، اما این اتفاق عقیده را یکسره مقاومت بداند با هیجان واقعی‌ای که تماشاگران آقای ژان ویلار را، هنگامی که در ویو کلمبیه<sup>(۴)</sup> تراژدی مسیحی‌تی، اس. الیوت، تثل در کلیسای جامع، را بازی می‌کرد، با او یکی می‌ساخت. برخی توماس بکت را شهید راه ایمان خویش می‌دانند؛ به چشم برخی دیگر، او مظہر کاتولیک سلطه دین است که از مرزهای روحانیت کاتولیک هم پا فراتر می‌گذارد؛ و همکان به اتفاق معتقدند که وسوسه شهادت می‌توانست تراژدی درونی‌ای بی‌افریند که همه جا، هر آنجایی که یک هدف مقدس موجب ظهور قهرمانانی می‌شود، و هر آنجایی که سودای نام ایثار را بی‌ارزش می‌کند، قابل فهم باشد. اینجا، امکان وجود یک مخرج مشترک

دنیا به مثابه یک کلیت می‌شود. دنیا، اگر یک کلیت در نظر گرفته شود، در هیچ تجربه و علمی نمی‌کنجد؛ برای انسانی که راه می‌رود یا می‌اندیشد. دنیا را انتهایی نیست. به بیان دیگر، کلیت چیزهای قابل ادراک و قابل دریافت را نمی‌توان در ادراکی واحد و مفهومی واحد گنجاند. البته اینجا از عقاید معاوراه الطبیعی در مورد بی‌کرانی دنیا صحبت نمی‌کنیم، بل از یقینی پیش‌پالفتاده که به شکل ضمنی در جستجوهای ستاره‌شناس و پژوهش‌های مربوط به استراتوسفر، و حتی در رویاهای شبانکی که به افق می‌نگرد، وجود دارد. از همین راست که تأیید وجود یک کلیت ادراک‌ناپذیر نمی‌تواند حاصل جمع تأییدهایی باشد که بر وجود قطعات ادراک شده این کل گواهی می‌دهند؛ حتی استنتاج از جزء به کل هم نیست؛ از نظر گاه وجود، من از دنیا به میز می‌رسم نه از میز به دنیا. ادراک میز جدا کردن آن است از چیزهایی که در اطرافش می‌بینیم و مهمتر، از چیزهایی که نمی‌بینیم؛ جدا کردن آن است از سطح زمین و دیوارها، نیز از درختان و خورشید که پشت این دیوارهاست، و از فضاهای اشغال شده توسط ستارگان در پشت خورشید ما، مطرح کردن میز به مثابه «هستنده»، برخلاف، وارد کردن آن است در جهانی که در داخل آن، میز قوام وجود می‌یابد، و در بیرون از آن برایش هیچ نخواهد ماند جز تیرگی یک سایه.

به این ترتیب، وقتی من شیئی را می‌بینم، ادراک من بلاfacسله با یک قضاؤت همراه می‌شود؛ پس به یاری این قضاؤت تأیید می‌کنم که چیز

نکته را یادآور شویم؛ وقتی من این میز را می‌بینم، باور می‌کنم که وجود دارد؛ این باور چیزی است مجرّاً از عمل دیدن، زیرا من نمی‌توانم، همان طور که دکارت در شک روشنمند خود به من پیشنهاد می‌کند، به دیدن ادامه دهم اما باور به وجود چیزی را که می‌بینم موقتاً متوقف سازم. در این حال، فیلسوف از خود نمی‌پرسد که آیا چوب میز به راستی زرد و به راستی مقاوم است یا نه، بل آیا چوب زرد و مقاوم، بیرون از وجود فاعل شناسدیده ای که آن را ادراک می‌کند، از واقعیتی برخوردار هست یا نه؛ شک او عبارت است از رویکرد به پدیده به مثابه چیزی که عالمتی حاکی از وجود در آن دیده نمی‌شود، دست کم لحظه‌ای که عقل، حق وجود داشتن را به آن بازگردانده است.

باور به این که میز وجود دارد، مسلماً به معنای باور داشتن است و به وجود سطحی که میز روی آن قرار گرفته و دیوارهایی که بر سطح فروود آمده‌اند و زمینی که دیوارها در آن نشسته‌اند... میز، اگر به مثابه چیزی ادراک شده در نظر گرفته شود، شیئی است متمایز از دیگر اشیاء، و هر چه ادراک دقیق‌تر باشد، میز هم متمایز‌تر جلوه می‌کند؛ حال اگر میز را به عنوان چیزی دارای وجود در نظر بگیریم، پذیرفته‌ایم که میز همراه با همه چیزهایی وجود دارد که با او در پیوندند، و به علاوه خود این چیزها هم وجود دارند. باری واضح است که این «همه چیزها» یعنی همه چیز؛ سبک‌ترین پر کاه، به محض ادراک شدن، بر وجود جهان گواهی می‌دهد.

قضاؤت بر وجود مستقیماً متوجه

«تماشاگر خوب» است، درست به این دلیل که انعطاف به خرج می‌دهد؛ بدون این انعطاف، او را نمی‌توان تماشاگر تئاتر خواند؛ این تماشاگر با آنی که در استادیوم یا در میدان اسب دوانی و گاو بازی در بازی‌ای بسی استحاله شرکت می‌کند، عمیقاً متفاوت است. ورزآبان، در میدان فردی است با کاری؛ نمایشی بودن این کار موجب نمی‌شود تا او زندگی‌ای خیالی را در کنار زندگی واقعی قرار دهد؛ آنچه او در این باله خطیر می‌افکند، زندگی‌ای غیر واقعی نیست. ورزآبانی که پیش چشمان سیاه کارمن Carman حاضر است، تنها زیر این نکاه وجود دارد و نیز به واسطه فراموشی ارادی زندگی‌نامه آوازه‌خوانی که بی‌شك هیچ‌گاه ورزایی را با دم تیغ اش تحریک نکرده است.

وجود، بیش از آن که ادراک شود، در ادراک تأیید می‌گردد.

ادراکات چگونگی وجود یک چیز را به من می‌آموزنند، نه خود وجود آن را. به بیان دقیقت، ادراکات علانی هستند که فرآیند قضاؤت بر وجود را به حرکت درمی‌آورند. آنها رنگ میز و به همراه آن، خطوط ترسیم کننده شکل میز را به من می‌دهند؛ وقتی من میز را لمس می‌کنم، مقاومت آن را حس می‌کنم؛ وقتی به آن ضربه می‌زنم، صدایی از آن بر می‌خیزد؛ و لکه‌ی تمام این اطلاعات حاصل عملیاتی سخت پیچیده‌اند و نقش هوش و حافظه در آنها چنان بنیادی است که غالباً عنصر حواس را تا حد یک پیش زمینه تنزل می‌دهند؛ در زندگی روزمره، حس شاب با هیچ تجربه‌ای در پیوند نیست. تنها یک

داشت؛ سیز آنها مافوق خرافاتی است که حکومت در میان اقشار پایین دست می‌پرداخت؛ هیچ پرتوی از عدالت جاودانه بر فداکاری آنها نمی‌تابد؛ که چه درام آفای زان آنون همچنان یک تراژدی است، اما جنبه تراژیک آن از زمره‌ای یکسره متفاوت است، زیرا تصویری یکسره متفاوت از انسان آن را راه می‌برد.

آقای گاستون باتی ماجراهی

هندسه در آنها اشکالی بی‌حجم و حرکاتی بی‌محرك رسم می‌کند؛ هر درامی زمان و مکان خاص خود را دارد؛ زمان و مکان درام قالب‌هایی خارج از کنش دراماتیک نیستند و هیچ شbahati بازمان ساعت‌های دیواری و مکان‌های دارای ابعاد کیلومتری ندارند؛ خود کنش دراماتیک است که اتساع می‌یابد و مکان خود را با بهره‌گیری از جغرافیایی کمایش شاعرانه، و زمان خود را با استفاده از داستان‌هایی کمایش افسانه‌ای، پیدا می‌آورد.

قضوتوی که به یاری آن، انعطاف من به هملت وجود می‌بخشد، دنیایی را می‌آفریند.

دنیای درام تنها آن جهان فیزیکی نیست که جسم به آن تعلق دارد؛ به ویژه دنیایی است روحانی که روان‌ها را در میان می‌گیرد.

بدون نگرش خاصی به دنیا و بدون تصویری از انسان در دنیا، دنیایی وجود ندارد.

پیش زمینه کشمکش آنتیکون و کرئون نگرش‌های متفاوت آنها به دنیاست؛ نگرش‌هایی که میان روابط انسان‌اند با خدایان از سویی، و با ساختار اخلاقی دولت- شهر از سوی دیگر، و قوانینی تازیدنی را بر احکام شهریار تحمیل می‌کند. کافی است این نگرش به دنیا را "مس" کنید، خواهید دید که بار تراژیک موقعیت‌ها برتر از همه چیز قرار دهد؟ معاصر شاه کبیر، حتی اگر لویی چهاردهم و ماریا مانچیینی M.Mancini را هم به یاد نداشته باشند، آنچه را که محلحت نظام امری مقدس به شمار می‌آید، احساس می‌کنند. امروزه، نگرش به

ادرارک شده وجود دارد و همراه با آن، جهان نیز دارای وجود است، زیرا آن چیز در جهان است. ناگفته پیداست که چنین قضوتوی خودجوش است و ضمنی، اما اگر کسی ادعا کند که این میز وجود ندارد و من خیالاتی شده‌ام، بلاfaciale، قضوتوی از ادرارک، که گویی آن را در خود حل کرده بود، جدا می‌شود و به شکل مستقل در اعتراض من و توجیه آن عرض اندام می‌کند.

در تناهر هم مثل زندگی، قضوتوی بر وجود، دنیایی را بینا می‌کند. باور به این که هملت وجود دارد، باور به این است که مادرش، افلایا و همه شخصیت‌های دیگر درام نیز وجود دارند؛ وجود قائل شدن است برای دنیایی درام تنها آن جهان فیزیکی

دیوارهای قصری که من روی صحنه می‌بینم و دیوارهایی که نمی‌بینم و هر آن چیز دیگری که قصر را احاطه کرده... وقتی هملت برج و بارو را ترک می‌کند، همراه بازیگر ایفاکننده نقش به پشت صحنه برگشته بود، بل در این جهان آدمیان و بهایم و چیزها، که همراه با او در داستانش وجود دارند و بدون آنها داستان او پا در هواست، به زندگی خود ادامه می‌دهد.

باور به این که هملت وجود دارد، باور به این است که تمام کسانی که در خاطره هملت مانده‌اند نیز وجود دارند یا وجود داشته‌اند، به نحوی که قضوتوی من کلاف گذشت ای عظیم را، که در ژرفای زمانی کنش دراماتیک جای دارد، از هم می‌گشاید؛ همان طور که در پیرامون حوزه کوچکی که توسط "بازی" از دنیا بریده شده، فضایی عظیم را در تصور می‌آورد. تصویری کنیم که این زمان و مکان، آن خلاء‌های کوچکی نیستند که عالم

برنیس<sup>(۷)</sup> را بازسازی کرده است؛ در زمان لویی چهاردهم، تماشاگران از خود می‌پرسند که آیا تیتوس Titus خواهد توانست رفتاری شایسته یک رئیس حکومت داشته باشد؟ تماشاگر شاهriar تحمیل می‌کند. کافی است این نگرش به دنیا را "مس" کنید، خواهید دید که بار تراژیک موقعیت‌ها بلاfaciale بر ذهن تحمیل می‌شود. نگرش را حذف کنید؛ هر چیز مقدسی که در زهد عهد باستان وجود دارد، ناپدید می‌شود؛ دیگر آنتیکون و کرئون به ارزش مناسکی که موجب نزع آنها می‌شوند، اعتقادی نخواهند

دراما، است. این مشارکت در حوزه انسان و دنیا، آن طور که انعطاف من سبب می‌شود روی صحنه و برای سالان وجود یابند. تحقق می‌پذیرد، نه ابدأ آن طور که نویسنده در بیرون از صحنه می‌بینندشان و تماشاگر، بیرون از سالان.

به همین خاطر، آینده تئاتر وابسته نیست به همداستانی‌های روحانی مستله برانگیزی که بعدها پدید خواهد آمد، بل به ظهور آثاری که در خود قدرت خلق مشارکت دراماتیک را داشته باشند. نبوغ شاعر و استعداد نقش آفرینان را دقیقاً باید از روی همین توانایی‌شان در تحمیل وجود شخصیت و جهان اخلاقی ای سنجید که شخصیت‌ها در آن نفس می‌کشند و درام خود را زندگی می‌کنند. تکثیرکاری مذهبی جوامع معاصر هیچ منافاتی با ادراک تراژیک، دراماتیک و کمیک نخواهد داشت، به شرط آنکه شاعر به راستی شایسته این نام باشد؛ به شرط آنکه او خالق دنیایی باشد که وجودش بر لب فلسفه‌های ما مهر سکوت می‌زند.

بانویس‌ها

۱- منظور کتاب جوهره نثار است که در سال ۱۹۴۳ توسط انتشارات Plon به چاپ رسیده است.

2- Paul Valéry, Monsieur Teste, Gallimard, 1927, p. 113.

۳- فهرمان کمدی سوداگر نجیب‌زاده اثر مولیر.

4- Jean Vilar, Le Metteur en scène et l'œuvre dramatique, dans La Revue théâtrale, n. 3. octobre 1946, p. 318.

۵- همان، ص ۲۰۶

۶- Vieux-Colombier: یکی از نثارهای معروف پاریس.

۷- تراژدی بر جسته زان راسبن.

نظر شما ایمان او خیالی باطل است. خواهید اندیشید که داستان او هیچ معنایی ندارد؛ به بیان دیگر، شما از باور به وجود او تن می‌زنید و عدم انعطاف‌تان شما را بیرون از بازی نگاه می‌دارد.

زمینه کنش دراماتیک دست‌های آلوده نگرشی مارکسیستی به تاریخ است. شما آزادید، خواه به این دلیل که نگرش شما به تاریخ مارکسیسم را رد می‌کند، یا از آن رو مارکسیسم شما به وجود گونه‌ای مدرنیسم در گفته‌های آنها ظنین است. فکر کنید که شخصیت‌های انقلابی آقای ڈان-پل سارتر توسط مشکلات شرعی ساختگی شکنجه می‌شوند. می‌گویید در جهان ساختهٔ فلسفهٔ شما چنین موقعیتی نمی‌تواند جدی گرفته شود؟ باشد؛ اما بر شمامست که از آن جهان خارج شوید؛ وکنه وارد تئاتر نشود. می‌پرسیدیم که یک مشارکت صرفاً دراماتیک چیست. این پرسش حالا می‌تواند مطرح شود، زیرا، هم زمان، پاسخ خود را می‌دهد.

بیایید مشارکتی را که تئاتر می‌جوید، گونه‌ای همداستانی روحانی در نظر نگیریم. غرض، گرد آوردن نویسنده، بازیگر و تماشاگر است، نه پیرامون خود یک باور، بل تنها پیرامون اراده معطوف به باور کردن؛ از ما خواسته می‌شود که همگی اراده کنیم، نه به باور این که در دنیای ما ارواح وجود دارند، بل به این باور که هملت وجود دارد و همراه با او دنیایی هست که در آن ارواح وجود دارند. مشارکت به دست آمده توسط نثار، به شکل ناب دراماتیک است زیرا مرکز آن، کنش دراماتیک، یعنی

دنیا و تصویر انسان در دنیا عیناً مثل گذشته نیستند.

بنابراین، باور به وجود آنتیگون روی صحنه، در عین حال، باور داشتن است به وجود دنیای روحانی‌ای که در آن، او آنتیگون است و زندگی و مرگش تراژیکاند. باور به وجود تیتوس و برنس، در عین حال، باور داشتن است به وجود دنیای مذهبی که در آن، عشق آنها تهی از امید است. مقولات دراماتیک سخت در پیوندند با سامانه‌ای از مراجع مذهبی؛ اما این سامانه به همراه جهان درام، و در قضاوت بر وجود، که تماشاگر از طریق آن وارد بازی می‌شود، رخ می‌نماید.

تنها معضلی که عینیت و انسان - مرکزی ایجاد می‌کنند، نوعی خلط مسبح است. پذیرفتن مختصات روحی‌ای که این مقولات، متناسب با تغیر و تحول آنها، وجود روی صحنه را توصیف می‌کنند، خود، تضادی سخت صریح است: حقیقی شمردن آنها در خارج از صحنه قضاوت صریح دیگری است.

از من خواسته نمی‌شود تا آنچه را که سوفو کل بدان باور داشت، باور کنم؛ از من می‌خواهند وارد دنیای باور او شوم و همان چیزی را که در دنیای یک باور دیگر، بی‌تردید، طور دیگری به نظرم می‌آید، در دنیای او به عنوان تراژیک در نظر بگیریم. اگر آنتیگون وجود دارد، با ایمانی که به قوائیں شادیدنی دارد، وجود دارد، بدون ایمان، او دیگر آنتیگون نیست. شما آزادید او را ابله کوچولوی بدانید که بهتر بود می‌گذاشت مرده‌ها خود خاک شوند. به این علت که در