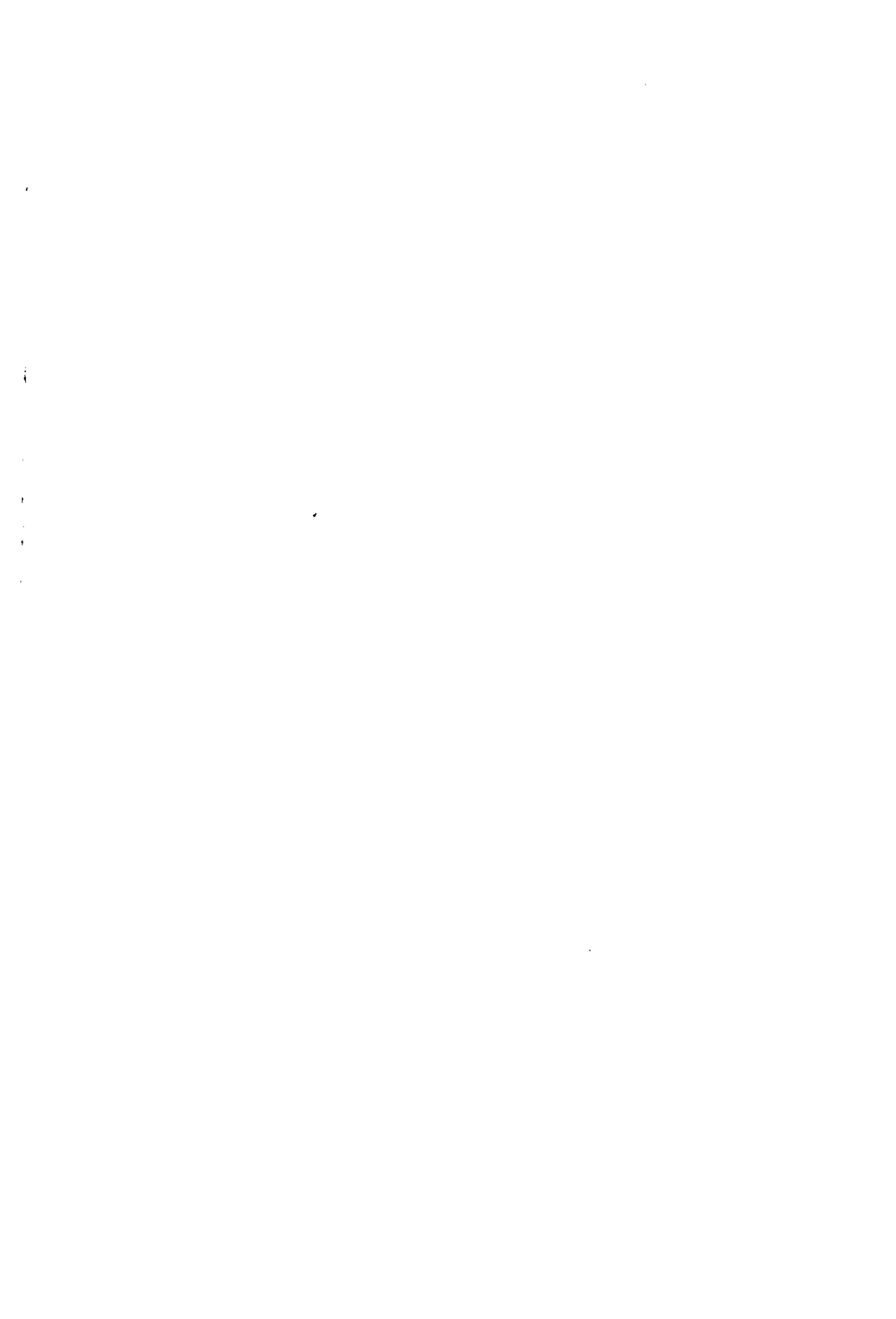


شیخ میرزا شفیع

آگوستو بوال

جواد ذوالقدری مریم قاسمی



تئاتر مردم سنتمبدیله

آگوستو بوال

جواد ذوالفقاری و مریم قاسمی

نوروز هنر

۱۳۸۲

۱۰

۷۴۷

بوال، آگوستو

تئاتر مردم ستمدیده / نویسنده آگوستو بوال

ترجمه جواد ذوالفقاری و مریم قاسمی — تهران:

موسسه فرهنگی هنری نوروز هنر، ۱۳۸۰

۲۴۰ ص.

ISBN 964-7109-10-5

فهرستنوسی براساس اطلاعات فیبا.

عنوان اصلی: Théâtre de l'opprimé

۱. نمایش — جنبه‌های سیاسی. الف. ذوالفقاری،

جواد، ۱۳۳۱ — ، مترجم. ب. قاسمی، مریم، ۱۳۳۰

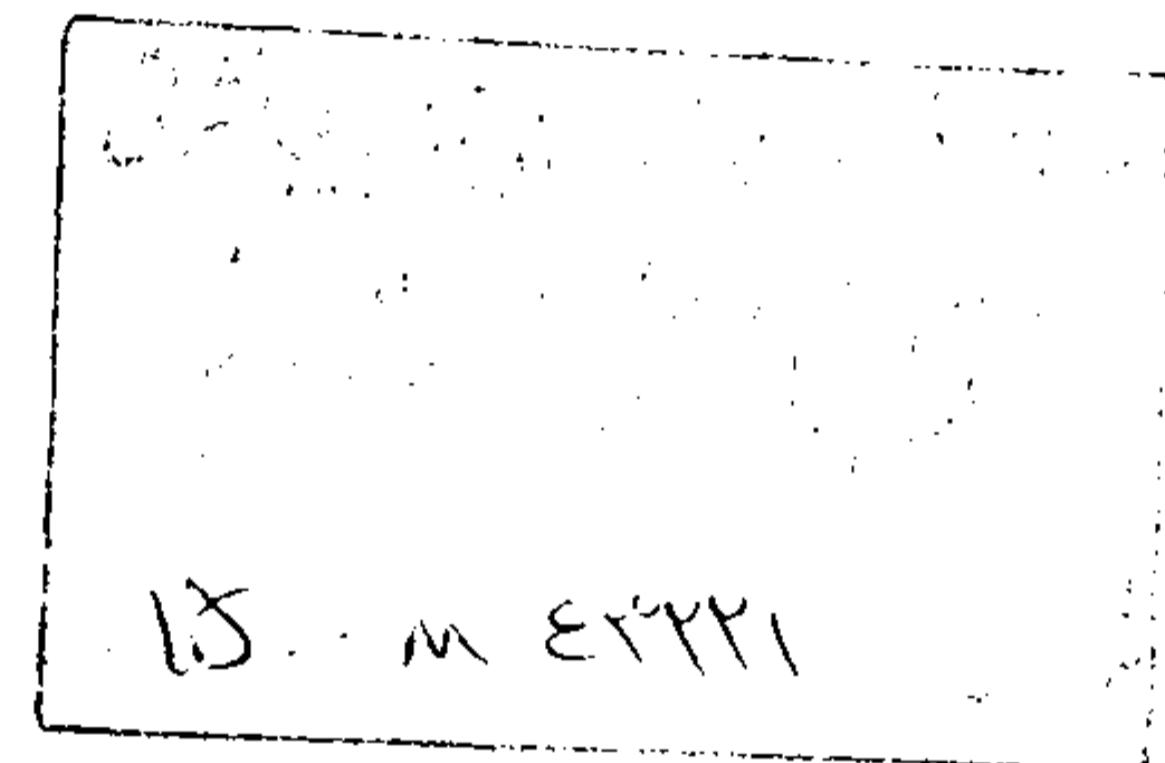
— ، مترجم. ج. عنوان.

۷۹۲ PN ۲۰۵۱ / ۸۶ ب / ۹

۱۳۸۰

کتابخانه ملی ایران

۲۱۳۲۱ - ۸۰ م



ناشر مؤسسه فرهنگی و هنری نوروز هنر

تئاتر مردم ستمدیده نوشته آگوستو بوال

ترجمه جواد ذوالفقاری و مریم قاسمی

حروفچین معصومه ملک محمودی

طرح جلد و نظارت فنی شرکت پارس نمودار

چاپ اول ۱۳۸۲ شمارگان ۲۰۰۰

شابک ۱۰-۵-۷۱۰۹-۹۶۴ بها ۱۴۰۰۰ ریال

تمامی حقوق محفوظ و متعلق به ناشر است

تهران صندوق پستی ۱۵۳-۱۴۸۷۵ تلفن: ۸۰۴۸۸۰۴

دورنگار: JZOLFAGHARI@HOTMAIL.COM ۸۰۴۸۸۰۹

۵	پیش درآمد
۷	نظام ترازیک جبری ارسسطو
۵۵	ماکیاول و صناعت شعر نقوا
۸۹	هگل یا بروشت: شخصیت فاعل یا مفعول
۱۲۱	نظام ژوکر
۱۵۷	یک تجربه تئاتر مردمی در پرو
۲۰۱	وسایل تولید تئاتر را باید در اختیار مردم بگذارید
۲۳۳	سخنی از ما



پیش درآمد

در این کتاب بر آن بوده‌ام تا نشان دهم تئاتر در نهایت امر اجباراً سیاسی است، چرا که تمام فعالیت‌های انسان سیاسی است و تئاتر یکی از آن‌ها. آن که سعی می‌کند تئاتر را از سیاست جدا کند و کوشش دارد ما را به اشتباه اندازد، خود یک عمل سیاسی انجام می‌دهد.

همچنین خواسته‌ام دلایلی چند از این واقعیت ارائه دهم که تئاتر یک اسلحه است، یک سلاح موثر. بدین علت است که باید برای تئاتر ستیز کرد، چرا که طبقات حاکم پیوسته سعی می‌کنند تئاتر را زیر سلطه خود نگه‌دارند و از آن به صورت ابزار حاکمیت استفاده کنند. با این عمل، آن‌ها خود مفهوم تئاتر را دگرگون می‌کنند. اما تئاتر همچنین می‌تواند یک اسلحه جهت آزادی باشد. برای نیل بدین مقصود، باید شکل‌های تئاتر مناسب را خلق کرد. باید آن را تغییر داد. این کتاب می‌خواهد بر بعضی از این تغییرات اساسی و بر پاسخ‌های مردمی‌ای که این تغییرات را به وجود آورده‌اند شهادت دهد.

”تئاتر“: توده مردم آزادی بود که در فضای باز به جشن و سرود می‌پرداختند. مردم هم خالق و هم دریافت‌کننده‌ی نمایش تئاتری بودند، که در این شکل تئاتر می‌توانست آواز شادخواری نامیده شود. تئاتر جنبشی بود که همگان می‌توانستند در آن به آزادی شرکت کنند. اما پس از ظهور اشرافیت، تقسیم‌بندی‌هایی بین بازیگر و تماشاگر به وجود آمد، یعنی تنها عده‌ی قلیلی می‌توانستند روی صحنه

بازی کنند و دیگران، توده مردم، تنها مفعول و تماشاگر باقی می‌مانندند. برای آن‌که نمایش بتواند به طرز موثری نظریه پردازی حاکم را منعکس کند، اشرافیت یک طبقه‌بندی دیگر اعمال کرد: برخی از بازیگران "نقش اول" را پیدا کردند (اشراف) و دیگران تبدیل به "همسرایان" و به‌ نحوی نماد توده‌ها شدند. "عملکرد تراژیک و تحمل‌گر ارسسطو" طرز کار این نوع تئاتر را توضیح می‌دهد.

با پیدایش بورژوازی این نقش اول نیز تغییر کرد و دیگر او فاعل ارزش‌های اخلاقی و والا نبوده و به‌فردي چند بعدی تبدیل شد. فردی استثنائی که کاملاً جدا از توده‌ها بود، یعنی اشرافی جدید - این صناعت شعر تطهیر ماکیاول است. بر تولت برشت به‌این صناعت شعر پاسخ می‌دهد و دوباره شخصیت را بازسازی می‌کند: فاعل مطلق، که هگل آن را تشوریزه کرده بود، دوباره مفعول می‌شود. اما این بار مفعول نیروهای اجتماعی، و نه مفعول ارزش‌های رو بنایی. این فرد اجتماعی است که اندیشه را به وجود می‌آورد و نه عکس آن.

برای آن که این تئاتر کامل شود، آن‌چه کم بود هم‌اکنون در کشورهای آمریکای لاتین اتفاق می‌افتد: فرو ریختن دیوارهایی که طبقات حاکم خلق کرده بودند.

نخست مانع بین بازیگران و تماشاگران از بین می‌رود: همه باید بازی کنند، همه باید نقش‌های اول تغییرات ضروری جامعه را بازی کنند. این دیدگاه را مقاله یک تجربه‌ی تئاتر مردمی در پرو "تصویر می‌کند. بعد دیوار بین نقش‌های اول و همسرایان فرو می‌ریزد: همه باید هم نقش اول باشند و هم همسرایان - این نظام ژوکر (Jokey) است. صناعت شعر مردم ستمدیده باید که بدین‌گونه باشد: فتح کردن تمام وسیله‌های تولیدی تئاتر.

بوئوس آیرس - ژوئیه ۱۹۷۴

آگوستو بوال

نظام ترازیک جبری ارسٹو

مقدمه

بحثی که در مورد رابطه تاثیر و سیاست وجود دارد، همچون خود تاثیر و خود سیاست، بسیار قدیمی است. از زمان ارسطو یا حتی قبل از او، در این باره با همان دلایل و استدلال‌هایی که در زمان ما به کار می‌رود، بحث می‌شد. از طرفی، گروهی تائید می‌کنند که هنر تنها طریق بیان اندیشه‌ی خالص است. گروهی دیگر معتقدند هنر همیشه تصویری از یک دنیای در حال تغییر را ارائه می‌دهد. پس هنر، سیاسی است، چرا که روش‌های تحقق یا به تعویق انداختن این تغییر را نشان می‌دهد.

آیا هنر باید بیاموزد، آگاهی دهد، سازمان دهد، تحت تاثیر قرار دهد، تحریک کند و یا باید تنها یک وسیله‌ی لذت باشد؟ مثلاً برای آریستوفان (Aristophane)، شاعر و کمدی‌نویس، هنر نباید فقط لذت دهد، بلکه باید درس اخلاق نیز داده و مشاوری برای سیاست باشد. اراتوستن (Eratosthenes) به او پاسخ می‌دهد و می‌گوید که وظیفه شاعر افسون ذهن شنونده است و هیچ‌گاه نباید به او آموزش دهد. برای استрабون (Strabon)، شعر درس اولی است که دولت باید به کودک بیاموزد. شعر از فلسفه فراتر است چرا که توده‌های مردم را مخاطب قرار می‌دهد، در صورتی که مورد خطاب فلسفه تنها یک اقلیت است. بر عکس، افلاطون می‌اندیشد که شاعران را نباید به جمهوری کامل راهی باشد، چون شعر به هنگامی معنا می‌باید که

ستایشی بر شخصیت و اعمالی باشد که باید به عنوان نمونه قرار گیرند. تئاتر از آن‌چه ناسوتی است تقلید می‌کند. اما دنیا خود تقلیدی از اندیشه است. پس تئاتر تقلیدی است از تقلید دیگر.

هم‌چنان که می‌بینیم هر کس دارای عقیده‌ای است، این چگونه امکان می‌یابد؟ آیا رابطه هنر و تماشاگر می‌تواند به طرق مختلف تعبیر گردد؟ یا برعکس، آیا مطابق پاره‌ای قوانین عمل می‌کند که از هنر پدیده‌ای کاملاً تماشایی یا ذاتاً سیاسی می‌سازد؟ آیا اگر شاعر نیات خود را اعلام کند، اشعار او همان راهی را که پیش‌بینی کرده است خواهد پیمود؟

برای نمونه مورد ارسطو را در نظر بگیریم. برای او شعر و سیاست دو مقوله‌ی کاملاً متفاوت می‌باشند و باید جدا از یکدیگر در نظر گرفته شوند، چرا که هر یک قوانین ویژه‌ای دارند و اهداف مختلفی را دنبال می‌کنند. برای رسیدن به این نتایج، ارسطو در صناعت شعر خود از مفاهیمی بهره می‌گیرد که در آثار دیگر خود دقیقاً توضیح نمی‌دهد. مثلاً لغاتی که معنی متعارف آن‌ها برای ما روشن است در آثاری چون علم اخلاق نیکومات یا اخلاق برتر معانی کاملاً متفاوتی می‌یابند.

ارسطو استقلال شعر (غنایی، حماسی و دراماتیک) را جدا از سیاست مقرر می‌دارد، آن‌چه را که می‌خواهم در صفحات بعد ثابت کنم این است که علیرغم گفته‌هایش، ارسطو برای تهدید تماشاگر بوسیله شعر - سیاست، که هدف آن از بین بردن گرایش‌های شوم (گرایش‌های ممنوع) تماشاگر است، نظام بسیار نیرومندی بنیان نهاده است. این نظام هم‌اکنون نیز به مقیاس وسیعی بکار گرفته می‌شود، نه فقط در تئاتر مرسوم، بلکه سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های وسترن، سینما، تئاتر و تلویزیون در بهکار گرفتن روش ارسطویی، برای تحت فشار دادن توده مردم، متعدد می‌باشند.

اما واضح است که تئاتر در نظام ارسطویی، خلاصه نمی‌شود. روش‌های عملی دیگری نیز وجود دارد.

هنر طبیعت را تقلید می‌کند.

زمانی که بخواهیم نقش تراژدی را، طبق تعریفی که ارسسطو از هنر می‌دهد، دریابیم با اولین مشکل مواجه می‌شویم. هنر چیست؟ - هر هنری. برای ارسسطو، هنر تقلیدی است از طبیعت. برای ما، کلمه "تقلید" معنی یک برگردان نسبتاً کامل از یک مدل اصلی را می‌رساند. بنابراین، هنر برگردانی از طبیعت است. و "طبیعت" یعنی کلیه آنچه که خلق شده است. در نتیجه هنر برگردانی است از مخلوقات.

اما این با آنچه ارسسطو می‌گوید هیچ‌گونه ارتباطی ندارد. برای او تقلید(mimesis) به معنای برگرداندن یک نمونه بیرونی نیست. بطور عمدۀ یک "بازآفرینی" است و طبیعت به معنای کلیه مخلوقات نمی‌باشد، بلکه به معنای اصل خلاق مخلوقات است. بدین ترتیب زمانی که ارسسطو می‌گوید هنر تقلید کردن طبیعت است، ما باید این نظریه که در هر نسخه‌ی جدیدی از صناعت شعر ممکن است بیابیم را نتیجه ترجمه‌ی بد از ارائه‌ی مسخ شده متن بدانیم. "هنر تقلیدی است از طبیعت." در واقع، یعنی، "هنر اصل خلاق مخلوقات را بازمی‌آفریند."

برای روشن کردن طرز عمل این "بازآفرینی" و پی بردن به اصل مورد نظر، حتی اگر بسیار سطحی باشد، باید از برخی فیلسوفان سخن گفت که نظریات آن‌ها مقدم بر نظریه‌ی ارسسطو می‌باشد.

مکتب میله

در سال‌های ۶۴۰ تا ۵۴۸ ق.م. در شهر یونانی میله (Milet)، یک تاجر روغن زندگی می‌کرد که شخصی مذهبی و متعصب و همچنین دریانورد بود. او اعتقاد راسخی به همه خدایان داشت. اما از طرف دیگر، مجبور بود اجناس خود را از طریق دریا صادر کند. مقداری از وقت خود را صرف ستایش خدایان می‌کرد و از آنان هواخوب و دریایی آرام طلب می‌نمود. باقی اوقات

خود را به مطالعه ستارگان، باد و دریا و رابطه‌های بین اشکال هندسی می‌پرداخت. این مرد یونانی، تالس، اولین دانشمندی بود که کسوف را پیش‌بینی کرد. نوشهای نیز در باره نجوم دریایی به او نسبت می‌دهند. همان گونه که می‌بینیم تالس به خدایان اعتقاد داشت، اما مطالعه علوم را هم فراموش نمی‌کرد. به این نتیجه رسید: دنیای بدون نظم اجسام ظاهری، این دنیای چندین سطحی، در واقع فقط نتیجه تغییرات متعدد یک ماده است: آب، به نظر او آب می‌تواند همه چیز را به وجود آورد و همه چیز می‌تواند به آب تبدیل شود. این تبدیل چگونه اتفاق می‌افتد؟ تالس معتقد بود که همه چیز روح دارد. این روح می‌تواند در پاره‌ای از اوقات ملموس و آثار آن فوراً عینی شوند: آهن ریا آهن را به سوی خود جذب می‌کند، این کشش روح است. پس برای تالس روح چیزها عبارت از حرکت ویژه‌ی آن‌هاست. حرکتی که آن‌ها را تبدیل به آب می‌کند یا آب را تبدیل می‌کند.

آناسیماندر (Anaximander)، که کمی بعد می‌زیسته است (۶۱۰ تا ۵۴۶ ق.م.)، کمابیش به همان گونه می‌اندیشید. اما با این تفاوت که برای او ماده اصلی آب نبود، بلکه چیزی غیرقابل تعریف بود به نام "آپیرون" (Apeiron). آپیرون می‌تواند متراکم و منبسط شود، و بدین طریق اجسام به وجود آیند. برای آناسیماندر، آپیرون چون فنا ناپذیر و غیرقابل انهدام می‌باشد، لذا الهی است. در میان فیلسوفانی که به نام مکتب میله گرد هم آمده بودند، می‌توان از آناسیمن (Anacimene) (۴۵۰ ق.م.) نام برد. او بدون آنکه عقاید پیشین را عمیقاً تغییر دهد، ادعا می‌کرد که هوا نزدیکترین عنصر به غیرمادیات و براین اساس "اصل عام" و بنیان هر چیز است.

این سه فیلسوف یک وجه مشترک دارند: یافتن یک ماده‌ی واحد که تغییرات آن تمام آن‌چه شناخته شده است را به وجود می‌آورد. هر یک از آن‌ها به شیوه خود به وجود یک نیروی تغییردهنده و مستحیل در ماده معتقد بودند، حال این ماده می‌تواند هر چه باشد مانند هوا، آب یا آپیرون. یا طبق نظر امپدوکل (Empedocle) می‌تواند عناصر چهارگانه (هوا، آب، خاک و آتش)، یا طبق نظر فیثاغورث (Pythagore) اعداد باشد. از این متفکرین نوشهای کمی به ما

رسیده است. از هرাকلیت، اولین عالم در منطق جدلی، نوشه‌های بیشتری باقی مانده است.

هرা�کلیت و کراتیل

از نظر هرآکلیت (Heraclite)، دنیا و آنچه در اوست پیوسته در حال تغییر می‌باشد؛ این تغییر مداوم تنها چیز ثابتی است که وجود دارد. سکوتی که در ظاهر وجود دارد تنها یک توهمندی است که باید به کمک خرد آن را تصحیح کرد.

این تغییر چگونه اتفاق می‌افتد؟ همه چیز به آتش تبدیل می‌شود و آتش به همه چیز، همان‌گونه که طلا به جواهر تبدیل می‌شود و جواهر نیز به نوبه خود می‌تواند تبدیل به طلا شود. اما در واقع طلا تغییر شکل نمی‌دهد، کسی وجود دارد (جواهر ساز) – که جزیی از ماده طلا نیست – و این تغییر را ممکن می‌سازد. بر عکس، برای هرآکلیت عنصر تغییردهنده در خود ماده وجود دارد، هم‌چون یک تضاد: "جنگ، پدر هر چیزی است." تضاد، وحدت می‌بخشد، چرا که آنچه مجاز است زیباترین هماهنگی را به وجود می‌آورد و آنچه اتفاق می‌افتد تنها به این دلیل است که نبردی وجود دارد. این بدان معناست که هر چیزی در خود تضادی دارد که آن را به حرکت در می‌آورد و آنچه که هست را به سوی آنچه که نیست سوق می‌دهد.

هرآکلیت برای آنکه دائمی بودن تغییر هر چیزی را نشان دهد، یک مثال ملموس ارائه می‌کند: "تو نمی‌توانی دوبار پی در پی در همان رودخانه بروی." چرا؟ چون، بار دوم که این عمل را انجام دهی دیگر همان آبی نخواهد بود که جاری بوده است، دیگر همان انسانی نخواهی بود که وارد شده بود، این انسان کمی پیتر شده است، حتی اگر فقط برای چند لحظه باشد.

شاگرد او کراتیل (Cratyle) که از استادش تندروتر است، به او جواب می‌دهد که یک بار نیز نمی‌توان در رودخانه وارد شد، چرا که به هنگام ورود انسان به آب، رودخانه در حال حرکت است (در کدام آب وارد می‌شود؟) و

آن که وارد می شود در آن لحظه دارد پیر می شود (بنابراین چه کسی وارد آب می شود؟ انسان پیرتر یا جوانتر). کراتیل می گوید تنها حرکت آب است که ازلى است، تنها پیرشدن است که ازلى است. تنها حرکت وجود دارد؛ بقیه یک ظاهر بی اهمیت است.

پارمنید و زنون

در نقطه‌ی مقابل این طرفداران حرکت و این فیلسوفان تغییر و تضاد درونی که موجود این تغییرات می باشند، می توان از پارمنید (Parmenide) نام برد. او فلسفه‌ی خود را بر این اعتقاد منطقی بنیان می نهاد: "موجود هست و غیرموجود نیست." به شکلی دیگر، اندیشیدن کاملًا احتمانه است و برای پارمنید اندیشه‌های بی منطق واقعی نیستند. در نتیجه، طبق نظر این فیلسوف بین موجود و اندیشه وحدت وجود دارد. اگر این اعتقاد اساسی را پذیریم مستلزم می شویم که نتایجی از آن بگیریم:

۱. موجود واحد است، چرا که اگر نبود بین یک موجود و موجود دیگر یک "غیرموجود" وجود داشت که آنها را از یکدیگر مجزا می کرد، اما پذیرفته‌ایم که غیرموجود وجود ندارد، بنابراین باید قبول کنیم که موجود واحد است، برخلاف نشانه‌های ظاهربی که عکس آن را به ما می گوید.

۲. موجود ازلى است، چرا که اگر نبود پس از آن ضرورتاً "غیرموجود" می آمد و این غیرممکن است.

۳. موجود نامتناهی است (در اینجا پارمنید مرتکب یک اشتباه کوچک منطقی شده است. پس از آنکه تائید می کند که موجود نامتناهی است: می گوید که موجود کروی است، اما اگر کروی است پس شکل دارد و اگر شکل دارد مرز دارد و فراتر از این مرز ضرورتاً "غیرموجود" می آید. در هر حال این نکته‌ی طریقی است که در اینجا جای صحبت ندارد. ممکن است "کروی" یک ترجمه‌ی اشتباه باشد و این که پارمنید

گفته باشد "نامتناهی در همه جهات"، یا چیزی از این قبیل).

۴. موجود بدون تغییر است، زیرا هر نوع تغییر به این معناست که موجود چیزی که بود، نخواهد بود و تبدیل خواهد شد به آنچه که هست.

بنابراین، باید بین این دو حالت یک حالت غیرموجود باشد و چون غیرموجود ممکن نیست، جایی برای تغییر نمی‌ماند (مطابق این منطق).

۵. موجود بدون حرکت است، حرکت یک سراب است، و این بدین معناست که موجود از جایی که هست به جایی که نیست می‌رود و بین این دو جا، غیرموجودی وجود دارد که در این منطق غیرممکن است.

در این اظهارات پارمنید به این نتیجه می‌رسد که این اظهارات با حس‌های ما تطبیق نمی‌کنند، با آنچه که می‌بینیم، می‌شنویم و حس می‌کنیم. در نتیجه، دو جهان قابل تعریف وجود داد: از طرفی دنیای منطقی و قابل درک، از طرف دیگر دنیای اجسام ظاهری. بنابراین، برای او حرکت یک سراب است، زیرا می‌توانیم ثابت کنیم که در واقعیت وجود ندارد، در مورد گوناگونی آنچه که وجود دارد نیز همین گفته را تائید می‌کند و طبق منطق او آن‌ها یک موجود واحد، بی‌پایان، ازلی و تغییر ناپذیر می‌باشند.

همچون هراکلیت، پارمنید نیز یک شاگرد تندرو داشت به نام زنون (Zenon). زنون را عادت بر آن بود که برای اثبات عدم وجود حرکت داستان‌هایی نقل می‌کرد. این دو داستان معروف را به یاد می‌آوریم. داستان اول در مورد مسابقه‌ای بین آشیل (بهترین دونده یونانی) و یک لاکپشت است. و می‌گویند که اگر به هنگام حرکت امتیاز کمی به لاکپشت می‌دادند، آشیل هیچ‌گاه موفق نمی‌شد به لاکپشت برسد. منطق او این است: هر مقدار که آشیل سریع باشد، مجبور است نخست فاصله‌ای که او در زمان حرکت از لاکپشت عقب است را طی کند. اما هر چه لاکپشت کند باشد، در آن زمان کمی پیش افتاده است، حتی اگر فقط چند سانتیمتر باشد. زمانی که بار دیگر آشیل سعی می‌کند به او برسد، مجبور است این مسافت دوم را نیز طی کند. در آن زمان لاکپشت کمی بیشتر جلو رفته است و برای سبقت از او، آشیل مجبور است بار دیگر مسافت ناچیزی که از لاکپشت فاصله دارد را طی کند

و لاک پشت با وجود کندی هیچ گاه مغلوب نمی شود.

داستان دوم ادعا می کرد که اگر کمانگیر با تیر خود شمارا نشانه بگیرد شما مجبور به فرار نیستید، چون تیر هیچ گاه به شما نمی رسد. همچنین اگر سنگی بر سر شما فرود آید هیچ دلیلی برای فرار وجود ندارد، چون سنگ هرگز سر شما را نمی شکند. چرا؟ زنون می گوید (واضح است که او مردی محافظه کار است): "خیلی ساده است، تیر یا سنگ - همچون هر شئی یا هر فرد دیگر - باید برای رسیدن به شما حرکت کند یا از جایی که هست به جایی که هنوز نیست برسد. در جایی که هست نمی تواند حرکت کند، چون اگر در آنجا هست، در نتیجه حرکت نکرده است. در جایی که نیست نمی تواند حرکت کند، چون در آنجا نیست که بتواند حرکتی بکند. همچنین نقل می کنند، زمانی که به خاطر عقایدش مردم به سوی زنون سنگ پرتاب می کردند، برخلاف منطقش او فرار می کرد..."

واضح است که منطق زنون از یک اشتباه اصلی سرچشمه می گیرد و آن این است که حرکت آشیل و حرکت لاک پشت وابسته به هم و مقطع نیستند. آشیل نخست یک قسمت از مسافت را طی نمی کند که پس از آن مرحله دوم را طی کند، بر عکس، او تمام مسافت تعیین شده را طی می کند، بدون آنکه سرعت لاک پشت را در نظر بگیرد، همچنان که وجود یک خرس تبلی که ممکن است بر سر راه او وجود داشته باشد را ندیده می گیرد. در مورد داستان دوم، حرکت در یک مکان یا در مکانی دیگر انجام نمی گیرد، بلکه از یک مکان به مکان دیگر صورت می پذیرد. حرکت گذشتن از یک مکان به مکان دیگر است و نه مجموعه اعمال در مکان های متفاوت.

افلاطون و لوگوس

باید خاطرنشان ساخت که در اینجا هدف ما مطالعه تاریخ فلسفه نیست، بلکه سعی بر بازخوانی مجدد دریافت ارسطو از "هنر طبیعت را تقلید می کند" می باشد. سعی بر آن است مشخص کنیم که در مورد چه طبیعتی، چه تقلیدی

و چه هنری سخن گفته است. به این علت است که ما با سرعت نظریات این متفکرین و حتی خود سقراط را بررسی می‌کنیم.

از سقراط مفهوم لوگوس (Logos) را به خاطر می‌آوریم. طبق نظریه‌ی او، دنیا را باید طبق روش هندسی بازشناخت. در طبیعت بی‌نهایت شکل وجود دارد که عموماً با شکلی که به صورت مثلث مشخص شده است، مقایسه می‌شوند. لوگوس مثلث را بدین صورت عنوان می‌کند: شکل هندسی است که سه ضلع و سه زاویه دارد. بدین طریق می‌توان بی‌نهایت اشیا واقعی را متصور شد. بی‌نهایت شکل اشیاء وجود دارد که شبیه مثلث، دایره و چند ضلعی می‌باشند که در نتیجه مفاهیم چند ضلعی، دایره و مربع را عنوان می‌کنند. سقراط می‌گوید که در مورد لوگوس ارزش‌های اخلاقی نیز باید به همین صورت عمل کرد و در مورد ارزش خوبی، عشق، تحمل... می‌توان بدین طریق نظریاتی ارائه داد.

افلاطون نظریه‌ی سقراط درباره لوگوس را به وام می‌گیرد و فراتر می‌رود:

۱. ایده، دیدِ مکاشفه‌ای ما می‌باشد و درست به علت مکاشفه‌ای بودن "خالص" است. در واقعیت هیچ‌گونه مثلث کاملی وجود ندارد، اما ایده‌ی ما از مثلث (نه از این مثلث یا مثلث‌های دیگری که می‌توانیم در واقعیت ببینیم، بلکه از مثلث "به‌طور کلی") ایده‌ای کامل است. کسانی که عاشق هستند عشق بازی می‌کنند، اما همیشه به‌طور ناکامل؛ تنها ایده‌ی عشق کامل است. تمام ایده‌ها کامل‌نند، اما آن‌چه واقعیت ملموس باشد ناکامل می‌شود.

۲. ایده‌ها جوهر چیزهایی هستند که در دنیای محسوس وجود دارند. ایده‌ها فناناً پذیر، بی‌حرکت، تغییرناپذیر، خارج از زمان و از لی هستند.

۳. شناخت عبارت از فرا رفتن از طریق علم منطق می‌باشد (مناظره در ایده‌های بیان شده و متضاد، مناظره ایده‌ها و نفی خود آن‌ها که ایده‌های دیگری می‌شوند). فرا رفتن از دنیای واقعی محسوس به‌سوی دنیای اندیشه‌های ازلی، و این صعود، شناخت است.

در نتیجه، هدف از تقلید چیست؟

در این مرحله است که ارسسطو (۳۸۴-۳۲۲ ق.م.) از راه می‌رسد و نظریات افلاطون را تکذیب می‌کند.

۱. تنها کار افلاطون، تکثیر موجوداتی است که برای پارمنید یک موجود واحد را تشکیل می‌دادند. برای او این موجودات بی‌نهایت هستند، چرا که ایده‌ها بی‌نهایت می‌باشند.

۲. ماتاکسیس (Mataxis)، یعنی شرکت دنیایی در دنیای دیگر غیرقابل درک است. در حقیقت، دنیای ایده‌های کامل چه وجه مشترکی با دنیای ناکامل چیزهای واقعی دارند؟ آیا بین این دو گذرگاهی وجود دارد؟ این گذرگاه چگونه عمل می‌کند؟

ارسطو در حالی که از افلاطون بهره جسته است او را تکذیب می‌کند. مفاهیم جدیدی ارانه می‌دهد: "جوهر"، وحدت انحلال ناپذیر "ماده" و "شکل" است. "ماده" به‌نوبه خود جوهر را تشکیل می‌دهد. ماده‌ی یک تراژدی، کلماتی است که آنرا تشکیل می‌دهند، ماده‌ی یک مجسمه، مرمر است. "شکل" کلیه صفاتی است که می‌توانیم به‌یک جسم نسبت دهیم و تمام آنچه که می‌توانیم درباره‌ی یک جسم بگوئیم، هرجسمی به‌آنچه که هست تبدیل می‌شود (مجسمه، کتاب، خانه، درخت). زیرا که ماده، آن شکلی را می‌گیرد که به‌آن مفهوم و یک علت غایی می‌بخشد. این نوع دریافت، فقدان پویایی در اندیشه افلاطونیان را جبران می‌کرد. دنیای ایده‌ها در کنار دنیای واقعیت‌ها زندگی نمی‌کنند و این ایده‌ها هستند که (در اینجا شکل نامیده‌می‌شوند) اصل پویایی ماده را تشکیل می‌دهند. در تحلیل نهایی، از نظر ارسسطو، واقعیت برگردانی از اندیشه نیست: به‌سوی کمال گرایش دارد و در خود اصلی دارد که آن را به‌کمال خواهد رساند. انسان به‌سوی سلامت‌جسمی و تناسب‌بدنی کامل گرایش دارد. انسان‌ها، در مجموع، به‌سوی خانواده‌ی کامل - دولت - گرایش دارند. درختان به‌سوی درخت کامل، یعنی به‌سوی اندیشه‌ی افلاطونی درخت، گرایش دارند و عشق به‌سوی عشق افلاطونی کامل. ماده برای ارسسطو توان

خالص است و شکل عمل هم خالص. بنابراین حرکت هر جسم بهسوی کمال را ارسطو به فعل درآمدن نیرو می نامد. گذر از ماده‌ی خالص به شکل خالص در این مرحله برای ما مهم است که بر یک نکته تاکید کنیم: برای ارسطو خود اجسام، به خاطر فضیلت آن‌ها (به خاطر شکل و پویایی آن‌ها، به خاطر به فعل درآمدن نیروی آن‌ها) بهسوی کمال گرایش دارند. دو دنیای متفاوت وجود ندارد، ماتاکسیس وجود ندارد، دنیای کمال یک رویا است و حرکتی وجود ندارد. است که ماده را به شکل نهایی خود می‌رساند.

بنابراین، از نظر ارسطو تقلید چیست؟ بازآفرینی حرکت درونی اجسام بهسوی کمال. طبیعت از اجسام ساخته شده، کامل و قابل رویت تشکیل نشده است. طبیعت خود این حرکت است. در نتیجه، تقلید با بدآهه‌سازی و رئالیسم ربطی ندارد. براین اساس ارسطو می‌تواند بگوید که هنرمند باید انسان‌ها را آن‌گونه که "باید باشند" تقلید می‌کند و نه آن‌گونه که "هستند".

بنابراین، در این حالت وظیفه‌ی هنر و علم چیست؟

اگر همه چیز به خودی خود بهسوی کمال گرایش داشته باشد، اگر کمال افضل هر چیز نباشد، بلکه نهان در آن باشد، بنابراین وظیفه‌ی هنر و علم چیست؟ هر چیز نباشد، از دیدگاه ارسطو، طبیعت به کمال گرایش دارد و این به آن معنا نیست که همیشه به آن می‌رسد. بدن بهسوی سلامت جسمی گرایش دارد، اما می‌تواند بیمار شود. انسان‌ها با روحیه‌ی جمعی بهسوی دولت گرایش دارند، اما جنگ‌ها نیز می‌توانند مکرراً پدیدار شوند. بنابراین، طبیعت هدف‌هایی در نظر دارد، هدف‌هایی کامل و بهسوی آن‌ها گرایش دارد. اما طبیعت گاه‌گاهی ناکام می‌باشد. در این جاست که هنر و علم به خدمت گرفته می‌شوند: برای بازآفرینی اصل خلاق چیزها، برای اصلاح طبیعت در زمانی که ناکام است.

چند مثال: بدن "گرایش دارد" که در برابر باران مقاومت کند، اما پوست به حد کفايت مقاوم نیست. در این هنگام است که هنر بافت و ساختن پارچه، برای حفاظت از پوست به کار می‌آید. معماری، ساختمان و بناهایی می‌سازد که

انسان در آن‌ها سکونت کند یا از رودخانه عبور کند. پزشکی برای زمانی که یکسی از اعضای بدن منظم کار نکند، داروهایی تهیه می‌کند. سیاست نیز به همین طریق برای اصلاح اشتباہات انسان‌ها است، حتی اگر همه آن‌ها به‌سوی زندگی مشترک کامل گرایش داشته باشند.

هنر و علم بدین طریق خدمت می‌کنند: اصلاح اشتباہات طبیعت با استفاده از هدفی که خود طبیعت ارائه می‌دهد.

هنرهای خرد و هنرهای کلان

هنرها و علوم به‌شکل منفرد و جدا از یکدیگر وجود ندارند. با توجه به فعالیت خاص هر یک از آن‌ها، هر دو در رابطه با یکدیگر می‌باشند. طبق گستره‌ی میدان عمل خود طبقه‌بندی شده‌اند. هنرهای کلان به هنرهای خرد تقسیم می‌شوند و هر یک از آن‌ها در رابطه با عناصر خاص تشکیل‌دهنده‌ی خود می‌باشند.

به‌این صورت تربیت اسب هنر است، به‌همان صورت که کار آهنگری هنر می‌باشد. این هنرها در ارتباط با پاره‌ای دیگر از هنرها، هم‌چون هنر مردی که افسار می‌سازد، یک هنر بزرگتر را به وجود می‌آورند: هنر سوارکاری. به‌نوبه خود این هنر، به‌کمک هنرهای دیگر چون هنر شناخت موقعیت مکانی، هنر لشکرکشی و غیره، هنر جنگ را تشکیل می‌دهند، و به‌همین ترتیب ادامه دارد. بدون انقطاع، یک مجموعه هنر تشکیل می‌شود که یک هنر وسیع‌تر و کامل‌تر را به وجود می‌آورد.

یک مثال دیگر: از تجمع هنر ساختن رنگ، قلم مو، بوم بهتر، هنر ترکیب رنگ‌ها و غیره، هنر نقاشی شکل می‌گیرد.

اگر هنرهای خرد و هنرهای کلان وجود دارند و اگر یکی در برگیرنده دیگری است، در نتیجه یک هنر والا وجود دارد که تمام هنرها و علوم دیگر را در بر می‌گیرد، هنری که میدان عمل اهداف آن میدان عمل تمام هنرها و علوم دیگر را شامل می‌شود. این هنر والا، هنری خواهد بود که قوانین آن

رابطه‌های بین انسان‌ها را هدایت خواهد کرد. این هنر والا سیاست است. هیچ چیز با سیاست بیگانه نیست، زیرا که هیچ چیز با این هنر والا - که بر روابط بین انسان‌ها حکومت می‌کند - بیگانه نیست. پژوهشکی، جنگ، معماری، هنرهای کلان و هنرهای خرد بدون استثناء، زیر سلطه‌ی این هنر والا قرار می‌گیرند.

نتیجه‌ای که می‌توانیم عنوان کنیم اینست: طبیعت به سوی کمال گرایش دارد، هنرها و علوم اشتباهات طبیعت را اصلاح می‌کنند، هنرها و علوم تحت تسلط هنر والا - که تمام انسان‌ها را هدایت می‌کند و تمام اعمال و تمام کارهایی را که انجام می‌دهند - در رابطه با یکدیگر می‌باشند: سیاست.

در این صورت تراژدی چه چیزی را تقلید می‌کند؟

تراژدی، اعمال انسانی را تقلید می‌کند، اعمال انسانی و نه فقط فعالیت‌های انسانی. برای ارسطو، روح انسان از یک قسمت خردگرا و یک قسمت خردستیز تشکیل می‌شود. فعالیت خردستیزانه می‌تواند پاره‌ای از فعالیت‌های خردگرایانه را به وجود آورد، همچون غذا خوردن، راه رفتن و برخی از حرکت‌های بدنی که معنی دیگری جز خود حرکت بدنی ندارند. بر عکس، تراژدی فقط اعمالی را تقلید می‌کند که روح خردگرای او تعیین کرده است. روح خردگرای انسان می‌تواند به این صورت تقسیم‌بندی شود:

- ظرفیت‌ها،

- احساسات،

- عادت‌ها.

ظرفیت یعنی هر آن‌چه که انسان قادر به انجام آن است، حتی اگر آن را انجام ندهد. انسان، حتی اگر دوست نداشته باشد، قادر به دوست داشتن است و حتی اگر متغیر نباشد قادر به تنفر داشتن است، حتی اگر بزدل باشد، قادر به شجاعت داشتن است.

اگر روح نیز تمام ظرفیت‌ها را دارا باشد، تنها برخی از آن‌ها به منصه ظهور

می‌آیند. این گونه ظرفیت‌ها احساسات می‌باشند. یک حس فقط یک امکان نیست، بلکه یک امر واقع است. عشق از زمانی که زندگی شود به یک احساس تبدیل می‌گردد و به هنگامی که به صورت یک امکان ساده باشد، بیش از یک ظرفیت نخواهد بود. احساس ظرفیتی است که به یک عمل ملموس تبدیل می‌شود.

تمام احساسات موضوع تراژدی نیستند. اگر انسانی در یک لحظه‌ی بخصوص، به شکلی اتفاقی، عملی را انجام دهد، این عمل در خور تراژدی نیست، بلکه ضروری است که این عمل در او پایدار باشد. این بدان معناست که این عمل بخاطر تداومش تبدیل به عادت شده است، بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تراژدی اعمال انسان را تقلید می‌کند، اما تنها اعمالی که ناشی از روح خردگرای او می‌باشند. در نتیجه، فعالیت‌های حیوانی، ظرفیت‌ها و احساساتی که تبدیل به عادت نشده‌اند و تمام اعمال اتفاقی را از این مجموعه کنار گذاشته‌ایم.

هدف احساس و عادت چیست؟ غایت انسان چیست؟ هر عضو انسانی پاسخی است بر یک هدف: دست می‌گیرد، دهان می‌خورد، پا قدم بر می‌دارد، مغز می‌اندیشد و غیره. اما انسان در تمامیت خود چه هدفی دارد؟ ارسطو جواب می‌دهد: "نیکی هدف همه اعمال انسان است." مقصود او اندیشه‌ی مجرد نیکی نیست، بلکه نیکی ملموس است که در علوم و هنرهای مختلف - که هدف‌های شخصی دارند - به فعل درآمده‌اند. پس هر عمل هدفی محدود به آن عمل دارد، اما همه اعمال، مجموعاً غایتشان نیکی متعال انسان است.

این نیکی متعال چیست؟ خوشبختی!

در این مرحله از استدلال، می‌توان گفت: "تراژدی اعمال انسانی را تقلید می‌کند، اعمال روح خردگرای او که به سوی یک هدف برتر، خوشبختی، گرایش دارد." اما برای درک این اعمال باید بدانیم که خوشبختی چیست.

خوشبختی چیست؟

لذت‌های مادی فراهم می‌آورد، خوشبختی‌ای که بزرگی به دنبال دارد و سرانجام خوشبختی‌ای که تقوا به وجود می‌آورد. برای اکثر مردم، خوشبختی یعنی داشتن ثروت مادی و لذت بردن از آن‌ها. ثروت، شهرت، لذت‌های جسمی و چشایی وغیره - این‌ها همه خوشبختی هستند. اما برای فیلسوف یونانی، خوشبختی انسان در این سطح، با خوشبختی حیوانات تفاوت چندانی ندارد. او می‌گوید که این نوع خوشبختی ارزش‌مطالعه از سوی تراژدی را ندارد. در سطح دیگر، خوشبختی "بزرگی" است. در این‌جا انسان مطابق تقوای خود عمل می‌کند، اما این خوشبختی از عقیده‌ی دیگران درباره‌ی عمل او منتج می‌شود. خوشبختی از رفتاری با تقوا نشأت نمی‌گیرد، بلکه از آن‌جا ناشی می‌شود که دیگران این رفتار را بشناسند. برای خوشبخت بودن، انسان به تصدیق دیگران نیاز دارد.

در خاتمه، در سطح والا خوشبختی، مرحله‌ی انسانی است که طبق تقوای خود عمل می‌کند و این برایش کافی است. خوشبختی او در این است که به‌طرز پرهیزکارانه عمل می‌کند و برای او مهم نیست که دیگران این را تصدیق می‌کنند یا نه. این مرحله‌ی والا خوشبختی است: عملکرد پرهیزکارانه‌ی روح خردگرا.

پس اکنون می‌دانیم که "تراژدی تقلید اعمال روح خردگرا و احساسات تبدیل شده به عادات انسان در جستجوی خوشبختی، یعنی رفتار با تقوا، می‌باشد." بسیار خوب، حالا باید ببینیم که تقوا چیست؟

تقوا چیست؟

تفوارتاری تا حد ممکن به دور از افراط‌ها در یک موقعیت معین می‌باشد. در افراط‌ها نمی‌توان تقوا یافت: انسانی که عمداً در غذا خوردن امساك می‌کند، همچون انسان پرخوار، سلامت خود را به خطر می‌اندازد. این یک رفتار پرهیزکارانه نیست، بر عکس معتدل خوردن یک رفتار پرهیزکارانه است. عدم تحرک جمیع اعضا به همان اندازه برای بدن مضر است که حرکت

بیش از حد خشن؛ ورزش معتدل یک رفتار پرهیزکارانه است. این در مورد تقواهای اخلاقی نیز صادق است. کرئون تنها بهنیکی دولت می‌اندیشد، در صورتی که آنتیگون تنها بهنیکی خانواده‌اش و می‌خواهد برادر مهاجم خود را پس از مرگ به خاک بسپارد. هیچ‌یک از این دو رفتار پرهیزکارانه‌ای ندارند، رفتار آن‌ها افراطی است. تقوا جایی در حد وسط واقع شده است. انسانی که به‌همه‌ی لذات تن می‌دهد عیاش است، انسانی که از آن‌ها می‌گریزد بی‌احساس است. انسانی که به‌سوی همه‌ی خطرها می‌شتاید بی‌باک است، انسانی که از آن‌ها می‌گریزد ترسو است.

تقوا دقیقاً حد وسط نیست، شجاعت سرباز به‌ترس بودن نزدیک‌تر است تا به‌بزدلی. تقوا به صورت طبیعی در ما وجود ندارد و باید آن را کسب کرد. اجسام طبیعی نمی‌توانند عادت به وجود آورند، در صورتی که انسان می‌تواند. سنگ نمی‌تواند به‌سوی بالا بیفتد و آتش به‌سوی پائین بسوزد، اما ما می‌توانیم عادت‌هایی به وجود آوریم که به‌رفتار پرهیزکارانه منجر شوند.

طبق گفته ارسسطو، طبیعت به‌ما امکاناتی می‌دهد و ما می‌توانیم آن‌ها را به عمل و عادت تبدیل کنیم. انسان با تمرین دانش دانشمند می‌شود و با تمرین عدالت، عادل. معمار هنر خود را با ساختن بناها کسب می‌کند. این‌ها عادت هستند و نه نیرو و توان. عادت هستند و نه فقط احساسات گذران.

ارسطو فراتر می‌رود و می‌گوید که عادت‌ها باید از کودکی کسب شوند و مرد جوان نمی‌تواند به‌امور سیاسی بپردازد، زیرا که قبل از هر چیز باید عادت‌های پرهیزکارانه را از سالم‌دان بیاموزد، مانند قانون‌گزارانی که شهرنشینان را برای عادت‌های پرهیزکارانه تربیت می‌کنند...

اکنون می‌دانیم که رذیلت یک رفتار افراطی است و فضیلت رفتاری است که در آن نه افراط و نه خللی وجود دارد. اما برای آن‌که درباره‌ی یک رفتار مشخص اظهار نظر کنیم و بگوئیم که رذیلانه یا پرهیزکارانه است، باید چهار شرط ضروری را دارا باشد: اراده‌ی آگاه، آزادی، شناخت و ثبات. توضیح این موارد پس از این خواهد آمد. اما در این لحظه می‌توانیم نتیجه‌گیری کنیم که "تراژدی تقلید اعمال روح خردگرای (احساسات عادتی) انسان در جستجوی

خوشبختی را، که در رفتار پرهیزکارانه وجود دارد، تقلید می‌کند." به تدریج تعریف کامل‌تر می‌شود.

خصوصیات ضروری تقوا

انسان می‌تواند کاملاً پرهیزکارانه رفتار کند، اما به عنوان یک فرد پرهیزکار شناخته نشود. همچنین می‌تواند رذیلانه رفتار کند. بدون آن که فرد رذلی باشد. برای قضاوت درباره‌ی رفتار، که آیا این رفتار رذیلانه یا پرهیزکارانه است، باید چهار شرط را در نظر داشت:

شرط اول: اراده‌ی آگاه

اراده‌ی آگاه تصادف را انکار می‌کند. انسان عمل می‌کند چون به صورت ارادی تصمیم به عمل دارد، بر اساس اراده‌ی خود نه تصادفی. روزی معماری سنگی را طوری بر بالای دیواری گذاشت که باد شدیدی آنرا انداخت. سنگ بر روی سر عابری که بر حسب اتفاق از آنجا می‌گذشت افتاد. عابر مرد. زن او معمار را به دادگاه فراخواند، اما معمار از خود دفاع کرد و ادعا نمود جنایتی مرتکب نشده است، چرا که قصد کشتن عابر را نداشته است. این یک تصادف بود، پس او رفتار رذیلانه‌ای نداشته است. اما قاضی این دلیل را نپذیرفت و او را محکوم کرد، بدین جهت که اگر او عملی تعمدی انجام نداده است اما در واقع، این یک عمل عمدی محسوب می‌شود، چون سنگ را به طرزی گذاشته بود که امکان حادثه‌آفرینی وجود داشته است. از این نقطه نظر اراده‌ی آگاه عمل خود را داشته است.

به هنگامی می‌توان از رذیلت یا فضیلت سخن گفت که انسان عملی را که می‌خواهد، انجام دهد. اگر اراده‌ی او عمل را به وجود نیاورده باشد، نمی‌توان از فضیلت یا رذیلت سخن گفت. آنکس که، بدون آن که آگاه باشد، به نیکی عمل می‌کند انسان نیکی نیست و همچنین آن که، بدون آن که بخواهد، به بدی عمل می‌کند انسان بدی نیست.

شرط دوم: آزادی

در این شرط، از خشونت بیرونی چشم پوشی می‌شود. اگر کسی به بدی عمل کند، در صورتی که هفت تیری او را از پشت سر تهدید کند، نمی‌توان از رذیلت سخن به میان آورد. فضیلت باید یک رفتار آزاد باشد، بدون هیچ نوع فشار بیرونی.

در این مورد، داستان زنی را نقل می‌کنند که چون معشوق او را رها کرده بود ترجیح می‌دهد او را بکشد تا او را از دست بدهد. بنابراین او را کشت. در دادگاه، برای دفاع از خود ادعا کرد که این عمل را آزادانه انجام نداده است و احساس غیرمنطقی او را به جنایت واداشته است. به نظر او این عمل نه اشتباه بود و نه جنایتی.

بار دیگر، قاضی برخلاف می‌اندیشید: احساس بخشی عمدۀ از انسان است، بخشی از روح اوست. زمانی که انسان مواجه با خشونت بیرونی است، آزادی عمل وجود ندارد، اما نه به‌هنگامی که عمل او ناشی از یک واکنش درونی است. زن محکوم شد.

شرط سوم: شناخت

شناخت نقطه‌ی مقابل جهل است. آن‌که عمل می‌کند در مقابل انتخابی قرار می‌گیرد که شرایط آنرا می‌داند. یک مشروب‌خوار قاتل از خود دفاع می‌کرد و ادعا داشت که مقصراً این جنایت نبوده است، چرا که مشروب خورده و بر آن‌چه انجام داده بود آگاهی نداشته است و در مقابل اعمال خود حالت ناآگاه و غفلت داشت. در اینجا نیز مشروب‌خوار محکوم شد. چون قبل از آن‌که به مشروب‌خواری بپردازد، کاملاً آگاه بوده است که مشروب او را به حالت ناآگاهی سوق خواهد داد. بنابراین، او محکوم بود چرا که اجازه داده بود در موقعیتی قرار گیرد که هر نوع آگاهی بر اعمال خود را از دست دهد.

این شرط سوم رفتار پرهیزکارانه، معمولاً درباره رفتار شخصیت‌هایی چون اتللو و ادیب سوالاتی به وجود می‌آورد. در هر دو مورد، بحث درباره وجود شناخت است که به رفتار ویژگی رذیلت یا فضیلت می‌بخشد. برخورد ما با

مسئله این چنین است: اتللو واقعیت را دقیق نمی‌شناسد، در این مورد شکی نیست، یاگو دربارهٔ خیانت دزدمونا به‌او دروغ می‌گوید و اتللو - که حسادت چشم بصیرت او را کور کرده است - دزدمونا را می‌کشد. اما تراژدی اتللو به‌مراتب فراتر از یک قتل ساده است: اشتباه تراژیک او کشن دزدمونا نیست. این یک رفتار عادتی می‌باشد. بر عکس آن‌چه که به عادت او وابسته است، غرور ثابت و شجاعت نسنجیده اوست. در بسیاری از لحظات نمایش، اتللو نقل می‌کند که چگونه بدون آن‌که به خطر بیندیشد به دشمنان خود حمله می‌کرد و نیز چگونه نسنجیده عمل کرده و به عواقب اعمال خود نمی‌اندیشید. دلیل خشم، غرور اوست. و بر این اساس، اتللو دارای شناخت است، یک آگاهی کامل.

در مورد او دیپ، باید از خود بپرسیم که اشتباه واقعی او در چیست. تراژدی واقعی او در این نیست که پدر را کشته و با مادر خود ازدواج می‌کند. اعمال او نیز به "عادت" بستگی ندارد. عادت، به همان صورت که می‌دانیم، رفتار پرهیزکارانه یا رذیلانه را بنیان می‌نهد. اگر اثر را با دقت بخوانیم، در می‌یابیم که ادیب در تمام لحظات مهم زندگی خود غرور و نخوت غریبی ابراز می‌دارد: از خود راضی بودن را آشکارا ابراز می‌کند و خود را برتر از همه خدایان می‌پنداشد. این موارا (Moira)، خدای تقدیر، نیست که او را به سوی پایان تراژیک خود سوق می‌دهد، این خود اوست که با اراده‌اش، خود را به سوی رسوایی هدایت می‌کند. این نابرداری است که او را در تقاطع جاده‌ها به کشن پیرمرد تحریک می‌کند (پیرمردی که پدر اوست)، چرا که پیرمرد به آن صورت که باید، به‌او ادای احترام نمی‌کند. زمانی که او دیپ به معماً ابوالهول پی می‌برد، بار دیگر این از غرور اوست که سلطنت تِب را قبول و با ملکه ازدواج می‌کند. زنی آنقدر مسن که بتواند مادرش باشد و مادرش نیز بود! او کسی بود که پیش‌گویان به‌او گفته بودند با مادرش ازدواج کرده و پدرش را خواهد کشت. منطقی است که او باید دقت بیشتری مبذول می‌داشت و از کشن پیرمردانی که سن پدر او را داشتند یا از ازدواج با زنانی که سن مادر او را داشتند، پرهیز می‌کرد. چرا چنین نکرد؟ به‌خاطر غرور، نخوت، نابرداری و دیگر به‌خاطر آن‌که حریفی باشد در خور خدایان. این موارد

اشتباهات و رذیلت اوست. این که او بر هویت ژوکاست یا لا یوس آگاه بود یا نه، از اهمیت کمتری برخوردار است. او دیپ خود زمانی که به اشتباهاتش پس می‌برد، بر این واقعیت‌ها نیز آگاه می‌شود.

بنابراین، نتیجه می‌گیریم که سومین شرط رفتار پرهیزکارانه در این است که فرد مرزهای واقعی انتخاب خود را بشناسد. آن که به نادانی عمل می‌کند نه پرهیزکار است و نه رذل.

شرط چهارم: ثبات

از آنجا که فضایل و رذایل فقط احساس نیستند بلکه عادت نیز می‌باشد، لذا رفتار پرهیزکارانه یا رذیلانه باید ثابت باشد. تمام قهرمانان تراژدی‌های یونانی همواره به شکلی یکسان عمل می‌کنند. زمانی که اشتباه تراژدیک شخصیت در عدم ثبات اوست، او باید در بی‌ثباتی خود ارائه شود، اما به صورتی مرتبط و منطقی. بار دیگر مشاهده می‌کنیم که تصادف و اتفاق نمی‌توانند فضیلت یا رذیلت را مشخص کنند.

انسان‌هایی که تراژدی از آنان تقلید می‌کند انسان‌های پرهیزکاری هستند که با اراده‌ی آگاه، آزادی، شناخت و ثبات عمل می‌کنند. انسان به وسیله فضیلت به جستجوی خوشبختی است، و این چهار شرط داشتن فضیلت است. اما آیا تنها یک نوع فضیلت وجود دارد یا آن که فضایل در درجاتی مختلف می‌باشند؟

درجات فضیلت

هر هنر و علمی را فضیلتی مخصوص است، چرا که هدفی بخصوص و نیکی ویژه‌ای دارد. فضیلت سوارکار در خوب اسب سوار شدن است. فضیلت آهنگر در خوب ساختن ابزار آهنگی است و فضیلت هنرمند در خلق یک اثر کامل. فضیلت پزشک در بازگرداندن سلامت مریض است و فضیلت حقوقدان در وضع قوانین کاملی است که شهروندان را خوشبختی کامل آورد.

اگر درست است که هر هنری و هر علمی تقوای مخصوص خود را دارد، همچنین درست است که (به همان صورت که دیدیم) همه هنرها و همه علوم به یکدیگر وابسته‌اند، لذا برخی از هنرها، به علت آن که بخش‌های وسیع‌تری از فعالیت‌های انسانی را شامل می‌شوند و مطالعه می‌کنند، والاتر هستند، چرا که کامل‌تر می‌باشند. در میان تمام هنرها و علوم والاترین هنر یا علم، سیاست است، چرا که هیچ‌چیز با آن بیگانه نیست. موضوع مطالعه سیاست، مجموعه‌ی روابط حاکم بر تمام انسان‌ها است. در نتیجه، بزرگ‌ترین نیکی - همان نیکی که برای به‌دست آوردنش به بزرگ‌ترین تقوای نیاز است - نیکی سیاسی است. تراژدی از اعمال انسانی تقلید می‌کند که هدف آن‌ها نیکی است، اما از اعمالی که هدف‌های نازل‌تری را شامل می‌شوند تقلید نمی‌کند. تراژدی از اعمالی تقلید می‌کند که هدف‌شان هدف غایی است: نیکی سیاسی. این نیکی سیاسی چیست؟ در اینجا هیچ‌گونه شکی وجود ندارد: نیکی مطلق نیکی سیاسی است و نیکی سیاسی عدالت است.

عدالت چیست؟

در علم اخلاق نیکوماک، ارسطو پیشنهاد می‌کند (و پذیرفته می‌شود) که عادل یعنی برابر و ظالم یعنی نابرابر. به هنگام تقسیم، افراد همگن باید قسمت‌های برابری دریافت کنند و افراد ناهمگن (طبق هر قانونی که در نظر بگیریم) از قسمت‌های نابرابری برخوردار می‌شوند. تا اینجا موافق هستیم. اما باید معیارهای نابرابری را معین کرد، چرا که هیچ‌کس تمایل ندارد در نابرابری چیزی را از دست دهد، بلکه همه می‌خواهند در نابرابری سودی بیابند.

ارسطو خود با قانون تالیون مخالف است (چشم در مقابل چشم و دندان در مقابل دندان)، چرا که می‌گوید افراد برابر نیستند و چشم‌ها و دندان‌ها نیز برابر نمی‌باشند. می‌توان سوال کرد: "چشم چه کسی در مقابل چشم چه کس دیگر؟" اگر چشم یک مالک در مقابل چشم یک برده باشد، این به نظر ارسطو نیکو نیست چون این دو چشم برابر نیستند. همچنین برای او بین دندان یک

مرد و زن دندان یک زن برابری وجود ندارد.

در نتیجه، این فیلسوف ظاهراً دلیل صادقی برای معین کردن معیارهای نابرابری بدکار می‌برد، به‌شکلی که کسی نتواند اعتراض کند. او می‌پرسد: "از کجا باید آغاز کنیم؟ از اصول آرمان‌های مجرد آغاز کنیم و سپس به‌سوی واقعیت‌ها پائین آئیم، یا بر عکس باید از واقعیت ملموس به‌سوی این اصول بالا رویم؟" او از هر نوع احساساتی شدن پرهیز می‌کند و جواب می‌دهد: " واضح است که باید از واقعیت ملموس آغاز کرد، از طریق روش تجربی باید دریابیم که نابرابری‌های واقعی کدامند و معیارهای نابرابری خود را بر اساس آن‌ها بنا کنیم."

بنابراین، طبق این روش، نابرابری‌هایی که از پیش وجود داشته‌اند را عدالت می‌دانیم. برای ارسطو این بدان معناست که عدالت از پیش در خود واقعیت وجود دارد. او تصور تغییر این نابرابری‌های از پیش در خود را هم نمی‌کند. بلکه آن‌ها را به‌سادگی می‌پذیرد، و بر این اساس، نتیجه می‌گیرد که چون در واقعیت (اصول مجرد اهمیتی ندارند) انسان‌های آزاده و بردۀ وجود دارند، این اولین معیار نابرابری است. مرد بودن نشانگر علامت جمع است و زن بودن علامت تفریق. به‌نظر ارسطو این چیزی است که واقعیت ملموس می‌گوید. چنین است که در اولین مکان مردهای آزاد قرار دارند و بعد زن‌های آزاد، سپس مردهای بردۀ و برای پایان دادن به‌این موكب، زن‌های بردۀ بیچاره.

دمکراسی آتن چنین بود، دموکراسی که بر ارزش برتر "آزادی" بنا شده بود. اما همه جوامع بر این ارزش بنا شده بودند و برای نمونه حکومت متنفذین (الیگارشی) بر ارزش برتر دیگری بنا شده بود، یعنی ثروت. در این مورد آنان که ثروتمند بودند از آن‌هایی که ثروت نداشتند برتر محسوب می‌شدند. همیشه با حرکت از واقعیت، همان‌طور که هست...

پس به‌این نتیجه می‌رسیم که عدالت برابری نیست و عدالت یعنی تناسب. معیارهای تناسب به‌توسط نظام سیاسی موجود در شهر مورد نظر تعیین می‌شود. عدالت همیشه تناسب خواهد بود. اما معیارهایی که آنرا تعیین می‌کنند با توجه به‌این که نظام دموکراسی است، حکومت متنفذین است،

خودکامه یا جمهوری است و غیره، تغییر می‌کند.

این معیارهای نابرابری را چگونه به اطلاع عموم می‌رسانند؟ از طریق قوانین. قوانین را چه کسی وضع می‌کند؟ اگر قوانین را انسان‌های پست‌تر می‌ساختند (زن‌ها، برد़ه‌ها و فقرا)، آن‌ها قوانین پست‌تری می‌بودند و به نظر ارسطو تصویری از خالق آن‌ها می‌شدند. برای آن‌که قوانین برتر باشند، باید توسط انسان‌های برتر تعیین شوند: مردان آزاد، ثروتمندان...

کلیه قوانین شهر یا کشور در قانون اساسی گنجانیده و نظام‌بندی می‌شوند: بنابراین، قانون اساسی بیانیه‌نیکی سیاسی است، بیانیه‌ای است از والاترین عدالت.

بنابراین از طریق علم اخلاق نیکوماک می‌توان نتیجه‌گیری قاطع کرد که نظر ارسطو در مورد تراژدی چیست. کامل‌ترین تعریف آن چنین است: "تراژدی تقلید اعمال روح خردگرا و احساسات تبدیل شده به عادات انسان در جستجوی خوشبختی می‌باشد، خوشبختی که در رفتار پرهیزکارانه وجود دارد و حد وسط بین دو افراط است، و این‌که نیکی والای آن عدالت است که در قانون اساسی بیان می‌شود." در آخرین وحله، خوشبختی یعنی اطاعت از قوانین. ارسطو چیزی بیشتر یا کمتر از این نمی‌گوید. او در تمام رسالاتش این را اعلام کرده است.

برای کسانی که قوانین را وضع می‌کنند همه چیز خوب است. اما برای کسانی که آن‌ها را وضع نمی‌کنند چگونه است؟ بدیهی است که آن‌ها واکنش نشان می‌دهند، از پذیرفتن معیارهای نابرابری واقعیت موجود سرباز می‌زنند، چرا که این معیارها تغییرپذیر هستند، به همان صورت که خود واقعیت تغییرپذیر است. فیلسوف در این مورد می‌گوید که "جنگ در پاره‌ای از اوقات ضروری است."

از چه نظر تثأتر می‌تواند به صورت وسیله‌ی تطهیر یا تهدید درآید؟

۳۰ ما می‌دانیم چگونه ساکنین شهر "به شکلی متحد ناخشنود" می‌باشند.

زمانی که نابرابری وجود دارد، هیچ‌کس تمایل ندارد که این نابرابری بر ضد او به کار رود. بنابراین، باید به گونه‌ای عمل کرد که عموم، به جز خشنودان متحد، در مقابل این معیارهای نابرابری منفعل باشند. چگونه می‌توان بدین هدف رسید؟ از طرق گوناگون اعمال فشار یعنی سیاست، بوروکراسی، عادات، رسوم، تراژدی یونانی و غیره.

این گفتار ممکن است به نظر گروهی افراط باشد، اما عین واقعیت است. آشکار است در نظامی که ارسطو در صناعت شعر خود ارائه می‌کند، عملکرد تراژدی (و همه نوع تئاتر که امروزه نیز همین عملکرد را دارند) به ویژه در یک نظام سرکوب واحد، خلاصه نمی‌شود. البته عوامل دیگری دخالت دارند، عواملی "زیبایی شناسانه‌تر". باید خاطرنشان ساخت که تعدادی از این عوامل دارای جنبه‌هایی هستند که باید مورد توجه بیشتر قرار گیرند. اما آنچه که اساساً باید بدان توجه کرد، جنبه اصلی است: کارکرد سرکوب‌گر (Repressive) این نظام.

از چه نظر این کارکرد سرکوب‌گر، جنبه اصلی تراژدی یونان و نظام تئاتری ارسطو می‌باشد؟ تنها به این علت که به نظر ارسطو هدف غایی تراژدی تحریک "تخلیه انرژی" است.

هدف غایی تراژدی

شیوه‌ی منقطع نوشتن صناعت شعر، هرگونه رابطه بین بخش‌ها و تنظیم این بخش‌ها در کلیه اثر را از بین برده است. تنها بر این اساس است که پاره‌ای از مشاهدات حاشیه‌ای بدون ارزش و اهمیت ویژه به عنوان اندیشه‌های اصلی تفکر ارسطو عنوان شده‌اند. به عنوان نمونه، بسیار اتفاق می‌افتد که کسی درباره اثری از شکسپیر یا اثری از تئاتر قرون وسطی اظهار نظر کند که این اثر ارسطویی نیست، چرا که با قانون وحدت سه‌گانه تطبیق نمی‌کند. هگل در تاریخ فلسفه‌ی خود آن را انکار می‌کند: "... وحدت سه‌گانه... عالمان زیبایی شناسی قدیم قوانین ارسطو را، همچون یک عقیده مقدس، بدون تغیر تکرار

می‌کردند. بدون شک، او فقط از وحدت موضوع سخن می‌گوید و کمی از وحدت زمان، اما از وحدت سوم یعنی از وحدت مکان سخن به میان نمی‌آورد.

اهمیت بیش از حدی که بهاین "قانون" می‌بخشند غیرقابل فهم است: گویا حجت چنین است، تمام آثاری که شامل یک مقدمه، پنج قطعه نمایشی، گروه همسرایان و یک خروج (نتیجه گیری) هستند ارسطویی است. عصاره‌ی اندیشه ارسطو نمی‌تواند بهاین جنبه‌های ساختاری محدود شود. بر جسته نمودن این نماهای فرعی، به معنای برابر قرار دادن این فیلسوف یونانی با معلم‌های معاصر نمایشنامه نویسی - که تعداد آن‌ها (به خصوص در آمریکای شمالی) نیز بسیار زیاد است - می‌باشد، آنان که فقط صورت غذاهای تئاتری خلق می‌کنند. این گروه واکنش‌های عمومی تماشاگران خاصی را مطالعه می‌کنند و پس از ارزیابی، برای نوشتن یک اثر کامل، قوانین می‌سازند (کمال در این مورد با میزان فروش بلیط مقایسه می‌شود).

بر عکس، ما باید در صناعت شعر ارسطو یک مجموعه‌ی سازمان یافته بیابیم که در زمینه شعر و تراژدی، انعکاسی است از تمامیت فلسفه او. این اثر، نتیجه‌ی کاربرد عملی و ملموس این فلسفه در زمینه خاص و معین شعر و تراژدی است. بدین علت ضروری است هر بار که با گفته‌های دقیق و یا منقطع او مواجه می‌شویم بلاfacile به متن‌های دیگری که این نویسنده نوشته است مراجعه کنیم. این کاری است که اس. اچ. بوچر (S.H. Butcher) در کتاب خود نظریه‌ی ارسطو و صناعت شعر هنرهای زیبا انجام می‌دهد. این مهم موجب می‌شود که ما صناعت شعر را در دورنمای فراتبیعت، سیاست، علم کلام و به خصوص علم اخلاق دریابیم. اوست که اندیشه "تخلیه انرژی" را بهوضوح توضیح داده است. طبیعت هدف‌هایی در نظر دارد، زمانی که بهاین هدف‌های خود نمی‌رسد هنر و علم دخالت می‌کنند. انسان هم - که بخشی از طبیعت است - هدف‌هایی در نظر دارد: سلامتی، زندگی گروهی زیر نظر دولت، خوشبختی، تقوا، عدالت و غیره. هنگامی که بهاین هدف‌ها نائل نمی‌شود هنر تراژدی مداخله می‌کند. این اصلاح اعمال انسان‌هاست که ارسطو تخلیه انرژی می‌نامد.

علت وجودی تراژدی - از نظر کیفیت و کمیت - در تاثیری است که خواهد گذارد: تخلیه انرژی. تحت این مفهوم است که همه وحدت‌های تراژدی بازیافته می‌شوند. این مفهوم مرکز و جوهر و هدف نهایی نظام تراژدی است. متأسفانه این مفهوم نظریه‌های موافق و مخالف را برانگیخته است. تخلیه انرژی یک اصلاح است: چه چیزی را اصلاح می‌کند؟ تخلیه انرژی یک تطهیر است: چه چیزی را تطهیر می‌کند؟

اس. اچ. بوچر برای روش ساختن این مفهوم، از عقاید بزرگانی چون راسین (Racine)، یاکوب برنس (Jacob Bernays) و میلتون (Milton) کمک می‌گیرد.

راسین

در تراژدی، "احساسات برای نمایان ساختن بی‌نظمی که به وجود می‌آورند، ظاهر نمی‌شوند. رذلت با رنگ‌هایی تصویر می‌شود که باعث شناخت و تنفر از زشتی می‌شود. این هدفی است که برای تماشاگر کار می‌کند باید از آن آگاه باشد و عاملی است که شاعران تراژیک اولین بیش از هر چیز در نظر داشته‌اند. تئاتر آن‌ها مکتبی بود که در آن تقوا تدریس می‌شد، همچون مکتب‌های فلسفی. به‌این علت است که ارسطو قوانین شعر دراماتیک را وضع کرده است (...). آرزوست که آثار ما نیز هم‌چون آثار این شاعران، منسجم و پر از درس‌های مفید باشد."

همانگونه که می‌بینیم راسین بر جنبه عقیدتی و اخلاقی تراژدی تاکید دارد. و این صحیح است، اما یک غفلت کوچک دارد که باید آن را جبران کنیم: "ارسطو به شاعر تراژیک توصیه نمی‌کند که شخصیت‌های رذل را نشان دهد. اگر قهرمان تراژدی در سرنوشت خود باید تغییر مهمی را تحمل کند، اگر باید از خوشبختی به بدبختی رسد، باید که بدین صورت باشد. نه به‌خاطر پستی و رذلت او، بلکه به‌خاطر اشتباهی که مرتکب شده است." این اشتباه هاما رتیا (Hamartia) نام دارد.

باید دریابیم که این اشتباه یا ضعف نباید از ابتدای بازی ارائه شود. به صورتی که در تماشاگر احساس نفرت یا بیزاری به وجود آورد. بر عکس، ارسسطو پیشنهاد می‌کند که اشتباه یا ضعف باید با هوشیاری به کار برده شود. و حالت خوشبختی‌ای که قهرمان در آغاز تراژدی از آن برخوردار است، همیشه به علت این نقص است و نه به علت تقوای او. اگر او دیپ شاه تب است به خاطر ضعف اخلاقی اوست، یعنی غرور. موثر بودن این عملکرد در این جاست، اگر از ابتدا نقص به عنوان یک عامل تنفرانگیز و یا اشتباه، به عنوان یک انگیزه وحشتناک ارائه می‌شد، تاثیر این عملکرد بسیار کم می‌گشت. بر عکس باید به آن‌ها ظاهر قابل قبول داد و سپس از طریق عملکرد صناعت شعر تئاتری آن‌ها را ویران نمود. این روندی است که نمایشنامه‌نویسان بدِ تمام اعصار هرگز در نیافته‌اند: تاثیر عمیق تغییراتی که مقابل تماشاگر انجام می‌گیرد. تئاتر یک تغییر است و نه ارائه‌ی ساده آنچه که وجود دارد: تئاتر، شدن است و نه بودن.

یاکوب برنس

در ۱۸۵۷، برنس نظریه‌ی جالبی را پیشنهاد می‌کند: کلمه‌ی "تخلیه‌ی انرژی" یک استعاره طبی است، یک تزکیه که به یک حالت بیمارگونه روح اشاره می‌کند و اثر آن هم‌چون تاثیر دارو در بدن انسان است. برنس تعریف ارسسطو از تراژدی را به‌وام می‌گیرد ("تقلید اعمال انسانی که ترس و ترحم را بر می‌انگیزد") و نتیجه‌گیری می‌کند: از آنجا که احساسات در درون انسان متمرکز می‌باشند، تحریک آن‌ها یک رهایی لذت‌بخش را به وجود می‌آورند. ارسسطو خود زمانی که می‌گوید: "موضوع ترحم، انسانی است که شایستگی بدبختی خود را ندارد و موضوع ترس، انسانی است شبیه ما" فرضیه‌ی بالا را تائید می‌کند. کمی بعد معنی لغت آمپاتیا (Empathia) را مطالعه خواهیم کرد، چرا که با این دو احساس در رابطه می‌باشد.

برنس اضافه می‌کند: احساساتی که نمایش برانگیخته است به صورت

همیشگی و نهایی از بین نمی‌روند، اما برای مدتی آرام می‌شوند و تمام نظام می‌تواند بیارامد. بهاین صورت صحنه امکانی برای تخلیه بدون ضرر و لذت بخش غریزه‌هایی که باید ارضاع شوند را فراهم می‌سازند، غراییزی که می‌توانند "در داستان تئاتر تحمل شوند تا در زندگی واقعی".

بنابراین برنس این تفکر را مجاز می‌داند که تزکیه همیشه فقط به احساس‌های ترس و ترحم محدود نمی‌شود، بلکه در مورد غراییز "غیراجتماعی" و ممنوع نیز صادق است. برای توضیح درباره‌ی موضوع این تزکیه (از چه چیزی تزکیه می‌شویم؟) بوچر اضافه می‌کند: "از ترس و ترحمی که در زندگی واقعی ما نهفته است، یا حداقل از عناصری که به‌خودی خود مضطرب‌کننده می‌باشند."

آیا روشن است؟ آن‌چه که تزکیه می‌شود همیشه ترس یا ترحم نیست، بلکه چیزی است که در این احساسات نهفته است، چیزی است که در آن‌ها ترکیب شده است. در نتیجه، ترس و ترحم بخشی از روش تزکیه می‌باشند، اما موضوع تزکیه نیست. اهمیت سیاست تراژدی در این‌جا نهفته است.

در بخش ۱۹ صناعت شعر، گفته می‌شود: "هر آن‌چه که به‌وسیله زبان تعین می‌یابد به‌اندیشه تعلق دارد. بخش‌های آن ثابت کردن، انکسار کردن و برانگیختن این نوع احساسات می‌باشند..." در این‌جاست که باید از خود بپرسیم که چرا هدف این تزکیه "همه این نوع احساسات" نمی‌باشد و چرا احساساتی چون نفرت، حسادت، طرفداری از پرستش خدایان، اطاعت از قوانین، غرور و غیره را در بر نمی‌گیرد. چرا ترحم و ترس را انتخاب کرده‌اند؟ چرا ارسطو فقط وجود واجب این دو احساس را توضیح می‌دهد؟

اگر پاره‌ای از شخصیت‌های تراژدی را تجزیه و تحلیل کنیم، درمی‌یابیم که آن‌ها مرتكب اشتباه‌های اخلاقی می‌شوند، اما مشکل است که به‌آن‌ها افراط یا نقصان در ترس و ترحم را نسبت دهیم. فضیلت آن‌ها هیچ‌گاه در این موارد ضعف نشان نمی‌دهد و این احساسات در آن‌ها هیچ‌گاه ناخالص نمی‌باشد. این احساسات ویژگی مشترک شخصیت‌های تراژدی نیستند.

ترس و ترحم در شخصیت‌های تراژدی نشان داده نمی‌شوند، بلکه در

تماشاگران به وجود می‌آیند. از طریق این احساسات است که تماشاگران خود را با قهرمان مرتبط می‌سازند. مهم است که این مساله را بسیار دقیق ارزیابی کنیم. اگر تماشاگر از طریق ترس و ترحم خود را با قهرمان مرتبط می‌سازد، به این علت است که بهمان صورت که ارسسطو می‌گوید - برای شخصیتی که به ما شباهت دارد حادثه‌ای ناسزاوار اتفاق می‌افتد.

ادامه می‌دهیم: هیپولیت (Hippolyte) همه خدایان را می‌پرستد (و این خوب است)، اما الهه عشق را نمی‌پرستد (و این بد است). ما ترحم احساس می‌کنیم، چرا که هیپولیت علیرغم تمام محاسن خود ویران می‌شود، و ترس احساس می‌کنیم، چرا که ما خود نیز مرتکب این گناه می‌شویم و بدان صورت که قوانین خواستار آند، همه خدایان را نمی‌پرستیم. او دیپ شاه بزرگی است و مردم کشورش او را دوست دارند، حکومت او بی‌نقص است، اما ما ترحم احساس می‌کنیم چرا که فردی بخاطر نقص خود - غرور - ویران می‌شود، دیگر این که ما را از آن آگاه می‌گرداند: ترس ما نیز از این جانشی می‌شود. کریون از حقوق دولت دفاع می‌کند و به خاطر مصائبی که بر سر او می‌آید (مرگ همسر و پسرش) ما ترحم احساس می‌کنیم، چرا که با وجود تمام فضیلت‌ها، او مرتکب یک اشتباه شده است: او فقط بهنیکی دولت می‌اندیشد و نه بهنیکی خانواده خود. این تعصب ممکن است ما را به یاد یکی از اشتباهات خود اندازد و ترس را برانگیزد.

بار دیگر باید تاکید کنیم که رابطه‌ای بین فضایل، سرنوشت و خشم شخصیت وجود دارد: به خاطر غرور و رفت از که او دیپ، شاه بزرگی می‌شود، دلیل این که هیپولیت همه خدایان دیگر را می‌پرستد تحقیری است که برای الهه عشق قائل شده است. به خاطر توجه بیش از حد به دولت است که کریون در آغاز نمایشنامه یک فرمانده بزرگ است و در خوشبختی کامل به سر می‌برد.

بنابراین، منطقاً نتیجه می‌گیریم که ترس و ترحم شرط خاص و حداقلی است که باعث می‌شود تماشاگر خود را در شخصیت بیابد، اما به هیچ وجه این احساسات به خودی خود تطهیر نمی‌شوند. انگیزه تطهیر آن‌ها عامل دیگری

است که در پایان تراژدی دیگر وجود ندارند.

میلتون

”تراژدی ذهن را از ترحم، ترس، وحشت و یا احساسات مشابه تطهیر می‌کند.“ یعنی زمانی که تقلید مناسبی از این احساسات را می‌بینیم، به‌خاطر لذتی که احساس می‌کنیم، آن‌ها تقلیل یافته و به حد قابل تحملی کاهش می‌یابند. در این حد، میلتون به‌آن‌چه گفته شد چیز زیادی نمی‌افزاید. اما کمی بعد نظرش کامل‌تر می‌گردد: ”در علم پزشکی، برای مبارزه با مالیخولیا از روش‌هایی بهره می‌جویند که یک کیفیت مالیخولیایی دارند، تلخی را برای مداوای تلخی به کار می‌برند و نمک را برای از بین بردن بیماری‌ها ناشی از نمک.“ در نتیجه، این نوعی معالجه – از طریق دارویی که خود بیماری است – با استفاده از احساسات مشخص یا شبیه و نه کاملاً یکسان می‌باشد.

برای کامل نمودن نظریات میلتون، برنس و راسین، بوجر در خود سیاست ارسطو توضیح لغت تخلیه انرژی را جستجو می‌کند – توضیحی که در صناعت شعر یافت نمی‌شود. تخلیه انرژی در اینجا به معنای اثری است که یک نوع موسیقی بر بیمارانی که مبتلا به نوعی خاص از التهاب مذهبی می‌باشند، بکار می‌رود. این مداوا از بکار بردن حرکت برای مداوای حرکت تشکیل شده است و آرام کردن التهاب درونی ذهن به‌وسیله یک موسیقی خشن. طبق نظر ارسطو بیمارانی که به‌وسیله این مداوا معالجه می‌شوند به حالت طبیعی خود باز می‌گردند، همچون پس از یک معالجه‌ی پزشکی. این یک مداوا تخلیه انرژی خوانده می‌شود.“

در این مثال می‌بینیم که از طرق معالجه به‌وسیله‌ی دارویی که خود بیماری است (Homeopathic) (موسیقی خشن برای معالجه ریتم‌های درونی خشن) التهاب مذهبی بیش از حد، به‌وسیله یک حالت بیرونی مشابه معالجه می‌شود. معالجه از طریق تحریک انجام می‌پذیرد. همچون تراژدی، نقص شخصیت (نقصان او) در ابتدا به صورت دلیل خوشبختی او ارائه می‌شود – سپس این

نقص پرورش داده می شود.

بوقر اضافه می کند: طبق نظر هیپوکرات (Hippocrate) تخلیه انرژی دلالت بر سرکوب یک عنصر دردناک یا آزاردهنده بدن می کند. سرکوبی که هم چنین آن چه باقی مانده است را تطهیر می کند و با به کار بردن این تعریف در تراژدی، بوقر نتیجه گیری می کند که ترس و ترحم در زندگی واقعی دارای یک عنصر آزاردهنده و بیمارگونه می باشند. در طی روند تحریکی تراژیک، این عنصر، هر چه که باشد، خارج می شود: "به همان صورت و به همان اندازه که عمل تراژیک اوچ می گیرد، آشفتگی ذهن که در ابتدا پرورش داده شده است، تضعیف می شود و پست ترین شکل های احساسی به تدریج به والاترین و ظریف ترین شکل های آن تبدیل می شوند."

این استدلال صحیح است و به طور کلی می توانیم آن را پذیریم، مگر در مورد پافشاری او در نسبت دادن خلوص یا عدم خلوص به احساسات ترحم و ترس. ناپاکی وجود دارد شکی در این نیست و این ناپاکی است که دقیقاً باید موضوع تطهیر در ذهن شخصیت یا - به همان صورت که ارسطو می گوید - روح شخصیت باشد. اما ارسطو وجود یک ترحم خالص یا ناخالص، یک ترس خالص یا ناخالص را مشخص نمی کند. بنابراین، ناپاکی ای که باید از بین رود ضرورتاً با احساسات تفاوت دارد، احساساتی که در پایان نمایش از بین نمی روند. این ماده خارجی فقط یک احساس دیگر است که با آن احساس اولین تفاوت دارد. ترس و ترحم، رذلت نیستند یا حتی نقص یا اشتباه، در نتیجه از بین بردن آنها ضروری نیست. بر عکس، ارسطو در علم اخلاق به رذلت‌ها، نقایص و ضعف‌های بسیاری اشاره می کند که باید ویران شوند. ناپاکی که باید تطهیر شود، باید جزیی از آنها باشد، باید چیزی باشد که تعادل فرد و همچنین تعادل جامعه را تهدید می کند، چیزی که تقوا نیست و بزرگ‌ترین فضایل - عدالت - هم نیست، ظلم نیز نمی باشد، چون قوانین آن را معین کرده‌اند. ناپاکی - که روند تراژیک باید آن را ویران کند - چیزی است که قوانین را تهدید می کند.

اگر کمی به عقب بازگردیم طرز کار تراژدی را بهتر در می‌یابیم. آخرین

تعریف این بود: "تراژدی تقلید اعمال روح خردگرا و احساسات تبدیل شده به عادت انسان در جستجوی خوشبختی می‌باشد. خوشبختی که در رفتار پرهیزکارانه وجود دارد و حد وسط بین دو افراط است و این‌که نیکی والای آن عدالت است که در قانون اساسی بیان می‌شود."

همچنین دیدیم که طبیعت هدف‌هایی در نظر دارد زمانی که بدان‌ها نائل نمی‌شود، هنر و علم برای اصلاح آن‌ها مداخله می‌کنند.

بنابراین، می‌توانیم نتیجه‌گیری کنیم هنگامی که انسان در اعمال خود و در رفتار پرهیزکارانه، در جستجوی خوشبختی - که بزرگ‌ترین تقوا را فراهم می‌سازد و این بزرگ‌ترین تقوا اطاعت از قوانین است - مرتکب اشتباه می‌شود، هنر تراژدی برای اصلاح این نقص مداخله می‌کند. چگونه؟ به وسیله تطهیر، تخلیه انرژی، از بین بردن این عنصر خارجی و مضر که مانع شخصیت در رسیدن به هدف‌های خود می‌باشد. این عنصر خارجی با قوانین مغایرت دارد، یک نقص اجتماعی است، یک انحراف سیاسی است.

هم‌اکنون آماده می‌باشیم که طرز کار طرح تراژدی را دریابیم. اما قبل از این، برای ساده کردن لغات عناصری که باید با هم ربط دهیم و نظام تراژیک جبری را بیان کنیم، به یک فرهنگ کوچک نیاز داریم.

فرهنگ کوچکی از لغات ساده

قهرمان تراژیک

به همان صورت که آرنولد هاوزر در تاریخ اجتماعی هنر خود توضیح می‌دهد، در ابتدا تئاتر عبارت از همسایان بود، توده مردم، نقش اول از آن او بود. زمانی که تسبیس (Thespis) نقش اول را اختراع کرد، بلاfacile تئاتر را اشرافی نمود، تئاتری که تا آن زمان بصورت مردمی، با تظاهرات گروهی، رژه، جشن و غیره وجود داشت. گفتگوی بین نقش اول و همسایان، انعکاسی است از گفتگوی اشراف با مردم. قهرمان تراژیک - که پس از این نه فقط با همسایان بلکه با همنوعان خود گفتگو می‌کرد - همیشه به صورت یک نمونه

ارائه می‌شد که در پاره‌ای از اوقات می‌باید از او پیروی شود و در پاره‌ای از اوقات نه. قهرمان تراژیک به‌هنگامی ظاهر می‌شود که دولت از تئاتر برای رسیدن به‌هدف‌های سیاسی سرکوب مردم استفاده می‌کند. بنابراین، نباید فراموش کرد که سرمایه تئاتر مستقیماً یا از طریق واسطه‌های دولت فراهم می‌آمد.

اتوس

شخصیت عمل می‌کند و عمل او دو سیمای مختلف دارد: اتوس (Ethos) و دیانویا (Dianoia). این دو سیما به‌هم می‌آمیزند و عمل شخصیت را به‌وجود می‌آورند. اما برای سادگی بیشتر، می‌توان گفت که اتوس خود عمل است و دیانویا اندیشه‌ای که این عمل را به‌وجود می‌آورد: سخنوری. پس اتوس خود عمل است و دیانویا فکری که عمل را تعیین می‌کند. اما نباید فراموش کرد که سخنوری نیز یک عمل است و هیچ عملی نمی‌تواند وجود نداشته باشد - حتی فیزیکی و ناچیز - که منطقی نباشد.

اتوس را می‌توان چنین توصیف کرد: کلیه ظرفیت‌ها، احساسات و عادت‌ها. در اتوس نقش اول تراژدی همه گرایش‌ها باید خوب باشند، به‌جز یکی. همه احساسات، همه‌ی عادت‌های شخصیت باید مثبت باشند به‌جز یکی. مطابق با چه معیارهایی؟ طبق معیارهای قانون اساسی، به‌همان صورت که سیاست والاترین هنر است. تنها یک گرایش باید منفی باشد، تنها یک احساس، یک عادت می‌تواند بر ضد قانون باشد. این عنصر منفی را هاما رتیا می‌نامند.

هاما رتیا

آن را بیشتر به‌نام نقض تراژیک می‌شناسیم. تنها ناپاکی است که در شخصیت وجود دارد. هاما رتیا تنها چیزی است که می‌تواند و باید به‌وسیله اتوس شخصیت ویران شود، یعنی به‌وسیله کلیه اتوس‌های جامعه. به‌هنگام برخورد این گرایش‌ها، هاما رتیا تضاد را به‌وجود می‌آورد و آن تنها گرایشی است که با جامعه هماهنگ نیست، یعنی با آن‌چه که جامعه می‌خواهد.

آمپاتیا - هماوایی

زمانی که نمایش آغاز می‌شود، بین شخصیت - بخصوص شخصیت اول - و تماشاگر رابطه‌ای برقرار می‌شود. این رابطه حالت کاملاً مشخصی را به وجود می‌آورد؛ تماشاگر حالت مفعولی به خود می‌گیرد و قدرت عمل را به شخصیت واگذار می‌کند. از آنجا که شخصیت بهما شباهت دارد، ما به طرز غیرمستقیم هر آنچه را که شخصیت زندگی می‌کند زندگی می‌کنیم. احساس می‌کنیم که عمل می‌کنیم، اما عمل نمی‌کنیم. احساس می‌کنیم که زندگی می‌کنیم، اما زندگی نمی‌کنیم. ما به همراه شخصیت عشق و تنفر احساس می‌کنیم.

هماوایی تنها با قهرمانان تراژیک برقرار نمی‌شود، کافی است به کودکانی بنگریم که هیجانزده یک فیلم وسترن را از تلویزیون می‌بینند یا به نگاه‌های عاشقانه تماشاگران یک فیلم عاشقانه، هنگامی که قهرمان بر روی پرده سینما زن را می‌بوسد، توجه کنیم. این از هماوایی خالص نشات می‌گیرد. هماوایی باعث می‌شود که آنچه بر دیگران اتفاق می‌افتد را به خوبی احساس کنیم، گویا که بر ما اتفاق می‌افتد.

هماوایی یک رابطه احساسی بین شخصیت و تماشاگر است. رابطه‌ای که - همان‌گونه که ارسسطو گفته است - می‌تواند از ترحم و از ترس ناشی شود، اما هم‌چنین می‌تواند احساسات دیگری را شامل باشد: عشق، محبت، آرزو (این مورد بین ستارگان سینما و طرفداران آن‌ها بسیار اتفاق می‌افتد) و غیره.

هماوایی با آنچه شخصیت انجام می‌دهد در رابطه می‌باشد. اما هم‌چنین یک رابطه هماوایی دیانویا (شخصیت) - منطق (تماشاگر) وجود دارد که شیوه رابطه اتوس - احساس است. اتوس بر احساس تأثیر می‌گذارد و دیانویا بر منطق.

واضح است، احساساتی که هماوایی را به وجود می‌آورند، یعنی ترس و ترحم، از اتوسی سرچشمه می‌گیرند که دارای گرایش‌های مثبت می‌باشد (ترحم، بخاطر ویران شدن آن) و یک گرایش منفی، یک هامارتیا (ترس، چرا که این را در خود نیز احساس می‌کنیم).

نظام تراژیک جبری ارسطو چگونه عمل می‌کند؟

نمایش آغاز می‌شود. قهرمان تراژیک وارد می‌شود. تماشاگر با او یک رابطه همایی برقرار می‌کند.

عمل (آکسیون) شروع می‌شود. در میان تعجب همگان یک نقص در رفتار قهرمان آشکار می‌شود، یک هامارتیا، و از این هم عجیب‌تر، ما متوجه می‌شویم که به‌خاطر این هامارتیا است که قهرمان به‌خوبی خود رسیده است. این هامارتیا - که هر تماشاگری نیز دارای آن است - به‌خاطر رابطه همایی، پرورش و رشد داده می‌شود و فعال می‌گردد.

ناگهان چیزی اتفاق می‌افتد که باعث یک تغییر کلی می‌شود (برای مثال او دیپ از تیرزیاس درمی‌یابد قاتلی که در جستجوی اوست کسی جز خود او نیست). شخصیت که به‌علت هامارتیا به‌حد اعلای خوبی خود رسیده است، در خطر سقوط قرار می‌گیرد. این چیزی است که صناعت شعر آن را تغییر ناگهانی قطعه نمایشی می‌نامد: یک تغییر ریشه‌ای در سرنوشت شخصیت. تماشاگر که تا آن زمان هامارتیا بشترویق می‌شد، ناگهان احساس وحشت می‌کند. شخصیت در راهی که به‌مغضوبیت ختم می‌شود، قدم برمی‌دارد. کریون از مرگ پسر و همسرش آگاه می‌شود. هیپولیت حاضر نیست بی‌گناهیش را به‌پدر ثابت کند و بدین علت بدون آن‌که بخواهد بهسوی مرگ کشانده می‌شود.

تغییر ناگهانی مهم است چون راهی که از خوبی به‌مغضوبیت طی می‌شود را طولانی‌تر می‌کند. "هر قدر که نخل بلندتر باشد سقوط از آن دردآورتر است"، این را یک آواز قدیمی برزیلی می‌گوید. بر این اساس است که تاثیر آن قوی‌تر می‌گردد.

تغییر ناگهانی که برای شخصیت اتفاق می‌افتد در مورد تماشاگر نیز صادق است، اما ممکن است تماشاگر شخصیت را تا نقطه‌ی اوج دنبال کند و از آن پس از او جدا شود. برای آن‌که چنین نشود شخصیت باید مرحله‌ای که ارسطو آگنوریسیس (Agnorisis) می‌نامد را طی می‌کند، یعنی توضیح (توسط

سخنرانی) درباره نقص خود و قبول این نقص. قهرمان بر اشتباه خود آگاه می‌شود و ما امیدواریم که به‌خاطر هماوایی، تماشاگر نیز بپذیرد که هامارتیای او منفی است. اما تماشاگر امتیازی دارد که بازیگر از آن محروم است: او فقط به صورت غیرمستقیم مرتکب اشتباه شده است (از طریق یک واسطه) و توان آن را نباید بپردازد.

در خاتمه، به‌خاطر آن‌که تماشاگر خطرات ارتکاب این اشتباه را به‌خوبی به‌یاد بسپرد – نه فقط با استفاده از یک واسطه بلکه در خود واقعیت. ارسسطو در تراژدی ضرورت یک پایان وحشتناک را متذکر می‌شود، آن‌چه که او آن را فاجعه می‌نامد. پایان خوش ممنوع است، حتی اگر ویرانی جسمی کامل شخصیت ضروری نباشد. بعضی‌ها می‌میرند، بعضی دیگر عزیزان خود را از دست می‌دهند. به‌هر صورتی که باشد این همیشه یک فاجعه است، چرا که در پاره‌ای اوقات وحشتناک‌ترین چیز مردن نیست، بلکه هرگز نمردن است.

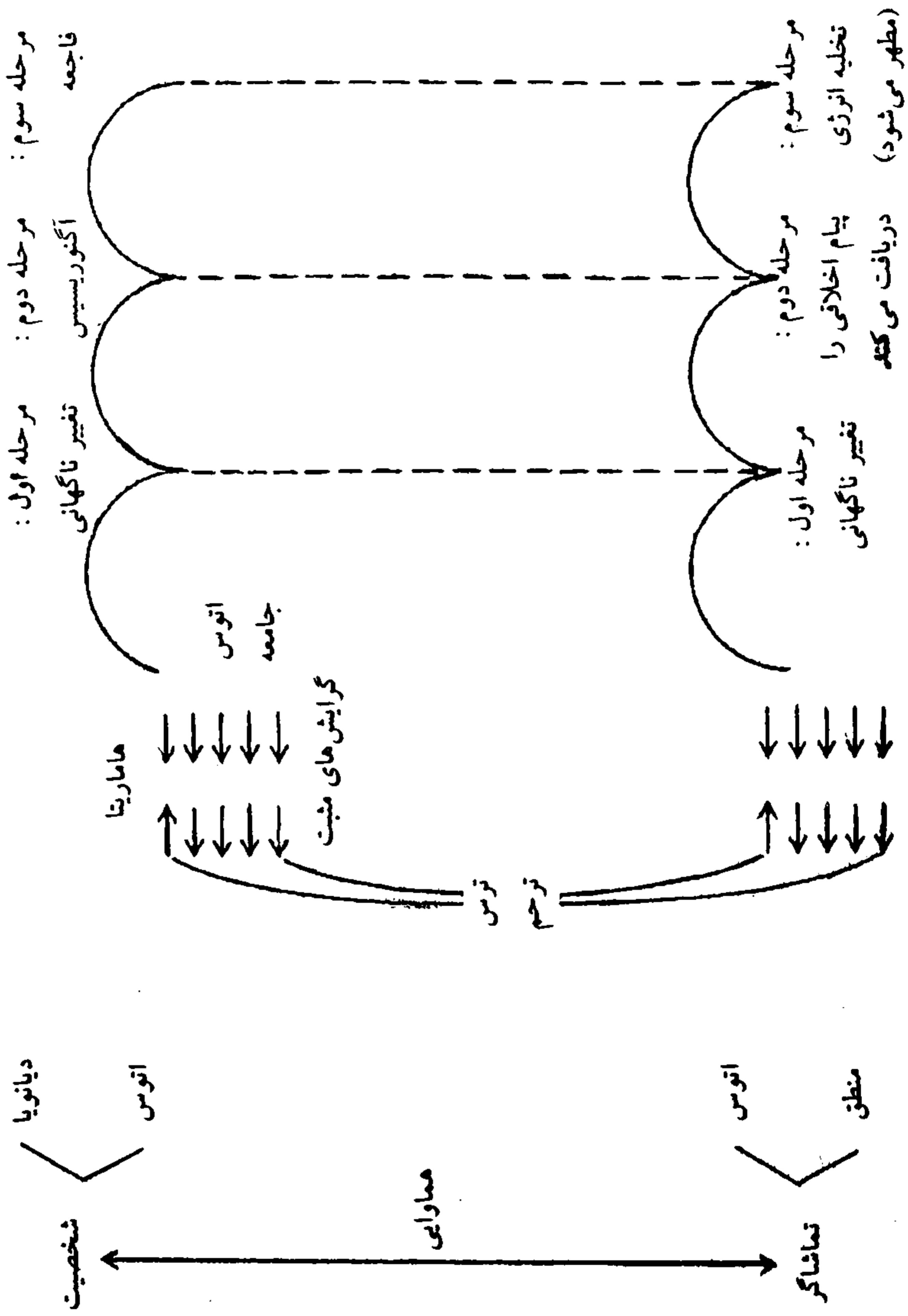
این سه عنصر که به‌یکدیگر وابسته می‌باشند، هدف نهایی آن‌ها تحریک تخلیه انرژی برای تماشاگر است (حتی بیشتر در مورد تماشاگر تا شخصیت)، یعنی تطهیر هامارتیا از طریق سه مرحله روشن و مشخص:

مرحله اول: هامارتیا پرورش داده می‌شود. شخصیت راهی را به‌سوی خوبشختی طی می‌کند و تماشاگر نیز به‌خاطر هماوایی او را همراهی می‌کند. دگرگونی اتفاق می‌افتد: شخصیت و تماشاگر راه معکوس را در پیش می‌گیرند که از خوبشختی به بدشختی منتهی می‌شود: سقوط قهرمان.

مرحله دوم: شخصیت متوجه اشتباه خود می‌شود: آگنوریسیس. به‌خاطر رابطه هماوایی دیانویا – منطق، تماشاگر نیز متوجه اشتباه خود می‌شود، متوجه هامارتیای خود، خیانت خود به قانون اساسی.

مرحله سوم: فاجعه: شخصیت پی‌آمد اشتباهات خود را می‌پذیرد، پی‌آمد خشونت‌آمیزی چون مرگ خود یا مرگ آنان که دوست دارد. تخلیه انرژی: تماشاگر که از دیدن فاجعه وحشتزده شده است، از هامارتیای خود مطهر می‌شود.

نظام جبری ارسسطو را می‌توان مطابق شکل صفحه بعد طرح کرد.



این جمله را به ارسسطو نسبت می‌دهند: "من دوست افلاطون هستم اما بیش از آن دوست حقیقت. Amicus plato, sed magis veritas amicus." ما در این مورد کاملاً با ارسسطو هم عقیده هستیم: ما دوستان او هستیم، اما قبل از هر چیز دوستان حقیقت می‌باشیم. او می‌گوید که شعر، تراژدی و تئاتر رابطه‌ای با سیاست ندارند. اما واقعیت چیزی دیگر می‌گوید. حتی صناعت شعر ارسسطو نیز چیز دیگری می‌گوید. ما باید دوستان واقعیت باشیم: همه فعالیت‌های انسان منجمله تئاتر سیاسی هستند. و تئاتر کامل‌ترین شکل هنری است که حتی ارسسطو نیز بر آن معترف است...

أنواع مختلف تضاد، هامارتيا و اتوس اجتماعي

همان‌طور که دیدیم در نظام تراژیک جبری ارسسطو ضروری است که:
الف. بین اتوس شخصیت و اتوس جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، باید تضادی برقرار باشد و یک عدم هماهنگی وجود داشته باشد.

ب. یک رابطه بنهان هماوایی باید بین شخصیت و تماشاگر ایجاد شود تا تماشاگر در تجربه‌اندوزی شخصیت شریک باشد و پا به پای او در نمایش پیش رود، چنان‌که تماشاگر احساس کند که خود عمل می‌کند و بدین‌سان او از لذت‌های شخصیت لذت می‌برد، از دردهای شخصیت رنج می‌برد و حتی اندیشه‌های شخصیت را تفکر می‌کند.

ت. تماشاگر سه برخورد با طبیعت خشن را باید تحمل کند، تغییر ناگهانی، آگنورسیس و تخلیه انرژی: در سرنوشت خود تغییری احساس می‌کند (عمل نمایشی)، به‌طرز غیرمستقیم بر اشتباه خود آگاه می‌شود و عنصر ضد اجتماعی که در درون خود دارد را تخلیه می‌کند.

این عصاره‌ی نظام جبری تراژدی است. در تئاتر یونان این نظام مطابق با طرح ارائه شده در بالا عمل می‌نمود اما جوهر این نظام تداوم یافته و امروزه نیز هم‌چنان به کار گرفته می‌شود. البته با برخی تغییرات که ناشی از تغییرات جامعه می‌باشد.

حال به تحلیل برخی از این تغییرات می‌پردازیم.

نوع اول: هامارتیا در مقابل اتوس اجتماعی کامل (نوع کلاسیک) این کلاسیک‌ترین موردی است که توسط ارسسطو مورد مطالعه قرار گرفته است. مثال او دیپ را دنبال می‌کنیم. اتوس اجتماعی کامل را گروه همسرایان یا تیرزیاس در سخنرانی طولانی خود ارائه می‌کند. ضربه مستقیم است. حتی زمانی که تیرزیاس فاش می‌کند که قاتل کسی غیر از او دیپ نیست، او دیپ نمی‌خواهد به او گوش فرا دهد و به جستجوی خود ادامه می‌دهد. او دیپ، مرد کامل، فرزند مطیع، شوهر با محبت، پدر نمونه، دولت‌مرد بی‌نظیر، باهوش، زیبا و حساس - او دیپ یک نقص تراژیک دارد: غرور. از طریق این نقص است که به‌اوج شهرت می‌رسد و به‌حاطر این نقص است که ویران می‌شود. تنها فاجعه است که تعادل را برقرار می‌سازد، تصویر و حشتناک همسر - مادر خود که در مقابل چشمان از حدقه درآمده او حلق‌آویز شده است.

نوع دوم: هامارتیا در مقابل هامارتیا در مقابل اتوس اجتماعی کامل تراژدی درباره‌ی دو شخصیت است که در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. دو قهرمان تراژیک که هر یک نقصی دارند و در یک جامعه بدون نقص یکدیگر را ویران می‌کنند. این قهرمانان کرئون و آنتیگون هستند که هر دو انسان‌های فوق‌العاده می‌باشند. اما هر یک از آن‌ها یک اشتباه دارد. در این مورد، تماشاگر ضرورتاً باید با هر دو شخصیت رابطه هماوایی برقرار کند، و نه فقط یا یکی از آن‌ها، چرا که روند تراژیک باید تماشاگر را از هر دوی این هامارتیاها پاک سازد. تماشاگری که تنها با آنتیگون رابطه برقرار کند ممکن است بیندیشد که کرئون محق است و یا برعکس. تماشاگر باید افراط را از خود دور سازد، هر نوع افراطی: عشق افراطی به دولت به ضرر خانواده‌ی خود یا عشق افراطی به خانواده خود و به ضرر دولت.

در بسیاری اوقات، هنگامی که آگنوریسیس شخصیت برای متقاود کردن تماشاگر کافی نیست نویسنده تراژیک از منطق همسرایان استفاده می‌کند، چرا

که آنان دارای منطق، تعادل و محسنات دیگر هستند.
اما در این مورد نیز فاجعه ضرورت دارد، زیرا که از طریق ترس بدی را
تطهیر می‌کنند.

نوع سوم: هامارتبای منفی در مقابل اتوس اجتماعی کامل
این نوع سوم کاملاً با دو نوع پیشین تفاوت دارد. در این مورد اتوس
شخصیت به‌شکل منفی ارانه می‌شود. او دارای همه نوع نقص است و تنها یک
فضیلت دارد، و نه بدان صورت که ارسطو پیشنهاد می‌کند، یعنی دارای تمام
فضایل و داشتن تنها یک نقص یا اشتباه یا خطای قضاوت. دقیقاً به علت وجود
این تنها فضیلت کوچک است که قهرمان نجات می‌یابد و در این مورد فاجعه
اتفاق نمی‌افتد، تنها پایانی خوش در انتظار است.

مهم است خاطرنشان سازیم که ارسطو با پایان خوش مخالف است، اما
باید تاکید کنیم که جوهر واقعی صناعت شعر او در جنبه ازلی بودن نظام است.
در نتیجه، اجتناب‌ناپذیر است که اگر عنصر مهمی چون ترکیب اتوس
شخصیت را تغییر دهیم، ضرورتاً عملکرد ساختاری پایانی اثر را نیز تغییر
داده‌ایم، چرا که اثر تطهیر خنثی شده است.

این نوع تخلیه انژی، به‌ویژه در قرون وسطی، بسیار مورد استفاده قرار
گرفته است. معروف‌ترین تراژدی قرون وسطی، بشر (Everyman)، داستان
شخصیتی را نقل می‌کند که نامش بشر است و در لحظه مرگ می‌کشد که از
عذاب دوزخ رهایی یابد. او با مرگ به گفتگو می‌پردازد و به همراه او همه
اعمال زندگی گذشته خود را تجزیه تحلیل می‌کند: از مقابل آن‌ها تمام شاهدان
گناهان بشر می‌گذرند و این گناهان را فاش می‌سازند. بشر سرانجام همه
اشتباهات خود را می‌پذیرد، می‌پذیرد که هیچ‌گونه اثری از فضیلت در اعمال
او وجود نداشته است، اما در عین حال به‌آمرزش الهی ایمان دارد. این ایمان
تنها تقوای اوست. این ایمان و ندامت باعث نجاتش می‌شود...

در اینجا آگنوریسیس (قبول تمام گناهان) با تولد یک شخصیت جدید
همراه است و این شخصیت جدید می‌باشد که نجات می‌یابد. در تراژدی،

اعمال شخصیت جبران ناپذیر می‌باشند. بر عکس، در این نوع نمایش، اگر شخصیت تصمیم بگیرد که زندگی خود را عوض کند و به یک شخصیت جدید تبدیل شود، اعمالش می‌تواند بخشوده شود.

این موضوع زندگی جدید (یعنی زندگی بخشوده شده، چرا که شخصیت گناهکار دیگر وجود ندارد) به صورت بسیار روشن در اثر تیرسو دو مولینا (Tirso de Molina) محکوم به خاطر عدم اعتماد نمایان است. قهرمان، انریکه همه‌ی رذلت‌های انسانی را در خود دارد: او مشروب خوار، قاتل، دزد و راهزن است. هیچ اشتباه، هیچ رذلت، هیچ نقص و هیچ جنایتی برای او بیگانه نیست. اتوس او منحرف‌ترین اتوسی است که نمایشنامه نویسی جهان تاکنون خلق کرده است. در کنار او شخصیتی وجود دارد به نام پابلو، شخصیتی پاک که کوچک‌ترین گناهی را نمی‌تواند مرتكب شود، کوچک‌ترین اشتباه نمی‌تواند از او سر برزند، حتی اگر قابل بخسایش‌ترین اشتباهات باشند. پابلو روح پاک، سبک و کسل‌کننده‌ای دارد: کمال.

اما اتفاق عجیبی بر آن‌ها می‌افتد که تقدیر آن‌ها به‌شکلی کاملاً غیرمنتظره دگرگون می‌شود. انریکه‌ی رذل می‌داند که رذل و گناهکار است و در هیچ زمانی بر عدالت‌الهی شک نمی‌کند: می‌داند که در شعله‌های عمیق‌ترین و تاریک‌ترین نقطه‌ی دوزخ خواهد سوخت. فرزانگی و عدالت‌الهی را می‌پذیرد. بر عکس، پابلو به‌خاطر پاکی‌اش مرتكب گناه می‌شود. هر لحظه از خود می‌پرسد که آیا خداوند بر محرومیت‌ها و زندگی پر رنج او آگاه خواهد بود یا نه. آرزوی مردن دارد و می‌خواهد به‌بهشت رود که در آن‌جا زندگی شادتری را آغاز کند.

هر دو می‌میرند و تعجب‌آور این‌که خداوند این چنین پاداشی را معین می‌کند: انریکه علیرغم تمام جنایت‌ها، دزدی‌ها، مستی‌ها و خیانتکاری‌هایش به‌بهشت می‌رود، چرا که به‌مجازات خود و به‌عظمت خدا اعتقاد داشته است. بر عکس پابلو از آن‌جا که از پاداش خود مطمئن بود و واقعاً به‌خدا اعتقاد نداشت، بدین علت علیرغم تمام تقواهایش به‌دوزخ می‌رود.

این خطوط اصلی نمایشنامه است. در مورد انریکه اتوسی وجود دارد که

تماماً رذلت است، اما دارای یک تقوا. نتیجه عبرت انگیز توسط یک پایان خوش، و نه از طریق فاجعه، حاصل می‌شود. در مورد پابلو، با طرح سنتی ارسطو روبرو هستیم. در او همه چیز تقواست، غیر از یک نقص تراژیک: تردید به خداوند و بنابراین در مورد او فاجعه اتفاق می‌افتد.

نوع چهارم: هامارتیای منفی در مقابل اتوسی اجتماعی منفی
در اینجا باید درباره لغت "منفی" توافق کنیم: منفی یعنی آنچه که به هیچ اندیشه‌ی اخلاقی اشاره نمی‌کند و به الگویی اشاره می‌کند که درست نقطه‌ی مقابل نمونه‌ی مثبت اصلی است (همچون نگاتیو یک عکس که آنچه سفید است را سیاه نشان می‌دهد و بر عکس).

این نوع تضاد اخلاقی جوهر "نمایش رمانیک" است. بهترین نمونه‌ی آن "مادام کاملیا" است. همچون نمونه‌ی قبلی، شخصیت مجموعه‌ی عجیبی از نقص، اشتباه و گناه را ارائه می‌دهد. بر عکس، اتوس اجتماعی (گرایش‌های اخلاقی، اخلاقیات اجتماع) در اینجا کاملاً با شخصیت مطابقت می‌کند و این برخلاف نمونه‌ی قبلی است. همه رذلت‌ها کاملاً قابل قبول می‌باشند و شخصیت نباید بدین علت مجازات شود.

بیینیم برای مادام کاملیا چه اتفاق می‌افتد: در یک جامعه‌ی فاسد که شامل خودفروشی نیز می‌شود، مارگریت گوتیه یک فاحشه‌ی نمونه است - در اینجا رذلت فردی از سوی جامعه فاسد پشتیبانی شده و پرورش داده می‌شود. شغل او کاملاً مورد پذیرش واقع شده است. مردهایی از بالاترین قشرهای اجتماع به خانه‌ی او می‌آیند (چون ارزش اصلی این اجتماع ثروت است و مردهایی که به خانه او می‌آیند سوداگرند...). مارگریت زندگی خوبی دارد! اما همه‌ی معایب او قابل قبول هستند، به استثنای تنها تقوای او. مارگریت عاشق می‌شود، یعنی واقعاً عاشق می‌شود. آه این نه، جامعه این را نمی‌تواند قبول کند، این یک اشتباه تراژیک است، بدین علت او باید مجازات شود.

از نظر اخلاقیات در اینجا نوعی مثلث وجود دارد. ما تاکنون تضادهایی از

اخلاقیات را مطالعه کردیم که در آن‌ها "اخلاقیات اجتماعی" برای شخصیت‌ها و تماشاگران یکسان بوده است. حال یک دوگانگی پیش آمده است و نویسنده برآنست که اخلاقیات جامعه‌ای را تصویر کند که اعضای این جامعه آن را پذیرفته‌اند، اما او به عنوان نویسنده نمی‌پذیرد و اخلاقیات دیگری پیشنهاد می‌کند. دنیای نمایش یک دنیای مشخص است، در صورتی که دنیای تماشاگر - یا حداقل موضع موقت او در طول نمایش - متفاوت می‌باشد. الکساندر دوما می‌گوید: "جامعه بدین صورت است و می‌توان آن را محکوم کرد، اما ما بدین‌گونه نیستیم، یا حداقل در اعماق وجود خود این‌گونه نیستیم." در این صورت مارگریت تمام فضایل مورد قبول جامعه را دارد. یک فاحشه باید با حیثیت به‌طور موثر، شغل خودفروشی خود را انجام دهد، اما مارگریت اشتباهی می‌کند که موجب می‌شود نتواند به‌شغل خود ادامه دهد: عاشق می‌شود. چگونه زنی عاشق می‌تواند با حس و فادری یکسان، به‌مردانی دیگر خدمت کند (به‌تمام آنانی که می‌توانند پولی بپردازند)? این غیرممکن است. بنابراین برای یک فاحشه دوست داشتن تقوا نیست، بلکه یک رذلت است.

اما ما تماشاگران - که به‌دنیای نمایش تعلق نداریم - می‌توانیم درست برخلاف آن بگوئیم: جامعه‌ای که خودفروشی را پرورش می‌دهد جامعه‌ای است که مملو از رذلت است، جامعه‌ای است که باید تغییر کند. در این صورت یک مثلث به‌وجود می‌آید: برای ما دوست داشتن تقوا است، اما در دنیای نمایش رذلت است و همین رذلت است که مارگریت را نابود می‌سازد.

در این نوع نمایش رمانیک نیز، فاجعه اجباری است و آن‌چه که نویسنده رمانیک آرزو می‌کند این است که تماشاگر تطهیر شود، نه از نقص تراژیک قهرمان، بلکه از تمامی اتونس اجتماعی.

نمایش رمانیک دیگری، بسیار امروزی‌تر، همین طرح ارسیطوبی را ارائه می‌کند که کمی تغییر شکل داده است: دشمن مردم اثر ایسن. در این جا نیز دکتر استوکمان اتوسی کاملاً هماهنگ با جامعه‌ای دارد که در آن زندگی می‌کند، جامعه‌ای که بر ثروت و پول بنایشده است. اما یک نقص دارد: درستکار است. جامعه نمی‌تواند از آن حمایت و آن را تحمل کند. تاثیر غریبی

که این نمایشنامه می‌تواند داشته باشد از آن‌جا ناشی می‌شود که ایسن بخوبی نشان می‌دهد (آگاهانه یا ناآگاهانه) در جوامعی که بر سودپرستی بناسده‌اند، پیروی از یک اخلاق وala غیرممکن است. سرمایه‌داری عمیقاً غیراخلاقی است، چرا که جستجوی سود – که جوهر سرمایه‌داری است – با اخلاقیاتی که او از آن پیروی می‌کند و همچنین با ارزش‌های والای عدالت و غیره ناسازگار است.

اگر دکتر استوکمان نابود می‌شود (موقعیت خود را در جامعه از دست می‌دهد و همین امر نیز در مورد دختر او، پترا، صادق است، چرا که او نیز نمی‌تواند خود را با یک جامعه رقابتی انطباق دهد)، دقیقاً به‌خاطر تقوای عمیق اوست که در این حالت یک رذلت، یک اشتباه یا یک نقص تراژیک به‌شمار می‌آید.

نوع پنجم: اتوسی شخصی کهنه در مقابل اتوسی اجتماعی معاصر این مورد ویژه‌ی "دون کیشوت" است: اتوس اجتماعی او کاملاً با اتوس جامعه‌ای که دیگر وجود ندارد، هماهنگ است... این جامعه‌ی از دست رفته در مقابل جامعه‌ی معاصر قرار می‌گیرد: تضاد اجتناب‌ناپذیر است. به‌خاطر اتوس کهنه خود، دون کیشوت، نجیت‌زاده سرگردان، اشرف‌زاده اسپانیایی – دون کیشوت بزرگوار نمی‌تواند با عصر خود زندگی مسالمت‌آمیزی داشته باشد، چرا که عصر بالندگی بورژوازی است. بورژوازی همه ارزش‌ها را واژگون می‌سازد: برای بورژوا همه چیز تبدیل به پول می‌شود و پول می‌تواند عامل پیدایی همه چیز باشد.

یکی از تنوعات این اتوس کهنه، اتوس "تطبیق با زمان" (diachronique) است: شخصیت در دنیای اخلاقی‌ای زندگی می‌کند که ارزش‌های ساخته شده آن در عمل مورد پذیرش نیست و تنها در کلام مورد احترام قرار می‌گیرد. در نمایش خوزه، از تولد تا مرگ شخصیت خوزه داسیلووا همه ارزش‌هایی که بورژوازی از آن خود می‌داند را متجسم می‌سازد، اما غضب او بدین علت است که به‌این ارزش‌ها اعتقاد دارد و مطابق آن‌ها زندگی می‌کند: آنینِ مرد

خودساخته، آئین "خدمت به بالاتر از خود"، آئین "باید بیش از حد لازم کار کرد"، آئین "باید مشکلات اجتماعی به وجود آورد" وغیره. مختصر این که، شخصیتی می‌شود که روش رفتاری خود را در قوانین موفقیت اثر ناپلئون هیل و یا در هنر دوستیابی و تأثیر بر مردم اثر دلیل کارنگی یافته است. و تراژدی در این جاست! آن هم چه تراژدی!...

نتیجه

اگر نظام تراژیک جبری ارسسطو تا زمان ما تداوم یافته است، به علت کارایی زیاد آن می‌باشد. در عمل یک نظام قدرتمند برای ارتعاب است. ساخت آن می‌تواند به هزار طریق تنوع یابد و پاره‌ای اوقات امروزی کردن همه‌ی عناصری که آن را تشکیل می‌دهند، مشکل است. اما نظام پابرجا می‌ماند و هدف اصلی خود را انجام می‌دهد: تسویه‌ی همه‌ی عناصر ضد اجتماعی. درست بدین جهت است که گروه‌های انقلابی در موقعیت‌های انقلابی، نمی‌توانند از این نظام بهره جویند. به هنگامی که اتوس اجتماعی مشخصی وجود ندارد، نمی‌توان از طرح تراژیک استفاده کرد، چرا که اتوس شخصیت نخواهد توانست اتوس اجتماعی روشی بیابد که با آن در تضاد قرار گیرد. از نظام تراژیک جبری باید قبل یا پس از انقلاب بهره جست... اما نه به هنگام انقلاب.

در واقع تنها جوامع پایدار - که دارای اخلاقیات مشخصی هستند - ارزش‌هایی ارائه می‌دهند که عملکرد این نظام را ممکن می‌سازد. در طی یک "انقلاب فرهنگی" زمانی که ارزش‌ها سوره سوال قرار دارد و زمانی که ارزش‌های جدید متولد می‌شوند، این نظام نمی‌تواند عمل کند. این بدان معناست که این نظام، تا هنگامی که عناصر را طوری با هم ترکیب می‌کند تا تأثیر معینی را بدست آورد، می‌تواند مورد استفاده هر جامعه‌ای قرار گیرد، البته به شرط آن که این نظام موثر یک اتوس اجتماعی معین داشته باشد. و به خاطر آن که این نظام بتواند موثر باشد، مهم نیست که جامعه فشودالی، سرمایه‌داری

یا سوسياليست است، مهم آنست که جامعه دارای ارزش‌های مشخصی باشد.
از طرف دیگر، بسیار اتفاق می‌افتد که در نمی‌یابیم این نظام چگونه عمل می‌کند. این از آنجا ناشی می‌شود که از زاویه‌ای غلط بدان می‌نگریم. مثال: داستان فیلم‌های غرب وحشی کاملاً با طرح ارسطویی مطابقت دارند (حداقل فیلم‌هایی که من دیده‌ام)، اما برای تحلیل آن‌ها، باید از دیدگاه بدی و نه از دیدگاه خوبی به آن‌ها نگاه کرد، باید از نقطه نظر ضد قهرمان و نه از نقطه نظر قهرمان آن‌ها را تحلیل کرد.

بینیم چگونه: وسترنی با معرفی ضد قهرمان آغاز می‌شود (سرکش، اسب دزد، جانی و غیره)، او درست به‌خاطر این رذالت یا نقص تراژیک رهبر بلا منازع، ثروتمندترین مرد، محترم‌ترین فرد ناحیه یا شهر می‌باشد. او تا حد ممکن بدی می‌کند و ما در اعمالش شریک می‌شویم، از طریق او مرتکب همان بدی‌ها می‌شویم: می‌کشیم، مرغ و اسب می‌دزدیم، به دختران جوان تجاوز می‌کنیم و غیره. یعنی هامارتیای ما تشویق می‌شود تا زمانی که تغییر ناگهانی اتفاق می‌افتد. قهرمان او را به مبارزه دعوت می‌کند، در یک مبارزه تن به‌تن یا در یک تیراندازی طولانی با او به نزاع می‌پردازد، قهرمان پس از نابود کردن این همسوری شرور، نظم و همچنین اخلاق و امانت در تجارت را برقرار می‌سازد (اتوس اجتماعی).

در این مورد آگنوریسیس کنار گذارده می‌شود: انسان شرور می‌میرد، قبل از آن که بتواند توبه کند. نتیجه: او را به ضرب گلوله می‌کشند و در میان جشن‌های محلی و رقص‌های پرشور به‌خاک می‌سپارند...

هر کس می‌تواند به‌یاد آورد - آیا این حقیقت ندارد؟ - که بارها همدردی او به‌سوی بدی گرایش داشته است و نه به‌سوی خوبی. فیلم‌های غرب وحشی همچون همه‌ی بازی‌های کودکان طبق شیوه‌ی ارسطو تماشاگر را از گرایش‌های خصم‌مانه تطهیر می‌کنند.

این نظام هر آنچه را که ممکن است مستعد بر شکستن تعادل باشد نابود می‌سازد، درهم می‌شکند، ارضا می‌کند و تقلیل می‌دهد. و در میان آن‌ها نیروهای تغییردهنده، نیروهای انقلابی...

در این باره هیچ شکی باقی نمی‌ماند: ارسطو برای نظام تطهیر نیرومندش فرمولی ارائه داده است که هدف آن از بین بردن پدیده‌هایی است که در جامعه مورد قبول واقع نشده‌اند. منجمله انقلاب قبل از آنکه اتفاق افتاد. این نظام به طرز پنهانی در تلویزیون، سینما، سیرک و تئاتر راه یافته است. شکل‌ها و طریقه‌های متنوع و گوناگونی دارد، اما جوهر آن تغییر نکرده است: مساله همیشه متوقف کردن فرد است و تطبیق دادن او با قراردادهایی که از قبل تعیین شده‌اند. اگر هدف این باشد، این نظام موثرترین روش است. اما اگر برعکس بخواهیم تماشاگر را تشویق کنیم که جامعه را تغییر دهد، اگر بخواهیم او را به انقلاب تشویق کنیم، باید که صناعت شعر دیگری بیابیم.

ماكياول و صناعت شعر تقوا

توضیح مختصر مترجم

از آنجا که مهرگیاه اثر گرانقدر ماکیاول در این سرزمین از توجه کمی برخوردار بوده است و گروه قلیلی توانسته‌اند از ترجمه فارسی آن برخوردار باشند و بخصوص به‌علت آن‌که دریافت مقاله "ماکیاول و صناعت شعر تقوا" موثرتر افتاد، ضروری است که موضوع نمایشنامه گرچه به‌صورتی کاملاً مختصر، بازگو شود (با استفاده از متن فارسی نمایشنامه به‌ترجمه آقای هوشنگ پیرنظر، انتشارات سروش ۱۳۵۲).

کالیماکو (Callimaco)، اشرافزاده‌ی ایتالیایی، به‌صورتی ناگهانی از پاریس به‌کوپولا (ایتالیا) می‌آید و به‌نوکر خود، سیرو (Siro)، آن‌چه را که بر او گذشته است بازگو می‌کند. او تعریف می‌کند در پاریس وصف زنی به‌نام لوکرزیا (Lucrezia) را شنیده و پس از دیدن او در کوپولا، به‌تمامی قرار از کف داده است. از سیرو می‌خواهد که او را در راه رسیدن به‌این زن باری دهد.

لیگوریو (Ligurio)، کار چاق کن ازدواج، به کمک او می‌شتابد و قول همکاری و یاری به او می‌دهد. لیگوریو نقشه‌ای طرح می‌کند و کالیماکو را به عنوان دکتری که به تازگی از پاریس آمده است به مسر نیچیا (Messer Nicia) – شوهر لوکرزیا – معرفی می‌کند. مسر نیچیا و لوکوزیا از موهبت داشتن فرزند محروم و برای یافتن فرزند از هیچ‌گونه کوششی خودداری نمی‌کردند.

کالیماکو به کمک لیگوریو به مسر نیچیا توصیه می‌کند که لوکرزیا باید دارویی شفابخش (مهرگیاه) را بنوشد و همان شب با یک ولگرد – که حبیثت خانوادگی آنها را خدشه دار نکند – هماغوش شود، و این ولگرد پس از هفته‌ای خواهد مرد. مسر نیچیا پس از آن که در می‌یابد اشراف و شاهزادگان فرانسوی نیز به چنین اقدامی متولّ شده‌اند، می‌پذیرد که بدین طریق صاحب فرزند شود. برادر تیموئو (Timoteo)، که کشیش مورد اعتماد خانواده‌ی مسر نیچیا می‌باشد، با رشوه‌ی لیگوریو تطمیع شده ماموریت می‌یابد موافقت لوکرزیا را جلب نماید.

مادر لوکرزیا – سوستراتا (Sostrata) – که از گوشه‌گیری، تنها بی و عبادت بیش از حد دخترش رنج می‌برد او را به کمک کشیش ترغیب می‌کند که بدین هماغوشی تن دهد. سوستراتا، لوکرزیا را آماده می‌سازد، کالیماکو با همکاری یارانش و صحنه‌سازی و لباسی مبدل به شکل ولگردی عودنواز در می‌آید و پیروز و موفق به کام خود – یعنی تصاحب لوکرزیا – می‌رسد.

این مقاله در سال ۱۹۶۲ نوشته شده است و معرفی نامه‌ای جهت اجرای مهرگیاه، کمدی‌ای از ماکیاول، می‌باشد که تئاتر آرنا سائوپائولو در سال‌های ۱۹۶۳ و ۱۹۶۴، به کارگردانی من آن را به صحنۀ آورده بود.

در ابتدا فکر می‌کردم قسمت سوم آن را که درباره نمایشنامه و شخصیت‌ها بود حذف کنم. اما به نظرم آمد حذف آن پیوستگی مجموعه را از بین می‌برد. همچنین فکر کردم قسمت‌های جدیدی به آن اضافه کنم، مخصوصاً درباره "مسخ شیطان". اما می‌اندیشیدم که تأمل بر روی بعضی از جنبه‌های خطوط کلی، به ضرر تمامی نوشته بیانجامد. باید بر این نکته تاکید کنم که من مدعی نیستم در این مقاله تمام تغییراتی که در تئاتر تحت حاکمیت بورژوازی رخداده است را مورد مطالعه قرار داده‌ام. این تنها کوششی است برای ارائه طرحی از این تغییرات. هر طرحی ناکامل است و من از این خطر آگاه هستم. و قبل از شروع نیز بر آن آگاه بودم.

۱. انتزاع فئودال

هنر - طبق نظر ارسطو، هگل یا مارکس - هرگونه کیفیت، سبک و نوعی داشته باشد، شیوه‌ای حسی برای انتقال شناخت‌های معین است، هرگونه که باشد: ذهنی یا عینی، فردی یا اجتماعی، خاص یا عام، مجرد یا ملموس، زیربنایی یا رو بنایی. مارکس اضافه می‌کند که این شناخت‌ها با دیدگاه هنرمند یا با دیدگاه اجتماعی که او در آن ریشه دارد و از او پشتیبانی می‌کند، به او پول می‌پردازد یا اثر او را مصرف می‌کند، تطبیق دارد. اما بیش از هر چیز، با نقطه نظرهای بخشی از جامعه که قدرت اقتصادی را در دست دارد تطبیق می‌کند. بخشی که توسط قدرت اقتصادی بر قدرت‌های دیگر حکومت می‌کند و همه‌ی خطوط تعیین‌کننده‌ی هرگونه خلاقیت را معین می‌سازد (خواه خلاقیت هنری، علمی، فلسفی و یا هر نوع دیگر باشد). آنچه که برای این بخش از جامعه جالب است، انتقال آن دانشی است که در حفظ قدرت به آن کمک خواهد کرد - اگر این قدرت را داشته باشد - و اگر نداشته باشد آنرا بدست آورد. این امر مانع از آن نمی‌شود که بخش‌های دیگر اجتماع یا طبقات دیگر، هنری خاص خود نداشته باشند تا دیدگاه ویژه آن‌ها را بیان کند. اما هنر حاکم همیشه هنر طبقه حاکم خواهد بود، چرا که این تنها طبقه‌ای است که وسائل

انتشار آن را در دست دارد.

تئاتر، بخصوص و بیشتر از هنرهای دیگر، توسط جامعه تعیین می‌شود، و این به علت تماس مستقیم با مردم و قدرت بیشتر متقاعد نمودن تئاتر است. این تعیین، هم در مورد ارائه بیرونی نمایش (فرم) و هم در مورد محتوای آن صادق است.

برای نشان دادن تعیین ارائه‌ی بیرونی نمایش کافی است که برای نمونه تفاوت‌های عمیقی که بین فنون اجرایی شکسپیر و شریدان وجود دارد را در نظر بگیریم، خشونت شکسپیر را در مقابل ظرافت شریدان قرار دهیم: در یک طرف دونل‌ها، شورش‌ها، ارواح و جادوگران، در طرف دیگر دیسنهای کوچک، کنایه‌ها و ساخت پیچیده و مبهم. شریدان اگر اجبار می‌یافت که با خشونت شورانگیز تماشاگران عصر الیزابت روبرو شود هیچ‌گونه موفقیتی کسب نمی‌کرد و اگر شکسپیر با تماشاگران تئاتر دروری لین (Drury Lane) در اوآخر قرن هیجدهم مواجه می‌شد، برای آن‌ها عنوان یک جlad شخصیت و یک سنگدل بیرحم را پیدا کرد.

مثال‌هایی که درباره تعیین محتوی می‌توانیم عنوان کنیم گویا نیستند، اما به آسانی می‌توان تاثیر اجتماع را چه بر تئاتر معاصر و چه بر تئاتر یونان مشخص نمود.

آرنولد هاوزر در کتاب خود، تاریخ اجتماعی ادبیات و هنر، آن‌جا که کارکرد اجتماعی تراژدی را تجزیه تحلیل می‌کند، می‌نویسد: "جنبه‌های بیرونی نمایش بی‌شک برای مردم دموکراتیک بوده است، اما محتوای تراژدی‌ها اشرافی بودند. فرد استثنایی و متفاوت با دیگران (یعنی اشرف‌زاده) مورد ستایش بود. تنها پیشرفت دموکراسی آتن این بود که اشرافیت پول را جانشین اشرافیت خون نمود. آتن یک "دموکراسی امپریالیستی" بود و غنایمی که توسط جنگ‌ها حاصل می‌شد به بخش حاکم جامعه تعلق می‌گرفت. دولت و ژروتمندان برای ارائه نمایش‌ها، پول می‌پرداختند، به صورتی که از ارائه نمایشنامه‌هایی که محتوای آن‌ها با منافع آنان در تضاد بود جلوگیری می‌کردند. در قرون وسطی نظارت بر اجراهای تئاتری توسط روحانیون و اشراف

انجام می‌گرفت و بسیار شدیدتر بود. رابطه‌هایی که بین هنر قرون وسطی و نظام فثودالی وجود دارد را به آسانی می‌توان از طریق تعیین هنر نوع ایده‌آل نشان داد. هنر ایده‌آلی که همه موارد خاص را توضیح نمی‌دهد، اما بسیاری از اوقات می‌توان نمونه‌های کاملی از این موارد را در آن‌ها یافت.

خودکفایی هر منطقه، نظام اجتماعی با طبقه‌بندی‌های انعطاف‌ناپذیر، اهمیت کم - یا حتی نبود - تجارت، هنری را به وجود می‌آورد که در آن، همان‌گونه که هاوزر می‌گوید: "به هیچ وجه به پدیده‌های جدید ارج نهاده نمی‌شد، هنری که بر عکس می‌کوشید پدیده‌های قدیمی و سنتی را حفظ کند. در قرون وسطی اندیشه رقابت - که بعدها با فردگرایی ظاهر می‌شود - وجود نداشت".

اهداف فثودالی، مشابه اهداف روحانیون و اشراف بود: متوقف کردن حرکت اجتماع و ابدی کردن نظام حاکم. ویژگی‌های این اصول از بین بردن فرد یا شخصیت و رسیدن به انتزاع بود. هاوزر می‌نویسد "هنر عملکردی مستبدانه و جبری داشت و حالت احترام مذهبی برای حفظ نظام موجود را به مردم تلقین می‌نمود. دنیایی ایستا و قالبی را ارائه می‌کرد که در آن همه چیز نوعی و از یک نوع مشابه بودند. پدیده‌های عالم فوق دنیای محسوس پیوسته اهمیت بیشتری می‌یافتد و پدیده‌های فردی و ملموس هیچ‌گونه ارزش ذاتی نداشتند، تنها به عنوان یک نماد یا نشانه ارزش می‌یافتد."

در ابتدا کلیسا، هنر را فقط تحمل می‌کرد. سپس برای انتقال افکار، اصول دینی، تعالیم، فرمان‌ها و تصمیم‌های خود از آن استفاده کرد. امکانات هنری طرقی بودند برای آن که روحانیون با طبقه‌ی بی‌سواد - که نمی‌توانند بخوانند و بنویسند و به شکلی غیرمنطقی مسایل را دنبال می‌کنند - رابطه برقرار کند. این مردم که تنها از طریق حسیات می‌توانند دریافت کنند.

هنر می‌کوشد تا بین اشراف فثودال و خدایان اتحادی سخت برقرار کند، می‌کوشد با چهره‌های قدیسین به اشراف هویت ببخشد. مثال: هنر نقاشی رومانتیک همیشه چهره‌ی قدیسان و اشراف را از رویرو نشان می‌دهد. و این شخصیت‌ها هیچ‌گاه در حال کار کردن تصویر نمی‌شوند: آن‌ها همیشه بیکار

هستند، چرا که بطالت نشانه‌ی ویژه اشراف‌زاده‌ی قدرتمند است. مسیح را به‌نحوی تصویر می‌کنند گویا که اشراف‌زاده است و اشراف‌زاده را به‌نحوی مصور می‌سازند گویا که مسیح است. مسیح به صلیب کشیده شده و با دردهای جسمی و حشتناک مرد: در این حالت که هویت دیگر برای اشراف اصلاً جالب نیست. بدین سبب است که در صحنه‌هایی که شدیدترین دردها تحمل می‌شود، چهره مسیح، سان سbastیان و شهیدان دیگر هیچ نشانه‌ای از درد را القاء نمی‌کنند و بر عکس آنان با حالت خوشبختی کامل به‌آسمان خیره می‌شوند. تابلوهایی که مصلوب شدن مسیح را نشان می‌دهند به‌ما این تصویر را القاء می‌کنند که مسیح آسوده بال به صلیب تکیه داده است تا آن‌که بتواند با خوشبختی هرچه تمامتر در اندیشه‌ی بازگشت به‌سوی پدر مقدس خود باشد.

این اتفاقی نیست که موضوع اصلی نقاشی رومانتیک رستاخیز است، چرا که بهترین موضوع برای ایجاد ترس است، لذا برای آنان‌که مشرف به‌موت می‌باشند، مجازات‌های وحشتناک و لذات ابدی پس از مرگ را نمایان می‌سازند. همچنین مومنان را گوشزد می‌کنند که تحمل رنج و سختی‌های زمینی تنها راه انجام اعمال نیک می‌باشند: پییر مقدس در دفتر حساب خود آن‌ها را خواهد نوشت. او به‌هنگام مرگ پس از ممیزی اعمال مثبت و منفی، موازن‌ه حساب هر یک از ما را خواهد نوشت. این دفتر "بدهکار و بستانکار" اختراعی از زمان رنسانس است که امروزه نیز معجزات واقعی را به‌وجود می‌آورد: کسانی که علیرغم زجرهای خود، اعتقاد راسخی به‌بهشت دارند را خوشبخت می‌سازد.

تئاتر، همچون نقاشی، در شکل به‌سوی انتزاع و در محتوی به‌سوی تعلیم و تربیت گرایش داشت. بسیاری ادعا دارند که تئاتر قرون وسطی ارسطویی نیست. این گونه استنباط‌ها زمانی پذیرفته می‌شوند که فقط سیمای فرعی صناعت شعر را در نظر بگیریم: قانون وحدت سه‌گانه. این قانون به‌خودی خود هیچ گونه ارزشی ندارد و تراژدی نویسان یونانی از آن کاملاً پیروی نمی‌کردند. در این‌باره نمی‌توان از یک پیشنهاد ساده نتیجه گرفت، پیشنهادی که اتفاقی و به‌صورتی ناکامل عنوان شده است. صناعت شعر ارسطو قبل از

هر چیز طرحی کامل برای خلق یک عملکرد اجتماعی نمونه در تئاتر می‌باشد. این طرح وسیله‌ای موثر برای اصلاح انسان‌هایی می‌باشد که ممکن است جامعه را تغییر دهند. باید به سیماهی اجتماعی صناعت شعر توجه داشت، چرا که این مورد از اهمیت بنیادین برخوردار است.

آنچه که در تراژدی برای ارسطو مهم است، وظیفه تخلیه انرژی و قدرت تطهیر آن می‌باشد. همه‌ی نظریات او در یک مجموعه هماهنگ جمع‌آوری شده‌اند - که طریقه‌ی خشی کردن تماشاگر از تمام ایده‌ها و گرایش‌هایی که منجر به تغییر جامعه می‌شوند را نشان می‌دهد. طبق این نظریه، تئاتر قرون‌وسطی کاملاً ارسطوی است، حتی اگر از مبانی شکلی پیشنهادی این نظریه پرداز یونانی استفاده نکند.

شخصیت‌های ویژه تئاتر فثودالی انسان نیستند: انتزاع ارزش‌های اخلاقی، مذهبی و غیره می‌باشند. آن‌ها در دنیای واقعی و ملموس وجود ندارند. ویژه‌ترین آن‌ها این نام‌ها را بر خود دارند: لذت، گناه، تقوا، فرشتگان، شیطان و غیره. اینان شخصیت‌های فاعل عمل دراماتیک نیستند بلکه فاعل ترجمان ارزش‌های نمادگرایانه می‌باشند. به عنوان نمونه، شیطان هیچ‌گونه اراده تصمیم‌گیری ندارد: نقش او وسوسه کردن انسان‌ها است و جملاتی را می‌گوید که این انتزاع باید در این چنین موقعیت‌هایی بگوید. همچنین فرشتگان، لذت و تمام شخصیت‌هایی که نمادین خوبی / بدی، درست / غلط، عادل / ظالم می‌باشند و آشکارا بر طبق رهنمودها اشراف و روحانیون عمل می‌کنند، چرا که آنان هستند که از این هنر حمایت می‌کنند. نمایشنامه‌های فثودال همیشه حالت اخلاقی و نمونه‌ای دارند و انسان‌های خوب همیشه پاداش می‌گیرند و انسان‌های بد مجازات می‌شوند.

در یک طرح، می‌توان نمایشنامه‌های فثودال را به دو گروه تقسیم کرد: نمایشنامه‌های تقوا و نمایشنامه‌های گناه.

در میان نمایشنامه‌های تقوا می‌توان از "نمایش جشن ابراهیم و پرسش اسحق" اثر بل کاری (Bell Carry) نام برد که کمایش با ماکیاول هم عصر بوده است.

در میان نمایشنامه‌های گناه، یکی از آخرین آثار این نوع را به‌خاطر می‌آوریم، اثری از یک نویسنده ناشناس انگلیسی: بشر. این نمایشنامه داستان بشر در لحظه مرگ را نقل می‌کند، شیوه‌ای ملموس که رمز کسب امرزش در آخرین لحظات عمر را آشکار می‌سازد، حتی اگر گناهان انسان بیش از حد مهم باشند، کافی است که انسان توبه کند، پشیمان باشد و آنوقت فرشته ظاهر می‌شود، او را می‌آمرزد و اخلاق داستان را متجلی می‌سازد. گرچه در زمان ما فرشتگان به‌ندرت بر زمین نازل می‌شوند، اما این نمایشنامه هنوز نیز با استقبال به‌صحنه می‌آید و حتی در بعضی موارد وحشت نیز بر می‌انگیزد.

نباید تعجب کنیم این دو نمونه – که شاید ویژه‌ترین نمونه‌های نمایشنامه نویسی فنودال می‌باشند – در زمانی نوشته شده‌اند که بورژوازی در حال توسعه بود و نیرومند شده بود؛ تضادهای اجتماعی حادتر شده و محتوای نمایشنامه‌ها روشن‌تر بودند. همچنین نباید تعجب کرد که ویژه‌ترین تئاتر بورژوا در زمان حال نوشته شود... به‌هنگامی که بورژوازی پایان خود را نزدیک می‌بیند.

نمایشنامه‌هایی که تنها به‌سوی یک هدف خاص هدایت می‌شوند، در معرض این خطر می‌باشند که یکی از اصول تئاتر را زیر پا بگذارند، تئاتر باید مجموعه‌ای از تضاد، کشمکش یا هر نوع برخورد و مبارزه باشد.

تئاتر فنودال چگونه این مسئله را حل کرده است، با به‌صحنه آوردن قطب‌های مخالف و به‌شکلی سیر تحولی نمایش را هدایت می‌کند که بتوان پایان را از قبل تعیین کرد. به عبارت دیگر، از سبک روایتی استفاده می‌کند، زمان وقوع عمل ماضی است، از عمل و ارائه مستقیم و ملموس شخصیت‌های متضاد پرهیز می‌کند. کارل وسلر (Carl Vosler) در کمال تعجب دریافته است که هیچ نمایشنامه قرون وسطایی را نمی‌شناسد که در آن شیطان "به عنوان رقیبی قوی خلق یا ارائه شده باشد، او به صورت بنیادی همیشه شخصیت مغلوب و زیردست است." نقش او اغلب فرعی و بیشتر کمیک است. حتی در روزگار ما، بسیار عادیست که شیطان به‌زبان خارجی صحبت کند و بدین طریق تاثیر مضحكی به وجود می‌آورد که یکی از طرفین مبارزه را از ابتدا ضعیف می‌گردد.

متاسفانه برای اشرافیت فنودال در این دنیا هیچ چیز ازلی نیست، حتی نظام‌های سیاسی و اجتماعی؛ آن‌ها ظاهر می‌شوند، توسعه می‌یابند و نظام‌های دیگری را متولد می‌سازند که سرنوشتی مشابه خواهند داشت. با اوچ‌گیری بورژوازی نوعی هنر دیگر ظاهر می‌شود، یک صناعت شعر جدید که شناخت‌های دیگری را ارائه می‌دهد، شناخت‌هایی که در جهت یک دیدگاه جدید بدست آمده و منتقل شده‌اند. ماکیاول یکی از شاهدان این تغییرات اجتماعی و هنری است.

۲. واقعیت بورژوا

از ابتدای قرن یازدهم، به همراه توسعه تجارت، زندگی به تدریج از روستا به شهرهای جدید منتقل می‌شود و در این شهرها انبارها و بانک‌ها تأسیس می‌شوند که در آن‌ها محاسبات تجاری سازماندهی یافته و معاملات تمرکز می‌یابند. کندی قرون وسطی، سرعت رنسانس را بدنبال دارد. طبق نظر آلفرد فن مارتین (Alfred van Martin) در اثر خود جامعه‌شناسی رنسانس، دلیل این سرعت آن است که هر کس تنها به کار کردن برای خود می‌اندیشد و نه برای یک خدای ازلی که هر قدر نیز ازلی بود دیگر توجهی به ابراز عشق پیروان مطیع خود نداشت. "در قرون وسطی می‌توانستند قرن‌ها برای بنای یک قصر یا کلیسا‌یی کار کنند، چرا که به خاطر امت و خداوند بود. اما پس از رنسانس، آن‌ها را برای انسان‌های میرا می‌ساختند، و هیچ‌کس نمی‌توانست برای زمانی نامعلوم صبور باشد."

دستور منظم زندگی و تمام فعالیت‌های انسانی یکی از مهم‌ترین ارزش‌هایی شد که توسط بورژوازی در حال رشد به وجود آمد. "کمتر از درآمد خود خرج کنیم، در نیروها و پول خود صرفه‌جویی کنیم، با صرفه‌جویی بدن و ذهن را مهار سازیم، برخلاف بیکاری اشرافی قرون وسطی فعال باشیم: این معیارهایی بود که هر فرد مصمم در اختیار داشت تا در جامعه ترقی کند و ثروتمند شود." از آنجا که بورژوازی در حال رشد برای نیل به هدف‌هایش

گسترش افزونی تولید - که منافع بیشتر و تجمع سرمایه را به همراه داشت - ضروری بود، لذا توسعه علم را تشویق می‌کرد. کشف راه‌های جدید به هندوستان به همان اندازه کشف فنون جدید تولید و اختراع ماشین‌های جدید - که بازده عمل کارگران در اختیار بورژوازی را افزایش می‌داد - حیاتی به نظر می‌رسید.

خصوصاً به علت سلاح‌های جدید کامل‌تری که به مقیاس وسیع‌تر به کار می‌رفت، جنگ نیز فنی‌تر شده بود. ایده‌آل‌های سلحشوری اجبارا باید از بین می‌رفت. در این زمان کافی بود که ترسوترين سرباز تیری شلیک کند تا ده‌ها ال‌سید شجاع را نابود سازد.

فن‌مارتین می‌نویسد که در این جامعه جدید محاسبه‌گر، ارزش و ظرفیت فردی هر انسان بر طبقه اجتماعی - که در آن متولد شده - مقدم می‌شود، حتی خدا به قاضی کل معاملات اقتصادی، به تنظیم‌کننده نامرئی دنیا تبدیل می‌شود، دنیایی که هم‌چون یک شرکت بزرگ تجاری دیده می‌شود. خدا با معیارهای تجاری سنجیده می‌شود - روشی که با اعمال نیک کاتولیک‌های امروز شباهت دارد. صدقه راهی است که از دریافت کمک خداوند اطمینان می‌یابیم. نیکی جایش را به صدقه واگذار می‌کند.

این خدای جدید سرمایه‌دار، خدای بورژوا، ضرورتاً یک تغییر شکل مذهبی را طلب می‌کرد، و این مهم بسیار زود در شکل پروتستانیسم نمایان شد. از دیدگاه لوثر (Luther) ثروت چیزی مستثنی از پاداش تصدیق الهی برای تنظیم معاملات و یا برای اداره صحیح ضرورت‌های مادی نیست. برای کالوین (Calvin) مطمئن‌ترین طریقه برای اثبات به‌خود که برگزیده‌ی خدا می‌باشیم آنست که روی زمین تمول یابیم. اگر خدا یا فرد خاصی مخالفت داشت، موجب می‌شد که او نتواند ثروتمند شود، اگر ثروتی می‌یابد، نشانه آنست که خدا واقعاً با اوست. انباشت سرمایه نشانه‌ی موهبت الهی می‌شود. فقرا، کسانی که با دستان خود کار می‌کنند، کارگران و دهقانان، برگزیدگان خدا نمی‌باشند، نمی‌توانند ثروتی کسب کنند، زیرا که خدا مخالف آن‌هاست - یا لااقل آنان را باری نمی‌کند. در کمدی ماکیاول، مهرگیاه، برادر تیموثو

به شیوه عمومی دوره رنسانس از انجیل بهره‌برداری می‌کند: او آشکار می‌سازد که کتاب مقدس وظیفه قانونی خود را در مورد رفتارهای انسانی از دست داده است و به فرهنگ لغات مقدسی از متون، وقایع و اشعاری که اگر جدا از مجموعه مطالعه شوند می‌توانند هرگونه حالتی در روحانیون و مردم را توجیه کنند یا به هر اندیشه و عملی - مهم نیست که چه پایگاهی داشته باشد - تبدیل شده است. زمانی که نمایشنامه برای اولین بار به صحنه آمد پاپ لئون دهم نه فقط آنرا تایید کرد، بلکه به خاطر آن که ماکیاول با هنری بسیار دقیق طرز فکر جدید مذهبی و اصول جدید کلیسا را ارائه کرده بود رضایت کامل خود را ابراز داشت.

علیرغم تمام این تغییرات اجتماعی، بورژوا در مقابل اشرافزاده فئودال یک امتیاز منفی دارد: در حالی که اشرافزاده می‌توانست ادعا کند قدرت او از قراردادی که با خدا در گذشته بسیار دور بسته بود سرچشمه می‌گرفت، قراردادی که در آن خدا به او حق مالکیت زمین را داده بود و از او قبول نمایندگی خود را بر روی زمین درخواست کرده بود، بورژوا به جز شرایط انسانیش - به عنوان یک انسان مصمم و با ارزش‌ها و ظرفیت‌های فردی - هیچ‌گونه حجتی برای دفاع از خود ندارد.

طبقه اجتماعی‌ای که بورژوا در آن متولد شده است هیچ‌گونه امتیاز خاصی به او نمی‌دهد و اگر امتیازاتی کسب کرده است به سبب ثروت، آزادی عمل، کار و ظرفیت سرد و منطقی او برای تنظیم زندگی بوده است. بنابراین قدرت بورژوا به ارزش فردی زندگی انسانی در شرایط ملموس دنیا واقعی متکی است. بورژوا تحت هیچ عنوانی اعتقاد به تقدیر یا شانس ندارد: همه چیز از "تقوای" او نشات می‌گیرد. بر اساس این "تقوای" او توانسته است موانعی که تولد، قوانین نظام فئودالی، سنت و مذهب در راهش ایجاد کرده بودند را بگذراند، تقوای قانون اولیه اوست.

اما این بورژوای سرشار از تقوای برای انکار گذشته و سنت، به جز همان الگوهایی که واقعیت ملموس به او هدیه می‌کنند چه الگوهای رفتاری را می‌تواند بپذیرد؟ نیکی / بدی، درستی / دروغ، همه در رجوع به جنبه عملی

بودن آن‌ها موثر می‌باشند. هیچ سنت و هیچ قانونی راه قدرت را برابر او نمی‌گشاید، به استثنای قوانینی که بر دنیای مادی و ملموس حاکمند. عمل، قانون دوم بورژوازی است.

تقوا و عمل دو سنگ بنای بورژوازی بوده و هستند، ویژگی‌های اصلی بورژوازی. البته ما نمی‌توانیم نتیجه‌گیری کنیم فقط آن‌که اشراف‌زاده نیست می‌تواند سرشار از تقوا یا به عمل معتقد باشد، هم‌چنین نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که هر بورژوازی باید دارای این کیفیات باشد و اگر از آن‌ها محروم باشد دیگر نمی‌تواند بورژوا باقی بماند. ماکیاول خود از بورژوازی زمانش انتقاد می‌کند و آنرا متهم می‌سازد که به سنت‌های گذشته بیش از حد ارج می‌نهد و درباره اصول رومانتیک اشراف‌زادگان فثودال تخیل‌پردازی می‌کند: بدین طریق بورژوازی ضعیف می‌شود، استحکام موقعیت‌های خود را تقلیل می‌دهد و مانع از خلق ارزش‌های مناسب خود می‌گردد.

این جامعه ضرورتا می‌باید نوعی دیگر از هنر ایجاد کند که با هنر پیشین کاملاً متفاوت باشد. حفظ این تجربه‌های هنری پیشین - که هم‌چنان جریان دارد - برای طبقه جدید عیرممکن است. بر عکس این طبقه جدید مجبور است به سوی واقعیت ملموس بستابد و در آن شکل‌های هنری ویژه را بیابد، مخصوصاً این طبقه نمی‌تواند تحمل کند که شخصیت‌ها، ارزش‌هایی که فثودالیسم به وجود آورده بود را حفظ کنند. باید بر صحنه، در نقاشی و مجسمه‌سازی انسان‌های زنده خلق شوند. انسان‌هایی از گوشت و استخوان، و مخصوصاً انسان‌های "با تقوا".

در مورد نقاشی، کافیست که هر کتاب تاریخ هنر را ورق بزنیم تا بر آن‌چه که در آن زمان اتفاق می‌افتد اتفاق برویم. روی بوم، انسان‌ها در میان مناظر واقعی ظاهر می‌شدند. چهره‌ها - حتی در هنر گوتیک - فردی شده بودند. فن‌مارتین می‌نویسد: "هنر بورژوا در همه جنبه‌های خود هنری مردمی بود، چرا که از رابطه‌های سنتی کلیسا فاصله می‌گرفت و بر نمایاندن چهره‌های آشنا می‌کوشید. یکی از عجیب‌ترین پدیده‌های آن ظهور انسان عریان، نه تنها در محتوای مذهبی بلکه در محتوای اشرافی آن بود، عریانی و مرگ دموکراتیک

بودند. کلیسا و اشراف در اوآخر قرون وسطی، یعنی به‌هنگام پدیداری بورژوازی، عربانی و مرگ را محاکوم می‌کردند."

در تئاتر، چهره‌ی مجرد شیطان محو و تبدیل به‌شیطان‌های فردی می‌شود: بانو مکبث، یاگو، کاسیو، ریچارد سوم، و افرادی دیگر که از اهمیت کمتری برخوردارند. آن‌ها فقط "اصل بدی" یا "فرشتگان شیطانی" نیستند: موجودات زنده‌ای می‌باشند که در آزادی کامل راه‌های بدی را انتخاب کرده‌اند.

انسان‌های پرهیزکار، با برداشتنی که مایکاول از کلمه دارد، "از حد اکثر نیروهای کاذب خود استفاده می‌کردند، سعی می‌نمودند هرگونه احساس را منهدم سازند و در یک دنیای هوشیاری و حساب‌گری زندگی کنند. هوشیاری هیچ‌گونه ارزش اخلاقی ندارد. همچون پول ختنی است."

این غیرعادی نیست که یکی از مشخص‌ترین موضوعات نمایشنامه‌نویسی شکسپیر کسب قدرت توسط کسی است که هیچ‌گونه حقی بر آن ندارد. بورژوازی هم "حقی" برای بدست آوردن قدرت ندارد، اما دقیقاً چنین می‌کند، شکسپیر تاریخ بورژوازی را همچون افسانه می‌نویسد. اما واقعیت شخصی او دوگانه است: با وجود آن‌که همدردی شکسپیر (به عنوان یک انسان و یک نمایشنامه‌نویس) به‌ریچارد سوم گرایش دارد (با او مرد پرهیزکار می‌میرد، نماینده‌ی طبقه‌ی در حال صعود، مردی که به‌تفوای خود معتقد است و عمل می‌کند، سنت را می‌شکند و نظام اجتماعی و مقدس را ویران می‌سازد)، اما مجبور است در مقابل طبقه‌ی اشرافی حاکم که با آن‌ها اشتراک مافع دارد زانو بزند، طبقه‌ای که هنر در آخرین لحظه‌ی قدرت سیاسی را در دست دارد. ریچارد گرچه در پرده‌ی پنجم مغلوب می‌شود، اما قهرمان غیرقابل انتقاد باقی می‌ماند. این حوادث همیشه در پرده‌ی پنجم اتفاق می‌افتد و هیچ‌گاه کاملاً قانع‌کننده نیستند. پایان مکبث نیز از نقطه‌نظر نمایشنامه‌نویسی قابل انتقاد است: او به‌توسط نماینده‌گان قانون، مالکوم (Malcom) و مک‌دافت (Mac duff)، مغلوب می‌شود - که یکی از آنان وارت واقعی سلطنت اما ترسو و فراری است و دیگری خدمتکار مطبع اوست. هاوزر این دوگانگی را توضیح می‌دهد و خاطرنشان می‌سازد ملکه الیزابت یکی از بزرگ‌ترین بدھکاران همه بانک‌های

انگلستان بوده است و این آشکار می‌سازد که اشراف در موقعیت دوگانه‌ای بوده‌اند. شکسپیر، حتی اگر در ظاهر از قوانین دفاع می‌کند و اگر در پایان نمایشنامه‌ها یش اشرافیت پیروز می‌شود، سخنگوی ارزش‌های جدید بورژوازی در حال تولد است.

تمام آثار دراماتیک شکسپیر، همچون شواهدی مستدل دال بر ورود انسان فردی در تئاتر ارائه می‌شوند. شخصیت‌های مرکزی همه به صورت چند بعدی تصویر شده‌اند. مشکل بتوان در تئاتر کشور دیگر یا عصری دیگر شخصیتی قابل مقایسه با هاملت را یافت. هاملت در تمام مراحل زندگی خود و در تمام ابعاد شخصیتی اش تجزیه تحلیل می‌شود: در سطح رابطه عاشقانه‌ی او با اوپلیا، رابطه‌ی دوستانه او با هوراشیو، رابطه‌ی سیاسی با کلودیوس شاه و فورتین براس. همچنین در تمام ابعاد روانی، فوق طبیعی و غیره. شکسپیر اولین نمایشنامه‌نویسی است که انسان را در کمال خود تصویر می‌کند، به‌گونه‌ای از انسان تصویر می‌دهد که کسی قبل از او نتوانسته بود، حتی اوریپید. هاملت تردید مجرد نیست: مردی است که در موقعیت‌های شخصی تردید می‌کند. اتللو "حسادت" نیست: مردی است که قادر است زنی که دوست می‌دارد را بکشد، زیرا معتقد است او وفادار نیست. رومنو "عشق" نیست، جوانی است که عاشق دختر خاصی می‌شود به‌نام ژولیت، که دارای پدر و مادر مشخص است و ماجراهی عاشقانه آن‌ها موجب عاقبت شومی می‌شود، در بسترها و در قبرهای مشخص.

بنابراین در تئاتر بر شخصیت چه اتفاقی می‌افتد؟ به‌سادگی از مفعول به‌فاعل عمل دراماتیک تبدیل می‌شود. شخصیت به‌یک اندیشه بورژوا تبدیل می‌شود.

از آنجا که شکسپیر اولین نمایشنامه‌نویس تقوا و عمل است، بدین جهت – اما فقط به‌این جهت – اولین نمایشنامه‌نویس بورژوا است. او اولین نمایشنامه‌نویسی بود که می‌دانست چگونه ویژگی‌های طبقه جدید را در گسترده‌ترین و بنیادی‌ترین ابعادش تصویر کند. قبل از او، حتی در قرون وسطی، نویسنده‌گان و نمایشنامه‌هایی این راه را گشوده بودند: هانس ساکس

حکمران پاتلن" (Pathelin) و غیره.

باید توجه داشته باشیم که شکسپیر - به جز در پاره‌ای موارد استثنایی چون آنتونیو و تاجر ونیزی - قهرمانان کاملاً بورژوا را تصویر نمی‌کند. ریچارد سوم به همان نسبت دوک گلوستر بورژوا است. کیفیت بورژوازی آثار شکسپیر ابداً در سیماهای بیرونی آن نمایان نمی‌شود؛ تنها در خلق و ارائه شخصیت‌هایی ظاهر می‌شود که دارای تقوا و به عمل معتقد می‌باشند. از نظر سبک تئاتر، شکسپیر نشانه‌هایی از تاثیر فنودالیسم را حفظ کرده است، به عنوان نمونه توده‌ی مردم به نثر و اشراف به نظم سخن می‌گویند.

اما شاید از آن‌چه گذشت بتوانیم انتقاد کنیم: چگونه امکان دارد بورژوازی - که شرط وجودی آن از خود بیگانگی انسان است - بتواند طبقه‌ای باشد که چند بعدی انسان را نمایان می‌سازد؟ اگر تبدیل یک نظام اجتماعی به نظام دیگر در یک جهش ناگهانی و آنی انجام می‌گرفت، اگر در لحظه‌ای که نظام اجتماعی اول محو می‌گردید نظام بعدی به وجود می‌آمد، یا اگر بورژوازی روینای ارزش‌های خود را در لحظه‌ای به وجود آورده بود که اولین بورژوا نیروی کار اولین کارگر را تصاحب می‌کرد و با این عمل اولین سود را به دست می‌آورد، این انتقاد می‌توانست پذیرفته شود. حوادث بدین صورت اتفاق نمی‌افتد، لذا بهتر است با دقت بیشتری این مسئله را تجزیه تحلیل کنیم. در واقع شکسپیر چند بعدی بودن همه انسان‌ها، همه شخصیت‌ها و به طور کلی بشر را بنیاد نگذاشته است، بلکه تنها چند بعدی بودن پاره‌ای انسان‌ها که دارای ویژگی استثنایی بوده‌اند را مطرح کرده است: انسان‌هایی برخوردار از تقوا. استثنایی بودن این انسان‌ها عمدتاً در دو جهت نمایان می‌شود: بر ضد اشرافیت ضعیف و ورشکسته، و بر ضد توده‌ی مردم به طور کلی، توده‌ی خنثی. در مورد اشرافیت کافیست که چند تضاد شخصیت‌های مرکزی را به یاد آوریم: به جز مردمان طبقه‌ی متوسط، مخالفین مکبٹ چه کسانی می‌توانند باشند؟ دانکن مالکوم هیچ نوع ارزش فردی ندارند که آن‌ها را ترفیع دهد. ریچارد سوم با دربار در حال سقوط مبارزه می‌کند، و قبل از هر کس با ادوارد چهارم بیمار.

او به مبارزه‌ی گروهی از انسان‌های جانی، نامتعادل و ضعیف بر می‌خیزد. اما درباره‌ی پادشاهی دانمارک همه ما سخنان شاهزاده را به‌خاطر داریم. از طرف دیگر در حالی که توده‌ی مردم فریاد اعتراض سر می‌دهند این تب به‌سادگی فرو می‌نشینند و تغییر رهبر را مفعولانه می‌پذیرند. (ماکیاول: "توده‌ی مردم به‌سادگی تغییر رهبر را می‌پذیرند، چرا که به‌عبث معتقدند تقدیر آن‌ها چنین است.") خواست انسان‌های "پرهیزکار" مردم را هدایت می‌کند. باید صحنه‌ای را به‌یاد آوریم که نخست بروتوس و سپس مارک آنتونی مردم را به‌دلایل متضاد به‌سوی خود فرا می‌خوانند. توده‌ی مردم، توده‌ای بدون شکل و تغییرپذیر است. به‌هنگامی که ریچارد و مکبث مرتکب جنایات خود می‌شوند، زمانی که شاهلیر سرزمین خود را تقسیم می‌کند مردم کجا هستند؟ این سئوالاتی است که برای شکسپیر جالب نیستند.

در مقابل نمونه‌ای از نوع شرایط استثنایی، بورژوازی نمونه‌ی دیگر ارانه می‌دهد: به‌جای دولت، استثنایی بودن فرد را در میان می‌گذارند. هنگامی که تضاد اصلی در مبارزه با فئودالیسم بود، بورژوازی نیروهای خود را در جهت ترفع انسان فردی سوق می‌داد، همان انسانی که سپس توسط همان بورژوازی - در زمانی که تضاد اصلی به‌تضاد با طبقه کارگر تبدیل شده بود - می‌باید به‌طرز وحشتناکی سقوط کند. اما بورژوازی برای رسیدن بدین هدف در انتظار لحظه مناسب بود و فقط زمانی اقدام به عمل نمود که قدرت سیاسی را بصورت قطعی در اختیار گرفته بود، زمانی که - به‌همان صورت که مارکس می‌نویسد - شعارهایی چون "آزادی، برابری، برادری" جانشین شعارهایی شدند که مفهوم واقعی آن‌ها را بهتر بیان می‌کرد: "پیاده نظام، سواره نظام، توبخانه" تنها در آن هنگام بود که بورژوازی به‌انهدام انسانی که خود آن را ترفع داده بود اقدام نمود.

۳. ماکیاول و مهرگیاه

مهرگیاه، نمایشنامه‌ی ویژه‌ای از انتقال تئاتر فئودال به تئاتر بورژوا می‌باشد

و شخصیت‌های آن به همان نسبت انتزاعی بودن واقعی نیز می‌باشند. آن‌ها هنوز انسان‌های کاملاً فردی و چند بعدی نیستند و دیگر نماد یا نشانه محض نیز نمی‌باشند. از کیفیات فردی و اندیشه‌های مجرد توامان و با تعادل کامل برخوردارند.

در مقدمه‌ی کتاب، ماکیاول به‌حاظر نوشتن یک نمایشنامه تئاتری با مضمونی رقیق و غیر‌جدی پوزش می‌طلبید. وانمود می‌کند که تنها می‌خواهد تماساگران را سرگرم سازد، موجب شود که آن‌ها تا حد امکان کمتر فکر کنند و با داستانی عاشقانه افسون شوند. بدین سبب یک داستان شاد زناکاری را انتخاب می‌کند و مسایل جدی حاشیه‌ای را منعکس می‌سازد.

ماکیاول اعتقاد دارد که کسب قدرت (با تصرف زنی که کسی دوست دارد) تنها از طریق یک منطق سرد و حسابگرانه و بدون هیچ‌گونه معذوریت اخلاقی می‌تواند با موفقیت رو برو شود، طریقه‌ای که کاملاً در جهت کارایی و موثر بودن طرحی که پذیرفته و کامل شده است به کار گرفته می‌شود. این اندیشه مرکزی نمایشنامه است. به دور این اندیشه، شخصیت‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند: انسان‌های "دارای تقوا" و "بدون تقوا"، از طرفی آنان که به تقوا اعتقاد دارند و از طرف دیگر آنان که به آن اعتقاد ندارند.

لیگوریو شخصیت مرکزی نمایشنامه، شخصیت محوری و دارای بیشترین تقواست. لیگوریو تغییر شکل شیطان است، شیطانی که از طریق او نوعی آزادی عمل به دست می‌آورد. لیگوریو انگل قراردادی سنت قدیم تاریخ تئاتر نیست. مردی است دارای تقوایی نیرومند که آزادانه انگل بودن را انتخاب کرده است، به همان صورت که می‌توانست کشیش بودن را انتخاب کند. مهم نیست که نویسنده در اینجا یک چهره‌ی تئاتری موجود را انتخاب کرده باشد؛ آن‌چه اهمیت دارد محتوای جدید این چهره است.

لیگوریو تنها به ذکاوت و توانائیش در حل تمام مسائلی که ممکن است به وجود آیند اعتقاد دارد. برخلاف کالیماکو، او هیچ‌گونه اعتقادی بهشانس، تقدیر یا اتفاق ندارد. او تنها به نقشه‌هایی که از پیش درباره آن فکر کرده و بعد با روش معینی آن را پیاده کرده است، اعتماد دارد. حسابگرانه، عملی و

سودآور بودن مسئله را می‌نگرد. هیچ‌گاه افکار یا مسایل اخلاقی ذهنش را مشوش نمی‌سازند، مگر زمانی که به ضعف انسان‌ها می‌اندیشد. او بدون هیچ‌گونه ناله و زاری تعمق می‌کند، اما تنها به منطق عملی بودن مسئله می‌اندیشد. هم‌چون ماکیاول، در استفاده‌ی نیک یا بد از شقاوت تعمق می‌کند، بدون آن‌که به شقاوت هیچ‌گونه ارزش اخلاقی بدهد. در این مورد وجه مشترکی بین برشت و ماکیاول وجود دارد. برشت نیز برخی از اوقات می‌نویسد که در پاره‌ای موقعیت‌ها "دروغ یا راست گفتن، درستکار یا نادرست بودن، رحیم یا بیرحم بودن، بخشنده یا دزد بودن" ضروری است.

عمل باید تنها عامل مشخص‌کننده رفتار انسان باشد. لیگوریو شیوه رفتار شخصی ویژه‌ای ندارد. یک بوقلمون است. او می‌داند به‌سبب شغلی که انتخاب کرده است باید شخصیت خود را انطباق‌پذیر سازد و در هر موقعیت بخصوص و با هر هدفی که در سر دارد خود را تغییر دهد. هم‌چون یک دکتر به‌نحوی صحبت می‌کند که مسر نیچیا احساس کند او یکی از خبرگان محافل اشرافی فلورانس است. در مقابل کالیماکو، نقش دوست صادق را بازی می‌کند و غم‌انگیزترین لحظات آماده است تا به‌کمک او بستا بد. در جستجوی خستگی ناپذیر خدا و منافع مالی بیشتر با خوش قلبی به‌برادر تیموثو کمک می‌کند. برای آن که لیگوریو را به‌خوبی بشناسیم، بهترین طریقه این است که به‌سرعت آثار دیل کارنگی و ناپلئون هیل را مرور نمائیم، دو نویسنده معاصر آمریکایی که هنر موفقیت در زندگی را تعلیم می‌دهند...

برخلاف نیچیا، برادر تیموثو شخصیتی است "دارای تقوا"، لیگوریو را به‌سادگی درک و با او رابطه دوستی برقرار می‌کند - که به‌سود هر دوی آن‌هاست. هر دو نقشه‌ای را پیاده می‌کنند که در آن سعی بر نفی هر نوع تقدیر شده است. در این نقشه فقط شناختی که هر دوی آنان از انسان‌های واقعی دارند، درست به‌همان‌گونه که هستند، مداخله می‌کند. لیگوریو می‌داند آدمیان به‌خاطر علاقه بیش از حد به‌پول - که وجه مشترک همه ارزش‌های اخلاقی است - بدی می‌کنند. او به‌دانش مفیدی که از آن برخوردار است اطمینان دارد و می‌داند که هر اقدامی بکند با موفقیت رویرو خواهد شد: بنابراین برای

ارزش‌های ضروری کاذب چون شرافت، حیثیت، صداقت و دیگر فضایل کاملاً جالب قرون وسطی هیچ‌گونه ارزشی قائل نیست. همه چیز می‌تواند به پول تبدیل شود.

نقشه لیکوریو غیراخلاقی، ظالمانه یا گمراه‌کننده نیست: فقط نقشه‌ای است زیرکانه و عملی، تنها نقشه‌ای است که هدف باور نکردنی و حتی غیرممکن دست‌یابی به مادونا لوکرزا را ممکن می‌سازد. زنی شرافتمند و مومن، زنی بی‌تفاوت به لذت‌های جسمی - یا حداقل بدین صورت ادعا می‌کند تا چنین امری بر او مشتبه شود - زن گریزپا و خجالتی که شرافت او حتی خدمتکارانش را به هراس می‌افکند. در این جهان همه چیز امکان پذیر است به شرط آن که واقعیت انسان‌ها را در نظر داشته باشیم، آن‌ها را بالا نبریم، پست نکنیم و یا از آن‌ها انتقاد نکنیم. کافی است آن‌ها را به همان صورت که واقعاً هستند ببینیم و از این موضوع بهره‌برداری کنیم.

برادر تیموئو نیز یک کشیش فاسد نیست: او نماد شیوه‌ی جدید تفکر مذهبی است. از آنجا که دنیای رنسانس در همه‌ی سطوح خود در تجارت‌غرق شده است (در این‌باره به‌یاد می‌آوریم که حتی برادر لوئیس دلثون زنان را با جواهرات گران‌قیمت مقایسه می‌کند، نه به‌سبب کیفیت ذهنی آن‌ها، بلکه به‌خاطر آن‌که می‌توان آنان را اندوخت)، طبیعی است که برادر تیموئو بدین‌گونه می‌اندیشد، به علت سوء‌نیت نیست، بلکه به‌این علت است که طبیعت زمان‌های جدید را دریافته و به‌خوبی می‌داند که انسان باید با زمان خود زندگی کند یا از بین برود. تیموئو با واقعیت‌های جدید رابطه برقرار می‌کند، تجربه‌های جدید کسب می‌کند و رفتارهای جدید را می‌پذیرد: خود را با اجتماع تطبیق می‌دهد. تعالیم کتب مقدس و اقتصاد کلیسا را در یک صورت غذا جای می‌دهد. هم‌چون لوتر، تیموئو عقیده دارد که کتاب مقدس می‌تواند و باید به‌شکل دیگری تفسیر شود، با در نظر گرفتن هر مورد ویژه و فردی. یک تفسیر خشک که عمدتاً یک معنی و ارزش واحد را برای همه دارد، نباید وجود داشته باشد. هر یک از ما باید مستقیماً با خدا و تعالیم مقدس او تماس برقرار کنیم و در این رابطه‌ی فاعلی انسان - خدا، آن خوشبختی را خواهیم یافت

که نبودش را بر زمین و در آسمان حس می‌کنیم. کتاب مقدس تنها یک وسیله است برای آن که برادر تیموثنو تصمیمات خود را توجیه و موکد سازد. به این صورت است که داستان دختران لوط فقط یک مفرّز زیرکانه برای توجیه خیانت لوکرزا می‌باشد، چرا که در هر موضوع باید هدف را در نظر داشت: تنها هدف لوکرزا پرکردن یک جای خالی در بهشت است، و تنها این مهم است. مهم نیست که اگر برای رسیدن به هدف مجبور شود به شوهر خود خیانت کند: تنها بجهه مهم است. تنها این روح کوچک اهمیت دارد که به جهان و خداوند هدیه شود. موسی اگر با چنین تعبیری از متن خود بخورد می‌کرد، مطمئناً متعجب می‌گردید.

این نبود اخلاق هیچ‌گاه مورد انتقاد قرار نمی‌گیرد مگر یکبار، در یک تک‌گویی تیموثنو پشمیان می‌شود و با صدایی شکوه‌آمیز می‌گوید: "وقتی که می‌گویند معاشرت بد سر انسان را بر باد می‌دهد درست می‌گویند." اما در واقعیت، تیموثنو هیچ نوع پشمیانی، هیچ نوع عذاب و جدانی را احساس نمی‌کند. از گناهانی که مرتکب شده است پشمیان نیست: فقط غمگین است، چون لیگوریو او را فریب داده است. آن‌ها قراردادی بسته بودند که بر اساس آن کشیش مبلغ سیصد سکه طلا را می‌باید دریافت کند. اما قرارداد نمی‌توانست مداخله این تغییر شکل - که با استفاده از آن مسر نیچیا یک بار دیگر او را فریب می‌دهد - را پیش‌بینی نماید. تیموثنو شکایت دارد که از حسن نیت او سوءاستفاده شده است و او مجبور می‌شود کمتر از مقداری که تعیین شده بود پول دریافت کند. اگر سهمیه او بیشتر می‌بود کاملاً خشنود می‌گشت، حتی اگر به قیمتی که مجبور بهارتکاب گناهان بیشتری نیز بشود.

در این سفر بین آسمان و زمین، همه ارزش‌ها در خاتمه زمینی می‌شوند. حتی خدا نیز انسانی می‌شود. برای تیموثنو، خدا دیگر آن موجود دور از دسترس که فقط با دعای پرشور می‌توان به آن دست یافت نیست: حتی اگر تیموثنو حالت فرمانبری به خود بگیرد، با خدا به شیوه‌ای بی‌تكلف صحبت می‌کند. گویا که خدا مالک یک بنگاه است و تیموثنو مدیر آن: تیموثنو در تک‌گویی خود برای مالک، درباره وضع امور زمینی گزارش می‌دهد. تیموثنو

نمادی کامل از کلیساپی است که در عصر تجارت مقتدارانه ظاهر می‌شود. کلیساپی که عناصر سنتی آئین‌ها و مهر پدرانه – که باید به کشیشان مومن کلیسا به عنوان یک وسیله‌ی ساده‌کننده انجام وظایفشان نگاه کرد – را فراموش نمی‌کند. تمام تناحری بودن شخصیت از این دوگانگی ناشی می‌شود؛ تیموثو در لحظاتی که به مادی‌ترین امور مالی می‌پردازد، با روحانی‌ترین لحن سخن می‌گوید.

بدین طریق ماکیاول به یک تاثیر بسیار قوی از سنت‌شکنی دست می‌یابد که باید عمدتاً به روش‌های آریستوفان مدیون باشد (روش‌هایی که ولتر و آراپو نیز از آن‌ها تقليد کرده‌اند). تمام این نویسنده‌گان، هر یک به نوبه خود، واقعیت‌های "ازلی" را درهم می‌شکنند. آنان در این امر موفق می‌باشند، زیرا به جای آن که به صورت سنتی با نفی به مبارزه با آن‌ها بپردازند، آنچنان بر آن‌ها تاکید می‌کنند که غیرقابل تحمل می‌گردند. پوچ می‌شوند.

به مجموعه شخصیت‌های پرهیزکار باید سوستراتا، مادر لوکرزیا را اضافه کرد که نوعی زن پرهیزکار بازنشسته است. او در جوانی نزدیک خود، مدیر محترم و آبرومند یک فاحشه‌خانه بوده است. اما این مسئله شخصیت بدون لک او را لکه‌دار نمی‌سازد. و به هیچ عنوان ننگی برای آداب نیک دربار ایجاد نمی‌کند، به خصوص که هم‌اکنون یک زن ثروتمند می‌باشد. تجارت او تفاوت فاحشی با تجارت‌های دیگر ندارد و حتی محاسنی نیز دارد؛ از آنجا که محصولات تجاری او کارگرانش می‌باشند، لذا با بهره‌کشی بیشتر آشکارا پول سرشارتری نصیبیش می‌شود.

اما در مورد نیچیای والامقام، او یکی از جالب‌ترین شخصیت‌های تاریخ تناحر است. توسعه‌ی زندگی شهری او را متمول گردانیده است، اما از طرف دیگر غمگین است چون وارثی ندارد تا ثروتی که با خست و به طرز پنهانی اندوخته است را به او واگذار کند. نیچیا شدیداً تمايل داشت – هم‌چون اغلب بورزوها – شاهزاده یا کنت به دنیا می‌آمد و یا حتی فقط بارون. اما بدین‌گاه بدین صورت اتفاق نیافتداده است، می‌خواهد که حداقل رفتار او چون اشراف‌زادگان باشد. و اگر در لحظه‌ی حساس پرده‌ی دوم می‌پذیرد که زنش با

یک ناشناس هم آغوش شود، تنها بدین علت است که به او گفته‌اند این حادثه قبل از برای "شاه فرانسه و همه اشراف زادگان مهم" اتفاق افتاده است. صحنه‌ی ستایش انگلیزی است. نیچیا در حالی که از موافقت خود با زناکاری به طرز وحشتناکی رنج می‌برد با اندیشه این‌که به‌طریقه‌ی پادشاهان فرانسه صاحب وارثی خواهد شد شاد می‌باشد. او خود را، حتی اگر آزارش دهد، اشراف‌زاده می‌داند. لیکوریو به‌هر سویی که بخواهد او را می‌چرخاند و حتی پاره‌ای از اوقات در مقابل این همه سادگی احساس همدردی می‌کند.

لوکرزیا کلید دراماتیک تغییراتی است که باید اتفاق افتد. قبل از آن‌که با کالیماکو آشنا شود زندگی نمونه‌ای داشت، شایسته ستایش فری‌لونیس دو لون (Suan Luis Vives) (همسر کامل) یا خوان لونیس ویوس (Frayluis de Leon) (دستوراتی برای زن مسیحی). او نماد کاملاً ایده‌آل این دو نویسنده بوده است. بیشتر وقت خود را به خواندن زندگی نامه عفیف‌ترین و پاک‌دامن‌ترین قدیسین می‌گذراند، حتی از خواندن زندگی نامه آنان که گناهانشان بخسوده شده است پرهیز می‌کند. از گنج شوهرش حفاظت می‌کند و هیچ‌گاه به‌خود جرات نمی‌دهد که از پشت پنجره نیمه‌باز به‌بیرون نگاه اندارد. اما لوکرزیا بیش از حد دعا می‌خواند. هر زمان که یک خواست غیرقابل توصیف را احساس می‌کند با شدت بیشتری دعا می‌خواند، زنان بسیاری بدین صورت زندگی کرده و مرده‌اند، در حالی که رنج این کمبود را شدیداً احساس می‌کرده‌اند. لوکرزیا همچنین اعتقاد داشت که آنچه کم دارد نفس ملایم ملائک است، معاشرت و نوازش شیرین ساکنین بهشت. برای آن‌که خوشبختی او کامل شود، تنها باید بمیرد. چون اگر نمیرد آنچه کم دارد کالیماکو است: و او درنگ نخواهد کرد. لوکرزیا از نظر نحوه‌ی تفکر، در ابتدای نمایشنامه تجرد قرون وسطایی زن شرافتمند و پاک را ارائه می‌دهد. تغییر کند او، به وجود آمدن زن رنسانس را نوید می‌دهد. زنی که در مقابل نیروی زمینی، آنچه که از زمین نشات می‌گیرد، حساس‌تر است. به همان صورت که ماکیاول می‌گوید، او تفاوت بین "چگونه انسان باید زندگی کند و چگونه انسان واقعاً زندگی می‌کند" را نمایان می‌سازد. اما حتی پس از این تغییر معجزه‌آسا، او هنوز به آسمان می‌اندیشد و

هیچ یک از ارزش‌های قدیمی خود را فراموش نمی‌کند: تنها به شیوه‌ای محتاطانه و دلپذیر از آن‌ها استفاده می‌کند. او لذت‌های جدید را می‌پذیرد، لذت‌هایی که بدن و نه ذهن به او می‌دهند. هیچ‌گونه گناهی در آن‌ها نمی‌بیند، بلکه اطاعت از اراده‌ی خداوند را در آن‌ها می‌یابد: "از آنجایی که زیرکی تو، حماقت شوهرم، سبک مغزی مادرم و خباثت کشیشم مرا به کاری واداشت که شخصاً هرگز نمی‌کردم، حاضرم بپذیرم که مشیت خداوند این بود که این اتفاقات بیفتند. من در خودم نمی‌بینم که بتوانم خواست خدا را نپذیرم."

شخصیت‌های باقی‌مانده، پیروز و سیرو، مفاهیم نازل‌تری را القاء می‌کنند. پیروز که نقشی جنبی دارد، در اولین صحنه‌ای که (پرده سوم، صحنه سوم) ظاهر می‌شود و تنها نحوه‌ی تفکر برادر تیموئن را مشخص می‌کند: تمایل او برای آن‌که همه چیز را با معیار پول بیان کند. زمانی که پیروز از او می‌پرسد که آیا ترک‌ها ایتالیا را فتح خواهند کرد، او جواب می‌دهد: "بله، حتماً، اگر شما دعا و عبادت خود را ترک کنید." برای این عبادت‌ها باید پول پرداخت و پول زیادی. پیروز مطیع است، پول می‌دهد که گناهان ناچیزش بخشوده شوند، گناهی که بر اثر ضعف جسمی به وجود آمده‌اند و هیچ ذهن قوی بر آن حکومت نکرده است.

اما سیرو، او تنها یک نوکر ستی است که وظیفه‌ی خود را انجام می‌دهد و برای آسایش اربابانش می‌کوشد، از منافع آنان دفاع می‌کند و در عملی ساختن نقشه‌های آنان یاریشان می‌دهد. شخصیتی است که در نمایشنامه کمتر به او توجه شده است. از نظر فنی، تنها به خاطر آن‌چه می‌گوید اهمیت دارد و نه به خاطر آن‌که موجب می‌شود کالیماکو بتواند برای تماشاگران حوادث گذشته ماجراهای خود را تعریف کند.

ما معتقدیم، در تمام صحنه‌پردازی‌های این نمایشنامه باید همیشه بهوضوح و صرفه‌جویی در شیوه‌های عمل توجه شود. هیچ‌گاه نباید فراموش کرد که این نمایشنامه را ماکیاول نوشته است، و او چیزهایی برای گفتن داشته است. استفاده از یک داستان ساده‌ی عاشقانه و از شخصیت‌هایی چون نیچیا، سوستراتا، لوکرزا و غیره تنها بر اساس شرایط محیط است: نمایشنامه

به شیوه‌ای سرگرم‌کننده و تئاتری - در شکل چهره‌پردازی آن - عملکرد انسان "دارای تقوا" را ارائه می‌دهد. برای صحنه‌پردازی نمایشنامه، همچنان‌که ظرافت‌های زیرکانه نمایشنامه‌نویس افزایش می‌باید آزادی کارگردان کم می‌شود. بنابراین کارگردان، در حالی که تفکرات ماکیاول را به زبان تئاتری ترجمه می‌کند، به دست یابی برعکس وضوح در اجرا نیز نیاز دارد.

همچنین، مهرگیاه یکی از موفق‌ترین نمونه‌های نمایشنامه‌نویسی مردمی است. اعتقاد قراردادی بر این اساس است که تئاتر برای آن که مردمی باشد باید در رابطه با متن یا ارائه‌ی بازی با سیرک شباهت داشته باشد. این کاملاً غلط است، همچنان‌که ادعای این‌که سریال‌های رادیو و تلویزیون به خاطر خشونت احساسی ویژه خود نوعی قابل قبول از هنر مردمی است، کاملاً مردود می‌باشد. کیفیت اصلی تئاتری که برای مردم ساخته شده است باید بر عکس یک روشنگری دائمی باشد: این تئاتر باید بدون حاشیه روی و بدون بت‌سازی تماشاگر را در ذهنیت و در حس خود تحت تاثیر قرار دهد. مهرگیاه ذهن تماشاگر را تحت تاثیر قرار می‌دهد و زمانی که موفق‌می‌شود او را به هیجان آورد از طریق منطق است، به وسیله اندیشه و نه به خاطر یک رابطه هماوایی، چرا که احساس آن مجرد است. مردمی‌ترین کیفیت مهرگیاه در این نکته است.

۴. تحریف‌های مدرن "تقوا"

محتمل است که بورژوازی در اولین جهش ابتدایی خود مرزهای تئاتر را بیش از حد گسترش داده باشد. آن نوع انسانی که بورژوازی پدید آورده بود، در خطر گسترش قرار داشت. حتی خود نمایشنامه‌های شکسپیر - علی‌رغم محدودیتشان - چون شمشیر دولبه مسیرهای جدیدی را می‌گشود که می‌توانست به جهت‌های نامشخص و احتمالاً خطرناک هدایت شوند. بورژوازی بسیار سریع‌تر بر این خطر آگاه شد و به هنگام در اختیار گرفتن قدرت سیاسی سعی نمود سلاح‌هایی را که خود و در جهت منافعش به تئاتر بخشیده بود (در زمانی که تئاتر در خدمت او بود) بازپس بگیرد. ماکیاول آزاد

شدن انسان را از هرگونه ارزش اخلاقی عنوان کرد. شکسپیر از این دستورات با دقت پیروی می‌نمود، حتی اگر در پرده پنجم همیشه اظهار ندامت می‌کرد و اخلاق و قوانین را مجدداً پا بر جا می‌ساخت. بنابراین کسی باید می‌آمد و بدون آن که آزادی‌ای را که شخصیت مرزهایی را معین کند و شخصیت را به صورتی که آزادی شکل را از دست ندهد اصولی سازد، اما به واقعیت خشک و از قبل تعیین شده ارزش بخشد. این شخص هگل بود.

هگل می‌گوید که شخصیت آزاد است، یعنی "حرکت‌های درونی روح او باید همیشه بتوانند بدون هیچ‌گونه مانع و دافعی به حرکات بیرونی تجسم بخشنند." اما آزاد بودن بدین معنا نیست که شخصیت دمدمی مزاج باشد و یا هر آنچه که می‌خواهد انجام دهد: "آزادی، آگاهی بر ضرورت اخلاق است." رفتار اخلاقی. اما او نباید آزادی خود را در مورد عوامل کاملاً اتفاقی یا لحظه‌ای به کار گیرد، این آزادی را تنها باید در موقعیت‌ها و ارزش‌های مشترک ملی و انسانی به کار گرفت: "نیروهای ازلی، واقعیت‌های اخلاقی"، هم‌چون عشق، محبت پدری، وطن‌پرستی و غیره.

بدین صورت هگل موافقت دارد که شخصیت، یک اصل اخلاقی را متجمس سازد. آزادی شخصیت تنها در این است که به‌این اصل در عالم بیرونی - در زندگی واقعی - یک شکل ملموس بیخشد. ارزش‌های اخلاقی مجرد هم‌اکنون سخنگویان ملموس دارند: شخصیت‌ها. این نوع متمایز از تئاتر قرون وسطی است که در آن نیکی شخصیتی بود به نام نیکی، هم‌اکنون نیکی نامش فلانی یا بهمانی است. فلانی و نیکی انسانی واحد می‌باشند، حتی اگر با یکدیگر متفاوت باشند: یکی ارزش مجرد است، دیگری ملموس شدن انسانی آن. شخصیت‌ها یک ارزش "ازلی"، یک واقعیت "اخلاقی" یا ترکیب آن‌ها را متجمس می‌سازند. اگر قرار است نمایشنامه‌ای داشته باشیم، تضاد ضروری است. در نتیجه شخصیت‌هایی که این ارزش‌ها را متجمس می‌سازند با شخصیت‌هایی که ترکیبی از ارزش‌ها را دارند در تضاد قرار می‌گیرند. عمل دراماتیک، نتیجه اتفاقاتی است که این مبارزات به وجود آورده‌اند.

طبق نظریه‌ی هگل، عمل باید تا نقطه‌ای هدایت شود که تعادل بتواند مجدداً

برقرار شود. نمایشنامه باید با آرامش و با هماهنگی پایان باید (ما هنوز از برثت بسیار فاصله داریم که صریحاً مخالف این گفته است). معهذا، به جز براز بین رفتن یکی از طرف‌های تضاد، چگونه امکان دارد این تعادل برقرار شود؟ ضروری است که با به‌نظم درآوردن نیروها تز و آنتی‌تزر به‌یک نقطه‌ی سنتز رسید. در تئاتر این امر به‌دو طریق ممکن می‌شود: با مرگ یکی از دو شخصیت آشتی ناپذیر (تراژدی) و یا از طریق ندامت (نمایشنامه‌های رومانتیک یا اجتماعی طبق نظام هگل).

به هر حال هگل اعتقاد دارد که نمایشنامه، چون دیگر هنرها، "نور واقعیت" است و از طریق وسایل حسی‌ای که هنرمند در اختیار دارد می‌درخشد. اما اگر شخصیتی که بار این واقعیت "ازلی" را به دوش می‌کشد از بین برود، واقعیت چگونه می‌تواند بدرخشد؟ بنابراین به خاطر آن خطأ باید مجازات شود. شخصیتی که دروغ را متجسم است، یا باید بمیرد و یا نادم شود. هگل در نهایت آمده است حتی مرگ قهرمان واقعی را نیز بپذیرد، مرگ انسان واقعی را، البته اگر این فاجعه موجب شود که واقعیت با نور بیشتری بدرخشد. این چیزی است که اغلب در رومانتیسیسم اتفاق می‌افتد.

شکی نیست که رومانتیسم و اکنثی است بر ضد دنیای بورژوا، حتی اگر
برخلاف جنبه‌های بیرونی و اتفاقی آن باشد. ظاهرا بر ضد ارزش‌های بورژوا
می‌جنگد. اما در مقابل چه چیزی را پیشنهاد می‌کند؟ هگل پاسخ می‌دهد:
عشق، افتخار، شرافت. به عبارت دیگر همان ارزش‌های اشرافیت: بازگشت
حیرانه و کمابیش پنهانی به مجردات قرون وسطی - که هم‌اکنون به صورت
تئاتری یا قوانین دقیقاً طرح‌ریزی شده و پیچیده‌تر در آمده است.

رومانتیسم موضوع فنودالی رستاخیز، یعنی پاداش فوق زمینی، را نبیش
قبر می کند. این تنها معنی آخرین کلام دونا سول (Donnasol) در هرنانی
(Herani) می باشد، زمانی که او مرگ را، به پروازی زیبا - که عاشقان را
به دنیای بهتر می برد - تشییه می کند: زندگی واقعی و خوشبختی واقعی
غیرممکن است. چنین است که آنها می گویند: "این دنیا بیش از حد پست و
تقرت انگیز است. تنها بورژواها با علائق پست مادی خود می توانند خوشبخت

باشد. بورژواهای حقیر را پشت سرگذاریم و همچنین پول حقیری که تنها لذت‌های حقیری را می‌تواند بخرد. ما می‌خواهیم تا ابد خوشبخت باشیم. بیانید خودکشی کنیم." در واقع هیچ بورژوایی از چنین گفته‌هایی نمی‌رنجد.

در رومانتیسیسم نوعی آزادی "قوی" اشرافیت فنودال را باید یافت، مگر آن‌که دارای یک عامل از خود بیگانگی و شدیداً عرفانی باشد. آرنولد هاوزر معنی واقعی "داستان مرد جوان فقیر" را تجزیه تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد اکتاو فونیه (Octave Feuillet) در اصل می‌کوشد به‌خواننده این فکر را تلقین کند که انسان حتی بیچاره و فقیر نیز می‌تواند و باید یک حیثیت اشرافی واقعی، از نوع ذاتا معنوی، داشته باشد. شرایط مادی زندگی هر فرد اهمیت خاصی ندارد، ارزش‌ها برای همه‌ی انسان‌ها برابر می‌باشند...

سعی می‌شود مسائلی که انسان‌ها در جامعه با آن روبرو هستند را با معیارهای معنوی حل کنند. می‌کوشند نشان دهند که همه بدون استثناء می‌توانند خواستار یک کمال معنوی باشند، حتی اگر فقیر چون ژان والرژان، معیوب چون ریگولتو (Rigoletto) و یا مطرود چون هرنانی باشند. انسان‌ها باید حتی در زمانی که از گرسنگی می‌میرند، این چیز زیبا - یعنی آن‌چه که آزادی معنوی می‌نامند - را حفظ کنند. بدون شک هگل و ویکتور هوگو کسانی هستند که با بیشترین هنر این اندیشه را بیان می‌کنند.

در نتیجه این بزرگترین تحریف جدی انسان در تئاتر بود: برقراری تعادل بین ارزش‌های ازلی و تغییرناپذیر.

رئالیستی که مارکس - اما به‌دلایل دیگر - ستایش کرده است، دو میان تحریف است: انسان محصول مستقیم محیط موجود می‌باشد. حقیقت این است که گناه ابعاد عقیم‌کننده‌ای که رئالیسم مدت‌ها بعد به‌آن رسید به‌گردن اولین پیروانش نمی‌باشد. واضح است که مارکس نمی‌توانست پیش‌بینی کند که کسانی چون سیدنی کینگزلی (Sidney Kingsley)، تنسی ویلیامز و دیگران چگونه عمل خواهند نمود. زمانی که مارکس از رئالیسم سخن می‌گوید عمدتاً از نقطه‌نظر داستان به‌آن می‌نگرد، داستانی که مطالعه‌ی گسترده‌ی جامعه‌شناسی

زندگی بورژوا را ممکن می‌سازد.

محدودیت اصلی رئالیسم تئاتر از آنجا ناشی می‌شود که رئالیسم تنها واقعیتی که قبل از شناخته شده است را تصویر می‌کند. از نقطه نظر ناتورالیسم، اثر هنری زمانی موفق خواهد بود که از واقعیت بازآفریده شود. آنوان بود که این عقیده را تا آخرین نتایج آن بررسی کرد و به جای آنکه تنها واقعیت را تقلید کند، ترجیح داد که خود واقعیت را بر صحنه آورد: در یکی از

نمایش‌هایش برای دکور یک قصابی، از گوشت تازه استفاده کرد.

زولا با بیان نظریه‌ی مشهوری که می‌گوید تئاتر "برشی از زندگی" را نشان می‌دهد، در خاتمه می‌نویسد که نمایشنامه‌نویس هیچ‌گاه نباید جبهه‌گیری کند، بلکه باید زندگی را درست به همان‌گونه که هست نمایان سازد، بدون آنکه شخصیت‌ها، خود جبهه‌گیری از طرف نویسنده می‌باشد. تائیدیه زولا از این نظر اهمیت دارد که بنبست عینیت ناتورالیسم را آشکار می‌کند: واقعیت آن، واقعیت عکاسی است. مرحله‌ی قبل از آن ممکن نیست و به هیچ‌وجه فراتر از آن نیز نمی‌توان رفت. اما راه متفاوت دیگری نیز وجود داشت، در جهت مخالف و بهسوی افزایش عینیت.

پس از شکسپیر، در تئاتر هیچ‌گاه انسان در کلیت و چند بعدی بودن خود تصویر نشده است. زمانی که نهضت ناتورالیسم به پایان خود نزدیک شد، یک رشته سبک‌های ذهنی متولد شدند: امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، سورئالیسم. آن‌ها همه کوشش دارند آزادی را مجدداً برقرار کنند، اما این تنها یک آزادی ذهنی است. در این جاست که احساسات مجرد - ترس، وحشت، اضطراب - ظاهر می‌شوند. همه چیز در ذهن شخصیت اتفاق می‌افتد و شخصیت دنیای ذهنیات خود را بر دنیای بیرونی منعکس می‌کند.

همچنین رئالیسم سعی بر کندوکاو در درون انسان نمود: آغاز به پژوهش در روانشناسی کرد. اما موقیت بیشتری نیافت. انسان را با فرمول‌های روانشناسی - جبری خلاصه کرد. برای آنکه بدانیم چه اتفاقی افتاد کافیست برخی از آثار اخیر تنسی ویلیامز و نویسنده‌گان هم مکتب او را بخوانیم. نحوه‌ی عمل هیچ‌گاه تفاوت ندارد: پدری را در نظر بگیرید که زن خود را به‌هنگام

تولد اولین فرزندش ترک می‌کند و به آن مادری را اضافه کنید که مشروب خوار است، مطمئناً شخصیتی به دست خواهد آورد که بیماری‌های ذاتی او به یک نوع خود و دیگر آزاری کلی شباهت دارد. اگر اضافه بر این مادر، خیانت پیشه نیز باشد، حساب اشتباه‌ناپذیر است و فرزند یک انسان هم‌جنس باز ظریف می‌شود.

از این دیدگاه، سیر تحولی در یک جهت ادامه می‌باید و تنفسی ویلیامز - نویسنده نابغه - نمی‌تواند از ادامه‌ی این راه خودداری ورزد، جوییدن لفظی اعضای جنسی شخصیت اول نمایش. این در نوع خود بی‌سابقه است. اگر در این راه فراتر رود به صومعه خواهد رسید: ما معتقدیم که ویلیامز دیر بآزاد

به آن مرحله خواهد رسید.

کمی بعد تئاتر می‌کوشد که طریقت عرفان را به‌وام گیرد: جستجوی خدا برای فرار از مادیات. یوجین اونیل چندین بار ادعا کرده است که روابط بین انسان‌ها برای او مهم نیست بلکه رابطه انسان با خدا بیشتر برایش جالب است. اونیل از آنجا که نمی‌تواند خدا را بباید، به‌پدیده‌های اسرارآمیز و فوق طبیعی - که ما را احاطه کرده است - متولّ می‌شود. پدیده‌های قابل درکی که دیده نمی‌شوند برای او جالب است. چشم‌های او "فراتر از افق" را می‌نگرد، در جستجوی سرنوشت‌های غمانگیز و در انتظار خدایان جدید است. از آنجا که این خدایان جدید فرانمی‌رسند، اونیل برای استفاده شخصی خود خدایانی ویژه می‌سازد. آیا این چیزی نیست که در نمایشنامه دینامو (Dynamo) اتفاق می‌افتد؟ نمایشنامه‌نویس به‌سرزمین افسانه‌ای علمی هجوم می‌برد. یوجین اونیل اگر زنده می‌ماند مطمئناً یک خدای اسپات‌نیک (Spotnik) یک خدای کمربند مغناطیسی و خدایان دیگر علم مدرن را کشف می‌کرد - به‌همان صورت که خدای دینامو را کشف کرده بود.

سپس بورزوای - شاید به‌کمک آمار هالیوود - نیروی فوق العاده تاثیرگذاری تئاتر و هنرهای وابسته به آن را کشف می‌کند. چون از هالیوود سخن به‌میان آمد، حکایتی برای نمونه نقل می‌شود: در لحظه‌ای از فیلم "در آن شب اتفاق افتاد، کلارک گیبل پیراهن خود را در می‌آورد و زیرپوش

ندارد. این صحنه کافی بود که چندیں کارخانه تهیه زیرپوش آمریکایی ورشکست شوند، چرا که تمام مشتریان خود - آنان که طرفداران کلارک گیبل بودند و می‌خواستند از بت خود تقلید کنند - را از دست دادند. تاثیر تئاتر بر تماشاگر تنها در سطح لباس نیست، ارزش‌های معنوی نیز نفوذ می‌کنند و آن‌ها را از طریق نمونه تلقین می‌کنند. به‌این صورت است که یک نوع نمایشنامه و فیلم "نمونه‌ای" به وجود می‌آید که برخی از ارزش‌های تائید شده جامعه سرمایه‌داری را تکرار می‌کند، به عنوان نمونه، راه و طریقه‌ی پیشرفت در جامعه از طریق آزادی ابتکار عمل. این نوع نمایشنامه و فیلم‌ها به صورت زندگی‌نامه ارائه می‌شوند: صعود سریع برخی از اشخاص را نقل می‌کنند که متعلق به طبقه‌ی سوم بوده و مراحل ثروت و شهرت را به سرعت طی کرده‌اند. "اگر جی. پی. مورگان توانست ثروت فراوانی بدست آورد، اگر او کشتی و قصر دارد، چرا شما نتوانید؟ البته شما هم می‌توانید، کافیست که قوانین بازی را بدانید." البته بازی سرمایه‌داری.

مارکس می‌نویسد که تمام وقایع تاریخی تکرار می‌شوند: نخست به صورت تراژدی، سپس به صورت کمدی. این چیزی است که در آثار ماکیاول اتفاق افتاده است. نوشه‌های او مفهوم عمیق و گسترده داشته‌اند. پیروان آمریکایی او، که از "نمونه" تئاتر و سینما الهام می‌گیرند - در اینجا دل کارنگی منظور است - در کتاب‌هایی چون "چه باید کرد که همسرتان شما را عمیقاً دوست داشته باشد، حتی پس از آن‌که معشوقی می‌باید که از شما بهتر است"، به صورت اجتناب‌ناپذیری نمی‌توانند مانع از نفوذ عناصر کمدی در نصایح خود باشند. خواننده خشونت این تشبيه را خواهد بخشد: ماکیاول چون دل کارنگی این شعار را عنوان می‌کند: "خواستن، توانستن است." اما اولی شعار را با جدیت تمام برای طبقه‌ای که مورد تائید او است سر می‌دهد و دومی همچون یک یانکی آن را تکرار می‌کند.

آخرین و مهم‌ترین تحریف انسانی کاریست که ضد تئاتر یونسکو می‌کند. می‌کوشد حتی ظرفیت ارتباط برقرار کردن را از انسان بگیرد. انسان موجودی است که نمی‌تواند ارتباط برقرار کند. نه در این جهت که احساسات خصوصی

و زیر و بم‌های فکری خود را نمی‌تواند بیان کند، نه، انسان ابدانمی‌تواند ارتباط برقرار کند، بهنحوی که همه‌ی کلمات در یک کلمه خلاصه می‌شوند: "گربه" [يونسکو: نمایشنامه ژاک یا تسليم شدن.]. همه اندیشه‌ها با "گربه" برابرند، یونسکو این گفتار پوچ را به‌طرز بسیار ماهرانه‌ای بیان می‌کند که مطمئناً تماشاگران بورژوا و خورده بورژوا را می‌خنداند. اما کارگرانی که در انتظار اعلام تصمیم طبقه سرمایه‌دار درباره اضافه حقوق خود می‌باشند، هیچ‌گونه خوشمزگی برای آن‌ها خواهند نخواهد بود. برای این کارگران، این عمل به‌همان اندازه سرگرم‌کننده خواهد بود که یک سخنرانی از قبیل آن‌چه که در صندلی‌ها توسط پیک لال ارائه می‌شود. یا این‌که اگر به‌آن‌ها بگوئیم که "اضافه حقوق" "گربه" است، "فقر" "گربه" است، "گرسنگی" "گربه" است و "همه چیز" "گربه" است.

این انتقادها بدین معنا نیست که این نویسنده‌گان قابل توجه نیستند. برعکس بسیار مهم می‌باشند. چرا که انعکاس آخرین مرحله‌ی اجتماع و تئاتر بورژوازی می‌باشد. نقطه‌ی پایان تحول تئاتری می‌باشد که در آن انسان چند بعدی به تدریج به تجردات روانی، اخلاقی و فوق طبیعی تبدیل شده است. در این جهت یونسکو آن‌چه مورد افتخار معاصرین او بود را به‌یک غیرانسان تبدیل نمود. اوست که آخرین شخصیت بورژوا را با شخصیت "برانژه" خلق کرده است، شخصیتی که گردآگرد او همه به‌کرگدن تبدیل می‌شوند، یعنی به‌تجرد. اگر دیگران همه از بین رفته باشند، آخرین نماینده‌ی نسل بشر به‌چه چیز می‌توانند تبدیل شود؟ غیر از یک تجرد نسل انسان چه چیز می‌تواند باشد؟ آیا "برانژه" چیزی به‌جز انکار کرگدن نیست؟ آیا او خود، کرگدن بیگانه از خود نیست؟ برانژه تنها انکار خالص است.

این تحولی است که تئاتر از زمان پیدایی بورژوازی مدرن تا زمان ما طی کرده است. در مقابل این تئاتر، باید تئاتری پدید آید که طبقه‌ی جدید آن را ساخته باشند، تئاتری که نه فقط در کیفیت‌های سبک، بلکه کاملاً با تئاتر پیشین متفاوت باشد. این تئاتر جدید، باید ضرورتا در مرحله اولیه خود یک تئاتر تجرد باشد. اما تجرداتی که فقط از روینا گرفته نشده باشند، از زیرینا نیز

برخوردار باشند. برخی از نمایشنامه‌های برشت شخصیت‌های این تئاتر جدید را نشان داده‌اند؛ با شرایط کاملاً مغولی. آن‌ها مفعول وظایف اجتماعی مشخصی هستند که به خاطر تضاد خود، نظام نیروهایی که حرکت عمل دراماتیک به وجود می‌آورند را توسعه می‌دهند.

این تئاتری است که تازه متولد شده است. گرچه همه‌ی شکل‌های سنتی را درهم می‌شکند، اما خود اصول مشخصی ندارد، تنها بدور از یک تمرین دائمی است که نظریه‌ی جدیدی به وجود خواهد آمد.

هگل یا برشت:
شخصیت فاعل یا مفعول

تفکر حماسی

سنگش تغییرات عجیبی که تئاتر در زمان ما پذیرا شده بسیار مشکل می‌باشد. به همین علت است که ما هنوز مورد استفاده صحیح واژه‌ها را در نیافته‌ایم. از آنجا که این تغییرات فوق العاده را فوراً دریافت نکرده بودیم، لذا کوشش نمودیم نظریه‌های جدید را به کمک واژه‌های قدیمی توضیح دهیم: از فرهنگ لغت قدیم بهره جستیم تا واقعیات جدید را بازگو کنیم. کوشش نمودیم برای واژه‌هایی که کهنه شده و نشانه‌های خود را از دست داده بودند شناخت و مفهوم جدیدی بیابیم؟

مثال، معنی واژه حماسی چیست؟

برشت در آغاز، تئاتر خود را بدین واژه‌ی قدیمی نام‌گذاری کرده بود. ارسسطو از تئاتر حماسی سخن نمی‌گوید، تنها از شعر حماسی، تراژدی و کمدی یاد می‌کند. تفاوت‌هایی که او بین تراژدی و شعر حماسی عنوان می‌کند تنها در مورد شعر (برای او این اجبار در هر دو حالت وجود دارد) و در زمان عمل صادق است و - مهم‌تر این که - شعر حماسی برخلاف تراژدی از دیدگاه او صریحاً "روایتی" است. در حالی که در تراژدی، عمل در زمان حال صورت می‌گیرد، در شعر حماسی عمل در زمان گذشته انجام پذیرفته و هم‌اکنون

یادآوری می‌شود. ارسسطو اضافه می‌کند که اگر امکان داشته باشد همه‌ی عناصر شعر حماسی را در تراژدی یافت، خلاف آن امکان ندارد. اما این هر دو سبک در حقیقت اعمال شخصیت‌هایی از "نوع والاتر" را "تقلید" می‌کنند.

اروین پیسکاتور (Erwin Piscator)، بهنوبه خود دریافتی کاملاً متفاوت از حماسه ارائه داد. او نوعی تئاتر به وجود آورد که کاملاً با مفهوم شعر حماسی ارسسطو و آنچه که هم‌اکنون بدین نام خوانده می‌شود متفاوت بود، اما همین نام را بر آن نهاد.

پیسکاتور نخستین کسی بود که سینما، اسلاید و گرافیک را در نمایش تئاتری معرفی نمود. از هر آنچه می‌توانست او را، بر توضیح واقعیتی که متن نمایشنامه تشریح می‌کرد، یاری دهد بهره می‌جست. این نوع آزادی ترکیبی کامل را - که استفاده از هرگونه، حتی عجیب‌ترین عنصر را پذیرا بود - پیسکاتور شکل "حماسی" نامید. این ثروت تصویری عجیب موجب می‌شد که رابطه‌ی "هموایی" سنتی شکسته و یک تأثیر "فاصله‌گذاری" به وجود آید، همان تأثیری که برشت بعدها درباره‌ی آن به تعمق پرداخت و ما درباره آن گفتاری کوتاه خواهیم داشت. پیسکاتور زمانی که در نیویورک "مگس‌های سارتر را به صحنه آورد، به‌خاطر آگاهی همگان - که این نمایشنامه اشاره به فرانسه تحت اشغال نازی دارد - قبل از شروع تئاتر، فیلمی درباره جنگ، تهاجم، شکنجه و امراض دیگر سرمایه‌داری نمایش می‌دهد. پیسکاتور نمی‌خواست مردم تصور کنند که نمایش منحصراً درباره یونانیانی است که در این لحظه عناصر ساده‌ی افسانه‌ای بودند و حوادثی که کنونی و دائمی بودند را بازگویی می‌کردند.

امروزه واژه‌ی حماسی بسیار رایج است. این واژه معمولاً یک نوع فیلم خاص را به ذهن متبار می‌سازد: فیلم‌هایی درباره‌ی کشتارهای سرخپستان آمریکای شمالی توسط یانکی‌ها و یا درباره‌ی جنگ توسعه‌طلبانه‌ی آمریکائیان در مکزیک، در مجموع فیلم‌هایی که "در فضای باز" نامیده می‌شوند. این رایج‌ترین تعبیر از واژه می‌باشد: واژه‌ای برای فیلم‌های مملو از قهرمان‌ها، اسب‌ها، شلیک اسلحه و دونل می‌باشند، و در پاره‌ای لحظات چند صحنه

عاشقانه در میان جسدّها، خون، تجاوز و وحشت. مجموعه این سلسله صحنه‌ها فقط تماشاگران هشت ساله را می‌تواند سرگرم کند.

با توجه به چنین برداشت‌هایی، واژه‌ی حماسی را با هر آنچه وسیع، بیرونی، طولانی و عینی باشد مربوط می‌سازند... این واژه برای برشت نیز، چون دیگران مفاهیمی یافته است.

زمانی که برشت از "تئاتر حماسی" یاد می‌کند، برآنست که خود را از تعریفی که هگل از شعر حماسی داده است مبرا سازد. در واقع تمام صناعت شعر برشت پاسخ و انتخاب متقابلی بر صناعت شعر ایده‌آلیست هگل می‌باشد. به خاطر آن که مفهومی که هگل به حماسه می‌بخشد را دریابیم، باید در ابتدا به یاد آوریم که در نظام هنرهای خود، برای مرحله‌ای که طبق آن "ذهن از ماده آزاد است" اهمیت بنیادین قائل است. برای روشن‌تر شدن موضوع، باید خاطر نشان سازیم که هنر برای هگل "درخشش واقعیت از طریق ماده" است و بدین سبب هنرها را به هنرهای سمبولیک، کلاسیک و رومانتیک تقسیم می‌کند. در هنرهای سمبولیک ماده حکفرماست، و ذهن هنوز دقیقاً آشکار نیست. مثلاً معماری را یکی از این نوع هنرها می‌شناسد. در هنرهای کلاسیک ذهن کمی بیشتر از ماده رها می‌شود و با آن تعادلی برقرار می‌سازد - این در مورد مجسمه‌سازی صادق است. چهره‌ی انسان، حالت، اندیشه و دردش از مرمر تراوش می‌کند. در آخر هنرهای رومانتیک، هنرهایی می‌باشند که ذهن را قادر می‌سازند کاملاً خود را از ماده رها کند. شعر را در این نوع هنر جای می‌دهد. ماده‌ی شعر، واژه است و نه مرمر یا سیمان. بر این اساس است که در شعر ذهن به ظرافت‌هایی دست می‌یابد که در معماری غیرممکن می‌باشد، چرا که در معماری مصالح، سنگ و خاک حکمرانی می‌کنند.

أنواع شعر از دیدگاه هگل

طبق نظر هگل، شعر حماسی شعری است که دنیای کاملی را در شکل بیرونی واقعیت تصویر می‌کند. به‌نحوی که هر آنچه اتفاق می‌افتد از نیروهای ۹۲

انسانی، الهی و اخلاقی سرچشمه می‌گیرد و با موانع بیرونی مواجه می‌شود.
”ذهن یک انسان به عمل می‌پردازد و با مشکلاتی در دنیای بیرونی روبرو
می‌شود: شعر حماسی این موانع و تضادها را از نقطه نظر اتفاق افتادن آن‌ها در
دنیای بیرونی نقل می‌کند و نه از نقطه نظر ذهنی که آن‌ها را به جود آورده
است. این عمل شکل روایتی گرفته و آزادانه توسعه می‌یابد و در مقابل این
عمل شاعر محو می‌شود. آن‌چه مهم است وقایع می‌باشد، ذهنیت شاعری که
آن‌ها را نقل می‌کند یا ذهنیت شخصیت‌هایی که آن‌ها را به وجود می‌آورند.
وظیفه شعر حماسی به یاد آوردن این داستان‌هاست.“ هگل می‌نویسد: ”در

نتیجه حقیقت عینی در عینیت خود ارانه می‌شود.“

زمانی که شاعر حماسی نقل می‌کند چگونه یک نبرد اتفاق افتاده است،
باید تا حد ممکن آنرا با حداقل جزئیات واقعی تصویر کند، بدون آن که
احساس شخصی خود را درباره‌ی وقایع در نظر بگیرد، اسب باید همچون
اسب توصیف شود - واقعی - و نه از طریق تصاویر ذهنی که از دیدن اسب
می‌تواند در ذهن متبدار شود.

بر عکس، شعر غنایی دقیقاً نقطه‌ی مقابل شعر حماسی است. ذهنیت، دنیای
دروندی، احساسات، برداشت‌ها و احساسات روح را بیان می‌کند: این نوع شعر
به جای آن که اعمال را برجسته سازد بیانی از حکایت درونی روح انسان
می‌باشد - این عصاره و هدف آن است.

نکته‌ی مهم در شعر غنایی خود اسب نیست، بلکه احساساتی است که
اسب می‌تواند در ذهن شاعر بیدار کند، جزئیات ملموس یک نبرد منظم
نیست، بلکه ثروت حسی شاعر است که از میان چکاچک شمشیرها فوران
می‌کند. شعر غنایی کاملاً خصوصی و ذهنی است.

طبق نظریه‌ی هگل شعر دراماتیک عینیت (شعر حماسی) را با ذهنیت
(شعر غنایی) ترکیب می‌کند. در این حالت مانه تنها یک ارانه‌ی عینی را کشف
می‌کنیم، بلکه همچنین می‌توانیم آثار پیدایی آن را در زندگی ایده‌آل افراد
بخصوصی بیابیم. بنابراین آن‌چه که در اینجا عینی است، به صورت آن‌چه که
به زندگی آگاه افراد اختصاص دارد تصویر می‌شود. برخلاف شعر حماسی،

عمل به صورت اتفاق ماضی ارائه نمی شود، بلکه به هنگامی اتفاق می افتد که ما ناظر آن هستیم. در حماسه، عمل و شخصیت‌ها در زمانی زندگی می‌کنند که با زمان تماشاگر تفاوت دارد، در شعر دراماتیک تماشاگران به مکان و زمان عمل منتقل می‌شوند؛ در این زمان و مکان شرکت می‌کنند - و بدین علت هیچ‌گونه هماوایی یا وابستگی احساسی لحظه‌ای و زنده امکان‌پذیر نیست - شعر حماسی "به یاد می‌آورد" و شعر دراماتیک "دوباره زندگی می‌کند".

بنابراین در می‌بایس که در شعر دراماتیک عینیت و ذهنیت وجود مشترک دارند، اما باید خاطرنشان ساخت که نزد هگل ذهنیت بر عینیت مقدم می‌باشد؛ روح، فاعلی است که هر عمل بیرونی را تعیین می‌کند، به همان صورت که برای ارسطو این احساسات است که به عادت تبدیل می‌شود و عمل را به وجود می‌آورند. نمایش از دیدگاه این فیلسوفان، آمیختن بیرونی نیروهایی است که از درون سرچشم می‌گیرند؛ تضاد واقعی و بیرونی نیروهای ذهنی. اما نظر برشت دقیقاً خلاف این است.

ویژگی‌های شعر دراماتیک، طبق نظریه هگل

از دیدگاه هگل، اعمال و روابط انسانی باید به طرز زنده و مستقیمی ارائه شوند. اما او اضافه می‌کند: "عمل نمایشی به واقعی کردن آرام و ساده یک هدف معین محدود نمی‌شود، بر عکس در محیطی مملو از تضاد و آمیختگی صورت می‌گیرد و مستلزم شرایط، احساسات و شخصیت‌هایی است که مانع آن می‌شوند یا با آن مخالفت می‌کنند. بنابراین آن‌چه که ما در مقابل خود می‌بینیم هدف‌های منفرדי هستند که به صورت شخصیت‌های زنده و موقعیت‌های متضاد، شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی که با یکدیگر برخورد می‌کنند و یکدیگر را تعیین می‌کنند، نمایان می‌شوند. در حالی که هر شخصیت و هر موقعیت سعی می‌کند خود را تائید و به ضرر دیگران خود را به صفت اول برساند..."

اما هگل خصوصاً بر یک نکته بنیادی تاکید می‌کند، نکته‌ای که صناعت

شعر مارکسیست برشت عمیقاً با آن مخالف است" (بر اساس نوشه‌های هگل) نتیجه می‌گیریم که آنچه اتفاق می‌افتد از شرایط محیط بیرونی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه از خواست و شخصیت درونی تراویش می‌کند." از این تضاد پایانی می‌جوشد که باید هم‌چون خود عمل "هم از ذهنیت و هم از عینیت برخوردار باشد." پس از بحران اعمال و احساسات انسانی، آرامش برقرار می‌شود.

به خاطر آنکه وقوع این اتفاق محتمل افتاد، شخصیت باید "آزاد" باشد. یعنی حرکات درونی روح او بتوانند بدون هیچ‌گونه مانعی آزادانه ظاهر شوند. نتیجه: شخصیت، فاعل کامل اعمال خود می‌باشد.

آزادی شخصیت - فاعل

به خاطر آنکه شخصیت واقعاً آزاد نباید محدودیت عملی ایجاد نمود و یا حداقل یک شخصیت کاملاً آزاد نباید او را محدود کند. هگل دلایلی برای توجیه این موضوع آزادی شخصیت - فاعل ارائه می‌کند.

۱. حیوان کلا به توسط شرایط محیطی حاکم تعین می‌باید، بنابراین آزاد نیست، زیرا به علت نیاز اولیه خوردن و... عمل می‌کند. انسان خود بدین علت که بخشی از او حیوانی است آزاد نمی‌باشد. نیازهای بیرونی که انسان با آنها مواجه است - نیازهای مادی - در راه این آزادی موانعی می‌باشند و بر این اساس است که بهترین شخصیت‌های شعر دراماتیک طبق نظر هگل شخصیت‌هایی هستند که وزن نیازهای مادی را کمتر احساس می‌کنند. به عنوان نمونه، شاهزادگان که برای کسب معاش نیاز به کار بدنی ندارند، شاهزادگانی که گروه کثیری انسان در خدمت دارند تا نیازهای مادی آنها را برآورده کنند و موجب می‌شوند که شاهزاده بتواند آزادانه حرکت‌های ذهنی خود را به فعل درآورد... و برای هگل، این جماعتی که برای شاهزاده بهترین شرایط را مهیا می‌سازند تا او به شخصیت دراماتیک

تبديل شود، نمی‌توانند برای همان مقاصد مورد استفاده قرار گیرند.
مواد اولیه مناسبی برای نمایشنامه نمی‌باشد.

۲. جامعه‌ی متمن نیز نمی‌توانند برای شعر دراماتیک ماده‌ی اولیه‌ی مناسبی فراهم کند: شخصیت باید کاملاً آزاد جلوه کند، باید بتواند تقدیر خود را هدایت کند. در یک جامعه متمن انسان‌ها بر اثر انواع قوانین، سنت‌ها، نهادها و آداب و رسوم دست و پا بسته می‌باشند؛ در این جنگل متراکم قوانین، نمی‌توان به‌آسانی از آزادی خود سود جست. مسلماً اگر هاملت در کابوس پلیس، دادگاه، دادستان، کالبد شکافی و غیره می‌بود، بسی‌شک نمی‌توانست حرکت‌های آزاد ذهن خود را ظاهر سازد و پلونیوس، لایرتیس و کلودیوس را نمی‌کشت. طبق نظریه‌ی هگل شخصیت دراماتیک به‌تمام آزادی خود نیاز دارد.

۳. اما باید اضافه نمود که آزادی تنها در مورد این سیمای "فیزیکی" آزادی صادق نیست. مثلاً پرومته یک انسان آزاد است. به‌کوه زنجیر شده و در مقابل کرکس‌هایی که جگر او را می‌خورند قادر به‌انجام کوچک‌ترین عملی نیست، جگری که هر روز متولد می‌شد تا کرکس‌ها روز بعد آن را بخورند، پرومته ناتوان هر روز شاهد این تناول می‌باشد. اما پرومته "می‌تواند"، توانایی آن را دارد که این مجازات وحشتناک را خاتمه دهد. کافی است که در مقابل زئوس، خدای خدایان، ابراز پشیمانی کند و بخسوده خواهد شد. آزادی پرومته در این است که او می‌تواند هر لحظه که بخواهد به‌شکنجه خود خاتمه دهد – اما او آزادانه تصمیم می‌گیرد که چنین نکند.

همچنین هگل درباره تابلویی از موریو (Murillo) سخن می‌گوید که مادری را در حال تنبیه پسر نشان می‌دهد و پسر ستیزه‌جویانه به‌خوردن موزی که در دست دارد می‌پردازد، اختلاف بین نیروی بدنی مادر و فرزند موجب نمی‌شود که فرزند آزادی کافی داشته باشد تا با مادر نیرومند خود مبارزه کند. بدین سبب است که همیشه می‌توانیم در باره یک شخصیت زندانی نمایشنامه بنویسیم، به‌شرط آن که او همیشه آزادی اخلاقی انتخاب را داشته باشد.

در پیدایی یک اثر دراماتیک شرایط مهم دیگری نیز حائز اهمیت می‌باشد:

۱. آزادی شخصیت نباید در مورد حوادث اتفاقی بی‌اهمیت و فرعی، بلکه درباره موضوعات جهانی، منطقی، حیاتی، و در مورد آنچه که برای زندگانی انسانی اهمیت دارد به کار گرفته می‌شود. خانواده، وطن، دولت، اخلاق، جامعه و... منافع با ارزشی می‌باشد که شایستگی ذهن انسان را دارند، بنابراین شایسته‌ی شعر دراماتیک نیز می‌باشد.

۲. هنر به‌طور کلی و خصوصاً شعر دراماتیک واقعیت ملموس می‌باشد و نه انتزاعی؛ ویژگی باید در جنبه‌ی عام آن دیده شود. فلسفه با تجریفات، ریاضیات با اعداد، اما تناول با افراد بازی می‌کند. بنابراین آن‌ها را باید در تمام جنبه‌های ملموس خود ارائه داد.

۳. از آنجا که موضوعات کلی که در تئاتر طرح می‌شوند عام هستند و (نه طرز فکری ویژه)، لذا نیروهای محرک ذهن انسان از جنبه‌ی اخلاقی مورد قضاوت قرار می‌گیرند. یعنی: خواست فردی شخصیت، واقعیت ارزش معنوی یا یک تمایل اخلاقی است. مثال: خواست ملموس کردن، که ممنوع نمودن خاکسپاری برادر آنتیگون می‌باشد، تجسمی از اخلاق مسالمت‌ناپذیری است که از منافع دولت - در عبارت خواست فردی - دفاع می‌کند. همین گفته را می‌توانیم درباره‌ی خواست قاطع آنتیگون بیان کنیم که می‌خواهد برادر خود را به‌خاک بسپارد. این خواست انسجام یک ارزش اخلاقی دیگر می‌باشد: مهر خانوادگی. زمانی که این دو خواست فردی با یکدیگر برخورد می‌کنند، در واقعیت دو ارزش معنوی با هم برخورد پیدا می‌کنند. طبق نظر هگل، برای آن‌که جدل اخلاقی حل شود، تضاد باید به‌آرامش تبدیل گردد: چه کسی محق است؟ کدام یک از ارزش‌ها بهترین است؟ و غیره. در این مورد بخصوص، بدین نتیجه می‌رسیم که هر دو ارزش صحیح می‌باشند اما درباره آن‌ها بیش از حد اغراق شده است. در این مورد اشتباه در خود ارزش نیست، بلکه در افراط است.

۴. برای آنکه تراژدی اتفاق افتد، برای آنکه واقعاً تراژدی باشد، هدف‌هایی که شخصیت‌ها از آن پیروی می‌کنند باید تطبیق ناپذیر باشند، اگر بر حسب اتفاق امکان مصالحه وجود داشته باشد، اثر دراماتیک به نوعی دیگر تعلق می‌گیرد: درام.

در میان تمام این پیشنهادات هگل، آنچه که بیش از هر چیز صناعت شعر او را ویژه می‌سازد پیشنهادی است که بر طبیعت فاعل بودن شخصیت تاکید می‌کند: تمام اعمال ظاهری از ذهن آزاد شخصیت سرچشمه می‌گیرند.

انتخاب بد واژه

صناعت شعر مارکسیست بر تولت برشت در مقابل جزئیات قالبی صناعت شخصیت فاعل کامل نیست، بلکه مفعول نیروهای اقتصادی و اجتماعی است که نسبت به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد و به خاطر آن‌ها عمل می‌کند.

اگر یکی از اعمال دراماتیک ویژه‌ی صناعت شعر هگل را تجزیه تحلیل کنیم، می‌توانیم بگوئیم که یک جمله‌ی ساده شامل یک فاعل، یک فعل و یک مفعول با واسطه می‌باشد. مثال: "کندي به خلیج خوک‌ها هجوم برد." در اینجا فاعل انتخابی هگل "کندي" است که حرکت‌های درونی ذهن او به‌شکل فرمانی بیرونی تجلی می‌کند: هجوم به کوبا. "هجوم بردن" فعل است و "خلیج خوک‌ها" مفعول با واسطه.

بر عکس، در صناعت شعر مارکسیست، از آن‌نوع که برشت پیشنهاد می‌کند، تجزیه تحلیل وجود الزامی یک جمله اصلی، یک جمله فرعی را آشکار می‌سازد که در آن شخصیت "کندي" هنوز فاعل است، اما با فاعل اصلی جمله متفاوت است. بهترین جمله برای توضیح عمل دراماتیک مشابه می‌تواند، چنین جمله‌ای باشد: "نیروهای اقتصادی کندي را وادار ساخته‌اند که خلیج خوک‌ها را مورد تهاجم قرار دهد." به اعتقاد من، آنچه که برشت پیشنهاد می‌کند بسیار روشن است: فاعل واقعی، نیروهای اقتصادی هستند که

از طریق کندی عمل نموده‌اند. جمله‌ی اصلی همیشه تداخل عمل نیروهای اقتصادی است. شخصیت کاملاً آزاد نیست. او فاعل - مفعول است.

در تمام صناعت شعر هگل - و نه تنها در یکی از بخش‌های آن - ذهن فاعل است. شعر حماسی نشان می‌دهد که اعمال به‌وسیله ذهن تعین می‌یابند، شعر غنایی حرکت‌های این ذهن را ارائه می‌دهد، و در خاتمه شعر دراماتیک ذهن و اعمال آن در دنیای بیرونی را از مقابل چشمان ما می‌گذراند. آیا واضح است؟ در هر سه نوع بین ذهنیت و عینیت مواجهه وجود دارد، اما در هر سه نوع همیشه ذهنیت است - حرکت‌های درونی روح و ذهن - که عینیت را پدید می‌آورد. این اندیشه به‌طرزی مداوم در تمام صناعت شعر هگل ظاهر می‌شود.

اعتراض برشت - که این چنین اعتراض مارکسیستی اهمیت ویژه‌ای ندارد - در مورد ارجحیت است: کدامیک از این دو عبارت، عینیت و ذهنیت، قبل از دیگری قرار می‌گیرد. برای صناعت شعر ایده‌آلیست، اندیشه‌ی اجتماعی فرد اجتماعی را مقید می‌سازد، برای صناعت شعر مارکسیستی، فرد اجتماعی اندیشه‌ی اجتماعی را مقید می‌سازد. از نظر هگل این ذهن است که عمل دراماتیک را خلق می‌کند، اما در دیدگاه برشت، رابطه‌ی شخصیت با جامعه خالق عمل دراماتیک می‌باشد.

برشت، کلا و در مجموع، از روی رو در مقابل هگل قرار می‌گیرد. بنابراین برای آن‌که از صناعت شعر او صحبت کنیم، استفاده از عبارتی که در صناعت شعر هگل نوع را مفهوم می‌سازد اشتباه است.

صناعت شعر برشت تنها "حماسی" نیست: مارکسیست است، و چون مارکسیست است می‌تواند غنایی، دراماتیک و یا حماسی باشد. بسیاری از نمایشنامه‌های او به‌یک نوع تعلق دارند، برخی از نمایشنامه‌ها به‌نوعی دیگر و پاره‌ای به‌نوع سوم. در مجموعه‌ی آثار برشت، نمایشنامه‌های غنایی، دراماتیک و حماسی وجود دارد.

برشت خود بر اشتباه اولیه‌اش آگاه شد و در آخرین نوشته‌هایش صناعت شعر خود را "صناعت شعر دیالکتیک" نامید. و این نیز اشتباه بود، زیرا

صنعت شعر هگل نیز دیالکتیک است. برشت محق بود که این را به نام خود بخواند: صنعت شعر مارکسیست! اما زمانی که نام او لیه را مورد استفاده قرار داد، بسیاری از کتاب‌ها منتشر شده و اشتباه به خوبی جایگزین شده بود. در اینجا سعی خواهیم نمود با استفاده از جدولی که برشت درباره تفاوت‌های صنعت شعر خود و صنعت شعر ایده‌آلیست ارائه داده است (این جدول در مقدمه نمایشنامه ماه‌آگونی Mahagonny آمده است)، تفاوت‌های نوع را از تفاوت جنس متمایز کنیم... ما در این جدول تفاوت‌های دیگری را نیز گنجانیده‌ایم (که برشت در کتاب‌های مختلف خود از آن‌ها سخن گفته است).

این جدول به هیچ عنوان "علمی" نیست، چرا که بسیاری از عبارت‌های آن مبهم و نامشخص می‌باشند، اما اگر تفاوت‌های بنیادی را به‌یاد داشته باشیم تفاوت‌های فرعی روشن‌تر جلوه می‌کند چرا که هگل شخصیت را به عنوان فاعل مطلق پیشنهاد می‌کند و برشت به عنوان مفعول سخن‌گوی نیروهای اقتصادی و اجتماعی.

برخی از تفاوت‌هایی که برشت مطرح می‌کند عموماً در مورد تفاوت‌های واقعی می‌باشند که بین شکل‌های حماسی، دراماتیک و غنایی وجود دارند و عبارتند از:

۱. تعادل، ذهنیت - عینیت.
۲. شکل حوادث، این‌که آیا از نظم وحدت سه‌گانه پیروی می‌کند یا نه.
۳. آیا هر صحنه دلایل صحنه‌ی بعدی را معین می‌کند یا نه.
۴. روند صعودی یا روند روایتی مستقیم.
۵. کنجکاوی برای پایان یا کنجکاوی برای سیر تحولی نمایشنامه. هیجان یا کنجکاوی علمی برای پیشبرد نمایش.
۶. تحول مداوم یا جهشی.
۷. القاء یا استدلال (پیشنهاد یا بحث).

تفاوت‌های شکل‌های «دراماتیک» و «حمسی» در تئاتر، طبق نظریه برشت (این جدول از مقدمه «ماهاگونی» و نوشه‌های دیگر گرفته شده است).

«شکل حمسی»، طبق نظریه برشت (در صناعت شعر ایده‌آلست)	«شکل دراماتیک»، طبق نظریه برشت (در صناعت شعر ایده‌آلست)
۱. فرد اجتماعی به‌ازدیشه تعین می‌بخشد (شخصیت - مفعول).	۱. اندیشه فرد را تعین می‌بخشد (شخصیت - فاعل)
۲. انسان تغیرپذیر است، موضوعی است برای مطالعه، در حال تحول است.	۲. انسان موجودی است عطیه شده، ثابت تغیرپذیر، استوار و پذیرفته شده به صورتی که ملاحظه می‌شود.
۳. تناقضات نیروهای اقتصادی، اجتماعی یا سیاسی، عمل دراماتیک را به حرکت درمی‌آورند. ساخت نمایشنامه بر این تناقضات بنا شده است.	۳. تضاد خواسته‌های آزاد، عمل دراماتیک را تحرک می‌بخشد. ساخت دراماتیک نمایشنامه، طرح ساده‌ای از خواسته‌های متضاد می‌باشد.
۴. عمل دراماتیک را تاریخی می‌سازد. تماشاجر به‌نظر تبدیل می‌شود. ذهن را انتقادی می‌سازد و همچنین ظرفیت او برای عمل پرورش می‌باید.	۴. همایی به وجود می‌آید که یک حکمیت احساسی تماشاجر است، تماشاجری که قدرت عمل را از او گرفته‌اند.
۵. بر اثر شناخت، تماشاجر را به انجام عمل تشویق می‌کند.	۵. در خاتمه، تخلیه انرژی تماشاجر را «تطهیر» می‌کند.
۶. منطق.	۶. احساس.
۷. کشمکش حل نمی‌شود و تضاد اصلی روشن‌تر می‌گردد.	۷. در خاتمه، کشمکش با پدید آمدن یک نظام خواسته‌های متفاوت حل می‌شود.
۸. نقص‌هایی که شخصیت خود ممکن است دارا باشد، هرگز دلیل اولیه و مستقیم عمل دراماتیک نمی‌باشند.	۸. هامارتبه موجب می‌شود که شخصیت نتواند خود را با جامعه تطبیق دهد، این دلیل بنیادی عمل دراماتیک است.
۹. شناختی که بدست می‌آید، نقص‌های جامعه را آشکار می‌سازد.	۹. آگنوریسیس حق را به جامعه می‌دهد.
۱۰. این صناعت، روایت است.	۱۰. این صناعت، عمل کنونی است.
۱۱. دیدگاه جهانی.	۱۱. تجربه.
۱۲. قدرت تصمیم‌گیری را پرورش می‌دهد.	۱۲. احساسات را برمی‌انگیرد.

آیا اندیشه فرد را تعین می‌بخشد (یا بر عکس)؟

همچنان که مشاهده می‌شود، در تمام صناعت‌های شعر ایده‌آلیست (هگل، ارسسطو و دیگران)، شخصیت با تمام جنبه‌هایش "متولد" می‌شود و هم‌اکنون مستعد است تا به طریقی مطمئن حس کند و عمل کند، در عین حال ویژگی‌های بنیادی او پا بر جا می‌باشند. بر عکس برای برشت هیچ‌گونه "سرنوشت بشری" وجود ندارد، بنابراین هیچ‌کس به خودی خود آنچنان که هست نمی‌باشد. باید دلایل را جستجو کرد.

با در نظر گرفتن این تفاوت، می‌توانیم برخی از نمایشنامه‌های برشت را مثال بزنیم که در آن‌ها عمل به وسیله وظیفه اجتماعی شخصیت تعیین شده است. در ابتدا مثال کلاسیک پاپ که با گالیلو گالیله گفتگو می‌کند: در حالی که پیروان پاپ لباس‌هایش را می‌پوشانند همدردی و کمک خود را ابراز می‌دارد. زمانی که همه لباس‌های او پوشانیده شد، پاپ به گالیله می‌گوید که - حتی اگر او شخصاً با گالیله موافق باشد - از او می‌خواهد درباره‌ی عقاید خود تجدیدنظر کند یا آن‌ها را در دادگاه تفتیش عقاید عنوان کند. پاپ، تا زمانی که پاپ است، همچون پاپ بازی می‌کند.

آیزنهاور هجوم به ویتنام را طرح ریزی کرده بود، کنی آنرا به‌اجرا درآورد و جانسون تا نقطه اوج آدم‌کشی آن فرا رفت. نیکسون، شاید جالب‌ترین این مربع، مجبور به امضای قرارداد صلح گردید. جنایتکار کیست؟ رئیس جمهور ایالات متحده آمریکای شمالی: همه آن‌ها و مهم نیست کدامیک.

مثال دوم: در نمایشنامه "روح پاک"، اثر شن‌ته (Shente)، فاحشه‌ی بینوا ناگهان ارثیه‌ی هنگفتی را دریافت کرده و میلیون‌ری شود. از آنجا که قلب پاکی دارد، زمانی که دوستان، همسایگان، خویشان و آشنايان دور و نزدیک از او درخواست پول می‌کنند نمی‌تواند از پرداخت آن خودداری کند. اما چون بسیار ثروتمند است تصمیم می‌گیرد شخصیت جدیدی بیابد: تبدیل می‌شود به‌شوییتا (Shuita) شخصیتی که بی‌شباهت به شخصیت اول نیست و از او کاملاً جدا شده است. خوبی و ثروت نمی‌توانند در کنار یکدیگر قرار گیرند.

اگر ثروتمندی می‌توانست خوش قلب باشد، او - به‌خاطر خوش قلبی اش - مطمئناً همه‌ی ثروت خود را به‌مستمندان... می‌بخشید.

در همین نمایشنامه یک خلبان به‌صورت شاعرانه‌ای به‌آسمان آبی می‌اندیشد. اما شن‌ته (شوی‌تا) شغل پر درآمد سر کارگری کارخانه‌ای را به‌او پیشنهاد می‌کند. خلبان شاعر فوراً آسمان آبی را فراموش می‌کند و از این پس تنها به‌شیوه استثمارگران می‌اندیشد که سود بیشتری از آن‌ها کسب کند.

این مثال‌ها بیانگر آن می‌باشند که فرد اجتماعی - همان‌گونه که مارکس می‌گوید - اندیشه اجتماعی را معین می‌کند. بر این اساس است که در لحظات بحرانی طبقات حاکم تظاهر به‌نیکوکاری می‌کنند و اصلاح‌گر می‌شوند، به‌افراد اجتماعی که کارگر هستند کمی گوشت و نان می‌بخشند و دعا می‌کنند که فرد اجتماعی با کمی سیر شدن کمتر انقلابی باشد. و این روش موفقی است. بدین علت است که طبقات کارگر کشورهای سرمایه‌داری کمتر انقلابی و حتی ارتقاضی می‌باشند، همچون اکثریت طبقه کارگر آمریکای شمالی. آن‌ها افراد اجتماعی‌ای هستند که یخچال، ماشین و آذوقه دارند و مطمئناً اندیشه‌ی اجتماعی آن‌ها با اندیشه‌ی اجتماعی افراد آمریکای لاتین متفاوت است، افرادی که اکثراً در شهرک‌های فقیرنشین زندگی می‌کنند، از گرسنگی رنج می‌برند و در مقابل بیکاری و بیماری از هیچ‌گونه مزایایی برخوردار نمی‌باشند.

آیا می‌توان انسان را تغییر داد؟

در "آدم، آدم است"، برشت گالیگی (Galy Gay) را به‌صحنه می‌آورد. مردی عادی که نشان از پدر و مادرش ندارد، فردی مطیع که یک روز صبح از خانه خارج می‌شود تا برای نهار یک ماهی بخرد. در راه با سه سرباز رویرو می‌شود که در جستجوی سرباز چهارم گمشده می‌باشند و بدون این سرباز چهارم نمی‌توانند به سرباز خانه بازگردند. آن‌ها گالیگی را دستگیر می‌کنند و برای به‌محاطه‌های داخلی، او را ملزم می‌سازند که یک فیل را به‌پیروزی بفروشد. چون او فیلی در دسترس ندارد، دو سرباز خود را به‌شکل فیل در می‌آورند. ۱۰۳

پیرزن با خرید فیل موافقت می‌کند و مبلغی بابت آن می‌پردازد. و گالی‌گی بیچاره مت怯اعد می‌شود که فیل می‌تواند هر چیزی باشد و این‌که اگر کسی برای آن پولی پرداخت کند، هر چیزی را می‌توان فروخت. اما با فروختن فیل او مرتکب دزدی می‌شود، چرا که فیل متعلق به اعلیحضرت می‌باشد.

گالی‌گی بیچاره، که روزی به بازار رفته بود، تا یک ماهی کوچک بخرد، فیلی می‌فروشد که در حقیقت فیل نیست، آنرا به پیرزنی می‌فروشد که در حقیقت مشتری نیست، و برای آن‌که مجازات نشود خود را به‌شکل زریا ژیب (Jriah Jip) در می‌آورد، تبدیل می‌شود به زریا ژیب، سرانجام قهرمان جنگ می‌شود و در حالی که ادعا می‌کند تشنگی خون‌تباری و وراثتی را در خود احساس می‌کند، مقتدرانه به جنگ با دشمن می‌پردازد. برشت می‌گوید: به‌این صورت در مقابل چشمان تماشاگر یک "سرشت" انسان تشکیل و دگرگون می‌شود.

باید مشخص نمود که برشت مدعی نیست در دیگر صناعت‌های شعر انسان همیشه تغییرناپذیر است. حتی از دیدگاه ارسطو، قهرمان در پایان بر اشتباه خود آگاه می‌شود و تغییر می‌کند. اما تغییری که برشت عنوان می‌کند وسیع‌تر و کامل‌تر است: گالی‌گی گالی‌گی نیست، او به صورت ساده و خالص وجود ندارد. گالی‌گی گالی‌گی نیست، او فقط تمام آن‌چیزی است که گالی‌گی در موقعیت‌های معین قادر است انجام دهد.

سارتر در کودکی یک رهبر مرد جوانی را نشان می‌دهد که اظهار می‌کند شخصی را به‌خاطر آن‌که آن شخص یهودی است - دوست ندارد، بر ما آشکار می‌شود که او یهودیان را دوست ندارد، و در یک میهمانی مردی به‌او معرفی می‌شود و زمانی که در می‌یابد که او یهودی است، این رهبر آینده دست خود را عقب می‌کشد و با او دست نمی‌دهد. این شخص در آینده یک نژادپرست افراطی خواهد شد.

در میان شیوه‌های گوناگون عمل سارتر و برشت، نکته‌های مشترک و همچنین تفاوت‌هایی وجود دارد. حقیقت مشترک بین آنان این است که کینه نژادی مرد جوان سارتر، همچون قهرمانی گالی‌گی ما پایدار نیست، این

ویژگی‌ها با شخصیت متولد نشده‌اند: این توانایی ارسطویی می‌باشد که به احساس قوی و عادت تبدیل شده است. ویژگی‌هایی است که به صورت اتفاقی در زندگی اجتماعی کسب شده‌اند. اما تفاوت‌های عمیقی نیز وجود دارند: رهبر در طی یک سلسله دلایل و تاثیرها به شیوه رنالیسم تحول می‌یابد، در حالی که فهرمان برشت تجزیه تحلیل، تشریح، دگرگون و بازساخته می‌شود. در این مورد هیچ‌گونه رنالیسمی وجود ندارد. این عمل یک استدلال علمی است که از طریق هنر انجام می‌گیرد.

تضاد خواست‌ها یا تناقض ضرورت‌ها؟

به همان صورت که دیدیم اهمیت ندارد رئیس جمهور ایالات متحده آمریکا چه کسی است، چرا که او همیشه ملزم خواهد بود از منافع امپریالیست‌های ارتجاعی دفاع کند. خواست فردی او هیچ‌گونه تاثیری ندارد. عمل با در نظر گرفتن آن‌چه که واقعاً هست تحول نمی‌یابد؛ اگر او با تمام آن‌چه که هست کاملاً متفاوت بود، عمل به همین طریق نیز تحول می‌یافتد.

در اینجا باید ابهامی را روشن سازیم که ممکن است آشکار نماید هگل نیز بر ویژگی اجتناب‌ناپذیر تضاد تراژیک تاکید دارد: این یک ضرورت است. اما ضرورتی که او عنوان می‌کند ماهیت اخلاقی دارد؛ از نقطه نظر اخلاق شخصیت‌ها نمی‌توانند از آن‌چه که واقعاً هستند یا از آن‌چه که انجام می‌دهند اجتناب ورزند. بر عکس برشت بر ضرورت‌های اخلاقی تاکید ندارد، بلکه از ضرورت‌های اجتماعی و اقتصادی سخن می‌گوید. مانولر (Mauler) بدی یا خوبی می‌کند، می‌بخشد یا دستور کشتن می‌دهد، نه به خاطر آن‌که ویژگی‌های شخصی خوبی یا بدی را دارا است یا به خاطر آن‌که عقیده شخصی دارد، بلکه به خاطر آن‌که او یک بورژوا است و باید سود خود را افزایش دهد. بعد از آن‌که همسر دالفیت (Dullfeet)، که توسط آرتورو اویسی (Arturo Ulpiano) به قتل رسیده است، با او روبرو می‌شود، از نظر روانشناسی تمام دلایل را دارد که به صورت او تف کند، اما هم‌چون یک "مالک" بدو می‌نگرد و در پایان با او مصالحه . ۱۰۵

می‌کند. آن‌ها دست در دست با چهره‌ای خشنود در مراسم ختم شوهر مرحوم شرکت می‌کنند. زن بیوه و قاتل با یکدیگر شریک هستند، در نتیجه احساسات شخصی آن‌ها فراموش می‌شود. آن‌ها باید یکدیگر را دوست داشته و همیشه در جستجوی سود باشند.

برشت ادعا نمی‌کند که خواست فردی هیچ‌گاه مداخله نمی‌کند؛ بر آنست نشان دهد که این خواست هرگز عامل بنیادی تعیین عمل دراماتیک نیست. به عنوان نمونه در موردی که عنوان کرده‌ایم، زن بیوه‌ی جوان در آغاز صحنه خواست روانی خود را آشکار می‌کند. در همین صحنه، همچنان‌که به تدریج اویی برای زن بیوه عدم تأثیر خواست‌های فردی و قدرت تعیین ضرورت‌های اجتماعی را ثابت می‌کند، نفرت او نسبت به اویی تغییر می‌کند. صحنه ادامه می‌یابد: براساس تناقض ضرورت‌های اجتماعی (که در این مورد، بر طبق رسوم نظام‌های سرمایه‌داری، او آرزوی سود بیشتر دارد) عمل دراماتیک توسعه می‌یابد.

هموایی یا چیز دیگر؟ احساس یا منطق؟

در "نظام تراژیک جبری ارسطو" بدین نتیجه رسیدیم: هموایی یک رابطه احساسی است که بین تماشاگر و شخصیت برقرار و موجب می‌شود که تماشاگر نیروهای خود را واگذار کند و به مفعول شخصیت تبدیل می‌شود؛ هر آن‌چه بر شخصیت اتفاق می‌افتد بر تماشاگر نیز به طرز غیرمستقیم حادث است. هموایی‌ای که ارسطو توصیه می‌کند رابطه‌ایست که بر دو احساس اصلی بنا شده است: ترحم و ترس. ترحم، تماشاگر را به شخصیتی وابسته می‌کند که به تقدیری در دنیاک تن می‌دهد و به خاطر تقوایش آنرا شایسته خود نمی‌داند، ترس نیز بدین علت رابطه برقرار می‌کند که شخصیت عواقب نقصی را می‌پذیرد که تماشاگر نیز آنرا در خود احساس می‌کند.

اما هموایی اجبارا این دو احساس را بکار نمی‌گیرد؛ می‌تواند با هر احساس ۱۰۶ دیگری نیز به وجود آید. تنها شرط الزامی که برای آن وجود دارد این است که

تماشاگر حالت "مفولی" به خود گیرد و قدرت عمل خویش را واگذار کند. اما احساس یا احساساتی که این پدیده را به وجود می‌آورند از هر نوع می‌تواند باشد: ترس (فیلم‌های دراکولا)، دیگر آزاری، کشنش جنسی به سوی بازیگر زن و غیره.

همچنین، باید خاطرنشان سازیم که هماوایی (از زمان ارسسطو تاکنون) هیچ‌گاه به تنها یی ارائه نشده، بلکه همواره با رابطه‌ای دیگر همراه بوده است: دیانویا (اندیشه‌ی شخصیت‌ها – اندیشه‌ی تماشاگر). در حالی که هماوایی نتیجه‌ی اتوس است، به بازی آمدن دیانویا مولود تولد رابطه‌ای می‌شود که جان گاسنر (Jahn Gassnes) آنرا روشنگری (Enlightment) می‌نامد، آنچه که ما آن را به لغت آگاه‌سازی (Eclaircissement) یا لغتی مشابه ترجمه می‌کنیم.

آنچه که برشت بر آن تاکید می‌کند اینست که در نمایشنامه‌های ایده‌آلیست احساس به خودی خود عمل می‌کند و "افرات‌های احساسی" را به وجود می‌ورد. بر عکس، صناعت‌های شعر ماتریالیست – که هدف‌شان نه تنها ارائه دنیاست بلکه تغییر آنست تا در نتیجه دنیا را قابل سکونت سازند – موظفند نشان دهند چگونه می‌توان دنیا را تغییر داد.

یک هماوایی صحیح مانع ادراک نیست، بر عکس، ادراک مورد نیار است تا نمایش تبدیل به افراط احساسی نشود و تماشاگر بتواند از گناه اجتماعی خود تطهیر شود. آنچه برشت (به صورت بنیادی) انجام می‌دهد اینست که بر ادراک (روشنگری) تاکید می‌کند، بر دیانویا.

در هیچ زمانی برشت بر ضد احساس قد علم نمی‌کند، حتی اگر همیشه بر ضد افراط سخن گوید. می‌نویسد "احمقانه بود اگر علم مدرن احساس را انکار می‌کرد"؛ و مشخص می‌کند که اگر احساس از شناخت خالص سرچشمه بگیرد کاملاً با آن موافق است، اما با احساسی که از نادانی سرچشمه می‌گیرد مخالفت می‌ورزد. کودکی که در یک اطاق تاریک قرار گرفته و صدای فریاد می‌شنود می‌ترسد: برشت مخالف است که تماشاگر را با صحنه‌هایی این چنین به‌هیجان آوریم. بر عکس زمانی که انتیشن² $E=MC^2$ – فرمول تبدیل ماده به انرژی – را کشف می‌کند، این یک احساس فوق العاده است! برشت با این نوع احساس

کاملاً موافق است. آموختن یک تجربه احساسی است و ما هیچ‌گونه دلیلی نداریم که از این احساسات اجتناب ورزیم. اما جهالت نیز احساسات را برمی‌انگیزد، ما باید دشمن این نوع احساسات باشیم.

در مقابل نه‌دلاور که تمام فرزندانش را در جنگ از دست می‌دهد چه احساسی خواهیم داشت؟ آنقدر متاثر می‌شویم که اشک می‌ریزیم. اما احساسی که منتج از جهالت است را باید انکار کنیم: هیچ‌کس نباید بر "تقدیر" غم‌انگیزی که فرزندان نه‌دلاور را از او گرفته است، بگردید. باید خشم نسبت به جنگ و سوداگری جنگ را احساس کنیم، چرا که این سوداگری است که فرزندان نه‌دلاور را از بین می‌برد.

یک مقایسه دیگر این موضوع را روشن‌تر می‌سازد. بین تاختن به‌سوی دریا، نمایشنامه‌ای از سینج (J.M.Synge) نمایشنامه‌نویس ایرلندی و تفکرگاهای نه‌کارار اثر برشت شباهت بسیاری وجود دارد. این دو نمایشنامه هر دو احساسات را عمیقاً برمی‌انگیزند و داستان‌های آن‌ها بسیار شبیه می‌باشند: دو مادر فرزندانشان را در دریا از دست می‌دهند. در نمایشنامه سینج این دریا است که قاتل می‌باشد: دریا، امواج، تقدیر. در نمایشنامه برشت سربازان هستند که به‌سوی ماهیگیران معصوم شلیک می‌کنند. احساسی که نمایشنامه سینج برمی‌انگیزد از این اقیانوس ناشناخته، نفوذناپذیر و خطرناک نشات می‌گیرد، احساسی که نمایشنامه برشت برمی‌انگیزد نفرت عمیق نسبت به فرانکو و متحدان فاشیست او می‌باشد. در هر دو مورد احساس وجود دارد، اما با تغییرات و نتایج متفاوت.

باید تکرار کنیم: برشت مخالف است تماشاگر به‌همان صورت که بورژواها کلاهشان را در رختکن نثار می‌گذارند، مغز خود را در رختکن رها کند.

تخلیه انرژی و آرامش یا شناخت و عمل؟

هگل: "پس از بحران احساسات و اعمال انسانی که اثر دراماتیک را تشکیل

۱۰۸ می‌دهند آرامش فرا می‌رسد." ارسطو نیز همین اساس را بنیان می‌گذارد:

به علت آن که یکی از شخصیت‌ها یک نقص تراژیک دارد و یا مرتکب یک خطای تراژیک می‌شود، لذا نظام خواست‌ها به صورت ملموس و فردی ارزش‌های قابل ترجیح را در مورد اخلاق ارائه می‌دهند و در تضاد قرار می‌گیرند. پس از فاجعه، زمانی که از خطا تطهیر شده است، اجبارا آرامش حکم‌فرما و تعادل مجدداً برقرار می‌شود. به نظر می‌رسد این دو فیلسوف می‌گویند که دنیا استحکام باید، تعادل پایان‌ناپذیر و آرامش ابدی خود را دوباره باز می‌یابد.

برشت مارکسیست بود: بنابراین برای او یک نمایشنامه تئاتری نمی‌تواند با آرامش و تعادل پایان یابد. بر عکس باید راه‌های پر پیچ و خمی که عدم تعادل جامعه طی می‌کند را بازشناساند، و هم‌چنین نشان دهد که چگونه و در چه جهت می‌توان تغییر آن را سریع نمود.

در مطالعه بر تئاتر مردمی، برشت می‌نویسد هنرمند مردمی باید سالن‌های مرکزی را ترک و به حومه‌ها برود، زیرا در آنجاست که می‌تواند با انسان‌هایی رو برو شود که واقعاً خواستار تحول جامعه می‌باشند. در این حومه‌ها، او باید این صحنه‌های زندگی اجتماعی را به کارگرانی نشان دهد که عامل تغییر این زندگی اجتماعی و قربانیان آن می‌باشند. تئاتری که هدفش تغییر عاملان تغییر جامعه است، نمی‌تواند به آرامش ختم شود، نمی‌تواند تعادل را دوباره برقرار کند. این پلیس بورژوا است که تعادل را مجدداً برقرار و آرامش را تحملی می‌کند؛ بر عکس، هنرمند مارکسیست باید حرکتی در جهت آزادی ملی و آزادی طبقات استثمار شده سرمایه‌داری را پیشنهاد کند. هگل و ارسطو تماشاگر را از گرایش‌هایی که بر ضد نظام حاکم دارند تطهیر می‌کنند، برشت اندیشه را روشن، واقعیت را ارائه، تنافضاتی را عربان و تغییراتی را پیشنهاد می‌کند. آن دو فیلسوف برآند که نمایش در یک حالت سکرآور مطبوع تمام شود، برشت می‌خواهد که نمایش تئاتری آغاز عمل باشد: اگر تعادلی باید یافت، از طریق تغییر دادن اجتماع است و نه از طریق تطهیر فرد از نیازها و خواست‌های صحیح او.

در این باره جالب است از پایان نمایشنامه‌ای سخن به میان اوریم که بسیار ۱۰۹

بدان کیفیت ارسطویی می‌بخشند: تفنگ‌های نه کارار. چرا آن را بدین صورت توصیف می‌کنند؟ چون نمایشی است رئالیستی که از قانون معروف "وحدت سه‌گانه" پیروی می‌کند، وحدت زمان، مکان و عمل. کیفیت ارسطویی این نمایشنامه در همین مرحله خاتمه می‌یابد.

زمانی که می‌گویند تفنگ‌های نه کارار نمایشنامه‌ایست ارسطویی که قهرمان از اشتباهش "تطهیر" می‌شود، با گریز از تعمق در اصل مسئله خود را فریب می‌دهند. باید یکبار دیگر مشخص کنیم: تخلیه انرژی قدرت عمل را از شخصیت می‌گیرد (و همچنین از تماشاگر که به‌خاطر هماوایی به‌توسط شخصیت هدایت شده است). به عبارت دیگر: غرور، قدرت، عشق به‌خدایان و غیره را از میان بر می‌دارد، عواملی که جامعه را به‌سوی موقعیت‌های تغیردهنده هدایت می‌کنند، بر عکس کارار از بی‌عملی خود تطهیر می‌شود. عدم شناخت او موجب می‌شود که برای اصل صحیح عمل نکند، بر این اساس است که او به‌بی‌طرف بودن اعتقاد داشت و به‌همین جهت از تحويل تفنگ‌ها امتناع می‌ورزید.

شخصیت تراژدی یونانی ویژگی‌هایی که به عمل منجر می‌شود را از دست می‌دهد، بر عکس نه کارار عضوی فعال در جنگ داخلی می‌شود. زیرا در مقابل آگنوریسیسی که جامعه را توجیه می‌کند "شناخت به‌دست آمده نقص‌های شخصیت را آشکار نمی‌سازد، بلکه نمایانگر نقص‌های این جامعه است که باید آن را تغییر داد." برشت به‌ نحوی دیگر بیان می‌کند: "تئاتر ایده‌آلیست احساسات را بر می‌انگیزد، در حالی که تئاتر مارکسیست تصمیم می‌طلبد." نه کارار تصمیم می‌گیرد و به عمل می‌پردازد. پس او ارسطویی نیست.

نمایشنامه‌های جدید را چگونه باید اجرا کنیم؟

به‌جای توضیح طولانی در نوع رابطه پیشنهادی برشت که جایگزین پیوند احساسی فلچ کنده‌ای می‌باشد که او تئاتر بورژوازی آلمان را محکوم می‌کند (و تئاتر بورژوا به‌طور کلی)، بهتر است بخشی از شعری که او در ۱۹۳۰

سروده است را بار دیگر مرور کنیم، "درباره تناور روزمره":

ببین! آنک مردی در گوشه خیابان، تصادفی را
باز می‌آفریند
و گروه رهگذران را برمی‌انگیرد
تا راننده خاطری را محکمه کنند.
و محکوم - که مردی کهنسال می‌نماید -
به هر یک از آنان توضیح می‌دهد
تا چگونگی حادثه را بفهماند.



هر یک از اینان در برابر چشمانست جلوه‌ای دیگرگونه دارد
چرا که او هر یک را به گونه‌ای دیگر عرضه می‌کند
تا بگوید که پرهیز از تصادف میسر بود.
و بدین سان که حادثه را در می‌یابی
و دیگر باره‌ی از آن در شگفت می‌شود.



ببین که بازی اش
چگونه جدی و نکته‌بینانه است!
می‌داند که چه بسیار چیزها به دقت او بستگی دارد:
آیا بی‌گناهی را از حق خود محروم خواهد کرد
یا مصدومی را یاری می‌دهد تا به دریافت خسارت خود توفیق
یابد؟

ببین که چگونه دیگر بار



آنچه را که پیش از این بازی کرده بود به نمایش می‌گذارد.
در تردید است، آنکه
از حافظه یاری می‌طلبد
لیکن دیگر نمی‌داند که آیا به راستی بازی اش زیباست یا
نیست.



شما در تماشاخانه هاتان
در نیمه راه اتاق چهره آرایی و صحنه
ما را جادوگرانه خیره می‌کنید:
بازیگری از اتاقش خارج می‌شود
و پادشاهی به صحنه قدم می‌گذارد.
دستیاران صحنه را دیده‌ام من که بر سر راه بازیگر
قهوه سر می‌دهند و شیشه‌های آبجو را سر می‌کشند.



لیکن بازیگر ما که در کناری ایستاده است
طلسمی چنین نمی‌تواند تندی.
خواب‌گردانی است که با او سخن نتوانی گفت.
کشیشی است اکنون، در حال ایراد خطابه.
هرگاه بخواهی سخن‌ش را قطع کنسی
آرام پاسخ خواهد گفت.
و هرگاه گفت و گو به پایان رسید
آرام به بازی ادامه خواهد داد.



نگوئید این مرد هنرمند نیست
چرا که هرگاه میان جهان و خویشن تنفاوتی ایجاد کنید

خود را از جهان بیرون رانده‌اید.

اگر بگوئید "این مرد هنرمند نیست."

پاسخ تواند داد "شما انسان نیستید."

که این توهینی به مراتب ناگوارتر است.

بهتر است بگوئید:

"او یک هنرمند است"

چرا که یک انسان است."

این شعر ادامه دارد و از مسایل دیگری نیز سخن می‌گوید، اما برای بحث ما این بخش کافی است. تمایزات بین هنرمند بورژوا، کشیش والامقام، هنرمند انتخابی و انسان بی‌نظیر (که چون بی‌نظیر است بهایی گزاف دارد؛ ستاره‌ای که نام او قبل از هرچیز می‌آید، قبل از عنوان اثر و قبل از طرح و موضوعی که قرار است دیده شود) کاملاً آشکار است. از سویی دیگر هنرمندی دیگر، انسان، که چون انسان است قادر است همچون دیگران باشد. هنر در تمام انسان‌ها پایدار است - و نه تنها در برخی از انسان‌های منتخب. هنر خریداری نمی‌شود، به همان صورت که نفس کشیدن، اندیشیدن و دوست داشتن را نمی‌توان خرید. هنر کالای تجاری نیست. اما برای بورژوازی همه چیز تجارت است، انسان کالای تجاری است و اگر کالای تجاری باشد، هر آنچه که تولید کند به کالای تجاری تبدیل می‌شود. در نظام بورژوازی همه چیز خود فروخته می‌شود؛ هنر و عشق. انسان بزرگ‌ترین خود فروش بورژوا است!

آنچه باقی می‌ماند اهمیت ندارد:

تفاوت‌های کوچک شکلی بین سه نوع می‌باشند.

تفاوت‌های دیگری که برشت بین انتخاب تئاتر پیشنهادی و نوعی که در زمان او رایج بود مشخص می‌کند، نمایانگر تفاوت‌های بین سه نوع شعر است.

به عنوان نمونه درمورد تعادل بین ذهنیت و عینیت، در صناعت شعر برشت ۱۱۳

ارجحیت را می‌توان بر عینیت (حماسه)، بر ذهنیت (غنایی) و یا بر تعادل هر دو (دراماتیک) قائل بود. آشکار است که ننه‌دلاور، ننه‌کارار، گالیلو گالیله، مانولر و دیگران، شخصیت‌های دراماتیک مفعول نیروهای اقتصادی می‌باشند که در واقعیت عمل می‌کنند و بهنوبه خود بر واقعیت تأثیر می‌گذارند. از طرف دیگر، باربر یا بازرگان "استثناء و قاعدة" و شخصیت‌های دیگر "تصمیم" گالی گی، شویی تا، "زن نیک سچوان" و دیگران شخصیت‌هایی هستند که در آن‌ها کیفیت سخنگویی بیرونی حکمرانی می‌کند: ذهنیت آن‌ها به‌سود وضوح و ارائه اجرا تحلیل یافته است. بر عکس در شخصیت‌های غنایی "جنگل شهرها" و در چند نمایشنامه اکسپرسیونیست دیگر، ذهنیت بی‌امان حکم‌فرمایی است. اکسپرسیونیسم واقعیت را از دیدگاه ذهنی "بیان می‌کند". بدون آن‌که آن را نشان دهد.

گرایش به وحدت‌های عمل، زمان و مکان که برشت در صناعت‌های شعر پیشین خاطرنشان می‌سازد تنها در مورد آثار دراماتیک صادق است. آثار ادبی، غنایی، اکسپرسیونیستی و سورئالیستی از این الگو پیروی نمی‌کنند، به همان صورت که نمایشنامه‌های شکسپیر و تئاتر دوره الیزابت به‌طور کلی از آن اجتناب می‌ورزند. تمرکز مورد نظر برشت ویژه نوع دراماتیک است - در انواع غنایی و حماسی وجود آن اساساً حس نمی‌شود. اما تمرکز تنها به‌نوع دراماتیک تعلق دارد، در هر دو صناعت شعر: ایده‌آلیست یا ماتریالیست، هگل یا مارکس. تمام ویژگی‌های دیگری که برشت درباره آن‌ها سخن می‌گوید نیز وابسته به‌نوع دراماتیک می‌باشند. و نه به‌صناعت شعر هگل یا صناعت شعر برشت.

تحول مداوم یا جهشی؟ در مورد تحول نمایشنامه‌ای چون سفر پیر یینوا اثر استرینبرگ، یا تبدیل سورئالیستی شخصیت‌ها به حیوان و اتفاقاتی دیگر از این قبیل، مشکل بتوان گفت که تحول به‌شیوه‌ای مداوم انجام می‌گیرد. اما در مورد فیلم‌هایی چون مطب کالیگاری، متروپولیس و غیره چگونه می‌توان نظر داد؟ بسیار اتفاق می‌افتد که نمایشنامه‌های ایده‌آلیستی با سبکی عمیقاً ذهنی، تنها یا سندیت بخشیدن به حوادث و عینی کردن آن‌ها گره‌های نمایشی باز

می‌شوند؛ این مورد یکی از ویژگی‌های این گونه سبک‌ها می‌باشد که در سورنالیسم به‌حداکثر عدم رابطه با واقعیت می‌رسد. همین گفته را درباره این عقیده نیز می‌توانیم بازگو کنیم که "هر صحنه به صورتی اتفاقی با صحنه بعد رابطه پیدا می‌کند": این مسئله درباره نمایشنامه‌های دراماتیک صادق است و نه در مورد نمایشنامه‌های حماسی یا غنایی.

طرح کلی صناعت شعر برشت نمایانگر آن است که، به جای هیجان بیمارگونه برای فرجام نمایشنامه، تاکید عمیق بر سیر تحولی هیجان علمی آن دارد. این عمل صحیح است، باید بر حس نسبی آن آگاه باشیم: از محکمه آزادک (Azdak) نمی‌توان نتیجه گرفت که او به فرجام نمایشنامه نمی‌اندیشد (سرانجام کودک نزد چه کسی خواهد ماند؟ مادر واقعی چه کسی است؟). هیجان بیمارگونه - در تمام عظمت خود - تنها در نمایشنامه‌های پلیسی آگاتا کریستی و در فیلم‌های هیچکاک وجود دارد. به همان صورت که محکمه‌ی آزادک یا مرگ دختر لال ننه‌دلاور هیجان را با احتیاط بر می‌انگیزد، به همان صورت نیز نمایشنامه‌ای چون دشمن مردم هیجان عمیق علمی را در تحول عملکردهای بورژوازی آزادیخواه بر می‌انگیزد. برشت برای بنیان نهادن صناعت شعر جدیدی مبارزه می‌کرد و بدین علت ضروری بود که به موقعیت و اظهارات خود اصالت بخشد. اما این موقعیت‌های افراطی ضروری را باید از طریقه دیالکتیک دریابیم، چرا که برشت - ظاهرا - اولین کسی بود که عکس آن چه عنوان می‌کرد را بر حسب ضرورت به دست آورد. تکرار می‌کنیم: بر حسب ضرورت به دست آورد.

آخرین تفاوت نیز نسبتاً مهم است: القاء یا استدلال؟ برشت مدعی نیست که قبل از او هیچ نویسنده‌ای از استدلال استفاده نکرده بود و مسائل تنها القاء می‌شدند. جمله‌ای اندیشه او را کاملاً روشن می‌سازد: "وظیفه هنرمند این نیست که نشان دهد چیزهای واقعی چگونه‌اند، بلکه باید نشان دهد که چیزها واقعاً چگونه‌اند."

این عمل چگونه انجام می‌پذیرد؟ برای چه کسی؟ هیچ کس بهتر از خود برشت نمی‌گوید: "یک مسئله کاملاً روشن است: دنیای امروز تنها مردم

امروزی که توانایی تغییر دارند را می‌تواند تشریح کند. ما فرزندان عصر اتم، باید در مقابل دنیا یک حالت انتقادی به‌خود بگیریم. در مقابل رودخانه‌ها، حالت انتقادی در این است که از آن‌ها استفاده کنیم، در مقابل درخت میوه، آن را پیوند بزنیم، در مقابل حرکت، وسیله‌ی نقلیه و هواپیما بسازیم و در مقابل جامعه، انقلاب کنیم. نمایش‌های ما از زندگی اجتماعی باید برای متخصصین رودخانه‌ها، برای درختکاران، برای سازندگان وسائل نقلیه و برای انقلابیون باشد. ما از آن‌ها دعوت می‌کنیم به‌ثاثرهای ما بیایند و از آن‌ها می‌خواهیم که مشاغل خود (مشاغل سازنده) را به‌یاد داشته باشند، تا آن‌که بتوانیم دنیا و دیدی که ما از دنیا داریم را به‌ذهن‌ها و قلب‌های آن‌ها واگذار کنیم. و آنان دنیا را طبق معیارهای خود تغییر دهند.

هموایی یا نفوذ

باید دریابیم که هموایی سلاحی وحشتناک است. خطرناک‌ترین سلاح در زرادخانه تئاتر و هنرهای ناشی از آن (سینما و تلویزیون) می‌باشد.

عملکرد آن (که در بسیاری اوقات ریاکارانه است) شامل در کنار هم گذاردن دو نفر (یکی از آن‌ها واقعی و دیگری تخیلی) یا دو جهان می‌باشد، و به‌ نحوی عمل می‌کند که یکی از این دو نفر (واقعی، تماشاگر) نیروی تصمیم‌گیری خود را به‌دو دیگر (تخیل، شخصیت) واگذار می‌کند. انسان نیروی تصمیم‌گیری‌اش را به‌تخیل واگذار می‌کند.

در این‌جا انگیزه‌ای هولناک وجود دارد: زمانی که انسان در زندگی خود انتخابی می‌کند، این عمل را در یک موقعیت واقعی و اجباری زندگی خود انجام می‌دهد، زمانی که شخصیت انتخابی می‌کند (و با این عمل انسان را به‌انتخاب و می‌دارد). این عمل را در یک موقعیت تخیلی، غیرواقعی، خالی از هرگونه غلظت حقیقی، خالی از زیر و بم‌ها و مشکلات زندگی انجام می‌دهد. بدین طریق موجب می‌شود که انسان واقعی، با توجه به موقعیت‌ها و

در کنار هم گذاردن این دو جهان (واقعی و تخیلی) تاثیرات مهاجمی دیگری نیز پدید می‌آورد: تماشاگر افسانه را تجربه می‌کند و عناصر آن را پرورش می‌دهد. تماشاگر - که انسان واقعی و زنده است - به عنوان واقعیت و زندگی خود، چیزی را انتخاب می‌کند که در اثر هنری تنها به صورت هنر ارائه شده است. نفوذ (Osmose) زیبایی‌شناسانه.

مثال: دنیای عموم پیکسو (Picso) - عمومی خسیس دونالد داک - از قهرمان‌های فیلم‌های پویانمایی آمریکایی - م.). سرشار از پول، مسائل مالی، وحشت از داشتن و حفظ پول و غیره می‌باشد. عموم پیکسو شخصیتی دوست داشتنی است، بنابراین با خوانندگان و تماشاگران فیلم‌هایی که در آن‌ها ظاهر می‌شود رابطه‌ی هماوایی برقرار می‌کند. به خاطر این هماوایی، به خاطر در کنار هم گذاشته شدن این دو جهان، تماشاگران سرانجام این اضطراب در مقابل سود، این ظرفیت فدا کردن همه چیز برای پول را زندگی می‌کنند، به نحوی که برای آن‌ها این تخیلات واقعی می‌شوند و به آن‌ها تعلق می‌گیرند. عامه مردم با قوانین بازی تطبیق می‌یابند، هر نوع بازی که باشد.

نمی‌توان انکار نمود که در فیلم‌های غرب وحشی، مهارتی که گاوچران‌ها در استفاده از هفت تیر دارند، در تیراندازی به یک بشقاب در هوا، یا مغلوب کردن ده نفر با ضربه مشت، بین آن‌ها و کودکان عمیق‌ترین هماوایی برقرار می‌شود. این روش موثر است، حتی اگر تماشاگران مکزیکی بوده و برگشته شدن ده نفر مکزیکی که از سرزمین خود دفاع می‌کنند ناظر باشند. به خاطر هماوایی، کودکان دنیای خود را فراموش می‌کنند، فراموش می‌کنند باید از سرزمین خود دفاع کنند: دنیای مهاجمین یانکی را می‌پذیرند و آرزوی فتح سرزمین‌های دیگر را در سر می‌پرورانند.

حتی اگر بین دنیای تخیلی و دنیای واقعی تماشاگران تضادی وجود داشته باشد، هماوایی همچنان موثر است. بدین علت است که سانسور وجود دارد: برای آن‌که از گذاردن دنیای ناخواسته بر دنیای تماشاگران جلوگیری کند.

یک داستان عاشقانه، هر قدر نیز ساده باشد، می‌تواند ارزش‌هایی داشته باشد که متعادل با ارزش‌های دنیای تماشاگر نیست. بی‌شک هالیوود با

فیلم‌های "معصوم" بیش از فیلم‌های کمابیش سیاسی خود به کشورهای امریکای لاتین ضربه می‌زند، داستان‌های عشقی احمقانه‌ای همچون "قصه عشق" خطرناک‌تر می‌باشند، چرا که نفوذ عقیدتی را به طریقه قهرمان‌سازی اعمال می‌کنند: قهرمان رومانتیک بدون وقفه کار می‌کند که شایسته‌ی عشق دختر باشد، رئیس بدجنس پشیمان می‌شود (اما رئیس باقی می‌ماند) و غیره.

برنامه‌ی تلویزیونی یانکی "خیابان سه‌سامی" نشانه‌ی آشکاری است از همکاری امریکایی با کشورهای در حال توسعه و فقیر‌ما: همسایگان امریکایی ما می‌خواهند به سودآموزی ما کمک کنند و به‌این علت روش‌های خود را به‌ما وام می‌دهند. اما چگونه می‌آموزند؟ با نشان دادن دنیایی که در آن کودکان می‌آموزند. چه می‌آموزند؟ البته الفباء و لغت و غیره. در این آموزش با استفاده از داستان‌های کوتاه، کودکانی را می‌بینیم که به جریان انداختن پول را می‌آموزند. پول را در قلک‌های خود پس انداز می‌کنند، تفاوت یک بانک با یک قلک را می‌شناسند و غیره. موضوعات و طرح‌هایی که از میان ارزش‌های یک جامعه سرمایه‌دار رقابتی انتخاب شده‌اند. تماشاگران کوچک بی‌دفاع را در مقابل این دنیای رقابتی تنظیم شده، منطقی و جبری قرار می‌دهند. بدین صورت است که به‌ما می‌آموزند. به طریقه نفوذ.

در ابتدا، تئاتر آوای شادخواری بوده است: مردمی آزاده که در فضای باز آواز می‌خوانندند، در کارناوال‌ها، در جشن‌ها.

بعد طبقات حاکم تئاتر را در اختیار گرفتند و سدهایی بر سر راه آن به وجود آوردند. نخست مردم را از یکدیگر جدا کردند و بدین سان بازیگر و تماشائگر به وجود آمد، یعنی کسانی عمل می‌کردند و دیگران تنها نظاره‌گر بودند. جشن تمام شد! سپس بازیگران را از یکدیگر جدا کردند و در میان بازیگر نقش اول و همسرایان (توude مردم) تمایز به وجود آمد و از آن هنگام بود که تلقین‌های تحملی آغاز شد.

مردم ستمدیده خود را رها می‌سازند، دوباره تئاتر را فتح می‌کنند. باید دیوارها را خراب کرد. اول تماشائگر بازی را شروع می‌کند: تئاتر نامرئی، تئاتر شورایی، تئاتر - مجسمه و غیره. بعد مالکیت خصوصی شخصیت‌ها توسط فرد فرد بازیگران از بین می‌رود: نظام "ژوکر".

دو مقاله‌ای که به دنبال می‌آید نشان می‌دهند که چگونه مردم مجددأ نقش هنرپیشه اول را در تئاتر و جامعه بازمی‌یابند.

نظام ژوکر

۱. تحول تئاتر آرنا سائوپائولو

مرحله اول

در ۱۹۵۶ تئاتر آرنا وارد مرحله‌ی رئالیسم خود شد. لذا به ضرورت تئاتر قراردادی را رها کرد. عملکرد این تئاتر قراردادی چگونه بود؟ تا آن زمان دورنمای فرهنگی سائوپائولو تحت تسلط زیبایی شناسی T.B.C. (Teatro Brasileiro de Comedia) بود. تئاتری که بنا به اعتراف بنیان‌گذارش، بین دو لیوان ویسکی و بر اساس تصویر "یک شهر در حال گسترش" به وجود آمده بود. تئاتری که به وسیله و برای ثروتمندان ساخته شده بود. تئاتری که می‌خواست به جهان بگوید: "در اینجا ما هم تئاتر اروپایی کار می‌کنیم"، "ما بهزبان فرانسه صحبت می‌کنیم"، "ما یک ایالت دور افتاده هستیم، اما روح دنیای قدیم در ما هست."

برای آنچه که در دور دست است غم‌غربتی وجود دارد، اما لذت‌اندیشیدن به آن نیز همان‌گونه است. آرنا دریافت که ما از مراکز بزرگ فرهنگی بسیار دور می‌باشیم، اما به خود نزدیک هستیم و می‌خواست تئاتری خلق کند که باید نزدیک باشد. به چه کسی نزدیک باشد؟ به مردمش. و مردمش که بودند؟ خوب، در اینجا داستان دیگری آغاز شد. زمانی که T.B.C ظاهر شد، بازیگران بزرگ در حاشیه‌ی مخربه‌ای بودند: بازیگر - مقلدانی که تمام دیدها را به سوی

خود جلب می کردند، به شکلی جادویی بر جای پای نقش و بازیگران بی نام و نشان گام نهادند. از زمانی که ستارگان کوشش می کردند آن گونه که هستند خود را نشان دهند، مردم قادر نبودند شخصیت‌ها را بدون توجه به موضوع، پذیرند. اما این ستارگان کم و گمنام بودند.

T.B.C تمام این تصاویر را نابود کرد. اندیشه‌ی جدیدی پیدا شد: تئاتر گروهی. تماشاگران مردمی که تئاتر را ترک کرده بودند، بازگشتند تا از کیفیت آن آگاهی بیابند و در کنار تماشاگران پیشین نشستند. در یک طرف سوداگران سانوپانولو بودند و در طرف دیگر طبقه‌ی متوسط. در ابتدا ازدواج موفقی به نظر می‌رسید، اما ناهماهنگی‌های رفتاری بزودی آشکار شد. مرحله اول تئاتر آرنا در رابطه با نیاز مردم، یعنی بریدن از تئاترستی و راضی نمودن طبقه‌ی متوسط، هماهنگ بود. مردم بزودی از میزانس‌های زیبا اما انتزاعی خسته شدند، از فن بیان بدون نقص انگلیسی زده شدند، حتی بازیگرانی را ترجیح می‌دادند که شاید کمی به لکنت زبان می‌افتدند، اما رفتارشان رنگ برزیل می‌داشت.

آرنا می‌بایست با ارائه‌ی نمایش‌های ملی و اجراهای برزیلی جواب‌گوی این مسئله باشد، اما چنین نمایشنامه‌هایی وجود نداشت. در این هنگام، نویسنده‌گان برزیلی به اسطوره‌های یونانی می‌پرداختند تا آن حد که به نلسون رودریگز (Nelson Rodrigus) با این جملات خوشامد می‌گفتند: "اولین نویسنده در برزیل که نمایشنامه‌ای خلق کرده است که احساس تراژیک یونانیان از هستی را منعکس می‌کند." البته ضروری بود که بر ضد گرایش‌های ایتالیایی T.B.C معاصر متولّ شدیم، حتی اگر توسط نویسنده‌گان خارجی نوشته شده بودند.

رئالیسم، علاوه بر ساده کردن میزانس، امتیازات دیگری نیز داشت. می‌توانستیم تقليدی از یک واقعیت ملموس و نزدیک را ارائه دهیم. این اجراهای موفقیت‌آمیز بودند، چرا که بازیگران دیگر با خود در تضاد نبودند.

تئاتر آرنا یک کارگاه بازیگری را بنیان گذاشت و از ساعت ۹ صبح تا ساعت نمایش، استانیسلاؤسکی را لغت به لغت مطالعه کردیم.

در میان اجراهای ما می‌توان از این نمایشنامه‌ها نام برد: "موس‌ها و آدم‌ها".

از اشتاین بگ، "جونو و طاوس" از اوکیسی، "آنان می دانستند چه می خواهند" بهاین دوره تعلق داشتند، همچون "تفنگ های ننه کارار" اثر برشت. صحنه های سنتی و گرد تاثیر یکسان ندارند. به نظر می رسد که صحنه سنتی برای سبک ناتورالیسم مناسب تر است، چرا که صحنه گرد همیشه بر حالت تئاتری نمایش تاکید بیشتری دارد. تماشاگران رو بروی یکدیگر قرار می گیرند، بازیگران در وسط و تمام تجهیزات تئاتری، پروژکتور، آمد و رفت روی صحنه و دکور به شکلی ابتدایی است. عجیب است ولی صحنه ی گرد برای این تئاتر رئالیست مناسب تر بود، چون تنها صحنه ای است که تصویر نزدیک را ممکن می سازد: تمام تماشاگران نزدیک به تمام بازیگران قرار می گیرند. تماشاگران بوی فهودای که در صحنه نوشیده می شود را حس می کنند و غذایی که در صحنه خورده می شود را از نزدیک و در زمان خوردن آن می بینند. "یک قطره اشک پنهانی" را خود را فاش می کند... برخلاف صحنه ایتالیایی که همیشه بر تصویر دور کار می کند.

گوارنیه ری (Guarnieri) مسیر و تحول محتوا را در مقاله هایی که درباره میزانس آرنا نوشته شده است، در سه مرحله خلاصه می کند. نخست این که شکل مناسب تئاتر می خواست که از سبک قراردادی استفاده از در و پنجره دوری گزیند. از نظر نمایشی صحنه گرد هنوز یک صحنه "فقیر" بود. دوم این که صحنه متوجه شکل گرد و مستقل خود می شود و به سادگی کامل گرایش می یابد: یک آجر، دیوار را القا می کند، یک پر کاه، تشک کاهی را و غیره. نمایش بر روی بازی بازیگران متمرکز می شود. سوم این که از این سادگی، صحنه ای متولد می شود که مناسب این نوع صحنه است.

برای ارائه بازی، بازیگر می باید در خود عصاره‌ی پدیده‌ی تئاتری را متراکم سازد، خدای خلاق این پدیده شود، بدون آن هیچ چیز ممکن نبود و همه چیز در آن خلاصه می شد. به هر حال اگر زمانی رعیت‌های ما توسط بازیگران تجملاتی تبدیل به فرانسوی شده بودند، حالا انقلابی‌های ایرلند روستائیان بروزیلی می شدند. همیشه آن دوگانگی وجود داشت، اما این بار معکوس شده

بود. ما احتیاج به یک نمایشنامه‌نویسی بزریلی را - که شخصیت‌های بزریلی را خلق کنند - حس می‌کردیم. در نتیجه، هنرکدهی نمایشنامه‌نویسی "سانوپائولو" بنیان‌گذاری شد.

در آغاز کسی نمی‌توانست به آن اعتماد کند، چگونه امکان تئاتری داشت بتوانیم جوانانی را که نه تجربه زندگی و نه تجربه تئاتری داشتند به نمایشنامه‌نویس تبدیل کرد؟ در ابتدا عده‌ی قلیلی گرد آمدند و با هم مطالعه کردیم، بحث کردیم، نوشتیم و خود را برای مرحله دوم آماده ساختیم.

مرحله دوم: عکاسی

در فوریه ۱۹۵۸ شروع شد. نمایشِ اول "آن‌ها لباس رسمی نمی‌پوشند" اثر گوارنیه‌ری یک‌سال بر صحنه بود. برای اولین بار در تئاتر ما، یک نمایش شهری و کارگری ظاهر شد.

در مدت چهار سال، تا ۱۹۶۱، نمایشنامه‌نویسان نویابی به ظهور رسیدند، (Gente Come Nosotros) Roberto Friere (آدم‌هایی چون ما)، مانند روبرتو فریر (Latar Sa De La esposa Perfecta)، ادی لیما Edy Lima (شونخی همسر کامل)، (Revolution America) Augusto Boal آگوستو بوال، (Pantada de Fuego)، (Alegro)، (Frio)، (بنهدیتو رویسی باربوسا)، (آتش سرد)، (فلاویو میگلیاچیو)، (Flavio Migliaccio)، (Rui Bardosa)، (Alegro)، (Frio) و دیگران.

برای مدت طولانی، تئاتر آرنا درهای خود را بر روی نمایشنامه‌نویسان اروپا بست، حتی مستعدترین آن‌ها. و آن درها را فقط بر روی کسانی گشود که می‌خواستند از بزریل و برای تماشاگران بزریلی بگویند.

این مرحله همزمان با ملی‌گرایی در سیاست، رشد صنعتی ناحیه سانوپائولو، پیدایی شهر برازیلا [پایتخت جدید بزریل] و جنبش ملی‌گرایی به وجود آمد. در همان دوره بود که رقص بوسا - ناوا در سینمای جدید متولد شد.

سرمایه‌داری، خیانت‌های زناشویی در روستاهای کوچک، شرایط زندگی غیرانسانی کارگران راه‌آهن، فقرای ناحیه شمال شرقی، ظاهر شدن شیاطین، مریم مقدس و غیره.

این سبک، تنوع کمی داشت و بیشتر به عکاسی شبیه بود، بگذارید اولین نشانه‌های موفقیت‌های اولیه را از نزدیک بررسی کنیم. موضوع اصلی این دوره‌ی نمایشی، عجایب زندگی بود و این محدودیت اصلی به شمار می‌رفت. تماشاگران آن‌چه بر صحنه می‌دیدند را قبل از شناختند. نخست از دیدن همسایه‌ی خود یا یک مرد عادی خیابانی لذت می‌بردند، اما بزودی دریافتند که برای این دیدار ضرورت ندارد پول بپردازند.

ارائه بازی یک خط معین را دنبال می‌کرد: روش استانیسلاوسکی. اما تاکیدی که قبل از درک "احساسات" بود جا عوض کرد. احساس را منطقی کردیم و تاکید بر "ساری بودن" آن نمودیم. با وام گرفتن استعاره‌ای از مانوتسونگ: "نه دریاچه‌ها، بلکه رودخانه‌های احساسات..." قوانین دیالکتیک را به شیوه مکانیک به کار بردیم: توسعه کیفی و کمی تضاد خواست‌ها در یک ترکیب وابسته به یکدیگر. با این عمل، استانیسلاوسکی را در یک نظام محدود کردیم. گرچه علیرغم مخالفت این کارگردان روس نسبت به محدودیت، تمام نظریات او کاملاً امکان قالب‌بندی را داشتند.

می‌باید که ضرورتا از این مرحله فراتر رفت. این مرحله نتایج مهمی در برداشت: نویسنده‌گان بزریلی، به‌حاطر محبوبیتشان، دیگر وحشت خالی نبودن سالن را نداشتند. از شوق تئاتری که در آن فقط نمایشنامه‌های نویسنده‌گان ملی به‌اجرا در می‌آمد، نمایشنامه‌نویسان نوظهوری برخاستند و با نمایش‌های خود عامل تولد تئاتری شدند که کمتر تقلیدی و بیشتر بزریلی بود.

مرحله سوم: ملی کردن نمایشنامه‌های کلاسیک

نخست "مهر گیاه" (Mandergure) اثر ماکیاول را انتخاب کردیم. ماکیاول اولین نظریه‌پرداز بورژوازی در حال تولد بود. کار ما می‌خواست سقوط آن را

نمایان سازد.

آخرین نظریه پرداز این طرز تفکر دل کارنگی می باشد. در واقع پندتی این دو متفکر، علیرغم چهار قرنی که آنها را از هم جدا می کند، یکسان است. "مرد خود ساخته" در حال سقوط با "مرد پرهیزکار" فلورانسی یکی است. علیرغم یکسانی، اولی می ترساند و دومی توطئه می چیند.

همچنین ما به "مهر گیاه" هم چون یک نمایشنامه آکادمیک برخورد نکردیم، بلکه آنرا به شکل یک نظم فکری سیاسی می دیدیم که برای بدست آوردن قدرت هنوز موثر بود. نماد قدرت در این نمایشنامه "لوکرزا" است، زن جوانی که به طور مضاعف محصور شده است. اما کسی که واقعاً آرزوی او را دارد و برای فتح او می جنگد، دست یافتنی می باشد - البته بشرط آن که همیشه با در نظر گرفتن هدف بجنگد و به اخلاقی بودن طی طریق نیاندیشد.

از طرف دیگر ما نمایشنامه تارتوف را بدون هیچ گونه تغییری به صحنه آوردیم. در زمانی که نمایشنامه نوشته شده بود، شخصیت‌های تارتوف مسلک زیادی از ریاکاری مذهبی استفاده می کردند تا به نام خدا، میهن، خانواده و اخلاق به کافرین توهین کنند و بر ضد آنها مجازات الهی و پلیسی را تقاضا کنند. تارتوف آشکارا عملکردی که عبارت از تغییر موقعیت خدا به یک متعدد فعال است را فاش می سازد، حال آن که می باید او را در جایگاه خود، که همان قاضی عادل بودن است، در نظر بگیرند. واضح است که هیچ گونه ضرورت تغییر متن اصلی احساس نمی شد، چرا که خود مولیر - برای آن که از تیغ سانسور بگذرد - مجبور شده بود در پایان نمایشنامه مدح بالا بلندی از دولت را اضافه کند. پس کافی بود که متن را در تمام سادگی اش بخوانیم و مردم می خندید. به این طریق، نمایشنامه تبدیل به یک نمایش ملی شده بود.

در آغاز این مرحله، به مسایل بسیاری، خصوصاً در مورد سبک برخورد نمودیم. بسیاری در انتخاب این نمایشنامه‌های کلاسیک نوعی رجعت به T.B.C می دیدند و به برد وسیع تر این طرح جدید توجه نداشتند. ما نمی خواستیم با به صحنه آوردن آثار مولیر، لوپه دو گایا و ماکیاول سبک این نویسنده‌گان را مطالعه یا نمایانگر سازیم. به خاطر آن که این متن‌ها را در فضای

زمان معاصر بگنجانیم، ضرورت داشت با آن‌ها بگونه‌ای برخورد نمود گویا که به‌هیچ سنت نمایشی کشور خاصی تعلق ندارند. با به‌صحنه آوردن لوپه، هیچ کس در اندیشه آله‌خاندرو اولوا (Alegendro Ulla) نبود، و به‌هنگام روی صحنه آمدن مولیر کسی به بازیگران فرانسوی نمی‌اندیشید. ما بیشتر به‌کسانی که پیام ما را دریافت می‌داشتند و به‌روابط انسانی و اجتماعی شخصیت‌هایی که در زمان حال، هم‌چون گذشته، واقعی بودند، توجه داشتیم. آشکار است که سبک خاصی به وجود آمد، اما هیچ‌گاه تکراری نبود. این شیوه کار به‌هر کس مسئولیت اخلاقی می‌داد و ما را از خطرات تقلید محفوظ می‌داشت.

علاقمندان پدیده‌های مرسوم، آنان که آن‌چه از قبل هضم شده بود را ترجیح می‌دادند، بسیار نومید شدند. و این گونه اشخاص بسیار بودند. اما اکثریت تماشاگران برای این تجربه اشتیاق فراوانی نشان دادند. آنان دریافتند چگونه یک تجربه‌ی نمایشنامه‌ی کلاسیک فقط به‌هنگامی جهانی می‌شود که بتواند بزریلی هم باشد. "آثار کلاسیکی" که تنها تئاتر ویکتوریایی انگلستان (Old Vic) و کمدی‌ای فرانسه بتواند اجرا کند، وجود ندارد. ما خودجهانی هستیم. در ارائه نمایشنامه‌ها، مسایل اجتماعی مقدم شمرده شد. به‌جای انگیزه‌های بحث انگیز درباره‌ی اجرا، بازیگران شخصیت را با توجه به‌شخصیت‌های دیگر خلق می‌کردند، یعنی این‌که شخصیت‌ها از بیرونی به‌دروند خلق می‌شدند، درمی‌یافتیم که شخصیت تحلیل یافته بازیگر است و این تصویر دور یافته چه بازیگری؟ هر انسانی شخصیت مناسب خود را خلق می‌کند و روش خاصی برای خنديیدن، صحبت کردن، عادت‌های فکری، تکیه کلام‌ها و احساسات خود دارد. انعطاف‌ناپذیری هر انسان از شخصیتی است که خودش خالق آنست. اما همه ما قادریم ببینیم، بیندیشیم، بشنویم، تاثیر پذیریم یا تاثیر بگذاریم و پرتحرک‌تر از زندگی عادی خود باشیم. بازیگر زمانی که از عملکردهای روزمره خود رها شود و مرزهای دریافت و بیان خود را گسترش دهد، تمام امکاناتش را بر امکانات نظام ارتباطی شخصیت خود محدود می‌کند. زمانی که این مرحله تکامل یافت به‌آسانی می‌شد ثابت کرد که اگر مرحله

قبلی بیش از اندازه بر تحلیل خاص بودن متمرکز گشته بود، مرحله کنونی در سنتز عام خلاصه شده بود. یکی بیانگر حیاتی است که به قالب مفاهیم در نیامده و دیگری بیانگر مفاهیم انتزاعی است. می‌باید که این دو را ترکیب نمود.

مرحله چهارم: موسیقی

تئاتر آرنا نمایش‌های موزیکال بسیاری ارائه داد. دوشنبه‌ها مخصوص خوانندگان و موسیقی‌دانان بود و این نمایش‌ها "بوسا آرنا" (Bossa Arena) خوانده می‌شدند. آثاری چون نمایش تک نفره "پیدایش هستی" به روایت آری تله‌دو (Ary Toledo)، نمایش "یک آمریکایی در برزیل" اثر نلسون لینز دوباروس (Nelson Lins de Barros). نمایش‌های دیگری را نیز به صحنۀ آوردیم که جزیی‌تر و اتفاقی‌تر بودند. اما به نظر من جالب‌ترین این تجربه‌ها نمایش "تئاتر آرنا زومبی Zombi را نقل می‌کند" اثر گوارنیه‌ری و خود من بود، با موسیقی ادو لو بو (Edu Lobo).

نمایش زومبی پیام‌های بسیاری داشت، که در چند زمینه‌ی آن موفق بودیم. هدف اصلی از بین بردن تمام قراردادهای تئاتری بود که برای توسعه زیباشناسی تئاتر چون سدی شده بودند. در جستجوی یافتن راهی دیگر نیز بودیم. در نقل داستان، دیدگاه هستی شناسانه را کنار گذاشتیم و دیدگاه زمینی را پذیرفتیم که در زمان و مکان جای می‌گرفت. در دیدگاه تئاتر آرنا و اعضای آن، داستان به‌گونه‌ای نقل نمی‌شد که مجرد از شرایط است: داستان فقط در رابطه با کسی که آن را نقل می‌کرد موجودیت می‌یافت.

زومبی نمایشی بود هم‌چون یک هشدار درباره مصیت‌های زمان حال و آینده. به خاطر سبک روزنامه‌ای متن، بایست به‌گونه‌ای عمل می‌کردیم که تماساگران بتوانند اشارات را دریابند. در نمایش‌های اشارتی، متن به‌گونه‌ای نوشته شده است که واکنش‌های تماساگران را برمی‌انگیزد. این نحوه تاکید بر متن و کیفیت خاص آن، ساده نمودن ساخت متن را الزامی می‌سازد. این متن از نظر اخلاقی متن مانوی (Manicheiste) است و از سنت تئاتر مقدس قرون

وسطی تبعیت می‌کند. تئاتر قرون وسطی در کاربرد هر نوع امکان تئاتری کوتاهی نمی‌کرد. به همان صورت و به همان دلایل، متن زومبی می‌بایست بوسیله موسیقی استحکام یابد، و نقش موسیقی این بود که تماشاگر را به نوعی بازی تربیت کند که دلایل را به صورت آواز دریافت دارد.

زومبی تمام قراردادها را از بین برده، حتی آنچه را که نمی‌بایست از بین ببرد: هماوایی، از آنجایی که تماشاگر هیچ لحظه‌ای نمی‌توانست با هیچ یک از شخصیت‌ها تطابق شخصیتی بیابد، لذا در بسیاری از مواقع به یک مصرف‌کننده بی‌احساس و منفعل تبدیل می‌شد. می‌باید هماوایی را مجدد خلق می‌کردیم اما آنرا در چارچوبی گنجاندیم که کاربرد جدید آن توسعه یابد.

۲. نیاز ژوکر

زومبی بزرگ‌ترین موفقیت تئاتر آرنا بود، یک موفقیت عمومی و هنری. موفقیت عمومی به جهت جنبه جدلی آن بود، چرا که سعی شده بود تا در مورد یک حادثه مهم تاریخ برزیل با دیدگاهی معاصر بحث شود و ارزش مبارزه سیاهان را بشناسد. یعنی نمونه‌ای از مبارزه که ما باید ادامه می‌دادیم. زومبی یک موفقیت هنری بود، زیرا قراردادهایی که در تئاتر ریشه دوانیده بودند را از بین می‌برد - قراردادهایی که به خاطر عملکرد مکانیکی مانعی برای آزادی اخلاق شده بودند.

با اجرای زومبی عبارت "انهدام" تئاتر - از نظر ارزش‌ها، قوانین، مفاهیم، فرمول‌ها و غیره - به نقطه اوج خود رسید. ما دیگر نمی‌توانستیم قراردادهای موجود را بپذیریم، اما هنوز قادر نبودیم، قراردادهای جدید را نیز نظام‌بندی کنیم.

قرارداد، یک عادت خلق شده است، در خود نه خوب است و نه بد. برای نمونه قراردادهای تئاتر ناتورالیسم سنتی نه خوب هستند و نه بد. حتی آن‌ها در موقعیت‌ها و شرایط خاصی بسیار مفید بوده و هستند. بین سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۶۰ تئاتر آرنا نیاز شدیدی به رئالیسم داشت و از روش‌ها، نحوه‌ی عمل و

قراردادهای آن استفاده می‌کرد. در آن زمان، این رئالیسم با نیازهای اجتماعی و تئاتری که هدفش نشان دادن سیمای ظاهری زندگی بزرگی بود، تطبیق داشت. با وام گرفتن از گفته برشت سعی کردیم آنچه را که واقعی است، نشان دهیم و نه این که آن‌ها واقعاً چگونه بودند، به‌همین دلیل از فنون عکاسی استفاده کردیم. ما به‌همین صورت امکانات هر سبک دیگری را می‌توانستیم بکار ببریم، به شرط آن‌که برای نیازهای اجتماعی و زیبایی‌شناسی سازمانی - که خود را تئاتر طرفدار عمل می‌دانست - پاسخی داشته باشد، کوشش نماید بر واقعیت اثر بینخدن نه این‌که فقط واقعیت را منعکس کند، حتی اگر صحیح هم باشد.

زومبی اولین نمایش دوره "تئاتر آرنا... نقل می‌کند"، یک دگرگونی کلی به وجود آورد. برای ما، هدف اصلی ایجاد یک بی‌نظمی بود که برای قدم اول شروع، دندانکش (Tiradantes)، مرحله دلخواه نظام جدید بود. چهار روش اصلی ما را به‌این بی‌نظمی سالم هدایت می‌کرد.

اولین روش عبارت از جدا کردن بازیگر از شخصیت بود. مطمئناً این اولین بار نبود که بین بازیگر و شخصیت جدایی می‌افتد. خود تئاتر بدین‌گونه به وجود آمد. در اصل، در تراژدی یونانی نخست یک و سپس دو بازیگر به‌شكلی متناوب تمام شخصیت‌های ثابت متن را بازی می‌کردند. برای آن‌که تماشاگران به‌اشتباه نیفتند، از صورتک استفاده می‌شد. ما هم صورتک را امتحان کردیم. اما این بار یک صورتک واقعی نبود، بلکه مجموعه کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت بود. هر یک از ما در زندگی موقعي نوعی رفتار از پیش آموخته را انتخاب می‌کنیم. برای خود عادت‌های فکری، زبانی و شغلی به وجود می‌آوریم. رابطه‌های روزمره‌ی ما بدین صورت طرح‌ریزی می‌شوند. این الگوها صورتک‌های ما هستند، به‌همان‌صورت که صورتک‌های شخصیت‌ها نیز می‌باشند. ما در زومبی سعی داشتیم که شخصیت، مستقل از هنرپیشه‌ای که این نقش را بازی می‌کرد، صورتک دائمی خود را حفظ کند. مثلاً شاه زومبی باید همیشه خشونت خاص شخصیت نقش او را بازی می‌کرد. "خشونت" دون آیرس (Don Ayres) "جوانی" گانگا زونا (Gonga

(Zana)، "تندمزاجی" گون‌گوبا (Gongoba) و غیره نمی‌باید رابطه‌ای با ظاهر و خصوصیت‌های شخصی بازیگر داشته باشد. این صفات به خودی خود حالت کلی هر یک از صور تک‌ها را القامی کرد. واضح است که با این روش‌ها نباید آثار، جویس یا پروست را بر صحنه آورد. اما زومبی یک متن مانوی بود، متنی درباره نیکی و بدی، راستی و دورغ؛ متنی تهیج‌کننده و مبارز. این نوع ارائه کاملاً با این سبک تطبیق داشت.

ضرورت ندارد که به تراژدی‌های یونان بازگردیم، در تئاتر مدرن نیز نمونه‌های بسیاری از این نوع جدایی بین بازیگر و شخصیت را می‌توان یافت. دو نمونه از این سبک، "تصمیم" اثر برشت و "داستان‌های بو، برای گفتن" اثر نمایشنامه‌نویس آرژانتینی اسوالدو دراگون (Osvaldo Dragon) می‌باشند. این نمونه‌ها جنبه‌استثنایی زومبی را نمایان می‌سازند، در این نمایشنامه آرژانتینی شخصیت‌ها چون شعر تعریف می‌شوند و بازیگران به گونه‌ای رفتار می‌کنند که قطعه‌ای شعر را تبدیل به تئاتر می‌سازند. به همان صورت در متن برشت، با حفظ فاصله، داستانی نقل می‌شود که در گذشته برای یکی از سربازان گشته اتفاق افتاده است، مرگ یکی از رفقا در مقابل قضات نشان داده می‌شود: "زمان حال" زمان روایت حادثه‌ای است که در گذشته اتفاق افتاده است، نه این‌که هم‌اکنون اتفاق می‌افتد.

بر عکس در زومبی تمام لحظات نمایش را در "زمان حال" و با "تضاد بین شخصیت‌ها" بازی می‌کردیم، حتی اگر میزان‌سن اجازه نمی‌داد که حضور گروه - راوی فراموش شود. برخی از بازیگران در فضا و زمان تماشاگران می‌مانندند، در حالی که دیگران در زمان‌ها و مکان‌های دیگر سفر می‌کردند. بدین صورت ما به یک دامن چهل تکه رسیدیم که مرکب از نمایش، مقاله و آواز بود.

نمونه‌های این فاصله گذاری بسیارند. کارهای برادران ژاگ (Frers Jacques) و تمام نهضت‌های روزنامه زنده - (Living Newspaper) ایالات متحده را به یاد آوریم. یکی از نمایشنامه‌های این نهضت "E=mc²"، تاریخ ثوری اتم را از زمان زیمقراطیس تا هیروشیما مرور کرده و خواستار به کار بردن

این انرژی در خدمت صلح بود. صحنه‌ها کاملاً مستقل از یکدیگر بودند. تنها رابطه بین آن‌ها بازگشت همه به یک موضوع واحد بود. عموماً بسیاری سعی می‌کنند هر نمایشنامه‌ای را در مسیر محتوای تئاتر خود قرار دهند، ولی در بسیاری اوقات فراموش می‌کنند در ابتدا باید بتوانند آنرا در جامعه‌ی بزریل پیاده کنند. به این صورت، گرچه تاریخ تئاتر پیش از این نیز گام‌هایی این چنین برداشته است. آن‌چه که در روش‌های جدید آرنا اهمیت داشت قبل از هر چیز مبارزه بر ضد تاثیری بود که مرحله رنالیسم قبلی روی بازیگر بر جای نهاده بود. مرحله‌ای که در طول آن هر بازیگر بیشترین سعی خود را بر این گذاشته بود که زیر و بم‌های روانی شخصیت را ارائه کند و تنها بر این مسئله تاکید کرده بود. در زومبی هر بازیگر ناچار بود کل داستان را روایت کند و نه فقط یک بخش از تضاد تصویر شده را.

ما تمام بازیگران را وادار ساختیم که تمام شخصیت‌ها را بازی کنند و با این عمل موفق شدیم به‌هدف دوم این روش بررسیم: تمام بازیگران در یک مقوله‌ی واحد روایتی گروه‌بندی می‌شوند. نمایش دیگر از دیدگاه هر یک از شخصیت‌ها اتفاق نمی‌افتد، بلکه تبدیل به‌داستانی می‌شود که یک گروه آنرا روایت می‌کنند و با معیارهای گروهی: "ما تئاتر آرنا هستیم" و "همه با هم یک داستان را تعریف می‌کنیم، با آن‌چه که همه درباره آن می‌اندیشیم." با این کار به یک سطح ارائه گروهی می‌رسیدیم.

سومین روش این بی‌نظمی، عقیده‌یابی در مورد سبک بود. در خود نمایش مسیری را طی می‌کردیم که از ساده‌ترین نمایش غمانگیز (ملودرام) شروع و به‌طنزآمیزترین کمدی ختم می‌شد. بسیاری آنرا خطرناک می‌دیدند و به‌تئاتر آرنا هشدار دادند و سعی کردند مرزی محکم بین "حیثیت هنر" و "تمایل به خندانیدن تماشاگر به‌هر طریق ممکن" بیابند. عجیب بود که متقدین همیشه کمدی را هدف قرار می‌دادند و نه نمایش غمانگیز - که همه گونه خطر را در برداشت. شاید این مسئله از آنجا سرچشمه می‌گیرد که تماشاگران و متقدین ما به نمایش غمانگیز عادت دارند. در صورتی که امکانات خنديده در زمان و کشور ما بسیار نادر است.

از نظر سبک نیز همان دگرگونی را به وجود آوردیم. بعضی از صحنه‌ها از سبک اکسپرسیونیسم برخوردار بودند. بعضی از سبک رئالیسم. صحنه‌ی دعای مریم مقدس سمبولیک بود، صحنه‌ی رقص تویست از سورنالیسم الهام می‌گرفت و غیره.

در تئاتر، هر نوع قطع انفصالي آگاه‌کننده می‌باشد. در قوانین سنتی نمایشنامه‌نویسی، روش "گره‌گشایی کمیک" عنوان می‌شود. در نمایش زومبی - آنچه که ما به آن نزدیک شده بودیم - نوعی شیوه‌ی گره‌گشایی از طریق سبک بود و به نظر می‌رسید که تماشاگران از این تغییرات خشن و ناگهانی خرسند بودند.

اما هنوز یک روش دیگر نیز وجود داشت: موسیقی. موسیقی نیروی مستقل از مفاهیمی دارد که از نظر تحلیل تماشاگر را به طریقی مستقیم برای دریافت متن‌های ساده شده‌ای، که با تجربه‌ی منطق - موسیقی فراموش می‌شود، آماده می‌سازد. یک مثال: بدون موسیقی هیچ‌گاه کسی موفق نمی‌شد باور کند که "در سواحل آرام پارانگا (Yparanga) یک فریاد تهرمانانه و طنین‌انداز شنیده شد" (سرود ملی)، یا این‌که "همچون یک قوی سفید در شب‌های مهتابی، چیزی بر روی دریای آبی می‌خرامد" (سرود نیروی دریایی). همچنین بدون موسیقی ادو لوبو، هیچ‌کس نمی‌توانست وجود یک "موقعیت جنگی" را باور داشته باشد.

سرانجام، با به کار گرفتن این چهار روش، زومبی یک هدف زیبایی‌شناسی مهم داشت که ترکیب تمام مراحل پیشین تحول هنری تئاتر آرنا بود. در طول تمام دوره رئالیسم، ما اساساً، چه در نمایشنامه‌نویسی و چه در ارائه‌ی بازی، به جزئیات اهمیت داده بودیم، به همان صورت که "ژوکر" نمایش دندانکش می‌گفت: "این‌ها نمایش‌هایی بودند که در آن‌ها ماکارونی خورد و قهوه نوشیده می‌شد و تماشاگر می‌آموخت که چگونه ماکارونی می‌خورند و قهوه درست می‌کنند - چیزهایی که قبل از نیز می‌دانست! مساله اصلی این دوره جستجوی ویژگی‌ها و تصویر کردن زندگی بزرگی با جزییات ترین و واقعی‌ترین چهره آن بود. به صحنه آوردن زندگی، به همان صورتی که واقعاً می‌باشد، هدف

اصلی این دوره بود. این طریقه، گرچه در آن زمان ضروری می‌نمود، مستلزم خطرپذیری بزرگی برای بی‌اثر کردن اثر هنری بود. اما هنر نوعی شناخت است. بنابراین هنرمند باید واقعیت را ارائه دهد و آنرا قابل فهم سازد. اگر فقط از واقعیت تقلید کند، نمی‌تواند آنرا بشناسد و در نتیجه، نمی‌تواند آنرا به دیگران بشناساند. یک اثر هر اندازه که بیشتر به واقعیت شباهت داشته باشد کمتر مفید است. معیار تشابه با معیار عدم تاثیر همگام است. نمایشنامه‌نویسان بر آن نبوده‌اند خود را تنها به تقلید مقید سازند، بلکه حقیقت این است که استفاده از سبک ناتورالیسم امکان تجزیه تحلیل را کم می‌کند. متن‌ها، مبهم و دو پهلو می‌شوند. قهرمان چه کسی بود؟ خرد بورژوایی چون تیانو یا کارگری چون اکتاویو؟ خوزه داسیلووا چه پیشنهاد می‌کرد؟ آیا می‌باید هیچ‌گونه اقدامی نکرد و از گرسنگی مرد؟ یا دست به مبارزه مسلحانه زد؟ (شخصیت‌های نمایشنامه‌های "آنها که لباس رسمی نمی‌پوشند" و "انقلاب در امریکای جنوبی"). زمانی که در مرحله‌ی بعد خواستیم نمایشنامه‌های ملی را کلاسیک کنیم، هدف واژگونه شد و فقط به ذکر عقایدی می‌پرداختیم که در افسانه‌ها به صورت مبهمی بیان شده بودند، "مانند تارتوف بهترین شهربار" و غیره. برای ما مهم نبود که بتوانیم زندگی لویی چهاردهم یا قرون وسطی را تصویر کنیم. دون تلو و تارتوف انسان‌هایی متعلق به زمان‌های خود نبودند، بلکه گرگ‌های لاونتن بودند و شباهت زیادی به مردم سانپانولو و بروزیلی‌ها داشتند، دورینا و پلایو گرگ‌هایی بودند در لباس گوسفند. مجموعه شخصیت‌ها، تنها یک گروه نماد بودند که به خاطر شباهت‌هایی که ممکن بود با زمان حال داشته باشند، دریافت می‌شدند. ضروری بود آنها را ترکیب کنیم: ما از یک طرف ویژگی‌ها را در دست داشتیم و از طرف دیگر، کلیات را. حال می‌باید یک ویژگی عمومی را به وجود آوریم.

این مسئله تا حدی با استفاده از بخشی از تاریخ کثور، اسطوره‌زومبی و تلاش برای کامل نمودن آن با اطلاعات و حوادث جدیدی که برای مردم به خوبی آشنا بود، حل شد. مثلاً نطق دون آیرس زمانی که محموله‌های خود را تحویل می‌گیرد، با استفاده از بخشنامه‌های سخنرانی‌های روزنامه‌ی منتشر شده

همزمان با به روی صحنه آوردن نمایش نوشته شد (خصوصاً از نظری که فرمانده مستبد سومین لشگر ارتش، کاستلو برانکو، برای سربازانش ایراد کرده بود تا آنان را در انجام وظیفه نسبت به دشمنان داخلی ترغیب کند).

مسلم است که ترکیب واقعی به وجود نیامد. تنها موفق شدیم - که البته بسیار مهم بود - کلیات را در کنار آنچه که ویژه بود، قرار دهیم و آن‌ها را با هم بیامیزیم: از یک طرف داستان اسطوره‌ای با ساخت افسانه‌ای دست نخورده، از طرف دیگر روزنامه‌نگاری با استفاده از تازه‌ترین رخدادهای ملی. این دو سطح تقریباً همزمان به یکدیگر می‌رسیدند، عاملی که باعث شد به ویژگی‌های عمومی نزدیک شویم. زومبی از این نظر وظیفه خود را انجام داده و این مرحله از پژوهش را تکمیل کرد. مرحله‌ی "بی‌نظمی" به اتمام رسید و ما توانستیم به شکل‌های تازه‌ای که مورد نظر ما بود برسیم.

نظامی که ما به عنوان روش ثابت برای کار تئاتر (نمایشنامه‌نویسی و صحنه‌پردازی) پیشنهاد می‌کنیم، نظام "ژوکر" است. این نظام تمام تجربیات و پژوهش‌های آرنا را به همراه دارد و مجموعه‌ای است از آنچه که پیش از این بر ما گذشته است. با گردآوری این پژوهش‌ها، آرنا به آن‌ها نظم داد و موجب مهم‌ترین پیشروی تئاتر ما شد.

۳. هدف‌های ژوکر

طرح یک نظام، بی‌پایه و اساس پدید نمی‌آید. همیشه پاسخی است به یک بیداری و به نیازهای اجتماعی و زیبایی‌شناسانه. مطالعات دقیق نشان می‌دهد که ساخت نمایشنامه‌های دوره الیزابت نتیجه‌ی شرایط اجتماعی آن زمان، مردمش و حتی شخصیت‌های ویژه‌ای است که آن تئاتر را به وجود آورده‌اند. معمولاً تمام نمایشنامه‌های شکسپیر با یک صحنه خشونت آغاز می‌شود: نزاع محلی (رومتو و ژولیت)، جنبش آزادی خواه توده‌ها (کوریالانوس)، ظاهر شدن یک روح (هاملت)، جادوگران (مکبیث)، یک هیولا (ریچارد سوم) و غیره. اتفاقی نبود که نمایشنامه‌نویس نمایش‌های خود را بدین صورت خشن شروع

می‌کرد. درباره رفتار پر سروصدای تماشاگران آن زمان - که بعضی از آن‌ها بسیار عجیب هستند - توضیحات زیادی داده شده است. مثلاً داستان زبان رومانتیک پرتفال‌ها: مردی که در طول نمایش آرزو می‌کرد علاقه‌ی خود را به خانمی از میان تماشاگران ابراز دارد، بدون توجه به نمایش عاشقانه‌ای که بر روی صحنه بازی می‌شد، فروشنده را با فریاد می‌خواند و دوازده پرتفال از او می‌خرید، فروشنده جهت درخواست آشنایی، پرتفال‌ها را به خانم مورد نظر می‌رسانید. جواب درخواست به واکنش خانم بستگی داشت. اگر او بسته را رد می‌کرد، بهتر بود که اصرار نکند، اگر نصف پرتفال‌ها را قبول می‌کرد، کسی چه می‌دانست؟ اگر همه‌ی پرتفال‌ها را نگه می‌داشت، مرد می‌توانست کاملاً امیدوار باشد. و اگر بخت یار بود، زن تمام پرتفال‌ها را همان‌جا می‌خورد و در صحنه "بودن یا نبودن" دیگر تردید جایز نبود. این زوج مطمئناً تا آخر نمایش نمی‌ماندند و ترجیح می‌دادند که کمی دورتر، تئاتر کمدی روستایی خود را بداهه‌سازی کنند.

ما به سختی نمایشی از متولینگ را در چنین شرایطی می‌توانیم تصور کنیم... لارنس اولیویه در فیلم خود، هانری پنجم، فضای تماشاگران دوره الیزابت را بخوبی نمایان کرده است: فریاد، ناسزا، نزاع، تهدید مستقیم بازیگران، تماشاگرانی که از این سو به آن سوی سالن راه می‌روند، اشراف زادگانی که بر روی صحنه دراز می‌کشیدند و غیره. برای آرام نمودن چنین تماشاگرانی نیاز به یک آغاز خشن و سریع بود. بازیگران می‌باید از تماشاگران سروصدای بیشتری داشته باشند. به این علت بود که روش نمایشنامه‌نویسی شکسپیر توانست نظم ثابتی را بیابد.

همچنین، فنون جدید در ظهور سبک‌های جدید موثر بوده‌اند: بدون برق، ارائه‌ی یک نمایش اکسپرسیونیسم غیرممکن بود.

اما عوامل دیگری نیز وجود دارند که در یافتن شکل تئاتر تاثیر می‌گذارند. فولکس بون (Volks Bühne)، زادگاه تئاتر حماسی مدرن، بدون شصت هزار کارگری که تماشاگر ثابت آن بودند غیرقابل تصور بود، همچنان‌که انحراف‌های جنسی، اخته کردن‌ها و آدم‌خواری‌های تنی ویلیامز بدون

تماشاگران نیویورک غیرقابل پیش‌بینی است. اجرای "ننه دلاور" برشت در تئاترهای "برادوی" به همان اندازه احمقانه است که نشان دادن "شب ایگووانا" (اثر تنسی ویلیامز) در سندیکاهای کارگری برلین. هر تماشاگر دیدگاهی را می‌پسندد که متناسب با دیدگاه او نسبت به دنیا باشد.

در کشورهای در حال توسعه، عادت بر آنست که تئاتر "مراکز فرهنگی" را به عنوان مدل و هدف انتخاب کنند. به مردمی که در دسترس قرار دارند علاقه مردم دوردستی که رواییش را می‌بینند، تزریق می‌شود. هنرمند به خود اجازه نمی‌دهد از کسانی که در اطراف او هستند، متاثر شود و روایی تماشاگران با "دانش" و با "فرهنگ" را می‌بینند. هنرمند بدون آن که بنیادی محکم برای سنت‌های بومی خود بیابد، کوشش می‌کند سنت‌هایی که به آن وابسته است را نابود سازد. او لغت فرهنگ را بدون آن که مفهوم ویژه‌ای برای خود بیابد، همچون یک کلام ملکوتی دریافت می‌کند.

نظام ژوکر، همچون دیگر نظام‌ها، از آسمان نیفتاده است و از داده‌های کتونی جامعه و خصوصاً تماشاگران بروزیلی آمده است. این نظام به علت‌های غایی اقتصادی و زیبایی‌شناسی پاسخ می‌دهد.

اولین مستله‌ای که باید حل شود ارائه یک اجرا و تجزیه تحلیل همزمان آن است: واضح است که هر میزان‌سن، معیارهای تجزیه تحلیل خاصی را پدید می‌آورد. مثلاً، تمام اجراهایی که از متن "دون ژوان" مولیر صورت گرفته است با هم تفاوت دارند. می‌توان از نمایش کربولانوس نمایشی ارائه داد که فاشیسم را تائید یا انکار می‌کند، قهرمان اول ژولیوس سزار می‌تواند هم مارک آنتونی باشد و هم بروتوس. یک کارگردان جدید می‌تواند از آنتیگون طرفداری کند یا از کرثون، و یا هر دو را محکوم سازد. می‌توان سرانجام غمانگیز او دیپ شاه را به غرور او نسبت داد و یا به تقدیر او.

ضروری است که متن را تجزیه تحلیل کرد و این تجزیه تحلیل را برای تماشاگر فاش ساخت. باید عمل (آکسیون) را بر یک مورد متمرکز کرد و دید کلی را از قبل مشخص نمود. نقطه نظر نویسنده یا کارگردان را نشان داد - این نیاز همیشه وجود داشته است و به طرق مختلف به آن‌ها پاسخ داده‌اند.

تک‌گویی عموماً تماشاگر را در زاویه‌ی خاصی قرار می‌دهد که ممکن است دید و درک او را از کل تضاد نمایش محدود سازد. همسرايان ترازي توانان با نقش متعادل‌کننده‌ی خود، رفتار شخصیت اول را تجزیه تحلیل می‌کردند. "استدلال کننده" (Raissonneor) نمایشنامه‌های ایسن به‌ندرت نقش معینی در نمایشنامه دارد. او اکثراً اعتراف می‌کند که نقش سخنگوی نویسنده را به‌عهده دارد. متول شدن به "راوی" نیز بسیار رایج است، چنان‌که آرتور میلر در "نگاهی از پل" و به‌صورت ضعیفتری در "بعد از پائیز" از آن استفاده می‌کند و هنرپیشه اول به‌کسی توضیح می‌دهد، این شخص می‌تواند خدا باشد و یا روانشناس - در هر حال برای میلر مهم نیست برای ما هم به‌همچنین.

آن‌چه ذکر شد چند نمونه از راه حل‌های امکان پذیر و تجربه شده بود، نظام "ژوکر" با همین مساله رو برو شد و به‌شیوه مشابهی به‌آن پاسخ داد. در تمام شیوه‌های ذکر شده در بالا، آن‌چه مورد اعتراض ماست، پوششی است که از طریق آن نیت واقعی نویسنده را مخفی می‌سازند و طرز کار این روش را چون یک عمل شرم‌آور پنهان می‌کنند. ما آن‌چنان گستاخی را ترجیح می‌دهیم که آن‌چه را هست و کاربرد آن را نشان دهد. نقطه‌ی اوج این پنهان کاری هنگامی است که نوعی شخصیت خلق می‌کنند که به‌شخصیت‌های دیگر بسیار نزدیک‌تر است تا به‌تماشاگران: همسرايان، راویان و مانند آن‌ها که ساکنان یک افسانه می‌باشند و آنانی که در جامعه تماشاگران زندگی نمی‌کنند. به‌این علت است که ما "ژوکر" را خلق کردیم که همسایه و معاصر تماشاگران است. برای این کار می‌باید او را محدود می‌کردیم، می‌باید او را از شخصیت‌ها دور و به‌تماشاگران نزدیک می‌کردیم.

در این نظام، توضیحاتی که به‌صورت پیوسته داده می‌شوند به‌این علت است که نمایش در دو سطح متفاوت و مکمل انجام می‌گیرد: در سطح افسانه (که می‌تواند تمام ابداعات و قراردادهای تئاتر را دربر بگیرد) و در سطح "سخنرانی" - که در این‌جا "ژوکر" یک مفسر می‌شد - باقی بماند.

هدف دوم، زیبایی‌شناسی در مورد سبک بود. واضح است که یک نمایش موفق همیشه از چندین سبک برخوردار است. به عنوان گواه می‌توان از

نمایشنامه "لیلیوم" (Liliom) اثر فرنک مولنار (Ferenk Molnar) و نمایشنامه "ماشین حساب" اثر المر رایس (Elmer Rice) نام برد (صحنه‌های اکسپرسیونیسم آن در آسمان و رئالیسم بر روی زمین اتفاق می‌افتد). اما نویسنده‌گان همیشه سعی دارند که متمایزات سبکی خود را توجیه کنند. اکسپرسیونیسم قابل قبول است چرا که حادثه در آسمان رخ می‌دهد، اما در واقع این چیزی بیش از تغییر به شکل رئالیسم نیست. "مطب دکتر کالی گاری" معروف، فیلمی با رئالیسم ملبس است: انتخاب سبک را بدین‌گونه توجیه می‌کنند که آن‌چه او انجام می‌دهد از دیدگاهی است که یک دیوانه از دنیا دارد.

حتی نمایش زومبی علیرغم تمام آزادی‌ها، به خاطر فضای کلی فانتزی آن، دارای وحدت بود. در حقیقت تمام صحنه‌ها از همان ابزار کار فانتزی استفاده شده بود. در حالی که تنوعات ساده شده از طریق تفاوت‌های روش استفاده از ابزار کار به دست آمده بود، وحدت همیشه از کار با ابزار کار مشابه متوجه شد. بدن بازیگر، عملکردهای اخلاقی طراحی صحنه سیاه و سفید، خوب و بد، عشق و نفرت، این که لحن گاهی غمبار بود و گاهی هیجان‌زده و غیره را بی‌اثر می‌کرد.

ما از طریق "زوکر" یک نظام تئاتری دائمی (از نظر ساخت متن و نقش) را - که شامل ابزار کار تمام سبک‌ها و انواع می‌باشد - پیشنهاد می‌کنیم. یعنی هر صحنه، از نظر زیبایی‌شناسی، باید مطابق با مسائلی که مطرح می‌کند پذیرفته شود.

هرگونه وحدت سبک، انتخاب اجتناب‌ناپذیر روشی را به دنبال دارد. معمولاً ابزار کار یک سبک خاص - که تنها برای صحنه‌های اصلی نمایشنامه ایده‌آل به نظر می‌رسد - انتخابی هستند. سپس همان ابزار را برای صحنه‌های دیگر نیز به کار می‌برند، حتی اگر به نظر رسد که مناسب نیستند. بر این اساس، ما تصمیم گرفتیم هر صحنه را جداگانه و به طرزی مستقل کار کنیم. نویسنده یا کارگردان همیشه سبک‌ها و انواع مختلف اجرایی را در اختیار دارد: رئالیسم، نوریالیسم، چوپانی (Pastoral)، تراژدی، کمدی و غیره، اما او ملزم نیست در

تمام طول اثر یا نمایش همان یک سبک را حفظ کند.

البته خطراتی نیز این کار را تهدید می‌کند، خطر اصلی اینست که به هرج و مرج کلی تبدیل شود. برای اجتناب از این خطر، باید بیشترین تاکید را بر توضیحات نمود، یعنی سبکی که استادانه به آن عمل می‌شود تبدیل به سبک عمومی‌ای بشود که همگی باید به آن باز گردند. ما در اینجا از نمایشنامه‌های مکتوبی صحبت می‌کنیم که براساس قضاوت و محاکمه نوشته شده است. هر قطعه ارتباطی یا آزمایشی هم‌چون دادگاه، باید شکلی مخصوص به خود داشته باشد، بدون آن‌که در شکل ویژه‌ی محاکمه اثر بگذارد. همچنین در مورد "ژوکر" هر بخش یا قطعه می‌تواند بصورتی ارائه شود که بهترین است، بدون آن‌که به وحدت یکی لطمہ بزند، و این عمل از طریق محدودیت شکل دائمی کار و نه از طریق ساده کردن تنوعات موجود، در رابطه با دید کلی فردی، حاصل می‌شود.

لازم به تذکر است که از طریق نظام دو عملکرد کاملاً متقابل، امکان تنوع بیشتر در شکل - به وسیله یک اجرای ساده - پدید می‌آید: عملکرد هنریشه اول - که واقعیت ملموس را ارائه می‌دهد و عملکرد "ژوکر" - که انتزاع عام شده دیگران است. به این علت است که تمام سبک‌ها را در بر می‌گیرد و کاملاً پذیرفتی است.

تئاتر مدرن در جستجوی اصالت، خود را خسته کرده است. دو جنگ جهانی، جنگ دائمی برای آزادی مستعمرات، بیداری طبقات ستمدیده، پیشرفت تکنولوژی، همه برای هنرمندی که در گیر رشته‌ای از ابداعات شکلی اساسی بوده است همچون یک مبارزه به شمار می‌رود. سرعت تحول دنیا در تغییر شکل‌های سریع تئاتری نمایانگر است. اما با این تفاوت که سدهایی بر سر راه تئاتر به وجود آورده‌اند: هر پیروزی علمی جدید، پیروزی بعد را بدنبال دارد، و پیروزی بعد اولی را در بر می‌گیرد، اما بر عکس، در تئاتر هر کشف

جدید موجب شده است که تمام یافته‌های پیشین را فراموش کنیم.

بر این اساس موضوع اصلی فن تئاتر معاصر با تمام بی‌آمدی‌ایش هماهنگ می‌باشد، به طریقی که هر خلاقیت جدید ممکن است میراث خود را غنی یا

نابود (جایه‌جا) سازد. به‌خاطر رسیدن بدین هدف، یک ساخت کاملاً انعطاف‌پذیر لازم بود تا بتواند کشف‌های جدید را در بر گیرد و در همان حال بدون تغییر و یکسان بماند.

با گنجانیدن قوانین تازه و قراردادهای تئاتر در ساختی ثابت، به‌تماشاگر امکان می‌دهیم که در هر اجرا تمام امکانات بازی را بسنجد. فوتبال قوانینی دارد که از پیش تعیین شده‌اند - از جمله پنالتی، ضربه‌آزاد و غیره - که کلامانع بداهه‌سازی نمی‌باشند و از هر بازی یک اتفاق جدید می‌سازند. اگر هر بازی را طبق قوانین خاص این بازی بخصوص بازی می‌کردند یا اگر ضروری بود که در طول بازی قوانین اداره آن را کشف کنند، جذابیت خود را از دست می‌داد. شناخت قبلی از قوانین است که شرط اولیه لذت می‌باشد.

در نظام "ژوکر" می‌توان یک ساخت را برای "رمثو و ژولیت" و "دندانکش" به‌کار برد. اما در چهارچوب این ساخت انعطاف‌ناپذیر هیچ‌چیزی نباید اصالت هر یک از صحنه‌ها، هر یک از بخش‌ها و قطعه‌ها یا توصیفات را محدود کند.

در این مورد، ورزش تنها نمونه نیست. مثلاً در مقابل یک تابلوی نقاشی، می‌توانیم فقط به جزئیات توجه کنیم و هم‌چنین می‌توان جزئیات را در کل تابلو دید. جزئیات یک نقاشی روی دیوار، هم به صورت یک قطعه دیده می‌شود و هم به صورت بخشی از یک کل. در تئاتر فقط به شرطی می‌توانیم به‌این حالت برسیم که تماشاگر قبل از تمام قوانین بازی را بداند.

یکی از مسایل زیبایی شناسی که نظام ما به وجود آورده است - که از اهمیت کمی نیز برخوردار نیست - انتخاب بین شخصیت مفعول یا شخصیت فاعل می‌باشد. و این خود از انتخاب بین این دو نظر می‌آید: "فکر عمل را به وجود می‌آورد"، "عمل به پیدایی فکر می‌انجامد".

هگل در اشعار خود، و قبل از او ارسسطو، از پیشنهاد اول دفاع می‌کنند. هر دو به‌شیوه خود و با عباراتی کاملاً مشابه، ادعا می‌کنند که عمل دراماتیک از حرکت آزاد ذهن شخصیت به وجود می‌آید. هگل از این نیز فراتر می‌رود، درست شبیه آن که شرایط کنونی بروزیل را پیش‌بینی کرده باشد، تائید می‌کند که

تئاتر با پیشرفت اجتماع هم خوانی ندارد، چرا که در این صورت شخصیت‌ها در گیر یک شبکه قوانین، مراسم و سنت‌ها می‌شوند که با رشد جامعه و تمدن پیچیده‌تر می‌گردند. به این دلیل است که برای قهرمان کامل دراماتیک قرون وسطی یک شاهزاده انتخاب می‌شود، یعنی انسانی که تمام قدرت‌ها را در دست دارد: قدرت قانونی، قدرت عملی و قدرت قضایی. در واقع این یکی از گرامی‌ترین آرزوهای سیاستمداران امروز است، همه آن‌ها صمیمانه به قرون وسطی تعلق دارند. زیرا تنها با در دست داشتن این قدرت مطلق است که شخصیت قادر می‌شود "آزادانه حرکت‌های ذهن خود را بیان کند"؛ حرکت‌هایی که او را به کشتن، متصرف شدن، حمله کردن و بخشش و امنی دارد. هیچ عاملی بیرونی نباید مانع او شود: اعمال ملموس در فردیت شخصیت هویت می‌یابد.

برشت نظریه‌پرداز - و نه الزاماً نمایشنامه‌نویس - از نظریه‌ی دوم دفاع می‌کند. برای او، شخصیت انعکاسی است از عمل نمایشی که مطابق با بازی تنافضات مفعولی یا مفعولی فاعلی رشد می‌یابد. یعنی در حالی که یکی از قطب‌ها همیشه زیربنایی اقتصادی جامعه می‌باشد، دیگری از ارزش‌های اخلاقی تشکیل شده است.

در نظام "ژوکر"، تضادها همیشه از زیربنا سرچشمه می‌گیرند. حتی اگر شخصیت‌ها بر این تحول بنیادی آگاه نباشند و یا در حس هگلی آزاد باشند. سعی ما بر آنست که با این هدف آزادی کامل، شخصیت - فاعل را در درون چارچوب‌های انعطاف‌ناپذیر تحلیل‌های اجتماعی بازسازی کنیم. نظم دادن به این آزادی باعث می‌شود که از مشخصات بی‌نظمی فردیت سبک‌های غنایی اجتناب ورزیم: اکسپرسیونیسم و غیره. هم‌چنین موجب می‌شود که ما از دنیا تصویر یک معماً مملو از جبری اجتناب‌ناپذیر را ندهیم. هم‌چنین - و ما به این امید داریم - باید از ارائه‌ی مکانیکی خودداری نمود تا تجربه‌ی انسانی تبدیل به مصور نمودن یک کتاب نشود.

هدف‌های غایی این نظام گوناگون می‌باشند و تمام آن‌ها هدف‌های زیبایی‌شناسانه نیستند و از هراسی زیبایی‌شناسی سرچشمه نمی‌گیرند.

محدودیت و حشتناک نیروی خرید توده‌ی مردم موجب کنار گذاردن محصولات اضافی شده است: و در بین آن‌ها تئاتر، باید بدون هیچ‌گونه خوشبینی بیش از حد با واقعیت روبرو شد، در سطح تئاتر واقعیت‌ها عبارتند از: فقدان یک بازار مصرفی واقعی، فقدان نیروی انسانی و فقدان هرگونه کمک‌رسمی برای مردمی کردن تئاتر، بر عکس وجود محدودیت‌های فراوان دولتی (مالیات و عوارض).

در چنین قرائن خصومت‌آمیزی، "نظام ژوکر" موجب می‌شود که هر متن را با تعداد ثابت بازیگران، بدون در نظر داشتن تعداد شخصیت‌ها، بتوان بر صحنه آورد. هر بازیگر باید امکانات ارائه‌ی خود را چند برابر کند. چرا که بدین‌وسیله هزینه‌ی نمایش را به حداقل می‌رسانیم و قادر خواهیم بود هرگونه متنی را به صحنه آوریم.

این هدف‌های نظام ما است. برای رسیدن به آن‌ها، باید سازمان تئاتر را طبق دو ساخت تغییر داد. ساخت گروه و ساخت نمایش.

۴. ساخت‌های ژوکر

در نمایش زومبی تمام بازیگران تمام شخصیت‌ها را بازی می‌کردند. تقسیم نقش‌ها با صحنه‌ها تغییر می‌کرد، بدون آن‌که به تداوم نمایش توجهی شود. بر عکس سعی می‌کردیم این تداوم را بشکنیم و هیچ‌گاه به بازیگری یک نقش دوبار داده نمی‌شد. برخلاف تفاوت‌های آشکار، شبیه یک تیم فوتبال بود: تمام بازیکنان، بدون در نظر گرفتن جای‌گیری آن‌ها، همیشه بدنیال توب می‌دوند. در نمایش دندانکش به هر بازیگر، طبق نظام "ژوکر" یک جای‌گیری مشخص داده می‌شود و او باید در چارچوب آن طبق پاره‌ای از قوانین از پیش تعیین شده حرکت کند. ما نقش را بین بازیگران تقسیم نمی‌کنیم، بلکه وظایف را تقسیم می‌کنیم، وظایفی که از ساخت کلی تضادهای متن گرفته می‌شود.

اولین وظیفه "نقش اول" نام دارد: این وظیفه است که واقعیت ملموس و تصویری را ارائه می‌کند. تنها وظیفه است که ربط کامل بین بازیگر و

شخصیت را ممکن می‌سازد: یک بازیگر، فقط نقش اول را بازی می‌کند و به توسط او است که رابطه‌ی هماوایی به وجود می‌آید.

الرامات مختلفی از این وظیفه انتظار می‌رود، از جمله این که این بازیگر باید اصول استانی‌سلاوسکی را، طبق شدیدترین قواعد آن، کاملاً رعایت کند. شخصیت او به هیچ عنوان نباید از محدودیت‌هایی که در مقام یک انسان دارد، فراتر رود؛ او زمانی نیاز به غذا دارد که باید غذا بخورد، زمانی بهنوشیدن که باید بنوشد و زمانی به اسلحه که باید بجنگد. او باید هم‌چون شخصیتی از نمایش "آن‌ها لباس رسمی نمی‌پوشند" رفتار کند. فضایی که در آن حرکت می‌کند، باید از دیدگاه مارک آنتونی دیده شود. بازیگر نقش اول باید دیدگاه شخصیت، و نه دیدگاه نویسنده، را داشته باشد. وجود او هیچ‌گاه نباید از بین برود، حتی اگر به صورت خودبه‌خودی باشد. زمانی که ژوکر یکی از جزئیات نمایش را تجزیه تحلیل می‌کند، بازیگر نقش اول، همچون شخصیتی که از یک نمایش دیگر آمده است و اشتباها بر روی این صحنه ظاهر شده است، باید به شکلی واقعی به بازی خود ادامه دهد. این "برشی از زندگی" است، واقعیت‌گرایی نوین، سینما - واقعیت، فیلم مستند که از شرایط واقعی تهیه شده، دقیق شدن، جزئیات، واقعیت‌های ظاهری، چیزهای واقعی. بازیگر نباید تنها به معیارهای شباهت با واقعیت راهنمایی شود، بلکه درک او از طراحی صحنه نیز باید به همین گونه باشد: لباس‌ها و وسائل شخصی او باید تا حد امکان واقعی باشند. تماشاگر باید با دیدن بازیگر حس کند که دیوار چهارمی وجود ندارد (حتی اگر سه دیوار دیگر نیز وجود نداشته باشند).

این وظیفه باید عامل برقراری مجدد رابطه‌ی هماوایی شود. رابطه‌ای که نمایش‌ها همیشه زمانی که به یک مرحله‌ی تجرد می‌رسند آن را از دست می‌دهند. در این حالت‌ها تماشاگر هر نوع رابطه‌ی احساسی مستقیم را با شخصیت از دست می‌دهد و تجربه به یک دانش فکری صرف محدود می‌شود. در این مختصر، امکان یافتن دلایل این پدیده میسر نمی‌باشد و فعلاً کافی است که تنها آن را تشخیص دهیم. و این یک واقعیت است. زمانی که هر شخصیت، در هر نمایشنامه‌ای با هر تضاد و موضوعی، به سادگی یک نقش

قابل درکی با ویژگی محلی، حرفه‌ای، ورزشی و غیره ارائه می‌دهد، هماوایی آسان‌تر برقرار می‌شود.

هماوایی یک ارزش زیبایی‌شناسی نیست و تنها یکی از عملکردهای آئین نمایشی می‌باشد. عملکردی که از آن می‌توان به درستی یا اشتباه بهره جست. تاثر آرنا در مرحله تکامل رئالیسم خود به حد کفایت از آن بهره‌مند نشد و شناخت موقعیت‌های زندگی واقعی، بسیاری از اوقات جانشین کیفیت اجرایی می‌گشت، اجرایی که برای تاثر ضروری است. در نظام "ژوکر" این رابطه‌ی هماوایی بیرونی باید پیوسته از طریق تفسیر تکرار شود. شناخت، تنها زمانی مفید است که تداوم جریان تجزیه تحلیل شود.

نقش اول همیشه با شخصیت اول نمایشنامه تطبیق نمی‌کند و در "مکبٹ" می‌تواند مک‌داف باشد، در "کوریولانوس" فردی از توده مردم، در "رومئو و ژولیت" مرکوچیو (اگر زود نمی‌مرد)، یا حتی دلچک شاه لیر... شخصیتی که نویسنده امیدوار است با مردم رابطه‌ی هماوایی برقرار کند وظیفه‌ی نقش اول را بازی می‌کند.

اگر تفکیک اخلاق (Ethos) از اندیشه (Dianoia) امکان‌پذیر بود، می‌توانستیم بگوئیم که بازیگر نقش اول باید رفتاری اخلاقی و "ژوکر" رفتاری اندیشه‌ای داشته باشد.

"ژوکر" وظیفه دوم این نظام را به عهده دارد. می‌توان گفت که وظیفه او نقطه‌ی مقابل بازیگر نقش اول است.

واقعیت "ژوکر" جادویی است: خود او آنرا به وجود می‌آورد. او می‌تواند (اگر ضرورت آنرا حس کند) دیوارها، نبردها و سربازان و لشکریانی را خلق کند. تمام شخصیت‌های دیگر باید واقعیت جادویی که "ژوکر" خلق و توصیف می‌کند را بپذیرند. او برای جنگیدن یک اسلحه تخیلی را اختراع می‌کند، برای تاختن، یک اسب، برای کشتن خود، خنجری که در واقعیت وجود ندارد، او همه فن حریف است. تنها کسی است که هر نقش را می‌تواند بازی کند، حتی زمانی که طبیعت رئالیسم او موجب می‌شود که بازیگر نقش اول نتواند بعضی از اعمال را انجام دهد، می‌تواند جای بازیگر نقش اول را

بگیرد. مثلا پرده دوم "دندانکش" با یک تاخت و تاز فانتزی نقش اول شروع می شد، بازیگر نقش اول نمی توانست عملا با اسب واقعی وارد صحنه شود، در نتیجه صحنه به وسیله بازیگر "ژوکر" بازی شد که سوار بر اسب چوبی بر صحنه ظاهر شد. (در مورد جو نیز صرفه جویی کردیم...) زمانی که چنین موردی پیش آید، همسایان به طور موقت وظیفه "ژوکر" را انجام می دهند.

دریافت بازیگر - "ژوکر" باید همان دریافت نویسنده یا تنظیم کننده نمایشنامه باشد. دریافتی که باید همیشه در زمان و فضا فراتر از دریافت شخصیت‌های دیگر باشد. بنابراین در مورد دندانکش، او دریافت و دانش ممکن را از مردم بزریلی قرن هیجدهم نداشت، برعکس، تمام اتفاقاتی که از آن زمان تاکنون رخداده است را در ذهن خود داشت. این حالت در مورد مرحله‌ی تاریخی و سطح خود داستان نیز صادق است، زیرا او همچنین آغازها، بخش‌های میانی و پایان‌های داستان نویسنده یا تنظیم کننده‌ی متن را می داند. بنابراین او موضوع و تضاد نمایش را می شناسد. او شناخت کامل دارد. اما زمانی که بازیگر - "ژوکر" بازی می کند، این نقش نه تنها یک وظیفه کلی است بلکه نقش یک شخصیت نیز می باشد، لذا تنها به دریافت شخصیتی که ارائه می کند نیاز دارد.

در این صورت ما تمام امکانات تناول را به "ژوکر" می دهیم: او جادوگر است، شناخت کامل دارد، به شکل‌های گوناگون ظاهر می شود و همیشه حضور دارد. او بر صحنه وظیفه یک رهبر بازی و یک استدلال‌گر و... را انجام می دهد، تمام توضیحات لازم را در مورد ساخت نمایش می دهد، و در این کار می تواند توسط همسایان همراهی شود.

بازیگران دیگر در دو گروه همسایان تقسیم‌بندی شده‌اند: یاران و دشمنان که هر یک همسایان ویژه خود را دارند. بازیگران گروه اول می توانند هر نقشی که به عنوان حمایت از بازیگر نقش اول تلقی می شود را اجرا کنند، یعنی نقش‌هایی که نظر اصلی نمایش را منعکس می کنند. مثال: در نمایشنامه هاملت، هوراشیو، مارسلو، کمدین‌ها، روح و... گروه همسایان خوب را تشکیل می دهند (همسایان قهرمان)، گروه دیگر همسایان ناپاک هستند که

از بازیگرانی که نقش‌های مختلف را بازی می‌کنند تشکیل شده است: شخصیت‌هایی چون کلودیوس (شاه)، گرتروود (ملکه)، لاپرنس، پلونیوس و غیره.

این گروه‌های همسرايان از تعداد معینی هنرپیشگان تشکیل نشده‌اند و تعداد آن‌ها می‌تواند از صحنه‌ای به‌صحنه دیگر تغییر کند.

دو نوع لباس وجود خواهد داشت: لباسی اصلی که به‌وظیفه و همسرايان دارای وظیفه داده می‌شود و لباس دیگر به‌نقش‌های مختلف اجتماعی، و نه هر شخصیت، تعلق می‌گیرد. هر نقش اجتماعی (ارتشی، روحانی، کارگر، آریستوکرات، نیروی قضایی و غیره) تنها مجاز خواهد بود که یک لباس داشته باشد. ممکن است اتفاق بیافتد که دو یا تعداد بیشتر هنرپیشه در یک زمان یک نقش را بازی کنند، برای نمونه نقش یک سرباز را. در این صورت لباس باید به‌گونه‌ای باشد که به‌وسیله تعداد زیادی هنرپیشه استفاده شود و این باعث می‌شود که مردم از نظر بصری به‌صورت یکسان هنرپیشگانی را که یک نقش را بازی می‌کنند به‌راحتی تشخیص دهند. اگر چنین نشود باید که به‌تعداد شخصیت‌ها لباس تهیه کرد.

بازیگران زن و مرد، بدون تفاوت، باید نقش‌های یکدیگر را بازی کنند، به‌جز در صحنه‌هایی که جنسیت‌ها، عمل نمایشی را معین می‌کند. صحنه‌های عاشقانه باید به‌وسیله بازیگرانی با جنسیت‌های مخالف بازی شود، مگر آن‌که آرنا استثنائی بخواهد نمایشنامه‌های تنسی ویلیامز را اجرا کند و امکان آن نیز کم است.

ارکستر - همسرا تکمیل کننده این ساخت می‌باشد: گیتار، فلوت و جاز سازهای این گروه را تشکیل می‌دهند. نوازنده هر یک از این سازها باید بتواند سازهای ذهنی، بادی و ضربی را نیز بنوازد. علاوه بر حفظ فضا با موسیقی، نوازندگان باید تنها یا به‌کمک همسرايان، تمام ویژگی‌های توصیفی و تصویری را تفسیر کنند.

این یک ساخت بنیادی نظامی است که باید آنچنان انعطاف‌پذیر باشد تا بتواند با هنر نمایشنامه‌ای خود را تطبیق دهد. برای نمونه، اگر در حادثه‌ای نیاز

به حضور یک گروه سوم باشد باید بدون آن که خللی به طرح کلی وارد آید بتوان یک گروه همسرایان سه نفری خلق کرد. در مورد نمایشنامه‌ای چون رومئو و ژولیت، می‌توان نقش اول را به دو نفر افزایش داد و یک "ژوکر" نیز داشت، یا حتی وظایف "ژوکر" را می‌توان به گروه‌های همسرایان سپرد که در این جا رهبران مونتیگو و کاپوله می‌باشند. در نمایشنامه‌هایی که تاکید اجتماعی بر نقش اول اهمیت زیادی ندارد، می‌توان وظیفه‌ی آن را از بین برد و دو "ژوکر" به وجود آورد که نقش گروه‌های همسرایان را خلق می‌کنند. در خاتمه، برای نمایشنامه‌هایی که در آن‌ها یکی از نیروهای متضاد فقط به یک یا دو بازیگر برای پیشبرد نقش عمدت‌تر نمایش نیاز دارند، می‌توان با حفظ دو گروه همسرایان تمام بازیگران دیگر را در یک گروه "ژوکر" مرکز نمود.

تطبیق هر متن مشخص باید تغییرات لازمه را، در درون ساخت نمایشی که تغییر نمی‌کند، تعیین نماید. نظام "ژوکر" برای تمام نمایشنامه‌ها یک "ساخت نمایشی" ثابت و مشابه را به کار می‌گیرد. این ساخت به هفت قسم تقسیم می‌شود: بخش تقدیمی، توضیح، قطعه نمایشی، نمایش اصلی، تفسیر، مصاحبه و خطابه.

هر نمایشی باید با یک بخش تقدیمی به شخص یا رویدادی آغاز شود. این بخش می‌تواند آوازی باشد که همه می‌خوانند، یک صحنه کوتاه و یا فقط به سادگی متنی قرائت شود، با یک پرده چند صحنه‌ای، چند شعر و غیره. برای نمونه در نمایش دندانکش بخش تقدیمی شامل یک آواز، یک متن، یک صحنه و یک آواز گروهی بود؛ بدین ترتیب نمایش را به حوزه خواکیم د مایا (Jose Joaquim de Maya) تقدیم کردیم، اولین آزاد مردی که برای آزادی برزیل اقدامات محسوسی انجام داده بود.

توضیح، باید یک برش در تداوم عمل نمایشی به وجود آورد. باید همیشه به نشر باشد و با حالت یک سخنرانی توسط "ژوکر" گفته شود، در ضمن کوشش شود که به جای عمل (آکسیون)، مرکز بر دورنمای آن عملی که او تصویر می‌کند قرار گیرد، در این‌جا تئاتر آرنا و اعضای آن. از تمام امکانات سخنرانی می‌توان بهره جست: متن خوانی، خواندن مقاله، نامه، اسلاید، فیلم،

عکس و بخش‌هایی از روزنامه و غیره. می‌توان بخشنی از صحنه‌ها را بازسازی نمود تا از برخی جهات مؤکد و اصلاح شوند. برای روشن کردن مسائل حتی می‌توان عناصری اضافه کرد که در متن نمایش وجود ندارد. مثال: می‌توان داستان هاملت را که فردی مردد است با اضافه کردن قطعه‌ای از تصمیم‌گیری ریچارد سوم نقل نمود. توضیحات، سبک کلی نمایش را معین می‌سازد: سخنرانی، بحث، دادگاه، تفسیر، تجزیه تحلیل، دفاع از یک موضوع و غیره. توضیح هنرپیشگان، نویسنده، کارگردان، فنون به کار گرفته شده، نیازی که به نوسازی تئاتر وجود دارد و هدف‌های متن را معرفی می‌کند. تمام توضیحات می‌توانند و باید بسیار پر تحرک باشند، بنابراین با در نظر گرفتن شهری که آن بازی می‌شود و موقعیت زمانی باید آن‌ها را تغییر داد. بر حسب اتفاق، اگر در جایی بازی می‌شود که شناخت قبلی از تئاتر وجود ندارد، بهتر آنست که علاوه بر "ژوکر" به صورت مشخص، در مورد تئاتر به طور کلی، توضیح داده شود. اگر در روز نمایش اتفاقی رخ دهد که با موضوع نمایش ربط دارد، این رابطه باید تجزیه تحلیل شود. ما می‌خواهیم که قویاً بر طبیعت زودگذر و انتقالی این نظام تئاتری دانمی تاکید نمائیم. نظامی که عملاً هدف آن افزایش انعطاف‌پذیری می‌باشد تا بدین طریق تاثیر اجرایی در لحظه، روز و ساعتش تضمین شود، بدون آن‌که ساعت، روز و لحظه کاهش یابد.

ساخت کلی نمایش باید به چندین قطعه نمایشی تقسیم شود تا صحنه‌های را که با هم ربط ندارد در برگیرد. پرده اول باید حداقل یک قطعه نمایش بیش از پرده‌ی دوم داشته باشد: دو و یک، سه و دو، چهار و سه و غیره.

هر صحنه به مقیاس کوچکتر، یک مجموعه است و حداقل شامل یک تغییر در پیشرفت کیفی عمل می‌باشد. می‌تواند به صورت گفتگو درآید، خوانده شود یا فقط به یک سخنرانی، یک شعر، یک داستان کوتاه محدود شود یا این‌که مقاله‌ای که یک تغییر کیفی در نظام نیروهای متضاد را به وجود می‌آورد.

صحنه‌ها از طریق تفسیرهایی به یکدیگر ربط داده می‌شوند. این تفسیرها به صورت شعر کوتاه نوشته شده‌اند که همسایان یا ارکستر و یا هر دو با هم می‌خوانند و هدف این است که ارتباط هر صحنه با صحنه‌ی بعد از طریقی

فانتزی برقرار شود. تفسیر می‌تواند حداقل در مورد عصر و زمانی که عمل در آن اتفاق می‌افتد توضیح دهد. اگر صحنه‌ها سبک‌های مختلفی داشته باشند، تفسیرها باید تماشاگر را از این تغییرات آگاه کنند.

مصاحبه جای خاصی در ساخت نمایشی ندارد، چرا که وابسته به نیازهای اجرایی می‌باشد. در بسیاری از اوقات، نمایشنامه‌نویس خود را مستلزم می‌داند حالت روانی یکی از شخصیت‌های نمایشش را برای تماشاگر فاش کند، او نمی‌تواند این عمل را در حضور شخصیت‌های دیگر انجام دهد. تنها در صورتی می‌توانیم رفتار هاملت را دریابیم که درباره آرزوی مرگ خود به ما توضیح می‌دهد، کاری که در حضور شاه و ملکه، حتی هوراشیو یا اوپلیا نمی‌تواند انجام دهد. در این مورد شکسپیر از تک‌گویی استفاده کرده است، چرا که سریع‌ترین و عملی‌ترین شیوه برای انتقال اطلاعات مستقیم می‌باشد. شاید این امر بدان علت اتفاق می‌افتد که آن نیاز اطلاعاتی از طریق تمام عمل ارائه می‌شود. بوجین اونیل، با وارد کردن شخصیت‌های "میان پرده عجیب" (Strange Interlude) با بازگویی متن "گفتاری" و یک متن "اندیشه‌ای" با بیان‌های متفاوت، و نیز با کمک بازی‌های نوری و فنون دیگر تئاتری، این مساله را حل کرده است. برای ارائه نقش "جان لاوینگ" در "روزهای بی‌پایان"، از دو بازیگر استفاده شد. یکی نقش جان را بازی می‌کرد، بخش ظاهری شخصیت، دیگری لاوینگ را، بخش درونی شخصیت. در تاریخ تئاتر، "گفتگو با خود" نقش مهمی را بازی کرده است. اگر این فن امروزه فراموش شده است، شاید بدین علت باشد که یک ساخت موازی به وجود می‌آورد که به‌حای توضیح درباره عمل، آن را مبهم می‌سازد.

در نظام "ژوکر" این مسئله را با به‌کار بردن روش‌هایی حل کردیم که در مراسم مسابقات ورزشی (فوتبال، مشتزنی و غیره) به‌کار می‌رود؛ بین نیمه‌ی اول و دوم یا در موقعی که به‌طرز اتفاقی بازی قطع می‌شود، روزنامه نگاران از ورزشکاران و بازیکنان سوالاتی می‌کنند و با این عمل مستقیماً تماشاگران را از اتفاقاتی که رخ داده است آگاه می‌کنند.

به‌این صورت، هر بار که ضروری بود سیماهی پنهان شخصیت نشان داده

شود، "ژوکر" برای مدتی عمل را متوقف می‌کند که شخصیت بتواند دلایلش را توضیح دهد. در این حالت، بازیگری که مورد سوال قرار می‌گیرد باید با دیدگاه شخصیت عکس العمل نشان دهد و نباید دیدگاه شخصی خود را آشکار کند. در نمایش دندانکش کنت "بارباسنا" (Barbacena) گفتاری طولانی در مورد نحوه وصول مالیات‌های سلطنتی ادا می‌کند، این گفتار اگر به تماشاگران به صورت "یک گفتگوی با خود" ارائه شود، آن‌ها مطمئناً آن را به قلب رئوف شخصیت نسبت می‌دهند، اما اگر این گفتار در یک مصاحبه ارائه شود بر عکس حسابگری سرد شخصیت را فاش می‌سازد. باید به تماشاگران امکان داد سوال‌های خود را بیان کنند، همچون عملی که در یک مجادله اتفاق می‌افتد. مصاحبه‌ها نباید حالت بسته‌ای داشته باشند.

سرانجام آخرین بخش نمایش: خطابه. "ژوکر" درباره موضوعی که نمایش عنوان می‌کند تماشاگران را مورد خطاب قرار می‌دهد. این عمل را می‌توان به طرق گوناگون انجام داد: "ژوکر" می‌تواند یک متن مشور را قرائت کند، گروه همسایان آوازی بخوانند یا هر دو با هم.

آن‌چه برشمردیم ساخت‌های اصلی نظام ما است. دوباره تکرار می‌کنیم: تنها حالت دائمی آن مشخصاً از متغیر بودن فنون تئاتر می‌آید. ما مدعی نیستیم که راه حل‌های نهایی برای مسایل زیبایی شناسی پیدا کرده‌ایم. اعتقاد ما بر این است: این تنها طریقی است که ارائه تئاتر را در کشور ما امکان‌پذیر می‌سازد. زیرا که هنوز هم آن را روشنی موثر می‌شناسیم.

امروزه قهرمان‌ها از یادها محو شده‌اند... تمام جنبش‌های جدید تئاتری از آنان به بدی یاد می‌کنند: از نورئالیسم نثورومانتیک که متعلق به نمایشنامه نویسی جدید آمریکایی است تا "برشت گرانی جدید" بدون برشت.

در مورد تئاتر آمریکایی، به آسانی می‌توان هدف نظریه پردازنه تبلیغاتی - که در نشان دادن شکست وجود دارد - را دریافت: همیشه بسیار "مفید" است نشان دهیم در دنیا انسان‌هایی وجود دارند که شرایط آن‌ها بدتر از شرایط ماست. این تماشاگر احساساتی را آسوده می‌سازد و سپاسگزار خواهد بود که پول دارد و می‌تواند یک بلیط بخرد و پس از دیدن این شخصیت‌های عصبی،

فاسد، شیزوفرنی و مریض، پاس خوشبختی بی تحرک خود را داشته باشد. قهرمان، هر کس که باشد، همیشه یک حرکت خودسرانه دارد، و یک "نه". بر عکس، تئاتر آمریکایی، به حافظه تجارت فروتنانه خود، همیشه باید بگوید "بله." تعهد او اساساً مسکن و آرامش بخش است.

با برشت‌گرایی جدید مساله پیچیده‌تر می‌شود. آیا واقعاً برشت قهرمان را از بین برده است؟ یا آن‌که گناه به‌گردان مشتاق‌ترین مفسرین اوست؟ شاید بررسی موارد دقیق مسئله را روشن سازد.

برشت در یکی از شعرهای خود داستان‌هایی از قهرمانان نقل می‌کند و در میان آن‌ها داستان "مارتین مقدس مهربان" است. شبی او در زمستانی سرد، در حالی که در خیابان‌های یخ‌زده قدم می‌زد، فقیری را دید که از سرما مشرف به موت بود. مارتین مقدس دست به اقدام متھورانه‌ای زد و حتی لحظه‌ای تردید نکرد: پالتوی خود را دو پاره کرد و یکی را به فقیر داد. هر دو از سرما مردندا! آیا مارتین مقدس رفتار یک قهرمان را داشته است؟ یا آیا یک عمل از پیش نیندیشیده را انجام داده است؟ معیار قهرمان‌پروری این نیست که حمافت را توصیه کنیم. در نتیجه ضروری نیست که قهرمانی مارتین مقدس را نفی کنیم، زیرا که ابداً وجود ندارد.

برشت در شعری دیگر، بر این موضوع تاکید داد که به‌هنگام پیروزی ژنرالی در یک نبرد، هزاران سرباز در کنار او می‌جنگند. ژولیوس سزار به‌هنگام عبور از رود "روبی کن" آشیز خود را به همراه داشت. البته برشت قصد آن را ندارد که قهرمان را مورد سرزنش قرار دهد که چرا تنها نمی‌جنگد و یا این‌که چرا آشیزی نمی‌داند. برشت بدین طریق فقط تعداد قهرمانان را افزایش داد، اما آن‌ها را از بین نبرد.

همچنین ادعا می‌کنند که برشت "صفت قهرمانی" را در تئاتر از بین بردا و این نمونه را ذکر می‌کنند که گالیله در مقابل دادگاه تفتیش عقاید با "بزدلی" منکر حرکت زمین شد. مفسرین توضیح می‌دهند که اگر گالیله یک قهرمان بود با شجاعت ادعا می‌کرد که زمین می‌گردد و با شهامت شعله‌های آتش را تحمل می‌کرد. من خود معتقدم که برای قهرمان بودن ضروری نیست که انسان

احمق باشد، حتی تصور می‌کنم که شرط اول آن کمی هوشیاری است. ربط دادن قهرمانی با حماقت نوعی فریب است. قهرمانی گالیله در دروغ گفتن است، زیرا که در این مورد راست گفتن احمقانه بود.

برشت از قهرمان بودن انتقاد نمی‌کند، بلکه از برخی دریافت‌های قهرمانی انتقاد می‌کند. هر طبقه دریافتی از قهرمان دارد. برشت در شعری اظهار می‌دارد که انسان باید بتواند "دروغ بگوید و راست بگوید، خود را مخفی کند و ظاهر سازد، بکشد و بمیرد." این موارد از قهرمانی کیپلینگ (Kipling) در "تو مردی خواهی شد، پسرم" کاملاً متفاوت است. اما شباهت‌های زیادی با آموزش مانوئیست‌ها در تاکتیک‌های چریکی دارد: " فقط به هنگامی با دشمن رو برو شوید که شما ده نفر باشید و دشمن یک نفر." گوش فرا دادن به این چنین عقایدی مطمئناً "اورلاندو" (قهرمان نمایش عروسکی حماسی سیسیل - م.) را خشمگین‌تر از گفته‌های عمومیش می‌ساخت. قهرمانی آمادیس‌ها و ال‌سیدها با ساخت فرمانبرداری فئودالی مرتبط بود، اگر کسی چشم بسته از آن‌ها تقلید کند مسلماً با "آسیاب‌های بادی" رو برو خواهد شد. این همیشه تقدیر دونکیشوت‌ها بوده و خواهد بود. قهرمانان یک طبقه به دونکیشوت‌های طبقه‌ی بعد تبدیل خواهند شد. در نمایشنامه‌ی دشمن مردم اثر ایسن، دکتر استوکمان یک قهرمان بورژوا است. قهرمانی او چیست؟ آماده است تا خود را فدای شهرش سازد و تنها رفتار شرافتمدانه او آنست که آلوودگی آب‌های معدنی که تنها منبع درآمد شهرداری است را اعلام کند. متن ایسن نشان می‌دهد که بین توسعه شهر و ارزش‌های اخلاقی شهربازیان تضاد وجود دارد. استوکمان حامی ارزش‌های اخلاقی می‌باشد و این اشتباه "صدقت" اوست - قهرمانی ویژه‌ی او نیز در این خلاصه می‌شود. از آنجا که می‌دانیم راه حل واقعی راه حلی نیست که او پیشنهاد می‌کند و به طریقی که نمایشنامه مساله را عنوان می‌کند این راه حل را غیرممکن می‌سازد، لذا می‌توان او را محکوم کرد. اما با محکوم کردن او تنها قهرمانی را محکوم نمی‌کنیم، بلکه کلیه‌ی بورژوازی و تمام ارزش‌ها - از جمله ارزش‌های اخلاقی - آن را محکوم می‌کنیم.

قهرمانی استوکمان از ساخت‌های بورژوازی که به آن شکل داده و از آن

حمایت می‌کند، منشعب و تعیین می‌شود. هر طبقه، هر گروه اجتماعی و هر نظامی، قهرمان ویژه خود را دارد. این قهرمان اختصاص به‌این گروه دارد و نمی‌توان او را جایه‌جا نمود. بر این اساس است که قهرمان یک طبقه را فقط با در نظر گرفتن معیارها و ارزش‌های آن طبقه می‌توان دریافت. از آنجاکه حاکمیت طبقه‌ی حاکم - از جمله ارزش اخلاقی آن - تداوم دارد، لذا طبقات محروم می‌توانند حرف‌های قهرمانان طبقه‌ی حاکم را "بشنوند". ال‌سید شجاعانه زندگی خود را در راه شاه آلفونس ششم به‌خطر می‌اندازد و در مقابل پاداش اهانت دریافت می‌کند. در روزگار ما ال‌سید مطمئناً با شجاعت رئیس خود را به‌دادگاه می‌کشاند یا اعتصاباتی به‌وجود می‌آورد و در مقابل گلوله‌ها و گاز اشک‌آور پلیس می‌ایستد. سید - فرمانبردار احمقانه عمل نکرده است، و سید - کارگر در زمان ما با به‌کار بردن روش ویژه خود نیز احمقانه عمل نمی‌کند. او قهرمان بود و قهرمان خواهد بود.

ادبیات می‌تواند از قهرمان، یک انسان فعال یا یک قهرمان اساطیری بسازد. این انتخاب به‌هدف‌های مورد نظر بستگی دارد. ژولیوس سزار مرد بیماری بود؛ این را می‌توان از طریق شخصیت بازگو کرد یا برعکس از او یک قهرمان اسطوره‌ای در سلامت کامل ساخت و یا سخنی در این‌باره به‌میان نیاورد.

اسطوره ساده شده بشر است. هیچ‌گونه اعتراضی نیست. اما انسان اساطیری نباید فریبی به‌وجود آورد. بر ضد این فریب باید واکنش نشان داد و جنگید. افسانه‌ی اسپارتاکوس، حتی اگر بدانیم به‌آن صورت که گفته می‌شود شجاع نبوده است، ما را به‌خشم نمی‌آورد. در افسانه گایوس گراگوس (Gaius Gracchus) و اصلاحات ارضی هیچ‌گونه ایرادی نمی‌یابیم. اما اسطوره دندانکش ما را متشنج می‌سازد چرا؟

روندي که انسان را به‌اسطوره تبدیل می‌کند برجسته نمودن عصاوه‌ی عمل انجام شده و رفتار قهرمان است. اسطوره‌ی گایوس گراگوس مسلمان از هر انسانی که باید گایوس گراگوس بوده باشد، انقلابی‌تر است. اما واقعیت این است که این انسان، زمین‌ها را بین دهقانان تقسیم کرده است و به‌خاطر این عمل مالکان او را به‌قتل می‌رسانند. تفاوت بین انسان و اسطوره در این‌جا یک

مساله‌ی کمی است، چرا که عصاره‌ی رفتار و واقعیت‌ها تغییر نمی‌کند: بر واقعیت‌های انسانی تاکید می‌شود. در حالی که واقعیت‌های محیطی چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرند. مثال: در اسطوره علایق، عشق‌ها و شراب‌ها جلوه‌ای ندارند، در صورتی که انسان برای آن‌ها اهمیت قابل است. در خلق اسطوره‌ی گایوس گراگوس مهم نیست که این مرد رومی معشوقه داشته است یا نه، چه غذا و شرابی مورد علاقه او بوده است و در اسطوره دندانکش وجود یک هم‌آغوشی و یک فرزند غیرقانونی اهمیتی ندارد - حتی اگر برای او مهم باشد، و ما در این مورد شکی نداریم.

اگر در اسطوره‌ی دندانکش تنها واقعیت پیش پا افتاده را از نظر دور کرده بودند، مسئله‌ای به وجود نمی‌آمد. اما طبقات حاکم مبتلا به این جنون می‌باشند که قهرمان متعلق به طبقات دیگر را مناسب طبقه‌ی خود می‌دانند. بر این اساس است که در پیدایی اسطوره‌ی نابودی واقعیت اساسی با اهمیت جلوه می‌کند و توجه به جزئیات محیطی بی‌اهمیت. این مواردی است که در دندانکش اتفاق می‌افتد. اعمال او عمیقاً انقلابی بود. او پرهیزگاری‌اش را با توجه به شرایط ظاهر می‌ساخت. اما در زمان خود ذاتاً انقلابی بود، همچنان‌که در زمانی دیگر نیز می‌توانست باشد، حتی در زمان حال. آن‌چه می‌خواست، شاید به صورتی رومانتیک، سرنگونی رژیم حاکم بود و جایگزینی آن بوسیله رژیمی که بتواند مردم را خوشبخت سازد. این عملی بود که آرزو داشت برای کشور ما انجام دهد و انتقال آرزوهاش را به عمل و نه حوادث دیگری که مقدم بر خواست‌های زندگیش باشند: رنج‌ها، شکنجه‌ها، پذیرش گناهان و صداقت او به‌هنگام بوسیدن صلیب و غیره. امروزه مردم در دندانکش فقط قهرمان استقلال بزریل را می‌بینند و قهرمان انقلابی را فراموش می‌کنند. اسطوره فریب می‌دهد. اما اسطوره را نباید از بین برد، فریب را باید از میان برداشت. نباید قهرمان را تحقیر نمود، بلکه باید مبارزه او را بزرگ کرد.

برشت می‌نویسد: "خوشبختند آن مردمی که به قهرمان نیاز ندارند." اما ما آدم‌های خوشبختی نیستیم: به این علت به قهرمان نیاز داریم. به دندانکش نیاز

یک تجربه ثاتر مردمی در پرو

در ۱۹۷۳، دولت انقلابی پرو طرح یک برنامه ملی مبارزه با بی‌سوادی را پیاده کرد که به نام "عملیات سوادآموزی جامع" خوانده می‌شد، و هدف آن از بین بردن بی‌سوادی در مدت تقریباً چهار سال بود. برآورد شده بود که کشور پرو با چهارده میلیون جمعیت دارای سه تا چهار میلیون بی‌سواد است.

اموختن، خواندن و نوشتن به یک انسان بالغ، همیشه و در همه جایک مساله‌ی مشکل حساس بوده است، بخصوص در پرو بیشتر از هرجا و این به علت کثرت زبان و لهجه‌هایی است که مردم به آنها تکلم می‌کنند. تحقیقات اخیر بیانگر این بوده‌اند که در پرو حداقل ۴۱ زبان وجود دارد، از جمله "کهچوا" (Quechua) و "آئی‌مارا" (Aymara) که دو زبان اصلی بعد از اسپانیولی می‌باشند. با پژوهش‌هایی که در شهرستان "لورتو" (Loreto) در شمال کشور انجام شد متوجه شدند که در یک منطقه، تنها ۴۵ گویش مختلف وجود دارد.

در صورتی که این شهرستان از شهرستان‌های دیگر جمعیت کمتری دارد.

این نوع گستره‌ی زبان‌ها شاید به برنامه‌ریزان طرح "الفین" (Alfin) کمک کرده است تا دریابند بی‌سوادان آدم‌هایی نیستند که نمی‌توانند مقصود خود را بیان کنند، آن‌ها فقط آدم‌هایی هستند که قادر نمی‌باشند در یک زبان واحد (در این مورد زبان اسپانیولی) از عهده‌ی بیان مقصود خود برآیند. تمام لهجه‌ها زبان هستند و بسیاری از زبان‌ها به کلام در نمی‌آیند. غیر از آن‌چه نوشته یا گفته

می شود، زبان‌های زیادی وجود دارند. تسلط بر یک زبان جدید به کسی که این تسلط را یافته است، شیوه‌ی جدیدی را برای درک واقعیت و انتقال آن دانش به دیگران ارائه می‌دهد. هیچ زبانی را نمی‌توان جایگزین زبان دیگری کرد. زبان‌ها یکدیگر را کامل می‌سازند تا شناخت بی‌نقص‌تر و وسیع‌تری از واقعیت بدست دهند. طرح آلفین توجه به دو نکته اساسی را ضروری می‌دانست:

۱. سوادآموزی به زبان مادری و اسپانیولی، بدون اجبار به کنار گذاشتن یکی به نفع دیگری.

۲. باسواندن بوسیله تمام زبان‌های موجود و مخصوصاً زبان‌های هنری مثل تئاتر، عکاسی، نمایش عروسکی، سینما، روزنامه و غیره. آماده نمودن مبارزین با بی‌سوادی - که از همان مناطقی که در آنجا طرح می‌باید اجرا شود انتخاب شده بودند - بر طبق مشخصات ویژه‌ی هر گروه اجتماعی، در چهار مرحله انجام می‌شد:

۱. حوزه‌ها و مناطق مسکونی جدید (جایی شبیه به حلبی آبادها)،
۲. مناطق روستائی،
۳. معادن،

۴. مناطقی که زبان مادری‌شان اسپانیولی نیست و چهل درصد جمعیت را دربر می‌گیرند. در این چهل درصد، نیمی از شهرونشین‌ها دو زبانه هستند که اسپانیولی را بعد از زبان مادری خود آموخته‌اند و نیم دیگر اسپانیولی حرف نمی‌زنند.

طرح آلفین تازه شروع شده است و هنوز برای ارزیابی نتیجه‌های آن زود است. من در اینجا می‌خواهم فعالیت شخصی خود را در قسمت تئاتری آن نقل کنم و همچنین بیان تجربه‌های ما، با درنظر گرفتن تئاتر به عنوان یک زبان، زبانی که هر کس می‌تواند به کار برد، استعداد هنری داشته باشد یا نه. ما می‌خواهیم در عمل نشان دهیم که از طریق وحدت این زبان با زبان‌های دیگر، تئاتر می‌تواند در خدمت ستمدیدگان درآید تا آنان بتوانند به کمک آن، زبان‌های جدیدی را تجربه و آن‌ها را کشف کنند.

کرد، یعنی تبدیل توده‌ی تماشاگر، انسان مفعول پدیده‌ی تئاتری، به‌فاعل و به‌بازیگری که قادر است بر عمل نمایشی تأثیر بگذارد. امیدوارم تفاوت‌ها به‌وضوح سنجیده شود: ارسسطو صناعت شعری را بنیان می‌گذارد که در آن تماشاگر قدرت‌های خود را به‌شخصیت نمایش واگذار می‌کند تا شخصیت به‌جای او عمل و فکر کند. برشت صناعت شعری به‌وجود می‌آورد که در آن تماشاگر قدرت‌هایش را به‌شخصیت واگذار می‌کند تا شخصیت به‌جای او بازی کند، اما حق فکر کردن را برای خود نگه می‌دارد – که اکثر در تضاد با شخصیت می‌باشد. نتیجه‌ی مورد اول یک تهذیب اخلاقی است و نتیجه‌ی مورد دوم آگاه شدن است. آن‌چه که صناعت شعر مردم ستمدیده پیشنهاد می‌کند خود عمل است: تماشاگر هیچ قدرتی را به‌شخصیت واگذار نمی‌کند تا شخصیت به‌جای او بازی یا فکر کند، بر عکس نقش هنرپیشه‌ی اول را خود به‌عهده می‌گیرد، و عمل نمایشی را دگرگون می‌کند، راه حل‌هایی را امتحان می‌کند، تغیراتی را پیشنهاد می‌کند – به یک کلام برای عمل واقعی آماده می‌شود. ممکن است که در این مورد تئاتر انقلابی نباشد، اما مطمئناً یک "تمرین" انقلاب است. تماشاگر آزاد شده در حالی که کمال انسانی خود را باز می‌یابد، خود وارد عمل می‌شود. مهم نیست که این عمل غیرواقعی باشد، مهم این است که عمل است.

تمام گروه‌های تئاتری واقعاً انقلابی، باید وسائل تولید تئاتری را در اختیار مردم بگذارند تا مردم خود از آن‌ها استفاده کنند. تئاتر یک اسلحه است: و این مردم هستند که باید از آن استفاده کنند.

اما این انتقال چگونه می‌تواند صورت گیرد؟ این کاری است که "استلا لینارس" (Estela Linares) مسؤول قسمت عکاسی طرح انجام داد. طرز کار سنتی استفاده از عکس در یک طرح سوادآموزی چگونه بوده است؟ می‌دانیم که از اشیاء، خیابان‌ها، آدم‌ها، مناظر و ... عکس گرفته می‌شد، بعد این عکس‌ها را نشان می‌دادند و درباره‌ی آن‌ها ببحث می‌پرداختند. اما چه کسی عکس‌ها را بر می‌داشت؟ مربی و مبارزین با بی‌سوادی. اگر موضوع این است که وسیله‌های تولید به مردم داده شود، باید در این مورد بخصوص به‌آن‌ها دوربین عکاسی

را داد. این کاری است که صورت گرفت. به اعضای گروه دوربین می‌دادند، طرز کار آن را یاد داده و به آن‌ها می‌گفتند:

”ما از شما سوال می‌کنیم، البته با شما به زبان اسپانیولی حرف می‌زنیم و شما باید به ما جواب دهید. اما شما نمی‌توانید اسپانیولی صحبت کنید، باید با عکس صحبت کنید. ما چیزهایی به اسپانیولی از شما خواهیم خواست - این یک زبان است. شما با عکس به ما جواب خواهید داد - این هم یک زبان است.“

سوال‌ها بسیار ساده بودند و پاسخ‌ها، یعنی عکس‌ها، بعد با توسط گروه به بحث گذاشته می‌شد. مثلاً وقتی که از آن‌ها پرسیدیم: ”شما کجا زندگی می‌کنید؟“ این پاسخ - عکس‌ها را دریافت کردیم:

۱. یک عکس داخل کلبه‌ای را نشان می‌داد: در ”لیما“ به ندرت باران می‌آید لذا کلبه‌ها به این دلیل از حصیر ساخته شده‌اند. معمولاً از آلونکی تشکیل شده‌اند که هم آشپزخانه است، هم اطاق نشیمن و هم اطاق خواب. خانواده‌ها به خاطر کمبود جا در فشردگی کامل زندگی می‌کنند. در بسیاری از اوقات، فرزندان شاهد روابط جنسی والدین خود می‌باشند و به این دلیل بارها اتفاق می‌افتد که برادرها و خواهرهای ده تا دوازده ساله به تقلید از بزرگ‌ترها، با هم روابط جنسی برقرار می‌کنند. یک عکس که داخل کلبه‌ای را نشان می‌دهد، کاملاً به سوال ”شما کجا زندگی می‌کنید؟“ جواب می‌دهد. هر عنصر عکس یک معنی بخصوص دارد که باید گروه راجع به آن‌ها بحث کند: نحوه‌ی قرار گرفتن اشیاء، زاویه‌ای که برای گرفتن عکس انتخاب شده، حاضر یا غایب بودن انسان‌ها و غیره.

۲. برای جواب دادن به همین سوال، مردی از ساحل یک رودخانه عکس گرفته بود، بحث معنی آن را مشخص کرد: رودخانه ”ریماک“ که از وسط لیما می‌گذرد، در بعضی از فصول سال طغیان می‌کند. بدین هنگام زندگی در کنار آن بسیار خطرناک می‌شود، چون اغلب اتفاق می‌افتد که کلبه‌ها خراب شوند و انسان‌های زیادی از زندگی ساقط شوند. همچنین اغلب بچه‌ها هنگام بازی در رودخانه می‌افتدند و زمانی که آب طغیان می‌کند نجات آن‌ها بسیار مشکل است. با جواب به این سوال، مرد تمام وحشت خود را از طریق این عکس ۱۶۲

بیان می کرد: چکونه ممکن است آدم در آرامش کار کند، در حالی که بچه اش در خطر غرق شدن در رودخانه است؟

۳. مرد دیگری قسمتی از رودخانه‌ای را عکس گرفته بود که پلیکان‌ها عادت دارند به هنکام گرسنگی بدان جا بیایند و از زباله‌های کناره‌ی رود بخورند. مرد از طریق این عکس با بیانی قوی بازگو می کرد در جایی زندگی می کند که گرسنگی پلیکان‌ها موهبتی برای رفع گرسنگی انها است.

۴. یک زن که به تازگی از یک دهکده‌ی کوچک داخل کشور مهاجرت کرده بود با عکس خیابان اصلی محله‌ی خود، به سوال ما جواب داد: در یک طرف خیابان ساکنین لیما زندگی می کردند و در آن طرف کسانی که از روستاها آمده بودند. در یک طرف کسانی بودند که شغل‌هایشان توسط تازه واردان تهدید شده بود و در طرف دیگر کسانی که همه چیز را پشت سرگذارده و به جستجوی کار آمده بودند. خیابان، این برادرها را از هم جدا می کرد. همه‌ی آنها زیر فشار استثمار، اما در برابر هم قرار گرفته بودند، مثل دشمن. عکس کمک می کرد که شباهت آنها دیده شود، همان فقر در دو طرف. عکس‌هایی از محله‌های اعیان‌نشین نشان می داد که دشمنان واقعی چه کسانی هستند. عکس این خیابان و خط تقسیم مشخص می کرد که باید مسیر خشونت را تغییر داد... مطالعه عکس خیابان، این زن را کمک می کرد تا واقعیت زندگی خود را دریابد.

۵. یک روز مردی برای پاسخ دادن به همین سوال، از صورت یک بچه عکس برداشته بود. طبیعتاً تصور کردیم که مرد اشتباه کرده بود. سوال را تکرار کردیم: "شما درست نفهمیدید: ما از شما خواستیم جایی که در آن زندگی می کنید را نشان دهید. یک عکس بگیرید و به ما نشان دهید که در کجا زندگی می کنید، هر عکسی، از کوچه، خانه، شهر، رودخانه و..."

- مرد گفت، "این پاسخ من است. در این جاست که من زندگی می کنم."

- "اما این که عکس یک بچه است..."

- به صورتش نگاه کنید، خونی است. این بچه - مثل تمام آنهاست که این

طرف‌ها زندگی می کنند - در میان موش‌هایی زندگی می کند که تمام ساحل

ریماک را آلوده می‌کنند. این سگ‌ها هستند که با حمله کردن به موش‌ها و با فرار دادن آن‌ها از بچه‌ها محافظت می‌کنند. در این نواحی یک بیماری مسری شایع شده بود و از طرف شهرداری به‌این‌جا آمدند و خیلی از سگ‌ها را جمع کردند و برداشتند. این بچه سگی داشت که از او محافظت می‌کرد. روزها پدر و مادر او سر کار می‌رفتند و او با سگش تنها می‌ماند. حالا دیگر سگ ندارد. چند روز پیش وقتی که شما از من پرسیدید "کجا زندگی می‌کنم" موش‌ها در حالی که او خواب بود، آمدند و یک تکه از دماغش را خوردند و برای این است که خون روی صورت اوست. به عکس نگاه کنید: این جواب من است.
من در جایی زندگی می‌کنم که چیزهایی از این قبیل همیشه اتفاق می‌افتد...
در باره کودکان سواحل ریماک داستان‌های بسیاری می‌توان نوشت، اما تنها یک عکس، و نه هیچ زبان دیگری، می‌توانست درد این چشم‌ها و این اشک‌های خون‌آلود را بیان کند. جالب این که عکس بر روی کاغذ کداک ساخت آمریکا چاپ شده بود...

استفاده از عکس همچنین می‌تواند برای یافتن نمادهایی که یک گروه اجتماعی بنیاد نهاده‌اند عامل موثری باشد. بسیار اتفاق می‌افتد که گروه‌های تئاتری، سرشار از انگیزه‌های نیک، موفق نشوند با تماشاگران مردمی ارتباط برقرار کنند، تنها بدین دلیل که آن‌ها از نمادهایی استفاده می‌کنند که برای این تماشاگران هیچ‌گونه مفهومی ندارد. تاج سلطنتی به خوبی می‌تواند نماد قدرت باشد، اما نماد در زمانی واقعاً نماد است که هر دو طرف گفتگو آنرا پذیرفته باشند، هم آن کسی که آنرا منتقل می‌کند و هم کسی که آنرا دریافت می‌کند. یک تاج می‌تواند بر گروهی تاثیر شدید داشته باشد و برای گروه‌های دیگر هیچ‌گونه مفهومی را الگا نکند.

استثمار چیست؟ برای بسیاری از گروه‌های اجتماعی در تمام جهان، نماد کامل و بدون نقص استثمار چهره پیر عموم سام است که غارت امپریالیسم یانکی را به‌ نحو کاملی بیان می‌کند.

در لیما، ما همچنین از مردم پرسیدیم استثمار چیست. بسیاری از عکس‌ها، صاحب مغازه، موجر و غیره را نشان می‌دادند. کودکی با عکسی از یک میخ

روی دیوار بهما جواب داد. برای او این میخ کامل ترین نماد استثمار بود. کمتر کسی می‌توانست آنرا دریابد، اما تمام کودکان دیگر کاملاً تصدیق کردند که این عکس، آنچه که آنها در مقابل استثمار حس می‌کردند را بیان می‌کند. بحث درباره‌ی عکس معما را روشن کرد. کودکان لیما زمانی که ۵ یا ۶ ساله هستند، برای یافتن پول تنها می‌توانند یک کار خیلی ساده انجام دهند: کفش واکس بزنند. اما چون در محله‌ی خود مشتری ندارند، مجبورند به مرکز شهر رفته و آنجا بساط خود را برپا کنند. به همراه خود جعبه محبوی ابزار کارشان را می‌برند و از آنجا که نمی‌توانند هر صبح و شب این جعبه‌ها را از خانه‌ی خود به محل کار و بالعکس حمل کنند، لذا مجبورند یک میخ بر روی دیوار مغازه‌ای کرایه کنند و به صاحب مغازه دو یا سه سکه برای هر میخ و برای هر شب پردازنند. دیدن یک میخ تنفر آنها را از ستم بیان می‌کند. کاملاً امکان‌پذیر است که دیدن یک تاج یا دیدن عموم‌سام یا نیکسون نمی‌تواند بر آنها هیچ‌گونه تاثیری داشته باشد.

خیلی ساده است که یک دوربین عکاسی به کسی که از آن استفاده نکرده است بدھیم، به او بگوئیم کجا نگاه کند و تکمه را فشار دهد. کافیست که وسائل کار را در اختیار او بگذاریم. اما در مورد تئاتر نحوه‌ی کار چگونه است؟ وسیله‌ی کار عکاسی اساساً دوربین است که استفاده از آن نسبتاً ساده می‌باشد. وسیله‌ی کار تئاتر، خود انسان است که استفاده از آن آنقدرها هم ساده نیست.

اولین لغت فرهنگ تئاتری، بدن انسان است که مهم‌ترین سرچشمه‌ی صدا و حرکت است. برای استفاده‌ی صحیح از وسائل کار تئاتر، انسان باید قبل از هر چیز بتواند بدن خود را مهار کند، باید آنرا بشناسد و بعد آنرا گویاتر بسازد. او زمانی می‌تواند سبک‌های مختلف تئاتر را تجربه کند که به تدریج از حالت "تماشاگر" درآید و تبدیل به بازیگر شود، یعنی از مفعول تبدیل به فاعل و از ناظر به بازیگر تبدیل شود. این مسیر انتقالی تماشاگر به بازیگر را می‌توان در چهار مرحله خلاصه کرد:

مرحله اول: شناخت بدن
دوزه‌های تمرینی که به کمک آن‌ها با بدن، محدودیت و امکانات آن،
ناهنجاری‌هایی که اجتماع در بدن به وجود آورده و طرق رفع این ناهنجاری‌ها
آشنا می‌شویم.

مرحله دوم: گویا نمودن بدن
دوره‌های بازی که به ما یاد می‌دهد با بدن خود حرف بزنیم، بدون آن‌که از
وسایل ارتباطی عامتری استفاده کنیم.

مرحله سوم: تئاتر به مثابه یک زبان
می‌آموزیم که چگونه از تئاتر به عنوان یک زبان زنده و فعال استفاده کنیم،
نه به عنوان یک محصول کامل که گویای تصاویر گذشته است.

بخش اول: نمایشنامه‌نویسی همزمان
در همان زمانی که بازیگران بازی می‌کنند، تماشاگران "می‌نویستند."

بخش دوم: تئاتر - مجسمه
تماشاگران مستقیماً شرکت می‌کنند و با استفاده از مجسمه‌هایی که
بدن‌های بازیگران هستند، "صحبت می‌کنند."

بخش سوم: تئاتر شورایی
تماشاگران مستقیماً در عمل نمایش شرکت و بازی می‌کنند.

مرحله چهارم: تئاتر به مثابه سخنگویی
عبارت از شکل‌های ساده‌ای است که تماشاگر - بازیگر توسط آن‌ها
"نمایش‌هایی" را ارائه می‌کند که با توجه به نیاز او برای بحث راجع به پاره‌ای از
موضوعات یا نیاز او برای آزمون برخی از اعمال تعیین شده‌اند. نمونه‌ها:

۱. تئاتر - روزنامه

۲. تئاتر نامه‌نی

۳. تئاتر - داستان مصور

۴. مبارزه با سرکوب

۵. تئاتر - افسانه

۶. تئاتر - قضاویت

۷. آنین و صورتک

مرحله اول: شناخت بدن

زمانی که ما به یک گروه روستایی یا کارگر پیشنهاد "کارِ تئاتر" می‌کنیم، اولین تماس با آن‌ها بی‌اندازه مشکل است. در اکثر اوقات، حتی آنان اسم تئاتر را هم نشنیده‌اند، و یا اگر تصویری از آن داشته باشند، متاثر از سریال‌های مبتدل تلویزیون یا به‌خاطر آن‌که گروهی نیز سعی بر محدود کردن آن دارند، این تصویر تغییرشکل نامطلوبی یافته است. اغلب اتفاق می‌افتد که آن‌ها تئاتر را با بطالت و تجمل ربط می‌دهند. بنابراین، باید بسیار محتاط بود، حتی اگر تماس به‌وسیله یک مبارز با بی‌سوادی - که از همان طبقه اجتماعی بی‌سوادان یا نیمه بی‌سوادان برخاسته باشد - صورت گیرد. حتی اگر او در کلب‌های مثل کلب‌های آن‌ها، در فقر زندگی کند. تنها این واقعیت که مبارزه با بی‌سوادی هدفش با سواد ساختن آنان است، موجب می‌شود که او از آن‌ها متمایز گردد (چون عمل او جنبه‌ی امری پیدا می‌کند). به‌این جهت نباید با چیزی که برای آن‌ها بیگانه است شروع کرد (مثل روش‌های تئاتری که یاد می‌دهیم و تحلیل می‌کنیم)، بلکه در آغاز باید به‌بدن افرادی که می‌خواهند در این تجربه‌شرکت کنند پرداخت.

برای آن‌که هر فرد را از بدن خود، از امکاناتش و از تغییرشکل‌هایی که کار در او به وجود آورده است، آگاه نمود تمرینات عملی زیادی وجود دارد تا از گرفتگی‌های عضلانی که کار بر اعضای بدنش تحمیل کرده است را حس کند. مثال: ساخت عضله‌های بدن یک کارمند دفتری را در مقابل یک شب پا مقایسه کنید. اولی نشسته بر روی یک صندلی کار می‌کند: از کمر به پائین بدن او به مجسمه تبدیل می‌شود و فقط دست‌ها و انگشتانش در حرکت است.

شب با بر عکس محصور است هشت ساعت مداوماً راه بروز نزدیکه عضلاتی
که به راه رفته کمک من کند نزدیک او قوی می شود. این نزدیک به حاضر کار
محصولی حوزه تغییر شکل می نشد.

آرچه در موزد این دو گفته تند در موزد زیرگاز نیز صانع است و تفاوتی
ندازد که آنان از چه ضيقه‌ای هستند یا چه سعی ندارند. محصوره نفس هایی که
هر فرد باید اختیار کند به او یک "صورتک" در رفتارش می دهد و آنرا که
وظایف مشابه را انجام می دهد در آخر شب هم می شوند. هنرمندان
ارتیشی ها، مذهبی ها، معلم ها، کارگرها، دهقان ها، مازکین و اشراف در حاشی
سقوط. آرامش روحانی یک کشیش که در باغ های واتیکان گردش می کند را
با نظر خشونت آمیز یک فرمانده که به زبردستانش دستور می دهد مقایسه کنید.
اولی آهسته راه می رود به یک نوای آسمانی گوش فرا می دهد. بالذات
به رنگ های خالص و ظریف نگاه می کند. اگر بر حسب تصادف یک گنجشک
در مسیر او قرار گیرد بسیار امکان ندارد که کشیش به آرامی با او سخن گوید.
اما هیچ گاه نمی بینیم که یک فرمانده، حتی اگر تمایل هم نداشته باشد، با
پرندگان صحبت کند. هیچ سربازی از فرماندهای که با پرندگان صحبت کند
اطاعت نخواهد کرد. یک فرمانده باید لحن کسی که فرمان می دهد را داشته
باشد، حتی اگر بتواند به زنش بگوید "دوست دارم." به این دلیل است که تمام
فرماندهان به هم شباهت دارند و به همان صورت تمام کشیش ها، اما فرماندها و
کشیش ها هیچ گونه شباهتی با هم ندارند.

هدف تمرین های مرحله اول این است که ساختمان عضلانی
شرکت کنندگان را بازسازی کند: آنها را جدا کرده، ببیند و تجزیه تحلیل کند.
به صورتی که هر کارگر یا هر دهقان بفهمد، ببیند و حس کند که کار تا چه
حد بر بدنش تاثیر گذاشته است.

کسی که قادر باشد این ساخت های عضلانی را دگرگون کند، بعد به سادگی
خواهد توانست ساخت های مخصوص شغل های دیگر را بازسازد. از خواهد
توانست که با بدن خود، شخصیت های دیگری را ارائه و نشان دهد. تمام
۱۶۸ تمرین های مرحله اول هدف شان بازسازی است و با عملیات اکروباتی یا ورزشی

که ساختهای عضلانی اکروبات‌ها و ورزشکاران را قوی می‌سازد همچ گونه از تماضی ندارید.

۱. آرام دویدن

من شویه نزستی که می‌خواهیم مسابقه را بیازیم؛ آخرین نفر برندۀ می‌شود. بسر تمام بدن، نزحالی که آرام حرکت می‌کند. باید لحظه به لحظه با تغییر مکان دادن مرکز ثقل، یک ساخت عضلانی پیدا کند که بتواند تعادلش را حفظ نماید. شرکت کنندگان نمی‌توانند حرکت را قضع کنند، باید در حالی که پا را بالاتر از زانو بیند می‌کنند سعی نمایند بلندترین قدم را بردارند. با این تمرین ضی کردن مسافت ده متر ممکن است بسیار خسته‌کننده‌تر از دویدن ۵۰۰ متر باشد. برای آنکه بتوان هر بار تعادل را حفظ کرد باید کوشش بسیار نمود.

۲. دویدن با پاهای درهم

شرکت کنندگان به گروه‌های دو نفری تقسیم می‌شوند. هر دو نفر به یکدیگر چسبیده، پاهای را درهم گره می‌زنند (پای چپ یکی نزد پای راست ذیگری) در طول مسابقه هر زوج مثل یک نفر عمل می‌کند و هر نفر مثل این که پاهای دو نفر، پاهای خودش است. پانمی تواند به تنها یکی حرکت کند مگر پای زوج نیز هماهنگ با آن باشد.

۳. دویدن هیولا

هیولاها چهارپا تشکیل می‌دهیم؛ یکی از افراد گروه دونفری تنه شریکش را می‌چسبد، به شکلی که پاهای یکی دور گردن ذیگری باشد و بدین صورت هیولا یکی تشکیل می‌دهند که بدون سر است و دارای چهار پا، بعد مسابقه می‌دهند.

۴. حرکت چرخوار

زوج‌ها چرخ تشکیل می‌دهند، هر کسی می‌جذب پای ذیگری را در دست ۱۶۹

می‌گیرد. بعد این چرخ‌های انسانی مسابقه می‌دهند.

۵. هیپنو نیزم

دو همکار رو بروی هم می‌ایستند. یکی دستش را در چند سانتیمتری جلوی دماغ دیگری نگه می‌دارد و آنرا در تمام جهت‌ها حرکت می‌دهد، بالا و پائین، چپ، راست، آهسته یا به سرعت. دومی باید با بدنش حرکت اولی را دنبال کند و سعی نماید همیشه همان فاصله‌ی بین خود و دست همکارش را حفظ کند. با انجام این حرکات او مجبور می‌شود حالت‌هایی به بدن خود بدهد که هرگز در شرایط عادی زندگی روزمره نمی‌گیرد. بدین طریق، ساخت عضلانی خود را دوباره شکل می‌دهد. بعد گروه‌های سه نفری تشکیل می‌دهیم: یک نفر رهبری می‌کند و دو نفر دیگر هر یک، یک دست را دنبال می‌کنند. رهبر می‌تواند هر حرکتی را انجام دهد، دست‌هایش را در مقابل سینه گره بزند یا آن‌ها را از خود دور کند. سپس همین تمرین را با گروه‌های پنج نفره انجام می‌دهیم. یک نفر رهبری می‌کند و دیگران باید فاصله‌ای را با دو دست و پاهای رهبر حفظ کنند، او می‌تواند هر کاری بکند، حتی برقصد.

۶. مسابقه مشت‌زنی

شرکت‌کنندگان باید مسابقه مشت‌زنی بدهند، اما به هیچ وجه نباید یکدیگر را المس کنند. هر کس به نحوی رفتار می‌کند گویا که واقعاً ضربه می‌زند و دیگری ضربه می‌خورد. این مبارزات می‌توانند خیلی خشنوت‌آمیز باشد، اما به هیچ وجه طرفین نباید با یکدیگر برخورد کنند.

۷. غرب وحشی

برای تنوع در تمرین قبلی، یک صحنه فیلم وسترن درجه سه را بدهه سازی می‌کنیم. با نوازنده پیانو، پیشخدمت خوش ادا، رقصه‌ها، مشروب‌خوارها و راهزنانی که وارد بار می‌شوند و با پا ضربه محکمی

به در می کویند. صحنه کاملاً صامت است و شرکت کنندگان بدون آن که اجازه لمس یکدیگر را داشته باشند بازی می کنند، اما باید در مقابل هر اتفاق و حرکتی عکس العمل نشان دهند. مثلاً یک تیر خیالی که یک ردیف بطری را می شکند و خردہ های شیشه به همه سو پر می شوند؛ باید نسبت به تیر و بطری هایی که می افتد عکس العمل نشان داد. صحنه با یک زد و خورد کلی تمام می شود.

تمام این تمرینات در یکی از کتاب های من به وضوح توضیح داده شده است: دویست تمرین و بازی برای بازیگر و غیر بازیگری که می خواهد پیامی را از طریق تئاتر بیان کند. این گونه تمرینات بسیارند. اما با پیشنهاد کردن یک تمرین، باید همیشه از شرکت کنندگان خواست که خود تمرینات دیگری خلق کنند. باید محیطی خلاق ایجاد کرده و در این مرحله باید تمریناتی ابداع کرد و به کار برد که ساختمان عضلانی بدن شرکت کنندگان را تجزیه تحلیل کند.

مرحله دوم: بدن خود را گویا و قابل فهم سازیم

هم اکنون باید ظرفیت بیانی بدن را توسعه داد. در جامعه ما عادت بر آن است که با کلام خود را بیان می کنیم و امکانات بیانی وسیع بدن را نادیده می انگاریم. یک مجموعه "بازی" می تواند به شرکت کنندگان اجازه دهد که امکانات بدنی خود را به کار گیرند؛ این بازی ها بیشتر به صورت "مجلسی" است و نه به شکل یک آزمایشگاه تئاتر. از شرکت کنندگان دعوت می شود که شخصیت هایی را "بازی کنند" و نه این که آنها را "ارائه دهند"؛ هر چه بهتر ارائه دهند، بهتر بازی خواهند کرد.

مثال: بازی بدین صورت است که قطعه های کوچک کاغذ بین شرکت کنندگان تقسیم می شود که بر روی آنها اسم حیوانات نز و ماده نوشته شده است. هر شرکت کننده یکی برمی دارد. در طول ده دقیقه، آنها باید فیزیک و بدن حیوانی که قرعه به نامشان اصابت کرده است را ارائه دهند. ارتباط منحصر ابدنی است: حرف زدن یا صدا در آوردن ممنوع است. بعد از ده دقیقه هر

فردی باید نر و ماده خود را بین دیگران پیدا کند. زمانی که دو شرکت‌کننده مطمئن شدند که یک زوج را تشکیل داده‌اند، از صحنه خارج می‌شوند و بازی هنگامی تمام شده است که هر بازیکن زوج خود را پیدا کرده باشد.

آنچه که در این نوع بازی اهمیت دارد حدس زدن نیست، بلکه مهم این است که تمام شرکت‌کنندگان سعی می‌کنند به وسیله بدن، خود را بشناسانند، چیزی که کسی به آن عادت ندارد. در صورتی که آن‌ها سعی کرده باشند خود را بیان کنند، حتی اگر اشتباهاتی نیز رخ دهد باز تمرین موفقیت‌آمیز خواهد بود. آن‌ها بدون آنکه متوجه باشند "تئاتر" کار می‌کنند.

به یاد دارم که یک‌بار این بازی را در یک محله‌ی فقیرنشین پیشنهاد کردم. مردی کاغذ مرغ مگس‌خوار را برداشت. او نمی‌دانست که چگونه این پرنده کوچک را با بدنش نشان دهد. به‌حاطر آورد که این پرنده به سرعت از یک گل به‌گل دیگر می‌پرد و بال می‌زند و صدای بخصوصی درمی‌آورد: بrr بrr بrr... او با دست‌هایش ضربه‌های مدام بال‌ها را تقلید کرد، از یک بازیگر به‌بازیگر دیگر می‌رفت و در مقابل هر کسی می‌ایستاد و این صدا را درمی‌آورد. بعد از ده دقیقه او هنوز شرکت‌کننده‌ای پیدا نکرده بود که به‌اندازه کافی به‌این پرنده شباهت داشته باشد و او را به‌خود جلب کند. در آخر او متوجه مردی بلند قد و قوی هیکل شد که خسته با دست‌هایش یک حرکت پاندولی را انجام می‌داد. با این اطمینان که او طرف محبوب خودش بود، شروع کرد به دور او چرخیدن، در حالی که مدام دست‌هایش را حرکت می‌داد و صدای بrr بrr بrr بrr درمی‌آورد. مرد قوی هیکل تعجب کرد و سعی نمود از او بگریزد، اما دیگری اصرار می‌کرد و عشقش لحظه‌ی شدیدتر می‌شد، تا زمانی که مرد قوی هیکل تصمیم گرفت که با او از صحنه خارج شود تا بدین شکنجه خاتمه دهد - در حالی که اطمینان داشت که این نمی‌توانست زوج او باشد، همه از خنده از خود بی‌خود شده بودند. وقتی که آن‌ها از صحنه خارج شدند (فقط در آن موقع بود که می‌توانستند صحبت کنند و نه قبل از آن)، پرنده با خوشحالی فریاد زد: "من پرنده نر هستم و تو ماده‌ای؟ نه؟"

مرد قوی هیکل با ناامیدی به او نگاه کرد و جواب داد: "نه مرتیکه خر، من

گاو نر هستم..."

چگونه این مرد قوی هیکل می‌توانست برای پرنده تصویری از ماده‌ی ظریف خود باشد؟ هیچ‌گاه نخواهیم فهمید - مهم نیست. مهم این است که در طول پانزده تا بیست دقیقه، تمام این افراد سعی کردند با بدن خود حرف بزنند. این نوع بازی‌ها را می‌توان تا ابد تغییر داد. مثلاً می‌توان روی کاغذها نام شغل‌ها را نوشت. زمانی که هدف نشان دادن یک حیوان است ایدئولوژی نقش زیادی ندارد، اما اگر یک دهقان مجبور شود یک مالک فثودال را نشان دهد یا یک کارگر رئیس کارخانه‌اش را، بدان هنگام است که ایدئولوژی ظاهر می‌شود و بیان فیزیکی خود را در بازی می‌یابد.

هم‌چنین می‌توان بر کاغذها اسم بازیگران را نوشت تا آن‌ها مجبور شوند نقش همدیگر را بازی کنند، با این کار آنان آنچه را که می‌اندیشند کشف می‌کنند و انتقادات پنهان خود را به‌طور فیزیکی فرموله‌می‌سازند. در این مرحله نیز، چون مرحله اول، باید به شرکت‌کنندگان پیشنهاد کرد که بازی‌های تازه‌ای را خلق کنند. آن‌ها باید فقط دریافت‌کننده مفعول یک سرگرمی بیرونی باشند.

مرحله سوم: تئاتر به‌مثابه یک زبان

این مرحله به‌سه بخش تقسیم شده است که هر یک از آن‌ها طی طریق‌های مختلف برای شرکت مستقیم تماشاگر در نمایش می‌باشد. باید به‌گونه‌ای عمل کرد که تماشاگر خود را آماده سازد تا در عمل تئاتر شرکت کند و از حالت مفعولی خود بیرون آمده و نقش فاعل کامل را به‌عهده گیرد. در حالی که دو مرحله اول برای آماده شدن بودند، این مرحله بر روی یک موضوع تمرکز دارد و باعث می‌شود که تماشاگر یک قدم به‌سوی عمل بردارد.

بخش اول: نمایشنامه‌نویسی همزمان

از تماشاگر دعوت می‌شود که در نمایش شرکت کند، اما از او خواسته می‌شود به صورت فیزیکی بر روی صحنه حاضر نباشد. یک صحنه کوتاه که در

محل پیشنهاد شده بازی می‌شود. بازیگران می‌توانند بر روی صحنه بداهه‌سازی کنند یا نمایش را بنویسند و دیالوگ‌ها را حفظ کنند. بهتر است کسی که موضوع را پیشنهاد کرده است، حاضر باشد. نمایش شروع می‌شود و تا نقطه‌ی اوج ادامه می‌یابد، زمانی که باید یک راه حل یافت. در آن موقع بازیگران کار خود را متوقف می‌کنند و از تماشاگران می‌خواهند که راه حل پیشنهاد کنند. راه حل‌های مختلف را به ترتیب بازی می‌کنند، تماشاگران می‌توانند مداخله و حرکات و گفتار بازیگران را اصلاح کنند. بازیگران باید به عقب بازگردند و پیشنهادات تماشاگر را ارائه دهند. به‌این صورت در حالی که تماشاگران نمایش را "می‌نویسند"، بازیگران آن را به صورت تئاتری ارائه می‌دهند.

مثال: در یک محله فقیرنشین "سان هیلازیون" در لیما، زنی نقل کرد که او بی‌سواد بود و شوهرش سال‌ها قبل از او خواسته بود مدارکی را که به نظر او اهمیت زیادی داشت، نگه دارد. زن بدون آن که سوالی کند آن‌ها را حفظ می‌کرد. روزی زن و شوهر مشاجره کردند و زن به‌یاد مدارک افتاد! می‌خواست که به موضوع آن‌ها پی ببرد، چرا که می‌ترسید سند مالکیت خانه‌ی کوچکشان باشد. از آنجا که نمی‌توانست، بخواند، نزد همسایه‌اش رفت تا او برایش بخواند. با تعجب زیاد متوجه شد این کاغذهایی که آن‌همه سال نگه داشته بود نامه‌های عاشقانه‌ی معشوقه‌ی شوهرش بوده است. زن فریب خورده بر آن شد که انتقام بگیرد. ما این داستان را بر روی صحنه آوردیم و بازیگران آن را بازی کردند، تا لحظه‌ای که شب شوهر به خانه بر می‌گردد و بازنش که راز او را دریافته است، برخورد می‌کند. زن جوان می‌خواهد انتقام بگیرد. اما چگونه؟ در این لحظه نمایش را قطع کردیم و کسی که نقش زن را بازی می‌کرد از تماشاگران پرسید که چه برخوردی باید داشته باشند. تمام زنان شروع به بحث نمودند و عقاید خود را ابراز می‌داشتند. بازیگران پیشنهادات تماشاگران را شنیده و مطابق دستورات آن‌ها رفتار می‌کردند. تمام امکانات را بررسی کردیم. در این مورد بخصوص این چند راه حل پیشنهاد شد:

الف. زیاد گریه کند که شوهر احساس گناه نماید. یک دختر جوان پیشنهاد

کرد که زن باید زیاد گریه کند که شوهر متوجه شرارت خود شود.

بازیگر این راه حل را ارائه داد و گریهی زیادی کرد، شوهر او را دلداری داد و زمانی که گریهاش تمام شد از او خواست که شام بیاورد. او اطمینان داد که معشوقه‌ی خود را فراموش کرده و فقط زن خود را دوست دارد وغیره. هیچ چیز عوض نشده بود، تماشاگران با این راه حل مخالفت کردند.

ب. خانه را ترک کند و شوهرش را تنها بگذارد تا بدین طریق او را مجازات کند. بازیگر این راه حل را ارائه داد. بعد از این‌که به‌شوهر گفته بود که رفتاری بی‌رحمانه داشته است، وسائل خود را جمع کرد، در چمدان گذاشت و او را تنها رها کرد، خیلی تنها، برای آن‌که عبرت بگیرد. اما به‌هنگام خارج شدن از منزل از تماشاگران پرسید به‌کجا باید برود. برای مجازات شوهر، او خودش را مجازات می‌کرد، چون جایی برای رفتن نداشت. در کدام خانه می‌توانست زندگی کند؟ این مجازات سودی برای او نداشت زیرا بر علیه خود او بود.

پ. در را به‌روی شوهر بیند که او برود و برنگردد. این راه حل را امتحان کردیم. شوهر خواهش و تمنا کرد او را به‌خانه راه دهد. اما زن قبول نکرد: "خیلی خوب، من می‌روم. تمام پولم را برمی‌دارم و می‌روم پیش معشوقه‌ام زندگی می‌کنم. خودت باید به‌نهایی از عهده‌ی مخارج خانه برآیی." و رفت. این راه حل برای بازیگر جالب نبود چرا که اگر شوهر می‌رفت با کسی دیگر زندگی کند، او به‌چه طریق می‌توانست به‌حیاتش ادامه دهد؟ زن بیچاره آن‌قدر پول در نمی‌آورد که به‌نهایی زندگی کند. پس نمی‌توانست از شوهرش جدا شود.

ت. آخرین راه حل که یک زن چاق پر انژی پیشنهاد کرد به‌وسیله حضار زن و مرد مورد قبول واقع شد: "تو باید این کار را بکنی. یک چوب بلند برمی‌داری و وقتی شوهرت به‌خانه برمی‌گردد با تمام نیرویت او را می‌زنی. حسابی کنکش می‌زنی. بعد از این‌که او را زدی و پشیمان شد، چوب را سرجایش می‌گذاری، با مهربانی برایش شام می‌کشی و

و او را می‌بخشی...” بازیگر زن، در حالی که مقاومت‌های طبیعی، بازیگر مرد را به‌زانو درآورده بود این پیشنهاد را اجرا کرد. او را مفصل کنک زد - همراه با شادی زیاد تماشاگران - بعد سر میز در کنار او نشست. آن‌ها در حالی که راجع به آخرین اقدامات دولت، ملی کردن شرکت‌های آمریکایی... صحبت می‌کردند، شام خوردند.

این نوع تئاتر هیجان زیادی در شرکت‌کنندگان به وجود می‌آورد؛ باعث می‌شود دیواری که تماشاگران را از بازیگران جدا می‌کند، خراب شود. در همان حالی که بعضی می‌نویسند دیگران آن را بازی می‌کنند. تماشاگران درمی‌یابند که می‌توانند در عمل شرکت داشته باشند. عمل تئاتر دیگر در دست یک سرنوشت تعیین شده نیست. انسان سرنوشت انسان است. بنابراین، انسان - تماشاگر می‌تواند سرنوشت انسان - شخصیت را بسازد. هر تماشاگر حق دارد پیشنهاد خود را امتحان کند. سانسوری وجود ندارد. بازیگر وظیفه‌ی اولیه‌ی خود را از دست نمی‌دهد. او هنوز کسی است که ارائه می‌دهد. آن‌چه تفاوت دارد، کسی است که او باید ارائه کند. اگر تا بهحال او نقش قهرمانان آثار یک مرد تنها را که در اطاق خود انتظار می‌کشید تا خدا یک متن کامل به او الهام کند را بازی می‌کرد، هم اکنون باید اثر تماشاگران مردمی را بازی کند. مردم کوچه‌ها، همسایه‌ها، کارخانه‌ها، گروه‌های روستایی و غیره، او باید افکار این گروه انسان‌ها را بیان کند. بازیگر فرد را فدای گروه می‌کند. این کار هم مشکل‌تر و هم غنی‌تر است.

بخش دوم: تئاتر مجسمه

در این نوع، تماشاگر باید به شکل مستقیم‌تری دخالت کند. از او می‌خواهند عقیده خود را درباره‌ی یک موضوع معین که شرکت‌کنندگان انتخاب کرده‌اند بیان کند (یک موضوع مجرد مثل امپریالیسم یا خیلی مشخص - و خیلی روزمره - مثل مسئله کمبود آب در یک محله). باید از بدن دیگران استفاده کرد و یک ترکیب با چند مجسمه خلق نمود، به‌نحوی که عقاید و

احساسات به وضوح نمایانگر باشند. بازیگر باید با بدن‌های دیگران به صورتی رفتار کند که ظاهرآ او مجسمه ساز است و آن‌ها کوهی از گل: باید حالت‌های هر یک از آن‌ها را بسازد، حتی کوچک‌ترین اجزای صورت را.

حرف زدن به کلی ممنوع است، بازیگر حداقل می‌تواند با حرکات صورتش منظور خود را به تماشاگر - مجسمه القا کند. به هنگامی که گروه مجسمه‌ها در جای خود قرار گرفتند بحث شروع می‌شود: هر یک از تماشاگران می‌توانند کاملاً یا جزیی از مجسمه‌ها را تغییر دهند تا این‌که تصویر کلی و مورد قبول همه به وجود آید. سپس از تماشاگر - مجسمه ساز درخواست می‌شود یک مجموعه‌ی دیگر بسازد تا راه حل ایده‌آل مساله روشن شود. در مرحله‌ی اول، تصویر واقعی نشان داده می‌شود و در مرحله‌ی دوم، تصویر ایده‌آل. در آخر از او تقاضا می‌شود که مرحله انتقال را نمایش دهد: این‌که چگونه می‌توان از یک موقعیت به موقعیت دیگر رسید، به عبارت دیگر چگونه می‌توان واقعیت را تغییر داد. همیشه از گروهی از مجسمه‌ها که مورد قبول همه است شروع کرده و از هر یک از افراد خواسته می‌شود تغییرات مورد نظر خود را پیشنهاد کند.

مثال: از یک دختر جوان عضو گروه مبارزه با بی‌سودای "اتوسکو" تقاضا شد به وسیله یک گروه مجسمه توضیح می‌دهد که چه تصویری از دهکده خود دارد. قبل از دولت انقلابی، یک شورش روستایی در اتوسکو برپاشده بود، مالکین فئودال رهبر شورش را دستگیر کرده، به میدان دهکده آورده و در مقابل چشمان صدها نفر او را اخته کرده بودند. دختر جوان این اخته کردن را روی صحنه آورد. یکی از شرکت‌کنندگان را روی زمین خوابانید و دیگری را به القای حالت اخته کردن واداشت، نفر سوم اولی را از طریق شانه‌هایش بر زمین می‌خکوب می‌کرد. در یک طرف مردی در حالت قدرت و با خشونت ایستاده بود و در کنار او دو نگهبان با اسلحه‌های خود زندانی را تهدید می‌کردند. در طرف دیگر زنی زانو زده و دعا می‌کرد، کمی دورتر یک گروه پنج نفری زن و مرد، در حالی که دستانشان را از پشت بسته شده بود، زانو زده بودند. این تصویر واقعی دختر جوان از دهکده‌اش بود. تصویر وحشتناک،

بدینانه و تسلیم طلبانه، اما تصویری از آنچه که واقعاً اتفاق افتاده بود، بعد از دختر تقاضا شد که نشان دهد، دوست دارد دهکده‌اش چگونه باشد. او تصویر را کاملاً تغییر داد. دهکده‌ای دیگر ساخت با آدم‌هایی که کار می‌کردند و دوست می‌داشتند. خلاصه دهکده‌ای خوشبخت و ایده‌آل. در آخر به قسمت سوم پرداختیم - که در این نوع تناتر مهم‌ترین است: چگونه می‌شود از یک تصویر واقعی به تصویر ایده‌آل رسید؟ چگونه می‌توان تحول و انقلاب را به وجود آورد؟

همه می‌باید، بدون آنکه صحبت کنند، نظر می‌دادند، هربازیگر می‌توانست مجسمه ساز باشد و نشان دهد که برای رسیدن به تصویر ایده‌آل، چگونه این مجموعه می‌توانست با یک تقسیم مجدد نیروها تغییر کند. هر کس عقیده خود را با تغییر دادن مجسمه‌ها بیان می‌کرد و بحث‌های متوالی بدون کلام به وجود آمد. اگر کسی می‌گفت: "این غیرممکن است، من فکر می‌کنم..." دیگران حرف او را قطع می‌کردند: "چیزی که فکر می‌کنید را به ما نگوئید، بیانید و نشان دهید..." بازیگر برخاسته و به طرز عینی، فکر خود را نشان می‌داد و بحث ادامه پیدا می‌کرد. در این مورد بخصوص، خیلی زود عقاید مختلفی دیده شد: الف. زمانی که از یک دختر اهل نواحی مرکزی کشور تقاضا شد نظرش را بیان کند، او به مجسمه زنی که زانو زده بود دست نزد و با این عمل نشان داد که در این زن هیچ نیروی تغیردهنده و انقلابی نمی‌دید. کاملاً روشن بود دختر خودش را در مجسمه‌ی زن می‌یافت و از آنجا که خود را بعنوان نقش اول انقلاب نمی‌دید، مجسمه‌ی زنی که زانو زده بود را تغییر نمی‌داد. بر عکس، هنگامی که همان تقاضا از یک دختر اهل لیما شد، او که از آزادی بهره‌ی بیشتری برده بود، بازیش را نخست با تغییر دادن این مجسمه‌ی بخصوص شروع کرد. این تجربه‌چندین بار تکرار شد و هر بار به همان نتیجه رسیدیم. مسلم است که هیچ چیز اتفاقی نبود، آنچه که بیان می‌شد، انعکاس صادق و تصویر شده ایدئولوژی و روانشناسی شرکت‌کنندگان بود. دختران لیما همیشه این مجسمه را تغییر می‌دادند، بعضی‌ها او را در حال نوازش کردن صورت

مرد اخته شده می‌گذاشتند و دیگران او را در حال حمله به جلا德 قرار می‌دادند، تنها تغییری که دختران نواحی مرکزی کشور به مجسمه می‌دادند این بود که دست‌های زن را به حالت دعا به سوی آسمان بلند می‌کردند.

ب. تمام شرکت‌کنندگانی که به دولت انقلابی اعتقاد داشتند با تغییر دادن دو شخصیت مسلح شروع می‌کردند: اسلحه‌های آن‌ها را به سوی مرد انقلابی اخته شده نمی‌بردند، بلکه به سوی مالک گستاخ یا به طرف کسانی که اخته می‌کردند. آنان که اعتماد کمتری به دولت داشتند به شخصیت‌های مسلح دست نمی‌زدند.

پ. آن کسانی که به راه حل‌های جادویی اعتقاد یا به آگاهی از طرف استثمارکنندگان امید داشتند، با تغییر دادن اخته کنندگان و شخصیت نیرومند مرکزی شروع می‌کردند - آن‌ها خود به خود عوض یا آگاه می‌شدند. بر عکس کسانی که به این نوع تغییرات اجتماعی اعتقاد نداشتند، نخست مردانی که زانو زده بودند را تغییر می‌دادند، به آن‌ها حالت‌های مبارز جویانه یا حمله به استثمارکننده را می‌دادند.

ت. یک دختر جوان که این تغییرات مردان زانو زده برای او کافی نبود - مردانی که تنها خود را آزاد می‌کردند، به جلادها حمله کرده و آن‌ها را دستگیر می‌کردند - خواست که تصویری از "توده‌ی مردم" بازیگران دیگر را رهبری کند، با این درخواست عقیده خود را به وضوح نشان می‌داد: تغییرات اجتماعی از طریق کلیه‌ی مردم انجام می‌شود و نه به وسیله یک گروه پیشو.

ث. یک دختر جوان دیگر همه گونه تغییری را به وجود آورد اما به پنج نفری که زانو زده بودند و دست‌هایشان از پشت بسته شده بود، دست نزد او به بورژوازی میانه تعلق داشت. پس از کوشش‌های بسیار، به علت آن‌که عصبی شده بود نمی‌توانست چیز دیگری را تخیل کند، به او پیشنهاد شد گروه مجسمه‌های زندانیان را تغییر دهد. به آن‌ها نگاهی کرد و با تعجب گفت: "بنظر من این‌ها واقعاً زیادی هستند."

این عین واقعیت بود. برای او مردم زیادی بودند. او هیچ وقت موفق نشد که مردم را ببیند.

این نوع تئاتر - مجسمه یکی از محرک‌ترین انواع تئاتر است، چرا که به کار گرفتن آن بسیار ساده است و این امتیاز باز را دارد که اندیشه را عینی می‌سازد. این بدان علت است که در زبان، هر کلمه برای همه معنی عام دارد اما تعبیرات از هر کلمه متفاوت است. اگر من کلمه انقلاب را به کار ببرم، کسانی که به من گوش می‌دهند، همه متوجه می‌شوند که من به یک تغییر بنیادی اشاره می‌کنم، اما هر فردی در ضمن به انقلاب "خود" می‌اندیشد، یعنی به نظر شخصی که از انقلاب دارد. اما اگر من مجبور باشم یک مجموعه مجسمه را برای بیان کردن انقلاب "خود" تغییر دهم، آن زمان است که این دو گانگی معنی / تعبیر از بین خواهد رفت. مجسمه موجب می‌شود که تعبیر شخصی و معنی عام با یکدیگر ترکیب شوند. در این گروهی که انقلاب را نشان می‌دهند، مجسمه‌های من چه حالت‌هایی خواهند یافت؟ آیا اسلحه خواهند داشت یا به همه پرسی متسل خواهند شد؟ آیا شخصیت‌های مختلف تودهی مردم بر ضد دشمنان مشترک با هم متعدد خواهند شد؟ یا آیا بر عکس پراکنده خواهند بود و یا در حال بحث کردن؟ اگر به جای حرف زدن با تصویر فکر خود را بیان کنم، دیدگاه من در مورد انقلاب به طور کامل روشن خواهد شد.

یک جلسه نمایشی روانی را به یاد می‌آورم که در آن دختری جوان درباره مسائلی که با نامزد خود داشت صحبت می‌کرد، و همیشه با این جمله شروع می‌کرد: "او آمد مرا بوسید. بعد..." داستان او همیشه با این در آغوش گرفتن شروع می‌شد، ما هم متوجه می‌شدیم که آن‌ها همیشه یکدیگر را می‌بوسیدند، یا حداقل معنی کلمه‌ی بوسیدن را می‌فهمیدیم. روزی با بازی کردن آن به ما نشان داد که این ملاقات‌ها چگونه بوده‌اند: دختر نزدیک می‌شد و دستانش را روی سینه‌اش به حالت دفاع قفل می‌کرد. مرد او را در آغوش می‌گرفت و می‌فشد و دختر تمام مدت با دست‌های گره شده در حالت دفاعی بود. این تصویری بسیار خصوصی از کلمه در آغوش گرفتن یا بوسیدن است. ما با

فهمیدن مفهوم این کلمه برای دختر، مسایل او را نیز دریافتیم.

در تئاتر - مجسمه می‌توان روش‌های دیگری را نیز به کار برد:

۱. به هر شرکت‌کننده اجازه داده می‌شود به مجسمه‌ای تبدیل شود که با هر صدای دست زدن یک حرکت می‌کند، تنها یک حرکت. در این مورد به خصوص آرایش گروه مجسمه‌ها، طبق تمایل شخصی هر شرکت‌کننده تغییر می‌کند.

۲. از هر شرکت‌کننده خواسته می‌شود که تصویر ایده‌آل را به یاد بیاورد و به تصویر واقعی بازگردد، سپس دوباره راهی را که به تصویر ایده‌آل منتهی می‌شود طی کند؛ به این صورت ما یک مجموعه تصویر در حال حرکت را نشان می‌دهیم، چیزی که موجب می‌شود تغییرات پیشنهادی را تجزیه تحلیل کنیم. در اینجا نتیجه نیروهای در حال تضاد نهفته در گروه است.

۳. پس از آن که شرکت‌کننده‌ی مجسمه‌ساز کار خود را تمام کرد، از او خواسته می‌شود که خود را در میان مجسمه‌ها جای دهد. در پاره‌ای از اوقات این عمل موجب می‌شود که فرد متوجه گردد که یک دید بیرونی از واقعیت دارد، گویا که خود جزیی از آن مجموعه نیست. بازی مجسمه‌ها امکانات بیشتری نیز دارد. نکته‌ی مهم این است که همیشه امکان تغییر را تجزیه تحلیل کنیم.

بخش سوم: تئاتر سورایی

این آخرین بخش مرحله سوم می‌باشد. بازیگر در عمل تئاتری شرکت کرده و آن را تغییر می‌دهد. این نوع تئاتر در سه مرحله انجام می‌گیرد: ابتدا از یک نفر تقاضا می‌شود که داستانی یا یک مساله‌ی سیاسی و اجتماعی را بیان کند، سپس با ارائه یک نمایش ده تا پانزده دقیقه‌ای که راه حل مساله را در خود دارد، تمرین یا بداهه‌سازی می‌کنند. در آخر نمایش بحث شروع می‌شود و از شرکت‌کنندگان خواسته می‌شود که عقیده‌ی خود را در مورد این راه حل

ابراز دارند. البته همگی کمابیش با این راه حل مخالف خواهند بود. بعد به آن‌ها توضیح داده می‌شود که نمایش را باید برای بار دوم بدون هیچ تغییری تکرار کنند، اما این بار مخالفین می‌توانند جای بازیگر را بگیرند و عمل تئاتری را در راهی که به نظرشان درست است، هدایت کنند. بازیگر به هنگامی که کسی جایش را گرفت از صحنه خارج گشته و به جای تماشاگر می‌نشیند. زمانی که اجرای شرکت‌کننده تمام شد، بازیگر بجای خود بازمی‌گردد. بازیگران دیگر باید خود را با این موقعیت جدید تطبیق دهند و در "همان لحظه"، تمام امکاناتی که این پیشنهاد جدید را به وجود آورده است، در نظر داشته باشند.

شرکت‌کننده‌گانی که در نمایش مداخله می‌کنند باید اجباراً حرکات بدنی بازیگرانی که خود به جای آن‌ها آمده‌اند را ادامه دهند؛ نباید فقط به خاطر آن که حرف بزنند به روی صحنه بیایند، باید آن‌چه را که بازیگران قبل انجام داده بودند تکرار کنند. حرکت تئاتری باید بر روی صحنه ادامه داشته باشد. هر کسی می‌تواند هر آن‌چه می‌اندیشد را پیشنهاد کند، بدین شرط که این عمل را بر روی صحنه انجام دهد. با کارکردن، با عمل کردن، با انجام دادن کاری و نه بر روی صندلی راحت خود. خیلی‌ها فقط در حرف‌هایشان انقلابی هستند؛ تبلیغ انقلاب قهرمانی را می‌کنند، اما زمانی که انسان باید عقایدش را به مرحله اجرا بگذارد، در می‌یابد که کارها آن‌قدر هم ساده نیستند.

یک نمونه: یک مرد جوان هیجده ساله در "چیمبوت" - یکی از بزرگ‌ترین بندرهای ماهیگیری جهان است - کار می‌کرد. در آنجا کارخانه‌های بسیاری وجود دارد که آرد ماهی، مهم‌ترین محصول صادراتی پرو را، تهیه می‌کنند. بعضی از این کارخانه‌ها بسیار بزرگ هستند و پاره‌ای دیگر فقط هشت تا ده کارگر دارند. این مرد جوان در یکی از آن‌ها کار می‌کرد. مدیر کارخانه کارگران خود را به شدت استثمار می‌کرد: آن‌ها از ۸ صبح تا ۸ شب یا برعکس کار می‌کردند، جمعاً دوازده ساعت کار مداوم. همه از خود می‌پرسیدند چگونه بر ضد این استثمار غیرانسانی بجنگند. هر کس عقیده‌ای داشت، مثلًاً "عملیات لاک‌پشتی" یعنی کم کاری و کارکردن با حداقل سرعت دور از چشم مدیر. این مرد جوان فکر بسیار جالبی داشت: برعکس خیلی سریع کار می‌کنیم تا سرعت

حرکت ماشین‌ها به حد اکثر برسد و از کار بیفتند. در دو یا سه ساعتی که برای تعمیر آن وقت لازم بود کارگران می‌توانستند استراحت کنند. مساله این بود: استثمار مدیر، و این راه حلی بود که کارگران با هوشیاری پیدا کرده بودند. اما

آیا بهترین بود؟

صحنه را آماده کردیم و این راه حل را بازی نمودیم. چند بازیگر نقش کارگرها را بازی کردند، یکی نقش مدیر را، دیگری سرکارگر و یکی دیگر خبرچین را. صحنه تبدیل به کارخانه سازنده آرد ماهی شد: یک کارگر ماهی‌ها را در دستگاه می‌انداخت و چهارمی بر روی دستگاه کار می‌کرد. در ضمن کار بحث می‌کردند و راه حل‌هایی پیشنهاد می‌کردند. در مورد این راه حل به بحث می‌پرداختند تا این‌که همگی با راه حل مرد جوان موافقت کردند و دستگاه را از کار انداختند. مدیر در این هنگامه سر رسانید و از همان زمانی که مهندس به تعمیر می‌پرداخت، کارگران به استراحت پراختند. زمانی که تعمیر تمام شد کار دوباره آغاز شد.

صحنه را یک بار بازی کردیم و سپس به بحث پرداختیم: آیا همه موافق بودند؟ نه، درواقع نبودند. بر عکس هر کسی عقیده‌ای داشت. هر کس پیشنهادی می‌داد: اعتراض کردن، در دستگاه بمب کارگذاشت، تشکیل سندیکا و غیره.

به شرکت‌کننده‌ها پیشنهاد کردیم که یک جلسه تئاتر شورایی تشکیل دهیم. صحنه را یک بار دیگر بازی کنیم هم‌چون بار اول، اما این بار همگی می‌توانستند همکاری کرده و پیشنهاد خود را امتحان کنند. اولین کسی که در این امر پیش‌قدم شد کسی بود که پیشنهاد بمب را کرده بود: او جای بازیگر نقش مرد جوان را گرفت و حاضر شد بمبی پرتاب کند که دستگاه را منفجر سازد. بازیگران دیگر سعی کردند عقیده او را تغییر دهند، چرا که پیشنهاد او منجر به ویرانی کارخانه و نابودی سرچشمه کار آذناها می‌شد. اگر کارخانه بسته می‌شد، این کارگران کجا می‌توانستند کاری بیابند؟ مرد موافقت نکرد و اصرار داشت که بمب خود را بسازد و یا چگونه از آن استفاده کند. این حادثه برای خیلی‌ها اتفاق می‌افتد: در بحث‌های نظری می‌توانند بمب‌ها و مواد منفجره‌ی زیادی پرتاب کنند، اما در واقعیت نمی‌دانند چه باید بکنند و مسلمًا خودشان

با بمبی که در جیب دارند منفجر خواهند شد. پس از امتحان راه حل بمب، به جای خود بازگشت و بازیگر جای او را گرفت تا یک نفر دیگر بیابد و راه حل خود را پیشنهاد کند: اعتصاب. بعد از مذاکرات طولانی او دیگران را متلاuded کرد که کار و کارخانه را تعطیل کنند. مدیر، سرکارگر و خبرچین به میدان شهر رفتند و کارگران دیگری را استخدام کردند که جای اعتصاب کنندگان را بگیرند: چرا که در شهر "چیم بوت" بیکار زیاد بود. بدین ترتیب تماشاگر - شرکت کننده راه حل خود را که اعتصاب بود امتحان کرد و بلا فاصله متوجه شد که موثر نخواهد بود: در این بحبوحه بیکاری، مدیران همیشه می‌توانند کارگران غیرسیاسی و گرسنهای پیدا کنند که جای اعتصاب کنندگان را بگیرند.

پیشنهاد سوم این بود که یک سندیکای کوچک تشکیل دهند تا کارگرهای در حال کار یا بیکار را سیاسی کنند و برای درخواست آنها مبارزه کنند و غیره. برای تماشاگران حاضر در جلسه، این بهترین راه حل بود.

در تئاتر سورایی هیچ فکری تحمیل نمی‌شود: به تماشاگران (مردم) امکان داده می‌شود که تمام فکرها را تجربه کنند، تمام راه حل‌ها را امتحان کنند و صحت آنرا در عمل تئاتری آزمایش کنند. اگر همه با منفجر کردن تمام کارخانه‌های سازنده آرد ماهی شهر موافقت کرده بودند این راه از نظر آنها درست می‌بود: بدون بررسی تمام راه حل‌های پیشنهاد شده، تئاتر نباید بهترین روش را پیشنهاد کند.

ممکن است این تئاتر انقلابی نباشد، اما یک تمرین انقلاب است. تماشاگر - بازیگر یک عمل واقعی را به اجرا درمی‌آورد، حتی اگر این عمل تحمیلی باشد. در حالی که او به طرز تخیلی سعی می‌کند بمبی پرتاب کند، می‌آموزد که به طور مشخص چگونه این عمل را انجام دهد. زمانی که سعی می‌کند یک اعتصاب به راه اندازد، او به طور مشخص یک اعتصاب به وجود می‌آورد، این تجربه حتی اگر در واقعیت اتفاق نیفتد اما واقعی است.

در این نوع تئاتر هیچ گونه خطر تخلیه‌ی انرژی وجود ندارد. ما همه به نمایشنامه‌هایی عادت داریم که در آنها شخصیت‌ها روی صحنه انقلاب

می‌کنند و تماشاگران را تبدیل به انقلابیون موفق راحت نشین می‌سازند، بدین صورت که جوشش انقلابی آن‌ها را بیرون می‌ریزند. در حالی که در تئاتر به راحتی انقلاب می‌کنند، چرا باید در واقعیت انقلاب کرد؟ در مورد ما، تمام آن‌چه که در بالا گفته شد غیرممکن است. تمرين صحنه‌ای، انسان را تشویق می‌کند که عمل را در واقعیت انجام دهد. تئاتر شورایی به جای آن‌که چیزی را از تماشاگر بگیرد، او را تشویق می‌کند کاری که در تئاتر تمرين کرده است را در واقعیت به عمل درآورد. این روش تئاتری یک نارضایتی به وجود می‌آورد که به عمل واقعی متهمی می‌شود.

مرحله چهارم: تئاتر به مثابه سخن‌گویی

"جرج ایکی شاوا" (Jeroge Ikishawa) می‌گوید که تئاتر بورژوا یک نمایش کامل شده است: بورژوازی دنیا را می‌شناسد، دنیای خودش را، آنرا می‌تواند به صورت تصویری تکمیل و تمام شده درآورد. بر عکس طبقه کارگر و طبقات استثمار شده کاملاً هنوز نمی‌دانند که دنیای آن‌ها چگونه خواهد بود. پس تئاتر آن‌ها تئاتر سعی و کوشش است و نه یک نمایش تمام شده. در این گفتار واقعیت‌های فراوانی نهفته است، اما همچنین واقعیت این است که تئاتر می‌تواند تصاویر را تغییر دهد.

من در سال‌های تجربه‌ام در تئاتر مردمی کشورهای مختلف آمریکای لاتین متوجه شده‌ام که برای مردم، تجربه را آزمایش کردن جالب است. نمایش‌های سنتی و بسته از حوصله مردم خارج است. تماشاگران می‌خواهند با بازیگران صحبت کنند، بازی را متوقف کنند و توضیح بخواهند، بدون این‌که "مؤدبانه" صبر کنند تا نمایش تمام شود. بر عکس تربیت بورژوازی، تربیت مردمی به تماشاگر اجازه می‌دهد و او را تشویق می‌کند که سوال، گفتگو و شرکت کند. تمام سبک‌هایی که درباره‌ی آن‌ها بحث کردیم تئاتر تجربی هستند و نه تئاتر نمایشی. ما می‌دانیم که تجربه‌ها چگونه آغاز می‌شوند، اما هیچ‌گاه نمی‌دانیم که چگونه خاتمه می‌یابند. زیرا تماشاگر که از زنجیرهای خود آزاد

شده است، بالاخره عمل می‌کند و تبدیل می‌شود به بازیگر نقش اول. از آنجا که چنین جواب‌هایی نیازهای واقعی تماشاگر مردمی هستند، لذا این سبک‌ها همیشه مورد استقبال قرار می‌گیرند و با سرور پذیرفته می‌شوند.

به کار بردن این روش‌ها، مانع پرداختن تماشاگر مردمی به سبک‌های کامل‌تر نمی‌شود. در پرو، بسیاری از تجربه‌هایی که در جاهای دیگر - به خصوص در برزیل و آرژانتین - به عمل آمده بود و بسیار موثر بودند، مورد حمایت قرار گرفت. به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌بریم.

۱. تئاتر - روزنامه

این سبک در گروه مرکزی تئاتر "آرنا" (Arena) سانوپانولو برزیل، زمانی که من کارگردان آن‌جا بودم، شروع شد (قبل از آن‌که مجبور شوم کشور را ترک کنم). و این عبارت از روش‌های ساده‌ای است که می‌شود اخبار روزنامه‌ها و یا هر نوع موضوع خام دیگری را به موضوع تئاتر تبدیل کرد.

الف. خواندن ساده: خبر را می‌خوانیم، جدا از محتوای خود روزنامه و صفحه‌بندی که آنرا غلط یا با غرض خاصی جلوه می‌دهد.

ب. خواندن ترکیبی: دو خبر با هم می‌خوانیم، به قصد آن‌که اولی دیگری را توضیح دهد و به آن بعدی تازه بخشد.

پ. خواندن کامل: به خبرهای داده شده جزئیاتی اضافه می‌کنیم که معمولاً روزنامه‌های طبقه حاکم آن‌ها را حذف کرده‌اند.

ت. موزون خواندن: خبر را با ضرب آهنگ موسیقی سامبا (Sambo)، تانگو (Tango) یا آوازهای مذهبی گرجورین (Gergorian) می‌خوانیم. به نحوی که ضرب آهنگ همچون یک صافی، انتقادی برای خبر شود و محتوای واقعی آنرا که روزنامه‌ها معمولاً پنهان می‌کنند، آشکار کنیم.

ث. بازی همزمان: بازیگران به هنگامی که خبر خوانده می‌شود اعمالی را انجام می‌دهند (بدون حرف) و نشان می‌دهند که واقعه در چه شرایطی اتفاق افتاده است، به خبر گوش می‌دهیم و چیزی می‌بینیم که مکمل تصویری آن است.

ج. بداعه سازی: به قصد مطالعه و بررسی امکانات و تنوع خبر، آنرا بر روی صحنه بداعه سازی می‌کنیم.

چ. زمینه تاریخی: به خبر، حوادث و صحنه‌هایی اضافه می‌کنیم که همان واقعه را در زمان‌های مختلف، در کشورهای مختلف و در نظام‌های اجتماعی مختلف نشان می‌دهند.

ح. تشدید خبر: خبر خوانده می‌شود و با آواز، یا با رقص به کمک زنگوله، اسلاید یا دیگر وسایل تبلیغاتی تاثیر آنرا تشدید می‌کنیم.

خ. ملموس ساختن پدیده‌های مجرد: آن‌چه که معمولاً یک خبر مجرد در خود پنهان دارد را ما ملموس و آشکار می‌سازیم. شکنجه، گرسنگی و بیکاری را با نشان دادن تصاویر واقعی یا نمادین به صورت ملموس ارائه می‌دهیم.

د. متن بدون زمینه: یک خبر، خارج از زمینه منتشر شده آن، بر صحنه بازی می‌شود. مثال: یک بازیگر در مورد زندگی مرتاضانه وزیر اقتصاد (در حالی که غذای فراوانی می‌خورد) نطقی ایراد می‌کند، چهره‌ی واقعی وزیر هویدا می‌شود: زندگی مرتاضانه بله، اما برای مردم.

۲. تئاتر نامرئی

صحنه‌ای را خارج از تئاتر و در میان کسانی که تماشاگر نیستند، بازی می‌کنیم. می‌تواند در خیابان باشد یا در صف سینما، رستوران، بازار، قطار... کسانی که در آنجا هستند به صورت اتفاقی شاهد صحنه خواهند بود. آن‌ها نباید متوجه شوند که این یک نمایش است، چراکه در آن صورت "تماشاگر" می‌شوند.

تئاتر نامرئی به حفظ نمودن دقیق صحنه و یک متن کامل یا یک سناریو ساده نیاز دارد. باید تمرین کافی داشت تا بازیگران بتوانند در بازی و در حرکات خود عکس العمل مردم را در نظر داشته باشند. سپس در تمرین‌ها باید تمام دخالت‌های احتمالی تماشاگران را پیش‌بینی نمود. این نوع تمرینات نوعی خلق متن انتخابی است.

تئاتر نامرئی نیازمند جایی پر رفت و آمد است. تمام اشخاصی که در آنجا هستند، باید با این حادثه درگیر شوند. حادثه‌ای که اثرات آن مدت‌ها بعد از نمایش ادامه می‌یابد. این عملکرد با یک مثال روشن‌تر می‌شود:

در رستوران بزرگ هتل چاکلاکایو - جایی که مبارزین با بی‌سودای طرح آلفین به همراه چهارصد نفر دیگر در آنجا اقامت داشتند - بازیگران مختلف بر میزها جدا از یکدیگر می‌نشینند. پیشخدمت‌ها پذیرایی از آن‌ها را شروع می‌کنند. بازیگر نقش اول با صدای بلند به‌قصد آنکه توجه را به‌سوی خود بگوید غذای روز هتل را نمی‌خواهد، چرا که به‌نظر او بسیار بدمزه است. پیشخدمت ایراد را نمی‌پسندد، پیشنهاد غذاهای دیگری به‌او می‌کند و بازیگر یک خوراک گوشت گاو سفارش می‌دهد. به‌او متذکر می‌شوند که این هفتاد پزو برای او تمام خواهد شد و مرد با صدای بلند می‌گوید که مساله‌ای نیست و حاضر است هفتاد سکه بپردازد. چند دقیقه بعد غذارا برای او آوردند، او می‌خورد و وقتی می‌خواهد میز را ترک کند، پیشخدمت صورت حساب را می‌آورد. بازیگر حالت افسرده‌ای به‌خود می‌گیرد و به‌کسانی که در اطراف او نشسته بودند می‌گوید که غذا بسیار خوشمزه بود، بسیار بهتر از غذای روز، اما افسوس که باید برای آن پول داد...

”ناراحت نباشید من پول می‌دهم. غذا را خورده‌ام و پولش را هم می‌دهم.“
اما یک مسئله است. من پول ندارم.“

پیشخدمت با عصبانیت می‌گوید: ”پس چطور می‌خواهید پول بدهید؟ شما قبل از سفارش قیمت آنرا می‌دانستید.“

مسلماً توجه میزهای دیگر جلب می‌شود و با دقت مساله را دنبال می‌کنند (به مراتب بیشتر از یک صحنه تئاتر) و بازیگر ادامه می‌دهد:

”ناراحت نباشید من صورت حساب را می‌پردازم، اما چون پول ندارم با نیروی کارم خواهم پرداخت.“

پیشخدمت با تعجب می‌پرسد: ”با نیروی چی؟“

”کار. من پول ندارم اما می‌توانم نیروی کار خود را بفروشم. من حاضر“

برای این که قیمت این غذا را بپردازم، هر چند ساعتی که لازم باشد، کار کنم، به خاطر آن که غذای واقعاً لذیذی بود، خیلی خوشمزه‌تر از چیزی که به خورد این مردم بیچاره می‌دهید...”

در این لحظه برخی از مشتریان مداخله می‌کنند. درباره قیمت غذا و کیفیت پذیرایی هتل بین مشتریان گفتگو درمی‌گیرد. پیشخدمت با عجله می‌رود و سرپیشخدمت را صدا می‌زند که مساله را حل کند. بازیگر مجدداً داستان نیروی کار را برای او نقل کرده و اضافه می‌کند: “عیش این است که من کار زیادی نمی‌دانم. باید یک کار بی‌اهمیت و کوچک بدهید. مثلاً می‌توانم آشغال‌های هتل را خالی کنم. نظافت‌چی که برای شما کار می‌کند، چقدر می‌گیرد؟”

پیشخدمت و سرپیشخدمت درباره حقوق چیزی نمی‌گویند، اما یک بازیگر دیگر که کمی دورتر نشسته است می‌گوید که نظافت‌چی آنجارا می‌شناسد و او ساعتی هفت سکه می‌گیرد. دو بازیگر حساب می‌کنند و بازیگر نقش اول می‌گوید: “این ممکن نیست. پس اگر من نظافت‌چی بودم، می‌باید ده ساعت کار کنم تا بتوانم پول این غذا را بدهم و آنرا در ده دقیقه بخورم، امکان ندارد. شما یا باید حقوق نظافت‌چی را بالا ببرید و یا قیمت غذا را پائین بیاورید. آیا من می‌توانم کار تخصصی‌تر بکنم؟ مثلاً می‌توانم از باغ هتل نگهداری کنم، که این‌قدر تمیز و زیباست. معلوم است که آدم بسیار دلسوزی از آن نگهداری می‌کند با غبان، با غبان چقدر می‌گیرد؟ من با غبان می‌شوم! چند ساعت باید کار کنم تا پول این غذا را بدهم؟”

از یک میز دیگر بازیگری ادعا می‌کند که دوست با غبان است و اهل یک دهکده هستند و ادامه می‌دهد که با غبان ساعتی ده پزو درمی‌آورد. یکبار دیگر بازیگر اول نمی‌خواهد پذیرد: “چطور ممکن است؟ پس مردی که از این باغ قشنگ نگهداری می‌کند و روزهای خود را زیر باران، برف و آفتاب می‌گذارند باید هفت ساعت کار کند و تا بتواند این غذا را در عرض ده دقیقه بخورد؟ آقای سرپیشخدمت چطور ممکن است؟ به من توضیح دهید.”

سرپیشخدمت دستپاچه است، می‌رود و می‌آید، با صدای بلند دستور

می‌دهد. به‌خاطر آنکه توجه مشتری‌ها را جلب کند، می‌خندد و دوباره جدی می‌شود. تمام رستوان به صورت یک جلسه عمومی درمی‌آید و سپس بازیگر اول از پیشخدمت می‌پرسد که او چقدر حقوق می‌گیرد و از او تقاضا می‌کند که کارش را به او واگذار کند. یک بازیگر که تاکنون صحبت نکرده بود و اهل یکی از روستاهای کوچک کشور بود برمی‌خیزد و به همه می‌گوید که در روستای کوچک او هیچ‌کس هفتاد پزو در روز حقوق نمی‌گیرد، پس در دهکده او هیچ‌کس نمی‌تواند پول این غذا را بپردازد (صدقایت این بازیگر که واقعیت را بازگو می‌کرد، همگی را بسیار متاثر ساخت).

در خاتمه برای پایان دادن به‌صحنه، آخرین بازیگر یک پیشنهاد می‌کند: "رفقا به‌نظر می‌رسد که ما بر ضد پیشخدمت و سرپیشخدمت حرف می‌زنیم. این معنی ندارد. آن‌ها رفقای ما هستند مثل ما کار می‌کنند. آن‌ها که مسؤول قیمت‌های این رستوران نیستند. من پیشنهاد می‌کنم که پول جمع کنیم. هر چقدر می‌توانید بدھید، یک، دو یا پنج پزو، ما با این پول می‌توانیم قیمت غذا را بپردازیم. دست و دلباذ باشید، پولی که اضافه بیاید انعامی خواهد بود برای پیشخدمت که کارگر است و رفیق ما!"

رفقای بر سر میز او شروع به‌پول جمع کردن می‌کنند. عده‌ای با حسن نیت و داوطلبانه یک یا دو پزو می‌دهند. گروه قلیلی با خشم نظر می‌دهند: "او گفت که غذا آشغال بوده است و حالا می‌خواهد که ما پول غذایش را بدھیم. من یک پزو هم نمی‌دهم. برود ظرف بشورد تا یاد بگیرد!"

پولی که جمع شد به‌صد پزو رسید و بحث تمام شب ادامه یافت. باید تأکید نمود که بازیگران نباید آشکار کنند بازیگر هستند: این جنبه‌نامرئی این نوع تئاتر است. به‌همین علت است که تماشاگر را مجاز می‌سازد که آزادانه و بگونه‌ای کامل عمل کند، همچون یک موقعیت واقعی.

تئاتر نامرئی هیچ‌گونه ارتباطی با "تئاتر حادثه‌ای" (Happening) ندارد و یا آن‌چه که تئاتر چریکی نامیده می‌شود. چرا که این دو واقعاً تئاتر می‌باشند: مرز بین بازیگر و تماشاگر کاملاً مشهود و محکم است و تماشاگر به یک ختنی تبدیل می‌شود. یک تماشاگر همیشه از یک انسان کمتر است. تئاتر نامرئی

آیین‌ها را از بین می‌برد، انرژی تئاتری کاملاً رها می‌شود. اثر این تئاتر آزاد بسیار قوی‌تر و طولانی‌تر است.

ما در پرو نمایش‌های تئاتر نامرئی بسیاری برگزار کردیم. بطور خلاصه آنچه را که در بازار "کارمن" در پانزده کیلومتری مرکز لیما اتفاق افتاد نقل می‌کنیم. دو بازیگر زن در مقابل فروشگاه سبزی فروشی صحنه‌ای را بازی می‌کردند. اولی که نقش یک بی‌سواد را بازی می‌کرد ادعا داشت که سبزی فروش از بی‌سوادی او سوء استفاده کرده و کلاه سرش گذاشته است. دیگری که دوباره به حساب‌ها می‌رسید، متوجه شد که حق با اوست و در آخر به او پیشنهاد می‌کرد در کلاس‌های مبارزه با بی‌سوادی آلفین ثبت نام کند. بحث طولانی در گرفت. بهترین سن برای تحصیل کدامست، چه چیزی را باید مطالعه کرد، چگونه و با چه کسی؟ بحث ادامه داشت، تا هنگامی که اولی ادعا کرد برای این چیزها زیادی پیر شده است. در همان زمان یک پیرزن کوتاه قد که شاهد صحنه و به عصایی تکیه داده بود، با عصبانیت گفت: "نه این غلط است! هیچ سنی برای آموختن و عشق ورزیدن دیر نیست!"

تمام کسانی که در آنجا بودند از نیروی عشق این پیرزن از خنده اختیار از کف داده بودند و بازیگران مجبور شدند صحنه را قطع کنند.

۳. تئاتر – داستان مصور

در بسیاری از کشورهای آمریکای لاتین بیماری داستان‌های مصور بیداد می‌کند. آن‌ها بدترین ادبیات را تغذیه می‌کنند و ایدنولوژی حاکم را نشر می‌دهند. این فن تئاتری عبارت از خواندن داستان مصور است، بدون آن‌که به شرکت‌کنندگان اصل داستان گفته شود. زمانی که داستان خوانده می‌شود، بازیگران آنرا روی صحنه می‌آورند و در خاتمه، بازی را با داستان مصور مقایسه می‌کنند و در مورد تفاوت‌ها به بحث می‌پردازند.

برای نمونه داستان مزخرفی از "کورین تیلادو" (Corin Tellado) یکی از بدترین نویسندهای این نوع داستان‌های متحجر را انتخاب کردیم که بدین ترتیب آغاز می‌شد: زنی در انتظار شوهرش است و به همراه شخص دیگری

به کارهای خانه می پردازد.

شرکت‌کنندگان طبق عادت خود در این موارد بازی می‌کردند: زنی که در انتظار شوهرش است معمولاً با کمک زن همسایه - که برای غیبت آمده است - شام را آماده می‌کند. شوهر خسته پس از یک روز طولانی کار به خانه بازمی‌گردد، خانه یک اطاق بیشتر ندارد و غیره. این درست بر عکس داستان کورین تیلادو است، چون در آنجا زن لباس شب پوشیده و یک گردن‌بند مروارید به گردن دارد، یک خدمت‌کار سیاه در کنار او می‌گوید: "بله خانم، شام حاضر است، چشم خانم، آقا تشریف آوردند، خانم!..." خانه قصر بزرگ مرمرین است. شوهر روز را در کارخانه و با کارگران به بحث و جدل گذرانده است و با خود می‌اندیشد: "آن‌ها نمی‌فهمند که این بحران اقتصادی را همه باید تحمل کنند و از من اضافه حقوق می‌خواهند..." و به همین منوال ادامه دارد.

داستانی بسیار معمولی و نمونه‌ی جالبی از بیگانگی نظریه‌پردازانه است. زن جوان مدتی بعد، از یک زن ناشناس نامه‌ای دریافت می‌کند و به دیدن او می‌رود. در می‌یابد که او معشوقه‌ی قبلی شوهرش بوده است. این زن بازگو می‌کند که چگونه شوهرش او را ترک کرده بود تا با دختر مالک کارخانه ازدواج کند (که همین زن جوان باشد) و اضافه می‌کند: "بله، او به من خیانت کرد. اما او را می‌بخشم چون همیشه جاه طلب بود، می‌دانست که با من به جایی نخواهد رسید اما با شما..."

بدین علت که مرد تشهی تملک و ثروت است، معشوقه او را می‌بخشد. در این‌جا آرزوی تصاحب کارخانه، زیباترین خواسته‌ای است که برای رسیدن به آن همه چیز را می‌توان فدا کرد.

همسر مرد که نمی‌خواهد شکست خورده باشد، تمارض می‌کند تا مرد در کنار او بماند و با این نیرنگ عاشق او شود. چه ایدئولوژی! داستان با فاسدترین نوع پایان خوش خاتمه می‌یابد.

البته اگر همین داستان بدون گفتار توسط آدمهای عادی (توده‌ی مردم) بازی شود، مفهوم کاملاً متفاوتی خواهد یافت. زمانی که در پایان نمایش برای شرکت‌کنندگان اصل داستان را بازگو می‌کند، معمولاً شگفتی‌ای به وجود

می‌آید و این قابل فهم است، چون اگر آن‌ها داستان کورین تیلادو را بخوانند، فوراً نقش "تماشاگر" منفعل را می‌یابند، اما اگر ملزم باشند از قبل آن را بازی کنند، به‌هنگامی که بعد آنرا می‌خوانند یک حالت انتقادی نسبت به‌آن پیدا می‌کنند: خانه‌ی داستان را با خانه‌ی خود مقایسه می‌کنند، رفتار شوهر را با شوهر خود و غیره. درنتیجه، آمادگی می‌یابند زهری که از طریق داستان‌های مصور و انواع دیگر تسلط فرهنگی ایدئولوژیک به‌آن‌ها تزریق می‌شود را بشناسند.

زمانی که پس از چندین ماه در کار مبازره با بی‌سوادی، به‌لیما بازگشتم، با شوق بسیار شنیدم که در بسیاری از مناطق مردم از این روش استفاده می‌کردند تا برنامه‌های تلویزیونی که منبع بی‌پایان زهرآگینی بر ضد مردم است را تجزیه تحلیل کنند.

۴. مبازره با سرکوب

طبقات مسلط از طریق سرکوب طبقات تحت سلطه، خود را تحمیل می‌کنند. سالمدان بر جوانان و مردّها بزرگ‌تر از همین طریق خود را تحمیل می‌کنند. برخی نژادها، نژادهای دیگر را تحت فشار می‌گذارند. هیچ نوع همدلی، هیچ نوع تبادل افکار صادقانه، هیچ نوع انتقاد یا انتقاد از خود وجود ندارد، هیچ نوع طبقات حاکم، سالمدان، نژادهای به‌اصطلاح "برتر" و مردّها دارای نظام خاصی از ارزش‌ها هستند که از طریق قهر و خشونت آن‌را تحمیل می‌کنند، در نتیجه هیچ‌گونه بحثی را با طبقات ستمدیده، جوانان، نژادهای پست‌تر و زن‌ها مجاز نمی‌دانند.

سرمايه‌دار هرگز از کارگر نمی‌پرسد که آیا موافق است سرمایه به‌بعضی‌ها تعلق داشته باشد و کار به‌برخی دیگر، بلکه یک محافظ مسلح در جلوی کارخانه می‌گمارد و مایملک شخصی‌اش محفوظ می‌ماند.

طبقات، نژادها، جوانان و جنس تحت سلطه، این فشار را به صورت مداوم و روزمره و دائمی تحمل می‌کنند. ایدئولوژی در وجود شخص تحت سلطه جسمیت می‌یابد. کارگر از طریق تسلطی که بر تمام کارگران اعمال می‌شود

به استثمار در می‌آید. جامعه شناسی به روانشناسی تبدیل می‌شود. اعمال قدرت جنس مذکور - به طور کلی - بر جنس مونث - به طور کلی - وجود ندارد؛ فقط اعمال قدرت مشخص مردان (فرد فرد آنان) بر زنان (فرد فرد آنان) وجود دارد. در روش مبارزه با سرکوب، از یکی از شرکت‌کنندگان درخواست می‌شود لحظه‌ای از زندگی خود را به یاد آورد که ستم بر آن وارد شده و او واکنشی نشان نداده است، در نتیجه بر ضد خواست‌هاش عمل کرده است، این لحظه باید مفهوم خصوصی عمیقی داشته باشد. من، یک کارگر، تحت ستم هستم؛ ما، کارگران، تحت ستم هستیم. طبقه کارگر تحت ستم است. باید از خاص حرکت کرد تا به عام بررسیم و نه عکس آن. باید اتفاقی که برای فرد بخصوصی رخ داده است را انتخاب کرد، اما این اتفاق باید در عین حال در مورد دیگران هم صدق کند.

کسی که داستان را نقل می‌کند، از میان شرکت‌کنندگان تمام شخصیت‌هایی را که در بازسازی شرکت خواهند داشت انتخاب می‌کند. انتخاب شوندگان پس از آن که توضیح و دستورات را از بازیگر اول گرفتند، به همان‌گونه که در واقعیت اتفاق افتاده است، در همان شرایط و با همان احساسات صحنه را بازی می‌کنند.

پس از این "بازسازی"، از بازیگر اول خواسته می‌شود که صحنه را دوباره بازی کند. اما این بار نباید ستم را بپذیرد، باید بجنگد تا خواست‌ها، آرزوها و افکار خود را تحمیل کند. بازیگران باید همان روش سرکوب را حفظ کنند. حادثه‌ای که اتفاق می‌افتد موجب می‌شود دریابیم در بسیاری موارد می‌توانیم مبارزه کنیم اما چنین نمی‌کنیم، به نیروی واقعی دشمن نیز پی می‌بریم. هم‌چنین بازیگراول عملی را که در واقعیت نتوانسته است انجام دهد، بر روی صحنه انجام می‌دهد. این تئاتر هیچ‌گونه ارتباطی با تخلیه انرژی ندارد؛ بازی کردن مبارزه با ستم گذشته، بازیگر اول را آماده می‌سازد تا با ستم‌های بعدی مبارزه کند.

از سوی دیگر، لازم است توجه شود که طبیعت عام بودن مورد خاص تحت بررسی دریافت شود. در این نوع تجربه‌ی تئاتری لحظه‌ی خاص باید به مثابه نقطه‌ی حرکت به خدمت گرفته شود، اما رسیدن به عام کاملاً ضروری

است. روندی که باید تحقق یابد، یا در طی خود نمایش یا بعداً هنگام بحث و گفتگو، روندی است که از پدیده بهسوی قانون حرکت می‌کند، از پدیده‌ای که در موضوع اصلی نمایش ارائه شده بهسوی قوانین اجتماعی‌ای که تعیین‌کننده آن پدیده است. تماشاگر - شرکت‌کننده باید با شناختی از این قوانین - که از طریق تحلیل پدیده بدست آمده است - این تجربه را بگذراند.

۵. تئاتر - افسانه

هدف این تئاتر آشکار کردن حقایق پنهان در افسانه می‌باشد: نقل کردن داستان به‌شکلی منطقی و نشان دادن حقایق آن. در اطراف دهکده‌ای به‌نام "ماتوب"، تپه‌ای شبیه به‌کوه وجود داشت، با کوره راهی باریک که از میان درختان می‌گذشت و تا قله امتداد می‌یافت، در نیمه‌ی راه یک صلیب بود. همه تا این نقطه را می‌توانستند بالا بروند، اما فراتر رفتن از آن نیاز به شجاعت خاصی بود: عده قلیلی که به‌این خطر تن داده بودند، دیگر برنگشته بودند. گفته می‌شد که ارواح خونخواری در قله زندگی می‌کردند. اما همچنین نقل می‌کردند که یک مرد جوان شجاع، مسلح تا قله رفته و با "ارواح" ملاقات کرده بود: آن‌ها مالکان آمریکایی یک معدن طلا بودند که دقیقاً در بالای کوه قرار داشت.

افسانه دریاچه چکن را نیز نقل می‌کند: در زمان‌های قدیم آب نبود، دهقانان از تشنگی می‌مردند. مجبور بودند کیلومترها راه بروند تا آب بیاورند. در حال حاضر یک دریاچه کوچک هست که متعلق به‌یکی از مالکین این نواحی می‌باشد. این دریاچه چگونه به وجود آمده است و چگونه تنها از آن یک نفر شده است؟ افسانه در این‌باره توضیح می‌دهد. روزی، زمانی که آب نبود گرما به‌شدت خود رسیده بود: تمام اهالی گریان دعا می‌کردند که خدا کمی باران برایشان بفرستد، اما آسمان به‌لایه‌ی آن‌ها توجهی نداشت. در حوالی نیمه شب بعد، مردی با شنل بلند سیاه آمد، سوار بر اسب سیاه. مرد پیش مالک رفت (مالکی که در آن‌زمان یک دهقان بیچاره چون دیگران بود) و گفت: "من یک دریاچه به‌تو می‌دهم، در مقابل باید گرانبهاترین چیزی را که

داری بدھی.

دھقان بیچارہ غمزده پاسخ داد: "من خیلی فقیرم، هیچ چیز ندارم. ما در اینجا خیلی زجر می کشیم، آب نداریم، در کلبه های فقیرانه زندگی می کنیم، گرسنگی می کشیم، هیچ چیز گران قیمتی نداریم حتی زندگیمان بی ارزش است. تنها چیز گرانبهایی که من دارم سه دختر است."

مرد گفت: "دختر بزرگت بسیار زیباست. من به تو یک دریاچه می دهم که خنک ترین آب پرو را داشته باشد، در عوض تو باید دختر بزرگت را به من بدھی."

مالک آینده فکر کرد و بسیار گریست. بعد از دختر خود پرسید که آیا حاضر است این ازدواج را قبول کند. دختر فرمانبردار جواب داد: "اگر به نفع همه باشد، به خاطر آن که گرسنگی و تشنگی از بین برود، برای این که تو دریاچه ای با خنک ترین آب پرو داشته باشی، اگر فقط از آن تو باشد، اگر باعث خوشبختی و ثروت تو شود، زیرا تو می توانی این آب زیارا به همه دھقانان بفروشی، اگر به این دلیل باشد، به مرد شنل سیاه با اسب سیاه بگو که من حاضر هستم با او بروم، حتی اگر ندانم که او چه کسی است و مرا به کجا می برد..."

پدر مهربان پس از آن که چند قطره اشک ریخته بود، خوشحال و راضی به سوی مرد سیاهپوش می شتابد و از دختر خود می خواهد که قبل از رفتنش روی کاغذ قیمت هر لیتر آب را بنویسد تا کار سریع تر انجام گیرد. مرد سیاهپوش لباس دختر را درآورد، چرا که تنها خود او را می خواست. او را سوار بر اسبیش کرد و بسرعت به دشت شتابت. در همان لحظه صدای انفجار حیرت‌انگیزی شنیده شد و دودی از نقطه‌ای که سوار ناپدید شده بود برخاست و در آن لحظه چشمهای جوشید که بعدها تبدیل به دریاچه‌ای شد با خنک ترین آب پرو...

این افسانه حقیقت خود را پنهان کرده است: مالک چیزی به دست آورده است که به او تعلق ندارد. در زمانهای قدیم اشراف ثروت خود را یک امروزه نیز دلایلی همان قدر جادویی به کار می برند.

مثالاً مالکیت دریاچه را با از دست دادن دختر بزرگ‌تر توضیح می‌دهند، یعنی گرانبهاترین چیزی که مالک داشته و در یک معامله از دست داده است، و برای آن‌که همه متوجه این معامله شوند، افسانه می‌گفت که شب‌های مهتابی صدای آواز گریان دختر می‌آید که از اعمق دریاچه پدر و خواهرانش را صدا می‌زد و موهای بلند خود را با شانه‌ای طلایی شانه می‌کرد... طلا، چرا که این دریاچه برای مالک چون طلا بود...

باید افسانه‌هایی را که مردم نقل می‌کنند، مطالعه و تجزیه تحلیل کرد. باید حقیقت‌های آن‌ها را فاش نمود و تئاتر برای این مهم کمک فوق العاده است.

۶. تئاتر - قضاوت

یک نفر داستانی نقل می‌کند و دیگران آن را بداعه‌سازی می‌کنند، سپس هر یک از نقش‌های اجتماعی شخصیت را از یکدیگر تجزیه می‌کنیم. از شرکت‌کنندگان می‌خواهیم که برای هر یک از نقش‌ها شی‌ای را انتخاب کنند که نماد آن نقش باشد. برای نمونه: یک پلیس، یک مرغ دزد را می‌کشد. شخصیت پلیس را تجزیه تحلیل می‌کنیم:

الف. او یک کارگر است، چرا که نیروی کار خود را می‌فروشد. نماد: لباس آبی کار.

ب. او یک بورژوا است، چرا که از مالکیت خصوصی دفاع می‌کند و آن را از زندگی انسانی مهم‌تر می‌داند. نماد: کراوات یا کلاه سیلندر.

پ. یک عامل ستم است. چرا که مامور پلیس است. نماد: هفت تیر. و به همین منوال ادامه می‌دهیم تا زمانی که شرکت‌کنندگان نقش‌های او را کاملاً تجزیه کرده باشند: پدر خانواده (نماد: کیف پول)، عضو انجمن ده، و غیره. نمادها باید به توسط شرکت‌کنندگان تعیین شوند و نباید از "بالا" تحمیل گردند. برای یک چنین گروهی کیف پول، نماد پدر خانواده است - چون مخارج خانه در دست اوست، اما برای گروه دیگر این نماد ممکن است کافی نباشد، محتمل است که مثلاً صندلی راحتی بهتر باشد.

پس از تجزیه او یا شخصیت‌های دیگر (به خاطر روش و ساده بودن بهتر

است تنها بر شخصیت‌های اصلی تاکید شود)، داستان را مجدداً بازی می‌کنیم. اما چند نماد (و در نتیجه چند نقش اجتماعی) را دوباره به آن اضافه می‌کنیم.

آیا داستان به همان صورت خواهد بود اگر:

– مامور پلیس کلاه سیلندر یا کراوات نداشت؟

– دزد کلاه و کراوات داشت؟

– دزد هفت تیر داشت؟

از شرکت‌کنندگان خواسته می‌شود که ترکیب‌هایی بسازند. تمام پیشنهادات باید به وسیله بازیگران امتحان شود و همگی در مورد آن‌ها بحث کنند. در این صورت است که به وضوح آشکار می‌شود اعمال انسانی تنها نتیجه روانشناسی فردی نیستند. همیشه طبقه است که از طریق فرد صحبت می‌کند.

۷. آئین و صورتک‌ها

روابط تولیدی (زیربنا) یک جامعه، فرهنگ (روبنا) آن را تعیین می‌کند. در پاره‌ای از اوقات زیربنا تغییر می‌کند، اما روبنا مدتی بدون تغییر ادامه می‌یابد. در بزریل زمانی که مالکین با دهقانان خود صحبت می‌کردند، به آن‌ها اجازه نمی‌دادند سر خود را بلند کرده به آنان نگاه کنند. دهقانان به خاطر فرهنگ خود عادت کرده بودند که به‌هنگام صحبت با مالکین سر خود را پائین نگه دارند و با صدای ضعیفی بگویند: "بله قربان، بله قربان، بله قربان." زمانی که دولت اصلاحات ارضی را اعلام کرد (قبل از کودتای فاشیستی ۱۹۶۴) فرستادگان دولت به روستاها رفتند و به دهقانان گفتند که می‌توانند مالک زمین خود را باشند. دهقانان با سر پائین و صدایی ضعیف گفتند: "بله رفیق، بله رفیق، بله رفیق." فرهنگ فئودالی کاملاً زندگی آن‌ها را آلوده کرده بود... رابطه‌ی آن‌ها با مالک و رابطه‌ی آن‌ها با مامور اصلاحات ارضی با هم هیچ‌گونه تبایینی نداشت و آئین‌های آن‌ها تغییر نکرده بود. چرا که در هر دو صورت دهقانان تماشاگر منفعل بودند: پیش از این زمین را از او می‌گرفتند، حالا به او می‌دادند. اما در کو با به‌گونه‌ای دیگر بود. در آنجا دهقانان، بازیگران اصلاحات ارضی بودند. آشکار است که این فن تئاتر مردمی عبارت از امروزی ساختن روبناها

می باشد، آئین‌هایی که تمام روابط انسانی را منجمد ساخته‌اند. صورتک‌های رفتاری که این آئین‌ها را به هر کس، طبق نقشی که در جامعه دارد، تحمیل کرده است.

مثالی بسیار ساده: مردی گناهانش را به یک کشیش اعتراف می‌کند. چگونه؟ مسلماً زانو می‌زند، اعتراف می‌کند، توبه‌خود را از کشیش می‌شنود، صلیب می‌کشد و می‌رود. اما آیا تمام انسان‌ها در مقابل کشیش‌ها به همین شکل اعتراف می‌کنند؟ مرد مومن کیست؟ و کشیش کیست؟

با دو بازیگر خوب می‌توان آنرا به چهار شکل بازی کرد:

الف. کشیش و مومن هر دو مالک هستند،

ب. کشیش مالک است و مومن دهقان،

پ. کشیش دهقان است و مومن مالک،

ت. کشیش و مومن هر دو دهقان هستند.

در همان آئین، صورتک‌های اجتماعی چهار صحنه متفاوت را به وجود می‌آورند.

این فن تئاتری بسیار غنی است و تنوعات بسیاری را ممکن می‌سازد. می‌توان در همان آئین صورتک‌ها را تغییر داد و صحنه را با آدم‌هایی از طبقه خاص بازی کرد، سپس با آدم‌هایی از طبقه دیگر صورتک را در طول بازی تغییر داد و غیره.

نتیجه: تماشاگر، چه کلمه رکیکی!

بله بی‌شک نتیجه چنین است: تماشاگر کلمه‌ای رکیک است. تماشاگر از انسان کمتر است. باید او را مبدل به انسان ساخت و قدرت عمل را به او باز پس داد. او باید فاعل، یعنی بازیگر شود. شرایط او باید با شرایط دیگران مساوی باشد و همه به نوبه خود تماشاگر شوند. تمام این تجربه‌های تئاتر مردمی یک هدف دارند: تماشاگر را از تصویرهای آماده شده دنیا - که تئاتر به او تحمیل کرده است - رها کنند. کسانی که تئاتر کار می‌کنند معمولاً، به طرز ۱۹۹

مستقیم و یا غیرمستقیم، به طبقات حاکم تعلق دارند. بنابراین، دیدگاه بسته آنها، دیدگاه طبقات حاکم است. تماشاگر تئاتر مردمی، یعنی مردم، نباید قربانی منفعل این تصاویر باشند.

همچنان که دیدیم؛ صناعت شعر ارسطو شیوه‌ی سرکوب است. جهان شناخته شده است، کامل است یا این‌که قابلیت تکامل را دارد؛ بله، این ارزش‌ها را به تماشاگر تحمیل می‌کنند. آن‌ها به‌طور منفعل نیروی خود را به شخصیت‌ها واگذار می‌کنند تا بجایشان عمل و فکر کنند. بدین طریق تماشاگران انرژی خود - یعنی آن‌چه که به‌آن‌ها نیرو می‌دهد تا جامعه را تغییر دهند - را تلف می‌کنند. تخلیه‌ی انرژی جوشش انقلابی! عمل نمایشی جای عمل انقلابی را می‌گیرد.

صناعت شعر برشت برای پیشوایان روشنفکر است، دنیا قابل تغییر نشان داده شده و تغییر در خود تئاتر آغاز می‌شود. تماشاگر نیروی خود را واگذار نمی‌کند تا به‌جای او فکر کنند، هر چند آن‌ها را واگذار می‌کند تا به‌جای او عمل کنند. این تجربه در سطح آگاهی، و نه در سطح عمل، تجلی می‌یابد. عمل نمایشی، عمل واقعی را روشن می‌سازد. نمایش، انسان را برای عمل آماده می‌کند.

صناعت شعر مردم ستمدیده قبل از هر چیز یک رها شدن است؛ تماشاگر هیچ نیرویی را واگذار نمی‌کند تا به‌جای او عمل یا فکر کند. خود را رها می‌سازد، خودش فکر می‌کند و عمل می‌کند. تئاتر عمل است. این تئاتر شاید انقلابی نباشد، اما یقین داشته باشید که یک تمرین انقلاب است.

وسایل تولید تئاتر را
باید در اختیار مردم گذارد.

گفتگوی امیل کوپفرمان (Emil Copferman) و آگوستو بوال

آگوستو بوال نوشتن این کتاب را در ژوئیه ۱۹۷۴، در آرژانتین تمام کرد. بعد از آن آرژانتین، چون بسیاری دیگر از کشورهای آمریکای لاتین، با یک کودتای دست راستی افراطی مواجه شد. زندان، شکنجه و قتل بر بونوس آیرس حاکم می‌شود. آگوستو بوال مجبور می‌شود بهاروپا مهاجرت کند؛ اکنون در پرتغال بسر می‌برد.

زمانی که در سال ۱۹۷۷، از او دعوت شد که برای جشنواره جهانی تئاتر نانسی درباره "هجرت" (Diaparas) مردم آمریکای لاتین" نمایشی تهیه کند، او به روزنامه لوموند چنین اظهار داشت:

ما قربانیان بینایی نیستیم، بلکه سربازانی هستیم که در بک نبرد شکست خورده‌ایم، و مجبور شده‌ایم به خارج از کشور خود پناه ببریم. ما به زندگی ادامه می‌دهیم، به کار ادامه می‌دهیم: نشان خواهیم داد که زنده هستیم.

آنچه به دنبال می‌آید نوعی پایانیه‌ی کتاب برای سال ۱۹۷۷ می‌باشد: به این کتابی که در ۱۹۷۴ به پایان رسیده بود اندیشه‌های کنونی بوال را اضافه می‌کند، مردمی تئاتری و برزیلی در تبعید که هیچ‌یک از آرمان‌هایی که برای آن‌ها جنگید را ترک نکرده است.

آیا می‌توانی مشاهء این مقالات را در زندگی خود مشخص کنی؟ به نظر می‌رسد هر یک از آن‌ها به دوره‌های مختلف تجربه‌های تئاتری تو باز می‌گردد. "صناعت شعر مردم ستمدیده" با افکار امروزی تو کاملاً تطبیق می‌کند. در حالی که متنهایی که در رابطه با ارسطو یا ماکیاول هستند متعلق به یک اندیشه تئاتری محدودتری می‌باشند.

صناعت شعر ارسطو جزیی از درس‌هایی بود که به وسیله من تدریس می‌شد. زمانی که در سال ۱۹۸۵ من در مدرسه تئاتری سائوپائولو تدریس می‌کردم به شاگردان خود می‌آموختیم که چگونه نمایشنامه بنویسند. معمولاً ارسطو به گونه‌ای به آن‌ها معرفی شده بود که چنین می‌گوید: سیاست یک چیز و تئاتر یک چیز دیگر و متفاوت است. من می‌خواستم که عکس آنرا ثابت کنم. اگر ما آثار ارسطو را از دیدگاه علم اخلاق و اخلاق نیکومات بخوانیم، اگر برخی از لغاتی که ارسطو نوشته است را دریابیم، کلماتی که در صناعت شعر خود به کار می‌برد اما توضیح نمی‌دهد، می‌بینم که ارسطو نظریه‌ای را در مورد جبر پیشنهاد می‌کند. تماشاگر را ملزم می‌سازد از هر چه که می‌تواند جامعه را "فاسد" کند تطهیر شود.

مقاله "نظام تراژیک جبری ارسطو" را در ۱۹۷۶ نوشت‌هام، یعنی مدت‌ها بعد از ترک تدریس و درست زمانی که خود را به عنوان یک آدم تئاتری مورد سؤوال قرار داده بودم. "ماکیاول و صناعت شعر تقوا" در سال ۱۹۷۳ نوشته شده است. برای مشخص کردن اندیشه‌های من درباره ماکیاول و مهرگیاه که در آن زمان می‌خواستم به صحنه آورم.

پس تو در ابتدا تدریس می‌کردی؟

تحصیلات من در رشته مهندسی شیمی بوده است. من دکتر در شیمی هستم، با تخصصی در مواد پلاستیک و نفت. تحصیلاتم را در ۱۹۵۲ به اتمام رساندم، بعد با یک بورس تخصصی به ایالات متحده رفتم، اما هرگز تحت این نظم کار نکردم. در دانشگاه کلمبیا که قبول شدم، به مطالعه تئاتر پرداختم

و بعد به بروزیل بازگشتم، با مدرکی که هیچ‌گاه به کارم نیامد، و شناخت‌های تئاتری که بدون مدرک بدست آورده بودم کاملاً برایم مفید بود. بلا فاصله در تئاتر آرنا به کار پرداختم؛ و تا زمان دستگیری ام در سال ۱۹۷۱ این همکاری ادامه داشت. زندانی شدم، مرا شکنجه دادند، در ماه مه ۱۹۷۱ آزاد شدم و به همسرم در کشور موطن او پیوستم، کشوری که تا حدی کشور من نیز هست: آرژانتین. تا ماه ژوئن ۱۹۷۱ در آنجا بودم. من در اکثر کشورهای آمریکای لاتین کار کرده‌ام: در پرو، در شیلی (تا زمان کودتا) در ونزوئلا، نه فقط در شهر کاراکاس بلکه همچنین در شهر ماراکایبو، در کلمبیا، در مکزیک، در اکوادور... همه جا درس‌های فشرده آموزش تئاتر می‌دادم، در پرو در طرح دولتی مغازره با بی‌سوادی شرکت کردم، در مدت این شش سال پر جنب و جوش در مورد تجربه‌های معین، درباره تئاتر مردم ستمدیده می‌اندیشیدم و کتاب‌هایی نوشتم. تئاتر نامه‌ئی را در آرژانتین با همکاری تئاتر ماشت آغاز کردم، در قطارها، در صفحه مغازه‌ها بازی می‌کردیم. بعد در پرو با همکاری گروه نوکلئو با تئاتر - روزنامه ادامه دادم و شیوه‌های دیگر تئاتری را تجربه می‌کردیم، تئاتر - داستان مصور، تئاتر - مجسمه، تئاتر شورایی.

آیا در تئاتر به عنوان نویسنده شروع به کار

کردی؟

من در تئاتر آرنا، درست بیست سال قبل، به عنوان کارگردان هنری شروع به کار نمودم. این تئاتر از یک گروه کاملاً حرفه‌ای که فقط تئاتر کار می‌کردند، تشکیل شده بود، و از چند گروه کوچک ضربتی، نوکلئوها (Nucleo): نوکلئو ۱، نوکلئو ۲، نوکلئو ۳، هسته‌هایی که تجربه‌های خارج از تئاتر را به اجرا در می‌آوردند. من بیشتر با این گروه‌ها کار کرده‌ام، قبل از ۱۹۶۴ آرنا تئاترهای مردمی به اجرا در می‌آورد. با کمک و همکاری حکومت ملی ایالتی و چپ‌ها (در بخش شمال شرقی بروزیل)، در خیابان‌ها، در اطافک کامیون‌ها و در سیرک‌ها بازی می‌کردیم. ما حتی از همکاری پلیس نیز برخوردار بودیم!... این وضع تا ۱۹۶۴ ادامه داشت. بعد برای متوقف کردن جنبش چپ یک کودتای

دست راستی صورت گرفت، در سال ۱۹۶۸ کودتای دومی انجام پذیرفت که یک حکومت فاشیستی را بر سر کار آورد. بین سال‌های ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۸ مانند هنوز می‌توانستیم به فعالیت‌های تئاتر مردمی خود ادامه دهیم - حتی اگر خیابان‌ها، کارخانه‌ها و سندیکاهای برایمان ممنوع شده بود. اما بعد از ۱۹۶۸ هرگونه فعالیت مردمی غیرممکن بود.

مثلاً ما نمایشنامه آرتور اویی برشت را منظماً در تئاتر بازی می‌کردیم. با گروه‌های نوکلئو به تجربه‌های تئاتر - روزنامه می‌پرداختیم. جنبه‌ی تجربی نوکلئوها خیلی زود مرا جلب کرده بود، بخصوص به علت تئاتر تجربی که از ظرفیت ارائه‌ی جواب‌هایی در مقابل سوال‌های ملموسی که ما عنوان می‌کردیم برخوردار بود: خفقان، مشکل با مردم بودن، مشکل ایجاد تئاتری برای دهقانان در یک نظام دیکتاتوری.

مسئله‌ای درباره هجرت مردم آمریکای لاتین در اروپا وجود دارد، من می‌خواهم این مسئله را به صحته تئاتر شورایی بیاورم، که مردم آمریکای لاتین راه حل پذیرش ملیت را امتحان کنند، راه حلی که به نظر من راه حل بدی است. پس از آن که بازیگران آمریکای لاتین راه حل پذیرش ملیت را بازی کردند، از تماشاگران فرانسوی تقاضا خواهیم کرد که جای آنها را بگیرند: نظر فرانسویان درباره پذیرش ملیت آمریکای لاتین چیست؟ و بعد بازیگران آمریکای لاتین نقش فرانسویان را بازی خواهند کرد: اگر به جای آنها بودند چگونه رفتاری می‌کردند؟ هدف از تمام این تغییرات آنست که بهر دو طرف نقطه‌نظر طرف مقابل شناسانده شود. زمانی که ما، آمریکای لاتین‌ها، به فرانسه و به پاریس می‌آییم و می‌خواهیم تئاتر فرانسوی را کشف کنم، می‌دانیم که چگونه و در کجا آنرا بیابیم. مجله‌ی "برنامه نمایش‌ها" یا "راهنمای پاریس" را می‌خریم و می‌خوانیم که نمایش‌ها کجا اجرا می‌شوند. کارگردان کیست، چه نمایشی اجرا می‌شود، و در کجا. اگر بخواهی تئاتر مردمی آمریکای لاتین را ببینی آن وقت چه؟ مجله‌ی "برنامه نمایش‌ها" وجود ندارد. هر چیز زنده‌ای مخفی است. در برزیل یک تئاتر مخفی وجود دارد که روزنامه‌ها آن را نمی‌شناسند. و اگر بخواهی آنرا بشناسی، باید دوستی داشته باشی که خود

او دوستی دارد که تو را در رابطه با نفر سوم خواهد گذاشت؛ و این‌ها شاید به تو کمک کنند که چیزهای دیدنی را ببینی.

یک آمریکایی از ایالات متحده روزی درباره نشریات زیرزمینی با من صحبت می‌کرد. تمایل به خواندن آن‌ها نشان دادم، خواستم با کسانی که در آن کار می‌کردند تماس برقرار کنم. او جواب داد، بسیار ساده است! بعد از آن که شماره تلفن آن‌ها را در نیازمندی‌های روزنامه‌ها یادداشت کردی، فهرست مشترکین تلفن را بخوان. شماره‌ی تلفن نشریات زیرزمینی آمریکا در دسترس همه است، اما در آمریکای لاتین مسئله کاملاً فرق می‌کند. زمانی که چیزی مخفی است واقعاً مخفی است، نمی‌توان در چشم عموم آن را یافت. این یک تفاوت مهم است. خیلی از آدم‌هایی که به آمریکای لاتین می‌روند تئاتر مردمی را جستجو می‌کنند، اما آن را نمی‌یابند. اگر به خیابان کوریتیس بروند، خیابان تئاترهای بوئنس آیرس، با همان ژان آنسوی‌ای برخورد می‌کنند که قبلاً در پاریس دیده‌اند. برای یافتن تئاتر مردمی واقعی باید بدانیم در کجا به جستجوی آن باشیم و نزد چه کسی. و این جالب‌ترین تئاتر زمان ما است. تئاتر در آمریکای لاتین، به صورت نوعی آزاد شدن به کار گرفته شده و می‌شود. مردم از آن برای انجام دادن یک عمل آزادی‌خواهانه استفاده می‌کنند (و نه فقط در آمریکای لاتین). من درباره آمریکای لاتین صحبت می‌کنم چون در آن‌جا مدت زیادی زندگی کرده‌ام. اما مثال‌های دیگری نیز می‌توانم ارائه دهم: می‌دانم که ارتش موزامبیک، قبل از آزادی موزامبیک، از تئاتر به همان طریق بهره جسته بود که ما از آن استفاده می‌کنیم. نمایندگان رسمی ارتش موزامبیک در روزهای آخر جنگ رهایی بخش ملی، قرار بود با نماینده ارتش پرتفعال ملاقات کنند. آن‌ها نمایشی ارائه کردند، بعضی از افسران نقش افسران موزامبیک را بازی می‌کردند و برخی دیگر نقش افسران پرتفعالی را. آن‌ها جلسه مذاکره را قبل از آن که در واقعیت اتفاق بیفتند، امتحان و تمرین کردند.

من به این نوع تئاتر اعتقاد دارم.

مارکس درباره‌ی فلسفه‌ای که دنیا را تفسیر می‌کند گفته است: کافی است!

۲۰۶ باید واقعیت را تغییر داد. درباره‌ی تئاتر نیز ممکن بود مارکس چیزی شبیه به این

را تکرار کند. ما به تئاتری نیاز داریم که برای تغییر دادن واقعیت به ما کمک می‌کند. و نه این‌که فقط آگاهی تماشاگر را تغییر دهد. تماشاگری که می‌خواهد واقعیت خود را تغییر دهد با بدن خود این تغییر را پدید خواهد آورد. به عبارتی این یک انقلاب است، مبارزه‌ای بر علیه چندین نوع فشار و به‌طور کلی. با آگاهی بازی می‌کنیم، با بدن بازی می‌کنیم، باید تماشاگر را از شرایط تماشاگری رها کرد، چون این اولین فشاری است که تئاتر با آن رو برو می‌شود. تو، تماشاگر، تحت ستم هستی، چون نمایش تئاتر به تو یک دید خاتمه یافته و بسته از دنیا می‌دهد، حتی اگر آن را تائید کنی، آن را نمی‌توانی تغییر دهی. باید تماشاگر را از شرایط تماشاگری خود رها کرد، بعد او می‌تواند خود را از فشارهای دیگر رها کند.

تو به دیدن نمایشی درباره طرفداری از آزادی زنان می‌روی. زنی که تحت ستم است، به عنوان طرفدار آزادی زنان، باید بتواند عقیده‌ی خود را ابراز دارد، و این عقیده را باید بعد از نمایش و در گفتگویی با بازیگران عنوان کند. نمایش خاتمه نمی‌یابد، که بعد او گفتگو را شروع کند. در این مورد بازیگران، هم‌چون قبل، نقش مستولان امور را به عهده نخواهند گرفت. تو صحبت می‌کنی، دیگری صحبت می‌کند. همه چیز از قبل پیش‌بینی شده است. در نمایش هیچ چیز تغییر نمی‌کند. این نظام ادامه دارد. تمام شکل‌های تئاتری باید بکوشند که تماشاگر را از حالت تماشاگری درآورند. تماشاگر، نقش اول عمل دراماتیک را دارد. باید اعمال را امتحان کند، حتی اگر مرتکب اشتباه شود، اگر اشتباه کند، در عمل اشتباه می‌کند. وقتی که نقش اول را به عهده بگیرد، عمل را تغییر می‌دهد: از دیدگاه خود کشف می‌کند که این عمل اشتباه است. پس تو روش‌من تدریس مداخله و تدریس از

طریق مداخله را پیشنهاد می‌کنی؟...

... به وسیله مداخله: یعنی یک تئاتر مداخله... نه به مفهوم معمولی این

عبارت...

مداخله چه کسی؟ خود تماشاگر. ما باید به تماشاگر امکان دهیم که اعمال انقلابی را تجربه کند، باید قبل از عمل واقعی تمرین کند، امتحان کند، شناسایی

کند: داستان قبل از واقعیت. من این فن را امتحان کرده‌ام و متوجه شدم که نتایج فوق العاده‌ای دربر دارد. هیچ‌گرنه تاثیر تخلیه‌ی انرژی ندارد. باید واژه‌ی دیگری برای آن پیدا کرد. تخلیه‌ی انرژی تماشاگر را از چیزی خالی می‌کند. باید لغتی مثل محرک پیدا کرد. مثل تخلیه‌ی انرژی تطهیر نمی‌کند، تماشاگر را مثله نمی‌کند، از او عذاب و جدانش را نمی‌گیرد.

اگر تو عمل واقعی را در یک چارچوب غیرواقعی انجام دهی، این یک تمرین عمل است و خود عمل نیست؟ اما در عین حال عمل است، اما به تو این احساس را منتقل نمی‌کند که تو دیگر با عمل واقعی کاری نداری. خواست تو را برای انجام عمل تحریک می‌کند، نیاز به عمل در تو افزایش می‌یابد. همه‌ی آن‌ها بایی که این فن را امتحان کرده‌اند آن را پسندیده‌اند. آن‌ها دیده‌اند که می‌توانند از آن استفاده کنند و به نتایج آن گرایش پیدا کرده‌اند.

هر نوع تئاتری که تماشاگر را رها کند برای من جالب است. تئاتری که از تماشاگران، شخصیت اول عمل دراماتیک می‌سازد و به آن‌ها امکان می‌دهد که راه حل‌هایی برای رها شدن را امتحان کنند.

در این سورد، آیا مداخله‌ی مستقیم سیاسی یا از طریق سندیکا موثرتر و سازنده‌تر نیست؟ آیا یک اعتصاب یا تظاهرات تاثیر رهایی بخش بیشتری ندارد تا چیزی شبیه به آن در صحنه تئاتر؟

البته من فکر می‌کنم که اعتصاب مهم‌تر است. مهم‌تر از تمرین اعتصاب. تئاتر نمی‌تواند جای عمل واقعی را بگیرد. اما می‌تواند کمک کند که تاثیر آن عمیق‌تر باشد. به خاطر می‌آورم که در پرو با کارگران کار می‌کردم. آن‌ها می‌خواستند در محیط کاری خود اعتصاب کنند. این اعتصاب را تمرین کردند... قبل از آن که آن را انجام دهند.

تئاتر برتر از عمل نیست. یک مرحله قبل از آنست. نمی‌تواند جای آن را بگیرد. اعتصاب چیزهایی بیشتری به آن‌ها خواهد آموخت. بنابراین تئاتر مکانی است برای انعکاس...

...جایی که عمل واقعی، که انجام آن ممکن است، بازی می‌شود. ۲۰۸

پس بعد مخصوص آن چیست؟ فقط یک مرحله
قبل از عمل است؟ بین تمرین اعتصاب و یک
جلسه‌ی عمومی کارگران که اعتصاب را آماده
می‌سازند چه تفاوتی وجود دارد؟

شناخت. در یک جلسه عمومی، درباره‌ی همه چیز صحبت می‌شود. تو
می‌گویی: راه حل این است یا آنست. ما تصمیم می‌گیریم که فردا کاری را
انجام دهیم. ما درباره‌ی کاری که انجام خواهیم داد صحبت می‌کنیم. زمانی که
ما صحنه را تمرین می‌کنیم، درباره‌ی کاری که انجام خواهیم داد به بحث
می‌پردازیم. افراد شرکت می‌کنند، بهتر و بیشتر از زمانی که فقط راجع به اعمال
حرف می‌زنند چیز می‌آموزند. اعضای یک جلسه... تغییر عقیده می‌دهند. اگر
آن‌چه را که در اعتصاب بر آن‌ها خواهد گذشت را تمرین کنند... اگر، هم‌چنان
که در پرو انجام دادیم، بیکارانی که در جلسه‌ی عمومی حضور دارند نقش
اعتصابیون را بازی کنند و مستقیماً مسئله‌ی حالتی را که باید در مقابل بیکاران
گرفت عنوان کنند... مسایل بیکاران را عنوان کنند... مسایل واقعی، که بعد در
موقع اعتصاب، با آن رو برو خواهند شود را از قبل بازی کرده‌اند. از طرف
دیگر آن مسایل را پر بارتر زندگی خواهند کرد.

اما این در صورتی است که کسانی که این
نوع مداخله تئاتری را به وجود می‌آورند یک
شناخت تئاتری عمیق و یک آگاهی سیاسی والا
داشته باشند و همچنین یک فروتنی سیاسی والا
برای آن که چنین را به نفع خود هدایت نکنند و
رهبر آن نشونند.

تصور می‌کنم که یک آمادگی فنی زیاد مورد نیاز نباشد. من درست عکس
این را فکر می‌کنم. در پرو ما با زن‌ها کار می‌کردیم. با آن‌ها درباره تقسیم آب
شهرک گفتگو می‌کردیم. آن‌ها می‌باید با نمایندگان دولت مذاکره می‌کردند. ما
جلسه را قبل از آن که اتفاق بیفتند بازی کردیم. یک زن هفتاد ساله بدون
هیچ‌گونه تجربه‌ی تئاتری، یکی از مهم‌ترین نقش‌ها را بازی کرد. تماشاگران تئاتر

شورایی می‌باید به قوانین بازی احترام بگذارند.

یک صحنه شروع می‌شود، نباید آنرا قطع کرد. با یک حرکت، صحنه‌ای جلوه‌گر می‌شود و نباید آنرا متوقف کرد. زمانی که تماشاگران بازیگر می‌شوند باید که این اصول را رعایت کنند. فقط کسانی مداخله می‌کنند که یک راه حل پیشنهادی دارند. این راه حل را یک بازیگر می‌تواند اختراع کند. اما این پیروز می‌توانست: چون او می‌دانست. می‌توانست بازیگران را متفااعد کند که راه حل او را بپذیرند، زیرا که این راه حل از تجربه او به عنوان ساکن این شهرک سرچشمه می‌گرفت.

جالب این است که مردم علاقه‌ی بی‌حدی دارند این نوع تئاتر را بازی کنند. من تائید می‌کنم که این تئاتر نمی‌تواند جای عمل واقعی را بگیرد. در این مورد بخصوص، پیروز - و دیگران - هم از لحاظ بدن و هم از لحاظ ذهنی برای مذاکره آماده شده بودند، با گفتگو درباره راه حل‌های متفاوت، آن‌ها به یکدیگر راه حل‌های گوناگونی پیشنهاد می‌کردند. پیروزی که نقش یکی از ساکنین شهرک را بازی می‌کرد، نقش یکی از مامورین دولت که آمده بود با او درباره‌ی مسئله آب مذاکره کند را می‌توانست بازی کند. من فکر می‌کنم که این وسیله‌ای است بسیار غنی‌تر از یک جلسه‌ی عمومی، چون در جلسه‌ی عمومی مسائل فقط گفته می‌شوند. در اینجا شرکت کنندگان مجبورند عمل کنند، بین عمل و گفتن تفاوت زیادی وجود دارد، انجام دادن با تمامیت حسیات

خود، همه‌ی ما تغییر می‌کنیم و دیگران را تغییر می‌دهیم.

عمل کردن در مقابل دیگران، گفتن یک جمله نیست. چون همه در عمل درگیر هستند، دیگر جایی برای عوام‌فریبی باقی نمی‌ماند، دیگران آماده‌اند و انتقاد می‌کنند: چیزی که تو می‌گویی عوام‌فریبی است، مسخره است. با تأثیرات صوتی ماهرانه می‌توانی در یک جلسه موقعیت زیادی کسب کنی. در تئاتر شورایی نمی‌توانی چنین کنی، باید واقعیت را نشان دهی، به صورتی که دقیقاً واقعی هستند، توام با انتقاد فوری دیگران.

در نتیجه، این یک مرحله قبل از عمل واقعی و حقیقی است، اما عملی

۲۱۰ است بسیار فراتر از گفتگوی ساده و مجرد.

اما این انواع مختلف تئاتر به موقعیت‌های ملموسی باز می‌گردند: تئاتر شورایی نیاز به امکانات گردشی و برحورد در یک زمان معین (زمانی که اعضا برای صحبت کردن "صرف می‌کنند") دارد، تئاتر نامرئی که ساده‌ترین است، نیاز به دو یا سه بازیگر دارد که با همکاری در یک موقعیت خاص مداخله می‌کنند. تئاتر شورایی به تئاتر سنتی نزدیک‌تر است. آیا همه‌ی این انواع مراحل قبل از تئاتر سنتی نیستند: زیر تئاتر؟

اصولاً آیا تئاتر نامرئی تئاتر است؟ یا فقط تئاتری است برای دو یا سه بازیگری که عمل را به وجود می‌آورند و آنرا هدایت می‌کنند؟

من اعتقاد دارم که تئاتر نامرئی می‌تواند در هر مکانی و در هر شرایطی بازی شود. اما تماشاگران کاملاً متشكل نمی‌شوند. ولی در تئاتر شورایی باید با تماشاگران تشکل یافته کار شود، تماشاگرانش باید تشکل یافته باشند. کسی نمی‌تواند تئاتر شورایی را برای و با گروهی که آنرا نمی‌شناسند کار کند. باید گروهی باشد متشكل از همکاران، از دانشجویان یک دانشگاه، از اعضای یک شرکت، از اعضای نهضت آزادی‌خواه زنان و یا از ساکنین یک شهرک. کسانی که یکدیگر را بشناسند و مسایل مشترکی داشته باشند، در نتیجه اشتراک موضوع می‌یابند و درباره‌ی این مسایل مشترک به بحث خواهند پرداخت.

آیا این شبیه آنچه که به نام روش‌های گروهی خوانده می‌شود نیست؟ پویایی گروه و تئاتر درمانی؟ از نقش‌های اول دعوت می‌شود که یک موقعیت بحرانی را بازی کنند، بعد یک روانکاو یا راهنمای آنها کمک می‌کند عامل بحران عصبی را بیابند.

من تجربه‌ی زیادی در مورد تئاتر درمانی ندارم. در بعضی از جلسات به عنوان مریض شرکت کرده‌ام. اما نه به عنوان متخصص. به نظر من تئاتر ۲۱۱

درمانی به گذشته می‌پردازد و تئاتر شورایی به آینده و مسایل آینده. هدف تئاتر درمانی معالجه مريض و هدف تئاتر شورایی تغيير جامعه است، اين تفاوت‌ها مهم هستند. در تئاتر شورایی شکل‌های وجود دارند که ما به آن‌ها می‌گوئیم "شکستن فشار." ما فردی را انتخاب می‌کنیم که در گذشته خود نوع خاصی از فشار را تحمل کرده است. ما از او می‌خواهیم که صحنه را به همان صورت که آنرا برای بار اول احساس کرده است بازی کند. او تاکنون این فشار را تحمل و قبول کرده است.

پس از آن‌که از "بازیگر" تقاضا کردیم سعی نماید آن‌چه احساس می‌کند را درهم شکند، "فشار" را بشکند، عمل را برای بار دوم مجدداً بازی می‌کنیم. در مرحله‌ی سوم نقش‌ها تغییر داده می‌شوند؛ بازیگر در مرحله‌ی دوم سعی کرده است فشار را بشکند، اما اکنون نقش عامل فشار و بازیگری که او تحت فشار قرار داده بود را بازی می‌کند. بدین طریق شخص تحت فشار به خوبی در می‌باید که چه چیزی در ذهن خودش و در ذهن عامل فشار اتفاق افتاده است. در این‌جا یک وجه مشترک با تئاتر درمانی وجود دارد. اما این "شکستن فشار" برای هدف‌های آتی است. در گذشته فرد تحت فشار بوده است؛ یک‌بار دیگر سعی می‌کند او را تحت فشار قرار دهد، اما تنها بدین هدف که در آینده واکنش نشان دهد. مثلاً تحریک بازیگر برای گستن از موقعیت قبلی او است. هدف‌نهایی تغییردادن جامعه است و نه معالجه یک‌فرد. اما تئاتر نامرئی سعی می‌کند موقعیت متضاد را در قطار، در اتوبوس یا در رستوران به وجود آورد. این‌که می‌گویی این تئاتر نیست با تو موافق نیستم. یا این‌که فقط برای دو یا سه نفر، تئاتر است. تئاتر نامرئی شبیه تئاتر سنتی آغاز می‌شود. بازیگرانی به یکدیگر بر می‌خورند، درباره‌ی موضوعی گفتگو می‌کنند، آنرا انتخاب می‌کنند، درباره‌ی شخصیت‌ها به تبادل نظر می‌پردازند، درباره‌ی خواست‌های شخصیت‌ها و آن‌چه نمی‌خواهند، درباره‌ی ویژگی‌های این شخصیت‌ها به بحث می‌پردازند، و بعد صحنه را تمرین می‌کنند. صحنه آماده است. از دوستانشان دعوت می‌کنند و از آن‌ها می‌خواهند که هم‌چون تماشاگران آینده واکنش نشان دهند. بازیگران صحنه را در مقابل بازیگران

دیگری بازی می‌کنند و آن‌ها به نقش تماشاگران متقد آیند درمی‌آیند. پس از طی این مراحل، صحنه را در یک قطار، یا در یک پیاده‌رو اجرا کرده و عمل شروع می‌شود. چرا این نباید تئاتر باشد؟ چون تماشاگر نمی‌داند که تئاتر است؟ این تنها تفاوت است.

بله، اما تفاوت بزرگی است. البته تئاتر در جائی
که انتظارش را نمی‌کشیدند اجرا می‌شود، و این
خوب است. اما تنها نقشی که آگاهانه به عهده گرفته
نشده است نقش تماشاگران است! قبول این مسئله
مشکل است، کسی که بیشتر از همه به بازی گرفته
شده، کسی است که توازن تئاتر مردم ستمدیده
براپیش می‌گویی!

تئاتر شورایی شکلی است جامع و تعیین کننده‌تر. اما تئاتر نامرئی اولین مرحله آزاد شدن تماشاگر است. اما تماشاگر آگاه نیست که تماشاگر است. این درست است... در نتیجه او به بازیگر تبدیل می‌شود.

در بسیاری از تمدن‌ها، برای نمونه در تمدن مایا - از تمدن یونان سخنی به میان نمی‌اوریم - یا در تمدن سرخپوستان بربازیل، در میان توپی - گوارانی‌ها (Tupis - Guarani) تئاتر وجود دارد. البته تئاتری ابتدایی است. مثلاً دهکده‌ای اعتقاد دارد که خدای آن خونخوار و با اهالی دهکده مخالف است: بومیان را می‌کشد یا از آن‌ها متنفر است. اهالی می‌خواهند این خدای خونخوار و مخالف را با خدای رحیم که با آن‌ها موافق است عوض کنند. جادوگر دهکده مداخله می‌کند، آواز می‌خواند و می‌رقصد. ما معتقدیم که خدای خونخواری وجود ندارد بلکه فقط عناصری وجود دارند، اما بومیان به آن عقیده دارند، به جنگ او می‌روند و تمام دهکده به آواز خواندن و رقصیدن می‌پردازند. همه تئاتر بازی می‌کنند... اما بدون تماشاگر، همه با هم بر ضد خدای ظالم می‌جنگند. تمام جامعه‌ی سرخپوستان در این پدیده‌ی تئاتری شرکت می‌کردند. این مسئله‌ی هولناک را نمی‌توانستند تصور کنند که برخی فاعل و برخی دیگر مفعول باشند، که گروهی بازیگر باشند و گروهی تماشاگر. در

تئاتر، تظاهراتی می دیدند که جامعه را در یک پدیده زیباشناسانه واحد متحد می کرد، و این شیوه‌ای است برای درک تئاتر. دوگانگی تماشاگر - بازیگر ذاتی نیست، و اکثر اجتماعات به خواست آنها به وجود آمده است. این نظریه که گروهی - برگزیدگان - بازیگر باشند، یک نظریه‌ی تحمیلی است. اگر من بخواهم به دیگران یعنی کسانی که توده‌ی مردم را تشکیل می دهند، تصاویر وجودی واقعیت پیشین آنها - که همان تصاویر آنها می باشد - را بدهم، این خود نوعی تحمیل و سرکوب است.

اما من هم فکر می کنم که تئاتر نامرئی یک کمبود دارد، یک نقص: ناکامل است. باید از این نیز فراتر رفت. این نقص و این کمبود در تماشاگر، عدم وجود آگاهی است. آگاهی از بودن در یک عمل دراماتیک. اما من مراحل دیگر را ترجیح می دهم، مراحل آگاهانه‌تر را، به صورتی که تماشاگران به خوبی آگاهند چه نقشی را به عهده خواهند داشت و چه کسی آنها را تغییر خواهد داد.

این تماشاگر است که تغییر را باید ایجاد کند و نه قهرمانان. این سیمون بولیوار و چه‌گوارا نیستند که برای تماشاگران و برای ما انقلاب خواهند کرد: اگر ما انقلاب را برای خود می خواهیم، اگر می خواهیم در خود انقلاتی به وجود آوریم، بر ماست که آن را انجام دهیم. همگی با هم آن را انجام دهیم. این در صورتی امکان پذیر است که بک استراتژی فنون تئاتری وجود داشته باشد که به یکدیگر مربوط باشند، اما همین امر موجب می شود که بین این فنون طبقه‌بندی پدید آید. آیا فن والاتر فن ادبی نخواهد بود، یعنی نمایشنامه مکتوب برای ارائه‌ی صحنه‌ای و انسجام یافته‌تر - که پس از پیمودن چندین مرحله به آن می‌رسیم. به نظر می‌آید که تو یک آموزش تئاتر را پیشنهاد می‌کنی.

درست است. یک طبقه‌بندی وجود دارد. مثلا در ابتدا تئاتر نامرئی، بعد "مبازه با فشار"， بعد تئاتر شورایی که فنی است کامل‌تر. اما من فکر نمی‌کنم

که این‌ها به تئاتر ادبی و مکتوب هدایت شوند. بعد از تئاتر شورایی: عمل. نقطه‌ی اتمام نمی‌تواند تئاتر باشد، بلکه عمل واقعی است. من معتقد نیستم که دیگر فنون تئاتر بدتر هستند، من نمی‌خواهم این را بگویم. هدف پاره‌ای از تئاترهای دیگر نشان دادن واقعیت است، تفسیر آن و تغییر دادن آگاهی تماشاگر یا اساساً آگاه کردن او. اما همیشه در یک دید بسته از دنیا عمل می‌کنند.

این طرح، تئاتر نامرئی - تئاتر شورایی، در جهت دیگری خدمت می‌کند: تبدیل تماشاگر به نقش اول صحنه دراماتیک. این تبدیل هیچ‌گاه به تئاتر نوشته شده ختم نمی‌شود. اگر کسی این راه را دنبال کرده و پس از آن‌که درباره آینده خود بحث کرده است بدان عمل کند، آینده را به وجود می‌آورد. آینده خواهد آمد. و او چه خواهد کرد؟ اگر او در یک عمل نامرئی درباره اعتصاب شرکت کرده باشد، اگر یک صحنه "مبازه با فشار" از طریق اعتصاب را بازی کرده باشد، اگر در یک تئاتر شورایی در مورد اعتصاب شرکت جسته باشد، پس از این مراحل به مرحله اصلی می‌رسد: اعتصاب. و نه تئاتر.

کوبا در ۱۹۰۹ انقلاب کرد. فرض می‌کنیم که تا این تاریخ تو توانسته‌ای فنون تئاتری خود را عملی سازی. بعد از انقلاب چه چیزی اتفاق خواهد افتاد؟ به شکل‌های سنتی تئاتر باز می‌گرددی، شکل‌های تازه‌ای جستجو می‌کنی با تئاتر را کاملاً کنار می‌گذاری؟ آیا فنون و شکل‌های تئاتری نسبت به موقعیت‌های جدید نفوذ ناپذیرند؟

من فکر می‌کنم، و این عجیب است، در جامعه‌ای که انقلاب خود را انجام داده است باید به تئاتر ارسطویی رجعت نمود. زمانی که موفق شدیم در جامعه‌ای زندگی کنیم که دارای قانون اساسی است که مردم آن را پذیرفتند، می‌توانیم دوباره این نوع تئاتر را به خدمت بگیریم. تئاتری که در آن شخصیت‌ها ارزش‌های مثبت را و یک ارزش منفی، یعنی هامارتیا را تجسم می‌بخشند، تئاتری که می‌گوید مردم را باید با این جامعه تطبیق داد. اما

هم‌چنین فکر می‌کنم که در این نوع جامعه بعضی موضوعات، و نه موضوعات مهم ملی، در کنار هم گذارده شده‌اند، چرا که در انقلاب بودن، یک موقعیت کاملاً پایدار نیست. آیا جامعه‌ی کوبا پایدار است؟ من می‌گویم نه. مدام تغییر می‌کند. مسائلی دارد که تئاتر نامرئی، تئاتر شورایی و تئاتر - مجسمه می‌توانند به آن‌ها بپردازند.

تئاتر اسطوی می‌تواند برای پرداختن به مسائل اساسی و همچنین برای یافتن راه حل فرد در این موقعیت جدید کمکی باشد. اما برای ادامه انقلاب، تئاتر مردم ستمدیده باید همیشه وجود داشته باشد: من آن را بدین‌گونه می‌نامم، اما هر نام دیگری را می‌توان بر آن نهاد.

به نظر می‌رسد که در موضع توافقی وجود دارد: فنون تئاتری به کار می‌بری که تو به عنوان هنرمند فردی، در آن‌ها محظی شوی، از طرف دیگر نمایشنامه‌هایی می‌نویسی که تنها در تئاتر سنتی می‌توان آن‌ها را بازی کرد. این دو موضوع یکدیگر را نفسی می‌کنند. مگر تو بدین دلیل نمایشنامه نمی‌نویسی که آن‌ها را بازی کنند؟

من دوست دارم که نمایشنامه‌هایم بازی شوند، به جوانان توصیه می‌کنم: نمایشنامه‌های من را بازی کنند؟ خیلی جالبند!

اما تو به چندین صورت صحبت می‌کنی. برای آزاد کردن مردم ستمدیده این نمایشنامه‌ها را بازی نکنید؟

آخرین نمایشنامه‌ای که نوشه ام نمایشنامه موزیکالی بود، با همکاری چیکو بوارکه (Chico Buarque) - یکی از بهترین آهنگسازان برزیل. من می‌خواستم این نمایشنامه به طرفداری از آزادی زنان باشد. از دو اثر آریستوفان الهام گرفتم: شورای زنان و لیسیس تراتا (Lysistrata) و از بسیاری از مدارک نهضت‌های زنان آمریکای شمالی، فرانسوی، پرتغالی، اما بخصوص آمریکای شمالی. سعی کردم نمایشنامه‌ای درباره آزادی زنان بنویسم. زمانی که آن را به پایان

رسانیدم، متوجه شدم که نمایشنامه‌ای است بر ضد مردسالاری، اما نه برای طرفداری از زنان: نمایشنامه‌ای بود بر ضد مردسالاری آریستوفان. نمایشنامه واقعی طرفدار زنان باید به وسیله یک زن نوشته شود، و من یک زن نیستم: مردی هستم که تعصب مردسالاری مردها را از خود دور کرده‌ام. این گرایش‌ها می‌توانند در کنار هم زندگی کنند، اما من بدان صورت که زنان می‌توانند بنویسند، نمی‌توانم به جای زن‌ها متنی بنویسم که به آزادی آن‌ها کمک کند. در نتیجه سه امکان به وجود می‌آید:

- مردی برای زن‌ها چیزی که احساس می‌کند، یعنی یک واقعیت غیر "مردسالاری"، را مطرح می‌کند.

- امکان دوم، یک نمایشنامه نویس زن می‌نویسد که چگونه هر زنی مستله خود را زندگی می‌کند.

- امکان سوم، زنان دورنمای انقلاب خود را تصویر می‌کنند.

یک جبهه، جبهه دیگر را نفی نمی‌کند. ولی تماشاگر زنی که نمایش مرا می‌بیند و با آن ارضامی شود هنوز تحت فشار است. اگر نمایشنامه‌ای درباره آزادی زنان بییند که توسط یک زن نوشته شده است، کافی نیست. او باید به عنوان یک زن شکل‌های رهایی مخصوص به خود را پیدا کند.

چرا من به نوشتن ادامه می‌دهم؟ زیرا، آشکار است، که من انسانی دوگانه هستم. آدمی هستم که همواره برای تئاتر مردمی کار کرده‌ام، برای مردم تئاتر خلق کرده‌ام. اما من خود از مردم نمی‌آیم، من یک کارگر نیستم. من هیچ وقت گرسنگی را حس نکرده‌ام، هر زمان که گرسنه بوده‌ام پول به دست آورده‌ام تا غذا بخورم، هیچ‌گاه ضعف شدید جسمی نداشته‌ام. نه. من یک خورده بورژوا هستم، از طبقه‌ی متوسط، اما اندیشه‌ی من با اندیشه طبقه متفاوت بوده است: من در بزرگی برای دهقانان، کارگران و زنان تئاتر خلق کرده‌ام و من، نه زن، نه کارگر و نه دهقان هستم. معتقد بودم که می‌باید کارم و دیدگاه‌م نسبت به دنیا، یعنی یک دیدگاه ضد بورژوا و ضد مردسالاری را به آن‌ها نشان دهم، به آن‌ها نشان دهم تا بتوانم به آن‌ها کمک کنم. برای آن‌که بتوان به نحو قاطع به آن‌ها کمک کرد، باید وسائل تولید تئاتر را در اختیار آن‌ها گذارد. من تنها

فنون خود را به کارگران، زنان و دهقانان نشان می‌دهم... و همچنین دیدگاهم
را، اما دیدگاه من به تنها بی نمی‌تواند جای خواست آزادی آن‌ها را بگیرد.

تو به عنوان نویسنده اعتقاد داری که هنوز چیزی
برای عنوان کردن داری - و این رسالتی است.
هنرمند رسالت دارد، این در سنت هنرمند است: او
یک تجربه‌ی خاص و یک حساسیت خاص دارد،
یک رابطه‌ی حسی با واقعیت. او سعی دارد تمام
این‌ها را انتقال دهد. خوب، به خاطر موقعیت سیاسی
و اقتصادی آمریکای لاتین، در کنار تئاتری که تو
عنوان می‌کنی یک شکل تئاتر قراردادی وجود دارد
که تو برای آن می‌نویسی، اما به علت همین شرایط
اقتصادی و سیاسی، درهای تئاتر به روی تو بسته
است. آیا تئاتر مردم ستمدیده می‌تواند از نظر فنی
جایگزین این عدم امکان اجرای نمایش باشد، آیا
این تئاتر محصول تحمیلی شرایط نیست؟ تو با
شجاعت از کنار آن‌چه که خودت در شرایط دیگری
ارائه می‌کردی می‌گذری. آیا این فنون جدید آخرین
دست آویز نیستند که بخصوص در موقعیت‌های
دیکتاتوری و سرکوب شدید به کار گرفته می‌شوند؟
آیا یک لغزش خلاقیت به وجود نیامده است و بخش
عمده‌ی خلاقیت از نوشتن به وظیفه یک تنظیم‌کننده
منتقل نشده است... تنظیم‌کننده تئاتر نامرئی، تئاتر
شورایی و غیره؟

هنرمند را با یک شعبده باز مقایسه کن، خرگوشی از درون کلاهش در
می‌آورد، چشم‌بندی‌هایی را نشان می‌دهد. این یک نمایش خوب است!
تماشاگران به نشاط می‌آیند. امروزه هنرمند باید شعبده بازی باشد که خرگوشی
را از کلاهش در می‌آورد و نشان می‌دهد که چگونه این عمل را انجام داده

است. به نحوی که تماشاگر نتیجه چشم‌بندی را بیند، بعد چشم‌بندی را یاد بگیرد و به نوبه‌ی خود شعبده باز شود.

من درباره‌ی به وجود آمدن تئاتر توپی گوارانی در برزیل و درباره‌ی جادوگر صحبت کرده‌ام: او تمام جامعه را افسون می‌کند. او این افسون را در یک اتفاق زیبایی‌شناسانه با سرنشست مذهبی در جریان قرار می‌دهد، و این اتفاق را به همراهی جامعه خلق می‌کند. بدین علت که فنونی را در دست دارد اتفاق را رهبری می‌کند، اما هدف او این است که جامعه نیز شرکت داشته باشد و در تولید یک تجربه‌ی مشترک مساعی خود را به کار برد: چگونه باید خدایان خونخوار را مقاعد ساخت که دیگر خونخوار نباشند. جادوگر، جامعه‌ی توپی گوارانی را به شیوه‌ای سحرآمیز تغییر شکل می‌دهد. این چنین تبدیلی باید به وسیله هنرمند نیز انجام شود. او باید تماشاگران را افسون و آن‌ها را به هنرمند تبدیل کند. جامعه را نباید در این جهت به جادوگر تبدیل کرد که دنیای غیر قابل فهم جادوگر را تخیل کنند، بلکه باید به هنرمند تبدیل کند، هنرمندی که به دنیای قابل شناخت می‌اندیشد. اگر افسون متفاوت است، اندیشه همان است. افسون نمودن عموم، و نه فقط پاره‌ای از انسان‌های "منتخب". این روند است، نه یک نظریه.

در تئاتر آرنا من به مدت پانزده سال نمایش‌های متعددی کار کردم، بدون آن‌که حتی فرصت فکر کردن داشته باشم. شب اول اجرای نمایش از خود می‌پرسیدم که نمایش بعد چه خواهد بود. همه چیز را برای این هدف قربانی کرده بودم. اگر هنوز در آن‌جا بودم، محتمل بود هیچ‌گاه به یک تئاتر متفاوت فکر نکنم. رژیم دیکتاتوری به من کمک کرد که از یکی از فشارهایی که به من وارد شده بود رها شوم: نیاز به اجرای مداوم.

بعد از آن در پرو، در آرژانتین و همه جا نیاز به یک شکل دیگر احساس می‌کردم. در ۱۹۷۰ با گروه نوکلتو شروع شد، تئاتر - روزنامه کار کردیم. از آن‌جا که نمی‌توانستم چون زمان قبل از کودتا به پنج هزار تماشاگر دسترسی داشته باشیم، مجبور بودیم روش‌های دیگری بیابیم و این روش آن بود که: تماشاگران نمایش‌ها را به وجود آورند. اگر ما فنون خود را به‌ده گروه

می‌آموختیم، این ده گروه می‌توانست به‌نوبه خود دیگران را آموزش دهد... البته این موقعیت را واقعیت معین کرده بود و من از قبل درباره‌ی آن فکر نکرده بودم. پلیس، مرکز سندیکا را اشغال کرده است. چگونه می‌توان به‌اعضای سندیکا دسترسی یافت؟ به‌توسط تئاتر - روزنامه. این شیوه به‌کارگران و دانشجویان نشان می‌داد که از طریق این تئاتر می‌توانند راه حل خود را بیابند. این نظریه خود از این عمل سرچشمه گرفته است.

در پرتغال جائی که من هم اکنون با فنون تئاتر نامرئی، تئاتر - مجسمه، تئاتر "مبارزه با فشار" کار می‌کنم، دو نمایشنامه از خود را نیز با بازیگران حرفه‌ای به‌صحنه می‌آورم.

تا زمانی که امکان پذیر باشد باید به‌بازی کردن در تئاترها ادامه دهیم. اما تنها به‌منظور طرح سوال. من آرنا داستان دندانکش را نقل می‌کند را به‌صحنه آوردم. دندانکش اولین پادشاه بعد از استقلال برزیل می‌باشد. در اصل نام او خواکین خوزه دو چهواسیرو (Joaquin Jose de Chevaciereo) بود. دندانکش یک لقب است: سرباز و دندانکش، نخستین فهرمانان استقلال برزیل و جنگ ضد پرتغال بودند. پرتغالی‌ها از من خواسته‌اند که - به‌عنوان کسی که از مستعمره قبلی آن‌ها آمده است - با آن‌ها سخن بگویم...!

بازیگرانی که من با آن‌ها کار می‌کنم همه توافق دارند که پرتغال یک کشور استعمارگر بوده است. و کشف می‌کنند که پرتغال نیز تحت استعمار بوده. زمانی که پرتغال برزیل را استعمار می‌کرد، طلای برزیل به‌فلاندر (Flandre) و واتیکان تحویل داده می‌شد. فلاندر پرتغال را و پرتغال برزیل را استثمار کرده بود. در زمان‌های اخیر پرتغال افریقای سیاه را استثمار می‌کرد، و از طرف دیگر ایالات متحده و سوئیس به‌استثمار پرتغال مشغول بودند. امروزه مستعمرات پرتغال مستقل شده‌اند و استعمارگران و استعمار شدگان متوجه می‌شوند که مسئله همیشه بدین شکل بوده است. پرتغال همیشه کشور استعمارگر / استعمار شده بود. ۱۱٪ از سود استعمار پرتغال در افریقا، به‌پرتغال تعلق می‌یافتد و ۸۹٪ بین ایالات متحده، بلژیک، سوئیس و آلمان فدرال تقسیم می‌شود. استعمارکنندگان متوجه می‌شوند که استعمار شده بودند، آگاه

می‌شوند که جیب‌هایشان خالی است. و متنله از این نیز بدتر است. صنعت پرتغال ناچیز است و اساساً از صنایع کشتی‌سازی تشکیل شده است. پرتغالی‌ها بدنی کشتی را می‌سازند. پس از تکمیل بدن، کشتی‌ها به‌سوند برده می‌شوند و قسمت‌های دقیق‌تر کشتی در آنجا سوار می‌شود. به‌وسیله چه کسانی؟ به‌وسیله کارگران پرتغالی مهاجر! نیمی از کشتی در پرتغال ساخته می‌شود، نیمی دیگر در سوند و همیشه به‌وسیله کارگران پرتغالی. اما در پایان یک سوندی بر بدن کشتی خواهد نوشته: ساخت سوند.

در پرتغال، به‌خاطر موقعیتم که از یک کشور استعمار شده به‌وسیله پرتغالی‌ها آمده بودم، از من خواسته شد که به‌کمک همکارم، جان فرانکو گوارنیه‌ری، نقطه نظرهای خود را بنویسم.

تئاتر - نمایشنامه، تئاتر - ادبیات به عنوان شهادت اهمیت دارد اما مهم است نشان داده شود که چه کسی شاهد است. منشاء این شهادت در چیست، چه کسی صحبت می‌کند، و این سبکی بود که در آرنا داستان زومبی را نقل می‌کند و آرنا بایا به کار گرفته شده بود، نشان دادن آن‌که مخفی است، نشان دادن نویسنده.

من زمانی به تئاتر ادبی اعتقاد دارم که منشاء نوشته را آشکار سازد. می‌خواهم هماوایی را به حداقل رسانم: من با واگذاری قدرت اندیشه و عمل به شخصیت‌ها به جای بازیگر مخالف هستم.

اعضای تئاتر آرنا چه شدند؟

پراکنده شدند - اما گروه‌های نوکلتو به کار خود ادامه می‌دهند. در زمان حال، در کشور بزریل یک شبکه تئاتر مخفی وجود دارد - مخفی یا نیمه مخفی: کارگران و دانشجویان در سانوپائولو و مناطق دیگر تئاتر کار می‌کنند. گروه آرژانتینی که من با آن‌ها تئاتر نامرئی را به وجود آورده بودم این کار را در سان‌سالوادور، در آمریکای مرکزی ادامه دادند: بدون قطار، چرا که در آنجا شبکه راه‌آهن وجود ندارد، لذا در اتوبوس اجرا می‌کنند... تئاتر اتوبوسی! گسترش نظریه‌ی تئاتر مردم ستمدیده کند است، اما گسترش می‌یابد. این کتاب، که در همه‌ی کشورهای آمریکای لاتین به فروش رفته و در این رابطه

بسیار موثر بوده است. در کشور هوندوراس بخش صناعت شعر مردم ستمدیده پلی کپی و به صورت جزوی پخش شده است. انتشارات مخفی زیادی از آن صورت گرفته است. البته از نظر حق تالیف خوب نبود، اما برای رشد افکار مفید بوده است. حتی در پرو با وجود کمک زیادی که به آن شد، برای من آنچنان سودی دربر نداشته است. از من برای طرح مبارزه با بی‌سودایی دعوت به همکاری شده بود، دولت صد و بیست نفر را به شهر لیما احضار کرده بود و آن‌ها می‌باید یک ماه با من همکاری می‌کردند. زمانی که دولت دریافت کار ما این نبوده است که سخن‌گوی پیام او باشیم، کمک‌ها قطع شد. اما گروه‌هایی هنوز کار می‌کنند. مهم این است که این تجارت به هیچ کس تعلق ندارد، به فرد خاصی تعلق ندارد، و باید به وسیله کسانی که برای آن‌ها نوشته شده است، بکار گرفته شوند.

در دانمارک، جانی که مدتی پیش در آن اقامت داشتم، متوجه شدم که این نوع اندیشه در حال تکوین است. البته با تفاوت‌هایی. در حدود سه سال پیش برای انجام کار مشابهی با گروهی از زنان که تئاتر کار می‌کردند، به ایالات متحده آمریکا رفتند. تا مرحله‌ی تئاتر - مجسمه پیش رفتیم. در این فن بدن‌های بی‌حرکت هستند که بازی می‌کنند. بدن‌های بی‌حرکت، مجسمه‌ها، یک موقعیت واقعی را ارائه می‌کنند. بدن‌ها بی‌حرکت، مجسمه‌ها، تصویر ایده‌آل را ارائه می‌دهند. هیچ یک از بازیگران نقش اول بازی صحبت نمی‌کنند؛ فقط با تغییر دادن حالت، مفهوم ترکیب کلی تمام مجسمه‌ها را تغییر می‌دهند. پس از آن به مرحله بعدی می‌رسیم، مرحله‌ی مجسمه‌ی متحرک. بازیگرانی که به عنوان مجسمه انتخاب شده‌اند می‌توانند با یک علامت مشخص که تکرار می‌شود، حالت و حرکات خود را تغییر دهند، و بدین طریق از تصویر واقعی به تصویر ایده‌آل می‌رسند. زمانی که من این فن را در آمریکای لاتین به کار می‌بردم، بازیگران همیشه بیکاری، گرسنگی و سرکوبی را به خاطر می‌آورند، در ایالات متحده زمانی که این روش را به کار بردم بازیگران رابطه‌های جنسی را به یاد می‌آوردند. در نیویورک ما، به کمک زن‌ها، با هیجان‌زیادی درباره تصاویر انتقالی بحث کرده بودیم. زمانی که به مرحله مجسمه‌ی متحرک رسیدیم، زن‌ها

هرگاه که من علامت حرکت می‌دادم به دور یکدیگر جمع شده و از مردها فاصله می‌گرفتند. من این مرحله را درست می‌دانستم، چرا که یک تصویر انتقالی بود. اما زن‌ها هر چه بیشتر گردهم می‌آمدند. مردها را بیشتر از خود دور می‌کردند. علی‌رغم این که بارها به آن‌ها گفتم مفهوم عمل را به خوبی در نیافته‌اند و باید از واقعیت شروع کرده به راه حل ایده‌آل رسید، تغییر در عمل آن‌ها مشاهده نمی‌شد. یکی از زنانی که همچنین باز بود به من گفت: "تو منظور خودت را نمی‌فهمی. به ما یاد داده‌ای که چگونه از فنون استفاده کنیم، و ما از آن‌ها استفاده کنیم. اما راه حل را خودمان ارائه می‌دهیم." برای آن‌ها در آن لحظه راه حل همین بود و نه چیز دیگر.

وسایل تولید را به گروه می‌دهی، و گروه بدان صورت که می‌خواهد از آن استفاده می‌کند. تو باید قانون بازی را تا به آخر پذیری و به این خطر تن دهی. نباید سعی کنی قدرت و کنترل خود را حفظ کنی. من فنون خود را ارائه می‌کنم، و آن زنان تصاویر خود را.

تو این فنون را در اختیار بازیگران حرفه‌ای نیز
قرار می‌دهی و بدین طریق به آن‌ها این قدرت را
می‌دهی که تو را حذف کنند.

آن‌ها نیز به همین صورت. معهداً من ترجیح می‌دهم که با هنرپیشگان حرفه‌ای کار کنم. همچنین با کسانی که بازیگر نیستند. ترجیح می‌دهم با بازیگران خوب کار کنم. کار کردن با بازیگران بد و حشتناک است... من آن را تجربه کرده‌ام... بازیگر خوب، تئاتر نامریی را ترجیح می‌دهد، چرا که از نظر او طریقه‌ای است که در طی آن به خطر تن می‌دهد و در عین حال خود را یک کالای بازرگانی حس نمی‌کند. زمانی که در یک تئاتر نمایش شروع می‌شود، تماشاگر به بازیگر نگاه می‌کند و به خود می‌گوید: آیا او ارزش پولی را که پرداخته‌ام دارد؟ اگر تماشاگر بخندد، اگر از اجرا خشنود باشد، پول را فراموش می‌کند. اما تماشاگر باید پول را از ذهن خود دور کند تا بتواند در رابطه با بازیگر قرار بگیرد. در تئاتر نامریی بدین گونه نیست. بازیگر حس می‌کند که از این نوع رابطه رها شده است، و آسان‌تر خلق می‌کند. بسیاری

تئاتر نامه‌ئی را به دو علت می‌پسندند، یکی به عنوان فرد و دیگری به عنوان بازیگر. آنان به خود ارزش می‌دهند، احساس می‌کنند شعبدۀ بازی شده‌اند که ما قبلاً درباره‌اش صحبت می‌کردیم، و دو برابر لذت می‌برند، لذت بازی کردن، برانگیختن رضایت تماشاگران، و به‌این لذت آموختن شعبدۀ بازی به‌تماشاگر نیز اضافه می‌شود.

در پرو من به همراه خود هیچ‌بازیگر حرفه‌ای نداشتم. صدو بیست نفر با من بودند، صدو بیست مبارز با بی‌سودایی، که هیچ‌یک از آن‌ها تئاتر کار نکرده بودند و فقط چهار یا پنج نفر از آن‌ها تئاتر یا نمایشی را دیده بودند، همین چه رابطه‌ای بین فنون تئاتر تو و مبارزه با

بی‌سودایی وجود داشت؟

من می‌باید تئاتر را به عنوان زبان به‌آن‌ها می‌آموختم. نه زبان اسپانیولی. زبان تئاتری چیست؟ حرکت، فنون تئاتر - روزنامه و غیره. و آن‌ها، سپس، چگونه ادامه می‌دادند؟

برنامه‌ریزی شده بود که آن‌ها نیز زبان تئاتر را آموژش دهند، نه زبان اسپانیولی را. تئاتر را از میان فنون دیگر، و زبان‌های دیگر؛ از میان زبان‌های عکاسی، نقاشی، طراحی و غیره. بعد از این مرحله هر مبارز با بی‌سودایی می‌توانست تئاتری را که ترجیح می‌دهد عملی سازد و زبان اسپانیولی را تعلم دهد. اگر در یک کلاس با ده، بیست یا سی شرکت‌کننده کسی بود که از دیگران مهارت بیشتر در نقاشی یا زبان اسپانیولی و غیره داشت، او انتخاب می‌شد که به دیگران تعلیم دهد. شرکت کنندگان این دوره‌ی آموزشی آماده‌ی هرگونه اتفاقی بودند، و سعی آن‌ها در درک بی‌سودادها بود، یعنی انسان‌هایی که یک زیان را درک نمی‌کردند، اما زبانی مخصوص به‌خود داشتند و به زبان‌های مختلف آشنا بودند. بسیاری از آهنگسازان و بسیاری از موسیقی‌دانان بزرگ‌تر حتی یک لغت موسیقی را نمی‌توانند بخوانند یا بنویسند و اصولاً سواد ندارند. اما آهنگسازان و موسیقی‌دان‌های فوق العاده و مردمی می‌باشند که می‌توانند شعر بسرایند اما نمی‌توانند آن‌ها را بنویسند. زبان شعر و زبان مردمی را می‌شناسند، اما زبان مکتوب را درک نمی‌کنند. پس ما باید به‌آن‌ها به عنوان

انسان احترام بگذاریم، انسان‌هایی که خود را بیان می‌کنند، همچنین باید آن‌ها را قانع نمود که بسیاری از شناخت‌ها از طریق روزنامه و مجلات منتقل می‌شوند و نه تنها از طریق موسیقی که نواخته می‌شود. پس آن‌ها باید زبان مکتوب را نیز کسب کنند.

این مردمان در همه موارد بی‌سواد نیستند، فقط در یک زبان خاص بی‌سوادند.
در چنین موردی به نظر تو محور عمل چیست؟
یک خواست‌سیاسی برای آزادی: فراخواندن
به مسلک خود؟ تبلیغ؟ انگیزه‌ی مداخله تو چیست؟
دیدیم که دلیلش تئاتری نیست. صناعت شعر
نویسنده، یک مفهوم جدید تاریخی برای نقش
هنرمند؟

صناعت شعر هنرمند: هنرمند خلق هنر را می‌آموزد، و تنها آنرا خلق نمی‌کند، یعنی نه به‌نهایی. نحوه‌ی خلق اثر هنری را می‌آموزد. برای من این کشف مهمی است. آنرا قبل احس می‌کردم، با آن رویرو می‌شدم، و کشف فوق العاده‌ای بود. نه فقط نوشتن نمایشنامه، نه فقط بازی کردن و کارگردانی آن‌ها، بلکه آموزش و دیدن کسانی که خود به‌اعمال صحنه و نمایشنامه واقعیت می‌بخشند، آن‌ها را بازی می‌کنند، گروه تشکیل می‌دهند.

هم‌اکنون در یک دوره‌ی بحرانی و خطیر هستم: سال‌ها بود که تصمیم گرفته بودم نمایشنامه‌های خود را به‌صحنه نیاورم و کار خود را بر شکل‌های تئاتر مردمی متمرکز کنم. هم‌اکنون در پرتفاعل به‌مرحله‌ای رسیده‌ام که، در حالی که تئاتر مردم ستمدیده را ادامه می‌دهم، به کارگردانی نیز برگشته‌ام. برای اولین بار این دو مسیر متصل می‌شوند و هیچ نمی‌دانم که این اتصال چه چیزی را به وجود خواهد آورد. فکر می‌کنم که بتوان برخی از عناصر تئاتر مردم ستمدیده را در کارگردانی وارد نمود. این عمل ما را به‌کجا هدایت خواهد کرد؟ نمی‌دانم.

یک نمایشنامه، بطور نسیبی، در هر کجا و برای

هر کسی می‌تواند به‌نمایش درآید. اما تئاتر مردم ۲۲۵

ستمده متشکل و قابل انتقال نیست: هر قدر
تاثیرش قوی‌تر باشد از جنبه‌ی عام بودن آن کاسته

می‌شود...

تصور می‌کنم که عام بودن، یک استعمار فرهنگی است: نمایش (Hair) در
همه جا می‌تواند اجرا شود.

همچنین نمایشنامه‌ای از شکسپیر؟

همچنین نمایشنامه‌ای از شکسپیر. البته، حتی در کشور ما نیز می‌توان توفان را بازی کرد. اما به‌هرحال این از دیدگاه ما یک نمایشنامه استعماری، وحشتناک و ارتجاعی است. چرا شکسپیر می‌گوید کالی‌بان (Caliban) زشت است؟ برای ما کالی‌بان زیباترین انسان دنیا است. معیارهای زیبایی و زشتی در چیست؟ معیارهای شکسپیر غربی هستند! شکسپیر زمانی که توفان را نوشت، عمل یک استعمارگر فرهنگی را انجام داد.

عمل یک استعمارگر فرهنگی تو بدن معناست که "گنجینه‌ها

فرهنگی جهانی نیستند؟

توفان مثال خوبی است برای نشان دادن عکس این عقیده. برای شکسپیر بومی‌هایی در جزیره وجود دارند که وحشی هستند. آریل (Ariel) و کالی‌بان. آریل شخصیت کاملی است، او فرهنگ مهاجم یعنی پروسپرو (Prospero) را می‌پذیرد. اما کالی‌بان یک هیولا است. نظر من خلاف این است.

رتامار (Retamar) اندیشه‌ای را که تو از آن با

گفتن کالی‌بان - هیولا دفاع می‌کنی را به‌شکلی

مفصل بسط داده است.

یکی از دوستانم مرا قانع کرده بود که نمایشنامه‌ای در این مورد بنویسم. من آن را نوشتم و به او تقدیم کردم. این نمایشنامه بنام توفان - کالی‌بان می‌باشد، همراه موسیقی ماندوچا (Mandoucha) موضوع توفان را، با وفاداری به متن اصلی از دیدگاه کالی‌بان مطرح کردم. او دیگر "زشت" نیست: به کشورش هجوم آورده‌اند، فرهنگش را نابود ساخته‌اند، مادرش را کشته‌اند و فرهنگ مهاجمین را نمی‌خواهد بپذیرد. "گنجینه‌های فرهنگی" باید در هر

کشوری و به وسیله هر یک از ساکنین آن و از دیدگاه فرهنگ آن‌ها زندگی شود. دو نوع استعمار فرهنگی وجود دارد: یکی آن‌که در توفان مطرح شده است و دیگری آن‌که در هر کشوری وجود دارد. من می‌خواستم در آرژانتین جشنواره‌ای برپا کنم، لذا در کنسرت‌های موسیقی محلی آمریکای لاتین حضور داشتم. در آنجا با کسانی بخورد می‌کردم که لباس رسمی پوشیده بودند و با حالت مذهبی به یک موسیقی گوش می‌دادند که با پیانوهای مجلسی نواخته می‌شد. کجا مردم پیانوهای مجلسی را می‌شناستند؟ مردم پیانوی مجلسی ندارند. بله، مردم دارای یک گنجینه‌ی موسیقی می‌باشند که بورژوازی از آن برای پیانوهای خود استفاده می‌کند. خوب، بورژوازی تصور می‌کند که فرهنگ، دانش و تجربه‌ی مردم فرهنگ عامه می‌باشد و فرهنگ بورژوا یک فرهنگ واقعی است. در صورتی که در بسیاری از اوقات این فرهنگ فقط گنجینه‌های مردم را به زبان خود ترجمه کرده است. در نتیجه تصمیم گرفتم جشنواره‌ای از نوع دیگر برپا کنم، اولین جشنواره آرژانتینی بورژ - لور در نظرم بود: یعنی فرهنگ بورژوازی، همان‌طور که در فولکور وجود دارد. نخستین جشنواره حکومت‌های الیگارشی: گنجینه‌های بورژوازی و الیگارشی کدامند؟ فرهنگ مردمی - که بورژوازی موافق با منافع خود آنرا تحریف کرده است. آن را به صورت جزیی از بورژوازی گرایی، یعنی حفظ دنیا به همان صورت که می‌باشد، درآورده است. متاسفانه این طرح به عمل نیانجامید. بورژوازی موجب یک کودتای جدید شد.

اگر شکسپیر و آثار او یک گنجینه‌ی فرهنگی باشند، اما گنجینه‌ی تمام بشریت نیستند، بلکه گنجینه‌ی برخی از مناطق و برخی از کشورهای مشخص می‌باشند. برای جهانی شدن‌شان، باید آن‌ها را تغییر داد. موضوع این نیست که در توفان هر چه بد است را خوب کنیم و یا برعکس، پروسپر تبدیل به مهاجم بشود، رهبری کند و سپس از آنجا برود یا این که کالی‌بان پیروز شود... نه. کالی‌بان پیروز نیست. او شکست می‌خورد. همچنان‌که ما در آمریکای لاتین پیروز نیستیم. باید تصویری که بولیوار از آزادکننده سوار بر است سفید داده است را رد کنیم، باید نشان دهیم که کالی‌بان شکست خورده است، اما در عین

حال نشان دهیم که به این علت نمی‌توان گفت فرهنگ او پست‌تر است، که معیارهای زیبایی کالی‌بان پست‌تر بودند، چرا که او مغلوب شده است. او مغلوب شده است چون از نظر تکنولوژی ضعیف‌تر بوده است، اما تکنولوژی معیار جهانی هر چیز نیست. یک جامعه باروت را می‌شناسد. آیا این بدان معناست که از دیدگاه فرهنگی والاتر برخوردار است؟ تکنولوژی "والاتر" معیار همه چیز نیست، بلکه فقط معیار تکنولوژی است، نه بیشتر و نه کمتر.

این تکنولوژی والا می‌تواند "دژ پرنده" را به وجود آورد، یک اثر فوق العاده، یک گنج. ما باید این دژ متحرک را ویران سازیم. دژی که حامل بمب است، این "گنجی" که ما را تحت تسلط خود دارد.

به عنوان نمونه، در برزیل ما از مولیر بارها استفاده کردیم. اما زمانی که در مقابل ماهیگیران بازی می‌کردیم، هیچ‌گاه به‌لویی چهاردهم ثمی‌اندیشیدیم. یکی از گروه‌های ضربتی نوکلئو، با نمایش مکتب زنان، بیش از یک سال در ساحل سانوپائولو در سفر بود. ماهیگیران بدون آن که اشاره‌ای به فرانسه بکنند، بسیار بحث می‌کردند: از مالکیت بر زن‌ها سخن می‌گفتند که از دیدگاه یک نویسنده ناشناس عنوان شده بود، این مسئله‌ای بود که آن‌ها با آن قبل از رویرو شده بودند. برخی از آنان در خارج از خانه‌ی خود بسیار انقلابی بودند، اما در خانه زن را چون ملک شخصی خود می‌پنداشتند. آرنولف مردی بود که چون بسیاری از آن‌ها رفتار می‌کرد. مولیر، هم به‌ما و هم به‌آن‌ها خدمت می‌کرد، در این مورد اثر مولیر یک "گنج جهانی" می‌شود. تنها در این مورد از این ارزش برخوردار بود، چرا که از روابط زن/مرد سخن می‌گفت، اما ارزش‌های دیگر آن، که در زمان سلطنت قرن هفدهم در فرهنگ فرانسوی ریشه دوانی‌ده بود، برای ما مهم نبود.

باید از نمایش تارتوف نیز نام ببرم، که بلافاصله پس از کودتای ۱۹۷۴ ارائه شد. در برزیل نهضتی از جناح افراطی دست راستی پدید آمده بود، نهضت سنت - خانواده - مالکیت که پیوسته در خیابان‌ها تظاهراتی برپا می‌کردند و ادعا داشتند که سخنگوی خدا می‌باشند، خدائی که دیگر یک قاضی مطلق نبود، بله یک متعدد بود. تارتوف می‌گوید: من خدا را می‌شناسم،

شما دشمنان او هستید. ما قصد داشتیم نشان دهیم که این یک نقطه نظر ضد مذهبی است: برای آدم مذهبی خدا باید قاضی مطلق بماند. تارتوف می‌گوید: خدا به من تعلق دارد، تنها من می‌توانم گفته‌های او را تفسیر کنم. در برزیل سانسور بی‌رحمانه‌ای وجود داشت. لذا ما تارتوف را بازی کردیم. چرا که آگاه بودیم که اگر گوارنیه‌ری یا من نمایشنامه‌ای می‌نوشتیم و آن را امضا می‌کردیم، بدون آن که خود را با سبک درگیر کنیم، و فقط اندیشه‌هایی که ممکن بود در موقعیت‌های ملموس برزیل آن دوره اثر بگذارد را در ذهن خود حفظ کردیم، و این رابطه حس بازیگر را قوی می‌ساخت و موجب می‌شد به سبکی برسد که سبک فرانسوی دوره لوئی چهاردهم نبود. ما به این موضوع اهمیت ندادیم. آن‌ها در صورتی که اشعار مولیر را در یک موقعیت مولیری می‌خوانند، اما به سبک استانی‌سلاوسکی بازی می‌کردند. من کارگردانی روزه پلانشون را دیده‌ام: هیچ‌گونه شباهتی با کار ما نداشت. بعد از پایان اجرای تماشاگران می‌آمدند و به گواونیه‌ری و من می‌گفتند: چه نمایشنامه خوبی نوشته‌اید! تصور می‌کردند که مولیر یک نام مستعار گروهی است که برای فریب سانسور از آن استفاده کرده‌ایم. آن‌ها با نمایشنامه قرابتی حس می‌کردند. ما متن را ابداً تغییر ندادیم. تنها نقطه نظر برزیلی خود را به طریقه آرنا ارانه می‌کردیم. در صحنه‌ی آخر، زمانی که فرستادگان شاه یک سخنرانی درباره‌ی عدالت شاه ایراد می‌کردند، تماشاگران می‌خندیدند. اجرا در سکوت کامل انجام می‌گرفت، و برای تماشاگران تمجید پایانی از شاه یک راه گریز خنده‌دار بود: فکر می‌کنم در آن هنگام مولیر به آن‌ها بسیار نزدیک بود.

گنج‌های بشریت در همه جا می‌توانند به نمایش گذاشته شوند، به شرط آن که این نقطه نظر خاص را ممکن سازند. شکسپیر، مولیر... ماندریک شعبدۀ باز، با یکی از نویسنده‌گان داستان‌های مصور آمریکایی که در سطح جهانی شناخته شده است صحبت می‌کردم. به او گفتم که یک استعمارگر ذهن است. او تعجب کرد و پاسخ داد که هنگام نوشتن هیچ‌گاه به خوانندگان داستان‌هایش نمی‌اندیشد. داستان‌های او بلافاصله به هشتاد زیان مختلف ترجمه می‌شوند، و او هیچ‌گاه به کسانی که آن‌ها را می‌خوانند فکر نمی‌کرد!

این دقیقاً رفتار یک استعمارگر است، او ملزم نیست که بیاندیشد. او یک استعمارگر است. "شما آمریکائی‌ها یک نقطه نظر انتخابی، نقطه نظر خودتان را در ایالات متحده تحمیل می‌کنید."

فن در این جهت حرکت می‌کند، می‌خواهد که محصولش به صورت طبیعی و بدون هیچ‌گونه تغییری به تمام تماشاگران - از تمام گروه‌های اجتماعی و تمام ایالات - ارائه و دیده شود. این است روند کاری با کارایی فنی زیاد.

زمانی که تئاتر آرنا را به وجود آوردید، بر اساس کدام فرهنگ و فن شروع به کار نمودید؟

زمانی که بیست سال پیش کارم را در تئاتر آرنا شروع کردم، تئاتر برزیل تحت تسلط کارگردانان ایتالیایی بود. پنج یا شش نفر از آن‌ها از ایتالیا آمده بودند که در برزیل تئاتر "زیبایی" اروپایی را تاسیس کنند، تئاتری که می‌باید تئاتر "زیبایی" برزیلی شود. آن‌جهه ما می‌خواستیم یک تئاتر برزیلی بود. اولین مرحله ما ناتورالیسم بود. بر ضد این تئاتر اروپایی شده، که یک دید زیبایی شناسی مخالف نظر ما را تحمیل می‌کرد، ما تئاتری می‌خواستیم که از ما و برای ما باشد: جلسات آموزش نمایشنامه نویسی به وجود آوردیم و همچنین یک آزمایشگاه بازیگری برای مطالعه‌ی استانسلاوسکی...

بنابراین او استعمارگر نبود؟

نه، او به ما کمک می‌کرد که یک شکل برزیلی بازیگری را بیابیم، در حالی که ایتالیایی‌ها یک سبک بیرونی، یک نحوه‌ی بازی گلدونی (Goldoni) را به ما تحمیل می‌کردند. بازیگران برزیلی همچون ایتالیایی‌ها با جملات آوازی صحبت می‌کردند. استانسلاوسکی به ما فنی می‌داد که ما خود، سبک خود را پیدا کنیم. این کاملاً متفاوت است.

بعد از این مرحله مهم، با یک خطر رویرو شدیم، گرایش به بازسازی واقعیت به شیوه عکاسی. با استفاده از نمایشنامه‌های کلاسیک که به آن‌ها رنگ ملی داده بودیم، با آن‌ها به مبارزه پرداختیم: تارتوف، مهرگیاه، نمایشنامه‌های لوپه دوگا (Lope de Vega) به خاطر آن که از نقطه نظر برزیلی و از نقطه نظر

مردم به آن‌ها نگاه می‌شد ملی شده بودند.

بعد سعی نمودیم پایه‌های عمل خود را برواقعیت برزیلی و برست‌ها خود استوار سازیم، آرنا داستان زومبی را نقل می‌کند. کودکان داستانش را از زمان مدرسه می‌شناسند، داستان جمهوری سیاه پامارس (Pamares)، داستان پادشاهی که خودکشی می‌کند. اما واقعیت ملموس زمان خود را در آن می‌گنجانیدیم. زمانی که شخصیت دیکتاتوری سخن می‌گفت، گفته‌های او گفته‌های کاستلو برانکو (Castelo Branco)، دیکتاتور برزیلی آن زمان بود. موسیقی را نیز در آن وارد کردیم، این مرحله‌ی سوم کار ما بود، کار همراه موسیقی. مرحله‌ی چهارم را قبل مطرح کرده‌ام. ما اعتقاد داریم کارهایی که انجام داده بودیم کافی نبود تا مردم بتوانند تئاتر خود را به وجود آورند و وسائل تولید را در دست بگیرند. بعد نوبت به فنون تئاتر مردم ستمدیده، تئاتر نامرئی و غیره رسید.

البته کاری که ما در این بیست سال کرده‌ایم تمام تئاتر برزیل را دربر نمی‌گیرد. جریان‌های دیگری نیز وجود داشته‌اند که یکی از آن‌ها که در تئاتر اوویسینا (Officina) صورت گرفت مهم‌ترین آن‌ها بود، بخصوص به‌خاطر اجرایش از پادشاه شمع. اما این با کار ما یک تفاوت دارد: ما می‌خواستیم در جهت فرهنگ مردمی کار کنیم، در حالی که اوویسینا بیشتر ضد فرهنگی عمل می‌کرد. یک فرهنگ رسمی وجود دارد، و آن‌ها آن را نمی‌خواستند.

آهنگسازان و تئاترها سعی کردند فرهنگ رسمی را در چهارچوب خودش ویران کنند. این یک نهضت حاره‌ای بود که بیشتر در موسیقی کسانی چون کاتن ویلوسو (Caten Viloso) و ژوانو گیلبرتو (Joao Gilberto) به کار گرفته شد. برخی از این موسیقی‌دانان و تئاتری‌ها که بسیار با استعداد بودند نمایش‌های جالبی به وجود آوردند: نمایش‌هایی خشن و با دستاوردهای مهمی در موسیقی و تئاتر.

ما هیچ‌گاه سعی نکردیم این راه ضد فرهنگی را دنبال کنیم، ما در جای دیگر بودیم. من با مرکز فرهنگی و مردمی پانولوفریر در شهر ریسیف (Recife) در تماس نزدیک بودم: این مرکز به مبارزه با بی‌سودای می‌پرداخت و من

به تئاتر. این اولین مرکز بود. دومین مرکز اتحاد ملی دانشجویان ریو بود - بعد مرکز زیادی به وجود آمد، هزاران مرکز. و هر کدام با مشخصات ویژه‌ای، مرکز ساکنین شهرک فقیرنشین، مرکز کارگران فلزکار، زنان، دانشجویان، دهقانان. فریر نقش مهمی در این نهضت داشت... تئاتر مردم ستمدیده در این حرکت فرهنگ مردمی ریشه گرفته است.

گردآوری و تنظیم گفتگو توسط امیل کپفرمان

(دسامبر ۱۹۷۶ - ژانویه ۱۹۷۷)

سخنی از ما

هر پدیده، از جمله حرفه‌ی ما - تئاتر - در نو شدن است که پویا می‌شود. آگاهی از آن‌چه بر تئاتر جهان می‌گذرد یکی از راه‌های دستیابی و رسیدن به همین نو شدن است.

تابستان ۱۳۵۷ در تئاتر شهر، با انگلیزه‌ی جستجوی حرفی نو در تئاتر بودیم که کتاب تئاتر مردم ستمدیده اثر آگوستو بوال مطرح شد. پس با مریم قاسمی به ترجمه‌ی آن پرداختیم، که چاپ آن تا کنون میسر نشده بود. بعد مریم قاسمی از ایران رفت، در فرانسه به گروه آگوستو بوال پیوست و در کارگاه‌های نمایشی اش به تجربه‌اندوزی عملی این نظام تئاتری پرداخت.

تابستان امسال هم که در اینترنت درباره‌ی بوال به جستجو می‌پرداختم دریافتیم کارگاه‌هایش در فرانسه، پرتغال، آمریکا، انگلستان (شرکت سلطنتی شکسپیر)، دانمارک... بیش از پیش فعال است. هشتمن جشنواره جهانی تئاتر مردم ستمدیده در تورنتو کانادا و بعد در ریو دو ژانیرو آرژانتین برگزار شده است. "مرکز پژوهش و اجرایی تئاتر مردم ستمدیده" او مشتاقان این نوع تئاتر را به همکاری فرامی‌خواند. در ۱۹۹۴ یونسکو نیز نشان پابلو پیکاسو را به خاطر نقش وی در مناسبات میان فرهنگ‌ها به آگوستو بوال تقدیم کرد.

برای دست یافتن به جوهره صناعت شعر مردم ستمدیده باید پوسته‌های ظاهری و شکلی آن را کنار نهاد تا به هسته اصلی رسید. این که چرا پدید آمد و چگونه عمل می‌کند.

اگوستو بوال پس از دریافت دکترای خود در شیمی از ایالات متحده، به موطن خود، برزیل، بازمی‌گردد و به اجرای نمایش‌های صحنه‌ای می‌پردازد. با توجه به بحران‌ها و تحولات سیاسی که آن زمان در آمریکای لاتین و جهان رخ می‌دهد، درمی‌یابد این نمایش‌ها در همان قالب و جهتی گام بر می‌دارد که با اندیشه‌های نظری او همسویی ندارد. تئاترهای صحنه‌ای مرسوم نمی‌تواند پاسخ لازم را به نیازهای روز دهد و تاثیر مناسب بر جای نهاد. به یاد داریم در زمینه ادبیات داستانی این حوزه‌ی فرهنگی حرف‌ها و اشکال جدیدی پدید آمده و از موفقیت و اشتهر بسیاری برخوردار شده بود. تئاتر نیز می‌باید پاسخ خود را بازمی‌یافتد.

اگوستو بوال به مطالعه و بررسی انواع نظام‌های تئاتری پیشین و سیر تحولی آن‌ها می‌پردازد. حاصل آن مجموعه مقالاتی است که، بدون آن‌که هدف بازنویسی تاریخ تئاتر را داشته باشد، جهت یافتن تئاتری ویژه، برداشت‌های خود را بر روی کاغذ می‌آورد و تدریس می‌کند. او هم‌چون یک مفسر و متقد آگاه و دقیق نظام‌های تئاتری و صناعت‌های شعر گوناگون را تجزیه و تحلیل می‌کند. آن‌چه در شیوه‌ی عمل او از اهمیت خاص برخوردار است، دیدگاهش نسبت به این صناعت‌های شعر می‌باشد. چرا که به شکل مرسوم و معمول - انتزاعی و فقط از دیدگاه زیبایی شناسانه‌ی هنری - بدین نظام‌ها نمی‌نگرد، به عملکرد و کاربرد این فنون توجه دارد. (البته با ادبیات و فرهنگ خاص آمریکای لاتین و در دوره‌ی خاص انقلابی‌گری خود.)

پس از تحولات سیاسی که در برزیل رخ می‌دهد به پرو می‌رود و تجربه تئاتر مردم ستمدیده را می‌آزماید.

تئاتر مردم ستمدیده، همان‌گونه که بوال خود می‌گوید، یک سلاح است و

۲۳۴ باید آگاه بود چه کسی از آن بهره می‌گیرد و چه هدفی دارد.

بواسطه اعتقاد دارد گروه نمایشگر و تماشاگر، همچون اولین شکل‌های نمایش، می‌باید با هم به اجرا پردازند.

این شیوه از دوره انسان‌های شکارگر آغازین وجود داشته است. آن هنگام که بر دیواره‌های غار نقش حیوان شکار را می‌کشیدند و با هلهله و فریاد به سویش سنگ و نیزه پرتاپ می‌نمودند تا قدرت ذهنی برابر با حیوان قوی‌تر از خود در لحظه‌ی واقعی شکار به دست آورند. بسیاری از آئین‌های طلب باران و مراسمی که برای حفظ محصول از بلایای طبیعی، حیوانات و پرندگان آسیب رساننده برگزار می‌شده است نیز از همین ویژگی عمومی نمایش همگانی برخوردار بوده است.

به تدریج که جوامع طبقاتی پدید آمد جداسازی نمایشگران و تماشاگران صورت پذیرفت و تماشاگر تنها به دریافت‌کننده تبدیل شد. تماشاگر دیگر در تعیین، جهت‌دهی و همراهی نمایش نقشی نداشت. تئاتر بر صحنه‌ای جدا عرضه می‌شد و تماشاگر در حد ناظری مفعول تنزل یافت. و بواسطه اعتقاد داشت تماشاگر باید باز هم نقش فعال خود را در نمایش بازیابد.

از دوره‌های تاریخی نیز که پیش می‌آئیم از نقش و حضور مردم در تعیین سرنوشت خود، همچون شرکت در نمایش، کاسته می‌شود. رویدادهایی که رخ می‌دهد نقش مردم در آنها کمتر و نازل‌تر می‌شود. قهرمان نیز در زندگی واقعی و نمایش (به ویژه پس از دوره‌های فرهنگ فنودالی) کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شود. تا به زمانه‌ی ما می‌رسیم که علم و فن‌آوری در جامعه نقش تعیین‌کننده‌تری را ایفا می‌کند.

نمایش هر دوره‌ی تاریخی ویژگی‌ها و خواست‌های آن دوران را مطرح می‌کرده است. یکی از خواست‌های مردمی امروز پرداختن به مسائل ساده، آگاهی دادن و بازگویی زندگی ساده و کوچک مردم است. پس موضوع نمایش‌های جدید پرداختن به موضوعات ساده، کوچک و پاکی‌های صادقانه مردمی شده است.

سینمای جدید ما، که با عباس‌کیارستمی آغاز شد، چنین تصویر و خواستی از هنر را ارائه می‌دهد. و چون به ساده‌ترین و ملموس‌ترین مسائل جامعه، می‌پردازد (رساندن دفترچه‌ی بازمانده به یک دوست، و تقدیم آن با یک شاخه گل به نشانه ابراز محبت، در خانه دوست کجاست) ویژگی جدیدی به سینمای ما بخشیده است. همین اندیشه و شکل در دیگر آثار کیارستمی، و آنان که به این اندیشه و روش رسیده‌اند، ادامه یافته است.

قهرمان نیز دیگر آن بزرگی، شکوه و اقتدار پیشین را ندارد. به انسانی عادی با تمام خصوصیات، عواطف و خواست‌های ساده و واقعی تبدیل شده است. کودک، پاک و ساده بودن قهرمان در خانه دوست کجاست بهترین ویژگی‌های قهرمان جدید امروز ما را تجسم می‌بخشد. همچنین به یاد آوریم قهرمان طعم گیلاس، مردی درشت اندام، قوی هیکل و خوش سیماست که می‌توانست در لباس و آرایش دوره‌های پیشین تاریخی بزرگ‌ترین دلاوری‌ها را داشته باشد و بزرگ‌ترین حوادث را بر پرده سینما بیافریند. اما این زمان تنها در اندیشه‌ی خودکشی است. بدتر این که حتی شهامت و قدرت لازم برای کشتن خود را هم ندارد.

سینمای جدید ما به علت همین درک صحیح از خواست و واقعیت‌های انسان امروز و دنیای کنونی توانسته است پاسخ خود را بیابد و به همین علت نیز اینجا و آنجا پذیرفته می‌شود.

برخلاف استدلال بوال که به نفی تمام صناعت‌های شعر و نظام‌های تئاتری پیشین می‌پردازد، (گرچه ممکن است امروز برخی از آن‌ها پاسخ مناسب به نمایش مردمی امروز ما را نداشته باشند) اما هر یک از این نمایش‌ها در زمانه‌ی خود مفید و مؤثر بوده‌اند. بدین جهت است که به صورت آثار کلامیک درآمده و تاکنون نیز حفظ شده‌اند.

رونده تئاتر نیز - با همان مصدق‌هایی که برای سینمای جدید ایران ذکر کردیم - در جهت مردمی شدن پیش آمده است. از آغاز این قرن، با پیدایش اندیشه‌های کافکا، کامو و بعد تئاتر ابزورد به سوی ساده شدن موضوع، کوچک

شدن قهرمان و پرداختن به مسائل معمولی انسان‌ها امروز رسیده است. اما باز هم جدایی بین نمایشگر و تماشاگر وجود دارد.

بواں می‌نویسد (پیام، شماره ۳۳۰، آبان ۱۳۷۷):
”برخی به تئاتر مشغول‌اند چون تئاتر حرفه، هنر و ذوق آنان است. اما همه‌ی مردان و زنان روی زمین تئاتری در خود دارند، یعنی تئاتر طبیعت دوم آنان است.

”هر یک از ما در درون خود یک بازیگر - یعنی کسی که نقش بازی می‌کند - و یک تماشاگر - یعنی کسی که نقش بازی شده را می‌نگرد - دارد. ما این توانایی را داریم که خود را در حین انجام کارها نگاه کنیم...
”ما فقط بازیگر و تماشاگر خود نیستیم، بلکه نمایشنامه نویسی هستیم که متن خود را یعنی آن بخش از گفتگوهای صحنه‌هایی که در آن قرار داریم را می‌نویسیم. صحنه‌آرایی هستیم که لباس‌ها را بسته به مکانی که در آن هستیم (خانه، محل کار، هنگام فراغت) انتخاب می‌کنیم و نیز کارگردانی که بازی‌هایمان را به صحنه می‌آوریم.

”بنابراین هر انسانی به‌نهایی یک تئاتر کوچک است، به‌دیگر سخن، او تمامی نقش‌ها را ایفا می‌کند و تمامی کارها را انجام می‌دهد. ”تئاتر ستمدیدگان“ بر همین اندیشه‌ی ساده و مقدماتی استوار است. تئاتری که ما همگی در آن حضور داریم، حال چه آموزش تئاتر دیده باشیم و چه ندیده باشیم...”

هدف اصلی تئاتر مردم ستمدیده این است که همه باهم (گروه نمایشگر و تماشاگر - حتی اگر تاکنون بازی هم نکرده باشد) به‌اجرای نمایش پردازیم. موضوع نمایش همان مشکلات ساده‌ای خواهد بود که در زندگی ما وجود دارد. برای حل آن‌ها در شکل نمایشی با هم به مشاورت می‌پردازیم و بهترین راه حل را با توجه به‌درک جمعی خود برای آن می‌یابیم. آن‌چه بیش از هر چیز امکان عمل اشتباه را برای انسان پدید می‌آورد عدم آگاهی از موضوع است. پس درکنار هم و باهم به کسب آگاهی دست خواهیم یافت و این شناخت را به‌دیگران متقل خواهیم کرد.

بوال در ادامه (همانجا) می‌نویسد: "ما برای نخستین بار در کار خود به جای آنکه محصول نهایی را به مخاطبانمان ارائه دهیم، شیوه‌های تولید را به آنان می‌آموختیم. ما به آنان یاد نمی‌دادیم 'چه چیز را بسازند' بلکه می‌آموختیم 'چگونه بسازند'."

مهم‌ترین ویژگی انواع مختلف تئاترهای بوال، مانند تئاتر شورایی، تئاتر مجسمه... (به استثنای تئاتر نامرنی که به گمان من نیز ناقص است - تماشاگر آگاهانه در نمایش حضور ندارد - و عنصر آگاهی در آن کم‌رنگ دیده می‌شود و می‌تواند نتایج ناخوشایندی پدید آورد) همان حضور فعال تماشاگر در نمایش و آگاهی یافتن است و تمرین قبل از عمل واقعی است.

ما در زندگی واقعی خود نیز چنین تمریناتی را بسیار انجام می‌دهیم که بی‌تر دید مفید و هدف آن آماده ساختن خود برای انجام عمل واقعی است. تمرین‌های نظامی قبل از جنگ، رزمایش‌ها، حتی بسیاری از بازی‌های کودکانه که به تقلید از زندگی بزرگ‌ترها انجام می‌گیرد (مثل بازی‌های عروسی کودکانه و ...)، درس خواندن قبل از امتحان، بهره‌گیری مدیران از مشاوران و کارشناسان در کنار خود و برگزاری جلسات شورایی در سطوح مختلف اداری، همگی نوعی تمرین قبل از عمل است که البته به صورت ذهنی و شفاهی انجام می‌گیرد. بوال پیشنهاد دارد چنین بازی‌ها و جلسات را بازی‌های نمایشی و به صورت عینی و ملموس برگزار کنیم. یعنی در موضوع و مسئله‌ای که مطرح می‌شود باید دو طرف وجود داشته باشند تا استدلال‌های هر دو طرف بازگو و بازی شود. سرانجام بدین طریق بهترین راه حل که با مشاورت و نظر نهایی جمع به اتفاق به تصویب می‌رسد را انتخاب می‌کنیم.

چنین پیشنهادی نه تنها عادلانه‌ترین و دموکراسی‌ترین روش برای دست یافتن به راه حل است بلکه آگاهانه و قضاوت از بیرون مسئله انجام خواهد گرفت. چرا که هنگامی ما غرق در موضوع و مسئله می‌شویم نه تنها قضاوت بی‌طرفانه و آگاهانه‌ای نخواهیم داشت حتی پاره‌ای از اوقات دچار عواطف شده و اقدام به انجام عمل غیرمنطقی و نامناسب نخواهیم کرد.

علاوه بر این، به علت نمایشی بودن عمل ما، نوعی نشاط و سرگرمی پدید می‌آید که موضوع تلطیف و زندگی را زیباتر خواهد ساخت.
بدین دلایل تئاتر مردم ستمدیده می‌تواند مفید و موثر و پاسخی مناسب برای نمایش انسان امروز باشد.

تمرین‌های نمونه‌ای که بوال در کتابش ذکر می‌کند برای کشور خاصی (برزیل یا پرو) و دوره‌ی خاصی (بحران) طراحی و پیشنهاد شده است. اما - همچنان که خود نیز ذکر می‌کند و اصرار دارد - باید با این تمرینات خلاقانه برخورد کرد. در نتیجه این نوع تئاتر در هر کشوری باید شکل و موضوعی بومی، محلی و زمانی خود را پیدا کند. همچنین با توجه به فرهنگ و علاقه بومی می‌باید که هر گروهی اجرایی اشکال و ویژگی‌های خاص در تمرینات خود را بیافریند تا جذابیت و تاثیرگذاری آن موثرتر گردد.

دو نکته نیز در مورد بوال و تئاتر مردم ستمدیده لازم به ذکر است:
۱. او می‌نویسد "در ابتدا تئاتر آوای شادخواری بوده است..." و اعتقاد

دارد نظام تئاتری او بر همین اساس ساخته شده است.

بله، اما فراموش نباید کرد این مراسم شادخواری شبانه پس از انجام و اتمام موفقیت‌آمیز شکار در همان روز برگزار می‌شد، که با تناول گوشت همان شکار نیز همراه بود. ولی تمام تمرینات و انواع تئاترها نامرئی، سورایی و غیره او برای تمرین قبل از عمل است. ما نشانی از نوع تئاتر بعد از انجام عمل موفقیت‌آمیز در صناعت شعر او نمی‌بینیم.

۲. همچنین او در بخش پایانی مصاحبه‌خود ابراز می‌دارد که هنوز هم به تئاتر صحنه‌ای می‌پردازد. درست نیز همین است. چرا که انسان، جامعه و زندگی جمع اضداد است. پس بدون نفی یکی یا بهای خاص بخشیدن به دیگری، هر دو نوع تئاتر، هریک با هدف معین و در جای خاص خود، مورد نیاز امروز ما هستند.

کتاب حاضر از فرانسه به فارسی برگردانده شد و به خاطر آن که از خصای
کمتری برخوردار باشد با متن انگلیسی نیز تطبیق داده شد. کوشش شده است
نشر و نگارش نویسنده حفظ شود. اما، به خاطر حفظ سیر تحول تاریخی،
ترتیب مقالات در کتاب حاضر تغییر داده شده تا نخست بر سیر روند پیدایشی
صناعت‌های شعر در دوران‌ها مختلف تاریخی آگاهی یابیم، سپس به تجربیات
و نظام تئاتری بوال بپردازیم.

جواد ذوالفقاری
آبان ۱۳۸۰

در ابتدا، تئاتر آوای شادخواری بوده است: مردمی آزاده
که در فضای باز آواز می خوانندند، در کارناوال‌ها،
در جشن‌ها.

بعد طبقات حاکم تئاتر را در اختیار گرفتند و سدهایی
بر سر راه آن به وجود آوردند. نخست مردم را از
یکدیگر جدا کردند و بدین سان بازیگر و تماشاگر
به وجود آمد، یعنی کسانی عمل می کردند و دیگران تنها
نظراره گر بودند. جشن تمام شد! سپس بازیگران را از
یکدیگر جدا کردند و در میان بازیگر نقش اول و
همسرایان (توده مردم) تمایز به وجود آمد و از آن
هنگام بود که تلقین‌های تحملی آغاز شد.

مردم ستمدیده خود را رها می سازند، دوباره تئاتر
را فتح می کنند. باید دیوارها را خراب کرد. اول
تماشاگر بازی را شروع می کند: تئاتر نامرئی،
تئاتر شورایی، تئاتر - مجسمه ...

هر انسانی به تنها یک تئاتر کوچک است، به دیگر
سخن، او تمامی نقش‌هارا ایفا می کند و تمامی کارها
را انجام می دهد. تئاتر مردم ستمدیده بر همین اندیشه‌ی
ساده و مق...

آن حضور
و چه ندید،



NOWROZ-E-HONAR
INSTITUTE OF CULTURE & ART