

فهرست

۱	پیشگفتار
۳	تلاش برای فهم دست آخر
۱۷	گفتاری در حاشیه دست آخر
۳۳	برشت و تئاتر حماسی
۷۵	وضعیت‌های دراماتیک اتین سوریو
۸۷	تئاتر از زبان سارتر
۱۰۹	سنت‌های دوگانه هنر نمایش جدید
۱۳۷	برشت و ایزنشتاین
۱۵۷	شکسپیر
۱۷۹	هنر نمایش از ایسن تا الیوت

پیشگفتار

مقالات گردآمده در این کتاب، بجز دو مقاله نخست، همگی در نیمه دوم دهه شصت ترجمه و در مجله نمایش چاپ شدند؛ و به همین دلیل نیز پرداختن به تئاتر یگانه وجه مشترک آنهاست. نخستین انگیزه من برای ترجمه آنها دریافت حق ترجمه بود که به رغم مبلغ اندکش غالباً به صورت قسطی و پس از چند بار مراجعه پرداخت می‌شد. دومین انگیزه، ارزش و اهمیت خود مقالات و جذابیت و گیرایی (و تا حدودی کوتاهی) آنها بود. و سر آخر، ذوق، میل، یا وسوسه به چاپ رسیدن و مشاهده اسم خود روی جلد مجله بود که به اشتیاق ترجمه آنها دامن می‌زد. (در آن زمان «غیر خودی»‌ها به فضای مکتوب ناچیزی دسترسی داشتند.) و شاید همین وسوسه و میل «کودکانه» بود که باعث شد یکی از بهترین مقاله‌هایی که تاکنون نوشته شده است، یعنی «متافیزیک تراژدی» به قلم لوکاچ جوان، در نشریه‌ای چاپ شود که «تعزیه در تایلند» (یا مالزی) و تحلیل اسطوره‌های قوم «مایا» احتمالاً جزء بهترین مطالب آن بودند — دست‌کم در قیاس با انبوه خبرها و تحلیلهای مربوط به فعالیت گروههای نمایشی در اقصی نقاط ایران.

از آنجا که من همواره نسبت به آنچه در ایران «هنر» نامیده می‌شود (از موسیقی سنتی و نقاشی گرفته تا تئاتر و سینما) و بویژه «حس و حال هنری» بدگمان بوده‌ام، محتوای همه مقالات اساساً فکری و نظری است. این بدگمانی خود احتمالاً نتیجه خواندن فلسفه و ادبیات است — البته منظور من از ادبیات همان شعر و رمان است که آنها را بخشی از «قلمرو هنر» تلقی نمی‌کنم، عمدتاً به واسطه پیوندشان با زبان و در نتیجه تفکر و نقش ضروری بسیاری از میانجی‌ها در دریافت آنها که «سواد» فقط یکی از آنهاست. (همین پیوند است

که باعث شده ادبیات در برابر «فرهنگی» و «جهانی» شدن مقاومتر باشند و به عوض تبدیل شدن به یک زبان بین‌المللی سرگرم‌کننده، ضرورتاً درگیر تنشها و گسستهای موجود در زبان و تفکر شود.)

یکی از معایب این کتاب آن است که ترجمه مقالات را به رغم قدیمی بودن چنانکه باید بازنگری نکرده‌ام. برخی از متون اصلی دیگر در دسترس نیستند؛ به‌علاوه، بازنگری تمام‌عیار همه مقالات نیازمند پشتکار و اشتیاق و سماجی است که از قضا این روزها بیشتر در قلمرو «هنر و فرهنگ» به‌وفور یافت می‌شود.

با این‌همه، ایده‌ها و بصیرتهای نهفته در این مقالات، بویژه برخی از آنها، به خواننده اجازه می‌دهد تا به آنچه در صحنه تئاتر می‌بیند با دیدی انتقادی‌تر و تأملی بیشتر بنگرد.

م. ف.

۱۳۸۹

تقدیم به س. ب
به یاد پاریس، پاییز ۱۹۵۸

تلاش برای فهم دست آخر^۱

تئودور و. آدورنو

آثار بکت وجوه مشترک بسیاری با اگزیستانسیالیسم پاریسی دارد. رگه‌هایی یادآور مقولاتی چون گنگی و بی‌معنایی (absurdity) وضعیت، تصمیم یا شکست در تصمیم‌گیری، در جای جای این آثار دیده می‌شود، درست همان طور که ویرانه‌های قرون وسطایی خانه هیولوش کافکا را در حومه شهر تسخیر می‌کنند. هرازگاهی پنجره‌ها باز می‌شوند و ما آسمان سیاه و بی‌ستاره چیزی همانند انسان‌شناسی فلسفی را به چشم می‌بینیم. هرچند در آثار سارتر، فرم — یعنی فرم *pièce à thèse* — تاحدی سنتی، کاملاً بری از بی‌باکی، و معطوف به تأثیرگذاری است، اما در بکت فرم بر آنچه بیان می‌شود سبقت می‌گیرد و آن را تغییر می‌دهد. تکانه‌ها تا سطح و مرتبه پیشرفته‌ترین تکنیکهای هنری، تکنیکهای جوئیس و کافکا، ارتقا می‌یابند. برای بکت

1. T. W. Adorno, "Trying to Understand *Endgame*", in *Notes to Literature*, Columbia University Press, 1991.

نسخه متن اصلی که به کمک آرش ویسی به فارسی ترجمه شد، احتمالاً به قصد ساده‌تر کردن قرائت این مقاله طولانی و دشوار آدورنو، بخشهایی از آن را حذف کرده است. چنین کاری مسلماً با دیدگاه فلسفی خود آدورنو سازگار نیست. مترجمان به دلایلی خاص بدان تن سپردند. به امید آنکه روزی ترجمه متن کامل این مقاله منتشر شود. — م.

بی‌معنایی دگر برابر نوعی «وضعیت آگزیستانسیال» نیست که باید تا حدّ یک ایده رقیق و سپس تصویر گردد. در آثار او روش ادبی بدون هیچ قصد و نیت از قبل طرح شده‌ای تسلیم‌گنگی و بی‌معنایی می‌شود. بی‌معنایی از دست آن کلیت آموزه‌ای آزاد می‌گردد که در متن آگزیستانسیالیسم – این کیش تقلیل‌ناپذیری هستی فردی – بی‌معنایی را امر کلی غربی به اشتیاق سازشگری بکت [فرهنگ] و مانا گره می‌زد. بدین سان آگزیستانسیالیستی، یعنی این تصور که آدمی باید آن چیزی باشد که هست، و به همراهش درک‌پذیری آسان شیوه عرضه یا نمایش را طرد می‌کند. آن فلسفه‌ای که بکت ارائه می‌کند به دست خود او به زباله‌های فرهنگی تقلیل می‌یابد، همچون انبوه بی‌شمار تلمیحات و غیبت‌های فرهنگی‌ای که او، به پیروی از سنت آوانگاردهای انگلیسی‌زبان و به ویژه جویس و الیوت، به کار می‌گیرد. از دید بکت فرهنگ می‌خزد و در هم می‌لولد، درست همان‌طور که در نظر آوانگاردهای پیش از او آرایه‌ها و تزئینات سبک یوگنشتیل^۱ در آلمان با پیچ و تاب‌های درونی‌اش می‌خزید و در هم می‌لولید: مدرنیسم به منزله آنچه در مدرنیته منسوخ شده است. زبان، در حال پسروی، آن مواد و مطالب منسوخ را ویران می‌کند. در آثار بکت، این نوع عینیت معنایی را که فرهنگ زمانی معادل آن بود، همراه با پسمانده‌هایش، نابود می‌کند و بدین سان فرهنگ به تدریج شب‌رنگ می‌شود. از این لحاظ کار بکت چیزی نیست مگر به فرجام رساندن گرایش موجود در رمان مدرن. تأمل و بازاندیشی، که براساس معیار فرهنگی درون‌ماندگاری زیباشناختی به عنوان امری انتزاعی ممنوع شده بود، همنشین عرضه و نمایش محض می‌شود؛ اصل فلوربری خودبسندگی تمام‌عیار موضوع رمان از پایه سست می‌گردد. هرچه این فرض که رخدادها ذاتاً با‌معنایند کم‌رنگ‌تر شود، ایده جوهر زیباشناختی در مقام وحدت نمود و قصد بیش از پیش به توهم بدل می‌گردد. بکت با جفت کردن این دو سویه در عین

۱. Jugendstil، اصطلاحی آلمانی به معنای «سبک نو» که در فاصله ۱۸۹۰-۱۹۱۰ در معماری و هنرهای تجسمی رواج داشت و نوعی واکنش به صنعتی شدن جامعه اروپایی محسوب می‌شد. -م.

ناخوانایی آنها خود را از شرّ این توهم رها می‌کند. تفکر هم به ابزاری برای تولید معنا در اثر — معنایی که بیان مستقیم آن در شکلی ملموس ممکن نیست — و هم به ابزاری برای بیان غیبتِ معنا بدل می‌شود. واژه «معنا»، اگر در مورد درام به کار می‌رود، به غایت مبهم است. این واژه مواردِ گونه‌گونی را پوشش می‌دهد: آن محتوای متافیزیکی که به شیوه‌ای عینی در رنگ و بوی اثر مصنوع بازنمایی می‌شود؛ قصد و نیتِ نهفته در کل به مثابه بافتاری از معنا که همان معنای ذاتی درام است؛ و سرانجام معنای کلمات و جملاتِ شخصیت‌های نمایش و معنای آنها با توجه به جایگاهشان در توالی مکالمات، یا همان معنای دیالوگی. اما این مبهم‌گویی‌ها به امری مشترک اشاره دارند. در دست آخر بکت آن مبنای مشترک به یک پیوستار بدل می‌شود. این پیوستار، به لحاظ تاریخی، متکی بر تغییری در امرِ پیشینیِ درام است: یعنی این واقعیت که دگر هیچ‌گونه معنای متافیزیکی جوهری و مثبتی در کار نیست که بتواند برای شکلِ دراماتیکِ قانونی فراهم آورد یا لحظات اوج تجلی و ظهور آن را مهیا کند. این واقعیت، درست برعکس، فرم دراماتیک را حتی تا سطح زیربنای زبان‌شناختی آن مختل می‌کند. درام نمی‌تواند به سادگی معنای سلبی یا غیبتِ معنا را به مثابه محتوای خود بپذیرد بی‌آنکه همهٔ ویژگیهای آن تحت تأثیر قرار گیرند، حتی تا مرحلهٔ تبدیل شدن به قطبِ مقابل خود. جوهر درام به یاری آن معنا بر ساخته شد. اگر قرار می‌بود درامِ مرگِ معنا را به لحاظ زیباشناختی تاب آورد، بی‌شک نسبت به جوهر ذاتی خویش نارسا می‌شد و تا حدّ دستگاهی پرسروصدا در خدمت اثباتِ جهان‌بینی‌ها تنزل می‌یافت — تحولی که نمایشنامه‌های اگزیستانسیالیستی غالباً دچار آنند. انفجار معنای متافیزیکی، که خود یگانه‌ضامنِ وحدتِ ساختارِ زیباشناختی بود، این ساختار با چنان دقت و ضرورتِ نهفته در قاموس سنتی شکلِ دراماتیکِ برابر است. معنای زیباشناختی صریح و بی‌ابهام و سوژکتیو شدنِ این معنا در قالب قصد و نیتی ملموس و انضمامی به‌واقع جایگزینی برای با معنایی متعالی بود، با معنایی‌ای که نفی و انکارش دقیقاً بر سازندهٔ محتوای زیباشناختی است. کنش دراماتیک، به واسطهٔ بی‌معنایی سازمان‌یافتهٔ خاصِ خویش، باید خود را بر اساس

تغییر و تحول کلی محتوای صدقی درام شکل بخشد. وانگهی، این نوع ساخت و تعبیر امر بی معنا در حد مولکولهای زبان شناختی متوقف نمی شود؛ اگر این مولکولها، و پیوندهای میانشان، واجد معنایی عقلانی بودند، ضرورتاً در قالب انسجام سراسری معنا ترکیب و ادغام می شدند، همان انسجامی که درام آن را به مثابه یک کل نفی می کند. از این حیث، تفسیر دست آخر نمی تواند این هدف موهوم را دنبال کند که معنای نمایش باید در قالب شکلی بیان شود که میانجی اش فلسفه است. فهم این اثر فقط می تواند به معنای فهم درک ناپذیری آن باشد، یعنی بازسازی انضمامی معنای این واقعیت که این اثر هیچ معنایی ندارد. برخلاف آنچه ایده زمانی قادر به انجامش بود، اکنون تفکر جدا گشته دگر نمی تواند خود را معادل معنای اثر بداند، معادل نوعی تعالی که درون ماندگاری اثر مولد و ضامن آن است. برعکس، تفکر خود را به نوعی ماده و مضمون مرتبه دوم بدل می سازد، درست به همان شکلی که ایده های فلسفی طرح شده در کوه جادو و دکتر فاستوس توماس مان همان تقدیری را تجربه می کنند که ماده و مضمون این آثار؛ تقدیری که در اثر هنری خود آگاه رو به زوال می رود. تاکنون این تغییر و تبدیل تفکر به ماده و مضمون عمدتاً غیر ارادی بوده است، یعنی همان وضع مصیبت بار آثاری که زیر فشار و سواش خود را به خطا با آن ایده ای برابر شمردند که از دسترسشان بیرون بود؛ بکت این چالش را می پذیرد و افکار بدون قالبهای بیان را به مثابه کلیشه به کار می گیرد، به مثابه مواد و مطالب پراکنده ای در آن مونولوگ درونی که پسمانده روح است، همان پسمانده های شیء شده فرهنگ. آگزیستانسیالیسم ماقبل بکتی از فلسفه همچون موضوعی ادبی سود می جست، تو گویی فلسفه شیلر مجسم است. اکنون بکت، که با فرهنگ تر از همه آنهاست، صورت حساب را عرضه می کند: فلسفه، خود روح، اعلام می کند که خود چیزی نیست مگر سیاهه ای بی جان، پسمانده های رؤیاگونه جهان تجربه؛ و فرایند شعری نیز اعلام می کند که خود چیزی نیست مگر نوعی فرایند اتلاف. دلزدگی (degout)، این نیروی مولد هنری از بودلر به بعد، در قالب تکانه های بکت و میانجی های تاریخی شان سیری ناپذیر می شود. هر آنچه که دیگر عمل نمی کند دستورالعملی

قانونی می‌شود، و بدین سان دستمایه‌ای متعلق به پیش تاریخ آگزیستانسیالیسم از دل قلمرو تاریخ روش‌شناسی نجات می‌یابد، یعنی همان دستور کلی هوسرل در باب محو جهان^۱. پیروان توتالیتاریسم همچون لوکاچ، که جملگی از انحطاط نهفته در این ساده‌سازی حقیقاً خوفناک خشمگین‌اند، به درستی توصیه‌های مبتنی بر منافع رؤسایشان را به کار می‌بندند. آنچه در بکت نفرتشان را برمی‌انگیزد، همان چیزی است که خود بدان خیانت کردند. این فقط تهوع سیری، کسالت روح، است که چیزی سراپا متفاوت را طلب می‌کند؛ سلامتی دستوری باید به همان طعام عرضه شده، همان رزق روزمره، راضی باشد. دلزدگی بکت از رفتن زیر بار زور سر بازمی‌زند. در برابر تشویق و اصرار به مضحکه و هجو شکلها (forms)، خود آگزیستانسیالیسم نیز حذف می‌شود؛ از مقولات ثابت آن چیزی باقی نمی‌ماند مگر هستی (آگزیستانس) محض. تقابل این نمایش با هستی‌شناسی، که همواره طرح کلی چیزی به اصطلاح جاودان و نخستین را عرضه می‌کند، به نحوی تردیدناپذیر در دیالوگ ذیل مشهود است، دیالوگی که بی‌اختیار سخن‌گفته در باب امر کهن و حقیقی یا همان حقیقت کهن (das alte wahre) را به سُخره می‌گیرد، مفهومی که تا حد احساسات بورژوایی انحطاط می‌یابد:

هم: پدرت یادت می‌داد؟

کلو [با خستگی]: همون جواب. [مکت] این سؤالها رو میلیونها بار از من پرسیده‌ای.

هم: آخه من عاشق سؤالات قدیمی‌ام. [با شور شوق] آه، کهن، جوابهای کهن، هیچ چیز مثل اونها نیست!

افکار، همچون پسمانده‌های بیداری در خواب، به هر سو کشیده و تحریف

۱. اشاره به آموزهٔ اپوخه یا تعلیق و در پراتتت نهادن جهان و «واقعیت طبیعی» در پدیدارشناسی ادموند هوسرل که هدف از آن محو نگرش طبیعی ما به جهان و نمایان ساختن پیوند حقیقی و برسانندهٔ آگاهی با موضوع خود است. — م.

می‌شوند، homo homini sapient sdt.^۱ به همین سبب است که تفسیر بکت، امری که او خود از پرداختن بدان سر باز می‌زند، تا این حد ناجور و مایه عذاب است. در برابر امکان وجود فلسفه در حال حاضر، در برابر نفس امکان وجود نظریه، یگانه واکنش بکت شانه بالا انداختن است. سرشت ضد عقلانی جامعه بورژوازی در واپسین مرحله‌اش علیه امکان فهمیده شدن خویش طغیان می‌کند. فقط در روزگاران خوش گذشته بود که می‌شد اقتصاد سیاسی این جامعه را مورد نقدی قرار داد که آن را بر حسب عقل و میزان خود این جامعه می‌سنجید. زیرا از آن زمان تاکنون جامعه عقل و میزان خود را به زباله‌دان افکنده و کنترل عملاً بی‌میانجی را جایگزین آن ساخته است. از این روست که هر تفسیری به ناچار از بکت عقب می‌ماند. کار دراماتیک او، دقیقاً به لطف محدود ماندنش به یک واقع‌مندی ویران‌گشته، به ورای واقع‌مندی سرریز می‌کند و به واسطه خصلت معماگونه‌اش ما را به تفسیر فرامی‌خواند. و شاید بتوان گفت ملاک و معیار فلسفه‌ای که ساعت‌قد برافراشتنش فرارسیده است چیزی نیست مگر توانایی آن در پاسخ‌گویی به این چالش.

اگرستانسیالیسم فرانسوی بیشتر با مسئله تاریخ کلنجار رفته بود. در بکت، تاریخ اگرستانسیالیسم را فرومی‌بلعد. در نمایش دست آخر لحظه‌ای تاریخی منکشف می‌شود، همان تجربه‌ای که در عنوان یکی از رمانهای بازاری صنعت فرهنگ‌سازی تجسم یافته است: داغان (Kaputt). پس از جنگ جهانی دوم، همه چیز، از جمله یک فرهنگ احیاشده، بی‌آنکه کسی ملتفت شود نابود شده است؛ بشریت به حیات نباتی خود ادامه می‌دهد و به دنبال وقایعی روی زمین می‌خزد که نجات یافتگان نیز نمی‌توانند به واقع از آنها جان به در برند. حیاتی بر فراز تلنباری از زباله‌ها که حتی بازاندیشی در مورد وضعیت آسیب‌دیده آدمی را عبث ساخته است. واژه کاپوت، این پیش‌فرض پراگماتیک نمایشنامه، از بطن مرکز خرید بیرون کشیده شده است:

کلو [از نردبان بالا می‌رود، تلسکوپ را رو به بیرون می‌چرخاند]: بذار ببینم. [همراه

۱. (لاتین) هیچ فکر یا تصویری متعلق به روزی خاص نیست. - م.

تلاش برای فهم دست آخر ۹

با حرکت دادن تلسکوپ به بیرون می‌نگرد [صفر ... [نگاه می‌کند] ... صفر ...
[نگاه می‌کند] ... و صفر.

هم: هیچ چیز نمی‌جنبید. همه چیز در حال ...
کلو: صف....

هم [با صدای خشن]: تا کسی بات حرف نزده ورن زن. [با صدای معمولی]
همه چیز ... همه چیز ... همه چیز چیه؟ [با صدای خشن] همه چیز چیه؟
کلو: که همه چیز چیه؟ اون هم در کلام. اینه چیزی که می‌خوای بدونی؟
فقط یک لحظه صبر کن. [تلسکوپ را به سوی بیرون می‌چرخاند، نگاه می‌کند،
تلسکوپ را رو به پایین خم می‌کند، به سوی «هم» می‌چرخد.] درب و داغون.
[در ترجمه آلمانی که آدورنو نقل می‌کند: «کاپوت»]

این واقعیت که آدمیان جملگی مرده‌اند دزدکی به درون نمایشنامه قساقاق
می‌شود. دلیل اینکه چرا نباید از این فاجعه نام برد چند صفحه بعد در قطعه‌ای
دیگر بازگو شده است. به طرزی مبهم، «هم» مسئول وقوع آن است:

هم: اون دکتر پیر، طبیعتاً مرده؟

کلو: پیر نبود.

هم: اما مرده؟

کلو: طبیعتاً. [مکت] تو اینو از من می‌پرسی؟

اما وضعیت موجود در نمایش هیچ نیست مگر وضعیتی که در آن «دیگر
طبیعتی در کار نیست». مرحله‌شیء وارگی کامل جهان، یعنی زمانی که چیزی
باقی نمانده که به دست آدمیان ساخته نشده باشد، از آن رخداد فاجعه‌بار
اضافی که محصول آدمیان است تمیزناپذیر است، رخدادی که در آن طبیعت
محو و نابود گشته و از پس آن دگر هیچ چیز رشد نمی‌کند:

هم: بذرات جوونه زدند؟

کلو: نه.

هم: دور و برشونو گشتی ببینی جوونه زدند یا نه؟

کلو: جوونه نزدند.

هم: شاید هنوز خیلی زوده.

کلو: اگه قرار بود بزنند تا حالا زده بودند. [با صدای خشن] هیچ وقت جوونه نخواهند زد!

این شخصیت‌های نمایشی شبیه کسانی‌اند که مرگِ خود را به خواب می‌بینند، آن هم در «پناهگاهی» که در آن «وقتش رسیده تمام شود». خبر پایان جهان جدی گرفته نمی‌شود، تو گویی وقوع آن را می‌توان مسلم‌انگاشت. هر نوع به اصطلاح درامِ عصرِ اتمی در حکمِ اجرای مضحکی از خودش خواهد بود، صرفاً از آن رو که طرح داستانی‌اش با راحتی تمام دهشتِ تاریخی گمنامی را به کذب بدل خواهد ساخت، زیرا این دهشت را به عرصه شخصیتها و اعمال بشری جابه‌جا خواهد کرد و با دهانی باز به «شخصیت‌های مهمی» خیره خواهد شد که مسئول فشار دادن یا ندادن دکمه‌هایند. خشونتِ امر به زبان نیامدنی در ترس نام بردن از آن بازتاب می‌یابد. بکت آن را گنگ و بی‌شکل نگه می‌دارد. در باب آنچه با نفس تجربه ما قیاس‌ناپذیر است، فقط می‌توان به یاری حُسن تعابیر سخن گفت، نظیر وقتی که آدمی در آلمان از کشتن یهودیان سخن می‌گوید. این موضوع به یک امر پیشینی تام بدل شده است، به نحوی که آگاهی بمباران‌گشته دگر هیچ جایی ندارد تا در آن به این موضوع تأمل کند. وضعیتِ اسفبارِ اشیاء و امور، با طنزی خوفناک، شگردی قاعده‌مند فراهم می‌آورد که مانع آلوده شدن آن پیش‌فرض‌های پراگماتیک به حکایاتِ علمی - تخیلی کودکانه می‌شود. حتی اگر کلو به واقع اغراق کرده بود - آنچنان که همنشین او وی را، با غرولندی مبتنی بر عقل سلیم، بدان متهم می‌کند - چیز زیادی تغییر نمی‌کرد. این صورت، پایانِ نصف و نیمه جهان، یعنی همان نتیجه‌نهایی فاجعه، در حکمِ جوکی بد می‌بود؛ و بود و نبود طبیعت، که این دو زندانی دگر با آن پیوندی ندارند، کاملاً یکسان می‌شد؛ و آنچه از جهان باقی می‌ماند، چیزی نمی‌بود مگر غذایی ممتد. ولی این برجسته‌سازی تاریخی، این تقلیدِ طنزآمیز از ایده‌کی‌یرکه‌گور در مورد نقطه تماس زمان و ابدیت، در عین حال حکمِ تحریم یا تابویی را بر تاریخ اعمال می‌کند. آنچه زبان زرگری آگزیستانسیالیستی و وضعیت بشری