| نشر بیدگل | Bidgol Publishing co. |

نشر بیدگل

سرشناسه: بنتلی، اریک، ۱۹۱۶ - م. Bentley, Eric
عنوان و نام پدیدآور: زندگی نمایش/ اریک بنتلی؛ ترجمهٔ محمد منعم
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۴
مشخصات ظاهری: ۳۴۷ ص.؛ ۱۴/۵×۲۰/۵ س‌م.
شابک: ۸-۱۶۰-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: The life of the drama, 1991
موضوع: نمایشنامه -- تاریخ و نقد
موضوع: Drama -- History and criticism
موضوع: نمایش
موضوع: Theater
شناسهٔ افزوده: طلائی منعم، محمد، ۱۳۶۳-، مترجم
رده‌بندی کنگره: PN۱۶۳۱
رده‌بندی دیویی: ۸۰۹/۲
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۶۹۹۵۴۳

زندگی نمایش

| اریک بنتلی | محمد منعم | تئاتر: نظریه و اجرا |

| THE LIFE OF THE DRAMA | ERIC BENTLEY | MOHAMMAD MONEM |

نشر بیدگل

| زندگی نمایش |
| اریک بنتلی |
| ترجمهٔ محمد منعم |
| ویراستار: شهرزاد رادمنش |
| نمونه‌خوان: میترا سلیمانی |
| مدیر هنری و طراح لی‌اوت: سیاوش تصاعدیان |
| طراح جلد: محیا راد |
| صفحه‌آرا: نرگس نیک‌زاد |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول | پاییز ۱۴۰۴ تهران | ۷۰۰ نسخه |
| شابک: ۸-۱۶۰-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. | انتشار بیدگل |

| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷-۶۶۴۶۳۵۴۵ |

| همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| bidgol.ir |

تقدیم به یاد و خاطرهٔ دوستم

پِری میلر

نشر بیدگل

فهرست

مقدمهٔ مترجم ۱۳

بخش اول

جنبه‌های نمایشنامه ۱۹

۱. پیرنگ ۲۱

مادهٔ اولیهٔ پیرنگ ۲۱

تقلید زندگی ۲۶

شگفتی و تعلیق ۲۹

تقلید کنش ۳۰

تعصب علیه پیرنگ ۳۳

برانگیختن تعصب ۳۵

شکسپیر ۳۹

پیرنگ نمایشنامه نیست ۴۴

۲. شخصیت ۴۹

مادهٔ اولیهٔ شخصیت ۴۹

از واقعیت تا داستان ۵۱

در ستایش تیپ‌های نمایشی ۵۴
تیپ‌های نمایشی و کهن‌الگوها ۶۰
تیپ‌شناسی و اسطوره‌شناسی ۶۴
نمایش روان‌شناختی مدرن ۶۶
فراسوی تیپ‌ها و شخصیت‌های فردیت‌یافته ۷۰
از جنس رؤیا ۷۸

۳. گفت‌وگو **۸۳**

«حرف زدن!» ۸۳
نمایشنامه‌نویس به‌مثابهٔ سخنگو ۸۶
بلاغت در گفت‌وگو ۸۹
ناتورالیسم ۹۱
نثر بلاغی ۹۵
نظم بلاغی ۹۷
شاعرانگی ۹۹
ضدشاعرانگی ۱۰۴
ضدنمایشنامه‌ها ۱۰۶

۴. اندیشه **۱۱۱**

اندیشه و احساس ۱۱۱
اندوه اندیشه ۱۱۳
ایده‌های بد ۱۱۶
شعار و تبلیغات ۱۱۷
نمایشنامه پدیده‌ای اندیشه‌ورزانه است ۱۱۹
نمایش اسپانیایی ۱۲۳
نمایش آلمانی ۱۲۷
شاو ۱۳۱
پیراندلو ۱۳۵

برشت ۱۳۸
کرامت معنا ۱۴۳

۵. اجرا **۱۵۱**

ادبیات در برابر تئاتر ۱۵۱
نقش بازی‌کردن، تماشاکردن و تماشا شدن ۱۵۲
جانشینی‌ها ۱۵۹
هم‌ذات‌پنداری‌ها ۱۶۰
همدلی و بیگانه‌سازی ۱۶۱
امر بالغانه و امر کودکانه ۱۶۲
بلوغ دیررس ۱۶۴
آنچه بازیگر به نمایشنامه‌نویس می‌دهد ۱۶۶
آنچه نمایشنامه‌نویس به بازیگر می‌دهد ۱۶۹
بازیگری عالی در ملودرام ۱۷۱
مناسبات تئاتری ۱۷۵
بازی، بازی ـ بازیگری، بازیگری ۱۷۸
تئاتردرمانی ۱۸۱
قواعد بازی ۱۸۴

بخش دوم
انواع گوناگون نمایشنامه **۱۸۹**

۶. ملودرام **۱۹۱**

بدنامیِ ملودرام ۱۹۱
در ستایش ترحم به خود ۱۹۲
ترس و شفقت ۱۹۵
اغراق ۱۹۷
زبان ۲۰۰
زولا و بعد از او ۲۰۳
جوهرهٔ نمایش ۲۰۷

۷. فارس **۲۱۳**
خشونت ۲۱۳
تمسخر ازدواج ۲۱۷
پالایش کمیک ۲۲۰
شوخی و تئاتر ۲۲۳
سرچشمه‌های تلخ و شیرین ۲۲۷
دیالکتیک فارس ۲۳۱
شیطنت به‌مثابهٔ سرنوشت ۲۳۳
در هیئت میمون ۲۳۶
جوهرهٔ تئاتر ۲۳۹
«هوای آزادی خیال» ۲۴۲

۸. تراژدی **۲۴۷**
فرم‌های برتر ۲۴۷
شخصیت در کمدی و تراژدی ۲۵۲
مرگ در زندگی روزمره ۲۵۹
“La oscura raiz del grito” ۲۶۲
هیبت ۲۶۷
همدردی ۲۶۹
از شکسپیر تا کلایست ۲۷۰
خشم ۲۷۲
دیالکتیک تراژدی ۲۷۳

۹. کمدی **۲۷۹**
«فقط داشتم شوخی می‌کردم!» ۲۷۹
«بیا وارد آن موضوع نشویم!» ۲۸۲
تراژدی و کمدی: چند تعمیم ۲۸۴
همان‌طور که دلخواه شماست ۲۹۱

۱۰. تراژی‌کمدی **۲۹۷**

تراژدی: همراه با وقفه و استعلا ۲۹۷

انتقام، عدالت، بخشش ۳۰۰

یأس، امید ۳۱۱

ارجاعات **۳۲۹**

فهرست آثار **۳۳۳**

نمایه **۳۳۹**

نشر بیدگل

مقدمهٔ مترجم

این کتاب هم، مثل خیلی کتاب‌های دیگر، دیر دارد ترجمه می‌شود. دلایلش مهم نیست. مهم این است که با توجه به وضعیت فعلی تئاتر کمبودش حس می‌شد و بنا به توصیهٔ رضا سرور و علی‌اکبر علیزاد دست‌به‌کارش شده‌ام. دربارهٔ اهمیت کتاب فکر نمی‌کنم به توضیح بخصوصی نیاز باشد. خواننده خودش در حین خواندن به اهمیت کتاب پی خواهد برد. در مورد چگونگی شکل‌گیری این کتاب نیز خود بنتلی در پایان به نکاتی اشاره کرده که گفتن آنها اینجا اطالهٔ کلام خواهد بود.

اما آنچه توضیحش کمی ضروری به نظر می‌رسد در مورد فصل سوم از بخش اول این کتاب است. یعنی فصل «گفت‌وگو». نویسندهٔ کتاب که هم به زبان آلمانی تسلط کامل دارد (از مترجمان کلایست و برشت به انگلیسی است) و هم به ایتالیایی مسلط است (از مترجمان پیراندلو به انگلیسی است) در این فصل شاهدمثالش از انواع نمایشنامه‌هایی به این زبان‌هاست؛ به‌خصوص انگلیسی و آلمانی. خوانندهٔ فارسی‌زبانی که به زبان‌های دیگر تسلط ندارد می‌تواند برای درک مسائل مطرح‌شده در این فصل مابازای مباحث بنتلی را در ادبیات نمایشی فارسی بجوید و مدنظر داشته باشد. خود بنتلی هم در همان فصل اشاره‌ای تلویحی به این می‌کند. مثلاً در مورد نزدیک شدن به زبان محاورهٔ روزمره در ناتورالیسم که بنتلی از کلیفورد اودتس مثال می‌آورد، خلجِ دههٔ ۱۳۵۰ یا برخی آثار علیرضا نادری می‌توانند مثال جایگزین خوبی برای مقایسه باشند یا جایی که دربارهٔ نظم و نثر بلاغی صحبت می‌کند می‌توان اغلب آثار بیضایی و برخی آثار رادی یا نعلبندیان و شهرقصهٔ بیژن مفید را مدنظر

قرار داد. متأسفانه دربارهٔ شاعرانگی که مشخصاً از شکسپیر صحبت می‌کند نمونه‌ای نداریم که مابازایش را بررسی کنیم؛ آن‌طور که بنتلی مبحث را مطرح می‌کند نه‌فقط در زبان فارسی، گویا در هیچ زبان دیگری و حتی در خود زبان انگلیسی به‌ندرت هماوردی برای شکسپیر پیدا می‌شود. بی‌دلیل نیست که بزرگانی گفته‌اند: «بعد از خدا شکسپیر بیش از همه آفریده است.» مسئلهٔ بعدی در مورد همین فصل اینکه نویسنده تأکید زیادی دارد بر فاصله‌گرفتنِ گفت‌وگونویسی از گفت‌وگوهای معمول روزمره و در این زمینه رویکرد ناتورالیستی را ضربه‌ای بزرگ به زیبایی‌شناسی گفت‌وگونویسی می‌داند که به‌زعم او مبنایش مصنوع بودن است. در این مورد باید این نکته را مدنظر قرار داد که در زمان بنتلی تئاتر مستند و به‌خصوص نوع ورباتیم هنوز رشد نکرده بود تا نمونه‌ای خلاف آنچه می‌گوید باشد، نوعی گفت‌وگونویسی که عامدانه و آگاهانه به گفت‌وگوی روزمره روی می‌آورد. البته او آن‌قدر باهوش بود که در همین فصل بر اهمیت تدوین تأکید کند و تدوین را عاملی بداند که می‌تواند جنبه‌های زیباشناسانهٔ گفت‌وگوهای روزمرهٔ ناتورالیستی را تقویت کند؛ دقیقاً همان کاری که در تئاتر ورباتیم انجام می‌شود.

نکتهٔ ضروری بعدی این است که درک بهتر مباحث مطرح‌شده در این کتاب وقتی میسر می‌شود که اغلب نمایشنامه‌هایی که نویسنده از آنها نام می‌برد خوانده شده باشند. این کتاب دربارهٔ تئاتر، نمایش (درام) و هنرهای نمایشی (دراماتیک) به‌طور مشخص از دریچهٔ نمایشنامه‌ها می‌نگرد و به کندوکاو در جهان ادبیات نمایشی می‌پردازد. از این روست که اگر خواننده اغلب نمایشنامه‌های مطرح‌شده در کتاب را قبلاً نخوانده باشد، شاید احساس کسالت و حتی گنگی در مطالب کند، اما اگر نمایشنامه‌ها را خوانده باشد، آن‌قدر از خواندن کتاب لذت می‌برد که شاید حتی دوباره به مرور برخی نمایشنامه‌ها در حین خواندن کتاب بپردازد. در نهایت اینکه کتاب به‌شدت ساده و جذاب است اگر همین یک شرط حین خواندنش رعایت شده باشد. اگر نمایشنامه‌ها را خواندید و باز هم جایی شاهد گنگی در مطلب بودید به احتمال زیاد ضعف از ترجمه است.

می‌ماند یک نکته؛ گزیده‌هایی از سه فصل «فارس»، «کمدی» و «تراژی‌کمدی» این کتاب پیش‌تر توسط منصور براهیمی در مجلهٔ فارابی، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۳۷۶، ترجمه و منتشر شده است. ترجمهٔ فصل «فارس» را نیز خود من چند سال پیش برای چاپ در مجلهٔ جشنوارهٔ تئاتر خندستان در اصفهان ارائه کردم. ترجمهٔ حاضر از فصل «پیرنگ» نیز در شمارهٔ ۳ دفتر مطالعات تئاتر منتشر شده است.

دیگر اینکه بنا بر شیوهٔ خودِ بنتلی از هر پانویسی در متن کتاب پرهیز کرده‌ام و همه را به انتهای فصول تحت عنوان پی‌نوشت برده‌ام. از توضیحات اضافه و اظهارفضل‌های معمول، دربارهٔ نویسندگان و اشخاصی که از آنها صحبت می‌شود، خودداری کرده‌ام، اما برای کسی که بخواهد دربارهٔ این اشخاص بیشتر و بهتر بداند در نمایهٔ کتاب عناوین انگلیسی را جلوی اسامی فارسی آورده‌ام. خوانندهٔ کنجکاو و محقق خودش می‌تواند با داشتن آن اسامی به جست‌وجو بپردازد و نیازی به ارائهٔ اطلاعات ویکی‌پدیایی از جانب مترجم وجود ندارد.

در نهایت لازم می‌دانم از کسانی که در حین ترجمهٔ این کتاب همراهی‌ام کردند و کمک‌هایشان همواره امیدبخش من بوده تشکر کنم. از رضا سرور که همیشه بی‌دریغ کمک می‌کند و واژه‌های من توانایی تشکری درخور او را ندارند. از امین حسینیون که در بسیاری از پیچ‌وخم‌ها کمک‌هایش گره‌گشا بود. از عمویم رزاق منعم که همیشه در ترجمه‌ها یاری‌دهنده است. از آقای فؤاد نظیری که علاوه بر ترجمهٔ کامل یکی از اشعار سنگینی که بنتلی نقل کرده بود، نکاتی گفت که در ترجمهٔ بقیهٔ شعرها کمکم کرد، هرچند به خوبی ترجمهٔ خودش نشد؛ از حسام شریفیان که راز یکی از جملات بسیار غامض این کتاب را برایم گشود. و در نهایت از محمد چرمشیر که نسخهٔ نهایی این ترجمه را خواند و نظراتش در بهتر شدن این ترجمه یاری‌کننده بود.

محمد منعم

نشر بیدگل

آنچه اهمیت دارد سرزندگی ابدی است، نه زندگی ابدی.

نیچه

این اصل مسلم هنر [است]... که هیچ‌گونه نتیجهٔ اخلاقی یا سودی در تئاتر وجود ندارد، مگر آنکه میان سوژهٔ نمایشی و ما رابطه‌ای پنهانی برقرار باشد.

بومارشه

تنزلِ ما به عناصرِ بنیادین وجودمان آنگاه توجیه‌پذیر است که به‌دنبالش آزادانه‌تر به‌سوی هدفی مشخص صعود کنیم: ما تنها به‌منظور یافتن خوراکی برای عقل به احساس رجوع می‌کنیم...

سانتایانا

| بخش اول |
| جنبه‌های نمایشنامه |

نشر بیدگل

۱۱
پیرنگ

مادهٔ اولیهٔ پیرنگ

تجربهٔ زندهٔ نمایشنامه، همچون خواندن رمان یا شنیدن قطعه‌ای موسیقی، مانند رودخانه‌ای از احساس در ما جاری می‌شود؛ گاه سریع پیش می‌رود گاه آهسته، گاه با آرامش در میان کرانه‌های وسیع رودخانه است، گاه چون سیلابی خروشان است میان کرانه‌های تنگ و باریک، گاه در سراشیبی است، گاه مانند تنداب، گاه همچون آبشاری که فرومی‌ریزد، گاه در پشت سد و سیل‌بند متوقف می‌شود و سرانجام از هرچه تنگناست در پهنهٔ اقیانوس رها می‌شود. درکمال تعجب نقد، پژوهش و آموزش‌های آکادمیک چندان به این تجربهٔ زنده نمی‌پردازند. اصحاب فن نظریه‌های بسیاری دربارهٔ هملت دارند و از صحت و اعتبارشان هم مطمئن‌اند. اما اگر از آنها بپرسید چرا شب‌های تعطیل راهی سالن‌های تئاتر یا سینما می‌شوند، می‌فهمید دیگر از جوابشان آن‌قدرها مطمئن نیستند. ادعای یافتن پاسخ مسائل پیچیده از سوی کسی که هنوز مسائل ابتدایی را حل نکرده قدری مشکوک به نظر می‌رسد. اما تابه‌حال شده از پس مسائل ابتدایی‌تر برآمده باشیم؟ ساده‌ترین پرسش‌ها اتفاقاً از همه سخت‌ترند. برای پاسخ دادن به آنها هم باید همان رویکردی را به‌کار بگیریم که برای حل مسائل پیچیده استفاده می‌کنیم؛ یعنی سؤال را باز کنیم تا به اجزای تشکیل‌دهنده‌اش برسیم، اول به بخش‌های ابتدایی‌تر رسیدگی کنیم و در ادامه مسیر را برای حل مسائل پیچیده‌تر هموار کنیم.

پیرنگ چیست؟ محصول نهایی‌ای که به ذهن خطور می‌کند چیزی نیست مگر آنکه پیچیده و ظریف باشد. این محصول از چه مواد اولیه‌ای ساخته شده است؟ می‌توان به‌جرئت

گفت زندگی؛ زندگی با تمام گوناگونی و تنوعش، حتی لحظات ناخوشایندش. اما تا وقتی که پرسش‌ها این‌قدر گسترده و کلی مطرح شوند، نمی‌توانیم حتی به پاسخی تقریبی و ابتدایی نزدیک شویم. فقط هنگامی می‌توانیم مادهٔ اولیهٔ پیرنگ را تحلیل کنیم که واحدی کوچک‌تر از «زندگی» را در نظر بگیریم. از آنجا که موضوع بحث ما چیزی جز پیرنگ نمایشنامه نیست، بهتر است واحد موردنظر مشخصاً ویژگی‌های نمایش را در خود داشته باشد. در همین راستا، اشاره‌ای به گفتهٔ جورج سانتایانا می‌کنم که می‌گفت؛ اگر رمان‌نویس رویدادها را از دریچهٔ ذهن دیگران می‌بیند، نمایشنامه‌نویس «به ما این امکان را می‌دهد که ذهن دیگران را از دریچهٔ رویدادها ببینیم». اگر پیرنگ را یک ساختمان در نظر بگیریم، خشت‌های آن همان رویدادها، وقایع، پیشامدها و حوادث‌اند.

اما رویدادها به‌خودی‌خود نمایشی نیستند. نمایش نیازمند چشمانی مشاهده‌گر است. لازمهٔ دیدن وجه نمایشی در هر چیزی این است که هم عناصر کشمکش را در آن بیابیم و هم به این عناصر واکنشی عاطفی نشان دهیم. این واکنش همان هیجان، حیرت و شگفتی شدید ما در مواجهه با کشمکش است. حتی کشمکش هم به‌خودی‌خود نمایشی نیست. اگر همهٔ ما در جنگ هسته‌ای هلاک و نابود شویم، باز هم در قلمروِ فیزیک و شیمی کشمکش جریان خواهد داشت. اما این دیگر نمایش نیست، بلکه صرفاً یک فرایند است. اگر نمایش فقط در صورتی معنا دارد که دیده شود، پس باید کسی هم باشد که آن را ببیند. بنابراین نمایش منوط به انسان است.

زندگی ما تا چه حد نمایشی است؟ قطعاً عده‌ای بر این باورند که عناصر نمایشی در زندگی اندک، و تجربیات روزمره کسل‌کننده‌اند و نشانی از کشمکش در آنها دیده نمی‌شود. حتی شاید عده‌ای بگویند اموری از این دست پیوسته و بی‌وقفه در چرخه‌ای تکراری ادامه می‌یابند؛ چنان‌که این گفته هم دربارهٔ زندگی به‌طور کلی و هم دربارهٔ دوره‌های تاریخی خاص و مکان‌های بخصوص مطرح شده است.

اما از آنجا که نمایش صرفاً محدود به پیشامدها و اتفاقات نیست و واکنش عاطفی ما را نیز دربر می‌گیرد، پس پرسشِ «زندگی چقدر نمایشی است؟» تا حدی به خود شخص بستگی دارد. آنچه از نظر یک نفر کسل‌کننده است شاید برای دیگری هیجان‌انگیز تلقی شود. حتی کسانی که فکر می‌کنند زندگی فاقد هرگونه جنبهٔ نمایشی است گاهی با استثناهایی مواجه می‌شوند.

بانکداری که با هواپیما می‌گریزد، گانگسترهایی که فرزند یک قهرمان ملی را می‌ربایند، دختری که تبدیل به پسر می‌شود، نقاش ساختمانی که قیصر روم می‌شود؛ برای

هریک از این ماجراهای مناسب رمان می‌شود نمونه‌های واقعی پیدا کرد. انگار همهٔ این داستان‌ها ساخته‌وپرداختهٔ روزنامه‌نگار خستگی‌ناپذیری هستند که چندان به باورپذیر بودن آنها اهمیتی نمی‌دهد.

این جملات را روبر برازیاک در دههٔ ۱۹۳۰ میلادی نوشته است. به‌سادگی می‌توان نمونه‌های مشابه این «نمایش‌ها» را در اخبار و حوادث روزنامه‌های دهه‌های ۱۹۴۰، ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ یافت. زندگی، آن‌طور که روزنامه‌ها نشان می‌دهند، نمایشی است. وگرنه چه چیز دیگری روزنامه‌ها را سرپا نگه می‌دارد؟

با وجود این شاید هنوز کسی بگوید که لیندبرگ استثنا به شمار می‌رفت، چون قهرمان ملی بود و گانگسترها هم چون گانگستر بودند استثنایی به حساب می‌آمدند.[۱] اما روزنامه‌ها کسانی را مخاطب قرار داده بودند که رؤیای تبدیل شدن به یک قهرمان ملی را در سر می‌پروراندند یا به‌خاطر اینکه بچه‌هایشان ربوده نشده‌اند، نفس راحتی می‌کشیدند. درست یا غلط، زندگی دیگران ــ میلیون‌ها انسان دیگر ــ معمولاً غیرنمایشی تلقی می‌شود و این باور رایج هم مثل خیلی از باورهای رایج دیگر با ظاهر امر همخوانی دارد. ما فقط رؤیای تبدیل شدن به یک قهرمان ملی را در سر می‌پرورانیم. اما اگر از زاویه‌ای دیگر به این موضوع نگاه کنیم، همه در رؤیاهای خود قهرمان ملی هستیم. به‌محض اینکه بفهمیم اغلب اوقات رؤیاپردازی می‌کنیم، ناگزیر از کنار گذاشتن این باور رایج، پی می‌بریم زندگی‌مان با همهٔ این حرف‌ها نمایشی است.

فروید کتاب روشنگری دارد با عنوان آسیب‌شناسی روانی زندگی روزمره که در آن توضیح می‌دهد حتی رفتارها و گفتارهای ظاهراً بی‌محتوا در واقع سرشار از معنا هستند. زیر سطح این خودآگاهی پیش‌پاافتاده و ناچیز، کشمکش‌های عاطفی شدیدی نهفته است. پس بدین‌ترتیب آیا نمی‌شود گفت حتی در آن لحظاتی که هیچ نمایشی به چشم نمی‌آید، در واقع نوعی «نمایش زندگی روزمره» در جریان است؟

در اینجا من کلمهٔ «رؤیا» را خیلی کلی و گسترده به‌کار برده‌ام. منظورم هم رؤیاپردازی روزانه است و هم رؤیا دیدن به هنگام خواب. منظورم همهٔ خیال‌پردازی‌های ماست ــ یکی از چیزهایی که نیاکانمان به آن اشاره داشته‌اند وقتی بارها گفته‌اند: «زندگی رؤیاست.» این خیالات بازتابی مستقیم و غیرمستقیم از آرزوهای ما هستند و آرزو نیروی محرک و پیشران وجود انسان است. مسئله صرفاً این نیست که زندگی به نظر ما نمایشی می‌آید، بلکه آرزومندیم که همین‌طور باشد و چون این آرزو قوی و مبرم است، بنابراین همین‌طور هم

می‌شود. حتی گله‌وشکایت همیشگی ما از کسالت‌بار بودن زندگی عمدتاً گواهی بر این است که ما این کسالت را نمی‌پذیریم. اصرار داریم بیست و چهار ساعتِ شبانه‌روز نمایشی بیست‌وچهارپرده‌ای باشد. حتی طردکردن زندگی ــ همان‌گونه که انسان‌ها گاه آن را طرد می‌کنند ــ خود یک نمایش است. در هر خودکشی می‌توان نشانی از انتقام و آخرین تقلاهای رقت‌انگیز خودنمایی را دید. آن چیزی که در رفتار انسان‌ها غیرنمایشی به نظر می‌رسد ــ مثلاً طرز رفتار مردم آنگلوساکسون ــ در واقع نوعی ترفندِ تأکید از طریق کوچک‌نمایی است. آنگلوساکسون‌ها آن‌قدر متکبرند که حتی با صدای آرام فریاد می‌زنند. برای آنها همین امر غیرنمایشی در واقع شکل خاصی از نمایش است.

بنا بر باور رایج زندگی غیرنمایشی است تا وقتی که روزنامه‌نگار یا نمایشنامه‌نویسی پیدا شود و آن را «نمایشی کند». اما این باور نکتهٔ مهمی را نادیده می‌گیرد، چیزی که روزنامه‌نگار و نمایشنامه‌نویس هم عمدتاً بر آن متکی‌اند: میل سیری‌ناپذیر ما به نمایش. فعالیتی را در نظر بگیرید که تحت‌عنوان «بطالت» می‌شناسیم. فکر کنید از فرط خستگی حتی رؤیاپردازی هم نمی‌کنید. روی صندلی چرت می‌زنید. در این حالت شاید حتی تا اندازه‌ای هم احساس فراغت و آرامش کنید. اما به‌محض اینکه خوابتان می‌برد گویی «جهنم به پا می‌شود». در خواب با صحنه‌هایی از درگیری‌های عظیم، تعقیب‌های وحشتناک و ناکامی‌های دردناک روبه‌رو می‌شوید.

ای‌کاش پس از برخاستن از خواب تمام می‌شد! اما حال‌وهوای آن رؤیا حتی پس از بیدار شدن همچنان باقدرت باقی می‌مانَد. البته تعجبی هم ندارد، چراکه خواب‌ها در واقع نگرانی‌ها و اضطراب‌های اصلی ما را بازتاب می‌دهند. بعد شما آن را بر سر همسرتان خالی می‌کنید. نمایشنامه‌ای استریندبرگی! آزردگی شما به بزرگی کابوستان است. تلفن زنگ می‌خورد. مشکل کوچکی در دفتر کارتان پیش آمده است. اما در این لحظه هر چیز کوچکی بزرگ به نظر می‌آید، آن مسئلهٔ کوچک هم برایتان اندازهٔ یک بمباران هوایی جلوه می‌کند. با خشم تماس را قطع می‌کنید ــ یک نمایش اجتماعی!

در یک سو نمایش‌های بزرگِ زندگی افرادی همچون لیندبرگ و هیتلر، و در سوی دیگر نمایش‌های کوچک هر روزهٔ هریک از ما. اما این نمایش‌های کوچک در خیالمان بزرگ جلوه می‌کنند و درست مانند همان نمایش‌های بزرگ توصیف‌شده در روزنامه ساخته‌وپرداخته می‌شوند. برای همین است که نمایشنامه‌ها معمولاً دربارهٔ آدم‌های مهم نوشته می‌شوند، اما آنچه می‌گویند به درد زندگی ما آدم‌های معمولی هم می‌خورد. عکس این موضوع هم صادق

است؛ وقتی نمایشنامه‌نویس بزرگی همچون چخوف به بهترین شکل ناچیز بودن زندگیِ روزمره را نشان می‌دهد، در واقع عظمت آن را هم به تصویر می‌کشد؛ عظمت خیال‌پردازی‌هایی که از زندگی مخفیانهٔ والتر میتی[۲] گرفته تا خیالات جوانمردانهٔ دن کیشوت را دربر می‌گیرند.

ویرجینیا وولف جایی گفته بود رمان نوعی «گسترش غیبت و بدگویی» است. نمایشنامه که به‌طور کلی پدیده‌ای خشونت‌آمیزتر است، می‌تواند نوعی «گسترش تهمت و رسوایی» به شمار رود. هر دو ژانر نشان می‌دهند که انسان چقدر مشتاق دانستن دربارهٔ دیگر انسان‌هاست؛ به‌ویژه دانستن چیزهایی که معمولاً پنهان نگه داشته می‌شوند. نمایشنامه‌نویس هم در این زمینه، همچون بسیاری موارد دیگر، یک افراطی تمام‌عیار است، کسی که اگر نمایشنامه‌نویس نمی‌شد، ممکن بود سر از چشم‌چرانی یا جاسوسی برای پلیس درآورد. اگر در همین ابتدای کار این موضوع را روشن نکنیم، در ادامه سردرگم خواهیم شد. به‌گمان من برخی منتقدانِ بسیار موشکاف و برجسته مرتکب همین خطا شده‌اند و به بیراهه رفته‌اند. برای مثال، ادوین میور در کتاب خود دربارهٔ رمان چنین نوشته است:

> آنچه ما را مجذوب رمان‌های پرحادثه می‌کند، لذتی بی‌دغدغه از رویدادهای هیجان‌انگیز است. این پرسش را روان‌شناسان باید پاسخ دهند که چرا توصیف محض کنش‌های خشونت‌آمیز خوشایند ماست.

همین جملهٔ دوم دست‌برقضا نشان می‌دهد که چطور فردی اهل ادبیات ممکن است بخواهد از واقعیت‌های ساده و پایه‌ای تجربهٔ ادبی فاصله بگیرد. بعید است منظور آقای میور واقعاً این بوده باشد که جذابیت خشونت به معنای واقعی قابل درک نیست. چرا حتی روایت ضعیفی از کنش‌های خشونت‌آمیز برای ما خوشایند جلوه می‌کند؟ چطور ممکن است این‌گونه نباشد؟ ما معمولاً احساس می‌کنیم زندگی‌مان عاری از خشونت است و دوست داریم چیزی را ببینیم که نداریم. اغلب حوصله‌مان سر می‌رود و دوست داریم در ماجراهای هیجان‌انگیزِ شخصی دیگر غرق شویم. ذاتاً پرخاشگریم و از تماشای پرخاش لذت می‌بریم (اگر خودمان از این میل بی‌خبر باشیم، حتی از دیدنش لذت بیشتری هم می‌بریم). حس می‌کنیم حالمان بد است و خوشحال می‌شویم ببینیم حال دیگران بدتر از ماست. حتی اگر جنگی در جریان باشد و زندگی خشونت‌باری را از سر بگذرانیم، «دشمن» را بکشیم یا هنگامی که افسران وظیفه نگاهمان نمی‌کنند از پشت به رفقایمان خنجر بزنیم، باز هم هنگام غروب وقتی که هوا تاریک می‌شود، تلویزیون را روشن می‌کنیم تا ببینیم آمریکایی‌ها در یک فیلم وسترن محشر، چطور

با خیال راحت یکدیگر را می‌کُشند. این‌گونه مطمئن می‌شویم که خشونت هرگز از زندگی‌مان محو نمی‌شود، چراکه حتی در شب و هنگام خواب نیز خشونت می‌تواند در رؤیاهایمان ادامه یابد.

پس با این حساب، در پاسخ به آقای میور می‌توان گفت خشونت برای ما جذاب است چراکه ما موجوداتی خشنیم. حتی افرادی با آرام‌ترین ظاهر چه‌بسا آشفته‌ترین باطن را داشته باشند. این احتمال آن‌قدر جدی است که این روزها دائماً مشکوک می‌شویم مبادا هرکسی که آرام و با طمأنینه[۳] حرف می‌زند شروری[۴] سرکوب‌شده باشد و پشت هر دکتر جکیل آقای هاید پنهان شده باشد. اما خشونت محدود به افرادی نیست که ظاهراً رفتار آرامی دارند. ستیزه‌جویی همه‌جا حاضر است؛ جز در دو گروه از آدم‌ها، یکی آدم‌های به‌شدت ضعیف و ناتوان و دیگر برخی قدیسان و پرهیزکاران خاص. البته شاید ضعف و ناتوانی ارثی و مادرزادی باشد، اما پرهیزکاری و قدیس‌مآبیِ غیرخشونت‌آمیز چنین نیست. قدیس‌ها آن‌قدر به‌لحاظ اخلاقی روی خود کار کرده‌اند که ریشهٔ خشونت را در وجودشان سوزانده‌اند. پس آنها احتیاجی به تماشای نمایش ندارند و معلولان ذهنی و جسمی نیز نمی‌توانند به آن دسترسی پیدا کنند. اما باقی مردم از اینکه در نمایشِ خشونت نشان داده شود استقبال می‌کنند. گاهی با خود فکر می‌کنم شاید بهتر باشد به‌جای آنکه به نمایشنامه‌نویسان تازه‌کار تکنیک‌های معمول نمایشنامه‌نویسی را آموزش دهیم، تنها دو قانون اساسی اما مبتنی بر طبیعت انسان را یادشان بدهیم: اگر می‌خواهید توجه تماشاگر را جلب کنید، خشونت به خرج دهید؛ اگر می‌خواهید این توجه را حفظ کنید، باز هم تندی نشان دهید. درست است که نمایشنامه‌های ضعیف اغلب بر اساس چنین اصولی پایه‌ریزی شده‌اند، اما این موضوع به این معنا نیست که نمایشنامه‌های خوب لزوماً برخلاف این اصول باشند.

تقلید زندگی

رابطهٔ بین مادهٔ خشونت‌آمیز و پیرنگِ تمام‌شده چیست؟

هنر بازتاب زندگی است. واژه‌ای که ارسطو به کار می‌برد «مایمِسیس» است. برای جلوگیری از پیچیدگی بیش از حد باید بگذاریم این واژه معنا و مفهوم تحت‌اللفظی خود را حفظ کند. مایمِسیس یعنی بازتولید مطلق. اگر انسان‌ها تمایلی به دو بار زندگی کردن نداشتند، اصلاً هنر وجود داشت؟ شما هم زندگی خود را دارید هم روی صحنه دوباره با آن مواجه می‌شوید. مسئله

ساده است، اما چون ساده است از اعتبارش کم نمی‌شود. پژوهشگران یونانی دائماً توضیح می‌دهند که برای ارسطو تقلید به معنای تقلید نیست. با وجود این، همین معنا را دارد.

> غریزهٔ تقلید از کودکی در انسان نهادینه شده [ارسطو چنین می‌نویسد]، یکی از تفاوت‌های او با دیگر حیوانات این است که انسان مقلدترینِ موجودات زنده است... دیدن اشیایی که در ذات خود باعث رنج ما می‌شوند هنگامی خوشایند است که با وفاداری و صداقت جزئی‌نگرانه بازتولید شوند... بنابراین انسان به این دلیل از مشاهدهٔ شباهت و همانندی به خویش لذت می‌برد که به خود می‌آید و می‌بیند حین مواجهه با این شباهت می‌گوید... «آری، این همان است.»

«اشیایی که فی‌نفسه باعث رنج ما می‌شوند وقتی با وفاداری و صداقت جزئی‌نگرانه بازتولید شوند مشاهده‌شان خوشایند می‌شود.» به‌عبارت‌دیگر، تکهٔ خامی از زندگی ممکن است به‌مثابهٔ هنر برای ما فراهم شود. چیزی که ما از آن لذت می‌بریم انحراف از واقعیت نیست، بلکه خود عمل تقلید به‌تنهایی برای تبدیل رنج ما به لذت کافی است.

هرگونه تلاشی در پرداختن به جنبهٔ روان‌شناختی هنرهای نمایشی باید با اذعان و تأیید این نکته آغاز شود که رانهٔ اصلی این هنر تقلید محض است. نمی‌توان خرده گرفت که قواعد و اصول کلی این تقلیدِ وفادارانه نادرست است، اما می‌توان گفت که امکانات آن در عمل به‌شدت محدود است. ما زمانی به دیگر امکانات موجود پی می‌بریم که از وفاداری مطلق فاصله بگیریم. بااین‌حال ردکردن مادهٔ اولیه همچنان اشتباه است. «رویدادهای هیجان‌انگیز» و «کنش‌های خشونت‌آمیزی» که آقای میور درباره‌شان صحبت می‌کند چیزهایی نیستند که به طبقات و سطوح پست‌تر هنر تعلق داشته باشند. شاید به‌خودی‌خود پست و نازل باشند، اما درست مثل خاک پست و نازلی‌اند که از دل آن گُل می‌روید. گل‌های هنرهای نمایشی نیز در کنش‌های خشونت‌بار ریشه دارند.

زمانی منتقد تئاتر روزنامهٔ نیویورک تایمز گفت نمایشنامه‌نویس باید شبیه یک حقه‌باز یا شارلاتان باشد. این حرف درست نیست اما حقیقتی در آن نهفته است. نمایشنامه‌نویس یک خدمتکار پیر نیست. او به‌ندرت بخش حیوانی ذات ما را از یاد می‌برد. او ذات انسان را متعالی نشان نمی‌دهد، هرچند شاید به تعالی انسان علاقه‌مند باشد. شاید فدرا متمدنانه‌ترین تراژدی بزرگی باشد که تاکنون نوشته شده، اما فدرا خواهر ناتنیِ مینوتور بود و از قرار معلوم ناپدری‌اش هم می‌شد یک گاو نر. گرچه در نظر برخی خوانندگان آنگلوساکسون، نمایشنامه‌های

راسین محدود و تخصصی است، اما در واقع گسترهٔ آن از قله‌های روح انسانی تا اعماق حیوانیت او را دربر می‌گیرد. اگر بیش از حد متمدن است، همچنین بیش از حد بدوی نیز هست.

سپس شکسپیر را داریم. عناصری در نمایشنامه‌های شکسپیر وجود دارد که جلوی چشممان‌اند، ولی ما آنها را نمی‌بینیم یا نمی‌توانیم ببینیم. آداب دنیای مدرن درست شبیه به ذوق زیبایی‌شناسانهٔ نئوکلاسیک است؛ شکلی از کوری. اگر کسی نتواند مثل شکسپیر «لذت بی‌دغدغه از رویدادهای هیجان‌انگیز» را احساس کند، پس برای درک کاری که او با این رویدادها کرده بیش از حد مؤدب و تعارفی است. کمدی شکسپیر خیلی زمینی‌تر از آن است که تهیه‌کننده‌های تئاتر مدرن فکر می‌کنند. تراژدی‌هایش هم همیشه آن‌قدرها باشکوه و والا نیستند. برخی اجراهای اروپایی اخیر که ظاهراً از کمونیسم تأثیر پذیرفته‌اند، بسیار بهتر از اجراهای بریتانیایی و آمریکایی‌ای بودند که ما دیده‌ایم؛ بیش از همه به این دلیل که در وهلهٔ نخست تحت تأثیرِ زندگی خشن اطرافمان بوده‌اند و در وهلهٔ بعدی متأثر از هنر خشن اطرافمان (فیلم‌های گانگستری، داستان‌های عامه‌پسند و چیزهایی از این قبیل).

هیچ نمایشنامه‌نویسی به‌اندازهٔ آقای میور از کنش خشن نمی‌ترسد. خود مترلینک در نمایشنامهٔ مونا وانا آن‌قدر از کنش خشن استفاده می‌کند که گاهی به مرز هرزه‌نگاری می‌رسد. شاو پیرنگ را رد کرد اما اکثر نمایشنامه‌هایش پر از کنش است و در برخی از بهترین آثارش پیرنگ‌هایی پیچیده طراحی کرده است. چخوف زاویهٔ دوربینش را در مواجهه با کنش خشونت‌آمیز تغییر می‌دهد، اما آن کنش همچنان به‌شکل سرنوشت‌ساز و حیاتی حضور دارد. فقط شعبده‌بازیِ ماهرانهٔ اوست که مانع می‌شود مخاطب پروفسور سربریاکف، ناتاشا و مادام رانفسکایا را همچون حیواناتی درنده‌خو ببیند ــ آنها شخصیت‌های منفی نمایشنامه‌های چخوف‌اند و به آن نمایش‌ها کنشی می‌بخشند که هم هولناک است و هم به‌شکلی سنتی ویرانگر.

نمایشنامه از این نظر خشن‌تر از شعر غنایی و رمان است که حتی سعی نمی‌کند ارتباطش را با عناصر خامی که ما «بی‌دغدغه» به آنها علاقه‌مندیم پنهان کند. این موضوع توضیح می‌دهد که چرا نمایشنامه‌های خوب برای تماشاگرانی با درجات مختلف تعالی در سطوح مختلف لذت‌بخش هستند. اما مهم است به یاد داشته باشیم که کدام سطح ضروری‌تر است: خاک می‌تواند بدون گل وجود داشته باشد، اما گل بدون خاک نمی‌روید.