

تئاتر برنارد ماری کلتس

رقیه ذوقی*

مربی دانشگاه پیام نور، دانشگاه تهران مرکزی

مهدی حیدری**

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

(تاریخ دریافت: ۱۴/۰۶/۹۵، تاریخ تصویب: ۱۹/۱۰/۹۶، تاریخ چاپ: زمستان ۱۳۹۹)

چکیده:

تئاتر آینه جامعه است. بی شک دخالت عوامل اجتماعی در دنیای تئاتر، غیرقابل اجتناب می باشد. با مرور زمان و با بالا رفتن آگاهی های عمومی و اجتماعی مردم، تئاتر صحنه حضور سیاست نیز شد و بعد از سالهای ۱۹۶۰، با پیدایش نقد نوین، در برخورد با مقوله ادبیات، تحولی تدریجی در شاکله تئاتر سیاسی به وجود آمد و به نقد جامعه و حتی مبارزه با آن پرداخت.

تئاتر برنارد ماری کلتس، در بازه زمانی ۱۹۶۰، از ویژگی خاصی برخوردار بود زیرا که اتفاق های اجتماعی را به صورت مصور به ما نشان می داد و سعی داشت اتفاقات را بازسازی کرده یا واقعی بنمایاند. شرایط سیاسی و اجتماعی موجود برای بیان تمام واقعیات مساعد نبود از این رو ترفندی بکار برد تا بتواند به دور از سانسور شدن، عقیده ی خود را بازگو کند. ترفندی این بود که خصوصیات جملات (ساختاری- مفهومی) را بهم می ریخت، و جملات جنبه های دیگری به خود می گرفتند. این جنبه ها، در مفهوم نمایش نامه ها نمود پیدا کرده و تواما معنا بخش و هدفمندند. تئاتر کلتس روی هم رفته، ارتباط مستقیم با سیاست دارد و نوعی تئاتر انتقادی محسوب می شود که در آن، به نام یک اپوزیسیون نامشخص، انتقاد صورت می گیرد. تئاتر کلتس، انتقاد از حقیقت قابل اثباتی را بیان می دارد و این انتقاد هنگامی مورد قبول است که تأییدی را مطالبه کند و به آنچه قابل قبول واقع می شود، عینیت ببخشد.

واژه گان کلیدی: کلتس - جامعه - تئاتر سیاسی - مباحثه - درگیری های گفتمانی

* E-mail: zoghizoghi@yahoo.com (نویسنده مسئول)

**E-mail: meh.heydari@yahoo.com

مقدمه

تئاتر آینه جامعه است. از این رو، دخالت عوامل اجتماعی در دنیای تئاتر آشکار و اجتناب ناپذیر می‌باشد. منتقدان نقد جامعه شناختی درباره هنر، بویژه تئاتر بسیار نوشته‌اند. هنرهای دراماتیک، از قدیم‌الایام صحنه حضور گناه و فضیلت، تخریب و سازش بوده و هستند. دست‌اندرکاران و نظریه‌پردازان هنر سده بیستم و بیست و یکم، متوجه مقوله اخلاقی و اجتماعی هنرهای دراماتیک، بویژه تئاتر بوده‌اند و جنبه‌های سیاسی و جانبدارانه را به آن افزوده‌اند.

با پایه‌ریزی تئاتر متعهد، نمایشنامه‌ها، نمایشنامه‌نویسان و حتی کارگردانان از جامعه الهام گرفته و موضوعات، نوشته‌ها، دکور و دیگر عوامل تئاتر خود را با آن آمیختند. بعد از سال‌های ۱۹۶۰، با پیدایش نقد نوین، در برخورد با مقوله ادبیات، تحولی تدریجی در فرانسه شکل گرفت. ادبیات دیگر رنگ و بوی تعلیمی نداشت. ادبیات، همگام با جامعه شده بود و به نقد جامعه و حتی مبارزه با آن می‌پرداخت. در زمینه تئاتر، نمایشنامه‌نویسان مبتکری ظهور کردند که نوآوری‌هایی را ارائه داده و با اوضاع و احوال جامعه هماهنگ شدند. شعارشان این بود: "پیشرفت انسان، با تکیه بر جامعه و فرهنگ است" (دگین، ۱۹۹۲، ۲۲۱)

کم کم مبارزات سیاسی صاحب‌نظران وارد متون نمایشنامه‌ها شدند. اقتدار سیاسی - اجتماعی جامعه، آزادی در بیان را از بین برده بود. از این رو، ابراز بیشتر عقاید مخالف و حتی موافق، مجاز محسوب نمی‌شدند. نمایشنامه‌نویسان برای بیان عقاید خود، هر یک روش و گونه‌ای را برگزیدند. اینگونه بود که تئاتر بعد از ۱۹۶۰ توانست، با خلق و بکارگیری ترفندهایی، حال موجود و حال ایده‌آل جامعه را به تصویر بکشد. دنیا به‌عنوان یک محیط ساختارمند که بسیاری از ابعاد میراث دراماتیک ارسطو را در خود دارد، تئاتر را به‌عنوان محلی برای بروز خواسته‌ها می‌سازد و تصویری از جهان را بیان می‌کند. یکی از تعریف‌های سیاست، توجه به جریان و مدیریت رویدادهای اجتماعی است. در اصل توجه به رویدادهای اجتماعی هم، توجه به انسانیت و جهان است که نیازمند شناختی از خودآگاهی انسان نسبت به جهان دارد.

برنارد ماری کلتس، بی‌شک مهمترین نمایشنامه‌نویس واقع‌گرای^۱ دهه ۸۰ فرانسه و معروف‌ترین آن‌ها بعد از نسل طلایی دهه ۵۰ است. محتوای آثار وی بی‌نهایت جذاب است. او

^۱ واقع‌گرایی سوسیالیستی بیانگر واقعیات در ادبیات بعد از جنگ است و جای واقع‌گرایی بورژوازی را گرفته است. (معمدی آذری، ۱۳۸۳، ۲۲)

شهرستانی و اهل متز^۱ بود. در ۱۷ سالگی آنجا را ترک کرد. گویی می‌خواست شهرستانی حاشیه‌ای و درجه دو نباشد. وقتی پاتریس شرو^۲ برای اولین بار در ۱۹۸۳ او را به تئاتر فرانسه معرفی کرد، بیش از ده سال بود که برای تئاتر می‌نوشت.

تئاتر برنارد- ماری کلتس، نوعی تئاتر سیاسی محسوب می‌شود که در آن دموکراسی، بازی سیاسی احزاب، افکار عمومی تشکیل‌دهنده احزاب و مسایل سیاسی جهانی به انتقاد گرفته می‌شوند. تئاتر کلتس به‌عنوان دادگاه اقلیتی انجام وظیفه می‌کند و با طرح درگیری‌های گفتمانی و مباحثه‌های سیاسی در شالوده خود به انتقاد می‌پردازد و حال موجود و حال ایده‌آل جامعه را به تصویر می‌کشد. طبعاً سیاست تنها موضوع تئاتر وی نمی‌تواند باشد و در خلال مباحثه‌ها با بهره‌گیری از اصول تئاتری و زبان منحصر به فرد خود، به بیان رخدادها، شرایط، شیوه‌های کرداری و آداب و رسوم خوب و بد و زشت و زیبا پرداخته است. به‌مسایل اجتماعی عامه مردم توجه کرده و اینگونه توانسته است انتقاد راعومیت دهد که در این چنین شرایطی انتقادات کلتس به افکار عمومی روی آورده و افشاگری می‌کند و نقاب‌ها را از چهره‌ها می‌برد و حقایق را آشکار می‌سازد^۳.

مقاله حاضر از سه‌بخش تشکیل شده است که به‌روش کتابخانه‌ای به آنها می‌پردازیم:

- ۱- ماهیت مباحثه‌ها^۴ و ارتباطات گفتمانی در تئاتر کلتس
- ۲- بهره‌برداری از اصول تئاتری، برای به‌تصویر کشیدن ابعاد آشکار و خفته موجود در جامعه
- ۳- استفاده از زبان منحصر به فرد در تئاتر، برای پرهیز از سانسور

پیشینه پژوهش

بررسی بسیاری از آثار پژوهشی نشان می‌دهند که تاریخچه تکوین تئاتر در دوره‌های مختلف، ساختار متون نمایشنامه‌ها، نگاه مضمونی و مفهومی به‌نمایشنامه‌ها در ابعاد مختلف و در دوره‌های مختلف مورد بررسی قرار گرفته شده است.

^۱ Metz

^۲ Patrice Chéreau

^۳ علم جامعه‌شناسی اکثر علوم (روانشناسی- زبان‌شناسی- ساختارگرایی- نشانه‌شناسی) را در بر دارد. در تئاتر کلتس، تأثیرات جامعه‌شناسی بصورت گفتمانی بروز کرده است، پس بررسی ارتباط‌ها، ظاهراً زبانشناختی است که منجر به بررسی جامعه‌شناختی نیز خواهند شد.

^۴ Disputes

در خارج از ایران: برنیس حمیدی کیم، در فرانسه روی کل جملات در تئاتر سیاسی کار کرده است. اولیویه نوئوو، تئاتر با رنگ و بوی جنگ در سال‌های ۱۹۶۰ را مورد بررسی قرار داده است. خوانش زبانشناختی تئاتر کلتس توسط آدریانا ناروک از دانشگاه پل ورلن بررسی شده است و مقاله‌های بسیاری در این زمینه ارائه شده است و نیز می‌توان از اولی ویندیش نام برد که به‌عنوان منتقد نقد جامعه‌شناختی به‌عنوان نظریه‌پرداز و سایل ارتباط‌جمعی مورد توجه است، و بارها به بررسی درگیری‌های گفتمانی پرداخته است.

در ایران: تئاتر در ابعاد، مکان و زمان‌های مختلف مورد نقد قرار گرفته است. تئاتر سیاسی سده بیستم در ایالات متحده آمریکا و تئاتر سیاسی در غرب، از قرون وسطی تا جنگ‌های جهانی، توسط بهزاد قادری مورد نقد و بررسی و تحلیل قرار گرفته است. تئاتر برشت به‌عنوان یکی از مهم‌ترین پیشگامان تئاتر سیاسی، در ایران بارها مورد بررسی قرار گرفته است. مکالمات سیاسی ژان کلود کریر در دانشگاه هنرهای زیبا مورد بررسی و نقد قرار گرفته است.

۱- ماهیت مباحثه‌ها و ارتباط‌های گفتمانی در تئاتر کلتس

شالوده اصلی تئاتر بر پایه ارتباط بنا شده است. تئاتر کلتس دارای ارتباط‌های گفتمانی بسیار قابل توجهی است. از دیدگاه زبان‌شناختی، "ارتباط، اطلاعات رد و بدل شده بین گوینده پیام و شنونده پیام در موقعیتی خاص است که زمینه درک طرفین را فراهم می‌آورد." (دوبوا، ۳۵، ۱۹۹۹)

الف- ماهیت ارتباط از دید جامعه‌شناختی^۱

از دیدگاه جامعه‌شناختی، "ارتباط را انتقال معانی یا پیام از طریق نمادها می‌دانند. زمانی که انسان‌ها از طریق نمادها به‌تأثیر بر یکدیگر می‌پردازند، در ارتباط با یکدیگر قرار گرفته‌اند. پس ارتباط، انتقال پیام به‌دیگری است، از این رو ارتباط در ابتدا باید دارای هدف باشد. هدف از ارتباط؛ انتقال اطلاعات، ارتباط چیزی با کسی، ارتباط کسی با کسی و ... است." (ویندیش، ۵۸، ۱۹۸۰)

ارتباط، مشخصه‌ای بنام تعارض دارد. مشخصه تعارض در ارتباط، کارکرد واقعیت سیاسی و اجتماعی را نشان می‌دهد. به‌نظر اولی ویندیش^۲، "به‌طور کلی ارتباط نوعی تبادل است.

^۱ Sociocritique

^۲ Uli Windische

^۳ نظریه‌پرداز نقد جامعه‌شناختی

جامعه متشکل از افرادی است که باهم ارتباط دارند و اطلاعاتی را رد و بدل می‌کنند. ارتباط، یا مستقیم و بدون واسطه بین انسان‌هاست، یا غیر مستقیم و با ابزار ارتباطی نظیر تلفن، تلگراف، بی‌سیم، رادیو، تلویزیون، سینما، تئاتر، ... می‌باشد " (۶۲، همان).

در هر ارتباط، پنج رکن قابل تمیز است: "فرستنده پیام، گیرنده پیام، پیام (محتوی)، وسیله ارتباط، اثر ارتباط . " (۷۳، همان)

هر نوع ارتباطی بین فرهنگ‌ها و نگرش‌ها و اندیشه‌های متفاوت، به افراد و اجتماعات امکان می‌دهد که به بیان نظرات خویش بپردازند و باهم برخورد داشته باشند. ارتباط، محور حرکت جوامع انسانی بوده و شرایط لازم برای وجود اجتماعی دموکراتیک است.

همانگونه که ارتباط دارای مشخصه تعارض^۱ است، در خود جامعه نیز جنبه‌های تعارضی وجود دارد. جامعه‌ای بدون تعارض اصلاً وجود ندارد. اگر وجود داشته باشد، بدین معناست که در آن ارتباطی نیست. تئاتر کلتس جامعه‌ای با ارتباطات فراوان و در عین حال؛ تعارضات فراوان را به تصویر می‌کشد.

از دیدگاه ویندیش، "جملات تعارضی، بیشتر پدیده‌هایی جامعه‌شناختی‌اند تا زبان‌شناختی" (همان، ۱۲۸). زیرا که انتقال اطلاعات و درجه درک پیام، تنها هدف ارتباط نیست. مطالعه زبان‌شناختی مباحثه‌ها و گفتارها برای ارزیابی ارتباط‌هاست که درگیری‌های اجتماعی و انگارگانی را در ساختار جملات مشخص می‌کند.

هر نمایشنامه، مکالمه‌ای است به نسبت کوتاه یا مفصل که تأثیرات جامعه در آن فقط به صورت گفتمانی می‌تواند بروز کند. شیوه کاربرد زبان، برای بیان درگیری‌های ساختاری و گفتمانی است که در سال‌های بعد از ۱۹۶۰، کارکردی سیاسی داشته است.

ب- چگونگی ارتباط، در نمایشنامه‌های کلتس

در تئاتر برنارد- ماری کلتس، شاهد درگیری‌های گفتمانی و مباحثات سیاسی قابل توجهی هستیم که صحنه‌های مربوط به مباحثات و شخصیت‌های نمایشنامه‌ها، در چارچوب مسائل سیاسی‌اند و صحنه‌های درگیری‌های فیزیکی و چگونگی کاربرد زبان در این درگیری‌ها مشهود است. نمایشنامه‌های کلتس غافلگیر کننده‌اند. ابهام از نام کاراکترها آغاز می‌شود. در کل، همچون بیشتر نمایشنامه‌های سده بیستی، کاراکترها اسم خاصی ندارند که بسته به موقعیتشان در زمان داستان نام گذاری شده باشند.

^۱ Conflit

برای مثال نمایشنامه در خلوت مزارع پنبه، داستان یک فروشنده و یک خریدار است. هیچ‌کدام از کاراکترها، نقش خود را نمی‌پذیرند، مگر اینکه دیگری پیشقدم شود و آن دیگری پیشقدم نشود که این حربه‌ای می‌شود در خلوت مزارع پنبه، که کلتس به شیوه مارسل پروست یک لحظه را طولانی می‌کند، او زمان را کش می‌دهد. به جای رشد طولی داستان و گسترش در زمان، آن را در عرض می‌گستراند و زمان را متوقف می‌کند. نامحتمل‌ترین برخورد بین یک فروشنده و خریدار را می‌آفریند و غریب‌ترین گفتگو را بین آن دو به پیش می‌برد. اما مخاطب در همان لحظه اول، دنیای نمایش را می‌پذیرد. هر دو کاراکتر لحنی شاعرانه و ذهنی فلسفی دارند، به گونه‌ای که اگر محتوای کلام آن‌ها نباشد، تعیین اینکه چه کسی حرف می‌زند، غیر ممکن است. رابطه یک فروشنده خرده پا و یک مصرف‌کننده در مکانی نامعلوم و عمومی و در تاریکی، یادآور فضاهای رئالیستی و ناتورالیستی است، اما پیچیدگی ذهن کلتس و نمود آن در جنس رابطه دو کاراکتر، اثر را کاری سمبولیک و به استعاره‌ای از جامعه تبدیل کرده است. جایی که همه چیز معامله می‌شود، ولی نه خریدار و نه فروشنده قادر به بیان خواست خود نیستند که اگر بگویند همه چیز از میان می‌رود؛ که یک جواب آری یا نه همه چیز را پایان می‌دهد. شاید برای آن دو هم‌بودن مهمتر از چرا بودن، چگونه بودن و با که بودن است.

یا مضامینی چون قتل و شهوت، سیر داستان را به گونه‌ای غیر طبیعی تبدیل می‌کنند و درگیری‌هایی را به صحنه می‌آورد. روبرتو زوکو، داستان واقعی یک آدمکش روانی است. مرد جوانی که در حاشیه جامعه زندگی می‌کند و کم‌کم به گونه‌ای جنون‌آمیز قاتل حرفه‌ای می‌شود. در این بین توصیفات صحنه‌ای هم مهم‌اند، اما ارتباط ویندیشی محسوب نمی‌شوند، ارتباط از نظر ویندیش بر روی پرسوناژهای نمایشنامه‌ها متمرکز است، زیرا که هر پرسوناژ به خودی خود بیانگر جهان‌بینی منحصر به فردیست که آن را از طریق دیالوگ، آشکار می‌سازد. در نمایشنامه‌های کلتس، پرسوناژها دارای قدرت خارق‌العاده‌ای‌اند که حتی می‌توانند تابوها را بشکنند و خارج از هر حد و مرزی پیش بروند.

آنچه که مسلم است، تئاتر فرانسه در بازه زمانی بعد از ۱۹۶۰، با وجود محدودیت‌ها و فشارهای جامعه، همچون گذشته، نشانگر اتفاقات اجتماعی است و نمایشنامه‌نویسان، نوشته‌های خود را از این اتفاقات برگرفته‌اند. نمایشنامه‌نویسان، آزادانه قادر به بیان مسائل اجتماعی بوده‌اند، زیرا که راه و روشی مشخص و منحصر به فرد یافته‌اند تا بتوانند به دور از

سانسور، به نقد جامعه پردازند. بدین منظور، تغییرات و ترفندهایی را در گونه نوشتاری و ساختار نوشته‌ها ایجاد کردند تا بتوانند مقصود و نیت خود را در خلال نمایشنامه‌ها^۱ بیان کنند. ارتباط‌های موجود در تئاتر کلتس، سیاسی و در عین حال فکری‌اند. از یک سو، ظاهر قضیه را به‌عنوان یک مسئله بغرنج و جالب توجه به‌نمایش درمی‌آورند و از دیگر سو، اصول انتقادی چنان انتخاب می‌شوند که با آگاهی همگان مطابقت نداشته باشد، بلکه فقط چیزی را افشا می‌کند که حقیقت دارد و به‌دیگر کلام، باطن قضیه را نشان می‌دهند. زمینه سیاسی واقعیات وقتی برای صحنه تئاتر کلتس برگزیده می‌شود که تفکر و تعمق تماشاگران را برانگیزد. کلتس توانسته قسمتی از واقعیات ملموس و جالب توجه را چنان به‌نمایش در آورد که تمام حقایق را افشا کند. مهم‌ترین ویژگی ارتباطات کلتسی این است که نشان‌دادن حقیقت در تئاتر وی به‌انتزاع‌گرایی منتهی می‌شود و آن را، چنان به‌نمایش درمی‌آورد که نتواند مورد درک عامه شود. زمینه ظاهری و باطنی تئاتر کلتس، با تمامی متعلقاتش به‌یک نوع نمایش فکری تعلق دارد که می‌تواند بیننده را از هر حیث تحت تأثیر قرار داده و به‌حرکت درآورد.

در کل، تئاتر نیز همچون دیگر آثار هنری، موقعیت‌های اجتماعی را به‌صورت مصور به‌ما نشان می‌دهد و سعی دارد اتفاقات را بازسازی کرده یا واقعی بنمایاند. مکالمات موجود در تئاتر، عین مکالمات موجود در زندگی واقعی‌اند. شخصیت‌های تئاتر، همانند انسان‌های واقعی‌اند که با هم در هم‌کنشی‌اند. شرایط سیاسی و اجتماعی موجود برای بیان تمام رخدادها مساعد نیست، از این رو وقتی ویژگی‌های ساختاری و مفهومی جملات، برای سانسور بهم‌ریخته می‌شود، جنبه‌های دیگری به‌خود می‌گیرند که این جنبه‌ها، در مفهوم نمایشنامه‌ها نمود پیدا می‌کنند.

۲- بهره‌برداری از اصول تئاتری برای به‌تصویر کشیدن ابعاد آشکار و خفته موجود در جامعه
تئاتر کلتس اجتماع موجود زمانه خود را به‌تصویر کشیده است و می‌توان آثار کلتس را آخرین حرکت در ادبیات دراماتیک دانست، زیرا شالودهٔ بینش و باورهای او به‌زندگی بر بازنگری به‌دیدگاه‌های روشنگران و اندیشمندان نسل پیشین خود استوار است. او انسان معاصر را قربانی و حل شده در جوامع مصرفی و بحران‌زده کنونی امپراطوری غرب می‌داند، به‌همین دلیل در نمایشنامه‌هایش به‌وقایع و موضوع‌هایی می‌پردازد که از مرزهای فرانسه فراتر می‌رود. تئاتر ناب سیاسی همراه با کنایه‌هایی تند و طنزآمیز به‌دسیسه‌های غیرانسانی در جهان یراقتدار مادی پرداخته است. یکی دیگر از ویژگی‌های تئاتر سیاسی کلتس این است که دارای اخلاق سیاست است.

^۱ بررسی بینامتنی در اواخر دهه شصت با تغییرات فکری و فرهنگی ظهور کرد. (سلیمی، ۱۳۹۸، ۴۱۲)

تئاتر او، به‌ما نشان می‌دهد که حاکمان و محکومان، برای انتقاد، اپوزیسیونی^۱ اقامه می‌کنند که این اپوزیسیون، سیاستی را در عین مخالفت ابراز می‌دارد. سیاست به‌قدرت و حاکمیت مربوط است و در بهره‌گیری از ابزار گوناگون به‌تصویرکشیدن آن وسواس به‌کار می‌برند.

در زندگی اجتماعی، ارزش‌هایی چون صداقت، شرافت و لیاقت وجود دارد که اکثریت جامعه آن‌ها را پذیرفته است، در زمان کلتس، اقتدار قوانین اجتماعی سست شده بود، اما هیچ مرجعی جز تئاتر قادر نبود بر ضد قراردادهای بی‌شرمانه اجتماعی قیام کند. از این رو تئاتر کلتس، به‌عنوان یک مؤسسه اخلاقی باقی نماند؛ و اجرای عدالت بر روی صحنه را آغاز کرد. در تئاتر وی، صاحبان قدرت به‌طور مستقیم خوب یا بد معرفی نمی‌شوند و هرگز در خارج از محدوده خوب و بد هم قرار نمی‌گیرند. تئاتر کلتس، وسایل و ابزاری را در اختیار دارد که قادر است مسائل را در پوشش عرضه نماید. از این رو، در تمامی نمایشنامه‌های اجرا شده و اجرا نشده کلتس، از روش‌های موثری برای تولید نمایشنامه‌های سیاسی استفاده شده است.

آن اوبرسفلد^۲، استاد دانشگاه، درباره کلتس با اشاره به این‌که قطعیتی در میان است؛ اعتقاد دارد: "چیزی که نزد کلتس محکم و غیرقابل دستبرد است و زمین سفت به حساب می‌آید، متن است، نه در مفهوم مجردش و یا در ایده‌هایی که برمی‌انگیزد، بلکه در خود فرمایش، یعنی در شاعرانگی‌اش، حرکت جمله‌ها، موسیقی صداها و بازی تصویرها. متن، مثل خاک محکمی است که بازیگر بر آن تکیه می‌کند، چیزی که تماشاگر را به گوش دادن وامی‌دارد، و تماشاگر با تخیل‌اش، گوش می‌دهد و اینجا، کمک تخیل ضروری است. به این ترتیب، تماشاگران نمایشنامه‌های کلتس، دیگر از خود نمی‌پرسند که این شخصیت‌ها چه می‌خواهند، یا معنای مبارزه آن‌ها چیست. گوش دادن به آن‌ها، به هیجان آمدن و تخیل کردن، راضی‌شان می‌کند." (آن اوبرسفلد، ۲۰۰۱، ۳۹۵)

الف: نمایش قدرت در تئاتر کلتس

قدرت و فشار، دو پدیده تقابلی‌اند که درونمایه اصلی تئاتر سیاسی را تشکیل داده‌اند. در نمایشنامه‌های سیاسی تا پیش از سال‌های ۱۹۶۰، مسائلی در نظر گرفته می‌شد که به همه افراد شهر، سرزمین و بطور کلی، به همه زندگی مربوط می‌شد و محدوده‌ای را در نظر داشتند که سیاست در آن اعمال می‌شد. بنابراین می‌توان اینگونه گفت که تئاتر سیاسی فقط فشار و قدرت

^۱ Opposition

^۲ Anne Ubersfeld,

را به تصویر می‌کشید و این دو به‌عنوان تهدید و تجاوزی بود که زورمندان بدان وسیله بر حریم کسانی که تضمین‌کننده حقوق آن‌ها بود، تجاوز می‌کردند. ولی از سال ۱۹۶۰ تا کنون، هدف تئاتر سیاسی در حقیقت آن است که "مردم را به تفکر وادارد" (ملشینگر، ۱۳۷۷، ۱۱).

کلتس، قدرتمندان را به‌عنوان عاملان اصلی معرفی می‌کند و افراد بی‌قدرت را نیز تا آن جایی نشان می‌دهد که عامل کاری باشند. انسان مختار است که در میان امکانات فراوان چیزی را برگزیند و حتی قدرتمندان هم همین اختیار را دارند، ولی اعطای قدرت، حد و مرزی دارد. فلسفه اعطای قدرت به‌کاراکترها، هشدار است برای انسان‌ها و چنان که می‌بینیم در سیاست هم ضعف انسانی دائما جلوه می‌کند و همین ضعف‌هایی که سیاستمداران آن را انکار می‌کنند، بالاخره آشکار می‌شوند.

تئاتر کلتس، افراد را به‌عنوان عامل نشان می‌دهد. کنش، یا گاه‌ا روندی که کنش در آن به‌وجود می‌آید را به‌عنوان یک نتیجه، به‌نمایش می‌گذارد. انسان‌های کلتسی به‌عنوان عامل، مختار هستند که در میان امکانات گونه‌گون به‌انتخاب بنشینند. بنابراین عملکردهای فکری، مهم‌ترین کنش‌های تئاتر کلتسی‌اند. در این روند فکری، تماشاگر را هم شرکت داده و او را نیز به‌تفکر دعوت می‌کند.

نوشته‌های کلتس ارتباط‌هایی با سیاست‌های جمهوری فرانسه دارد. اما ورای ظاهر، نماینده‌های او در زمینه ارتباطات رسانه‌ای مردم بوده، چرا که تئاتر بیش از آن که وسیله انتقال ارتباط باشد، نخبه‌گراست، به‌شدت فرهنگی است و نمی‌تواند با قدرت تلویزیون، رقابت داشته باشد. از این روست که تئاتر کلتسی با امکانات‌اش توانسته تضادها را بیان کند و علی‌رغم تمامی فشارها هرگز به‌تسلیم و سکوت تن در نداده و با تحریک و نیش انتقادی‌اش، مداخله‌ای جدی در مسائل مهم روز داشته است و گام‌های نوینی در راه نقد و بررسی مسائل اجتماعی برداشته و اهمیت ویژه‌ای را در این زمینه کسب کرده است.

قدرتمندان و سامانه‌های حکومتی مختلف در بازه زمانی ۱۹۶۰ تا ۲۰۰۰ به‌شگردهایی دست می‌زنند تا تأثیرات تئاتر سیاسی را از میان برده و با سانسورهای محتوایی، تولیدات تئاتر سیاسی را عاری از غم و اندوه اجتماعی گردانند تا شرایط موجود را حفظ کرده و سلطه خود را از خطر زوال نجات بخشند، اما تئاتر کلتس، با بکارگیری مباحثات، حملات و انتقادهای کوبنده و نیشدار، بحث و انتقاد را به‌یکی از وظایف عمده و اساسی تئاتر سیاسی خود تبدیل کرد و این‌گونه بود که در آن دوره، تئاتر خود را کارایی و پایداری بخشید.

ب- انگارگان کلتس

کلتس به‌عنوان یک ایدئولوگ^۱ سیاسی مطرح نیست و در اجرای نمایشنامه‌هایش، مفهوم سیاسی اثر را در درجه دوم اهمیت قرار می‌دهد و در درجه اول بر روند اجتماعی نمایشنامه‌هایش تاکید می‌کند. همچنین برای اینکه رویدادهای تکمیل‌کننده این روند و میزان به‌روز بودن نمایشنامه‌نویس را در یک مدار کوتاه با واقعیت‌های سال‌های دهه نود مقایسه کنیم، نمایش‌نامه‌های کلتس آثاریند که قدرت انسان را در تخریب به‌نمایش می‌گذارند و بسیار ماهرانه حقیقت را از عقل به‌احساس تبدیل می‌کنند و انسان‌هایی را به‌نمایش درمی‌آورند که در سخت‌ترین و بحرانی‌ترین لحظه‌ها، احساسات خود را بیان می‌کنند، زیرا که سیاست، نخست باید به‌گونه‌ای انسانی و اخلاقی درآید، تا بتوانند آن را بر روی صحنه به‌نمایش بگذارند.

طرح‌های انگارگانی کلتس؛ درونمایه تئاتر اوست و مارکسیسم وی را تکذیب کرده است. ولی به‌دلیل ماهیت به‌روز خود، به‌یک تحریک واقعی سیاسی تبدیل شده است. تئاتر او، سعی داشت که طرز تفکر مردم را تغییر دهد. اما می‌توان به‌عینه گفت که کسی می‌تواند به‌یک مارکسیست تبدیل بشود، بسیار بیشتر محتمل است که توسط مارکس تغییر کرده باشد تا توسط شاعران مارکسیست. از این رو، کلتس از نقطه نظر سیاسی تاثیری که بر زمانه خود داشته، خیلی کم بوده است و دقیقاً در جهتی که آرزو می‌کرده، نیست. زیرا تاثیر کلمات، در هر زمینه‌ای تقریباً متفاوت از مقاصد نویسنده است. به‌هر حال، علت عدم تاثیرگذاری کلتس در باره انگارگانش، وجود او به‌عنوان مبلغ آن انگارگان است که او را از فراموش شدن می‌رهاند.

کلتس چه از نظر ایدئولوژیک و چه از نقطه نظر زیبایی‌شناختی، به‌شیوه‌ای مستقیم‌تر با واقعیات اجتماعی رو به‌رو شده و با قرار دادن آن‌ها در یک زمینه‌آگزیستانسیالیستی، کوشیده تا ایده تئاتر سیاسی را به‌نتایج متضادی برساند. هدف کلتس مطمئناً تصویر کردن جامعه‌ای متفاوت، متعادل‌تر و صالح‌تر بوده است. پس هدفش نشان‌دادن خطوط راهنما نیست، بلکه درهم شکستن واقعیت و تبدیل آن به‌یک موضوع جدید است.

اما باید گفت که در واکنش به‌فجایع جامعه و سیاست حاکم، کلتس تجربیات دیگری را شکل داده است که شاید غیرمعمول‌تر باشند. شیوه خاصی از اجراهای کلتس وجود دارد، که از لزوم تخریب دیوار سکوت میان مردم برخاسته و نشانه اعتراض بوده‌اند، رویدادهایی در مرز بین نمایش و آیین وجود دارند که حاصل آن نوعی نمایش سیاسی است که تماشاچی را از هیجان و ناامنی‌ها می‌کند.

^۱ Idéologue

۳- استفاده از زبان منحصر به فرد در تئاتر کلتس برای پرهیز از سانسور

تئاتر نیز همچون رمان، شعر، مقاله و انواع دیگر ادبی در خدمت زبان است. از آنجا که خود زبان، روش‌شناسی زبانی و عناصر زبانی، به‌گونه‌ای روشمندند، از این رو نقطه عطف ادبیات نمایشی تلقی می‌شوند. اما آنجا که به مضمون پرداخته می‌شود، بنمایه‌های مشخص و رخدادها به‌کمک صحنه، مجال بروز می‌یابند و باعث می‌شوند که ادبیات نمایشی از دیدگاه محتوا و درونمایه برجسته شود. نمایشی که از دیدگاه درونمایه و مضمون، شاخص می‌شود با صحنه و به‌خودی خود با بازی بازیگر، نمود می‌یابد.

"ادبیات نمایشی به‌دو گونه تقسیم می‌شود: ادبیات مضمونی و زبانی" (کلب، ۱۹۹۲، ۹) هیچ نمودار خاصی ندارد که بتوان همه متون قابل دسترسی را به‌درستی در آن جای داد، بلکه بسیاری از آثار نمایشی‌اند که از هر دو وجه می‌توان به آن‌ها نگریست. آثار کلتس، جزئی از آثار نمایشی مدرن محسوب می‌شود که در این آثار کلتس به‌عنوان بیگانه‌ساز زبان، بندبازی معنایی و ژرفا دهنده بی‌معنایی در راس نوشته‌هایش قرار گرفته است.

اغلب نمایشنامه‌های کلتس داستانی را تعریف می‌کنند. اینگونه می‌توان گفت که کلتس سعی داشت از روایت داستان دور شود. نمایشنامه‌های کلتس در درجه اول می‌توانند واقعگرا به‌نظر بیایند، اما به‌خاطر زبان پر راز و رمز و قدرت سمبولیستی که درون آن‌ها وجود دارد به‌صورت غیر رئالیست در آمده‌اند. به‌قول خود نویسنده، نمایشنامه‌های کلتسی، استعاره‌ای از دنیایند. برای خلق این ویژگی نقش زبان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

پرداختن به‌زبان در تئاتر کلتس، تنها وجه فرعی و ثانوی کارش را مشخص می‌کند و به‌چیز دیگری جز این پیش‌شرط در هر اثر هنری و زبانی یعنی تطابق درونه و برونه، محتوا و قالب، مضمون و واقعیت زبانی نمی‌پردازد. نه تنها تضادها، برآمده از تفسیر و تأویل اثرند، بلکه به‌سهم خود تنها نشانه‌ای از بیماری نگرش‌غیرواحد و پراکنده بوده و در گیرایی و جذابیت نمایشی نیز تاثیر دارد.

الف: زبان دو وجهی کلتس

نکته شایان توجه و تأمل‌برانگیز در گونه ادبی کلتس این است که کارکرد رسانه‌ای زبانش در رابطه با رسانه دیگر، دو وجهی است یا دست‌کم به‌ندرت می‌توان آن را یکجا بازشناخت که موقعیتی از این دست در ادبیات نمایشی سنتی و کلاسیک اروپا وجود نداشته است. نوشته‌های کلتس، به‌عنوان شاهکار خود را نشان می‌دهند. جملات معصوم و پیچیده، مکالمه را به‌یک‌باله

کلامی تبدیل می‌کند و از ترفندها و انحرافها و چالش‌هایی فراتر می‌رود. صحنه‌سازی زبان، آنگاه اهمیت نوشتاری پیدا می‌کند که ریتم خود را به‌خوبی فرض و ادعا کند. کلتس فکر می‌کند که ریشه‌های زبان نوشتاری او، در نقطه اتصال زبان فرانسه، شبیه به موسیقی بلوز^۱ می‌باشد. این نزدیکی که کلتس ادعا می‌کند، موسیقایی بودن زبان فرانسه است، در کل بین موسیقی و ادبیات هیچ گسست اساسی وجود ندارد.

"هر فرد، زمانی می‌تواند موسیقی را در خود حمل کند که آن را از طریق نوشتن بیان کند. وقتی "سامانه موسیقی" یا زبان یک فرد را درک می‌کنیم، بدون شک می‌توانیم موارد ضروری را نیز درک کنیم و می‌توانیم فرد را وادار کنیم که هر چیزی را بگوید، از این رو او، همیشه درست صحبت خواهد کرد" (اریک اگنمان، ۲۰۱۳، ۶۵)

اسامی سالیینجر، روبرتو زوکو، بازگشت به صحرا، جنگ بین سیاه‌پوست و سگ‌ها، سکوی غربی، نام برخی از آثار کلتس‌اند که ناخودآگاه، توجه‌ها را به‌خود جلب می‌کنند، این اسامی را کلتس انتخاب کرده تا قطعات خود را در متن قطعه موسیقایی، به‌شکلی انتزاعی ارائه دهد.

بر ویژگی استدلالی نوشته‌های کلتس، تاکیدات فراوانی شده است. در واقع سامانه گفتمانی (استدلالی) کلتسی فرایندی موسیقایی است و عملکردی که به‌دنبال دارد، شنیدن آن است. موسیقی موجود در کلمات هر گفتمان، تغزلی است و به‌عنوان ابزاری برای اقناع خواننده‌است و هیچگاه به‌دنبال اثبات گفته‌های خود نیست. بر اساس تکرارها و تغییرات زبان کلتسی، ریتم ماریچی بر نوشتار او تسلط می‌یابد و کم‌کم به‌همان نقطه آرام که در آغاز نوشتار موجود بوده، برمی‌گردند.

بلوز، یکی از اشکال موسیقی است که کلتس ادعا می‌کند که زبان نوشتاری او شباهت بسیاری به‌این نوع موسیقی دارد. در سنتی‌ترین شکل بلوز، کل روند موسیقی با تکرار آیه‌ای در انتها، شکل متفاوتی به‌خود می‌گیرد. همان روند چندین بار در طول این نوع موسیقی تکرار می‌شود و مشخص نیست که از کجا شروع شده است. در تولید این فرایند، کلتس از مجموعه ترکیبی صفت و یا قید استفاده می‌کند که با تکرار نظام‌مند خود، به‌عنوان تیک زبان ظاهر می‌شوند.

"[...] به‌تونزدیک می‌شوم درست مثل اینکه گرگ و میش به‌نور نزدیک می‌شوم، به‌آرامی، با احترام و با محبت [...]" (برنارد ماری کلتس، ۱۹۸۳، ۲۰)

^۱ Blue در زبان انگلیسی به معنای غم می‌باشد. در بردارنده نتهای محزون یا Blue Notes هستند. موسیقی سازی و آوازی است که ریشه در آوازهای هنگام کار و فریادها و همخوانی‌های سیاهان آمریکا دارد و اصل آن به فرهنگ و موسیقی غرب آفریقا می‌رسد.

"[...] به من بگوئید چه می‌خواهید، من آنچه را که در توانم هست، به شما ارائه دهم. آن را به آرامی، با احترام و با محبت [...] به شما ارائه خواهم داد." (همان، ۱۲)

ما در متن‌های کلتسی، شکل دیگری از موسیقی بلوز ابزاری^۱ را پیدا می‌کنیم که در شیوه تماس و پاسخ‌های کلتسی می‌یابیم، براساس آن، ساز به‌تنهایی جلوی تماس و پاسخ اشکال ابتدایی را می‌گیرد:

"[...] اگر به من نزدیک شدید، به این دلیل است که بالاخره می‌خواهید به من ضربه بزنید و اگر از شما می‌پرسیدم که چرا می‌خواهید مرا بزنید، به من جواب می‌دهید، که بدون شک دلیلی برای آن لازم نیست و این دلیل برای شما مخفی است" (همان، ۲۴)

توجه به ریتم و سامانه موسیقایی، زیربنای نگارش کلتسی است، در واقع مترجمان بیشتر تأکیدشان این بوده که به ریتم نوشتار کلتس توجه شود. مترجم آثار کلتس، باید دقت کند تا بتواند ریتم موجود در نوشتار او را باز تولید کند. کلام کلتس، ریتمیک است و به نظر می‌رسد از یک دستور زبان گفتاری پیروی می‌کند و به‌ماتریس موسیقی وابسته است.

تشبیه دیگر این است که زبان موزون کلتسی به موسیقی موجود در گفتار انسان پاسخ مثبت می‌دهد و بدین ترتیب زبان بدن را به‌کار می‌گیرد تا با استفاده از حرکت، ریتم گفتار را سازماندهی بکند. انگاره موجود در پشت زبان بدن، دارای مفهوم حرکت می‌باشد و به‌متن، زندگی می‌بخشد. در واقع موسیقی موجود در زبان بدن، متن را به‌صورت ناپیوسته در بر می‌گیرد و دارای مفهوم خاصی نیست. دارای ریتم و عروض است، اما موسیقی آن روی کلمات پیاده نشده است.

به این ترتیب، ما خواهیم توانست جملات دوره‌ای و تغییرات تکراری را تفسیر کنیم. در نوشتار مشخص است که کلمات آرام، بی‌سر و صدا و می‌توان گفت تقریباً بی‌حرکت‌اند. در قیود متوالی، هر قید برای تشخیص معنای قید قبلی آورده شده است. این جابه‌جایی با تکرار، معنی‌دار می‌شود. موسیقی موجود در متن، فراتر از کلمات است و معنا تولید می‌کند. به‌عنوان مثال در کتاب "برد بین سیاه پوست و سگ‌ها"، در اولین دیدار لئونه و آلبوری، آلبوری به‌زبان آفریقایی صحبت می‌کند. زبان آفریقایی برای لئونه، غیر قابل فهم است. لئونه تصمیم می‌گیرد به‌زبان آلمانی به‌او پاسخ دهد. از این رو شعری از گوته را می‌خواند. این دو، باوجود اینکه زبان یکدیگر را نمی‌فهمند، به‌صحبت‌های یکدیگر گوش می‌دهند. اینجاست که واژگان

^۱ - نت‌های بلوز ابزاری همان درجات سوم، پنجم و هفتم گام ماژور هستند که اندکی بم‌تر از حد قابل انتظار نواخته می‌شوند.

اهمیت ندارند. نقش زبان کمرنگ است. لحن سر می‌رسد و زبان را معنا می‌بخشد و آن‌ها در نهایت یکدیگر را درک می‌کنند.

با آغاز سده بیستم، صلا‌ی زبان تغییر یافت و سبکی نو در ادبیات نمایشی داده شد، که در همین دوره شکل نمایشی تئاتر، صحنه، رابطه صحنه با تماشاگر و تلاش برای متبلور کردن خواسته‌های مدرن‌تر به‌گونه‌ای افراطی طرح افکنده شده است. نمایشنامه‌های کلتسی، همچنان به‌رشد خود ادامه دادند. نوشتار کلتسی، از این نظر بی‌نظیر است که نسخه‌ای از گفتگوهای تقریباً واقعی را به‌تعبیر نمایشنامه‌نویس به‌صورت سبک طبیعی ارائه می‌دهد. کار کلتس اگرچه در آستانه بلوغ خود قطع شده است، اما به‌دلیل کامل بودن، قابل توجه است و همچنین در جزئیات نوشتاری، به‌دلیل انتشار انرژی، به‌عنوان جهانی نامحدود احیا می‌شود. کلتس ادعا می‌کند که هرگز پروژه توسعه یک اثر به‌معنای واقعی کلمه را نداشته است و هدف نویسنده، فقط لذت خالق و مخاطبان او است. فضا، زمان و داستان در قلب بسیاری از نمایشنامه‌های کلتس، به‌عنوان عناصر اصلی توسعه آثارش محسوب می‌شود.

با وجود اینکه ماهیت اصلی زبان دستخوش تغییرات فراوان بود، اما تا زمانی که درام منظوم بر صحنه چیرگی داشت، قوانین زبانی هم وجود داشت که براساس مضمون هر اثر و شخصیت‌پردازی‌ها از روی آن طراحی می‌شد. همچنین در آن زمان گریز از نظم به‌نثر تمهیدات خاص خودش را داشت. "گریزی که در سده هجدهم معمول بود، به‌تناسب شخصیت‌پردازی‌ها، با ابزارهای زبانی صورت می‌گرفت. شیوه سخن‌گویی، از سوی نویسنده برای بازیگران مشخص می‌شد و دیگر بر طبق همخوانی‌ها و سازگاری‌های متعارف ادبی انجام نمی‌شد، بلکه بر طبق عادات گفتاری شکل می‌یافت که بیشتر از محاوره غیرادبی الگو می‌گرفت تا از شکل زبانی سبک‌دار و پرطمطراق و صرفاً بدیعی و بازمانده درام منظومی شد که به‌حیات خود ادامه داد و کوشش‌هایی برای شاعرانه کردن تئاتر معمولی نمود." (اریک اگنمان، ۲۰۱۳، ۶۵)

کلتس همه‌آثارش را از مایه‌های اکسپرسیونیسم برگرفت و آن را با زبان کوچ‌و و بازار یا عبارات میان‌تهی و کلیشه‌ای و محاوره‌ای درآمیخت و به‌نحو زبان رسمی، ضرباهنگ طبیعی زبان عوام را وارد کرد و حاصل، چیزی جز نوعی شاعرانگی مبهم و مجهول نبوده است که هرچه بیش‌تر سعی در امروزی بودن و در مضمونی نمودن آن کند، به‌همان مقدار تأثیر غم‌انگیزتری بر جا می‌گذارد.

آثار کلتس از نظر زبانی تنها یک‌چیز را ثابت می‌کنند و آن این است که امکان ندارد همسازی و هماهنگی آثار وی دوباره ایجاد شود و از این تأثیر، چیزی جز فرمول‌های عجیب و غریب، نیش‌دار و ناجور مشتق نمی‌شود. "محتوای آثار، صرفاً کمک‌کردن به بیان موضوعات سیاسی و روزمره‌است. اما این مضمون به بیان در نمی‌آید. آنچه بیان می‌شود، گفتاری است که بیانش تنها و ضرورتاً برعهده نمایش روی صحنه است" (کلتس، ۱۹۸۱، ۲)

تأثیرات زبان نقیضه‌وار کلتسی، در زمان گفت‌وگو آشکار می‌شود و از آنچه که از دیدگاه تئاتری قابل نمایش است، منفک می‌شود. بنیه زبان، مصالح و شکل آن است و از این روست که صحنه‌ها، پایه‌پای هم پیش می‌روند و بی‌ارتباط باهم نیستند. زبان کلتس در تئاترش مستند شده و به‌درستی بیانگر عینیت‌ها و واقعیت‌های غیرانسانی در جامعه زمان خود است. در کل اجزای زبان کلتس، بر اساس برخورد غیرمنتظره و بختیاری ساخته شده است. از این رو در مکان‌های غیرمحمتمل، که هرگز نام آن‌ها را نخواهیم شناخت با عملکرد زبان می‌توانیم به‌فهم زبان کلتسی دست‌یابیم. شخصیت‌های کلتسی در این میان، حامل زبان کلتسی‌اند. آن‌ها به‌نوبه خود درگیر باله کلامی‌اند که در آن معامله به‌کلمه تبدیل می‌شود.

ب: زبان در شاکله زمان

تئاتر، تکرار زبانی در قالب صحنه است. کلتس بر آن نبود که همه رخدادها، بویژه رخدادهای غیرانسانی به‌زبان درآمده‌را، با تئاتر مستند کند؛ بلکه بر تأثیرات کنش‌های زبانی تکیه می‌کرد که به‌ساخت تئاتر منجر می‌شدند. زبان وی تنها در زمان خود، نقش پیشگوی نشانه‌های بیماری جامعه را دارد. این مسئله از دیدگاه ادبی دریافتنی نیست، بلکه بیش از همه معضلی روان-جامعه‌شناختی است.

از دید کلتس، در مبادله یک‌مکالمه، محتوای تحت‌اللفظی وجود دارد که توسط قوانین معنایی و نحوی و محتوایی مشتق شده‌ای اداره می‌شود و در زمینه‌های خاصی توسط افکار ما به‌روز رسانی می‌شود. در طی هر مباحثه‌ای، تقارن بین سخنرانی و سخنان گفته شده توسط گفتگوکنندگان قابل توجه است.

نظریه جفت‌های مجاور و ساختار a, b, a, b ...جایی که a مربوط به سخنران اول و b مربوط به سخنران دوم است، توزیع گفتار را در هنگام تبادل لفظی حساب می‌کند، اما نمی‌گوید شیوه تخصیص نقش a و b سازمان یافته است. در زبان تغییر یافته کلتس، ما شروع

صحنه‌های اختلافات را مشاهده می‌کنیم و ارزش عملی اقدامات گفتاری را که برای بحث و گفتگو استفاده می‌شود، کنار می‌گذاریم.

کال، اسلحه در دست، پوشیده از گل و لای سیاه.

۱- صدای شیپور (ظهور از تاریکی) - کال!

۲- کال- رئیس؟ (او می‌خندد، به سمت او می‌دود) آه، رئیس، چقدر خوشحالم که شما را می‌بینم.

۳- صدای شیپور (چهره سازی) - اهل کجایی؟

۴- کال -، بیا بریم

۵- شاخ - خدا لعنتش کن، بهم نزدیک نشو، میخوای منو نابود کنی.

۶- کال - تویی رئیس؟ به من گفتی که تمام تلاش خود را برای یافتن او انجام دهم (کلتس- برنارد ماری، ۱۹۸۳، ۷۳)

ویژگی ارتباطات متناقض در تئاتر از آنجا ناشی می‌شود که آغاز بحثی لزوماً آغاز صحنه یا به‌طور کلی آغاز نمایش نیست. ممکن است ارتباط غیر تقابل به‌بحث تبدیل شود و از ابتدای صحنه، شخصیت‌ها در تضاد بایکدیگرند.

نمایش‌نامه‌های کلتس، تنها بخشی از زندگی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. اغلب اوقات، اولین توالی استدلالی، اولین خطوط برای خواننده است، اما برای شخصیت‌ها اینگونه نیست. در یک مکالمه کلتسی، محتوای تحت‌اللفظی وجود دارد که توسط قوانین معنایی و نحوی اداره می‌شود و محتوای مشتق شده‌ای هست که در زمینه‌های خاص توسط نیت و کنایات به‌روز می‌شوند.

درست است که در صحنه مناقشات کلتسی، زبان گفتگوکنندگان، سلسله مراتب ساختارهای زبانی را نقض می‌کنند. اما فاکتورهای مختلفی از جمله سن، جنسیت گفتگوکنندگان، نوع همکنشی، متقارن بودن یا نامتقارن بودن، اهداف و مضامین مکالمه در توزیع نوبت‌ها نقش ایفا می‌کنند. این پدیده به‌مسئله مدیریت چهره‌های همکنش اشاره دارد. به‌محض اینکه ارتباطات متعارض، دوگانه نشوند، وضعیت صحبت کردن به‌گونه دیگری رقم خواهد خورد.

تکرار زبانی کلتس، همزمان با وقایع سیاسی آن سال‌ها بود. سناریوهایی شبیه اتفاقات واقعی آن زمان، در قالب زبانی، توسط کلتس مستند شده و به‌صورت اجمالی تشریح شدند. این تکرار زبان، اصل واقعه را از میان می‌برد. در این نوع تکرار وقایع، جابه‌جا شدگی به‌روشنی و به‌تشریح نمی‌انجامد، بلکه کلی و متعلق به‌زمان است.

نمایش، تا آنجا که در گستره ادبیات قرار می‌گیرد، به رفتار ویژه با زبان وابسته است. در نهایت، چیزی جز همین جایگاه به‌ظاهر همگانی و معمولی باقی نمی‌ماند. طیف آنچه برای نیل به‌زبانی ویژه، پژوهیده می‌شود و به‌آزمون درمی‌آید، گسترده است. این طیف شامل اختراع و بدعت آزاد و تأکید بیش از حد بر آواهای زبانی، در قالبی آهنگین است، تا اینکه بر پاره‌های زبانی بسیار آرایه‌دار تکیه شود. به‌دلیل وجود مونتاژهای از پیش‌اندیشیده شده، تصنعی و پرططراق به‌نظر می‌رسد و زبان روان و ساده‌ای نیست. در این میان، تنها یک‌چیز را می‌توان تا حدی به‌صراحت ابراز کرد و آن، این‌که وقتی بازیگر ناچار به‌کار نمایشی روی صحنه آورده می‌شود، همواره ملزم است خود را با نقش تطبیق دهد و آن را خوب بشناسد. ممکن پنداشتن این تطابق به‌تنهایی براساس هر سبک بازیگری که باشد همواره منجر به‌سازگاری می‌شود.

نتیجه‌گیری

وسایل ارتباط جمعی از زمان پیدایش خود، در ابعاد گوناگون، آینه تمام‌قد رویدادهای زمان خود بوده و هستند. تئاتر به‌عنوان زنده‌ترین وسیله ارتباط، بدون‌شک، متأثر از مسایل اجتماعی-سیاسی- فرهنگی زمان خویش است که نویسندگان، کارگردانان، منتقدان، متفکران نمی‌توانند از پرداختن به‌آن‌ها سرباز زنند. پس با در نظر داشتن اصول تئاتری، بررسی مباحثه‌های سیاسی، منجر به‌ایجاد گونه‌ای از ارتباط بنام ارتباط سیاسی در تئاتر می‌شود که نمایش نامه‌نویس و کارگردان را و می‌دارد، در خلال ترفندهای ابتکاری خود به‌بیان مسایل مورد نظر و حتی نقد آن‌ها پردازد.

رابطه‌ای میان هنر و جامعه وجود دارد که نمی‌توان آن را نادیده گرفت، زیرا که هنر، خود یک‌پدیده اجتماعی است. هنر تئاتر، تجربه اولیه و منحصر به‌فرد موجودات اجتماعی را به‌ظهور می‌رساند که عینیت دادن این تجربه تکرارناپذیر است و حلقه اتصالی میان تئاتر و اعضای جامعه است. نقش تئاتر در جامعه اینست که بر اندیشه‌ها، هدف‌ها و ارزش‌ها، مهر تأیید بزند یا آن‌ها را بی‌سکه بکند. پس، نیرویی اجتماعی است که با وزن عاطفی و انگارگانش مردم را تکان می‌دهد و به‌حرکت برمی‌انگیزد.

بررسی تئاتر فرانسه به‌عنوان تئاتری با قدمت تاریخی بسیار جزو ملزومات ادبیات محسوب می‌شود. تئاتر بعد از سال‌های ۱۹۶۰، دوران خیزش تئاتر فرانسه بوده‌اند و کلتس یکی از نماینده‌نویسان واقع‌گرایی است که به‌بررسی اتفاقات جامعه، بویژه وقایع سیاسی پرداخته،

گرچه، چهره‌های سیاسی همیشه در بعد کلان جامعه مهجور واقع شده‌اند، زیرا که حکومت همیشه در پی سانسور ایده‌ها و محتوای نوشته‌هایشان بوده‌اند. به‌نظر می‌رسد، پژوهش‌های جامعه‌شناختی، در زمینه شناخت تئاتر کلتس، با در نظر گرفتن عدم تنوع مخاطبان تئاتر، در کنار عدم سابقه مخاطب ایرانی از تئاتری که خاستگاه آن غرب است، به‌نوعی، این نتیجه قابل برداشت است که کلتس، با دانش نظری که از عرصه تئاتر دنیای معاصر دارد، نوعی روند رشد در فراگیری تئاتر را طی کرده که با شرایط فرهنگی جامعه‌ای که افراد آن همچنان در بند مرتفع ساختن نیازهای اولیه خویش‌اند، سازگاری ندارد. به‌همین دلیل است که در کل دنیا، نمایشنامه‌ها نوشته می‌شوند و اجرا می‌شوند تا تنها توسط متخصصان و دست‌اندرکاران تئاتر، تأیید و یا مردود شناخته‌شوند و به‌ندرت پیش می‌آید که در معرض دید و خوانش توده‌های مردمی قرار بگیرند و معمولاً در حضور حامیان تئاتر ارائه می‌شوند. این پدیده، نوعی اگوتیسم را در تئاتر رقم زده است و فرمول دوجانبه «هنر-مدیوم-مخاطب» را به‌رابطه‌ای مختصر و یک‌جانبه تقلیل داده‌است و تئاتر را به‌رسانه کم طرفدار در کل دنیا تبدیل کرده است.

منابع :

- Biot, Paul. *Théâtre en résistance*. Paris, Cerisier, 2006.
- Boal, Augusto. *Le Théâtre de l'opprimé*. Paris, La Découverte-Poche, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art; Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1990.
- Combe, Dominique. *Les genres littéraires*. Paris, Hachette, 1992.
- Degaine, André. *Histoire du théâtre*. Paris, Centre National des Lettres, 1992.
- Dubois, Jean. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris, Larousse, 1999.
- Eigenmann, Eric. *Pour une rhétorique de Koltès, in Relire Koltès, sous la direction de Marie-Claude Hubert et Florence Bernard*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013.

Hamidi, Kim, Bérénice. *Les Cités Du Théâtre Politique En France de 1989 à 2007*. Lyon, Université Lyon 2- Lumière, 2007.

Koltès, Bernard-Marie. *Des manières de dire, entretien avec Colette Godard*, *Le Monde*, www.vox-poetica.org, 6 janvier, 2014.

----- «Des lieux privilégiés», entretien avec Jean-Pierre Hân, *Europe*, 1^{er} trimestre 1983.

Lepage, Franck. *De l'éducation populaire à la domestication par la culture*. Paris, Le Monde Diplomatique, 2009.

Malschiner, Siegfried. *History of Political Theater* (Volumes I and II). Translated by Saeed Farhoudi. Tehran, *Radio and Television of the Islamic Republic of Iran (Soroush)*, 1998.

Motamedi Azari, Parviz. "Concepts of Realism in Literature". *Pazhouhesh-e- Adabiat-e- Moaser-e- Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, no. 9, Tehran, University of Tehran, 1383/2004, pp. 21-40.

Neveux, Olivier. *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris, La Découverte, 2007.

Ubersfeld, Anne. "About Koltès". *Magazine Littéraire*. Translated by Asghar Nouri, no. 395, Paris, EMC2, 2001.

Pruner, Michel. *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris, Armand Colin, 2005.

- Salimi Kouchi, Ebrahim ; N. Ghassemi. "Baresi beynamatni *Haft Vadi eshgh* Manteghoteyr Attar dar *Mard-e Nimtane va Mosaferash* az Andrée Chédid (Intertextual study of Mantiq-ot-Teir's seven valleys of love in "The man-trunk and his traveler" of Andrée Chédid)". *Pazhouhesh-e- Adabiat-e- Moaser-e- Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 24, no. 2, University of Tehran, Tehran, 1398/2020, pp. 411-432.
- Vilar, Jean. *Théâtre, Service Public*. Paris, Gallimard, 1975.
- Whitton, David. *La mise en scène en France depuis 1960, le cas Don Juan*. Paris, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1994.
- Windisch, Uli. *Violences jeunes, medias et sciences sociales*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1999.
- . *Dans les médias et la cité*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1980-2005.
- . *La communication conflictuelle*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1998.
- . *Un révélateur politique et médiatique*. Lausanne, L'Age d'Homme, 2000.