درباره ژان پل سارتر و تئاتر

دیگری بر صحنه

محسن آزموده

تئاتر در حکم میدان بسته‌ای است که در آن انسان‌ها بر رد حقوق یکدیگر می کوشند.

سارتر

ژان پل سارتر (۱۹۰۵-۱۹۸۰م) در زمان حیاتش به هر آنچه می‌خواست- به‌ویژه شهرتی که در کودکی آرزویش را داشت- دست یافت: فیلسوفی طراز اول و نویسنده‌ای سرشناس و پرخواننده که در نهایت آزادمنشی نوبل ادبی سال ۱۹۶۴ را رد کرد. او را امروز پیش و بیش از هر چیز نماینده تام و تمام نسلی از روشنفکران فرانسوی می‌خوانند که حوزه‌های سیاسی و اجتماعی را در نوردید و با جسارتی مثال‌زدنی در قالب جبرهایی که بدان معتقد بود، آزادانه ماهیت خویشتنش را رقم زد. این نوشتار متضمن بررسی کوتاهی از اندیشه‌های او در زمینه تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی است و سایر سویه‌های متعدد و جذاب کارهای متنوع و فراوان او را فرو می‌گذارد.

چنان‌که اشاره شد سارتر در کنار آثار عمدتاً فلسفی چون قوه تخیل: مطالعه‌ای انتقادی(۱۹۳۶)، هستی و نیستی(۱۹۴۳) و نقد خرد دیالکتیکی(۱۹۶۰)، رمان‌ها و نمایش‌نامه‌های موفقی نیز نوشت که برخی از مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از : رمان‌های تهوع(۱۹۳۸) و راه‌های آزادی(۱۹۴۱ تا ۱۹۴۷)، مجموعه داستان کوتاه دیوار(۱۹۳۹)، نمایش‌نامه‌های باری یونا(۱۹۴۰)، مگس‌ها(۱۹۴۳)، روسپی بزرگوار(۱۹۴۶)، مرده‌های بی کفن و دفن(۱۹۴۶)، شیطان و خدا(۱۹۵۱)، نکراسف(۱۹۵۶)، دست‌های آلوده(۱۹۴۸)، در بسته(۱۹۴۵) گوشه‌نشینان آلتونا(۱۹۵۸) و زنان تروا(۱۹۶۵) و فیلم‌نامه بازی تمام‌شده (۱۹۴۷). او همچنین در کنار خودزندگی‌نامه مشهور و زیبایش با عنوان «واژه‌ها» (۱۹۶۳) و انبوه آثار سیاسی و اجتماعی از جمله انتشار نشریه «عصر جدید» و نوشته‌های ادبی در مورد سایر نویسندگان از جمله گوستاو فلوبر، مقاله‌ها و آثار متعددی نیز در زمینه نقد ادبی نگاشت که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از کتاب «ادبیات چیست؟»(۱۹۵۷) و مجموعه ارزشمند «موقعیت‌ها» که جلد نخست آن در بر دارنده تعدادی از مهم‌ترین مقاله‌های ادبی‌اش است. البته آثار سارتر درباره نمایش محدود و منحصر به چند نوشته و سخنرانی است که در ادامه و در بررسی اندیشه‌های او پیرامون نمایش‌نامه به آنها خواهیم پرداخت. در هر صورت این حجم عظیم از نوشته‌ها موجب شده است که نویسنده‌ای مهم‌ترین شاخص سارتر را «نوشتن» بداند و بنویسد: «اشتیاقی پایدار به نوشتن، همه عمر

او را بـه پیش راند. نوشـتن مهم‌ترین طرح‌اندازی او بود. سـبکی درخشان، زبانی هم‌راه و انعطاف‌پذیر...»(احمدی، ۱۳۸۴، ۱۴). از این حیث شـاید بتوان سـارتر را با نیای اگزیستانسیالیستش کی‌یرکه‌گور مقایسه کرد!

انبوه این آثار نباید فرد را از مواجهه با سارتر بترساند زیرا او را می‌توان از نسل واپسین فیلسوفانی خواند که به سنتی هگلی می‌اندیشـید؛ یعنـی مجموعه آثـارش کلیتی منسـجم را تشـکیل می‌داد که اگرچه واسازی دریدایی آن از سویی و یافتن تناقض‌های پنهان و آشکارش به سبک چپ‌های نوفرویدی از سوی دیگر از دل‌مشغولی‌های وارثان ناخلـف او تلقی می‌شـود، امـا در هر صورت می‌توان نزد سـارتر اندیشه‌ای مرکـزی یافت که کل آثارش گرد آن تنیده و نوشته شـده‌اند. بر اساس این پیش‌فرض که اثباتـش مجالی دیگر را می‌طلبـد، ناگزیر از آن هسـتیم که بـرای درک دیدگاهش در مورد تئاتر، ضمـن معرفـی آن هسـته مرکـزی اندیشـه فیلسـوف به مثابه پرسـش اساسـی او، چشم‌اندازی ولو اجمالی از تفکرش به دسـت دهیم؛ هر چه باشد سارتر فیلسـوفی اصیل است و لااقل در مورد فیلسـوف-ادیب‌ها نمی‌توان دسـت به تحقیقی زد مگـر با در نظر آوردن دیدگاه‌های اساسـی ایشـان و موضعشان در فلسفه. گو اینکه به قول ورسینی «سارتر یکی از اساتید تئاتر مبتنی بر نظریه است... و به باور او[سارتر]، تئاتر باید فلسفه‌ای را مطرح کند، اما آدمی‌نباید مسئله فلسفه را در میان تئاتر مطرح کند»(ورسینی، ۱۳۶۶، ۹۴).

نگاه سـارتر به ادبیات متأثر از اندیشـه‌هایش در مورد مسئولیت انسـان در رقم زدن به سرنوشت خویش و تعهد روشـنفکرانه‌اش آن‌طور که در «ادبیات چیست؟» بیان شده، امروز چندان مقبول طرفداران هنر برای هنر و کسـانی که ادبیات به مثابه هنر را مسـتقل در نظر می‌گیرند، نیسـت و ایشان او را به دلایل فراوانی از جمله توجه نکردن به مسـئله زبان، متهم به فقر نظریه ادبی می‌کنند. او در این اثر صریحاً هدف ادبیات را تغییر جهان و از میان بردن پلیدی می‌خواند و با اهمیتی که برای نقش هنرمند حتی بالاتر از روشـنفکر قائـل بـود، بر اهمیت تعهد او (به ویژه تعهد سیاسـی) تأکید می‌کرد. به بـاور او «غرض از ادبیات تلاش و مبارزه اسـت، تـلاش و مبارزه برای نیل به آگاهی»(سـارتر، ۱۳۷۰، ۱۷). البته سـارتر در «واژه‌ها» از این نظـر فاصله گرفت(تـودی و رید، ۱۳۷۸، ۱۴۴)، اما برای فیلسـوف پیر دیر بود که بتوانـد با ترکتازی‌های سـاختارگرایان در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ فرانسـه و پساساختارگرایان بعد از آنها همراهی کند. تا این‌جا به طور کلی نگاه سـارتر به محتوای نمایش‌نامه‌هایی که نوشت آشـکار می‌شود. موضوع نمایش‌نامه‌ها عمدتاً سیاسـی یا با دلالت‌های آشـکار سیاسی یا فلسـفی بود. «این تئاتر نمی‌خواهد نظریه ای را ثابت کند یا از فلسفه‌های موجود و اندیشه‌های پیش ساخته الهام بگیرد. همتش مصروف این است که وضع بشری را در

تمامیتش کشف کند و به انسان امروزی تصویری از او و از مسائل و امیدهایش و مبارزه‌هایش عرضه دارد»(همان، ۶۷). به تعبیری «سارتر تعهد عمیق و بی‌چون و چرا را تبلیغ می‌کند و نمایش‌نامه‌نویس‌ها متعهدند که مسئله آزادی را مطرح کنند. او شخصیت‌ها را به گونه‌ای تصویر می‌کند که یا دائماً در تلاش وصول به آزادی هستند و یا از ناتوانی در کسب آن گلایه دارند و تأسف می‌خورند»(کامیابی مسک، ۱۳۷۱، ۶۸). خود او در مقاله مهم «ساختن اسطوره» که در سال ۱۹۶۴ در آمریکا ارائه شد با نقد نمایش‌نامه‌های سال‌های میان دو جنگ که «نمایش شخصیت‌ها» بود، با تأکید بر مخالفتی که اگزیستانسیالیسم او با «طبیعت [پیش ساخته] بشری» دارد، نوشت:«نمایش موقعیت‌هایی روشنگر جلوه‌های اصلی جبر بشری، انسانی که در محدوده موقعیتش آزاد است، انسانی که خواه ناخواه چون برای خود انتخاب کند برای همه افراد دیگر هم انتخاب می‌کند: این است موضوع نمایش‌نامه‌های ما» اما اینکه این درون‌مایه چگونه و با چه ساختاری به نمایش در آید سخن مستقلی است که درک آن مستلزم آشنایی با نگاه سارتر به تئاتر به عنوان یک هنر مستقل و کهن بود.

سارتر علی‌رغم نمایش‌نامه‌های فراوانی که نوشت، متن مستقلی به صورت کتاب درباره نمایش و تئاتر ننوشت، اما در چند سخنرانی، گفت‌وگو و مقاله کوتاه که عمدتاً در مورد نمایش‌نامه‌هایش و یا به مناسبت آنها ارائه شد، نکات ارزنده و روشنگری در این زمینه گفت. گزیده‌ای از این آثار پراکنده را ابوالحسن نجفی در سال ۱۳۵۷ با عنوان «درباره نمایش» ترجمه و منتشر کرد. از این نوشته‌ها می‌توان طرح یک نظریه منسجم و نظام‌مند و همسو با فلسفه سارتری را انتزاع کرد. عنوان این نظریه را می‌توان نظریه تئاتر موقعیت خواند.

او در مقاله مشهور نوامبر ۱۹۴۷ با عنوان «تئاتر موقعیت» با انتقاد از نمایش‌نامه‌های روان‌شناختی نمایش موقعیت را پیش‌نهاد و نوشت:«نیروی اصیل نمایش‌نامه بیان منش فردی به یاری «کلمات نمایشی» نیست، بلکه بیان موقعیت است زیرا منش فردی در حقیقت مجموعه سوگندهای ماست برای خشمگین شدن، مصالحه نکردن، وفادار ماندن و ... اگر به حقیقت انسان در هر موقعیت خاصی آزاد است و اگر راه خود را در این موقعیت و به وسیله این موقعیت انتخاب می‌کند پس نمایش باید به ارائه موقعیت‌های ساده و انسانی و آزادی‌هایی که در این موقعیت‌ها راه خود را انتخاب می‌کنند، بپردازد. منش و روحیه فردی پس از آن می‌آید، یعنی هنگامی‌که پرده فرو می‌افتد. این در واقع تراکم امر انتخاب یا تصلب آن است، همان که کی‌یرکه‌گور تکرار می‌نامد» (سارتر، ۱۳۵۷، ۱۳). قبلاً در مورد موقعیت و جایگاه آن در اندیشه سارتر سخن گفتیم، اینک در توضیح مخالفت او با نمایش‌های روان‌شناختی لازم است بار دیگر بر اندیشه مرکزی او در مورد آزادی انسان در بر ساختن ماهیت و چیستی(یعنی کلاً آنچه روان‌شناسان منش فردی می‌نامند) تأکید کنیم و خاطر نشان سازیم که این آزادی محدود به شرایطی است که موقعیت ایجاب می‌کند. عمل یا چنان‌که بالاتر گفتیم پراکسیس حاصل تصمیم آزادانه و محدود به شرایط هستنده انسانی در موقعیت است. سارتر معتقد بود که «انسانی را که در برابر ماست فقط از طریق عملش می‌شناسیم و عمل ذاتاً سوای از روان شناسی است زیرا آزادانه است».

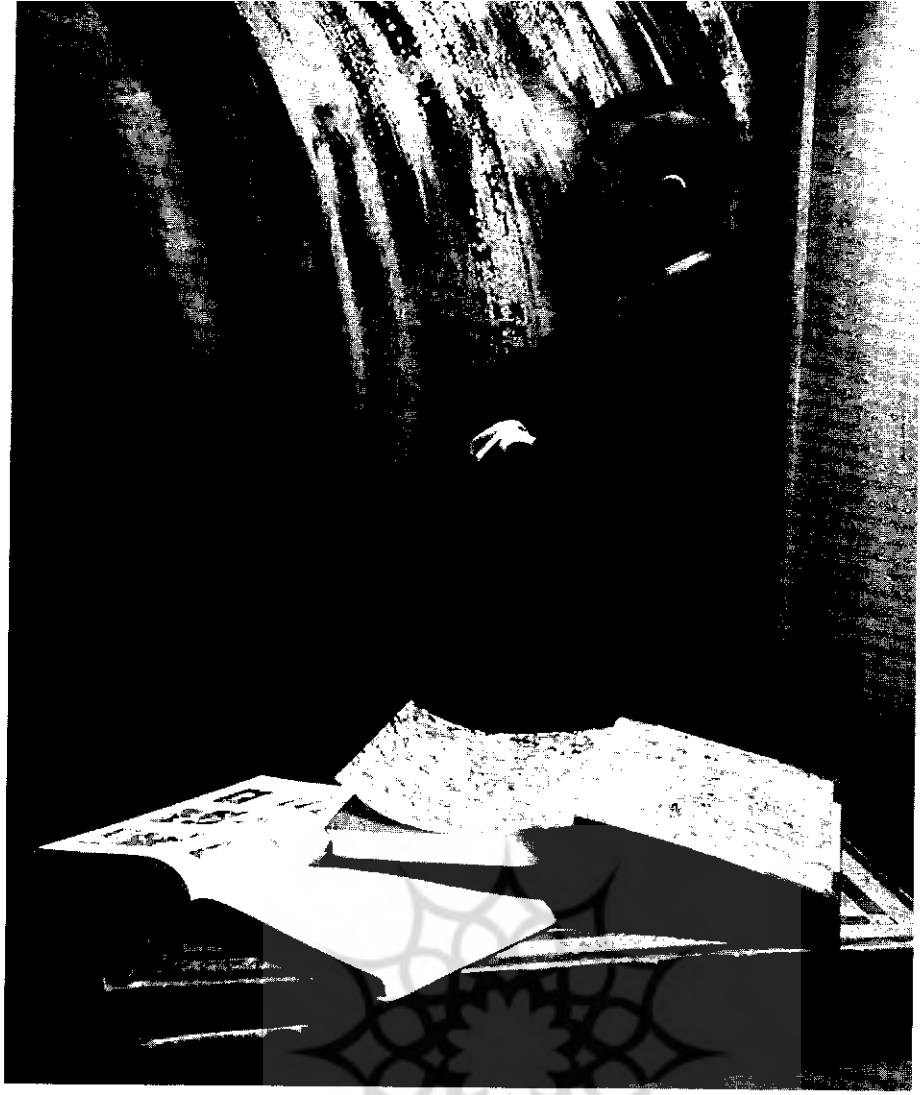
او همین فرمول را برای رفتار بازیگران تئاتر نیز سفارش می‌کرد و نوشت:«آدم‌های تئاتر اولاً رو به سوی هدفی دارند و برای تحقق آن اعمالی انجام می‌دهند، این اعمال ما را به جایی جز روان شناسی می‌برد. زیرا پشت هر عملی ملاحظات اخلاقی وجود دارد: هر عملی هدف‌های خود و نظام خود را دارد؛ کسی که عملی را انجام می‌دهد مطمئن است که در انجام دادن آن محق است. بنابر این ما نه پیچ و مهره‌های روانی حوادث بلکه با حق و حقوق سر و کار داریم؛ زیرا هر فردی که در نمایش دست به کاری می‌زند به صرف این که اقدامی کرده است و می‌خواهد آن را به نتیجه برساند ناچار باید عمل خود را توجیه کند و حقانیت این اقدام را بر کرسی بنشاند. لذا مهم نیست که بدانیم در ذهن شخصیت‌ها چه می‌گذرد، مهم برخورد حقوق با یکدیگر است.»(همان، ۲۹)

سارتر در زمینه ساخته شدن شخصیت در صحنه به مثابه موقعیت می‌نویسد:«مهیج‌ترین چیزی که می‌توان در صحنه نمایش داد منش یا روحیه‌ای در حال ساخته شدن است»(همان). اما هر موقعیتی شاید برسازنده نباشد. تنها موقعیت‌های حساس و بحرانی و دو راهی‌های کی‌یرکه‌گوری هستند که بزنگاه‌های تعیین هویت و شخصیت تلقی می‌شوند، آن‌گاه که یک تصمیم وجودی می‌گیرند: «هر بار باید موقعیت‌های نهایی را به صحنه بیاوریم، یعنی موقعیت‌هایی که دو راهی‌هایی به ما عرضه می‌کنند که یک طرف آن‌ها مرگ باشد. بدین گونه آزادی به بالاترین درجه خود صعود می‌کند، زیرا می‌پذیرد که نابود شود تا حقانیت خود را به کرسی بنشاند. و چون تئاتر وجود ندارد مگر این که در میان تماشاگران وحدت و اشتراکی به وجود آید، باید موقعیت‌هایی یافت که چندان کلی و عمومی‌باشند که همه بتوانند در آن شریک شوند». خود سارتر برخی از این موقعیت‌ها را به عنوان نمونه چنین مثال می‌زند: غایات و وسایل، حقانیت خشونت، نتایج اعمال، روابط فرد با اجتماع، روابط اقدام شخصی با قوانین ثابت، تاریخی و... .

به طور کلی به نظر سارتر نمایش‌نامه‌نویس «خوب» باید «انسان‌ها را در چنان موقعیت مشترکی فرو برد که فقط دو راه بیرون شدن برای آنها باقی بماند و کاری کند که چون یکی را انتخاب کنند، در واقع موجودیت و ماهیت خود را انتخاب کرده باشند»(همان، ۱۴). او در پایان مانیفست‌گونه می‌نویسد:«به نظر من وظیفه نمایش‌نامه‌نویس این است که از میان موقعیت‌های نهایی آن را برگزیند که مشغله ذهنی‌اش را بهتر بیان کند و آن را به صورت سؤالی که برای پاره‌ای از آزادی‌ها مطرح می‌شود ارائه دهد. فقط از این راه است که تئاتر می‌تواند طنین و تأثیری را که از دست داده است دوباره به دست آورد و تماشاگران گوناگون امروزه خود را یکرنگ کند»(همان). بخش پایانی این نوشته صریحاً بر رسالت هنر تأکید دارد.

سارتر در سخنرانی «سبک بیان نمایش» در ژوئیه ۱۹۴۴ در پاریس که با حضور چهره‌هایی چون کامو، کوکتو، ژان ویلار و ژان لوئی بارو برگزار شد، نیز با گوشه چشم داشتن به دستاوردهای برشت در زمینه فاصله‌گذاری در تئاتر، نکات ارزنده‌ای در زمینه تئاتر و تفاوت‌های اساسی‌اش با سینما و رمان نوشت. او در این سخنرانی به گونه‌ای پدیدارشناسی هنرهای مذکور پرداخت و تفاوت اصلی سینما و رمان با تئاتر را در فاصله «زیبنده»‌ای خواند که نه در سینما یافت می‌شود و نه در رمان. زیرا در رمان هم‌ذات‌پنداری با قهرمان صورت می‌گیرد و در سینما ضمن نگریستن از دریچه دوربین باز چنین اتفاقی رخ می‌دهد، اما در تئاتر همواره یک فاصله پرناشدنی هست و مخاطب با چشم‌های خودش(نه دوربین و نه قهرمان رمان یا راوی) ماجرا را دنبال می‌کند. نکته حائز اهمیت در تأکید سارتر بر فاصله و فاصله‌گذاری مبنای فلسفی‌ای است که او برای این عمل می‌یابد. او معتقد است: «منشأ و معنای نمایش نشان دادن جهان است با حفظ فاصله‌ای مطلق و ناپیمودنی، فاصله‌ای که مرا از صحنه جدا می‌کند و بازیگر در چنان فاصله‌ای است که من گرچه ازاین فاصله می‌توانم او را ببینم اما هرگز نمی‌توانم او را لمس کنم یا در اعمال او مؤثر واقع شوم». سارتر حتی بر افزایش این فاصله اصرار دارد و می‌گوید:«باید هر نوع تصور «طبیعت نمایی» را از تئاتر به‌دور افکنیم زیرا در زمینه‌ای که لزوماً انتزاعی و کلی است، حتی اگر نهایت رئالیسم در آرایش صحنه به کار رفته باشد، چگونه می‌توان سرگذشتی روزمره و فردی را بازگفت»(همان، ۲۶).

او حتی دستورالعملی برای «زبان به کار گرفته شدن و بیان» در نمایش نامه نویسی و اجرا پیشنهاد می‌کرد که بتوان بدان وسیله عنصر فاصله را همچنان حفظ و پر رنگ کرد. در این دستورالعمل «کلمه نباید حالت درونی را توصیف کند بلکه باید درگیر شدن شخصیت را با امور عینی نشان دهد»، دوم آنکه «زبان هر چه موجزتر باشد یعنی زبان به حکم آن که عمل است نمی‌تواند از حرکت جدا شود: حرکت به کلام و کلام به حرکت



می‌انجامد» و سوم آنکه «کلمه باید در جای خود درست باشد. زبان در هر لحظه باید به گونه ای باشد که نتوان جمله را جز در آن جایی که هست قرار داد» (همان، ۳۵) و به طور کلی «بازیگر هم باید در این جریان فاصله گذاری آگاه باشد»(همان).

این فاصله گذاری موجب غیریت بخشی به بازیگر می‌شود. شخصیت روی صحنه برای مخاطب همواره یک دیگری تقلیل نیافتنی است. البته این دیگری متفاوت از دیگری زندگی واقعی است، زیرا روند دیده شدن در تئاتر یکسویه است. یعنی در تئاتر تنها تماشاگر می‌تواند دیگری بر صحنه را ببیند و مورد مداقه قرار دهد، در حالی که در زندگی روزمره این امر دو سویه است. به دیگر سخن «در تئاتر دیگری هرگز به من نگاه نمی‌کند، اگر بکند اشتباه است زیرا شخصیت خیالی و واقعی خلط می‌شود».

سارتر در اینجا به زیبایی از تبحرش در مبحث خیال سود می‌جوید و ضربه زنگ شروع تئاتر را لحظه جادویی غیب کردن شخصیت واقعی بازیگر و ظاهر شدن شخصیت خیالی او می‌خواند. تماشاگر نیز از لحظه آغاز نمایش نگاه محضی می‌شود که به ناتوانی خود آگاه است. (همان، ۲۲)

عنصر مهم دیگر در نمایش حرکات بازیگر است. رابطه تماشاگر و بازیگر از طریق حرکات صورت می‌پذیرد. حرکات بازیگر اشیا را زنده می‌کند؛ حرکاتی که باعث ایجاد امری کلی و انتزاعی می‌شوند نه امری جزئی و عینی. «در نمایش شیء را نمی‌بینیم بلکه تنها حرکات بازیگر را می‌بینیم لذا با دنیای ذهنی خود مرتبط می‌شویم» (همان، ۲۳). این تأکید سارتر بر حرکات [بدنی] یاد آور دل‌مشغولی عمده پدیدارشناسانی چون مرلوپونتی به بدن نیز هست.

در نمایش همچنین بر خلاف زندگی واقعی که انسان هم در جهان است و هم بیرون از آن، انسان کاملاً بیرون از جهان نمایش و بیننده محض آن است. به تعبیر زیبای سارتر«این در واقع تجلی بی‌واسطه علاقه انسان است به اینکه از خود بیرون آید تا خود را بهتر ببیند. نه آن طور که انسان دیگری او را می‌بیند بلکه آن طور که هست ببیند» (همان، ۲۵).

تا اینجا عناصر اصلی و روش‌ها، نگاه و راهکارهای سارتر را در مورد تئاتر بیان کردیم. لازم است تأکید کنیم

که سارتر تئاتر را بیش از فیلم و سینما می‌پسندید و در سخنرانی‌ای در ۶ مه ۱۹۵۸ با عنوان «سینما و تئاتر» ضمن مقایسه این دو، گفت: «در تئاتر آزادی بیشتر است». البته دلیل او برای این ادعا موضوع «نگرش هدایت شده» در سینما بود. توضیح آنکه به اعتقاد سارتر اگرچه در سینما مشارکت قهرمان با تماشاگر بیشتر است، اما هنرپیشه سینما به دلیل لانگ‌شات و برهنگی چهره‌ها به مخاطب نزدیک‌تر است و بر او مسلط و بر فراز سر اوست. در حالی که «تئاتر این جنبه فوق بشری را ندارد و اشخاص قد و وزن طبیعی‌شان را دارند». همچنین در تئاتر مخاطب آن بخش از صحنه را که خود می‌خواهد می‌نگرد، در حالی که در سینما «نگرش هدایت شده» حاکم است؛ یعنی تماشاگر چیزی را که دوربین می‌خواهد، می‌بیند. او با تقدیر از برشت به خاطر اولاً فاصله‌گذاری و ثانیاً انتخاب موضوعات حماسی، معتقد بود:«در تئاتر ما بیرون می‌مانیم و قهرمان در برابر ما نابود می‌شود، اما تأثیر آن بر ما و احساسات ما بسیار بیشتر است زیرا این قهرمان در عین حال که خود ما، بیرون از ماست» (همان، ۱۱۳).

غیر از برشت، سارتر آثار سایر نمایش‌نامه‌نویسان معاصرش را نیز دنبال می‌کرد و با احترام از چهره‌هایی چون بکت، ژان ژنه، یونسکو و پتروایس به عنوان «معروف‌ترین نمایندگان تئاتر انتقادی» یاد می‌کرد، اگرچه برای ایشان اهمیتی در مرتبه بعدی نسبت به برشت قائل بود. به تعبیر دقیق‌تر «آثار آرتور آدامف و اوژن یونسکو به عنوان نمایندگان تئاتر پوچی، در نمایان کردن آن چیزهایی که در جامعه مدرن در حال زوال اند موفق بودند، اما آنها نمی‌توانستند نشان دهند که از دل این زوال و ویرانی چه چیزهایی در حال بر آمدن هستند». گرچه سارتر بعداً نظر خود را در مورد آدامف اندکی تغییر داد و آنها را «تا حدی مردمی!» خواند(احمدی، ۱۳۸۴، ۵۰۹). همین نویسنده از ستایش سارتر از کارهای بکت ضمن «بورژوایی خواندن آن‌ها به طور ژرف» یاد می‌کند و ادامه می‌دهد:«هم راهی سارتر با بکت مشروط و هم راه با احتیاط بود، و می‌توان گفت که او چندان چیزی از کار بکت نیاموخته بود»(همان، ۵۱۰).

در برداشتی کلی می‌توان دستاورد سارتر در نمایش و تئاتر را تعداد قابل ملاحظه‌ای نمایش‌نامه و چندین متن نظری خواند که از میان نمایش‌نامه‌ها، آثاری چون «در بسته» و «مگس‌ها»، امروز نیز مخاطبان فراوانی دارند. سخن سارتر در نظریه تئاتر نیز تا آنجا که استوار به نگاه فلسفی اوست، باید توسط فیلسوفان و نظریه‌پردازان مورد مداقه و داوری قرار بگیرد. به ویژه بحث از رقم‌زدن آزادی انسانی در موقعیت‌ها، امروزه در فلسفه اخلاق مورد توجه فیلسوفان این شاخه پر طرفدار قرار گرفته است. اما این نظریه‌ها تا آنجا که مبتنی بر نگاه محدود او به سیاست و تعهد روشنفکری و به خدمت گرفتن ادبیات برای مبارزه سیاسی است، باید مورد بازنگری جدی قرار بگیرد. به خصوص که الگوی روشنفکری سارتری از پایان سده بیستم دیگر رونقی ندارد و جامعه جهانی مسیر دیگری را می‌پیماید. اما تا آنجا که به بحث از نمایش و نمایش‌نویسی در آثار سارتر مربوط است، می‌توان از نکات جذاب و گیرای او به خصوص در زمینه پدیدارشناسی تئاتر و حرکات و زبان و تمایزهای تئاتر با سایر هنرها بهره‌های فراوان گرفت.

منابع

سارتر، ژان پل، « درباره نمایش»، ترجمه ابوالحسن نجفی، تهران، زمان، ۱۳۵۷

استراترن، پل، « آشنایی با سارتر»، ترجمه زهرا آرین، تهران، مرکز، ۱۳۷۹

باتلر، جودیت، « ژان پل سارتر»، ترجمه خشایار دیهیمی، تهران، ماهی، ۱۳۸۱

تودی، فیلیپ و هاوارد رید، « سارتر»، ترجمه روزبه معادی، تهران، شیراز، ۱۳۷۸

احمدی، بابک، « سارتر که می‌نوشت»، تهران، مرکز، ۱۳۸۴

سارتر، ژان پل، « رئالیسم در ادبیات و هنر»، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران، پیام، ۱۳۴۰

کاپلستون، فردریک، «تاریخ فلسفه: جلد هشتم از من دو بیران تا سارتر»، ترجمه عبدالحسین آذرنگ، تهران، سروش و علمی‌و فرهنگی، ۱۳۸۵

بخشی جیفرودی، آمنه، « آمیختگی فلسفه و ادبیات نمایشی»، پایان نامه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، ۱۳۸۰

سارتر، ژان پل،«ادبیات چیست؟»، ترجمه ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، تهران، زمان، ۱۳۷۰

ورسینی، ژرژ، «تئاتر فرانسه در قرن بیستم»، ترجمه خسرو سمیعی، تهران، رسانه، ۱۳۶۶

بودافر، پیر، « ادبیات داستانی فرانسه در قرن بیستم»، ترجمه خسرو سمیعی، تهران، مؤسسه ایران، ۱۳۷۶

رحیمی، مصطفی، « یأس فلسفی»، تهران، نیل، ۱۳۵۰

مورداک، ایریس، « سارتر»، ترجمه مهدی افشار، تهران، ۱۳۵۲

کامیابی مسک، احمد، «تئاتر موقعیت»، مجله «نمایش»، دوره جدید، شماره ۱، بهمن ۱۳۷۱.