SYMBOLISME

نهادگرایی
درادبیات نمایشی

نوشته: دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

۲

SYMBOLIST DRAMA

IN

THEORY AND PRACTICE

BY

FARHAD NAZERZADEH KERMANI, PH.D.

VOLUME TWO

July 1989

قیمت دوره دوجلدی: ۱۵۰۰ ریال

تهران صندوق پستی: ۱۵۸۷۵/۴۹۳۹، تلفن: ۸۳۸۳۴۲

نمادگرایی [سمبولیسم]
در
ادبیات نمایشی

جلد دوّم

نمادگرایی
[سمبولیسم = Symbolism]
در
ادبیات نمایشی

همراه:

با ترجمهٔ دو نمایشنامهٔ نمونه:

موریس مترلینک: ناخوانده

ویلیام باتلرییتز: برزخ

نوشتهٔ

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

دانشیار ادبیات و هنرهای نمایشی

دانشکدهٔ هنرهای زیبا ــ دانشگاه تهران

عنوان: نمادگرایی (سمبولیسم) در ادبیات نمایشی همراه با ترجمهٔ دو نمایشنامهٔ نمونه: «ناخوانده» نوشتهٔ: موریس مترلینک، «برزخ» نوشتهٔ: ویلیام باتلر ییتز.

جلد دوم

نوشته: دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

ناشر: انتشارات برگ

حروفچینی: سازمان تبلیغات اسلامی

تعداد: ۵۰۰۰ جلد

نوبت چاپ: اوّل

سال انتشار: ۱۳۶۷ ــ تهران

فهرست جلد اول

پیشگفتار ۱

بخش اول: آشنایی با نمادگرایی ۹

فصل اول: نمونه‌هایی از ادبیات «نمادگرایی» ۱۱

نمونه‌هایی از آثار «نمادگرای» در ادب فارسی ۱۱
نمونه‌هایی از اشعار شعرای «نمادگرای» غرب ۱۷

فصل دوم: پیش‌آگاهی‌ها ۲۴

چند یادآوری ۲۴

فصل سوم: تعاریف ۳۱

تعریف نماد در فرهنگ‌ها ۳۱
معنی اصطلاح «سمبل» یا «نماد» ۳۴

توضیحاتی دربارهٔ اصطلاح «نماد» یا «سمبل» در ادبیات فارسی ۳۴
معانی «سمبل» در زبان فارسی ۳۷

فصل چهارم: پیدایش «نمادگرایی» ۴۰

دبستان «نمادگرایی» و واکنش نسبت به دبستان‌های «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» ۴۰
نکاتی دربارهٔ اجرای نمایشنامه های «نمادگرای» ۴۱

فصل پنجم: «نمادگرایی» در ادبیات کهن ۴۵

بینش «اساطیری» و بینش «نمادگرای» ۴۵
تعبیرهای «نمادگرایانه» در تراژدی های یونان باستان ۴۸
تراژدی «ادیپ شهریار» ۴۹
تفسیرهایی «تمثیل گرایانه» و «نمادگرایانه» از تراژدی «ادیپ شهریار» . ۵۴
چند مورد از استفادهٔ هنرمندان دیگر از نماد ۵۶

بخش دوم: سیر تکوینی و تاریخی نمادگرایی ۵۹

فصل ششم: زمینه‌های فلسفی و هنری درپیدایش نمادگرایی ۶۱

نظریهٔ «ولفانگ‌ون گوته» ۶۱
نظریهٔ «جرج ویلهلم فردریک هگل» ۶۳
نظریهٔ «ارتور شوپنهاور» ۶۶
نظریهٔ «فردریک نیچه» ۷۱
نظریهٔ «ریچارد واگنر» ۷۷
نظریهٔ «زیگموند فروید» ۸۵

«فروید» و «نظام روانی» انسان ۸۸
«فروید» و تعبیر خواب ۹۴
تأثیر نظریهٔ «فروید» در نظریهٔ نقد ادبیات نمایشی ۹۵
تأثیر نظریهٔ «فروید» در «نمادگرایی در هنر» ۹۸

بخش سوم: زمینه‌های پیدایش نمادگرایی ۱۰۱

فصل هفتم: آغاز ادبیات نمایشی نمادگرای ۱۰۳

نگاهی دوباره به واکنش‌های دبستان تئاتری «نمادگرایی» در برابر دبستان‌های تئاتری «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» ۱۰۳
اصطلاح «طبیعت گرایی» ۱۰۴
معنای «طبیعت»، در اصطلاح «طبیعت گرایی» ۱۰۵
تعریف «طبیعت گرایی» ۱۰۷
تفاوت‌های دبستان «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» ۱۰۹
ارتباط میان «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» در ادبیات نمایشی ۱۱۲
تلفیق و ترکیب اصول و موازین دبستان‌های هنری ۱۱۴
ویژگیهای «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» از نظر «آرنولد هاوزر» ۱۱۵
واکنش، گریز و ستیز با «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» در ادبیات نمایشی ۱۱۸
محدودیت مادیگرانهٔ «طبیعت گرایی» و «واقعیت گرایی» ۱۲۳

فصل هشتم: پیشتازان جنبش «نمادگرایی» ۱۲۶

«ادگار آلن پو» ۱۲۶
«استفن مالارمه» ۱۳۵

پسین نیمروز یک «ایزدِ رَمه و شبان» ۱۴۲
نگاهی به شعر «زورق مست»، اثر «آرتور رمبو» ۱۴۹
نگاهی به شعر «شیوه شاعری» اثر «پل ورلن» ۱۵۶
«رینرماریا ریلکه» ۱۵۸

فصل نهم: جنبش «نمادگرایی» در طراحی صحنه، بازیگری و کارگردانی .. ۱۶۶

یادآوری دوباره نظریهٔ «ریچارد واگنر» ۱۶۶
یادآوری دربارهٔ سبک های اجرایی و تاریخ تحولات صحنه آرایی ۱۶۷
نظریهٔ «آدلف آپیا» ۱۶۸
مفهوم «یگانه سازی نیروهای هنری»، از نظر «آپیا» ۱۶۹
عناصر نه گانهٔ سازندهٔ صحنه از نظر «آپیا» ۱۷۰
اهمیت نور و نور پردازی از نظر «آپیا» ۱۷۱
کار ویژه های «نور پردازی چند سویه» ۱۷۲
«آپیا» و فقدان ابزارهای نورتابِ مطلوب ۱۷۲
مفاهیم چهارگانهٔ «صحنه» یا «رویدادگاه» از نظر «آپیا» ۱۷۳
ترکیب «رویدادگاه» نمایشی از نظر «آپیا» ۱۷۵
یادآوری چند نکته دربارهٔ آثار «آپیا» ۱۷۶
نظریه های «ادوارد گُوردن کِرگ» ۱۷۶
عناصر نمایشی، و نقش طراح صحنه و کارگردان از نظر «کرگ» ۱۷۹
توازی سطوح و زاویه قائمه در طراحی های «کرگ» ۱۸۰
مفهوم «رویدادگاه جابه جاشونده» از نظر «کرگ» ۱۸۰
مفهوم «ترکیب متعادل» در عناصر نمایشی ۱۸۲
معنای «اوبر مایِیونت» در آثار «کرگ» ۱۸۳
همکاری «کرگ» و «کنستانتین استانیس لاوسکی» در تئاتر هنری
مسکو ۱۸۴

گفتگویی میان «اتوبرام» و «گوردن کرگ» ۱۸۷

فصل دهم: تثبیت نمادگرایی: نگاهی به نظریه‌های چند منتقد و نمایشنامه‌نویس ۱۸۸

یک یادآوری ۱۸۸
نگاهی به نظریهٔ «کامیی موک لر» ۱۸۹
«آلفرد ژری» و پیشنهادهایی دربارهٔ طراحی صحنه ۱۹۰
نگاهی به نظریهٔ «ادوارد لرد دانسانی» ۱۹۱
«ژرژ دوپورتو-ریش» و تئاتر عشق» ۱۹۲

بخش چهارم: نمایشنامه‌نویسان نمادگرای ۱۹۵

فصل یازدهم: «هنریک ایبسن» و نمایشنامه‌های «اُردک وحشی» و «بانویی از دریا» ۱۹۷

«هنریک ایبسن» و نمایشنامه‌های «اُردک وحشی»، و «بانویی از دریا» ۱۹۷

نمایشنامهٔ «اُردک وحشی» ۱۹۹
نمایشنامهٔ «بانویی از دریا» ۲۰۲

فصل دوازدهم: «اگوست استریندبرگ» و نمایشنامهٔ «نمایش یک رویا» ... ۲۰۴

نگاهی به زندگی و آثار «اگوست استریندبرگ» ۲۰۴
نمایشنامهٔ «نمایش یک رویا» ۲۰۵

فصل سیزدهم: «موریس مترلینک» ۲۱۵

نگاهی به زندگی و آثار «موریس مترلینک» ۲۱۵
نگاهی به آثار «موریس مترلینک» ۲۱۹
زبان نمایشی در آثار «مترلینک» ۲۲۱
«موریس مترلینک» و «نمایشنامهٔ ایستا» ۲۲۲
جانمایهٔ تراژدی از نظر «مترلینک» ۲۲٤
نمونه‌هایی از نمایشنامهٔ ایستا ۲۲٦
نمایشنامهٔ «ناخوانده» ۲۲۷
نمایشنامهٔ «کوران» ۲۷۱
نمایشنامهٔ «پله آس و مه‌لیزاند» ۲۸۷
نمایشنامهٔ «پرندهٔ آبی رنگ» ۳۰۳

فصل چهاردهم: اسکار وایلد و نمایشنامهٔ «سالومه» ۳۲۹

نگاهی به زندگی و آثار «اسکار وایلد» ۳۲۹
نظر «اسکار وایلد» دربارهٔ نقد ادبی ــ نمایشی ۳۳۱
نگاهی به قصهٔ سالومه در کتاب مقدس ۳۳۲
نظریاتی دربارهٔ نمایشنامهٔ «سالومه» ۳۵۱

فهرست جلد دوم

فصل پانزدهم: چند نکته دربارهٔ نظریهٔ «آرتور سیمونز» ۳۵۳

نگاهی به اثر معروف «آرتور سیمونز» ۳۵۳
نظریهٔ «آرتور سیمونز» دربارهٔ نمایش نمادگرای ۳۵٤

فصل شانزدهم: اندیشه‌های «کارل گوستاویونگ» و تأثیر آنها در نظریه‌های نقدِ ادبی ــ نمایشی ۳۵۷

زندگی و آثار «کارل یونگ» ۳۵۷
تأثیر «فروید» بر «یونگ» ۳۶۲
تأثیر «آلفرد آدلر» بر «یونگ» ۳۶۳
نظریهٔ ترکیبی «آدلر»: روانشناسی تحلیلی ۳۶۴
شخصیت‌های «برون گرای» و «درون گرای» از نظر «یونگ» ۳۶۵
نظریهٔ «صورتک» و «سایه» ۳۶۶
نگاهی به کتاب «پاسخ به ایوب» ۳۶۸
نظریهٔ «یونگ» در زمینهٔ ناخودآگاه، رویا و نماد ۳۷۱
نظریهٔ «کهن نمونه‌ها» ۳۷۳
تأثیر «یونگ» بر نقد ادبیات نمایشی ۳۷۸
«فرانسیس فرگوسان» و «نقد اسطوره‌ای» ۳۸۰
«نورثروپ فرای» و نظریهٔ «مجموعهٔ رویای بشری» ۳۸۴

فصل هفدهم: نمایش‌های آیینی ــ مناسکی ۳۸۶

«یونگ»، «فرگوسان» و «فرای» و نمایش‌های آیینی ــ مناسکی ۳۸۶
تعریف آیین و مناسک ۳۸۷
آیین و مناسک و نمایش ۳۹۰
کاربرد آیین ــ مناسک در تئاتر ۳۹۳
کاربرد آیین ــ مناسک در نمایشنامهٔ تاریخی «ریچارد سوم» ۳۹۵
کاربرد آیین ــ مناسک در تئاتر معاصر ۴۰۱
نظری دربارهٔ تئاتر آیینی ــ مناسکی ۴۰۴

فصل هجدهم: زندگی و آثار «ویلیام باتلر ییتز» ۴۰۶

زندگی «ویلیام باتلر ییتز» ۴۰۶

دربارهٔ «ابی تئاتر» ۴۱۰
نگاهی به نمایشنامهٔ «کنتس کاتلین» ۴۱۲
نگاهی به نمایشنامهٔ «کاتلین نی هولی تان» ۴۱۳
نگاهی به نمایشنامه «در کرانهٔ بی لی» ۴۱۴
نگاهی به نمایشنامهٔ «کنار چشمهٔ عقاب» ۴۲۴
نگاهی به نمایشنامهٔ «سوار دلیر» ۴۲۴
نگاهی به نمایشنامهٔ «شاه قلعهٔ ساعتِ بزرگ» ۴۲۵

فصل نوزدهم: دربارهٔ نمایشنامهٔ «برزخ» ۴۲۶

نظریهٔ چند نمایشنامه‌شناس دربارهٔ نمایشنامهٔ «برزخ» ۴۲۸
«برزخ» نوشتهٔ «ویلیام باتلر ییتز» ۴۳۷
یادآوری چند ویژگی نمادگرایانه در نمایشنامهٔ «برزخ» ۴۶۲

بخش پنجم: آغاز دورهٔ دگرگونی در دبستان نمادگرایی ۴۶۷

فصل بیستم: «پل فرت» و «اوره‌لی‌ین-مری لونیه-پو» دو کارگردان و طراح صحنهٔ نمادگرای ۴۶۹

چند نکته دربارهٔ «پل فرت» طراح صحنه و کارگردان نمادگرای فرانسوی ۴۷۰

نگاهی به نظریه‌ها و عملکردهای «اوره‌لی ین ــ مری لوینه-پو» ۴۷۳
«لونیه-پو» و «هنریک ایبسن» ۴۷۴

فصل بیست‌ویکم: «گرهارت هاپتمان» و نمایشنامهٔ «صعود هانل» ۴۷۷

زندگی و آثار «گرهارت هاپتمان» ۴۷۷

نگاهی به نمایشنامهٔ «صعود هانل» ۴۷۹

فصل بیست و دوم: «لئونید نیکلایه ویچ آندری یو» و نمایشنامهٔ «زندگی انسان» ۵۰۳

سرگذشت «آندری یو» ۵۰۳
نمایشنامهٔ «زندگی انسان» ۵۰۵
اجرای نمایشنامهٔ «انسان» در روسیه ۵۰۷

فصل بیست و سوم: «هوگوون هفمانستال» و «رمان تی سیسم نو» در ادبیات نمایشی ۵۱۰

زندگی و آثار «هوگو وُن هفمانستال» ۵۱۰

فصل بیست و چهارم: «تی. اس. الیوت» و نمایشنامهٔ «جنایت در کلیسا» ۵۱۸

زندگی و آثار «تی. اس. الیوت» ۵۱۸

فصل بیست و پنجم: جنبه های نمادگرایانه در نمایشنامه های «فدریکو گارسیا لورکا» ۵۴۱

زندگی و آثار نمایشی «فدریکو گارسیا لورکا» ۵۴۱
نگاهی به تراژدی «عروسی خون» ۵۴۳
نگاهی به تراژدی «یرما» ۵۶۷
«خانهٔ برناردا آلبا» ۵۸۳
نظری دربارهٔ نمایشنامه های «فدریکو گارسیا لورکا» ۵۹۹

فصل بیست و ششم: برداشت ها و وام گیری ها از نمادگرایی ۶۱۶

یادآوری‌هایی دربارهٔ ویژگی های نمایشنامه های نمادگرای ۶۱۶
نکته ای دربارهٔ نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» ۶۱۸
زندگی و آثار «اتول فوگارد» ۶۱۹
طرح داستانیِ نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» ۶۲۲
جنبه های نمادگرایانه در نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» ۶۲۵
«درسی از بوتهٔ شبیار» نوشتهٔ اتول فوگارد ۶۲۸
نظری دربارهٔ نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» ۶۵۲

فصل بیست وهفتم: نتیجه گیری و کلیات ۶۵۴

اندیشه ها و آرمان های نمادگرایان ۶۵۴
ویژگی های نمایشنامهٔ «نمادگرای» ۶۶۴
اهمیت نمادگرایی در تفکر هنری معاصر ۶۷۲
تأثیر نمادگرایی در جریان های تئاتر معاصر جهان ۶۷۴
دبستان ها و فرآیند نمایشی در نمایش معاصر جهان ۶۷۵
چند نکته دربارهٔ جنبه های اجرایی نمایشنامه های نمادگرای ۶۷۶

پسین گفتار ۶۷۹

نمادگرایی [سمبولیسم] به روایت تصویر ۶۸۱

فهرست مأخذ ۷۴۱

کتابشناسی فارسی ۷۴۳
کتابشناسی انگلیسی ۷۴۷

فهرست اعلام ۷۵۳

فصل پانزدهم

چند نکته دربارهٔ نظریهٔ «آرتور سیمونز»

۸٤ ــ نگاهی به اثر معروف «آرتور سیمونز»

«آرتور سیمونز» (The Symbolist Movement in) شاعر و منتقد برجسته انگلیسی، یکی از مهمترین نظریه پردازان دبستان نمادگرایی به شمار می‌رود. کتاب معروف او، به نام: «جنبش نمادگرایی در ادبیات» (Arthur Symons, 1865-1945) (Literature ـ اثری مهم در این زمینه می باشد. وی با مطالعهٔ آثار شعرای «نمادگرای» فرانسوی، و تجزیه و تحلیل و تبیین آنها، نکات فراوانی دربارهٔ نماد و نمادگرایی به دست آورده و نظریات روشنگرانه‌ای دربارهٔ هنر نمادگرای عنوان نموده است. بسیاری از شاعران و نمایشنامه‌نویسان نمادگرای، و از جمله «تی. اس. الیوت». (T.S. Eliot, 188-1965) از آثار «سیمونز» بهرهٔ فراوان برده و به اهمیت کتاب «جنبش نمادگرایی در ادبیات» ــ که یکی از مآخذ همین کتاب است ــ اذعان کرده‌اند.

«سیمونز» را منتقدی عارف‌منش، مبهم و تا حدودی پراکنده گوی لقب داده‌اند، اما به قول «ماروین کارل‌سان»:

او یکی از مهمترین چهره‌هایی است که دربارهٔ مبانی زیباشناسی -Aesthetics- در دبستان نمادگرایی، واضح‌ترین و دقیق‌ترین نظریات را بیان کرده است. در کتاب «اندیشه‌های واگنر» (The Ideas of Wagner, 1905) ، «سیمونز»، بهتر از شخص «واگنر» پایه‌های نظریه‌پردازی‌های او را توصیف کرده است. کتاب دیگر او، به نام: «هنر جدید صحنه» -The New Art of the Stage, 1902- پیشدرآمدِ بسیار هوشمندانه‌ای دربارهٔ آثار «ادوارد گوردون کرگ» می‌باشد. او در کتاب دیگر خود، به‌نام: «یک مضحکهٔ نمادگرای» -A Symbolist Farce, 1888- اهمیت نمایشنامهٔ «شاه ابو» -Ubu Roi- اثر «آلفرد ژری» -Alfred Jarry- را بیان کرده است. نظریه‌پردازی‌های کلی او دربارهٔ نمادگرایی، راهنمای روشنگری از اندیشه‌های آن دوره به‌شمار می‌آید. و اگرچه «سیمونز» شخصاً آفرینندهٔ آن اندیشه‌ها نبوده، اما یکی از مطلع‌ترین و فعال‌ترین منتقدین و راهنمایان هنری دورهٔ خود بوده و مهمترین نکات و مفاهیم اساسی در تئاتر نمادگرای را، در مجموعهٔ مقالات خود طرح، تنظیم و تعریف نموده است.

[... صفحهٔ ۲ و ۳].

۸۵ ــ نظریهٔ «آرتور سیمونز» دربارهٔ نمایش نمادگرای

من در نوشتن این کتاب، از عقاید و آثار او استفاده نموده و به آنها اشاره کرده‌ام، اما در اینجا نیز لازم می‌دانم دربارهٔ نظریه‌های کلی او نسبت به تئاترِ نمادگرای، چند نکته را یادآوری کنم.

نکتهٔ اول مربوط به توافق او با «مترلینک» و «کرگ» دربارهٔ شیوه‌های بازیگری به سبک «عروسک» یا «لعبت» (پوپت = Puppets) است. «مترلینک» بازیگران را اسیر «هوس شخصی و فردی خود» انگاشته و آنان را به گرفتاری به چنین اسارتی، هشدار می‌داد.

«کرگ» ــ شاید با توجه به هشدار «مترلیتک» ــ به بازیگران حرکاتی چون: «لعبت» و «عروسک» را، توصیه کرده است. «سیمونز» نیز اضافه می‌کند که بازیگری به سبک «لعبت» یا «عروسک»، («ماریونت (Marrionette)» یا «پوپت») برای نمایش وضع کلیِ شرایطِ انسانی، مطلوب‌تر، حقیقی‌تر، با احساس‌تر و شاعرانه‌تر است.

نکتهٔ دوّم اینکه «سیمونز» بازیگران را به سه گروه تقسیم می‌کند:

۱ □ بازیگرانی که نمایشگرِ مردمانِ متعارف و واقعی، در شرایط متعارف و واقعی هستند، و این مردمان و این شرایط را متجلی می‌سازند.

۲ □ بازیگرانی که از واقعیت و طبیعت اندکی فاصله گرفته، و این فاصله را با: هنر خویش پر کرده و به اصطلاح: فاصله خود تا واقعیت را با هنر، «ترمیم» می‌کنند.

۳ □ بازیگرانی که بر صحنه، «بازی» (Act) نمی‌کنند، بلکه «بازتابنده» و نمایشگر جوهر و جان نمایشنامه می‌باشند. اینها حالت و فضا و روح نمایشنامه را با تخیّل، اندیشه، سکوت، کلام، حرکت و... خود جلوه می‌دهند.

نکتهٔ دیگری که «سیمونز» به آن اشاره می‌کند، دربارهٔ حرکت‌های بازیگر بر صحنه است. به عقیدهٔ وی لازم نیست بازیگر برای جلب توجه تماشاگر، بی جهت بر صحنه حرکت کند. حرکت‌های متداول و متناوب، لزوماً دلیل حسن و تبحر در بازیگری نیستند... بلکه، دو بازیگر، اگر هنرمند باشند، می‌توانند، مثلاً در اتاقی، کنار هم نشسته و بی آنکه حرفی بزنند و یا حرکت تندی بکنند، توجه تماشاگران را به خود جلب نمایند.

«سیمونز» دربارهٔ نمایشنامه هم، نظر خاصی ابراز داشته است. به عقیدهٔ او، یک نمایشنامه بایستی حاوی ترکیب مناسبی از «زندگی»

با «شعر» باشد. زیرا زندگی به تنهایی امری خشن، متعارف و مبتذل است، و از سوی دیگر شعر به تنهایی امری مجرد، انتزاعی و دور از واقعیت است. اما هنگامی که این دو امر با هم ترکیب شوند، ضعف‌های یکدیگر را مرتفع کرده، و هر کدام به تعالی دیگری کمک می‌رسانند.

آخرین نکته‌ای که باید از «سیمونز» نقل کنم، دربارهٔ تفاوت‌های میانِ نمایشنامه‌های واقع گرای و نمادگرای است: به نظر او، واقع گرایان ــ و ازجمله «جرج برنارد شا» ــ عقل بوالهوس خود را، معیار و ضابطهٔ نمایشنامه‌نویسی تلقی کرده‌اند و نمایشنامه‌یی تُهی از «جان و روان شاعرانه» انشاء کرده‌اند؛ و صحنه‌آرایان واقع گرای نیز، برای اجرای آنها، صحنه‌های پرزحمت و هزینه، و نسبتاً ناهنرمندانه طرح کرده‌اند. اما از سوی دیگر، نمایشنامه‌نویسانی چون «ویلیام باتلر ییتز»، و «موریس مترلینک»، بی آنکه با ضوابط عقل بلهوس خود، به زعم خود، به نمودِ واقعیت‌ها بپردازند، با شیوه‌های استادانه و با ایماء، القاء، کنایه و پیشنهاد، همین واقعیت را آشکار و جلوه گر ساخته‌اند. آنها در چنین «نمایشِ واقعیت‌های راستین»، مانند واقعیت گرایان، از «طبیعت» و «محیط» تقلید نکرده، بلکه واقعیت را به شکلی که خود صلاح دانسته‌اند، بازسازی کرده‌اند: آنها را به صورت نماد، بازسازی کرده و به نمایش آنها دست‌یازیده‌اند.

فصل شانزدهم

اندیشه‌های «کارل گوستاو یونگ» و تأثیر آنها در نظریه‌های نقدِ ادبی ــ نمایشی

۸۶ ــ زندگی و آثار «کارل یونگ»

«کارل گوستاو یونگ» (Carl Gustav Jung, 1875-1961)

در دهکده‌ای به نام «بازل» (Basel) در کشور «سویس» متولد گردید. پدرش کشیشی از فرقهٔ پروتستان (Protestant) ـ بود. یادداشت‌های «یونگ» حاکی از رشد او در خانواده‌ای می‌کند که تفاهم چندانی میان زن و شوهر آن وجود ندارد، و به همین دلیل مدتی میان آندو طلاق می‌افتد: برخی از «یونگ‌شناسان»، علت آنکه در آثار او عشق و محبت زنانه جایگاه ژرفی ندارد، در همین روابط تلخ مادر و پدر او جستجو کرده‌اند.

یونگ طفلی حساس و با احساس و «درونگرای» بود. خواب‌های آشفته، فراوان می‌دید، و در محیطی جبارانه، و در تنهایی خود رشد کرد. در کودکی، در سواحل رودخانه «راین»، با تراش سنگ‌ها و حکاکی برآنها، برای خود اسباب بازی تهیه می‌کرد. یک‌بار نیز آدمکی

از همین سنگ‌ها تراشیده بود و سالیان سال آن را مانند طلسمی در اتاقش نگهداری کرده بود.

در مدرسه هم توفیق چندانی نداشت: برای عدم حضور در مدرسه به غش کردن تمارض می‌کرد، و از همکلاسی های خود دوری کرده و اوقات خود را به خواندن کتاب‌های گوناگون و قدم‌زدن در جنگل سپری می‌کرد. وقتی شنید که پدرش تصمیم دارد برای همیشه از ادامهٔ تحصیلات او ممانعت کند، یکبارهٔ دگرگون شد. به نیروی اراده مسائل عصبی و روانی خود را مرتفع کرده و به صورت دانش‌آموزی جدی و ساعی متحول گردید...

شایعه چنین منتشر بود که پدر بزرگ «یونگ»، فرزند نامشروع «گوته» شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی بوده است، و به طوری که نوشته‌اند «یونگ» از این شایعه چنین استنباط کرده که سرنوشت خاصی برای او رقم زده شده، که به سرنوشت «فاوست» (Faust) ــ شخصیت نمایشنامه‌ای به همین نام اثر «گوته» ــ شباهت دارد.

نکتهٔ دیگری که در تأثیر پذیری‌ها و تفکرات اولیهٔ آثار «یونگ» به چشم می‌خورد، تناقض و تضادهایی است که او در عیسویت یافته است. در کلیسا به او آموخته بودند که «قدرت خدایی جهان را برای انسان ساخته و پرداخته است. و این ساختن و پرداختن به دلیل محبت خدا به انسان بوده است». از این زمان، «یونگ» ــ که در کتاب «پاسخ به ایوب» این مسائل را مطرح کرده است ــ متوجهٔ دو نیروی متضاد در خدای مسیحیت می‌گردد: که نسبت به بشر، از سویی قهار است و از سوی دیگر عاشق. «یونگ» بخشی از تحقیقات خود را به بررسی چند و چون این «دوگانگی» و تأثیر آن در روان بشر اختصاص داده است. در دوران تحصیل در دانشگاه وی میان انتخاب رشته

خداشناسی مسیحی، و علوم دقیقه، تردید داشت. اما در همین دوره به مطالعهٔ آثار «گوته» و «نیچه» ــ، که او نیز روزگاری در دانشگاه «بازل» تدریس می‌کرده است ــ علاقهٔ وافر نشان داد. و چنین نتیجه گرفت که «فاوست»، شخصیت مخلوق «گوته»، نمایشگر انسان جدیدی است که برای کشف کنجکاوی و معمای ذهنی خود، حتی تا مرز لعنت‌شدگی و فنا پیش می‌رود. و نیز «زرتشت» مخلوق کتاب «چنین گفت زرتشت» اثر «نیچه»، در جستجوی معنویت جدید، سیر و سیاحت روحانی جدیدی را تجربه می‌کند.

باری، سرانجام «یونگ» به مطالعهٔ امراض روانی (روانپزشکی) روی آورد، و چنین نتیجه گرفت که روانپزشکی هم ذهن دقیق و عالمانهٔ او را ارضاء می‌کند، و هم نیاز مبرم او به مطالعهٔ علوم انسانی ...

وی پس از اتمام تحصیلات، به تدریس در دانشگاه «مونیخ» مشغول گردید.

در آغاز قرن بیستم، شمار مؤسسات آموزشی روانپزشکی و فعالیت آنها بسیار محدود بوده است، و اصولاً در این زمینه، نظریه‌ها و عملکردهای علمی، بسیار کم وجود داشته است. هنگامی که «یونگ» برای ادامهٔ تحصیلات به «زوریخ» (Zurich) آمد، متوجه چنین فقر علمی و فرهنگی گردید و پنجاه جلد مجله‌ای را که در این زمینه وجود داشت، ممکن‌ترین و مناسب‌ترین وسیلهٔ پژوهش دانسته و به مطالعهٔ دقیق آنها همت گماشت. در همین هنگام با آثار «فروید» نیز آشنا شد، و نوشته‌های او را تنها منابع علمی دربارهٔ بیماری‌های روانی، تلقی نمود...

دیری نپایید که بسیاری از نظریه‌های «فروید»، مطمح نظر او قرار گرفتند. به‌ویژه، این نظریه «فروید»، که مطالعهٔ دقیق زندگی

خصوصی و گذشته بیمار، آغاز کار روانکاو است، بسیار مورد قبول او قرار گرفت. یکی از مسائلی که «یونگ» از «فروید» و همفکران او الهام گرفت، مسئلهٔ «ناخودآگاه» در دستگاه روانی انسان بود. «یونگ» دربارهٔ این ساحَت از روان انسانی، مطالعه‌ای ژرف و گسترده دارد.

«ریموند. جی. لنگلی» (Raymond J. Langley) ـ دربارهٔ اهمیت «ناخودآگاه» (Unconscious) ـ از نظر «یونگ» می‌نویسد:

> «یونگ» در سرگذشت‌نامهٔ خود به نام «یادبودها، رویاها، و اندیشه‌ورزی‌ها» -Memories, Dreams, and Reflections- به بیهودگی کوشش‌های انسان در توصیف و انتقال منویات و مکنونات خود به دیگران، سطوری را رقم زده است. به نظر او، زندگی سلسله‌ای از مرحله‌هایی نیست که انسان در هرکدام از آنها مکتسباتی تحصیل کند؛ به جای آن باید گفت که زندگی انسان سیر و سیاحتی به سوی درون است؛ سیر و سیاحتی به سوی ناخودآگاه و به منظور تحقق و تعیّن آن.
>
> **[صفحهٔ ٤].**

«یونگ» در سال (1905)، به تدریس در «دانشگاه زوریخ» اشتغال ورزید، اما اشتغالات علمی و عملی دیگر، او را از تدریس بازداشت.

«یونگ» که با آثار «فروید»، به ویژه کتاب «تعبیر خواب» او آشنا شده بود، در سال (1907) برای نخستین بار او را در «وین» (Vienna) پایتخت اتریش، ملاقات کرد. آندو در اولین ملاقات به مدت سیزده ساعت با هم به گفتگو نشستند. و در چند موضوع تصمیم به مطالعات مشترک گرفتند. دو سال بعد، با هم به آمریکا سفر کرده، و یافته‌های خود را در زمینهٔ روانکاوی، با محققین آمریکایی، بررسی نمودند...

همکاری «فروید» و «یونگ» دوام چندانی نیاورده و در چند مورد نیز میان آندو اختلاف افتاد... کم کم «یونگ» به مطالعه موضوعات مورد علاقه خود، علاقهٔ بیشتری نشان داده و پیوندهای فکری، علمی و عملی خود را از «فروید» جدا ساخت.

از سال (1913)، وی به مدت شش سال در انزوا از دیگران، به مطالعه مستمر و طولانی و نیز درمان بیماری‌های روانی و تحقیق و تألیف همّت گماشت. و در سال (1920) به مسافرت‌های طولانی و متعدد مشغول شد. وی در سفری به آمریکا، به مطالعهٔ زندگی اقوام سرخپوست، و به‌ویژهٔ قبیله «پوئبلو» (Pueblo Indians) دست‌یازید، و دربارهٔ «جنبه‌های نمادین و مذهبی ناخودآگاه» نظریه‌هایی در ذهن او پدید آمد: وی به این نتیجه رسید، که «نمادهای بدوی»ـ(Primitive Symbols)ـو رویاهای بیماران روانی شباهت‌های فراوانی به‌هم دارند...

بقیهٔ عمر «یونگ»، به تدریس، تحقیق و تألیف سپری شد. سرانجام وی، در سال (1961)، در زوریخ، درگذشت.

«کارل گوستاو یونگ» متجاوز از سی کتاب و نود مقالهٔ علمی نوشته که چند فقره از آنها، به زبان فارسی، ترجمه گردیده است. مجموعهٔ آثار او در نوزده جلد، توسط: «آر. اف. سی هال» (R.F.C. Hull)ـو «لئوپولد اشتین» (Leopold Stein)ـ، از زبان آلمانی به زبان انگلیسی ترجمه شده و به نام «مجموعهٔ آثار سی. جی. یونگ» (The Collected Works of C.G. Yung) ـ انتشار یافته است. از میان آثار او، پنج کتاب مورد استفادهٔ من قرار گرفته است:

۱ □ «پاسخی به ایوب» (An Answer to Job)

۲ □ «یادبودها، رویاها، و اندیشه‌ورزی‌ها» (Memories, Dreams, Reflections)

۳ □ «انسان جدید در جستجوی روح» (Modern Man in Search of a Soul)
٤ □ «روانشناسی و دین» (Psychology and Religion)
٥ □ «دو مقاله در زمینهٔ روان‌شناسی تحلیلی»
(Two Essays on Analytical Psychology)

«سی. ا. میس» (C.A. Mace) ، سردبیر نشریات روان‌شناسی «انتشارات پنگوئن» (Penguin Books) در سرمقاله‌ای که بر کتاب «فریدا فوردهام» به‌نام: «مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ» نوشته است، دربارهٔ جاذبهٔ آثار «یونگ» چنین می‌نویسد:

چنین گمان می‌رود کسانی که در کارهای «یونگ» روشنایی فکری بیشتری یافته‌اند، وابسته به رده و گروه ذهنی معینی از مردم هستند، که دارای اندیشهٔ انعطاف‌پذیر و غیرفرقه‌ای می‌باشند، اینگونه افراد، به آن دسته از مطالعات علمی شوق و استعداد دارند، که دارای نسبتی نزدیک و ژرف با گروه‌های وسیعتری از بشریت است، و ایشان علاقهٔ ویژه‌ای به کنجکاوی در غرایب ذهن انسانی، چون «تمثیل و نشانه‌شناسی» -Symbolism- ، افسانه‌شناسی و دین و آیین ــ دارند؛ و همچنین این گونه اشخاص «کنجکاوی‌های» خود را، به خاطر غریب و عجیب نمودنِ بسیارِ موضوع، ترک نمی‌کنند...

[ترجمهٔ «دکتر مسعود میربهاء» صفحات ١٤ و ١٥].

۸۷ ــ تأثیر «فروید» بر «یونگ»

«فروید» براین باور بود که منشأ «نوروزها» = (روان پریشی ها یا روان نژندی‌ها = Neuroses)، حذف و یا سرکوب غرایزی است که در «ناخودآگاه» قرار یافته، و فرد را برای اطفاء و تشفی خود، زیر فشاری شدید و بی امان، به چرخش، پویش و تنش، درانداخته‌اند. از سوی دیگر، «خود» یا «من»، که از مضایق و محدودیت‌های اجتماعی آگاه گردیده، اجازه نمی‌دهد غرایز نهادین و ناخودآگاه، به شکل بی حد و

حساب، ارضاء و اطفاء شوند: جامعه از راه‌های مختلف، و با وسایل مادی (جبر و تنبیه) و غیرمادی (نصیحت، ارشاد)، و از طریق «من»، یا «خود»، این غرائز را به اصطلاح «سرکوب» (Repressed) می‌کند. غرایز سرکوفته، در نهاد آدمی، دست از چرخش و پیچش برنمی‌دارد، که به قول شاعر: «سرکوفته مارم، نتوانم که نپیچم»... به‌زعم «فروید»، «سرکوفتگی» (Repression) غرایز نهادین، سبب بروز انواع و اقسام عقده‌های روانی گردیده، و سرانجام نیز، در موارد حاد، به جنون تبدیل می‌گردد.

«یونگ» سالیان سال، به این نظریهٔ «فروید»، بی کم و کاست، علاقمندی نشان داده و زیر نفوذ همین نظریه، با او مشترکاً، به مطالعه، تحقیق و مداوای بیماران روانی، دست‌یازید. اما تدریجاً این نظریه در نظر او اهمیت قطعی و بی چون و چرایش را، از دست داد. و «یونگ» عوامل دیگری را در پیدایش عقده‌ها و روان‌پریشی‌ها ملحوظ نظر قرار داد. و از طرف دیگر، «یونگ»، «ناخودآگاه» را، لزوماً قرارگاه همهٔ عواملِ ایجاد کننده بیماری‌های روانی ندانسته، و عوامل دیگری را نیز در پیدایش این بیماری‌ها مدخلیت داده است.

۸۸ ــ تأثیر «آلفرد آدلر» بر «یونگ»

«آلفرد آدلر» (Alfred Adler, 1870-1937) روانپزشک و روانکاو اتریشی، در آغاز کار از همفکران «فروید» بود. اما پس از چندی، نظریهٔ دیگری دربارهٔ منشأ بیماری‌های روانی پیشنهاد کرد. برخلاف نظریه «فروید»، این نظریه، «نهاد جنسی» را «عامل» قطعیِ قرار یافته در ناخودآگاه، تلقی نکرده، و «عامل» دیگری را به جای آن معرفی می‌کند، و آن: «اراده به کسبِ قدرت»، (Will to Power) است. به نظر «آدلر»، انسان، به دلیل «غریزهٔ صیانتِ ذات» (حفظ بقای خود

به بهترین نحو ممکن) ــ که مطلوب و غایت قصوای هر فرد است ــ خود را به نحو شدیدی، به تسلط و استیلاء بر شرایط نامطلوب، نیازمند می انگارد.

به نظر «آدلر»، انسان برای سلطه و استیلاء بر دیگران، به شیوه های گوناگون متوسل می‌شود. زور، خشونت، قساوت، محبت، تملق، فریب، رشوه و... همگی وسایلی در جهت استیلاء وتسلط بر شرایطی هستند که به گمان انسان، «بقای فردی» او را مضمحل ساخته اند.

«آدلر» به مناسبت همین نظریه، اصطلاح «عقدهٔ حقارت» (Inferiority Complex) را وضع نموده، و آنرا منشأ بیماری های روانی قلمداد کرده است.

آثار «آدلر»، به ویژه سه کتاب مهم او، به نام های: (۱) «نظریه و عملکرد در روان شناسی فردی» (The Theory and Practice of Individual Psychology, 1918). و (۲) «علم زیستن» (The Science of Living, 1929)، و (۳) «انگارهٔ زندگی» (The Pattern of Life, 1929)، بر «یونگ» تأثیرات قابل ملاحظه ای، برجای گذاشتند.

۸۹ ــ نظریهٔ ترکیبی «آدلر»: روان شناسی تحلیلی

«یونگ»، هم، نظریهٔ «فروید» را تا حد قابل ملاحظه ای صحیح می انگارد، و هم، نظریهٔ «آدلر» را: به نظر او، در انسان هم عامل جنسی قوی است و هم حفظ و بقای نفس (Ego) او. اما «یونگ» می پرسد، چگونه می‌توان دو نظریهٔ ناسازگار را، مبنای «عملکرد» قرار داد و به کندوکاو در بیماری های روانی دست‌یازید!؟ پاسخ «یونگ» به این تناقض، نوعی «ترکیب» (Synthesis) به حساب آمده است:

«ریموند. جی. لنگلی»، (Raymond J. Langley) در این باره می‌نویسد:

> تضاد و تقابل میان عملکردِ موفقیت آمیز، و نظریه های ناسازگار «فروید» با «آدلر»، «یونگ» را به این اندیشه گرایش داد که هر دوی این روانپزشکان تا حدی و به طور نسبی، درست فکر کرده‌اند. و تناقص و ناسازگاری نظریه های آندو، ناشی از روحیه، پیشفرض ها، و گرایش های ذهنی متفاوت آندو بوده است. به همین دلیل، «یونگ» کوشید تا از دبستان ها و نظریه های متفاوت استفاده کرده و نوعی «روان‌شناسی ترکیبی» ابداع نماید که در آن: «نهاد جنسی» و «اراده برای کسب قدرت»، با هم ترکیب شده و در چهارچوب وسیع‌تری مورد بررسی و پژوهش قرار گیرند.
>
> [صفحهٔ ۱۶].

۹۰ ــ شخصیت‌های «برون گرای» و «درون گرای» از نظر «یونگ»

«یونگ» با استفاده از عقاید «فروید» و «آدلر»، به «سنخ» (تیپ = Type) سازی در شخصیت های انسانی، پرداخت. وی نخست متوجهٔ این نکته گردید که هم «فروید» و هم «آدلر» ناخودآگاه انسانی و نیز تمامی دستگاهِ روانی انسان را، در ارتباط با دنیای «بیرونی و عینی» (Objective) او مطالعه و بررسی کرده‌اند، و انسان را با وقایع بیرونی و عینی، مواجه و در ستیزه انگاشته‌اند: «فروید» معتقد بود که انسان برای نیاز غرایز جنسی خویش، به «دیگران» ــ که واقعیت های بیرونی و عینی می باشند ــ روی می‌آورد. «آدلر» نیز براین گمان بود که انسان موجودی استیلاءطلب می باشد و موضوع و محمول این استیلاء: «دیگران» ــ که واقعیت های بیرونی و عینی اند ــ می باشند.

اما «یونگ»، با الهام از اهمیتی که «فروید» و «آدلر» به واقعیت‌های بیرونی و عینی و رابطه آنها با دستگاه روانی انسان داده بودند، به این نتیجه رسید که اصولاً دو نوع، یا دو سنخ شخصیت وجود دارد. برخی از مردمان، به سوی واقعیت‌های برونی گرایش دارند. آنها مردمی هستند معاشرتی، با جرأت، علاقمند به مسائل اجتماعی، و مشارکت در آنها. این گونه افراد، اکثراً تحت تأثیر محیط قرار داشته و در محیط‌های ناآشنا نیز خود را غریب حس نمی‌کنند. «یونگ» این گونه افراد را «برون گرای» (Extraverted) خوانده است. در مقابل «برون گرایان»: «درون گرایان» (Introverted) ـ قرار دارند. برخلاف «برون گرایان»، «درون گرایان» احتمالاً مردمی گوشه گیر و منزوی می‌باشند، و بیشتر اوقات خود را به «تفکّر در تنهایی» می‌گذرانند. «درون گرایان» معاشرتی نبوده و از «اعتماد به نفس» (Self-Confidence) ضعیفی برخوردارند. و ترجیح می‌دهند دایرهٔ رفت و آمد خود را در محیط های آشنا محدود سازند.

۹۱ ــ نظریهٔ «صورتک» و «سایه»

«یونگ» دو اصطلاح کلیدی دیگر به نامهای (۱) «صورتک» (Persona) ـ و (۲) «سایه» (Shadow) ، وضع نموده است. «صورتک»، یا ماسک، یا نقاب، رویهٔ بیرونی شخصیت است، که در معرض واقعیت‌های بیرونی قرار گرفته است. «فریدا فوردهام» در توصیف این اصطلاح از نظر «یونگ» می‌نویسد:

> فرآیند متمدن ساختن موجود انسانی، و جامعه، انسان را به مصالحه و سازش میان «خودِ خویشتن» و «جامعه» ــ واقعیت‌های بیرونی ــ رهنمون می‌گردد، موضوع این مصالحه: «تظاهر» انسان به آنچه «باید» باشد و فراهم آوردن «نقابی» است که بسیاری از

مردم، در پشت آن زندگی می‌کنند. «یونگ» این «نقاب» را «پرسونا» -Persona- می‌نامد، و این نام نقاب‌هایی ــ ماسک‌هایی ــ است که برای نخستین‌بار، بازیگران عتیق ــ یونان باستان ــ آنها را برای اعلام داشتن نقش بازی خود، به چهره می‌زدند. اما این تنها بازیگران نیستند که نقشی بالتمام بازی می‌کنند... به این ترتیب بازرگان می‌کوشد که توانا و فعال، و پیشه‌ور سعی می‌کند که هوشمند، و کارمند برآن است که درستکار، به نظر بیایند ــ و یا حتی چنین باشند. ــ ... جامعه انتظار دارد ... که هر فردی نقشی را که برای وی تعیین و مشخص گشته است، با کمال میل به انجام رساند ... «نقاب» پدیده‌ای قومی و رویه‌ای از شخصیت است ... تا حدودی این مسأله واقعیت دارد که مردم نقش‌هایی انتخاب می‌کنند که احساس نمایند به آنها بهتر می‌برازد. و تا این درجه، نقاب جنبهٔ فردی دارد ... «نقاب» بنابراین یک ضرورت است که ما به توسط آن به دنیای خود ــ واقعیت‌های بیرونی ــ مربوط می‌شویم.

[برگرفته از صفحات ۸۷ تا ۹۱، ترجمهٔ دکتر مسعود میربهاء].

«یونگ» در مناسبت با «صورتک» یا «نقاب»، اصطلاح دیگری به نام «سایه» نیز عنوان کرده است. به‌نظر او، سایه: «جنبهٔ ناخودآگاه طبیعی» شخصیت انسان، و طرف و سوی دیگر «نقاب» اوست. این ساحَت در ناخودآگاه قرار دارد، و نیرو و تمایلی است که می‌خواهد انسان را به انجام کارهایی وادار سازد، که اجازهٔ انجام آن را ندارد: نه خود به او اجازهٔ چنین رفتاری را می‌دهد و نه جامعه. «فریدا فوردهام» در توضیح این مطلب می‌نویسد:

ما، هنگامی که به تملک هیجانی درآمدیم، یا مغلوب خشم و غضبی شدیم، با گفتن معذورانهٔ: «من خودم نبودم» و یا «من واقعاً نمی‌دانم که چه به‌سرم زد»، اطلاع ناچیزی از این جنبهٔ بیگانهٔ

شخصیت خود داریم. آنچه که «به‌سرِ ما می‌زند»، در واقع همان «سایه»، قسمت نامضبوط بدوی، و حیوانی ما بوده... سایه در رویاها، به شکل تجسم شخصی پایین و بسیار ابتدایی: کسی با کیفیات دل‌ناپذیر، و یا شخصی که دوستش نمی‌داریم، تظاهر می‌کند.

سایه، «ناخودآگاه شخصی» است، و شامل همهٔ آرزوها و هیجاناتِ «تمدنِ نپذیرفته»‌ای است، که با معیارهای اجتماعی و شخصیت آرمانی ما، متناسب نمی باشند؛ همهٔ آن چیزهایی است که از آنها شرم داریم، همهٔ چیزهایی که ما نمی‌خواهیم دربارهٔ خود بدانیم. بنابراین، هراندازه، اجتماعی که ما در آن زندگی می‌کنیم بیشتر متعصب و مقید باشد، سایهٔ ما وسیع‌تر خواهد بود.. سایه، همچنین چیزی بیشتر از ناخودآگاهِ فردی است ــ «سایه»، تا به آن اندازه که به ضعف‌ها و سستی ها و ناموفقیتی های ما مربوط می‌شود، «شخصی» ــ فردی ــ می باشد؛ اما چون آن، برای همهٔ بشریت مشترک است، می‌توان آن را «پدیده‌ای **قومی**» نامید. جنبهٔ قومی سایه، به عنوان شیطان، ساحره، یا چیزی همانند آن، تظاهر یافته است... با توصیف قلمروی سایه، تا حدودی، ما می‌توانیم عمیق‌تر به اندرون ناخودآگاه ــ در حقیقت «ناخودآگاه **قومی**» ــ نفوذ نماییم...

[برگرفته از صفحات ۹۲ تا ۹۶، ترجمهٔ «دکتر مسعود میربها»].

۹۲ ــ نگاهی به کتاب «پاسخ به ایوب»

کتاب «پاسخ به ایوب»، مطالعه‌ای روان‌شناسانه، دربارهٔ امور و مسائل مذهب یهود و نصاریٰ می باشد. مترجم این کتاب: «**فوأد روحانی**»، در مقدمهٔ آن، دربارهٔ موضوع کتاب می‌نویسد:

موضوع اصلی پیدا کردن جواب به پرسش پرشور «ایوب» از «یهوه» خدای یهود است، که چرا این همه بلایا برمن بی گناه و

با وفا نازل می‌کنی؟ امر از سه حال خارج نیست، یا «یهوه» دارای علم مطلق می باشد که در این صورت تسلیم او به وسوسهٔ شیطان و عذاب دادن ایوب با علم به بی گناهی او حاکی از عجز در برابر شیطان، و یا بی عدالتی اوست، یا اصولا «یهوه» عالم مطلق نیست، که در این صورت «معرفت کامله» که از صفات او به شمار می‌رود معنی خود را از دست می‌دهد، و یا «یهوه» به نیت آزمایش ثبات و وفاداری «ایوب»، او را در معرض چنین بلایا و محن قرار می‌دهد، که این با علم به ضعف و ناتوانی طبیعی بشر از رحم و مروت «یهوه» دور است.

[صفحهٔ ۵]

«پاسخ به ایوب»، مطالعه ای روان‌شناسانه، فیلسوفانه و ادیبانه، و تا حدی نیز نمادگرایانه، در زمینهٔ برخی از مسائل اعتقادی یهودیان و نصرانی ها می باشد. و مطالعه ای است دربارهٔ «خیر» و «شرّ»، و وظیفهٔ انسان در دفاع از خیر و سرکوب شرّ. به زعم «یونگ»، نخستین مرحلهٔ لازم برای تحقق این وظیفه: «خودآگاهی» است: انسان باید به روان خود علم پیدا کند: بداند که کیست و چه می‌خواهد، و چه باید بخواهد و چه باید انجام بدهد: وی انجام این وظیفه انسانی را، در عصر حاضر، بیش از پیش لازم می‌شمارد، زیرا در عصر حاضر، بمب های اتمی، و شیمیایی — (و سایر وسایل تخریبی که حتی «یونگ» هم پیش‌بینی ساخت آنها را نمی‌کرده است!) بشر را بیش از پیش خوف انگیز و خطرناک نموده است.

کتاب «پاسخ به ایوب» با تمنایی از انسان، و استغاثه و التجایی به خدا، پایان می پذیرد:

اکنون دیگر همه چیز بسته به انسان است. نیروی دهشتناک تخریب به دست او داده شده است، و سئوالی که پیش می‌آید این

است، که آیا وی می‌تواند از وسوسهٔ بکار بردن آن نیرو خودداری کند، و ارادهٔ خود را با روح محبت و حکمت تعدیل نماید؟ اگر به توانایی خود، بی کمک غیر تکیه کند بعید است بتواند چنین کند. وی محتاج کمک یک «مدافع» در آسمان است... البته از نظر فرد، بسیار فرق می‌کند که «بداند» یا «نداند» که جریان زندگی او چیست، و «بفهمد» یا «نفهمد» که چه می‌کند، و «مسوولیت» آنچه را که می‌خواهد بکند، یا کرده است، «قبول» کند، یا قبول نکند. فرقی که بین «آگاه بودن» و «آگاه نبودن» انسان از آنچه روی می‌دهد، ضمن عبارتی از «مسیح»(ع) به‌خوبی بیان شده است:

«اگر بدانی که چه می‌کنی، سعادتمندمی باشی، امّا اگر ندانی که چه می‌کنی، ملعون و خطاکار هستی»... ولیکن انسان نمی‌داند با «خود» چه کند، هیچ پیشرفتی برای وی ممکن نیست، مگر آنگاه که با طبیعت خود بهتر آشنا شود. متأسفانه از این لحاظ یک غفلت هولناک و یک اکراه شدید در انسان نسبت به تعمق در چگونگی طبیعت خود وجود دارد... قطعاً بایستی دربارهٔ روان‌شناسی انسان کاری انجام داد، متأسفانه همین به کار بردن کلمهٔ «بایستی» نشان می‌دهد که انسان نمی‌داند «چه» باید بکند و «راه» رسیدن به «هدف» را نمی‌شناسد. البته می‌توان امیدوار بود که خداوند به فضل و عنایت خود، دعاهای ما را، بی استحقاق ما، مستجاب کند...

[برگرفته از صفحات ۲۰۹ تا ۲۱۱ ــ ترجمهٔ «فواد روحانی»].

«پاسخ به ایوب» از دیدگاه ادبیات نیز، اهمیتِ شایان ذکری دارد.

«یونگ» با شیوه‌های خاص خود، و با مفاهیم و اصطلاحات روان‌شناسی، فلسفه، متافیزیک و ادبیات؛ به مطالعهٔ رویدادها و قصصِ مذهبیِ مندرج در اسفار عتیق و اسفار عهد جدید، روش‌های

جدیدی در مطالعهٔ ادبیات نیز ابداع نموده است. این روش‌ها، در پیدایش یکی از شیوه‌های نقدِ ادبی ــ نمایشی، که مبتنی بر روان‌شناسی است، بسیار سودمند بوده است.

۹۳ ــ نظریهٔ «یونگ» در زمینهٔ ناخودآگاه، رویا و نماد

«کارل یونگ»، نماد را همبسته رویا، و رویا را جلوگاه ویژهٔ «ناخودآگاهِ» شخصیت انسان می‌انگارد. بنابراین، هنگام بررسی و پژوهش «ناخودآگاه» ــ که به زعم او ساحَت و قلمروی پرنفوذ، فعال و مغفولهٔ شخصیت انسان می‌باشد ــ به پژوهش و بررسی رویاها نیز دست‌یازیده، و سپس به شناسایی، و کندوکاو در نمادها روی آورده است. به‌زبان دیگر، «ناخودآگاه»، «رویا» و «نماد»، اگرچه سه اصطلاح متفاوتند، اما در نظریهٔ «یونگ»، به‌هم پیوند خورده و هرکدام به اعتبار دیگری، تعریف، تحلیل و توجیه گردیده‌اند.

«یونگ»، مقاله‌ای در کتاب «انسان و سمبول‌هایش» نوشته است که «آشنایی با ناخودآگاه» نام دارد. در این مقاله، وی ابتداء نماد، و سپس ناخودآگاه، و پس از آن رویا را شناسایی، تعریف و تفسیر نموده؛ آنگاه نمادها را، خارج از محدودهٔ رویا، مشاهده کرده و در فرازهایی ــ که بی‌شباهت به نمایشنامه‌های نمادگرای نیستند ــ حتی اشیاء بیجان را با نمادها و ناخودآگاه پیوند داده، و نهایتاً اهمیت نمادها را مورد تأکید قرار داده است. کتاب «انسان و سمبول‌هایش» ــ که مقالهٔ «یونگ» نیز در آن قرار دارد ــ به‌دست «ابوطالب صارمی» به فارسی برگردانده شده است. در صفحات آینده، فرازهایی از مقالهٔ «آشنایی با ناخودآگاه» را نقل کرده‌ام:

> آنچه ما سمبول می‌نامیم عبارت است از یک اصطلاح، یک نام، یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مأنوسی در

زندگی روزانه باشد، و با این حال علاوه برمعنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی بخصوصی نیز داشته باشد: سمبول، معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست... یک کلمه یا یک شکل وقتی سمبولیک تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. سمبول دارای جنبهٔ «ناخودآگاه» وسیعتری است که هرگز به‌طور دقیق، تعریف و یا به طور کامل توضیح داده نشده است، و کسی هم امیدی به تعریف یا توضیح آن ندارد...

چون اشیاء بی شماری در ورای فهم انسانی قرار دارند، ما پیوسته اصطلاحات سمبولیک را به کار می بریم تا مفاهیمی را نمودار سازیم که نمی‌توانیم تعریف کنیم یا کاملاً بفهمیم. این یکی از دلایلی است که به موجب آن تمام ادیان، زبان و صور سمبولیک به کار می برند. اما این استعمالِ خودآگاه سمبول‌ها، فقط یکی از جنبه‌های یک حقیقت مهم روانشناسی است: انسان خود به خود، و به‌طور «ناخودآگاه» نیز، سمبول‌هایی به شکل «رویا» می‌آفریند...

اصل کلی این است که جنبهٔ ناخودآگاه هر رویدادی، در رویاها برما آشکار می‌شود، ولی نه به صورت یک اندیشهٔ منطقی، بلکه به شکل یک «صورت خیالی سمبولیک»...

وقتی که می‌خواهیم دربارهٔ استعداد سمبول‌سازی تحقیق کنیم، رویاها اساسی‌ترین و سهل‌الوصول‌ترین مواد برای این منظور هستند. در بررسی رویاها، دو نکتهٔ اصلی باید مورد بررسی قرار گیرند: نخست اینکه رویا را باید مانند یک حقیقت تلقی کرد که کسی دربارهٔ آن نباید هیچ گونه تصور قبلی بکند، جز اینکه در هر حال به وجهی دارای معنی است، دوّم اینکه رویا جلوه‌ای ویژه از ناخودآگاه است...

سمبول‌ها نمایندهٔ چیزی بیش از معنی آشکار و بلافصل است.

به‌علاوه سمبول‌ها محصولات طبیعی و از خود برآمده‌ای هستند... در رویاها، سمبول‌ها خود به خود بروز می‌کنند، زیرا که رویاها اتفاق می‌افتند و ابداع نمی‌شوند. و بنابراین منبع عمدهٔ تمام معلومات ما دربارهٔ سمبولیسم هستند.

اما باید تذکار دهم که سمبول‌ها فقط در خواب ظاهر نمی‌شوند، بلکه در تمام انواع نمودهای روانی پدید می‌آیند. غالباً چنین می‌نماید که حتی اشیاء بیجان در تنظیم طرح‌های سمبولیک با ناخودآگاه همکاری می‌کنند. داستان‌های موثقی دربارهٔ ساعت‌هایی ــ از نوع دیواری و یا تاقچه‌ای ــ وجود دارد که در لحظهٔ مرگ صاحب خود، از کار ایستاده‌اند؛ یکی از آنها یک ساعت آونگی در قصر «فردریک کبیر»، در «سان‌سوسی» -Sans Souci-بود، که وقتی امپراتور مُرد، از کار ایستاد. مثال‌های دیگری از این قبیل نیز در دست است، از قبیل آیینه‌ای که به هنگام مرگ کسی شکسته یا عکسی که از دیوار افتاده است؛ یا اینکه وقتی بحران روانی به کسی دست داده، چیزهای کوچکی بدون دلیل شکسته‌اند...

من به شاگردان خود گفته‌ام: «هرچه می‌توانید دربارهٔ سمبولیسم بیاموزید.»...

اگر بخواهیم مسائل را به درستی درک کنیم، باید هم با گذشتهٔ فرد آشنا شویم و هم با حال او. به همین جهت فهم اساطیر و سمبول‌ها، دارای مُنتهای اهمیت است.

[ترجمهٔ «ابوطالب صارمی»، برگرفته از صفحات ۲۲ تا ۸۱].

۹۴ ــ نظریهٔ «کهن نمونه‌ها»

با در نظر داشتن این نکته که غرایز و سوائق انسانی به «ارضای جنسی» و «اراده برای کسب قدرت»، محدود نمی‌شوند، و عوامل دیگر نیز در شخصیت و رفتار فرد مؤثرند، و اینکه شخصیت‌های انسانی، قابل:

«سنخ بندی» (Typification) می باشند، «یونگ»، بررسی و پژوهش خود را در زمینهٔ بیماری های روانی، همچنان ادامه داده و چهار نتیجه مهم به دست آورده است:

۱ □ نخست آنکه «درونمایهٔ ناخودآگاه» (The Unconscious Content) ــ که در رویاها افشاء می‌گردند ــ صرفاً غرایز سرکوفته نیستند.

۲ □ «درونمایهٔ ناخودآگاه»، صرفاً اموری بد و نامطلوب نیستند.

۳ □ در «ناخودآگاه» فرد، «تصاویری خودجوش» ــ (Spontaneous Images) پدیدار می‌گردند، که از تجربهٔ شخصی و فردی فراتر می‌روند.

٤ □ اگر نظریهٔ «فروید» و «آدلر» در مورد درونمایهٔ سرکوفتهٔ ناخودآگاه، درست بود، لازم می‌آمد که هنگامی که، به قول «فروید»، این درونمایه از ساحت ناخودآگاه به ساحت خودآگاهِ دستگاه روانی فرد منتقل می‌شد ــ از آن پس جریان رویا دیدن منتفی می‌گردید. زیرا به زعم «فروید»، رویا بیان نمادین درونمایهٔ ناخودآگاه است، و هنگامی که این درونمایهٔ، به خودآگاهِ روانِ انسان منتقل گردید، دیگر در ناخودآگاه حضور ندارد که موجب رویابینی گردد. و حال آنکه به نظر «یونگ»، انسان پیوسته رویا می بیند و هیچگاه این فرآیند، باز نمی‌ایستد: بنابراین ناخودآگاه پیوسته در حال ساختنِ تصاویر خودجوش است.

این چهار نتیجه، مقدمه‌ای است برای نظریه‌ای که «یونگ» دربارهٔ «منشأ تصاویر خودجوش در رویا»، عنوان نموده است، و این نظریه، که از نظر ادبیات نمایشی نیز اهمیت دارد، به «نظریهٔ کهن نمونه‌ها» (Theory of Archetype) اصطلاح گردیده است.

هنگامی که «یونگ» می‌کوشد تا برای رویاها و تصاویر نمادین منقوش در آن، مبداء و منشأ دیگری پیدا کند، به بُعد و ساحت جدیدی از ناخودآگاه می‌رسد. او این عرصهٔ جدید را: «ناخودآگاه قومی» یا «ناخودآگاه جمعی» می‌نامد. به نظر او، در درون ناخودآگاه شخصی یا فردی انسان، قلمروی ژرف گسترده‌ای وجود دارد، که از آنِ جمع است،

جمعی که فرد به آن تعلق دارد، و آن، ناخودآگاه قومی است. ناخودآگاه قومی، قرارگاهِ تجربیاتِ قومی است که در ذهن افراد و آحاد آن قوم، وجود دارد. از همین مخزن است که تصویرهای آغازین، رویاها و نمادها ریشه و مایه می‌گیرند. و به همین دلیل است که افراد و آحاد یک قوم، نمادهای یکدیگر را می‌فهمند، زیرا آن نمادها، در ناخودآگاه تک‌تک آنها وجود دارند.

«یونگ» نظریهٔ ناخودآگاهی قومی را، بر پایهٔ تعبیر رویاهای بیماران خود، و اسطوره‌ها و نیز ادبیات گفتاری اقوام ابتدایی قرار داده و میان معتقدات و باورهای اقوام ابتدایی و تصورات و رویاهای بیماران روانی خود، مقارنه‌هایی یافته است. از آنجایی که اندیشه‌های او، جنبه‌های علمی قوی ندارند، و روش‌های تحقیق او در این زمینه، به جای مشاهده و آزمایش، و استقراء و قیاس، بر پایهٔ تمثیل و تفکر نظری استوار شده‌اند، یافته‌های او بیشتر ارزش ادبی پیدا کرده‌اند، و روان‌شناسان جدید کمتر به آنها استناد می‌کنند.

باری، احتمالاً از آنجایی که «یونگ»، با روش‌های تجربی و علمی قادر به اثبات وجود ناخودآگاه قومی نگردیده است، به مطالعه زندگینامه و آثارِ نوابغ هنری دست‌یازیده، تا به زعم خود، در این گونه افراد امور و مسائلی را پیدا کند که برای کشف نمادهای موجود در ناخودآگاه قومی، سودمند باشند. یونگ در زمینهٔ دیگری نیز به جستجوی آثار و نشانه‌های ناخودآگاه قومی رفته است، و آن اسطوره‌ها و آئین و مناسک مذهبی است. وی شباهت‌های اسطوره‌ها و آئین و مناسک مذهبی را، که در هر فرهنگی وجود دارند، دلایلی بروجود ناخودآگاه قومی انگاشته است.

به نظر «یونگ»، در ناخودآگاه قومی، تصاویری قومی وجود

دارد که آن را «کهن نمونه» اصطلاح کرده است.

«یونگ» دریکی از سخنرانی های خود، که موضوع آن: «دربارهٔ رابطه روان‌شناسی تحلیلی با شاعری» می باشد و در جلد پانزدهم مجموعهٔ آثار او به چاپ رسیده، به بحث پیرامون روابط «کهن نمونه ها» و شعر پرداخته است، که من در زیر فرازهایی از این سخنرانی را ترجمه و نقل می‌کنم. در این سخنرانی، «یونگ»، بدواً «خلاقیت هنری» را زاییدهٔ «گرایش و سائقهٔ خلاقه»ای (Creative Urge) دانسته که به‌زعم او مجموعه‌ای «خودمختار» (Autonomous) می باشد.

سپس «یونگ» می‌کوشد تا منشأ و مبدأ مجموعهٔ خودمختاری که گرایش و سائقهٔ خلاقیت از آن به وجود آمده است، پیدا کند. وی اینطور استنباط می‌کند که کار هنری ــ که محصول «گرایش» و سائقهٔ هنری مجموعهٔ خودمختاری در ناخودآگاه قومی انسان است ــ یک نماد به حساب می‌آید، و اگر آن را چیزی جز نماد بیانگاریم هیچ فرصت و امکانی برای تحلیل‌های بعدی به‌دست نمی‌آوریم. اما اگر کاری هنری اثری نمادگرایانه تلقی گردد: باید شعار «گرهارد هاپتمان» (Gerhard Hauptmann) نمایشنامه‌نویس آلمانی را به یاد بیاوریم که می‌گفت:

> «شعر از کلماتی ناشی می‌شود که طنین کلمات بدوی و آغازین را دارند.» بنابراین، باید پرسید، چه تصاویر بدوی و آغازین در پس تصاویر هنری قرار دارند؟ ... طبق فرضیات من، کار هنری مورد تحلیل ما که امری نمادگرایانه است، از ناخودآگاهِ شخصی شاعر، ناشی نگردیده، بلکه از گسترهٔ «اسطوره‌شناسی ناخودآگاهی» -Unconscious Mythology- ناشی گردیده است: که تصاویر آن مرده‌ریگ همهٔ نوع بشر است. من این گستره را «ناخودآگاه قومی» نامیده‌ام که باید آن را از «ناخودآگاه فردی» متمایز دانست. ناخودآگاه قومی یا جمعی، مجموعهٔ کلِ

فعالیت‌های روانی است که می‌تواند به ساحَت خودآگاه نیز در آید و غالباً هم در می‌آید. اما به خاطر ناهمسازی و ناهمگونی با ناخودآگاه، اغلب به صورت مخفی و بالقوه در ذهن انسان باقی می‌ماند. هنر از همین خزینه سرچشمه می‌گیرد...

در شرایط متعارف، ناخودآگاه قومی، هیچ تمایلی به انتقال در ساحَت خودآگاهی ندارد، و حتی به وسیلهٔ قدرت و استعداد یادآوری با روش‌های تحلیلی نیز در ساحَت ناخودآگاه حاضر نمی‌شود: اما درونمایهٔ ناخودآگاه قومی، هرگز سرکوفته و یا فراموش نشده است... تصویر بدوی و آغازین، یا «کهن نمونه» ــ آرکی تایپ ــ چه دیو باشد و چه موجود انسانی و یا حتی یک جریان، خصلت ویژه‌ای دارد و آن بازگشت و حضور متداوم در جریان تاریخی است، به شرط آنکه خیال خلاقه‌ای به آزادگی آن را توصیف کند. بنابراین، تصویر بدوی و آغازین اساساً موجودی اسطوره‌ای است، و هنگامی که ما این موجودات اسطوره‌ای را به دقت بررسی کنیم درمی‌یابیم که آنها به تجربیات متعدد و خاص نیاکان ما شکل و تعین بخشیده‌اند... به خوبی آگاهم که سخنرانی من، فقط دیدگاه‌های مرا به شکل خامی ترسیم کرده است، و امیدوارم آنچه من از عهدهٔ گفتنش برنیامده و یا مجبور به حذف آن شده‌ام ــ یعنی کاربرد نظریه‌هایم را در شعر بیان نکرده‌ام ــ شما خود بیان کنید. امیدوارم شما با فکر خود بتوانید به نظریهٔ من، که در حد چهارچوب ذهنی و یک اندیشهٔ ذهنی است، خون و گوشت بیفزایید...

[برگرفته از صفحات ۶۵ تا ۸۳].

از جمله کسانی که در ادبیات نمایشی به اندیشهٔ ذهنی و مجرد «یونگ» خون و گوشت اضافه کرده و آن را زنده نموده‌اند، یکی «فرانسیس فرگوسان» (Francis Ferguson, 1904—) و دیگری

«نورثروپ فرای» (Northrope Frye, 1912—) می باشد و من در سطور آینده به کاربرد نظریهٔ «یونگ» در نقد ادبیات نمایشی ــ که به وسیلهٔ این دو تن محقق نیز مطرح و اعمال گردیده است ــ اشاره خواهم کرد.

۹۵ ــ تأثیر «یونگ» بر نقد ادبیات نمایشی

اصطلاح «کهن نمونه»، وارد اصطلاحات نقد ادبی نمایشی گردیده و در فرهنگ این رشته برای خود، جایی باز کرده است. مثلاً «جک. ای. وان» (Jack A. Vaughn) ، مؤلف یکی از فرهنگ های ادبیات نمایشی آنرا چنین تعریف کرده است:

> کهن نمونه ــ آرکی تایپ ــ اصطلاحی است مربوط به نقد ادبی که بر پایهٔ درونمایهٔ روان شناسیِ «کارل یونگ» بنیاد گردیده، و در ادبیات، نمایشی، توسط «نورثروپ فرای» به صورتِ اصطلاح در آمده است. تئوری کهن نمونه براین باور است که در پسِ ذهن خودآگاه هر انسان، بخش دیگری به نام ناخودآگاه قومی وجود دارد که متعلق به نژاد بشری است. این «ناخودآگاهِ نوعی و قومی» به شاعر اجازه می‌دهد که از تصاویر بدوی و آغازین بهره‌برداری نمایند. زیرا این تصاویر بدوی و آغازین، تجربیات متداوم نیاکان ما بوده است که در «اسطوره»، آیین و مناسک، رویاها و... نظایر آن مکرراً پدیدار گشته است. بنابراین وجودِ «تصویر کهن نمونه ای» -Archetypal Image- در نمایشنامه، سبب برانگیختگی عواطف نیرومند تماشاگر یا خواننده می‌گردد. زیرا این تصاویر، در ذهن تماشاگر یا خواننده، تصاویر بدوی و آغازین را ــ که در ناخودآگاه آنها نیز وجود دارد ــ مورد خطاب قرار می‌دهند، و حافظهٔ ناخودآگاه نمایشنامه نویس، با حافظهٔ ناخودآگاه مخاطبین، همگونی می یابد.
>
> «فرای» در تعریف خود از کهن نمونه، آنرا نمادی به صورت تصویر انگاشته است: نمادی که به آن اندازه ای در ادبیات تکرار

می‌شود که نهایتاً به صورت تجربهٔ ادبی کامل و تامّی جلوه گر می‌شود...

[صفحهٔ ۱۲].

باید به یاد داشته باشیم که «نقد اسطوره‌ای» (Mythic Criticism)، یکی از انواع نقد ادبی ــ نمایشی است که: یک اثر ادبی ــ نمایشی را بر پایهٔ اصطلاحات کهن نمونه و «انگارهٔ کهن نمونه‌ای» (Archetypal Pattern) جستجو و کشف نموده و برهمین پایه ارزش‌های آن را می‌سنجد.

در این نوع دیدگاه نقدِ ادبی ــ نمایشی، هنر نمایش را به مناسب ریشه‌هایی که در آیین و مناسک بدوی و آغازین دارد، مورد توجه خاص قرارمی‌دهند. و درآن، مسئلهٔ فرهنگ پیش از کتابت، که خواستگاه اسطوره‌ها و افسانه‌ها و رویدادهای فوق طبیعی است، اهمیت عمده دارد. زیرا در این فرهنگ است که به قول «فرانسیس فرگوسان» در کتاب «اندیشه یک نمایش» ــ (The Idea of a Theatre, 1949)، «ضرباهنگ تراژیک» (Tragic Rythm) ـ روی می‌دهد. این ضرباهنگ، به زعم او عبارتند از «عزم» (Purpose)، «شور» (Passion) و «فرایافت» (perception).

یادآوری می‌نمایم که این گونه نگرش به هنر نمایش، تا حد شایسته توجهی، از آثار «کارل گوستاو یونگ» الهام گرفته شده است.

«هزارد ادامز» (Hazard Adams) دربارهٔ ارزش ادبی آثار «یونگ» به‌ویژه نظریهٔ او دربارهٔ «ناخودآگاهِ قومی» و کهن نمونه‌ها»، و اهمیت آنها در نظریهٔ نقد ادبی چنین می‌نویسد:

نظریهٔ «یونگ» دربارهٔ «ناخودآگاه قومی» ــ که اندیشه‌های بالقوهٔ فراوانی از آن زاییده می‌شود ــ تخیل خواننده را در بعضی از

مقولات فعال می‌سازد. دیدگاه‌های «یونگ» به دیدگاه‌های «کانت» -Kant- ــ دربارهٔ «مقولات فهم انسانی» شباهت دارد. احتمالاً نظریهٔ او در زمینهٔ «کهن نمونه‌ها»، یا «انگاره‌های باستانی»، که بر پایهٔ نظریهٔ او دربارهٔ «ناخودآگاهی قومی» قرار گرفته است، برای نقد ادبی بیشترین اهمیت را دارد. او «کهن نمونه» را «تصویری بدوی»-Primordial Image- تعریف می‌کند... «این تصویر بدوی و آغازین ــ که می‌تواند دیو یا انسان و یا یک «جریان» -Process- باشد ــ در مسیر تاریخ، متداوماً رخ می‌دهد، و هرجا که تخیلی فعال در کار باشد، پدیدار شده و به آزادی، بیان و توصیف می‌گردد.»

نظریهٔ «یونگ» در زمینهٔ ناخودآگاه قومی، در نظریهٔ نقد ادبی جدید، کاربردهای گوناگونی را سبب شده است، اگرچه معنای روان‌شناسی اصطلاح او: «کهن نمونه = آرکی تایپ» اغلب اوقات متروک شده است.

«یونگ» که در «عقل گرایی» -Rationalism- و «ماده گرایی» -Materialism- درمقایسهٔ با «فروید»، سخت گیری کمتری داشت، براین باور بود که کهن نمونه‌ها نمادهایی هستند که معانی آنها، جز در بطن خودشان، در جای دیگری فهمیدنی نیستند...

پژوهش‌های فاضلانه «یونگ» در زمینهٔ «رویاها»، «اسطوره‌ها» و «نمادها»، برای آن دسته از منتقدین ادبی که اصول و موازین دبستان نمادگرایی را مورد امعان نظر قرار می‌دهند بسیار جالب است.

[صفحهٔ ۸۰۹].

۹۶ ــ «فرانسیس فرگوسان» و «نقد اسطوره‌ای»

«فرانسیس فرگوسان» نمایشنامه‌شناس و منتقد سرشناس معاصر،

در کتابی به نام «اندیشه یک تئاتر» از دیدگاه «نقد اسطوره ای» (Mythic Criticism) ، به بررسی کار پرداخت (اکسیون = Action)های تراژدی می پردازد. اصولاً نقد اسطوره ای، دیدگاهِ تحلیلی تازه ای نسبت به نمایشنامه است که طی آن، منتقد می‌کوشد بر نهادِ آیین ها و مناسک (Rituals) ، دریافت و فرایافت «نویی» از آنچه در تراژدی روی می‌دهد، حاصل نماید. منتقدی که با رهیافت اسطوره ای به کندوکاو در تراژدی بپردازد، این پرسش را دارد که شیوه های «انگاره های ــ الگوها ــ آئینی و مناسکی» که تراژدی از آن آبشخور مایه گرفته، چرا و چگونه و به چه میزان، در ساخت تراژدی و کار پرداخت آن راه یافته و جلوه کرده است.

«ولبور اسکات» منتقد سرشناس آمریکایی، دربارهٔ نقد ادبی برمبنای اسطوره شناسی (میتولوژی) می‌نویسد:

> نقد ادبی برمبنای افسانه شناسی = اسطوره شناسی ــ یا مناسک دینی اخیراً توجه منتقدان را به خود جلب کرده است... این مکتب را می‌توان تشریح عناصر فرهنگی یک اثر هنری که تأثیر به سزایی در سیر تمدن داشته است تعریف کرد. چنین برداشتی علت تمایل شدید منتقدان معاصر را به اساطیر و افسانه های دینی روشن می‌سازد و اهمیت شایان آثار دو دانشمند بزرگ یعنی «فریزر» و «یونگ» را باز می‌نماید.
>
> اثر عظیم «سر جیمز جورج فریزر» انسان شناس اسکاتلندی «شاخه زرین» بود که بین سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۵ در دوازده مجلد انتشار یافت. این اثر حاوی پژوهش عظیمی در دین و جادو و خاستگاه اساطیر در دوران ماقبل تاریخ است...
>
> «کارل گوستاو یونگ»، که بدواً از همکاران «فروید» بود، مفاهیم و تصورات تازه ای را مطرح کرد. تا آنجا که به این مکتب

نقد ادبی مربوط است، افادهٔ مهم او نظریهٔ «ناخودآگاهی گروهی» بود. به این معنی که انسان متمدن، افسانه‌های اساطیری بشر ماقبل تاریخ را در ناخودآگاه خود حفظ کرده است...

یکی از ناقدان ادب گفته است «باید در جستجوی معانی ژرف نمادهای اساطیری برآمد». «فروید» گفته بود که: «بشر ابتدایی آگاهانه مناسک دینی و تابوها را پدید آورد، ولی انسان متمدن ناخودآگاهانه بدان اعتقاد دارد...

به گفتهٔ «اریک فروم»، «افسانه = اسطوره = -Myth- پیامی است از خودمان به خودمان، و زبانی است محرمانه که ما را به درک رویدادهای درونی، چون رویدادهای برونی، قادر می‌سازد.» از این رو هنرمند یک بیمار عصبی نیست، بل افسانه‌پردازی است که حقایق ناخودآگاه خود را بازگو می‌کند...

نقد ادبی برمبنای افسانه ــ اسطوره‌شناسی، الزاماً به افسانه‌های = اسطوره‌های ــ ویژه‌ای تکیه نمی‌کند، بلکه درصدد کشف کیفیت اساطیری در الگوهای یک فرهنگ ویژه است...

[ترجمهٔ فریبرز سعادت، صفحات ۴۳ تا ۵۱].

یکی دیگر از اصطلاحات «فرانسیس فرگوسان» را شاید بتوان به «احساسمندی برای نقش‌بازی» (Histrionic Sensibility) نام نهاد. برای توضیح این اصطلاح بهتر است مثالی بزنم. کودک در فرآیند (جریان = Process) رشد و بالندگی خود حرکات، ایماء، اشارات، اداء، اطواری از خود بروز می‌دهد، و در بازی‌ها و سرگرمی‌هایی شرکت می‌جوید که همگی دلیل وجود استعداد و تمایل او برای «بازیگری» است. این حرکات و استعداد و تمایل را می‌توان به دلیلی بر «احساسمندی او برای نقش بازی» تلقی نمود.

«ورامووری رابرتز» (Vera Mowry Roberts) در این باره

می‌نویسد:

کودکان برحسب ضرورت، حتی «نمایشِ» سگ، گربه، درخت، گاوباز را در آورده و همانطور که نمایش به پیش می‌رود موقعیت‌ها و گفتگوی نمایشی ــ دیالوگ = Dialogue ــ نیز برآن می‌افزایند.

«فرانسیس فرگوسان» منتقد قرن بیستم چنین تمایلی در کودکان را «احساسمندی برای نقش‌بازی» Histrionic-Sensibility- نامیده است. «احساسمندی برای نقش‌بازی» و درک ایمایی -Mimetic Perception- از کار پرداخت‌ها -Actions-، یکی از ویژگی‌ها و قابلیت‌های ابتدایی ذهنِ انسانی به‌شمار می‌آید...

[صفحهٔ ۲].

اگر اصطلاح و تعبیر «فرگوسان» را بپذیریم، به این نتیجه می‌رسیم که علت وجود تئاتر استعداد و قابلیتی است که انسان: برنهاد آن، می‌تواند رفتار، گفتار، کردار، اندیشه و پندار دیگران را، به صورت القایی، ایمایی و اشاره‌ای درک کند (از دیگران بفهمد و یا به آنها بفهماند).

بازیگر تئاتر ــ که خود نیز موجودی انسانی است ــ به کمک زبان مشترکی که از اداء، اطوار، ایماء و اشاره، حرکت و بیان، کلام، مکث و سکوت، و به‌طور خلاصه، مجموعه‌ای از رمزها، رازها و نمادها تشکیل شده، با تماشاگران ارتباط برقرار کرده و پیام خود را به آنها می‌رساند: این گونه ارتباط زمینه را برای پیدایش تئاتر فراهم می‌کند.

«تئودر. دبلیو. هالتن» (Theodor W. Halten) دراین باره می‌نویسد:

احساسمندی برای نقش‌بازی -Histrionic Sensibility-

بخشی از رهیافت و فرایافت ما از درونمایهٔ یک نمایشنامه به شمار می‌رود...

[صفحهٔ ۱۶].

۹۷ ــ «نورثروپ فرای» و نظریهٔ «مجموعهٔ رویای بشری»

مهمترین اثر «نورثروپ فرای»: «کالبدشناسی نقد» (Anatomy of Criticism, 1957) نام دارد که در آن به مطالعهٔ ادبیات پرداخته و بخشی از آنرا «دستگاهی نمادگرایانه» (Symbolic System) تلقی کرده است. «فرای» که از اندیشه‌های «فریزر»، و نیز از آثار «یونگ» و «فرگوسان» بهره برده بود، به مطالعهٔ همبستگی های نماد و کهن نمونه و رویا، و انعکاس آن در ادبیات، به‌ویژه ادبیات نمایشی، روی آورد. به همین دلیل بررسی نظریهٔ او در این کتاب عنوان شده است.

به نظر «فرای»، نمادها، نه فقط نمایشگرِ زندگی عاطفی انسان‌ها می باشند، بلکه مجموعه‌ای از کهن نمونه‌ها، یا «سنخ‌های باستانی» ــ آرکی تایپ ــ نیز، محسوب می‌گردند: که مجموعهٔ آنها: «مجموعهٔ رویای بشری» (The Total Dream of Man) ــ را آفریده است. این رویا، رویای انسان‌های همهٔ زمان‌هاست: و شکل آن «نمادین» است: و این «شکل نمادین» (Symbolic Form) ، نمایشگر نیازهای اساسی، سوائق و گرایش‌ها، و تکاپوهای او برای همساز شدن با «ضرباهنگ طبیعی کیهانی» است.

به نظر «فرای»، هیچیک از آثار ادبی، به‌تنهایی نمی‌توانند کلیت «خودآگاه اسطوره‌ای» (Mythic Consciousness) را جلوه دهند. به‌همین دلیل «فرای» کوشیده است تا سنخی از آثار ادبی ــ نمایشی را در انگاره‌ای کلی بگنجاند. برای تحقق این امر، کلیهٔ آثار

ادبی ــ نمایشی را در چهار «سنخ» (Type) گنجانده است: (۱) «کمدی»، (۲) «رومنس» (Romance) ، (۳) «تراژدی» و (٤) «ساتیر» (Satire) . آنگاه «فرای» به این نتیجه رسیده است که هرکدام از این سنخ ها، به صورت نمادین بیانگر فصلی از فصول چهارگانهٔ سال هستند. کمدی، برگزار کنندهٔ مراسم بهاری است. «رومنس» (ادبیات عاشقانه، خیال پرداز و شورانگیز) برآیندِ طبع تابستانی است. «تراژدی»، نمادی از خزان است. و «ساتیر» (هجو و سخریه و طنز) نمایشگرِ زمستان.

فصل هفدهم

نمایش‌های آیینی ــ مناسکی

۹۸ ــ «یونگ»، «فرگوسان» و «فرای» و نمایش‌های آیینی ــ مناسکی

چنانکه در صفحات پیش خواندیم، «کارل یونگ» در زمینهٔ ناخودآگاه قومی و سنخ‌های باستانی یا کهن نمونه‌ها ــ آرکی تایپ ــ و اهمیت میراث مادی و غیرمادیِ انسان‌های اولیه، اسطوره‌ها و آئین‌های آغازین، نماد و نمادشناسی اقوامِ ابتدایی، و همبستگی‌های آن با آئین و مناسک این اقوام، و بالاخره تجلّی و تحقق همهٔ این امور و مسائل در «هنر»، به کندوکاو پرداخته و یافته‌های خود را در دسترس دانشمندان، هنرمندان، ادیبان و سایر متفکران قرار داده است.

افکار «یونگ»، در زمینهٔ نظریه‌های نقد در ادبیات، تأثیر شایان توجهی گذاشته است، و به ویژه دو تن از منتقدان سرشناس (۱) «فرانسیس فرگوسان»، و (۲) «نورثروپ فرای»، به اِعمالِ نظریه‌های او در بررسی و پژوهش ادبیات، مبادرت ورزیده و نهایتاً ذهن سایر منتقدان، نمایشنامه‌نویسان و نمایشنامه‌شناسان را، به اسطوره‌ها و آئین و

مناسک جلب کرده‌اند.

بنابراین، بحث دربارهٔ آثار «یونگ» و «فرگوسان» و «فرای»، ناگزیر ما را به بحث دربارهٔ نقد اسطوره‌ای و نیز «نمایش آیینی ــ مناسکی» -Ritual Drama- سوق داده است. به همین سبب ضروری می‌دانم که به طور مختصر به پیدایش «نمایش آیینی ــ مناسکی» ــ که در تئاتر معاصر جهان بار دیگر مطرح گردیده و شوق و تحسین فراوانی را نیز برانگیخته است ــ توضیحاتی بنویسم. اما پیش از آنکه به بررسی نمایش آیینی ــ مناسکی بپردازم، لازم می بینم اصطلاح آیین و مناسک را، تعریف کنم.

۹۹ ــ تعریف آیین و مناسک

«آیین و مناسک». (Ritual)، اصطلاحی است که بیشتر توسط «انسان شناسان» (Anthropologist)، روان شناسان و جامعه شناسان، یعنی دانشمندان علوم رفتاری مورد بررسی و امعان نظر قرار گرفته است. بنابراین پیش از آنکه این اصطلاح را در تئاتر بررسی کنم، بهتر است معنای آن را، از نظر این دانشمندان نیز، بررسی نمایم:

فردی که بخواهد به اصطلاح جامعه شناسان «جامعه پذیر» (Socialized) شود، یعنی با محیط اجتماعی خود تطابق یافته و با آن «سازگار» گردد: باید با «هنجارهای گروهی». (Social Norm) ـ و «ارزش‌های گروهی» (Social Values) خود را همسو، همساز و همنوا کند. چرا که بقای فرد و جامعه، هر دو به جامعه پذیری فرد، و تطابق فرد با جامعه: یعنی قبول و انجام هنجارها و ارزش‌های آن، بستگی تمام دارد. به عقیدهٔ «اگ برن» و «نیم کوف» هنجارها و ارزش‌های گروهی یک جامعه، عمدتاً در امور یازده گانهٔ زیر متحقق می‌گردند:

۱ □ رسم‌های اجتماعی — 1 □ Social Customs
۲ □ میثاق‌های اجتماعی — 2 □ Social Conventions
۳ □ آداب اجتماعی — 3 □ Social Manners
٤ □ تشریفات اجتماعی — 4 □ Social Ceremonies
۵ □ شعائر اجتماعی — 5 □ Social Rituals
٦ □ مناسک اجتماعی — 6 □ Social Rites
۷ □ شیوه‌های قومی — 7 □ Social Folkways
۸ □ سنت‌های اجتماعی — 8 □ Social Traditions
۹ □ اخلاق اجتماعی — 9 □ Social Morals
۱۰ □ قوانین اجتماعی — 10 □ Social Laws
۱۱ □ مقررات اجتماعی — 11 □ Social Regulations

از سوی دیگر باید دانست، که به اعتقاد جامعه‌شناسان، هر جامعه از «سازمان‌های اجتماعی» ——— تشکیل گردیده، که هر سازمان به نوبهٔ خود، دارای کارکردها و کارویژه‌هایی است: جامعه از پیوستگی، انسجام و همسازی کارکردها و کارویژه‌های خود بهره‌مند گردیده و بقای خود را تأمین می‌کند. به‌زعم «اگ‌برن» و «نیم کوف»، عامل انسجام جامعه، «نظم» است و این نظم بر بنیاد «سازمان‌های اجتماعیِ» آن قرار دارد:

> همچنانکه سازمان اجتماعی از نظم برخوردارند، کارکرد آن نیز، معمولاً به صورتی منظم است. «رسم‌های اجتماعی»، «میثاق‌های اجتماعی»، «آداب اجتماعی»، «تشریفات اجتماعی»، «شعائر اجتماعی»، مناسک اجتماعی»، «شیوه‌های قومی»، «سنت‌های اجتماعی»، «اخلاق اجتماعی»، «قوانین اجتماعی»، و «مقررات اجتماعی»، نمونه‌های: «کارکرد اجتماعی منظم» هستند. «رسم اجتماعی»، کارکرد اجتماعی معینی است که براثر تکرار منظم برخی از «کنش‌های متقابل اجتماعی» فراهم می‌آید و مفید

فایده‌ای است. رسمی که با توافق قسمتی از جامعه برقرار گردد، «میثاق اجتماعی» نام می‌گیرد. بعضی از رسم‌های اجتماعی که فقط برای خوش‌آمد دیگران صورت می پذیرد، «آداب اجتماعی» نام دارند. «تشریفات اجتماعی»، رسم‌های مخصوصی هستند که در موارد نادر معینی اجراء می‌شوند. «شعائر اجتماعی» یا «مناسک اجتماعی» تشریفاتی هستند دارای قدمت و اهمیت فراوان. «شیوه‌های قومی» به رسم‌های گوناگون کهنی که در زندگی روزانهٔ اکثریت جامه راه دارند، اطلاق می‌شوند. رسم‌های ریشه‌دار عمومی که به اقتضای کهنگی خود از حرمت اجتماعی برخوردارند، «سنت اجتماعی» نام می‌گیرند. «اخلاق اجتماعی»، نام رسم‌های اجتماعی مهمی است که جامعه نقض آنها را سخت ناپسند می‌شمارد. «قانون اجتماعی»، رسمی است که جامعه با خواست و آگاهی به وجود می‌آورد و برای شکنندگان آن، کیفرهایی پیش‌بینی می‌کند. «مقررات اجتماعی»، رسم‌های نسبتاً کم‌اهمیتی هستند که جامعه با خواست و آگاهی برقرار کرد است.

[صفحات ۳۶ و ۳۷، اقتباس «دکتر امیرحسین آریان‌پور»].

پس مقولات یازده گانه فوق، از دو نظر: (۱) هنجارهای اجتماعی، و (۲) کارکرد و کارویژه‌های سازمان‌های اجتماعی، اهمیت حیاتی دارند...

باری، آئین، شعائر و مناسک اجتماعی نیز، از مقولهٔ آداب و رسوم تشریفاتی جامعه محسوب گردیده‌اند: اما این گونه تشریفات، بسیار مهم و دارای قدمت و اصالت عمیقی می باشند.

در خاتمه این قسمت باید یادآوری نمایم از آنجایی که کاربرد اصطلاح (Ritual). در علوم رفتاری و تئاتر با هم تفاوت دارد، من این اصطلاح را ــ که آقای «دکتر امیرحسین آریان‌پور» به «شعائر» ترجمه

کرده‌اند ــ به «آیین ــ مناسک» ترجمه نموده‌ام.

۱۰۰ ــ آیین و مناسک و نمایش

آیین و مناسک، در دورهٔ آغازین و ابتدایی زندگی بشر، تا حدود زیادی همان کارویژه‌هایی داشته است، که تئاتر در جامعه‌های پیشرفته و معاصر دارد. در دوران پیش از تاریخ، تفکیک عمده‌ای میان تئاتر و آیین و مناسک مذهبی وجود نداشت، و این هر دو یک پدیده بود. اما تدریجاً تئاتر «جامعیت» و «استقلال» خود را کسب نموده و به صورت یکی از نهادهای تمدن بشری جلوه کرده است. در حالیکه آیین و مناسک هم، راه خودش را طی کرده و اگر چه منسوخ نشده است، شکل، هیأت، معنا و مفهوم آنها تا حدود زیادی تغییر کرده است.

در کتاب‌های تاریخ تئاتر، در همان فصل‌های مقدماتی، معمولاً فصلی هم به روابط آیین و مناسک و تئاتر اختصاص داده شده است. در این فصل، معمولاً این نظریه عنوان گردیده که تئاتر از بطن آیین و مناسک مذهبی اقوام پیش از تاریخ برخاسته، و سپس مقارنه‌های این دو (آیین و مناسک و تئاتر) ارزیابی و مقایسه گردیده، و سپس وجوه اختلافشان بازگو شده است.

مثلاً «اسکار. جی. براکت»، در کتاب: «تاریخ تئاتر جهان»: آیین ــ مناسک را، از دید انسان‌شناسان (مردمشناسان) تعریف کرده و نظریهٔ خواستگاه آیینی ــ مناسکی تئاتر را ــ که یکی از چند نظریهٔ خاستگاهِ تئاتر است ــ توصیف کرده، و نقاط مشترک آندو را مورد بررسی قرار داده، و سپس به نقطهٔ جدایی این دو پدیدهٔ انسانی اشاره کرده است:

> دریافت مردمشناسان اولیه از این فرآیند را می‌توان بدین صورت خلاصه کرد: در آغاز انسان به تدریج به نیروهایی باور یافت که

ظاهراً مواد غذایی و منابع دیگری را که بقای او بدانها وابسته بود در اختیار خود داشتند. از آنجا که این انسان‌ها دریافت روشنی از عوامل طبیعی نداشتند، آنها را با نیروهای فوق طبیعی و جادویی مربوط می‌دانستند. پس به جستجوی وسایلی برای جلب حمایت آن نیروها پرداختند. براثر مرور زمان، بین شیوه‌هایی که به کار می‌بردند، و نتایجی که از آن شیوه‌ها انتظار داشتند، رابطهٔ مسلمی یافتند. این شیوه‌ها، سپس تکرار شدند، صیقل یافتند، و رسمیت پذیرفتند، تا سرانجام بدل به آیین گردیدند. در این مرحله همهٔ گروه یا قبیله معمولاً آن آیین را اجراء می‌کردند، و تماشاگران‌شان همان نیروهای فوق طبیعی بودند.

داستان‌ها یا اسطوره‌ها معمولاً در اطراف آیین‌ها به‌وجود می‌آیند، تا آنها را توضیح دهند، توصیف کنند، و یا به صورت آرمان در آورند...

به‌طور خلاصه می‌توان فایدهٔ آیین‌ها را بدین صورت برشمرد:

اوّل: آیین شکلی از معرفت است. اسطوره و آیین، تجسم دریافتِ یک جامعه از جهان است. زیرا می‌کوشد انسان و رابطهٔ او با «جهان» را تعریف کند.

دوّم: آیین می‌تواند یک روش تعلیم باشد، زیرا مشخصهٔ جامعهٔ ابتدایی نداشتنِ زبان نوشتاری است، و اجرای آیین وسیله‌ای است برای انتقال دانش و سنن یک قوم به نسلهای بعدی...

سوم: آیین ممکن است برای مهار کردن حوادث احتمالی آینده اجراء شود. یکی از وظایف عمدهٔ آیین‌ها آن است که با اجرای آن نتیجهٔ مورد نظر به دست آید، مثل موفقیت در جنگ، باران مناسب، یا کسب نیروهای فوق طبیعی. مثلاً بسیاری از آیین‌ها، مربوط به تغییر فصل بودند، زیرا مردم قبیله هنوز درنیافته بودند که تغییر فصل‌ها، براساس الگویی طبیعی و ابدی، خود به‌خود انجام می‌گیرد، و با اجرای آیین می‌خواستند بازگشت بهار و باروری زمین

را تضمین کنند.

چهارم: آیین غالباً برای بزرگداشت نیرویی فوق طبیعی، پیروزی در شکار یا جنگ، گذشتهٔ یک قوم، یک قهرمان، و یا یک «توتم» به کار می‌رود. توتم = Totem ــ عنوان جانور یا انواع دیگر طبیعی است که قبیله خود را با آن در ارتباط نزدیک می بیند، و ارتباط سازمان یافته ای با وجوهی از سازمان اجتماعی یک قبیله داشته باشد ــ مترجم ــ.

پنجم: آیین می‌تواند سرگرم کننده و لذت بخش باشد. حتی جدی‌ترین مراسم، وقتی نمایش داده شوند، یا به صورت یک الگوی رسمی تکرار شوند، و یا توسط بازیگران ماهری اجراء شوند، می‌توانند سرگرم کننده باشند...

آیین‌ها و تئاتر، از عوامل اساسی مشابهی استفاده می‌کنند: موسیقی، رقص، گفتار، صورتک، لباس، اجراکنندگان، تماشاگر، و صحنه. در اکثر آیین های ابتدایی استفاده از رقص های پانتومیم به همراه موسیقیِ ضربی، ضرورتی است، و صدای آوازی نیز گاه ضرورت می یابد. گفتار و دیالوگ در آیین ها از ضرورت کمتری برخوردارند، اما صورتک و لباس از وسایل اصلی اجرای آیین به‌شمار می‌آیند...

آرایش توسط رنگ، خاکستری یا جوهر ــ که سطح بدن را می پوشاند، به عنوان مکمل صورتک و لباس به کار می‌رود. «بازیگران» باید بسیار ماهر و با انضباط باشند، زیرا در آیین ها، هیچ نوع قصور و انحرافی مجاز نیست. هنگامی که آیینی تثبیت و تصویب شد، یکی از پیشکسوتان، سالمندان، و یا روحانیان، تمرین سختی را برای ادارهٔ حُسنِ اجرای آیین به کار می‌گیرد که کاملاً با کارگردانی تئاتر قابل مقایسه است. «مکان اجراء»، و اگر تماشاگری هم وجود داشته باشد، «تالار نمایش» نیز از ضروریات به‌شمار می‌روند...

و تماشاگران در سه جانب صحنه می‌نشینند، یا می‌ایستند؛ و گاه فضایی باز به عنوان پس‌زمینه مورد استفاده قرار می‌گیرد... چنانکه ملاحظه می‌شود، عوامل اصلی در آیین همان است که در تئاتر هم مورد استفاده است...

چنین می‌نماید که در آغاز، فعالیت‌های «تئاتری» از طریق آیین‌ها به‌وجود آمدند... بعدها هنگامی که اعتماد به نفس انسان نسبت به نیروهای خود افزایش می‌یابد، عناصر دنیوی به تئاتر و درام او راه می‌یابند، و با پیدایش حوزهٔ تخصصی فعالیت انسانی، آن چیزی که ما امروز می‌شناسیم، تئاتر پدید می‌آید. در این مرحله است که تئاتر خود را از آیین، که همچنان مقاصد مذهبی را دنبال می‌کرد، جدا می‌سازد...

[برگرفته از صفحات ۳۰ تا ۳۷، ترجمهٔ «هوشنگ آزادی‌ور»].

۱۰۱ ــ کاربرد آیین ــ مناسک در تئاتر

تئاتر آیینی ــ مناسکی در آغاز، پیشفرض‌های خود را دربارهٔ آیین ــ مناسک از علوم رفتاری وام گرفته است، امّا معنی و اطلاق این اصطلاح را تعمیق و توسع بخشیده است: هرگونه تشریفات رسمی و جدی که «توصیف، تفسیر، توجیه و برگزارکنندهٔ» رسوم و سنت‌هایی مذهبی و اجتماعی باشند، «آیین ــ مناسک» خوانده می‌شوند. چنانکه ملاحظه شد، معنای تئاتری اصطلاح «آیین ــ مناسک» از معنایی که در علوم اجتماعی و انسانی دارد، عمیق‌تر و وسیع‌تر است.

اما «آیین ــ مناسک» در تئاتر قرن حاضر، در اغلب موارد فاقد معنا و درونمایهٔ مذهبی است. بلکه شیوه و ترفندی نمایشی و برای افشاء کردن و تأکیدگذاری بر بعضی از جنبه‌ها و نکات اجتماعی زندگی انسان، و واقعیت‌های پنهان شدهٔ شخصیت و رفتار اوست.

نمایشنامه‌نویس، با کاربرد شیوه‌های آیینی ــ مناسکی، در

واقع می‌کوشد تجربهٔ معین و خاصی که در ذهنیت خود پرورانده است، به ذهنیت بازیگران انتقال داده، و از طریق بازیگران، آن «تجربه‌های معین و خاص» را، در ذهنیت تماشاگران نیز پدیدار و بالنده سازد.

بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که شیوه‌های بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه و معماری تماشاخانه، در نمایش آیینی ــ مناسکی با پیشفرض‌هایی کاملاً حساب شده و سنجیده و متفاوت، انجام می پذیرد.

در تئاتر آیینی ــ مناسکی، بازیگر به صورت «مدیر صحنه» و یا «کارچرخان» و برگزار کنندهٔ «مراسمی از پیش طراحی شده»، جلوه کرده و می‌کوشد تا درونمایهٔ نمایشی خود را، در ذهنیّت تماشاگران بنشاند. پس از نشاندنِ مفاهیم اصلی، آنگاه باز با شیوه‌های ابداعی ــ که آنهم برگرفته از آیین ــ مناسک‌های اجتماعی است ــ تماشاگران را در همین امور مشارکت دهد.

بنابراین مسئلهٔ «فرم» (Form) یا «برون ــ ریخت»، در مرکز نمایشِ آیینی ــ سنتی قرار گرفته و «وسیله‌ای» برای انتقال درونمایهٔ آن می‌گردد: وسیله‌ای بسیار حیاتی.

نمایش‌های آیینی ــ سنتی، امری تازه و جدید نیستند. و از آنجایی که هنر تئاتر در سویدای آیین ــ مناسک مذهبی زاده و پرورده شده است، می‌توان گفت که در دوره‌ای از تاریخ، که این دو پدیده ــ تئاتر و مذهب ــ یکی بوده‌اند، تفاوت چندانی، میان آیین ــ مناسک «مذهبی» و آیین ــ مناسک «نمایشی» وجود نداشته و در واقع این دو مکمّل و متمّم یکدیگر بوده‌اند. اما پس از آنکه هنر تئاتر «جامعیت» و «استقلال» خود را کشف کرده، از آیین ــ مناسک‌ها هم فاصله گرفته، و یا آنکه آنها را به شکلی نمایشی و برای هنر نمایش بازسازی نموده

است، و هنوز هم می‌نماید.

«ویلیام شکسپیر» یکی از بزرگترین نمایشنامه‌نویسانی است که متوجهٔ ارزش‌ها و شایستگی‌های آیین ــ مناسک مذهبی و اجتماعی، برای صحنهٔ نمایش گردیده است. یکی از تراژدی‌های معروف او به نام «ریچارد سوم» که به فارسی هم ترجمه شده است، اصولاً بربنیاد همین شیوه‌ها، نهادگذاری شده است.

۱۰۲ ــ کاربرد آیین ــ مناسک در نمایشنامهٔ تاریخی «ریچارد سوم»

«ریچارد سوم» (Richard III, 1593?) ـ اثر «ویلیام شکسپیر»، یکی از گونه‌های «نمایشنامه‌های تاریخی» ــ (Historical Play) می‌باشد. این نمایشنامه توسط «دکتر رضا براهنی» به زبان فارسی برگردانده شده است. خلاصه طرح داستانی آن را در زیر می‌خوانید:

«ریچارد سوم» نمایشنامه‌ای دربارهٔ آیین‌ها و مناسک کسب قدرت و خلع از قدرت است: «ریچارد» که «دوک» ناحیهٔ «گلوسستر» است، به منظور جلوس بر اریکهٔ سلطنتی انگلستان، به یک سلسله مکر، دسیسه، غدر و قتل، دست می‌آلاید. وی که مردی گوژپشت و کریه است، ابتدا «هنری ششم» (Henry VI) را به قتل می‌رساند. بدین ترتیب، برادرِ «هنری»، به نام: «ادوارد چهارم» (Edward IV) به جای او بر تخت می‌نشیند، و «ریچارد» ناگزیر از قتل‌های دیگر می‌گردد. برای آنکه جاده او برای کسب قدرت هموار شود، وی در توطئه‌ها و اعمال شیطانی و خونین، رقبای خود را، یکایک، سربه‌نیست می‌کند. و در این کار، ابتداء از برادر خود: «جرج» (George) که دوک ناحیهٔ «کلارنس» (Clarence) می‌باشد، آغاز می‌کند. وی ترتیبی می‌دهد تا این قتل به دستِ «ادوارد» صورت پذیرد، و برای تحقق این هدف، به

دسیسه‌ای خونین دست‌می‌یازد: وی به «ادوارد» که از پیش نسبت به وفاداری «جرج» مشکوک است، چنین وانمود می‌سازد که در رویا چنین دیده، و شایعه نیز چنین است: فردی که نام او با حرف «جی» (G) آغاز می‌گردد، مقام سلطنت را طی منازعه‌ای خونین، از او سلب می‌کند. «ادوارد» که مردی خرافاتی و مظنون است، فریب او را خورده، و دستور دستگیری «جرج» را صادر می‌کند. «جرج» به زندان می‌افتد، و در زندان به نحوی مرموزانه، به دست برادر خود: «ریچارد» به قتل می‌رسد. سپس ترتیب قتل «هنری ششم» نیز داده می‌شود. و هنگامی که او را به خاک می‌سپارند، «ریچارد» از بیوهٔ پسر او: «بانو آن» (Ladyann) خواستگاری می‌کند.

ناگفته نماند که شوهرِ «بانو آن» ــ که شاهزادهٔ ناحیهٔ «ویلز» (Wales) ــ بوده است ــ قبلاً در توطئه‌ای که «ریچارد» نیز در آن دست داشته، به قتل رسیده است... هنگامی که «ادوارد چهارم» در حال نزع به سر می‌برد، به دستور «ریچارد» دو پسر او در قلعه‌ای زندانی می‌شوند. در این هنگام چهرهٔ دیگری به نام «لرد هستینگز» (Lord Hastings) نیز در نمایشنامه حضور می‌یابد. وی یکی از درباریانی است که هنوز از خانوادهٔ «ادوارد» حمایت کرده، و نسبت به آنها وفادار است. در دنیای سیاست، وفاداری و نمک‌شناسی، گاهی به مرگ شخصیت وفادار و نمک‌شناس منجر می‌گردد: طبق دسیسهٔ و دستور «ریچارد»، سر از تنِ «لرد هستینگز» جدا می‌شود... باری، اینک تنها رقیب او برای جلوس به سلطنت دوکِ «باکینگهام» (Buckingham) است. که او هم با توطئه، و از ترس «ریچارد» به اردوی او می‌پیوندد و حتی سخنگوی «ریچارد» می‌شود: وی که از «ریچارد» وعده‌های فراوان نیز دریافت داشته و به طمع افتاده بود، آوازه می‌اندازد که دو پسر «ادوارد» ــ که

وارث قانونی سلطنت می باشند ــ حرامزاده اند، و اصل و نسب شخص «ادوارد» نیز مشکوک است. بنابراین جز «ریچارد»: عاقل، خردمند، پارسا و آخربین، کسی لایق سلطنت نیست. اما وی به شهروندان لندن ــ که شهردار آنها را به زور و فریب در میدان گرد آورده بود ــ چنین اظهار می‌دارد که متأسفانه «ریچارد» به اندازه‌ای پارسا و پرهیزگار است که مقام سلطنت را نمی پذیرد. مگر آنکه همگان در برابر قصر او رفته و به تضرع از وی بخواهند تا مقام سلطنت را بپذیرد...

باقی این نمایشنامه را، به قلم «ایرین باکمن» (Irene Buckman) و ترجمهٔ آزاد «دکتر رضا براهنی» از این مقاله بخوانید. (صفحات ۱۲ تا ۱۶ ترجمهٔ «ریچارد سوم»):

شهردار، بعد عده‌ای را بسوی قصری که ریچارد در آن سکونت داشت، برد. این عده به تحریک شهردار و باکینگهم به قصر آمدند تا از ریچارد که به ظاهر کوچکترین اشتیاقی به پذیرفتن تاج و تخت نداشت، تقاضا کنند که منتی بر مردم انگلستان بگذارد و سلطنت را قبول نماید.

باکینگهم، قبل از آمدن مردم، از ریچارد خواسته بود که در برابر مردم، خود را به عنوان شخصی بی اعتناء به امور مادی و سلطنتی نشان دهد و چنان غرق در دعا و نماز شود که هرگز امور دنیوی، از قبیل دعوت به پذیرفتن تاج و تخت انگلستان نتواند او را از خلسهٔ مذهبی بدر آورد و به جهان مادی بازگرداند.

ریچارد و باکینگهم، در برابر مردم، مثل بازیگران ماهر نقش خود را بازی کردند. باکینگهم از او خواست که به ندای قلبی مردم جواب مثبت بدهد و ریچارد بالاخره در برابر جمعیت پدیدار شد، در حالی که کتابی آسمانی بردست داشت و دو مرد مذهبی از طرفین او را به

انجام فرایض مذهبی وقوف می‌دادند. مردم ساده‌لوح ریچارد به ظاهر متدین و مذهبی را دیدند و بی آنکه به باطن خونخوار، قاتل و خون‌آشام او اشاره‌ای کنند، تحت تأثیر سخنان با کینگهم و شهردار به جانبداری از او برخاستند و ریچارد در همین صحنهٔ مضحک و ساختگی، پیشنهاد آنها را پذیرفت: «از آنجا که اقبال را بر پشت من می بندید، تا من خواسته یا نخواسته بار آن را بکشم، باید در تحمل آن بردبار باشم... زیرا خدا می‌داند و شما هم بنوبهٔ خود می‌توانید ببینید که تا چه حد من از آرزوی سلطنت دورم.»

روز بعد، مراسم تاجگذاری پادشاه خون‌آشام برگزار شد. اما از این جریان، دو شاهزادهٔ جوان هیچگونه اطلاعی نداشتند؛ زیرا بدستور ریچارد ملاقات با بچه‌های الیزابت ممنوع شده بود. ریچارد، از ترس اینکه مبادا روزی کودکان الیزابت طرفدارانی پیدا کنند و دعوی تاج و تخت نمایند، نقشهٔ قتل آنها را کشید و همینکه با کینگهم، همدست توطئه‌ها و قتلهای او، از شرکت در قتل دو بچه خودداری کرد و فرصتی برای تفکر و تأمل خواست، از چشم ریچارد خونخوار افتاد و ریچارد به غلامی که در کنارش ایستاده بود، فریاد زد: «تو کسی نمی‌شناسی که طلای فسادانگیز او را به انجام قتلی مخفیانه برانگیزد؟»

غلام با کمال احترام گفت: «قربان، نجیب‌زاده‌ای دلتنگ می‌شناسم که استطاعت تنگش، حریف مغز گردنکش اش نتواند بود. طلا برایش همچون بیست خطیب بلیغ است و بی شک او را بهر کاری برخواهد انگیخت.»

نقشهٔ قتل دو بچه، بدین ترتیب ریخته شد و با کینگهم همینکه برگشت تا نتیجهٔ تأمل و تفکر خود را به پادشاه بگوید و در ضمن وفای عهد را از پادشاه بخواهد، پادشاه او را بکلی نادیده گرفت و آخرسر

گفت: «... تو مزاحم منی، من امروز سرِ بخشش ندارم.»

باکینگهم صلاح در این دید که هرچه زودتر دربار ریچارد را ترک کند، نیروئی جمع‌آوری نماید و شورش آغازد. ولی تصادف او را در تلهٔ ریچارد انداخت و ریچارد کوچکترین فرصتی به او نداد. دستور داد که هرچه زودتر گردنش را بزنند.

اما ریچارد که زنش «لیدی‌آن» را به وسائلی از بین برده بود، تصمیم داشت با کسی ازدواج کند که بنیان سلطنتش را مستحکم‌تر سازد و بالاخره پیش خود به این نتیجه رسید که دختر ملکه الیزابت، مناسب‌تر از هرکس دیگر است. ریچارد تقریباً اغلب اعضاء خانوادهٔ ملکه الیزابت را کشته بود. قاتلی مزدور به دستور او دو بچهٔ ملکه را در برج خفه کرده بود ولی او صراحت فاجعه‌انگیز توطئه گران بزرگ را داشت و هنگامی که با قشون خود عازم سرکوبی باکینگهم و هنری ریچموند بود، در سر راه از ملکه خواست که دخترش را زوجهٔ وی سازد. الیزابت نیز مثل «لیدی‌آن» نخست او را دشنام داد و نفرین کرد ولی زبان اغواگر ریچارد، بار دیگر غالب شد و ملکه الیزابت موافقت کرد که دخترش را به عقد وی درآورد. همینکه ملکه رفت تا دخترش را برای ریچارد خواستگاری کند، ریچارد طبق معمول خود پوزخندی بر ساده‌لوحی زنانهٔ الیزابت زد: «ای ابله زود نرم شونده، ای زن پایاب و متغیر!»

پس از مرگ باکینگهم، ریچارد که همیشه در میدان رزم جنگجوئی ماهر بود، ارتش خود را بسوی میدان «بازورت» که در نزدیکی «لیستر» واقع بود، برد. نیروی هنری ریچموند و ریچارد شاه به فاصله‌ای کم از یکدیگر چادر زدند تا شبانگاه را بیاسایند و فردا بستیز برخیزند. ریچارد شب قبل از جنگ در تاریکی بیکران شب، خوابی دید که گوئی

آئینهٔ تمام نمای جنگ بود. اشباح تمام مردان و زنان و کودکانی که بدست او کشته شده بودند، در خواب براو ظاهر شدند و چنان نفرینش کردند که او وحشت‌زده بیدار شد، در حالیکه فریاد می‌زد: «اسب دیگری به من دهید... من نومید خواهم شد. مخلوقی نیست که دوستم داشته باشد. کسی به من رحم نخواهد کرد.»

ولی همان اشباح، شبانگاه از خوابگاه هنری ریچموند نیز دیدن کردند و با کمال محبت هنری را دعا کردند؛ دعائی که در حق او مستجاب شد و همینکه او سپیده‌دمان سر از خواب برداشت و دوستان خود را در اطراف خویش یافت، خطاب به آنان گفت: «... شیرین‌ترین خوابها و رؤیاهائی را داشتم که ممکنست تا حال در سری خواب‌آلوده راه یافته باشد.»

فردای آن روز، ریچارد با تمام قوا جنگید. اما افرادش به دلیل اعمال شریرانهٔ او چندان اشتیاقی از خود نشان ندادند و عقب‌نشینی را به زورآزمائی ترجیح دادند و آخرسر، اسب ریچارد کشته شد و ریچارد حاضر شد سلطنت خود را در برابر اسبی به کسی بفروشد، اما خریدار نبود: «اسب! اسب! پادشاهی ام برای اسب! اسب!»

هنری ریچموند در زورآزمائی نهائی او را کشت و لرد استنلی، تاج از سر پادشاه مرده برداشت و برسر پادشاه زنده نهاد. گل سرخ با گل سیاه متحد شد. ریچموند، ملکه الیزابت را زن خود کرد و انگلستان به سوی امنیت و رفاه و آسایشی رانده شد که بعدها در زمان خود شکسپیر و ملکه الیزابت، به اوج راستینش رسید.

«ویلیام شکسپیر» ــ همانطور که احتمالاً از طرح داستانیِ نمایشنامهٔ «ریچاردِ سوم» هم می‌توان فهمید ــ هشت گونه آیین ــ مناسک را، در صحنه‌های مختلف تردیف‌کرده و یکایک آنها را پرورانده

است. این هشت گونه آیین ــ مناسک، عبارتند از:

۱ □ مراسم خاکسپاری
۲ □ مراسم اعدام
۳ □ مراسم تاجگذاری
٤ □ مراسم سلب و خلع قدرت
۵ □ مراسم سقوط
٦ □ عزاداری
۷ □ ازدواج
۸ □ تماس با موجودات فوق طبیعی.

به نظر می‌رسد که در نمایشنامه‌ کم‌نظیر «ریچارد سوم»، «**قدرت**» [که تجسم آن در «ریچارد» است] به صورت «**نمادی خونین و جنون‌آمیز**» مبدل گردیده که چون «**هشت‌پایی**»، ریشه در هشت آیین ــ مناسک دوانیده است: آیین ــ مناسکی که متوالیاً و یا متناوباً تکرار می‌شوند.

۱۰۳ ــ کاربرد آیین ــ مناسک در تئاتر معاصر

آیین ــ مناسک، در تئاتر معاصر بار دیگر حضوری چشمگیر یافته است. این حضور نه تنها در شیوه‌های اجرایی، بلکه در متون ادبی ــ نمایشی نیز پدیدار شده است. نمایشنامهٔ «سیاهان» اثر «ژان ژنه» ــ (Jean Genet, 1910-1985). و بیشتر نمایشنامه‌های «وول سوی اینکا» (Wole Soyinka, 1934 ــ) نمایشنامه‌نویس برجستهٔ «نیجریایی»، از نمونه‌های مهم کاربرد آیین ــ مناسک: در متن ادبی ــ نمایشی می باشند.

من دربارهٔ «ژان ژنه»، در کتاب: «تئاتر پیشتاز تجربه گر و عبث‌نما» مطالبی نوشته‌ام و نمایشنامهٔ «سیاه زنگی ها»ی او را ــ که نمونهٔ بسیار مهمی از تئاتر آیینی ــ مناسکی است ــ توصیف کرده‌ام. در اینجا بانقل دو صفحه از آن کتاب [صفحهٔ ۱٦۸ و ۱٦۹] این بحث را

خاتمه می‌دهم:

□ **نمایشنامه سیاه‌زنگی‌ها**

«سیاه‌زنگی‌ها» (The Blcak = Les négres, 1959) ــ نمایشگر زندگی سیاهان است. هم از دیدگاه خودشان و هم از دیدگاه سفیدپوستان. این نمایشنامه با کاربرد آئین و مناسک. (Rituals) نوشته شده و از نظر سبک نگارش، و چند و چون اجرایی، حاوی نوآوری‌های تحسین‌انگیز است:

سیاهان در لباس‌های قومی و بومی ولیکن مبالغه‌آمیز و غریب، برای گروه دوّمی از سیاهان نمایشی را اجراء می‌کنند که در آن تیپ‌های جامعهٔ سفیدپوستان نمایش داده می‌شوند.

سیاهان گروه دوّم صورتک سفید بر چهره زده و شخصیت‌هایی چون ملکه، ژنرال، قاضی و کشیش مسیونر را جلوه می‌دهند. بیرون از صحنه انقلابی در شرف تکوین است، اما در همین حال گروه بازیگران یکی از رقص‌های آئینی را برگزار می‌کنند که ضمن آن زن سپیدپوستی مورد تجاوز و قتل قرار می‌گیرد... در عالم خیال، و شاید در ارتباط با انقلاب بیرونی ــ به نظر من این ارتباط مشهود نیست، اما قابل تصور است ــ سیاهانی که به گروه سفیدان تعلق دارند، یعنی صورتک سفید زده‌اند، گروهی را که در حال برگزاری آن مراسم بودند شکار می‌کنند، اما گروه سیاهان سفید شده، به دست همان سیاهان گروه اول به قتل می‌رسند. لازم به یادآوری است که کلیهٔ بازیگران «سیاه‌زنگی‌ها» اصلاً سیاهند و به دو گروه سیاهان و سیاهان سفید شده، تقسیم شده‌اند. سیاهان جدید، به صورتی نمایندگان انقلاب جدیدند، اما در عمل همان نقش بازی سیاهان سفید شده را تکرار می‌کنند.

در پایانْ نمایش دایره‌ای ترسیم می‌شود و نمایشنامه، مانند آغاز

آن، با رقص های عجیب و غریب که نمایشگر روحی مرموز و وحشی است، به پایان می‌رسد. به یک برش از آغاز سیاه‌زنگی ها، دقت کنید:

این نمایشنامه، تأکید می‌کنم، به وسیله یک سفیدپوست نوشته شده و باید برای تماشاگران سفیدپوست اجراء شود. اما اگر از قضای روزگار نمایشنامه در مقابل تماشاگران سیاه‌پوست به اجرا درآید باید در هر اجرا از یک سفیدپوست، مرد یا زن، به عنوان تماشاگر دعوت به عمل آید. تهیه کننده نمایش باید به او لباس رسمی بپوشاند و از او محترمانه استقبال کند، بهتر خواهد بود او را درست در صندلی وسط اولین ردیف جلوی جایگاه ارکستر بنشاند. نمایش برای او اجرا خواهد شد. در طول نمایش نوری قوی روی این سفیدپوست سمبلیک پرتو خواهد افکند. و اگر هیچ سفیدپوستی این بازی در نمایش را نپذیرد، آنگاه باید جلوی در ورودی تئاتر به هر تماشاچی سیاهپوست که وارد می‌شود یک ماسک سفید داده شود. و اگر سیاهان ماسکها را نپذیرند، از یک مانکن یا مجسمهٔ سفید می‌توان استفاده کرد.

ژان ژنه

پرده کشیده شده. نه آنکه بالا رفته ــ کشیده شده است.

د کور

پرده از مخمل سیاه. چند ردیف سکو در سطوح مختلف در چپ و راست صحنه. یکی از این سکوها درست در عمق صحنه در سمت راست بلندتر از بقیه است. سکوی دیگری به شکل دالان تا چراغهای سقف پیش می‌رود دور صحنه را فرامی‌گیرد. در اینجاست که درباریان ظاهر می‌شوند. یک تجیر سبز روی سکوی فوقانی که کمی پائین‌تر از سکوی دالان شکل است قرار گرفته. در وسط صحنه، مستقیماً روی کف زمین، یک تابوت که از پارچه سفیدی پوشیده شده است و روی آن دسته‌های گل سرخ، زنبق، گلایل، آروم، و در پای آن جعبهٔ واکسی دوره گردها قرار دارد. روشنایی لامپ نئونی خیلی قوی و زننده صحنه را روشن می‌کند.

وقتی پرده کشیده می‌شود چهار سیاه با فراک ظاهر می‌شوند. یکی از آنها، ویل دوسن نازر، با پای برهنه و بلوز پشمی وارد خواهد شد و چهار زن سیاهپوست با پیراهن شب با آهنگی از «موزار» دور تابوت می‌رقصند. [رقص قرن هجدهم ــ سیاهان سوت می‌زنند و زمزمه می‌کنند.]

[ترجمهٔ «احمد کامیابی مسک»].

۱۰۴ ــ نظری دربارهٔ تئاتر آیینی ــ مناسکی

«فرانسیس فرگوسان» در کتاب «اندیشهٔ یک نمایش» معتقد است که بسیاری از نمایشنامه‌های «شکسپیر»، تا حدود قابل توجهی، بر پایهٔ آیین ــ مناسک نوشته شده‌اند. در این گونه نمایشنامه‌ها، به زعم «فرگوسان»، شخصیت اصلی با قرار گرفتن در «آیین ــ مناسکی» جدید، بیش از پیش، مورد شناسایی تماشاگران قرار می‌گیرد. در حقیقت آیین ــ مناسک‌ها، وسیله‌هایی برای «شخصیت‌شناسی» یعنی افشای ماهیت خفیه شخصیت‌هاست. بدون وجود این «آیین ــ مناسک»ها، درونمایهٔ روان و رفتار شخصیت‌ها ــ دست کم در متن نمایشنامه ــ از خوانندگان یا تماشاگران، مخفی و یا کم اهمیت باقی می‌مانند.

نکتهٔ دوّمی که باید دربارهٔ تئاتر آیینی ــ سنتی به یاد سپرد، دربارهٔ جنبه‌های اجرایی آن است که قبلاً دربارهٔ آن نکاتی را ذکر کرده‌ام. در اینجا نیز اشاره می‌کنم که «زمینهٔ فراگیر» این گونه نمایشنامه‌ها باید «ریخت‌یافته» (Formalized) گردد. یعنی آنکه آیین‌ها و مناسک‌ها، بر درونمایهٔ نمایشنامه و زمینهٔ فراگیر آن: ریخت رسمی و تشریفاتی ویژه‌ای را، «مترتب» و «متحقق» می‌سازند. و این «ریخت‌یافتگی» با ترکیب مشخصی از بازیگری و اجرای آیین ــ مناسک به‌وجود می‌آید. بدیهی است تمام عناصر اجرایی این گونه نمایشنامه، بایستی در خدمت ریخت آیینی ــ مناسکی به کار گرفته شده و وجود و حضور فعال آن‌ها را هشدار دهند.

آخرین نکته‌ای که دربارهٔ تئاتر آیینی ــ مناسکی، باید ذکر شود، دربارهٔ ارتباط آن با نماد و نمادگرایی است. تئاتر آیینی ــ سنتی، در هر مقطع از تاریخ تئاتر، از بطن نمادها و طرز تفکر نمادگرایانه بیرون آمده است. نمادها، آیین ــ مناسک را تعمیق می بخشند، آنها را روشن،

واضح و نمایشی می‌سازند: حال و هوای آنها را نمایشی نموده و برزیبایی و گیرایی آنها، به میزان فراوانی، می‌افزایند. آیین ــ مناسک نیز به نوبهٔ خود، بر نمادها تأثیری مثبت دارند، به قول «جی. ال. استیان»:

> آخرین مرحلهٔ تحول نمایش نمادگرای، تحول آن به نمایش آیینی ــ مناسکی است: نمادها، به کمک آیین ــ مناسک، والا و برین گردیده و معانی کار پرداخت‌های نمایشنامه را نیز روشن و منسجم می‌گردانند. و بدین ترتیب امکان ارتباطِ رویدادهای صحنه را، با تماشاگران، به نحو بارزی، افزایش می‌دهند.
>
> **[صفحهٔ ۱۴۵].**

به نظر من، رابطهٔ نمادها و آیین ــ مناسک «یک‌سویه» نبوده و «دوسویه» می باشد: نمادها، به آیین ــ مناسک، بهره می‌دهند و آیین ــ مناسک، به نمادها: هر کدام دیگری را می‌سازد و می پروراند.

وانگهی، نظر «استیان»، مبنی براینکه تئاتر آیینی ــ مناسکی، آخرین مرحلهٔ تئاتر نمادگرای می باشد، شاید چندان دقیق نباشد. زیرا آینده تئاتر به شکل مسلم قابل پیش بینی نیست. شاید مقصود «استیان» این باشد که آخرین مرحله تئاتر نمادگرای «در دوران ما»، همان تئاتر آیینی ــ مناسکی است. این نظر هم تا حدی قابل بحث است. زیرا، چنانکه در بخش پایانی همین کتاب خواهید خواند، جریان‌های تئاتری جدیدی ــ از نمادگرایی و یا با چند واسطه از آن ــ به‌وجود آمده‌اند. این جریان‌ها براین واقعیت گواهی می‌دهند که دبستان نمادگرایی هنوز آخرین مرحلهٔ خود را طی نکرده است.

فصل هجدهم

زندگی و آثار «ویلیام باتلر ییتز»

۱۰۵ ــ زندگی «ویلیام باتلر ییتز»

«ویلیام باتلر ییتز» (William Butler Yeats, 1865-1939) ، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی در شهر «دوبلین» زاده شد. وی را پسری خجول، زود رنج و خیال‌پرداز توصیف کرده‌اند که دوست داشت دور از دیگران در مناطق روستایی به‌سر برد... وقتی نه ساله بود، پدر و مادرش به مدت شش سال در لندن اقامت گزیدند. «ییتز»، در دورهٔ دبستان و دبیرستان، شاگردی ضعیف و به تحصیل بی‌علاقه بود و همیشه آرزو می‌کرد به منطقه‌ای روستایی در ایرلند بازگردد. این منطقه در «ناحیهٔ اسلیگو» (County Sligo) قرار داشت و پدر و مادر او از همین ناحیه برخاسته بودند... وقتی که خانواده‌اش به «دوبلین» بازگشتند، او دبیرستان را به اتمام رسانید و سپس به مدت سه سال (86-1883) در «متروپولیتن آرت اسکول» (Metropolitan Art School) ــ به تحصیل در رشتهٔ هنرهای نقاشی و تجسمی ادامه داد. سپس به مطالعه در ادبیات، دین و عرفان متمایل گردید و در فِرَق و مذاهب باطنی و رمزآمیز مسیحی به

تأمل و مطالعه پرداخت...

وی به فرق «تئوسوفیست»ها (Theosophists) ، و «روزی کروشی ین»ها (Rosicrucians) ، و «کابالیست»ها (Cabalists) ــ که از دین مسیح تعابیری باطنی، رمزآمیز، صوفی منشانه، زهدگرایانه و عرفانی داشتند ــ متمایل گردید. و هنگامی که در سال (1887) به لندن سفر نمود، به شرکت در محافل هواخواهان این فرقه ها ادامه داد...

«ییتز»، در «لندن» وارد صحنهٔ ادبی گردیده و به نشر آثار ادبی خود نیز همت گماشت. در آنجا در محافل ادبی رفت و آمد کرده و با چهره های سرشناسی چون «اسکار وایلد»، «هنری ایروینگ» (Henry Irving) ، و «ویلیام موریس» (William Morris) آشنا شد. در همین دوران به آثار شاعران نمادگرای فرانسوی نیز علاقمند شده و آثار آنان را با دقت و اشتیاق مطالعه کرد.

او در سال (1888) با «مودگان» (Maud Gonn) بازیگر زن سرشناس ایرلندی آشنا گردیده و به عشق او دل سپرد. عشق به «مودگان»، بر دوره ای طولانی از زندگی ادبی او تأثیر گذاشت، و «ییتز» نمایشنامه نویسی را از برکت همین آشنایی آغاز کرد. و اولین نمایشنامهٔ خود، به نام: «کنتس کاتلین» (The Countess Cathlenn, 1889?) را تصنیف نمود... تا سال (1895) وی شش مجموعهٔ شعری انتشار داد. این اشعار نمایشگر استعداد عمیق، و مضامین تازه ای بود که توسط او ابداع گردیده بودند.

آشنایی «ییتز» و «مودگان»، از نظر فعالیت های هنری شاعر، واقعه ای شایان توجه است. بنابراین، لازم می‌دانم در این زمینه چند خطی از نوشتهٔ یکی از کسانی که شرح زندگی او را نوشته است، نقل

کنم. «ساندرا ژیلبرت» (Sandra Gilbert) در این زمینه چنین می‌نویسد:

> در سال (1889) «ییتز» با بزرگترین ماجرای عشقی خود مواجه گردید. و آن آشنایی با بازیگری طناز، فعال در امور سیاسی و وطنخواهی به نام: «مودگان» بود. «ییتز» قریب بیست سال با او آشنا بود و بسیاری از اشعار خود راوقف ستایش او کرد. اما همهٔ این راز و نیازها سرانجام به ناکامی انجامید. چنین به‌نظر می‌رسد که «مودگان»، او را خیالباف و رویازده انگاشته و به همین دلیل او را همسر مطلوب خود نمی‌دانست. اگر چه «ییتز» با شور و حدّت فراوانی کوشید تا مرد مطلوب او گردد، و حتی کوشید تا در فعالیت‌های سیاسی او نیز شرکت جسته و اهدافِ مطلوب او را تعقیب نماید، اما بالاخره در سال (1903) «مودگان» با مرد دیگری ازدواج نمود و بدین ترتیب ضربهٔ مرگ‌آوری برروح شاعر فروکوفته شد...
>
> هرچه زمان می‌گذشت، سبک او تلخ‌تر و تهی‌تر می‌گردید، و به نمایش گرایشی روز افزون می‌یافت... و به سیاست و مابعد الطبیعه ــ متافیزیک ــ علاقه و گرایش می‌یافت...
>
> **[صفحهٔ ٦ و ٧].**

«ییتز»، درسال (1899)، با «لیدی اگوستا گره کوری» (Lady Angusta Gregory)ـ بانوی ادیب ایرلندی و «ادوارد مارتین» (Edward Martyn) به تأسیس «تئاتر ادبی ایرلند» ـ (Irish Literary Theatre) دست یازید. این انجمن، به تشویق و تشجیع نویسندگان ایرلندی، برای خلق آثار نمایشی، براساس مضامین و شخصیت‌های ایرلندی، همت گماشت.

برخی از نمایشنامه‌های «ییتز» در همین انجمن، و به دست

هواخواهان آن به صحنه رفت... «تئاتر ادبی ایرلند»، از نظر کمّی و کیفی توسعه یافته و به نام «انجمن تئاتر ملی ایرلند» (Irish National Theatre Society) نامیده شد. این انجمن در تماشاخانه ای در خیابان «ابی» (Abbey) مستقر گردید و «ابی تیاتر» (تئاتر ابی = Abbey Theatre) خوانده شد.

«ییتز»، عضو اصلی و فعال «تئاتر ابی» بود. و نزدیک به چهل سال در بیشتر زمینه های تئاتری به فعالیت پرداخت و موفق گردید، علیرغم گروه های فشار، از اعتبار و فعالیت آن دفاع کند. این تئاتر، نمایشنامه نویسان سرشناسی به تئاتر ایرلند و نیز به تئاتر جهان عرضه کرد.

در سال (1917) «ییتز» در سن پنجاه و دو سالگی از «مودگان» جدا شد و با دختر بیست و شش ساله ای ازدواج نمود. این دختر در محافل مذهبی خاصی عضویت داشت و به ویژه در محافل احضار روح، نقش «واسطه» (مه دییوم = Medium) را عهده دار بود. و بدین ترتیب «ییتز» یک بار دیگر به مسائل درونی و مذهبی و باطنی سوق داده شد...

بهترین آثار ادبی و نمایشی «ییتز» در سالهای پنجاه تا هفتاد و چهار سالگی ــ یعنی تا زمان مرگش ــ خلق شده اند...

او در سال (1922) در ایالت آزاد ایرلند، به سمت سناتور انتخاب شد، و سال بعد (1923) به دریافت «جایزه ادبی نوبل در ادبیات» (Noble Prize for Literature) مفتخر گردید...

«ییتز»، در سال(1939)پس از آنکه زندگی پرماجرا، طولانی، پر سفر و حضری را طی کرده، و آثار متعدد تحقیقی خلاقه ای به وجود آورده بود، در جنوب فرانسه درگذشت. و پس از چند سال جنازه اش را به منطقه ای در نزدیکی «اسلیگو» آورده و به خاک سپردند.

۱۰۶ ــ دربارهٔ «ابی تئاتر»

نظر به اینکه بیشتر نمایشنامه‌نویسان ایرلندی و از جمله «ییتز» در مناسبت با «ابی تیاتر» رشد و بالندگی داشته‌اند، و نیز شهرت تئاتر ایرلند، وابستهٔ این نهاد هنری است، لازم است چند نکتهٔ مهم را دربارهٔ آن نقل نمایم.

«راجر. بی. دولی» (Roger B. Dooley) دربارهٔ تأسیس «ابی تئاتر» (تماشاخانهٔ آبیْ) و نمایشنامه‌نویسان وابستهٔ آن چنین می‌نویسد:

> ظهور «تئاتر ایرلندی» -The Irish Theatre- رویدادی شایان توجه است. شگفتی آن در این نیست که چرا در مقایسه با شمار فراوان نمایشنامه‌نویسِ انگلیسی، در ایرلند، شماری اندک پیدا شده‌اند. بلکه در اینجاست که تنها در یک تماشاخانه: «ابی تیاتر»، در شهر: «دوبلین» ــ که به زحمت یک‌دهم لندن است ــ و بدون هیچ سابقه و سنت نمایشنامه‌نویسی، به‌ناگهان، در نیم قرن، چند نمایشنامه‌نویس بزرگ پدیدار گردیده‌اند که نامشان در جهان پرآوازه گشته است.
>
> ایرلندی‌ها فاقد استعداد تئاتری نبوده‌اند، بلکه حضورِ شماری از بازیگران دوبلینی که در تئاترهای «برادوی» -Broadway- نیویورک، یا صحنه‌های سینمایی «هالی وود» -Hollywood- درخشیده‌اند ــ و «بری فیتزجرالد» -Barry Fitzgerald- نمونه‌ای از آنهاست ــ گواهی بر استعدادِ تئاتری ایرلندی‌هاست. وانگهی، سه نمایشنامه‌نویس بزرگ عصر حاضر: «جرج برنارد شا» -George Bernard Shaw, 1856-1950- ـ «شون اوکیسی» -Sean O'Casey, 1880-1964- و «یوجین اونیل» که اصلیت و یا ملیّت ایرلندی داشته‌اند، دلیل محکمتری بر استعداد تئاتری ایرلندی‌ها، به‌شمار می‌روند.

طنز و شوخ‌طبعی که در نمایشنامه‌نویسان ایرلندی مانند «جرج فراکوار» -George Farquarh, 1678-1707- ، «ریچارد برینسلی شرایدن» -Richard Brinsley Sheridan, 1751-1816-، «جرج برنارد شا» و «اسکار وایلد» وجود داشته، ناگزیر بوده است که در صحنه‌های تئاترهای لندن متجلی گردد. جمعیت کاتولیک ایرلندی، زیر سیطرهٔ حکومت انگلیسی، به‌طور منظم به بینوایی و بیسوادی دچار گشته بود، و به سبب وجود این شرایط نویسندگانی که از ایرلند برخاسته بودند، ناگزیر به داستان‌نویسی روی آورده و داستان‌هایی می‌نوشتند که زندگی اشرافی «انگلیسی ــ ایرلندی» -Anglo-Irish- را توصیف می‌کردند، اشرافیتی که بخشی از وقتش را صرف شکار روباه می‌کرد... داستان‌های این نویسندگان ایرلندی، با لحن وصبغهٔ کمرنگی به سودِ برتری «پروتستان‌ها» موضع گیری می‌کردند...

[صفحهٔ ۹۱].

«کرول گلدرمن» (Carol Gelderman) می‌نویسد:

اگرچه هدف پایه‌گذاران «ابی تیاتر»، ایجاد تئاتر ایرلندی بوده است: تئاتری که از خاک این کشور ریشه گرفته و همهٔ عناصرش عمدتاً متعلق به ایرلند باشد. چنین تئاتری به اصطلاح خودشان: «تئاتر مردمی» بود؛ اما «ییتز»، همیشه از اثری که «عامه‌پسند» شود دوری می‌گزید. او قصد نمایشی ساختنِ رفتار «روح شخصیت‌ها» را داشت، و آنرا نمایشِ «سفرِ شتابناکِ روح» می‌خواند. هنگامی که وی در نوعی نمایشنامه ــ که به زعم او کم اهمیت تلقی می‌شد ــ، سیری کوتاه به عمل آورده، و نمایشنامهٔ «دیگ سوپِ گوشت» -The Pot of Broth, 1902- را، همراه با «لیدی اگوستا گره گوری» نوشت ــ به خاطر مضمونِ متعارف و حالتِ عامه‌پسندی آن، لحنی پوزش‌خواهانه داشت: وی در نامه‌ای که در سال -1918- به پدر خود نوشت، اظهار داشت: «برای استادی

در فرم نمایشی، باید یک عمر زحمت کشید».

هنگامی که «نمایشنامه‌هایی برای رقصندگان» را نوشت، احساس کرد که در فرم نمایشی تبحر مطلوب را به دست آورده و این مقطع تقریباً همانجایی بود که از آن آغاز کرده بود. اولین کوشش او برای نمایشی کردن «روح انسانی»، در نمایشنامهٔ «آب‌های سایه‌دار» -The Shadowy Waters- جلوه کرده است. اما وی آنرا بسیار «سایه‌دار» -Shadowy- توصیف نموده و در سال -1916- به گونه‌ای دیگر از نمایش «سایه‌دار» بازگشت.

وی در پیِ آفرینشِ اثری بود که به صحنه و چشم‌انداز، نیازی پیدا نکند، و حتی «بازیگری» را نیز حذف نماید. اگرچه وی هنر همگنانِ نمایشنامه‌نویسِ خود را پذیرفته و آنرا «مطالعهٔ مردم عادی» تلقی کرده بود، امّا شخصاً به نمایشی روی آورد که لازمهٔ آن دوری از زندگی روزمرّه بود.

کارنامهٔ تئاتری «ییتز» بسیار درخشان است. و شگفتی اینجاست که کارهای «نمایشی» او، در مجموعهٔ کارهای «ادبی» او، بخش کوچکی بیش نیستند...

[صفحهٔ ۱۸۶].

اینک در اینجا، به بررسی چند نمونه از نمایشنامهٔ او می پردازم.

۱۰۷ ــ نگاهی به نمایشنامهٔ «کنتس کاتلین»

نمایشنامهٔ «کنتس کاتلین» (Countess Cathleen, 1889) یکی از آثار اولیه و درخشان «ییتز» بوده و حاوی عناصر «ملیت گرایی ایرلندی» (Irish Nationalism) می باشد: ایرلند در خشکسالی و قحطی به‌سر می برد، و شیاطین به هیئت محتکرین و دست اندرکاران «بازار سیاه» در آمده، و روستاهای این کشور را زیر سیطرهٔ آزاردهندهٔ خود قرار داده‌اند. «کنتس کاتلین»، دختری مهربان و از خود گذشته بوده و

به کمک بینوایان و تیره‌بختان شتافته است. وی که از خانواده‌ای بزرگ و ثروتمند است، دارایی خود را فروخته و به بینوایان می بخشد، و در این کار تا جایی پیش می‌رود که خود نیز بینوا می‌گردد. «کاتلین» باز هم در اندیشه گرسنگان و برهنگان است و هنگامی که شیاطین او را همچنان با اراده و مُصر می یابند، به تمسخر وی می پردازند. به او پیشنهاد می‌دهند که جسم و روح خود را تسلیم آنها کند و آنها نیز در عوض به کمکِ بینوایان و دل‌شکستگان می‌شتابند. «کاتلین»، که به حال مردم رقت آورده، پیشنهاد آنها را می پذیرد. سرانجام او خودش را به شیاطین واگذار می‌کند، تا به مستمندان کمک شود، اما چون نیّت او خیر و پاک است به بهشت می‌رود.

۱۰۸ ــ نگاهی به نمایشنامهٔ «کاتلین نی هولی هان»

نمایشنامهٔ «کاتلین نی هولی هان» (Cathleen ni Houlihan, 1902) نیز مضمونی وطن‌خواهانه دارد: خانواده‌ای روستایی و برزگر، خود را برای مراسم ازدواج پسر بزرگشان: «مایکل» (Michael). آماده می‌سازند. در این هنگام پیرزنی نیازمند به‌نام: «کاتلین نی هولی هان» که نمادی از کشور «ایرلند» است، در خانهٔ آنها را کوبیده، و وارد خانه می‌شود. وی از تباه شدن کشتزارها و نیز حضور بیگانگانی ناشناس در خانه‌اش شکوه سرمی‌دهد. این تباهی و این بیگانگان، نمادهایی از حضور «انگلیسی ها» در «ایرلند» به‌شمار می‌روند. «کاتلین»، از آنها می‌خواهد که دوست او: (ایرلند)، بوده و به کمکش برخیزند. آنها چنان سرگرم کار عروسی اند که به تمنای وی توجهی نمی‌کنند. پیرزن خانه‌شان را ترک می‌کند... هنگامی که او رفته است، همسایگان خبر می‌آورند که نیروهای فرانسوی به کمک انقلابیون ایرلندی آمده، و از «محلی ها» برای کمک، استمداد کرده‌اند، و گروه گروه از جوانان

ایرلندی به آنها پیوسته‌اند... «مایکل»، به یادِ سخنان «کاتلین» می‌افتد. و به‌جای شرکت در مراسم ازدواج، از خانه بیرون دویده و... و احتمالاً به انقلابیون می‌پیوندد.

۱۰۹ ــ نگاهی به نمایشنامهٔ «در کرانهٔ بی‌لی»

نمایشنامهٔ «در کرانهٔ بی‌لی» (On Baile's Strand, 1904) شباهتِ فراوانی به حماسهٔ «رستم و سهراب» دارد: یک بامداد، جوانِ ناشناسی به شهر آمده، و پهلوانِ بزرگ شهر: «کوهولین» را به مبارزه و جنگ تن‌به‌تن می‌خواند. وی از ساکنان کشور ملکه: «اویفه» (Aoife) است. «اویفه» زنی زیبا بوده که زمانی همبستر «کوهولین» گردیده است. «کوهولین»، پس از همبستری او را ترک گفته و «اویفه» از او (پسری) آبستن شده است.

باری، «کوهولین»، که شباهت فراوانی میان این جنگجوی جوان و «اویفه» می‌بیند، از جنگیدن با او روی گردانده و او را به دوستی می‌خواند. «کوهولین»، در خدمت شاه حیله‌گر و مزوری به‌سر می‌برد. این شاه تبه‌کار، او را به جنگ با رزمجوی جوان برمی‌انگیزاند، و کشتن او را خواستار می‌گردد. «کوهولین» در این جنگ ناخواسته شرکت جسته و جوان را به قتل می‌رساند. اما هنگامی که درمی‌یابد که این جوان پسر اوست، به دریا رفته و خود را به موج‌ها می‌سپارد.

مسعود فرزاد، که نمایشنامه «در کرانهٔ بی‌لی» را ــ زیر عنوان: «کوهولین: نمایشنامه‌ای براساس روایت ایرلندی رستم و سهراب»، ترجمه نموده، این اثر را برگرفته از اصل روایت ایرانی دانسته است. وی در مقدمهٔ ترجمه خود می‌نویسد:

> داستان نبرد تن‌به‌تن میان دو جنگجوی نیرومند که پدر و پسر هستند ولی هیچیک از ایشان ازین خویشاوندی که با حریف خود

دارد آگاه نیست، و بالاخره کشته شدن پسر به دست پدر و آگاهی یافتن پدر از راز پسر خویش پس از آنکه پسر زخم مهلک برداشته است، در میان افسانه های باستانی ایرلند نیز موجود است و جای شک نیست که مأخذ هر دو روایت ایرانی و ایرلندی یکی است و باز کمتر جای شک و تردید است که روایت ایرلندی از اصل روایت ایرانی گرفته شده است.

«ویلیام باتلر ییتز» شاعر و درام‌نویس بزرگ ایرلندی که در سال ۱۹۲۳ به اخذ جایزهٔ ادبی نوبل نایل گردید، روایت ایرلندی داستان را با نهایت زبردستی به شکل نمایشنامهٔ بسیار مؤثری، که ترجمهٔ آن اکنون در دست شماست، در آورده است...

«ییتز»، دو گروه وقایع و اشخاص را، با نظری فلسفی و مبتکرانه، در این نمایشنامه توأم کرده است. یکی سرگذشت «کوهولین» (رستم) و «کنوهار» (کاووس) و «جوان جنگجو» (سهراب) و «ملکه اویفه» (شبیه گُردآفرید) است که در سطح اعلای قهرمانی رخ می‌دهد. دیگری سرگذشت «کور» و «دلقک» است که نمایندهٔ سطح عادی در زندگی حقیر مردمان کوته‌نظر است، و به سهم خود از راه تضاد درامی، عظمت وقایع قهرمانی این داستان را نمایان‌تر می‌سازد... «ییتز» چند درام دربارهٔ «کوهولین» نوشته است. ولی از میان همهٔ آنها هیچیک به اندازهٔ نمایشنامهٔ حاضر به داستان «رستم و سهراب» ایرانی، نزدیک نیست...

[صفحات ۳ و ٤].

آخرین صحنهٔ این نمایشنامه را در سطور زیر بخوانید. اینجا، جایی است که «کوهولین» بی آنکه بداند پسر خویش را کشته است، شمشیر خود را از خون پاک می‌کند. او در میان دو شخصیت دیگر نمایشنامه: «کور» و «دلقک» به‌سر می برد. و از پرهایی که «دلقک» کنار خود انباشته، برداشته، و شمشیرش را تمیز می‌کند:

کوهولین

[با شمشیر خونالود، شتابان داخل می‌شود.]

سحر، جادو! هیچ طلسمی در روی زمین یا در میان جادوگران هوا نیست که این دستها نتوانند آنرا بشکنند!

دلقک

کوهولین، به من گوش بده، من این کور را دم آتش گذاشتم که مرغ را بگرداند و رفتم، او همه‌اش را خورد و برای من غیر از پرها چیزی نگذاشت در صورتی که این من بودم که مرغ را دزدیده بودم.

کوهولین

یک جام ئیل برای من پر کن!

کور

من به او همان چیزی را دادم که او بیشتر دوست می‌دارد، تو نمی‌دانی که این احمق چقدر خودپسند است. هیچ چیزی را به اندازهٔ یک پر دوست ندارد که به کلاه خود بزند.

دلقک

او برای من هیچ چیز نگذاشت بغیر از استخوانها و پرها. هیچ غیر از پرها، با اینکه مرغ را من دزدیده بودم نه او.

کوهولین

آن جام را به من بده! اینجا هم دعوا! **[می‌نوشد.]** در میان شما دو نفر چه چیز هست که قابل دعوا باشد؟

کور

اگر من نبودم او چطور می‌توانست زندگانی کند؟ من مجبورم همیشه فکر بکنم که به چه وسیله غذا برای هر دومان گیر بیاورم. و وقتی که آنرا بدست آورده باشیم، اگر ماه تمام باشد، یا دریا رو به جذر باشد او

خرگوش را در دام می‌گذارد تا بگندد و پر از کرم بشود. و ماهیها را می‌گذارد که از وسط دستهایش بلغزند و به نهر برگردند.

[در ضمنی که کور حرف می‌زند دلقک شروع به آواز خوانی کرده است.]

دلقک

[می‌سراید:]

وقتی که تو بلوطی بودی روی کلهٔ درخت،
من نره عقابی بودم.
حالا هم که تو یک تخته پارهٔ خشکیده‌ای هستی،
هنوز من نره عقابی هستم.

کور

گوش بده به او. این آنگونه سخنانی است که من مجبورم از صبح تا شام شنیدن آن را تحمل بکنم.

[دلقک مشغول است که پرها را لای موهای سر خود بگذارد. کوهولین از توده‌ای که دلقک روی نیمکتی پهلوی خود دارد، و همچنین از لای موی سر دلقک، یک مشت پر برگرفته با آن شروع می‌کند به پاک کردن خون از شمشیر خود.]

دلقک

او پرهای مرا گرفته است تا شمشیر خودش را پاک کند. او دارد از شمشیر خودش خون پاک می‌کند.

کوهولین

[می‌رود دم دروازه، و پرها را دور می‌اندازد.]

ایشان دور نعش او جمع شده‌اند. اما با وجود همه جادوگریهایش دیگر او را بیدار نخواهند کرد.

کور

او آن جنگجوی جوان را کشته است... همان جوانی که از مملکت

اویفه آمد.

کوهولین

او خیال می‌کرد که خودش را با افسون و جادو می‌تواند نجات بدهد.

دلقک

کوهولین، آن کور مرد می‌گفت این جوان می‌خواست تو را بکشد. می‌گفت از مملکت اویفه مخصوصاً برای آن آمده است که تو را بکشد. می‌گفت به آن جوان جنگیدن با همه گونه حربه‌ای را یاد داده بودند تا بتواند اینکار را بکند. ولی من همیشه می‌دانستم که تو او را خواهی کشت.

کوهولین

[به کور]

پس تو اورا می‌شناختی؟

کور

من وقتی که چشم داشتم او را در مملکت اویفه دیده بودم.

کوهولین

تو در مملکت اویفه بوده‌ای؟

کور

من آنجا این جوان و مادرش را می‌شناختم.

کوهولین

او می‌خواست در باب مادر خودش چیزی بگوید که دیگر نتوانست و جان داد.

کور

او پسر یک ملکه بود.

کوهولین

کدام ملکه؟ کدام ملکه؟ **[کور را که اکنون روی نیمکت نشسته است، می‌گیرد.]**

هان؟ ملکه اسکاتاخ؟[1] آنجا ملکه‌های بسیار هستند. تمام فرمانروایان آنجا ملکه بودند.[2]

کور

نه، اسکاتاخ نه.

کوهولین

پس اواتاخ؟[3] حرف بزن! حرف بزن!

کور

من نمی‌توانم حرف بزنم، تو مرا زیاد محکم گرفته ای. [کوهولین اورا رها می‌کند.] یادم نمی یاد مادرش که بود. درست نمی‌دانم ولی یک ملکه ای بود.

دلقک

او یک دقیقه پیش از این به من گفت که آن جوان پسر اویفه است.

کوهولین

پسر اویفه؟ نه، نه! وقتی که من آنجا بودم اویفه پسری نداشت.

دلقک

اویفه می‌گفت این پسر خودم است... کور مرد این را می‌گفت...

کوهولین

کاش او پسر زنی دیگر بود... پدرش که بود؟ سربازی از اهل آلبا؟[4]... اویفه زن عشق‌ورزی بود... زنی مغرور، پریده رنگ، و عشق‌ورز...

کور

هیچکس نمی‌دانست که آن جوان پسر کیست.

کوهولین

هیچکس نمی‌دانست! آیا تو می‌دانستی؟... تو که تمام عمرت را پشت درها به گوش دادن گذرانده ای؟

کور

نه، نه، من هیچ نمی‌دانستم.

دلقک

این کور مرد یک دقیقه پیش از این گفت: «اویفه لاف می‌زد که من در عمر خود جز یک همبستر نداشته‌ام. و او یگانه مردی است که در جنگ برمن غالب شده است!»

[درنگ]

کور

دلقک، یک کسی دارد می‌لرزد! نیمکت تکان می‌خورد! چرا تو می لرزی؟ آیا کوهولین می‌خواهد ما را بکشد؟ کوهولین، کسی که این را به تو گفت من نبودم.

دلقک

این کوهولین است که می‌لرزد. این کوهولین است که نیمکت را تکان می‌دهد.

کور

این جوان که او کشته است پسر خودش بود.

کوهولین

آنها این کار را کردند! مردمان پریده رنگ هوائی! کجا؟ کجا؟ کجا؟ شمشیر بکشم و با رعد بجنگم! اما نه، ایشان همیشه دوستدار من بوده‌اند... ایشان لذت می برند از اینکه بر پاره ذغالی که دود می‌کند بدمند تا یک پارچه آتش بشود، اما جنگهائی که به افسون ایشان شعله‌ور می‌شود پر از شکوه و افتخار است، نه مانند این جنگهائی که ایشان دوست می‌دارند از آن گونه است که انگشتان فرتوت چنگزنان و تارهای خفته چنگها را بیدار می‌کند... پس که بود که این کار را کرد؟ ها، کور

مرد؟ می‌ترسی؟ حرف بزن! من تو را زیر حمایت خود گرفته و به تو پاداش سزاوار خواهم داد. آیا دوبتاخ چنین کرد؟... آنکه بدوبتاخ بیتاب[5] معروف بود؟ او یک کینهٔ دیرینه‌ای با من داشت. اما نه، زیرا او اکنون پهلوی مائوه است. پس لایگر بود که چنین کرد! چرا حرف نمی‌زنی؟... این کدام خانه است که ما در آن هستیم؟... [درنگ] ... حالا همه چیز یادم آمد!

[می‌آید جلوی صندلی کنوهار و با شمشیر برآن ضربه می‌زند چنانکه گوئی کنوهار روی آن نشسته است.]

تو بودی که این کار را کردی!... تو که آن بالا نشسته و عصای فرمانفرمائیت را در آغوش گرفته بودی!... مانند یک زاغچه که یک قاشقی را دزدیده و در چنگال گرفته باشد... اما نه. زاغچه نه، بلکه مانند یک کرم که مشغول خاک خوردن است!... آری، یک زاغچه، زیرا او پریده و رفته است... کجا رفت؟

کور

او بیرون در است.

کوهولین

بیرون در؟

کور

میان در و دریا.

کوهولین

کنوهار! کنوهار! شمشیر به قلبت!

[بیرون می‌دود. دلقک آهسته دم دروازهٔ بزرگ می‌رود و دنبال او نگاه می‌کند.]

دلقک

او دارد می‌رود نزد شهریار کنوهار... ایشان همه دور جوان جمع شده‌اند.

نه، نه، کوهولین بی حرکت ایستاده است. موج بزرگی از دریا پیش می‌آید و نزدیک است شکسته شود. کوهولین به موج خیره خیره نگاه می‌کند. آه! حالا او دارد می‌رود پائین بطرف دریا! ولی شمشیرش را بالا گرفته است مثل اینکه می‌خواهد به جنگ برود. [درنگ] آفرین! خوب زدی!

کور

کوهولین چه می‌کند؟

دلقک

اوه! او دارد با موجها می‌جنگد.

کور

او تاج شهریار کنوهار را روی سر هر موجی می بیند.

دلقک

ها، او به موج بزرگی شمشیر می‌زند! کفها را از سر آن می پراند... باز هم!... یک موج بزرگ دیگر!

کور

شهریاران کجا هستند؟... شهریاران چه می‌کنند؟

دلقک

فریاد می‌زنند و می‌دوند بطرف ساحل. مردم هم از خانه ها بیرون می‌دوند. همه دارند می‌دوند.

کور

... می‌گوئی مردم از خانه ها بیرون می‌دوند؟ پس هیچ کس در خانه ها نخواهد ماند!... گوش بده دلقک!

دلقک

ها، کوهولین زمین خورد! باز برخاست. حالا به آبهای عمیق داخل شده است. یک موج خیلی بزرگ آمد... روی او ریخت... او را دیگر

نمی‌توانم بـه‌بینم... او بسیـاری شهریاران و پهلوانان را کشت ولی موجها براو غالب شدند... موجها بر او غالب شدند!

کور

بیا اینجا دلقک!

دلقک

موجها بر او غالب شدند!

کور

می‌گویم بیا اینجا!

دلقک

[می‌آید به طرف او، ولی نگاهش به عقب بطرف دروازه است.]

چه می‌گوئی؟

کور

هیـچ کس در خانـه‌ها نخـواهد مـاند. بیا از این راه. زود بـیا! تـنورها پر از خوراکی است. برویم دستبردی به تنورها بزنیم!

[بیرون می‌روند.]

[پایان]

[صفحات ۳۸ تا ٤٤، ترجمهٔ «مسعود فرزاد»].

۱ ــ اسکاتاخ (Scathach) زنی خردمنـد بـود که در اسکاتلنـد قصری داشت و کوهولین وقتی نزد او رفته بود.

۲ ــ به اغلب احتمال ایرلاندیهای قدیم تحت حکومت زنان (Matriarchal) بودند یعنی مطابـق رسم ایشان فـقط زنهـا می‌توانسـتند دارای مقام ریـاست خانواده یا فـرمانروائی مملکت بشوند. (از «تاریخ ایرلاند» ــ تألیف استیفن گوین)

۳ ــ اواتاخ (Uathach) دختر اسکاتاخ خردمند است. وی عاشق کوهولین شده بود.

٤ ــ البا (Alba) اسم دیگر اسکاتلند است.

۵ ــ 'Dubthach the Cháfer

۱۱۰ ــ نگاهی به نمایشنامهٔ «کنار چشمهٔ عقاب»

«کنار چشمهٔ عقاب» (At the Hawk's Well, 1916) نیز دربارهٔ «کوهولین»، و یا به قول «مسعود فرزاد»: «رستم ایرلندی» است: «کوهولین» جوان، برای نوشیدن از آبِ «چشمهٔ حیات» به «چشمهٔ عقاب» می‌رسد. در آنجا با مردی که به همین منظور به کنارِ چشمه آمده و پیر شده است، برخورد می‌کند. «مردِ پیر» این راز را به او می‌گوید که چشمه هنگامی پر از آب می‌شود که پاسدار آن ــ که به شکل: «زن ــ عقاب»، است ــ به رقص درآید. امّا تماشاگری که به این رقص بنگرد، سِحر شده و توان خود را می بازد... سپس زنِ عقاب گونه ای که پاسدار چشمه است حاضر شده و کنار چشمه به رقص در می‌آید: و همراه با رقص او، آب در چشمه می‌جوشد. «کوهولین» که مفتون رقص او می‌شود، از نوشیدن آب چشمه بازمی‌ماند و هنگامی که رقصنده دور می‌شود، او با چشمهٔ خشک روبرو می‌گردد... دیری نمی‌گذرد که نیزهٔ خود را برداشته و از یافتن زندگی جاودان منصرف می‌شود. وی مانند مرد آزمندی که کنار چشمه، به امید جوانی جاودانه، پیر شده است، رفتار نکرده و چند و چون زندگی را، به همین صورتی که هست، می پذیرد.

۱۱۱ ــ نگاهی به نمایشنامهٔ «سوار دلیر»

مضمون نمایشنامهٔ «سوار دلیر». (Cavalry, 1920?) در روز «جمعهٔ مقدس» (Good Friday) اتفاق می‌افتد. (در این جمعه، مسیحیان برای بزرگداشت سالروز «تصلیب مسیح (ع)» -Crucification- مراسمی برگزار می‌کنند.) روز «جمعهٔ مقدس» روز به صلیب آویختن مسیح (ع) است. و برخی از چهره‌هایی که در این رویداد نقش ایفاء نموده‌اند، در نمایشنامه حضور دارند. از جمله «العازر» (لازاروس = Lazarus) است، که از مسیح شکایت دارد. زیرا او با معجزهٔ خود، وی

را از «خوابِ مرگ» رهانیده بوده است. یهودا (جوداس = Judas) رجز می‌خواند که «ابن» (عیسی) را به قتل رسانده، و به اینکار مباهات می‌کند. زیرا به قتل رساندن یکی از اقانیم سه گانه: (آب، ابن، و روح القدس)، دلیلی بر اهمیت و آزادیِ ارادهٔ و اختیار اوست!

مسیح (ع)، تنها و غریب، بالای صلیب می‌رود، و سربازان جوخهٔ مرگ، در پایهٔ صلیب به قمار مشغولند. آنها تاس می‌ریزند و چنین شرط کرده‌اند که برندهٔ «تاس بازی» خرقهٔ مسیح را به یغما برد. مسیح از فراز صلیب آیه‌ای از انجیل را فریاد می‌زند: ایلونی، ایلونی، لما سبقتنی: خداوندا، خداوندا، چرا مرا تنها گذاشته‌ای!؟

نمایشنامهٔ «سوار دلیر»، به همین جا پایان می یابد.

۱۱۲ ــ نگاهی به نمایشنامهٔ «شاه قلعهٔ ساعتِ بزرگ»

نمایشنامهٔ «شاه قلعهٔ ساعتِ بزرگ» (The King of the Great Clock Tower, 1934) یکی از مرموز، شگفت انگیز و ترسناک‌ترین نمایشنامه‌های «ییتز» به‌شمار می‌رود: شاعرِ آواره‌ای، در دربار شاه و ملکه‌ای پذیرفته می‌شود. «ملکه»، عروس مرموزی است که نام و دودمان او ناشناس مانده... شاعر اعلام می‌کند که به فرمان ایزدان: «ملکه»، باید برای او به رقص بپردازد، و همزمان با آن، شاعر نیز برای ملکه آواز بخواند. و این سخن، حسادت «شاه» را برمی‌انگیزاند. اما ناگزیر از انجام فرمان ایزدان است... هنگامی که «ملکه» به رقص می پردازد، «شاه» فرمان می‌دهد تا سر از تن «شاعر» جدا سازند: سر از تن «شاعر» جدا می‌شود. امّا سر بریده، همچنان برای «ملکه» آواز می‌خواند. «شاه» که به ترس جنون‌آمیزی دچار گردیده، شمشیر به زمین انداخته و به زانو در می آید.

فصل نوزدهم

دربارهٔ نمایشنامهٔ «برزخ»

۱۱۳ ــ دربارهٔ نمایشنامهٔ «برزخ»

نمایشنامهٔ «برزخ» (Purgatory, 1938) ــ که یک سال پیش از مرگ «ییتز» تصنیف شده است ــ یکی از نمونه‌های برگزیدهٔ ادبیات نمایشی نمادگرای، و احتمالاً مشهورترین و بهترین نمایشنامهٔ «ییتز» به‌شمار می‌آید.

از آنجایی که ترجمهٔ این نمایشنامه را در صفحات آیندهٔ این کتاب می‌خوانید، دربارهٔ آن کندوکاو بیشتری انجام شده است:

«برزخ»، نمایشنامه‌ای مذهبی و نمادگرایانه است که طرح داستانی به ظاهر سادهٔ آن، در واقع بسیار پیچیده بوده، و رویدادهای آن، بسیار متراکم و غلیظ است. در این نمایشنامهٔ کوتاه، بسیاری از مضامین سنتی تراژدی کلاسیک مانند: «پدرکشی»، «پسرکشی»، و «اضمحلال خانواده»، یکجا جمع آمده‌اند. علاوه بر این، وجود فضا و حالت فوق طبیعی، و شخصیت‌هایی که در «برزخ» حضور دارند، این اثر را، بیش از پیش: «تودرتو»، و شاید هم تا حدی سردرگم نموده و انرژی دراماتیک

آن را، تا حدِ انفجار، متراکم ساخته است: به نحوی که اجرای آن بر صحنه، کاری بسیار دشوار، دقیق، حساس و ظریف است و از عهدهٔ هر بازیگر و کارگردانی برنمی‌آید:

«پیر مردی» با پسرش کنار خانهٔ مجللی که اینک به ویرانه‌ای مبدل گردیده حضور می‌یابند. «پیرمرد» قصهٔ مادرش را ــ که اصل و نسب والایی داشته، و روزگاری در این خانهٔ مجلل می‌زیسته است ــ برای «پسر» تعریف می‌کند: «مادر»، عاشقِ مِهتر خود گردیده و با او ازدواج کرده، و هنگام زایمان پسر خود: «پیرمرد»، درگذشته است. «مهتر»، ثروتی که از ارثیهٔ همسر خود: «مادرِ پیرمرد»، به دست آورده، برباد داده، از تربیتِ پسرِ خویش غافل مانده، و سرانجام نیز در حال مستی، خانه را آتش زده است. پسرش: «پیرمرد»، نیز، پدر خود: «مهتر» را، با کاردی به قتل رسانده و در همان خانهٔ مشتعل رها کرده، و گریخته است... اینک در آغاز نمایشنامه، «پیرمرد» به پسر خود چنین می‌گوید: که از آن پس، زندگی او به ولگردی و بیکارگی تلف شده و هنگامی که با زنی چون خود در گودالی آمیزش نموده: آن زن حامله شده، و «پسر» را به دنیا آورده است... اینک روح «مادر» و «پدر»، در برابر پیرمرد، در خانه حضور دارند: زیرا آن‌ها در «برزخ»اند (و به‌زعم مسیحیان) گناهکاران در برزخ می‌مانند و گناهان خود و نتیجهٔ آن را در دیگران، بارها و بارها، مشاهده کرده و از پشیمانی به خود می پیچند. این پشیمانی دائمی، در واقع، کیفر برزخی هاست.

اینک، پیرمرد برای خلاصی مادرِ خود، و انقطاع رشته‌ای که نسل در پی نسل: «گناهکاری» را پدید آورده است، و نیز به انگیزهٔ حفظ صیانت نفس با همان کاردی که پدرش را کشته بود پسر خود را نیز به قتل می‌رساند. پس از قتل، گمان می‌کند که سلسلهٔ گناه به پایان رسیده

و دیگر «مادرش» در برزخ آسوده گردیده است: زیرا دیگر «رشتهٔ گناه» قطع شده است. اما ناگهان درمی‌یابد که «گناه جدیدی»: که همان قتل پسر باشد، روی داده و «مادر» هم در این گناه، باز هم سهیم شده، پیرمرد، خود نیز: دستش به قتل پسر آلوده است.

در این مقطع از نمایشنامه است که «پیرمرد» به زانو در آمده و به لطف خدایی متوسل می‌شود:

[آه خدای چاره‌ساز،
روح مادرم را در این برزخ،
از این رویای گناه‌آلود برهان.
از دست ما آدمیان،
بیش از این کاری ساخته نیست.
تو خود رحم کن:
و بیچارگی زندگان و
پشیمانی مردگان را فرونشان.]

۱۱٤ ــ نظریهٔ چند نمایشنامه‌شناس دربارهٔ نمایشنامهٔ «برزخ»

۱ □ «جان گسنر» (John Gassner) و «برنارد. اف. دییوکر» (Bernard F. Dukore) نمایشنامه «برزخ» را یکی از یکصد نمایشنامهٔ بزرگ ادبیات نمایشی جهان دانسته، و آن را همراه با نمایشنامهٔ «ناخوانده»، دو نمونه از ابرکارهای ادبیات نمایشیِ نمادگرای، به‌شمار آورده‌اند. «گسنر» و «دییوکر» در مقدمه‌ای بر نمایشنامهٔ «برزخ» چنین می‌نویسند:

«ویلیام باتلر ییتز»، زیر نفوذ «رمزگرایی» -Mysticism- «روح گرایی» -Spiritualism- و «ملیت گرایی ایرلندی» خود،

نمایشنامه‌ای شاعرانه و نمادگرایانهٔ ناب و یگانه‌ای تصنیف کرده است...

«ییتز» شاعری است که نمایشنامه‌های او، گواهی بر استعداد او در هنرهای تصویری و تجسمی است... باید به یاد داشت که کارهای هنری «ییتز»، در گسترهٔ ادبیات آغاز نگردید؛ بلکه در هنرهای نقاشی و تجسمی انجام گرفت... او یک سال پیش از مرگ، نمایشنامهٔ «برزخ» را تصنیف نمود (1938) و در این نمایشنامه الهامات خود از تئاتر «نو»ی -Noh- ژاپن را، با گونه‌ای از نمایشنامه‌های «واقعیت گرایانه»، درآمیخت، تا توقعات تماشاگرانی که به تئاتر واقعیت گرایانه، خو کرده بودند ــ برآورده سازد... باید به یاد آورد که «برزخ» شکل غریب و دور از ذهنی ندارد؛ بلکه نمایشنامه‌ای فشرده، واقعیت گرایانه، شاعرانه و بسیار خیال انگیز است...

«برزخ»، یادآور نمایش‌های «نو»ی ژاپن است که «درخت خشکِ بی برگ، در پس زمینهٔ» صحنه آن، شباهت به «درخت کاجی» می‌دهد که در نمایشنامهٔ «نو»ی ژاپنی نیز وجود دارد؛ و مانند همین نمایشنامه‌ها، «رهگذری» در «راهی» با «روحی» غریب مواجه می‌گردد. شاید این «روح»، روح «سرگردان» و همیشه در عذاب یک «گناهکار» باشد: در نمایشنامهٔ «برزخ»، «پیرمرد»: چنین «سرگشتهٔ آواره‌ای» است که با «روح» مادرِ خود مواجه می‌گردد. و همانگونه که او توصیف می‌کند، ارواح برزخی به محل ارتکابِ گناهان خود، بازمی‌گردند، و بارها ارتکاب گناهان خود را تکرار می‌کنند: تا پی آمدهای شوم آن گناهان پایان پذیرد...

«ییتز»، اصطلاحی به نام «بازدید رویای گذشته» -Dreaming Back- را ابداع کرده که در مناسبت با اصطلاح «لعنت‌شدگی» آن را تعبیر می‌کند: به زعم او: «لعنت‌شدگی» حالتی است که روح گناهکار، نمی‌تواند از «بازدید رویای

گذشته» سرباز زند. در نمایشنامهٔ «برزخ»، «مادر» گناهکار، در حالت برزخی خود ــ که به تعبیر «ییتز» اسارت در «بازدید رویای گذشته» است ــ به‌سر می‌برد. وی بارها شب زفاف خود را: (بازدید رویای گذشته) تکرار می‌کند: بی آنکه لذتی ببشد: «مادر» با مردی فرومایه، میخواره، قمارباز و دیوانه ازدواج نموده، که ثروت او را به باد داده و خانه اش را به آتش کشیده، و از همه بدتر، از نطفه اش پسری به وجود آمده که روزگاری پدر خود را به قتل می‌رساند، و نیز با دختر رویگری در گودالی درمی‌آمیزد ... در سالگرد این ازدواج، هنگامی که در عالمِ برزخ، مادر شبِ زفاف خود را به صورت «بازدید رویای گذشته» تجربه می‌کند، «پیرمرد» پسر خود را به قتل می‌رساند، تا به زعم خود، سلسلهٔ گناه را منقطع گرداند...

اما قتل جدید نیز گناه جدیدی است و گناه گذشته را پاک نمی‌گرداند. به‌قول «ییتز»، برای این ارواح ملعون: «پیرمرد» و «مادر» او: «کمکی نیست مگر در خودشان ــ و در لطف و رحمت خداوندی» ... نمایشنامهٔ «برزخ»، به یاد آورندهٔ «پدرکشی» -Patricide-، در تراژدی «ادیپ شهریار» -Oedipus Rex- اثر «سوفوکل» و «جنون» و «ستیزهٔ نسل ها» در تراژدی «لیرشاه» -King Lear- اثر «شکسپیر» می باشد...

[برگرفته از صفحات ۸۶۰ تا ۸۶۲].

۲ □ به‌طوری که «ای. نورمن جه‌فاریز» (A. Norman Jeffares) و «ای. اس. نولند» (A.S. Knowland) تحقیق نموده‌اند، «ییتز» هنگام نوشتن «برزخ»، نمایشنامه ای تک‌پرده‌ای را در ذهن داشته که شدت، غلظت، و تراکم و اختصار آن، نویسنده را به وحشت و دودلی دچار ساخته بوده است. گویا طرح این نمایشنامه، رویایی عجیب و باور نکردنی بوده که «ییتز» سرانجام به نوشتن آن توفیق یافته است. برخی از

منتقدین ــ از جمله کشیشی به نام «پدر کونولی» (Father Connolly) ــ گفته‌اند که «طرح داستانی» برزخ ساده بوده، ولیکن معنا و یا به اصطلاح «بن اندیشهٔ» آن مبهم است.

«ییتز» در پاسخ به نظریات این دسته از منتقدین، چنین اظهار داشته که «طرح داستانی» این نمایشنامه مساوی و متناظر با معنا و «بن اندیشهٔ» آن است. زیرا به باور «ییتز» ــ که براساس عقاید فرقه‌ای از دین مسیح قرار دارد ــ ارواح برخی از مردگان گناهکار، پس از مرگ در برزخ قرار می‌گیرند و شکنجه می‌شوند. این شکنجه بیش از هر چیز دیگر «پشیمانی» و «ندامت» است: ندامت از ارتکاب گناه. آنها شاهد و نظاره گر نتیجهٔ گناهان خود نیز می باشند. زیرا شومی و شناعت گناه، از گناهکار فراتر رفته و به دیگران هم منتقل می‌گردد. فرزندان، گناهان پدرانِ خود را به ارث می برند و تا زمانی که رشتهٔ گناه منقطع نگردد، گناهکار، تکرار گناهِ خود را نظاره می‌کند: پشیمان می‌شود و تأسف ارتکاب آن گناه را دارد... تا مگر لطف خداوندی شامل حال گناهکار گردد و او را از چنان شرایطی نجات بخشد.

«ییتز» در نوشتن این نمایشنامهٔ نمادگرای، به تئاتر «نو» ژاپن نگاه کرده و از این گونهٔ نمایش های شرقی بهرهٔ فراوان برده است... «جه‌فاریز» و «نولند» در اظهار نظرهای منتقدین نمایشنامهٔ «برزخ»، این نکات مهم را برشمرده‌اند:

۳ □ به نظر «تی. اس. الیوت»، «برزخ» نمایشنامه‌ای است که نویسندهٔ آن، از حدود طرح مسئلهٔ «خیر» و «شر» فراتر رفته و به نوعی اسطوره‌پردازیِ نازل، ولیکن پیچیده و حساب شده، نزدیک گردیده است.

٤ □ نظر «پیتر اور» (Peter Ure) براین قرار است که نمایشنامه

«برزخ» کوشش موفقیت‌آمیز نمایشنامه‌نویسی است که به نیروهای فوق طبیعی اعتقاد دارد، و می‌کوشد تا روابط متقابل و دخالت «زندگان» در شرایط «مردگان»، و عکس آن را نیز، به نمایش بگذارد.

«اور» نظر ما را به شخصیت چندگانهٔ «پیرمرد» جلب می‌نماید: «پیرمرد»، از «شرّ» نفرت دارد و چون شرّ مجسم را در وجود «پسر» خود می‌یابد، می‌کوشد تا با از بین بردن پسر، در واقع «شرّ» را نابود کند. از این دیدگاه می‌توان عمل او را تا حدودی نیز قهرمانانه انگاشته و نسبت به شرایط و موقعیت او رقت آورد.

۵ □ «هلن وندلر» (Helen Vendler) گمان دارد که «خشم» و «نفرت»، دو «زمینهٔ فراگیر» (Theme) ـ این نمایشنامهٔ کوتاه، می‌باشند. به نظر وی، «ییتز» در اواخر عمر به این نتیجه رسیده بود، که این دو امر: خشم و نفرت، در زندگی انسان نقش عمده‌ای ایفا می‌کند: نقشی مخرب و ویرانگر.

۶ □ «لئونارد. ای. نیتان» (Leonard E. Nathan) بر این اعتقاد است که «ییتز» سرانجام در نمایشنامهٔ «برزخ» موفق گردیده است شخصیت‌های واقعی و ملموسی مانند «پیرمرد» و «پسر» را، و نیز شخصیت‌های فوق طبیعی و مجردی را ــ مانند «مادر» و «مهتری» که سالها پیش مرده‌اند و اینک در برزخ به‌سر می‌برند ــ با هم درآمیخته و آنها را در یک نمایشنامه و بر یک صحنه به نمایش بگذارد.

۷ □ برخی از منتقدین، دربارهٔ آثار نمایشی «ییتز» اظهار نظر منفی ابراز داشته‌اند. مثلاً به عقیدهٔ «تی. ار. هن» (T.R. Henn)، بسیاری از منتقدان اعتقاد دارند «ییتز»، «شاعر نمایشی» نیست، و اگر «ارسطو» زنده بود و نمایشنامه‌های او را می‌خواند، آن‌ها را به‌جا نمی‌آورد!... اما آیا می‌توان صرفاً نظر «ارسطو» را حکم و ضابطهٔ قطعی نمایشنامه‌نویسی

تلقی نمود؟ و آیا می‌توان دربارهٔ امری نامحتمل اظهار نظر کرد؟ به نظر من، با قاطعیت نمی‌توان گفت که اگر «ارسطو» زنده بود در مورد نمایشنامه‌های «ییتز» حکم منفی می‌داد. وانگهی بسیاری از منتقدان معاصر، مانند «تی. اس. الیوت» و «اریک بنتلی» (Eric Bently) به سود و در ستایش آثار نمایشی «ییتز» اظهار نظر کرده‌اند.

۸ □ «رونالد پیکاک» (Ronald Peacock) دربارهٔ آثار نمایشی «ییتز» می‌نویسد:

> شمار آثار نمایشی «ییتز»، بسیار نیست. اما تنوع آن به اندازه‌ای قابل توجه می‌باشد که کلی گویی دربارهٔ آنها مشکل است... آثار او از نظر «موضوع»-Subject- و «روش»-Method- به نحو بارزی چندگانه و پیچیده‌اند.
>
> این چندگانگی و پیچیدگی، از ریشه‌ها و انگیزه‌های گوناگونی ناشی گردیده‌اند. او از شاعران نمادگرای فرانسوی تأثیر گرفته بود، این شاعران با هنر نمایش رابطهٔ ناچیزی داشتند، اما در بافتِ زبانِ نمایشی «ییتز» مؤثر بوده‌اند ... و نیز اعتقاد عمیق به برخی از آرمان‌های سیاسی سبب گردید که در ذهن «ییتز»، میان بهترین و والاترین ارزش‌های ادبی و ارزش‌های ملی، همبستگی‌هایی به‌وجود آیند ... او خواسته‌ها و احساساتی داشت که از روحی برمی‌خیزد که دارای حساسیت‌های رومانتیک باشد ... او شوق و ذوق فراوانی به بیانِ نمایشی و «نشان دادن رویدادها» داشت، و همزمان با نمایش آن رویدادها نیز، گفتاری عرضه می‌کرد، و به‌زعم او این شیوه، بالاترین شکل هنری شعری به حساب می‌آمد...
>
> [صفحهٔ ۱۱۷].

۹ □ «اریک بنتلی» نیز گفته است:

> «ییتز» نمایشنامه‌نویس قابل توجهی است. شاید تنها

نمایشنامه‌نویس قابل توجهی است که در چند صد سال اخیر، نمایشنامهٔ منظوم سروده است... «ییتز»، نمایشنامه‌های خود را «تصنیف» می‌نمود. و قادر بود از مفهوم نمایشی حقیقی، آغاز کرده و تا پایان کار ویژگی های نمایشی را حفظ کرده و تداوم بخشد. [به نقل از نوشتهٔ «ساندرا ژیلبرت»-Sandra Gilbert-صفحهٔ ۱۰۷].

۱۰ □ «پل. ای. دویْل» (Paul A. Doyle) دربارهٔ «ییتز» می‌نویسد:

امروزه «ییتز» بیشتر به خاطر شعرهایش شهرت دارد، تا نمایشنامه هایش؛ اگرچه برای او این دوگونهٔ ادبی همگون می‌نمودند. «ییتز» بر کاربرد نماد گرایی، خیالپردازی، رویا، افسانه و اسطوره، اتکاء فراوانی داشت. بیشتر نمایشنامه های او به اشعاری می‌مانند که به سبب داشتن عناصر جادویی و خیال انگیز، خواننده را به بلندی هایی خیالساخته، فرامی برند.

[صفحهٔ ۵۹].

۱۱ □ «تی. اس. الیوت»، دربارهٔ نمایشنامهٔ «ییتز» چنین اظهار نظر کرده است:

دلیلی وجود ندارد که «شاعر غنایی» -Lyric Poet- نتواند «شاعر نمایشی» -Dramatic Poet- نیز باشد. و به نظر من «ییتز» یکی از نمونه های شاعران «غنایی ــ نمایشی» است... در نمایشنامه های اولیهٔ او، زیبایی های فراوانی وجود دارند. دست کم اینکه، آنها در عصر خود بهترین نمونه به‌شمار می‌روند... در «چهار نمایشنامه برای رقصندگان» -Four Plays for Dancers- و دو نمایشنامه دیگری که پس از مرگ او به چاپ رسید، «ییتز» فرم نهایی و صحیح خود را به دست آورد...

[به نقل از نوشتهٔ ساندرا ژیلبرت -Sandra Gilbert- صفحهٔ ۱۰۷].

۱۲ □ به نظر می‌رسد نمایشنامه های «ییتز»، تا حد فراوانی غیرمتعارف است و به هنگام اجراء، از همه نظر مسائل عمده‌ای را به وجود می‌آورند.

علاوه براین، ماهیت «غنایی» (Lyrical) آثار او، برجنبه های نمایشی آن استیلاء دارد. آنها بسیار متراکم و مختصرند. نمایشنامه، خود: عصارهٔ زندگی است، اما نمایشنامه های «ییتز»: عصارهٔ نمایشنامه هاست! ... زبان نمایشنامه های او به‌راحتی در دهان بازیگر نمی‌چرخند و به هنگام بیان، رنگ و حالی تصنعی پیدا می‌کنند. و گاهی نیز مبهم می باشند. هیچ شخصیتی کاملاً رشد و توسعه پیدا نمی‌کند و نهایتاً کاملاً شناخته نمی‌شود. گویی «ییتز» از تماشاگران و یا خوانندگان خود انتظار دارد که با او همکاری نموده و شخصیت‌های او را کامل کنند...

۱۳ □ باری، بحث دربارهٔ آثار «ییتز»را با اظهار نظر «ساندرا ژیلبرت» به پایان می‌رسانم:

> همهٔ نمایشنامه های «ییتز»، توانمندی‌های نمایشی فراوانی دارند. هرجا که نقطهٔ ضعفی مشاهده شود، به خاطر بیش از حد شاعرانه بودن آن است. و در هر مقطع که نقطهٔ قوتی وجود دارد، معمولاً به سبب قدرت او در پرداخت غنایی آن مقطع است. هنگام مواجهه با نمایشنامه های او، باید پیشفرض های نمایشی او را ــ که تا حدی نیز غیر متعارفند ــ به خاطر داشت. او به «شخصیت پردازی»، به معنای متعارف آن، و نیز به پیچیدگی ها و زیرکی های «طرح داستانی» نمایشنامه، علاقهٔ خاصی ندارد. و برای بازسازیِ زبانی که مردم به طور روزمره به کار می برند انگیزه‌ای ندارد. بلکه هدف او دریافت و جذب «جوهره های شرایط و مواقع نمایشی»، و نیز جلوه دادن آنهاست. گویی مقاطع و فرازهایی که او از شرایط و مواقع دراماتیک عصاره گیری کرده است، به رقص هایی در لباس های مبدل می‌مانند، و رنگ و حالی نمادگرایانه دارند. نمایشنامه های او به معنای طبیعت گرایانه ــ ناتورالیستی ــ «سه بُعدی» نیستند. بلکه به جای آن، «شیوه

پرداخته» (Stylized) و خاورزمینی (Oriental) می باشند. در راهنمای اجرایی که او بر نمایشنامهٔ «کنار چشمهٔ عقاب» (At the Hawk's Well) نوشته، الگو و انگاره‌ای برای رفتار شخصیت اصلی آن: «مردپیر» (Old Man) ترسیم نموده است: «حرکات او، مانند حرکات شخصیت‌های دیگر نمایشنامه، باید حرکات «عروسک» (Marionett) را القاء کند.»

در واقع حرکات همهٔ شخصیت‌های: «چهار نمایشنامه برای رقصندگان»، از نمایشنامه‌های «نو» ژاپن، انگاره‌برداری شده‌اند، و انعطاف ناپذیر و ناواقع گرایانه می باشند. «ییتز» در نمایشنامه‌های خود، به پرداخت جزئیات شخصیت‌های انسان‌ها نمی پردازد. بلکه به وجوه مشخصهٔ جهانی دیگر توجه دارد: و ابدیتی می‌سازد که مصنوع اوست: او می‌کوشد تا بر صحنه‌ای خالی، با حرکاتی ساده، و با پوشش صورتک ــ ماسک ــ رمز و نمادی از زندگی را نمایش دهد. پس نمایش او دیگر دربارهٔ زندگی در «منطقی واقعی» نیست، بلکه زندگی در «منطقی هنری»، یا زندگی در دنیای هنر است... [صفحهٔ ۱۰۸].

□ **نکته‌ای دربارهٔ ترجمهٔ نمایشنامهٔ «برزخ»**

«ییتز» این نمایشنامه را به صورت شعر آزاد تصنیف نموده است و تقطیع و خط بندی او متناسب با همین شیوه می باشد. ــ در بعضی نقاط ــ چنانکه منتقدان آثارش اذعان کرده‌اند ــ نوشتهٔ او کاملاً مبهم و غیرنمایشی است. تراکم و غلظت نمایشی آن نیز در پاره‌ای موارد بسیار نامتعارف است... مترجم در برگرداندن این اثر به فارسی، مشکلات یاد شده را در برابر داشته است. به همین دلیل، در حالیکه نهایت کوشش را برای وفاداری به متن اصلی به عمل آورده است، در بعضی مقاطع بسیار محدود نیز، متن را به طور آزاد ترجمه کرده است. و نیز تقطیع و خط بندی آن را طبق سیاق ترجمهٔ خود، در بعضی موارد، تغییر داده است.

□ «برزخ» (Purgatory, 1938)

□ نوشتهٔ «ویلیام باتلر ییتز»

□ ترجمهٔ «دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی»

[در پس خانه‌ای ویرانه: درختی بی‌برگ]

پسر

بر آستانهٔ در، کنار پنجره،
اینجا و آنجا، روز و شب
بالای تپه‌ها،
و با کوله‌باری بر دوش:
شنیده‌ام یاوه‌های تو را.

پیرمرد

آن خانه را تماشا کن.
به لطیفه‌ها و قصه‌های آن فکر می‌کنم،
می‌کوشم تا به یاد آورم که در آغاز پائیز،

خدمتکار به شکاربان مست چه گفت.
اما... نمی‌توانم.
اگر من نتوانم پس هیچکس نخواهد دانست،
کجا هستند ــ
چه شده‌اند:
لطیفه‌ها و قصه‌های خانه‌ای که از درش کنده‌اند
تا طویلهٔ خوکها را وصله کنند؟

پسر

پس تو از این کوره راه گذشته‌ای؟

پیرمرد

مهتاب بر کوره راه افتاده است و سایهٔ پاره ابری براین خانه.
و این نیست مگر نشانه‌ای بدشگون:
به آن درخت نگاه کن، بگو به چه می‌ماند؟

پسر

به پیرمرد خرفتی!

پیرمرد

به مانند... مهم نیست به چه چیز می‌ماند.
سال پیش نیز آنرا دیدم که چون امسال برگهایش فروریخته بودند،
بنابراین پیشهٔ بهتری برگزیدم...
پنجاه سال پیش نیز،
پیش از اینکه آذرخش آنرا بشکافد
آه، چه برگهای سبزی، چه برگهای کاملی!
برگهای ضخیم، چون کره، چون روغن، چون زندگی چرب!

آنجا بایست و خوب نگاه کن: زیرا در این خانه کسی است.

[پسر کوله‌بار را زمین می‌گذارد و برآستانه در می‌ایستد.]

پسر

کسی اینجا نیست!

پیرمرد

کسی در آنجا است.

پسر

کف خانه از بین رفته است.
پنجره هم از بین رفته است.
بجای سقف آسمان است
و ذره‌ای از پوست تخم زاغچه‌ای از آشیانه‌اش فروافتاده است.

پیرمرد

اما هستند،
هستند کسانی که بیم آن ندارند
که از خانه چه مانده است یا در خانه که مانده است.
و آنها اشباح برزخیان هستند:
اشباح برزخیان که به آبادی‌ها و نشان‌های آشنا بازمی‌گردند.

پسر

بار دیگر هوش از سرت پریده است، پیرمرد.

پیرمرد

آری، پسر: اشباح سرگردان،
نسل در پی نسل، پسر در پی پدر،
به این خانه باز می‌گردند تا گناه گذشته را

بار دیگر
تکرار کنند.

آری زندگی این اشباح
رویای گناه‌آلوده‌ای است
که بارها و بارها دیده شده است.
و هر رویایِ گناه‌آلوده را
پی آمدی است و...
و داستان گناه آدمیان
نسل در پی نسل: پسر در پی پدر
ادامه می یابد.
اما، آنگاه که پی آمد گناهان کسانی
در کسان دیگر پدیدار شود
و آن دیگران را
دیگران یاری دهند ــ
شاید،
شاید که این رویای گناه‌آلود پایان گیرد.
وای به هنگامی که پی آمد گناه در گناهکار پدیدار شود:
و آن وقتی است که پی آمد گناه پدر
در پسر پدیدار شود،
و این رویای گناه‌آلودِ گذشته را
پسر چون پدر باز بیند:
دیگر از کجا یاری رسد؟
از هیچ جا...

پس پدرِ گناهکار را گریزی نیست
مگر آنکه به یاری پسرش بشتابد.
آری، پدر خود باید که یارِ خویش و پسر شود:
و نیز رحمت خداوندی
دستگیر گناهکاران شود.

پسر

بس کن پیرمرد، دیگر نمی‌خواهم بشنوم.
این سخنان را با زاغچه‌ها بگو
تا مگر انبانت خالی شود.

پیرمرد

همانجاست! روی آن سنگ بنشین.
آنجا خانه‌ای است که من در آن زاده شدم.

پسر

آن خانه بزرگ که سوخته و فروریخته است!؟

پیرمرد

مادر من، که مادر بزرگ تو می‌شود
صاحب آن خانه بود.
مادر من: مادر بزرگ تو
در این خانه قنات، طویله، اسب و سگ شکاری داشت.
و عزیز بود و محتشم
و اسبی نیز در «کیورا» (Curragh) داشت:
و در همان آبادی بود که با پدرم:
پدر بزرگ تو

درآمیخت.
و پدرم نبود
جز مهتری در طویله ای
که اسب می پروراند!
و مادرم: مادر بزرگ تو
به او نگاه کرد: و او را به شوهری گرفت!
و مادرِ مادرم
از این گناه برآشفت.

و با دخترش
که حیثیت خانواده را در گروی همبستری با مهتر طویله ای گذاشت
تا پایان عمر هرگز سخن نگفت:
کار خوب همین بود که پاداش کار بد همان است.

پسر

کار بد چیست؟ نمی‌فهمم! کار خوب کدام است؟:
پدر بزرگم هم دختر را به چنگ آورد
و هم ثروت او را!

پیرمرد

مادر بزرگت، به او نگاه کرد و او را به شوهری گرفت
و آن مهتر طویلهٔ اسب
آن بی همه چیز،
همه چیز آن زن با همه چیز را
بر باد داد.
مادرم هرگز پی آمدهای شوم گناه خود را ندید،

زیرا به هنگامی که مرا زائید: مُرد.
اما اینک همهٔ پی آمدهای گناه خود را می‌داند:
زیرا که مرده است
و مردگان و زندگان را به تماشا نشسته اند.
این خانه از آنِ تبار بزرگی بوده است،
که نسل در پی نسل
در این خانه زندگی کرده اند.

قاضیان،
سرهنگان،
نمایندگان مجلس،
ناخدایان، و استانداران
و سردارانی که در گذشتهٔ دور
در سرزمین «اگریم» (Aughrim) و «بویـن» (Boyne)
جنگیده اند.
از دودمان همین خانواده مردانی به لندن رفته اند و هندوستان،
اما برای مُردن
به خانه خویش باز گشته اند.
شاید هم آن دولتمردان هر بهار به زادگاه خویش بازگشته اند،
تا شکوفه های اردیبهشتی را در باغها تماشا کنند...
افسوس که شوهر بی همه چیز مادر من:
مادر بزرگ تو،
همهٔ آن درختانی را که آن دودمان کاشته بودند
ارّه کرد و فروخت.

تا باخت خود را در بازی گنجفه بپردازد،
یا بهای میخوارگی
اسب‌بازی
و زنبارگی را...
آنها به این خانه عشق داشتند:
به همهٔ تالارها و رف‌های آنان
عشق داشتند.
اما شوهر مادرم،
خانه را
ویران کرد.
خانه‌ای که مردمان بزرگی را پرورانیده بود.
خانه‌ای که در آن:
مردمان بزرگی بالیده‌اند،
همسر گزیده‌اند
و مرده‌اند.
آری، اینک، اینجا:
از آن گناه بزرگ
پرده برمی‌دارم.

پسر

خدای من، چه بختی به تو رو کرده است!:
چه ارثیه‌ای از پدرت به چنگ آوردی!:
لباسهای زیبا و اسبی رهوار!...

پیرمرد

او می‌خواست مرا همرتبه خود نگاه دارد:
هرگز مرا به[1]مدرسه نفرستاد.

اما نیمه محبتی به من داشت
زیرا من نیمی به مادرم می‌مانستم.
باری، زنِ شکاربانی به من خواندن و نوشتن آموخت
و جاسلیقی زبان لاتین:
کتابهای کهنه‌ای یافته‌ام:
کتابهائی که ورّاقان فرانسوی
دو صد سال پیش آنرا مجلّد کرده بودند:
کتاب‌های قدیم و جدید:
انبارها کتاب!

پسر

تو به من چه آموزشی داده‌ای؟

پیرمرد

به تو؟
همان تحصیلاتی که لیاقتش را داشته‌ای:
تحصیلاتی که به حرامزاده‌ای می‌دهند.
حرامزاده‌ای از منِ خرده‌فروش دوره گرد
و دختر رویگری که
در گودالی
با هم درآمیختیم
و توی حرامزاده:

پی آمد آن گناه شدی:
تو پی آمدِ زنای یک خرده‌فروش دوره گرد
با دختر رویگری
در گودالی هستی!...

وقتی که شانزده ساله بودم
پدرم خانه را
آتش زد و ویران کرد.
و در آن هنگام:
مست بود... مست.

پسر

آه من هم شانزده سال دارم:
شانزده ساله شده‌ام.

پیرمرد

و در شانزده سالگی ام همه چیز سوخت.
کتابها، کتابخانه
همه چیز را پدرم سوزانید.

پسر

آیا حرفی که در راه زدی راست است؟
تو براستی پدرت را در خانهٔ آتش گرفته:
کُشتی!؟

پیرمرد

اینجا جز من و تو
بیگانه ای نیست؟

پسر

هیچکس، پدر
هیچکس، پدر

پیرمرد

با کارد
او را از پای در آوردم!:
با همان کاردی که اینک
سرِسفرهٔ شام گذاشته ام.
و پس از ضربهٔ کارد
او را در آتشِ برجای گذاشتم...
او را از آتش بیرون کشیدند:
کسی زخم کارد را در پیکر او یافت،
لیکن اطمینان به یافتهٔ خود نداشت،
زیرا پیکر پدرم
سوخته و سیاه شده بود...
سپس همپالگی های می خواره اش
سوگند خوردند
که مرا به دادگاه خواهند کشید:
و از بی رحمی من و خطرات آن
داستان ها گفتند.
اما شکاربان لباس کهنه ای به من پوشانید
و از آنجا فرارم داد:
و سالها آواره بودم

و به کارهای گوناگون دست یازیدم.
تا سرانجام
فروشندهٔ دوره گردِ جاده‌ها شدم.
پیشه چندان خوبی نیست.
امّا از آن پدر
نمی‌شود انتظار بیشتری داشت.
پیشه‌ای است درخور آنچه در گذشته کرده‌ام
و آنچه در آینده خواهم کرد!
ساکت!
به صدای ضربه‌ها گوش فراده.

پسر

من که صدائی نمی‌شنوم!

پیرمرد

ترب! ترب! ترب!
امشب:
سالگرد عروسی مادر من است:
و همان شبی است که نطفهٔ مرا ریخته‌اند:
پدرم
سوار براسب
از میخانه بازمی‌گردد:
یک شیشه میِ چاودار*
زیر بازو دارد:

★ میِ چاودار = ویسکی «Whiskey»

[پنجره روشن می‌شود و دختر جوانی در آن ظاهر می‌شود.]

به پنجره نگاه کن!:
او پشت پنجره ایستاده است و گوش می‌دهد.
پیشخدمت ها خوابیده اند:
او تنها است.
شوهرش در میخانه ای مست گوئی می‌کند.

پسر

در آن ویرانه جز شکافی چیزی نیست.
یاوه می‌گوئی!
خیالاتی شده ای!
اشباح می بینی:
تو دیوانه ای!
هر روز هم دیوانه تر می‌شوی!

پیرمرد

صداها را نمی‌شنوی؟
هر لحظه بلندتر می‌شوند.
زیرا او بر خیابانی سگنفرش اسب می‌راند
که علف آنرا پوشانده است.
حالا ضربه های سمّ اسبش شنیده نمی‌شود.
زیرا او
به در دیگر خانه رفته است:
به طویله رفته است
تا اسب را در آنجا ببندد.

مادرم از پله‌ها پائین می‌رود
تا در را به رویش باز کند.
در این شب مادرم نیز
هشیار نیست.
او نیز
چون همبسترش
مستِ لایعقل است:
او دیوانه‌وار
مهتر مست را
دوست دارد!
با هم
از پله‌ها بالا می‌روند.
و او
مهتر مست را
به اتاق خودش می برد:
اتاقی که حجله عروسی است.
سپس نورِ اتاق را کم می‌کند.
خدای من
مادر!
مگذار به تو دست بزنند:
نه! نه،
این راست نیست که نطفهٔ مرد مست
بارور نمی‌شود.

نه، به او دست مزن!
که اگر با تو هماغوشی کند
تو بارور می‌شوی:
و قاتل
او را خواهی زائید!:
قاتل او را!:
کر شده!:
هر دو کر شده اند!:
و اگر چوب و سنگی هم به آنجا پرتاب کنم:
نخواهند شنید.
نه، این کار ثمری ندارد،
جز اینکه دیوانگی مرا مسلم کند...
مشکل این است
که زن بیچاره
محکوم است
که چون شبحی سرگردان:
بار دیگر
همهٔ زندگی گناه‌آلود را
زندگی کند:
زیرا، پی آمد گناه
تکرار آن است
و تماشای خود
در حال تکرار گناه:

و او، آن همخوابگی را تکرار می‌کند،
اما لذتی نخواهد چشید
هر بار پشیمانی
بیش از پیش
عذابش خواهد داد...
اما لذت گناه یا پشیمانی از پی آمد آن:
کدام بزرگتر است؟
نمی‌دانم.
من درس نخوانده‌ام.
برو و «ترتولیین» (Tertullian) : آن فقیه حکیم را فراخوان.
تا در زمانی که آندو بر تشک جمع شده‌اند تا نطفه مرا بریزند،
من و آن فقیهی ــ که هزار و هفتصد و اندی سال پیش مرده است ــ
به باز کردن این مساله بکوشیم:
و دریابیم
لذت گناه
یا پشیمانی از پی آمد آن
کدام بزرگترند!؟
برگرد! برگرد!
چه بهانه خوبی برای گریخته یافتی!
کیسه پول مرا در میان انگشتانت پنهان کرده‌ای
و می‌روی تا «ترتولین» را
از گور هزار و هفتصد ساله‌اش فراخوانی!
گمان می‌کنی نمی بینمت

یا پرخاشی نمی‌کنم!
چه زیرکانه سرِ بزنگاه دست‌های گناهکار تو را گرفتم،
که به دزدی
در کوله‌بارم پیِ چیزی می‌گشتند!

[چراغ پنجره به آرامی خاموش شده است.]

پسر

تو هرگز
مزد درست مرا نداده‌ای، پیرمرد!

پیرمرد

اگر می‌دادم
همه پولت را صرفِ میْ می‌کردی.

پسر

دلم می‌خواست:
مزد خودم است:
آزادم هر طور خواستم آنرا خرج کنم!

پیرمرد

خاموش باش
و آن کیسه را به من بده!

پسر

نه، نمی‌دهم.

پیرمرد

انگشت‌هایت را می‌شکنم!

[به خاطر تصاحب کیسه پول با هم گلاویز می‌شوند، ضمن این کشمکش کیسه

به زمین می‌افتد. پیرمرد تلوتلو می‌خورد، خود را سر پا نگاه می‌دارد: می‌ایستند و به هم نگاه می‌کنند: پنجره بار دیگر روشن می‌شود. در چشم‌انداز، مردی پدید می‌آید که از شیشهٔ مِیْ چاودار، جرعه‌ای در لیوان می‌ریزد.]

پسر

اگر تو را بکشم چه خواهد شد؟
مگر تو: پدرت را نکشتی!؟
به این خاطر او را کشتی
که تو جوان بودی
و او پیر!:
حالا هم
من جوانم
و تو پیر!

[پیرمرد به پنجره خیره شده است.]

پیرمرد

مهترِ طویله
زیباتر از مادرم بود.
آن شانزده سال...

پسر

چرا مِن‌مِن می‌کنی، پیرمرد؟

پیرمرد

جوان‌تر هم بود،
اما باید می‌فهمید
که آن مهترِ طویله
همتای او نبود.

پسر

بیهوده گوئی را بس کن، پیرمرد.
خاموش باش!

[پیرمرد به پنجره اشاره می‌کند.]

خدایا! باز پنجره روشن شد:
و کسی در اتاق ایستاده است،
اگر چه تخته‌های کف اتاق سوخته و ریخته است.

پیرمرد

اتاق روشن شده است،
زیرا پدرم به آنجا آمده است،
و می‌خواهد لیوانی برای نوشیدن میْ چاودار پیدا کند!
نگاه کن
چطور مثل حیوان خسته‌ای
خم شده است!

پسر

مردهٔ زنده،
زندهٔ کشته شده!

پیرمرد

«آنگاه عروس خواب بر آدم فروافتاد.»
این جمله را کجا خوانده‌ام؟
اما در پنجره چیزی نیست:
فقط در ذهن مادرم
خاطره‌ای است گناه‌آلود.

و حالا که مرده است
در تنهائی پشیمان است:
پشیمانی است تنها.

پسر

پیکری که حتی پیش از تولد من،
پشته‌ای از استخوان‌های کهنه بود.
چه ترسناک است!
چه ترسناک!

[با دستها چشمهایش را می‌پوشاند.]

پیرمرد

آن حیوان خسته
چیزی نمی‌فهمد.
کسی نیست
که چیزی بفهمد.
چیزی نیست
که کسی بفهمد.
اگر زیر پنجره اتاقش هم کسی را بکشم،
هرگز نمی‌فهمد،
حتی سرش را نمی‌گرداند
تا این قتل را ببیند.

[پیرمرد به پسر کارد می‌زند.]

پدرم و پسرم را
با همین کارد کشتم!

حالا تمامش می‌کنم:
بگیر! بگیر! بگیر!

[با ضربات متعدد کارد، پسر را از پا در می‌آورد. پنجره به آرامی تاریک می‌شود. پیرمرد آوازی کودکانه می‌خواند:]

«آرام باش کودکم
پدرت یک بزرگزادهٔ دلاوره
مادرت
یک بانوی دوست‌داشتنی و زیباست.»
نه!
این همان آوازی است که در کتاب خوانده‌ام.
اگر بخواهم آوازی بخوانم
باید برای مادرم باشد:
شعری باشد که خودم سروده باشم،
چه کنم که نمی‌توانم:
قافیه را می بازم!

[همهٔ صحنه تاریک شده است، مگر درخت که زیر نوری سفید ایستاده می‌نماید.]

درخت را تماشا کنید:
سرد و خوش و رخشان.
چون روح پاک و سربلندی
ایستاده است.
مادر عزیز،
اگر چه پنجره بار دیگر تاریک شده است،
اما تو

زیر نور
خوش و رخشان می‌نمائی،
و این آمرزش را
من
سبب شدم.
زیرا
پی آمد گناه ترا
به آخر رساندم:
آن پسر را کشتم
تا سلسله گناه
به آخر رسد.
که اگر او زنده می بود:
لاجرم هوس دختری را برمی انگیخت،
و دلش را می ربود:
و آبستنش می‌کرد!
و باز پی آمد گناهی که تو آغاز کردی
ادامه می یافت.
من آن پسر را کشتم
تا تو از این برزخ
آزاد شوی...
اینک دگر پیرمردی پست و هرزه ام،
به کسی کارم نیست
این کارد کهنه را

در کلوخی فرومی برم
تا پاک شود!:
و با علف های خیس برقش می اندازم،
و پولی را که این پسر از دست داده است،
در مشت می‌گیرم:
و به جائی دور می‌گریزم.
و آنجا
لودگی های کهنه ام را
با همپالگی های نو
تکرار می‌کنم.

[کارد را تمیز کرده، و شروع به برداشتن پول از زمین می‌کند.]

صدای سم اسب!
خدای بزرگ!
چه تند
آن رویای گناه آلود
باز می‌گردد:
باز می‌گردد
تا گناه خود را
از نو
تکرار کند،
بی آنکه لذتی بچشد!:
شاید که این گناه پی آمدِ عصیانِ نوئی است!
بترب! بترب! بترب!

خداوندا.
روح مادرم دیگر
شکیب بازدید رویای گذشته را
در این برزخ ندارد!:
دو آدم کشی
و هر دو
برای هیچ!
و بینوا مادرم
که مرده است
و باید هر شب
آن گناه را
زندگی کند:
نه یکبار، بارها!
آه خدای چاره‌ساز،
روح مادرم را
در این برزخ،
از این رویای گناه‌آلود
برهان:
از دست ما آدمیان،
بیش از این
کاری ساخته نیست.
تو خود رحم کن:
و بیچارگی زندگان

و پشیمانی مردگان را
فرونشان.

[پایان]

۱۱۵ ــ یادآوری چند ویژگی نمادگرایانه در نمایشنامهٔ «برزخ»

در نمایشنامه «برزخ»، ویژگی های ممتاز و مبتکرانه ای وجود دارد که از سویی نشانگر نبوغ نمایشی «ییتز»، و از سوی دیگر، بیانگر سبک نمادگرای او در تئاتر است.

نخستین ابتکار «ییتز»، و ویژگی «نمادگرایانه» نمایشنامهٔ «برزخ»، در «نمادین» ساختن عناصر دیداری (بصری = Visual) نمایشنامه و همگون ساختن آنها با «کار پرداخت» (اکسیون = Action)ها و در زمینهٔ «فراگیر» (Theme) ـ این نمایشنامه نهفته است. لازم می بینم دربارهٔ این موضوع توضیح بیشتری بدهم: «درخت»، «کارد»، «خانهٔ ویران» و «برزخی» که «پدر» و «مادر» و شخصیت اصلی نمایشنامه: «پیرمرد»، در آن گرفتارند ــ عناصر دیداری صحنه و یا به قول «ارسطو»، «منظر» (Spectacle) نمایشنامه بوده، و در چشم انداز تماشاگران قرار دارند. اما، این عناصر به نوبهٔ خود جنبهٔ نمادین داشته و در متن نمایشنامه روایتگر و بیانگر کار پرداخت و رویدادهایی در گذشته می باشند: خانهٔ نیمه سوخته، نمادی از اقامتگاه، موطن و خاندان «پیرمرد» می باشد، و به تعبیری نمادی از «ایرلند» است که به دست فرزندان نالایق خود: «مادر شهوت پرست» و «مهتر مست» و «پیرمرد دوره گرد» و حتی «پسر ولگرد و لات» به ویرانه ای مبدل گشته است.

«کارد»، نمادی از «جنایت» بوده و در دست پدری است که با آن پدر خود را به قتل رسانده و اینک با آن در برابر چشم تماشاگران پسرش را نیز به قتل می‌رساند... «درخت» نمادی از یک شاهد طبیعی است، شاهدی که پنجاه سال است برآنچه در این خانواده ــ که به نوبه خود نمادی از ایرلندی هاست ــ می‌گذرد، شهادت می‌دهد. و «پنجره» و

«اتاق» نمادهایی از مکان‌هایی در «برزخند»، این دو نماد در مکانی نیمسوخته و رنگ‌باخته قرار دارند، و درختی که نمادی از ایستایی زمان نیز می‌باشد، فقدان زمان، و فقدان تطور و تحول را القاء می‌کند: در «برزخ»، زمان مفقود است. نه کسی می‌آید و نه کسی می‌رود. همه چیز از پیش مانده، همه چیز تکرار می‌شود، بی آنکه تطوری رخ دهد و یا تحولی صورت گیرد.

پدر و مادر گناهکار، بارها و بارها، گناهِ خود را تکرار می‌کنند، بی آنکه از لذتی متمتّع گردند، یا در کارشان تطور و تحولی صورت گیرد. هر بار که انجام گناه تکرار می‌شود، شرم آن، برایشان سنگین‌تر می‌گردد... بدین ترتیب می بینیم که «ییتز» به لوازم صحنه و عناصر دیداری نمایشنامهٔ خود، جنبهٔ نمادین اعطاء کرده است.

دومین ابتکار «ییتز»، استفاده از صنعت ادبی ــ نمایشی «تضاد و تقابل» در «شخصیت‌پردازی» (Characterization) و خلق «شخصیت‌های متقابل و متضاد» (Contrasting Characters)، می‌باشد. شخصیت‌های نمایشنامهٔ «برزخ»، «کهن نمونهٔ» (Archetypal) تضاد و تقابل می باشند: «پدر» در برابر «پسر»، «زن» در برابر «شوهر» و «پسر» در برابر «مادر» قرار گرفته اند.

سومین شاخص نمایشنامه، «ضرباهنگ» موسیقایی متنوع زبان آن است. نمایشنامه «برزخ» ــ مانند بیشتر نمایشنامه‌های نمادگرای ــ به زبان شاعرانه ــ و نه لزوماً منظوم و مقفی ــ نوشته شده، و زبان آن دارای «ضرباهنگی» شاعرانه است، و من به عنوان مترجم کوشیده‌ام تا در حد توان خود این «ضرباهنگ» را در زبان فارسی منعکس کنم. «ضرباهنگ» زبان نمایشی «برزخ» در لحظات بحرانی‌تند و در لحظات پایانی کند می‌گردد: در آنجایی که «پیرمرد»،

از اعمال خود مأیوس و پشیمان شده و همه چیز را به خدا تفویض کرده و به تضرع از او طلب مغفرت می‌کنند ــ ضرباهنگ زبان او آرام می‌گردد... و یکی از ویژگی‌های زبان نمایشی ــ به‌ویژه در نمایشنامه‌های نمادگرای ــ درتنوع ضرباهنگ‌هاست. بدیهی است که ضرباهنگِ بیانِ امری (امر و نهی و...) و بیانِ التزامی (دعا و تمنی و...) نمی‌تواند یکسان باشد...

چهارمین ویژگی نمایشنامه، در مقطع بحران (Crisis) آن قرار دارد، و آن هنگامی است که جنگ میان «پدر» و «پسر» در می‌گیرد: (اوج اولِ بحران در نمایشنامه). این صحنه باید به صورت گونه‌ای «مناسک» (Ritual) و با حرکات موزون به اجراء در آید. این یکی از شیوه‌های «بیتز» و شماری دیگر از نمادگرایان است: که لحظات و مقاطع بحرانی و اوج نمایش را، به صورت مناسک و با حرکات موزون جلوه می‌دهند. زد و خورد میان پدر و پسر، یک صحنهٔ مرافعه و خشونت واقع گرایانه نیست؛ بلکه عصاره و نمادی از همهٔ کشمکش‌ها و ستیزه‌های میان دو نسل است و بایستی با منظور نظر داشتن این نکته به اجراء در آید.

□□□

از آنجایی که «بیتز» یکی از بزرگترین شاعران دورهٔ جدید جهان است لازم می‌دانم دو نمونه از شعرهای او را در اینجا ضمیمه نمایم:

جویبار

خنک، لغزان، بار آور و زنده می‌روم

در بستر خویش، و سراسر آسمان را در خود منعکس می‌کنم
به میان درختها می‌نگرم، به میان برفی که آب می‌شود،
و به تندابهایی که من و باد پدید آورده‌ایم،
و به سایهٔ یک مرد می‌نگرم،
نه می‌دانم به کجا می‌رسم و نه می‌دانم از کجا آمده‌ام.

[ترجمهٔ م. مهرک. مجلهٔ سخن، شماره ۱، فروردین ۱۳٤٦]

سوگ شعر

از سرمایِ مرگ نیز
سرمایی ژرف‌تر، هست:
و آن به هنگامی است
که معشوق بازِ گردد،
بی آنکه عشقی را به همراه، بازگرداند.
هیچ گرمایی
این سرمای استخوانسوز را
گرم نمی‌سازد:
مگر گرمایی فراتر از نور خورشید
گرمایی کیهانی:
یا گرمای سوگ شعری زیبا
که بر گور سنگی
نوشته‌اند.

کسی در آنجا پیداست:
در تاریکی دست گشودم
و انگشتانِ متورم باد را
احساس کردم...
اما هنوز:
ای جانِ رنگ باخته:
دمی با تو به‌سر خواهم برد.

[ترجمهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی].

بخش پنجم

آغاز دورهٔ دگرگونی در دبستان نمادگرایی

فصل بیستم

«پُل فرت» و «اوره‌لی ین-مری لونیه-پو» دو کارگردان و طراح صحنهٔ نمادگرای

۱۱۶ ــ یادآوری دربارهٔ آغاز دورهٔ دگرگونی در نمادگرایی

پس از آنکه «ایبسن»، «مترلینک»، «وایلد» و «ییتز» و... آثار ادبی ــ نمایشی نمادگرایانهٔ خود را آفریدند، و پس از آنکه «واگنر»، «آپیا» و «کرگ» و... شالوده‌های اجرایی نمادگرایی را بنا کردند، دورهٔ دیگری از این دبستان آغاز گردیده است. اگرچه در این دوره دبستان نمادگرایی بیش از پیش شکوفا و بالنده شده است، اما باید گفت که اندک اندک رنگ باخته و ریخت برونی و درونمایهٔ اصلی و آغازین آن دگرگون گردیده، و اصول و موازین آن نیز در سایر دبستان‌ها به کار رفته و یا از آنها سبک‌ها و جریان‌های جدیدی به‌وجود آمده است. بنابراین، دورهٔ جدید، هم دورهٔ شکوفایی نمایشِ نمادگرای است و هم دورهٔ دگرگونی و افول آن: و به وجود آمدن دبستان‌ها، فرآیندها و جنبش‌های جدید.

منتقدین و تاریخ تئاترشناسان، این دوره را به شیوه‌های گوناگون

بخشبندی نموده و هر کدام مقطع، شخص و یا تاریخی تقریبی را به عنوان آغاز، یا پایانِ دورهٔ دگرگونی در دبستانِ نمایشیِ نمادگرایی، تلقی کرده‌اند. اما چنین به نظر می‌رسد که اغلب براین نکته تأکید دارند که با آغاز فعالیتِ «پل فرتِ» فرانسوی، در زمینهٔ طراحی صحنه و کارگردانی، و با آغاز فعالیت «فدریکو گارسییا لورکا» اسپانیایی، در زمینهٔ ادبیات نمایشی، دورهٔ دگرگونی در نمایش نمادگرای آغاز گردیده و به اوج خود رسیده است.

اگرچه این عقیده درست و قابل قبول است، اما به نظر من باید یک نکته را به یاد سپرد: که با پایان دورهٔ نمایشنامه‌نویسی که عمدتاً آثار خود را با شیوه‌های نمادگرایانه تصنیف کرده‌اند ــ دورهٔ نمادگرایی به پایان نمی‌رسد. زیرا، باز هم نمایشنامه‌نویسانی پیدا شده‌اند که کوشیده‌اند تا نمایشنامه‌های نمادگرایانه‌ای تصنیف کنند و در این زمینه هم طبع خود را بیازمایند. یکی از این نمونه‌ها: «اتول فوگارد» است، که تصمیم خود را در زمینهٔ نوشتن نمایشی به سبک نمادگرایان، به عمل در آورد: به همین دلیل، من، دورهٔ دوّم، یا دورهٔ دگرگونی در نمادگرایی را از «گارسییا لورکا» فراتر برده و به «اتول فوگارد» و نمایشنامهٔ او به نام «درسی از بوتهٔ شبیار» رسانیده‌ام.

۱۱۷ ــ چند نکته دربارهٔ «پُل فُرت» طراح صحنه و کارگردان نمادگرای فرانسوی

یکی از پیشتازان طراحیِ صحنه و کارگردان به شیوهٔ نمادگرایانه: «پل فرت» (Paul Fort, 1872-1960) نام دارد. وی یکی از کسانی بود که علیرغم مدت فعالیت کوتاه خود در تئاتر، در تثبیت نظریه نمادگرایی، و تبدیل آن به عملکرد، سهم شایان ذکری داشته است. و من در اینجا به چند مورد آن اشاره می‌کنم:

پس از آنکه «آندره آنتوان» (Andre Antoine, 1858-1943) «تئاتر لیبر» (Theatre Libre) را برای اجرای نمایشنامه های طبیعت گرایانه و واقع گرایانه تأسیس نمود، و در «تکوین»، «تثبیت» و «ترویج» اصول و موازین این دو دبستان نمایشی موفقیت های درخشانی به دست آورد ــ دیگران و از جمله «غیرواقع گرایان» و «ضدواقع گرایان» نیز به پیروی از او، برای تحقق اهداف خود، به تأسیس تئاترهای تجربی، کوچک و هنری همت گماشتند.

«پل فرت» (Paul Fort. 1872-1960) ـ از همین گروه بوده و در هجده سالگی «تئاتر میکست» (Theatre Mixte, 1890) را تأسیس نمود. «فورت» نزدیک به چهار سال بیشتر در کار تئاتر نمانده و در بیست و یک سالگی، ناگهان از این کار کناره گرفت. اما در همین مدت کوتاه، با هیجان و شور فراوانی به اجرای نمادگرایانه نمایشنامه های گوناگون دست یازید. وی «تئاتر میکست» را به «تئاتر دارت» (تئاتر هنر = Theatre d'Art) مبدل نمود و در شکل جدید بر وسعت و تنوع اجراهای نمایش های خود افزود. گروه نمایشی او، نه تنها به اجرای نمایشنامه هایی چون: «ناخوانده» اثر «موریس مترلینک»، و «سانسی ها» (The Cenci, 1818) اثر «پرسی شلی» (Sercy Shelly, 1792-1822)، و «دکتر فاستوس» (The Tragedy of Dr. Faustus, 1601) اثر «کریستوفر مارلو» (Christopher Marlowe, 1564-1593) و «آوای خون» (The Call of Blood) اثر «مادام راشیلد» (Mme. Rachilde, 1860?-1950) دست یازید، بلکه قطعات شعری را از کتاب مقدس، و «ایلیاد» اثر «هومر»، و اشعار دیگری از «ویکتور هوگو» (Victor Hugo, 1806-1885)، و «استفن مالارمه»، و «ادگار آلن پو»، و «تئودور دوبانویل» (Theodore de Banville, 1823-1891)، و

«آرتور رمبو» را: برای صحنه تنظیم، و در «تئاتر دارت» به اجرا در آورد.

گفته‌اند شعار این تئاتر این بود: «بگذار کلمات دکور نمایشنامه را بسازند» ... «دکور» باید با «رنگ‌ها» و «خطوط»: «وهم و خیال» بر نمایش بیفزاید و حتی امری معادل و مشابه با نمایشنامه باشد... در «تئاتر دارت» از پرده‌ها، که پشت هم نصب شده بودند، استفادهٔ فراوانی می‌کردند و از جمله آن، نمایش زمان و مکان، و تعدد و نامحدودی ایندو بود... کوشش «فرت» و گروه او، این بود تا تماشاگر را از خود رهانیده و او را به دنیای خیال و وهم شاعرانه برده و به دست «شاعر تئاتر» بسپارند: تماشاگر را در سرزمینی سیر دهند که در آن اشباح مخوف و یا محبوب، به حرکاتی سایه مانند بپردازند، اشباحی که با صدایی یکنواخت و جادویی تکلم می‌کنند...

«پل فرت» نه‌تنها از نقاشان «تأثیرگرای» (Impressionist) ، الهام گرفته بود، بلکه از نقوش و تصاویر و هنرهای بصری ژاپنی نیز، به میزان فراوانی تأثیر گرفته و در صحنه‌آرایی آثار نمایشی، از شیوه‌ها و سبک‌های نقاشی خاوردور بهرهٔ فراوان برده بود.

«پل فرت»، اهل عمل بود، و در دورهٔ کوتاه کار تئاتری خود، با هیجان، شور و ابتکار و حتی گستاخی، به فعالیت ادامه داد. از نظر مالی پیوسته در مضیقه بود، و در عین حال خستگی ناپذیر می‌نمود...

دربارهٔ «پل فرت» نوشته‌اند که در فرانسه، پس از «آنتوان»، مهمترین تأثیر را در «عملکرد»های (Practice) تئاتری داشته است، و بدون او، نمادگرایی، تا حدود زیادی در «برزخ ساکنِ نظریه‌ها»، باقی می‌مانده است زیرا بیشتر نمادگرایان برخلاف او، «نظریه‌ساز» (Theorician) بوده‌اند و کمتر مرد عمل...

در صفحات آینده دربارهٔ اقدامات مشترک «پل فرت» و

دست اندرکاران دیگر تئاتر نمادگرای، توضیح بیشتری خواهم نوشت.

۱۱۸ ــ نگاهی به نظریه‌ها و عملکردهای «اوره‌لی‌ین ــ مری لونیه‌ـپو»

«اوره لی ین ــ مری لونیه‌ـپو» (Aurelien-Marie Lugne-poe, 1869-1940) با تأسیس «تئاتر دو لوور» (تئاتر کار = Theatre de l'Oeuvre)، به تثبیت و پیشرفت نظریه‌ها و عملکردهای نمادگرایانه خدمات مؤثری کرده است. «اوره‌لی ین ــ مری لونیه‌ـپو» ــ که یکی از بازیگران و کارگردانان سرشناس فرانسوی است ــ با نگرشی خلاق نسبت به هنر نمایش، و جمع آوری هنرمندان همفکر خود، و فعالیت در ایجاد و تأسیس تئاتری که از واقع گرایی فاصله می‌گرفت ــ در پیدایش و تکوین سبک‌ها و شیوه‌هایی اجرایی تئاتر نمادگرای، نقشی به‌سزایی ایفاء نمود.

«لونیه‌ـپو»، کار خود را در «تئاتر لیبر» (تئاتر آزاد = Theatre Libre) آغاز کرد. این تئاتر توسط «آندره آنتوان» و همفکران او، برای اجرای نمایشنامه‌های طبیعت گرایانه و واقعیت گرایانه تأسیس شده بود. در حالیکه در سالهای (1888 تا 1890) «لونیه‌ـپو» با «آنتوان» همکاری داشت، در «کنسرواتوار» پاریس نیز تحصیل می‌کرد: تحصیل موسیقی و آشنایی و مصاحبت با نقاشانی چون «پیر بونار» (Pierre Bonnard, 1867-1947)، «موریس دنیس» (Maurice Denis, 1810-1943)، و «ادوار ویلارد» (Edouard Vuillard, 1868-1940)، او را با اصول و سبک‌های نمادگرایانه آشنا ساخته، و نهایتاً به ایجاد تئاتری جدید متمایل نمودند.

«لونیه‌ـپو»، در اثر آشنایی با اندیشه‌ها و سبک‌های جدید هنری، به تدریج از مواضع و اصول طبیعت گرایانه و واقع گرایانهٔ «تئاتر

لیبر» فاصله گرفت...

در سال (1843) ، «لونیه-پو»، با همکاری یکی دیگر از دست‌اندرکاران اجرایی تئاتر نمادگرای به نام «پل فرت» ــ که در صفحات پیش از او یاد کردم ــ به اجرای یک نمایشنامهٔ نمادگرای همت نمود. این نمایشنامه که برای نخستین‌بار در پاریس اجرا شد «پله‌آس و مه‌لیزاند» اثر «موریس مترلینک» بود. تاریخ اجرای این نمایشنامه (هفدهم ماه می 1843) را، تاریخ تأسیس «تئاتر دولوور» قلمداد کرده‌اند. زیرا از آن زمان و با همکاری همان همفکران ــ به استثنای «فرت» و چند تن دیگر ــ «لونیه-پو» به ادامه کار با همین شیوه‌ها و سبک‌ها، همت گماشت... «پل فرت»، «لونیه-پو» را رها کرد و «لونیه-پو» به‌تنهایی به رهبری گروه پرداخته و به اجرای نمایشنامه‌هایی که به‌زعم او «اور دارت» (کار هنری =|Oeuvre d'art|) بودند، ادامه داد. نام «تئاتر دولوور» به معنای «تئاتر کار هنری» از همین نظریه ناشی شده است. «لونیه-پو» بارها اعلام کرد که مساعی خود را برای اجرای «یک کار هنری» (اون اور دارت = Une Oeuvre d'art) متمرکز ساخته است.

۱۱۹ ــ «لونیه-پو» و «هنریک ایبسن»

«لونیه-پو»، در «تئاتر دولوور» دو هدف عمده را پی گیری می‌نمود: (۱) آگاه ساختن تماشاگران از نمایشنامه‌نویسان بزرگ خارجی (غیر فرانسوی)، و ترجمه و اجرای آثار آنها. (۲) اجرای آثار نمایشنامه‌نویسان «نمادگرای» (فرانسوی و غیر فرانسوی).

«لونیه-پو» شخصاً به آثار «هنریک ایبسن» نروژی علاقهٔ خاصی داشت و بسیاری از نمایشنامه‌های او را در «تئاتر دولوور» به اجراء در آورد. از آن جمله می‌توان نمایشنامه‌های زیر را نام برد:

۱ □ «راسمرشلم» (Rosmersholm, 1886)

۲ □ «دشمن مردم» (An Enemy of the People, 1883)

۳ □ «بزرگ معمار» (The Master Builder, 1892)

٤ □ «آیولف کوچک» (Little Eyolf, 1894) (Brand, 1865)

۵ □ «براند» (Brand, 1865)

٦ □ «ستون‌های جامعه» (Pillars of Society, 1871)

۷ □ «پیر گینت» (Peer Gynt, 1867)

۸ □ «کمدی عشق» (Love's Comedy, 1862)

۹ □ «جان گابریل بورکمن» (John Gabriel Borkman, 1896)

«لونیه-پو» را به درستی شناسانندهٔ «ایبسن» به فرانسوی‌ها، لقب داده‌اند و احتمالاً به همین دلیل، از طرف نروژی‌ها، به سمت نمایندهٔ «ایبسن» در فرانسه منصوب گردیده است. و این افتخار مهمی برای او بود. زیرا از آن زمان هر هنرمند فرانسوی که قصد ترجمه و یا اجرای آثار «ایبسن» را داشت، به مشاوره و کسب پروانه از «لونیه-پو» نیازمند بود.

«لونیه-پو» به چند دلیل عمده آثار «ایبسن» را ستایش نموده و ترجمه و اجرای آنها را در فرانسه تشویق و رواج داده است. نخست کیفیت والای آثار «ایبسن» بود، و همانطور که نوشتم، یکی از اهداف «تئاتر دولوور»، معرفی و اجرای آثار مهم غیرفرانسوی در فرانسه بود. دوم آنکه، برخی از آثار «ایبسن» ــ چنانکه در صفحات پیش نوشتم ــ دارای جنبه‌های قوی «نمادگرایانه» بودند. حتی به نظر من، نمایشنامه‌های «اردک وحشی» و «بانویی از دریا» را می‌توان از نمونه‌های مهم نمایشنامه‌های نمادگرای تلقی کرد... به خاطر وجود همین جنبه‌ها و ابعاد نمادگرایانه در آثار «ایبسن»، و احتمالاً به خاطر ذوق و سلیقه شخصی، «لونیه-پو» نسبت به اجرای آثار او در «تئاتر

دولوور»، خود را ملزم می انگاشت.

علاوه بر آثار «موریس مترلینک» و «هنریک ایبسن»، نمایشنامه های غیرفرانسوی دیگری در «تئاتر دولوور» و به کارگردانی و مدیریت «لونیه-پو» به اجراء در آمد. «لونیه-پو» به آثار نمایشی سانسکریت (هندی) نیز توجه داشته و دو متن معروف «شاکونتلا» (Shakuntala) و «چرخ گلین کوچک» (The Little Clay Cart) را نیز به اجراء در آورد...

سبک بازیگری و کارگردانی و طراحی صحنه در «تئاتر دارت» و «تئاتر دولوور»، تأثیر عمده‌ای در بازیگران، کارگردانان، طراحان صحنه و لباس، و چهره‌پردازان باقی گذاشته که از نقاط عطف سبک های بازیگری و کارگردانی و نیز تاریخ تحولات: «دکور» (Decore)، محسوب می‌گردد.

«اسکار. جی. براکت» و «رابرت. ار. فیندلی» در ارزش و تأثیر «لونیه-پو» و پیشقدم او «پل فرت» می‌نویسند:

> اهمیت کار «لونیه-پو» و «فرت» بسیار زیاد بوده و تأثیر آنها در تئاتر غیرواقع گرایانه با تأثیر «آندره آنتوان» در تئاتر واقع گرایانه همانند می باشد، و در بعضی جنبه ها، حتی از تأثیر او نیز فراتر رفته است. زیرا «تئاتر لیبر»، بیشتر در تئاتر قرن نوزدهم تأثیر داشت، و حال آنکه فعالیت های «تئاتر دارت» و «تئاتر دولوور» اصولاً جریان هایی سنت‌شکن بودند و می‌کوشیدند از شیوه ها و سبک های گذشته فراتر رفته، و به ابتکارات و خلاقیت های جدیدی دست یابند. و بدین ترتیب بسیاری از شیوه ها و سبک های تجربی و غیرواقع گرایانه تئاتری، که بعداً پیدا شدند از همان شیوه ها و سبک ها و تجربیات «تئاتر دارت» و «تئاتر دولوور» ریشه و مایه گرفته اند... [صفحهٔ ۱۳۶].

فصل بیست و یکم

«گرهارت هاپتمان» و نمایشنامهٔ «صعود هانل»

۱۲۰ ــ زندگی و آثار «گرهارت هاپتمان»

«گرهارت هاپتمان» (Gerhart Hauptmann, 1862-1946) نمایشنامه‌ای به‌نام «صعود هانل»، (The Assumption of Hannele, 1893) نوشته است که از نمونه‌های دورهٔ دگرگونی ادبیات نمایشی نمادگرای به‌شمار می‌رود.

«گرهارت هاپتمان» داستان‌نویس، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی، فرزند مهمانخانه‌دارِ ثروتمندی بود که به مطالعهٔ فولکلور، ادبیات گفتاری، اسطوره‌شناسی و عرفان و علوم دینی مسیحی، علاقهٔ فراوانی داشت... برهم خوردن وضع خانوادگی و افلاس پدر، او را از نوجوانی با تهیدستی و تهیدستان آشنا ساخت... وی که در هجده سالگی به تحصیل در رشتهٔ هنرهای تجسمی پرداخته بود، بی آنکه در این زمینه موفقیت مهمی کسب کند مدرسهٔ هنری را رها کرد...

در نوزده سالگی با دختری ثروتمند نامزد شد و با کمک‌های خانوادهٔ او، موفق گردید به مطالعات متفرقه در زمینهٔ هنر و ادبیات

بپردازد. مدتی هم به سفر پرداخت و دو سال هم در رم به آموختن مجسمه‌سازی دست‌یازید ... تا آنکه متوجهٔ استعداد و قریحهٔ ادبی ــ نمایشی خود گردیده به نوشتن نمایشنامه مبادرت ورزید... وی در سال (1885) با نامزدش «مری تاین‌مان» (Marie Thienmann) ازدواج کرده و نزدیک «برلین» اقامت گزید. در آنجا نیز به نوشتن مقالات ادبی، شعر، داستان و نمایشنامه ادامه داد. و با شرکت در مجالس ادبی، هنری و آشنایی و معاشرت با چهره‌های سرشناس ادب و هنر، تدریجاً بر شهرت و اعتبار خود افزود...

پیشینهٔ خانوادگی، و فرهنگی و حساسیت‌ها و آموخته‌ها و قابلیت‌های روحی او، دو گرایش عمده و متضاد هنری در او ایجاد نمود: (۱) گرایش به دبستان‌های نمادگرایی و مضامین‌عرفانی و رمزی و مذهبی، و (۲) گرایش به نمایش زندگی تهیدستان، و اعتراض به شرایط اقتصادی، سیاسی و اجتماعی و نوشتن نمایشنامه، با اصول و موازین دبستان طبیعت گرایی و واقع گرایی.

دو نمایشنامه مهم او، به نام‌های (۱) «صعود هانل» و (۲) «زنگ‌های غرق شده» - (The Sunken Bell, 1896) ، جلوه دهندهٔ گرایش اول او، و نمایشنامه‌هایی چون «پیش از سپیده‌دم» - (Before Sunrise, 1889) و «بافندگان» (The Weavers, 1893) و... نمایشگرِ گرایش او به دبستان‌های طبیعت گرایی و واقع گرایی می باشد...

نمایشنامهٔ «صعود هانل»، که به دست «م. امین‌موید» به فارسی هم ترجمه شده، دارای جنبه‌های بارز نمادگرایانه است و به همین دلیل به بررسی اجمالی آن می پردازم.

۱۲۱ ــ نگاهی به نمایشنامهٔ «صعود هانل»

«صعود هانل»، نمایشنامه‌ای دو پرده‌ای و منظوم است. مضمون این نمایشنامه تجربه‌ای مذهبی و رمزآمیز بوده و دربارهٔ مرگ دختر چهارده ساله و صعود روح او به آسمان می باشد.

«هانل» دختر چهارده ساله، و بی سر پرست، سرانجام از قساوت‌های ناپدری بی رحم خود به جان آمده و به قصد خودکشی خود را در آب می‌اندازد. معلمی به نام «گاتوالد» (Gottwald) او را از خفگی نجات داده و به نوانخانه می برد. در آنجا، راهبه‌ای به نام «مارتا» (Martha) با مهربانی از او مراقبت می‌کند... به هر حال، بزودی بیماری و تب ناشی از سرماخوردگی و اعصاب کوفته، «هانل» را به حالت غش و هذیان گویی سوق می‌دهد: در این حال، شبح می بیند و هذیان می‌گوید: «هانل» در رویای خود، «مارتا» را نمادی از مادر متوفی خود و «گاتوالد» را نمادی از «عیسی مسیح» می پندارد. گرچه گاهی هم این رویای شیرین، با دیدن کابوسِ تلخ رفتارِ ناپدری اش، قطع می‌گردد:

«هانل» در رویا می بیند که عروس شده و لباس عروسی به تن کرده است. همشاگردی‌هایش که اینک او را به صورت قدیسهٔ محترمی می بینند، از رفتار سوء خود با او پشیمان و متنبه می‌گردند. ناپدری دائم الخمر او، برای نخستین بار موفق به کتک زدن او نمی‌شود. زیرا شخصیت «عیسی = گاتوالد»، از این کار جلوگیری می‌کند ... در پایان، تمام صحنه به تجربه‌ای رمزآمیز، آسمانی و مذهبی مبدل می‌گردد. فرشتگان بالدار بر صحنه حاضر شده و او را از زندگی مذلت‌بار و مشقت انگیز برزمین، نجات می‌دهند... فرشتگان، روح او را با شکوه تمام به آسمان می برند، و آنچه برجای می‌ماند، جسم خاکی اوست...

در پایان «دکتر»، با بی اعتنایی و با اختصار،مرگ هانل را اعلام می‌دارد...

نمایشنامه «صعود هانل» یکی از موفق‌ترین آثار ادبی ــ نمایشی آلمانی است که دارای جنبه‌های نمادگرایانه نیز می باشد. این نمایشنامه در دو بُعد تنظیم گردیده: «واقع گرایانه» و «نمادگرایانه».

برای آشنایی بیشتر با شیوهٔ تصنیف نمایشنامهٔ «هانل»، دو صحنه از آن انتخاب و در زیر نقل گردیده است. در صحنهٔ اول، در بخش آغازین نمایشنامه، «هانل» را به نوانخانه می‌آورند. وی جسماً و روحاً بیمار است. ترس شدید او از ناپدریش، در همان آغاز نمایشنامه افشاء می‌گردد. برشی که در زیر می‌خوانید، در بُعد «واقعیت گرایانهٔ» نمایشنامه قرار دارد:

آدم‌ها:

- □ **هانل**
- □ **گوتوالد رئیس آموزشگاه** (در بخش دیگر مرد ناآشنا)
- □ **مارتا شماسه**
- □ **تولپه**
- □ **هته هدویگ** ساکنان یک نوانخانه
- □ **هانکه**
- □ **زایدل هیزم‌شکن**
- □ **برگر رئیس دادگاه**
- □ **شمیدت مأمورپلیس**
- □ **دکتر واخلر**
- □ **هنگام هذیان هانل**
  «ماترن بنا» که تصور می‌شود پدر هانل است
- □ **شبح مادر فوت شدهٔ هانل**

□ فرشتهٔ بزرگ‌سیه نام
□ سه فرشتهٔ پرفروغ
□ شماشه
□ گوتوالد
□ شاگردان گوتوالد
□ پلشکه
□ هانکه و دیگر گدایان
□ زایدل
□ پزشک دهکده
□ چهار کودک سپیدپوش
□ چندین فرشتهٔ نورانی کوچک و بزرگ
□ سوگواری کنندگان
□ زنان و غیره

آرایش صحنه:

[اتاقی در نوانخانهٔ دهکده‌ای کوهستانی. دیوارها عاری از آرایش. دری در وسط انتهای صحنه. در سمت چپ این در پنجرهٔ کوچکی است، پیش پنجره یک میز و یک نیمکت اسقاط. نزدیک میز و در جانب چپ آن بخاری قرار دارد. سمت راست در یک تشک کاهی با لحاف کاهی و چند رو پوش ژنده. شب طوفانی در ماه دسامبر. تولپه زن گدای ژنده‌پوش پیر در کنار میز نشسته است و در روشنائی شمع پیه‌سوز سرودی را از دفترچهٔ سرود می‌خواند. ــ جهت‌های صحنه از لحاظ راست و چپ از نقطهٔ نظر هنرپیشه گفته شده است ــ].

تولپه

[با صدای خشک و تحریردار می‌خواند:]

مسیح، دوستدار روان من،
بگذار من بسوی تو بشتابم،
هنگامی که امواج اضطراب...

[هدویک ــ که بنام هته شناخته خواهد شد ــ وارد می‌شود؛ زن وقیحی است، در حدود سی سال دارد و موهایش آشفته است. پارچهٔ ضخیمی به سرش بسته و بسته‌ای زیر بغل دارد. لباسش سبک و نخ‌نما است.]

هته

[انگشتانش را با دم خود گرم می‌کند.]

خدا رحم کند، زمستان سختی در پیش داریم.

[کیسه را روی میز می‌اندازد و به فوت کردن انگشتانش ادامه می‌دهد، پا به‌پا می‌کند، کفش‌هایش کهنه و پاره است.]

یه عمر بود همچو هوائی ندیده بودیم.

تولپه

از اونجا چی گیرت اومد؟

هته

[از درد می‌نالد و دهانش باز است، روی نیمکت کنار بخاری می‌نشیند و می‌کوشد کفش‌هایش را درآورد.]

اوه، خدایا! انگشتان پاهام راس راسی می‌سوزن!

تولپه

[کیسهٔ هته را باز می‌کند، در توی کیسه یک قرص نان، یک بسته کانسی، یک بسته قهوه و چند جفت جوراب و غیره دیده می‌شود.]

تو کیسه‌ات هیچ چی واسهٔ من نداری؟

هته

[نخست سرش به کفش‌هایش بند است و به تولپه توجهی ندارد. ناگهان بطرف کیسه‌اش دست پیش می‌آورد و محتویات آنرا جمع می‌کند.]

تولپه!

[یکی از پاهای هته لخت است. اشیاء متعلق به خود را رویهم تل می‌کند و آنها را می‌برد و روی تشک کاهی می‌گذارد.]

بهتره به اشیاء من دست نزنی ــ فکر می‌کنی واسهٔ خاطر تو همه جا را زیر

پا می‌ذارم و استخوانهام یخ می‌زنه، هه؟

تولپه

آه، لازم نیست اینهمه داد و فریاد راه بندازی، دیوونه!

[برمی‌خیزد، دفترچهٔ سرود را می‌بندد و آنرا به دقت با دامن خود پاک می‌کند.]

من هیچ یک از این آت اشغالتو که از راه گدائی گیر آوردی نمی‌خوام.

هته

[اشیاء خود را زیر لحاف پنهان می‌سازد.]

گدائی؟ می‌خوام بفهمم، کی بیشتر گدائی کرده تو یا من؟ تو همهٔ زندگیت کار دیگه نکرده‌ای. بچه هم که نیستی.

تولپه

دور ور ندار، از سابقه‌ات خبر داریم، کشیش می‌گفت دربارهٔ تو چی فکر می‌کنند. آره، من وقتی دختر بودم تو خیابونها پرسه نمی‌زدم. من حیاو آبروئی داشتم.

هته

لابد تو رو بخاطر حیا و آبروت انداختند تو هلفدونی!

تولپه

مامانی خیالت راحت باشه، بهمین زودی تو نیز میری زندون. فقط کافی است ژاندارمی رو به‌بینم، همین، می‌تونم یکی دو کلمه راجع به تو با او حرف بزنم.

هته

اوه، خفه‌شو! من از ژاندارمهات باکی ندارم. اگه فکر می‌کنی من به آنها چیزی نمی‌گم که ناراحتت کنه بذار بیاند و به‌بینم.

تولپه

علیه من هیچ چی نمی‌تونی بگی!

هته

اوه، نمی‌تونم، اینطور نیس؟ کی شنل پسر کوچک مدیر مسافرخونه را دزدید؟ هان؟

[تولپه حالتی بخود می‌گیرد که گوئی می‌خواهد به هته تف بیندازد.]

بنظرم همین رو میگی حیا و ابرو؟ درست بخلاف میلت چیزی نخواهی داشت بگوئی.

تولپه

آه، برو مامانی! من از آدمهائی مثل تو چیزی نمی‌گیرم.

هته

نه، و من هم چیزی بهت نمیدم.

[پلشکه و هانکه در بیرون در که باز است دیده می‌شوند، گوئی بادی که زوزه می‌کشد آنها را به درون می‌راند. پلشکه پیرمرد ژنده‌پوش کودک‌نما و خنازیری است که به قهقهه می‌خندد. هانکه هرزهٔ بیکارهٔ بددهنی است. آنها از ردا و کلاه خود برف را می‌زدایند. هرکدام کیسه‌ای دارد.]

پلشکه

خدایا، عجب بادی می‌وزه! اگه تو یکی از این شبها کلبه داغون نشه!

[با دیدن تازه واردها هته بسرعت کیسهٔ خود را از زیر لحاف برمی‌دارد و دوان دوان از پشت آنها می‌گذرد و به حیاط رفته از پله‌ها بالا می‌پرد. پلشکه هته را صدا می‌زند.]

اوهوی، اوهوی، چه عجله داری! چرا دویدی؟ ما باهات کار نداریم، مگه نه، هانکه؟

تولپه

[در کنار بخاری با ماهیتابه‌ای سرگرم است.]

اوه، عقلش پاره‌سنگ می‌بره. فکر می‌کنه بسته‌اش رو ازش خواهید زد.

[پلشکه وارد می‌شود.]

پلشکه

خدایا بدادمون برس! خیلی سخته، سخته! سلام! شب بخیر! خدایا، چـ... چه هوائی، باور کن، پاهامو سرما زده!

[لنگ لنگان بسوی میز می‌آید، بسته‌اش را پائین می‌نهد و سر سالخورد سفید مویش را به جانب تولپه می‌چرخاند. از خستگی نفس نفس می‌زند، سرفه می‌کند و می‌کوشد خود را گرم کند. در این اثناء هانکه وارد می‌شود، کیسهٔ گدائی خود را به دیوار تکیه می‌دهد و همچنان که به بخاری مواد سوختنی می‌ریزد از سرما می‌لرزد.]

تولپه

کجا بودی؟

پلشکه

[با لکنت سخن می‌گوید:]

کـــ کجا بودم؟ جای دور، جـــ جای دوری بودم، بالای تپه ها.

تولپه

چیزی گیرت اومد؟

پلشکه

مقداری ــ مقداری چیز گیرم اومد. کشـــ کشیش این پنج هزار رو داد و تو مسافرخونه، ا، این کـــ کاسه سوپ رو بهم داد.

تولپه

بده به من، گرمش کنم.

[از کیسه‌اش کاسه‌ای بیرون می‌آورد، روی میز می‌گذارد و محتوی ماهی‌تابه را هم می‌زند.]

پلشکه

یه، یه چیز دیگه هم اـــ این جا هست ــ سوسیس. قصابه اونو بهم داد. آه، قصاب.

تولپه

پول کجاس؟

پلشکه

اوه، پـــ پول سرجاشه، اینه هاش.

تولپه

بده من، برات نگه می‌دارم.

[هته بازمی‌گردد.]

هته

دیوونه، پیر بی حیا! چرا میذاری پولتو وردارہ.

[بسوی بخاری می‌رود.]

تولپه

سرت تو آخور خودت باشه.

هانکه

نگران نباش، او سوگلیشه.

هته

واه، پناه بر خدا!

هانکه

همین قدر که پلشکه گاه و بیگاه تو خونهٔ او باشه، اینطور نیس؟

پلشکه

با ـــ باید، بهتره، باید بدونین. پیرمرد بیچاره‌ای را ول نمی‌کنین، نمی‌تونید سربسرش نذارین؟

هته

[پلشکه را تقلید می‌کند.]

چـــ چرا پـــ پیرمرد بیچاره‌رو ول نـمی‌کنین؟ پلشکه داری می‌لرزی،

دیگه زیاد عمر نمی‌کنی.

پلشکه

[با چوبدستی تهدیدش می‌کند.]

بـــ بـــ برو از اینجا بیرون!

هته

دلم می‌خواهد به‌بینم چه جوری مرا بیرون می‌کنی.

پلشکه

برو بیرون! می‌شنوی؟

تولپه

یکی بزن به کله‌اش، حالش جا میاد.

پلشکه

برو بیرون!

هانکه

اوه، چوب‌رو ول کن. دست از سرش بردار.

[هانکه می‌چرخد تا از هته در برابر پلشکه دفاع کند، هته از فرصت استفاده می‌کند و به کیسهٔ او چنگی می‌اندازد و می‌کوشد چیزی از آن بدزدد. تولپه می‌بیند و می‌زند زیر خنده.]

علتی واسهٔ خنده نمی بینم.

تولپه

[هنوز می‌خندد.]

او علتی واسهٔ خنده نمی بیند!

پلشکه

اوه، خدایا، نگاش کن!

تولپه

بهتره مواظب کیسهٔ پشت خودت باشی والا سرت کلاه میره.

هانکه

[چرخی می‌زند و در می‌یابد که سرش کلاه رفته است.]

تو، تو جهنمی! [بدنبال هته هجوم می‌آورد.] همینقدر که دستم بهت برسه!

[هانکه بدنبال هته از پله‌ها بشتاب بالا می‌رود. صدای پاها، صدای خفه‌ای بگوش می‌رسد.]

پلشکه

خوب، خوب، خوب! تیکهٔ بدی نیست.

[می‌خندد، تولپه نیز به اتفاق او خنده را سر می‌دهد. خندهٔ آنها با صدای ناگهانی باز و بسته شدن در خاموش می‌شود.]

چـــ چی بود؟

[صدای زوزهٔ باد از بیرون بگوش می‌رسد. برف به جام پنجره می‌خورد. آنگاه لحظه‌ای سکوت ــ گوتوالد مدیر آموزشگاه، سی و دو ساله، با ریش سیاه که هانل ماترن را حمل می‌کند وارد می‌شود. هانل دختری است تقریباً ۱۴ ساله. دخترک می‌نالد، گیسوی دراز حنائیش بر شانه‌های مدیر مدرسه ریخته، صورتش به گلوی گوتوالد چسبیده، بازوانش سست و راست آویزان است. لباس ژنده‌اش به زحمت تنش را پوشانده است. گوتوالد به پلشکه و تولپه توجهی نمی‌کند. کودک را به ملایمت می‌برد و روی رختخواب که در سمت راست کنار دیوار قرار دارد می‌گذارد. بدنبال او زایدل هیزم‌شکن که فانوسی با یکدست گرفته وارد می‌شود. او نیز اره و تبر و کیسهٔ کهنه‌ای دارد.]

پلشکه

[با کودنی به تازه واردان می‌نگرد.]

آها، آهای، چـــ چه خبره؟

گوتوالد

[لحاف و بالاپوش خود را روی هانل می‌کشد.]

زایدل، آجر داغ! فوری

زایدل

[به تولپه]

اونجا بیکار نایست، یه آجر گرم کن. به جنب!

تولپه

چی بسر دختره اومده؟

زایدل

وقت صحبت نیست.

[با تولپه بیرون می‌رود.]

گوتوالد

[می‌کوشد هانل را آرام سازد.]

دیگه، نترس. الساعه حالت خوب میشه.

هانل

[دندانهایش بهم می‌خورد.]

من می‌ترسم! می‌ترسم!

گوتوالد

از هیچ چی نترس. نمی‌گذاریم بهت آسیبی برسه.

هانل

بابام اینجاس. بابام!

گوتوالد

نه، اینجا نیست، جونم.

هانل

من از بابام می‌ترسم. اوه، اگه او بیاد!

گوتوالد

سس! سـسس! او نخواهد آمد.

[صدای پاهای شتاب‌زده‌ای از پله‌ها شنیده می‌شود. هته با سروصدا داخل می‌شود، رنده‌های آهنی در دست دارد.]

هته

[رنده را بلند می‌کند.]

به‌بین هانکه چه گیر آورده!

[هانکه بدنبال هته به شتاب بتومی‌آید و می‌کوشد رنده را از دست او بگیرد. او رنده را به وسط اتاق پرت می‌کند.]

هانل

[از ترس جیغ می‌زند.]

داره میاد! داره میاد!

[نیم‌خیز شده به پیش خم می‌گردد. در چهرهٔ نحیف و بیمارگونهٔ رنگ پریده‌اش نشان دلهره هست و بجائی که صداها از آنسو می‌آید خیره می‌نگرد...]

[صفحات ۱ تا ۱۳، ترجمهٔ «م. امین مؤید»].

بخشی که خوانده شد، دارای جنبه‌های واقع گرایانه بود. اما در صحنهٔ دیگر از این نمایشنامه، بُعد نمادگرایانهٔ آن جلوه می‌کند. و آن هنگامی است که «هانل» در حالت بیماری جانکاهِ خود «شبح» می بیند. این «شبح بینی» به صورت «نمایشی» نشان داده شده است. اولین شبحی که بر او ظاهر می‌شود «ماترن» بناست که بدرفتاری‌های او، تا حد زیادی، سبب بیماری و مرگ «هانل» گردیده است. پس از رفتن او اشباح نیکوکار، و از جمله فرشتگان، نیز بر «هانل» ظاهر می‌شوند، و جنبه‌های نمادگرایانهٔ نمایشنامه را تقویت می‌کنند:

[اتاق تاریک است. همینکه مارتا بیرون می‌رود شبح ماترن بنا درپای رختخواب پدیدار می‌شود. مست است و ژولیده، موهایش حنائی و درهم است و کلاه سربازی نخ‌نمائی بسر دارد. ابزار کار در دست چپش می‌باشد. به مچ راستش طنابی پیچیده. تهدیدآمیز به هانل نگاه می‌کند گوئی می‌خواهد او را

بزند. نور بیرمقی هیکل خیالی را روشن ساخته و روی بستر نیز می‌لغزد. هانل، وحشت‌زده، صورتش را با دستهایش می‌پوشاند. بطور رقت‌انگیزی می‌نالد و بخود می‌پیچد.]

شبح

[با صدای خشن و خشم‌آلود.]

کجا هستی؟ مث همیشه ول می‌گردی، هان؟ قهر کردن رو یادت میدم ننه ابلیس. داشتی افسانه بهم می‌بافتی، مگه نه؟ داشتی به مردم می‌گفتی که من باهات بدرفتاری می‌کنم. هان؟ که می‌زنمت؟ خجالت نمی‌کشی این دروغها را بهم می بافی؟ تو دختر من نیستی. بلند شو، بی عرضهٔ تنبل، دیگه با تو کاری ندارم. اگه تو را از اینجا ببرم عقل ندارم. پاشو چراغی روشن کن، می‌شنوی؟ اگه ازت نگهداری می‌کنم بخاطر اینه که دلم می‌سوزه. د، پاشو! بلند نمی‌شی؟ بلند نمیشی؟ خوب پس مواظب باش ــ

[هانل با تقلا بلند می‌شود، چشمانش بسته است، خود را بسوی بخاری می‌کشد، در بخاری را باز کرده و بیهوش می‌افتد. در این هنگام مارتا با شمع روشن و کوزه آب وارد می‌شود. شبح ناپدید می‌شود. مارتا تلوتلو می‌خورد. به هانل که در میان خاکستر افتاده خیره می‌نگرد و فریاد می‌زند.]

مارتا

وای، پناه برخدا!

[شمع و کوزه را پائین می‌نهد، بشتاب بسوی هانل می‌رود و اورا بلند می‌کند. با شنیدن بانگ اوساکنان نوانخانه به داخل اتاق می‌ریزند.]

همینکه یه لحظه بچه‌رو تنها گذاشتم از رختخواب اومده بیرون، به‌بین، هدویک، دستتو بمن برسون.

هانکه

بهتره خیلی مواظبش باشین والا ناراحت میشه.

پلشکه

قضیه طـــ طبیعی بنظر نمیاد. کـــ کسی باید دختره رو جادو کرده باشه.

تولپه

دردش همینه.

هانکه

زیاد عمر نمی‌کنه، زیاد عمر نمی‌کنه.

مارتا

[وقتی به یاری هدویک دوباره بچه را به بستر رسانده است.]

ممکنه نظر شما درست باشه، دوست من، ولی راستش، نباید بچه را ناراحت کنید.

هانکه

راستش، تو خیلی شلوغ می‌کنی، اینطور نیست؟

پلشکه

[به هانکه]

آـــ آـــ خیلی آدم چرند هستی ــ چرندتر از چرند، سرت نمیشه که مـــ مریض رو نباید ناراحت کرد؟

هته

[تقلیدش می‌کند.]

م ــ مریض رو نباید ناراحت کرد ــ

مارتا

درواقع بایست از شما تقاضا کنم که ــ

تولپه

حق داری خواهر ــ برین از اینجا بیرون.

هانکه

هر وقت دلمون خواس خودمون میریم، اما اگر دلمون نخواد نمیریم.

هته

واسهٔ آدمائی مثل ما طویله خوبه.

پلشکه

جیغ و داد نکنید ــ ج. ج. جائی واسهٔ خوابیدنتون پیدا میشه. آره جائی پیدا میشه.

[ساکنان نوانخانه بیرون می‌روند.]

هانل

[دیدگانش را باز می‌کند. وحشت‌زده است.]

او رفته؟

مارتا

اونها رفته اند هانل؟ تورو ترسوندند؟

هانل

[هنوز می‌ترسد.]

پاپا رفته؟

مارتا

او اینجا نیامده بود.

هانل

اوه، آره سیستر، او اینجا بود.

مارتا

خواب دیدی جونی.

هانل

[آه عمیقی می‌کشد.]

اوه، خدای ما مسیح، خدای محبوب ما مسیح! کرم کن و منو از اینجا

ببر.

[لحن صدایش تغییر می‌کند.]

اوه، او باید بیاید.
و راهنمای من بسر منزلم باشد!
من دلتنگم و من خسته‌ام
دیگر نمی‌توانم بگردم!
آره، آره، خواهر، مطمئنم او مرا راهنمائی خواهد کرد.

مارتا

چی، جونی؟

هانل

او وعده داده است مرا پیش خود ببرد، خواهر.

[سرفه می‌کند.]

مارتا

ه . م.

هانل

او وعده داده است.

مارتا

کی وعده داده؟

هانل

[توی گوش سیستر مارتا، اسرارآمیز.]

خدای عزیز، گوتوالد!

مارتا

هانل، این حرفا را ول کن، بیا بخواب، تو دختر خوبی هستی.

هانل

خواهر، او خوش اندام نیست؟ به نظر شما معلم خوش اندام نیست؟

اسمش هنریخه! نمی‌دونستید؟ چه نام زیبائی! [با حرارت] هنریخ مهربان و خوب و عزیزم. خواهر، وقتی بزرگ شدم، با او ازدواج خواهم کرد.
هنگامی که کشیش دست به دستشان داد
عروس گلرنگ گشت.
داماد لب‌های مرتعش او را بوسید
و آنها با هم سواره رفتند.
چه ریش قشنگی داره. [مشعوف است.] اوه، سرش، سرش از شبدر و سفید و شیرین پوشیده‌س! گوش کن. او مرا صدا میزنه! نمی‌شنوید؟

مارتا

فرزند، بخواب. کسی صدات نمی‌کنه.

هانل

صدای ــ مسیح بود. گوش کنید! او باز مرا صدا می‌زنه. اوه، من صداش را آشکارا می‌شنوم. میگه هانل، هانل! ــ بذار بریم پیشش.

مارتا

وقتی خدا مرا احضار کنه آماده خواهم بود.

هانل

[نور ماه برسرش می‌باشد. حالتی به خود گرفته که گوئی بوی خوش را استشمام می‌کند.]

سیستر، بوی عطر رو نمی‌شنوی؟

مارتا

نه، هانل.

هانل

بوی یاسه! [بیشتر مجذوب شده.] گوش کنید، گوش کنید! [صدای آهسته‌ای از دوردست به گوش می‌رسد.] فرشتگان آواز می‌خوانند، نمی‌شنوید؟

مارتا

آره عزیزم، می‌شنوم. ولی تو باید فکرتو عوض کنی و خواب مفصل و خوبی بکنی.

هانل

شما هم اونو، می‌تونید بخونید؟

مارتا

چی را می‌تونم بخونم فرزند؟

هانل

سرود «بخواب نازنینم، بخواب» را!

مارتا

دوست داری برات بخونم؟

هانل

[طاقباز می‌خواند، به دست مارتا می‌زند.]

مادر، مادر! واسهٔ من بخوان!

مارتا

[چراغ را خاموش می‌سازد، روی بستر خم می‌شود و آهسته آهسته شعر زیر را بهمراهی آهنگ موسیقی‌ئی که از دور به گوش می‌رسد می‌خواند:]

لالائی، نازنینم بخواب!
تو باغ گوسفندی راه میره.

[بقیه را در تاریکی می‌خواند.]

از بام تا شام، روز همه روز،
برهٔ کوچولوئی با تو همبازی است،
لالائی، نازنینم بخواب!

[نور مهتاب اتاق را پر می‌کند. مارتا رفته است. شبح وهم‌آلود و محوزنی پدیدار می‌شود که در کنار بستر می‌نشیند. او سبکبار خم می‌شود. گوئی با تکیه به

بازوان ظریف و لخت خود آرمیده است، پا برهنه می‌باشد؛ زلف دراز و سفیدش بر شانه‌هایش و برروی رختخواب ریخته است. چهره‌اش خسته و پژمرده است. چشمان گود افتاده‌اش که بسته‌اند گوئی به هانل میخکوب گشته‌اند. لحن گفتارش به صدای کسی که درخواب حرف زند شباهت دارد. لبانش پیش از آنکه سخن گوید می‌جنبد، انگار برای ادای کلام به کوشش سختی نیازمند است. بطور زودرس پیر است، گونه‌هایش گود افتاده و جامهٔ محقری به تن دارد.]

شبح زن

هانل!

هانل

[چشمانش هنوز بسته است.]

مادر، مادر عزیز! این توئی؟

شبح زن

منم ــ من پاهای ناجی ما مسیح را با اشک دیدگانم شستم و با موهایم خشک کردم.

هانل

برایم خبرهای خوش آورده‌ای؟

شبح زن

آری!

هانل

خیلی راه اومدی؟

شبح زن

صدها هزار فرسنگ، شبانه!

هانل

مادر، چقدر شگفتی آوری!

شبح زن

وقتی فرزندان زمین خاکی نگاهم کنند چنان بنظر می‌رسم!

هانل

برروی لب‌هایت آلاله و گل مروارید هست. صدایت چون موسیقی پرطنین است.

شبح زن

فرزند، طنینش واقعی نیست.

هانل

مادر، مادر عزیز، زیبائیت مرا خیره کرده!

شبح زن

فرشتگان آسمان هزار بار پر فروغ ترند!

هانل

چرا تو مثل آنها نیستی؟

شبح زن

من غم ترا خورده‌ام.

هانل

مادر، مادر، پیش من نمی‌مانی؟

شبح زن

[بلند می‌شود.]

نمی‌توانم بمانم!

هانل

آن جائی که آمدی زیبا است؟

شبح زن

آنجا سایهٔ بیدهای وحشی از باد و توفان و تگرگ حفظ می‌شود. خدا

پشتیبان آنها است.

هانل

آنجا وقتی خسته شوی می‌توانی استراحت کنی؟

شبح زن

آری!

هانل

وقتی گرسنه شدید می‌توانید غذا بخورید؟

شبح زن

آنجا برای گرسنگان میوه و گوشت هست و برای تشنگان شراب زرین.

[کنار می‌کشد.]

هانل

مادر، می‌روی؟

شبح زن

خدا احضارم کرده است!

هانل

او به بانگ بلند احضار می‌کند؟

شبح زن

آری او مرا به بانگ بلند احضار می‌کند!

هانل

مادر، قلبم آتش گرفته!

شبح زن

خدا قلبت را با گل سرخ و یاس خنک خواهد ساخت.

هانل

مادر، خداوندگار گناهان مرا بازخرید خواهد کرد؟

شبح زن

این گل را که در دست من است می‌شناسی؟

هانل

گل کنجد است، کلید بهشت!

شبح زن

[آنرا توی دست هانل می‌گذارد.]

بگیر، این وثیقهٔ خداوند است نگهش دار. خدا نگهدار!

هانل

مادر! مادر! مرا تنها نگذار!

شبح زن

[کنار می‌کشد.]

مدت اندکی مرا نخواهی دید و اندکی پس از آن باز مرا خواهی دید.

هانل

من می‌ترسم.

شبح زن

[باز هم دورتر می‌رود.]

همچنانکه باد توده‌های برف کوهستانها را جاروب می‌کند، دلهره‌های تو نیز از تو دور خواهد شد.

هانل

مرو!

شبح زن

فرزندان آسمان شبها چون صاعقه‌اند. بخواب!

[اتاق به تدریج تاریک می‌شود. صدای صاف کودکانی که بیت دوم سرود «نازنینم بخواب» را می‌خوانند شنیده می‌شود.]

لالائی، نازنینم بخواب!
مهمانان پرفروغ به دعای شامگاهان پرداخته اند ــ

[ناگهان نور سبز طلائی اتاق را فرا می‌گیرد. سه فرشتهٔ نورانی که به کروبیان بالدار می‌مانند و تاج گل به سر دارند پدیدار گشته سرود را ادامه می‌دهند. در دستهایشان آلات موسیقی هست. شبح زن ناپدید شده.]

مهمانانی که در دل شب پشت و پناه تواند
فرشتگان قلمرو نورند.
لالائی، نازنینم بخواب.

هانل

[چشمانش را باز می‌کند و با وجد و سرور به فرشتگان خیره می‌شود.]

فرشته ها!

[شادی و شگفتی اش رو به افزایش است ولی هنوز مردد می باشد.]

فرشته ها!! **[پیروزمندانه]** فرشته ها!!!

[مکث کوتاه. آنگاه فرشتگان بندهای زیر را از روی نوشته‌ای که در دست دارند می‌خوانند.]

فرشتهٔ نخست

پرتو خورشید که بر کوهسار می‌درخشد
نه برای تو مایهٔ سرور است و نه ثروت.
در دره و جنگل و چمن زارها
برای تو مهیا نبود جز غم و اندوه.

فرشتهٔ دوم

هنگامی که دروگر غله اش را انبار می‌کرد
گرسنه بودی و بیهوده لب به شکوه گشودی.
لب های خشکیده ات تشنهٔ شیر بودند ــ
و آنها تشنه ماندند و پرعطش.

فرشتهٔ سوم

غنچه ها و شکوفه های بهاری
به ارغوانی و عقیق آراستند،
آنها برای دیگران شیرین و دل انگیز بودند و می پژمردند
چون تو، که پژمردنت محتوم است.

[مکث کوتاه]

فرشتهٔ نخستین

از میان تیرگی مکانی ما حامل تهنیت هستیم،
و پیام عشق و مهرورزی را ما بر بالهایمان حمل می‌کنیم.

فرشتهٔ دوم

در حاشیهٔ جامه‌مان برایت می‌آوریم رایحه بهاری را.
گل سرخ پگاه نوشگفته روشن می‌سازد راه ما را.

فرشتهٔ سوم

شکوه چمن سرسبز و فریبا را ما در آسمان‌ها می پراکنیم
کبریای خدا منعکس می‌شود و می‌درخشد در دیدگان ما !

[پایان پرده اوّل]

[صفحات ۲۸ تا ۳۸، ترجمهٔ «م. امین مؤید»]

فصل بیست و دوم

«لئونید نیکلایه ویچ آندری یو» و نمایشنامهٔ «زندگی انسان»

۱۲۲ ــ سرگذشت «آندری یو»

«لئونید نیکلایه ویچ آندری یوْ» (Leonid Nikolayevicn Andreyev, 1871-1919)، با تصنیف نمایشنامهٔ «زندگی انسان» (The Life of a Man, 1907) یکی از نمونه های ادبیات نمادگرای را عرضه کرده است.

نمایشنامهٔ «زندگی انسان» نمونهٔ مهمی از نمایشنامه نمادگرای، و نیز از عوامل پیدایش تئاتر نمادگرای در روسیه به‌شمار می‌رود.

«آندری یو»: فرزند یک مسّاح و نقشه‌بردار زمین، پس از تحصیلات مقدماتی در شهر «اریل» (Oryol)، در سال (1891) به شهر «سن پیترزبورگ» («لنین گراد» فعلی) آمده و وارد «دانشگاه سن پیترزبورگ» گردید... عواملی چون: روحیهٔ متلاطم، فقر، شکست در عشق و... سبب عدم موفقیت تحصیلی او شده، و او را مجبور به رها کردن دانشگاه نمودند... اما «آندری یو» پس از مدتی به مسکو آمده و

به تحصیل در رشتهٔ حقوق در «دانشگاه مسکو» ادامه داد. و در ضمن معاش خود را از راه منشیگری در دادگاه‌های جنایی، به سختی تأمین کرد... در همین دوره به نوشتن داستان‌های کوتاه پرداخت و با «ماکسیم گورکی» (Maxim Gorky, 1868-1936) که نوشته‌های اولیهٔ او را بسیار می‌پسندید، آشنا شد. «گورکی» او را در محافل معتبر ادبی معرفی کرد و سبب چاپ دو جلد از مجموعه داستان‌های کوتاه او گردید. دوستی و همفکری این دو نویسنده تا سال (1905) ادامه یافت...

«آندری‌یو»، اعصابی مختل و روانی پریشان داشت و در گذشته، چندین بار قصد خودکشی کرده بود، وی نمی‌توانست مانند «گورکی» دارای آرمان‌های اجتماعی و سیاسی خوش‌بینانه باشد. و در ضمن مانند «گورکی»، به دبستان طبیعت گرایی و واقع گرایی ناب، و موضع گیری مشخص در هنر، اعتقادی نداشت.

«آندری‌یو»، در کارهای ادبی، به‌ویژه نمایشنامه‌نویسی مایل به تجربه و نوآوری بود. خود را ملزم به رعایت اصول و موازین دبستان خاص هنری، نمی‌انگاشت. و اگرچه بیشتر نمایشنامه‌های او دارای ابعاد واقع گرایانه عمیق و وسیع می‌باشند، اما او آنها را با شیوه‌ها و سبک‌های دبستان‌های دیگر هنری ــ و از جمله نمادگرایی ــ درآمیخته است. به‌همین دلیل، اگرچه آثار او اساساً واقع گرایانه به حساب می‌آیند ــ اما دارای جنبه‌های مهم نمادگرایانه نیز می‌باشند. یکی از نمایشنامه‌های مهم او ــ و به عقیدهٔ برخی از منتقدین، مهمترین نمایشنامهٔ او ــ «زندگی انسان»، اصولاً کاری نمادگرایانه می‌باشد، به طوری که انشاء و اجرای آن را، واقعه‌ای تاریخی در تئاتر روسیه دانسته‌اند: زیرا، انشاء و اجرای این نمایشنامه، در آشنایی دست‌اندرکاران هنر نمایش در

روسیه با دبستان نمادگرایی، نقطهٔ عطف مهمی قلمداد شده است. پیش از توضیح بیشتر در این زمینه، به تلخیص طرح داستانی این نمایشنامه می پردازم.

۱۲۳ ــ نمایشنامهٔ «زندگی انسان»

نمایشنامهٔ «زندگی انسان»، در پنج صحنه بخشبندی شده است. و هر صحنه، یک مرحله از زندگی «انسان» را نمایش می‌دهد. بدین ترتیب، «انسان» در این نمایشنامه، به صورت «نمادی» از همهٔ انسان‌ها، و پنج صحنه، به عنوان «نمادی» از پنج مرحلهٔ عمر آنها، جلوه داده شده است. به اغلب احتمال، «آندری‌یو»، هنگام شخصیت‌پردازی به «نمایشنامه‌های اخلاقی» (Morality Play) دورهٔ قرون وسطی، و مخصوصاً نمایشنامهٔ «انسان» (Everyman, 1500?) ، به دقت نگاه کرده است. دربارهٔ شخصیت‌پردازی در این گونه نمایشنامه‌ها، در کتاب دیگری که نوشته‌ام، چنین توضیح داده‌ام:

> ... شخصیت این گونه نمایشنامه‌ها، معانی مجرد و استعاره‌های اخلاقی ... و «تک بُعدی» می باشند. شخصیت‌های متعارف در نمایشنامه‌های غیراستعاری، معمولاً چهار بُعدی هستند؛ یعنی دارای ابعاد جسمانی، روانی، اجتماعی و عقیدتی می باشند: در حالی که در نمایشنامه‌های تمثیلی ــ استعاری -Allegorical- و اخلاقی، «شخصیت‌ها»، در حقیقت معانی مجردی چون «مرگ»، «فرشته»، «شیطان»، «عقل»، «حرص»، «گناه»، «فضیلت»، «رذیلت» و... می باشند: که به آنها تجسم و تشخص نمایشی اعطاء می‌شود.
>
> **[برگرفته از صفحات ۵۲ و ۵۳ کتاب نی. اس. الیوت و نمایشنامهٔ منظوم و مذهبی، نوشتهٔ «فرهاد ناظرزاده کرمانی»]**

باری، چنین به نظر می‌رسد که «آندری‌یو»، در نوشتن نمایشنامهٔ

«زندگی انسان»، از مصنفِ گمنامِ نمایشنامهٔ «انسان»، از همه نظر الهام گرفته است. زیرا شخصیتِ اصلی نمایشنامه او: «انسان» یا «مرد» (Man)ـ نام دارد، و شخصیت دیگر به نام «تقدیر»ـ(Fate)ـ ــ که اسمی مجرد و انتزاعی می باشد نیز، در صحنه تجسم یافته و حضور دارد، و حتی روایتگرِ داستانِ نمایشنامه هم شده است. و این دو مورد، به شیوه‌های «نمایشنامه‌های اخلاقی» قرونِ وسطی، و به ویژه: «انسان»، شباهت دارند...

در نمایشنامهٔ «انسان» اثر «آندری‌یو»، به شخصیت‌های مجردِ انتزاعی، رنگی نمادگرایانه اعطاء گردیده است: مثلاً «تقدیر» لباسی «خاکستری» به‌تن دارد، و در نهایت خونسردی و بی تفاوتی نظاره گر گذشت زمان و قربانی شدن «انسان» می باشد:

در صحنهٔ یکم، «مادر»، پس از درد فراوان: «انسان» یا «مرد» را می زاید... در صحنه دوّم «انسان»، ازدواج می‌کند. و هرچند که دل در گروی همسرش دارد ــ و همسرش نیز به او عشق می‌ورزد ــ اما فقر ایام جوانی، و تشنگی و نیاز فراوان او برای ثروت، تشخص و مقام، زندگیش را تلخ و پریشان می‌کند... در صحنهٔ سوم، «انسان» یا «مرد»، با بخت و اقبال مواجه شده و ثروت و مکنت فراوانی به دست آورده است. اما دوستان دغل، حسودان و دشمنان نیز در اطرافش گرد آمده‌اند، پس مجالی برای فهم زندگی و تمتع از آن، به دست نمی‌آورد... در صحنهٔ چهارم، بی اعتقادی به معنویات او را فرامی‌گیرد. به همین دلیل، گویی به غضب آسمانی دچار شده و نتیجتاً ثروت و مکنت خود را می بازد. و مصیبت‌بارتر اینکه پسرش نیز جوانمرگ می‌شود... در صحنهٔ آخر، در میخانه‌ای و در حال سکر، با مرگ روبرو می‌شود. و البته پیش از این نیز: هنگامی که ورثه‌اش اطرافش را گرفته بودند، و می‌خواستند مرگ

را به او تحمیل کنند، با مرگ مواجه شده بود... به هر حال، صحنه پنجم قرینهٔ متضاد صحنه یکم است. زیرا در صحنهٔ یکم، او متولد می‌شود، و در صحنهٔ پنجم، جان می‌سپارد...

نمایشنامه «سرنوشت انسان» ــ که علاوه بر «نمایشنامه های اخلاقی» قرون وسطی، به نمایشنامه های «مترلینک» نیز شباهت دارد ــ اولین نمایشنامهٔ نمادگرای در روسیه می باشد، و انشای آن «آندری یو» را، فوراً به شهرت و اعتبار رسانیده است.

۱۲٤ ــ اجرای نمایشنامهٔ «انسان» در روسیه

از آنجایی که اجرای این نمایشنامه در روسیهٔ دههٔ پیش از انقلاب، رویدادها و دگرگونی های شایسته ای ایجاد کرده است، لازم می‌دانم به چند نکته اشاره کنم.

این نمایشنامه، برای اولین مرتبه در سال (1907) به اجراء در آمده و کارگردان آن، «زیوالد مایرهولد» (Vsevold Meyerhold, 1874-1940) بود. «مایرهولد» کارگردانی سرشناس، مبتکر، جنجال آفرین و مبدع سبک ویژه‌ای در بازیگری و کارگردانی به حساب می‌آمد. وی از «نوگرایانه»، تجربی و غیرواقع گرایانه بودن ماهیت این نمایشنامه استفاده کرده و آن را برای اجراء برگزید. وی صحنه را با بافته ها و نسوج «خاکستری» پوشانده و هرگونه لوازم صحنه آرایی متعارف (میز، صندلی، چراغ و...) را از آن حذف نمود. او برتمام جنبه های دیداری نمایش (Spectacle) : حالت و فضایی رویاگونه، و ابهام آمیز مستولی ساخت... و بدین ترتیب شیوه و روشی نمادگرایانه برای اجرای آن عرضه نمود، که در نوع خود بسیار مبتکرانه بود.

اما نکته جالب‌تر، اجرای همین نمایشنامه در «تئاتر هنری مسکو» و در پایان همان سال است. جالب اینجا بود: «تئاتر هنری

مسکو» ــ که زیر نظر «کنستانتین استانیس‌لاوسکی» اداره می‌شد ــ و خود را ملزم به اجرای آثار واقع گرایانه می‌انگاشت، و عمدتاً به خاطر تحقق چنین هدفی بر پا شده بود. اما این‌بار، به خاطر اهمیت نمایشنامه و ذوق و قصد «استانیس‌لاوسکی»، به صرافت اجرای اثری نمادگرای نیز همت گماشت، امری که احتمال رویداد آن اندک بود. به‌طوری که «استانیس‌لاوسکی» در دفتر چهٔ خاطرات خود نوشته، این اولین کوشش «تئاتر هنری مسکو» برای اجرای نمایشنامه‌های غیرواقع گرایانه محسوب می‌شد.

چنانکه انتظار می‌رفت، اجرای «استانیس‌لاوسکی» از این نمایشنامه، با اجرای «مایرهولد» تفاوت‌های عمده داشت. «استانیس‌لاوسکی»، بر نمایشنامه «رنگِ سیاهِ مخمل‌نمایی» را استیلاء داد و کوشید از سه‌بُعدی نمودن صحنه، خودداری ورزد. وی از نفوذ نور، به شکلی که در چشم‌انداز تماشاگر، احساس «امید زندگی» را القاء کند، جلوگیری نمود، و بدین ترتیب شخصیت «مرگ» را ــ که در اجرای «مایرهولد» در آخر ظاهر می‌شد ــ از همان آغاز نمایش، در صحنه حاضر ساخت. و به او همان نیرو و «ازلیت» و «ابدیتی» را اعطاء نمود که «مایرهولد» صرفاً به «تقدیر» اعطاء کرده بود. در چنین زمینه‌ای، «تقدیر» که در پوششی «خاکستری» قرار داشت، بیشتر خوف انگیز به نظر می‌رسید. در حالیکه «مایرهولد» بر بی تفاوتی های «تقدیر» و «مرگ» تأکید ورزیده بود، «استانیس‌لاوسکی» بیشتر به «خوف انگیز» و «بی رحم» نمودن آندو، توجه داشت.

حالت و فضای صحنه‌ای که «استانیس‌لاوسکی» القاء نمود، مشحون از اشباحی «محو شونده» و «دلهره آور» بود که در پس‌زمینه‌ای سیاه و محدود، در تلواسه و طغیان به جنبش در آمده بودند. صدای

«شخصیت»های نمایش، به زندگان نمی‌مانست، بلکه گویی گفتگوی آنها از پیش ضبط شده بود.

اجرای «استانیس‌لاوسکی» به بهترین شکل، جنبه‌های نمادگرایانه نمایشنامه را متبلور می‌ساخت: رنگ و حالت هر صحنه با صحنه دیگر متفاوت بود. در صحنهٔ اوّل «رنگ سفید»، و در صحنهٔ دوّم «رنگ سرخ» و در صحنهٔ سوم، همه چیز به رنگ «طلایی» طرح شده بودند... به این ترتیب «استانیس‌لاوسکی» کوشیده بود، تا لوح بی‌نقش دوران کودکی را «با رنگ سفید»، شور و شر جوانی را با «رنگ سرخ»، و ثروت و مکنت صحنهٔ سوم را با «رنگ طلایی» بنمایاند. اما سعی کلی او براین منوال قرار داشت که حالت و فضای کابوس‌وار نمایشنامه را، از آغاز تا پایان، همچنان حفظ کند.

فصل بیست و سوم

«هوگو ون هفمانستال» و «رمان‌تی سیسم نو» در ادبیات نمایشی

۱۲۵ ــ زندگی و آثار «هوگو وُن هُفْمانْستال»

بحث دربارهٔ «هوگو ون هُفْمانْستال» (Hugo Von ــ Hofmannsthal, 1873-1929) و «رُمان‌تی سیسم نو» (Neoromanticism) در ادبیات نمایشی، از چند جهت به نمادگرایی نیز مربوط می‌شود، که در صفحات آینده، پس از معرفی او و آثارش، به آن می پردازم:

شاعر، مقاله‌نویس و نمایشنامه‌نویس اتریشی: «هوگو وُن هفمانْستال» فرزند مدیر یکی از بانک های وین بود که در اثر بحران اقتصادی سال (1873)، ثروت خود را تا حدی از دست داده بود. به هر حال «هفمانْستال» به طبقه مرفه اتریشی وابستگی داشت، و از تحصیلات عالیه‌ای برخوردار گردید. به‌طوری که در شانزده سالگی، به نوشتن به پنج زبان و خواندن هشت زبان قادر گردیده بود... دیری نپایید که «هفمانستال» با نوشتن شعر و مقاله و نمایشنامه، در محافل ادبی

سرشناس شد و جزو یکی از ادبای اتریشی گردید که در کافه‌ای به‌نام: «کافه گرین اشتایدل» (Café Griensteidle) گرد هم جمع شده، و دربارهٔ مسائل ادبی و هنری روز گفتگو می‌کردند. همگنان او در این کافه عبارت بودند از:

۱ □ «آرتور اش نیتزلر» (Arthur Schnitzler, 1862-1931)
طبیب، نمایشنامه‌نویس و داستان‌نویس اتریشی،

۲ □ «ریچارد بیرهفمان» (Richard Beer.Hofmann, 1866-1945)
شاعر، نمایشنامه‌نویس و داستان‌نویس اتریشی،

۳ □ «هرمن بار» (Herman Bahr, 1863-1934)
روزنامه‌نگار، نمایشنامه‌نویس و مدیر تماشاخانه، اتریشی،

٤ □ «استفن جرج» (Stephen George, 1868-1933)
شاعر آلمانی، و از همفکران «بودلر» و «مالارمه» و هواخواه جریان «هنر برای هنر» در آلمان.

«آرتور اش نیتزلر» که از «هفمانستال» دوازده سال بزرگ‌تر بود درباره او چنین اظهار نظر کرده است: «برای اولین مرتبه در عمرم، با نابغه‌ای بالفطره روبرو شده‌ام.»...

«هفمانستال» در آغاز در «دانشگاه وین» به تحصیل حقوق پرداخت، امّا پس از دو سال، رشته تحصیلی خود را عوض کرده و به آموختن ادبیات زبان‌های ایتالیایی و فرانسه پرداخت. در سال (1900) به پاریس مسافرت نمود و در آنجا با مجسمه‌سازی فرانسوی: «اگوست رودن» (August Rodin, 1840-1917) و نمایشنامه‌نویس بلژیکی: «موریس مترلینک» آشنا شد... سال بعد به «وین» بازگشته و با دختری از خانواده‌ای مرفه ازدواج کرده و تا پایان عمر، در «رُدان» (Rodaun) واقع در حومهٔ «وین»، سکونت گزید.

در سال (1903) ، «هفمانستال» مجموعهٔ اشعار خود را منتشر نمود، و در همین دوران با «ریچارد اشتراوس» (Richard Strauss, 1864-1949) آشنا شد و در نوشتن «متن نمایشی اپراهای» (Libretto) او، همکاری نمود.

«هفمانستال»، با نوشتن چند مقاله، در سیاست هم دخالت غیرمؤثری نیز نموده: در دوران جنگ جهانی اوّل، به نوشتنِ مقالاتی در دفاع از «امپراتوری اتریش» پرداخت، و پس از جنگ نیز از «جمهوری اتریش» حمایت کرد. بیش از این «هفمانستال» مداخلهٔ مستقیمی در امور سیاسی نداشته است... او در سال (1903) ، با کارگردان مشهور اتریشی: «ماکس راینهارت» (Max Reinhardt, 1873-1943) فستیوال نمایشی «سالتزبورگ» (Salzburg Festival) را به‌وجود آورد. هدف از این نهاد تئاتری، حفظ و اشاعهٔ بهترین آثار موسیقایی و نمایشی اتریشی بود.

«هفمانستال»، برای «فستیوال سالیانهٔ سالزبورگ» نمایشنامه‌هایی نوشت. یکی از آنها «انسان» (Everyman, 1911) ـ نام دارد ــ که براساس نمایشنامهٔ اخلاقی «انسان» که در دوران قرون وسطی نوشته شده ــ تصنیف گردیده است. این اثر بدواً در فستیوال «سالزبورگ»، توسط «راینهارت»، کارگردانی و اجراء شده، لیکن از آن پس، همه ساله در همین فستیوال اجراء گردیده است. لازم به یادآوری است که اجراء «راینهارت» از این اثر ــ که در کلیسایی در شهر «سالزبورگ» انجام یافته ــ یکی از نقاط عطف تاریخ تئاتر اتریش، و از بعضی لحاظ، تجربهٔ بسیار مهمی در تئاتر جهان به‌شمار می‌رود.

«هفمانستال» نمایشنامه‌های متعددی نوشته که از جملهٔ آنها می‌توان آثار زیر را نام برد:

۱ □ «مرگ و دلقک» (Death and the Fool, 1893)

۲ □ «تئاتر کوچک جهان، یا خوش اقبال‌ها»
(The Little Theatre of the World, or the Fortunate, 1897)

۳ □ «معادن فالون» (The Mines of Falun, 1899)

٤ □ «الکترا» (Electra, 1903)

٥ □ «شهسوارِ گلِ سرخ» (The Cavalier of the Rose, 1911)

٦ □ «سفر کریستینا به خانه» (Christina's Journey Home, 1910)

۷ □ «انسان» (Everyman, 1911)

۸ □ « زن بدون سایه» (The Woman Without Shadow, 1915)

۹ □ «مردِ سخت‌رأی» (The Difficult Man, 1921)

۱۰ □ «تئاتر بزرگِ جهان سالزبورگ»
(The Salzburg Great Theatre of the World, 1922)

۱۱ □ «مرد فسادناپذیر» (The Incorruplible Man, 1923)

۱۲ □ «برج» (The Tower, 1925)

۱۳ □ «آرابلا» (Arabella, 1929)

یادآوری می‌نمایم که برخی از آثار یاد شده، بازسازی و بازنویسیِ آثار نمایشنامه‌نویسان دیگر جهان است.

«هفمانستال» ــ که با گروهی از هنرمندانِ همفکر خود محفل ادبیِ «گروه وینی های رمانتیک نو» (Viennese Neoromantic Group) را به‌وجود آورد ــ چنانکه در پیش نیز به آن اشاره شد، از تأکید بر «واقعیت‌های برونی» (External Realities) خودداری ورزیده، و به نجلی و تبلور «جوهر شعری» و «روح موسیقایی هنر»، همت گماشتند.

چنین به نظر می‌رسد، مسائل عمده‌ای که در آثار «رومانتیک های نو» مورد توجه و تأکید قرار گرفته اند به قرار زیرند:

۱ □ آرمان گرایی هنری.
۲ □ وجود شرّ و رابطهٔ آن با انسان.
۳ □ مسئلهٔ هنرمند و چالش های واقع گرایانهٔ زندگی.
٤ □ توجه به دنیای خیالساخته.
۵ □ توجه به اسطوره‌ها.
٦ □ توجه به داستان‌های تخیلی.
۷ □ ناامیدی‌های شخصیت‌های اشرافی و اضمحلال اشرافیت در مواجهه با رشد طبقات جدید.
۸ □ طرح اندیشه‌هایی در زمینهٔ اصول و مبانی زیبایی و زیباشناسی.
۹ □ تفکر و تخیل دربارهٔ جوانی، پیری، مرگ، عشق، و رویا.
۱۰ □ رابطهٔ مرگ و زندگی.
۱۱ □ جستجوی زبانی که ناگفته‌ها را بیان کند.
۱۲ □ تأمل و تعمق در واقعیت‌های اجتماعی و کندوکاو آنها در عمق روح انسان.
۱۳ □ مرور دوبارهٔ اصول، مفاهیم و موازین مذهبی.
۱٤ □ زبان موسیقایی و شاعرانه.
۱۵ □ جستجو در اقلیم‌ها و مکان‌های مجهول و مرموزی چون جنگل، کوهستان، برکه‌ها، رودخانه‌ها، و دریاچه‌ها و... و انتخاب این گونه مکان‌ها به عنوان رویدادگاه و بازیگاه نمایش.

به‌طوری که از پانزده عنوان بالا مستفاد می‌گردد، رومانتیک های جدید، نه‌تنها اصول و موازین «رومانتی سیسم» را در سرلوحهٔ کار خلاقهٔ

خود گنجاندند، بلکه، زمینه را برای تثبیت و گسترش نمادگرایی، بیش از پیش، فراهم نمودند.

«اسکار. جی. براکت» و «رابرت. آر. فیندلی»، آثار «فردریک نیچه» را، یکی از مهمترین مراجع و جریانات الهام‌بخشِ دبستانِ «رمان‌تی سیسم نو» می‌انگارند. این دو نمایشنامه‌شناس، دربارهٔ تأثیر «نیچه» براین دبستان چنین می‌نویسند:

> تناقض گزنده در اینجاست که «نیچه» پس از ابتلاء به جنون، در سال (1889)، پیروان فراوانی به هم رسانیده بود. در سال‌های دههٔ (1890)، آثار او الهامبخش شماری از نویسندگانی گردیده بود که در برابر دبستان طبیعت‌گرایی در هنر، جبهه گرفته بودند. اما متعاقباً افکار او، بدون در نظر گرفتن زمینهٔ منطقی متن آن ــ در دفاع از هر جبهه فکری قابل تصوری نقل گردیده و مورد استناد قرار گرفتند. مثلاً نازی‌های آلمانی، در رواج سوء تعبیرها و تفاسیر نادرست از آثار او سعی بسیار کردند. و حتی چنین وانمود ساختند که «نیچه»، «ابرمرد شمالی» -Nordic Superman- یا «ژرمن توتنی» را عالی‌ترین نژادی می‌شمرد که لزوماً برهمهٔ نژادهای پست و فرودست چیره گشته، و برآنها فرمان خواهد راند.
>
> اما همهٔ تحریفات، سوء تعبیرها و تفسیرهای کژ و نادرست از آثار او، دلیل و شاهدِ اهمیت، و زنده بودنِ مستمر آنها محسوب می‌گردند. زیرا هیچ فیلسوف قرن نوزدهم چنان تأثیر گسترده و سحرآمیزی بر قرن بیستم به جای نگذاشته است.
>
> در اواخر قرن نوزدهم، تأثیر و نفوذ «نیچه» با چند منشأ و جریان فکری دیگر تلفیق گردیده و «رومانتی سیسم نو» را به وجود آوردند...

[صفحهٔ ۱۴۵]

به عقیدهٔ «ماروین کارل‌سان» نویسندگان دبستان

«رمانتی سیسم نو»، و به‌ویژه «هفمانستال»، نه‌تنها از نمادگرایان تأثیر گرفتند، بلکه برآنها نیز، تا حدی تأثیر گذاشتند. به عقیدهٔ «کارل سان»: «گروه وینی های رمانتیک نو»، علاوه برآثار «نیچه»، از آثار فیلسوف آلمانی: «ارنست ماخ». Ernst Mach, 1838-1916 نیز الهام گرفتند. «کارل سان» می‌نویسد:

> این نمایشنامه‌نویسان جوان وینی، به افکار «ارنست ماخ» به عنوان منشاء الهام نگریستند. «ماخ» در یکی از آثار خود احتمال اثبات «واقعیت ذهنی» را منکر شده بود. به عقیدهٔ او «تجربهٔ انسانی» -Human Experience- تماماً با شرایط «مشاهده گر» -Observer- همبسته گردیده و از آنجایی که «مشاهده گر» موجودی ثابت نبوده و مجموعهٔ وسیعی از تأثیرگذاری‌ها و تأثیر پذیری‌هاست، پس «واقعیت‌هایی» که با ذهن او همبسته گردیده‌اند، نه‌تنها اموری «ذهنی و درونی» "Subjective" به‌شمار می‌آیند، بلکه در حال تغییر و تبدیل نیز می باشند.
>
> **[صفحهٔ ۲۶۶].**

«هفمانستال»، نه‌فقط در نمایشنامه‌های خود، بلکه در نظریه‌های نمایشی نیز، به ذهنی بودن و تغییر و تبدیل مداوم «واقعیت‌ها» اذعان می‌کند: وی در مقاله‌ای به نام «شعر و زندگی» (Poetry and Life, 1896) یکی از مهمترین اهداف شعر و نمایشنامه را رساندن مخاطب به حالت روحی خاصی می‌داند که در آن موسیقی و رویا به‌هم می‌آمیزند و صحنه به صورت محلی برای هبوط تخیلات و حقایق هنری، مبدل می‌گردد...

«جی. ال. استیان» مناسبات «هفمانستال» و نمادگرایی را چنین خلاصه می‌کند:

> اغلب آثار «هفمانستال»، با در نظر داشتن اهداف نمادگرایانه

انشاء شده‌اند. او در یکی از کتاب‌های خود به‌نام: «صحنه، به عنوان تصویری رویایی» -The Stage as Dream Image, 1903- این فکر را توسعه داد: «زندگی و صحنهٔ تئاتر در یک امر مشترکتند و آن رویاگونه بودن ماهیت هردوست» ... «رویا» دارای جوهره‌ای نمایشی است که برای اجراء بر صحنه کاملاً مناسب می باشد. او معتقد بود، فقط بر صحنهٔ تئاتر است که می‌توان «حقیقت» را مشاهده نمود. در جاهای دیگر فقط مثال ها و انعکاس های آن، مانند تصاویری در آینه، قابل رویتند... به‌نظر او موفقیت بی نظیر «ویلیام شکسپیر»، «مولییر» و «کالدرون» مرهون این امر است که آنها در آثار خود توانسته اند «هنر»، «رویا» و «واقعیت» را با هم متحد و یگانه سازند.

[صفحهٔ ٤٢].

فصل بیست و چهارم

«تی. اس. الیوت» و نمایشنامهٔ «جنایت در کلیسا»

۱۲۶ ــ زندگی و آثار «تی. اس. الیوت»

«تی. اس. الیوت» (T.S. Eliot, 1888-1965) شاعر آمریکایی، که در سال (1927)، در سی ونُه سالگی، آمریکا را فاقد فرهنگ و تمدن مطلوب خود تشخیص داده و تابعیت خود را از آمریکایی به انگلیسی تغییر داد نیز، شاعر، منتقد و نمایشنامه‌نویسی مذهبی و نمادگرای به‌شمار می‌رود.

من دربارهٔ «تی. اس. الیوت»، مطالعه مفصل و مستقلی نموده‌ام که در پائیز ۱۳٦٦ به‌نام «تی. اس. الیوت و نمایشنامهٔ منظوم و مذهبی ــ همراه با ترجمهٔ نمایشنامهٔ جنایت در کلیسا، اثر تی. اس. الیوت»، توسط انتشارات جهاد دانشگاهی، به چاپ رسیده و منتشر شده است. در اینجا صفحات ۸۰ تا ۸۲ از آن کتاب را نقل کرده و علاقمندان را به اصل آن ارجاع می‌دهم:

در شعرها و نمایشنامه‌هایی که «الیوت» تصنیف نموده، دو عنصر اصلی: «آرمان‌گرایی مذهبی» و نمادگرایی، گاه و بیگاه، حضور

دارند. منتقدین آثار الیوت، علاوه بر ذوق شخصی، و مطرح بودن این دو عنصر فکری، دلایل دیگری را نیز در گرایش «الیوت» به آرمان گرایی مذهبی و نمادگرایی ذکر کرده‌اند که از جملهٔ آنها، تأثیر چند شخصیت تأثیرگذار بر او، بوده است:

□ **چند شخصیت تأثیرگذار**

الیوت شاعری است که زبدهٔ افکار نخبهٔ ادیبان جهان را در آثار خویش تلخیص کرده است، بنابراین می‌توان گفت که شاعری است تأثیر پذیر، اما از آنجائی که آثار او، مخصوصاً اشعارش، در ادبیات جهان تأثیر گذاشته، وی شاعری است تأثیرگذار.

□ **هربرت برادلی**

از میان ادیبانی که بر الیوت تأثیر فراوان گذاشتند، فیلسوف آرمان گرا (Idealist) انگلیسی، فرانسیس هربرت برادلی (Francis Herbert Bradley, 1846-1924) است که بررسی آثار او، در حقیقت پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری الیوت است. لازم به یادآوری است که او در آخرین امتحان دورهٔ دکتری شرکت نکرد. اما به هر حال، افکار و سبک برادلی همچنان موضوع بخشی از افکار الیوت باقی ماند. گانون و لون‌سان در این باره می‌نویسد:

> ... در یکی از مقالات آخری خود الیوت از سبک والای برادلی دم می‌زند و فلسفه او که جاسلیقی-Catholic-، تمدن گرا و جهانی است. این نقل قول از برادلی را می‌توان یکی از ستون‌های عمدهٔ فکر الیوت تلقی نمود: تفکر دربارهٔ اخلاق، ما را فراسوی اخلاق می برد. به‌طور خلاصه، ما را به این وضع فکری می‌رساند که به لزوم و ضرورت دیدگاهی مذهبی، چشممان باز می‌شود...

□ آرتور سیمونز

شخصیت دیگری که در تکوین افکار و سبک ادبی او تأثیر گذاشته است، آرتور سیمونز (Arthur Symons, 1865-1945) شاعر و منتقد سرشناس انگلیسی و مؤلف کتاب «جنبش نمادگرایان در ادبیات» (The Symbolist Movement in Literature)است. در اثر مطالعهٔ این کتاب است که شعرای نمادگرای فرانسوی، چون بودلر و ژول لافورگ (Jules Laforgue, 1860-1887) ، و دنیای آنها بر الیوت مکشوف می‌شود. به‌قول خودش کتاب سیمونز یکی از کارهایی است که تمام عمر وی را تحت تأثیر قرار داده است.

□ الیوت و اِزرا پوند

در سال ۱۹۱٤ الیوت تصمیم داشت به آلمان برود، امّا وقتی جنگ جهانی اول درگرفت به انگلستان رفت. در انگلستان با اِزرا پوند (Ezra Pound, 1885-1972) شاعر آمریکایی آشنا شد. الیوت شیفته پوند گردید و پوند نبوغ شاعرانهٔ الیوت را دریافت و با وساطت او شعر معروف «آوازْ عشقِ جی آلفرد پروفراک» به چاپ رسید. الیوت همیشه از پوند به عنوان مشوق، حامی و منتقد و استاد خود یاد می‌کند و منظومهٔ معروف خود «سرزمین بیحاصل» را به او تقدیم کرده است.

یکی از خدمات پوند به شاعران انگلیسی زبان: نقد آثار و معرفی آنها به یکدیگر بود، که به قول «الیوت» شاعر خلق نمی‌کرد، بلکه شرایطی به وجود آورد که نخستین‌بار جنبش نوگرایی در شعر انگلیسی به وجود آمد. از برکت اِزرا پوند، شاعران انگلیسی و آمریکایی با هم آشنا شده و به مبادلهٔ افکار و همکاری پرداختند. هرکس، دیگری را شناخت و از او تأثیر گرفت و در او تأثیر گذاشت.

□□□

«الیوت» علاوه بر شعر ــ مجموعه مقالات و کتب تحقیقی و نقد ــ هفت نمایشنامه نوشته است. این نمایشنامه ها، عبارتند از:

۱ □ «سوینی آگونیس تیز» (Sweeney Agonistes, 1926)
۲ □ «صخره» (The Rock, 1934)
۳ □ «جنایت در کلیسا» (Murder in the Cathedral, 1935)
٤ □ «گردهم آیی خانوادگی» (The Family Reunion, 1939)
۵ □ «ضیافت» (Coctail Party, 1950)
٦ □ «منشی محرمانه» (The Confidential Clerk, 1950)
۷ □ «دولتمرد سالمندتر» (The Elder Statesman, 1958)

از این هفت نمایشنامه، پنج تای آخر، بیشتر مورد استقبال قرار گرفته است، و از میان این پنج نمایشنامه، «جنایت در کلیسا»، از همه برتر بوده و از ابرکارهای ادبیات نمایشی محسوب می‌گردد. وانگهی، این نمایشنامه، بیش از سایر نمایشنامه های «الیوت»، اصول و موازین فکری او: آرمان گرایی مذهبی، و نمادگرایی را، در خود گنجانده است.

در اینجا طرح داستانی «جنایت در کلیسا» را تلخیص می‌کنم. این نمایشنامه در دو پرده تصنیف گردیده و در میان دو پرده نیز، قطعه ای که آن را («انتراکت = Interact = میان‌پرده) می‌گویند، قرار دارد. به تلخیص طرح داستانی این نمایشنامه توجه کنید:

□ **بخش اوّل**

زنان کنتربری (Canterbury) به انتظار، اسقف اعظم (Archbishop)، توماس بکت (Thomas Becket)، که هفت سال در تبعیدی خودخواسته به‌سر برده است، روزشماری می‌کنند. تاریخ دوم دسامبر ۱۱۷۰ میلادی است. زنان و کشیش ها از غیبت طولانی اسقف اعظم به جان آمده و زبان به شکوه می‌گشایند. پیکی (Herald) از راه می‌رسد و از بازگشت بکت خبر می‌رساند. او هشدار می‌دهد که رابطهٔ شاه

هنری دوم (King Henry II) ، با بکت، بهبود نیافته است و میان آندو دوستی پیدا نشده است. همسرایان (زنان کنتربری) بیم و دلهره‌شان را از بازگشت اسقف اعظم بیان می‌کنند و آیندهٔ شومی را پیشگویی می‌کنند. آنها امیدوارند که بکت رفتن را بر ماندن ترجیح داده و به کنتربری پا نگذارد.

به هر حال، بکت وارد کنتربری می‌شود و به آن آیفتمندان آرامش می‌دهد و به آنها می‌گوید اگرچه دلایل ترسشان موجه است، لیکن نباید تسلیم ترس شوند.

دیری نمی‌گذرد که نخستین اغواگر، که در لباس پیکی از دربار شاه هنری است، نزد بکت می‌آید و از دورهٔ جوانی او و روابط دوستانه‌اش که با شاه هنری داشته است، صحبت می‌کند و او را به یاد شادی‌ها و سرمستی‌های گذشته می‌اندازد. در آن دوره بکت هنوز لباس روحانیت به تن نکرده، و همپالگی شاه هنری بوده و در دربار به تشبیب و تغزل روزگار می‌گذرانده است. اغواگر نخست، بکت را به بازگشت به دوران گذشته و پیوستن به دربار، و ادامهٔ همان زندگی دهری و سراپا عیش و نوش دربار، اغواء می‌کند.

بکت، پیشنهاد او را رد کرده و به او می‌گوید: آن زمان و آن احوال گذشته است و دیگر نمی‌تواند تجدید شود. اغواگر نخست پی کارش می‌رود... اغواگر دوم سراغ بکت می‌آید، و او را به یاد دوران صدراعظمی اش می‌اندازد. اغواگر به او می‌گوید روزگاری تو صدراعظم بودی و باز هم می‌توانی این مقام را عهده‌دار باشی. این بار قدرت را در دست گیر و به سود همگان بکاربند. و تحصیل مقام با اندکی مصالحه و آسان گرفتن کار دین میسر است. او باید شاه هنری را بالای سر خود پذیرفته و از وی اطاعت کند. بقیهٔ کار صدراعظمی آسان است.

بکت پیشنهاد اغواگر دوّم را نیز رد می‌کند و به وی می‌گوید، او فقط خدا را بالای سر خود پذیرفته است و فقط از وی اطاعت می‌کند.

اغواگر سوم نیز به بکت سر می‌زند، و اصلاً سلطنت را به وی پیشنهاد می‌دهد. به‌وی‌پند می‌دهدکه اگر رهبری بارون‌های (Baron) شورشی را بپذیرد، می‌تواند برشاه هنری بتازد و براو غلبه کند، آنگاه بارون‌ها، وی را به جای هنری به سلطنت برمی‌گزینند.

این پیشنهاد هم برای بکت پذیرفتنی نیست... اغواگران زمینی از فریفتن او ناامید می‌شوند، اغواگر چهارم سرمی‌رسد. وی ترفند دیگری دارد که با روح بکت بسیار نزدیک است. اغواگر چهارم به وی پیشنهادهای دنیوی نمی‌دهد، بلکه او را با آنچه بکت خودش می‌خواهد اغواء می‌کند و آن «شهادت» است. اغواگر چهارم بکت را به آشتی ناپذیری با اغواءگران دهری و کسب مقام قدیسی و شکوه مقام بی زوال ابرقدیسی اغوا می‌کند. در این زمان، سه اغواگر با چهارمی همداستان می‌شوند تا شاید بکت را بفریبند. آنها به وی می‌گویند: زندگی سراپا دروغ است، تنها شکوه ابدی راست است. چهار اغواگر، امید دیگری جز اتحاد و تأکید بر توهم انگیز بودن زندگی ندارند... همسرایان (زنان کنتربری)، کلام اغواگران را می‌شکنند و چون گذشته از بکت می‌خواهند تا دیر نشده خود را نجات دهد. بکت، دست رد به سینهٔ همهٔ اغواگران زده و به آنها اعلام می‌کند که تصمیمش را گرفته است...

□ **میان‌پرده (Interlude)**

موضوع این میان‌پرده، موعظه بکت، اسقف اعظم، در کلیسای جامع (Cathederal) است. این موعظه کوتاه، در روز کریسمس ۱۱۷۰ میلادی انجام گرفته است. ضمن آن بکت از معنی و مختصات

صلح آسمانی، که به زعم او، صلح مسیحی است خبر می‌دهد. این صلح دیگر قابل خدشه‌دار شدن نیست، زیرا امری آسمانی است، نه زمینی. مسئلهٔ دیگری که مطرح می‌کند اشاره به روز پس از کریسمس است که مخصوص برگزاری شهادت اولین شهید مسیحی «استفن قدیس» (Saint Stphen) می باشد. بکت اظهار می‌دارد که این تقارن تصادفی نیست. شهید کسی است که خود را در خدایش فراموش کرده و به ارادهٔ او تسلیم شده است. دیگر هیچ چیز برای خودش نمی‌خواهد، حتی شکوه شهادت را. زیرا، شکوه واقعی قدیسان، در شهادت است.

□ **بخش دوم**

□ **صحنه اول:**

چهار «شهسوار» (Knight) از سوی شاه هنری به تالاری که بکت در آن جلوس کرده است وارد می‌شوند. کشیشان به آنها احترام کرده و می‌خواهند آداب مهمان‌نوازی را به‌جا آورند. اما شهسواران خشمگین هیچگونه مهمان‌نوازی را نمی پذیرند. آنها خواستار ملاقات با بکت هستند. وقتی بکت به دیدارشان می‌آید او را به اتهام خیانت به تاج و تخت سلطنت محکوم کرده و می‌خواهند بروی بتازند، اما کشیشان با وساطت خویش، مانع می‌شوند. شهسواران به بکت حکم تبعید می‌دهند، اما بکت اعلام می‌کند که دیگر انگلستان را ترک نخواهد کرد. شهسواران شاه هنری، او را به مرگ تهدید می‌کنند و سپس تالار کلیسا را ترک می‌کنند و کشیشان بکت را از خطر به دور می برند، در حالیکه می‌دانند شهسواران بار دیگر به درون کلیسا خواهند آمد.

□ **صحنهٔ دوم:**

بکت در کلیسای جامع شهر کنتربری جا گرفته و کشیشان برای حفاظت وی درهای کلیسا را بسته‌اند. اما وقتی شهسواران به کلیسا بازمی‌گردند و بردر آن می‌کوبند، بکت فرمان می‌دهد که در را به روی

آنها بگشایند. کشیشان با اکراه فرمان او را اجراء می‌کنند. شهسواران، بار دیگر با بکت روبرو شده به او اخطار می‌کنند، که از کارهای گذشته اظهار ندامت کرده و دیگردر مخالفت با شاه هنری، اصرار نورزد. اما وقتی بکت اخطار آنها را نادیده می‌گیرد حمله کرده و او را به قتل می‌رسانند... آنگاه به تماشاگران رو کرده و به توجیه عمل خود می پردازند.

به تماشاگران می‌گویند، که کار آنها آنطور که در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد، ناحق و قساوت‌آمیز نبوده است. چند دلیل هم اقامه می‌کنند: اوّل اینکه بکت تمام قراردادها و رویه‌هایی که براساس آنها به اسقف اعظمی رسیده بود، مخدوش و محو کرده است و این خیانت بزرگی است. دوّم اینکه، به زعم آنها محال است بتوان طبق عقاید مذهبی بکت، برزمین حکومت کرد. سوم اینکه بکت عامداً شرایط وقوع قتل خودش را ایجاد کرده بود و برای این هدف، به هر شکلی که به فکرش رسیده بود، با شاه هنری مخالف ورزیده است. شهسواران می‌روند و زنان آیفتمند کنتربری، سوگوار برصحنه می‌مانند. آنها از شکوه و افتخار بکت می‌گویند، و از شهادت او می‌سرایند که سرانجام، نجات‌آنها را سبب گردیده است.

[صفحات ۱۲۶ تا ۱۲۸ کتاب «تی. اس. الیوت ونمایشنامهٔ منظوم ومذهبی].

در نمایشنامهٔ «جنایت در کلیسا»، از عناصر نمادین استفاده فراوانی گردیده است. دو نمونهٔ مهم آنها عبارتند از: «چرخ گردان» و «پرچم».

□ **چرخ گردان (The Turaing Wheel)**

یکی از نمادهای (Symbol) ادبیات غرب اشاره به شیئی است که حرکتی دوّاری دارد. مثلاً در آغاز نمایشنامهٔ «دریایی ها»

(Riders to the Sea, 1903) اثر جان میلینگتون سینگ (John Millington Syng, 1871-1909) ، به دوک نخ ریسی اشاره شده که یکی از معانی نمادین آن، تقدیر است که سرنوشت شخصیّت های نمایشی را می بافد. در ادبیات جاسلیقی، (Catholic Literature) ـ تسبیح (Rosary)، نمادی است از ارادهٔ خدایی و ابدیّت. در نمایشنامهٔ «جنایت در کلیسا» نیز، چرخ تقدیر به عنوان نماد آورده شده است. این نماد، از سویی بیانگر گردش ایّام، تکرار روز و شب، ماه و فصل و سال بوده، و از سوی دیگر، بیانگر ارادهٔ خدایی است که در ابدیت به حرکت در آمده است و سرنوشت زمین و زمینیان، افلاک و افلاکیان را رقم می‌زند...

کشیش سوّم، در پایان مکالمه اش، به چرخ گردون گریز می‌زند و به یاد می‌آورد که در دوران تبعید اسقف اعظم، این چرخ از حرکت ایستاده بود و حالا با ورود او به کنتربری، بار دیگر چرخش خود را از سر می‌گیرد... چه خیر پیش می‌آید و چه شرّ، چرخ گردون به گردش در می‌آید... بنابراین چرخ گردون در آثار الیوت، دو معنا دارد: از سوئی حوادث عالم است که طبق مشیّت خدایی در ابدیّت زمان، طرح اندازی شده است. اما این تنها تعبیر از این نماد نیست. شاید تعبیر دیگری از آن با درونمایهٔ فلسفی «جنایت در کلیسا»، مناسبت بیشتری داشته باشد. زیرا چرخ گردون را می‌توان به معنائی دنیوی و مادی نیز تعبیر کرد که همیشه می‌گردد و دوره ها را تجدید می‌کند و بشر از گردش با آن گریز ندارد. تنها کسی می‌تواند از بندهای چرخ گردون رهایی یابد که به خدا عشق ورزیده و به او ملتجی شود... وگرنه چرخ گردون همیشه می‌گردد، گاهی خوبی به بار می‌آورد و گاهی بدی، اما همیشه نسبت به وضع و حال انسان بی تفاوت است...

□ معنای نمادین سه پرچم

در آغاز بخش دوّم نمایشنامه، سه کشیش، هرکدام یک پرچم به دست

گرفته وارد صحنه می‌شوند. یکی از پرچم‌ها نشانه‌ای از استفن قدیس (St. Stephen) دارد که یکی از حواریون مسیح بوده و به خاطر اعتقاداتش سنگسار گردید.

پرچم دوّم نشانه‌ای از جان قدیس (St. John) یکی دیگر از حواریون است. پرچم سوّم اشاره به بیگناهان مقدس (Holy Innocents) دارد. مقصود از بیگناهان مقدس، کودکانی است که به فرمان هرود (Herod) شاه بیت‌المقدس، قتل‌عام شدند. زیرا برای هرود اینطور پیشگویی کرده بودند که در بیت‌المقدس پسری زاده می‌شود که شاه یهودیان خواهد شد و تاج را از او خواهد ستاند. هرود، برای آنکه از خطر چنین پیشگویی در امان بماند، هر نوزاد پسری که به دنیا می‌آمد بلافاصله به قتل می‌رساند... به این ترتیب چون این اطفال معصوم به خاطر مسیح (ع) کشته شده‌اند، طبق اشاره کتاب مقدس، در وجود آن حضرت، به زندگی ابدی ادامه می‌دهند.

[صفحات ۱۴۸ و ۱۴۹].

علاوه بر عناصر نمادین، حالت و فضای نمایشنامه و موسیقی کلام آن، بیش از پیش این اثر نمایشی را، نمادگرای ساخته است. «جنایت در کلیسا»، مانند آثار کلاسیک نمایشی دارای «همسرایان» (Chorus) می‌باشد. در نمایشنامه‌های کلاسیک، نقش عمدهٔ همسرایان، علاوه بر تأکیدگذاری بر زمینه فراگیر و بن اندیشه نمایشنامه، و تعبیر و تفسیر آن، و نیز ساختن حالت و فضای نمایشنامه نیز بوده است... در تراژدی «جنایت در کلیسا»، زنان ولایت کنتربری، به عنوان همسرایان، همسرایی می‌کنند:

زنان کنتربری، شاهدان عینی شهادت بکت هستند. آنها دیدگاه‌های مردم شهر را، در دورهٔ بکت، بیان می‌کنند. ضمناً آنها پیش‌زمینه‌های تاریخی و شناسایی‌های مقدماتی را نیز به آگاهی تماشاگران می‌رسانند و حال و هوای نمایش را می‌آفرینند. کار ویژهٔ دیگر

آنـها زیبا کردن کلام شعـری نـمایشنامه اسـت. بـرخـی از جملات آنها برگرفته از اشـعار دیگر الیـوت است که در این نمـایشنامه یک بـار دیگر به کار برده می‌شونـد. فرازهایی کـه ایـن زنان همسرا بیـان می‌کنند، فـواصل میان صحنه ها را نیز پر می‌کند و گذشت زمان را القاء می‌نماید. ضمناً این گروه تنوع بیـانی و صوتی در نمایش ایجاد می‌کنند و فرصت مناسبی برای ایجاد تنوع و از بین بردن یکنواختی خستگی آور، در اختیار کارگردان قرار می‌دهد.

به نظـر من نـکته بسیار جـالب در بـیان زنان کنتربری: بیم آنان است. اگر این بیـم را بشکافیم مـتوجه می‌شویـم، که آنها از اینکه خیر از شرّ شکست بخورد هراس دارنـد. آن ها فاجعه ای را پیش بیـنی می‌کنند که وقوع آن را با حسّ و قلب خود دریافته اند نه با استدلال و تعقل.

در بخش دوّم «جنایت در کـلیسا» پس از آنکه چهار شهسوار، با لحـنی اخطارآمیز و مـوهن، اتـهامات خود را نسـبت به بکت مطرح کرده و جواب شجاعانه و قاطع او را شنیده و از صحنه خارج می‌شوند، همسرایان: زنـان کنتربـری، وارد شده و ترس و اضطراب خود را از واقـعه ای هولناک که در شرف وقوع است، ابراز می‌کنند. آنها گواهی قلبی و پیش بینی های خود را می‌گوینـد و از علائم و نشانه ها مخوفی که مجموعاً مرگ را ترسیم و تلقین مـی‌کند سخن می‌گویند. کلام این زنان، اگرچه معنای مشخص و واضحی ندارد، اما فضاساز و حـالت‌ساز است و فضای مخوفـی که در آن حالت مخوفی به وجود می‌آید القاء می‌کند.

[صفحهٔ ۱۲۹].

در اینجـا مقطعی از نـمایشنـامه را که در آن، زنان کـنتربـری، با کلام ویژهٔ خود، فضا و حالت و تعبیر و تأویل زمینهٔ فراگیر و بن اندیشهٔ آن را آفریده اند، شاهد می‌اورم:

همسرایان

من بویشان را شنیده‌ام: مرگ آورانند،
گواهی بدی که دل‌ها می‌دهد و حواس‌ها را تیز کرده است.
من صدایی را در شب شنیده‌ام:
صدای فلوت و جغدها، و در نیمروز
بالهای فلس‌دار را که عظیم و مسخره بودند، دیده‌ام.
من طعم گوشت فاسد را در قاشق چشیده‌ام.
من نفس‌نفس‌زدن زمین را در شب شنیده‌ام:
که بیقرار و عبث بود.
من در صداهای وحوشی که صدای غریب می‌سازند،
خنده را شنیدم:
شغال، الاغ، زاغچه. صدای تند موش‌ها و یربوع، خندهٔ مرغ ماهیخوار، مرغ دیوانه.
من در نور غلیظِ سحر، گردن خاکستری‌ها را پیچان
و دم جنبانک‌ها را چرخان دیده‌ام.

من نرم‌تنانی را خورده‌ام که هنوز زنده بودند.
و طعم تند نمک جانداران ته دریا را می‌داده‌اند:
خرچنگ زنده، صدف، حلزون، میگو:
و آنها در احشای من زیسته‌اند و تخم‌ریزی کرده‌اند
و احشای من در نور سحر حل شده است.
من بوی مرگ را از گل سرخ، مرگ را در خطمی، نخود شیرین، سنبل، پامچال، و گاوزبان استشمام کرده‌ام.
خرطوم و شاخ، خرطوم و سمّ را، در جای‌های غریب دیده‌ام.

من کف دریا آرمیده‌ام و با تنفس شقایق دریائی تنفس کرده‌ام و با بلع اسفنج های بلعنده، بلعیده‌ام.
من در خاک آرمیده‌ام و کرم های جونده را در تنم دیده‌ام.
در هوا همراه با بادبادکی پران شده‌ام و همراه با آن به سر فرو شده‌ام.
و همراه با الیکایی از ترس خم شده‌ام.
من شاخک سوسک را دیده‌ام.
و پوست افعی را و پوست متحرک و سخت و کرخ فیل را و گُرده های بغزنده و فرّار ماهیان را.
آنگاه که زمین نفس‌نفس می‌زد:
من بوی فساد را در ظرف و دود و بخور را در آبریزگاه، و گنداب را در آتش،
و بوی شیرین صابون را در گذرگاهی جنگلی، بوی جهنمی شیرین را در گذرگاهی جنگلی شنیده‌ام.
من حلقه های نور را دیده‌ام:
که به سوی زمین می پیچید، و بوزینه ها را به وحشت در می اندازد.
ای کاش نمی‌دانستم،
هیچ نمی‌دانستم:
که چه خواهد شد؟ نحوست و مرگ، همینجا:
در مطبخ، در معبر، در علفدانی، در غله دانی، در گاودانی، در بازار، در رگهای ما، احشای ما، جمجمه ها،
و همچنین در دسایس فرمانروایان ما و همچنین در رایزنی های قدرتمداران.
هرآنچه بر دوک رشته شده

و هرچه در انجمن شاهزادگان تافته شده،
در رگهای ما، در ذهن ما نیز سرشته شده است:
به گونهٔ طرحی از کرم‌های زنده در اندرون زنان کنتربری.
من بویش را شنیده‌ام:
بوی مرگ‌آوران را
اما اینک برای عمل خیلی دیر است
و برای ندامت خیلی زود.
هیچکاری ممکن نیست
مگر بی حرکتی ننگ‌آور آنهائیکه:
به آخرین تحقیر رضایت می‌دهند:
من رضایت داده‌ام.
توماس بکت: اسقف اعظم:
من نیز رضایت داده‌ام.
اما از هم گسیخته‌ام،
سرکوب شده‌ام، شکسته‌ام،
با تن جاندار طبیعت یگانه شده‌ام:
نیروهای حیوانی مرا مسخره کرده است،
مرا به ویران‌سازی خود کشانده است،
از آنجا که روح من در نهایت مرگ است،
از آنجا که از بیحاصلی و ننگ سرمستم،
خود را به ویران‌سازی خود سپرده‌ام،
آه، اسقف اعظم، توماس بکت:
ما را به‌بخش، ما را به‌بخش، ما را به‌بخش:

برای ما دعا کن.
تا ما هم، هرچند سراپا ننگیم:
برای تو دعا کنیم.

[ترجمهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی ــ کتاب: «تی. اس. الیوت» و نمایشنامهٔ منظوم و مذهبی، صفحات ۱۹۶ و ۱۹۷].

□□□

برای آشنایی بیشتر با زبان «الیوت»، و یکی از بهترین نمونه‌های اشعار او، و نیز یکی از ابرکارهای ادبیات معاصر جهان، ترجمه‌ای از شعر «سرودِ عاشقانهٔ جی. آلفرد پروفراک» را انتخاب، و ضمیمهٔ این کتاب نموده‌ام. به زبان منظوم «الیوت»، و جنبه‌های نمادگرایانه، و به‌ویژه تشبیهات آن، دقت کنید (ترجمهٔ بهروز ذکاء):

ترانهٔ عاشقانهٔ جی. آلفرد پروفراک

اگر گمان می بردم پاسخ من به کسی است که بازگشت او به جهان وجود امکان‌پذیر است این شعله دیگر در درون من زبانه نمی‌کشید، ولی چون از ظلمات آن سوی حیات (دوزخ) احدی تاکنون زنده باز نگشته است، اگر آنچه می‌شنوم، حقیقت باشد، بی آنکه از بدنامی بترسم به تو پاسخ خواهم داد.

«دانته»

پس بیا، تو و من،
هنگامی که شب در برابر آسمان

همچون بیماری که برروی میز عمل بیهوش گشته فروافتاده است
برویم:
بیا از لابلای کوچه های نیمه خلوت گذر کنیم،
از بیغوله های پر زمزمه
شبهای بی آرام، از مسافرخانه های ارزانی که فقط شبی در آنها بسر
می برند،
و رستورانهائی که کفشان از خاک اره و صدف پوشیده است.
کوچه هائی که همچون گفتگوهای کسل کننده ادامه دارد
به قصد یک رنج و آزار نهانی
برای آنکه ترا با یک پرسش اجتناب‌ناپذیر روبرو کنند...
اوه، نپرس، «موضوع چیست؟»
بیا برویم و بازدید خود را بجا آوریم.
در آن اتاق زنانی می‌آیند و می‌روند
و از میکل آنژ سخن می‌گویند،
مه زرد رنگی که پشت خود را به شیشه های پنجره می‌ساید،
دود زردی که پوزهٔ خود را به شیشه های پنجره می‌ساید،
با زبان خویش زوایای اول شب را لیسید،
و برفراز مانداب هائی که در مجاری آب ساکن می‌شوند درنگ کرد،
و دوده هائی را که از دودکشها سرازیر می‌شوند، گذاشت تا بر پشتش
بنشینند.
از کنار مهتابی لغزید، ناگهان جستی زد،
و از دیدن اینکه شب آرامی از ماه اکتبر است،
یکبار برگرد خانه دورزد و به خواب شد.

البته زمانی فراخواهد رسید
برای دود زرد رنگی که در امتداد خیابان می‌لغزد،
که پشت خود را به شیشه‌های پنجره بساید؛
زمانی خواهد بود، زمانی خواهد بود
برای آماده ساختن چهره‌ای که از چهره‌ای که تو با آن از چهره‌های دیگر دیدن می‌کنی،
زمانی برای کشتن و زمانی برای آفریدن
و زمانی برای تمام اعمال و ایام دستهائی
که سئوالی را بردارند و بر لوحهٔ آثار تو بگذارند؛
زمانی برای تو و زمانی برای من،
و حتی زمانی برای یکصد حالت بی تصمیمی و سرگردانی،
و زمانی برای یکصد نظر و تجدید نظر،
قبل از صرف نان و چای،
در آن اتاق زنانی می‌آیند و می‌روند
و از میکل آنژ سخن می‌گویند.

و البته زمانی فراخواهد رسید
که با تحیر بخود بگویم، «آیا جرأت می‌کنم؟» و «آیا جرأت می‌کنم؟»
زمانی برای بازگشتن و فرود آمدن از پله‌ها،
با یک نقطه برهنه و طاس در میان موهای من ــ
(خواهند گفت: «چقدر موهایش کم پشت می‌شود!»)
لباس صبح من، یقهٔ من که محکم تا زیر چانه بالا رفته است،

کراوات گرانبها و بی‌تکلف من که درعین حال با سنجاق ساده‌ای خودنمائی می‌کند ــ
(خواهند گفت: «اما چقدر بازوان و ساق پاهایش نحیف است!»)
آیا جرأت می‌کنم
آرامش دنیا را برهم زنم؟
در خلال یکدقیقه وقت هست
برای تصمیمات و تجدید نظرها که یکدقیقه آنها را دگرگون خواهد ساخت.
زیرا من تمام آنها را پیش از اینها می‌شناخته‌ام، همه را؛
با شبها، صبحها، بعدازظهرها همه آشنا بوده‌ام،
من زندگی خود را با قاشقهای چای‌خوری اندازه گرفته‌ام؛
من اصواتی را می‌شناسم که در پی موسیقی ای که در اتاق دوری نواخته می‌شود
با سقوط محتضرانه ای رو به خاموشی می‌روند،
بنابراین چگونه می‌توانم بخود جرأت دهم؟

من پیش از اینها با این چشمها آشنا بوده‌ام، همهٔ آنها را می‌شناخته‌ام ــ
چشمانی که شما را در یک عبارت سنجیده و کوتاه میخکوب می‌کند،
و هنگامی که من در برابر نگاه این چشم‌ها درمانده و بیچاره شده‌ام،
هنگامی که میخکوب شده و در روی دیوار پیچ‌وتاب می‌خورم،
در این حال چگونه می‌توانم دهان بگشایم

و تمام راه‌ها و روزهای گذشتهٔ خود را از بیخ گلو به بیرون تف کنم؟
و چگونه می‌توانم بخود جرأت دهم؟
و من بازوانی را پیش از این‌ها می‌شناخته‌ام، همه را ــ
بازوانی که النگودار و سفید و برهنه است
(ولی در زیر پرتو چراغ از کرک خرمائی لطیفی پوشیده است!)
آیا عطر لباسی است
که مرا تا این حد دگرگون می‌سازد؟
بازوانی که روی میز آرمیده، یا در شالی پیچیده است،
و در این صورت آیا می‌توانم جرأت کنم؟
و چگونه و از کجا شروع کنم؟

★ ★ ★

آیا بگویم که به هنگام غروب از لابلای کوچه‌های تنگ گذشته‌ام
و به دودی که از پیپ‌ها برمی‌خاسته تماشا کرده‌ام
پیپ‌های مردان تنها و یک‌تا پیراهن که از پنجره‌ها به بیرون خم شده بودند؟...
در این حال من می‌بایست یک جفت پنجهٔ درنده و ناپاکی به نظر می‌رسیده باشم
که با گام‌های تند و کوتاه خویش از کف دریاهای خاموش فرار می‌کرده است.

★ ★ ★

و بعد از ظهر و شامگاه، این‌چنین به آرامی در خواب فرورفته!
و در زیر نوازش انگشتان دراز،

خوابیده... خسته شده... یا همچون کسی که خود را بیمارگونه وانمود کند،
در همین جا در کنار شما و من در بستر زمین آرمیده است.
آیا پس از چای و کیک و بستنی می‌توانم
آن قدرت را داشته باشم که در خلال لحظه‌ای همه چیز را بزور برهم زنم؟
اما اگرچه من گریه کرده و روزه گرفته‌ام. گریه کرده و دعا کرده‌ام،
اگرچه سر خود را (که به تدریج از موتهی می‌شود) دیده‌ام که روی سینی ای آورده‌اند
ولی من پیامبر نیستم ــ و در این جا موضوع مهمی مطرح نیست!
من لحظهٔ اضمحلال جلال و بزرگواری خود را دیده‌ام،
و من رهرو جاویدان را دیده‌ام که گریبان مرا گرفته و با وضع تمسخرآمیزی به من خندیده است،
و خلاصهٔ کلام اینکه من ترسیده‌ام.

و آیا پس از همهٔ این‌ها، ارزش این را داشته،
که پس از بالا رفتن فنجان‌ها و صرف شدن چای و مربا،
در میان بشقاب‌های چینی ظریف و گران‌بها، در خلال گفتگوئی که در اطراف من و شماست،
آیا ارزش این را داشته است،
که تمام موضوع فقط با تبسمی برگزار شود،
و دنیا به زور آنقدر کوچک و مچاله شود که تبدیل به گوی کوچک

گردد
و به سوی موضوع اجتناب‌ناپذیری غلطانیده شود،
و گفته شود، «من ایلعازر[1] هستم که از دیار مرگ بازگشته‌ام،
بازگشته‌ام تا به شما هرچیز و همه چیز را بگویم» ــ
و اگر کسی که در این حال بالشی را زیر سر زنی جابجا می‌کرده است
بگوید: «نه هرگز قصد من چنین چیزی نبوده
و من اساساً چنین منظوری نداشته‌ام.»

و آیا پس از همهٔ این‌ها ارزش این را داشته،
آیا هنوز هم ارزش این را داشته
پس از غروب‌های آفتاب و باغچه‌های جلو خانه و کوچه‌های نمناک و باران خورده،
پس از نوولها پس از فنجان‌های چای پس از دامن‌هائی که برروی کف اتاق ــ به زمین کشیده شده‌اند ــ
و این و چه‌بسا بسیاری چیزهای دیگر؟ ــ
اما گفتن آن چیزی که حقیقتاً منظور من است غیرممکن است!
ولی گوئی پرتو فانوسی سایهٔ تارو پود عصب‌ها را برروی پرده‌ای منعکس ساخته،
آیا باز هم ارزش این را داشته است
اگر کسی در حالی که بالشی را جابجا می‌کند و یا شالی را کنار می‌زند،
و به سوی پنجره باز می‌گردد بگوید:

«نه، من اساساً چنین منظوری نداشته‌ام،
و هرگز چنین چیزی نبوده است.»

★ ★ ★

نه! من شاهزاده هاملت نیستم، و نمی‌خواسته‌ام هم که باشم!
من یک اشرافی ملازم و بندهٔ درگاه هستم، کسی که جلو می‌افتد،
و به موکب شاهزاده جلوه و جلال می بخشد و یک یا دو صحنه را شروع می‌کند،
و به شاهزاده نظر مشورتی می‌دهد و حقیقت آنکه آلتی است بی اراده،
خادم و سپاسگزار و خوشحال از اینکه ممکن است زمانی مورد احتیاج و استفادهٔ سلطان واقع شود!

مدبر، محتاط و پر وسواس!
مشحون از سخنان والا و گرانقدر ولی اندکی جلف و سبک؛
و گاه براستی بیش و کم مهمل —
و بیش و کم گاه احمق،

من پیر می‌شوم... من پیر می‌شوم...
وقت آن فرارسیده که شلوارهای لبه تنگ بپوشم.

آیا موی سرم را رو به بالا شانه بکنم؟ آیا جرأت می‌کنم هلوئی بخورم؟
من باید شلوار فلانل سفید بپوشم و در ساحل دریا قدم‌زنان گردش کنم.
من حوریان دریا را دیده‌ام که برای یکدیگر نغمه‌سرائی می‌کنند.

گمان نمی برم آنها برای من نغمه‌سرائی کنند.
من آنها را دیده‌ام که سوار بر گردهٔ امواج شده رو به دریا تاخته‌اند
و زلفان سفید امواج دریا را که به قفا برمی‌گشته شانه زده‌اند
در آن هنگامی که باد می‌وزد و آب دریا را سپید و سیه‌فام می‌کند.
ما را در بستر خوابگاههای دریائی بی هیچ اندیشه و خیالی خواب در ربوده
در کنار دختران دریا که با پیچکهای دریائی سرخ و قهوه‌ای رنگ خود را آراسته‌اند.
تا آنکه هیاهوی اصوات انسانی ما را از خود بیدار می‌کند و ما غرق می‌شویم.

۱. Lazarus برادر مریم مجدلیه و مارتا که عیسای مسیح او را پس از آن که چهار روز در قبر مانده بود زنده گردانید. انجیل یوحنا، باب یازدهم.

[مجله سخن، شمارهٔ ۷ ــ دورهٔ چهاردهم، اسفند ۱۳۴۲، صفحهٔ ۶۹۳ تا ۶۹۷، ترجمهٔ بهروز ذکاء]

فصل بیست و پنجم

جنبه‌های نمادگرایانه در نمایشنامه‌های «فدریکو گارسییا لورکا»

□ تئاتری که نبض جامعه خویش را حس نکند، تئاتری که نبض تاریخ سرزمین خود را تشخیص ندهد، تئاتری که متعلق به مردم سرزمین خویش نباشد، و نتواند رنگ و حال مرز و بوم و روح آنرا ــ خواه با گریه یا با خنده ــ تجلی دهد، حق ندارد خود را تئاتر بداند.

| از سخنرانی «فدریکو گارسییا لورکا»، به‌مناسبت اولین شب اجرای نمایشنامهٔ «یرما». |

۱۲۷ ــ زندگی و آثار نمایشی «فدریکو گارسییا لورکا»

«فدریکو گارسییا لورکا» (Federico Garcia Lorca، 1898-1936) شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی، یکی از چهره‌های مهم

ادبی، نیمهٔ اول قرن بیستم به‌شمار می‌رود. وی در دهکده‌ای در ناحیهٔ «اندلس» (آندولوسیا = Andalusia) متولد گردید. پدر او «رودریگز» (Rodriguez) ، زمینداری متمکن بود و با معلمی به نام «وینسنتا» (Vicenta) ازدواج کرده و صاحب چهار فرزند گردید.

سالهای نخستین زندگی «گارسیا لورکا» در مناطق روستایی سپری شد و تحصیلات ابتدایی او در خانه انجام پذیرفت. در این دوره وی به موسیقی، ادبیات و ساختن عروسک، علاقهٔ فراوانی نشان داد و از فولکلور و ادبیات گفتاری ناحیه «اندلس» بهرهٔ سرشاری برد.

«دیوید راجرز» (David Rogers) دربارهٔ تأثیر فرهنگ و هنر بومی و سنتی «آندلس» در آموزش و پرورش «گارسیا لورکا» چنین می‌نویسد:

> «لورکا» در «آندلس» نزدیک «گرانادا» -Granada- متولد گردید. این ناحیه از نظر سنت‌های ادبی و فرهنگی و فولکلور غنی می‌باشد. هنگامی که «لورکا» به صرافت تصنیف شعر و نمایشنامه افتاد، ناگزیر نبود مصنوعاً زبان شاعرانه‌ای بیافریند، و یا داستان‌ها و موقعیت‌های رومانتیک خلق کند. بلکه وی ذخایر هنری و فولکلوری ناحیه‌ای که در آن پرورش یافته بود در ذهن داشت و از آن تجربیات زنده و رخشان بهره می‌جست، و بدین ترتیب به عنوان شاعری مردمی ــ و نه روشنفکری در میان نخبگان فرهنگی ــ به سرودن شعر و نمایش روی آورد...
>
> **[صفحهٔ ۱۱۴].**

«گارسیا لورکا» در سال (1914) در دانشکدهٔ حقوق «دانشگاه گرانادا» به تحصیل اشتغال ورزید، و در همین هنگام بیشتر وقت خود را صرف نوشتن، نقاشی، و نواختن پیانو و گیتار نمود...

در سال (1919) به «مادرید» آمد و در «دانشگاه مادرید» به

تحصیل مشغول گردید، و از همین دوران به نوشتن نمایشنامه نیز دست‌یازید. نخستین کار او در این زمینه «طلسم پروانه» (The Butterfly's Spell, 1920)، نام داشت، که زیر تأثیر دبستان نمادگرایی تصنیف شده است. نمایشنامهٔ دیگر او «ماریانا پینه‌دا» (Mariana Pineda) می‌باشد، که براساس تصنیفی عامه‌پسند انشاء گردیده است...

در سال‌های (1929 تا 1930)، «گارسیا لورکا» به سفر در آمریکای شمالی ــ نیویورک ــ و آمریکای لاتین پرداخت و پس از بازگشت از این سفر است که به نوشتن بهترین نمایشنامه‌های خود توفیق یافت. این نمایشنامه‌ها ــ، که تعداد آنها نیز محدود است ــ، عبارتند از:

۱ □ «عشق دن‌پرلیم پلین» و دنابلیسا در باغ»

(The Love of Don Perlimplin and Dona Belisa in the Garden, 1928)

۲ □ «عروسی خون» (The Blood Wedding, 1933)

۳ □ «یرما» (Yerma, 1934)

٤ □ «خانهٔ برناردا آلبا». (The House of Bernarda Alba, 1936)

در اینجا بررسی سه تراژدی مهم او که دارای جنبه‌های نمادگرایانه برجسته‌ای می باشد، می پردازم:

۱۲۸ ــ نگاهی به تراژدی «عروسی خون»

«عروسی خون» (Blood Wedding, 1933)ـ یک تراژدی است که شخصیت‌های آن از مردم ناحیهٔ کوهستانی «کاستیل» (Castil) برگزیده شده‌اند: «مادر» شخصیت آغازگر نمایشنامه: بیوه‌ای است که شوهر و فرزند بزرگش در منازعه‌ای با خانوادهٔ «فه‌لیکس» (Felix) به قتل

رسیده‌اند، اینک خود را برای داماد کردن تنها پسرش آماده می‌کند. «مادر» از اینکه پسرش نامزد خود را بسیار دوست دارد، شادمان است. و امید دارد که صاحب نوه‌های متعدد گردد. اما شادی او دیری نمی‌پاید. بزودی در می‌یابد که «عروس» قبلاً دل در گروی یکی از افراد خانواده «فه‌لیکس» به‌نام «لئوناردو» (Leonardo) داشته است. اگرچه «لئوناردو» ازدواج کرده، اما هنوز عاشق «عروس» است. «مادر» که در آغاز به ادامهٔ عشق «عروس» و «لئوناردو» مشکوک بود، کم کم به سردی او در ازدواج با پسرش پی می‌برد. دیری نمی‌پاید که «عروس» در گفتگویی با مستخدمی این موضوع را افشاء می‌کند: که هنوز دل در گروی «لئوناردو» دارد، و مخفیانه با او ملاقات می‌کند...

روزی که قرار است ازدواج «عروس» و «داماد» سر بگیرد، «لئوناردو» به خانهٔ «عروس» سرمی‌زند و از عشق خود او را خبردار می‌سازد. امّا عروس عشق او را رد نموده و به ازدواج با «داماد» مصمم می‌گردد. این ازدواج سرمی‌گیرد... اما هنگام مراسم جشن و سرور، به ناگهان شور و هوس عشق گذشته در دل «عروس» شعله‌ور می‌گردد و تصمیم می‌گیرد همراه با «لئوناردو» از آن ناحیه بگریزد. چنین می‌کنند.

به برشی از این نمایشنامه به ترجمهٔ «احمد شاملو» که طی آن خانوادهٔ «داماد»، در جشن عروسی به ناگهان متوجهٔ غیبت «عروس» شده‌اند دقت کنید:

□□□

پدر

[می‌آید تو.]

دختر من کجاست؟

داماد

توی اتاقش است.

[پدر خارج می‌شود.]

دختر اولی

می‌خواهیم یک دور با عروس و داماد برقصیم.

پسر اولی

[به داماد:]

آخر وظیفهٔ توست که مجلس را گرم کنی.

پدر

[از اتاق عروس بیرون می‌آید:]

آنجا نیست که.

داماد

عجب!

پدر

شاید روی بالکن رفته؟

داماد

برویم ببینیم.

[خارج می‌شود... هلهلهٔ ها. گیتارها.]

دختر اولی

شروع کردند.

داماد

[داخل می‌شود:]

آنجا نیست که.

مادر

[مضطرب:]

عجب!

پدر

کجا ممکن است که رفته باشد؟

کلفت

[داخل می‌شود:]

این دختره کجاست؟

مادر

[خشک:]

خبر نداریم.

[داماد خارج می‌شود. سه نفر از مهمان‌ها می‌آیند تو.]

پدر

[اندوهناک:]

مشغول رقص نیست؟

کلفت

مشغول رقص نیست!

پدر

[پرصدا:]

جمعیت زیادست. خوب نگاه کنید!

کلفت

قبلاً نگاه کرده‌ام!

پدر

[متأثر:]

پس کجاست؟

داماد

[داخل می‌شود.]

هیچکس! هیچ جا!

مادر

معنی این کار چیست؟

[به پدر:]

دخترت کجاست؟

[زن لئوناردو شتابان وارد می‌شود:]

زن لئوناردو

فرار کردند! او و لئوناردو! با اسب! تنگ بغل یکدیگر! حتی نفسشان با هم یکی شده بود!

پدر

حقیقت ندارد! ممکن نیست حتماً او دختر من نبوده!

مادر

دختر تو، بله! میوهٔ مادر بد! پسره هم همینطور! اما دختره دیگر زن پسر من است!

داماد

[داخل می‌شود:]

بپریم روی اسب‌ها! برویم دنبالشان! کی یک اسب داره؟

مادر

فوری یک اسب! کی اسب دارد؟ همهٔ داروندارم: چشم‌هایم را، زبانم را در عوض یک اسب می‌دهم!

پدر

اسب آنجا هست.

مادر

[به داماد:]

یا الله! تعقیبشان کن!

[داماد با دو تا پسربچهٔ دیگر خارج می‌شوند.]

نه! دنبالشان نرو! این آدم‌ها مردم را خوب می‌کشند، زود می‌کشند... اما چرا! تاخت کن! من هم از پیت می‌آیم.

پدر

این نمی‌تواند دختر من باشد. نکند خودش را توی آب انبار انداخته باشد؟

مادر

دخترهای با شرافت خودشان را غرق می‌کنند... دخترهای با شرافت و پاک، نه این! اما او دیگر زن پسر من است. دو جنبه دارد!

[همهٔ مهمان‌ها به طرف تو هجوم می‌آورند.]

خانوادهٔ من و خانوادهٔ تو! همه‌تان بروید بیرون! از کفش‌هایمان خاک به هوا کنیم! برویم به کومک پسرم!

[مهمان‌ها دو دسته می‌شوند:]

پسرم برای خودش کس و کار دارد: قوم و خویش‌های لب دریاش، و اقوامی که همینجا هستند... یا الله! برویم بیرون! روی همهٔ راه‌ها! ساعت خون رسیده. یا الله! دو دسته بشوید! ــ تو با کس و کار خودت و من هم با کس و کار خودم... یا الله! یا الله!

[پرده...]

باری، «داماد» که آتش غضب و انتقام در دلش زبانه می‌کشد، به تعقیب «عروس» فراری و «لئوناردو» می پردازد. و «مرگ» که به هیئت «زنی گدا» در آمده، ردِپای آندو را در جنگل، به «داماد» نشان می‌دهد... در صحنه ای از جنگل «هیزم شکنان» ظاهر می‌شوند، و «ماه» که به هیئت «هیزم شکن» جوانی در آمده، مرگِ مسلم «داماد» و «لئوناردو» را پیشگویی می‌کند.

از آنجایی که این صحنه از نمایشنامهٔ «عروسی خون»، دارای جنبه های قوی «نمادگرایانه» است، آنرا نقل می‌کنم. [ترجمهٔ احمد شاملو، صفحات ۱۲۹ تا ۱۴۲].

□□□

[تابلویکم]

[جنگل، شب است. تنهٔ مرطوب و عظیم درختان محیط نگران. صدای دو ویلن به گوش می‌آید. هیزم شکن ها وارد می‌شوند.]

هیزم شکن اوّل

پیدایشان کرده اند؟

هیزم شکن دوّم

نه. اما عقبشان می‌گردند.

هیزم شکن سوّم

گیرشان می آورند.

هیزم شکن دوّم

هیس!

هیزم شکن سوّم

چیست؟

هیزم شکن دوّم

آدم خیال می‌کند که در آنِ واحد صدای راه رفتن آنها را از همهٔ راه‌ها

می‌شنود.

هیزم‌شکن اوّل

وقتی مهتاب درآید، می بینندشان.

هیزم‌شکن دوّم

حقش بود کاری به کارشان نداشته باشند.

هیزم‌شکن اوّل

دنیا بزرگ است. همه می‌توانند تو یش زندگی کنند.

هیزم‌شکن سوّم

اما اینها را خواهند کشت.

هیزم‌شکن دوّم

آنها که همدیگر را اینقدر دوست داشتند، باید هم با یکدیگر فرار می‌کردند.

هیزم‌شکن اوّل

تا وقتی که می‌توانستند، جلو خودشان را نگهداشتند. اما آخرش، خون، آنها را با خودش برد.

هیزم‌شکن سوّم

خون!

هیزم‌شکن اوّل

باید از راه خون رفت.

هیزم‌شکن دوّم

اما خاک، خونی را که ریخت، می‌مکد.

هیزم‌شکن اوّل

چه می‌گوئی! آدم تا آخرین قطرهٔ خونش را بدهد و بمیرد، بهتر از اینست که زنده بماند و خونش بگندد.

هیزم‌شکن سوّم

ساکت!

هیزم‌شکن اوّل

چیزی می‌شنوی؟

هیزم‌شکن سوّم

صدای زنجره‌ها و وزغ‌ها را می‌شنوم. صدای شب را می‌شنوم که کمین می‌کشد.

هیزم‌شکن اوّل

صدای پای اسب را می‌شنوی؟

هیزم‌شکن سوّم

نه.

هیزم‌شکن اوّل

تا این ساعت دیگر باید بکام دلش رسیده باشد.

هیزم‌شکن دوّم

تن دختره مال پسره بود، تن پسره مال دختره.

هیزم‌شکن سوّم

عقبشان می‌گردند و آخر هم می‌کشندشان.

هیزم‌شکن اوّل

اما موقعی پیدایشان می‌کنند، که آنها دیگر خونشان را با هم قاطی کرده‌اند: مثل دو تا ظرف خالی شده‌اند، مثل دو تا جویبار خشک.

هیزم‌شکن دوّم

هوا سنگین است. انگار امشب مهتاب نمی‌شود.

هیزم‌شکن سوّم

چه مهتاب باشد چه نباشد، داماد پیدایشان خواهد کرد. خودم دیدم که

دنبالشان بیرون آمد: رنگ خاکستر شده بود و نشان سرنوشت طبقه اش را داشت.

هیزم‌شکن اوّل

طبقه مردمی که توی کوچه می‌میرند.

هیزم‌شکن دوّم

بله.

هیزم‌شکن سوّم

خیال می‌کنی بتوانند از چنگ آنها در بروند؟

هیزم‌شکن دوّم

مشکل! تا ده فرسخ دورتا دورشان را با تفنگ‌ها و کاردها بسته‌اند.

هیزم‌شکن سوّم

پسره اسب بدرد بخوری دارد؟

هیزم‌شکن دوّم

بله. اما آخر یک زن هم روی ترکش است.

هیزم‌شکن اوّل

رسیدیم.

هیزم‌شکن دوّم

درخت چهل شاخه... خیلی زود می‌توانیم بیندازیمش.

هیزم‌شکن سوّم

مهتاب دارد در می‌آید. عجله کنید.

[از سمت چپ نوری ظاهر می‌شود.]

هیزم‌شکن اوّل

آه. ای ماه که می‌آئی، می‌تابی
از فراز شاخه‌ها و برگ‌ها، گل‌ها، جگن‌ها،

هیزم‌شکن دوّم

ماه، با خونی به رنگ یاسمن‌ها!

هیزم‌شکن اوّل

ماه تنها مانده برروی شاخه‌ها و برگ‌های سبز!

ماه بی کس!

هیزم‌شکن دوّم

پولک تابندهٔ پیشانی داماد

پولک تابندهٔ پیشانی سرد عروس...

هیزم‌شکن سوّم

... ای ماه!

ای نگاه سرد شیطانی!

سایه‌ها را زیر شاخ و برگ‌های سبز جنگل‌ها نهان کن!

هیزم‌شکن اوّل

ماه غمگین!

سایه‌های شاخسار و برگ حنگل‌های خلوت را

رازگاه عاشقان کن!

[هیزم‌شکن‌ها خارج می‌شوند. در نوری که سمت چپ سن را روشن کرده است، ماه ظاهر می‌شود. ماه، هیزم‌شکن جوانی است با چهره سفید. سن، روشنی آبی تندی پیدا می‌کند.]

ماه

من همان قویم،

قوس لغزانی به روی آب.

من همان آذین خاموشم

در عبادتگاه‌ها، بر گوشهٔ محراب.

در میان شاخساران بهم پیچیده، من، وهم سحرگاهی دروغینم.

هان! چه کس را هست یارای گریز از من؟
کیست آن، کو می‌فشاند، در تمشک انبوهی پر تیغ دره، اشک بر دامن؟
در نقابی بیهده، از دیدهٔ من پنهان؟ ــ:
من، به چشمی شیشه گون؛ هر چیز را پنهان، به هرجا هست می بینم!

دشنهٔ من ــ چون عقابی در کمین فرصت موعود ــ
شب همه شب در هوای تیره می‌گردد پی مقصود
تا به درد خونچکان زخمی بدل گردد...

باز کنید!
باز کنید!
جانم از سرمای سخت افسرد، زیرا من
می‌کشم تن برسر دیوار، بر آئینه، بر آهن...
سینه های گرم انسان را، به روی من
بگشائید!
سینه های گرم خون آلود
سینه های خون چکان سرخ را ــ تا من
در درونش غوطه ور گردم!

جان من افسرده از افسون جان افسای سرماها،

و اکنون خاکستر من
(طفل نامشروع و کین جوی فلزی سرد و خواب آلود)
در ستیغ کوهساران و درون دره های تنگ، می‌جوید
آتشی، تا که‌ش بسوزاند.
بر خدنگ شعله های خویش...

می‌کشاند برف، بر دوشم،
می‌کشاند، موج آبگیر ژرف،
حلقه های نقره در گوشم،
امشب اما، من
گونه ها گلرنگ خواهم کرد با سرخاب خونی گرم...
تا توانند از من ایمن شد،
نه پناهی هست پیدا
نه به سایه، گوشه ئی پنهان...
تا زسرما لختی آسایم
سینه ئی مجروح و خونالوده می‌خواهم:
سینهٔ انسان.

از برای خویش قلبی گرم و محنت سوده می‌خواهم
قلب گرمی تا بجنبد بر سریر قله های سینهٔ من
آه! بگذارید به درون آیم.
بگذارید! بگذارید!

[به سایه و شاخ و برگ درختان:]

سایه‌ها را دیگر اینجا اعتباری نیست.
سایه‌ها را دیگر اینجا هیچ کاری نیست.
نیزه‌های پرتو من، مشعلی از نور و غوغائی گران از آشکاری می‌کند پرتاب
در خموش ساکن جنگل.
تا من و نیزار یکرنگی که شب گهواره می‌جنباندش آرام
گونه‌ها رنگین کنیم از سرخی خونی که با خمیازه‌های مرگ می‌لرزد...
هان!
کیست خود را می‌کند پنهان؟
نه!
پناهی نیست!
مرگشان آماده است از پیش...
من تبی الماسگون را چون چراغی برسر هر زنده
می‌تابانم از تشویش.

[ماه میان درخت‌ها پنهان می‌شود و جنگل در تاریکی فرومی‌رود. پیرزن ژنده‌پوشی با شنلی به رنگ سبز تیره وارد می‌شود. پابرهنه است و از میان چین‌های شنلش به زحمت می‌توان قیافه‌ی او را بنظر آورد.]

گدا

ماه پیدایش نیست و آنها دارند می‌آیند. دیگر از اینجا دورتر نخواهند رفت. سروصدای رودخانه و همهمهٔ جنگل، فریادشان را خفه خواهد کرد. همین جاست که باید بمیرند، ــ همین جا و بهمین زودی!
آخ! خسته‌ام... باید دیگر تابوت‌ها را آماده کنند... توی زمین، توی خاک، کفن منتظر جنازه‌های سنگین خونالود است...

[بی صبرانه:]

آخ، این ماه! این ماه!

[ماه ظاهر می‌شود. نور آبی شدید، مجدداً صحنه را روشن می‌کند.]

ماه

دارند نزدیک می‌شوند. یک عده‌شان از طرف بیدستان، یک عده‌شان هم از لب رودخانه... من می‌روم شنزار لب رودخانه را روشن کنم. کار دیگری هم داری؟ چیز دیگری هم می‌خواهی؟

گدا

نه. هیچی.

ماه

هوا سخت و دو دمه خواهد شد...

گدا

جلیقه‌ها را روشن کن! دگمه‌ها را عقب بزن! کاردها راه خودشان را بلدند.

ماه

اما مرگشان باید کُند باشد. تا خون، آرام آرام میان ده تا انگشت من جاری بشود. نگاه کن خاکستر دره‌های من بیدار شده و در انتظار راه افتادن خون، بی صبرانه می‌لرزد.

گدا

نگذار از رودخانه رد بشوند. ساکت!

ماه

اینهاشان...

[می‌رود. سن تاریک می‌شود.]

گدا

زود! خیلی روشن کن، می‌شنوی؟ فرار نخواهند کرد.

[داماد وپسر اولی وارد می‌شوند. گدا می‌نشیند و صورت خود را زیر لباسش پنهان می‌کند.]

داماد

از این طرف.

پسر اولی

نمی‌توانی پیدایشان کنی.

داماد

[با حرارت:]

نمی‌توانم پیدایشان کنم؟

پسر اولی

باید از آنور رودخانه رفته باشند.

داماد

نه، خودم صدای تاخت اسب را شنیدم.

پسر اولی

باید اسب دیگری بوده باشد.

داماد

توی دنیا فقط یک اسب هست. همان اسب... فهمیدی؟ ــ اگر می‌خواهی همراه من بیائی ساکت باش!

پسر اولی

برای این گفتم که می‌خواستم...

داماد

ساکت باش... مطمئنم که همینجا پیداشان می‌کنم. این بازو را

می بینی؟ این بازو، بازوی من نیست: این، بازوی برادرم، بازوی پدرم، بازوی همهٔ مرده‌های خانواده است... این بازو آنقدر قوی است که اگر اراده کند می‌تواند این درخت را با ریشه اش از زمین بیرون بکشد. یا الله! راه بیفتیم، برای اینکه انگار دندانهای همهٔ مرده‌های تبار من توی تنم فرومی‌رود و نفس مرا می برد.

گدا

[ناله کنان:]

آی ی ی!

پسر اولی

شنیدی؟

داماد

برو آنجا را بگرد!

پسر اولی

یک شکار حقیقی!

داماد

یک شکار... بهترین شکارها!

[پسر اولی می‌رود. داماد بطرف چپ متوجه می‌شود و روی گدا می‌افتد.]

گدا

آی ی ی!

داماد

تو اینجا چه می‌خواهی؟

گدا

سردم است.

داماد

کجا می‌روی؟

گدا

[نالان:]

دور...

داماد

از کجا می‌آئی؟

گدا

از پائین‌ها... از خیلی دور...

داماد

یک مرد و یک زن اسب سوار ندیدی؟

گدا

[از توی شنلش درمی‌آید:]

صبر کن...

[کنجکاوانه نگاهش می‌کند:]

پسر خوشگل!

[بلند می‌شود:]

دلم می‌خواست تو حالا خوابیده باشی.

داماد

جواب بده: ــ دیدیشان یا نه؟

گدا

صبر کن... چه شانه‌های پهن داری. اگر روی این شانه‌ها خوابیده بودی، از حالا که روی این پاهای کوچک وا ایستاده‌ای، بهتر بود.

داماد

[نکانش می‌دهد:]

ازت پرسیدم آنها را دیدی یا نه؟ از اینجا رد شدند؟

گدا

[با حرارت:]

نه. اما دارند از تپه می‌روند پائین... نمی‌شنوی؟

داماد

نه.

گدا

راه را بلدی؟

داماد

نه. با وجود این می‌روم.

گدا

عقب من بیا. من راه را می‌شناسم.

داماد

[بی صبرانه:]

برویم... از کدام ور؟

گدا

[اندوهناک:]

از این ور...

[به شتاب می‌روند...]

در صحنهٔ آخر، «مادر» از مرگ پسرش (داماد) و «لئوناردو» باخبر می‌شود. به او مژده می‌دهند که «عروس» همچنان باکره می باشد و بدین ترتیب شرافت پسرش حفظ گردیده است... طنز تلخ تراژدی

«عروسی خون»، در پایان آن به اوج می‌رسد. و آن هنگامی است که سه زن: (۱) «مادر»، (۲) «عروس» و (۳) «همسر لئوناردو»، در بیوگی و تنهایی و سوگواری با همدیگر نزدیک و یگانه می‌شوند. به مکالمهٔ این سه زن و زانو زدن آنها به هنگام دعا و سوگواری توجه کنید [ترجمهٔ احمد شاملو، صفحات ۱۵۹ تا ۱٦٤].

□□□

مادر

برای همین است که می پرسم کیست: وگرنه با یک ضرب دندان، خونش را می‌ریختم. افعی!

[با وضع عصبی به عروس حمله‌ور می‌شود. لیکن توقف می‌کند. به زن همسایه:]

می بینی؟ اوست که گریه می‌کند، و منم که آرامم! می بینی که چشم هایش را از حدقه بیرون نمی‌کشم؟
سر در نمی‌آورم: پسر مرا دوست نداشت اما شرفش؟ شرفش کجاست؟

[عروس را می‌زند، و عروس به زمین می‌افتد.]

زن همسایه

[می‌کوشد آنها را از یکدیگر دور کند:]

خداوندا!

عروس

[به همسایه:]

بگذار هرچه می‌خواهد بکند. من برای این به اینجا آمده‌ام که مرا بکشد تا مراهم با آنها ببرند.

[به مادر:]

اما نه با دست هایت: با یک دستغاله، با یک داس. و سخت: بطوری که

آهن روی استخوانهایم بشکند...

[به همسایه:]

جلوش را نگیر تا بداند که من شرف دارم، منتها شاید دیوانه باشم، اما مرا به خاک خواهند سپرد بدون اینکه تصویر مردی در من منعکس شده باشد!

مادر

ساکت شو! این حرف ها چه دردی از من دوا می‌کند؟

عروس

من با آن یکی رفتم... من رفتم...

[دلواپس:]

تو هم همینطور، تو هم اگر جای من بودی جز این نمی‌کردی! من سوخته بودم: از تو و بیرون، از زخم پوشیده شده بودم. پسر تو، آب خنکی بود که من ازش سلامت و بچه می‌خواستم... اما آن یکی، مثل یک رودخانهٔ تار، زیر برگ و خاشاک پنهان بود و فقط زمزمهٔ جگن‌ها و نغمهٔ زمزمه‌وارش را به طرف من می‌فرستاد. من با پسر تو که مثل یک بچهٔ کوچولوی آب، سرد بود، می‌دویدم... و آن یکی، صدها صدها پرنده‌هائی به طرف من پرواز می‌داد که از رفتن بازم‌می‌داشت و زخم‌های سوزان تن این زن شکسته‌ئی را که آتش نوازشش کرده بود، با ورقه‌های نازک یخش خنک می‌کرد... من نمی‌خواستم، درست گوش بده، من نمی‌خواستم. پسر تو، پناه و سلامت من بود و من نمی‌خواستم فریبش بدهم. اما بازوهای آن یکی، مثل موجی که به داخل کشتی بریزد، مرا دنبال خودش کشاند! حتی اگر پیرزنی بودم که مدت‌ها با پسر تو زندگی کرده بودم و ازش چند تا بچه داشتم، باز یک روز، او می‌آمد و مرا با خودش می برد.

[یک زن همسایهٔ دیگر داخل می‌شود:]

مادر

گناه او نیست! گناه من هم نیست!

[با نیشخند:]

پس گناه کیست! هرزه گرد! ــ بدکاره‌ئی که نیمتاج بهارنارنج عروسیش را توی رختخواب گرم تازه عروس دیگری می‌اندازد!

عروس

ساکت شو! ساکت شو! انتقامت را بکش، من جلوت ایستاده‌ام. گردنم دم دست تست و کندنش، از اینکه یک داودی از توی باغچه‌ات بکنی راحت‌تر است، اما به من ناسزا نگو! ــ من مثل دختر بچه‌ئی که تازه بدنیا آمده باشد پاکم، آنقدرها هم شجاعت دارم که این را به‌ات ثابت کنم: آتشی روشن می‌کنیم و دست‌هایمان را رویش می‌گذاریم: تو از جانب پسرت، منهم از طرف تن خودم. خواهی دید که مجبور می‌شوی زودتر از من دستت را پس بکشی.

[ورود یک زن همسایهٔ دیگر.]

مادر

پاک بودن تو به چه کار من می‌خورد؟... اگر تو بمیری، چه سودی بحال من دارد؟ اصلاً چه چیزی ممکن است دردی از من دوا کند؟ مقدس باد گندم‌ها! ــ برای اینکه آنها از خواب ابدی پسرهای من پشتیبانی می‌کنند. مقدس باد باران! که صورت مرده‌ها را می‌شوید. مقدس باد نام خدا! که ما را الی الابد کنار دیگران می‌خواباند...

[ورود یک زن همسایه دیگر.]

عروس

بگذار من هم با تو گریه کنم.

مادر

گریه کن. اما کنار در.

[دختر کوچک وارد می‌شود. عروس در آستانه می‌ایستد. مادر در وسط صحنه است.]

زن لئوناردو

[وارد می‌شود و به طرف چپ صحنه می‌رود.]

سوارکار خوبی از آب در آمد، حالا یک توده برف است! به بازارها، به جنگل‌ها، به آغوش زن‌ها می‌تاخت، حالا تاج سرش خزه شب‌هاست!

عروس

گل آفتاب‌گردان مادرت، آئینهٔ خاک! روی سینه‌اش باید صلیبی از پیچک صورتی بگذارند... با طاقه شال ابریشمی بپوشانندش... آب توی دست‌های بی حست زاری می‌کند...

زن لئوناردو

آه! چهارتا پسر دارند می‌آیند، که شانه‌هایشان زیر سنگینی بار خم شده.

عروس

آه چهارتا پسر دارند مرده را توی هوا می‌آورند.

مادر

همسایه!...

دختر کوچک

[از آستانه:]

دارند می‌آرندشان.

مادر

همیشه یک جور: ــ صلیب...

عروس

صلیب زنده‌ها و مرده‌ها را حفظ کند.

مادر

همسایه! مقدر بود که یک روز، توی دو سه ساعت، دو مرد عشق با یک کارد خیلی کوچک همدیگر را بکشند. با یک کارد، یک کارد کوچک که به زور می‌شود توی مشت گرفتش، اما او به راحتی توی گوشت غافل فرومی‌رود، و در آن نقطه‌ئی می ایستد که ریشهٔ تاریک فریادهایمان به لرزه در می‌آید... یک کارد کوچک که به زحمت می‌شود توی مشت گرفتش... یک ماهی بی فلس، بی رودخانه... مقدر بود که در چنین روزی، توی دو سه ساعت، با یک چنین کارد کوچکی، دو تا مرد، برای ابد بی حرکت بمانند، با لب‌های زرد و پریده رنگ...

[زن‌ها گریان زانومی‌زنند.]

[پایان نمایشنامه]

«گارسیا لورکا» در تصنیف نمایشنامهٔ «عروسی خون»، از واقعه‌ای که در یکی از روستاهای اسپانیا روی داده و خبرش در روزنامه‌ای چاپ شده بود، الهام و مایه گرفته است. اما این نمایشنامه «مستند» (Documeatary) نیست، بلکه به عقیدهٔ «جی. ال. ستیان»: تحت تأثیر «تراژدی روستایی» یا «بزرگی» (Peasant Tragedy «دریایی ها» اثر نمایشنامه‌نویس ایرلندی: «جان میلینگتون سینگ» انشاء شده است. و زبان و لحنی شاعرانه دارد و به نحو بارزی «آیینی ــ مناسکی» می باشد.

باری، همانطور که در پیش نوشتم، تابلوی اوّل از پرده سوم این تراژدی، با در نظر داشتن اصول و موازین دبستان نمادگرایی، انشاء گردیده. از این مقاطع که بگذاریم، بقیه نمایشنامه می‌تواند اثری واقع گرایانه تلقی گردد.

۱۲۹ ــ نگاهی به تراژدی «یرما»

تراژدی «یرما» (Yerma, 1934) دربارهٔ زنی است که در اشتیاق داشتن فرزند می‌سوزد، اما شوهرش «خوان»ـ (Juan) عقیم است... دیری نمی‌گذرد که معلوم می‌شود «یرما» شوهرش را دوست نمی‌دارد، و تمنیات عاطفی خود را متوجهٔ چوپانی به نام «ویکتور» (Victor)ـ نموده است. از سوی دیگر، «یرما»، به خاطر آداب، رسوم و سنت‌های اجتماعی، «ویکتور» را لایق همبستری خود نمی‌انگارد و نسبت به شوهرش نیز ناامید است. نیاز او به مادری هنگامی که با «ماریا» که به تازگی ــ بعد از پنج ماه از ازدواج ــ آبستن شده است، و نیز رابطهٔ او با «ویکتور» به‌خوبی نمایان می‌شود. در صحنهٔ زیر این موضوع به نمایش در آمده است. [ترجمهٔ پری صابری و یدالله رویایی، صفحات ۱۷ تا ۲۸].

□□□

[یرما آواز می‌خواند. ماریا با یک بقچه از راه می‌رسد.]

یرما

از کجا می‌آئی؟

ماریا

از خرید.

یرما

از خرید؟ صبح سحر؟

ماریا

اگه به اختیار خودم بود زودتر از این می‌رفتم و آنقدر جلوی مغازه صبر می‌کردم تا درها رو باز کنن. اگه گفتی چی خریدم؟

یرما

قهوه و قند و شکر ناشتائی.

ماریا

نه. توروروبان و کنون و کانوا خریدم. شوهرم پول داد. خودش بهم داد.

یرما

می‌خوای برا خودت پیراهن بدوزی؟

ماریا

نه... می‌خواستم... نفهمیدی؟

یرما

چی؟

ماریا

آخه... من...

[سرش را پائین می‌اندازد. یرما بلند می‌شود و با تحسین به ماریا نگاه می‌کند.]

یرما

بعد از پنج ماه؟

ماریا

آره...

یرما

خودت فهمیدی؟

ماریا

خوب معلومه.

یرما

[کنجکاو:]

چی حس می‌کنی؟

ماریا

نمی‌دونم... دلم شور می‌زنه.

یرما

شور؟ [به اوپیله می‌کند.]... ببینم، کی این اتفاق افتاد؟ بگو... لابد به فکرش هم نبودی؟

ماریا

نه... نبودم.

یرما

شاید آواز می‌خوندی... مگه نه؟... من آواز می‌خونم... امّا تو چی؟... بگو.

ماریا

آخه چی بگم؟ تا حالا بچه گنجشک تو دستت گرفتی؟

یرما

آره.

ماریا

اینم همونطوره.

یرما

معرکه ست

[پریشان به او می‌نگرد.]

ماریا

خودم گیج شدم... هیچ چی بلد نیستم.

یرما

چی بلد نیستی؟

ماریا

بلد نیستم چکار کنم. برم از مادرم بپرسم.

یرما

برای چی؟ مادرت پیر شده، یادش رفته. تند راه نرو، وقتی نفس می‌کشی آروم نفس بکش. انگار یه شاخه گل با لبهات نگهداشته ای.

ماریا

ببین... میگن... که یواش یواش با پاهای کوچکش به شکم آدم فشار میاره.

یرما

همون وقته که آدم از همیشه بیشتر دوستش داره. موقعی که می‌تونن بگن: «پسرم».

ماریا

با همه‌ی اینا من خجالت می‌کشم.

یرما

شوهرت چی میگه؟

ماریا

هیچی.

یرما

دوستت داره؟

ماریا

بهم نمیگه. ولی وقتی میاد طرفم چشمهاش مثل دو تا برگ سبز تکون می‌خوره.

یرما

میدونست که تو...؟

ماریا

آره.

یرما

چطوری؟

ماریا

نمی‌دونم. ولی شبی که عروسی کردیم لبهاشو به گونه‌هام می‌کشید. مرتب تو گوشم زمزمه می‌کرد، انقدر زمزمه کرد که انگار بچه مثل یه پرنده‌ی آتشی سرخورد تو گوشم.

یرما

وای چه خوشبخت.

ماریا

ولی تو که از این چیزا بیشتر از من سررشته داری.

یرما

چه فایده؟

ماریا

آخه چرا؟ از همه دخترهائی که اونسال با توعروسی کردن فقط تو یکنفر...

یرما

می‌دونم. ولی خیلی دیر نشده. هلن سه سال صبر کرد. هم دوره‌های مادرم حتی بیشتر. دو سال و بیست روز زیاده، می‌دونم. ولی من بیخود خودمو می‌خورم. بیشتر شبها پا برهنه می‌رم تو مهتابی روی زمین راه می‌رم. اگه ادامه پیدا کنه از پا می‌افتم.

ماریا

چرا مثل پیرزنا حرف می‌زنی؟ ببین، آدم نباید ناشکری کنه. یکی از خاله‌های من تازه بعد از چهارده سال بچه‌دار شد. ولی چه بچه‌ای. خدا بدور...

یرما

چکار می‌کرد؟

ماریا

مثل یک گاو کوچولو نعره می‌زد. انگار هزار تا سیرسیرک با هم یکجا بخونن. به سرو کله‌مون می‌شاشید. گوشهامونو می‌کشید. هنوز چهار ماهش تموم نبود که با پنجه‌هاش سروصورتمونو خون میانداخت.

یرما

این چیزا که درد نمیاره.

ماریا

آره، خیال کردی.

یرما

خواهرم با پستونهای ترک خورده به بچه‌ش شیر می‌داد. خیلی درد داشت ولی یک درد سالم و خوب. دردی که برای سلامتی هر زنی لازمه.

ماریا

میگن بچه خیلی به آدم زجر میده.

یرما

دروغه. مادرهای ضعیف این حرفو می‌زنن. نق‌نقوها اصلاً چرا اونا بچه‌دار میشن؟ بچه‌دار شدن که آب خوردن نیست. آدم باید زجر بکشه تا بزرگشون کنه. فکر می‌کنم هر بچه نصف خون آدمو می‌گیره. ولی خوبه. سالمه. معرکه‌ست. هر زنی به اندازه‌ی چهار پنج تا بچه خون داره و اگه بچه‌دار نشه خونش برمی‌گرده و سم میشه. بلائی که بالاخره به‌سر من میاد.

ماریا

من نمی‌دونم چمه.

من شنیدم که شکم اول همه می‌ترسن.

ماریا

[با خجالت:]

ببین... تو که خیاطی سرت میشه...

یرما

[بسته‌ی اورا می‌گیرد.]

بده برات دو تا پیرهن کوچولو می بُرم. اینا چیه؟

ماریا

کهنه ست.

یرما

خیلی خوب...

[می‌نشیند.]

ماریا

پس... خدا نگهدار.

[به یرما نزدیک می‌شود. یرما با علاقه به شکم ماریا دست می‌کشد.]

یرما

تو کوچه های خراب یواش راه برو.

ماریا

خدا نگهدار.

[اورا می بوسد و خارج می‌شود.]

یرما

زود برگرد.

[به حالت اولیه صحنه برمی‌گردد و با قیچی شروع به بریدن می‌کند. ویکتور برمی‌گردد.]

سلام ویکتور.

ویکتور

[قیافه مصمم وفکور دارد.]

خوآن کجاست؟

یرما

رفته بیابون.

ویکتور

چی می‌دوزی؟

یرما

کهنه می‌دوزم.

ویکتور

[خنده‌رو]

عجب.

یرما

دورش تور می‌دوزم.

ویکتور

اگه دختر شد اسم خودتو روش بذار.

یرما

[پریشان و لرزان]

چی گفتی؟

ویکتور

من خیلی برای تو خوشحالم.

یرما

[بغض کرده]

نه، برای خودم نیست. برای بچه‌ی ماریاست.

ویکتور

پس تو هم ازش یاد بگیر. تو این خونه جای یه بچه خالیه.

یرما

[ناراحت]

خالیه.

ویکتور

مأیوس نباش، به شوهرت بگو کمتر فکر کار باشه. دلش می‌خواد پولدار بشه که خوب میشه. ولی وقتی مُرد ارثش به کی میرسه؟ خوب من میرم سراغ گوسفندهای خودم. به خوآن بگو دو تا گوسفندی رو که از من خریده بیاد ببره. برای اون جریان هم بگو محکمتر بغلت کنه.

یرما

[با هیجان]

آره. محکمتر.

اونوقت بت میگم،

چشم پسرم، چشم پسرم،

خسته‌ی توأم، مرده‌ی توأم،

چقدر سنگینی، توی کمرم،

از توی کمرم که گهواره‌ی اولته.

کی میای بیرون، آه پسرم، قندِ تَرم؟

«وقتی شنیدی بوی یاسمن»

[یرما، برمی‌خیزد و به طرف محلی که ویکتور ایستاده بود پیش می‌رود و با شدت هوا را استنشاق می‌کند. سپس به طرف دیگر صحنه می‌رود و گویا بدنبال چیزی می‌گردد و بعد به طرف صندلی رفته می‌نشیند و با نگاهی تیره و سرگردان به خیاطی مشغول می‌شود...]

هنگامی که «خوان» درمی‌یابد «یرما» او را دوست ندارد، می‌هراسد. زیرا گمان می‌برد که این بی‌علاقگی، سرانجام به خیانت و بدنامی منجر می‌شود...

آخرین امید «یرما» پناه بردن به زیارتگاهی در کوهستان است. جایی که مزار یکی از قدیسانی است که به شفای بیماران و به‌ویژه زنان نازا شهرت دارد. «خوان» هم مظنونانه در پی او می‌رود... «یرما» نزدیک زیارتگاه ــ که در دل کوهستان است ــ با «پیرزنی» برخورد می‌کند که از عقیم بودن خانوادهٔ «خوان» او را خبردار می‌کند. این صحنه چنین نوشته شده است. [ترجمهٔ پری صابری و یدالله رویایی، صفحات ۱۱۶ تا ۱۱۸].

□□□

[رقص کنان و کف‌زنان خارج می‌شوند. دو دختر جیغ‌زنان دوباره وارد می‌شوند. پیرزن زنده‌دل سرمی‌رسد.]

آواز دسته جمعی

آسمان باغ افشان است
باغهائی همه گل‌بوته‌ی شوق
در دل اینهمه گل‌بوته گلی سرخ
گل معجزه است.

پیرزن

میذارین بالاخره یه چرتی بزنیم؟

[یرما وارد می‌شود.]

توئی؟

[یرما، درمانده است و حرفی نمی‌زند.]

بگو ببینم تو چرا اومدی اینجا؟

یرما

نمی‌دونم.

پیرزن

تو اعتقاد داری؟ شوهرت چی؟

[یرما ناراحت و درفکر.]

یرما

اونجاست.

پیرزن

چکار می‌کنه؟

یرما

مشروب می‌خوره.

[سکوت. دستهایش را بر پیشانی می‌گذارد.]

آخ.

پیرزن

آخ آخ کمتر، شور بیشتر. قبلاً بهت نگفتم ولی حالا بهت می‌گم.

یرما

تو چی می‌تونی به من بگی که خودم ندونم؟

پیرزن

حرفی که نوک زبونمه. حرفی رو که همه‌ی مردم می‌زنن. تقصیر شوهرته. فهمیدی؟ جفت چشمهام کورشه اگه دروغ بگم. نه پدرش، نه جدش، نه امجدش، هیچکدوم از نژاد حسابی نبودن. زمین و آسمونو بهم ریختن تا تونستن بالاخره صاحب یه دونه پسر بشن. آب دهن تو رگهاشونه. ولی فامیل تو خرجش سواست. تا دلت بخواد خواهر و برادر و فامیل و پسر عمو داری. حالا فهمیدی چه فلاکتی به سر نازنینت هوار شده؟

یرما

فلاکت. مرداب زهر زیر سنبله‌ی گندم.

پیرزن

مگه پا نداری فرار کنی؟

یرما

فرار کنم؟

□□□

«خوان» نیز در همان محل با «یرما» روبرو می‌گردد و به او می‌گوید زندگی آندو بدون بچه هم خوب و شاد است، و هیچکس نباید آنها را به خاطر سترونی سرزنش کند. و او نیز با کشت زمین، غریزهٔ باورسازی خود را تا حدی سیراب می‌کند. برش زیر دربارهٔ این موضوع نوشته شده است. [ترجمهٔ پری صابری و یدالله رویایی، صفحات ۱۲۰ تا ۱۲۵].

□□□

[یرما بطرف گاری پیش می‌رود و به شوهرش برخورد می‌کند.]

یرما

اینجا بودی؟

خوان

اینجا بودم.

یرما

کشیک منو می‌کشیدی؟

خوان

کشیک تورو می‌کشیدم.

یرما

شنیدی؟

خوان

شنیدم.

یرما

خب؟ پس ولم کن و برو با مردم آواز بخوان.

[روی پتوها می‌نشیند.]

خوان

حالا نوبت منه که شکایت کنم.

یرما

بچه دلیل؟

خوان

زندگی من تلخه.

یرما

خون منهم همینطور.

خوان

از این آه و ناله‌ی دائمی طاقتم بسر رسیده. بخاطر چیزهای پا در هوا. بخاطر هیچ و پوچ.

یرما

[با تعجب و دراماتیک]

گفتی پا در هوا؟ گفتی هیچ و پوچ؟

خوان

بخاطر چیزهائی که وجود ندارن و اختیارش دست ما نیست.

یرما

ادامه بده. ادامه بده.

[شدید]

خوان

بخاطر چیزهائی که برای من پشیزی ارزش نداره. می‌شنوی؟ که برای من پشیزی ارزش نداره بالاخره باید بهت می‌گفتم. فقط چیزی که تو دستم باشه برای من اهمیت داره، چیزی که جلوی چشمم باشه.

یرما

[ناامید روی زانو بلند می‌شود.]

آره. آره. همینو می‌خواستم از دهنت بشنوم. حقیقت وقتی تو آدم مخفیه، صداش بگوش نمی‌رسه. ولی وقتی از وجود بیرون ریخت و بروز کرد، چه مهیب و پرصداست. پشیزی براش ارزش نداره. درست شنیدم؟

خوان

[به یرما نزدیک می‌شود.]

فکر کن که دست تقدیره. گوش کن.

[می‌خواهد او را از جا بلند کند.]

خیلی از زنها آرزوی زندگی تورو دارن. بدون بچه زندگی شیرین‌تره. من بدون بچه هم خوشبختم. تقصیر ما که نیست.

یرما

در وجود من پی چی می‌گشتی؟

خوان

پی خودت.

یرما

[از کوره در رفته:]

آره. آره. دنبال آسایش. دنبال خونه و زن و زندگی. همین و بس. راست می‌گم؟

خوان

راست می‌گی، مثل همه‌ی مردها.

یرما

اما بقیه‌ش؟ پسرت؟

خوان

[قوی]

نشنیدی گفتم برام بی اهمیته؟ انقدر سئوال نکن. باید داد بزنم تا بفهمی؟ حالا ببینم آروم می‌گیری یا نه؟

یرما

وقتی می‌دیدی که من انقدر آرزو دارم، هرگز بفکرش نبودی؟

خوان

هرگز.

[هر دو روی زمین هستند.]

یرما

من امید هم نمی‌تونم داشته باشم؟

خوان

نه.

یرما

تو هم همینطور؟

خوان

منم همینطور. تسلیم شو.

یرما

تحقیر شده.

خوآن

ما با هم در آرامش و صفا زندگی می‌کنیم. با خوشی. بغلم کن.

[او را می‌بوسد.]

یرما

پی چی می‌گردی؟

خوآن

پی تو می‌گردم. تو نور مهتاب خیلی خوشگلی.

یرما

پی من می‌گردی، همونطور که دوست داری یه کبوتر رو ببلعی.

خوآن

بغلم کن... اینجوری.

یرما

هرگز، هرگز.

[یرما فریاد می‌زند. گلوی شوهرش را می‌فشارد. خوآن برزمین می‌افتد و می‌میرد. صدای کرزوار بلندتر به گوش می‌رسد.]

سرانجام «یرما»، در حمله‌ای عصبی و دیوانه‌وار، شوهر عقیمش را خفه می‌کند و با خود می‌گوید:

[حالا دیگه با خیال راحت چشمامو می بندم و دیگه از خواب نمی پرم. دیگه نمی پرسم بالاخره خون من نوید خون تازه‌ای را می‌ده، یا نه. برای همیشه عقیم شدم. چی می‌خواهید؟ نیایید جلو! من پسرمو کشتم. با دست‌های خودم پسرمو کشتم... **(مردم در اطراف او جمع می‌شوند. صدای کر به گوش می‌رسد.)**]

□□□

در واقع «یرما» با کشتن شوهرش، تنها امید باروری و داشتن فرزند را در خود کشته است.

زبان این نمایشنامه ــ که «گارسیا لورکا» آن را «شعری تراژیک»(A Tragic Poem)،خوانده است ــ ترکیبی از شعر فولکلوریک و گفتگوی نمایشی است. و گفتگوی نمایشی آن هم، اگر چه به صورت نثر تصنیف شده، امّا دارای جنبه های قوی شاعرانه است.

در نمایشنامهٔ «یرما»، تصاویر و مواقع شاعرانه و نمادگرایانه متعددی گنجانده گردیده است: در آغاز «یرما» رویایی می بیند که در آن چوپانی، بچه ای برای او می‌آورد: بچه ای که لباسی سفید به تن دارد. بدین ترتیب از همان آغاز نمایشنامه، تعبیری مذهبی ــ نمادگرایانه پیدا می‌کند... هنگامی که «چوپان» می‌رود، نور سفید صبحگاهی صحنه را فرامی‌گیرد و زنان رختشوی همسرای(Chorus)، غریزهٔ مادری او را به آواز می‌خوانند. این صحنه نیز دارای ارزش نمادگرایانه است.

صحنه ای که زنان شمع به دست و دختران با حلقهٔ گل در صحنه ظاهر می‌شوند، و هنگامی که صدای زنگ ها در طنین سنجیده ای شنیده می‌شوند، و نیز هنگامی که دو تصویر صورتک پوشیده (که یکی نماد «زن» و دیگری نماد «مرد» است) بر صحنه می‌آیند نیز، از موارد مهم استفادهٔ «گارسیا لورکا»، از اصول و موازین نمادگرایی، به‌شمار می‌آیند.

۱۳۰ ــ «خانهٔ برناردا آلبا»

«خانهٔ برناردا آلبا»(The House of Bernarda Alba, 1936)، آخرین نمایشنامهٔ «گارسیا لورکا» و نیز آخرین تراژدی در «سه‌بخشی» (تریلوژی = Trilogy) معروف او به‌شمار می‌رود. (دو تراژدی دیگر او عبارتند از: «عروسی خون» و «یرما»).

«خانهٔ برناردا آلبا»، از نیرو و انسجام فراوانی برخوردار بوده، و از نظر «ریخت بیرونی» (فرم = Form) و «درونمایه» (Content)، یک

ابر کار نمایشی تلقی گردیده، و شاید بهترین نمایشنامهٔ «گارسیا لورکا»، و شاید هم بهترین نمایشنامه ای باشد که به زبان اسپانیایی تصنیف شده است... باری، در همان سالی که شاعر به طرز دردناک و فجیعی به دست فالانژهای فاشیست اسپانیایی، به بهانه ای موهوم و مجعول به قتل رسیده، نمایشنامهٔ «خانهٔ برناردا آلبا» هم تصنیف شده است. بدین ترتیب این اثر، محصول دوره ای می باشد که شاعر در کار نمایشنامه نویسی، تجربه و تبحر بیشتری اندوخته بوده است.

به نظر می‌رسد که سعی «گارسییا لورکا» این بوده است که تراژدی «خانهٔ برناردا آلبا»، اثری واقع گرایانه باشد. این موضوع را هم در متن نمایشنامه، و هم در مقدمه ای که خواهرش: «فرانسیسکو گارسییا لورکا»، برآن نوشته، می‌توان ملاحظه کرد:

> می‌خواهم بگویم که «خانهٔ برناردا آلبا» می‌تواند طریقه ای ثمربخش در عمق دادن به آنچه می‌توان «واقعیت اسپانیایی اش» نامید، باشد. تعجب می‌کنم که چگونه شاعری که بزرگترین رگهٔ رقت احساسش را در تئاتر اسپانیایی به وجود آورد، بتواند خود را تا حدی از این ظرافت و رقت دور کند و به نوشتنِ چنین نمایشنامه ای بپردازد. همه چیز چنان ترتیب داده شده است که از وسوسهٔ تمایل به «لیریسم» ــ گرایش به لحن غنایی = Lyrism- ــ یا ظرافت احساس پرهیز شود...
>
> جهان با همهٔ خشونتش که «برناردا» و دخترانش بیهوده در مقابل آن از خود دفاع می‌کنند، از برابر پنجره های ایشان، به صورت خیال هایی پر از خشم، یا مست از شهوتِ پلید، درگذر است...
>
> **[صفحات ۱۰ تا ۱۱ نمایشنامهٔ «خانه برناردا آلبا»، ترجمهٔ محمود کیانوش.]**

«محمود کیانوش»، مترجم این نمایشنامه نیز آن را اثری «واقع گرایانه» انگاشته و کوشیده است با زبانی واقع گرایانه آن را به

فارسی برگرداند. در این باره می‌نویسد:

> این نمایشنامه می‌تواند آئینه ای در برابر زندگی زنان روستایی اسپانیا در زمان لورکا باشد، و از این مسیر آئینه ای در برابر زندگی اسپانیایی با آداب و رسوم و سنت‌هایش. در ترجمه کوشش شد که زبان در حد متن ساده و زنده باشد، همان زبانی که لورکا کوشیده است برای گریز از شیوهٔ غنایی خود، سخت در محدودهٔ آن بماند تا از «رئالیسم» ــ واقع گرایی ــ فراتر نرفته باشد...
>
> **[صفحهٔ ۱۱].**

باری، علیرغم کوشش‌های «گارسیا لورکا» برای «واقع گرایانه»، و حتی «مستند» ــ (Documentary)ـ ساختن این اثر، معهذا جنبه‌های نمادگرایانه نیز در آن تجلی یافته است؛ و من پس از تلخیص و توصیف این اثر، به آن جنبه‌ها نیز، اشاره خواهم کرد:

در روز تدفین شوهر «برناردا» پس از بازگشت از کلیسا، «برناردا» این پیرزن بیوهٔ قدرت‌طلب، سرانجام برتمامی اعضای خانواده، قدرت و تسلطی مطلقه و شیطانی، به‌دست می‌آورد. «برناردا»، شصت ساله است و مادری هشتاد ساله و نیز پنج دختر دارد، که به ترتیب: ۳۹، ۳۰، ۲۷، ۲٤ و ۲۰ سال دارند.

«گارسیا لورکا»، بازگشت او را از مراسم ختم، در معیت گروهی از زنان سوگوار، و ورود او را به خانه، بدین صورت توصیف کرده است: (زنهای سوگوار از عقب، دو به دو، داخل می‌شوند تا صحنه پر شود.)

خدمتکار

[شیونش بالا می‌رود.]

وای، آنتونیو ماریا بناویدس، دیگر چشمت به این دیوارها نمی‌افتد. دیگر توی این خانه نان به دهن نمی‌بری! میان همهٔ کلفتها من بودم که ترا بیشتر دوست داشتم. **[موهایش را می‌کند.]** بعد از مرگ تو چرا باید زنده بمانم؟ چرا باید زندگی کنم؟

[همهٔ دو یست زن به درون می‌آیند و برناردا و پنج دخترش وارد می‌شوند. برناردا روی عصایش تکیه می‌کند.]

برناردا

[به خدمتکار]

ساکت!

خدمتکار

[اشک‌ریزان:]

برناردا!

برناردا

شیون را بگذار کنار، بپرداز به کار. باید خانه را برای ختم بهتر از این تمیز می‌کردی. اینجا جای تو نیست؛ برو بیرون! **[خدمتکار گریه‌کنان بیرون می‌رود.]** این فقیرها مثل حیوان می‌مانند... انگار خمیره‌شان با همهٔ آدمها فرق می‌کند.

زن اوّل

بالاخره فقیرها هم برای خودشان غصه‌هائی دارند.

برناردا

اما همینکه چشمشان به یک بشقاب نخود پخته می‌افتد، غصه‌هایشان را از یاد می‌برند.

دختر اوّل

[با کمرویی:]

هر موجود زنده‌ای مجبور است یک چیزی بخورد.

برناردا

دختری به سن و سال تو حق ندارد جلو بزرگترها حرف بزند.

زن

ساکت باش، بچه.

برناردا

هیچوقت کسی نتوانسته به من درس بدهد. بنشینید.

[می‌نشینند. مکث. با صدای بلند:]

ماگدالنا، گریه نکن. اگر می‌خواهی گریه کنی، برو توی رختخوابت. شنیدی چه گفتم؟

زن دوم

[به برناردا:]

کار مزرعه‌ها را شروع کرده‌اید؟

برناردا

بله، از دیروز.

زن سوم

آفتاب مثل سرب داغ می‌ریزد پائین.

زن اول

سالهاست که چنین گرمائی ندیده‌ام.

[مکث. همه خودشان را باد می‌زنند.]

برناردا

شربت آبلیمو حاضر است؟

پونسیا

بله، برناردا.

[یک سینی بزرگ پر از تنگهای سفید کوچک می‌آورد و به حاضران می‌دهد.]

برناردا

به مردها هم کمی بده.

یونسیا

آنها توی حیاط دارند می‌خورند.

برناردا

پس از همان راهی که آمده‌اند بروند بیرون! هیچ خوشم نمی‌آید اینجا پیداشان بشود.

یک دختر

[به آنگوستیاس:]

په‌په ال رومانو موقع دعا میان مردها بود.

آنگوستیاس

آره، آنجا بود.

برناردا

مادرش آمده بود. او مادرش را دیده. اما په‌په را نه او دید، نه من...

دختر

خیال کردم که...

برناردا

آنی که انجا بود، داراخالی بود، که زنش مرده. خیلی به خاله‌ت نزدیک بود. همه‌مان دیدیمش.

زن دوم

[زیر لب و خیلی آهسته:]

عفریته، از عفریته بدتر!

زن سوم

زبان نیست، کارد تیز است!

برناردا

زنهای توی کلیسا نباید غیر از کشیش به مرد دیگری نگاه کنند... فقط کشیش، آن هم برای اینکه لباس زنانه تنش است. اگر آدم سرش را برگرداند، معلوم می‌شود که دنبال گرمای شلوار مخمل می‌گردد.

□□□

«برناردا» به پنج دختر خود وعدهٔ ازدواج می‌دهد، اما شرایطی برای ازدواج می‌گذارد که در حقیقت وقوع این امر نامحتمل می‌گردد. وی پس از تاراندن زنان سوگوار از خانه، به دختران خود و مادرش ــ که به صورت «صدا» شخصیت‌پردازی شده ــ چنین می‌گوید:

برناردا

[به ماگدالنا که نزدیک است گریه کند:]

هیس س س!

[با نوک عصایش بر کف اتاق می‌کوبد. همهٔ زنها بیرون رفته‌اند.]

برناردا

[به زنها که هم‌اکنون بیرون رفته‌اند:]

برگردید به خانه هاتان و از هرچه دیده‌اید عیب و ایراد بگیرید! انشاءالله که تا سالهای سال نتوانید دوباره از آستانهٔ این در تو بیائید.

پونسیا

شما نباید گله‌ای داشته باشید. تمام مردم شهر آمدند.

برناردا

آره، آمدند که خانهٔ مرا از بوی گند لباسهاشان و زهر زبانهاشان پر کنند.

آملیا

مادر، اینطور حرف نزن.

برناردا

راجع به این دهکدهٔ لعنتی که اصلاً رودخانه ندارد، چطور باید حرف زد... این دهکده‌ای که پر از چاه است و از چاه که آب بخوری ترس این را داری که توی آن زهر ریخته باشند؟

پونسیا

ببنید کف اتاق را چه کار کرده‌اند!

برناردا

انگار یک گله بز از اینجا رد شده. **[پونسیا کف اتاق را تمیز می‌کند.]** آدلا، یک بادبزن بده من.

آدلا

این بادبزن را بگیر.

[بادبزنی گرد با گلهای سبز و قرمز به او می‌دهد.]

برناردا

[بادبزن را بر کف اتاق پرت می‌کند:]

این بادبزن را آدم به یک زن شوهر مرده می‌دهد؟ یک بادبزن سیاه به من بده و یاد بگیر که چطوری باید به خاطرهٔ پدرت احترام بگزاری.

مارتیریو

بادبزن مرا بگیر.

برناردا

خودت چه؟

مارتیریو

من گرمم نیست.

برناردا

خوب، بهر جهت یکی دیگر پیدا کن، چون بالاخره لازم داری. در هشت سال عزاداری، یک ذره هوا هم از خیابان توی این خانه نمی‌آید. باید طوری رفتار کنیم که انگار جلو درها و پنجره‌ها را با آجر گرفته‌ایم. این رفتاری است که در خانهٔ پدرم کردند... در خانهٔ پدر بزرگم کردند. در ضمن، همه‌تان می‌توانید شروع کنید به برودری‌دوزی کردن جهیزیه‌تان. من توی صندوق بیست توپ کتان دارم که از آنها می‌شود ملافه و رواندار برید. ماگدالنا می‌تواند آنها را برودری‌دوزی کند.

ماگدالنا

برای من هیچ فرقی نمی‌کند.

آدلا

[با ترشخوئی:]

اگر دلت نمی‌خواهد آنها را برودری‌دوزی کنی، ساده هم می‌شود. آنوقت مال خودت قشنگ‌تر خواهد بود.

ماگدالنا

نه مال خودم را نه مال شما را. من می‌دانم که عروسی نمی‌کنم. از خدا می‌خواهم که کیسهٔ گندم کول کنم ببرم به آسیاب. هر کار شد بکنم، اما روزها را همینطور توی این اتاق تاریک ننشینم.

برناردا

زن کارش همین است.

ماگدالنا

بر هرچه زن است لعنت.

برناردا

توی این خانه باید هرچه من دستور می‌دهم اطاعت کنی. دیگر نمی‌توانی

بدوی پیش بابات چغلی کنی. نخ و سوزن مال زن‌هاست، شلاق و قاطر مال مردها. برای آدمهائی که قیدوبند دارند راه زندگی همین است.

[آدلا خارج می‌شود.]

صدا

برناردا! مرا بیار بیرون!

برناردا

[صدا می‌زند:]

حالا بگذار بیاید بیرون!

[خدمتکار اول داخل می‌شود.]

خدمتکار اول

نمی‌دانید با چه زحمتی نگهش داشتم. مادرتان، با اینکه هشتاد سال از عمرش می‌گذرد، از زور و قوه عین درخت بلوط است.

برناردا

این توی خانوادهٔ ما ارثی است. پدر بزرگ من هم همینطور بود.

خدمتکار

موقع ختم چندین بار مجبور شدم که با یک کیسهٔ خالی دهنش را ببندم، چون می‌خواست داد بزند که شما اقلاً یک ذره آب ظرفشوئی و آشغال غذا بش بدهید بخورد؛ می‌گوید غذائی که شما بش می‌دهید همین چیزهاست.

مارتیریو

زن پست‌فطرتی است!

برناردا

[به خدمتکار:]

بگذار توی حیاط کمی هوای تازه بخورد.

خدمتکار

انگشترها و گوشواره‌های یاقوتش را از توی جعبه درآورد و به من گفت که می‌خواهد عروس بشود.

[دخترها می‌خندند.]

برناردا

باش برو و مواظب باش که دم چاه نرود.

خدمتکار

خاطرتان جمع باشد که او خودش را توی چاه نمی‌اندازد.

برناردا

برای این نمی‌گویم... ولی همسایه‌ها وقتی برود آنجا از پنجره‌هاشان او را می‌بینند.

[خدمتکار می‌رود.]

مارتیریو

ما می‌رویم لباسهامان را عوض کنیم.

برناردا

باشد، اما چارقدهاتان را از سرتان برندارید.

[آدلا داخل می‌شود.]

□□□

تنها دختری که صاحب جهیزیه است، «آنگوایستاس» (Anguistas)ـ نام دارد و ۳۹ ساله است. وی نامزد مرد جوانی به‌نام «په‌په» (Pepe) است که صرف به خاطر ثروت، به این نامزدی تن در داده، و حال آنکه «آدلا»ـ (Adela) جوان‌ترین دختر با او رابطهٔ پنهانی دارد و خواهر گوژپست دیگر: «مارتیریو» (Martirio) نیز عاشق

«په‌په» است... هنگامی که «آدلا» برای دیدار با «په‌په» به طویله می‌رود، «مارتیریو» از روی حسادت، «برناردا» را خبر می‌کند. «برناردا» با تفنگ به طویله آمده و تیری به سوی مردی که در تاریکی پنهان شده شلیک می‌کند. معلوم نیست تیرِ شلیک شدهٔ «برناردا»، با «په‌په» چه می‌کند، اما «آدلا» که گمان می‌کند او کشته شده، به اتاق خود رفته، در را از پشت قفل می‌کند و خود را به دار می‌آویزد. وقتی «برناردا» با جسد دخترش مواجه می‌شود، با غرور اعلام می‌کند که دخترش به هنگام مرگ باکره بوده است! به این صحنه، که صحنه پایانی نمایشنامه است دقت کنید:

[آدلا عصای مادرش را از دستش بیرون می‌کشد و آن را می‌شکند.]

آدلا

این کاری است که من با عصای آدمهای ظالم می‌کنم. هیچکس غیر از په‌په نمی‌تواند به من حکم کند!

[ماگدالنا وارد می‌شود.]

ماگدالنا

آدلا!

[پونسیا و آنگوستیاس وارد می‌شوند.]

آدلا

من مال او هستم.

[به آنگوستیاس:]

این را بدان... و برو توی حیاط بش بگو. او توی این خانه صاحب اختیار خواهد بود.

آنگوستیاس

خداوندا!

برناردا

تفنگ! تفنگ کجاست؟

[با شتاب بیرون می‌دود. پونسیا جلوتر از او می‌دود. آملیا وارد می‌شود. وحشت‌زده به نظر می‌آید. سرش را به دیوار تکیه می‌دهد. پشت سر او مارتیریو می‌آید.]

آدلا

هیچکس نمی‌تواند جلو مرا بگیرد!

[می‌کوشد که بیرون برود.]

آنگوستیاس

[او را نگهمیدارد:]

تو نمی‌توانی با آن مایهٔ افتخارت بیرون بروی! دزد، لکهٔ ننگ این خانه!

ماگدالنا

بگذار برود جائی که دیگر چشم ما به او نیفتد!

[صدای گلوله‌ای شنیده می‌شود.]

برناردا

[وارد می‌شود.]

حالا برو دنبالش بگرد!

مارتیریو

[وارد می‌شود.]

همین کار په‌په رومانو را تمام می‌کند.

آدلا

په‌په! خدایا! په‌په!

[بیرون می‌رود.]

پونسیا

او را کشتی؟

مارتیریو

نه با مادیانش فرار کرد!

برناردا

تقصیر من بود. زن نمی‌تواند خوب نشانه بگیرد.

ماگدالنا

پس، تو چرا گفتی که...؟

مارتیریو

منظورم آدلا بود! دلم می‌خواهد یک رودخانهٔ پر از خون روی سرش بریزم!

پونسیا

لعنت بر تو!

ماگدالنا

ابلیس!

برناردا

گرچه اینطور بهتر است!

[صدائی شنیده می‌شود.]

آدلا! آدلا!

پونسیا

[دم در اتاق او:]

این در را باز کن!

برناردا

باز کن! خیال نکن دیوارها می‌توانند رسوائی ترا مخفی کنند.

خدمتکار

[وارد می‌شود.]

همهٔ همسایه ها بلند شده اند!

برناردا

[با صدائی آهسته ولی شبیه غرش:]

باز کن! وگرنه در را می‌شکنم!

[مکث. همه چیز خاموش است.]

آدلا!

[از در دور می‌شود.]

یک چکش!

[پونسیا محکم به در تنه می‌زند. در باز می‌شود و او به داخل اتاق می‌رود. همینکه بیرون می‌آید، جیغ می‌کشد و روی می‌گرداند.]

چه شده؟

پونسیا

[دستهایش را برگلویش می‌گذارد.]

خدا چنین مرگی نصیب ما نکند!

[خواهرها پس می‌روند. خدمتکار بر خودش صلیب می‌کشد. برناردا جیغ می‌کشد و جلو می‌رود.]

تو نرو!

برناردا

نه، من نه! په‌په، تو حالا داری می‌دوی، زنده، توی تاریکی، زیر درختها، اما بالاخره یک روز می‌افتی. طناب را ببر، بیارش پائین! دخترم باکره مرد. ببرش توی یک اتاق دیگر و مثل یک باکره بش لباس بپوشان. هیچکس نباید از این بابت حرفی بزند! او باکره مرد. به آنها بگو تا سحر ناقوسها دوبار صدا کنند.

مارتیریو

هزار بار خوشا به حالش که او را داشت.

برناردا

دلم نمی‌خواهد کسی گریه کند. به مرگ باید رودررو نگاه کرد. ساکت! **[به یک دختر:]** گفتم آرام باش! **[به دختر دیگر:]** وقتی تنها هستی اشک بریز! ما خودمان را توی دریای عزا غرق می‌کنیم. او، جوان‌ترین دختر برناردا آلبا، باکره مرد. شنیدی چه گفتم؟ ساکت، ساکت، گفتم ساکت!

[پایان نمایشنامه. پرده می‌افتد...]

[ترجمهٔ محمود کیانوش].

□□□

«آدلفو سالازار» (Adolfo Salazar): یکی از دوستان و همکاران «گارسیا لورکا»، چنین نقل می‌کند، هنگامی که «گارسیا لورکا» این نمایشنامه را به صدای بلند می‌خوانده، فریاد می‌زده است: «نه، یک ذرّه هم شعر نمی‌خواهم! فقط واقعیت و واقع گرایی!» ... اما در نمایشنامه عناصر نمادگرایانه نیز ایجاد شده است:

هنگامی که پرده بالا می‌رود، سکوتی خطر انگیز برهمه جا چیره است. از دوردست فقط صدای زنگ کلیسا شنیده می‌شود. همه چیز به رنگ سفید، که نمادی از بکارت است، می‌درخشد. و این رنگ سفید را، شال‌ها و روسری‌های سیاهیْ که شخصیت‌ها به سبب عزاداری پوشیده‌اند، به چالش می‌طلبد. از این قرار فضا و حالت، جنبه‌های نمادگرایانه می‌یابند. علاوه براین، احساس نیاز و جنبش غریزهٔ جنسی، به صورت کره اسبی که در اصطبل لگد می‌پراند، تمثیل شده است. و «ماریا ژوزه‌فا» (Maria Josefa) ــ مادر بزرگ هشتاد و اندی ساله نیز نمادی از «عشق تسکین نایافته و غریزه سیراب ناشده» است. و کلام بچگانه و خنده‌دار او، مبنی بر ازدواج آتی با مردی که از رودخانه

می‌آید، در عین خنده‌دار بودن، طنز تلخ و دردناکی از بیان همین «غریزه سرکوفته» است. زنانِ ناکام، که هر کدام به سرنوشت خود از اطفاء طبیعی ترین غریزهٔ خود ــ ازدواج و مادری ــ محروم مانده‌اند ــ و تنها یکیشان از راه گناه‌آلود با مردی در ارتباط قرار دارد ــ تدریجاً به صورت نمادی از سرنوشت زنان در جامعهٔ کم‌فرهنگ، سنت گرای و مذکرگرای اسپانیایی در می‌آیند. بنابراین، در حالیکه نمایشنامه دارای شخصیت‌هایی است که با واقع گرایی پرداخت گردیده و سرنوشتی واقع گرایانه نیز دارند، اما نهایتاً به صورت نمادی کلی و نمونه‌ای از مجموعه‌ای بزرگ، جلوه کرده‌اند و موفقیت در رسیدن به چنین حالتی، بی گمان ضابطه و محکی برای یک نمایشنامه بزرگ است.

۱۳۱ ــ نظری دربارهٔ نمایشنامه‌های «فدریکو گارسیا لورکا»

گنجاندن نمایشنامه‌های «گارسیا لورکا» در گروه آثار نمادگرای، چالش‌های فراوانی را برانگیخته است. زیرا او اصولاً شاعری «فراواقع گرای»ـ(Surrealist)ـ نیز می‌باشد، و اصول و موازین فراواقع گرایی در آثار او جای بخصوصی دارند که نمایشنامه‌های او نیز از این گرایش دور نمانده‌اند. وانگهی، نمایشنامه‌های او کاملاً در محدودهٔ نمادگرایی نمی‌گنجند. زیرا وی با ترکیب عناصری از واقع گرایی، و ترکیب آن با برخی از «آیین ــ مناسک»های فرهنگ و جامعهٔ زادگاهِ خود، و نیز با کاربرد «ادبیات عامه» و «ادبیات گفتاری»، و همچنین بهره‌برداری از برخی از جنبه‌های نمادگرایی و اسطوره‌هایی که با کهن نمونه تقارن و تمایل دارند: به سبک و دبستانی‌ویژه دسترسی یافته که عمدتاً از آن اوست، و نظیر آن در ادبیات نمایشی، کمتر مشاهده شده است. وانگهی، نمایشنامه‌های او، سرشار از رنگ، حال، زبان، معانی و تصاویرِ ژرف، لطیف و نغز شاعرانه می‌باشند. افزون براینها «گارسیا

لورکا»، موفق گردیده است لحظات و مواقعی حیاتی و تکان‌دهنده‌ای از زندگی مردم عادی را به دست آورد که قابلیت‌های فراوانی برای «نمایشی شدن» دارند. آنگاه وی، این لحظات و مواقع را، به صورت نمایشی پرهیجان، عمیق، زیبا، جاذب، به‌یاد ماندنی، خیال انگیز، ترسیم، تصویر و تجسم نموده است.

بحث خود را با نقل قولی مستقیم از «جی. ال. استیبان» دربارهٔ جنبه‌های نمادگرایانه در آثار «گارسیا لورکا»، به پایان می‌رسانم:

> سه نمایشنامهٔ «عروسی خون»، «یرما» و «خانهٔ برناردا آلبا»، آمیزه‌ای از نمادگرایی و آئین ــ مناسک روستاییان جنوب اسپانیا را، برصحنه‌های تئاتر اسپانیا وارد نموده و این شیوه‌ها را تداول بخشیدند. این نمایشنامه‌ها، شبیه تصنیف‌ها و ادبیات عامهٔ اندولسی بوده، و به همان صورت که «گارسیا لورکا» از آنها در شعر خود بهره یافته بود، در نمایشنامه‌های خود نیز از آنها بهره برده است.
>
> «گارسیا لورکا»، نوازنده و نقاشی خوش قریحه بود. گویی او همان نمایشنامه‌نویسی بود که برای تحقق بخشیدن به تئوری‌های «آپیا» و «کرگ» خلق شده بود: او به این اعتقاد که هنر نمایش باید ترکیبی از همه هنرها باشد تحقق بخشید و آثارش از همان آغاز جنبهٔ تجربی داشت. به ویژه، گرایش او به غنایی/-Lyric-بودن، عنصری جدا ناشدنی از بافت نمایشنامه‌های او گردید. شکل نمایشنامه‌های او «ریخت موسیقایی» -Musical Form-، به خود گرفتند و از آواز و رقص سرشار گردیدند. به‌طوریکه با گذشت زمان به «اپرا»/-Opera- بیشتر از نمایش شباهت یافتند. و در جنبه‌های دیداری/-Visual-، به‌ویژه صحنه‌پردازی، نور و لوازم صحنه، به رنگ و حال شعر نمادگرای، زبان به سخن گشودند.
>
> **[صفحات ۸۵ و ۸۶].**

□□□

شعر چهار بخشهٔ: «مرثیه برای ایگناسیو سانشز مخیاس» احتمالاً مهمترین شعرِ «گارسیا لورکا» و یکی از بهترین نمونه‌های ادبیات نمادگرای و فراواقع گرای، در ادبیات معاصر جهان است. بسیاری از منتقدان این شعر، و نیز نمایشنامهٔ «خانهٔ برناردا آلبا» را، محور و مرکز آثار او تلقی کرده‌اند. زبان شعری «گارسیا لورکا» ــ که با کم و کاستی همان زبان نمایشی او نیز می باشد ــ در این مرثیه، به اوج می‌رسد. این شعر بلند، دارای جنبه‌های نمایشی، و از جمله تقطیع بوده و در آن، به صورت کمرنگ و پنهانی، داستانی هم روایت شده است. چند مترجم، این شعر را به فارسی برگردانده‌اند. ترجمه زیر، کار «احمد شاملو» می باشد:

مرثیه برای «ایگناسیو سانشز مخیاس»

برای دوست عزیزم
انکارناسیون لوپز خول وژ
ف. گ. ل.

۱
زخم و مرگ

در ساعت پنج عصر.
درست ساعت پنج عصر بود.
پسری پارچهٔ سفید را آورد
در ساعت پنج عصر.

سبدی آهک، از پیش آماده
در ساعت پنج عصر.
باقی همه مرگ بود و هر چیز که بود هیچ جز مرگ نبود
در ساعت پنج عصر.
باد با خود برد، تکه‌های پنبه را هرسوی
در ساعت پنج عصر.
و زنگار، بذر نیکل و بذر بلور افشاند
در ساعت پنج عصر.
اینک ستیز یوز و کبوتر
در ساعت پنج عصر.
رانی، با شاخی مصیبت‌بار
در ساعت پنج عصر.
ناقوس‌های دود و زرنیخ
در ساعت پنج عصر.
کرنای سوگ و نوحه را آغاز کردند
در ساعت پنج عصر.
در هر کنار کوچه، دسته‌های خاموشی
در ساعت پنج عصر،
و گاو نر، تنها دلِ بر پای مانده!
در ساعت پنج عصر.
چون برف خوی کرد و عرق بر تن نشستش
در ساعت پنج عصر،
چون «یود» فرو پوشید یکسر سطح میدان را

در ساعت پنج عصر،
مرگ، در زخم‌های گرم، بیضه کرد
در ساعت پنج عصر.
در ساعت پنج عصر،
با هیچ بیش و کم در ساعت پنج عصر.

تابوت چرخداری‌ست در حکم بسترش
در ساعت پنج عصر.

نی‌ها و استخوان‌ها در گوشش می‌نوازند
در ساعت پنج عصر.
تازه، گاونر، به سویش نعره برمی‌داشت
در ساعت پنج عصر،
که اتاق از اختصار مرگ چون رنگین کمانی بود
در ساعت پنج عصر.

قانقرایا می‌رسید از دور
در ساعت پنج عصر.
بوقِ زنبق در کشالهٔ سبز ران
در ساعت پنج عصر.
زخم‌ها می‌سوخت چون خورشید
در ساعت پنج عصر،
و درهم خرد کرد، انبوهیِ مردم، دریچه‌ها و درها را
در ساعت پنج عصر.

در ساعت پنج عصر.
آی ی، چه موحش پنج عصری بود!
ساعت پنج بود برتمامی ساعت‌ها!
ساعت پنج بود در تاریکی شامگاه!

خون منتشر

خون،
نمی‌خواهم ببینمش!

بگو به ماه، بیاید
چرا که نمی‌خواهم
خون ایگلناسیو را بر ماسه‌ها ببینم.

نمی‌خواهم ببینمش!
ماهِ چهارطاق.
نریانِ ابرهای رام،
و میدان خاکیِ خیال
با بید بنانِ حاشیه‌اش.

نمی‌خواهم ببینمش!
خاطرم در آتش است.
یاسمن‌ها را فراخوانید
با سپیدی کوچک‌شان!

خون،

نمی‌خواهم ببینمش!

ماده گاوِ جهان پیر
به زبان غمینش

لیسه بر پوزه ئی می‌کشید
آلودهٔ خونی منتشر بر خاک؛
و نره گاوانِ «گیساندو»
نیمی مرگ و نیمی سنگ،
ماغ کشیدند آن‌سان که دو قرن
خسته از پای کشیدن برخاک.

نه!
خون،
نمی‌خواهم ببینمش!

پله پله برمی‌شد ایگناسیو
همهٔ مرگش بر دوش.
سپیده‌دمان را می‌جست
و سپیده‌دمان نبود.

چهرهٔ واقعی خود را می‌جست
و مجازش یکسر سرگردان کرد.
جسمِ زیبائیِ خود را می‌جست
رگِ بگشودهٔ خود را یافت.

نه! مگوئید، مگوئید
به تماشایش بنشینم.
من ندارم دلِ فوارهٔ جوشانی را دیدن
که کنون اندک اندک
می‌نشیند از پای،

و توانائیِ پروازش
اندک اندک
می‌گریزد از تن.
فورانی که چراغان کرده‌ست از خون
صفه‌های زیرین را در میدان،
و فروریخته است آنگاه
روی مخمل‌ها و چرم گروهی هیجان دوست.

چه کسی برمی‌دارد فریاد
که فرود آرم سر؟
ــ نه! مگوئید، مگوئید
به تماشایش بنشینم.
آن زمان کاینسان دید
شاخ‌ها را نزدیک،
پلک‌ها برهم نفشرد.
مادران خوف
اما
سر برآوردند،
وز دلِ جمع برآمد
به نواهای نهان این آهنگ
سوی ورزوهای لاهوت
پاسدارانِ مِهی بی رنگ:

در شهر سه ویل

شهزاده‌ئی نبود
که به همسنگیش کند تدبیر،
نه دلی این چنین حقیقتجوی
نه چو شمشیر او یکی شمشیر.

زور بازوی حیرت‌آور او
شطّ غرنده‌ئی ز شیران بود،
و به مانند پیکری از سنگ
نقش تدبیر او نمایان بود.

نغمه‌ئی آندلسی
می‌آراست
هاله‌ئی زرین
برگرد سرش.

خنده‌اش سنبلِ رومی بود
و نمک بود
و فراست بود.

ورزا بازی بزرگ، در میدان
کوه‌نشینی بی بدیل، در کوهستان
چه خوشخوی با سنبله‌ها
چه سخت با مهمیز!
چه مهربان با ژاله
چه چشمگیر در هفته بازارها،

و با نیزهٔ نهائی ظلمت[1]
چه رعب‌انگیز!

اینک اما اوست
خفتهٔ خوابی نه بیداریش در دنبال.
و خزه‌ها و گیاه هرز
غنچه‌ی جمجمه‌اش را
به سرانگشتان اطمینان
می‌شکوفانند.

و ترانه‌سازِ خونش باز می‌آید
می‌سراید سرخوش، از تالاب‌ها و از چمنزاران،
می‌غلتد به طول شاخ‌ها لرزان
در میان میغ برخود می‌تپد بی جان؛
از هزاران ضربت پاهای ورزوها به خود پیچان
چون زبانی تیره و طولانی و غمناک ــ
تا کنار رود باران ستاره‌ها
باتلاق احتضاری در وجود آید.

آه، دیوار سفید اسپانیا!
آه، ورزای سیاهِ رنج!
آه، خون سخت ایگناسیو!
آه، بلبل‌های رگ‌هایش!
خون!
نه،

نمی‌خواهم ببینمش!

نیست،
نه جامی
که‌ش نگهدارد
نه پرستوئی
که‌ش بنوشد،
یخچهٔ نوری
که بکاهد التهابش را.
نه سرودی خوش و خرمنی از گل.
نیست
نه بلوری
که‌ش به سیم خام در پوشد.

نه
نمی‌خواهم ببینمش!

۳

این تخته‌بند تن

پیشانی سختی‌ست سنگ، که رؤیاها در آن می‌نالند
بی آب موّاج و بی سروِ یخزده.
گرده‌ئی‌ست سنگ، تا بار زمان را بکشد
و درختان اشکش را، و نوارها و ستاره‌هایش را.

باران‌های تیره‌ئی را دیده‌ام من، دوان از پی موج‌ها،
که بازوان بلندِ بیختهٔ خویش برافراشته بودند
تا به سنگپارهٔ پرتابی شان نرانند. ــ
سنگپاره‌ئی که اندام‌های‌شان را درهم می‌شکند، بی آن که به
خون‌شان آغشته شود.

چرا که سنگ، دانه‌ها و ابرها را گرد می‌آورد،
استخوان‌بندی چکاوک‌ها را و گرگانِ سایه روشن را.
اما صدائی برنمی‌آورد، نه بلور و نه آتش،
اگر میدان نباشد. میدان و، تنها، میدان‌های بی حصار.

و اینک ایگناسیوی مبارک‌زاد است، برسر سنگ.
همین و بس! ــ چه پیش آمده است؟ به چهره‌اش بنگرید:
مرگ به گوگرد پریده رنگش فرو پوشیده
رخسار، مردگاو[۲]ی مغموم بدو داده است.

کار از کار گذشته است! باران به دهانش می بارد،
هوا، چون دیوانه‌ئی سینه‌اش را گود وانهاده

و عشق، غرقهٔ اشک های برف،
خود را بر قلهٔ گاوچر[۳] گرم می‌کند.

چه می‌گویند؟ سکوتی بویناک، برآسوده است.
مائیم و، در برابر ما از خویش می‌رود این تخته‌بند تن
که طرح آشکارِ بلبلان را داشت؛
و می بینیمش که از حفره‌هائی بی انتها پوشیده می‌شود.

چه کسی کفن را مچاله می‌کند؟ آنچه می‌گویند راست نیست.
این جا نه کسی می‌خواند، نه کسی به کنجی می‌گرید
نه مهمیزی زده می‌شود، نه ماری وحشتزده می‌گریزد.
این جا دیگر خواستار چیزی نیستم، جز چشمانی به فراخی گشوده
برای تماشای این تخته‌بند تن که امکان آرامیدنش نیست.

این جا خواهان دیدار مردانی هستم که آوازی سخت دارند.
مردانی که هَیون را رام می‌کنند و بر رودخانه‌ها ظفر می یابند.
مردانی که استخوان‌هاشان به صدا در می‌آید
و با دهان پر از خورشید و چخماق می‌خوانند.
خواستار دیدار آنانم این جا، رودرروی سنگ،
در برابر این پیکری که عنان گسسته است.

می‌خواهم تا به من نشان دهند راه رهائی کجاست
این ناخدا را که به مرگ پیوسته است.

می‌خواهم مرا گریه‌ئی آموزند، چنان چون رودی

با مِهی لطیف و آبکنارانی ژرف
تا پیکر ایگناسیو را با خود ببرد و از نظر نهان شود
بی آنکه نفسِ مضاعف ورزوان را باز شنود.

تا از نظر پنهان شود در میدانچهٔ مدوّر ماه
که با همه خُردی
جانور محزون بی حرکتی باز می‌نماید.
تا از نظر پنهان شود، در شبِ محروم از سرودِ ماهی ها
و در خارزارانِ سپیدِ دودِ منجمد.

نمی‌خواهم چهره اش را به دستمالی فرو پوشند
تا به مرگی که در اوست خو کند
برو، ایگناسیو! به هیا بانگِ شورانگیز حسرت مخور!
بخسب! پرواز کن! بیارام! ــ دریا نیز می‌میرد.

٤

روح غایب

نه گاو نرت باز می‌شناسد نه انجیر بُن
نه اسبان، نه مورچگان خانه ات.
نـه کـودک بـازت می‌شناسد نه شب.
چرا که برای ابد مرده ای.

نه صُلب سنگ بازت می‌شناسد
نه اطلس سیاهی که در آن تجزیه می‌شوی.
حتی خاطرهٔ خاموش تو دیگر بازت نمی‌شناسد
چرا که برای ابد مرده ای.

پائیز خواهد آمد، با لیسَک ها
با خوشه های ابر و قله های درهمش.
اما هیچ کس را سر آن نخواهد بود که در چشمان تو بنگرد
چرا که برای ابد مرده ای.

چرا که تو مرده ای برای ابد
همچون تمامیِ مردگان زمین.
همچون همه آن مردگان که فراموش می‌شوند
زیر پشته ئی از آتشزنه های خاموش.

هیچ کس بازت نمی‌شناسد. نه. اما من تو را می‌سرایم
برای بعدها می‌سرایم، چهرهٔ تو را و لطف تو را
کمالِ پختگیِ معرفتت را

اشتهای تو را به مرگ و، طعم دهان مرگ را
و اندوهی را که در ژرفای شادخوئی تو بود.

زادنش به دیر خواهد انجامید ــ خود اگر زاده تواند شد ــ
آندلسی مردی چنین صافی، چنین سرشار از حوادث.
نجابتت را خواهم سرود، با کلماتی که می‌نالند
و نسیمی اندوهگن را که به زیتون‌زاران می‌گذرد به خاطر می‌آورم.

۱. کلمهٔ مناسبی نیافتم. ناگزیر کلمهٔ «نیزه» را به جای Bandrille. آورده‌ام. و آن، نیزهٔ نازک و کوتاهی است که کاغذهای رنگین برآن می پیچند و ابتدا دستیاران گاوباز، چند تا از آن‌ها را برای خشمگین کردن ورزا، به پوست گردن حیوان فرو می‌کنند. آخرین نیزه را شخص گاوباز فرود خواهد آورد که باید منجر به مرگ ورزا شود.
۲. Minntaure مینوتور، حیوان افسانه‌ئی نیمه انسان و نیمه گاو.
۳. آنجا که گاوان به چرا سرداده می‌شوند.

فصل بیست و ششم

برداشت‌ها و وام‌گیری‌ها از نمادگرایی

۱۳۲ ــ یادآوری‌هایی دربارهٔ ویژگی‌های نمایشنامه‌های نمادگرای

پیش از آنکه به بحث پیرامون «اتول فوگارد» و نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» بپردازم، لازم می‌دانم که ویژگی‌های نمایشنامه‌های نمادگرای را، یک بار دیگر، به‌طور مختصر، مورد بررسی قرار دهم.

این ویژگی‌ها، در واقع تشکیل دهندهٔ اصول و موازین نمادگرایی در ادبیات نمایشی بوده، و شناسایی و آگاهی از آنها، ما را قادر می‌سازد تا نمایشنامه‌های نمادگرای را تشخیص داده، و میزان و چند و چون دوری یا نزدیکی نمایشنامه‌نویسان را، با این دبستان هنری بسنجیم، و داوری کنیم.

باز هم یادآوری می‌کنم، که همهٔ این ویژگی‌ها، الزاماً در نمایشنامهٔ واحدی به کار بسته نشده‌اند، بلکه باید گفت که این ویژگی‌ها، از مجموعهٔ کلی آثارِ ادبی ــ نمایشیِ نمادگرای، به‌دست آمده‌اند:

۱ □ بُن اندیشه‌های نمایشنامه‌های نمادگرای، با بُن اندیشه‌های نمایشنامه‌های واقعیت گرای تفاوت دارند: بن اندیشه‌های نمایشنامه‌های واقعیت گرای حاوی اعلام نظرهای صریح نسبت به موضوعات فردی و اجتماعی است، و حال آنکه بُن اندیشه‌های نمادگرای، فاقد صراحت و وضوح بُن اندیشه‌های نمایشنامه‌های واقعیت گرای می‌باشند.

۲ □ درونمایهٔ نمایشنامه‌های نمادگرای، بیشتر اموری محنت انگیز می‌باشند.

۳ □ نمایشنامه‌نویسان نمادگرای، از «فانتزی» (Fantazy) بهره برده‌اند.

٤ □ «تمثیل» (Allegory) ــ که در نمایشنامه‌های حماسی نیز به کار می‌رود ــ شیوه‌ای از نمادگرایی به‌شمار می‌رود.

۵ □ هر صحنه و بخش از نمایشنامه‌های نمادگرای، به تشکل و تعیّن نماد منجر گردیده، و تمام نمایشنامه احتمالاً به یک «ابرنماد» منتهی و منتج می‌گردد.

٦ □ زمینهٔ فراگیر، حالت و فضا در نمایشنامه‌های نمادگرای، بر سایر عناصر آن، چیرگی دارند.

۷ □ شخصیت‌های نمایشنامه‌های نمادگرای، دارای «ایهام»، «ابهام» و «رمز» می‌باشند.

۸ □ طرح داستانیِ نمایشنامه‌های نمادگرای: «ایستا»ست: ماجرای مهمی در گذشته روی داده، و سایهٔ تیرهٔ آن، بر شخصیت‌ها، سنگینی می‌کند. و سکوت، مکث، ایماء، کنایه و القاء و... جملگی شیوه‌هایی برای بیان نمایشیِ حالات، مضمرات و حقایقی هستند، که جز با این شیوه‌ها، قابل نمایش نمی‌باشند.

۹ □ زبان نمایشنامه‌ای نمادگرای را «گفتگوی ارواح» (Dialogue of the Soul) لقب داده‌اند.

۱۰ □ بر تارک نمایشنامه‌های نمادگرای، روح شعر و موسیقی حضور دارند.

با در نظر گرفتن این ویژگی‌ها، و خواندن نمایشنامه‌های جدیدی که با توجه به برخی از آنها تصنیف شده‌اند، چند و چونِ دگرگونی در ادبیات نمایشی نمادگرای، تا حدود زیادی ممکن می‌گردد.

بی گمان آثار نمایشنامه‌نویسان معاصری که می‌کوشند از نمادها بهره گیرند، با آثار نمادگرایانهٔ «مترلینک»، و «ییتز» تفاوت چشمگیری

پیدا کرده است: به طوریکه احتمالاً می‌توان گفت که ادبیات نمایشی نمادگرای، به اندازه‌ای دگرگون شده است، که با نمونه‌های اصلی آن ــ که تقریباً در ربع پایانی سدهٔ نوزدهم و ربع آغازین سدهٔ بیستم، ریخت برونی و درونمایهٔ بسیار مشخصی یافته بود ــ به نحو بارزی تفاوت یافته است...

با در نظر گرفتن این نکات، اینک به بررسی زندگی و آثار «اتول فوگارد»، و به ویژه نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» می پردازم:

۱۳۳ ــ نکته ای دربارهٔ نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار»

چنانکه در پیش یادآور شدم، نمایشنامه‌های معاصری که، با الهام از اصول و موازین دبستان نمادگرایی نوشته می‌شوند، به سبب دگرگونی هایی که در این دبستان هنری پیدا گردیده، با نمایشنامه‌های اصیل و اولیهٔ نمادگرای، تفاوت‌های بارزی دارند. برای اثبات این مدعا، بررسی نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» ـ A Lesson from Aloes, 1978) نمونهٔ مناسبی است.

«اتول فوگارد» (Authol Fugard, 1932—)، نویسندهٔ این نمایشنامه، اصولاً «واقعیت گرای» است و برخی از آثار او، حاوی برخی از شیوه‌های «تئاتر حماسی» (Epic Theatre)ـ و سایر دبستان‌ها و جریان‌های دیگرِ نمایشی نیز می باشند. اما در این نمایشنامه، گونه ای «واقعیت گرایی روان‌شناسانه» (Psychological Realism)، با جنبه هایی از «کار پرداخت ایستا» ــ که از ویژگی های طرح داستانی نمایشنامه‌های نمادگرای است ــ آمیخته گردیده‌اند. وانگهی، «بوته شبیار»، (که به زبان انگلیسی به آن اِلُو-Aloe- می‌گویند و در واقع گونه ای از «کاکتوس»-Cactus- می باشد): به عنوان نمادی مهم، در نمایشنامه نشانده شده است. به‌طوری که می‌توان گفت، این نمایشنامه،

اگر نمونهٔ کاملی از نمایشنامه های نمادگرای هم نباشد، دست کم نمونهٔ خوبی برای بررسی و پژوهش یکی از جنبه های دگرگونی نمادگرایی، و کاربرد نماد، در ادبیات نمایشی جدید به شمار می آید...

در اینجا، پس از مروری کوتاه برزندگی و آثار «فوگارد»، به بررسی بیشترِ نمایشنامهٔ «درسی از بوته شبیار» پرداخته شده، و دو صحنه از آن نیز ترجمه و ضمیمه گردیده است.

۱۳٤ ــ زندگی و آثار «اتول فوگارد»

با اینکه «اتول فوگارد»، اصولاً نمایشنامه نویسی نمادگرای نیست، و به دبستان های دیگر نمایشی و از جمله واقعیت گرایی روان شناسانه ــ که دگرگونه ای از «واقعیت گرایی جدید» (New Realism) ــ است، تعلق خاطر دارد، اما به خاطر آنکه نمایشنامهٔ «درسی از بوته شبیار» به هر حال دارای جنبه های نمادگرایانه به شکل دگرگون شدهٔ آن است ــ ناگزیرم چند خطی دربارهٔ زندگی و آثار او نیز بنویسم:

«اتول فوگارد» متولدِ کشور آفریقای جنوبی است. پدرش از انگلیسی زبانانِ سفیدپوست ساکن آفریقای جنوبی، و مادرش یک «آفریکانر» = Afrikaner = ازمهاجران اروپایی و به ویژه هلندی که از قرن هفدهم شروع به استعمار «کیپ پرویدنس» -Cape Providence- در آفریقای جنوبی نمودند، بود.

وقتی «فوگارد» سه سال داشت، خانواده اش به «پُرت الیزابث» (Port Elizabeth) ــ که بندری صنعتی در غرب اقیانوس هند است ــ مهاجرت کردند. «فوگارد» در این شهر پرورده شد: به مدرسه و دانشگاه رفت، رشتهٔ فلسفه و انسان شناسی خواند، و مشاغل کم اهمیتی نیز عهده دار گردید. و از همه مهمتر آنکه با زندگی و سرنوشت ساکنین

«پُرت الیزابث»، به‌ویژه مردم سیاه‌پوست آن، آشنا شد: و بدین ترتیب این بندر صنعتی، به عنوان رویدادگاهِ شماری از نمایشنامه‌های او، مورد استفاده قرار گرفت.

«فوگارد» مدتی در «ژوهانسبورگ» به سمتِ منشیِ دادگاه، به کار پرداخت. و نتیجهٔ چنین تجربه‌ای، در اولین نمایشنامهٔ مهم او به نام: «هیچ جمعهٔ خوبی وجود ندارد» (No-Good Friday, 1959)، ظاهر گشت. نمایشنامهٔ بعدی او «نان گاگ ــ زنی به قیمت ۲۵ سنت» (Nongog-A Woman for 25 Cents, 1959) نام دارد. و مضمون آن فحشاء و زندگی کارگران معادن است.

«فوکارد» پس از نوشتن این دو نمایشنامه به اروپا رفته و یک سال در آنجا اقامت گزید. و پس از بازگشت به آفریقای جنوبی، نمایشنامهٔ «علقهٔ خونی» (The Blood Knot, 1961)، و «سلام و خداحافظ» (Boesman and Lena, 1969)، و «بوزمن و لنا» (Hello and Goodby, 1969) ــ را، تصنیف نمود. او در این سه نمایشنامه، تقریباً مضمون واحدی را پرورانده، و سطوح مختلفِ زندگی ناحیه‌های فقیرنشینِ «پرت الیزابث» را به نمایش در آورده است.

نوشتن نمایشنامهٔ «علقهٔ خونی» سبب مشکلات عمده‌ای برای او گردید: مقاماتِ قضایی و بخش سانسور هنری و ادبیِ حکومت، این اثر را ناقض قوانین «اخلاقی» آفریقای جنوبی تشخیص دادند.

باید به یاد سپرد که یکی از موادِ قانون مدنی آفریقای جنوبی، در مورد سانسور و ضبط و ربط نشریات، چنین قید کرده است: هیچ بخش از جامعه نبایستی مورد استهزاء و تحقیر قرار گیرد، و هیچگونه اثر نمایشی نبایستی روابط موجود میان اقلیت‌های سیاه و سفید را به خطر اندازد، و هیچ نشریه‌ای نبایستی سبب اخلال در امنیت مملکت و رفاه عمومی، و

صلح و نظم اجتماعی گردد.

به قول «گئوفری اکسورثی» (Geoffry Axworthy) ، این قانون که به «قانون سال ۱۹۷٤ مربوط به نشریات در آفریقای جنوبی» (South African Publications Act of 1974) مشهور است، به اندازه‌ای مبهم، دوپهلو، و قابل تفسیر و تأویل است، که به بهانهٔ نقض آن، می‌توان از نشر هرگونه نشریه‌ای جلوگیری کرد. این قانون، در حقیقت به مأمورین سانسور این اختیار رامی‌دهد، که به تشخیص خود، از هرگونه انتقاد یا طنز اجتماعی ممانعت کنند.

باری، در چنین شرایطی «فوگارد» به مدت چهار سال از آفریقای جنوبی ممنوع الخروج گردید... امّا پس از مدتی «فوگارد» در سال (1971)ـ به لندن رفته و به اجرای آثار خود در آن کشور مشغول شد...

نمایشنامه‌های دیگر او «سیزوه بانسی مرده»ـ(Sizwe Bansi is Dead) ـ و «جزیره»ـ(The Iland)ـ نام دارند که تحت عنوانِ «مطالبی پس از دستگیری طبقِ قانون فساد اخلاق»ـ(Statements after an Arrest Under the Immorality Act)ـ منتشر شده‌اند. این نمایشنامه‌ها، جملگی با شور و طنزی خاص، و تقریباً بدون مبالغه، روابطِ میان انسان‌ها، و به‌ویژه روابط میان اقلیت، استثمارگر و اکثریت استثمار شده را، به نمایش می‌گذارند.

آخرین آثار عمدهٔ او عبارتند از: «ارباب هارولد»ـ(Master Harold, 1982) ـ ، و «جادهٔ به سویِ مکّه»ـ(The Road to Mecca, 1985)

آثار «فوگارد»، از جملهٔ آثار خوب ادبیات نمایشی محسوب می‌گردند. و اگرچه آثار اولیهٔ او ـ که حاوی شخصیت‌هایی زاغه‌نشین،

و بینوایانی چون فواحش، قوادان، مطرب‌های دوره‌گرد، بیکارگان، آوارگان، خیالبافان و... می‌باشند ــ با خامدستی و ناآزمودگی پرداخت شده‌اند، امّا در نمایشنامه‌های دورهٔ پختگیِ او، شخصیت‌ها و مضامین تازه و جالبی با شیوه‌ها و ترفندهای نمایشی زبردستانه‌ای آفریده شده‌اند.

۱۳۵ ــ طرح داستانیِ نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار»

زمینهٔ فراگیرِ نمایشنامه‌های «فوگارد»، بیشتر در زمینهٔ تأثیر سیاست‌های دولت برزندگی شهروندان است. زمینهٔ فراگیر این نمایشنامه هم: تأثیر روانی و اجتماعی هجوم و سرکوبی طرفداران تساوی نژادی ــ خواه سفیدپوست و یا سیاهپوست ــ توسطِ نیروهای مسلح و امنیتیِ آفریقای جنوبی، می‌باشد. این بار، شخصیت‌های نمایشنامهٔ او عبارتند از: دو سفیدپوست طرفدارِ تساوی حقوق نژادها، و دوست و همفکرِ سیاهپوست‌شان. و تأثیر ویرانگرِ اختناق و قساوت در روحیهٔ این قربانیان، به نمایش در آمده است.

در اینجا لازم می‌دانم به «شخصیتِ» چهارمی هم اشاره کنم: «بوتهٔ شبیار».

«بوته شبیار»، گیاهی از خانوادهٔ «کاکتوس»هاست که در آفریقا، و سایر نقاطی که شرایط اقلیمی مشابهی داشته باشد، می‌روید. این گیاه، به میوهٔ کاج شباهت دارد، اما از آن بزرگتر بوده و پر از خار است. وانگهی، این گیاه گونه‌های متعددی هم دارد، که برخی از آنها ــ چنانکه در نمایشنامه گفته می‌شود ــ هنوز به‌طور کامل شناسایی و نامگذاری نگردیده‌اند. «شبیار»، این کاکتوس پرخار، در اقلیم گرم، در خاکی مرده، و بدون آب، به بقای خود ادامه می‌دهد...

باری، شخصیت اصلی نمایشنامه، یک «آفریکانر» است که

«پیتر بزویی دن‌هارت» (Piet Bezuidenhout) نام دارد، که همسر انگلیسی زبانش او را «پیتر» ـ(Peter)ـ خطاب می‌کند. «پیتر» مردی میانسال است، و روزگاری عضو جمعیتی سیاسی بوده که علیه سیاست تبعیض نژادی (آپارتاید = Apartheid) حکومت، مبارزه می‌کرده است. و از زمانی که نیروهای امنیتیِ مسلح، جمعیت آنها را سرکوب و متلاشی ساخته‌اند، او نیز از نظر سیاسی، متقاعد و منزوی گردیده و در حیاط خلوتِ خانه‌اش: «بوته‌های شبیار» می‌پروراند. و نامگذاری آنها، و نیز خواندن شعر، دو سرگرمی عمدهٔ او می‌باشند. همسرش: «گلادیس» (Gladys) ـ انگلیسی زبان است. و پس از مدتی اقامت در نقاهتگاه بیمارانِ اعصاب و روان، اخیراً به خانه بازگشته است. آنها دوست و همفکری به نام «استیو دانی‌یلز» ـ(Steve Daniels) دارند، که سیاهپوست است و عضو همان جمعیت ضد تبعیض نژادی. وی که علیه قانون دولت مبنی برانحلال جمعیت‌های ضدتبعیض نژادی تخلف نموده و هم به فعالیت‌های خود ادامه داده است، سرانجام دستگیر و زندانی گردیده است؛ و اینک به تازگی از زندان آزاد شده، و درخواست خروج از آفریقای جنوبی را کرده است. این درخواست، منجر به صدور برگهٔ «اجازهٔ خروج یکسویه» ـ(One-Way exit Permit) گردیده است. دریافت این برگه، به او اجازه می‌دهد: از آفریقای جنوبی «یکبار» و برای «همیشه» خارج گردد...

این سه شخصیت، هر سه به نوعی: قربانیِ اقدام خشونت‌آمیز دولت، در سال ـ(1963)ـ در سرکوب نمودن هرگونه جمعیتِ ضدِ «آپارتاید»، گردیده‌اند: رنج و مشقت چنین سیاستی هر سه را آدمهایی ساخته است که به «درون» پناه برده و دستگاه روانی شان مشوش شده است.

نمایشنامه در جایی آغاز می‌گردد که «پیتر» می‌کوشد هویّت یک «شبیار» نادر را، کشف کند. اما تدریجاً این کوشش، به افشای روابط ناگوار او با «گلادیس»، منجر می‌گردد. همسر او «گلادیس»، این صحنه را: که نیروی امنیتی، برای دستگیری «پیتر»، به «عنف»، وارد خانه‌شان شده، و اشیاء «مشکوک» آنها، و از جمله «دفترچهٔ خاطرات» او را ضبط کرده‌اند، هرگز فراموش نکرده است. چنین هجوم سریع و ناگهانی تأثیرات نامطلوب روحی عمیقی، در وی باقی گذاشته است.

اما «پیتر»، از مسئلهٔ دیگری نیز رنج می برد: همفکران سیاسیِ او، گمان می‌کنند که او، یک «جاسوس» است. باری ستیزه و تنش میان آندو، که در انتظار خانوادهٔ «دانی یلز» هستند بالا می‌گیرد. قرار است «استیو دانی یلز» و خانواده‌اش، که عازم خارج هستند، شام خداحافظی را در خانهٔ «پیتر» و «گلادیس» صرف کنند...

بالاخره «استیو» سر می‌رسد (در پردهٔ دوّم)، اما خانواده‌اش را همراه نیاورده است. و کمی هم مست به نظر می‌آید. مهمانی آنها به تلخی می‌گراید. «گلادیس»، به دلایلی که چندان هم موجه نیست، شوهر خود را به جاسوسی و افشای «جمعیت سیاسی»، و مسئول شناسایی و دستگیری «استیو» متهم می‌کند. امّا دیری نمی‌گذرد که این اتهام را پس می‌گیرد و شوهرش را مبری می‌سازد. و از این لحظه تا پایان نمایشنامه، همکاری «پیتر» با نیروهای امنیتی، مشکوک و غیرمسلم جلوه می‌کند. در همین حال و هوای تلخ، مشکوک و مشحون از سوءظنّ، «استیو» خانهٔ آنها را ترک می‌گوید.

باری، اعصاب مخدوش، محیط ظالم و پر تعصب، کینه، نفرت، گذشتهٔ دردناک، تجربه‌های ناموفق، و... دلایل دیگری از این قبیل، ادامهٔ زندگی «گلادیس» و «پیتر» را ناممکن می‌سازد: «گلادیس»

تصمیم می‌گیرد به نقاهتگاه خود بازگردد. و «پیتر» هم با «بوتهٔ شبیاری» که نتوانسته است هویت آن را کشف کند، در حیاط خلوت خود، تنها می‌ماند.

۱۳۶ ــ جنبه‌های نمادگرایانه در نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار»

با اینکه نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار»، به معنای اخص اصطلاح، اثری نمادگرایانه نیست، معهذا، دارای جنبه‌هایی است که از این دبستان هنری ــ نمایشی، وام گرفته است. این وام‌ستانی، در موارد زیر شایان توجه است:.

۱ □ طرح داستانی نمایشنامه، تا حدودی «ایستا»-Static- است: کارپرداخت‌های برونی، به اندازه‌ای کاهش داده شده‌اند تا بتوانند کارپرداخت‌های درونی خود را، «نمایان» سازند. در عرصهٔ برونی، جز کارپرداخت‌های ناچیز: جنگ لفظی، آمدن میهمان، شعرخوانی، شناسایی بوته‌های شبیار و... امر مهمی روی نمی‌دهد: نمایشنامه فاقد کارپرداخت‌های برونیِ چشمگیر است.

۲ □ «فضای» تلخ و پر سوءظنّی بر نمایشنامه استیلاء دارد. و حالت شخصیت‌ها، تابعی از گذشته‌ای است که اینک پی‌آمدهای آن، برصحنه: «بازنمایی» می‌گردد.

۳ □ فضا و حالت، و سایه‌های شخصیت‌ها، چنان برطرح داستانی نمایشنامه استیلاء دارند، که امکان هرگونه رویداد و تحولی را سلب کرده‌اند. در چنین شرایط برزخی، امکان «عشق» و «دوستی» و هیچگونه «علقه» و «رابطه»‌ای وجود ندارد، و تنها راه رهایی «دوری» و «انزوا»ست. بدین سبب شخصیت‌های نمایشنامه، هرکدام از هم «دور» شده و به شیوهٔ خود، به «انزوا» پناه می‌برند.

٤ □ از آنجایی که از سویی زبان نمایشنامهٔ نمادگرای به شعر نزدیک است، و از سوی دیگر، نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» دارای ماهیتی واقعیت گرایانه می‌باشد، طبیعتاً زبانِ آثار ادبی ــ نمایشی واقعیت گرایانه از شعر فاصله گرفته

است. «فوگارد»: «تمهیدی» اندیشیده است: «پیتر» و «استیو»، هردو به شعر علاقمندند. و اصولاً یکی از دلایل دوستی آندو، همین علاقهٔ مشترک است. ایندو تا فرصتی می‌یابند، برای هم، از حفظ، قطعاتی از اشعار مشهور شعرای انگلیسی را قرائت می‌کنند. «فوگارد»، بدواً چنین تمهیدی را در شخصیت‌پردازی به عمل آورده، آنگاه با پشتوانهٔ همین تمهید، شخصیت‌ها را به شعرخوانی واداشته است. بدین ترتیب او از این مدخل، توانسته است روز مرگی، و بی‌پیرایگی زبان نمایشی واقعیت گرایانه را، در مقاطع لازم، برطرف نماید. و با استفاده از شعر، تا هرگاه که مناسب تشخیص دهد، به‌سوی نمادگرایی، چرخش کند.

۵ □ شخصیت‌های نمایشنامه، اصولاً «مضمون» آن، دارای نکات مبهم و ایهام‌آمیز است: هرکدام از شخصیت‌ها، از گذشته‌ای مرموز در عذاب بوده و رفتارِ آنها مبهم و تأویل‌پذیر می‌باشد. وانگهی، مضمونِ نمایشنامه نیز دارای ابهام و ایهامی عمدی است: آیا به‌راستی «پیتر» یک جاسوس است؟ در دفترچه خاطرات «گلادیس» چه نوشته شده؟ چرا «استیو» دست از مبارزه برداشته است؟ باری، از این نکات ابهام و ایهام‌آمیز در نمایشنامه بسیار است؛ و علیرغم آنکه کاربرد آنها توسط نمایشنامه‌نویس عمدی به نظر می‌رسد، گاهی این «عمد» سهو تلقی گردیده، و نقطهٔ قوتی که «فوگارد» به آن پرداخته به «نقطهٔ ضعف» در شخصیت‌پردازی و مضمون‌آفرینی منجر گردیده است.

۶ □ و سرانجام: «بوتهٔ شبیار»، این گیاه پرخار و مقاوم، و اما بی‌هویت، به نوبهٔ خود به نمادی از سفید پوستی تنها، مبدل گردیده است. سفید پوستی که بقای شخصی و مطامع مادی خود را، از همهٔ ارزشهای دیگر بشری والا تر و با اهمیت‌تر انگاشته. و بدین ترتیب خود را از ماهیت انسانی، تهی ساخته است: و باز «بوتهٔ شبیار»، نمادی از بی‌حاصلی، تنهایی و غربتِ سفید پوست مهاجمی است که در برزخ ستم خود، به عذابِ وجدانی مخدوش گرفتار آمده است. و باز بوتهٔ شبیار، نمادی از درون «پیتر» است، وپناهگاه او، و به همین دلیل است که «پیتر» در پایان نمایشنامه، به همین نماد بازمی‌گردد و به آن «پناه» می‌برد و با آن «یگانه» می‌شود.

«رابرت کریگ» (Robert Creig) که بر اجرای این نمایشنامه نقدی نوشته: بوتهٔ شبیار را نمادی از «بیحاصلی و سترونی در روح» سفید پوستان نژادپرست تلقی کرده است. وی دربارهٔ این نمایشنامه چنین اظهار نظر می‌کند:

> انسجام نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار»، را، علقه‌ها و عواطف شخصیت‌های آن ایجاد نمی‌کنند، بلکه قوام و گیرایی نمایشنامه معلول و تابعی از «رویایی شاعرانه-Poetic Vision-» می‌باشد. این رویای شاعرانه را، شماری از نمادهای «سترونی» و «بقاء» ــ بوته‌های شبیار ــ می‌آفرینند.
>
> **[روزنامهٔ استار -Star- چاپ ژوهانسبورگ. 23دسامبر 1978]**

به‌نظر من، نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار»، اگرچه اثرِ ممتازی نیست، و حاوی ضعف‌های نمایشی متعدد است، امّا برای کسانی که بخواهند، تأثیر ادبیات نمایشی نمادگرایانه را، در ادبیات واقع گرایانه جدید بررسی و پژوهش کنند، فرصت و زمینهٔ مناسبی فراهم کرده است. به‌همین دلیل، یک صحنه از نمایشنامه را ترجمه کرده، و ضمیمه این کتاب کرده‌ام.

□ «درسی از بوتهٔ شبیار»

□ نوشتهٔ اتول فوگارد

□ ترجمهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی

□ شخصیت ها:

□ «پیتر بزویی دن هاوت» (Peter Bezuidenhout) : یک سفید پوستِ ساکن آفریقای جنوبی. بالا تر از چهل و کمتر از پنجاه سال دارد.

□ «گلادیس» (Gladys) : همسرِ «پیتر»، تقریباً همان سن و سال را دارد.

□ «استیو دانی یلز» (Steve Daniels) : دوست سیاهپوستِ آنها. او هم همان سن و سال را دارد.

□ صحنه:

| کار پرداخت های نمایش، در محوطهٔ میان حیاط خلوت ، اتاق خواب، روی می‌دهد. خانه ای کوچک در «الگوآپارک» (Algoa Park) که ناحیه ای در

شهر بندری «پورت الیزابث» (Port Elizabeth)، در «پره توریا»: آفریقای جنوبی است. در حیاط خلوت، شماری از بوته های شبیار، در قوطی هائی به شکل های گوناگون چیده شده اند. بر سردرِ ورودی پلاکی نصب شده که با فلش به «گزاندو» -Xandu- اشاره می کند. («گزاندو» شهری رویایی است که «ساموئل تیلور کوله ریج» شاعر رومانتیک و نمادگرای انگلیسی، در شعر معروف خود: «کوبلاخان»، به آن اشاره می کند. نصب چنین علامتی برسردرِ خانه، احتمالاً نمایشگرِ علاقهٔ افراد این خانواده به شعر انگلیسی است. «مترجم».)]

[«پیتر»، سرِ میزی که در حیاط، کنار باغچه، گذاشته شده، نشسته است، و بوتهٔ شبیاری در کنار، و یک «فرهنگ گیاه شناسی» در برابر دارد: و مشغول مطالعهٔ آن، و تطبیق مطالب کتاب با بوتهٔ شبیار است. او به سبک «آفریکانرها»، شلوار کوتاهی پوشیده است. پیراهن به تن، و کفش های صندل، بدون جوراب، به پا دارد. عینک ذره بینی هم به چشم زده است. «گلادیس» در نزدیکی او بر صندلی راحتی لمیده است، و عینکِ آفتابی هم برچشم دارد.]

□ **زمان:** نزدیک آخر بعد از ظهر است.

پیتر

[از متن فرهنگِ گیاه شناسی می خواند:]

آه... برگهای کوچک گلوکوزدار، خمدار یا راست. [آنگاه به گیاهی که در کنار دارد نگاه کرده برگهای آن را وارسی می کند، و باز به کتاب برمی گردد.] «توبرکیولیت بیس» ... [به اصطلاح شناسی که درپایان فرهنگ شبیار شناسی وجود دارد نگاه می کند.] معنای این اصطلاح این است: دارای گره ها یا زگیل های مترشحه... [بار دیگر به همان صفحه ای که عکس شبیاری در آن چاپ شده که شبیه گیاهی است که در کنارش قرار دارد، برمی گردد.] خارهای نرم در هر دو: روی برگ ها. [کتاب را نزدیک خود گذاشته و می کوشد عکس چاپ شده در کتاب را با گیاهی که در کنار کتاب قرار دارد، مقایسه کند.] نه، این آن گیاه نیست. نه، نیست.

[کتاب را بسته و عینک را از چشم برداشته و به آهستگی از جایش برمی خیزد. همانطور که بوته را به دست دارد، به «گلادیس» نگاه می کند.]

گلادیس

[بی‌آنکه تکان بخورد:]

خواب نیستم!

پیتر

کارمان درآمد، عزیزم: یک خارجی در میان ما نفوذ کرده! این ناشناس همین بوتهٔ شبیاری است، که تا همین چند لحظه پیش هم، اسمش را نمی‌دانستم. دو مرتبه است که این «فرهنگ شبیارشناسی» را، صفحه به صفحه، خط به خط، می‌خوانم، اما هیچ تا حالا پیدا نکردم: این شبیار، شبیه کدام یک از گونه‌هائی است که اسم و رسمش در این کتاب ثبت شده است. **[«پیتر» برخاسته به بالای صحنه رفته و آب‌پاش وپارچه تنظیف آب کشیده‌ای را برمی‌دارد.]** فکر نمی‌کنم بتوانم این ادّعا را داشته باشم که گونهٔ «جدیدی» از خانوادهٔ گیاهانِ شبیار را کشف کرده باشم: ای کاش می‌توانستم! «گلادیس»، اگر این گیاه را من کشف کرده بودم حتماً اسم تو را روش می‌گذاشتم. می‌گذاشتم: «شبیارِ گلادی‌سیان‌سیس»[1]! درود برتو ای «گلادی‌سیان‌سیس!» چه اسم بامسمائی! اینطور نیست، «گلادیس؟»

[خطاب به گونه‌های دیگر بوته‌های شبیار، که کنار هم چیده شده‌اند:] درود بر تو: «شبیار فه روکس[2]» و تو: «شبیارِ آریس تاتا[3]» و تو: «آربوره سنس[4]»! ... و تو: «سی لی یاریس[5]»! ... **[پیتر به سرِ میزش برمی‌گردد. یک شبیار بزرگ برداشته و آنرا پایین صحنه، سمت چپ قرار می‌دهد.]** ... و حالا به تو درود ای «گلادی‌سیان‌سیس»، ای «گیاه نویافتهٔ من!» به کنگرهٔ والا ترین شبیارانِ دماغهٔ شرقی در «پره‌توریا» خوش آمدی! ... واقعاً اسمهای آنها، مجموعهٔ هیبت انگیزی به وجود آورده، اینطور نیست، «گلادیس»؟! **[«گلادیس» همچنان بی جنبش نشسته است.]** معهذا، همانطور که روزی «ژولیت» کوچک، در نمایشنامه «رومئو ژولیتِ» «شکسپیر» گفته

است:

«در نام چه نهفته است؟
آنچه را که ما «گل رز» می‌خوانیم،
اگر نام دیگری هم داشت،
باز هم همان رایحهٔ خوش را می پراکند!»

[«گلادیس» همچنان نشسته است... این کلمات و بقیهٔ نقل‌قول‌ها و شعرخوانی‌های «پیتر»، با لحنی ادبی، اما با لهجهٔ مخصوص سفیدپوستان آفریقای جنوبی، بیان می‌شوند. «پیتر»، پس از گفتن این کلمات، لحظاتی دربارهٔ آنها به فکر فرومی‌رود.]

اما افسوس که فهمیدن این معنی چندان آسان نیست.

گلادیس

داری با من صحبت می‌کنی؟

پیتر

مگر اینجا جز من و تو کس دیگری هم هست؟

گلادیس

با بوته‌های شبیار... یا با خودت... این روزها از هیچ چیز مطمئن نیستم.

پیتر

به نظر من اسم معنی بیشتری دارد تا اینکه صرفاً کلمه‌ای برای نامیدن چیزها باشد. **[«پیتر» به سمت چپ صحنه رفته است، سمت چپ «گلادیس»، روی نیمکت می‌نشیند.]** به زبان هلندی به من می‌گویند: «پایتروس جلوبوس به‌زوئی دن‌هاوت»[۶] و یا به زبان عبرانی «پطروس»[۷]، و نه آنطور که هلندی‌ها به «پطروس» می‌گویند «پایتروس»[۸]. پس شاید، به زبان دیگری می‌شود مرا: «پتروس جلوبوس به‌زومی دن‌هاوت» صدا زد. **[لبخند کوتاهی می‌زند.]** خوب، آیا «پطروس»: حواری «مسیح»، اگر

«پطروس» هم نامیده نمی‌شد باز هم همان شخصیت را داشت؟ آیا شخصیت والای او، به خاطر اسمی بود، که بر او گذاشته بودند؟

گلادیس

دربارهٔ چی حرف می‌زنی؟!

[«پیتر» و «گلادیس»، هر دو، نشسته‌اند.]

پیتر

راجع به صحنهٔ روی بالکن در نمایشنامهٔ «رومئو و ژولیت». در این صحنه، «ژولیت» غرق در اندیشهٔ نام «رومئو» است... من هم دارم راجع به اسم خودم فکر می‌کنم.

گلادیس

خوب؟

پیتر

چه خوب و چه بد، اسم من: «پیتر به رویی دن‌هاوت»[۹] است. و از آنجایی که هلندی‌ها به پیتر[۱۰] «پایت»[۱۱] می‌گویند در حقیقت اسم من «پایت به‌زویی دن‌هاوت» است. من ساکن محلهٔ «گزانادو»[۱۲] در ناحیهٔ «آلاگوا پارک» در شهرِ «پورت الیزابت»[۱۴] واقع در کشورِ «پره‌توریا» در آفریقای جنوبی هستم... من یک سفید پوست اروپائیِ ساکن آفریقای جنوبی، یا به اصطلاح: «آفریکانر»[۱۵] هستم. من یک «گونهٔ زیستیِ» خاص هستم که دارای خصوصیاتِ «زیست‌شناسیِ» خاصی است. پس باید عواقب داشتن چنین خصوصیاتی را تحمل کنم.

[«پیتر» با پارچه تنظیف دستهایش را پاک کرده و به ساعتِ مچی‌اش نگاهی می‌اندازد.]

گلادیس

ساعت چنده، «پیتر»؟

پیتر

چهار بعد از ظهر، «گلادیس».

[«پیتر» و «گلادیس» همانطور بر نیمکتی که در وسط صحنه قرار دارد، نشسته‌اند.]

گلادیس

زمان به کندی می‌گذرد، اینطور نیست؟

پیتر

چرا، همینطور است: امروز بعد از ظهر خورشید خیلی تنبل شده است. درست مثلِ خود ما.

گلادیس

[سرش را تکان می‌دهد:]

برای اینکه ما در انتظاریم.

پیتر

دلت می‌خواهد چیزی بهت بدهم بخوانی؟

گلادیس

نه، همینجوری بهتره.

پیتر

روزنامهٔ امروز را گرفته‌ام و گذاشتم تو اتاق.

گلادیس

قشقرق راه نیانداز، «پیتر». من خوب یاد گرفته‌ام که چطور انتظار بکشم. چه ساعتی مهمان‌ها می‌آیند؟

پیتر

[پارچه تنظیف را تا می‌زند:]

با آنها قرار وقت خاصی را نگذاشتم. آنها را برای شام دعوت کردم. بنابراین فکر می‌کنی چه ساعتی بیایند؟ شش و نیم؟ هفت؟ چونکه بچه

دارند، خیلی دیر نمی‌آیند. چون باید زود برگردند. ما باید از ساعت پنج، شروع به آماده کردن خودمان بکنیم. اینجوری همه چیز خوب پیش می‌رود. اوضاع توی آشپزخانه رو براه است؟

[«گلادیس» همچنان در بالای صحنه در وسط، نشسته است.]

گلادیس

بله.

پیتر

پس می‌توانی لم بدهی و در نور آفتاب تمدید اعصاب کنی.

گلادیس

اعصاب من کاملاً آرام است.

پیتر

بسیار خوب. خوبه.

[«پیتر» برخاسته بالای صحنه می‌رود و کاغذی را مچاله می‌کند، به پشتِ نیمکت بالای صحنه می‌رود.]

گلادیس

«پیتر»، این تو هستی که اعصابت آرام نیست.

پیتر

[مثل ابتدای نمایش، پشتِ میز کنار باغچه می‌رود:]

من فقط می‌خواهم به آشفتگی های خودم سروسامانی بدهم.

گلادیس

امیدوارم که آفتاب پوستم را نسوزاند.

پیتر

آفتاب بعد از ظهر پائیز، برای پوست خطری ندارد. فراموش نکن، که روزهای هوای معتدل شروع شده است. به قول «جان کیتس» شاعر

انگلیسی، در شعر «چکامه‌ای برای پائیز»:

□ فصل مِه‌ها و باروری‌ها
در آغوش گرم و مهربان خورشید:
در کشتزارها بادها آه می‌کشند
و آرامش می‌یابند:
زیرا سرانجام پائیز فرارسیده است.
ما نیز همراه با آهی که از دل برمی‌آید
آرامش می‌یابیم،
برای آدم‌ها و جانوران
ماه‌های پربرکتی آغاز می‌شود،
و همگی در انتظار ریزش اولین باران پائیزی به‌سر می‌برند.

گلادیس

پوست من در مقابل آفتاب خیلی حساس است. هیچوقت آن تجربهٔ تلخ دوران کودکیم را فراموش نمی‌کنم.

پیتر

همانوقت که پوستت را آفتاب سوخته بود!

[«پیتر» با شتاب میز را تمیز کرده، و به سمت راست صحنه می‌رود.]

گلادیس

بله. وقتی که همراه مادرم برای گذراندن تعطیلات رفته بودیم. همان روز اوّل در کنار ساحل آفتاب سوختگی پیدا کردم و دیگر از اتاق بیرون نرفتم. و یادم است مادرم با پماد آفتاب سوختگی، تمام تنم را چرب کرد تا دردم کمی تسکین پیدا کرد. یادم است که از نگاه کردن خودم در آینه، می‌ترسیدم. چون شبیه یک «روح سفیدِ ترس‌زده» شده بودم. بیچاره مادرم از ترس نزدیک بود قالب تهی کند: که مبادا پوستِ من، برای

همیشه «تیره» شود! اما ترسش موردی نداشت، پوست تیره را ریختم، و مثل بار اول «سفید» شدم.

پیتر

خیلی از سفیدپوست‌هایی که آفتاب سوخته می‌شوند، همین وسواس را پیدا می‌کنند. **[«پیتر» سمتِ راستِ صحنه، بردستهٔ صندلی می‌نشیند.]** و این کلاه سفید، به همین منظور تهیه شده: برای حفاظت.

گلادیس

گمان می‌کنم در شهر «کیپ‌تان» (Cape Town)- بود. البته محل این اتفاق اهمیتی ندارد. امّا تا آنجائی که یادم می‌اید از پنجره به خیابان نگاه می‌کردم و سگها را می‌دیدم که با بچه رفتگرهای سیاه‌پوست، در جنگ و گریز هستند. مخصوصاً وقتی که آنها به در خانه‌ها می‌کوبیدند تا زباله‌ها را جمع‌آوری کنند: سگهای توی خانه یکمرتبه دیوانه می‌شدند و از توی خانه می‌خواستند به آنها حمله کنند. **[«پیتر» همانطور در سمت راستِ صحنه، بر صندلی، و «گلادیس» بر نیمکت نشسته است.]** عجب قشقرقی به‌پا می‌شد. یک کامیون بزرگ، با کوهی از زباله در حرکت بود. و مردانِ سیاهپوست، بر جدار آهنی آن می‌کوبیدند تا سگهایی که دور آنها را گرفته بودند، دور شوند... **[از تخیلاتش بیرون می‌آید.]** به نظرم لازم است کلاه آفتاب گیر را، سرم بگذارم.

پیتر

تو نمی‌خواهد بلند شوی؟ **[به درِ حیاط خلوت نگاه می‌کند.]** آن را کجا گذاشتی؟

گلادیس

توی اتاق خواب.

پیتر

[«پیتر» توی اتاق خواب رفته و چند لحظه بعد، با «کلاهِ آفتاب گیر» بازمی‌گردد.]

این هم کلاه. [«گلادیس» او را نگاه می‌کند.] عوضی آوردم؟

گلادیس

می‌دانی «دفتر خاطراتم» را کجا گذاشتم؟

پیتر

نه، نمی‌دانم.

[«گلادیس» برخاسته، به طرف اتاق خواب رفته و با دلسردی دنبال دفتر خاطراتش می‌گردد. آنرا یافته و زیر تخت پنهان می‌کند. «پیتر» که هنوز کلاه آفتابگیر به دست دارد، به سمتِ میز می‌رود، و آنرا سمتِ چپِ میز قرار داده، پیراهنش را به تن می‌کند.]

گلادیس

[به حیاط باز می‌گردد:]

امن و امان است.

پیتر

من هرگز در «دفتر خاطرات» تو، دستی نبرده‌ام.

گلادیس

می‌دانم، «پیتر».

[«پیتر» کلاه را برداشته و به «گلادیس» می‌دهد.]

پیتر

داشتیم چی می‌گفتیم؟ آهان دربارهٔ دوست بی‌نام و نشانمان صحبت می‌کردیم. [«پیتر» به پایین صحنه سمتِ میز می‌آید.] باید آنقدر صبر کنم تا این بوته گُل کند. پس از گل کردن، شناسایی آن بسیار آسان می‌شود. آنهم بالاخره گُل می‌کند، چون مجبور است: اگر کمی غفلت کنم خشک و پژمرده می‌شود. مثل بقیهٔ گیاهانِ کشتزار، در پاییز. [«گلادیس» کلاه برسر، نشسته است.] اگر گیاهان هم مثل جانوران احساسات داشتند، آنوقت ما آنها را در حیاط، در قوطی نگاه داریم، کارمان به همان اندازه زشت

است، که جانوران را توی قفس نگاه داریم. از دست این ریشه‌ها! [«پیتر» پایین صحنه دور میز می‌رود. سمت چپ صحنه می‌ایستد.] علیرغم توجه دقیق من، ریشه‌ها تا جائیکه امکان دارد در قوطی تنگ خود رشد می‌کنند و به هم می پیچند و تمام فضای ممکن را پر می‌کنند.

گلادیس

[معلوم است که به «پیتر» گوش نمی‌دهد:]

مطمئن هستی که مهمان‌ها بچه‌ها را همراه می‌آورند؟

پیتر

بله. من به نام، همهٔ خانواده را برای شام دعوت کردم. چه خوب است بچه‌ای را که فرزند خواندهٔ خودِ ماست، باز هم ببینیم. «لوسیل» (Lucille) کوچولو هم، باید تا حالا خانم جوانی شده باشد. واقعاً که بچه‌ها خیلی زود بزرگ می‌شوند.

گلادیس

آنها رویهمرفته چند نفرند؟

پیتر

[بین میز و صندلی قدم می‌زند:]

«استیو» (Steve) و «ماویس» (Mavis)، سه دختر کوچولو، و «پاتریکِ» کوچولو، و دو نفر هم خود ما. رویهمرفته هشت نفر می‌شود. مهمانی بزرگی شد. آیا غذا به اندازه‌ای هست که این گلهٔ گرسنه سیر شود؟

گلادیس

[از عصبی شدن برهیز می‌کند:]

بیشتر از نیاز. در مورد غذا، مشکلی نداریم.

پیتر

[روی نیمکت سمت چپ صحنه می‌نشیند:]

پس دیگر چرا گرفته به نظر می‌آیی؟ **[«گلادیس» جواب نمی‌دهد.]** آنها که غریبه نیستند، «گلادیس». «استیو» است و خانواده‌اش.

گلادیس

تعدادشان خیلی زیاد است.

پیتر

ما قبلاً هم آنها را دعوت کرده‌ایم، و تو به خوبی از آنها پذیرایی کرده‌ای.

گلادیس

آن خیلی وقت پیش بود. یادت نره من مدت‌هاست که دیگر به تدبیر منزل نمی‌پردازم. می‌دانی چه می‌شود، تو و «استیو» به گوشه‌ای می‌خزید و تمام شب راجع به سیاست حرف می‌زنید. و من هم مجبورم که تمام شب با بقیه تعارف رد و بدل کنم. **[«گلادیس» برخاسته، به پایین سمت راست صحنه، نزدیک درِ سمت راست می‌رود.]** من حتی اسم‌هایشان را فراموش کرده‌ام، «پیتر»!

پیتر

ماویس... لوسیل... «چارمین» (Charmaine)

گلادیس

و آن پسر بچهٔ کوچولو...!

[«پیتر» برخاسته به سمت راستِ صحنه، نزد «گلادیس» می‌رود. دکمه‌های بلوز خود را می‌بندد.]

پیتر

می‌دانم. «پاتریک» کوچولو، گاهی خیلی پرسر و صدا می‌شود. ولی جای نگرانی نیست. «استیو» خودش خوب می‌داند چه جوری او را آرام

کند. قبول کن که دخترها خیلی مودب هستند. خودت همیشه از رفتارِ خوب آنها تعریفی می‌کردی. پس دیگر باید اعصابت راحت باشد، چونکه موجبی برای ناراحتی و تشویش، وجود ندارد.

گلادیس

امّا... آیا می‌توانی انکار کنی که بیشتر از ظرفیت مهمان دعوت کرده ای؟

[«پیتر» به سمت راست میز رفته، آنرا به وسط صحنه می‌آورد و میز دیگر را کنار آن می‌چیند.]

پیتر

بله، انکار می‌کنم: حالا خوب تماشا کن! **[دو میز را در برابر نیمکت می‌گذارد.]** این شد تخت مهمانی! **[صندلی‌ها را نیز می‌چیند. سعی دارد نگرانیِ «گلادیس» را برطرف کند.]** اینجا هم، جای بزرگِ خانواده، و بانوی بزرگِ او: مهمان‌های عالیقدرِ ما... و سپس نوبت فرزندان والاگهر: به ترتیب سن... «الوسیل»، «چارمین»، «به ریل» (Beryl) و «پاتریک» کوچولو.

[«گلادیس» در سکوت، به دقت رفتار او را زیر نظر دارد. «پیتر» سمتِ بالای صحنه، دور نیمکت رفته، و سمتِ راست آن، می‌ایستد.] هنوز هم فکر می‌کنی که اینجا خیلی شلوغ می‌شود؟

گلادیس

نه.

پیتر

پس دیگر نگران چه چیز هستی؟

گلادیس

تو جای «پاتریکِ» کوچولو را، درست کنار من گذاشته ای!

پیتر

برای آنکه «استیو» هم آنجا کنارش می‌نشیند و... خیلی خوب. خیلی خوب. بچه‌ها را از بزرگ به کوچک می‌نشانیم. «پاتریک» اینجا، «بریل»، «چارمین» و «لوسیل» هم که از همه بزرگتر است، کنارِ تو می‌نشیند. حالا راضی شدی؟

گلادیس

متشکرم... منظورم این نیست که من از بچه بیزارم.

پیتر

لازم نیست چیزی را توجیه کنی. خودم می‌دانم. **[روی میز را بررسی می‌کند.]** نباید شمعدان‌های برنجی را فراموش کنیم. نور شمع، فضای اینجا را الهام‌بخش می‌کند.

[«پیتر» سمت چپِ صحنه رفته، و گیاهان بیل را از کنار میز دور می‌کند.]

گلادیس

از من خیلی انتظار نداشته باش. فقط می‌توانم گوشت پختهٔ سرد و سالاد تهیه کنم.

پیتر

چیزی هم برای دسر در نظر گرفته‌ای؟

گلادیس

البته. ژله و فرنی. هرچه از دستم برمی‌آمد، کرده‌ام، «پیتر».

پیتر

[به سمت راستِ صحنه سمت «گلادیس» می‌رود:]

می‌دانم، «گلادیس». فکر تنقلاتی هم برای بچه‌ها بودم.

[«گلادیس» سمت راست صحنه می‌ایستد.]

گلادیس

همانطور که گفتم برای غذا گوشت‌های پختهٔ سرد در نظر گرفته‌ام و پورهٔ

سیب‌زمینی ... و سالاد...

پیتر

[سمت چپ صحنه به سمت میز می‌رود:]

بهتر از این نمی‌شود: بوفهٔ غذاهای سرد! امروز روز گرمیه. تا یادم نرفته باید بطری شراب را بگذارم خوب تگری شود.

[به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند.]

گلادیس

دارند سرمی‌رسند؟

[«گلادیس» به میان صحنه می‌آید.]

پیتر

هنوز نه.

گلادیس

چقدر وقت داریم؟

[به آرامی به رفتن ادامه می‌دهد.]

پیتر

هر وقت آمدند، آمدند، بگذار زمان را فراموش کنیم و از بقیهٔ بعد از ظهرمان استفاده کنیم. چون اگر انتظار بکشیم آنوقت زمان هم کند می‌گذرد. پس نباید آنقدر متوجهٔ گذشتِ زمان باشیم.

گلادیس

[سمتِ راست نیکمت، بالای صحنه می‌ایستد:]

نباید خودمان را سرزنش کنیم. برای اینکه از وقتی که من برگشته‌ام، آنها اولین مهمان‌هایی هستند که به خانه‌مان دعوت کرده‌ایم. **[متوقع است «پیتر» واکنش نشان دهد، اما او واکنشی نشان نمی‌دهد.]** متوجهٔ این نکته شدی، «پیتر»؟

پیتر

البته. همین نکته که این‌ها اولین مهمان‌های ما می‌باشند، خودش دلیلی

برای جشن و مهمانی است.

[«پیتر» سمت چپ نیمکت و میز روبروی «گلادیس» می‌رود.]

گلادیس

امشب برای من مشکل نیست که یادداشت‌هایی در دفتر خاطراتم بنویسم. چونکه بالاخره، پس از مدت‌ها، می‌توانم راجع به دیگران هم مطلبی بنویسم. می‌توانم اینجور بنویسم که مدت‌هاست من و «پیتر» آنقدر تنها بودیم که گمان می‌کردیم ما دونفر تنها کسانی هستیم که در این دنیا باقی مانده‌ایم، تا اینکه«استیو» و خانواده‌اش برای شام به خانهٔ ما آمدند.

پیتر

[هنوز هم سرگرم همان شبیارِ ناشناس است.]

که اینطور...

[«پیتر» و «گلادیس» روی نیمکت می‌نشینند: «پیتر» سمت چپِ «گلادیس» قرار دارد.]

کاری که به نظرم می‌رسد این است که مقداری یادداشت برداری کنم، و بروم توی کتاب‌خانه و یادداشت‌هایم را با «فرهنگ گیاه‌شناسی» تطبیق کنم. می‌دانی عزیزم، «فرهنگ شبیارهای آفریقای جنوبی» در پانصد و شانزده صفحه، توسط «ژیلبرت وِست کات رِی‌نولدز» به رشتهٔ تحریر در آمده است. تازه، مقدمه‌ای هم که «ژنرال اسماتز» بر آن نوشته، حساب نکردم. این کتاب، که حاصل یک عمر زحمت است، برای این نوشته شده که روشنفکری خودنما، و خودفروشیِ مثل من، بتواند شبیار مورد نظرش را پیدا کند و خصوصیات آن را بشناسد. [هر دو هنوز نشسته‌اند.] تا دربارهٔ این بوته، دچار اشتباه نشود. بنابراین... [«گلادیس» کلاهش را برمی‌دارد.] راستی چرا شناختن این‌ها آنقدر مهم است؟

گلادیس

منظورت شبیارها هستند؟

پیتر

نه، اسمشون. اسم آنها: به طور کلی اسم‌ها. اسم تو، اسمِ من... اسم هرچیز دیگر! در اسم‌ها رمزهای بزرگی وجود دارند.

[هر دو هنوز نشسته‌اند.]

گلادیس

«پیتر و گلادیس به زویس دنهاوت»: ساکن خانه شمارهٔ ۲۷ در خیابانِ «کرایبوس»ـ(Kraaibos). ، در ناحیهٔ «الگوآپارک». به نظر من که رمزی در این اسم‌ها وجود ندارد: خیلی هم عادی به نظر می‌رسند.

پیتر

برای اینکه این اسم، همیشه روی تو بوده، و این نزدیکیِ همیشگی، اعتبار آنرا نزول داده است. یادت نرود: «نزدیکی خواری می‌آورد!» هرگز آن روزی که برای اولین بار با هم ملاقات کردیم از خاطرم نمی‌رود. در آنروز نام «گلادیس آدامز» ـ(Gladys Adams)ـ برای من طنینی جادویی داشت.

[هر دو هنوز نشسته‌اند.]

گلادیس

سر به سرم نگذار، «پیتر»!

پیتر

حقیقت را دارم می‌گویم. راستی تو راجع به اسم من چه احساسی داشتی؟

[«پیتر» و «گلادیس» برنیمکت بالایِ صحنه نشسته‌اند. «پیتر» تختهٔ طراحی را، روی زانویش گذاشته است.]

گلادیس

از اسم تو خوشم می‌آمد. خیلی زیاد: «پیتر به زوئی دن‌هاوت!» البته اسمت طولانی‌تر از حد انتظار است. در آن، یک طنینِ پر نیروی زمینی، موج می‌زند.

پیتر

البته که طنین دارد: «پیتر به‌زوئی دن‌هاوت!» اصلیت: هلندی. اولین جَدّ من، در سال (1695) میلادی وارد قارهٔ آفریقا شده است.

گلادیس

امّا اگر بخواهی حقیقت را بدانی، فکر نمی‌کنم «گلادیس» با اسم تو سازگار باشد.

پیتر

واقعاً؟ «گلادیس به‌زوئی دن‌هاوت!» به نظر من که ترکیب قشنگیه.

گلادیس

«نزدیکی» اعتبار آنرا نزول داده است، یادت نرود: «نزدیکی خواری می‌آورد!»

[هر دو نشسته‌اند.]

پیتر

آفرین، خیلی حاضر جوابی! اما مسأله از این حرف‌ها ریشه‌دارتر است. وقتی که بچه از شکم مادرش بیرون می‌آید، اولین چیزی که دریافت می‌کند اسم است. وقتی دو بیگانه همدیگر را می‌بینند، اول کاری که می‌کنند اسم خودشان را به دیگری می‌گویند. طبقِ «کتاب مقدس»:
اول کاری که آدم در بهشت کرد، اسم گذاری اشیائی بود که با آن سروکار داشت: و آن نامی که آدم به هر جانداری داد، از آن زمان، نامِ آن جانداران شد.

بنابراین، من هم نباید آرام بگیرم، مگر وقتی که، این بوتهٔ شبیار بی نام را، شناسایی کنم.

گلادیس

می‌گذاری یک نگاهی به آن بیاندازم؟

[«پیتر»، گیاه کوچک را جلوی «گلادیس» می‌گذارد.]

پیتر

[ضمن بررسی «فرهنگ گیاه‌شناسی»]

شبیه‌ترین گیاه به آن: «ایلو هیومیلیس» (Aloe Humilis) است. شاید: «هیومیلیس» معنای خوار و پست شده هم، بدهد: «شبیار پَست و خوار شده!» «گلادیس»، فکر می‌کنی این گیاه همین «ایلو هیومیلیس»، یا به طنز من: «شبیار پَست و خوار شده» باشد؟

گلادیس

ایندو بهم خیلی شبیهند. خارها و برگهای گوشتالود!

پیتر

البته، خصوصیات این تیرهٔ گیاهی، داشتن خار و برگهای گوشتالود است! این خارها سبب می‌شوند که چهار پایان آنها را نجوند و این برگهای پرآب، انبارِ ذخیرهٔ آب در گرما و خشکسالی هستند.

گلادیس

آیا این گیاهان: معطر هم هستند؟

پیتر

نه، هیچگونه عطر و بوئی ندارند. امّا سالمندان، شیرهٔ آنها را، به عنوان مسهل، مصرف می‌کنند.

گلادیس

به هر حال، گیاهان زشتی هستند.

پیتر

منظورت چیه «گلادیس»؟

گلادیس

اگر کلمه‌ای داشتم که می‌توانستم روی چیزی بگذارم که نه بویی دارد و نه می‌شود آنرا لمس کرد، آن کلمه: اسمِ این گیاه بود.

[«گلادیس» آن گیاه را به «پیتر» برمی‌گرداند.]

پیتر

[نگاهی به مجموعهٔ گیاهان شبیارِ خود می‌اندازد:]

قضاوت تو نسبت به این گیاهان عادلانه نیست. یک بوتهٔ شبیارِ کاشته شده در یک قوطی مربا، و انبار شده در یک حیاطِ خلوت، واقعاً نمی‌تواند زیبایی و ارزش خودش را نشان بدهد. آنها به فضا احتیاج دارند. علفزاری گسترده در کوهستانی فیروزه‌ای، در دوردست‌ها. **[«پیتر» برمی‌خیزد، به سمت چپ صحنه جلوی قفسه می‌آید، گیاهی را برداشته و آنرا روی میز می‌گذارد.]** این یکی را نگاه کن... اسمش: «اربوره‌سنس» (Arboresence) است... احتمالاً این گیاه مطلوب من است... وقتی در کشتزار زندگی می‌کردم یکی از آنها نزدیک آغل بز روییده بود: هشت تا ده پا رشد کرده بود و آنقدر پر شاخ و برگ بود که یک جوجه کوچک هم نمی‌توانست از وسطش بگذرد. کاشکی وقتی شکوفه می‌کرد آن را می‌دیدی: آبشاری از شاخه‌های ارغوانی. پرنده‌های صمغ‌خوار از شیره آن می‌مکیدند. **[«پیتر» هر دو گیاه را برداشته، و آن بزرگتر را، روی میز می‌گذارد.]** شکوفه‌های آنها تمام دامنهٔ تپه را پوشانده است به قول شاعر:

«شکوهی چنین که
از بذری ناچیز سرمی‌زند
به‌سان صخره‌های تشنه‌ای می‌مانند

که از درخشندگیِ بی بارانی
زاده می‌شوند.»

شاعر، آنها را چه خوب فهمیده است. این بوته‌ها در دنیا خشک و خشنی زندگی می‌کنند، و در چنین محیطی لجوجانه به زیستن ادامه می‌دهند. وقتی که زندگی در مزرعه را ترک گفتم، اینها و درخت‌های خار، تنها چیزهایی بودند که هنوز در کشتزارها باقی مانده بودند. [«پیتر» بالای صحنه، نزدیک میز راست رفته، و می‌چرخد و به «گلادیس» نگاه می‌کند. او هنوز نشسته است.] چهار سال خشکسالیِ پی در پی، و هنوز آنها هر ساله شکوفه می‌کنند. خجالت می‌کشم از اینکه بگویم: «از گیاهان آزرده شده‌ام»: گیاهانی در جائی که من شکست خورده بودم، پیروز شدند. این روح کوچک است که از گیاه می‌رنجد، امّا من مزرعه را ترک کردم و هنوز آنها در آنجا، همانجائی که من شکست خورده بودم به بقای خود ادامه دادند.

گلادیس

در «پره‌توریا» برای بقا باید هزینهٔ گزافی پرداخت.

[«پیتر» سمت چپ صحنه رفته و شبیار بزرگی را به سمت پائین و چپ صحنه می‌آورد و شبیار کوچک را کنار آنها می‌گذارد.]

پیتر

برای شبیارها چنین است. ما باید از آنها درس بگیریم.

گلادیس

منظورت چیه؟

پیتر

ما هم باید مکانیسم‌هایی برای بقای خودمان پیدا کنیم.

گلادیس

تو برای خودت حرف بزن... من یک انسانم، نه یک: «بوتهٔ پرخار!»

پیتر

[به او زل زده و مبهوت مانده است.]

چی گفتی، «گلادیس»؟

گلادیس

[هنوز نشسته است:]

چه خبرت شده، «پیتر»؟

پیتر

یک شبیار، «گلادیس»: یک بوتهٔ خاردار نیست.

گلادیس

خیلی خوب «پیتر»، بس کن...!

پیتر

تو اطلاعاتی از تیره‌های گیاهی نداری، وگرنه می‌دانستی که «کاکتوس بنددار»، یک بوتهٔ پرخار است، و نه یک بوتهٔ شبیار.

گلادیس

این بگومگوها حالم را به‌هم می‌زند.

پیتر

مگر من چی گفتم؟

گلادیس

ما راجع به خشکسالی، بوته‌های خاردار و یأس گفتگو کرده‌ایم. لابد می‌خواهی راجع به سیاست هم حرف بزنی، و بعدش هم نوبت صحبت کردن دربارهٔ بدبختی های سیاهپوستان است. **[«گلادیس» برخاسته و به سمت در می‌رود. زیر پله‌ها می‌ایستد. «پیتر» سمت چپ، پائین صحنه نزدیک شبیارهای کوتاه است.]** مبالغه نمی‌کنم «پیتر»، تمام این مدت مکالمات ما، در بارهٔ این موضوع ها دور می‌زند...: «مجموعه ای از مصائب آفریقای جنوبی!» **[«گلادیس» به اتاق رفته و دستمالِ سفره آورده و به سمت میز می‌رود.]** و حرفت تمام هم نمی‌شود! به

نظر می‌رسد که تو یک عقده داری که در بارهٔ امور زشت و قساوت‌آمیز این مملکت صحبت کنی. آیا در دنیای تو، هیچ چیز زیبا و مطبوعی وجود ندارد؟

[«پیتر» به سمت بالای صحنه رفته و با وسائل باغبانی خود را سرگرم می‌کند و «شبیار فروکس»-Ferox- را، در قفسه‌ای که سمت چپِ صحنه است می‌گذارد.]

پیتر

راست می‌گی؟ من یک عقده دارم.

گلادیس

بله، اینطور است: کاری نکن از اینکه من این حرف را زدم احساس شرمندگی کنم. **[به درختان:]** به این بوته‌های شبیار نگاه کن! همهٔ آرزویت همین است؟ دلت می‌خواست مثل یکی از آنها بشوی!؟ **[«گلادیس» دستمال سفره را روی میز می‌چیند.]** امیدهای دیگری هم در این زندگی وجود دارند. اگر همهٔ امید تو این است که روزی مثل یک بوته شبیار بشوی، به خودت مربوط است. امّا خدا من را توی این قوطی خلق نکرده است. ممکن است خدا تمام شما سفیدپوستان مهاجر به آفریقای جنوبی را لعنت کرده باشد، امّا همهٔ نوع بشر لعنت شده نیستند. من می‌خواهم زندگی کنم، نه اینکه فقط به بقاء ادامه بدهم. می‌دانم که در این حیاط خلوت، با آنها گرفتار شده‌ام. امّا هرگز مثل آنها نمی‌شوم.

[«پیتر» و «گلادیس» بالای صحنه، پشت میز ایستاده‌اند.]

پیتر

من... **[با حرکاتی که ناشی از بلاتکلیفی است.]** چی می‌توانم بگویم. خیلی متأسفم که تو از آنها خوشت نمی‌آید.

گلادیس

خوشم نمی‌آید؟ موضوع خیلی تلخ‌تر از خوش نیامدن است. **[«پیتر» به او نگاه**

می‌کند.] بگذار رگ باهات حرف بزنم. آنها منو می‌ترسانند. بله، می‌ترسانند. فکر نکن که آنها فقط تلخند و پرخار: خیلی بدتر، آنها از فرط قساوت باد کرده‌اند. مثل همه چیز دیگر توی «پره‌توریا!» آنها می‌خواهند این تلخی و قساوت را به من هم منتقل کنند.

پیتر

[محتاطانه:]

مقصودت را نمی‌فهمم، «گلادیس»؟

گلادیس

نگران نباش، نمی‌گذارم این اتفاق بیافتد، نه، نمی‌گذارم.

[مکث. هر دو ایستاده‌اند. «پیتر» سعی می‌کند روحیهٔ تلخی که برآنها مستولی شده است، تغییر دهد.]

پیتر

خیلی خوب. **[به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند.]** وقتِ آمدن آنها رسیده، هر لحظه ممکن است سربرسند.

گلادیس

[با نگرانی:]

کی؟

پیتر

«استیو» و زنتس و «ماویس» ...

گلادیس

بله، داشتم فراموش می‌کردم.

پیتر

من میز را می‌چینم.

گلادیس

[به صورتش اشاره می‌کند:]

خیال می‌کنم خیلی در آفتاب نشستم: صورتم می‌سوزد. بروم ببینم در این خانه «کِرِم آفتاب سوختگی» پیدا می‌شود، یا نه.

[«گلادیس» داخل اتاق شده، و «پیتر» را تنها می‌گذارد. پس از چند لحظه «پیتر» هم به داخل اتاق می‌رود...]

[پایان صحنهٔ اول از پردهٔ اول]

[ترجمهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی]

1. Aloe Gladysiensis
2. Aloe ferox
3. Aloe Aristata
4. Arboresence
5. Ciliaris
6. Pietrus Jacobous Besidenhout
7. Petrus
8. Pietrus
9. Peter Bezwdenhoat
10. Peter
11. Piet
12. Xanadu
13. Alagua Park
14. Port Elizabeth
15. Afrikaner

□□□

۱۳۷ ــ نظری دربارهٔ نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار»

همانطور که ملاحظه گردید، نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» ــ علیرغم آنکه دارای جنبه‌های ابتکاری قابل توجهی است ــ در مجموع اثر قوی و پرمایه‌ای نیست. نمایشنامه‌نویس فکر مبهمی در

سر داشته، که احتمالاً خود او را نیز سردرگم کرده بوده است. اما نهایتاً کوشیده است تا با استفاده از «ابهام‌پردازی» که یکی از شیوه‌های نمادگرایی در ادبیات نمایشی می‌باشد، برای «سردرگمی» خود، «توجیهی هنری» پیدا کند! اما بزودی معلوم می‌شود که «ابهام» یا بهتر بگویم «سردرگمیِ» او، با «ابهامی» که نمادگرایانی چون «مترلینک»، «ییتز»، و «الیوت» و... در آثار خود پرورانده‌اند، تفاوت عمده دارد:

«ابهام» در آثار «فوگارد» یک «ضعف» است و در آثار آنها یک «قوت». علاوه براین، شخصیت‌های سرد، لج‌آور، کم عقل و کوتاه‌بینی که در این نمایشنامه پرورانده است، عمدتاً فاقد جاذبه‌های نمایشی می‌باشند.

به‌طور کلی، به نظر من، نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» فاقد مغناطیس لازم برای جلب خوانندگان یا تماشاگران است، و حرکاتی که «فوگارد» به عنوان دستور اجرای صحنه، در نمایشنامه گنجانده است، معنا و مفهومی نمایشی مهمی نداشته، و کار پرداخت ویژه‌ای را القاء نمی‌کنند.

امّا هنر «فوگارد» در اقتباس او از شیوه‌های نمادگرایانه، در سبکی جدید و نمایشنامه‌ای واقع گرایانه است. این اقتباس به اندازه‌ای زیرکانه و سنجیده از کار در آمده، که به نظر من، از معدود نقاط مثبت و قابل تأیید نمایشنامه بوده و دارای جنبه‌های آموزشی است. به همین دلیل یک صحنه از این نمایشنامه را ترجمه و ضمیمهٔ این کتاب کرده‌ام.

فصل بیست و هفتم

نتیجه گیری و کلیّات

۱۳۸ ــ اندیشه‌ها و آرمان‌های نمادگرایان

در این فصل از کتاب، لازم می‌دانم یکبار دیگر به چکیدهٔ سخن و جان کلام فلسفه‌هایی که در پیدایش ادبیات نمادگرایی مؤثر بوده‌اند اشاره کرده، و آنگاه ویژگی‌های نمایشنامهٔ نمادگرایانه را برشمرم.

چنانکه در این کتاب بارها یادآوری گردید، به‌زعم بسیاری از متفکرین و هنرمندان، در جهان، حقایقِ مخفی، باطنی، رمزآمیز و معماگونه‌ای وجود دارند که با چشم ظاهربین و گوش ظاهرشنو، امکان دیدن و شنیدن آنها وجود ندارد. به‌نظر آنها، آنچه انسان می‌بیند، حس می‌کند، درک می‌کند و می‌فهمد، «حقیقت اصلی و اولی» نیستند، زیرا انسان در شرایط و موقعیتی نیست که بتواند حقیقت اصلی و اولی را مشاهده و فهم کند... احتمالاً «افلاطون» نخستین متفکری بوده است که با زبانی شاعرانه، و ضمن گفتگویی ــ که بی‌شباهت به زبان نمایشی نیست ــ مسئلهٔ حقایق اصلی و اولی، و «تناسب»، «میزان» و «نحوه‌ای» که انسان آنها را «مشاهده» و «فهم» و «درک» می‌کند،

مورد بحث قرار داده است به این بخش از افکار «افلاتون»: «نظریهٔ مُثُل» می‌گویند. نظریهٔ مثل «افلاتون»، در کتاب «جمهوریت» او، به شکل گفتگو و پرسش و پاسخ، چنین طرح گردیده است:

گفتم

اکنون که از این نکته فارغ شدیم، می‌خواهم از راه تمثیلی برتو نمایان سازم که تأثیر تربیت در طبیعت آدمی چگونه است. غاری زیرزمینی را در نظر بیاور که در آن مردمانی را به‌بند کشیده، روی به دیوار و پشت به مدخل غار نشانده‌اند. این زندانیان از آغاز کودکی در آنجا بوده‌اند و گردن و رانهایشان چنان با زنجیر بسته شده که نه می‌توانند از جای بجنبند و نه سر به راست و چپ بگردانند بلکه ناچارند پیوسته روبروی خود را بنگرند. در بیرون، به فاصله‌ای دور، آتشی روشن است که پرتو آن به درون غار می‌تابد. میان آتش و زندانیان راهی است بربلندی، و در طول راه دیوار کوتاهی است چون پرده‌ای که شعبده‌بازان میان خود و تماشاگران می‌کشند تا از بالای آن هنرهای خود را به معرض نمایش بگذارند.

گفت

منظره‌ای را که توصیف کردی در نظر آوردم.

گفتم

در آن سوی دیوار کسان بسیار اشیای گوناگون از هر دست، از جمله پیکره‌های انسان و حیوان که از سنگ و چوب ساخته شده، به این سو و آن سو می برند و همهٔ آن اشیاء از بالای دیوار پیداست. بعضی از آن کسان در حال رفت و آمد با یکدیگر سخن می‌گویند و بعضی خاموشند.

گفت

چه تمثیل عجیبی! چه زندانیان غریبی!

گفتم

آن زندانیان تصویرهای خود ما هستند. آیا آنان از خود و از یکدیگر

جز سایه ای دیده اند که آتش بیرون به دیوار غار می افکند؟

گفت

چگونه جز سایه چیزی ببینند در حالی که هرگز نتوانسته اند سر به چپ و راست بگردانند؟

گفتم

از پیکره ها و اشیائی هم که در بیرون غار به این سو و آن سو برده می‌شوند، جز سایه توانسته اند ببینند؟

گفت

نه.

گفتم

اگر بتوانند با یکدیگر سخن بگویند، موضوع گفتارشان جز سایه هائی خواهد بود که بر دیوار رو برو می‌بینند؟

گفت

نه.

گفتم

و اگر صدای کسانی که در بیرون رفت و آمد می‌کنند در غار منعکس شود، آیا زندانیان نخواهند پنداشت که آن سایه ها با یکدیگر سخن می‌گویند؟

گفت

بی گمان چنین خواهند پنداشت.

گفتم

پس جز سایه ها هیچ چیز دیگری را حقیقی نخواهند پنداشت؟

گفت

نه.

گفتم

اگر از بند آزاد شوند و از درد نادانی رهائی یابند چه حالی پیدا خواهند کرد. فرض کن زنجیر از پای یکی از آنان بردارند و

مجبورش کنند که یکباره بر پای خیزد و روی به عقب برگرداند و به سمت مدخل غار برود و در روشنائی بنگرد. طبیعی است که از این حرکات رنج خواهد برد و چون روشنائی چشمهایش را خیره خواهد ساخت، نخواهد توانست عین اشیائی را که تا آن هنگام تنها سایه‌ای از آنها دیده بود، درست ببیند. اگر در این حال به او بگویند: «تا این دم جز سایه ندیده‌ای، ولی اکنون به هستی راستین نزدیکتر شده‌ای و به خود اشیا می‌نگری و از این رو بهتر از پیش می‌توانی دید»، گمان می‌کنی چه جواب خواهی داد؟ و اگر کسی یکایک آن اشیا را به او نشان دهد و با سئوال و جواب مجبورش کند تا بگوید که آنچه از برابر چشمش می‌گذرد چیست، گمان نمی‌کنی که به کلی متحیر و سرگردان خواهد شد و معتقد خواهد گردید که سایه‌هائی که پیش از آن می‌دید حقیقی تر از اشیائی بوده‌اند که اکنون می بیند؟

گفت

بی گمان چنین خواهد اندیشید.

گفتم

و اگر مجبورش کنند در خود روشنائی بنگرد، طبیعی است که چشمهایش به دردی طاقت‌فرسا مبتلا خواهند شد، از روشنائی خواهد گریخت و باز به سایه‌ها پناه خواهد برد، زیرا آنها را بهتر خواهد توانست ببیند و عقیده‌اش استوارتر خواهد گردید در اینکه آنها به مراتب روشن‌تر و آشکارتر از چیزهائی هستند که در آن سوی غار به او نشان داده شده‌اند.

گفت

راست است.

گفتم

ولی اگر کسی دست او را بگیرد و به زور از راه سربالا و ناهموار به بیرون غار بکشاند و به روشنائی آفتاب برساند، تردید نیست که به

رنج خواهد افتاد و خشمگین خواهد شد و خواهد کوشید خود را از دست آن کس برهاند. چون به روشنائی آفتاب برسد، چشمانش خیره خواهد شد و نخواهد توانست هیچ یک از اشیائی را که ما حقیقی می پنداریم و به نامهای گوناگون می‌خوانیم ببیند.

گفت

اگر انتقال از تاریکی به روشنائی به آن سرعت انجام گیرد البته نخواهد توانست ببیند.

گفتم

پس باید چشمهای او به تدریج به روشنائی خو گیرند تا به دیدن اشیاء گوناگون توانا شود. نخست سایه ها و تصاویر اشخاص و اشیاء را که در آب می افتند بهتر از چیزهای دیگر تمیز خواهد داد. سپس، در مرحلهٔ دوم، خود آدمیان و اشیاء را خواهد دید. پس از آن به تماشای آسمان و ستارگان خواهد پرداخت ولی آنها را هنگام شب بهتر خواهد دید زیرا دیدگانش به روشنائی ماه و ستارگان زودتر عادت خواهند کرد و حال آنکه در روز روشنائی خورشید چشمهایش را رنج خواهد داد.

گفت

واضح است.

گفتم

سرانجام، در مرحلهٔ چهارم، خواهد توانست خورشید را ببیند: نه انعکاس خورشید را در آب یا در چیزهای دیگر...

[دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ «محمدحسن لطفی»، جمهوری: کتاب هفتم، صفحات ۱۱۲۹ تا ۱۱۳۰].

وجود صورت برین یا حقایق اصلی و اولی، و اینکه «واقعیت های زیرین»، در واقع پرتوی از آنها بیش نیستند، در اندیشهٔ متفکرین ایرانی نیز، پدیدار گردیده است. برای نمونه می‌توان چند مصرع

از قصیدهٔ معروف «میرفندرسکی» را، شاهد آورد:

□ چرخ با این اختران، نغز و خوش و زیباستی
صورتی در «زیر» دارد، هرچه در «بالاستی»
صورت زیرین اگر با نردبانِ معرفت
بررود «بالا»، همان با «اصل» خود یکتاستی ...
این گهر در «رمز» دانایانِ پیشین، سفته اند
پی برد بر «رمزها»، هرکس که او داناستی ...

بنابراین، بسیاری از متفکران و هنرمندان به صرافت یافتن علمی که بتواند غشاء ظاهری و حجاب را از واقعیت ها برگیرد، به تکاپو در آمدند ...، و متفکران و هنرمندان ما، آن علم را «علم حقیقت» نامیدند.

«عطار نیشابوری»، قرن ها پیش، به این اندیشه رسیده بود، که «رضا» از «یقین» برمی‌آید، و «یقین» نیز همبستهٔ «حقیقت» است. پس یک ذره از «علم حقیقت» برمدار اعمال جنّ و انس، شرف دارد:

□ در عالمِ «رضا»، «اژدهایی» است که آن را «یقین» خوانند: که اعمال هژده هزار عالم، در کامِ او، چون ذرّه است، در بیابانی ... چون جهانیان در اعمال کوشند، تو در چیزی کوش که ذرّه ای از آن به از مدارِ اعمال جنّ و اِنس، و آن نیست مگر: «علم حقیقت».

[تذکرة الاولیاء ــ ذکر حسین منصور حلاج].

باری، بیشتر متفکرانی که به دو دنیای (۱) حقیقت، و (۲) مجاز، اعتقاد دارند، به امیدِ ترک دنیای مجاز و مشاهدهٔ دنیای حقیقت، از تکاپوهای ذهنی فروگذار نکرده اند ... هنرمندان میهن ما، با شیوه های نمادگرایانه به چنین سیر و سیاحت مقدسی دست یازیده اند و ادبیات

عرفانی ما گواه قریحهٔ تابناک و تکاپوی شجاعانه و ارزشمند آنهاست.

□□□

باری، دربارهٔ نماد و نمادشناسی و نمادگرایی بسیار گفته اند و می‌گویند. دیدگاه‌ها و اندیشه‌ها گوناگون‌اند و گاهی هم ناسازگار. اما با وجود همهٔ این تنوعات و تضادها، هنرمندان دربارهٔ نمادها، دست کم در یک اندیشه همگونی دارند. آنچه ما می بینیم، همهٔ حقیقت نیست، بخش کوچکی از آن است: امور و اشیاء به‌سان کوه‌های یخ شناور در اقیانوس‌ها می باشند، که بخش کوچکی از آنها از تراز آب بیرون آمده و نمایان شده است، و حال آنکه بخش اعظم کوه یخ در آب نهان گشته است.

هنرمندان نمادگرای، در تکاپوی یافتن و دیدن و نمودن آن بخش مخفی اشیاءاند. هنرمندان نمادگرای، به واقعیات به نحوی که دیگران می‌نگرند، نگاه نمی‌کنند، بلکه آنها، هر واقعیتی را، دلیل وجود واقعیتی ژرف‌تر و گسترده‌تر و رمزآمیزتر می انگارند: آن شاعری که کنار جویبار نرگس و سنبل را نگاه می‌کند، در این دو گیاه، قلمرویی گسترده و نامشکوف را می یابد، که از چشم آنهایی که واقعیت‌های جهان را به صورت نماد نمی بینند، کاملاً ناپیدا می باشند:

□ نرگس و سنبل نبود در بهار
آنچه بروید به لب جویبار
چشم بتان است که گردون دون
با سرچوب آورد از گل برون.

□□□

آغازکنندگان جنبش نمادگرایی در شعر و هنر نمایش نیز، هرکدام به میزان ذوق و فهم و استعداد خود، کوشیده‌اند تا به دنیای حقایق نهفته و

مرموز، نقبی زده و اندیشه و آرمان‌هایی که هنگام کنار نهادن پوستهٔ پوشانندهٔ حقیقت، در ذهن آنها جوشیده است، به نمایش بگذارند.

نمادگرایی در هنر نمایش، از آنجایی که با «هنری ترکیبیِ» عظیم، جامع، مستقل و باستانی سروکار داشته است، ناگزیر از دگرگونی ها و نوآوری های فراوانی گردیده است: نمادگرایی در هنر نمایش، به طوریکه در سراسر این کتاب مشاهده گردید، آمیزه و بافته و تافته ای از: نظریه های فیلسوفان، منتقدان، ادیبان، نقاشان، موسیقیدانان، بازیگران، کارگردانان و طراحان صحنه، می باشد. نتیجهٔ چنین ترکیب مفصل، عمیق و وسیعی: تئاتری جانانه و غنی است که اثرات آن در تاریخ هنر جهان بسیار ژرف و گسترده بوده است. و در آغاز قرنِ حاضر، این دبستان هنری، علاوه بر نظریه ها و عملکردهای متفکران و هنرمندان پیشین، از یافته های علوم رفتاری و از جمله آثار روان کاوان نیز بهره برده و زیر بنای فکری و نظری خود را تعمیق و تثبیت کرده است.

از آنجایی که نمادگرایی در هنر نمایش، معطوف به همهٔ عناصر تشکیل دهندهٔ هنر تئاتر بوده است، می‌توان گفت که در هر کدام از این عناصر تحولی متناسب با آن ایجاد گردیده: به‌طوری که، بسیاری از جریان های تئاتر معاصر جهان، که بر عنصر خاصی از هنر نمایش، بیشتر از سایر عناصر آن وابسته اند، از جنبه های اجرایی تئاتر نمادگرای، تأثیرات فراوانی برداشته اند.

باری، اندیشهٔ نمادگرایی که در آستانهٔ قرن بیستم، به اوج خود رسیده بود، در نیمهٔ اول قرن، تدریجاً عمر خود را سپری کرد. و شکل و محتوای آغازین خود را از دست داد و به اشکال مختلف در آمد که در همین فصل به آنها اشاره خواهم کرد.

اما باید یادآوری کنم، که جستجوی حقیقت، علیرغم وجود

واقعیت‌های ظاهری، هنوز هم یکی از خواسته‌هایی است که در سویدای دل هنرمندان در جنبش است. و هرکدام از آنان، این حقیقتِ پنهان شده را، در جایگاه خاصی جستجو می‌کنند... مثلاً یکی از فیلسوفانِ نمایشنامه‌نویسِ دوران ما، این حقیقت را در جایی می‌یابد، که روزگاری نمادگرایان عهد باستان و نمادگرایان دورهٔ جدید، در جستجوی آن بوده‌اند:

در روز ۲۵ ژوئن (1961) «ژان‌پل سارتر» (Jean-Paul Sartre) فیلسوف فرانسوی، در روزنامهٔ «لندن ابزور» (Londn Observer) به طرفداری از نمایشنامه‌های شاعرانه، و اسطوره‌پرداز، چنین گفت:

در ته قلبم، من همیشه در جستجوی اسطوره‌ها بوده‌ام: یعنی موضوعاتی که به اندازه‌ای والا و بزرگ‌اند که همگان ــ بی آنکه به مسائل روان‌شناسانه متوسل شوند ــ آنها را می‌شناسند و می‌فهمند... تئاتر نباید همّ خود را مصروف «واقعیت» -Reality- کند، بلکه باید خود را وقف «حقیقت» -Truth- سازد.

تئاتر نمادگرای نیز، هم به اسطوره‌ها پرداخته است و هم این ادعا را داشته: که می‌خواهد حقیقت را بنمایاند. امّا آیا این حقیقت در آثار آنان یافته شده است؟ و آیا آنچه آنها یافته‌اند «حقیقت» بوده است؟ و اصلاً آیا آنها توانسته‌اند با «حقیقت» تماسی پیدا کنند؟ اصلاً حقیقت مطلوب آنها چیست؟ آیا این همان «زیبایی» است؟ آیا زیبایی حقیقت است و حقیقت زیبایی؟

«استفن مالارمه» که از پایه‌گذاران نمادگرایی در شعر و نمایش می‌باشد، در دوران زندگی خود چنین آرزو می‌کرد: «ای کاش

روزگاری فرامی‌رسید که «عشق به زیبایی» چون آیین مقدسی انسان‌ها را ــ، علیرغم اختلاف و تنوع‌شان ــ، با هم متحد می‌کرد و آنها را در برگزاری آیین و مراسم «ستایش زیبایی» با هم برابر و هم‌پیکر می‌ساخت.»... اما افسوس که این آرزو هم نمادگرایانه است!

باری، این مبحث را با تلخیصی که «الیین آدامز نواک» (Elaine Adams Novak) ـ از دبستان نمادگرایی در ادبیات نمایشی کرده است به پایان می‌رسانم:

> برخی از نمایشنامه‌نویسان و دست‌اندرکاران اجرایی تئاتر، احساس نمودند که به بازسازیِ واقعیت‌ها ــ به شکلی که تئاتر تقلیدی از واقعیت‌ها باشد ــ نمی‌توان بسنده کرد، و تئاتر باید نمایشگر معانی عمیق‌تری باشد: باید از پوسته‌های برونی عبور کرده و به بررسی درون امور و اشیاء بپردازد. و «شعر» و نمایشِ «زیبایی» ــ که «طبیعت گرایی» آنها را از صحنهٔ تئاتر حذف کرده بود ــ یک بار دیگر به تئاتر برگردانده شود. آنها با کاربرد نمادها، سرِ آن داشتند که اندیشه‌ها و احساساتی را بر صحنه نمایش دهند که کلام از بیان آنها قاصر است.
>
> «هنریک ایبسن»، که واقعیت گرایی در هنر نمایش را به اوج رسانید، در نمایشنامه‌هایی چون: «اردک وحشی»، «بانویی از دریا»، «ابر معمار»، «ایلوف کوچک»، «جان گابریل بورکمن»، و «وقتی ما مردگان برخیزیم» بعضی از اصول و موازین این دبستان را به کار بست. دیگران هم، به همین جریان پیوستند: «موریس مترلینک» بلژیکی، «هوگو ون هوفسمانتال» اتریشی، «ویلیام باتلر ییتز» ایرلندی، «فدریکو گارسییا لورکا»ی اسپانیایی، از نمونه‌های مهم نمایشنامه‌نویسان نمادگرای به‌شمار می‌روند.
>
> نمایشنامه‌های نمادگرای، غالباً شاعرانه و زیبا هستند، اما بن اندیشه‌های آنها، گاهی دارای ابهام و ایهام می‌باشند؛ زیرا

نمایشنامه‌نویسان می‌کوشیدند تا تماشاگران خود را جذب و مسحور سازند. این نمایشنامه‌ها اکثراً قوانین وحدت‌های سه گانهٔ زمان، مکان و عمل را، رعایت نمی‌کردند، و نیز شخصیت‌های آن بیشتر «سنخ» -Type- بودند، و نه شخصیت‌های خاص. براین گونه شخصیت‌ها سرنوشت استیلاء یافته بود. حالت و فضا دو عنصر اصلی ادبیات نمایشی بودند، که علاوه بر کار ویژگی های دیگر، احساس غیرواقعی بودنِ نمایشنامه را نیز القاء می‌کردند.

[صفحهٔ ۱۲۹ و ۱۳۰].

۱۳۹ ــ ویژگی های نمایشنامهٔ «نمادگرای»

در نمایشنامه های مهم «نمادگرای» ویژگی های مشترکی یافت می‌شود، که مجموعاً سازنده اصول و موازین این دبستان نمایشی می باشند. چنانکه در پیش هم یادآوری نمودم، لزوماً همه این ویژگی ها در یک نمایشنامه به کار نرفته، بلکه درمجموعهٔ آنها پیدا شده اند:

۱ □ هر «صحنه» منجر و منتهی به «نمادی» می‌گردد، که سبب رها شدن تخیل گردیده، و در ذهن تماشاگر: «حالت» و «فضایی» ایجاد می‌کند که مطلوب نمایشنامه‌نویس بوده است. برای مثال می‌توان از نمایشنامه «پله آس و مه لیزاند» اثر «موریس مترلینک» یاد کرد. در صحنهٔ اول این نمایشنامه، کبوترهای «مه لیزاند» او را برای همیشه ترک می‌کنند... در صحنهٔ دیگر «مه لیزاند» انگشتری خود را گم می‌کند. و انگشتری نمادی است از میثاق ازدواج... در صحنهٔ دیگر «ینیولد» می‌کوشد سنگ بزرگی را بردارد. و سنگ بزرگ نمادی از گناهی است که بر خانوادهٔ او فروافتاده...

۲ □ از ویژگی های دیگر نمایشنامهٔ «نمادگرای»، تسلط و چیرگی سه عنصر (۱) «زمینهٔ فراگیر»، (۲) «حالت» و (۳) «فضا» برمنطق نمایشنامه است. تداوم نمایشنامه های نمادگرای، و اندازه هر صحنه،

بستگی به همین سه عنصر نمایشی دارد. هر صحنه با تغییر «زمینهٔ فراگیر»، یا «حالت» و «فضای» آن، تغییر می‌یابد و بدین ترتیب، پیشرفت نمایشنامه از «آغازگاه» (Begining) تا «پایانه» (Ending)، وابستهٔ به همان سه عنصر می‌گردد. و برخلاف نمایشنامهٔ «آسان پرداخت» (Well-Made Play)، و نمایشنامه‌های واقع گرای، رویدادهای آن، طبق اصول «علت و معلولی» ..(Cause-and-Effect)ـ به هم زنجیر نشده‌اند. بلکه «نمادها»، که سازنده آن سه عنصرند، نمایشنامه را سامانبندی نموده‌اند.

۳ □ شخصیت‌های نمایشنامه‌های نمادگرای، با اندازهٔ متناسبی از «ایهام» (Ambiguity)ـ و «ابهام» ـ(Vagueness)ـو «رمز» (Mtstery)ـ پرداخت گردیده‌اند. اگر شخصیت‌های نمایشنامه‌های واقع گرای را، به «عکس» تشبیه کنیم، شخصیت‌های نمایشنامه‌های نمادگرای به «نقاشی»های مبهم و تأویل‌پذیری قابل تشبیه‌اند که از رنگ‌ها و نقطه‌چین‌ها و خطوطی به وجود آمده‌اند که حال و هوا، و تمایل و جهتی را ایماء و القاء می‌کنند که در ذهن خواننده، و یا تماشاگر، رسوخ کرده و او را به تعبیر و تفسیر گفتار و رفتارِ شخصیت‌ها، و نتیجتاً فهم آنها سوق می‌دهد. باید یادآوری کنم که وجود «ایهام» و «ابهام» و «رمز» در شخصیت‌های نمایشنامه‌های «نمادگرای»، امری تصادفی، و یا نتیجهٔ ضعف و اشتباه در «شخصیت‌پردازی» نیست،: بلکه نمایشنامه‌نویس نمادگرای، آگاهانه، و عامداً، این ویژگی‌ها را در شخصیت‌های نمایشنامه‌های خود می‌گنجاند.

٤ □ در نمایشنامه‌های نمادگرای، برخی از نمادها تکرار می‌شوند تا لحظات و نکاتِ مهم نمایشنامه را، در ذهن تماشاگر زنده و متحرک نگاه دارند، و نیز سبب شوند تا حالت و فضای نمایشنامه، خصوصیت،

وهم انگیز و مرموز خود را حفظ کند. از نمایشنامه «پله آس و مه لیزاند» مثال می‌آورم: در این نمایشنامه: «آب»، نمادی از رمز و راز زندگی است. این نماد، در همهٔ فرهنگ‌ها مصداق دارد: عباراتی و جملاتی چون: «آب حیات» یا: «همه چیز از آب زنده می‌شود» (ومن الماء کل شیی حیّ)، تصدیق قبول و رواج همین نماد است.

در نمایشنامهٔ «پله آس و مه لیزاند»، اشاره به نماد آب، بارها تکرار می‌شود: (۱) «مه لیزاند» در کنار «آبگیری» در جنگل دیده می‌شود. (۲) در «چشمه ای» انگشتری خود را گم می‌کند. (۳) «چاه آب» بسیار گودی در زیر قلعه وجود دارد. (٤) با «آب» خون را از پله‌ها می‌شویند. و (۵) «دریا» ارواح را به خود می‌خواند:

باید به خاطر داشت که در بسیاری از نمایشنامه‌های «نمادگرای»، یکی از نمادها، به صورت «موتیف»-(Motif) درآمده و بارها تکرار می‌شود.

۵ □ زبان نمایشنامه‌های نمادگرای، ساده و شاعرانه، موسیقایی، تکرار شونده (Repetitive) ، خیال انگیز، مبهم و زنگ‌دار است. گویی زبان نمایشی، در دست نمایشنامه‌نویس به عنوان مصالحی جهت ساختن نمادهایی است که به کمک آنها بتواند احساسات و عواطف وصف ناپذیر را توصیف، و واقعیت‌های عمیق درونی را افشاء نماید.

به قول «موریس مترلینک»: «زبان نمایشنامه‌های «نمادگرای»، «زبان دوّم» (Secondary Language) ، و یا «گفتگوی روح» است. این زبان که شاید در ظاهر گاهی غیرضروری و تکراری به نظر برسد، در حقیقت بیانگر عمیق‌ترین حس و درک انسانی، از «حقیقت» و «زیبایی» است...»

نمایشنامه‌نویس نمادگرای، از خواننده و یا تماشاگران خود

می‌خواهد که معانی ضمنی، اشارات، و درونمایهٔ پنهانی زبان او را دریابند و مکث‌ها و سکوت‌های موجود در آن را مهم و اساسی تلقی نمایند.

۶ □ درونمایهٔ نمایشنامه‌های نمادگرای بیشتر اموری محنت‌انگیز می‌باشند. در این باره لازم است توضیحی بنویسم: نمایشنامه‌نویسان دوران باستان، براین عقیده بودند که نمایشنامه‌نویس نمونه، فردی است که دوگونه استعداد متضاد را در خود جمع داشته باشد: (۱) استعداد کمدی‌نویسی و (۲) استعداد تراژدی‌نویسی. به زبان دیگر، به‌زعم آنها، نمایشنامه‌نویس آرمانی (ایده‌آل =Ideal.) کسی بود، که هم محنت‌های انسان رامی‌شناخت و هم مسرّت‌های او را؛ هم می‌توانست خاطرِ تماشاگران خود را محزون سازد و هم مسرور.

این نظریه، به صورت غیررسمی، قرن‌ها پذیرفته شده بود، و به همین دلیل بسیاری از نمایشنامه‌نویسانِ بزرگ جهان، هم تراژدی نوشته‌اند، و هم کمدی. و منتقدین بزرگ جهان نیز، چنین انگاشته‌اند که نمایشنامه‌نویس بایستی: «طیف کامل احساسات و عواطف» انسان را بشناسد و آنها را بشناساند: اگر انسان «محنت» را نشناسد، «مسرّت» را نخواهد شناخت و اگر مسرّت را نشناسد، محنت را... اما تا آنجا که من خوانده‌ام، بیشتر نمایشنامه‌های نمادگرای، با پایانه‌ای غم‌انگیز، به پایان می‌رسند، و نمایشنامه‌هایی مانند نمایشنامهٔ «پرندهٔ آبی» که پایان غم‌انگیزِ موکدی ندارند، نادر و استثنایی‌اند.

۷ □ نمایشنامه‌نویسان نمادگرای از «فانتزی» (خیال ساخته = Fantasy.) بهرهٔ فراوانی برده‌اند. در این زمینه توضیحات زیر، ضروری است:

در جلد چهارمِ فرهنگ دوازده جلدی «آکسفورد»(Oxford.

(Dictionary) ، ــ صفحات ٦٧ تا ٦٨ ــ دربارهٔ اصطلاح فانتزی چنین نوشته شده است: «فانتزی ـ (Fantasy, Phantasy)ـ ریشهٔ لاتینی دارد که به نوبه خود از کلمه‌ای یونانی، به معنای «آشکار ساختن» اخذ شده است. این کلمه یونانی در سیر تکوینی خود معانی متعددی گرفته است». از جمله:

۱ □ آنچه دیده می‌شود.
۲ □ شبح، سایه.
۳ □ نیروی ادراک ذهنی.
٤ □ نیروی تخیل.
۵ □ هوس وآرزو.
٦ □ توهم.
۷ □ رویا.

و یکی از معانی «فتتس تی سیسم»ــ(Pantasticism)، کاربرد بی مهار خیال در آفرینش هنری است.

چنانکه در طول این کتاب مشاهده گردید، فانتزی، طبق تعاریف فوق، اغلب یکی از شیوه‌هایی است که نمادگرایان آن را در آثار خود به کار برده‌اند: مثلاً هنگامی که جنگل به حرف زدن در می‌آید، در واقع، نوعی فانتزی به کار رفته است.

۸ □ تمثیل (Allegory) ـ که شیوه‌ای نمادگرایانه است، زمینهٔ مشترک نمایشنامه‌های حماسی و نمادگرای نیز می باشد. کاربرد نماد، به صورت «تمثیل»، در ادبیات حماسی نیز راه یافته، و به صورت «تکنیک» و زمینهٔ مشترک این دو پدیدهٔ تئاتری ناهمگون در امده است. به همین دلیل، یادآوری نمونه‌ای از این نقطهٔ اشتراک، جالب و دانستنی است: برای نمونه می‌توان کاربرد تمثیل در نمایشنامه «صعود مقاومت‌پذیر آرتورو او یی» ــ(The Resistable Rise of Arthuro Uim 1941)ــ اثر «برتولد

برشت» را، مورد بررسی قرار داد.

در این نمایشنامه، با شیوه‌هایی بر پایهٔ «توازی» و «مقارنه» رشد باند هیتلر در آلمان، تمثیلاً، به صورت رشد دسته ای کلم فروش در میدان تره‌باری در شیکاگو، به نمایش در آمده‌اند. به‌همانگونه که باند «هیتلر»، تبه کارانه قدرت را کسب، و در انحصار خود قرار می‌دهند، کلم‌فروش‌ها نیز، به رهبری رؤسای خود، خرید، فروش و توزیع کلم را، در انحصار خود در می‌آورند. بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که استفاده از «تمثیل»، که خود گونه ای از نماد به حساب می‌آید، اولاً در ادبیات نمایشی معاصر امری رایج و متداول باقی مانده، و ثانیاً به صورت شیوهٔ مشترک دو پدیدهٔ تئاتری جلوه کرده است.

۹ □ بن اندیشه‌های نمایشنامه‌های نمادگرای، با بن اندیشه‌های نمایشنامه‌های واقعیت گرای، تفاوت دارند: در نمایشنامه‌های واقع گرای، معمولاً پیام‌ها و بن اندیشه‌هایی روشن و صریح گنجانده شده است. این پیام‌ها یا بن اندیشه‌ها، گاهی با فراخوانی به اندیشه‌ای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی همراه است. یعنی نمایشنامه‌نویس، از تماشاگران می‌خواهد، که پس از تماشای کار او، فوراً پیام‌های او را دریافت داشته و احتمالاً دست به کاری زنند، و یا اینکه از پرداختن به کاری خودداری ورزند. برای نمونه از نمایشنامهٔ «علت همه مفاسد» (The Cause of Itall)ـ نوشته «لئون تولستوی» یاد می‌کنم: در این نمایشنامه، «تولستوی»، از مفاسدی که به نظر او، در اثر نوشیدن الکل ایجاد می‌گردد، پرده برمی‌دارد و احتمالاً نظر «تولستوی» این بوده است که تماشاگران فوراً «بن اندیشه»، «پیام» و «جان کلام» نمایشنامهٔ او را فرایافته، و هرگز گردِ نوشیدنِ الکلِ نگردند.

به همین ترتیب نمایشنامهٔ «خانهٔ عروسک» اثر «هنریک

ایبسن»، دربارهٔ آزادی زنان از تسلط جامعه‌ای است که مردان قانونگذار آنند، و زنان را چندان به حساب نمی‌آورند. و احتمالاً «ایبسن»، از نوشتن این نمایشنامه انتظار تأثیرگذاری در تماشاگران را داشته، و کوشیده است تا جامعه را به قبول تساوی حقوق زنان و مردان، گرایش دهد.۰به نحوی که آنان، بن اندیشه‌های نمایشنامه‌های او را ارزش‌ها و آرمان‌های فکری و اجتماعی خود تلقی کرده و برای تحقق بخشیدن آنها، اقدام کنند.

خلاصه می‌کنم: واقعیت گرایان، معمولاً بن اندیشه‌های خود را، تا حدود قابل توجهی، آگاهانه، روشن، بصرانه و بی پرده در نمایشنامه‌های خود می‌گنجانند، و از تماشاگران خود، احتمالاً و انتظار واکنش‌های کم و بیش فوری را دارند: آنها صریحاً و تلویحاً، خواستار قطعیت یافتن و تحقق بن اندیشه‌هایی هستند که در نمایشنامه‌های خود، نسبتاً به وضوح و صراحت، مندرج کرده‌اند.

اما در نمایشنامه‌های نمادگرای، چنین بن اندیشه‌ها، چنین آرمان‌ها، چنین روشنی و صراحت، چنین انتظار واکنش از تماشاگران، و خلاصهً چنین ویژگی‌ها و شیوه‌های نمایشی، فکری و اجتماعی، چندان مطلوب و حتی مطمح نظر نیستند. بلکه باید دانست که بن اندیشه‌های نمایشنامه نمادگرای، تا حدود قابل توجهی، تابع و معلولی از حال و هوا و فضای نمایشنامه بوده، و در مهی از ابهام و ایهام و نیز در پوششی از شعر و موسیقی و سایر نهادهای زیباساز، به صورت رمزآمیزی در درازنای و پهنای نمایشنامه: «پراکنده» می‌باشند. به‌نحوی که تماشاگران ناگزیرند در آن حال و هوا و فضایی که نمایشنامه آفریده است، به کمک اندیشه و حتی شهود قلبی خود، در تارو پودهای ظریف و شکنندهٔ نمایشنامه، معانی خفیه، القایی، ایمایی و کنایی را پیدا نمایند:

بن اندیشه های نمایشنامه های نمادگرای، معمولاً در تماشاگران، گونه ای سیر و سیاحت ذهنی و درونی را برمی انگیزانند. تفاوت بن اندیشه های نمایشنامه های نمادگرای با بن اندیشه های نمایشنامه های سایر دبستان های نمایشی، در موارد دیگری نیز متجلی گردیده است: باید دانست که نمایشنامه نویسان نمادگرای، اصولاً همهٔ کار و کوشش خود را به انتقال آرمان ها و باورهای خود به ذهنیتِ تماشاگران، معطوف نمی سازند. بلکه این نمایشنامه نویسان عمدتاً اهداف دیگری را تعقیب می کنند: آنها می کوشند تا ذهن خوانندگان و یا تماشاگرانِ آثار خود را، به جنبش در آورند. آنها کاری می کنند تا در ذهنیت مخاطبین خود پرسش و نیاز به جستجو آفریده شود... و شاید به همین دلیل است، هنگامی که نمایشنامه نمادگرایی به پایان می رسد، جستجوها و پویش های ذهنی تماشاگران آغاز می گردد.

بنابراین، احتمالاً به یک اعتبار می توان گفت که در حالیکه نمایشنامه نویسان واقعیت گرای، و دبستان های مشابه آن، می کوشند تا کم و بیش «پاسخی» به مسائل مورد نظر خود پیشنهاد کنند، نمادگرایان، و دبستان های مشابه آن، به آفریدن «پرسش» دست یازیده اند.

۱۰ □ نمایشنامه های نمادگرای دارای جنبه های قوی شعری و موسیقایی می باشند. چنانکه در فصول پیشین این کتاب مشاهده گردید، دو خاستگاه مهم ادبیات نمایشی نمادگرای: «شعر» و «موسیقی» بوده اند. و اصولاً شمار فراوانی از آفرینندگان دبستان نمادگرایی، یا شاعر بوده اند و یا موسیقدان، و یا هر دو. و اگر هم شاعر و موسیقدان نبوده اند، از شعر و موسیقی هرگز غفلت نورزیده اند. بسیاری از شاعران نمادگرای، که در پیدایش ادبیات نمایشی نمادگرای، تأثیرمند بوده اند، این هدف را پی

گرفته بودند که شعر را، به مرحلهٔ موسیقی برسانند: و طبیعتاً همین آرمان هنری را در تئاتر نیز، در برابر چشم خود نشانده بودند. به همین دلیل است که سالها پس از پیدایش نمادگرایی، در نیمهٔ قرن بیستم که جنبش «شیوه‌پردازی» (Stylization) ــ که به فراوانی زیادی از نمادگرایان وام گرفته بودند ــ به وجود آمد، این هدف را تصریح نمود که متن ادبی تئاتر شعری است که برای اجراء نوشته شده: اجرایی موسیقایی و همراه با حرکات موزون. نمایشنامه‌نویسان نمادگرای نیز، هم از نظر ادبی و هم از نظر اجرایی، بر پایه سه اصل قرار داشتند:

۱ □ شعر
۲ □ موسیقی
۳ □ هنرهای تجسمی.

به نظر من، نمایشنامه‌های نمادگرای، و اصولاً ادبیات نمادگرای، نهایتاً یک شعر است، شعری که بر استوانه‌های موسیقایی و حرکات موزون خود نیز تأکید فراوان دارد.

۱۴۰ ــ اهمیت نمادگرایی در تفکر هنری معاصر

تئاتر نمادگرای، به شکل و با محتوایی که در آغاز همین قرن، مطرح و مطمح نظر بوده است، در طول دهه‌های متوالی از صحنه خارج می‌شود. امّا این خروج به معنای پایان کار نمادگرایی نیست. به هیچ‌وجه. نمادگرایی، به چند شکل تداوم خود را حفظ کرده است.

امروزه بسیاری از نمایشنامه‌نویسان، هنوز در فکر نوشتن نمایشنامه با شیوه‌های نمادگرایی می‌باشند. امّا تفاوت آنها با نمادگرایان آغاز قرن بیستم، در میزان وابستگی به اصول و موازین این دبستان هنری است. نمایشنامه‌نویسان به اصطلاح نمادگرای دورهٔ ما، معمولاً گزینه‌گرایی می‌کنند. بدین معنی که از یافته‌های نمادگرایی،

بهرهٔ خود را جسته و با استفاده از نمادها، آثار خود را عمیق‌تر و گیراتر، خیال انگیزتر و زیباتر می‌سازند.

به‌طوری که در طول این کتاب، بارها یادآوری گردید، انسان موجودی است «نمادیاب»، «نمادپرور»، و «نمادساز» و «نمادشناس». برای او هر عنصری می‌تواند، جنبهٔ نمادین پیدا کند. برخی از متفکرین نمادشناسی انسان را مقوله فطری دانسته‌اند که در ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه قومی او قرار دارد. برخی دیگر، نماد را زبان راستین مضمرات و مکنونات خاطر انگاشته‌اند. برخی کل هستی را نماد به‌شمار آورده‌اند و برخی دیگر، نمادشناسی را دلیلی محکم بر شعور انسانی برشمرده‌اند. و شماری نیز زبان نمادین را تنها زبانی انگاشته‌اند که رمز و رازی که در هستی تسری یافته، بازمی‌نماید. نمادها افشاءگر روح مرموزی که در دل هر ذره‌ای نهان شده است. و باز کسانی هستند که باور دارند همهٔ جهان جان دارد، و زبان نمادین، زبان گفتگو با جان و روان اشیایی است که چشم ظاهربین ما آنها را بیجان می پندارد.

«آینه لافه» در کتاب «انسان و سمبول هایش» که توسط «یونگ» تدوین گردیده، دربارهٔ اهمیت نمادها، به‌ویژه در هنرهای بصری، چنین می‌نویسد:

> تاریخ سمبولیسم نشان می‌دهد که هر چیز می‌تواند اهمیت سمبولیک پیدا کند: اشیاء طبیعی (مانند سنگها، گیاهها، حیوانات، کوهها، درّه‌ها، خورشید و ماه، باد و آب و آتش)، یا چیزهای ساخت انسان (مانند خانه‌ها، قایقها، یا اتومبیل‌ها)، یا حتی اشیاء مجرد -Abstract- (مانند اعداد، مثلث، مربع، و دایره). در حقیقت تمام جهان یک سمبول بالقوه است.

انسان، با تمایلی که به سمبول‌سازی دارد، اشیاء و اشکال را به سمبول‌ها تبدیل می‌کند...

[صفحهٔ ۳٦٤ ــ ترجمهٔ «ابوطالب صارمی»].

۱٤۱ ــ تأثیر نمادگرایی در جریان‌های تئاتر معاصر جهان

نظریه‌ها و عملکردهای نمادگرایانه، الهام‌بخش و وام‌دهنده به بسیاری از دبستان‌ها، فرآیندها و جنبش‌های نمایشی در جهان گردیده است. به‌طوریکه بسیاری از منتقدان و تاریخ تئاترشناسان معتقدند که هیچ دبستان هنری، تا این اندازه به پیدایش فرآیندهای گوناگون در تئاتر معاصر جهان، بهره نرسانده است.

نمادگرایی، به ویژه از نظر اجرایی، به چند شکل باقی مانده است:

۱ □ امروزه هنوز نمایش نمادگرایانه، به شیوه‌های کلاسیک آن نوشته و اجراء می‌گردد. اگرچه نمایشنامه‌نویسانی هم‌تراز با «مترلینک»، یا «ییتز» و «الیوت» پیدا نشده‌اند، اما آثاری از همین نمایشنامه‌نویسان، گاه‌وبیگاه، برصحنه‌های تئاتر، به‌شکل و شیوهٔ اصلی‌شان، اجراء می‌گردند.

۲ □ برخی از شیوه‌های فنی و تکنیک‌های نمادگرایانه، مورد توجه و استفاده شماری از نمایشنامه‌نویسان معاصر می‌باشند. نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار» که در فصل گذشته بررسی گردید، از همین نمونه می‌باشد.

۳ □ برخی از نمایشنامه‌نویسان معاصر ــ، هرچند که کوشش‌های آنان به شایستگی‌ها و ارزشمندی لازم نرسیده است ــ، امّا هنوز سرآن دارند، که به شیوهٔ «مترلینک»، «ییتز» و «الیوت» و... نمایشنامه بنویسند.

٤ □ در زمینه‌های اجرایی، تأثیر نمادگرایان بسیار ژرف و گسترده است. نباید فراموش کرد که اصول و موازین اجرایی نمادگرایان، خزینه و منبع گرانقدر و پرسرمایه‌ای برای دست‌اندرکارانِ اجرایی نمایش ــ وابسته به هر دبستان و فرآیند تئاتری ــ به‌وجود آورده است. در این زمینه توضیح بیشتری خواهم نوشت.

۱۴۲ ــ دبستان‌ها و فرآیند نمایشی در نمایش معاصر جهان

از زمان پیدایش «نمادگرایی» تا زمان ما، دست‌کم چهارده «دبستان»، «جنبش» و «فرآیند» کم و بیش مهم تئاتری در دنیا پیدا شده‌اند. اینها عبارتند از:

۱ □ دبستان هنری «فراواقعیت گرایی» (Surrealism)

۲ □ جنبش «دادا» (Dada)

۳ □ فرآیند «تئاترو گروتسکو» (Teatro Grottesco)ـ منسوب به «لوییجی پیراندللو» (Luigi Pirandello, 1867-1936) و همفکران او.

۴ □ فرآیند «شیوه‌پردازی» (Stylization) در فرانسه.

۵ □ فرآیند «نمایش مشقت» (Theatre of Cruelty)ـ منسوب به «آنتونن آرتو» (Antonin Artaud, 1896-1948) و پیروان او.

۶ □ دبستان «نمایش عبث‌نما» (The Theatre of Absurd)

۷ □ فرآیند «نمایش آیینی ــ منلسکی» (Ritual Theatre) منسوب به «ژان ژنه» (Jean Genet, 1910-1985)ـ و دیگران، در اروپا، آمریکا و آفریقا.

۸ □ جنبش «نمایش کارگاهی» و «تجربی»، منسوب به «یرزی گروتوفسکی» (Jerzy Grotowski, 1933—)ـ و پیروان او در اروپای شرقی، اروپای غربی و آمریکا.

۹ □ جنبش «نمایش زنده» (Julian Beck, 1925—)ـ منسوب به «جولیین بک» (The Living Theatre)ـ و همسرش «جودیس مالینا» (Judith Malina, 1925—) و همفکران او در آمریکا.

۱۰ □ جنبش «نمایش با صحنهٔ خالی» (Theatre of Empty Space)ـ منسوب به «پیتر بروک» (Peter Brook, 1925—)ـ و پیروان او در انگلستان، اروپا و آمریکا.

۱۱ □ جنبش «نمایش رویدادی»ـ(Happenings)ـ منسوب به «آلن کاپرو» ـ(Allan Kaprow)ـ و دیگران، در آمریکا، اروپا، و ژاپن.

۱۲ □ جنبش «نمایش نان و عروسک» ـ(Bread and Puppet) منسوب به «پیتر شومان»ـ(Peter Schamann)ـ و دیگران، که ابتداء در آلمان پدیدار گردیده و سپس در آمریکا تا حدودی رونق یافته است.

۱۳ □ جنبش «نمایش باز» (Open Theatre)ـ، یا «نمایش بی مرز»، منسوب به «جوزف چیکین» ـ(Joseph Chaikin, 1935—)ـ و دیگران، که در اروپا و آمریکا مایه گرفته است.

۱٤ □ جنبش «نمایش فراگیر» ـ(Total Theatre)ـ که در اروپا و آمریکا پدیدار شده است، و «ریچارد شچنر» ـ(Richard Schechner)ـ و دیگران آن را توصیف کرده‌اند.

بسیاری از منتقدان، و از جمله «جی. ال. استیبان» اعتقاد دارند، که این دبستان‌ها، فرآیندها و جنبش‌ها، یا مستقیماً از نمادگرایی مایه گرفته‌اند و یا با واسطه. و یا اینکه اصولاً از خزانهٔ سرمایه‌هایی که تجربیات نمادگرایان جمع آوری نموده بودند، به هنگام ضرورت بهره برداری می‌کنند.

۱٤۳ ــ چند نکته دربارهٔ جنبه‌های اجرایی نمایشنامه‌های نمادگرای

در طول این کتاب، به جنبه‌های اجرایی دبستان نمادگرایی، که بخشی از تاریخ تحولات «دکور» محسوب می‌گردد، اشاره کرده‌ام. آثار «آپیا» «کرگ» و «لونیه-پو» راهنمای اجرایی بسیار مناسبی برای طراحی صحنه‌های نمایشنامه‌های نمادگرای می باشند.

اما باید به یاد بیاورم که امروزه اجرای هر نمایشنامه، می‌تواند

تابعی از خلاقیت‌های مجریان آن قرار گیرد و نه اصول و موازین دبستانِ هنری ویژه‌ای. به زبان دیگر، طراحان و کارگردانان معاصر جهان، با استفاده از منابع مختلف و با بهره گیری از اصول و موازین دبستان‌های هنری گوناگون، نهایتاً خلاقیت خاص خود را عرضه می‌کنند. آنها از تاروپودهای دبستان‌ها و سبک‌های گوناگون هنری، رشته‌های مطلوب خود را برگزیده و آنها را به‌هم بافته و پارچهٔ خاصی را به‌وجود می‌آورند که نقش و نگارش از آنِ آنهاست:

این امر، یعنی برداشت و وام گیری از خزانهٔ دبستان‌ها، فرآیندها و جنبش‌های هنری گوناگون، به منظور آفرینش مجموعه‌ای یگانه و ویژه، در دوران معاصر تحقق و برجستگی بیشتری یافته است. و از زمانی که «نوگرایان» (مدرنیست‌ها = Modernists.)، مجموعهٔ تئاتر جهانی بشر را: «موزهٔ خیالی» (ImaginaryMuseum) ـــ تئاتر بشری تلقی کرده، و استفاده از آنها را جایز دانسته‌اند، مسئلهٔ «گرایش مطلق به دبستان واحد»، اعتبار پیشین خود را از دست داده است.

امروزه، کمتر نمایشنامه‌نویسی خود را وقف دبستان هنری ویژه‌ای می‌کند. بلکه هم در دبستان‌های گوناگون طبع آزمایی کرده، و هم از سرمایه‌های موزهٔ خیالی تئاتر بشری، به هنگام ضرورت وام گرفته، و به اصطلاح «گزینه گرایی» می‌کنند. برای روشن شدن بیشتر این موضوع، از نوشتهٔ «جی. ال. استیان» مثالی می‌آورم:

> «ایبسن» هم، واقع گرای است و هم نمادگرای. «استریندبرگ» اصول و موازین «طبیعت گرایی» و «گزاره گرایی» را در آثار خود گنجانده است. «پیراندللو»، هنگام نوشتن نمایشنامه‌ای «نمادگرای» پیشتاز جریان «عبث‌نمایی» نیز گردیده است. «وایس»، برخی از اندیشه‌های «تئاتر مشقت» «آرتور» را، در چهارچوب «تئاتر حماسی» «برشت» گنجانده است.

دست اندرکاران هنرهای نمایشی در قرن اخیر، خود را در محدوده خاصی منحصر نکرده و در نظر و عمل اتساع و انعطاف پذیرند. مثلاً «مایر هولد» بنیانگذار «کنستراک تیویسم»-Constructivism-، نمایشنامهٔ «بازرس کل» نوشتهٔ «گوگول» را به اجراء در آورده، و «ژووه» در اجرای کارهای «مولییر»، تبحر فراوانی به نمایش گذاشته است، و «بارول»، هم نمایشنامهٔ «فدر» -Phedre- را به نحو تحسین انگیزی به صحنه برده، و هم در کارهای چخوف تبحر تحسین انگیزی نشان داده است...

[صفحه ×].

اما باید فوراً به یاد بیاورم، که آن هنرمندی از عهدهٔ چنین گزینه گرایی و آمیختن و تافتن و بافتن، سربلند بیرون می‌آید که از پیش، از مهمترین خلاقیت‌ها و ابداعاتی که در زمینهٔ کار او انجام شده آگاه شده باشد، و پس این آگاهی ژرف است که او نیز می‌تواند در زمینهٔ کار خود، دست به کاری بزند. وگرنه در دنیای هنر، مصداق بیت زیر بسیار اندک اتفاق افتاده است:

□ گاه باشد که کودکی نادان
به غلط بر هدف زند تیری!

نه، کودک‌های نادان، هرگز نمی‌توانند، به «هدف هنر» تیری بنشانند. نه، هرگز.

«حکیم سنایی غزنوی» این نکته را چه زیبا و رسا گفته است:

□ هر خَسی» از «رنگِ» گفتاری بدین ره کی رسد؟
«درد» باید «عمرسوز»، و «مرد» باید «گامزن»
سالها باید که تا یک «سنگ» اصلی ز «آفتاب»:
«لعل» گردد در بدخشان، یا «عقیق» اندر یَمَن

پسین گفتار

در این کتاب، چند و چون اندیشه ها، آرمان ها و راه و رسمی که هنرمندان سایر کشورهای جهان، آنها را به صورت تئاتر نمادگرای مبدل ساخته اند، مورد شناسایی، بررسی و نقد قرار گرفته است؛ و تا آنجا که بضاعت فکری نویسنده اجازه می‌داده است، اصلی ترین نظریه ها و عملکردها، و برجسته ترین چهره های این دبستان هنری ــ نمایشی،

ترسیم و توصیف گردیده‌اند.

به زبان دیگر، مجموعهٔ درونمایهٔ اندیشه‌ها، و همچنین مجموعهٔ شیوه‌ها و تکنیک‌هایی که این درونمایهٔ فکری را به هیئت تئاتر مبدل می‌سازد، مورد امعان نظر، توصیف و تبیین قرار گرفته‌اند.

این نکته بسیار حیاتی است که میهن ما نیز دریایی از اندیشه، هنر و تاریخ را در سینهٔ خود جای داده است، و برای هنرمندان هنرهای نمایشی خزانه‌ای پر گوهر و گرانقدر فراهم کرده است. و جای دارد که دست‌اندرکاران هنرهای نمایشی، و به ویژه نمایشنامه‌نویسان ما، بیش از پیش، به بهره‌برداری از دریای اندیشه، هنر و تاریخ سرزمینِ خود پرداخته، و این درونمایهٔ گرانقدر را در سبوهای نمایشی ریخته و تقدیم جامعه کنند.

بی گمان، بهره‌برداری‌هایی از این دست، و نیز تبدیل آنها به هنر نمایش، بدون آشنایی با شیوه‌ها، تجربه‌ها، راه‌های طی شده، و یافته‌های سایر مردم جهان، سودایی خام و کاری ناشدنی است. امیدوارم که این پژوهش، با همهٔ تنگناها و کمبودهای آن، بتواند کلیدها و رهنمودهای سودمندی به هنرمندان میهن ما تقدیم کرده باشد.

و باز هم امیدوارم که نویسندگان و پژوهندگان دیگر، در این زمینه پژوهش‌های با ارزشی به جامعهٔ هنری عرضه کنند تا ضعف‌ها و قصورهایی که در این کتاب پیدا شده است، جبران گردد.

نمادگرایی [سمبولیسم]
به روایت تصویر

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱]

□ پردهٔ نخست یکی از اپراهای «واگنر» به نام «گوتردامرانگ» (Gotterdammerung) ـــ مشاهده می‌شود. این اجراء در سال (1964) در «بیروث» (Beyreut) ـ محل بنیاد (تماشاخانه واگنر افست اسپییل = Festspiele) انجام گرفته است. به طرح نمادگرایانهٔ جدید آن، به ویژه استفاده از «نور» و «تاریکی» دقت کنید.

□□□ تصوير شمارهٔ [۱]

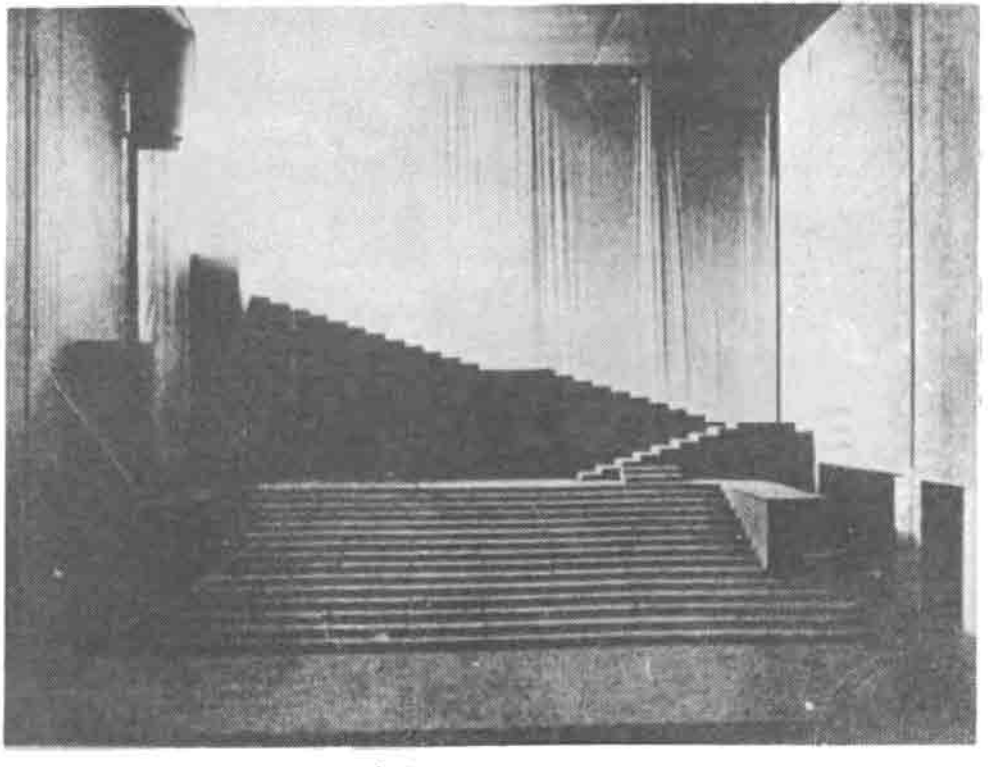
□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲]

□ «آدلف آپییا»ی سویسی، نظریه‌پردازِ طراحی صحنه را، نشان می‌دهد. پیشرفت‌های طراحی صحنه، به شکل جدید آن، تا حدود زیادی به نظریه‌ها و عملکردهای «آدلف آپییا» و «گوردن کرگ» وام دارند. «آپییا» که در رشتهٔ طراحی و موسیقی تحصیل کرده بود، از هواخواهان آثار موسیقایی ــ نمایشی «ریچارد واگنر» بود. وی صحنه‌آرایی «واقعیت گرایانه» را، تهی از نیروهای تخیل هنرمندانه می‌انگاشت و صحنه را به صورتی می‌پسندید که ساده، نمادگرایانه و خیال‌انگیز باشد. وی از نخستین طراحان صحنه بود که به قابلیت‌های «نور پردازی چندسویه»ـ(Multidirectional Lighting)ـ پی برده و استفاده از نورهای رنگی را، برای «رنگ کردن» صحنه توصیه کرده است.

□□□ تصویر شمارهٔ [۲]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۳]

□ نمایی از طراحی صحنه‌ای از طراحی اپرای «ارفیوس ویوریدایس» (Orpheus and Eurydice, 1762)، اثر «کریستوف گلوک» (Christoph Gluck, 1714-1787) موسیقیدان آلمانی را نشان می‌دهد. طراح این صحنه «آدلف آپیا» در سال (1913) در «هه له رو» (Hellerau) می‌باشد. اجرای این اثر را، «آپیا» و «امیل ژاک دال کروز» (Emile Jaquess Dalcroz, 1865-1950) عهده‌دار بودند.



□□□ تصویر شمارهٔ [۳]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [٤]

□ «آپیا» برای تجسم یکی از اصطلاحات کلیدی در طراحی صحنه، این صحنه را ترسیم کرده است. اصطلاح «فضایی با ضرباهنگ»(RhythmicSpace)به کمک سطوحی با ارتفاع مدرج، «پلکان در پلکان»، مکعب، مکعب مستطیل، تنوع در سایه و روشن و... به‌وجود آمده است. این طرح برای نمایشنامه‌ای از «شیلر»، به‌نام: (The Divers)ـ در سال .(1910) طراحی شده است.

□□□ تصویر شمارهٔ [٤]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۵]

□ طراحی صحنه توسط «آپیا» سبک جدید و مشخصی داشت: اشکال هندسی [مستطیل، مربع، مکعب و مکعب مستطیل و...] و سطوحی با ارتفاع مدرج، پله‌ها و پاگردها و... عناصر مخصوص صحنه‌هایی بودند که او طرح کرده بود. در تصویر شماره (۵) طرحی که او برای تراژدی «ایفی‌ژنی در الیس» (Iphigenia in Aulis) اثر «اروپید»، تهیه کرده است، مشاهده می‌شود.

□□□ تصویر شمارهٔ [۵]

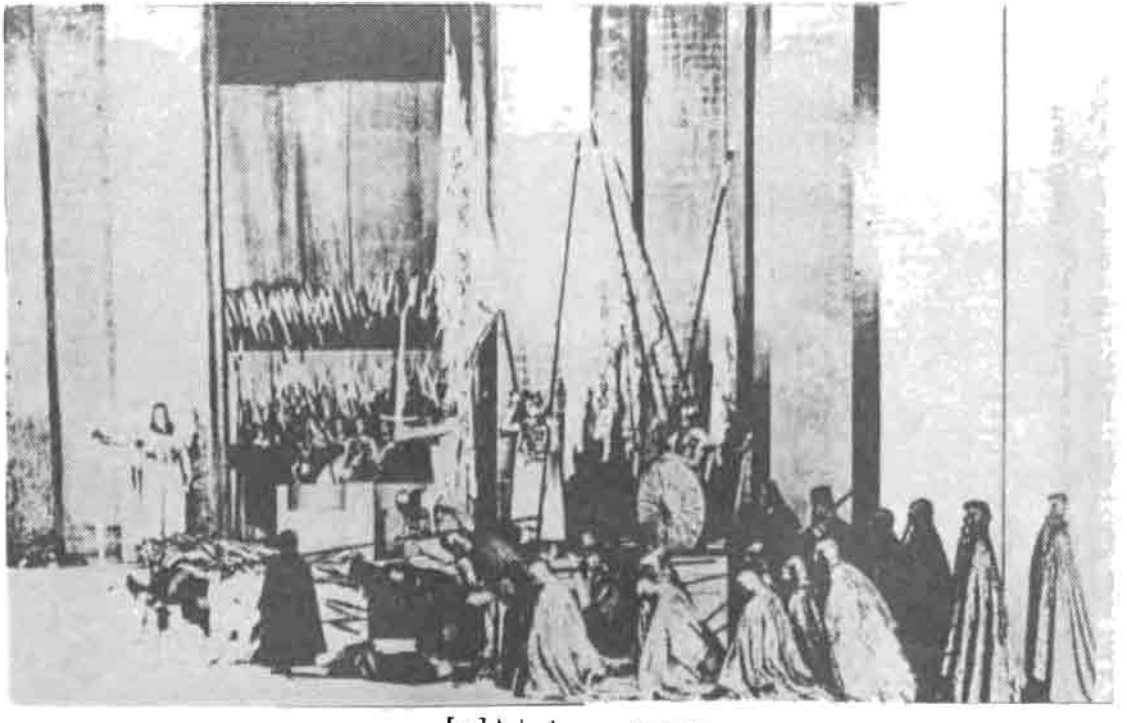
□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [٦]

□ «ادوارد گوردن کرگ» نظریه‌پردازِ طراحی صحنه، اصلاً انگلیسی است، اما در هر کجای اروپا که فرصت و مجالی یافته و میسر گردیده، به عملکرد نظریه‌هایش در زمینهٔ طراحی صحنه، دست‌یازیده است. «کرگ» نیز می‌کوشید تا جوهر تخیل را عنصر اصلی در طراحی صحنه قلمداد کرده و از تقلید و عکسبرداری از واقعیت‌ها بپرهیزد. وی در بیان نظریه‌های خود تا جایی پیش رفت که متن ادبی و حتی بازیگر را تابعی از هنری دانست که در آن «وحدت کل و جامع و مانع» اثر هنری، اصل تبیین کننده تلقی می‌گردد. و به‌زعم او این کارگردان است که می‌تواند جامعیت و وحدت را به اثر نمایشی اعطاء نماید. تأثیر «کرگ» در جریان‌های تئاتری جهان در دورهٔ معاصر، قابل توجه است.

□□□ تصویر شمارهٔ [٦]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۷]

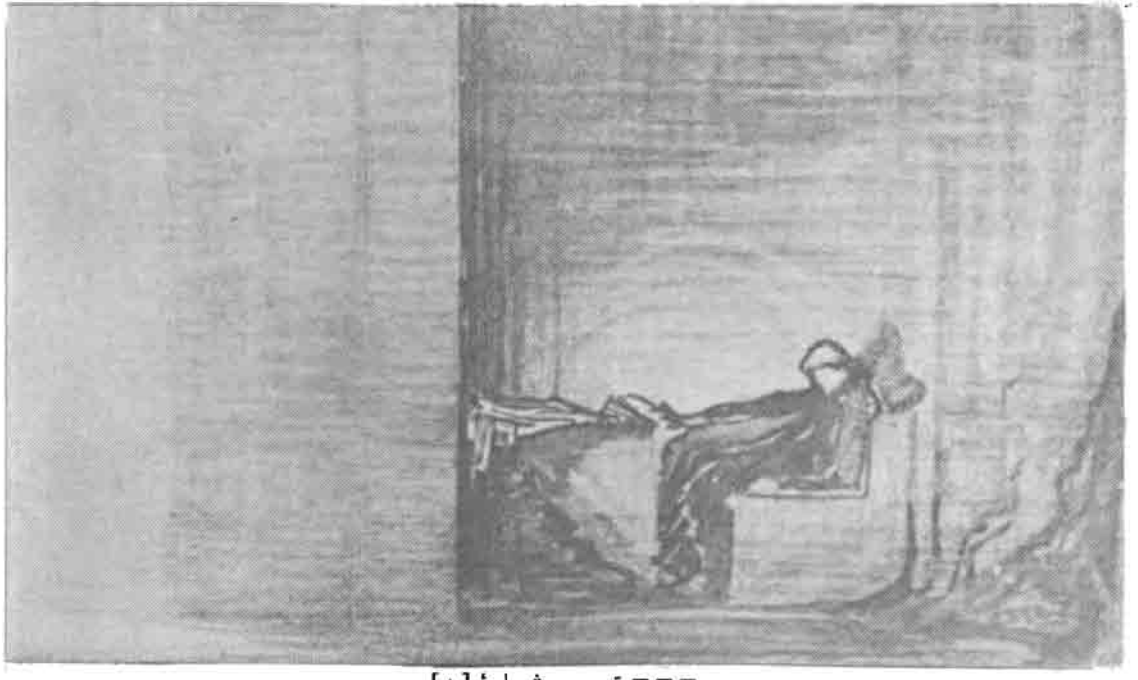
□ طراحی صحنه برای نمایشنامه «هاملت» (Hamlet) ـ اثر «ویلیام شکسپیر». این طراحی توسط «گوردن کرگ» در سال ـ(1912)ـ انجام گرفته است. «کرگ»، به‌زعم خود می‌خواست پرده‌هایی (Screens)ـ بسازد که به کمک آنها بازیگاه را القاء کند. وی می‌خواست با حرکت دادن و جابه‌جا کردن این پرده‌ها توسط دستهایی که از دید تماشاگران پنهان بودند، حرکاتی را به‌وجود آورد که شباهت به حرکات بازیگران و نورپردازی دارد... عکس فوق تجربه‌ای از «کرگ» را ــ در زمینهٔ استفاده از «پرده‌ها» در «تماشاخانهٔ هنری مسکو» (Moscow Art Theatre) نشان می‌دهد.



□□□ تصویر شمارهٔ [۷]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۸]

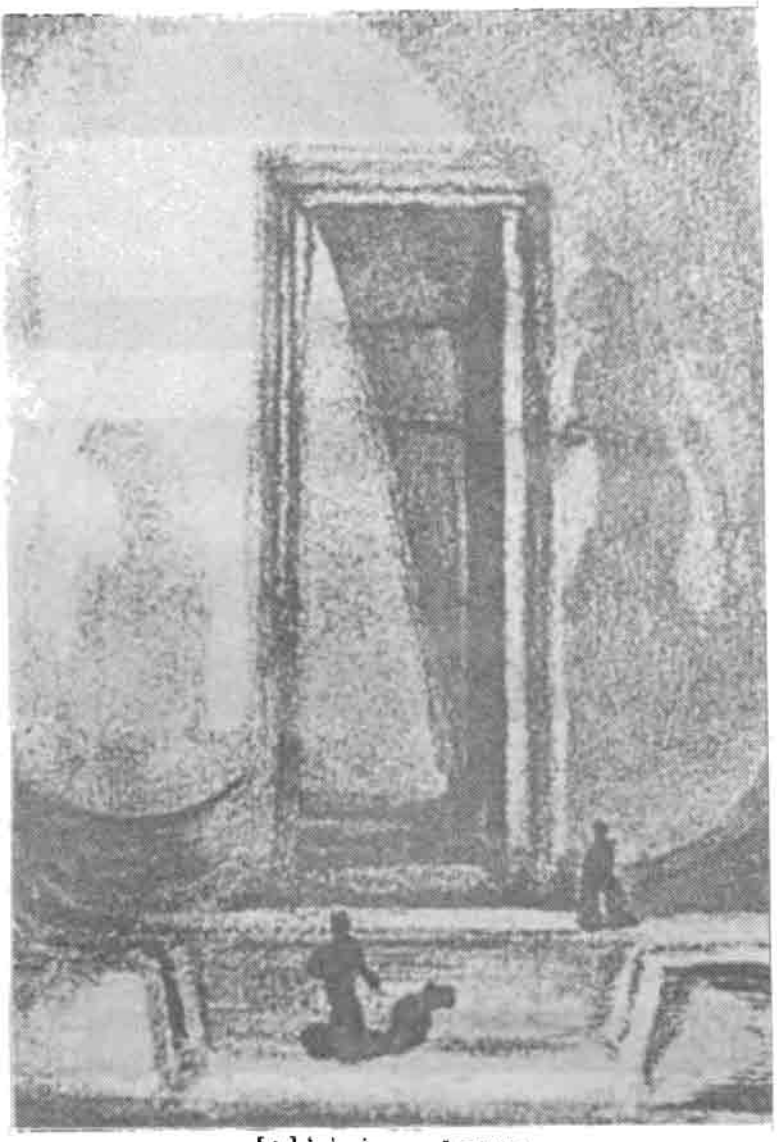
□ طرح «کرگ» را برای نمایشنامهٔ «شیشه‌ای ساعتی» (The Hour Glass)، نشان می‌دهد. زمان، انسان و شیشه، سه مفهوم اولیه در طراحی صحنهٔ این اثر بوده است.



□□□ تصویر شمارهٔ [۸]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۹]

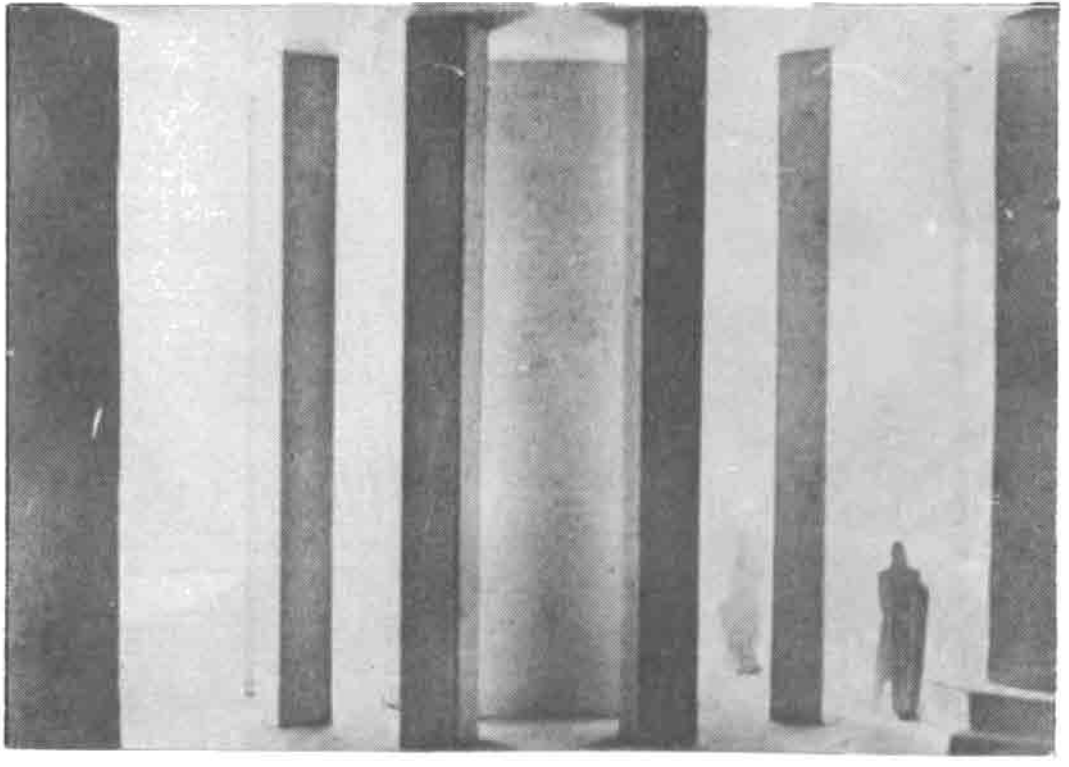
□ صحنه‌ای از تراژدی «الکترا» (Electra) اثر «اوریپید» را نشان می‌دهد. این طرح توسط «کرگ» در سال (1905) ترسیم گردیده است. جنبه‌های القایی طرح بسیار قابل ملاحظه است.



□□□ تصویر شمارهٔ [۹]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱۰]

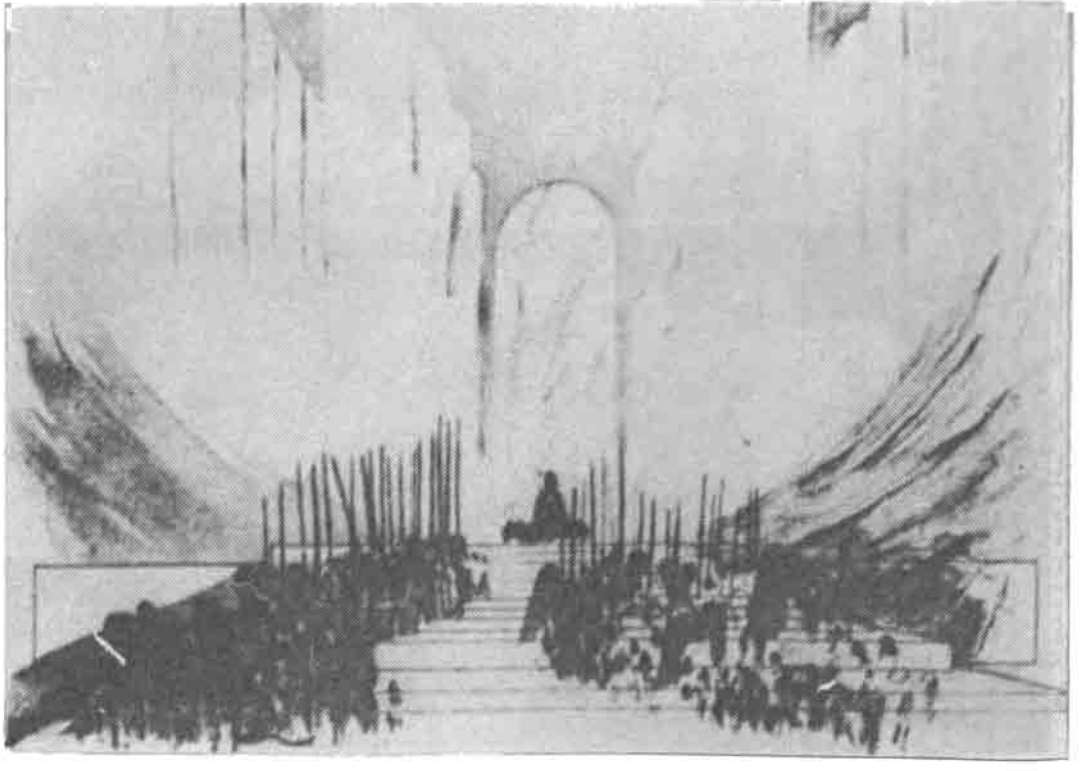
□ صحنه‌ای از نمایشنامهٔ «هاملت» اثر «ویلیام شکسپیر» را نشان می‌دهد. این صحنه توسط «کرگ» طراحی شده است. ستون‌های عمودی، زاویه‌های قائمه، سقف‌های بلند (اگر سقفی القاء شود؟) و تودرتوهای مرموز ــ که نمادهایی عینی از توطئه‌هایی هستند که در کاخ‌های قدرت شکل می‌گیرند ــ و کوچکی شخصیت (انسان) در این مکان‌ها، پیام‌هایی بوده‌اند که «کرگ» در طرح خود گنجانده است.



□□□ تصویر شمارهٔ [۱۰]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱۱]

□ «گوردن کرگ» این صحنه را برای نمایشنامهٔ «مدعیان» (The Pretenders, 1863) اثر «هنریک ایبسن» (Henrik Ibsen, 1928-1906). طراحی کرده است. این صحنه برای اجرای نمایشنامه در تماشاخانه‌ای در کپنهاگ در سال (1926) در نظر گرفته شده است. «مدعیان» نمایشنامه‌ای تاریخی است و مضمون آن ستیزه و کشمکش دو مدعی سلطنت بر کشور نروژ است.



□□□ تصوير شمارهٔ [۱۱]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱۲]

□ «ادوارد گوردن کرگ»، در سال (1905) طرحی برای تراژدی «الکترا» (Electra, 109? B.C.) اثر «سوفوکل» تراژدی‌نویس یونانی، ترسیم کرده است. خطوط عمودی طولانی، تالارهای بی‌سقف که بر کوچکی انسان تأکید می‌ورزند، و نیز سایه روشن‌هایی که شخصیت‌ها را به صورت اشباح جلوه می‌دهند، از ویژگی‌های طراحی‌های صحنه، توسط «کرگ» می‌باشند.

□□□ تصویر شمارهٔ [۱۲]

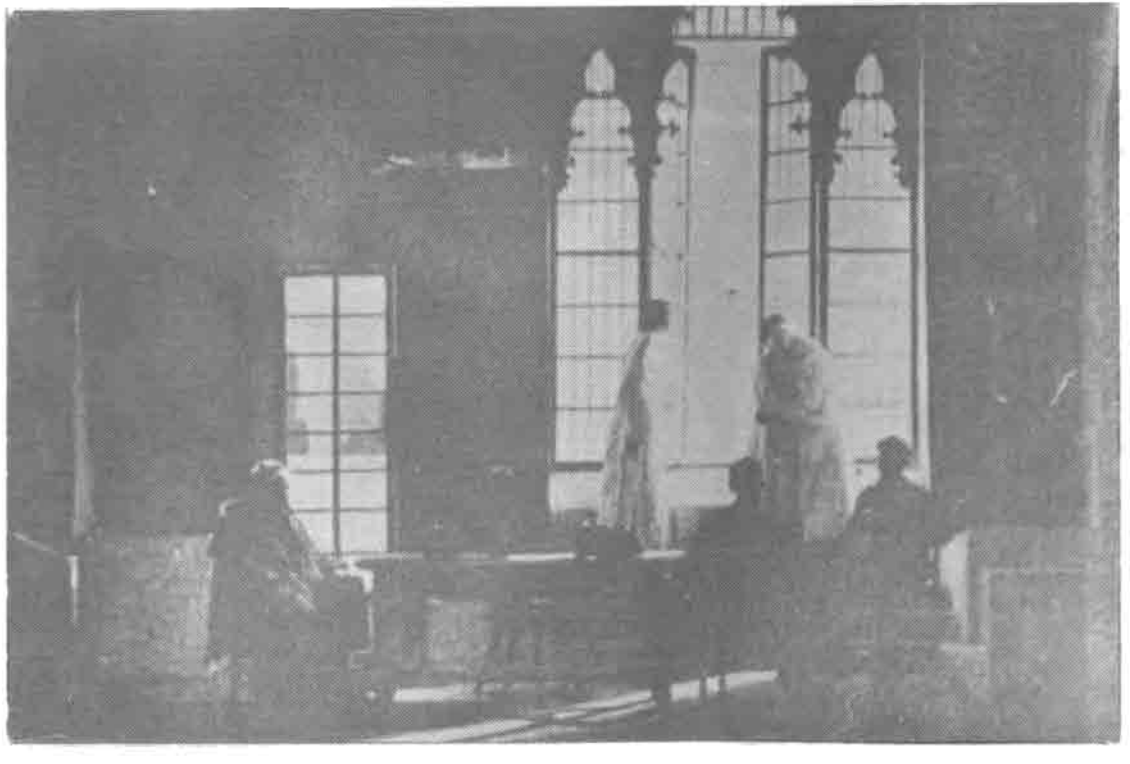
□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱۳]

□ «موریس مترلینک» (Maurice Maeterlink, 1862-1949) شاعر، نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر بلژیکی. وی در سال (1896) مقیم پاریس شد و تحت تأثیر شاعران و محافل ادبی نمادگرای فرانسوی قرار گرفت. وی در سال (1911) به سبب تتبعات، اشعار و به‌ویژه نمایشنامه‌های نمادگرایی که آفریده بود به دریافت جایزه ادبی نوبل نایل گشت.

□□□ تصوير شمارة [١٣]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱٤]

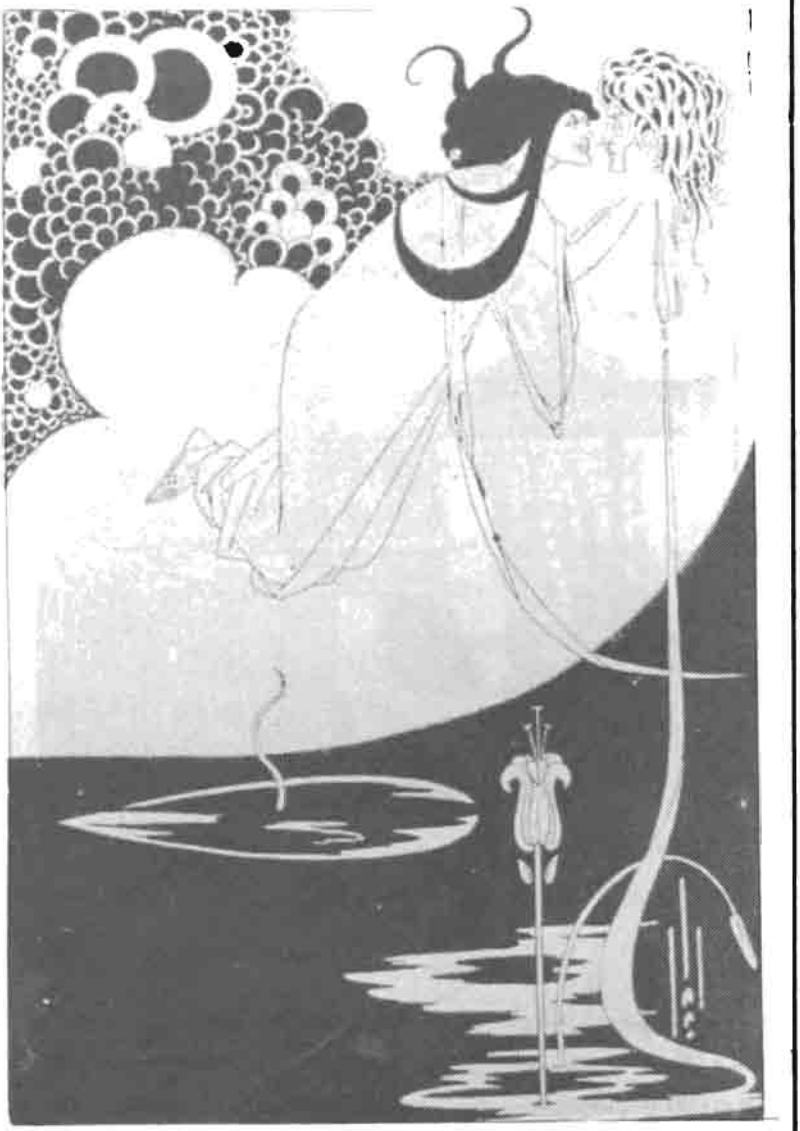
□ اجرایی از نمایشنامهٔ «ناخوانده» اثر «موریس مترلینک» را نشان می‌دهد. این اجرا در سال (1917) در شهر «دیترویت»(Detroit) امریکا صورت گرفته است. طراح صحنهٔ آن: «سم هیوم» (Sam Hume) ، توانسته با «نور» و «سایه» و رنگ‌های لباس (سفید و سیاه) که به نوبهٔ خود تعبیری از نور و سایه است، فضا و حالت اسرارآمیز، و رویاگونهٔ نمایشنامه را متجلی سازد. با اینکه در این نمایشنامه، تنها یک تن کور است، اما امکان دید روشن، از دیگران ــ تماشاگران ــ نیز سلب شده است.



□□□ تصوير شمارة [١٤]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱۵]

□ **این نقاشی، طرح پیشنهادی «ابری بردزلی» (Aubrey Beardsley) برای «نقطهٔ اوج» (Climax) نمایشنامه «سالومه» اثر «اسکار وایلد» ترسیم شده است.**



□□□ تصویر شمارهٔ [۱۵]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱۶]

□ طرحی برای صحنه‌آرایی نمایشنامهٔ «بشارات به مریم رسانده شد» (The Tidings Brought to Mary) اثر «پل کلودل» را نشان می‌دهد. این نمایشنامه ــ، که اثری مذهبی ونمادگرایانه است ــ در سال (1912) در «تئاتر دولوور» ــ که عمدتاً به اجرای این گونه آثار همت می‌گماشت ــ درپاریس، به اجرا درآمده است.

□□□ تصوير شمارة [١٦]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱۷]

□ صحنه‌ای از نمایشنامهٔ «پایجامه‌های اطلسی» (The Satin Slippers, 1924) اثر «پل کلودل» (Paul Claudel, 1868-1955) . این نمایشنامه اثری است رمزی، عرفانی و نمادگرای. درتوضیح بیشتراین نمایشنامه به کتاب «سبک‌های اجرایی در تئاتر معاصر جهان» (انتشارات دفتر نشر آثار هنری، تابستان ۱۳۷۶ ــ صفحات ۱۰۹ تا ۱۱٤) اثر همین نویسنده، مراجعه کنید. تصویر شماره ۱۷ صحنه‌ای از این نمایشنامه را که در «کمدی فرانسز» اجراء شده است، نشان می‌دهد.

□□□ تصوير شمارة [١٧]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱۸]

□ شخصیت «تیبریوس سزار» (Tiberius Caesar) در نمایشنامهٔ «العازر خندید» (Lazarus Laughed, 1928)ـ اثر «یوجین اونیل». عکس فوق: «سزار» را در صحنه‌ای از اجرای این نمایشنامه، در سال (1928) در نیویورک، نشان می‌دهد.

□□□ تصوير شمارة [١٨]

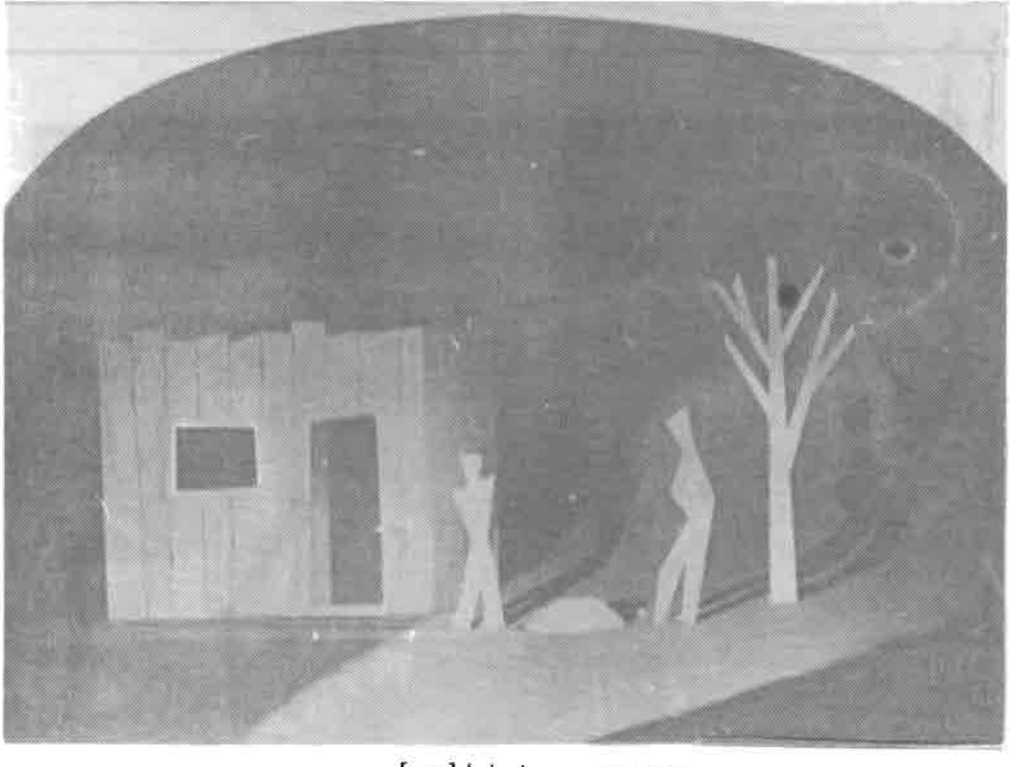
□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۱۹]

□ «ویلیام باتلر ییتز» (William Butler Yeats, 1865-1939) شاعر و نمایشنامه‌نویس بزرگ ایرلندی. «ییتز» فعالیت‌های ادبی خود را با ترجمهٔ افسانه‌های زبان «گولیک» و جمع‌آوری ادبیات گفتاری و فولکلور (Folklore) ایرلندی اغاز کرد و سپس به سرودن اشعار غنایی (Lyric) پرداخت. سپس به نمادگرایی روی آورد و در این زمینه نبوغ چشمگیری نشان داد... با چند تن از ادیبان ایرلندی «تماشاخانهٔ ابی» (Abbey Theatre) را تأسیس کرد و ضمن دعوت چند نمایشنامه‌نویس به این تماشاخانه و کمک به اجرای کار آنها، خود نیز چندین نمایشنامه نوشت و در همین تماشاخانه به اجراء در آورد. «ییتز» در سال (1923) به دریافت جایزهٔ ادبی «نوبل» نایل گردید.

□□□ تصوير شمارهٔ [۱۹]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲۰]

□ **مدل صحنه برای نمایشنامهٔ «برزخ» را نشان می‌دهد. این مدل برای اجرای این نمایشنامه در سال (1960)، تهیه گردیده است. «تئاتر زنده» (Living Theatre) جرای آن را عهده‌دار بوده است. درخت، خانه، پدر و پسر را در پس‌زمینه‌ای سیاه که مانند لکهٔ مرکب است، نشان می‌دهد.**



□□□ تصویر شمارهٔ [۲۰]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲۱]

□ صحنه‌ای از نمایشنامهٔ «زندگی انسان» اثر «آندری‌یو» را نشان می‌دهد. این نمایشنامه در سال (1918) در نیویورک اجراء گردیده است: به شخصیت‌های تمثیلی آن. که در صحنه‌ای مبهم و لباسی بی‌تشخص ظاهر شده‌اند؛ دقت کنید.

□□□ تصویر شمارهٔ [۲۱]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲۲]

□ صحنه‌ای از اجرای نمایشنامهٔ «تماشاخانهٔ بزرگ جهان سالزبرگ»، که در یکی از کلیساهای جامع اجراء گردیده دیده می‌شود. «هوگوون هوفسمانتان»، این نمایشنامه را براساس نمایشنامهٔ «تماشاخانهٔ بزرگ جهان» اثر «پدرو کالدرون دولا بارکا» (Pedro Calderon de la Barca, 1600-1981) نمایشنامه‌نویس اسپانیایی، بازنویسی کرده است. به ترکیب نمادگرایی و رومانتی‌سیسم در این اجراء دقت کنید. اجرای فوق از نمونه‌های «مقیاس بزرگ» نیز می‌باشد.

□□□ تصوير شمارهٔ [۲۲]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲۳]

□ صحنه‌ای از نمایشنامهٔ «یرما» اثر «فدریکو گارسیا لورکا» را نشان می‌دهد. «گلوریا فوستر» (Gloria Foster) بازیگر زن سرشناس، نقش «یرما» را ایفاء نموده است. در عکس فوق عناصر طبیعت گرایی، و واقعیت گرایی و نمادگرایی با هم درآمیخته‌اند. البته، جنبه‌های نمادگرایانه اجرای فوق چندان قوی نیست. و چنین به نظر می‌رسد که کارگردان، «یرما» را با دیدی طبیعت گرایانه و واقعیت گرایانه، برصحنه به اجراء درآورده است. تصویر شماره ۲۳ از اجرایی در سال (1966) توسط گروه تئاتر «لینکلن سنتر» (Repertory Theatre of Lincoln Center) برداشته شده است.

□□□ تصویر شمارهٔ [۲۳]

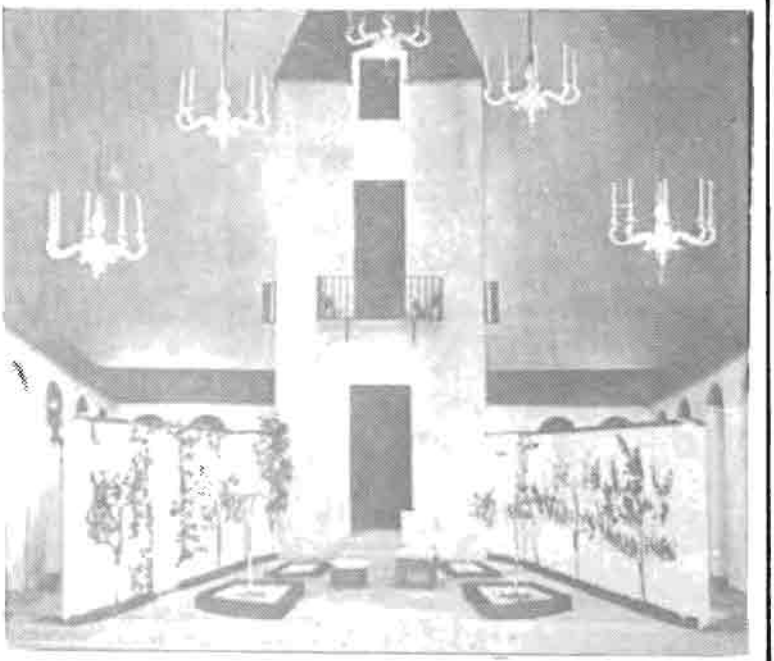
□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲٤]

□ صحنه‌ای از اجرای نمایشنامهٔ «خانهٔ برناردا آلبا» اثر «فدریکو گارسیا لورکا» را نشان می‌دهد. این اجراء در یکی از تئاترهای پاریس، به نام «استودیودِ شانزه لیزه».(Studio des Champs-Elysees) انجام پذیرفته است. به تقابل رنگ سیاه و سفید، و شبکه‌ای آهنین که، دیوار اتاق را به دیوار زندان مانند ساخته است، دقت کنید.

□□□ تصوير شمارة [٢٤]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲۵]

□ نمایشگر یکی از بهترین نمونه‌های شیوه پردازانه و نمادگرایانه طراحی صحنه به شمار می‌رود. طرح فوق، که از «فراواقع گرایی» نیز، تأثیر گرفته، صحنهٔ نمایشنامهٔ «مدرسهٔ زنان»ـ(The School for Wives)ـ اثر «مولییر» می‌باشد. این طرح توسط «کریستیین برار» (Christian Berard)ـ تهیه گردیده است. «لویی ژوه» (Louis Juvet) در سال ۱۹۴۷. این نمایشنامه را درپاریس به صحنه برده و کارگردانی کرده است.



□□□ تصویر شمارهٔ [۲۵]

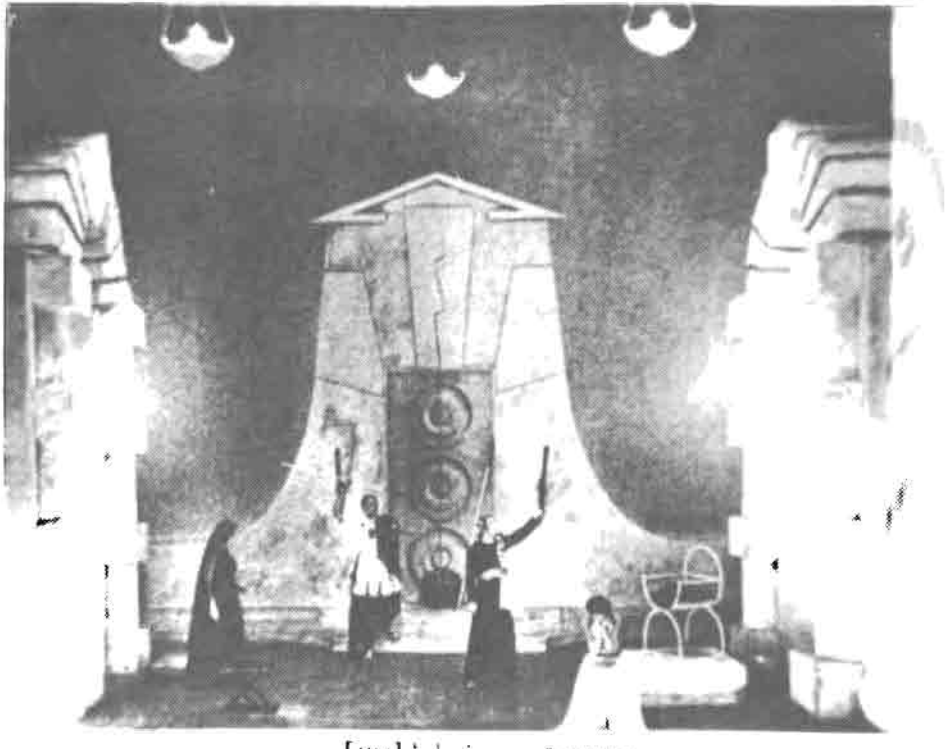
□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲۶]

□ صحنه‌ای از نمایشنامهٔ «محاکمه» ـ(The Trial, 1947). دیده می‌شود. این صحنه با روش‌های «شیوه پردازنه»، و با الهام از دبستان‌های نمادگرایی و فراواقع‌گرایی (سوررئالیسم = Surrealism)، طراحی شده است. «محاکمه»، داستانی است به قلم «فرانتس کافکا». امّا «آندره ژید» نویسندهٔ معروف فرانسوی، در سال (1947) آن را به صورت نمایشنامه بازسازی کرده و «ژان‌ـلویی بارو» (Jean.Louis Barrault, 1910 —) ، کارگردان فرانسوی، آن را به اجراء درآورده است.

□□□ تصوير شمارهٔ [٢٦]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲۷]

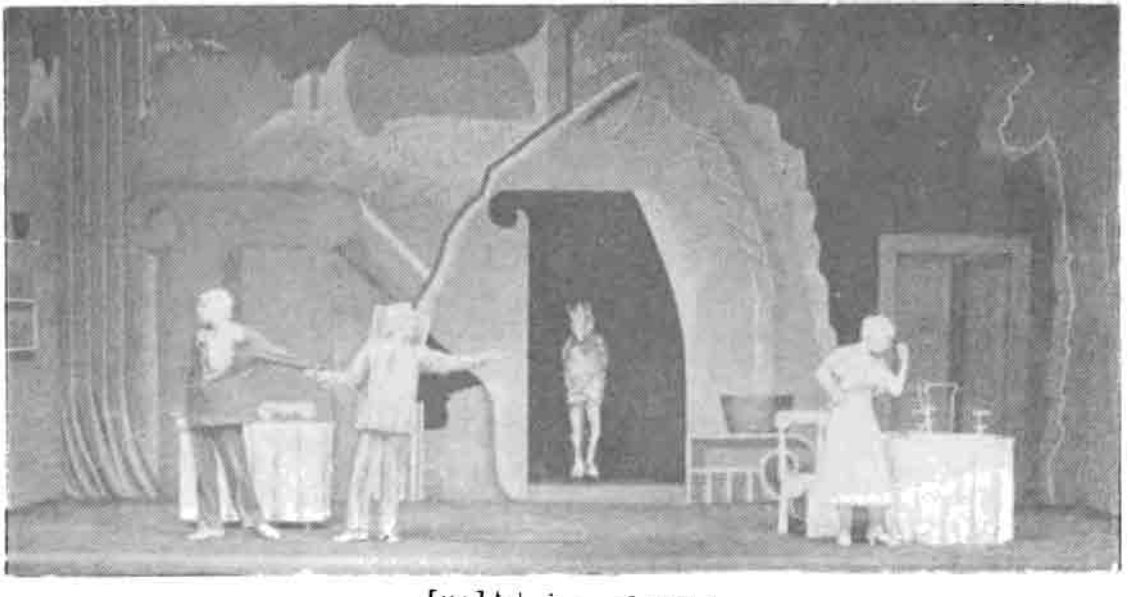
□ طراحی صحنه با استفاده از شیوه‌های نمادگرایانه و فراواقعیت گرایانه و نیز شیوه‌پردازی، انجام گرفته است. این عکس صحنه‌ای از نمایشنامهٔ «جنگ تراویی اتفاق نخواهد افتاد» (The Trojan War Shall not Take Place, 1935)- اثر «ژان ژیرادو» -(Jean Giraudoux, 1882-1944)- را نشان می‌دهد. این نمایشنامه در سال (1934)- در «تئاتر آتنه» (Theatre Athenee) در پاریس به روی صحنه رفته و طراح و کارگردان آن: «لویی رووه» (Louis Jouvet, 1887-1951) بوده است.



□□□ تصویر شمارهٔ [۲۷]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲۸]

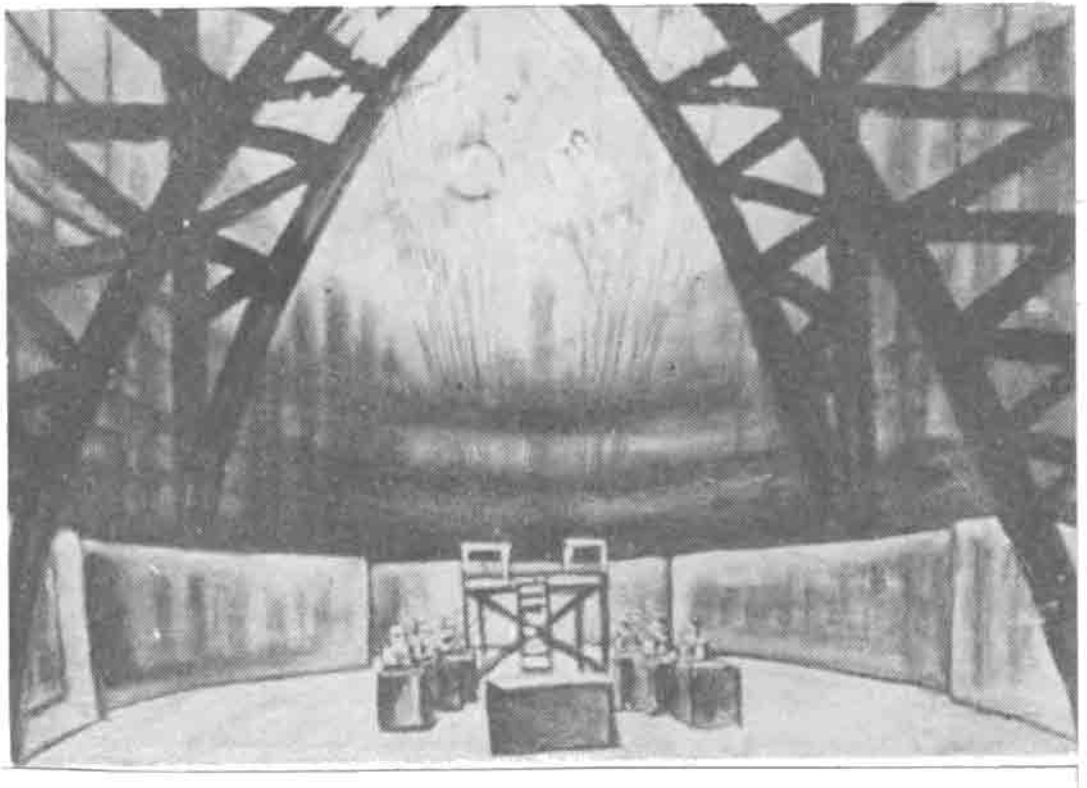
□ در این صحنه، فراواقع گرایی (سوررئالیسم) و نمادگرایی، با سبک ویژه‌ای، با هم ترکیب شده‌اند. عکس شمارهٔ (۲۸)، نمونه مناسبی از دگرگونی نمادگرایی به فراواقع گرایی را، نشان می‌دهد.



□□□ تصویر شمارهٔ [۲۸]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۲۹]

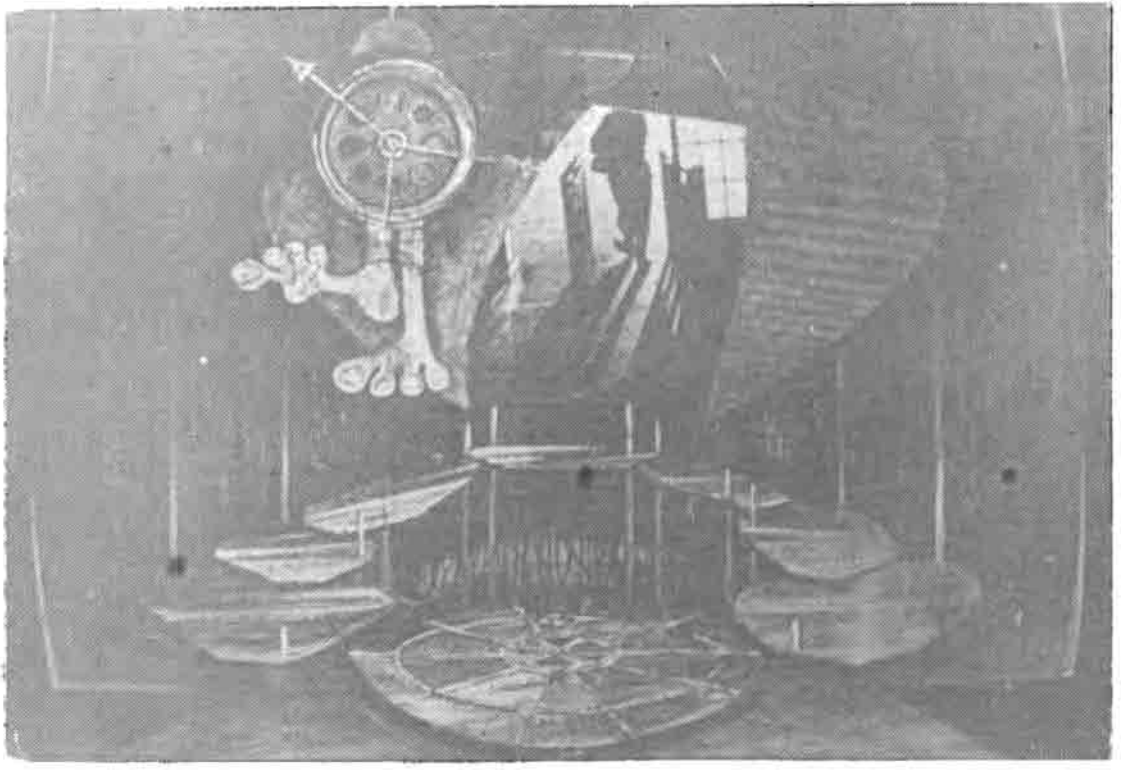
□ برای طراحی صحنه به شیوهٔ نمادگرایانه، انگارهٔ مناسبی به‌شمار می‌رود. در این عکس، اشیاء و لوازم صحنه، جنبهٔ نمادین دارند. و نیز سایه روشن و اسکلت بندی، و «بافت»های نور، جملگی در جهت القاء، ایماء، ایهام، و نیز خلق فضا و حالت به کار رفته‌اند.



□□□ تصویر شمارهٔ [۲۹]

□□□ توضیح تصویر شمارهٔ [۳۰]

□ نمونه‌ای از طراحی نمادگرایانه‌ای است که در دورهٔ معاصر صورت گرفته است. در این صحنه: «بافت»-Texture- مصالح صحنه‌آرایی، توانسته است «حالت» و فضای نمایشنامه را ــ، که زندگی صنعتی جدید را القاء می‌کند ــ به‌وجود آورد. و این ابتکار برای طراحان صحنه، ارزش بخصوصی دارد. «ایدل ای. میجید» (Adel A. Migid) طراح این صحنه، نظم تحمیلی، زمان استیلاگر، و فقدان ارزش‌های انسانی را، به صورتی جدید و نمادگرایانه، در این طراحی متحقق ساخته است.



□□□ تصویر شمارهٔ [۳۰]

فهرست مأخذ

[کتابشناسی فارسی]

□ آریان‌پور، امیرحسین:

فرویدیسم، با اشاراتی به ادبیات و عرفان. تهران: انتشارات ابن‌سینا، تاریخ مقدمه ۱۳۳۰.

□ آوی، آلبرت:

تاریخ مختصر فلسفه در اروپا ــ جلد دوّم: از انتقال به فلسفه جدید تا پایان قرن نوزدهم. ترجمه دکتر علی اصغر حلبی. تهران: انتشارات زوار، ۱۳۶۱.

□ اسکات، ولبور:

دیدگاه‌های نقد ادبی و چند نوشته از تی. اس. الیوت. ترجمهٔ فریبرز سعادت. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۸.

□ استریندبرگ، اگوست:

عید پاک ــ نمایشنامه در سه پرده. ترجمهٔ اکبر فلاح‌زاده. تهران: انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۶.

□ افلاطون:

دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ محمد حسن لطفی. جمهوری، کتاب هفتم. تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۶.

□ الیاده، میرچا:

چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۲.

□ ایونز، ریچارد ایزادور:

گفت‌وشنودی با یونگ. تألیف: ارنس با تغییری از ارنست جونز. ترجمهٔ برادران رفیعی. تهران: انتشارات صحافیان، ۱۳۵۱.

□ تسوایک، اشتفن:

فروید. ترجمهٔ فرهاد [نام مستعار]. تهران: انتشارات کانون معرفت، تاریخ مقدمه، ۱۳۲۷.

□ راسل، برتراند:

تاریخ فلسفهٔ غرب. (بازچاپ نشر پرواز) ترجمهٔ نجف دریابندری. تهران: نشر پرواز، ۱۳۶۵.

□ ریلکه، راینر ماریا:

چند نامه به شاعری جوان و یک داستان و چند شعر. ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات آبان، چاپ سوم، ۱۳۵۲.

□ شایگان، داریوش:

بتهای ذهنی و خاطره ازلی. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۵.

□ شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا:

صُوَر خیال در شعر فارسی ــ تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران. (چاپ سوم). تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۶.

□ شکسپیر، ویلیام:

تراژدی ریچارد سوّم. ترجمهٔ دکتر رضا براهنی. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۳.

□ فروم، اریش:

روانکاوی از فروید. ترجمه و اقتباس عزالدین معنوی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۹.

□ فروید، زیگموند:

رویا. ترجمهٔ محمد حجازی. تهران: انتشارات ابن سینا، (بی تاریخ).

□ فروید، زیگموند:

توتم و تابو. ترجمهٔ ایرج پورباقر. تهران: انتشارات آسیا.

□ فروید، زیگموند:

تعبیر خواب و بیماری‌های روانی. ترجمهٔ ایرج پورباقر. تهران: انتشارات آسیا، (تاریخ مقدمه) ۱۳۴۱.

□ فروید، زیگموند:

تعبیر خواب. [باب سوم: روش تعبیر خواب] ترجمهٔ دکتر محمود صناعی. مجلهٔ سخن، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۵، شهریور ۱۳۳۹.

□ فروغی، محمدعلی:

سیر حکمت در اروپا (نشر حبیبی)، جلد دوّم. تهران: سازمان کتابهای جیبی، ۱۳٤۰.

□ فوردهام، فریدا:

مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ. ترجمهٔ مسعود میربهاء. تهران: انتشارات اشرفی، ۱۳٤٦.

□ گارسیا لورکا، فدریکو:

عروسی خون. ترجمهٔ احمد شاملو. تهران: انتشارات روزن، ۱۳٤۷.

□ گارسیا لورکا: فدریکو:

یرما. نمایشنامه در سه پرده ــ ۱٦ تابلو. ترجمهٔ پری صابری. ترجمهٔ اشعار: یدالله رویایی. تهران: انتشارات روزن، ۱۳٤۷.

□ گارسیا لورکا، فدریکو:

خانهٔ برناردا آلبا. نمایشنامه در سه پرده. ترجمهٔ محمود کیانوش. تهران: انتشارات نیل، ۱۳٤۸.

□ گارسیا لورکا، فدریکو:

هم‌چون کوچه‌ئی بی‌انتها (شعر معاصر جهان). ترجمهٔ احمد شاملو. تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، ۱۳۵۲.

□ مان، نرمن. ال.:

اصول روانشناسی. ترجمه و اقتباس دکتر محمود ساعتچی. (جلد اوّل و جلد دوّم). تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ نهم، ۱۳٦٦.

□ مترلینک، موریس:

پله‌آس و ملیزاند. ترجمهٔ بدری وزیری و حسینعلی ملاح. ضمیمهٔ کتاب «مونّا و انّا و دو نمایشنامهٔ دیگر». تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ دوّم، ۱۳۵۹.

□ مترلینک، موریس:

کوران. ترجمهٔ پرویز تأییدی. ضمیمهٔ کتاب «تئوری استانیسلاوسکی در پرورش هنر پیشه». نوشتهٔ پرویز تاییدی. تهران: ۱۳٤۷.

□ مترلینک، موریس:

پرندهٔ آبی. ترجمهٔ عبدالحسین نوشین. تهران: سازمان کتاب‌های جیبی، چاپ سوّم، ۱۳٤۲.

□ دکتر میترا:

رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات. تهران: انتشارات نیل، ۱۳۳٤.

□ ناظرزاده کرمانی، فرهاد:

تئاتر پیشتاز، تجربه‌گر و عبث‌نما، همراه با ترجمهٔ نمایشنامهٔ «نقاشی» اثر اوژن یونسکو. تهران: انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، ۱۳٦۵.

□ ناظرزاده کرمانی، فرهاد:

تی. اس. الیوت و نمایشنامهٔ منظوم و مذهبی ــ همراه با ترجمهٔ نمایشنامهٔ «جنایت در کلیسا» اثر تی. اس. الیوت. تهران: انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، ۱۳٦٦.

□ وایلد، اسکار:

«بادبزن خانم ویندرمر» ــ، «سالومه» ــ، و «اهمیت ارنست بودن». ترجمهٔ محمد سعیدی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب. چاپ دوّم، ۱۳۵۹.

□ هنرمندی، دکتر حسن:

بنیاد شعر نو در فرانسه ــ رمانتیسم، سمبولیسم، پارناس، دادائیسم، سوررئالیسم و پیوند آن با شعر فارسی ــ بررسی مهمترین شیوه‌های شعر فرانسه از یکصد سال

پیش تا کنون... تهران: انتشارات زوار، ۱۳۵۰.

□ پیتز، ویلیام باتلر:

کوهولین. (نمایشنامه‌ای براساس روایت ایرلندی داستان رستم و سهراب). ترجمهٔ مسعود فرزاد. شیراز، انتشارات محمدی، ۱۳۵٤.

□ یونگ، کارل:

انسان و سمبول‌هایش. ترجمهٔ ابوطالب صارمی. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۲.

□ یونگ، کارل:

پاسخ به ایوب. ترجمهٔ فواد روحانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.

[کتابشناسی انگلیسی]

[A]

Adams, H.:

Critical Theory Since Plato. U.S.A., New York, 1971.

Axworthy, G.:

African Theatre. in McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama-Volume I. U.S.A., New York, New York, (2ed Edition), 1984.

[B]

Balakian, A.E.:

The Symbolist Movement: A Critical Appraisal. U.S.A., New York, New York, 1977.

Bentley, E.:

In Search of Theatre. U.S.A., New York, New York, 1954.

Bentley, E.:

What is Theatre? U.S.A.: Boston, 1965.

Bertocci, A.P.:

Feom Symbolism to Baudelaire. U.S.A., Illinois, Carbondale, 1964.

Bosanquet, B.

A History of Aesthetic. U.K., London, 1949.

[C]

Cahalan, T. and Doyle, P.A.:

Modern British and Irish Drama. U.S.A., Massachusetts, Boston, 1910.

Cahalan, T. and Doyle, P.A.:

Modern European Drama. U.S.A., Mass., Boston, 1962.

Carlson, M.:

Theories of the Theatre - A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present. U.S.A., New York, Ithaca, 1984.

Colman. C.C., and Broen, W.E. Jr.:

Abnormal Psychology and Modern Life (Fourth Edition). U.S.A., Illinois, Glenview, 1971.

Chiari, J. (Eorwarded by: T.S. Eliot):

Symbolisme from Poe to Mallarmé - The Growth of a Myth - U.S.A., New York, New York, 1956.

[D]

Dooley, R. B.:

Modern British and Irish Drama. U.S.A., New York, New York, 1964.

Dubrow, H.:

Gerne. U.K., London: Methuen, 1982.

Dukore, B.F.:

Dramatic Theory and Criticism - Greek to Grotowski. U.S.A., New York, New York, 1974.

Dunsany, E.L.:

Romance and the Modern Stage. National Review, July 1911, P.834.

[F]

Fjelde, R.:

Ibsen, Henrik in McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama. Volume 3. U.S.A., New York, New York, (Second Edition), 1984.

Franco, A.:

Garcia Lorca, Federico. in McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama. Volume 2. U.S.A., New York, New York, 1984.

[G]

Garreau, J.E.:

Claudel, Paul. in McGraw-Hill Encyclopedia of Word Drama. Volume 1. U.S.A., New York, New York, 1984.

Garreau, J.E.:

Porto-Riche, George de (1849-1930) in McGraw-Hill Encylopedia of World Drama. Volume 4. (2ed. Edition). U.S.A., New York, New York, 1984.

Gassnar, J. and Quinn, E. (Editors):

The Reader's Encyclopedia of World Droma. U.S.A., New York, New York, 1969.

Gassner, J. and Dukore, B.F. (Editors):

A Treasury of the Theatre - From Henrik Ibsen to Robert Lowell - (Fourth Edition) Volume 2. U.S.A., New York, New York, 1970.

Gelderman, C.:

Yeats, William Butler. in McGraw.Hill Encyclopedia of World Drama-Vol. 5. (Second Edition). U.S.A., New York, New York, 1984.

Gilbert, S.:

The Major Poem of William Butler Yeats (A critical commentary). U.S.A., New York, New York, 1965.

[H]

Harrop, J. and Epstein:

Acting With Style, U.S.A., New Jersey, Englewood Cliffs, 1982.

Henn, T.R.:

The Lonely Tower. U.K., London, 1950.

[J]

Jeffares, A. N. and Knowland, A.S.:

A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats. U.N., London, 1975.

Jung, C.G.:

On the Relation of Analytical Psychology to Poetry.
in Collectd Works of C.G. Jung, Vol. 15. Translated by R.F.C. Hull, pp. 65-83. U.S.A., New Jersey, Princeton, 1966.

[K]

Knapp, B.L.:

Maeterlink, Maurice. McGraw.Hill Encyclopedia of World Drama-Second Edition, Volume 3. U.S.A., New York, New York, 1984.

Ketels, V.B.:

Hofmannsthal, Huga Von. im Mc Graw-Hill Encyclopedia of World Drama-Volume 2. U.S.A., New York, New York, 1984.

[L]

Langley, R.J.:

The Writing of C.G. Jung. U.S.A., New York, New York, 1970.

Lessa, W.A.:

On the Symbolism of Oedipus. in Dundes, A. (Editor): The Study of Folklore. U.S.A., New Jersey, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.

Levy, Julien:

Surrealism. U.S.A., New York, New York, 1939.

[M]

Magill, F.N. (Editor):

Critical Survey of Drama-Authors. English Language Series (Volum 1 to 5). U.S.A., New Jersey, Englewood Cliff, 1985.

Magill, F.N. (Editors):

Critical Survey of Drama-Authors. Foreign Languge Series. (Volume 1 to 4). U.S.A., New Jersey, Englewood Cliff, 1986.

Mallarme, S.:

Translated by Roger Fry, With Commentaries by Charles Mauron. U.S.A., New York, New York, 1951.

Musurillo, S.J.:

Symbol and Myth in Ancient Poetry. U.S.A., New York, New York, 1961.

[N]

Novak, E.A.:

Styles of Acting. U.S.A., New Jersey, Englewood Cliffs, 1985.

[O]

The Oxford English Dictionary:

(12 Volumes) U.K., London: Oxford University Press, 1961.

[P]

Parker, W., Smith, H.K., and Wolf, R.:

Scene Design and Stage Lighting (Fifth Edition). U.S.A., New York, New York, , 1985.

[R]

Bauch, L.:

The Philosophy of Hegel. U.S.A., New York, New York, 1965.

Rilke, R.M.:

Nine Plays. Translated by Klaus Phillips. U.S.A., New York, New York, 1979.

Roberts, V.M.:

On Stage: A History of Theatre (Second Edition). U.S.A., New York, New York, 1974.

Rogers, D.:

Modern European Drama. U.S.A.m New York, New York, 1965.

Russel, D.A.:

Period Style for the Theatre.U.S.A., Massachussets, Boston, 1980.

[S]

Sandrow, N.:

Surrealism-Theatre, Arts, Ideas. U.S.A., New York, New York, , 1972.

Schwartz, G.H.:

The Plays of Oscar Wilde. U.A.A., New York, New York, 1966.

Shaw, H.:

Dictionary of Literary Terms. U.S.A.m New York, New York, 1972.

Stuart, D.C.:

The Development of Dramatic Art, (Dover Edition). U.S.A., New York, New York, 1960.

Styan, K.L.:

Modern Drama in Theory and Practice (Volume 2). U.K. Cambridge: University of Cambridge Press, 1981.

Symons, A.:

The Symbolist Movement in Literature. U.S.A., New York, New York, 1908.

[T]

Taaffe, T.:

The Philosophy of Arthur Schopenhauer. U.S.A., New York, New York, 1965.

فهرست اعلام

[فهرست اعلام]

[آ]

آپیبیا، آدلف ٤ ــ ١٦٧ ــ ١٦٩ ــ ١٧٠ ــ ١٧١ ــ ١٧٢ ــ ١٧٣ ــ ١٧٤ ــ ١٧٥ ــ ١٧٦ ــ ٤٦٩ ــ ٦٧٦ ــ ٦٨٥ ــ ٦٨٨ ــ ٦٨٩ ــ ٦٩٢

آریانپور کاشانی، عباس ٣١ ــ ٣٢

آریان‌پور، امیرحسین ٩٢ ــ ٣٨٩ ــ ٧٤٣

آرتو، آنتون ٦٧٥ ــ ٦٧٧

آزادی‌ور، هوشنگ ٣٩٣

آدلر، آلفرد ٣٦٣ ــ ٣٦٤ ــ ٣٦٥ ــ ٣٦٦ ــ ٣٧٤

آدان، ویلیه دولیل ١٢٦

آنتوان، آندره ١٩٢ــ ٤٧١ ــ ٤٧٢ ــ ٤٧٣ ــ ٤٧٦

آندری‌یو، لئونید نیکلایه‌ویچ ٤ ــ ٥٠٣ ــ ٥٠٤ ــ ٥٠٥ ــ ٥٠٦ ــ ٥٠٧ ــ ٧٢٤

آوی، آلبرت ٦٧ ــ ٧٤٣

[ا]

ابن‌سینا ٣٥ ــ ٣٦ ــ ٤٨

ابوالخیر، ابوسعید ١٢ ــ ٣٥

اتوی، توماس ١٨٧

ادامز، هزارد ٣٧٩

ارسطو ٢٥ ــ ٦٣ ــ ٩٦ ــ ٣٣١ ــ ٤٣٢ ــ ٤٣٣

اربید ١١٣ ــ ٦٩٢ ــ ٧٠٠

استرینبدبرگ، اگوست ٤ — ١٩٧ — ٢٠٤ — ٢٠٦ — ٢٢١ — ٦٧٧ — ٧٤٣
استاندال ١١١
استیان، جی.ال ١١٣ — ١٩٨ — ٤٠٥ — ٥١٦ — ٥٦٦ — ٦٠٠ — ٦٧٦ — ٦٧٧
استیل ١١٣
استوارت، دونالد کلایو ٢٢٥
استانیس‌لاوسکی، کنستانتین ١٨٤ — ١٨٦ — ٥٠٨ — ٥٠٩
اسکات، ولبور ٣٨١
اسکراین، پیتر.ان ١٠٤
اسکندر ٢٥
اش‌نیتزلر، آتور ٥١١.
اشتراوس، ریچارد ٣٥١ — ٣٥٢ — ٥١٢
اشتین، لئوپولد ٣٦١
افلاتون ٢٥ — ٢١٧ — ٢٣١ — ٦٥٤ — ٦٥٥ — ٧٤٣
اکسورثی، گئوفری ٦٢١
اگ‌برن ٣٧٨ — ٣٨٨
الیوت، تی.اس ٢٢ — ٥٦ — ١٠٦ — ٣٥٣ — ٤٣١ — ٤٣٣ — ٤٣٤ — ٥٠٥ — ٥١٨ — ٥١٩ — ٥٢٠ — ٥٢١ — ٥٢٥ — ٥٢٦ — ٥٢٨ — ٥٣٢ — ٦٥٣ — ٦٧٤ — ٧٤٣ — ٧٤٦
الیاده، میرچا ٤٥
امرسن ٢١٧
امین‌موید، م ٤٧٨ — ٤٩٠ — ٥٠٢
اور، پیتر ٤٣١ — ٤٣٢
اوره‌لیوس، مارکوس ٢١٧
اوکیسی، شون ٤١٠
اونیل، یوجین ١١٥ — ٤١٠ — ٧١٨
ایبسن، هنریک ٤٣ — ١١٣ — ١١٥ — ١٩٧ — ١٩٨ — ١٩٩ — ٢٠١ — ٢٠٢ — ٢٠٣ — ٤٦٩ — ٤٧٤ — ٤٧٥ — ٤٧٦ — ٦٦٣ — ٦٦٩ — ٦٧٠ — ٦٧٧ — ٧٠٤
ایروینگ، هنری ١٧٦ — ١٧٧ — ٤٠٧

[ب]

بار، هرمن ٥١١
بارکا، پدروکالدرون دولا ٧٢٦
بارو، ژان‌لویی ٦٧٨ — ٧٣٢

بالاکیان، آنا ١٤١
بانویل، تئودور دو ٤٧
بتهوون، ودویگ‌ون ٨٠ — ٨٢
برادلی، فرانسیس هربرت ٥١٩
برار، کریستین ٧٣١
برام، اتو ١٨٧
براهنی، رضا ٣٩٥ — ٣٩٦ — ٧٤٤
براکت، اسکار.جی ٨١ — ١٠٨ — ١٣٦ — ١٨٤ — ٥١٥
بکت، ساموئل ٢٧١
بکت، توماس ٥٢١ — ٥٢٢ — ٥٣٢ — ٥٢٤ — ٥٢٥ — ٥٣١
بردزلی، ابری ٧١٢
بک، هانری ١١٥

بک، جولّیین ۶۷۵
برل، میشل ۵۴
بروگل ۲۱۶
برودلی، ای. سی ۶۳
بروئن، ویلیام. ی ۸۹
بروئر، ژوزف ۸۵
برشت، برتولد ۱۱۳ ــ ۱۲۲ ــ ۶۶۸ ــ ۶۶۹ ــ ۶۷۷
برنار، سارا ۳۵۱
بروک، پیتر ۶۷۵
بلفرج ۳۵
بلاک، هسکل ۱۴۱
بقراط ۲۵
بودا ۶۸ ــ ۱۵۹
بودلر، شارل ۴ ــ ۱۷ ــ ۳۳ ــ ۵۷ ــ ۱۱۹ ــ ۱۲۶ ــ ۱۳۸ ــ ۱۳۹ ــ ۱۴۰ ــ ۵۱۱ ــ ۵۲۰
بوسانکت، برنارد ۶۴
برنار، پییر ۴۷۳
بنتلی، اریک ۴۳۳
بیرهفمان، ریچارد ۵۱۱
بوئم ۲۱۷

[پ]

پراین ۳۰
پلوتونیوس ۲۱۷
پو، ادگار آلن ۲۰ ــ ۱۱۸ ــ ۱۱۹ ــ ۱۲۶ ــ ۱۲۷ ــ ۱۲۸ ــ ۱۳۵ ــ ۴۷۱
پ. رتوریش، ژرژدو ۴ ــ ۱۹۲ ــ ۱۹۳ ــ ۱۹۴
پورنامداریان، تقی ۳۵ ــ ۳۶ ــ ۴۸
پورباقر، ایرج ۷۴۴
پوند، اِزرا ۵۲۰
پیس کیتور، اروین ۱۲۲
پریکلیس ۲۵
پیکاک، رونالد ۴۳۳
پیراندللو، لویجی ۶۷۵ ــ ۶۷۷

[ت]

تائیدی، پرویز ۲۷۱ ــ ۲۸۶ ــ ۷۴۶
تاین‌مان، مری ۴۷۸
تری، الن ۱۷۶
تسوایک، اشتفن ۷۴۳
توسیدیز ۲۵
تولستوی، لئو ۱۲۴ ــ ۶۶۹

[ج]

جرج، استفن ۵۱۱
جه‌فاریز، ای. نورمن ۴۳۰ ــ ۴۳۱

[چ]

چوبک، صادق ۱۱۱ ــ ۱۲۸ ــ ۱۳۴
چیکین، جوزف ۶۷۶

[ح]

حافظ ۵۷

حبیبی، سروش ۱٦٤
حجازی، محمد ۷٤٤
حلبی، علی اصغر ٦۷ ــ ۷٤۳
حلاج، حسین منصور ۱٤ ــ ٦٥۹

[خ]

خانلری، پرویز ۱٥۹ ــ ۱٦۳ ــ ۷٤٤

[د]

داروین، چارلز ۱۰۸
دال کروز، امیل ژاک ٦۸۸
دانسانی، ادوارد لرد ٤ ــ ۱۹۱
دانته آلیگی‌ثری ٥٦ ــ ٥۳۲
دبوسی، کلوددہ ۱۲۸ ــ ۱٤۲ ــ ۲۸۹
دریابندری، نجف ۷۰ ــ ۷۳ ــ ۷٤٤
دستغیب، عبدالعلی ۱۱۰ ــ ۱۱۱ ــ ۱۱۲ ــ ۱۱۳
دلاکروا ۱۲۸
دنیس، موریس ٤۷۳
دوگلدرود، میشل ۲۷۱
دولی، راجر جی ٤۱۰
دوئل، پل. ای ٤۳٤
دهخدا، علی اکبر ۳٦
دیچز، دیوید ۱٦٥
دیوس، الینورا ۱۷۸
دیوکر، برنارد. اف ٦۷ ــ ۲۲۰ ــ ٤۲۸

[ذ]

ذکاء، بهروز ٥۳۲ ــ ٥٤۰

[ر]

رابرت، کارل ٥٤ ــ ٥٥
رابرتسن، گراهام ۳٥۲
رابرتز، وراموری ۳۸۲
راجرز، دیوید ٥٤۲
راسل، دوگلاس. ای ٤۲ ــ ۱۲۷
راسل، برتراند ٦۹ ــ ۷۲ ــ ۷٤٤
راشیلد، مادام ٤۷۱
رفیعی، برادران ۷٤۳
راک، لئو ٦٥
راغب اصفهانی ۳۷
رمبو، آرتور ۲۰ ــ ۳۳ ــ ٥۷ ــ ۱۳۹ ــ ۱٤۹ ــ ٤۷۲
رودن، آگوست ۱٥۹ ــ ٥۱۱
روحانی، فوأد ۳٦۸ ــ ۳۷۰ ــ ۷٤۷
رویایی، یدالله ٥٦۷ ــ ٥۷٦ ــ ۷٤٥
ریلکه، راینرماریا ۲۱ ــ ۱٥۸ ــ ۱٥۹ ــ ۱٦۰ ــ ۱٦۱ ــ ۱٦۲ ــ ۷٤٤
ره‌دن، ادیلون ۱۲۸
رویس بروک، ژان‌ون ۲۱٦
راینهارت، ماکس ٥۱۲

[ز]

زولا، امیل ۱۰٥ ــ ۱۰۷ ــ ۱۱۰ ــ ۱۱۱
زرین کوب، عبدالحسین ٦۸

[ژ]

ژری، آلفرد ٤ ــ ۱۹۰ ــ ۳٥٤

ژنه، ژان ۴۰۱ — ۴۰۳ — ۶۷۵
ژوه، لویی ۶۷۸ — ۷۳۴
ژید، آندره ۷۳۲
ژیلبرت، ساندرا ۴۰۸ — ۴۳۴ — ۴۳۵
ژیرادو، ژان، ۷۳۴

[س]

سارتر، ژان‌پل ۶۲۲
ساعتچی، محمود ۹۲ — ۷۴۵
سالازار، آنتونیو ۲۱۹
سالازار، آدلفو ۵۹۸
ستاری، جلال ۴۷ — ۷۴۳
سرخسی، ابوالفضل حسن ۳۵
سزار ۳۵
سزان ۱۵۹
سش، هنز ۷۲
سعادت، فریبرز ۳۸۲ — ۷۴۳
سعیدی، محمد ۳۳۵ — ۳۴۳ — ۳۵۱ — ۷۴۶
سنایی، ابوالمجد مجدودبن آدم ۶۷۸
سوی‌اینکا، وول ۴۰۱
سوفوکل ۲۵ — ۴۹ — ۵۲ — ۵۴ — ۹۷ — ۱۱۳ — ۴۳۰ — ۷۰۶
سهروردی، شهاب‌الدین ۳۵ — ۳۶ — ۴۸
سیسرو ۲۵
سیدحسینی، رضا ۱۰۶ — ۱۳۷ — ۱۳۹
سیمونز، آرتور ۴ — ۳۵۳ — ۳۵۴ — ۳۵۵ — ۳۵۶ — ۵۲۰
سینگ، جان میلینگتون ۵۲۷ — ۵۶۶

[ش]

شا، جرج برنارد ۴۱۰ — ۴۱۱
شارکو، ژان مارتن ۸۵
شاملو، احمد ۵۴۴ — ۵۴۹ — ۵۶۲ — ۶۰۱ — ۶۱۵ — ۷۴۵
شایگان، داریوش ۴۷ — ۷۴۴
شجنر، ریچارد ۶۷۶
شرایدن، ریچارد برینسلی ۴۱۱
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۳۵ — ۷۴۴
شکسپیر، ویلیام ۵۶ — ۶۱ — ۶۲ — ۸۰ — ۸۲ — ۹۷ — ۳۹۵ — ۴۰۰ — ۴۰۴ — ۴۳۰ — ۵۱۷ — ۶۳۰ — ۷۰۲ — ۷۴۴
شلی، پرسی ۱۶۵ — ۴۷۱
شمس تبریزی، ۱۶
شمس مغربی ۱۲
شوارتز، گریس هرویتس ۳۵۱
شوپنهاور، آرتور ۴ — ۶۶ — ۶۷ — ۶۸ — ۶۹ — ۷۰ — ۷۱ — ۷۳ — ۲۱۷ — ۱۲۰
شیلر ۱۱۳ — ۶۸۹
شومان، پیتر ۶۷۶

[ص]

صابری، پری ۵۶۷ — ۵۷۶ — ۷۴۵
صارمی، ابوطالب ۳۷۱ — ۳۷۳ — ۶۷۴ — ۷۴۷
صدقیانی، محمدتقی ۱۶۵
صناعی، محمود ۹۵ — ۷۴۵

[ط]

طاهری، هوشنگ ۱۵۹
طبری، ابوجعفر محمد بن جریر ۱۱

[ع]

عطار، فریدالدین ۱۴ — ۶۵۹

[ف]

فراکوار، جرج ۴۱۱
فرای، راجر ۱۴۲
فرای، نورثروپ ۳۷۸ — ۳۸۴ — ۳۸۵ — ۳۸۶ — ۳۸۷
فرت، پُل ۱۶۷ — ۴۶۹ — ۴۷۰ — ۴۷۱ — ۴۷۲ — ۴۷۴ — ۴۷۶
فرزاد، مسعود ۴۱۶ — ۴۲۳ — ۴۲۴ — ۷۴۷
فرست، لیلیان.آر ۱۰۴
فوستر، گلوریا ۷۲۸
فرعون ۲۹
فرگوسان، فرانسیس ۳۷۷ — ۳۷۹ — ۳۸۰ — ۳۸۲ — ۳۸۳ — ۳۸۴ — ۳۸۶ — ۳۸۷ — ۴۰۴
فلاح‌زاده، اکبر ۲۰۵ — ۷۴۳
فلوبر، گوستاو ۱۱۰ — ۱۱۱
فوردهام، فریدا ۳۶۲ — ۳۶۶ — ۳۶۷ — ۷۴۵
فروغی، محمدعلی ۷۰ — ۷۱ — ۷۴۵
فوگارد، اتول ۵ — ۲۸ — ۴۷۰ — ۶۱۶ — ۶۱۸ — ۶۱۹ — ۶۲۰ — ۶۲۱ — ۶۲۲ — ۶۲۶ — ۶۲۸ — ۶۵۳
فروید، زیگموند ۴ — ۸۵ — ۸۶ — ۸۸ — ۸۹ — ۹۰ — ۹۲ — ۹۳ — ۹۴ — ۹۵ — ۹۶ — ۹۷ — ۹۸ — ۹۹ — ۱۰۰ — ۱۹۸ — ۳۵۹ — ۳۶۰ — ۳۶۱ — ۳۶۲ — ۳۶۳ — ۳۶۵ — ۳۶۶ — ۳۷۴ — ۳۸۱ — ۳۸۲ — ۷۴۳ — ۷۴۴ — ۷۴۵
فروم، اریک ۳۸۲ — ۷۴۴
فرهاد ۷۴۳
فیتزجرالد، بری ۴۱۰
فریزر، سرجیمز جورج ۳۸۱ — ۳۸۴
فیثاغورث ۲۸۷
فیلیپس، کلاس ۱۶۱
فیندلی، رابرت.آر ۸۱ — ۱۳۶ — ۴۷۶ — ۵۱۵

[ک]

کاپرو، آلن ۶۷۶
کارل‌سان، ماروین ۶۳ — ۶۸ — ۱۶۲ — ۳۵۳ — ۵۱۵ — ۵۱۶
کافکا، فرانتس ۷۳۲
کاکس، سرجرج ۵۴ — ۵۵
کالدرون دولا بارکا، پدرو ۵۱۷ — ۷۲۶
کامیابی‌مسک، احمد ۴۰۳
کانت، امانوئل ۳۸۰
کرگ، ادوارد گوردن ۴ — ۱۶۷ — ۱۷۶ — ۱۷۷ — ۱۷۸ — ۱۷۹ — ۱۸۰ — ۱۸۱ — ۱۸۲ — ۱۸۳ — ۱۸۴ — ۱۸۵ — ۱۸۶ — ۱۸۷ — ۱۹۱ — ۲۲۳ — ۳۵۴ — ۳۵۵ — ۴۶۹ — ۶۷۶ — ۶۸۵

— ۶۹۳ — ۶۹۶ — ۶۹۸ — ۷۰۰ —
۷۰۲ — ۷۰۴ — ۷۰۶
کلمن، جمیز. سی ۸۹
کلودل، پل ۷۱۴ — ۷۱۶
کوله ریج، ساموئل تیلور ۶۲۹
کنس تانس، لئوپولد ۵۴ — ۵۵
کیانوش، محمود ۵۸۴ — ۵۸۵ — ۷۴۵
کریگ، رابرت ۶۲۷
کیتس، جان ۶۳۴

[گ]

گارو، ژوزف. ای ۱۹۳
گان، مود ۴۰۷ — ۴۰۸ — ۴۰۹
گروتوفسکی، یرزی ۶۷۵
گره گوری، لیدی اگوستا ۴۰۸ — ۴۱۱
گسنر، جان ۲۸ — ۲۲۰ — ۴۲۸
گوته، ولفگانگ. ون ۶۱ — ۶۲ — ۱۶۱
— ۳۵۸ — ۳۵۹
گورکی، ماکسیم ۵۰۴
گوگول ۶۷۸
گلد اسمیت ۱۱۳
گلدرمن، کرول ۴۱۱
گلوک، کریستوف ۶۸۸

[ل]

لافورگ، ژول ۵۲۰
لافه، آینه ۶۷۳
لایل، کار ۲۱۷
لنگسلی، ریموند. جی ۳۶۰ — ۳۶۵
لطفی، محمدحسن ۶۵۸ — ۷۴۳
لورکا، فرانسیسکو گارسیا ۵۸۴
لورکا، فدریکو گارسیا ۴ — ۲۳ — ۳۲۴
— ۴۷۰ — ۵۴۱ — ۵۴۲ — ۵۴۳ —
۵۶۶ — ۵۸۳ — ۵۸۴ — ۵۸۵ — ۵۹۸
— ۵۹۹ — ۶۰۰ — ۶۰۱ — ۶۶۳ —
۷۲۸ — ۷۳۱ — ۷۴۵
لوبلانک، ژرژت ۲۱۷ — ۱۲۸
لونیه‌پو، اوره‌لین مری ۴ — ۱۴۱ — ۱۶۷
— ۱۸۹ — ۱۹۰ — ۱۹۷ — ۱۹۸ —
۳۵۲ — ۴۶۹ — ۴۷۳ — ۴۷۴ — ۴۷۵
— ۴۷۶ — ۶۷۶
لوی‌برول، لوسین ۴۷
له‌سا، ویلیام. ای ۵۴

[م]

ماخ، ارنست ۵۱۶
مارلو، کریستوفر ۴۷۱
مارون، چارلز ۱۴۲
مارتین، ادوارد ۴۰۸
مالارمه، استفن ۱۸ — ۳۳ — ۱۱۹ —
۱۳۵ — ۱۳۶ — ۱۳۷ — ۱۳۸ — ۱۳۹
— ۱۴۰ — ۱۴۱ — ۱۴۲ — ۱۵۹ —
۴۷۱ — ۴۷۹ — ۴۸۱ — ۵۱۱ — ۶۶۲
مالینا، جودیس ۶۷۵
مان، نرمان. ال ۹۰
مانه ۱۵۹
مترلینک، موریس ۱ — ۴ — ۴۳ — ۷۰
— ۱۲۸ — ۲۱۵ — ۲۱۶ — ۲۱۷ —

۲۱۹ — ۲۲۰ — ۲۲۱ — ۲۲۲ — ۲۲۳ — ۲۲۴ — ۲۲۵ — ۲۲۶ — ۲۲۷ — ۲۲۸ — ۲۸۷ — ۳۰۴ — ۳۵۱ — ۳۵۴ — ۳۵۵ — ۳۵۶ — ۴۶۹ — ۴۷۱ — ۴۷۴ — ۴۷۶ — ۵۰۷ — ۵۱۱ — ۶۱۷ — ۶۵۳ — ۶۶۳ — ۶۶۴ — ۶۶۶ — ۶۷۴ — ۷۰۷ — ۷۱۰ — ۷۴۵ — ۷۴۶
مایرهولد، زیوالد ۵۰۷ — ۵۰۸
موریس، ویلیام ۴۰۷
معین، محمد ۳۲ — ۳۳ — ۳۶
مسعود سعد، ۳۵

موک لر، کامیی ۴ — ۱۸۹
مک دانییل، استنلی. وی ۷۳ — ۷۰
ملویل، هرمن ۵۶
ملاح، حسینعلی ۲۸۹ — ۷۴۶
موریس، شارل ۸۵
موسیریلو، هربرت ۲۴
مولوی، جلال‌الدین محمد ۱۵ — ۱۶ — ۱۷ — ۵۷
مولییر ۱۱۳ — ۵۱۶ — ۶۷۸ — ۷۳۱
میرابو، اکتاو ۲۱۶
میربهاء، مسعود ۳۶۲ — ۳۶۷ — ۳۶۸ — ۷۴۵
میرفندرسکی ۶۵۹
میس، سی. ار ۳۶۲
مسیح، ۳۳۴ — ۳۷۰ — ۲۴۵ — ۵۲۷ — ۶۳۱
معنوی، عزالدین ۷۴۴

میجید، ایدل. ای ۷۴۰
میترا ۱۱۰ — ۱۱۲ — ۱۱۳ — ۱۳۸ — ۷۴۶
میبدی ۳۷

[ن]

ناصرخسرو ۱۲
ناظرزاده کرمانی، فرهاد ۲۳ — ۱۴۵ — ۱۴۹ — ۲۱۴ — ۲۲۸ — ۴۳۷ — ۴۶۶ — ۵۰۵ — ۵۳۲ — ۶۵۲ — ۷۴۶
نپ، بتینا. ال ۲۱۷ — ۲۲۱
نفیسی، سعید ۳۳ — ۳۴
نواک، الین آدامز ۴۲ — ۶۶۳
نوالیس ۲۱۷
نوشین، عبدالحسین ۳۰۴ — ۳۲۳ — ۷۴۶
نولند، ای. اس ۴۳۰ — ۴۳۱
نیتان، لئونارد. ای ۴۳۲
نیچه، فردریک ۴ — ۷۱ — ۷۲ — ۷۳ — ۷۴ — ۷۵ — ۷۶ — ۷۷ — ۳۵۹ — ۵۱۵ — ۵۱۶
نیم کوف ۳۸۷ — ۳۸۸

[و]

واگنر، ریچارد ۴ — ۷۷ — ۷۸ — ۷۹ — ۸۰ — ۸۱ — ۸۲ — ۸۳ — ۸۴ — ۸۵ — ۱۳۵ — ۱۶۶ — ۱۶۷ — ۱۶۸ — ۱۷۰ — ۱۷۶ — ۳۵۴ — ۴۶۹ — ۶۸۴ — ۶۸۵
والری، پل ۲۳

وان، جک. ای ۱۰۷ ــ ۳۷۸
وان گوگ ۱۵۹
وایلد، اسکار ٤ ــ ۳۲۹ ــ ۳۳۰ ــ ۳۳۱ ــ ۳۳۲ ــ ۳۳۵ ــ ۳۵۱ ــ ٤۰۷ ــ ٤۱۱ ــ ٤٦۹ ــ ۷۱۲ ــ ۷٤٦
ورلن، پل ۲۱ ــ ۱۳۹ ــ ۱۵٦
وزیری، بدری ۲۸۹ ــ ۷٤٦
ولبور، اسکات ۷٤۳
وندلر، هلن ٤۳۲
ویرژیل ۲۵
ویارد، ادوارد ٤۷۳

[هـ]

هاپتمان، گرهارد ٤ ــ ۱۱۵ ــ ۳۷٦ ــ ٤۷۷
هال، آر. اف. سی ۳٦۱
هالتن، تئودر. دبلیو ۳۸۳
هاوزر، آرنولد ۱۱۵ ــ ۱۱٦ ــ ۱۱۷
هیتلر، آدلف ٦٦۹
هرود ۵۲۷
هرودت ۲۵
هگل، فردریک ٤ ــ ٦۳ ــ ٦٤ ــ ٦۵ ــ ٦٦
همافمانستال، هیوگورن ٤ ــ ۱۲۰ ــ ۵۱۰ ــ ۵۱۲ ــ ۵۱٤ ــ ۵۱٦ ــ ٦٦۳ ــ ۷۲٦
همدانی، عین القضات ۱۳
هوگو، ویکتور ٤۷۱
هن، تی. ار ٤۳۲
هنرمندی، حسن ۵۸ ــ ۱۳۷ ــ ۱٤۰ ــ ۱٤۹ ــ ۱۵۵ ــ ۱۵۸ ــ ۷٤٦
هوراس ۲۵
هورتا، ویکتور ٤۲
هولد، مایر ٦۷۸
هومر ۲۵ ــ ٤۷۱
هیوسمانز، جوریس کارل ۲۱٦
هییوم، سم ۷۱۰

[ی]

یاتسن، چن ۱٦٤
یوسف ۲۹
یوسفی، غلامحسین ۱٦۵
یونگ، کارل گوستاو ٤ ــ ۹۹ ــ ۳۵۷ ــ ۳۵۸ ــ ۳۵۹ ــ ۳٦۰ ــ ۳٦۱ ــ ۳٦۲ ــ ۳٦۳ ــ ۳٦٤ ــ ۳٦۵ ــ ۳٦٦ ــ ۳٦۷ ــ ۳٦۹ ــ ۳۷۰ ــ ۳۷۱ ــ ۳۷٤ ــ ۳۷۵ ــ ۳۷٦ ــ ۳۷۷ ــ ۳۷۸ ــ ۳۷۹ ــ ۳۸۰ ــ ۳۸۱ ــ ۳۸٤ ــ ۳۸٦ ــ ۳۸۷ ــ ۷٤۳ ــ ۷٤۷
ییتز، ویلیام باتلر ۱ ــ ٤ ــ ۵ ــ ۱۹ ــ ۵٦ ــ ۷۰ ــ ۳۵٦ ــ ٤۰٦ ــ ٤۰۷ ــ ٤۰۸ ــ ٤۰۹ ــ ٤۱۰ ــ ٤۱۱ ــ ٤۱۲ ــ ٤۱۵ ــ ٤۲۵ ــ ٤۲٦ ــ ٤۲۸ ــ ٤۲۹ ــ ٤۳۰ ــ ٤۳۱ ــ ٤۳۲ ــ ٤۳۳ ــ ٤۳٤ ــ ٤۳۵ ــ ٤۳٦ ــ ٤۳۷ ــ ٤٦۲ ــ ٤٦۳ ــ ٤٦٤ ــ ٤٦۹ ــ ٦۱۷ ــ ٦۵۳ ــ ٦٦۳ ــ ٦۷٤ ــ ۷۱۹ ــ ۷٤۷

از آثار همین نویسنده که تاکنون به چاپ رسیده است:

۱ □ پیش درآمدی بر شناخت هنرهای نمایشی در مصر (مهرماهِ ۱۳٦۵)

همراه با ترجمهٔ چهار نمایشنامه:
محمود تیمور: حکم دادگاه،
توفیق الحکیم: مرگ آواز،
آلفرد فرج: دام،
علی سالم: دفینهٔ گندم.
[انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی]

۲ □ تئاتر پیشتاز، تجربه گر و عبث‌نما (اسفندماهِ ۱۳٦۵)

همراه با ترجمهٔ دو نمایشنامهٔ نمونه:
هارولد پینتر: سیاه و سفید ــ یک برش نمایشی،
اوژن یونسکو: نقاشی.
[انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی]

۳ □ تی. اس. الیوت و نمایشنامهٔ منظوم و مذهبی (آبان‌ماهِ ۱۳٦٦)

همراه با ترجمهٔ دو نمایشنامهٔ نمونه:
نمایشنامه‌نویسِ گمنام: تعزیهٔ ذبح اسمعیل(ع)،
تی. اس. الیوت: جنایت در کلیسا.
[انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی]

٤ □ آشنایی با تئاتر سیاهپوستان آمریکایی (دی‌ماهِ ۱۳٦٦)

همراه با ترجمهٔ سه نمایشنامهٔ نمونه:
یوجین اونیل: پسرکی خیالباف،
لنگستون هیوز: روحِ رفته به خانه،
امیری بارا کا (له‌رو آ جونز): خوبیِ بزرگِ زندگی.
[انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی]

۵ □ لوسیوس آنیوس سه‌نه کا و تراژدی رومی (اسفندماهِ ۱۳٦٦)

همراه با ترجمهٔ یک نمایشنامهٔ نمونه:
لوسیوس آنیوس سه‌نه کا: تراژدیِ تی اس تیز.
[انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی]

۶ □ گزاره گرایی (اکسپرسیونیسم = Expressionism) در ادبیات نمایشی (خردادماهِ ۱۳۶۷)

همراه با یک نمایشنامهٔ نمونه:
یوجین اونیل: میمون پشمالو.
[انتشارات واحد فوق برنامهٔ بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی]

۷ □ سبک های اجرایی در تئاتر معاصر جهان (امردادماهِ ۱۳۶۷)

[انتشارات دفتر نشر آثار هنری ــ ویژه‌نامهٔ کتاب صبح]

۸ □ نمادگرایی (سمبولیسم = Symbolism) در ادبیات نمایشی ــ جلد اوّل (۱۳۶۷)

همراه با ترجمهٔ دو نمایشنامهٔ نمونه:
موریس مترلینک: ناخوانده،
ویلیام باتلر ییتز: برزخ
[انتشارات برگ]

۹ □ نمادگرایی (سمبولیسم = Symbolism) در ادبیات نمایشی ــ جلد دوّم (۱۳۶۷)

همراه با ترجمهٔ دو نمایشنامهٔ نمونه:
موریس مترلینک: ناخوانده،
ویلیام باتلر ییتز: برزخ.
[انتشارات برگ]

□□□

تمام حقوق این کتاب ها، متعلق به فرهاد ناظرزاده کرمانی است. استفاده از آن ها، به عنوان مأخذ، و برای نوشتن نقدها، مقاله ها و کتاب های تحقیقی، با ذکر مأخذ مجاز است.

هرگونه استفادهٔ دیگر، در هر جا، و به هر شکل، منوط به اجازهٔ کتبیِ دارندهٔ حقوق، به نشانی زیر است:

فرهاد ناظرزاده کرمانی

تهران ــ صندوق پستی شمارهٔ ۱۹۳۹۵/۱۵۱۴