SYMBOLISME

نهادگرایی
در ادبیات نمایشی

نوشته: دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

نمادگرایی
[سمبولیسم = SYMBOLISM]
در
ادبیات نمایشی

همراه:

با ترجمهٔ دو نمایشنامهٔ نمونه:

موریس مترلینک: ناخوانده

ویلیام باتلر ییتز: برزخ

نوشتهٔ

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

دانشیار ادبیات و هنرهای نمایشی

دانشکدهٔ هنرهای زیبا ــ دانشگاه تهران

جلد اوّل

انتشارات برگ

تهران،

نمادگرایی «سمبولیسم» در ادبیات نمایشی

جـــلد اوّل

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

چـــاپ اوّل: ۱۳۶۸

تیراژ: ۶۰۰۰ نسخه

ناشر: انتشارات بـــرگ

روی جلد: دکتر محمد حسین حلیمی

چاپ و صحافی: چاپخانهٔ گوته

کلیهٔ حقوق برای ناشر محفوظ است

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 ۳٤
معانی «سمبل» در زبان فارسی ۳۷

فصل چهارم: پیدایش «نمادگرایی» ٤۰

دبستان «نمادگرایی» و واکنش نسبت به دبستان‌های «طبیعت‌گرایی» و «واقع‌گرایی» ٤۰
نکاتی دربارهٔ اجرای نمایشنامه‌های «نمادگرای» ٤۱

فصل پنجم: «نمادگرایی» در ادبیات کهن ٤۵

بینش «اساطیری» و بینش «نمادگرای» ٤۵
تعبیرهای «نمادگرایانه» در تراژدی‌های یونان باستان ٤۸
تراژدی «ادیپ شهریار» ٤۹
تفسیرهایی «تمثیل‌گرایانه» و «نمادگرایانه» از تراژدی «ادیپ شهریار» . ۵٤
چند مورد از استفادهٔ هنرمندان دیگر از نماد ۵٦

بخش دوم: سیر تکوینی و تاریخی نمادگرایی ۵۹

فصل ششم: زمینه‌های فلسفی و هنری در پیدایش نمادگرایی ٦۱

نظریهٔ «ولفانگ ون گوته» ٦۱
نظریهٔ «جرج ویلهلم فردریک هگل» ٦۳
نظریهٔ «آرتور شوپنهاور» ٦٦
نظریهٔ «فردریک نیچه» ۷۱
نظریهٔ «ریچارد واگنر» ۷۷
نظریهٔ «زیگموند فروید» ۸۵

«فروید» و «نظام روانی» انسان ۸۸
«فروید» و تعبیر خواب ۹٤
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» ۱۰٤
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 ۱۱٤
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 «اوبرمایونت» 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 رژی» 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 مه لیزاند» 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 گوستاو یونگ» 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»ا و «اوره‌لی‌ین-مری‌لونبه-پو» دو کارگردان و طراح صحنهٔ نمادگرایی ۴۶۹

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

نگاهی به نظریه‌ها و عملکردهای «اوره‌لی‌ین 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 ودوم: «لئونید نیکلایه ویچ آندری یو» و نمابشنامهٔ «زندگی انسان» ۵۰۳

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

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

زندگی و آثار «هوگو وُن هفمانستال» ۵۱۰

فصل بیست وچهارم: «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 وششم: برداشت ها ووام گیری ها از نمادگرایی ۶۱۶

یادآوری هایی 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

پیشگفتار

کتابی که در برابر دارید: [«نمادگرایی در ادبیات نمایشی» ــ همراه با ترجمهٔ دو نمایشنامهٔ نمونه: [ناخوانده ، نوشتهٔ «موریس مترلینگ»، و «برزخ» نوشتهٔ ویلیام باتلر ییتز] ــ به ضمیمهٔ ترجمهٔ

چند صحنه از چند نمایشنامهٔ نمونه ــ اولین کتابی است که دربارهٔ نمادگرایی در «ادبیات نمایشی»، به زبان فارسی، تألیف گردیده و انتشار یافته است.

در این کتاب، نمادگرایی، از باستانی ترین تا جدیدترین شکل آن، مورد بررسی و پژوهش قرار گرفته، و حتی به گونه های ادبی غیرنمایشی (چون شعر، نثر) نیز، به هنگام ضرورت اشاره گردیده است.

گفته اند و به درستی هم گفته اند که انسان باشنده یا موجودی «نمادساز» است. نماد را می‌سازد، پیدا می‌کند و یا می پروراند. آن را می‌شناسد و می‌شناساند. و در ادبیات و هنرهای گوناگون، بیش از هر جای دیگری چند و چون شناخت و کاربرد او از «نمادها» جلوه می‌کنند...

شناخت و کاربرد «نمادها» (سمبول = Symbols)، در ادبیات و همهٔ هنرها، کاری ژرف، گسترده، ظریف و پیچیده بوده است. نه فقط در ادبیات و هنرها، بلکه کتاب های مقدس همهٔ ادیان و برخی از کتب فلسفی و عرفانی نیز سرشار از نمادها می باشند: «رمزها»، «رازها»، «ایماءها»، «ایهام ها»، «ابهام ها»، «اشاره ها»، «القاءها»، «کنایه ها»، «طنطنه ها»، «موسیقی ها»، «رویابینی ها»، «فانتزی ها»، «رنگ ها»، «حالت ها»، «فضاها» و «شگفتی انگیزی ها»، نه فقط «صنایع ادبی ــ نمایشی» به شمار می‌آیند ــ، بلکه مجموعاً، و هنگامی که عناصر و وسائل دیگری را نیز در خود بگنجانند، آفرینندهٔ جریان و دبستانی «ادبی ــ هنری ــ نمایشی» می‌گردند که به آن: «نمادگرایی» (سمبولیسم = Symbolism) می‌گویند. و همانطور که یادآور شدم، نمادگرایی یکی از باستانی ترین، پردامنه ترین، پرنفوذترین، پیچیده‌ترین، ژرف‌ترین و شاید زیباترین

شیوه‌هایی است که انسان به کمک آنها، درونمایهٔ پرتکاپوی «خیال»، «اندیشه» و «شهود» خود را به صورت: «هنر»، آفریده است.

موضوع ویژهٔ این کتاب، شناخت و کاربرد نماد در ادبیات نمایشی و یا به اصطلاح «نمادگرایی» در ادبیات نمایشی است، و من از میان هنرها، هنر نمایش یا (تئاتر) را انتخاب کرده‌ام، سپس از میان عناصر تشکیل دهنده هنر نمایش: («نمایشنامه»، «بازیگری»، «کارگردانی»، «طراحی صحنه»، «طراحی لباس»، «نور»، «صوت»، «چهره آرایی»، «معماری تماشاخانه»، «نقد نمایشی» و «تماشاگری»)، متن ادبی، یا: «نمایشنامه» را برگزیده‌ام، آنگاه چند و چون شناخت و کاربرد نمادها را در آن جستجو، بررسی و پژوهش نموده‌ام. و کوشیده‌ام با دیدی همه‌جانبه، سیر تکوینی، تحولی، تکاملی و تاریخی، نمادگرایی را در ادبیات نمایشی تصویر و ترسیم نمایم. و در این پژوهش، سایر عناصر تشکیل دهندهٔ هنر نمایش را نیز نادیده نانگاشته‌ام، و کوشیده‌ام تا این کتاب برای آنهایی که شیوه‌ها و سبک‌های اجرایی تئاتر و تاریخ تحولات صحنه‌آرایی را مطالعه می‌کنند نیز، مرجعی سودمند باشد. و اگرچه متن ادبی تئاتر یا به اصطلاح نمایشنامه در مرکز مطالعهٔ من قرار داشته است، اما سایر عناصر تشکیل دهندهٔ هنر نمایش را نیز در ارتباط با متن ادبی مورد ملاحظه قرار داده‌ام.

در آغاز کتاب حاضر، چند متن منظوم و منثور ادبیات فارسی را ــ که هرکدام به نحوی با اصول و ضوابط دبستان نمادگرایی تجانس و تقارن داشته‌اند ــ انتخاب و ضمیمه ساخته‌ام. سپس از مجموعهٔ اشعار نمادگرای ادبیات جهان، تا آنجا که مقدور بوده است، برجسته‌ترین خطوط را گزینش و ترجمه نموده‌ام. پس از این دو پیش آمادگی، نماد و نمادگرایی را تعریف، توصیف و تفسیر کرده‌ام.

سپس این پدیدهٔ هنری را در باستانی ترین دورهٔ آن در یونان باستان بازیافته و تا زمان «شارل بودلر» ــ، که در حقیقت آغاز دورهٔ «نمادگرایی» به جدیدترین شکل آن است ــ، بررسی و پژوهش نموده‌ام.

در بخش بعدی زمینه‌های فلسفی و ادبی و هنری پیدایش نمادگرایی جدید را مورد امعان نظر قرار داده و نظریه‌های منتقدین، طراحان صحنه و کارگردانانی چون «آرتور سیمونز»، «ادوارد لرد دانسانی»، «ریچارد واگنر»، «آدلف آپیا»، «ادوارد گوردن کرگ»، «آلفرد ژری»، «کامیی موک لر»، «ژرژدو پورتوریش»، «اوره‌لین ــ مری لونیه‌پو»، و نظریه‌های فلاسفه و متفکرینی چون «فردریک هگل»، «آرتور شوپنهاور»، «فردریک نیچه»، «زیگموند فروید»، و «کارل یونگ» را ــ در حدی که مربوط به پدیدهٔ هنرهای نمادگرایی می‌شده است ــ، شرح و تفسیر کرده‌ام.

سپس به بررسی آثار نمایشنامه‌نویسانی که در برخی از آثار خود، از اصول و ضوابط دبستان هنری نمادگرایی بهره برده‌اند پرداخته، و مهمترین آثار ادبی ــ نمایشی نمادگرایانهٔ آنها را معرفی و توصیف کرده‌ام: «اگوست استریندبرگ» و نمایشنامه «نمایش یک رویا»، و «اسکار وایلد» و نمایشنامهٔ «سالومه»، و «موریس مترلینک» و نمایشنامه‌های «کوران»، «ناخوانده»، «پله‌آس و مه‌لیزاند» و «پرندهٔ آبی»، و «گرهارت هاپتمان» و نمایشنامهٔ «صعود هانل»، و «ویلیام باتلرییتز» و نمایشنامه‌های «کنتس کاتلین»، «کاتلین‌نی هولی هان»، «سوار دلیر»، «در کرانهٔ بی لی»، و «برزخ»، و «لئونید نیکلایه‌ویچ آندری‌یو» و نمایشنامهٔ «زندگی یک انسان»، و «هیوگووُن هفمانستال» و تئاتر «رمانتی سیسم نو»، «فدریکو گارسییا لورکا» و نمایشنامه‌های

«عروسی خون»، «یرما» و «خانهٔ برناردا آلبا»، و بالاخره «اتول فوگارد» و نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار»، معرفی شده و مورد نقد و بررسی قرار گرفته اند.

دو نمایشنامهٔ تک پرده‌ای به نامهای «ناخوانده» اثر «مترلینک»، و «برزخ» اثر «ییتز» را ــ، که از مهمترین نمونه های نمایشنامه های نمادگرای به شمار می‌روند ــ، ترجمه و تفسیر، و ضمیمهٔ همین کتاب کرده‌ام. و کوشیده‌ام تا از هر نمایشنامه‌نویسی که نمایشنامه های نمادگرایانه‌ای نوشته، صحنه‌ای را شاهد بیاورم. و در صورتی که نمایشنامه های مورد نظر، قبلاً به زبان فارسی ترجمه نشده بودند، خود به ترجمهٔ برشی از آنها دست‌یازیده‌ام. و نیز در هر مقطع که در زمینهٔ بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، و لباس... لازم بوده است، توضیحاتی نیز نوشته‌ام.

باید یادآوری کنم، که بسیاری از نمایشنامه‌نویسان جهان از نمادسازی و نمادپروری سود برده‌اند، اما در میزان کاربرد نماد، مشابه و مساوی نیستند. به زبان دیگر نمایشنامه ها در میزان کاربرد نماد، مساوی نیستند. زیرا برخی نمادها را به عنوان صنعت ادبی به کار بسته‌اند و برخی دیگر به عنوان عنصری تزیینی. یعنی میزان استفادهٔ آنها از نماد، یا کم و سبک است و یا برعکس، فراوان و سنگین: بیشتر هنرمندان در آثار خود از نماد بهره می‌گیرند اما درجهٔ استفاده آنها یکسان نیست.

این کتاب، طبعاً دربارهٔ آن گروه از هنرمندان است که «نماد» در واقع نخاع نمایشی آنهاست و نه یک صنعت. یعنی کار آنها تا آن درجه به نمادها بستگی دارد که بدون شناخت آن نمادها، فرایافت هنر آنها ممکن نمی‌شود. زیرا آنها کل هنر نمایش را یک «ابرنماد» تلقی کرده‌اند.

بنابراین، آثار آن دسته از نمایشنامه‌نویس‌ها، که نام و نشان مهمترین آنها در این کتاب آمده است، نمایشنامه‌های خود را عمدتاً بر پایه‌های نمادپروری و نمادسازی استوار کرده‌اند که بدون فهم این نمادها، و سایر اصول و موازین دبستان نمادگرایی، فهم و درک کامل آنها میسر نیست. طبعاً و منطقاً این گونه نمایشنامه‌نویسان و این گونه «نمادگرایان»، در کانون توجه و تدقیق این کتاب قرار گرفته‌اند.

در پایان پیشگفتار، لازم می‌دانم که توجه خوانندگان را به یک نکتهٔ بسیار مهم جلب کنم: نمادگرایی نیز دبستانی از دبستان‌های دیگر هنری چون «کلاسی سیسم»، «رومانتی سیسم»، «رئالیسم» و...، می‌باشد. و بایستی به عنوان یکی از دبستان‌های هنری نیز تلقی گردد، نه مهمترین آنها و نه آخرین آنها. در این باره توضیح می‌دهم: میان نمایشنامه‌شناسان (Dramaturg)، مثلی متداول است: که هیچ نمایشنامه‌ای نمی‌تواند به وسعت، تنوع و عمق زندگی بشری از کار درآید، و هیچ نمایشنامه‌نویسی قادر نیست همهٔ جنبه‌های زندگی بشر را در یک نمایشنامه بگنجاند. زیرا زندگی از هر نمایشنامه‌ای مفصل‌تر، عمیق‌تر و متنوع‌تر است. وانگهی، انسان و زندگی او، اموری ثابت و راکد نیستند، بلکه جریان‌هایی پرتحرک و متحول‌اند. بنابراین هیچ نمایشنامه‌نویسی قادر نیست دربارهٔ انسان و زندگی او: «تمام حرف»، یا: «حرف آخر» را بزند...

به همین قیاس من معتقدم که هیچ سبک و جریان هنری، نه مهمترین یا کامل‌ترین و یا آخرین دبستان هنری است، و نه می‌تواند منعکس کنندهٔ تمام تفصیل و تعقید و ظرافت و تنوع انسان، زندگی، جامعه و سرنوشت او باشد. به همین دلیل هنرمند نمی‌تواند زمان را «ایستا» انگاشته و در چهارچوب‌های «ذهنی» خود زندانی شود.

هنرمندی که جریان و سیلان زمان را نادیده بگیرد و طنین گام‌های توانمند آن را نشنود، کور و کر است و به جای آنکه در پیش جامعه حرکت کند، در پس آن خود را لنگان می‌کشد... زمان ما را به خلاقیت و ابتکار فرمان می‌دهد و هنرمند نیز باید بر بنیاد موازین، چهارچوب‌ها و کالبدهای آزموده و سنجیده، در کارهای خود، جای حساب شده و مناسبی برای بدعت و ابتکار نیز باز کند، تا کار او در عین وفاداری به مرده‌ریگ ارزشمند باستانی، پاسخگوی ارزش‌ها، آرمان‌ها و نیازهای «اکنونیان» و «آیندگان» نیز باشد.

هنر، همراه انسان حرکت می‌کند، هرگاه او درنگ کند، هنر نیز درنگ می‌کند، هرگاه او جست‌وخیز کند، هنر نیز می‌جهد و می‌خیزد، و هرگاه او بگندد یا بمیرد، هنر نیز می‌گندد و می‌میرد... اگر بدون خودپرستی به سرنوشت انسان در تاریخ نگاه کنیم، درمی‌یابیم که ما نیز تاریخی داریم و دوره‌ای: چند صحنه از بازی در صحنهٔ نمایش «دیر آغاز» و «دیر پایان» زندگی به ما واگذار شده است؛ اما ما می‌میریم و بشریت می‌ماند... ما می‌میریم و بشریت ادامه می‌یابد و هنر نیز همراه و پیشاپیش او حرکت می‌کند. این دو هم داستان و هم سرنوشتند... پس آنچه در دفاع یا حمله به سبک‌ها و فرآیدهای هنری گفته‌ام، ممکن است درست باشد، اما حرف آخر یا حرف تمام و کمال نیست...

تکرار می‌کنم: انسان ادامه می‌یابد و هنر نیز:

انسان «مرداب» نیست که در گذشته‌ای جاودان بماند تا بگندد؛ نه، برای انسان چنین رقم‌زده شده که از جمادی تا مَلَک پران شود... و حتی:

«بار دیگر از مَلَک پران شوم
آنچه اندر وهم ناید، آن شوم!»

انسان «رودخانه» است که پویاست و به پیش می‌رود: به سوی دریایی جاودانه که هردم خود را از نو بازمی‌زاید... از گذشته، خردمندانه و سنجیده توشه برمی‌گیرد، و به جستجوی آینده شتاب می‌کند: هنر نیز به همچنین.

□□□

برای آنکه خوانندگان این کتاب، با نمونه‌های اجرایی (بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، لباس و چهره‌پردازی) دبستان نمادگرایی، بهتر و کامل‌تر آشنا شوند، تعداد ۳۰ تصویر از اجراهای نمونه انتخاب شده و در جلد دوّم این کتاب ضمیمه گردیده است.

بنابراین، لازم است که خوانندگان، پیش از مطالعهٔ این کتاب، و نیز پس از خواندن هر فصل، تصویرهای ضمیمه را مشاهده کرده، و توضیحات مربوط به هر تصویر را نیز بخوانند.

بخش اول

آشنایی با نمادگرایی

فصل اول

نمونه‌هایی از آثار ادبیات «نمادگرای»

۱ ــ نمونه‌هایی از آثار «نمادگرای» در ادب فارسی

از آنجایی که «نمادگرایی» در ادبیات فارسی سابقهٔ دیرینه‌ای دارد و نیز اصولاً «نمادگرایی» در ابتداء در شعر آغاز گردیده و سپس به هنر نمایش سرایت نموده، چند فراز نثر و چند بیت شعر از ادبیات فارسی انتخاب کرده‌ام. در ضمن چند نمونه از شعر اروپایی و امریکایی گزینش و ترجمه شده است که جملگی آنها را در صفحات آینده خواهید خواند:

ابوجعفر محمّد بن جریر طبری

□ و بر هستی او «نشان» آفرینش پیداست: آسمان و زمین و شب و روز، و آنچه بدو اندرست. و چون به خرد نگاه کنی، «آفرینش» او، بر هستی او «گواست».

[تاریخ بلعمی]

ناصرخسرو قبادیانی

□ معنی این قول آن است که شریعت‌های پیغمبران علیهم السّلام همه به «رمز و مثل» بسته باشد و رستگاری خلق اندر «گشادن» آن باشد.

[رسالهٔ وجه دین]

ابوسعید ابوالخیر

□ هرچند ز «سوختن» ندارم باکی
«پروانه» کجا و «آتش طور» کجا!؟

□□□

□ روزی که «انا الحق» به زبان می‌آورد
منصور کجا بود، خدا بود، خدا!

شمس مغربی

□ دارد «نشان» یارم، هر دلبر و یاری
بینم جمال رویش، از روی هر نگاری

جز «روی او» ندانم، هر روی ماهرویی
جز «خط او» نخواهم، از خط هر عذاری
«عکسی» از «آن جمالست» هر حُسن و هر جمالی
«نقشی» از «آن نگارست»، «هر نقش» و هر نگاری
«او» در دیار جانم، بوده همیشه ساکن
من گشته در پی او، سرگشتهٔ هر دیاری
چون «یار» در دل من، دایم قرار دارد
پس از چه رو ندارد، «دل» یک زمان قراری
چون دست برفشاند، من جان بروفشانم
نبود ز بهر جانان، خوشتر ز جان نثاری...
ناکُشته «مار هستی»، بر گنج ره‌نیابی
زان رو که هستیِ تو، بر «گنج» او است ماری...

عین‌القضات همدانی

□ قال الله تعالی: «والذین جاهدو فینا لنهدینّهم سبلنا». بدایتِ مجاهدتِ سالکانِ حضرتِ ربوبیت آنست که هفت «در دوزخ»، برخود فراز کنند، که «إنَّ جهنم لها سبعةُ ابوابٍ، لکل بابٍ منهم جزءٍ مقسوم». هفت «درِ دوزخ» دانی کدامست؟: «هفت اعضای» تست که تو را به دوزخ برند: یکی «چشم»، دوّم «گوش»، سوم «زبان»، چهارم «دست»، پنجم «پای»، ششم «شکم»، هفتم «فرج». و همین «اعضاء» است که تو را به بهشت برد: و «درهای

بهشت» هشت است. هفت این «اعضاء» و هشتم: «دل» بود، که از «دل» به «بهشت» توان رسیدن؛ اما به «دوزخ» نتوان رفت. «کافران» را «دل» نبود...

[نامه‌های «عین‌القضات همدانی»]

فریدالدین عطار نیشابوری

□ نقلست که درویشی در آن میان از او ــ منصور حلاج ــ پرسید: که «عشق» چیست؟ گفت: «امروز» بینی، و «فردا» بینی و «پس‌فردا» بینی: آن روزش بکشتند، و دیگر روزش بسوختند و سوم روزش بکشتند، و دیگر روزش بسوختند و سوم روزش به باد دادند، یعنی «عشق» این است...

□ عباسهٔ طوسی گفته است: که فردای قیامت در عرصات: منصور حلاج را به «زنجیر» بسته می‌آرند که اگر «گشاده» بود، جملهٔ قیامت را به‌هم زند!...

[تذکرة الاولیاء: ذکر حسین منصور حلاج]

□ آشکارا در «خرابیِ» وجود خود شدم
لاجرم در خویشتن صد «گنج» پنهان یافتم.

□ غیر «تو» هرچه هست: «سراب» و «نمایش» است.

جلال الدین محمد مولوی

□ عارفان را «شمع» و «شاهد» نیست از بیرون خویش
«خون انگوری» نخورده، «باده‌شان» هم: «خونِ» خویش!
ساعتی «میزان» آنی، ساعتی «موزون» این،
بعد از این «میزانِ» خود شو، تا شوی «موزونِ» خویش
گر تو «فرعونِ» منی، از «مصرِ» تن بیرون کنی
در درون ــ حالی ــ ببینی: «موسی» و «هارونِ» خویش
لنگری از «گنج مادون» بسته‌ای بر پای جان
تا فروتر می‌روی هر روز با «قارون» خویش
«یونسی» دیدم نشسته برلب دریای عشق
گفتمش: چونی؟، جوابم داد: بر قانون خویش
گفت: «بودم اندرین دریا، غذای ماهیی»
پس چو حرف «نون» خمیدم، تا شدم: «ذوالنون» خویش!
زین سپس ما را مگو: چونیّ؟ و از «چون» درگذر
چون ز «چونی» دم زند، آن کس که شد «بیچونِ» خویش!؟
باده غمگینان خورند و ما ز «میْ» خوشدل‌تریم
رو به «محبوسان غم» ده، «ساقیا»: «افیون» خویش
«خونِ» ما برغم حرام، و «خونِ غم» برما حلال
هر غمی کو گِردِ ما گردید، شد در خونِ خویش!
من نیم موقوفِ «نفخ صور»: همچون مردگان

هر زمانم «عشق»: جانی می‌دهد، ز «افسون» خویش
...
دی منجّم گفت: «دیدم، طالعی داری تو: سعد»
گفتمش: «آری، ولیک از «ماه» روزافزونِ خویش!»

[کلیات شمس یا دیوان کبیر]

جلال الدین محمد مولوی

□ آن زلیخا، از «سپندان» تا به «عود»
نام جمله چیز: «یوسف» کرده بود،
نام او در نام‌ها «مکتوم» کرد
محرمان را «سرّ» آن معلوم کرد،
چون بگفتی «موم» ز «آتش» نرم شد
این بُدی کان «یار» با ما «گرم» شد،
ور بگفتی «مَه» برآمد، بنگرید
ور بگفتی «سبز» شد آن «شاخ بید»،
ور بگفتی «برگ‌ها» خوش می «تپند»
ور بگفتی خوش همی «سوزد» «سپند»، ...
گر «ستودی»: «اعتناق» او بُدی
ور «نکوهیدی»: «فراق» او بدی:
صد هزاران «نام» کز برهم زدی

«قصد» او و «خواه» او: «یوسف» بُدی!

[مثنوی مولوی: دفتر ششم]

□□□

۲ ــ نمونه‌هایی از اشعار شعرای «نمادگرای» غرب

تئاتر نمادگرای جهان، از دل شعر و موسیقی پدیدار شده است و برخی از شعرایی که نمونه‌ای از اشعار آنها را در صفحات آینده خواهید خواند، خود نمایشنامه‌نویس هم بوده‌اند: نمایش‌نویس «نمادگرای».

به همین دلیل لازم است خواننده با نام و خطوطی از اشعار آنها، اشعاری که نمایانگر روح و شیوهٔ آنها باشند، آشنا شوند.

شارل بودلر

□ خورشید در خون لخته‌اش غرق می‌شود
و خاطرهٔ من از تو، چون محرابی مقدس
در تلاتو در می‌آید...

□□□

□ پژواک‌ها در دور دست به هم می‌آمیزند،
عطرها و رنگ‌ها و اصوات همنوایی می‌کنند.

□ بدین‌سان در جنگل‌های انبوه، جایی که ذهن من پرسه می‌زند،
خاطرهٔ کهنه‌ای چون شیپور شکار، طنین می‌افکند:
من به ملاحان گمشده در جزیره‌های لم‌یزرع می‌اندیشم:

به اسیران، به زندانیان، و بسیاری کسان دیگر.

[از مجموعهٔ: گلهای دوزخی]

استفن مالارمه

□ پیکرم سرد است: افسوس!
و من همهٔ کتاب‌ها را خوانده‌ام:
گریز! به آنجا گریختن:
حس می‌کنم که پرندگان از هستی
در حباب‌های خروشان آسمان‌ها هستند!
نه، هیچکدام:
این قلب شسته در دریاها را
انعکاس باغ‌های پیر در چشمها پاس نمی‌دارند.
آه، شب‌ها
دیگر سفیدی نور تهی چراغی که بر صفحهٔ خالی کاغذم
تابیده است، گریزگاهی نیست،
و نه زن جوانی که کودکش را می پرورد.
من می‌روم!
ای کشتی، دیرک‌هایت را بجنبان
و لنگرهایت را بردار،
که می‌خواهم در طبیعت سفری مرموز را آغاز کنم...
دلتنگی ام، غم‌آلودِ امیدهای بی رحم من است.
اما هنوز به لحظه‌های شکوهمندی

که دست ها را به بدرود تکان دهیم
قلبم امیدوار است:
و به دیرک ها و بادبان هایی که توفان را فرامی‌خوانند:
توفان هایی که سرزده اند
از شکسته کشتی های گمشده:
گریختن و گم گشتن،
بی دیرک و بی بادبان رها شدن،
آری بی دیرک و بی بادبان!
آه، ای جزایر حاصلخیز کدام سویید؟
گوش کن!: در قلب من طنین آوازی است:
گوش کن!: ملاحان در قلب من آواز می‌خوانند!

[ازمجموعهٔ نسیم دریایی]

ویلیام باتلر ییتز

□ ... به آن هنگام
که پروانگان رنگ باخته
در پرواز بودند،
و ستارگان در آسمان نیز
چونان پروانگان در لرزش:
چنگک را در آب انداختم:
و ماهی های نقره گون خُردی صید نمودم...

همین که ماهی را برخاک انداختم
آتش را دمیدم و آن را گدازان ساختم:
به ناگهان از فراز خاک آوازی برخاست:
آوازی شگفت انگیز که مرا به نام می‌خواند:
ماهی به دختری از نور مبدل شده بود:
دختری که سیب‌ها، گیسوانش را می‌آراستند...
چنین بود: دختر که گیسوانش را به سیب آراسته بود:
مرا آواز داد و برفت:
و در سپیدنای بامدادی ناپدیدار شد.

[از سرود آنگوس ولگرد]

ادگار آلن پو

□ تاریکی و همراه آن سایه‌های سنگینش
فرارسید،
و اندام مرا با ضربه‌های سخت درهم کوبید؛
تاریکی «ملموس» بود!

آرتور رمبو

□ سپیده‌دمان، با سلاحی از صبری مشتعل

ما به شهرهای تابناک پای می‌گذاریم...

[پایان منظومهٔ «فصلی در دوزخ»]

پل ورلن

□ روزهای دروغینِ خوب، تمام روز درخشیدند،
ای روح بی‌نوای من، اینک آن روزها به غروبی سربی استحاله یافته‌اند...
روزهای خوب دروغین، به‌سان ژوبین‌های آدرخش و تگرگ درخشیدند،
و بر تپه‌ها، بر خرمن فرو کوفتند
و خرمن‌ها را در دره‌ها فروریختند
و آسمان‌های آبی را به کنار روفتند،
آن آسمان‌های آبی که تو را صدا می‌زدند...

راینر ماریا ریلکه

□ دمی در خواب به خیالم بودی:
تو در آمدی،
و شب:

چونان آهنگ سرودهای کهن
به طنین در آمد.

[از شعر روز بازار گل داودی]

تی. اس. الیوت

□ چشم ها اینجا نیستند،
چشم ها اینجا نیستند:
در این درّه ستارگان میرنده،
در این درهٔ تهی
این آوارهٔ شکستهٔ شاه‌نشین های گمشده...
میان پندار و حقیقت
میان جنبش و عمل
سایه فرومی افتد،
میان آبستنی و خلقت
میان احساس و واکنش
سایه فرومی افتد...

[از شعر مردان میان‌تهی]

فدریکو گارسیا لورکا

□ من نشستم
در فضای زمان:
آن پس مانده‌ای از موجآب سکوت بود،
سکوتی سفید:
حلقه‌ای شگفت‌انگیز
جایی که ستاره‌ها
با دوازده عدد شناور تصادم کردند.

[از شعر ایستایی ساعت]

پل والری

□ دریا، دریا همیشه خود را بازمی‌زایی!

[از شعر گورستان دریایی]

[انتخاب و ترجمهٔ اشعار شعرای غرب از «فرهاد ناظرزاده کرمانی»]

فصل دوم

پیش آگاهی ها

۳ ــ چند یادآوری:

□ یادآوری اوّل:

«نمادگرایی» (Symbolism) نه فقط در «ادبیات نمایشی»، بلکه در هنرهای دیگر نیز اهمیت بسیار فراوان دارد، تا جایی که می‌توان گفت، بدون آشنایی و شناخت «نمادهایی» (Symbols) که در بسیاری از آثار هنری، کار ویژه‌هایی حیاتی دارند، فرایافت آن آثار ناقص و شاید ناممکن باشد. برخی از منتقدین اصولاً هنر و ادبیات را بافته‌ای می‌دانند که رشتن آن، بدون کاربرد تارها و پودهایی از «نمادها»، اگر هم ممکن باشد، کاری ضعیف، نارسا، و کم حاصل است.

«هربرت موسیریلو» (Herbert Musurillo) در کتاب آموزنده و توجه‌انگیز خود ــ که در زمینهٔ «نماد» و «اسطوره» (Myth) در ادبیات کهن جهان تألیف نموده ــ به نکتهٔ جالبی در زمینهٔ اهمیت جاودانه «نماد»، در ادبیات اشاره می‌کند. وی پس از نوشتن چند فراز از تخیل سرگرم کننده ولیکن تأمل انگیز خود، همهٔ هنرها، و از جمله ادبیات

را، بر پایهٔ دو محور مهم استوار می بیند: یکی «رمز و راز انسان در جهان» (The Mystery of Man in the World) و دیگری «شیوه و نحوهٔ نمادگرایانه ای» (Symbolic Mode) که هنرمند به استعانت آن می‌کوشد تا چنین رمز و رازی را توصیف و تفسیر کند. این چند فراز را از کتاب او عیناً ترجمه و نقل می‌کنم:

بسیار شگفت انگیز خواهد بود که روزگاری معجزه ای رخ دهد و شخصیت های یونان و روم باستان، زنده شده و به دنیای معاصر بازگردند. سئوال اینجاست که آنها دنیای جدید را چگونه خواهند یافت، و در آن چه خواهند کرد!؟... به روایتی ممکن است «توسیدیدیز» (Thucydides) مورخ بزرگ، در گروه اخبار رسانه های همگانی به کار مشغول شود. «هرودت» وارد انجمن تاریخ نویسان محافظه کار گردد. «افلاطون» از اینکه میان شماری فیلسوف زندگی می‌کند، خرسند خواهد شد؛ اما از اینکه از زمان او تا امروز فلسفه چنین رشد ضعیفی کرده متعجب خواهد گردید. «ارسطو»، «بقراط» و «بطلمیوس» از رشد فراوان علوم، و پزشکی و نجوم به حیرت فرومی‌روند. «پریکلیس» (Pericles) ، «اسکندر» و «سزار»، در دنیای جنگ قدرت و عرصهٔ سیاست، تفاوت عمده ای مشاهده نخواهند کرد. «سیسرو» با احراز مقام وزارت، در وزارتخانه ای کم آشوب، دل خوش می‌کند... اما به عقیدهٔ من، یک دسته از مردمان کمتر از هر دستهٔ دیگر در دنیای معاصر احساس بیگانگی می‌کنند و آن شاعران و هنرمندان عهد باستانند. آنها دنیای جدید را نیز می‌توانند با ذوق و احساس خود دریابند، زیرا شاعرانی، چون «هومر»، «ویرژیل»، «سوفوکل» و «هوراس»، بزودی درمی یابند که هنرمندان ــ، علیرغم وجود اختلاف در زمان، زبان و مکان ــ، عمدتاً به یک زبان سخن می‌گویند و زبان هم را نیز به خوبی می‌فهمند. این مطلب به این معنی نیست که سنت های

فرهنگی و ملّی سبب پیدایش هنر خاصی نمی‌گردد و یا اینکه مسائل هنری تابعی از مسائل زمان و مکان نیستند. اما باید گفت که به طور کلی هنر شاعری، و همهٔ هنرها، بدون در نظر گرفتن خاستگاه زبانی و فرهنگی آن، بر پایهٔ دو محور استوارند: (۱) رمز و راز انسان در جهان، و (۲) شیوه و نحوهٔ نماد گرایانه‌ای که هنرمند با توسل به آن می‌کوشد تا چند و چون «رمز و راز» انسان در جهان را توصیف و تفسیر کند...

[صفحات ۱ و ۲]

□ **یادآوری دوم:**

در ادبیات، به ویژه ادبیات فارسی، نه‌تنها از نمادها بهرهٔ فراوان برده شده، بلکه بسیاری از ادیبان فارسی عمدتاً به زبان نمادها سخن گفته‌اند و به همین اعتبار اصولاً نماد گرای به‌شمار می‌روند.

باری، برای نمایشنامه‌نویسان ایرانی، آشنایی با نماد گرایی و نماد اهمیت فراوان دارد، زیرا در ادبیات غنی و عمیق زبان فارسی، نمادهای فراوانی کشف و پرداخته شده و ادیبان «عرفان گرای» در کشف نماد و پروراندن آن، استادان بی‌مانندی بوده‌اند و از برکت وجود آنها، به نمایشنامه‌نویسان ایرانی گنجینهٔ شایانی ارث رسیده است. بنابراین آنها باید به نماد بهای فراوانی بدهند: به شرط آن که فراموش نکنند «کشف و پروراندن نماد» کاری بسیار خطیر و ظریف بوده و مستلزم پژوهشی ژرف و گسترده در فرهنگ و ادب، و نیز وابستهٔ تخیلی نیرومند و دقتی فراوان است.

□ **یادآوری سوم:**

در اینجا لازم می‌دانم به چند راهی که فراراه نمایشنامه‌نویسانی که قصد بهره‌مندی از نمادها را دارند، اشاره کنم. نخست آنکه آنها

می‌توانند از نمادهای ملی و سنتیِ فرهنگ خود استفاده کنند، و نمادهایی را که دیگران ساخته‌اند، یک بار دیگر به کار برند. این گونه «نوبهره‌مندی از نمادها»، به فرایافت، زیرکی، سخندانی، سخن‌شناسی و سخن‌سنجی فراوان نیاز دارد. راه دوّم آن است که از «نمادهای ملت‌ها و فرهنگ‌های بیگانه» استفاده کنند. این راه در حالیکه بسیار دشوار است، به نظر من کاری کم ارزش و ناقص است. زیرا اولاً انتقال علائم و نشانه‌های فرهنگی بیگانه به فرهنگ ملی، کار خلاقه‌ای نیست، و در ثانی، این علائم و نشانه‌ها، در ادبیات و فرهنگ خودی، درست نمی‌نشینند و نتیجتاً درست هم فهمیده نمی‌شوند.

راه سوم به خلاقیت، قدرت تخیل، سخندانی و سخن‌سنجی و سخن‌شناسی فراوان‌تری نیاز دارد. زیرا در این راه، هنرمند به «کشف، ساختن و پروراندن نماد» دست می‌یازد، و به همین دلیل باید باورها، آرمان‌ها، و آفریده‌های خود را همگانی کند: آنها را برای همگان، فهمیدنی و پسندیدنی نماید. و کاری کند که همگان نمادهای او را بشناسند، وگرنه در انتقال اندیشه‌های خود به دیگران کاملاً ناموفق می‌ماند. آری، عینی کرد تصورات ذهنی، و همه‌فهم کردنِ عنصری شخصی، کاری خطیر و ممتاز است، و از عهدهٔ هر نمایشنامه‌نویسی برنمی‌آید... وانگهی، در نمایشنامه‌های نمادگرای، نمایشنامه‌نویس صرفاً به آفرینش شماری نماد دست نمی‌یازد و کارش همانجا به پایان نمی‌رسد. بلکه کار او از همانجا آغاز می‌شود، زیرا پس از پایان یافتن کار «نمادسازی»، نمایشنامه‌نویس باید به آفرینش «حالت» (Mood) و «فضا» (Atmospher) در نمایشنامه خود بپردازد؛ زیرا در این «حالت» و «فضا»ست که نمادهای او معنی پیدا می‌کند. مثلاً در نمایشنامهٔ «درسی از بوتهٔ شبیار»، پس از آنکه «شخصیت اصلی»،

«بوتهٔ شبیار» را نمادی از خود می بیند، در حالت و فضایی حرکت می‌کند که با نمایش های دبستان دیگر نمایشی تفاوت دارد.

به زبان دیگر، «اتول فوگارد» ــ، که بخشی از نمایشنامهٔ «نمادگرای» او به نام «درسی از بوتهٔ شبیار» ترجمه و ضمیمهٔ همین کتاب شده ــ، ابتداء «بوتهٔ شبیار» را به عنوان نمادی از «شخصیت اصلی» نمایشنامه، می‌شناساند. سپس حالت و فضایی می‌آفریند که تناظر و تشابه این دو عنصر: «شخصیت اصلی» و «بوته شبیار»، مفهوم و باور پذیر می‌گردند و در ذهن خواننده و تماشاگر، حالت و فضایی ایجاد می‌کنند که در آن، «بوتهٔ شبیار» و «شخصیت اصلی»، در ارتباطی «نمادگرایانه» رشد و تجلی می یابند...

این نوع کاربرد نماد، همراه با سایر ویژگیهای دبستان نمادگرایی، از مهمترین موضوعات طرح شده در این کتاب می باشد. به‌طور کلی تئاتر «نمادگرای» ویژگی هایی دارد که «جان گسنر» (John Gassner) و «ادوارد کوئین» (Edward Quinn) در فرهنگی که در زمینهٔ تئاتر ویراسته نموده‌اند، دربارهٔ آنها چنین نوشته‌اند:

> نمایشنامهٔ نمادگرای کوشید تا شرح و افشای جنبه‌های درونی زندگی را جانشین توصیف رویدادهای بیرونی آن نماید. بدین ترتیب، «القاء» و آفرینش حالت و فضا، جانشین جنبه‌های روایی و کلامی تئاتر گردید. نمایشنامهٔ نمادگرای غالباً غیرمستقیم، کنایی و تلویحی است و «طرح داستان» آن، به ندرت دارای «کار پرداخت» می باشد. این گونه نمایشنامه با شعر نیز همبستگی فراوان دارد و مانند شعر نمادگرای کوشیده است تا «رمز و راز» نهفته در امور را کشف و القاء نماید... موسیقی و هنرهای بصری نیز در نمایش نمادگرای به کار گرفته شده‌اند و از آنها برای «القاء»، «اشاره» و «کنایه» به امور مورد نظر، استفاده می‌گردد...

و سبک‌ها و شیوه‌های اجرایی ــ بازیگری، کارگردانی و طراحی صحنه، متناسب با درونمایهٔ نمایشنامه‌های نمادگرای به وجود آمده است... برای بسیاری از نمایشنامه‌نویسان این دبستان هنری، تئاتر مفهومی آیینی و مناسکی و مذهبی دارد. به عقیدهٔ آنها نه‌تنها کلمات، بلکه تصاویر نیز دارای ویژگیهای جادویی می‌باشند. و تئاتر به مثابهٔ معبدی می‌ماند که در آن بازیگر و تماشاگر مشترکاً به برگزاری مراسمی مقدس می‌پردازند...

[صفحات ۸۲۸ و ۸۲۹]

در صفحات آینده به توصیف و نقل ویژگی های تئاتر نمادگرای خواهم پرداخت.

□ یادآوری چهارم:

یادآوری می‌کنم، اصطلاح ادبی دیگری به نام «تمثیل» (Allegory) نیز وجود دارد که همبسته با «نماد» (Symbol) بوده و با آن قرابت کامل دارد. این دو صنعت ادبی، برای تعمیق معانی ادبی به کار برده می‌شوند.

در «کتاب مقدس» می‌خوانیم که «فرعون» خوابی دید که در آن خواب هفت گاو فربه، هفت گاو نحیف را می بلعند. این داستان هنگامی عمیق و مهم می‌شود که «یوسف(ع)» خوابگزاری می‌کند و خواب «فرعون» را چنین تعبیر و تفسیر می‌کند: که مصر هفت سال حاصلخیزی و وفور در پیش خواهد داشت و در پی آن هفت سال خشکسالی و قحطی... پس تمثیلاً هفت سال خصیب به صورت هفت گاو فربه جلوه می‌کند و هفت سال قحطی به صورت هفت گاو نحیف.

ملاحظه می‌شود که در صورت عدم خوابگزاری «یوسف(ع)» و نیز عدم وجود «تمثیل»، خواب «فرعون» معنای ادبی نداشت...

به عقیدهٔ برخی از منتقدین اگرچه تمثیل نیز نوعی از نماد است اما با آن نیز تفاوت دارد. مثلاً به نظر «پراین» تفاوت تمثیل و نماد در این است که در تمثیل به زیبایی تصاویر به خاطر نفس زیبایی شان بهایی داده نمی‌شود و صرفاً معنای باطنی آنها مهم است. در حالیکه شاعر نمادگرای به زیبایی تصاویر نمادین خود نیز اهمیت فوق‌العاده‌ای می‌دهد و اصلاً یکی از دلایل استفادهٔ او از نماد، زیبایی تصویری آن است... باید دانست که اصطلاح نماد و نمادگرایی در تئاتر، با اصطلاح نماد به معنای یکی از صنایع ادبی، تفاوت زیادی دارد. این اصطلاح در تئاتر تعمیق و توسع فراوانی یافته است و نیز در فرهنگ تئاتر، تمثیل یکی از صنایع ادبی — نمایشی و گاهی نیز از عناصر تئاتر «نمادگرایی» به شمار رفته است، و نمایشنامه‌نویسان، از این صنعت ادبی، به عنوان وسیلهٔ مطلوب خود استفاده نموده‌اند.

فصل سوم

تعاریف

٤ ــ تعریف نماد -Symbol- در فرهنگ‌ها

در فرهنگ آریانپور «سمبل» (Symbol) این گونه معنا شده است:

(۱) نشان، علامت، رمز، اشاره، رقم، نشانی، نمونه،
(۲ ــ معنی مجازی) کیش، عقیده، اعتقادنامه، نشانهٔ خویشاوندی یا همبستگی و غیره،
(۳) پند، مثل، گفتهٔ اخلاقی، کنایه،
(٤) نمایش به وسیله علایم رمزی.

در همین فرهنگ دربارهٔ معنای سمبولیست (Symbolist) نیز چنین آمده است:

(۱) استعمال کنندهٔ علائم رمزی، کسی که می‌تواند با مهارت افکار و عقاید خود را با علایم و شواهد بیان کند.
(۲) کسی که نان و شراب عشای ربانی را نشانهٔ بدن و خون عیسی (ع) می‌داند،
کسی که طرفدار استعمال علائم رمزی در دین است.
(۳ ــ در ادبیات و هنرهای زیبا) نویسندگان و هنرمندان فرانسوی و

بلژیکی بعد ۱۸۸۰ که در ادب و هنر بیشتر به مفاهیم و حقایق کلی توجه داشته اند تا به واقعیات...

[فرهنگ کامل انگلیسی ــ فارسی، تألیف دکتر عباس آریانپور کاشانی، جلد پنجم.]

در فرهنگ فارسی معین «سمبول» این گونه معنا شده است:

سمبول: Sambol [فرانسه Symbole] (اسم)

۱ ــ شیئ یا موجودی که معرف موجودی مجرد و اسم معنی است؛ نشانه، علامت.

۲ ــ مظهر

۳ ــ هر نشانهٔ قراردادی اختصاری.

«سمبولیسم» "Sambolism" [فر. Symbolisme] (اِ.) ۱ ــ شیوه ایست که در حدود سال ۱۸۸۰م. در ادبیات پیدا شد. شاعران سمبولیست معتقد بودند که شعر باید از راه آهنگ کلمات حالات روحی و احساسات را که امکان بیان مستقیم آنها نیست بخواننده یا شنونده القا کند. شیوهٔ سمبولیسم همواره باین سه اصل کلی که عبارت است از: ۱ ــ آهنگ کلام و رمز بیان. ۲ ــ هیجان. ۳ ــ استقلال، توجه دارد. گروهی در آن اثری از عرفان پیشین شرق و غرب می بینند و عده‌ای آنرا راهی برای پدید آوردن زبانی تازه در شعر می‌شمارند و گروهی نیز وسیله‌ای برای بیان مطلب با استفاده‌های دیگر می‌دانند چنانکه اغلب سمبولیست‌ها از اینکه می‌توانند با موسیقی رقابت کنند افتخار می‌نمایند. در سال ۱۸۸۰م. عده‌ای از شاعران جوان در عین وابستگی بجریان پارناس (Parnasse) از چهارچوب خشک شعر پارناسیان قدم فراتر گذاشتند، هم بر ضد اشعار خشن پارناسیان برخاستند و هم با قاطعیت فلسفهٔ تحققی (Positivisme) و ادبیات رآلیستی (واقع بینی) و ناتورالیستی (طبیعت پرستی) ستیزه کردند. در آن زمان با اینکه فلسفهٔ تحققی عنوان مکتب ادبی ناتورالیسم بر عرصهٔ

رمان و تآتر فرمانروایی داشت، عصیان شاعرانهٔ جدید بصورت کاملاً تازه‌ای در برابر آن قد برافراشت. فلسفهٔ تحققی (Positivisme) تنها بواقعیت متکی بود، اما سمبولیست‌ها از واقعیت گریزان و روگردان بودند. و در حقیقت منکر واقعیت بودند. در نظر اغلب شاعران سمبولیست بیان واقعیت حال یا گذشته کار نفرت‌آوری بود. سمبولیست‌ها آنارشیست بودند و با همهٔ مظاهر هنری، ادبی و فلسفی گذشتگان سر ناسازگاری داشتند. نخستین پیام‌آور این شعرا بودلر (Ch.Baudelaire) بود که از طرفداران «هنر برای هنر» (l'art pour l'art) بود ولی با پیدا کردن این راه تازه شیوهٔ نوی را بنیان گذاشت. بودلر با انتشار کتاب شعرش بنام «گلهای شعر» (Les fleurs du mal) دنیای شعر را تکان داد و نسلی که در خلال سالهای ۱۸۵۷ تا ۱۸۸۰م. می‌زیست، بودلر را پیشوای خود شمرد. آنچه را که سمبولیست‌ها اساس مکتب خود قرار دادند بودلر در اشعار کوچکی از قبیل «مکاتبات» (Correrspondances) و «حیات پیشین» (la vie antérieure) بیان کرد. در نظر او دنیا، جنگلی است پر از علایم و اشارات و حقیقت از نظر مردم عادی پنهان است. فقط شاعر باید با قدرت ادراکش به تعبیر و تفسیر این علایم بپردازد. از دیگر پیشوایان بزرگ این شیوه می‌توان ورلن (P.Verlanine) رمبو (A.Rimbaud) و مالارمه (S.Mallarmé) را نام برد.

[فرهنگ فارسی. تألیف: دکتر محمد معین ــ جلد دوم و جلد پنجم]

فرهنگ نفیسی کلمهٔ سمبل (Symbole) را چنین تعریف کرده است:

نشانه، نشان، علامت، نماینده، نمونه، رمز، شبه، صورت، (در الهیات) مجموعهٔ اصول عمدهٔ مذهب... و علامت و اشاره‌ای که در

روی سکه‌های قدیم، نشانه و محل ضرب آن است.

[فرهنگ فرانسه ــ فارسی ــ سعید نفیسی ــ جلد دوّم ــ تهران: کتاب و مطبعهٔ بروخیم، ۱۳۱۰.]

۵ ــ معنی اصطلاح «سمبل» یا «نماد»

اصطلاح «سمبل» که در زبان انگلیسی و فرانسه ــ که به فارسی گاهی نماد ترجمه شده ــ اصلاً از ریشهٔ مصدر یونانی آن: «سیمبالین» (Symballein) ، به معنای «به هم پیوستن و به هم انداختن» ــ و اسم مشتق از آن: «سیمبُلُن» /(Symbolon) ــ ناشی گردیده است. «سیمبُلُن» در زبان یونان باستان، به معنای «نشان»، «مظهر»، «نمود» و «علامت» به کار می‌رفته است...

سمبل: نماد ــ آیت و نشانه‌ای از شیئ یا امری است که شیئ یا امر دیگر را القاء می‌کند. مثلاً ترازو سمبولی از عدالت، و تاج نشانهٔ سلطنت، و کبوتر نماد صلح، و شیر مظهر شجاعت، و گل سرخ نماد زیبایی و ایثار، و لاله نماد پاکی و جوانی... و سیاه نماد سوگواری، و سفید نماد پاکی و صلح، و سرخ نماد خون و غضب، و روباه نماد مکر و غدر، و کفتار و یا کرکس، نماد مفت‌خواری و مرده‌خواری، و زالو، نماد انگل‌صفتی... و گره کردن مشت نماد خشم، و برسینه کوفتن نماد عزا، و دست‌ها را بالا بردن نماد تسلیم، و اخم نماد اکراه و لبخند نشانهٔ تصدیق، و خنده نشانهٔ شادی و... می باشند.

۶ ــ توضیحاتی دربارهٔ اصطلاح «نماد» یا «سمبل» در ادبیات فارسی

«سمبل» در زبان فارسی به صور مختلف ترجمه و تفسیر شده: متخصصین علوم اجتماعی و انسانی آن را به گونهٔ متفاوت از ادیبان و یا پژوهشگران فلسفه، عرفان و الهیات و... ترجمه و تفسیر نموده‌اند. حق

هم همین است. زیرا معنی سمبل در فلسفه، با معنی همین کلمه در روان‌شناسی یا در ادبیات و یا ... یکسان نیست.

یکی از جدیدترین مطالعات دربارهٔ کاربرد این اصطلاح در ادبیات را می‌توان در کتاب: «رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ــ تحلیلی از داستانهای عرفانی ــ فلسفی ابن سینا و سهروردی»، نوشتهٔ «دکتر تقی پور نامداریان» مشاهده نمود. نویسنده این کتاب، در حیطهٔ تحقیقی خود، اصطلاح «رمز» را مناسب‌ترین معادل برای کلمهٔ سمبل یافته است.

«ادبیات رمزی» ــ که به صورت «تصویرهای رمزی» در ادب فارسی تجلی یافته ــ به وسیلهٔ «صوفیان شاعر» ابداع و تداول یافته و به عقیدهٔ «دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی» در کتاب «صور خیال در شعر فارسی»، تا مدتی پس از قرن چهارم، «رمز» در ادبیات فارسی یافت نمی‌گردیده است. نظر او در این باره چنین است:

> آنگونه که در رباعیهای عنصری یا بلفرج و حتی مسعود سعد می بینیم و در رباعیهای سروده شده به وسیلهٔ صوفیان ــ که رنگ تصوف در آن آشکار نیست ــ جنبهٔ تصویری چندان قوی نیست: مانند رباعیهایی که ابوسعید ابوالخیر می‌خوانده و اغلب به نام او شهرت دارد و البته اغلب آنها از آثار قرن چهارم هجری است و بیشتر از آنِ استادش ابوالفضل حسن سرخسی است و هم از این نظر است که در شعر فارسی تا این دوره و سالهای بعد از آن تصویرهای رمزی وجود ندارد و با گسترش شعر صوفیانه است که رمز داخل ادب فارسی می‌شود و مجموعه‌ای از تصاویر رمزی بدینگونه در شعرهای صوفیه جلوه می‌کند، اما تا این روزگار و حتی در شعر خیام تصویر رمزی در شعر فارسی سابقه ندارد...
>
> [صفحه ۵۸۲]

«نماد» و «نمادسازی» را، شاید بتوان به آنچه در ادب فارسی: «مقولهٔ حقیقت و مجاز» اصطلاح شده، نسبت داد و آنرا گونه‌ای از این مقوله قلمداد کرد.

«دکتر تقی پور نامداریان»، که دربارهٔ رمز و راز و یا سمبل‌ها در داستان‌های عرفانی ــ فلسفی «بوعلی سینا» و «شهاب‌الدین سهروردی»، تحقیق نموده، اگر چه رمز و سمبل‌های مورد مطالعهٔ در داستان‌های «سهروردی» و «بوعلی سینا» را، تا حدی از مقولهٔ «حقیقت و مجاز» مطروحه در علم بلاغت در فرهنگ اسلامی، متمایز می‌داند، اما به قرابت آندو با هم نیز اذعان می‌کند. او می‌نویسد:

> فهم این داستان‌ها مستلزم درک معانی مجازی کلماتی است که به نمایندگی اشخاص، حیوانات، پرندگان، اشیاء، و مکان‌ها، چهارچوب ظاهری داستان را شکل می بخشند. این کلمات به منزلهٔ رموز و طلسماتی اند که راه بردن به باطن و دست‌یافتن به راز و حقیقت مکتوم متن، جز از طریق گشودن آنها میسر نیست. وقتی سخن از معنی مجازی کلمات در میان می‌آید، بحث‌های مربوط به حقیقت و مجاز، که در حوزهٔ علوم بلاغت در فرهنگ اسلامی سابقه‌ای دیرینه دارد، به ذهن متبادر می‌گردد. حال آنکه آنچه در این کتاب رمز یا سمبل خوانده شده است، اگرچه می‌توان آن را هم نوعی از مجاز محسوب داشت، اما از شمار مجازهایی که علمای بلاغت متذکر شده‌اند نیست و از محدودهٔ نظر آنان بیرون است...
> **[صفحهٔ ۸]**

باری، آنگاه «پور نامداریان»، نویسندهٔ کتاب «رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات فارسی...»، با نگاه به معانی ذیل رمز ــ فرهنگ‌های «منتهی الارب»، «لغت‌نامهٔ دهخدا» و «فرهنگ معین» ــ دربارهٔ اصطلاح رمز = سمبل، چنین می‌نویسد:

«رمز» کلمه‌ای است عربی که در زبان فارسی نیز به کار می‌رود. این کلمه در اصل مصدر مجرد از باب «نَصَرَ یَنْصُرُ» و «ضَرَبَ یَضْرِبُ» است. معنی آن به لب یا به چشم یا به ابرو و یا به دهن یا به دست اشارت کردن است. این کلمه، همچنانکه در زبان عربی، در زبان فارسی نیز به معنی های گوناگون به کار رفته است. از جمله: «اشاره»، «راز»، «سرّ»، «ایماء»، «دقیقه»، «نکته»، «معما»، «نشانه»، «علامت»، «اِشارت کردن»، «اشارت کردن پنهان»، «نشانهٔ مخصوصی که از آن مطلبی درک شود»، «چیز نهفته میان دو یا چند کس که دیگری برآن آگاه نباشد» و بیان مقصود با نشانه ها و علایم قراردادی و معهود است.

آنچه در تمام معنی های فوق مشترک است، عدم صراحت و پوشیدگی است.

«رمز» در «قرآن کریم» یک بار آمده است: «قالَ رَبِّ اجْعَلْ لی آیَةً قالَ آیَتُكَ الا تُكَلِّمَ النّاس ثَلاثَةَ اَیّامٍ اِلّا رمزاً...»

صاحب ترجمهٔ تفسیر طبری «رمز» را در این آیه «اشارت» معنی کرده است. و «راغب اصفهانی» (وفات: ۵۰۲ هـ.) «اشاره با لب و صورت خفی». «میبدی»، که در ترجمهٔ قرآن کریم کوشیده است معادل های فارسی برای کلمات عربی پیدا کند، در معنی «رمز» کلمه‌های «نمون و اشارت» را با هم آورده است و آیه را چنین ترجمه کرده است:

«زکریا گفت: خداوند من، نشانی بخش مرا. جواب داد وی را که نشانی تو آن است که سخن نگویی با مردمان سه روز مگر نمونی و اشارتی»...

[صفحهٔ ۱ و ۲]

۷ ــ معانی «سمبل» در زبان فارسی

بدین ترتیب مشاهده می‌شود اصطلاح سمبل که به معنای رمز

به کار برده شده است ــ، علاوه بر رمز دارای یازده معادل دیگر نیز می باشد:

۱ □ رمز
۲ □ اشاره
۳ □ راز
٤ □ سرّ
۵ □ ایماء
٦ □ دقیقه
۷ □ نکته
۸ □ معما
۹ □ نشانه
۱۰ □ علامت
۱۱ □ نمون

من اصطلاح دوازدهمی را در برابر «سمبل = رمز» یافته ام که نَماد است.

نَماد در زبان فارسی به معنای «نمود»، «نما»، «نماینده»، به کار رفته است. دیگران هم آن را به معنای سمبل اصطلاح کرده اند.

با وجودی که اصطلاح رمز هم معادل بسیار مناسبی برای سمبل است، اما به دو دلیل اصطلاح نماد را برآن ترجیح دادم. اوّل آنکه، رمز در زبان فارسی و فرهنگ اسلامی، ریشه و معنایی بسیار قدیمی، دینی، عرفانی، فلسفی و... دارد که با پدیده «سمبولیسم» در ادبیات نمایشی ــ که فقط یک صد سال پیش ظهور کرده ــ تفاوت های عمده دارد. دلیل دوّم موضوع خاص این کتاب: هنر نمایش است. اصولاً کلمهٔ نماد با کلمهٔ نمایش، همگونی و همبستگی بیشتری دارد.

بنابراین در سرتاسر این کتاب من کلمهٔ «نماد» را در برابر (سمبل = Symbol) و اصطلاح «نمادگرایی» را در برابر (سمبلیسم = Symbolism) و «نمادگرای» را در برابر (سمبولیست = Symbolist)، و «نمادین» را در برابر (سمبلیک = Symbolic) و «نمادگرایانه» را در برابر (سمبلیستیک = Symbolistic)، به کار برده‌ام. باید به یاد داشت که کلمهٔ (سمبلیک = Symbolic) به معنای امری است که به (سمبل = Symbol) مربوط می‌شود و حال آنکه «سمبولیستیک»= (Symbolistic) . به جریانی اطلاق می‌شود که از گرایش به کار ویژه‌ها و کاربردهای «نمادها» ناشی شده است... اما در زبان انگلیسی، گاهی «سمبلیک و سمبلیستیک» (Symbolistic,Symbolic) مترادفاً نیز به کار رفته‌اند.

فصل چهارم

پیدایش «نمادگرایی»

۸ ــ دبستان «نمادگرایی» و واکنش نسبت به دبستان‌های «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی»

نمادگرایی که حدود یک صد سال پیش در فرانسه پدید آمد، در آغاز واکنشی نسبت به «طبیعت گرایی» (ناتورالیسم = Naturalism)، ــ که شاخه‌ای از «واقع گرایی» (رئالیسم = Realism) است ــ، به‌شمار می‌آمد. زیرا «طبیعت گرایان» در سیر تکوینی خود، جنبه‌های «رمانتیک» Romantic و خیالپردازنهٔ (فنتستیک = Fantastic) را از هنر تئاتر جدا کرده و بیشتر به «مسائل»، «زشتیها»، «تنگناها» و «ناکامی های» روانی و اجتماعی انسان روی آورده بودند. وانگهی آنها بیشتر به ظواهر و جلوه‌های برونی پدیده‌ها پرداخته و از طرح معانی ژرف، نکته‌های ظریف، تجلیات روح، احساسات و عواطف انسانی در آثار خود کوتاهی می‌کردند. به همین دلیل در چشم «نمادگرایان»، تئاتر «طبیعت گرای»، خشن، غم‌انگیز، ظاهربین و مادی جلوه می‌کرد و آنها را به واکنش در برابر این ویژگیها وادار می‌ساخت.

وانگهی طبیعت گرایان و واقع گرایان، بیشتر به ظواهر و جلوه های «بیرونی» (External) انسان و جامعه پرداخته و از طرح معانی ژرف روحی و احساسات و عواطف انسانی بر صحنهٔ تئاتر خودداری می‌کردند. محتوای تئاتر طبیعت گرایان و واقع گرایان، اموری غم انگیز، خشن، زمینی و مادی بوده، و زیبایی، معنویت، شعر، رمز، موسیقی، ایهام و... در آن جایی نداشتند. از سوی دیگر واقع گرایان که به گونهٔ دلخواه نمی‌توانستند احساسات، عواطف، آرمان ها و اندیشه های خود را به تماشاگران منتقل سازند، به «نمادپروری» و بهره‌مندی از نمادهای ساخته شده، روی آورند و بدین ترتیب بیان نمایشی خود را ژرف و توانمند نمودند.

بسیاری از منتقدین، نمادگرایی در هنرهای نمایشی را، واکنشی نسبت به تنگناها و نارسایی های نهفته در طبیعت گرایی و واقع گرایی تلقی نموده، و آغاز پیدایی آنرا از دههٔ آخر قرن نوزدهم قلمداد کرده اند. اما باید توجه داشت که نمادگرایی به اشکال گوناگون آن، از دوران کهن و به ویژه در هنر اقوام ابتدایی وجود داشته است و اصولاً هنرمندان بزرگ هر دوره ــ، به‌طوری که در این کتاب خواهید خواند ــ، از کشف و پروراندن و ساختن نمادها، بهرهٔ فراوان برده‌اند. بنابراین به یک اعتبار نمادگرایی دبستانی جدید است و به اعتبار دیگری، کهن‌ترین دبستان هنری جهان به‌شمار می‌رود.

۹ ــ نکاتی دربارهٔ اجرای نمایشنامه های «نمادگرای»

کاربرد نمادگرایی دارای «طیف»، «میزان و یا درجه» است. ممکن است در هر نمایشنامه نمادگرای، یک یا چند «نماد» به کار رفته باشد و از سوی دیگر احتمال دارد، نمایشنامه از بنیاد بر پایهٔ یک نماد استوار گردیده باشد. بنابراین اولین وظیفه کارگردان، تعیین میزان و تعداد

نمادها و اهمیت نسبی هرکدام در نمایشنامه است. بدون چنین کاری که من آنرا «نمادسنجی» می‌نامم، اجرای نمایشنامه‌ای که در آن نماد به کار رفته، درست از کار در نمی‌آید.

از آنجایی که نمایش همستادی [سیستم] است که عناصر تشکیل دهندهٔ آن ناگزیر از همسازی می باشند، کارگردان وظیفه دارد هر عنصر تشکیل دهندهٔ هنر نمایش را با ضوابط اجرایی نمادگرایی، همساز کند تا به یگانگی و انسجام کار او آسیبی نرسد. عناصری که همستاد او را می‌آفرینند عبارتند از: بازیگری، صحنه آرایی، طراحی لباس، چهره پردازی و بازیگری. هرکدام از این عناصر بایستی با در نظر گرفتن شیوه های دبستان «نمادگرایی» طراحی و تنظیم گردد.

مثلاً چنانکه در طراحی «ویکتور هورتا» (Victor Horta) مشاهده می‌شود، صحنه افزارهای نمایشنامه های نمادگرای جنبهٔ تخیلی و ابتکارآمیز دارند و کمتر به واقعیت مکانی و زمانی تکیه می‌کنند. به‌قول «دوگلاس ای. راسل» (Douglas. A. Russell) در این گونه نمایشنامه ها طبیعت، یا واقعیت از هنرمند تقلید می‌کند و نه هنرمند از طبیعت یا واقعیت. همین اصل در مورد طراحی لباس و چهره پردازی نیز کم و بیش صادق است. به‌عقیده بیشتر نقدگران، صحنه آرایی، طراحی لباس، چهره پردازی و بازیگری در نمابشنامه های «نمادگرای» بایستی خیال انگیز، توهم زا و القاءگر، تداعی ساز باشد.

«الین آدامز نواک» (Elaine Adams Novak)، دربارهٔ اجرای نمایشنامه های نمادگرای چنین می‌نویسد:

> نمادگرایان در آغاز، سادگی صحنه آرایی و طراحی لباس را پیشنهاد کردند و از نشان دادن زمان و مکان واقعی نمایش خودداری نمودند. زیرا آنها می‌خواستند گسترهٔ زمانی و مکانی فراخ تری داشته

باشند و از مرزبندی مکانی و چهارچوب زمانی فراتر روند. هدف کلی نمادگرایان آفرینش فضا، حالت و کندی و تندی ضرباهنگ نمایش بود. آنها می‌خواستند تماشاگر را به وضعی در آورند تا خود را موقتاً از دنیای واقعی رهانیده و در دنیایی «خیالساخته» به تجربه‌ای رمزی و عرفانی سوق دهند...

امروزه چگونگی اجرای نمایشنامهٔ نمادگرای، بستگی به میزان تأکید کارگردان بر نمادها دارد. هنگامی که نمایشنامه اصولاً واقعی گرای است و در آن چند نماد بیشتر یافت نمی‌شود، سبک اجرایی عمدتاً «واقع گرایانه» است. احتمالاً نمایشنامهٔ «اردک وحشی» (The Wild Duck, 1884) اثر «هنریک ایبسن» (Henrik Ibsen, 1828-1906) که آنهم تا حدودی اثری نمادگرایانه است، با طرحی واقع گرایانه به اجراء در می‌آید. در حالیکه نمایشنامهٔ «پله‌آس و مه‌لیزاند» (Pelleas and Melisand) اثر «موریس مترلینک» (Maurice Maeterlinck, 1862-1949) ــ، که روح نمادگرایی برآن استیلای کامل دارد ــ، با شیوه‌های کاملاً نمادگرایانه، و «تأثیرگرایانه» طراحی و اجراء می‌گردد. بدین ترتیب که بر «روح» و «مضمون» نمایشنامه، با شدت و نیروی بیشتری تأکیدگذاری شده، و با پرهیز از «واقعیت‌نمایی»، فضا، رنگ و حالت نمایش، به شکل مطلوب آفریده می‌شوند.

طراح لباس، به اغلب احتمال برای نمایشنامه «اردک‌وحشی» لباسهایی طرح می‌کند که با زمان و مکان و فرهنگ نمایشنامه مشابهت دارد. اما برای نمایشنامه «پله‌آس و مه‌لیزاند» می‌کوشد تا زمان، مکان و یا فرهنگ خاصی را القاء نکند.

بازیگری در نمایشنامهٔ «اردک‌وحشی» باید با واقعیت متناسب باشد. شاید نمایشنامه «پله‌آس و مه‌لیزاند» هم با همین شیوه بازی شود. اما در سال (1893) هنگامی که برای اولین بار این

نمایشنامه برصحنه اجراء گردید، بازیگران متن نمایشنامه را به آواز می‌خواندند و با حرکات نامتعارف و بی‌تناسب با واقعیت تا آنجا که ممکن بود به نمایشنامه فضا و حالتی «غیرواقع گرایانه» (Unrealistic) اعطاء کردند...

[صفحات ۱۲۹ تا ۱۳۵]

در این باره در صفحات آینده توضیحات بیشتری داده خواهد شد.

فصل پنجم

«نمادگرایی» در ادبیات کهن

۱۰ ــ بینش «اساطیری» و بینش «نمادگرای»

نظر به همبستگی ها و همریشگی هایی که میان «اسطوره» (Myth) و نماد وجود دارد، یادآوری نکات زیر ضروری است:

«اسطوره» چهار معنا و جنبه دارد: (۱) رویدادی «افسانه‌ای» (Legendary)، و «سنتی» (Traditional) دربارهٔ «موجودی فوق بشری» (Superhuman Being). (۲) داستانی دربارهٔ حوادثی که فاقد توجیه طبیعی و منطقی باشد. (۳) اعتقادی غیرقابل اثبات، که صرفاً به خاطر جنبه های رمزآمیز و فوق بشری آن پذیرفته شده، و درستی و یا نادرستی آن مورد چون و چرا قرار نگرفته است. (٤) هرگونه داستان و یا فکر ساختگی و تخیلی دربارهٔ اشخاص و یا حوادث استثنایی و فوق طبیعی.

«میرچا الیاده» اسطوره را این گونه تعریف می‌کند:

> اسطوره نقل کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است، راوی واقعه ایست که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز، رخ داده است. به بیانی دیگر اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از

دولت سر و به برکت کارهای نمایان و برجسته، موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی، چه کل واقعیت: کیهان، یا فقط جزئی از واقعیت: جزیره‌ای، نوع نباتی خاص، سلوکی و کرداری انسانی، نهادی، یا به عرصه وجود نهاده است. بنابراین اسطوره همیشه متضمن روایت یک «خلقت» است، یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده، و هستی خود را آغاز کرده است. اسطوره فقط از چیزی که واقعاً روی داده، و به تمامی پدیدار گشته سخن می‌گوید. آدم‌های اسطوره، موجودات مافوق طبیعی اند و خاصه به خاطر کارهایی که در زمان پر ارج و اعتبار سرآغاز همه چیز انجام داده‌اند، شناخته شده‌اند و شهرت دارند. اساطیر کار خلاق آنان را باز می‌نمایند و قداست ــ یا فقط «مافوق طبیعی» بودن ــ اقدامات و اعمالشان را عیان می‌سازند. ملخص کلام آنکه، اساطیر ورود و دخول های گوناگون ناگهانی و گاه فاجعه‌آمیز عنصر مینوی ــ یا مافوق طبیعی ــ را در عالم وصف می‌کنند. این فوران و طغیان عنصر مینوی است که واقعاً عالم را می‌سازد، بنیاد می‌دهد و آنرا بدانگونه که امروزه هست، در می‌آورد. بالا تر از این، بر اثر مداخلات موجودات مافوق طبیعی است که انسان آنچه امروز هست، شده است، یعنی موجودی میرنده، صاحب جنس و فرهنگ‌پذیر...

[ترجمهٔ جلال ستاری، صفحات ١٤ تا ٢٥]

«اساطیر»، بیشتر با احساسات و عواطف بشری سروکار دارند و اموری معقول و مستدل نیستند. و اصولاً دارندگان بینش اساطیری، جویندگان توجیهات عقلی و استدلالی نبوده، و صحت و حقیقت معتقدات خود را، با اصول و موازین دنیای تخیل، عاطفه و احساسات ــ به اثبات می‌رسانند... اساطیر معمولاً در «ادبیات گفتاری» پیدا شده و نسل در نسل، سینه به سینه منتقل گردیده، و سرانجام به خامهٔ مورخین، کهنه و یا ادیبان دورهٔ کتابت، به صورت مکتوب در آمده‌اند... در دورهٔ

پیش از کتابت، معتقدین به اساطیر دارای «بینش اساطیری» بوده‌اند، که دربارهٔ آن می‌توان توضیح «داریوش شایگان» را شاهد آورد:

«داریوش شایگان» در کتاب خود به نام: «بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی»، درباره مبانی اساسی بینش اساطیری چنین می‌نویسد:

«لوسین لوی‌برول» جامعه‌شناس فرانسوی با تجزیه و تحلیل مدارک مربوط به اقوام بدوی، به این نتیجه می‌رسد که اساطیر ابتدایی اقوام بدوی، حاکی از ساخت فکر خاصی است که می‌توان آنرا «پیش منطقی» -Prélogique- دانست. در محیطی که این اقوام زندگی می‌کنند، طبیعت جلوه‌ای جادویی دارد، به این معنی که کلیهٔ اشیاء و موجودات در یک شبکه از ارتباطات مرموز ظاهر می‌شوند و ارتباط فرد به «توتم» (Totem) نوعی ارتباط سحرآمیز است که می‌توان آنرا «همجواری مرموز» -Participation Mystique- دانست...

در بینش اساطیری برای مرتبط ساختن چیزها با یکدیگر، فقط یک بُعد وجودی هست و آن نیز، بُعد اتصال، هم‌جوهری و همسانی است...

بینش اساطیری که ادراکی یکپارچه و حضوری از حادثهٔ عِلّی دارد، فقط به وقوع «حادثه» اکتفاء می‌کند. در بینش اساطیری حوادث اتفاقی هیچ معنی ندارد: آنجایی که روش علمی اشاره به «اتفاق» یک حادثه یا یک سانحه می‌کند، بینش اساطیری خواستار علت واقعی و «کنکرت» است. بلاهای آسمانی که برسر قومی نازل می‌شوند، بیماری و مرگ و سایر مصیبت‌هایی که گریبانگیر آدمها می‌شوند، در بینش اساطیری حوادثی اتفاقی محسوب نمی‌شوند، بلکه اینان ناشی از دخالت و نفوذ علل سحرآمیز و مرموزی هستند...

[بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی، صفحات ۱۲۹ تا ۱۳۳]

اسطوره و نماد از هم چندان دور نیستند و در آخرین تحلیل، شماری از اسطوره‌ها نهایتاً نمادین می‌گردند.

دکتر تقی پورنامداریان، که به تحلیلی از داستان‌های رمزی و عرفانی ــ فلسفی «ابن‌سینا» و «سهروردی»، دست‌یازیده است، به شخصیت‌هایی افسانه‌ای و اساطیری اشاره می‌کند که نهایتاً صفت رمزی و نمادین «سمبلیک» یافته‌اند. او می‌نویسد:

> شخصیت‌ها و اشیایی که یا برحسب قرارداد، و یا به علت دارا بودن صفات و استعدادهای غالب طبیعی و مادی، و یا به سبب صفات غالب و خارق‌العادهٔ ناشی از نقش اغراق‌آمیزشان در افسانه‌ها و اساطیر صفت رمزی و سمبلیک یافته‌اند، موضوع بحث این کتاب است... [صفحه ۱۰]

باری، در «بینش نمادگرایانه» نیز «تخیل»، فضای «رمزآمیز»، منطق «رویا»، ارتباط سحرآمیز پدیده‌ها ــ، وجود دارند. نمادگرایی در شعر و نمایش، از نوعی شهود ابتدایی و بدوی که در روح هر انسانی وجود داشته و شاید جوهر همین: «بینش اساطیری» باشد ــ، آغاز گردیده، لحظه به لحظه، آرام و آرام، عمیق‌تر و روشن‌تر می‌گردد. نمادگرایان به ظواهر منطقی، و روابط ظاهری علّی میان امور و واقعیت‌های متعارف بسنده نکرده، در جستجوی عللی سحرآمیز، و مرموز، و به‌زعم آنها «حقیقی»، در زوایای پنهان، و ساحَت‌ها عمیق و ناشناختهٔ امور و واقعیت‌ها، به کندوکاو ادامه می‌دهند.

۱۱ ــ تعبیرهای «نمادگرایانه» از تراژدی‌های یونان باستان

از دیرباز جنبه‌های نمادگرایانه تراژدی‌های یونانی، مورد توجه محققین و مفسرین تئاتر کلاسیک قرار گرفته و نظریات مهم و تفکرانگیزی در این زمینه ابراز شده است. بیشتر این مطالعات، به دست

انسان‌شناسان (Anthropologist) انجام گرفته و به همین دلیل، عمق و اعتبار کار آنها، بیشتر در حوزهٔ علوم اجتماعی ــ، و نه هنرهای نمایشی ــ، مطرح گردیده است...

یکی از شاخص‌ترین تحقیقات در این زمینه، دربارهٔ تراژدی «ادیپوس»، یا «ادیب شهریار» (Oedipus the King, 430? B.C.) اثر «سوفوکل» (Sophocles, 496?-404 B.C.) صورت گرفته، و من پس از خلاصه کردن طرح داستانی این تراژدی، به بحث دربارهٔ جنبه‌های «نمادگرایانهٔ» آن می پردازم:

۱۲ ــ تراژدی «ادیب شهریار»

اسطورهٔ «ادیپوس» یا «ادیپ»، یکی از معروفترین اسطوره‌های یونانی بوده که به عالیترین وجه آن توسط «سوفوکل» به صورت تراژدی بازسازی و تنظیم شده است. طرح داستانی این نمایشنامه به قرار زیر است:

«شاه لییوس» (Laius) نوهٔ «کدموس» (Cadmus) بوده و با یکی از خویشاوندان دور خود به نام «جوکاستا» (Jocasta) ازدواج می‌کند. او شاه «تب» نیز بوده است... (در ضمن «اپولو» (Apollo) خدای خورشید و... «خدای حقیقت» (God of Truth) نیز هست و این جنبهٔ او در اسطوره‌شناسی مورد تأکید قرار گرفته است).

کاهنهٔ معبد او دربارهٔ «شاه لییوس» چنین تفأل می‌زند که: «وی به دست پسرش کشته خواهد شد. این رویداد سرنوشت اوست و هیچ کس چون «آپولو» سرنوشت انسان را نمی‌داند.»

بدیهی است که «شاه لییوس» به چنین سرنوشتی تن نمی‌سپارد. به‌همین دلیل، هنگامی که پسرش «ادیپوس» زاده می‌شود، او را به یکی از خدمتکاران سپرده و فرمان قتل کودک را می‌دهد.

نحوهٔ قتل کودک این است که او را بر بالای کوهی بگذارند تا طعمهٔ وحوش شده یا از عوامل جوّی جان بسپارد...

با چند حادثهٔ اتفاقی «ادیپوس» از مرگ نجات یافته و در دربار شاهِ «کورینث» (Corinth) به فرزندخواندگی پذیرفته می‌شود... اما وی خود را فرزند راستین شاهِ «کورینث»: (Polybus) می پندارد... تا اینکه به او خبر می‌دهند که سرنوشت وی چنین رقم خورده که به دست خود، پدر را به قتل رسانده و با مادر خود ازدواج کند، و صاحب فرزندانی شوم بخت گردد. اما «ادیپوس» به چنین سرنوشت هولناک تن در نمی‌دهد و برای فرار از آن، از پیش شاه و ملکهٔ «کورنیث» ــ، که به گمان او پدر و مادر حقیقی او هستند ــ، می‌گریزد، و به سوی «تب» می‌آید. سرِراه، در یک سه‌راهی به معبد دلفی ــ ستایشگاه آپولو ــ می پیوندد، با پدر اصلی خود «شاه لییوس» ــ، که با چند تن از ملتزمین خود در حال عبور است ــ، برخورد می‌کند. برسر حق تقدم با آنها اختلاف پیدا می‌کند. «شاه لییوس» از گستاخی چنین خارجی مغروری در خشم می‌شود و «ادیپوس» را به باد دشنام می‌گیرد. «ادیپوس» که خود را شاهزاده کورینثی می‌داند، نمی‌تواند دشنام‌های چند «تبی» گستاخ را بپذیرد... مشاجره برسر حق تقدم در عبور از سه راهی، به مشاجره، و مشاجره به جنگ و جنگ به فاجعه می انجامد. و «لییوس» و «ادیپوس» بی آنکه متوجه باشند، پیشگویی «آپولو» را تحقق می بخشند... «ادیپوس» در این زدوخورد، جملهٔ مهاجمین را به قتل می‌رساند، تنها یک تن از مهلکه می‌گریزد و خود را به دربار می‌رساند و به همه اعلام می‌دارد: «شاه لییوس» توسط راهزنان به قتل رسیده است! اگرچه قتل «شاه لییوس» همه را متأثر می‌کند، امّا همین اندازه که او، برخلاف پیشگویی، به دست پسرش کشته نشده، باعث خشنودی نزدیکانش

می‌شود.

اما داستان «ادیپوس» که نادانسته پدر خود را به قتل می‌رساند، به همین جا ختم نمی‌شود، زیرا هنوز سرنوشت او به تمامی تحقق نیافته. وی باید نادانسته جای پدر را بگیرد و حتی با مادر خویش نیز وصلت کند. پس باید طبق حکم سرنوشت ادیپوسی که از «کورنیث» آمده از کاخ «تب» سر در آورد.

در اینجا یک عامل فوق طبیعی دیگر به نام «اسفینکس» -Sphinx- وارد ماجرا می‌شود، که موجود افسانه‌ای غریبی است: «اسفینکس» که موجود افسانه‌ای است به گونهٔ شیر بالدار است که سر و سینهٔ او به زن‌ها شباهت دارد. این مخلوق عجیب راه ورود به «تب» را بسته و تنها کسانی را به شهر راه می‌دهد که بتوانند به «چیستان» او پاسخ دهند. معمای وی این است: «آن چیست که صبحگاه بر چهار پا، و در نیمروز بر دو پا و در غروب بر سه پا راه می‌رود؟» هر کس که داوطلب باشد می‌تواند در پاسخگویی به این چیستان، شرکت کند، اما شکست در این آزمون منجر به مرگ شرکت کننده می‌گردد.

«ادیپوس» جواب چیستانِ «اسفینکس» را می‌دهد: جواب انسان است که در کودکی = صبحگاه، بر چهار پا می‌خزد و در جوانی = نیمروز، بر دو پا و در پیری = غروب، به کمک عصا بر سه پا، راه می‌رود.

جواب او درست است، و هنگامی که «اسفینکس» جواب درست را می‌شنود، خود را می‌کشد و حصر شهر «تب» به پایان می‌رسد. مردم به سرور در می‌آیند و هنگامی که شجاعت، تیز هوشی و خِرد «ادیپوس» را مشاهده می‌کنند وی را به کاخ شاهی راهنمایی کرده و او را جانشین شاه مقتول می‌سازند. وی با ازدواج با «جوکاستا» همسر شاه

«لییوس»، ندانسته با مادر خویش ازدواج می‌کند و از او صاحب چند فرزند می‌شود که یکی از آنها دختری به نام «آنتیگون» (Antigone) است که به نوبهٔ خود موضوع یکی دیگر از تراژدی‌های مشهور «سوفوکل» قرار گرفته...

تراژدی «ادیپ شاه»، نوشتهٔ «سوفوکل» از جایی آغاز می‌گردد که شهر «تب» بار دیگر دچار بلا و مصیبت شده: طاعون به شهر آمده و به همه جا سرایت کرده است و جانور و گیاه را نابود می‌کند. بزرگان شهر به کاخ «ادیپ» آمده و برای بیماری و قحطی مصرانه چاره‌جویی او را می‌طلبند.

باید فراموش نکنیم که به خاطر وصلت عجیب «ادیپ» با مادرش، در این خانواده، نسب‌ها و شاخه‌های خویشاوندی درهم ریخته: مثلاً «کره‌ئون» (Creon) برادر «جوکاستا»، هم برادرزن و هم دایی «ادیپ» به‌شمار می‌رود و «جوکاستا»، هم مادر فرزندان خود، و هم مادر بزرگ آنهاست!...

در چنین شرایطی «ادیپ»، «کرئون» را احضار و از او می‌خواهد که به پرستشگاه «دلفی» (Delphi) برود و به استغاثه، کمک آسمان را به‌طلبد.

«کرئون» به شادی بارمی‌گردد و خبر می‌دهد که «آپولو» برای رفع بلا، تنها یک شرط تعیین نموده و آن شناسایی قاتل «شاه لییوس» و تبعید او از شهر «تب» است.

در اینجا خاطر «ادیپ» کاملاً آسوده می‌گردد، زیرا به‌زعم خودش، تکلیف روشن و ساده‌ای دارد: یافتن قاتل و تبعید او!

«ادیپوس» عهد می بندد که قاتل شاه «لییوس» را بیابد و برای وفا به عهد خود از پیشگویی کور به‌نام: «تایره‌زییاس» (Teiresias)

می‌خواهد تا گناهکار را شناسایی کند.

«تایره‌زیاس» در ابتدا خاموش می‌ماند، امّا به اصرار و حتی تهدید «ادیپ» لب به سخن گشوده و به او اطلاع می‌دهد که «ادیپ» خودش قاتل پدر است!

«ادیپ» در آغاز اظهارات «تایره‌زیاس» را توطئه‌ای علیه خویش تلقی می‌کند و به او هشدار می‌دهد! سپس به بررسی چگونگی قتل «شاه لییوس» می پردازد. به‌زودی درمی‌یابد که مرد مغرور و گستاخی را که سالیان پیش، در یک سه‌راهی، نزدیک معبد «دلفی» به قتل رسانده همان «شاه لییوس» بوده است!...

در این هنگام پیکی از شهر «کورینث» رسیده و به او اظهار می‌دارد که «شاه پلیبوس» درگذشته، و سلطنت را برای او به‌جای نهاده است. از طریق همان پیک درمی‌یابد که «شاه پلیبوس» پدر حقیقی او نیست، بلکه او را در کوه یافته و به عنوان فرزندخوانده در دربار «شاه پلیبوس» پذیرفته اند...

در این هنگام «ملکه جوکاستا»، مادر و همسر «ادیپ»، ملتمسانه از او می‌خواهد که به چنین تحقیقی خاتمه دهد، اما «ادیپ» همچنان مسئله را پی گیری می‌کند، و سرانجام آشکار می‌شود که قاتل «شاه لییوس» خود اوست و «جوکاستا» نیز مادر حقیقی اوست!

در چنین شرایط هولناکی «ملکه جوکاستا» خود را حلق‌آویز می‌کند، و «ادیپ» چشمان خود را کور...

سرانجام «ادیپ» با آرزوی مرگ خویش، حکومت «تب» را موقتاً به «کره‌ئون» می سپارد تا «کره‌ئون» نیز به وقتش آنرا به فرزندان «ادیپ» تحویل دهد. «ادیپ» کور و افسرده، چند سالی در «تب» می‌ماند. اما پس از مشاجره و دشنام با پسران خود: «پلی نایسیز»

(Polyneices) و «اتیوکلیز» (Eteocles) ، به فرمان «کره ئون»، از «تب» تبعید می‌شود. «ادیپ» خوار و بی یار به «کلونوس» (Colonus) فرستاده می‌شود. در این تبعید، دخترش «آنتیگون». (Antigone). او را همراهی می‌کند.

۱۳ ــ تفسیرهایی «تمثیل گرایانه» و «نماد گرایانه» از تراژدی «ادیپ شهریار»

«ویلیام. ای. له سا» (William. A. Lessa) یکی از استادان برجسته «دانشگاه کالیفرنیا»، دربارهٔ نماد گرایی در تراژدی «ادیپوس» اثر «سوفوکل»، به مطالعهٔ بسیار مهمی دست یازیده و نتیجه گرفته که فهم کامل این تراژدی مستلزم و منوط به فهم کامل جنبه های «نمادین» این اثر می باشد.

«میشل برل» (Michel Breal) ، «لئو پولد کنس تانس» (Leopold Constans) ، «سِر جرج کاکس» (Sir George Cox) ، و «کارل رابرت» (Carl Robert) نیز، همعقیده «له سا» بوده و دربارهٔ جنبه های نماد گرایانه در تراژدیِ «ادیپوس»، تحقیقاتی انجام داده اند. مطالعات و تحقیقات آنها، به فهم ما از این اثر کمک مهمی می‌کند... براساس مقالهٔ «پرفسور له سا»، من نظر این محققین را چنین خلاصه می‌کنم:

«برل» در سال (1877) ، تراژدی «ادیپوس» را تمثیلی یا نمادی انسانی، از «واقعیتی طبیعی» می‌شناسد: «واقعیتی» که برای یونانیان باستان مطرح بوده است. به نظر «برل»، «ادیپوس»، «نمادی انسانی» از نور است و هنگامی که او خود را کور می‌کند، در واقع به صورت نماد تاریکی، تحول می یابد. بقیه داستان، ــ به نظر برل ــ، از اسطوره های دیگر اخذ شده و یا از تخیل «سوفوکل» مایه گرفته و

جنبه‌های فلسفی و اخلاقی اثر را ساخته و پرداخته است...

به نظر «کنس‌تانس» در سال (1880)، تراژدی «ادیپوس»، «بازسازی نمادین» یکی از «اسطوره‌های خورشیدی» (Solar Myth) می‌باشد. و همانطور که خورشید را شب فرامی‌گیرد، چشمان «ادیپوس» را نیز کوری، تاریک می‌کند...

به نظر «کاکس» در سال (1870)، «اسفینکس» (اژدهای بالداری که در تراژدی «ادیپوس» نقش دارد = ابوالهول = Sphinx)، «نمادی» از «تظاهرات طبیعی»: خشکسالی، می‌باشد. این بلیهٔ طبیعی، به کمک خرد و «نماد» آن: «ادیپوس»، محو و معدوم می‌گردد...

به نظر «رابرت» در سال (1915)، «ادیپوس» یکی از قهرمانان دنیای زیرزمین = Hades ــ، که به زعم یونانیان باستان مقر دوزخ بوده است ــ، و نیز نمادی از «تحول فصول» به‌شمار می‌آمده است. این تحول، لزوماً برطبق جبر طبیعی تحقق می‌پذیرد. «جوکاستا» (Jocasta) : مادر «ادیپوس» نیز، نمادی از «ماده ــ ایزد زمین» (Earth Godess) به‌شمار می‌رود و شوهر و یا پدر او «ادیپوس» نیز: نمادی از فصل کهنه... همانطور که بهار، زمستان را محو و معدوم می‌کند، «ادیپوس» نیز که نمادی از «بهار» است، پدر خود را می‌کشد تا جای او را بگیرد و با کور ساختن خود، در واقع، زمینه را برای پایان فصل خود و ظهور فصل جدید آماده می‌سازد...

در پایان این بحث، باید به یاد بیاورم، که به زعم این محققین: در یونان باستان، قرن‌ها پیش از تراژدی‌نویسان، اعتقادات مذهبی به صورت تعبیر و توجیه مظاهر طبیعی وجود داشته، و این تراژدی‌نویسان، تغییر و تحول آن مظاهر طبیعی را به صورت نمادگرایانه و انسانی متحول

ساخته و به آنها شکل و «نمادی انسانی» اعطاء کرده‌اند... این تراژدی‌نویسان، جنبه‌های داستانی، نمایشی، فلسفی و اخلاقی را نیز به آثار خود افزوده‌اند تا از شکل کامل و عمیق نمادین آن، کاسته و به نوعی واقع گرایی انسانی ــ به‌معنای یونانی آن ــ دست‌یابند.

۱۴ ــ چند مورد از استفادهٔ هنرمندان دیگر از نماد

آثار «ویلیام شکسپیر» نیز حاوی «نمادهای» متعددی است که به چند نمونه از آنها اشاره می‌کنم.

در نمایشنامهٔ «مکبث» (Macbeth, 1605) اثر «ویلیام شکسپیر» (William Shakespear, 1564-1616) ، «خون» که بارها به آن اشاره می‌شود، نمادی از گناه و قساوت می باشد. و در نمایشنامهٔ «هاملت» (Hamlet, 1600) ، علف‌ها و بیماری‌ها، نمادهایی از فساد و زوال است. و نیز در نمایشنامهٔ «لیر شاه» (King Lear, 1605) ــ، اثر همین نمایشنامه‌نویس ــ، لباسها نمادهایی از ظواهر پرزرق و برق و «اقتدار سلطنتی» محسوب می‌گردند...

«تی. اس. الیوت» (T.S. Eliot, 1888-1965) در شعر «مردان پوک» (The Hollow Men) ، مردان پوک را نمادی از انحطاط فرهنگی تهی از معنویت تلقی کرده ــ، «هرمن ملویل» (Herman Melville, 1819-1891) ، «موبی دیک» (Moby Dick) ، این «وال سفید» را نماد ابلیس گرفته ــ، در «کمدی الهی» (The Devine Comedy) اثر «دانته آلیگری ثری» (Dante Alighieri, 1265-1321) ، سفر به دنیای زیرزمین و بازگشت از آن نماد گناه، عقوبت و توبه و مغفرت است.

در آثار «ویلیام باتلر ییتز» (William Butler Yeats, 1865-1939) «خورشید»، «ماه»، «برج»، «صورتک»، «درخت»،

«پله کان»، «عقاب» و... تماماً دارای جنبه های نمادین می باشند.

در اشعار «حافظ» (؟ ــ ۷۹۲ه . ق) «ساقی»، «پیاله»، «باد صبا»، «خانقاه»، «پیر»، گاهی صرفاً نمادند...

«منطق الطیر»، اثر «عطار نیشابوری» (۵۴۰ ــ ۶۱۸ه . ق) کلاً اثری نمادگرای است. و کیست که بتواند به درستی معنای عجیب، عمیق و متعالی نماد «نی» در بیت زیر از «جلال الدین مولوی» (۶۰۴ ــ ۶۷۲ه . ق) را:

بشنو از «نی» چون حکایت می‌کند،
از جدایی ها شکایت می‌کند...

بشناسد و بشناساند؟ کیست که معنای «زورق» در شعر «زورق مست» اثر «آرتور رمبو» (Arthur Rimbaud, 1854-1891) را، نمادی حیرت آور و خیال انگیز نداند؟ هنگامی که «شارل بودلر» (Charles Baudelaire, 1821-1867) «مرغ آلباتروس» را نمادی از «هنرمند»: «شاعر» می انگارد که در دنیای تبهکاران و شکارچیان گرفتار شده، کیست که به حال او (مرغ آلباتروس = شاعر) رقت نیاورد و در عین حال در برابر او تعظیم نکند؟:

«آلباتروس» مرغی است که چون بالهای عظیمی دارد، دیگر نمی‌تواند راه برود. باید پرواز کند. هنرمند هم همین است، گرفتار در میان پوک مردمی کوتاه‌بین و شریر... این بخش را با ترجمه‌ای از شعر «آلباتروس» خاتمه می‌دهم.

آلباتروس L'Albatros

مسافران، غالباً برای سرگرمی خویش

«آلباتروس»، پرندهٔ عظیم دریاها را شکار می‌کنند
آلباتروس، همسفر بیخیال مسافرانست
و بدنبال زورق در گرداب‌های تلخ آب روان...

همینکه او را بر کف تخته‌های کشتی نهادند
این پادشاه پهنهٔ آسمان، ناشی و شرمگین
بالهای بلند سپید خود را همچون پاروهای کشتی
که کنار آن فروافتاده‌اند، رها می‌کند.

این مسافر بالدار، چه ناشی و بیحال است؟
او که از این پیش، آنهمه زیبا بود
اکنون چه زشت و مسخره‌انگیز است!
یکی منقارش را با «پیپ» می‌تراشد
و دیگری لنگ لنگان، تقلید پرندهٔ ناتوان را در می‌آورد!

شاعر نیز همانند این پادشاه ابرهاست
با توفانها همراهست و بر تیراندازان می‌خندد
اما برروی زمین، در میان هیاهوی فراوان تبعید شده است.
و بالهای غول‌آسایش او را از ره‌پیمایی بازمی‌دارد.

[ترجمهٔ «دکتر حسن هنرمندی»]

بخش دوم

سیر تکوینی و تاریخی نمادگرایی

فصل ششم

زمینه های فلسفی و هنری در پیدایش نمادگرایی

۱۵ ــ نظریهٔ «ولفگانگ ون گوته»

یکی از چهره های سرشناسی که نقدها و نظریه های نمایشی او، به طور غیرمستقیم، به سود دبستان نمادگرایی بوده است، «ولفگانگ ون گوته» (Wolfgan Von Goethe, 1749-1832) می باشد.

«گوته»، شاعر، نقاد و نمایشنامه‌نویس آلمانی است، و نقدها و نظریه های نمایشی او بیشتر در حوزهٔ دبستان هنری «رومانتی سیسم» قرار دارد. وی در یکی از مراسمی که در بزرگداشت زادروز «ویلیام شکسپیر» در آلمان تشکیل شده بود، خطابهٔ مهمی ایراد کرد، سپس درونمایهٔ همین خطابه را، زمینهٔ نهاد کار خود قرار داده و نقدها و نظریه هایی ابراز نمود که برخی از اصول آنها، در ایجاد دبستان نمادگرایی نیز، سودمند افتاده است.

«گوته» چنین می‌گوید: که خواندن آثار «شکسپیر»، در او تجربه ای را زنده می‌کند، که به تجربهٔ کوری مادرزاد شباهت دارد که ناگهان «بینا» گردد. و یا به تجربهٔ آن زندانیِ در زنجیر می‌ماند، که یک

باره از زندان به سوی «آزادی» بجهد و زنجیرهای کهنه‌اش را به دور افکند...

به‌نظر «گوته»، در «طرح داستانی» (Plot) نمایشنامه‌های «شکسپیر»: این تاریخ‌شناس بزرگ نوع بشر، «رمز و رازی» نهفته، که کشف و رؤیت آن، چنین «بینایی» و «آزادی» ناگهانی، هیجان‌آور و شورانگیز را، موجد و موجب می‌گردد... و وجود «رمز و راز» در نمایشنامه، و کشف آن در جریان نمایش و «رؤیت حقیقت رمزآمیز» نهفته در آن ــ، از بنیادهای مهم دبستان نمادگرایی تلقی می‌گردد...

ستایش «گوته» از جنبه‌های «نمادگرایانه» آثار «شکسپیر»، یکی از موارد قابل توجه، در نظریه‌های نمایشی «گوته» می‌باشد. ستایش «گوته» از «شکسپیر»، گاهی هم حالت طنز و ایهام دارد: به‌زعم او آثار «شکسپیر»، «درخشان» اما «بی‌تداوم» می‌باشند. به‌عبارت دیگر، «درخشانی» آن «تداوم» نداشته و در لحظات و موارد «متناوبی» تحقق یافته... اما آنچه در نظر «گوته»، «لحظات درخشان» آثار «شکسپیر» تلقی شده، از نظر بحث من: نمادگرایی، شایان توجه است. زیرا «گوته» به «شاعری» و «شعرگونگی» و نیز «نمادواری» لحظات و مواردی در آثار «شکسپیر» اشاره می‌کند که به‌زعم او لحظات متعالی و ستایش‌انگیزی می‌باشند که متأسفانه به طور متداوم تحقق نیافته‌اند ــ، بلکه در میان لحظات و موارد متعارف و حتی «تهی از ارزش‌های نمایشی» (Untheatrical) گنجانده شده‌اند.

«گوته» می‌افزاید، در هنر نمایش، تنها آنچه «شعرگونه» و «نمادوار» است، متعالی و ستایش‌پذیر و دارای ارزش‌های نمایشی می‌باشند و میزان نبوغ و موفقیت هر نمایشنامه‌نویس تا حدود زیادی، به میزان و مقدار جوار و قرابت او به «هنر شاعری» و نمادگرایی بستگی

دارد...

۱۶ ــ نظریهٔ «جرج ویلهلم فردریک هگل»

«فـردریـــک هـــگـــل» (Friedrick Hegel, 1770-1831) ، فیلسوف بزرگ آلمانی و یکی از منتقدان پرآوازهٔ هنر نمایش، دربارهٔ نمادگرایی نیز نظریاتی ابراز کرده که هرچند مختصر و به نظر برخی از منتقدین، تا حدی مبهم می‌نماید، اما به لحاظ اهمیت این فیلسوف، و نه صرفاً، به خاطر اهمیت نظریهٔ او دربارهٔ نمادگرایی ــ، به آن اشاره می‌کنم. دربارهٔ اهمیت آثار «هگل»، «ماروین کارل‌سان» می‌نویسد:

> آثار «هگل»، در بسیاری از موارد، خلاصه و جوهر سنت «فلسفی» و «زیباشناسی» فرهنگ و تمدن آلمانی محسوب می‌گردد... به قول «ای. سی. برودلی» -A.C. Bradly- در سال -1909- ، پس از «ارسطو»، «هگل» تنها فیلسوفی است که هنر تراژدی را، با روحی اصیل و اسلوبی جستجوگر و پویا، مورد مطالعه و امعان نظر قرار داده است... **[صفحهٔ ۱۹۳].**

نظریهٔ «هگل» در زمینهٔ هنر نمایش، در مجموعهٔ سخنرانی هایی که در دههٔ (1820) ایراد کرده، متمرکز شده است. در همین سخنرانی هاست که وی علاوه بر سنت های «کلاسیک» و «رومانتیک»، به سنت «سمبولیک» ــ یا نمادگرای ــ نیز، اذعان نموده است.

موضع گیری «هگل» در هنر نمایش، به قول «برنارد بوسانکت» (Bernard Bosanquet) ، جانبداری از دبستان «رومانتی سیسم» است، که به‌زعم «هگل»، انحطاط، و اعوجاج و انحراف نسبت به دبستان «کلاسی سیسم» نبوده، بلکه تکامل و تعالی آن محسوب می‌شود.

به نظر «هگل»، هنر نمادگرایی، ملتفت و متوجهٔ کشف و نمود نیروهای مبهم و مرموزی است که هم در طبیعت وجود دارد و هم در رویدادهای اجتماعی، تاریخی و انسانی. نمایش چنین «روح مخفی، مرموز و مبهمی»، به سادگی ممکن نیست. به همین دلیل آن دسته از هنرمندانی که به یافتن و نمودن آنها دست یازیده‌اند، نهایتاً به القاء، اشاره و کنایه به آنها بسنده کردد و به نمایش طرح و تصاویری ــ، که تا حدی با آن «روح مخفی، مرموز و مبهم» تفاوت داشته و شکل مخدوشی از آنِ آنهاست ــ، خود را محدود ساخته‌اند...

یادآوری می‌نمایم، که به قول مترجم انگلیسی آثار «هگل»: «برنارد بوسانکت»، او فیلسوفی آرمانگر است که به جریان «طبیعی»، «مشروع» و «منیع» واحدی در هنر نمایش اعتقاد دارد که هرچند در مراحل تکوینی و بدوی از نمادگرایی نیز مایه گرفته، اما در سیر تکامل خود به «کلاسی سیسم» رسیده و از آن وضع و حالت نیز فراتر رفته و به صورت «رومانتی سیسم» استحاله یافته و به این ترتیب تکامل و مناعت پیدا کرده است.

به نظر من، نقد تکوینی، تحولی، تکاملی و آرمان گرایانه «هگل»، در برخورد با نمادگرایی، تا حدی سئوال انگیز می‌نماید. زیرا، وی نمادگرایی را تا حدود زیادی به صورت زمینه و خاک و آبی مناسب جهت پیدایش و رویش دبستان‌های دیگر هنری: «کلاسی سیسم» و «رومانتی سیسم» می‌انگارد، که به‌زعم او طبیعی، مشروع، منیع و متعالی تلقی شده‌اند... درحالیکه نمایشنامه‌نویسان و منتقدان پس از او، به چنین دوره‌بندی و نوبت گذاری تاریخی، تکوینی و تکاملی اعتقاد کامل نداشته و نیز قابلیت‌های فراوانی که در نمادگرایی وجود دارد به اثبات رسانیده‌اند.

«لئو راک» (Leo Rauch) در کتابی که در زمینهٔ افکار «هگل» نوشته، دربارهٔ نظریهٔ او «هنر سمبولیک = نمادگرایانه» چنین می‌نویسد:

> هنر نمادگرایانه، در فروترین تراز، هنوز در جهاتِ محسوس و مادی غوطه‌ور است. «مطلق» ـ (Absoulte) پنهان است. [«مطلق» در فلسفهٔ «هگل» عبارت از «ایده» -Idea- ، «خرد» -Mystery-، «جانِ آگاه» -Spirit- و خدا.] و معنای آن به تمامی روشن نیست. و صرفاً به صورت نماد در آمده و به وضوح جلوه گر نشده است. این است آنچه «هگل» هنر نمادگرایانه نامیده است. و باید آن را در میان اقوام اولیه تاریخی، مانند هندیان، ایرانیان و مصریان یافت. معنای «رمز و راز» -Reason- و «روح» -Spirit- هنوز آشکار نشده است. بیان ناقص آن به وسیله «ابوالهول» نشان داده شده است: «حقیقت» و «روح» هنوز درهم پیچیده‌اند.
>
> مهمترین خصلت صورت هنری نمادگرایی، معماری است که بیش از هر چیز به تجسمی مادی و ملموس قرابت یافته‌است...
>
> **[صفحهٔ ۱۰۹].**

توضیح نظر «هگل»، به نظر من، چنین است: «هگل» جهان اشیاء و نمود را تجلی «ایده» یا «روح مطلق» می‌داند و از این رو طبیعت، تاریخ، هنر و دین و فلسفه را نیز، به همین قسم تعبیر و تفسیر می‌کند. هنر در نظر او بیان «مفهوم» است در فرم و صورتی «محسوس». هر اندازه «مفهوم» بیشتر در «محسوس» متجلی و آشکار شود و بهتر بیان گردد، آن هنر والا تر و برتر است.

از آنجا که «هگل»، در بحث دربارهٔ هنر، بی درنگ ما را به عرصهٔ تاریخ هنر می‌کشاند، هنر نمادگرای و رومانیتک را نیز، در عرصهٔ

تاریخ به چالش می‌گذارد. نخستین گام تجلی «مفهوم» در صورت «محسوس» از دیدگاه «هگل»، در هنرهای اقوام اولیهٔ تاریخی دیده می‌شود؛ که هنوز «روح» یا «خردمندانگی» (Rationality) جهان، بیانی ناکافی و روشی ناپخته داشته و با «مادیت» و «ملموسیت» درآمیختگی بیشتری دارد؛ و به اعتباری هنوز در قالب «ماده» (Matter) اسیر است. در این بناهای حجیم کهن، ستون‌ها و تندیس‌ها و پیکره‌های غول‌آسا، «مفهوم» می‌خواهد تا خود را بیان کند، اما به شکلی خام، خشن و ناکافی این هدف را متحقق می‌سازد. در حالیکه به زعم هگل، مثلاً الهیات مسیحی همین مفاهیم را ــ، نه به شکل تجسمی، ملموس، مادی و معماری آن ــ، بلکه به شکل والا تر و ترانساندانتال، تجسم و تحقق بخشیده است.

به‌زعم «هگل»، هنر نمادگرایانه، به دشواری می‌کوشد تا «روح» را بیان کند، اما در انجام این هدف خام‌دست و ناموثر باقی می‌ماند. «صورت» یا «فرم»، در تناسب با این درونمایهٔ روحی، اندک است، و این مظروف بزرگ، در این ظرف کوچک جا نمی‌گیرد. بنابراین تأثیر آن زیبا و یا آرمانی نیست، بلکه استیلاءگرانه، رعب‌انگیز و هیبت‌آور و والاست. همچنانکه در محراب‌های معابد پر پیکرهٔ انگکور ــ وات -Angkor-Vat- ... همچنین در «اهرام» مصری و تندیس‌های تک‌سنگی «یوکاتان» -Yucatan- ، در «استون‌هنج» -Stonehenge- ، این «آرمان‌ها»، به صورت این «نمادها» تحقق و تجسم یافته است.

۱۷ ــ نظریهٔ «آرتور شوپنهاور»

با اینکه استفاده از نماد در هنر و ادبیات پیشینه‌ای باستانی و کهن دارد، نمادگرایی به عنوان دبستانی ادبی و به ویژه ادبی ــ

نمایشی، پدیده‌ای نسبتاً جدید است و بیشتر منتقدین ریشه‌های آنرا در افکار و آثار «آرتور شوپنهاور» (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) یافته‌اند.

«آلبرت آوی» دربارهٔ «شوپنهاور» می‌نویسد:

> وی نیز بحث خود را مانند «فیخته» با گفت‌وگوی «کانتی مذهبان» در نقش «اراده» -Will- آغاز کرده و معتقد شد که اراده، در انسان و در جهان، تنها شیئ «فی ذاته» -Thing-in-itself- است. این نظریه تنظیم دقیق خود را در کتاب «جهان، چون اراده و تصور» -The world as will and Idea (or Representation, 1819)- یافت. در این کتاب «شوپنهاور» اظهار می‌دارد که اراده، استعداد و توانایی این را دارد که خود را در پدیدارها عینیت بخشد، و از این جهت، جهان به منزلهٔ توده‌یی از مظاهر یا نمایش های تصور است، پس جهان تصور است...

[ترجمهٔ دکتر علی اصغر حلبی، صفحهٔ ۳۲٤].

«شوپنهاور» فیلسوفی مأیوس و حیرت‌زده و «درونگرا» است. و به قول «برنارد اف. دیوکور» (Bernard F. Dukore) «شوپنهاور»، انسان را گرفتار دنیای «ظاهر» (Appearence) و یا «توهم» (Illusion)، و به اصطلاح خودش ــ، که از فلسفهٔ شرقی اخذ نموده ــ: «در پردهٔ تاریک مایا» (Maya) می‌انگارد، و پردهٔ مایا، پرده‌ای است که انسان را از دنیای حقیقی و حقیقت جدا و دور ساخته است.

به‌نظر «شوپنهاور»، تکاپوهای «ارادهٔ حیات»، رنج‌آور و مشقت‌زا بوده، و تنها یک راه رهایی و نجات از این نیروی رنج‌آور و مشقت‌زا وجود دارد. «شوپنهاور»، راه رهایی و نجات را در نوعی «سکون» و «خلود» می‌انگارد... و به‌زعم او هنر نیز در فراهم آوردن شرایط سکون و خلود امری مؤثر است.

«دکتر عبدالحسین زرین کوب»، دربارهٔ یأس و رهایی در فلسفهٔ «شوپنهاور» چنین می‌نویسد:

«آرتور شوپنهاور» در واقع انسان را مقهور سر پنجهٔ نفس ــ یا به اصطلاح خود او «ارادهٔ حیات» ــ می‌دید. سراسر حیات را هم نوعی بن‌بست اضطراری می‌یافت. جنبهٔ یأس انگیز فلسفهٔ او نیز از همین جا ناشی می‌شد که این بن‌بست، در نظر وی، به انسان امید بهبود و رهایی نمی‌داد، فقط امید نوعی سکون و آرامش می بخشید و این چیزی بود که در تعلیم «بودا» نیز بدان اشارت رفته بود و «شوپنهاور» نیز بدینگونه ــ مثل «بودا» ــ هدف انسان را عبارت می‌یافت از رهایی از چنبرهٔ هستی ــ نیروانا ... **[صفحهٔ ۶۷۸].**

«ماروین کارل سان» (Marvin Carlson) می‌نویسد: به عقیدهٔ «شوپنهاور»، یکی از راه‌هایی که انسان موقتاً خود را از «چنبرهٔ هستی» و «ارادهٔ حیات» رها می‌کند، پناه بردن به هنر، به‌ویژه «تراژدی» است. «کارل سان» در این باره می‌نویسد:

«شوپنهاور» چنین پیشنهاد می‌کند که هنر در شرایطی خاص می‌تواند در انسان «آسودگی موقت» ایجاد کند. این «آسودگی موقت» نتیجهٔ آرام کردن «ارادهٔ حیاتی» است که هرگز آرام نمی‌گیرد.

هنر می‌تواند لذت خاصی، که نتیجه نفی همه چیز است ــ، در انسان پدید آورد.

«شوپنهاور» تراژدی را عالیترین هنر شعری می‌انگاشت، زیرا این هنر برای حصول به «خلودی» که نتیجهٔ نفی محض بود، مناسب‌ترین شیوه را عرضه می‌کند...

«شوپنهاور» ما را به پیروی از «قهرمان تراژدی Tragic-Hero- فرامی‌خواند ــ، قهرمانی که با تحمل مشقت خود را تطهیر می‌کند، و قادر می‌شود از خلال پردهٔ توهم -«مایا» -Maya- امور را

ببیند. خودخواهی و تکاپوهای او زایل می‌گردند و جای آنرا معرفت از جرثومه جهان فرامی‌گیرد...

[صفحات ۱۹۱ و ۱۹۲].

فلسفهٔ «شوپنهاور»، بسیار ژرف و گسترده بوده و جای طرح آن در کتاب‌های فلسفه می‌باشد. در این پژوهش، هدف من صرفاً یافتن و نمودن سهم و مشارکت وی در پیدایش دبستان نمادگرایی در ادبیات نمایشی می‌باشد.

چنانکه از عقاید او برمی‌آید، او نیز بر «دنیای درون» و «ذهنیات انسانی» تأکید می‌ورزد. «شوپنهاور»، به وجود «دنیای مرموز و غریبی» اعتقاد دارد که در آن نیروی سترگ، نستوه و خستگی ناپذیر در چرخش، جنبش و تکاپو به‌سر می‌برد. وانگهی، او دنیای «ظاهری» و «توهمی» را از دنیای «باطنی» و «حقیقی» تفکیک نموده و دربارهٔ حال و هوا و فضای «رویایی» و «پندارگونهٔ» آن، توصیف‌ها و توجیه‌هایی ظریف و عمیق طرح و ترسیم می‌کند که در پیدایش زیربافت فکری و فلسفی دبستان هنری نمادگرایی بسیار سودمند و الهام‌انگیز است.

«شوپنهاور» نظریه‌ای دربارهٔ «انسان نیک» دارد که آنهم شنیدنی است.

«برتراند راسل» نظر «شوپنهاور» را دربارهٔ «انسان نیک» چنین نقل می‌کند:

در نظر «شخص خوب»، پردهٔ «مایا» ــ پندار، وهم ــ، شفاف است. او می‌بیند که همهٔ اشیاء یکی هستند، و تمایز میان او و دیگران ظاهری است. وی از طریق عشق به این درون‌بینی می‌رسد، و عشق همیشه عبارت است از همدردی، و با درد دیگران مربوط

است. وقتی که پرده «مایا» کنار رود، یک شخص رنج تمام جهان را برعهده می‌گیرد...

[ترجمهٔ نجف دریابندری، صفحهٔ ۱۰۳۳]

از نظر «شوپنهاور»، هنر نمایش: تراژدی، یکی از وسایلی است که انسان را قادر می‌سازد تا پرده «مایا»، که مایهٔ سهو و غفلت است، کنار زند.

بدین ترتیب، نام و نشانه‌هایی که «شوپنهاور» از عالم برون ذات می‌دهد، نیز تمثیل او به دنیای خواب، برای نمایشنامه‌نویسان نمادگرای، رهنمودی خیال‌انگیز و پرثمر است. برخی از صحنه‌های نمایشنامه‌های نمادگرای، و از جمله «ناخوانده» (Intruder, 1891) اثر «موریس مترلینک» (Maurice Maeterlinck, 1862-1949)، و «برزخ» (Purgatory, 1938) اثر «ویلیام باتلر ییتز» (William Butler Yeats, 1865-1939) از جمله نمایشنامه‌هایی است که گویی در دنیایی وهمی و رویایی رخ می‌دهند و آنچه برصحنه است بازتاب برونی «درون ذات» شخصیت‌ها و زندگی آنهاست.

«محمدعلی فروغی» دربارهٔ «شوپنهاور» چنین می‌نویسد:

> کتاب معروف «شوپنهاور» چنین آغاز می‌شود: «جهان تصور من است» و مقصودش از جهانی که تصور من است، جهان عوارض و حوادث است که به حس شعور ادراک می‌شود، این جهان برون ذاتی که جهان تکثر است وجودش تابع وجود درون ذاتی من است... و جهان چیزی نیست جز معلومی ــ یا علمی ــ در نزد عالمی، چنانکه اگر عالمی نباشد معلومی نخواهد بود، و فلسفه هندی‌ها نیز این معنی را تأیید می‌کند...
>
> [صفحهٔ ۱۳۶].

اندیشه‌های «شوپنهاور» دربارهٔ دنیای «برون ذات»،

چشم انداز جدیدی در برآبر «نمادگرایان» باز کرده است. این چشم انداز قلمرو مرموز، ژرف و گسترده‌ای است که به‌زعم «شوپنهاور»، دنیای خارجی را تبیین و توجیه می‌کند. این قلمرو درونگرایانه، حقیقتی محرز دارد و از نظر «شوپنهاور» این عالم برون ذاتی است که تحقق آن معلول تحقق عالم درون ذاتی می باشد. نمادگرایان، از نشانه هایی که «شوپنهاور» نسبت به اثیری و کم حقیقت بودن عالم برون ذاتی، به دست می‌دهد ــ، استفادهٔ ادبی ــ نمایشی می‌کنند. «شوپنهاور» این نشانی ها را ــ به‌قول فروغی ــ چنین توصیف می‌کند:

> نشانی دیگر که بر متحقق نبودن عالم برون ذاتی داریم، عوالمی است که در خواب برای ما مجسم می‌شود. و در آن حال به هیچوجه ممکن نیست بی حقیقت بودن آن عوالم را باور کنیم، و چه دلیل داریم براینکه عوالم بیداری حقیقتش بیش از عوالم خواب است؟ پس عالم بیداری را می‌توان به عالم خواب قیاس کرد، و می‌توان گفت: جهان مادی دروغ است، اما دروغی است که حقیقتی دارد، زیرا هیچ نفس مدرکی نمی‌تواند منکر وجود جهان مادی شود جز اینکه اگر عقیدهٔ قدما غلط است که برون ذات را منشأ علم انسان می‌دانستند، متأخرین هم که گفته‌اند برون ذات را درون ذات ایجاد می‌کند، به اشتباه رفته‌اند، چه درون ذات و برون ذات با یکدیگر نسبت علت و معلول ندارند، و جنبهٔ عالم و مدرک بودن درون ذات فقط حالت آیینه را دارد که نقش در آن متصور می‌شود...
>
> **[صفحات ۱۳۷ و ۱۳۸].**

۱۸ ــ نظریهٔ «فردریک نیچه»

سهم فیلسوف آلمانی «فردریک نیچه» (Freidrich Nietzsche, 1844-1900) نیز، در پیدایش نمادگرایی، به یاد ماندنی

است.

وی در کتابی به نام «زایش تراژدی از روح موسیقی»

(The Birth of Tragedy from the Spirit of Music, 1872)

مباحثی را در زمینهٔ «انسان‌شناسی» (Anthropology) و «زیباشناسی» (Aesthetic) عنوان می‌کند، که نه فقط در پیدایش دبستان هنری نمادگرای تأثیر می‌گذارد، بلکه قلمرو و آفاق فکری و هنری جدیدی را نیز می‌گشاید.

وی در انسان شور و شیدایی، دیوانگی و سرمستی ــ حالتی «دیونیزوسی» (منسوب به «دیونیزوس» (Dionysus) ــ ایزد شراب در یونان باستان)، و نظم و کظم و عقل را حالتی «آپولویی» (منسوب به «آپولو» -Apollo- ایزد حکمت) می‌شمارد.

به‌نظر او کشمکش و تکاپو، میان نیروهای «دیونیزوسی» و «آپولونینی»، منجر به پیدایش نمایشنامه‌های والا گردیده است.

به نظر من، «نیچه» در ساختن زمینهٔ نمادگرایی، یک سهم عمده دارد و آن تأکیدی است که به اهمیت «رویا» در آفرینش هنری دارد. «نیچه» با یادآوری جمله‌ای از نمایشنامه‌نویس آلمانی «هنز سش» (Hans Sachs, 1494-1476) نظر خود را نیز مطرح می‌سازد. این جمله از زبان شخصیتی از یکی از قطعات «شعری ــ سرودی» او، شنیده می‌شود:

«همهٔ اشعاری که در دنیا سروده شده چیزی جز حقایق نیستند، حقایقی که صحت آنها در «رویاها» اثبات می‌شوند!...»

بیشتر نمایشنامه‌های نمادگرای، فضایی رؤیایی یا کابوس‌وار دارند و «حقایق» آنها در همین حال و فضا به «اثبات» می‌رسد.

«برتراند راسل» می‌نویسد:

«نیچه» خود را به حق جانشین «شوپنهور» می‌دانست. اما از بسیاری جهات به خصوص از جهت استحکام و انسجام نظریه، از «شوپنهاور» برتر است.

[ترجمهٔ «نجف دریابندری»، صفحهٔ ۱۰۳۸].

«نیچه» کتاب مهم و بحث‌انگیزی در زمینهٔ هنر و به ویژه تراژدی یونانی نوشته که «تولد تراژدی» (The Birth of Tragedy, 1872) نام دارد. در این کتاب، که گونه‌ای نقد ادبی ــ نمایشی به‌شمار می‌آید، اساسی‌ترین نظریات «نیچه» عنوان شده است. نظریات مطرح شده در این کتاب، نه‌تنها برای نمادگرایان (Symbolists) الهامبخش بوده است، بلکه برای نقد تراژدی زمینهٔ جدیدی فراهم گردیده است.

در اینجا من براساس تحلیلی که «استنلی وی. مک‌دانییل» (Stanley V. McDaniel) از کتاب «تولد تراژدی» به عمل آورده، عقاید «نیچه» را تلخیص می‌کنم، و بر مواردی که مورد بهره‌برداری نمادگرایان قرار گرفته، تأکید بیشتری می‌گذارم.

«نیچه» در کتاب «تولد تراژدی» ــ، براساس توصیف «مک دانییل» ــ، به بررسی و شناخت ارتباط میان آپولو (Apollo) و «دیونیزوس» (Dionysos)، و همچنین آفریده‌های هنری پرداخته است.

به‌زعم «نیچه»، هنر نتیجهٔ واکنش و دادوستد متقابل میان دوگونه نیروی «آفریننده» ــ که با هم در رقابتند ــ، می‌باشد. این دوگونه نیرو، که هنر از تکاپوی آن زاده شده، عبارتند از نیروی: «آپولینی» و «دیونیزوسی». «نیچه» اصطلاح «آپولینی» (Aopllonian) را از نام یونانی «آپولو»، ایزد پیشگویی و حامی هنرها ــ، و نام «دیونیزوسی» (Dionysian) را از نام یونانی «دیونیزوس»، ایزد شراب و تاکستان،

برگرفته است. به‌زعم او، این دو ایزد یونانِ عهد اساطیر، در حقیقت مظهر و تجسم دو نمود، دو نیروی خلاقه «آفریننده‌ای» هستند که در ذهن آدمی جای گرفته‌اند. و ستیزه، تکاپو، تنش متقابل و سبقت گیرنده و رقابت‌آمیز آندو سبب پیدایش هنر می‌گردد.

در فرآیند (جریان = Process) «آپولینی»، ذهن انسان، به «رویابینی» (Dreaming) ــ، یعنی به تعبیر زندگی از طریق تصاویر ــ، تمایل دارد. زیرا «رویابینی»: «گزاره نمودن» زندگی، به زبان تصویرهاست. «رویابین» (Dreamer) : «تصویرساز» (Image-Maker) است. به نظر «نیچه»، مهمترین خصیصهٔ «رویا» : «غیرواقعی» و «توهمی» بودن آن است، و تصاویری که در رؤیا آفریده می‌شوند، تصاویری «زیباشناسانه» (Aesthetie) ، محسوب می‌گردند...

جریان «فرایافتن» (Underestanding) نیز، از اینقرار است که ذهن انسانی، برحسب «اصل تفرد» (Principle of Individuation) ، امور ناپایدار، نامتعین و نامتشخص را، نظم و سامان بخشیده و در «رابطه ای فرایافتنی» (Underestandable Relation) و قابل درک = «فرایافتن»، قرار می‌دهد.

جریان «دیونیزوسی»، جریانی است که در آن شور و خلسه و بیقراری اصالت دارد. در چنین حالتی، حدفاصل میان امور، درهم شکسته می‌شود، و «اصل تفرد» محو می‌گردد: «فرد» با کائنات، و «وحدتی رمزآمیز» (Mystical Unity) به‌هم می‌رساند: براثر غلبهٔ روح «دیونیزوسی»، فرد به قوانین عقلی وقعی نگذاشته و کاملاً خود را فراموش کرده و در کائنات مستحیل می‌گردد.

بدین ترتیب از نظر «نیچه»، «دیونیزوس»، مظهر و نمودی از

انگیزه‌ها و سوائق و واکنش‌های آغازین و بدوی روح انسان به فرارسیدن بهار است که خود مظهری از خلاقیت و آفرینش آزاد، «منع نشده» و «قدغن ناپذیر» روح انسان می باشد. «فرآیند دیونیزوسی»، انسان را از قید «فرایافت صوری» (Formal Underestanding) که مترتب بر «اصل تفرد» است، فارغ می‌سازد و «واقعیت دیونیزوسی» (Dionysian Reality) را در برابر «توهم آپولینی» (Apollonian Illusion) قرار می‌دهد.

«نیچه» در نقد خود از «تراژدی» ــ، که یکی از مهم‌ترین مباحث نقد در ادبیات نمایشی به حساب می‌آید ــ، برهمین دو فرآیند: «آپولینی» و «دیونیزوسی»، تأکید گذاری می‌کند. به نظر او، تراژدی‌نویسان یونان باستان، هر دوی این فرآیندها را در خود گنجانده و در نتیجهٔ آن: «ظفرمندی هنری» (Aritistic Triumph) حاصل نموده‌اند. تراژدی‌نویسان یونانی، موفق گردیده‌اند تا به «فرآیند دیونیزوسی» شکل و نظم صوری ــ، که از اصول «تفرد دیونیزوسی» به حساب می‌آید ــ، اعطاء نمایند و به گونه‌ای وحدت (Unity) میان «آپولو» و «دیونیزوس» دست‌یابند که ناب‌ترین و عالیترین خصیصهٔ هنری محسوب می‌گردد. بدین ترتیب در تراژدی یونانی، هم نظم و خرد (آپولو) حضور دارد و هم شور و شیدایی (دیونیروس).

دربارهٔ سودمندی و حاصل هنر، «نیچه» اندیشهٔ دیگری را در همین کتاب: «تولد تراژدی»، به میان آورده که هم از نظر نقد ادبی و هم از نظر دبستان نمادگرایی، اهمیت دارد. به نظر او «هستی» برای انسان دردناک است و یونانیان خردمند و زیرک عهد باستان، برای تسکین آلام و مصائب هستی، در گسترهٔ تخیل خود اسطوره‌ها را آفریدند و در این آفرینش ویژگی های انسانی را «انگاره» قرار دادند: یونانیان

باستان، ایزدان خود را به هیئت انسان آفریدند و بدین ترتیب ایزدان با همانند زیستن با انسان، هستی انسان و چگونگی زیستن او را توجیه و تقدیس نمودند. یونانیان، ایزدان را تصویرهایی از خود یافتند و به آنها مانند کسانی که در آینه به تصویرهای خود می‌نگرند، نگریستند ــ، اما هرگز از یاد نبردند که آن ایزدان به‌راستی تصویرهای انسان نیستند. بلکه «توهمی زیبا»، خیال‌انگیز و آرامبخش به‌شمار می‌آیند. این توهم سودمند سبب گردید که «درد هستی انسانی»، اندکی تسکین یابد و زندگی شایسته زیستن شود. از چنین اندیشه‌ای «نیچه» سراغ اندیشهٔ دیگری می‌رود که ضمن بیان آن، ویژگیهای هنری توصیف می‌شود. به‌نظر او در هنر و به‌ویژه تراژدی یونانی، رستگاری بر پایه توهم، و «رنج هستی» با «شیرینی رویا»، درهم آمیخته شود. پس آفریدهٔ هنری، معجونی از اضداد است: هم در آن «لذتی آسمانی» نهفته است و هم «وحشتی زمینی». «زیبایی» (Beauty) و «درد» (Pain)، در هنر تراژدی درهم آمیخته شده و از تجربه آن، انسان از فاجعهٔ چاره‌ناپذیر هستی، موقتاً تسکین و تسلی می‌یابد.

به نظر «نیچه» تجربهٔ هنری سبب «نوزایی خود انسانی» می‌گردد. هنگامی که انسان از دیدن تراژدی، لذت برده و وحشت می‌کند: تولد دیگری می‌یابد.

به نظر «نیچه»، تراژدی از موسیقی زاده شده و انحطاط موسیقی راستین، در حقیقت انحطاط تراژدی است. موسیقی: «روح شعر» و تراژدی گونه‌ای از شعر به شمار می‌رود. موسیقی که پروراننده تراژدی است، توصیف و روایت رازهای قلب انسانی است. شاید بتوان چنین تعبیر کرد، که به عقیده «نیچه»، موسیقی نهفته در تراژدی، بیشتر به جنبهٔ «دیونیزوسی» آن نزدیک می‌شود و کلمات و متن ادبی، بیشتر به

جنبهٔ «آپولینی» آن.

«مک‌دانییل»، نظر «نیچه» را دربارهٔ تراژدی ــ، در کتاب «تولد تراژدی» ــ، چنین خلاصه می‌کند، به نظر «نیچه»:

> تراژدی، عالی‌ترین تجلی هنر راستین و آمیزه‌ای از فرآیند «آپولینی ــ دیونیزوسی» به‌شمار می‌آید. تراژدی نه‌تنها تسکینی معنوی است، بلکه توهمی ضروری برای نگاهداشتن زندگی و وسیله‌ای برای تعبیر نمودن جهان: به صورت آفریده‌ای هنری ــ، می‌باشد. به‌زعم «نیچه»، تنها از این راه است که می‌توان هستی و جهان را توجیه نمود... تراژدی «وحشت هستی» (Horror of Existence) را تحمل‌پذیر می‌سازد... **[صفحهٔ ۱۲]**.

۱۹ ــ نظریهٔ «ریچارد واگنر»

در پیدایش و تکوین نمادگرایی، باید از موسیقیدان آلمانی: «ریچارد واگنر» (Richard Wagner, 1813-1883)، نام برد. «واگنر» ــ، که هم در موسیقی و هم در تئاتر تبحری نبوغ‌آمیز داشت ــ، می‌کوشید تا از ادغام این دو هنر ــ، هنری «کامل»، «منسجم»، «یگانه» و «والا» بیآفریند. نظریه‌ها و عملکردهای او در پیدایش و رشد نمادگرایی نیز تأثیر فراوان داشت و به نقد نظری و اجرای نمایشی تئاتر «نمادگرای» بهرهٔ فراوان رسانید.

در این بخش از کتاب، ضمن بررسی اندیشه‌های «واگنر»، به سهم او در پیدایش دبستان نمادگرایی در هنر نمایش به‌طور مختصر اشاره شده است.

«واگنر» از کودکی با تئاتر آشنا بود. زیرا ناپدری، سه خواهر و یکی از برادران او در تئاتر کار می‌کردند. او در موسیقی نیز استعدادی نبوغ‌آمیز داشت، به‌طوری که در هجده سالگی نخستین اپرای خود به‌نام

«دای‌فین» (Di Feen) را تصنیف کرد. و در بیست و یک سالگی، در «اپرای ماگبرگ» (Magdeburg Opera) به سمت رهبر اکستر انتخاب گردید. و با تصنیف آثاری چون «هلندی پرنده» (Flying Dutchman, 1843) ، «تان هاوزر» (Tannhauser, 1845) ، و «لوهن گرین» (Lohengrin, 1850) و...، توجه محافل تئاتری آلمان را به خود جلب نمود.

زندگی خصوصی، اجتماعی و هنری «واگنر»، ناآرام و پرتحول بود. عشق‌های متعدد، مقاومت‌ها و تظاهرات سیاسی و نظریه‌های هنری جدید او، جملگی جنجال‌برانگیز و تشنج آفرین بودند. مجموعاً گروهی وی را «خودخواهی با اندیشه‌های شگرف» و گروهی دیگر وی را «پیامبری هنری» می‌شناختند... اما همگی به نبوغ او اذعان داشتند.

تأثیر «واگنر» در تئاتر بیشتر به خاطر نظریه‌های کتبی او، به ویژه دو کتاب: «اپرا و نمایشنامه» (Opera and Drama, 1852) و «هدف از اپرا» (The Purpose of Opera, 1871) می‌باشد.

وی اپراهای کلاسیک اروپایی را ــ که از زمان رنسانس، غالباً در انحصار موسیقیدانان ایتالیایی قرار داشت ــ نارسا و تا حدی نامطلوب دانسته، و هم در نظر و هم در عمل به چالش آنها دست‌یازید. ابتکارات وی در این زمینه ــ که وارد کردن عناصری نو در آن بود ــ با مخالفت و اعتراض مصنفین و اپراسازان سنتی و کلاسیک مواجه گردید. دربارهٔ ابتکارات «واگنر» توضیحات زیر بسیار ضروری است.

«واگنر»، شیوه‌ها و سبک‌های «اپراهای ایتالیایی» را نپذیرفته و با استفاده از «ادبیات گفتاری» (Oral Literature) آلمانی، متون ادبی اپراهای خود را به‌وجود آورد... تغییری که «واگنر» در اپراهای ایتالیایی داده است، از بسیاری جنبه‌ها صرفاً به موسیقی و موسیقیدانان

مربوط می‌شود، اما از نظر من، مهمترین ابتکار او افزودن برجنبه‌های نمایشی «اپرا»هاست. وی بسیاری از سرودخوانی هایی که توجه تماشاگران را به موسیقی و آوازهای خواننده و خوانندگان جلب می‌کرد ــ، به سود ساختمان و درونمایه نمایشی آن، کنار گذاشت. به زبان دیگر، از جنبه‌های موسیقیایی اپراهای خود کم کرده، و برجنبه‌های نمایشی آنها افزود. زیرا «واگنر» اصولاً در طلب «ابر هنری جامع و کلی» بود که از ترکیب همهٔ هنرها، به‌ویژه تئاتر و موسیقی، فراهم آمده و در انسجامی قوی «متحد» و «یگانه» می‌شد. «واگنر» این اثر هنری را ــ که در ضمن خلاق، مصنف و کارگردان آن، به وحدتی کامل و جامع می‌رسید: «گزامت کانتس ورک» (Gesamtkunswerk) نامید. «گزامت کانتس ورک» یک «همستاد» (سیستم = System) است، «همستادی» که نخست در تخیل ابر کارگردانی که او را «رژیسور» (Regisseur) می‌نامید، زاییده شده و آنگاه به کوشش‌ها و جنبش‌های او تصنیف گردیده و سپس به اجراء در می‌آمد.

به نظر من «واگنر»، که خود مظهری از «رژیسور» به‌شمار می‌رود، همه را به کیش خود پنداشته بود. زیرا هنرمندانی که واجد شرایطی که او برای «رژیسور»ی تعیین کرده بود، و شامل آشنایی کامل با موسیقی، آواز، تئاتر، طراحی صحنه، دراماتیک‌نویسی، و کارگردانی، شعر، ادبیات گفتاری، و... می‌گردید ــ، اگر هم وجود داشته باشند، بسیار نادرند و چه خوب است این ضرب‌المثل را به‌یاد او بیاوریم که: «النادر کالمعدوم!» [امری که بسیار کمیاب باشد، مانند آن است که اصلاً وجود ندارد!]...

شاید «واگنر»، همیشه آرزو می‌کرده است در هنر شخصیتی به

وجود آید که جامع جمیع صفات و خصائل «ویلیام شکسپیر» (William Shakespeare, 1564-1616) و «لودویگ وَن بتهوون» (Ludwig Van Beethoven, 1770-1827) باشد!...

«واگنر» نمایشی که «گفتگوی نمایشی» (دیالوگ = Dialogue) آن به صورت محاورهٔ عادی باشد نپذیرفته و خواستار «نمایش موسیقایی» (Musical Drama) است، که در آن سخن گویی بازیگران، نحوهٔ موسیقایی داشته باشد. به عقیده «واگنر»، «نمایشنامه‌نویس ــ مصنف موسیقی» (Dramatist-Composer) باید بر نحوهٔ کلام نمایشنامه کنترل داشته باشد، و این امر میسر نمی‌شود، مگر آنکه این کلام به صورت «موسیقی ــ آواز» در آید. زیرا در این صورت است که «نغمه» (Melody) ، «ضربه یا گام» (Tempo) ، «بلندی و کوتاهی» (Volume) و «ضرباهنگ» (Rhythm) صدا، می‌تواند طبق نظر «رژیسور» تنظیم و تنسیق شود.

«واگنر» بر «لحن» (Tone) تأکید فراوانی دارد. مقصود او از «لحن» صدایی مرکب از «نیمی گفتار ــ و نیمی آواز» (Half-Speech and half-Song). است، و به نظر او، چنین صوتی به «اشعار همسرایان» (Choric Verse) در یونان باستان شباهت دارد، و با کاربرد آن می‌توان «حرکات بدنی» و «صدای انسانی» را، با هم همسو و همگون نمود.

«واگنر»، نه‌تنها نظریه‌پرداز موسیقی و تئاتر بود، بلکه از همه نظر مرد عمل هم به‌شمار می‌رفت. و هرگز در مورد موسیقی و تئاتر به نظریه‌پردازی بسنده نکرده و در هر موقعیت مناسب، به عملکرد نظریه‌های خود نیز پرداخته است. یکی از این موارد ساختن تماشاخانه‌ای در «بای‌روث» (Bayreuth) [در ناحیهٔ «باواریا» (Bavaria) در

آلمان غربی] می باشد. نام تماشاخانه او «فست اسپی یل هاوس» (Festspielhaus) است که در سال (1876) رسماً گشایش یافت. «فست اسپی یل هاوس» برای ۱۳۴۵ نفر تماشاگر گنجایش داشته و برخلاف تماشاخانه های متداول آن زمان، در آن جایگاه تماشاگران برحسب موقعیت طبقاتی از هم تفکیک نمی‌شده است، بلکه صرفاً سی ردیف صندلی به صورت برشی قوسی در برابر جایگاه بازیگران چیده شده و هر ردیف صندلی، از ردیف پیشین بلندتر و قوس آن طولانی تر بوده است.

اگرچه جایگاه تماشاگران شکل ویژه‌ای داشت، اما جایگاه بازیگران (صحنه) آن، تا حدی متعارف بود. جایگاه بازیگران در این تماشاخانه، دارای دو قاب صحنه بوده و جایگاه نوازندگان در طبقهٔ تحتانی جایگاه بازیگران، قرار داشت... به قول «اسکار جی. براکت» (Oscar G. Brockett) و «رابرت ار. فیندلی» (Robert R. Findlay) : وجود طبقه تحتانی و دو قاب صحنه قوس دار در برابر تماشاگران، دوگونه چشم انداز را در برابر آنان قرار می‌داد. چشم اندازی «واقعیت نما» و چشم اندازی «آرمانی» (Ideal) . شاید هم صحنه خود آرمان بود و جایگاه تماشاگران واقعیت، و میان آندو شکاف و حائلی رمزآمیز. به زبان دیگر صحنه هم واقعیت برونی را نمایش می‌داد و هم از حقیقتی درونی حکایت می‌کرد.

«واگنر»، در نخستین کتاب خود: «کار هنری آینده» (The Art-Work of the Future, 1849) دربارهٔ چند موضوع مهم نظریه پردازی کرده است. نخست دربارهٔ اهمیت هنر به عنوان مبین و توصیف کننده حیات فطری و غریزی انسان: این امر را «واگنر» یکی از کار ویژگی های هنر زنده و پویا می انگاشت. به عقیده او، «حیات

فطری و غریزی» (Instinctive Life) ، از دو نظر واجد ارزش هنری است. اولاً کشف رمز و راز این منطقهٔ نامکشوف وظیفهٔ هنر است. ثانیاً «حیات فطری و غریزی» می‌تواند وسیلهٔ بیان هنری قرار گیرد. به عقیدهٔ او، آواز و حرکات موزون که توسط ارگان‌های ذاتی و فطری و خاص انسان آفریده می‌شود، مناسب‌ترین وسیلهٔ بیان هنری است.

مسئلهٔ دیگری که «واگنر» برآن تأکید می‌کند، ارتباط قوی و همه‌جانبه میان موسیقی و شعر است. به‌زعم او، «بتهوون» موسیقی را به اوج خود رسانیده: جایی که کلام باید به پیروی از آن شتاب کند! از سوی دیگر «شکسپیر»، کلام را تا جایی بالا برده که موسیقی باید در پی آن برود. سپس «واگنر» نتیجه می‌گیرد، که در «کار هنری آینده»، موسیقی و شعر باید با هم ترکیب و ادغام گردند، تا نمایش «متعالی» و «حقیقی» و «آرمانی» آفریده شود، این همان «کار هنری آینده است»: «گزامت کانتس ورک».

«واگنر»، در کتاب دیگر خود به نام: «اپرا و نمایش» (Opera and Drama, 1851)، به مسئله اهمیت «اسطوره» (Myth) به عنوان امری که آفریدهٔ «تخیلات غریزی» یک فرهنگ است ــ، اشاره نموده و «اسطوره» را «شعری» انگاشته که دیدگاه مشترکی را نسبت به زندگی توصیف می‌کند.

«واگنر»، پس از این بحث نسبتاً پیچیده ــ، و به نظر من تا حدی ناهمگون و کم‌سامان ــ، نظریه‌های دیگر خود را ــ، به صورت فرازهایی که توالی آنها از انسجام نسبتاً ضعیفی برخوردار است ــ، عنوان می‌نماید. در این نظریه‌ها سه نکتهٔ مهم وجود دارد. اول اینکه «واگنر»، در اپرا منقصت و خبطی مشاهده می‌کند و آن را هشدار می‌دهد. به نظر او، در اپرا، به جای آنکه از موسیقی به عنوان وسیله استفاده شود، موسیقی

هدف تلقی می‌گردد، در حالیکه محتوای نمایشی آن، به جای آنکه «هدف» شناخته شود، «وسیله» تلقی می‌گردد. به عبارت دیگر ــ، حداقل به هنگام «نظریه‌پردازی» ــ، «واگنر» در طلب «اپرایی» برمی‌آید که در آن موسیقی «وسیله» و نمایش، «هدف» قرار گیرد ــ، و نه عکس آن.

نکتهٔ دومی که «واگنر» گوشزد می‌کند به «اهمیت» کلام موسیقایی مربوط می‌شود. به نظر او هنر نمایش، نهایتاً بر احساسات و عواطف تماشاگر تأثیر می‌گذارد. و برای آنکه این تأثیر زیباتر و ژرف‌تر گردد، بهتر است به جای کلام ساده و گفتگوی نمایشی متداول، از آواز و موسیقی استفاده گردد...

و نکته سوم، اهمیت آواز انسان، به عنوان فطری‌ترین، غریزی‌ترین، باستانی‌ترین، زیباترین و حقیقی‌ترین وسیلهٔ بیان هنری است. قبلاً هم به این نکته اشاره کردم که به عقیدهٔ «واگنر»، آواز انسان، مخصوصاً به هنگام «همسرایی» (آواز کُر = Chorus) و همراه با نوازندگان (ارکستر = Orchestra)، بهترین نوع بیان هنری تلقی گردیده است.

«واگنر» در کتاب دیگر خود به نام: «هدف از اپرا» (The Purpose of Opera, 1871) ، می‌کوشد نظریه‌های قبلی خود را بیش از پیش منسجم و سامانبندی کند. امّا در این کتاب نیز بار دیگر به وحدت میان موسیقی و نمایش پرداخته و به چند نکته جدید هم اشاره نموده است. «واگنر» ــ، که نمایشنامه را متنی شاعرانه و نمایشنامه‌نویس را سراینده شعر نمایشی می‌انگارد ــ، معتقد است که: «نمایشنامه‌نویس شاعر» (Dramatic Poet) ، مانند مصنف موسیقی بوده و هر شخصیت نمایشی، چون آلت موسیقی است. و همانطور که

نوازنده با آلت موسیقی نغماتی را که مصنف، تصنیف نموده، می‌نوازد، بازیگر هم، همان متنی را که «شاعر نمایشنامه‌نویس شاعر» سروده، به آواز می‌خواند و در هر دو مورد نقش و وظیفهٔ نوازنده و بازیگر: «خلاقه» (Creative) و «حیاتی» (Vital) است.

«واگنر» به نکته دیگری اشاره کرده که آن را «عاطفی کردن عقل» (Emotionalizing of Intellect) خوانده است. به نظر او، در انسان هم قدرت تعقل وجود دارد و هم استعداد و قابلیت‌های عاطفی. به‌نظر او، هنری که تنها بر «عقل» انسان اثر بگذارد و یا ناشی از این استعداد و قابلیت باشد، ناقص و مخدوش است. از سوی دیگر، هنری که تنها بر «عاطفه» انسان تأثیر کند و یا از آن ناشی گردد، نیز ناقص و مخدوش است: هنر کامل با انسان کامل سروکار دارد و انسان کامل ترکیب مناسبی از عقل و عاطفه است و نمایش و موسیقی نیز چون «عاطفه» و «عقلند»، باید با هم ترکیب شوند و هنری کامل بسازند. چنین هنری عقل انسان را عاطفی، و عاطفه انسان را عقلانی می‌کند و اصولاً اینگونه هنر، از انسانی یا هنرمندی ناشی می‌گردد، که جامع چنین ترکیبی از عقل و عاطفه باشد.

«واگنر» دربارهٔ نمادگرایی در تئاتر، نظریه خاصی ابراز نکرده، اما اندیشه‌های نو، «آرمان‌گرایی» (Idealism) و دیدگاه‌های هنری او، برای رشد و گسترش حرکت‌ها، ابتکارات و جریان‌هایی که با ضوابط و معیارهای تئاتر «طبیعت‌گرای» و «واقع‌گرای» مناسبت و سازگاری نداشت ــ، زمینه را بسیار آماده نمود.

نظریه‌های او، در دست اندرکاران هنر نمایش، اندیشه‌های نویی آفرید و سرچشمه الهامات فراوانی قرار گرفت. بسیاری از منتقدین بر پایه نظریه‌های او، شیوه‌ها و سبک‌های مبتکرانه‌ای را پیشنهاد کردند. مثلاً

منتقد فرانسوی: «فرانسوا کولون» (Fronçois Coulon) ، در سال (1892) ، با الهام از او، تئاتر را هنری «ترکیبی» و «جامع» انگاشت که در آن «مکاشفات و مشهودات شاعرانه» صورت می‌گیرد.

یکی دیگر از نقدگران، به نام: «شارل موریس» (Charles Morice) ــ، به پیروی از «واگنر» ــ، تئاتر را «معبدی» انگاشت که در آن مراسم و مناسک «مذهبی» که برمبنای «قداست زیبایی» قرار دارد، اجراء می‌گردد. شماری از هنرمندان، طبق رهنمود او، به اجرای آثار نمایشی کهن و معاصر دست‌یازیدند. برخی دیگر نیز آثار خود او را به صحنه بردند. شماری به شرح و توصیف نظریه‌های او پرداختند و برخی نیز، این نظریه‌ها را مورد عملکرد قرار دادند، که در صفحات آینده این کتاب به مهمترین این موارد خواهم پرداخت.

۲۰ ــ نظریهٔ «زیگموند فروید»

«زیگموند فروید» (Sigmund Freud, 1856-1939) ، «اعصاب شناس» (Neurologist) و پایه گذار «روانکاوی» (Psychoanalysis) ــ، در «فرایبورگ» (Freiberg) ، از پدر و مادری یهودی متولد شد. پس از تحصیلات مقدماتی، در رشتهٔ طبّ به تحصیل پرداخته و در سال (1881) از «دانشگاه وین» (University of Vienna) درجهٔ دکتری گرفت.

مدتی در پاریس، زیر نظر روانپزشکانی چون «ژان مارتن شارکو» (Jean Martin Charco, 1825-1893) فرانسوی، و «ژوزف بروئر» (Josef Breuer, 1842-1925) اطریشی، به مداوای «هیستریا» (Hysteria) پرداخت. مدتی دیگر نیز، به تدریس «آسیب‌شناسی اعصاب» (Neuropathology) دست‌یازید... اما در

سال (1938) به خاطر رشد احساسات «ضد یهود»، وین را ترک کرده و مقیم لندن گردید

«فروید»، در اثر مطالعات و تجربیات خود، روشی برای درمان برخی از «روان‌پریشی ها» ابداع کرد. به کمک این روش، روانکاو از مُضمرات و رازهای بخش مجهول و نامکشوف شخصیت بیمار خود، مطلع می‌گردید. به عقیدهٔ «فروید»، مجموعهٔ بدآموزی ها، القائات و تحمیلات دورهٔ کودکی، و آنچه او آنرا «مجموعهٔ عقده ها و احساسات سرکوب و فراموش شده» (A Complex .of Repressed_and Forgotten Impression) می‌نامید، زیربنا و آفرینندهٔ بسیاری از بیماری های روانی محسوب می‌گردند. و به نظر او، چنانچه بیمار در اثر کاربرد شیوه های «تداعی معانی»، بتواند رویدادهای تأثیرگذار و بیمارکنندهٔ خود را به یاد بیاورد، می‌تواند از شدت و تأثیر آنها بر شخصیت خود، عمدتاً بکاهد.

من در این کتاب، نظریه های «فروید» را، در سه مرحله بررسی نموده‌ام: ابتداء موضوعات و قلمروی مورد مطالعهٔ او را مختصراً مشخص نموده‌ام. در مرحلهٔ بعد، به تأثیر او در نظریهٔ نقد در ادبیات نمایشی اشاره کرده‌ام، و در مرحلهٔ سوم، به بررسی تأثیر او در ادبیات نمایشی نمادگرای پرداخته‌ام.

عمده‌ترین مسائلی که «فروید» در زمینهٔ آنها بررسی و پژوهش نموده و «نظریه» (Theory) ابراز داشته است، به قرار زیر می باشد:

۱ □ تجربه های کودکی و اثرات پایدار آن بر شخصیت فرد.
۲ □ اهمیت تجربه هایی که با رشد جنسیِ فرد مقارن و ملازم می باشند.
۳ □ خواب مصنوعی (هیپنوتیزم) و یادآوری و بازگویی حوادث، آرزوها، و ترس هایی که هنگام بیداری به یاد شخص نمی‌آیند.

٤ □ تأثیر ناکامی های جنسی در پریشانی و آشفتگی شخصیت ها.
٥ □ تأثیر خواسته ها، امیال، سوائق و غرایز سرکوفته شده در رشد نامتعادل شخصیت و ایجاد نابسامانی های گوناگون در آن.
٦ □ تأسیس نظام «روانکاوی»، برای تحلیل، تفسیر و توجیه شخصیت انسانی.
٧ □ مطالعهٔ شخصیت ها و رفتارهای نابه هنجار، به ویژه شخصیت «نوروتیک ها».
٨ □ تقسیم شخصیت انسانی به سه بخش «نهاد» (Id) ، «خود» (Ego) و «فراخود» (Superego)
٩ □ مطالعه در انواع عقده‌های (Complex) روانی.
١٠ □ مطالعه در هیستری.
١١ □ کاربرد روش های تداعی معانی، به ویژه «تداعی آزاد» در مطالعهٔ ریشه های بیماری های روانی.
١٢ □ مطالعه در رفتار اکتشافی فرد ــ که طی آن فرد از نتایج رابطه با محیط آگاه می‌شود ــ و اصطلاحاً به آن «آزمون واقعیت» ــ (Reality Testing) می‌گویند.
١٣ □ نظریهٔ جنسیت (Sex Theory) و تأثیر آن در رفتار.
١٤ □ مطالعهٔ روانکاوانهٔ نمادهای قومی (توتم ها = Totems)، و قدغن ها و حرمت دارهای (تابوها = Taboos) اجتماعی.
١٥ □ مطالعهٔ تمدن و مضایق و محدودیت و معایبی که این «تمدن» در روان انسان ایجاد نموده است.
١٦ □ مطالعهٔ دین از طریق مفاهیم روانکاوانه و روانشناسانه.
١٧ □ مطالعه دربارهٔ منشأ و آینده دین در ارتباط با روان انسان و ساخت جامعه.
١٨ □ پژوهش و بررسی «رویاها» (Dreams) و کشف، تعیین و توصیف «نمادهایی» که در رویاها ساخته و پرورانیده شده‌اند.
١٩ □ پژوهش و مطالعه در اشتباهات فکری، لفظی و... و تعبیر و تبیین آنها.
٢٠ □ و بالاخره پژوهش و بررسی در تأثیر «اصل لذت» (Pleasure Principle)

۲۱ ــ «فروید» و «نظام روانی» انسان

«فروید» در پی کندوکاو در شخصیت انسان‌ها بود. کاری که نمایشنامه‌نویسان نیز همیشه در صرافت انجام آن بوده‌اند. وی تحقیقات خاص خود را «روانکاوی» (Psychoanalysis) نامید و اعتقاد داشت این «دیسیپلین» به‌زعم او علمی، قادر خواهد بود بشر را از روحی بیمار و مضطرب نجات دهد.

وی شیوه‌هایی ابداع نمود که لایه‌های سطحی شخصیت انسانی را کنار زده و به مشاهده و فرایافت جوهر روان او، یا به اصطلاح «ناخودآگاه»، که منشأ و مصدر انرژی روانی و حیوانی است، نایل گردد.

برای آشنایی با افکار «فروید»، بحث دربارهٔ سه اصطلاحی که او ابداع نموده بسیار ضروری می‌باشد. زیرا بدون فهم این اصطلاحات، معانی هیچکدام از آراء و نظریات او به درستی درک نمی‌شوند.

«فروید»، «شخصیت» (Character) و «رفتار» (Behavior) انسان را، همبسته و پی آمد، سه ساحَت، و یا سه بخش از «نظام روانی» فرد تلقی می‌کند، و من در سطور آینده سعی می‌کنم تا حد امکان، این سه اصطلاح او را توضیح دهم.

به نظر «فروید»، (۱) «نهاد» (Id) ، (۲) «من» یا «خود» (Ego) ، و (۳) «فرامن» یا «فراخود» (Superego) . سه ساحَت و سه بُعد از شخصیت انسان می‌باشد. «نهاد»، فطری‌ترین و غریزی‌ترین بخش شخصیت انسانی است: مجموعه‌ای از غرائز فطری و حیوانی ثابتی است که از همان آغاز تولد در انسان وجود دارد.

اما از آنجایی که انسان در خلاء و یا در تنهایی زندگی نمی‌کند، این غرایز ثابت حیوانی و فطری، بدون شرط و حد، ارضاء نمی‌گردند. مثلاً

غرائز جنسی، در جامعهٔ انسانی نمی‌تواند بدون اصول و ضوابطی ارضاء ـ گردند، بنابراین در برابر «نهاد»، جامعه قرار دارد که از طریق نمایندگان آن: پدر و مادر، معلم‌ها و دیگران، ضوابط و اصول و موازین اخلاقی، اجتماعی، حقوقی را، در ساحَتی از شخصیت فرد ــ که، «فروید» آن را «فرامن» (Super-ego) ـ «فراتر از من» یا «فراخود» = «فراتر از خود»، نامیده است ــ می‌گنجاند. بدین ترتیب شخص دارای اصول و ضوابط و معیارهایی می‌گردد که از خارج = «جامعه» ، به او تعلیم داده شده است.

حدفاصل میان «نهاد» که امری فطری و غریزی و درونی است، و «فرامن» یا «فراخود» که امری اکتسابی، اجتماعی و بیرونی است، ساحَت و بُعد دیگری نیز وجود دارد که آن «من» (I) یا «خود» (Self) شخصیت انسان است. «من» یا «خود» سازمانی است که شخص، از سویی، با در نظر گرفتن نیازهای نهادی خود، و از سوی دیگر با ملاحظه نمودن اصول و موازین فرامن خود، به وجود آورده است. «من» یا «خود» هر شخص، مجموعه‌ای از شیوه‌هایی است که شخص از همساز و تنظیم نمودن «نهاد» با «فرامن»، ساخته و پرداخته است.

به نظر «جیمز. سی. کلمن» (James. C.Coleman) و «ویلیام. ای. بروئن» (William. E.Broen, Jr.) ، براساس نظریه‌های «فروید»، رفتاری فردی، همبسته و تابعی از سه «نظام فرعی» (Subsystem) شخصیت اوست که مجموعاً «رفتار» (Behavior) انسان را می‌سازند: (۱) «نهاد»، (۲) «خود» و (۳) «فراخود». آنها در این زمینه چنین نوشته‌اند:

«نهاد» از غرائز بیولوژیکی و سوائق آغازین و ابتدایی انسان به‌وجود آمده و خود شامل دو بخش است، (۱) «انرژی سازنده»

-Constructive Energy- ، (۲) «انـــرژی ویـــران‌ســـاز»
-Destructive Energy-

انرژی سازنده، که نمونهٔ مهم آن انرژی جنسی، که جوهر آن «لیبیدو» -Libido- یا: «کارمایهٔ زندگی» است. انرژی ویران‌سازی که در درون شخصیت انسان قرار دارد، به خشونت، قساوت، تخریب و نهایتاً مرگ، منجر می‌گردد...

«خود» یا «من»، واسطه و میانجی «نهاد»، و واقعیت‌های بیرونی = «محیطی» و «اجتماعی» است. منظور عمدهٔ «خود» آن است که تمنیات «نهاد» را برآورده سازد، بی آنکه «خوب‌زیستی» -Well-being- و بقای فرد را، از بین ببرد...

«فروید» مفهوم دیگری به‌نام «فراخود» نیز، به این سه نظام فرعی ــ، که مجموعاً نظام اصلی شخصیت و رفتار انسان را می‌سازند ــ، اضافه کرده است. «فراخود» اصولاً «درونی ساختنِ» قدغن‌ها، و آموختن ارزش‌ها و حرمت‌های اجتماعی جامعه‌ای است که فرد در آن بالنده و پرورانده می‌شود. «فراخود» اساساً همان چیزی است که ما به آن «وجدان» -Conscience- می‌گوئیم و به آن اموری مربوط می‌شود که ما آن را خوب یا بد و یا خیر و شر تلقی می‌کنیم.

[صفحه ۵۳].

از آنجایی که این سه اصطلاح، در مرکز آثار «فروید» قرار گرفته، توصیف بیشتر آنهارا از قول روان‌شناس معروف آمریکایی: «نرمان. ال. مان» (Norman. L.Munn) نقل می‌کنم:

همراه با افزایش سن کودک، تفاوت‌هایی کم و بیش تدریجی نیز، در الگوی شخصیت او پدید می‌آید. در مراحل رشد کودک تا هنگام نوجوانی، صفات تازه‌ای به شخصیت او اضافه می‌شود...

«فروید» کوشید تا این دسته از جنبه‌های شخصیت را با روشی

علمی مطالعه و ریشه‌های اجتماعی و بیولوژیک آنها را مشخص کند. او با به کار بردن اصطلاحاتی مثل: «نهاد»، «خود» و «فراخود»، دربارهٔ کل شخصیت فرد، به بحث پرداخت...

□ **نهاد**

کودکی که تازه به دنیا آمده، فقط به وسیلهٔ احتیاجات بیولوژیک، مثل گرسنگی، تشنگی، احتیاج به گرما، خواب و غیره به فعالیت در می‌آید. «نهاد» اصطلاحی کلی است که برای نشان دادن این دسته از احتیاجات یا امیال، به کار می‌رود.

□ **فراخود**

وقتی کودک در برابر محیط واکنش نشان می‌دهد، نه تنها «من» رشد می‌کند، بلکه نوعی آگاهی نسبت به «درست» و «نادرست» نیز در او ایجاد می‌شود. این آگاهی مبنای همان چیزی است که معمولاً به آن «وجدان اخلاقی» -Conscience- گفته می‌شود و «فروید» آن را «فراخود» ــ فراتر از من = فراخود ــ می‌نامد. «فرامن» = «فراخود»، به مقدار زیاد تحت تأثیر پدر و مادر است. «فروید» می‌گوید: «چون هریک از ما، در دورهٔ کودکی، به اولیاء خود متکی هستیم، چیزی در ما ایجاد می‌شود که در داخل «من» = «خود»، تشکیل یک نوع وسیله‌ای می‌دهد و باعث دوام تأثیر پدر و مادر می‌گردد...

□ **من (خود)**

وقتی کودک بزرگتر می‌شود، به تدریج در برابر جنبه‌های مختلف محیط، از جمله جنبه‌های اجتماعی آن، واکنش نشان می‌دهد. وقتی رشد کودک ادامه می‌یابد، تأثیر امیال و خواسته‌های او در شخصیت وی نیز، به طرق مختلف، تغییر می‌کند. «فروید» می‌گوید: «وقتی کودک خواسته‌های نهاد را ارضاء می‌کند، یاد می‌گیرد که احتیاجاتش، از راه‌ها و محل‌های خاصی، ساده‌تر و

مؤثرتر برآورده می‌شود. بالاخره کودک اعمال خاصی را انجام می‌دهد، یا به عکس، برمبنای آنچه یاد گرفته و اطلاع از نتایج هریک از اعمال خود، بعضی از آنها را انجام نمی‌دهد.

[برگرفته از صفحات ۵۵۸ تا ۵۶۳، جلد اول، ترجمه و اقتباس دکتر محمود ساعتچی].

«فروید» از لیبدو «کارمایهٔ حیات» و شور جنسی و سه ساحت روانی: نهاد، خود و فراخود، به نمادگرایی و توجیه روانکاوانهٔ آن رسیده و این مفاهیم را در ارتباطی که با همدیگر دارند، مورد بررسی و پژوهش قرار می‌دهد. البته باید به‌یاد سپرد، که «نمادگرایی» در آثار فروید، تابعی از «نظریهٔ جنسیت» (Sex Theory) او محسوب می‌شود، و با نمادگرایی در ادبیات نمایشی تفاوت‌های عمده دارد. اما باید گفت که ارزش و اعتباری که او به اهمیت «نماد» داده، و مطالعه‌ای که از آنها به عمل آورده است، مورد استفادهٔ بسیاری از دست‌اندرکاران رشته‌های علمی و هنری گوناگون و از جمله ادبیات نمایشی قرار گرفته است. و اگر چه محتوای فکری او از بسیاری جنبه‌ها نادرست و یا مبالغه‌آمیز از کار در آمده، اما شیوهٔ بررسی او، و جنبه‌های خیال‌انگیزی که در آنها وجود دارد، دسته‌ای از نمایشنامه‌نویسان را، زیر تأثیر خود قرار داده است. این تأثیرگذاری صرفاً بر نمادگرایان نبوده، بلکه هواخواهان سایر دبستان‌های هنری نیز، در بعضی موارد، از آثار او الهام گرفته‌اند. باری، عقاید «فروید» دربارهٔ نمادگرایی را، از کتاب: «فرویدیسم ــ با اشاراتی به عرفان ــ»، نوشتهٔ «دکتر امیرحسین آریان‌پور» نقل می‌نمایم:

> سمبولیسم یا بهتر بگوییم، «سمبولیزاسیون» -Symbolisation-، یکی از وجوه مکانیسم «جابجا کردن» است و مانند بعضی مکانیسم‌های دیگر، وظیفه‌اش تغییر هیأت کام‌های ناخوش آیند می باشد.

چون سمبولیسم یکی از ارکان جهان‌بینی «فروید» است، وی و شاگردانش سخت در بسط این مقال کوشیده و داد سخن داده‌اند. گفته‌اند که «او» یا «نهاد»، یعنی کنه هستی انسانی، بالطبع لذت‌جوست. جنسیت اساس لذت و غایت قصوای زندگی است...

انسان ابتدایی همواره به لذات جنسی می‌اندیشد و پیوسته اعمال و اعضای خاص جنسی را در نظر داشت...

لیکن دیری نپایید که مصالح حیات اجتماعی، آزادی اولیه افراد را از میان برد، بسیاری از خوشی های فردی را به سود جامعه محدود ساخت، وجدان یا منِ برتر: «فراخود» را پدید آورد و در مقابل «او»: «نهاد»، را نشاند. در نتیجه دامنهٔ شهوترانی تنگ شد و وازدگی و محرومیت جنسی مصداق یافت. افراد برای نجات از انرژی جنسی کامهای وازده، خود بخود تدابیری کردند، از مکانیسم های وجود خویش سود جستند، و کامهای ناروای نکوهیده را به صورت مبدل و به‌طور غیرمستقیم، عرضه داشتند.

یکی از تدابیر آنان این بود که به «رمز» و «ایماء» متشبث شدند... و نتیجهٔ این شد که اشیاء و همچنین الفاظ حامل دو مفهوم گردیدند، یکی مفهوم حقیقی به ظاهر غیرجنسی، دیگری مفهوم مجازی و جنسی...

سمبول های ناخودآگاه عمده، که از صد افزون نیست، مربوط به امور حیاتی انسانی، مانند زایش و عشق و مرگ است، ولی برروی هم بیشتر سمبول ها ماهیتی جنسی دارند...

این سمبول ها و نظایر آن، به طور ناخودآگاه برما حکومت می‌کنند و در تمام فعالیت های ناخودآگاه ما، مانند رویا و هنر و... شوخی و غیره ظاهر می‌شوند...

[برگرفته از صفحات ۲۰۱ تا ۲۱۴].

۲۲ ــ «فروید» و تعبیر خواب

«زیگموند فروید»، در کتاب «تعبیر خواب»، که یکی از مهمترین آثار اوست، چنین می‌نویسد:

دیگر درست نیست بگوییم: خواب صورت ناسازیست که از آلت موسیقی برخاسته است که ضربه‌ای برآن خورده باشد. خواب پوچ و بی‌معنی، بد است و نباید گفت در اثر آن است که در خانهٔ ذهن ما، چند اندیشه‌ای به فعالیت برخاسته است، در حالی که دیگر اندیشه‌ها غنوده‌اند. خواب در زنجیر فعالیت‌های ذهن ما، حلقهٔ مسلم و مشخص است، و در ساختن آن، ذهن ما به فعالیت پیچیده و معضلی دست زده است. اما هنوز از مسرت کشف جدید خود درست بهره‌مند نشده‌ایم که سیلی از پرسش‌های مشکل به ما هجوم می‌آورد. اگر راست باشد که منظور خواب برآوردن آرزوست، چرا برآورده شدن آرزو، به این صورت پیچیده و گیج کننده جلوه‌گر شده است؟ آیا در اندیشه‌های نهفتهٔ خواب، چه تغییراتی صورت گرفته تا به صورت پیچیده و گیج کننده جلوه‌گر شده است. آیا در اندیشه‌های نهفتهٔ خواب، چه تغییراتی صورت گرفته تا به صورت آشکاری درآمده است که به یاد ما مانده است؟ این تحول چگونه صورت می‌بندد؟ مصالح و موادی که در خواب به کار برده شده است، از کجا آمده است؟ علت وضع عجیبی که اندیشه‌های خواب نسبت به هم دارند، چیست؟ مثلاً چرا با هم متناقضند؟ آیا ممکن است خواب برای ما حقیقت تازه‌ای را در باب جریان‌های نفسانی خودمان آشکار کند؟ آیا ممکن است در خواب عقایدی که روزی داشته‌ایم تصحیح شود...

هرچند از روزگار شاد و آرام دورهٔ کودکی یاد می‌کنیم و می‌گوییم دوران سادگی و بی‌گناهیست، چون هنوز میل‌های جنسی به کار نیفتاده است، نباید فراموش کنیم که غریزه مهم

دیگری در این دوره پیوسته سرکوب می‌شود و دلشکستگی و ناکامی بار می‌آورد و در نتیجه انگیزه‌ای قوی برای خواب دیدن می‌شود. اینک مثال دیگری برای توضیح بیشتر این مطلب می‌آورم: برادرزاده‌ام را که کودکی ۲۲ ماهه است، واداشتند در روز تولد من، به من تبریک بگوید و یک زنبیل کوچک گیلاس به من بدهد. گیلاس در آن وقت سال، نوبر است و کم به دست می‌آید. جدا شدن از گیلاس‌ها برایش مشکل می‌نمود. این بود که به زنبیل اشاره می‌کرد و می‌گفت: «آنجا ــ گی یاس»، امّا زنبیل را به من نمی‌داد. اما عاقبت جبرانی برای این ضایعه پیدا کرد: معمولاً صبح‌ها از خواب که بلند می‌شد، به مادرش می‌گفت: خواب سرباز سفید را دیده است. سرباز سفید یکی از افسرهای نگهبانی بود که یک روز اونیفورم سفیدش نظر او را جلب کرده بود...

[برگرفته از صفحات ۵۲۵ و ۵۳۱ و ۵۳۲ ــ ترجمهٔ دکتر محمود صناعی].

۲۳ ــ تأثیر نظریهٔ «فروید» در نظریهٔ نقد ادبیات نمایشی

برای علاقمندان «تئوری‌های دراماتیک» (Dramatic Theory) و «نقد» (Criticism) در ادبیات نمایشی، احتمالاً بارزترین آثار «فروید»، کندوکاوهای روانکاوانه‌ای است که او دربارهٔ چند شخصیت سرشناس ادبیات نمایشی، انجام داده است و به‌زعم خود کوشیده است تا چند نمونه از پریشانی‌ها و بیماری‌های روانی را، روشن‌تر بنمایاند. علاوه برآن، پژوهش‌های او در زمینهٔ: شوخی‌ها، مطایبات، طنز و سخریه، به‌نحوی در «نظریهٔ نمایشنامهٔ کمدی» (Theory of Comic Drama) تأثیر گذاشته است.

در پژوهش‌های «فروید» مورد سومی نیز وجود دارد که او به تعبیر روانکاوانهٔ ادبیات نمایشی علاقه نشان داده و برخی از صحنه‌ها و شخصیت‌های آن را، از این دیدگاه، بررسی نموده است.

چهارمین مورد مراجعهٔ «فروید» به ادبیات نمایشی، در واکنشی است که نسبت به عقاید «ارسطو» دربارهٔ کارویژه‌ها و سودمندی‌های روانی تئاتر، از خود نشان داده است: «ارسطو» در «بوطیقای» خود، به اصطلاحی به نام «کاتارسیس» (Catharsis) اشاره کرده که مترجمان ما آن را به «تزکیه» و «پالایش» روانی ترجمه کرده‌اند. «ارسطو» معتقد بود که تماشای تراژدی، در تماشاگر ایجاد «خوف» و «شفقت» می‌نماید که نهایتاً روان او را از تراکم هیجان‌ها، عصبیت‌ها، زنگارها و امور نامطلوب دیگر، پالوده کرده و، به اصطلاح: «تزکیه» می‌کند.

این اندیشه: یعنی کارویژگی‌ها و سودمندی‌های تماشای تئاتر برای روان انسان ــ، که برای اولین بار در بوطیقای ارسطو، به شکلی فلسفی پیشنهاد گردیده است ــ، در طول زمان، و به ویژه از زمانی که «فروید» یک بار دیگر آن را مطرح نموده است، پرورانده و بالنده گردیده و به صورت «نظریهٔ «پسیکودرام» (Psychodram) جلوه کرده است: به‌طوری که برخی از روانکاوان و روانشناسان می‌کوشند تا به کمک شیوه‌های «نمایشی ــ روانی» (پسیکودرام) به بهبودی برخی از بیماری‌های روانی کمک کنند.

«فروید»، دربارهٔ شخصیتِ «ادیپوس» چنین اظهار می‌دارد، که اگر چه در یونان باستان به اصطلاح: «سرنوشت» (Fate) و یا ارادهٔ ایزدان، توجیه کنندهٔ اقدام «ادیپوس» در کشتن پدر و ازدواج با مادر بوده است، اما این سرنوشت و یا ارادهٔ ایزدان، در واقع غرائز و سوائقی است که در «نهاد» او مستتر و فعال بوده، و او با اعمال خود، عمدتاً اطفاء کنندهٔ غرائزِ نهادینی است که در ساحَتی از روان انسان قرار دارد.: به نظر «فروید» عشق به مادر و نفرت از پدر، در نهاد انسان، از همان کودکی وجود دارد و در طول زمان مقهور «فرامن» می‌گردد و به صورت

دیگری تعدیل یا تصعید می‌شود. اما در نمایشنامهٔ «ادیپ شهریار»، چنین انگیزهٔ پنهانی ــ که به‌زعم «فروید» انگیزهٔ همهٔ انسان‌هاست؛ و به همین دلیل همگان از سرنوشت «ادیپ» متأثر می‌گردند ــ بالاخره به شکلی فاجعه‌انگیز برصحنه متحقق می‌گردد. «فروید» با همین پیشفرض، «هاملت» را نیز مورد مطالعه قرار داده، و علت نفرت از عمویش را، به خاطر این واقعیت روانی می‌داند، که عمویش، علاوه بر تاج و تخت، مادر او را نیز تصاحب کرده است.

علاوه براین پیشفرض‌های بحث‌انگیز و شاید هم نادرست، «فروید» چنین نظر می‌دهد که «سوفوکل» و «شکسپیر»، به نحوی روانکاوانه، «ادیپ» و «هاملت» را متوجهٔ گناه جبلی، منقصت و خطای روانی خود نموده‌اند: «ادیپ» و «هاملت» مرحله به مرحله، به سوی آگاهی نسبت به نقطه‌های سیاهی که درروان آنها پریشانی و رنجوری ایجاد کرده است، سوق داده می‌شوند. و این همان شیوه‌ای است که روان‌کاوان عصر جدید، بیماران روانی را معالجه می‌کنند: روان‌کاوان، به بیماران خود کمک می‌کنند تا آنها به کمک یادآوری خاطره‌های خود، و غوص در برکهٔ پرآشوب روان‌شان، متوجه و ملتفت منشأ و ریشه‌های بیماری روانی خود گردیده، و بدین ترتیب احتمالاً بهبود یابند...

در مورد کمدی نیز «فروید» تئوری خاصی را ابراز می‌کند. به نظر او، در تراژدی «ستیزه» میان ارادهٔ انسانی و ارادهٔ فوق انسانی است. اما درام روانی آن است که ستیزه میان «نهاد»، و «فراخود» صورت گیرد،: و به این اعتبار می‌توان بار دیگر بیشتر تراژدی‌ها را مورد نقد و بررسی قرار داد. اما از سوی دیگر، به‌نظر «فروید» کمدی نیز نمایش ستیزه‌هاست. به نظر او «شوخی‌ها»، «مطایبات»، «سخریات»،

«هزلیات» و حتی اشتباهات لفظی نیز، به شکل خاص خود، افشا کنندهٔ ستیزه و تضاد میان «نهاد» و «فراخود» است: «نهاد» که جبلی آدمی است، به‌طور غریزی اموری را می‌طلبد و به طرف آنها متمایل می‌گردد، در حالیکه همین امور توسط «فراخود» کنترل و ضبط شده‌اند. بدین ترتیب، از سویی «نهاد» خواستار تحقق تمنیات غریزی و حیوانی خویش است ــ و از سوی دیگر «فراخود» که بازرس و ضابط «نهاد» است ــ از تحقق این تمنیات فطری ممانعت به‌عمل می‌آورد. در نتیجهٔ «خود» یا «منِ» آدمی ــ، که ساحتی از روان آدمی است که میان «نهاد» و «فراخود» یا «فرامن» سازگاری می‌دهد ــ، به صورت شوخی، مطایبه، هزل، طنز، سخریه و کمدی؛ نهایتاً تمنیات خود را مطرح می‌سازد و زیر استتار نمادها و با تمهید «خنده»، از ضبط و تعقیب «فراخود» و جامعه، مصون می‌ماند.

به همین دلیل «فروید»، کمدی را، هم شورشی علیه تسلط درونی می‌انگارد و هم علیه تسلط برونی دیگران. شورشی که هم «فراخود» آن را پذیرفته و هم جامعه، هم «نهاد» را از رنج و آشفتگی ــ که نتیجهٔ عدم افشاء و تمنای مطالبات خود است ــ آزاد ساخته، هم «فراخود» را کنار زده است و هم دیگران را از انتقاد و آزار بازداشته است.

۲٤ ــ تأثیر نظریهٔ «فروید»، در «نمادگرایی در هنر»

«فروید»، در پیدایش، رشد و تثبیت نمادگرایی در هنر از چند جنبه و طریق مؤثر بوده است:

۱ □ نخست آنکه وی با کندوکاو، در درون روان آدمی، ساحت‌ها، بُعدهایی را ملاحظه کرد، و از قلمرو و سرزمین مرموز، نمادین و نامکشوفی پرده برداشت: قلمرویی که حساسیت‌های هنرمندان را برانگیخت و آنها را به بررسی و

مشاهدهٔ بیشتر و دقیق‌تر روان آدمی فراخواند.

۲ □ آثار «فروید»، در ادبیات نمایشی، و به‌ویژه در «شخصیت‌پردازی» (Characterization)، تأثیر به‌سزایی داشت: از این پس مسئلهٔ سوائق و انگیزه‌های درونی و روانی شخصیت‌های نمایشی مؤثرتر و سنجیده‌تر به حساب آمدند، و پرداختن به بُعد روانی آنها، از وظایف اصلی نمایشنامه‌نویس تلقی گردید. و نه‌تنها تئاتر نمادگرای، بلکه تئاتر واقع‌گرای، و سایر دبستان‌های تئاتری نیز، به بهره‌برداری از یافته‌ها و نظریه‌های «فروید» دست یازیده‌اند. و برخی از نمایشنامه‌نویسان، در شماری از آثار خود به اندازه‌ای در استفاده از آثار «فروید» در شخصیت‌پردازی مبالغه ورزیدند که آنها را «فرویدی» لقب دادند، و آثار «فروید» را، کلید فهم آثار آنها دانستند.

۳ □ آثار «فروید»، برای اندیشه‌ها و آرمان‌های نمادگرایان زیربنا و زیربافتی: «روانی ــ فلسفی»، ــ و حتی تا حدود محدودی «علمی» ــ، فراهم آورد. تا پیش از «فروید» و تنی چند از همفکران و همگنان او ــ، و از جمله «کارل یونگ» ــ، نمادگرایی دبستانی هنری بود که اصول و موازین، و اندیشه‌ها و آرمان‌هایش عمدتاً بربنیادهای «نظریه‌های زیباشناسی» (Aesthetic Theory) آن استوار بودند. امّا آثار «فروید» و همگنان او، به آثار نمادگرای بنیادی جدید اعطاء نمودند که تا حدود زیادی بر پایه تحقیقات در علوم انسانی قرار داشت.

٤ □ پیش از «فروید» و همگنان او ــ، که همگی چهره‌های سرشناس و با اهمیتی می‌باشند ــ، یافته‌ها و کارویژه‌های آثار ادبیات نمایشی نمادگرای، بیشتر از نظر زیباشناسی، و یا خلاقیت هنری مورد بررسی و امعان نظر قرار می‌گرفتند. بسیاری از منتقدین، و به‌ویژه آنهایی که هنر را در خدمت اهداف انسانی، اجتماعی و سیاسی خاصی، به کار می‌گیرند، نمادگرایی را به «رومانتی‌سیسم» و یا حتی جریان «هنر برای هنر» (Art for Art's Sake) منسوب و یا تشبیه نمودند... اما دیری نپایید که کشفیات، یافته‌ها و کارویژه‌های آثار نمادگرایان نیز واجد ارزش‌های فلسفی و حتی «اجتماعی» نیز گردیدند. و مخزن ارزشمندی برای بررسی کنندگان و پژوهشگرانِ روان و

رفتار انسان به‌شمار آمدند.

۵ □ آثار «فروید»، همگنان و همکاران او، به شکل خود براین ادعای نمادگرایان صحه گذاشت،: که آنها نیز مانند واقع گرایان، در جستجوی «واقعیت‌ها» ــ طبق تعریف خودشان ــ، به امعان نظر و مطالعه و کندوکاو در روان و رفتار آدمی می‌پردازند : اما نهایت اینکه، نمادگرایان به تظاهرات بیرونی (و به اصطلاح خودشان = معلول‌ها -Effects-)، کمتر توجه کرده، و علاقه و دقت خود را به واقعیت‌های عمیق‌تری معطوف داشته‌اند. این واقعیت‌ها، به لحاظ آنکه در انظار عامه قرار ندارند، کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند؛ بنابراین وظیفه هنرمند، کندوکاو و یافتن و نمایش آنهاست.

۶ □ نمادگرایان، امور مورد مطالعهٔ خود را، در ژرفای پنهان روان و سطوح مخفی و نادیدنی (و شاید به همین اعتبار ناگفتنی و نانمودنی) جامعه یافتند. و مسائل ظاهری را پرتوی از عمق و معنایی درونی انگاشتند.

۷ □ دنیای «رویا»، «ناخودآگاه»، «نهاد» و «فراخود» و...ــ، که طبق نظریهٔ «فروید» و همفکران او در درون شخصیت هر فرد جای داشته و در رفتار و سرنوشت بشری نقش فعال و تا حدود زیادی تعیین کننده دارد ــ، بیش از پیش مورد توجه نمادگرایان قرار گرفت. وازسوی دیگر، آثار نمادگرایان که خود پیش از روانکاوان به‌شکل خاص خود، متوجه و ملتفت اینگونه امور گردیده بودند، مورد اعتناء، تدقیق و مطالعهٔ روانکاوان قرار گرفتند. به‌عبارت دیگر، کشفیات و یافته‌های نمادگرایان، در پرتو مطالعات و نظریه‌های فروید و همکاران او، اعتبار و صحت بیشتری به‌دست آوردند.

۸ □ نقش «رویا» و ارزش‌های نمادین آن، زمینهٔ مشترک «فروید» و همگنان و همکاران او، و شماری از نمایشنامه‌نویسان نمادگرای قرار گرفت. از سویی «فروید» و همفکران او، رویا را دنیایی اسرارآمیز تلقی نمودند که صرفاً به کمک نمادها شایسته کندوکاو و شناسایی می‌باشد. از سوی دیگر، نمادگرایان نیز رویا و منطق آن را، سرشار از ارزشهای نمادین تلقی کرده و با اصول و موازین خود کوشیدند تا به آن قلمرو نقب‌زده و منطق، و حال و هوای آنرا کشف کرده و به نمایش درآورند.

بخش سوم

زمینه های پیدایش نمادگرایی

فصل هفتم

آغاز ادبیات نمایشی نمادگرای

۲۵ ــ نگاهی دوباره به واکنش‌های دبستان تئاتری «نمادگرایی» در برابر دبستان‌های تئاتری «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی»

از آنجایی که بیشتر «دبستان‌های هنری» جدید و معاصر، در واکنش، گریز، و گاهی ستیز با دبستان «طبیعت گرایی» (ناتورالیسم = Naturalism ــ) و «واقعیت گرایی» (رئالیسم = Realism) به وجود آمده‌اند، بهتر است آغاز این مبحث را ــ، در ادامهٔ بحث شمارهٔ ۱۰ که در فصل سوم به آن پرداخته‌ام ــ، با گفتاری دربارهٔ اصول، موازین و ویژگی های این دو دبستان، آغاز نمایم.

لازم به یادآوری است، که این دو دبستان هنری، به ویژه واقع گرایی در هنر نمایش، از میان نرفته: بلکه همچنان در صحنه باقی مانده و دگرگونی ها و پیشرفت‌های متعددی را تجربه کرده است.

دبستان واقع گرایی در دوران ما، به عنوان دبستان «ضابطه» و «ملاک» تلقی شده و بیشتر اصول و ضوابط دبستان‌های دیگر را، با در نظر گرفتن دوری و نزدیکی آنها نسبت به اصول و ضوابط دبستان واقع گرایی، مورد امعان نظر قرار می‌دهند. به همین دلیل، آشنایی با اصول

و موازین دبستان واقع گرایی، برای دانشجویان هنر، امری حیاتی است.

بنابراین، برای آنکه نمادگرایی بهتر شناخته شود، در صفحات آینده به بررسی و پژوهش در اصول و موازین دبستان طبیعت گرایی و واقع گرایی خواهم پرداخت.

۲۶ ــ اصطلاح «طبیعت گرایی»

اصطلاح طبیعت گرایی (ناتورالیسم = Naturalism) از یک اسم: (طبیعت = Nature) و یک پسوند گرایش به طبیعت: (ism) ترکیب شده است. این اصطلاح در زبان فارسی ــ و هم در زبان فرانسه و انگلیسی که متجاوز از یک قرن در معنای ادبی نمایشی استعمال گردیده ــ هنوز برای آنهایی که اهل اصطلاح نیستند گمراه کننده است. در اولین برخورد با این اصطلاح، برخی گمان می‌کنند که معنای آن گرایش به طبیعت و یا احتراز از آنچه «مصنوعی»، انسان ساخته، ماشینی، و... می باشد. به‌عبارت دیگر، در ذهن ناآشنایان با کاربرد ادبی ــ نمایشی این اصطلاح، طبیعت گرایی، روی آوردن به محیطی است که در آن انسان نقشی و تصرفی نداشته باشد. زیرا به یک اعتبار معنای «طبیعت»: «محیط» بدون دخل و تصرف انسان است. به پیروی و سائقهٔ چنین تعریفی، طبیعت گرایی به‌معنای گرایش به‌محیطی سرشار از گل و گیاه و جانور و آب و ابر و باران، خورشید، ستاره و دریا و... تلقی شده است.

«لیلیان. آر. فرست» (Lilian R.Furst) و «پیتر. ان. اسکراین» (Peter N.Skrine) در کتابی که در سال ۱۹۷۱ دربارهٔ طبیعت گرایی منتشر ساخته‌اند، به همین معنا؛ یعنی اغفال کننده بودن این اصطلاح، برای کسانی که با کاربرد آن در ادبیات و تئاتر آشنا نیستند، اشاره کرده‌اند:

طبیعت گرایی، با دو صفت «طبیعت گرای» (Naturalist) و «طبیعت گرایانه» (Naturalistic) ، که از آن مشتق شده‌اند، اصطلاحی اغفال کننده است. زیرا این اصطلاح در ذهن فوراً اسم طبیعت (Nature) «طبیعی بودن» و «علاقه به مظاهر طبیعت» داشتن را تداعی می‌کند. به همین دلیل ممکن است به محض شنیدن آن گمان کنیم معنای دقیق طبیعت گرایی را فهمیده‌ایم. اما اصالتاً معنای طبیعت گرایی ریشه در فلسفهٔ یونان باستان داشته و به ماده گرایی -Materialism- ، اپیکورگرایی -Epicureanism- و دین زدایی -Secularism- اطلاق می‌شده است.

سرانجام این اصطلاح از هنرهای زیبا ــ نقاشی و... ــ به نقد ادبیات وارد گردید و «امیل زولا» بود که برای نخستین بار آنرا در مقدمه بر ویراستهٔ دوم یکی از داستانهای خود به نام «ترزراکن»، (1987)، -Therese Raquin- که بعداً آنرا به صورت نمایشنامه هم در آورد، به کار برد. بدین ترتیب هنگامی طبیعت گرایی برصحنهٔ ادبیات ظاهر گردید که مشحون از اشارات و معانی دیگری بود که از فلسفه، علوم و هنرهای زیبا نشأت یافته بودند.

[برگرفته از صفحات ۱ تا ۳].

۲۷ ــ معنای «طبیعت»، در اصطلاح «طبیعت گرایی»

به نظر من طبیعت گرایی در ادبیات و به ویژه در هنرهای نمایشی به سه دلیل عمده و در سه مقوله، تلویحاً و تصریحاً و همچنین دقیقا و یا توسعاً از اصطلاح و مفهوم «طبیعت» استفاده کرده است. برای بهتر فهمیدن این قضیه، به اصطلاح «طبیعت» و «طبیعی» در سه مورد زیر دقیت کنید. به نظر من این سه گونه کاربرد اصطلاح «طبیعت»، تا حدود زیادی نظریهٔ فلسفی طبیعت گرایی در هنر، و بویژه هنر نمایش را، نشان می‌دهد:

۱ □ مشاهده و ثبت و ضبط و مطالعه، توصیف و تبیین پدیده‌های انسانی، به شکلی که در «طبیعت» وجود دارند ــ بی‌آنکه انسان بکوشد در آن دخل و تصرفی بکند.

۲ □ منسوب داشتن همهٔ پدیده‌های انسانی به «طبیعت»: محیط و توارث ــ و نه به «سرنوشت» به صورتی که یونانیان باستان بدان اعتقاد داشتند و نه به صورتی که متألهین مسیحی آنرا توجیه و تعلیل می‌کنند. در این معنا طبیعت گرایی، به معنای حذف هر عامل فوق طبیعی و غیرطبیعی، شخصیت، رفتار و سرنوشت انسان و دخیل دانستن هر عامل «طبیعی»: «محیطی» و «توارثی» است.

۳ □ اقتباس از روشهای علوم «طبیعی»: فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی و... در توصیف‌ها، توجیه‌ها، تعلیل و تبیین‌های ادبی ــ نمایشی.

«رضا سیدحسینی»، در کتاب خود به نام مکتب‌های ادبی دربارهٔ طبیعت گرایی (ناتورالیسم) چنین می‌نویسد:

> ناتورالیسم به مفهوم فلسفی، به آن رشته از روشهای فلسفی اطلاق می‌شود که معتقد به قدرت محض طبیعت است و هرگز طبیعت را آلتی در دست نظم بالا تری نمی‌شناسد.
>
> **[صفحه ۲۲۹].**

شاید به همین دلیل است که «تی. اس. الیوت» که شاعر و نویسنده‌ای مذهبی است، در یکی از مقالات خود از این دبستان هنری و نظایر آن انتقاد کرده و آنرا توجیه متعالی و کامل وضع و موقعیت انسانی ندانسته است. اختلاف الیوت با طبیعت گرایان از اینجا ناشی می‌گردد که طبیعت گرایان شخصیت و سرنوشت انسان را ناشی از جبر طبیعی (محیط و توارث) می‌انگارد، در حالی که الیوت برای تبیین و تعلیل این امور به الهیات متوسل گردیده و در این باره می‌نویسد:

> الگو و طرح زندگی را، که در عهد باستان سرنوشت می‌گفتند و مسیحیت آنرا چون رشته‌های ظریف و معماگونه درهم بافت و خداشناسی نامیدش، یکبار دیگر، در دنیای جدید مطرح گردید،

این بار به ضروریات و مقتضیات اسفل روانی یا اقتصادی معطوف و منسوب گردید و معنای آن نزول یافت.

[مجموعه مقالات برگزیده، صفحهٔ ۲۳۲].

۲۸ ــ تعریف «طبیعت گرایی»

به هرحال با در نظر داشتن سه موردی که در بالا بدان اشاره کردم، می‌توان از قول: «جک. ای. وان.» (Jack A.Vaughn) طبیعت گرایی را چنین تعریف کرد:

فرآیند و جنبشی است که در پایان سدهٔ نوزدهم میلادی در هنر نمایش پدید آمد. طبیعت گرایی خواستار پایانی بر دبستان هنری رومانتی سیسم گردیده و در جستجوی نمایشی واقع گرایانه برآمد که متضمن و منعکس کنندهٔ پیشرفت های علمی و اجتماعی باشد. پیشرو فرآیند و جنبش طبیعت گرایی، «امیل زولا، ۱۹۰۲ ــ ۱۸٤۰» (Emile Zola) داستان‌نویس فرانسوی بود که یکی از داستانهای خود به نام «ترزراکن ۱۸۷۳»، Therese Raquin را ــ، که یکی از نمونه های این دبستان نمایشی است ــ، به صورت نمایشنامه بازنویسی و بازسازی نمود.

«زولا» در تکاپوی کاربرد روش علمی در ادبیات بود تا ادبیات بتواند به حقیقت -Truth- نزدیک گردد. وی اعتقاد داشت که نمایشنامه باید جلوه‌دهندهٔ قوانین جبری «وراثت» و «محیط» باشد. وی از نویسندگان می‌خواست، تا چون دانشمندان علوم طبیعی و به همانگونه که پزشک بیمار را مطالعه و توصیف می‌کند از پدیدهٔ مورد مشاهده و توصیف خود، فاصله گرفته و اصل «بی طرفی علمی» را رعایت کنند.

«جبر محیطی»، نظریهٔ مسلط براندیشهٔ طبیعت گرایان بود، و نمایشنامه های آنان اغلب از شخصیت های مطرود و فلک زده، فواحش، گدایان، دزدان و نظایر آن تشکیل می‌گردید.

طبیعت گرایان در شیوهٔ تصنیف نمایشنامه از طرح کلی -Design- و طرح داستان -Plot- اجتناب ورزیده و برصحنه «برشی از زندگی» -A Slice of Life- را با تمام تصادف ها و اتفاقات فلاکت بار آن به نمایش گذاشتند. از نظر صحنه آرایی، صحنهٔ نمایش آنها، از اتاقی یا محفظه‌ای واقعی تشکیل می‌شد که دیوار چهارم -Fourth Wall- آن مفقود بوده و بدین سبب آنچه در این جایگاه روی می‌داد برای تماشاگران مرئی می‌گردید. گفتگوی نمایشی -Dialogua- روزمره، عامیانه و واقع گرایانه -Realistic- بود و در آن الفاظ رکیک ــ فحش... ــ نیز به طور فراوانی به کار برده می‌شد. در نمایشنامه های طبیعت گرایانه از «شادپایانه»های -Happy Ending- نمایشنامه های «ملودرامایی» -Melodramatic- استفاده نمی‌گردید.

[صفحهٔ ۱۲۸].

به عقیدهٔ «اسکار. جی. براکت» (Oscar G.BroCkett) طبیعت گرایان که سرنوشت انسان را معلول دو عامل توارث، و محیط می‌شمارند، در توجیه و نقد نظری افکار و اعتقادات خود، تا حدود زیادی از نظریه های «چارلز داروین» (۱۸۰۹ ــ ۱۸۸۲) و بویژه کتاب مشهور او «منشأ انواع» الهام و اقتباس کرده‌اند. داروین در کتاب «منشأ انواع» دو نظریهٔ مهم ابراز داشته که در اینجا به طور خلاصه به این دو نظریه اشاره می‌کنم: ۱ــ اینکه هر موجود زنده از نیای مشترکی تدریجاً تحول و تکامل یافته، ۲ــ این تحول و تکامل برمبنای بقای انسب صورت گرفته است. به نظر «براکت»:

این دو تئوری متضمن استنباطات و اشارات ضمنی دیگری است. نخست آنکه «وراثت» و «محیط» را دلایل ماهیت انسان و رفتار او می‌سازد. دوم آنکه به خاطر آنکه رفتار انسان به دلایلی

خارج از تسلط و قدرت او تعیین می‌گردد، پس انسان مسئول مستقیم اعمال و رفتار خود قرار نمی‌گیرد. سوم آنکه عقاید داروین فکر «پیشرفت»ا -Progress- را تقویت کرد: با این استدلال که اگر انسان از یک اتم تا مرحلهٔ فعلی تکامل یافته باشد. پس تکامل و اصلاح وضع او از حالا تا بعد نیز، به‌طور اجتناب‌ناپذیری ادامه می‌یابد. ضمناً این موضوع مورد تأکید قرار گرفت که «پیشرفت» می‌تواند در اثر کاربرد روشهای علمی سرعت بیشتری داشته باشد. چهارم آنکه، انسان نیز حالت و وضعیت موجودی طبیعی را پیدا کرد. قبل از قرن نوزدهم ــ در غرب ــ حساب انسان از سایر موجودات جدا بوده و او به عنوان موجودی فوق‌العاده و افضل آنها تلقی می‌گردید. اینک آن وضعیت برتر و پرمزیت را از دست داده و صرفاً به صورت یکی از موجودات طبیعی و مناسب برای مشاهده و کنترل به شمار می‌آید.

[صفحهٔ ۵۴۸].

۲۹ ــ تفاوت‌های دبستان «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی»

ارتباط میان دو دبستان هنری: «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» یکی از مباحث نقد در هنرهای نمایشی بوده و حتی دامنهٔ این بحث به شیوه‌های بازیگری و کارگردانی و صحنه‌آرایی و چهره‌پردازی هم کشیده شده است. در مرکز این بحث این سئوال وجود دارد که آیا «طبیعت گرایی» نوعی از «واقع گرایی» است یا در جهت مخالف آن قرار دارد؟

داستان‌نویسان و منتقدان ادبیات داستانی به تفاوت «طبیعت گرایی» با «واقع گرایی» به نحو بارزی اذعان کرده و اغلب به واقع گرایی به عنوان دبستانی قابل قبولتر، عمیق‌تر و قوی‌تر معتقد بوده‌اند. برخی نیز اصولاً «طبیعت گرایی» را تحریف و انحرافی از واقع گرایی

تلقی کرده‌اند.

دکتر میترا در کتاب خود به نام «رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات»، ناتورالیسم را شکل نادرستی از رئالیسم می‌انگارد و از اینکه ناتورالیست‌ها، با ظاهری رئالیستی، روابط اجتماعی را غیررئالیستی و یا به قول خودش «نادرست» بیان می‌کنند شکایت دارد:

> هرگاه بیان درست ظواهر توأم با تجسم نادرست روابط اجتماعی باشد، رئالیسم به ناتورالیسم مبدل می‌گردد. چشمان هنرمندی که تنها یک سمت، یک جنبه، یک عامل، یک عنصر و یا یک نوع از زندگی را می‌بیند، به زندگی آنچنان که واقعاً هست وفادار نتواند بود.
>
> «امیل زولا» و دیگر نویسندگان ناتورالیست که به علم «زیست‌شناسی» بیش از تاریخ دلبستگی دارند، قادر به درک این نکته نیستند که افکار و ذوقیات و عادات انسان نمودهای روابط اجتماعی موجود است و تنها به وسیلهٔ فیزیولوژی توضیح داده نتواند شد. همین است که «زولا» و پیروان او باور داشتند که نوشتن رمان با انجام تجربهٔ علمی در لابراتوار شباهت دارد.
>
> «گوستاو فلوبر» معتقد بود که افراد بشر را باید چنان مجسم ساخت که گویی فیل و سوسمارند: «آیا ضروری است که هنرمند به خاطر دندانهای بلند یکی و فک‌های عظیم دیگری در عالم خلسه فرورود؟ آنها را نشان بده، کالبدشان را بشکاف، در شیشهٔ الکل محفوظشان‌دار، کار تو همین است و بس. دربارهٔ آنها قضاوت اخلاقی مکن. تو مارمولک حقیر که هستی این کار را بکنی؟»

[صفحات ۲۹ و ۳۰].

«عبدالعلی دستغیب» که طبیعت‌گرایی را در ادبیات داستانی بررسی کرده است، آنرا دبستانی ناقص، مبالغه‌آمیز و بی‌اعتنا به نظریه‌های فکری و حرکت‌های اجتماعی می‌انگارد. دستغیب، در نقد و

بررسی داستانهای «صادق چوبک»، ابتدا این دبستان را توصیف نموده و در پایان نظر خود را دربارهٔ آن جمع‌بندی می‌نماید. وی طبیعت گرایی را اینگونه تعریف و توصیف می‌کند:

ناتورالیسم ــ طبیعت گرایی ــ شیوه‌ای است که در آن نویسنده به تحلیل روحیهٔ فرد می پردازد و روان‌شناسی فرد را از تحلیل رویدادهای اجتماعی برتر می‌شمارد. این شیوه بربنیاد این تصور استوار شده است که می‌توان جامعه را به‌وسیلهٔ پرورش دوبارهٔ اخلاقی افراد، اصلاح کرد و از این رو لازم می‌داند که تناقض‌های روانی افراد را بربنیاد طغیان غریزه‌ها به صحنهٔ داستان بکشد و نموداری از آشوب‌ها و به‌هم ریختگی ارزش‌های اجتماعی به دست بدهد. ناتورالیسم از دیدگاه فلسفی بربنیاد پوزی‌تیویسم استوار شده و از تخیلات دور و دراز رمانتیک‌ها فاصله گرفته است...

در آثار بالزاک و استاندال رگه‌هایی از ناتورالیسم می بینیم. این رگه‌ها در نوشته‌های فلوبر ژرف‌تر و پررنگ‌تر می‌شود، و رئالیسم او را زیر نفوذ قرار می‌دهد و آن را ضعیف می‌کند. پس از او زولا شیوهٔ ناتورالیسم را گسترش می‌دهد...

در داستان بلند ترزراکن که از آثار مهم زولا است، مسئله درهم پاشیدگی اخلاقی با توجه به بنیادهای تنانی و غریزی انسان‌ها، موضوع اصلی است. زولا در این داستان، از گرایش‌های واقعیت گرایانه دور می‌شود، و دگرگونی روانی و اخلاقی را در همان چهارچوب ذهن و تخیل بیمار افراد به بحث می‌گذارد...

زولا انسان را موجودی اجتماعی می‌دانست، اما بیش از هرچیز انسان را از دریچهٔ میل‌ها و «سرشت» او می‌دید، موجودی زیستی که کاملاً زیر نفوذ قانون توارث است.

[برگرفته از صفحات ۱۲ تا ۱۴].

در انتقاد از ناتورالیسم، «عبدالعلی دستغیب» که به تفوق و

مناعت واقع گرایی اعتقاد دارد، چنین می‌نویسد:

ناتورالیسم از رئالیسم تقلید می‌کند، اما از آنجا که از تحلیل زندگانی اجتماعی ناتوان است با این شیوه نیز فاصله می‌گیرد.

ناتورالیسم همچون رئالیسم به زشتی ها و فساد جامعه توجه می‌کند، اما کوشش خود را به بزرگ کردن زشتی ها و فسادها منحصر می‌سازد.

رئالیسم و ناتورالیسم هر دو به واقعیت موجود می پردازند و از تخیلات بی پایهٔ عده‌ای از رمانتیک ها می‌گریزند. ولی رئالیسم پلیدی و زشتی را ناشی از وجود انسان نمی‌داند بلکه آن را انگیختهٔ شرایط اجتماعی و روابط دشمن کیشی می‌داند که «انسان ها را به صورت گرگ یکدیگر در می‌آورد.» ولی ناتورالیسم فساد انسان و جامعه را موضوعی زیستی و رویدادی جبری می‌شناسد. در کارگاه سبک ناتورالیسم رشته های فساد و چرکی ابتذال به هم بافته می‌شود و در تماشاخانهٔ هنری آثار نویسندگانش، انسانهای «ناقص الخلقه»، «دیوانه»، «شهوی»، «بی مغز» و «حیوان صفت» به نمایش گذاشته می‌شوند. سرانجام نویسندهٔ ناتورالیست فردی «بی مغز» یا «حیوان صفت» را که در گوشه و کنار اجتماع یافته است به کارگاه هنری خود می برد و از آن نمونه هایی به دست می‌دهد: نمونه ای که به نظر او نمایندهٔ گروه بی شماری از انسانهاست. اما او، آن روی سکه را نمی بیند، تحولات تاریخی و اجتماعی و کوشش های آفرینش گر بهنجاران را فراموش می‌کند و همهٔ آدم ها را از زاویهٔ تخیل بیمار خود مشاهده می‌کند.»

[برگرفته از صفحات ۱۴ تا ۱۶].

۳۰ ــ ارتباط میان «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» در ادبیات نمایشی

لازم می‌دانم دربارهٔ نظرات دکتر میترا و عبدالعلی دستغیب به دو

نکته اشاره کنم:

. اول آنکه چنین به نظر می‌رسد که این دو منتقد، حداقل در این دو کتاب خود به واقع گرایی و مخصوصاً وجه اجتماعی آن: «واقع گرایی اجتماعی»، به عنوان تنها دبستان هنری مطلوب و موجه نگریسته اند. و دوم آنکه این دو منتقد هنگام بحث و فحص دربارهٔ طبیعت گرایی و واقع گرایی، بیشتر به ادبیات داستانی توجه کرده و ادبیات نمایشی را در حوزهٔ مداقهٔ خود ملحوظ نداشته اند.

باید یادآوری نمود که اگر برای دسته ای از واقع گرایان در قرن نوزدهم معنای واقعیت روشن، صریح و قطعی بوده است، برای بسیاری از هنرمندان جدید، معنای ــ واقعیت ــ (Truth) در هاله ای از ابهام قرار داشته و رابطهٔ آن با «حقیقت» (Reality)، که مطلوب و غایت قصوای هنر است، همیشه رابطه ای علّی و قطعی تلقی نگردیده است.

علاوه براین، مفهوم و مصداق واقعیت در سیر تاریخ امری متحول بوده و در هر دوره از تاریخ شکل و معنای جدیدی پیدا کرده است.

«جی. ال. استین» -J.L. Styan- دربارهٔ گرایش به واقع گرایی، در هر دوره عقیدهٔ جالبی دارد:

> هر نسلی گمان می‌کند که نمایشنامه‌نویسان دوره اش، «واقع گراتر» از نمایشنامه نویسان دوره های قبل بوده اند. نسل دورهٔ «اریپید» گمان می‌کرد که او از «سوفوکل» واقع گرایانه تر چیز می‌نویسد و با همین قیاس، هر نسلی گمان می‌کند «مولیر» از دست اندرکاران «کمدیا دل آرته» -Commedia dellarte- و «گلداسمیث» از «استیل» و «ایبسن» از «شیلر» و «برشت» از «ایبسن» و... واقع گراتر است...
>
> [صفحهٔ ۱].

حتی اگر نکاتی را در عقاید «دکتر میترا» و «عبدالعلی

دستغیب» ــ، که ترجمه و نمونهٔ موضع گیری شماری از منتقدین ادبی جهان به‌شمار می‌روند ــ، درست بیانگاریم، باز هم نمی‌توانیم تمامی آن نکات را، در قلمروی هنر نمایش نیز تسری و تعمیم دهیم. اگر هم در هنر و ادبیات داستانی، طبیعت گرایی به چنین راه نادرستی، و واقع گرایی، به چنان راه درستی هم رفته باشند، در هنر و ادبیات نمایشی، چنین راه نادرست و درستی ــ، به آن شکل قطعی و مسلم ــ، وجود نداشته است.

در هنر نمایش، طبیعت گرایان کمتر به مبالغه‌پردازی، ناهنجارنمایی، زشت‌یابی، بی‌توازنی، تک‌سونگری، فقر جهان‌بینی، غفلت از پدیده‌های مثبت فکری، فرهنگی و تاریخی و... دچار گردیده‌اند. شاید یکی از دلایل مصون ماندن نسبی آنها از چنین خبط‌ها و ضعف‌ها، این واقعیت است که آنها هنر خود را منحصراً در چهارچوب ضوابط و معیارهای دبستان هنری قرار نداده و به خاطر کشف حقیقت و زیبایی هنری، هرکجا که لازم دانسته‌اند، از محدوده‌های تنگ‌نظرانه، قالبی و پیش‌ساختهٔ «دبستان» خارج شده و ایمان و اعتقاد خود را به «حقیقت» و «زیبایی» اثبات نموده‌اند. بیشتر نمایشنامه‌نویسانی که آثار خود را زیر نفوذ طبیعت گرایی تصنیف کرده‌اند، با استفاده از سنت‌ها و یافته‌های سایر دبستان‌ها، و نیز با تلفیق سبک (Style) خود با ضوابط و معیار دبستان، بیان هنری خاص خود را به دست آورده‌اند: بیانی که به نظر آنها با «حقیقت» و «زیبایی» بیعت کرده است، نه با ضوابط دبستان هنری.

۳۱ ــ تلفیق و ترکیب اصول و موازین دبستان‌های هنری

در اینجا لازم می‌دانم به نام پنج تن از مهمترین نمایشنامه‌نویسان و پنج نمایشنامهٔ نمونه، که با الهام و اقتباس از دبستان هنری طبیعت گرایی و با ترکیب آن با ضوابط سایر دبستان‌ها و سبک ویژه و

طرز تلقی و بیان خاص نویسنده تصنیف شده است اشاره کنم:

۱ □ هنریک ایبسن (Henrik Ibsen, 1828-1906)،
نمایشنامه‌نویس نروژی، نویسندهٔ نمایشنامهٔ «اشباح» (The Ghosts, 1881)

۲ □ هانری بک (Henry Becque, 1937-1899)
نمایشنامه‌نویس فرانسوی، نویسندهٔ نمایشنامهٔ «کرکس‌ها» (The Vultures, 1882)

۳ □ گرهارت هاپتمان (Gerhart Hauptmann, 1386-1946)
نمایشنامه‌نویس آلمانی، نویسندهٔ نمایشنامهٔ «بافندگان» (The Weavers, 1892)

٤ □ ماکسیم گورکی (Maxim Gorky, 1868-1936)
نمایشنامه‌نویس روسی، نویسندهٔ نمایشنامهٔ «در اعماق» (The Lower Depths, 1903)

۵ □ یوجین اونیل (Eugene O'neill, 1888-1953)
نمایشنامه‌نویس آمریکایی، نویسندهٔ نمایشنامهٔ «میمون پشمالو» (The Hictyapc, 1922)

چنانکه متذکر گردیدم، هرکدام از این نمایشنامه‌نویسان از ضوابط، معیارها، باورها و یافته‌های دبستان طبیعت گرایی عمیقاً و وسیعاً متأثر و متألم گردیده و هرکدام به سهم، سبک و بیان خود وجوهی از درونمایهٔ این دبستان هنری را، در آثاری که از آنها نام بردم، متجلی و منعکس ساخته‌اند، که به یک نمونه اشاره می‌کنم. مثلاً یوجین اونیل در «تراژدی نوگرا»ی (Modern Tragady) «میمون پشمالو» که اصولاً اثری اکسپرسیونیستی تلقی می‌گردد ــ، از ویژگیهای بنیادی طبیعت گرایی: «جبر محیط» و «توارث» و... عمیقاً و وسیعاً استفاده کرد، اما اثر خود را در ریخت و فضای اکسپرسیونیستی تصنیف نموده است.

۳۲ ــ ویژگیهای «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» از نظر «آرنولد هاوزر»

برای اینکه در خاتمهٔ این نوشتار، مفاهیم و ضوابط دبستان

طبیعت گرایی را جمع بندی و تلخیص نمایم از جلد چهارم کتاب «تاریخ اجتماعی هنر» اثر معروف «آرنولد هاوزر» (Arnald Hauser) منتقد بزرگ معاصر، استفاده می‌کنم. زیرا «هاوزر» در تاریخ اجتماعی هنر ضمن نقد اجتماعی و تاریخی و تطبیقی دبستانهای هنری به این مقوله پرداخته و نظریات روشنگرانه‌ای ابراز داشته است. «هاوزر» طبیعت گرایی و واقع گرایی را مصادیقی از یک مفهوم انگاشته و با دیدی جامع و کلی بربنیاد همهٔ هنرها و به ویژه تئاتر، عقاید خود را دربارهٔ ماهیت این دو دبستان، شکل داده است. همان‌طور که نوشتم او به تفکیک دو دبستان واقع گرایی از طبیعت گرایی قائل نبوده و این دو را اشتقاقات یا تنوعاتی در جریان تکوینی و تکاملی دبستان هنری واحدی می‌انگارد. به همین دلیل، در جلد چهارم کتاب خود «تاریخ اجتماعی هنر» می‌نویسد:

> «در نظر داشتن این حقیقت که مرز میان طبیعت گرایی و واقع گرایی متغیر و نادقیقند، جدا ساختن این دو مرحله از این حرکت جدید، از نظر علمی کاری مطلقاً بیهوده بوده و حتی ممکن است گمراه کننده باشد. به هر حال، مناسبتر این است که این حرکت جدید ــ در امپراتوری دوم فرانسه ــ را زیر عنوان طبیعت گرایی قرار داده و اصطلاح واقع گرایی را برای جریانی فلسفی که در برابر رومانتی سیسم موضع گیری نموده محفوظ داریم. طبیعت گرایی به عنوان «شیوه‌ای هنری» و واقع گرایی به عنوان «گرایشی فلسفی» مفاهیم کاملاً مناسبی هستند، اما تفاوت و تفارق میان طبیعت گرایی و واقعیت گرایی در هنر، فقط مسئله را معضل‌تر نموده و ذهن ما را با مسئله‌ای جعلی درگیر می‌کند.»
>
> **[صفحات ۵۹ و ۶۰].**

آنگاه «هاوزر» با یکسان نگریستن به کل جریان واقع گرایی یا

از نظر او طبیعت گرایی، آنرا دبستان جدیدی می‌شمارد که مفاهیم آن در برابر دبستان هنری رمانتی سیستم قرار داشته و واکنشی در برابر آن تلقی می‌شود. به عقیدهٔ «هاوزر»، تفاوت این جریان جدید یعنی واقع گرایی و طبیعت گرایی، در آغاز پیدایش و تکوین، با دبستان رومانتی سیسم، بیشتر در این امر بوده که:

«بزرگترین اختلاف طبیعت گرایی و رومانتی سیسم شامل این قضیه می‌شود که طبیعت گرایی به کاربرد علم در هنر و اصولاً به «علم گرایی» -Scientism- تمایل یافت و خواستار کاربرد «علوم دقیقه» در جلوه دادن هنری واقعیات بود. رواج و تداول طبیعت گرایی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، کلاً یکی از مظاهر ظفرمندی و تفوق نگرش علمی و فکری تکنولوژی نسبت به روح و اندیشهٔ آرمان گرایی ــ ایده آلیسم ــ و سنت گرایی ــ ترادیسیونالیسم ــ محسوب می‌گردد.»

[صفحهٔ ٦٠ از جلد چهارم].

با توجه به این تمایل فکری در «هاوزر» به نظر من او خصوصیات زیر را در دبستان هنری طبیعت گرایی یافته است:

١ ☐ کندوکاو در حقیقت روانی (Psychological Truth) و فرایافت و توصیف آن بر پایهٔ اصل علیت.

٢ ☐ حذف عامل شانس و تصادف و معجزه از طرح داستان (Plot) نمایشنامه و داستان.

٣ ☐ توصیف دقیق محیط طبیعی و اجتماعی وقایع و شخصیت‌ها، با این تأکید که محیط تسلطی قهری و جبری برحدوث وقایع و کمّ و کیف شخصیت‌ها دارد.

٤ ☐ تسلسل و توالی انگیزه‌های روانی انسان و ارتباط متقابل آنها.

٥ ☐ مشاهدهٔ علمی حوادث و شخصیت‌ها و توصیف و تبیین آنها با اقتباس از شیوه‌های علوم طبیعی.

٦ ☐ اهمیت امور جزئی در تکوین حوادث شخصیت‌ها، و عدم تغافل از ملاحظه

و توصیف این جزئیات.

۷ □ بهادادن به حقایق عینی (Objective facts). وپایه گذاری خلاقیت هنری بر پایهٔ همین حقایق. توصیهٔ طبیعت گرایان دربارهٔ «خلاقیت هنری»: «بر پایهٔ اتکای فقط به حقایق» شاید بتواند مهمترین خصلت این جریان هنری، ــ که دارای ریشهٔ اجتماعی مهمی است ــ، تلقی گردد.

۸ □ توجه به طبقهٔ کارگر و فرودستان و محرومان جامعه و توصیف، تعلیل و تبیین شخصیت و سرنوشت آنان.

۹ □ توجه به مسائل و معضلات روانی و اجتماعی.

۱۰ □ نپذیرفتن گریز، یا طفره نرفتن از مشاهده و ثبت و مطالعهٔ واقعیت‌ها.

۳۳ ــ واکنش، گریز و ستیز با «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» در ادبیات نمایشی

طبیعت گرایی و واقع گرایی در هنر نمایشی، از همان آغاز پیدایش، مورد نقد و خرده گیری شماری از دست اندرکاران هنرهای نمایشی قرار گرفتند.

نمادگرایان، «رومانتیک های جدید» (Neoromanticists) ، «گزاره گرایان» (اکسپرسیونیست = Expressionists)، «فراواقع گرایان» (سوررئالیست = Surrealists ، «عبث‌نمایان» (Absurdists) ، و هواخواهان «نمایش حماسی» (Epic Theatre) هرکدام از دیدگاه خود، نقاط ضعفی در «طبیعت گرایی» و «واقع گرایی» یافته و کوشیدند تا در آفرینش های ادبی ــ نمایشی خود، این به اصطلاح آنها «نقاط ضعف» را برطرف کنند.

گروهی از هنرمندان، که «ادگار آلن پو» (Edgar Allen poe, 1809-1849) شاعر و نویسندهٔ آمریکایی یکی از آنها است. آموزش و پژوهش امور و مسائل را، برعهدهٔ هنر ندانسته و به وجود جنبه های تعلیمی Didactic در ادبیات طبیعت گرای و واقع گرای اعتراض کردند. به

عقیدهٔ «پو» و همفکر فرانسوی او: «شارل پی ار بودلر» (Charies Pierre Baudelair, 1821-1867) هنر و بویژه «شعر»، فی نفسه دارای ارزشهای ذاتی بوده و گنجاندن پیامهای اخلاقی و اجتماعی در آن، علت وجودی آن نبوده، بلکه جنبهٔ تعلیمی آن عَرَضی و تصادفی است. این عقیده که توسعاً برهنر نمایش نیز تعمیم داده شده، شکل ساده‌ای از دبستان هنری «هنر برای هنر» (Art for Art's Sake) است، که هنر را در خدمت هنر می‌خواهد و از اینکه آن را عامداً وسیلهٔ هدف دیگری قرار دهد، اجتناب می‌کند.

«استفن مالارمه» (Stephen Mallarme, 1842-1898) شاعر نمادگرای فرانسوی، دربارهٔ تئاتر هم نظریه‌ای ابراز نموده که در جهت مخالف با طبیعت گرایان و «واقع گرایان» قرار دارد. به عقیدهٔ «مالارمه»، صحنه‌آرایی تئاتر بایستی تا حد ممکن «غیرمادی» (Dematerialized) و غیرملموس بوده و در کاربرد لوازم صحنه‌آرایی به حدی قناعت گردد که توجه تماشاگر به درونمایهٔ متن ادبی معطوف شود. در این صورت، صحنه‌آرایان بایستی به اساسی‌ترین لوازم عینی صحنه‌آرایی ــ، که بدون آن نمایش ذات و ماهیت نمایشنامه ممکن نیست ــ، بسنده کنند. توصیهٔ «مالارمه»، درتقابل با طراحی صحنه در نمایشنامه‌های طبیعت گرای و واقع گرای قرار دارد که در صحنه‌آرایی در اینگونه نمایشنامه‌ها، سعی می‌شود تقلیدی کامل و واضح از واقعیت خارجی صورت گیرد، به نحوی که صحنهٔ نمایش، ما به ازای دقیق آن بوده و تماشاگر باور کند آنچه بر صحنه می بیند، براستی واقعیت است.

رومانتیک های جدید، مضامین هنر طبیعت گرای و واقع گرای را زمخت، کم‌روح، یومیه، تکراری، کلیشه‌ای و فاقد شور و عاطفه و آرمان گرایی روحی یافتند و خواستار هنری شدند که همچنان عنصر

«تخیل» و «تخییل» را جوهر اصلی خود تلقی کند.

«هیوگوون هافمانستال» (Hugo Von Hofmannstal, 1874-1929) ، شاعر و نمایشنامه‌نویس اتریشی و همفکران او، محفل ادبی ــ نمایشی مشهوری در «وین» پایه گذاری نمودند که به آن «گروه رمانتیک های جدید وینی» (Viennese Neo Romantic Group) نام داده‌اند.

این گروه، که نمونهٔ خوبی از واکنش دبستان هنری رومان‌تی سیسم در برابر طبیعت گرایی و واقعیت گرایی ، به‌شمار می‌رود ــ، در آثار خود «واقعیت های خارجی» (External Realities) را مطرح نکرده و به عناصر دبستان رومان‌تی سیسم و بازسازی و کاربرد جدید آن پرداختند.

آنها به بیان تجلیات روح عاطفی، شیدا و بی قرار انسان روی آورده و «شعر غنایی» را در متن ادبی ــ نمایشی گنجاندند و مضامین خود را از داستانهای شورانگیز و شخصیت های افسانه ای و مکانهای دور و خیال انگیز، سرشار ساختند.

نمادگرایان، جای «رمز»، «ایهام»، «اسطوره» و «مناسک» را ــ، که جنبه های جادویی و مرموز هنر را می‌آفرینند ــ، در هنر طبیعت گرای و واقع گرای خالی یافتند. نمادگرایان برخلاف طبیعت گرایان و واقع گرایان، به «واقعیت های ذهنی و درونی» (Subjective Realities) و نیروهای رمزآمیز درونی و روحی اعتبار فراوان داده و از نمود بی دخل و تصرف «واقعیت های عینی و برونی» (Objective Realities) اجتناب نمودند.

گزاره گرایان، طبیعت گرایی و واقعیت گرایی را، اهدافی ناتمام دانسته و آن را عنصری از عناصر و وسیله ای از وسایل بیانی تلقی کرده و

کوشیدند با تلفیق اصول و موازین این دو دبستان هنری، با اصول و موازین دبستان خود، اهداف هنری خود را به نحو کاملتری، تحقق بخشند.

به عقیدهٔ گزاره گرایان، طبیعت گرایی و واقع گرایی در هنر نمایش پدیده‌ای کند، خسته کننده، کم هیجان و کم ابتکار بوده و به گزارش «روزنامه نگارانه» (Journalistic) شباهت دارد.

گزاره گرایان به توصیف بی طرفانهٔ خصوصیات عینی واقعیت ها اکتفا نکرده و می‌کوشیدند این واقعیتها را از خلال ذهنیت شخصیت های اصلی نمایشنامه های خود، گزاره = «تعبیر و تفسیر» نمایند. وانگهی گزاره گرایان به تسلط زندگی ماشینی، تسلط نظامهای اجتماعی، استثمار فرد، و کشتن روح انسانی و تبدیل او به حیوان، معترض بودند، و از این نظر می‌توان آنها را «انسان گرای» (Humanist) نامید.

«فراواقع گرایان»، هنر و از جمله هنر نمایش را آفریده و پدیدهٔ «خودجوشی روانی» (Psychic Automatism) انگاشته، و معتقد بودند هنرمند باید بدون اتکای به جریان تفکر، و نظارت تعقل، به طور خودکار و خودجوش از خزینهٔ پنهان وجدان مغفوله و «ناخودآگاه» خود مایه برداشته و به آفرینش هنری «رؤیاگونه ای» که نمود و بازتاب ویژگی های روح هنرمند است، دست یازد.

فراواقع گرایان معتقدند که واقع گرایان از واقعیت ها «عکس» می‌گیرند، در حالی که آنها می‌خواهند از واقعیت ها «پرتونگاری» کنند.

«عبث نمایان»، رفتار آدمی و سرنوشت او را معلول تصادفات، بی منطقی ها، ضعف های عقلی، خدشه در زبان، خلط مبحث ها، عدم وقوف انسان براحوال خویش، توهمات، غفلت از پایان کار، ماده‌پرستی و عدم ارتباط انسانی و... دانسته و مانند طبیعت گرایان و واقعیت گرایان، شخصیت انسان و سرنوشت او را صرفاً معلول و همبستهٔ

«شرایط اجتماعی»، «جبر تنانی»، «نظام تاریخی» و... نانگاشتند.

«نمایش حماسی»، که توسط «اروین پیس کیتور» (Erwin Piscator, 1893- 1966) و «برتولد برشت» (Berthold Brecht, 1898-1946) عنوان و ابداع گردیده، از جهات عمده‌ای با طبیعت گرایی و واقع گرایی در تخالف است.

در این دبستان نمایشی، «تئاتر»، نحوه‌ای از «داستان گویی» به طریق «بخشبندی شده» (Episodic) تلقی می‌گردد، که در ضمن آن بر جنبه‌های «حماسی» برخی از شخصیت‌های اصلی آن، تأکید گذاری می‌شود، و با کاربرد تمهیداتی که «فاصله گذاری» (Distancing) مصطلح شده، تماشاگر همیشه در حال آگاهی و وقوف بر آنچه که می بیند: «بازسازی» و «بازنمایی» «طبیعت» و «واقعیت» است ــ و نه خود آنها ــ، هشیار نگاه داشته می‌شود، زیرا از نظر این دبستان نمایشی، تئاتر وسیله‌ای جهت آموزش اجتماعی و سیاسی تماشاگر به شمار می‌رود، و از آنجایی که امر آموزش بر نهاد «تعقل» و «استدلال» استوار است، پس باید در تماشاگر تئاتر حماسی، «تعقل» و «استدلال» را بر «احساسات» و «عواطف» حاکم گردانید.

دست اندرکاران «نمایش حماسی»، «نمایش» را، نوعی «تمثیل نمایشی» (Dramatic Parable) می‌انگارند که در آن از «آوازخوانی»، «داستان گویی»، و مثلاً: نمودن بازیگران در حال چهره پردازی، و یا نصب لوازم صحنه آرایی و نشاندن نوازندگان بر صحنه در حضور تماشاگران، نمایش فیلم و اسلاید و سایر شیوه‌های ابتکاری دیگر ــ، استفاده می‌شود تا به تماشگران این حقیقت فهمانده شود: آنچه بر صحنه می بینید، «داستان گویی نمایشی» (Dramatic Story telling) است نه نمایش «طبیعت» و «واقعیت». بدین ترتیب

دست اندرکاران نمایش حماسی با کاربرد شیوه هایی که با شیوه های طبیعت گرایی و واقع گرایی در هنر نمایش، تفاوت و تخالف عمده دارند از جذب و حل شدن «احساسی» و «عاطفی» تماشاگر در سرنوشت شخصیت های نمایشنامه ممانعت کرده و کوشیده اند با تمهیداتی موسوم به «فاصله گذاری» او را پیوسته در حال «تعقل» و «استدلال»: یعنی در حال «آموزش» نگاه دارند.

۳٤ ــ محدودیت مادیگرایانهٔ «طبیعت گرایی» و «واقعیت گرایی»

در این مقطع از کتاب، شاید بتوانم این دو دبستان هنری را ــ به اعتبار وجود یک خصیصهٔ مشترک و مهم ــ در یک «مقوله» گنجانیده و مورد نقد و بررسی قرار دهم. طبیعت گرایی و واقعیت گرایی در هنر نمایش، این خصیصهٔ مشترک و مهم را دارند که هر دو در دورهٔ رشد و گسترش علوم، فلسفه ها و ایدئولوژی های جدید پیدایش یافته و با آنها مناسبت و همبستگی یافته اند.

علوم، فلسفه ها و ایدئولوژی های «مادیگرای»، در آغاز موجد پیشرفتهای متعدد نظری و عملی گردیده و ذوق و حیرت بسیاری از اندیشمندان زمان را برانگیختند. «تفکر علمی» که بر «یافته هایی» استوار بود که برمبنای روشهای علوم طبیعی و مادی به دست آمده باشند، تنها «تفکر» متقن، موثق و معتبر محسوب می‌گردید. اعتقاد به علوم، فلسفه ها و ایدئولوژی های مادی، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم، چنان عمق و صلابتی یافته بود که بسیاری از اندیشمندان زمان مرید خالص آن شده و امور و مسائلی را که در حوزهٔ آن قرار نمی‌گرفتند، مورد انکار و یا بی اعتنایی قرار دادند. از جملهٔ این امور، موضوعات معنوی و ماوراءالطبیعی بود.

این طرز تلقی و تمایل غالب، در هنر و از جمله هنر نمایش تسرّی

یافته و در دبستان‌های طبیعت گرایی و واقع گرایی، تأثیر عمیق‌تر و گسترده‌تری باقی گذاشت، شماری از نویسندگان طبیعت گرای از دانشمندان علوم طبیعی انگاره‌برداری نمودند، و برخی از نویسندگان واقع گرای، نه‌تنها آرمانهای اجتماعی خود، بلکه حتی «زیباشناسی» آثارشان را در «زیربافت‌ها» و «روبافت‌های» فلسفه‌ها و ایدئولوژی‌های جدید یافتند، آنها نیز ارزش‌ها و آرمانهای معنوی، ماوراءالطبیعی و ترانساندانتال (والا، همیشگی، واقعی و نامرئی، امور متعالی خارج از جهان مادی و حسی = Transcendantal) را مورد نفی یا تغافل قرار داده و به پدیده‌های انسانی به چشم «اشیاء» نگریسته، تا حدی که انسان را در مقولهٔ پدیده‌های «طبیعی» و «واقعیت»های مادی و یکی از حیوانات و یا تکامل یکی از انواع آنها به حساب آوردند. مسئلهٔ «روح بشری»، و «سرنوشت ماوراءالطبیعی» و «آرمان‌های ترانساندانتال» او در چشم ظاهر بین شماری از آنها دیده نشد و در ذهنشان نگنجید و بر قلمشان نرفت، و به استثنای برخی که به نظر من «لئو تولستوی» (Leo Tolstol, 1828-1910) مهمترین آنهاست، بیشتر آنان، «محیط»، «توارث»، «جامعه» و «تاریخ» را عوامل تبیین کنندهٔ «وضع و شرایط» و «سرنوشت» بشری تلقی کردند. و از آن قدرت ازلی و ابدی، آن علت‌العلل که خود خالق «محیط»، «توارث»، «جامعه» و «تاریخ» است، عمدتاً غافل ماندند، و بدین ترتیب خود را به «مشاهده»، «ثبت» و «نمود» واقعیت محدود کردند و از «فهم» و «درک» و «نمایش» عمیق و کامل حقیقت، محروم نمودند...

باری، از میان دبستان‌های هنری، که در برابر طبیعت گرایی و واقع گرایی در هنر نمایش واکنش و ستیز نشان داده و اصول و موازین جدیدی را پیشنهاد نمودند، یکی هم نمادگرایی است. بررسی و شناخت

اصول، موازین و ویژگی های این دبستان تئاتری، موضوع اصلی این کتاب است.

فصل هشتم

پیشتازان جنبش «نمادگرایی»

۳۵ ــ «ادگار آلن‌پو»

یکی از ادیبان سرشناسی که در پیدایش نمادگرایی در ادبیات سهم شایان توجهی دارد، «ادگار آلن‌پو»(Edgar Allan Poe, 1809-1949) شاعر و داستان‌نویس آمریکایی است.

آثار «پو»، بریکی از مهمترین شاعران فرانسوی به نام «شارل پی ار بودلر» (Charles-pierre Baudelaire, 1821-1867) تأثیر فراوان به‌جای گذاشت. «بودلر»، نه‌تنها از راه آثار خود، بلکه از راه ترجمهٔ آثار «پو»، در پیدایش دبستان نمادگرایی در ادبیات ــ، به ویژه در شعر ــ، نقش مؤثری ایفاء نمود... بخشی از آثار «پو» که توسط «بودلر» ترجمه و مطرح گردیده، حاوی خصایصی بودند که در پیدایش نمادگرایی، در فرانسهٔ میانهٔ قرن نوزدهم، مؤثر واقع گردیدند.

نخست اینکه «پو»، مانند طبیعت گرایان، افکار و نظریه‌های مشخص اجتماعی و اخلاقی خاصی را در آثار خود نگنجانده، و معتقد نبود که هنرمند باید از روی آگاهی و اراده، معانیِ اجتماعی و اخلاقی

مشخصی را در آثار خود درج کند. به‌نظر او، ادبیات دارای «استه‌تیک» یا زیباشناسی ویژه‌ای بود که لزوماً از محتوای اجتماعی و اخلاقی آن ناشی نمی‌گردد. شعر «زنگ‌ها» (The Bells) ، نمونه‌ای از چنین گرایشی را آشکار می‌سازد... دوم آنکه «پو» برای ویژگیهای موسیقایی شعر اهمیت فراوانی قائل بود. وی بر دقت زبان، صحت وزن، ساخت و بافت شعری، ترکیب کلام و روح موسیقایی آن، تأکید فراوان می‌ورزید. سوم اینکه، او در داستان‌های خود، شخصیت‌ها، و رویدادهای مرموز، مرگ‌آمیز، و خیال انگیز آفریده و آنها را در فضا و حالتی وهمی و رویاگونه قرار می‌داد. چهارم اینکه وی در آثار خود، از اصول و موازین دبستان طبیعت گرایی ــ، که بر تأثیر «وراثت» (Heredity) ــ و «محیط» (Environment) بر شخصیت‌ها و رویدادها تأکید می‌ورزید ــ، دوری نموده و بدین ترتیب برای پیدایش دبستان‌هایی که برای اصول و موازین دبستان طبیعت گرایی اعتباری حیاتی، دائمی و نهایی قائل نبودند ــ، راه و افق جدیدی را باز نمود.

«دوگلاس. ای. راسل» (Douglas A.Russell) دربارهٔ آغاز تجلی نمادگرایی می‌نویسد:

> در ادبیات، شاعران نمادگرای به شدت از آثار «ادگار آلن پو» متأثر بودند. اگرچه «پو» به دورهٔ رمانتی سیسم وابسته بود، اما در داستان‌ها و شعرهایش، احساسات درونی و ذهنی ژرفی نیز تجلی یافته بودند. در داستان «چاله و عقربه» -Pit and the Pendulum- و «صورتک مرگ قرمز» -The Masque of the Red Death- معانی روانی عمیقی وجود داشت که برای نمادگرایان ارزشی بسیار داشت. در شعر «غراب» (The Raven) ، شاعر، غرابی را تصویر می‌کند که بر پیکر «پالاس آتنا» -Palls Athena- نشسته و با لحنی آهنگین بارها کلمه «نه هرگز» را تکرار می‌کند. غراب

صریحاً از مرگ می‌سراید. یکی از هنرمندان وابسته به نمادگرایی به نام «ادیلون ره‌دن» -Odilon Redon- با الهام از عناصری که در آثار «ادگار آلن پو» وجود داشت در نقاشی های خود الهام گرفت: این عناصر عبارتند از: «خیالسازی» -Fatasy-.، رمز -Mystery- و درونگرایی. «ره‌دن» می‌خواست مصداقی از توصیفی باشد که از سوی «دلاکروا» -Delacroix- بیان شده بود. «دلاکروا»، در جایی از «خاطرهٔ موسیقی» که گذشته است، دم زده بود. و «ره‌دن» نقاشی «خاطره» -Reverie, 1900- را با الهام از همین کلام آفرید. وی می‌گفت که کوشیده است تا از منطق آنچه «مرئی» است، برای تجسم آنچه «نامرئی» است، استفاده کند. و از مایه های درونی ذهن، و نه آنچه حواس از دنیای خارج دریافت می‌دارند، در آفرینش تصویرهای خود استفاده نماید. در هنر نمایش، این شیوه توسط «موریس مترلینک» در نمایشنامهٔ «پله‌آس و مه‌لیزاند»، به کار بسته شد، و هنگامی که «کلود ده‌بوسی» -Claude Debussy- ، یکی از هواداران «تأثیرگرایی» -Impressionism- در موسیقی ـ، «پله‌آس و مه‌لیزاند» را به گونهٔ اپرا در آورد، این شیوه به شکوفایی رسید. «ده‌بوسی» در فراخوانی سحرانگیز، آشوبناک، مه‌آلود و گوناگون خود، از جنگل، ماه و دریا، هنری آفرید که به‌راستی خواستهٔ همهٔ نقاشان و شاعران است...

[صفحات ۳۷۰ تا ۳۷۱].

«ادگار آلن پو» شعر مشهور و تأثیرگذاری به نام «کلاغ» (The Raven)ـ دارد که به دست «صادق چوبک»، و به نام «غراب»، به فارسی ترجمه شده است. و من آنرا ضمیمهٔ این بخش از کتاب کرده‌ام:

غراب

□ نیمشبی غم‌انگیز، هنگامیکه افسرده و فرسوده،
بر کتابی بس شگفت در دانش های فراموش شده اندیشه می‌کردم ــ
در آندم که سرم بر سینه افتاد و «پینکی» می‌زدم، ناگهان تپ‌تپی
بگوشم رسید،
چنانکه گوئی کسی همواره در اتاقم را می‌کوبید.
با خود گفتم: «کسی به دیدارم آمده و در اتاقم را می‌کوبد»
همین است و جز این نیست.
آه، خوب بیاد دارم که زمستانی سرد بود،
و سایهٔ نیم مردهٔ شعله های آتش بر کف اتاق نقش انداخته بود،
مشتاقانه آرزومند فرارسیدن بامداد بودم ــ بیهوده همه شب کوشیده
بودم ــ
تا غم خویش را با خواندن کتب خود از یاد ببرم ــ غم «لنور»
گمگشته ام ــ
دوشیزه ای بی مانند و تابان که فرشتگان «لنور» نام کرده اند.
و اکنون دیگر نامی از او نیست.
و خش خش نامعلوم و غم انگیز پرده های ابریشم ارغوانی مرا تکان
می‌داد.
و چنان دهشتی برمن دست یافت که تا آن زمان مانندش ندیده بودم؛
چنانکه برای خاموش ساختن تپش دل خود برخاستم و باز گفتم:
«تازه واردی است که بخوابگاه من دخول می طلبد ــ

مهمانی است دیر آمده، که می‌خواهد به اتاقم وارد شود؛
همین است و جز این نیست.»
بناگاه روحم نیروئی تازه یافت، بی‌درنگ گفتم:
«آقا، یا بانو، براستی پوزش می‌خواهم،
راست گویم که مرا «پینکی» در گرفته بود و شما چنان آرام در زدید،
چنان هموار در خوابگاه مرا کوبیدید،
که ندانستم براستی صدائی بگوشم رسید ــ» آنگاه در را گشودم ــ
تاریکی بود و
در تاریکی خیره نگریستم، زمانی در آنجا ایستادم، بیم خورده، سرگردان، مردد،
رؤیاهائی دیدم که هیچ آفریده‌ای تا آن زمان جرأت دیدن آن را نداشته؛
اما خاموشی شکست‌ناپذیر بود، و تاریکی تکان نخورد،
و تنها کلمه‌ای که آنجا برزبان رفت، نام «لنور» بود،
که من آنرا آهسته برزبان آوردم، و صدائی آهسته دوباره آنرا منعکس ساخت «لنور!»

فقط همین و بس.

دوباره بخوابگاه خود برگشتم، و روحم در اندرونم می‌سوخت،
باز صدائی بگوشم رسید، بلندتر از صدای نخست؛
گفتم: «شک نیست که در پنجرهٔ اتاق چیزی است،
بروم ببینم و این راز را بگشایم ــ
کاش دلم اندکی از تکان بازایستد و این راز گشوده شود ــ»

فقط صدای وزش باد بود و بس.
یکباره پنجره را گشودم، ناگهان پر پرزنان، پر کرشمه
در آنجا غرابی ایستاده یافتم، با شیوهٔ مقدس دوران گذشته،
کمترین کرنشی نکرد، لحظه‌ای نیز از حرکت بازنایستاد؛
بل با شیوه‌ای آداب‌دان، برفراز در خوابگاه من فرود آمد ــ
فرود آمد بر مجسمهٔ نیم‌تنهٔ پالاس، درست برفراز در خوابگاه من؛ فرود آمد، نشست،

همین و بس.
آنگاه این مرغ آبنوسی اندوه مرا بسرور بدل ساخت،
با هیمنه و وقاری که بخود گرفته بود،
بدو گفتم: «هرچند کاکلت را بریده‌اند، ولی بی گمان،
تو آن غراب شوم و ترسوی روزگار پیشین نیستی که از دیار تاریک
باین سرزمین سفر کرده؛
بمن بازگو نام شریفت بر کرانهٔ تیره و جهنمی شب چیست؟»
غراب گفت: «هرگز.»

سخنم عجب آمد زین مرغ ناهنجار که چنان آشکارا سخن می‌راند،
هرچند پاسخش بی جا و بیهوده.
زیرا بباید دانست که هیچ آفریده‌ای تا این زمان،
موهبت دیدار پرنده‌ای برفراز خوابگاه خود نیافته،
پرنده یا جانوری بر فراز خوابگاه خویش، برفراز مجسمه‌ای
که نامش «هرگز» باشد.
اما غراب تنها بر آن مجسمه آرام نشست و فقط همان یک کلمه
برزبان راند؛ چنانکه گوئی تمام روح خود را در آن کلام گنجانده

بود.
دیگر هیچ نگفت، پرو بالی هم برهم نزد،
تا آنکه آهسته بدو گفتم: «یاران دیگر هم پیش از این پریده‌اند ــ
بامدادان او مرا رها کرده می‌رود؛ همچنانکه آرزوهایم پیش از این
پریده‌اند.
آنگاه پرنده گفت: «هرگز»
از شکستن خاموشی و پاسخ سنجیدهٔ او برخود لرزیدم،
گفتم: «بی شک آنچه که می‌گوید بهره و اندوخته‌ایست،
که از صاحبی ناخشنود یاد گرفته؛
صاحبی واژگون‌بخت که رنج‌های روزگار وی را همواره دنبال
کرده،
تا آنجا که برگردان غزلها و مرثیهٔ آرزوهایش تنها همین کلمه غم‌انگیز
«هرگز» گشته.»
اما باز غراب روح اندوهبار مرا بسرور بدل ساخت،
در دم، کرسی مخده‌داری جلو در و مرغ و مجسمه کشیدم،
سپس برروی بالش مخمل آرمیدم و بفکر فروشدم،
از اندیشه‌ای به اندیشهٔ دیگر فرومی‌شدم که این پرندهٔ دوران کهن،
این مرغ زشت عبوس هولناک مرده‌وار شوم، مقصودش
از ادای کلمه «هرگز» چیست.
همچنان با خود در اندیشه بودم؛ اما هیچ سخنی
با آن مرغ که اکنون دیگر چشمان آتشینش درونم را می‌سوخت
نگفتم،
و همچنان متفکر سرم را روی نازبالش مخمل که نور چراغ،

برآن می‌درخشید تکیه داده بودم؛
اما افسوس که دیگر سر دلبر من روی آن بالش مخمل کبود نمی‌خفت،
آه، هرگز!
آنگاه بگمانم رسید هُوا کمی سنگین‌تر شد، از بخوردان ناپیدائی معطر گشت،
بخوردان که فرشتگانش تکان می‌دادند و صدای پایشان را برفرش می‌شنودم،
فریاد برآوردم: «ای بینوا خدای ترا با این فرشتگان آرامش فرستاده،
داروی غمزدای فراموشی فرستاده تا یاد «لنور» گمگشته را از دل ببری!
اینک بنوش، بنوش این داروی غمزدای فراموشی را، و این «لنور» گمگشته را از یاد ببر!»
غراب گفت: «هرگز»
گفتم: «پیک، ای وجود اهریمنی! باز پیک، خواه پرنده‌ای یا اهریمن،
خواه فرستادهٔ ابلیسی، یا توفانت بدین کرانه انداخته،
و پریشان‌حال، با روحی نیرومند باین ویرانه حادوزده و خانه ترس کشانده،
مرا راست گو، خواهش می‌کنم،
آیا درد ما را هیچ درمانی هست؟ بگو خواهش می‌کنم بگو!»
غراب گفت: «هرگز»
گفتم: «پیک، ای وجود اهریمنی ــ باز پیک، خواه پرنده یا

اهریمن؛
ترا به آسمانی که برسر ما واژگون گشته، ترا به خدائی که هر دو
می پرستیم،
به این روح اندوهگین بازگو، آیا در آن دیار، در آغوش مردگان
دوشیزهٔ مقدسی که فرشتگانش «لنور» خوانند آرمیده،
دوشیزه ای تابان و بی مانند که فرشتگانش «لنور» خوانند؟»
غراب گفت: «هرگز»
از جا برخاستم؛ برخود لرزیدم و گفتم: «ای پرنده یا اهریمن،
خدا کند این گفتهٔ تو نشان جدائی ما باشد. برگرد بسوی توفان؛
و کرانهٔ جهنمی و تیرهٔ شب. حتی پر سیاهی نیز از خود بخاطر دروغی
که گفتی
بیادگار مگذار. خلوت مرا از این بیش برهم مزن ـ مجسمهٔ فراز اتاق
مرا بگذار و برو؛
منقار خود را از دل من بیرون کش و از پیشم دور شو».
غراب گفت: «هرگز»
اما غراب هنوز بی حرکت نشسته؛ هنوز بر مجسمه رنگ پریدهٔ پالاس،
بالای در خوابگاه من نشسته.
و چشمانش چون چشمان اهریمنی است که خواب می بیند،
و نور چراغ براو تابیده و سایه اش برزمین انداخته،
شود آیا که روح من از بند آن سایه که برزمین افتاده رهائی یابد؟
هرگز.

[ترجمهٔ صادق چوبک، مجلهٔ کاوش، شمارهٔ ۳، اسفند ۱۳۳۹].

۳۶ ــ «استفن مالارمه»

برخلاف «ادگار آلن پو»، «استفن مالارمه» دربارهٔ تئاتر نیز نظریه‌ای ابراز داشته است. نظریهٔ «مالارمه» در مورد تئاتر از نقدی آغاز می‌گردد که در سال (1885) دربارهٔ «ریچارد واگنر» نوشته است. در این اثر، که او تخیلات شاعرانهٔ خود را دربارهٔ آثار نمایشی ــ موسیقایی «واگنر»، بر صفحهٔ کاغذ آورده است، از تجربهٔ گسترده و عمیق و مقدسی که این آثار در او ایجاد کرده ــ، به زبانی کاملاً شاعرانه و نه نثری منتقدانه ــ، سخن گفته است. به‌زعم او، زبان موسیقایی، چنانچه در نمایش نیز به کار بسته شود، تجربه‌ای روحانی را بر صحنه تئاتر تجسم می‌بخشد، و زندگی درونی نهفته‌ای را افشاء می‌کند، که سابقاً از انظار پوشیده بوده است. اما «مالارمه»، از جهتی نیز رودرروی «واگنر» ایستاده است و آن در مورد «عامل یگانه‌ساز» (Unifying Element) و منسجم کننده‌ای است که همهٔ عناصر سازنده هنر نمایش را با هم «یگانه» (Unified) و «منسجم» (Solid) می‌سازد. به‌نظر «واگنر»، چنین عاملی «موسیقی» است و حال آنکه «مالارمه» «شعر موسیقایی» را واجد چنین خصوصیتی می‌انگارد...

«مالارمه» در مورد صحنهٔ نمایش نظریه‌ای ابراز نموده که برای دست‌اندرکاران امروز تئاتر جهان تا حدی جالب است: به‌نظر او هنر نمایش دارای نیروی توصیفی، تعبیری و تأویلی فراوانی می‌باشد؛ اما حضور فیزیکی بازیگران و اشیاء و لوازم برصحنه، فقط می‌تواند این قدرت بالقوه و بالفعلی که در هنر نمایش وجود دارد، تحدید و تضعیف نماید! حالا که او، وجود صحنه و متعلقات آن را در تئاتر، اموری مخلّ و نیز تزاحمی بی‌دلیل می‌شمارد، باید پرسید که «مالارمه» برای تئاتر، چه عناصری را باقی گذاشته و اصولاً از این هنر چه انتظاری دارد؟ صحنه‌ای

بی پیرایه و بسیار خیال انگیز و القاء گر، صحنهٔ مطلوب، و شعری موسیقایی و آهنگین، که بازگوکنندهٔ مقطع هایی از تجربهٔ رمزآمیز و درونی انسان است، و نیز بازیگرانی که با تماشاگران انباز گردیده و آیین ــ مناسکی هنری را برگزار کنند: نمایش مطلوب «مالارمه» می باشد. به نظر می‌رسد که تئاتر «مالارمه»، هنری خواندنی باشد و نه اجرایی، و تجربه ای «شنیدنی» باشد و نه دیدنی، و مناظر و مرایایی که او «توصیف» می‌کند، بیشتر در «چشمِ گوش» دیده شوند!

باری، «مالارمه» خود نمایشنامهٔ مهمی تصنیف نکرد. دو کوشش عمدهٔ او در این زمینه نهایتاً به صورت شعری نمایشی مبدل گردیدند: «هرودیاد» (Herodiade) که تصنیف آن را در سال (1864) آغاز کرد، سرانجام ناتمام ماند و به صورت شعر در آمد. نمایشنامهٔ دیگر او به نام «فان» = (ایزد رمه و شبان در اسطوره های رومی = The Faun 1865) را به تمامی سرود و آنرا برای اجراء به «کمدی فرانسز» (Conedie Fransaise) سپرد. «کمدی فرانسز» ــ، که یکی از اصیل‌ترین و قدیمی ترین نهاد تئاتری فرانسه است ــ، از اجرای این اثر سرباز زده و متن کوتاه و شاعرانه را به «مالارمه» بازگردانید، و «مالارمه» نیز آن را به صورت شعری به نام «پسین نیمروز یک ایزدِ رمه و شبان» (The Afternoon of a Faun) برگردانید. [توضیح اینکه «فان» افسانه ای موجود رومی است که تنی انسانی و دست و پایی به شکل بز دارد. برای رومیان باستان این موجود که از ارباب انواع دورهٔ دامپروری و کشاورزی است، مقدس بوده است.]

«اسکار براکت» و «رابرت. ار. فیندلی» دربارهٔ «مالارمه» و هنر نمایش او می‌نویسند:

برای «مالارمه»، هنر نمایش، آیین و مناسکی رمزآمیز و مقدس

بود. این آیین ــ مناسک، در جریانی رویایی و خیال انگیز، و با تلمیح ها، اشاره ها و کنایه ها، و با زبانی موسیقایی: پرده از «معنای روحانی وجود» برمی‌گرفت و آن را باز می‌نمود. به نظر او، تئاتر، تجربه ای هنری است که به تجربهٔ مذهبی شباهت دارد: تجربه ای که در آن بازیگر و تماشاگر هر دو مشترکاً «رمز و راز کیهانی» را افشاء نموده، و مراسم چنین افشاگری مقدسی را برگزار می‌نمایند...

[صفحهٔ ۱۲۳].

اگرچه موضوع این کتاب ادبیات نمایشی است و نه شعر، اما دانستن نظریهٔ شعری «مالارمه» و تنی چند از پیشروان دبستان شعری «نمادگرایی» با موضوع اصلی این کتاب قرابت دارد و بررسی آن لازم و سودمند است. بنابراین در سطور آینده به جنبه های نمادگرایانهٔ اندیشه ها و آثار «مالارمه» نیز اشاره خواهم کرد:

ادیبان و منتقدان ایرانی، در برخورد با «مالارمه» و دبستان ادبی «سمبولیسم»، نظریات گوناگونی ابراز داشته اند. «دکتر میترا» به پیروی از برخی از منتقدان هواخواه واقع گرایی اجتماعی، او را ــ، به خاطر آنکه از «واقع گرایی مطلوب» او دور شده است ــ، مورد نکوهش قرار داده است. «رضا سیدحسینی»، به پیروی برخی از منتقدان فرانسوی، شعر «مالارمه» را تهی از شادی، کینه، و سایر عواطف بشری می‌انگارد. نظر «دکتر حسن هنرمندی»، بیش از آندو ابتکاری به نظر می‌رسد. وی بسیار مختصر، به نظریهٔ «مالارمه» دربارهٔ «زیبایی» اشاره کرده و سپس اشعار او را، به آثار شعرای سبک هندی فارسی زبان، شبیه تلقی می‌نماید. این سه دیدگاه متفاوت را، از کتاب های این سه منتقد نقل می‌کنم. یادآوری می‌نمایم که آشنایی ادیبان و منتقدان ایرانی عمدتاً

دربارهٔ آفرینش‌های شعری نمادگرایان ــ، و نه آفرینش‌های نمایشی آنها ــ، انجام گرفته است.

«دکتر میترا»، دربارهٔ پیدایش نمادگرایی و وابستگی‌های فلسفی و اجتماعی آن می‌نویسد:

میراث رمانتیسم، به قیومت «شارل بودلر»، به تملک سمبولیست‌های فرانسوی در آمد... سمبولیست‌های فرانسوی مایهٔ هنر خود را، از همین فرضیهٔ «اصالت احساسات» گرفتند. بنابه ادعای ایشان، ما دارای احساسات و نوسانات حسی گوناگونی هستیم که در هر لحظه و هر مرحله از حیات دنیای خود آگاهی تغییر و تفاوت پیدا می‌کند. چگونگی این نوسانات احساسی بستگی به خصوصیات روحی منحصر بفرد شاعر و «حال» او دارد... برقراری ارتباط مستقیم میان هنرمند و دنیای خارج ــ از طریق زبان مرسوم ــ موجب نابودی زیبایی شاعرانهٔ جهان می‌گردد. چنانکه «مالارمه» -Mallarmé- می‌گوید: «نام بردن از یک شیئ، سه‌چهارم لطف شعر را زایل می‌کند، چرا که جاذبهٔ هر شعر بستگی به رضایت خاطری دارد که خواننده در نتیجهٔ درک مضامین شعری، به کمک حدس و گمان تدریجی حاصل می‌کند: به اشاره و کنایه چیزی را نمایاندن، یا احساسی را برانگیختن، زیبایی اندیشهٔ هنری را به کمال می‌رساند.». حقیقت اینکه هنرمند سمبولیست، منحصراً «احساسی» را که ما از مظاهر عالم ماده داریم قابل اطمینان می‌داند، نه خود آن مظاهر و یا تجسم آنها را، و این خود نوعی از «سنسوالیسم» -Sensualism- فلسفی و یا «اصالت احساسی» است...

شاعر سمبولیست با تأسی به رمانتیک‌ها، سعی می‌کند که به وسیلهٔ ایهام و کنایه شعری «واقعیت بهتر و عالیتری» بیافریند و به دیگران عرضه دارد. اما، این واقعیت، ذهنی و عرفانی است، زیرا

تسلیم محض هنرمند به حال و جذبه، موجب «کشف» و «تسخیر» آن می‌گردد؛ درست مانند «واقعیتی» که رمانتیک‌ها در نهانخانهٔ خاطر پرورانیدند...

[برگرفته از صفحات ۱۰۵ تا ۱۰۷].

«رضا سیدحسینی»، در زمینهٔ درونمایهٔ آثار شاعران نمادگرایان فرانسوی می‌نویسد:

در میان کسانی که از «بودلر» الهام گرفتند و با آثار خود زمینه را برای ظهور سمبولیسم مهیا ساختند، سه اسم مشهور جلب نظر می‌کند: «پل ورلن» -P.Verlaine- ، «آرتور رمبو» -A.Rimbaud- و «استفان مالارمه» -S.Mallarmé- ...

«ورلن» در عین حال که ولگرد و الکلی بود، شاعر به تمام معنی و حتی بزرگ بود. او، با ضعف اراده، نابودی تدریجی خویش را تماشا می‌کرد. «ورلن» اسیر شهوات خود بود و به قول یکی از منتقدان فرانسوی: «مخیله ای شهوانی را با حزن آهنگداری، درهم آمیخته بود.»...

«رمبو»، که تا نوزده سالگی شاهکارهای خود را به وجود آورد و از شاعری دست کشید، از سرزمین‌های درخشان و از انسان‌هایی که در نقاط غریبی گردش می‌کنند، از عطرهای عجیب، از شهوات و از معجزات و از گل‌های پرجلال و جبروت بحث می‌کرد...

بالاخره «استفن مالارمه» که عمر خود را صرف پیدا کردن صورت تازه‌ای در شعر کرد، ادعا می‌کرد که می‌خواهد شعر را از قید همهٔ چیزهایی که شاعرانه نیست، آزاد کند. او به حس و فکر و حالت روحی انسان، و به تصویر طبیعت پایبند نبود و به شکل شعری معمول نیز توجهی نمی‌کرد. در نظر او، فقط «کلمه» ارزش داشت. هنر شاعر این بود که شعر را از ترکیب کلمات شاعرانه و سحرآمیز بسازد. در اشعار «مالارمه» نه شادی وجود داشت و نه غم،

نه کینه دیده می‌شد و نه عشق، خلاصه هیچ حس بشری وجود نداشت...

[برگرفته از صفحات ۳۰۶ و ۳۰۷].

«دکتر حسن هنرمندی» دربارهٔ مفاهیم «زیبایی» و «هنر» از نظر «مالارمه» چنین می‌نویسد:

درک شعر «مالارمه» بسیار دشوار و گاه ناممکن به نظر می‌رسد و این از آنروست که تخیلات وی تا آخرین حد ممکن پیش می‌رود. شعر وی پر از تمثیل و کنایه و استعاره است. «مالارمه» دربارهٔ «زیبایی»، نظری فلسفی و صوفیانه دارد و به «هنر» همچون مؤمنان مذهبی می‌نگرد. از نظر وی، «هنر» تنها فعالیت مقدس انسان است، و تنها هنر است که می‌تواند آدمی را از حصار خودبینی و خودخواهی به‌در آورد، و مفهوم سرنوشتش را به او بازبخشد.

طبیعت و آثار بشری می‌گذرند و به کام مرگ می‌افتند. امّا آنچه هنر ارزش جاودانگی بدان بخشیده، از غرقه شدن در موج‌های گذران زمان در امان می‌ماند...

هنر، بی آنکه بازیِ ممتازی باشد، روشی است که به ما مجال می‌دهد به یاری آن، حقیقت عمیق و جهان اندیشه را دریابیم. اگر همه چیز در آثار «بودلر» رمز و اشاره است از آنروست که همه چیز، بی آنکه نامی به میان بیاورد، به طور مبهم نمایانندهٔ «چیزیست که در عالم بالا می‌درخشد.»

وی حتی آرزو دارد که ببیند یک روز مردمان در زیر لوای زیبایی گرد آیند و بدان بگروند...

پیداست عوامل ایرانی نیز در بنیاد شیوهٔ تازهٔ شاعری «مالارمه» مؤثر واقع شده است و می‌توانیم بگوییم «مالارمه» نیز با ادبیات فارسی بیگانه نمانده است، و شباهت شیوهٔ سمبولیسم، که «مالارمه» از پیشروان آن بود، با آثار شاعران معروف به شیوهٔ

هندی، بررسی دقیق‌تری می‌طلبد...

[برگرفته از صفحات ۳۳۷ تا ۳۷۹].

باری، میان اشعار «مالارمه» و نظریه‌های نمایشی او، همبستگی هایی، وجود دارد که مورد توجه چند تن از منتقدین قرار گرفته است.

«آنا بالاکیان» (Anna Balakian) در زمینهٔ همبستگی های نمادگرایی در «شعر» و «تئاتر»، و به‌ویژه، سهم «استفن مالارمه» در پیدایش تئاتر «نمادگرای» چنین می‌نویسد:

> در پژوهش هایی مربوط به پیدایش و تکوین جنبش «نمادگرایی» در ادبیات، در زمینهٔ چند و چون پیدایش «تئاتر نمادگرای» از «شعر نمادگرای»، به اندازهٔ کافی دقت و توجه مبذول نشده است. و اگر چه مطالعات جالب توجهی دربارهٔ تئاتر «نمادگرای» طراح صحنه و کارگردان فرانسوی: «لونیه-پو» به عمل آمده، امّا بیشترین توجه این محققان به جنبه‌های اجرایی و تئاتری «لونیه‌پو» معطوف گردیده و ارتباط آن با «شعر» مورد تأکید قرار نگرفته است. وانگهی، در این گونه مطالعات، عمدتاً ملیّت خاصی: «فرانسوی‌ها»، با این دبستان همبسته گردیده‌اند و محققان کمتر توانسته‌اند از جایگاهی بلندتر؛ به «نمادگرایی» نگاه کنند و خود را از تنگ‌نظری‌ها و مضایق «محدوده‌های ملیّتی» برهانند. اما یکی از تحقیقات شایان ذکر کتاب: «مالارمه و نمایشنامه نمادگرای» (Mallarme and the Symbolist Drama, 1963) ــ اثر پروفسور «هسکل بلاک» (Haskell Block) می باشد. «بلاک» قابلیت‌های نمایشنامه‌نویسی «مالارمه» را بررسی کرده و چنین نتیجه گرفته است که او اگر چه به عنوان نمایشنامه‌نویس دارای ضعف‌های فراوانی است، لیکن تا حدود شایان توجهی توانسته است راه را برای نمایشنامه‌نویسان دیگر هموار نماید... **[صفحهٔ ۱۵۳].**

۳۷ ــ پسین نیمروزِ یک «ایزدِ رَمه و شبان»

«پسین نیمروز یک «ایزدِ رمه و شبان» [L'Apres-midi d'un faune = The Aflernoon of a Faun] ؛ یکی از بهترین نمونه های آثار ادبی نمادگرای به‌شمار می‌رود. «استفن مالارمه» ابتداء آن را به صورت نمایشنامه‌ای کوتاه و شاعرانه و سرشار ازموسیقی، تصنیف نمود. اما در به‌روی صحنه آوردن آن ناموفق ماند. سپس آن را به صورت شعری در آورد، که ابرکار او به‌شمار می‌رود. دیری نپایید که «کلود دبوسی» (Claude Debussy, 1862-1918) موسیقیدان و مصنف سرشناس فرانسوی آن را به صورت «شعری سمفونیک» (Symphonic Poem) در آورد (سال 1902). «دبوسی» گفته است، که در تصنیف سمفونی خود، خط به خط، و واژه به واژه، شعر «پسین نیمروز یک ایزدِ رمه و شبان» را در نظر گرفته و طبق آن شعر، گام به گام، از آغاز تا به انجام پیش رفته است.

این شعر توسط دو تن از ادیبان و مترجمان سرشناس آمریکایی به زبان انگلیسی برگردانده شده و برآن گزاره‌ای نیز نوشته شده است: «راجر فرای» (Roger Fry) آن را ترجمه کرده، و «چارلز مارون» (Charles Mauron) بر آن، گزاره نوشته است. من یک بند از اصل شعر را به زبان فارسی برگردانده‌ام، تا برآیندای از شیوهٔ شاعری «مالارمه» را عرضه نمایم. اما «طرح داستانی» این شعر ــ، که برمبنای نمایشنامه‌ای است که «مالارمه» تصنیف نموده ــ، برای این کتاب اهمیت بیشتری دارد. به همین دلیل، براساس ترجمهٔ «فرای»، و گزارهٔ «مارون»، طرح داستانی این شعر را ترسیم نموده و آن را به فارسی برگرداندم.

پسین نیمروزِ یک ایزدِ رمه و شبان

□ [من: «فان»: ایزد رمه و شبانه
که پیکرهٔ انسان را دارم و پاهای بز را، و بر سرم دو شاخ رسته است]
می‌خواهم این حوریان را پاینده سازم.
و سبک نای اندامشان
در باد، لغزنده و مواج است
و سنگین از خوابی آلاله ای.
آه. این همان رویایی بود که عاشقش بودم!؟
تردید می‌کنم، [با چشمان نیمه‌باز رویابینی ام را پی می‌گیرم.]
انبوهی از شب‌های کهنِ
در شاخ و برگ آرام بسترم ناپدیدار می‌شوند.
بی گمان آرام بسترم در جنگل است
افسوس که [آنچه بود تنها رویا بود.]
من به تنهایی در پیروزی
گناهان سرخ گُلی خواستنی، خویش را باخته بودم.
اینک [ای فانِ] بگذار تا اندیشه‌ورزم...
[فان با خود می‌اندیشد.]
شاید آن مه‌پیکرانی رویایی
پرتویی از احساس سرشار از آرزوی تو باشند.
آه فان، ایزد رمه و شبان:

خنکای چشمان آن پری روی پرآزرم
آبی رنگ بود.
گویی نغمهٔ چشمه‌سار بهاری رویت‌اش را بشارت می‌داد.
و آن مه‌پیکر دیگر را که از آه سرشته بودند،
بسان گرم نسیمی پوستین‌ات را می‌نواخت.
اما نه!
آن پیلهٔ جنگلی آرامخانه ای بی لرزش بود،
و چنان گرما برآن چیره بود
که به کمینه جنبشی بی نفس می‌گردید،
آنجا نه آوایی بود و نه لرزشی
تنها صدای نی لبک‌ام بر خارستان افشانده می‌شد.
و تنها نسیمی که می‌وزید
از شیپور دو استوانه ای‌ام برمی‌خاست:
و بسان نسیم واره ای که پیش از
بارش بارانی بی آب پراکنده می‌گشت
و بسان مِهی تابستانی که در گسترهٔ افق افشان است
پیوسته فراتر می‌رفت تا به آسمانی بی شکن بپیوندد:
که روزگاری از آن گسسته بود.
ای شما آرام آب‌های سواحل سیسیل
که خودبینی بیهودهٔ من بیش از خورشید
غارتگر شماست،
بی سخن زیر تیر نورهای گُل غنوده اید
با من بگویید

که من نیز اینجا آرمیده‌ام...

[پایان بند اول. ترجمهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی].

□ **طرح داستانی پسین نیمروز یک ایزدِ رمه و شبان**

یک «فان» در زیر درختان پرشاخ و برگ جنگلی انبوه در «سیسیل» (Sicily) ، خوابیده است. پیرامون او چشم‌اندازی است که گرمای پس از نیمروز تابستانی آن را گدازان ساخته است. «فان» نیمه بیدار است. و از عشق‌بازی‌های خود با حوریان دریایی (نیمف = Nymph-) خواب می بیند. و چشمان خود را بسته است تا مگر این رویای شیدا و سرمست کننده را پایدار و شاید جاودان سازد.

در این هنگام، چشمانش را باز می‌کند، اما وسوسهٔ کهربایی رویایش چنان نیرومند است که هنوز نقش آن در چشم خیالش دوام دارد. و پیکره‌های سبک و سایه گون آنها را می بیند، و این بینایی نیست، مگر خواب‌آلود گیش و یا سایه روشنِ شاخ و برگ درخت بر چشمانش: از این روی، در خیال خود شک می‌ورزد و از خود می پرسد: آیا آنچه دیده‌ام رویایی بیش نبوده است؟ رویایی که عاشقش بوده‌ام!

اما، هرچند که سایهٔ خیال از اندیشه‌اش دور می‌شود، اما سایهٔ جنگل همچنان برسرش سنگینی می‌کند. در این امر دیگر تردیدی نیست. «فان» خود را تنها می بیند: افسوس، افسوس. آن حوریان، رویایی بیش نبودند.

اما روان ظریف و خیال زیرکش، انگار آرمان دیگری در سر می پرورد. در رویایش دو حوری دیده بود. شاید احساساتش او را به اشتباه انداختند. آن حوری که آزرمی بیشتر داشت، چشمانی خنک به رنگ آبی داشت. شاید ترنم چشمه‌ای تصوّر او را ترسیم کرده بود؟ آن

حوری دوّم از آه سرشته شده بود. آیا تصور او را نسیم ها ترسیم کرده بودند؟ نه، تنها ترنّمی که در جنگل شنیده می‌شد، آوای نی لبکِ «فان» بود، و تنها نسیمی که می‌وزید، از شیپور دو استوانه ای اش برمی‌خاست و از او تا فراز افق دور می‌شد و فراتر از آسمان می‌رفت : نسیم موسیقایی او از آسمان فرود آمده بود و به آسمان بازمی‌گشت.

دیگر برای «فان» گمانی به جای نمانده بود. باید پرسش های خود را کنار می‌گذاشت و به الهامات خود دل خوش می‌کرد و رویاهای خود را به آواز می‌خواند.

با خویش سخن می‌گوید: داشتم نی می بریدم تا برای خود، نی لبکی بسازم، که در چشم اندازم سفیدنای جانداری به جنبش در آمد: با نخستین نغمه ای که از شیپورم برخاست! آیا آنها قو بودند؟ نه، به «زئوس» سرور ایزدان سوگند آنها که «نیاد»ندا(Naids) : حوریانی که در برکه ها زاده می‌شوند و آب ها را می پایند. «حوریان برکه»، چرخ زنان از آسمان فرو می‌آیند و برزمین پرا کنده می‌شوند! از آنها برزمین، هیچ ماندگار نیست: هیچ. در این پسینِ نیمروز آرام تابستانی از دسته حوریان ایزدی که از آسمان به زمین فرو می‌آیند، به آن هنگام که خنیا گر ابلهِ، «نُتِ لا» (La) را در نی لبکش می‌نوازد، همه ناپدیدار می‌شوند. بگذریم، زیرا که «فان» تنهاست، برمی‌خیزد و آواز می‌خواند، و به آزادگی زنبقی، در نوری عتیق غوطه می‌خورد.

هنگامی که برمی‌خیزد بر سینه اش دردِ خاطره انگیزی حس می‌کند، گویی حوری سینه اش را دندان زده است! شاید آن سرمستی را که رویا می پنداشت، به‌راستی رویا نبوده است!؟ شاید برسینه اش بوسه ای چون عطری پریده است! افسوس، که جز دردی خیال انگیز شاهد

دیگری ندارد. بسیار خوب، بگذار دیگر دربارهٔ آن اندیشه نکنم. این تنها نی لبکش است که کلید گمشدهٔ خیال او را پیدا می‌کند. این نی لبک که روزگاری حوری در آن ساز می‌دمید، اینک تنها یک خیال بیش ندارد و آن سرگرم نمودن زیبایی هایی پیرامون خویش است، آوای فلوت با نغمات آرام خود، گویی عشق می‌ورزد و پیکرهٔ آنها را با نغمه هایی ترسیم می‌کند. و پیچش و چرخش پیکرهٔ زیبایی ها، به‌سان رویا و بینایی درونی من سرشار از شیارهای مورّب است. اینک تموج پرطنین نغمه ای بی افت‌وخیز، پلک های «فان» را سنگین می‌سازد.

بکوش ای ساز آسمانی فتنه‌انگیز، تنها تو می‌دانی که چگونه حوری ها در نغمهٔ موسیقی ناپایدار می‌شوند، بکوش تا نغمه های تو، گلهایی به‌سان حوری برکه ها برویاند.

«فان» به لذتی که از یادآوری خاطرات شیرین گذشته فرآورده می‌شود، دل خوش می‌کند، : به یاد می‌آورد که چگونه شهدِ انگورها را می‌نوشیده و یا مشک ها می‌ترکانده و می‌خندیده است، ... و تا غروب، کار او به همین سامان است!

اینک، دوباره آغاز می‌کند: پرواز «نایید»ها: «حوری برکه ها»، پایان گرفته است، و «فان»، همچنان در پی آنان دوان! ... ناگهان در پای خویش دو حوری دریاییِ خفته را می بیند. بار دیگر عشق و سرمستی او را فرامی‌گیرد، آنچه به خواب می‌دیده اینک به بیداری می بیند! هر دو حوری را در بغل گرفته و آنان را در بستری از گل سرخ می اندازد. و با هر دو در می‌آمیزد...

اما افسوس که خشم و حسد ایزدانِ دیگر، برانگیخته می‌شود، و کام او را به ناکامی می‌کشانند، : و درست در اوج شور و سرمستی او، دو

حوری ــ، که یکی از آه سرشته شده و دیگری چشمانی آبی رنگ دارد ــ، از بستر گل سرخ می‌گریزند، و کوشش او در گرفتن‌شان بیهوده می‌ماند! افسوس!

در سکوتی طولانی به اندیشه‌ورزی بیهوده‌ای وقت می‌گذراند. لحن شعر و ضرباهنگ آن از اینجا به لمحه‌های آرامی می‌رسد : گویی شاعر در خواب راه می‌رود و شعر می‌سراید.

«فان» نیز، به شادی‌های آینده‌ای که در خیال پرورده است، باز دل خود را خوش نگاه می‌دارد. به گمانش آینده‌ای که چشم به آن دوخته، ناگزیر سر می‌رسد. و به همانگونه که دانه‌های رنگین انار دسته‌های زنبوران را به مهمانیِ چکیده خود فرامی‌خواند، حوریان آسمانی نیز او را به بوسه‌های خود.

از پروردن چنین خیالی، غرور وی را فرامی‌گیرد. به عشق‌هایی که در آینده سرمستش می‌سازند، دل می‌سپرد، حتی به گمانش می‌رسد که روزی با «ونوس»، ایزد عشق، زیباترین مادهٔ آسمانی، نردِ عشق خواهد باخت.

چنین بلند پروازی، جز در رویا، جای دیگری ندارد. به‌زودی آشکار می‌شود که «فان» در خوابی عمیق فرورفته و باز رویابینی‌های خود را، تکرار می‌کند. گرما او را از پای انداخته است، خود را برشن‌ها می‌اندازد، و دهانش را باز نگاه می‌دارد : برای شراب، یا نور خورشید؟ نمی‌داند کدام، شاید برای هر دو. سکوت دیگری براو چیره می‌شود. سرانجام می‌گوید: «بدرود، حوریان! بدرود». باز به خواب در می‌غلتد. با خویش می‌گوید که به زودی شب در می‌رسد و رویاهای شیرین را همراه خواهد آورد. رویاها یکی پس از دیگری، در چشم خیال او پدیدار

و ناپدیدار می‌گردند: «بدرود، ای دو حوری دریایی. شما را خواهم دید که سایه خواهید شد.»

[ترجمه و اقتباس فرهاد ناظرزاده کرمانی].

۳۸ ــ نگاهی به شعر «زورق مست»، اثر «آرتور رمبو»

از آنجایی که شعر «زورق مست» (Le Bateau Ivre = The Drunken Boat)[1] اثر «آرتور رمبو» (Arthur Rimbaud, 1854-1891)، یکی از بهترین نمونه اشعار نمادگرای به‌شمار آمده و در تکوین زبان ادبی نمادگرای سهم عمده‌ای داشته است، ترجمهٔ آن را ضمیمهٔ این کتاب ساخته‌ام. «دکتر حسن هنرمندی» دربارهٔ این شعر چنین نوشته است:

> «زورق مست» مهمترین شعر رمبو، نابغهٔ زودرس فرانسوی است. زورق مستی که در اقیانوسها و مناطق شگفت‌انگیز دیگر سرگردان مانده، کنایه از سرنوشت خود شاعر است که پس از دیدن مهاجراهای فراوان، سرانجام خود را به مرگ می‌سپارد.
>
> رمبو از زادگاه خویش که در آن می‌زیست و از هرچه در آن می‌دید، بیزار بود و همواره آرزو داشت که از آنجا بگریزد و دیگر بازنگردد. این شعر پرهیجان آئینه‌ایست که سرنوشت زندگی و آیندهٔ شاعر بخوبی در آن نمودار شده است و تحسین ما را از آنرو بیشتر برمی‌انگیزد که شاعر بهنگام سرودن آن بیش از هفده سال نداشته است. بعدها سرنوشت شاعر با سرنوشت «کشتی مست» همانند شده و این تصادف بسیار جالب است، زیرا خود وی براین عقیده بود که شاعر باید پیام‌آور جهان ناپیدا باشد.
>
> **[صفحهٔ ۳۲۹].**

زورق مست

□ چون از رودهای بی اعتنا سرازیر شدم
احساس کردم که دیگر ملوانان راهبرم نیستند
زیرا سرخ پوستان پرهیاهو آنان را نشانه کرده
و برهنه، بر تیرکهای رنگارنگ میخکوب کرده بودند.

من به همهٔ سرنشینان و کالاها بی اعتنا بودم،
خواه گندم فلاماندی بارم بود و خواه پنبهٔ انگلیسی.
هنگامی که کشمکش ملوانـان من به پایان رسید.
رودها آزادم گذاشتند بهرجا که می‌خواهم سرازیر گردم.

در همهمهٔ خشم آلود جزر و مدها
من در آن زمستان، ناشنواتر از ذهن کودکان[1] دویدم
و شبه جزیره‌های جدا شونده از خشکی[2] نیز
غرورآمیزتر از آن، هیاهوئی بخود ندیده بودند.

توفان، شب‌زنده‌داریهای دریائی مرا متبرک کرد
و من، ده شب، سبکتر از چوب پنبه، براموا‌جی که
قربانگاه جاویدش می‌نامند رقصیده‌ام
بی آنکه افسوس نگاه ابلهانهٔ فانوسهای دریائی را داشته باشم.

آب سبز رنگ، دلپذیرتر از گوشت سیبهای ملس به دهان کودکان،

از بدنهٔ من که از چوب صنوبر بود، در من راه یافت
و لکه های شراب آبی رنگ و غشیانها را (از پیکرم) شست[۳]
و سکان و لنگر کوچکم را از هم پراکند.

از آن پس، در شعر شیری رنگ دریا که ستارگان
در آن پراکنده بودند شناور شدم.
آسمانهای سبز رنگ را می بلعیدم و گاهگاه غریقی اندیشمند
رنگ باخته و شاد در آب فرومی افتاد.

جوش وخروشهای دریا و آهنگهای ملایم در زیر تابش روز
ناگهان برنگ آبی جلوه می‌کرد
و رنگهای حنائی تلخ عشق[۴] نیرومندتر از باده
و گسترده‌تر از نغمهٔ ساز، تخمیر می‌شد.

آسمانها می‌شناسم که در جلوهٔ برق از هم می‌گسیخت
و ستونهای بخار و بازگشت شدید امواج و جریانهای آب را دیده‌ام
شب را دیده‌ام، و سپیده‌دم را دیده‌ام که چون انبوه کبوتران، در
آسمان بالا می‌آمد
و گاه، آنچه را که آدمی می پندارد دیده است، دیده‌ام.[۵]

خورشید را از نزدیک دیده‌ام که لکه‌های هراس عارفانه برآن افتاده
بود[۶]

و یخ بندانهای گستردهٔ بنفش رنگ را روشن می‌ساخت
و امواج همچون بازیگران نمایشنامه های بسیار کهن
دریچه های لرزندهٔ خود را در دوردست فرومی پیچیدند.[۷]

شبی سبز را با برفهای درخشان بخواب دیده‌ام .
بوسه‌ها را دیده‌ام که به آهستگی از چشمان دریا بالا می‌رفت[8]
تراوش شیرهٔ نادیدهٔ نباتی
و بیداری زرد رنگ و آبی گون فسفرهای نغمه‌ساز را بخواب دیده‌ام.[9]

ماههای تمام، تلاطم توفان را با جهش تخته سنگهای دریائی که
چون گله‌ای دیوانه‌وار[10] هجوم می‌آورد دنبال کرده‌ام
بی آنکه بیندیشم که پاهای درخشان مریم‌ها[11]
می‌تواند پوزهٔ اقیانوس گرفته نفس را برخاک بمالد.

می‌دانید؟ از سرزمینهای باور نکردنی «فلورید»[12] دیدار کرده‌ام
که گلهای آن با چشمان پلنگان درهم آمیخته بود.
مردمی را دیده‌ام و رنگین کمانهای کشیده را دیده‌ام که چون
مهارهائی در زیر افق دریا، بر گردن گله‌های سبز رنگ بسته بود.[13]

تودهٔ شگرف مردابها را دیده‌ام که تخمیر می‌شد و در میان جگنهای
آن، غولی[14] سراپا می پوسید
ریزش آبها را در پهنهٔ آرام دریا دیده‌ام
و آبشارها را که در دوردست بسوی گودالها سرازیر می‌شد دیده‌ام.

یخچالها و خورشیدهای سیمگون و موجهای صدفی رنگ و آسمانهای
پرشراره را دیده‌ام.
به شن نشستن نفرت‌انگیز کشتی‌ها را در بن خلیجهای خرمائی رنگ
دیده‌ام
در آنجا[15] ماران غول‌آسا طعمهٔ ساسهائی می‌شوند که درختان بهم

پیچیده‌ای را که عطر سیاه[۱۶] دارند از پا می‌افکنند.

می‌خواستم ماهیان آبهای گرم، ماهیان امواج نیلگون، این ماهیان طلائی خوشرنگ و موزون را به کودکان نشان دهم.
کفهای گلرنگ، لنگرگاه مرا بلرزه در آوردند
و بادهای وصف‌ناپذیر هر لحظه به من بال و پر دادند.

قربانی خستهٔ قطبها و مناطق استوائی[۱۷] بودم.
گاه دریا که مویه‌اش، نوسان مرا مطبوع می‌ساخت.
گلهای سایه‌پرورد[۱۸] خود را تا دریچه‌های زرد رنگ دیوارهٔ من بالا می‌آورد
و من بدینگونه چون زنی به زانو در می‌آمدم...

همچون شبه جزیرهٔ شناوری بودم که بر کرانه‌هایم جنجال و فضلهٔ پرندگان زاغ چشم پرهیاهو بود،
و من آنقدر سرگردان می‌ماندم تا آنکه غریقان در میان رشته‌های زود گسل من[۱۹] فرود آیند و در قفا بر آب بخسبند.

در این حال زورقی گمشده در زیر گیسوان[۲۰] مردابها بودم و گردباد،
مرا در فضائی که پرنده‌ای پر نمی‌زد افکنده[۲۱] بود
و کشتی‌های ساحلبان و پاسداران دریا نیز نتوانسته بودند پیکرم را که آب از هر سویش روان بود از آب برکشند.

آزاد و تنوره‌کشان از مه بنفش بالا می‌رفتم
و آسمان سرخ‌فام را چون دیواری می‌شکافتم

تا مائده‌ای دلپذیر از گلسنگهای خورشید و لیزابهٔ آسمان برای شاعران
چیره‌دست به. ارمغان برم.

تخته‌پاره‌ای سبکسر و پوشیده از لکه‌های ماهتاب درخشان[۲۳] بودم که
اسبماهیان سیاه دورم کرده بودند.
تابستانها، به ضربه‌های چماق[۲۳] آسمانهای ساحل را در قیف داغ
دریا فرومی‌ریختند.

منکه از پنجاه فرسنگی، نالهٔ سرمست غولان دریائی و گردابها را
می‌شنیدم
بخود می‌لرزیدم و مدام، کلاف آبهای ساکن را بهم می‌رشتم
اکنون حسرت اروپا را با دیواره‌های کهن آن دارم.

مجمع الجزایر ستارگان را دیده‌ام!
و جزیره‌هائی که افق پرهیجانشان برروی شناگران گشوده بود
ــ آیا درین شبهای بی پایانست که می‌خوابید و کناره می‌جوئید
ای انبوه پرندگان طلائی و ای نیروی آینده؟ ــ

آری، براستی بسیار گریسته‌ام! سپیده‌دمها حزن‌انگیز است
ماه یکسره سنگدلست و خورشید ترشروی
عشق نارس، مرا از رخوتهای مستی بخش آکنده است
آوخ که تیرهایم شکست! آوخ که باید در دریا فروروم!

اگر آبی از اروپا آرزو کنم همان برکهٔ سرد و سیاهست
که زورقی شکننده چون پروانگان اردی‌بهشتی در آنست و کودکی

سخت غمناک و ناتوان، بهنگام غروب عطرآگین برکنار آن نشسته و دستها بر گرد زانوان حلقه کرده است.

ای امواج!
من از آنگاه که در آبهای بی رمق شما تن شسته ام
دیگر نمی‌توانم شیار کشتی های پنبه رسان را محو سازم
دیگر نمی‌توانم غرور پرچمها و نوارها را برخود هموار گردانم.[۲۴]
دیگر نمی‌توانم در زیر نگاه نفرت بار کشتی های مانده برساحل بگذرم.

**[ترجمهٔ دکتر حسن هنرمندی، از کتاب «بنیاد شعرنو در فرانسه...»
صفحات ۳۲۹ تا ۳۳۶]**

توضیح زیر، از «دکتر حسن هنرمندی» می باشد.

۱ ــ کودکان هنگامی که سرگرم بازی هستند هیچ اندرزی را به گوش نمی پذیرند.
۲ ــ شبه جزیره ای که بناگاه از خشکی جدا شود صدائی هراس آور برمی انگیزد.
۳ ــ آلودگی سرنشینان، کنایه از زشتی و ابتذال زندگی اجتماعی است.
٤ ــ دریای روشن و درخشان به تغاری مولد آبجو همانند شده است.
۵ ــ رمبو براین عقیده است که شاعر «غیب بین» است و «آنچه را که مردمان در عالم رؤیا و وهم می بینند او در «عالم واقع» دیده است.
٦ ــ سرشار از هراس مذهبی.
۷ ــ امواج تاریک و روشن دریا مانند خطوط روشن نور خورشید که از دریچه ای، بر کف اتاقی دربسته، بتابد مواج و لرزان است.
۸ ــ سردی شب، چون بوسه ای بر آبهای درخشان دریا می‌خورد.
۹ ــ شاعر، تموج و تلألو دریا را به نوسانهای آهنگ موسیقی مانند می‌کند و دیدنی ها را با تعبیرات حس شنوائی بیان می‌سازد.
۱۰ ــ تلاطم امواج دریا چون گله ای بشمار رفته است که پوزه دارد.
۱۱ ــ از نظر مسیحیان پاهای مریم تلاطم امواج را فرومی‌نشاند.

۱۲ ــ شبه جزیره ای شگفت انگیز و پر گل و گیاه در جنوب شرقی کشورهای متحدهٔ آمریکا.
۱۳ ــ رنگین کمان ها امواج دریا را (چون گله ای) به مهار خویش بسته اند.
۱٤ ــ در اصل شعر «لویتان» و نام غولی است که در تورات ذکرش گذشته است.
۱۵ ــ مناطق استوائی
۱٦ ــ صفت رنگ برای بو بکار رفته است.
۱۷ ــ کشتی، اقیانوسهای مناطق گوناگون را پیموده است.
۱۸ ــ چرخش قیف مانند و نوک بریدهٔ امواج همچون گل افشانی دریاست.
۱۹ ــ ریسمانهای فرسوده ای که کشتی در آب دریا رها می سازد.
۲۰ ــ گیاهان اعماق دریا.
۲۱ ــ دریا، چون فضا، بی کران بود.
۲۲ ــ روشنی های مدوری که در شبهای مهتابی بر بدنهٔ کشتی نقش می بندد.
۲۳ ــ گرمای تابستان چون ضربه های چوبدست فرود می آمد.
۲٤ ــ سرگردانی در میان بناهای جنگی و کشتی های ساحلی ناگوار است.

۳۹ ــ نگاهی به شعر «شیوه شاعری» اثر «پل ورلن»

شعر «شیوهٔ شاعری» (Art Poetique) در واقع بیانه ای است ادبی، دربارهٔ اصول و موازین شعر نمادگرای. این شعر را که «پل ورلن» (Paul Verlaine, 1844-1896)، سروده است، علاوه بر جنبه های دیگر، ارزش دیگری نیز دارد. «ورلن» در این شعر، در واقع نظریه های خود را دربارهٔ شعر نمادگرای ترسیم می‌کند. شعر «شیوهٔ شاعری» نهایتاً بیانیه ای پیشنهادی دربارهٔ زبان نمادگرای در شعر می باشد. ترجمهٔ آن را در زیر بخوانید:

شیوهٔ شاعری

موسیقی کلام پیش از هر چیز
و برای این کار باید مصراع با «هجاهای فرد» را ترجیح دهی
که مبهم‌تر است و در هوا سیال‌تر،
بی آنکه چیزی در او ثقیل باشد یا تکیه کند.

و نیز، هرگز نباید
کلماتی را که برمی‌گزینی، بی تحقیر برگزینی
چیزی گرامی تر از ترانهٔ مستانه نیست
که در آن «مبهم» با «صریح» درمی‌آمیزد

این همان چشمان زیباست در پس نقاب
روشنی لرزان نیمروز است
و در آسمان خزانی نیمگرم
آبی آسمانی است که ستارگان روشن آنرا کاویده‌اند.

زیرا ما باز هم نیمرنگ می‌خواهیم
نیمرنگ و نه رنگ!
آه! تنها نیمرنگ است که رؤیا را به رؤیا
و آوای نی را به سرود شیپور می پیوندد!

از نکتهٔ کشنده در شعر بگریز
از روح خشن و خندهٔ ناپاک

که چشمان آسمان را به گریه در می‌آورند
و همهٔ این چاشنی آشپزخانهٔ ناچیز بپرهیز!

بدیع و عروض را برگیر و گلویش را بفشار
بهتر که اندکی قوافی مرموزتر بکار بری
که اگر هم کسی مراقبت نورزد او بجای دوری خواهد رفت.

چه کسی بر قافیه خطا می پسندد!
کدام کودک کر و کدام سیاه دیوانه
این گوهر بی بها را برما تحمیل کرده است
که در زیر سوهان، صدای میان‌تهی و قلب می‌دهد؟

باز هم موسیقی و همواره موسیقی!
باید که شعر تو همچون پرنده‌ای باشد
که حس کنند از روح رهگذری
بسوی آسمانها و عشقهای دیگر می‌گریزد!

باید که شعر تو، کشف خوبی باشد
آنرا در نسیم سرد بامدادی بپراکن
نسیمی که نعنا و پونه را می‌شکوفاند...
هر سخن دیگر «یاوه» است!

[ترجمهٔ دکتر حسن هنرمندی. نقل از «بنیاد شعر نو در فرانسه...» صفحات ۳۷۳ تا ۳۷۵].

۴۰ ــ «رینر ماریا ریلکه»

یکی از شاعران مشهور آلمانی زبان، به نام: «رینر ماریا

ریلکه» (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) ، نیز دربارهٔ هنر نمایش اظهار نظری کرده که همانند نظریات «استفن مالارمه»، این هنر را به سوی دبستان نمادگرایی فراخوانده است.

به نظر «ریلکه»، نمایش باید بیش از پیش فشرده و بدون زواید، و نیز جستجوگر و درونگرای بوده، و به دوران کودکی و به آنچه روح ما را آکنده است، تأکید و اعتباری بیشتری اعطاء کند.

«ریلکه» شاعری است اتریشی و آلمانی زبان که در «پراگ» به دنیا آمده و بخشی از زندگانی خود را در پاریس گذرانده است. این سفر «ریلکه» را با هنرمندان نمادگرای آشنا ساخته و در او تأثیر فراوانی به‌جای گذاشته است.

«هوشنگ طاهری» دربارهٔ اقامت «ریلکه» در پاریس چنین می‌نویسد:

> بی‌تردید دورهٔ اقامت «ریلکه» در پاریس و آشنایی او با آثار هنرمندان بزرگی چون «رودن»، «سزان»، و «وان گوگ»، تأثیر شگرف براندیشه‌های هنری وی از خود به‌جای می‌گذارد. قسمت اعظم اشعار جلد دوّم مجموعه «اشعار جدید» او بازتابی است از تأثیری که نقاشی و مجسمه‌سازی مدرن در وی داشته است: دو شعر این مجموعه تحت تأثیر تابلوهای «سزان»، در شعر تحت تأثیر «مانه»، و یک شعر بلند تحت تأثیر مجسمهٔ «بودایی» است که «رودن» برای تزیین باغچهٔ منزل خود ساخته بود...
>
> **[صفحهٔ ۲٤٤ مجلهٔ سخن، شمارهٔ ۳، مرداد ۱۳٤۷].**

«دکتر پرویز خانلری»، که چند نامه، یک داستان و چند شعر از «ریلکه» به زبان فارسی برگردانیده است، دربارهٔ او چنین می‌نویسد:

> سخنانی که «ریلکه» می‌گوید زادهٔ ایمان اوست... در شعرهای خود هم بارها این نکته را گفته: که: «سراییدن جلوهٔ

هستی است»... نزد «ریلکه» شعر میوهٔ زندگی است و نغمه‌ایست که از کنه هستی شاعر برمی‌آید. این معنی را در یکی از کتاب‌های خویش چنین بیان می‌کند:

«... شعری که در جوانی سروده شده باشد بسیار ناچیز است. باید عمری، و اگر بشود عمری دراز، انتظار کشید و کوشش کرد و سپس در آخر کار، بسیار دیر، شاید بتوان ده مصراع نیکو گفت. زیرا شعر چنانکه گروهی پنداشته‌اند نتیجهٔ احساسات و عواطف نیست. احساسات پر زود ظاهر می‌شود. اما شعر محصول تجربه است. برای سرودن یک بیت شعر باید بسیار شهرها و مردمان و چیزها دیده باشی، باید جانوران را بشناسی، باید دریابی که مرغان چگونه پرواز می‌کنند و گلهای کوچک سحرگاهان هنگام شکفتن چه جنبشی می‌نمایند. باید بتوانی راه کشورهای ناآشنا را باز به‌یاد بیاوری. باید بتوانی از دیدارهای نامنتظر و سفرهائی که از دیرباز زمان آنها نزدیک می‌شده است یاد کنی. باید بتوانی روزگار کودکی را که هنوز رازش برتو فاش نشده است، و بیماری‌های زمان خردی را که به نحوی عجیب ظاهر می‌گردید، و روزهائی را که در اتاق‌های دربسته و ساکت گذرانده‌ای، و صبحهای کنار دریا، و خود دریا و شبهای سفر را که در آسمان با همهٔ ستارگان لرزلرزان پرواز می‌کرده‌اند، اینها همه را باید بتوانی باز به خاطر بیاوری.»

اما همان یاد کردن از این چیزها بس نیست. باید یاد بسیار شب‌های عشق ــ که هیچیک به دیگری مانند نبوده باشد ــ در سر داشته باشی... باید در کنار محتضران و بالین مردگان در اتاقی که پنجره‌های آن باز بوده و آوائی گاهگاه از بیرون در آن راه می‌یافته نشسته بوده باشی، و این هم بس نیست که سرت از یادگر انبار باشد. باید چون یادها بسیار شد بتوانی آنها را فراموش کنی و باید آن صبر جمیل را داشته باشی که در انتظار بازگشتن آنها بنشینی. زیرا یادها خود به کار نمی‌آیند و فقط آنگاه که در ما به خون و نگاه

و رفتار مبدل می‌شوند، آنگاه که دیگر نامی ندارند و از ما جدا نیستند، آنوقت است که شاید، درساعتی که بسیار نادر پیش می‌آید، از میان آنها نخستین کلمهٔ شعری برخیزد...» بنابراین در نظر ریلکه شعر محصول تجربه است. اما چنانکه از همان عبارت‌های بالا می‌توان دریافت، منظور وی آن نیست که برای شاعر شدن باید به آب و آتش زد و حادثه‌جوئی کرد.

[برگرفته از صفحات ۱۱ تا ۱۵].

باری، «ریلکه» طرفدار «شعر ناب» بوده و با شیوه‌های گوناگونی به سرودن شعر پرداخته است. اما سرانجام همهٔ سبک‌ها و شیوه‌ها و دبستان‌های هنری را به‌یکسو نهاده و به شیوه و زبانی سخن گفته که مخصوص اوست... «ریلکه» از پرنفوذترین شعرای آلمانی زبان به حساب می‌آید، و نقش تاریخی ــ ادبی مهمی، در زنده و والا ساختن شعر آلمانیِ جدید داشته است، و ارجمندی او در تاریخ ادبیات آلمانی، تا حدی با مقام «گوته» برابری می‌کند.

هرچند «ریلکه» در مورد نمادگرایی در تئاتر نظریاتی ابراز نموده اما نظریه‌ای کامل و منسجمی پیشنهاد نکرده، و موجب تحول عمده‌ای در نظریه و یا عملکرد تئاتر نگردیده است.

او چند نمایشنامهٔ کوتاه، به سیاق نمادگرایان، نوشته است که به نظر من «یتیم‌ها»، (The Orphunes) ـ از همهٔ آنها خواندنی‌تر و شاید هم دیدنی‌تر باشد. «کلاس فیلیپس» (Klaus Phillips) که نه نمایشنامهٔ کوتاه و شاعرانهٔ او را از زبان آلمانی به زبان انگلیسی برگردانده است، در اهمیت و تأثیر این نمایشنامه‌ها در کشورهای آلمانی زبان (اتریش و آلمان و بخشی ازسوییس)، تأکید ورزیده است.

باری، نمایشنامهٔ «یتیم‌ها»، گونهٔ ویژه‌ای از تراژدی است که به زبانی بسیار زیبا، اما غیرنمایشی، تصنیف شده است. مضمون این

تراژدی ــ، که بیشتر برای خواندن مناسب است تا اجراء ــ، مرگ است و سوگواری: در یتیم‌خانه‌ای کودکان یتیم، از مرگ غم انگیز یکی از همبازی‌های خود خبردار شده و آن را شگون بدی انگاشته، و به شیوهٔ خود به عزاداری می پردازند...

«ریلکه» دربارهٔ تئاتر نیز، چنانکه یادآور شدم، نظریاتی ابراز داشته است. «ماروین کارل‌سان»، این نظریات را چنین تلخیص کرده است:

> «ریلکه»، تئاتری را مطلوب خود می‌انگاشت که رویدادهای آن انباشته و ناب بوده و فشرده و جوهرهٔ امور را عرضه نماید، و بیش از واقعیت‌های زندگی، جستجوگر و پوینده باشد. وی به آن تئوری از تئاتر که به آن چهاردیواری واقع گرایی می‌گویند معترض بود. ــ دربارهٔ اجرای نمایش واقع گرایی چنین گفته شده: که بازیگران باید به نحوه‌ای بازی کنند که گویی در یک چهاردیواری قرار دارند، و یکی از دیوارهای این محفظه که به سوی تماشاگران قرار دارد، ناپدید شده است، و از طریق همین «دیوار مفقود و نامریی» است که تماشاگران، بازیگران را ــ، که حضور چنین دیواری را جدی تلقی می‌کنند ــ، تماشا می‌کنند.
>
> به عقیدهٔ «ریلکه»، اگر تئاتر بخواهد به راستی انعکاس دهنده «شرایط وجود انسانی» گردد، حتی داشتن یک دیوار هم ضروری نیست. به‌عقیدهٔ او، صحنهٔ تئاتر، به جای دیوار و اشیاء صحنه، بایستی حاوی آن رویدادهایی باشد که از زمان کودکی تاکنون زندگی انسان را انباشته. ساخته است، و هر روز ما را به کاری و اندیشه‌ای وادار می‌سازد و اصولاً سازندهٔ «وجود انسان» است...
>
> **[صفحهٔ ۲۶۷].**

باری، برای آشنایی بیشتر با آثار «ریلکه» ترجمهٔ چند شعر او را ضمیمه کرده‌ام.

گاهی در دل شب

□ گاهی در دل شب
باد چون کودکی برمی‌خیزد
تنها رو به راه می‌نهد
نرمک نرمک به‌سوی ده می‌رود
ره‌جویان، تا لب آبدان می‌شتابد
و آنجا به کمین می‌نشیند:
خانه‌ها سراسر سفیدست
و درختان بلوط دم فروبسته‌اند.

[ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری، صفحهٔ ۲۴۷ مجلهٔ سخن، خرداد ۱۳۳۷].

پلنگ

□ نگاهش، با گذشتن از پشت میله‌ها
چنان فرسوده است که دیگر توانش نیست.
احساس می‌کند که هزار میله‌اش در پیش روست.
و در فراسوی هزار میله جهانی نیست.

رفتار نرم قدم‌های نیرومندش

که در دایره‌هایی بغایت خُرد، گرد خود می‌چرخد
چون رقص نیرو بر گردِ کانونی است
که در آن اراده‌ای بزرگ اسیر مدهوشی است.

فقط گاهگاه حجاب مردمک،
آرام عقب می‌رود و تصویری به درون راه می‌یابد
و سکونی را که اعضایش در آن تنگ افتاده است، سیر می‌کند
و در دل به بودن خود پایان می‌دهد.

[ترجمهٔ سروش حبیبی.
صفحهٔ ۱۵۸، مجلهٔ سخن، شماره ۱۲، خرداد ۱۳۵۰].

□□□

به‌طوریکه مشاهده می‌شود، پیشتازان جنبش نمادگرایی در ادبیات، بیشتر شاعرند ــ و نه نمایشنامه‌نویس... و به عنوان آخرین سخن دربارهٔ آنها این دو نکته را نیز اضافه می‌کنم که: «نمادگرایی» در شعر، به این جملهٔ «چن‌یاتسن» نغمه‌ساز کهن چین، بهای فراوانی می‌دهد:

«چه چیز این زندگی، مگر آهنگ نام آن، می‌تواند دلپذیر باشد!؟»: زندگی! طنین آهنگ آن، به‌راستی زیبا و روحنواز است...

نکته دیگری که باید دربارهٔ هنر نمادگرای در خاطر داشت، جنبه‌های انسانی عمیق آن است: انسان موجودی است نمادساز، نمادپرور و نمادشناس، به‌طوری که برخی از منتقدان و فلاسفه، هنر نمادگرایی را به آغاز زندگی بشر در تاریخ، و حتی پیش از آن، به پس برده‌اند، و این خصیصه را دلیلی بر جبلی، نهادین و فطری بودن

نمادگرایی در انسان دانسته‌اند. بنابراین «نمادگرایان» به: «انسانی، باستانی و نهادین بودن» آثار خود، بارها اشاره کرده‌اند.

«دیوید دیچز» (David Daiches, 1912—) ، در تفسیر این مطلب می‌نویسد:

> در مراحل ابتدایی تمدن، تمیز بین «حقیقت شعری» و «حقیقت واقعی»، غالباً مبهم است. چون همهٔ انواع سخن به وسیلهٔ نوعی «رمزگرایی» -Symbolism- ، فطری، برگزار می‌شود و همهٔ تعبیرات مجازی است و تخیل برای توصیف دنیای حقیقی همیشه در دسترس است. این همان چیزی است که «شلی» -Percy Bysshe Shelley, 1792-1922- شاعر انگلیسی ــ، وقتی در کتاب «دفاعی از شعر» -A Defence of Poetry, 1821- ادعا کرد که در «جوانی عالَم»، جمیع انواع سخن به یک مفهوم شعر بود، آن را در نظر داشت...
>
> **[صفحهٔ ۳۰ ــ ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی ــ محمدتقی صدقیانی].**

فصل نهم

جنبش «نمادگرایی» در طراحی صحنه، بازیگری و کارگردانی

۴۱ ــ یادآوری دوباره نظریهٔ «ریچارد واگنر»

پیش از آغاز فصل نهم، لازم می‌دانم چند نکته در نظریه‌ها و عملکردهای «واگنر» را، بار دیگر مطرح نموده و از خوانندگان نیز بخواهم، در همین کتاب، فصل مربوط به آن را بار دیگر مرور کنند.

چنانکه در پیش یادآور شدم، سهم مؤثر «واگنر» در پیدایش نمادگرایی، تا حدود زیادی به موارد زیر وابسته است:

۱ □ «واگنر» بر موسیقی کلمه و تأثیر جادویی و سحرانگیز آن تأکید داشت.

۲ □ او دستگاه صوتی انسان را، شایسته‌ترین افزار موسیقی می‌انگاشت.

۳ □ از اسطوره‌ها و ادبیات گفتاری در «نمایش‌های موسیقایی» خود استفاده می‌کرد.

۴ □ به حالت‌سازی، و فضاپردازی در نمایش اهمیت می‌داد.

۵ □ بر «وحدت هنری» ــ، که ناشی از همسازی و همسویی همهٔ عناصر تشکیل دهندهٔ همستاد نمایشی است ــ، تأکید فراوان داشت.

«واگنر» را بزرگترین مصنف اپرا و موسیقی دانسته‌اند. و آثاری

چون «انگشتری نایب لانگ» (The Ring of Nibelung, 1874) ، و «تریستان و ایزولد» (Tristan and Isolde, 1859) و «پارسیفال» (Parsifal, 1882)، نمایشگر نبوغ «موسیقایی ــ نمایشی» او، به شمار می‌آیند.

نکته‌های کلیدی و با اهمیتی که در نظریه‌های خود به آنها اشاره کرده، و نیز ابداعاتی که در عملکردهای او وجود داشته، در پیدایش و گسترش نمادگرایی در تئاتر، سهم مؤثری داشته‌اند.

۴۲ ــ یادآوری دربارهٔ سبک‌های اجرایی و تاریخ تحولات صحنه‌آرایی

این فصل از کتاب، حاوی مهمترین نظریات نمادگرایان در زمینهٔ بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، لباس و چهره‌پردازی است، و مطالعهٔ آن ــ، برای علاقمندان به سبک‌های اجرایی تئاتر، و نیز تاریخ تحولات صحنه‌آرایی ــ، بسیار ضروری است. اصولاً باید به خاطر داشت که سبک‌های جدید بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، لباس و نور، از این دوران، یعنی از اوائل قرن بیستم، عمیقاً متحول گردیده‌اند؛ بنابراین، ریشه و منشأ اکثر تحولات مربوط به اجرای تئاتر را باید در همین دوره، پی گیری نمود:

نظریه‌ها و عملکردهای «ریچارد واگنر»، «آدلف آپیا»، «ادوارد گوردن کرگ»، «پل فُرت»، و «اوره لی ین ــ مری لونیه‌ـپو»، نه‌فقط بیانگر ریخت و درونمایهٔ اجرایی تئاتر نمادگرای می‌باشند ــ، بلکه اصولاً اکثر ابتکاراتی که در زمینهٔ اجرایی تئاتر، در قرن بیستم به‌وجود آمده است ــ، به نوعی و از طریقی، به نظریه‌ها و عملکردهای آنان مربوط گردیده، و یا از آنها الهام گرفته شده است.

۴۳ ــ نظریهٔ «آدلف آپیا»

«آدلف آپیـا» (Adolphe Appia, 1862-1928) متولـد شـهر «ژنو» در کشور «سوئیس» است. خانوادهٔ او از «پاکدینان» («پیوریتن» = Puritar = فرقه‌ای از دین مسیح) بودنـد که به سبب تعصبات مذهبی، به پسر خـود اجازهٔ دیدن نمـایش را نمی‌دادنـد. و «آپیا» تـا نوزده سالگی موفق به دیدن نـمایش نگردید... به‌هر حال «آپیا»، علیرغم میل خانواده خود به آمـوختن هنـر پرداخت. وی دانشجوی موسیقی بود، و از راه مشاهدهٔ اپراهـای «ریـچارد واگنـر»، بـه تئـاتـر علاقه پیـدا کرد... آثـار و افـکار «واگنر» تـا مـدت‌هـا، بیشتریـن تـأثیر را براو داشـتند. تا اینـکه وی به «بی روث» (Beyreuth) محل اجرای نـمایش‌های موسیقایی «واگنر» رفته و از نـزدیـک شـاهـد اجـرای آنها گـردیـد... وی نـحوهٔ اجـرای آثار «واگنر» را در «بـی روث» نپسندیـده و آنها را گـمراه کننـده و کم‌تخیل شمـرد و سپس در زمینـهٔ اخـتلاف میـان نظریـات «واگنـر» و اجرای نـمایشنـامهٔ او بـه پـژوهش دسـت‌یازیـد. حـاصل ایـن پـژوهش رسـالهٔ: «برصحنـه بـردن نـمـایش‌های موسیقـایـی واگـنری» (The Staging of Wagnerian Music Drama, 1895) می باشد.

«آپیا» از این زمان به فن صحنه‌آرایی علاقه و تمایل فراوان یافته بـود، و پس از تحقیق و تفـحص بـیشتر در این زمینـه، عـقاید و اندیشه‌های همین نوشـته را توسع و تعمیق بخشیده و کتاب جامعی به‌نام: «موسیقی و هـنـر تئـاتـر» (Music and the Art of Theatre, 1899) تـألیـف نمـوده، و نـیز نـوزده طـرح پیشنـهـادی خود را برای صـحـنه‌هـای اپـراهای «واگنر»، ضمیمهٔ آن کرد.

وی در تـکمـیل نظریات خـود کـتـاب دیـگری بـه نام «کـار هنر زنده» (The Work of Living Art, 1921) تـألیـف نمود... تـأثیر و

نفوذ «آپیا» در صحنه آرایی تئاتر معاصر جهان عمیق و گسترده است.

آثار «آپیا» و نظریات او دربارهٔ طراحی صحنه، لباس و نور پردازی یکی از مهمترین فصول مورد مطالعه دست اندرکاران اجرایی تئاتر می باشد...

در این بخش، من براساس چند کتابی که او نوشته است، به مهمترین نکات در نظریه های او می پردازم.

٤٤ ــ مفهوم «یگانه سازی نیروهای هنری»، از نظر «آپیا»

یکی از مسائل بنیادی «آپیا»، مسئلهٔ حضور «بازیگر» ــ، که موجود سه بُعدی می باشد ــ، در صحنهٔ دو بُعدی است. به نظر او «منظرهٔ رنگ شده» ــ (Painted Scenery) که در زمان او متداول‌ترین شیوه صحنه آرایی بود ــ، امری دو بعدی است و بنابراین، هنگامی که بازیگر در آن حضور می یابد، ناهمگونی و ضعف «ترکیب» (Composition)، منظره را فرامی‌گیرد. باید به یاد بیاورم که «آپیا» صحنه یا «رویدادگاه» (Setting).. نمایش را امری مستقل از بازیگر تلقی نمی‌کرد، بلکه آنرا «عینی» (Objetive) شدهٔ: «ذهنی» (Subjective) های بازیگر، و «بیرونی» (Exterior) شدهٔ: «درونی» (Interior) های او، می انگاشت. بنابراین «صحنه» یا «رویدادگاه» از نظر «آپیا»، امری «زنده» و ادامه و گسترش «بازیگر» تلقی می‌گردد: «صحنه»، یا «رویدادگاه» برای «آپیا» تجلیِ بیرونیِ «درونی ها»ی بازیگر به‌شمار می‌آید. بنابراین در نظام فکری او ــ، برخلاف نظر «واقع گرایان» معاصر او ــ، صحنهٔ «دو بُعدی» نمی‌توانست جایگاه بازیگران «سه‌بُعدی» باشد...

نکته دیگر در نظریهٔ «آپیا» مفهومی است به نام «یگانه ساختن نیروی هنری» (Unifying Artistic Force)؛ این مفهوم، برای اولین

بار توسط «واگنر» به صورت منجسم و شکیل عنوان گردیده، که من در بخش مربوط به «واگنر»، دربارهٔ آن توضیح داده‌ام. در اینجا اضافه می‌کنم، که «آپیا» به پیروی از «واگنر» اصرار داشت که همهٔ عناصر نمایشی، در «نیروی هنری یگانه‌ای» ادغام شده و تحت نظر کارگردان متجلی گردند. امّا نکتهٔ جالب، انتقاد او از «واگنر» است. زیرا به نظر او، «واگنر» علیرغم چنین نظری، شماری از صحنه‌های اپراهای خود را، با جزییات فراوان و با شیوه‌های واقع گرایانه نشان داده است. وانگهی، وی با قرار دادن اشیاء و لوازم صحنه‌آرایی برصحنه، اصل: «وحدت نیروی هنری» را مخدوش ساخته است. و حال آنکه به زعم «آپیا»، با شیوه‌های «ساده‌سازی» و «القاء نمودنِ» رویداد گاه نمایش، بهتر و کامل‌تر می‌توان به اهداف مطلوب در اجرای نمایش، دست یافت.

٤٥ ــ عناصر نه گانهٔ سازندهٔ صحنه از نظر «آپیا»

به نظر «آپیا»، صحنه‌آرایی مطلوب، گونه‌ای: «نمادگرایی دیداری» (Visual Symbolism) می باشد، که ضمن آن، «ماهیت» (Nature)، «جانمایه» (Soul) و «ریخت» (Form) نمایشنامه ــ، متجلی و متحقق می‌گردد.

برای تحقق چنین هدفی، «آپیا»، ترکیب و ادغام مفاهیم زیر را توصیه کرده، و خود نیز در معدود فرصتی که یافته، توصیه‌های خود را به اجراء در آورده است. عناصر نُه گانه سازندهٔ صحنه از نظر «آپیا»، عبارتند از:

١ □ «فضا» (Space)

٢ □ «حجم» (Volume)

٣ □ «جرم» یا «جرثومه» (Mass)

٤ □ «سکو» یا «اشکوبه» (Platform)

۵ □ «پله و پلکان» (Steps)
۶ □ «پاگرد» یا «سکوی اتصال» (Ramp)
۷ □ «دیوار» (Wall)
۸ □ ستون» (Pillar)
۹ □ «پرده» (Drape)

به نظر «آپیا»، این عوامل باید طوری ترکیب شوند که «نیروی ضرباهنگی واحد» (Unifying Rhythmical Force) و «ویژه‌ای» خلق کنند، که انعکاس و تجلی «بازیگر» بوده و با حرکات او «هماهنگ» و «همگون» شود.

«آپیا»، با جزیی پردازی و نمودِ اشیاء و لوازمی که برای نمایش حیاتی نباشند، مخالفت نموده و هنگام صحنه‌آرایی، به ترکیب و تألیف همان عناصر نُه گانه‌ای که در بالا نام بردم، بسنده کرده است.

۴۶ ــ اهمیت نور و نور پردازی از نظر «آپیا»

از نظر «آپیا»، «نور» و «نور پردازی»، اهمیت حیاتی دارند. «نور» عنصری دیداری (سمعی = Visual) است، که نه‌تنها خود دیده می‌شود، بلکه به کمک آن، اشیاء دیگر نیز قابل رؤیت می‌گردند. فقدان «نور»، «تاریکی ــ سایه» تلقی می‌گردد، که برای «آپیا»، آن هم دستمایه و ابزار صحنه‌آرایی به حساب می‌آید. بنابراین «آپیا» نه‌تنها از نور: درجات و نحوهٔ تاباندن آن بر صحنه ــ، سود می برد، بلکه از فقدان آن: «تاریکی ــ سایه» نیز کاملاً استفاده می‌کند.

«نور» و یا «تاریکی ــ سایه»، برای «آپیا»، صحنه را رنگ می‌کنند ــ، و به همین اعتبار او را «نقاشی» خوانده‌اند که با «نور» صحنه‌اش را «رنگ» می‌کند. و از همه مهمتر، او به کمک نور، به اثر خود: «انسجام» و «یگانگی» می بخشد. و عناصر متفاوت و مشتت را به

صورت پدیده‌ای «همگون» و «تمام» (Complete) مبدل می‌سازد.

۴۷ ــ کار ویژه‌های «نور پردازی چند سویه»

تا آنجا که من دیده‌ام، طرح‌های «آپیا» به رنگ‌های سیاه و سفید بوده‌اند. احتمالاً وی به مفهوم «سایه» و «روشن» نظری کلی، و عمیق داشته است. زیرا حتی عناصر سه‌بُعدی هم، در شرایطی که با نور کلی و عمومی دیده شوند بدون سایه و روشن ، ممکن است دوبُعدی به‌نظر آیند. به‌همین دلیل است که وی «نور پردازی چند سویه» (Multidirectional Lighting) را توصیه می‌کند. زیرا اگر از چند سو بر عناصر و اشیاء نور تابانده شود، مفاهیم نُه گانه‌ای، که چند صفحه پیش به آنها اشاره کردم، بهتر تجسم می‌یابند.

«آپیا» کوشیده است تا با «نور پردازی چند سویه»، جنبهٔ «پلاستیک» (: تجسمی Plastic) صحنه را بیش از پیش مورد تأکید قرار دهد.

۴۸ ــ «آپیا» و فقدان ابزارهای نورتاب مطلوب

«ابزارهای نورتابی» (Lighting Instruments) ، که در زمان او، در اضلاع جنبی بازیگاه قرار می‌دادند، قادر نبودند که نظریات او را براورده سازند. وی برای تحقق اهداف خود، به دستگاه‌های مولد نور، و «نورتاب‌هایی» (پرژکتور = Projector) نیاز داشت که (۱) متحرک، (۲) قابل تعویض، (۳) قابل کنترل، بوده و (٤) از بالای سر بر بازیگر و صحنه بتابند. چنین ویژگی هایی به «آپیا» امکان می‌داده است که «سایه پردازی» مطلوب خود را ــ که در طراحی صحنهٔ او بسیار مهم بودند ــ به‌دست آورد. باید به یاد داشت که در زمان وی، لوازم و امکانات نور پردازی ساده و بی انعطاف بوده و به سختی می‌توانستند

خواسته‌های او را برآورده سازند. اما امروزه به کمک «نورتاب‌های برقی» و متحرک و نیز شبکه‌های آهنی که در سقف صحنهٔ تماشاخانه‌ها نصب شده‌اند، و دستگاه‌های کنترل نور، و فیلترهای گوناگون ــ، می‌توان خواستهٔ او را تأمین نمود.

بسیاری از طراحان صحنه و نور پردازان دورهٔ ما، هنگام صحنه‌آرایی و نور پردازی، خواه و ناخواه، دانسته و یا ندانسته، بسیاری از پیشنهادهای او را برآورده می‌سازند.

٤٩ ــ مفاهیم چهارگانهٔ «صحنه» یا «رویدادگاه» از نظر «آپیا»

از نظر «آپیا»، صحنه یا رویدادگاه نمایشی، از ترکیب چند عنصر فراهم می‌آید:

١ □ مکان (Space)
٢ □ بازیگر (Actor)
٣ □ لباس (Costume)
٤ □ نور (Light)

١ □ مکان: به نظر «آپیا»، صحنهٔ نمایش، مکانی سه‌بُعدی است، و حتی در صحنه‌هایی که دارای «قوس‌قاب» (Proscenium Arch) می‌باشند، به کمک «اشکال هندسی» و تقسیم‌بندی‌هایی که در جایگاه بازیگران صورت می‌پذیرد، می‌توان چشم‌اندازی سه‌بُعدی را القاء نمود.

٢ □ بازیگر: بازیگر، علاوه بر کار ویژگی‌های خود، عاملی کارساز و جانبخش در صحنه‌آرایی نیز می‌باشد. او می‌تواند ــ، مانند مجسمه‌ای تزیینی ــ، به صحنه شکلی «نمایشی ــ تجسمی» اعطاء کند. «ضرباهنگ» (Rhythm). «رفتار» = (حرکت‌ها، سکون‌ها ایماءها، اشاره‌ها، اطوار و کلام) او، بایستی از حالتی که صرفاً

«واقع گرایی» محض را القاء کند ــ، اجتناب ورزد. «رفتار» بازیگر، باید از ویژگی های خصوصی و صفات شخصی فراتر رفته، به صورت حرکاتی موزون، رقص گونه و موسیقایی درآید. به زبان «آپیا»، «رفتار» = (حرکت ها، سکون ها، ایماءها، اشاره ها و کلام) او بایستی معادل و همگون با موسیقی باشد.

۳ □ **لباس:** به نظر «آپیا» ــ، هنگام طراحی نمادگرایانهٔ لباس، حال و هوای نمایشنامه و شخصیت آن، ملاک و ضابطه است، و مدخلیت عوامل دیگر، تابعی از آنها: (حال و هوای نمایشنامه و شخصیت) می باشد. و دقت تاریخی و فرهنگی و به اصطلاح منطق علمی، در طرح لباس، عاملی ثانوی تلقی می‌گردد.

به زبان ساده‌تر ــ، اینکه مردم هر سرزمین و دورهٔ تاریخی، چه لباس‌هایی می پوشیده‌اند و این لباسها به چه رنگ‌هایی بوده است و... ــ، این دلایل نمی‌توانند ملاک و ضابطهٔ طراحی لباس، قرار گیرند. بلکه طراحی لباس در نمایش، امری ابتکاری بوده و همبسته با حال و هوا، فضا و جانمایه نمایشنامه و شخصیت آن می باشد.

٤ □ **نور:** از آنجایی که در نظریهٔ «آپیا»، بازیگر، رویدادگاه و اشیاء صحنه، جملگی باید به صورت «پلاستیک» (Plastic) ـ یا «هنرِ تجسمیِ یگانه‌ای» جلوه کنند، «نور پردازی» مهمترین عنصری است که به این هدف تحقق می بخشد ــ، زیرا به کمک نور «یگانگی» آن سه عنصر ((۱) بازیگری، (۲) صحنه و (۳) اشیاء صحنه) تأمین می‌گردد.

علاوه براین کار ویژهٔ حیاتی،: نور، به صحنه «رنگ» می‌دهد. از آنجایی که طرح های «آپیا» با طیفی از سفید (نور) و سیاه (سایه ــ تاریکی) «رنگ» آمیزی شده‌اند، پس نورتاب هایی که بتوانند طبق تشخیص کارگردان، مقدار نور مطلوب را برصحنه بتابانند، و میزان سفیدی

و سیاهی هر بخش از آن را تعیین کنند، از لوازم اصلی کار «آپیا» محسوب می‌گردند.

برای «آپیا»: «نور»، چند کار ویژه دیگر هم دارد. یکی از آنها تأمین و تولید «حالت» و «فضا»ست. دوم اینکه «کار پرداخت» را پررنگ و یا کمرنگ می‌نماید. سوم اینکه به تماشاگر نوع احساس و عاطفه را القاء می‌کند. چهارم آنکه احساس «بُعد زمان» و «مکان» و تغییر آندو را نمایان می‌سازد.

۵۰ ــ ترکیب «رویدادگاه» نمایشی از نظر «آپیا»

«آپیا» به ترکیب «بازیگر» و صحنه و اشیاء آن اعتقاد دارد، و در نظریهٔ «نمادگرایانهٔ» او ــ، هنگام صحنه‌آرایی، نمی‌توان بازیگر را از «رویدادگاه» یا صحنه آن جدا ساخت. بلکه به نظر او، «رویدادگاه» = (مجموعهٔ عناصر دیداری نمایشنامه) بایستی مکمل بازیگر باشد. بنابراین، صحنهٔ نمایشنامهٔ «نمادگرایانهٔ»: (آپیا)وار را، نمی‌توان مجزا از بازیگر، از پیش طراحی نمود. بلکه باید ایندو را مکمل هم قرار داد. برای روشن شدن نظر «آپیا» مثالی می‌زنم:

فرض کنیم «آپیا» طراح صحنهٔ نمایشنامه‌ای است که «زمینهٔ فراگیر» آن «جُستجو» است: جستجوی مردی که در جنگلی محبوبه‌اش را گم کرده... باری، «آپیا» ابتدا صحنهٔ جنگل را نمی‌آفریند که در پی آن «مردِ جوینده» را در آن قرار دهد. نه، روش «آپیا» ایجاد، انسجام و یگانگی میان رویدادگاه یا صحنه = (جنگل) و بازیگر (مرد) نمایشنامه است. هیچکدام از این دو عنصر نمایشی بی حضور یکدیگر کامل نخواهند بود. «آپیا»، در این طرح فرضی، صحنهٔ جنگل را طوری طراحی می‌کند که با حضور «مردِ جوینده» تکمیل شود: صحنه باید جان داشته باشد و بازیگر هم با حضور و بازی خود، باید به صحنه جان بدهد.

۵۱ ــ یادآوری چند نکته دربارهٔ آثار «آپیا»

در خاتمهٔ بحث مربوط به «آپیا»، باید به چند نکته اشاره کنم: اوّل اینکه، بیشتر عقاید «آپیا» به صورت «نظریه» باقی مانده و او کمتر فرصت «عملکرد» آنها را یافته است.

دوّم اینکه، «نظریه»های او را، مانند بیشتر «نظریه»ها باید منبع و مخزنی برای الهام، تخیل و اندیشه تلقی نمود و نه راهنمای عملی صحنه‌آرایی. هر «صحنه‌آرای» نهایتاً بایستی فکر خودش را به کار بیاندازد، و نظریات خودش را پیدا کرده و به عملکرد آنها دست‌یازد.

سوم آنکه، «آپیا» نظریه‌های خود را عمدتاً به مناسبت و بر پایهٔ اپراهای «واگنر» عنوان نموده و کمتر به فکر نمایشنامه‌های غیر موسیقایی بوده است. با این وجود، دانش هنری، ذهن جستجوگر، آشنایی با نقاشی و موسیقی، و میزان تخیل و قدرت خلاقهٔ او به اندازه‌ای گسترده و ژرف است، که تأثیر و نفوذ آن در صحنه‌آرایی، بازیگری و کارگردانی نمایشنامه‌ها، در نیم قرن اخیر، بسیار فراوان بوده است.

۵۲ ــ نظریه‌های «ادوارد گُوردن کِرگ»

«ادوارد گُــــردُون کِــــرگ» (Edward Gordon Craig, 1872-1966) ، در خاندانی که شماری از آنان، نسل در پی نسل، دست‌اندرکار هنرهای نمایشی بودند ــ، در انگلستان متولد شد.

مــادر او «الــن تــری» (Ellen Terry, 1847-1928) ، بــه خانواده‌ای تعلق داشت که بازیگران فراوانی را پرورانده بود. «الن تری»، که به نوبهٔ خود بازیگری سرشناس محسوب می‌گردید، در سالهای (1878 تا 1898)، هنگامی که «هنری ایروینگ»، مدیریت تئاتر «لیسیوم» (Lyceum) را به عهده گرفت ــ، با او همکاری نموده و در نمایشنامه‌های مهمی به اجراء نقش پرداخت، و بازیگر زن سرشناس

محسوب می‌گردید...

«گُرْدُن کرگ» در آغاز، مانند مادرش بازیگر تروپ هنری «هنری ایروینگ» بود. و «هنری ایروینگ»ـ(Henry Irving. 1838-1905) بازیگر، کارچرخان و مدیر تئاتر انگلیسی، در (1980) تا 1890) یکی از سرشناس‌ترین و فعال‌ترین چهره‌های تئاتری در انگلستان به‌شمار می‌آمد... بدین ترتیب می‌توان گفت که «کرگ» در یکی از بهترین موقعیت‌های تئاتری قرار گرفته بود.

او مدتی زیر نظر «ایروینگ» به کاربازیگری اشتغال ورزید، و سپس، هنگامی که مادرش «تروپ هنری» «ایمپیریال تیاتر» (Imperial Theatre)ـرا به راه انداخت، به طراحی صحنه در تئاتر آن مشغول شد (سال 1903).

در سال (1905) کتاب معروف خود، به نام «هنر تئاتر» (The Art of Theatre)ـرا انتشار داد. در این کتاب، «کرگ»، موضوعات و پیشنهادهایی در زمینهٔ طراحی صحنه و سایر عناصر دیداری (سمعی = Visual) تئاتر را مطرح می‌کند که با اصول و موازین دبستان طبیعت گرایی و واقع گرایی تضاد و تناقض دارد. و از آنجایی که در زمان او، این دو دبستان هنری، سیطره و نفوذ فراوانی داشتند، بسیاری از دست‌اندرکاران هنری، وی را هنرمندی جنجالی، مبالغه پرداز و سطحی و شهرت‌طلب تلقی نمودند.

به‌هر حال «کرگ» شهرتی به‌هم رسانده بود و عقایدش مورد توجه برخی از محافل تئاتری قرار گرفته بود. به‌همین دلیل، وی، از سوی تنی چند از هنرمندان تئاتر آلمان، برای همکاری دعوت شد و مطالعات نظری و تجربیات عملی خود را در آنجا ادامه داد. انتشار کتاب «هنر تئاتر»، شهرت او را به ایتالیا نیز رسانده بود. به‌طوریکه در سال

(1908) ، «الینورا دیوس» او را به همکاری دعوت کرد: [«الینورا دیوس» (Eleanora Duce, 1859-1924) ، بازیگر زن ایتالیایی است. وی از چهار سالگی وارد صحنه تئاتر گردید و در شصت و پنج سالگی که در «پیتزبورگ» (Pitsburgh) برای اجرای نمایشنامه مسافرت کرده بود، همانجا درگذشت .]

باری، «کرگ» در سال (1908) پس از مدتی همکاری با «دیوس» و طراحی صحنه های نمایش های او، در همان شهر «فلورانس» (Florence) (ایتالیا) ساکن گردیده و به تأسیس مدرسه ای هنری نیز اقدام کرد...

«کرگ» در سال (1912) برای همکاری با «تئاتر هنری مسکو» (Mowcow Art Theatre) به روسیه دعوت شده و به آنجا مسافرت نمود. از آنجایی که همکاری او با «تئاتر هنری مسکو»، یکی از نقاط عطف تاریخ زندگی و خلاقیت اوست، در بخش دیگر، به توصیف آن خواهیم پرداخت...

«کرگ» نظریه های خود را در کتاب های دیگرش ادامه داده که مجموعهٔ آنها یکی از منابع مهم تاریخ صحنه آرایی، به ویژه صحنه آرایی «نمادگرای» محسوب می‌گردد. نام سایر آثار او به قرار زیر است: «دربارهٔ هنر تئاتر» (On the Art of the Theatre, 1911) ، «به سوی تئاتری نو» (Toward a New Theatre, 1913) ، و «تئاتر پیشرفت می‌کند» (The Theatre Advancing)

«کرگ» در سالهای (1908 تا 1928) یعنی بیست سال نشریه ای به نام «ماسک» (Mask) انتشار داد، که در پیشرفت و گسترش تئاتر نمادگرای و «پیشتاز» (Avant-Garde) تأثیر فراوانی داشته است.

«کرگ» مردی پرتحول و پرتحرک بود. و در هر کجا که فرصت می‌یافت به نوشتن و چاپ و اجرای نظریه‌های خود دست می‌یازید. به همین دلیل بخش عمدهٔ عمر خود را در کشورهای مختلف اروپایی (آلمان، ایتالیا، روسیه و فرانسه) به‌سر برد.

۵۳ ــ عناصر نمایشی، و نقش طراح صحنه و کارگردان از نظر «کرگ»

«کرگ» کار طراح صحنه را به کار «نقاش»، «مجسمه‌ساز»، و مصنف موسیقی تشبیه کرده و عناصر زیر را در ایجاد هنر نمایش، اساسی تلقی می‌کند:

۱ □ کار پرداخت (اکسیون = Action)
۲ □ کلام (Language)
۳ □ خط (Line)
٤ □ رنگ (Color)
۵ □ ضرباهنگ (Rhythm)

به نظر او، مفاهیم فوق، اساسی‌ترین عناصر تشکیل دهندهٔ هنر تئاتر می‌باشند. «کارگردان» (Director) ــ که باید صنعتگر و هنرمند قابلی باشد ــ، مسئول و موجد هنری است: «کارگردانی»، که از تلفیق و ترکیب عناصر فوق پدید می‌آید. کارگردان کار خلاقه خود را، با «متن ادبی» (Literary Text) آغاز می‌کند. آنگاه بقیه دست‌اندرکاران را زیر نظر خود به «کار» گماشته، اثری برتر و والاتر از مجموعهٔ عناصر سازندهٔ آن ــ، خلق می‌کند. کارگردان از نظر «کرگ»: «هنرمند استاد» (Master-Artist) است و کار او ایجاد اثری است که مرزها و محدودیت‌های «متن ادبی» = «نمایشنامه» را، درنوردیده است: و به آن جان بخشیده و از آن فراتر رفته است.

در اینجا لازم می بینم به مهمترین اصول و مفاهیم او در کار طراحی صحنه اشاره نمایم:

۵۴ ــ توازی سطوح و زاویهٔ قائمه در طراحی های «کرگ»

«کرگ» تئاتر را امری «دیداری» (سمعی = Visual) می انگارد. به عقیدهٔ او، مردم به تئاتر می‌روند تا نمایشنامه ای را «تماشا» کنند ــ، نه اینکه آن را بشنوند. بدیهی است چنین طرز تفکری منجر به تأکید و مداومت در امر «صحنه آرایی» و سایر جنبه های دیداری نمایشنامه می‌گردد... «کرگ» در صحنه آرایی صاحب سبک است، و این سبک در اثر کاربرد خط ها و حجم های موازی و عمود و زاویه های قائمه به وجود آمده است:

«توازی سطوح» (Parallelism) و «زاویه قائمه» (Right Angle) ستون ها، دیوارها، خطوط موازی که با زاویه قائمه برهم عمود گردیده اند، در آثار ترسیمی و تجسمی «کرگ»، فراوان مشاهده می‌شوند.

اصولاً شیوه «کرگ»: «مجلل پردازی» است. سقف های او بلند بوده و ستون ها به طور موازی و عمود آنرا القاء می‌کنند. درها: یا مدخل های ورودی و خروجی ــ، چند برابر قد انسان ارتفاع دارند. چهارچوب های آن، به شکل موازی و با زاویهٔ قائمه، طراحی گردیده اند. ستون هانیز در توازی قرار دارند. آنها نیز برزمین و کف صحنه و نیز سقف القایی آن، به طور عمود «نصب» شده و تشکیل زاویه های قائمه داده اند.

۵۵ ــ مفهوم «رویدادگاه جابه جا شونده» (Mobile Setting) از نظر «کرگ»

برای اینکه فهم این مطلب آسان‌تر شود، نوشتن چند پیش آگاهی

ضرورت دارد: در هر نمایشنامه، «رویدادگاه»ها تغییر می‌یابند. زیرا ممکن است صحنه‌ای از نمایشنامه در خیابان روی دهد. و صحنه دیگر در دفتر کار ــ، صحنه‌ای در دربار و صحنه‌ای در گورستان و... پس طراح صحنه ناگزیر از القای تغییر صحنه یا رویدادگاه نمایشی است، و در طول تاریخ تئاتر، مجموعهٔ شیوه‌ها و شگردهای مختلفی برای القاء و نمایش تغییر صحنه، به‌وجود آمده است. طراحان صحنه، با به کاربردن این شیوه‌ها، تماشاگران را به تغییر منظر و نمای نمایش فراخوانده‌اند...

در دورهٔ «کرگ» دو شیوهٔ القاء و نمایش تغییر صحنه، متداول بوده و در برابر هم قرار داشته‌اند:

۱ □ «صحنه چینیِ پیوسته» (Successive Setting)

۲ □ «صحنه‌چینیِ یکباره» (Single Setting)

در «صحنه چینیِ پیوسته»، طراح صحنه، برای هر «مکان»، صحنهٔ تازه‌ای می‌چیند. و بدین ترتیب، صحنه‌های نمایشنامه، از پیوستگی صحنه‌های چیده شده، به‌دست می‌آید. مثلاً «آپیا»، برای هر رویداد و صحنه‌ای، نما و منظر تازه‌ای می‌چیند...

اما گروه دوم، که شاید مبتکرترین آنها «کرگ» باشد ــ، یک «مکان فراگیر» (Central Setting) ترسیم نموده و سپس می‌کوشند، با تغییرات جزیی و در حد ممکن نامرئی ــ، تغییرات مکان نمایشی را القاء نمایند. به این شیوه، «صحنه‌چینیِ یکباره» می‌گویند.

برای آنکه بتوان با شیوه «صحنه‌چینیِ یکباره» به نمایش «مکان‌های» نمایشی دست‌یازید، وجود یک شرط ضروری است، و آن وجود قابلیت جابه‌جایی، در لوازم ساخت «مکان» یا صحنه است. زیرا اگر طراح صحنه‌ای بخواهد، با دخل و تصرف در نما و منظر «مکان‌های فراگیر»، نما و منظر جدیدی به‌وجود آورده و تماشاگران را به فهم چنین

تغییر مکانی فراخواند، وسایل ساختِ صحنهٔ او باید از قطعاتی تشکیل شوند که قابل انعطاف و جابه‌جایی بوده و امکان چنین ابتکاری در آنها موجود باشد.

«کرگ» برای رسیدن به این هدف ــ، که تحقق آن را بسیار ضروری می‌انگاشت ــ، تجربیات فراوانی انجام داد. او بخشی از عمر فعال خود را صرف پیدا کردن و ساختن اشیایی نمود که آنرا «اسکرین» (Screen) می‌خواند و من آنرا به «تور پرده» ترجمه می‌کنم. اصولاً «کرگ» در ساختن مکان‌های نمایشی به «تور پرده»ها، بهای فراوانی می‌داد و این اشیاء از مهمترین قطعات صحنه‌آرایی او به‌شمار می‌رفتند.

«کرگ»، به وسیلهٔ «تور پرده»های ساختِ خود، می‌خواست تا به طرزی نامریی و ابهام‌آمیز، و در داخل «مکان فراگیر» ــ، صحنه‌های دیگر نمایش را جاسازی کند، تا بدینوسیله، تغییرات صحنهٔ نمایش را به تماشاگران القاء نماید، و یا نمایش دهد. جابه‌جا نمودن «تور پرده‌ها» برای «کرگ» یک «اصل» به‌شمار می‌رفت. زیرا او به قابلیت تحرک و جابه‌جایی در اجزاء صحنه: به‌عنوان یک «آرمان» (Ideal) می‌نگریست. او می‌خواست، «صحنه» و نما و منظر نمایشنامه نیز چون بازیگر و نور متحرک و جابه‌جا شونده باشند، و «تور پرده‌ها» را مناسب‌ترین قطعات سازندهٔ چنین صحنه‌هایی می‌انگاشت.

۵۶ ــ مفهوم «ترکیب متعادل» در عناصر نمایشی

«کرگ» معتقد بود در عناصر سازندهٔ نمایش: «سلسله مراتبی» (Hierarchy) وجود ندارد. به عبارت دیگر، هیچکدام از عناصر نمایشی: [(۱) نمایشنامه، (۲) بازیگر، (۳) کارگردان، (٤) صحنه، لباس، چهره‌پردازی و...] بر دیگری تفوقی ندارند. بلکه تئاتر «ترکیب» (Composition) متعادلی، از همهٔ این عناصر است. باید به‌یاد داشت

که در زمان او و پس از او، «متن ادبی» یا «نمایشنامه»، مهمترین عناصر سازندهٔ تئاتر به حساب می‌آمد، و به خودی خود واجد ارزش والای ادبی و هنری بود. (هنوز هم عمدتاً چنین حالتی از بین نرفته است.) اما کم کم، شماری از دست اندرکاران تئاتر، به برخی از عناصر نمایشی دیگر، اهمیت بیشتری دادند: یکی «صحنه» را «اصل» شمرد و دیگری: «بازیگر» را؛ یکی «متن ادبی» را تقلیل داد و دیگری «صحنه» را خالی طرح نمود؛ و... اما «کرگ»، هیچ کدام از عناصر نمایشی را «اصل» قرار نداده و آن را «برتر» نشمرد. بلکه تئاتر را، مجموعه‌ای از «ترکیب متعادل» همهٔ عناصر سازندهٔ آن، تلقی و تعریف نمود.

۵۷ ــ معنای «اوبرمایونت» (Ubermarrionette) در آثار «کرگ»

«کرگ»، اصطلاح «اوبرمارییونت» را، از دو کلمهٔ «اوبر» (Uber)| آلمانی، به معنای «برتر» (Supper) و «مارییونت» (Marrionette)ـ فرانسه، به معنای «عروسک»، ساخته است، که معادل انگلیسی آن: «سوپر پاپت» (Superpuppet) ــ، و ترجمهٔ فارسی آن، شاید: «ابر عروسک» است. به عقیدهٔ «کرگ»، بازیگر مطلوب در تئاتر، باید مثالی از: «ابر عروسک» باشد. یعنی آنکه فاقد ذهنیت خاص خود و یا به اصطلاح ما «منیّت» بوده و بتواند خود را کاملاً در اختیار کارگردان قرار دهد. بدین ترتیب، «ابر عروسک» در نظر او «بازیگر آرمانی» (Ideal Actor) است. و او کسی است که هرگونه خواستهٔ نمایشیِ کارگردان را برآورده کند و طبق نظر و فرمان او همهٔ وجود خود را تنظیم و هم آهنگ کند...

به نظر من، عقیدهٔ «ابر عروسک» به عنوان «بازیگر آرمانی»، شاید تا حدودی مبالغه آمیز به نظر می‌رسیده، و به همین دلیل هم در دوران

او، و هم پس از مرگ او، این نظریه با شک و تردید تلقی گردیده است.

احتمالاً، عقیده «کرگ» به «اوبرماریونت»، از تفکر وی در بارهٔ تئاتر ــ، به عنوان «ترکیبی متعادل» از عناصر سازندهٔ آن ــ، ناشی گردیده است. قبلاً نوشتم، که به نظر او، هیچ کدام از عناصر سازندهٔ نمایش، نمی‌تواند، از اهمیت عنصر دیگر کم کرده و یا به آن بیفزاید. بلکه، هر کدام از آنها در حد خود مطلوبند و محدود.

«کرگ» همین عقیده را به بازیگری و بازیگران نیز گسترش داده و به این نتیجه رسیده: بازیگرانی که می‌کوشند بر بازیگران دیگر تفوق یافته و به صورت «ستارهٔ» نمایش جلوه کنند، اصل «ترکیب متعادل» را مخدوش می‌سازند و از انسجام و یگانگی هنری می‌کاهند...

«اسکار جی براکت» (Oscar G.Brockett) در این باره می‌نویسد:

> «کرگ» همیشه از بازیگرانی که می‌خواستند حالت «ستاره» را پیدا کرده و در نمایش بدرخشند، نکوهش کرده و آنها را مسبب کُند شدن ذوق و سلیقه در تئاتر، انگاشته است. به نظر او، این گونه بازیگران، با بزرگ ساختن خود، در حقیقت تصورات و منیّت‌های خود را، میان کارگردانان و تماشاگران حائل قرار داده‌اند.
>
> [صفحهٔ ۵۹۵]

۵۸ ــ همکاری «کرگ» و «کنستانتین استانیس‌لاوسکی» در تئاتر هنری مسکو

در اینجا، به مناسبت ابتکاری که «ادوارد گوردون کرگ» انجام داده، لازم می‌دانم، به دست اندرکاران اجرایی نمایش (کارگردان، بازیگر، طراح صحنه و لباس و چهره پرداز) نکته‌ای را توضیح دهم:

در تاریخ تحولات اجرایی نمایش، به ویژه: «صحنه آرایی»، نکته ای مهم وجود دارد، و آن کاربرد اصول و موازین یک دبستان هنری، به هنگام اجرای متن ادبی ــ نمایشی متعلق به دبستان هنری دیگر، می باشد. هنگامی که دست اندرکاران اجرایی یک نمایشنامه، آن را با اصول و موازین دبستان دیگری اجراء کنند، در تاریخ تحولات اجرایی نمایش (کارگردانی، بازیگری، طراحی صحنه و لباس و چهره پردازی)، تحول ایجاد کرده اند. مثلاً «کرگ»، که از طراحان صحنه در دوران جدید و یکی از پایه گذاران دبستان نمادگرایی در طراحی صحنه به شمار می‌رود، متن ادبی ــ نمایشی «هاملت» (Hamlet, 1600) را ــ که شاید بتوان آن را گونه ای «تراژدی رومانتیک» خواند ــ انتخاب نموده و صحنه های آن را، با شیوه های نمادگرایانه، طراحی کرده است، و چنین اقدامی، از نظر تحولات صحنه آرایی، نقطهٔ عطفِ تاریخی و بسیار مهم تلقی شده است. اصولاً ابتکاراتی از این قبیل، نهاد و استوانهٔ سبک های اجرایی و تحولات آن، به شمار آمده و در دوران ما، هم امری مطلوب است و هم متداول.

تصور «کرگ» از «هاملت»، این شاهزادهٔ دانمارکی: مردی است که از نظر جسمی و روحی بر همگنان خود برتری دارد. به همین دلیل، سر «هاملت» را به شکل شیر نر، و بدن او را موزون و کشیده طراحی نموده است. برای آنکه بر تفوق و هیبت او بیفزاید، شنلی برقامت او انداخته و به او حالتی فوق طبیعی، اعطاء نموده بود. در نظرِ «کرگ»، «هاملت» انسان فوق العاده ای می‌نمود که در دربار مجلل، مادیگرای و محیلی تنها مانده است. به همین دلیل به «دربار کلادییوس» حالتی غداز، شک برانگیز و ترس آور داده و آن را با همین ویژگی ها طراحی نمود:

تودرتورهای آن ــ، که نمادی از بی حقیقتی و چند چهرگی آن بودند ــ، از شکاف هایی پارچه ای و مطلا، به رؤیت تماشاگر در می‌آمدند. این صحنه، جنبه هایی کابوس‌وار نیز دارد، گویی در ذهن «هاملت» روی می‌دهد، و تماشاگر از خلال این شکاف ها، به ذهنیت پرآشوب «هاملت» پی می برد. در صحنه های دیگر نیز هرم های بلند و «تاریک و روشنی» دیده می‌شدند که در کنار هم قرار داشتند، و بیش از پیش به رعب، سئوال انگیزی و پلیدی این بنا می افزودند.

«کرگ» با همکاری «کنستانتین استانیس لاوسکی» (Konstantin Stanislavsky, 1863-1938) ، در سال (1912) تراژدی «هاملت» را برصحنهٔ «تماشاخانه هنری مسکو» (Moscow Art Theatre) ، به اجراء در آورد. موارد اختلاف نظر او با «استانیس لاوسکی» که به دبستان واقع گرایی پایبند بود، از نکات مهم و تأمل انگیز تاریخ اجرایی نمایش، محسوب می‌گردد. یکی از این موارد، دربارهٔ شخصیت های فرعی نمایشنامه بود. «استانیس لاوسکی»، تصمیم داشت، این شخصیت ها را به صورت واقع گرایانه و تا حدودی «معاصر» جلوه دهد. از سوی دیگر «کرگ»، بر «عروسکی» بودن حرکت و بیان آنها تأکید داشت و به همین دلیل حرکات آنها را به صورت انسان هایی مومیایی در آورد، و حتی با تمرین های فراوان صدای آنها را سبک‌تر و نازک‌تر نمود... اجرای نمایشنامه «هاملت»، در تاریخ تئاتر، به عنوان یکی از نمونه های مهم دبستان گرایی و سبک سازی، قلمداد می‌شود.

۵۹ ــ گفتگویی میان «اتوبرام» و «گوردن کرگ»

من صحنه‌های نمایشنامه‌ها را صرفاً براساس متن آن طراحی نمی‌کنم. بلکه متن را می‌خوانم و می‌گذارم صحنهٔ آن در ذهنم و تفکرم شکل بگیرند. آنگاه طرح آن را ترسیم می‌کنم...

«ادوارد گوردن کرگ»

«اتو برام» (Otto Brahm, 1856-1912) کارگردان واقع گرای آلمانی، درصدد بود نمایشنامه «حفاظت ونیز» (Venice Preserved, 1682) اثر «توماس اتوی» (Thomas Otway, 1652-1682) را به اجراء در آورد. از «گوردن کرگ» برای همکاری در طراحی صحنهٔ آن، دعوت نمود... «کرگ»، طرحی برای این نمایشنامه ترسیم کرده و پیش او برد. «اتوبرام» از دیدن طرح «غیر واقع گرایانه» او متعجب گردید و نتیجتاً گفتگوی زیر میان آندو انجام گرفت. این گفتگو بیانگر تفاوت‌های فکری میان نمایندگان دو دبستان هنری می باشد.

اتوبرام (کارگردان): آقای «کرگ»، درهای ورود و خروج، در کجای طرح شما قرار دارند؟

گوردن کرگ (طراح صحنه): در!؟ در طرح من اصلاً دری وجود ندارد... اما برای رفت و آمد بازیگران ــ شخصیت‌های نمایشی ــ گذرگاه‌هایی ترسیم کرده‌ام.

فصل دهم

تثبیت نمادگرایی: نگاهی به نظریه‌های چند منتقد و نمایشنامه‌نویس

۶۰ ــ یک یادآوری

همانطور که در طول این کتاب مشاهده گردید، نمادگرایی، تدریجاً دارای زمینه‌های فلسفی، اجتماعی، روانی گردیده و سپس این زمینه‌ها در آثار نمایشی متجلی شده و توسط شماری از دست‌اندرکاران اجرایی، بر صحنه نیز متحقق گردیده است... پیش از آنکه مهمترین آثار ادبی ــ نمایشی، نمادگرای را مرور کنم، لازم می‌دانم، به نکات مهمی که در آثار چند نمایشنامه‌نویس و منتقدی که، نظریه‌های آن‌ها، در تثبیت و بالندگی نظریه‌ها و عملکردهای نمایش نمادگرای مؤثر بوده است، اشاره کنم. یادآوری می‌کنم، که برخی از این اظهارنظرها، به‌طور مستقیم و آگاهانه، در جهت حمایت از نمادگرایی، صورت نگرفته است. اما، از آنجایی که این نکات، به هر حال در نهایت به سود دبستان نمادگرایی در تئاتر، تمام شده است، یادآوری آنها را ضروری انگاشته‌ام.

۶۱ ــ نگاهی به نظریهٔ «کامیی موک لر»

«کامیی موک لر» (Camille Mauclaire, 1872-1945) نمایشنامه شناس فرانسوی که کارگردان معروف «اوره لی ین لونیه-پو» (Aurelian Lugne Poe, 1869-1940) را در پایه گذاری «تئاتر دو لوور» (تماشاخانه کار = Theatre do l'Oeuvre) همراهی نموده ــ، دربارهٔ نمادگرایی نیز، نظریه ای دارد که به چند نکتهٔ آن اشاره می‌کنم:

«کامیی موک لر» معتقد بود که در آغاز قرن بیستم در غرب، سه گونه مفهوم تئاتری تداول داشته، (۱) نخست تئاتری که مسائل روانی ــ اجتماعی شهروندان جامعه جدید را مورد نظر قرار داده، (۲) دوّم تئاتری که جنبه های «فوق طبیعی» زندگی را با مکالماتی که به مکاشفات فلسفی شباهت دارد، به روی صحنه برده است. این گونه نگرش تئاتری، هم مرز با نمادگرایی بوده و دارای مشترکات فراوانی با این دبستان هنری است. اما تفاوت عمدهٔ آن در شیوه های صحنه آرایی، چهره پردازی و لباس است.

به نظر «موک لر» (۳) تنها تئاتری را می‌توان نمادگرای خواند که شخصیت های فوق طبیعی آن، مظهر نگرش های مختلف فلسفی بوده و به کمک شیوه های صحنه آرایی، چهره پردازی و لباس، خیال انگیز و اندیشه ساز، برصحنه جلوه داده شده اند. به زعم «موک لر»، این سومین مفهوم تئاتری بوده و ارزش های هنری و فلسفی آن فراوان است. تفاوت مفهوم سوم با مفهوم دوّم، علاوه در شیوه های صحنه آرایی و سایر مسائل اجرایی، در کیفیت نگرش فلسفی و هنری نیز می باشد.

تئاتر «نمادگرای» از مفاهیم فلسفی عبور کرده و به «زیبا شناسی» واصل می‌گردد. در حالیکه در تصور مفهوم دوم، حرکت در جهت عکس آن صورت می گیرد.

۶۲ ــ «آلفرد ژری» و پیشنهادهایی دربارهٔ طراحی صحنه

«آلفرد ژری» (Alfred Jarry, 1873-1907) نمایشنامه‌نویس فرانسوی، در مقاله‌ای که در سال (1896) نوشته، به بیهودگی صحنه‌پردازی «تئاتر گرایانه»، که او آن را «تئاترزدگی» می‌خواند اشاره کرده و به طراحان صحنه و لباس و چهره‌پردازان توصیه‌هایی نموده که حاوی نکات سودمندی برای هواخواهان دبستان نمادگرایی نیز بوده است. «ژری» این مقاله را با همکاری «لونیه-پو» نوشته و اگرچه مخاطبین او صرفاً صحنه‌آرایان نمادگرای نبوده، و خود وی نیز شخصاً از هواداران نمادگرایی در تئاتر محسوب نمی‌گردد ــ، اما در پیشنهادهای او، به اصول و موازینی اشاره شده که بیانگر روح و جوهر این دبستان هنری: نمادگرایی، می‌باشد.

«ژری»، ضمن انتقاد از انواع سبک‌های صحنه‌آرایی، به این نتیجه رسیده که بهترین نوع آن، سبکی است که «معانی و واقعیات درونی» نمایشنامه را «عینیت» بخشیده و «برونی» سازد. او معتقد است، بهترین سبک صحنه‌آرایی، ساده‌ترین و بی‌تشخص‌ترین آنهاست: به‌نحوی که هر کس همان صحنه‌ای را «ببیند» که در چشم خیال خود آن را تصور می‌کرده است. به زبان ساده‌تر، هر تماشاگر، از ظن خود، از آنچه بر صحنه می‌بیند، فهمی کند و تصوری بسازد...

با این پیشنهاد، «ژری» به قدرت القایی، ایمایی و کنایی شیوه‌های نمادگرایانه طراحی صحنه و لباس و چهره‌پردازی در تئاتر اشاره کرده است. زیرا یکی از اصول مسلم «صحنه‌آرایی» در دبستان نمادگرایی نیز در همین توصیه نهفته شده. طراحان صحنه و لباس و چهره‌پردازان نمادگرای، در آفریدن جنبه‌های دیداری (بصری) نمایشنامه، به ویژگی‌های القایی، ایمایی و کنایی کار خود به‌خوبی

آگاه بوده و کوشیده‌اند «معانی و واقعیات درونی» نمایشنامه را «عینیت» بخشیده و آنها را «برونی» سازند... آنها عمدتاً از جزئیات و حاشیه پردازی اجتناب کرده و صحنه نمایش را طوری آراسته‌اند که ذهن تماشاگر به حرکت درآمده و آنچه بر صحنه می بیند، در ذهن خود تعبیر کند.

۶۳ ــ نگاهی به نظریهٔ «ادوارد لرد دانسانی»

یکی از ادیبان انگلیسی که در نمایشنامه‌نویسی و نقد ادبی ــ نمایشی نیز دست داشته، «ادوارد لرد دانسانی» (Edward Lord. Dunsany, 1878-1957) است. او ــ، به پیروی از «ادوارد گوردن کرگ» انگلیسی ــ، که در پیش مفصلاً دربارهٔ او نوشته‌ام ــ، به نوشتن نظریاتی دربارهٔ نمادگرایی در ادبیات نمایشی و به‌ویژه در دفاع از آن، پرداخته که به چند نکتهٔ آن اشاره می‌کنم.

«دانسانی» نیز از کسانی است که بر لزوم بازگشت «شعر» و به ویژه «رویاها و تخیلات شاعرانه» در تئاتر، تأکید می‌ورزد. به نظر او، رواج و تسلط طبیعت گرایی و واقع گرایی در تئاتر، جنبه‌های شعری، و رویاها و تخیلات شاعرانه آن را، محو و ضایع نموده، و در عوض، توجه به مسائلی یومیه، «عمل گرایانه» و سودجویانه را گسترش داده‌اند. هواخواهان این دو دبستان نمایشی، به نمود، گزارش و اعتراض به شرایط اجتماعی و سیاسی و اقتصادی موجود در جامعه خود را محدود و مقید ساخته و به این ترتیب مرتبه خود و هنر را تنزل داده‌اند.

به نظر «دانسانی»، طبیعت گرایان و واقع گرایان عمدتاً به نقاط ضعف، کمبودها، تنگناها و زشتی های انسان و جامعه عنایت کرده و از فهم و توصیف زیبایی ها و آرمان‌های فردی و اجتماعی مهجور مانده‌اند. علاوه براین، عناصری نظیر «خیال»، «آواز»، «موسیقی»، «عشق» در

آثار طبیعت گرایان و واقعیت گرایان پایگاه و جایگاه مهم و مستحکمی نداشته و از رنگ و بو، بی بهره مانده‌اند. در حالیکه «دانسانی» حسرت هنری را دارد که این عناصر حیاتبخش را در خود جمع داشته و از حقایق پنهانی و همیشگی در زندگی و سرنوشت انسان، گرد و غبار را بروبد. وی معتقد است، «سادگی» و «زیبایی» رمز و راز حقایقی است که جای طرح آنها در هنر نمایش است.

٦٤ ــ «ژرژ دوپورتو ــ ریش» و «تئاتر عشق»

آثار «ژرژ دو پورتو ــ ریش (George de Porto-Riche, 1849-1930)ـ ، نمایشنامه‌نویس فرانسوی، دارای ویژگی هایی است که هم در «تئاتر لیبر» (Theatre Libre) ــ، که توسط «آندره آنتوان» (Andre Antoine, 1858-1943) برای اجرای نمایشنامه‌های طبیعت گرایانه و واقعیت گرایانه به‌وجود آمد ــ، به کار رفت، و هم در ایجاد جریان‌ها و سبک‌های غیر واقعیت گرایانه و «تجربی» (Experimental) . به‌همین دلیل برخی از تاریخ تئاترشناسان، او و مجموعهٔ نمایشنامه‌هایش را که خود آنها را «تئاتر عشق» (Theatre of Love = Theatre d'amour) نامیده است، شیوه‌ای خاص و جریانی منفرد تلقی کرده و آن را به صورت بحثی مختصر و مستقل مطرح نموده‌اند.

مجموعهٔ نمایشنامه‌های «پورتو ــ ریش»، که آنها را مجموعاً «تئاتر عشق» نامیده، دارای جنبه‌های واقع گرایانه‌ای است که آنها را برای اجراء در «تئاتر لیبر» مناسب می‌ساخت. از سوی دیگر، به خاطر مضمون «عاشقانه» و «احساسات و عواطف گرایانه» به دبستان رومانتی سیسم نزدیک شده و زبان آن نیز موسیقایی و شاعرانه می‌گشت. به‌همین دلیل از واقع گرایی فاصله گرفته و به آن بخش از رومانتی سیسم

که مورد استفاده نمادگرایان نیز بوده ــ نزدیک‌تر شده است... به همین دلیل برخی او را نمونه‌ای از چهره‌هایی می‌شناسند، که علیرغم خواست خود، در پیدایش دبستان نمادگرایی ــ، تا حدی که فقط اشاره به آنها ضرورت دارد ــ، مؤثر بوده‌اند...

باید یادآوری کنم، لزوماً همهٔ نمایشنامه‌هایی که در «تئاتر لیبر» اجراء شده از گونهٔ طبیعت گرایی و واقع گرایی نبوده و برخی دارای جنبهٔ دیگری نیز بوده‌اند. آثار «ژرژ دو پورتو ــ ریش» از همین گونه‌اند. «پورتو ــ ریش» چند نمایشنامه شاعرانه و منظوم نوشت که دارای جنبه‌های رومانتیک بود.

«ژوزف. ای. گارو» (Joseph E.Garreau)، دربارهٔ «پورتو ــ ریش» می‌نویسد:

> «پورتو ــ ریش» پایه گذار «تئاتر عشق» -Theatre d'amour- به صورت جدیدی می‌باشد. این عنوان، توصیف کنندهٔ مجموعه نمایشنامه‌هایی بود که تدریجاً به چاپ رسانیده است. تمرکز فکر «پورتو ــ ریش» بر تسلط و جباریت احساسات و عواطف برروح انسان است، و بهترین لحظه‌ها و فرازهای آثار او، با آثار «ژان راسین»، قابل مقایسه است. به نظر «پورتو ریش»، مرد ذاتاً به «چند همسری» -Polygamy- گرایش دارد و حال آنکه، زن می‌خواهد حالت «تک همسری» -Monogamy- را بر شوهر استیلاء داده و او را از نظر احساسی و عاطفی به تملک خود در آورد...
>
> [صفحهٔ ۱۵۶].

«مضمون» و «زمینهٔ فراگیر» بسیاری از نمایشنامه‌های «پورتو ــ ریش» ــ، از جمله «همسری پرعطوفت» (A Loving Wife, 1891)، «گذشته» (The Past, 1897)، و از همه مهمتر «واله» (The

Infatuated, 1891) ــ، «تـــنش» (Tenssion) و «ســـتـــيـــزه» (Conflict) . مـيـان تـمـايـل «چـنـد هـمـسرگرايـانـه» مرد، و تـمـايل «تک همسرگرایانه» زن، در جامـعه جدید ــ، جامعه زمان «پورتو ــ ریش» ــ، می باشد.

«زبان» شاعرانه، «شخصیت های» شیدا و عاطفه گرای، «طرح داسـتـانی» کوتاه و ساده، «کـار پـرداخت»های آرام ــ، از ویژگی های آثار «پورتـو ــ ریش» می بـاشد. و ایـن همان ویـژگی هـایی اسـت که با چند و چون خاص دیگری در آثار نمادگرایانه نیز ظاهر شده است.

بخش چهارم

نمایشنامه‌نویسان نمادگرای

فصل یازدهم

«هنریک ایبسن» و نمایشنامه های «اردک وحشی» و «بانویی از دریا»

۶۵ ــ «هنریک ایبسن» و نمایشنامه های «اردک وحشی»، و «بانویی از دریا»

ادبیات نمایشی جهان، در دورهٔ جدید از آثار دو تن از نمایشنامه‌نویسان اسکاندیناوی: «هنریک ایبسن» (Henrik Ibsen, 1828-1906) و «اگوست استرینبرگ» (August Strindberg, 1849-1912) تأثیر عمیق برداشته‌اند. به طوری که گفته‌اند ریشهٔ ادبیات نمایشی جدید را ــ در هر دبستان هنری ــ می‌توان تا حدود قابل توجهی، در آثار «ایبسن» و «استریندبرگ» یافت.

آثار «ایبسن»، توسط «اوره‌لی ین لونیه-پو» کارگردان نمادگرای، در «تئاتر دو لوور» به صحنه رفته است. اجراهای «لونیه-پو» نکات مهم نمادگرایانهٔ برخی از آثار «ایبسن» را، به سبک و شیوه‌ای تاریخی و به‌یاد ماندنی، برصحنه برده است. به‌همین دلیل، در فصلی که دربارهٔ «لونیه-پو» نوشته‌ام، در همین ارتباط، به جنبه‌های نمادگرایانه در

آثار «ایبسن» نیز، اشاره کرده‌ام. بنابراین، این فصل از کتاب را، با بررسی چند نمایشنامه از «ایبسن» آغاز کرده و بررسی بیشتر آثار او را، در فصل مربوط به «لونیه-پو»، پی گرفته‌ام.

«جی. ال. استیان» (J.L. Styan) دربارهٔ نمادگرایی در آثار «هنریک ایبسن» می‌نویسد:

> پیش از پایان قرن نوزدهم، هواخواهان دبستان طبیعت گرایی و نمادگرایی، به مقابله پرداخته و نسبت به یکدیگر مواضع خود را محکم کرده بودند. اما نکته اینجاست، که هواخواهان هر دو دبستان، «ایبسن» را، به عنوان استاد و مُلهم خود قلمداد می‌کردند. طبیعت گرایان، نمادگرایان را رومانتیک و «منحط» -Decadent- می‌خواندند، و نمادگرایان نیز به نوبهٔ خود، طبیعت گرایان را سیاست‌زده و مادیگرای لقب داده بودند. عجیب اینجا بود که روان‌شناسی مبتنی بر آثار «فروید» نیز، مورد استناد هواخواهان هر دو دبستان قرار می‌گرفت، و نظریه‌های فروید برای اثبات مدعاهای هر دو دسته، مفید واقع شده بود: شناخت شخصیت، و پرده‌برداری از ساحَت‌های آن، کاری مطلوب نمایشنامه‌نویسانِ واقعیت گرای بود؛ و از سوی دیگر، اهمیتی که «روان‌شناسی فرویدی» به «رویابینی» داده بود، مساعی نمادگرایان را توجیه می‌کرد. «ایبسن» نیز، در کارهای اولیهٔ خود، در همان زمانی که نمایشنامهٔ «براند» -Brand, 1866- را تصنیف کرده بود، به استفاده از نمادها، گرایش داشت. و در نمایشنامه‌های دورهٔ پختگی اش نیز، به‌طور تفکیک‌ناپذیری، هم نمادگرایی را به کار گرفت و هم واقعیت گرایی را. نگاهی به نمایشنامه‌های «اردک وحشی» -The Wild Duck, 1884- ــ، «راسمرشلم» -Rosmersholm, 1886- ــ، «بانویی از دریا» -The Lady from the Sea, 1888- و «هدا گابلر» -Hedda Gabler, 1890- ــ، که در دورهٔ آخر

زندگیِ هنری او تصنیف گردیده اند ــ، نه فقط نمایانگر نحوهٔ گذر و انتقال او از «واقعیت گراییِ اجتماعی» -Social Realism- ، به سوی چشم انداز و بصیرتی نمادگرایانه می باشند؛ بلکه بیانگر رشد و توسعه و تعمیق بیشترِ آثار او نیز، محسوب شده اند: این تکامل در آثار «هنریک ایبسن» به سبب این امر به وجود آمده که از سویی، کاربرد واقعیت گرایی، باعث تقویت جنبه های نمادگرایانهٔ آثار او شده، و از سوی دیگر، کاربرد نمادگرایی، به طور متقابل، باعث تقویت جنبه های واقعیت گرایانهٔ آنها گردیده است: این دو عنصر: واقعیت گرایی و نمادگرایی در آثار «ایبسن»، یکدیگر را به طور متقابل، قوی و غنی ساخته اند.

[صفحهٔ ۲٤].

اگرچه در بیشتر آثار «ایبسن» نمادهایی به کار گرفته شده اند، اما نمی‌توان گفت که این آثار در حیطهٔ دبستان نمادگرایی قرار دارند. «ایبسن» در بیشتر نمایشنامه های خود، حدود و ثغور واقعیت گرایی را تا جایی که ممکن بوده است، حفظ نموده و جز در چند نمایشنامه، هرگز از محدودهٔ این دبستان، کاملاً خارج نشده است. اما در چند نمایشنامهٔ او، از جمله «اردک وحشی» و «بانویی از دریا»، استفادهٔ او از نمادگرایی، بیش از سایر آثار او است. و به همین دلیل در این بخش از کتاب، این دو اثر را مورد بررسی قرار داده ام:

٦٦ ــ نمایشنامهٔ «اُردک وحشی»

نمایشنامهٔ «اُردک وحشی» دربارهٔ خانوادهٔ فقیر اما خشنودی است که چهار عضو دارد. «جالمار» (Hjalmar) پدر خانواده، مردی خیالباف، کم جربزه، و متلون است. شغل او عکاسی است، اما عملاً همسرش «جینا» (Gina)[1] ، از همه نظر خانواده را اداره می‌کند. این زن و شوهر، دختری در حال بلوغ جنسی به نام «هدویگ» (Hedvig)

دارند. علاوه براین سه تن، پدر پیر «جالمار»، به نام «اکدال» (Ekdal) نیز، در این خانه، در اتاقک زیر شیروانی، روزگار می‌گذراند. «اکدال»، علیرغم پیری، عقل و طبع کودکان را دارد. وی که در دوره‌ای از عمر خود به زندان افتاده بود، در همان اتاقک زیرشیروانی، باغ وحش کوچکی برای خود ترتیب داده، و با جانورانی چون مرغ و خروس، خرگوش، و از همه مهمتر، یک اُردک وحشی، خود را سرگرم می‌سازد. از میان حیوانات خانگی او، اُردک وحشی مورد علاقهٔ شدید «هدویگ» دختر خانواده است.

باری، روزگار این خانواده سالهاست که به همین شکل سپری شده است، تا اینکه این آرامش و فراغت کاذب را حضورشخصیت جدیدی به‌نام «گِره گِرز» (Gregers) به کلی برهم می‌زند. «گره گرز» فرزند مردی ثروتمند به نام «ورل» (Werle) می باشد. «ورل» ثروتی نامشروع دارد و «گره گِرز» که به‌زعم خود از محیط فاسد و کاسبکارانهٔ خانواده خود به‌تنگ آمده، به‌خانهٔ دوست دوران قدیمش «جلمار» آمده و در آنجا خود را پانسیون می‌کند. وی به‌منظور جبران گناهان خود و پدرش، می‌کوشد تا علت «وضع نکبت‌بار» خانوادهٔ «جلمار» را پیدا کرده و به آنها کمک کند تا کیفیت زندگی خود را ارتقاء دهند... به‌زعم «گره گِزر»، برای تحقق چنین هدفی: «کشف حقایق»، اولین و مهمترین اقدام لازم است: و چنانکه خواهیم خواند، این عقیده: مواجه ساختن خانوادهٔ «جلمار» با حقیقت، به فاجعه می انجامد:

«گره گِرز»، آرمانگرایی خام‌دست و ناآزموده است و برای کمک به «خانواده جلمار» از توهم‌زدایی آغاز می‌کند. به‌زعم او، «خانوادهٔ جلمار» بدین سبب در فلاکت به‌سر می برند، که هر کدام توهمات و پندارهای ویژهٔ خود را دارند و از «حقایق امور» غافلند. اینک

«گره گرز» می‌کوشد تا این حقایق را جانشین دروغ‌ها، خیالات و توهمات سازد.

وی چنین آشکار می‌کند که «اکدال» واقعاً بی گناه بوده و با زمینه‌چینی ها و خدعه‌های «ورل» به زندان افتاده است. «جینا» نیز روزگاری در خانوادهٔ «ورل» خدمتکار بوده است و با «ورل» روابط نامشروعی به‌هم زده است. و احتمالاً «اکدال» از نطفهٔ «ورل» به‌وجود آمده است. ضمناً «گره گرز» افشاء می‌نماید که «خانواده جلمار»، با خیریه و مقرری ناچیزی که «ورل» در اختیار آنان می‌گذارد، زندگی را می‌گذرانند...

بدین ترتیب، به نام کشف و مواجهه با حقیقت شیرازهٔ این خانواده‌ای که تا زمانی پیش، به سبب نادانی خرسند و شاد بود، به‌ناگهان، از هم گسیخته و مضمحل می‌شود... «جلمار»، دخترش را از خود می‌راند، و دختر به اتاق زیرشیروانی پناه می برد. «گره گرز» به‌زعم خود، به کمک «هدویگ» آمده و به او پیشنهاد می‌کند که برای جلب مجدد محبت پدر، اقدام فداکارانه‌ای انجام دهد. به‌نظر «گره گرز» کشتن «اُردک وحشی» اقدام مؤثری در بازیابی محبت پدر است... «هدویگ» چنان به این پرنده دلبسته است که به جای کشتن او، خود را می‌کشد، و بدبختی های جدیدتری بر خانوادهٔ مضمحل «جلمار» فرومی‌آید. «گره گرز»، بهت‌زده، از نتیجهٔ اقدامات خود، در میان خرابه‌هایی که به‌وجود آورده، تنها می‌ماند...

در سپتامبر (1884) ، «ایبسن» در نامه‌ای مربوط به نمایشنامهٔ «اُردک وحشی» چنین اظهار کرد که از شیوهٔ متعارف نمایشنامه‌نویسی خود، تا حدی عدول نموده، و به صرافت یافتن شیوهٔ جدیدی افتاده است. به‌احتمال زیادی، این شیوهٔ جدید، همان عناصر نمادگرایانه‌ای بودند که

«ایبسن» در این نمایشنامه گنجانده بوده است.

وی در زمینهٔ اجرای این نمایشنامه، به چند نکته اشاره کرده که شباهت فراوانی به شیوه‌های اجرایی آثار نمادگرای دارد:

«ایبسن»، نور پردازی را به نحوی شایسته دانسته، که با حالت و «لحن» هر پرده مناسب و تجانس داشته باشد. وی همچنین از چهره‌پرداز خواسته است که به چهرهٔ شخصیت‌ها، پرداختی مرموز غریب و تا حدی مسخره بدهد. از طراح لباس، هم خواستهٔ مشابهی داشته است. وانگهی، «اردک وحشی»، اتاقک زیرشیروانی، دستگاه عکاسی، از عناصری هستند که گاهی تا حد یک نماد پرداخته شده‌اند. بر سراسر نمایشنامه، احساس و حالتی که به احساس شرم و پشیمانی از گناهی نشناخته، مرموز و رنج‌آور شباهت دارد، چیره گشته است: این احساس و حالت، به نمادی مجرد و نامریی و غیرمادی، مبدل شده است.

۶۷ ــ نمایشنامهٔ «بانویی از دریا»

نمایشنامهٔ «بانویی از دریا»، اثری شاعرانه، اخلاقی و تا حدی نمادگرای می‌باشد. این نمایشنامه، در پنج پرده نوشته شده، و مضمون آن بلهوسی زنی است که به خاطر عشقی موهوم، می‌کوشد از دایرهٔ ازدواج بیرون برود... اما بزودی درمی‌یابد، که جز در پناه ازدواج و عشق به شوهر خویش، امکان خوشبختی او وجود ندارد.

رویدادگاه این نمایشنامه، در سواحل نروژ است. آخر تابستان است و «الیدا» (Ellida) و شوهرش «دکتر ونگل» (Dr. Wangel)، روزهای سختی را تجربه می‌کنند. «الیدا» همسر دوم «ونگل»، که روزگاری دل به دریانوردی سپرده و به او قول ازدواج داده بود، اینک محیط خانواده را تنگ دیده و با شوهر متین و صبور خود، کج‌خلقی و

ناسازگاری می‌کند. وی هنوز امیدوار است که «دریانورد»، از کشتی به ساحل پا گذاشته و مضمون همان عشق آغازین او باشد: عشقی که به سبب هجران و خیالپردازی، بیش از پیش توانمند شده است...

تصادفاً چنین اتفاق می‌افتد که دریانوردی مرموز، به ساحلی که «الیدا» و «ونگل» زندگی می‌کنند، قدم می‌گذارد، و «الیدا»ی خیالباف، مسحور او شده و با ترس و شیدایی به صرافت شکستن مُهر ازدواج خود، و رفتن همراه دریانورد، برمی‌آید.

«دکتر ونگل»، مرد حلیم و پخته‌ای است. زنش را کاملاً آزاد می‌گذارد تا میان او و «دریانوردِ مرموز» هر کدام را که خواست، برگزیند. این متانت و بردباری، در پایان ماجرا اثر می‌گذارد. «الیدا» به فکر فرومی‌رود، زندگی اش را سبک و سنگین کرده و سرانجام از دریانورد مشکوک، دوری نموده و به کانون خانوادهٔ خویش بازمی‌گردد. از این زمان ازدواج آنها برمبنایی عقلانی و عاطفی مستحکم می‌گردد...

در نمایشنامهٔ «بانویی از دریا»، دریانورد، شخصیتی بی نام و نشان است و نمادی از عشق و آرزوی سیراب نشدهٔ «الیدا» می باشد. دریا، نمادی از شور و هوس، و از سوی دیگر نمادی از آزادی روحی شخصیت اصلی: «الیدا»، به شمار می‌رود. علاوه براین «نماد بزرگ»، که در مرکز نمایشنامه قرار دارد، زبان شاعرانه، لحن، حالت و فضا، همگی دست به دست هم داده و «بانویی از دریا» را تا حد زیادی در گسترهٔ دبستان نمایشی نمادگرایی، می‌گنجانند. این حالت در نمایشنامه های دیگر «ایبسن» بسیار نادر است.

فصل دوازدهم

«اگوست استریندبرگ»
و نمایشنامهٔ «نمایشِ یک رویا»

۶۸ ــ نگاهی به زندگی و آثار «اگوست استریندبرگ»

در دههٔ (1890) ، «اگوست استریندبرگ» ـ (August Strindberg, 1849-1912) نمایشنامه‌نویس بزرگ سوئدی، در پاریس به‌سر برده و با آثار ادیبان فرانسوی «نمادگرای»، خود را آشنا ساخته بود. وی که در آغاز دورهٔ نویسندگی خود، به طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی روی آورده بود، تدریجاً در جستجوی شیوه‌هایی برآمد که با کاربرد آنها در آثار خود، به نمایش واقعیت‌هایی عمیق‌تر بپردازد.

وی علاوه بر آثار «نمادگرایان» فرانسوی، با آثار عارف فیلسوف‌منش سوئدی: «سوئنبرگ» و نظریه‌های موسیقایی «واگنر» آشنا گردیده بود و بدین ترتیب، بیش از پیش به نمادگرایی روی آورد. وی در نمایشنامهٔ «نمایش یک رویا» (A Dream Play, 1902) ، و نمایشنامهٔ سه بخشهٔ (تریلوژی = Trilogy): «به‌سوی دمشق» (To Damascus, 1897-1904)، نمایشنامهٔ «عید پاک» (Easter)

(1901 ، و «سونات اشباح» (The Ghost Sonata, 1907) ، از شیوه‌های نمادگرایانه بهرهٔ فراوان برد. وی ساختار طرح داستانی نمایشنامه‌های «خوش پرداخت» (Well-Made Play) را ترک کرده، و به کاربرد «ضرباهنگ موسیقی» و «منطق رویا» و نیز به طرح پدیده‌های ماوراء الطبیعی و شخصیت‌های آسمانی، در آثار خود دست یازید.

در نمایشنامهٔ «عید پاک» ــ، که توسط «اکبر فلاح زاده» به فارسی ترجمه شده، «شخصیت» دختری شانزده ساله به‌نام «الینورا» (Eleanora)ــ، مانند تجسم «امیدی» در رویایی کودکانه، پرداخته شده است. «الینورا» نمادی از اشتیاق روح انسان، برای اعطای سرور به زندگی دیگران است. نمایشنامهٔ «عید پاک»، نمایشنامه مذهبی است و حتی زمان نمایشنامه نیز برحسب تقویم مذهبی و ایام مهم آن، تقطیع و تردیف شده است. «فلاح زاده» در این باره می‌نویسد:

> نمایشنامه = «عید پاک»، به سه پرده تقسیم شده و در سه روز متوالی می‌گذرد. روز اول: -Mounday Thursday- ، که برخی از مسیحیان ایران به آن: «روز پاشویان» می‌گویند،: «پنجشنبهٔ مقدس» -Holy Thursday- نیز گفته می‌شود و به‌یاد: «شام آخر» بزرگ داشته می‌شود. روز دوم: -Good Friday- ،: «جمعهٔ مقدس»، که به آن: «جمعة الصلیب» هم می‌گویند. روز سوم: -Easter- ، یا: «عید پاک»، یا «عید قیام» است. سه پردهٔ نمایشنامه، به ترتیب، به نام این روزها نامگذاری شده است.
>
> [صفحهٔ ۸۶]

۶۹ ــ نمایشنامهٔ «نمایش یک رویا»

نمایشنامهٔ «نمایش یک رویا»، اثری است «گزاره گرایانه»

(Expressionistic) و نمادگرایانه. به عبارت دیگر، «اگوست استریندبرگ»، هنگام تصنیف این نمایشنامه، به اصول و ضوابط هر دو دبستانِ هنری، نظر داشته است. بنابراین بیشتر کتاب‌هایی که در زمینهٔ گزاره گرایی و نمادگرایی در ادبیات نمایشی نوشته شده‌اند، این نمایشنامه را، به نحو مطلوب خود، مطرح ساخته‌اند.

من کتابی به نام «گزاره گرایی در ادبیات نمایشی» نوشته‌ام، که در آن کتاب، به‌طور مفصل دربارهٔ این نمایشنامه بحث نموده‌ام. در اینجا نیز به نوشتن طرح داستانی، و ترجمهٔ یک «بخشبند» (Episode) از آن، می پردازم.

نمایشنامهٔ «نمایش یک رویا»، نمونه‌ای از آثار ادبی ــ نمایشی است که به آن‌ها: «نمایشنامهٔ زوّاری» (Pilgrimage Play) می‌گویند. مضمون نمایشنامه‌های زوّاری، رویدادهای زندگی و سرنوشت شخصیت‌های زائر و یا جویندگان حقایق معنوی است. این گونه نمایشنامه‌ها، از مقولهٔ «نمایشنامه‌های مذهبی» (Religious Drama)، به‌شمار می‌روند.

نمایشنامهٔ «نمایش یک رویا»، در چهارده صحنه گنجانده شده و همانطور که یادآوری نمودم، در نوشتن آن، از تلفیق اصول، موازین و شیوه‌های دو دبستان هنری: نمادگرایی و گزاره گرایی، استفاده گردیده است.

مضمون نمایشنامه، سفر و سیر سلوک دختر «ایندرا» (Indra) ــ یکی از ایزدان اساطیری هندی ــ، برزمین و تجربه او از محن، مشقات، مضایق و شرایط و اوضاع انسان‌هاست. دختر «ایندرا»، که رب‌النوعی آسمانی است، می‌خواهد با زندگی انسان‌ها آشنا شود، و از رموز و دقایق شرایط و موقعیت‌های انسانی سردر آورد. پس به هیئت انسان درمی‌آید و

برزمین هبوط می‌کند... و سیر و سلوک و جستجوهای این دختر آسمانی برزمین در چهارده «بخشبند» (Episode)- آغاز و پایان می یابد.

وی در دنیایی وهمی، رویاگونه ــ که در آن انسان‌ها چون اشباح سرگردان در ترددند ــ لحظات و لمحاتی از زندگی «انسانی» را تجربه می‌کند. در چنین دنیایی، نه زمان حقیقت دارد و نه مکان. خانه‌ها چون گیاهان می‌رویند و تمام عمر انسانی در چند لمحه تقطیر و تبخیر می‌گردد. «هویت‌ها» با هم درمی‌آمیزند و به سرعت جانشین یکدیگر می‌شوند؛ و خلاصه زندگی انسانی، به صورت لمحاتی از توهم و مشقت، به‌وضوح به رویت در می‌آید. این دختر آسمانی، هر «شخصیتی» را که بررسی می‌کند، یا ظالم است و یا مظلوم؛ یا خادم است و یا مخدوم. از میان همهٔ نوع بشر یک تن را «آزادتر» و «عاقل‌تر» می یابد و آن «شاعری» است که پیوسته در دنیای «انگار» و «پندار» در جستجوی معنای زندگی به‌سر می برد. به‌نظر دختر «ایندرا»، «شاعر» تنها «انسان» روی زمین است که به حقیقت نزدیک شده، زیرا می‌کوشد خود را از دنیای ظالم و مظلومی، و خادم و مخدومی دور نگاه دارد...

باری سرانجام دختر آسمانی، به آسمان نزد پدر باز می‌گردد و چنین پیمان می بندد که از شرایط و موقعیتِ ترحم انگیز انسانی، به پدر خود؛ «ایندرا» شکایت برده، و عطوفت و مرحمت او را به وضع بشر مصراً درخواست نماید...

مضمون نمایشنامهٔ «نمایش یک رویا» به اندازه‌ای سرشار و ژرف است که نقدگران دربارهٔ اهمیت و تأثیر آن، بسیار سخن رانده‌اند. در هر مقطع، یا بخشبند از این نمایشنامه، تماشاگر با «انسان»، و با «موقعیت» و «شرایط» او، روی در روی قرار می‌گیرد. و از درونِ ذهنیت دختر «ایندرا»، انسان‌ها را می بیند که هرکدام امیدها، بیم‌ها، توهم‌ها

و کابوس خود را دنبال می‌کنند، و روز و شب نیز برآنها به سرعت باد می‌گذرند... نویسنده نشان می‌دهد چرا و چگونه در هر گوشه‌ای فلکزده‌ای آه می‌کشد، و چرا و چگونه هر کس در پی سراب پندار خویش می‌دود، و سرانجام نیز تشنه برخاک می‌افتد... نمایشنامه‌نویس بسیاری از موقعیت‌های انسانی را از درون ذهنیت دختر «ایندرا» برای ما گزاره می‌کند...

نمونه‌های شخصیت‌های «نمایش یک رویا»

- □ صدای «ایندرا»
- □ دختر «ایندرا»
- □ شیشه‌بر
- □ افسر
- □ پدر
- □ مادر
- □ لینا (Lina)
- □ زنی که دربان صومعه است
- □ جوانی که کارش چسباندن آگهی بر دیوار است
- □ آوازه‌خوان
- □ صدای یک زن (ویکتوریا)
- □ بالرین
- □ آوازخوانی در گروه هم‌آوازان
- □ سولفور
- □ مأمورپلیس
- □ وکیل دعاوی
- □ کریستین (Kristin)
- □ مدیر قرنطینه
- □ شاعر
- □ او (مرد)

□ او (زن)

□ علاوه براینها شمار دیگر «شخصیت» و دسته و گروه (جمعیت) در این نمایشنامه ایفاء نقش می‌کنند.

پیش درآمد (Prologue)

[ابرها، صخره‌های فروریزنده، ویرانه‌های قصرها و قلعه‌ها، مجسم می‌شوند. مجمع‌الکواکب اسد (Leo)، سنبله (Virgo)، میزان (Libra) که در میان آنها ژوپیتر (Jopiter) با نوری فراوان می‌درخشد، در چشم‌انداز پدیدار می‌شوند. بر سنیغ ابر، دخترِ «ایندیرا» ظاهر می‌شود. صدای «ایندیرا» از فراز دخترش برمی‌خیزد.]

صدای ایندیرا

کجا هستی دخترم؟

دختر

اینجا هستم پدر، همینجا!

صدای ایندیرا

تو به ضلالت فروافتاده‌ای! به خود آی، دختر، که در گردابی هائل غرق خواهی شد. چگونه سوی زمین فروشده‌ای؟

دختر

سواره بر پاره‌ای ابر، از فراز بلندی‌های اثیری، خطِ آتشین تندرها را پی گرفتم. اما ابر از هم باز شد و فروپاشید. اینک ای پدر آسمانی ام، «ایندیرای» اعظم، بگو به کدام اقلیم فروشده‌ام؟ اینجا هوا بس چگال [dense] است، نفس در تنگنای سینه می‌خشکد.

صدای ایندیرا

تو از گیتی دوم پا به گیتی سوم گذاشته‌ای، از «کیوکرا» (Cucra) ستارهٔ سحری، فرسنگ‌ها دور شده و در جوّ زمین فروشده‌ای. آنجا در زمین، آهوی آتشین روی چون در حمل درآید، کافور خشک گردد یا

مشگ تر برابر.

دختر

پدر آسمانی، تو از زمین می‌گوئی، همان گیتیِ تیره و سنگینی که ماه منورش می‌کند؟

صدای ایندیرا

آری زمین: این تیره‌ترین و سنگین‌ترین گوی گردان در آسمان!

دختر

آیا خورشید برزمین نمی‌تابد؟

صدای ایندیرا

می‌تابد، اما پس از زمانی غروب می‌کند.

دختر

حالا که ابرها رفته اند به خوبی می بینم.

صدای ایندیرا

چه می بینی، دختر؟

دختر

می بینم که زمین بی صفا و نازیبا نیست... درختستان‌های سبز، آب‌های آبی، کوه‌های سبز، کشتزارهای زرد!

صدای ایندیرا

آری زمین زیبا است، به‌سان همهٔ آفرینش‌های برهما (Brahma) بدان که در روز ازل بسیار سبزتر و خرم‌تر بود، آنگاه دگرگون شد. شاید از مداری در مداری دیگر جای گرفت. پس از جنایت و طغیانی که به دست آدمیان در آن حادث گردید، بزودی عقوبت یافت. این چنین است سرنوشت زمین و زمینیان.

دختر

اکنون صداهای نشنیده‌ای به گوشم می‌رسد. پدر، آفریده‌هائی که برزمین می‌زیند چگونه‌اند؟

صدای ایندیرا

به زمین پای بگذار و به چشم خود بنگر. هرگز من آفریده‌های «برهما»: آفریدگار بزرگ را، رسوا نخواهم کرد. این صداها که می‌شنوی، از آدمیان است: زبانی است که به آن، با هم سخن می‌گویند.

دختر

اما این صداها طنین شاد و نشاط آوری ندارند!؟

صدای ایندیرا

همینطور است، دختر! زبان مادری آدمیان، زبان شکوه و شکایت است. به‌راستی که آدمیان آفریده‌های ناخشنود و ناسپاسی هستند!

دختر

نه پدر، اینگونه سخن مَگو... اینک فریادهای سرور به گوشم می‌رسد؟ های‌وهوی خوشی و شادی! می‌بینم که تندرها می‌غرند و آذرخش‌ها می‌تابند. حالا زنگ‌ها به صدا درمی‌آیند و آتش‌ها روشن می‌شوند. هزاران هزار صدا برمی‌خیزند که ملکوت را می‌ستایند و آفریدگار را شکر می‌گذارند. [مکث] پدر، داوری شما سخت بی گذشت است!

صدای ایندیرا

پس به زمین فرود آی، دختر و خوب به آنها بنگر و به سخنانشان گوش فراده، آنگاه به ملکوت پیش ما فراز آی و بگو که شکوه و شکایت‌های آدمیان روا و به‌جاست، یا ناروا و ناسزاست.

دختر

بله، به زمین فرود می‌آیم. پدر شما هم با من همراه شوید!

صدای ایندیرا

نه. من نمی‌توانم هوای چگال زمین را در سینه فرو برم!

دختر

اینک که ابرها محو شده‌اند، هوا لطافتش را می‌بازد. آه نفسم تنگ می‌شود! این دیگر هوا نیست، دود و آب است که در سینه‌ام فرو می‌کنم. آه با هر نفس که فرو می‌دهم سنگین‌تر و تنگ نفس‌تر می‌گردم. آه، سرم گیج می‌رود و یله می‌روم. به‌راستی که گیتی سوم مکان والائی برای زیستن نیست.

صدای ایندیرا

هرگز. اما پست‌ترین مکان هم نیست. این گیتی را که زمین می‌خوانند از خاک آفریده‌اند. گوی گردانی است که همراه گوی‌های دیگر، در آسمان چرخ می‌زنند، و آنگاه آرام می‌گیرند: بدین سبب است که زمینیان گیج و سردرگم می‌شوند و کارهای آنها به حماقت و جنون نزدیک است!... دلیر باش، دخترم. زیرا که سیر و سلوک تو در زمین دیدار و آزمون کوتاهی بیش نیست.

[ابرها فرود آمده‌اند و دختر بر زانوان نشسته است.]

دختر

آه! برزمین فرو افتادم!

[پایان پیشدرآمد.]

بخشنبد اوّل

[با بالا رفتن پرده، در چشم انداز، قصری بزرگتر و بزرگتر می‌روید. در پس زمینه جنگلی از درختان ختمی (Hollyhock) ــ که شکوفه‌های سفید، صورتی، سرخ، کهربا و بنفش ببار آورده‌اند ــ پدیدار می‌شوند. برفراز این جنگل سقف مقلای قصر تلألو می‌کند: قصری است که آنرا با تاجی از غنچه‌ها آراسته‌اند. زیر دیوارهای آن پشته‌هایی از کاه و سرگین کوت کرده‌اند. در هر سوی صحنه بخش‌هایی از قصر: درونی، بیرونی، جلوه داده شده‌اند و در تمام طول نمایش بدون تغییر می‌مانند.]

[«شیشه بر» و «دختر» همراه یکدیگر به صحنه وارد می‌شوند.]

دختر

قصر همچنان به رویش خود از خاک ادامه می‌دهد. می بینید که از سال پیش تاکنون چقدر بزرگتر شده است؟

شیشه بر

[با خودش:]

من هرگز این قصر را ندیده بودم و هرگز از قصری که چون گیاه رشد می‌کند، نشنیده بودم. اما درست [به دختر اعتقادش را بیان می‌کند:] شش پا رشد کرده است. و آن هم به خاطر کودی است که در پای قلعه می ریزند. اگر به دقت نگاه کنی می بینی که در جهتی که خورشید برآن می‌تابد بال می‌گسترد.

دختر

مگر نباید که بزودی شکوفه کند؟ تابستان که از نیمه گذشته است.

شیشه بر

آن گل را آنجا می بینی؟

دختر

[با شادمانی:]

بله، می بینم. پدر، برایم سئوالی پیش آمده، چرا گلهای به این زیبایی و

پاکی از خاک و سرگین سر می‌زنند؟

شیشه‌بر

برای اینکه دوست ندارند در خاک و سرگین بمانند. از آن سر می‌زنند، اما تا آنجا که بتوانند از آن دور می‌شوند و به سوی نور می‌رویند، تا شکوفه کنند و سپس بمیرند.

دختر

پدر، می‌دانید چه کسی توی آن قصر زندگی می‌کند؟

شیشه‌بر

بله دخترم، یک روز خوب می‌دانستم، امّا حالا فراموش کرده‌ام.

دختر

فکر می‌کنم در آن قصر یک زندانی انتظارم را می‌کشد که باید آزادش کنم!

شیشه‌بر

اگر آزادش کنی به تو چه می‌رسد؟

دختر

کسی برای ادای وظیفه‌اش نباید معامله کند. بگذارید داخل قصر برویم.

شیشه‌بر

بسیار خوب، برویم.

[پایان بخشبند اوّل]

[ترجمهٔ فرهاد ناظرزاده کرمانی]

فصل سیزدهم

«موریس مترلینک»

۷۰ ــ نگاهی به زندگی و آثار «موریس مترلینک»

«موریس مترلینک» (Maurice Maeterlinck, 1862-1949) شاعر، مقاله‌نویس، متفکر و نمایشنامه‌نویس بلژیکی، در شهر «ژن» (Ghent) متولد شد. پدرش سردفتر اسناد رسمی و مادرش دخترِ وکیل دادگستری ثروتمندی بود. وی در مدرسهٔ «یسوعیین» (Jesuit) ــ که فرقه‌ای از بنیادگرایان کاتولیک مسیحی می‌باشند ــ به تحصیل پرداخت. دوره‌ای که به نوشتهٔ «بتینا. ال. نپ» (Bettina. L.Knapp)، «مترلینک» آن را: «هفت سال از جباریت تنگ‌نظرانه» نامیده است و در اثر قشری گری‌ها، دورویی‌ها، جهالت‌های کشیشان یسوعی، «مترلینک» نسبت به «کلیسای کاتولیک رومی»، و اصولاً هرگونه سلسله مراتب و تشکیلات مذهبی مسیحی مشکوک و ناامید گردید...

«مترلینک»، تحصیلات دانشگاهی خود را در رشتهٔ حقوق؛ در سال (1885)، در «دانشگاه ژن» (Ghent University) به پایان

رسانیده و پس از آن به «پاریس» مسافرت کرد. در آنجا با «استفن مالارمه» پیشوای دبستان نمادگرایی در شعر، آشنا گردید. چهره‌های ادبی دیگری، چون «ویلیه دو لیل آدان» (Villiers de l'Isle Adam, 1838-1889) ، «جوریس کارل هیوسمانز» (Joris Karl Huysmans, 1848-1907). داستان‌نویس فرانسوی نیز، با او آشنا شدند و «هیوسمانز» او را به خواندن آثار «ژان ون رویس بروک» (Jean Van Ruysbroeck, 1293-1381) ، عارف اهل «فلاندرز» (ناحیه‌ای در فرانسه و بلژیک قدیم = Flanders) ترغیب نمود، و «مترلینک» یکی از آثار این عارف را به زبان فرانسه برگردانید...

دیری نپایید که «مترلینک»، از شغل وکالت دعاوی و حقوقی خسته و دلزده شد و به ادبیات روی آورد. اما از آنجایی که پدرش مصرانه او را به حفظ و تداوم آن حرفه فرامی‌خواند، و او نیز نسبت به خواستِ پدر احترام می‌گذاشت، سرانجام وقت خود را میان پرداختن به کارهای حقوقی و کارهای ادبی بخشبندی نمود.

اولین اثر او، روایتی از یک تابلوی نقاشی به نام «قتل عام بیگناهان» (The Massacre of the Innocents, 1886) بود. این نقاشی به دست «بروگل» (Brueghel) ، نقاش فلاندری قرن شانزدهم، تصویر شده بود. و «مترلینک» آن را به صورت متنی روایی در آورد... سپس مجموعه‌ای از شعرهای خود را منتشر ساخت و سرانجام اولین نمایشنامهٔ خود، به نام «شاهدخت مالین» (Princess Maleine, 1889) را تصنیف نمود. این نمایشنامه رویدادهایی خیالی را توصیف می‌کند و اگرچه کاری پراهمیت نیست، اما به قول یکی از منتقدانش به نام «اکتاو میرابیو» (Octave Mirabeau) ، خبر از پیدایش نمایشنامه‌نویس چیره‌دستی می‌دهد.

«مترلینک» در سال (1895) با بازیگر زنی به نام «ژرژت لوبلانک» (Georgette Leblanc) آشنا شد و دل به مهر و عشق او آذین بست. آشنایی با او بیست و پنج سال به طول انجامید و در این مدت «لوبلانک» نه تنها همسر، محبوبه، ملهم، منشی و مشاور او بود، بلکه بازیگر اصلی بسیاری از نمایشنامه های او نیز گردید. در پرتو حمایت های همه جانبهٔ این زن، «مترلینک» ــ که در سال[1](1897) از بلژیک به پاریس مهاجرت کرده بود ــ قادر گردید که در همهٔ زمینه های ادبی و فلسفی آثار مهمی به وجود آورد.

«مترلینک» که بخش زیادی از وقت خود را صرف خواندن آثار فلاسفه، متالهین، عرفا و شعرای دینی و معتقد به «ماوراء الطبیعه» (Metaphysics) گذرانده بود، تدریجاً حساسیت ها و طرز تلقی ها و دیدگاه های خاصی نسبت به «وجود»، «انسان»، «حقیقت»، «سرنوشت»، «هنر» و «تئاتر» پیدا کرده و این ذهنیت ها و تفکرات جدید را در تصنیف نمایشنامه های خود منعکس گردانید. وی نه تنها آثار ادباء و فلاسفه ای چون «افلاتون»، «پلوتونیوس»، «مارکوس اوره لییوس»، «بوئم»، «نوالیس»، «کارلایل» و «امرسن» را مطالعه نمود، بلکه تدریجاً متوجهٔ فلاسفهٔ شرقی نیز گردیده و به پژوهش در آثار آنها مبادرت ورزید. «بتینا. ال. نپ» (Bettina. L.Knapp) معتقد است که «مترلینک» در این دوره از زندگی، به «تقدیرگرایی» (Fatalism) . که روح و جوهرهٔ فلسفهٔ هندی و چینی است، معتقد گردیده و از این راه، بدبینی به اصطلاح «شوپنهاوری» خود را، به سود خوش بینی تقدیرگرایانهٔ شرقی ــ که ناشی از رضایت به سرنوشت است ــ کنار گذاشته است. وی سرانجام به نوعی شاداندیشی باختری بازگشته، زیرا به قول «نپ»:

«مترلینک» به این نتیجه رسید که انسان اگر اراده کند می‌تواند سرنوشت خود را دگرگون سازد: انسان دارای دو بُعد و ساحَت است: او دارای جنبه‌های «درونی» و «برونی» است. و خوشبختی انسان محال است، مگر آنکه نیازهای درونی و برونی او ارضاء گردد. و انسان باید بپذیرد که زندگی او دارای جنبه‌های رمزآمیزی درونی و واقعیت‌های برونی است، و براوست که با هر دو جنبه از حیات خویش، آگاهانه مواجه گردد. «مترلینک» در یکی از آثار خود به نام «زندگی زنبورها» -The Life of the Bees- — که اگرچه تحقیقی علمی نیست، لیکن خالی از اشتباه است — مقارنه و تمثیلی میان «انسان» و «زنبور» برقرار می‌سازد که بیانگر اندیشه‌های او در همین زمینه می باشد...

[صفحهٔ ۳۰٤].

«مترلینک»، در سال (1911) جایزهٔ ادبی نوبل در ادبیات را به خود اختصاص داد و از این نظر نخستین ادیب بلژیکی بود که به دریافت چنین جایزه‌ای مفتخر می‌گردید. و به همین دلیل در سال (1912) دولت بلژیک به افتخار او مراسمی در «تئاتر دولا مونه» (Theatre de la Monnaie)[1] در «بروکسل» برگزار کرد.

«مترلینک»، در جنگ اول جهانی که در سال (1914) آغاز گردید، علیه آلمان‌ها به فعالیت دست‌یازید و حتی داوطلب شرکت در جنگ گردید. که البته به خاطر سن بیش از حد نصاب، از اعزام او ممانعت به‌عمل آورده شد. «مترلینک» در این دوره به سود نیروهای متفقین به سخنرانی در ایتالیا، اسپانیا، انگلستان و ایالات متحدهٔ آمریکا، مبادرت ورزید...

پس از پایان جنگ اوّل جهانی، زندگی داخلی «مترلینک» دچار تشنج گردید: او با «لوبلانک» اختلاف پیدا نمود و این اختلاف به

طلاق انجامید. وی در سال (1919) برای بار دوم ازدواج کرد. این بار هم همسر او بازیگر بود، و در اجرای نمایشنامهٔ «پرندهٔ آبی» (The Blue Bird, 1908) نقش عمده‌ای ایفاء نمود.

«مترلینک» در سال (1920) به عضویت «آکادمی بلژیک» انتخاب شد، اما بیشتر از یک بار در جلسات این آکادمی شرکت نجست. زیرا «مترلینک» در این دوره از عمر خود، منزوی و مأیوس گردیده بود و حتی به عقاید «سوسیالیستی» دورهٔ قبل خود، با دیدهٔ شک می‌نگریست.

«مترلینک» در فاصلهٔ دو جنگ جهانی، به نوشتن کتاب‌های فلسفی، اجتماعی و روانی، ریاضی، نجوم پرداخت و آثاری عمیق و خواندنی به وجود آورد که چند مورد از آنها و از جمله «زندگی مورچگان» و «عقل و سرنوشت» به زبان فارسی نیز ترجمه گردیده است.

در سال (1939) که جنگ دوم جهانی آغاز گردید، و کشورها یکی پس از دیگری توسط نازی‌های آلمانی تسخیر شدند، «مترلینک» که در جنگ اول جهانی، علیه آلمانی ها فعالیت کرده بود، از بیم جان خود، به «لیسبن» (Lisbon) پایتخت کشور پرتغال گریخته و تحت حمایت «آنتونیو سالازار» (Antonio Salazar) دیکتاتور آن کشور قرار گرفت. اما در سال (1940) از آن کشور به آمریکا سفر کرد. و تا سال (1947) در آنجا اقامت گزید.

وی در سال (1947) به «نیس» (Nice) مراجعت کرد و تا سال (1949) در آنجا اقامت گزید. در این سال دچار سکته گردید و درگذشت.

۷۱ ــ نگاهی به آثار «موریس مترلینک»

«مترلینک» نمایشنامه‌های مهمی تصنیف کرده که نام چند

نمونه از آن به قرار زیر است:

۱ □ «ناخوانده» (The Intruder, 1891)

۲ □ «کوران» (The Blind, 1891)

۳ □ «هفت شاهدخت» (The Seven Princess, 1891)

٤ □ پله‌آس و مه‌لیزاند» (Pelleas and Melisand, 1893)

٥ □ «الادین و پالومیدیز» (Alladine and Palomides, 1894)

٦ □ «درون خانه» (Interior, 1894)

۷ □ «مرگ تینتا جایلیز» (The Death of Tintagiles, 1894)

۸ □ «مونا وآنا» (Mona Vanna, 1902)

۹ □ «جویزل» (Joyzelle, 1903)

۱۰ □ «معجزهٔ قدیس آنتونی» (The Miracle of St.Anthony, 1903)

۱۱ □ پرندهٔ آبی» (The Blue Bird, 1908)

۱۲ □ «ابرهایی که کنار رفتند» (The Cloud that Lifted, 1916)

۱۳ □ «نامزدی» (The Betrothal, 1919)

۱٤ □ «قدرت مردگان» (The Power of the Dead, 1926)

آثار «مترلینک»، به سوی هدفی واحد، کلی و منسجم به حرکت در می‌آیند. ساختار آنها سنجیده و سُفته بوده و از حشو و زواید خالی گردیده‌اند. در آثار او، وحدت‌های سه گانه‌ای که در دورهٔ «نئوکلاسیسم» در فرانسه متداول بوده ــ همچنان معتبر انگاشته شده‌اند: در آثار او، وحدت «زمان»، «مکان» و «موضوع» رعایت گردیده‌اند. در آثار «مترلینک»، زبان نمایشی، صحنه‌آرایی، نور پردازی، بازیگری و... همگی در جریانی واحد به‌هم پیوسته و به‌شکلی تصویری بزرگ و مرکزی در آمده و نهایتاً به یک «نقاشی» یا «تمثیل» و یا «نماد» مبدل گردیده‌اند.

«جان گسنر» و «برنارد اف. دیبوکر»، دربارهٔ «مترلینک» چنین می‌نویسند:

در آغاز سدهٔ بیستم، نمایشنامه‌شناسان اروپایی ــ برخلاف آمریکایی ها ــ «مترلینک» را مبدع نمایشنامهٔ جدیدی انگاشتند که دیگر طبیعت گرایانه نبود، بلکه نمادگرایانه بود. و در اسارتِ واقعیت های ملموس اما سطحی، قرار نداشت؛ بلکه نمایشنامه ای بود که مخاطب های خود را به سرزمین شگفت انگیز تخیل سوق می‌داد...

حتی نابغه‌ای چون «اگوست استریندبرگ» که سخت هواخواه طبیعت گرایی در تئاتر گردیده بود، به «مترلینک» احترام فراوان گذاشته و او را «استاد» |-Master- تلقی نمود. و به تقلید او نیز دست یازید... و نیز، در «تئاتر هنری مسکو» Moscow Art-Theatre-، که از قرارگاه های تئاتر طبیعت گرایانه بود ــ دو نمایشنامهٔ تک پرده‌ای او را: «کوران»| -The Blind- و «درونی» -Interior- در اکتبر سال (1904)| ، برصحنهٔ اجراء نمودند...

[برگرفته از صفحات ۲۰۰ و ۲۰۱].

۷۲ ــ زبان نمایشی در آثار «مترلینک»

مطالعهٔ زبان نمایشی در آثار «مترلینک»، اهمیت فراوانی دارد. زیرا او در این امر ابتکارات فراوانی به‌عمل آورده، و تأثیرات فراوانی از خود به‌جای گذاشته است. مطالعهٔ زبان نمایشیِ «مترلینک» برای فرایافت ادبیات نمایشی نمادگرای، دارای اهمیت ویژه‌ای است. «لب» که در این زمینه مطالعه کرده است، چنین می‌نویسد:

نمایشنامه های اولیهٔ «مترلینک»، بر پایهٔ «نمادها»، «حرکات و اطوار» -Gestures- و «آیین ــ مناسک» -Rituals- قرار داشتند؛ گویی آنها زمینه را برای پیدایش «تئاتر عبث‌نما» -Theatre of the Absurd- فراهم می‌کرده‌اند. «ستیزه و تنش» -Conflict-، در نمایشنامه هایی چون «ناخوانده»، «کوران»، «مرگ تینتاجایلیز» و «پله آس و مه لیزاند»، به صورت سیر و سفری

درونی درآمده‌اند. جریان «بیرونی سازی» -Exteriorization- «حالت‌ها» و «احساسات» شخصیت‌های اصلی، توسط جنبه‌های سحرانگیز و مجذوب کنندهٔ زبان نمایشی او، القاء می‌گردند. زبان نمایشی «مترلینک»، با سکوت نقطه گذاری و القاء می‌گردد و بر پایهٔ تکرار اصوات و فرازهایی قرار دارد که به آن خاصیتی طلسم کننده و سحرآمیز می بخشند. و قدرت نفوذ زبان نمایشی «مترلینک»، بی شباهت به دعاهای مذهبی نیست. «مترلینک» با کاربرد این شیوهٔ زبانی می‌کوشیده است تا کار ویژهٔ نخستین زبان را ــ که دارای خصوصیات فوق طبیعی و جادویی بوده است ــ بار دیگر کشف، و از آنها بهره‌برداری کند. او کلام یا زبان نمایشی خود را از ابتذال و بی لطافتی مبری ساخته است: او کلمات را به شکل و معنای متعارف به کار نمی برد، بلکه به کمک آنها، مخاطبین خود را به دنیایی جادویی و سحرانگیز و رمزآمیز سوق می‌دهد و ذهن او را با مجموعه‌ای از تداعی معانی ها و احساسات به واکنش برمی‌انگیزاند...

[صفحهٔ ۳۰۵].

۷۳ ــ «موریس مترلینک» و «نمایشنامهٔ ایستا» (Static Drama)

در آخرین دههٔ قرن نوزدهم (سالهای 1890) «موریس مترلینک»، و دسته‌ای از نمادگرایان فرانسوی، نظریه‌ای دربارهٔ «کار پرداخت» (آکسیون = Action) در نمایشنامه ابراز داشتند که به آن «ایستایی» (Stasis) می‌گویند. این نظریه واکنشی در برابر نمایشنامه‌هایی بود که کار پرداخت آن، از «جنبش» (Movements)، «ستیزه» (Conflict)، «رویداد» (Events) و «تنش» (Tenssion) ـ، سرشار شده بودند.

«مترلینک» و تنی چند از نمادگرایان، طرح داستانی چنین

نمایشنامه هایی را ــ که چنین سرشار از «جنبش»، «ستیزه»، «رویداد» و «تنش» باشد ــ نپسندیده و در برابر آنها نظریهٔ طرح داستانی «ایستا» (Static) را عنوان کردند. باید به‌یاد بیاورم در زمان ما با پیدایش صنعت سینما، داستان‌های پرتحرک و تعارض، بیشتر مطلوب صحنه‌های سینمایی بوده و هنر تئاتر، کم‌وبیش خود را به نمایش لحظات و مقاطع عمیق انسانی، فلسفی، اجتماعی و هنری و فرهنگی محدود کرده است.

باری، در ربع آخر قرن نوزدهم و اول قرن بیستم، شماری از نمایشنامه‌نویسان خواهان تئاتری گردیدند که به نمایش حرکت‌ها، تعارض‌ها، هیجان‌ها و غلیان‌های درونی تأکید می‌کرد، در حالیکه به سکوت و سکون برصحنه نیز، اصرار می‌ورزید.

امّا سئوال اینجاست که چگونه می‌توان چنین جنبش‌ها و تلواسه‌های درونی را، به‌وسیلهٔ «آرامش» و «خاموشی» بیرونی به نمایش گذاشت؟ ظاهراً «مترلینک» خود را برای پاسخ به چنین سئوالی آماده کرده بوده است.

وی که مضامین نمایشنامه‌های خود را از قصه‌های قدیمی مربوط به دوران قرون وسطی الهام می‌گرفت، و می‌کوشید تا رمز و رازهایی را در کارهای خود بپروراند، و نیز تئاتر خود را به «تخیل» و «رویابینی» نزدیک کند، و مانند «گوردن کرگ» معتقد بود که در برابر نمایش واقع گرایانه، «نمایش شاعرانه‌ای» نیز وجود دارد که متن ادبی، بازیگری، کارگردانی و طراحی صحنهٔ آن با نمایش واقع گرایانه تفاوت‌های عمده‌ای دارد. وی بر پایهٔ چنین پیشفرض‌هایی، نظریهٔ «ایستایی» در طرح داستانی نمایشنامه را پیشنهاد می‌کند، و چنین نتیجه می‌گیرد که حرکات ظاهری شخصیت‌ها بر صحنه، لزوماً موجد اثبات

حقیقت وجودی آنها نگردیده و حضور آنها را صریح‌تر جلوه نمی‌دهد.

وی در این باره مثالی می‌زند: «پیر مردی» که برصحنه، در صندلی دسته‌دار خود نشسته و صبورانه انتظار می‌کشد و نور چراغی از پشت سرش می‌تابد، سبب می‌شود که تمام قوانینی که بر اطراف خانه‌اش حاکمند، به نحوی ناخودآگاه دریافت شوند، و سکوت درها و پنجره‌ها و «صدای» لغزندهٔ نور را تعبیر و تفسیر کند. و بدین ترتیب حضور روح و سرنوشت را نمایش دهد... به‌نظر «مترلینک»، اگرچه پیرمرد بی‌حرکت نشسته و کاری نمی‌کند [نمونه‌ای از شخصیت و کار پرداخت ایستا] اما حقیقت وجودی او از آن شخصیت: مثلاً عاشق بیقراری که حسادت، او را به تحرک درآورده، و یا ناخدایی که در جنگی دریایی به پیروزی رسیده، و یا شوهری که از زن خیانتکارش انتقام گرفته [نمونه‌هایی از شخصیت‌ها و کار پرداخت‌های پویا] محرزتر، صریح‌تر و حقیقی‌تر است. به نمایشنامه‌هایی که با این ویژگی‌ها نوشته شود، «نمایشنامه ایستا» (Static Drama) می‌گویند. در این باره در سطور آینده، باز هم توضیح می‌دهم.

۷٤ ــ جانمایهٔ تراژدی از نظر «مترلینک»

به‌زعم «مترلینک»، وظیفهٔ نمایشنامه، برونی ساختن و افشای آن مفهومی است که او «جانمایهٔ تراژدی» (The Essence of Tragic) اصطلاح کرده بود. به نظر او «جانمایهٔ تراژدی» عبارت بود از: «فعالیت‌های خفیه، باطنی و رمزآمیز روح انسانی»... پس تئاتر «مترلینک»، گونه‌ای از تئاتر بود که در آن نمادگرایی و شاعری با هم درآمیخته، و برصحنه تحرکات ظاهری ــ به‌سود آشکارساختن جنبه‌های مخفی روح تقلیل یافته بودند. عقاید «مترلینک» را می‌توان در مقاله‌ای به‌نام «حضور عناصر تراژدی در زندگی روزمره»

(The Tragical in Daiby Life, 1896)؛ مطالعه نمود.

برای آنکه نظریهٔ «مترلینک» بهتر فهمیده شود، فرازی از کتابی که «دونالد کلایو استوارت» ـ (Donald Clive Stuart)ـ نوشته است، ترجمه و نقل می‌نمایم. «استوارت» دربارهٔ نقطهٔ جدایی «مترلینک» از تئاتر معاصر زمان او، و توجیهش از این جدایی چنین می‌نویسد:

> طبیعت گرایان، برای جانشین ساختن امور و مسائل روزمرهٔ زندگی، به‌جای نمایش تیغ کشیدن و شلیک کردن تپانچه در تراژدی هایی که بر صحنهٔ تئاتر اجراء می‌گردید، در تکاپو در آمده بودند. آنها می‌کوشیدند اموری را که به کارهای قهرمانی می‌مانست، از ادبیات نمایشی جدا سازند و به جای آن، مسائل روزمره و مبتلا به جامعهٔ خود را در آن بگنجانند. با این وجود هنوز نمایشنامه ها، به نمایش لحظات پرتکاپو و خشونت‌بار زندگی می پرداختند. «مترلینک» تئاتر زمان خود را نوعی «اشتباه و نادرست انگاری تاریخی» (آناکرونیسم = Anachronism) انگاشته و آنرا اساساً نمایش قساوت و خونریزی تلقی می‌کرد. وی در این باره می‌نویسد: «درواقع هنگامی که من به تماشای تئاتر می‌روم احساس می‌کنم چند ساعتی را با نیاکانم سپری می‌کنم، نیاکانی که زندگی را امری بدوی -Primitive- بی حاصل و قساوت آمیز، تصور می‌کرده اند... موضوعاتی که برصحنهٔ تئاتر می‌دیدم، عمدتاً از این قرار بود: شوهری با کشتن زن خیانتکار از او انتقام می‌گیرد، زنی معشوقهٔ بیوفای خود را مسموم می‌کند، پسری از پدرش کینه کشی می‌کند، پدری فرزندانش را به قتل می‌رساند، و یا فرزندان پدران خود را می‌کشند، شاهان به قتل می‌رسند، دخترها عفت خود را می بازند، و یا به شهروندان ظلم می‌شود و گروهی بی جهت به زندان می افتند. به طور خلاصه، بیشتر موضوعات نمایشنامه های دوران من دربارهٔ همین امور بوده است. و اگر چه سنت ادبی ــ نمایشی والا و منیع بوده

ولیکن بر صحنهٔ تئاتر متأسفانه سطحی و مادی جلوه کرده است: خون، اشک و مرگ... در حالیکه من در جستجوی نمایش لحظاتی شگفت‌آور و رمزآمیز از زندگی بودم و اشتیاق دیدن این لحظات را برصحنهٔ تئاتر در سر می پروراندم...

«مترلینک» نیز مانند طبیعت گرایان، عنصر اصلی «تراژیک» را ــ که به‌زعم او مهمترین وظیفهٔ نمایش‌نویس، کشف و افشای آن است ــ در امور روزمرهٔ زندگی می یافت، اما به جای آنکه این امور را در «ستیزه‌های» مادی و «تقلاهای» روانی بجوید و به نمایش بگذارد، آنها را در لحظات «سکون»، «سکوت» می یافت و به نمایش در می‌آورد...

[صفحهٔ ۶۲۸].

با ملاحظه این مطالب است که می‌توان نمونه‌هایی از نمایشنامه‌های ایستا را مورد امعان نظر قرار داد.

۷۵ ــ نمونه‌هایی از نمایشنامهٔ ایستا

از میان نمایشنامه‌های «مترلینک»: «ناخوانده»، «کوران» و «پله‌آس و مه لیزاند»، بیش از بقیه مورد توجه و تفسیر قرار گرفته‌اند. اهمیت این سه نمایشنامه، صرفاً به خاطر برتری آنها برسایر آثار او نیست، بلکه به خاطر تأثیری است که بر جریان‌ها و دبستان‌ها و نمایشنامه‌نویسان دیگر باقی گذاشته‌اند: به‌خاطر چنین تأثیر پردامنه و پردوامی، این سه اثر همیشه معتبر و مطرح بوده‌اند: این سه نمایشنامه، در واقع تجسم نظریه‌های «مترلینک» در زمینهٔ تئاتر نمادگرای می باشند. و نیز دو نمایشنامه تک پرده‌ای: «ناخوانده» و «کوران»، به دلیل آنکه تجسم و مصداق نظریهٔ «مترلینک» دربارهٔ گونه‌ای نمایشنامه که وی آنرا «نمایشنامهٔ ایستا» اصطلاح کرده، می باشند، باز هم از اهمیت تاریخی بیشتری برخوردارند.

در اینجا به بررسی و گزارهٔ سه نمایشنامهٔ او می پردازم.

۷۶ ــ نمایشنامهٔ «ناخوانده»

دو نمایشنامه «ناخوانده» و «کوران»، نمونه ها و مصداق های گویا و توانمندی از نظریهٔ «نمایش ایستای» «مترلینک» به شمار می‌آیند. در نمایشنامهٔ «ناخوانده»، «پیرمردِ کوری» در سراسر نمایشنامه حضور دارد و به آرامی آنچه را که در اطراف او می‌گذرد «حس» می‌کند. در حالیکه سایر شخصیت های نمایشنامه، از حضور تدریجی ناخوانده‌ای مرموز، بی خبر مانده‌اند... این ناخوانده: «مرگ» است که سراغ دختر پیرمرد رفته: دختر در حالیکه فرزندی به دنیا آورده، خود از دنیا می‌رود.

در این نمایشنامه، کار پرداخت برونی چشمگیری وجود ندارد، و در سراسر نمایشنامه، توجه تماشاگران، به جنبش ها و آشوب های درونیِ ذهنِ پیرمرد، معطوف گردیده است. در حقیقت «شهود» پیرمرد و ذهنیت او، مرکز ثقل و محور نمایشنامه محسوب می‌گردد.

از آنجایی که «ناخوانده»، یکی از معتبرترین و محوری ترین آثار «مترلینک» محسوب می‌شود، آن را به فارسی ترجمه و ضمیمهٔ این کتاب نمودم.

□ «ناخوانده» (THE INTRUDER, 1891)

□ نوشتهٔ موریس مترلینک

□ ترجمهٔ: دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

نمایشی ها:

□ پدربزرگ [کور است]

□ پدر (پُل = Paul)

□ عمو (اُلیور = Oliver)

□ سه خواهر («اورسولا = Ursula خواهر بزرگ. دو خواهر دیگر به نام های «ژنه ویو» Genevieve و «گِرترود» Gertrude)

□ خدمتکار زن

□ بانوی لیکوکار

□ زمان: معاصر

صحنه:

[اتاقی] افسرده‌بار، در خانه‌ای بزرگ و قدیمی. در سمت راست و چپ، دو در، و در گوشه‌ای دریچه‌ای مخفی قرار دارد. در پس زمینه، پنجره‌هایی با شیشه‌های رنگارنگ، که رنگ سبز آن بیشتر به چشم می‌خورد. در گوشهٔ دیگر اتاق، ساعت بزرگ هلندی گذاشته شده، چراغ روغن سوز نیز روشن است.]

سه دختر

اینجا بیایید، پدر بزرگ، زیر چراغ بنشینید.

پدر بزرگ

اینجا به نظر خیلی روشن نیست.

سه دختر

می‌خواهید توی بهار خواب برویم، یا می‌خواهید توی اتاق باشید؟

عمو

بهتر نیست توی اتاق بمانیم. تمام هفته باران بارید و شب نمناک و سرد است.

دختر بزرگ

ستاره‌ها نمایان شده‌اند.

عمو

ستاره‌ها! برای او چه تفاوتی دارد! پدر بزرگ، بهتر است همینجا توی اتاق باشید.

پدر بزرگ

شما نمی‌دانید چه اتفاقی ممکن است بیفتد.

پدر

بیشتر از این نمی‌توانیم دلهره داشته باشیم. زنم خطر را گذرانده است...

پدربزرگ

خیال می‌کنم هنوز حالش خوب نشده باشد.

پدر

از کجا این حرف را می‌زنید؟

پدربزرگ

ناله‌اش را شنیدم.

پدر

دکترها به ما اطمینان داده‌اند. پس ما باید خیالمان آسوده باشد.

عمو

برادر، پدرزنت عادت دارد که بی جهت همه را متوجهٔ خطر بکند.

پدربزرگ

من امور را مثل شما نمی‌بینم.

عمو

پس به ما که کور نیستیم اعتماد کنید. امروز بعد از ظهر حال زنِ برادرم خوب بود، حالا هم با آرامش خوابید و دیگر نباید بی جهت اولین غروب خوبمان را تلخ کنیم. به‌نظر من حالا کاملاً به استراحت و کمی خنده و تفریح احتیاج داریم... استراحت و خنده‌ای بی هراس و تشویش.

پدر

حق با توست، برادر. پس از زایمان وحشتناک زنم، این اولین باری است که حس می‌کنم میان خانواده‌ام نشسته‌ام.

عمو

یک بیماری توی خانه آمده، اما همه خیال می‌کنند یک آدم ناشناس، یک ناخوانده، واردِ خانه شده.

پدر

پس تو هم دریافتی که انسان جز اعضای خانواده‌اش، روی هیچکس نمی‌تواند حساب کند.

عمو

کاملاً حق با توست، برادر عزیز.

پدربزرگ

چرا اجازه ندارم، امروز کنارِ بسترِ دخترِ بیمارم بروم.

عمو

خودتان خوب می‌دانید که دکتر ملاقات او را ممنوع کرده.

پدربزرگ

نمی‌دانم راجع به این موضوع چه فکری بکنم.

عمو

مضطرب شدن شما فایده‌ای ندارد.

پدربزرگ

[به درِ سمتِ چپ اشاره می‌کند.]

دخترم صدای ما را نمی‌شنود؟

پدر

ما آنقدرها بلند صحبت نمی‌کنیم. وانگهی قُطرِ در، خیلی زیاد است. و «خواهر نیکوکار» هم که کنار بسترش نشسته، و اگر حرف زدن ما بلند بود، خواهر نیکوکار به ما هشدار می‌داد.

پدربزرگ

[به درِ سمت راست اشاره می‌کند.]

نوزاد چطور؟ صدای ما او را هم آزار نمی‌دهد؟

پدر

نه، نه.

پدربزرگ

نوه‌ام خوابیده؟

پدر

اینطور خیال می‌کنم.

پدربزرگ

باید برویم و از نزدیک ببینیم.

عمو

این برادرزاده کوچک، بیشتر از مادرش خاطر مرا اشغته می‌کند. چند هفته از تولدش گذشته و هنوز چندان تکان نخورده. حتی یک بار هم زیر گریه نزده. آدم خیال می‌کند که او یک نوزاد مومیایی باشد.

پدربزرگ

به نظرم نوه‌ام کر باشد و شاید هم لال. وقتی عموزاده‌ها با هم ازدواج کنند، خیلی احتمال دارد بچه‌شان ناقص در بیاید...

[سکوتی سرزنش‌آمیز]

پدر

نوزادی که مادرش را به این روز بیاندازد: خشم آدم را به جوش می‌آورد.

عمو

منطقی باشید، برادر. گناه به گردن نوزاد بیچاره نیست... آیا در اتاقش تنهاست؟

پدر

بله... دکتر بیشتر از این اجازه نداد که در اتاق مادرش باشد.

عمو

آیا پرستار کنارش نشسته است؟

پدر

نه. رفته کمی استراحت کند. واقعاً پس از این چند روز، خیلی به استراحت احتیاج دارد.

[به دختر بزرگ.]

«اورسولا»، برو ببین نوزاد خوابیده است؟

دختر بزرگ

چشم، پدر.

[سه دختر در حالیکه دست در دست هم دارند، برخاسته و به اتاق سمت راست می‌روند.]

پدر

برادر، چه ساعتی خواهرمان می‌آید؟

عمو

فکر می‌کنم ساعتِ نُه.

پدر

از نُه که گذشته! ای کاش غروب حتماً اینجا می‌آمد. زنم به دیدن او خیلی احتیاج دارد.

عمو

حتماً می‌آید... این اولین باری است که به این خانه می‌آید؟

پدر

هرگز توی این خانه پا نگذاشته است.

عمو

بیرون آمدن از صومعه برایش خیلی مشکل است.

پدر

خودش تنها می‌آید؟

عمو

گمان کنم یکی از راهبه‌ها همراهش بیاید. به آنها اجازه نمی‌دهند تنها جایی بروند.

پدر

اما خودش یکی از «مادرانِ راهبه» است.

عمو

قانون برای همه یکسان است.

پدر بزرگ

مثل اینکه شما دیگر دلهره و تشویش ندارید!

عمو

چرا باید دلهره و تشویش داشته باشیم؟ بهتر است به این موضوع برنگردیم.

چون دیگر ترسیدن موجبی ندارد.

پدر بزرگ

خواهرت از تو بزرگ‌تر است؟

عمو

او از همهٔ ما بزرگ‌تر است.

پدر بزرگ

نمی‌دانم چه چیزی مرا بیمار کرده است ــ آرامش خاطر ندارم. ای کاش خواهرت اینجا بود.

عمو

بالاخره می‌آید... قول داده است.

پدر بزرگ

ای کاش غروب زودتر تمام می‌شد.

[«سه دختر»، بار دیگر وارد اتاق می‌شوند.]

دختر بزرگ

بله پدر، کاملاً خوابیده است.

عمو

مادامی که در انتظاریم چه باید بکنیم؟

پدر بزرگ

در انتظار کی؟

عمو

در انتظار خواهرمان.

پدر

«اورسولا»، تو آمدن کسی را نمی بینی؟

[دختر بزرگ به سمت پنجره می‌رود.]

دختر بزرگ

نه، پدر.

پدر

در خیابان چطور؟ خیابان را می بینی؟

دختر

بله، پدر. هوا مهتابی است و تا جنگل سرو، خیابان دیده می‌شود.

پدر بزرگ

و هیچکس در چشم انداز تو نیست.

دختر بزرگ

هیچ کس، پدر بزرگ.

پدربزرگ

هوا چطور است؟

دختربزرگ

خیلی خوب... صدای بلبل‌ها را می‌شنوید؟

عمو

بله! بله!

دختربزرگ

نسیم ملایمی توی خیابان می‌وزد.

پدربزرگ

«اورسولا»، گفتی نسیم ملایمی توی خیابان می‌وزد؟

دختر

بله، پدربزرگ. درختان به جنبش ملایمی در آمده‌اند.

عمو

تعجب می‌کنم، چطور خواهرم تا حالا اینجا نرسیده است!

پدربزرگ

«اورسولا»، دیگر آواز بلبل‌ها را نمی‌شنوم.

دختربزرگ

فکر کنم یک نفر وارد باغ شده است.

پدربزرگ

او کیه!؟

دختربزرگ

نمی‌دانم. الآن کسی را نمی‌بینم.

عمو

برای آنکه اصلاً کسی آنجا نیست.

دختر بزرگ

باید یک نفر توی باغ باشد. چون بلبل‌ها یک‌باره از خواندن افتادند.

پدر بزرگ

من که صدای پای کسی را نمی‌شنوم.

دختر بزرگ

باید یک نفر از نزدیک برکه رد شده باشد، چون قوها به هراس افتاده‌اند.

دختر دوم

ناگهان همهٔ ماهیانِ برکه از آب بیرون جهیده‌اند!

پدر

تو کسی را نمی‌بینی؟

دختر بزرگ

نه، پدر. هیچکس.

پدر

با وجودی که نور مهتاب برکه را روشن کرده است؟

دختر

چرا، می‌بینم. قوها را می‌بینم که به هراس افتاده‌اند.

عمو

مطمئنم که خواهرم آنها را ترسانده. حتماً او از در کوچک باغ وارد شده است.

پدر

اما چرا سگ‌ها پارس نمی‌کنند؟

دختر

سگ نگهبان را می‌بینم. پشت لانه‌اش... قوها دارند به آن طرف برکه می‌روند.

عمو

ورود خواهرم آنها را به هراس انداخته. خودم می‌روم تا ببینم... [صدا می‌زند.] خواهر؟ خواهر!؟ تو هستی، خواهر؟... هیچ تنابنده‌ای آنجا نیست.

دختر بزرگ

مطمئن هستم یک نفر توی باغ است: خواهید دید.

عمو

اگر خواهرم آمده بود، جوابم را می‌داد.

پدر بزرگ

«اورسولا»، ایا بلبل‌ها بار دیگر شروع نکردند آواز بخوانند؟

دختر بزرگ

هیچکس دیگر را در باغ نمی بینم.

پدر بزرگ

و صدایی هم که شنیده نمی‌شود.

پدر

آرامش و خاموشی مرگ بر همه چیز چیره شده است.

پدر بزرگ

حتماً یک آدم ناشناس سگ‌ها را بی صدا کرده است. اگر آشنایی را می‌دیدند از پارس کردن فروگذار نمی‌کردند.

دختر

آنجا! روی بید مجنون. آه، پرید و دور شد.

عمو

می‌خواهی تمام شب را دربارهٔ بلبل‌ها صحبت کنید؟!

پدر بزرگ

«اورسولا»، آیا تمام پنجره‌ها باز است؟

دختر

درِ شیشه‌ای باز است، پدر بزرگ.

پدر بزرگ

حس می‌کنم از جایی سرما توی اتاق رخنه می‌کند.

دختر

کمی باد در باغ پیچیده است. برگ‌های گل سرخ دارند پر پر می‌شوند.

پدر بزرگ

پس در را ببند، «اورسولا». زودتر.

دختر

چشم، پدر بزرگ... پدر... نمی‌توانم در را ببندم.

دو دختر دیگر

ما نمی‌توانیم در را ببندیم.

پدر بزرگ

چرا، دخترها!؟ مگر در، عیبی کرده است؟

عمو

مجبورید با این لحن غیرعادی دربارهٔ در صحبت کنید؟... من در باز کردن پنجره کمکشان می‌کنم.

دختر بزرگ

نتوانستیم در را درست ببندیم.

عمو

به‌خاطر رطوبت هواست... بگذارید یکباره با هم فشار بدهیم. حتماً یک چیزی لای در گیر کرده است.

پدر

قرار است فردا نجار به اینجا سربزند... فردا آن را درست می‌کند.

پدربزرگ

حتماً فردا نجار به اینجا سرمی‌زند.

دختربزرگ

بله، پدربزرگ. قرار است فردا توی زیرزمین کار کند.

پدربزرگ

توی خانه سروصدا راه می‌اندازد!

دختربزرگ

از او می‌خواهم بی سروصدا کار کند.

[ناگهان ازبیرون صدای تیز کردن داس به گوش می‌رسد.]

پدربزرگ

[یکه می‌خورد.]

آه! «اورسولا»، این چه صدایی است؟

دختربزرگ

درست نمی‌دانم. خیال می‌کنم کارِ باغبان باشد. درست نمی بینم سایهٔ خانه رویش افتاده است.

پدر

باغبان دارد علف‌ها را حرث می‌کند.

عمو

چرا شب علف‌ها را حرث می‌کند!؟

پدر

نه. ما، به زحمت صدایش را می‌شنویم.

پدربزرگ

صدای داسش آنقدر بلند است که فکر می‌کنم توی خانه دارد حرث کاری می‌کند.

عمو

نگران نباش. او صدایی نمی‌شنود.

پدر

به نظر من امروز چراغ خوب نمی‌سوزد.

عمو

شاید روغن لازم دارد.

پدر

امروز یک بار پر از روغن شد. از وقتی که پنجره را بستند چراغ هم بد می‌سوزد.

عمو

شاید دودکش خوبی ندارد.

پدر

شاید هم خود به خود خوب شود.

عمو

مگر فردا یکشنبه نیست؟... به علف‌ها که دقت کردم، دیدم که خیلی رشد کرده‌اند.

پدربزرگ

به نظر من صدای داس او خیلی بلند است.

دختربزرگ

برای اینکه او نزدیک ما دارد حرث کاری می‌کند.

پدربزرگ

«اورسولا»، می‌توانی او را ببینی؟

دختربزرگ

نه، پدربزرگ. در تاریکی دارد کار می‌کند.

پدربزرگ

صدای داسش گوش‌خراش است.

دختربزرگ

برای اینکه شما گوشهایتان خیلی تیز است.

پدربزرگ

می‌ترسم دختر بیمارم را بیدار کند.

دختر

پدربزرگ، او خوابیده است. سه شب بود که خوابش نمی‌برد.

پدر

خیلی دلهره دارد.

عمو

همیشه همینطور است. هیچکدام از دلهره‌هایش هم بر پایهٔ عقل و منطق نیست.

پدر

این، در سن او قابل اغماض است.

عمو

خدا بهتر می‌داند اگر ما به سن او برسیم چه وضع و حالی پیدا می‌کنیم.

پدر

تقریباً هشتاد سال دارد.

عمو

پس طبیعی است که رفتارش برای ما تا حدی عجیب باشد.

پدر

شاید رفتار ما، از او هم عجیب‌تر باشد.

عمو

آدم نمی‌تواند پیش‌بینی کند چه اتفاقی می‌افتد، چون گاهی از او کارهای عجیبی سرمی‌زند.

پدر

مثل همهٔ پیرمردهای کور.

عمو

خیلی فکر می‌کند.

پدر

برای اینکه وقت کشی کند.

عمو

کار دیگری هم که ندارد.

پدر

وانگهی، تفریح دیگری هم که ندارد.

عمو

خیلی وحشتناک است.

پدر

به نظر می‌آید به کوری عادت کرده است.

عمو

من که خیالش راهم نمی‌توانم بکنم.

پدر

برای من خیلی ترحم‌آور است.

عمو

به راستی رقت‌انگیز است. نمی‌داند کجاست، کی از کجا آمد، کی کجا می‌رود. کی ظهر، کی شب است، چه فصلی است... همیشه تاریکی. تاریکی!... من ترجیح می‌دهم بمیرم و جای او نباشم. آیا کوری او کاملاً علاج‌ناپذیر است؟

پدر

اینطور به نظر می‌رسد.

عمو

اما او مطلقاً کور نیست!

پدر

نه، نور شدید را تشخیص می‌دهد.

عمو

باید قدر چشمهای بیچارهٔمان را بدانیم و از آن‌ها خوب مراقبت کنیم.

پدر

گاهی فکرهای عجیب و غریبی توی ذهنش پیدا می‌شود.

عمو

این جور موقع‌ها آدم کج‌خلقی می‌شود.

پدر

و هرچی به فکرش بیاید به زبان می‌آورد.

عمو

قبلاً، خیلی اینطوری نبود.

پدر

نه، قبلاً مثل ما بود و کم و بیش عاقلانه رفتار می‌کرد. حرف‌های عجیب و غریب هم نمی‌زد. شاید هم «اورسولا» ضمنی به این کارها تحریکش می‌کنند. بیش از حد به او توجه می‌کنند. به تمام سئوالهایش پاسخ می‌دهد... باید یک جوری از حرف‌های عجیب و غریبش کم کنیم. به بعضی از سئوالهایش جواب ندهیم. لطف بی مورد به او نکنیم. اینجوری حساب کار دستش می‌آید.

[ساعت نُه ضربه می‌زند. «پدربزرگ» از خواب بیدار می‌شود.]

پدربزرگ

آیا رویِ من به سمت در شیشه‌ای است؟

دختر بزرگ

خواب خوبی داشتید، پدر بزرگ؟

پدربزرگ

پرسیدم روی من به سمت درِ شیشه‌ای است؟

دختر بزرگ

بله، پدر بزرگ.

پدربزرگ

هیچ کس پشتِ در شیشه‌ای نیست؟

دختر بزرگ

نه، پدر بزرگ. من که کسی را نمی بینم.

پدربزرگ

خیال کردم کسی در انتظار است. هیچ کس نیامده است، «اورسولا»؟

دختر بزرگ

هیچ کس، پدربزرگ.

پدربزرگ

[به «عمو» و «پدر»]

و خواهرتان هنوز نیامده است؟

عمو

خیلی دیر شده است. از وقتِ آمدنِ او گذشته است. کار زیبنده‌ای نکرده است.

پدر

دارم کم کم درباره‌اش نگران می‌شوم.

[صدایی می‌آید، گویی کسی به سمت خانه می‌آید.]

عمو

بالاخره آمد! صدا را شنیدید؟

پدر

بله، کسی به سمت زیرزمین رفت.

عمو

باید خواهرمان باشد. من صدای پایش را تشخیص می‌دهم.

پدربزرگ

صدای پایش خیلی ضعیف بود.

پدر

چون به آرامی وارد خانه شده است.

عمو

می‌داند که اینجا بیمار خوابیده است.

پدربزرگ

دیگر صدایی نمی‌شنوم.

عمو

فوراً می‌آید بالا. به او اطلاع می‌دهند که ما همه اینجا هستیم.

پدر

خوشحالم که بالاخره آمد.

عمو

می‌دانستم که در این غروب به من سرمی‌زند.

پدربزرگ

بالا آمدنش چقدر طولانی شد!

عمو

در هرحال خودش است؛ خواهرمان.

پدر

ما انتظار کس دیگری را که نداریم.

پدربزرگ

دیگر صدایی از زیرزمین نمی‌آید.

پدر

الآن خدمتکار را صدا می‌زنم. باید بفهمیم که در انتظار کی هستیم.

[طنابی را که به زنگ متصل است می‌کشد.]

پدربزرگ

باز هم صدای پایش را توی پله‌ها شنیدم!

پدر

این خدمتکار است که از پله‌ها بالا می‌آید.

پدربزرگ

به‌نظر من او تنها نیست.

پدر

برای اینکه خدمتکار با سروصدا راه می‌رود.

پدر بزرگ

به‌نظر من که این صدای پای یک نفر نیست.

پدر

او دارد خیلی فربه و تنومند می‌شود. خیال می‌کنم جوع داشته باشد.

عمو

وقتش رسیده است که عذرش را بخواهی. اختیارش به دست خودت است.

پدر بزرگ

من صدای پای خواهرتان را می‌شنوم.

پدر

من صدای هیچکس را نمی‌شنوم، مگر خدمتکار.

پدر بزرگ

این صدای پای خواهرت است.

[کسی بر دریچهٔ مخفی می‌زند.]

عمو

چرا از دریچهٔ کنار پلکان وارد می‌شود، مگر این دریچهٔ مخصوصِ صاحب‌خانه نیست؟

پدر

خودم بازش می‌کنم. چون خیلی کم باز و بسته می‌شود، سروصدای زیادی می‌کند. این دریچه را وقتی استفاده می‌کنیم، که می‌خواهیم از دالان مخفی به این اتاق وارد شویم: راهِ میان‌بر و اختصاصی!

[یکی از لنگه‌های دریچه را تا نیمه باز می‌کند. زن خدمتکار آنسوی در است.]

کجا بودی؟

خدمتکار

اینجا، آقا.

پدربزرگ

خواهرت پشت در است؟

عمو

من کسی را نمی بینم، مگر خدمتکار.

پدر

برای اینکه جز خدمتکار هم کسی پشت در نیست.

[به خدمتکار.]

چه کسی توی خانه آمد؟

خدمتکار

توی خانه آمد، آقا؟

پدر

بله. همین الآن یک نفر نیامد؟

خدمتکار

هیچکس، آقا. هیچکس.

پدربزرگ

چه کسی دارد آه می‌کشد؟!

عمو

خدمتکار است. از نفس افتاده است.

پدربزرگ

دارد گریه می‌کند؟

عمو

نه، چرا باید گریه کند؟

پدر

[به خدمتکار]

همین الآن کسی توی خانه نیامد؟

خدمتکار

نه، آقا.

پدر

من صدای باز شدن در را شنیدم.

خدمتکار

من بودم، داشتم در را می بستم.

پدر

مگر در باز بود؟

خدمتکار

بله، آقا.

پدر

چرا باید در این ساعت در باز باشد؟

خدمتکار

نمی‌دانم، آقا. من خودم در را بسته بودم.

پدر

اما کی آن را دوباره باز کرد؟!

خدمتکار

نمی‌دانم، آقا. حتماً یک نفر بعد از من از خانه بیرون رفته است

پدر

باید خیلی مراقب اوضاع باشی... در را فشار نده. می‌دانی که اگر فشار بدهی چه صدایی از آن در می‌آید.

خدمتکار

اما آقا، من اصلاً به در دست نزدم.

پدر

چرا، زدی. در را فشار دادی، مثل اینکه می‌خواستی به زور توی اتاق بیایی.

خدمتکار

اما من سه قدم با در فاصله دارم، آقا!

پدر

اینطور بلند حرف نزن.

پدربزرگ

دارید چراغ‌ها را خاموش می‌کنید؟

دختربزرگ

نه، پدربزرگ.

پدربزرگ

به نظر من هوا یک‌باره تاریک شد.

پدر

[به خدمتکار.]

خوب، دیگر کاری ندارم. برو پائین، توی اتاقت. یادت باشد توی راه پله‌ها، سروصدا راه نیاندازی.

خدمتکار

من که توی راه پله‌ها، سروصدایی راه نیانداختم!

پدر

بهت که گفتم سروصدا راه انداختی. حالا به آرامی برو پائین، وگرنه خانمِ خانه را بیدار می‌کنی.

خدمتکار

آقا، این من نبودم که سروصدا راه انداختم.

پدر

و اگر کسی در زد، بگو ما خانه نیستیم. بله... بگو هیچکس خانه نیست.

پدر بزرگ

[یکه می‌خورد و می‌لرزد.]

نه... نباید این حرف را بزنی.

پدر

... مگر خواهرم و پزشک.

عمو

چه ساعتی پزشک می‌آید؟

پدر

پیش از نیمه‌شب نمی‌تواند بیاید.

[در را می‌بندد. ساعت یازده ضربه می‌زند.]

پدر بزرگ

آمد؟

پدر

کی، پدر بزرگ؟

پدر بزرگ

خدمتکار.

پدر

نه. چرا مگر کاری داشتی؟ او از پله‌ها پایین رفت.

پدربزرگ

گمان کردم سرِمیز نشست.

عمو

خدمتکار؟!

پدربزرگ

بله. خدمتکار.

عمو

خدمتکار سرِمیز بنشیند؟ فقط همین یک کارمان کم بود.

پدربزرگ

هیچکس نیامد تو اتاق؟

پدر

نه، هیچکس.

پدربزرگ

... و خواهرت چطور؟ او هم هنوز اینجا نیست؟

عمو

نه، خواهرمان هم نیامده است. فکرتان کجاها چرخ می‌زند!؟

پدربزرگ

شما می‌خواهید مرا فریب بدهید.

عمو

شما را فریب بدهیم!؟

پدربزرگ

«اورسولا»، به خاطر خدا حقیقت را به من بگو.

دختر بزرگ

پدر بزرگ! چرا برآشفته شده‌اید؟

پدر بزرگ

حادثه‌ای اتفاق افتاده است!... مطمئنم حال دخترم بدتر شده است.

عمو

داری کابوس می بینی!؟

پدر بزرگ

شما نمی‌خواهید مرا هم در جریان بگذارید... اما من به وضوح می بینم حادثه‌ای اتفاق افتاده است.

عمو

در این صورت چشم تو بهتر از ما می بیند.

پدر بزرگ

«اورسولا»، حقیقت را به من بگو.

دختر بزرگ

داریم به شما می‌گوئیم، پدر بزرگ.

پدر بزرگ

پس چرا صدای تو، عادی نیست؟

پدر

برای اینکه شما او را می‌ترسانید.

پدر بزرگ

لحن صدایش عوض شده است. خودت هم همینطور.

عمو

دارد عقل از سرتان می پرد!

[«پدر» و «عمو» به هم اشاره‌هایی می‌کنند که معنایش پریدن عقل از سر «پدر بزرگ» است.]

پدربزرگ

به خوبی فهمیده‌ام که شما ترسیده‌اید.

پدر

از چه چیز باید ترسیده باشیم؟

پدربزرگ

چرا می‌خواهید مرا فریب بدهید؟

عمو

کی به فریب دادن شما فکر می‌کند!؟

پدربزرگ

چرا چراغ‌ها را خاموش کردید؟

عمو

چراغ‌ها!؟ چراغی خاموش نیست. اتاق هم مثل گذشته روشن است.

دختر

به نظر من کمی نورِ چراغ کم شده است.

پدر

اما من مثل همیشه خوب می بینم.

پدربزرگ

امشب چشم‌های من خیلی سنگین است. مثل اینکه سنگ روی پلک‌هایم گذاشته باشند. بچه‌ها، محضِ رضای خدا به من بگوئید چه اتفاق افتاده است؟... من اینجا توی تاریکی بسته شده‌ام. نمی‌دانم چه کسی کنارم می‌نشیند! نمی‌توانم بفهمم در دو قدمی ام دارد چه اتفاقی می‌افتد. مثلاً همین الان، چرا همه‌تان با این صدای ضعیف و لرزان

صحبت می‌کنید؟

پدر

هیچ کس با صدای ضعیف و لرزان صحبت نمی‌کند.

پدربزرگ

تو، کنارِ در، با صدایی ضعیف و لرزان صحبت کردی!

پدر

شنیدید که چه گفتم، دیگر هم تکرار نمی‌کنم.

پدربزرگ

تو، یک نفر را توی اتاق آوردی.

پدر

اما باید به شما بگویم که اشتباه می‌کنید. هیچ کس توی این اتاق نیامده است.

پدربزرگ

خواهرت آمده است، یا کشیش؟ سعی نکن مرا فریب بدهی. «اورسولا»، چه کسی در اتاق آمده است!؟ عمه‌ات یا کشیش؟

دختر

هیچکس، «پدربزرگ».

پدربزرگ

سعی نکن مرا فریب بدهی. هرچه باید بفهمم، فهمیدم... توی این اتاق، ما چند نفریم؟

دختر

ما که کنار میز نشسته‌ایم، شش نفریم.

پدربزرگ

تو هم کنار میز نشسته‌ای؟

دختر

بله، پدر بزرگ.

پدر بزرگ

تو هم اینجا هستی، «پُل» (Paul) ؟

پدر

بله، «پدر بزرگ».

پدر بزرگ

تو هم کنار میز نشسته ای، «الیور» (Oliver) ؟

عمو

بله، من هم هستم. جای همیشگی ام... چه اهمیت دارد؟

پدر بزرگ

تو هم آنجا هستی، «ژنه ویو» (Genevieve) ؟

یکی از دخترها

بله، «پدر بزرگ».

پدر بزرگ

«گرترود» (Gertrude) ، تو هم اینجا نشسته ای؟

یکی دیگر از دخترها

بله، من هم هستم.

پدر بزرگ

«اورسولا»، تو کجا هستی؟

دختر بزرگ

اینجا هستم. کنار شما. کاری داشتید؟

پدر بزرگ

آنجا چه کسی نشسته است؟

دختر

منظورتان کجاست، پدر بزرگ: آنجا خالی است!

پدر بزرگ

آنجا! آنجا... میان ما. درست در میان ما.

دختر بزرگ

دیگر هیچکس میان ما نیست.

پدر

به شما حالی کردیم: هیچکس اینجا نیست.

پدر بزرگ

برای اینکه شما هیچکدام چشم‌تان نمی بیند!

عمو

خیلی خوب. دیگر به این شوخی خاتمه بدهید.

پدر بزرگ

شوخی نمی‌کنم. مطمئنم: چشمهایتان درست نمی بیند.

عمو

بهتر است به آنهایی که چشمهایشان کور نیست، اعتماد داشته باشید.

پدر بزرگ

[نمی‌تواند تصمیم بگیرد.]

فکر کردم، یکی اینجاست... فکر می‌کنم پایان کارم نزدیک است: خیلی طولانی نخواهد بود!

عمو

پدر بزرگ، گمان می‌کنید فریب دادن شما برای ما فایده‌ای داشته باشد؟

پدر

ما همیشه حقیقت را به روشنی به شما اطلاع می‌دهیم.

عمو

چه فایده‌ای دارد که همدیگر را فریب بدهیم؟

پدر

سرانجام که خورشید از زیر ابر بیرون می‌آید. حقیقت سرانجام آشکار می‌شود.

پدربزرگ

ای کاش در خانه‌ام بودم.

پدر

شما اینجا توی خانه هستید!

عمو

پنداشتید ما کجا هستیم!؟

پدر

خیال می‌کنید میان غریبه افتاده‌اید؟!

عمو

امشب رفتار شما خیلی غریب است.

پدربزرگ

برای اینکه شما به نظر من غریبه می‌آیید!

پدر

چیزی لازم دارید؟

پدربزرگ

نمی‌دانم دردم از کجاست!

عمو

دوایی، چیزی لازم دارید؟

دختر بزرگ

«پدر بزرگ»! «پدر بزرگ»! چه چیزی لازم دارید؟

پدر بزرگ

دخترهای من، دست‌های کوچک‌تان را بگذارید توی دست من.

سه دختر

چشم، «پدر بزرگ».

پدر بزرگ

چرا هرسه می‌لرزید؟

دختر بزرگ

ما؟ ما کوچکترین لرزشی در خودمان احساس نمی‌کنیم.

پدر بزرگ

فکر می‌کنم رنگِ هرسه‌تایتان هم، پریده باشد.

دختر بزرگ

از شب خیلی گذشته، و ما خسته شده‌ایم.

پدر

وقت خواب‌تان است. بروید بخوابید. «پدر بزرگ» هم بهتر است استراحت کند.

پدر بزرگ

امشب نمی‌توانم بخوابم.

عمو

ما منتظر پزشک می‌شویم.

پدر بزرگ

مرا برای شنیدن حقیقت آماده کنید.

عمو

اما، حقیقتی وجود ندارد!

پدربزرگ

بنابراین نمی‌توانم بفهمم حقیقت چیست.

عمو

به شما گفتیم که هیچ حقیقتی از شما پنهان نشده است.

پدربزرگ

دخترم: دلم می‌خواهد دختر بیمارم را ببینم.

پدر

اما خودتان خوب می‌دانید، این کار غیرممکن است، بی جهت نباید همسرم را از خواب بیدار کنیم.

عمو

فردا دخترتان را می بینید.

پدربزرگ

از اتاقش هیچ صدایی نمی‌شنویم.

عمو

اگر می‌شنیدیم که همه دلهره، پیدا می‌کردیم!

پدربزرگ

از آخرین باری که دخترم را دیدم خیلی گذشته... دیروز غروب دستش را گرفتم... اما نتوانستم ببینمش. بیش از این نمی‌توانم بفهمم که دارد چه به سر او می‌آید. دیگر با صورتش آشنا نیستم... در این چند هفته باید خیلی تغییر کرده باشد... استخوان‌های نحیفش را زیر دستهایم احساس کردم... میان من و او، جز تاریکی چیزی نیست... و همینطور میان من و شما... نام این زندگی نیست... نه این زیستن نیست. که شما آنجا

بنشینید... همهٔ شما... و با چشمهای باز به چشمهای من خیره شوید... و هیچکدام هم به حال من ترحم نکنید... نمی‌دانم دردم از کجاست... هیچکس هم نمی‌داند که باید چه حرفی به من بزند... هیچکس آن حرفی را که باید به من بزند، نمی‌زند. دربارهٔ هر موضوعی که خوب فکر کنم: دلهره‌آور است...! اما به من بگویید، چرا با من حرف نمی‌زنید؟

عمو

وقتی که حرف‌های‌مان را باور نمی‌کنید، دیگر انتظار شنیدن چه چیز را دارید؟

پدر بزرگ

علت حرف نزدنتان این است که می‌ترسید رازتان را فاش کنید.

پدر

معقول باشید، «پدر بزرگ»!

پدر بزرگ

مدتی طولانی است که حقیقتی را از من پنهان کرده‌اید. در این خانه حادثه‌ای اتفاق افتاده است... آرام آرام خودم دارم می‌فهمم. مدت طولانی است که فریب خورده‌ام. خیال می‌کنید که خودم به آن پی نبرده‌ام. لحظاتی است که من کمتر از شما کور هستم... خودتان هم خوب می‌دانید!... تا به امروز هم اتفاق نیفتاده است که من پچ‌پچ‌های شما را نشنیده باشم... در خانهٔ عجیبی زندگی می‌کنم... مثل اینکه در نزدیکی من کسی خودش را حلق‌آویز کرده است... جرأت نمی‌کنم آنرا به زبان بیاورم... اما حقیقت را می‌دانم... اما کمی صبر می‌کنم تا خودتان به زبان بیایید... امّا علیرغم‌شما: خودم آنرا فهمیده‌ام... حالا حس می‌کنم، همهٔ شما، مثل مرده‌ها رنگ باخته‌اید.

دختر بزرگ

«پدر بزرگ»، موضوع چیست؟ چه اشکالی پیش آمده است؟

پدر بزرگ

دخترهای خوب من، دربارهٔ شما صحبت نمی‌کنم: دربارهٔ هیچکدام‌تان: می‌دانم که شما حقیقت را به من می‌گویید. وانگهی، مطمئن هستم که آنها دارند شما را هم فریب می‌دهند. خواهید دید. مگر بارها صدای گریه کردن‌تان را نشنیده‌ام!؟

عمو

من یکنفر که دیگر اینجا نمی‌مانم.

پدر

آیا واقعاً همسرم خیلی بیمار است؟

پدر بزرگ

لازم نیست بیش از این مرا فریب دهید. دیگر خیلی دیر شده است... و من حقیقت را بهتر از شما می‌دانم.

عمو

اما دستِ کم اینکه، ما کور نیستیم! هستیم!؟

پدر

«پدر بزرگ» دلتان می‌خواهد بروید توی اتاقِ دخترتان و نگاه کنید؟ اینجا یک اشتباه و یک سوء تفاهم پیش آمده است که باید برطرف شود. خوب، حالا می‌روید توی اتاق دخترتان؟

پدر بزرگ

نه... نه... حالا، نه... نه هنوز...

عمو

حالا خوب به شما تفهیم شد که کارهای‌تان معقولانه نیست!؟

پدر بزرگ

هیچکس نمی‌تواند، حرفهایی را که دیگری نتوانسته است بیان کند بفهمد... این صدا از چه چیز بود؟

دختر بزرگ

صدای چراغ بود.

پدر بزرگ

به‌نظر من امشب چراغ خیلی بد می‌سوزد. خیلی لرزان است.

دختر بزرگ

این باد سرد است که شعله‌اش را لرزان می‌کند.

عمو

باد سردی در کار نیست. تمام پنجره‌ها بسته است.

دختر

فکر می‌کنم چراغ دارد خاموش می‌شود.

پدر

روغنش دارد تمام می‌شود.

دختر

دارد کاملاً خاموش می‌شود.

پدر

نمی‌توانیم همینطور در تاریکی بمانیم.

عمو

چرا نه؟ مدتی است که من به این کار خو کرده‌ام.

پدر

در اتاق همسرم یک چراغ است.

عمو

بگذار همین طور وقت بگذرانیم تا پزشک سربرسد.

پدر

فکر خوبی است. ما به اندازهٔ لازم می بینیم: چون بیرون از اینجا، نور هست.

پدربزرگ

بیرون روشن است؟

پدر

از اینجا روشن‌تر است.

عمو

من یک نفر: در تاریکی هم می‌توانم حرف بزنم!

پدر

من هم به همچنین.

[سکوت.]

پدربزرگ

به‌نظر من ساعت، خیلی سروصدا می‌کند!...

دختربزرگ

چون حالا ما سکوت کرده‌ایم، صدایش بلندتر از همیشه به گوش می‌رسد.

پدربزرگ

و چرا شما همه سکوت کرده‌اید!؟

عمو

دلتان می‌خواهد دربارهٔ چه چیز حرف بزنیم؟ شما امروز جداً به حرف‌های ما اعتنایی ندارید.

پدر بزرگ

اتاق خیلی تاریک است؟

پدر

خیلی هم تاریک نیست.

پدر بزرگ

«اورسولا»، حالم خیلی خوب نیست. کمی پنجره را باز کن.

پدر

کار خوبی است دخترم، من هم احساس می‌کنم به هوای تازه‌ای نیاز دارم.

[دختر پنجره را باز می‌کند.]

عمو

به‌راستی که در اتاقِ دربسته، زیاد مانده‌ایم.

پدر بزرگ

پنجره باز است، «اورسولا»؟

دختر بزرگ

بله، «پدر بزرگ»: کاملاً باز است.

پدر بزرگ

واقعاً نمی‌شود گفت کاملاً باز است، چون از بیرون صدایی تو نمی‌آید.

دختر بزرگ

نه، پدر بزرگ، کمترین صدایی از بیرون نمی‌آید.

پدر

این سکوت غیرعادی است!

دختر بزرگ

آنقدر همه چیز ساکت است که صدای بال‌زدن عقابِ آسمان را هم

می‌توان شنید.

عمو

و به همین دلیل است که من زندگی در ده را دوست دارم.

پدر بزرگ

من دلم می‌خواست «صدایی» می‌شنیدم. ساعت چند است، «اورسولا»؟

دختر بزرگ

تقریباً نیمهٔ شب است، پدر بزرگ.

[«عمو» شروع به قدم‌زدن در اتاق می‌کند.]

پدر بزرگ

چه کسی اینطور در اتاق قدم می‌زند؟

عمو

من هستم! این منم، بیم نداشته باشید. احساس می‌کنم کمی به قدم‌زدن نیاز دارم... اما می‌خواهم دوباره بنشینم. چون در این تاریکی نمی‌دانم کجا می‌روم.

پدر بزرگ

دلم می‌خواست، الان جای دیگری بودم.

دختر

دوست داشتید کجا می‌رفتید، پدر بزرگ؟

پدر بزرگ

نمی‌دانم کجا،... در اتاقِ دیگر: هر کجا که باشد! اهمیت ندارد کجا!...

پدر

ما کجا باید برویم؟

عمو

برای جایی رفتن خیلی دیر شده است.

[سکوت. آنها دور میز بی حرکت می‌نشینند.]

پدر بزرگ

«اورسولا»، این چه صدایی است که می‌شنوم!؟

دختر بزرگ

هیچ چیز، پدر بزرگ. صدای ریختن برگهاست. برگ‌ها دارند روی بها خواب می‌ریزند.

پدر بزرگ

برو پنجره را ببند، «اورسولا».

[«اورسولا» پنجره را می‌بندد و می‌نشیند.]

من سردم است.

[سکوت. سه خواهر یکدیگر را می‌بوسند.]

پدر بزرگ

باز دیگر چه خبر شده است؟

پدر

سه خواهر محبتشان گل کرده است و دارند همدیگر را می بوسند.

عمو

امشب به نظر من آنها خیلی رنگ پریده می‌آیند!

[سکوت.]

پدر بزرگ

«اورسولا»، این چه صدایی است که می‌شنوم!؟

دختر بزرگ

هیچ چیز، «پدر بزرگ». کف دستهایم به هم خوردند!

پدر بزرگ

این چه صدایی است؟ چه‌صدایی است که دارم می‌شنوم؟

دختر بزرگ

نمی‌دانم... شاید خواهرانم دارند می‌لرزند.

پدر بزرگ

دخترهای من، من هم خیلی می‌ترسم.

[پرتو نور مهتاب از شیشهٔ رنگین گذشته و به اتاق افتاده است و نور شگفت‌انگیز مرموزی برآن چیره می‌شود. نیمه شب است و ساعت دوازده ضربه می‌زند و همراه با آخرین ضربه، صدای مبهمی شنیده می‌شود. گویی کسی با شتاب فراوان از جایی برمی‌خیزد.]

پدر بزرگ

[با وحشتی خاص تکان می‌خورد.]

صدای چه کسی بود که از جایی بلند شد؟

عمو

هیچکس از جایش بلند نشده است.

پدر

من که از جایم بلند نشدم.

سه خواهر

من هم همینطور ــ من هم همینطور ــ من هم همینطور.

پدر بزرگ

یک نفر از دور میز بلند شده است!

عمو

چراغ را روشن کنید!

[ناگهان شیونی از وحشت از سمت راستِ اتاق زنِ بیمار، برخاسته و تا پایان نمایش ادامه می‌یابد.]

پدر

گوش کنید: شیون کودک!

عمو

تا حالا شیون نکرده بود!

پدر

باید برویم به او سر بزنیم!

عمو

چراغ! چراغ!

[در این لحظه صدای گام‌های سنگین و شتابزدهٔ کسی که از سمت چپ: اتاق زنِ بیمار، به سوی صحنه می‌آید شنیده می‌شود. و سپس سکوت و آرامشی مرگ‌بار. آنها بی‌حرکت و وحشت‌زده، گوش فرامی‌دهند. در باز می‌شود و نور از اتاق مجاور به اتاق آنها می‌تابد. «خواهر نیکوکار» در آستانهٔ در ظاهر می‌شود. وی که چون راهبه‌های دیگر لباسِ سیاه و بلندی به تن دارد، خم شده و سپس برتن خود علامت صلیب می‌کشد و مرگ زن بیمار را اعلام می‌کند. پس از آگاهی از مرگ بیمار، آنها لحظه‌هایی به ترس و شک دچار می‌شوند. سپس با سکوت و وقار به اتاق مرگ می‌روند. عمو با آداب‌دانی، خود را کنار می‌کشد تا حق تقدم عبور را به سه خواهر بدهد. «پدر بزرگ» تنها مانده است، برمی‌خیزد و هیجان‌زده، کورمال دورِ میز می‌گردد.]

پدر بزرگ

کجا دارید می‌روید!؟ بچه‌های من، مرا تنها گذاشتید!؟... همه‌شان مرا تنها گذاشتند!... رفتند و مرا تنها گذاشتند.

[پایان نمایشنامه.]

۷۷ ــ نمایشنامهٔ «کوران»

در نمایشنامهٔ «کوران»، گروهی از نابینایان که برای تفرج به جنگل رفته‌اند، منتظر بازگشت سردستهٔ خود که یک کشیش پیر است به‌سر می‌برند. کشیش رفته است تا برای آنها آب بیاورد. مدت‌ها می‌گذرد، و از کشیش پیر خبری نمی‌شود. اضطراب و تلواسه برآنها چیره شده و آنها را به جنبش در می‌آورد. آنها به هر طرف سرمی‌زنند تا آنکه مکشوف می‌گردد، کشیش جایی نرفته، بلکه نزدیک پای آنها مرده است. برای کمک فریاد می‌زنند، اما در آن حوالی کسی حضور ندارد تا فریاد کمک‌خواهی آنها را بشنود...

منتقدان، دربارهٔ تأثیر این نمایشنامه، مطالب زیادی نوشته‌اند و چنین اظهار کرده‌اند که «کوران» بسیاری از نمایشنامه‌نویسان بزرگ جهان و از جمله «میشل دو گلدرود» و «ساموئل بکت» را، تحت تأثیر خود قرار داده است.

چند صحنه از این نمایشنامه را ــ که «پرویز تأییدی» به زبان فارسی برگردانده است ــ در زیر می‌خوانیم. در آغاز نمایش، «کوران»، دربارهٔ عزیمت «کشیش»، برای آوردن آب، داد سخن می‌دهند. و هرکدام از ظنّ خود، «نظری!» ابراز می‌دارند:

کوران

اشخاص:

- **کشیش**
- **سه کورمادرزاد**
- **مرد کورپیر**
- **کورپنجمی**

□ کور ششمی

□ سه زن کورپیر که مشغول دعا هستند

□ زن کورپیر

□ دختر کور جوان

□ زن کور دیوانه با بچه‌اش

محل واقعه

[یک جنگل قدیمی شمالی که چنین بنظر می‌رسد از اول خلقت تا بحال دست نخورده و شاخ و برگ درختانش درپهنای آسمان فرورفته است. در وسط، کشیش پیری بطوری که پالتوی سیاه گشادی را بخود پیچیده در تاریکی شب نشسته. بالا تنه و سرش را کمی متمایل به عقب به تنه درخت تنومند و پوکی تکیه داده و در آرامش ابدی و مرگ فرورفته است.

رنگ صورتش بطور وحشتناکی پریده و مثل مجسمه‌های مومیائی بدون حرکت می‌باشد. لبان کبودش کمی از هم باز شده و دیدگانش خیره در نیمه مرئی ابدیت به مرگ رسیده‌اند و همانند اشکها و رنجهای بیشمار و پایان‌ناپذیر بخون پالیده گشته‌اند. موهای سپیدش که جلوه‌ئی محترمانه به او داده روی صورت خسته‌اش فروافتاده، صورتی که روشنتر از سکوت بی‌انتهای محیط او در این جنگل تاریک و متروک و غمزده است. دستهای نحیفش روی زانوانش تا شده.

در سمت راست شش کورپیر روی سنگها، ریشه درختان و برگهای خشک نشسته‌اند. ــ در سمت چپ، روبروی آنها که از یک ریشه بزرگ درخت و یک سنگ بزرگ از سمت راست جدا شده، شش نفر زن کور نشسته‌اند. سه نفر از این زنان با صدائی خفه و مرتب مشغول دعا خواندن و ندبه و شکایت هستند. زن دیگر خیلی پیر است و زن پنجمی در سکوت جنون فرورفته و برزانوانش بچه‌ئی خوابیده است. ششمی، دختر کور جوان زیبائی است که موهای قشنگش دور صورت او را پوشانده و بر شانه‌هایش فروریخته. زنها هم مثل مردها لباسهای سیاه و گشاد و یک شکل پوشیده‌اند، اکثرشان نشسته آرنجها را روی زانوان گذاشته و چانه‌هایشان را بین دو دست گرفته‌اند. بنظر می‌رسد که عادات و حرکات غیرضروری را فراموش کرده‌اند و سرشان را بطرف صداهای ناراحت کننده‌ئی که بگوش می‌رسد نمی‌گردانند و بی‌توجه هستند.

درختان بزرگِ مرده و درختان سرو و بید مجنون آنها را با سایه‌ئی کمرنگ

احاطه کرده‌اند. مقداری گل زنبق دوروبرمحلی که کشیش نشسته روئید. با اینکه ماه گاه وبیگاه ازلابلای شاخ وبرگ درختان سعی می‌کند پرتوش را به این محل بتابد ولی موفق نمی‌شود که برتاریکی بیحد غلبه کند.]

کورمادرزاد اولی

حالا برنمی‌گردد؟

کورمادرزاد دومی

شماها من را بیدار کردید.

کورمادرزاد سومی

منهم می‌خوابم.

کورمادرزاد اولی

حالا برنمی‌گردد؟

کورمادرزاد دومی

صدای پایش را نمی‌شنوم.

کورمادرزاد سومی

حالا دیگه وقتش است که به اقامتگاه برگردیم.

کورمادرزاد اولی

ازآنوقت که او رفته هوا سرد شده.

مرد کورپیر

یکی بگوید ما الان کجا هستیم؟

زن کورپیر

ما خیلی وقته داریم راه می‌رویم، باید حالا از اقامتگاه خیلی دور شده باشیم.

کورمادرزاد اولی

زن جلوی ما نشسته است؟

زن کورپیر

آره. ما جلوی شماها نشستیم.

کورمادرزاد اولی

صبر کنید، من می‌آیم پیش شماها... [می‌ایستد و کورمال کورمال جلو می‌رود] کجائید؟ حرف بزنید که بدونم کجائید.

زن کورپیر

اینجائیم، روی سنگ نشستیم.

کورمادرزاد اولی

[کورمال کورمال جلو می‌رود و با ریشه درخت و سنگ بزرگ برخورد می‌کند.]

یک چیزی بین ما قرار گرفته...

کورمادرزاد دومی

بهتر است، سر جایت بمانی!

کورمادرزاد سومی

کجا نشستین؟ ــ می‌خواهید شما پیش ما بیائید؟

زن کورپیر

جرئت نمی‌کنیم از سر جایمان بلند شویم.

کورمادرزاد سومی

چرا او ما را از هم جدا کرده؟

کورمادرزاد اولی

می‌شنوم که زنها دارند دعا می‌خوانند.

کورمادرزاد دومی

آره، سه تا زن پیر هستند که دعا می‌خوانند.

کورمادرزاد اولی

حالا موقع دعا نیست.

کورمادرزاد دومی

شماها بزودی در سالن خواب باید دعا بخوانید.

[سه زن پیر به دعا خواندن ادامه می‌دهند.]

کورمادرزاد سومی

دلم می‌خواهد بدونم، کنار چه کسی نشسته‌ام.

کورمادرزاد دومی

بنظرم من کنار شما هستم.

[دوروبر خود را کورمال کورمال لمس می‌کند.]

کورمادرزاد سومی

ما همدیگر را پیدا نمی‌کنیم.

کورمادرزاد اولی

تازه از هم دور هم نیستیم. **[به دوروبر خود کورمال کورمال حرکت می‌کند. عصایش به کورپنجمی می‌خورد که ناله خفه‌ئی می‌کند.]** کره پیش ما نشسته است؟

کورمادرزاد اولی

من همه چیز را نمی‌شنوم، ما که شش نفر بودیم.

کورمادرزاد دومی

آهان حالا دارم می‌فهمم. خوب است، از زنها هم بپرسیم، آدم باید بدونه کجا است. صدای سه تا زن را می‌شنوم که هنوز مشغول دعا خواندنند. شماها پهلوی هم نشسته‌اید؟

زن کورپیر

من روی برگهای خشک و پژمرده نشسته‌ام.

کورمادرزاد سومی

کور خوشگله کجا است؟

زن کورپیر

او پیش زنها که دارند دعا می‌خوانند نشسته است.

کورمادرزاد دومی

دیوانه با بچه‌اش کجا است؟

دختر کور جوان

خوابیده. بیدارش نکنید.

کورمادرزاد اولی

شماها کجائید، من خیال می‌کردم جلوی من نشسته‌اید.

کورمادرزاد سومی

ما حالا تقریباً چیزی که می‌خواستیم بفهمیم، فهمیدیم. خوب حالا تا کشیش برگردد کمی با هم صحبت کنیم.

زن کورپیر

کشیش بما گفته باید ساکت بنشینیم و منتظر او شویم.

کورمادرزاد سومی

ما که اینجا در کلیسا نیستیم.

زن کورپیر

شماها نمی‌دونید، کجا هستیم؟

کورمادرزاد سومی

من اگر حرف نزنم می‌ترسم.

کورمادرزاد دومی

می‌دونید کشیش کجا رفته است؟

کورمادرزاد سومی

بنظرم میاد که خیلی وقت است ما را تنها گذاشته.

کورمادرزاد اولی

دیگه داره خیلی پیر می‌شود، فکر کنم بعد از مدتی خودش هم قادر بدیدن نباشد و حاضر هم نیست که این موضوع را اقرار کند؛ او می‌ترسد که یک کسی دیگر جایش را بگیرد، و من تصور می‌کنم او دیگر تقریباً نمی‌تواند ببیند، ما بایستی یک راهنمای دیگر داشته باشیم، با اینکه عده‌مان زیاد است، حرفمان را گوش نمی‌دهد. سه خواهر روحانی و او، تنها افرادی هستند که می‌توانند ببینند و همه‌شان هم از ما پیرتر هستند. من مطمئنم که ما را به اینجا اشتباهی راهنمائی کرده و حالا دارد دنبال راه می‌گردد، کجا رفته است؟ حق ندارد ما را اینجا تنها رها کند.

مرد کورپیر

او خیلی دور شده فکر کنم به زنها گفته باشد کجا رفته است.

کورمادرزاد اولی

فقط با زنها صحبت می‌کند؟ پس ما اینجا چی هستیم؟ باید از دست او شکایت کنیم.

مرد کورپیر

از دس او پیش چه کسی می‌خواهید شکایت کنید؟

کورمادرزاد اولی

هنوز نمی‌دونم. تا ببینم ــ خوب حالا کجا رفته است؟ ــ از زنها می پرسم.

زن کورپیر

او از راه پیمائی زیاد خسته بود، فکر می‌کنم همینجا بین ما خوابیده. چند روز است که خیلی ضعیف و غمگین شده. از وقتی که دکتر مرده، ترسی وجود او را فرا گرفته. او تنها است. تقریباً هیچ حرفی نمی‌زند، نمی‌دونم حقیقتاً چه اتفاقی افتاده، امروز می‌خواست هر طور شده در هوای آزاد

گردش کند، گفت که می‌خواهد جزیره را یک‌بار دیگر هنگام تابش خورشید قبل از شروع زمستان ببیند و گفت اینطور حس می‌شود که زمستان طولانی و سردی در پیش داشته باشیم. خیلی ناراحت بود. می‌گفت شنیده است: رودخانه بعد از آن طوفان بزرگ طغیان کرده و سدها را شکسته. دریا هم خیال او را ناراحت کرده است چون بدون دلیل آب دریا مرتب دارد بالا می‌آید و صخره‌های ساحل هم باندازه کافی بلند نیستند، آنوقت تصمیم گرفت از نزدیک برود ببیند. ولی بعد برای ما تعریف نکرد که چه دیده است. حالا هم فکر کنم رفته برای دیوانه آب و نان بیاورد. گفت که برای این خاطر مجبور است شاید راه دوری را طی کند. ما هم باید منتظر بمانیم.

دختر کور جوان

وقتی می‌خواست برود دست من را گرفت، مثل اینکه ترسیده باشد دستهایش می‌لرزید. بعد مرا بوسید...

کور مادرزاد اولی

اوه! اوه!

دختر کور جوان

من از او پرسیدم: چه اتفاقی افتاده. و او گفت که نمی‌داند و اضافه کرد: شاید سیادت پیرمردها دیگر به فرجام رسیده باشد...

کور مادرزاد اولی

مقصودش از این حرف چی بود؟

دختر کور جوان

مقصودش را نفهمیدم. بمن گفت می‌خواهد به برج دریائی برود.

کور مادرزاد اولی

اینجاها مگر برج دریائی هست؟

دختر کور جوان

بله، در شمال جزیره است. من فکر می‌کنم ما الان زیاد از آن دور نیستیم. او گفت که روشنائی برج را از اینجا می‌تواند خوب ببیند. هیچوقت او را اینقدر غمگین مثل امروز حس نکرده بودم و فکر می‌کنم چند روز است که گریه می‌کند. نمی‌دونم چرا منهم با اینکه او را نمی‌دیدم گریه کردم. صدای پای او را موقع رفتن نشنیدم. دیگه چیزی از او نپرسیدم. من لبخند مالیخولیائی او را حس کردم، حس کردم که او چشمانش را بست و خواست سکوت کند...

□□□

[در این مقطع از نمایشنامه، کورها درمی‌یابند که جنازه‌ای در میان آنها حضور دارد... به تدریج می‌فهمند که جنازهٔ کشیش است: همان کشیشی که گمان می‌کردند، برای یافتن و آوردن آب، آنها را ترک گفته بوده است... ناامیدانه، به هر امید ناچیزی پناه می‌جویند:]

□□□

مرد کورپیر

دیوانه کنار من نشسته است، او زنده است.

کورمادرزاد اولی

تصور می‌کنم، تصور می‌کنم کشیش باشد! او ایستاده! بیائید بیائید! بیائید!

کورمادرزاد دومی

ایستاده؟

کورمادرزاد سومی

پس نمرده!

مرد کورپیر

کجا است؟

کورمادرزاد ششمی

ما می‌خواهیم خودمان ببینیمش!!

[همه بجز دیوانه و مرد کورپنجمی برمی‌خیزند و کورمال کورمال به مرده نزدیک می‌شوند.]

کورمادرزاد دومی

اینجا است؟ این اوست!؟

کورمادرزاد سومی

بله. بله، شناختمش!

کورمادرزاد اولی

خدایا، خدایا. حالا تکلیف ما چی می‌شود؟

زن کورپیر

پدر روحانی پدر روحانی! شما هستید؟ پدرمن چه اتفاقی برایتان افتاده؟ چی شده؟ جواب بدهید! ما همگی پهلوی شما هستیم...

مرد کورپیر

آب بیاورید ــ شاید هنوز زنده باشد.

کورمادرزاد دومی

امتحان کنید ببینید شاید بازبتواند ما را به منزل برگرداند.

کورمادرزاد سومی

بیفایده است! من ضربان قلب او را نمی‌شونم. سرد شده...

کورمادرزاد اولی

بدون کوچکترین صدائی مرده است.

کورمادرزاد سومی

می بایستی ما را متوجه می‌کرد.

کورمادرزاد دومی

چند سال از سنش می‌گذشت؟... این اولین بار بود که من صورت او را لمس کردم.

کورمادرزاد سومی

[نعش را لمس می‌کند.]

او از ما بزرگتر است...

کورمادرزاد دومی

چشمانش باز هستند، با دستهای تا شده روی سینه مرده است...

کورمادرزاد اولی

او ناامید از دنیا رفت...

کورمادرزاد دومی

او نایستاده، بلکه روی یک سنگ نشسته...

زن کورپیر

خدای من! خدای من! من هیچی نمی‌دانستم! هیچی! باید خیلی وقت باشد که مریض بوده است... او حتماً در زندگی خیلی زجر کشیده. اوه، اوه، اوه ــ او هیچوقت شکایتی نداشت... دستهای ما را در سکوت می‌فشرد، همین شکایتش از روزگار بود... ما متوجه نمی‌شدیم... متوجه نمی‌شدیم... هیچوقت... بیائید برایش دعا بخوانیم؛ همگی زانو بزنید...

[زنها در حال گریه زانو می‌زنند.]

کورمادرزاد اولی

من می‌ترسم، جرأت نمی‌کنم زانو بزنم...

کورمادرزاد دومی

آدم نمی‌داند، کجا دارد زانو می‌زند...

کورمادرزاد سومی

شاید مریض بوده... اما چیزی درباره مریضیش برای ما نگفت...

کورمادرزاد دومی

در آخرین لحظه که می‌خواست برود شنیدم که آهسته صحبت می‌کرد... تصور می‌کنم با خواهر جوانمان صحبت می‌کرد، چی گفت؟

کورمادرزاد اولی

او نمی‌خواهد جواب دهد.

کورمادرزاد دومی

نمی‌خواهید جواب دهید؟ ــ کجا هستید؟ ــ حرف بزنید!

زن کورپیر

شماها او را خیلی اذیت کردید؛ شماها او را کشتید. شماها نمی‌خواستید به رفتن ادامه دهید. دلتان می‌خواست روی سنگها بنشینید و غذا بخورید؛ شماها تمام روز نشستید و پچ پچ کردید... من صدای آه و ناله‌اش را شنیدم. او جرأتش را از دست داده بود.

کورمادرزاد اولی

مریض بود؟ شماها نمی‌دانید؟

مرد کورپیر

ما نمی‌دانستیم... ما که هیچوقت او را ندیده بودیم... با این چشمهای مرده بیچارمان چطور می‌توانستیم ببینیم و بدانیم؟ او هیچوقت از دست کسی دلگیر نمی‌شد... حالا دیگه همه چیز گذشته... من تا حالا شاهد مردن سه نفر بوده‌ام... اما هیچکدام اینطوری نمرده بودند!... نوبت ما هم خواهد رسید...

□□□

[در آخرین صحنه نمایشنامه، تلواسه و تشویش کوران به اوج خود می‌رسد: زیرا آنان در میان جنگل، بی سر پرست و راهنما، به خود رها شده‌اند. و هر کدام به امید کمکی موهوم، پنداره‌های تلخ و خیال‌های شگفت‌انگیز خود را به زبان می‌آورند. آخرین بخش این نمایشنامه، یکی از مرموزترین، و تکان‌دهنده‌ترین صحنه‌های ادبیات نمایشی به‌شمار می‌رود:]

کور مادرزاد دومی

ما کنار یک مرده نمی‌توانیم بمانیم!... ما در این تاریکی نمی‌توانیم بمانیم!

کور مادرزاد سومی

باید با همدیگر باشیم. نباید از همدیگر جدا شویم! دستهایمان را بهم دهیم؛ همگی با هم روی این سنگ بنشینیم. دیگران کجا هستند؟... بیائید اینجا! بیائید، بیائید!

مرد کورپیر

کجا هستید؟

کور مادرزاد سومی

اینجا، اینجا هستم. همگی با هم هستیم؟ نزدیک من بیائید. ــ دستهایتان کجا هستند؟ ــ چقدر سردند.

دختر کور جوان

اوه. چقدر دستهایتان سردند!

کور مادرزاد سومی

چکار می‌کنید؟

دختر کور جوان

من دستهایم را روی چشمهایم گذارده‌ام؛ ناگهان بنظرم رسید که

می بینم!...

کورمادرزاد اولی

کی دارد گریه می‌کند؟

زن کورپیر

زن دیوانه است، دارد گریه می‌کند.

کورمادرزاد اولی

و هنوز حقیقت را هم نمی‌داند!

مرد کورپیر

تصور کنم؛ اینجا خواهیم مُرد...

زن کورپیر

شاید یک کسی بیاید...

کورمادرزاد اولی

فکر کنم، خواهران روحانی اقامتگاه بیایند.

زن کورپیر

آنها شب از اقامتگاه بیرون نمی‌آیند.

دختر کور جوان

آنها هیچوقت از اقامتگاه خارج نمی‌شوند.

کورمادرزاد دومی

فکر کنم، مردانی که در برج دریائی کار می‌کنند ما را ببینند.

مرد کورپیر

آنها هیچوقت از برجشان پائین نمی‌آیند.

کورمادرزاد سومی

شاید ماها را ببینند.

زن کورپیر

آنها همیشه بطرف دریا نگاه می‌کنند.

کورمادرزاد سومی

سرد شده.

مرد کورپیر

گوش دهید، فکر کنم صدای یخ زدن برگهای خشک باشد.

دختر کور جوان

اوه، زمین چه سفت است!

کورمادرزاد سومی

در طرف چپم صدائی می‌شنوم، ولی نمی‌توانم بفهمم صدای چیست.

مرد کورپیر

صدای امواج دریا است که به صخره‌های ساحل اصابت می‌کنند.

کورمادرزاد سومی

فکر کردم زنها بودند.

زن کورپیر

صدای یخها را که در اثر موج آب می‌شکنند می‌شنوم.

کورمادرزاد اولی

کیست که اینطور شدید می‌لرزد؟ سنگ زیر پایمان را بحرکت در آورده.ـ

کورمادرزاد دومی

یک صدای دیگر هم می‌شنوم که نمی‌توانم بفهمم از چیست!

کورمادرزاد اولی

کیست که اینطور می‌لرزد، سنگ زیر پایمان از لرزیدنش بحرکت در آمده.

مرد کورپیر

فکر کنم، یکی از زنها باشد.

زن کورپیر

فکر کنم، دیوانه باشد که اینطور می‌لرزد.

کورمادرزاد سومی

صدای بچه‌اش شنیده نمی‌شود.

زن کورپیر

فکر کنم هنوز دارد شیر می‌خورد.

مرد کورپیر

فقط این بچه است بین ما که می‌تواند ببیند ما کجا هستیم!

کورمادرزاد اولی

من صدای باد شمال را می‌شنوم.

کورمادرزاد ششمی

فکر کنم، هیچ ستاره‌ئی در آسمان نباشد. می‌خواهد برف بیاید.

کورمادرزاد سومی

اگر کسی بین ما خواست، خوابش ببرد، باید بیدارش کنیم.

مرد کورپیر

من خیلی خسته هستم!

[باد برگهای خشک را در هوا پراکنده می‌کند.]

[ترجمه «پرویز تایبدی»، صفحات ۸۸ تا ۹۵ و ۱۱۶ تا ۱۲۱].

۷۸ ــ نمایشنامهٔ «پله‌آس و مه‌لیزاند»

«پله‌آس و مه‌لیزاند» یک نمایشنامهٔ تخیلی است، و «زمینهٔ فراگیر» آن: «عشق» است؛ عشقی که عاشق و معشوق را در مرگ با هم پیوند می‌دهد و یگانه می‌سازد.

به نظر من، فهم این نمایشنامه کامل نخواهد بود مگر آنکه دربارهٔ فلسفهٔ عشق، به نحوی که «مترلینک» مطرح کرده است، توضیحاتی بنویسم: عشق نه فقط مجذوب شدن یک تن به دیگری و یا دو تن به همدیگر می‌باشد، بلکه نمادی از یک نوع مشیت متعالی برای ایجاد وحدت در کائنات است. این مشیت در جهان تسرّی یافته و منتشر شده و هیچ نیروی بازدارنده‌ای حق ممانعت از آن را ندارد. اما موقعی فرامی‌رسد که در تحقق این مشیت، خلوص، صداقت و طهارت وجود ندارد. عشق‌هایی که «در پی رنگی بود»، و یا برمبنای هوس، حسادت، تبه‌کاری و خودپرستی روی دهد، نوعی اختلال و ممانعت در جهت تحقق مشیت متعالی محسوب می‌گردد. «مترلینک» که عقاید «فیثاغورث»: فیلسوف، عارف و ریاضیدان بزرگ یونان باستان را مطالعه کرده بود، از اندیشه‌های او در زمینهٔ جنبه‌های ماوراءالطبیعی و افلاکی عشق تأثیر پذیرفته بود. به‌زعم «فیثاغورث» ــ یا طبق برداشت‌های «مترلینک» از او ــ جهان، یا هر آفریده‌ای، و یا اصولاً هرگونه «عمل خلاقه» (Creative Act) ، از گونه‌ای «ناهمسازی» (Discord) و «هرج‌ومرج» ناشی می‌شود. این «عمل خلاقه»، مولود و محصول «جاذبه‌ها»ست: مسئلهٔ «کاه و کهربا»ست. اما «عشق ممنوع»، که عشقی بر پایهٔ هتک حرمت برخی از اصول موضوعه است، به «تعارض و مصاف» (Antagonism) می‌انجامد. چنین تعارض و مصافی برای «مشیت متعالی» قابل تحمل نیست. چنین عشقی به زوال و مرگ

می انجامد، و عاشق و معشوق از هم جدا می‌گردند تا جریان مشیت شده باز سیلان یابد. چنین جداسازی مشیت شده‌ای، راه را برای باززایی و نوسازی آماده می‌کند. در قصهٔ «پائولو و فرانسس کا»، و در نمایشنامهٔ «اتللو»، به خوبی سرنوشت چنین عشق‌هایی تصویر شده است. و عشق میان «پله آس» و «مه لیزاند» نیز از همین قرار است.

«مه لیزاند» دختری است مرموز و بی نشان که در جنگلی گم شده است و می‌گرید. در این حال، «گولائود» (Golaud) : برادر «په له آس»، که برای شکار به جنگل رفته، او را می یابد. «گولائود» و «په له آس» هر دو نوادهٔ «شاه آرکل» ـ(King Arkel)ـ می باشند... باری، «گلائود» افسون «مه لیزاند» شده و او را همراه خود به قصر پدر بزرگش می برد و با او ازدواج می‌کند... اما دیری نمی‌گذرد که «پله آس» و «مه لیزاند» با هم مواجه می‌گردند، به یکدیگر علاقه یافته و دل می سپارند و با هم گفتگو می‌کنند. «گولائود» از طریق پسری که مولود ازدواج قبلی اوست، از عشق میان «مه لیزاند» و «په له آس» خبردار می‌شود و در آتش حسد شعله ور می‌گردد. از سوی دیگر، «په له آس» که خود را در دام عشقی و نیز خیانتی اجتناب ناپذیر نزدیک می بیند، قصد سفر و دور شدن از «مه لیزاند» را می‌کند. اما چون «شاه آرکل» در بستر مرگ به سر می برد، مدتی عزیمت به این سفر را به تأخیر می اندازد. و همین تأخیر در عزیمت، فاجعه به بار می‌آورد... بالاخره «گولائود» قصد قتل برادر را می‌کند. و هنگامی که «په له آس» عازم سفر است و در جنگل برای خداحافظی با «مه لیزاند» دیدار می‌کند، از پنهانگاه خود بیرون آمده، برادر را به قتل می‌رساند و «مه لیزاند» را مجروح می‌سازد. هرچند جراحت عمیق نیست، اما دیری نمی‌گذرد که «مه لیزاند» هنگام زایمان از پا در می‌آید و می‌میرد...

«کلود دبوسی» (Claude Debussy, 1862-1918) موسیقیدان فرانسوی، در سال (1902) براساس همین نمایشنامه، اپرایی به همین نام تصنیف نموده که یکی از بهترین نمایش‌های موسیقایی محسوب می‌گردد.

در بخش آغازین نمایشنامه، شستن درگاه قلعه، به صورت نمادین خبر از رویدادی گناه‌آمیز می‌دهد. این نمایشنامه، به دست «بدری وزیری» و «حسینعلی ملاح» به فارسی ترجمه شده، و برش‌های زیر، از ترجمهٔ این دو مترجم انتخاب شده است:

اشخاص نمایش:

- □ **آرکل:** سلطان آلموند — **Arkel**
- □ **ژنوی‌یو:** مادر پله‌آس و گولو — **Genevieve**
- □ **پله‌آس:** — **Pelleas**
- □ **گولو:** نوه‌های آرکل — **Golaud**
- □ **ملیزاند:** — **Mélisande**
- □ **اینی‌یولد:** پسر گولو از همسر اولش — **Yniold**
- □ **پزشک، دربان، خدمتکاران، بینوایان و دیگران.**

پردهٔ اول

صحنهٔ اوّل

[در کاخ -La Porte du Chateau-]

زنان خدمتکار

[از درون کاخ]

در را باز کنید! در را باز کنید!

دربان

کیست؟ برای چه بیدارم می‌کنید؟ از درهای فرعی بروید بیرون، از

درهای فرعی بروید بیرون، اینهمه در توی این خانه هست!...

یکی از خدمتکاران

[از درون عمارت]

آمده‌ایم در و درگاهی و پله‌ها را تمیز کنیم. باز کنید، باز کنید!...

خدمتکار دیگر

[از داخل]

گویا خبرهائی هست!

خدمتکار سومی

[از داخل]

جشن‌های بزرگی خواهند گرفت! زود باش، باز کن!...

خدمتکاران

باز کن! باز کن!

دربان

صبر کنید! صبر کنید! نمی‌دانم می‌توانم به تنهائی بازش کنم یا نه... اصلاً باز نمی‌شود... صبر کنید هوا روشن بشود...

خدمتکار اولی

هوای بیرون بقدر کافی روشن است؛ من آفتاب را از روزنه‌های در می‌بینم...

دربان

کلیدهای بزرگ را پیدا کردم... اوه! این کلید و کلون عجب سروصدائی راه انداخته‌اند... کمک کنید! کمک کنید!...

خدمتکاران

ما داریم می‌کشیم، داریم می‌کشیم...

خدمتکار دومی

اینکه باز شدنی نیست...

خدمتکار اولی

آه! آه! دارد باز می‌شود! یواش یواش دارد باز می‌شود!

دربان

عجب سروصدائی راه انداخته! همهٔ عالم را بیدار خواهد کرد...

خدمتکار دومی

[که در آستانه در دیده می‌شود.]

اوه! باین زودی هوای بیرون چه روشن شده!

خدمتکار اولی

آفتاب از روی دریا بالا می‌آید!

دربان

در باز شد... کاملاً باز شد!...

[تمام خدمتکاران در آستانهٔ در ظاهر می‌شوند و از آن می‌گذرند.]

خدمتکار اولی

من اول درگاهی را می‌شویم...

خدمتکار دومی

هرگز ما نمی‌توانیم همه اش را پاک کنیم.

سایر خدمتکاران

آب بیارید! آب بیارید!

دربان

بله، بله؛ اگر بقدر طوفان نوح هم آب بریزید باز برای پاک کردن این در کم است...

[صفحات ۱۳۶ تا ۱۳۹].

[صحنهٔ دوّم دربارهٔ برخورد «مه‌لیزاند» با «گولو» است. این برخوردِ نامنتظره، در جنگل کنار چشمه‌ای، روی می‌دهد... «گولو» سرانجام «مه‌لیزاند» را همراه خود به قلعه می‌آورد.]

صحنهٔ دوم

[جنگل]

[ملیزاند کنار چشمه‌ای ایستاده است. گولو وارد می‌شود.]

گولو

دیگر برایم مقدور نیست که از این جنگل بیرون بروم. خدا می‌داند که این حیوان تا کجا مرا بدنبال خود کشیده. با اینحال خیال می‌کردم چنان مجروحش کرده‌ام که در شرف مردن است؛ رد خون در اینجا هست، ولی اثری از شکار نمی‌بینم، گویا خودم هم گم شده‌ام... سگهایم نیز دیگر از عهدهٔ پیدا کردن من برنخواهند آمد... باید از همان راه که آمده‌ام برگردم... صدای گریه می‌شنوم... اوه! اوه! مثل اینکه لب چشمه کسی است؟... دختر بچه‌ای دارد آنجا گریه می‌کند! **[سرفه می‌کند.]** صدای مرا نمی‌شنود، صورتش را نمی‌توانم ببینم. **[نزدیک می‌شود و دستی به شانهٔ ملیزاند می‌زند.]** چرا گریه می‌کنی؟ **[ملیزاند متوحش می‌شود و می‌خواهد فرار کند.]** نترسید، ترس ندارد. چرا تنها اینجا گریه می‌کنید؟

ملیزاند

دست به من نزنید! دست به من نزنید!

گولو

نترسید... کاری به شما ندارم... اوه! چقدر شما زیبا هستید!

ملیزاند

به من دست نزنید وگرنه خودم را می‌اندازم توی آب!...

گولو

خیلی خوب، بـه شما دست نمـی‌زنم... نگاه کنـید. من به درخت تـکیه می‌کنم، نترسید. آیا کسی آزاری به شما رسانده!

ملیزاند

اوه! بله! بله! بله!

[به شدت گریه می‌کند.]

گولو

چه کسی شما را اذیت کرده؟

ملیزاند

همه! همه!

گولو

چه آزاری به شما رسانده‌اند؟

ملیزاند

نمی‌خواهم بگویم! نمی‌توانم بگویم!...

گولو

نگاه کنید؛ اینطور گریه نکنید. از کجا آمده‌اید؟

ملیزاند

فرار کرده‌ام!... فرار کرده‌ام!...

گولو

بسیار خوب، ولی از کجا فرار کرده‌اید؟

ملیزاند

گـم شـده‌ام!... اینجا گمشـده‌ام... اهـل اینجا نیستـم، آنـجا هم متولد نشده‌ام...

گولو

پس اهل کجا هستید؟ کجا متولد شده‌اید؟

ملیزاند

اوه! اوه! دور از اینجا... دور... دور...

گولو

این چیست که در ته آب می‌درخشد؟

ملیزاند

کجا؟ آه! این تاجیست که او به من داده. وقتی داشتم گریه می‌کردم در آب افتاد.

گولو

تاج؟ کی به شما این تاج را داده است؟ الان برایتان بیرونش می‌آورم...

ملیزاند

نه، نه، دیگر آن را لازم ندارم! خوشتر دارم که همین الان بمیرم...

گولو

بیرون آوردنش برای من خیلی آسانست. چشمه چندان گود نیست.

ملیزاند

دیگر آنرا لازم ندارم، اگر آنرا بیرون بیاورید، خودم را جای آن در آب خواهم انداخت!...

گولو

نه، نه، دست به آن نمی‌زنم. خیلی زیبا به نظر می‌آید. آیا خیلی وقت است که فرار کرده‌اید؟

ملیزاند

بله... شما کی هستید؟

گولو

من شاهزاده گولو، نوهٔ «ارکل» (Arkel) پادشاه سالخورده «آلموند» (Allemonde)ـ هستم...

ملیزاند

اوه! به این زودی موهای شما سفید شده...

گولو

بله؛ چندتائی، اینجا، نزدیک شقیقه‌ها...

ملیزاند

ریشتان هم... چرا اینطور به من نگاه می‌کنید؟

گولو

چشمهای شما را نگاه می‌کنم. هیچوقت چشمهایتان را نمی بندید؟

ملیزاند

چرا، چرا شبها آنها را می بندم...

گولو

چرا انقدر متعجب هستید؟

ملیزاند

شما دیو هستید یا آدمیزاد؟

گولو

من انسانی هستم مثل دیگران...

ملیزاند

برای چه به اینجا آمده‌اید؟

گولو

خودم هم درست نمی‌دانم. در جنگل مشغول شکار بودم. گرازی را تعقیب می‌کردم. راه را عوضی گرفتم. شما بچه سال به نظر می‌آئید. چند

سال دارید؟

ملیزاند

دارد سردم می‌شود.

گولو

میل دارید همراه من بیائید؟

ملیزاند

نه، نه؛ همینجا می‌مانم...

گولو

شما نباید اینجا تنها بمانید. غیرممکن است بتوانید تمام شب را در اینجا تنها بمانید. اسم شما چیست؟

ملیزاند

ملیزاند.

گولو

ملیزاند، شما نباید اینجا بمانید، همراه من بیائید...

ملیزاند

همین جا می‌مانم.

گولو

آخر تک وتنها وحشت خواهید کرد. تمام شب... غیرممکن است. ملیزاند، بیائید، دستتان را بدهید به من...

ملیزاند

اوه! دست به من نزنید!...

گولو

داد و فریاد نکنید... من دیگر به شما دست نمی‌زنم، ولی همراه من بیائید. شب خیلی تاریک و سرد خواهد شد. همراه من بیائید...

ملیزاند

کجا می‌روید؟...

گولو

نمی‌دانم... منهم مثل شما گم شده‌ام...

[هر دو خارج می‌شوند.]

[صفحات ۱۴۰ تا ۱۴۴]

[صحنه‌ای که در زیر می‌خوانید، مشهورترین بخش این نمایشنامه است. در این صحنه، «پله‌آس» برای نخستین بار «مه‌لیزاند» را در کنار چشمه می‌بیند. سرنوشت چنین رقم زده است که این دو به هم دل ببازند و در عشقی ممنوع گرفتار شوند... هنگامی که «مه‌لیزاند»، حلقهٔ انگشتری ازدواج را در حوض مرمر گم می‌کند، نمایشنامه با شیوه‌ای نمادگرایانه، معنای تازه‌ای پیدا می‌کند. این گم شدن انگشتری ازدواج، به معنای گسستن پیوند «مه‌لیزاند» از شوهر خود «گولو» می‌باشد.]

پردهٔ دوم

صحنهٔ اول

[چشمه‌ای در باغ]

[پله‌آس و ملیزاند وارد می‌شوند.]

پله‌آس

می‌دانید شما را کجا آورده‌ام؟ معمولاً نزدیک ظهر وقتی که هوای باغ خیلی گرم می‌شود من به اینجا می‌آیم. امروز حرارت به حدی است که انسان در سایهٔ درختان هم احساس خفگی می‌کند.

ملیزاند

اوه! چه آب صافیست...

پله‌آس

مانند زمستان سرد است. این یک چشمهٔ قدیمی است که سالها متروک افتاده، می‌گویند معجزه می‌کرده. کورها را شفا می‌داده، هنوز هم به «چشمهٔ کوران» معروف است.

ملیزاند

حالا دیگر کورها را شفا نمی‌دهد؟

پله‌آس

از وقتی که شاه تقریباً نابینا شده، دیگر کسی به سراغ این چشمه نیامده است...

ملیزاند

چقدر در اینجا آدم احساس تنهائی می‌کند... هیچ صدائی نیست.

پله‌آس

سکوت عجیب اینجا همیشگی است... حتی انسان احساس می‌کند که آب هم به خواب رفته است... میل دارید کنار حوض مرمر بنشینید؟ در اینجا یک درخت زیرفون هست که آفتاب هرگز از شاخه‌های آن عبور نمی‌کند...

ملیزاند

من می‌روم روی مرمر دراز بکشم. میل دارم ته آب را ببینم...

پله‌آس

تا به حال کسی نتوانسته است ته این آب را ببیند. شاید به اندازهٔ دریا عمیق باشد... هیچکس نمی‌داند سرچشمه‌اش کجاست. ممکن است که در اعماق زمین باشد...

ملیزاند

اگر چیزی در ته آب می‌درخشید، شاید می‌توانستیم آنرا ببینیم...

پله‌آس

اینطور خم نشوید...

ملیزاند

می‌خواهم به آب دست بزنم...

پله‌آس

مواظب باشید لیز نخورید... من دستتان را می‌گیرم...

ملیزاند

نه، نه؛ می‌خواهم هر دو دستم را در آب فرو کنم... مثل اینکه امروز دستهایم بیمارند...

پله‌آس

اوه! اوه! احتیاط کنید! احتیاط کنید! ملیزاند... ملیزاند!... اوه! گیسوان شما!...

ملیزاند

[برمی‌خیزد.]

نمی‌توانم. دستم نمی‌رسد.

پله‌آس

گیسوان شما در آب افتاد...

ملیزاند

بله، بله، آنها از دستهای من هم بلندترند... حتی از خودم هم بلندتر هستند...

[لحظه‌ای سکوت.]

پله‌آس

او هم شما را کنار چشمه پیدا کرد؟

ملیزاند

بله...

پله‌آس

چه به شما گفت؟

ملیزاند

یادم نیست...

پله‌آس

به‌شما خیلی نزدیک شد؟

ملیزاند

بله، می‌خواست مرا ببوسد...

پله‌آس

شما راضی نبودید؟

ملیزاند

نه.

پله‌آس

چرا راضی نبودید؟

ملیزاند

اوه! اوه! یک چیزی ته آب دارد تکان می‌خورد...

پله‌آس

احتیاط کنید، احتیاط کنید! می افتید! با چه بازی می‌کنید؟

ملیزاند

با حلقه‌ای که گولو به من داده...

پله‌آس

مواظب باشید از دستتان نیفتد...

ملیزاند

نه، نه، من به دستهای خودم اطمینان دارم...

پله‌آس

لب آبی به این گودی، اینطور بازی نکنید...

ملیزاند

دستهای من هیچوقت نمی‌لرزند.

پله‌آس

چه قشنگ در آفتاب می‌درخشد؟ اینطور آن را به هوا نیندازید...

ملیزاند

آه!...

پله‌آس

بالاخره افتاد؟

ملیزاند

افتاد توی آب!...

پله‌آس

کجاست؟

ملیزاند

پائین رفتنش را دیدم...

پله‌آس

مثل اینکه در ته آب دارد برق می‌زند...

ملیزاند

کو؟

پله‌آس

آنجا... آنجا...

ملیزاند

اوه! خیلی پائین است!... نه، نه، اصلاً آن انگشتر من نیست... آن نیست... گم شد... فقط دایره‌ای که حلقهٔ من روی آب درست کرده است بجای مانده... چه کنیم؟ حالا چه باید بکنیم؟...

پله‌آس

برای یک انگشتر که نباید اینقدر ناراحت شد. اهمیتی ندارد... شاید پیدا بشود. اگر نشد، یکی شبیه به آن را پیدا خواهیم کرد...

ملیزاند

نه، نه! هرگز نمی‌توانیم پیدایش بکنیم، حلقه شبیه به آنهم پیدا نمی‌شود... من خیال می‌کردم به خوبی می‌توانم از هوا بگیرمش. با وجود اینکه خیلی بالا پرت کرده بودم و خورشید هم چشمم را زد باز گرفتمش و دستم را هم بستم... ولی نمی‌دانم چه شد که از میان انگشتهایم لغزید و در آب افتاد.

پله‌آس

بیائید برویم، بیائید برویم؛ یک روز دیگر باز به اینجا خواهیم آمد... بیائید برویم موقع برگشتن است. همان وقت که حلقه شما در آب افتاد صدای زنگ ساعت، ظهر را خبر داد... گذشته از این خوب نیست که ما را با هم ببینند...

ملیزاند

اگر گولوسئوال کرد چه جواب بدهم؟

پله‌آس

حقیقت را بگوئید، حقیقت، حقیقت...

[خارج می‌شوند.]

[صفحات ۱۵۵ تا ۱۵۹]

۷۹ ــ نمایشنامهٔ «پرندهٔ آبی رنگ»

«پرنده آبی رنگ» نیز، نمایشنامه‌ای تخیلی و نمادگرای است: هیزم‌شکن بینوایی دو کودک به نامهای «می‌تیل» (Mytyle) و «تیل‌تیل» (Tyltyl) دارد. در شب کریسمس، دو کودک محروم او به خواب می‌روند، و در خواب می بینند که یک «پری» به‌نام «بریلون» (Berylune)، آنها را به جستجوی «پرنده‌ای آبی رنگ» می‌فرستد. «بریلون» به آنها «الماسی جادویی» می بخشد که به کمک آن «می تیل» و «تیل‌تیل» قادر می‌شوند روح اشیایی که در اطراف آنهاست، رویت نمایند. کودکان سفر خود را با توشه‌هایی از «نور»، «آب»، «نان»، «آتش»، «شکر»، «شیر»، و نیز «گربه» و «سگِ» خود، آغاز می‌کنند.

در «سرزمین خاطره» (The Land of Memory)، نیاکان و برادران و خواهران مردهٔ آندو، به خوش‌آمدگویی آنها می‌آیند. «شب» رمز و راز خود را به آنها بازگو می‌کند. کودکان چند پرندهٔ آبی رنگ می‌دزدند، امّا پرندگان، در نور صبح می‌میرند... در جنگل کودکان مورد غضب درختان و حیوانات قرار می‌گیرند. علت چنین غضبی هم «گربهٔ» آنهاست. جان «تیل‌تیل» در این رویداد به خطر می‌افتد، امّا «سگ» با وفای آنها، جان او را نجات می‌دهد... به «قصر خوشبختی» می‌رسند. در آنجا با آنچه انسان را شاد می‌کند مواجه می‌شوند، و یاد می‌گیرند که اسباب خوشبختی در خانه‌شان نیز وجود دارد... در «سرزمین آینده»، فرزندان متولد نشده را می بینند که آماده زندگی در زمینند... سرانجام، دو کودک به خانه بازمی‌گردند، بی آنکه «پرندهٔ آبی رنگ» را یافته باشند: ناگهان مادرشان آن دو را از خواب بیدار می‌کند.

در همین حال، همسایهٔ آنها به نام «برلین گت»

(Berlingot) ــ که به صورت «بریلون» در رویا برآنها پدیدار شده بود ــ به دیدارشان می‌آید. و «تیل‌تیل» تقاضایی دارد. «برلین گت» از «تیل‌تیل» می‌خواهد که پرندهٔ کوچکش را به او بدهد تا با آن، کودک در حال مرگش را، مدتی سرگرم کند. «تیل‌تیل» سخاوتمندانه پرنده‌اش را ــ که تنها مایهٔ دلخوشی اوست ــ به «بریلون» می سپارد، و ناگهان متوجه می‌شود این پرنده آبی رنگ است!

کودک «برلین گت» بهبود می‌یابد. اما «پرندهٔ آبی رنگ» می‌گریزد، و کودکان از تماشاگران می‌خواهند که آن پرندهٔ پرواز کرده را پیدا کنند:

«پرنده آبی رنگ» که نمادی از عشق و ایثار و همبستگی های بشری است: و به زعم «مترلینک» نام آن پرنده آبی رنگ، که از قلب‌ها گریخته ایثار است!

«پرندهٔ آبی»، نوشتهٔ «مترلینک» در پنج پرده و ده تابلو تصنیف شده و توسط «عبدالحسین نوشین» به فارسی ترجمه گردیده است. برش‌هایی که در زیر می‌خوانید، از ترجمهٔ او انتخاب شده است. در آغاز نمایش بدواً شخصیت‌های آن معرفی گردیده، صحنه ترسیم گردیده، و حالت و فضای نمادگرایانه و رویای کودکانهٔ شخصیت اصلی، نمایان شده‌اند:

اشخاص:

- **تیل‌تیل**
- **می‌تیل**
- **روشنائی**
- **پری ــ بریلون**
- **زن همسایه ــ برلین گت**

□ بابا تیل
□ نه‌نه تیل

□ بابا بزرگ تیل
□ ننه بزرگ تیل
□ برادران تیل تیل
□ خواهران تیل تیل
} مرده‌اند

□ زمان
□ دختر کوچک همسایه برلین گت
□ سگ (تیلو)
□ گربه (تیلت)
□ نان
□ قند
□ آتش
□ آب
□ شیر
□ گرگ
□ خوک
□ گاو
□ گاو ماده
□ گاو میش
□ گوسفند
□ خرگوش
□ اسب
□ درخت بلوط جنگلی
□ درخت نارون
□ زبان گنجشک
□ درخت زیفون
□ درخت صنوبر

□ درخت سرو
□ سرو جنگلی
□ عشقه
□ درخت سپیدار
□ درخت بید
□ ستارگان ــ ناخوشیها ــ تاریکیها و غیره.

پردهٔ نخستین

نخستین تابلو

خانهٔ هیزم‌شکن

[سن کلبهٔ ساده و دهقانی یک هیزم‌شکن را نشان می‌دهد. این کلبه گرچه محقر است ولی از آن بوی فقر نمی‌آید ــ در آن یک بخاری دیواری با چند تکهٔ هیزم که کم کم می‌سوزند؛ یک ساعت دیواری با پاندول وزنه‌ای، یک چرخ ریسمان‌ریسی، شیرآب، یک گنجه، یک تابلو و چند پارچه ظریف دیده می‌شوند ــ روی میز یک چراغ نفتی روشن است ــ پای گنجه یک سگ و یک گربه چنبرزده خوابیده‌اند ــ بین آنها یک کله‌قند درست بزرگ که در کاغذ آبی با نخ قند پیچیده شده قرار دارد. به دیوار یک قفس بند است که در آن یک قمری جای دارد ــ ته سن دو پنجره است که هر دو بسته هستند. زیر یکی از پنجره‌ها یک چارپایه گذارده شده ــ طرف چپ در خانه قرار گرفته که از پشت با یک کلون بزرگ بسته و باز می‌شود ــ یک در دیگر طرف راست است و نیز یک نردبان که بوسیلهٔ آن به بام خانه می‌روند. جلوی سن دو تخت خواب کوچک چوبی بچگانه گذارده شده، بالای سر هر کدام روی یک صندلی لباس دو کودک با دقت کامل تا و جای داده شده است.

وقتی پرده بالا می‌رود، تیل‌تیل و می‌تیل در تخت‌های کوچکشان به خواب سنگین هستند. مادرشان ــ تیل ــ برای آخرین بار به آنها نزدیک می‌شود، روی صورت آنها خم می‌شود و آنها را در حالت خواب تماشا می‌کند و با دست به شوهر خود، بابا تیل، اشاره می‌کند. بابا تیل سرِ خود را از درز در به درون می‌آورد، مادر انگشت خود را به علامت سکوت روی لب می‌گذارد و پس از آنکه هر دو بچه را می‌بیند، مادر چراغ را خاموش می‌کند و از سن خارج می‌شود ــ سن یک لحظه تاریک است، سپس روشنایی که دم به‌دم زیادتر می‌شود، از

درزپنجره‌ها به داخل نفوذ می‌کند. چراغی که روی میز بود دوباره به خودی خود روشن می‌شود، ولی این بار نور آن با لحظهٔ پیش فرق دارد و به رنگ دیگر است. به نظر می‌آید دو کودک، تیل‌تیل و می‌تیل، بیدار می‌شوند و روی تخت می‌نشینند.]

تیل‌تیل

می‌تیل

می‌تیل

تیل‌تیل

تیل‌تیل

خوابی؟

می‌تیل

تو چطور؟

تیل‌تیل

نه. می‌بینی که با تو حرف می‌زنم.

می‌تیل

می‌تیل: امشب نوئله[1] ... نه؟

ـــ عید تولد مسیح که پنج روز پیش از عید اول سال مسیحی است.

تیل‌تیل

نه فرداست. اما امسال خونهٔ ما بوی عید نمی‌یاد. عیدی هم خبری نیست.

می‌تیل

چرا؟

تیل‌تیل

شنیده‌ام مادر می‌گفت: امسال نتونسته به شهر بره بابانوئل را خبر کنه که خونهٔ ما بیاد، اما سال دیگه خودش میاد.

می‌تیل

تا سال دیگه خیلی مونده؟

تیل‌تیل

ایه! همچی کم هم نمونده. اما می‌دونی امشب نوئل خونهٔ بچه‌های اعیون میره.

می‌تیل

آهاه!

تیل‌تیل

او! نگاه کن مادرم یادش رفته چراغ را خاموش کنه. می‌دونی خوبه چکار کنیم؟

می‌تیل

چکار کنیم!

تیل‌تیل

از رختخواب بیرون بیائیم و...

می‌تیل

مگه نمی‌دونی مادرم قدغن کرده!

تیل‌تیل

حالا که هیچکس ما را نمی بینه. چی می‌شه. ها؟ پنجره را می بینی؟

می‌تیل

اوه! چه روشنایی!

تیل‌تیل

این روشنایی عیده.

می‌تیل

چه عیدی!

تیل تیل

خونهٔ رو برو. خونهٔ بچه اعیانها درخت نوئل هست! بریم پنجره را وا کنیم.

می تیل

می‌شه؟

تیل تیل

چرا نشه. حالا که تنها هستیم و همه خوابند. صدای موزیک را می‌شنوی؟ بلندشیم.

[بچه‌ها به طرف پنجره می‌دوند. بالای چارپایه می‌روند، یک پنجره را باز می‌کنند. روشنایی زیاد به داخل نفوذ می‌کند. دو بچه با دقت بیرون را تماشا می‌کنند.]

تیل تیل

آخ همه جا خوب دیده می‌شه!

می تیل

من که هیچی نمی بینم!

تیل تیل

برف می یاد! اوه! دو تا کالسکهٔ شش اسبه دم دره.

می تیل

دوازده‌تا پسر بچه از توی کالسکه ها بیرون آمدند.

تیل تیل

احمق! اینها دختر بچه اند.

می تیل

پس چرا شلوار پاشونه؟

تیل تیل

تو هیچی نمی فهمی. اوه! چرا منو هل میدی؟

می‌تیل

من به تو دست نزدم.

تیل‌تیل

[که همه جا را خودش گرفته.]

همه جا را گرفته‌ای.

می‌تیل

من که اصلاً جا ندارم.

تیل‌تیل

این طور داد نزن... درخت خود دیده می‌شه.

می‌تیل

چه درختی؟

تیل‌تیل

درخت نوئل، تو که همش به دیوار نگاه می‌کنی!

می‌تیل

چکار کنم؟ تو یک خورده جا به من نمی‌دی که بیرون را ببینم.

تیل‌تیل

بیا! بسته؟... ببین چقدر چلچراغ روشنه! چقدر!

می‌تیل

این سروصدا چیه؟

تیل‌تیل

صدای موزیک... آواز؟

می‌تیل

اوه! نگاه کن، یک کالسکه دیگه با اسبهای سفید آمد.

تیل تیل

داد نزن تماشا کن.

می تیل

نگاه کن آن چیزهای طلائی چیه به درخت آویزونه؟

تیل تیل

اسباب بازی، شمشیر، تفنگ، سرباز، توپ.

می تیل

عروسک چطور؟ عروسک نیست؟

تیل تیل

نه، آنها از عروسک خوششون نمی یاد.

می تیل

آنها چیه روی آن میز چیده اند؟

تیل تیل

شرینی، میوه، آب نبات، نقل، نون کره ئی.

می تیل

من وقتی کوچک بودم یک دفعه از آنها خورده ام.

تیل تیل

منم خورده ام. از نونی که ما می‌خوریم خوشمزه تره، اما ما نمی‌توانیم هر وقت دلمون بخواد نون کره ئی بخوریم.

می تیل

ببین آنها چقدر دارند! میز پره! همهٔ آنها را می‌خورند؟

تیل تیل

البته. پس چکار می‌کنند؟

می تیل

پس چرا همین الان نمی‌خورند. منتظر چی هستند؟

تیل تیل

برای اینکه گرسنه شون نیست.

می تیل

گرسنه شون نیست. چرا؟

تیل تیل

اه! برای اینکه آنها هر وقت میل دارند می‌خورند.

می تیل

هر روز؟

تیل تیل

همچی میگن.

می تیل

همهٔ این شیرینی ها را می‌خورند؟ از آنها به کسی هم می‌دهند؟

تیل تیل

مثلاً به کی؟

می تیل

بما.

تیل تیل

آنها ما را از کجا می‌شناسند؟

می تیل

اگه بریم ازشون بخواهیم چطور؟

تیل تیل

نمیشه این کار را کرد.

می‌تیل

چرا؟

تیل‌تیل

برای این که مادر قدغن کرده.

می‌تیل

[از شادی دست می‌زند.]

آخ! چقدر قشنگند!

تیل‌تیل

چقدر می‌خندند! خوب می‌خندند!

می‌تیل

بچه‌ها را نگاه کن می‌رقصند!

تیل‌تیل

آره، آره بیا ما هم برقصیم.

[از شادی پا می‌کوبند.]

می‌تیل

چه خوبه!

تیل‌تیل

ببین بهشون شرینی می‌دهند. شیرینی‌ها توی دستشونه: دارند می‌خورند! می‌خورند! می‌خورند!

می‌تیل

به کوچک، کوچک‌ها هم می‌دهند. دوتا، سه‌تا، چهارتا.

تیل‌تیل

اوه! چه خوشمزه است! خوشمزه! خوشمزه!

می‌تیل

[شیرینی‌هائی را که تصور می‌کند به او داده‌اند می‌شمرد.]

من دوازده‌تا دارم.

تیل‌تیل

من چهار دفعه دوازده‌تا. اما غصه‌نخور، من از مال خودم به تو می‌دهم

[در می‌زنند. تیل‌تیل ناگهان ساکت و مضطرب می‌شود.]

در می‌زنند.

می‌تیل

بنظرم باباست.

[چون بچه‌ها جواب نمی‌دهند و در را باز نمی‌کنند، کلون در بخودی خود کشیده می‌شود، در باز می‌شود. یک پیرزن قد کوتاه سبز پوش با روسری «شاپرون روژ» (Chaperon Royge) داخل می‌شود. پیره‌زن قوز دارد، می‌لنگد، یک چشمش کور است، بین دماغ و چانه‌اش دیگر فاصله‌ای نمانده، قامتش خمیده و به کمک چوب راه می‌رود ــ شاید این پیره‌زن یک پری است.]

پری

ببینم شما اینجا سبزه‌ای که آواز می‌خونه یا پرندهٔ آبی رنگ دارید؟

تیل‌تیل

ما سبزه داریم، اما آواز نمی‌خونه.

می‌تیل

تیل‌تیل: یک پرنده دارد.

تیل‌تیل

اما نمی‌تونم به کسی بدهمش.

پری

چرا؟

تیل تیل

برای اینکه مال خودمه.

پری

این هم برای خودش دلیلی است. خوب، کجاست این پرنده؟

تیل تیل

توی آن قفس.

پری

[پس از آنکه عینک‌های خود را می‌گذارد و پرنده را به دقت نگاه می‌کند:]

نه این پرنده به درد من نمی‌خوره، رنگش خوب آبی نیست. باید شما برید و آن پرنده‌ای را که برای من لازمه پیدا کنید.

تیل تیل

منکه نمی‌دونم آن پرنده کجاست.

پری

من هم نمی‌دونم. به همین جهت باید آن را جستجو کرد. اما پرندهٔ آبی را حتماً باید پیدا کنید. من آن را برای دختر کوچکم که خیلی ناخوشه می‌خوام.

تیل تیل

چشه؟

پری

درست معلوم نیست، آنقدر می‌دونم دخترم می‌خواد خوشبخت باشه.

تیل تیل

آهاه!

پری

می‌دونید من کی هستم؟

تیل تیل

شمام یک خرده شبیه همسایهٔ ما مادام «برلین گت» ..(Berlingot)[1] هستید.

پری

[خشمناک:]

هرگز! هیچ شباهتی بین ما نیست. من پری «بری لون»! (Berylune) هستم.

تیل تیل

آهان! خیلی خوب.

پری

باید همین الان راه بیفتید.

تیل تیل

شمام با ما می‌آئید؟

پری

نه من نمی‌تونم، برای اینکه صبح گوشت بار کردم و اگر دم‌بدم سرنزنم حتماً سرمیره. خوب **[سقف اتاق، سوراخ بخاری وپنجره را نشان می‌دهد.]** می‌خواهید از اینجا، از آنجا، یا از آنجا بیرون برید.

تیل تیل

[با ترس در را نشان می‌دهد:]

من بیشتر دوست دارم از اینجا بیرون برم.

پری

[خشمگین:]

غیرممکنه... چه معنی داره! این چه عادت عجیب و غریبی است! همه می‌خواهند از در بیرون برند. نه ما از اینجا بیرون می‌ریم. **[پنجره را نشان**

می‌دهد.] خوب، منتظر چی هستید؟ لباستان را به پوشید. [بچه‌ها اطاعت می‌کنند.] بیا می تیل من کمکت کنم.

تیل تیل

ما کفش نداریم.

پری

هیچ اهمیت نداره، من عوضش یک کلاه خیلی قشنگ بهتون میدم. پس پدر و مادرتون کجا هستند؟

تیل تیل

[درِ طرف راست را نشان می‌دهد.]

آنجا خوابیده اند.

پری

پدر بزرگ و مادر بزرگتان کجاند؟

تیل تیل

آنها مرده اند.

پری

برادر و خواهر هم دارید؟

تیل تیل

آره، آره، سه تا برادر کوچک.

می تیل

چهار تا خواهر کوچک.

پری

آنها کجا هستند؟

تیل تیل

آنها همه مرده اند!

پری

می‌خواهید همهٔ آنها را دوباره ببینید؟

تیل‌تیل

آره، آره همین الان، کو؟ نشان بده.

پری

این جا نه. آنها توی جیب من که نیستند، اما حتماً می بینیدشان، آنها در شهر «**یادگار**» هستند. آن شهر سر راه پرندهٔ آبی است. بعد از چهارراه سوم، چسبیده به چهارراه، دست چپ... راستی وقتی من در زدم شما چکار می‌کردید؟

تیل‌تیل

داشتیم بازی شرینی خوردن می‌کردیم.

پری

نون شیرینی هم دارید؟ کجاست؟

تیل‌تیل

تو خونهٔ بچه اعیانها، نگاه کن اونجا!

[پری را طرف پنجره می برد.]

پری

دیگران شیرینی می‌خورند شما شادی می‌کنید.

تیل‌تیل

آره ما هم تماشا می‌کنیم.

پری

تو از آنها بدت نمی یاد؟

تیل‌تیل

چرا بدم بیاد؟

پری

برای این که آنها شیرینی می‌خورند. من خیال می‌کنم آنها خیلی تقصیر دارند که به تو شیرینی نمی‌دهند.

تیل‌تیل

نه چه تقصیری دارند! آنها که ما را نمی‌شناسند: بیا نگاه کن ببین چه خونهٔ قشنگی دارند!

پری

از خونهٔ تو قشنگ‌تر نیست.

تیل‌تیل

چطور! خونه ما تاریکتره، کوچکتره، شیرینی نداره.

پری

نه نه! اینجا با آنجا فرقی نداره، فقط تو نمی‌تونی ببینی.

تیل‌تیل

چطور نمی‌تونم ببینم! خیلی هم خوب می‌بینم! از این جا ساعت کلیسا را که بابا نمی‌بینه من می‌بینم و می‌فهمم چه ساعتیه.

پری

من به تو می‌گم خوب نمی‌بینی. بگو ببینم من چطوری هستم. هیکلم چطوره؟ **[تیل‌تیل و میتیل سخن نمی‌گویند.]** ده! اگه خوب می‌بینی بگو ببینم من خوشگلم یا زشت؟ جوان نمیدی؟ جوانم یا پیر؟ رنگ و روم سرخه یا زردانبو هستم؟ شاید این طور می‌بینی که من یک قوزیم دارم؟

تیل‌تیل

نه نه آنقدرها بزرگ نیست!

پری

چرا چرا! اگه از ته دلت به‌پرسند، می‌گی به اندازهٔ یک کوهه... به نظرم

خیال می‌کنی دماغم هم کجه؟ چشم چپم هم ترکیده؟

تیل تیل

نه نه هیچ هم چه خیالی نمی‌کنم... راستی بگو ببینم کی چشمت را ترکانده؟

پری

چشمم نه ترکیده. بی حیا! بیچاره! این چشمم از آن یکی قشنگ‌تره، بزرگ‌تره، روشن‌تره، مثل آسمان آبی است. گیسام را می بینی، مثل ساقهٔ گندم طلایی است؛ به طلای ناب می‌مونه؛ زلفهام آنقدر زیاده! آنقدر زیاده! که روی سرم سنگینی می‌کنه، از اطراف شانه هام پائین می‌ریزه. خرمن زلف را روی دستم می بینی.

[دو تا فتیلهٔ موی نازک خاکستری رنگ روی دستش دیده می‌شود.]

تیل تیل

آره من چند تا دونه اش را می بینم.

پری

چند تا دونه!... دسته دسته، حلقه حلقه، خرمن خرمن، خرمن های طلایی رنگ، من می‌دونم که بعضی ها می‌گویند که موهای مرا نمی بینند، اما گمان دارم تو از آن اشخاص بدجنس و کور نباشی.

تیل تیل

نه! من آنهایی را که زیر چارقدت قایم نشده می بینم.

پری

باید آنهایی را هم که پنهان شده همین طور با جرئت ببینی. مردم خیلی عجیب و غریبند!... از وقتی که پری ها مرده اند دیگه هیچ چی را نمی بینند و هیچی را حس نمی‌کنند... خوبه که من همیشه آن چیزی که چشم های کور را بینا می‌کنه با خودم همراه دارم. نگاه کن چی چی از

توی کیسه‌ام در می‌آرم!

تیل‌تیل

... اوه! چه کلاه سبز قشنگی! این چیه این طور جلوش می‌درخشه!

پری

این همان الماسی است که همه چیز را نمایان می‌کنه.

تیل‌تیل

آهاه!

پری

آره کلاه را که سرت گذاشتی الماس را از راست به چپ کمی به چرخان، مثلاً این طور می‌فهمی؟ آن وقت این الماس روی برآمدگی جلوی سر، که هیچ کس نمی‌بینه فشار میاره و چشم‌ها را وا می‌کنه.

تیل‌تیل

آدم را اذیت نمی‌کنه؟

پری

نه اون هم سحرآمیزه. وقتی چرخاندی آن وقت آنچه در باطنِ وجودته، آنچه را که به چشم ظاهر نمی‌شه دید، می‌بینی؛ مثلاً روح نان، روح شراب، روح فلفل.

می‌تیل

روح قند را هم با این میشه دید؟

پری

[خشمگین]

البته البته... می‌دونی من از این سئوال‌های بی‌معنی هیچ خوشم نمیاد... برای اینکه روح قند با فایده‌تر از روح فلفل نیست؟... خوب، من آن چیزی که می‌تونه برای جستجوی پرندهٔ آبی به شما کمک بکنه

بهتون می‌دم. گرچه می‌دونم انگشتری که آدم را ناپدید می‌کنه یا قالیچهٔ حضرت سلیمان بیشتر بدردتون می‌خوره. اما کلید گنجه‌ای که آنها را توش گذاشته‌ام گم کرده‌ام... اوه! راستی نزدیک بود یادم بره. وقتی الماس را این طور چرخاندی آن وقت یک چرخ دیگه بدهی گذشته را دوباره می بینی؛ یک چرخ دیگه، آینده را هم می بینی... این الماس ابزار عجیب و کارآمدی است، سروصدا هم نداره.

تیل‌تیل

می‌ترسم پدرم از من بگیردش.

پری

نترس نمی بیندش تا وقتی که این روی سر تو است، هیچ کس نمی‌تونه ببینـدش. می‌خواهی حالا یک دفعه امتحان کنی؟ **[کلاه سبز را سر تیل‌تیل می‌گذارد.]** حالا الماس را به چرخان. یک چرخ آن وقت...

[به‌محض اینکه تیل‌تیل الماس را می‌چرخاند نعره ناگهانی در تمام موجودات حاصل می‌گردد. پری پیر فوراً دختر زیبایی می‌شود. دیوارهای کلبه رنگ آبی فیروزه به خود می‌گیرند. می‌درخشند. چون گوهرهای گوناگون چشم را خیره می‌نمایند. اثاثیهٔ محقر اتاق زیبا و تابناک می‌شوند. میز چون مرمر می‌درخشد. صفحهٔ ساعت دیواری چشمک می‌زند و می‌خندد. در صورتی در جلو ساعت باز می‌شود و شماره‌های ساعت مانند فرشتگان دست یکدیگر را گرفته رقص کنان به صدای موسیقی آسمانی از آنجا خارج می‌شوند. تیل‌تیل فوق‌العاده متعجب و مبهوت آنها را نشان می‌دهد و فریاد می‌کند.]

تیل‌تیل

اوه! این دخترهای قشنگ کی هستند؟ پری خانم!

پری

نترس اینها ساعت‌های زندگی تواند، چون یک لحظه آزاد و پدیدار هستند خوشحالی می‌کنند.

تیل تیل

چرا دیوارها این طور می‌درخشند. از قند ساخته شده‌اند یا از سنگ‌های قیمتی؟

پری

همهٔ سنگ‌ها مثل همند، همه قیمتی هستند، منتهی بشر چندتاش را بیشتر نمی بینه.

[در موقع این سئوال و جواب تغییر و تبدیل موجودات ادامه دارد. روح به شکل مرد ساده‌لوحی که به رنگ نان، قبایی پوشیده و صورتش از آرد سفید شده با قیافهٔ مات از دیگ خارج می‌شود و دور می‌زند و می‌چرخد. آتش با صورت و لباس آتشی رنگ که به گوگرد درخشان آلوده شده دور میز عقب نان می‌دود و از زور خنده پیچ و تاب می‌خورد.]

تیل تیل

این مرد بدقیافه کیه؟

پری

وحشت نکن، این روح نونه، این لحظه را که حقیقت فرمانروایی می‌کنه غنیمت شمرده و از توی دیگ، یعنی خانهٔ تنگ و تاریکش، بیرون آمده.

تیل تیل

پس این جن قرمز پوش که بوی بد میده این کیه؟

پری

هیس! بلند حرف نزن می‌شنوه، این آتشه، خیلی بدخلقه.

[سگ و گربه که پای گنجه خوابیده‌اند به دو شخص تبدیل می‌شوند. صورت اولی مثل «بول‌دگ» (Bouledogue) و دومی مانند گربه براق می‌باشد. سگ به طرف تیل‌تیل می‌دود و با عجله و خشونت تیل‌تیل را می‌بوسد و نوازش می‌کند. گربه پشم‌های خود را شانه می‌زند، دست و صورت خود را با آب دهن پاک می‌کند و با دست سبیل‌هایش را مرتب می‌نماید.]

[صفحات ۵ تا ۱۷، ترجمهٔ عبدالحسین نوشین]

[تابلوی پنجم این نمایشنامه، یکی از نماد گرایانه ترین صحنه های آن است. در این نمایشنامه، به درختان و اشیاء طبیعی نیز: «شخصیت» و زبان نمایشی اعطاء گردیده است. درختان، گربه، تیل تیل، سگ و حتی خش خش برگ های درختان و... در نمایشنامه حضور دارند و به گفتگو پرداخته اند. جنگل مرموز است و پر از اسرار: فضاهای اسرارآمیز و تصور روح در اشیاء، و نیز به سخن در آمدن آنها، از شیوه های نمایشنامه های نماد گرای به حساب می‌آیند. در آثار «فدریکو کارسیا لورکا» که در صفحات آیندهٔ این کتاب به آنها اشاره شده است، صحنه ای مشابه به صحنهٔ زیر وجود دارد، صحنه ای که ماه و جنگل و انسان، با هم به گفتگو پرداخته اند:]

تابلو پنجم

جنگل

[یک جنگل ــ شب مهتاب است ــ درخت های کهن گوناگون مخصوصاً: یک بلوط جنگلی، یک درخت زبان گنجشک، یک نارون، یک درخت تبریزی، یک صنوبر، یک سرو، یک زیفون، یک بلوط... گربه داخل می‌شود.]

گربه

سلام به همه درختها!

خش خش برگهای درختان

سلام!

گربه

امروز روز بزرگی است!... دشمن ما میاد که نیروی شما را آزاد کنه و خودش تسلیم بشه... تیل تیل پسر هیزم شکن، که پدرش انقدر به شما آزار رسانده، عقب پرندهٔ آبی، یگانه دانندهٔ اسرار ما، که شما از اول دنیا تا به حال از چشم بشر پنهان کرده اید، می‌گردد. [خش خش برگها] چی میگید؟

آهاه، درخت سپیدار حرف می‌زنه... بله پسر هیزم شکن یک الماس داره [با این خاصیت که می‌تونه یک آن روح های ما را آزاد کنه و ما را مجبور کنه که پرندهٔ آبی را به او بدیم... و بدونید، از آن لحظه ای که پرندهٔ آبی به دست بشر بیفته دیگه ما روزگار نخواهیم داشت. [خش خش برگها] کی حرف می‌زنه؟ آهاه، بلوط جنگلی... حالتان چطوره؟ [خش خش برگهای بلوط] هنوز زکام هستید؟ رب سوس هم زکام شما را خوب نمی‌کنه؟ رماتیسمتون چطوره؟ هنوز خوب نشده؟ من گمان می‌کنم رماتیسم شما برای خاطر این عشقه های مرطوب باشه که انقدر روی پاهاتون میندازید... پرندهٔ آبی هنوز پیش شماست؟ [خش خش برگهای بلوط] چی میگید؟ البته، بدون شک نباید این فرصت را از دست داد. باید هر طور هست او را از بین برد... [خش خش برگها] ببخشید! درست نشنیدم... بله، خواهرش هم با اوست، او را هم باید کشت. [خش خش:] بله، سگ همیشه دنبال آنهاست و به هیچ تمهیدی نمیشه او را از آنها دور کرد. [خش خش:] بله!... سگ را یک طوری گول بزنیم!... غیرممکنه. من خیلی بهش خواندم، از راه در نمیره. [خش خش برگها] آهاه، صنوبر؛ تو هستی... آره چندتا چوبهٔ دار درست کن... آره با آتش، قند، آب شیر و نون هم هستند... به غیر از نون، که آدم مهملی است و رأی درست و حسابی نداره، سایرین با ما هستند... روشنایی هم که به کلی طرف بشر را گرفته. او اینجا نمیاد. الان خوابه. من با هزار نیرنگ بچه ها را گول زده‌ام و تنها اینجا آورده‌ام، بلکه تا وقتی روشنایی خوابه نابودشان کنیم. به این جهت این فرصت یگانه را باید غنیمت بشمریم. [خش خش برگها] آهاه، این صدای زبان گنجشکه... بله، راست میگید، باید حیوانات را هم خبر کنیم... خرگوش طبلش را داره؟ خودش الان پیش شماست؟ چه بهتر! بگید طبل آشوب را بکوبه و همهٔ حیوانات را خبر

کنه... بچه ها آمدند.

[صدای طبل خرگوش شنیده می‌شود. تیل‌تیل، می‌تیل و سگ داخل می‌شوند.]

تیل‌تیل

اینجاست؟

گربه

آهاه، ارباب کوچولوی من، آمدید؟ امشب چه رنگ و روی خوبی دارید! چه خوشگل شده‌اید!... من پیش از شما خودم را اینجا رساندم که ورود شما را خبر بدم. کارها روبراهه. دیگه این دفعه پرندهٔ آبی را می‌گیریم، حتم دارم... من، پیش پای شما، خرگوش را فرستادم طبل خبر بزنه و حیوانات سرشناس را خبر کنه... آهاه، صدای پاشون توی برگهای خشک شنیده میشه. گوش کنید... اما کمی ترسو هستند. می‌ترسند جلو بیایند.

[صدای بعضی حیوانات مانند گاو، خوک، اسب، الاغ شنیده می‌شود. گربه آهسته به تیل‌تیل:]

تیل‌تیل

سگ را چرا همراه آوردید؟ من به شما گفتم که سگ با هیچ کس حتی درخت‌ها میانهٔ خوبی نداره. هیچ کس هم او را دوست نمی‌داره. همه‌جا هم کارها را او خراب می‌کنه. من می‌ترسم اینجا هم زحمت‌های ما را بهدر بده...

تیل‌تیل

هر کار کردم نتونستم از دستش خلاص بشم. همه‌جا عقب ما میاد. **[به سگ درحالی که او را می‌ترساند:]** یالا! برو گم شو! حیوان بدجنس!

سگ

کی؟ من؟ چرا؟ مگه چکار کرده‌ام؟

تیل‌تیل

میگم برو گم شو! لازم نیست اینجا باشی! هیچ به تو احتیاج نداریم! همه‌جا باعث زحمت ما هستی!...

سگ

خوب، من هیچی نمیگم. من از دور تماشا می‌کنم. از جلو چشمت دور میشم... می‌خواهی خوشمزگی کنم بخندی؟

گربه

[آهسته به تیل‌تیل:]

این‌طور بی اطاعتی می‌کنه و شما هیچی نمیگید! چند تا چوب به دماغ و پک و پهلوش بزنید! دیگه راستی راستی همه را کسل کرده!

تیل‌تیل

[سگ را می‌زند.]

حالا بهت می‌فهمونم چطور باید از من اطاعت کرد، از حرفهای من سر پیچی می‌کنی!...

سگ

آخ! آخ! آخ!...

تیل‌تیل

هاه؟ خوبه؟

سگ

تو مرا میزنی منهم می بوسمت.

[او را می‌بوسد.]

تیل‌تیل

خوبه خوبه دیگه! بدو گم شو!

می‌تیل

نه، نه. بگذار بمونه. من می‌خوام اینجا باشه. وقتی او نیست من می‌ترسم.

سگ

[دور می‌تیل می‌چرخد. دست و پای او را می‌بوسد و می‌لیسد:]

اوه! دختر کوچولوی مهربون! چه خوبی! چه مهربونی! چه خوبی! بگذار ببوسمت باز... باز یک دفعهٔ دیگه...

گربه

[آهسته:]

احمق! حالا می‌بینی چه بلایی به سرت میارم **[بلند:]** بهتر آن است که وقت را تلف نکنیم. الماس را بچرخانید!...

تیل‌تیل

من کجا باید بایستم؟

گربه

اینجا، توی مهتاب. از این جا بهتر می‌بینید... خیلی خوب، حالا الماس را ملایم به چرخانید!...

[تیل‌تیل الماس را می‌چرخاند، فوراً لرزهٔ شدیدی شاخ و برگهای درختان را تکان می‌دهد. تنه‌های بزرگ و با شکوه درختان کهن از هم شکافته می‌شوند و از شکافهای آنها روح هر درخت بیرون می‌آید. شکل ظاهر این روحها، بنا به شکل و خصوصیات هر درخت، با یکدیگر تفاوت دارد: مثلاً روح نارون گرد، کوتاه، دارای قوارهٔ ناموزون و شکم گنده است. روح زیفون آرام، خودمانی و بشاش است. روح زبان گنجشک، چست چالاک و باشکوه و جلال است. روح سپیدار سفید رنگ، بودار و کمی پریشان است. روح بید مجنون ضعیف، ظریف، دارای گیسوان بلند و پریشان است. روح صنوبر بلند قد، نازک اندام، خاموش و کم حرف است. روح سرو گرفته و غم‌انگیز است. روح بلوط پرمدعاست و خیلی خودش را می‌گیرد. روح تبریزی چست و چابک، نازک اندام، زیاد حرکت می‌کند، بهر طرف می‌چرخد و خیلی پرحرف است. روحهای درختان بعضی آهسته و کسل از تنهٔ خود بیرون می‌آیند، تمام اعضای بدنشان کرخ شده، خمیازه می‌کشند، گویا چند صد سال است در خواب بوده‌اند، بعضی دیگر بچابکی، با شتاب و با یک خیز از جای خود بیرون می‌پرند، همهٔ آنها نزدیک تنه‌های خود و دور بچه‌ها می‌ایستند.]

فصل چهاردهم

اسکار وایلد و نمایشنامهٔ «سالومه»

۸۰ ــ نگاهی به زندگی و آثار «اسکار وایلد»

«اسکار وایلد» (Oscar Wilde, 1856-1900) ، شاعر و نویسندهٔ انگلیسیِ ایرلندی تبار، چند نمایشنامه انشاء نموده که یکی از آن‌ها به نام «سالومه» (Salome, 1893) ، بیش از بقیه، دارای جنبه‌های «نمادگرایان» می باشد. وی دربارهٔ هنر نمایش نیز نظریاتی ابراز نموده که توجه به آنها، در فهم آثار او ــ به ویژه «سالومه» ــ اهمیت دارد.

به نظر او واقع گرایی در هنر، نهایتاً به شکست می انجامد. زیرا آنچه هنر را معیوب می‌کند: «موضوع روز» و «نو» بودن «درونمایه» (Content) و «ریخت» (فرم = Form) آن است، و این عیب در هنر واقع گرای وجود دارد. زیرا آنچه «موضوع روز» و «نو» باشد، خیلی زود از «مد» افتاده و کهنه می‌شود؟

«وایلد» می افزاید، زیباترین پدیده‌ها، آنهایی هستند که «استفادهٔ» خاصی ندارند، و علت وجودی آنها صرفاً «زیبایی» است.

هرآنچه برای استفادهٔ خاصی به‌وجود آید، و دارای خواص و فوائد «عملی» باشد، و برای کاربرد و «سود» آوری آفریده شود، محتملاً فاقد ارزش هنری می باشد.

«وایلد» ٤٦ سال زندگی کرد. و زندگی نسبتاً کوتاه او، پرجنجال، پراُفت‌وخیز، دیوانه‌وار و نهایتاً غم‌انگیز بود.

وی رفتاری نامتعارف، و زبانی تند و گزنده، و قلمی طنزآمیز و دشمن‌تراش داشت. از نظر ظاهر هم وضع او مخصوص خودش بود: در دوره‌ای که مردان موی سرشان را کوتاه می‌کردند، وی موهای سرش را بلند نگاه می‌داشت. همیشه یک گل آفتاب گردان به برگردانِ کتِ مشکی و رسمی خود سنجاق می‌کرد و... اما شیرین زبانی ها، نکته سنجی ها و بذله گویی های ادیبانهٔ او همیشه نقل محافل ادبی و هنری بود. زندگی بی برنامه و اصراف و تبذیرهای مالی، او را بدهکار می‌کرد، و وی برای پرداخت بدهکاری های خود، در مقابل دریافت پول، در مراکز و محافل ادبی ــ هنری، دربارهٔ هنر و ادبیات به ایراد سخنرانی می پرداخت.

فضاحت ها و بی بندوباری های مالی، و اخلاقی و... و کینه‌توزی های دشمنان و حسودان و بدخواهان، سرانجام باعث دستگیری و محکوم شدن او به دو سال حبس با اعمال شاقه گردید... دوران حبس، روح و جسم او را رنجور و ناتوان ساخت. به‌نحوی که پس از آزادی از زندان، سه سال بیشتر نزیست. و در این دوران کوتاه نیز، برخلاف گذشته، زندگی گوشه گیرانه و زاهدانه ای را برگزید... به مذهب کاتولیکی در آمد و به سیر و سفر پرداخت... و سرانجام در (1900) در پاریس درگذشت و در گورستان «پر-لاشز» (Pere-Lachaise)، به خاک سپرده شد.

۸۱ــ نظر «اسکار وایلد» دربارهٔ نقد ادبی ــ نمایشی

باید به یاد داشت که بسیاری از اظهار نظرهای «وایلد»، در شیرین زبانی ها، نکته سنجی ها، بذله گویی های ادیبانه و ظریف او نهفته اند که در زمان حیاتش، گاهی نقل محافل هنری و «سالن ها» گردیده و حتی در مطبوعات آن دوره منعکس می‌شده است. علاوه بر آن، متون سخنرانی ها و مجموعهٔ مقالاتی نیز از او به جای مانده. وی شخصاً نظریاتی که در زمینهٔ نقد ادبی و نمایشی ابراز داشته، به صورت مجموعه‌ای از مقالات گردآوری نموده و در سال (1891) به چاپ رسانیده است. این مجموعه: «مقاصد» (Intentions) نام دارد... اینک به برخی از خطوط فکری او اشاره می‌کنم.

«وایلد» معتقد است که ضعف و منقصت اصلی ادبیات نمایشی در دوران او، نتیجهٔ کوشش جمعی از واقع گرایان برای تقلید از طبیعت است ــ در حالیکه به زعم او، این طبیعت است که باید از هنر تقلید کند. هنر باید «مدلی» یا «انگاره‌ای» در برابر زندگی باشد، و حال آنکه واقع گرایان زندگی را انگاره‌ای در برابر هنر انگاشته اند.

به نظر «وایلد»، «افلاتون» و «ارسطو»، دو نظریه متفاوت در زمینهٔ هنر ابراز داشته اند. «افلاتون»، فیلسوفی «اخلاق گرای» (Moralist) بود و می‌کوشید تا هنر را به وسیله‌ای جهت تحقق فرهنگ و جامعهٔ آرمانی خود، مبدل نماید. در حالیکه هنر در نظر «ارسطو»: «وسیله» تلقی نگردیده، بلکه: «هدف» شمرده شده است... و به این ترتیب، «ارسطو» نخستین فیلسوفی بود که به ارزش ذاتی هنر پی برده و با آنهایی که با «وسیله ساختن» هنر، این گوهر بی بدیل را تنزل داده بودند به مخالفت برخاست: «اسکار وایلد» از نظریهٔ «ارسطو» جانبداری می‌کند.

به عقیدهٔ «وایلد»، هدف از هنر ایجاد حالتی (Mood). زیبا، وهم‌انگیز ــ و به جنبش در آوردن تخیل انسان است. او به نقش «ریخت» در تحقق چنین هدفی، تأکید کرده و متذکر می‌شود که تنها «ریخت» مطلوب وقتی به دست می‌آید که به القاء کردن حالتی بسنده کند: «ریخت» یک اثر هنری، نباید به تمامی تکمیل شده باشد، بلکه باید برای تجلّیات عاطفی و عقلانی مخاطبین هنرمند نیز، جایی باقی بگذارد... هنرمند باید القاء کند و مخاطبین او باید با عواطف و عقل خود اثر او را تکمیل نمایند... برخی از نظریات «وایلد» در نمایشنامه «سالومه» متجلی گردیده است.

۸۲ ــ نگاهی به قصهٔ سالومه در کتاب مقدس

قصه «سالومه» (Salome, 14?-62? A.D.) ــ از اسفار عهد جدید [کتاب المقدس] مسیحیان اخذ شده است. «سالومه» نوهٔ «هرود کبیر» و دختر «هرودیا» (Herodia, 14? B.C.-40? A.D.) و «هردو فیلیپ» (Herod Philip) می باشد. از آنجایی که قصهٔ «سالومه» با شخصیت مادرش بستگی دارد، لازم می‌دانم دربارهٔ او توضیحی بدهم.

«هرودیاس» (مادر سالومه) و ملکهٔ یهود است. وی در آغاز همسر «هرود فیلیپ» (پدر سالومه) بود. اما او را ترک کرده و با برادر شوهر خود «هرود آنتیپاس» (Herod Antipas) ــ که در «انجیل متی»: «هیرودیس» خوانده شده ــ، ازدواج نمود. بدین ترتیب «هیرودیس»، «هرودیا» و «سالومه» در کاخ «هیرودیس»: شاه یهودی بخشی از فلسطین، قرار یافتند. قصهٔ این سه تن در باب چهاردهم، سورهٔ ۱ تا ۱۵ «انجیل متی» ــ و باب چهارم، آیه‌های ۱۷ تا ۲۹ «انجیل مرقس» نقل گردیده است...

باری، از آنجایی که «هرودیا» قبلاً همسر «فیلیپ» بود «یحیی معمدانی» (John the Baptist) : قدیس و نبی عبرانی، ازدواج او با «هیرودیس» را «غیرشرعی» و «باطل» اعلام کرد. این عمل بر «هیرودیس» و «هرودیا» بسیار گران آمد و کینهٔ «یحیی معمدانی» را در دل گرفته و قصد جان او را نمودند و در این امر آتش غضب «هرودیا» بسیار تندتر بود.. دختر او: «سالومه»، به طنازی شهره بود، و رقص او چنان سحرانگیز بود که عمویش: «هیرودیس» که اینک ناپدریش هم به حساب می‌آمد، مسحور آن می‌شد... و «هیرودیا» که در گرفتن فرمان قتل «یحیی معمدانی» موفقیتی نداشت، اینک برای قتل او و جلوگیری از ابطال ازدواجش، حیله‌ای اندیشید. از «سالومه» خواست تا در جشن زادروز «هیرودیس» به رقص بپردازد و هنگامی که «هیرودیس» مفتون و مسحور کار او می‌شود، سرِ بریده «یحیی معمدانی» را به عنوان جایزه درخواست کند...

شب تولد «هیرودیس» فرارسید، و رقص «سالومه»، آنچنان او را محسور کرد، که سوگند خورد هرچه او ــ سالومه ــ آرزو کند، برآورده سازد. یادآوری می‌کنم، «یحیی معمدانی» در اثر مخالفت با «هیرودیس» و «هیرودیا» قبلاً به زندان افتاده بود، اما «هیرودیس» به دلایل سیاسی، مایل به کشتن این پیشوای مذهبی نبود: اما اینک «سالومه» سرِ بریدهٔ او را، از «شاه یهود»: «عمو و ناپدری» خود، درخواست کرده بود.

«هیرودیس» از چنین تمنایی برآشفت و در حیرت فرورفت. اما چاره‌ای نداشت، زیرا به برآوردن آرزوی «سالومه» سوگند خورده بود. وی به بریدن سرِ «یحیی معمدانی» فرمان داد و فرمان نیز به اجراء در آمد. همان شب سرِ بریدهٔ «یحیی معمدانی»: این قدیس و نبی عبرانی و

معمّد و بشارت دهنده ظهور عیسی مسیح (ع)، بر دیسی نهاده شد و بزم «شاه هیرودیس» را رنگین تر نمود، و شوروشعف «هیرودیا» و «سالومه» را برانگیخت...

پس از چندی، پیروان «یحیی معمدانی»، جسد او را گرفته و به خاک سپردند... هنگامی که خبر قتل «یحیی معمدانی»، به عیسی (ع) رسید، حزن و ماتم او را فراگرفت و سوار بر قایق، تنها به محلی دور رهسپار شد... شرح این ماجرا در باب چهاردهم انجیل متی چنین آمده است:

در آن هنگام «هیرودیس» چون شهرت «عیسی» را شنید، به خادمان خود گفت این است «یحیی تعمید دهنده» که از مُردگان برخاسته است و از این جهت معجزات از او صادر می‌گردد. زیرا که «هیرودیس»، «یحیی» را، به خاطر زن برادر خود: «فیلیپس» گرفته و در زندان انداخته بود. چونکه «یحیی» به او همی گفت: نگاه داشتن وی برتو حلال نیست. و وقتی که قصد قتل او کرد از مردم ترسید زیرا که «یحیی» را نبی می‌دانستند. اما چون بزم میلاد «هیرودیس» را می‌آراستند، دختر «هیرودیا»: «سالومه»، در مجلس به رقص پرداخته، «هیرودیس» را شاد نمود. از این روی او قسم خورده، وعده داد که آنچه خواهد بدو بدهد. و «سالومه» از ترغیب مادر خود، گفت: که سر «یحیی تعمید دهنده» را الآن در طبقی به من عنایت فرما! آنگاه پادشاه برنجید. لیکن به جهت پاس قسم و خاطر همنشینان خود فرمود: که بدهند! و «فرستاده» سر «یحیی» را در زندان از تن جدا کرد، و سر او را در طشتی گذارده به «سالومه» تسلیم نمودند. و او آن را نزد مادر خود: «هیرودیا» برد... پس شاگردان «یحیی معمدانی» آمده، جسد او را برداشته به خاک سپردند، و رفته «عیسی» را اطلاع دادند... و چون عیسی این را شنید به کشتی سوار شده از آنجا به ویرانه‌ای به خلوت رفت،

و چون مردم شنیدند، از شهرها به راه خشکی از عقب وی روانه شدند. پس «عیسی» بیرون آمده، گروهی بسیار دیده، برایشان رحم فرمود و بیماران ایشان را شفا داد...

[کتاب المقدس = انجیل متی، باب چهاردهم، آیات ۱ تا ۱۵].

«اسکار وایلد» قصهٔ «سالومه» را طور دیگری روایت کرده، که با اصل تاریخی ــ مذهبی آن تفاوت عمده دارد. «وایلد»، «یحیی» را قدیسی بسیار زیبا ترسیم می‌کند که «سالومه» دل در گروی او می بندد. اما چون در تمنای خود ناکام می‌ماند، با قتل او، انتقام می‌ستاند. به «بخش آغازین» -Exposition- این نمایشنامه به ترجمهٔ محمد سعیدی توجه کنید:

اشخاص نمایش:

- **هرود انتیپاس (Herod Antipas):** والی ایالت یهودیه.
- **یحیی:** پیامبر
- **جوان شامی:** رئیس نگهبانان
- **تی گلینوس (Tigellinus):** جوان رومی
- **یکنفر از اهالی کاپادوکیه**
- **یکنفر از اهالی نوبه**
- **سپاهی اول**
- **سپاهی دوم**
- **غلام بچهٔ هرودیاس**
- **گروهی از یهودیان و مردم ناصره و کنیزان سالومه**
- **یکنفر غلام**
- **نعمان:** دژخیم
- **هرودیاس:** همسر والی
- **سالومه (Salomé):** دختر هرودیاس

صحنه

[مهتابی وسیع در کاخ هرود مشرف بر تالار ضیافت. گروهی از سربازان در کنارهٔ ایوان ایستاده‌اند. در سمت راست پلکانی عظیم دیده می‌شود و در سمت چپ چاه آبی کهنه است که با دیوارهای مفرغ سبز رنگ پوشیده است. شبی مهتابی است.]

جوان شامی

امشب سالومه، دختر امیر، چقدر زیبا و دلفریب شده است.

غلام بچهٔ هرودیاس

ماه را ببین، چه منظره‌ای بخود گرفته است! همچون زنی است که از قبر برخاسته باشد! اصلاً مثل زنی مرده است! دیدگانش گوئی امشب براه اموات است.

جوان شامی

آری، قیافهٔ عجیبی پیدا کرده است. مثل شاهزاده خانم کوچکی است که نقاب زرد بر رخسار افکنده است و پاهای خویش را به نقره پوشیده است. مثل شاهزاده خانمی است که یک جفت کبوتر سفید بجای پا دارد. مثل آنست که دارد می‌رقصد.

غلام بچهٔ هرودیاس

مثل زنی است که مرده باشد. ببین چطور حرکت می‌کند.

[از تالار ضیافت همهمه برمی‌خیزد.]

سپاهی اول

چه همهمه و غوغائی! این بهائم وحشی کیانند که اینطور زوزه می‌کشند؟

سپاهی دوم

یهودیان! یهودیانند که دربارهٔ کیش خود قال و قیل راه انداخته‌اند. کار

آنها همیشه همین است.

سپاهی اول

چرا دربارهٔ کیش خود قال و قیل می‌کنند؟

سپاهی دوم

نمی‌دانم چرا چنین می‌کنند. کار آنان پیوسته همین است. مثلاً طایفهٔ فریسی معتقدند که فرشته وجود دارد در حالیکه جماعت صدوقیان منکر وجود فرشتگانند.

سپاهی اول

بنظر من قال و قیل دربارهٔ اینگونه مسائل کاری مضحک است.

جوان شامی

سالومه، دختر امیر، امشب چه زیبا شده است!

غلام بچهٔ هرودیاس

تو پیوسته چشم به رخسار او دوخته‌ای. اصلاً زیادی به روی او نگاه می‌کنی. اینگونه نظربازی با مردم خطراتی در پی دارد. چه بسا که حادثه‌ای سهمگین از اینکار برخیزد.

جوان شامی

امشب بی نهایت زیبا و دلفریب شده است.

سپاهی اول

والی قیافهٔ افسرده‌ای دارد.

سپاهی دوم

آری، قیافهٔ افسرده‌ای دارد.

سپاهی اول

دارد به چیزی نگاه می‌کند.

سپاهی دوم

دارد یک کسی را نگاه می‌کند.

سپاهی اول

به کی نگاه می‌کند؟

سپاهی دوم

نمی‌دانم.

جوان شامی

ببین رنگ از رخسار دختر امیر چگونه پریده است. من هیچگاه او را چنین رنگ پریده ندیده بودم. چهرهٔ او همچون سایهٔ گلبرگ سپیدی است که در آینهٔ سیمین افتاده باشد.

غلام بچهٔ هرودیاس

اینطور او را نگاه نکن. تو زیادی به او نگاه می‌کنی.

سپاهی اول

هرودیاس جام شراب والی را پر کرد.

مرد کاپادوکی

ملکه هرودیاس اینست؟ همانکه تاج سیاه مروارید دوزبرسر دارد و گیسوی خود را با گرد لاژورد آراسته است؟

سپاهی اول

آری همانست، هرودیاس همسر والی همانست.

سپاهی دوم

والی به باده دلبستگی بسیار دارد و در سرای او سه گونه شراب موجود است: یکی که از جزیره ساموتراس -Samothrace- آورده‌اند و رنگی ارغوانی به رنگ قبای قیصر دارد.

مرد کاپادوکی

من هرگز قیصر را ندیده‌ام.

سپاهی دوم

شرابی دیگر دارد که از شهر قبرس می‌آورند و به رنگ طلای ناب است.

مرد کاپادوکی

من عاشق طلا هستم.

سپاهی دوم

شراب سوم را از جزیرهٔ سیسیل می‌آورند رنگ این شراب سرخ همچون خون است.

مردی که اهل نوبه است

خدایان سرزمین ما عاشق خونند ما هر سال دوبار جوانان و دوشیزگان خود را به پیشگاه آنان قربانی می‌کنیم. پنجاه تن جوان و یکصد تن دوشیزه. اما معلوم می‌شود از قربانی ما خرسند نیستند چه باز هم پیوسته با ما سر گران دارند.

مرد کاپادوکی

در ولایت ما دیگر خدائی باقی نمانده است. رومیان همهٔ آنان را از آنجا بیرون رانده‌اند. بعضی‌ها می‌گویند چند تن از خدایان‌ما از ترس به کوهستانها گریخته‌اند لیکن من این گفته را باور ندارم. سه شب تمام در کوهستان به جستجوی آنها برخاستم اما اثری از آنان نیافتم، عاقبت آنها را بنام خواندم و باز هیچکدام نیامدند. چنین می پندارم که همهٔ آنان هلاک شده‌اند.

سپاهی اول

یهودیان خدائی را ستایش می‌کنند که به چشم دیده نمی‌شود.

مرد کاپادوکی

اینکه باور کردنی نیست.

سپاهی اول

در واقع یهودیان فقط به چیزهائی ایمان دارند که به چشم دیده نمی‌شود، این دیگر به نظرم خیلی مضحک است.

آوازیحیی

پس از من مردی خواهد آمد که از من بس تواناتر است. مرا حد آن نخواهد بود که بند موزهٔ او را بگشایم. چون وی بیاید نور شادمانی بر بیغوله ها می تابد و لاله و سوسن از کنار آنها می‌روید. دیدهٔ کوران روشنائی روز را خواهد دید و گوش کران گشوده خواهد شد. کودک نوزاد دست در لانهٔ اژدها خواهد کرد و شیران شرزه را به یال خواهد کشید.

سپاهی دوم

او را خاموش کن. همیشه از این سخنان خنده‌آور می‌گوید.

سپاهی اول

نه، مبادا چنین کنی. این مردی متدین است، خیلی هم شریف و آزاده است. هر روز که من خوراک او را می‌دهم از من سپاسگزاری می‌کند.

مرد کاپادوکی

این مرد کیست؟

سپاهی اول

پیامبری است.

مرد کاپادوکی

نام او چیست؟

سپاهی اول

یحیی.

مرد کاپادوکی

از کجا آمده است؟

سپاهی اول

او اهل بیابان است. در آنجا با ملخ و عسل بیابانی تغذیه می‌کرد. پوست شتر برتن کرده بود و همیانی چرمی برمیان بسته بود. نمی‌دانی چه هیئت و نظر هراسناکی داشت! خلقی در پی او افتاده بودند و از همان اوقات پیروانی هم داشت.

مرد کاپادوکی

از چه مقوله سخن می‌گوید؟

سپاهی اول

هیچ کس گفته های او را نمی‌فهمد. گاهی سخنان وحشت‌انگیز به زبان می‌آورد، اما بطور کلی نمی‌توان مقصود او را فهمید.

مرد کاپادوکی

می‌شود روی او دید؟

سپاهی اول

نه، اینکار ممکن نیست چه والی آن را قدغن کرده است.

جوان شامی

دختر رخسار خود را با مروحهٔ دستی خویش پوشانده است! دستان لطیف و سیمگون او همچون دو کبوتر سپید است که بسوی آشیانهٔ خویش بپرواز آمده باشند. مثل دو پروانهٔ سفیدند، آری عیناً دو پروانهٔ سفید.

غلام بچهٔ هرودیاس

به تو چه؟ چرا اینقدر به او نگاه می‌کنی؟ اینقدر خیره به او نگاه نکن می‌ترسم واقعهٔ هولناکی رخ دهد.

مرد کاپادوکی

[اشاره به چاه می‌کند:]

این چه زندان عجیبی است!

سپاهی دوم

این چاه آبی قدیمی است.

مرد کاپادوکی

چاه آب قدیمی! باید خیلی ناسالم باشد.

سپاهی دوم

ابداً چنین نیست. برادر بزرگ والی که همسر نخستین ملکه هرودیا بود مدت دوازده سال در همین چاه زندانی بود و هیچ عیبی نکرد. عاقبت در پایان سال دوازدهم مجبور شدند او را خفه کنند.

مرد کاپادوکی

گفتی او را خفه کردند؟ چه کسی جرأت این کار را داشت؟

سپاهی دوم

[با دست اشاره به جلاد که سیاه برزنگی عظیم‌الجثه‌ای است می‌کند:]

همین نعمان که در اینجا ایستاده است.

مرد کاپادوکی

از این کار بیم نکرد؟

سپاهی دوم

نه، چرا بیم داشته باشد؟ والی حلقهٔ انگشتری را نزد او فرستاد.

مرد کاپادوکی

کدام حلقهٔ انگشتری را؟

سپاهی دوم

انگشتر مرگ را نزد او فرستاد و بدین جهت او از این کار بیم نداشت.

مرد کاپادوکی

با همهٔ این احوال خفه کردن یک امیر کار وحشت‌انگیزی است.

سپاهی اول

چرا؟ امیران نیز مانند سایر مردم فقط یک گردن دارند.

مرد کاپادوکی

بنظرم کاری بس هولناک است.

جوان شامی

دختر امیر برسر پا خاست! از سر خوان ضیافت بلند شد. حال او را پریشان می بینم، ای‌وای! دارد بدین سمت می‌آید. آری بسوی ما می‌آید. چگونه رنگ از رخسار او پریده است. من هیچگاه او را چنین رنگ پریده ندیده بودم.

غلام بچهٔ هرودیاس

به او نگاه نکن. ترا به خدا او را نگاه نکن.

جوان شامی

مانند کبوتری است که راه خود را گم کرده باشد. مثل گل نرگس است که در برابر نسیم می‌لرزد... عارض او همچون گلی سیمین است.

[سالومه داخل می‌شود.]

[صفحات ۲ تا ۹، ترجمهٔ «محمد سعیدی»].

[باری، وقتی «سالومه»، در عشق ناکام می‌ماند، مانند «زلیخا» به کینه‌توزی می پردازد. و عشق او موقتاً به نفرت مبدل می‌گردد... وی برای «شاه هرود = هیرودیس» می‌رقصد و هنگامی که او را شیدا می‌سازد، به جای پاداش، سرِ بریدهٔ «یحیی» را تمنی می‌کند. نقطهٔ اوج نمایشنامه رقص «مرگ و شهوت» «سالومه» است...

هنگامی که سرِ بریده «یحیی» را می‌آورند، بار دیگر عشق وجود

«سالومه» را فرا می‌گیرد، عنان اختیار از دست داده و بر لب‌های او بوسه می‌زند. «شاه هرود» از این عمل چنان مشمئز و در خشم می‌شود که به محافظین خود فرمان می‌دهد با سپرهای خود «سالومه» را خرد کنند... فرمان اجراء می‌شود.

این دو صحنه را در سطور زیر بخوانید:]

[«هرود» جام شراب را خالی می‌کند]

سالومه

سرِ یحیی را به من ببخش.

هرودیاس

دختر جان، خوب چیزی خواستی! و اما هرود تو هم با آن طاوسهایت بسیار آدم مضحکی هستی.

هرود

خاموش باش، صدای تو پیوسته بلند است. مثل حیوانات شکاری بانگ برمی‌آوری. صدا نکن. صدای تو حوصلهٔ مرا سرمی برد. گفتم خاموش باش... بیا اسالومه، درست در آنچه می‌گوئی بیندیش. این مرد مردی مقدس است و یحتمل که از جانب خداوند آمده باشد. انگشت خداوند تن او را لمس کرده است. این سخنان هراس‌انگیز را خداوند در دهان او گذاشته است. خداوند، هم در سرای پادشاهی با اوست و هم در بیابان... می‌گویم همه این اندیشه‌ها ممکن است درست باشد. ما چه می‌دانیم؟ شاید که خداوند با او باشد و او را مدد کند. از اینها گذشته اگر او را هلاک کنم، شاید مصیبتی گریبانگیر من شود. خود او می‌گفت که روزی که او وفات یابد، بلائی برجان شخصی نازل خواهد شد. لابد این بلا برسرِ من خواهد آمد. اگر بیاد داشته باشی هنگامی که بدینسو می‌آمدم پایم در لجهٔ خون فرورفت. گذشته از این صدای جنبش چند بال

عظیم را در هوا شنیده‌ام، اینها همه علائم بدی است و غیر از آنها علائم وحشت‌آور دیگری هم دیده‌ام. آری، علائم شوم دیگری هم بوده است که شاید من آنها را ندیده‌ام، یقین دارم که تو ای سالومه راضی نیستی بلائی برسر من نازل شود. لابد نمی‌خواهی که چنین شود. پس بیا و حرف مرا بشنو.

سالومه

من سرِ یحیی را می‌خواهم.

هرود

عجبا، تو اصلاً به سخنان من گوش نمی‌دهی. اندکی بیاسا، من نیز آسودگی خاطر حاصل کرده‌ام. اینک کاملاً آسوده خاطرم. گوش کن، من دُرّ و گوهر بیشمار در این کاخ پنهان کرده‌ام، جواهراتی که حتی مادرت هم آنها را ندیده است، جواهراتی که در جهان بدیع‌تر از آنها یافت نمی‌شود. گردن‌بندی از مروارید غلطان دارم که در چهار ردیف است و در صفا و پاکی همچون اقمار درخشنده‌ای است که آنها را به رشته‌ای سیمین کشیده باشند. مانند پنجاه ماه تابنده‌اند که آنها را در ریسمانی از زرِ ناب کرده باشند، این رشته‌ها روزگاری بر سینهٔ چون عاج ملکهٔ زیبائی آویخته بوده است، تو هم اگر آنرا به گردن بیفکنی مانند ملکه‌ای زیبا خواهی شد. من دو گونه عقیق دارم، یکی به سیاهی شراب ناب و دیگری به قرمزی شرابی که آب بدان مخلوط کرده باشند. من لعلهای گرانبها دارم که برخی چون چشم پلنگ زرد است و بعضی چون چشم کبوتر قرمز و برخی دیگر چون چشم گربه سبز است. من زبرجدها دارم که پیوسته در حال سوختن است و شعله‌های سرد همچون یخ از آن برمی‌خیزد. هر کس بدین زبرجد نظر افکند خاطر او غمگین می‌شود و ترس از اشباح بر مغز او سایه می‌افکند. مرا عقیقی است که

بمانند تخم چشم زنی مرده است، سنگی دارم که رنگ آن با تغییر رنگ ماه تغییر می‌کند و چون نور آفتاب برآن بتابد پریده رنگ می‌شود. یاقوت کبودی دارم به درشتی تخم‌مرغ که رنگ آن چون نیلوفر کبود است. در درون آن دریا در جنبش و حرکت است و ماه هیچگاه نمی‌تواند امواج نیلگون آن را متلاطم سازد. غیر از اینها، همه گونه دُرّ و یاقوت و گوهر شب‌چراغ و جواهر نایاب دارم که همه آنها را به تو ارزانی خواهم داشت. پادشاه هندوستان در همین اواخر چهار بادبزن از پر طوطی برایم فرستاده است و سلطان «نومید» جامه‌ای از پر شترمرغ به ارمغان آورده است. جام بلورینی دارم که هیچ زنی حق ندارد به درون آن نگاه کند و هیچ مرد جوانی نمی‌تواند بدان نظر افکند مگر آنکه پیشاپیش او را با تازیانه خوب بزنند. دُرّ درجی از صدف سه فیروزهٔ عجیب دارم که هر کس آنها را بر پیشانی گذارد اشیائی را به تصور خویش آورد که در عالم حقیقت وجود خارجی ندارد و آنکس که آنها را به کف گیرد، قدرت آنرا خواهد یافت که زنان را عقیم سازد. اینها همه جواهراتی است که از برای آن قیمتی تعیین نمی‌توان کرد. لیکن تازه اینها همهٔ خزائن من نیست. در صندوقچه‌ای از چوب آبنوس دو جام عنبر دارم که همچون دو سیب زرین است و خاصیت آنها این است که اگر دشمنی زهر در آنها ریزد، بالفور رنگ آنها دگرگونه می‌شود و مبدل به دو سیب سیمین می‌گردد. در صندوقچه دیگر که با عنبر سارا ساخته شده دو نعلین زیبا دارم که روی آنرا با عاج مرصع کرده‌اند. خرقه‌هائی دارم که آنها را از سرزمین «سیریس» آورده‌اند و بازوبندهائی دارم که با عقیق و یشم ترصیع شده است و آنها را از شهرستانهای فرات آورده‌اند... ای سالومه. غیر از اینها دیگر چه می‌خواهی؟ بگو چه می‌خواهی تا هرآنچه بگوئی از برایت آماده کنم. آری هرچه آرزو کنی بتو خواهم داد غیر از آن یک چیز را. هرچه

که متعلق به من است به تو خواهم بخشید بجز جانی را که از آنِ دیگری است. من ردای کاهن اعظم را به تو خواهم بخشید، روپوش ضریح مقدس را به تو خواهم داد.

یهودیها

وای، وای!

سالومه

سرِ یحیی را به من بده.

هرود

[به کرسی خود تکیه می‌کند:]

هرچه می‌خواهد به او بدهید. حقاً که فرزند مادرش است.

[سپاهی اول پیش می‌آید، هرودیاس انگشتری را از انگشت والی بیرون می‌آورد و آن را به سپاهی می‌دهد و او نیز آن را به جلاد می‌سپارد.]

* * *

[صحنهٔ آخر]

[دستی سیاه و درشت، که همان دست جلاد است، از چاه بیرون می‌آید و سرِ یحیی را برروی سپری سیمین نمایان می‌سازد. سالومه به شتاب آن را می‌گیرد. هرود چهرهٔ خود را با دامن ردایش می‌پوشاند. هرودیاس تبسم می‌کند و خود را باد می‌زند. ناصریها زانو به زمین می‌زنند و دعا می‌خوانند.]

[در حالیکه سَربریدهٔ یحیی را در دست دارد.]

ولی باز هم ای یحیی چرا به روی من نگاه نمی‌کنی؟ چشمان تو که این گونه هراس‌انگیز بود و خشم و غضب در آن موج می‌زد و کینه و انزجار از آن می بارید، اینک بسته شده است. چرا آنها را بسته ای؟ چشمان خود را بگشا، آری، ای یحیی، پلکهای چشم خود را بگشا! چرا به من نگاه نمی‌کنی؟ مگر ای یحیی از من بیمناکی که به من نگاه نمی‌کنی؟... زبان تو، زبان تو ای یحیی، که همچون مار ارقم می جنبید و زهر از آن

می‌ریخت، دیگر خاموش شده است و جنبش نمی‌کند، آری همان زبان که چون افعی سرخ بود و بروی من زهر می پاشید. خیلی عجیب است. بسیار عجیب که این افعی سرخ دیگر از جای خود نمی‌جنبد!... تو ای یحیی، مرا نمی‌خواستی. تو مرا ای یحیی از پیش خود راندی، تو به من دشنام دادی و مرا تحقیر کردی. سخنان زشت به من گفتی و مرا که سالومه، دختر هرودیاس، امیرزاده یهودیه هستم، روسپی و بدکاره و همه‌جائی خواندی! اکنون ای یحیی، من زنده‌ام و تو مرده‌ای و جسم تو از آنِ من است. من هرچه که اراده کنم با تن تو آن توانم کرد. می‌توانم جسد ترا پیش سگان و مرغان هوا بیندازم، آنچه که از پیش سگان زیاد آید، مرغان هوا طعمهٔ خویش خواهند ساخت... عجب است ای یحیی، تو یگانه مردی بودی که مورد عشق و علاقهٔ من بودی. از همهٔ مردان دیگر بیزار و گریزانم. تو، آری تنها تو، زیبا و برازنده بودی، پیکر تو همچون ستونی از عاج بود که آنرا بر پایه‌ای از سیم خام نهاده باشند، تن تو بوستانی پر از کبوتران و لاله‌های سیمین بود. برجی از نقره سپید بود که آنرا با سپرهای عاج زینت کرده باشند. در این جهان هیچ چیز به سپیدی و طراوت تن تو نبود، در این جهان هیچ چیز به سیاهی موی تو نبود. در سرتاسر عالم هیچ چیز به سرخی لبان تو نبود. دهان تو همچون بخوردانی بود که آواز تو چون عطر و رایحهٔ طیب از آن برمی‌خاست. و چون من بر آن گوش فرامی‌دادم، آهنگ دلپذیر چنگ از آن می‌شنیدم. عجبا، ای یحیی، چرا حاضر نشدی بروی من نظر افکنی؟ تو چهرهٔ خود را در پس نقاب دستها و در پردهٔ ناسزا گوئی پنهان می‌ساختی. در برابر چشمان تو پرده‌ای کشیده بود که تو از ماوراء آن جز به خدای خود نظر نمی‌کردی. آری، ای یحیی، تو پیوسته به خدا می‌نگریستی ولی هرگز به سوی من نگاه نمی‌کردی. تو اگر فقط نظری به طلعت جمال من می‌کردی، مرا

می‌خواستی و به من دل مـی بستی. همچنان کـه من ای یحیی، ترا دیدم و به تو دلباختـم. دریغ که من تا چه حد ترا می پرستیدم! ای یحیی، من هنوز هم ترا دوست دارم و از جملهٔ مـردان عالم بیشتـر به تـو عشق می‌ورزم... مـن تشنهٔ جمال توام، مـن گرسنهٔ تن توام، دیگـر نه جام شراب مرا سیراب می‌کند و نه طعم مـیوه. ای یحیی، اکنون چـه بایدم کرد؟ دیگر نه سیلابها و نه موجهای دریا هیچکدام تشنگی مرا فرونخواهد نشاند.
من امیرزاده‌ای بودم و تو مرا تحقیر کردی. من دوشیزه‌ای بودم و تو طهارت مرا از میان بردی. من دختری با تقوی بودم و تو آتش گناه برجان و دل من افکندی... دریغ ای یحیی، تو چرا نظری به جانب من نکردی؟ اگر فقط یکبار بروی مـن می‌نگریستـی بیگمان بـه من دل می بستی. آری، بـیقین که عاشق دلدادهٔ من می‌شدی، اسـرار عشق بسی از سرّ مرگ مرموزتر است، آدمی باید فقط به عشق نظر داشته باشد.

هرود

این دختر تو اهریمنی است، اهریمنی پتیاره است. این کاری که او کرد گـناهی عظیم بود. بـیگمان گـناهی بـود کـه در برابر خـدائی ناشـناخته مرتکب گردید.

هرودیاس

دخترم کار خوبی کرد. من اکنون دیگر در همین جا می‌مانم.

هرود

[برمی‌خیزد.]

باز این زن بدکار و روسپی بسخن آمد! بیا برویم، من این جا نمی‌مانم؛ به تو می‌گویـم بـیا برویم. بیـگمان حادثه‌ای شوم رخ خواهد داد. بیائـید ای غلامان، مشعلها را خـاموش کنید. من دیگر به چیزی نظر نخواهم افکند و نمی‌خواهم هـیچ چیز هم بـروی من نگاه کند. مشعل‌ها را خاموش کنید!

ماه را پنهان سازید! ستارگان را بپوشانید. بیا ای هرودیاس، برویم در کاخ خود پنهان شویم! من سخت بیمناک شده‌ام.

[غلامان مشعلها را خاموش می‌کنند. ستارگان از نظر ناپدید می‌شوند. قطعه ابری سیاه و پهناور از برابر ماه می‌گذرد و آنرا بکلی پنهان می‌سازد. صحنه کاملاً تاریک می‌شود. والی از پله‌ها بالا می‌رود.]

صدای سالومه

ای یحیی، من عاقبت لبان ترا بوسیدم، آری آنرا بوسیدم. طعم تلخی بر لبان تو بود، آیا طعم خون نبود؟... شاید هم مزه عشق همین باشد... از قراری که می‌گویند مزه عشق تلخ است...! اما چه اهمیت دارد؟ چه اهمیت دارد؟ من ای یحیی، عاقبت لبان ترا بوسیدم.

[شعاع ماهتاب بروی سالومه می‌تابد و صورت او را روشن می‌کند.]

هرود

[رو می‌گرداند و چشمش به سالومه می‌افتد.]

این زن را هلاک کنید.

[سپاهیان به جانب او می‌دوند و تن سالومه، دختر هرودیاس امیرزادهٔ یهودا را در زیر سپرهای خویش خرد می‌کنند.]

[پرده می‌افتد.]

[صفحات ٥٤ تا ٥٧ و ٥٨ تا ٦١، ترجمهٔ «محمد سعیدی»].

۸۳ ــ نظریاتی دربارهٔ نمایشنامهٔ «سالومه»

«گریس هُرُویتس شوارتز» (Grace Horowitz Schwartz)

که نقدی دربارهٔ آثار «اسکار وایلد» نوشته، نمایشنامهٔ «سالومه» را تک پرده‌ای عجیبی انگاشته که در آن نماد «مرگ» و «خون»، و زمینه‌های فراگیر، «شهوت» و «شرّ» به هم درآمیخته و نمایشنامه‌ای به‌وجود آمده که با آثارِ دیگر «اسکار وایلد» کاملاً متفاوت است. «شوارتز» می‌نویسد:

> سبک نمایشنامهٔ «سالومه»، ظاهراً از «موریس مترلینک» نمایشنامه‌نویس بلژیکی اقتباس شده است. در حقیقت «وایلد» این نمایشنامه را در سال [-1891- به زبان فرانسه و برای بازیگر زن فرانسوی: «سارا برنار» -Sara Bernhart, 1844-1923- نوشته... آنگاه نمایشنامه در سال -1894- به زبان انگلیسی ترجمه شده و سالها بعد، به مدت زیادی با موفقیت بر صحنه اجرا گردیده است. در سال -1905- ، هنگامی که موسیقدان آلمانی: «ریچارد اشتراوس» -Richard Strauss, 1864-1949- آن را به صورت اپرا تنظیم و به اجرا در آورد، بیش از پیش بر شهرت «سالومه» افزوده گردید...
>
> [صفحهٔ ۳۰].

نمایشنامهٔ «سالومه»، قابلیت‌های فراوانی برای بازیگری و کارگردانی و طراحی صحنه، لباس و چهره‌پردازی نمادگرایانه دارد. آن را به نقاشی دیواری مخوف و مسحورکننده‌ای تشبیه کرده‌اند، که حرکتی کُند، اما جاذب دارد. «ضربانگ» آن به ظاهر ایستا (Static) است و پویایی مبهم خود را از تکرار «کار پرداخت»های شاعرانه، فراهم می‌آورد. زبان موسیقایی ساده و شگفت‌انگیزی دارد، که به خودی خود محظوظ کننده است.

چنین ویژگی هایی، بازیگری شبح واری را می‌طلبد که براساس حرکات موزون، و شیوه‌های «استلیزه» (Graham) طراحی شده باشد.

دربارهٔ طراحی صحنهٔ آن، «گراهام رابرتسن» (Stylized) (Robertson) پیشنهاد جالبی کرده است. وی در القاء درونمایهٔ نمایشنامه اهمیت «رنگ» را حیاتی تلقی کرده و طیف رنگ زرد را گزینش نموده است. «رابرتسن» معتقد است تمامی لباس‌های این نمایشنامه، باید از طیف رنگ زرد (از لیمویی کمرنگ تا پرتقالی سیر) انتخاب شده و در زمینهٔ آسمان تهی و گسترده‌ای قرار گیرند که به رنگ بنفشِ سیر است...

وجود جنبه‌های نمادگرایانه در نمایشنامهٔ «سالومه»، توجه «لونیه-پو» فرانسوی را به خود جلب کرد، و او آن را برای اولین بار در سال (1896) در «تئاتر دولوور» به اجرا در آورد. گفته‌اند، یکی از ویژگی های نمایشنامه‌های نمادگرای، قابلیت تبدیل آن به اپرا و نمایش‌های موسیقایی با حرکات موزون است. بی گمان چنین قابلیتی در نمایشنامه «سالومه» وجود دارد. و به همین دلیل است که «ریچارد اشتراوس» آن را به صورت اپرا مبدل ساخته و در سال (1905) به اجرا در آورده است.

از آثار همین نویسنده که تاکنون به چاپ رسیده است:

۱ □ پیش درآمدی بر شناخت هنرهای نمایشی در مصر (مهرماهِ ۱۳۶۵)

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 ۱۳۶۵)

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 ۱۳۶۶)

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]

۴ □ آشنایی با تئاتر سیاهپوستان آمریکایی (دی‌ماهِ ۱۳۶۶)

همراه با ترجمهٔ سه نمایشنامهٔ نمونه:
یوجین اونیل: پسرکی خیالباف،
لنگستون هیوز: روح رفته به خانه،
امیری باراکا (له‌روا جونز): خوبیِ بزرگِ زندگی.
[انتشارات واحد فوق‌برنامهٔ بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی]

۵ □ لوسیبوس آنیبوس سه‌نه‌کا و تراژدی رومی (اسفندماهِ ۱۳۶۶)

همراه با ترجمهٔ یک نمایشنامهٔ نمونه:
لوسیبوس آنیبوس سه‌نه‌کا: تراژدیِ تی‌اس‌تیز.
[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 (زمستان 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 زمستان 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 حقوق، به نشانی زیر است:

فرهاد ناظرزاده کرمانی

تهران ــ صندوق پستی شمارهٔ ۱۴

SYMBOLIST DRAMA

IN

THEORY AND PRACTICE

FARHAD NAZERZADEH KERMANI, PH.D.

VOLUME ONE

July 1989

تهران صندوق پستی: ۱۵۸۷۵/۴۹۳۹، تلفن: ۸۳۸۳۴۲

قیمت دوره دو جلدی: ۲۲۵۰ ریال