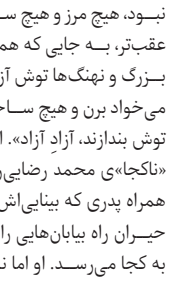
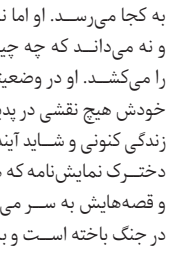
عطف

جهان بی‌مرز

● **شرق:** «از آخر به اول. می‌تونم از اینجا شروع کنم و برگردم به عقب، به خونه، وقتی که هنوز بمب‌ها مزرعه رو آتش نزده بودن و مادر زنده بود. برگردم به عقب، وقتی پدر و مادرم جوون بودن و خوشحال بودن از اینکه دخترشون به دنیا اومده. برگردم به عقب، به زمانی که هیچ‌کدوم از اونها نبودن، و عقب‌تر، وقتی که اینجا فقط یه بیابون بود، که سرخ‌پوست‌ها توش اسب‌سواری می‌کردن، برگردم به عقب، به جایی که آدم‌ها روی زمین زندگی می‌کردن، اما هیچ چیزی به اسم سرزمین نبود، هیچ مرز و هیچ سرحدی. برگردم به عقب، عقب‌تر، به جایی که همه‌جا آب بود. یه اقیانوس بزرگ و نهنگ‌ها توش آزاد بودن که هرجا دلشون می‌خواد برن و هیچ ساحلی نبود که خودشون رو توش بندازند، آزادِ آزاد». اینها را دخترک نمایش‌نامه «ناکجا»ی محمد رضایی‌راد می‌گوید. دختری که به همراه پدری که بینایی‌اش را از دست داده، آواره و حیران راه بیابان‌هایی را پیش گرفته که نمی‌داند به کجا می‌رسد. او اما نه می‌تواند به عقب برگردد و نه می‌داند که چه چیزی پیش‌رویش انتظارش را می‌کشد. او در وضعیتی گیر افتاده که اگرچه خودش هیچ نقشی در پدیدآمدن آن نداشته اما همه زندگی کنونی و شاید آینده‌اش را در آن باخته است. دخترک نمایش‌نامه که هنوز در جهان عروسک‌ها و قصه‌هایش به سر می‌برد، کودکی و زندگی‌اش را در جنگ باخته است و به دنبال رسیدن به جایی آن سوی دریا، راهی را پیش گرفته که از یک‌سو سربازان در کمینش هستند و از سوی دیگر تروریست‌ها. در ذهن دخترک اما جنگ معنایی ندارد، آن‌چنان‌که مرزها و تقسیم‌بندی‌های سیاسی هم معنایی ندارند.

رضایی‌راد در «ناکجا»، تصویری به دست داده که به‌روشنی تصویری از جهان کنونی ماست. جهانی که در درون مرزها محصور شده و سایه جنگ و نابودی و مرگ بر آن سایه انداخته و بااین‌حال دخترک نمایش‌نامه یکه و تنها در جست‌وجوی آرزوهایش است: «خب پدر تو هنوز نیستی و مادر تو هم هنوز نیستی. اما من هستم. فقط خودمم و خودم و حالا





می‌خوام یه‌بار دیگه داستان رو تعریف کنم. از اول یه‌جور دیگه و شما رو به دنیا بیارم، یه جور دیگه، جوون، زیبا، شاد. و یه بار دیگه همه‌چی رو از اول، از همون اولِ اول که هیچی هنوز نیست و فقط یه اقیانوسه شروع کنم، همه‌چی رو دونه‌به‌دونه تعریف کنم و به وجود بیارم، اما یه‌جور دیگه، یه داستان که همون‌جوری شروع می‌شه، اما همون‌جوری تموم نمی‌شه. نباید بشه. سرزمین‌ها را یه‌بار دیگه می‌سازم، بدون مرز، و آدم‌ها رو دونه‌دونه بدون نژاد. آماده‌اید؟ من شروع می‌کنم. یکی بود یکی نبود...». نمایش‌نامه «ناکجا»ی رضایی‌راد به‌تازگی به همراه دو نمایش‌نامه «عروسی شغال» و «بر فراز برج‌ک‌ها» در نشر بیدگل منتشر شده‌اند. ایده اسارت در مرزها از سال‌ها پیش برای رضایی‌راد مطرح بوده و می‌توان آن را در نمایش‌نامه «بر فراز برج‌ک‌ها» که مربوط به ابتدای دهه هفتاد است هم دید.

«براساس دوشس ملفی» نمایش‌نامه دیگری از رضایی‌راد است که البته به همراه نغمه ثمینی نوشته شده و این نیز مدتی پیش در نشر بیدگل به چاپ رسید. این نمایش‌نامه بر اساس «دوشس ملفی» جان وبستر نوشته شده و در نُه صحنه روایت شده است. آن‌طورکه نویسندگان نمایش‌نامه نوشته‌اند، ابتدا قرار بوده آنها «دستی به سر روی» دیالوگ‌های «دوشس ملفی» بکشند تا قابلیت اجرا پیدا کنند و صحنه‌ای شوند. اما کار به اینجا ختم نمی‌شود و در آخر متنی پدید می‌آید که هم بازخوانی متن اصلی است و هم درواقع بازآفرینی و نگارش دوباره متن و تغییر زبان و ساختار و شخصیت‌های متن. بااین‌حال در متن ثمینی و رضایی‌راد طرح اصلی نمایش‌نامه و سه امکان تماتیک اصلی یعنی عشق، انتقام و قدرت حفظ شده است. ثمینی و رضایی‌راد در بازنویسی متن، پرده‌بندی که سنتی کلاسیک است را کنار گذاشته‌اند و نمایش‌نامه را به کلی یکپارچه بدل کرده‌اند. آنها اگرچه شخصیت‌های اثر را از نو نساخته‌اند اما ظرفیت‌های پنهانشان را «با توجه به مناسبات پیچیده انسان معاصر» آشکارتر کرده‌اند. ثمینی و رضایی‌راد در ابتدای کتاب مقدمه‌ای با عنوان «براساس خودبودگی» نوشته‌اند که در بخشی از آن می‌خوانیم: «متن دوشس ملفی می‌تواند خودش را با جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم منطبق کند. می‌تواند خاکش را بتکاند و از چند قرن پیش، درست از آغاز قرن هفده، خود را به زمان معاصر پرتاب کند و امروزی شود. شاید این خصیصه کلی بسیاری از نمایش‌نامه‌های هم‌دوره جان وبستر باشد و از همه بیشتر نمایش‌نامه‌های شکسپیر. اقتضای سبک و سیاق باروک در نمایش‌نامه‌های آن دوران پیرنگ‌های بسیار پرشاخه با شخصیت‌های بسیار است که همه جان دارند و همه قرار است همراه با رنسانس در آفرینش دوباره انسان هم‌نوا شوند؛ و این لایه‌های داستانی و این شخصیت‌های تودرتو با انگیزه‌های انسانی و پیچیده، غالب نمایش‌نامه‌های انگلیسی قرن شانزدهم و هفدهم را مستعد تفسیر و بازخوانی می‌کند».

نگاهِ خیره دیگری فرودست به فرادستان در سه نمایشنامه اونیل

غرق‌شدگان

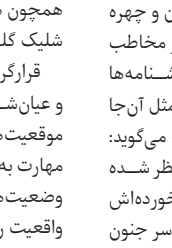
علی شروقی

در هر سه نمایشنامه یوجین اونیل در کتاب «تشنگی و دو نمایشنامه دیگر» دیگری فرودستی است که با نگاه خیره‌اش تعادل دنیای فرادستان را برهم می‌زند. این نگاه خیره، نگاهِ خیره‌ی اقلیتی مطرود است که یا همچون فردِ در نمایشنامه «بی‌پروایی» در صددِ دستبردزدن به جهان فرادستان و ربودن بخشی از مایملک آنان است، یا مانند دریانورد سیاهپوست در نمایشنامه «تشنگی» می‌خواهد از طریق بلعیدن فرادستان خود را از مهلکه گرسنگی نجات دهد و یا مثل مورای در نمایشنامه «سقط جنین» آمده است تا انتقام حیثیت بربادرفته خواهرش و قتل ناخواسته او به‌دست بچه‌پولداری متجاوز را از او بگیرد. این حضور تهدیدگر و آشوب‌آفرینِ دیگری در این سه نمایشنامه اما به چیرگی تام و تمامِ دیگریِ فرودست نمی‌انجامد. این دیگری اگرچه تباهی اربابِ را رقم می‌زند اما خود نیز تباه می‌شود یا به بیانی تباهی ارباب منوط به تباهی او نیز هست. آن‌چه در نهایت برجا می‌ماند نفسِ تباهی است و مرگ. هرسه نمایشنامه با مرگ پایان می‌یابند و صحنه نمایش دست آخر نمایشگر اجساد مردگان است. کسی بر کسی چیره نمی‌شود اما در خلال تنش‌ها و کشاکش‌های مرگبار میان آدم‌های نمایش پناهگاه امن فرادستان ترک برمی‌دارد. در هرسه نمایشنامه با وضعیت‌هایی بغرنج مواجهیم که آدم‌هایی متعلق به طبقه ممتاز را از جایگاه تثبیت‌شده‌شان جاکن کرده و چهره‌های موجه آن‌ها را در برابر وضعیت بحرانی و نامعمول بی‌نقاب کرده است. نقاب‌ها افتاده است و آدم‌ها ترسخورده و مستأصل و بی‌پناه در جست‌وجوی راه گریزند و اونیل این تنش را نه فقط در قالب گفت‌وگو و پرداخت موقعیت‌های دراماتیک که در هیئت نمایش بدن‌ها و چهره‌هایی به نمایش می‌گذارد که با تنش، اضطراب، خشم و جنون نشان‌دار شده‌اند. او هوشمندانه در نمایش تنش راه اغراق نمی‌رود بلکه با کشاندن وضعیت و حالات چهره‌ها به حال‌وهوایی که تنها اندکی ورای حالاتِ عادی و طبیعی است، تنش را به‌نحوی مؤثر به صحنه می‌آورد. او می‌داند کجای واقعیت را چگونه دستکاری کند تا اثرش بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد. در هرسه نمایشنامه لحظه‌هایی هست که چون رعشه‌ای به جان مخاطب می‌افتد. در نمایشنامه «بی‌پروایی» این رعشه با به‌صحنه‌کشاندن جسد فردِ پدید می‌آید، در «تشنگی» با سبعیت و بی‌اعتنایی دریانورد سیاهپوست و باله کوسه‌ها در دریا و در «سقط جنین» با حضور تنِ رنجورِ مورای بر صحنه نمایش. اونیل یک گام و تنها یک گامِ کوچک ورای طاقت مخاطبش برمی‌دارد و همین یک گام هم کافی است برای تسری‌دادن تنش هم در سراسر متن و هم در جانِ مخاطب. چه‌بسا بیش از این اگر پیش می‌رفت و راه اغراق می‌پیمود، متن تأثیر هولناک خود را از دست می‌داد. هنرمند اصیل می‌داند تا کجا پیش برود. اونیل تصویرپردازی چیره‌دست است و خوب می‌داند چگونه با خلق تصویر و توصیف یک ژست و حالت در بدن و چهره آدم‌های نمایش‌اش آن رعشه کذایی را در مخاطب پدید آورد. حتی دیالوگ‌های آدم‌های نمایشنامه‌ها گاه واجد تصاویری غریب و تکان‌دهنده‌اند، مثل آن‌جا که مرد نجیب‌زاده در نمایشنامه «تشنگی» می‌گوید: «امروز همه‌چی قرمزه. خود دریا هم به نظر شده خون خالی. (لب‌های برآماسیده و ترک‌خورده‌اش را می‌لیسد. بعد با قهقهه‌ای جیغ‌مانند از سر جنون می‌خندد.) شاید خونِ همه اونایی که اون شب غرق شدن داره می‌آد رو آب.»

تشنگی تجسم وضعیتی آخرالزمانی است. سه نفر -یک مرد نجیب‌زاده، یک زن و یک دریانورد سیاهپوست- که از کشتی‌ای غرق‌شده رهیده‌اند اکنون در قایقی بر دریای بی‌کران شناورند و نه آب دارند و نه غذا. تشنگی و وضعیت خطرناکی که معلوم نیست چه‌قدر قرار است طول بکشد، آن‌ها را به جنون کشانده است. نجیب‌زاده و زن با هم حرف می‌زنند. گاهی هم احساساتی می‌شوند اما حرف‌هاشان به‌تدریج رنگی از جنون و خشونت به خود می‌گیرد. سیاهپوست برکنار از آن‌ها به خواندن آوازی قبیله‌ای مشغول است؛ آوازی که می‌گوید برای دفع خطر کوسه‌هایی است که اطراف قایق پرسه می‌زنند. زن و نجیب‌زاده از سیاهپوست می‌ترسند. آن‌ها گمان می‌کنند سیاهپوست آب دارد و آن را از آن‌ها پنهان کرده است. زن می‌کوشد با رشوه و زبان‌بازی این آب را از چنگ سیاهپوست درآورد. سیاهپوست بی‌اعتنا می‌نماید. نجیب‌زاده که می‌داند او چاقو دارد جرأت نمی‌کند به زور متوسل شود. دست آخر جنون زن به نهایت می‌رسد. جنونی که در حرکات زن هویداست. زن می‌میرد و جسدش کف قایق می‌افتد. سیاهپوست می‌خواهد او را بخورد. نجیب‌زاده برای این‌که جلوی این کار را بگیرد جسد زن را به دریا می‌اندازد. سیاهپوست به نجیب‌زاده حمله‌ور می‌شود و در نهایت هر دو به آب می‌افتند و همچون زن طعمه کوسه‌ها می‌شوند.

نمایشنامه «بی‌پروایی» داستان دسیسه‌ای پنهانی است که همسر مرد ثروتمندی به نام آرتور بالدوین و فرد، راننده بالدوین، علیه او تدارک دیده‌اند. شمایی دیگر از حضور مخل دیگری فرودست در زندگی به ظاهر باثبات آدم‌هایی توانگر. بالدوین اما از طریق خدمتکارش از این دسیسه باخبر می‌شود و با فرستادن فرد به مأموریتی موهوم او را به کام مرگ می‌فرستد و جسد او را تقدیم همسرش می‌کند. زن پس از مواجهه با این صحنه بیهوش می‌شود و آن‌گاه با شلیک گلوله‌ای به زندگی خود پایان می‌دهد. توطئه ناکام می‌ماند، اما دیوارهای خانه امن هم دیگر ترک برداشته‌اند. ثبات زندگی مردِ فرادست برخلاف آن‌چه در ظاهر به چشم می‌آید سخت شکننده است و به تلنگری همه‌چیز می‌تواند نابود شود. نمایشنامه «سقط جنین» به شکلی دیگر این بی‌ثباتی و نابودی را به نمایش می‌گذارد. جک تاونزند قهرمان بیسبال دانشکده است. قهرمانی محبوب. پشت این ظاهر بی‌نقص اما استیصال و شکست و تباهی به کمین نشسته است. جک حیثیت دختری از طبقه فرودست را لکه‌دار کرده و بعد کوشیده است رسوایی به بار آمده را با پول پدرش رفع و رجوع کند. اما همه‌چیز آن‌طور که جک پیش‌بینی کرده پیش نمی‌رود. دختر کشته می‌شود و برادرش، مورای، که قهرمان نیست و جسمی شکننده و نحیف دارد، به سراغ جک می‌آید و او را با نگاه خیره و تهدیدکننده‌اش عذاب می‌دهد: «مورای: (با نفرت و خشم خیره به جک نگاه می‌کند.) به من نگاه کن، تاونزند. می‌خوام یه دقیقه ببینمت.» جک می‌کوشد مورای را با وعده پولی کلان به سکوت وادار کند. مورای نمی‌پذیرد و جک نیز سرانجام همچون همسر بالدوین در نمایشنامه «بی‌پروایی» با شلیک گلوله به زندگی خود پایان می‌دهد.

قرارگرفتن آدم‌ها در موقعیت‌هایی نامعمول و عیان‌شدن روی هولناک واقعیت از خلال این موقعیت‌ها در هر سه نمایشنامه اونیل در این کتاب با مهارت به نمایش گذاشته شده است. اونیل با رقم‌زدن وضعیت‌های بغرنج برای آدم‌های این سه نمایشنامه واقعیت را به عرصه کابوس و جنون می‌کشاند. این کابوس و جنون چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد، به‌خوبی در چهره‌ها و حالات بدن اشخاص این نمایشنامه‌ها نشان‌دار شده است. او شخصیت‌هایش را در پرتوِ نوری شدید و هراس‌آور که بر صحنه می‌تابد بی‌نقاب می‌کند. همچون آفتابِ بی‌رحم و داغ نمایشنامه «تشنگی» که شخصیت‌ها را دیوانه می‌کند و نوری که بالدوین در نمایشنامه «بی‌پروایی» آن را به گونه‌ای در اتاق تاریک تنظیم می‌کند که همسرش در آن قرار گیرد و خودش در سایه به او خیره شود: «بالدوین به طرف صندلی‌های راحتی می‌رود و نور را طوری جابه‌جا می‌کند که بر صورت کسی که روی یکی از آنها نشسته بیفتد و دیگری در سایه قرار بگیرد. سپس خودش در سایه می‌نشیند و منتظر می‌ماند.» برقِ بی‌رحم و رسواگر روشنایی که به جنون و مرگ می‌انجامد، همچون برقِ طلا در پایان نمایشنامه تشنگی: «بر کف کلک گردنبد الماسی افتاده است که در آفتاب سوزان می‌درخشد.» و شعله‌های آتشِ سرخ در پایان نمایشنامه «سقط جنین» وقتی دانشجویان شادمان، بی‌خبر از دوزخی که جک در آن گرفتار است، به اتاق او نزدیک می‌شوند و می‌خواهند برای او که قهرمانش می‌پندارند هورا بکشند: «جک می‌نالد و صورتش را در دست‌هایش پنهان می‌کند. راه‌پیمایان از زیر پنجره‌های اتاق او می‌گذرند. شعله‌های آتش سرخ بر پرده‌ها می‌افتد.» این روشنی‌های رسواگر همگی طلیعه انهدام و تباهی‌اند و این تباهی از لحظه حضور دیگریِ مطرود در زندگی فرادستانی که خود را یکسره چیره بر این دیگری می‌پندارند، آغاز می‌شود. مطرود هرچند چیره نمی‌شود اما حضورش نقاب فاتح را برمی‌دارد و حریم آسایش او را برهم‌می‌زند.



تشنگی‌ودو نمایشنامه‌دیگر

یوجین اونیل

یدالله آقاعباسی

نشر بیدگل

به‌مناسبت انتشار نمایش‌نامه‌هایی از یوجین اونیل

سرنوشت، نیرویی که می‌شود

نادر شهریوری (صدقی)

«زندگی انسان هولناک است... دلقکی می‌تواند سرنوشتش را رقم بزند».[1]

ادیپوس نادانسته پدر خود را می‌کشد و کرئون با حسن نیت و با هدف برقراری نظم در سرزمین خود به مصاف آنتیگون می‌رود و مکبث برای رسیدن به خوشبختی تاج و تخت دانکن، پادشاه خویش را سرنگون می‌کند، اما اینها نتایجی مطابق میل آنان به بار نمی‌آورند که بالعکس نتایجی شوم پدید می‌آورند. سرنوشت نقشی حیاتی در زندگی آدمی ایفا می‌کند و این به‌واسطه نیروی قدرتمندی است که بر هستی حکمروایی می‌کند: نیرویی که انسان از درک آن عاجز است، اما حضور آن را در زندگی خویش حس می‌کند. یوجین اونیل (۱۹۵۳-۱۸۸۸) نمایش‌نامه‌نویس آمریکایی و برنده نوبل ۱۹۳۶ درصدد احیای تراژدی در قرن بیستم است. به عبارتی دقیق‌تر می‌کوشد درکی معاصر از تراژدی ارائه دهد. در تراژدی انسان در مرکز جهان است و اونیل انسان را در مرکز آثار خود قرار می‌دهد. انسانی که گمان می‌برد آفریننده سرنوشت خویش است، اما در نهایت درمی‌یابد که نسبت به موقعیت خود متوهم است و نسبت به تبعات عمل خویش بی‌خبر، زیرا نیرویی قوی‌تر از آگاهی بر جهان حکمرانی می‌کند. به نظر اونیل این نیرو که می‌توان آن را نیروی سرنوشت نامید، اگرچه نیرویی فرای آگاهی آدمی است، اما صرفا نیرویی با منشأ بیرونی نیست، این نیرو می‌تواند منشأیی از درون داشته باشد؛ دنیای درون به اندازه بیرون بیکران است و چه‌بسا که شناخت آن پیچیده‌تر از بیرون باشد، اهمیت اونیل به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس قرن بیستمی در آن است که حضور و دامنه گسترده این نیروها را در زندگی آدمی نمایان می‌کند.

اونیل در اولین نمایش‌نامه‌های خود سراغ نیروهایی می‌رود که در دنیای بیرون از ذهن آدمی هستی دارند. این نیروها در ابتدایی‌ترین شکل آن می‌توانند نیروهای طبیعی باشند: توفان، دریا، آتشفشان و حتی حیواناتی وحشی شکلی نمادین از نیروهای سرنوشت‌اند که به مصاف آدمی می‌آیند. اونیل در نمایش‌نامه «تشنگی» نیروی سرنوشت را در قالب دریا به نمایش درمی‌آورد، دریا به‌مثابه نیروی سرنوشت همچون هر سرنوشتی نسبت به آدمیان «بی‌تفاوت» است. در این نمایش دو مرد و یک زن که توانسته‌اند خود را از کشتی غرق‌شده نجات دهند، سوار بر قایقی در وسط دریا سرگردانند، گرسنگی و بیشتر تشنگی آنان را مستأصل کرده و در چشم‌های این هر سه برقی از جنون می‌درخشد. این‌بار سرنوشت به شکل عریان آنان را به بازی گرفته است و نگرانی از سرنوشت آنان را هراسان کرده و به هذیان واداشته است.

«مرد نجیب‌زاده: (با پشیمانی) من خودم نیستم. فکر کنم کمی زده به سرم. همه‌ش آفتابه و دریا. گاهی وقتا همه‌چی محو می‌شه. احساس ضعف می‌کنم خیلی وقته هیچی نخورده‌یم... کاش فقط یه کم آب داشتیم.

رقاصه: لطفا از آب حرف نزن.

دریانورد: (ناگهان آوازش را قطع می‌کند و به‌سرعت اطراف را نگاه می‌کند) آب؟ کی آب داره؟».[2]

این هر سه در فاصله نجات‌یافتن از کشتی و مرگ پیش‌رو، آن هم در قعر دریای بدون ساحلی که در آن فقط کوسه‌های گرسنه وجود دارند فی‌الواقع اوقات خود را تلف می‌کنند، اوقاتی که چاره‌ای جز تلف‌کردنش ندارند. بااین‌حال همچون همه انسان‌ها دستخوش احساساتی دوگانه‌اند، گاه امید دارند که به جزایر مرجانی برسند و گاه ناامیدند، اما ناامیدی‌شان واقعی‌تر از امید است. مرد نجیب‌زاده اگرچه می‌گوید «من امیدمو از دست نداده‌ام، این دریا اون‌طورکه شنیده‌ام جزایر مرجانی داره و ما حتما باید به‌زودی به طرف یکی از اونا کشیده بشیم»،[3] اما بلافاصله از «امید باطل»[4] می‌گوید و از سرنوشتی که به آن آگاهی ندارد. به نظر اونیل زندگی آدمی در مقیاسی به‌مراتب بزرگ‌تر چیزی جز زندگی سه سرنشین قایقی نیست که وسط دریا و در میان کوسه‌ها سرگردانند. آنچه اونیل را به مرزهای تراژیک نزدیک می‌کند آن است که او فاقد خوش‌بینی است، خوش‌بینی هرگز نمی‌تواند موجب پدیدآمدن تراژدی شود.

نمایش‌نامه‌های اونیل به سرنوشتی که خارج از ذهن آدمی هستی دارد، محدود نمی‌شوند، بلکه او هم‌زمان به نیروهای قدرتمند درون آدمی نیز توجه می‌کند. مسئله درام به یک تعبیر اگرچه مقابله انسان با سرنوشت است، اما به نظر اونیل «این مبارزه اکنون با خود اوست».[5] در اینجا مسئله «خود» به روان و ناخودآگاه ربط پیدا می‌کند. تأمل آدمی درباره خود، تبار و گذشته‌اش موضوع یکی از مشهورترین نمایش‌های اونیل است. نام این نمایش «گوریل پشمالو» است و ماجرای آن به آتش‌کاری (تون‌بان) به نام ینک برمی‌گردد که میلارد، دختر صاحب کارخانه‌ای که ینک در آن کار می‌کند در برخوردی اتفاقی* او را «حیوون کثیف»[6] می‌خواند. در اینجا ینک یک‌باره اعتمادبه‌نفس خود را از دست می‌دهد و در تلاشی پیگیرانه اما ناموفق می‌کوشد موقعیت خود را که نسبت به آن همواره رضایت داشته مورد بازبینی قرار دهد.

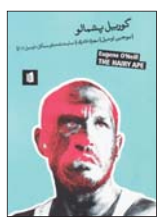
در «گوریل پشمالو» اونیل با نگاهی ناتورالیستی، به موقعیت انسان و جبر اجتناب‌ناپذیر زندگی می‌پردازد و روایتی وحشتناک اما واقعی از شرایط کار در آمریکای اوایل قرن بیستم ارائه می‌دهد. اما چنان که خود می‌گوید به موارد مهم‌تری فراتر از واقع‌گرایی صرف نیز اشاره می‌کند. «مردم فکر می‌کنند می‌خواهم در این صحنه تصویری مطابق با واقعیت** ارائه دهم، ولی نمی‌دانند اصولا این نمایش‌نامه را بر مبنای اصول اکسپرسیونیسم نوشته‌ام، یعنی صحنه و اشخاص نمایش بیان و توصیف چیزهای دیگری‌اند».[7]

آنچه اونیل درباره اکسپرسیونیسم می‌گوید فی‌الواقع توجه او به ذهنیت، درون‌مایه، ناخودآگاه و عواطفی است که در «درون» آدمی وجود دارد و به‌مثابه نیرویی قوی بر سرنوشت فرد تأثیر می‌گذارد. در اینجا سرنوشت از درون آدمی سر برمی‌آورد.

در «گوریل پشمالو» برخلاف تشنگی «دریا» نقشی فرعی دارد و نقش اصلی از آن نیروهای قدرتمند روانی- جنسی یونگی یا فرویدی است که ینک را در جست‌وجوی هویت خود به مرزهای جنون و نابودی می‌کشاند. ینک در پی دستیابی به خود تا اعماق خود یا چنان که اونیل می‌گوید تا رسیدن به میمونیت خویش پیش می‌رود، اما بر چیزی آگاهی نمی‌یابد. این‌بار نیروی سرنوشت نه از بیرون بلکه از درون ناشناخته است که ینک را در نبردی نابرابر مغلوب می‌کند: نبرد نابرابر تقدیر تراژیک آدمی در مواجهه با سرنوشت است.

با ایده‌های تراژیک رهایی البته ناممکن می‌شود، اونیل در «گوریل پشمالو» فیگورهای رهایی‌بخش را در قالب دو «شخصیت» به نمایش درمی‌آورد: لانگ که با ایده‌های شبه‌سوسیالیستی به آینده خوش‌بین است و پدی که با همان خوش‌بینی اما با اتکا به آموزه‌های مسیحی در جست‌وجوی خوشبختی به گذشته می‌اندیشد. این هر دو شخصیت در مسیری متفاوت از فرد تراژدیک قرار می‌گیرند. به نظر اونیل اگرچه فرد تراژدیک الزاما تراژدیک است «اما مأیوس‌کننده نیست، بلکه خارق‌العاده است».[8] در اینجا اونیل شأن انسان تراژدیک را فراتر از انسان معمولی قرار می‌دهد.

به سرنوشت بازگردیم و به ایده هراکلیتوس که می‌گفت: «انسان سرنوشت خویش است» و به نیچه که بر ایده هراکلیتوسی پای فشرد که «انسان آن می‌شود که است». به نظر این هر دو و اونیل که خود را وامدار نیچه*** می‌دانست، سرنوشت آدمی در شخصیت یا خلق‌وخوی وی نهفته شده است: خلق‌وخو یا «درون» که انسان هیچ به کنه آن پی نمی‌برد و از راز سرنوشت آگاهی نمی‌یابد. این آن تناقضی است که در سرشت هستی وجود دارد، تناقضی که حل نمی‌شود و اصلا چرا باید حل شود؟



گوریل‌پشمالو

یوجین اونیل

بهزاد قادری

نشر بیدگل

پی‌نوشت‌ها:

* اتفاق و تصادف در سرنوشت نقش اساسی ایفا می‌کند و همین‌طور در درام‌های تراژیک.

** اونیل شخصیت «ینک» را از روی شخصیتی واقعی به نام دریسکول که نام جاشویی بود و با وی در سفرهای دریایی آشنا شده بود، انگاره‌پردازی کرده است (گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی، فرهاد ناظرزاده‌کرمانی).

*** اونیل در نامه‌ای هنگام دریافت نوبل از نیچه به‌عنوان آموزگار خویش نام می‌برد: اینکه ارائه تراژدی در جهان بعد از سقراط و مسیحیت (به تعبیر نیچه) امکان‌پذیر باشد، خود بحثی جداگانه طلب می‌کند.

۱. نیچه

۲، ۳، ۴. تشنگی، یوجین اونیل، ترجمه یدالله آقاعباسی

۵. یوجین اونیل، جان گنر، ترجمه صفدر تقی‌زاده

۶. گوریل پشمالو یوجین اونیل، ترجمه بهزاد قادری

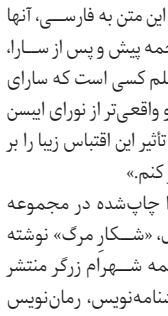
۷. گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی، فرهاد ناظرزاده‌کرمانی

۸. از مقدمه گوریل پشمالو، یوجین اونیل

شیرازه

طغیان و تهدید

● **شرق:** «عروسک‌خانه» هنریک ایبسن به ترجمه بهزاد قادری و «شکارِ مرگ» آیرا لِوین به ترجمه شهرام زرگر از نمایشنامه‌های تازه‌ای هستند که در نشر بیدگل به چاپ رسیده‌اند. «عروسک‌خانه» نهمین نمایشنامه ایبسن از مجموعه نمایشنامه‌های او به ترجمه بهزاد قادری است. بین آثار ایبسن، این نمایشنامه او جزء مشهورترین‌هاست. این شهرت البته چنان‌که بهزاد قادری در مقدمه ترجمه فارسی این اثر اشاره کرده است، لزوما به بهتربودن آن از برخی از دیگر آثار ایبسن، به لحاظ هنری، برنمی‌گردد. قادری در بخشی از این مقدمه در قیاس «عروسک‌خانه» با چند اثر مهم دیگر از ایبسن می‌نویسد: «اگر این نمایشنامه را از حیث شاعرانگی، صورتگری، و دغدغه ایبسن درباره ساختار و پیرنگ با آثار قبلی او، مثل پِرگنت (۱۸۶۷) یا حتی با یک اثر رئالیستی او، مثل مرغابی وحشی (۱۸۸۴) مقایسه کنیم، در نگاه اول، و حتی بعدها که بخواهیم منصفانه‌تر قضاوت کنیم، آن را هم‌سنگ این آثار نخواهیم یافت. اما در عالم ادبیات نمایشی و تئاتر، این جنبه‌ها همیشه موفقیت در اجرا و ارتباط را تضمین نمی‌کنند.» قادری آن‌گاه درباره دلیل اقبال بیشتر به «عروسک‌خانه»، چه ازسوی کارگردانان و تهیه‌کنندگان تئاتر و چه مخاطبان، می‌نویسد: «صورتِ فرهیخته/فاخر، سبک پیچیده، و وجوه شاعرانه یک متن می‌توانند کارگردان را هراسان و/ یا سردرگم، تهیه‌کننده را در سرمایه‌گذاری دودل، و مخاطب را گیج یا حتی تحقیر کنند. صورت‌های ساده چنین مشکلاتی ندارند، به‌ویژه اگر از خمیره بحث و جدل مستقیم درباره امور ظاهرا عادی اما پیچیده زندگی باشند؛ زیرا شهروندان جوامع مدنی، برای بالندگی خردِ شهروندی، گفت‌وگو درباره بی‌عدالتی اجتماعی، تبعیض جنسیتی، نقش خانواده در آموزش‌وپرورش، تأثیر اقتصاد و فساد مالی و اداری بر اخلاق فردی و اجتماعی، ضرورت بازنگری در قوانین در پیوند با اخلاق فردی و اجتماعی، ناهمخوانی بین فرامین عشق (دل) و قانون (منطق)، و تأثیر نیروهای سیاسی و اجتماعی حاکم بر رفتار دو جنسیت در جامعه‌شان را دوست دارند؛ و همین جنبه‌هاست که



در ۱۳۸ سالی که از عمر عروسک‌خانه می‌گذرد آن را در پهنه ترجمه، اجرای تئاتری، اقتباس سینمایی، تلویزیونی و رادیویی یکتا و یگانه ساخته است.» نمایشنامه «عروسک‌خانه» داستان تحول زنی به نام نورا، از شخصیتی رشدیافته در قیود و قواعد اجتماعی مسلط به زنی است که در نهایت به طغیان علیه این قیود دست می‌زند. او که در آغاز تداعی‌گر تصویر کلیشه‌ای از زن در ساختار مسلط است در پایان علیه این ساختار جاافتاده برمی‌آشوبد. این نمایشنامه دستمایه یکی از اقتباس‌های موفق سینمایی در سینمای ایران، یعنی فیلم «سارا»ی داریوش مهرجویی، نیز بوده است. بهزاد قادری در مقدمه ترجمه فارسی این نمایشنامه ضمن اشاره به این اقتباس سینمایی موفق از تأثیر فیلم «سارا» بر فضای کلی ترجمه خود از «عروسک‌خانه» سخن گفته است. او دراین‌باره می‌نویسد: «یادآوری این نکته ضروری است که عروسک‌خانه در ایران با فیلم سارای مهرجویی نیز پیوند بینامتنی دارد؛ از این جهت، شاید بتوان برای تاریخ ترجمه این متن به فارسی، آنها را به دو دسته عمده، ترجمه پیش و پس از سارا، تقسیم کرد. این ترجمه به قلم کسی است که سارای مهرجویی را بسیار زنده‌تر و واقعی‌تر از نورای ایبسن می‌داند؛ بنابراین، نمی‌توانم تأثیر این اقتباس زیبا را بر فضای کلی این ترجمه انکار کنم.»

دیگر نمایشنامه اخیرا چاپ‌شده در مجموعه نمایشنامه‌های نشر بیدگل، «شکارِ مرگ» نوشته آیرا لِوین است که با ترجمه شهرام زرگر منتشر شده است. آیرا لوین نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس و فیلمنامه‌نویس آمریکایی است و از معروف‌ترین رمان‌هایش می‌توان به «بچه رُزمری» اشاره کرد؛ این رمان که در ایران نیز با ترجمه محمد قائد منتشر شده، رمانی است که رومن پولانسکی آن را دستمایه اقتباسی سینمایی قرار داد. نمایشنامه «شکارِ مرگ» لوین، چنان‌که در توضیح پشت جلد ترجمهٔ فارسی آن آمده است: «روایتِ کشمکش سیدنی برول میان‌سال با جوانی تهدیدگر بر سر کسب موفقیت در حرفه نویسندگی است.» شهرام زرگر در مقدمه ترجمه فارسی این نمایشنامه، آن را «اثری پُست‌مدرن با شگرد نمایش در نمایش» و «آکنده از پیچش‌های دراماتیک و لحظه‌های غافلگیرکننده، سرشار از ظرافت، شوخ‌طبعی، مهندسی در پرداخت حوادث و دقت در جزئیات» وصف کرده است. او همچنین به تأثیر لوین از نمایشنامه «بازرس» آنتونی شَفر اشاره می‌کند و دراین‌باره می‌نویسد: «لوین در شکار مرگ، به گواهی اشارات مکرر در متن نمایشنامه، آشکارا وامدار نمایشنامه بازرسِ آنتونی شَفر، نمایشنامه‌نویس بریتانیایی، است؛ روایت سیدنی، نویسنده میانه‌سال شکار مرگ، همچنین اَندرو وایک روایت عشق بی‌پایان به تکرار موفقیت در حرفه نویسندگی و چالش با بیگانه‌ای تحسین‌برانگیز است که قلمرو او را تهدید می‌کند.»