دیباچه‌ای کلّی بر بوطیقای پیراندلو. جوزپه بونگی*

بستر حوادث در آثار ادبی «وریسم» تا «دکادنتیسم»

در تکوین یک اثر خواه یک اثر رئال، وریسم یا دکادنتیسم و به تبع آن ئوموریسم پیراندلو، در بخش اصلی با رویدادی مواجه هستیم، یعنی آنچه طبق خواست قهرمان داستان یا مستقل از آن رخ می‌دهد.

در بطن یک اثر وریسم، رویداد در قالب وقوع یک کنش معرفی می‌شود، حلقه‌ای از زنجیرهٔ بی‌انتهای علتها و معلولها، که در آن هر رویداد پیامد واقعهٔ قبل و علت حادثهٔ بعد است. کسی علتها را کشف و پیامدها و نتایج را جستجو نمی‌کند، زیرا علتها و نتایج، طبیعی و مستقل از ارادهٔ هر فرد هستند و اگر فرد نمی‌خواهد در شرایط اجتماعی بدتر از گذشته گرفتار شود باید بدون مقاومت و سرکشی آنها را تحمل کند.

در آثار «ورگا» رویدادها و شرایط اجتماعی ویژگیهای برجستهٔ شخصیت داستان را معین و روشی خاص به عملکرد و طرز برخورد وی القا می‌کنند که اغلب روشی غیرانسانی و فاقد هرگونه اساس منطقی است. در بستر رویدادها اغنیا و فقرا محتوم به سرنوشتی یکسانند، چنانچه پیش از تولد نیز محدودیت‌های خاص و غیرقابل تغییر، شرایط آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند که سرکشی

* پیراندلو، در حلوی صحنهٔ یکی از نمایشهایش.

از مقابلشان بیهوده است، محدودیتهایی که موقعیت را مشخص می کنند.
پیراندلو از همان نخستین سالهای انتشار آثار ادبی اش متوجه می شود که امکان ندارد زمینهٔ داستان از چهارچوب شخصی شکل گیرد، بلکه باید آن را کشف کرد، علتهایش را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد و خصوصاً پیامدها و نتایج آن را. زیرا اینها هستند که چون صخره‌ای بر دوش نوع بشر و به تبع آن شخصیتهای داستان سنگینی می کنند. در نخستین سالهای نشر آثار پیراندلو، مانند آنچه در آثار وریسم می بینیم، این رویداد است که به خودی خود جان می گیرد، نه پیامد و نتایج آن رویداد، که مستقیماً می توان آنها را تجربه کرد و هرگز بواسطه موضوع دیگر، همانگونه که در مورد شخصیتهای داستان «ورگا» رخ می دهد، به رویداد داستان اشاره نمی کنند. در مقابل، شخصیتهای داستان، بطور مثال «مارتا» شخصیت اصلی داستان مطرود، مبارزه و به طرقی موفقیت را تجربه می کند، در بدو امر تنها با اتکا به قوانین (به این ترتیب که در آزمون دبیری مدرسه‌ای که خودش در کودکی تحصیل کرده بوده، پذیرفته می شود) و سپس به کمک «گرگوریو الوینانی» و در نهایت همسرش که دیگر نمی تواند دوری او را تحمل کند و با تعهد به اینکه مقابل همشهریان ثابت کند و نشان دهد که آن حادثه هرگز اتفاق نیافتاده است، مارتا را آرام می کند. برای اینکه بازگشت مارتا به شهر ممکن شود باید حادثه را نادیده گرفت و دیگر نباید وجود داشته باشد، گویی که هرگز اتفاق نیفتاده است. صرفاً بدین طریق می توان پیامد و نتایجی را که وجود و هستی قهرمان داستان را دگرگون کرده است، تغییر داد.
ببینیم چگونه پیراندلو فشاری را که بر روی مارتا هست، توصیف می کند:
همیشه آن کلاف، همیشه، آزاردهنده و رنج آور، در گلو. می دید که تقدیری ظالم بر او سایه می افکند و چیره می گردد، تقدیری که ابتدا سایه‌ای بود، سایه‌ای شوم، مهی که می توانست با وزش نسیمی محو شود، اکنون توده عظیمی می شد و او را دربر می گرفت، خانه را دربر می گرفت، همه چیز را و او دیگر نمی توانست در برابرش کاری کند. حادثه‌ای وجود داشت، چیزی که وی دیگر قادر به دور کردنش نبود. برای همه غولی بوده برای او هم که حتی آن را با شعور و درک ناچیز خویش حس می کرد، سایه، مهی که دیگر تودهٔ عظیمی شده است. و پدر که کاش اولین بار به جای اینکه اجازه بدهد این توده احاطه اش کند، با بی ارزش ساختن شدید آن، اوضاع را پیش برده بود. آیا او پس از آن حادثه انسان دیگری خواهد شد؟ ولی او همان کس بود، خود را حس می کرد، بطوریکه غالباً وقوع فاجعه به نظرش حقیقی نمی رسید.

این رویداد با پیامدهایش همچون صخره‌ای عظیم شخصیتهای داستان را دربر می‌گیرد، حتی هنگامی که این رویداد بی‌ارزش است و شخصیتها را مجبور می‌کند تا به شکلی معین و خاص زندگی کنند و تصمیمی را که عرف پذیرفته است، اتخاذ کنند (و در جامعه‌ای مردسالار این مرد است که همواره تصمیم گیرنده است حتی در مورد زنان) پس از آنکه «مارتا» بازمی‌گردد و در حال خواندن نامه‌ای ارسالی از «گرگوریو الوینیانی» است، از خانه بیرونش می‌کنند و مجبور می‌شود به خانه پدری باز گردد، خانواده‌اش ناگزیر مورد توهین واقع و از جامعه شهری به انزوا کشیده می‌شود و دیگر قادر به حضور در این اجتماع نیست تا زمانی که همان رویداد از نظر عرف، از سوی همسرش «روکوپنتاگورا» و از سوی کسانی که اولین تصمیم متعصبانه را اتخاذ کرده بودند، به شکلی باورکردنی و ممکن، لغو شده و نادیده گرفته می‌شود. پیراندلو از همان سالهای آغاز انتشار آثار ادبی خویش متوجه می‌شود که زمینه داستان امکان ندارد از چهارچوب مشخصی برخوردار باشد، بلکه باید علتهای آن رویداد را تجزیه و تحلیل

استفانو، لیه نا و فائوستو فرزندان پیراندلو در کودکی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کرد و به خصوص پیامدها و نتایج آن را مورد بررسی قرار داد.
ساختار زمینه داستان در یک اثر وریسم را می توان در توصیفی کلی به صورت زنجیره‌ای حلقه‌وار از رویدادها مشخص کرد که در آن هریک از وقایع نتیجه واقعه قبل و علت رویداد متعاقب آن است. دو نمودار ذیل بطور مشهود و واضح تفاوت میان ساختار ادبی وریسم و ساختار مورد استفادهٔ پیراندلو را نمایش می دهد.

نمودار ۱

f1 → f2 → f3
↑ ↓
f6 → f5 → f4

نمودار ۲

f1 → f2 → f3 → f4 → f5 → ...fn

در ساختار حلقه بسته رویداد شمارهٔ ۱علت رویداد شمارهٔ ۲است که رویداد دوم به نوبهٔ خود علت رخداد سوم و معلول رویداد دوم است و غیره.... در نهایت رویداد nأم معلول رویداد قبل و علت رویداد اول است. به این ترتیب حالت دایره‌ای ساختار، بسته می شود. از طریق f [رویداد] به خصوص، هم به اصل وقایع و شخصیت داستان که آن را تجربه می کند، پی می بریم و هم متوجه شرایط اجتماعی خاصی می شویم که رویداد زاییده آن است و به نوبه خود نتایج پیامدهایی را نیز خلق می کند.

مفهوم ئوموریسم (طنز)

برای تجزیه و تحلیل اثر پیراندلو بیش از هر چیز درک مفهوم ئوموریسم مهم است، زیرا این خود وسیله‌ای برای معرفی وقایع و شخصیتهای داستان در آثار روایی یا صحنه نمایش است. برای روشنی بیشتر مطلب از همان سخنان پیراندلو در «مقاله‌ای پیرامون ئوموریسم» در سال ۱۹۰۸کمک می گیریم: «پیرزنی را با موهای فر و روغن زده می بینیم که خدامی داند چه هیأت و ترکیب وحشتناکی دارد (ترکیبی از رنگهای مختلف) و آرایش مفتضحی هم دارد و به سن و سال جوانها هم لباس پوشیده. شروع می کنم به خنده و متوجه می شوم که او با یک پیرزن در

این سن که باید مورد احترام قرار گیرد، تفاوت دارد. به این ترتیب در اولین جمع بندی و نگاه سطحی، ذهن خود را درگیر این مفهوم طنزآمیز می کنم. نکته طنز دقیقاً همان آگاهی از تضاد است. اما اگر اکنون تفکر و ارزیابی به ذهنم راه یابد و به من بگوید که این پیرزن شاید هیچ خوشش نمی آید که مانند یک طوطی به نظر برسد، بلکه شاید این وضعیت را تحمل می کند و خود را به این شکل درآورده فقط به این خاطر که متأسفانه از خودش خبر ندارد، خود را چنین درست کرده است تا اینگونه چین و چروکها و پیری خود را پنهان کند و بتواند محبت همسر بسیار جوان تر از خود را جلب کند. آری در چنین وضعیتی من دیگر نمی توانم مانند قبل به او بخندم، زیرا دقیقاً تفکر و ارزیابی در من شروع به کار می کند. بعلاوه مرا به آن آگاهی که قبلاً اشاره کردم یا حتی عمیق تر از آن سوق می دهد. مرا از آن آگاهی از تضاد قبل به این احساس تضاد پیش می برد و این همه، تفاوت میان طنز و ئوموریسم است.

بنابر این ئوموریسم جریانی برای معرفی واقعیت، حوادث و شخصیتهای داستان است؛ در حین خلق و ایجاد اثر، تفکر و ارزیابی یک عنصر مؤخر نیست بلکه نقش برجسته و حائز اهمیتی می پذیرد، زیرا فقط در سایهٔ آن است که قادر خواهیم بود رویدادی که مقابل چشمانمان رخ می دهد را درک کنیم. تفکر و ارزیابی همچون شیطانی مرموز ابزار تخیل و خیالپردازی را که احساسات تقویتشان می کند، تنزل داده و بی اثر می کند. ابزار تخیل، تصور و خیالپردازی را به رکود می کشاند تا ببینید چه می شود. انگیزه و تحرک می گیرد و بدین طریق تمام آن ابزارها به سرعت هماهنگی خود را از دست می دهند، همانگونه که شخصیتهای داستان در مقابل چشمان تیزبین نویسنده هماهنگی و نظمشان برهم می خورد و همواره این تفکر و ارزیابی است که عناصر مختلف بدنه اصلی را با یکدیگر هماهنگ، نزدیک و ترکیب می کند تا از کائوس عواطف و احساسات بتواند دوری کند.

تفکر و تعقل از نظر پیراندلو، هرگز کتمان پذیر نیست، حتی نمی توان آن را بوسیله ادراک و شعور یک شخصیت داستانی پشت نقاب پنهان کرد یا نادیده اش گرفت، به همین اندازه ممکن است با دخالت احساسات، چنین اتفاقی رخ دهد، یعنی شعور انسانی نادیده گرفته شود. تفکر و تعقل آیینه ای نیست که انسان در مقابلش خود را تحسین کند بلکه مانند قاضی در برابر هر کس قرار می گیرد و در عین اینکه تصویر هر چیز و رویدادها و شخصیتهای واقع در نقشهایشان را نادیده می گیرد، حوادث و شخصیتها را بی غرض و منصفانه مورد تجزیه و تحلیل قرار می دهد. از چنین آشفتگی و جدایی، اثری خلق می شود که پیراندلو آن را آگاهی

فلورانس، ۱۹۳۳: به همراه دامینلو سالوینی، اندره انیا پانیانی.

از تضاد می نامد. وظیفه نویسندهٔ ئوموریست این است که تمام پوچی هایی را که ممکن است در روح بشریت رخنه کند، جاه طلبی در کشف پایه های زندگی و داستان غم انگیز آگاهی بر اینکه این حقایق بنیادین ناشناخته می مانند را پشت نقابی پنهان سازد. حتی هر انسانی نه با پیروی از روش تفکر و تعقل بلکه از طریق احساس، که هر کس به طریقی تجربه کرده است، به دور از هر واقعیت و شعور پیرامون زیستن، خود به تنهایی این حقایق را خلق کند.

در ئوموریسم صرفاً به جهت فعالیت خاص تفکر و ارزیابی که زاییدهٔ احساس تضاد و عدم شناخت در مورد روشی که باید در نظر گرفته شود همچنین عدم اطمینان و حالت تردید وجدان و شعور است که بدون ایجاد تضاد چشمگیری میان آرمانها و واقعیتها، دیدگاه نوینی پیرامون زندگی بوجود می آید.

احساس تضاد، نویسنده ئوموریسم را از طنزنویس، کنایه نویس و هجونویس متمایز می کند، چرا که این احساس تضاد در برابر واقعیت، واکنش متفاوتی می پذیرد:

در طنز تفکر و تعقل نیست، و به همین دلیل خنده ای که ره آورد آگاهی از تضاد است، واقعی است. اما در سایه تفکر و تعقل تلخ خواهد بود، زیرا تفکر و تعقل جنبه سرگرمی طنز را از بین می برد و آن را به سوی درک داستان غم انگیز زندگی بشر پیش می برد.

در کنایه نویسی تضاد میان لحظهٔ طنز و لحظهٔ غم فقط بیانی و شفاهی است: اگر این تضاد واقعی باشد، دیگر کنایه و طعنه ای وجود نخواهد داشت و جملات حالت طبیعی خود را از دست می دهند که این شکل طبیعی برخلاف چیزی است که فکر می کنیم و می خواهیم بفهمانیم. اما به هرحال موجب درک حقیقت می شود.

امّا بوسیله تفکر و تعقل، بی احترامی یا به هرحال تنفر از واقعیت که دلیل خلق هر اثر هجو است پایان می پذیرد. در واقع هجو با در نظر گرفتن جنبه های منفی و شرم آورتر و با هدف سوق انسان به سوی کردار نیک، عیبهای مردم را آشکار می کند. با ئوموریسم و بنابراین از

طریق تفکر و تعقل می توان عمیق تر به حقیقت راه یافت:
نه اینکه نویسندهٔ ئوموریست باید از واقعیت لذت ببرد بلکه کافیست فقط کمی از واقعیت خوشش بیاید چرا که با بکارگیری و اِعمال تفکر و تعقل در مورد این لذت است که آن را به افتضاح می کشد.
این تفکر و تعقل، عمیق و با ظرافت از هر سو رخنه می کند و همه چیز را خراب می کند: هر تصویر خیالی، هر گونه خودنمایی آرمان گرایانه، هر جنبهٔ واقعیت و هر تخیلی را از بین می برد. همهٔ پدیده ها یا وهم و تصورند یا علت آنها را بدون توجیه فراموش می کنیم. آن ارزش عینی و واقعی که ما تصور می کنیم در شناخت ما پیرامون جهان و خودمان بطور مشترک سهیم اند، به هیچ وجه وجود ندارد. صرفاً یک ساختار واهی پایدار است. در این دیدگاه نوین پیرامون واقعیت، تضاد میان تخیل که خود به خود بوجود می آید و تعقل که ساختارهای ایجاد شده را یک به یک از بین می برد، به اثبات می رسد. اما نتایج در نقطه نظرات مختلف پیرامون واقعیت متفاوتند.

۲۷

آری اکنون تفکر و تعقل می تواند این ساختار خیالی را به یک اندازه در طنز و یک اثر ئوموریستی آشکار سازد. اما طنز نویس با خشنودی از نابودی این تشبیه در مورد خودمان که تخیل فی البداهه آنها را تقویت می کند، فقط به آنها می خندد. هجونویس آن را مورد بی احترامی قرار می دهد اما یک نویسندهٔ ئوموریست، نه. او بواسطه طنز موجود در این پدیده، جنبه غم انگیز و جدی را می بیند، این ساختار را تضعیف می کند اما نه فقط برای خنده یا در جایی برای بی احترامی به آن، بلکه شاید همراه با خنده، افسوس می خورد. هر یک از شخصیتهای داستان وقایع زندگی خود را در شرایطی مجزا از سایرین مانند آنچه در دنیای واقعی هست تجربه می کند. همه تحت یک قانون هستند اما هر کس با احساسات خویش و دیدگاه خاص خود پیرامون زندگی، با تعاریف صحیح و اشتباه، واقعی و عادی، تعاریف زیبا و زشت، درست یا نادرست، هریک با آرزوها و تخیلات خویش؛ و تخیل بسیار قوی و ژرف این است که حقیقت وجودی هرکس، حقیقتی صحیح و صرفاً صحیح باشد.
امروز هستیم، فردا نه، چه صورتی به ما داده‌اند تا چهرهٔ هستی و موجودیت را به نمایش بگذاریم. یک بینی زشت؟ چه سخت است که باید تمام عمر را با یک بینی زشت بگذرانیم! نقابها، نقابها. یک نفس می گذرند تا جایشان را به دیگران بدهند. هرکس آنگونه که می تواند نقابی به چهره می گذارد. نقابی خارجی، زیرا درون انسان چیز دیگری هست که اغلب با

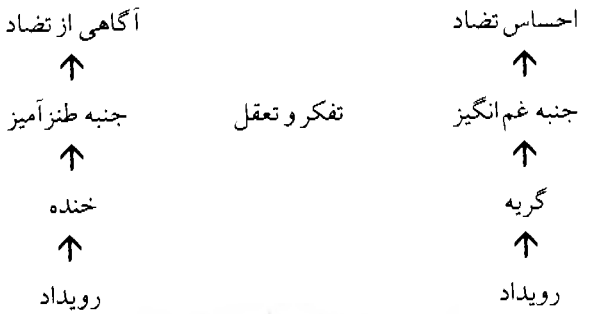
اطاق کار پیراندلو.

چهرهٔ بیرونی اش هماهنگی ندارد. حقیقی نیست. دریا حقیقی است، آری، کوه واقعی، سنگ واقعی، یک ردیف چمن واقعی است. اما انسان؟ همواره در پس نقابی بدون اینکه آن را بخواهد. بدون آنکه آن نقاب و آنچه را که با اطمینان کامل تظاهر به بودنش می کند، بشناسد. زیبا، خوب، لطیف، بخشنده، بی نوا و غیره... و تفکر در این مورد بسیار خنده دار است.

از نظر پیراندلو، علتها در زندگی به آن اندازه که می توانند در یک اثر داستانی یا نمایشنامه حضور داشته باشند، منطقی نیستند، اثر داستانی یا نمایشنامه ای که همه چیز در آن خلق و ترکیب می شود و به نظم درمی آید، حتی اگر در برخی موارد به نظر برسد که نتیجه و پیامد آن آزاد و کاملاً اتفاقی بوده است. بنابراین در ئوموریسم نمی توان در مورد روابط تنگاتنگ صحبت کرد، زیرا در هریک از شخصیتهای داستان خصایص بیشماری وجود دارد که در تضاد و نبرد با سایر خصایص هستند و هریک سعی دارند حقیقت را دریابند. خصایص غریزی، انسانی، عاطفی، اجتماعی و اعمال مانیز شکل خاصی به خود می گیرند و شخصیتها نقابهایی به چهره می زنند. وجدان در تردید است که شکل را یا نقاب را به خود بگیرد، وجدان ما طبق زمان پیش می رود، به همین خاطر هریک از ما تفسیر خاصی پیرامون واقعیت یا اعمال شخصی خود ارائه می دهیم که آن را ارزشمند می پنداریم و بطورکلی هرگز ممکن نیست با نحوهٔ تفسیر دیگران موافق باشیم، چنانچه واقعیت و وجود درونی ما هرگز بطور مطلق و کامل خود را نشان نمی دهند بلکه کمابیش آنگونه که شرایط زندگی می طلبد، ظاهر می شوند. پیراندلو عمق وقایع و شخصیتها را می بیند. همچون کودکی که اسباب بازی خود را خراب می کند تا ببیند درون آن چگونه است، عمل می کند. بنابراین در ئوموریسم یک جنبه طنز از سایر وجوه متمایز می شود که منشاء آن آگاهی از تضاد موجود است و یک جنبهٔ ئوموریستی یا غم انگیز که نشأت گرفته از احساس تضاد است، جنبه اول مربوط به ظاهر انسان است و به سادگی قابل مشاهده می باشد که به همین خاطر هرکس

قادر است آن را بازشناسد اما جنبه دوم مربوط به درون انسان است و به هیچ طریق مگر تفکر و تعقل قابل شناسایی نیست. هر آنچه گفته شد به صورت خلاصه شده در نمودار ۳ یا نمودار ثوموریسم آمده است.

نمودار ۳



آگاهی از تضاد زاییده تفکر و تعقل است و از جنبه طنزی که بطور فطری در حوادث وجود دارد نشأت می گیرد. حال آنکه احساس تضاد برآمده از تفکر و تعقلی است که منشاء آن جنبه غم‌انگیز رویداد است.

در نهایت آنچه قابل تأکید است اینکه همه می توانند جنبه طنز را درک و حس کنند بطوریکه هر کس ممکن است متوجه شود چه رویدادی رخ می دهد. شخصیتی به شکلی متفاوت از آنچه در نظر همگان عادی است، رفتار می کند، حال آنکه یک اثر غم‌انگیز و درام ثوموریستی را صرفاً کسانی می فهمند و حس می کنند که از تفکر و تعقل بهره می گیرند و بنابراین نه اکثریت مردم با پیروی از قوانین کلی که همه ناآگاهانه می پذیرند قادر به فهم آن هستند و نه با نیازهای فردی مجزا. از نظر پیراندلو هر کس روش خاصی برای به روز کردن فکر خود دارد، زیرا نیازهای شخصی کاملاً منحصر به فرد هستند.

به همین دلیل موقعیت «بلوکا» در داستان قطار سوت کشید، انسانی که پس از سالها که چون خری پیر، تابع و تحت فشار زندگی کرده است، زندگی خود را بازمی شناسد و همه او را دست می اندازند، برای اکثریت مردم که به لودگی این شخصیت می خندند، طنز است و یک اثر درام و غم‌انگیز از نظر پیراندلو که در عکس العملهای «بلوکا» و در لودگیهایش، سرکشی ناگهانی

لوییجی پیراندلو سال ۱۹۰۰.

نسبت به شکلی که زندگی‌اش را به زوال می‌کشاند، نسبت به نقابی که دیگران و تقدیر به چهره‌اش زده‌اند و بالاخره نسبت به از خود بیگانگی که در آن قوانین و قالبهای اجتماعی او را تحت فشار قرار داده محصور کرده‌اند بروز می‌کند و به همین دلیل شکل جدید «بلوکا» دیگر نمی‌تواند بسیار طبیعی ظاهر و جلوه‌گر شود.

عادی و غیرعادی

بنا بر آنچه در خصوص طنز گفتیم، پرواضح است که به وسیلهٔ واکنش، می‌توانیم به جنبهٔ عادی و غیرعادی زندگی در رفتار شخصیتها پی ببریم.

به طور کلی، بر طبق نظر تودهٔ مردم، به تمام آنچه که بر پایهٔ قوانین، هنجارها و آداب و رسومی انجام و اندیشیده می‌شود که فرد جهت ایجاد نظم در زندگی خویش و به ویژه برای برقراری وضعیتی معین در اشیاء و اوضاع معین اجتماعی، اقتصادی، روحی و عادی و غیره... ایجاد کرده است **عادی** اطلاق می‌کنیم[۱]. از این رو بر طبق نظر تودهٔ مردم، به تمام آنچه که از قوانین از پیش تعیین شده تبعیت نمی‌کند، **غیرعادی** اطلاق می‌گردد.

بر طبق نظر پیراندلو، آنچه که پاسخگوی هنجارها و قوانین است، عادی نیست بلکه به آنچه که هر فردی به تبعیت از نیازهای درونی خویش انجام می‌دهد عادی گفته می‌شود و این نیازها هستند که فرد را در مسیر پیشرفت و ترقی رهنمون می‌سازند. هنگامی که شخص (فرد) متوجه می‌شود که پیروی از قوانین و هنجارها او را مجبور می‌سازد که زندگی پرزرق و برقی داشته باشد و موقعیت زندگی خویش را بهبود بخشد، به شورش و عصیان دست می‌یازد. به زعم پیراندلو، پیروی کورکورانه از قوانین، غیرعادی است حتی هنگامی که این قوانین زیستن را به فرد تحمیل می‌کنند، ضمن اینکه تنها به او اجازه می‌دهند که وجود داشته باشد. در کل فرد هنگامی که کاملاً تحت خدمت و تبعیت از قوانین قرار می‌گیرد بی‌آنکه حتی برای

لوییجی پیراندلو در سال ۱۹۳۴.

لحظه‌ای دست کم از لحاظ روحی نیاز اساسی‌اش ارضا گردد، به سوی زندگی غیرعادی سوق می‌یابد: در این صورت است که زندگی می‌کند، بی‌آنکه واکنشی در برابر پیروی از قوانین نشان دهد تا آنجا که هویتش را از کف می‌دهد و به خر پیری مبدل می‌گردد که میلهٔ سنگ آسیاب قدیمی را با چشم‌بندی بر چشم می‌گرداند بی‌آنکه حس کند کمی آن طرف‌تر زندگی جریان دارد. عکس‌العمل برانگیخته از هر حادثه‌ای، نظیر سوت قطار، کندن یک ردیف علف، تلفظ سادهٔ جمله‌ای، گیر کردن پا به سنگی کوچک و در خیابان زمین خوردن، برای بردن فرد به بُعدی انسانی‌تر به کار می‌آیند چرا که او را از شرایط بیرونی رها می‌سازند. شخصیتی نظیر هنری چهارم و یا چامپا (Ciampa)، بلّوکا (Belluca)، یا کیارکیارو (Chiarchiaro)، در شورش خویش در تقابل با قوانین، منکر واقعیت تحمیل شده از سوی هنجارها و قوانین می‌شوند، چرا که، همانطور که بیش‌تر مشاهده کردیم، در واقعیت، هر نوع امکان زندگی در یک قالب معین تبلور می‌یابد.

شورش و عصیانگری به دو شیوه تحقق می‌یابد:

۱) تنها به فرد محدود می‌شود آن هم بدون شرکت و دخالت مستقیم افراد دیگر حتی به نحوی تصادفی، به سان شخصیت بلوکا در داستان قطار سوت کشید که در آن عکس‌العمل در مقابل رئیس ایستگاه همچون عکس‌العملی در مقابل شرایط منفی عمومی نمود می‌یابد.

۲) با در جریان قرار دادن مستقیم تودهٔ مردم، مانند داستان کوتاه تصدیق که در آن کیارکیارو، که از سوی همگان به سان فردی بدشگون و منحوس شهره است، کار و امکان داشتن زندگی پر زرق و برق و قابل قبول را از دست می‌دهد، عصیانش او را پیش می‌برد تا آنجا که سوءاستفاده از همان خرافات مردم او را به تنهایی و انزوا می‌کشاند.

از این رو جهت درک اثر پیراندلو و پایه و اساس زندگی اجتماعی وی در نیمهٔ نخست قرن بیستم، باید مفهوم عادی و غیرعادی بودن را کاملاً تغییر داد. به زعم پیراندلو تنها امتناع عادی

و پیش پا افتاده از قوانین و هنجارها عادی نیست بلکه امتناع از پیشرفت و ارتقاء آن نیز عادی تلقی می شود که ارزشهای والای انسانی را که همان نیازهای حقیقی، هستند که باید مرتفع و ارضا گردند، سرلوحهٔ خویش قرار می دهد.

واقعیت و غیرواقعیت

در خصوص این مبحث نیز دو بعد معین را می توان در نظر گرفت، چرا که هرکس حقیقت را براساس افکار و احساسات خویش به نحوی متفاوت از سایرین می بیند: در برابر حقیقت بیرونی که واحد و تغییرناپذیر جلوه می کند، صدها هزار حقیقت درونی در هر شخصی می توان یافت و درست به این دلیل است که حقیقت واقعی وجود ندارد. این دو جنبه عبارتند از:

۱) بُعد عینی واقعیت که در بیرون از افراد است و ظاهراً برای همگان یکسان و باارزش است چرا که ویژگیهای فیزیکی یکسانی را برای هرکس آشکار می سازد و غیرواقعیت، غیرقابل درک و شناخت می باشد: آنچه در فردیت شخص بافی می ماند تلاش او به اجزای فرد است تا آنجایی که امکانات عینی فرد را به چشم می آورد[۲].

۲) بُعد ذهنی حقیقت که شخص دیدگاه ویژه ای در مورد آن دارد و منوط به شرایط فردی و نیز اجتماعی است و ابعاد بسیاری نیز دارد که برخی فردی هستند و برخی دیگر دستاورد لحظات زندگی فرد می باشند.

در خصوص حقیقت عینی که این چنین ثابت و تغییرناپذیر است نمی توان دریافت که چه جنبه هایی تناسب بیشتری با یکی از روحهای ما (به مفهوم طنز مراجعه کنید)، یا با لحظه ای خاص که در حال زیستن در آن هستیم دارد، تا براساس آن از حقیقت به برداشتها و احساساتی برسیم که مطلقاً فردی هستند و توسط افراد دیگر قابل درک و احساس نمی باشند.

از این رو برای شخصیتهای پیراندلو، حقیقت عینی وجود ندارد بلکه یک حقیقت ذهنی وجود دارد که در ارتباط با حقیقت دیگران نابود می شود و صورت غیرانسانی به خود می گیرد، همانطور که برای موسکاردا (Moscarda)، قهرمان رمان یکی، هیچ کس، صدهزار، اتفاق می افتد و او درست از لحظاتی که همسرش دیدا (Dida) به او می گوید که بینی اش به راست انحراف دارد به ناگاه متوجه می شود که آن کسی که تصور می کرده است نیست: حادثه ای پیش پا افتاده و ساده که به او خواهد فهماند که دیگران او را به طریقی متفاوت از آنچه او همیشه دیده است، می بینند. از این رو خواهیم دید که:

- شخص چگونه حقیقت را دیده است.
- چگونه حقیقت خارجی به شخص تحمیل می گردد.
- شخص چگونه حقیقت را از دید دیگران گمان می کند.

این مفهوم سه گانه در مورد حقیقت، پیراندلو را به مفهومی ورای مفهوم طنز سوق می دهد که از آن واکنش، تضاد میان وهم و خیال طنزآمیز شخص، که حقیقت را گمان می کند برای همگان یکسان می باشد، خلق می کند و وجود دراماتیک و وجودی که در آن هر شخص متوجه می شود صدها هزار واقعیت وجود دارد و همهٔ آنها را به یک نسبت از درک او خارج و از این رو غیرقابل شناخت می باشند مکشوف می سازد.

مفهوم حقیقت از وریسم تا دکادنتیسم

تناتری که توسط پیراندلو بر روی سن نمایش داده می شود همواره همچون نمایشی از حقیقت باقی می ماند:

وارث کاپوانا (Capuana) و ورگا (Verga)، از عمیق ترین نقاط وریسم و ناتورالیسم می گذرد نقاطی که در آنها نویسندگان تصور می کردند که بُعد مطلق و عینی شخصیت را که برای همگان با ارزش و غیرقابل بحث می باشد، پیدا کرده اند.

شخصیتهای پیراندلو نیز از هستی روزمرگی ما حکایت می کنند و در قالبی خاص تحقق می یابند همچون موجوداتی شاد و سرزنده، اما آنها تنها یک فرد نیستند: شخصیتهایی هستند که علاوه بر جنگ عمیق اجتماعی، بیانگر نبرد عمیق اخلاقی و روحی ای می باشند که در آن تمام اطمینانی که وریست ها توصیف می کردند ناپدید می گردد و برای یافتن راه حلی به شیوهٔ خاص خویش تقلا می کنند و می جنگند. در نبرد میان بودن براساس نیازهایشان و وجود داشتن براساس قالبی که از سوی دیگران به شخصیت داده می شود، پدیدهٔ واقعیت عینی و خارجی، همچون خیالی افسانه ای و غیرقابل دسترس باقی می ماند و قابل تسخیر و تصرف نمی باشد: این نبرد و عدم امکان دسترسی به حقیقت، اساس نمایش شخصیتها در اثر پیراندلو و انسان قرن بیستم است.

از نظر پیراندلو، وضعیت بشری تماماً در ارتباط با راه حلهای دشوار و دردآور است.

- یا توسط اتفاقات هستی هدایت می شود، هستی ای که غیرقابل درک، بی پروا، عجیب و متغیر است و با حرکتی دائمی، از نابودی قالبهای وجودی و پاکسازی چهره ها گرفته تا تأثیری که هر از گاه از درد و رنج ناشی می شود را هدف خویش قرار می دهد.

● و یا در محدودهٔ بستهٔ درک و شناخت خویش محصور می گردد که هر کسی را در لحظه ای از زمان بی کران، در علاقه ای و اتفاقی میان احتمالات بسیار محصور می سازد ضمن اینکه او را با انزوا و تنهایی ای قرین می سازد که خروج از آن ناممکن است.

تمام هستی برپایهٔ یک دوراهی شک برانگیز استوار است:
حقیقت تو را پراکنده و متلاشی می سازد و ازبین می برد و یا تو را محدود می کند و در بند خود می گیرد تا آنجا که خفه می شوی.

هر شخصی تنها آن بخش کوچکی از حقیقت را می شناسد که موفق شده به آن قالب ببخشد، به این دلیل هر فردی در قالبی که به حقیقت خواهد داد باز شناخته خواهد شد نه در قالبی که به او داده شده است:

خلاصهٔ کلام این که ساختار را کشف می کند، روشی را که تا آن لحظه مطابق با آن زندگی کرده، بدون این که حتی از آن آگاه باشد؛ هم‌چون عنصری مرده آن روش را تحمل کرده و از آن رنج برده. چون که هر پدیده‌ای یک مرگ است.

از نظر شما، حقیقتی که من دارم در قالبی است که شما به من می دهید اما آن برای شما حقیقت است و نه برای من. از نظر من حقیقت شما در قالبی است که من به شما می دهم، اما آن برای من حقیقت است و نه برای شما. و من برای خودم حقیقت دیگری ندارم جز قالبی که موفق شوم به خود ببخشم ولی چگونه؟ مگر من آن را برای خود نساخته ام؟

از این رو تنها حقیقت باارزش و محتمل، حقیقتی است که هر شخصی موفق می‌شود با دادن قالبی به اشیاء، برای خود بسازد؛ که آن قالب تنها از نظر او باارزش است و تا هنگامی که ثبات احساسات، پافشاری و قدرت اراده و اختیار تداوم یابند، استوار و پابرجا می‌ماند و کافی است که این ویژگیها کمی متزلزل گردند، آن وقت خیلی زود آن ساختمانهای زیبا ویران می شوند.

شخصیت پیراندلویی

پیش از هر چیز ضروری است تفاوت میان «شخص» و «شخصیت» را بشناسیم.

نمایش هنری جهارم اثر لوییجی پیراندلو.

الف) شخص، فردی آزاد است، فردی که هنوز تحت تأثیر قواعد و هنجارهای برخاسته از هرگونه مبدا و منشائی قرار نگرفته؛ و واقعیت را به صورت عینی و ناب - همان گونه که هست - می بیند و حیاتش را یا براساس یقین و اطمینان پایه ریزی می کند، یا براساس نظریه و تئوری، که البته دیگران نیز واقعیت را همین گونه مشاهده و احساس می کنند. شخص آزاد و شکل نگرفته، می تواند ساختاری را اتخاذ کند، ساختاری که یا از بیرون تحمیل می شود، یا از نیاز مبرمی درونی. سقوط از اسبی که توسط رقیبی برانگیخته شده (تحمیل بیرونی) تیپ هنری چهارم را به شخصیت بدل می کند، بدون این که مصداقی در واقعیت داشته باشد، شخصی که خود کاملاً اتفاقی در طول جشن کارناوالی در لباس قرون وسطایی ظاهر شده است؛ پس از شفایافتن و با در نظر گرفتن واقعیت و رفتار خیانت کاران به ظاهر دوست، آشکارا و آگاهانه تیپ هنری چهارم را برمی گزیند[۳]. این امر تنها به منظور فرار از هنجارها و قضاوت عمومی (پس از برداشتن نقاب و کشتن بلکردی، رقیب عشقی و دوست دوران جوانی و سرخوشی) نیست، بلکه تا اندازه‌ای نیز به این امر مربوط می شود که او می خواسته بالاخره مطابق با نیازهای روحی اش زندگی کند، که البته پس از بازشناسایی شکست و افول هستی اش به این آگاهی نائل می شود.

ب) و برعکس، شخصیت، در زندگی همان گونه که در تجسم خلاق نویسنده حضور دارد، فردی کاملاً شکل گرفته و دارای ساختاری معین است، فردی که تا ابد حرکات و سکنات همیشگی اش را ادامه می دهد، مگر این که ساختار دیگری را برگزیند. شخصیت که وابسته به هنجارها و قواعد ضروری و واجب الوجود است، نقابی تراژیک را به همراه دارد، در حالی که بازی های خود را به نمایش می گذارد، دنیایی از احساسات را پدید می آورد، دنیایی که دیگران هرگز توان رخنه در آن و یا رقابت با آن را ندارند. و بدینسان شخصیت های تجسم خلاق آفریده می شوند. مطابق با داستان کوتاه تراژدی یک شخصیت دکتر فیله نو در رابطه با خلق شخصیت به پیراندلو چنین می گوید:

«هیچ کس بهتر از شما قادر به رسیدن به این آگاهی نیست که ما مخلوقات زنده‌ای هستیم، زنده تر از کسانی که نفس می کشند و لباس به تن می کنند؛ بیشتر حقیقی هستیم تا واقعی. آقای عزیز، شما به روش های متعددی در زندگی متولد می شوید؛ شما به خوبی می دانید که طبیعت به وسیلهٔ تخیل انسانی به خودیاری می رساند تا خلاقیت اش را دنبال کند و آفرینش را ادامه دهد و طبیعت زندگانی کسی که در اثر این فرآیند متولد می شود - فرآیندی که در روح انسان جا دارد -

بسیار والاتر از طبیعت زندگانی کسی است که از زهدان میرای یک زن متولد می شود. کسی که شخصیت را خلق می کند، کسی که این بخت و اقبال را دارد تا شخصیتِ زنده‌ای را بیافریند، می تواند نسبت به مرگ خود بی اهمیت باشد. او هرگز نمی میرد! انسان می میرد، نویسنده، وسیلهٔ طبیعی خلاقیت، می میرد اما مخلوقش نه. او هرگز نمی میرد و برای زندگی جاودان خود نیازی به موهبت‌های فرامعمولی و کارهای شگفت‌انگیز و بزرگ ندارد. شما به من بگویید که سانچوپانزا[۴] که بود؟! شما به من بگویید که دُن آبوندیو[۵] که بود؟! آنها به هر حال زندگی جاودان دارند، چرا که جنین هایی زنده متولد شده‌اند و بخت با آنان بوده و زهدانی حاصلخیز را یافته‌اند، تخیلی که آن ها را به برخاستن و رشد کردن به سوی ابدیت واداشته.»

از بحث فیله نو دو نکته را می توان برداشت کرد:

۱) ساختار حقیقی وجود، از آن شخصیت است، اگرچه در اثر پیراندلویی جریان سیالی به طور مداوم از شخص به شخصیت و بالعکس برقرار است. نمونهٔ بارز این قضیه نمایشنامهٔ شش شخصیت در جستجوی نویسنده است که تفاوت روشنی میان شش شخصیت و بازیگران به چشم می آید، اشخاصی که هنوز وارد بازی نشده‌اند، اشخاصی که چیزی را نمایش نمی دهند، و به ویژه اشخاصی که کوچکترین ساختاری نیز ندارند. به طورکلی می توانیم تاکید کنیم - اگرچه به طور خلاصه - در بخش ابتدای اثر پیراندلو، افراد هنوز شخص هستند، اما همین اشخاص با بخش دوم اثر کاملاً در ارتباط و جفت و جورند؛ و در بخش دوم است که اشخاص تمامی خصوصیات شخصیت ها را پذیرا می شوند.

۲) تجسم خلاق نویسنده بر شخصیت ها احاطه دارد، و عکس این امر امکان‌پذیر نیست. درست مانند طبیعت که بر انسان ها احاطه دارد و آدم ها و اشیا را خلق می کند. به همین دلیل اکثر منتقدین در مورد خصومت و عداوت پیراندلو در مواجهه با شخصیت هایش سخن ها رانده‌اند، هرچند که این شخصیت ها نیز با حس ناسازگاری و مخالفت بر ضد او شورش می کنند، چرا که بدبختی و ناتوانی و ضعف شان را به چشم خویش می بینند.

تضاد میان پیراندلو و شخصیت هایش از این جا ناشی می شود که نویسنده اراده می کند تا روح و ذات اصلی شخصیت هایش را به نمایش بگذارد، او بی خیالی و بی تفاوتی ظاهری و دروغین شخصیت هایش را در برابر شرایط گوناگون زندگی درهم می شکند و درونشان را به رُخشان می کشد، و بدینسان ساختار حقیقی شخصیت ها برملا می شود، یکبار برای همیشه. به همین علت است که شخصیت ها نیز در برابر این گرایش نویسنده طغیان می کنند و تا جایی

که در توان دارند زیر بار نمی روند و برخوردی متعصبانه بروز می دهند، چرا که می خواهند از تجزیه و تحلیل بی رحمانه‌ای که ناخودآگاه بدبختی و ذلت آنان را به نمایش می گذارد، جلوگیری کنند. چرا که خود واقعی شان را حس می کنند و درونشان را می بینند.
انسان عقیده‌ای در مورد زندگی ندارد. منظور عقیده‌ای مطلق است. او تنها از احساساتی متغیر و گوناگون و دگرگون شونده بر حسب زمان و شرایط و بخت و اقبال برخوردار است. اکنون منطق با جداسازی عقاید از احساسات بر پدیده های متغیر و دگرگون شونده و سیال صحّه می گذارد و ارزشی مطلق و بی چون و چرا به پدیده های نسبی می دهد. موضوعی را که خود از پیش به حد کافی بد است، بدتر و وخیم تر می کند، چرا که ریشهٔ آغازین بدیِ ما نهفته در احساسی است که نسبت به زندگی داریم.
پیراندلو این توهم را می قاپد و آن را به معرض نمایش می گذارد. او هم شخصیت ها و هم خوانندگانش را به واکنش برمی انگیزد، به طوری که در بعضی از اجراها، نمایش اعتراضاتی برمی انگیزد.

روابط میان شخصیت ها

هنوز شخصیت مفرّی ندارد، صخره‌ای وجود ندارد که به آن چنگ زند و نقاب خود را تغییر دهد، قادر نیست پا را فراتر از حد و مرزهای تحمیلی تجسم خلاق نویسنده بگذارد: توان آن را ندارد تا با دیگر شخصیت ها روابط انسانی برقرار کند، چرا که هرکس ناچار است بخش خاصی را نمایش دهد، به گونه‌ای کاملاً مستقل و صد البته نه چندان قاطع: او مجبور است درصدد ارضای نفس و خشنودی خود برآید، او مجبور است بخش خاصی را به نمایش درآورد، چرا که در اثر به نمایش درآوردن این بخش وجودی‌اش است که می تواند خود را بسان شخصیتی زنده احساس کند.
و در اینجاست که براساس «نظریهٔ سه گانهٔ وجودی» مسأله شکافتگی و تفکیک شخصیت فیزیکی و معنوی

۱۹۳۲، در لیدو دی کامایوره.

با مارلین دیتریش و برخی از هنرمندان آلمانی.

مطرح می شود:

۱)آن طور که شخصیت خودش را می بیند.

۲)آن طور که دیگران شخصیت را می بینند.

۳)آن طور که شخصیت فکر می کند دیگران او را می بینند.

پیامدهای «نظریهٔ سه گانهٔ وجودی» نیز سه قسمت است:

۱)شخصیت به هنگام آشکار شدن واقعیت .ساختاری که به خود می دهد، یک نفر است.

۲)شخصیت به هنگام آشکار شدن واقعیت ساختاری که دیگران به او می دهند، صدهزار نفر است.

۳)شخصیت زمانی که متوجه می شود آنچه که او فکر می کند و آنچه که دیگران فکر می کنند، با یکدیگر همخوانی ندارد، هیچ کس نیست؛ و زمانی که واقعیت ساختارش چه برای خود و چه برای دیگران هیچ ارزشی ندارد، بُعدی برای خود و بُعد دیگری برای هر کدام از اطرافیانش در نظر می گیرد.

نظریهٔ سه گانهٔ وجودی، عنصری تکنیکی است که پیراندلو را یاری می رساند تا شخصیت هایش را در بوتهٔ آزمایش گذارد تا متوجه شود حقیقتاً در درونشان چه می گذرد و دیگران چگونه آن ها را می بینند. رمان یکی، هیچ کس، صدهزار توصیف سه بُعد هستی و واقعیت شخصیت است، که از طریق آن ها می توانیم منشاء انتقال و ساختار را بیابیم:

انتقال، زمانی پدید می آید که بُعد «یک نفر» جای خود را به بُعد «هیچ کس» می دهد، و شخصیت متوجه می شود که باید مطابق با آنچه که دیگران باور دارند او هست زندگی کند، نه مطابق با آنچه که خود باور دارد هست؛

ساختار، زمانی پدید می آید که بُعد «یک نفر» در یکی از «صدهزار» بُعدی که دیگران به شخصیت القا می کنند، قرار داده می شود.

پیامد شکافتگی و تفکیک شخصیت در سه بُعد، آگاهی عمیقی را برای شخصیت به ارمغان

می‌آورد، چه از نظر اینکه نمی‌تواند نه خود و نه دیگران را بشناسد، و چه از این نظر که نمی‌تواند شرایط انزوا و تنهایی‌اش را پشت سر بگذارد، انزوایی که ناتوانی بدیهی و آشکار از ارتباط با دیگران تعریف شده، تا حدی که هریک فقط مالک یک بُعد نیست، بلکه مالک صدهزار بُعد است، مالک یک ساختار نیست، بلکه مالک صدهزار ساختار است، و در این ابعاد و ساختارهاست که بازی بخش‌های مختلف صورت می‌گیرد.

کثرت شرایط وجودی، کشفی دراماتیک برای شخصیت است، در اثر این کشف همه چیز در نظرش بلااستفاده و بی‌معنی می‌شود، چرا که او دیگر یک نفر نیست، بلکه نفراتی است که توسط دیگران دیده می‌شود، در واقع بیانگر شرایط روحی کسانی است که او را می‌بینند، او را می‌شناسند و یا به عبارت بهتر گمان می‌کنند که او را می‌شناسند؛ در عین حال هیچ کس نیست، چرا که هیچ کدام از ساختارهایی که دیگران به او القا می‌کنند با ساختار خودش ارتباطی ندارند. داستان زمانی عمیق‌تر می‌شود که شخصیت پی می‌برد هریک از ساختارها بسان سایه‌ای بیگانه هستند، همان طور که سایه‌ها از جسم مشتق می‌شوند، اما خودِ جسم نیستند، ساختارها نیز خودِ شخصیت را نشان نمی‌دهند.

شخصیت‌ها و ساختار

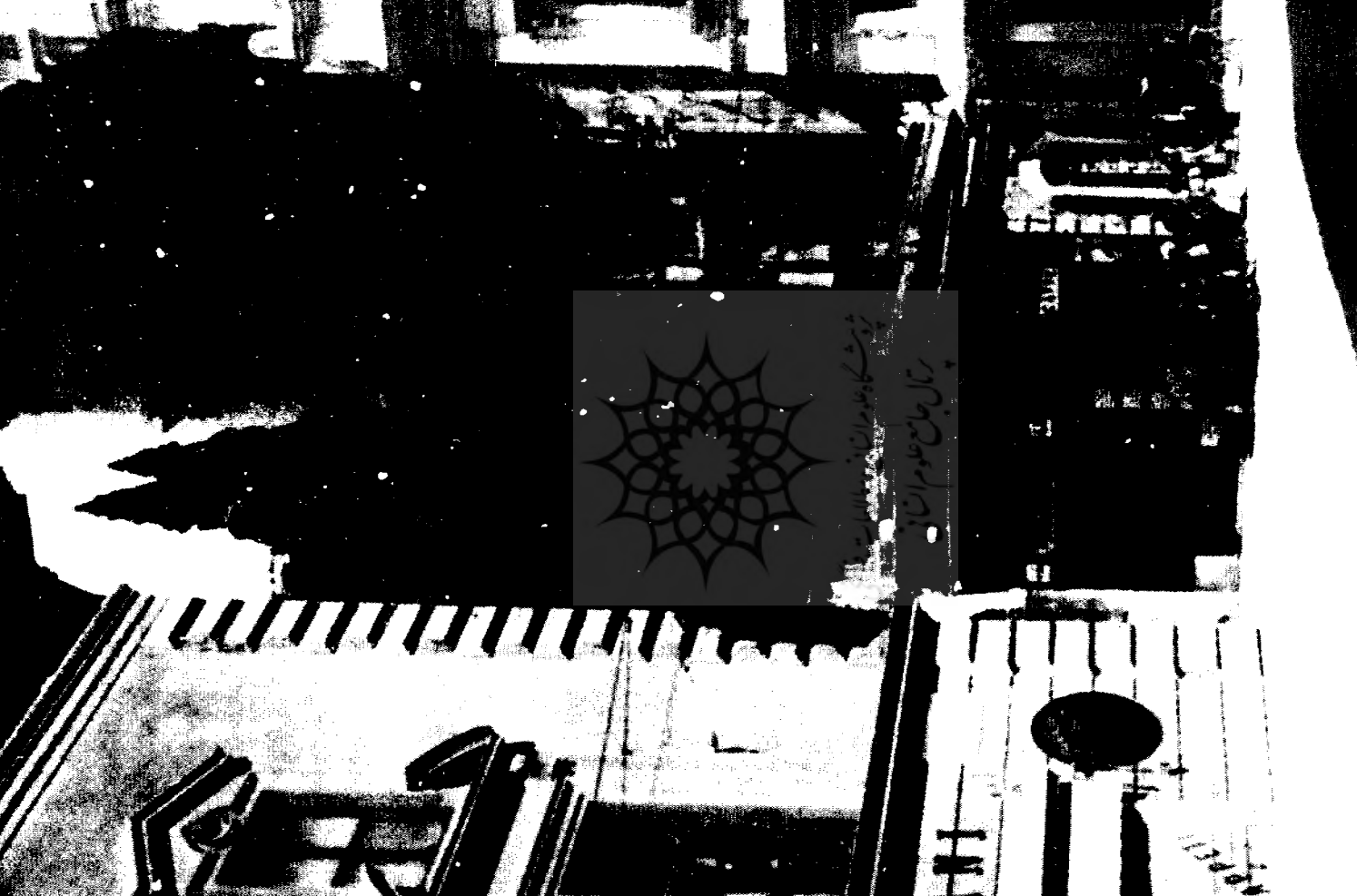
ساختار نقاب است، ظاهر بیرونی‌ای که فرد - شخص از بطن تشکیلات اجتماعی اتخاذ می‌کند، حال یا به ارادهٔ خود (مثل هنری چهارم در بخش آخر نمایش) یا به این خاطر که دیگران او را چنین می‌بینند و مورد قضاوت قرار می‌دهند: در ساختار است که فرد - شخص تبدیل به شخصیت می‌شود.

ساختار توسط قراردادهای اجتماعی و عرف معمول جامعه تعریف و مشخص می‌شود، و همچنین بر طبق ریایی که اساس روابط انسانی را تشکیل می‌دهد، انسان‌هایی که به جای تکیه بر ارزش‌های والا و حقیقی، بیشتر توسط ارزش گذاری‌های خودخواهانهٔ سود و زیان یا نگرانی‌های پست و بی‌ارزش در مورد علایق و دغدغه‌هایشان برنامه‌ریزی شده‌اند.

توهمی که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند، از طریق یک پژواک، روشن و آشکار می‌شود، پژواکی که هر چیزی را تا مخفی‌ترین لایه‌هایش پریشان می‌کند، لایه‌هایی که شخصیت‌ها جرأت اعتراف به آن‌ها را ندارند.

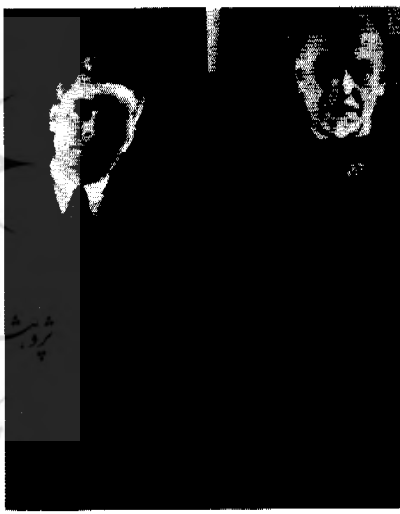
هر چقدر ساختار - نقاب محکم‌تر باشد، انسان دورتر از حقیقت، واقعیت، و اعتدال طبیعی قرار

TEATRO DRAMMATICO



دارد. در موضوعات پیراندلویی ساختاری وجود دارد که،
الف)فرد - شخصیت به خودش القا می کند؛
ب)دیگران به فرد - شخصیت القا می کنند؛
ج)فرد - شخصیت فکر می کند که دیگران به او القا می کنند؛
د)هر فرد و هر شخصیت فکر می کند که در روابط با دیگران به او القا می شود.
و این منطق موسکاردا، در رمان یکی، هیچ کس، صدهزار است: در عالم تجرید نمی توان موجودیت داشت، فقط کافی ست خود را در دام بیفکنی و قالبی برای خود برگزینی. برای مدت مدیدی، همه چیز در آن قالب خلاصه می شود. این جا و آن جا و اینگونه و آن گونه و همه چیز تا آن زمان که به طول بینجامد با خود رنج ناشی از آن قالب را همراه می آورد. رنج از بودنی اینچنین و رنج ناشی از ناتوانی از این که دیگری نیستی و رفتارها نیز چون قالب هایند.

آرژانتین،پیراندلو و بونتمپلی.



وقتی فعلی به انجام می رسد، همان است و دیگر جریان نمی یابد. وقتی یکی به هر صورتی فعلی را مرتکب شده باشد، حتی بدون آن که حس کرده باشدش آن را در رفتارهایی کامل باز می یابد. چرا که آن ها را باقی گذاشته. درست مثل آن چه یک زندانی با خود می کند، یا مثل وقتی که همبستری برای خود برمی گزینی یا چیزی را می دزدی و برملا می شود و یا قتل می کنی. درست است که آن فرد مرده ولی تبعات آن قتل، رفتارهای آتی شما را تحت انقیاد می گیرند. وضع شما وخیم می شود و جوی غلیظ شما را احاطه می کند و امکان تنفس از شما سلب می گردد. به همان صورت هم مسئولیت رفتارها و تبعات آنها شما را دربر می گیرند. مسئولیت هایی ناخواسته و پیش بینی نشده که شما را مخدوم خود می کنند.
زمانی که شخصیت درمی یابد به ساختاری معین تنزل پیدا کرده است، ساختاری که خود در اثر اتفاق افتادن عملی خاص تعریف می شود. زمانی که درمی یابد این امکان وجود دارد که از طریق آن عمل باز شناسایی و هویت داده شود، و به همان سان که از طریق صدهزار عمل گوناگون دیگر - که همه یکسان و خفقان آور هستند - نیز می تواند باز شناسایی و هویت داده

شود، شدیداً دچار تشویش می گردد، تشویشی پایان ناپذیر؛ چرا که متوجه می شود واقعیت هر لحظه مقدر به تغییر و دگرگونی در لحظهٔ بعدی است، واقعیت توهمی بیش نیست، چرا که در هیچ کدام از ساختارهایی که دیگران به او القا کرده اند، هویت پذیر نیست.

در کنار صدهزار ساختاری که مطابق با رویدادها مرتباً به دگرگونی می پردازند، ساختاری وجود دارد که شخصیت را در کل زندگی اش ثابت نگه می دارد، و این کار را با استفاده از تعریف و تعیین اعمال برای او انجام می دهد: ساختاری که هرگز دگرگون نمی کند، مگر این که شخصیت، خود، ناپدید شود.

به طور مثال در رمان کوتاه چرخدستی این مسأله برای شخصیت اصلی داستان اتفاق می افتد، نویسنده حتی در مورد نام شخصیت اصلی داستان نیز سخنی به میان نمی آورد، چون که او می تواند هر کسی باشد، تنها از طریق عناوین افتخارآمیز و علمی و حرفه ای می تواند دارای خصوصیات و کیفیات شود. روزی از روزها، سوار بر قطار، در حال بازگشت به خانه، خسته و تا حدی کسل، چرتش می گیرد و رفته رفته احساس می کند، تمام چیزهایی که تابدان لحظه زندگی کرده، تمام چیزهایی که خود خلق کرده و چه دیگران برای او خلق کرده اند برپایهٔ قراردادها و عرف معمول جامعه که نگهدارندهٔ روابط اجتماعی اند، عجیب و غریب و بیگانه هستند.

پیراندلو عضو آکادمی رسمی ایتالیا می شود.

ناگهان درمی یابد که هیچ گاه برای خاطر خودش زندگی نکرده و نتوانسته زندگی شخصی خودش را بازشناسایی کند؛ روح او دیگر در آن موجودی که دیگران در پی اش هستند، تحسین اش می کنند واحترام می گذارند، حضور ندارد، «روحی که دیگران از او مشورت و نصیحت می خواسته، یاری می طلبیدند، بدون این که کوچکترین لطفی در حقّش روا دارند». خلاصهٔ کلام این که ساختار را کشف می کند، روشی را که تا آن لحظه مطابق با آن زندگی کرده، بدون این که حتی از آن آگاه باشد؛ هم چون عنصری مرده آن روش را تحمل کرده و از آن رنج برده چون که هر پدیده ای یک مرگ است.

انگشت شمارند افرادی که از این موضوع آگاه‌اند؛ اکثر افراد، تقریباً همهٔ آن‌ها، مبارزه می‌کنند، و خود را به دردسر می‌اندازند، تا - به قول خودشان - حالت و وضعیتی برای خود رقم زنند، تا به ساختاری دست یابند. پس از رسیدن به این خواستهٔ خود گمان می‌کنند که زندگی‌شان را تسخیر کرده‌اند، اما درست برعکس، این آغاز مرگ است. از این موضوع آگاهی ندارند، چون که خود را نظاره نمی‌کنند؛ چون که هرگز موفق نمی‌شوند خود را از شر آن ساختار رو به موت جدا و خلاص کنند، نه تنها تشخیص نمی‌دهند که مرده‌اند، بلکه بر این باورند که زنده‌اند. تنها کسی می‌تواند خودش را بازشناسایی کند که ساختار القایی‌اش - چه از طرف خود، چه از طرف دیگران - بخت و اقبال‌اش، حوادث اطراف‌اش و شرایطی را که در آن متولد شده، ببیند. به محض مشاهدهٔ این ساختار زندگی‌مان فاقد آن خواهد شد، و به این صورت قادر می‌شویم تنها بخش مردهٔ‌مان را ببینیم و بشناسیم، شناساییِ خود، یعنی مُردن.

زمانی که شخصیت، خود را می‌شناسد، احساس خفگی می‌کند، چرا که توسط ساختار، تحت فشار قرار گرفته. آری توسط آن شیوهٔ بودنی که به ظاهر زندگی‌اش می‌نامیم، اما کاملاً برعکس نمایانگر مرگ است.

فرم برابر است با نقاب

پیش از این گفتیم که مفاهیم فرم در داستان‌های کوتاه و رمان‌ها و نقاب (یا ماسک) در آثار تئاتری برابر هستند.

در نقاب تضادی ژرف‌تر بین خیال و واقعیت ملاحظه می‌شود: این خیال که واقعیت برای همه یکسان است و این واقعیت که شخصیت در قالب فرمی به حیات خود ادامه می‌دهد که هرگز از آن رهایی نخواهد یافت.

نقاب جلوهٔ آشکاری است از محکومیت فرد به این که همواره در یک نقش بازی کند که از بیرون - و بر پایهٔ قراردادهای حاکم بر موجودیت تودهٔ مردم - به او تحمیل می‌شود.

در جامعه تنها راه پرهیز از انزوا، حفظ نقاب است: هرگاه شخصیت بکوشد که فرم را بشکند - یا این که قواعد بازی را بفهمد - لاجرم پس رانده می‌شود و دیگر قبولش نخواهند داشت. او دیگر نمی‌تواند در دل مردم جایی بیابد چرا که حکم عنصری مزاحم را خواهد یافت؛ آن هم در محیطی به ظاهر قابل احترام و پیرو ضوابط اما در باطن قابل محکومیت زیرا مانع تأمین نیازهای اولیهٔ انسانی می‌شود.

به هر رو، نقاب نمی‌تواند، به مفهوم مطلق کلمه، عنصری منفی قلمداد شود زیرا - چنان که کُرّادو آلوارو[۶] اشاره می‌کند - در پس آن، شخصیت می‌کوشد «مفهوم راستین شخصیت انسانی را بجوید و به چیزی فراتر از شخصیت و ارادهٔ انسان دست یابد.»

نقاب نمادی است - به مفهوم منفی کلمه - از ردقراردادهای کاذب اجتماعی، استثمار اقلیت از اکثریت و بردگی انسان که زیر یوغ قوانینی زندگی می‌کند که او را به حیاتی غیرانسانی وامی‌دارند؛ نمادی - به مفهوم مثبت کلمه - از تلاش برای بازگشت به حقیقتی که به هزار و یک چهره درآمده و پس از آن به تعداد افراد هزار و یک برداشت از آن شده، پاره پاره شده است. انسان در زیر نقاب است که دگرگون می‌شود، هم چون هنری چهارم و تمامی شخصیت‌هایی که با گریز از قوانین در پی نیل به فضای حیاتی خویش و ارزش معنوی احساسات هستند.

فرم و تصادف

خواه در ساختار آثار تئاتری و خواه در داستان‌ها اغلب یک عنصر فنی بسیار مهم می‌یابیم که در پی شکستن فرم است.

شکست فرم، از سویی به اعطای حیاتی نوین به شخصیت می‌انجامد، و از سوی دیگر باعث می‌شود که شخصیت احترامی را که تا آن زمان نزد توده داشته، از دست بدهد. توده به عنوان شاکلهٔ دنیایی رنگارنگ و درهم و برهم است از آدم‌هایی که به خیال خودشان زندگی می‌کنند، غافل از این که آنان نیز در حال ایفای نقش هستند.

پیراندلو در داستان قطار سوت کشید، به روشنی این دو مفهوم را نشان می‌دهد. وی می‌نویسد:

فرم

ظرف... بله؛ چه کسی این تعبیر را به کار برده بود؟ یکی از دوستانش در اداره. برای بلوکای بینوا، ظرف چیزی نبود جز مرزهای بسیار تنگ وظایف خشک و خالی یک حسابدار؛ در ظرف حافظهٔ او چیزی غیر از محاسبات باز، ساده یا دوگانه، نقل و انتقالات مالی، جمع و تفریق و گذاشت و برداشت پول نمی‌گنجید... او کسی نبود جز آرشیوی متحرک از رسیدهای حسابداری، یا بهتر است بگوئیم قاطر پیری که ساکت و بی‌سر و صدا و با سرعتی یکنواخت، در مسیر جاده‌ای تکراری و با چشم‌بندی بر چشم‌ها گاری را می‌کشید.

باری، این قاطر پیر، صدها بار بیرحمانه شلاق خورده بود؛ همین طوری برای خنده، برای این

که ببینند می توانند سرحالش بیاورند یا حداقل، حداقل گوش های افتاده اش را کمی صاف کنند؛ ببینند آیا یک پایش را به نشانهٔ لگدزدن حرکت می دهد. هیچ! غیرمنصفانه شلاق خورده بود و همیشه بدون آن که حتی دم بربیاورد، در کمال آرامش و بیرحمانه سیخ شده بود. گویی فقط لمسش کرده باشند یا حتی دیگر حسشان هم نکند. دیگر سال ها بود که به ضربات مداوم و محکم سرنوشت عادت کرده بود.

بنابراین، آن هیاهویی که در درونش به پا شده بود حقیقتاً قابل درک نبود؛ مگر آن که از اثرات یک از خود بیگانگی ذهنی ناگهانی در او بوده باشد.

تصادف

همان طور که به طرف آسایشگاه روانی یی قدم می زدم که مرد بینوا در آن بستری شده بود، هم چنان در افکار خود سیر می کردم:

برای کسی که یک زندگی «ناممکن» داشته باشد چنان که بلوکا تا به حال این گونه زیسته بوده بدیهی ترین پدیده، معمولی ترین حادثه، کوچک ترین سکندری پیش بینی نشده (این را من مطمئنم) در اثر یک دست انداز بر سر راه، می توانند پیامدهای خارق العاده ای داشته باشند. اثراتی که برای هیچ کس قابل توجیه نیست مگر آن که - چنان که گفتیم - فکر کنیم زندگی آن مرد «ناممکن» بوده. باید بحث را به آن جا کشاند و آن را با مقتضیات یک زندگی ناممکن ربط داد و آن گاه همه چیز ساده و روشن خواهد شد.

در «شعر» پیراندلو عنصر تصادف در خدمت ویران کردن فرم است و باعث می شود که شخصیت، از خود بیگانه و در نتیجه بار دیگر موفق به کشف هویت اصلی سرکوب شده اش شود. تصادف به ویژه در داستان های کوتاهی به خدمت گرفته می شود که دارای ساختار بازدوگانه هستند. با این هدف که یک بار دیگر - بر پایهٔ قوانین عادلانهٔ مشتق از طبیعت - آن تعادل معنوی را به انسان و ساختار اجتماعی و حکومتی بازگرداند. تعادلی که در اثر ارزیابی نادرست توانمندی های انسانی، دچار بحران شده است.

عنصر تصادف می تواند به هر شکلی جلوه گر شود: سوت قطار؛ سنگی مزاحم بر سر راه، که به ناگاه به جهانی سرشار از نیروی زندگی و خلاقیت تبدیل می شود؛ جمله ای از زبان یک زن (مثلاً در رمان یکی، هیچ کس، صدهزار وقتی همسر دیدا اشاره می کند که بینی موسکاردا به طرف راست خمیده است)؛ و کنده شدن یک نخ چمن در داستان کوتاه نامه آواز می خواند:

«یک ماهی بود که او روز به روز ماجرای یک نخ چمن را دنبال کرده بود: یک نخ چمن در میان دو تخته سنگ خزه بسته، پشت کلیسای کوچک و متروکهٔ سانتاماریا در شهر لوره تو.
با مهری مادرانه، روند رشدش را در میان دیگر چمن های اطرافش - که کوتاه تر بودند - دنبال کرده بود. دیده بودش که چگونه از ابتدا با شرم و حیاء ظریف و لرزان، از میان آن دو تخته سنگ حجیم سر برآورده بود. گویی از تماشا و تحسین چشم انداز دشت سرسبز و بی کرانی که زیر پایش گسترده بود، واهمه داشت و در عین حال کنجکاو هم بود؛ سپس بالا، بالا و بالا تر آمده و قامت باریک اما استوار خویش را - با نوک سرخ فامش هم چون تاجی بر سر خروسی - نمایان ساخته بود.

هر روز، یکی دو ساعتی، غرق تماشای آن شده و با آن زندگی کرده بود، با ملایم ترین نسیم همراهش لرزیده بود و در روزهایی که باد تندی می وزید شتابان خود را به آن رسانده بود و همین طور بعضی روزها از ترس این که مبادا خود را به موقع نرساند و از یک گله گوسفند نجاتش ندهد...

باری، آن روز طبق معمول هر روز به سر قرار آمده بود تا یک ساعتی را در کنار نخ چمن خود بگذراند. چند قدمی به کلیسا نمانده متوجه شده بود که دوشیزه «الگافانلی» پشت کلیسا روی یکی از آن دو تخته سنگ نشسته است... دوشیزه - گویی از این که او می پاییدش، جا خورده باشد - بلند شده بود، نگاهی به دور و بر خود کرده بود و سپس بی هوا دستش را دراز کرده بود و دقیقاً همان نخ چمن را کنده و لای دندان هایش گذاشته بود در حالی که نوک سرخ چمن جلوی دهانش تلوتلو می خورد.

"تومازینو اونتسیو" یک لحظه احساس کرده بود که روحش کنده شده و ناخودآگاه بر سر دختر داد کشیده بود: ابله!»

تصادف به فرد - شخصیت کمک می کند که به اصل خویش برسد و شخصیت محاصره شده را به شکل فردی آزاد درمی آورد که دیگر توده نمی تواند او را در بر بگیرد یا در خود بگنجاند، زیرا او یک شرایط زندگی دگرگون خود را خلق می کند، دگرگون مثل هوا، مثل باد: و هر آن چه جمع نشود یا فرم نپذیرد، انسان را از تمامی وجوه آن از خود بیگانگی - که زشتش می کند - رها می سازد.

جنون و از خود بیگانگی

هر شخصیتی واقعیت خود را دارد که اساساً به سه عامل بستگی دارد:

۱)زمان
۲)محیط جغرافیایی
۳)رابطه اش با دیگر شخصیت ها که اغلب تضادی ترمیم ناپذیر با انها پیدا می کند.
فرم، مظهر واقعیت ثابت ازلی و ابدی است تا جایی که وقتی تصادف وارد عمل می شود و شخصیت را نجات می دهد، همه فکر می کنند که تفاوت در رفتار، به دلیل از خودبیگانگی ناگهانی ذهنی شخصیت است؛ این که دچار شکلی از جنون شده که همه را به خنده وامی دارد چرا که برای تودهٔ مردم قابل درک نیست.

جنون، یا از خودبیگانگی ذهنی، وضعیتی است که در آن هر عملی رخ می دهد، جنبه غیرعادی دارد و از قوانین حاکم بر رفتارهای توده بیرون می زند.
فقط جنون یا وضعیت مطلق غیرعادی و غیرقابل فهم برای توده، این امکان را برای شخصیت به وجود می آورد که تماسی راستین با طبیعت پیدا کند. (همان دنیای بیرون از رخدادهای انسانی که می تواند مکان آرامش روح و روان باشد) و امکان این بصیرت را که با دست رد به سینهٔ دنیا زدن می توان به کشف خویشتن خویش دست یافت. اما این تماس ها فقط لحظه هایی گذرا هستند و غالباً تکرارناپذیر، زیرا انسان با قوانین جامعه پیوند بسیار محکمی دارد.
این همان است که بر سر بلوکا می آید زمانی که با خشم و عصبانیت جلوی روی رئیس خود می ایستد و با بیان کلماتی بی ربط، شاعرانه و نامفهوم، سر از آسایشگاه روانی درمی آورد.
این همان است که بر سر هنری چهارم می آید: یک اشرافزادهٔ آغاز قرن بیستم که تا ابد در ایفای نقش شخصیت تاریخی هم نام خود ثابت می ماند آن هم زمانی که در اثر سقوط از اسب سرش ضربه می خورد.
در هنری چهارم جدال بین ظاهر و واقعیت، وضعیت عادی و غیرعادی، شخصیت و توده، درون و برون، طاقت فرسا می شود و شخصیت برای فائق آمدن بر این نبرد بیش از پیش در خود فرو می رود تا حدی که غیرعادی بودن، تبدیل به روش زندگیش می شود.
هنری چهارم، مأیوس ترین و تراژیک ترین شخصیت آثار پیراندلو است و درونمایه های شاعرانهٔ نگرشی به زندگی را در خود دارد که به انزوا و ازهم گسیختگی می انجامد؛ این شخصیت پیوند دراماتیک خود را نه فقط با تاریخ معاصر و رویدادهای روز، بلکه با واقعیت های گذشته و پندار آینده نیز می گسلد. او همان شخصیت - نقابی است که به کشف کهنگی چیزها و پیری آدم ها جسمیت می بخشد. او هم چنین درمی یابد که زمان گذشته

برگشت ناپذیر است و حتی در فضای ویژهٔ خیال نیز دیگر برنمی گردد، زیرا خرد اندیشمند و هوشیار هشدار می دهد که همه چیز عوض می شود و هرگز به شکل سابق خود برنمی گردد. درمان هنری چهارم که - ناگهان و بدون هیچ توجیه فیزیکی - دیوانگی اش خوب می شود، این شخصیت را درگیر ماجراهای روزمی کند. وی نسبت به این موضوع بصیرت پیدامی کند که دیگر نمی تواند آن ۱۲ سالی را که «دور از عقل» سپری کرده، جبران کند. بنابراین وقتی درمی یابد که دیگر از جوانی و عشق چیزی برایش نمانده و بسیاری از اطرافیان به او خیانت کرده اند، ترجیح می دهد هم چنان وانمود به دیوانه بودن کند.

همین آگاهی ست که شخص را به شخصیت تبدیل می کند و در نهایت او را در هیبت هنری چهارم ظاهر می کند. او شکلی تغییرناپذیر در نظر دیگران - اما نه در نظر خویش - به خود می گیرد. او به زندگی پیشین خود برمی گردد یعنی به جایی که هر معلولی - با منطقی بی نقص - تابع علت خود است و هر رویدادی در تمام جزئیات خود «مو به مو و متناسب» رخ می دهد دقیقاً به این دلیل که در زندگی پیشین بوده و دیگر نمی تواند تغییر یابد.

هر انسانی با موهبت شخصیتی به دنیا می آید که طبیعت به او ارزانی کرده است:

هرگاه این شخصیت طبق قوانین حاکم بر خود طبیعت رشد کند، عادی است.

هرگاه انسان به واسطهٔ قوانین اجتماعی، شخصیت اصیل خویش را رشد ندهد بلکه شخصیت دیگری - مطابق با قوانین تحمیلی از سوی جامعه برای ادامهٔ بقا - اختیار کند، غیرعادی است.

بنابراین از خودبیگانگی عبارت است از شخصیتی است که طبیعت تعریفش نکرده بلکه پیرو قوانین جامعه است و با نقاب - فرم هم هویت می شود: یعنی وجود صدهزار فرم که در مسیر حیات انسان پدیدار می شوند؛ تصادف با نابود کردن نقاب - فرم، از خودبیگانگی را از بین می برد و شخصیت را به شرایط اصیل خویش بازمی گرداند اما مانع از آن می شود که توده، شخصیت را درک کند و در نتیجه تصور خواهد کرد که او عقل خویش را از دست داده است. از سوی دیگر دقیقاً همین از خودبیگانگی است ، مثل مورد بلوکا یا در شکل تراژیک تر خود هنری چهارم ، که شخصیت موفق به حل وضعیت اگزیستانسیالیستی خود می شود. این در حالی ست که تفکر، تضادهای موجود در دنیای محل زندگی او را، عریان می سازد و احساس تنهایی را در دنیایی از تظاهر و ریا و البته ماشین نیز، برجسته می سازد.

بنابراین از خودبیگانگی بیش از آن که عنصری منفی باشد، عنصری اساسی در وضعیت

انسانی است که به کار تعدیل اندوه و درام او می آید. این است که پیراندلو در آثار خود مدام در پی برقراری ارتباط با خوانندگان است و تئاتر را به عنوان جستجوی قطعی گفتمان با تماشاگران تلقی می کند. گفتمانی قطعاً بی واسطه تر و گرم تر در مقایسه با ارتباط با خوانندگان که تصنعی تر و کنترل ناپذیر تر است. یک دلیلش این است که خواننده می تواند از ادامهٔ مطالعه سر باز زند و کتاب را ببندد، حال آن که تماشاگر - به خاطر احترام به دیگر تماشاگران هم که شده - ناگزیر است تا پایان نمایش از روی صندلی جنب نخورد.

اما در همین تماس است که مؤلف برای چندمین بار در اوج نومیدی درمی یابد که «کلام» صرفاً به شکلی از اعتراف و اقرار به خطاهای خویش تبدیل می شود. نمایشنامه ها با کلام به سرانجام می رسند اما ذات هر یک در آگاهی و وقوف نسبت به عدم ارتباطی اگزیستانسیالیستی مدفون می شود. و او نه بلد است و نه می تواند راه حلی بر این مشکل بیابد تا هنرش به کمال برسد و انسان پا از حس ژرف محکومیت خویش فراتر بگذارد و در نهایت به بازپروری خویش بپردازد.

بنابراین از خودبیگانگی - به عنوان آخرین راه حل - و جنون - به عنوان آخرین پناهگاه - راهی ست که پیراندلو به منظور رهایی از درام هستی پیش پای مخاطب خود می گذارد.

سطح زبانشناسانه:

طبق نظر پیراندلو، دو سبک موجود است:

۱. سبک اشیاء

۲. سبک واژگانی

سبک اشیاء از این نظر حایز اهمیت است که در آن به وقایع و شخصیت های عرضه شده، پرداخته می شود. واژگان فی نفسه تهی هستند. همانند جامه هایی آویزان در جالباسی که تا وقتی ما آن ها را بر تن نکرده ایم فاقد هرگونه اهمیّت و جسمیّت هستند، واژگان نیز همچون تخیلات عاری از واقعیت هستند و تنها وقتی معنا و مفهومی می یابند که ما آن را به آنها عطا کرده باشیم.

وی در رمان یکی، هیچ کس، صد هزار می نویسد:

«من می توانم به تمام آنچه که شما به من می گوئید باور داشته باشم و به آن باور هم دارم. صندلی ای به شما تعارف می کنم. می نشینید، می خواهیم ببینیم که آیا با هم توافق داریم یا نه؟

تابستان ۱۹۳۲- پیراندلو متن وقتی هیچ کس را برای دو ستاره و خانواده می خواند.

پس از لختی گفتگو، کاملاً با هم به توافق می رسیم.

فردا عصبانی نزد من می آئید و فریادزنان می گوئید: چطور؟ منظورتان چه بود؟ آیا شما نبودید که به من چنین و چنان می گفتید؟ چنین و چنان بود آری، کاملاً. ولی عزیز من دردسر این است که شما هرگز نمی فهمید و من هم هیچوقت نخواهم توانست به شما حالی کنم که آنچه شما به من می گوئید، چه تعبیری برای من دارد شما قطعاً ترکی صحبت نکرده اید، خیر. من و شما از زبانی مشترک و واژگانی یکسان استفاده کرده ایم. ولی من و شما چه تقصیری داریم وقتی کلمات به خودی خود، تهی هستند؟ تهی، عزیز من اوقتی آنها را برای من بیان می کنید. سرشار از حسن درونی خودتان می کنید. امّا من هنگام پذیرششان، به طور اجتناب ناپذیری آنها را با حس خودم درمی آمیزم. گمان کرده بودیم سخن یکدیگر را دریافته ایم، حال آن که اصلاً اینگونه نبوده...»

وجدان در تردید است که شکل را یا نقاب را به خود بگیرد. وجدان ما طبق زمان پیش می رود. به همین خاطر هریک از ما تفسیر خاصی پیرامون واقعیت یا اعمال شخصی خود ارائه می دهیم که آن را ارزشمند می پنداریم و بطور کلی هرگز ممکن نیست با نحوهٔ تفسیر دیگران موافق باشیم. چنانچه واقعیت و وجود درونی ما هرگز بطور مطلق و کامل خود را نشان نمی دهند بلکه کمابیش آنگونه که شرایط زندگی می طلبد، ظاهر می شوند.

ناتوانی در کشف واژه‌ای که برای همگان معنای یکسانی داشته باشد و واقعیتی که برای همه معتبر و برابر باشد، به همراه احتمال عدم درک زمان حال یا آینده در نتیجهٔ عدم دریافت هیچ گونه انعکاسی، موقعیت انزواگونه و غیرقابل ارتباطی را پدید می آورد که به خاطر آن هر شخصیتی، به ناچار تنهاست. واژه نیز همچون هرگونه ژست و ایمائی بدل به نوعی از

معنای کیهانی می‌شود چرا که هر کسی بدان معنا و منظور خویش را عطا کرده است. از همین جاست که ضرورت بازیافت و به فعل درآوردن یک سبک اشیاء احساس می‌شود که در طی آن واژگان بتوانند مفهومی واقعی‌تر و عینی‌تری بیابند خصوصاً نسبت به اشیاء، احساسات و افکاری که به سهولت از سوی همگان قابل شناسایی باشد. البته آفرینش یک شخصیت نیز همانند تحلیل وقایع از این قاعده مستثنا نیست. رفتار شخصیت‌ها و غیرعقلایی و گروتسک بودن برخی رویدادها، بستگی دارد به نوع برداشتی که شخصیت‌ها از واقعیت اشیاء دارند.

سبکی که مبتنی بر اشیاء باشد، خود به معنای:

رد الگوهای سنتی بیانی و خطابی ست

رد الگوی وریستی است که طی آن وقایع برای معرفی خود از زبانی استفاده می‌کنند که می‌باید همانی باشد که نقش آفرینان همان اعمال در واقعیت از آن سود می‌برند و لازم است با طبقهٔ اجتماعی‌ای که بدان تعلق دارند تطبیق داشته باشند (حتّی با لهجه‌های محلی و ضرب‌المثل‌ها و...).

پیراندلو، برای رسیدن خواننده به درک هرچه بیشتر برخی موقعیت‌ها، به توصیف جنبه‌های گوناگون گروتسک می‌پردازد:

گروتسک در برخی کنش‌ها و اعمال: (مثل شخصیت داستان چرخدستی، که غرق در افکار خویش سگ خود را وامی‌دارد تا روی پاهای جلویی‌اش راه برود و پاهای عقبش را بالا نگه دارد و او را مجبور می‌کند همانند یک چرخدستی عمل کند.)

گروتسک در برخی موقعیت‌ها: (همانند شخصیت بلوکا در داستان قطار سوت کشید که با دو زن کور، دو دختر بیوه و به همراه هفت بچهٔ افسار گسیخته در خانه‌ای بسیار نامناسب و محقّر، زندگی می‌کند).

گروتسک در برخی شخصیت‌ها: که مقهور زشت‌خویی ددمنشانه‌شان می‌شوند. (همانند شخصیت ماتئو فالکونه در رمان مطرود)

و این نوع از گروتسک است که شکلی از وریسم را به خاطر می‌آورد، با این تفاوت که در وریسم برخی جنبه‌های برونی مدّنظر بوده‌اند که با وجود یک وضعیت اجتماعی مساعدتر می‌توانسته‌اند از شرایط بهتری برخوردار شوند امّا پیراندلو جنبه‌های درونی را نمایان می‌کند و عواقب تراژیکی را که از علت‌هایی جزئی نشأت می‌گیرند برملا می‌سازد.

و درست به وسیلهٔ واژه‌هاست که شخصیت‌ها به دنبال خروج از عزلت دردناکی هستند که

عدم امکان ادراک و استدراک برایشان فراهم آورده. به همین خاطر است که دیالوگ تبدیل می‌شود به مهمترین فرم بیانی؛ و توصیف و تشریح در پلهٔ دوم قرار می‌گیرند. با این حال اجرای این قالب دشواری‌های فراوانی در پی دارد. چرا که همانگونه که دیدیم هرکس تلقی خاص خود را از واژگان دارد، بعلاوه در فرایند گفتگو هر کس به دنبال پنهان کردن مخفی‌ترین زوایای روان خویش است یعنی احساساتی که او حتّی جرأت بروز آنها برای خودش را هم ندارد. به وسیلهٔ دیالوگ، شخصیت‌ها می‌توانند خودشان را تحلیل کنند و دیگران را هم درک کنند حتّی اگر این راه‌حل همیشه هم پذیرفتنی نباشد و به درک موقعیت‌های درونی که نفهمیدن آنها بهتر باشد، بینجامد. ۵۳

در بسیاری از داستان‌ها نوعی تک‌گویی شخصیتی را به چشم می‌بینیم که عقاید خودش را با لحنی خطابی بیان می‌کند و قصد دارد توجه همگان را به خود جلب کند آن هم با همراه‌طلبی مردم و به تبع آن خوانندگانی که آنها را مستقیماً مخاطب خود قرار داده، بی آن که عملاً سر صحبت را با آن‌ها باز کرده باشد.

امّا پیراندلو برای امتناع از این که شخصیت‌هایش در بن‌بست عدم ارتباط گرفتار شوند، فرایند «شخصیت ورای کنش» را ابداع می‌کند که گویای تفکرات شخصیت است و باعث ایجاد ارتباط میان شخصیت‌ها و خوانندگان می‌شود و نیز بین بازیگران و تماشاگران، تا همگان را به مشارکت و ایفای نقش در درام خودشان وادارد به طوری که هر کس موقعیت تنهائی و عُزلت خویش را زندگی کند.

«تفکرِ گویا» در خدمت «شخصیت ورای کنش» است. البته غالب اوقات این خود پیراندلوست که تناقضات دنیایی را که ایفاگران آن نقش، در آن می‌زیند آشکار می‌کند و نیز تنهایی انسان در دنیای مدرن را که ماشین بانی آن است. ماشینی که در ذات خود حیات دروغینی می‌آفریند و در آدمی حس اضطرابی نازدودنی ایجاد می‌کند و او را در تنگنایی از ازخودبیگانگی رها می‌کند.

امّا درست در همین تلاقی و برخورد میان پیراندلو و شخصیت ورای کنش، وی سرخوردگی چندبعدی و بسیار عمیقی را کشف می‌کند.

دیالوگ، بعنوان کنشی کلامی، تنها در حکم فرمی برای ابراز حالات درونی در شخصیت، محدود می‌ماند بی آن که به فرمی جهانی و عینی یا به نوعی کیفر در قبال ارتکاب به اشتباهات شخصی بدل شود.

درام در حین گفتگوی شخصیت ها از خود است که شکل می گیرد (و به همراه شخصیت های فیلسوف مآب، منجر به تشکیل سبک پیراندلیسم می شود). امّا تمامی این ها مدفون در وجدان فرد و شرایط تنهایی هستی اوست که هیچ کس نه راه حلّی بر آن می شناسد و نه می تواند آن را بیابد؛ و خود پیراندلّو هم در هنر خویش نمی داند که چگونه باید شخصیتی تکامل یافته برای انسان قرن بیستم قایل شود لذا سعی در رفع اتهام از او نیز نمی کند. بلکه او را غرق در انبوهی از مشکلات و اوهامش وامی گذارد تا با حداکثر قدرت با واقعیت خارجی مواجه شود. در همین تکامل نایافتگی هاست که ما با دو جنگ جهانی، جنگ سرد، ستیز میان کاپیتالیسم بورژوایی و سرمایه داری دولتی کمونیستی، فردگرایی و گرایش به خواسته های جمع و نهایتاً با برقراری جامعهٔ جهانی که در آن زورگویان (ثروتمندان و قدرتمندان) همواره در یک سویند و ستمدیدگان (فقرا و ضعفا) پیوسته در سویی دیگر، مواجه می شویم.

هنر طنز

پس از شرح روند ئوموریسم البته با بررسی جزء به جزء آن ما شاهد درک بهتر روند درونی هنر طنز هستیم. یعنی همان تکنیکی که پیراندلّو با آن به توصیف و شرح واقعیت و شخصیت ها می پردازد.

وی در مقالهٔ «دربارهٔ طنز» می گوید:

هنر نیز همچون دیگر ساختارهای آرمانی و خیالی سعی بر تثبیت زندگی دارد و آن را در یک لحظه یا در لحظات معینی، ایستا و ثابت می کند. مثلاً حالتی را در یک مجسمه یا تصویری تغییرناپذیر را از منظره ای گذرا، هنر به طور معمول تمیز می دهد، گرد می آورد و برمی گزیند و سپس آرمانگرایی هستومند و مربوط به اشخاص و اشیاء را عرضه می کند.

البته طنزپرداز گمان می کند که این ها تمام در جهت ساده تر کردن طبیعت هستند پس قصد منطقی تر کردن یا حداقل قابل زیست کردن زندگی می کند. البته در این مسیر دلایلی به نظر او می رسند، دلایلی واقعی که روح مفلوک آدمی را به سوی نامعمول ترین کارها رهنمون می شوند و کاملاً هم غیرقابل پیش بینی هستند. امّا هنر مطلقاً آنچه که او می پندارد می بایست موجود باشد را در نظر نمی گیرد و از آن غافل است. به اعتقاد طنزپرداز علت ها در زندگی چندان هم منطقی و منظم نیستند. و مثل آثار بزرگ هنری که در آنها همه چیز از اساس، مرتب، منظم، پیوسته و مطابق با سلیقهٔ نویسنده است، نمی باشد.

هنر پیراندلّو منعکس کنندهٔ آن واقعیتی نیست که به طور معمول همه انتظارش را دارند. چرا که در پی علت های جزیی ست، علت هایی که عواقب غیرقابل پیش بینی ای ایجاد می کنند و غالب اوقات هم بی اهمیت تلقی می شوند.

دلایلی خُرد که باعث فروریختن اوهام و ظواهر ما می شوند. اوهامی که ما یقین خود را بر آنها استوار کرده ایم و ظواهری که برای خود ساخته ایم.

پیراندلّو اتفاقات سادهٔ زندگی را گرد هم می آورد. رویدادهایی که تنها به خاطر دلایل حقیقی ای که آنها را به وجود آورده اند خاص می شوند و نیز بدین خاطر که انسانها هیچ وقت موفق به لمس و حسشان نمی شوند.

کنش ها در تسلسلی عادی و معمول آشکار می شوند امّا با این حال با موجودیت کمال گرایانهٔ زندگی، تناقض دارند و همین وجوهی که در واقعیت معمول و روزمره دست نایافتنی جلوه می کنند انسان ها را وادار به انجام اعمال مغایر با کنش های آرمانی ای می کنند که در منطق و خیالات آدم ها به خوبی ترسیم شده اند.

امّا این کنش ها تعریفی جهانی ندارند چرا که در مخالفت های جزئی و تضادهای روزانه، لحظه به لحظه تغییر می یابند و بی آن که منطقی صوری بر آنان حکم براند، در تقابل با منطق ستوده شده از سوی همگان برمی آیند که البته نتیجه ای چندان موفقیت آمیز و عملی دربر ندارد. ◆◆ ◆

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

★ گروه مترجمان این مقاله: سیده هاجر عاملی ، نداشادنظر ، ماندانا قهرمانلو ، آنتونیا شرکاء ، علی مصنعی ، علی صالحی

۱. حافظ در بیتی این مفهوم را به عینه مطرح می کند:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من — کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

۲. مولانا در قصهٔ طوطی و بازرگان از دفتر اول مثنوی بیتی دارد که گویای این مقصود پیراندلّوست. می فرماید:

فرع دید آمد عمل بی هیچ شک — پس نباشد مردم الا مردمک

۳. این مفهوم نیز در بیت دیگری از مولانا از همان ماخذ تکرار شده:

جمله شاهان بندهٔ بندهٔ خودند — جمله خلقان مردهٔ مردهٔ خودند

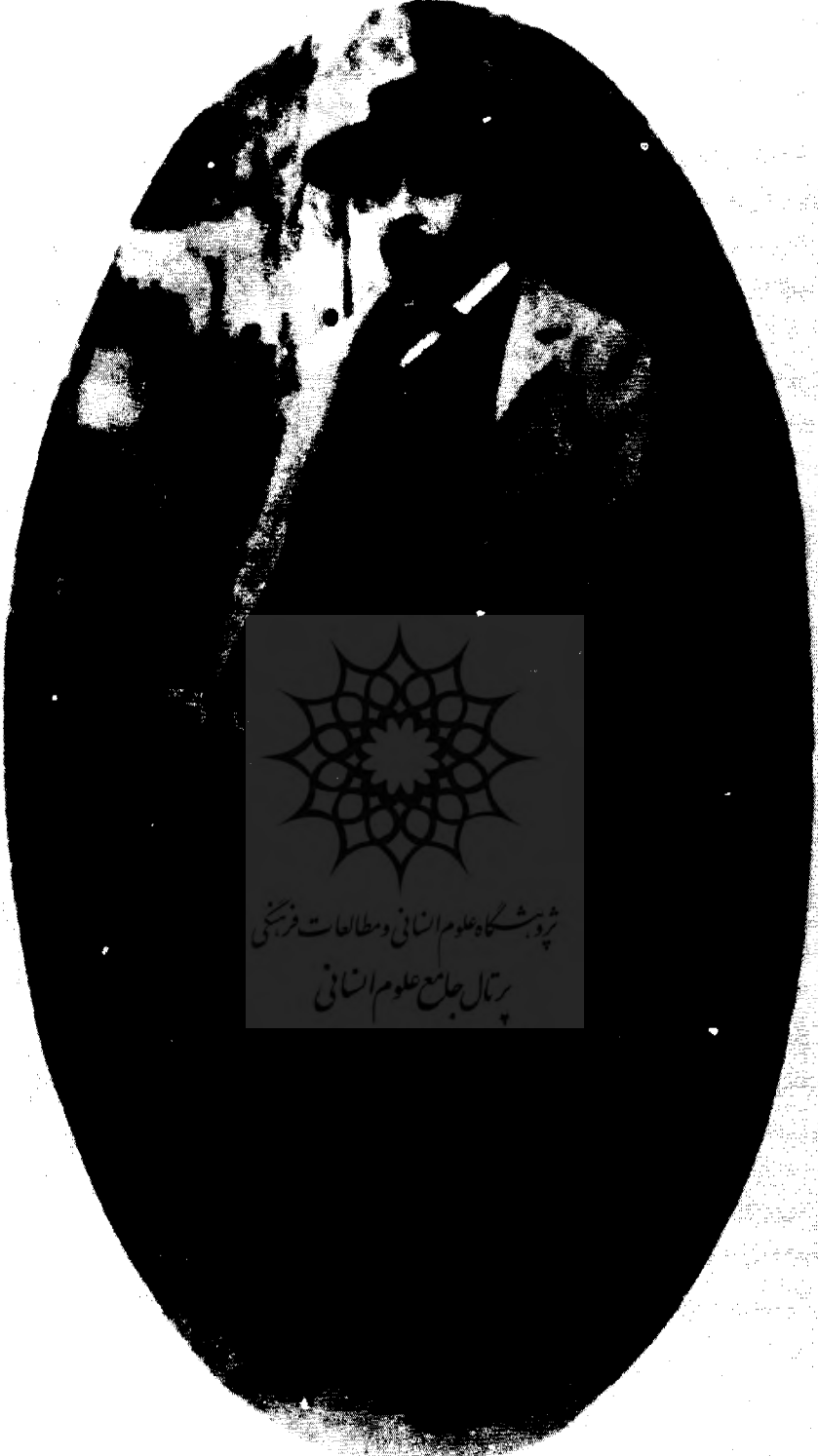
جمله شاهان پست پست خویش را — جمله خلقان مست مست خویش را

می شود صیّاد مرغان را شکار — تا کند ناگاه ایشان را شکار

۴. در داستان سر وانتس مصدر دُن کیشوت است.

۵. یکی از شخصیت های اصلی رمان نامزدها اثر الساندرو ماندزونی.

۶. نویسندهٔ ایتالیایی (۱۹۵۶ - ۱۸۹۵ Corrado Alvaro)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی