● یوهان اگوست استریندبرگ

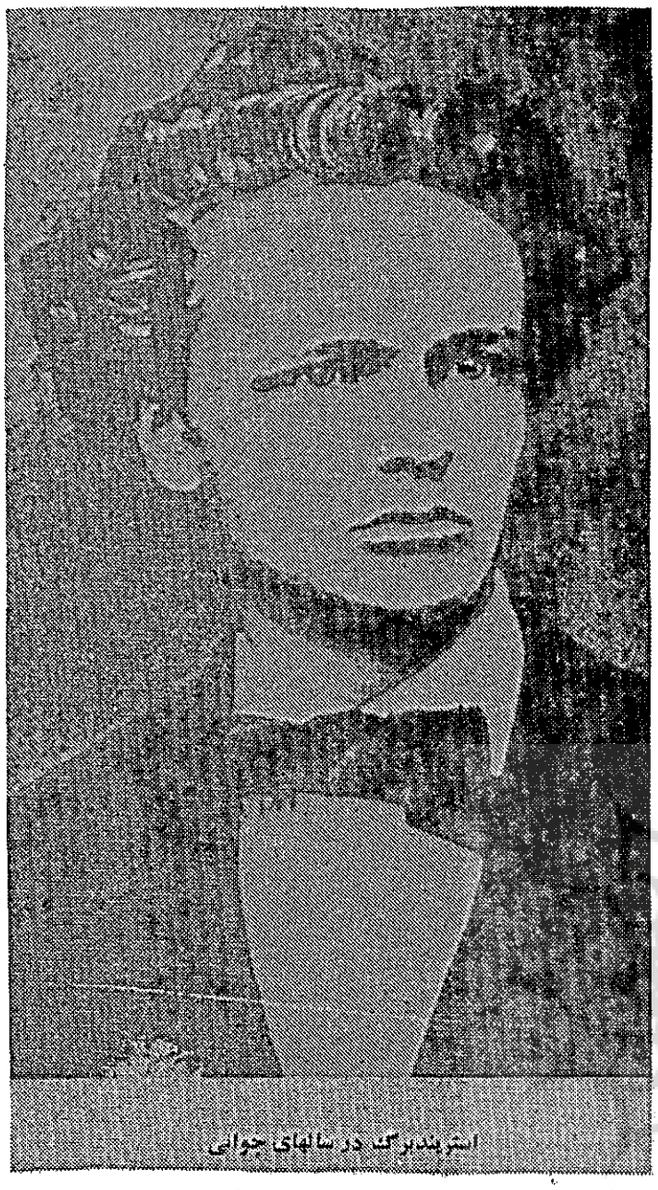
● ترجمه: مریم بافکرپور

آگوست استریندبرگ (تولد: ۱۸۴۹ ، فوت: ۱۹۱۲)

مقدمه‌ای را که «استریندبرگ» بر نمایشنامهٔ «میس ژولی» نوشته و خانم «الیزابت اسپریگ E.Sprigge» آن را به‌انگلیسی برگردانده را می‌توان به‌منزلهٔ بیانیهٔ اصلی ناتورالیست‌ها در نمایش دانست. اظهارات دیگر، منجمله بحث «طبیعت‌گرایی در تئاتر» امیل زولا، واقعیت‌های بسیاری را به‌طور مفصل‌تری در این زمینه ابراز می‌دارد، امّا هیچیک از آنان، این‌چنین قانع‌کننده درخصوص تمامی آنچه که با یک نمایش عظیم درارتباط نزدیک باشد، بحث ننموده است. نکتهٔ دیگری که به‌همان اندازه شایان اهمیت است، انعطاف‌پذیری «استریندبرگ» در بکارگیری اصول ناتورالیست است. به‌این ترتیب، وی در بیانات خود از تکنیک‌های تئاتری نظیر میم، مونولوگ و ناله دفاع نموده و در مبحثی وسیع‌تر از یک تلاش داروینی جهت بقای موجود زنده، به‌عقاید ناتورالیست درخصوص وراثت و محیط نظر می‌افکند.

مقدمه‌ای بر نمایشنامه «میس ژولی» (۱۸۸۸)

مدت زیادی است که، به‌نظر می‌رسد تئاتر ـ همچون بسیاری از دیگر هنرها ـ مثل یک "Biblia Pauperum" ـ توراتی مصوّر برای آنان که قادر به‌خواندن آنچه که نگاشته شده و یا به‌چاپ رسیده، نیستند ـ است؛ و نمایشنامه‌نویس همچون واعظی عام است که ناشیانه می‌کوشد تا افکار و عقاید زمان خود را به‌شکلی عوامانه ـ به‌قدر کفایت عوامانه برای طبقات متوسط جامعه، بانیان تماشاگران تئاتر، ـ به‌مردم بقبولاند تا بتوانند، بی‌آنکه چندان به‌خود زحمت فکر کردن دهند، جان کلام را دریابند. از اینرو، تئاتر همواره برای نوجوانان، کسانی‌که از سطح سواد متوسطی برخوردار هستند و برای زنانی که هنوز قادرند خود را ظریفته و بگذارند که دیگران نیز آنها را فریب دهند ـ یعنی کسانی‌که مستعد دریافت پندار و



استریندبرگ در سالهای جوانی

القائات نویسنده هستند ـ حکم مدرسهٔ ابتدایی را داشته است. بنابراین به‌نظر چندان بعید نمی‌آید که در این روزها، آن روند فکری ناقص و نارس برخاسته از نیروی تخیّل رشد نموده و به‌تفکر و تحقیق و تجزیه وتحلیل بدل گردد و بعید نیست که تئاتر نیز، همچون مذهب، که شرایط لازم قدردانی از آن فراهم نیست، همچون آیینی کهنه و پوسیده، منسوخ و به‌کنار گذارده شود. بحران بزرگی که هنوز در تئاترهای اروپا حکمفرما است، و از آن هم بیشتر، وجود این واقعیت که در انگلستان و آلمان، یعنی کشورهای با فرهنگی که بزرگترین متفکران عصر را به‌جامعه تحویل می‌دهند، نمایشنامه نیز همچون سایر هنرهای زیبا، مهجور مانده، خود تأییدی است بر این عقیده.

درست است که برخی کشورها سعی نموده‌اند تا با بهره‌گیری از سبک‌های قدیم و مضمون‌های نوین، درام تازه‌ای خلق نمایند، امّا نه‌تنها زمان کافی برای تعمیم دادن این افکار جدید ـ به‌نحوی که تماشاگران قادر به‌درک آن باشند ـ وجود نداشته، بلکه مردم به‌قدری به‌واسطهٔ چانبداری از این و آن عقیده به‌هیجان آمده‌اند که امکان قدردانی از این سبک نوین، به‌طوربیغرضانه و صادقانه، وجود نداشته است. زمانی‌که اکثر تماشاگران تئاتر به‌نحوی بارز و تا سر حد امکان مؤثر، به‌تمجید از یک نمایش می‌پردازند و یا عدم تمایل و بیزاری خود را از آن بیان می‌دارند، در این حال، ژرف‌ترین احساسات نیز به‌نازلترین حد خود می‌رسد.

سعی نکردم در خلق این درام، کار جدیدی انجام دهم، چون این کار امکان‌پذیر نیست، تنها تلاش کردم تا برای برآوردن نیازهای احتمالی این هنر، آن را به‌سبک تازه‌ای درآورم. با این هدف، مضمونی

را انتخاب کردم ـ یا خود را به آن تسلیم کردم ـ که مدعی است از آن مباحث جدل‌آمیز امروزی به‌دور است، چون مسائل ترقی یا زوال اجتماعی، رفیع‌تر یا پست‌تر، بهتر یا بدتر، مسائل مربوط به‌زنان و مردان، همواره از تازگی و جذابیت بادوامی برخوردار بوده، هست و خواهد بود. وقتی این «تم» را از یک داستان واقعی که سالها قبل به‌من گفته شده بود و تأثیر عمیقی روی من گذاشته بود، گرفتم، دیدم که مناسب است تا آن را موضوع تراژدی قرار دهم، چون هنوز هم غم‌انگیز است که شاهد ازپادرآمدن فردی خوشبخت باشیم و باز هم غم‌انگیزتر، اگر شاهد ازدست رفتن موقعیت و اعتبار اولیه‌ی خانواده‌ای باشیم، هرچند، شاید زمانی فرارسد که به‌چنان رشدی دست یابیم و چنان منورالفکر گردیم که با بی‌تفاوتی به‌منظر زندگی، که هم‌اکنون ازنظرمان اینچنین بی‌رحم و سنگدل و بدگمان نسبت به‌درستی و نیکوکاری بشر جلوه می‌کند، بنگریم. آنگاه، از آن ابزار سست و پست اندیشه ـ که احساسات نام دارد، و هنگام رشد قوّه‌ی تعقل و استدلال زائد و مضر می‌گردد ـ صرفنظر خواهیم کرد.

این حقیقت که قهرمان نمایشنامه‌ام، رحم و شفقت تماشاگران را برمی‌انگیزد، تنها به‌ضعف تماشاگر مربوط می‌شود: ما نمی‌توانیم در برابر این ترس که مبادا به‌همان سرنوشت گرفتار آییم، مقاومت نماییم. درست است که تماشاگری که از حساسیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است، ممکن است از این نوع رحم و شفقت فراتر رود، در حالیکه، آنکه به‌آینده ایمان دارد، ممکن است عملاً درصدد رفع این ضعف برآید ـ یعنی به‌نوعی چاره‌جویی دست زند. امّا برای شروع باید بگوییم که چیزی به‌نام بدی مطلق وجود ندارد؛ زوال یک خانواده برای خانواده‌ی دیگر موجب خوشبختی است، که درنتیجه مسئله‌ی شانس مطرح می‌شود و از آن جا که خوشبختی تنها یک امر نسبی است: تناوب این فراز و نشیب‌ها یکی از افسون‌های اصلی زندگی است. همچنین، می‌خواهم از مرد زیرکی که می‌خواهد چاره‌ای برای این واقعیت دردناک بیاندیشد که پرنده‌ی شکاری کبوتر را از هم می‌درد و همین پرنده‌ی شکاری، خود، خوراک شپش می‌شود ـ بپرسم: چرا باید درصدد یافتن راه حلی برای این وضع برآییم؟ زندگی آنقدرها سبک‌مغز نیست که بگذارد تنها قوی‌ترها ضعیف‌ترها را ببلعند؛ گاه نیز اتفاق می‌افتد که زنبوری شیری را هلاک سازد یا حداقل او را به‌دیوانگی کشاند.

اینکه تراژدی من بسیاری از مردم را افسرده می‌سازد، تقصیر خود مردم است. مایی که به‌عنوان پیشگامان انقلاب فرانسه قوی و نیرومند گشتیم، از اینکه می‌بینیم که پارک ملی از وجود درختان قدیمی پوسیده پاک می‌شود، بایست خوشنود گردیم و تسکین یابیم، درختان پوسیده‌ای که بیش از حد بر سر راه رشد دیگر درختان ـ که آنان نیز مستحق دوره‌ای از رشد و حیات هستند ـ قرار گرفتند، درست مثل آنکه فردی ناتوان و علیل بدرود حیات گوید.

اخیراً انتقاد کردند که تراژدی که تحت عنوان «پدر The Father» به‌رشته‌ی تحریر درآوردم، بیش از حد غم‌انگیز است ـ مثل آنکه خواهان تراژدی شاد! هستند ـ همه برای این به‌اصطلاح «شادی زندگی» فریاد برمی‌آورند و مدیران تئاتر خواهان نمایش‌های کمیک هستند، انگار که شادی زندگی عبارت است از مضحک بودن و به‌تصویر درآوردن بشریتی که از رقص «سنت ویتوس St. Vitus» یا حمایت محض رنج می‌برد. من، خود، شادی زندگی را در نبردهای سخت و دردناک آن می‌دانم و لذت خود را در فراگیری دانش، در افزودن به‌دانایی‌های خود، می‌دانم. به‌همین سبب هم، موقعیت غیرمعمول امّا آموزنده‌ای را برای این نمایش انتخاب کردم ـ یعنی یک استثناء را، امّا استثنایی بزرگ که این قاعده را که بی‌شک تمامی دوستداران ابتذال را خواهد آزرد، به‌محک می‌گذارد. آنچه که ساده‌اندیشان را خواهد رنجاند، این است که نه طرح این نمایش ساده است و نه نقطه‌نظر واحدی دارد. در زندگی واقعی ـ راستی، این کشف نسبتاً تازه‌ای است ـ معمولاً وجود تمامی انگیزه‌های کم و بیش اساسی، منجر به‌تحقق یک فعل می‌شود ـ امّا طبق قاعده، تماشاگر تنها یکی از این انگیزه‌ها را انتخاب می‌کند، یعنی آن انگیزه‌ای را که ذهنیّت او سهل‌تر از بقیه می‌تواند دریابد، یا آن انگیزه‌ای که هوش او به‌آن اعتماد بیشتری دارد. یک نفر دست به‌خودکشی می‌زند. تاجر می‌گوید: به‌خاطر مشکلات تجارت بوده، زنها می‌گویند: به‌خاطر عشق یک‌طرفه بوده، فرد ناتوان می‌گوید: حتماً مریض بوده، آدم بی‌چیز و فقیر می‌گوید: از ناامیدی بوده. امّا، انگیزه این خودکشی ممکن است همه‌ی اینها و یا هیچکدام باشد. ممکن است مرد فوت شده، انگیزه‌ی واقعی خود را از خودکشی با آشکار ساختن انگیزه‌ی دیگری پنهان ساخته باشد، احتمالاً برای اینکه به‌این وسیله افتخار بیشتری را کسب کند.

من شرایط بسیاری را در سرنوشت غم‌انگیز «میس‌ژولی» دخیل می‌دانم: شخصیت مادر، تربیت غلط پدر، خود خلق و خوی پدر و تسلط و نفوذ نامزد «میس ژولی» بر روی ذهنیت ناخلف و ضعیف او. همچنین، وجه شادی‌آور شب عید ۲۴ ژوئن «Midsummer Eve»: غیبت پدر، کسالت ماهانه‌اش، شیفتگی و علاقه‌ی وی به‌حیوانات، هیجان رقص، سحرانگیزی هوای گرگ و میش، تأثیر شهوانی بسیار قوی گلها و بالاخره دست سرنوشت که آن دو را به‌اتاق خالی می‌کشاند و به‌همین اینها، سماجت مرد هیجان‌زده را باید افزود.

از این گذشته، بحث من درمورد این مضمون، صرفاً یک بحث فیزیولوژیکی و یا مربوط به‌روان‌شناسی نیست. تمامی تقصیرها را متوجه‌ی وراثت از جانب مادر، یا موقعیت فیزیکی آن لحظه، یا عامل شرارت نساخته‌ام. حتی وعظ اخلاقی هم نکردم؛ این امر را در صورت غیبت کشیش به‌آشپز وامی‌گذارم.

به‌خودم به‌جهت این تعدد انگیزه‌ها که روندی تازه در خلق داستان نمایشی است، تبریک می‌گویم و چنانچه اشخاص دیگری قبل از من نیز، این روش را به‌کار برده باشند، در آن صورت، از این جهت به‌خود تبریک می‌گویم که در ابراز عقایدم که «مغایر با اصول متداول» ـ این از مختصات تمامی ابداعات است ـ بوده، تنها نبوده‌ام.

درمورد ترسیم شخصیت‌های نمایشنامه‌ام، به‌دلایل زیر افراد را تا حدودی «فاقد هویت» یا «بی‌کاراکتر» جلوه‌گر ساختم. واژه‌ی «کاراکتر» به‌مرور زمان مفاهیم متعددی به‌خود گرفته است. بعدها، در بین طبقه‌ی متوسط جامعه به‌مفهوم «آدم بی‌اراده»؛ یعنی کسی که دارای خلق و خوی ثابتی بوده و یا کسی که خود را با نقش ثابتی در زندگی وفق داده بود، به‌کار می‌رفت. در واقع، به‌کسی که از رشد باز ایستاده بود «کاراکتر» گفته می‌شد و به‌آدم درحال رشد ـ دریانورد ماهر رودخانه‌ی زندگی که نه با بادبان‌های برافراشته بلکه با حرکتی ماهرانه حرکت کشتی را در برابر باد تسریع می‌بخشد ـ «فاقد کاراکتر» می‌گفتند؛ البته بار معنایی این کلمه حاکی از بی‌احترامی بود، چون درک چنین آدمی؛ قرار دادن او در دسته‌ای خاص و تعیین وضعیت او بسیار دشوار بود. این درک طبقه‌ی متوسط از سکون روح به‌صحنه‌ای که همواره طبقه‌ی متوسط بر آن حکم رانده، منتقل شد.

واژه «کاراکتر» آدمی با خصوصیات فردی ثابت و مأیوس را در ذهن متبادر می‌ساخت: کسی که همواره مست یا شوخ‌طبع یا افسرده و مالیخولیایی به‌نظر می‌رسید و برای تعیین خصوصیات فردی یک شخص؛ همان یک نقیصه‌ی فیزیکی همچون کجی پا، داشتن پای چوبی و یا یک بینی سرخ

کفایت می‌کرد، یا ممکن بود مردک را وادار نمایند تا چنین عبارتی نظیر «خیلی خوبه!» یا «بارکیز دلش میخواد!» را تکرار نماید. این شیوه‌ی ساده‌نگری به‌بشر هنوز نیز در آثار مولیر، نویسنده‌ی بزرگ دیده می‌شود. «هارپاگون» تنها یک فرد لئیم است، گرچه «هارپاگون» می‌توانسته که تنها یک فرد خسیس نباشد، بلکه یک سرمایه‌دار درجه یک، یک پدر بسیار خوب و یک همشهری خوب باشد. بدتر از آن، «شکست» او، به‌نحو بارزی به‌نفع داماد و دخترش که ورثه‌ی وی می‌باشند، تمام می‌شود و به‌همین دلیل نمی‌توانند او را مورد انتقاد قرار دهند، حتی اگر ناچار شوند دیرتر به‌رختخواب روند. از اینرو، من به‌شخصیت‌های ساده‌ی تئاتری اعتقادی ندارم، ناتورالیست‌هایی که به‌غنای روح پیچیده واقفند و این مسئله را درک می‌کنند که «شرارت» نیز همچون «پارسایی» دارای جنبه‌ی معکوسی است، باید با قضاوت‌های خلاصه‌شده‌ی نویسندگان ـ این مرد احمق است، آن یکی وحشی است، این یک حسود است، آن یک تنگ‌چشم است، و پنجمی فلان است ـ مبارزه نمایند. از آنجا که شخصیت‌های نمایش من، شخصیت‌های مدرنی هستند که در یک دوره‌ی انتقالی زیست می‌کنند که حداقل نسبت به‌دوره‌های پیشین از هیجان و تب‌آلودگی بیشتری برخوردار است، آنها را از حیث عقیده و احساس، پیوسته در حال تغییر و تحول و دارای خصوصیات متنوع و آمیخته‌ای از نو و کهنه ترسیم کردم. شخصیت‌های (کاراکترهای) نمایش من، همچون روح بشریت، متشکل از توده‌هایی از مراحل تمدن در زمان گذشته و حال، قطعاتی از کتب و روزنامه‌ها، ته‌مانده‌های بشریت، ژنده‌پاره‌هایی از لباسهای ذیقیمت هستند که به‌یکدیگر وصله زده شدند. و کمی نیز تاریخ تکاملی به‌آن افزودم، به‌اینگونه که ضعیف‌تر را واداشتم تا سخنان اشخاص قوی‌تر را دزدیده و عیناً تکرار نماید و شخصیت‌ها را واداشتم تا نظرات یا «پیشنهادات» یکدیگر را به‌وام گیرند.

میس ژولی شخصیت نوینی است، نه از آن جهت که هیچگاه یک نیمه زن، زنی که از مردان بیزار باشد، وجود نداشته، بلکه از آن جهت که در زمان حال که وجود چنین زنی کشف می‌گردد، او گامی به‌پیش نهاده و ندای اعتراض سرمی‌دهد. او تیپی است که به‌زور راه خود را به‌جلو می‌گشاید، وی این روزها خود را برای کسب قدرت و عناوین و القاب می‌فروشد، چنانکه دیروز خود را در ازای پول می‌فروخت. این قسم زنان دربردارنده‌ی فساد تدریجی هستند؛ تیپ پسندیده‌ای نیستند، ثباتی هم ندارند؛ امّا متاسفانه قادرند نکبت و بدبختی خود را منتقل سازند، و به‌نظر می‌رسد که مردان فاسد نیز به‌نحوی غریزی همسر خود را از بین چنین زنانی انتخاب می‌کنند، و به‌این ترتیب است که این افراد از طریق زاد و ولد جنسی نامعین، که زندگی برایش بسیار دردناک است، زیاد می‌شوند. امّا خوشبختانه، این‌گونه زنها، یا به‌دلیل عدم سازش با واقعیت به‌هلاکت می‌رسند یا به‌سبب آنکه غریزه‌های خفته‌ی آنها به‌طور غیرقابل کنترل و ناگهانی سربرمی‌آورد، یا باز به‌این دلیل که امید آنان مبنی بر هم‌تراز گشتن با مردان به‌یأس مبدل می‌شود. این قسم زنان که نمایانگر جنگی سخت و مأیوسانه بر علیه طبیعت می‌باشد، حزن‌آور هستند ـ حزن‌آور همچنین در میراث «رمانتیکی» خود که اکنون به‌واسطه‌ی «ناتورالیسم» زائل گشته، «ناتورالیستی» که خواهان هیچ چیز نیست، مگر شادی و لازمه‌ی شادی هم وجودگونه‌های تندرست و قوی است.

امّا «میس ژولی» یادگاری از طبقه‌ی نجبای مبارز و قدیمی نیز هست که اکنون در برابر اصالت جدید مغز و اعصاب عقب می‌نشینند. وی قربانی ناسازگاری است که «جنایت» یک مادر در یک خانواده موجب آن شده، همچنین قربانی مهربانی‌های روزگار، قربانی شرایط، قربانی سرشت معیوب خود که همه‌ی اینها مساوی است با «سرنوشت» یا «قانون جهانی» روزگار پیشین. «ناتورالیست» با کمک «خدا» گناه و بزهکاری را برمی‌اندازد، امّا نتیجه‌ی عمل ـ تنبیه، زندان یا ترس از آن ـ را نمی‌تواند منسوخ نماید، به‌این دلیل ساده که آنها باقی می‌مانند، چه وی تبرئه گردد یا نگردد. یک آدم رنجدیده، به‌اندازه‌ی آدمهای دیگر که رنج نکشیدند و می‌توانند آسوده باشند، آسوده نیست. حتی اگر پدر احساس کرده بود که به‌ناچار نبایست انتقام گیرد، دختر، از خود انتقام می‌گرفت، همچنان که در این نمایش شاهد آن هستیم؛ این رفتار برخاسته از آن حس غریزی یا اکتسابی احترام است که طبقات بالاتر اجتماع، آن را ـ چه از بربریت یا از اجداد آریایی یا سلحشوری قرون وسطی ـ به‌ارث می‌برند. چه کسی می‌داند؟ چیز بسیار زیبایی است، امّا این روزها برای حفظ ایل و تبارها خطرآفرین شده و به‌خودکشی بزرگان ژاپنی ـ که در زمان رسوایی یا محکومیت به‌آن دست می‌زدند ـ می‌ماند. قانون ژاپنی وجدان درونی که او را وامی‌دارد تا هرگاه خویشتن را مورد اهانت می‌بیند، خود، شکم خویش را بدرد، که نوع اصلاح‌شده‌ی آن را در دوئل می‌بینیم که امتیاز طبقه‌ی اشراف محسوب می‌شد. به‌همین جهت است که «ژان» پیشخدمت به‌زندگی ادامه می‌دهد، امّا میس ژولی نمی‌تواند بدون «احترام» زندگی کند. این مزیتی است که خدمتکار بر طبقه‌ی اشراف و نجبا دارد، او فاقد این تمایل مشئوم به «محترم بودن» است. و در تمام ما آریائی‌ها، چیزی از این نجیب‌زاده، یا دون‌کیشوت، وجود دارد که ما را وامی‌دارد تا با مردی که دست به‌خودکشی می‌زند، همدردی نماییم، چون وی کاری پست و فرومایه انجام داده و عزّت و احترام خود را از کف داده است. ما آنقدر نجیب هستیم که به‌دیدن فرد بزرگی که عظمت خود را از دست داده و همچون نعشی بر خاک می‌افتد، رنجور گردیم ـ بله، حتی اگر فرد افتاده باز بر سر پا بایستد و با انجام اعمال احترام‌آمیز جبران مافات را بنماید. ژان خدمتکار مردی با خصوصیات مشخص است. او پیرمرد کارگری بود که خود به‌تحصیل پرداخت تا به‌هیئت مرد محترمی درآمد. وی به‌واسطه‌ی داشتن حواس تیز (بویایی ـ چشایی و بینایی) به‌سهولت می‌آموخت. از حس زیباشناسی نیز بهره‌ای داشت. از هم‌اکنون، درآمدش فزونی یافته و آنقدر پوست کلفت هست که در استفاده از خدمات سایر مردم شک و تردیدی به‌خود راه ندهد. او دیگر نسبت به‌همقطاران خود ـ که آنها را به‌عنوان بخشی از زندگی که به‌آن پشت نموده، خوار و ضعیف می‌شمارد ـ بیگانه است و معذلک از آنها بیم دارد و از ایشان می‌گریزد، چون بر اسرار وی واقفند و در نقشه‌هایش مداخله می‌کنند، با حسادت به‌ارتقای وی می‌نگرند و با خوشنودی در انتظار هبوط وی هستند. بنابراین، شخصیت دوگانه و مبهم او در میان عشق به‌رفعت‌ها و کینه و عداوت نسبت به‌کسانی‌که قبل از او به‌آن دست یافتند، در تزلزل است. او خود را یک آریستوکرات می‌داند و به‌اسرار یک جامعه به‌خوبی واقف است. بسیار آراسته امّا معمولی است ـ جامه‌ی خود را با ذوق و علاقه پوشیده، امّا هیچ ضمانتی برای نظافت شخصی‌اش وجود ندارد، همسر جوانش را محترم می‌دارد امّا از کریستین که از اسرار خطرناک او آگاه است، هراس دارد و آنقدر سنگدل و بی‌عاطفه است که نگذارد ماجراهای شبانه، نقشه‌های آینده‌اش را برهم زند. او که همچون غلامان، وحشی و همچون ارباب‌ها فاقد روح حساس و لطیف می‌باشد، قادر است بی‌هیچ غش و ضعفی نظاره‌گر خون باشد و بی‌هیچ ترسی به‌جنگ بدبختی و مصیبت رود. درنتیجه، صحیح و سالم از جنگ به‌در می‌آید و احتماً به‌عنوان یک متلدار روزگارش را سپری می‌سازد و حتی اگر «او» کنت رومانی هم نشود، بی‌شک پسرش به‌دانشگاه می‌رود و شاید وکیل دادگاه مدنی شود.

هنگامی که ژان از حقیقت صحبت می‌کند ـ و به‌ندرت چنین است، چون او به‌جای آنکه از حقیقت بگوید، از آنچه که مطلوب و دلخواه او است صحبت می‌کند ـ توضیحاتش درخصوص تصور طبقه‌ی پایین‌تر جامعه از زندگی عموماً روشنگر افکار آنان است. وقتی میس ژولی به‌این موضوع اشاره می‌کند که طبقات پایین‌تر جامعه باید توسط طبقات بالاتر مورد ظلم و تعدی قرار گیرند، طبیعتاً ژان، که هدفش جلب همدردی او است، با او همصدا می‌شود، امّا وقتی نفع خود را در جدایی از این باور عمومی می‌بیند، فوری حرف‌های خود را پس می‌گیرد.

اگر ژان اینک بر میس‌ژولی غالب آمده، نه به‌واسطه‌ی ترقی و رفعت او، که به‌دلیل مرد بودن او است. ازنظر جنسی، به‌واسطه‌ی نیروی مردی وجودیش، حواس تیزتر و توانایی‌اش بر پیشقدم بودن، یک آریستوکرات است. اساساً، کهتری او مربوط به‌محیط اجتماعی است که در آن زیست می‌کند، که احتمالاً می‌تواند آن را با جامه‌ی نوکری‌اش به‌دور اندازد.

روحیه‌ی بردگی او در احترامی که برای «کنت» قائل است (چکمه‌ها) و موهوم‌پرستی مذهبی‌اش نمودار شود. امّا او به‌ویژه از این‌جهت کنت را محترم می‌دارد که وی از آن موقعیت برتری که «ژان» برای رسیدن به‌آن تلاش می‌کند، برخوردار است. و این احترام، حتی پس از آنکه او دختر خانه را به‌زوجیت خود درمی‌آورد و می‌بیند که آن صدف زیبا، چقدر توخالی

است، باز پابرجا می‌ماند.

فکر نمی‌کنم که بین دو فرد که این چنین از نظر شخصیتی با یکدیگر متفاوت هستند، در مفهوم «والاتر» رابطه‌ی عاشقانه‌ای بتواند وجود داشته باشد، امّا میس ژولی را واداشتم تا تصور نماید که عاشق است تا حس گناهکاری او را تخفیف داده باشم و می‌گذارم «ژان» تصور نماید که اگر از موقعیت اجتماعی دیگری برخوردار بود، حقیقتاً دخترک را دوست می‌داشت. به‌نظر من، عشق همچون سنبلی است که قبل از گل دادن باید در تاریکی ریشه بدواند. در این حالت به‌سرعت قد می‌کشد، شکوفا می‌گردد و در همان حال دانه می‌دهد و به‌همین دلیل است که گیاه خیلی زود پژمرده می‌شود.

امّا درمورد کریستین، او زن برده‌صفتی است که وجودش مملوّ از بردگی و سستی و رخوت ناشی از نشستن دربرابر آتش آشپزخانه است و مالامال از اصول و رفتار مذهبی می‌باشد که لفافه و سپر بلای او محسوب می‌شوند. او به‌کلیسا می‌رود تا با روش سهل و آسان اعتراف به‌سرقت‌های خانگی در نزد مسیح، بی‌درنگ شانه از بار گناهان خالی کرده و برائت و بی‌گناهی را جایگزین آن سازد. دیگر آنکه او شخصیت حقیری است، پس شخصیت او را نظیر «کشیش» یا «دکتر» در تراژدی «پدر» ـ که برای خلق آن، به‌آدمهای معمولی، همچنانکه اکثر کشیش‌های روستایی و دکترهای شهرستانی [اینچنین] هستند، نیاز داشتم ـ طرح‌ریزی کردم.

اگر در نظر برخی از مردم، این شخصیت‌های حقیر خیلی به‌اختصار بیان شدند، این امر ناشی از این حقیقت است که مردم عادی تا حدی در کار و حرفه‌ی خود خلاصه می‌شوند؛ به‌این مفهوم که آنان فاقد وجودی مستقل هستند و در زمان انجام کار، تنها یک جنبه از وجود خود را می‌نمایانند و تا وقتی که تماشاگر احساس نکند که لازم است آن را از جنبه‌های دیگر بنگرد، در این‌صورت اشکالی ندارد که من شخصیت‌ها را به‌صورت خلاصه و مجمل به‌تصویر بکشم.

درخصوص گفتارها، تاحدودی سنّت‌ها را زیر پا گذاشتم، به‌این ترتیب که شخصیت‌های نمایشی‌ام را به‌آموزگاران معارف دینی که با سؤالات احمقانه سعی دارند جواب‌های زیرکانه به‌دست آورند، مشابه نساختم. از ساخت دقیق و متوازن گفتگوهای «فرانسوی» پرهیز کردم، اجازه دادم تا افکار مردم، همچنانکه در زندگی واقعی شاهد آن هستیم، به‌طور غیرمنظم فعالیت کند. در زندگی واقعی، در طی یک گفتگو، هیچ موضوعی تا به‌انتها مورد بحث و گفتگو قرار نمی‌گیرد و افکار هر فرد در افکار دیگری، موردی برای مخالفت می‌یابد. بنابراین بحث بر سر مسائل مختلف درمی‌گیرد و در این ضمن مطالبی عنوان می‌شود که بعدها، بعضاً گلچین شده و شدیداً مورد مخالفت قرار می‌گیرد، تکرار می‌شود و همچون مضمون تصنیف موسیقی به‌تفصیل بیان می‌شود.

طرح اصلی نمایشنامه که، خود، گویا است و از آنجا که واقعاً، تنها دربرگیرنده‌ی دو نفر است، با معرفی ساختن تنها یک شخصیت کهتر، یعنی آشپز، و با نگاهداشتن روحیه‌ی ناشاد پدر بر فراز و بر ورای آکسیون، توجه خود را بر روی این دو نفر متمرکز ساختم. از این جهت به‌این کار دست زدم که به‌نظرم می‌رسد روند روان‌شناسی بیش از هر چیز دیگری، توجه و علاقه‌ی مردم را به‌خود معطوف می‌سازد. مشاهده‌ی یک رویداد به‌تنهایی، دیگر جان‌های کنجکاو ما را ارضاء نمی‌سازد، ما باید از چگونگی وقوع آن نیز مطلع باشیم. در این رابطه، رومانهای مستند «برادران گونکورت» را درنظر گرفتم که بیش از هر ادبیات مدرن دیگری به‌نظرم جالب توجه می‌آید.

تا آنجا که به‌جنبه‌ی تکنیکی اثر مربوط می‌شود، تصمیم گرفتم تا نمایش را به‌پرده‌های مختلف تقسیم نکنم، چون درصورت وجود آنتراکت، تماشاگر فرصت فکر کردن خواهد داشت و در این حال، تأثیر القایی نویسنده ـ هیپنوتیست بر روی او از بین می‌رود، به‌عبارت دیگر آنتراکت‌ها موجب مختل گشتن توانایی تصور ذهنی و وهم ما می‌شود. اجرای نمایشنامه‌ام احتمالاً یک ساعت و نیم به‌طول می‌انجامد و از آن جا که می‌توان، در این محدوده‌ی زمانی یا در مدت زمان بیشتری، به‌یک سخنرانی، یک خطابه یا یک مناظره‌ی پارلمانی گوش داد، تصور نمی‌کنم یک نمایش تئاتری با چنین زمان اجرایی، تماشاگر را خسته کند.

در همان اوائل سال ۱۸۷۲، در خلق یکی از آثار دراماتیک‌ام به‌نام «The Outlaw» (به‌معنای: قانون‌شکن) این نوع متمرکز را امتحان کردم، گرچه از موفقیت کمی برخوردار شد. داستان نمایشی در پنج پرده نوشته شده بود و تنها پس از اتمام نگارش آن بود که از تأثیر جنجال برانگیز و نامربوط آن آگاه شدم. این نسخه سوزانیده شد و از خاکسترهای آن، نمایشنامه‌ی یک پرده‌ای با طرحی مناسب، در ۵۰ صفحه و قابل اجرا در یک ساعت، سربرآورد. بنابراین، شکل نمایش فعلی جدید نیست، امّا معلوم می‌شود که این نوع نمایش مختص من می‌باشد. ذوق و سلیقه‌های متنوع ممکن است آن را با موقعیت‌های مختلف وفق دهند. امیدوارم روزی تماشاگران ما آنقدر تحصیلکرده باشند که سراسر شب را در نمایشی یک پرده‌ای حضور داشته باشند ـ امّا می‌بایست یک نفر این را برای تجربه بیازماید. عجالتاً، برای آنکه آنتراکتی جهت استراحت بازیگران و تماشاگران درنظر بگیرم، به‌نحوی که تماشاگر نتواند از دنیای تصورات ذهنی که نمایش به‌او القاء می‌کند، بیرون آید، از سه شیوه‌ی هنری مونولوگ، میم و باله استفاده کردم. تمامی این شیوه‌های هنری بخشی از نمایش را شکل می‌دهند که از تراژدی کلاسیک گرفته شده‌اند: مرثیه‌ها به‌مونولوگ و گروه کُر به‌باله تبدیل شده است.

درحال حاضر، رئالیست‌های ما، مونولوگ را از این جهت که طبیعی نیست، محکوم می‌نمایند، امّا چنانچه انگیزه‌ای برای مونولوگ داشته باشیم، در این صورت مونولوگ طبیعی جلوه خواهد کرد و می‌توان به‌نحو سودمندی از آن بهره گرفت. مسلماً، طبیعی است که سخنگویی جهت آمادگی برای سخنرانی درحضور عموم، مرتباً، در حال تمرین طول و عرض اتاق را طی کند، طبیعی است که بازیگری رُل خود را با صدای بلند بخواند، طبیعی است که دختر خدمتکاری با گربه‌اش صحبت کند، همچنین طبیعی است که مادری با بچه‌اش با لحن کودکانه صحبت کند، یا خدمتکار پیری با طوطی‌اش پرگویی کند و یا اینکه کسی در خواب حرف بزند و چون ممکن است بازیگری، برای یک بار هم که شده، این امکان را به‌دست آورد که به‌طور مستقل و جدای از فرمول‌های نویسنده کار کند، بهتر است که مونولوگ عیناً نوشته نشود، بلکه تنها اشاره‌ای به‌آن شود. چون حرف‌هایی که یک نفر در خواب می‌زند یا صحبت‌های او با طوطی و گربه از اهمیت چندانی برخوردار نیست و هیچکدام از این صحبت‌ها بر روی آکسیون نمایش تأثیری نمی‌گذارد. بداهه‌پردازی یک بازیگر بااستعداد که با کمک حال و هوا و موقعیت صحنه، شخصیتی خاص به‌خود می‌گیرد، ممکن است برکلام نویسنده ـ که نمی‌تواند پیشاپیش ارزیابی کند چه مقدار یا تا چه حد می‌توان صحبت کرد، بی‌آنکه تماشاگر از دنیای توهم و تصورات ذهنی القاء شده به‌او خارج شود ـ ارجحیت داشته باشد.

چنانکه می‌دانیم، برخی از تئاترهای ایتالیایی مجدداً به‌بداهه‌پردازی روی آوردند که نتیجه‌ی آن پیدایش بازیگرانی خلاق است که البته در چارچوبی که نویسنده آن را تعیین می‌سازد، فعالیت می‌کنند ـ ممکن است این امر، گامی به‌سوی ترقی یا حتی آغاز یک شکل نوین هنری باشد که شایسته است

آن را سودمند بدانیم.

درجاهایی که احتمالاً مونولوگ غیرطبیعی می‌نماید، از میم بهره گرفتم و به‌این ترتیب، قوّه‌ی تخیّل بازیگر در سطح وسیع‌تری می‌تواند فعال شود و شانس بیشتری برای او وجود خواهد داشت تا جوابی مستقلی را از آن خود سازد. امّا برای آنکه مبادا موجب ازدست‌رفتن شکیبایی تماشاگر شوم، از موسیقی نیز ـ که کاملاً با رقص «شب عید ۲۴ ژوئن» Midsummer Eve توجیه شده بود ـ استفاده کردم تا به‌این وسیله از نیروهای اغواگر آن در این نمایش خاموش بهره ببرم. امّا از سرپرست گروه موسیقی خواهش می‌کنم که با دقت تمام درمورد انتخاب آهنگ‌ها فکر کند تا با انتخاب اُپرت‌های متداول یا شوی رقص یا آهنگ‌های عامیانه بیش از حد، موجب القای حالات مختلف نگردد. نمی‌توان نوع معمولی Crowd-Scene را جایگزین باله‌هایی کرد که در این نمایش از آن استفاده کردم، چون این صحنه‌ها بسیار بد اجرا می‌شوند ـ تعداد بسیاری احمق، پوزخندزنان موقعیت را مناسب می‌شمارند تا خودی نشان دهند و درنتیجه توهمان القاءشده به‌تماشاگر را درهم می‌ریزند. و از آنجاکه روستائیان نمی‌توانند طعنه‌های آنان را بداهه‌پردازی کنند، بلکه از عبارات آماده‌ی دوپهلو استفاده می‌کنند، به‌جای تصنیف هجویات آنان، از رقص و آوازی که کمی شناخته شده بود و خود من نت‌های آن را در ناحیه‌ی استکهلم نگاشتم، استفاده کردم. کلمات کاملاً گویا نیستند، امّا این نیز به‌عمد بوده، چون ضعف برده مانع از آن می‌شود که او دست به‌حمله‌ی مستقیم زند. لودگی نیز نمی‌تواند در یک آکسیون جدی جایی داشته باشد، یا استفاده از جوک‌های وقیحانه در موقعیتی که سرپوش تابوت خانوادگی را میخکوب می‌کنند، نیز بیجا است.

تا آنجاکه مربوط به‌صحنه‌پردازی می‌شود، از نقاشی‌های به‌سبک امپرسیونیست، ناقرینه بودن آن و صرفه‌جویی آن را [در تجسم اشیاء] به‌وام گرفتم. بنابراین، فکر می‌کنم که به‌این وسیله توهمات و ذهنیات تماشاگر را نیرو بخشیدم، به‌این دلیل که کسی کل اتاق را نمی‌بیند و تمامی اثاثیه، فضایی را برای حدس و گمان [تماشاگر] باقی می‌گذارد، یعنی قوّه‌ی تخیل برانگیخته می‌شود و آنچه را که قابل رؤیت است، تکمیل می‌کند. همچنین موفق شدم از آن درب‌های خروجی خسته‌کننده نیز خلاص شوم، چون درهای صحنه از پارچه کتانی و مقدار بسیار کمی هم‌سنگ ساخته می‌شوند، نمی‌توانند نشانگر خشم رئیس خانواده باشند که پس از خوردن یک شام نامطبوع، با خشم از خانه بیرون می‌رود و در را محکم پشت سر خود می‌بندد «طوری‌که تمام خانه به‌لرزه می‌افتد» ـ این درب‌های خروجی روی صحنه متزلزل هستند. همچنین به‌یک صحنه‌ی منفرد هم کفایت کردم، به‌دو دلیل: یکی آنکه به‌کاراکتر امکان رشد داده باشم، دوم برای آنکه از دکورهای اضافی خلاص شده باشم. وقتی تنها یک ساختمان صحنه وجود داشته باشد، می‌توان انتظار داشت که آن، رئالیست باشد؛ امّا واقعیت این است که هر اندازه هم که نقاش صحنه قادر باشد به‌سهولت آتشفشان‌های فعال و شعله‌ور و آبشارها را ترسیم نماید، هیچ چیز سخت‌تر از آن نیست که اتاقی در صحنه داشته باشیم که تا حدی شبیه به‌یک اتاق باشد. از قرار معلوم، دیوارها باید از جنس کرباس باشند؛ امّا به‌نظر می‌رسد که نیازی به‌قفسه‌های رنگ‌شده و ظروف آشپزخانه نیست. از ما خواسته می‌شود تا تعداد بسیاری قراردادهای صحنه‌ای را بپذیریم تا بلکه حداقل از زحمت دیگ و ماهی‌تابه‌های رنگ‌شده، رهایی یابیم.

دیوار پشتی و میز را به‌طور مورّب قرار دادم تا به‌این ترتیب، بازیگران امکان بازی به‌صورت تمام رخ، و در هنگام نشستن پشت میز در برابر هم، امکان بازی به‌صورت نیمرخ را داشته باشند. در اپرای Aida پس‌زمینه‌ی موربی دیدم که دیدگان تماشاگر را به‌چشم‌انداز ناآشنایی هدایت می‌نمود و به‌عکس‌العملی صرف در برابر خطوط صاف خسته‌کننده شباهتی نداشت.

بدعت دیگری که سخت مورد نیاز است، این است که دیگر از چراغ‌های لبه‌ی جلوی صحنه استفاده ننماییم.

می‌گویند که به‌این دلیل نور را از پایین به چهره‌ی بازیگر می‌تابانند که چهره‌ی او را فریبه‌تر نشان دهند. امّا سؤال من این است که چرا باید چهره‌ی همه بازیگران فربه باشد؟ آیا این نور پایین، تمامی لطافت قسمت‌های زیرین چهره به‌خصوص آرواره را از بین نمی‌برد؟ بینی را به‌شکل دیگری جلوه‌گر نمی‌سازد و بر بالای چشمهای بازیگر سایه نمی‌افکند؟ حتی اگر اینطور هم نباشد، یک چیز حتمی است: و آن اینکه این نورها، چشمان بازیگر را آزرده ساخته و درنتیجه او دیگر نمی‌تواند به‌خوبی از عهده‌ی ایفای نقش خود برآید. چراغ‌های پایین به‌بخشی از شبکیه‌ی چشم که معمولاً محفوظ هستند، به‌جز در موارد قایقرانان که به‌ناچار انعکاس آفتاب را در آب می‌بینند، صدمه می‌زند و درنتیجه به‌ندرت می‌توان چیزی بیش از یک موج ناهنجار از چشمها را که سفیده‌هایشان را نشان می‌دهند، دید، چه از اطراف سالن چه به‌سمت بالا تا لژها. شاید هم موجب برهم خوردن خستگی‌آور پلک‌های چشم بازیگران بخصوص خانمها شود. و وقتی کسی بخواهد بر روی صحنه با چشمانش سخن گوید، تنها کاری که می‌تواند انجام دهد این است که به‌تماشاگران، ـ که بعداً، در خارج از چارچوب صحنه با آنها رابطه‌ی مستقیم پیدا خواهد کرد، عادتی که، به‌غلط یا درست، آن را «سلام دوستانه» می‌نامند ـ خیره نگاه کند.

آیا چراغ‌های کناری به‌قدر کفایت پرنور، که با نوعی انعکاس، به‌بازیگر امکان استفاده از بزرگترین سرمایه‌ی چهره‌ی خود، یعنی حرکات ظریف چشمها، را می‌دهند، به‌قدرت بیان بازیگر نمی‌افزایند؟

چندان در این پندار بیهوده نیستم که بازیگران را وادارم تا به‌جای آنکه «همراه» تماشاگر بازی کنند، «برای» تماشاگر بازی کنند، گرچه این آرزوی من است. اینکه در سراسر یک صحنه‌ی انتقادی پشت بازیگر را ببینم، مافوق رؤیاهای من است، امّا غایت آرزوی من است که بتوان صحنه‌های انتقادی را در جایی که آکسیون طالب آن است، اجرا کرد، نه همچون قطعه‌های موسیقی که در انتظار تحسین حاضران می‌باشند، در برابر جایگاه سوفلور. بنابراین، انقلابی در کار نیست، تنها کمی دگرگونی مطرح است چون تبدیل صحنه به‌یک اتاق واقعی که فاقد دیوار چهارم باشد، در کل بیش از حد مأیوس‌کننده است. این جرأت را در خود نمی‌بینم که امیدوار باشم که بازیگران زن به‌آنچه که به‌ناچار درخصوص گریم می‌خواهم بگویم، گوش فرادهند، چراکه آنها ترجیح می‌دهند زیبا باشند تا اینکه به‌یک انسان واقعی شبیه باشند، امّا بازیگر این موضوع را باید مدنظر قرار دهد که آیا به‌حال وی سودمند است که بازیگرهای مخصوص گریم، یک شخصیت غیرواقعی خلق نماید و صورت خود را با آنها همچون ماسکی بپوشاند. مردی را درنظر بگیرید که با ذغال نقاشی خطی اخم‌گونه در میان چشمانش کشیده باشد و سپس در این حالت ثابت خشم و غضب ناچار گردد در جواب بذله‌گویی‌های چند، لبخند بزند. نتیجه‌ی آن چه شکلک ترسناکی خواهد بود! و نیز پیشانی پیرمردی که به‌طور مصنوعی، همچون توپ بیلیارد، صاف و لغزان شده باشد و در هنگام بروز خشم، چین و چروک بخورد، چگونه خواهد بود؟

در یک داستان نمایشی مدرن که مربوط به‌روان‌شناسی که لازم است تا زیرکانه‌ترین واکنشهای شخصیت داستان در چهره‌ی بازیگر منعکس گردد تا اینکه به‌وسیله‌ی صحبت‌ها و ژست‌های او بیان شود، خوب است چراغ‌های کناری پرنور در صحنه‌ای کوچک و گروهی از بازیگران بدون گریم، یا حداقل، با کمترین میزان گریم را امتحان کنیم. اگر، علاوه بر آن، می‌توانستیم گروه قابل رؤیت ارکستر را با آن لامپ‌هایی که اذهان تماشاگر را منحرف می‌سازد و صورت‌هایی که به‌طرف تماشاگران برگردانده شده، حذف نماییم، اگر می‌توانستیم لژهای مرتفعی داشته باشیم، به‌طوری‌که دیدگان تماشاگران در سطح بالاتری از زانوان بازیگران قرار گیرد، اگر می‌توانستیم از آن جایگاه‌های سوفلور (مرکز هدف من) با آن میهمانی‌های شام و افراد سر میز شام که به‌آهستگی می‌خندند، رهایی یابیم و در طول اجرا، در جایگاه تماشاگران، تاریکی مطلق داشته باشیم؛ و قبل از هرچیز اگر می‌توانستیم صحنه‌ای «کوچک» و خانه‌ای «کوچک» داشته باشیم، در این صورت شاید که هنر دراماتیک نوینی ظهور می‌کرد و یکبار دیگر تئاتر و برای افراد تحصیلکرده حکم تفریحگاه را پیدا می‌کرد. در انتظار چنین تئاتری خوب است جهت ذخیره‌ی نمایشنامه‌هایی که در آینده مورد استفاده قرار خواهد گرفت، به‌نوشتن ادامه دهیم.

من تلاش کردم تا یکی از این نمایشنامه‌ها را ارائه بدهم. اگر تلاش من قرین موفقیت نبوده، وقت کافی وجود دارد که از نو به‌آن مبادرت ورزم.

از کتاب: World Drama
Isohn Gassner .