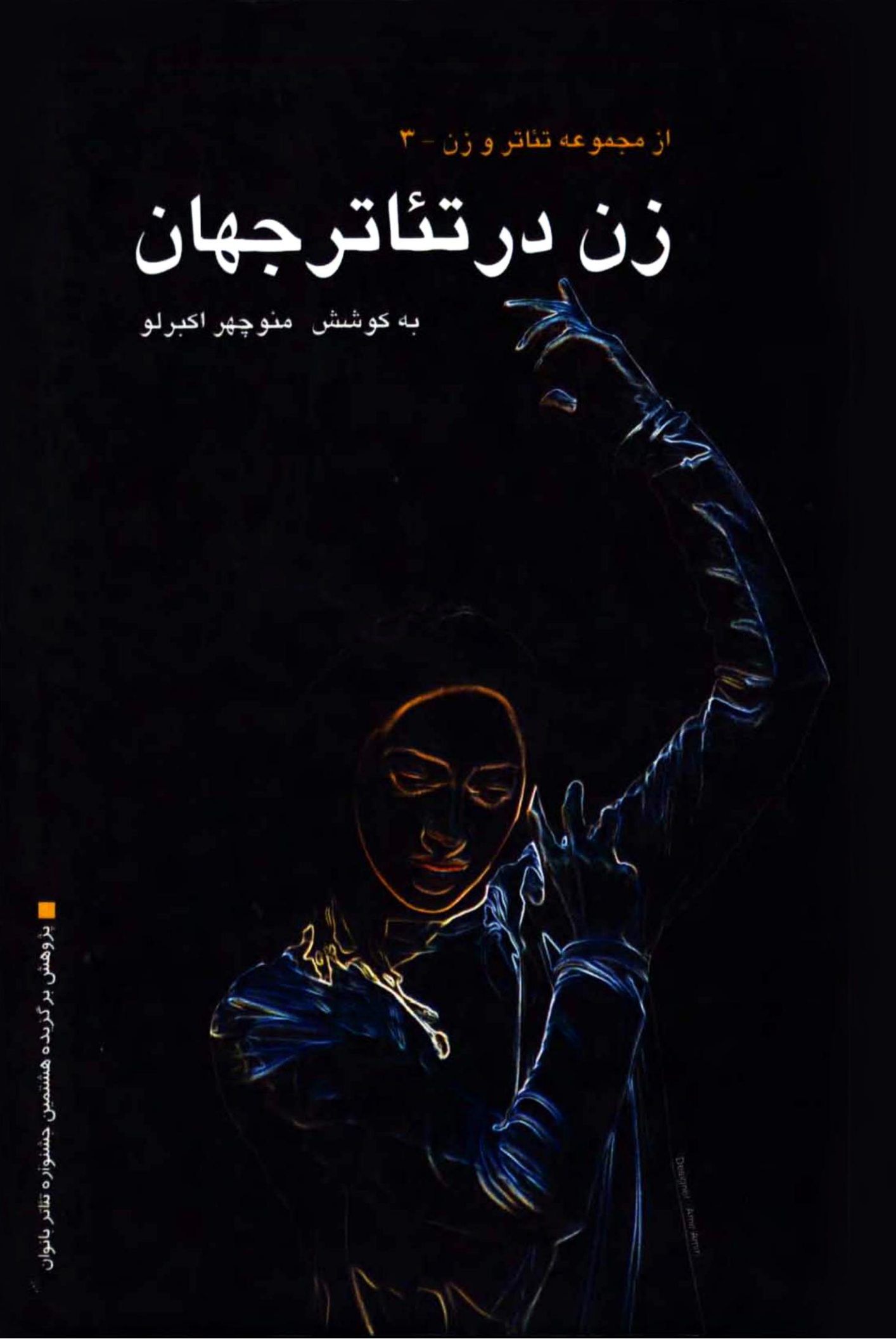
از مجموعه تئاتر و زن - ۳

زن در تئاتر جهان

به کوشش منوچهر اکبرلو



پژوهش برگزیده هشتمین جشنواره تئاتر بانوان

از مجموعه «تئاتر و زن» -۳

زن در تئاتر جهان

به کوشش منوچهر اکبرلو

انتشار این کتاب همزمان است با برگزاری:
هشتمین جشنواره تئاتر بانوان
۱۳۸۸

سرشناسه : اکبرلو، منوچهر
عنوان و نام پدیدآور : زن در تئاتر جهان / به کوشش منوچهر اکبرلو.
مشخصات نشر : تهران: رابعه، ۱۳۸۸.
فروست : ... مجموعه تئاتر و زن؛ ۳.
شابک : دوره: 978-964-7769-53-2؛ 978-964-7769-54-9
وضعیت فهرستنویسی : فیپا
یادداشت : به مناسبت هشتمین جشنواره تئاتر بانوان.
یادداشت : ص. ع. به انگلیسی: Manouchehr Akbarlou. Women in world theater
موضوع : زنان در نمایش.
موضوع : زنان نمایش‌نامه نویس
موضوع : جنسیت در نمایش
شناسه افزوده : جشنواره تئاتر بانوان (هشتمین: ۱۳۸۸: تهران)
رده‌بندی کنگره : ۱۳۸۸ ۷ الف ۹ ز / PN ۱۵۹۰
رده‌بندی دیویی : ۷۹۲/۰۸۲
شماره کتابشناسی ملی: ۱۸۸۲۸۱۱

زن در تئاتر جهان

(از مجموعه تئاتر و زن ـ ۳)

به کوشش: منوچهر اکبرلو

حروف‌نگاری و صفحه آرایی: دفتر امینان گرافیک

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، پاییز۱۳۸۸

فهرست:

سخن نخست/ ۷

بخش۱: مباحث نظری/ ۹

جنسیت در تئاتر- مارک فورتیر/ علی پورعیسی/ ۱۱

هملت و افلیا- ژاک لاکان/حسین شاکری/ ۲۵

تئاتر زنان و نظریه فمینیستی- مارک فورتیر/ علی ظفر قهرمانی نژاد/ ۵۱

زنان، تئاتر و علم اخلاق آکادمی- سیمون شفرد و مایک وایس/ آی سان نورزی/ ۶۷

بخش۲: معرفی برخی بانوان نویسنده در جهان/ ۷۹

ماریا آیرین فورنس/ علی پورعیسی/ ۸۱

سیمون دوبووار/ منصور خلج/ ۱۴۳

آگاتا کریستی/ مشهود محسنیان/ ۱۵۳

«آما آتا آیدو » / مسعود نجفی/ ۲۰۱

بخش ۳ - زن در ادبیات نمایشی جهان/ ۲۱۳

تئاتر، زن و استاد/همایون علی‌آبادی/ ۲۱۵

زن در آثارتنسی‌ویلیامز/علیرضابیاتی/ ۲۴۷

زن در آثار هنریک ایبسن/مریم رجایی/ ۲۶۷

زن در آثار فدریکو گارسیا لورکا/مریم رجایی/ ۳۳۱

سه زن: لورا، تکلا و ژولی/مریم شیرازی/ ۳۵۳

جولانگاه ادیبان بزرگ شرق و غرب - محمد غنیمی هلال/ قاسم غریفی/ ۳۷۹

سخن نخست

۱. زنان در حیطه فرهنگ نقش به سزایی دارند. این امر قابل انکار نیست. آمارها بر آنند که فعالیت بانوان در امور فرهنگی نسبت به پیش از انقلاب فزونی یافته است. بنابراین باید که امکان فعالیت هرچه بیشتر آنان فراهم شود. زنان گام‌های خود را به جلو برداشته‌اند اما متاسفانه برداشت‌ها ـ وسوء برداشت‌هایی گاه متضاد از مفاهیمی چون «فمینیسم» موجب شده است که جایگاه واقعی آنان مخدوش شود. بررسی جایگاه زنان یک ضرورت فرهنگی است. این امر به خود باوری جامعه زنان یاری می‌رساند. برکسی پوشیده نیست که تاثیر هم‌سویی تکاملی زن و مرد وپژوهش در مورد بانوان و جست وجوی هویت آنان درتاریخ به قصد تقابل ارزشی زنان و مردان نیست.

نگارنده در جایی دیگر فقط نمایشنامه نویسان زن ایرانی را (بدون ارزیابی کمی و کیفی) شمارش کرده و به رقم خیره کننده ۲۲۰ نفر رسیده است. و این یعنی: حضور زنان در عرصه مهم ترین شاخه

فرهنگ، یعنی هنر تئاتر. حضوری به قول «ویرجینیا وولف»جسورو صادق که به آن چه زنان احساس می‌کنند وفادار است. و می کوشد رسالتی داشته باشد. این که خود زنان را از موجودی منفعل،بی‌هویت و بی ثبات به شهروندانی مسئول، دگرگون سازد.

۲. این مجموعه می‌کوشد به سهم خود با این تلاش همسو باشد. آن‌چه به همت فرهیختگانی چون شهرام کرمی، اعظم بروجردی، عباس غفاری، عباس جهانگیریان و اسماعیل فلاح‌خیر، علی‌اکبر قاضی‌نظام، مریم معترف و مهرداد بیات منتشر شده است. وچه بسیار کسان را یاری رسان خود دیده است. از آن جمله‌اند دکتر محمدحسین ناصربخت، بابک فرجی، مریم اکبری و نویسندگان و مترجمان نوشتارهای این کتاب.

۳. برای رعایت یکدستی نوشتارها، روش‌های گوناگون نویسندگان در پانوشت‌نویسی و ذکر منابع، همسان شده است. همچنین از آوردن معادل‌های لاتین واژه‌ها، صرف‌نظر شده است.

۴. پژوهشگر، چشم انتظار نقد صاحب نظران می‌ماند.

منوچهر اکبرلو

بخش۱

مباحث نظری

جنسیت در تئاتر

مارک فورتیر
برگردان: علی پورعیسی

اشاره: در سی سال اخیر، هیچ رویکرد و نظریه‌ای، به اندازه آن‌هایی که مربوط به جنسیت بوده‌اند، تأثیر گذار نبوده است. بنابراین، عجیب نیست که سو الن کیس، جیل دُلن و گیل آستین، که آمریکایی هستند، هر کدام کتابی برای معرفی نظریات فمینیستی، در مطالعات تئاتر نوشته‌اند به علاوه، الن استون فمینیسم و تئاتر را مشخصاً از دیدگاه بریتانیایی مورد بررسی قرارد داده است. در این سه کتاب، نشان داده شده است که نظریه فمینیستی در مطالعات تئاتر، از هر حوزه نظری جدیدی، گسترده‌تر و منسجم‌تر است. در این نوشتار بخشی از این نظرات بررسی می‌شوند.

نظریه فمینیستی همانند بسیاری از نظریات ماتریالیستی (و نه مانند پدیدار شناسی و پسا ساختار گرایی) غالباً سیاسی است. هدف آن کوشش در برابر ستم و تعدی‌ای است که بر زنان می‌شود. فمینیست‌هااین تعّدی‌ای است که بر زنان می‌شود. فمینیست‌ها این تعّدی را که می‌توان به شکلی بسیار معمول و فراگیر، در تاریخ دید، نتیجه سیستم پدرسالاری می‌دانند. در این سیستم، برتری قدرت مردانه و به طور اخص، اقتدار و اختیار باید فقط در پیکر پدر حفظ می‌شد. بنابراین، از اهداف اولیه فمینیسم، نابودی سیستم پدرسالاری بود.

جودیت فترلی در ادامه فعالیت‌های دانشگاهی‌اش در آمریکا، تعریف ویژه‌ای از فمینیسم ارائه می‌کند. او معتقد است که یک فمنیست، به مثابه یک «خوانشگر مقاومت» است که در مقابل فرهنگ حاکم پدرسالارانه، موضع می‌گیرد. به طور سنتی زنانی که به آن‌ها اجازه داده شده در فرهنگ حاکم حضور یابند، مجبور شده‌اند که ارزش‌ها و دیدگاه‌های مردانه را بیاموزند (به طور مثال، شناسایی

قهرمان مرد، زمانی که شخصیت‌های زن در دور دست دیده می‌شود) و این چیزی است که فترلی «مرد شدگی» خوانشگر زن می‌نامد.

فمینیسم، تلاش می‌کند تا خوانشگر زنی خلق کند که همانند یک زن ببیند، و بدین وسیله زاویه دید متفاوت و دیگری را برای فرهنگ به ارمغان بیاورد.

بنابراین، مشخصه نظریه فمینیستی، نگاهی انتقادی به فرهنگ پدرسالاری است. نظریه فمینیستی ارزش‌ها و ایدئولوژی‌ها پدر سالارانه را بررسی می‌کند و بعضی وقت‌ها در سکوت و بعضی وقت‌ها، آشکارا و مطمئن روند قانون مردانه را (یعنی پیکره کارهایی که فرهنگ پدرسالارانه آن را حاکم ساخته) افشا می‌کند همچنین، علاوه بر نقد قانون پدرسالارانه، برتری مداوم هنرمندان مرد را، بر هنرمندان زن به نقد می‌کشد. به طور مثال، سو الن کیس در ابتدای فصل فمینیسم و تئاتر(۱۹۸۸) خوانشی انتقادی از نمایشنامه ارستیا، یکی از شاهکارهای اولیه سنت نمایشی غرب است ارستیا، داستان آگا ممنون و خانواده‌اش را شرح می‌دهد:آگا ممنون در آغاز جنگ تروا، ایفی‌ژنی، دخترش را برای خدایان فربانی می‌کند. وقتی آگا ممنون از جنگ باز می‌گردد، کلیتم نسترا انتقام دخترش را از او می‌گیرد و او را می‌کشد و در عوض کلیتم نسترا، توسط پسرش اُرستس کشته می‌شود. در آخرین بخش این تریلوژی، که انهئید نام دارد، ارستس در دادگاه آتنا در آتن به دلیل قتل مادرش محاکمه می‌شود و در آنجا ارستس، بر حق تشخیص داده می‌شود؛ زیرا او می‌بایست از قاتل پدرش، انتقام می‌گرفت.

کیس نشان می‌دهد که انه‌ئید، اغلب به عنوان نمایشنامه‌ای که آغاز دموکراسی، وضع قانون و تمدن غرب را جشن می‌گیرد، در نظر گرفته می‌شود؛ و در ادامه، اظهار می‌کند که «خوانشگر فمینیست ارستیا، متوجه می‌شود که باید ضد متن را بخواند»، و همچنین «بسیاری از منتقدان و مورّخان فمینیست، ارستیا را به عنوان متنی ضد زن تحلیل کرده‌اند. آتنا «زنی با هویت مردانه و در پیوند با شبکه مردان» است و در واژگان فترلی، زنی «مرد شده» است. رأیی که دادگاه می‌دهد باعث می‌شود که مدارک منطقی «ضد زن» نابود شود و مرد، در رأس هرم بنیان خانواده قرار گیرد. بدین ترتیب، پدران (مردان) اهمیت می‌یابند، در حالی که مادران (زنان) اهمیت ندارند. اینکه بیشتر آثار برجسته فرهنگی به مردان اختصاص داده شده است، نشان می‌دهد که سرمایه‌گذاری روی بیشتر آثار برجسته فرهنگی با دیدگاه مردانه، صورت گرفته است.

فرهنگ پدرسالار، بدون هنرمندان زن و مخاطبان زن به عنوان مبادله کالای فرهنگی در اقتصاد جامعه مردان، دیده می‌شود که اغلب بازنمایی‌هایی از زنان ارائه می‌کند. اغلب چنین تجدید نظری باعث ارزش زدایی یا رد آثاری می‌شود که در فهرست آثار برجسته ـ مانند آثار شکسپیر ـ هستند؛ همچنین کار فمینیست، باعث باز ارزش گذاری‌های ظریف و پیچیده‌ای از متون مردان می‌شود. برای مثال نمایشنامه «شب به خیر دزدمونا» (صبح به خیر ژولیت) (۱۹۹۰) نوشته نمایشنامه و رمان نویس کانادایی، آن ـ ماری مک دونالد اثری فهیمانه

در بازنویسی شکسپیر، از نگاه شخصیت اصلی است که به آرامی، شخصیت زن اصلی «مردشدگی»اش را به دلیل دیدگاه فمینیست، رها می‌کند؛ این نمایشنامه، هم اثر شکسپیر را تغییر، و هم گفت‌وگو با آن را ادامه می‌دهد، با توجه به این، تحلیلی در ادامه بحث قبلی توسط فمینیستی سیاه‌پوست و آمریکایی به نام بل هوکس در رابطه‌اش با نظریه پرداز پسا استعمار برزیلی به نام پائولو فریر در مورد آموزش ارائه می‌شود که در دقت، تأمل و توجه‌اش ستودنی است:

هرگز لحظه‌ای نبوده که از خواندن فریر، نه فقط از جنسیت گرایی زبان بلکه روشی که او (مثل دیگر رهبران، روشن‌فکران و متفکران منتقد و...کشورهای جهان سومی در حال توسعه) بنا می‌کند، آگاه نشده باشم؛ روشی که الگویی با دیدگاه عمیقاً مردانه، از آزادی ارائه می‌دهد که در آن، آزادی و بیان مردانگی پدرسالارانه همیشه به هم پیوسته هستند، به طوری که آن‌ها یکی و برابر هم در نظر گرفته می‌شوند. این، همیشه برای من منبعی از ناراحتی و نگرانی بوده است که چطور مردانی که بینش ژرفی نسبت به مسائل دارند، در دیدشان چنین نقطه کوری دارند. با وجود این، من هرگز آرزو نمی‌کنم که نقدی از این نقطه کور ببینم که قدرت عمل کسی یا فمینیستی را تحت نفوذ خود قرار دهد. برای همین، برای من مشکل است که درباره جنسیت گرایی در کار فریر، صحبت کنم؛ مشکل است که زبانی پیدا شود و آن زبان راهی ارائه کند تا نقد را در چاچوبی قرار دهد که بازنگری‌ای همه جانبه ارائه کند که در کار فریر ارزشمند و سنجیده در

نظر گرفته شود. به نظرم می‌اید که چنین مخالفتی، خیلی زیاد به زبان و تفکر غرب برمی‌گردد. زیرا تقریباً زبان و تفکر غرب، پاسخی مرکب از چند جزء را نمی‌پذیرد. جنسیت گرایی فریر، در آثار اولیه‌اش دیده می‌شود. لازم نیست که برای جنسیت گرایی معذرت خواهی کرد. روش خود فریر، از آموزش انتقادی، دعوتی به موضوع این نقص در اثرش است. اما موضوع انتقادی به مثابه رد کردن نمی‌باشد.

نظریه فمینیست، عمیقاً مربوط به بازنمایی فرهنگی زنان است. گاهی این نظریه صرفاً زنان را به مثابه مردان گرایی فانتزی که هیچ ارتباطی به زنان واقعی ندارند، بازنمایی می‌کند و بعضی وقت‌ها زنان را به مثابه وجوه متمایزشان بازنمایی می‌کند.

اغلب تصورات فرهنگی پدر سالارانه، زنان را در حد کلیشه‌ها پایین می‌آورند و انداموارى زنان را نشان گذاری می‌کنند و اهمیت می‌بخشند. لورا مالوی، نظریه پرداز سینما، در مورد سینمای کلاسیک هالیوود بیان می‌کند که «نگاه خیره» مرد به عنوان قهرمان، رو به دوربین و تماشاگران، تنها راه دیدن زنان در سیستم بازنمای آن، سینما در نظر گرفته می‌شود.

واقعیات زنان، پست و خاموش نشان داده می‌شود. همچنین سینما، به مثابه یک کل، در تصویری که از زنان و همچنین از روابط غیر شرعی ارائه می‌دهد، بسیار ناعادلانه عمل می‌کند. زیرا شیوه بازنمایی زن، الگویی از همانند سازی را به وجود می‌آورد که در آن جایگاه مردانه مسلط و غالب است و کنش نمایشی، با مردانگی مشخص

می‌شود و زنان به عنوان آماج نگاه و امیال مردان، به تماشا گذاشته می‌شود. به طور مثال، زنان در فیلم‌های کارآگاهی کلاسیک، معمولاً اسرارآمیز، اعتمادناپذیر، شرور و بدسرشت هستند و زنان در فیلم‌های جنایی جذاب و زیبایند و بر اثر ضربات شیء برنده‌ای (مانند چاقو) در حمام از پای درمی‌آیند. یکی از کارهای فمینیسم، براندازی چنین سیستم‌های بازنمایی سنتی است. زنان از هر لحاظ تحت فشار و تعدی قرار می‌گیرند. اغلب فمینیسم، به طور نقادانه در بالای نظریه روان تحلیلی قرار دارد و تلاش می‌کند که طرز تفکرهایی را درک کند که مانع آن شده‌اند که زنان، در محور امور قرار گیرند و سپس الگوهای تازه‌ای را به زنان می‌دهد تا زنان، از محدودیت‌هایی که ذهنیت پدرسالار، برای آن‌ها ایجاد کرده، رهایی یابند، چنین ذهنیت پدرسالار، برای آن‌ها ایجاد کرده، رهایی یابند. چنین ذهنیت و بازنمایی‌ای از زنان، بیشتر برای نشان دادن زنان به صورت فرصت‌ها و واقعیات اجتناب ناپذیر آنان می‌باشد.

ویر جینیا وولف در اتاقی از آن خود به دشواری‌ها، موانع و الگوهای محروم‌سازی زنان، به طور مثال محدودیت در پول، زمان و فضا اشاره می‌کند که آن‌ها به طور سنتی از قرارگیری در سمت‌های برجسته در تولیدات فرهنگی مشخص کنار نگه داشته شده‌اند.

اندیشمندان فمینیستی تئاتر، به این اثر تاریخی وولف، علاقه به خصوصی نشان داده‌اند. یکی از نکاتی که در این کتاب بیان می‌شود و نوعی موضع گیری در قبال زنان رد تئاتر به حساب می‌آید این است

که محال است زنی در گذشته، حال یا آینده نبوغ شکسپیر را داشته باشد، و امکان نداشته زنی بتواند نمایشنامه‌های شکسپیر را در زمان شکسپیر بنویسد. وولف ادامه می‌دهد که اگر شکسپیر خواهری به نام جودیت داشت و او نیز دقیقاً همان استعداد و علاقه شکسپیر به تئاتر را بروز می‌داد، در جلو پای او مانع و مشکلات بسیاری قرار می‌گرفت، و داستان این موانع را در اتاقی از آن خود شرح می‌دهد. داستانِ جودیت، داستانی از ناامیدی، فریب، ترک شدن و خودکشی است، و نشان می‌دهد که زنان مدرن پیشین، می‌توانستند از استعدادهایشان در زمینه تئاتر استفاده کنند. داستان جودیت، خواهر شکسپیر، با آگاهی از هنر زنان تحت بازنمایی فرهنگ مردان پیش می‌رود که همین موضوع، آن را جهانی می‌کند.

فمینیسم، علاقه‌مند به ترویج فرهنگ زنانه است تا انتقاد از فرهنگ مردانه. فمینیسم معتقد است که کارهای زنان در گذشته. فراموش شده یا در نظر گرفته نشده است و باید دوباره بازنگری شود. این زنان نه فقط در طرز برخوردهای غالب فرهنگ مردسالارانه، بلکه در طرز برخوردهای فرهنگ سنتی، که در آن غالب زنان از فعالیت مردان دور بوده‌اند، نیز در نظر گرفته نشده‌اند. تاریخ فمینیسم در مطالعات تئاتر، به ژانرهایی حاشیه‌ای، همچون ملودرام خانوادگی یا فعالیت‌های شبه تئاتری اشاره می‌کند، که راجع به رنج و غم زنان در فعالیت‌های خانه است. چنین بازنگری‌ای، بخشی از فعالیت خلاق زنان را در گذشته جبران می‌کند و به همین جهت، مجموعه‌هایی مانند مجموعه درام

رنسانس زنان ۳۳ (۱۹۹۶) توسط اس. پی. سرازانو و ماریون وین دیویس جمع‌آوری می‌شود که شامل آثار نمایشی زنان انگلستان در قرن شانزدهم و هفدهم و همچنین تراژدی مریم، اثر الیزابت کری، و پیروزی عشق، اثری مری روت، است که اولین تراژدی و کمدی بدیعی است که توسط زنان انگلیسی نوشته شده بود. نمایشنامه کری که در نظریات پسا ساختار گرایی مورد بحث قرار می‌گیرد، اثری پیچیده و پراستدلالی است که به طور منحصر به فردی دورنمای زنان را در مورد غلبه نقش ازدواج و شرایط بررسی می‌کنند.

سارازانو و دیویس اشاره می‌کنند که هیچ کدام از این نمایشنامه‌ها، به اجرای عمومی در نیامده‌اند و آن‌ها همگی مثال‌هایی از نمایشنامه‌های خواندنی هستند که در مکان‌های خصوصی ارائه می‌شده، و این تنها نوع اجراهای تئاتری‌ای بوده که برای زنان آزاد بوده. فقط بار ارائه چنین فرم ادبی‌ای برای نمایشنامه‌هایشان می‌توانستند آزادی بیان داشته باشند

تاریخ تئاتر فمینیستی علاقه‌مند به زنان نادری است که توانستند در دایره هنر مردان موفق شوند. برای مثال، افرابن تنها صدای زنانه‌ای بود که در دنیای مردانه تئاتر شنیده شده و تنها هنرپیشه‌ای بود که تا حدی «مردشدگی» را کنار گذاشت.

آن راسل در مقدمه کتاب خانه به دوش اثر بن، تنش‌ها و تعارضات فمینیسم پیشین و بازگشت و غلبه پدرسالاری را بیان می‌کند. به گفته سوزان کارسون، کمپانی رویال شکسپیر که متعلق به جان بارتون بوده،

در سال ۱۹۸۶ نقش منحصربه‌فرد زنان را سلب کرد و آنها را به مثابه اشیایی جنسی، در صحنه نمایش به خدمت گرفت گرچه اجرای خوان اکلایتیس در سال ۱۹۹۴ جنبه‌هایی از آزادی و صبر را به تئاتر آورد.

چه در تنظیم دوباره متن و چه در افزایش جنبه‌های بصری، اجرای اکلایتیس به طور روشنی بیانگر این است که نمایشنامه بن، عرصه‌ای برای «امکان‌ها» است و نه یک جلسه قضاوت. بن، آزادی جنسی آنجلیکا بیانکا، یا تمایلات ویل مور، ساده‌لوحی هلنا یا انتقام بلانت را محکوم نمی‌کند، اما تمام آن‌ها را ممکن می‌سازد.

برای فمینیسم، ترویج کارهای جدید زنان، مهم‌تر از رواج آثار گذشته است. به جز آثاری که ذهنیت پدرسالاری در آن‌ها حاکم است، آثار فمینیستی نمایانگر زنان و ذهنیت زنانه هستند. در اینجاف معققان فمینیستی تئاتر، علاقه زیادی به آثار معاصر زنان دارند. به همین جهت باید از واژه زنان، به جای زن و از فمینیست‌ها به جای فمنیست، استفاده کرد. اگر چه این موضوع در مورد جنبش‌های تئوریک دیگر هم صدق می‌کند، اما تئوری‌های فمینیستی، معمولاً بیان کننده این مطلب‌اند که آن‌ها در جهت‌های مختلف گسترش می‌یابند؛ که بعضی از آن‌ها در جهت‌های مختلف گسترش می‌یابند؛ که بعضی از آن‌ها با بعضی‌های دیگر مخالف‌اند. فمینیسم، با توجه به اینکه زنان متعلق به چه فرهنگی هستند، به حقیقت زنان شکل می‌دهد. فمینیسم رادیکال یا فرهنگی جهانی کم و بیش زنانه‌ای را ارائه می‌کند که در آن، مسائل روشن فکری با مسائل خاص احساسی و روحی زنان و مادر بودن،

باهم در نظر گرفته می‌شوند. چنین تفاوت زنانه‌ای به اندازه همان مسائل مردانه اهمیت دارد و با توجه به این هلن سیکسوس سبک نگارش زنانه‌ای را بیان می‌کند که بیان می‌کند که بیانگر وفادرای به ذات و طبیعت زنان باشد.

فمنسیم، ماتریالیسم زنانگی را طبیعی نمی‌داند، بلکه آن را ساخته مسائلی مانند طبقه یا نژاد می‌پندارد. زنان از یک گروه همگن تشکیل نمی‌شوند؛ اغلب باهم متفاوت‌اند به طور مثال احتمالاً علاقه یک زن سیاه فقیر و زن ثروتمند سفید، باهم مطابقت نمی‌کند. فمینیسم ماتریالیسم از فرض روح زنانه‌ای که از آن تمام زنان باید بهره ببرند، خودداری می‌کند و این عقیده را سرکوب گرایانه و محدود کننده می‌داند. این شرایط در قدم بعد، در رابطه با تئوری فمینیستی رنگین پوستان پیچیده‌تر می‌گردد که می‌گوید سفید پوستان خود را برگزیده می‌دانند تا از طرف تمام زنان حرف بزنند. اما به طور اخص، بیشتر فمینیسم، کار زنان رنگین پوست را مدّ نظر قرار می‌دهد و جایگاهی بیان می‌کند که در آن هر کس نظرات خود را بیان می‌کند، و کسانی را که به جای دیگران حرف می‌زنند، زیر سؤال می‌برد. حال سو ـ الن کیس، نظر خود را در ارتباط با زنان رنگین‌پوست بیان می‌کند: از آنجایی که شرح این موقعیت و همچنین پروژه زنان رنگین‌پوست، به وسیله نویسنده سفیدپوست نوشته شده است. این گفتار، به طور حتم، از تجربه‌های واقعی شکل دهنده این مسئله دور است. این فاصله، یک فاصله عینی نیست، بلکه بازتاب دهنده یک دورنمای نژادی و برتری

طبقاتی می‌باشد. یک نویسنده سفیدپوست، نمی‌تواند از تجربه‌های تحت فشار نژادپرستی یا از دورنمای اجتماعات نژادپرست بنویسد. لازم است این فرد احساس درونی‌اش را در اجتماع سفیدپوست یا ارتباطش را با فرهنگ حاکم سفیدپوشان، از درون خود حذف کند. به علاوه در طول تحقیقات فمینیسم در تئاتر، این فاصله مشکلات اساسی‌ای در تحقیق و انتقاد ایجاد می‌کند.

زنان و مردان رنگین‌پوست، ارتباطی متفاوت با قوانین و گفتمان‌های برتر سفیدپوشان دارند. زنان رنگین پوست، حتی بیشتر از زنان سفیدپوست، دورنما و نظراتشان را از فرهنگ حاکم می‌گیرند و در نتیجه، کشمکش‌ها و درگیری‌های متفاوتی در رابطه با دفاع از نظراتشان دارند

فمینیسم سیاه‌پوستان همچنین در مورد انحصاری بودن تئوری نیز بحث می‌کنند و بیان می‌کنند که گفتمان‌های سفیدپوستان و به تجربه زنان سیاه‌پوست مربوط نمی‌شود.

با توجه به مطالب مختصری که در مقابل با هویت سنتی غربی مردان مطرح شد، هر خواننده یا بیننده تئاتر، ممکن است سؤالاتی از نمایشنامه یا اجرا طرح کند:

ـ چه فرضیاتی، نمایشنامه یا اجرا، راجع به هویت و روابط جنسیتی مطرح می‌کند؟

ـ آیا نقش مردان و زنان، در جهت ارائه نقش‌های سنتی صورت گرفته است؟ آیا انتخاب بازیگران برای نقش‌ها، همسو و یا مخالف

فرضیات متن نمایشنامه است؟

ـ چطور جنسیت خودتان و فرضیات جنسی روی شما تأثیر می‌گذارند تا شما با این نمایشنامه یا اجرا همدلی و همفکری کنید؟

ـ آیا شما نمایشنامه یا نمایش را با دیدگاه «پدرسالار» یا «زن مرد شده» یا «زن مقاومت کننده» یا...می‌خوانید یا می‌بینید؟

ـ آیا این نمایشنامه یا اجرا بخشی از قانون سنتی است یا خیر؟ جنسیت نمایشنامه‌نویس یا فرضیات اثر، دربارهجنسیت چه مفاهیمی را ارائه می‌دهند؟

منبع: این مطلب، برگردان بخشی از کتاب مقدمه‌ای بر تئوری تئاتر نوشته مارک فروتیر است.

هملت و افلیا

ژاک لاکان
برگردان:حسین شاکری

اشاره: نمایشنامه هملت از جمله آثار شکسپیر است که تاکنون مفسران و منتقدان بیشماری بر آن نوشته و سخن رانده‌اند. در این نمایشنامه همیشه درباره دو شخصیت مهم، یعنی شاهزاده هملت و مادراش گرترود، صحبت شده است ولی کمتر کسی درباره شخصیتی که حضور کمی در دارد ولی در پیشبرد کنش‌های دراماتیک و روانشناسانه‌ی آن سخن گفته است. این شخصیت کسی نیست جز نامزد ناکام هملت یعنی "افلیا". این نوشتار ضمن بررسی حالات روحی هملت در ارتباط با ازدواج مادر و عموی خود به بررسی نقش افلیا در تشدید و پیشبرد این حالات در نمایشنامه می‌پردازد.

ژاک لاکان (۸۱ـ۱۹۰۱) روان‌کاو متعصب پسافرویدیسم است که اغلب با جریان عمومی پساساختارگرایی نیز پیوند پیدا می‌کند. نقد متعصبانه او بر تئوری و عمل روان درمانی در سال ۱۹۵۹ به اخراج وی از انجمن بین‌المللی روان‌شناسی و تشکیل گروه فرویدیسم در پاریس به سال ۱۹۶۴ منجر شد. برگردان اثر او با نام «چهار وجه بنیادین روان تحلیلی» شناخته می‌شود (۱۹۷۹) که برمبنای آن سمینارهای مختلفی را نیز برگزار کرده است. نقد روان تحلیلی سنتی در اصل به فروید نسبت داده می‌شود و در ادبیات برای تحلیل روان‌شناختی نویسنده و یا شخصیت ادبی به کار می‌رود. اما خوانش لاکان از فروید و تأکید کلی او بر زبان این روش را زیر سؤال می‌برد. از دید لاکان ناخودآگاه همانند زبان است و به وسیله زبان در لحظه ورود موضوع به «ترتیب نمادین» ذهن ایجاد می‌شود. این واقعیت به وسیله «قانون پدر» هدایت شده و به نظر می‌رسد واقعیت پیش از نمادین «تصور» را تشدید کرده و با «تمنا» و مادر ارتباط پیدا می‌کند.

نقد زیر بر هملت از سری سخنرانی‌های او با عنوان «موضوع افلیا» انتخاب شده است. سخنرانی «تمنا و سوگ» و «فالوفانی» در ۱۵ و ۲۲ و ۲۹ آوریل ۱۹۵۹ انجام شده است.

نشانه(...) در مواردی به کار رفته که بخشی از متن حذف شده است.

موضوع افلیا

مطابق برنامه، اعلام کرده بودم که امروز درباره نکته کلیدی کوچکی به نام افلیا صحبت می‌کنم، و به گفته خود عمل خواهم کرد.

همان گونه که به خاطر دارید، قصد ما نشان داد تراژدی «تمنا» است، به همان صورتی که در هملت ظاهر می‌شود؛ «تمنا»ی انسانی، یعنی چیزی مثل آنچه در روانکاوی با آن سر و کار داریم.

نمایشنامه شکسپیر در پی رنگ داستانی خود دگرگونی دارد که آن را از متون پیشین همین داستان، شامل هر دو داستان روایی «مورخین دانمارکی» و «بل فارست» و نمایشنامه‌های دیگری که بخش‌هایی از آنها را در دست داریم، متمایز می‌کند. این دگرگونی با شخصیت افلیا مرتبط است.

بر این اساس، او یکی از ژرف‌ترین عناصر درام هملت می‌شود؛ درام هملت به عنوان انسانی که راه خود را گم کرده است.

افلیا در پیشروی قهرمان به سوی وعده‌گاهی مرگ‌آور به دلیل کردارش ـ کرداری که به تعبیری علی‌رغم میل خود آن را بروز

می‌دهد ـ راه اساسی را فراهم می‌آورد. (...) بی‌هیچ شکی موضوع اصلی نمایشنامه، شاهزاده هملت است. نمایشنامه، ماجرای ذهنیتی مجرد است، و قهرمان همیشه در صحنه حضور دارد، حتی بیش از هر نمایشنامه دیگری.

اما چگونه «تمنا» نسبت به دیگری در این موضوع، شاهزاده هملت، متجلی می‌شود؟ این «تمنا»، نسبت به مادر است و اساساً در این حقیقتِ متجلی می‌شود که، هملت از یک سو در تقابل با شخصی متعالی، خوش نام و ایده‌آل ـ پدر ـ و از سوی دیگر با شخصی فاسد و منفور، کلودیوس،برادر خیانت‌کار و جنایتکار، انتخاب‌گر نیست.

مادر او نیز به دلیل چیزی که در درونش وجود دارد، چیزی مثل یک «تمنا»ی غریزی، انتخاب نمی‌کند. موضوع تمایز جنسی، که اخیراً به واژگان فنی خود افزوده‌ایم، همچون موضوعی برای کسب لذت در او ظاهر می‌شود، که در حقیقت رضایت‌مندی مستقیم از یک نیاز است و نه چیزی دیگر. این وجهی است که هملت را در نزد مادر متزلزل می‌کند. حتی هنگامی که ـ در بیرحمانه‌ترین و خشن‌ترین شرایط ـ پیامی اساسی که روح، پدرش، به او سپرده است را به مادر ابلاغ می‌کند، نخست همچنان از او می‌خواهد که پرهیزکار باشد. سپس، لحظه‌ای بعد، درخواستش به جایی نمی‌رسد و مادر را به سوی کلودیوس می‌فرستد، به آغوش مردی که یک بار دیگر در تسلیم کردن او ناکام نمی‌ماند.

این سقوط، این انحطاط، مدلی به دست می‌دهد که ما را قادر

می‌سازد تا چگونگی «تمنا»ی هملت را دریابیم ـ تعصب او نسبت به عملی که از انجام آن خودداری می‌کند که به دلیل بی‌کفایتی ابدی برخاسته از خودش است و باعث می‌شود تا به نظر او تمامی دنیا ننگی جاودان شود ـ چگونگی واپس‌زدگی این تعصب توسط «تمنا» نسبت به دیگری. وابستگی این تمنا بر «دیگری» وجه دائمی درام هملت را شکل می‌دهد. (...) در این جا لاکان با ارائه شرحی روان‌درمانانه درباره وضعیت طبیعی ارتباط موضوع با دیگری، به همراه نمودار و تصویر بحث را ادامه می‌دهد. «تمنا»ی هدف موضوع (گرترود۵ ـ افلیا در نمایشنامه) با آنچه که به طور نمادین موضوع از آن محروم شده است جایگزین می‌شود: یعنی قضیب۶. او همچنین بین انحراف و روان رنجوری۸ مرزبندی می‌کند؛ تخیل در اولی قابل نام‌گذاری است و نامنظم و در دومی به موقع (یا با تاخیر) رخ می‌دهد. (...) هیستری با کارکرد «تمنا» ارضا نشده بروز پیدا می‌کند و «وسواس ذهنی»۱۰ با کارکرد غیرممکن. هر چند در ورای این دو اصطلاح در ارتباط معکوس با زمان، دو بیماری از هم متمایز می‌شوند: روان رنجور وسواسی همیشه دلیل اصلی آسیب روحی خود را تکرار می‌کند، یعنی یک آشکارسازی خاص، نقص بنیادین بلوغ.

این مسأله مبنای رفتار روان‌رنجورانه در عمومی‌ترین شکل آن است. موضوع تلاش دارد تا درک زمان مرگ را در وجود هدف خود بیابد؛ و حتی در وجود هدف است که او اعلام زمان مرگ را خواهد آموخت. این جا جایی است که ما به دوستمان هملت باز می‌گردیم، به

کسی که همه می‌توانند به میل خود تمامی رفتار روان رنجورانه را به او نسبت دهند؛ به هر حدی که می‌خواهید، یعنی، حتی تا «روان رنجوری منش». نخستین عاملی را که در ساختار هملت به شما نشان دادم، وضعیت وابستگی او نسبت به تمنا به دیگری بود، تمنا نسبت به مادر.

اکنون، این عامل دوم است که می‌خواهم آن را به خاطر بسپارید: هملت دائماً میان اجل دیگری معلق است، در تمامی داستان تا خود انتها.

آیا یکی از نخستین نقاط عطفی را که در آغاز متن هملت با آن مواجه می‌شویم به خاطر دارید؟ در صحنه‌ای از نمایش، شاه ناتوان از تماشای گناه خود که به صورت درام درآمده، مشوش می‌شود و به وضوح به گناهش اعتراف می‌کند. هملت از پیروزی خود لذت می‌برد و شاه را به تمسخر می‌گیرد؛ اما در راه ملاقاتی که پیشتر با مادرش ترتیب داده است، غافل‌گیرانه ناپدریش را در حین دعا می‌بیند: کلودیوس از دیدن صحنه‌ای که او را دستپاچه و در حال کشیدن نقشه نشان می‌داد، تا عمق وجودش می‌لرزد. هملت در پس این کلودیوس می‌ایستد. کلودیوسی که بنابر تمامی شواهد موجود نه تنها در شرایط دفاع از خود نیست، بلکه حتی خطری که دور سرش می‌چرخد را نمی‌بیند. و هملت دست نگه می‌دارد، زیرا وقت آن نیست. این زمان اجل دیگری نیست: نوبت دیگری نیست تا جان به جان آفرین تسلیم کند. از یک منظر، این مسأله خیلی دل رحمانه است یا، از منظری

دیگر، خیلی بی‌رحمانه. امکان ندارد هملت بتواند به طور شایسته‌ای انتقام پدر را بگیرد، زیرا، دعا، شکلی از ندامت و پشیمانی، ممکن است راه رستگاری را برای کلودیوس بگشاید. در هر حال یک چیز مسلم است: هملت، که مطابق برنامه موفق شده بود تا «وجدان شاه را بیدار کند» ـ دست نگه می‌دارد، در لحظه‌ای که پی می‌برد که اجل او فرا نرسیده است. فرقی نمی‌کند که بعداً چه اتفاقی رخ می‌دهد، این زمان، زمان اجل دیگری نیست، و او کار خود را معلق می‌گذارد. هر آن چه هملت ممکن است انجام دهد، تنها در زمان متعلق به دیگری انجام خواهد داد.

هملت همه چیز را می‌پذیرد. فراموش نکنیم که در آغاز، که به خاطر ازدواج دوباره مادرش در حالت نفرت قرار دارد (حتی پیش از ملاقات با روح) تنها به عزیمت به سوی ویتنبرگ۱۳ فکر می‌کند. تفسیر جدید بر مبنای واقع‌گرایی محض که بسیار شبیه زندگی امروزین است، از این مسأله به عنوان یک توجیه نام می‌برد؛ و آن چیزی نیست جز اینکه هملت بهترین مثال از این حقیقت است که از برخی بحران‌های نمایشی می‌توان با صدور به موقع گذرنامه جلوگیری کرد. اگر به هملت کاغذهایش داده می‌شد تا به ویتنبرگ سفر کند، دیگر هیچ نمایشی وجود نداشت.

هنگامی که او می‌ماند، زمان مرگ والدین او است. هنگامی که او جنایتش را معلق می‌سازد، نوبت دیگران است. هنگامی که او به انگلستان می‌رود، نوبت دیگران است. نوبت روزن کرانتس و گیلد

نسترن و آنها را مستقیماً به سوی مرگ هدایت می‌کند ـ با بی‌اعتنایی که فروید را شگفت‌زده کرده است ـ با مقداری لفاظی که به خوبی از پس آن بر می‌آید. و نوبت افلیاست، زمان خودکشی او؛ وقتی تراژدی در مسیر خود پیش می‌رود، لحظه‌ای که هملت به این واقعیت دست می‌یابد که کشتن یک انسان سخت نیست، زمان گفتن «یک نفر»...اما او نمی‌داند که از کجا خواهد خورد.

پیشامدی بر او رخ می‌دهد که بی‌شک به نظر می‌رسد فرصتی است برای کشتن کلودیوس: یک مسابقه، که قوانین آن تا آخرین جزئیات برنامه‌ریزی شده است. آنها او را به شرطبندی وسوسه می‌کنند ـ تمامی اشیاء ارزشمند، شمشیرها، دکورها و چیزهایی دیگر تنها به عنوان یک شیء تزیینی ارزشمندند، اما باید در متن به آنها توجه شود، زیرا تفاوت‌های ظریف دنیای گردآورنده آنها را نشان می‌دهد. وقتی در میابد که لایرتیس شمشیرزن ماهرتری است و با ضعف فرضی هملت در هنگام شرطبندی، حس رقابت و افتخار در او قلیان می‌کند. این مراسم پیچیده دامی است برای او، افکنده شده توسط ناپدری و دوستش لایرتیس، تا او را گرفتار کنند؛ ما این را می‌دانیم، اما او نمی‌داند. (...) بنابراین او به سوی دامی می‌رود که توسط دیگری افکنده شده است. تنها چیزی که تغییر می‌کند، انرژی و آتشی است که هملت با آنها به دام می‌افتد. تا آخرین موقعیت، تا ساعت پایانی، زمان اجل هملت، زمانی که پیش از آنکه دشمن خود را مجروح کند، زخمی مرگبار بر می‌دارد، تراژدی در مسیر خود پیش می‌رود و در

زمان مرگ «دیگری» به کمال دست می‌یابد: این چارچوبی کاملاً اساسی برای درک ما از چیزی است که در این جا نهان است.

این جا صحنه‌ای است که در آن هملت دقیقاً پژواک متافیزیکی شک و تردید قهرمان مدرن را در خود دارد. بنابراین می‌توان گفت از زمان کلاسیک کهن در رابطه قهرمان با سرنوشت‌اش چیزی تغییر کرده است. قبلاً نیز گفته‌ام، نکته‌ای که هملت را از ادیپ شهریار متمایز می‌کند این است که هملت آگاهی دارد. این ویژگی، به عنوان نمونه، جنون هملت را توضیح می‌دهد. در تراژدی‌های کهن قهرمانان مجنون وجود دارند، اما، تا آنجا که من اطلاع دارم ـ گفتم در تراژدی، نه در افسانه ـ هیچ قهرمانی وجود ندارد که آگاهانه به جنون وانمود کند، اما هملت می‌کند.

نمی‌خواهم بگویم همه چیز در جنون او به عمد بروز می‌کند، بلکه بر این حقیقت تأکید دارم که ویژگی مهم در روایت‌های اصلی، یعنی، در نمونه‌های تاریخ‌دانان دانمارکی و بل فارست، این است که قهرمان تظاهر به جنون می‌کند زیرا می‌داند در موقعیت ضعف قرار دارد؛ و از آن لحظه به بعد، همه چیز بر محور این پرسش می‌گردد که در ذهن هملت چه می‌گذرد. (...) بنابراین ما به نقطه‌ای می‌رسیم که افلیا باید نقش خود را ایفا کند. اگر ساختار نمایشنامه واقعاً به همان اندازه که تاکنون ترسیم کردم پیچیده باشد، که هست، ممکن است بپرسید، ویژگی شخصیت افلیا چیست؟ لزوم حضور افلیا بدیهی است. او همیشه، طی قرن‌ها، به شخصیت هملت چسبیده است. (...) قبل از هر

چیز، در بافت مشاهدات کلینیکی به افلیا بر می‌خوریم ـ و این مسأله او را همچنان چهره‌ای کاملاً برجسته می‌کند. در واقع او اقبال خوبی دارد که نخستین کسی است که هملت پس از برخورد تشویش زایش با روح به سوی او می‌رود، و او رفتار هملت را با این دید که هیچ ارزشی ندارد گزارش می‌کند.

افلیا: خداوند گار من، من در اطاقم سرگرم دوخت و دوز بودم که والاحضرت هملت با ارخالق باز، بی‌کلاه، با جوراب‌های بی‌بند گلی که چین خورده روی قوزک پایش افتاده بود، رنگش مثل پیراهن خود سفید، با زانوهایی که به هم می‌خورد و سیمایی چنان ترحم‌انگیز که گویی دوزخ او را بیرون فرستاده تا وحشت‌های آن را بازگو کند، باری، در چنین حالی نزد من آمد. (...) مچ دستم را گرفت و سخت فشار داد. سپس به اندازه دست و بازوی خود دور شد و دست دیگرش را این طور بالای ابروانش نگه داشت و در چهره‌ام چنان نگاه دقیقی دوخت که گویی می‌خواهد تصویرم را بکشد. یک چند او به این حالت ماند و سرانجام بازوانم را کمی تکان داد و سه بار بدین گونه سر جنباند و آهی چنان عمیق و چنان رقت انگیز سرداد که گویی می‌باید پیکرش از هم بپاشد و زندگانیش به پایان برسد. آنگاه رهایم کرد و همچنان که سرش از فراز شانه به سوی من بود گویی بی‌کمک چشم‌ها راه خود را می‌جست، به همان حال از در بیرون رفت و تا به آخر پرتو چشمانش را بر من تاباند.

و پلونیوس فریاد می‌زند: این عشق است!

این فاصله از موضوع که هملت بر می‌گزیند تا به سوی چیزهای جدید و بنابراین سخت آشنا حرکت کند و تردید او در حضور آن چه تا این زمان هدف ستایش متعالی او بوده، نخستین مرحله را بدست ما می‌دهد، که با واژه «بیگانگی» توصیف می‌شود.

این تمامی آن چیزی است که می‌توانیم بگوییم. با این وجود معتقد نیستم که اگر این لحظه را به عنوان آسیب‌شناسی در همریختگی ذهنی۱۸، مرتبط با زمان‌های حمله، که هنگام سست شدن چیزی در خیال رخ می‌دهد و مؤلفه‌های خیال را ظاهر می‌کند، بر می‌گزینیم زیاده‌روی کرده باشیم. این تجربه، به نام «دگرسان بینی خود»، که در جریان آن خیال بین موضوع و تغییر هدف محدود می‌شود، ما را به سوی آن چه که در حالتی متعصبانه بعد خیالی می‌نامیم، رهنمون می‌سازد. (...) در مسأله هملت، افلیا بعد از این قسمت به عنوان یک هدف عشق، کاملاً بی‌اعتبار و زایل می‌شود. هملت می‌گوید: «زمانی تو را واقعاً دوست داشتم. » از این جا به بعد رابطه او با افلیا به همان روش تمسخرآمیز پرخاشگرانه‌ای می‌شود که این صحنه‌ها را می‌سازد، مخصوصاً صحنه‌ای که در بخش میانی نمایشنامه است ـ عجیب‌ترین حالت در تمامی ادبیات کلاسیک.

در این حالت، اثر آن چه که لحظه‌ای پیش گفتم را می‌ابیم، عدم تعادل مفرط در روابط ذهنی، هنگامی که خیال به سوی هدف متمایل می‌شود. هملت دیگر با افلیا همچون یک زن برخورد نمی‌کند. افلیا در نظر او زاینده تمامی گناهان می‌شود، «پرورنده گناه‌کاران» آینده، تسلیم

در مقابل رسوایی و بی‌آبرویی. بر اساس زندگی که هملت ادعای آن را داشت، او دیگر نقطه مرجع نیست. به طور خلاصه آن چه اینجا جای می‌گیرد تخریب و نابودی هدف است؛ برای موضوع هدف اگر بتوانیم این گونه بگوییم، در بیرون ظاهر می‌شود و موضوع دیگر هدف نیست: او آن را با تمامی نیروی وجود خویش پس می‌زند و تا زمانی که خود را قربانی نکند، آن را باز نخواهد یافت. در این حالت است که هدف معادل، به طور فرضی به جای قصیب قرار می‌گیرد. که در حقیقت هم این گونه است.

این مرحله دوم در رابطه موضوع با هدف است. در این مرحله، افلیا که قضیب است، نمود بیرونی میابد و به وسیله موضوع به عنوان تجلی نمادی از زندگی طرد می‌شود.

گواه این ادعا چیست؟ نیازی نیست تا به ریشه‌شناسی واژه افلیا مراجعه کنیم. هملت مدام از یک چیز سخن می‌گوید: «بچه‌زا». هملت به پلونیوس می‌گوید «مفهوم رحمت است» اما سخت مراقب دخترت باش. و تمامی گفتگوهای او با افلیا، به زنی اشاره دارد که به عنوان زاینده آن دمل حیاتی او را نفرین می‌کند و آرزو می‌کند که برای همیشه خشک شود. کاربرد واژه «صومعه» در زمان شکسپیر نشان می‌دهد که این واژه به خانه فساد هم اطلاق می‌شده است. آیا این حالت طی صحنه‌های نمایش دیده نمی‌شود؟ در حضور افلیا، هملت درباره او به مادرش می‌گوید: «این جا چیزی بسیار جذاب‌تر از جواهر است»، و می‌خواهد سرش را روی پاهای دختر بگذارد: بانوی من

می‌توانم در آغوش شما بخوابم؟

با توجه به اشتیاق فراوان نمادشناسان به این موضوع، فکر نمی‌کنم ضرورتی داشته باشد تا به فهرست گل‌هایی که افلیا در میان آنها قرار می‌گیرد اشاره کنیم. مخصوصاً «انگشتان انسان‌های مرده». گیاه مورد نظر «ارکیده مذکر» است، که با داروی مهر گیاه مرتبط است. (...) مرحله سوم، (...) صحنه گورستان است، جایی که هملت در آخر با امکان استهزای همه چیز و حرکت به سوی سرنوشتش نشان داده می‌شود. تمامی صحنه به سوی نبردی سعبانه در ته گور هدایت شده است، که مکرراً بر آن تأکید کرده‌ام، صحنه‌ای که تماً ناشی از خلاقیت شکسپیر است. در این جا ما چیزی شبیه یکپارچگی هدف را می‌بینیم (...) که به قیمت سوگ و مرگ نمود پیدا می‌کند. (...)

تمنا و سوگ

برای هملت دیگر زمانی وجود ندارد جز وقت اجل خودش، پیش از آن، تنها یک زمان وجود دارد، زمان فروپاشی او؛ تمامی تراژدی هملت بر روشی بنا شده است که شتاب سرسختانه موضوع به سوی این زمان را به ما نشان می‌دهد. اما برخورد موضوع با زمان فروپاشی خود در مورد هر کسی عمومیت داشته، در سرنوشت هر فردی معنا دارد. بدون برخی علایم متمایزکننده، سرنوشت هملت برای ما آن قدرها هم مهم نخواهد بود. سؤال بعدی این است: ویژگی خاص سرنوشت هملت چیست؟ چه چیزی آن را به چنین معضل غیرعادی بدل می‌کند؟

هملت از چه چیزی بی‌بهره است؟ برمبنای طرح تراژدی، مثل آن چه به وسیله شکسپیر نگاشته شده، آیا می‌توانیم آن را دقیقاً مشخص کرده، شرح دهیم؟(...) اجازه دهید با یک حدس شروع کنیم ـ به سادگی می‌توانید موقعیت‌های روزانه‌ای که هملت از آنها بی‌بهره است را نام ببرید: او هیچ‌گاه برای خود هدفی قرار نمی‌دهد. یک هدف، یک انتخاب که اختیاری برای گزینش آن وجود داشته باشد.

با قراردادن این مسأله در شرایط عقلانی، هملت نمی‌داند چه می‌خواهد. این وجه در یکی از نقاط عطف نمایش در سخنانی که شکسپیر در دهان او می‌گذارد، دیده می‌شود، لحظه‌ای که او از دیدرس خارج می‌شود، در وقفه مشخصی که او در اطاعت محض از پادشاه به سفر دریایی می‌رود، سفری که به هر دلیل از آن باز خواهد گشت؛ در این زمان او به محض دیدن سپاهیان فرتین براس که از آغاز در پس زمینه تراژدی حاضراند که در پایان برای بلند کردن جسد می‌آیند، تا بر همه چیز نظم ببخشند و نظام را احیا کنند، همچنان فرمانبردار، به تبعیت از فرمان شاه به سوی انگلستان عزیمت می‌کند. در این صحنه دوست ما هملت مجذوب دیدگاه این سربازان شجاع می‌شود که برای تصاحب کمی خاک از لهستان به خاطر بهانه نظامی کم و بیش بی‌ارزش، عازم هستند. این موضوع باعث می‌شود هملت درنگ کند و رفتار خود را دوباره بررسی کند.

هملت: چگونه هر تصادفی مرا متهم می‌دارد و بر انتقام کند رفتار من مهمیز می‌زند! آدمی اگر همه لذت و برنامه اوقاتش جز خورد و

خواب نباشد، چیست؟ حیوانی، نه بیش. به یقین آن که ما را با چنین هراس پهناوری آفریده است.

توصیفی که انگیزه را شفاف می‌کند، «توصیفی عظیم» است. کلام بنیادین، که در سمینارهای دیگر به عنوان چیزی مثل «توصیف عینی» به آن اشاره کرده‌ایم.

که گذشته و آینده را می‌بیند. این جا جایی است که واژه انگیزه درک می‌شود.

او این کاردانی و این خرد را برای آن به ما نداده است که در ما بیکار بماند و کپک بزند! با این همه، خواه از فراموشکاری حیوانی باشد.

«فراموشکاری حیوانی» یکی از واژگان کلیدی که به وسیله آن ارزش حضور هملت در تراژدی تعیین می‌شود.

و خواه از آن رو که وسوسه بزدلانه برآنم می‌دارد تا عواقب کار را بیش از حد بسنجم. ـ سنجشی که اگر به چهار بخش گردد، سه بخش از آن ترس است و تنها یک بخش خردمندی ـ نمی‌دانم برای چه هنوز در این مرحله بسر می برم که بگویم: «این کاری است که باید کرد»، و حال آن که برای به انجام رساندن آن انگیزه و اراده و نیرو و وسیله همه را دارم. نمونه‌هایی به بزرگی زمین مرا به کار می‌انگیزند: از آن جمله سپاهی بدین انبوهی و آراستگی که شاهزاده‌ای نازک طبع و نازپرور رهبری می‌کند ـ کسی که دلاوریش از همت بلند خداداد پرمایه گشته قضای نادیده را بریشخند می‌گیرد و وجود شکننده و

فناپذیر خود را برای حتی پوست یک تخم‌مرغ به دست هر ضربتی که سرنوشت و مرگ و خطر را یارای آن باشد می‌سپارد. بزرگی راستین در آن نیست که مرد به جز به یک انگیزه بزرگ به جنبش در نیاید، بلکه آنچه که پای شرف در میان است در پر کاهی نیز انگیزه بزرگ پرخاش ببینید. پس من که پدرم کشته و مادرم آلوده شده است، چگونه هیجان خون و خردم را تاب می‌آورم و همه را به خواب وا می‌دارم، و حال آن که با شرمساری مرگ نزدیک به بیست هزار تن را می‌بینیم که به وسواس و نیرنگ کسب نام چنان به سوی گور می‌شتابند که گویی به بستر می‌روند و برای تکه زمینی می‌جنگند که در آن، از انبوهی، همه امکان برخورد ندارند و چندان هم وسعت و گنجایش آن نیست که بتوان کشته‌ها را در آن جا داد؟ اوه! از این پس باید اندیشه‌ام خون‌آشام باشد و گرنه به هیچ نمی‌ارزد!

چنین چیزی مکاشفه و تامل هملت بر موضوع عملکرد انسانی است. این موضوع درها را برای آن چه که من آن را بیان جزء به جزئش می‌نامم که باید به آن توجه کنیم، کاملاً می‌گشاید و آن قربانی کردن حقیقی است ـ ریختن خون کسی برای دلیلی متعالی، برای کسب افتخار. همچنین افتخار به درستی نشان داده شده است:

تعهد کسی به قول خود؛ و اما نبوغ، ما به عنوان تحلیل‌گر نمی‌توانیم چنین نکته ملموسی را نادیده بگیریم، نمی‌توانیم مجذوب وقار آن نشویم و آن را واگذاریم، نمی‌توانیم آن را تنها نفس اماره و یا تعهد بدانیم. در این جا، آن چه می‌خواهم به شما نشان دهم شکل کلی

آن نیست، کمترین مخرج عادی: این مسأله شکل‌گیرایی نیست. وقتی در پایان تردیدی که موضوع، در جستجوی آخرین تعهد خود، از دیگری توقع دارد فرمول را می‌نویسیم؛ البته این چیزی نیست که بتوان آن را به سادگی بررسی کرد، به جز در همان تجربیات خاص. چیزی که ما آن را تجربیات روان درمانانه می‌نامیم و چیزی است که کشف حرکت مدار ناخودآگاه را به سوی جایگاه بالاتر نمودار ممکن می‌سازد. (...) اجازه بدهید برخی مفاهیم کارکرد هدفی در خود تمنا را بررسی کنیم. ماجرای هملت به ما امکان بیان یک نمونه از این کارکرد را می‌دهد؛ و به همین دلیل است که به ساختار نمایش شکسپیر چنین علاقه مبرمی داریم.

این نقطه آغاز ماست: به سبب رابطه او با دال، موضوع از چیزی محروم می‌شود، چیزی که خود ارزش آن چیز پنداشته می‌شود که او را به سوی دال متمایل می‌کند. قضیب برای دال بیگانگی موضوع در معنی مدنظر ماست. هنگامی که موضوع از این دال محروم می‌شود، چیزی خاص در او موجب شیفتگی می‌شود. (...) لاکان بعد این رابطه را باز می‌کند و به بخش دوم این قسمت، به مسابقه پرده پایانی باز می‌گردد. در این صحنه لایرتیز و هملت در «رابطه تقابلی» قرار می‌گیرند.

ارتباط بین سوگواری و قانون بنیان هدف در «تمنا» چیست؟ اجازه بدهید از طریق آن چه که وضوح بیشتری دارد به این پرسش بپردازیم، هر چند که شاید به نظر برسد از محور بحثی که در حال کنکاش

درآنیم فاصله دارد.

هملت نسبت به افلیا با تمسخر و خشن عمل می‌کند و سپس نسبت به بقیه. من همیشه بر پرخاشگری تحقیرآمیز و خفتی که هملت مدام بر افلیا تحمیل می‌کند، تاکید کرده‌ام. زمانی افلیا برای هملت خود نماد ترد «تمنا» می‌شود. سپس، ناگهان، هدف، دوباره ضرورت (نزدیکی) و ارزش خود را برای او باز می‌یابد.

هملت: من افلیا را دوست می‌داشتم. چهل هزار برادر با هم محبت خود نمی‌توانند در مهرورزی به پای من برسند. تو برایش آماده چه کاری هستی؟

اینها شرایطی هستند که تحت آن هملت مبارزه خود با لایرتیس را آغاز می‌کند. همچنین این جا ویژگی وجود دارد که ساختار هملت را در شکلی متفاوت ارائه می‌دهد و آن را کامل می‌کند: تنها از آنجا که موضوع «تمنا»ی هملت موضوعی غیرممکن است، نمی‌تواند یک بار دیگر موضوع تمنا او شود.

در روان رنجور وسواسی، ما با عدم امکان موضوع تمنا مواجه بوده‌ایم. اما بگذارید به سادگی با این ظواهر بیش از حد روشن راضی نشویم. بنیاد ساختار «تمنا»، در اصل، همیشه ناممکن بودن خود را در موضوع آرزوی بشری بدست می‌دهد: اما آنچه این روان رنجور وسواسی را خاص و ویژه می‌کند، این است که هملت بر مواجهه با این ناممکن اصرار دارد. به عبارت دیگر، او همه چیز را ترتیب می‌دهد تا موضوع تمنا، دال این ناممکن شود. اما چیزی دقیق‌تر دقت

ما را می‌طلبد. (...) موضوع سوگواری از رابطه هم‌ذات پندارانه‌ای که فروید تلاش کرد به وضوح با عبارت «جای‌گیری» توضیح دهد، برای ما اعتبار می‌یابد. بگذارید ببینیم که آیا می‌توانیم در اینجا هویتی که در سوگواری جایگزین می‌شود را با واژگانی که تاکنون در کار خود آموخته‌ایم دوباره توصیف کنیم.

اگر این خط سیر را پی بگیریم، با استفاده از ابزارهای نمادین خودمان، دورنمایی بر کارکرد سوگواری بدست خواهیم آورد که معتقدم جدید و به نحو قابل توجهی و سوسه‌انگیز است. (...) بگذارید درباره واضح‌ترین وجه تجربه سوگواری کمی تامل کنیم. موضوع ما که در ورطه افسوس و ماتم می‌افتد، خود را در رابطه‌ای خاص با هدفی که به روشنی در صحنه گورستان تصویر شده می‌یابد: لایرتیس به درون قبر می‌پرد و از هدفی که مرگش سبب «تمنا» اوست استقبال می‌کند، هدف هستی یافته است زیرا قطعی است، اما با هیچ چیز در واقعیت مطابقت ندارد. بعد تحمل‌ناپذیر تجربه معقول بشری تجربه مرگ خود او نیست، که هیچ کس چنین تجربه‌ای ندارد، بلکه تجربه مرگ دیگری است.

خلأ کجاست، شکافی که از این مرگ و آنچه از این به بعد آن را سوگواری موضوع می‌نامیم، از کجا نتیجه می‌شود؟ این شکاف در واقعیت است، که از طریق آن موضوع وارد رابطه‌ای می‌شود که برعکس آن چیزی است که در سمینارهای اخیرم تحت عنوان پس زدن واپس زدن (انکار، سلب) گفته‌ام.

هم زمان آن چه که از حافظه نمادین طرد می‌شود، در واقعیت ظاهر می‌شود، به همان صورت شکاف در واقعیت که از مرگ ناشی می‌شود، دال را به جریان می‌اندازد. این شکاف برای فرافکنی دال گمشده جایی را می‌سازد که لازمه ساختار دیگری است. این دالی است که غیبت آن دیگری را از پاسخ دادن به سؤال شما ناتوان می‌سازد، دالی که می‌تواند تنها با گوش و خون خود شما احساس شود، دالی که لزوماً قضیب نهفته است.

اینجاست که دال جای خود را پیدا می‌کند. اما نه در همان لحظه، زیرا تنها در صورت دیگری می‌تواند به روشنی نمود پیدا کند. در این نقطه است که، همچون در روان‌پریشی ـ اینجا جایی است که سوگواری و روان پریشی با هم مرتبط می‌شوند ـ تجمع تصورات، که از آن پدیده سوگ بروز می‌کند، فرضاً به جای قضیب گرفته می‌شود: این نه تنها پدیده‌ای است که در آن هر نمونه واحد، دیوانگی خود را نمایان می‌سازد، بلکه از پدیده‌هایی است که یکی یا یکی دیگر از بارزترین دیوانگی جمعی جامعه بشری را اثبات می‌کند و یک نمونه آن، همان است که در هملت پیش کشیده می‌شود، یعنی، روح، تصویری که می‌تواند روان کسی را تسخیر کند و تمام آن به صورت ناآگاهانه است؛ آن هم هنگامی که مرگ کسی با مراسمی که با آن همخوانی دارد همراه نمی‌شود.

واقعاً مراسمی که به وسیله آن ما تعهدمان را به آن چه که خاطره مرگ می‌نامیم تحقق می‌بخشیم چه هستند ـ غیر از دخالت جمعی از

اوج آسمان‌ها تا اعماق جهنم، در تمامی نمادهای تثبیت شده ذهنی (...) بنابراین، هیچ مفهومی که بتواند این خلاء را در واقعیت پر کند وجود ندارد، جز تمامیت دال. (...) در این جا بعد جدیدی را در تراژدی هملت می‌بینیم: این تراژدی دنیای زیرزمین است. روح به خاطر گناهی غیرقابل جبران بر می‌خیزد. از این منظر. افلیا هم چون قربانی که برای جبران گناهی که جرم اذلی است پیشکش می‌شود. مشابه آن چه که در قتل پولونیوس رخ می‌دهد و کندن مسخره دور جسد او با پا.

هملت، سپس، ناگهان از همه چیز می‌برد و همه کس را مسخره می‌کند، با طرح یک سری حرکات رازآمیز بدسلیقه خاص که به اصطلاح «روباه را مخفی کن و همه به دنبالش» منجر می‌شود، اشاره‌ای به بازی قائم باشک. مخفی کردن جسد توسط هملت، بی‌اعتنا به احساسات نگران‌کننده آدم‌های اطراف‌اش، در اینجا خود مضحکه‌ای دیگر از آن چیزی است که اهمیت بنیادی دارد: سوگ ناقص. (...) مقدمه و بخش یک و دو این قسمت با درونمایه «سوگ ناقص» (آیین‌های سوگواری در نمایشنامه مقطع هستند و یا به طور مخفی برگزار می‌شوند) و مفاهیم ضمنی نهفته در جنایت ـ قتل پدر ـ که هملت را نمایشی «ادیپ‌وار» می‌کند، مرتبط است. برخی از تفاوت‌های بین متون ادیپ شهریار و هملت و نظریه فروید درباره عقده ادیپ، لاکان را به این نتیجه هدایت می‌کند که عقده ادیپ یا ثبات پیدا می‌کند و یا به ضعف می‌گراید تا جایی که موضوع باید به سوگ

قضیب نشیند. این نکته‌ای است که او تلاش دارد تا در ادامه در نمایشنامه جستجو کند.

(...)روح پدر هملت دچار مصیبت غیرقابل جبرانی است، او می‌گوید کاملاً در اشتباه بوده و ناآگاهی او را در شکوفایی گناه‌اش فرا گرفته بوده است ـ و این کمتر از معنای این تراژدی مرموز نیست. او پیش از مرگش فرصتی نداشت تا وقار و متانت خود را، یا هر آنچه او را برای حضور در مقابل اریکه قضاوت آماده کند، حفظ کند. (...)چیز عجیبی در نوع صحبت هملت درباره مرگ پدرش وجود دارد؛ شور و شوق و آرمانگرایی پدر کشته شده به چیزی مثل این منحصر می‌شود: هملت حق ابراز عقیده ندارد تا هر چه می‌خواهد درباره پدر بگوید. در واقع او شدیداً متأثر است و در نهایت منجر می‌شود به گفتن این که درباره پدر چیزی ندارد بگوید جز آن که او مثل هر کس دیگر بود ـ شکلی خاص از دال که در انگلیسی «آبستنی» نامیده می‌شود به چیزی اشاره دارد که معنایی را در پس معنای خود دارد. به وضوح مشخص است که منظور او بسیار متفاوت است. این نخستین گواه است، نخستین نشانه، از چیزی که می‌خواهم درباره آن صحبت کنم.

سیلاب اهانت‌هایی که او به سوی کلودیوس سرازیر می‌کند ـ به عبارت دیگر در حضور مادرش ـ در عبارت «شاه ذره‌ها و لکه‌ها» به اوج می‌رسد. برای چه هملت باید مادرش را سرزنش کند، با تمام این‌ها، مگر نه این که مادر خود را از آن آکنده است؟ و با دستان و سخنانی اندوهبار، هملت مادرش را به سوی مهلکه، شی‌ویرانگر، در

این جا چیزی واقعی، که پیرامون آن نمایشنامه درگیر است باز می‌فرستد. باید برای این زن، که به نظر ما خیلی با زن‌های دیگر تفاوتی ندارد و احساسات انسانی قابل توجهی را بروز می‌دهد، چیزی بسیار قوی وجود داشته باشد. و آیا به نظر نمی‌رسد این همان نکته‌ای باشد که عمل‌کرد هملت پیرامون آن دور زده و باعث تردید او شود؟ (...)مسأله پیش‌رو ارایه رازگونه دال قدرت، دال توان جنسی، است: وضعیت ادیپی، هنگامی که به شکل غاصب ظاهر می‌شود. چه چیزی جلوی هملت را می‌گیرد؟ ترس نیست ـ او جز تحقیر آن مرد چیزی ندارد ـ به این دلیل است که او می‌داند به چیزی غیر از آن چه هست باید حمله کند. در واقع، دو دقیقه بعد، وقتی به خوابگاه مادرش می‌رسد و گفتن تمامی آن جملات جهنمی را آغاز می‌کند، صدایی از پشت پرده می‌شنود، و بدون این که نگاه کند، حمله می‌کند.

اکنون نمی‌خواهم یادآوری کنم که مفسرین زیرک دقیقاً درباره این که امکان ندارد هملت نداند که پشت پرده کلودیوس نیست چه گفته‌اند، زیرا که می‌دانیم هملت به تازگی در اتاق بغل او را ترک کرده است. با این وجود او هنگامی که شکم پلونیوس بیچاره را می‌درد، تأکید می‌کند: توی مفلوک، ناشکیبا، احمق دزد... / تورا به سزای اعمالت می‌رسانم. همه فکر می‌کنند که منظور او کشتن شاه است، اما در حضور کلودیوس، شاه واقعی و در عین حال غاصب، هملت پس می‌کشد: او چیزی یا کسی بهتر می‌خواهد تا او را بدرد، در شکوفایی گناهش. کلودیوس، در حالی که در مقابل او زانو زده، دقیقاً آن چیزی

نبود که هملت به دنبالش بود. او شخص مناسبی نبود.

او هیچ گاه نمی‌تواند به آن حمله کند، تا لحظه‌ای که کاملاً از تمامی دلبستگی‌های شیفته‌وار خود بگذرد و البته بدون آن که بخواهد. یعنی وقتی او به طور مرگ باری مجروح شده و خود می‌داند. این چیزی عجیب و روشن است، ثبت شده در تمامی گونه‌های داستان‌های معمایی به شیوه هملت.

پلونیوس برای هملت "گوساله"ای بیش نیست، کسی که او را به گونه‌ای برای روح پدر قربانی می‌کند. هنگامی که هملت او را زیر پله‌ها مخفی می‌کند و همه از او اوضاع را جویا می‌شوند، به بذله‌گویی‌های خود رو می‌آورد، که همیشه برای دشمنانش مشوش‌کننده است. همه این سؤال را می‌پرسند که آیا آن چه هملت می‌گوید همانی است که منظور دارد، زیرا آن چه می‌گوید تمامی آنان را به رنج‌آورترین مرحله رهنمون می‌سازد. با این وجود باید گفت که او می‌داند، دیگران این حرف‌ها را باور نمی‌کنند و او هم‌چنان به کار خود ادامه می‌دهد.

این موقعیتی است که برای ما بسیار آشناست، پدیده "اعتراف" توسط سوژه. او سخنانی را می‌گوید که تاکنون برای مفسرین سر به مهر مانده است. (...)

منابع:

۱- برگردان انگلیسی متن در کتاب «راهنمایی نقد ادبی معاصر»، ۱۹۸۸

۲- «هملت شاهزاده دانمارکی» برگردان م. ا. به آذین، چاپ سوم ۱۳۵۳

۳ـ در این برگردان از راهنمایی‌های کاظم طبیبی بهره گرفته شده است.

۳- نشانه(...) در مواردی به کار رفته که بخشی از متن حذف شده است.

تئاتر زنان و نظریه فمینیستی

مارک فورتیر
برگردان: علی ظفر قهرمانی نژاد

اشاره: درباره فمینیسم نظرات مختلفی مطرح شده است. این امری طبیعی است. چرا که این اصطلاح، طیف گسترده ـ وگاه متضاد ـ از دیدگاه‌ها را در بر می گیرد. ارایه برگردان نوشتارها از جمله متنی که می‌خوانید با هدف آشنایی با یکی از این دیدگاه‌ها انجام پذیرفته است.

نظریه فمینیستی بسیار شبیه نظریه ماده گرایی و برخلاف رویکردهایی چون پدیدارشناسی و پساساختارگرایی، صراحتاً رویکردی سیاسی است. هدف آن مبارزه علیه سرکوب زن به خاطر زن بودن است. این سرکوب که ریشه تاریخی گسترده ای دارد، پیامد پدرسالاری یا استیلای اقتدار و نیروی مردانه شدیداً تحکم یافته درهیئت پدر است (این امر نشان از رابطه قوی بین فمینیسم و آثار روانکاوانه دارد). بدین سان هدف فمینیسم افشا ی مرد سالاری است.

مطابق آثار جودیت فترلی، فرهیخته امریکایی، فمینیسم، شخص فمینیست را به عنوان یک «خواننده مقاوم» در برابر فرهنگ غالب مردسالار قرار می‌دهد. تصور بر این است که به طور مرسوم هرگاه زن این امکان را یافته تا در فرهنگ غالب سهیم باشد، ارزشها و نگرشهای مردانه را به او باورانده اند. (یکی گرفتن شخصیتهای زن با قهرمانان مرد هنگامی که از دور به آنان نگاه می‌شود، شاهدی بر این مدعاست). این همان چیزی است که فترلی آنرا «مردانه سازی»خواننده زن

می‌نامد. فمینیسم در تلاش برای خلق زن خواننده ای است که دیدی زنانه دارد تا از این طریق چشم انداز فرهنگی دیگری را به وجود آورد.

بنابراین یکی از طرحهای نظریه فمینیستی، نگاه انتقادی به فرهنگ سنتی مردسالار است. نظریه فمینیستی ارزشها و ایدئولوژی های مردانه ای را بررسی می‌کند که گاه به شکلی خاموش و گاه به گونه ای آشکار و حتمی، به کارکرد اصلی قانون کلی مردانه – یا مجموعه آثاری که فرهنگ پدرسالار آن را مهم جلوه داده است- اشاره دارند. این امر مستلزم نقد قانون کلی مردسالاری و سلطه هنرمندان مرد است. مثلاً سو الن کیس درفصل آغازین کتابش فمینیسم و تئاتر (۱۹۸۸)، خوانشی نقادانه بر اورستیای اشیلدارد که از قدیمی ترین شاهکارهای سنت نمایشی غرب است. اورستیا داستان آگاممنون و خانواده اوست. آگاممنون دخترش ایفی ژنی را درآغاز جنگ در پیشگاه خدایان قربانی می‌کند. در بازگشت او از جنگ، همسرش کلیتِمنسترا به خون خواهی دخترش کمر به قتل او می‌بندد. امّا او نیز به نوبه خود توسط پسرش اورست از پای در می‌آید. در آخرین نمایشنامه این سه گانه با نام اومنیدها، اورست در دادگاه قضایی آتن حاضر است. دادگاه قتل مادر به دست او را موجه می‌شمارد، چرا که انتقام قتل پدر برای وی یک ضرورت بوده است. کیس خاطر نشان می‌کند که غالباً از اومنیدها به عنوان نمایشنامه ای یاد می‌شودکه ستاینده طلیعه دموکراسی، قانون مداری و تمدن غربی است. امّا به

زعم وی: "خواننده فمینیستِ اورستیا در می‌یابد که باید خوانش او بر ضد این متن انجام گیرد" و این گونه"بسیاری از نقادان و مورخان فمینیست، اورستیا را به عنوان متنی که نقشی محوری در رسمیت بخشیدن به زن ستیزی دارد، تحلیل کرده اند". از دید دادگاه آتن «او زنی مرد سان- یا به قول فترلی مردانه ساز- است که با شبکه مردانه قدرت پیوند دارد». این دلیلی ناموجه برای توجیه عمومی زن ستیزی است، زیرا شالوده سلسله خانوادگی را مردانه می‌بیند. با این دید، پدران (مردان) به حساب می‌آیند امّا مادران (زنان) خیر.

اگرشاخص ترین آثار فرهنگی متعلق به مردان باشند، بالطبع شاخص ترین آثار فرهنگی با دیدی مردانه تفویض شده اند. فرهنگ مردسالار فارغ از شمار زیادی از هنرمندان شاخص زن یا عمدتاً مخاطبان مؤنث، به مبادله کالای فرهنگی تعبیر شده است که غالباً شامل بازنمایی زنان در عرصه اقتصاد اجتماعی مردانه می‌شود. در اکثر موارد چنین تعبیری موجب کم ارزش شمردن یا مردود دانستن آثاری با جایگاه والا و اصیل ــ من جمله آثار شکسپیر ـ می‌شود، گرچه در آثار فمینیستی باز اندیشیهای پیچیده و دقیقی در مورد متون مردانه به انجام رسیده است. برای مثال نمایشنامه شب به خیر دزدمونا (صبح به خیر ژولیت) (۱۹۹۰) اثر آن ماری مک دونالد، نمایشنامه نویس و رمان نویس کانادایی، بازنگری موشکافانه متن شکسپیر از دید شخصیتی اصلی است که به آرامی‌مردانه سازی خویش را به نفع چشم اندازی فمینیستی کنار می‌نهد. وی با این متن هم اثر شکسپیر را

تغییرمی دهد و هم باب گفتگویی را با آن می‌گشاید. در این رابطه تحلیل زیر از بِل هوکس، فمنیست امریکایی سیاه پوست، در مورد ارتباطش با پائولو فریره، فعال و نظریه پرداز پسااستعمارگرای برزیلی در عرصه تعلیم و تربیت، به خاطر دقت، توجه و توازنی که در آن به کار رفته مثال زدنی است.

به هنگام خوانش آثار فریره،هیچگاه لحظه ای نبوده که در آن نه تنها تبعیض جنسیِ زبان، بلکه (مانند دیگر رهبران سیاسی، روشنفکران و متفکران پیشرو و نقادان جهان سومی) نحوه شکل دهی او به سرمشقی نرینه محور از آزادی، توجه مرا به خود جلب نکند. شیوه ای که درآن غالباً آزادی و بیان مردانه و پدرسالار چنان به هم گره خورده اند توگویی با هم یکی وهمسانند. به نظرم این مسئله همواره جای نگرانی است، زیرا نقطه کوری برای دیدگاه مردان ژرف نگرمحسوب می‌شود. با این حال، هرگز مایل نبوده ام که این نقطه کور نقد شود چون قابلیت هرکسی (به ویژه فیمنیست ها) را در آموختن از چنین نگرش هایی تحت الشعاع قرار می‌دهد. به همین دلیل صحبت در مورد وجود تبعیض جنسی در آثار فریره را مشکل می‌دانم. یافتن زبانی که راهی برای تعیین حدود و ثغور نقد عرضه کند و در عین حال قائل به شناختی کلّی از وجوه ارزشمند و شایان تقدیر اثر باشد آسان نیست. به نظرم تقابل های دوگانه که تا این حد در زبان وتفکرغربی ریشه دوانده، تقریباً طرح پاسخی پیچیده را ناممکن می‌سازد. تبعیض جنسی در آثار نخست فریره از طریق زبان نمایان

می‌شود وآنقدر در آن جاری و ساری است که نیازی به توجیه ندارد. الگوی تعلیم و تربیت نقادانه فریره پرسشی انتقادی از این نقص را در کار وی می‌طلبد، امّا پرسش انتقادی با بی اعتنایی یکی نیست.

اساساً نظریه فمنیستی با بازنمایی فرهنگی زنان سروکار دارد که گاه صورت خیال پردازی شدید مردانه ای به خود می‌گیرد که ربطی به واقعیت زن ندارد، و گاه به شکل قرار دادن زنان و بدنِ شان در دیدرس مردان است. دیدگاه های فرهنگی مردسالارغالباً زنان را به کلیشه هایی چون مریم مقدس، باکره و یا هرزه تقلیل می‌دهند و اعضای بدنشان را بُت واره می‌کنند. لورا مالوی، نظریه پرداز بریتانیایی در حوزه سینما، در مورد سینمای کلاسیک هالیوود از نوعی نظام بازنمایی سخن به میان می‌آورد که در آن نگاه بی شرم مردانه قهرمان مرد، دوربین و تماشاگر به عنوان تنها شیوه دیدن زنان تحمیل می‌شود. نگاه بی شرم مردانه، واقعیتهای زنان را سرکوب، خاموش و تحریف می‌کند طوری که مثلاً در فیلمهای کارآگاهی کلاسیک زنان معمولاً مرموز، غیرقابل اعتماد و شیطان صفت اند و در فیلمهای اسلاشر دارای جذبه اند وغالباً زیر دوش حمام به ضرب چاقو کشته می‌شوند. گرچه این نکته صحت ندارد که مردان در بازنمایی واقعیت زنان همواره و ضرورتاً ضعیف تراز زنان عمل می‌کنند. یکی ازوظایف فمینیسم، بر اندازی این نظام های سنتی بازنمایی است.

سرکوب زن یا از طریق بدن انجام می‌گیرد و یا به واسطه ذهنیت. فمینیسم با برداشت غالباً نقادانه از نظریه روانکاوی، تلاش دارد

ایدئولوژی هایی را شناسایی کند که امکان سوژه شدن و عاملیت زنان را محدود کرده اند و در تلاش است تا راه برالگوهای جدیدی بگشاید که در آن زنان آزادند تا از شر محدودیت ذهنیتی که مردسالاری برای آنان تعیین کرده است خلاص شوند (در این خصوص آثار الن سیسو به عنوان نمونه آثار مرتبط با تئاتر قابل ذکراند). بازنمایی و ذهنیت بیشتر به شکل فرصتها و افسانه های جنسی آشکار می‌شوند تا واقعیتهای طبیعی و گریزناپذیر.

ویرجینیا ولف در کتاب« اتاقی از آن خود» دشواریها و الگوهای محرومیت ــ اعم از کمبود مالی، وقت و مکان ـ را که به طور مرسوم زنان را از به دست آوردن موقعیتهای برجسته درتولیدات شاخص فرهنگی بازداشته، خاطرنشان می‌کند. داستان ولف از جمله آثاری است که به ادبای فمینیست در حوزه تئاتر توجه خاص نشان می‌دهد و درمورد جودیت، خواهر فرضی شکسپیر است که استعداد و علاقه مشابهی در زمینه تئاتر دارد. داستان جودیت، با احتساب موانع مادی که زنان مدرن اولیه را از به کار گرفتن استعدادشان در حرفه تئاتر باز می‌دارد، داستان محرومیت، فریبندگی، هجران و خودکشی است. داستان خواهر شکسپیر با آگاهی کلی نسبت به تحت بازنمایی بودن هنرمندان زن در فرهنگی مردانه همخوان است؛ فرهنگی که خود را عام شمول جلوه می‌دهد.

فمینیسم بسیار بیش از نقد فرهنگ مردانه به تقویت فرهنگ زنانه علاقمند است. این امر در مورد گذشته مستلزم بازیابی و جبران

فعالیت های فراموش شده و نادیده انگاشته ی زنان نه تنها درشیوه های غالب فرهنگی، بلکه دراشکال فرهنگی کم بهایی است که به طورسنتی مشمول زنان بوده واز حیطه فعالیت مردان کنار گذاشته شده است. تاریخ فمینیستی در پژوهشهای تئاتری خود از گونه های حاشیه ای نظیر ملودرام های خانوادگی که به دردسرهای زنان در خانواده می‌پردازد و فعالیتهای شبهه تئاتری دیگر پرده برمی‌دارد. بخشی از بازیابی پیشینه خلاق زنان را می‌توان در مجموعه ای چون نمایشنامه های زنان رنسانس (۱۹۹۶) به کوشش اس. پی. کراسانو و ماریون وین دیویز مشاهده نمود. این کتاب حاوی مجموعه ای از آثار نمایشی زنان انگلیسی زبان قرون ۱۶ و۱۷ میلادی است. درآن میان تراژدی مریم اثر الیزابت کری و پیروزی عشق اثر ماری راث «اولین تراژدی غیر اقتباسی...و اولین کمدی غیراقتباسی...زنان انگلیسی زبان محسوب می‌شوند». نمایشنامه کری که ظرفیت تحلیل پساساختارگرایانه را دارد، اثری محکم و موشکافانه است که- گرچه از طریق مجموعه صداهایی پیچیده و متناقض اما- به گونه ای تقریباً منحصر به فرد دیدی زنانه را پیشنهاد می‌دهد که برنقش قدرت در حوزه دولت و ازدواج حاکم است. کراسانو و دیویز خاطرنشان می‌کنند که هیچ یک از این نمایشنامه‌ها هرگز به معرض اجرای عموم گذاشته نشده اند بلکه جملگی نمونه هایی از درامهای پستوخانه ای محسوب می‌شوند که صرفاً جهت خواندن در خلوتی شخصی نگاشته شده اند. در آن زمان این تنها روش تولید درام توسط زنان بود. این نمایشنامه نویسان

«فرمی ادبی را که همزمان محافظ و رها کننده صدای آنان بود انتخاب کردند. آنان به شکلی مخاطره آمیز آثارشان را بین نقش های خصوصی و عمومی خویش و بین خاموشی و اظهار وجود متوازن نمودند».

تاریخ تئاترفمینیستی به زنان نسبتاً نادری نیز که غالباً در حوزه های هنری مردانه موفق بوده اند، توجه نشان می‌دهد. مثلاً افرا بِن در دنیای مردانه تئاترعصر بازگشت هم به یک صدای زنانه یکّه و هوشمندانه و هم به یک بازیگر نسبتاً مصالحه گر و مردانه ساز بدل شد. آن راسل در مقدمه ای بر چاپ جدید خانه به دوش اثر بِن، به تنشها و تضادهای بین کهن- فمینیسم و بازگشت اقتدار پدرسالار در این نمایشنامه اشاره می‌کند. البته در هراجرایی از این نمایشنامه احتمالاً یک جنبه بیش از دیگری مورد تاکید است، چنانکه در دو روایت جدید از خانه به دوش به تنشهای عاشقانه بی پروا وهرزه درانه شخصیت ویلمور و یلنای پاکدامن وانعطاف ناپذیر پرداخته می‌شود. به گفته سوزان کارلسون در اجرای کمپانی رویال شکسپیر در سال ۱۹۸۶ از این نمایشنامه، فردیت شخصیتهای زن کم شد و آنان تقریباً به کالای جنسی تقلیل داده شدند. امّا اجرای جوآن آکالایتیس درسال ۱۹۹۴ جنبه های آزادی خواه و بردبارانه اثر را بروز داد:

اجرای آکالایتیس، هم در آرایش مجدد متن و هم در جذبه عناصر بصری آشکارا ثابت می‌کند که نمایشنامه بِن تجربه ای با قابلیت های زیاد و نه تنگ نظرانه است. بن رفتار آزاد جنسی آنجلا بیانکا، تمایلات حریصانه ویلمور، ساده لوحی یلنا و یا انتقام بلونت را

محکوم نمی‌کند امّا همه آنها را امکان پذیر نشان می‌دهد.

برای فمینیسم تقویت آثار جدید زنان مهم تر از بازیابی آثار گذشته است؛ آثاری که زنان را به گونه ای غیر از آنچه سابقاً پدرسالاری می‌خواسته، نشان می‌دهد. در این خصوص پژوهش های تئاترفمینیستی گرایش وافری به آثار زنان معاصر نشان می‌دهد.

نکته‌ای که غالباً عنوان می‌شود این است که همان گونه که به جای مفهوم کلی زن، زنان وجود دارند، به جای یک نوع فمینیسم نیز انواع فمینیسم وجود دارد. گرچه این قضیه در مورد دیگر جنبش های نظری نیز به همین اندازه صادق است، امّا غالباً نظریه پردازان فمینیست تأکید می‌کنند که فمینیسم سمت و سوهای مختلفی به خود می‌گیرد که برخی از آنها حتی در تضاد با بقیه است. فمینیسم بسته به اینکه واقعیت زنان با کدام فرهنگ فمینیستی در ارتباط است، به مکاتب مختلفی تقسیم می‌شود. فمینیسم اصول گرا یا فرهنگی، هستی کمابیش یا کاملاً زنانه ای را مد نظر دارد که مبتنی بر بدن زن و ریتم های آن، رابطه زنانگی با مادری و به ویژه یک ترکیب روحی، احساسی وفکری زنانه است. این تمایز زنانه غالباً به اعتبار اموری بیشتر مردانه ارزش گذاری می‌شود. از این رو، اِلن سیسو وجود یک نوشتار زنانه را ضروری می‌پندارد؛ شیوه ای بیانی که به ریتم‌ها و شهود فطری خاص زنان پایبند است- گرچه شاید مردان را نیز به خود جذب کند.

فمینیسم ماده گرا زنانگی را نه فطری، که محصول شبکه ای از نیروهایی چون طبقه یا نژاد می‌بیند. زنان متشکل از گروهی یکدست

نیستند، بلکه اغلب با هم متفاوتند. به نظر می‌رسد که علایق یک زن فقیرسیاه پوست با علایق یک زن سفیدپوست و ثروتمند کاملاً یکی نباشد. فمینیسم ماده گرا قائل به ماهیت زنانه مشترکی برای همه زنان نیست و آن را ایده ای اجباری و محدودنگر می‌بیند.

این وضعیت با نظریه فمینیستی زنان رنگین پوست پیچیدگی بیشتری پیدا می‌کند. نظریه ای که زنان سفید پوست را گروه سلطه گری می‌بیند که خود را سخن گوی همه زنان می‌پندارند. بخش زیادی از فمینیسم، به ویژه آثار زنان رنگین پوست، به موضعی می‌پردازد که از آن هرکس با افرادی که به نیابت از دیگران سخن می‌گویند به گفتگو می‌پردازد و او را به پرسش می‌گیرد. سو اِلن کیس باب بحث در مورد زنان رنگین پوست را چنین باز می‌کند:

چون این توصیف از طرح و موضع زنان رنگین پوست نوشته مؤلفی سفید پوست است، به ناچار این گفتار با تجاربی واقعی که این وضعیت را شکل داده اند، فاصله دارد. این فاصله عینی نیست، امّا تصویری از برتری نژادی و طبقه اجتماعی را منعکس می‌کند. نویسنده سفیدپوست نمی‌تواند‌از تجربه سرکوب نژادی یا از دید یک اقلیت نژادی بنویسد. پس لاجرم مفهوم ترکیب درونی چنین اقلیتی را و مفهوم رویارویی آن با فرهنگ غالب سفید پوست

را از قلم می‌اندازد. به علاوه، این فاصله در بررسی فمینیسم و تئاترمعضلات اساسی در زمینه نقد به بار می‌آورد.

رابطه زنان رنگین پوست با مردان رنگین پوست و گفتمان مسلط

سفیدپوستان، نسبت به رابطه زنان سفیدپوست با قانون کلی (مردانه) نژاد سفید متفاوت است. صدا و نظرگاه زنان رنگین پوست حتی بیش از زنان نژاد سفید، از فرهنگ غالب زدوده شده و به همین خاطرآنان برای ابراز صدا و نظرگاه خود تلاشی متفاوت را در پیش گرفته اند. همچنین فمینیسم سیاه پوستان مدعی است که خود این نظریه نیز بخشی از یک گفتار انحصاری نژاد سفید است که ربطی به تجارب زنان سیاه پوست ندارد.

فمینیسم همجنس گرا عامل دیگری به این مناقشه می‌افزاید و دیدگاه های جدیدی را درمورد هویت جنسی، دگرجنس گرایی، نگاه بی شرم مردانه، بازنمایی زنان، و مبادله زن در اقتصاد مردسالار مطرح می‌کند. نظریه همجنس گرایی زنان در خوش بینانه ترین شکل خود مدعی است که روابط همجنس گرایانه ازسرکوب مردسالاری، بازنمایی، و نگاه بی شرم مردانه در امان است. (البته همه زنان همجنس گرا موضع یکسانی ندارند. دستاورد یک زن آسیایی همجنس گرا و تهیدست با یک زن همجنس گرای سفیدپوست و ثروتمند متفاوت است).

ترزا دو لورِتی، نظریه پرداز سینمای زنان همجنس گرا، از مسایلی که گریبان گیر حوزه فعالیت و تفکر همجنس گرایی زنان است، سخن به میان می‌آورد. مسایلی که در پی نشان دادن گرایشهای جنسی متفاوت در میان همجنس گرایان زن و در بافت سلطه گر "همجنس گرایی" مردانه و دگرجنس گرایی هنجارمند مردان است که

خصوصیت بارز آن بی تفاوتی(اعم از بی اعتنایی و عدم بصیرت توأمان) نسبت به آنچه خارج از هنجارهای آن وجود دارد، می‌باشد. او در این رابطه چنین می‌نویسد :

نویسندگان و هنرمندان زن همجنس گرا به اشکال گوناگون یا در جستجوی راه گریز، انکار و فرارَوی جنسیت بوده اند و یا شکل افراطی آن را به نمایش گذاشته اند و به ثبت امور جنسی در شکلهای رمزی، تمثیلی، واقع گرا، هرزه و یا دیگر شیوه های بازنمایی که از راه بردهای متفاوتی تبعیت می‌کنند، پرداخته اند.

ژیل دولن شیوه ای را که در آن دگرجنس گرایی، بازنمایی همجنس گرایی زنان را (به دلیل تقبیح یا تحریک اخلاقی و یا هر دو) تحریف و با خود همگون می‌سازد، مورد تأکید قرار می‌دهد. وی اخیراً نه تنها شکستن عرف بازنمودی نگاه بی شرم مردانه را لازم می‌بیند، بلکه بر اهمیت نمایش آشکار رفتارهای جنسی زنان همجنس گرا به عنوان شیوه ای "واقعاً اصول گرایانه" و" کاملاً متعادل" برای براندازی و زیرپا گذاشتن وضع موجود تاکید می‌نهد.

چون در بافت زیبایی شناسی سنتی، همجنس گرایی زنان و مردان امری کاملاً بی مورد - نامتصور، باورنکردنی و نادیدنی ــ است، سنت شکنانه ترین کار در این برهه تاریخی، بازنمایی افراطی آن در گروه‌های دریافتگر مسلط و حاشیه‌ای است. به نظر می‌رسد هرزه نگاری بی پروا، انتخابی راهگشا برای کار در زمینه اختلالات فرهنگی است.

خانم دولن در این مقاله آشکارا و با شدت هرچه تمامتر با آنچه «فمینیسم هرزه ستیز سلطه گر» می‌نامد مقابله می‌کند؛ با فمینیسمی که هرزه نگاری را هم برای بسیاری از زنان دردآور می‌داند و هم تهدیدی واقعی برای همگان می‌شمارد ـ دو ادعایی که دولن با آنها با سردی و بی اعتنایی برخورد می‌کند. او همچنین مخالف بازنمایی «سبک زندگی» بهنجار شده (بورژوایی)، روابط (تک همسرانه) و میل جنسی کمرنگ شده اوست.

در اینجا ما شاهد تفاوتی کلی بین فمینیسم تندرو، میانه رو، همجنس گرا و انواع دیگریم. لیزبِث گودمن که متعلق به گروه تندروها است، می‌نویسد: «در واقع بیشترین مکاتب فمینیسم به لحاظ نظری و بیشترین تئاترهای فمینیستی به لحاظ عملی بر سر مفهوم "جریان غالب" اختلاف نظردارند. اما صدور قانون کلی و تولید جریان غالب در تئاتر فمنیستی اموری نامتداول اند».

منبع:

کتاب «تئوری تئاتر: یک مقدمه»، نوشته مارک فورتیر، راتلج، ۲۰۰۳

زنان، تئاتر و علم اخلاق آکادمی

سیمون شفرد و ما یک وایس
برگردان: آی سان نورزی

اشاره: در سال ۱۹۸۱، نانسی‌اس. رینهارت جنبش فمینیسم را بر مطالعات تئاتر آمریکایی از زمان پیشرفت جنبش‌های زنان، بازنگری کرد و دریافت که این جنبش تا کنون در پس نظام‌های دیگر، عقب مانده است. بنابراین، در حالی که فمینیسم تقریباً از ده سال قبل پیشرفت‌های جدیدی را در مطالعات سینمایی القا کرده بود، اما، هم در تاریخ تئاتر و هم در نقد تئاتر، کاملاً جدید به نظر می‌آمد و اکنون محققان تئاتر، مدل‌هایی از دیگر نظام‌ها، مثل سمیولوژی از مطالعات فیلم را بعد از یک دهه پس از آغاز آن جنبش وارد این حوزه (تئاتر) می‌کنند.

مسئله برخلاف پیشرفت تئاتر فمینیستی زنده در سال ۱۹۷۰ به عنوان بخشی از سیاست، همان‌طور بود که پیش‌تر قضیهٔ «آزادی سیاه» در سال ۱۹۶۰ اتفاق افتاده بود.

رینهارت سه دلیل پیشنهاد می‌کند؛ ابتدا اینکه، فیلم و مطالعات رسانه‌ای به وسیلهٔ داشته‌های انتقادی، از نظام‌های گذشته، مختل نشدند، و برعکس بدین‌سان به چشم اندازها و جدال‌های جدیدی باز شدند؛ دوم آنکه، کلاً استثمار زنان در یک رسانه برای جلب توجه دیدگاه‌های انتقادی، اصلی بسیار آزاد است؛ و سوم آنکه، تئاتر لزوماً، با ارائه یک تعریف، هنری عمومی، اجتماعی و مردسالارانه است. این دلیل سوم که به جهت دیرکرد انتقادی؛ مطرح می‌شود همچنین دروازه‌ای برای فن انتقادی، نیز، محسوب می‌گردد: «عمل عمومی غالب (مردسالارانه) هم در روی صحنه و هم در حوزهٔ دریافت تماشاگر، بر دنیایی مردانه اصرار دارد که در آن زنان یا در حاشیه‌ها کنار گذاشته شده‌اند و یا اینکه با قیافه‌ای مردانه به جای مردان،

جایگزین شده‌اند. »

جیل دولان یک دهه بعد، توانست به دگرگونی سریعی از «زمینهٔ انتقادی و خلاقانه» در مورد تئاتر فمینیسی برسد و مطالعات پیوسته‌اش در این دو دهه (اواسط ۱۹۷۰) را از روزنامهٔ دراماریویو به عنوان بخشی از «اجرای موطنی تجربی و آکادمیک» در نیویورک تجسم بخشد؛ این در حالی است که حس هوشیارانه نسبت به نیاز رسیدن به نظم و امور منظم در هرپ دو محدوده، تصدیق می‌شود. در یک محدوده، زمانی مشخص طبق نظریه‌های تاریخ‌دانان، نگرانی‌های اولیه تئاتر، با تأکید بر جریان اصلی فمینیست، در رابطه با اجرای نمایش توسط زنان بوده است.

اما، همان‌طور که پساساختارگرایی، پیشرفت کلی را در آکادمی به دست آورد و مخصوصاً از آنجا که روان کاوی به عنوان وسیله‌ای قدرتمند تشخیص داده شد، پرداخت‌ها از بیوگرافی به بازجویی دربارهٔ نوع، جنسیت و نژاد تغییر یافت. این تأکید جدید، در سلسله‌ای از سؤال‌ها در مورد شکل، متن، تاریخ و... نیز باز نمود به وجود آورد.

در حالی که فمینیست‌ها، در کل دههٔ ۸۰ بدین سان در تأثیرگذاری یک تغییر جهت در مقابل مدل‌های تئوریکال در تئاتر و مطالعات اجرا، سودمند بودند اما کماکان با خصومت و مخالفت روبه‌رو می‌شدند. سو ـ الن کِیس در سال ۱۹۹۰، کتاب پرفورمینگ فمینیسم را چاپ کرد. این کتاب منتخب مجموعه مقالاتی بود که بیشتر از «نشریهٔ تئاتر» به‌عنوان نشریه‌ای خانگی از سازمانی برای تئاتر در سطحی بالاتر

استخراج شده بود. کیس ادعا می‌کند که این نشریه به دلیل تأکیدش برای «تئوری و مخصوصاً تئوری سیاسی» در طول مدت چاپ و انتشارش مورد انتقاد قرار گرفته است. «جدایی میان تئوری و تاریخ» در نشریه آثه، و اداره‌های تئاتر، هنوز هم ادامه دارد. گروهی ادعا می‌کنند که حرکت به سوی نظم در رشته‌های مختلف علمی، درستی «مطالعات تئاتر» را به عنوان یک نظام تهدید می‌کند.

در کنار مخالفت‌های ایدئولوژیکال ذکر شده نسبت به فمینیسم و نگرانی‌های مربوط به صحت این نظام‌ها، که با تاریخچه‌ای طولانی به فن انتقادی فمینیستی مربوط می‌شود، کیس در مورد این سؤال که «چرا تئوری فمینیست، دیر وارد مطالعات تئاتری شد؟» دلایل تاریخی ـ منطقه‌ای بیشتری می‌آورد. نقد تئاتر بیشتر در بخش‌های انگلیسی پیشرفت کرد؛ یعنی در جایی که تأکید غالباً بر متن نمایش بود (به ویژه از دوران رنسانس به بعد). بخش‌های تئاتری نسبتاً جدید بودند و در آمریکا هنوز هم آموزش به شاغلان تئاتر با توجه به عملکرد اولیه آن‌ها مورد حمایت قرار می‌گرفت. این شاخصه فقط با تاریخ تئاتر، به عنوان مهم‌ترین بخش، از مطالعات آکادیمک توأم می‌شود\ اگر چه هم فمینیسم و هم روش‌های انتقادی دیگر به متن‌ها و تمرین‌های معاصر در سال ۱۹۹۰ هنوز هم به صورت «موقعیتی حاشیه‌ای و طاقت فرسا» ساکن بودند.

فمینیسم، تراژدی‌ها و آکادمی مردسالارانه

رینهارت، استدلال می‌کند که در تئاتر، جدا کردن جنس مذکر از محیط عمومی بیشتر در مورد تراژدی‌ها صحت دارد. او این سئوال را مطرح می‌کند که چرا چنین مدل مغرضانه‌ای، همچنان که در مورد ارسطو وجود دارد، باید آکادمی را برای مدتی طولانی، تحت تأثیر و سلطهٔ خود قرار دهد. جواب این سؤال دو بخش دارد: اینکه ارسطو برای جامعهٔ مردسالارانهٔ قدیمی در اوضاع شهری یک سخنگوی پارادیگمتیک است؛ و اینکه آن تحقیق دانشگاهی قدیمی در همان خاک ریشه دارد. مفهوم اصلی یونانی دانشگاه از جدالی زنده در خلال بحثی میان استاد و شاگرد حاصل شده است. رینهارت استدلال می‌کند که این مسئله نه تنها با آموزش شهروندان مرد یونانی در جنگی فیزیکی همراه است، بلکه با تراژدی ارسطویی، که تا به امروز شبیه بسیاری از نمایشنامه‌های خطی و قدیمی غربی است، بر اساس سقوط و نابودی به یک نقطهٔ اوج و نتیجه، منتهی می‌شود و هر چیز متناقض یا غیرضروری، مستدلا جنس زن، را کنار می‌گذارد. رینهارت، در ادامهٔ نقل قول آدرین ریچ از دیدگاه والتر. جی اُنگ را در مورد ممارستی مغرضانه ذکر می‌کند که آکادمی را تا دورهٔ رمانتیسم تحت سلطهٔ خود قرار داد.

ارسطو، به صراحت، زنان را به عنوان قهرمان تراژیک، کمتر از مردان، موجّه و مناسب می‌داند. کیس در «قمینیسم و تئاتر» (۱۹۹۸) این‌طور بیان می‌کند، در حالی که دیتی رامب از گروه همسرایان،

متشکل از زنان و مردان، استفاده کرده بود جشنواره‌ها حالت مسابقات نمایشی‌ای را پیدا کردند که در آن‌ها فقط از مردان استفاده شده بود و حتی اگر زنی در میان تماشاگران وجود می‌داشت به نظر می‌رسید که بیشتر موقعیت حاشیه‌ای داشته باشد. آن گونه که کیس گزارش می‌کند، تاریخ‌دانان فمینیست، این چنین استدلال کرده‌اند که اخراج پایه‌ای زنان از نمایشنامه که به عنوان عرصهٔ سیاسی و زیبایی شناسانه رفتار جنسی در حمایت از امتیازات و محدودیت‌های اجتماعی در آتن، مدوّن و رسمی شد از ویژگی‌های قرن پنجم بود. تئاتر یکی از چندین سازمان و شکل‌های قرن پنجم بود. تئاتر یکی از چندین سازمان و شکل‌های فرهنگی است ـ شامل قانون، مذهب، معماری، جنسیت، خانواده و یادگیر ـ که متضمن یک تغییر مکان در مقابل موقعیت مردسلارانه است. کیس پارامترهای ایدئولوژیکال و اجتماعی اقتصادی این تغییر مکان را بازنگری می‌کند. مردان، خانواده‌ها را سرپرستی و درآمد را تأمین می‌کنند. فرد، وابسته به اصل و نسب مرد بود. و زنان موضوعاتی برای مبادله در ازدواج بودند. زنان در این موقعیت‌ها به طور فرهنگی بی‌اهمیت معرفی شدند و نادیده گرفتن آنها، فضاهای خالی را برای تمرکز بر موضوعات مردانه فراهم می‌کرد. یادگیری و قدر دانی از هنر، که هر دو به عنوان «لذت تقلید هنر از واقعیت» تعبیر شده‌اند، برای جمعیت مردان فرض شده بود و این موضوع را به دنبال داشت که نمایشنامه تا زمانی که زنان «قدرت انتخاب» نداشته باشند، ممکن است «هیچ نقشی» برای آن‌ها نداشته باشند، ممکن است «هیچ

نقشی» برای آن‌ها نداشته باشد و «زن، به عنوان قطب مخالف مرد» برای بازداشتن و تعیین حدود زنان از نظر امتیازات مرد، شکل گرفت.

داستان‌های اسطوره‌ای، که در مورد جلوگیری از مسائل نژادی (زمینی، زنانه) روایت می‌شدند برای تصدیق تغییر جهت فرهنگی بودند. رینهارت و کیس در مورد «اورستیا» «اشیل» «میلت» (۱۹۷۲) و دیگران، به عنوان افسانه‌ای برای «پولیس» از «میلت» (۱۹۷۲) پیروی کردند و با سرپرستی و تدبیر «آتنا» به وسیلهٔ عدالت تازه وضع شدهٔ منطقی، کینه‌توزی غیرمنطقی و غضب‌های زنانه فرونشانده شدند. . بنابراین، شماری از موضوعات، از این انتقادات ضد مردسالاری به وجود آمد. این موضوع سؤالاتی بنیانی را در مورد تئاتر غربی به عنوان شکل کلی ـ به وجود می‌آورد. در مورد نمایشنامه‌ها، می‌توان چنین بحث کرد که هر فرهنگی که به آن‌ها ارزش می‌دهد، به طور فعال در متن مردسالارانهٔ مشابهی شرکت می‌کند.

رینهارت، اظهار می‌کند که اگر ما از مدل ارسطو برای تفسیر ادیپ شهریار، استفاده کنیم، نیازمندیم که هم نمایشنامه و هم نسخه‌های ارسطو را درک کنیم که هر دو جدال منطق مرد را برای کنترل فرض غیرمنطقی بودن زن، نشان می‌دهد.

هفت سال بعد از بازنگری رینهارت، کیس توانست محققان فمینیست را برای پیوند دادن تمرین، متن و پیش زمینهٔ فرهنگی، در روشی جدید که تا آن زمان رشد کرده بود دعوت کند.

رشد فمینیسم مادی گرا، به طور دقیق، هم در تئاتر و هم در

مطالعات تئاتری، برای نقد، به عنوان سازمان‌های مردسالارانه به کار گماشته شده در باز تولید روابط قدرت تقسیم جنسیتی شکل گرفت. در ادامه، ما به تقسیمات بین خود فمینیسم و تحلیل مغرضانهٔ آن‌ها در فرمول منصب گرایی خواهیم پرداخت. نگرانی‌هایی که در این رابطه مطرح می‌شود به رفتارشناسی انتقادی، روش‌هایی که در آن تئوری به وسیلهٔ فردها و جمع‌ها فراهم شده و به ارتباط با «اجرای هویت» مربوط است.

علم اخلاقیات فمینیستی و وضعیت شغلی

جیل دولان در جریان کنفرانسی که در سال ۱۹۹۴ در شیکاگو داشت مشاهده کرد که زنان متکبر و یاغی و برنامه تئاتر، هر دو به صورت متضاد به رسمیت شناخته شدند، او این تمرکز جدید و متناقض را از دو زاویه مورد بررسی قرار می‌دهد: ابتدا اینکه، از وقتی متن‌ها و آثار فمینیستی به مقوله‌های مناسبی تبدیل می‌شود، منتقدان فمینیستی به تجدید نظر در برخوردشان نیاز پیدا می‌کنند؛ دوم اینکه، به دلیل به دست آوردن اصل موضوع باید برای مشکلات خاص همهٔ هویت‌ها، اجتماع‌ها، مکان‌ها و روش‌ها، یک پیش زمینه به دست آورد. بنابراین، سؤالاتی نظیر «فمینیست‌ها چه می‌کنند؟»، «چه چیزی را فراموش می‌کنند؟» و «به چه کسی خدمت می‌کنند؟» باید متناوباً فراموش شود. فعالیت نمادین، برای چنین پیش زمینه‌ای، نقدی نوع شناسانه بود که از اواسط سال ۱۹۸۰ گسترش یافت. به عنوان مثال،

متوان به شناسایی و تطبیق موجز گیل استین در سال ۱۹۹۰ به فمینیسم‌های «فراط گرایانه» «آزادی‌خواهانه» و «مادی گرایانه» اشاره کرد. تفاوت اساسی دیدگاه استین دربارهٔ سیاست تجزیهٔ زن‌ها از مردها که بر مسلم دانستن خصوصیات و کیفیت‌های قهرمانی شخصیت مفروض است اساساً زنانه‌اند (افراط گرایانه). پیگیری زنان، برای برابری با مردان بر اساس انسانیتی بین همهٔ ابنای بشر تقسیم شده است (آزادی‌خواهانه) و تمرکز بر جنسیت، همان گونه که به طور فرهنگی ایجاد شده، بر ارتباطی ضروری با طبقهٔ چپ گریان سیاسی دلالت می‌کند اگر چه باید اعتراف کرد بحثی که در بالا به آن اشاره کردیم در مورد یونان باستان، معلق در میان مادی گرایی و افراط گرایی و سخنرانان واقع گرا، و ذاتی فمینیسم بیان شده است.

موضوعاتی مثل مقولهٔ استین نه تنها مغرضانه مورد انتقاد قرار گرفتند، که حتی بر اساس روش های تشکیلاتی سیاسی توسط زنان متوسط رد شد. نقد در نشریات متعدد سال‌های ۱۹۸۰ به وسیله زنان اعتبار بیشتری به دست آورد. چند کیس با یک نگاه در گذشته (سال ۱۹۸۰) چند موضوع و محدوده را ترسیم می‌کند که پاسخی آکادمیک را نتیجه می‌دهد. نقطهٔ مرکزی در بحث او، ارتباطی منطقی بین دولایهٔ تئوریکال بزرگ فمینیستی ـ مادی گرایی فراساختاری و روان کاوی ـ در مطالعات تئاتری فمینیستی در طول سال ۱۹۸۰ است.

یک منظر وابسته به روان کاوی، که در سیاست جنسیتی گسترش پیدا کرد، مقالهٔای انتقادی بودکه وجود زنان را نادیده می‌گرفت. این

مقاله، راهی است که اکنون فمینیست‌ها مادی گرا، از فراساختاری، برای بی‌ثبات کردن مقوله‌های مادی گرایی مرسوم مثل «طبقه» استفاده می‌کنند. اما علاوه بر این، روان کاوی الگوهای واقع گرا و ذاتی متمایل به فمینیسم افراطی را هم، ارائه می‌کند که از طرف دیگر به انتصاب مفهومی واحد، و استثنائی از زن، منجر می‌شود بنابراین، روشن است که بین روان کاوی واقع گرا و ذاتی فمینیستی و فمینیسم مادی گرا فراساختاری، گراهای مادی گرا مقوله‌های فمینیستی واقع گرا استثنایی، را بی ثبات می‌سازد و این کارشان همچون یک پراکسیس فعال و پایدار است، آن‌ها به لحاظ حقوق سیاسی به برخوردی جدی نیاز دارند. «کیس» منطق بین دو نمونه، در استعارهٔ حرکت را مشاهده کرد. این منطق به طور پارادو کسیکال از ممانعت و نیروی انگیزهٔ این منطق با گسترش ایدهٔ نقد فمینیستی و وضعیت شغلی کمک بزرگی بود که همان طور که در بالا آمد توسط مبارزهٔ برتری جویانهٔ فمینیستی سفید، برانگیخته شد. اجرای یک موقعیت انتقادی به طور هم زمان به یک اندازه بر وضع کردن قرار داد و نابود مادی گرایی اصرار دارد و به موجب آن کیس می‌نویسد: «که این‌ها درستی و میزان تأثیر گذاری اجرا را سهل می‌سازد. این موقعیت یا وضعیت، به استراتژی تاکتیکی یا چیزی که گایاتری اسپیواک آن را «عمل» می‌نامد، تغییر پیدا می‌کند. بنابراین فطرت گرایی که تعهدی پایه‌ای به فن انتقادی را نتیجه می‌دهد با اقتباسی برجسته، از موضوعی محکم که در جهت اهداف سیاسی خاص قرار می‌گیرد جفت‌وجور می‌شود. همچنین کارسون، پیش بینی

کرد که گروه‌هایی از مردم ستم دیده، مثل همجنس بازان، سیاه‌ها و...به طور منطقی در وضعیت استراتژیک فطرت گرایی غرق خواهند شد. «جانله رنیت» پیش‌بینی می‌کند که گونه‌شناسی استین از آزادی خواهی، افراطی گرایی و فمینیسم مادی گرایانه برای دانشجویان تازه‌کاری که در دورهٔ لیسانس تئاتر فمینیستی و نقد را مطالعه می‌کنند مورد استفاده قرار می‌گیرد. ضمن اینکه همواره در مورد احتمال نامناسب بودن آن هم هشدار داده می‌شود. این در حالی است که روش فوق، برای مطالعه نقدهای فمینیستی اخیر، چارچوبی مناسب را فراروی دانشجویان می‌گذارد. در عین حال مهم‌ترین آسیب این روش، این است ه فقط برای ایجاد پیش زمینهٔ خاصی از ادراک، برای برخی از افراد، دانشجویان ممتاز، گسترش پیدا می‌کند. دولان به این قضیه اعتقاد دارد که یک شخص با پیوستن به یک دانشگاه در واقع وارد قلمروی از مباحثه می‌شود؛ «چه مقدار از تمرین، یک نمایش را وارد چارچوبی مناسب می‌کند؟» و «چقدر می‌تواند حکایت‌های مختلف را تقویت کند و بپروارند؟»

بخش۲

معرفی برخی بانوان نویسنده در جهان

ماریا آیرین فورنس

برگردان: علی پورعیسی

اشاره: آن چه می‌خوانید برگردان سه نوشتار در باره زندگی،آثار و سبک نمایشنامه نویس معاصر ماریا آیرین فورنس است. این بانوی مُدرس نمایشنامه‌نویسی، برگردان و یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان و کارگردانان تئاتر معاصر امریکا است که نُه بار برنده جایزه اوبِی شده است.

شرح حال فورنس

مارک رابینسون

ماریا آیرین فورنس در چهاردهم مه ۱۹۳۰ در هاوانا ی کوبا متولد شد. او در سال ۱۹۴۵ به عنوان مهاجر، وارد نیویورک و در سال ۱۹۵۱ تبعه آنجا شد. او در سال ۱۹۵۴ به یادگیری نقاشی با هانس هافمن در نیویورک و شهر پروویِنس پرداخت و بعد به پاریس رفت و در سال ۱۹۵۷ به نیویورک بازگشت و به عنوان طراح پارچه شروع به کار کرد. در سال ۱۹۶۱ اولین نمایشنامه‌اش را با نام بیوه نوشت و این نمایشنامه‌اش را به نام بیوه نوشت و این نمایشنامه در سال ۱۹۷۸ توسط دانشگاه مکزیکو برای رادیو تولید شد. او در سال ۱۹۶۳ نمایشنامه آنجا! تو مُردی! را نوشته که بعداً به قصر تانگو تغییر نام داد و توسط اکتورزورک شاپ در سن فرانسیسکو اجرا شد.

او در همان سال، عضو انجمن نمایشنامه‌نویسان اکتورز استودیو در

شهر نیویورک شد. قصر تانگو در سال ۱۹۶۴ توسط اکتورز استودیو اجرا شد. در سال ۱۹۶۵ نمایشنامه زندگی موفقیت‌آمیز ۳ را نوشت و این نمایشنامه با تولیدی مشترک فایرهاوس تیاتر در مینه‌سوتا واپن‌تیتر در نیویورک به روی صحنه رفت. در همین سال، گردشگاه را می‌نویسد و این نمایشنامه در جادسون پوئتس تیاتر اجرا می‌شود و در همین سال، اولین جایزه ادبی را برای نگارش گردشگاه و زندگی موفقیت‌آمیز ۳ دریافت می‌کند. در سال ۱۹۶۶ نمایشنامه دفتر کار را می‌نویسد که در برادوی اجرا می‌شود. او در سال ۱۹۶۷ نمایشنامه عروسی ویتنامی را می‌نویسد که برای هفته هنرهای رنجیده در کلیسای واشنیگتن اسکوئرمتدیست اجرا شد.

او در همین سال نمایشنامه عید تبشیر را می‌نویسد و در جادسون پوئتس تیاتر در نیویورک بر روی صحنه می‌رود و همچنین نمایشنامه زندگی موفقیت‌آمیز ۳ مجدداً به عنوان مرور در همین سال اجرا می‌شود. فورنس در سال ۱۹۶۸ دکتر خیئل را می‌نویسد و این نمایشنامه توسط ویلج گیت (نیویورک)، نیودراماتیستس (نیویورک) و جادسون پوئتس تیاتر به روی صحنه می‌رود. نور سوزان سرخ را در همین سال می‌نویسد و این تیاتر آن را در زوریخ، میلان و کوپنهاگن اجرا می‌کند و در سال ۱۹۶۹ در نیویورک توسط لاماما به روی صحنه می‌رود. در همین سال رویای مالی را می‌نویسد و توسط نویدراماتیستس ارجا می‌شود و همچنین در سال ۱۹۷۳ توسط نیویورک تیاتر استراتجی به روی صحنه می‌رود.

در سال ۱۹۶۹ نمایشنامه گردشگاه توسط پرومنید تیاتر در نیویورک اجرا می‌شود. در سال ۱۹۷۲ یکی از مؤسسان نیویورک تیاتر استرانجی می‌شود و نمایشنامه نفرین خانه لنگستون را می‌نویسد که توسط تماشاخانه سینسیناتی در پارک به روی صحنه می‌رود. آرورا (سپیده‌دم) را در سال ۱۹۷۴ می‌نویسد و توسط نیویورک تیاتر استرتجی اجرا می‌شود.

از سر تا پا را در سال ۱۹۷۵ می‌نویسد و توسط آی ان تی ای آر در نیویورک روی صحنه می‌رود. نمایشنامه شستن را در سال ۱۹۷۶ می‌نویسد و در تئاتر نیوسیتی در نیویورک اجرا می‌شود. در سال ۱۹۷۷ نمایشنامه ففو و دوستانش را می‌نویسد و در نیویورک تیاتر استرتجی اجرا می‌شود و مجدد در سال ۱۹۷۸ در امریکن پلیس تیاتر در نیویورک به روی صحنه می‌رود. در همین سال لولیتا در باغ را می‌نویسد و در آی‌ان‌تی‌ای‌آر اجرا می‌شود. در همین سال برای نگارش و کارگردانی ففو و دوستانش جایزه ادبی را دریافت می‌کند. در سال ۱۹۷۸ نمایشنامه ادامه تحصیل را می‌نویسد و در جشنواره نمایشنامه‌نویسان پادوا هیلز اجرا می‌شود و در همین سال در آی‌ان‌تی‌ای‌آر کارگاه نمایشنامه‌نویسی برگزار می‌کند.

در سال ۱۹۷۹ چشم‌ها بر حرم را می‌نویسد و در آی‌ان‌تی‌آی‌آر اجرا می‌کند و جایزه ادبی را برای کارگردانی این نمایشنامه دریافت می‌کند. در سال ۱۹۸۰ نمایشنامه اولین براون که مانند یک دفترچه خاطرات است را می‌نویسد و در تئاتر نیوسیتی اجرا می‌شود. در همین

سال عروسی خون نوشته لورکا را اقتباس می‌کند که در آی‌ان‌تی‌ای‌آر به روی صحنه می‌رود. روز امالهالند و امیلیا پاردوبازان می‌نویسد و در تئاتر نویسیتی اجرا می‌شود.

نمایشنامه زندگی، یک خواب است را در همین سال از نوشته کالدرون دولاپارکا اقتباس می‌کند و در آی‌ان‌تی‌ای‌آر اجرا می‌شود. در سال ۱۹۸۲ نمایشنامه تبعیدی نوشته اناماریا سیمو را در آی‌ان‌تی‌ای‌آر کارگردانی می‌کند و در همین سال به خاطر دست‌آوردهای مداوم جایزه ادبی دریافت می‌کند. در سال ۱۹۸۳ نمایشنامه دانوب را می‌نویسد و در تئاتر نیوسیتی اجرا می‌شود و مجدد در سال ۱۹۸۴ در امریکن پلیس تیاتر به روی صحنه می‌رود. لجن را در همین سال می‌نویسد و در تئاتر نیوسیتی اجرا می‌شود.

نمایشنامه سریتا را در سال ۱۹۸۴ می‌نویسد و در ای‌ان‌تی‌آی‌آر به اجرا درمی‌آید. در همین سال برای نگارش و کارگردانی نمایشنامه‌های دانوب، سریتا و لجن جایزه اوبی دریافت می‌کند. در سال ۱۹۸۵ نمایشنامه اداره زندگی را می‌نویسد که در تئاتر نیوسیتی به روی صحنه می‌رود و هوای سرد را با اقتباس از نوشته ویرجیلو پینرا می‌نویسد و در آی‌ان‌تی‌ای‌آر اجرا می‌شود. در همین سال برای نویسندگی نمایشنامه اداره زندگی جایزه اوبی را دریافت می‌کند. و همچنین جایزه ادبیات از آکادمی امریکا و مؤسسه ادبیات و هنرها را دریافت می‌کند. در سال ۱۹۸۶ نمایشنامه عشاق و حامیان را می‌نویسد و در آی‌ان‌تی‌آی‌آر به اجرا درمی‌آید.

دادرسی ژاندارک در باب ایمان را در همین سال می‌نویسد و در تئاتر نیوسیتی اجرا می‌شود. در همین سال نمایشنامه پایمال کردن را می‌نویسد که در اکتینگ کمپانی در مجموعه اقتباس‌ها از داستان‌های چخوف به نام باغ‌ها به روی صحنه می‌رود. همچنین نمایشنامه هنر را در همین سال می‌نویسد که توسط تئاتر نیوسیتی و آی‌ان‌تی آر به اجرا درمی‌آید. در سال ۱۹۸۷ نمایشنامه میدان ابینگدون را می‌نویسد و به عنوان پروژه و تولیدات زنان در امریکن پلیس تیاتر اجرا می‌شود.

در همین سال دایی وانیا نوشته چخوف را در کلسیکس استیج‌کمپانی در نیویورک و همچنین نمایش هداگابلر را در میلواکی رپر توری تیاتر کارگردانی می‌کند. در همین سال نمایشنامه گرسنگی را می‌نویسد و در آن گارد آترس در نیویورک اجرا می‌شود. جایزه اوبی را به عنوان بهترین نمایش برای نمایش میدان ابینگدون در سال ۱۹۸۸ دریافت می‌کند. در سال ۱۹۸۹ پس چه اهمیتی می‌توان برای چنین شبی قائل شد؟ که تترالوژی نمایشنامه‌های ابله، جوانی، شهوت و گرسنگی است، را می‌نویسد. این نمایشنامه بعداً به چه اهمیتی می‌توان برای چنین شبی قائل شد؟ تغییر نام می‌دهد و با همین نمایشنامه نامزد دریافت جایزه پولیتزر می‌شود. این نمایشنامه در میلواکی رپرتوری تیاتر اجرا می‌شود و چند سال بعد در سال ۱۹۹۰ در ترینیتی رپرتوری تیاتر در شهر پراژویدنس کرسی‌نشین استان رود ایلند آمریکا به روی صحنه می‌رود.

در سال ۱۹۹۰ رفتن به نیوانگلند ۵۹ نوشته اناماریا سیمو را در

آن‌ان‌تی‌ای‌آر کارگردانی می‌کند. در همین سال سایه یک مرد نوشته چری موراگا را در یوریکا تیاتر و براوا! را در سانفرانسیسکو کارگردانی می‌کند. او در سال ۱۹۹۲ اسکار و برتا را می‌نویسد که در مجیک تیاتر در سانفرانسیسکو اجرا می‌شود. در همین سال نسخه اسپانیایی نمایشنامه میدان ابینگدون به نام لاپلازا چیکا را می‌نویسد و در سن دیه‌گو رپرتوری تیاتر به اجرا درمی‌آید. در سال ۱۹۹۳ نمایشنامه آن شب را بیاور را می‌نویسد که در نیوسیتی تیاتر در سیاتل به روی صحنه می‌رود و در سال ۱۹۹۴ هست، نیست نوشته مانوئل پریراس گارسیا را در تئاتر نیوسیتی به روی صحنه می‌برد. در سال بعد نیز نمایشنامه‌ای از کریداد سویچ به نام هیچ‌جا اما اینجا را کارگردانی می‌کند که در سال آی‌ای‌تی‌آی‌آر به روی صحنه می‌رود. در سال ۱۹۹۶ نمایشنامه ففو و دوستانش را بازنویسی می‌کند و خودش آن را در ماهلنبرگ کالج در الن تاون پنسیلوانیا کارگردانی می‌کند.

او در سال ۱۹۹۷ تراینکاگنیا را می‌نویسد و در آی‌ان‌تی‌آی‌آر به روی صحنه می‌رود و نمایشنامه جوانی نیز مجدداً در تئاتر نیوسیتی به اجرا درمی‌آید. در همین سال نمایشنامه بالسروس را می‌نویسد و در فلوریدا گراند اپرا اجرا می‌شود. در سال ۱۹۹۸ نمایشنامه تابستان در گاسنسس را می‌نویسد که به عنوان پروژه و تولیدات زنان در جودیت اندرسون تیاتر در نیویورک به روی صحنه می‌رود. در سال ۱۹۹۹ به خاطر یک عمر فعالیت در عرصه نمایش، نمایش‌هایی از فورنس در سیگنچر تیاتر کمپانی در نیویورک به روی صحنه می‌روند.

ماریا آیرین فورنس سرانجام در سال ۲۰۰۵ دار فانی را وداع گفت.

عناصر سبک آیرین فورنس

راس وتستئون

بهار ۱۹۶۱، یک شب گرم شنبه، کافه فیگارو، آیرین و سوزان از آپارتمانشان در خیابان وست‌اند به ولیج آمده‌اند تا دوری بزنند و یک فنجان قهره بنوشند و ببینند آیا کسی آنها را به مهمانی دعوت می‌کند؟

آیرین به سرعت، ناآرامی و حواس‌پرتی سوزان را متوجه می‌شود و از او می‌پرسد: «موضوع چیه؟»

سوزان کمی احساس افسردگی می‌کرد و می‌گفت درباره چیزی نگران نیست.

ـ اما چرا؟ چه چیزی اذیتت می‌کنه؟

خوب، او می‌خواهد یک رمان بنوسید، اما قادر به شروع کردن نیست.

آیرین گفت: «من نمی‌دونستم که تو می‌خواستی یک رمان بنویسی.» آنها چندین ماه بود که با هم زندگی می‌کردند، آیرین نقاشی می‌کرد و سوزان در دانشگاه کلمبیا فلسفه درس می‌داد، اما چنین صحبتی قبلاً مطرح نشده بود.

ـ خوب، منتظر چی هستی؟

چیزهای معمولی، او می‌بایست اول آرامش خود را به دست آورد.

ـ چقدر احمقانه! اگه می‌خواب بنویسی، چرا یک گوشه نمی‌نشینی و شروع به نوشتن نمی‌کنی؟

سوزان خندید و گفت: «حتماً.»

ـ فکر می‌کنی، من شوخی می‌کنم! قهوه‌مون رو تموم می‌کنیم و به آپارتمان می‌ریم و تو شروع به نوشتن می‌کنی.

آیرین داشت خودشان را از برنامه‌شان دور می‌کرد، چون در آن لحظه یکی از دوستانشان آنها را به مهمانی دعوت کرد و گفت: « چرا نمی‌آیید؟»

سوزان گفت: « خیلی دوست داریم. » اما آیرین محکم گفت: «نه، ما باید بریم خونه و بنویسیم. »

وقتی به خانه برگشتند آیرین به سوزان گفت: «فقط می‌خواستم بهت‌نشون بدم که چقدر آسونه، من هم یه چیزهایی می‌نویسم. » او قبلاً هیچ چیز ننوشته بود، اما می‌خواست با این کار به سوزان کمک کند تا شروع کند. او تقریباً مثل یک پرستار بچه بود.

آنها در دو طرف میز بزرگ در آشپزخانه نشستند. سوزان دقیقاً می‌دانست چه کار باید بکند. او کار روی اولین رمانش را شروع کرد. آیرین نمی‌دانست در مورد چه موضوعی بنویسد، بنابراین آنی یک کتاب آشپزی برداشت، شانسی صفحه‌ای را باز کرد و تصمیم گرفت تا با اولین کلمات هر جمله، داستان کوتاهی بنویسد.

سوزان سونتاگ در هر شرایطی نویسنده می‌شد. برای او، شروع همان شنبه شب در کافه فیگارو کافی بود. اما ماریا آیرین فورنس هنوز فکر می‌کند اگر او و سوزان به آن مهمانی رفته بودند، آیا او یک نمایشنامه‌نویس می‌شد؟

ـ من همه انرژی خلاق باید و لازم را داشتم. من هیچ‌گاه واقعاً عاشق نقاشی نبودم. با این وجود اگر قرار نبود که به سوزان نشان می‌دهم که نوشتن چقدر آسان است و وانمود به نوشتن نکرده بودم، ممکن نبود هرگز به نوشتن فکر کنم.

در عرض چند سال سونتاگ یکی از معروف‌ترین اعضای تشکیلات روشنفکری شد و فورنس، نمایشنامه‌های زیادی نوشت. کارهای فورنس عملاً مسیر نامعلومی را طی کرده است. به ندرت نقدی در هفته‌نامه‌ها از او نوشته می‌شد، در روزنامه‌ها هم خیلی احمقانه از او مطلب چاپ می‌شد. در رسانه‌های الکترونیکی نیز کاملاً ناشناخته بود. نمایشنامه‌هایش نیز توسط اکثر مراکز فرهنگی اصلی کشور اجرا نشده بود و آن‌ها به ندرت گلچین شده بودند، با این وجود او خود را به عنوان یکی از دو نیم‌جین نمایشنامه‌نویسان با استعداد آمریکا در میان تماشاگران تئاتر وفادار و پرشور و حرارت تئاتر آف ـ آف ـ برادوی جای داد و همان‌طور که لندفورد ویلسون گفته: «او یکی از خیلی‌خیلی بهترین‌ها بود. باعث شرم است که او همواره در چنین گمنامی‌ای اجرا می‌کرده است. آثار او هیچ پیشینه‌ای نداشته و از چیزی گرفته نشده‌اند. او اصلی‌ترین در بین همه ما است.» آیرین فورنس نه تنها یکی از نویسندگان عصر طلایی آف ـ آف ـ برادوی است که زندگی در تئاتر را ادامه داده بلکه او تنها کسی است که هم فرم و هم محتوای آثارش را به طور رادیکالی دگرگون کرده است. در حقیقت فورنس قلب دوره خلاق بی‌رقیب تئاتر ما است.

او سه نمایشنامه برنده جایزه اوبی‌اش را در سال ۱۹۸۴ و یک نمایشنامه قبلی‌اش به همراه دو نمایشنامه جدیدش را در سال ۱۹۸۵ چاپ کرد و سه نمایشنامه جدیدش را در این فصل به چاپ رساند (عشاق و حامیان که مجلسی موزیکال بود، موسیقی آن را تیتو پونته ساخت و در آی‌آن‌تی‌آی‌آر اجرا شد و یک نمایش کوتاه در باغ‌ها در اقتباس‌های عصر چخوف نوشت که در لوسیل لورتل تیاتر اجرا شد) و یک سفارش نیز از امریکن نشنال تیاتر پیترسلارز برای فصل بعدی داشت و همچنین یک مجموعه برای چاپ در مجله هنرهای نمایشی و یک کتاب به نام آناتومی الهام در دست نگارش داشت.

اما تجربیات بسیاری که فورنس در فرم و محتوا انجام داده، کارش را بسیار جالب کرده است.

همچنین تغییر مداوم در سبکش که باعث شده تا کارش آن‌قدر زنده نگه داشته شود، صریحاً دلایلی هستند تا او خیلی کم شناخته شود. هیچ امضا یا علامت مشخصه‌ای از فورنس وجود ندارد تا توجه یک تماشاگر که به طور تصادفی تئاتر می‌بیند یا یک منتقد متوسط (منتقدی که همیشه یکی، دو نمایشنامه دیرتر متوجه می‌شود، کسی که تنها زمانی قادر به گفتن اینکه سم‌شپار تقلیدی‌ترین نمایشنامه کارنامه کاری‌اش را می‌نویسد) را به خود جلب کند. او هرگز مخاطبان زیاد و شانس اینکه مورد پسند مخاطبان قرار گیرد را نداشته است زیرا در آن زمانی که مخاطبان تئاتر شروع به عادت به کارش می‌کنند، او قبلاً به جلو حرکت کرده است.

همان‌طور که سونتاگ اشاره می‌کند، حتی او به طور ثابتی نیز

آوانگارد نیست. چگونه یک نمایشنامه‌نویس می‌تواند هم نویسنده ناهم‌گونی‌های عجیب و غریب نمایشنامه قصر تانگو (۱۹۶۳) و هم نویسنده منطق محض نمایشنامه دانوب (۱۹۴۸) که به طور حتم نمایشنامه‌ای ضد جنگ هسته‌ای در تئاترمان است، باشد؟ چگونه همان نمایشنامه‌نویس می‌توانسته هم وحشی‌گری‌ها و خشونت‌های مرگبار را در نمایشنامه اداره زندگی (۱۹۸۵) و هم ابزار مهربانی را در نمایشنامه عروسی ویتنامی (۱۹۶۷) تصور کند؟ عروسی ویتنامی یکی از آثار بی‌حد و مرز تخیل در پاسخ به جنگ در آسیای جنوب شرقی است. حتی کسانی که او را تحسین می‌کردند گاهی از چنین تغییرات متفاوتی در عقایدش دچار سردرگمی می‌شدند. عقیده‌ای در مورد نمایشنامه ژاندارک‌اش ارائه شده که نشان می‌دهد که این نمایشنامه ریشه در نوستالژی یکی از آثار معروف، عجیب و غریب و متناقضش به نام گردشگاه (۱۹۶۵) داشته است.

پولدار و معروف شدن؟ این آخرین چیزی بود که کسی می‌توانست به فورنس نسبت دهد، در حالی که فورنس می‌توانست با نوشتن یک گردشگاه دیگر یا سومی یا چهارمی بسیار پولدار و معروف شود. تکرار می‌توانست تغییرات ناگهانی او در زبان، شخصیت، فضا و زمان را بیشتر قابل درک کند و ارائه چنین تکرارهایی، آثار مبتنی بر سوررئالیسمش را ملموس می‌کرد. او نیز می‌توانست آرام‌آرام هم چون بکت و شپارد مخاطب خودش را داشته باشد و حتی ممکن بود با آثار شاد و یا آرام و تأسف‌آورش به یکی از نمایشنامه‌نویسان پولساز ما

تبدیل شود.

با این حال همان نمایشنامه‌نویس، هم قصر تانگو و هم دانوب، هم اداره زندگی و هم عروسی ویتنامی و ژاندارک و گردشگاه را نوشته است. به رغم چنین سبک متغیری، عناصر قطعی در دیدگاه فورنس به آزمایشات خود ادامه می‌دهند و تغییرناپذیر باقی مانده‌اند. از ابتدا نوشته‌های فورنس شامل فرآیندهای ناب‌سازی و برداشتن قراردادهای رفتاری و روان‌شناختی بودند که از رئالیسم یا واقع‌گرایی دور می‌شدند و به سوی نوعی هایپررئالیسم (چه به صورت فانتزی افراطی و چه با ارائه مدارک و اسناد) حرکت می‌کردند. از ابتدا اساساً نمایشنامه‌هایش با جست‌وجویی غریزی و ابتدایی، نه مطلقاً برای دستیابی به واژه‌نامه جدید تئاتری بلکه برای یافتن دستور زبان جدید تئاتر شکل گرفته‌اند.

در پایان امضای فورنس وجود دارد که پیچیدگی عاطفی در میان سادگی بی‌رحمی را نشان می‌دهد و همچنین امر اخلاقی را در میان کل تخیلات دراماتیک نشان می‌دهد.

بهار ۱۹۸۶، صبح گرم چهارشنبه. آزمایشگاه نویسندگان هیسپانیک آی‌ان‌تی‌آی‌آر در خیابان پنجاه و سوم غربی. آیرین فورنس به همراه شش نمایشنامه‌نویس جوان دور میز چوبی گرد کوچکی نشسته‌اند. آنها به مدت نیم‌ساعت با یوگا و اعمال تای‌چی تمرکز کرده‌اند و حالا در حال انجام تمرینات نگارش هستند. فورنس می‌گوید: «چشم‌هایتان را ببندید، دو نفر را در حال زد و خورد تصور کنید.» بعد از یک دقیقه سکوت، او کتابچه‌ای که صبح در خیابان آن را یافته بود

درمی‌آورد، چند صفحه از آن را به سرعت می‌خواند و جمله‌ای را به طور تصادفی پیدا می‌کند و می‌گوید: «این جمله‌ای را به طور تصادفی پیدا می‌کند و می‌گوید: «فقط این جمله را استفاده کنید» و جمله را می‌خواند: «فقط این همه چیزی است که شما جا گذاشتید. » همه حتی فورنس هم شروع به نوشتن می‌کنند. او تقریباً همه فورنس هم شروع به نوشتن می‌کنند. او تقریباً همه کلمات بسیاری از نمایشنامه‌هایش را در کارگاه نوشته است. بعد از نیم ساعت مجدد او می‌گوید: «حالا یک هفته بعد است» و یک جمله تصادفی دیگر از کتاب می‌خواند، «من اصلاً هیچ نظری ندارم، که شما از من چه می‌خواهید انجام دهم. » این کار درست شبیه باز کردن کتاب آشپزی در سال ۱۹۶۱ بود که او از لغات هر جمله برای شروع استفاده کرده بود. بعد از نیم ساعت دیگر برای آخرین بار رشته نوشتن را می‌شکند و می‌گوید: «یک ماه بعد. سرم کاملاً متلاشی و باز شده و برای هفته‌ها بی‌هوش بوده‌ام. » بعد از دو ساعت، فورنس از آن‌ها می‌خواهد تا آنچه نوشته‌اند را بخوانند. بعضی‌ها تمرین را دنبال کرده و انجام داده‌اند و بعضی‌ها آن را پشت گوش انداخته‌اند، اما هیچ بحثی نشد. وقتی آن‌ها خواندن نوشته‌هایشان را تمام کردند، تا فردا وقت استراحت دارند.

فورنس در حین ناهار سریعش قبل از اینکه به سرعت، سر تمرین «عشاق و حامیان» برود. گفت: «هدف نوشتن، آن نیست که نمایشنامه‌ای از آن‌ها بیرون بکشیم، بلکه این به آن‌ها کمک می‌کند که نویسنده بشوند. » و ادامه می‌دهد: «اگر آن‌ها تخیلاتشان را به کار

نگیرد و فقط به آنچه معلمشان می‌گوید، جواب دهند، اصلاً کارگاه برایشان سودی ندارد. فلسفه من از نوشتن این نیست که کاری کنم که آن اتفاق بیفتد، بلکه اجازه دهم تا اتفاق بیفتد. وقتی که آن‌ها توده‌ای از صفحات را دارند، اراده و ذهن هم می‌آیند.

گوش کردن به فورنس تجربه‌ای غیرمتجانس و گمراه‌کننده است. او یک جورایی هم بازیگوش و هم جدّی، هم پرت از موضوع و هم دقیق در موضوع به نظر می‌آید و به طور سحرآمیزی چنین پیچیدگی‌های ساده و بی‌تکلفی را در نمایشنامه‌های اولیه‌اش بر جای گذاشته است.

فورنس ادامه می‌دهد: «عقاید سودمند نیستند. » این جمله از آن جملاتی است که هر کسی آن را به شکل برجسته می‌نویسد، اما همواره لحنی آزمایشی، حتی در معلوم‌ترین نظریات او وجود دارد. «تفاوتی در میان همه نویسندگان، بین آنچه آن‌ها فکر می‌کنند به آن علاقه‌مند هستند و آنچه واقعاً علاقه‌مند هستند، وجود دارد. شما باید خودتان جهان زیرین عقاید و تصورات خود را بگشایید. شما به شخصیت‌ها نمی‌گویید که چه بگویند و چه بکنند، شما به آنچه آن‌ها می‌گویند گوش می‌کنید. آن‌ها نباید به نفع من بلکه باید از نیازهای خودشان صحبت کنند، صداها و عقاید آن‌ها ـ و نه عقیده من ـ است که فکر نمایش را بازگو می‌کنند. هر تفکر خیالی و هر پیش‌اندیشی در مورد نقش من، ساختگی است. منظور آن جملات مجبور کردن دانشجویان برای پرتاب عقایدشان در قوه تخیلشان است. این موضوع

شبیه سیم‌های باطری ماشین است که به آن‌ها یک جریان انرژی ناگهانی و غیر قابل پیش‌بینی بدهند. »

هاروی فیرستین می‌گوید که فورنس یک بار به او گفته بود: «بهترین راه برای شکستن موانع نویسنده، استمناء است. » فورنس با بالا انداختن شانه‌اش ادامه داده بود: «خوب شما هر کاری لازم باشد انجام می‌دهید. حدس می‌زنم استمناء شبیه روشی از آن تمرینات نویسندگان برای تمرکز کردن است. بنابراین خودتان به خلاقیت درونی‌تان اجازه بیان شدن می‌دهید، به جای آنکه به آن دستور دهید به آن گوش می‌دهید. هر وقت شما از ذهن آگاهتان به آن دستور می‌دهید، شما هم مثل دیگران شروع به نوشتن نمایشنامه می‌کنید. »

تصور نمایشنامه‌ای غیرمتعارف‌تر از دانوب بسیار دشوار است. هنگامی که فورنس از کنار یک مغازه دست دوم فروشی در خیابان پنجم غربی عبور می‌کرد، تقریباً ۷۸ دیسک در صندوق مغازه دید، طوری نگاه کرد که انگار قبلاً آنجا را دیده و می‌دانست که آن‌ها چه هستند. او همیشه خرت و پرت می‌خرید، کسی چه نمی‌داند، شاید یک روز به عنوان وسیله صحنه مورد استفاده قرار گیرد. برای همین او یکی از آن‌ها را به قیمت یک دلار خرید. آن دیسک، یک دیسک آموزش زبان بود.

اول ساده‌ترین جملات به زبان مجاری و بعد به زبان انگلیسی پخش می‌شد. او صحنه‌ای را به یاد می‌آورد که شروع آن مردمی هستند که در رستوران نشسته‌اند و در مورد آب و هوا بحث می‌کنند و

گفت: «در چنین صحنه‌هایی احساسی از اشتیاق و عشق وجود دارد. » و ادامه می‌دهد: «وقتی تئاتر نیوسیتی از من خواست تا نمایشنامه‌ای ضد هسته‌ای بنویسیم و وقتی به دوران گذشته این دیسک فکر کردم، احساس کردم چقدر غمگین هستم و به از دست دادن شادی‌های عصر خودمان فکر کردم که چقدر تأسف‌بار است. »

تقریباً گفت و شنود دانوب به طور کامل از تقابل معمولی جملات پایه‌ای زبان مجارستانی روی نوار و برگردان جملات توسط بازیگران تشکیل شده است.

همین‌طور که شخصیت‌ها جلوی چشممان شروع به فاسد شدن می‌کنند، تلخی و ناگواری توصیف‌ناپذیری احساس می‌شود و دائم روی هم انباشته می‌شوند. نمایشنامه، ما را مجبور می‌کند که به آنچه بر سر دنیایمان آورده‌ایم، روبه‌رو شویم و این کار را از طریق خصیصه سبک‌شناسی و یا روایتی جدلی انجام نمی‌دهد، بلکه منحصراً و به طور قابل توجهی از طریق مفهوم اصلی تئاتر انجام می‌دهد.

در سطحی بیشتر دنیوی و مادی، این یک نوع درآوردن عصاره ماهیت دراماتیک بود که باب فالز کارگردان وقتی که به فورنس تلفن زد با آن روبه‌رو شد. او چند ماه پیش به او زنگ زد تا بپرسد که چه تعداد شخصیت در برنامه عصر چخوف در کار فورنس وجود خواهند داشت و گفت: «من نمی‌خواهم به شما فشار بیاورم، فقط می‌خواستم بدانم که چند تا بازیگر خواهم داشت؟» فورنس با مهربانی پاسخ داد: «ها، هیچ هنرپیشه‌ا ی وجود ندارد. آن‌ها سیب‌زمینی هستند. »

یکی از بازیگران نمایش عشاق و حامیان از نظر انگیزه و علت صحنه کمی راهنمایی می‌خواست و گفت: «من می‌خواهم درک کنم که چرا ما با هم هستیم؟» زن و شوهر در این نمایشنامه به نظر می‌رسند همواره در لبه جدایی بوده‌اند اما هیچ‌گاه از هم جدا نمی‌شدند و برای آن بازیگر زن سخت بود که آن را درک کند. فورنس توضیح داد: «شما باید حتی در زمان دعوا و مشاجره هم نشان دهید که چقدر همدیگر را دوست دارید. » اما این توضیح کمک زیادی نکرد، پس آن‌ها به مدت پنج دقیقه به روانشناسی آن پرداختند. دو حالت برای فریاد زدن شما وجود دارد، یکی برای خالی کردن احساساتتان و دیگری برای آنکه رابطه‌تان را قطع کنید؛ و برای آن هنربیشه زن، جیغ زدن همواره حاکی از پایان یافتگی رابطه بود. سرانجام فورنس با درک مسئله گفت: «گوش مادرم سنگین است و بعضی وقت‌ها مجبورم سرش داد بزنم. یه کم شیر می‌خوای؟ می‌تونی فکر کنی که این فقط یک اشاره صوتی و کلامی است؟» این بار بازیگر بهتر متوجه شد. اما به نظر نمی‌رسد که فورنس به بحث‌های روانشناسی علاقه‌مند باشد و به نظر می‌رسد که فقط از آن استفاده می‌کند تا صحنه را روانشناسی‌زدایی کنند او در توضیح دادن به بازیگرش که چه از او می‌خواهد خیلی ماهر بود. این نوعی آموزش بود که او بر آن تمرکز کرده بود.

فورنس از سال ۱۹۸۶ نمایشنامه‌هایش را روی صحنه برده است. مشخصه رفتاری فورنس به عنوان کارگردان اشارات، حرکات و بیانات

رسمی و تشریفاتی بوده و او آن را با تأکید بر خواندن دیالوگ‌ها به فصاحت و بلاغت به طور ویژه‌ای انجام می‌داده است او تأثیر بزرگ روی جزئیات طبیعی به خاطر اثر خودب ه خودی تصاویر مکاشفه‌ای را رد کرده است و همچنین نشان دادن عواطف، راست‌نمایی رفتاری، اظهار و نمایش معنی به خاطر شفاف‌سازی و مخالفت با بیان نقاشی و لایه‌های طنز وارونه‌گویی را رد کرده است. در بسیاری از نمایشنامه‌های فورنس تضاد میان روساخت و زیر متن در بیان پارادوکس غیرمتجانسش هم‌چون حالاتی مانند معصومیت و سادگی و مهربانی و خشونت و تجاوزب بسیار کمک‌کننده است.

فورنس می‌گوید: «آنچه از هنرپیشگان می‌خواهم که انجام دهند هیچ‌گاه چیز مشخصی نیست. بنابراین احساس می‌کنم که باید به آن‌ها علت کاری که انجام می‌دهند را توضیح دهم. برای مثال آن پیرمرد در نمایش جدیدیم بازیگری است که به زنش واکنش‌های احساساتی نشان می‌داد و وقتی از او خواستم که این کار را انجام ندهد، او خواست تا علت را بداند و پرسید که مگر او همسرش را دوست ندارد؟ به او گفتم که در دنیای واقعی، اشخاصی به نزدیکی آن دو شخصیت پی می‌برند که چه هنگام همسرشان به چنین حمایتی نیاز دارد. به او گفتم که تنها چیزی که باید روی آن تمرکز کند، احساسات عمیقش است.

آن دو نفر آن‌قدر عمیق با هم در ارتباط هستند که نیازی به مانیفست دادن از احساساتشان برای شخص دیگری ندارد. » بنابراین

صحنه‌های کوتاه هم‌چون اکثر صحنه‌ها در نمایشنامه‌های فورنس با سطحی به ظاهر تخت و مسطح و تقریباً جدا از هم، ما را با این فکر رها می‌کند که چرا ما آن‌قدر به هم مرتبط و نزدیک و بی‌خبر از همدیگر شده‌ایم؟ چنین چیزی تأثیر هایپررئالیسم غیر محسوس طراحی صحنه را بر مابسیار عمیق‌تر از احساسات نمایشات گذشته ـ احساسی که ما قبلاً در تئاتر رفتن به آن عادت کرده بودیم ـ قرار داده است.

فورنس ادامه می‌دهد: «بسیاری از کارگردانان و بازیگران خیلی چیزهای غیرواقعی را برای از رفتارها، بسیاری از ژست‌ها یا حرکات، منحصراً به تئاتر واقع‌گرا تعلق دارند. مردم فکر نمی‌کنند که آن‌ها واقع‌گرا هستند زیرا آن‌ها را را در زندگی واقعی دیده‌اند. آن‌ها فکر می‌کنند که واقع‌گرا هستند؛ زیرا آن‌ها را اغلب روی صحنه دیده‌اند. بنابراین وقتی بازیگران بالاخره مثل زندگی واقعی مردم روی صحنه بازی کنند، همه می‌گویند: «وا، چه سبک غیرمعمولی!»

او در کارگردانی (و البته درباره نوشتنش هم صحبت می‌کند) سعی می‌کند تا «هر چیز زائد و غیرضروری» را حذف کند. به طور مثال بازیگری که صورتش را بخاراند. به طور مثال بازیگری که صورتش را بخاراند و همه بگویند: «چه واقعی!» را حذف می‌کند. « من دوست ندارم چنین بازی‌هایی را با زبان و رفتار تئاتری انجام دهم. من حتی دوست ندارم ژست‌ها و لحن‌های زبان رفتار اجتماعی را تقلید کنم؛ که ممکن است درست و صحیح باشد، اما به نظر من ماسکی است که

فقط واقعیت عمیق‌تر را پنهان می‌کند. » همه آن‌ها بی‌ربط و اضافی هستند. «از دستشان خلاص شوید. » و آن را با چه جایگزین می‌کنید؟ «در یک مورد، مردم در زندگی واقعی در حین حرف زدن فکر می‌کنند، اما این موضوع را چقدر روی صحنه می‌بینید؟ آن فرآیند ذهن است. من بیشتر ترجیح می‌دهم بازیگرانم انعکاس دهند تا احساسات نشان دهند. من دوست دارم تا آن لحظه‌ای را شکار کنم. که ا فکار تبدیل به کلمات می‌شوند. »

اما بعضی از منتقدان احساس می‌کنند که فورنس گاه‌گاهی به ورطه اجراهای یکنواخت می‌افتد. «من دوست ندارم صحنه‌ها کشدار یا خسته‌کننده بشوند. در حقیقت، من حتی دوست ندارم که همه صحنه را اجرا کنم. در واقع اکثر صحنه‌هایی من در میانه و تقریباً روی نقطه اوج شروع می‌شوند. بدین ترتیب هم بازیگری و هم نویسندگی از یک لحظه حساس به بعد پیش می‌روند. » در حقیقت تقریباً همه نمایشنامه‌های او در دهه گذشته به صورت یک سری از صحنه‌هایی کوتاه نوشته شده‌اند. او بیشتر متوجه هسته عاطفی موقعیت است تا جزئیات پیش پا افتاده روزمره. او روی محور روانشناسی روابط اشخاص تا روی علت و معلول‌های آن تمرکز می‌کند. آن‌وقت واقع‌گرایی تئاتر او با مشاهده‌ای عادی یا آزمایشی ستودنی شناخته نخواهد شد. او نوعی از درام را خلق می‌کند که در آن واقعاً روایت، اسطوره، شخصیت، صور مثالی یا کهن الگو با یکدیگر هم معنی می‌شوند.

آیرین فورنس به سال ۱۹۳۰ در کوبا به دنیا آمد. والدین او تقریباً نه

دوره‌گرد بودند و نه دقیقاً کولی. فورنس می‌گوید، در حقیقت خود آن‌ها نیز نمی‌دانستند که چه بودند تا زمانی که یک نسخه از فیلم «تو نمی‌تونی آن را با خود ببری» به هاوانا آمد. در هر حال پدرش به مدرسه اعتقاد نداشت و تنها اجازه ادامه تحصیل فقط سه سال از شش سال را به او داد. حتی حالا او به ندرت می‌خواند. او از سخت خواندن، رنج می‌برد و گفت‌وگو را ترجیح می‌دهد. «این موضوعی خیلی اسپانیایی است. ما فکرمان را نمی‌خوانیم، ما فکرمان را می‌گوییم. » در حالی‌که این موضوع بعضی وقت‌ها به احساسی از جدایی عقلانی منجر می‌شود. «تقریباً در این کشور مردم هرگز درباره آنچه واقعاً در این کشور مردم هرگز درباره آنچه واقعاً فکر می‌کنند، صحبت نمی‌کنند، آن‌ها فقط نظریاتشان را به شما می‌دهند. » این باعث شده تا نمایشنامه‌نویسی حالتی طبیعی از بیان باشد.

او بعد از ورودش به شهر نیویورک با مادر بیوه‌اش در سال ۱۹۴۵، در یک‌سری از کارهای خانگی از قبیل درست کردن روبان‌های سربازان جنگ و عروسک‌های مد روز از اطناب، کار کرد و در اواخر دوران نوجوانی‌اش در روستا شروع به گشت و گذار کرد. طولی نکشید که او شروع به نقاشی کرد. او با هانس هافمن شروع به درس خواندن کرد. بعد در اواسط دهه ۱۹۵۰ به مدت سه سال به اروپا رفت. سپس به عنوان طراح پارچه به نیویورک بازگشت و تا زمان آن شنبه شب در فیگارو هنوز در سر درگمی بود.

تنها نمایشنامه‌ای که خوانده بود نمایشنامه هدا گابلر بود. (او هنوز

شکسپیر نخوانده بود.) اما او نمایش در انتظار گودو کار افسانه‌ای راجر بلین را در پاریس دیده بود. او می‌گوید: «حتی یک کلمه هم از آن نمی‌فهمیدم. من اصلاً فرانسه نمی‌دانستم. اما دنیایی را که در آن رخ نمی‌داد می‌فهمیدم، ریتم را می‌فهمیدم و این باعث شد تا زندگی‌ام زیر و رو شود. »

اولین نمایشنامه‌اش، قصر تانگو را در نوزده روز با حالتی بر افروخته نوشته است. او به خاطر می‌آورد: «آن از هیچ‌جا نیامد. تقریباً شبیه رویا بود. گویی من فقط خانه را برای خرید خواربار ترک کرده بودم، به مدت سه هفته یک آدم هم ندیده بودم. من حتی کنار ماشین تحریرم می‌خوابیدم. »

در طول دهه ۱۹۶۰ فورنس به نگارش نمایشنامه‌های بی‌ثبات، بی‌قید و بند، احمقانه و شادش ادامه داد. دوستی از آن دوران گفت که نمی‌تواند «یادداشت‌هایی در کمپ» را بدون فکر کردن به فورنس و طرز فکر او و دوزه‌ای که او با سونتاگ هم اتاقی بود، بخواند فورنس هرگز روشنفکر نبود. او هرگز مثل سوزان دارای قدرت کلام نبود. «اما من نمی‌توانم از فکر کردن به اینکه آن دیدگاه‌ها از آیرین بوده، دست بردارم. » به هر حال آن از تراوش معصومانه خودش شکل گرفته است. به این ترانه از نمایشنامه گردشگاه گوش کنید:

«برای قدم زدن در خیابان با نگاهی آرام روی صورت من،
با سیگاری در دست راست من
با خلال دندانی در دست چپ من!

برای دست به دست کردن سیگار
و خلال دندان
آه! این است زندگانی. »

فورنس به یاد می‌آورد: «آن واقعاً برای من اتفاق افتاد. یک روز در خیابان پنجم با سیگاری در یک دست و خلال دندانی در دست دیگر داشتم قدم می‌زدم و فقط فکر می‌کردم که چقدر خارق‌العاده است که بتوانی هر وقت که بخواهی، آواز بخوانی، وقتی گرسنه هستی، نان بخوری من با فقر زیادی در کوبا بزرگ شدم، حتی هیچ صف غذای رایگانی وجود نداشت، هیچ نانی نبود. قصد ترانه به منظور همه چیزهای فوق‌العاده‌ای بود که قادر به انجامش بودم. » شاید این تنها مسئله فوق‌العاده فورنس نیست که روی سبکش تأثیر گذارده، بلکه همچنین ضرورت نوشتن به زبان دومش نیز بوده است. هر کسی که یک زبان را در یک کشور خارجی به جای کلاس رفتن یاد بگیرد، به سرعت می‌آموزد که چگونه واقعاً تقابلات دنیوی در زندگی‌مان نقش محوری دارند. در آنجا، گفته می‌شود که «چی می‌خوای؟» راه رفتن در خیابان، آه، این زندگانی است. » و وقتی شما طنز و وارنگی را به چنین سادگی بی‌آلایشی اضافه کنید، شما ترانه دیگری از گردشگاه دارید:

«مردی را دیدم که در خیابان دراز کشیده بود،
خواب‌آلود و مست،
صورتش را نشسته بود.

کتش را با سنجاق قفلی بسته بود.
و فکر کردم و فکر کردم
خدا را شکر، من از او بهتر هستم.
بله، خدا را شکر، من از او بهتر هستم. »

توجه کنید که چگونگی بیرون کشیدن معصومیت این ترانه، آن را «هوشمندانه» می‌کند، اما آن در درک روانشناسی بی‌رحمی و خشونت به اندازه برشت ارزش دارد. یک نویسنده با کمالات و دنیا دیده‌تر، ممکن بود به جای جمله آخر بگوید: «خدا را شکر، من واقعاً به دالتون علاقه‌مند شدم. »

فورنس از اواخر دهه ۱۹۶۰ تا اواسط دهه ۱۹۷۰ عملاً دست از نوشتن کشید. او به یاد می‌آوررد که در آن زمان فکر می‌کردم که دلیل این کار این بوده که او بیشتر وقتش را در نیویورک تیاتر استراتجی که سازمانی برای تئاتر تجربی بود، صرف کرده بود. اما او با نگاهی به گذشته اعتراف کرد که علت امر می‌بایست از عقل‌گرایی بوده باشد.

آیا این به این علت بود که خود آف ـ آف ـ برادری در حال رفتن به دوره خواب و ضعف بود، یا علت آن، این بود که کارگردانان تئاتر در کانون انرژی آن قرار گرفته بودند؟ او هنوز هم مردد است. همه چیزی که می‌دانست این بود که «آثارش داشت مهمل، گمراه‌کننده و غیر متجانس می‌شد. شاید او فقط یک استراحت طولانی نیاز داشت. »

آن موضوع بالاخره در سال ۱۹۷۵ برطرف شد، زمانی که فورنس مشغول کار با گروهی از بازیگران اسپانیایی بود و داشت از خاطرات

آن نمایشنامه‌ای بیرون می‌کشید. او به یاد می‌آورد: «من داشتم از حرف‌های آن‌ها لذت می‌بردم، اما در همان موقع به فکر کردن نیز ادامه می‌دادم، که من نمی‌توانم هرگز این چنین بنویسم، این موضوع خیلی عاطفی است. بعد یک شب دوستی آمد تا سری بزند و من متن نمایش را به او نشان دادم، و وقتی او متن را خواند گفت، اما اصلاً عاطفی نیست! وقتی به آن موضوع دقیق فکر کردم، مجبور شدم بپذیرم که او درست می‌گفته و من آن را متنی عاطفی ولی بدون شرم، خجالت و ناراحتی نامیدم.

عواطف خیلی بی‌پناه و بی‌پرده بودند! و باعث شد تا من درک کنم که چگونه من عواطف و احساساتم را پشت شادی و خوشی، دلربایی و حماقت پنهان کرده بودم. اما با خودم فکر کردم که چرا باید کسی از نشان دادن بی‌پرده عواطفش شرمگین باشد؟ مردم همیشه این کار را می‌کنند و هیچ کسی تا به حال به آن توجه نکرده است! ادامه دادن به انجام کارهای سالم و خوب بسیار آسان خواهد بود، انجام کاری که می‌دانستم می‌توانم انجامش دهم، طوری که خودم دوستش داشته باشم و هرکس دیگری دوستش باشد. من آگاهانه شروع به تغییر سبکم نکردم، اما وقتی دوباره شروع به نوشتن کردم، ففو شروع به ظاهر شدن کرد. » ففو و دوستانش یکی از نمایشنامه‌های تأثیرگذار در دهه ۱۹۷۰ و اثر مهم و انتقادی برای فورنس بود: این نمایشنامه شروع تغییر روش فورنس از انتزاع عجیب و غریب به واقع‌گرایی سه بعدی بود.

گروهی از زنان در خانه ففو جمع می‌شوند و با مجموعه صحنه‌هایی جداجدا که دور هم جمع می‌شوند، احساساتشان را نسبت به خودشان و دیگران آشکار می‌سازند. (در حقیقت پرده دوم در چهارر مکان مختلف رخ می‌دهد، به صورتی که مخاطبان به چهار گروه تقسیم می‌شوند و هر صحنه را با ترتیبی شانسی یا تصادفی تماشا می‌کنند.) زنان این نمایش در نقش همسران یا مادران نیستند، بلکه زنانی آزاد برای کشف آگاهی‌های خودشان هستند. اما زنان به طور تقدیری با اولین دیالوگ نمایشنامه کم‌رنگ و تاریک می‌شوند: «شوهرم با من ازدواج کرد تا همیشه به خاطر داشته باشد که چقدر زنان نفرت‌انگیز هستند. »

فورنس می‌گوید: «همین که می‌نوشتم، می‌توانستم درک کنم که شخصیت‌ها چطور نفس می‌کشند، چطور عرق می:نند ولی این بار همه‌شان برای من کاملاً تازه بودند، اما زبانشان خیلی ساده بود. این کمتر شبیه یک پیش طرح و یا طراحی خطی و بیشتر شبیه یک چهره‌نگاری تمام و کمال بود. اما من از آنچه که داشت اتفاق می‌افتاد، آگاه نبودم تا اینکه مشغول نوشتن صحنه شدم: که در آن مجبور بودم تا شخصیت‌ها را به همدیگر و به کس دیگری معرفی کنم و ناگهان فهمیدم که آن‌ها نام خانوادگی دارند! آن‌ها اشخاصی واقعی بودند، نه فقط چیزهای انتزاعی! آن‌ها عروسک‌های کاغذی واقعی بودند! منظورم این است که شخصیت‌های من عروسک‌هایی کاغذی بودند. آن‌ها فقط آنجا بودند تا مقصود من را اطاعت کنند، اما الان فهمیدم که من داشتم

وانمود می‌کردم که آن‌ها واقعی هستند. این خیلی شرم‌آور و ناراحت‌کننده است. »

در حقیقت او از زمان ففو احساس می‌کرد که هر روزه سبکش را تغییر می‌دهد. «این تنها چیزی است که من را زنده نگه می‌دارد!» در مورد فورنس حتی در ناگهانی‌ترین و متغیرترین متون عجیب و غریبش نیز مبالغه نشده است. بنابراین تلاش برای فهمیدن آنچه او می‌خواست به وسیله چنین ادعاهای به ظاهر غول شده‌ای بیان کند، با ارزش بود. شاید بیان این مطلب خیلی ساده باشد که بگویم سبک او پیش از ففو، شوخ و خوش، شریرانه و پلید، از نظر منطقی دیوانه‌وار و دارای ارتباطی بی‌ربط یا قانی‌پاتی در طول دهه گذشته بوده است و از آن به بعد، قابل درک و از نظر عاطفی مشخص‌تر و تقریباً کاملاًعاری از ترفندهای زبانی بوده است. (او در چند مورد حتی از متونی که پیدا کرد، استفاده کرده بود.) اما این نوع نگاه سبک‌شناسی، حرکت او را از پیش طرح‌های کارتون مانند به صحنه نقاشی گونه‌اش به سوی واقع‌گرایی را نشان می‌دهد.

این طور به نظر می‌رسد که فورنس در سبک اولیه‌اش، دنیای خیالی و افسانه‌ای و شخصیت‌زدایی شده‌ای را در سطحی بالای «دنیای واقعی» خلق کرده است، در حالی که سبک بعدی‌اش تخیلی را کشف می‌کند که دنیایی پرجمعیت‌تر دارد در سطحی پایین‌تر قرار دارد. با عمیق‌تر شدن نمایشنامه‌هایش، دیگر آن نمایشنامه تصاویر «منفرد» نبودند بلکه به صورت دنیاهای «جمع» تبدیل شده‌اند و آن‌ها با اشخاصی که نام

خانوادگی دارند، پر شده‌اند. خیلی زود شرمساری از تغییر سبک برای یک نویسنده آگاه از بین می‌رود و به التزام و تعهد بدل می‌شود.

برای چنین نویسنده‌ای که دیگر زندگی را تصور نمی‌کند بلکه زندگی‌ها را متصور می‌شود، تغییر مداوم سبک مبدل به یک تعهد روانی و اخلاقی و ضرورتی عاطفی می‌شود. روشش برای نشان دادن اشتیاقش برای ورود به زندگی‌های دیگران انکار سبکش است. به طور خلاصه، سبک موضوعی کمتر زیباشناختی نسبت به فضیلت و خوبی شده است. پس در حالی که فورنس ممکن است به طور استعاره‌ای در حین صحبتش بگوید که تغییر سبک‌ها «تنها چیزی است که من را زنده نگه داشته است»، او به طور گزاف در مورد موضوع بی‌اهمیتی صحبت نمی‌کند.

گفتن اینکه سبک او از زمان ففو هم از نظر شخصی دقیق‌تر شده و هم دچار نوعی خود پاکسازی و خود بی‌ادعایی شده، یک پارادوکس است که می‌توان آن را به آسانی از طریق تغییر مشابهی که در موضوع اثرش ایجاد شده، فهمید. اکثر نمایشنامه‌های اولیه‌اش از منحنی شادی حمایت می‌شدند، او به طور پایداری اولین نمایشنامه‌اش به نام قصر تانگو و هیجان‌انگیزی‌اش را به خوش‌بینی نسبت می‌دهد. صمیمت جوشان و پرهیجان نویسنده را می‌توان در مسیر آرام بسیاری از موقعیت‌های نمایشنامه‌هایش، از موقعیت‌های شاد و سبک تا کاردانی‌اش در سادگی و بی‌آلایشی و حتی در برخوردهای بسیار مهلک و کشنده نمایشنامه‌هایش ملاحظه کرد. به نظر می‌رسد،

نمایشنامه قصر تانگو پایان مناسب و تأثیرگذاری دارد.

یکی از شخصیت‌های قصر تانگو می‌گوید: «بگو که متأسفی تا زخمم التیام یابد»، نمایشنامه گردشگاه با سؤال مادری که از دو محکوم فراری می‌پرسد که آیا شرارت و پلیدی را یافته‌اند، پایان می‌آید. آن دو محکوم با حالتی بسیار خوشحال جواب دادند: «نه، شب به خیر، خوب بخوابید. چند وقت دیگر به آنچه می‌خواهی می‌رسی. » چنین پایانی با چنین طنز و وارنگی سیاه و مصیبت‌باری به طور فزاینده‌ای نامناسب می‌نمایاند؛ اما در تنها اثر تماماً ناموفق او که نور سوزان سرخ (۱۹۸۶) نام دارد و نمایشنامه‌ای ضد جنگ است، ناهماهنگی میان لودگی شخصیت‌ها و نتایج مخرب رفتارشان، ناهماهنگی خیلی خوبی را به وجود می‌آورد که با بی‌خبری لذت‌بخشی میان آن لودگی و نتایج به دست آمده به هم مربوط می‌شوند.

احتمالاً؛ به راستی چنین به نظر می‌رسد که افزایش آگاهی از استفاده نامناسب طنز و وارونگی هردم‌بیل و همچنین شوخ و سرزندگی موسیقی اشاره به جنگ ویتنام و به هم‌آمیزی (و ظاهراً اشارات ضمنی به سناریوی پیش‌آمدی فورنسی) بوده است که او را غیبتی در طول پنج سال اول دهه ۱۹۷۰ در تئاتر سوق داده است. آثار فورنس از زمان ففو به طور قابل توجهی غم‌انگیز و تاریک شده و به طور زیادی بر خشونت جنسی و سیاسی متمرکز شده‌اند. فورنس می‌گوید: «همین که پیرتر می‌شوم، دنیا یک جورابی بیشتر جدی‌تر به

نظر می‌رسد. هنوز هم در قسمتی از وجود اعتقاد دارم که زندگی یک بازی بزرگ و عجیب است، اما این اعتقاد همیشه درست از آب درنمی‌آید. من دیگر نمی‌توانم همان‌طور که نمایشنامه گردشگاه را به پایان رساندم، نمایشنامه دیگری را تمام کنم. »

اما با اینکه نمایشنامه‌ها غم‌انگیزتر شده‌اند، هنوز هم می‌توان شخصیت گرم و جوشان نویسنده‌شان را دید و این آهنگ پیوسته، دلیل مبرهن است برای آنکه بگوییم، سبک فورنس از فانتزی به واقع‌گرایی ترحم‌آمیزی حرکت کرده است. به طور حتم گرچه نمایشنامه‌های فورنس اکنون کمتر جشن می‌گیرند و بیشتر عزاداری دارند، اما آنها همیشه هم دلپسند و هم چندش‌آور و هم لذت‌بخش و هم دردناک بوده‌اند. همان‌طور که ته رنگی از اندوه در نمایشنامه‌های شوخ و شاد اوایل دهه ۱۹۶۰ او وجود داشت، به همین شکل هم رگه‌هایی از شادی و نشاط در بطن نمایشنامه‌های غم‌انگیز اوایل دهه ۱۹۸۰ او وجود دارد. چهار نمایشنامه آخر او که برنه جایزه اوبی هم شده‌اند، با مرگ پایان می‌یابند و در سه تای آن‌ها موضوع قتل انگیزه نامشروع است. اما همان‌طور که او می‌گوید: «تنها شخصیتی که در نوشته‌هایم از همه کمتر دوست داشته‌ام، اورلاندو بوده است. » او ستوان فاشیست سادیستیک ارتش در نمایشنامه اداره زندگی است.

وقتی اشاره می‌شود که تفنگ‌ها و چاقوها به طور مشخصی تقریباً در تمام نمایشنامه‌هایی که او در دهه گذشته نوشته، درباره روابط نامشروع است، فورنس آنا مبهوت می‌شود. اما زن و شوهرها در

نمایشنامه جدیدش، عشاق و حامیان، در نهایت فقط در چند صحنه آشتی‌کنان با هم درگیر می‌شوند. فورنس می‌گوید: «واقعاً؟» و پافشاری می‌کند و می‌گوید: «این موضوع را نمی‌دانستم. اما این موضوع هیچ ربطی به آنچه من دارم می‌گویم، ندارد. » او ادامه می‌دهد: «پایان نمایشنامه‌ها فقط به ماهیت شرایط شروع نمایشنامه‌ها بستگی دارد. این شبیه پرواز یک هواپیما است. وقتی که شما بلند شده‌اید، نمی‌توانید دنده عقب بروید. »

اما چه کسی شرایط را در مرحله اول نمایشنامه ایجاد می‌کند؟ فورنس آشفته به نظر می‌رسد گویی تمرکز بر روایت باعث نادیده گرفتن ساختار عاطفی نمایشنامه می‌شود. «حالتی که نمایشنامه‌ای پایان می‌یابد، بیانیه نمایشنامه‌نیست. آناکارنینا را در نظر بگیرید. من حتی به یاد نمی‌آورم که او در آخر مُرد یا نه، اما آنچه که به خاطر می‌آورم ناراحتی‌اش است. من در هر کدام از نمایشنامه‌هایم مهربانی، خودخواهی و سخاوت را در نظر می‌گیرم. بعضی وقت‌ها تأکید اثر تغییر می‌کند، اما من حتی از آن هم بی‌خبرم. نمایشنامه جدیدم؟ شخصیت‌ها در سومین نمایشنامه‌ام کمتر از هر شخصیت دیگرم درگیر چنین مسائلی بودند، به جز عشق؛ که آنها، آن را از همه بیشتر داشتند. نظر من در مورد این نمایشنامه‌ها این است که خیلی دردناک هستند. نمی‌دانم چه چیزی جز این بگویم. »

نمایشنامه؟ نمایشنامه‌ها؟ فورنس از این کلمات به طور تعویض‌پذیری برای توصیف نمایشنامه عشاق و حامیان استفاده

می‌کند. سه پرده نمایشنامه راجع‌به سه زوج مختلف است. (پرده دوم با گذشت ده روز از افتتاحیه نمایش هنوز به طور اتود اولیه بود.) در ابتدا پرده‌های اول و سوم نمایشنامه به نظر نمایشنامه‌هایی یک پرده‌ای و جدا از هم می‌آمدند، اما هنگامی که در تابستان گذشته در ووداستاک اجرا شدند، یکی از شخصیت‌ها در نمایش اول، در نقشی بی کلام در قسمت سوم ظاهر شد (که کاملاً اتفاقی بود) فورنیس با حالتی آرام و مغبون در فکر فرورفت و گفت: «بعد از آن همه به آن لفظ نمایش دادند تا نمایش‌ها. من این پیوستگی را وقتی فهمیدم که بعد از تماشاچیان، خود به تماشای نمایش نشستم. »

به هر حال فورنس الگویی را مدّ نظر قرار دارد و آن، این بود که دو مرد رابطه‌ای به طور مثلث عشقی درگیر زنی شوند و این در بسیاری از نمایشنامه‌هایش (به خصوص نمایشنامه لجن که گویی تصویر در آیینه نمایشنامه زندگی موفقیت آمیز است) وجود دارد، اما او هیچ نظری ندارد که آن آز کجا آمده است و به نظر هم نمی‌رسد که او توجه ویژه‌ای به آن داشته است و همچنین عقیده تحلیل روانشناسانه از انگیزه آثارش، او را به طور غیر مشخص و هم به وضوح آزار می‌داده است. او می‌گوید: «من نمی‌توانستم تظاهر به داشتن افکار روانشناختی کنم، مثل آن دو مرد که پدر و برادر هستند. » (یا شاید آن مرد بی‌رحم به مانند کسی دارد تمایلات و آن مرد مهربان به مانند کسی فاقد تمایلات است؟). «اما به نظر من همه‌اش مزخرف است. آن‌ها فقط در حال به کار بردن مفاهیم زندگی هستند. کسی که

تحلیل روانشناسی می‌کند کاری می‌کند تا آن تحلیل به زور در اثر بنشیند و بدین منظور مجبور است، کمی اینجا را هل بدهد، کمی آنجا را بکشد، چیزهایی را کش بدهد و در مورد بقیه دروغ بگوید. این موضوع به تئوری متناسبی خاتمه می‌یابد اما با شخصیت‌ها تناسب ندارد وقتی مردم کارم را تا حد الگوهایی مثل این پایین می‌آورند، خیلی ناراحت می‌شوم. »

تحلیل روانشناختی همواره به دنبال زشتی است. وقتی برای تحلیل کارم از رویکرد روانشناسی استفاده می‌کنند، من در آخر، همیشه وحشی به نظر می‌رسم، نقد فمینیستی نشان می‌دهد که من «یا از مردان نفرت دارم یا از زنان نفرت دارم. » به نظر فورنس این راه دیگری است که باعث می‌شود اغلب نمایشنامه‌هایش به صورت الامیه جلوه کنند. اکنون او با حالتی آشفته تا عصبانی می‌گوید:«اعضای انجمن فکر نمی‌کنند که من خیلی فمینیست باشم. تنها نقد بدی که برای ففو نوشتند در مجله میس بود. نویسنده آن مجله فکر می‌کرد که من داشتم زنان را عنوان قربانیان غرغرو به تصویر می‌کشیدم. من نمی‌دانم که چگونه به رضایت و موافقت عمومی انجمن پاسخ بگویم. بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم برای آنکه چنین افرادی رهایم کنند، باید فقط انکار کنم که من نمایشنامه ففو را نوشته‌ام. » به رغم مخالفت‌هایی که در چند نمایشنامه اخیرش به طور زیاد تکرار شدند، که آن فقط به منظور شیفتگی بوده و به رغم نقد مجله میس، او بی‌شمار شخصیت، عمیقاً با آگاهی‌های شاخص زنانه، خلق کرده؛ وسوسه‌آمیز است که

شک کنیم فورنیس خیلی زیاد معترض است. وقتی به یاد می‌آوریم که «عقاید، تولید کننده و سودمند نیستند. » یا یک دیالوگ ناب از نمایشنامه گردشگاه را به یاد می‌آوریم. «خدا به ما قدرت درک داد تا فقط سر در گمان کند. » می‌توانیم بفهمیم که آنچه او واقعاً در موردش اعتراض می‌کند، کم ارزش جلوه دادن کارش با چنین مفاهیمی است.

این طور به نظر می‌رسد که او با دقت زیاد به صداها و عقاید شخصیت‌هایش گوش کرده و برای همین آنها برای او واقعی شده‌اند و به همین جهت او نه تنها منزجو می‌شود، بلکه به او به خاطر رعایت نکردن استقلال و قدرت اختیار شخصیت‌هایش، اهانت نیز می‌شود.

فورنس پارسال یا قبلتر به من گفت: «هنگامی که یکی از نمایشنامه‌هایم در کتابی دانشگاهی چاپ شد در آخر، مجموعه‌ای از سؤالات برای دانشجویان طرح شده بود؛ می‌دونی، با این چیز فورنس چه چیزی را سمبل قرار داده است؟ آنها صحبت می‌کردند، هیچ نظری نداشتم. من مجبور بودم که برای کتاب راهنمای معلم جواب‌ها را به انتشارات بفرستم، بنابراین من توانستم جواب‌ها زا کشف کنم. »

یک الگوی دیگر نیز وجود دارد و آن طراحی مکانی آثار فورنس است که در احمقانه‌ترین جاها، درهایی تعبیه کرده است، دو یا سه در در کنار همدیگر در یک راه‌رو یا درهاییی که به جایی راه ندارند چه اتفاقی دارد می‌افتد؟ فورنس در حالی که با یک خنده سریع سعی در پنهان کردن ناراحتی‌اش دارد، می‌گوید: «این اولین باری است که کسی

به آن توجه می‌کند وقتی که داشتم نمایشنامه چشم‌ها بر حرم را کارگردانی می‌کردم، من از طراح صحنه خواستم تا در همه جا درهایی برای ورود و خروج تعبیه کند تا نگرانی‌ای در وارد کردن و خارج کردن بازیگران نداشته باشم. اکنون این به تکنیکی تقریباً ناخودآگاه بدل شده است. حدس می‌زنم به این معنی است که اگر من در شرایطی قرار گرفتم که نمی‌دانستم در مرحله بعدی چه کار کنم، همیشه یک راه خروج برای کمک به من از این موقعیت وجود دارد. »

تا به حال، فورنس به هیچ گونه کمکی نیاز نداشته است. چطور توانسته چنین کند؟ همان‌طور که در نمایشنامه گردشگاه نوشته است:

«من همه چیز را می‌دانم.
نصف آن را واقعاً می‌دانم،
بقیه را به نحوی خواهیم ساخت. »

نمایشنامه‌های ماریا آیرین فورنس

سوزان سونتاگ

چهار نمایشنامه مطرح ماریا آیرین فورنس :لجن، دانوب، اداره زندگی و سریتا هستند. فورنس سال‌های زیادی را با سختی و پشتکاری ستودنی و همچنین با اصولی اخلاقی در خط مشی‌ای منحصر به فرد در تئاتر آمریکا سپری کرده است.

فورنس در هاوانای کوبا متولد شده و موقعی که او پانزده سال داشته، به همراه خانواده‌اش به آمریکا مهاجرت می‌کند. او چندین سال در مقطع سنی بیست تا بیست و نه سالگی را در فرانسه به کار نقاشی

اشتغال داشته است و بعد از آنکه دوباره به نیویورک بازگشت، در حدود سی‌سالگی شروع به نگارش نمایشنامه کرد. با اینکه زبان نوشتاری او، انگلیسی بود، نه اسپانیایی، اما کارهای اولیه‌اش درک‌نشدنی و ناسازگار با جامعه محلی نیویورک بود. مخصوصاً آثاری که از او در تالار جادسون پوئتس تیاتر نمایش داده شدند. او در اوایل دهه ۱۹۶۰ مطرح شد و به وضوح نویسنده‌ای دو فرهنگی است: یکی از بهترین راه‌های خیلی آمریکایی نویسنده شدن. تخیلات او عمیقا کوبایی است و شوخ‌طبعی و تصورات خیالی نویسندگان کوبایی هم‌چون لیدیا کبررا، کالورت کسی و ویرجیلیو پینرا را یادآور می‌شود.

البته چنین نویسندگانی از تأثیری که بر آثار فورنس گذارده‌اند، بی‌اطلاع هستند و همچنین او از بهترین تئاترهای «باب روز» دهه ۱۹۶۰ بسیار تأثیر گرفته است. هنر جدید و هالیوود دکو با تئاتر مضحک، بیشتر از هر نوع ادبی پیشین قابل ستایشی (تزارا و فیربنک و غیره) بر او تأثیرگذار بوده است. فورنس در حقیقت هنرمند خودآموخته‌ای است که تأثیرات اصلی‌اش را نه از تئاتر و ادبیات بلکه از فیلم و نقاشی الهام گرفته است. به همین طریق او متفاوت از نمایشنامه‌نویسان نیویورک و تأثیرگذار بوده و سرانجام آثارش انگلی در ادبیات (یا اپرا، یا فیلم) نشده است. آثار فورنس هیچ‌وقت در تئاتر و یا دیگر ژانرهای فانتزی نمایشی شوری نبوده است.

دو نمایشنامه اولش، از پیش، دو ویژگی همه آثار بعدی‌اش را نشان داده‌اند: اولی بومی بودن و دیگری بی‌مکان ـ بین‌المللی. نمایشنامه بیوه

شرح وقایع تلخ و زننده زندگی ساده‌ای است که در کوبا می‌گذرد، در حالی که قصر تانگو نمایشنامه پخته‌تری شد و سر و صدای زیادی کرد مکان آن نمایشنامه به طور کامل در فضایی تئاتری ـ در یک سرداب و یک کشتارگاه ـ رخ می‌دهد. فورنس رابطه جالبی با سادگی دارد. همچنین او نزد فولکوریست‌ها محبوب است.

او قویاً در دوره پیشا ادبی تصویر می‌شود. او مدارک و اسنادی را که پیدا می‌کند، در آثارش استفاده می‌کند، او تحت تأثیر نامه‌های پسرعموی پدربزرگش نمایشنامه بیوه را می‌نویسد و او دفترچه خاطرات خدمتکار خانوادگی نیو همپشایر را تغییر و تحول می‌دهد و از آن در نمایشنامه اولین براون و سخنرانی اِما، در نمایشنامه ففو و دوستانش استفاده می‌کند. فورنس تا مدت‌ها علاقه‌مند به نمایش موزیکال بود، نمایش موزیکالی که یادآور تمثیلات عامه‌پسند سبک موزیکال ـ کمدی در فیلم‌های دهه ۱۹۳۰ هم‌چون فیلم آزادی از آن من است اثر رنه کلر است.

این ژانری است که بی‌پیرایگی و سادگی‌اش را ستایش می‌کند و به غم و شادی توجه ویژه نشان می‌دهد. فورنس با مخالفت با دست‌آوردهای اصلی درام مدرنیستی پیشین که به تعابیر روانشناختی و جامعه‌شناسی ختم می‌شد، تئاتر تیپ‌ها و تئاتر معجزه‌ها را انتخاب می‌کند (تئاتر تیپ‌های فورنس، تئاتری است که شخصیت‌هایش ناقص‌العقل هستند و شخصیت زن نمایش، به خاطر نیازهایش به بردگی کشیده می‌شود که در بسیاری از نمایشنامه‌هایش دیده می‌شود).

از نمونه‌هایی از تئاتر معجزه‌ها در آثار فورنس می‌توان به آینه سخنگو در نمایشنامه ففو و دوستانش اشاره کرد.

فورنس اخیراً به نظر می‌رسد از چنین کارهایی ـ کارهایی که با آواز خواندن و یا با مصیبتی که روزمرگی را برهم بزند ـ دور شده است. اما شخصیت‌هایش هنوز می‌توانند، زیر آواز بزنند، همان‌طور که قبلاً در نمایشنامه‌های خیره کننده سوگ شادی‌آور اواسط دهه ۱۹۶۰ هم‌چون گردشگاه و رویای مالی و زندگی موفقیت‌آمیز دیده شده‌اند. اما این نمایشنامه‌ها به طور فزاینده‌ای کمتر دلنشین و لذت‌بخش هستند. واقعیت، کمتر تغییرپذیر است و در اصل بیشتر مهلک، هم‌چون نمایشنامه‌های چشم‌ها بر حرم و سریتا است.

سیرت شخصیت در ارتباط با اصول مذهبی آشکار می‌شود. موقعیت مرسوم اشخاص نمایشنامه‌های فورنس، آموزش دیدن یا جست‌وجوگری است. اشتیاق یادگیری، آشنایی به عنوان ضرورت و لزوماً با عشق و میل شدید تصویر می‌شود. (دلسوزی ماهرانه فورنس برای عمل فکر و اندیشه، گرامی‌داست دیدگاه کسی است که تقریباً به طور کامل خودآموخته است.) در نمایشنامه‌های فورنس آگاهی و دانایی وجود دارد. او همچنین نمایشنامه‌هایی چون قصر تانگو و دکتر خئیل دارد که به طور ویژه‌ای به کمدی و شور و هیجان اختصاص داده شده‌اند. اما فورنس نه ادبی و نه ضد ادبی است. آثارش تمرینات فکری و معمایی یا چیستان ندارند، بلکه پرسش‌هایی واقعی درباره...اداره زدگی دارند. آثارش فهیمانه و نه مُهمل و بی‌معنی هستند.

آثارش نه مبتذل و نه بی‌نتیجه هستند.

درحالی که بعضی از نمایشنامه‌های فورنس در سرزمینی خیالی (ناکجاآباد) می‌گذرند، تعدادی دیگر حال و هوایی بومی دارند، هم‌چون نمایشنامه ففو و دوستانش که دهه ۱۹۳۰ آمریکا را خاطرنشان می‌کند. هنگامی که نمایشنامه مربوط به فرهنگ اسپانیایی باشد، ایجاد صحنه‌ای معین (که بازگوکننده واقعیت محرومیت از شرایط اجتماعی، اقتصادی و تعدادی از حقوق سیاسی هر شهروند جامعه متمدن باشد)، یا تجسم زندگی‌های ستم‌دیده و تحقیرشده، تصویر می‌شود.

درست زمانی که موضوع، تمثیل ستم است، زنی خدمتکار به طور مثال در نمایشنامه‌های اولین براون و اداره زندگی خلق می‌شود که به نظر می‌رسد بیشتر «واقع‌گرا» هستند و فرض ایدئولوژی رئالیسم را بیان می‌کنند. (زنان ستم‌دیده و به‌ویژه خدمتکاران خانگی موضوع بحث آن چیزی هستند که بعضی اوقات رئالیسم و بعضی اوقات ناتورالیسم نامیده می‌شوند.) اما من متقاعد نمی‌شوم که آثار اخیر فورنس نسبت به آثار قبلی‌اش کمتر تئاتر فانتزی است، یا او حالا بیشتر رئالیسم است. آثار او هم تئاتری درباره بیان و قدرت سخن‌وری (که متا تئاتر است) و هم تئاتری درباره بیزاری و زشتی هم‌چون نویسندگانی چون هاندکه و کروتز هستند.

تئاتر فورنس همیشه تئاتر غم و اندوه بوده است. اما در ابتدا روشش اغلب سهل‌انگارانه و شوخ بوده و اکنون بیشتر احساساتی و تاریک‌تر شده است: برای این موضوع به خط سیر بیست‌ساله فورنس

از نمایشنامه زندگی موفقیت‌آمیز تا لجن را که به زندگی ناموفق سه نفر اشاره دارد، توجه کنید. او عمیقاً از دیدگاه یک زن می‌نویسد. زنان کارهای زنانه می‌کنند از قبیل کار کردن بدون مزد و اجر کارگر (در نمایشنامه اولین براون)، مورد تعدی واقع شدن (در نمایشنامه اداره زندگی) و همچنین تجسم شرایط انسانی نیز در نمایشنامه ففو و دوستانش این‌گونه است.

فورنس گوش‌های بی‌عیب و نقصی برای حیله‌های منیّت و بی‌رحمی دارد. برخلاف اکثر نمایشنامه‌نویسان معاصر که برایشان وحشی‌خویی و بی‌رحمی روانشناسانه، موضوع بنیادی و همیشگی‌شان است، فورنس هرگز خود را درگیر وحشی‌خویی و بی‌رحمی نشان نداده است. او به طور فزاینده‌ای مبین روابطی از ترس، تظلم، غم و شور عشق است، به عنوان نمونه او در نمایشنامه سریتا به شور عشق و ناسازگاری‌های اشتیاق می‌پردازد. ترس تنها حالت ذهنی‌ای نیست، بلکه به تاریخ پیوند می‌خورد: روانشناسی شکنجه‌گرها (در نمایشنامه اداره زندگی) و جنگ هسته‌ای (در نمایشنامه دانوب).

آثار فورنس همیشه فهیمانه و هوشمندانه و اغلب مضحک بوده‌اند و هرگز عوامانه یا فرومایه نبوده‌اند. اکنون این‌ها بیشتر هم شده‌اند. (فکر می‌کنم، نقطه عطف فورنس، نمایشنامه عالی ففو و دوستانش است که پالت رنگ بسیار بزرگی از هم‌دردی و دلسوزی دارد و چنین هم‌دردی و دلسوزی‌ای هم برای یأس علاج‌ناپذیر جولیا و هم شادی کنترل‌ناپذیر اما است.) نمایشنامه‌هایش همیشه درباره خرد و حکمت

بوده‌اند: آنچه که به معنی خردمندی باشد. نمایشنامه‌هایش در حال حرکت به سوی خردمندتر و عقلانی‌تر شدن پیش می‌روند.

ممکن است در اینجا مناسب نباشد که به برتری عظیم فورنس و همچنین باریک‌بینی و دقت نظرش به عنوان کارگردان نمایشنامه‌هایش و همچنین بهعنوان معلمی تأثیرگذار و مبتکر (او کلا به نمایشنامه‌نویسان جوان آمریکایی ـ اسپانیایی درس می‌دهد). بیش از تعریفی مختصر بپردازم. اما به نظر غیرممکن می‌آید که راستی و صداقت در نمایشنامه‌های فورنس را به هوشیاری و دلسوزی شخصیت فورنس و پرهیزکاری مسلمش نسبت ندهیم. کو ـ سی واژه‌ای از لغات نورثرن سانگ نقاش منظره است که بدین معناست: اگر هنرمند «بتواند قلبی طبیعی، راست‌نما، نجیب و درست‌کار پرورش دهد، آن‌وقت بی‌درنگ قادر خواهد بود تا سیمای اشک‌ها، لبخندها و سیمای نوک‌تیز، مورب، خمیده و کج اشیا را درک کند و آن‌ها چنان واضح در ذهنش وجود خواهن داشت که او قادر خواهد بود که آن‌ها را به طور خودانگیخته، با قلم‌موی نقاشی‌اش روی بوم گذارد.»

به نظر می‌رسد، قابلیت‌های فورنس ستودنی و به‌طور بی‌پیرایه‌ای مستقل، ایده‌آلیست، اخلاق‌گرا و پُرحرارت باشند. یکی از چند نمونه خرسندی که فرهنگمان آن را میسر می‌سازد، تماشای همیشگی و ثابت رشد چنین استعدادی زیبایی است.

منبع: سه بخش این مطلب به ترتیب برگردان دو مقاله از کتاب تئاتر ماریا آیرین فورنس، نوشته مارک رابینسن، انتشارات دانشگاه جانزهاپکینز،۱۹۹۹

؛ومقدمه کتاب نمایشنامه‌های فورنس، انتشارات پاج نیویورک، ۱۹۸۱است.

هلن گیلبرت

برگردان: داوود دانشور

اشاره: بیش از چند دهه است که برخی مجامع فرهنگی و تئاتری و پژوهشی اقدام به گردآوری آثار قلمی و نظری نویسندگان و هنرمندان عرصه تئاتر کرده‌اند و با عناوین تئاتر مابعد استعمار، نمایش مابعد استعمار، نمایشنامه‌های مابعداستعمار، نقد مابعد استعمار، و غیره کتابهایی منتشر ساخته‌اند تا جهانیان را با ماهیت امپریالیسم و استعمار و عواقب این پدیده شوم آشنا سازند. در ایران این آثار و نویسندگان آنان طبعاً مضامین آنها بسیار ناشناخته‌اند. این نوشتار به بحث درباره این موضوع می پردازد.

مجموعه نمایشنامه‌ها و البته به حوزه وسیع استعمارزدایی فرهنگی یا نمایشنامه‌های مابعد استعمار که به قلمرو گسترده و بالنسبه جدید تئاتر مابعد استعمار تعلق دارند آثار متنوع و چشم‌گیری را به نمایش می‌گذارند که بر شکل تئاتر معاصر جهان تأثیر به‌سزایی داشته است. این تئاتر توجه خود را معطوف به چشم‌اندازهای فرهنگی، آیینی و سنتی اقوامی از سراسر جهان کرده است که سالیانی دراز زیر سلطه قدرتهای استعمارگر قرار داشته‌اند، و بعدها بر اثر تلاشهای مستمر ملّی‌گرایان سیاسی و فرهنگی به‌ویژه تئاتر به آزادی و استقلال دست یافتند. نمایشنامه‌های مابعد استعمار با استفاده از عرصه گسترده فنون نمایش‌نگاری مقتبس از تئاتر غرب و همچنین سنتهای اجرایی بومی به رسوا کردن ذات امپریالیسم و نتایج آن می‌پردازد.

علایقی که نمایشنامه‌نویسان این سنخ تئاتر به شیوه‌های متنوع به توسط گرایش نشان می‌دهند به‌طور کلی عبارت‌اند از: گفت‌وگوی محرّک ابزاری، آداب روزمره موسیقایی، قصه‌گویی، اوراد آیینی،

روایت حماسی، رقص، عرضه‌داشت چند رسانه‌ای و نمایش عروسکی. موضوعات کلی که این آثار درون‌مایه خود می‌سازند از این قرارند :روابط نژادی و طبقاتی، جهانی‌سازی، فساد سیاسی، بردگی، جنسیت و ناسیونالیسم وعرضه‌داشت رسانه‌ای.

اوشوفیسان نمایشنامه‌نویس معاصر نیجریه‌ای اظهار می‌کند «بر ضد سکوت خنثایی که خودکامگان برآن اند تا بر اتباعشان تحمیل کنند، هنرمند مخالف و دگراندیش می‌تواند از طریق موهبت استعاره و رمز، پا رودی و تمثیل، صورتک‌گذاری و شکلک پیروزی را از آنِ خود کند. »

این اظهار نظر توان بالفعل و خاص تئاتر را برای گمراهی نظامهای قدرتمند، مستبد، ضمن رو کردن امیدها و علایق در بند می‌نمایاند و به طرزی شایسته و درخور کامیابی برخی از جذاب‌ترین آثار دراماتیک اجراشده در سراسر جهان را در دهه‌های اخیر آشکار می‌کند. بخش اعظم این آثار در میان مللی به منصه ظهور رسیده‌اند که پیش‌تر توسط قدرتهای امپریالیسم غرب استعمار شدند. مللی که تمایل و اضطرار شدیدی برای بازگشت به تاریخ بومی و سنتهای اجرایی محلی از خود نشان می‌دهند، نه فقط به عنوان ابزار استعمارزدایی فرهنگی بلکه همچون هماوردخواهی در برابر بنیادهای مطلق اجرایی تئاتر غرب. در ضمن، در طول این زمان تقبل گسترده متون غربی و اصطلاحات و فنون اجرایی نیز از سوی استعمارشدگان وجود داشته است تا آن حد که منتقدین تئاتر فرهنگی مابعد استعمار را اغلب به مثابه تئاتر ذاتاً

همگام دسته‌بندی کردند. اجزای پرانرژی، پرشور و برانگیزاننده پیکره متنوع و قدرتمند این آثار مدتهای مدید موضوع بررسیهای ناقدانه در اقلیمهایی بوده است که از آنجا سر بر آورده‌اند، و اکنون به چنان حجم انبوهی رسیده‌اند که طالب اذعان آشکار است. هم در حوزه دانشگاهی و هم در حوزه تئاتر.

گردآوری آثار خلاق تحت توصیف «مابعد استعمار»، به گونه‌ای که این مجموعه نمایشنامه بر آن بوده است، همانا ورود به مباحث جنجالی و در عین حال پربار است، نه فقط در این خصوص که متنها باید بر گونه‌ای ارزش محوری هم‌سو و هماهنگ باشند بلکه همچنین در خصوص ساخت و ترکیب زمینه انتقادی که آنها در آن گرد می‌آیند. با وجود فشاری بالنسبه جدید در محافل آکادمیک، مابعد استعمارگرایی دامنه مفهومی خود را در سالیان اخیر همه جا گسترانید به طوری که به قول استفان سلمون، یک دسته مواضع فکری کاملاً ناهمگون، زمینه‌های حرفه‌ای، و مخاطرات انتقادی را اینک ترسیم و توصیف می‌کند. در بسیاری از متنها، این اصطلاح درجاتی از پایوری، یا دست کم برنامه‌ای مبین مقاومت بر سلطه‌گری را خاطرنشان می‌کند، در متون دیگری، اصطلاح مذکور اشاره دارد بر وجود تاریخی خاص و یا یک مرحله رویدادنگاری در انتقال فرهنگی به یک دولت ملی مدرن؛ حال آنکه متون دیگری، این اصطلاح را با ناخشنودی بیشتری برای القاء یک گزینش فرهنگ غربی مورد استفاده قرار می‌دهند. آنچه در همه این تعاریف مشترک است، علی‌رغم مفاهیم ضمنی متنوعشان،

توجه متمرکز به توان فرهنگی است.

از نظر کسانی که کمتر به مرزبندیهای انتظامی علاقه‌مند هستند، «مابعد استعمار» بدل به اصطلاحی سهمی و همه‌کاره و گاهی مفید شده است تا با آن بتوانی هر گونه مقاومت، به‌ویژه بر ضد ستم طبقاتی، نژادی و جنسی را توصیف کرد. توجه خود من به این زمینه بسیار خاص‌تر است، توجه من معطوف است به عادات فرهنگی‌ای که هم ارتباط تاریخی و هم ارتباط پراکنده با امپریالیسم غرب دارد، خواه به این پدیده با نگاهی انتقادآمیز یا با تردید، یا توطئه‌آمیز نگریسته شود. بنابراین، نمایشنامه‌های هلن گیلبرت علاوه بر اقتباس از فرهنگهایی که توسط قدرتهای اروپایی و آمریکایی استثمار می‌شده‌اند، به طرق آشکار نسبت به بازمانده آن تجربه، واکنش نشان می‌دهد. واکنشهای آنان، خواه آتشین، خشماگین، بی‌اعتنا، ریشخندآمیز، هزل‌آمیز، بزرگداشت‌گونه، ضد و نقیض و حتی بوالهوسانه، به صورت درون‌مایه‌های مضمونی، ساختارهای روایی و یا مشخصه اجرایی جلوه‌گر می‌شود، اینها همه به روش فرهنگی خاص تدوین می‌گردند، و منابعی را مورد مدّاقه قرار می‌دهند که در محیط تئاتری خاصی در دسترس‌اند. نمایشنامه‌هایی که در این حیطه مابعد استعمار به روشهایی خاص گرد می‌آیند به واسطه دیدگاههای مطرح‌شده در آنها فرصتهایی برای گفتمانی ثمربخش فراهم می‌آورند. این متون که عمیقاً در فرهنگها و شرایط تاریخی ویژه جای‌گیر شده‌اند، ضمن برانگیختن کنجکاوی و پس راندن ناآگاهی، خواننده را تشویق می‌کند تا به

دوندگی اندیشمندانه‌ای که برای ایجاد واکنش آگاهانه ضروری است اقدام کند. قابل توجه است که تلاش برای رهایی از یوغ استعمار دول استعمارگر چه صلح‌آمیز یا قهری، و دست یافتن به استقلال، به‌ویژه در قلمرو تئاتر ـ که به صورت متون ضد امپریالیستی سر بر آورد ـ قبل از هر جای دیگر جهان، در آفریقا و منطقه کارائیب صورت گرفت؛ ظاهراً دلیل آن این است که به دنبال جنبشهای حقوقی مدنی فراملّی از ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰، گروههای اکثریت در کانادا و استرالیا به طور جدی شروع به پیش کشیدن مسائلی در ارتباط با اقتدار و حکومت بومی کردند.

به دنبال این قبیل دعاوی آزادیخواهانه، استقلال فرهنگ و زبان بومی از پی تلاشهای قلمی مانند شعر، نمایشنامه، داستان، مقاله و هنرهای اجرایی محلی، به دست آمد.

«وله شوئینکا» در خصوص رهاسازی زبان بومی از قید و بند زبان تحمیلی بیگانه، اظهار می‌دارد: «وقتی ما زبان بیگانه‌ای را به وام می‌گیریم تا با آن تندیس بسازیم یا نگارگری کنیم، نخستین کاری که باید انجام دهیم این است که تمامی متعلقات و امکانات موجود در سرچشمه فکر و بیان خود را به همکاری دعوت کنیم. چنین زبانی را ما باید با فشار ادا کنیم، آن را بکشیم، بکوبیم و متراکمش کنیم، تکه‌پاره‌اش کنیم و باز آن را سر هم کنیم، بدون هیچ عذرخواهی، وقتی لازم می‌آید که مسئولیت تجربه کردن را به گردن بگیریم. »

منبع: چکیده‌ای از «مقدمه بر نمایشنامه‌های مابعد استعمار»، به کوشش هلن گیلبرت؛انتشارات روتلج ،۲۰۰۱

جودیت تامپسون

برگردان: داود دانشور

اشاره: جودیت تامپسون در سال ۱۹۵۴ در «انتاریو» (کانادا) به دنیا آمد و به واسطه مادرش که هم کارگردان و هم نویسنده بود بسیار زود به عالم تئاتر راه پیدا کرد. این نوشتار به معرفی وی و یکی ازآثار کوتاه او می‌پردازد.

او در یازده سالگی نخستین اجرای صحنه‌ای خود را تجربه کرد و از آن پس تا هیجده سالگی نقشهای متعددی را ایفا کرد، اگرچه در آغاز راه چنین می‌نمود که کار بازیگری را ادامه خواهد داد، اما در دوره یک ساله بازیگری در مدرسه ناسیونال تئاتر مونترال، بر آن شد تا حرفه نمایشنامه‌نویسی را انتخاب و ادامه دهد. فعالیتهای عملی او به عنوان بازیگر در نگارش نمایشنامه‌های وی بسیار پرارزش از کار درآمد، خاصه در خلق شخصیتهای باحرارت و پراحساس و اغلب بی‌ثبات که گویا وی انگیزه‌های درونی و خرق و عادت خارجی آنها را به خوبی می‌شناخته است. این‌گونه شخصیتها از طبقات مختلف اجتماع اخذ شده‌اند، اما همه آنان به‌ویژه مردمانی معمولی‌اند که به حاشیه زندگی رانده شده‌اند.

«تامپسون» با نگارش یک سلسله نمایشنامه‌هایی که به اکتشاف روابط متزلزل یا از هم گسیخته میان خانواده‌ها، میان عشاق و میان دوستان می‌پردازد، و بهره‌گیری از چیره‌دستی خود در خلق

شخصیتهای فراموش‌نشدنی، مهم‌ترین و معتبرترین جوایز تئاتری در کانادا را کسب کرده است، ازجمله، جایزه فرمانداری کل (۱۹۸۴ و ۱۹۹۰) و جایزه چالمرز (۱۹۸۸ و ۱۹۹۱). همچنین، توان او در انتقال دنیای درونی پرتلاطم و تیره شخصیتهایش از راه لحنهای مألوف ریتمهای زندگی روزمره، دستاورد بزرگی در گسترش حیطه دیالوگ طبیعی به شمار می‌آید، موردی که بیشتر اوقات تیزبینی دیگر نمایشنامه‌نویسان را در درک آن بحرانهای روانی که اعمال آدمی را پی می‌ریزند، محدود می‌سازند.

تک‌گویی «صورتی»، که به سال ۱۹۸۶ برای مجمع هنرهای تورنتو بر ضد تبعیض نژادی نوشته شد، در نگاه اول شاید چنین به نظر برسد که وجه اشتراک چندانی با آثار به شدت تلمیحی و اغلب اسطوره‌ای که نام «تامپسون» را به عنوان یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان معاصر کانادا بر سر زبانها انداخت نداشته باشد. این نمایشنامه، که با تمرکز سیاسی خاصی به عنوان یک قطعه نمایشی ضد تبعیض نژادی درآمیخته است، فضای اندکی برای گونه شخصیت‌پردازی پیچیده‌ای که تئاتر «تامپسون» را به جریان می‌اندازد فراهم می‌آورد. با همه اینها تک‌گویی «صورتی» شخصیتی محرک و نیشدار را به نمایش می‌گذارد که قدرتش را از همین ساخت و ساز موجزش کسب می‌کند. بخشی از جذابیت نمایشنامه به علت استفاده‌ای است که از مونولوگ به عنوان تمهید به عمل می‌آورد، تمهیدی که از طریق آن درد خام و احساسات متناقض قهرمان خردسالش را به شکلی متمرکز به نمایش

می‌گذارد. این روش در کار «تامپسون» راه‌کاری است عام، به‌ویژه در نمایشنامه‌های «معلول» (۱۹۸۰)، «من مال توام» (۱۹۸۷) و «شیرینی» (۲۰۰۰). در این نمایشنامه‌ها مونولوگ، که با تنوعی سبک‌مند همچون رؤیا، اوهام یا فرافکنیهای روانی خودنمایی می‌کند، اغلب سرچشمه‌ای بنا می‌نهد که جزئیات داستانی گرد آن می‌گردد. نتیجه این امر یک تجربه ویرایشگری نمایشی است که به تبع آن «صدا» عهده‌دار وظیفه خاصی می‌گردد که نمایه‌ای هم برای دنیای شخصی و هم دنیای اجتماعی تدارک می‌بیند.

در مونولوگ نمایشی «صورتی» صدای کودک سفیدپوستی بدل به دریچه‌ای روایی می‌گردد، که از راه آن ددمنشی منضم به تبعیض نژادی و ناباوری به خلقت یکسان انسانها در دیدرس قرار داده می‌شود.

تک‌گویی عاطفی «لوسی» با دایه مرده‌اش «نِلی»، نه فقط مسموم شدن رابطه عشقی فردی بزرگسال و کودک را، توسط مقررات دولتی و یک نظام اجتماعی زورگو آشکار می‌سازد بلکه همچنین اعمال به ظاهر جزئی (از نظر لوسی) و در عین حال بسیار پراهمیت تبعیض‌آمیز را که به واسطه آن سیاهان از حقوق حقه انسانی خود محروم می‌شوند پیش رو قرار می‌دهد.

«صورتی» نخستین بار در بهار سال ۱۹۸۶ در تورنتو (کانادا) به اجرا درآمد.

لوسی، دختری ده ساله، با جسد پرستار سیاه‌پوست خود نلی، که در جریان یک راهپیمایی مورد اصابت گلوله قرار گرفته و اینک داخل تابوت روباز، آرمیده است سخن می‌گوید:

لوسی :نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی نلی می‌خواهم برگردی پیشم، موهایم را شامپو بزنی و برایم نان شیرینی صورتی درست کنی که بنشینیم توی اتاق پشتی و خمیرهای شیرینی را توی دستهایمان لوله کنیم. ببین به تو گفتم نرو توی این راهپیماییها، به تو گفتم، من به تو گفتم که یک چیزی را شماها نمی‌فهمید، چیزی را که شماها نفهمیدید این است که تبعیض نژادی برای شماهاست. برای احساسات شماهاست، ببین، همان‌جور که ما دستشویی‌های مان جداست و همین باعث می‌شود شما تف بیندازید، و اگر ما حرفی بزنیم یا بگوییم «آه آه، تف نیندازید»، احساسات شما جریحه‌دار می‌شود و ما فیلمهایمان جداست، و این باعث می‌شود که شما هنرپیشه‌ها را نفرین کنید و بگویید «آمین»، «این رسمش نیست» و هزار بد و بیراه و همین ما را از کوره به در می‌آورد تا به شماها بگوییم خفه شوید و بعد شماها گریه می‌کنید و ما ایستگاههای اتوبوس جداگانه داریم که باعث می‌شود شما از ضد بو خوشتان نیاید باعث می‌شود بگویید بوی آن، بدتر از خود مردم است و ما می‌گفتیم این شمایید که بوی تعفن می‌دهید و تنها چیزی که من سر در نمی‌آورم این است که چرا شماها برای کار مساوی دستمزد کمتری می‌گیرید. مامی می‌گوید به این علت که شماها پول دوست

ندارید، تلویزیون و دستگاههای استریو و این چیزها را دوست ندارید و کاری را که واقعاً دوست دارید انجام بدهید خواندن و رقصیدن است، و شما برای خواندن و رقصیدن احتیاج به پول ندارید من...من نمی‌فهمم چرا تو در کنار ما خشنود نبودی، مامی که به تو اجازه می‌داد هر چقدر شکر می‌خواهی بخوری، و ما هیچ‌وقت حرفی به تو نمی‌زدیم، بعضی روزها، مامی می‌گوید تا صد گرم می‌رسید، ولی ما می‌دانیم که سیاهها شکر دوست دارند پس ما اهمیت نمی‌دادیم، ما حتی اجازه دادیم تو یک قاشق نقره‌ای کش بروی، شنیدم مامی به دوستانش می‌گفت «یک قاشق نقره‌ای دیگر رفت پیش آن یکی» اما هیچ وقت پلیس خبر نکرد...و تو یک اتاق پشتی کوچک برای خودت داشتی، ما حتی یک بار اجازه دادیم شوهرت مدتی بیاید پیشت، و این کار خلاف قانون است، مامی و پاپا ممکن بود برای این کار زندانی شوند، پس چرا قدرشناس نبودی؟ چرا صبحها آوازهای قبیله زولو را نمی‌خواندی، آن آوازهای قشنگ که شبیه آوازهای عاشقانه بود، تو آواز خواندن را کنار گذاشتی، شامپو زدن موهای مرا کنار گذاشتی، گفتی خودم می‌توانم این کار را بکنم، و چشمهایت، چشمهایت مدام به من نگاه می‌کردند وقتی کوچک بودم آنها به من نگاه می‌کردند انگار قلقلکم می‌دادند، انگار من عجیب و غریب بودم، اما آن چشمها خاموش شدند، آنها خاموش شدند مثل چراغ و تو دیگر سه‌شنبه‌ها برای من نان شیرینی درست نمی‌کنی، هر سه‌شنبه صبح من از تو می‌خواستم برایم نان شیرینی صورتی درست کنی و تو همیشه

می‌گفتی «از مامی‌ات بخواه»، و بعد درست می‌کردی؛ اما شیرینی پختن را هم کنار گذاشتی، تو به من می‌گفتی دیگر بزرگ شده‌ام، نان شیرینی صورتی واقعی نبود، فقط یک غذای رنگی بود و بعد، و بعد، دیگر به ندرت می‌آمدی، و وقتی آن روز دیدمت...وقتی پایین شهر همراه شوهرت و چهار تا بچه‌هایت دیدمت که به دستهایت آویزان شده بودند نتوانستم تحمل کنم !می‌خواستم داد بزنم سر بچه‌هایت و به آنها بگویم تو مال منی تو بیشتر مال منی تا آنها، چون بیشتر با من بودی پس مال من بودی و از تو جدا شدم و فرار کردم و متنفر شدم از اینکه تو را در لباس رسمی‌ات ندیدم، قهوه‌ای سیر و خیلی ساده، نه خوش‌ترکیب و ظریف، در لباس رسمی‌ات خیلی قشنگ می‌شدی، خیلی قشنگ، ولی ما اهمیت نمی‌دادیم وقتی تو نمی‌خواستی آن را بپوشی.

ما اهمیت نمی‌دادیم، اما تو باز هم خشنود نبودی و یک وقت توی شهر دیدمت که آن‌طور گرد و خاک رویت نشسته بود و تو حتی مرا به بچه‌هایت معرفی نکردی و یکی از آنها، یکی از آنها کار خشنی کرد یک کار گستاخانه که معنی‌اش قدرت سیاهها بود. تو زدی پشت دست پسرت اما چیزی نگفتی، حتی از من هم متنفر شده بودی، من متوجه شدم که از من هم متنفر شدی و من آن‌قدر با تو صمیمی بودم که کابوسهایم را برایت تعریف می‌کردم و تو جایم را عوض می‌کردی وقتی آن را خیس می‌کردم و همان موقع تو حتی مرا دوست نداشتی و تقصیر نداشتم، تقصیر نداشتم وقتی آن روز از تو پرسیدم چرا، آن روز

که داشتی اجاق را تمیز می‌کردی از تو پرسیدم «نلی چرا...دیگر مرا دوست نداری»، و تو گفتی «لوسی تو دیگر بچه نیستی، حالا یک آدم سفیدپوستی»، اینکه تقصیر من نیست دست خودم نیست نتوانستم جلو فریادم را بگیرم.

برده، برده، هر کاری به تو می‌گویند بکن، کار کن یا آن صورت سیاهت کشیده می‌خورد، آن صورت سیاهت را کشیده می‌زنم و شکم سیاهت را زیر لگد، له می‌کنم لگدش می‌زنم تا فرو بریزد و دیگر هیچ وقت نتواند بچه‌دار بشود، دیگر بچه‌های سیاه زشت، بچه‌های سیاه زشت، گیرت نمی‌آید. . که بیشتر از من دوستشان داشته باشی. با اینکه من ده سالم است باعث شدم تو بمیری. باعث شدم بروی توی آن راهپیمایی و باعث شدم بمیری. همیشه یادم می‌ماند. گفتم متأسف شدم، متأسفم، متأسفم، متأسفم، متأسفم، اما تو هرگز دوباره به من نگاه نکردی، از من متنفر بودی. اما من دوستت داشتم نلی، بیشتر از مامی و پاپا و من می‌خواهم تو برگردی، و آن آوازها را بخوانی، و خمیر لوله کنی و یونیفورم بپوشی و زمین را بشویی تا من بتوانم بیایم داخل و از تو بخواهم نان شیرینی درست کنی و چشمهایت قلقلکم بدهند و تو خواهی گفت «باشد»، «باشد، یک نان شیرینی صورتی درست می‌کنم.»

سیمون دوبووار

برگردان و تألیف: منصور خلج

اشاره: سیمون دوبووار از جمله نویسندگانی است که بر اندیشه بسیاری نویسندگان جهان و از جمله نمایشنامه‌نویسان ایران که مسائل زنان را در نوشته‌های خود بازتاب می‌دهند، تاثیر شگرفی برجا گذشته است. این نوشتار به مرور زندگی و آثار وی می‌پردازد.

«ان مک لینتاک» درباره سیمون دوبووار چنین می‌گوید:

به اقرار همه زندگی او خلاف عرف بود. نوشته‌های او دو برابر زندگی‌اش خلاف عرف است. زیرا تحلیلی است لجوجانه از زندگی زنانه نامتعارف.

نزدیک به چهل سال دوبوار چنین وانمود کرده بود که زن بودن هیچ تفاوتی در زندگی ایجاد نمی‌کند. او به مفهوم تمام یک روشنفکر بود و نسبت به مسائل عصرش کاملاً متعهد. او با روشنفکر شدن هویت بزرگسالی خود را بر الگوی تعارف و مخالفت عمری قرار داده بود، یعنی نفی قیدوبندهای فرهنگ بورژوازی، نفی خانواده، طبقه و خصوصاً سرنوشت زنانه.

سیمون دوبووار در نهم ژانویه ۱۹۰۸ در خانواده‌ای مرفه در پاریس به دنیا آمد، کودکیِ شاد و سعادت‌آمیزی را گذراند. پدرش به شغل وکالت اشتغال داشت و مردی بود با فرهنگ و مادرش زنی دلسوز و مهربان سیمون خواهری هم داشت که دلبستگی زیادی به او داشت.

به این ترتیب فضایی تنیده از آسودگی خیال توأم با مهر و محبّت کودکی او را دربرگرفته بود. چون برادری داشت از دختر بودن خود در شگفت نبود.

از پنج سالگی به یک مدرسه کاتولیکی رفت. مدرسه‌ای که به گفته خودش «هرگز او را اقناع نمی‌کرد». در دوره دبیرستان همواره شاگرد ممتاز دبیرستان دزیر بود. پسر عمویش که عشق دوره نوجوانی دوبوُوار بود ذهن وی را به تمامی نسبت به غنای میراث فرهنگی‌اش بیدار کرد.

دوبووار در کتاب خاطرات خود چنین می‌نویسد: ژاک شاعران و نویسندگان بسیاری را می‌شناخت که من هیچ درباره‌شان نمی‌دانستم. همراه با او معمولاً همهمه‌ای دور از جهانی که دروازه‌هایش به روی من بسته بود به خانه می‌آمد، وای که چقدر دلم می‌خواست در این جهان کندو کاو کنم. پدر با غرور می‌گفت که سیمون ذهن مردها را دارد، مثل مردها فکر می‌کند. اصلاً یک پا مرد است با این همه با من مثل دختر بچه‌ها رفتار می‌کرد. ژاک و دوستانش کتاب‌های واقعی می‌خواندند و در جریان تمام وقایع روز بودند، آنها در فضایی باز و آزاد زندگی می‌کردند و من محبوس کودکستان بودم. »

به این ترتیب دوبووار به مطالعه ترغیب شد و کتاب‌ها از عنفوان جوانی قلمرو او شدند تا ذهن کنجکاوش را سیراب کنند.

در سال ۱۹۲۵ دوبووار دیپلمش را گرفت و به رغم مخالفت خانواده‌اش حرفه معلمی را برای خود برگزید. در همین سال در

انستیتو سن ماری به تحصیل ادبیات و فلسفه مشغول شد. سپس به دانشگاه سورین رفت و تا اخذ مدرک لیسانس یک سری برنامه مطالعاتی فشرده را که شامل خواندن آثار فلاسفه‌ی مشهوری همچون دکارت، کانت، برگسون، نیچه و دیگران بود در دستور کار خود قرار داد. سال ۱۹۲۸ به چند دلیل سالی بس مهم در زندگی‌اش بود. نخست لیسانس را از سورین گرفت و آن گاه آشنایی با ژان پل سارتر پیش آمد.

سارتر، آندره اربو و پل نیزان سه دانشجوی فلسفه بودند که محفلی به هم پیوسته را فراهم آورده بودند. سیمون دوبووار موفق شد به این جمع نخبگان راه یابد. ذهن خلاق دوبووار سبب شد آنها او را به جمع خود بپذیرند. دو بووار این سالها را تا پیش از جنگ دوم جهانی «سالهای طلایی» عمر خود می‌نامد. و این آغاز کنار هم قرار گرفتن ژان پل سارتر و سیمون دو بووار به عنوان زوجی فرهیخته بود که تا پایان عمر آنها دوام آورد. به گفته خودش، من و سارتر همچون پریان در دایره سحرآمیز خلوت خود می‌زیستیم.

در سال ۱۹۳۱ دو بووار برای تدریس به جنوب فرانسه اعزام گردید. ژان پل سارتر هم سمتی مشابه به دست آورد. سالهای اقامت درمارسی ورو آن سالهایی‌است که دوبووار با تمام جدیّت به نوشتن پرداخت زمان‌های مهمان، خون دیگران و نمایشنامه دهان‌های بیهوده در زمره آثار دوره نخست نویسندگی دو بووار محسوب می‌شوند.

در آثار این سالهای دوبووار یک قهرمان زن حتماً شخصیت

محوری دارد. هر یک از این زنان به طریقی قربانی دسیسه‌ها سرافکندگی و تشریفاتِ جامعه، عُرف و مناسبات و پدرسالارانه‌اند، با دو حقیقت انکارناپذیر که می‌بایست انسان‌ها هم زمان با آن مواجه شوند یعنی شادی بودن و هراس نبودن. دوبووار در این سالها بمدد تلاش مستمر به عنوان فیلسوفی تربیت یافته در مکتب فرانسوی و وارث میراث قدرتمند مکتب دکارت خود را به جهانیان شناساند.

در سال ۱۹۳۶ دوبووار و نیز ژان‌پل سارتر مأمور تدریس در دبیرستان شدند. پس از مدتی که ملال زندگی در شهرستان آنها را به ستوه آورده بود. دوبووار در پاریس و سارتر در لیون مشغول به کار شدند اما این دورانِ سرشار و پرثمر چندان به دراز نپایید. با شروع جنگ جهانی دوم زندگی دوبووار دچار چرخشی غریب شد.

سارتر در سال ۱۹۳۹ یعنی التهابات جنگ دوم جهانی به خدمت نظام اعزام شد و در ۱۹۴۰ توسط نازی‌ها اسیر گردید.

در این ایام دوبووار حدود بیست و هفت بهار را پشت سر گذاشته بود و به گفته خودش وارث تاریخ در مصیبت بارترین شکلش شده بود از آن به بعد زندگی و کار او در مقام نویسنده، معلم و روشنفکر گواهی بود بر تقریباً تمامی آشوب‌های عمده اروپای قرن بیستم.

دوبووار می‌نویسد: «تاریخ ناگهان بر سرم آوار شد و من هزار تکه شدم، یکباره چشم از خواب گشودم و دیدم که هر تکه‌ام در یک گوشه از جهان افتاده است. برای نخستین بار دریافتم که زیستن زیر سلطه‌ی حوادث یعنی چه.»

و بدین ترتیب بود که او بستگی و همبستگی‌اش را با دیگران کشف کرد و باز این دوران مصادف است با نُضج گرفتن فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم یا اصالت وجود که سارتر یکی از پیشروان و مبلغان آن بود. این فلسفه جریان فکری بسیار تأثیرگذاری در سالهای پر تب‌وتاب قرن بیستم در میان روشنفکران جهان گردید.

اگزیستانسیالیسم به واقع فلسفه دوره بحران است دورانی که با خشونت در مهد سیاسی نهضت مقاومت فرانسه در ایام سلطه نازیها در اروپا متبلور گشت و به سرعت تبدیل به حس اروپایی دهه‌های پس از جنگ (۱۹۵۰ ـ ۱۹۴۰) گردید. پای بندی سفت و سخت آن به آزادی و اصالت، با حال و هوای فرانسه که چکمه‌های آلمانی را برگُرده خاکش حس کرده بودند و تمدن غربی که به دست فاشیسم و نازیسم زاده و پرورده خودش دچار بحران و تباهی شده بود. درکی منطبق با حال و هوای این دنیا را با خود داشت که به زودی مورد توجه روشنفکران قرار گرفت.

در سال ۱۹۴۶ این وسوسه دوبووار را بر آن داشت تا به دنبال پیشنهاد ژان پل سارتر دست به تحقیقی بزند مبنی بر این که زن بودنش واقعاً چه تأثیر متفاوتی در سر نوشتش داشته است و به گفته خودش «من که می‌خواستم درباره خودم حرف بزنم به این نتیجه رسیدم که برای این کار نخست باید وضع زنان را به طور کلی توصیف کنم و نخستین چیزی که باید بگویم این است که من زن هستم. » و این آغاز نگارش کتاب جنجال برانگیز و با ارزش «جنس

دوم» بود که عمدتاً به وضعیت زن از نگاه زن در همه اشکالش می‌پردازد.

یکی از دستاوردهای نوشتن کتاب جنس دوم برای دوبووار این بود که سرآغاز خلاقیتی جاری و مداوم در زمینه نوشتن زندگینامه شخصی شد. خلاقیتی که تا پایان دوره نویسندگی وی دوام یافت. خاطرات یک دختر وظیفه‌شناس ۱۹۵۸، کتاب « خاطرات» در چهار جلد و رساله بلند «کهنسالی» در دو جلد از جمله آثار درخور توجه دوبووار در این زمینه‌اند.

در سال ۱۹۴۵ دوبووار عضو تحریریه مجله «دوران جدید» شد. نشریه‌ای با اعتباری درخور که توسط ژان پل سارتر اداره می‌شد. دو گزارش یکی از آمریکا تحت عنوان آمریکا روز به روز ۱۹۴۸، و دیگری «درباره چین» به نام «راهپیمایی طولانی ۱۹۵۷» بر نگاه هوشمندانه دوبووار از مشاهداتش طی سفرهایی که به اقصا نقاط جهان داشت گواهی می‌دهد. رُمان «ماندران‌ها» در سال ۱۹۵۴ جایزه کنگور را نصیب او ساخت.

در دوران جنگِ فرانسه و الجزایر دوبووار فعال‌تر شد، او در تظاهرات شرکت کرد. سخنرانی نمود. مقاله نوشت و به خاطر آرمان مبارزان الجزایری خصوصاً جمیله بوپاشا زن مسلمانی که توسط فرانسوی‌ها به شدت شکنجه و آزار شده بود دست به مبارزه تبلیغاتی همه جانبه زد. کتاب مشهور جمیله بوپاشا حاصل همکاری دوبووار و ژیزل حلیمی است که با اقبال فراوان خوانندگان روبرو شد.

زمانیکه جنبش آزادی زنان در سال ۱۹۷۱ پایه‌گذاری شد دوبووار یکی از امضاکنندگان مانیفست مشهور این جنبش بود. در سال ۱۹۷۴ دو بووار به ریاست مجمع حقوق زنان که به مبارزه قانونی برای احقاق حقوق زنان می‌پردازد و مجله‌ای ماهانه به نام کستیون فمینیست (مسائل طرفداران حقوق زن) را منتشر می‌کرد انتخاب شد.

از دیگر آثار دوبووار که برخی از آنها به فارسی هم برگردانده شده‌اند رمان‌های همه می‌میرند ۱۹۴۶، ضرورت زمان ۱۹۶۰، جبر محتوم ۱۹۶۳، مرگ آرام ۱۹۶۴، تصویرهای زیبا ۱۹۶۶ وزن وانهاده ۱۹۶۷ را می‌توان نام بُرد.

بدین ترتیب مسیر زندگی دوبوار که از پیوستگی‌اش به حرفه انزوا جویانه روشنفکری آغاز شده بود به همبستگی پرشور جمعی فمینیسم ادامه یافت. اما این نوشتن بود که همچنان دلبستگی اصلی او در زندگی محسوب می‌شد. او همیشه نوشتن را به دیده نوعی همکاری می‌نگریست و به همین دلیل و شاید به تحریک احساس ناتمام ماندن که در جان و دلش ریشه دوانیده بود، زندگینامه شخصی‌اش را با دستی باز به پایان بُرد، خودش در این باره می‌نویسد. «این بار خاتمه‌ای بر کتابم نخواهم نوشت، می‌گذارم تا خوانندگان خود هر نتیجه‌ای که می‌خواهند از آن بگیرند.»

سیمون دوبووار در چهاردهم آوریل ۱۹۸۶ در سن هفتاد و هشت سالگی در پاریس چشم از جهان فرو بست.

منابع:

۱ـ سیمون دوبووار، ان مک کلینتوک، برگردان صفیه روحی، نشر نشانه، تهران، ۱۳۷۲

۲ـ خاطرات، سیمون دوبووار، برگردان قاسم صفوی، توس، تهران، ۱۳۸۳

۳ـ خون دیگران، سیمون دوبووار، برگردان مهوش بهنام، کتاب پرواز، تهران، ۱۳۸۶

۴ـ جنس دوم، سیمون دوبووار، برگردان حسین مهری، توس،تهران

۵ـ کهنسالی، سیمون دوبووار، برگردان محمدعلی طوسی، شباویز، تهران ۱۳۶۸

۶ـ ماندران‌ها، سیمون دو بووار، برگردان پرویز شهدی، دنیای نو، تهران، ۱۳۸۲

۷ـ خاطرات، سیمون دوبووار، برگردان قاسم صفوی، توس، تهران، ۱۳۶۳

۸- برگردان نگارنده ازسیمون دوبووار،مک لینتوک، از نویسندگان اروپایی،جلد۲ ،۱۹۹۰

آگاتا کریستی

برگردان و تألیف: مشهود محسنیان

اشاره: آگاتا کریستی در طول زندگی حرفه‌ای‌اش آثار متعددی را در زمینه‌های مختلف به دنیای ادبیات تقدیم کرده است. رمان، داستان کوتاه، شعر، نمایشنامه و...حاصل سال‌ها تلاش این نویسنده در زمینه ادبیات است. معروف‌ترین اثر نمایشی این نویسنده، که مشهورترین نمایشنامه معماگونه جهان نیز، لقب گرفته است و رکورد بیشترین اجرا در سراسر جهان را در اختیار دارد، نمایشنامه «تله موش» است که اکنون نیز شهرت و اعتبار خود را حفظ کرده است و هر ساله شاهد اجراهای تازه‌ای از آن هستیم. این پژوهش به بررسی آثار نمایشی وی می‌پردازد.

دو پسرک سیاه برای شام رفتند.

یکی گلویش گرفت و مُرد و بعد نُه تا ماندند.

آگاتا کریستی در ۱۵ سپتامبر ۱۸۹۰، با نام آگاتا مری کلاریسا میلر، در شهر تورکوری، واقع در ایالت دوون به دنیا آمد. وقتی شانزده ساله بود، تصمیم گرفت خواننده اپرا شود، اما در سال بعد تغییر عقیده داد. در طول سال‌های سخت جنگ جهانی اول با کلنل آرچیبالد کریستی ازدواج کرد. وقتی کلنل برای نبرد به جبهه فرانسه رفت، آگاتا از طرف یک مؤسسه امدادرسانی به بیمارستان‌های زمان جنگ رفت تا در آنجا به مجروحان خدمت کند. در همین دوران، او با علم سم‌شناسی نوین آشنا شد و این امر تأثیر بزرگی بر داستان اولش به نام «ماجرای مرموز دهکده استایلز» (۱۹۲۰) گذاشت. یگانه فرزند آگاتا دختری به نام روزالیند بود که در سال ۱۹۱۹ به دنیا آمد. در سال ۱۹۲۶ او و آرچیبالد به مشکل برخوردند. موضوع چنان حاد و پیچیده بود که آگاتا را دچار مشکل عصبی کرد.

دو سال بعد در سال ۱۹۲۸ از همسرش جدا شد و در سال ۱۹۳۰ با ماکس مالووان که یک دیرین‌شناس بود، ازدواج کرد.

کریستی همسرش را در حفاری‌هایی که در عراق و سوریه و در شهرهای آشوری انجام می‌داد، همراهی می‌کرد و همین سفرها باعث به‌وجود آمدن جلوه‌های تاریخی و افسانه‌ای، در پس‌زمینه برخی از داستان‌هایش شد. زندگی کردن با یک دیرین‌شناس و آشنایی بیشتر با تاریخ بشر، کریستی را در پیدا کردن روش‌های جدید و ترسیم فضاهای بدیع و تازه، یاری می‌کرد.

اکثر نویسندگان و مورخان بر این عقیده‌اند که شروع داستان‌های پلیسی و جنایی به طور جدّی از داستان‌های کوتاه روزنامه‌ای در آمریکا و مشخصاً از نویسنده سرشناس داستان‌های جنایی و وهم‌آور یعنی «ادگار آلن‌پو» بوده است. به طور مشخص رگه‌های تأثیرات آثار گوتیک نویسندگان بزرگی مثل «برام استوکر»، «مری شلی»، «آلن‌پو» و...را می‌توان در آثار جنایی نویسان مشهور انگلیسی یعنی آرتور کانن دویل و آگاتا کریستی مشاهده کرد. اگرچه آگاتا کریستی در ادامه راه کانن دویل به خلق ادبیات کارآگاهی و جنایی روی می‌آورد، اما بسیار کمتر از او به فضاهای گوتیک و وهم‌آور می‌پردازد و بیشتر واقع‌گرایی و رئالیسم اجتماعی را با روان‌شناسی شخصیت‌هایش در هم می‌آمیزد. او با استفاده از روش قدیمی کانن دویل، یعنی کارآگاه و دوست همراهش، فصل جدیدی را در این شیوه داستان‌پردازی، باز می‌کند.

آرتور کانن دویل در سال ۱۹۳۰ چشم از جهان می‌پوشد همین

دهه، اوج شکوفایی آگاتا کریستی است و ادبیات انگلستان افتخار می‌کند که با از دست دادن یک نویسنده، ژانر دیگری را جایگزین او کرده است. بیش از هشتاد سال است که میلیون‌ها نسخه از کتاب‌های آگاتا کریستی، در سراسر جهان به فروش رفته است و مردم جهان آن‌ها را دوست‌داشتنی یافته‌اند.

درست از همین‌رو، در کتاب‌فروشی‌ها، دکه‌های روزنامه‌فروشی، ایستگاه‌های تردد شهری و بین‌شهری، داروخانه‌ها، فروشگاه‌های مواد غذایی، هتل‌ها، مراکز توریستی، کتابخانه‌های مدارس و...جای خود را باز کرده‌اند و به فروش می‌رسند.

به گفته بسیاری از ادیبان و صاحب‌نظران، برترین نویسنده ادبی دنیا، ویلیام شکسپیر است که در طول قرون گذشته، با شمارگان نسبتاً خوبی، نزدیک به نهصد میلیون نسخه از کتاب‌هایش به فروش رسیده‌اند. همین رقم را آگاتا کریستی فقط در مدت هشتاد سال به دست آورده است و فقط انجیل که قدمتی بیش از دو هزار سال دارد، در سکوی بالاتر ایستاده است. در صحبت از آگاتا کریستی، باید واژه‌هایی در خور بانویی را به کار گرفت که آثارش به اکثر زبان‌های زنده دنیا، برگردان شده است. بی‌تردید وی مشهورترین نویسنده زن در جهان است و عنوان «ملکه جنایت» او را در زمره شناخته‌شده‌ترین نویسندگان انگلستان و جهان قرار می‌دهد. او به عنوان نویسنده‌ای تیزهوش و روانشناسی قدرتمند، از تمامی خصوصیات نمایشی، در آثارش بهره می‌گیرد تا خواننده را روی صحنه و درحال اجرا، در میان

شخصیت‌ها قرار دهد.

آگاتا کریستی در جایی گفته است: «رمز جلو افتادن، زود شروع کردن است.»

نُه پسرک سیاه تا دیروقت نشستند

یکی به خواب ابدی رفت و بعد هشت تا ماندند.

رمان پلیسی و جنایی، رمانی است که در آن جرمی (معمولاً آدم‌کشی) روی داده باشد و به وسیله یک کارآگاه، با روش‌های منطقی و تفسیرها و تعبیرهای معقول، گناهکار، شناخته می‌شود. این نوع رمان، شاخه‌های متنوع و گوناگونی دارد. اما در عین حال این‌گونه داستان‌ها می‌توانند نمایشی یا دراماتیک هم باشند. با توجه به خصوصیات رمان‌های نمایشی، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که ژانرهای مختلف ادبی می‌توانند دربردارنده داستان‌های دراماتیک نیز، باشند به شرطی که خصوصیات آن در بطن اثر گنجانده شده باشد.

«رمان نمایشی یا دراماتیک، رمانی است که هماهنگی میان شخصیت و پیرنگ بسیار باشد و یکی به دیگری وابسته و هردو به نحو جدایی‌ناپذیری، در همه بافته شده باشند. به عبارت دیگر، شخصیت‌ها از صفات و عضویت‌هایی برخوردارند که عمل داستانی را تعیین می‌کنند و عمل نیز در جریان داستان، شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد و از این‌رو شخصیت و عمل، مثل الاکلنگی روی هم تأثیر می‌گذارند و با هم پیش می‌روند و تحوّل می‌یابند و گره‌گشایی را باعث می‌شوند.» در رمان نمایشی، برخلاف رمان شخصیتی میدان

جولان و تاخت و تاز محدود است و به همین دلیل به آن نام «نمایشی» داده شده است چراکه غیرمستقیم به محدودیت اعمال بازیگران در صحنه اشاره دارد...

مطابقت میان عمل و شخصیت‌ها، در رمان‌های نمایشی امری اصلی و اساسی است. شخصیت، همان عمل و عمل، همان شخصیت است و پیرنگ بخشی از اهمیت و معنای رمان است. »

در واقع به سادگی می‌توان نتیجه گرفت که آثار کریستی علاوه بر اینکه در ژانر پلیسی جنایی یا کارآگاهی جای می‌گیرند، بالقوه خصوصیات رمان‌های نمایشی را نیز دارند. اشاره به اعمال و حرکات شخصیت‌ها در فضایی محدود، ارتباط شخصیت با پیرنگ داستانی و پیش‌روی متقابل هر دو با شکل‌گیری خطوط داستانی و گره‌افکنی و تحول در شخصیت‌ها تا گره‌گشایی پایانی، همه از عواملی‌اند که کاملاً در آثار کریستی دیده می‌شوند.

وجود دو شخصیت، در دو سوی معادله داستانی، نمایشی بودن کلیت داستان را بیشتر برملا می‌سازد. درگیری و کشمکش اصلی میان قاتل و کارآگاه رخ می‌دهد و همین‌امر بار دراماتیک اثر را سنگین‌تر می‌کند. تضاد آشتی‌ناپذیری که میان این دو شخصیت برقرار می‌شود مستقیماً مربوط به پیرنگ داستانی است و به روشنی و سادگی می‌توان خصوصیات اولیه یک اثر دراماتیک را بر اکثر آثار کریستی استوار کرد. «آثاری که در ژانر جنایی پلیسی جای می‌گیرند، در ساده‌ترین و خلاصه‌ترین شکل، بر پایه رابطه میان قاتل و مقتول بنا می‌شوند. در

مرحله بعدی نویسنده با دست‌کاری نوع رابطه و یا تغییر فرمان‌های این معادله، طرح اولیه را شاخ و برگ می‌دهد، کاری که آگاتا کریستی استاد آن است و در نهایت به هرچه پیچیده‌تر شدن معماهای داستان‌هایش منجر می‌شود. به همین جهت است که آثار او، تا این حد قابلیت‌های دراماتیک دارند. زیرا اصلاً اساس آن‌ها را گره‌افکنی‌ها و ایجاد موقعیت‌های پیش‌برنده و به تبع آن گشودن گره‌ها و حل معمّاها، پی می‌ریزند. »

اجزای مختلف سازنده یک درام را در اکثر آثار کریستی، می‌توان جست. اگرچه تمامی عناصر یک تراژدی به شکل کامل در آثار او موجود نیست، اما می‌توان دریافت که عناصر مورد نیاز برای شکل‌گیری یک نمایشنامه قدرتمند دارای کشش، شخصیت‌های جذاب، درگیری، قصه مناسب و...در داستان‌های کریستی، در تمامی زوایای آن، مخفی شده‌اند. از این‌رو، با بررسی برخی از عناصر تراژدی، که البته از عناصر مهم تمامی انواع نمایشنامه به حساب می‌آیند، می‌توان به خصوصیاتی که در این آثار نهفته‌اند، پی برد.

هشت پسرک سیاه سفر کردند

یکی گفت همان‌جا می‌ماند و بعد هفت تا ماندند.

برای شکل‌گیری یک نمایشنامه ساختارمند و با ارزش، بیش از هرچیز به یک طرح کلی احتیاج داریم. تعاریف مختلفی از طرح نمایشنامه خوانده‌ایم اما به طور کلی طرح، چیزی است که کامل و تمام باشد. در طرح،وقایع اولیه گسترش می‌یابند و به کاراکترهای

مورد نیاز هویت بخشیده می‌شود. رویدادهای داستان تا رسیدن به هدف موردنظر مرحله به مرحله، پشت سر هم ـ البته با تأکید در روابط علت و معلولی ـ قرار می‌گیرند. از منظر ارسطویی طرح، ساختمان جامعه یک نمایشنامه است که آغاز، میانه و پایان دارد. آغاز یک درام محل، موقعیت کاراکتر و سطح واقعیت یا امکان و احتمال را تعیین می‌کند.

دقیقاً اولین چیزی که پس از خواندن تعداد زیادی از آثار کریستی، در ذهن شکل می‌گیرد، همین ساختار طرح است. ما به عنوان خواننده اثر، متوجه می‌شویم که نویسنده، با زیرکی اطلاعات موردنیاز برای بدنه اصلی داستان را در ابتدا و در واقع در بخش آغاز، به ما ارائه کرده است. این شیوه نویسندگی از چند منظر، برای تبدیل شدن به نمایشنامه حائز نکات ارزشمندی است.

۱. نویسنده، اطلاعات مربوط به مکان یا رخدادگاه، کاراکترها و تعداد آن‌ها و رویکرد خود به شیوه داستان‌گویی را بیان می‌کند.

۲. وجود اطلاعات ارزشمند، راجع به شخصیت‌ها و تم و رویدادهای قصه، در یک‌سوم ابتدای آن به شخص اقتباس‌کننده، این اجازه را می‌دهد که به راحتی بتواند درباره چگونگی پیش‌روی نمایشنامه و اتفاقات آن تصمیم‌گیری کند و به این آگاهی برسد که آیا این داستان، مواد مورد نیاز برای اجرای نمایش روی صحنه با تمام محدودیت‌های شناخته شده آن را در اختیارش قرار می‌دهد یا خیر.

۳. معمولاً آغاز، در داستان‌های آگاتا کریستی، با خلق یک موقعیت

همراه است، که این موقعیت یا وضعیت را می‌توان همیشه نمایشی، ارزیابی کرد. کریستی در طرح داستانی خود، شروع قصه را با یک مهمانی نامتعارف، دعوت یک غریبه، اسیر شدن در موقعیتی دور از دنیای متمدن، مثل کشتی روی اقیانوس، به وقوع پیوستن یک پیشگویی یا افسانه قدیمی و...ترتیب می‌دهد. این وضعیت‌ها، همگی دارای بار نمایشی فراوانی هستند و جذابیت لازم برای سرگرم شدن تماشاگر و ترغیب وی برای پیگیری نمایش را ایجاد می‌کنند.

اما میانه درام متشکل از یک سلسله پیچیدگی‌هاست. پیچیدگی ممکن است از کشف اطلاعاتی تازه، تقابل غیرمنتظره بعضی کاراکترها و.... سرچشمه بگیرد. پیچیدگی، حالت تعلیق و انتشار را در تماشاگر به‌وجود می‌آورد و همین پیچیدگی‌ها هستند که در نهایت به بحران ختم می‌شوند. کشف وقایع و ارائه اطلاعات، پس از تعریف موقعیت و تحویل یک آغاز جذّاب به تماشاگر، همان اتفاقی است که دقیقاً در میانه داستان‌های کریستی رخ می‌دهد. زمانی که موقعیت شکل می‌گیرد، نیاز به معرفی بیشتر شخصیت‌ها احساس می‌شود و نویسنده به گذشته نقب می‌زند. تطبیق طرح نمایشنامه یا طرح دراماتیک با طرح داستان‌های کریستی در این مرحله نیز به راحتی صورت می‌گیرد. اطلاعات لازم در بخش میانی داستان در اختیار خواننده، قرار می‌گیرند و گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های کوچک، پشت سر هم انجام می‌شوند. یعنی در بدنه اصلی داستان، اطلاعاتی میان نویسنده و مخاطب رد و بدل می‌شود تا مخاطب بتواند به استنتاج دست پیدا کند. در واقع،

کریستی، اطلاعات کارآگاه خود را مخفی نمی‌کند و آن‌ها را گشاده‌دستانه در اختیار تماشاگر، یا خواننده قرار می‌دهد. اما پیچیدگی معماها به گونه‌ای است که هر ذهنی نمی‌تواند از پس استنتاج درست آن‌ها برآید و به راه حل درست نزدیک شود. همه اطلاعات مهم، در میانه داستان به مخاطب منتقل می‌شود و در پایان داستان، ما نتیجه هماهنگی و برآیند آن‌ها را شاهدیم.

این شیوه داستان‌گویی، باعث می‌شود تا مخاطب، خود را در جایگاه کارآگاه داستان قرار دهد و بنابراین از خط سیر داستانی جدا نشود. در شکل نمایشی نیز این ساختار کارکرد مناسبی پیدا می‌کند و تماشاگر آنچه را روی صحنه می‌بیند، داوری می‌کند.

پایان درام نیز به نتیجه‌گیری می‌انجامد. این فصل، معمولاً از اوج تا پایان، بسط پیدا می‌کند. قسمت نهایی درام، معمولاً کوتاه است. در این قسمت گره‌گشایی باید انجام درام را به معنای کامل عهده‌دار شود و مخاطب به روشنی درک کند که چگونه پایان فرا می‌رسد. اگر نویسنده، توانا باشد، امکان پیش‌بینی نتیجه کار را از مخاطب دریغ می‌کند.

کریستی، همیشه بازگشایی گره‌های داستان را به انتهای داستان، وامی‌نهد. این کارآگاه است که در طول اثر به دنبال اطلاعات و سرنخ‌ها می‌گردد و در پایان با کنار هم قرار دادن قطعات مختلف این پازل، به ج واب نهایی دست پیدا می‌کند. «پوارو» کارآگاه مشهور بلژیکی آثار کریستی، عادت دارد پس از حل هر معما، افراد درگیر

حوادث را در یک مکان، گرد هم آورد و پرده نهایی یا همان فصل گره‌گشایی را با آب و تاب فراوان برای حاضران اجرا کند. وی مانند یک شعبده‌باز توانا، سرنخ‌ها را یکی‌یکی از آستین خود بیرون می‌کشد و تماشاگر و دیگر شخصیت‌ها را با حیرت و شگفتی، روبه‌رو می‌سازد. همیشه، نتیجه نهایی، که شناسایی قاتل است، در پی ارائه اطلاعات خاصی که در نیمه میانی داستان دریافت کرده‌ایم صورت می‌گیرد و به صورت کاملاً ساختارمند و حساب‌شده دارای روابطی علت و معلولی است. در نهایت مخاطب به یک جواب روشن و ساده دست پیدا می‌کند و هدف کلی اثر در این قسمت کوتاه افشاگری، شکل می‌گیرد.

آگاتا کریستی درباره چگونگی طرح‌ریزی داستان‌هایش می‌گوید: «بهترین زمان برای طرح‌ریزی، زمانی است که در حال شستن ظرف‌ها هستم.»

هفت پسرک سیاه، هیزم می‌شکستند، یکی خودش را با تبر نصف کرد و بعد شش تا ماندند.

آگاتا کریستی، نوعی برخورد روان‌شناسانه را با شخصیت‌هایش دنبال می‌کند و به کاوش در عادات و آدابی که بر آن‌ها اصرار می‌ورزند، می‌پردازد و ذهنیاتی که آن‌ها را فراگرفته است و با آن‌ها دست و پنجه نرم می‌کند به تصویر می‌کشد. این شخصیت‌ها عموماً وجهی از خصایص انگلیسی‌های سنتی قرن نوزدهم را که پا به عصر نو گذاشته‌اند، پیش رو می‌کشند. آن‌ها با تأکید بر اخلاقیاتی که پاسخ

روابط روزشان را نمی‌دهد و آنها را به ورطه بلا پرتاب می‌کند، به زندگی خویش ادامه می‌دهند.

همچنان که ساختار خانواده، در قصه‌های کریستی، اهمیت دارد، روابط پیچیده زن و شوهر و مراودات گره‌خورده والدین و فرزندان تا مرز طبقاتی ارباب‌ها و خدمتکارها، پیش می‌رود و لایه‌های مختلف یک جامعه را رودرروی هم قرار می‌دهد. در بسیاری از کارهای کریستی، جان‌مایه قصه، مترادف با فروپاشی خانواده است. وی در قابی سرشار از جزئیات، آتش پنهان زیر مناظر چشم‌نواز انگلستان و تنش جاری در پشت چهره انگلیسی‌های آداب‌دان را به نمایش می‌گذارد. او این کار را با کمترین تأکید بر خشونت ظاهری، انجام می‌دهد. همیشه در قصه‌های کریستی، جنایتی رخ می‌دهد. اما ما شاهد این جنایت نیستیم و ما هم مانند سایر شخصیت‌ها ناگهان خود را در مواجهه با یک جسد می‌یابیم. »

در روند یافتن گناهکار است که گذشته همه شخصیت‌ها، هویدا می‌شود و ضمیرشان، که همواره سعی در مخفی کردن آن داشته‌اند، خود را نشان می‌دهد.

بسیاری از داستان‌های او مانند «ملاقات با مرگ»، «به سوی صفر»، «خانه جن‌زده»، نمایشنامه «تله موش»، «تار عنکبوت» و...در بستر روان‌شناسی شخصیت، معنای خود را پیدا می‌کنند. «در حقیقت با گذر از فصلی به فصل دیگر برای رسیدن به لحظه‌های نهایی برای یافتن قاتل یا حل معماست که نقاب ظاهری آدم‌ها برداشته می‌شود. این

مؤلفه آشنایی آثار کریستی که می‌گوید: «قاتل در میان ماست» بر این نکته اصرار می‌ورزد که هر فرد بالقوه، یک گناهکار است و انگیزه و توانایی انجام گناه را دارد. در دنیای او همه آدم‌ها ـ فارغ از مرتبت اجتماعی که دارند ـ می‌توانند در شرایطی دل به شیطان درونشان بسپارند.

آدم‌های آثار کریستی، از درون و بیرون، دارای خصوصیات شخصیت‌های درام هستند، چرا که اساساً درگیر یک ماجرای دراماتیک شده‌اند که گریزی از آن نیست. وی هر شخصیت را با توانایی‌ها و ضعف‌هایش در این موقعیت حساس، قرار می‌دهد و انتخاب را به عهده مخاطب می‌گذارد. هر شخصیت، دارای پیشینه طولانی و حساب‌شده، طبقه اجتماعی مشخص، ساختار فیزیکی متناسب با درون، زیرکی و هوش مورد نیاز، انگیزه‌های درونی ناشناخته و مرموز، تحصیلات خاص و...است.

کریستی، تصویر دقیقی از شهرهای کوچک و روستاهای پوست‌انداخته اوایل قرن بیستم را ترسیم می‌کند. می‌توان در آثار او، سیمای انگلستان سنّتی را در تب و تاب گذر از دهه بیست به بعد یافت. تصویری از یک جامعه در فاصله دو جنگ جهانی اول و دوم را دید و پس از آن، به تغییرات بعد از جنگ دوم، پرداخت. نوعی تاریخ‌نگاری اجتماعی که تقابل سنت‌گرایی و مدرنیسم را هم، به رخ می‌کشد.

با گذر قصه‌های کریستی، در طول نیم‌قرن از دهه بیست یا دهه ۷۰،

هرکول پوارو و خانم مارپل، با او جلو آمدند و مانند خود او بدل به آدم‌هایی تغییر نیافته در دنیایی تغییریافته شدند. پوارو، آدم بدون زندگی قراردادی است که مأوای ثابتی ندارد و همیشه در سفر است. یک مرد بدون خانواده، که به همه‌جا تعلق دارد و در عین حال به هیچ‌جا وابسته نیست. کسی که ظاهراً جای خود را در میان طبقه اشراف پیدا می‌کند، اما همیشه در روند حل معماهای رازآلود، آن اشرافیت را زیر سؤال می‌برد و ارزش‌هایش را مردود اعلام می‌کند، بی‌آنکه به طبقه متوسط یا کارگر اطرافش، کششی داشته باشد.

با همین فردگرایی مفرط است که عدالت هم برای پوارو، مفهومی فارغ از آنچه برای قانون معنا می‌دهد، دارد. قهرمانان کریستی، در صف مأموران قانون قرار ندارند و جامه پلیس را بر تن نمی‌کنند. پول برایشان چندان اهمیتی ندارد. آن‌ها آدم‌های اطرافشان و همین‌طور خواننده یا تماشاگر را به مبارزه‌ای ذهنی می‌طلبند تا به آن‌ها ثابت کنند چقدر در اشتباه‌اند.

تأکید دائمی بر اهمیت فی‌نفسه قصه‌های پیچیده، همیشه به این نکته می‌رسد که آنچه با چشم دیده می‌شود و یا آنچه در نگاه اول به ذهن خطور می‌کند، می‌تواند تا چه حد غلط و گمراه‌کننده باشد. پوارو، در داستان «مرگ در آسمان» می‌گوید: «چیزهای مهم‌تری از یافتن قاتل هم، وجود دارند. عدالت، واژه شیرینی است، اما همیشه هم نمی‌توان برای آن معنا و مفهوم روشنی، قائل شد. آنچه در وهله نخست اهمیت دارد این است که باید افراد بی‌گناه را از بند، رها

ساخت و از سایران متمایز کرد. »

پوارو، عدالت شخصی‌اش را فراتر از عدالت اجتماعی، می‌داند و با همین تعبیر است که برخی اوقات، قاتل‌ها را تحویل قانون نمی‌دهد.

قهرمانان آثار کریستی، همیشه در تنهایی به سر می‌برند. آن‌ها از زندگی روزمره، خسته و کسل هستند. نیرویی شگرف می‌خواهند تا قدرت استنتاج و عقلانیت آن‌ها را، به چالش بطلبد. زندگی این قهرمان‌ها در مواجهه با جنایت است که شکل فعال و غیرمنفعل، به خود می‌گیرد.

حضور آن‌ها براساس جنایت معنای خود را پیدا می‌کند و فقط در این زمینه می‌توانند با دیگران ارتباط برقرار کنند. برای همین، تنهایی همیشه روی شانه‌هایشان سنگینی می‌کند.

پوارو، در داستان "ماجرای مرموز دهکده استایلز" به عنوان یک بلژیکی، پا به سن گذاشته، که پیش‌ترها در خدمت اداره پلیس بوده است و اکنون به انگلستان پناهنده شده، معرفی می‌شود. مردی با قد کوتاه، شانه‌های بالاآمده، کله‌ای تخم‌مرغی و سبیل‌هایی آراسته که یادآور نقاشی‌های قرن نوزدهم از خانواده‌های سلطنتی اروپایی است. یک فرد آداب‌دان و مؤدب و وقت‌شناس و دقیق. کسی که به خوراکی‌ها، علاقه فراوانی دارد و می‌تواند در این امور، یک کارشناس قلمداد شود. می‌توان او را نازک‌نارنجی هم محسوب کرد. او از سرماخوردگی می‌ترسد و عطسه‌کردن برایش یک بیماری است. روی آب، همیشه دریازده می‌شود و از پا گذاشتن به آب هراس دارد. از

سرعت دوری می‌کند و زمان‌بندی کارهایش همیشه منظم و دقیق است. بسیار شیک می‌پوشد. با وسواس قدم برمی‌دارد. سبیل‌هایش را به عنوان نماد شخصیت خود، با احترام و آداب خاصی به سمت بالا تاب می‌دهد. مردی فاقد قدرت فیزیکی یا جذابیت ظاهری است و رابطه چندانی با جنس مخالف، ندارد و اساساً احساسات خاصی مانند عشق در وی تأثیر چندانی نمی‌گذارد چراکه همیشه با نیروی تفکر و منطق، سر و کار دارد. به نظر می‌رسد همیشه بهانه‌ای به دست اطرافیانش می‌دهد تا در خفا، او را به مسخره بگیرند. اما همین امور توانایی ذهن پیچیده و قدرتمند او را پررنگ‌تر می‌کند.

آدم‌های اطراف پوارو، به تدریج درمی‌یابند با مردی متکبر و مغرور روبه‌رو هستند که در حل معماهای حل‌ناشدنی، فرسنگ‌ها از او عقب افتاده‌اند. از این باب، در روند حل همان معماها و معمولاً در فصل نهایی، آن‌ها را برابر پوارو، می‌بینیم که باید به حرف‌هایش گوش دهند و حرکت‌های تئاتری‌اش را تحمل کنند تا انتقامش را از آن‌ها بگیرد و پیش رویش به زانو درآیند.

فصل نهایی قصه‌های پوارو، نه فقط حل یک معمّا، بلکه گشودن عقده‌های یک مردم است. به همین دلیل شخصیت پوارو، برای خواننده یا تماشاگر به ظاهر، جذابیت چندانی ندارد و کریستی هم اصراری به ایجاد این جذابیت ندارد. اما در نهایت این جذابیت به شکل درونی و خدشه‌ناپذیر، ایجاد می‌شود.

در سال ۱۹۳۰ خانم مارپل، در داستان «قتل در ویکارج» معرفی

می‌شود. کریستی در مقایسه مارپل با پوارو می‌گوید: «مارپل، دارای قریحه شوخ‌طبعی است. زن‌های بسیاری مانند او در میان مادربزرگ‌ها، عمه‌ها و خاله‌های اطرافمان، دیده می‌شوند. کسانی که به طور طبیعی قوه استنتاج از ضمیر آدم‌ها را دارند و هرگز هم، اشتباه نمی‌کنند.»

می‌دانیم که اشخاص بازی خوب، به داستان، استحکام، منطق، گیرایی، عمق و در نهایت معنی می‌دهند. حال آنکه داستان هر قدر هم که پُر پیچ و خم و سرشار از حوادثی غیرمنتظره باشد، اگر شخصیت‌های قابل قبولی نداشته باشد، اگر شخصیت‌های قابل قبولی نداشته باشد، قادر به القای مفاهیمی والا، نخواهد بود. همچنین، شخص بازی اصیل‌ترین و مهم‌ترین عنصر نمایشنامه است. هر شخص بازی دنیای کاملی از خود دارد و هرچه نویسنده با او آشنا باشد، مطالبش جالب‌تر خواهد بود. شخص بازی، رکن اساسی نمایشنامه است که می‌بایستی در تعریف از سه وجه مختلف برخوردار می‌شد.

۱. بعد فیزیکی

۲. بعد اجتماعی

۳. بعد روانی

با توجه به مقدمه‌ای که راجع به شخصیت‌های کریستی ذکر شد، می‌توان به این نکته دست یافت که کریستی در تمامی آثارش، تمامی وجوه دراماتیک یک کاراکتر را مدنظر قرار داده است. ریزترین جزئیات مورد نیاز برای خلق هرچه رئالیستیک‌تر یک کاراکتر در بطن هر داستان نهفته است و نمایشنامه‌نویس می‌تواند در حالی‌که پابه‌پای

کارآگاه داستان (پوارو یا خانم مارپل) پیش می‌رود، جزئیات را در انداموارهٔ شخصیت نمایشی نمایشنامه‌اش منظور کند.

آدم‌های داستان‌های کریستی، از تمام جهات مورد بررسی قرار می‌گیرند. نویسنده، به خصوص به جنبه روانی شخصیت‌ها، توجه ویژه‌ای دارد اما ابتدا به وجه فیزیکی توجه نشان می‌دهد و با اضافه کردن یک اتفاق یا در خلال یک گفت‌وگو یا حتی توصیف سوم شخص، به تعریف ابعاد فیزیکی هر شخصیت می‌پردازد. این آدم‌ها در اجتماعی زندگی می‌کنند که نویسنده اشراف کامل به جزئیات و عناصر آن دارد. بنابراین می‌تواند اشکال مختلف و متفاوت روابط و علت و معلول‌های اجتماعی رفتارهای فردی یا جمعی را، در بطن و لفّاف هنجارها و ناهنجاری‌های اجتماعی قرار دهد.

محل داستانی و شخصیت به صورتی متقابل از یکدیگر متأثر می‌شود و این امر به وضوح در رمان‌های کریستی، شایع است. نحوه کشمکش میان قاتل و کارآگاه و همچنین شیوه پی آمدن وقایع و حوادث، از شناختن تدریجی شخصیت‌ها و تأثیر متقابل آن‌ها بر یکدیگر، نشئت می‌گیرد. از آنجایی که در رمان‌های مورد نظر با محیط و شخصیت‌های محدود روبه‌رو هستیم، و نویسنده به اعمال این شخصیت‌ها در هر قسمت، اشاره می‌کند و این اعمال در گفتار دیگر شخصیت‌ها پیدا و شناسایی آدم‌های مختلف داستان یا نمایش، از فحوای کلامی خود آن‌ها یا دیگران میسر می‌شود. رابطه میان قاتل و کارآگاه و قتل، اساسی‌ترین بنیان رمان‌های پلیسی جنایی است. شکل

منحنی و خط حرکتی این نوع داستان‌ها، تا حدود زیادی شبیه به منحنی ارسطویی است و از ابتدا با یک مقدمه، شروع می‌شود و در درگیری میان شخصیت‌ها و شناسایی هر کدام، به تدریج اوج می‌گیرد و بر تعلیق و بحران می‌افزاید. در انتها، فصل گره‌گشایی قرار می‌گیرد که آدم‌های داستان یا نمایش را، گرد هم می‌آورد و با یادآوری اتفاقات، حوادث، گفت‌وگوها، گذشته‌ها و اعمال آن‌ها به نتیجه‌گیری می‌رسد و فرود داستان نیز در پایان و به صورت بسیار کوتاهی، بیان می‌شود.

نویسنده در اکثریت قریب به اتفاق قصه‌هایش، قهرمان‌ها و مخاطبان خود را در هزار توی بسیار گیج‌کننده‌ای از پیچ و خم‌های معمّایی، قرار می‌دهد که تنها پوارو راه گریز از آن را می‌داند و تقریباً همیشه در یک تک‌گویی طولانی در انتهای داستان، مسیر گریز از آن هزار تو را، به قهرمان‌ها و مخاطبان قصه، می‌نمایاند.

ما در نمایشنامه اساساً با دو نوع کاراکتر روبه‌رو هستیم، این دو دسته را به: جامع و ساده تقسیم کرده‌اند. فورستر، همین مفهوم را در مبحث کاراکتر به «مدور» و «مسطح» تقسیم‌بندی می‌کند. این نکته را نیز می‌دانیم که «کاراکتر مسطح»، تک بُعدی یا تک‌عنصری است. یعنی یک فکر یا عقیده خاص یا...«شخصیت» او را شکل می‌دهد و او غیر از این مفهوم، معنای دیگری ندارد. اما به محض اینکه عوامل و عناصر دیگری به این کاراکتر به صورت کلی اضافه شوند، این کاراکتر به سوی «مدور» شدن میل می‌کند. با توجه به این نکته که فورستر

می‌گوید، اگر کاراکتری ما را دچار شگفتی کرد و اعمالش برای ما غافلگیرکننده و غیرمنتظره بود، او کاراکتری مدوّر است، می‌توانیم به این حقیقت دست پیدا کنیم که پیچیدگی و غیرقابل پیش‌بینی بودن کاراکترهای داستان‌ها و نمایشنامه‌های آگاتا کریستی، آن‌ها را در زمره کاراکترهای مدوّر قرار می‌دهد و حضور همین آدم‌ها در داستان است که باعث می‌شود، برداشت نمایشی از آن به آسانی صورت گیرد و اساساً مشخصات نمایشی بسیاری را از خود بروز دهد.

برخی از شخصیت‌ها در آثار کریستی نماینده یک قشر خاص از مردم اجتماع هستند و حتی گاهی حضور سنخ‌هایی را در داستان‌ها می‌بینیم که برای افزودن چاشنی طنز و کمدی کلامی به خشونت درونی داستان، آفریده شده‌اند. اما شخصیت‌های اصلی درگیر ماجرای قتل، معمولاً کاراکترهای مدوری هستند که فردیت خود را بازمی‌نمایانند. این فردیت برآمده از زندگی گذشته و تجارب آن، همراه با انگیزه‌های روانی باعث می‌شود کاراکتر از حالت تک‌بعدی بیرون بیاید و چندین شمایل را در ظاهر به خود بگیرد. اما در نمایشنامه این نکته اساسی را نباید فراموش کرد که همه‌چیز باید روی صحنه عمل شود. در قلمرو نمایشنامه، خمیرمایه کار ما کلام، تصویر و عمل است. البته روشن است که کلام دراماتیک با کلام عادی تفاوت‌های اساسی دارد و بن‌مایه یک درام، کنش است.

ما نمی‌توانیم، قهرمان تراژدی را در نمایشنامه با قهرمان داستان‌های کریستی، مقایسه کنیم چراکه تعاریف مشخص این دو کاراکتر را از هم

جدا می‌سازد. اما در نمایشنامه‌های مدرن که تراژدی به اشکال تازه‌تری نمود پیدا می‌کند و قهرمان نیز از خصوصیات بارز قهرمان تراژدی کهن، پیروی نمی‌کند، می‌توان شباهت‌هایی را با آثار کریستی جست.

کاراکتر محوری آثار کریستی، کارآگاه است. این شخصیت، گاه نام هرکول پوارو و گاه نام خانم مارپل را به خود می‌گیرد. اما در بیشترین، بهترین و شناخته‌شده‌ترین آثار کریستیف این نقش برعهده پوارو است. او خود را در ورطه‌ای که جنایت ایجاد کرده است می‌اندازد ودر پی قاتل می‌گردد و با این عمل به مخالفت و ستیز آشکار با کاراکتر مخالف (قاتل)، می‌پردازد. خواست وی، اجرای عدالت یا ارضای حس کنجکاوی است. البته در پاره‌ای موارد، کاراکتر اصلی به دلیل اینکه از راه شغل کارآگاهی امرار معاش می‌کند، وارد ماجرا می‌شود. در داستان‌های کریستی، ترکیبی از همه این عواملف شخصیت اصلی را شکل می‌دهد و به واکنش وامی‌دارد. اساساً عمل قاتل باعث عکس‌العمل کارآگاه و بالعکس می‌شود. جذابیت شخصیتی مثل پوارو، در همان ظاهر و خصوصیات عجیب اوست. این موضوع باعث می‌شود که قوه ذهنی و تعقل وی در مقایسه با قوای جسمی او، تا حدود زیادی برجسته‌تر شود.

اما کاراکتر مخالف، یا رقیب نیز تقریباً به اندازه کاراکتر محوری در این‌گونه داستان‌ها اهمیت دارد، چراکه این و مولد انرژی یکدیگر به شمار می‌آیند و با حذف هریک دیگری نیز از کار خواهد افتاد. حال اگر شخصیت مخالف به قداست و تیزهوشی شخصیت محوری نباشد،

اساساً درگیری و کشمکشی رخ نخواهد داد، تا ماجرا در جهت آن پیش برود. هرگاه کاراکتری که در برابر اعمال کاراکتر محوری به مخالفت برخیزد، کاراکتر مخالف یا رقیب خوانده می‌شود. کاراکتر مخالف باید در نیرو و قدرت و اراده، همان کاراکتر اصلی باشد. همین هم‌سنگی باعث می‌شود که ستیز به وجود آید.

کاراکتر مخالف (در آثار کریستی، قاتل) هوادار وضعیت موجود است. به همین دلیل او فقط به دفاع برمی‌خیزد. در آغاز او حملات کاراکتر محوری را فقط دفع و در ادامه ضرباتی نیز بر او وارد می‌کند. او آغازگر مبارزه نیست ولی اعمال او باعث شده که کاراکتر محوری به مخالفت برخیزد.

تا زمانی که قتلی به وقوع نپیوسته است، کاراکتر محوری عملاً کاری برای انجام ندارد. اما به محض اینکه قتل صورت می‌گیرد، وضعیت آشفته می‌شود و بحران اوج می‌گیرد. قاتل در تمام طول ماجرا از دست کارآگاه می‌گریزد و هرازگاه نیز، ضربه تازه‌ای وارد می‌کند.

شخصیت‌های آثار کریستی، غریبه، وهم‌آور، پیچیده و شدیداً انسانی هستند، به طوری‌که هر کدام از ما به راحتی می‌توانیم خود را در جایگاه آن‌ها تصور کنیم. به جز شخصیت کارآگاه که تا حدودی از هوشی خارق‌العاده برخوردار است، بقیه آدم‌های داستان، در ورطه‌های گناه، اشتباه، عشق و زندگی همانند ما هستند. همین امر و ملموس بودن انسانی که در یک موقعیت خاص اقدام به قتل می‌کند، آن را

ترسناک‌تر و فاجعه‌بارتر جلوه می‌دهد و همه ما می‌دانیم که جنایت و قتل، مسائلی هستند که در جامعه بشری به وفور رخ می‌دهند.

آگاتا کریستی می‌گوید: «در این دنیا چیزی ترسناک‌تر از این نیست که فرزند شما، جزئی از وجود شما و در عین حال یک شخصیت کاملاً غریبه است.»

شش پسرک سیاه با کندوی عسل بازی می‌کردند، زنبور چاقی یکی را گزید و بعد پنج تا ماندند.

حتی اگر به معنای لغوی ستیز هم توجه کنیم، آن را به عنوان یک عامل درام می‌توانیم در آثار کریستی پیدا کنیم. اساس رویارویی دو نیروی خیر و شرّ در یک شکل کلّی، ستیز است. برآیند میان کارآگاه و قاتل به درگیری و کشمکش می‌انجامد. علت وجودی صحنه‌ها، فصل‌ها، شخصیت‌ها و اتفاقات، همین ستیز میان این دو شخصیت است و با حذف یکی از این دو عنصر، دیگر داستانی در اختیار نخواهیم داشت. ستیز درونی داستان‌های کریستی، میان کاراکتر اصلی و کاراکتر رقیب یعنی کارآگاه و قاتل صورت می‌گیرد اما ستیزهای کوچک‌تری هم میان دیگر شخصیت‌ها و قاتل و همچنین میان کارآگاه و دیگر شخصیت‌ها برقرار است. ستیز هرگز نباید لذت را از مخاطب دریغ کند و دقیقاً ستیز از نوع ستیز آثار کریستی لذت و سرگرمی را به همراه دارد. نویسنده در ستیز میان خود و مخاطب، همیشه پیروز است و می‌توان این خصوصیت رابه رابطه میان کارگردان و تماشاگر نیز تعمیم داد.

«ستیز در یک اثر دراماتیک عبارت است از:

۱. زمینه‌ای که لحظات اساسی درام را به هم پیوند می‌دهد.

۲. علت وجودی و اهمیت لحظات را تعبیر می‌کند.

۳. نوعی موقعیت است که بر پایه آن بحران به وجود می‌آید.

۴. بحران در آن گسترش می‌یابد.

۵. بحران در زمینه ستیز، به اوج می‌رسد.

۶. اوج بحران زمینه‌ای برای ستیز بعدی است.

۷. ستیز ظرفی است که تمامی اجزاء و عناصر درام در آن ارائه می‌شود.

۸. اگر درام را به درختی تشبیه بکنیم، ستیز، تنه آن درخت است که همه اجزای دیگر با آن ارتباط دارند. »

ستیز در آثار آگاتا کریستی عبارت است از:

۱. لحظات درگیری و تعقیب و گریز قاتل و کارآگاه.

۲. علت درگیری و برهم‌خوردگی اوضاع و آشفتگی یعنی قتل.

۳. موقعیت درگیرانه و کشمش، میان دو نیروی مخالف و قوی که بر پایه آن جنایت به وجود می‌آید.

۴. جنایت وسیله‌ای می‌شود برای درگیری و کشمکش میان کارآگاه و قاتل.

۵. بر اثر ستیز میان قاتل و کارآگاه به طور مثال قتل دیگری به وقوع می‌پیوندد.

۶. این قتل باعث کشمکش بیشتر و پله بعدی درگیری‌های میان

کارآگاه و معمّای قتل است.

۷. کشمکش میان قاتل و کارآگاه، هدف داستان، تم، شخصیت‌ها، اتفاقات و سرگرمی را در خود دارد.

۸ اساساً به دلیل عامل جنایت است که دو نیرو، در مقابل هم قرار می‌گیرند و قربانیان هم‌دستان احتمالی، مسبب‌ها، قتل‌ها، انگیزه‌ها، گذشته‌ها و...را تعریف می‌کنند.

کشمکش دراماتیک نه فقط آگاهانه وقوع می‌یابد، در هر صحنه نیز، در جهتی معیّن جریان دارد تا مبدأ آن را که انگیزه است به هدفش که چیزی جز تأکید درام‌نویس بر مسئله‌ای خاص در آن صحنه نیست، بپیوندد و با پیوستن این اهداف به هم و یا به عبارتی با پیوستن صحنه‌های مختلف یک نمایش به یکدیگر به مجموع آنها جهت بدهد و در نهایت معنی و مفهومی را که نمایش برای دست یافتن بر آن به رشته تحریر درآورده است، آشکار سازد.

برای رسیدن به مفهوم ستیز در آثار کریستی می‌توان از این فرمول استفاده کرد:

کشمکش = شخص بازی‌محوری + هدف + نیروی مخالف

کشمکش = کارآگاه + کشف راز قتل + قاتل

استحکام درام، وابسته به قدرت هر دو طرف معادله است. یعنی قدرت اراده نیروی محوری در دستیابی به هدف و مخالفت نیروی مخالف با نیروی موافق در رسیدن به هدف. قاتل تا پای جان از گرفتار شدن می‌گریزد و بر انجام قتل اصرار می‌ورزد چرا که چاره‌ای ندارد و

کارآگاه نیز به واسطه شغل خود و انگیزه درونی و شخصیتی‌اش، او را پله به پله و گام به گام دنبال می‌کند.

اما از انواع ستیزهایی که تئوریسین‌های تئاتر، برای درام قائل شده‌اند، می‌توان به روشنی یافت که ستیز در آثار پلیسی و جنایی و به‌خصوص در آثار کریستی، از نوع ستیز آدمی با آدمی است. دو نیرو، یا به صورت بیرونی یا به شکل درونی، در برابر هم قرار می‌گیرند. این نوع، رایج‌ترین انواع ستیز است و به راحتی در رابطه میان قاتل و کارآگاه، تعریف می‌شود. از آنجا که همیشه در قصّه‌های کارآگاهی قاتل و پلیس نیروهای انسانی هستند و یک‌به‌یک در برابر هم قرار می‌گیرند و همین تقابل آنهاست که داستان را به پیش می‌برد، می‌توان به این نکته، دست یافت که ستیز آدمی با آدمی در این‌گونه داستان‌ها جریان دارد.

از منظر ماهوی نیز، می‌توان ستیز را به گونه‌هایی تقسیم‌بندی کرد. از این منظر، ستیز به چهارگونه تقسیم می‌شود:

۱. ستیز ساکن

۲. ستیز با جهش

۳. ستیز پیش‌بینی شده

با نگاهی به تعاریف ارائه شده در کتب مختلف آموزش نمایشنامه‌نویسی یا تئوری‌های درام به شکل ستیز تصاعدی می‌رسیم که شدیداً و به‌طور مشخصی در نمایشنامه‌ها و همچنین رمان‌های کریستی، جریان دارد. در ستیز تصاعدی ابتدا هدف معین می‌شود.

آن‌گاه کاراکتر محوری و کاراکتر مخالف در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. عامل هماهنگی باعث می‌شود که ستیز این دو سیر وقایع درام را یکی پس از دیگری پیش ببرند و در نهایت به هدف برسند. تداوم منطقی زنجیره‌ای وقایع، تا رسیدن به هدف حفظ می‌شود. در سیر این تداوم، منطقی گاه کاراکتر محوری و زمانی کاراکتر مخالف به پیروزی می‌رسند. چنین روندی، بحرانی را به وجود می‌آورد که به مرور شدت می‌گیرد، تا اینکه در نقطه اوج تحول اساسی مطرح می‌شود.

هدف معیّن است، کشف راز جنایت و دستگیری قاتل. به همین دلیل است که قاتل رودر روی کارآگاه، قرار می‌گیرد. حرکت‌های قاتل، برای مخفی نگاه داشتن سرنخ‌ها و تلاش‌های کارآگاه برای پرده برداشتن گام به گام از راز جنایت، وقایع را پیش می‌برند. تداوم منطقی حوادث با سیر صعودی تنش آنها و نزدیک‌تر شدن به کشف راز جنایت، تداوم می‌یابد. گاه کارآگاه به توفیقی دست پیدا می‌کند و گاه قاتل در آخرین لحظه از دست او می‌گریزد یا قتلی دیگر را انجام می‌دهد. بالاخره در نقطه اوج ماجرا، کارآگاه راز جنایت را برای دیگران فاش می‌سازد.

ساختار کلی رمان‌های آگاتا کریستی نیز، تا حدود زیادی شباهت به ساختاری دارد که ارسطو، برای تراژدی قائل است. ارسطو ساختار را به دو قسمت عمده، تقسیم می‌کند که قسمت اول آن، شامل گره‌افکنی از ابتدا تا نقطه اوج و قسمت دوم گره‌گشایی از نقطه اوج تا

پایان است. او نقطه اوج را نقطه تغییر مشخص و قاطع بحث قهرمان و روشن شدن قضیه می‌داند. با کمی تغییر می‌توان این شکل را بر داستان‌های کریستی، استوار کرد. در واقع پیش‌درآمد یا همان زمینه چینی در آثار کریستی، مقدمه داستان است که موقعیت را می‌سازد. سپس، گره‌افکنی پیش می‌آید که انجام قتل است. ستیز از پی گره‌افکنی میان کارآگاه و قاتل، آغاز می‌شود. بحران در می‌گیرد و ماجرا پیچیده می‌گردد و همه اشخاص در آن درگیر می‌شوند تا اینکه به نقطه اوج می‌رسد. این نقطه، گره اصلی است. همان‌جایی است که نفس تماشاگر در سینه حبس می‌شود تا بالاخره دریابد چه‌کسی مرتکب قتل شده است. این نقطه، تحول یکی از شخصیت‌ها از یک شهروند عادی به قاتل را در پی دارد. اگرچه این تحول درونی نیست اما از بیرون و از منظر شکلی می‌توان آن را نوعی دگرگونی به حساب آورد. شناسایی قاتل ما را به گره‌گشایی می‌رساند و کارآگاه معمای حل‌شده را توضیح می‌دهد و سپس نتیجه، که قسمتی بسیار کوتاه است، حاصل می‌گردد. در واقع منحنی این آثار به شکلی است که در آن طول حرکت عمل افزاینده بیشتر از اندازه عمل کاهنده است.

هماهنگی قدرتمندی که در بن‌مایه و ذات آثار کریستی، نهفته است باعث می‌شود تا دیگر عناصر درام نیز، به شکل روشنی خود را در سرتاسر اثر، نشان دهند. منظور از هماهنگی در یک متن نمایشی، ترکیب اشخاص بازی و در کنار هم قرار دادن ایشان است به طریقی که آشفتگی حاصل شود و بر اساس خصوصیات ویژه ایشان، هر لحظه

بر این آشفتگی دامن زده شود. آنچه در این میان اهمیت بیشتری دارد، خلق و خوی اشخاص بازی است. در یک هماهنگی کامل هر شخص بازی علاوه بر معرفی خود باعث بروز و تجلی خصوصیات طرف مقابل نیز می‌شود. در ترکیب و هماهنگ کردن اشخاص بازی تا آنجا که ممکن است باید اشخاصی را در مقابل هم قرار داد که هرچه بیشتر در جهات گوناگون با هم متفاوت و متضاد باشند. هماهنگی براساس اجتماع ضدین استوار است. البته تفکیک احباب نیز عموماً در داستان‌های عاشقانه کارکرد خوبی برای هماهنگی دارد. اما اجتماع ضدین، در داستان‌های خیر و شر، حرف اول را می‌زند. موقعیتی که دو پدیده متضاد (کارآگاه و قاتل) مجبور به قرار گرفتن در کنار هم می‌شوند. شرایط عینی باید به نحوی فراهم شود که به‌رغم تضاد بنیانی که بین دو پدیده مذکور برقرار است، ایشان را ناگزیر از به سر بردن با یکدیگر بکند.

اوضاعی که کریستی در داستان‌هایش به وجود می‌آورد تا قاتل و کارآگاه را مجبور به مبارزه رودررو با یکدیگر بکند، اکثراً از ساخت موقعیت‌های اولیه برمی‌آیند. افرادی که در یک کشتی روی اقیانوس، در هواپیما، در قطاری گیر کرده در برف با درهای قفل شده، ویلایی دورافتاده، جزیره‌ای بدون سکنه و...گرد هم آمده‌اند، مسلماً نمی‌توانند از موقعیت بگریزند و اجتماع ضدین را برهم بزنند. آنها ناچار به مبارزه و رودر رویی هستند.

اما آشفتگی که آن را به بحران نهفته نیز تعبیر کرده‌اند، نقطه‌ای

است که مسیر عادی وقایع را تغییر می‌دهد. تعادل را در هم می‌ریزد و سیر جدید حوادث را رقم می‌زند. آشفتگی، محصول ضدیت کاراکترهاست و فقط براثر هماهنگی درست به دست خواهد آمد. آشفتگی در لحظه قتل پدید می‌آید. یعنی همه موارد و شرایط فراهم می‌شود تا قتلی صورت بگیرد و داستان پیش برود. این عامل، مخاطب را درگیر داستان می‌کند.

زمانی که آشفتگی اتفاق می‌افتد، مفهوم پیچیدگی دراماتیک یا همان گره‌افکنی‌ها، پیش می‌آید. پیچیدگی موانعی است که بر سر راه کاراکتر محوری قرار می‌گیرد و او را از رسیدن به هدف، باز می‌دارد. همین عامل، انگیزه ستیز را فراهم می‌کند و دو کاراکتر محوری و مخالف را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد. دو فصل از رمان‌های آگاتا کریستی، دارای یک گره جداگانه است. یعنی علاوه بر اینکه یک گره اصلی، در کل اثر جریان دارد، در هر فصل، معماهایی در رابطه با آن گره اصلی پیش می‌آیند که در پایان آن فصل، گره‌گشایی می‌شوند. این ساختار می‌تواند به ساختار هر پرده در نمایشنامه‌های اقتباسی از آثار کریستی نیز، سرایت پیدا کند. گره‌گشایی هر فصل موجب پیشرفت داستان و آغاز فصل بعدی است. اما گره اصلی یا در واقع همان قتل و ناشناس ماندن قاتل، می‌بایستی در پایان داستان باز شود.

بحران نیز از قسمت‌هایی است که به راحتی می‌تواند شدیدترین هیجان‌ها و همچنین لذت‌بخش‌ترین قسمت از تجربیات عاطفی را فراهم آورد. بحران به وقایع نمایش شدت می‌دهد و با ایجاد درگیری

عاطفی، میزان هیجان تماشاکن را بالا می‌برد. این عنصر نیز، به همراه گره‌افکنی در داستان‌های کریستی پیش می‌رود. در واقع اطلاعاتی که به تماشاگر داده نمی‌شوند یا به عبارت بهتر، از دید تماشاگر، مخفی می‌مانند به میزان تعلیق و بحران کمک می‌کنند. اطلاعاتی از قبیل گذشته مظنون‌ها، روابط مشکوک میان آنها، انگیزه‌ها و...اگرچه در طول اثر به صورت غیرمستقیم عنوان می‌شوند اما هرگز توجه مخاطب را به خود جلب نمی‌کنند.

زمانی که سرنوشت شخصیت‌های داستان، به شرایط و اتفاقات موجود بازمی‌گردد، اتفاقاتی مثل قتل که پدیده‌ای اجتماعی است و ریشه به قدمت تاریخ بشر دارد، بیشتر رخ می‌نماید و آنها را تحت تأثیر خود، قرار می‌دهد. همین امر هیجان تماشاگر نگران سرنوشت شخصیت‌ها را بالا می‌برد. بحران برای مخاطب مثل یک ضربه است. ضربه‌ای که پیش‌زمینه‌های خاصی دارد و پس از آن هم تبعاتی از پی آن می‌آیند. زنجیره مفاهیمی مثل گره‌افکنی و گره‌گشایی، بحران، تعلیق، پیچیدگی و...حوادث را می‌سازند و در پیشبرد وقایع داستان و نمایشنامه کمک می‌کنند.

اما هر نوع بی‌اطمینانی و بی‌خبری از نتیجه و انتظار را تعلیق می‌گویند. تعلیق مفهومی است که بیننده در ذهن خویش ایجاد می‌کند. اساس تعلیق را پیش‌بینی تشکیل می‌دهد. تردید و دودلی بیننده در مورد رسیدن یا نرسیدن به هد، ایجاد تعلیق می‌کند. بنابراین وجود اطلاع برای ایجاد تعلیق، امری ضروری است. اما تعلیق به عنوان

عنصری از ساختار دراماتیک به معنای معلق نگه داشتن امری است که مخاطب به شدت علاقه‌مند به کشف آن است. تعلیق به دو شکل قابل دستیابی است:

۱. به شکل طبیعی

۲. به شکل تکنیکی

تعلیق به شکل طبیعی بر اثر هماهنگی درست کاراکترها و آشکار شدن تضاد آنها به‌وجود می‌آید. اما تعلیق به شکل تکنیکی در ارتباط با بحران قابل دست‌یابی است. اگر نویسنده با ترتیب دادن بحران‌ها بر پایه شدت هیجانی آنها به شکلی عمل کند که مخاطب دائماً در انتظار بحرانی دیگر باشد، تا انتها او را با خود همراه خواهد داشت.

روشن است که تعلیق در آثار کریستی، در جا به جای آنها دیده می‌شود. اطلاعاتی که به صورت مجزّا و قسمت‌بندی شده در طول هر فصل از اثر به مخاطب داده می‌شود، هیجان او را بالا می‌برد و نتیجه داستان را نامشخص نشان می‌دهد. مخاطب در حالی که شدیداً درگیر ماجرا شده است و می‌خواهد هویت قاتل را کشف کند، ماجرا را موبه‌مو دنبال می‌کند. گناهی نابخشودنی انجام شده است و عده‌ای انسان در جامعه کوچک میان خودشان به دنبال اجرای عدالت هستند. روشن شدن مرحله به مرحله داستان و معماها و هر لحظه پیچیده‌تر شدن اتفاقات، باعث می‌شود که تماشاگر یا خواننده هر لحطه در انتشار اتفاق ناگوار تازه‌ای به سر ببرد.

تعلیق به معنای معلق و پا در هوا نگه داشتن، نتیجه امری است که

تماشاکن شدیداً مشتاق به سر درآوردن از آن است. چنین نتیجه‌ای در یک اثر نمایشی، همانا سرانجام کشمکشی است که دو جناح متخاصم آغاز کرده‌اند و با نشان دادن گوشه‌هایی از توانایی‌های بالفعل و امکانات بالقوه خود، موجبات پیش‌بینی نتایجی را در ذهن تماشاکن، فراهم می‌آورند. این موضوع دقیقاً در آثار کریستی به چشم می‌آید. منتها با این تفاوت که ما از هویت یکی از این دو نیروی متخاصم باخبریم (کارآگاه) و از دیگری اطلاعی در دست نداریم و جالب اینجاست که همین امر نیز، خود موجب نوعی تعلیق می‌شود که تماشاگر دائماً با خود حدس بزند که چه‌کسی قاتل است؟

اما نتیجه نهایی نمایشنامه نیز از عناصری است که می‌تواند در جلب رضایت مخاطب و موفقیت اجرا تأثیر به‌سزایی داشته باشد. نتیجه نهایی که دیگر صحنه‌ای را در پی ندارد، فقط وظیفه تعبیر کردن مسائل نمایش و پاسخگویی به سؤال‌های مطرح شده را برعهده دارد. نتیجه باید روشن و صریح و قاطع باشد. باید همه‌چیز در نهایت وضوح و قاطعیت تعبیر شده و هیچ مفهوم لاینحلی باقی نماند.

برای مقایسه این عنصر و یافتن آن در آثار کریستی کافی است که چند اثر او را بخوانید.

پنج پسرک سیاه نزد قاضی رفتند، یکی زندانی شد و بعد چهار تا ماندند.

تم، درون‌مایه و جان نمایش است. عنصری که موضوع نمایش را شکل می‌دهد و خط‌مشی کلی آن را تعیین می‌کند. تم را معمولاً از

شخصیت اصلی می‌شناسند. در واقع فاعل نمایشنامه ما را تم آن رهنمون می‌شود. آن چیزی که در ذهن فاعل نمایشنامه می‌گذرد، آن عنصری که به نوعی هدف و انگیزه اوست، در قالب تم نمایشنامه قرار می‌گیرد. این عنصر از فاعل به سایر عناصر نمایشنامه، سرایت می‌کند و همگی را مانند اتصالی محکم به هم مربوط می‌سازد.

قتل یا جنایت، درون‌مایه‌ای است که بشر از زمان هابیل و قابیل با آن سر و کار داشته است و شاید بتوان گفت تمی ازلی و ابدی است. حرکت فاعل نمایشنامه برای کشف حقیقتی که در پرده مانده است و یا نگرش نسب انسان‌ها به عدالت و حقیقت، در سایه وجود یک قتل، شکل می‌گیرد.

هر نمایشنامه‌ای یک تم اصلی و یک موضوع اصلی دارد که برجسته می‌شوند. تم‌ها ثابت و ازلی، ابدی هستند. موضوع می‌تواند به اثبات یا رد تم در نمایشنامه بیاید.

قتل می‌تواند در کنار مفاهیمی چون حسادت، خشم، تردید، ترس، عشق و...مفهومی ثابت و ازلی ابدی تلقی شود.

اگر یک تم فراگیر و قدرتمند در اثر حضور داشته باشد، اثری که حول آن شکل گرفته است، بر پایه‌های آن استوار می‌شود و می‌تواند عناصر مختلف ساختاری‌اش را با توجه به درون‌مایه، تعریف و تبیین کند. درون‌مایه آثار کریستی، شامل موضوعات اخلاقی و انسانی است. بشر، تشنه مفاهیم زیبا و اخلاقی انسانی است و از این‌رو، تماشاگر از آثاری که بر پایه این مفاهیم استوار شده، استقبال می‌کند.

هرکول پوارو می‌گوید: «هیچ ماجرایی با یک جنایت تمام نمی‌شود.»

چهار پسرک سیاه به دریا رفتند؛ ماهی سرخ یکی را خورد و بعد سه تا ماندند.

میزانسن در آثار کریستی اهمیت فراوانی دارد. با توصیف کریستی از محیط، فضا وعناصر موجود و ارتباط آن با شخصیت‌هایش در داستان‌ها به توصیف کامل جغرافیای طبیعی می‌پردازد. مسیرهای دسترسی، جنگل، دریا، رودخانه و کوه، گذر از سرزمینی به سرزمین دیگر، برشمردن جزئیات هر ساختمان و راه‌های ورودی و خروجی، نوع نورپردازی، وسایل و مبلمان اتاق‌ها، پنجره‌ها و راه‌پله‌ها، توصیف جنس مواد استفاده شده و حتی سبک معماری، همگی در آثارش دیده می‌شود. وی حداکثر بهره را از فضاهای بسته می‌برد. به کارگیری کشتی، قطار و هواپیما برای رسیدن به نوعی فضای استرلیزه و سترون است. در آثار او از آدم‌های اضافی، عناصر بی‌مورد و یا گفت‌وگوهایی که در مجموعه اثر کارکردی نداشته باشند، به ندرت نشانی دیده می‌شود.

مکان وقوع ماجرا از اهمیت حیاتی برخوردار است و کریستی آن را در فصول ابتدایی داستان‌هایش به مخاطب عرضه می‌دارد. یک ویلای دورافتاده یا جزیره‌ای در میان اقیانوس، هر کدام می‌توانند فضای بسته و کلاستروفوبیک مورد نظر وی را به وجود آورند. فضایی که نویسنده در آن به راحتی با تکیه بر استعداد شخصیت‌پردازی

وماجراسازی‌اش می‌تواند خفقان و وحشت فراوانی را به مخاطب منتقل سازد. بسته بودن فضا به طور کلی و به مفهوم واقعی میزانسن یک نمایش را شدنی‌تر می‌سازد. از آنجا که اضافات احساسات‌پردازانه و یا شخصیت‌ها و مکان‌های زینتی در آثار این نویسنده کمتر جایی دارند، تبدیل این آثار به نمایشنامه از نظر تکنیکی بسیار ساده‌تر صورت می‌گیرد چرا که خمیرمایه اصلی که در اختیار ماست. روی یک خط و مسیر حساب‌شده حرکت می‌کند و از اصل و ابتدا شدیداً به قوانین نمایشی وفادار است.

در اکثر داستان‌های آگاتا کریستی، کارآگاه با بازسازی حرکات افراد و زمان‌بندی مناسب به شیوه قتل دست پیدا می‌کند. این نکته مهم که در لحظه قتل هریک از افراد در کجای عمارت یا مکان مورد نظر قرار داشته‌اند و چه تحرکاتی میان شخصیت‌ها، صورت گرفته است، می‌تواند کارآگاه را به اشتباهات جزئی قاتل، رهنمون شود. بنابراین حرکت شخصیت‌ها در آثار کریستی از پیش تعیین شده است و به صورتی معضل و وسواس‌گونه توصیف می‌شود. این امر کمک می‌کند که در اقتباس‌های نمایشی به سادگی و روشنی انگیزش‌های حرکتی شخصیت‌ها را درک کنیم و بتوانیم با در کنار هم قرار دادن حرکت‌های شخصیت‌های متفاوت، روندی حرکتی و زیبایی‌شناسی تصویر نمایش را نیز در اختیار داشته باشیم.

نوع حرکت، نحوه قرارگیری روی صحنه، استفاده از وسایل صحنه، ارتباط با دیگر شخصیت‌ها، ورود و خروج‌ها خاموش و روشن‌شدن

نورها، تغییرات ناگهانی در وضعیت یا ایستایی صدایی صحنه و...از عوامل مهم و پیش‌برنده نمایش هستند که با ظرافت خاصی در رمان‌های کریستی، توصیف می‌شوند. اگر حرکات با انگیزه درونی درست و منطبق با اکت نمایشی و صحنه‌ای و همچنین پیش‌روی داستان، انجام شود، فضای مناسب جهت هرچه نمایشی‌تر شدن اتفاق داستانی به‌وجود می‌آید.

سه پسرک سیاه به باغ‌وحش رفتند؛ خرس بزرگ یکی را گرفت و بعد دو تا ماندند.

از دیگر عناصری که به هرچه نمایشی‌تر شدن آثار کریستی کمک می‌کند، و قابلیت‌های داستان را برای اقتباس نمایشی بالا می‌برد، محدودیت در فضا و تعداد شخصیت‌هاست. تئاتر مدیومی است که از نظر دکور و طراحی صحنه، که یکی از عوامل مهم زیبایی آن نیز هستف در محدودیت قرار دارد. ضمناً محدودیت زمان نیز، امروز با توجه به تغییر سلیقه تماشاگر دنیای مدرن، دیده می‌شود. تماشاگر امروزی، در میان هزاران کانال ماهواره‌ای سرگردان است و به گفته «داستین هافمن»، یک بازیگر خوب تنها پنج ثانیه فرصت دارد که در میان عوض شدن انبوه کانال‌ها خود را به بیننده تلویزیونی، نشان دهد. با این تفاسیر، تئاتر نیز، تحت تأثیر شدت و سرعت جریان زندگی مدرن قرار گرفته است و اگر تلاش کنیم آن را به شیوه قدما، بدون هیچ نوآوری اجرا کنیم، به خطا رفته‌ایم.

بنابراین زمان و مکان وقوع حوادث در مدیوم تئاتر از اهمیت

اساسی و حیاتی برخوردارند. همچنین است که در آثار کریستی، مکان‌های محدود باعث آسان‌تر شدن عمل اقتباس نمایش می‌شوند. از آنجایی که اتفاقات مهم داستانی در یک تمرکز مکانی به وقوع می‌پیوندند، در روند نمایشی کردن این آثار، می‌توان به سادگی از موقعیت‌ها و مکان‌های غیر ضروری که البته تعداد بسیاری کمی هم دارند، چشم‌پوشی و خط سیر کلی ماجرا را بسیار پُررنگ و از پیش تعیین‌شده، هدایت کرد.

در اکثر آثار کریستی تعداد محدودی شخصیت داریم که در مکانی مثل قطار، کشتی، هواپیما، ویلا و...گرد هم آمده‌اند و امکان خروج آنها از این موقعیت به واسطه اتفاقی خاص مثل قتل، زیر سؤال می‌رود. همین وضعیت به خودی خود، دست‌مایه بسیار قدرتمندی برای شروع یک نمایش است. به طور مثال «ده سیاه‌پوست کوچک» درباره ده نفر زن و مردی است که همگی به جزیره‌ای برای گذراندن تعطیلات دعوت شده‌اند. این ده نفر در عمارتی قدیمی در جزیره، اقامت می‌گزینند بدون آنکه از هویت میزبان خود باخبر شده باشند. سپس ماجرا آغاز می‌شود و هریک از آنها براساس یک شعر کودکانه یکی پس از دیگری به قتل می‌رسند.

موقعیت و شرایط جغرافیایی و آب و هوایی به اتمسفر این فضا کمک بسیاری می‌کند و تب فضای بسته را در سراسر اثر جاری می‌سازد.

ملاحظه می‌شود که شخصیت و فضای محدود، موقعیت مناسبی را

جهت ایجاد فضایی دراماتیک و روی صحنه تئاتر ایجاد کرده است.

با نگاهی به این عناصر و با خواندن آثار آگاتا کریستی، می‌توان به این نتیجه رسید که مواد خام موردنظر برای رسیدن به یک طرح نمایشی، در موقعیت جذاب، پیش روی ما قرار دارد. نوشته‌های این نویسنده، در واقع از لحاظ موقعیتی و شخصیتی، نمایشنامه‌های بالقوه‌ای هستند که فقط صحنه‌بندی، دیالوگ‌گذاری و رسیدن به خط‌مشی کلی را نیاز دارد. زیرا در امر تبدیل آنها به درام یا نمایشنامه به تغییرات اساسی نیازی نیست و نمایشنامه به تغییرات اساسی نیازی نیست و نمایشنامه‌نویس نباید به خلق موقعیت‌ها یا آدم‌های نمایشی فراوان بپردازد.

دو پسرک سیاه زیر نور خورشید نشستند، خورشید یکی را سوزاند و بعد یکی ماند.

آگاتا کریستی را می‌توان یکی از موفق‌ترین نمایشنامه‌نویسان جهان دانست. نمایشنامه‌های او همیشه جزء پُرفروش‌ترین آثار «برادوی» و «وست‌اند» بوده‌اند و حتی در چین و ژاپن نیز رکورد فروش آثار نمایشی را در اختیار دارند. فروش این آثار به شکل نمایشنامه در کتاب‌فروشی‌ها و به شکل اثر اجرایی یا نمایش در سالن‌های تئاتر، بر این ادعا صحّه می‌گذارد. نمایشنامه «تله‌موش» در آخرین اجرای خود در سال ۲۰۰۶ در لندن دوباره به رکوردی بی‌سابقه دست پیدا کرده است و حتی نمایشنامه فراموش‌شده‌ای از کریستی به نام «دودکش‌ها» که به تازگی توسط نوه او در کتابخانه ملی لندن پیدا شده، «وست‌اند»

را به تسخیر خود درآورده است.

در این بخش فهرستی از نمایشنامه‌های کریستی و آثاری را که به وی نسبت داده‌اند از نظر می‌گذرانیم.

نمایشنامه‌ها

۱. آلیبی ـ ۱۹۲۸

تنظیم برای صحنه از: مایکل مورتون.

۲. قهوه سیاه ـ ۱۹۳۰

تنظیم برای صحنه از: آگاتا کریستی.

۳. دودکش‌ها ـ ۱۹۳۱

تنظیم برای صحنه از: آگاتا کریستی

۴. عشق یک غریبه ـ ۱۹۳۶

تنظیم برای صحنه از فرانک واسپر.

۵. دختر یک دختر ـ ۳۹ یا ۱۹۳۷

تنظیم برای صحنه از: آگاتا کریستی

۶. خطر در اندهاوس ـ ۱۹۴۰

تنظیم برای صحنه از: آرولد ریدلی.

۷. ده سیاه‌پوست کوچک ـ ۱۹۴۳

آگاتا کریستی.

۹. قتل روی نیل ـ ۱۹۴۶

آگاتا کریستی.

۱۰. قتل در ویکارج ـ ۱۹۴۹

تنظیم برای صحنه از: مویی چارلز ـ باربارا توی.

۱۱. پوچ ـ ۱۹۵۱

آگاتا کریستی

۱۲. تله‌موش ـ ۱۹۵۲

آگاتا کریستی.

۱۳. شاهد برای تعقیب ـ ۱۹۵۳

تنظیم برای صحنه از: آگاتا کریستی

۱۴. تار عنکبوت ـ ۱۹۵۴

آگاتا کریستی.

۱۵. به سوی صفر ـ ۱۹۵۶

آگاتا کریستی، جرالد ورنر.

۱۶. قضاوت ـ ۱۹۵۸

آگاتا کریستی.

۱۷. مهمان ناخوانده ـ ۱۹۵۸

آگاتا کریستی

۱۸. بازگشت برای جنایت ـ ۱۹۶۰

آگاتا کریستی

۱۹. سه قانون ـ ۱۹۶۲

آگاتا کریستی

۲۰. Fiddlers's Three ـ ۱۹۷۲

آگاتا کریستی (آخرین نمایشنامه‌ای که نوشت).

۲۱. آخناتون ـ ۱۹۷۳

نوشته شده در سال ۱۹۳۷.

۲۲. جنایت افشا شده ـ ۱۹۷۷

آگاتا کریستی

۲۳. ورق‌ها روی میز ـ ۱۹۸۱

تنظیم برای صحنه از: لزلی داربون.

۲۴. گرفتاری در خلیج پولنسا ـ ۱۹۹۲.

۲۵. قتل آسان است ـ ۱۹۹۳

تنظیم برای صحنه از: کلایو اکستون.

۲۶. و دیگر هیچ‌کس نبود ـ ۲۰۰۵

تنظیم برای صحنه از: کوین الیوت.

سال‌ها نشان‌دهنده تاریخ انتشار نمایشنامه و نه تاریخ نگارش آن هستند.

نمایشنامه‌های رادیویی

۱. زنبق زرد ـ ۱۹۳۷ ـ آگاتا کریستی

۲. سه موش کور ـ ۱۹۴۷ ـ آگاتا کریستی

۳. کره در بشقاب اربابی ـ ۱۹۴۸ ـ آگاتا کریستی

۴. دعوت شخصی ـ ۱۹۶۰ ـ آگاتا کریستی

نمایشنامه تلویزیونی

لانه زنبور ـ ۱۹۳۷ ـ انتشار رمان

تنظیم برای تلویزیون از: آگاتا کریستی

اما ذکر این نکته خالی از لطف نیست که قدرت قلم کریستی نه‌تنها در این زمینه‌ها بلکه در زمینه قدرتمند و آینده‌داری هم‌چون بازی‌های رایانه‌ای نیز، شناخته شده است. در سال ۲۰۰۵ بازی رایانه‌ای معمایی و بسیار پیچیده‌ای از روی یکی از نمایشنامه‌ها و رمان‌های کریستی به نام «و دیگر هیچ‌کس نبود» ساخته شد و در حال حاضر نیز قسمت دوم این بازی به نام «قتل در قطار سریع‌السیر شرق» به بازار عرضه شده است.

آگاتا کریستی از چهره‌های اسطوره‌ای ادبیات جهان به شمار می‌آید و بسیاری از زیباترین آثار وی را می‌توان در زمینه ادبیات نمایشی جست. اما متأسفانه در کشور ما تاکنون توجهی به این زاویه از شخصیت هنری وی صورت نگرفته است. در حالی که استفاده از نمایشنامه‌ها، اقتباس از آثار و توجه به تکنیک نوشتاری وی می‌تواند به جلب توجه مخاطبان به تئاتر و آشتی تماشاگر و هنر نمایش منجر شود.

یک پسرک سیاه تنها ماند
رفت و خودش را دار زد
و دیگر هیچ‌کس نماند.

منابع:

فن شعر، ارسطو، برگردان و تألیف عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امرکبیر، ۱۳۵۷

بر اساس داستانی از آگاتا کریستی پالمر اسکات، برگردان حمیدرضا شعبانی، تهران لعبت، ۱۳۸۰

نمایش چیست، مارتین اسلین، برگردان شیرین تعاونی، تهران، نمایش، ۱۳۷۹

فن نمایشنامه‌نویسی، لاجوس اگری، برگردان دکتر مهدی فروغ، تهران، نگاه، ۱۳۶۴

خانم مارپل...،لادن بهبودی، مجله سروش، ش ۱۰۷۲

فرهنگ لغات خیام، بیژن ترقی، تهران، خیام، ۱۳۵۰

جنایت‌های ABC، نغمه ثمینی، مجله فیلم، ش ۱۵۹

فرهنگ لغات حیّیم ،س. حیّیم، تهران، کتاب‌فروشی ابروخیم و پسران، ۱۳۴۲

گناهکار یکی از ماست، حمیدرضا صدر، مجله فیلم، ش ۱۵۹

فرهنگ لغات آریان‌پور، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۰

فرهنگ لغات آکسفورد، تهران، فواد، ۱۳۷۹

آناتومی ساختار درام ،نصرالله قادری، تهران، نیستان، ۱۳۸۰

آخرین پرونده پوارو، آگاتا کریستی، برگردان مهدی والفی، تهران، ساحل، ۱۳۷۲

پنج بامداد پایان پیام، آگاتا کریستی، برگردان بهرام افراسیابی، تهران، راد، ۱۳۷۲

ده سیاه‌پوست کوچولو، آگاتا کریستی، برگردان محمد قصاع، تهران، آبنوس، ۱۳۷۴

ساعت‌ها،آگاتا کریستی، برگردان شبنم افتخاری، تهران، کوشش، ۱۳۷۵

سایه‌بان مرد قاتل، آگاتا کریستی، برگردان‌محمد قصاع، تهران، آبنوس، ۱۳۷۳

شب بی‌پایان، آگاتا کریستی، برگردان رکسانا یغمایی، شیراز، نوید شیراز، ۱۳۷۰

شیطان به قتل می‌رسد، آگاتا کریستی، برگردان جمشید اسکندانیف تهران، روایت، ۱۳۷۲

قتل در بین‌النهرین، آگاتا کریستی، برگردان نگین ازدجینی، تهران، آشیانه کتاب، ۱۳۷۷

قتل در کرانه نیل، آگاتا کریستی، برگردان بهرام افراسیابی، تهران، سخن، ۱۳۷۳

گربه‌ای در میان کبوترها، آگاتا کریستی، برگردان عباس کرمی‌فر، تهران، ارغوان، ۱۳۷۲

گرفتاری در خلیج پولنسا، آگاتا کریستی، برگردان نازیلا داوری، تهران، شقایق، ۱۳۷۳

شکلات‌های مسموم، مسعود کمالی، مجموعه داستان، تهران، سرنا، ۱۳۶۳

شناخت عوامل نمایش، ابراهیم مکی، تهران، سروش، ۱۳۷۱

ادبیات داستانی، جمال میرصادقی، تهران، سخن، ۱۳۷۶

داستان و ادبیات، جمال میرصادقی، تهران، نگاه، ۱۳۷۵

عناصر داستان، جمال میرصادقی،تهران، شفا، ۱۳۶۷

www. agatha. cz
www. agathachristie. com
www. BBC. com
www. Christie. thefreelibrary. com
www. en. wikipedia. org
www. guardian. co. uk
www. mysterynet. com
www. samvak. tripod. com

نکته: بندهای شعر «ده سیاه‌پوست کوچک» (در اثری به همین نام از کریستی)بخش‌های متنی را که خواندید ،از هم جدا می‌کند.

آما آتا آیدو

برگردان: مسعود نجفی

اشاره: نویسندگانی که در کشورهای جهان سوم، به‌خصوص در آفریقا، زندگی می‌کنند، اول به دلیل استفاده کردن از یک زبانِ رسمی ناشناخته در سطح جهان و دوم به دلیل دوری از مرکزیت فعالیتهای فرهنگی و انتشاراتی، عموماً ناشناخته می‌مانند یا خیلی دیر و آن هم در اواخر عمر هنری خود، شناخته می‌شوند. در این میانه، اگر این نویسنده، زن باشد، مشکل جامعه مردسالار نیز مسئله‌آفرین می‌شود. اما«آما آتا آیدو»، که امروزه مشهورترین نویسنده زنِ آفریقایی به شمار می‌آید، بر هر دوی این سدها فایق آمده است. این نوشتار به معرفی او می پردازد.

«آما آتا آیدو» در بیست و سوم مارس سال ۱۹۴۲ م. در دهکده «آبیادزی کیاکور»نزدیک «ساحل طلا» به دنیا آمد. کمی بعد این منطقه استقلال یافت و کشور «غنا» نام گرفت. پدرش مرد فرهیخته‌ای بود به نام «نانا یاو فاما». او در دوره‌ای معاون آموزش و پرورش منطقه غرب و کدخدای دهکده نیز بود. مادرش شاهزاده‌ای بود از خاندان سلطنتی و نامش «ناآمه آبا آباسه‌ما» بود. او در محیطی که از یک‌سو خانواده‌ای سلطنتی و از سوی دیگر آیینها و سنتهای قومی در آن به شدت یک ارزش شمرده می‌شد پرورش یافت. پدرش که نخستین مدرسه دهکده را بنیان گذاشته بود بر خلاف عرفِ معمول آن دوره تصمیم گرفت تا فرزند دختر خود را به مدرسه بفرستد.

«آما آتا» در فاصله سالهای ۱۹۶۱ م. تا ۱۹۶۴ م. به کالج «دختران وزلی» در منطقه «کیپ کاوست» رفت. او در این دوره، استعداد و علاقه خود را به نوشتن، آشکار کرد و استادان و معلمان خود را تحت تأثیر قرار داد. در پانزده سالگی تصمیم گرفت که نویسنده شود و دیگر

هیچ! حدود چهار سال بعد در مسابقه داستان‌نویسی شرکت کرد. ماجرا از این قرار بود:

«وقتی که پانزده سال داشتم، یکی از معلمهایم از من پرسید که می‌خواهم در آینده چه‌کاره شوم؟ یادم نیست که چرا و چطور به او پاسخ دادم، فقط به خاطر دارم که یک‌دفعه گفتم که می‌خواهم شاعر بشوم. حدود چهار سال بعد، من در مسابقه داستان کوتاه، برنده شدم. روزنامه‌ای را که این مسابقه را طراحی کرده بود خریدم و گشودم، وقتی که به مرکز صفحه اصلی رسیدم، دیدم که داستان من درست در وسط صفحه و نام نویسنده آن با حروف بزرگ چاپ شده بود؛ اسم من بود. در این لحظه بود که فهمیدم دارم نویسنده می‌شوم؛ من به چنین لحظه‌هایی باور دارم؛ برای من بی‌نظیر بودند...بزرگ‌ترین لحظه زندگی من بود. »

بدین ترتیب، «آیدو» موفق شد وارد دانشگاه غنا شود. او در رشته ادبیات انگلیسی تحصیل می‌کرد و در کنار آن دستیار نویسنده بزرگ غنا، «افوآ ساترلند» هم بود. او از این درام‌نویس غنایی درسهای لازم را فرا گرفت و در بیست و سه سالگی (در ۱۹۶۵ م.) نخستین نمایشنامه خود را به رشته تحریر درآورد. این اثر را که انتشارات لانگمن به چاپ رساند، «تنگنای یک روح» نام داشت. «آیدو» به عنوان زبان دوم، و زبان رسمی کشورش، متن خود را به زبان انگلیسی می‌نویسد و همین امر، باعث می‌شود که نمایشنامه‌اش به سرعت خوانده و اجرا شود و مورد توجه قرار گیرد. این اثر درباره مردی غنایی است به نام

«آتو» که از امریکا به کشورش بازمی‌گردد. او که با زن امریکایی ـ آفریقایی ازدواج کرده است، درباره این ازدواج به هیچ وجه با خانواده‌اش مشورت نکرده است. در این نمایشنامه، تضاد بین دو فرهنگ در تعامل بین دو کاراکتر، نشان داده می‌شود. مرد بین گذشته غنایی خود و ایده‌آلهای امریکایی‌اش سرگردان است. تنش بین سنت و عرف غنایی و ارزشهای آن از یک‌سو و فردگراییِ فرهنگ امریکایی و نوگرایی‌اش از سوی دیگر، فزاینده می‌شود. این تنش به‌ویژه بین مادر «آتو» و همسرش نمایان‌تر می‌شود. در پایان نمایشنامه، مادر «آتو» و همسرش به توافق می‌رسند و تنگنای عنوان نمایشنامه، حل می‌شود. به هر حال، «آیدو» پس از فارغ‌التحصیل شدن و نیز نگارش نخستین نمایشنامه‌اش، بورس دو ساله‌ای در برنامه نویسندگی خلاق، به‌عنوان دانشجو، از دانشگاه «استانفورد» در امریکا دریافت می‌کند او پس از گذراندن این دوران، در ۱۹۶۹ م. به غنا باز می‌گردد و مدتی در کسوت استادی در دانشگاه غنا، به تدریس می‌پردازد.

در ۱۹۷۰ م. دومین نمایشنامه‌اش را خلق می‌کند: «آنوا». این نمایشنامه نیز در انتشارات لانگمن به چاپ می‌رسد و به سرعت به صحنه می‌رود. آنوا از حیث داستان، ماجرای دخترکی است که میل دارد تا درباره زندگی، ازدواج و سرنوشتش، خودش تصمیم بگیرد. در مورد این متن، در جای دیگری فصلاً بحث خواهد شد. اما سال ۱۹۷۰ م. هنوز به پایان نرسیده بود که «آیدو» مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه خود را با عنوان: «در اینجا چیز دلچسبی نیست» در

انتشارات لانگمن چاپ کرد. او در جریان کارهای ادبی‌اش، روح آفریقایی را زنده کرد و به کشف و جست‌وجوی آگاهی اجتماعی و ریشه‌های آفریقایی‌اش بود؛ از همه مهم‌تر اینکه او به عنوان نویسنده زن، به کاراکترهای زنی روح بخشید که اراده قوی، آرزوهای بزرگ و شخصیتهای محکم داشتند. او عرف سنتی جامعه‌اش را شکست؛ کاراکترهای ادبی او نیز چنین کردند؛ او در برابر تبعیض جنسیتی و حق‌کشی زنان ایستادگی کرد، چنان‌که کاراکترهایش کردند؛ او به زنان آفریقایی هویتی دوباره بخشید.

در ۱۹۷۴ م. در کسوت استادیاری برای تدریس در مطالعات قومی به واشنگتن رفت. او در این مدت در دانشگاههای متعددی در امریکا و نیز در کِنیا و غنا درس می‌داد. وی در ۱۹۷۷ م. رُمانی نوشت با نام: «خواهر ما: کیلژوی یا واکنشهای یک چپ‌چشمِ چشم‌سیاه»که در انتشارات لانگمن به چاپ رسید.

او در ۱۹۸۲ م. به وزارت آموزش و پرورش غنا رسید. «آیدو» در دوره وزارتش تمایل داشت تا آموزش را در غنا، برای همه آزاد اعلام کند اما پس از حدود هجده ماه چون دریافت که نخواهد توانست به این مقصود نایل آید، از سِمَت خود استعفا کرد و از طرف جناح تندرو تحت فشار قرار گرفت؛ بنابراین تصمیم گرفت تا به «زیمباوه»مهاجرت کند تا در آنجا بتواند به طور تمام‌وقت به نویسندگی بپردازد. او گاه‌گاهی نیز برای تدریس به امریکا سفر می‌کرد.

«آیدو» در این دوره، دو مجموعه شعر چاپ کرد. نخست با کمک

انتشارات دانشگاه «حراره» (در سال ۱۹۸۵ م.) کتاب شعری با نام: «بعضیها بعضی وقتها حرف می‌زنند» و دو سال بعد (در ۱۹۸۷ م.) مجموعه‌ای با نام: «پرندگان و دیگر اشعار»را روانه بازار کتاب کرد. او در همین ایام، کتابی برای کودکان تصنیف کرد که تماماً بر مبنای افسانه‌های آفریقایی شکل گرفته بود.

مجموعه قصه‌های کودکانه با نام: «عقاب، جوجه‌ها و داستانهای دیگر»که در انتشارات «تونا» به چاپ رسید.

او بسیار سفر می‌کرد و به عنوان استاد مهمان در دپارتمانهای ادبیات، تئاتر، مطالعات امریکایی ـ آفریقایی و در کالجها و دانشگاههای متعدد تدریس می‌کرد. او خودش را وقف احقاق حقوق پایمال‌شده زنان آفریقا کرده بود و این امر، نیروی سنت‌گرای حکومتی را سخت آزار می‌داد. او در ۱۹۹۱ م. دومین رُمانش را به رشته تحریر درآورد: «تحوّلات». این رمان، یک سال بعد (و در ۱۹۹۲ م.) جایزه کتاب سال آفریقا را تصاحب کرد؛ همچنین جایزه نویسندگان مستقل را نیز به دست آورد. در ۱۹۹۳ م. مجموعه شعر دیگری را روانه بازار کرد با نام: «یک نامه خشمگینانه در ژانویه و دیگر اشعار». او فقط به تنگناهای ناشی از مدرنیته توجه نداشت؛ بلکه در طول تاریخ طولانیِ آفریقا، هر جا که زنان در برابر قانون و عرفِ جامعه ایستادگی کرده‌اند، برای او توجه‌برانگیز است:

«من اعتقاد دارم که بشر اگرچه تخیّل نامحدود دارد، اما فقط می‌تواند در جهت زندگی واقعی و شخصی هر کدام از ما هدایت

شود. ما در ابتدا، آن چیزی را که هستیم، درک می‌کنیم؛ سپس تخیّل می‌کنیم، بخشهایی از زندگی افسانه‌ای ـ تخیلی ماست که به نوشته تبدیل می‌شود...این امر به این نیز بستگی دارد که ما درباره چه چیزی می‌نویسیم. من اعتقاد دارم که ما در آن چیزی که می‌نویسیم، حضور داریم و بخشی از آن هستیم...»

رمان «تحوّلات» درباره زنی است که از شوهرش جدا شده است. او به دلیل اینکه مرد، به زمان و فضای مستقلش احترام نمی‌گذارد، به این تصمیم رسیده است. از سوی دیگر شوهرش هنوز به او علاقه دارد. دوستانش به او می‌گویند که او اشتباه کرده که عشقش را برای همسرش آشکار کرده است. «آیدو» معتقد است که:

«در بسیاری از آثار ادبی بزرگ جهان، زنان تقریباً همیشه برای این حضور دارند که به قهرمانهای بزرگ مرد سرویس بدهند! از آنجایی که من یک زن هستم، طبیعی است که درباره زنان بنویسم و شخصیتهای محوری آثارم بیشتر زنها باشند. »

«آیدو» درباره تنگنای ازدواج مدرن، عشق و روابط سرشار از تضاد و تقابل مردان و زنان می‌نویسد. به‌خصوص در رمان «تحوّلات» سعی می‌کند تا کاراکترهایش را وادارد که راه حلهای سنتی را نیز در کنار روشهای فردی و میل شخصی خود به کار بگیرند. کاراکتر زن حاضر نیست تا زندگی خود را فدا کند و حاضر نیست تا از شوهر خود فرمانبرداری کند:

«کاراکتر اصلی در رُمان تحولات، یکی از آن زنهایی است که

می‌خواهد بداند که از زندگی چه می‌خواهد و اینکه این چیز، چقدر از نظر شوهرش بی‌اهمیت تلقی می‌شود! جامعه و نیز شوهرش، از او انتظار دیگری دارند و در اینجاست که تضاد رخ می‌دهد...»

«آیدو» سبک خاصی در نگارش دارد؛ او چند تکنیک مختلف را به هم می‌آمیزد. سبک نوشتاری او بیشتر به سنتهای شفاهی و داستان‌گویی آفریقایی شبیه است تا تکنیکهای غربی در روایت داستان. سنتهای شفاهی، مستقیم او را به پشت صحنه رویدادها می‌برد و به تضاد و تقابل اصلی داستان می‌رساند. تِم «برده‌داری» نیز از ارکان مرکزی آثار اوست. او درباره بن‌مایه‌های سیاسی آثارش می‌گوید:

«من همیشه تخیّل سیاسی داشته‌ام؛ من نمی‌توانستم سیاست را به هیچ وجه با داستانهای عاشقانه همراه ببینم؛ اما خدا را شکر، حالا کمی بزرگ‌تر شده‌ام و فهمیده‌ام که شما می‌توانید به عشق همچون سیاست بنگرید؛ چیزی است که جهان را رو به جلو می‌برد؛ تغییر می‌دهد و این‌گونه بود که من هیچ چیزی را برتر از عشق نیافتم. »

«آیدو» در سال ۱۹۹۹ م. مجموعه داستانهای کوتاه خود را روانه بازار کرد. این کتاب یعنی «دختری که می‌توانست و داستانهای دیگر»باعث شد تا او از دانشگاه «مونت هولیک»۲۱ دکترای افتخاری بگیرد. به علاوه در همین سال به او «مدال عالی افتخار» اعطا شد که از بالاترین نشانهای افتخار، در کشور غناست.

او هم‌اکنون مدیر مؤسسه‌ای است به نام«مباسم» که مرکزی برای حمایت از نویسنده‌های زن آفریقایی است.

گاه‌شمار زندگی آما آتا آیدو:

ـ ۲۳ مارس ۱۹۴۲: تولّد در کشور غنا.

ـ ۱۹۶۴: فارغ‌التحصیل از دانشگاه غنا در رشته زبان انگلیسی.

ـ ۱۹۶۵: نخستین نمایشنامه‌اش «تنگنای یک روح» به چاپ می‌رسد.

ـ تا ۱۹۷۰: تدریس در دانشگاههای آمریکا و کنیا.

ـ ۱۹۷۰: دومین نمایشنامه‌اش «آنوا» و مجموعه داستان کوتاهی با نام «در اینجا چیز دلچسبی نیست» را به چاپ می‌رساند.

ـ ۱۹۷۴: به عنوان استادیار در مطالعات قومی، تدریس می‌کند.

ـ ۱۹۷۷: رُمان «خواهر ما کیلژوی» را چاپ می‌کند.

ـ ۱۹۸۲: برای مدت هجده ماه به وزارت آموزش و پرورش می‌رسد. به زیمباوه مهاجرت می‌کند.

ـ ۱۹۸۵: مجموعه شعر «بعضیها بعضی وقتها حرف می‌زنند» را روانه بازار می‌کند.

ـ ۱۹۸۶: داستان کودکان با نام «عقاب، جوجه‌ها و داستانهای دیگر» را چاپ می‌کند.

ـ ۱۹۸۷: مجموعه شعر «پرندگان و دیگر اشعار» را می‌نویسد.

ـ ۱۹۹۲: مجموعه شعر «یک نامه خشمگینانه در ژانویه و دیگر اشعار» را می‌نویسد.

ـ رُمان «تحولات» را به چاپ می‌رساند.

ـ جایزه کتاب سال آفریقا را دریافت می‌کند.

ـ ۱۹۹۹: دکترای افتخاری دریافت می‌کند.

ـ رمان «دختری که می‌تواند و داستانهای دیگر» را چاپ می‌کند.

بخش ۳

زن در ادبیات نمایشی جهان

تئاتر، زن و استاد

همایون علی‌آبادی

اشاره: در این نوشتارزندگی و آثار آگوست استریندبرگ برسی می‌شود. نویسنده بر آن است که حضور زنان و دیدگاه های برآمده از آن را در نمایشنامه‌های این استاد مسلّم جهان درام مورد کاوش قرار دهد.

در سال ۱۸۴۹، همزمان با ورشکسته شدن نماینده یک شرکت کشتیرانی در استکهلم که پدر استریندبرگ در آن مشغول کار بود، آگوست به دنیا آمد. پدر او با مستخدمه خانه‌اش رسماً ازدواج کرده بود و بدین ترتیب آگوست کوچک و به دنبال او ۸ فرزند دیگر پا به عرصه حیات نهادند. هر چه بر تعداد افراد خانواده اضافه شد فقر نیز بر آنها چیره‌تر گردید. استریندبرگ از همان ابتدای زندگی با فقر روبرو شد. اروپای جوشان نیمه قرن ۱۹ دامنه عصیان وی را از خانه به اجتماع کشید. برای سیر کردن شکم به آموزگاری، روزنامه‌نگاری و هنرپیشگی رو کرد. او کسی نبود که به اجرای نقشهای بی‌اهمیت در تئاتر تن در دهد، او طالب نقش اول بود ولی هنگامی که پس از کوشش بسیار نقش اول را به او محول کردند آن چنان در اجرای نقش، خود را ناتوان یافت که دست به خودکشی زد.

در ۲۰ سالگی اولین نمایشنامه خود به نام «هدیه روز تولد» را نوشت و بر اثر تشویق دوستان نمایشنامه دیگری درباره یونان قدیم

نگاشت. سومین اثر را درباره زندگی «توروالدسن»، پیکر ساز دانمارکی خلق کرد که در رویال تئاتر بر صحنه آمد.

از آن پس استریندبرگ دو نمایشنامه دیگر نوشت به نامهای «متفکر آزاده» و «یاغی». نمایشنامه اول به چاپ رسید و دومی‌مورد استقبال پادشاه سوئد کارل پانزدهم قرار گرفت و کمک هزینه‌ای برای استریندبرگ دانشجو معین شد. ولی چیزی نگذشت که این کمک هزینه قطع شد و وی ناچار دانشگاه را ترک کرد و در استکهلم به جمع نقاشان و نویسندگان پیشتاز پیوست.

در تابستان ۱۸۷۲ روزنامه‌ای که استریندبرگ در آن کار می‌کرد تعطیل شد و او به کنار دریا شتافت تا نمایشنامه «استاد اولاف» را بر مبنای زندگی قهرمان دگرگونیهای سوئد بنویسد. سرانجام به علت کار زیاد بیمار شد و دو مرتبه خود را با فقر دست به گریبان دید. بعد از آن به کتابخانه شاهی پناه آورد و در آنجا به کار پرداخت و برای فهرست‌برداری از متون چینی در مدت یکسال زبان چینی را فرا گرفت. در ۲۶ سالگی دلبسته «سیری ـ فون‌اسن» شد. دست به خودکشی زد و بالاخره زن را به صحنه تئاتر کشاند! ازدواج با «سیری» او را بر سر شوق آورد و مجموعه داستانی درباره زندگی دانشجویی به نام «شروردا» و زندگینامه‌ای تحت عنوان «اتاق قرمز» نوشت و در آن به جامعه سوئدی به شدت تاخت.

استریندبرگ، دیگر نویسنده‌ای نام‌آور گردیده بود و «اتاق قرمز»ش به سرعت تجدید چاپ می‌شد. سپس نمایشنامه «شاه پریان» را آغاز کرد.

اکنون استریندبرگ، مردی است شتابزده، با شتاب می‌شورد، با شتاب می‌نویسد، عاشق می‌شود و نتیجه‌گیری می‌کند و با شتاب از آنچه کرده پشیمان می‌شود.

در سالهای زندگی خوش با «سیری» به پاسخگویی «هنریک ایبسن» برخاست و نمایشنامه «همسر آقای بنکت» را در مقابل «خانه عروسک» (نورا) نوشت. در این نمایشنامه، استریندبرگ این عقیده که «عشق سرانجام بر همه چیز پیروز است» را مطرح می‌کند. دلبستگی شدید وی به همسرش او را دچار سوءظن کرد و او را به جنون کشاند.

کار اختلال روانی نویسنده بدانجا کشید که دکتر بدو اعلام خطر کرد و سفری برای وی تجویز نمود. او با زن و فرزند از راه پاریس به ایتالیا و سوئیس سفر کرد ولی به او خبر رسید که دولت سوئد برای انتشار کتاب «ازدواج» نویسنده را به محاکمه خوانده است، و بدین مناسبت دوسال از زندگی اش را در زندان به سر برد، اما در استکهلم بر خلاف انتظار گروهی از نقاشان و نویسندگان جوان پیشوازش آمدند و او را پیشگام خود نمودند.

اگرچه استریندبرگ در محاکمه پیروز شد امّا به پیمان هنرمندان جوان بدگمان گردید و بار دیگر به سوی «سیری» کشیده شد. او گمان می‌کرد که طرفداران برابری زن و مرد در محاکمه‌اش دست داشته‌اند.

چون در نوشتن نمایشنامه تبحر بیشتری داشت به تئاتر روی آورد و دو نمایشنامه درباره جدال زن و شوهر برای برتری در خانواده

نوشت: اولی «رفقا» و دومی «پدر» نام داشت که یکی از برجسته‌ترین آثار اوست.

در سال ۱۸۹۱ پس از ۱۴ سال زندگی با «سیری» از او جدا شد و دوباره به نقاشی روی آورد. بیماری روانی نویسنده شدت گرفت. دوستانش برای او اعانه جمع کردند و او را روانه برلین نمودند ولی او تا پایان عمر هیچگاه سلامت کامل خود را باز نیافت، چنانکه آثاری را که بعد از این دوره نوشته است همه رنگ جنون دارند.

در سال ۱۸۹۳، بار دیگر با یک نویسنده زن جوان اتریشی به نام «فریداول» ازدواج کرد. در این مدت دست به آزمایشهای شیمیایی زد ولی باز جنون به او روی آورد. «فریدا» او را رها کرده و استریندبرگ هم از انگلیس به آلمان رفت و تمام وقت خود را صرف آزمایشهای شیمیایی کرد و نظریه‌اش را ـ در مورد خالص نبودن گوگرد و امکان تبدیل جیوه به طلا ـ اعلام نمود.

در آلمان این نویسنده جوان را به علت انتشار «دفاع یک احمق» به محاکمه خواندند ولی او به عنوان یک نویسنده سوئدی در دادگاه حاضر نشد. در این هنگام آرزوی وی برآورده شد، یعنی نمایشنامه «پدر» در پاریس بر صحنه آمد و از آن استقبال فراوانی شد.

شش نمایشنامه وی ـ همزمان با هم ـ در پاریس بر صحنه آمدند ولی او بی‌اعتنا به افتخاری که نصیبش شده بود در اتاق کوچکی در «کارتیه لاتن» سرگرم تحقیق درباره نظریه‌اش در مورد علم شیمی بود. باز جنون به او روی آورد، گمان می‌کرد که دشمنان در غذایش زهر

ریخته‌اند و پیانو نواختن همسایه توطئه‌ای برای مختل ساختن کار علمی او است.

در این هنگام باز دوستان سابقش به کمکش شتافتند و او را در بیمارستان بستری کردند. مدت دو ماه در بیمارستان بستری بود و یکی از دوستانش بنام «دکتر الیاسن» به مداوای وی کوشید. از این پس هر گاه جنون به او فرصت می‌داد، می‌نوشت.

سپس با هنرپیشه‌ای به نام «هریت‌بوس» ازدواج کرد و این زن، هنر پیشه اول نمایشنامه‌های او شد. آرزوی دیرین وی برآورده شد و «تئاتر استریندبرگ» در سوئد تأسیس گردید و چیزی نگذشت که در اروپا و آمریکا هم، آثار او بر صحنه آمد. در آخر عمر به عرفان روی آورد و سرانجام در سال ۱۹۱۲ در حالیکه انجیل را بر سینه می‌فشرد چشم از جهان بست.

یک ناقد سوئدی استریندبرگ را پس از شکسپیر بزرگترین نمایشنامه‌نویس جهان، به سبب بینش بی‌مانند و غنای آثار دراماتیک وی خوانده است. ۶۲ نمایشنامه استریندبرگ که از نظر تنوع سنتهای تئاتری و اندیشه خلاق واجد اهمیت‌اند و نیز بدان سبب که آثار گرانقدر وی چنان نوشته شده‌اند که در متن آنها جای خالی برای تغییراتی که یک کارگردان توانا لازم می‌داند، وجود دارد. یعنی بی‌آنکه در متن نمایشنامه دست برده شود، تغییرات دلخواه را به متن می‌توان افزود.

استریندبرگ به عنوان یک کلام درام‌نویس، شاعر، هنرمند و

نویسنده اغلب از تجارب زندگی پرماجرا و غامض خود سو می‌جوید. قهرمانهای نمایشنامه‌هایش همیشه یک ویژگی مشترک با او دارند و این ویژگی نکته‌های خاص از واقعیاتی است که برای استریندبرگ شناخته شده است و او در آثارش به کار می‌برد. استریندبرگ، در تمام ادوار زندگی با اشتیاق مفرط به تحصیل و تتبع در طبیعت می‌پرداخت، به خصوص زمانی که به تصویر درون انسان مشغول می‌شد همه چیز را بی‌پرده و عریان آنطور که هست نه آنطور که باید باشد، بدون دستکاری نشان می‌داد. به عبارت دیگر استریندبرگ «ناتورالیست، کوچکترین حرکات و رفتار قهرمانان خود و همچنین جزئی‌ترین مشخصات آنها را از نظر دور نمی‌داشت. استریندبرگ در طول حیات هنریش مکتبها و شیوه‌های مختلف درام‌نویسی را مورد آزمایش قرار داد: از درام تاریخی گرفته تا درام اکسپرسیونیستی. و در این مسیر تنها در دوره‌ای خاص و نه چندان طولانی به ناتورالیسم گرایش داشته است که «مادموازل ژولی» ره‌آورد این دوره است.

دوران نویسندگی استریندبرگ را می‌توان به چند دوره تقسیم نمود:

۱ـ دوره اول ـ دوره ناتورالیستی که حاصل آن خلق نمایشنامه‌های: «ارباب اولاف»، «مادموازل ژولی» و «طلبکارها» است.

۲ـ دوره دوم ـ دوره‌ای که به مکتب اکسپرسیونیستی روی آورد. رقص مرگ و سونات ارواح (اشباح) ثمره این دوره از زندگی وی است.

۳ـ دوره سوم ـ دوره تاریخی است که نمایشنامه‌های «اریک

چهاردهم» و «شارل دوازدهم» ره‌آورد این دوره است.

در تئاتر استریندبرگ، از نور یکنواخت اطراف و جلوی صحنه خبری نیست. او معتقد است: وسائل صحنه نقاشی شده، باید جای خودش را به وسائل واقعی بدهد. استریندبرگ برای شخصیت‌هایش «فهرست‌وار» تعیین حالت نمی‌کند، این شیوه را ناتورالیستها نمی‌پسندند. آنها از غنای روحی و نهاد آدمی آگاهند. استریندبرگ به وراثت و محیطی که شخصیت‌ها در آن شکل گرفته‌اند توجه زیادی دارد. او از آنچه خارج از واقعیت است بیزار است و از تیپ‌سازی و یک بعدی نشان دادن اشخاص بازی دوری می‌جوید. گفتگوها با کمال استادی انتخاب شده و تأثیر عمیق خود را بر جای می‌گذارد.

شروع کار استریندبرگ به عنوان پیرو مکتب «ناتورالیسم» با نوشتن نمایشنامه «پدر» است. به دنبال آن نمایشنامه «مادموازل ژولی» را نوشت که در این نمایشنامه بیشتر ناتورالیسم «امیل زولا» (پیشوای مکتب ناتورالیسم) را بیان نمود و بر اصولی که زولا اهمیت می‌داد تکیه کرد.

استریندبرگ، زودتر از ایبسن به افتخار رسید و ۶ نمایشنامه‌اش در پاریس بر صحنه آمد. او در آثارش سخت تحت تأثیر «نیچه» بود، نوشته‌هایش را برای او می‌فرستاد و از «نیچه» نظر می‌خواست. او در واقع جانشین «نیچه» و معاصر «فروید» بود.

استریندبرگ، ابتدا به عنوان نویسنده‌ای ناتورالیسم شهرت بین‌المللی کسب کرد اما بعد از چند سال که به مکتب سمبولیسم روی

آورد آثاری خلق کرد که شهرت او را بیشتر تثبیت نمود. در آغاز، نمایشنامه‌های «پدر» و «مادموازل ژولی» به عنوان آثار مکتب ناتورالیسم مورد توجه قرار گرفتند. استریندبرگ، در نمایشنامه «پدر» به طور ساده یک تراژدی را بیان می‌کند اما به نمایشنامه «مادموازل ژولی» عنوان «یک تراژدی کوچک ناتورالیستی» می‌دهد که این نیز شاید به دلیل انتقاد «زولا» از شیوه نگارش «پدر» به صورت یک اثر ناتورالیستی بود. برخلاف تصور بسیاری از خواننده‌ها و تماشاگران که می‌پندارند «پدر» در اوج هیجانات روحی یک مرد دیوانه نوشته شده، زولا دریافت که طرح بازی بر یک عاطفه بیکران نهاده شده است. انتقادی که زولا از نمایشنامه «پدر» کرد سبب شد «مادموازل ژولی» را بنویسد و به علت اینکه نمایشنامه دوباره مورد انتقاد زولا قرار نگیرد دو بار آن را چاپ کرد و در مورد آن تجدید نظر نمود و باز از ترس اینکه نمایشنامه کاملاً ناتورالیسم نباشد مقدمه‌ای بر آن نوشت که تأثیر بهتری داشته باشد.

استریندبرگ می‌خواست که نمایشنامه از نظر «زولا» و «آندره آنتوان» (مُدیر و کارگردان معروف فرانسوی که «تئاتر مستقل» را در سال ۱۸۸۷ تأسیس کرد و آثار مکتب ناتورالیسم را در آن نمایش می‌داد) خوب باشد. استریندبرگ، در سال ۱۸۸۶ با مطالعه در ادبیات روانی، نمایشنامه «پدر» را نوشت و این زمانی بود که تمایل به کار کردن با زولا وایبسن را داشت. نظر فلسفی او محکومیت زندگی بود. ارث و محیط را یکی از عوامل زندگی می‌دانست. به نظر استریندبرگ

نمایشنامه‌های «شکسپیر» و «مولیر» و به طور کلی نمایشنامه‌های روانشناسی پر ارج بودند. وی شکسپیر را به خصوص در «هملت» و «جولیوس سزار» دوست می‌داشت. «لسینگ» (ادیب و نقاد و نمایشنامه‌نویس آلمانی) را به خاطر «امیلیاگالوتی»، شیلر را برای «راهزنان» و هبل را به خاطر «ژودیت هولوفون» می‌ستود. او در عین حال از ژول‌والس، امیل‌زولا، هنری بک، ژان‌ژاک روسو و لئون تولستوی ستایش فراوان می‌کرد.

استریندبرگ، به هیچوجه طرفدار دکور و لباس با آن وسواس و ریزه‌کاریهای نویسندگان ناتورالیست نبود، نمایشنامه‌های «پدر» و «مادموازل ژولی» را می‌توان در صحنه‌ای بازی کرد که یک میز و یک صندلی و یک شمع یا لامپی کوچک در آن گذاشته شده باشد.

چنانکه بیشتر آمد، استریندبرگ تحت تأثیر «نیچه» است و همان «اَبَر انسانی» را خواستار است که «نیچه» از آن سخن به میان می‌آورد.

«ابر انسان در دلم جای دارد، اوست نخستین و تنها دلبستگی ام. نه انسان نه نزدیکترین کس، نه مسکین‌ترین کس نه رنجیده‌ترین کس و نه بهترین کس. » رنجی که استریندبرگ در طول زندگی خود از زنها برده و نامهربانی‌هایی که همه زنهای زندگی اش به او روا داشته‌اند او را بر آن داشت که همه جا به مخالفت با آنها برخیزد و آنها را چونان دیوهای وحشتناک(!) بنمایاند که هرگز قادر به شناختن چهره واقعی آنها نیستیم. از این روی معتقد است که باید بر زن حاکم بود و فرمان داد. «نیچه» نیز در مورد زنان هم صدا با استریندبرگ بود. او نیز

می‌گوید: «زن باید فرمان برد تا برای سطح خود عمق بیابد. نهاد زن سطح است، لایه پرتلاطمی بر روی آبهای کم‌عمق». در قرن ۱۹، طی جنگ‌های استقلال ممالک اسکاندیناوی، مایه‌های اصلی هنر تئاتر این سرزمین به دست دو نویسنده به نامهای: هنریک ایبسن و اگوست استریندبرگ قوام می‌گیرد. در بررسی آثار استریندبرگ بایستی به سیر ناتورالیسم و پیوستگی آن باروانکاوی توجه کرد. تئاتر استریندبرگ تئاتر روانکاوی است، در غایت خلوص و تکامل.

استریندبرگ، در حقیقت جانشین «داستایوسکین و نیچه و معاصر «فروید» و دوره روانکاوی است. وی طلایه‌دار تئاتر «لوئیجی پیراندللو» (نمایشنامه‌نویس ایتالیایی) و هنر و فلسفه «کافکا» است.

آرتور آداموف ـ نمایشنامه‌نویس ابزوردیست فرانسوی ـ تحقیق پرارزشی از تئاتر استریندبرگ به عمل آورده است و طی آن اظهار می‌دارد که بین «هنر» و «اعصاب» رابطه اجتناب‌ناپذیری وجود دارد.

استریندبرگ، چند نمایشنامه تاریخی هم نوشته است که یکی «اریک چهاردهم» و دیگری «شارل دوازدهم» نام دارد. نمایشنامه اخیر، زندگی شارل دوازدهم را تصویر می‌کند که پادشاهی است دیوانه و در قرن ۱۶ حکومت می‌کند. وی پادشاه مستبدی است، شیفته افکار خود، و در یک رشته عقده‌های خودبینی غرق شده است. استریندبرگ، در این اثر ضمن بررسی‌های روانی، جنبه‌های آموزنده‌ای نیز به کار خود داده است. در آثار تاریخی استریندبرگ، تنها مسائل روانی به شکل عریان خود مطرح نشده بلکه بررسی نکات اجتماعی هم به شدت

مورد توجه قرار گرفته است.

استریندبرگ را باید در توسعه «رئالیسم در صحنه تئاتر» سهیم دانست و علاوه بر این با توجه به تحلیل‌های عمیقی که از روابط افراد به عمل آورده و علاقه زیاد به مسائل روانی نشان داده باید او را یک عامل بزرگ در پیدایش تئاتر رئالیست و ناتورالیست به حساب آورد.

استریندبرگ تحت تأثیر نفوذهای فراوان واقع شده تمام دنیا را وطن خود می‌داند، به عبارت دیگر به نوعی «جهان وطنی» اعتقاد دارد.

عده‌ای انرژی بی‌حداستریندبرگ را در نوشتن از «شیرزفرنی» (جنون جوانی) که در وجودش بوده می‌دانند و عقیده دارند همین حالت هم باعث شده که بیشتر درامهایش، اعترافات زندگی خودش باشد.

نمایشنامه «پدر»

استریندبرگ نمایشنامه «پدر» را در جواب نمایشنامه «خانه عروسک» ایبسن به وجود آورده و «لورا» را به عنوان یک شخص کاملاً متضاد با «نورا هلمر» پرورده است. می‌توان گفت که هر دو نمایشنامه انتقادی است از نظرات طرف حاکم. ایبسن شورش زن را علیه استبداد و مردان نشان می‌دهد و استریندبرگ شورش مردان را علیه استبداد زنان. البته در «خانه عروسک» کشمکش بیشتر، کشمکش طرز تفکر است. یعنی شخص مخالف «نورا» «توروالد هلمر» نیست بلکه جامعه است، در حالیکه در «پدر» کشمکش، کشمکش دو جنس

مخالف است.

حتی این اختلاف عقیده بین ایبسن و استریندبرگ در وسائل صحنه‌ای که در این دو نمایشنامه به کار برده‌اند دیده می‌شود.

استریندبرگ طرح این نمایشنامه را در اواخر سال ۱۸۸۶ آماده کرد و چند ماه بعد به نوشتن آن اقدام نمود. این نمایشنامه در حقیقت یک «تریلوژی» ناتمام است زیرا کارآکتر «برتا» همان است که در نمایشنامه «دوستا» (رفقا) نیز زندگی می‌کند. استریندبرگ در نمایشنامه «پدر» خود کوشیده است یک تراژدی مدرن یونانی براساس نوعی تم که شباهتی به نمایشنامه «آگاممنون و کلیتمنسترا» دارد بنویسد. همین مسئله او را وادار نمود تا خود را در محدودیتهای دراماتیک کلاسیک قرار دهد. بدین معنی که نمایش در مدت ۲۴ ساعت در یک اتاق و با تعداد کمی کارآکتر ـ ۸ تا ـ انجام می‌گیرد. همینطور موضوع و تم نمایشنامه در هیچ لحظه‌ای از مسیر اصلی خود منحرف نشده و کلیه عوامل اعم از شخصیتها و مکانها به خدمت موضوع مورد بحث درآمده‌اند. علاوه بر رعایت وحدتها، شیوه نگارش نویسنده نیز گویای این خواست است که از لحاظ تکنیک، راه آثار کلاسیک را می‌پیماید، عنصر «تقدیر» نیز تا حدی در این اثر به کار گرفته شده است.

کاراستریندبرگ با توجه به این نکات تقریباً تشابهی با ناتورالیستهای فرانسوی به خصوص «امیل زولا» که می‌خواستند در درام خصوصیات روانی را به کار گیرند پیدا می‌کند. زولا در سال ۱۸۸۰ در کتاب «ناتورالیسم در تئاتر» برنامه‌ریزی کامل خود را در

مورد این تئاتر بیان می‌کند:

«اکنون به مسئله «زبان» می‌رسیم. ادعا می‌کنند که سبک خاصی برای تئاتر وجود دارد. می‌خواهند که این سبک کاملاً با زبان عادی محاوره متفاوت باشد؛ آهنگین‌تر و عصبی‌تر از آن، با نفخه‌ای بسیار بلند، تراش خورده مانند الماس که طبعاً نور چلچراغها بر آن بدرخشد...آنچه من می‌خواهم در تئاتر ببینم، خلاصه‌ای است از زبان محاوره. اگر نمی‌توان یک مکالمه را با همه تکرارها و اطنابها و سخنان بیهوده‌اش به صحنه برد، می‌توان حالت و لحن گفتگو را، روحیه خاص هر گوینده را، و خلاصه اینکه واقعیت را در حد ضرورت حفظ کرد...»

ظاهراً استریندبرگ تا قبل از تمام کردن نمایشنامه «پدر» این کتاب را نخوانده است. استریندبرگ در حالیکه در «رئالیستیک» (واقع‌گرایی) خود از ایبسن پا را فراتر گذاشته و به جنون و خشونت در روی صحنه عشق می‌ورزد، هنوز از جزئیات علمی در کارهایش سود نجسته و این درست برعکس زولا و داستانهای او است.

نمایشنامه «پدر» به زبان فرانسه برگردان گردید و زولا نیز مقدمه‌ای بر آن نوشت. وقتی این اثر در «تئاتر آزادی» (همان تئاتر مستقل آندره آنتوان) به روی صحنه رفت شهرت بیشتری برای استریندبرگ به ارمغان آورد و او را به عنوان یکی از درام‌نویسان بنام اروپا که تحول جدیدی در درام اسکاندیناوی به وجود آورده است معرفی کرد. استریندبرگ موقعی «پدر» را می‌نوشت که زنان اروپا برای آزادی و

احراز حقوق خود دست به اقدامات وسیعی زده بودند. استریندبرگ گرچه «لورا» را مثل یک شیطان نشان داده، ولی ناخودآگاه شخصیتی آفریده که به خاطر احساس مادری خود حاضر است به هر کاری دست بزند و همین احساس که زن فقط باید به فکر مادر شدن و دفاع از حق مادری باشد، وی را از ادعای زنان برای احراز حقوق و آزادی متنفر ساخت. نخستین اجرای نمایشنامه در تئاتر شخصی استریندبرگ صورت گرفت. نمایشنامه «پدر» در عرض چند هفته به وجود آمد. روز ۶ فوریه سال ۱۸۸۷ پرده اول آن به پایان رسید و در ۱۵ فوریه این تراژدی در ۳ پرده تمام شد.

استریندبرگ زمانی به نوشتن این نمایشنامه مشغول شد که نزاع و اختلافات زناشویی وی به اوج خود رسیده بود. نویسنده به طور غیرعادی ناراحت و هیجان‌زده بود. در اواخر سال ۱۸۸۶ همسر وی «سیری» نگران از وضع نامتعادل استریندبرگ به خاطر نجات او از هیجانات توانفرسا با یک طبیب سوئیسی در مورد حالاتش به مشورت پرداخت. شاعر وقتی از این مطلب آگاه گردید، تصور کرد همسرش قصد دارد با این حیله وی را به آسایشگاه بیماران روحی بفرستد و به عنوان مهجور معرفی نماید تا قانوناً هیچ حقی در زندگی زناشویی و در مورد اطفالش نداشته باشد، در این زمان استریندبرگ دست به نوشتن نمایشنامه‌ای زد که گویای تمام نگرانیهای روحیش می‌باشد. این نمایشنامه «پدر» نام دارد.

نمایشنامه «پدر» گوکه بر خلاف مقررات و قوانین معمول زمان

نوشته شده ولی از حیث شیوه و اسلوب در حدّ کمال است، موضوع آن موجز ولی روشن بیان شده است و استریندبرگ بدون چیددن مقدمه که سبک و شیوه نمایشنامه‌نویسی قدیم است بلافاصله وارد اصل مطلب می‌شود. نقل می‌کنند که «الکساندر دوما»ی بزرگ گفته است: «درام یعنی هنر مقدمه چینی». ولی استریندبرگ در نمایشنامه «پدر» بدون توجه به این نکته از همان ابتدا وارد اصل موضوع می‌شود. در همان چند دقیقه اول تماشاگر به خصال و صفات و طرز رفتار و عادات «سرهنگ» آگاه می‌شود و بلافاصله پس از آن سنخ فکر و روحیه «لورا» ـ همسر سرهنگ ـ یعنی آن موجود آدمی‌خوار را که مخرب و ویرانگر آنچه اصیل و شریف است، درمی‌یابد. در مکالمات نمایشنامه «پدر» بی‌اندازه صرفه‌جویی شده است، هیچ انحرافی در بسط و توجیه موضوع دیده نمی‌شود. حرکت و بیان تواماً در توصیف خصال اشخاص بازی مؤثر است. خواننده نمایشنامه به خوبی تشخیص می‌دهد که هیچ نکته یا عبارت نامربوط در آن نیست. هر کلمه و عبارتی که ادا می‌شود موید و مکمل وحدت فکر و موضوع آن است.

استریندبرگ در این نمایشنامه دو نکته را رعایت کرده است: یکی اینکه اشخاص بازی را به نحو کامل توصیف و توجیه کرده و دوم اینکه داستان را بدون فوت وقت بسط داده و به نقطه بحران و اوج رسانیده است. «پدر» درامی است در سه پرده. اشخاص بازی به این شرحند: آدلف ـ سرهنگ صنف‌سوار ـ لورا ـ زن او ـ برتا ـ دختر

آنها، دکتر اویسترمارک ـ پزشک ده، جوناس ـ کشیش ده، مارگریت ـ پرستار، نوید ـ سرباز؛ و سوارد ـ گماشته.

پرده اول دارای ۹ مجلس است. در این مجالس ما شاهد گفت و شنودهایی بین سرهنگ، کشیش، دکتر، لورا و پرستار هستیم. یکی از نقاط اوج و اعتلای این پرده گفتگوی روشنگرانه میان سرهنگ و دخترش «برتا» است. سرهنگ می‌خواهد تا دخترش را برای دست یافتن به شغل معلمی به شهر روانه کند اما «لورا» ـ مادرش ـ با دستمایه ساختن هر نوع تمهید و ترفندی می‌خواهد او را نزد خود نگاهدارد:

«لورا میل ندارد برتا از او جدا بشود و من هم نمی‌خواهم برتا در این دارالمجانین بماند. » لورا برای حصول به این مقصود از هیچ افترا و اتهامی رویگردان نیست، او حتی شوهرش را به جنون متهّم می‌کند. سرهنگ مردی است مسلط و محیط و شاعر به شعور. اما زنش ـ لورا ـ برای آنکه بتواند سرنوشت «برتا» را چنانکه خود می‌خواهد تعیین کند، سرهنگ را به دیوانگی متهم می‌کند. نمونه چنین اتهاماتی طرح دو موضوع «اسپکتروسکوپ» و ارسال کتابها از پاریس است که این هر دو از جانب سرهنگ، در غایت و نهایت تعادل ذهن و سلامتی جسم انجام گرفته اما لورا با لطایف الحیل می‌کوشد تا آن را عملی برتافته از ذهنی بیمار جلوه دهد. در گفتگوی میان «برتا» و سرهنگ در مجلس هشتم از پرده اول برتا به پدرش چنین می‌گوید:

«عصرها که می‌شود مادربزرگ چراغ را پایین می‌کشد، مرا پشت

میز می‌نشاند، یک قلم به دستم می‌دهد و یک صفحه کاغذ جلوم می‌گذارد. آن وقت می‌گوید جن‌ها روی کاغذ چیز می‌نویسند. » آری به قول کشیش «اصلاً زن در این خانه خیلی زیاد است. اداره کردن یک خانه اینهمه زن لازم ندارد». و چنین است که حسن حضور کاهنده و فرساینده زنان که با تهاجم و سلطه‌جویی در پی سلوک و سیطره یافتن بر روح و روان سرهنگ هستند، حتی مادربزرگ را هم بر علیه «سرهنگ» می‌شورانند و بسیج می‌کنند. در جایی دیگر از همین مجلس می‌خوانیم:

«برتا ـ آخر مادربزرگ می‌گوید تو هیچ نمی‌فهمی پدر. می‌گوید با چیزهایی بدتر که در ستاره‌ها است خودت را سرگرم کرده‌ای. »

دانشمندی اهل کاوش و کنکاش، در نُه توی ذهنیت زنی مستبد و دروغ‌باف چنان به اسارت در می‌آید که سرآخر گزیری نمی‌ماند مگر مرگی محتوم و باور داشتن جنونی ساختگی و سرتاپا موهوم.

در مجلس نهم از پرده اول در گفتگویی میان سرهنگ و زنش ـ لورا ـ نکته‌ای دیگر کشف می‌شود و آن اذعان قدرت نفوذ و القاء لورا در «برتا» است: «سرهنگ ـ من می‌دانم که برتا میل دارد از این خانه دور بشود. اما این را هم می‌دانم که تو در روحیه او طوری نفوذ داری که می‌توای او را وادار کنی به میل خود عقیده‌اش را تغییر بدهد. »

پرده دوم شامل ۵ مجلس است. طلایه‌دار مجلس اول از این پرده، گفتار صریح و بی‌شک و شائبه دکتر خطاب به لوراست. هم او که با جعل و تحریف واقعیات می‌کوشید تا با ورد دکتر را مشوب سازد و

سرهنگ را مردی مجنون، نزد او قلمداد کند:

«از مذاکراتی که من با جناب سرهنگ کردم اینطور فهمیدم که کسالت ایشان کاملاً مسلم نیست، خانم. اولاً شما اشتباه کردید که فرمودید شوهرتان با میکروسکوپ احجار آسمانی را تجزیه و مطالعه می‌کند. حالا من می‌فهم مقصود شما اسپکتروسکوپ است. از این جهت بر من کاملاً حواسی در سرهنگ موجود نیست بلکه معلوم می‌شود که شوهر شما دارند خدمات مهمی به پیشرفت علوم می‌کنند.»

اما لورا، هرگز در مصاف با حقیقت و حقانیت، رخ نمی‌نمایاند بلکه می‌کوشد تا با اصرار و پافشاری بر مواضع دروغین و مکارنه‌اش، چهره سرهنگ را این بار از راهی دیگر مشکوک و ملکوک و ملوت بنمایاند. در مجلس پنجم از همین پرده، این نکته روشن می‌شود که سرهنگ بر حیلتی دگر وقوف یافته و آن اختفا و پنهان ساختن نامه‌های سرهنگ است. برای آنکه بر مکنونات و تفکرات متن و بطن و اندیشه سرهنگ آگاه شویم، گفتار سرهنگ را که به هنگام رویاروئی با «لورا» ایراد می‌شود می‌آوریم:

«از خواندن این نامه معلوم شد که شما به من خیلی ایمان دارید! چیز دیگری هم که بر من معلوم شد این بود که الان مدتی است شما دوستان قدیم مرا بر ضد من تحریک می‌کنید. و بین رفقای من شایع کرده‌اید که وضع روحی من خوب نیست. در این کار هم موفق شده‌اید، چون الان به استثنای یک نفر، از همکاران من، همه از سرگرد گرفته تا آشپز سربازخانه معتقدند که من جنون دارم. در صورتیکه

حقیقت این است که مغز من، همان طوریکه می‌دانید در کمال صحت و سلامت است و من می‌توانم هم وظایف خودم را در ارتش انجام بدهم و هم وظایف پدرم را. اعصابم هنوز کم و بیش تحت اختیارم است و مادامی که اراده من کار می‌کند به همین ترتیب ادامه خواهم داد. »

اما سرهنگ در این بازی وهم انگیز، اندک اندک با تشبّه به جنون، خویش را متزلزل و نااستوار می‌یابد. لورا چنان بر تار و پود اعصاب سرهنگ سایه انداخته که «قدرت صحیح قضاوت کردن» از او سلب شده و نمی‌تواند درست تصمیم بگیرد: «این علائم همان جنونی است» که لورا انتظارش را می‌کشید. در این جاست که سرهنگ طاقت از کف می‌دهد و کودکانه و از سرناگزیری می‌گوید:

«چرا یک مرد حق ندارد شکایت کند یا یک سرباز حق ندارد گریه کند؟ برای اینکه رسم مردی نیست؟ چرا رسم مردی نیست؟» اما اینهمه در قلب سخت و صعب لورا بی‌تأثیر و بیهوده است. او حتی نامه‌ای را با خط سرهنگ جعل می‌کند نامه‌ای که یک نسخه‌اش جلو میز رئیس تیمارستان است. او برای دست یافتن بر حقوق تقاعد سرهنگ چنین جعلی علنی‌ای را انجام داده است: «نامه تو نامه‌ای که با نظر خودت به دکتر نوشته‌ای که دیوانه هستی...حالا دیگر به وجود تو احتیاجی نیست. باید بروی، باید بروی برای اینکه متوجه شدی که قوای دماغی من مثل قوه اراده‌ام قوی است. باید بروی برای اینکه نمی‌خواهی قدرت مرا تصدیق کنی. »

پرده سوم در هشت مجلس، گواه روحیه نیالوده و بی‌آلایش سرهنگ است: مردی در آستانه جنون، گمگشته و بی‌خویش، راهی تیمارستان است. کشیش در گفتگویی با لورا بر هویت و ماهیت برتری جویانه لورا تاکید می‌کند:

«تو خیلی قوی هستی لورا، بی‌اندازه قوی. تو مثل یک روباه وقتی پایت در تله گیر افتاد ترجیح می‌دهی پایت را گاز بگیری و خودت را نجات بدهی و از دام فرار کنی. مثل یک دزد ماهر همدست برای خودت نمی‌سازی. حتی وجدانت را هم با خودت شریک نمی‌کنی. خودت را در آئینه ببین. البته جرئت نمی‌کنی.

لورا ـ من هرگز در آئینه نگاه نمی‌کنم.

کشیش ـ نه، جرئت نمی‌کنی. دستت را ببینم. نه یک لکه خون که از قتل حکایت کند و نه اثری از زهر. فقط یک قتل نفس که با کمال مهارت صورت گرفته است و قانون نمی‌تواند مجرم را پیدا کند. چون بدون اراده صورت گرفته است، بدون اراده. چه تمهید ماهرانه‌ای! گناهی که از آن غافلی! غافلی!»

سرانجام «قدرت و جسارت» تسلیم «ضعف و خیانت» می‌گردد و سرهنگ در حالیکه فریاد می‌زند: «بروید بیرون زنان دوزخی! نفرین و لعنت بر جنس شما!» چشم از جهان فرو می‌پوشد و تنها بستر مرگ سرهنگ است که می‌تواند حس خودخواهی لورا را همچون تشّفی و تسلائی، ارضا کند.

نمایشنامه «توده هیزم»

توده هیزم، نمایشنامه‌ای است در سه پرده. کاراکترهای این درام عبارتنداز: الیزه ـ یک بیوه، فردریک ـ دانشجوی حقوق و پسر الیزه، گردا ـ دختر الیزه، آگسل ـ شوهر گردا و مارگریت ـ خدمتکار.

الیزه زنی است که هیچگاه فرزندانش از وی دلخوش نبوده‌اند. در واقع این الیزه است که با فریبکاری پدر خانواده را به دام مرگ کشانده است. «گردا» به تازگی با «آگسل» ازدواج کرده و «فردریک» در تنهایی. و خلوت فقط به شرب مدام می‌پردازد و بس. در پرده اول شاهد گفتگویی میان «الیزه» و «مارگریت» هستیم. حتی خدمتکار نیز می‌داند که «الیزه» در عرضه امکانات زیستن و هستن به فرزندانش مضایقه می‌کند:

«مارگریت ـ بله. فردریک در این خانه نمو نمی‌کند، همیشه ناراحت است. می‌گوید هیچوقت در اینجا سیر غذا نخورده».

مادر دائماً دروغ زنی می‌کند، عصاره غذاها را می‌خورد، و فرزندانش را فریب می‌دهد. در پرده اول این نکته بر ملا می‌شود که در شب عروسی «گردا» این الیزه بود که در عیش و خوشباشی، گوی سبقت را از سایر میهمانان ربوده است:

«آگسل ـ..اما بعد با هر آهنگ رقصی که ارکستر زد رقصیدی! گردا تقریباً به تو حسودی می‌کرد.

الیزه ـ دفعه اول نبود که او این احساس را پیدا می‌کرد. او می‌خواست که من در لباس سیاه و به همان طریق غم‌انگیزی که

سفارش کرده بود در جشن شرکت کنم ولی من اصلاً به حرف او اعتنایی نکردم. آیا بایستی من از فرزندانم فرمان ببرم؟»

در پرده اول ـ «الیزه» و «فردریک» به هنگام جستجو برای یافتن وصایا و باقیات صالحات پدر خانواده، به یک «نامه» دست می‌یابند. نامه‌ای از سوی پدر را برای خواهرش باز می‌گوید:

«او از پول مخارج خانه می‌دزدید، در صورتحساب تقلب و تزویر می‌کرد، بدترین چیزها را به گرانترین قیمت می‌خرید، قبل از ظهر در آشپزخانه غذایش را می‌خورد و جلوی ما غذای مانده و بی‌خاصیت و یخ کرده روی میز می‌گذاشت حتی سر شیر و رمق شیر را هم می‌گرفت. به همین دلیل ما نمو نکردیم و همیشه مریض و گرسنه بودیم، او حتی از پول چوب نجاری می‌دزدید، برای همین ما همیشه از سرما لرزیده‌ایم، وقتی پدرمان این چیزها را فهمید با او در این مورد صحبت کرد و او هم قول داد که خودش را اصلاح کند. اما می‌دانی که به کارهای خودش ادامه داد...»

پرده دوم اوج یا نقطه عطف درام است. فردریک ابعاد و وجوه فریبکارانه مادر را با استناد به نامه پدر ـ این ردّیه علیه الیزه ـ روشن می‌کند. اگرچه گردا همچنان بر قداست مادر پای می‌فشرد و «انسان را در مقابل مادر تسلیم می‌داند برای اینکه او مقدس است». اما سر آخر در می‌یابد که مادرش زنی است کوته‌بین و نیرنگباز.

پرده سوم، گره‌گشایی نمایشنامه است. طلیعه این پرده، گفتگویی است میان «آگسل» و «الیزه» که در آن هر کدام یکدیگر را متهم

می‌کنند و در ادامه آن گردا و الیزه به اجتجاج و مناقشه با هم می‌پردازند. گردا در جایی به الیزه می‌گوید: «اما من، همینطور هم فردریک، قربانیان بی‌اراده و عاجزی هستیم، قربانیان تو! تو اینقدر قسی هستی که هیچ چیز نمی‌تواند مانع ارتکابات تو شود. »

سرآخر، به هنگامیکه فردریک لهیب سوزان شعله‌های آتش را برافروخته تا خانه را در خویش فرو کشد، الیزه خود را از پنجره به بیرون پرتاب می‌کند و خانه نیز یکپارچه در آتش می‌سوزد:

«می‌شنوی چطور از خارج صدای سوختن می‌آید؟ حالا همه گذشته‌ها، پلیدیها، بدیها و زشتی‌ها می‌سوزند. »

در فرجامین لحظات، فردریک و گردا نیز به دام شعله‌های آتش می‌افتند و بدین سان خانواده‌ای یکسره در تله تقدیری که اینگونه رقم خورده بود از بن و اساس منقرض می‌گردد. در این نمایشنامه هم مثل همیشه استریندبرگ به جنس زن تاخته است.

تجزیه و تحلیل نمایشنامه «سونات اشباح»

روز سوم ماه ژانویه ۱۹۲۴ نمایشنامه «سونات اشباح» که از جمله آثار مهم استریندبرگ است «توسط گروه بازیگران پراوتس تاون» در آمریکا بر صحنه آمد. در برنامه این نمایش مقاله کوتاه و مختصری به قلم «یوجین گلادستون اونیل» نمایشنامه‌نویس جوانی که داشت به سرعت از نردبان ترقی و شهرت بالا می‌رفت تحت عنوان «استریندبرگ و آثار دراماتیک او» درج شده بود که با این کلمات

شروع می‌شد:

«ما امیدواریم که تئاتر مدرن بتواند نشاط و غرور تازه‌ای در ما ایجاد سازد تا ما احساسات عالیه بشر را در تماشاخانه به معرض آزمایش درآوریم. بهترین نشانه حسن نیت ما این است که کار خود را با کمال افتخار با نمایشنامه‌ای به قلم استریندبرگ آغاز کنیم، چون استریندبرگ در تئاتر مدرن بزرگترین رهبر و مبرزترین پیشوای افکار و سبکهای نو می‌باشد. استریندبرگ بین تجددطلبان از همه متجددتر است. وی بزرگترین مُفسّر مبارزه‌های روحی و معنوی که درام امروز و در حقیقت ماجرای زندگی ما به آن بسته است می‌باشد.»

«سونات اشباح» یک نمایشنامه منحصر به فرد است، گو اینکه از نظر سبک امپرسیونیستی است و با نمایشنامه «به سوی دمشق» و نمایشنامه‌های مذهبی دیگر مانند «یک بازی رویائی»، شباهت زیادی دارد، «سونات اشباح» جزو نمایشنامه‌های مذهبی به شمار نمی‌آید. جنبه شاعرانه و عاشقانه آن از نمایشنامه‌هایی که ذکر شد کمتر است ولی در حقیقت میان مردمی که «یک بای رویائی» را از محبوب‌ترین آثار اکسپرسیونیستی می‌شناسند، بیشتر مورد تحسین قرار می‌گیرد، به خاطر آنکه این اثر را یک شاهکار فشرده‌نویسی به شمار می‌آورند. شاید «سونات اشباح» از نظر موضوع و اجرا غیر شاعرانه باشد ولی نباید نادیده گرفت که پیوسته از بدخواهی و ناخوشی‌های دنیا سخن می‌گوید و در مورد حمله به شرارت و طرفداران این خوی نامطلوب انسانی کم و کسری ندارد.

در این نمایشنامه استریندبرگ نسبت به کارآکتر «دانشجو» که «پرتوگونیست»اوست احساس ترّحم می‌کند و در واقع این «دانشجو» تصویری از نویسنده است. «دانشجو» در تلاش بی‌نتیجه خود می‌خواهد دختر جوانی را که اسیر خانواده خویش است به ازدواج خود درآورد و در حقیقت او را نجات دهد. استریندبرگ با خلق کاراکتر «هومل» در واقع آدمی را تصویر کرده است که زندگی اش از راه مفت خوری می‌گذرد و باید افزود که نویسنده با به وجود آوردن چنین کارآکتری حمله مستقیمی به نوع بشر کرده است. استریندبرگ در کارهای قبلی خود پارهای اوقات تصاویری از فساد دنیا کشیده است و مابه خوبی این خصوصیت را در محل زندگی دختری که «دانشجو» تصمیم به ازدواج با او دارد می‌بینیم. استریندبرگ با درآمیختن رئالیسم و سمبولیسم و امکان و غیرامکان در واقع خود را به «بیهودگی زندگی» نزدیک کرده است و این مسئله به خوبی در رفتار «هومل» و «ماهی» و «آشپز چاق کینه‌توز» دیده می‌شود.

وقتی سونات اشباح» را با «یک بازی رویائی» مقایسه می‌کنیم می‌بینیم که این درام اکسپرسیونیست در حال حاضر به ذهن دورتر می‌آید و از همین جا به تئاتر مدرن «کافکا» و تئاتر «پوچی» توجه پیدا می‌کنیم که همه چیز را محدود کرده به صورت سمبل درآورده‌اند تا با حجمی کوچکتر و در قالبی کوچکتر حرفهای بزرگتر بزنند. استریندبرگ «سونات اشباح» را به عنوان یکی از پنج نمایشنامه «اطاقی» برای تئاتر شخصی خود در استکهلم نوشت. مهمترین نکته

این اثر فشردگی لحظه‌ها، تداوم آن‌ها و برجستگی جنبه‌های غم‌انگیز زندگی و از طرف دیگر کیفیت سمبولیک آن است. استریندبرگ در نوشتن این نمایشنامه تماماً از زندگی خود الهام گرفته و حتی یک لحظه هم از فکر اصلیش دور نشده است. ما در این نمایشنامه به وضوح عجز و درماندگی و بیهودگی بشر را در خانه‌اش ـ جهان ـ مشاهده می‌کنیم. «سونات اشباح» نخستین بار در ۲۱ ژانویه سال ۱۹۰۸ در تئاتر شخصی استریندبرگ در استکهلم بر صحنه آمده است.

به سوی دمشق

در مدتی که استریندبرگ به خاطر طلاق اول و ازدواج دومش دچار بحرانهای روحی شده بود دست از نویسندگی کشید و صرفاً به مطالعه پرداخت. اما دیری نپایید که بار دیگر هوای نویسندگی در سرش افتاد و از آنجا که مجذوب مذهب شده بود به خلق اثری دست زد که آشکارا گویای این شیفتگی بود. این اثر «به سوی دمشق» نام داشت و از یک قسمت متجاوز بود. در قسمت اول و دوم این درام به شکل‌های گوناگونی از مفهوم «خداوند» برمی‌خوریم.

نخستین قسمت «به سوی دمشق» ـ که در هر دو قسمت «ناشناس» یکی از کاراکترها و در حقیقت قهرمان اول است ـ در ۵ پرده نوشته شده و صحنه‌های متعدد دارد. اهمیت فوق‌العاده این اثر نه تنها به خاطر دراماتیک بودن آن است بلکه به خاطر آن است که تکنیک بازیگری، طرح صحنه و هر نوع تمهید ضروری که برای ایجاد یک

تئاتر خوب بایسته است برای اجرای آن ضروری است. این نمایشنامه در طول زمانی نوشته شده که نویسنده روی «انیفرنو» یا «دوزخ» کار می‌کرد. کاراکترهای بخش نخست نمایشنامه «به سوی دمشق» به شرح زیراند:

ناشناس، خانم، فقیر و کشیش (هر دو نقش را یک هنر پیشه‌بازی می‌کند)، پزشک، خواهر او، پیرمرد، مادر، راهبه و مدیره صومعه، و بالاخره نقشهای فرعی و ارواح.

اشخاص بازی در بخش دوم نمایشنامه «به سوی دمشق» عبارتنداز: ناشناس، خانم، مادر، پدر، کشیش و فقیر و کشیش دمینکین (هر سه نقش را یک هنرپیشه بازی می‌کند) پزشک، سزار و نقشهای فرعی.

نمایشنامه «کلیدهای بهشت»

کلیدهای بهشت، نمایشنامه‌ای بسیار جالب و بهتر بگوییم یک فانتزی است. در این نمایشنامه استریندبرگ صحنه‌های گوناگونی آفریده است که هر صحنه‌ای قابلیت اجرا ندارد مگر آنکه صحنه نمایش دارای وسعت کافی باشد. استریندبرگ در نمایشنامه «کلیدهای بهشت» از شخصیت‌ها و قهرمانان و نویسندگان مشهور (مثل: رومئو وژولیت، ریش آبی، لیدی مکبث، هملت، اوفیلیا، اتللو، دزدمونا، مونتا گیو، کاپیولت، نارسیسوس، پادشاه و ملکه) استفاده کرده و اثر فانتزی خود را با آمیختن خصوصیت آنان در یکدیگر به وجود آورده است.

به هنگامیکه استریندبرگ نمایشنامه «کلیدهای بهشت» را می‌نوشت

قرض سنگینی او را احاطه کرده بود و طلبکارها لحظه‌ای رهایش نمی‌کردند، هم چنین از جدایی او با همسرش «سیری فون اسن» دیری نمی‌پایید. سه فرزندش را نیز از دست داده بودو همه اینها دست به دست هم داده، او را در گرداب فشارهای روحی غوطه‌ور ساخته بود و این علاقه بیش از حد او نسبت به فرزندانش بود که او را برای نوشتن درامی متأثر نمود و با احترام به این کار، استریندبرگ توانست از آلام روحی خود بکاهد. این، درامی است با شکوه و پرتحرک. موضوع اصلی آن عشق پدری است به فرزندانش. اما در آن از عشق و تنفر به زن نیز گفتگویی شده که مسئله تازه‌ای نیست. دکتر «گوناراولن» خاطرنشان می‌سازد که این نمایشنامه سراسر آمیخته با نمونه‌های کلاسیک و شعرگونه است.

داستان از این قرار است که «سنت پیتر» کلیدهای بهشت را گم کرده است و پس از چند روزی که از مرگ سه فرزند «اسمیت» ـ قهرمان نمایشنامه ـ در اثر طاعون می‌گذرد به نزد او می‌آید و از او می‌خواهد تا کلیدهایی شبیه به آنها بسازد. اما «اسمیت» می‌بایست بدون وجود قفل، کلیدی بسازد. در حالیکه قفل هم به در بهشت تبعید شده است. بنابراین چنین سؤال پیش می‌آید که بهشت را باید از کجا پیدا کرد؟

منابع:

۱ـ پدر، اگوست استریندبرگ، برگردان دکتر مهدی فروغ، تهران
۲ـ توده هیزم، اگوست استریندبرگ، ترجمه پرویز تائیدی
۳ـ سونات اشباح، اگوست استریندبرگ، برگردان دکتر حسینعلی طباطبایی
۴ـ مادموازل ژولی، اگوست استریندبرگ، برگردان غفار حسینی
۵ـ به سوی دمشق، اگوست استریندبرگ،برگردان ایرج زهری

زن در آثار تنسی‌ویلیامز

علیرضا بیاتی

اشاره: تنسی ویلیامز نمایشنامه‌نویس مطرح قرن بیستم است و به قولی، هیچ نویسنده امریکایی به اندازه او، تماشاگران را به خود جذب نکرده است. آثار وی آیینه تمام نمای انسان بحران زده امریکایی است. این نوشتار شخصیت زن در نمایشنامه‌های شاخص وی یعنی «باغ وحش شیشه‌ای» و «اتوبوسی به نام هوس» را بررسی می‌کند.

باغ وحش شیشه‌ای

تنسی ویلیامز در مقدمه باغ وحش شیشه‌ای می‌نویسد که این یک نمایشنامه خاطره است. او برشی از زندگی شخصی خود را زمانی که با مادر و خواهر مریض خود زندگی می‌کرده است را به نمایش گذاشته است.

ویلیامز این نمایشنامه را که از هفت صحنه تشکیل شده است و ابتدا آقای میهمان نامیده بود در سال ۱۹۴۵ نوشته است.

اشخاص نمایش هر یک درگیری خاص خودشان را با خود و همچنین با یکدیگر دارند. باغ‌وحش شیشه‌ای به تنهایی بیانگر تنفر ویلیامز از کارهای یکنواخت است.

ویلیامز در مورد نمایشنامه «باغ وحش شیشه‌ای» به دوستانش چنین گفت:

«یکی دیگر از آن نمایشنامه‌های قدیمی غیر تبلیغاتی من. »

در دسامبر سال ۱۹۴۵ باغ وحش شیشه‌ای به روی صحنه آمده مادر

ویلیامز برای دیدن نمایشنامه به شیکاگو آمد. بدون آگاهی از این امر که آماندا که «لارت تیلور» نقش او را بازی می‌کرد، تصویری از خود اوست.

ویلیامز درباره عکس‌العمل مادر خویش چنین می‌گوید: «همانطور که به لارت تیلور گوش می‌داد که نظرات مورد علاقه آماندا را راجع‌به خانواده و زندگی ادا می‌کرد، شروع کرد به خشک‌تر و خشن‌تر نشستن...گلویش را می‌فشرد و دستهایش را به هم می‌مالید...آنچه که بویژه تحملش را برای مادر مشکل می‌کرد این بود که مادر کوچک اندام، ظریف و باوقار فراوان بود و همیشه قادر بود در لباس پوشیدن بسیار شیک باشد. در صورتی که لارت تیلور نقش او را با آن شلختگی بررسی کرد و خدا را شکر که چنین کرد زیرا باعث موفقیت شد. »

در پایان نمایش، ویلیامز از مادر خود می‌خواهد با خانم تیلور ملاقات کند. اگرچه این کار برای او مشکل بود ولی به پشت صحنه رفت و ملاقاتی به یادماندنی صورت گرفت. لارت تیلور غافل از احساسات خانم ویلیامز بدون معطلی گفت: از خودتان روی صحنه خوشتان آمد؟ مادر که نمی‌توانست خود را وادار به پاسخ چنین پرسشی نماید از اینکه «میس تیلور» اصولاً آنرا تصویری از او پنداشته بود، شگفتی مؤدبانه‌ای نشان داد.

«لارت تیلور» اشتباه دیگری کرد که گفت: بهرحال این زن در نمایشنامه احمق است. به همین دلیل است که من نامرتب می‌پوشم.

ویلیامز اضافه می‌کند: «مادر متانت خود را حفظ کرد ولی این یک آزمایش بسیار جدی بود. بعدها دریافت که تصویر شدن به وسیله لارت تیلور بزرگترین ستایشی بود که می‌توانست دریافت کند و ملاقات پشت صحنه با او، داستان مورد علاقه‌اش شد.»

باغ‌وحش شیشه‌ای به تنهایی بیانگر دوری آدمها در عین نزدیکی است و برآورده نشدن آرزوها و آمال انسانهایی که حتی آرزوهایشان بزرگ نیست. این نمایشنامه روابط عاطفی، خانوادگی، اجتماعی را از نگاه نویسنده منتقل می‌کند.

هر چند مشکلات اشخاص بازی ویلیامز، مشکلات همه‌گیر جهانی نیست ولی قابل تأمل و بررسی است. آثار ویلیامز تراژدیهایی روانی و یا بنا به گفته خود او «نمایشنامه‌هایی با سنت تراژیک» هستند.

ویلیامز می‌گوید: «من به مسائل اجتماعی نمی‌پردازم. چون آنها مسائلی نیستند که مرا تکان دهند.»

اشخاص بازی او مردمی هستند، دارای عواطفی نامتجانس با محیط که عموماً از فقدان توانایی مقابله با واقعیت رنج می‌برند و ناگزیر برای فرار از دنیایی که قادر به همگامی با آن نیستند به «تخیل»، «الکل» و یا انحراف جنسی پناه می‌برند.

در ادامه به بررسی شخصیت‌های زن نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای می‌پردازیم.

آماندا وینگ فیلد

ویلیامز آماندا را این‌چنین توصیف می‌کند: زنی کوچک اندام، دارای اراده قوی ولی مبهم که همیشه به گذشته فکر می‌کند و ذاتاً زن خودپسند و زیر دست آزاری نیست ولی به دلایل شرایط زندگیش همه را کوچک و حقیر می‌شمارد و صفاتی شایسته تحسین در او یافت می‌شود. قدرت تحمل زیاد و طبیعت مهربانی دارد. مادری را که ویلیامز در نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای تصویر می‌کند، در حقیقت مادر واقعی خود اوست و با درک عمیق ویلیامز از او به صورت یکی از جالبترین اشخاص بازی او درآمده است.

آماندا از زندگی مؤدبانه و اشرافیت جنوب، خاطره آقایان میهمان ثروتمند و همه آن چیزهایی که اکنون برای او جز یک رویا و پندار نیست، سخن می‌گوید.

لباس، گفتار و خواستهایش در مورد فرزندان، او را یک زن میانه سال جنوبی وراج، احمق و کوتاه فکر که نسبت به زندگی دیدی دخترانه دارد می‌نماید و نشان می‌دهد که برداشتی غیرواقع‌گرایانه از زندگی دارد. هر چند که نقشه‌های او برای فرزندان و درک او از قصور آنها کاملاً واقع‌گرایانه است.

آماندا زنی است مستبد که در کارهای کوچک و بسیار شخصی دیگران نیز دخالت می‌کند. او دایماً از پسرش عیب‌جویی می‌کند و معمولاً هر بحث کوچکی میان آن دو به نزاع می‌انجامد:

«آماندا- عزیزم انگشت‌هایت را توی بشقاب نکن، اگر حتماً باید

با چیزی غذا را هم بزنی با سر چنگال یا با یک لقمه نان بزن، غذا را خوب بجو. »

آماندا رفتاری تحکیم‌آمیز و مردانه دارد ولی زمانی که آقایان میهمان و گلهای نسترن را به خاطر می‌آورد، زیبا و زنانه به نظر می‌رسد.

«آماندا- این لباس را روزهای یکشنبه می‌پوشیدم و از آقایانی که بدیدنم می‌آمدند پذیرایی می‌کردم...بهار که می‌شد، من دیوانه گل نسترن بودم فکر و ذکرم در اطراف گل نسترن چرخ می‌زد. »

آماندا از این که شوهرش او را ترک نموده، رنجیده است ولی هنوز هم خاطرات او را بیاد می‌آورد و تصویر پدر خاطرات روزهای گذشته را در می‌سی‌سی پی زنده می‌کند.

آماندا قادر به درک واقعی فرزندان خود نیست و نقاط ضعف و حتی نقص عضو دختر خود لورا را نیز واقع‌گرایانه نمی‌پذیرد، بلکه سعی دارد فرزندان خود را فوق‌العاده توصیف کند.

آماندا از مکانیسم دفاعی جبران برای التیام خود کمک می‌گیرد یعنی می‌کوشد عناصری را که خواستار آنها است و امکان دستیابی به آنها برایش نیست، با پناه بردن به تخیلات و آفریدن آنها در عالم خیال دلخوش باشد.

در پایان نمایشنامه، هنگامی که تام رفته است، آماندا روی لورا خم می‌شود تا او را دلداری بدهد. دراین لحظه متوجه می‌شویم که آماندا خود، بیشتر از لورا به همدردی نیاز دارد.

لورا

ویلیامز در این نمایشنامه یارو یاور کودکی و خواهر خود «رز» را در قالب لورا وینگ فیلد به تصویر می‌کشد. هنگامی که ویلیامز بعلت بیماری مجبور به ماندن در خانه شد، به جز پدربزرگ و دیگر دوستان او، همدم و یار همیشگی و مورد علاقه‌اش «رز» خواهر بزرگتر او بود. تراژدی اصلی در زندگی ویلیامز شکست رز در عبور از مرز کودکی به بلوغ بود.

در «کلارکس دیل» آنها کودک و هم بازی هم بودند. ولی «رز» در حالت کودکی باقی‌مانده بود، حالتی که نه او و نه خود رز قادر به درک آن نبودند. این تغییر رز را به دنیایی که برادر را در آن جایی نبود کشاند و او را بدون هم بازی و تنها گذاشت.

تصویری که ویلیامز از لورا به دست می‌دهد، بازتابی از خواهر خود اوست.

ویلیامز که طرح کردن بیماری روانی «رز» را مشکل می‌یابد، لورا را لنگ و بی‌اندازه خجالتی می‌آفریند و به این صورت او می‌خواهد درون‌گرا بودن او را توجیه نماید. هر چند آماندا سعی در منحرف کردن ذهن لورا از نقص عضوش دارد ولی به این طریق مشکلات روحی او را بیشتر می‌کند زیرا او لورا را مجبور به انجام کارهایی می‌کند که انجام آنها هرگز در توانش نیست.

ویلیامز با قرار دادن سمبلهایی مانند گاو شاخدار یا رز آبی در کنار لورا این موضوع را به بیننده می‌فهماند که اینها هیچ کدام با زندگی

واقعی سازش و هماهنگی ندارند.

نقص پای لورا سبب دوری او از همکلاسی هایش و در نتیجه ترک مدرسه و پناه آوردن به کُنج خانه می‌شود. لورا به جستجوی راه فراری می‌گردد ولی چون قادر نیست با الکل و یا ادبیات تسکین پیدا کند، به دنبال خیال و وهم پناه می‌برد و خود را با حیوانات شیشه‌ای که در واقع همان باغ‌وحش شیشه‌ای است سرگرم می‌کند. لورا حس همدردی بیننده را برمی‌انگیزد.

در جدال‌های میان آماندا و تام، لورا نقش میانجی و آرام‌کننده جنجال را برعهده دارد و سعی در نزدیک‌کردن هر چه بیشتر آن دو را دارد.

با ورود آقای میهمان جیم‌اوکانر فصل جدیدی در روابط بین این خانواده آغاز می‌گردد و امیدواری بیشتری برای تفاهم و نزدیکی هر چه بیشتر افراد این خانواده کوچک ولی جنجالی باز می‌شود.

لورا در ابتدا از برخورد و ملاقات با جیم سرباز می‌زند ولی پس از ورود جیم به او اعتماد می‌کند. جیم عشق نهفته شده در سینه لورا را دوباره فروزان می‌کند، زیرا لورا مخفیانه او را در مدرسه دوست می‌داشته است. هنگام رقص هنگامی که جیم او را در میان بازوان خود می‌گیرد یک زیبایی خاص در لورا ظاهر می‌شود و لورا احساس می‌کند که از دنیای کوچک ساختگی خود، رها شده است. زمانی که جیم به میز برخورد می‌کند و شاخ گاو می‌شکند، برای جیم فاجعه‌ای محسوب می‌گردد ولی لورا با بیان این که: « حالا بیشتر شبیه اسبها و

گاوهای دیگر است و کمتر بهش سخت می‌گذرد» نگرش تازه خود را نسبت به واقعیات زندگی بیان می‌کند. زیرا او فکر می‌کرد که گاو شاخدار ذاتاً با دیگر هم‌نوعانش فرق دارد ولی اکنون لورا این قضیه را برای گاو شاخدار شروع یک زندگی جدید می‌داند که سبب خواهد شد از آن پس در هم‌نشینی با سایر حیوانات کمتر احساس غریبی کند.

لورا وقتی از نامزد داشتن جیم با خبر می‌شود به شدت تکان می‌خورد ولی حاضر است برای مصالحه حیوان شیشه‌ای محبوب خود را به او به یادگار بدهد. عمل هدیه کردن اسب که جزیی از دنیای لورا می‌باشد، نشانه‌ای از بلوغ دیررسی است که در سایر افراد خانواده وینگ فیلد، مشاهده نمی‌شود.

ویلیامز شاید این کاراکتر را به این دلیل خلق کرد تا مرهم و التیامی باشد برای فرار او از دیوانگی خواهرش «رز» و کمرنگ نشان دادن این بیماری و به خودش بقبولاند که او مثل تمام انسانهایی است که نقص عضو دارند.

اتوبوسی به نام هوس

نمایشنامه اتوبوسی به نام هوس که در سال ۱۹۴۷ نوشته شده دارای ده صحنه است. این نمایشنامه در سوم دسامبر ۱۹۴۷ در نیویورک بر روی صحنه رفت. نمایشنامه با موفقیت بی‌نظیری روبرو شد و موفق به کسب جایزه پولیتزر گردید.

در سال ۱۹۵۰ از این اثر فیلمی توسط کمپانی برادران وارنر تهیه

شد و جایزه اسکار گرفت.

این نمایشنامه ویلیامز یک تراژدی اجتماعی است که قربان آن نیز همان قهرمان داستان یعنی «بلانش دبوآ» است.

در این نمایشنامه با آدمهایی کاملاً متفاوت از لحاظ طرز فکر و نوع زندگی برخورد می‌کنیم. هر چند که شاید گرفتاریهای آدمهای نمایش بویژه قهرمان زن داستان «بلانش» یک مسئله همه‌گیر و جهانی نیست ولی با این وجود هستند افرادی که دچار همه یا قسمتی از معضلات و گرفتاریهای مطرح شده در این نمایشنامه باشند.

تنسی ویلیامز از عشق‌های نافرجام، خودبزرگ بینی، عقده‌های روانی و...در نمایشنامه خود سخن به میان آورده است.

ما دوباره در این نمایشنامه نیز انحطاط و از هم پاشیدگی خانواده‌ای دیگر از جنوب ایالات متحده را می‌بینیم.

«بلانش» و «استلا» زمانی در خانواده‌ای با اصالت از منطقه جنوب زندگی می‌کرده‌اند ولی دست تقدیر آنها را مجبور به انتخاب زندگی کرده است که هیچ‌وجه شباهتی با زندگی گذشته آنها ندارد.

«استلا» با مردی فوق‌العاده عادی به نام «استانلی کوالسکی» که از مهاجرین لهستان است، پیمان ازدواج بسته است. هر چند آنها بیشتر اوقات را در نزاع و درگیری سپری می‌کنند ولی صمیمانه همدیگر را دوست دارند. در حالیکه خواهرش بلانش که سعی کرده است اصالت خانوادگی خود را هر چند به ظاهر حفظ کند، پس از ازدواج نافرجامش با پسری شاعر که منحرف بوده، به انحطاط کامل اخلاقی

کشیده شده است.

عدم هماهنگی محیط زندگی با امیال و آرزوها بصورت عقده‌ای بزرگ روانی بلانش حساس را به جنون سوق می‌دهد.

تنسی ویلیامز بسیار ماهرانه به خلق شخصیت‌هایی دست زده است که تا انتهای نمایش بیننده را با خود می‌برد و حس همدردی را نیز در او برمی‌انگیزد.

بلانش دوبوآ:

شخصیتی که ویلیامز در نمایشنامه «اتوبوسی به نام هوس» با نام «بلانش» خلق کرده است دارای ویژگی‌های منحصر به فردی است. خصوصیاتی همچون؛ خود بزرگ‌بینی، وسواس شدید، دروغگویی و...

ویلیامز در معرفی این کاراکتر می‌گوید: در حرکات او نوعی هیجان و عدم اطمینان هویدا است. سی ساله است، باید از نور قوی پرهیز کند.

پیراهن، کفش و کلاه و اشیاء زینتی او همه به رنگ سفید است.

ویلیامز در توصیفش پیرامون وضعیت رقت‌انگیز و قابل ترحم «بلانش دوبوآ» بیش از اندازه افراطی بوده است.

هر چند بلانش دارای صفاتی ناپسند می‌باشد ولی اگر منصفانه قضاوت کنیم در می‌یابیم که او به نحوی قربانی است. قربانی روابط آدمهایی که به نحوی با او در ارتباط بوده و هستند.

بازگشتهای مکرر او به خاطرات گذشته از جمله مسئولیت او در

بستر مرگ پدر و مادرش، ازدواج نافرجام او در دوران جوانیش با یک شاعر همجنس باز، ترس از فقر و تنهایی، جزو عواملی بودند که او را شکنجه می‌کردند. ولی از طرف دیگر تمایلات زیاد او به مردان، دقت بیمارگونه او از بدنش و تظاهر به مقدس‌مآبی اشتیاقش به بازگفتن داستان حزن انگیز زندگیش نیز جزو خصوصیات فردی اوست.

«بلانش» دوبوآ» نماینده فرهنگی در حال زوال است. فرهنگی که نیروهای متجاوز و بی‌رحم اطراف آن در زندگی آمریکایی آن را می‌بلعد.

در شخصیت بلانش نوعی تعارض مشاهده می‌شود که ناشی از بی‌ثباتی در حیات او و از عدم آگاهی نسبت به جهان پیرامونش نشأت می‌گیرد، برای مثال در عین حال که دوست دارد مورد توجه دیگران قرار بگیرد، نوعی بی‌حاصلگی و جامعه‌گریزی (تمایل به تنهایی) در او دیده می‌شود.

بلانش از مکانیسم‌های دفاعی به شدت استفاده می‌کند. برای مثال او سعی می‌کند که همگان از جمله خواهرش را تحقیرکند یا به زندگی اش خرده بگیرد و نقاط ضعف او را گوشزد کند تا از این طریق ضعفهای خویش را جبران نماید.

با تمام ضعف‌هایی که در مورد بلانش برشمردیم، قابل گفتن است که بلانش، حساس و دوست داشتنی است.

هنگامی که نویسنده عاقبت کار او را بیمارستان روانی و جنون تعیین می‌کند دل انسان شدیداً به رقت می‌آید.

استلا:

استلا نمونه یک زن معمولی است که در سراسر دنیا به تعداد بسیار زیادی وجود دارند. او شخصیت پیچیده‌ای ندارد و به آسانی همه چیز را می‌پذیرد او از زندگی خود بسیار راضی و خرسند است. نه سر و صدای همسایه‌ها آزارش می‌دهد و نه خرابکاری‌های دوستان. کتک خوردن و آشتی کردن با شوهرش امر پیش پا افتاده‌ای است.

ویلیامز در صحنه چهارم استلا را بدین گونه توصیف می‌کند:

«سیمای او راحت و آرام است. یک دستش را روی شکمش گذاشته و مادرانه آن را لمس می‌کند...لبها و چشمان او مثل بتهای شرقی آرام و بی‌حرکت است.»

وجوه تشابه و تفارق در آثار تنسی ویلیامز

قبل از اینکه به بررسی تشابه‌ها و تفاوتهای موجود در شخصیت‌های زن نمایشنامه‌های ویلیامز بپردازیم باید به این نکته اشاره کرد که زنان موجود در نمایشنامه‌های ویلیامز تصویری است از درک او از زنان جنوبی آمریکا.

آماندا و دخترش لورا در باغ‌وحش شیشه‌ای و بلانش دوبوآ در اتوبوسی به نام هوس و حتی «استلا» جزو این گروه از زنان هستند.

زنان نمایشنامه‌های ویلیامز معمولاً از زندگی واقعی فاصله گرفته‌اند و بیشتر در خیال و پندار خود زندگی را ادامه می‌دهند. زنان دنیای ویلیامز، زنانی بیش از حد رمانتیک هستند که به سختی به اشرافیت

جنوب که دیگر نمی‌تواند از آنان حمایت کند، گره خورده‌اند.

این زنان از ناکامی و شکست در عشق رنج می‌برند و آنقدر لطیف و رویایی‌اند که در برخورد با واقعیت، خرد می‌شوند و از بین می‌روند «بلانش دوبوآ» از این نوع زنان است.

پیش از این به بررسی شخصیت‌های زن در نمایشنامه‌های «اتوبوسی به نام هوس» و «باغ وحش شیشه‌ای» ویلیامز پرداخته‌ایم و در این جا به وجوه تشابه و تفاوت این شخصیت‌ها خواهیم پرداخت.

وجوه تشابه

شخصیت‌های نمایشنامه‌های تنسی ویلیامز دارای وجه تشابه و نقاط مشترک زیادی هستند. از میان شخصیت‌های زن موجود در این دو نمایشنامه به بررسی شخصیت‌های؛ «آماندا» و «لورا» در نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای و «بلانش دوبوآ» و «استلا» در نمایشنامه اتوبوسی به نام هوس خواهیم پرداخت.

اولین وجه تشابه موجود در این چهار شخصیت، جنسیت آنها است و همانطور که هویدا است جنسیت هر فرد در نوع نگرش به زندگی و طرز برخورد با معضلات و حقایق زندگی اثر مستقیم دارد. این چهار شخصیت، به واسطه زن بود نشان، از نظر عاطفی و احساسی دارای خصوصیاتی تقریباً یکسان هستند.

یکی دیگر از وجوه تشابه این شخصیت‌ها که باز هم در سه شخصیت ذکر شده فوق بیشتر نمایان است، تمایل آنان به فرار از

واقعیات زندگی و پناه بردن به تخیل و زندگی کردن با گذشته نه چندان خوشایند خویش است. برای مثال می‌توان گفت که آماندا همیشه از زندگی اشرافی خود که در جنوب داشته است و هم چنین خاطره آقایان میهمان ثروتمند سخن می‌گوید.

بلانش نیز همانند آماندا از گذشته خویش با افتخار و شادی سخن می‌راند و بیان داستان خواستگاران قبلی خود را و هم چنین تظاهر او به اشرافیت او را شبیه به آماندا در باغ وحش شیشه‌ای می‌کند.

از وجه تشابه دیگر آنها می‌توان به نوع انتخاب آنها از موارد و امکانات برای فرار از واقعیت زندگی اشاره کرد مثلاً لورا برای این امر با پناه بردن به باغ وحش شیشه‌ای خود سعی دارد هر چه بیشتر خود را از واقعیات زندگی دور نگه‌دارد و به نوعی خود را با آن ارضاء روحی نماید. بلانش نیز با پناه برده به الکل و هم‌چنین با تحقیر دیگران سعی دارد خود را به نوعی از فشارهای روحی که او را آزار می‌دهند رهایی بخشد. آماندا در باغ‌وحش شیشه‌ای نیز با پناه بردن به خاطرات گذشته و یادآوری آنها می‌کوشد تا کمی از مشکلات موجود خود فاصله بگیرد.

در مورد «استلا» در اتوبوسی به نام هوس، می‌توان گفت او نیز به نوعی از این سیستم دفاعی استفاده می‌کند و آن مطیع بی‌چون و چرای همسر خود بودن است. او هر چند بیشتر اوقات مورد اذیت و آزار شوهرش «استانلی» قرار می‌گیرد ولی در پایان هر دعوا به سوی او می‌شتابد.

یکی دیگر از موارد تشابه در شخصیت‌های زن این نمایشنامه‌ها را می‌توان از عشق آنها و آن هم عشق نافرجام آنها سخن گفت. عشقی که می‌توان گفت هیچ‌گاه به فرجام نمی‌رسد و پایان خوشی ندارد و فقط رنج و عذاب روحی را برای آنان به ارمغان می‌آورد.

بلانش دوبوآ، عاشق مردی شاعر و همجنس باز بوده است که به علت خودکشی آن مرد، این عشق به نوعی ناکام مانده است. در مورد لورا نیز باید گفت عشق و علاقه او به «جیم اوکانر» نیز عاقبت خوشی جز به توجهی «جیم» نسبت به لورا ندارد و این عشق و علاقه نیز در حد یک خیال و پندار برای او چیز دیگری به ارمغان نیاورده است.

در مورد آماندا نیز باید گفت هر چند به قول خود خواستگاران زیادی داشته ولی عاشق پدر لورا و تام می‌شود ولی این عشق نیز پایانخوشی برای او به ارمغان نمی‌آورد با ترک کردن خانواده توسط شوهرش، جز یک قاب عکس و یک کارت پستال با دو کلمه سلام ـ خداحافظ چیزی باقی نمی‌ماند.

این وجوه تشابه موجود در سه کاراکتر زن این دو نمایشنامه را می‌توان یکی از اساسی‌ترین موارد تشابه آنها که باعث دگرگون شدن ساختار زندگی آنها شده است و اینکه مسیر زندگی آنها را نیز به نوعی تغییر داده است نامید.

آماندا و بلانش از یک نظر دیگر هم با یکدیگر وجه اشتراک دارند و آن هم تظاهر آنها به شرافت و داستانهای آنها پیرامون خواستگاران قبلی خود و هم چنین عادت آنها به دروغ‌گویی و بازنمایی و یا به

نوعی اغراق در بیان گذشته خانوادگی خود می‌باشد. آماندا همیشه از اشرافیت جنوب و خاطره آقایان میهمانی که همیشه به دیدنش می‌آمدند سخن می‌گوید و بلانش نیز به نوعی به این مسئله اذعان دارد.

وجوه تفارق

«در آثار ویلیامز ما به دو نوع زن برخورد می‌کنیم:

الف ـ گونه‌ای از آنان زنانی هستند که زندگیشان مانند بیشتر زنان اجتماع است. زنانی که با شوهرانی مانند خود زندگی را سپری می‌کنند. این نوع از زنان حساس نیستند و به مادیات می‌اندیشند و با برآورده شدن احتیاجات اولیه زندگی دیگر به هیچ چیز نمی‌اندیشند و تصور می‌کنند که خوشبخت هستند.

ب ـ نوع دیگر از کاراکتر زنان خلق شده توسط ویلیامز، شخصیت متفاوت با نوع اول دارند. آنان برخوردشان با زندگی برخوردی رمانتیک است. عشق و شهوت و خیال‌پردازی، اساس و شالوده فکر ایشان است بسیار حساسند و معمولاً زندگی دیگران را به سخره می‌گیرند و در اجتماع نا به هنجار جلوه می‌کنند.

در مورد وجه تفارق میان شخصیتهای زن این دو نمایشنامه در ابتدا باید گفت که نوع نگرش آنها به زندگی و برداشت هر یک از آنها نسبت به محیط اطراف خود با هم متفاوت است. مثلاً استلا در اتوبوسی به نام هوس دارای نگاه خاصی به زندگی است و به قولی

چیز زیادی را از آن طلب نمی‌کند و می‌توان گفت از زندگی خود راضی و خرسند است. او حتی بدرفتاری شوهر خود استانلی را می‌پذیرد اعتراض اساسی نیست به این موضوع ندارد و خواستهایش از زندگی بسیار محدود و اندک است، در صورتی که خواهرش بلانش این طور نیست.

او بسیار پرتوقع و حساس است و مسائل جزئی نیز برای او دارای اهمیت زیادی است. او هیچ گاه از زندگی خود احساس رضایت نمی‌کند. گذشته پرتنش و مبهم او باعث شده است که بدبینی خاصی نسبت به اجتماع ومردم داشته باشد و به دنبال زندگی ایده‌آلی باشد که هیچ‌گاه به آن نمی‌رسد.

آماندا در باغ وحش شیشه‌ای نیز از نظر نوع نگرش نسبت به زندگی به نوعی با این دو کاراکتر متفاوت است. او خود محور است یعنی خود را صاحب اختیار بی‌چون و چرا فرزندانش می‌داند و می‌خواهد تسلط خود را بر آنان به اثبات برساند. او واقع‌گرا نیست و واقعیات زندگی را آنچه که هست درک نمی‌کند و به دنبال آنچه که خود می‌خواهد می‌گردد، به همین دلیل با پسرش تام درگیری دارد و حتی از کارهای کوچک او مانند غذا خوردن و نوع کتابی که می‌خواند بر او خرده می‌گیرد.

لورا نیز نوع خاصی به زندگی می‌نگرد. نقص پای او سبب شده از اجتماع فاصله بگیرد. لورا هرگز به دنیای واقعی قدم نمی‌گذارد، چون می‌ترسد قادر به تحمل آن نباشد و به همین دلیل تنها در کناری می‌ایستد.

از دیگر موارد تفارق شخصیت‌های زن این دو نمایشنامه می‌توان از نوع برخورد آنها با واقعیات زندگی سخن گفت. هر یک از آنان به خاطر نوع نگاه خود به زندگی که در بالا صحبت آن به میان آمد، برخوردی متفاوت با واقعیات را از خود بروز می‌دهند.

آماندا به سبب دارا بودن رفتاری تحکم‌آمیز و مردانه سعی دارد ایده‌ها و افکار خود را همانطور که در ذهن خود تجسم دارد به پیش ببرد. او واقعیات را همانطور که هست قبول ندارد و بسیار پرتوقع است. او به عدم توانایی فرزندانش لورا و تام توجهی ندارد و حتی نقص عضو لورا دخترش را نیز نمی‌خواهد بپذیرد. به همین دلیل به خواستهای آنها نیز بی‌توجهی نشان می‌دهد.

در مقابل استلا واقعیات زندگی را تا حدودی پذیرفته است و خود را با آن وفق داده است.

لورا انزوا را پیشه خود می‌کند و حاضر به مقابله با مشکلات نیست و در مورد بلانش نیز باید گفت او عوام فریبی را در مواجهه با واقعیات زندگی پیش گرفته و خود را آنچنان که هست نشان نمی‌دهد.

یکی دیگر از وجوه تفارق در این شخصیت‌ها، می‌توان از نوع رفتار و برخورد آنها با اطرافیانشان نام برد. بلانش در برخورد با دیگران همه را به چشم حقارت می‌نگرد و با تحقیر با آنها برخورد می‌کند در صورتی که استلا برخوردی عادی و معمولی با دیگران دارد. لورا نیز از برخورد با دیگران طفره می‌رود و از همه دوری می‌کند. آماندا نیز با رفتاری آمرانه با دیگران به ویژه با فرزندان خود برخورد می‌کند.

زن در آثار هنریک ایبسن

مریم رجایی

اشاره: در جامعه ما، در سال‌های اخیر بحث جانبداری زنان و دفاع از حقوقشان، تمایلات فمینیستی قلمداد می‌شود و این البته بدون شناخت کامل از فمینیسم است. این جنبش در غرب از آغاز اولین حرکت‌ها حدود سیصد سال قدمت دارد و در طی این مدت سیر خاص خود را پیموده و به نظریات و تئوری‌ها و نقدهای خاص خود دست یافته است. این در حالی است که حرکاتی که توسط زنان در کشور ما برای احقاق حقوق زنان صورت گرفته نه همسوی اهداف فمینیست‌های غربی بوده و نه قاعدتاً نتیجه‌اش مانند آن می‌شود. اما آن چه که در این نوشتار به آن پرداخته می‌شود جنبشی است که توانسته بر هنریک ایبسن تأثیرگذار باشد و وی را در جهت خلق آثار ماندگار خویش ترغیب کند.

گرچه خود ایبسن نیز به بارها یادآوری کرده است که فمینیست نیست اما نامه‌ها و سخنرانی‌های وی حاکی از این است که او مخالف این مبارزات نبوده و شاید صحبت‌هایی در تشویق آن‌ها نیز می‌کرده است. در این نوشتار رابطه ایبسن و فمینیسم و بررسی نمایشنامه شاخص وی خانه عروسک ،بررسی شده است.

هنریک ایبسن تئاتری عرضه می‌کند که واقع‌گرایی آن، نسبت به آثار پیشینیان، به عکاسی نزدیک‌تر است و به همین سبب، به تعبیری که جای بحث هم دارد، «علمی» تر است، اما مضمون‌های آثار او ارتباطی تنگاتنگ با مضامین تئاترهای یونانی دارند. هداگابلر او (۱۸۹۰) همان مدئای اثوریپیدس است در لباس امروزی؛ هدا قاتل فرزند معشوق خویش است، متنها در لباس مبدلی دیگر. اشباح (۱۸۸۱) معادلی از «تقدیر» تراژدی‌های یونانی به دست می‌دهد که از نظر علمی قابل تأیید است - بیماری موروثی. یون گابریل بورکمان، صاحب یک شرکت کشتی‌های بخاری اقیانوس‌پیما، و هالوار سولنس،

مهندس معمار، وقتی با خدایان نسل خویش از دم در می‌افتند، همان حال و هوایی را دارند که یونانیان گستاخی و غرورش می‌خواندند. فرم این نمایش‌نامه‌ها نیز از نظر وحدت موضوع، و در اکثر اوقات از نظر وحدت زمان و مکان هم، با درام کلاسیک فرانسوی و یونانی یکی است. تعدد شکسپیری نقش‌های نمایش نامه‌های اولیه ایبسن بعدها گاه به پنج - شش نقش کاهش می‌یابد و در اکثر مواقع تنها دو شخصیت همزمان بر صحنه حضور دارند. با این حال، موضوع نمایش‌ها نمی‌توانستند از آن چه هست مدرن‌تر باشند: آزادی زنان در خانه عروسک (۱۸۷۹)؛ تمناهای فرویدی در بانویی از دریا (۱۸۷۷)؛ و عشق آزاددر روسمرسهولم (۱۸۸۶). درست است که ایبسن هر نوع هدف تبلیغی - تهییجی یا حتی علاقه به حقوق زنان را انکار می‌کرد، اما عقاید شخصیت‌هایش با آن که با عقاید خود او یکی نبودند، به تثبیت شهرت او کمک کردند. شهرتی که هنوز هم از شهرت هیچ یک از درام نویسان پیش از خودش کم‌تر نیست. ایبسن به جای نوشتن یک نمایشنامه‌ی فلسفس بزرگ و همه چیز شمول، درباره‌ی یکی از رسوایی‌های زمانه‌اش نوشته بود، یعنی درباره‌ی ماجرای حرکت کشتی‌ها در شرایط نامطمئن به قصد به جیب زدن حق بیمه. در کنار این بلیه‌ی اجتماعی، مسائل دیگری نیز آماج حملات ایبسن قرار گرفته بودند از قبیل کوته بینی نروژی ها، روابط کارگر و کارفرما، اخلاقیات جنسی و حقوق زنان که همه مضامین جدیدی برای تئاتر بودند. البته آن دیدگاهی را که ایبسن را فمینیست می‌داند، می‌توان در طیفی از

نگرش‌ها قرار داد که در انتهای یک سویش دیدگاهی قرار دارد که ایبسن را یک شبه سوسیالیست می‌داند و در انتهای سوی دیگر نگرشی است که او را اومانیست در نظر می‌گیرد. طرفداران دیدگاه نخست به اجرای آماتوری خانه عروسک (۱۸۷۹) در اتاق نشیمن بلومزبری به سال ۱۸۸۶ اشاره می‌کنند که تمام اجراکنندگان آن نه تنها به آرمانی فمینیستی معتقد بودند، بل حتی در جنبش‌های سوسیالیستی بریتانیا هم شهرتی کسب کرده بودند یا بعدها به دست آوردند: الینور مارکس، دختر کارل مارکس، در نقش نورا؛ شوهر عرفی‌اش ادوارد آولینگ که نقش هلمر را بازی کرد؛ می موریس دختر ویلیام موریس که نقش خانم لینده را برعهده داشت؛ و.... الینور مارکس (که برای برگردان آثار ایبسن زبان نروژی آموخته بود)، به همراه آولینگ، بانوی دریاچه (۱۸۸۸) را نیز در لندن و به سال ۱۸۹۱ اجرا کردند. اگر بخواهیم در چارچوب گروه‌های سیاسی به طرفداران ایبسن بپردازیم باید با قاطعیت بگوییم که قوی‌ترین حامیان‌اش در حلقه‌های سوسیالیستی سر برآوردند.

خود ایبسن، اغلب، آرمان زنان را به دیگر عرصه‌هایی که نیازمند اصلاحات بودند مربوط می‌کرد و مثلاً، بحث می‌کرد که همه "تحقیرشدگان" (از جمله زنان) باید حزب پیشروی بسیار قوی شکل دهند که برای بهبودی وضعیت زنان و بهبودی تحصیلات مبارزه کند. به همین ترتیب، طی یک سخنرانی که در ۱۸۸۵ برای کارگران تروندهایم ایراد کرد، و بعدها دائماً نقل شد، ایبسن گفت: "تغییر

اوضاع اجتماعی که اکنون در حال در بر گرفتن باقی اروپا نیز هست، عمدتاً به وضعیت آتی کارگران و زنان مربوط می‌شود. این همان چیزی است که امیدش را دارم، در انتظارش هستم، برایش می‌کوشم، و همه آن چیزی است که در توانم است". مسأله رابطه ایبسن با سوسیالیسم در این نکته تجلی یافته که در قرن نوزدهم، فمینیسم و سوسیالیسم همتایانی آشنا بودند. مشهورترین متفکران سوسیالیست آن روزگار، مرد و زن، معتقد بودند که برابری حقیقی جنسی لازمه تغییراتی بنیادین در ساختار اجتماعی است؛ اتفاقی نیست که رویکردهای رادیکال در مورد زنان در اسکاندیناوی مبتنی بودند بر گرایش‌های کاملاً لیبرالی.

در سوی دیگر طیف، آنانی که معتقدند دلمشغولی ایبسن مشخصاً فمینیستی یا سیاسی نبوده بلکه به طور عام به انسان می‌پرداخته، سخنرانی او در یک جشن را مثال می‌آورند که به افتخار او و توسط انجمن حقوق زنان نروژی در ۲۶ مه ۱۸۹۸ برگزار شد:

من عضو انجمن حقوق زنان نیستم، هر آن چه نوشته‌ام فارغ از فکر آگاهانه تبلیغاتی بوده است. بیش‌تر شاعر بوده‌ام تا فیلسوف اجتماعی؛ چیزی که مردم کمتر بدان باور دارند. از افتخاری که نصیبم کردید متشکرم ولی اگر بدان خاطر، چنین افتخاری نصیبم گشته که گمان می‌رود آگاهانه برای جنبش حقوق زنان کار کرده‌ام، آن را نمی‌پذیرم. حتی درست نمی‌دانم این جنبش حقوق زنان واقعاً چیست. در نظر من، این مسأله انسانیت به طور کل بوده است.

با وجود سخنرانی‌اش برای انجمن حقوق زنان نروژ، ایبسن جوان ادعاهایی را مطرح کرد که در واقع او را در جایگاه "فیلسوف اجتماعی" قرار می‌دهد. او در یادداشتی در ۱۸۷۸ برای خانه عروسک نوشت "در جامعه معاصر، که جامعه‌ای کاملاً مردانه است و قوانین‌اش را مردان بنا گذاشته‌اند و قضات فرد مؤنث را از منظری مردانه قضاوت می‌کنند، زن نمی‌تواند خودش باشد".

ایبسن در سخنرانی‌ای که یک سال بعد، برای انجمن اسکاندیناویایی در رم ایراد کرد اصرار داشت سمت کتابخانه‌دار بر عهده زنان گذاشته شود و اعضای مؤنث این انجمن حق رأی در جلسات داشته باشند. قضیه‌ای که سیاسی‌تر از این هم بود حمایت‌اش از درخواست حقوق مالکیت مجزا برای زنان متأهل بود؛ او در توجیه اینکه زنان، و نه مردان، باید در مورد جواز تملیک زنان متأهل مورد مشاوره قرار گیرند گفت: "مشاوره کردن با مردان در مورد چنین چیزی مثل آن است که از گرگ‌ها بپرسیم آیا خواهان حفاظت بیش‌تر از گوسفندان هستند. "

این عبارات هنگامی درست فهم می‌شود که با توجه به پس زمینه ایبسن در اکراه از عضویت در گروه‌ها یا جوامعی، از هر نوع، بررسی شود. در کل، به نظر بی‌فایده می‌آید که این سه آرمان، آرمان سوسیالیستی، آرمان زنان و آرمان انسانی، را برای ایبسن متناقض بدانیم. دلمشغولی او با وضعیت روح بشری با مسأله طبقه و جنسیت همپوشانی دارد. با این حال، بدان معنا نیست که او به دفعات توجه‌اش

را بر وضعیت زنان به عنوان زنان متمرکز نکرده باشد، و همین توجه است که مقاله حاضر بدان خواهد پرداخت. اگر به خود نمایشنامه‌ها بپردازیم، به ویژه دوازده درام منشور اصلی‌اش، به نشانه‌های مقدماتی‌یی از رابطه ایبسن و فمینیسم بر می‌خوریم.

نگاهی به بعضی از آثار ایبسن و نقش زن در آنها

خانه عروسک در برخی موارد اساسی. از درون مایه‌های آشنای نسل پیشین تئاتر بهره می‌گیرد. خمیر مایه اخلاقیات سفت و سخت توروال هلمر و تمایل زن وی، نورا به این که خود را کاملاً فدای شوهرش کند نه تنها در ملودرام‌های عصر ویکتوریایی، بلکه در نمایشنامه‌های هبل نیز دیده می‌شود - مریم مجدلیه (۱۸۴۴) و هرودس و ماریامنه هبل (۱۸۵۰) به نحوی زمینه آن را فراهم کرده بودند. زنی که گناه کرده و آشتی با شوهر بی‌گذشت خویش را طلب می‌کند از چهره‌های عادی نمایش‌های آن زمان است. البته نورا گناه مریم مجدلیه را مرتکب نشده: او فقط امضای پدرش را روی ورقه بهاداری جعل کرده است تا پولی فراهم آورد و شوهر بیمارش را برای درمان به خارج ببرد. فنی بودن جرم نورا و انگیزه سخاوت‌مندانه‌اش می‌تواند، در تئاتر، از او چهره‌ای تقریباً معصوم به وجود آورد، چیزی که معمولاً در مورد قهرمانان زن اکثر نمایش نامه‌ها صادق است. پس شخصیت خبیثی هم لازم است، که کروگستا است؛ کسی که راز نورا را می‌داند و از او حق سکوت می‌طلبد، تا هم از شوهر او (که یک بار

این مرد را از کار برکنار کرده) انتقام بگیرد و هم، به خیال خام خویش، بتواند پس از او رئیس بانک محلی شود. در آن زمان نقش شخصیت‌های خبیث حق سکوت بگیر چنان مهم بود که هرگروه رپراتواری تئاتر بازیگر خاصی برای آن دم دست داشت. نامه منحوسی هم که کروگستا بعد از تن دادن نورا به خواسته‌های او برای هلمر می‌فرستد، و در اکثر لحظات تابلو سوم در دید کامل تماشاگر قرار می‌گیرد تا از لحاظ بصری بر تنش ماجرا بیافزاید، برای تماشاگران معاصر ایبسن عنصر آشنایی بوده است. شخصیت دکتررانک، که به نحو مضحکی ماتم‌زده است، از بیماری درهم شکسته، و اعلام می‌کند که وقتی فروپاشی مخوف نهایی آغاز می‌شود، او کارتی ارسال خواهد کرد که صلیب سیاهی روی نام او خواهد داشت - چون گاوی پیشانی سفید در میان آن چهره‌های کلیشه‌ای متمایز است.

در پرتو سبک مغزی‌های گهگاهی نورا، آن شخصیت‌ها چنان وقاری یافته‌اند که در نهایت باعث شده نمایش‌نامه به ظریف‌ترین نوع کمدی سنگین نیز تعبیر شود (در نوشته هرمان وایگاند). گفته شده که ایبسن نمی‌توانسته است این آدم‌ها را این قدر که خودشان جدی می‌گیرند، جدی بگیرد و در واقع دارد با طنزی ظریف و باژگونه با آنان برخورد می‌کند. با این حال، این واقعیت نیز به جای خود باقی است. ایبسن در آغاز، صحبت از نوشتن یک تراژدی می‌کرد و در یادداشت‌های اولیه‌اش تصمیم داشت که نورا اول با ناامیدی، بعد با ایستادگی، با افشاشدن فاجعه‌آمیز کار خطایش روبه‌رو شود و سرانجام

وا بدهد. شاید هم مقدار قابل توجهی از این نمایش‌نامه را مطابق همین الگو در ذهنش نوشته بوده است. چنان که جورج برناردشا می‌نویسد:

تا جایی از تابلو آخر، خانه عروسک نمایش‌نامه‌ای است که با حذف چند گفت و گوی آن، و با جای گزین شدن صحنه آخرش با یک صحنه عاقبت به خیر احساساتی، می‌تواند به یکی از همین درام‌های فرانسوی رایج تبدیل شود.... اما درست در این نقطه از تابلو پایانی است که قهرمان بانوی نمایش به طور ناگهانی و غیر مترقبه...کنش احساساتی خود را قطع می‌کند و می‌گوید: « باید بنشینیم و راجع به تموم آن چه بین ما گذشته بحث کنیم. » و با این ویژگی جدید تکنیکی، یا به قول موسیقی‌دانان، با این موومان جدیدی که بر قالب دراماتیک نمایش اضافه شده، خانه عروسک اروپا را به تسخیر خود درآورد و مکتب جدیدی از هنر دراماتیک را بنیان نهاد.

در واقع، آن ویژگی جدید نمایش بحثی نیست که نورا ناگهانی و غیر مترقبه پیش می‌کشد. نکته آن است که حتی وقتی حق السکوت بگیر لحن خویش را تغییر می‌دهد، نورا تسلیم خواست شوهرش نمی‌شود و تصمیم می‌گیرد که در را پشت سرش محکم به روی هلمر بکوبد و بچه‌ها را هم رها کند و از خانه برود و زندگی خودش را بکند کارهایی که به گوش هیچ کس نخورده بود. این صدای به هم کوفتن در خیلی زود در تمامی تئاترهای اروپا طنین انداخت. ظرف اندی سال، نمایش‌نامه به چندین زبان برگردان شد. نمایش چنان به

بحث داغ مجالس تبدیل شده بود که شایع بود میزبانان در کارت دعوت خویش مستدعی می‌شدند که از بحث در این مورد پرهیز شود. مطبوعات بریتانیایی شوکه شده بودند: «نمایشی بیمارگونه و ناسالم»؛ «غیرطبیعی، غیر اخلاقی، در صحنه پایانی‌اش فاقد ماهیت دراماتیک»؛ «نتیجه‌گیری‌های تصنعی، فاقد سرشت سالم بشری، به نحو متظاهرانه‌ای فاقد نتیجه قطعی.... نمی‌توان یک لحظه‌اش را بدون اعتراض به مبانی رفتاری کسالت‌آور و عقیم کننده‌ای که در پی تجسم بخشیدنش است تحمل کرد. » این‌ها مشتی است نمونه خروار که ویلیام آرچر، برگردان ایبسن، انتخاب کرده تا تعصبات مخالفان این نمایش نامه نویس رانشان دهد.

این عمل نورا در نظر زنان طبقه متوسطی که در شرایط عادی زندگی می‌کنند کاری است که فکرش را هم نمی‌توان کرد. رقص تند نورا در پایان صحنه دوم، رقص جنون آمیز زنی که گویی عقرب جراری او را نیش زده، تجلی دراماتیک همان خشم دیونوسوسی‌ای است که اغلب در وجود زنان ایبسن نهفته است: این خشم حاکی از آن است که مسئله فراتر از نارضایتی‌های کوته‌بینانه است، و هدف دست‌یابی به یک زندگی کاملاً تازه است. در این جاست که ایبسن برای نخستین بار به درون مایه‌ای اشاره می‌کند که از آن به بعد ذهن او را مدام مشغول خود کرد: احتمال این که نسل بشر خود را تبدیل به جماعتی شادخوار کند. اما نورا در عین حال به مبارزه در راه چیزی که بران و پرگونت در پی آن بودند ادامه می‌دهد، یعنی مبارزه برای

متحقق کردن وجود واقعی خویش، و این اوج یک روند طولانی در تفکر اروپایی بود. از قرون میانه تا آن زمان، حق فرد برای متحقق کردن وجود خویش بیش از پیش به رسمیت شناخته شده بود؛ فلورانس قرن پانزدهم به صراحت و با نیرویی جدید بر آن تأکید کرده بود؛ ژان ژاک روسو در اعترافات (۱۷۸۱) اعلام کرده بود که قصد دارد به قادر مطلق معترض شود که چرا او را به این سبب که همانی است که آفریده شده تا آن باشد محکوم می‌کند. کم بودند زنانی که از این فردیت گرایی بهره برده باشند. تا پیش از نورا، هیچ یک از زنان رمان‌ها چنین تأثیری ننهاده بود و تحقق وجود خویش را با میل به آن شادخواری پویایی که فریدریش نیچه، تقریباً درست در همان دوران، دوای درد اروپایی‌های تمدن‌زده‌اش می‌دانست، نیامیخته بود. طرفداران اعطای حق انتخاب به زنان، و جنبش‌های آزادی زنان در این قرن، که چند دهه‌ای بود اهمیت یافته بودند، در این نمایش نیروی محرکی قوی جستند. با این همه، هنوز همان سؤال‌ها بر فراز سرخانه عروسک در پروازند: آیا ایبسن جدی می‌گفت؟ آیا منظوری طنزآمیز داشت؟ آیا شکست بران و پِر گونت در متحقق کردن وجودشان هنوز در اندیشه ایبسن جایی داشت؟ این ماجرای ملودراماتیک چه معنایی در بر داشت؟

زن و شوهری مثل نورا و هلمر موضوع خوبی برای هجوشدن اند: هلمر با آن خوش‌زبانی‌هایی که راجع به «کوچولوی بانمک»اش، «سنجاب کوچولو»یش می‌کند و نورا با تظاهری که به شیرینی نخوردن

می‌کند و سعی دارد رفتاری متناسب با تصویری که شوهرش از او ساخته، داشته باشد. اگر قصد ایبسن ساختن و پرداختن تراژدی بود، می‌بایست هلمری را در نظر می‌گرفت که چنین خشن و حسود و، این طور احمقانه و واضح، خرف و سلطه‌جو نباشد. نورا به نسبت جامع‌تر (سه بعدی) دیده شده: شوخی‌ای که با جوراب ابریشمی با دکتر رانک می‌کند دقیقاً با وضعیت او، که کم کم از اطاعت محض سرباز می‌زند، جور در می‌آید، و بازی سرخوشانه وی با بچه‌ها حال و هوای آناکارنینای لئو تولستوی را دارد که چند سالی پیش از آن، یعنی در ۱۸۷۵ - ۱۸۷۶، منتشر شده بود. اما دل نگرانی تولستوی، چه در مورد شوهر به شدت اخلاقی و چه در مورد آنای شهوانی، اثر او را در جای دیگری می‌نشاند. شوهر آناکارنینا، کارنین، با آنکه بی‌توجهی بد عاقبتی نسبت به زنش دارد، مثل هلمر به مسخره گرفته نمی‌شود؛ و آنا، گرچه شوهرش را رها می‌کند و سرآخر خود را می‌کشد، اما عزم خویش را به زندگی با دل باخته‌اش جزم کرده است. ترک خانه کردن نورا عملی است از سر ساده‌لوحی و انگیزه‌ای ناگهانی. به هیچ شغلی فکر نکرده، هیچ مردی را برای خودش در نظر نگرفته، و کسی را ندارد که در پناهش بیاساید. به نظر می‌آید که پرستار به خوبی از بچه‌های او مراقبت خواهد کرد، اما نورا اصلاً پیش خود مجسم نکرده که نبود او در کنار آن‌ها چه عواقبی خواهد داشت، و حتی ممکن است چند روز یا چند هفته دیگر، با قراردادی تازه با شوهرش، یا حتی بی‌هیچ قراردادی تازه‌ای، دوباره به خانه برگردد. از نامه‌ای که ایبسن در

۱۸۸۲ به سوفی آدلر سپاره نوشت، پیداست که خود می‌دانسته نمایش او در حل این مسئله به جایی نمی‌رسد: «نمی‌توانستم با خانه عروسک تمام کنم؛ بعد از نورا، به ناچار خانم آلوینگ باید می‌آمد. » به بیان دیگر، زن از بندرسته و آزادی که خود را مثل نورا می‌دید، می‌بایست در نمایش‌نامه بعدی او، اشباح، با پی‌آمدهای این آزادی مواجه می‌شد.

گرچه ایبسن پس از اتمام خانه عروسک متوجه شد که راه‌حلی که برای مشکل نورا پیدا کرده آنی نیست که طرفداران او را خوش آید، اما این هم بعید است که در حین نوشتن این نمایش‌نامه چنین احساسی داشته است. درست است که تقلید از ملودرام آن دوره تضمینی بر موفقیت این نمایش‌نامه شد، اما در عین حال، خامی‌هایی نیز به بار آورد که به نمایش آسیب می‌زند. موفقیت نمایش بیش‌تر در جنبه تبلیغی - تهییجی آن بود تا آن چه منظور ایبسن بود.

توجه به معیارهای سلیقه‌ای زمانه آن قدر که برای یک درام‌نویس لازم است، برای رمان‌نویس یا شاعر نیست. چرا که این دو دسته اخیر کافی است یک بار اثر خویش را چاپ کنند و چشم به راه شهرت بنشینند. البته اگر شهرتی در راه باشد. حال آنکه درام‌نویس علی‌القاعده نیاز به تماشاگر و تماشاخانه‌ای دارد تا اثر خود را از طریق موفقیتی دیداری تثبیت کند. ایبسن هم معیارهای سلیقه‌ای روز را رعایت کرد و هم معیارهایی تازه آفرید. از یک سو با بهره‌گیری از فرم فرانسوی «نمایش‌نامه‌های خوش ساخت»، چیزی را به تماشاگران نشان داد که با آن آشنا بودند. و از سوی دیگر با به کارگیری مضامین جالب سیاسی

و اجتماعی، آن‌ها را برانگیخت و تکان داد. ایبسن با اشباح ثابت کرد که هم نمایش‌نویسی تراز اول است و هم محشور با رازهای مگو، زیرا در همان وضعیتی که نورا فقط دری را به هم کوبیده بود، خانم آلوینگ با حقیقت شرم‌آور بیماری موروثی و گویا مقاربتی پسرش روبه‌رو می‌شود، و مردم چنان نسبت به این نمایش واکنش نشان دادند که گویی ایبسن می‌خواسته فرد فرد آن‌ها را به این بیماری مبتلا کند. چند سالی هیچ یک از تماشاخانه‌های بزرگ کشورهای اسکاندیناوی این نمایش را اجرا نمی‌کردند. در آلمان، پلیس در آغاز حاضر نمی‌شد اجرای عمومی آن را اجازه دهد. در انگلستان تا ۱۸۹۱ اشباح در همسویی با اظهاراتی این چنین اجرا نشد: «عمل شنیعی است در ملأ عام»، «طرح بی‌پرده مسائل مشمئز کننده است»، و حتی: «حرف‌های نروژی‌های خلوت‌نشین»، «این سگان زباله گرد» را «نشخوار کرده است».

اما ایبسن، بر خلاف اوژن بریو در سیفلیسی‌ها، منظورش این نبود که به جزئیات کلینیکی سیفلیس یا سوزاک بپردازد یا بدین وسیله جوانان منحرف را از خواب غفلت هرزگی بیدار کند. بیماری پسر خانم آلوینگ، او سؤال، همان قدر که واقعی است، نمادین نیز هست؛ دستاویزی است تا به زبانی واقعی نشان داده شود که دست بی‌جان گذشته به شکار حال مشغول است. خانم آلوینگ تصمیم داشته است زن آزادی باشد. اما اخلاقیات مرسوم او را مجبور کرده تا بر اعمال ناشایست شوهرش با زنان دیگر سرپوش گذارد. او اوسوال را از

کودکی به خارج فرستاده تا از قماش پدرش نگردد. اما به محض شروع نمایش، می‌بینیم که همه انتظاراتش بر باد رفته است: به گوش خویش می‌شنوند که پسرش در جایی بیرون از صحنه با رگینه خدمتکار لاس می‌زند؛ درست همان کاری که پدرش سال‌ها پیش با مادر جوان همین زن کرده بود.

این آشکارسازی و افشاگری اعلا درجه ملودرام است. خانم آلوینگ با چشمان از حدقه درآمده به در نیمه باز می‌نگرد و با صدایی خش‌دار سعی می‌کند این کلمات را ادا کند: «اشباح! آن دو نفر توی گل خونه...بر می‌گردند روح مارو تسخیر کنند» و با گام‌های لرزان بیرون می‌رود. دست کم از توضیح صحنه‌ها که چنین بر می‌آید، گرچه یک کارگردان مدرن مایل است کل این صحنه را در حاشیه ببیند. اما آن چه در حاشیه نمی‌گنجد مقدس نمایی خانم آلوینگ است و اصراری که به دست و پا کردن مرجعی برای عنوان نمادین نمایش در پایان تابلو اول دارد. لاس مختصر اوسوال در اتاق پشتی چیز غیر معمولی نیست، و درست است که عین کار پدرش را می‌کند، اما قضیه آن قدر حاد نیست که مادرش، دقایقی بعد، آن را به نشانه‌ای وحشتناک تعبیر می‌کند و اظهار می‌دارد که تمام مملکت را اشباح « مثل موروملخ» گرفته‌اند. در این نمایش، بیش از همه نمایش‌نامه‌های پیشین ایبسن، آغاز گرایش آتی او را به چشم می‌بینیم. یعنی بار کردن معنایی جهانی بر دوش حوادث و شخصیت‌هایی که عظمت لازم را برای چنین باری ندارند. نمادهای او زندگی‌ای تقریباً مستقل از

واقعیت نمایش نامه پیدا می‌کنند.

حسن ستایش‌انگیز این اثر، ساختار آن است. درون مایه اشباح عمدتاً به سوی یک لحظه دراماتیک پیش می‌رود: لحظه‌ای که او سؤال مبتلا بودن خویش را آشکار می‌سازد و همزمان از مادرش می‌خواهد که به زندگی او پایان دهد و از مشقت خلاصش کند. برای رسیدن به این لحظه یکی دو گام کافی است، اما ایبسن برای جلوگیری از توقف ماجرا طرحی فرعی را تدارک می‌بیند: انگستران نجار نخست کشیش مانرس، دل باخته پیشین خانم آلوینگ، را درگیر به آتش کشیدن یتیم خانه تازه تأسیس می‌کند که قرار بوده به نام شوهر خانم آلوینگ نام‌گذاری شود؛ سپس با تهدید او را وا می‌دارد در ساختن روسپی خانه‌ای که انگستران نقشه‌اش را در سر دارد، با او همکاری کند. ایبسن در خلال گفت و گوها آن قدر اطلاعات راجع به حوادث پیش از بالارفتن پرده به دست می‌دهد که می‌توان روابط فی مابین خانواده آلوینگ را کاملاً بازسازی کرد و در مواقعی که این اطلاعات به شخصیت‌پردازی نمایش آسیب می‌رسانند: در گفتارهای بسیاری آدم‌ها یکدیگر را به یاد گذشته می‌اندازند، و بیش‌تر هم برای آن که اطلاعاتی به تماشاگر بدهند، نه این که فراموش کاری خود را نشان دهند.

از سوی دیگر، ایبسن می‌تواند آن قدر اطلاعات از گذشته بدهد که انواع تعابیر ضد و نقیض را به ذهن متبادر کنند. آن چه روی صحنه دیده نمی‌شود و فقط حرف آن زده می‌شود، در ذهن تماشاگر چندان نمی‌پاید، و در اکثر مواقع به نظر می‌رسد که آن چه بر سر خانم

آلوینگ می‌آید تاوان آن است که سعی کرده لذت‌های طبیعی شوهر خود را در نطفه خفه کند. به نظر می‌رسد که شوهرش از برکت کارهای او به دامان زنان هرزه می‌افتد و در نتیجه مبتلا به بیماری‌ای می‌شود که حالا به پسرش رسیده است. به هر تقدیر، از قراین گوناگون که می‌توان چنین استنباط کرد - و اغلب هم همین استنباط می‌شود. در مواقع دیگر، به نظر می‌رسد که کاپیتان آلوینگ پیش از آشنایی با خانم خود نیز با زنان بدکاره حشر و نشر داشته است؛ و یکی دیگر از حکایاتی هم که خانم آلوینگ از گذشته تعریف می‌کند حاکی است که او در کنار آمدن با این مرد از چیزی فروگذار نکرده است. حالا چطور خانم آلوینگ ترتیبی می‌دهد که برای چنین شوهری حتی وجهه آدم‌های خیر و نیکوکار جامعه را دست و پا می‌کند به جادو شبیه است. طنز و طعنه‌ای که در نام «یتیم خانه کاپیتان آلوینگ» هست خود سندی گویاست، گرچه این نام بنا به این فرض گذاشته شده که تمام اهالی آن منطقه به اندازه مانرس ساده‌لوح بوده‌اند. با این همه، چیزی وجود ندارد که نشان دهد کدام یک از حکایت‌های مربوط به گذشته حقیقت دارد، و آیا خانم آلوینگ گناه‌کار است یا فقط زیادی از خودش خرده می‌گیرد.

در این نمایشنامه نیز، مثل همیشه، عمیق‌ترین مشغله‌های ذهنی ایبسن دخیل‌اند. خانم آلوینگ نیز به اندازه بران، پرگونت، و خود او سؤال در پی تحقق خویشتن خویش است. در تابلو پایانی نمایش، آن جا که خانم آلوینگ پی می‌برد که بیماری مغزی پسرش عقل او را

زایل خواهد کرد، لحظه مخوف فرا می‌رسد: پسرش با فریاد از او خورشید را طلب می‌کند. این تکرار یکی از درون مایه‌های مکرر نمایش نامه‌های ایبسن است که آخرین بار در امپراتور و جلیلی دیده شده بود؛ در آن جا این فریاد مفهومی عرفانی داشت. اکنون، در اشباح، او سؤال طالب آن کشف و افشای متعالی است که سودای همه عمر ایبسن بوده، سرچشمه بی‌دریغ خیر یا عشق بودن و در عین حال نیروی ویرانگر و جزغاله کننده‌ای را، که خورشید نماد آن است، در خود داشتن، در واقع، شعله‌های حریق یتیم‌خانه که در پایان تابلو دوم از پشت پنجره گل‌خانه در سراسر عرض صحنه دیده‌ایم، سربسته خبر از این کشف و افشا می‌داده‌اند. دیدن این جهنم سوزان است که باعث می‌شود او سوال بگوید «ما همه داریم می‌سوزیم»، کما این که او واقعاً هم دارد می‌سوزد. حالا، در پایان تابلو سوم، همان پنجره گل‌خانه که در سراسر این تابلو تاریک بود و در تابلو اول از باران سیاه کدر گشته بود، در پرتو خورشید طالع، روشن و تابان است. او سؤال در صندلی‌اش پشت به پنجره نشسته است و نمی‌تواند آن را ببیند، و به نظر می‌رسد که در این امر منظوری هست. (در اجراهای مدرن، آتش و خورشید، هر دو را حذف می‌کنند تا نشان دهند اعتنایی به توضیح صحنه‌های واضح ایبسن ندارند. هدف از این توضیح صحنه‌ها هر چه بوده، تماشاگر حق دارد شاهد تحقق آن‌ها باشد.) این لحظه نهایی همانند بهمنی است که در پایان بران فرو می‌ریزد. هم نشانه ای از ویرانی است و هم نشانه‌ای از نیروی زندگی‌بخش.

این فرض که او فقط در پی تکان دادن تماشاگران خود بوده است باعث شد این واقعیت از نظرشان دور بماند که ایبسن از بیماری او سؤال معادل مدرن معتبری برای «تقدیر»ی که در درام یونان باستان هست ساخته بود و مسئله مورد علاقه خود - آزادی فردی - را با آن آمیخته بود. خانم آلوینگ دوست دارد هیچ چیز را از هیچ جهت منع نکند. به همین سبب وقتی رابطه اوسوال را با رگینه به گوش می‌شنود، همان لحظه می‌اندیشد که آن دو باید باهم ازدواج کنند، هرچند که آن چه را او می‌داند، هنوز آن دو نفر نمی‌دانند - این را که باهم خواهر و برادر ناتنی‌اند - و صحبتی از ازدواج میان‌شان نبوده است. به اعتقاد او، مهم خوش بختی آن‌هاست، اگر چه این کار زنای با محارم باشد. همچنین از این که «تفریح زندگی» شوهرش را محدود کرده است خود را سرزنش می‌کند. . اشباح آن جا تمام می‌شود که خانم آلوینگ به نکته‌ای فی نفسه متناقض پی می‌برد؛ از طرفی آزادی تام باعث بیماری پسرش شده، و از طرفی خود او نیز با محدود ساختن این آزادی باعث زیاده‌روی شوهرش در رابطه‌ها شده و غیر مستقیم در بیماری پسرش مسئول است. در بطن این نمایش نیز، مثل نمادگرایی خورشید طالع، تضادی لاینحل وجود دارد. هنوز مفهوم «امپراتور» یا «اثبات نفس» در این جهان، با «جلیلی» یا «انکار نفس» در کش مکش است. هنوز هم بران و پرگونت رقص دیالکتیکی نوبتی خویش را دنبال می‌کنند.

همین تناوب وجه مشخصه سه نمایش نامه بعدی اوست، که در

آن‌ها وضعیت ایده آلیست‌هایی چون خانم آلوینگ از زوایای مختلف مدنظر قرار می‌گیرد. بدگویی‌هایی که با دیدن اشباح به راه افتاد، به نظر ایبسن، بخشی از حرف نمایش را صورت ملموس و نمایان داد: این را که جامعه‌اش تا مغز استخوان پوسیده است.

خود « بانویی از دریا»، یعنی الیدا، از آن قهرمان بانوهای ایبسن است که مقبول می‌افتد. از برخی جهات جفت ریکاست، اما الیدا، که او هم آن نیاز مبرم به آزادی را احساس می‌کند، زن خوش بخت‌تری است.

الیدا نیز، مانند ریکا (شخصیت زن در روسمرسهلم)، با مردی زندگی می‌کند، به نام وانگل، که زنش مرده است؛ نیز مانند ریکا کشش عجیبی به آب دارد، چیزی شبیه همان «دریاخواهی» که فروید در موردی دیگر از آن یاد کرده است. نزدیک دریا زندگی می‌کند و فکر و ذکرش مسخر دریاست، تا بدان حد که تقریباً با آن یکی می‌شود. دریا چنان نماد مناسبی برای در خود غرق کردن تام و تمام فردیت است که نماد بودنش به چشم نمی‌آید. البته، بر خلاف روسمر سهولم، آغازش از اتاق تاریکی در خانه یک کشیش شمالی نیست، بل که در یک صبح روشن و صاف و گرم تابستانی است. جو آرام آن تقریباً تا آخر نمایش ادامه دارد؛ حتی در فاصله تابلوهای نمایش نیز پرده در لحظات تعلیق‌دار نمی‌افتد.

ماجرای دراماتیک نمایش از طریق «غریبه» مطرح می‌شود، جاشویی که الیدا زمانی نامزدش بوده و در چشم الیدا نماینده جذابیت دریاست

– جذابیتی که حتی زمانی که به نظر می‌رسد با ازدواج بی‌شر و شور و ناموفق خود کنار آمده، با قوت تمام در الیدا باقی است. ماجرای این نمایش مثل دشمن مردم پرشتاب نیست. تقریباً در بخش اعظم آن، گفت‌وگوی معمولی جریان دارد و جهانی در صلح و صفا ایجاد می‌کند که الیدا، با خاطراتی که از آن «غریبه» دارد، احساس می‌کند جایی در آن ندارد. حتی زمانی که الیدا دست رد بر سینه «غریبه» می‌زند و بالاخره نشان می‌دهد که هنوز به شوهرش تعلق دارد، در آرامش نمایش آب از آب تکان نمی‌خورد. از زمان نگارش کمدی عشق (۱۸۶۲)، این نخستین بار بود که ایبسن نمایشی عاقبت به خیر می‌نوشت.

در آن نمایش نامه آغاز دوران نویسندگی ،کمدی عشق، فالک شاعر، در تابلو سوم، با این کلمات، وداع می‌کند.

ساز من نوایی است
سنتوری است دو لایه سیم
با دو گونه صدا؛
یکی زیر و بلند، که شادی سر می‌دهد
و زیر ترک، لایه‌ای دیگر
که، پرصلابت و بم، پاسخش می‌گوید.

صدای بم پاسخ‌گو در بانویی از دریا نیز هست. نخستین بار که ذکری از «غریبه» می‌رود، از او به عنوان قاتل یاد می‌شود و به نظر می‌رسد منظور آن است که نیروی بدوی خوفناکی دارد. لذا «ازدواج»

پیشین الیدا با او (به تعبیر «غریبه») بازنمودی است از این که زمانی با زندگی نسبتاً لایتناهی و بی‌حد و مرزی عجین بوده که حالا آرزوی برگشت آن را دارد، زندگی‌ای به آزادی دیونوسوسی‌ای که شخصیت‌های نمایش نامه‌های نخستین اغلب حسرتش را دارند. اما وقتی «غریبه» در نمایش حضور عینی می‌یابد، انگار تعمداً از هیبت او کاسته شده است. البته در تصوری که الیدا از او دارد خدشه‌ای وارد نمی‌آید. او هنوز هم از «غریبه» وحشت دارد، و بیش از همه از چشم‌های او که از حد تحمل وی خارج‌اند. اما کاملاً پیداست که ایبسن نمی‌خواسته است تماشاگر ینز «غریبه» را چنین ببیند. قتلی که پیش‌تر از آن سخن رفت، اگر اصولاً چنین قتلی صورت گرفته باشد، در این جا دیگر اهمیتی ندارد، و خود مرد نیز (آن طور که از توضیح صحنه‌ها بر می‌آید) طوری لباس پوشیده است که منطقاً باید خنده‌دار شده باشد. نه تنها بدوی نیست، بل که تا مرز نابودی خویش آشتی‌جوست. وقتی الیدا نمی‌پذیرد که شوهر و خانواده خود را ترک کند و در دریا بدو بپیوندد، تپانچه‌ای فراهم می‌سازد و تهدید می‌کند که، نه او، بل که خود را خواهد کشت، و سرآخر نیز در نهایت احترام و ملاحظه احوال الیدا، خود را می‌کشد.

گویا الیدا در پایان پی برده است که عاقبت بدوی طلبی‌اش آرامش خواهد بود نه نابودی: انتخاب آزادانه‌اش خود امری است بدوی. بر خلاف ربکا، آزادی طلبی‌اش کار او و همسرش را به جنون نمی‌کشاند. گویا ایبسن نیز، مثل شکسپیر در سال‌های واپسین عمرش،

به نوبه خود به نمایش‌نامه‌های آشتی جویانه رو آورده بود، چنان که دست کم یک نمایش نامه دیگر نیز دارد که پایانش امیدوارانه است.

شخصیت‌های ایبسن، از همان آغاز، نوعی تمایل به شور و سرمستی دیونوسوسی داشتند. قدیم‌ترین نمایش‌نامه او، کاتیلینه (۱۸۵۰)، شخصیت زنی به نام فوریا دارد که غیظ وی او را به اعمال انقلابی بر می‌انگیزد. در نمایش نامه‌های بعدی او نیز زنان جنگ‌جویی از دوران وایکینگ‌ها یا مدرن‌اند که خصایصی از همین دست دارند. سنگ‌دلی عنان گسسته ربکا وست نیز، گرچه کم مایه و حساب شده است، تا حدودی به ویژگی‌های دیونوسوسی‌های غیر اخلاقی نیچه بر می‌گردد. حرکات وحشیانه تارانتلای ایتالیایی ِ نورا نوعی حرکتِ غیظ است. انگیزه عشق لیدا و انگل به دریا نیز به نوع دیگری همین است. و حالا، بعد از آن دو، هداگابلر را می‌بینیم، زنی که آرمانش - اگر اصولاً آرمانی می‌داشت ـ این می‌بود که دل دارش «برگ مو بر زلف» نزدش بازآید، چونان سرمستی که از شادخواری دیونوسوسی باز می‌گردد.

هدا زنی است که نقش قهرمان بانوی تراژدی طبقه متوسط را دارد، و این را خود می‌داند. محیط زندگی او معمولی است نه فقیرانه، شوهرش مردی احمق است نه مستبد، از حقارت گریختن او در پی هیچ دویدن است. لحظه لحظه زندگی او تجربه زیستن هیچ و پوچی و افول همواره جرقه زندگی است. ایبسن او را این گونه تصویر می‌کند: «زیبای رنگ پریده ظاهراً سردمزاج.... . مستأصل این باور که

زندگی باید سرشار از امکان‌های خوشی باشد، اما هیچ اثری از این امکان‌ها نمی‌بیند. چیزی که او را آزار می‌دهد نبودِ هدفی در زندگی است. » ایبسن با اظهار این مطلب پارادوکس هستی هدا را بیان می‌کند. هداگاه به نظر می‌رسد خواسته‌های بزرگی از زندگی دارد یا سعی می‌کند داشته باشد. اما بسیاری از تفسیرگران، نخواستن‌هایش را بزرگ شمرده‌اند، و تقریباً به همان اندازه نیز پیداست که نه خواسته‌ای دارد و نه چیزی خواستنی می‌یابد.

سیاق این نمایشنامه با سایر آثار ایبسن تفاوت دارد. هدا با چنان قدرتی به صحنه می‌آید که برای شخصیتی چنین از هر جهت منفی شگفت‌انگیز است. تیمون آتنی شکسپیر در آغاز بلندنظر است و در پایان دل سرد و مأیوس، حال آن که هدا چنان از آغاز دل سرد است که گویی هیچ‌گاه شق دیگری را درنیافته است. ایاگو مشتاقانه از اندیشه سقوط اوتلو لذت می‌برد، حال آن که هدا با بی‌تفاوتی ویران می‌کند و از آن چیزی که بر جهان میان مایه مضحک پیرامون خود ترجیح می‌دهد نیز چیزی نمی‌گوید - جز قطعه‌ای آهنگ، و اشاره‌ای به اساطیر کلاسیک، همین. محدود بودن عرصه مخالفت او به بدکاران حقیری چون براک و سهل‌انگاران بی‌گناهی چون تسمان، و حقیر بودن آرمانش در ازدواج با تسمان، باعث می‌شود که از آن قد و قواره‌ای که در صورت رودررویی با بی‌عدالتی‌های جدی‌تر پیدا می‌کرد، محروم بماند. با این حال، هدا پوچ هست، اما هیچ نیست. نمایش حتی آن جا که حب نفسِ نافیِ حیات را به تصویر می‌کشد، قوی است. نقش هدا

هنوز هم برای ستاره‌های زن تئاتر نقشی جذاب است و، دقیقاً به این سبب که او را به صورت زن زنده‌ای نشان می‌دهند که هر غریزه زنده‌ای را در نطفه خفه می‌کند، بر جذابیت این شخصیت می‌افزایند.

در " استاد معمار "، مفهوم نمادین حتی بیش از مرغابی وحشی بر کار حاکم است، و در عین حال دشواری انطباق واقع‌گرایی و نمادگرایی را نشان می‌دهد. الهام بخش سولنس یکی دیگر از زنان سرزنده و پرشور ایبسن است به نام هیلده و انگل (نام او طنین نام بانویی از دریا را دارد) که سولنس رسالت خود را محرمانه با وی در میان می‌گذارد. اما وقتی هیلده از او می‌پرسد که چرا دست به کار نمی‌شود و خانه رؤیایی خویش را نمی‌سازد - خانه‌ای که در آن زندگی کنند و برجش بلند باشد - سولنس پاسخی می‌دهد که، بنابر معیارهای واقع‌گرایی، بی‌معنی است. می‌گوید هیچ‌کس طالب چنین طرحی نیست، و همین به قدر کافی گویاست. به تعبیر نمادین، به نظر می‌رسد سولنس می‌خواهد بگوید که مبارزه روحی یا مذهبی، با زندگی روزمره زمانه وی جور در نمی‌آید. و به تعبیر واقع گرایانه، او حقیقتی بدیهی را بیان می‌کند.

تأثیر فمینیست‌ها برایبسن

عنصر اساسی رابطه ایبسن با فمینیسم نقشی است که فمینیست‌های واقعی در زندگی و کار او برعهده گرفتند. تأثیر آنان از خانواده خودش آغاز شد؛ از همسرش سوزانا توره‌سن و نامادری و معلم سرخانه

قدیم‌اش ماگدالن تورەسن. ماگدالن تورەسن رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس دانمارکی، و برگردان نمایشنامه‌های فرانسوی‌یی که از ایبسن جوان در تئاتر ملی نروژ در شهر برگن اجرا شد، و شاید اولین "زن نوین"ی که با او ملاقات کرد. او الگوی اصلی نقش سوزانا بود؛ زنی مستقل الفکر که نویسنده محبوبش جورج سند بود. سوزانا تأثیر خود را بر برداشت ایبسن از قهرمانان زن با اراده‌ای مثل هیوردیس در وایکینگ‌های هلگلاند (۱۸۵۸)، سوانهیلد در کمدی عشق (۱۸۶۲) و نورای خانه عروسک بر جا گذاشت.

ولی شاید مسأله مهم‌تر در تأثیرگذاری بر نگرش ایبسن به زنان، کامیلا کولت بود که معمولاً نخستین و مهم‌ترین فمینیست نروژی دانسته می‌شود. رمان واقع‌گرایانه‌ای او، «دختران بخشدار» (۵-۱۸۵۴) که به نهادهای ازدواج، به خاطر بی‌توجهی‌شان به احساسات زنان و به همراهش نابودی عشق، حمله می‌کرد بر کمدی عشق تأثیر گذاشته است. طی دهه هفتاد [قرن نوزدهم] ایبسن مباحثاتی با کولت داشت در مورد مسایلی نظیر ازدواج و نقش زن در ازدواج. احترام بسیاری که ایبسن برای او قائل بود در نامه‌ای که به مناسبت هفتادمین سالگرد تولد کولت در ۱۸۸۳ نوشته مشخص است؛ در آن نامه ایبسن پیشگویی می‌کند که نروژ آینده رد "آثار پیش‌رو و روشنفکرانه" کولت را بر خود خواهد داشت و سپس در مورد تأثیر عمیق آثار او بر نوشته‌های خودش می‌گوید.

تأثیر ایبسن بر فمینیسم

هیچ بحثی در مورد مسأله ایبسن و فمینیسم، بدون پرداختن به دریافت او از این نکته، کامل نخواهد بود. فارغ از این که کسی بخواهد آثار او را به عنوان یک فمینیست بررسی کند یا نه، شکی نیست که بخش اعظم آثارش ـ مهم‌تر از همه خانه عروسک - با استقبال پرشور متفکران فمینیست نروژ و سراسر اروپا مواجه شد. نورا با بستن در بر روی شوهر و فرزندانش، راهی بر جنبش زنان در ابتدای قرن گشود. فقط به چند مورد از تأثیرهای این نمایشنامه اشاره می‌کنیم؛ جینا کروگ، فمینیست مهم نروژی دهه هشتاد قرن نوزدهم و اولین سردبیر مجله فمینیستی "نیلانده"، این نمایش و تأثیرات اصلاحی آن را معجزه دانست. آمالی اسکرام سرشناس‌ترین نویسنده ناتورالیست نروژ و نخستین نویسنده نروژی که به اصلاح مسائل جنسی زنان پرداخت، این نمایش را چه به لحاظ دراماتیک و چه روانشناختی تحسین کرد و آن را هشداری دانست در مورد آنچه اتفاق خواهد افتاد اگر کل زنان علیه بی‌عدالتی اعمال شده بر آن‌ها به پا خیزند. چنین نظرهایی منحصر به زنان نیست، چنان که کشیش م. ج. فاردن در ۱۸۸۴ به گروه عبادت کنندگان هشدار داد:

همان طور که در صحنه پایانی، نورا آزاد و رها از هر بند، زمینی و آسمانی، بی‌هیچ تعهدی به مردی که با او پیمان بسته یا فرزندانی که به این جهان آورده‌شان، ظاهر می‌شود - آری، این گونه خواهد بود همسر در ازدواج مدرن، همه‌شان.... . زن بی‌قید و بند در درگاه ایستاده

و با چمدانی در دست آماده جدایی است. چمدان - و نه همچون گذشته، حلقه ازدواج - نماد نقش او در ازدواج است.

انتقاد استریندبرگ از ایبسن، بعد از انتشار خانه عروسک، گرچه در لحن متفاوت بود ولی ذاتاً در ارزیابی مشابه بود؛ "زن روشنفکر ماب مشهور نروژی، حامی جنون برابری". خانه عروسک تأثیر به سزایی بر بهبود وضعیت زنان در اسکاندیناوی داشت که توسط کسانی همچون آنا آگرهولت در کتاب تاریخ جنبش زنان نروژ (۱۹۳۷) به رشته تحریر درآمده است.

فمینیسم در آثار ایبسن

مقوله فمینیسم را در نمایشنامه‌های مهم منثور ایبسن، با در نظر گرفتن چهار مسأله فرعی، بررسی خواهم کرد: به طور خلاصه، معیار مضاعف، ازدواج، و به شکلی مبسوط‌تر، زن رهایی یافته و مادرانگی. این بدان معناست که اعتقاد به تفاوت شخصیت و رفتار مذکر و مؤنث، دائماً در دهان شخصیت‌های کوته‌بین، کسالت‌آور، ریاکار، یا همدلی ناانگیز گذاشته می‌شود. از نمونه‌های آن رورلوند، مدیر مدرسه زاهد مآب و کلیشه‌ای نمایشنامه «ارکان جامعه» قطعاتی از کتاب «زنان در خدمت جامعه»، را برای گروهی از زنان شهر ملقب به «اجتماع بزهکاران اخلاقی» می‌خواند و می‌کوشد تعهد آنان به خلوص خانواده و اجتماع را تقویت کند. ارزشی که در کنار دروغ‌ها، تزویرها و خودخواهی‌هایی که این جامعه بر آن بنا شده به مضحکه بدل می‌شود.

به همین طریق، کارستن برینک نخستین بانی این فریبکاری، معتقد است که «زنان اینجا راغب‌اند حالتی متواضعانه داشته باشند» و یا «مردم نباید در وهله اول به فکر خود باشند، حداقل زنان نباید این طور باشند». به همین ترتیب، توروالدهلمر خانه عروسک که دغدغه اصلی‌اش، بدون توجه به هزینه روانی‌اش، حفظ ظاهر است، در مورد ناتوانی و کودک‌سانی زنان در مقابل قدرت و تدبیر مردان داد سخن می‌دهد.

نمونه کامل این نگرش را می‌توان در اشباح (۱۸۸۱) یافت که کشیش ماندرس مستخدم پیشین آلدینگ، یوهانا، را به عنوان زنی سقوط کرده به باد انتقاد می‌گیرد ولی در مورد سقوط شوهر مرحوم خانم آلوینگ، شخصیت خانم آلوینگ را استهزا می‌کند. در نمونه‌ای دیگر، او زندگی مشترک بدون ازدواج و یا عشق آزاد را خطرناک می‌داند. از آن جا که این دیدگاه از زبان مردی گفته می‌شود که از هر نشانه‌ای از آزاد فکری می‌هراسد و پایبندی تزلزل ناپذیرش به اصول باعث شده تا خانم آلوینگ را به پیش شوهر فاسدش برگردانده و زندگی‌اش خراب شود. دشوار نیست دیدگاه ایبسن را نسبت به این افکار حدس بزنیم. با توجه به وجود شخصیت‌هایی این چنین، شگفت‌آور نیست که در دوازده نمایشنامه اصلی منشور او فقط یک تصویر مبسوط از ازدواج نسبتاً سالم وجود دارد که در خانواده استوکمان «دشمن مردم» (۱۸۸۲) است و حتی این تصویر هم خانم استوکمان عمل‌گرا را نسبت به آرمان‌گرایی شوهرش مردد نشان می‌دهد.

با ترسیم حساسیت ایبسن به مسائل فمینیستی، مشخص شد که چندان شگفت‌انگیز نیست که او همیشه برای خلق شخصیت‌های زن ستوده شده است. ارزیابی جیمز جویس از سال ۱۹۰۰ گویاست: "دانش ایبسن در مورد انسانیت در هیچ جا به اندازه تصویرش از زنان مشهود نیست. او با درون‌نگری دردآور خود ما را به وجود می‌آورد، به نظر می‌رسد او زنان را بهتر از خودشان می‌شناسد. در واقع، اگر بتوان کسی را مردی نیرومند دانست حتماً در ذات‌اش تلفیق زنانه وجود دارد. " اگر چه اغلب پرو تاگونیست‌های ایبسن مذکرند، بعضی از به یادماندنی‌ترین و مشهورترین شخصیت‌هایش، مثل نورا هلمر، هلن آلوینگ، ربه‌کاوست و هدا گابلر، زن‌اند؛ الیزابت رابینز از زبان همه بازیگران زن آغاز قرن می‌گوید: "هیچ نمایشنامه‌نویسی به اندازه‌ی ایبسن برای زنان بازیگر مهم نبوده است. » قدرت نقش‌های مؤنث او هنوز هم در زمان ما بازیگران طراز اول را به خود جلب می‌کند. تجلی این مسأله در ادای احترام جولی هریس، جین فوندا، لیو اولمان، گلندا جکسن، سوزانا یورک و دیگران به ایبسن است.

از چهار مسأله فرعی فوق الذکر در مورد فمینیسم، شخصیت‌های مؤنث در دو مورد دوم برجسته‌اند؛ زن رهایی یافته و مادرانگی. این دو مسأله در ترسیم رابطه ایبسن و فمینیسم نقشی مرکزی دارند. در مسأله اول، ایبسن به خاطر خلق زن رهایی یافته در پرده آخر خانه عروسک، مورد ارزیابی قرار گرفته است. ولی از آن جایی که خودشناسی نورا در اواخر نمایشنامه رخ می‌دهد، در این جا من به

چهار چهره دیگر که می‌توان تا حدود زیادی زن رهایی یافته دانستنشان می‌پردازم: لونا هسل در ارکان جامعه، پترا استوکمان در دشمن مردم، ربه کاوست در رسمرس هولم (۱۸۸۶)، و هیلده و انگل در استاد بنا (۱۸۹۲).

این شخصیت‌ها به خاطر طرد تقسیم خشک معیار سنتی رفتار زنانه و مردانه، متمایز شده‌اند؛ به خاطر بی‌اعتنایی‌شان به عقاید عمومی و به خاطر رها بودنشان از تزویری که اغلب اوقات بر وضعیت جاری حاکم است. وضعیت رهایی‌شان در ظاهر، زبان و رفتارشان متجلی است. در پرده نخست ارکان جامعه از حرف‌های خاله زنکی زنان شهر در می‌یابیم که لونا هسل، خواهر ناتنی بتی، همسر برینک، پیش از عزیمت به آمریکا پیش برادر کوچکترش یوهان، با کوتاه کردن مو و پوشیدن چکمه مردانه، به شهر بی‌احترامی کرده و حالا هم بعد از بازگشت از امریکا به خاطر این که کیف بزرگی بر دوش می‌اندازد که از دسته‌ی چترش آویزان است و برای اهالی مبهوت شهر دست تکان می‌دهد، او را عضو سیرک می‌پندارند. به همین ترتیب، وقتی هیلده وانگل با لباس پیاده‌روی و دامن کوتاه، به همراه کوله‌پشتی، عصای کوهنوردی، خونسرد و اندکی آفتاب سوخته وارد دفتر هالوارد سولنس می‌شود بی‌تفاوتی‌اش نسبت به معیارهای سنتی لباس و زیبایی زنانه را به رخ می‌کشد. نامتعارف بودن این دو شخصیت در گفتارشان نیز متجلی است؛ گفتاری به زبان محاوره، که برای زنان جوان طبقه متوسط نامناسب دانسته می‌شده، و در نظر دیگران به زبان دشنام

نزدیک است لوتا پسر جوان برینک را این گونه تشویق می‌کند که "دستتو بده ببینم رفیق!"، برای یوهان تعریف می‌کند که "مثل یه خوک کثیف" اروپا را در می‌نوردید، و وقتی با آشنایی قدیمی سلام و احوالپرسی می‌کند می‌گوید: "خدا لعنتم کند اگر این خانم رومل نباشد"؛ نیز چنین است وقتی هیلده راحت و بی‌قید در مورد لباس کثیف‌اش برای سولنس تعریف می‌کند.

رفتار پرخاشگرانه و رُک این شخصیت‌های مؤنث توسط عدم توجه‌شان به آن چه مردم می‌پندارند، شکل گرفته است. در نمایشنامه « ارکان جامعه» زنان شهر افشا می‌کنند که لونا، پیش از سفر به آمریکا، وقتی برینک خبر نامزدی‌اش با بتی را اعلام می‌کند، به او سیلی می‌زند؛ زنان شهر گزارش می‌دهند که رفتار بی‌شرمانه او در خارج هم ادامه پیدا می‌کند و دربار در قبال پول آواز می‌خواند، سخنرانی‌های عمومی می‌کند، و کتابی "کاملاً شرم‌آور" منتشر می‌کند. بعد از بازگشت به کشور، او همگان را با شستن صورتش با تلمبه آب وسط بازار، مبهوت می‌کند. ربه‌کاوست با مجرد ماندن و زندگی کردن با روزمر، که همسرش بیتا مرده، به افکار عمومی بی‌اعتنایی می‌کند؛ آن چنان که ربه‌کا به روزمر می‌گوید "اه، چرا باید نگران باشیم که دیگران چه فکری می‌کنند؟" ما می‌دونیم، من و تو، که هیچ دلیلی برای احساس گناه وجود ندارد". افزون بر این، به نظر می‌رسد بر خلاف زن سنتی آن روزگار، ربه‌کا فاقد امیال مادرانه است و به خدمتکار می‌گوید که بهتر است روزمره فرزند نداشته باشد چون کسی نیست

که بتواند با "گریه بچه‌ها" سر کند. به همین ترتیب، هیلده وانگل جوان در «بانوی دریاچه» وقتی پدرش می‌گوید وقت ازدواج او رسیده، دودل می‌شود و همچون دختری تخس و از خود راضی ترسیم می‌شود که می‌خواهد "بچه‌ای بد" باقی بماند. وقتی خانم سولنس به هیلده مسن استاد بنا در مورد آدم‌هایی که ممکن است هنگام رفتن‌اش به شهر با این لباس‌های غیر عادی به او زل بزنند هشدار می‌دهد، هیلده پاسخ می‌دهد که چنین چیزی با نمک خواهد بود.

رفتار دیگری که نشانگر شخصیت رهایی یافته این زنان است سطح بالای تحصیلات آنان است. این مسأله که لونا کتاب نوشته به اندازه‌ای کافی گویاست؛ پترا استوکمان معلم، تمام وقتی که بر صحنه ظاهر می‌شود انبوهی از کتاب تمرین زیربغل دارد که این بیانگر علاقه ناب او به کارش است. ربه‌کا، که در منزل تحت آموزش پدرش دکتر وست بوده، برای همگام بودن با پیشرفت‌های جدید، روزنامه‌های رادیکال می‌خواند و با روزمر تبادل کتاب و عقیده می‌کند. جالب اینکه، اوست که در تلاش برای حمایت از اولریک برندل، نویسنده فقرزده انقلابی، پیش قدم می‌شود و از پتر مورتنسگارد، روزنامه‌نگار تندرو، می‌خواهد که به اولریک کمک کند. شخصیت ربه‌کا وست که متأثر از ماگدالن توره‌سن، مادر زن ناتنی‌اش، است مورد استقبال فمینیست‌ها قرار گرفت. جینا کروگ در نمایشنامه رسمرس هلم "انجیل آینده" را می‌بیند: "اعتقاد ایبسن به زنان، به زنان کشورش،

هیچگاه این چنین غرورآمیز بیان نشده است. "

بررسی جنبه های فمینیستی خانه عروسک

«تا وقتی که مرگ ما را جدا کند. » چه عالی. اما همیشه اینطور نیست. همه جا یکسان بنظر می‌آید، طلاق در جامعه بیداد می‌کند و به شدت در سرتاسر جهان پذیرفته شده است. این روزها به سادگی از کنار از هم گسیختگی خانوادگی عبور می‌شود و پیوندهای ارزشمند زناشویی به عهدی برای شکستن تبدیل شده‌اند تا جایی که در زمان دنیای گمشده، طلاق به همراه ماشین اسپرت و پول به عنوان مظاهر موفقیت توصیف شده‌اند، نه شکست.

نمایشنامه نروژی خانه عروسک اثر هنریک ایبسن، نمونه برجسته‌ای است از یک رابطه که با موفقیت همراه نبوده ازدواج تروالدو نوراهلو مشکلات زیادی داشت و محکوم به فنا شده چرا که زن و شوهر نتوانستند با اصول لازمه برای یک ازدواج موفق همخوانی پیدا کنند. برای زنده نگه داشتن و رشد دادن یک پیوند بایستی چهار مشخصه بدرستی مراعات شود: عشق. ارتباط، اعتماد و وفاداری و پایداری.

با تلفیق این چهار خصوصیت هر ازدواجی به بار خواهد نشست.

یک رابطه، بدون عشق، حتی ممکن است شروع هم نشود. دو نفر همدیگر را می‌بینند، یک دوستی شکل می‌گیرد و طولی نمی‌کشد که یک داستان عاشقانه جوانه می‌زند. با وجود این که اساس رابطه نو را وتروالد حول عشق شکل گرفت، ولی توازن لازمه کسب نشد. تروالد

واقعاً عاشق نورا نبود برای او نورا بچه دیگری بود برای مراقبت، تروالد می‌گوید: «من نمی‌خواستم که تر متفاوت از آن چیزی که هستی باشی ـ تنها پرنده کوچک خوش آواز من. ولی حالا که فکر می‌کنم، می‌بینم امروز جوری رفتار می‌کنی گویی مرتکب خطایی شده یا کاسه‌ای زیر نیم کاسه‌ات است.

تروالد همسرش را با احترام و حساسیتی که یک مرد بایستی داشته باشد، دوست نداشت و او را به نامهای «چکاوک»، «سنجاب» و «ولخرج» صدا می‌زد.

جایی که تروالد کمبود عشقش به نورا را به طور کامل نشان می‌داد، در روش اداره خانه‌اش بود تردالد صاحب خانه‌ای بود که عقیده داشت بایستی خانه عروسکی کامل باشد. این خانه عروسک ابتدا توسط پدر مستبد نورا اداره می‌شد و زمانی که نورا ازدواج کرد، سندو قباله این خانه بتر والد تحویل داده شد. تروالد بخوبی نورا را به بازی گرفته بود بچه‌ها هم طبق خواسته‌های تروالدو از طریق نورا اطمینان یافته بودند که تروالد هرگز کنترل خودش را به خانه عروسکی تصنعی خود از دست نخواهد داد. این فقدان عشق و رفتار تحکم آمیز سرانجام ازدواج آنها را به تباهی کشاند. در این نمایش نورا تنها کسی بود که عشق واقعی را به نمایش گذاشت.

به منظور مقابله با تمام نابرابریهای که زنان در قرن نوزدهم با آن مواجه بوده‌اند، نورا در مقابل شوهرش قرار گرفت. او امضاء پدرش را جعل کرد و مبلغ بسیار زیادی پول قرض گرفت و سپس بازپرداخت

آنها را آغاز کرد، در حالی که تروالد چیزی در مورد آنها نمی‌دانست. او نپذیرفت که یک عروسک باشد و شروع کرد به تغییر شخصیت دادن از چکاوک کوچک تروالد به نورا، زن باهوش و قوی. بدین ترتیب موازنه عشقی که بین زن و مرد در هر ازدواجی نیاز است حاصل نشد. این وضعیت نامتعادل قطعاً به رابطه نورا و تروالد لطمه می‌زد ولی این تنها عاملی نبود که در شکست ازدواجشان دخالت داشت.

دو معشوق در یک رابطه بایستی باهم مراوده داشته باشند. زن قبل از اینکه اسکناسها را خرج کند بایستی شوهرش را از وضعیت مالی آگاه کند به همین ترتیب مرد نیز قبل از اینکه با دوستانش برای تفریح به کازینو برود بایستی به همسرش اطلاع دهد. اگر نورا تروالد را از نقشه قرض گرفتنش مطلع می‌کرد این احتمال وجود داشت که چنین کشمکش رخ نمی‌داد. ولی این احتمال واقعی نیست. تروالد بعنوان مردی سختگیر در مسائل مالی هرگز نتوانست کمک یکی از عروسکهای کودنش را قبول کند. این دو نفر (نورا و تروالد) به اندازه کافی باهم صحبت نمی‌کردند، به طوری که نورا می‌گوید: «هشت ساله که ما باهم هستیم. فکر نمی‌کنی که این اولین بار، که ما دو نفر یعنی من و تو، بعنوان زن و شوهر یه صحبت جدی باهم داشتیم؟» جواب منفی بود همانطور که این نقل قول نشان می‌دهد ارتباط کلامی در تمام زندگی آنها بسیار ناچیز بود.

در جای جای این نمایش طعنه و کنایه تبدیل به چکشی می‌شود

که بر سر بیننده یا خواننده کوبیده می‌شود و به او یادآوری می‌کند که نیرنگ و دسیسه با هر اتفاقی که می‌افتد پررنگ تر می‌شود. مثل روز روشن است که وقتی اسرار نورا فاش شود اتفاقات بدی در شرف وقوع باشد. کاملاً روشن است که بدون یک جریان ارتباطی پایدار یک ازدواج نمی‌تواند امیدی به زیست رو به پیشرفت داشته باشد. مشکل دیگری که در مورد ارتباط آنها وجود داشت این بود که هیچ کدام از دو زوج نتوانست بدرستی به دیگری اعتماد کند. بدون اعتماد ازدواج غیر ممکن می‌شود. بدون صداقت و وفاداری اعتماد بدست نمی‌آید. دو نفر نمی‌توانند بدون داشتن اعتماد به همدیگر، باهم زندگی کنند. اگر یکی از زوجین احساس کند که یک نفر بایستی همواره دیگری را کنترل کند، آن ازدواج شکست خواهد خورد. تروالد تقریباً نسبت به نور بی اعتماد بود. در اولین قدم مرتباً او را به خاطر نحوه پول خرج کردنش سرکوفت می‌زد. » عاقلانه بود که پولی را که بهت می‌دم نگه می‌داشتی و چیزی رو که واقعاً نیاز داشتی می‌خریدی. ولی اگر برای خرید همه جور وسایل بی‌مصرف خرج بشه در اونصورت من بایستی فقط خرج کنم. » اگر مردی همسر خودش را بدین شکل بازخواست کند هر نوع رابطه‌ای از ابتدا محکوم به فناست.

اگر نورا واقعاً ولخرج بود، عدم اعتماد تروالد به او می‌توانست موجه باشد. در این مواقع زن می‌بایست آن اعتماد را در شوهر خود ایجاد کند، مرد هم بایستی همان کار را در شرایط مشابه انجام دهد. برای رسیدن به این اعتماد، هر شخص بایستی همواره صادق و وفادار

بماند. اعتماد از طریق صداقت بین زن و شوهر دست یافتنی است، البته در صورتی که هر کدام نسبت به عمل خود مسئول باشند. با میزان اعتمادی که نورا و تروالد نسبت به همدیگر داشتند هیچ ازدواجی امکانپذیر نخواهد بود. ولی حتی اگر این قضیه حل شود بازهم این عوامل نمی‌توانند به تنهایی یک زوج را کاملاً واحد نگه دارند.

زندگی جاده‌ای ناهموار و بی‌رحم است و برای پیمودن پیچهای خطرناک آن زن و شوهر بایستی در گرفتاریها استقامت داشته باشند. ممکن است که یک زوج عهد و پیمان قوی داشته باشند ولی این احتمال هم وجود دارد که این عهد و پیمان در گرفتاریها یا دشواریها فراموش شود و تمامی آن مشکلات بر ارتباط قوی که دارند سایه بیفکند. اگر دو نفر نتوانند باهم کنار بیایند تنها جنگ و جدل است که می‌تواند آندو را از هم جدا کند. در این مواقع رفتاری که باید اتخاذ شود این است که شخص به راحتی بگوید که من از دست تو ناراحتم ولی تو را می‌بخشم. وقایع و پیشامدهای سخت در زندگی اجتناب ناپذیرند و شکست ناپذیر هم نیستند. تروالدو نورا پشتکار و استقامت نداشتند، تروالد تمام تصمیمات را به تنهایی می‌گرفت و مشکلات نورا هم خودش حل می‌کرد. تروالد خودپسندانه عمل می‌کرد و تقریباً مرد مستبدی بود که اجازه فکر کردن و عمل کردن را به نورا نمی‌داد. به خاطر فقدان عشق و اعتماد تروالد و کنترل بیش از حد، نورا به این نتیجه رسید که تنها پایداری و استقامت است که در مقابله با بیشتر

مشکلات نتیجه خواهد داد. پایداری و استقامت تنها در صورتی ایده خوبی است که سه شرط دیگر برقرار باشد. چرا که در غیر اینصورت تنها مشکلات بیشتری وجود خواهند آمد.

ازدواج نورا و تروالد شکست خورد چرا که آنها فاقد تمام آن چهار شرط ازدواج موفق بودند همچنین ازدواج آنها به خاطر کنترل تحکم آمیز تروالد بر خانواده‌اش با شکست مواجه شد. قبل از اینکه نورا همه چیز را رها کند به تروالد گفت « من اینجا زن عروسکی تو بودم، همانطور که در خانه پدرم دختر عروسکی او بودم. بچه‌ها هم به نوبه خودشان عروسکهای من بودند، ازدواج ما این چنین بود. برای تضمین یک زندگی شاد و موفق، باید هر خانه عروسکی روی زمین آتش بگیرد و بایستی مایع سبکتری، سوختی باشد که نامهای عشق، اعتماد، رابطه و پایداری را در بر می‌گیرد. زمانی که مه غلیظ صاف و زلال می‌شود می‌توان از عهد و پیمان دلچسب ازدواج در کاملترین حد آن و تا «زمانی که مرگ ما را از هم جدا کند» لذت برد.

شناخت ایبسن از انسان در هیچ زمینه‌ای آشکارتر از توصیف او از زنان نیست. ایبسن در «نوشته‌هایی برای جامعه امروزین» شرح می‌دهد که: در زندگی واقعی زن با قانون مردانه مورد قضاوت قرار می‌گیرد گویی که او اصلاً یک زن نبوده بلکه مرد بوده ـ یک زن در جامعه امروزین نمی‌تواند خودش باشد. با توجه به تأکید ایبسن بر این موضوع که «من عضو اتحادیه حقوق زنان نیستم»، این نظرات اندیشمندانه تحسین‌های بیشتری را از سوی فمینیستها هنگام تغییر قرن

به خود جذب کرد.

حوزه‌ای که ایبسن در آن مستقیماً با فمینیستها همراهی می‌کرد، هنوز هم مورد بحث است. ولی زمانی که توصیف او از زنان را در نظر بگیریم این طرز فکر تا حد زیادی نامربوط می‌باشد. جالبتر اینکه ایبسن درک روشنی نسبت به سرشت زنان داشت که متأثر از جامعه امروزین بود، این مسئله منتج شد به خلق نقشهای مهمی همچون نورا هلم و هداگابلر که خط شخصیتی شان بگونه‌ای است که تنها در جهت سرگرم کنندگی نمایشنامه نیستند، بلکه پرداخت خوبی هم به همراه داشته‌اند. تصویر بی‌طرفانه و قانع کننده و ایبسن از روابط زناشویی نبایستی نادیده گرفته شود، بخصوص تأکید او بر نحوه رفتار شوهر ویکتوریا باوی مؤید همین نکته است.

تحمیل هنجارهای اجتماعی بر این زوج و نیز گرفتاری آنان در بند تقدیر اجتماع در نمایشنامه خانه عروسک توسط ایبسن کشف و تحلیل شده است. بخشی از این گره کور در تصمیمات مطلق گرایانه توروالد بر اساس قوانین حقوقی حاکم نهفته است. دیوید توماس تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید:

«توروالد بی‌آن بیندیشد، نقش شوهری مستبد را ایفا می‌کند که در جامعه آن زمان واحد مزایای برتری جویانه در مقایسه با همسرش است. » ایبسن این دیدگاه جامعه شناختی را با خلق نگاه مغرورانه و به ظاهر بزرگ منشانه تووروولد نسبت به نورا به تصویر می‌کشد. این تصویر سازی گهگاه جلوه‌ای کمیک می‌یابد.

او از توصیف همسر خود به کودک ابله لذت می‌برد و با گفتن این جمله «تو و نظرات احمقانه تو» و همچنین غرولند کردن و تأکید مسئله که «او فقط یک زن است» او را کفری می‌کرد. زمانی که نورا نسبت به موضوعات مطرح شده توسط دکتر رنک در ارتباط با سلامتی، علاقه نشان می‌دهد، تروالد فریاد می‌زند «نورای کوچک ما را ببینید که در مورد آزمایشات پزشکی نظر می‌دهد» او بی‌شباهت به پدری که از ابراز علاقه دخترش نسبت به موضوعی که هیچ اطلاعی در مورد آن ندارد لذت می‌برد،نیست. این گونه توصیفهای تروالد موضع قدرت او را بالا می‌برد و این رضایتمندی را به او می‌دهد که همسرش به همان اندازه که می‌بایست، ناآگاه است.

در سرتاسر نمایش ملاحظه می‌شود که تروالد ناآگاهانه خودش را با درک ناصحیح از رفتارهای نورا فریب می‌دهد. او بی‌شک از گرفتاری و دیگری مخفیانه نورا با کراگ استاد بی زار است و به او یادآوری می‌کند که «پرندگان خوش آواز کوچک با منقار کوچک خود شیطنت نمی‌کنند. » شاید این زبان کنایه‌ای به همان اندازه که به نفع تروالد باشد، به نفع نورا هم باشد.

تروالد در تشریح مستقیم نیرنگ‌های محتمل از سوی اطرافیان و تحت قوانین اجتماعی مردد است و سعی در جداسازی دنیای کودکانه نورا از جامعه هیولاوار دارد. او تحت سیطره خشم و بیم، قادر نیست وضعیت موجود را آن طور که باید توصیف کند، اما به محض این که متوجه نجاتش می‌شود، سعی می‌کند از نورای کوچولوی بی‌نوا

دلجویی کند. توروالد می‌خواهد موقعیت پیشین را بازسازی کند اما هنوز حس و حال مردانه خویش را حفظ کرده است. ایبسن در اینجا به اعماق شخصیت توروالد سرک می‌کشد و زندگی مردی خودخواه با تمام ابعاد انسانی را متصور می‌شود.

تروالد آشکارا نگران بازگشت به وضعیت قبلی است که در آن وضعیت همسرش نورا دُردانه او بود. حالتی حق به جانب به خود می‌گیرد و می‌گوید «من نمی‌توانستم مرد شایسته‌ای باشم در حالی که همسری داشتم که کاملاً درمانده نبود. » در اینجا ایبسن برای تماشاچیان تروالد این آرمان مهم را به یاد می‌آورد:

«دوام شور و اشتیاق یک مرد شایسته. »

ایبسن از طریق یورگن تسمان، شوهری را به تصویر می‌کشد که کمتر تسلیم ازدواجهای رایج جامعه می‌شود ولی با این وجود مردی است است که همواره همسر خود را به داشتن رفتاری مناسبتر تشویق می‌کند. حتی الیزابت هارد و یک معتقد است که «شوهر هدا بیشتر از آن چیزی است که زنی مثل او لیاقتش را دارد. » و این عین حقیقت است که او شیفته کلفت قرون وسطایی» شده است. شاید او ناخودآگاه سعی می‌کند تا فقدان فرمانبری را در زنی که از «موی استرقدوسی و جام گل خشک» متنفر است جبران کند.

واضح تر اینکه یرگن علاقه دارد که دائماً موافقت و توجه هدا را جلب نماید و تشویق کند، تنها در چند سطر، سه بار این جمله تکرار می‌شود» اون مسئله رو به خاطر داشته باش، هدا». و جواب بدون فکر

و تکراری هدا «بله دارم» به این التماسها فکر می‌کنم «به وضوح بی‌علاقگی او را نشان می‌دهد و یورگن بیچاره هنوز از بدست آوردن عشق و علاقه همسر خود منصرف نشده است. به همین ترتیب، اشاره‌های یورگن به بارداری هدا تقریباً تلاشهای بیهوده‌ای برای ترغیب ارتباط و گفتگو بین افراد خوانواده هستند. «آیا او در حال شکوفا شدن نیست». یرکن این سئوال را به طرز معنی داری از برک می‌پرسد و سعی می‌کند که صدا را به همان اندازه سالم و تندرست توصیف کند که از یک مادر انتظار می‌رود. این موضوع این گفته تروالد را به یاد خانم لینر می‌آورد که نورا بر سر بچه‌ها فریاد می‌زند و با نارضایتی کامل عنوان می‌کند که «خانه برای هر کسی غیر مادران غیر قابل تحمل شده است». گویی، یورگن از اینکه همسرش با غریزه مادرانه‌اش سرگرم باشد لذت می‌برد، چون از نظر جامعه این مسئله تصویر کاملی از حیاتی‌ترین خصلت یک زن خوب است.

شناخت ایبسن از تیپ‌های متفاوت زنان در شخصیتهای زنانه خلق شده توسط وی کاملاً مشهود است. گرایشهای مختلف به بارداری و مادری در وضعیتهای گونانون. هنگامی که نورا بچه‌هایش را صدا می‌زند. از آنها همچون «کوچولوهای شیرین»، «عزیزکان شیرین من» و «عروسکهای زیبای کوچک من» یاد می‌کند. در واقع اعتراف می‌کند هنگامی که احساس مادرانه ندارد، بچه‌های خود را اصولاً عروسکهایی برای بازی کردن و خودنمایی می‌بیند. تصمیم نهایی او این مسئله که در ایبسن این پایان را « بی‌عدالتی وحشیانه» نامید، نشان می‌دهد که او

نورا را برای به تصویر کشیدن زنی که کاملاً وقف خانواده نشده است در نظر گرفته بود. او می‌دانست که تمام زنان در این بدتریها شریک نیستند و می‌خواست جامعه را نسبت به این مسئله آگاه کند.

حساسیت ایبسن نسبت به روند فکری زمان از طریق مقایسه طرز فکر هدا، دوشیزه تسمان و تناالوستد نسبت به مسئله بارداری شکل گرفته است. عمه پیریورگن که زندگی خود را وقف او نموده است، به دفعات می‌پرسد «آیا این تنها تفریحی است که من در این دنیا دارم، اینکه به تو پسر عزیزم در طی مسیر زندگیت کمک کنم؟ » غریزه مادرانه او هیچگاه مورد سؤال واقع نمی‌شود، از لحظه‌ای که مشتاقانه یورگن را نسبت به بارداری آماده می‌کند، بدنبال هرگونه خبر امیدوارکننده‌ای است. اما در مورد تئا، بی‌فرزندی او را مجبور کرده تا به دستنوشته‌های لوبورگ پناه ببرد: ایبسن استادانه نشان می‌دهد که بعضی از زنان همواره به چیزی برای پروراندن (بزرگ کردن) نیاز خواهند داشت. واکنش تئا به میزان تخریب نوشته‌های لوبورگ قابل توجه می‌باشد به طوری که فریاد می‌زند و می‌گوید «برای مابقی زندگیم مثل این خواهد بود که تو بچه کوچک مرا کشته باشی»

این عکس العمل شدید به تخریب چیزی که وجود ندارد، بازهم عملاً با بی‌تفاوتی هدا نسبت به بارداری مقایسه می‌شود. به نظر می‌آید که او تقریباً از این مسئله که از دوشیزه تسمان خواهش کند که «منو» به حل خودم رها کن» بیزار است. واکنش او نسبت به اشارات لبریک به میلی نسبت به کشش درونی که بیشتر زنان دارا می‌باشند رفتار

وقیحانه مشابهی است: «او می‌گم ساکت شو». شاید هدا تصور می‌کند که از این نظر شبیه «بیشتر زنان دیگر» نیست و در چنین لحظاتی ناکامی خودش را با متفاوت بودن از دیگران و درک نشدن نشان می‌دهد. هدا قطعاً یکی از پیچیده‌ترین شخصیتهای زنانه ایبسن می‌باشد. کاملاً مشخص است که او تشنه قدرت است به طوری که از تسمان می‌خواهد که وارد سیاست شود و به سادگی می‌گوید «برای اینکه خسته و کسل هستم»، شور و اشتیاق وافر او نسبت به دنیایی که «از یک دختر تصور نمی‌شه چیزی در مورد اون بدونه» علاقه او به صرف وقت با لوبورگ را نشان می‌دهد. عشق و علاقه او به اسلحه یقیناً نشانگر میل اوست نسبت به اینکه قسمتی از دنیای مردان باشد دنیایی که دسترسی کمی به آن دارد این مسئله که بر یک مجبور است در یک لحظه «اسلحه را به آرامی از دست او بگیرد»، مقاومت او را نسبت به کنار گذاشتن این شیوه کناره‌گیری از زندگی این جهانی او را (که همیشگی هم هست) نشان می‌دهد. او اعتماد به نفس ندارد و نمی‌تواند پرخاشگریش به دوشیزه تسمان را توجیه کند. » این حالتها کاملاً ناگهانی به سراغم می‌آیند و من نمی‌توانم مقاومتی از خودم در مقابلشان نشان بدهم، خودم هم نمی‌دانم که چه طور توضیح بدهم» این سردرگمی باعث می‌شود که بی‌رحمیش کمتر شود، بداخلاقیش را توجیه می‌کند و از او شخصیت دلسوزتری می‌سازد. ایبسن با این نمایش درکی از جریان فکر می‌کرد ورای اعمال زنان است را نشان می‌دهد؛ اگر چه رفتار هداتند است ولی ابداً بی‌رحم و خشن نیست.

شخصیت عمیق نورا آخرین مثال از درک ایبسن از اجزاء کمتر آشکار شد، شخصیت زنان می‌باشد. قدرت فریبکارانه او ستودنی است. او تصمیم می‌گیرد تا نقشش را به عنوان همسر عروسکی کند ذهن تروالد برای رسیدن به هدف تعیین شده ایفا کند. برای مثال سعی کند تا «پول را در کاغذ طلایی زیبایی بپیچد» به خوبی می‌داند که چگونه نظراتش را برای تروالد که سریعاً با دادن پول موافقت می‌کند قابل قبول‌تر کند. ایبسن واقعاً ناظر تیزبین برای شرم و حیای زنان می‌باشد بطوری که این مسئله در کارگردانی در کارگردانی صحنه‌ای که در آن نورا بدون اینکه به تروالد نگاه کند با دکمه‌های روپوشش بازی می‌کند آشکار است، بنظر می‌رسد که ایبسن از هر دو سوی طبیعت افسونگر زنان آگاه است. یکی از موفقیتهای چشمگیر نورا تهیه پول برای درمان شوهرش می‌باشد، ایبسن او را علی رغم ظاهر کند ذهنش، شیرزنی تصویر می‌کند که شجاعانه ابتکار عمل را بدست می‌گیرد.

جمله«اعتقاد دارم که قبل از هر چیز یک انسانم» قطعاً با معنی‌ترین خط داستانی می‌باشد. این مسئله نه تنها نشان دهنده دید باز و قابل تحسین ایبسن می‌باشد بلکه درک عمیق او را از زنان و این خواسته آنها را می‌خواهند چیزی فراتر از نیصه یک ازدواج دیده شوند نشان می‌دهد. ایبسن درک و دریافت خودش را کاملاً قانع کننده و دلچسب از طریق به تصویر کشیدن شخصیتهای مردانه‌اش بخصوص تروالد و یورگن به عنوان مقلدان کندذهنی که نمی‌توانند پتانسیلهای زنان را

درک کنند، نشان می‌دهد.

«خانه عروسک» نمایش بیداری تدریجی نورا هلمر و گریز ناگزیر او از حیات حرفه خانوادگی است.

نورا در تمام زندگیش یا تحت فرمان پدرش بوده تا تحت فرمان شوهرش،لذا زمانی که ازدواجش مورد بررسی قرار می‌گیرد بایستی تمام باورهایش را مورد تردید قرار دهد. با جعل امضاء پدرش از مرد بدنامی به اسم کراگی استاد پول قرض می‌گیرد و از این طریق خرج سفر به ایتالیا را برای نجات زندگی شوهر بیمارش بدست می‌آورد (تروالد از وضعیت نورا و قرض او بی‌خبر نبود و تصور می‌کرد که این پول از طرف پدر نورا رسیده است) تا این که نورا مجبور می‌شود تا برای بازپرداخت قرضش راه حلهایی پیدا کند، در حالی که بسیار نگران بود.

زمانی که نمایش شروع می‌شود شب کریسمس است و می‌بینیم که تروالد به ریاست بانک ارتقا یافته، جایی که اضافه حقوق بالایی دریافت خواهد کرد. نورا ذوق زده می‌شود چرا که تصور می‌کند که بالاخره می‌تواند قرض خودش را بپردازد و خلاص شود. ولی زمانی که کراگ استاد عصبانی به سراغش می‌آید خوشحالیش رنگ می‌بازد. آقای کراگ اِستاد تازه متوجه شده است که پست او در بانک به خانم لیذ که از دوستان جوان مدرسه نورا می‌باشد و اخیراً برای یافتن شغل به شهر آمده، قول داده شده است، لذا به نورا می‌گوید که اگر شوهرش را وادار نکند که به او اجازه دهد که در پستش باقی بماند،

رازش را فاش خواهد کرد. نورا با استفاده از تمامی ترفندهای زنانه‌اش تلاش می‌کند تا تروالد را قانع کند. تروالد پاسخ می‌دهد که ذات فاسد کراگ استاد برای او بسیار غیر قابل تحمل است و به هیچ عنوان نمی‌تواند با او کار کند، به همین دلیل نورا بسیار ناراحت می‌شود.

روز بعد نورا با عصبانیت و نگران از اینکه هر لحظه کراگ اِستاد خواهد آمد راه می‌رود، خوشبختانه او آمادگی شرکت در مجلس رقصی که قرار است شب آینده برگزار شود را دارد لذا ذهن خودش را به آن مشغول می‌کند و ب اخانم لیند که در حال تعمیر لباسش است صحبت می‌کند.

وقتی که تروالد از بانک بر می‌گردد، نورا دوباره تقاضای خودش را به خاطر آقای کراگ استاد طرح می‌کند، این بار تروالد نه تنها قبول نمی‌کند بلکه سرنوشت بدی را که برای استاد در نظر گرفته است بازگو می‌کند و به نورای وحشت زده اطمینان می‌دهد که خودش هر واقعه ناخوشایندی را که احتمال وقوع دارد انجام خواهد داد. با این پاسخ تروالد، نورا شوکه می‌شود و شروع می‌کند به بررسی امکان دگرگون کردن رابطه زناشوئیشان و به همان اندازه امکان خودکشی را نیز بررسی می‌کند.

در این بین نورا با دکتر رنک هم حشر و نشر داشت و با دانستن این موضوع که دکتر رنک بزودی خواهد مرد رابطه صمیمی‌تری با او برقرار می‌کند که منتهی می‌شود به ابراز و عشق علاقه از سوی دکتر رنک درست قبل از اینکه بتواند خواهش خودش را مطرح کند

(درخواست کمک برای حل مشکلش). حرفهای دکتر او را باز می‌دارد لذا بحث را به موضوعات دیگر می‌کشاند. صحبت آنها با صدای کراگ استاد قطع می‌شود. نورا از دکتر می‌خواهد که اتاق را ترک کنند که کراگ استاد وارد می‌شود. کراگ استاد به نورا می‌گوید که تغییر عقیده داده است. هرچند که طبق تروالد به ... موضوع را شرح دهد تا نورا تحت فشار قرار گیرد و به کراگ استاد کمک تا به زندگی عادی‌اش باز گردد نورا نسبت به این مسئله (درگیر کردن تروالد) اعتراض می‌کند ولی کراگ استاد برای ترساندن نورا نامه را در باکس نامه‌های تروالد قرار می‌دهد. نورا با صدای بلند فریاد می‌زند که او و تروالد نابود خواهند شد. با وجود این نورا هنوز سعی می‌کند تا با استفاده از ترفندهای خودش تروالد را از خواندن نامه باز دارد، از تروالد خواهش می‌کند تا به او در تمرین رقص تارانتلا برای مجلس رقص شب بعد کمک کند تا ای این طریق او را از محل کارش دور کند. تروالد هم می‌پذیرد که کارش را تا تمام شدن مهمانی رها کند.

شب بعد قبل از اینکه تروالد و نورا از مهمانی برگردند، خانم لیند و کراگ استاد، عشاق قدیمی، در اتاق پذیرایی دوباره به هم می‌رسند خانم لیند از کراگ استاد می‌خواهد که مواظب خودش و بچه‌هایش باشد، همچنین به کراگ استاد می‌گوید که قصد دارد تا به وی کمک کند تا مرد خوبی شود چرا که خود کراگ استاد می‌داند که لیاقتش را دارد. خانواده هلمر از مجلس رقص بر می‌گردند، مثل خانم لیند (کراگ استاد قبلاً رفته است). تروالد نورا را به داخل اتاق میفکشد و

به او می‌گوید که چقدر زیاد او را دوست دارد ولی صحبت آنها توسط دکتر رنگ قطع می‌شود. دکتر که برای تروالد ناآشناست، برای آخرین وداع آمده است لذا این مسئله را غیر مستقیم به نورا می‌فهماند. پس از رفتن دکتر رنک، نورا با تعریف قضیه مرگ غم انگیز دکتر رنک از تروالد می‌خواهد که او را بازخواست نکند.

نورا با دمین این صحنه که تروالد نامه‌هایش را جمع کرده است خودش را برای خودکشی آماده می‌کند. نورا قصد رفتن دارد گرچه تروالد جلوی او را می‌گیرد. در همین زمان تروالد ناحیه کراگ استاد را خوانده است و از محتویات آن بشدت عصبانی می‌شود و نورا را متهم می‌کند به اینکه زندگی او را تباه کرده است و عنوان می‌کند که تصمیم گرفته تا اور ا تنها بگذارد و بر خلاف ادعای اخیرش که قصد داشت خودش عهده‌دار همه چیز باشد.

نطق شدید الحسن او توسط پیشخدمت که حامل نامه‌ای از کراگ استاد خطاب به نوراست قطع می‌شود. تروالد نامه را می‌خواند و خیلی خوشحال می‌شود چرا که کراگ استاد تغییر عقیده داده و اسناد را پس فرستاده است

تروالد سریعاً تغییر عقیده داده و به نورا می‌گوید که همه چیز تمام شده و او را بخشیده است و تلاشهای مزبوحانه نورا برای کمک به او فقط و فقط نورا را نزد تروالد عزیزتر کرده است. نورا که شخصیت حقیقی تروالد را همان برخورد اولش می‌داند او را سرجایش می‌نشاند و عنوان می‌کند که قصد ترک او را دارد. پس از مخالفت تروالد، نورا

توضیح می‌دهد که تروالد او را دوست نداشته و از امشب او نیز تروالد را دوست نخواهد داشت و می‌گوید که در این مدت زندگی خفقان آور به او تحمیل شده که تا بحال گذرانده و استقلال کاملش را مدیون خودش است. هنگام رفتن اعتراف می‌کند که آرزو می‌کرده که می‌توانستند پیوند زناشویی واقعی باهم داشته باشند ولی او تمام امید خود را از دست داده است.

درون مایه اصلی خانه عروسک، جدایی از جامعه است. این فرضیه توسط گروهی از شخصیت‌ها که از معیارهای اجتماعی زنانه‌شان منفک می‌شوند و بر اساس خصایص شخصی‌شان عمل می‌کنند اثبات می‌شود. نقطه اوج این اثباتِ عملی، نورا است.

نمایشنامه در زمانی رخ می‌دهد که جامعه به زنان نگاهی تحقیر آمیز دارد. وظیفه اصلی زنان، حمایت از شوهران و مراقبت ازفرزندان و برقراری امنیت در اوضاع خانوادگی است. کار، سیاست و تصمیم‌گیریهای بزرگ به مردان واگذار شده است. اولین حرکت جدایی طلبانه نورا از اجتماع، هنگامی است که قانون را زیر پا می‌گذارد و برای درمان شوهرش پول قرض می‌کند. با این کار، نورا نه تنها از قوانین تمرد می‌کند بلکه از نقش اجتماعی‌ای که جامعه به او واگذار کرده دور می‌شود. او از صفاتی که توروالد به او نسبت می‌داد پا فراتر می‌نهد: «موجود بی‌نوای کوچوله من!»

دومین عمل نورا در قبال جامعه، ترک توروالد و فرزندانش است. جامعه اقتضا می‌کرد که نور به سیطره شوهرش تن دردهد. مثلاً

توروالد در همین زمینه به نورا می‌گوید: «مشکلاتی گریبانگیر من است که تو قادر حل و فصل‌شان نیستی. » یا «نورا! نورا! تو یه زنِ تمام عیاری! یه زنِ کامل!» توروالد، نورا را جزو اموال خویش می‌داند:

«یعنی نباید به عزیزترین گنجینه‌ام نگاهی بیندازم؟ زیبایی این گنج فقط متعلق به من است و نه هیچ کس دیگر. » با جدایی نورا از خانه، او به موقعیت مساوی با شوهر دست می‌یابد و معیارهای اجتماعی را زیر پا می‌گذارد. حتی نورا انتظارات جامعه در قبال مقوله ازدواج را نادیده می‌گیرد، خلاصه این نورا به تمام هنجاری اجتماعی که روی شانه‌های زنان سنگینی می‌کند پشت پا می‌زند.

اعمال جدایی طلبانه نورا به شدت ماهرانه و متفکرانه‌اند. او از انتظارات جامعه مطلع است، با این حال در برابر سد بزرگی به نام جامعه به ستیز بر می‌خیزد. اعتراض‌های نورا برای ایبسن، دستاویزی است برای نمایش اغتشاش مخفی در لایه‌های جامعه. طی بحران اولیه ایبسن صحت اعمال نورا و مخالفت نورای محیط را به تصویر می‌کشد. به عقیده ایبسن نورا به حکم تقدیر به روشی اعتراض آمیز عمل می‌کند. ایبسن نشان می‌دهد که چه طور نورای سرکش، به نقشی متفاوت با معیارهای اجتماعی فرو می‌رود و از شوهرش می‌گذرد.

طی حوادث نمایشنامه، توروالد از بالا به نورا نگاه می‌کند و حتی او را جزو اموال خویش می‌داند، نورا لعبتی است در دستانِ لذت جوی تورالد. توروالد حاکم مطلق خانه می‌پندارد و حتی برای او تصمیم‌گیری هم می‌کند. از نظر جامعه آنها زوجیِ خوشبخت و ایده‌آل

هستند. ایبسن نسبت به ازدواجی که از نظرگاه اجتماعی آرمانی محسوب می‌شود نگاهی انتقادی دارد.

درون مایه اصلی نمایشنامه خانه عروسک، انفکاک از جامعه، نقد زنان و ازدواج است. تصمیم نورا به ترک خانه و شوهرش، نقطه اوج بحران و جنگ با تقدیر اجتماعی است.

زنان، طی تاریخ در مقوله ازدواج نقشی اساسی را ایفا کرده‌اند اما اصلی‌ترین نقش آنها، ایفای نقشِ زنی مطیع، مقید و جذاب بوده است. این نقش، منجر به زندگی زن برای شوهر و فرزندانش می‌گردد. هنریک ایبسن در خانه عروسک، نقش زنان و مردان در ازدواج را تحلیل می‌نماید. خانه عروسک، داستان زنی است که استحکام و احترام از دست رفته‌اش را به چنگ می‌آورد، استحکام و اعتباری که هیچ گاه توسط نورا تجربه نشده است. در ابتدای نمایشنامه، ایبسن تصویری از روابط زناشوییِ توروالد و نورا را طراحی می‌کند. توروالد شوهری مقتدر و مؤقر و نورا، «چکاوک کوچولوی آوازه‌خوان» است. توروالد برای صدا زدن نورا از نام پرندگان استفاده می‌کند. در پرده‌اول، توروالد، چند بار نورا را «دست و دل باز کوچولو!»، «کوچولوی خیال باف»، «سنجاب اخمو» و «پرنده آوازخوان» می‌نامد.

ایماژهای مربوط به پرندگان ضعیف، در واقع از نورا شخصیتی ضعیف می‌سازد. پرندگان کوچکی که هر روز می‌بینیم در معرض سرما، خشکی هوا هستند و این خطر گویی نورا را هم تهدید می‌کند، این تصاویر دراماتیک، بر حماقت، بلاهت و نسیان دلالت دارند. نورا

واجد اندیشه مستقل نیست، چرا که دچار افکار مشوش پریشان است. توروالد در نگاه ما شخصیتی جاذب و دوست داشتنی جلوه می‌کند. او با نورا مانند بچه‌ها رفتار می‌کند و نورا هم واکنشی منطقی نشان می‌دهد. نورا هم تحت تأثیر همین رفتارهای توروالد نان بادامی هایش را از دید توروالد پنهان می‌کند.

توروالد مانند والدینی هوشیار، به نورا شک می‌کند که نان بادامی‌هایش را پنهان کرد و چند بار از او می‌پرسد که آیان نان بادامی‌ها را خورده یا نه. توروالد با این سؤال که «مطمئنم که امروز خرگوش کوچولوی من توی شهر بلوا به پا نکرده!» به ضعف شخصیتی نورا اشاره دارد. نورا به جای دفاع از شخصیت خویش و حقوقِ انسانی‌اش، مانند پرنده‌ای کوچک عمل می‌کند. در ابتدای نمایشنامه، نورا به عنوانِ زنی ضعیف، احمق و وابسته معرفی می‌شود. دعوت نورا به مهمانی لباسِ استن بورگز مرحله دوم معرفی نورا است. نورا به شدت در پی راهی است تا توروالد را وادار به استخدام کردنِ کراگسارد به عنوان کارمند بانک کند. او به مدد حقه‌های چاره‌جویانه و زنانه می‌خواهد توروالد را متقاعد کند که خواسته او کوچک و ناچیز است. اینجا است که نورا همچون پرنده‌ای کوچک از پرواز محروم می‌شود و میله‌های قفس او را در میان می‌گیرند. حضور نورا در مهمانی، مؤید این واقعیت است که او در اندیشه کسب آزادی است. او در مهمانی تارانتلا می‌رقصد و خود می‌داند که این آخرین حضور او در چنین مجالسی است. در فرایند شکست حصارها به سمت

آزادی، نورا خانمِ لیند، دوست دوران کودکی‌اش را ملاقات می‌کند. وقتی توروالد در اطراف نورا نیست، نورا برای کسب آزادی تقلا می‌کند. نورا معتقدند به استحکام شخصیتیِ خویش است چرا که شوهرش را از مرگ نجات داده است. او راز خویش را با خانم لیند در میان می‌گذارد و به افکار استقلال طلبانه خود جامه عمل می‌پوشاند.

وقتی خانم لیند برای ملاقاتشان می‌آید، نورا مهیای حرکتی ستیزه جویانه است و این آرمانِ خُرد طی اعتراض کوتاه متبلور می‌گردد. خانم لیند می‌گوید:«تو تمام دردهایی را که روی شانه‌هایت سنگینی می‌کند نمی‌شناسی.» نورا پاسخ می‌دهد: «من؟ من دردهایم را نمی‌شناسم؟ «شما در کلام نورا به گونه‌ای ایهام و کنایه پی می‌برید. خانم لیند می‌گوید: «تو یک بچه‌ای! «نورا پاسخ می‌دهد: «چرا تو از بالا به من نگاه می‌کنی؟ چه چیز باعث شده تو خودت را برتر از من ببینی؟ «توروالد آن اطراف نیست و این دیالوگ‌ها نمایشگر استحکام شخصیتی نورا است. سومین مرحله استقلال طلبی نورا هنگامی است که کراگستاد به دیدنش می‌آید و فضاحت عمل او را فاش می‌نماید: جعل سند! نورا برای نجات همسرش مجبور به جعل امضایِ شوهرش می‌شود. نورا در برابر کراگستاد می‌ایستد و خصایص انقلابی خویش را فاش می‌کند: «آیا یک دختر حق حمایت از پدر در حال مرگش را ندارد؟ آیا حق ندارد زندگی شوهرش را نجات بدهد؟ من از قانون سر در نمی‌آورم، اما می‌دانم، اما می‌دانم که در کتاب‌ها این جور کارها منطقی است. اما شما هیچ بویی از این مسائل نبرده‌اید. آقای کراگستاد!

شما باید یک وکیل وحشتناک باشید. » نورا علاوه بر حمله لفظی به کراگ‌ستاد، به قانون هم حمله می‌کند: «قانون به درد نخورا» عبارات نورا حکایت از نیروی بالقوه‌ای می‌کند که در وجود نورا موج می‌زند و او را به قوتی سرشار خواهد رساند. پس از اعترافات نورا در محضر خانم لیند و استقامت در برابر کراگستاد، نورا خود را برای بزرگ‌ترین جنگ در برابر توروالد مهیا می‌سازد. تا این که نورا، به شخصیت واقعی توروالد پی می‌برد و خود را مانند پرنده‌ای از چنگالش رها می‌کند. «معجزه» دور و دراز او هرگز اتفاق نمی‌افتد چون توروالد خودخواهی و رذالت شخصیتی‌اش را فاش می‌کند. توروالد به نورا می‌گوید: «هیچ کس، صداقت را فدای عشق نمی‌کند. » عاقبت نورا به درک عمیق‌تری از مشکلات زنان پی می‌برد. نورا از عبارتِ «میلیون‌ها زن مرتکب این کار شده‌اند. » از توروالد، می‌فهمد که به شایستگی‌های بزرگی دست یافته است. در همین نقطه است که توروالد دیگر نورا را پرنده‌ای ضعیف و ..... نمی‌ماند. توروالد متوجه شخصیت مستحکم‌تر نورا می‌شود. توروالد اعتراف می‌کند که به شدت دلبسته نورا است و می‌گوید: «جدایی؟ جدایی از تو، نه، نورا! نه! حتی تصورش را نمی‌توانم بکنم .... » توروالد نمی‌تواند بدون نورا زندگی کند. اما نورا در پی آزادی است. به جای آن که نورا به توروالد تکیه بدهد، بندهای بسته را می‌دَرد و می‌گوید: «من تو را از مسئولیت‌هایت رها می‌کنم. تو هم مثل من، دیگر احساسِ محدودیت نخواهی کرد.» نورا هوای پرواز دارد و در حین تجربه رهایی.

شوهرش را هم از قیدهای رایج می‌رهاند. وقتی به پشت سر نگاه می‌کنیم، تقلای سخت نورا را برای آزادی که زندان خویش می‌بینیم. در ابتدای نمایشنامه، نورا زنی ضعیف و بچه فراج است. استقامت او در برابر خانم لیند و تلاش او در جهت حل و فصل مشکلاتش با کراگستاد. نورا پس از رهایی از بند زندان توروالد، از زندان خویش هم رهاه می‌شود و کاری را می‌کند که پرندگان مشتاق می‌کنند. پرواز!

خانه عروسک و حقوق زنان

ریچارد دوم شکسپیر درباره حق آسمانی پادشاهان و خانه عروسک ایبسن درباره حقوق زنان است. با خانه عروسک ایبسن هر فرد می‌تواند به شناخت شخصیت و آرمان‌های انسانی خویش نائل آید. ایبسن به کمک شخصیت محوری اثر، نورا هلمر به تفکرات خویش در قبال جامه‌ای نمایشی می‌پوشاند.

در اواخر قرن ۱۸ میلادی، زنان در جامعه نقش مهمی را ایفا نمی‌کردند. نقش عمده آنها، پخت و پز، بشور و بساب، ببر و بدوز و مراقبت از فرزندان و اوضاع خانواده بود. زنان آن دوران، بیش از آن چه نقش انسانی و اجتماعی دارا باشند، همچون اشیای تزئینی، کاربردی غیر انسانی و سطحی نگرانه داشتند. زنان، در خانه عروسک ایبسن، هویت شان را گم کرده‌اند و نورا در انتهای نمایشنامه، می‌دود تا هویت مفقود خویش را بازیابد. این دورن مایه عمیق ما را به یاد زمانی می‌اندازد که زنان مجبور بودند در خانه بمانند و مردان برای شکار و ماهی‌گیری به خارج از خانه می‌رفتند. همیشه مردان بر زنان

برتری داشته‌اند. پسران به مدرسه می‌رفتند تا تاریخ، ریاضی، انگلیسی یا علوم فرا بگیرند، حال آن که دختران به منظور یادگیری آشپزی، خیاطی تا تاریخ، ریاضی، انگلیسی یا علوم فرا بگیرند، حال آن که دختران به منظور یادگیری آشپزی، خیاطی، نظافت و خانه‌داری به مدرسه می‌رفتند. بعد اعضای ذکور خانواده برای ادامه تحصیل به دانشکده یا دانشگاه می‌رفتند حال آن که زنان از لذایذ دوران دانشجویی محروم بودند. تاریخ بشر، تاریخ زخمی شدنِ پیاپی زنان از سوی مردان است. تمام نسل‌ها معتقدند که زنان، موجودات ضعیفی هستند که باید مورد توجه ویژه قرار گیرند.

ریشه این عقیده به دوران قرون وسطی بر می‌گردد، دورانی که تفکر شوالیه گری حاکم بود و مردانِ شوالیه باید تحت مراقبت بودند. دوره‌ای که خانه عروسک در آن خلق شده هم دچار اندیشه برتری مردان بر زنان بود. وقتی توروالد متوجه می‌شود که نورا بدون اجازه او و با جعل امضای او وام گرفته به او می‌گوید: «می‌فهمی چی کار کردی؟ جواب بده! می‌فهمی؟» توروالد خشمگین دچار تشویش است بی آن که از چرایی مطلب توضیحی بخواهد.

در سال ۱۸۷۲، زنان از حقوق محدودی برخوردار بودند. زنان عملاً تسلیم قانون بودند، زنانِ متعهل حقِ مالکیت نداشتند، شوهران بر زنانشان سیطره قانونی و مطلق داشتند تا جایی که می‌توانستند آنها را زندانی کنند یا کتک بزنند، قانون طلاق طرف مردان را می‌گرفت، قحوق مردان چند برابر زنان بود، زنان حق کسب تخصص نداشتند،

زنان فاقد اعتماد به نفس بودند و به شدت وابسته به شوهرانشان بودند. ایبسن این محرومیت‌ها را از طریق خانم لیند اثبات می‌کند. او پس از مرگ شوهرش تقاضای استخدام در بانک را می‌کند. این جامعه، یکی از استثنائات تاریخ است چرا که زنان حق کار، در بیرون از خانه را دارند. زنان برای کسب حق رأی (۱۹۲۰)، تحصیلات و تملک و انتخاب شغل، راه سختی را طی کردند.

اینها نتیجه جنبش‌های فمنیستی برای رساندن زنان به حقوقی انسانی‌شان بود. در طول نمایشنامه، نورا نقش زنی از نوع زنانِ قرن نوزدهم را ایفا می‌کند. او تحت حمایت شوهرش زندگی می‌کند و در کنار خانه‌داری سایر وظایف یک زن مطیع را انجام می‌دهد. اما با اخذ وامِ مذکور، بندهای توروالد را پاره می‌کند و به توروالد می‌گوید: «من دیگر نمی‌توانم زن خوبی برایت باشم. دیگر نمی‌دانم که هستم .... » در آن دوران بعید بود که زنی از خانه شوهرش بیرون برود، چون از کودکی به زنان می‌آموختند که در خانه بمانند و تمام امکانات موجود را برای شادی شوهرانشان به کار بگیرند.

نورا چاره‌ای جز تسلیم در برابر انقلابات درونی خویش نداشت، چرا که با او مانند اشیا و اموال یک خانه رفتار می‌شد. نورا:«تو آن مردی که من فکر می‌کردم نیستی. تو و پدرم با من مثل یک عروسک رفتار کردید. » بنابراین زندگی نورا بر اساس تصمیماتی که دیگران برایش گرفته بودند شکل گرفته بود تا جایی که او در پایان نمایشنامه از خانه می‌زند بیرون و آزادی را تجربه می‌کند.

نورا به شدت گیج می‌شود و این بهت غم بار، او را نقش زن در قرن نوزدهم دور می‌کند. او برای اولین بار در زندگی‌اش تصمیم درستی می‌گیرد و در برابر اخلاقیات حاکم بر جامعه می‌ایستد. تصمیم نورا در جامعه آن دوران گناه بزرگی تلقی می‌شد. نتیجه این که من فکر می‌کنم زنان در جامعه امروز، نقش محوری بازی می‌کنند. امروز زن و مرد به نسبت تحولات زمانه به برابری دست یافته‌اند. نمایشنامه ایبسن نمایشگر اوضاع معیشتی ـ اجتماعی زنان در گذشته و روند ترقی آنها در عصر جدید است. من به خدماتی که زنان به جامعه معاصر می‌دهند می‌بالم و می‌دانم که مانند نورا به جنگ خویش برای کسب برابری با مردان ادامه می‌دهند.

آیا واقعاً مضمون «خانه عروسک» فمنیسیم است؟

در اولین برخورد با «خانه عروسک» ممکن است این تصور ایجاد شود که مهمترین تم این نمایشنامه فمینیسم است. اما آیا واقعاً این طور است؟

در این نمایشنامه مثال‌های زیادی از رفتار بد و اهانت آمیز توروالد نسبت به نورا وجود دارد تنها به این دلیل که او یک زن است.

او نورا را به نام حیوانات کوچک خانگی صدا می‌کند و می‌گوید که او شکننده است. نورا نیز کارهای خود را با خواسته‌های توروالد تطبیق می‌دهد. همه چیز بر طبق ساختارهای ذهنی توروالد انجام می‌شود.

در نتیجه نورا از خود هیچ اراده‌ای ندارد و آزادی‌اش بسیار محدود

است. توروالد همچنین نورا را بسیار تحقیر می‌کند و او را ولخرج می‌داند.

او معتقد است که چون نورا یک زن است قدرت درک هیچ چیز را ندارد.

این مثال‌ها نشان می‌دهند که فمینیسم در مضمون این نمایشنامه نقش بسزایی دارد. رفتار توروالد با نورا بسیار شبیه به رفتار با یک بچه است. در واقع او هرگز با نورا درباره‌ی موضوعات مهم صحبت نمی‌کند. چرا که او را آنقدر بالغ نمی‌دانند که رفتاری جدی با او داشته باشد.

او همچنین نام‌های حیوانات خانگی را بر نورا می‌گذارد و اغلب او را سنجاب کوچک من، و چکاوک کوچک می‌نامد و او را فقط برای گذراندن وقت و اوقات فراغت و مثلاً رفتن به بالماسکه می‌خواهد.

در نظر توروالد، نورا ـ زن ـ وظیفه‌ای جز خرج کردن پول، مراقبت از شوهر و فرزندان را ندارند و نباید به هیچ چیز دیگری فکر کند. او حتی در آخر کتاب به این موضوع اشاره می‌کند.

توروالد هیچ اجازه برای صحبت کردن یا فکر کردن نورا در مورد خودش به او نمی‌دهد و هر کاری که نورا انجام می‌دهد، با روشی است که توروالد آن را می‌پسندد.

هر زمان که نورا قصد انجام کاری را دارد عقیده توروالد را می‌پرسد و همه چیزها را بر حسب این که توروالد دوست دارد یا نه گزینش می‌کند برای مثال، زمانی که نورا خود را برای بالماسکه آماده

می‌کند از تورووالد می‌پرسد که چه می‌تواند بپوشد (به جای این که خود تصمیم بگیرد) همچنین از تورووالد می‌خواهد که برایش انتخاب کند که چه چیزی را اجرا کند.

همچنین وقتی که با کریستینا لینده درباره لباسی که می‌خواهد بپوشد و قطعه‌ای که می‌خواهد اجرا کند صحبت می‌کند می‌گوید «خوب اگر این کار را تورووالد را خوشنود کند» و نورا همواره سعی می‌کند صدایش ساده و شاد باشد و هیچ گاه با لحنی جدی با تورووالد صحبت نمی‌کند انگار همیشه «نورا»ست که چیزی می‌خواهد اما رفتار تورووالد با نورا هرگز با احترام همراه نیست.

رفتار تورووالد با نورا بیشتر مانند صاحب اوست تا یک انسان و این جایی است که شما می‌بینید نورا مثل یک عروسک است. او باید همانند یک بچه برای تورووالد شیرین زبانی کند. تورووالد طبق قانون خود نورا را مانند حیوانات وادار به انجام کاری که می‌خواهد می‌کند، مثلاً نورا حق خوردن شیرینی ندارد چون تورووالد می‌خواهد همسرش اندام خوبی داشته باشد. «تورووالد» خود را سرور نورا می‌داند چون خود او یک مرد است و یک زن! گرچه می‌توان گفت: «خانه عروسک» نمایشی است درباره حقوق انسان، با نگرشی از آن گونه که ذکر شد می‌توان آن را یک اثر فمینیستی نیز قلمداد کرد.

زن در آثار فدریکو گارسیا لورکا

مریم رجایی

اشاره: فدریکو گارسیا لورکا، شاعر و نویسنده مشهور اسپانیایی است. وی در بسیاری از نمایشنامه‌ها خود از جمله عروسی خون، یرما و خانه برناردا آلبا با شخصیت‌های محوری زن، روایت‌های خود را بیان می‌کند. این نوشتار به بررسی این سه اثر شاخص وی با تأکید بر شخصیت زنان می‌پردازد.

در تراژدیهای سه گانه لورکا، عروسی خون، یرما و خانه برناردا آلبا، قهرمان اصلی روح سرزمین خشک و ناهموار اندلس است که لورکا در آنجا متولد شد و به قتل رسید. این مایه‌ای است که در سر تا سر سه نمایشنامه وجود دارد.

مردم اندلس به این سرزمین، که حتی با وجود آبیاری بخش عمده آن خارستان و کاکتوس زار است، چندان علاقه‌ای ندارند. اندلس سرزمینی ناسازگار و نابارور است و به مردم خود تعلق ندارد در فواصل دهکده‌های فقیر نشین آن کارگران محروم و فقر زده در مزارع به کار مشغولند. در شهری که بیشتر به یک خانواده لیلی شباهت دارد، مردها صبح زود از خانه بیرون می‌روند و شب دیر وقت به منزل باز می‌گردند. در عشق آنها به آواز طنز کلامشان یکدستی و هماهنگی خاصی وجود دارد. ولی مهمترین عامل وحدتبخش این مردم عرف است. عرف می‌گوید یک زن باید شرم، یعنی حس حفظ اخلاقیات را داشته باشد. یک زن باید مظهر اصول کامل زنانگی باشد. او هرگز

مجاز نیست با زنی که خویشاوندی نسبی با او ندارد صحبت کند. حتی تنها بودن زن با خودش مطلوب نیست. والبته زنا غایت بد نامی و بی‌آبرویی است.

با این پیش زمینه متوجه می‌شویم که پرده‌های فجیع نمایشنامه عروسی خون جنبه ملودرام ندارد. بلکه نمایش صمیمانه واقعیت محض و راه رسم زندگی مردم اندلس است.

عروسی خون درباره فریب خوردگی خود خواسته یک تازه عروس به دست دلباخته قبلی‌اش لئوناردو است. خانواده لئوناردو، پدر و برادران تازه داماد را کشته‌اند. لئوناردو نو عروس را می‌دزدد و تازه داماد در جنگل به تعقیب وی می‌پردازد. هر دو مرد یکدیگر را می‌کشند. مادر داماد بر مرگ گریز ناپذیر اخرین پسرش مویه می‌کند. نو عروس در عوض یافته عشق، مطابق حیثیت سنتی، مرگ می‌آفریند.

با اینکه موضوع نمایشنامه از خبری از روزنامه گرفته شده است با این حال ماجرا جنبه روزنامه نگاری ندارد. لورکا با آوردن عروس از خانواده‌اش که با خانواده داماد خصومتی دیرینه دارند، به تضاد، حدت می‌بخشد. لورکا موضوع و مایه شناخته شده‌ای را در حلقه‌ای از تراژدی می‌اندازد که با باد خشک سرزمینی به عقیمی رسوم حیثیتی و ناموسی‌اش به لرزه در می‌آید.

خون تنها خاکی را آبیاری می‌کند که شراب آفرین است و انگورهای لذت بخش آن در دهان می‌ترکد. خون نسل به نسل و گور به گور جریان می‌یابد، و انسان پشت انسان در روند کنترل جمعیتی که

به انتقام گیری معروف است، کشته می‌شود.

عروس و داماد می‌کوشند از رودخانه ناممکن خون گذر کنند. این دو، شکلی معکوس از رومئو و ژولیت هستند، و ازدواجشان با اکراه و بی‌میلی عروس، توسط دو خانواده تشنه به خون هم مورد قبول قرار گرفته است. لکن عشق آنها قادر نیست دشمنی خونی را که در رگهای خانواده می‌جوشد آرام کند. مادر داماد به این عداوت تشخص می‌بخشد. با وجود آنکه می‌کوشد در روز ازدواج لبخند بر لب داشته باشد، اما خیلی در شادی سهیم نیست. این ازدواج روزهای کامیابی با مردی را به خاطرش می‌آورد که برایش بوی میخک و تنومندی نره گاو را به ارمغان آورد. مردی که کشته شد با «یکی از آن کاردهای کوچک که به زحمت در کف دست جای می‌گیرد. کاردی که به تو شکوه می‌بخشد. همین تیغه خون ریز که پوست را می‌شکافد و به تمامی در تن می‌نشیند. در شریان و به اعماق خون فرو می‌رود و ریشه فریاد را برمی‌انگیزد. »

مادر و عروس در آخر نمایشنامه این کلمات را که خون و کارد بر آن سنگینی می‌کند، دوباره بر زبان می‌آوردند. یادآوری مکرر تصاویر خون در فکر مادر و حرکت سریع بازوانش در نور، و میل مفرطش به نفرت، همگی دلالت بر این دارد که وی خود حوادث را پیش بینی کرده است.

وقتی که خون بر هوای لرزان شتک می‌زند گویی این زن در انتظار گفتن این بوده است که به تو گفتم کرده که چنین خواهد شد. او از

روزی که شوهرش را به خاک سپرده و لباس سیاهی را به تن کرده که دیگر هیچگاه عوض نمی‌شود، این لحظه مرگ فرزند خویش را زیسته است و شاید می‌دانسته است خیلی زود خیلی راحت در مسیر زندگیی خواهد افتاد که با خون آبیاری خواهد شد. تمام شخصیتهای این نمایشنامه، به استثنای لئوناردو، دلباخته پرشور و واقعی چهره‌هایی بینام و تجریدی هستند که نوعروس، مادر، داماد و مرگ را شامل می‌شود و گویی صفات انسانی اینان در هوا محو گردیده و در زمین که در نمایش شر واقعی است، فرورفته است.

عروسی خون سرآغاز فصلی از هنر نمایشنامه نویسی لورکا است که در آن نیروهای احساسی و عاطفی ـ چه مثبت و چه منفی ـ آدمهای بازی را به حرکت وامی‌دارد. کمتر اتفاق می‌افتد که آدمهای حتی یک لحظه برای اندیشیدن، استدلال و توجیه رفتار خود توقف کنند و به این دلیل ناخواسته، شکلی از نیروهای غیر قابل کنترل طبیعت را بخود می‌گیرند. انسان و طبیعت به هم درمی‌آمیزند و خصلتی یگانه می‌پذیرند. در صحنه‌ای از عروسی خون، عاشق فریاد برمی‌آورد که« گناه از من نبود، این تقصیر زمین است. و زمین خونی را که بر آن ریخته شده می‌نوشد. »

آدمهای نمایش انسان‌هایی هستند که از مرکز وجودشان صحبت می‌کنند و فریاد برمی‌آورند؛ از آن نقطه‌یی که برخورد عواطف مهار ناپذیر و سنتهای پذیرفته شده، به ویژه سرنوشت را شکل می‌بخشد. همین سرنوشت ستمگر و گریز ناپذیر در نمایشنامه‌های دیگر لورکا

نیز حکم می‌راند و اعمال آدمها را توجیه می‌کند؛ یرما را به کشتن شوهرش وامی‌دارد و دختر برناداآلبا را به دار می‌آویزد و نیز همین سرنوشت است که لورکا را به دست جوخه اعدام می‌سپرد.

عروسی خون سرگذشت دو انسان شوریده عاشق است که جدایی‌شان از برایشان حکم مرگ را دارد و یکی شدنشان نیز به مرگشان می‌انجامد، با این تفاوت که مرگ در صورت نخست در هجران معشوق است و مرگ دوم برای رهایی از هجران، در هر صورت برای شیفتگان راه عشق صورت سومی وجود ندارد. لورکا در عروسی خون به زیباترین بیان نفرت عاشقان راه انسانیت را از ظواهر دست و پاگیر اجتماعی و قراردادهای آن در بیشتر مواقع زنجیری به پای بشریت است نشان می‌دهد.

اشعار این نمایشنامه سرودهای حقیقی زندگی انسانها هستند، واقعی، ملموس و صادقانه به دور از فریب و ریا، او در نثر خویش چنان صادق است که گویی زندگی را روان و جاری می‌سازد. او عاشق انسانیت است و برای آن حدی نمی‌شناسد، اندازه گیری عشق و مبارزه در راه آن برایش بی‌معناست. رهایی و آزادی انسان در بی کرانگی برای لورکا از بالاترین ارزشهاست، او مماشات با زندگی را نفرت انگیز می‌داند و در عروسی خون آن را صادقانه به نمایش می‌گذارد.

عروسی خون سوگنامه‌ای است برای زندگی، عشق و مرگ. سه عاشق در این راه جان خود را از دست می‌دهند، دو عاشق رقیب،

جسم یکدیگر را در راه معشوق می‌کشند و نفر سوم روحش کشته می‌شود. کشتن عشق برای عاشق بسیار دردناکتر از کشتن جسم است؛ از این روست که تراژدی عروسی خون بسیار خونین است، چرا که عاشقی که در سوگ معشوق می‌نشیند ناگریز باید عشق را نیز در خود بکشد و تحمل این رنج ناگریز از هر کس برنمی‌آیدف همه عاشقان حقیقی راه زندگی این رنج را برده‌اند.

نمایشنامه یرما آغازی لطیف و رویاگونه دارد. وقتی که پرده بالا می‌رود یرما خواب است و در پایین پایش چارچوب پارچه‌ای گلدوزی شده افتاده است. نوری رویایی و غریب بر صحنه تابانده شده، شبانی که روی پنجه پا راه می‌رود آهسته وارد می‌شود و به یرما خیره می‌شود.

شبان دست کودکی را که لباس سفید به تن دارد گرفته است. ساعت زنگ می‌زند. شبان صحنه را ترک می‌کند و نور تند صبحگاه بهار بر صحنه می‌تابد. یرما از خواب بیدار می‌شود. اما با گذشت زمان همه چیز دستخوش توفانی از سرماخوردگی، خشم و هیجان می‌شود: «بعضی چیزها هرگز عوض نمی‌شود. در پشت این دیوارها چیزهایی هست که تغییر نمی‌کند چرا که کسی از وجود آنها آگاه نیست...اما اگر ناگهان دیوارها فرو ریزند و اینها فریاد کنان بیرون آیند، صدای شیون دلخراششان تمامی جهان را پر خواهد کرد.»

خوان همسر یرما گرچه به ظاهر خود را از نداشتن فرزند راضی نشان می‌دهد اما در اجتماع بسته و سنت گرایی که زندگی می‌کند

نمی‌تواند از اینکه از خانه‌اش صدای قیل و قال بچه‌ها شنیده نمی‌شود احساس شرمساری نکند. سرافکندگی یرما از این است که نتوانسته فرزندی به دنیا آورد. شاید در اجتماعی بازتر و باگذشت‌تر این زوج احساس افسردگی و شرمساری نمی‌کردند اما این همه دلیل نمی‌شود که در نمایشنامه لورکا به مثابه نوعی انتفاد اجتماعی بنگریم.

یرما، خوان و ویکتور نیز مانند آدمهای عروسی خون انسانهایی هستند که از میان اجتماع برگزیده شده‌اند اما در هر سطر و هر کلام نمایشنامه شعر حضوری جدی و آشکار دارد و با درام لورکا در می‌آمیزد.

مزرعه اندوه باد که کوکب‌های ماه خفته را همراه دارد، ضرباهنگ سمضربه‌های اسبی که شاخه‌های اضطراب را می‌لرزاند همه تصویرهایی هستند که در یک لحظه در اندیشه یرما حضور دارند.

یرما نظیر مطالعه‌ای فشرده و انعطاف ناپذیر جلوه می‌کند و با مرکز ثقل آن که دو شخصیت بازی هستند یادآورد درامهای کلاسیک یونان و روم نیز برخی از آثار کلاسیک فرانسه و اسپانیا است. لورکا به این مطاله نوری محو و پرابهام تابانده و در همین نور به روی صحنه برده است.

یرما پس از کشتن شوهرش چنان که گویی تمام امیدها و فرزند خیالی‌اش را کشته است می‌گوید:

«نازا، نازا اما مطمئن، حالا واقعاً مطمئن هستم و تنها. حالا آسوده خواهم خوابید بی‌آنکه مجبور باشم خود را وحشتزده بیدار کنم تا ببینم

آیا در خونم خون جدیدی را احساس می‌کنم یا نه. بدنم برای همیشه خواهد خشکید...به من نزدیک نشوید چرا که من پسرم را کشته‌ام من خودم پسرم را کشته‌ام. »

مرگ خوان همسر یرما در واقع تمام امکانهایی است که یرما می‌توانست به آن برای داشتن فرزند به شیوه‌یی سنتی و متعارف امید داشته باشد.

یرما با کشتن خوان خود را به زندگی سنتی اندلس پایبند می‌کند. او وسوسه فرزندی غیر از فرزند خوان را در خودش می‌کشد. او تنهایی و ننگ قتل را بر احتمال خیانت بر سنتها برمی‌گزیند.

خانه برنادا آلبا در واقع شعری تراژیک است و به علت نیروهای نهفته در ساختار درونی آن کمتر تماشاگری تحمل تماشای آن را دارد. این نمایشنامه که باریشه‌هایی ژرف در سنتهای و فرهنگ و ادبیات فولکلوریک اسپانیا، که بی‌گمان یکی از کم نظیرترین دستاوردهای دراماتیک این قرن به شمار می‌رود، توان آن را دارد که از سو تماشاگر را در اندوهی تحمل ناپذیر غرقه کند و از سوی دیگر او را از فرط خشم به فریاد آورد. فضای پر از دلهره و وحشتی که بر بسیاری از نمایشنامه‌های لورکا سیطره دارد اینجا به اوج می‌رسد.

خانه برناداآلبا به هیچ روی نمایشنامه‌ای ناتورالیستی نیست بلکه اثری است که به علت شدت هیجان‌ها و احساسات موجود در نهان و نهضت آن شکل نوعی اثر اکسپرسیونیستی را بخود می‌پذیرد.

نمایشنامه خانه برناداآلبا اندکی پس از درگذشت دومین همسر

برناداآلبا آغاز می‌شود مرگ همسر برنادا پایانی است بر یک ازداواج بدون عشق و سراسر ریا. اما این همه مانع آن نیست که برنادا پس از پایان یک هفته سوگواری رسمی، به پیروی از سنتی بی‌ترحم که به هیچ روی تخلف از فرمان را برنمی‌تابد، آغاز یک دوران هشت ساله سوگواری را اعلام نکند. تمام افراد خانواده که برنادا بر آن حکومت می‌کند باید در این سوگ شریک باشند، آن را محترم بدارند و ناخواسته به آن حکومت می‌ند باید در سوگ شریک باشند، آن را محترم بدارند و ناخواسته به آن دهند. این تصمیم اما با غرائض کور دختران جوان برنادا و اشتیاق سیری ناپذیرشان برای زندگی سازگار نیست. در دهکده‌یی کوچک فضایی اندوهبار و خفقان آور خانه برنادا را در برمی‌گیرد و در این فضای و هم‌ناک و مسموم، زندگی و کردار ختران او ماجرای نمایشنامه را شکل می‌دهد. رفتار متینی که خانواده برنادا آلبا نسبت به بقیه مردم شهر از خود نشان می‌دهند، با واقعیت پنج دختر ناکام خانواده برنادا به نحو دردناکی در تقابل قرار می‌گیرد. بزرگترین دختر که از همسر اول برنادا است و از همه دختران نیز پولدارتر، نامزد په شه ال رومانو می‌شود. پەپه آماده ازدواج با آنگوستیاس زشت سی و نه ساله است. آدلا جوانترین دختر، که بیست ساله است به په په دلبستگی دارد و په په را مورد نکوهش قرار می‌دهد با این حال وقتی که په په پایش را از خانه بیرون می‌گذارد همه دخترها خودشان را به پنجره می‌رسانند.

در پرده دوم مارتیر عکس په په را از آنگوستیاس می‌دزدد. آدلا

وقتی به فریبکاری خواهرش پی می‌برد سخت بر می‌آشوبد، ولی خود او هم اعتراف می‌کند که شب قبل را با په په سر کرده است. قبل از آنکه برنادا از قضیه سردرآورد در خیابان جیغ و داد وحشتناکی به پا می‌شود. زنی که بچه حرامزاده‌ای به دنیا آورده مجازات می‌شود. برنادا به آدلا می‌افتد و این در حالی است که او دستش را روی شکمش گذاشته و برنادا به طرف زنان شکنجه‌گر فریاد می‌زند: بکشیدش!

در پرده سوم در حالی که در اصطبل خانه همجوار، اسبی تلاش می‌کند از دیوار بگذرد، شور جنسی در آستانه به آتش کشیدن تمام خانه است. در خانه از ازدواج قریب‌الوقوع په په با آنگوستیاس با آرامش ترسناکی گفتگو می‌شود. مارتیریو و آدلا به نحو دیوانه واری به آنگوستیاس حسادت می‌ورزند و از رشک بر خود می‌پیچند. آدلا، زمانی که همه افراد منزل خواب هستند، سعی می‌کند برای ملاقات با په په از منزل خارج شود. مارتیریو او را می‌گیرد و با هم نزاع می‌کنند و برنادا از خواب بیدار می‌شود. مارتیریو ماجرای آدلا و په په را برای برنادا تعریف می‌کند برنادا با تفنگی خانه را ترک می‌کند. تفنگ در بیرون خانه شلیک می‌شود. مارتیریو به آدلا می‌گوید که مادرشان په په را کشت. آدلا خود را به دار می‌آویزد. مارتیریو دروغ می‌گوید. تیر برنادا به خطا می‌رود و په‌په بر پشت اسب دیده می‌شود که شبانه شور و عشق خویش را به جای دیگر می‌برد. اسب همچنان تلاش می‌کند از روی دیوار خانه بپرد.

طناب دار به گونه‌ای نمادین همان رشته‌ای است که مادر با آن

خود دخترانش را به یکدیگر و آیین و سنت بسته است. برنادا در برابر پیکر بیجان و به دار آویخته دختر چنان که گویی فرمان پایین آوردن یک گونی غله را می‌دهد، دستور می‌دهد که طناب را پاره کنند و جسد را به زمین بگذارند.

«بیاوریدش پایین. دخترم باکره مرد. او را به اتاقی دیگر ببرید و چنان لباسی بر او بپوشانید که همه بدانند او باکره بوده است. هیچ کس حق ندارد کلمه‌یی در این باره بر زبان آورد. او باکره مرد. این را به همه بگویید تا در سپیده‌دمان ناقوسها را به صدا آورن. نمی‌خواهم کسی ضجه مویه کند. به چهره مرگ باید رودررو نگریست. ساکت باشید!»

این دستور هر چند غیر منطقی و دور از ذهن، باید در خانه‌یی که برنادا بر آن حکم می‌راند اجرا شود و گرنه تمامی تصنع درونی آن فروخواهد ریخت؛ خدای خانه اندلسی از خدایان اسطوره‌های کهن نیز پرتوقع‌تر است. در سراسر نمایشنامه تمام زنان از جمله خود برنادا درگیر خشم و خروشی پایان ناپذیر و نوعی زندگی ساختگی پر پیرایه و غیر طبیعی هستند و همگی بار میراث گران وزنی را بردوش می‌کشند که در اصل و بنیان به آن اعتقاد ندارند. برنادا با تکیه بر تبار و ثروتی نسبی و املاکی که دارند در تهیدستان روستا به دیده حقارت می‌نگرد و این بی‌گمان ریشه در افسانه‌هایی دارد که لورکا در کودکی از خدمتکارانشان شنیده بود. برنادا در گفتگویی تند با یکی از زنان فقیر روستایی می‌گوید:

«فقرا مانند حیوانات هستند. مثل این است که آنها را از چیزی دیگر درست کرده باشند.»

زن روستایی به اعتراض می‌گوید که فقرا هم غم و اندوه را احساس می‌کنند و برنادا مغرورانه در پاسخ می‌گوید: «اما همینکه چشمشان به یک بشقاب نخود پخته می‌افتد، غصه‌هاشان را از یاد می‌برند.»

دنیای سترون یرما در نمایشنامه خانه برنادا آلبا وسعت بیشتری می‌یابد. آلبا در زبان لاتین به مفهوم سپید و بی‌رنگ است. میان زنانی که در خانه در را به روی خود بسته‌اند و مردانی که در بیرون هستند تضادی وجود دارد. طبیعتاً مردان می‌خواهند این حصار را بشکنند و داخل شوند. اسب نری هم که در اصطبل مجاور تلاش می‌کند در را بشکند و بیرون بیاید استعاره‌ای در همین مورد است. دیوارهای دوغابی و رنگ خانه، چهره‌های سفید شده مثل گچ، لبهای پریده رنگ، همه در مقابل سیاهی لباسها، سفیدتر به نظر می‌رسند.

در این نمایشنامه دیوارها، به استثنای تصاویر چند از مناظر غیرواقعی که پر از پریان و شاهان افسانه‌ای است خشک و خالی هستند. نقاشی روی دیوارهای مدام بر ضمیر خودآگاه پیر دختران ضربه می‌زند. اشتیاقی ناخودآگاه برای آزادی حوری وار به گذشته‌ای دور و مصور چشم دوخته است. به زمانی که حکمرانان در عشق و نوازش غوطه می‌خوردند. مردان این تصاویر نمایانگر امیدی عبث هستند. در برنادا آلبا وقتی عکس په په آل رومانو گم می‌شود همین

کافی است تا در بین خواهران غوغایی خاموش بر پا شود. همه از جمله برنادا برخوردشان با عکس همچون با یک مرد واقعی است.

این نمایشنامه شعری است که به صورت اثری دراماتیک درآمده است. آمیخته شدن بی‌کلام اندیشه‌ها، ارتباط نیمه آگاه روانی، معنوی، جنسی و جامعه شناسانه شخصیت‌های نمایشنامه و نیروها، در مجموع توجیه کننده اقدام هولناک پرده آخر نمایشنامه است.

در این میان زنان، روزگار خویش را در کنار ناقوسهای میان تهی کلیسای شهر، که در مرگ دختران باکره دوباره به صدای در می‌آیند در پوچی می‌گذرانند و رمندگی اسب در اصطبل خانه مجاور بخشی از زندگی آنهاست.

لورکا با دو شیوه حالت و صدا و به کمک پژواک‌ها و تصاویر شعری به خلق موضوعی می‌پردازد که به استفاده از کلام نیازی ندارد. با وجود اینکه نمایشنامه به صورت شعر نیست، اما از همان تصویر نخستین تا موعظه نهایی برنادا شعری بی‌وقفه در متن جریان دارد.

نقدی سیاسی، ضمنی، که در تصور کردن این خانه نهفته است، می‌توانیم بگوییم خانه‌ای که فرزندان در آن چنان با هم در ستیزند که همگی در سلطه شخصی قرار گرفته‌اند که اگر با هم متحد می‌شدند، به راحتی می‌توانستند او را کنار بگذارند. جناح بندیهای مختلف در سال ۱۹۳۶ حلقه ارتباطی بود میان نظرات ضمنی سیاسی لورکا در خصوص زندگی اجتماعی مردم اسپانیا و جوخه آتشی که وی به خاطر تلاشش در جهت آفرینش شعری سیاسی با آن مواجه شد.

لورکا نمایشنامه خانه برنادا آلبا را درام زنان در روستاهای اسپانیا می‌خواند. این نمایشنامه تراژدی دردناک زنان در اجتماعی مردسالاری است؛ زنانی که به اجبار و به رغم نیازهای طبیعی خود به تمام معیارها و ارزشهایی که آنها را پشت دیوارهای سنت زندانی می‌کنند تن می‌دهند. عروسی خون نیز به ویژه در پرده پایانی، انزوای خوفناک زن را در اجتماعی خشن و انعطاف ناپذیر تصویر می‌کند اما در آن مردها نقشی عمده و تعیین کننده ایفا می‌کنند حالا آنکه در خانه برنادا آلبا تنها زن حضور دارد. در عروسی خون همه چیز جز دستمایه داستان ساختگی و آفریده ذهن لورکا بود؛ اما در خانه برناداآلبا همه چیز جز دستمایه داستان واقعی است.

دونا رزیتا، دختر ترشیده به نمایش چخوفی لورکا معروف شده است. در این نمایش که طرحی از فروپاشی خانواده و با وداع و دل کندنی رقت انگیز همراه است مایه‌هایی از باغ آلبالو و سه خواهر را در خود دارد. این نمایشنامه سه پرده دارد که در هر پرده درباره زوال احتمال و امکان حرف می‌زند و پا به پای آن رزیتا (گل سرخ کوچک) از غم دلداری که هیچ گاه برنمی‌گردد تحلیل می‌رود.

پرده اول نمایش در ۱۸۸۵ اتفاق می‌افتد. دونارزیتا دخترکی دوست داشتنی و با وقار دل به عشق پسر عمویش می‌بندد که او نیز رزیتا را دوست می‌دارد اما اجتماعی که در آن زندگی می‌کنند از یک سو ازدواج خانوادگی را برنمی‌تابد و از سوی دیگر مرد عاشق به علت تنگدستی قادر به ازدواج و سرپرستی خانواده نیست، پسرک برای کار

کردن و اندوختن پولی که بتواند با آن ازدواج کند و خانواده تشکیل دهد به اجبار به آرژانتین می‌رود و دخترک باید صبر کند تا معشوقش سروسامانی بیابد و او را به همسری بگیرد. در انفجار شعری که در این نمایشنامه به چشم می‌آید و نظیر اپراست، رزیتا نسبت به سنتهایی که در دست ساخته دست آدمهاست و زندگی را بر همه تنگ کرده است اعتراض می‌کند. او عاشق مرد جوان است و این تنها کاری است که از دستش برمی‌آید. پرده دوم تماشاگر را به سال ۱۹۰۰ در این شهر می‌برد. پانزده سال گذشته است و هنوز رزیتا و معشوقش ازدواج نکرده‌اند. زمان در اندیشه هر دو عاشق ساکن است و حرکت نمی‌کند. رزیتا عاشقش را به شکل همان روزی می‌بیند که اسپانیا را به قصد آرژانتین ترک می‌کرد. پرده سوم تماشاگر را دو سال در قرن بیستم پیش می‌برد. رزیتا قربانی عهد کشی پسر عمویش شده است؛ مرد جوان در آرژانتین با زنی ثروتمند ازدواج کرده و رزیتا به انبوه زنان بیکاره گرانادا پیوسته است. سر کرده این گروه زنان بی‌شوهر، عمه رزیتا است که اینک پس از در گذشت همسرش با فقر دست به گریبان است. رزیتا در پرده سوم نمایشنامه از اندوه کشنده‌ای که در باقیمانده زندگی‌اش محکوم به تحمل آن است سخن می‌گوید:

«امروز یک دوست ازدواج می‌کند و فردا دیگری و دیگری...فردا این یکی پسری دارد که بزرگ می‌شود و پیش من می‌آید که نمره‌های امتحانش را ببینم و من همین طور خواهم ماند، با همین لرزش بدن، همین طور...»

موضوع که برخلاف داستان، با ترسیم جزییات خنده‌آور عمه و عموی رزیتا، که وی تا زمان بازگشت دلدار غایبش با آنها زندگی می‌کند، به نمایش جان تازه‌ای می‌بخشد. همه اوقات عموی رزیتا به بحث درباره گلهایش می‌گذرد. گل مطلوبش گل سرخ یک روزه است، نوعی گل سرخ که تنها در یک روز شکوفه می‌دهد، پژمرده می‌شود و می‌افتد.

«عمه- گل سرخ یک روزه هنوز باز نشده:

عمو- داره باز می‌شه.

عمه- چقدر عمر می‌کنه؟

عمو- یک روز می‌خواهم تمام روز تماشایش کنم. »

در پرده اول رزیتا در سپیده دم جوانی‌اش تماشایی است. در پرده دوم سن سی‌سالگی پوستش را رنگ پریده کرده است. در پرده سوم شب دراز چهل سالگی به طرف یأس و ناامیدی می‌کشاندش. دیگران جز نظاره کردن زوال رزیتا کاری از دستشان برنمی‌آید.

«گل سرخ یک روزه

در سپیده دم خون سرخی است

مرجان تن و بی‌تاب.

اما آنگاه که با عصر رنگ رخ می‌بازد

گل سرخ پریده رنگ می‌شود

سفید همانند گچ

و در آستانه تاریکی

گلهایش می‌افتد. »

این تصویر درست مثل یک پیوند باغبانی در نمایشنامه جای می‌گیرد و با گسترش طرح و پیرنگ ما از میان پرده‌ای گلرنگ به تماشا می‌نشینیم، زیرا مفهوم نمایشنامه نیز در همین تصویر جای گرفته است این بازی نمایشی با تصاویر کار لورکاست.

وقتی که پانزده سال بعد از زمان پرده اول، رزیتا نامه‌ای از دلدارش دریافت می‌کند که در آن و کالتاً از او درخواست ازدواج کرده، عمویش در حالیکه گل سرخ یک روزه را که هنوز سرخ است با آتش جوانی‌اش در دست دارد داخل می‌شود. ولی او گلی را اشتباهاً قبل از اینکه شکوفا شود چیده است. حافظه رزیتا نیز از دست می‌رود، او چهره و قیافه دلدارش را فراموش کرده است. استعاره گل سرخ در پرده دوم نمایش نیز ادامه می‌یابد. اما وقتی که خدمتکار خانه آرزو می‌کند که کاش به جای گلهای سرخ؛ گلابی، گیلاس و خرمالو، سه میوه‌ای که سنتاً جنبه جنسی دارند، بروید، یک برجسته نمایی واقع بینانه خنده‌دار بوجود می‌آورد. عمه، کد بانوی خانه، خدمتکار را متهم می‌کند که خوراکی را به زیبایی ترجیح می‌دهد. خدمتکار گستاخانه پاسخ می‌دهد: من دهانی برای خوردن دارم و پاهایی برای رقصیدن.

خدمتکاران نمایشنامه لورکا در واقعیت سیاسی وی شکل می‌گیرند، آنها درست برعکس سایر خدمتکاران متلک گوی مرسوم در تئاتر که گویی هیچ گاه دست به سیاه و سفید نزده‌اند، هستند.

وقایع پرده سوم ده سال بعد اتفاق می‌افتد. عمو مرده است و خانه

فروخته شده. عمه، خدمتکار و رزیتا در حال نقل مکان هستند؛ به رزیتا اصرار می‌کنند که ازدواج کند، اما رزیتا دیگر حوصله تحمل خواستگاران احمقی را که طی سالهایی که همانند زیرپوش دریده شده از تن من فرو می‌افتادند پیدایشان شده بود ندارد. دلدارش دیگر هرگز برایش نامه ننوشته است.

رزیتا وضعیت موجود را پذیرفته است اما هنوز هم از فریب خوردن خویش در زمزمه‌های گوش نواز عشق از یاد رفته سخن می‌گوید. خدمتکار و عمه صریحتر حرف می‌زنند:

«عمه- قلب خائن مرد! می‌خواهم زورقی بگیرم و شلاقی بردارم...

خدمتکار- (در حالی که حرفش را قطع می‌کند) و شمشیرش بگیر و سرش را ببری و با دو سنگ بر آن بکوبی و آن دست را که نامه‌های عاشقانه دروغین می‌نوشت از ته قطع کنی.

عمه- آه بله! خون را با خون باید شست و بعد...

خدمتکار-...از نو زنده‌اش کن و دوباره به سوی رزیتا بازش گردان تا آبروی ما حفظ شود. »

عمه و خدمتکار در نگرانی به طرز یکسانی حرف می‌زنند. رزیتا در لباسی به رنگ سرخ روشن با موهای بلند، عروسک‌وار وارد می‌شود. مسن به نظر می‌رسد با این حال طنز لورکا همچنان وجود دارد.

«رزیتا- چکار می‌کنی؟

خدمتکار- یک کمی نق می‌زنم. »

در این لحظه یک پسر نوجوان وارد می‌شود و به رزیتا می‌گوید که

برای کارناوال پیراهن مادر مرده‌اش را پوشیده ولی این کار او را ترسانده است.

آنها در حالی از خانه خارج می‌شوند که باد می‌وزد گویی برای آنکه باغ را زشت، و درد ترک کردن خانه را کمتر کند.

خدمتکار خانه می‌گوید که هرگز زیبا نبود. و سه زن خانه را ترک می‌کنند.

در این نمایشنامه نشانه‌هایی از تمثیل وجود دارد: در نیروی مردانگی‌ای که اسپانیا را برای رفتن به دنیای جدید خارج ترک می‌کند، در مردمی که سرگرم باغستانها و ابزار آلات خویشند و اعتنایی ندارند که طراوت از اسپانیا رخت برمی‌بندد، همچون گل سرخ یک روزه‌ای که پس از یک روز می‌میرد. یک روزی که یک عمر، یک قرن، یا دو قرن از حیات ملتی است.

منابع:

۱ـ با آخرین نفسهایم، خاطرات بونوئل، لوییس بونوئل، برگردان علی امینی نجفی، انتشارات هوش و ابتکار، ۱۳۷۱

۲ـ ترانه شرقی و اشعار دیگر، فدریکو گارسیالورکا، برگردان احمد شاملو، سازمان انتشاراتی فرهنگی و هنری ابتکار، ۱۳۵۹

۳ـ خانه برناداآلبا، فدریکو گارسیالورکا، برگردان محمود کیانوش، تهران، نشر نیل، ۱۳۴۸

۴ـ درام نویسان جهان، منصور خلج، انتشارات جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۹

۵ـ زندگی و طرح‌های فدریکو گارسیالورکا، علی اصغر قره باغی، سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار هنر، ۱۳۷۰

۶ـ عروسی خون، فدریکو گارسیالورکا، برگردان فانوس بهادروند، نشر فردا، ۱۳۷۷

۷ـ فدریکو گارسیالورکا، آرنولد واینستاین، برگردان رضا معتمدی، انتشارات کهکشان، ۱۳۷۵

۸ـ قصیده مجروح آب، فدریکو گارسیالورکا، برگردان رضا معمتدی، انتشارات مترجم، ۱۳۷۵

۹ـ یرما، فدریکو گارسیالورکا، برگردان آزاده آل محمد، نشر فردا، ۱۳۷۴

سه زن: لورا، تکلا و ژولی

مریم شیرازی

اشاره: این نوشتار به بررسی شخصیت‌های مشهور زن در سه نمایشنامه‌زن محور آگوست استریندبرگ می‌پردازد. بررسی نگارنده براساس متن نمایشنامه‌های استر یندبرگ است. همچنین نگارنده می‌کوشد با این بررسی، نگاهی جامع به شخصیت زن از منظر این نمایشنامه‌نویس بزرگ به دست دهد.

شخصیت لورا در نمایشنامه پدر

در جایی از نمایشنامه ،لورا از سرهنگ می‌پرسد:

«یعنی زن هیچ قدرت و اختیاری در مورد بچه‌اش ندارد؟»

و سرهنگ پاسخ می‌دهد:

«خیر، هیچگونه حق و اختیاری ندارد. وقتی یک تاجر جنسش را فروخت دیگر نمی‌تواند آن را پس بگیرد و پول را هم نگه دارد. »

در جواب این حرف «لورا» همانقدر منطقی و همانقدر قانونی که سرهنگ حرف می‌زند به او جواب می‌دهد و طوری سرهنگ را در بحث هدایت می‌کند که خود سرهنگ می‌گوید:

«در قضاوت قانون نوشته نشده که پدر بچه کیست، اشخاص فهمیده می‌گویند هیچ‌کس نمی‌تواند این اسرار را کشف کند. »

و اینجاست که بازی شروع می‌شود و این حرف دستاویزی می‌شود برای «لورا» که حقوق خود را به سرهنگ نشان دهد، وقتی دکتر به «لورا» می‌گوید که نباید سوءظن سرهنگ تحریک شود دیگر فایده‌ای

ندارد چون قبلاً این تلنگر به ذهن سرهنگ زده شده و این تردید در لورا که آیا به این سوءظن دامن بزند و یا کلاً آن را از بین ببرد توسط خود سرهنگ هدایت می‌شود و با تحریک کردن «لورا» وی را در ادامه مسیر کمک می‌کند و راه بازگشتی را برای «لورا» باقی نمی‌گذارد.

سرهنگ این موضوع را درک نمی‌کند که قدرت مردانگی در «لورا» تأثیری ندارد و فقط او را دور و دورتر می‌کند. در صحنه پنجم جایی سرهنگ می‌گوید:

«سعی کردم نیروی مردی را در خودم تقویت کنم و تو را مثل یک زن تحت تأثیر احساسات مردی خودم در بیاورم. » و لورا در جواب می‌گوید: «بله، اشتباه تو در همین بود. تو خواستی خود را عاشق من معرفی کنی و مادر به معشوق تبدیل شد. مادر دوست تو بود، ملاحظه می‌کنی، ولی زن دشمن تو شد و عشق بین دو جنس مخالف یعنی ستیزه و زد و خورد. »

«لورا» هم مانند «تکلا» توسط مرد مقابلش درک نمی‌شود، «سرهنگ» نمی‌داند «لورا» از او چه توقعی دارد پس منت زحمتهایی که در زندگی کشیده بر سر «لورا» می‌گذارد و «لورا» در نهایت می‌گوید:

«باید بروی برای اینکه نمی‌خواهی قدرت مرا تصدیق کنی. »

«لورا» معتقد است که یک مادر برای فرزندش باید به هر جرم و جنایتی دست بزند.

شخصیت ژولی در نمایشنامه مادموازل ژولی

«ژولی» دختری است که قربانی تربیت غلط مادرش شده و دچار دوگانگی روحی گشته است. او نیز مانند خود استریندبرگ یک فرزند ناخواسته است و باز مانند خود استریندبرگ این مسئله همیشه روحش را می‌آزارد. مادر ژولی، زنی قوی و آزاده بوده که هیچ قیدی را نمی‌توانسته بر گردن خود تحمل کند حتی قید ازدواج را، و از کسی که او را مجبور به تحمل این قید می‌کند که انتقام سختی می‌گیرد. او با روحیه مردانه ژولی را تربیت می‌کند و به خواسته او اهمیتی نمی‌دهد، بنابراین «ژولی» با قواعدی تربیت می‌شود که با روحیات خودش در تضاد است و این تفاوت حالا و در سن بلوغ وی را دچار دوگانگی و عصیان بر علیه همه چیز کرده. از سویی آموخته‌های مادرش او را به سوی طغیان بر علیه مردان و اشرافیت سوق می‌دهد و از سویی روحیه زنانه وی او را به سوی زندگی عادی رهنمون می‌شود و حالا نیز مقابله با مردی قوی که وی را به مبارزه فرامی‌خواند و نوع برخورد با «ژان» باز هم این دوگانگی را در وی بیشتر تقویت می‌کند و در انتها قدرتی که از مادرش به ارث برده در او بر همه چیز غلبه می‌کند و تصمیم‌گیری نهایی وی را رقم می‌زند.

برای «ژولی» هم سخت است که یک مرد بر او احاطه پیدا کند، ولی برخلاف مادرش که با مردی ضعیف طرف بود این بار «ژولی» با کسی باید نبرد کند که از نظر قدرت روحی و فکری با وی برابری می‌کند و آن «نبرد مغزها» که استریندبرگ معتقد است بین زن و مرد

جریان دارد، وجه بارزش در این نمایشنامه مشخص می‌شود. «ژولی» در رابطه با پدرش نیز این دوگانگی را در وجود خویش دارد. او پدرش را دوست دارد ولی آنرا ابراز نمی‌کند چون بنا بر تعالیم مادرش همه مردها دشمن هستند.

«ژولی» در مسیر زندگی به جایی می‌رسد که دیگر آرامشی ندارد او به کریستین می‌گوید: «دیگه هیچی باورم نمی‌شه، هیچی، مطلقاً هیچی.»

او حتی مثل کریستین به مذهب هم اعتقادی ندارد که برایش مأمن راحتی باشد و کارها را برایش آسان کند. او به کریستین می‌گوید:

«ای کاش منم ایمان تورو داشتم. ای کاش...»

و همین مسئله هم باعث می‌شود که راهش را انتخاب می‌کند شاید بعد از مرگ به آرامشی که می‌خواهد برسد. چون از بدو تولد (که فرزندی ناخواسته بود) تا حالا نتوانسته که راه زندگی‌اش را بیابد.

او به ژان می‌گوید:

«من عمیقاً پدرم را دوست داشتم، ولی در ضمن ازش متنفر هم بودم. احتمالاً بدون اینکه خودم هم بدونم! این او بود که منو جوری بار آورد که از همجنس‌های خودم بیزار باشم. باعث شد نیمی از وجود من مرد باشه و نیمی زن. گناه این اتفاقی که افتاده به گردن کیه؟ پدرم، مادرم، خودم؟ خودم؟ من هیچی ندارم این تنها چیزیه که مال خودمه. همه نظراتم تحت تأثیر پدرمه و همه احساساتم تحت تأثیر مادرمه، و این آخرین نظریه...که همه مردم با هم برابرند...اینو از

نامزدم گرفتم...برای همین بهش گفتم خوک. چطور ممکنه گناه این کار بر دوش من باشه؟ آیا باید مثل کریستین بذارم که عیسی بار گناهم رو به دوش بکشه؟ نه! من بیش از حد مغرور و منطقی‌ام که همچی کاری بکنم...به خاطر تعلیمات پدرم. »

شخصیت تکلا در نمایشنامه طلبکارها

تکلا زنی است که دوست دارد همیشه مورد توجه باشد و البته راه حصول به آن را نیز خوب می‌داند. او باهوش زنانه‌اش برتری‌ای را که به دنبالش است می‌یابد و در ضمن آنقدر شجاعت و زیرکی دارد که رک‌گویی را بهترین حربه برای خود ساخته است. صداقت عریانی که در ابتدا مردان را شیفته می‌کند ولی همین رک گویی هم به زودی از طرف آنها مورد انتقاد قرار می‌گیرد و در عین حال به دلیل تفاوتش با زنان مکار آنها را پایبند صداقتش می‌کند. همان‌طور که در صحنه دوم «ادولف» می‌گوید:

«تکلا! می‌دانی که رک‌گویی تو دارد مرا آزار می‌دهد؟»

و تکلا در جواب می‌گوید:

«تو همیشه این را به حساب تقوای بیش از اندازه من می‌گذاشتی. »

ولی «تکلا» هم نقطه ضعفی دارد، نقطه ضعف او پیر شدن و مورد توجه نبودن است و اشتباهی که «ادولف» مرتکب آن می‌شود، اشاره به همین موضع است و اینجاست که «تکلا» تصمیم به تلافی می‌گیرد، همانطور که «گوستاو» در صحنه اول به «ادولف» می‌گوید:

«از انتقام او برحذر باش. فراموش نکن وقتی تو گفتی که او دیگر نمی‌تواند عاشقی برای خودش گیر بیاورد به حساس‌ترین نقطه او زخم‌زده‌ای. تو اگر به او می‌گفتی که نوشته‌هایش آشغال است، شاید به راحتی به سلیقه بد تو می‌خندید...مطمئن باش اگر او تا به حال انتقامش را از تو نکشیده، دلیل بر اشتباهش نیست. »

«تکلا» اینقدر انرژی دارد که از تمام مردان زندگی‌اش می‌آموزد و گنجایش پذیرش اطلاعات گوناگونی را دارد و به شدت به دنبال تکمیل کردن خویش است، او فقط یک زن سبکسر که در پی کامجویی است نیست، «تکلا» در ضمن می‌داند که دشمن واقعی‌اش نیز همین مردان هستند و می‌گوید:

«من از زن‌ها نمی‌ترسم؛ نه. مردها هستند که این فکرها را در مغز تو فرو می‌کنند. من حسودم. می‌ترسم کسی تو را از دست من بگیرد. »

هر چند که تکلا می‌داند، زنان دیگر وی را دوست ندارند اما از جانب آنان احساس خطر نمی‌کند، زیرا می‌داند که شوهرش تا چه حد مجذوب اوست، پس می‌داند که مردها می‌توانند در مغز یک مرد عاشق نفوذ کنند و به تخیلات وی دامن بزنند و این چیزی است که آزادی وی را در معرض خطر قرار می‌دهد.

همان طور که در صحنه دوم می‌گوید:

«خواهش می‌کنم، مواظف تخیلات خودت باش، ادولفف تخیلات چیزی است که مردها را به حیوان تبدیل می‌کند. »

و در جایی دیگر می‌گوید:

«من می‌خواهم دوستم داشته باشند. تنها همین. »

«برندا بزینت» که نقش تکلا را در اجرای نمایشنامه طلبکارها به کارگردانی «جان نویل» بازی کرده می‌گوید: «وقتیکه من متن را خواندم میسوژنی را در آن دو مرد دیدم، نه استریندبرگ. من «تکلا» را یک زن بسیار قوی دیدم. تقریباً تمامی چیزهایی که آنها در مورد زنان ایراد و عیب می‌دانند در «تکلا» وجود ندارد. او با سیستم مرد سالاری می‌جنگد و جلوی «گوستاو» و «ادولف» می‌ایستد در واقع اگر او یک زن قوی نبود من علاقه مند به ایفای این نقش نبودم. »

«بزینت» اضافه می‌کند:

«تکلا برای هر دو عشق دارد ولی بودن در کنار هر کدام از مردها برای مدت طولانی او را سیر و خسته می‌کند. او گوستاو را تحسین می‌کند، اما او را آکادمیک و کسالت‌آور و خسته‌کننده می‌یابد. و به خاطر حالت خاص گوستاو نسبت به زنان، تکلا احساس می‌کند سرکوب شده و مانند یک بچه با او رفتار می‌شود. ادولف، یک هنرمند است کسی که برای اولین بار تکلا را به آزادی تشویق می‌کند. اما بعد ازدواج تکلا یک نویسنده موفق و مفید می‌شود. او شخصیت جدیدی می‌شود ولی ادولف نیازی به دوباره‌شناسی تکلا نمی‌بیند چون با او یک آوای یکسان پیدا کرده و فقط احساس می‌کند که باید به تکلا هشدار دهد و برایش شاخ و شانه بکشد. »

تحلیل تطبیقی این سه زن

ازاستریندبرگ و ایبسن به عنوان نخستین نمایشنامه‌نویسانی که جنبش فمینیسم را وارد تئاتر کردند نام برده می‌شود، ولی در اینجا یک تفاوت وجود دارد و آن اینکه شخصیتهای زن ایبسن با مظلومیت حق خود را می‌خواهند ولی شخصیتهای زن استریندبرگ با مشت کوبیدن روی میز نمی‌توان به سادگی بر آنان غلبه کرد و همچنین اگر قدرت و اختیار خود را در خطر ببینند انتقام سختی خواهند گرفت. زنهای این نمایشنامه‌ها در مقابل ابراز قدرت، عکس‌العمل نشان می‌دهند آنها نمی‌توانند تحمل کنند که خود تصمیم گیرنده نباشند در صحنه پنجم، لورا به سرهنگ می‌گوید. «قدرت و اختیار ـ بله، مگر تمام کوشش و تلاش آدم برای به‌دست آوردن قدرت و اختیار نیست؟» و مادموازل ژولی تنها راهی را که برای زنده ماندن برایش مانده (یعنی فرار با ژان و تأسیس یک هتل) را رد می‌کند چون تحمل اینکه زیر یوغ مردی باشد را ندارد و یا «تکلا» به محض اینکه «ادولف» می‌خواهد اختیار او را در دست بگیرد عکس‌العمل نشان داده و مقاومت می‌کند.

در اینها، تلاش برای به زیر یوغ کشیدن، منجر به تنفر آنها از مردانشان می‌شود و هر سه آنها به گرفتن انتقامی سخت روی می‌آوردند، ژولی با کشتن خود و تنها گذاشتن ژان با یک زندگی نکبت‌بار و خراب‌کردن کاخ رؤیاهایش، لورا با به جنون کشاندن سرهنگ و گرفتن اختیار بچه و اموالش و تکلا با تصمیم به خیانت کردن به شوهرش از آنها انتقام می‌گیرند.

جایی در صحنه پنجم سرهنگ از لورا می‌پرسد:

«آیا تو از من منزجری؟» و لورا پاسخ می‌دهد:

«بله هر وقت تو برتری و مردی خودت را می‌خواهی به من تحمیل کنی. »

و در صحنه دوم «مادموازل ژولی» زمانی که «ژان» به زور می‌خواهد «مادموازل ژولی» را به دست بیاورد ژولی می‌گوید:

«من ازت متنفرم، همونطوری که از موش‌ها متنفرم. »

و در صحنه آخر وقتی گوستاو عکس پاره شده «تکلا» را نشان می‌دهد «تکلا» می‌گوید:

«اوه» چه حیوانی است. »

و باز در صحنه آخر تکلا به گوستاو می‌گوید:

«تو یک حیوان کینه جو هستی. ازت متنفرم. »

هر سه این زن‌ها وارث انرژی و قدرتی هستند که اگر از آن استفاده نکنند منفجر می‌شود و به هر کسی که آزادی عمل آنها را محدود کند به چشم دشمن نگاه می‌کنند آنها می‌دانند که قوی هستند و به قدرت خود اطمینان کامل دارند و همین اطمینان کامل است که اشتباه اصلی آنهاست زیرا باعث تاختن بی‌محابای آنها می‌شود و جایی ممکن است از روی اطمینانی که به خود دارند زیاده‌روی کنند و نتیجه عمل آنها برایشان پشیمانی به بار آورد ولی باز هم در آخر قدرت این را دارند که خود را باز یابند و اعمال خود را جبران کنند. مادر مادموازل ژولی نیز از این قاعده مستثنی نیست او نیز زن با اراده‌ای

است که وقتی اوضاع برخلاف میلش پیش می‌رود انتقام سختی از همسرش می‌گیرد و نفرت از جنس مرد را به دخترش می‌آموزد و در تربیت او می‌کوشد که هیچ کمی از مردها نداشته باشد.

زنان و اسطوره در نمایشنامه پدر

نقطه چشمگیر و بارز در نمایشنامه پدر، شیفتگی نویسنده به موضوع زن گریزی و تنفر از نوع زن است. برای اثبات چنین امری شواهد بسیاری در دست می‌باشد، با این وجود پیرامون نگرش و طرز تلقی نویسنده بر علیه زنان سخنرانی بطور جدی کار چندان آسانی نیست.

نکته قابل توجه در زندگی استریندبرگ در این نکته نهفته است که در زندگی واقعی شخصی است شیفته زنان که سه بار نیز تجربه ازدواج دارد! آیا بدین ترتیب می‌توان او را در زمره مردانی به حساب آورد که از زنان به شدت تنفر داشته است؟ آیا منتقدین در نقد وی دچار اغراق و گزافه‌گویی غیر واقع نگردیده‌اند؟

بررسی شخصیتهای زن وی و نیز معاونت اسطوره‌ها در اثر بزرگش شخص را وامی‌دارد تا وی را از دریچه‌ای دیگر نیز مورد نقد و تأمل قرار دهد. این طریق برخورد زوایای خاصی از شخصیت این نویسنده را بر ملا می‌سازد که اغلب در آثارِ دیگر هم سلکانش چندان به چشم نمی‌خورد. یکی از دلایل عمده به شماره آوردن استریندبرگ در ردیف نویسندگان طرفدار تفکر ضدیت با زنان، وجود منتقدینی است که پیوسته در تلاش‌اند تا نمایشنامه‌های او را از لحاظ شرح حال‌نویسی

به چالش بکشانند. آنها در تعاقب این اندیشه نوک پیکان حملات خود را متوجه جنبه خصوصی زندگی وی و مشکلات و معضلات عدیده پیش آمده در طی ازدواج‌های وی می‌نمایند.

با بررسی عمیق‌تر می‌توان به علاقه و میل وافر نویسنده به زن و اسطوره پی برد. نویسنده شهیر ما بالعکس آنچه که تصور می‌گردد، مردی است عاشق‌پیشه، که زنان را تا حد پرستش دوست می‌دارد و پیوسته در هاله‌ای از ترس و هیبت آمیخته به احترام نسبت به آنان به سر می‌برد. با وجود قلت‌یافته‌ها و آگاهی‌های ما درباره دوران کودکی نویسنده به راحتی می‌توان مرحله تکمیلی فاز روحی ـ جنسی وی را مورد نقد و بررسی قرار داد. مادرش معشوقه پدرش بوده و تا قبل از ازدواج با پدرش ۳ فرزند به دنیا می‌آورد. هنگامی که استریندبرگ ۱۶ سال داشت مادرش در می‌گذرد. پس از این واقعه پدر مجدداً تجدید فراش می‌نماید. از این پس نامادری تنها محل پناه پسر نوجوان می‌گردد. اینکه در دوران بعدی زندگی، نویسنده پیرامون مشروعیت و حلال‌زادگی خویش سئوالات و ابهاماتی را مطرح می‌سازد چندان مایه شگفت نمی‌باشد. در سن ۲۶ سالگی استریندبرگ اولین تجربه عشقی خویش را پشت سر می‌گذارد. همسر بارون رنگل اولین همسر اوست. که قبل از ازدواج با وی در ارتباط می‌باشد. بارون و همسرش مدت زمانی را چون والدین نویسنده جوان می‌گذرانند در این هنگام همسر بارون توانست وی را چون یک مادر در برگرفته و به او مهر بورزد. نتیجه کار نوعی آشفتگی و سردرگمی است در درک بین نقش یک

مادر / همسر یا یک معشوقه. این تأثیرات در تمامی آثار بعدی وی باقی می‌ماند، بخصوص در مجموعه داستانهای «شوهرداری» و نمایش «پدر». مایه اصلی شرح حال‌نویسی خالی از هر گونه اشتباه و سوء تفاهم می‌باشد.

از نکات ویژه در این داستانها، در «شوهرداری» کاپیتان سرش را بر روی دامن عموزاده (دختر عمو) همسرش می‌گذارد و از سرخوردگی در ازدواج سخت شکوه می‌کند، در نمایش «پدر» کاپیتان نیز سرش را بر روی دامن لورا می‌نهد و چونان کودکی زار می‌گرید. این مرتبه اشکها به خاطر مجادله بر سر والدین او سرازیر می‌گردد. (سئوال پیرامون اینکه والدین او چه کسانی هستند.)

ازدواج کاپیتان و لورا به خاطر نزاع بر سر قدرت تدریجاً فرو می‌ریزد. قدرت زن در منزل کاپیتان، قدرت لورا در نشان دادن قدرت و تحکم به کودکان، قدرت لورا به عنوان مادر / همسر معشوقه (که خواهان هر سه است اما تاب نمی‌آورد.) استریندبرگ، در واقع از بانو «سری ون ایسن» پیرامون صداقت و راست کرداری و مراقبت دقیق از کودکان استنطاق به عمل می‌آورد، وی نیز سعی بر آن دارد تا از اتهاماتش دفاع کند. این صحنه‌ها، تماماً در نمایشنامه «پدر» به‌طور موازی تکرار می‌شوند.

زن ایده‌آل در هر دو مقام (همسری و مادری) خود را نشان می‌دهد، بهترین نمونه ما در زمین است. در طرف دیگر زن جدید که نمونه آن را در اثر ایبسن می‌بینیم قادر است تا نمونه ایده‌آل را تهیه

نماید و بصورت خون آشام و زنی فاسد ظاهر گردد. در سال ۱۸۸۶، سال قبل از ظهور اثر برجسته استریندبرگ یعنی نمایش «پدر»، استریندبرگ با فیلسوف و اسطوره‌شناس به‌نام سوئیسی، ژان‌ژاکوب با خوفن آشنا می‌شود. فیلسوف سوئیسی اعتقاد داشت که قبل از به‌وجود آمدن اولین دوره‌های پدر شاهی و جوامع وابسته قبلاً تاریخ بشریت دو دوره جامعه مادرشاهی را تجربه کرده بوده است. مرحله اول دوره اخیر در پایین‌ترین سطح با اصطلاح «مادر هولناک» شناسایی می‌گردد و آفرودیت سرشناس‌ترین چهره این سطح می‌باشد، شرح یک زندگی ساده روستایی که در آن مردان جزو زیر مجموعه زنان بوده‌اند. «تاریکی به عنوان مظهر و نماد قانون تغییرناپذیر مرگ». شب، در اینجا، در اصطلاحات اسطوره شناسانه به زمین تعبیر شده است، و مادر هولناک اسطوره‌ای نیز به عنوان فرستنده فساد و جراحت از تاریکی به سوی روشنایی مطرح می‌گردد. براساس مطالعات عمیق در نمادهای اسطوره‌ای یونان و رم باستان، فرضیه فیلسوف سوئیسی قادر است تا مجوز ورود دومین مرحله پیشنهادی خویش را دریافت نماید، این مرحله را سمبولیسم قمری می‌نامند، که در آن آفرودیت به مادر زمین (مادر خوب و ایده‌آل) تغییر شکل می‌یابد، در این اثنا آفرودیت تبدیل به مادر و همسری مطلوب می‌گردد که در زندگی دارای توانایی اطاعت و فرمانبرداری است. در مرحله سوم فرضی باخوفن، محیط گزینشی قمری به محیط شمسی تغییر ماهیت می‌دهد. در تغییر و تبدیلات اجتماعی از این تحول به تغییر بین نمادهای زن سالارانه به

مرد سالارانه یاد می‌گردد. نیچه برای تحریر اثر خود یعنی «تولد تراژدی» این اصطلاحات و تعابیر را از باخوفن وام می‌گیرد و استریندبرگ نیز تحت تأثیر هر دوی آنها.

از دغدغه‌های آغازین استریندبرگ بازگشت جامعه مذکور به درون دوره مادر شاهی است. در این هنگام پدر تنها در شب ایام سپری می‌کند و مادر برگزیده و شایسته دارای نقش پرستاری و مراقبتی ـ تربیتی، نماد زن ایده‌آل در نمایش نقشی است که مادر زمین به عهده دارد.

باید توجه داشت که اهمیت موضوع‌های اسطوره‌ای در بین استریندبرگ و باخوفن موضوع چندانی کم اهمیتی نیست و باید مورد بررسی و تعمق قرار گیرد. علاوه بر موضوعاتی چون شیمی (کیمیاگری) ـ زبان‌شناسی و موسیقی، استریندبرگ، تاریخ و موضوعات اسطوره‌شناسانه را نیز استادانه به کار می‌گیرد. و حساسیت بیش از حد او در بکارگیری زنان و خصوصیات وابسته به آنها و نیز استفاده از نمادهای اسطوره‌ای در طرح نمایش‌ها ذهن او را بطور جدی دربرگرفته است. براساس نظریات باخوفن، ایجاد هرگونه تغییر و تحول در بین جنسیت‌های (مذکر و مؤنث) در نهایت به اقدامی خونبار می‌انجامد، صلح و تحولات تدریجی بسیار به ندرت اتفاق افتاده و حاصل می‌گردد...

از بررسی شخصیت کاپیتان و شخص خود استریندبرگ ما پی به این واقعیت خواهیم برد، «درک خود و خودشناسی» در هر حال، در

پایان قرن نوزدهم اندیشه زن گزیری با حالتی اغراق‌آمیز به نوعی واهمه و اضطراب نسبت به رویارویی با انواع و اقسام هیولاها و عفریت‌ها تبدیل و نهادینه می‌گردد.

در نمایش «پدر» کاپیتان قادر نیست تا تمام نیروی مردانگی و رجولیت خود را متمرکز کند، او تمام مساعی خویش را به کار می‌گیرد تا مگر در نزاع جنسی به موفقیتی نایل گردد. در بررسی نتایج به عمل آمده از سوی مراکز آمریکایی تحقیقات هنرهای نمایشی در سال ۱۹۹۰ در شهرهای کمبریج و ماساچوست، تمام تأکید بر روی این موضوع گرد می‌آید: «وجه جنسی و تمایلات شخصی استریندبرگ». مقاومت در برابر ترس از زنان موضوع با اهمیتی است که در اثر «شوهرداری» استریندبرگ به وضوح به چشم می‌خورد، بخصوص به هنگام بروز عشق شدید و افراط گونه به همسر بارون (بانو سیری). براساس فرضیه پیشنهادی فوق‌الذکر نویسنده در قالب شخصیت داستان خویش یعنی کاپیتان، مرتباً در حالت نزاع و درگیری درونی با وجه جنسی وجود خویش قرار دارد و از آن خلاصی پیدا نمی‌کند و بدین روال آرامش و امنیت خود را از دست می‌دهد، و در نهایت این بیماری و عارضه روحی و روانی پارانویا (یا جنون ایجاد سوءظن شدید و هذیان‌گویی و فقدان بصیرت) است که تماماً جنبه‌های مختلف زندگی شخصی او را در برمی‌گیرد. در ادامه استریندبرگ به موضوع درگیری مدامش با جنبه توسعه دانش اشاره می‌نماید. نکته در خور توجه در باب افکار و اندیشه‌های استریندبرگ

همانا اعتراف صادقانه وی به تمایلات بیمارگونه ادیپوسی است و به قول هری پاپکین «او به اندازه کافی شرافت و صداقت داشت. »

در یک فاصله زمانی، ترس نویسنده از زنانگی به نوعی تنفر و انزجار تبدیل می‌گردد: تا آنجایی که کاپیتان در جایی اظهار دارد «هیچ زنی برای مردی به‌وجود نیامده است». برای اجرا این فرضیه استریندبرگ زحمات بسیاری را متحمل می‌شود و در خلال مطرح نمودن دوره سیاه دوزخی که از آن به نام «اینفرنو» یاد می‌کند به موارد تلخی چون انواع تنگی‌ها و اضطرابات، شکست‌ها و آشفتگی‌های ذهنی اشاره می‌نماید...دوره شیفتگی نویسنده و علائق و اشتیاق وافر او به موضوعاتی چون شیمی (کیمیاگری)، عرفان و خداشناسی...او فرض را بر این می‌نهد که زمین کروی و گرد نبوده است. پاپکین اظهار می‌دارد که آن مردان می‌توانستند بدون همیاری و معاونت زنان، کودکان بسیاری به وجود آورند. در نمایش پدر کاپیتان با اولین زنی که ارتباط دارد، با لقب دشمن معرفی می‌نماید:« آن زن به خاطر عشقی که به او داشتم به مدت ده سال انواع عقوبتها و ناراحتی‌ها را بر سر من می‌آورد و من توان دم زدن را نداشتم. »

استریندبرگ پیرامون زهدان و محل رشد و نمو روحانی خویش صحبتها می‌نماید و در باب عواطفش مطالبی را ایراد می‌کند، نمونه‌گیری از نطفه‌اش و رو به ضعف گذاشتن حالت مردانگی وی و قوی شدن شایعه عقیمی در وی. تمام این موارد، تضاد و درگیری و بروز حالت ترس از خصوصیات زنانگی اگر به درستی و تأمل بیشتر

مورد تفحص قرار گیرند در نهایت این نتیجه حاصل می‌گردد که استریندبرگ دچار نوعی از اختلالات شدید جنسی در درون خویش است و این معضلات از اینجا نشأت می‌گیرند.

اما در کمال شگفتی نویسنده با اقدام سوم خود برای ازدواج به شائبه‌های پیرامونش در باب زن گریزی خط بطلان و پایان می‌کشد. هریت بیس (همسر سوم استریندبرگ) با صراحت هر چه تمامتر اعتقاد دارد که استریندبرگ به هیچ وجه از زنان گریزان نبوده است. هریت در اثبات اظهاراتش چنین ادامه می‌دهد: او پیوسته در نامه‌های مهر آویزش مرا با عنوان شایسته‌ترین زنان خطاب می‌سازد. با آشکار شدن وجود چنین نامه‌هایی پرده از نیازها و تمایلات او در رهایی از سنت‌ها و رسوم کهن برداشته می‌شود (چون نقشی که کاپیتان در نمایش پدر ایفا می‌کند). نویسنده به نظر در گذشته از مهر و عاطفه خانگی و فامیلی محروم بوده است و هرگز نیز به آن نمی‌رسد...«اگر فردا کلیسا بسته باشد آن را خواهیم گشود و پس از برگزاری جشن عروسی به درون خانه خواهیم رفت. یعنی جایی که در آن آرامش، صلح و صفا را خواهیم جست».

استریندبرگ و هواخواهی او از حق رأی بانوان

قرائت نمایشنامه‌ای چون «مادموازل ژولی» اثر استریندبرگ تقریباً پس از صد سال به‌صورت خودکار نوعی حالت تدافعی را در بانوان خواننده این اثر به وجود می‌آورد.

خوانندگان زن مشکل‌پسند پس از مطالعه اثر دچار این احساس می‌گردند که نویسندهدر واقع، کنجکاو اسرارآمیز و غیرعادی است که سعی دارد با شکستن قواعد متداول جامعه مدرن به لایه‌های درونی آن نفوذ پیدا کند. به نظر می‌رسد که تا حدودی نیز از وضعیت قوانین و اصول قانون اجتماعی ما نیز بی‌اطلاع بوده است. ما به عنوان افرادی اجتماعی تمایل داریم تا با یکدیگر از سر نجابت و احترام رفتار نماییم اما نویسنده ظاهراً قصد دارد تا چهارچوبهای موجود را بر هم زند. بررسی عمیق و موشکافانه در زندگی و دوره زمانی زندگی استربندبرگ احتمالاً او را بطور حتم از اتهام گناه بدبینی مبری خواهد نمود، و اگر بتوانیم راهی به درون ذهنیات وی پیدا کنیم قطعاً به نتایج روشنتری نایل خواهیم شد و بدین نحو می‌توانیم پرده از بخش تاریکی از ذهن مردان و زنان منتقد او چه در گذشته و چه در حال حاضر برداریم به هر حال استریندبرگ در قبال اندیشه پوچ‌انگارانه‌اش نسبت به جنس مخالف انسانی است با شرافت و صدیق و زمانی که شخصیتهای مورد نظرش را برای نمایش مهیا می‌سازد در پی این اندیشه نمی‌باشد که زندگی را آنطور که هست و یا آنطور که باید باشد توصیف کند، بلکه در پی استوار نمودن این تفکر است که زندگی می‌تواند در واقع چگونه نباشد.

احتمالاً این نویسنده بزرگ در پی آن بوده تا ذهن ما را در دستیابی به نوعی از انصاف و بی‌غرضی در برخورد با جنس مخالف روشن و هدایت نماید، شاید بدین ترتیب شدت واکنش‌هایی که در بین

جنسیت‌ها بروز می‌نماید در نهایت ختم به خیر شده و در حاشیه‌ای امن قرار بگیرد. مجدداً به خاطر آورید که استریندبرگ تقریباً در ذهن خود توهمی بزرگ از قدرت تخریب و سازندگی زنان پرورانده است.

او خود اظهار می‌دارد که در این باره کمکی از دستش برنمی‌آید اما می‌تواند برای زنان نقش اساسی قائل باشد. چون مجسمه مرمرین ونوس، که می‌توان در زیر سایه‌اش به آرامی غنود، اما اینکه روزی تمامی آن بر سرتان فرو ریزد، امری است دلهره‌آور و وحشتناک. پس از آن به راحتی می‌توان در ذهن استریندبرگ زنی مشاهده کرد، کسی که باید در جنگی فاتحانه شرکت جوید، جنگی که دارای دو قطب است، یک برنده و یک بازنده. مادموازل ژولی یک زن است، بنابراین باید یک بازنده باشد. زیرا همانطوری که استریندبرگ در دیباچه نمایش‌نامه اظهار می‌دارد: «زنان همچنان دارای قدرت فریبندگی ویژه خود هستند، آنها هم می‌توانند خود را اغوا کنند و هم به دیگران کمک کنند تا آنها را فریب دهند. تسلیم شدن در برابر حیلت‌ها و خیال‌های باطل و پاسخ‌های و هم آلود و خواب گونه به تلقین‌ها و وسوسه‌ها نویسنده. »

استریندبرگ معتقد است که این اشتباه خود اوست (شخص زن) که به آسانی تسلیم وسوسه‌ها می‌گردد. وی همچنین تلاش دارد تا با فراموش نمودن اصول و تعلیمات داروین در ارتباط با «سیرت کامل انواع» به نحوی خود را از این موضوع مبری می‌نماید. زمانی که وی تلاش می‌نماید تا زنان را با حالتی بسیار مؤدبانه و محترمانه نشان دهد

در واقع آنها را برای کشیدن به سوی چالشی سخت آماده می‌نماید: او به زنان افتخار عظمت می‌بخشد. هندرسون در بیان شخصیت استریندبرگ اظهار می‌دارد که:« او زنان را تا حد دشمنی با مردان بالا می‌برد، دشمنی تمام عیار در مقابل مردان. جنگی که زنان بنا بر نهایت میل، رغبت و قدرت و مهارت ذهنی‌شان می‌توانند در آن شرکت کنند.»

استریندبرگ خود پیرامون سه ازدواجش برابری و همسانی زنان با مردان را توصیف می‌نماید. او از زنان برتر نام می‌برد که پیوسته و در همه جا مردان را مشایعت می‌کنند.

به نظر می‌رسد که در میان آثار به جا مانده از استریندبرگ هیچ یک به اندازه «مادموازل ژولی» نتوانسته‌اند تصویر زنان پس از درگیری‌های جنسی و به سلامت درآمدن از کارزاری چنین سخت را به خوبی بیان نمایند.

آنها غالباً می‌توانند در پس موضوعات متعارف زنانه به راحتی خود را از هر گونه گزندی در امان دارند.

اسکار کارژیل می‌گوید: «به مجرد آنکه مادموازل ژولی خود را تا سطح ژان پایین می‌کشاند می‌فهمد که دیگر وی قادر به محافظت از خویش نخواهد بود و پس از آمیزشی که حادث می‌گردد، نقش مادموازل ژولی رو به اضمحلال می‌گذارد و در نهایت وی خود را فریب خورده می‌یابد. »

از این پس او مطیع اوامر ژان می‌گردد و ادامه این وضعیت برای او

مرگبار می‌نماید، زیرا او بدون احترام و بزرگی‌اش راهی جز مرگ نخواهد داشت.

ریموند ویلیامز می‌نویسد: «استریندبرگ حقیقتاً از به وجود آمدن نسلی جدیدتر آگاهی دارد و برای درک بهتر نوشته‌هایش آنچه را که نیاز داریم در اختیارمان قرار می‌دهد. پنجره‌ای باز به سوی درک عمیق‌تر از روند تدریجی خلاقیت ذهنی‌اش که در نهایت منجر به وجود آمدن روح کنجکاوی در ما می‌شود. در واقع ما به کمک او باید علت حدوث وقایع را دریابیم. اکنون ما دلیل آنکه چرا مادموازل ژولی محکوم به مرگ بوده است را می‌فهمیم. از این پس آنچه باقی می‌ماند پس مانده حشمتی است که با لرزش غیر ارادی زانوان همراه است و ظاهراً با صدای بلند و شلوغی درخواست و لابه زنان در مقابل مردان را به گوش می‌رساند.»

ریچارد گیلمن در مقام توضیح اظهار می‌دارد که: «سرگذشت مادموازل ژولی در حقیقت بیان داستان کینه‌جویی‌های هوس‌آلود و شهوانی نیست بلکه به نحوی سعی در تشریح آنها دارد.»

شخصیتهای استریندبرگ با حالتی نومیدکننده در مقابل یکدیگر صف‌آرایی می‌کنند و این تقسیمات خاص خود او هستند. طرز پیشرو وی در نمایش به چشم می‌خورد. استریندبرگ این نکته را به خوبی دریافته است که حقیر شمردن نقاط ضعف زنان در حقیقت طرد صفات شخصی خودش خواهد بود. تمام چیزهایی که ذر زندگی او را خوشحال می‌کند عبارتنداز: ازدواج، تشکیل خانواده، خلاقیت و

موفقیت غایی. او به خوبی می‌داند که برای رسیدن به هر یک از این موارد نیازمند وجود زنان در کنار خویش است. زنان علیرغم قرار گرفتن در مقابل مردان، برای رسیدن به کمال جمعی در کنار مردان قرار خواهند گرفت. او باید برای صلح و سازگاری و فرار از ترس در مقابل جنس مخالف راهی پیدا کند، چون می‌داند که بدون برخورداری از این مسالمت زندگی فضایی نخواهد یافت. او می‌داند که به عنوان یک مرد در نهایت نمی‌تواند بر سر زنان قید و بندی نهد. این حقیقت عریان ک از عمیق‌ترین لایه‌های روح استریندبرگ برخاسته است در واقع عطیه‌ای به جامعه مردان به شمار می‌آید.

او این فرصت را در اختیار ما می‌گذارد تا به همراه او دنیای سیاه نومیدی و اضطراب را طی می‌نماییم و مرغ روح پرسشگر خویش را در پی کسب حقیقت نهایی به پرواز درآوریم. او به ما می‌آموزد که رسیدن به شعور و آگاهی آخرین پاداش انسانی بوده و آنچه مکروه و تنفراست چیزی است که در نفس ما به وجود می‌آید. ما بایستی بتوانیم بر جدایی‌ها و آشفتگی‌ها فایق شویم، زیرا بیزاری و تنفرها بخش ارتباط بیرونی ما با دیگران را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

دیسموند مک کارتی می‌گوید: «استریندبرگ در اثر دیگرش به نام «پسر خدمتکار» به نحوی مجموعه افکار شخصی و تمایلات فکری خویش را شرح می‌دهد. توصیف طغیان هیجانات نیرومند مردانه و تقابل هوس‌های زشت و نفرت‌زا در رویارویی با عشق و عاطفه و دستیابی به هدفی که آن را به رضایت می‌رساند. برای درک بهتر این

مسایل باید سفری به عمق روح استریندبرگ انجام داد. شخصیتهای شرکت‌کننده در آثار استریندبرگ غالباً در نوعی درگیری مستمر گرفتارند و نزاع در این حد خود مستلزم شناخت حریفان از یکدیگر است. آنچه استریندبرگ شخصاً تشخیص داده این است که تنفر از دیگران ریشه در بی‌میلی‌ها و بیزاری‌های درونی هر شخص دارد. اگر کسی به خویشتن خویش مهر بورزد لاجرم دیگران را نیز دوست خواهد داشت. »

منابع:

۱ـ پدر، آگوست استریندبرگ، برگردان مهدی فروغ، ابن‌سینا، تهران، ۱۳۳۶

۲ـ مادموازل ژولی، آگوست استریندبرگ، برگردان مریم شیرازی

۳ـ طلبکارها، آگوست‌استریندبرگ، برگردان عباس نعلبندیان، ناشر تلویزیون ملی ایران، تهران، ۱۳۵۱

جولانگاه ادیبان بزرگ شرق و غرب

محمد غنیمی هلال

ترجمه: قاسم غریفی

اشاره: «کلئوپاترا» یکی از پرآوازه‌ترین شخصیت‌ها در تاریخ ادبیات شرق و غرب است. گویی هیچ شخصیتی مانند کلئوپاترا مورد توجه ادیبان بزرگ جهان نبوده است. موضوعی که از نظر مفاهیم تاریخی، عجیب و غریب است و به قصه‌های تخیلی می‌ماند. جلوه‌ای از شکوه و عظمت، جمال، کبر و غرور، و ضیافتها و مراسمی که هیچ‌یک به پای آن نمی‌رسد، واز نظر سیطره عواطف و عشق مصیبت‌بار، و حوادث تراژیک تاریخی و جنگهای بزرگ بی‌همتاست. نویسنده در این نوشتار اقتباس احمد شوقی نمایشنامه نویس مشهور عرب از نمایشنامه آنتونی و کلئوپاترای شکسپیررا (از منظر یک نویسنده عرب)تحلیل می‌کند.

سریرها شکسته می‌شوند و همه آرزوهای طرفین بر باد می‌رود. و نتیجه آنها شخصیتی می‌شود عجیب، که تمام ویژگیهای اقتدار و ذکاوت بی‌بدیل، زنانگی کامل، و آفرینش نیرنگها و ترفندهای بی‌نظیر را ـ که زیرک‌ترین زنان در آن می‌مانند ـ دارد. او زندگی خود را وقف زیستن در اقتدار و لذّات کرد، تا لحظه‌ای که با چشمان خویش افول ستاره‌اش را دید...او با مرگ خویش بر اوکتاویوس، پیروز شد، همان‌گونه که پیش از آن با زیبایی شگفتش و ذکاوتش بسیاری از قیصرهای زمانه‌اش را نابود کرد، او در این راه کمترین شکی به خود راه نداد. او خود را وقف کشورش، مصر کرده بود.

کلئوپاترا موضوع نمایشنامه‌های بسیاری در ادبیات جهان شده است. ۱۵ نمایشنامه فرانسوی، ۶ نمایشنامه انگلیسی، و چهار نمایشنامه ایتالیایی...و در ادبیات معاصر عرب، احمد شوقی اولین کسی است که آن را مطرح کرد و شهرت جهانی یافت.

نمایشنامه «جولانگاه کلئوپاترا» یکی از اولین نمایشنامه‌هایی است

که به زبان عربی نگاشته شده است و شگفت اینکه سرودن این نمایشنامه مصادف با نگارش نمایشنامه «کلئوپاترای اسیر» سروده ژودل شاعر فرانسوی در عصر نهضت به سال ۱۹۵۵. م می‌باشد. ولی احمد شوقی نمایشنامه‌اش را به سبک و سیاق اکثر نویسندگان پیشین ننوشت.

معروف‌ترین آنها نمایشنامه «آنتونی و کلئوپاترا» اثر ویلیام شکسپیر بود که آن را حدود سالهای ۱۶۰۷ سرود، و پس از آن نمایشنامه «در ایران»ونیز«همه چیز به‌خاطر عشق، یا جهان گم‌شده» بود که برای اولین‌بار در سال ۱۶۷۷ به روی صحنه رفت و در سال ۱۶۷۸ چاپ شد. نمایشنامه‌های دیگری نیز نوشته شده است که در خلال این بحث به آنها اشاره خواهد شد.

نامعقول است اگر بگوییم که شوقی این نمایشنامه را صرفاً با تکیه بر اسناد و مدارک تاریخی سروده است، بلکه از دیدگاه هنری مانند دیگر شاعران پیش از خود به آن پرداخته است. هیچ یک از مورخان نتوانستند به منبع تازه‌ای دست یابند، چرا که آشنا با این نوع بررسی جدید نبودند، آنها تلاش کردند که شوقی را متهم کنند که آنچه سروده است بر اساس تخیلات و توهمات شخصی بوده و عاری از تأثیر آثار ادبی گذشته است. درحالی‌که با مقارنهای قاطعی که صورت گرفته، شوقی با اِشراف کامل از آثار ادبی که نام برده‌اند بیشترین بهره را برده است و برخلاف نظر آنها که مدعی هستند اصالت اثر را از بین برده، کاملاً به آنها وفادار بوده است. در خلال بحث به بیان جایگاه شوقی

در استفاده از نمایشنامه‌های قبل، یاد می‌کنیم، و به تأثیرپذیری از این جایگاه در تصویر شخصیت کلئوپاترا، می‌پردازیم. علاوه بر این او از موضعهای فرعی و افکار و تصاویر عامه بهره برده است. و اشاره‌ای هم خواهیم داشت به اینکه چگونه او از این تأثیرپذیری به نحو کامل و موفقیت‌آمیز استفاده کرده است.

به رغم روابط عاشقانه بین آنتونیوس و کلئوپاترا که محور حوادث بزرگی بوده است، نویسندگان غرب از جدال بین این دو عاشق و معشوق و اوکتاویوس به‌عنوان نمادی از نبرد دائم بین شرق و غرب استفاده کرده‌اند و کلئوپاترا بار تمامی این نبرد را بر دوش می‌کشد. او زنی مکار و نیرنگ‌باز است که، تمامی این نیرنگها را برای آرمانهایش به کار می‌برد، و آنتونیوس را در این امر وارد او را اغوا می‌کند و جز لذّات خویش، هیچ‌چیز برایش ارزشی ندارد.

در نهایت همه چیز را تحت سیطره خود درمی‌آورد. و شگفت‌تر آنکه همه به‌عنوان عقلانیت شرقی با او به دشمنی پرداخته‌اند، نه به‌عنوان یک ملکه، بلکه به‌عنوان یک مصری ـ با شدت تمام ـ آن را به‌عنوان نوعی جنگ خونبار بین شرق و غرب مطرح می‌کنند.

به‌طور مثال در نمایشنامه «آنتونی و کلئوپاترا» شکسپیر، آنتونیوس با مشاهده تسلیم ناوگان جنگی روم در اسکندریه چنین می‌گوید:

«همه چیز نابود شد، این زن مصری پست به من خیانت کرد. . و ناوگانم را به دشمن تسلیم کرد...سه بار جنایت کردی ای خائن، و من فریب خوردم، فریب...چه روح شیطانی دارد این زن مصری!! این

افسونگر که سینه‌اش تاج سرم بود و نخستین آرمان من بود. با افسون شگفتش مرا شیفته خود کرد، به‌راستی که او یک کولی است، او مرا به عمق گمراهی کشاند. » عین چنین توصیفی در نمایشنامه «در ایران» آمده است.

ونتیدیوس فرمانده ناوگان دریایی در رابطه با ملت مصر و کلئوپاترا چنین می‌گوید:

«ملتی که همه افرادش ریاکارند، خیانت را به هنگام تولد با هوایشان تنفس می‌کنند...و ملکه‌شان خلاصه روح این ملت است. » مادام ژیراردن نمایشنامه‌نویس فرانسوی در اثرش به نام «کلئوپاترا» (۱۹۴۷) او را زنی غرقه در لذّات تصویر می‌کند: «او چیزی جز عشق‌ورزیدن نمی‌شناسد، پاداش عدل او کینه‌توزی است، هیچ چیز جز لذّات جسمانی او را از خود بی‌خود نمی‌کند، تا آنجا که برده‌ای قوی‌هیکل جرئت پیدا می‌کند و چشم در چشمانش می‌دوزد و می‌گوید «ساعتی کام برگیرم و بمیرم». او فرمان را اجرا می‌کند چون در برابر پیمانی که شکسته بود نوشیدن زهر بهترین گزینه است!

احمد شوقی در برابر این عبارات و امثال آن موضع دفاعی از کلئوپاترا می‌گیرد. و همه نویسندگان را به سوءنیت متهم می‌کند. و تلاش می‌کند منصفانه با او برخورد کند، نه تنها صرفاً به‌عنوان یک ملکه، بلکه به‌عنوان یک زن مصری. چرا که آنها به‌عنوان یک مصری با او به دشمنی برخاستند و او را نماد ملت مصر قرار دادند. و اِشراف شوقی بر این موضوعهاست که او را وامی‌دارد تا چنین موضعی را

اختیار کند. او موضعی برگزید که مخالف مواضع همه نویسندگان غرب است. و این مسئله نشان‌دهنده این حقیقت است که شوقی اِشراف کامل به نمایشنامه غربی درباره این شخصیت داشته است به‌ویژه همه منتقدان فرانسوی که آن نمایشنامه‌ها را نقد کرده‌اند، و آن را زیربنای موضوع قرار داده و به شرح و بسط آن پرداخته‌اند. شوقی به‌وسیله تصویرپردازی هنری به آنها پاسخ داده است. و این نوع تأثیرپذیری اعمال ادبی از اعمال ادبی دیگر است که ما در ادبیات مقارن آن را: «تأثیر واکنشی» می‌نامیم، و از درون این شیوه است که آثار دیگر متولد می‌شود...و این تأثیرپذیری به مثابه مقاومتی است که از نظر مفهوم مورد نظر است. و به وسیله آن است که ضد، از ضد خود زاده می‌شود. و با این شیوه است که شوقی از نظریات نویسندگان و تصویرپردازی هنری و فنی آنها سود می‌برد و بین آنها، مقاربت و نوعی خویشاوندی ایجاد می‌کند، تا بتواند از درون آنها وحدتی هنری و اصیل، بیافریند و اهداف وطن‌پرستانه خود را تحقق بخشد.

اولین نشانه این تأثیر آن است که شوقی از کلئوپاترا، تصویر یک وطن‌پرست مخلص را ارائه می‌دهد، و عشق به وطن را به وسیله عشق خالصانه به معشوقش عرضه می‌کند. ریاکارانه یا ترسان از آکتیوم نمی‌گریزد چنان‌که در اغلب نمایشنامه‌های غربی متداول است، ولی نتیجه‌ای که حاصل می‌شود کشیده شدن او به یک بازی سیاسی مرسوم است: او آنتونیوس و اوکتاویوس را، بی‌آنکه در اعمال آنها

دخالتی داشته باشد، در جنگ با یکدیگر رها می‌کند، تا یکی دیگری را تضعیف کند، و برنده قدرتمند باقی بماند. او کاملاً مواظب خود و وطنش بود تا خود آنتونیوس. آنچه که در زیر می‌آید بیانگر وجه احتیاط اوست درصورتی‌که عشق آنتونی و دلدادگی به او کم یا بیزار شود. کلئوپاترای شوقی در جایگاه عقب‌نشینی از آکتیوم در پرده اوّل در وصف خود چنین می‌گوید:

سوار بر مرکب خویش و در میان سربازانم
فرمانده جنگم و سربازان گوش به فرمان من
سپاه روم به هزیمت افتاد و درهم شکسته شد
یلانش فلک را به دو نیمه کرده‌اند

و سربازان در دریا و صحرا غوغا به پا کرده‌اند در اندیشه فرو رفتم که اگر روم در دریا نابود شود هیچ‌کس جز من پا به آن عرصه نخواهد گذاشت.

پس چون طوفان بادبان برافراشتم و فانوسهای دریایی را علم کردم
جایگاهی که حتی شکوه و اقتدار در آن همه عظمت، فرو می‌ماند
من، دختر مصر، و ملکه مصر

این نگرش محور سیاست کلئوپاترا در نمایشنامه شوقی است، نگرشی بسیار ساده و باورپذیر که اصولاً نیاز به یک دفاع سیاسی قوی ندارد، همین نوع نگرش در نمایشنامه «درایدن» آمده است، ولی از زبان شخصیت دوم نمایشنامه «الکساس» یار وفادار کلئوپاترا: «اگر هر آنچه که می‌خواستم می‌شد، همه این سرکشان را نابود می‌کردم ـ با

تمام سرشتهای متفاوتشان، این حاکمان بر بشر را ـ یکی یکی از دم شمشیر می‌گذراندم، ولی چه باید کرد که خواسته ما تابع قدرت لنگ ماست، باید پیرو یکی از آنها باشیم، یا اوج می‌گیریم یا سقوط می‌کنیم.

ولی این بینش گذرا در نمایشنامه درایدن هیچ نشانه‌ای از حوادث و سیاست کلئوپاترا ندارد. و به عقیده شوقی طرح این اندیشه از زبان کلئوپاترا می‌توانست در قربانی شدن او برای وطنش متجلی شود، درحالی‌که درایدن این گفته‌ها و اندیشه‌های کلئوپاترا را یک دروغ جلوه می‌دهد. شوقی با تمام قدرت تلاش می‌کند اتهاماتی را که مادام دی ژیراردن به او می‌زند مبنی بر اینکه تمامی اینها امیال جنسی است و لذّات جسمانی. ولی آن را از زبان خود کلئوپاترا مطرح می‌کند. گویی که اشاره به این اتهام است که شوقی به آن اشاره می‌کند صدای رسای آن اتهامی است که قبلاً به آن اشاره شد. کلئوپاترا در پرده چهارم نمایشنامه شوقی چنین می‌گوید:

«می‌گویند من زنی هستم که تمام عمرم را دیوانه‌وار وقف لذّت و شهوت کرده‌ام قربانی عشق به مردان و زیباییهایشان شدم چون دلبستگی هرزگان و هوسرانیهای ملکه‌ها.

ولی مرا نه جوانی زیبا افسون می‌کند و نه پوست زیبایشان و نه سترگی عضلاتشان من نه چون دخترکان دیوانه‌وار و نه مانند زنان ساده‌دل شیفته اقتدار و شکوه روم شدم

من از کودکی عاشق فرزانگی و شیفته سروری‌ام.

در اینجا شوقی برای تبرئه کلئوپاترا از پستیها به شیوه مکتب کلاسیکها عمل می‌کند، تا مسئولیتها را به حاشیه‌ها واگذارد، تا که از موضع ضعف قدرتمند ظاهر شود. به‌طور مثال «پلوتارک» مورخ چنین می‌گوید که؛ کلئوپاترا نامه‌ای به آنتونیوس ارسال می‌دارد ـ پس از شکست آنتونیوس ـ تا او را از دروغ بودن خودکشی‌اش مطلع کند. شکسپیر نیز در نمایشنامه‌اش همه نقل قول پلوتارک را نقل می‌کند، ولی درایدن ـ و گرایش کلاسیک او در نمایشنامه ـ «لکساس» خبر خودکشی کلئوپاترا را به دروغ به آنتونیوس می‌دهد بی‌آنکه کلئوپاترا خبری داشته باشد. در پرده پنجم نمایشنامه درایدن عین چنین جایگاهی را اتخاذ می‌کند،تا جایی که میزان تأثرش را به شکلی واضح و آشکار می‌بینیم. کلئوپاترا به آنتونیوس می‌گوید نگران او شدم ولی کار از کار گذشته بود و آنتونیوس خودکشی کرده بود: «وقتی رسیدم که دیر شده بود! ای الکساس ملعون!»

وقتی رسیدم که دیر شده بود! ای الکساس ملعون!

آنتونیوس: تو زنده‌ای؟ یا من مُرده‌ام پیش از آنکه بدانم، این اولین شبحی است که می‌بینم؟

کلئوپاترا: ای آسمانها! چقدر به من ستم روا می‌دارید! و اکنون به ستم این وفاداری دردناک را به من هدیه می‌کنید. پس این محتضر را به من بازگردانید!

آنتونیوس: من دیگر نیستم، محبوب من، من-روح نفرین شده‌ام را به چنگ گرفته‌ام، ولی به من بگو که سنگدل نیستی.

کلئوپاترا: اکنون دیگر دیر شده تا صادقانه از عشقم حرف بزنم. الکساس کمر به قتل من بست، بی‌آنکه خود بدانم...وقتی باخبر شدم زود به اینجا آمدم تا این سرنوشت شوم را عوض کنم...ناوگان دریایی به من خیانت کرد همان‌طور که به تو خیانت کرد.

آنتونی: بسه، گفتم به‌دنبال من می‌آیی، و باور می‌کنم، هر آنچه که می‌گویی باور می‌کنم، عاشقانه با هم می‌رویم...بوسه‌ای از تو باشکوه‌تر از هر چیز است که برای قیصر می‌برم. (می‌میرد)

در نمایشنامه شوقی. هنگامی که کلئوپاترا با آنتونی مجروح مواجه می‌شود شبیه این دیالوگها بین آنها رد و بدل می‌شود :

آنتونیوس: کلئوپاترا...شگفتا...تو اینجا هستی...نمرده‌ای؟ آه، پس، دروغ گفتند.

کلئوپاترا: سرور من، روح من، زندگی من، قیصر من! تو زنده هستی؟

آنتونیوس: چند لحظه‌ای بیش نخواهم بود.

کلئوپاترا: چه کسی به تو دروغ گفت...چه کسی؟

آنتونیوس: اولمپوس پست و خیانتکار

گذر می‌کرد که از او پرسیدم

گفت مُرده است، جام زهر را سرکشیده است

کلئوپاترا از ژرفای دردمند روح ناکامت

با اندک روشنایی این ظلمت مرگ را از من بزدای

دیگر اینکه این اندیشه نافرمانی ناوگان دریایی از دستورهای

کلئوپاترا، همان‌طور که در سروده قبل اشاره شد از درایدن است، که ما آن را از زبان کلئوپاترا در نمایشنامه او می‌شنویم و در نمایشنامه شوقی از زبان آنوبیس کاهن.

«آیا دانست که سپاه از رفتن سرپیچید
و فانوسهای دریایی خاموش گشت؟»

گسیل نشدن ناوگان دریایی به جنگ، فرمانی است که خود کلئوپاترا صادر کرد، و این مخالف سیاست کلی او در نمایشنامه است که در پرده اوّل به آن اشاره شد، از ضرورت التزام بی‌طرفی است. و ما این تحول سیاسی ژرف را نمی‌توانیم حس کنیم مگر در اشاره دقیقی که در بیت گذشته از آن سخن رفت و این چیزی است که ما در نمایشنامه درایدن نمی‌بینیم.

دیگر اینکه شاهد خداحافظی کلئوپاترا با فرزندانش هستیم که متأثر از نمایشنامه‌های گذشته است، و این صحنه، نشانگر جنگ درونی کلئوپاترا با خویشتن است که آیا برای فرزندانش باید به یک زیستن عادی بسنده کند. یا مرگ باعزّت را برگُزیند. این صحنه را «روبرگارنیه» به‌صورت گفت‌وگوی طولانی بین کلئوپاترا و «اوفر» (پرستار فرزندان کلئوپاترا) به تصویر می‌کشد، پرستار برای حفظ فرزندان کلئوپاترا به او زندگی یک زن معمولی را پیشنهاد می‌کند.

در این صحنه فرزندان حضور دارند، و کلئوپاترا از آنها می‌خواهد در برابر سرنوشت دردناکشان شکیبا، و پس از او منتظر عذابی دردناک باشند. و دردمندانه به آنها می‌گوید:

کلئوپاترا: خداحافظ

کودکان: خداحافظ...

شوقی نیز صحنه خداحافظی را چنین توصیف می‌کند، با این تفاوت که کودکان در صحنه نیستند، و خفته‌اند. و این پرداخت تراژیک‌تر است، چرا که حضور کودکان روی صحنه بازی با احساسات و عواطف تماشاچی در حدی بسیار پایین و سبک است. شوقی نه فقط از ارائه چنین صحنه‌ای خودداری کرد، بلکه از نمایش تصاویر حاشیه‌ای مانند «رویرگارنیه» اجتناب کرد. کلئوپاترا به خدمتکار زن خود شرمیون می‌گوید:

«با من بیا شرمیون تا با کودکانم
وداعی هولناک کنم
خطاب به کودکان:
عزیزان من چیزی به یادگار نخواهد ماند
جز کودکانی با ناله‌های یتیمانه
از مصیبت آنها ذوب می‌شوم
هرچند می‌دانم به آنها اقتدار و عظمت بخشیدم
ای کاش برایشان زندگی ساده‌ای می‌داشتم
ولی شکوه و اقتدار این اجازه را به من نمی‌داد
دلبندان من! مرا ببخشید که در این جولانگاه به شما ظلم کردم
بزرگ‌منش باشید و مرا ببخشید
بدرود عزیزان من، ای کودکان زیبای من!

خداوند هر آنچه که شایسته یتیمان است بر شما ببخشاید!
گِردتان می‌گردم
چون چرخش پیکان بر صفحه‌های درخشان
و شما غرق در خوابید

از جایگاههای فرعی دیگر در نمایشنامه احمد شوقی، خودکشی هیلانه خدمتکار زن کلئوپاترا است. او نیز مانند بانویش، با نیش افعی خودکشی می‌کند، ولی به‌وسیله پادزهری که آنوبیس کاهن به او می‌خوراند از مرگ نجات می‌یابد.

در نمایشنامه «مادام ژیراردن»، برده سیاه پس از کام گرفتن از کلئوپاترا جام زهر را می‌نوشد، همان‌گونه که قول داده بود، تابهای خوشبختی‌اش را بپردازد...ولی «دیومید» و وانتیدیوس با پادزهر او را نجات می‌دهند، با خیانتی که به کلئوپاترا می‌کنند...و دیگر اینکه این بهانه‌ای است برای انتقام گرفتن و موضوع اختلاف است. و این شباهت ـ علی‌رغم آن ـ بین دو جایگاه کاملاً مشهود است. دیگر اینکه برده سیاه پیش از آنکه زهر را بنوشد، سرود مرگ را می‌خواند که سرشار از غنای عاطفی و عظمت آن موضع خطرناک است. و شوقی با استفاده از سرود مرگ در اثر خویش، استفاده می‌کند، و این موضوع به ما یادآوری می‌کند که شوقی صرفاً از آن به‌عنوان یک سرود بهره برده، درحالی‌که مادام ژیراردن از آن استفاده کرده، ولی با هدفی کاملاً متفاوت.

در نمایشنامه شکسپیر جایگاه دیگری وجود دارد، اوکتاویوس پس

از خودکشی آنتونی وارد می‌شود و خطاب به او می‌گوید: «ای آنتونی، من تا این حد به تعاقب تو پرداختم، ولی در حقیقت به غدد بیمار بدن خود نیشتر زدم و ناچار بودم که یا سقوط خود را به تو نشان دهم یا افول تو را نظاره کنم. من و تو قادر نبودیم در این دنیای وسیع هم غرقه شویم.

ولی بگذار با اشکهایی که چون خون دل تأثرانگیز است سوگواری کنم. ستارگان ما من و تو، که برادر و رقیب بی‌نظیر و هم قطارم در این امپراطوری و دوست و همدمم در جبهه جنگ و بازوی ستبرم و قلبم بودی و افکارت به من نور و الهام می‌بخشید تا این درجه آشتی‌ناپذیر شدند که من و تو را بدین جا بکشاند! دوستان عزیزم گوش کنید، ولی بهتر است موقع مناسب دیگری به شما بگویم. اول ببینم این مرد چه می‌خواهد [یک مصری وارد می‌شود.] شوقی نیز چنین جایگاهی به هنگام وداع اتخاذ می‌کند، و در تصویری که اوکتاویوس با دوستش خودکشی کرده است، و سپس خطاب به کلئوپاترا می‌گوید:

آیا بانوی من اجازه می‌دهد
از گونه‌های صیقل‌یافته از رزم، بوسه‌ای برگیرم
آنکه شایستگی آن را یافتیم زیر سایه‌اش باشیم
آنکه زیر بادبانها، سایه سرم بود
و با هم سرود افتخار روم را سر می‌دادیم
و از هر پستی و بلندی زمین، بهشتی می‌ساختیم

دژها را تسخیر می‌کردیم
و دور می‌شدیم چون ستارگان دور
و پیکانهای درخشان روم را در سرزمینها می‌کاشتیم
و پرچمش را بر قله‌ها می‌افراشتیم؟

در بیت دوم شوقی اشاره‌ای تاریخی دارد، به نقل از پلوتارک که آنتونیوس در جنگهای زمینی فرمانده اوکتاویوس بود، و در جنگهای دریای این اوکتاویوس بود که فرمانده او بود، و این سروده خطابی در ابیات سروده شده از نظر طبیعت دراماتیک ضعیف‌تر از ابیاتی است که شکسپیر در توصیفی که از جایگاه به کار برده است.

در اینجا ما به بیان تصویرهایی از ورود اکتاویوس بهره او را بسیار زیبا و شگفت‌انگیز توصیف می‌کندر کلئوپاترا پس از خودکشی بسنده می‌کنیم...تاریخی ـ به قول پلوتارک ـ چهره کلئوپاترا را چنین توصیف می‌کند: «چهره‌ای درهم‌ریخته، خراشیده. پس از مرگ آنتونیوس. »

درحالی‌که شکسپیر مخالف تاریخ عمل می‌کند. و شوقی نیز به تبع شکسپیر چنین می‌کند.

اوکتاویوس: با عمل پر از شهامت خود در آخرین لحظه در مقابل منظور ما ایستادگی کرد و چون شخصیتی شاهانه داشت راه خود را پیش گرفت. خونی دیده نمی‌شود. چطور جان سپرد؟

نگهبان اوّل: ای امپراطور، خارمیان تا یک لحظه پیش زنده بود. ایستاده بود و سخن می‌گفت. دیدم که تاج خود را راست می‌کرد.

ناگهان لرزید و به زمین افتاد.

اوکتاویوس: آه. چه بیماریی بوده؟ اگر زهر خورده بود تورم روی بدنش دیده می‌شد، ولی به نظر می‌رسد که به خواب رفته تا آنتونی دیگری را در چنگال نیرومند زیبایی‌اش اسیر کند؟ و در نمایشنامه شوقی چنین آمده است:

شگفتا ای طبیب که او را کشته می‌بینم
بی‌آنکه اثر زخمی دیده شود
در لحظه مرگ چنین زیبا
و طراوتی بیش از گلهای بامدادی؟
به او نزدیک شو و ببین چگونه مُرده است!
با زهری کشنده مُرده است یا با دشنه؟

در این مجال اندک نمی‌توان به تفصیلات بی‌شمار پرداخت و امکان ندارد که تصادفاً وارد موضوع شویم. شکی نیست که شوقی از این مراجع کاملاً آگاه بوده است، و از نقدهای درستی که بر این نمایشنامه شده است بهره برده است. ولی چگونه؟ درک این موضوع جز مراجعه و پژوهش در بحثهای تاریخی که درباره‌اش نوشته شده است امکان ندارد. ولی نظیر آن در مباحث نقدی غربیها بسیار است. در مبحثی دیگر ثابت کردیم شوقی در نمایشنامهٔ «لیلی و مجنون» از ادبیات فارسی و ترکی استفاده بسیار کرده است، و ما شاهد تأثیر این دو ادبیات در نگارش نمایشنامه عربی «لیلی و مجنون» هستیم. این امر نشان‌دهنده این است که شوقی اِشراف کامل به ادبیات جهان داشته است. به‌ویژه در رابطه با این هنر جدید یعنی فن نمایشنامه‌نویسی و

تئاتر که وارد فرهنگ ما شده است.

و دیگر اینکه، هدف ما با طرح چنین مباحثی کاستن از ارزشهای والای شوقی نیست که از ادبیات دیگر کشورها سود جسته است، بلکه این بحث مقدمات نقد مقارن است. تأثیرپذیری، از اصالت یک موضوع نمی‌کاهد، و اشتباه است که ما به این تأثیرپذیری از ادبیات، از زاویه دید پژوهشگران سرقتهای ادبی گذشته، بنگریم. شاعر یا نویسنده از کارهای ادبی گذشته سود می‌جوید، تا اصالت ساختار آن را به‌طور عام در کار هنری خود حفظ کند.

آثار هنری بزرگ جهان چون دریایی بی‌کرانه است و اگر غیر از این می‌بود موجودیت نداشت. در ادبیات نیز ـ مثل طبیعت ـ خودانگیختگی وجود ندارد، اصالت مطلقه، زاده توهمات نادانان است ـ برای اینکه ـ پس از آن ـ ضد قوانین طبیعت است، محالی است که فهم آن غیرممکن است». و پیمان ما با نویسندگان بزرگ جهان این است که ایشان از سرچشمه‌های جهانی بنوشند و آن را بگسترانند تا فوران کند ـ بعد ـ ما از آفریده‌هاشان میوه‌های گوناگون بچینیم آثاری که دارای ریشه واحد و سترگ باشند زیرا این بزرگان به زنبور عسل می‌مانند که برگهای رنگارنگ و متنوع می‌نشینند، میوه‌هایشان را می‌خورند، آن گاه عسلی شیرین تولید می‌کنند که شفای مردمان است.

در خاتمه اشاره کنیم که شوقی نتوانسته آن‌گونه که باید و شاید از منابع استفاده کند. و نتوانسته پرداختی قانع‌کننده از شخصیت کلئوپاترا به ما بدهد، چرا که در نمایشنامه‌اش اعمال و کارهای کلئوپاترا با

شخصیت او به‌عنوان یک وطن‌پرست متضاد است. کلئوپاترا دارای شخصیتی است «نامتوازن» با خویش، سیاستمداری خیره‌سر، کوته‌نظر، برده امیال خویش، کسی که حکومت جدی را سرگرم‌کننده می‌پندارد. او دارای شخصیتی پایدار در ابعاد مختلف نیست. با این وصف هدف ما اشاره به این موضوع است و هدف ما اشاره به سرچشمه‌های جهانی است که شوقی از آنها نوشید، تلاشگری که تا آنجا که می‌توانست بهره برد، و این موضوعی طبیعی است که، همه نویسندگان بزرگ جهان از یکدیگر متأثر می‌شوند. و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. و این نوعی از مباحثی است که بیانگر تعاون ادبی در میدان جهانی است، بنابراین آنچه که از این بحث حاصلمان می‌شود این است که بر ما روشن شد که اینان با ذوق و قریحه‌های متفاوت آثاری باشکوه و ماندگار می‌آفرینند که به یکدیگر تافته و هم پیوند هستند.

منبع: کتاب النقد المسرحی حواشی

از مجموعه «تئاتر و زن» منتشر شده است:

۱- زن، تئاتر و سنت

۲- زن در تئاتر معاصر ایران

۳- زن در تئاتر جهان

From the series: Theater & Women -3

Women in World Theater

Manouchehr Akbarlou
2009

From the series:Theater & Woman-3

Woman in World Theater

Compiled by:Manouchehr Akbarlou-2009