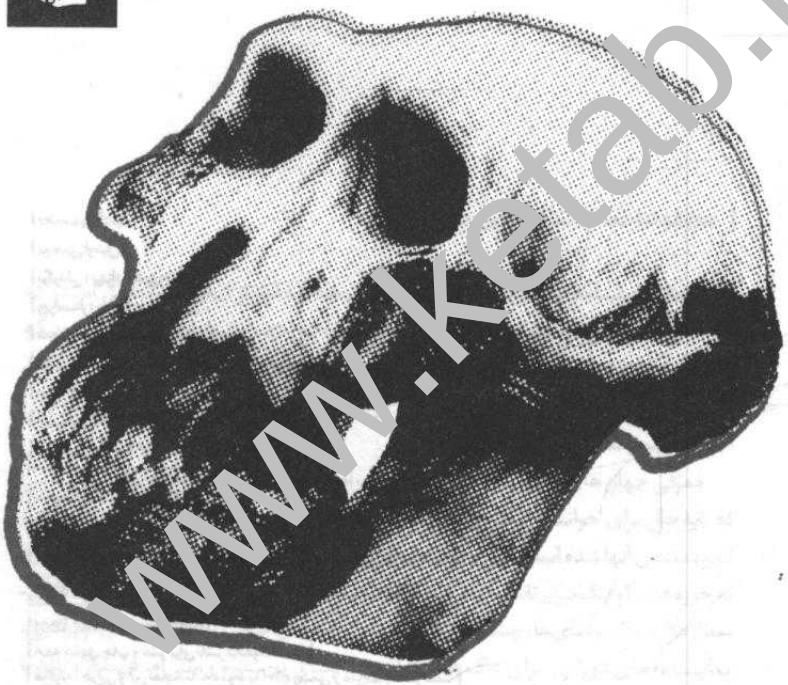
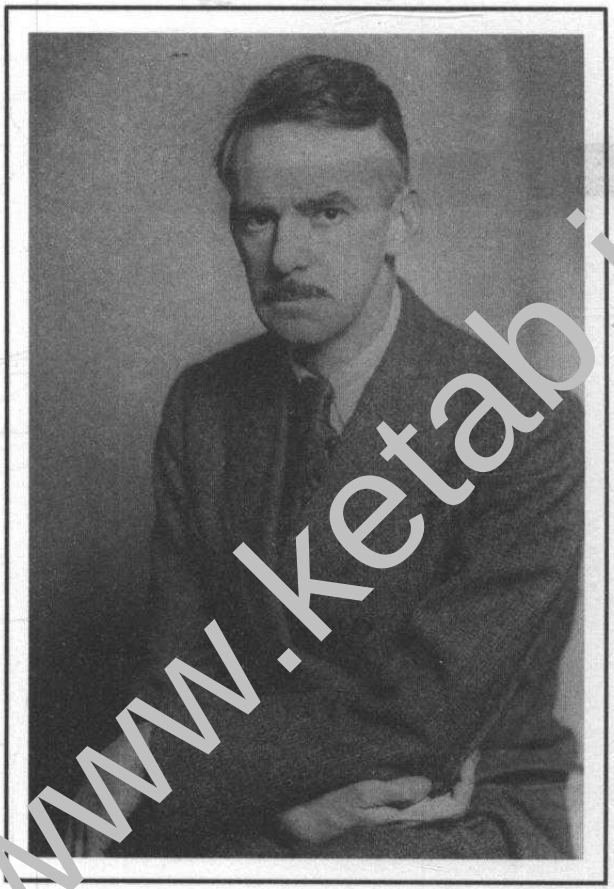
نخستین آدم

ایوجین اونیل | بهزاد قادری | نمایشنامه‌های بیدگل: اونیل (۵) |

Eugene O'Neill
THE FIRST MAN



www.ketab.ir



سرشناسه: اونیل، یوجین، ۱۹۵۳-۱۸۸۸ م. O'Neill, Eugene /عنوان و نام پدیدآور: نخستین آدم (نمایشنامه در چهار پرده) / یوجین اونیل؛
ترجمهٔ بهزاد قادری. / مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۳۹۸. / مشخصات ظاهری: ۱۲۹ صفحه. / شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۸۶۳-۰۳-۲
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا / موضوع: نمایشنامهٔ امریکایی -- قرن ۲۰ م. / موضوع: 20th century--American drama / شناسهٔ افزوده: قادری،
بهزاد، ۱۳۳۱ - ، مترجم. / رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۷ و ۹۸ / ۳۵۰۳ PS/ رده‌بندی دیویی: ۸۱۲/۵۲ / شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۵۳۴۴۵۵۹

www.ketab.ir

| نخستین آدم |
| یوجین اونیل |
| برگردان : بهزاد قادری سُهی |
| ویراستار : سمیه پیربازاری |
| نمونه‌خوان : کیمیا نیک‌پور |
| مدیر هنری و طراح گرافیک : سیاوش نصاعدیان |
| مدیر تولید : مصطفی شریفی |
| چاپ اول | ۱۳۹۸ تهران | ۱۰۰۰ نسخه |
| شابک : ۲-۰۳-۶۸۶۳-۶۲۲-۹۷۸ |

| بیدگل | انتشارات بیدگل | Bidgol Publishing co. |
| تلفن انتشارات : ۱۷ ۱۷ ۴۲ ۲۸ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخررازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه : ۱۷ ۳۶ ۹۶ ۶۶ ، ۴۵ ۳۵ ۴۶ ۶۶ |

| bidgolpublishing.com |
| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| هرگونه اجرایی از این نمایشنامه منوط به اجازه رسمی از مترجم یا ناشر است.* |

* یادداشتی در مورد حقوق مادی و معنوی این اثر:

اجرای نمایشنامه‌های چاپ‌شده، بدون کسب اجازه از مترجم و ناشر، به کاری معمول در تئاتر ایران بدل شده است؛ این کار بیشتر اوقات با تغییر جزئی در ترجمه و دست‌بردن در آن صورت می‌گیرد و هدف و نتیجهٔ آن کتمان حقوق معنوی و مادی صاحبان اثر، و توهین به مخاطبان و نپذیرفتن هیچ‌گونه مسئولیت حرفه‌ای است.

برای مترجمان بسیار پیش می‌آید که بدون چشم‌داشت مادی اجازهٔ اجرای اثر را بدهند، به‌خصوص برای همراهی با اجراهای شهرستان‌ها و دانشجویان، اما بی‌شک همهٔ آنان خواستار رعایت حقوق معنوی خود (ذکر نام مترجم) در هر اجرایی هستند.

بنابراین، نشر بیدگل استفادهٔ بدون اجازه از ترجمه‌های نمایشی‌اش را، اعم از اجراهای رسمی کوچک یا بزرگ، به‌ویژه در تئاتر تهران و جشنواره‌ها، اقدامی غیرقانونی قلمداد می‌کند و از طریق مراجع مربوط موضوع را به‌جد پیگیری خواهد کرد.

www.ketab.ir

| مقدمه |
| اونیل، تراژدی، و تمثیل |

اودیپوس: بگذار هر آنچه می‌خواهد بشود. من باید راز نژاد خود را ــ هرچند فرومایه و پست ــ بگویم.
او به‌سبب غرور نانه‌اش از تبار ناچیز من شرمناک است. من فرزند سرنوشت، سرنوشت بخشاینده، هستم و مرا شرمی نیست. او مادر من است و فصول خواهران من و فرازونشیب عمرم همپای آنان بوده است. با چنین نژادی هرگز نمی‌خواهم چیزی جز آنچه هستم و می‌خواهم بدانم که هستم. (سوفوکل ۳۱۱)

اگر در نمایشنامهٔ نخستین آدم کُرتیس جیسن پی خواهد حلقهٔ مفقوده بین انسان و حیوان را، حتی به بهای سفر به دورترین نقاط دنیا، کشف کند، اونیل، به‌عنوان نمایشنامه‌نویس، تلاش می‌کند در فرهنگ آمریکای دههٔ ۱۹۲۰ حلقهٔ مفقودهٔ بین تئاتر زمانه‌اش و تراژدی یونان باشد. او می‌خواست با زنده کردن مفاهیم اصیل تراژدی و انسان تراژیک، آن‌گونه که مراد سوفوکل (۴۰۶-۴۹۶ پ.م.) بود، انسان ازخودبیگانهٔ جامعهٔ امریکا را به خانه‌تکانیِ شناختی وادارد.

تلاش امثال اونیل برای زنده‌کردن فرم و گوهر تراژدی یونان واکنشی به تئاتر دوران نوزایش اروپا (قرن پانزدهم تا هفدهم میلادی)، به‌ویژه دورهٔ

www.ketab.ir

الیزابت، نیز بود، بحثی که از قرن نوزدهم با بحث‌های هگل، شیلر، لسینگ، و نیز تلاش ایبسن جان تازه‌ای یافته بود. تئاتر دورهٔ نوزایی نمی‌خواست، نه اینکه نمی‌توانست، ارزش‌ها و هنجارهای نمایشی یونان باستان را زنده کند؛ روح زمانه بیشتر هوادار فرهنگ رومی بود. اروپای غربی آن زمان حتی فرهنگ یونان را نیز از دریچهٔ نگاه رومی‌ها درمی‌یافت. دورهٔ الیزابت فرهنگ و ادب رومی را بیش از فرهنگ یونان الگوی مناسبی برای سربرداشتن در اروپای رو به مدرنیته و پُررقابت آن زمان ــ که نگران سربرداشتن اسلام در هیئت امپراتوری عثمانی بود ــ می‌دانست؛ ازاین‌روی، خیلی از درام‌نویسان آن دوره شیوهٔ سنکا (۶۸م.-۴پ.م.) را در درام‌نویسی می‌پسندیدند. به گفتهٔ اسپیرینگ، «هرچند درام سنکایی به چشم ما زمخت و ملودراماتیک می‌آید، به مذاق مردمان خشن اواسط قرن شانزدهم، که تمدن تا آن زمان تنها نیمی از غرایز حیوانی شان را رام کرده بود، بسیار جذاب می‌نمود» (۱).[۱]

ازسوی‌دیگر، دورهٔ نوزایش در اروپا با مدرنیتهٔ آغازین هم‌زمان بود. این زمانه عقل‌گرایی، دوراندیشی، و نهادگرایی را سرلوحهٔ برنامه‌های توسعه‌اش داشت، زیرا پدیدهٔ مدرنیته از همان آغاز به دنبال هم‌سازی بین جامعه و دولت بود و با سرکشی چهره‌هایی همچون پرومته یا مدهآ میانهٔ خوبی نداشت. به‌همین‌دلیل، هملت تلاش می‌کند با چراغ خاموش، یعنی با لوده‌بازی، بازیگری، تظاهر به جنون، و نیز با زبان‌بازیِ شالوده‌شکنانه، که زبانِ نهادمحور پولونیوس و کلادیوس را نشانه می‌رود، راهی برای ماندن میان جمع بیابد. او نمی‌تواند مثل پرومته دربرابر خدایان سینه سپر کند. هملت نمونهٔ آغازین انسان مدرن است؛ برای زمانهٔ او میان‌بُرزدن نشانهٔ نادانی و سادگی است

۱. در همسایگی «تئاتر گلوب» (Globe Theater) شکسپیر که نخستین بار در سال ۱۵۹۹ راه افتاد تماشاخانه‌هایی بود که در آن خرسی را به گودالی می‌بردند، پا یا گردنش را به دیرکی می‌بستند، و سگان شکاری را به جانش می‌انداختند تا از خودش دفاع کند. خیل مردمی که در گوشه‌وکنار لندن به تماشای این حیوان‌آزاری می‌رفتند و از این درنده‌خویی لذت می‌بردند خیلی بیشتر از تماشاگران نمایشنامه‌های شکسپیر بود. در آغاز صحنهٔ هفتم از پردهٔ پنجم مکبث وقتی او درمی‌یابد دیگر در چنگ دشمنانش است، با خود می‌گوید، «آنها مرا به دیرکی بسته‌اند؛ گریزی نیست/جز اینکه، همچون خرس، تا پایان راه بجنگم». اینجا مکبث به زبان استعاره سخن نمی‌گوید، او به همین رخداد اجتماعی زمان شکسپیر اشاره می‌کند.

www.ketab.ir

است؛ مده‌آ، اما، از عالم اسطوره و تمثیل، یعنی دنیایی پیشامدرن که زیستنِ تراژیک را پذیراست، می‌آید؛ میان‌بُرزدنِ، آن هم با دستان خالی، دلیل هستی‌شناختی و نیز تراژیک بودن او و پرومته است.

جای شگفتی نیست که شکسپیر (۱۶۱۶-۱۵۶۴) به سوفوکل و تراژدی یونان توجهی نداشت؛ او شیوهٔ درام‌نویسی سنکا، فیلسوف و تراژدی‌نویس رومی را با روح زمانه‌اش بیشتر سازگار می‌دید؛ زیرا عناصری همچون وحشت، خون‌ریزی، کشتار، و کین‌خواهی، که چاشنی تراژدی‌های سنکایند، در زمانهٔ شکسپیر خریدار داشتند.[۱] سنکا برای خیلی از درام‌نویسان دورهٔ الیزابت، سوای بن جانسون که [illegible] کلاسیک یونان و کمدی آریستوفانی گرایش داشت، جذابیت‌هایی برای [illegible] صرف دولت و مردم آن زمانه داشت. به گفتهٔ چارلتن، سنکا برای آن زمانه [illegible] شاخ فراوانی بود. او باانگیزه‌ترین عنصر نمایشی، یعنی انتقام از نزدیک [illegible] وابستگان خونی؛ جذاب‌ترین عنصر، یعنی وحشتی که به وحشتی بزرگ‌تر می‌انجامد؛ تأثیرگذارترین ترفندهای نمایشی، مثل اشباح، نیروهای فراحسی، و خواب‌های [illegible]؛ و تندترین رخدادهای نمایشی و تراژیک، مثل قتل به فجیع‌ترین و خونخوارانه‌ترین شکل ممکن (clxix) را در انبان داشت. در چنین بازاری آیسخولوس، سوفوکل، و اوریپید خریداری نداشتند، زیرا آنها به بی‌مصرفیِ هیجان و سرگرمی می‌اندیشیدند و، برای گریز از آن، تلاش می‌کردند انسان را در دنیایی سرشار از تمثیل [illegible] بکر وادارند.

مدرنیتهٔ آغازین، سرکشی دادخواهانه فرد را نوعی آنارشیسم می‌دانست و در تئاتر با انواع ترفندهای رسمی اما عوام‌فریبانه، مثل ادای احترام به جسد هملت در پایان نمایشنامه و نیز با فرمالی بینی‌بر فراهم آوردن

۱. چون رمانتیک‌های انگلیس می‌خواستند از شکسپیر چهره‌ای ملی و کاملاً بسازند، و از آنجا که نبوغ ذاتی را باور داشتند تلاش می‌کردند شکسپیر را آدمی ناآشنا با نویسندگان کلاسیک رومی و بنابراین فردی نابغه بشناسانند. بااین‌حال، پژوهش‌های بعدی که در دهه‌های مختلف قرن بیستم افت‌وخیزهای معناداری نیز داشته است، نظر رمانتیک‌های انگلیس و نیز ویکتور هوگوی فرانسوی (که شدیداً طرف‌دار و ستایشگر نبوغ ذاتی شکسپیر بود) را رد می‌کنند. برای مطالعهٔ بیشتر دراین‌مورد ر.ک.

Frank, M. "Did Shakespeare Owe Anything to Seneca? The Debate Outlined." *Akroterion*. 42.1 (1997). pp. 36-42.

www.ketab.ir

تشریفات رسمی خاک‌سپاری برای او، تلقی راستین خود از هملت به‌عنوان آنارشیست را پنهان می‌کرد. در پایان، نهاد یا دولت است که با بلاغتِ سنکایی بر ذهن مخاطب خیمه می‌زند و دوباره، گیرم با نوید دگرگونی‌ای که پس از هملت خواهد آمد، به مخاطب می‌فهماند که دولت می‌خواهد، یا وظیفه دارد، سرانجام سررشتهٔ کار را در دست بگیرد.

ازاین‌روی، با آنکه شکسپیر چهره‌های درام ماندگاری آفریده است، دستآخر نهدگرایی است که باید صدای این شخصیت‌ها را در صلابت بخشد. پولادین نمایندگان نظم نمادین محو کند. اتلّو به واقعیت پی می‌برد و می‌میرد؛ و چون او می‌میرد، نمایشنامه تراژدی است؛ زیرا، به روال سنکا، پایانی غم‌انگیز دارد. هملت، به‌دلیل روی آوردن به شیوهٔ تفکر فرانسیس بیکن و «تماشایی کردن» (theatricalization) خود و دیگران، باید چهره‌ای تراژیک شود؛ اما شیوهٔ سنکاییِ بازنمایی در این اثر باز هم با مرگ‌های شاهانه در صحنهٔ پایانی، تراژدی را با مرگ و فاجعه پیوند می‌دهد و جنبهٔ اصلی شخصیت هملت، تراژیک بودنش در جریان زندگی، را کم‌رنگ می‌کند.

هملت و اتلّو نمی‌توانند از میان نهادهای حاکم سر برآورند؛ آنها در آن نهادها حرام می‌شوند و در پایان نهاد است که بر فضای نمایشنامه‌ها خیمه می‌زند. اتلّو با گفتار لودویکو، نمایندهٔ دولت، پایان می‌یابد. او نظم را به قبرس بازمی‌گرداند و خودش به ونیز برمی‌گردد که دولت خبر دهد. در هملت نیز هملت می‌میرد و فورتینبراسِ زیرک و کاردان نظم را بازمی‌گرداند، هرچند او پیام‌آور انتقال از نظم فئودالی به مدرنیتهٔ نوین نیز هست، و تشخص هملت همچون «واقعه‌ای خُرد» در آستانهٔ انتقال از نظم کهن به نظم نو محو و فراموش می‌شود.

اما در نمایشنامه‌های یونان، در بیشتر موارد، فردِ وانهاده به خود است که، با گوشه‌چشمی به خِرد شهروندی هم‌سرایان، نغمهٔ شناخت بیشتر از دلشوره‌های هستی را ساز می‌کند. در اودیپوس شهریار سرسختی اودیپوس و تلاش او برای رسیدن به حقیقت، آن هم به‌هرقیمتی، از او «شیرآهنْ

www.ketab.ir

کوه‌مردی»[۱] می‌سازد که وقتی از میان نهادها سر برمی‌دارد، دربرابر خودش و همهٔ غرایزش می‌ایستد، و نابینا و ناتوان سر به بیابان می‌گذارد، تازه تراژدی آغاز می‌شود. اتلّو طاقت تحمل حقیقت را ندارد، ازاین‌روی خودکشی می‌کند؛ اودیپوس، اما، برای کشف حقیقت تاج شاهی را فرومی‌گذارد، چشم‌هایش را از کاسهٔ سر درمی‌آورد تا بهتر ببیند! سپس پابه‌راه می‌شود تا نماد ایستادگی و شهامت دربرابر آشوب هستی باشد.

اشتاینر در مرگ تراژدی به این سخن که «ضرورت فقط تا وقتی درک نشود کور است» خرده می‌گیرد، زیرا در چهارچوب تراژدی یونان می‌گویند: «ضرورت کور است و رویارویی انسان با آن او را از دو چشم نیز محروم می‌کند» (۱۲). در تراژدی یونان وقتی انسان پنجه در پنجهٔ نیروهای مرموز می‌افکند تراژدی معنی پیدا می‌کند؛ مرگ جسمانی چندان در کانون این آثار نمی‌نشیند.

از زمان سوفوکل تا روزگار مدرنیتهٔ نوین، انسان از شاعرانگی اسطوره به نثرگونگی واقعیت کوچ می‌کند. اودیپوس با سرنوشت می‌ستیزد و این عنصر مثل هوا او را در بر می‌گیرد و هرچه بیشتر از آن می‌گریزد، بیشتر با آن روبه‌رو می‌شود (او بس‌که از سرنوشت گریخته «اودیپوس» یا «ورم‌کرده‌پا» شده)، و همین جدال با ناشدنی است که از او چهرهٔ تراژیک می‌سازد. هملت، اما، با کلادیوس، شاه دانمارک، نماد نظم کهن (فئودالیسم)، ستیز دارد و شبکهٔ توطئهٔ دربار گرداگرد او را می‌گیرد. سوفوکل با زبان استعاره و تمثیل سخن می‌گوید، اما شکسپیر از عینیات می‌گوید. برای شاه سوفوکل آن‌قدر که از همان ابتدا در بند بوده و آن‌قدر که از تقدیر گریخته و رم کرده است، اما شاهزاده هملت آن‌قدر که تلاش می‌کند با روش‌های «دماغی» (cerebral) به حقیقت دست یابد، گاه گویی اصلاً پا ندارد.

تمثیل‌پردازی سوفوکل و واقع‌گرایی شکسپیر هردو منشأ تاریخی دارند و بحث دربارهٔ آن در این گفتار نمی‌گنجد. اینجا تنها بگوییم که در یونان باستان اسطوره حکم می‌راند و در دورهٔ نوزایی روش تجربی بیکن (۱۶۲۶-۱۵۶۱) و منطق ریاضی دکارت (۱۶۵۰-۱۵۹۶). درام یونان باستان با استعاره و تمثیل

۱. این تعبیر از شاملو است.

www.ketab.ir

به موشکافی دربارهٔ معضلات هستی می‌پرداخت، دورهٔ نوزایش با منطق علوم طبیعی، و تجربه‌گرایی. اولی جهان پیرامونش را خیمهٔ هول‌انگیزی می‌دید و رستگاری را در ستیز با آن می‌دانست تا شاید هویتی بیابد، دومی باور داشت می‌تواند رمزورازهای جهان را دریابد و با روش علمی و گام‌به‌گام بر طبیعت چیره شود. هملتِ تجربه‌گرا عملش به فاجعهٔ مرگ او می‌انجامد و مرگ او را تراژیک می‌خوانیم؛ اما آشیل که در ایلیاد بین زندگی شاد و مرفه یا مرگ دومی را انتخاب می‌کند و سپس دست‌به‌کار می‌شود، تمثیلی زیبا از تلاش انسان بی‌امید اما مبارز است که شیوهٔ زندگی او بیشتر از مرگش تراژیک است. آشیل، اودیپوس، و آنتیگونه از بدو امر آگاه‌اند که با دیوار غیرممکن روبه‌رو هستند، بااین‌حال، دست‌به‌کار می‌شوند و این یکی از مفاهیم اصیل تراژدی یونان است.

از دوران نوزایش تا اواخر قرن نوزدهم، که تشت عقل‌گرایی از بام می‌افتد، رویکرد یونانیان به تراژدی توجه زیادی نداشت. با ورود چخوف و ایبسن به ادبیات نمایشی دو نگاه متفاوت به تراژدی مطرح می‌شود. چخوف با این سخن که هر پدیدهٔ انسانی می‌تواند از دور کمیک و از نزدیک تراژیک باشد، مرز بین تراژدی و کمدی را درنوردید. روشن است که او چندان علاقه‌ای به تراژدی یونان باستان نداشت. ایبسن اما، نیم‌نگاهی به تراژدی یونان باستان داشت و معتقد بود اگر «شاعرانگی» درام یونان را همپای زندگی انسان نهادزده و میان‌مایهٔ امروز پیش ببریم، شاید، ضمن پرهیز از تقلید صورت ظاهری تراژدی یونان (که این رمز موفقیت او بود)، به نمونه‌ای تراژدی در زندگی بورژوایان میان‌مایه برسیم.

پس از این دو نمایشنامه‌نویس، اونیل در مقطعی از کار حرفه‌ای به تراژدی یونان روی آورد و کوشید از آن به‌عنوان ابزاری برای پالودن تئاتر آمریکا از واقع‌نگاری صِرف استفاده کند تا شاید آن را به دنیای تمثیل و استعاره بازگرداند. اشتاینر در مرگ تراژدی به اونیل و شماری از نمایشنامه‌نویسان معاصر برای استفادهٔ نابخردانه از سبک و عناصر نمایشی تئاتر یونان باستان خرده می‌گیرد؛ زیرا، به نظر او، آنها می‌خواهند در تئاتر معاصر شخصیت‌های نمایشنامه‌های یونان باستان را بر صحنه آورند. وی می‌گوید با این کار، اودیپوس و آنتیگونه

www.ketab.ir

به انسان‌های کوچک و بی‌مقداری تبدیل می‌شوند و، بنابراین، نمی‌توانند آن تأثیر مطلوب تراژدی یونان را داشته باشند. از دید اشتاینر یونان باستان دستکشی است که دیگر اندازهٔ دست ما نیست (۳۹۶-۳۹۳).

شاید سخن اشتاینر دربارهٔ تی. اس. الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸)، ژان کوکتو (۱۹۶۳-۱۸۸۹)، و ژان ژیرودو (۱۹۴۴-۱۸۸۲) درست باشد؛ آن هم با این فرض که این نویسندگان در سراسر دوران آفرینش هنری خود از اسطوره‌های یونان باستان استفاده می‌کردند. اما در مورد اونیل باید اندکی احتیاط کرد. شخصاً معتقدم رویکرد اونیل به تراژدی یونان را می‌توان به دو مرحله تقسیم کرد: مرحلهٔ اول، در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ با آثاری مثل آنا کریستی (۲۱-۱۹۲۰)، نخستین آهنگ (۲۲-۱۹۲۱)، و گوریل پشمالو (۱۹۲۲)، و مرحلهٔ دوم در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ با به عزا می‌نشیند الکترا (۱۹۳۱) شکل می‌گیرند.

من اونیل را داستان‌سرا می‌دانم، زیرا در هنر دیالوگ‌نویسی و زبان دراماتیک لنگ می‌زند. او بیش از آنکه درام‌نویس ماهری باشد، شاعری نوافلاطونی بود و امریکای آن زمان به چنین کسی نیاز داشت. همان‌طور که افلاطون با هنر تقلیدی زمانه‌اش درافتاد و هومر و درام‌نویسان را به جمهوری‌اش راه نداد، اونیل نیز در نیمهٔ نخست قرن بیستم خطر کرد و، برای درهم شکستن ملودرام‌های بی‌مصرف زمانه‌اش، به سراغ ایده‌های «صورت»های دراماتیک نوین داشت تا با «پدرکُشی» در عالم تئاتر عملاً فرزند ناخلف پدرش، جیمز اونیل،[۱] و دشمن قسم‌خوردهٔ ذوق و سلیقهٔ سطحی و عوام‌پسند امریکاییان در زمینهٔ تئاتر باشد: «گمانم... اگر این قیل‌وقال روانکاران را درست بپذیریم، کاملاً طبیعی است که چون در هوای تئاتر سنتی قدیمی بزرگ شدم، و چون پدرم را آیت آن می‌دیدم، باید شورش می‌کردم و به سازی می‌رفتم»

۱. جیمز اونیل (۱۹۲۰-۱۸۴۷)، پدر یوجین اونیل، هنرپیشهٔ آینده‌داری بود که خودش را فدای پول و خواستهٔ عوام‌پسندان در تئاتر امریکا کرد. او که تا بیست و پنج سالگی نقش‌های کلیدی متنوعی را در آثار کلاسیک بازی کرده بود، در اقتباس تئاتری از کنت مونت‌کریستو، اثر الکساندر دوما (پدر)، نقش مونت کریستو را بازی کرد و در آن چنان درخشید که کلیهٔ حقوق اجرایی آن را خرید و تا پایان کارش، حدود چهل سال، تنها در همین نقش بازی کرد. به همین‌دلیل، می‌توان گفت یوجین اونیل نوآوری در تئاتر را نوعی شورش علیه «پدر» می‌دانست.

www.ketab.ir

(به‌نقل از ویکاندر ۲۱۹). در همین زمینهٔ آزمودن صورت‌های دراماتیک است که او را از بانیان تئاتر تجربی در تئاتر امریکا می‌دانیم.

روی آوردن اونیل به سبک تراژدی یونان، یعنی آوردن عناصری همچون هم‌سرایان، روایت، زبانی فشرده و شعرگونه، یکی از راه‌های تازه‌ای بود که او در مارپیچ پیچیدهٔ دورهٔ هنری‌اش برگزید. اونیل بیش از آنکه تراژدی یونان و شاعرانگی آن، و نیز ضرورت بازنگری در سبک و زبان آن را از ایبسن آموخته باشد، با برداشت شتاب‌زده، اگر نگوییم سطحی، از نیچه دربارهٔ تراژدی، در مرحلهٔ دوم کارش تصمیم گرفت آمیزه‌ای از زایش تراژدی و چنین گفت زرتشت را حتی با استفاده از قالب تراژدی یونان بیازماید.

درام‌نویسان یونان باستان، می‌دانید، برای جشنوارهٔ سالانه در آتن گاهی «سه تایی» (trilogy)، یعنی نمایشنامه با شخصیت‌ها یا درون‌مایهٔ به‌هم‌پیوسته، مثل اورستیا اثر آیسخولوس (اشیل) شامل «سه تایی» آگاممنون، نیازآوران، و الهگان انتقام، می‌نوشتند. اونیل در مرحلهٔ دوم رویکرد به تراژدی یونان به فکر زنده‌کردن «سه تایی» به سبک یونانیان افتاد و برای بررسی جنگ داخلی امریکا (۱۸۶۵-۱۸۶۱) و بیان نحوه کشورگشایی بی‌قانونی گروه‌های پراکنده و ستیزجو به‌سوی جامعه‌ای مبتنی بر فرهنگی که باید از استقرار قانون، عدالت، و نظم اجتماعی پاسداری کند، به عزا می‌نشیند. الکترا را نوشت. این «سه تایی» اونیل شامل سه نمایشنامهٔ بازگشت به وطن[۱] و جن‌زدگان، به‌ترتیب در چهار، پنج، و چهار پرده است. اونیل در این اثر طولانی تا جایی پیش رفت که حتی شخصیت اصلی اثرش را، به تقلید از آگاممنون آیسخولوس، عزرامنون نامید و پی‌رنگ آن را نیز براساس همان نمایشنامه سامان داد.

این «سه تایی» در عالم سینما، اپرا، و سریال تلویزیونی موفق بوده است، اما به‌دلیل طولانی بودنش در عالم نمایش راه به جایی نبرده است. اگر هر کارگردانی که این اثر را برای اجرا برگزیند باید شدیداً آن را جراحی کند تا به

۱. براساس آن در سال ۱۹۴۷ دادلی نیکولز فیلم سینمایی ساخت و در سال ۱۹۶۷ ماروین دیوید لوی نیز اپرایی نوشت؛ همچنین در سال ۱۹۷۸ تلویزیون آموزشی پی‌بی‌اس (Public Broadcasting Service) براساس آن سریالی پنج‌قسمتی ساخت و در هر سه عرصه هم کار هنری خوبی از کار درآمد.

www.ketab.ir

اجرای صحنه‌ای تن دهد، که درآن صورت دیگر «سه تایی» اونیل نخواهد بود. انتقاد اشتاینر از اونیل دربارهٔ کوچک‌کردن شخصیت‌های اسطوره‌ای یونان در نمایشنامه‌های تقلیدی ازآثار یونانی باید با استناد به این نمایشنامهٔ اونیل بوده باشد، حسی که حتی هنگام خواندن این کارِ اونیل به خواننده دست می‌دهد.

اما اونیل در مرحلهٔ نخستِ آزمودن صورت‌های نو در تئاتر راه متفاوتی از مرحلهٔ دوم در پیش گرفته بود که، به نظر من، زنده‌تر و دراماتیک‌تر از مرحلهٔ دوم، یعنی تقلید صوری از سبک تئاتر یونان باستان است و، چنان‌که خواهم گفت، اگر این راه را می‌کوبید، دستاوردش در ادبیات دراماتیک و تئاتر چیز دیگری می‌شد.

در این مرحله اونیل شخصیت‌ها، اسطوره‌ها، سبک، و زبان تراژدی یونان را وارد به آمریکا می‌کند و این کار ارزشمندی است. درام یونان باستان از چهره‌های اساطیری زبان به‌عنوان تمثیل استفاده می‌کرد؛ اما اونیل در این مرحله ساده‌ترین و معمولی‌ترین پدیده‌های زندگی معاصرش را دست‌مایهٔ کارش می‌کند؛ مثل میخانه‌ای که پدر و دختری پس از سال‌ها در آن همدیگر را می‌شناسند و یک دنیا حرف برای بازشناساندن خود به دیگری دارند (در آناکریستی ۲۱-۱۹۲۰)، یا آتش‌خانه کشتی اقیانوس‌پیمایی که در آن انسان معاصر آرام‌آرام به حیوان تبدیل می‌شود (در گودیل پشمالو ۱۹۲۲)، و یا خانوادهٔ امریکایی شادخوار (در نخستین آدم ۱۹۲۱)، که همچون «قورباغه‌های گنده» (۵۲) در مرداب کوچک عادات زندگی روزمره‌شان احساس بزرگی می‌کنند. البته، اوج این‌گونه روی آوردن به تمثیل را، که با ضیافت و جمهوری افلاطون و مرغابی وحشی ایبسن پیوند بینامتنی دارد، به نقش زدن در پستوی میخانه‌ای که همهٔ نژادها درآن به دروغ دل بسته‌اند (در مرد یخین می‌آید ۱۹۳۹) می‌بینیم که در پیشگفتارم بر مرد یخین می‌آید دربارهٔ آن سخن گفته‌ام و اینجا به آن نمی‌پردازم.

منظورم این است که اونیل در مرحلهٔ نخست کارش بیش از هر چیزی به مفهوم انسان تراژیک در تراژدی یونان می‌اندیشید و نه به تقلید یا اقتباس سبک یا اثری خاص از آن قوم. او مواد خام کار خود را از میان خدایانی که

www.ketab.ir

انسان معاصر به آنها خو کرده برمی‌گزید. خدایانی که او می‌شناخت کشتی اقیانوس‌پیما، حزب و اتحادیه، الکل، ملیت‌پرستی، و غیره بود. ازاین‌روی، شخصیت‌های نمایشنامه‌های او در محیطی طبیعی تنفس می‌کنند؛ آنها از یونان باستان به این زمان پرتاب نشده‌اند. اونیل در نامه‌ای به آرتور هابسون کوئین می‌نویسد:

> ...ش کرده‌ام تا جایی که فهمیده‌ام اصالت تابناک تراژدی را، آن‌طور که ...ن یونانیان رواج داشت، در زندگی‌های ظاهراً حقیر و پست بیابم. درست همین جاست که عارفی دوآتشه نیز هستم، زیرا همیشه و همه‌وقت سعی می‌کنم هستی را باتوجه به زندگی مردم تفسیر کنم؛ هیچ‌وقت زندگی را باتوجه به اشخاص مشهور نمی‌کنم. همیشه نیرویی مرموز را در پس زندگی فعال می‌بینم که تقدیر ...وع زندگی ما در گذشته که اکنون ما را رقم می‌زند، نامش هرچه می‌خواهد باشد، اما هرچه هست نیرویی مرموز است. به‌علاوه، تراژدی ابدی انسان را در نبرد با کوه‌ها و خودویرانگرش با این نیروی مرموز نیز می‌شناسم، نبردی که در آن انسان می‌کوشد این نیروی مرموز را وادارد او را معنی کند، تا در ترجمان آن واقعیاتی شوم و ناچیز نباشد، مثل حیوانات. تازه، عمیقاً معتقدم این موضوع ارزش ...می شدن دارد؛ و معتقدم می‌شود، یا می‌توان، باتوجه به ارزش‌ها و نمادهای دگرگون‌شدنی...ین، زبان تراژیک را در تئاتر گسترش داد تا شاید بتوان با نمایش ...هره‌های تراژیک، تماشاگران تئاتر معاصر را، تا اندازه‌ای، با هویت تعالی‌بخش مردمشان آشنا کرد. البته این بیشتر به رؤیا می‌ماند، اما جایی که تئاتر مطرح است آدم امید رؤیایی در سر داشته باشد، و رؤیایی که یونانی‌ها از تراژدی در سر داشتند همیشه از اصیل‌ترین رؤیاهاست (به نقل از ویس ۹۲۱).

اینک ببینیم ماجرا در نخستین آدم از چه قرار است و چگونه با این دیدگاه اونیل همخوانی دارد:

کُرتیس جیسن و همسرش، مارتا، پس از آنکه دو فرزند خود را از دست می‌دهند، باهم عهد می‌بندند بقیهٔ زندگی مشترک خود را وقف علم

www.ketab.ir

و دانش کنند تا از این راه به بشریت خدمت کنند. اینک پس از ده سال این دو به زادگاه کُرتیس، بریج‌تاون، بازگشته‌اند و کُرتیس راهیِ سفری اکتشافی به قارهٔ آسیاست و فکر می‌کند مارتا را نیز با خود ببرد. خانوادهٔ کُرتیس جیسن به محیطی کوچک و سنتی وابسته‌اند و، بنابراین، به یک‌کلاغ‌چهل‌کلاغ کردن عادت دارند. آنها به مارتا مظنون‌اند که گویا با بیگلو، دوست مشترک مارتا و کُرتیس، سَروسِّری دارد، و هنگامی که متوجه می‌شوند مارتا علی‌رغم میل کُرتیس حامله است، این گمان آنها به یقین تبدیل می‌شود. در پایانِ نمایشنامه مارتا، که نمونهٔ زن آرمانی نیچه نیز هست، زیرا به غریزهٔ بارداری مادی‌اش پایبند می‌گردد، سرِ زا می‌میرد. کُرتیس نیز پس از آگاهی از ذهنیت خانواده‌اش دربارهٔ مارتا نوزاد را به فرزندی می‌پذیرد، اُمِّل‌ترین زن فامیل، عمه دیوید، را به‌عنوان دایهٔ فرزندش برمی‌گزیند، و یکه‌وتنها راهی سفر اکتشافی‌اش می‌شود.

تمثیل‌های اصلی در این نمایشنامه کدام‌اند و چگونه با شکل و محتوای تراژدی همخوانی دارند؟

نخستین کسی که نظر مخاطب را جلب می‌کند لی‌لی است، خواهر کُرتیس و دختر باهوش و متفاوت خانواده که با سخنانش در سراسر نمایشنامه قرار است ما را به یاد هم‌سرایان یونان باستان بیندازد. او در روایت کردن ماهیت اعضای طایفه‌اش برای مارتای تازه‌وارد به‌خوبی نقش هم‌سرایان را بازی می‌کند و گاهی، به روال هم‌سرایان یونان باستان، «دگرخود» (alter-ego) اونیل نیز می‌شود.

خانوادهٔ کُرتیس جیسن در این متن پدیده‌ای و نه خانواده‌ای معمولی است. آنها از رگ‌وریشهٔ نیوانگلندی‌های مهاجر به شرق امریکا هستند، کسانی که ناتانیل هاثورن (۱۸۶۴-۱۸۰۴) در رمان داغ ننگ (۱۸۵۰) ویژگی‌های آنان را رو کرده بود، یعنی دست داشتن در سیاست و پدرسوختگی، خیمه زدن بر اقتصاد، و تسلط بر جامعه با تزریق خشکه‌مقدسی. اینها سر در آخور زندگی معمولی دارند و دنیا همان جایی است که آنها میخ‌طویله‌شان را کوبیده‌اند. جان جیسن دربارهٔ طایفه‌شان می‌گوید، «اینجا یکی از ثروتمندترین و پُررونق‌ترین

شهرای امریکاس... که این روزا وقتی می‌گن امریکا، یعنی دنیا.» (۵۸). اینها، به گفتهٔ لی‌لی، «قورباغه‌های گُنده [ای‌ان] که تو گنداب کوچکشون احساس بزرگی می‌کنن»[1] (۵۲). اونیل می‌خواهد آنها نمایندهٔ روحیهٔ حاکم بر طبقات مرفه امریکا در دههٔ بیست باشند، کسانی که میهمانی عصرانه را «اجلاس سران» (۵۰) و افراد فامیل را «ناوگان» (۴۹) امریکا (!) می‌خوانند. به زبانی ساده، بسیاری از آنها، به‌ویژه مردان در این اثر، از قماش میرزا قشمشم‌هایی هستند که حتی در خیالبافی‌ترین لحظات نوک بینی خودشان را خیلی خوب می‌بینند؛ مشتی آدم حسابی که سوای تشخص قومی و نژادی سودای دیگری در سر ندارند، زیرا با این شعار بزرگ شده‌اند که هرکس با آنها نباشد دشمنشان به شمار می‌رود؛ ویژگی آنها همسان‌سازی است. اینها باید ما را به یاد «انسانِ واپسین» نیچه در چنین گفت زرتشت بیندازند.

بیگلو از آن آدم‌هایی است که با همین دسته از آدم‌ها لاس زده است و اینک در برزخ تصورش به‌سر می‌برد، وظیفه‌شناس اما سرگردان انجام وظیفه می‌کند (نامش نیز ترکیبی از «بزرگ» و «پست» است). او برای وجدان معذبش لاک پدری مسئول را انتخاب کرده و دوست دارد همشهریان «محترمش» او را به رسمیت بشناسند؛ نیچه چنین آدم‌هایی را «شتران باربر» می‌نامد.

مارتا و کُرتیس، اما، در غرب وحشی امریکا و در شرق، در قارهٔ آسیا، به سیروسیاحت پرداخته‌اند و اینک جهانشان در چهارچوب دیواری بریج‌تاون

۱. همان‌طور که در پیشگفتارم در مرد یخین می‌آید، ترجمهٔ مشترک با یدالله آ... حسی، گفته‌ام، اونیل وام‌دار ایبسن است. در آن گفتار کوشیده‌ام پیوند بینامتنی بین مرغابی وحشی و آن اثر را، تا حد اقتباس آزاد و متناسب با بافت جامعهٔ امریکای دههٔ ۱۹۲۰، شرح دهم. در نخستین آدم، لی‌لی با لونا هِیسل در ارکان جامعه شباهت خیره‌کننده‌ای دارد. لونا زنی آزاد است که می‌خواهد «هوای تازه»‌ای به جامعه بدمد. او شخصیتی بین‌قاره‌ای است که از سر رد به امریکا رفته و وقتی بازمی‌گردد نسبت به آدم‌هایی که ادعای رهبری جامعه را دارند لحنی رک، تند و انتقادی دارد.

از سوی دیگر، لی‌لی افراد فامیلش را «قورباغه‌های گنده»‌ای می‌داند «که تو گنداب کوچکشون احساس بزرگی می‌کنن». این نوع توصیف نیز یادآور تالاب چسبیده به باغ دکتر ونگل در بانوی دریایی است، که بولِته آن را این‌طور توصیف می‌کند، «فکر نمی‌کنم زندگی ما با زندگی این ماهیای کپور تالاب فرقی داشته باشه. اینا همین کنارشون این آبدره رو می‌بینن با فوج ماهیای شوریده و شاد که می‌آن و می‌رن. ولی این ماهیای فلک‌زدهٔ رام و خونگی از چیزی خبر ندارن و نمی‌تونن جزئی از این جریان باشن» (۵۱).

www.ketab.ir

نمی‌گنجد. ازاین‌روی، زندگی عادی و طرز فکر طایفهٔ جیسن را قبول ندارند. این دو، داغ فرزند به‌دل، علاوه‌بر پیمان زناشویی باهم عهد کرده‌اند زندگی خود را وقف مشاهده، کشف، و خدمت به انسان‌شناسی کنند. در این راستا، مارتا، هم‌رأی و هم‌پیمان با کُرتیس همه‌جا با او هست، و کُرتیس کار مشاهده و کشف را «کار هردو» (۹۷) می‌نامد: از نظر نیچه یک پیوند نامقدس! زیرا زن، مارتا، به طبیعت و سرشتش پشت کرده و از «من» واقعی خود دورافتاده است.

پس تمثیل‌سازی اونیل از زندگی عادی اطرافش به این شکل است: لی‌لی حضوری «انتزاعی» همچون هم‌سرایان دارد؛ طایفهٔ کُرتیس حضوری «پا [illegible] دارد تا برای اونیل تمثیلِ «بودن» باشند: بیگلو تمثیلی برای نوعی زندگی [illegible]ی است؛ و بالاخره مارتا و کُرتیس تمثیلی برای «شدن»اند.

به نظر می‌رسد اونیل از آنا کریستی تا این نمایشنامه گامی مثبت در تمثیل‌سازی از زندگی عادی امریکا برداشته است. وقتی به اتاق کار کُرتیس سرک می‌کشیم، این صحنه‌های تمثیلی بیشتر هم قوت می‌گیرد؛ گیرم آن یکدستی لازم برای یک کار [illegible] ارهنوز دوراز دسترس باشد. اتاق کُرتیس، که گویای تجربهٔ اونیل با شیوهٔ اکسپرسیونیستیِ طراحی صحنه است، ترکیب منش کُرتیس به‌عنوان «انسان-میمون» را آشکار می‌کند: از یک سو میزتحریر و کتب مرجع و ماشین‌تحریر و قفسهٔ کتاب گویای انسان اندیشمند است، ازسوی دیگر سر و پوست حیوانات گوناگون تصویر انسان‌نخستین را القا می‌کند. به‌علاوه، نقش کُرتیس به‌عنوان پژوهشگری که به دنبال «پیک‌آنتروپ»، حلقهٔ مفقوده بین حیوان و انسان، است بیش از پیش به جنبهٔ تمثیلی این اثر کمک می‌کند.

می‌مانَد جنبهٔ تراژیک این اثر. در پایان کار دو [illegible]یرو، نه [illegible] به سوفوکل، به یاری اونیل می‌آیند. جدال مارتا و کُرتیس به پیروزی مارتا می‌انجامد (هرچند خودش سرِزا می‌رود)؛ زیرا زایایی ازلی که ازآنِ زن است جای آن پیوند عقلانی بین این دو را می‌گیرد؛ این پیامِ نیچه در این اثر است. کُرتیس نیز به تنهاییِ «انسان والاتر» نیچه می‌رسد و، برای «شدن» یا رسیدن به «انسان برتر»، راهیِ تبت و قله‌های هیمالیا می‌شود و به‌این‌ترتیب، خودش نخستین آدمِ این نمایشنامه می‌شود.

www.ketab.ir