چندگونگی نقش‌ها در تئاتر زندگی یا شخصیت‌های چندگانه. اریکا فیشر لیخته. ترجمهٔ محمدرضا فرزاد

نخستین اجرای پیراندلو از نمایشنامهٔ شش شخصیت در جستجوی نویسنده در رم به روز ۱۰ مه ۱۹۲۱، یکی از بزرگترین رسوایی‌ها و جنجال‌های تئاتر قرن بیستم را رقم زد. بازیگران، منتقدان و تماشاچیان نمایش، با مشت و لگد بر روی صحنه به جان هم افتادند، پس از اجرا، تماشاگران در مقابل سالن تجمع کردند و به تهدید جان نویسنده، داد و هوار کشیدند. حتی تا ساعت‌ها پس از اجرای نمایش، بحثی داغ و پرشور درباره نمایش، در تمامی میادین رم میان مردم ادامه یافت؛ و این عظیم‌ترین فاجعه‌ای بود که می‌شد تصور کرد. بهرحال، تئاتری در شهر میلان خطر اجرای مجدد آن را به جان خرید و خشم و انزجار به شور و اشتیاق بدل شد. این نمایش، شور و علاقهٔ وافر قرن بیستم به تئاتر را به منصه ظهور رساند و در طی سه سال تقریباً تمامی صحنه‌های جهان را از آن خود ساخت. «شش شخصیت» در سال ۱۹۲۲ در لندن و نیویورک به روی صحنه رفت؛ در سال ۱۹۲۳ «گئورگ پیتوئف» آن را در تئاتر شانزه الیزهٔ پاریس به اجرا درآورد (و اینچنین به گفتهٔ «لوژنه‌پو» فصل تازه‌ای در تئاتر جهان آغاز شد) و در سال ۱۹۲۴، مارکس راینهارت در برلین آنرا به روی صحنه آورد. جان فورد با

پیراندلو با اولین فرزند استفانو.

ذکاوت ضرورت تأمین بودجه و سرمایه گذاری به منظور اجرای سیار اثر پیراندلو را دریافت و در جایی چنین گفت: «به نظرم می شود ازش خوب پول درآورد... پیراندلو یک سیاستمدار مردمدار است» بله شش شخصیت در جستجوی نویسنده به بزرگترین توفیق تئاتری دههٔ ۲۰ بدل شده بود. پیراندلو، بعد از آن که با نوشتن رمانهای کوتاه و داستانهای بلند، بویژه مرحوم ماتیا پاسکال (۱۹۰۳) برای خود نام و اعتباری کسب کرد، در سن ۵۴ سالگی و به سال ۱۹۱۶ نوشتن برای تئاتر را آغاز کرد. در آغاز با تشویق «نینو مارتولیو» کارگردان تئاتر سیسیل، فکرش را بکن جاکومینو! (۱۹۱۶) را به رشته تحریر درآورد و پس از موفقیت این اثر نمایشنامه های بسیار دیگری را برای این گروه تئاتری نوشت. هیچ یک از نُه نمایشنامه‌ای که پیراندلو در فاصلهٔ سال های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱ بر صحنه آورد، ناموفق نبودند؛ و البته هیچ یک نیز به توفیق شش شخصیت در جستجوی نویسنده دست نیافتند؛ اثری که در خود محال می نمود، به شدت دراماتیک از آب درآمد. «شش شخصیت» که نویسنده از نوشتن درام زندگی آنان سر باز می زند - آن هم بدین خاطر که نویسنده با تمام «جستجو»یی که می کند هرگز موفق به کشف حس و «معنا»یی در وجود آنان نمی شود - به سراغ یک گروه تئاتری می روند که در حال تمرین نمایش «قواعد بازی» پیراندلو است و می کوشند تا آنان را به اجرای درام زندگی خود ترغیب کنند. در آغاز، کارگردان با طرح آنان موافقت می کند و بازیگران تمرینِ یک صحنه از آن درام را شروع می کنند اما در ادامه به یقین درمی یابند که اجرای چنین درامی محال است. چنین درامی نه در هیأت متنی نمایشی و نه در مقام یک اجرا، هستی نخواهد یافت. هر خواننده - تماشاچی بدین ترتیب مجبور می شود تا زمینه و بستری را که در آن نوشتن و اجرای درام این شش شخصیت محالِ ممکن می نماید به دقت مورد توجه قرار دهد. این نمایشنامه که نه می توان آنرا نوشت و نه می توان آن را اجرا کرد، خود یک نمایشنامهٔ خانوادگی ملودراماتیک است. شخصیت های اصلی آن، پدر، مادر، نادختری، پسر، پسربچه، دختر و صاحب

پدر و مادر و برادران لوییجی، انتزو و جووانی و خواهرش انه تا.

فاحشه‌خانه مادام پاسه هستند. از همان آغاز و بی‌درنگ بحث و جدلی آتشین میان شش شخصیت درمی‌گیرد. بیش از همه میان پدر و نادختری، و کارگردان و بازیگران. درام با صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن پدر، نادختری را - که به عنوان فاحشه‌ای در فاحشه خانهٔ مادام پاسه کار می‌کند تا خرج خانوادهٔ پدر مرده خود را دربیاورد - دیدار می‌کند. پیش از آن که زنایی رخ دهد، مادر سر می‌رسد و حقیقت آشکار می‌شود. پدر، مادر و نادختری و دو بچه را به خانه خود می‌برد. پسر آنان را مزاحم و متجاوز می‌خواند و می‌راند و درام با غرق شدن دختربچه در یک حوضچه، خودکشی پسر و فرار نادختری به پایان می‌رسد. در میان صحنهٔ «افشا»ی رابطهٔ پدر و نادختری در فاحشه خانه و فاجعهٔ پایان داستان، سرگذشت پس زمینه اثر می‌بایست بر مخاطب آشکار گردد. شاید آن هم به شکلی ایبسنی؛ و در جریان آن وقایع و اتفاقات باید به شرح و وصف تلاش پدر به منظور طرح ریزی و هدایت کامل زندگی خود و اعضای خانواده - یعنی مادر، پسر، منشی، نادختری و دو بچه - بپردازند، تلاشی که بر خطا و باطل است و از این رو به شکستی مهلک می‌انجامد. قصهٔ «شش شخصیت» از آن حیث دراماتیک به نظر می‌رسد که می‌تواند همچون سلسله‌ای از کنش‌ها (آکسیون‌ها)ی مجرد عمل کند، سلسله اعمال و کنش‌هایی که می‌تواند به «کنش» به معنای هگلی آن تعبیر گردد: کنش (عمل) چیزی ست ساده، معین و عام که می‌تواند همچون کلیتی متمایز و تجریدی درنظر آید. می‌تواند قتل باشد، دزدی باشد، حسن و نیکی باشد، رفتاری شجاعانه باشد، و چنین چیزهایی، و وجود آن صرفاً وجود یک نماد و سمبل نیست، کنش فی نفسه یک فاکت (امر واقع) است. وجود فردانسان همان کنش اوست. فردیت که مقید به عاملی ابژکتیو (عینی)ست، در صورتی که به مثابه کرداری انگاشته و مورد غفلت قرار گیرد، در معرض انحراف و سوءتعبیر قرار می‌گیرد. لیکن ویژگی و خصلت کنش را تنها همین کردار یا عمل، متحقق و معین می‌سازد، حال چه کردار ما امری واقع باشد که در اینصورت همواره پیوسته و یکپارچه می‌ماند، چه تنها فعلیت و اجرای «فرضی» و ظاهری‌ای باشد که فی‌نفسه باطل و بی‌فایده و میراست. عینیت بخشیدن و بیرونی ساختنِ کنش، کنش را متحول نمی‌سازد تنها صرفاً ماهیت کنش را به نمایش می‌گذارد. این که چه هست و چه نیست.

«هگل، پدیدارشناسی ذهن»

کل مسأله درام مدرن از زمان شکسپیر به بعد دقیقاً حول مسأله کیفیت کنش یا عمل می‌گردد. این قضیه در بحث و جدل میان کارگردان و شش شخصیت نمایش به دقت مورد چالش و

پرسش قرار می گیرد. این نکته که کنش «به شکلی کامل» معین نیست بلکه «به شکلی چند گانه» معین است، چیزی است که هر کس آنرا به شکلی متفاوت می بیند و فهم می کند.
بحث و جدال میان شش شخصیت، نشانگر آن است که کنش ها به شکلی کامل، دقیق و روشن «معین» نیستند؛ و هر کس کنش را به شکلی متفاوت تفسیر می کند، و در نتیجه، خالق و فاعل کنش را به شکلی متفاوت مورد قضاوت و داوری قرار می دهد. پدر، مادر، نادختری و پسر و دو بچه‌ای که هیچ گفته‌ای در متن ندارند، هریک تفسیر متفاوتی از یک کنش واحد ارائه می دهند. و به همین شکل هیچ تفسیر واحدی دربارهٔ فاعل کنش یا انگیزهٔ انجام کنش استنباط نمی شود؛ و این گونه است که کاراکترها (شخصیت ها)، اراده و خواست کارگردان به منظور داوری، قضاوت و تعیین و تعریف آنها، از طریق یک کنش کاملاً مشخص و ثابت را برنمی تابند.

> پدر: درام من کلاً در اینه... در آگاهی من از اینکه هر کدوم ما خودشو یه فرد واحد می دونه، ولی این حقیقت نداره هر کدوم ما چند نفریم... چند نفر... با بعضی ها یه جور آدمیم... با بعضی دیگه یه جور آدم دیگه... و همیشه هم دچار این توهمیم که همین یه جور آدمیم... فکرم می کنیم تو هر کاری که می کنیم همیشه همین یه شخص واحدیم. ولی این حقیقت نداره! حقیقت نداره! اینو زمانی خوب می فهمیم که بایه اتفاق تراژیک، مثل اونی که برای ما اتفاق افتاد، درست وسط کاری گیر می افتیم و خودمونو وسط زمین و هوا معلق می بینیم. اونوقته که می فهمیم همه وجودهای درون ما توی این کار دخیل نبوده و انصاف نیست که ما رو بنابه همون عملِ واحد قضاوت کنند... و اون طور معلق نگه‌مون دارن... و تموم عمر تو منگنه بذارنمون... توی وجودمون... انگار کل زندگی ما کلاً تو همون یه عمل خلاصه می شده.

درام تنها زمانی می تواند «تأثیر عظیم» خود را دربر داشته باشد که شخصیت ها در پیوند با «کنش دراماتیک» باشند و از طریق کنش - به معنای هگلی آن - شخصیت هایی یکه و واحد (پرسوناجّو) تعریف شوند. لذا شش شخصیت نمایشنامه - و به بیان دقیق تر پدر و نادختری - برای اجرای درام خود در پیش روی کارگردان چندگانگیِ «احتمالات وجودیِ» خود را به «یک» مفهوم و معنای مجرد - که از طریق «یک» کنش خاص «بیان» می شود - تقلیل می دهند. چنین کنش هایی ست که در هر ملودرام شخصیت های نمایش و روابط متقابل میان آن ها را

روشن و در ذهن مخاطب ماندگار می سازند. نویسنده، درام «شش شخصیت» را بی ربط و غیرقابل باور می داند. او تنها درگیر و مجذوبِ عناصر ذیل است:

> محال بودنِ امکان فهم یکدیگر که پیامد ناگزیر مفاهیم و معانی پوچ کلمات است؛ ابهام شخصیت که در رابطهٔ تنگاتنگ با تمامی امکاناتی ست که در وجود خود داریم، و در نهایت کشمکش تراژیک و ذاتی ئی میان زندگی (که همواره در حرکت و تغییر است) و فرم (که آن را ثابت و تغییر ناپذیر می سازد) وجود دارد.

نویسنده بر این باور است که نمی توان فرد را براساس کنش ها و اعمال او شناخت و تعریف کرد، چرا که انسان در حکم موجودی زنده، همواره قادر به تغییر و تحولی بی پایان است و بدین خاطر نمی توان او را همچون موجودی به تمام و کمالْ مشخص و معین دریافت و شناخت بلکه باید او را استعداد و نیروی بالقوه‌ای دانست که می تواند «تا ابد» به اشکال مختلف بالفعل گردد. هیچ شخصیتِ یکهٔ معین و مشخص نمی تواند وجود داشته باشد. از این رو و از آن جا که هر شش شخصیت نمایشنامه درپی آنند تا درام خود را به عنوان شخصیتی منفرد و واحد بر صحنه آورند، طبعاً نویسنده از نوشتن درام آنان سر باز می زند. از سوی دیگر، از آن جا که این شش شخصیت در بحث و جدل خود با کارگردان از این که با کنش های خود یکی انگاشته شوند بیزار و گریزان اند، نویسنده خود را در نوشتن درامی دربارهٔ محال بودنِ درام آنان، محق می بیند.

پیراندلو بدین ترتیب با قاطعیت، سنت دیرینهٔ تئاتر باروک، سنت Teatrum vita ehumanae را ـ که یقیناً از پایه های تئاتر اوست ـ پشت سر می گذارد. در «تئاتر عظیم جهان» اثر کالدرون، کارگردان بر این نکته پا می فشارد که نقش هایی که او در تئاتر زندگی میان انسانها تقسیم می کند صرفاً اعراض و نمودهایی هستند در تقابل با جوهر و ذاتی (روح) که در نهایت براساس کنش ها و اعمال مورد

پیراندلو هنگام تور نمایشی خود به امریکای جنوبی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جیرجنتی، کاتوس، خانه‌ای که پیراندلو در آن متولد شد.

قضاوت و داوری است. بدین ترتیب نویسندهٔ شش شخصیت، از نوشتن نمایشنامه‌ای که در آن شخصیت توسط کردار و اعمالش تعریف شود و مورد داوری قرار گیرد، سر باز می‌زند، زیرا وجود او با اعمالش یکی نیست. با اعمال و کردار او که نمودها و اعراض ناب هستند. بلکه بیشتر در پی اجرای چندگانگی «نقش»هایی ست که بر آن است ایفاء کند، نقش هایی در رابطه و پیوند با تمامی امکانات وجودی‌ای که در درون خویش می‌یابد.

رابطهٔ بنیادین نویسنده /کارگردان (خدا) با نقش (طبقه اجتماعی)/بازیگر (بشر) در تئاتر باروک، اساساً در شش شخصیت در جستجوی نویسنده پالایش می‌یابد و به خلوص می‌رسد. پیراندلو به آگاهی و دقت به ترسیم شش شخصیت به عنوان شخصیت هایی دراماتیک - به معنای نقش (پرسوناجُو) - می‌پردازد.

هر کارگردانی که این کمدی را کار می‌کند باید به هر نحو ممکن کاری کند که این شش شخصیت با بازیگران اشتباه نشوند... مؤثرترین و مناسب‌ترین روش تمایزگذاری میان آنان، استفاده از صورتک هایی ویژه برای شخصیت هاست. ماسک ها باید از ماده‌ئی خاص باشند تا با عرق کردن شل نشوند... در این صورتک ها باید جای چشم ها و بینی و دهان درآمده باشد... شخصیت ها چهره هائی ساختهٔ دست هنرند و هر کدام به خطر همان احساسی که برایش ساخته شده‌اند، تثبیت و خشک شده‌اند. یعنی «پشیمانی» برای «پدر»، «انتقام» برای «نادختری»، «تنفر» برای «پسر» و «اندوه» برای «مادر». صورتک مادر باید در گوشهٔ چشم ها و شیار گونه ها اشک ثابت مومی داشته باشد، درست مثل اشک هایی که در تندیس ها و نقش های «مادره دولوروزا»ی (مادر رنج دیده) کلیساها نقاشی یا حک شده‌اند.

شش شخصیت علی رغم این که بر صحنه حضوری فیزیکی دارند، که به دلایل مختلف نمی‌توان این نکته را نادیده انگاشت، و به شکلی کاملاً بارز و نمایان دیده می‌شوند امّا برای

پیراندلو ۱۹۱۰، در خانهٔ خیابان الساندریا.

جسمیت یافتن خود در مقام «نقش»هایی دراماتیک به شدت به بازیگران احتیاج دارند. چرا که به قول کارگردان، این نقش نیست که در تئاتر «به نمایش درمی‌آید» بلکه این بازیگر است که به نمایش درمی‌آید و بر صحنه می‌رود. نقشها در متن آمده‌اند و اگر بخواهند در واقع «زیست کنند» به شدت نیازمند جسمیت یافتن از طریق بازیگران‌اند. همین عدم یکی انگاشتنِ نقش و بازیگر، و روند «جسمیت بخشیدن» بازیگر به نقش را می‌توان جوهره و اساس تئاتر دانست. این عدم همذات پنداری و یکی انگاشتن در شش شخصیت، شکلی پروبلماتیک می‌یابد. پدر و نادختری هیچ یک نه توان این همذات پنداری را دارند و نه سرِ پذیرش آن را.

پدر شکل جسمیت نیافتهٔ نقش -نفسِ خود را، خودِ حقیقی اش می‌پندارد - او معتقد است که جسمیت یافتن نقش توسط بازیگر، نقش را در معرض جعل و تحریف قرار می‌دهد، نقش را معوّج و معیوب می‌سازد. به همین خاطر پسر نظرات بازیگران درباره شش شخصیت را نمی‌پذیرد و نگاه گیج کننده، یکسان نگر و فردیت زدای آنان را پس می‌زند و چنین می‌گوید:

> پسر: تو وجودتون یه ذره از وجود ما پیدا نمی‌شه... بازیگرای تو هم مدام از بیرون مارو زیر نظر دارن، فکر می‌کنین جلوی این آینه‌ای که روبرومونه می‌تونیم زندگی کنیم، آینه‌یی که نه تنها توش فقط تصویر مجسمه‌های منجمد حالات ماست، بلکه تصویرایی رو منعکس می‌کنه که اصلاً به جا نمی‌یارمشون. بله، چهره‌های خودمونن... منتها شکل کج و کوله و وحشتناکی از ما.

نگاه بازیگران، مثل نگاه «دیگری»، نمی‌تواند به خود حقیقی فرد راه برد و نفوذ کند، این نگاه همواره سطحی باقی می‌ماند و شخصیت را طبق الگویی که کارگردان در نظر دارد، عینیت می‌بخشد. جسمیت بخشیدن از طریق بازیگر تنها به تحریف خود حقیقی فرد می‌انجامد و

نقاب خشک و بی حالتی را برمی سازد که شخص نمی تواند خود را در او بیابد. پدر یادآور می شود که: «قطعاً اونا ما نیستن!»

حتی با حسب جسمیت و هویت یافتن توسط بازی و اجرای بازیگر، خود حقیقی همواره در نقش جسمیت نیافته باقی می ماند. شش شخصیت، نفسی را که توسط بازیگران به جسمیت می رسد، نفسی کاذب درمی یابند که هیچ نشانی از خود آنها ندارد. ازین لحاظ موقعیت شش شخصیت را می توان با موقعیت شیزوفرنی مقایسه کرد، «رونالد دی لینگ» در کتاب نفس گسسته می نویسد:

> در چنین موقعیتی فرد خود را همچون وجودی منفک و گسسته از تنِ خود تجربه می کند. او تن خود را بیشتر در حکم ابژه‌ای از ابژه‌های جهان حس و دریافت می کند تا جوهرهٔ وجود فردی خود. تن به جای آنکه جوهر و ذات این نفس حقیقی باشد، به جوهر و ذاتِ نفسی کاذب و جعلی بدل می شود و نفسِ «حقیقی» و «ذاتیِ» جسمیت نیافته و ازهم گسستهٔ فرد با نگاهی سرشار از حب و بغض و مهر و کینه در او نظر می کند. چنین جدایی نفس از تن، نفس جسمیت نیافته را از حضور مستقیم در جنبه‌های مختلف زندگی - که از طریق ادراکات جسمی، احساسات و عواطف و حالات (گفته ها، کلام، ژست ها و کنش ها) تجربه می شوند - بازمی دارد و محروم می سازد. این نفس گسسته از هم، همچون ناظری به تن نگاه می کند و مستقیماً درنمی یابد و درگیرِ چیزی نمی شود. و تمامی کارکردِ این نفس، به کنترل و نظارت و مشاهده و نقد تجربه های تنانه تقلیل می یابد.

وضعیت وجودشکاف در میان یک نفس جسمیت نیافته اما حقیقی از یک سو و یک نفس جسمیت یافته اما کاذب از سوی دیگر، تنها وقتی از میان می رود که تن دوباره در حکم «جوهر و ذات نفس» تجربه شود. زیرا بازیگر و نقش (شخصیت) را نمی توان یکی انگاشت، و این گسست و شکاف میان نفس حقیقیِ جسمیت نیافته و نفس کاذبِ جسمیت یافته هرگز از میان برداشته نخواهد شد. به شکلی متناقض، کنش و عملی که به شخصیت «جان می دهد» - همان جسمیت دادن به نقش بر روی صحنه - هرگز به «زنده شدن» آن نمی انجامد. این کنش، نه تنها او را جعل و تحریف می کند بله تمامی تشخص و فردیت او را از میان می برد و به سنگی بدل

فروشندهٔ دوره گرد عروسک های خیمه شب بازی در رم.

می سازدش. نفس حقیقی هرگز جسمیت نخواهد یافت. این یکی نبودن نقش و بازیگر که کارگردان کالدرون آنرا یکی نبودن نمود و عَرَض (نقش، موقعیت اجتماعی) با وجود و جوهر (بازیگر/انسان) می داند و تز بنیادین نهفته در پس امکان «تئاتر جهان» است، خود به علت و دلیل محال بودنِ اجرایِ درام «شش شخصیت» بدل می شود.

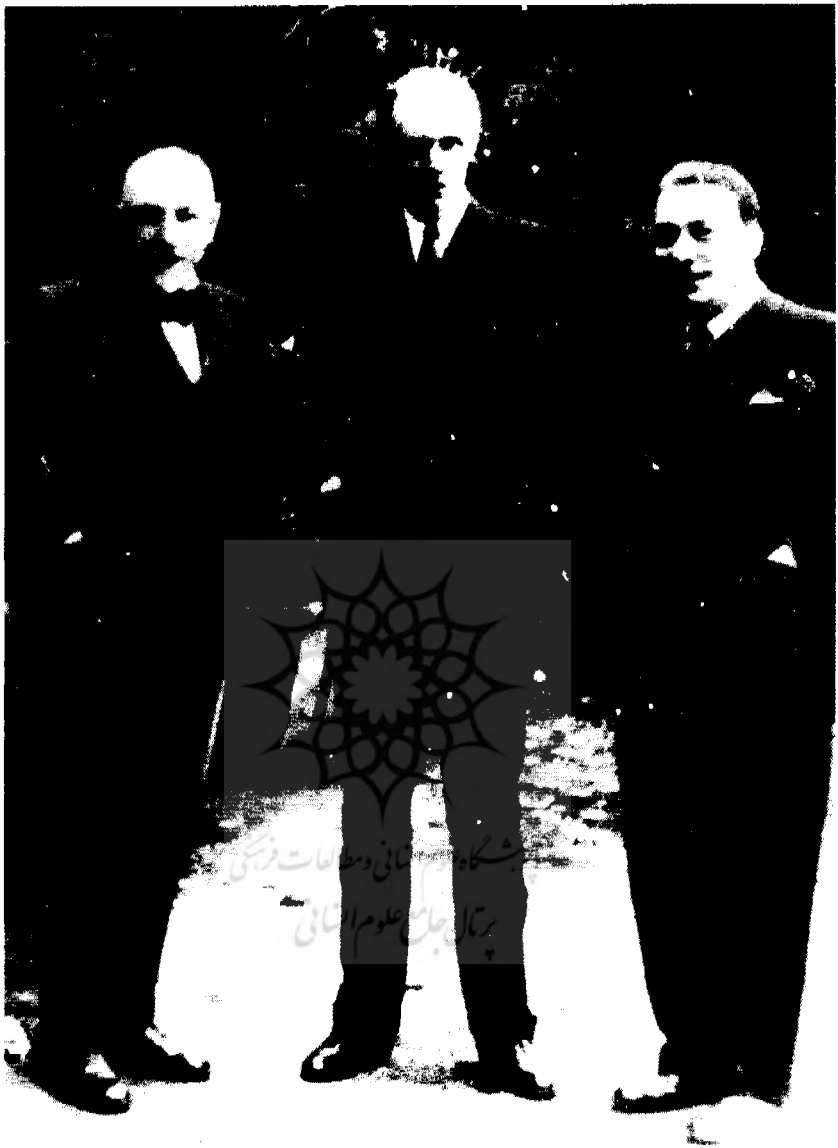
نقش و فرد «بودن» آن شخصیت ها با نمود و ظاهر آنها - به عنوان نگاه دیگری یا شکل جسمیت یافته - قابل مقایسه نیست. اگر درام «شش شخصیت» به اجرا در آید، باید یا نقش ها «خود را بازی کنند» یا با بازیگران یکی شوند. این محال بودنِ نوشتن و اجرای درام «شش شخصیت» بر پایهٔ مقدمه و فرضی که تئاتر باروک پیش رو نهاده، بنا شده است؛ فرضی که در قرن بیستم نادرست انگاشته شد. اگر اشخاص صحنه به اعمال خود تقلیل یابند و بر اساس آن مورد قضاوت و داوری قرار گیرند، نویسنده دیگر نمی تواند درام اشخاص صحنه را بنویسد؛ زیرا انسان وجودی متکثر و چندگانه است و از قالب هر تعریف معینی می گریزد. کارگردان با اصرار بر این نکته که نقش ها نمی توانند خود را بازی کنند و بنابراین نمی توانند با بازیگران هم یکی شوند، اجرای درام «شش شخصیت» را محال اعلام می کند. بازیگر صحنهٔ تئاتر قرن بیستم، بسته به امکانات وجودی ای که در درون خود می یافت، به ایفای نقش های بسیاری پرداخت، او با تمامی آن نقش ها یکی شد بی آنکه تنها از طریق یکی از نقشها شناخته شود و مورد قضاوت و داوری قرار گیرد. پیراندلو یک چهرهٔ نمونه ازین گونه را در اثر هنری چهارم به نمایش گذاشت. این نمایشنامه در همان سال نگارش «شش شخصیت» نوشته شد. نام شخصیت عنوان کتاب هنری چهارم - شکل صحیح نام نجیب زادهٔ ایتالیایی - نه در فهرست اشخاص نمایش و نه در هیچ دیالوگی به میان نمی آید. شخصیت اصلی در پی اتفاقی که دوازده سال پیش تر رخ داده - فروافتادن از یک اسب - فکر می کند که هنری چهارم است. اما یک روز که به هوش می آید و به حال طبیعی خود باز می گردد، آگاهانه تصمیم می گیرد تا به ایفای نقش مردی دیوانه که فکر می کند هنری چهارم است، ادامه

دهد. در این مسیر، آزادی‌ای برای خود رقم می‌زند که هرگز در عرصهٔ زندگی اجتماعیِ «هنجار»ش نمی‌تواند به آن دست یابد. از سوی دیگر رفتار دیگران را که فکر می‌کنند او مردی دیوانه است، تحت نظر می‌گیرد و بدین ترتیب از این که نگاه دیگران به عنوان مردی دیوانه، به معیوب شدن و معوَج ماندن تصویر او بیانجامد، می‌گریزد.

از سوی دیگر، «هنری» بدین وسیله تلاش دیگران را به منظور پیوندزدن او با نقشی مشخص ناکام می‌گذارد. او تنها در هیأت یک دیوانهٔ تمام عیار، آزادیِ آن را می‌یابد تا تمامی امکانات وجودی‌ای را که در درون خود یافته، به منصهٔ ظهور برساند. دیگران به اشتیاق و آرزوی علاج مرد دیوانه می‌کوشند تا او را به زندگی «هنجار» و عادی‌اش بازگردانند. این حقِ «هنری» به مبهم و چندگانه ساختن نقش‌های خود در مغایرت با علاقهٔ جامعه، به تعریف او از طریق نگاه دیگران قرار می‌گیرد. تراژدی «هنری» در این واقعیت نهفته است که او تنها می‌تواند از این حق خود از طریق عملی که او را تا ابد به نقش دیوانه پیوند می‌زند، یعنی: قتل «بل کِردی»، دفاع کند؛ و آزادی ناشی از خلق این نقش، در عمل، به پوچی و شکست تغییر چهره می‌دهد. نقش-بازیِ زیبای او تا حد یک فارس خنده‌آور تنزل پیدا می‌کند -عُرف و هنجار خشک اجتماعی جانِ زندگی‌ای را که «در حال جریان» و «پیوسته در حال تغییر» است، می‌گیرد. پیراندلو به سال ۱۹۰۸ در کتاب طنز (L'umorismo)، مجموعهٔ بن‌مایه‌های اندیشهٔ زیباشناختی‌اش، می‌نویسد:

> زندگی، جریان بی‌وقفه و دمادمی‌ست که جملگی می‌کوشیم آنرا در خود و در پیرامون خود از حرکت باز داریم... فرم‌ها... ایده‌آلها... همگی داستانهایی هستند که ما در سر می‌پروریم... همگی وضعیت‌ها و موقعیت‌هایی هستند که مادر آن‌ها در پی ثبات هستیم. اما این جریان در ما ادامه می‌یابد... در درون آنچه «روح»اش می‌خوانیم، در آنچه زندگیِ درونی ماست، این جریان در زیر آب بندها و سدها می‌لغزد و به پیش می‌رود، سدهایی بر فراز آبکناران، سدهایی که با پی‌ریزیِ آگاهی و بر ساختن شخصیت خود، بناشان می‌کنیم.

پیراندلو به واسطهٔ مفهوم "elan vital" و تعبیر زندگی به مثابهٔ نیرویِ طبیعی و غیرعقلانی نهفته در پس تمامی ارزشهای اخلاقی و اجتماعی است که با مفاهیم بنیادین جنبش فاشیست ایتالیا همراه و همخوان می‌شود. او در سال ۱۹۴۹ به حزب فاشیست پیوست و فرم عضویت خود در این حزب را در روزنامهٔ فاشیست ایمپه‌رو (L'impero) منتشر کرد. موسولینی هم با ژست



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیراندلو به همراه سینکلر لوئیس و آرنولد موندادوری در سال ۱۹۳۲.

حق شناسی و سپاسگزاری، او را به یک مصاحبهٔ خصوصی دعوت کرد. شش روز پس از این دیدار، پیراندلو در ملاءعام از موسولینی به عنوان کسی یاد کرد که «باید او را ستود چرا که او به خوبی نشان داده است که ضرورت و نیاز دوگانه و تراژیک به فرم و حرکت (جنبش) را به نیکی درک می کند و چنان در پی این ضرورت است که دریافته این جنبش به یک فرم سازمان یافته مقید خواهد شد و آن فرم دیگر یک بت پوشالی و مغرور نیست، بلکه جریانی ست در توافق و در راستای زندگی، جریانی تپنده و توفنده، جریانی و جنبشی که هر لحظه خود را باز می آفریند، جریانی آماده و مهیای عمل، مهیای اثبات خود و اقناع دیگران».

سخت بتوان چنین دفاع پرشوری را در حمایت از دیکتاتوری فاشیستی در خاطر تصور کرد و سراغ گرفت. با این وجود، نتیجه و پیامد خطرناک آن این است که نفس بین فردی و در حال گذاری که پیراندلو در تئاتر می آفریند، مورد سوءتفسیر قرار گیرد و از آن به عنوان یک پروتوتیپ فاشیستی یاد شود. چنین تعبیری کاملاً در تضاد با تفسیر ما از شش شخصیت در جستجوی نویسنده است. نحوهٔ شناخت و درک پیراندلو در اروپا، بویژه در آلمان، و در آمریکا نیز این نظریه را نقض می کند. پیراندلو در دههٔ ۱۹۶۰ نویسنده بسیار موفقی بود که آثارش با اشتیاق شدید مخاطبان مواجه می شد. اجرای مارکس راینهارت از «شش شخصیت...» ۱۳۱ شب به روی صحنه رفت. در آلمان ۱۲ نمایشنامهٔ پیراندلو در عرض سه سال همگی بر روی صحنه به اجرا درآمدند. در سال ۱۹۲۵، پیراندلو با حمایت مالی دولت، گروه تئاتر خودش «تئاترو د آرته دی روما» را تشکیل داد. او با همین گروه از روز ۱۲ تا ۱۴ اکتبر ۱۹۲۵، در تئاتر برلین به اجرای تئاتر پرداخت. این برنامه شامل شش شخصیت در جستجوی نویسنده، هنری چهارم و لذت صداقت بود.

در حالی که منتقدان در خصوص اجرای راینهارت از «شش شخصیت...» بیشتر به تمجید و ستایش از بازی درخشان «پالن برگ» (در نقش کارگردان)، «لوسی هوفلیش» (در نقش مادر) و گولشتورف (در نقش پدر) پرداختند و بازی آنان را بر بازی بازیگران ایتالیایی ترجیح دادند، با این حال گروه پیراندلو نیز به موفقیت چشمگیری در اجرای آن دست یافت. منتقدان به شدت تحت تأثیر قرار گرفتند... تجلیل و تمجید از «لامبرتو پیکاسّو» در نقش «هنری چهارم» حتی غریب تر بود: «هنری با بازی پیکاسو، تراژدی را بازی نکرد، او خود تراژدی بود» پس از تور اجرای آثار پیراندلو، تب پیراندلو در سال ۱۹۲۶ بار دیگر بالا گرفت: الکساندر مویسی نقش «هنری» را در سالن تئاتر «تریبونه» بازی کرد. دو سال پس از آن را نیز پیراندلو به عنوان

محبوب‌ترین درام‌نویس عرصهٔ تئاتر آلمان به شمار می‌رفت. در حالی که جنبش فاشیست آلمان آرام آرام پا می‌گرفت. شور پیراندلو آشکارا به سردی و خاموشی گرایید تا آنکه این اشتیاق و شور با یک رسوایی تئاتر جدید به پایان رسید. پیراندلو قادر به اجرای سومین نمایش از سه گانهٔ تئاتر در تئاتر خود (پس از شش شخصیت، هر کس به شیوهٔ خودش (۱۹۲۴) و در آخر امشب بداهه می سازیم (۱۹۲۹) در سالنهای تئاتر ایتالیا نبود. او نگارش نمایشنامهٔ سوم را در آلمان به اتمام رساند و آنرا به «مارکس راینهارت» تقدیم کرد که: «نیروی خلاقهٔ بی‌نظیرش به شکل معجزه‌آسا به شش شخصیت در جستجوی نویسنده، زندگی بخشید».

آن نمایش در سال ۱۹۳۰ و در حضور نویسنده در تئاتر «لسینگ» برلین به روی صحنه رفت. در صحنهٔ پایانی در جایی که بازیگر نقش اول زن حضور همدلانهٔ تماشاچیان را طلب می‌کرد، هیاهو و جنجال آغاز شد. تماشاچیان که بارها بحث و جدال همیشگی و پیراندلویی میان وجود و نمود (ظاهر) و میان بازیگر و نقش را بر صحنه دیده بودند، برآشفتند و با خشم و غیظ به این تمهید کهنه واکنش نشان دادند. بازیگری که نقش مادر را بازی می‌کرد از شدت هیجان و اندوه گریه سر داد و کارگردان با عصبانیت مخاطبان را به باد فحش و ناسزا گرفت و آنان را «جماعتی گستاخ» لقب داد؛ و این چنین به قول «ایهرینگ» این رسوایی به «تب پیراندلو» در آلمان - و جهان - پایان داد. ◆◆ ◆

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

La vita, per tutte le sfacci

assurdità, piccole e gran

di cui beatamente è pien

ha l'inestimabile privile

di poter fare a me

di quella stupidissi

verosimiglianz

a cui l'arte cre

suo dove

obbedire