یادداشت‌هایی بر اتوبوسی به نام هوس

الیاکازان، ترجمهٔ منصور براهیمی

پیش‌گفتار مترجم: آنچه می‌خوانید گزیدهٔ یادداشت‌های غیررسمی و اصلاح نشدهٔ الیاکازان است به هنگامی که می‌خواست نمایشنامهٔ *اتوبوسی به نام هوس* اثر تنسی ویلیامز را به سال ۱۹۴۷ در تآتر باریمور نیویورک به صحنه آورد. گزیدهٔ زیر، که جستجوی خصوصی کارگردان را جهت یافتن روح درونی یک نمایشنامه نشان می‌دهد، از یادداشت‌های شخصی کارگردان، مورخ اگوست ۱۹۴۷، استخراج شده است، و درواقع همین تفسیر است ـ البته با تغییراتی به اقتضای رسانهٔ سینمایی ـ که به روایت سینمایی کازان در ۱۹۵۲ انتقال یافت. در اجرای تآتری، بازیگران اصلی عبارت بودند از جسیکا تندی (بلانچ)، مارلون براندو (استنلی)، کیم هانتر (استلا)، کارل مالدن (میچ). اما در روایت سینمایی، ویویان لی نقش بلانچ را به عهده گرفت. لازم به ذکر است که ویویان لی قبل از بازی در این فیلم نقش بلانچ را در اجرای تآتری نمایشنامه (به کارگردانی لارنس اولیویر در لندن) بازی کرده بود.

بی‌شک بخش عمده‌ای از نیروی حیاتی شخصیت‌پردازی در روایت تآتری و سینمایی *اتوبوسی به نام هوس* ناشی از تحلیل جزء به جزیی است که کازان از زندگی هر شخصیت قبل و درضمن وقایع بالفعل

نمایشنامه به دست می‌دهد. هرچند تحلیل کارگردانی برای تضمین اجرا (اعم از تآتری و سینمایی) شرط کافی نیست، اما شرط لازم به حساب می‌آید، و بر صاحب‌نظران پوشیده نیست که در این حوزه چه ضعف وسیعی بر اجراهای صحنه‌ای، سینمایی و تلویزیونی ما حاکم است. یادداشت‌های کازان نشان می‌دهد که تلقی ناشیانهٔ ما در مورد جدایی میان نظریه و عمل، و این باور ساده‌لوحانه که کارگردان بیش‌تر اهل عمل است تا نظر، چه آفت بزرگی است و چه آسیب‌های وسیعی به همراه داشته است. کازان نشان می‌دهد که همان‌قدر بر حوزهٔ نظری مسلط است که بر کار عملی خود احاطه دارد، و به راستی در یادداشت‌های خصوصی او مرز میان نظریه و عمل قابل تشخیص نیست. روش کازان، به پیروی از «متد» استانیسلاوسکی در امریکا، تبدیل خطوط اصلی نمایشنامه به مجموعه‌ای «کنش» است. او نخست کل نمایشنامه را به یک کنش تبدیل می‌کند، سپس کنش هر صحنه را برحسب کنش اصلی استنتاج می‌کند، آن‌گاه بر این اساس هر شخصیت را (پیش از تحلیل جزء به جزء) به یک کنش (تحت عنوان «ستون‌فقرات») تبدیل می‌کند.

او این نمایشنامه را نوعی تراژدی شاعرانه می‌داند و می‌کوشد جایگاه تاریخی و اجتماعی شخصیت‌ها را نیز تحلیل و تبیین کند. برخی منتقدین ـ ازجمله سوزان سونتاگ ـ این حوزهٔ بحث را اغراق‌آمیز یافته‌اند. سونتاگ با زبانی تند و بی‌پروا می‌نویسد:

...در یادداشت‌های الیا کازان که دربارهٔ اجرای او از نمایشنامهٔ *اتوبوسی به نام هوس* به چاپ رسید آشکار می‌شود که کازان، به منظور کارگردانی نمایشنامه، باید کشف می‌کرد که استنلی کوالسکی توحشی شهوانی و کینه‌جو را عرضه می‌کرد که فرهنگ ما را فراگرفته بود، درحالی که بلانچ دوبوآ تمدن غربی، شعر، آراستگی ظریف، پرتو رو به مرگ، احساسات مهذب و همه چیز را، گرچه این همه به طور قطع مندرس شده بود. ملودرام روان‌شناسانه و قوی تنسی ویلیامز اکنون قابل‌فهم می‌شد: نمایشنامه در مورد چیزی بود، دربارهٔ اضمحلال تمدن غربی. اگر آن ظاهراً نمایشنامه‌ای بوده است دربارهٔ مرد جانورخوی خوش‌قیافه‌ای به نام استنلی کوالسکی و دختر خوشگل پژمرده و به پیسی افتاده‌ای به نام بلانچ دوبوآ، پس مطیع و منقاد نبوده است (علیه تفسیر).

هرچند اظهارنظر خانم سونتاگ هم خالی از اغراق نیست، اما اگر تحلیل کازان از این حیث قابل انتقاد باشد، شک نباید داشت که درک او از «کنش» دقیق و کاربردی است. راجر گروس در کتاب *فهم متن نمایشنامه* وقتی نمایشنامه را به عنوان کنش در نظر می‌گیرد، آرای دو نظریه‌پرداز مشهور را در این زمینه حلاجی می‌کند: فرانسیس فرگوسون و هارولد کلورمن. ایراد اصلی گروس ـ که خود کارگردان تآتر است ـ به این امر برمی‌گردد که برخی نظریه‌پردازان یا کارگردان‌ها نمی‌توانند انگیزه یا قصد شخصیت را از کنش او و از کنش کلی نمایشنامه تفکیک کنند، و از نظر او فرگوسون و کلورمن در همین دام می‌افتند. گروس اعتراف می‌کند که کازان کمتر نظریه‌پردازی کرده است، اما به خوبی از دام‌های این بحث رسته است. لوئیس جان کارلینو ضمن تشریح کنش و ضمن تبیین روش عملی معمول در «متد» امریکایی، دچار همین اشتباه می‌شود (نگاه کنید به: *فیلمنامه‌نویس از نگاه فیلمنامه‌نویس*، ویلیام فروگ، فیروزهٔ مهاجر و کاوشگر [تهران، سروش، ۱۳۶۶]):

من استادی داشتم که عادت داشت بگوید «یک نمایشنامه چیست؟»، «تقلیدی از یک کنش»... قبلاً او یک بار مرا با گفتن «کنشِ [نمایشنامهٔ] مرگ یک فروشنده چیست؟ غافلگیر کرد. کنشِ [نمایشنامهٔ] *مرگ یک فروشنده* برای ویلی لومان دوست داشته شدن است. به همین سادگی. وقتی به نمایشنامه‌ای نگاه می‌کنی، در می‌یابی که می‌توانی هر چیزی را به یک عبارت منفرد تقلیل دهی، و تمام ساختار نمایشنامه‌ات به دور آن اصل ارسطویی می‌چرخد با مفهوم تقلیدی از یک کنش (ص ۲۵ ـ ۲۴).

اما «دوست داشته شدن» آشکارا انگیزهٔ ویلی لومان است نه کنش او، و این همان اشتباه بزرگی است که هر کارگردان یا بازیگری ممکن است بدان دچار شود. در امتیازِ نحوهٔ برخورد کازان همین بس که تحلیل او از این نوع اشتباهات مصون است. همین امر موجب می‌شود که مطالعهٔ

یادداشت‌های او، پس از گذشتِ تقریباً نیم قرن، همچنان برای ما آموزنده و مفید باشد.

آنچه می‌خوانید ترجمه‌ای است از کتاب *کارگردانی به روایت کارگردانان* (Directors on Directing) ویراستِ توبی کول و هلن کریچ چینوی.

***

یک فکر ـ کارگردانی درنهایت عبارت است از تبدیل «روان‌شناسی» به «رفتار».

مضمون (Theme) ـ این پیامی است از آن اندرونی تاریک. آن اندک ذرهٔ لهیده، تأثرانگیز و آشفته حالِ نور و فرهنگ ناله‌ای بلند برمی‌کشد. اما نیروهای خام دستِ خشونت، بی‌عاطفگی و ابتذال که در «جنوب» کشور ما حضور دارند آن را خاموش می‌کنند ـ و نمایشنامه همین فریاد بلند است.

سبک (style) ـ دلیل من برای ضرورت اجرایی سبک پرداخته (استیلیزه = stylized) حضور یک عامل ذهنی است ـ زیرا خاطرات، زندگی درونی و عواطف بلانچ (Blanche) را باید عاملی واقعی به حساب آورد. واقعاً نمی‌توان رفتار او را درک کرد مگر آنکه به تأثیر گذشتهٔ او بر رفتار زمان حالش توجه کنیم.

این نمایشنامه یک تراژدی شاعرانه (poetic tragedy) است. ما شاهد ازهم پاشیدگی نهایی یک شخصیت ارزشمندیم، زنی که زمانی استعداد بالقوهٔ بسیار داشت، و کسی که، حتی درحین سقوط، ارزشی بس بیش از آن چهره‌های «سالم» اما زمختی دارد که او را می‌کشند.

بلانچ یک سنخ (type) اجتماعی است، نشانهٔ تمدنی رو به زوال است که آخرین خروج آراسته و رمانتیک خویش را تهیه می‌بیند. همهٔ الگوهای رفتاری او الگوهای تمدن رو به زوالی است که وی نمایندهٔ آن است. به عبارت دیگر، رفتار او *اجتماعی* است. بنابراین شیوه‌ها (مُدها)ی اجتماعی را پیدا کن! منشأ سبک‌پردازی نمایشنامه و منشأ سبک و آب و رنگ اجرا همین است. رفتار استنلی (stanley) نیز *اجتماعی* است. این همان کلبی مسلکیِ حیوانی و بنیادی امروز است. «ببین چه بلایی سر خودت آوردی! یک روز را هم خراب نکن! بخور، بنوش، به خودت برس!». این بنیان سبک‌پردازیِ بازیِ اوست، مبنایی است برای انتخاب وسایل صحنه‌اش. همهٔ وسایل صحنه باید سبک پرداخته باشند: آن‌ها باید رنگ، شکل، و وزن (weight) داشته باشند، و این همه به معنی سبک است.

تلاش می‌کنم به صحنه‌ها نام‌های شاعرانه دهم تا به‌تدریج سبک‌پردازی و مادیت‌بخشیِ اثر را به سرانجام برسانم.

سعی کن هر صحنه را برحسب بلانچ توضیح دهی.

۱) بلانچ به آخرین ایستگاه در پایان خط می‌رسد.

۲) بلانچ می‌کوشد جایی برای خود باز کند.

۳) بلانچ آن‌ها را از هم جدا می‌کند، اما وقتی آن‌ها آشتی می‌کنند، بلانچ بیش از پیش تنهاست!

۴) بلانچ، که به علت طرد بیش‌تر ناامیدتر است، دست به حملهٔ مستقیم می‌زند و دشمنی برای خود می‌تراشد که کار او را خواهد ساخت.

۵) بلانچ درمی‌یابد که راز او در رابطه با قتل به زودی برملا می‌شود. او باید به سرعت دست به کار شود.

۶) بلانچ ناگهان تنها مرد ممکن و تمام‌عیار را برای خود پیدا می‌کند، ناگهان او را برای خود دست‌وپا می‌کند.

۷) بلانچ از یک استحمام با نشاط فارغ می‌شود و درمی‌یابد که تقدیر شوم او را به دام انداخته است.

۸) بلانچ دست به آخرین نبرد می‌زند. از پا در می‌آید. حتی استلا (stella) او را رها می‌کند.

۹) بلانچ با نقل تمامی حقیقت دست به آخرین تلاش ناامیدانه برای نجات خود می‌زند. حقیقت *او را فنا می‌کند*.

۱۰) بلانچ از این دنیا می‌گریزد. استنلی او را به این دنیا بازگردانده و نابود می‌کند.

۱۱) بلانچ از دست می‌رود.[۱]

سبک ـ سبک واقعی و عمیق ـ فقط یافتن یک چیز است و بس: در هر لحظه پیدا کردن رفتاری که حقیقتاً اجتماعی است، که به گونه‌ای با معنا نمونه‌وار (typical) است. منظور چیستی عمل بلانچ نیست، بلکه چگونگی عمل اوست ـ عملی که چنان با سبک، ظرافت، آداب، اسباب و تجملات دنیای قدیم، وسایل صحنه، فوت‌وفن‌ها، پیچ‌وتاب خوردن‌ها و غیره همراه است که هر چیزی می‌نمایند جز عامیانه و مبتذل.

در مورد دیگر شخصیت‌ها نیز با همین مسأله رودررویی. و

مسألهٔ این شخصیت‌ها پیدا کردن منش دن‌کیشوت‌وار آن‌هاست. *این یک تراژدی شاعرانه است، نه یک تراژدی رئالیستی یا ناتورالیستی. بنابراین باید برای هر شخصیت آرایش دن‌کیشوت‌وار امور را پیدا کنی.*

نسبت بازیگری و کارگردانی سبک پرداخته به بازیگری و کارگردانی رئالیستی مثل نسبت شعر است به نثر. بازیگری باید صاحب سبک باشد، اما نه به‌طور آشکار. (در این مورد لازم نیست چیزی به تهیه‌کننده و بازیگران بگویی). اگر برای رفتار این اشخاص نوعی تحقق شاعرانه پیدا نکنی شکست خواهی خورد.

بلانچ

«بلانچ ناامید است»

«این پایان خطِ اتوبوسی به نام هوس است»

ستون‌فقرات ـ حامی و سرپناهی بیاب: سنت دیرینهٔ «جنوب» می‌گوید که آن را باید با واسطهٔ شخص دیگری به انجام رساند.

مسألهٔ بلانچ با سنت او سروکار دارد. با این تصور او سروکار دارد که یک زن چه باید باشد. این زن «آرمانی» مونس وفادار او بوده است. این زنِ آرمانی، خود اوست. خویشتنِ (ego) اوست. اگر با آن زندگی نکند، نمی‌تواند زنده باشد؛ درواقع کل زندگی او صرف چیزی نابوده شده است. حتی حادثهٔ آلن‌گری (Alan Gray)[2] بدان‌گونه که او نقل می‌کند و باور دارد چنان بوده است، قطعهٔ محتوم نوعی رمانتی‌سیسم است. باری، او اساساً آنچه را رخ داده نقل می‌کند، اما این نقل، به خدمت ارضای تصور او از خود نیز درمی‌آید، تا او را خاص و متفاوت جلوه دهد، همچون زنی که در سنت بانوان رمانتیک گذشته بالیده است: یعنی در سنتِ سوئینبرن[3]، ویلیام موریس[4]، احیاگران هنر پیش از رافائل[5] و غیره. برای قسمت اعظم رفتار او این خود دلیل و عذر معقولی است.

از آن‌جا که تصویر او از خویشتن نمی‌تواند در واقعیت به اجرا درآید، و مسلماً نه در «جنوبِ» عصر و زمانهٔ ما، بنابراین تلاش و ممارست بلانچ صرف آن می‌شود که آن را در خیال به *اجرا درآورد*. نیز هر آنچه را که او در *واقعیت* به انجام می‌رساند رنگ این ضرورت، این اضطرار را به خود می‌گیرد تا خاص گردد. پس در حقیقت واقعیت نیز به خیال بدل می‌شود. بلانچ واقعیت را همین نحو می‌سازد!

تنوعی که لازمهٔ نمایشنامه، لازمهٔ بازی نقش بلانچ و لازمهٔ دستیابی جسیکاتندی[6] به نقش است ایجاب می‌کند که در شروع بلانچ شخصیتی «منفی» باشد. مثلاً به تناقض شخصیت درونی او بیندیش: رییس‌ماب اما بی‌یاور، سلطه‌جو اما متزلزل، و غیره. تماشاگر باید در آغاز تأثیر بد او را بر استلا ببیند، و خواهان آن باشد که استنلی او را سرزنش کند. و استنلی واقعاً او را سرزنش می‌کند. استنلی او را رسوا کرده و بی‌حفاظ می‌گذارد و بعد به‌تدریج، وقتی آن‌ها می‌بینند که او حقیقتاً چه رنجی می‌کشد، واقعاً چقدر ناامید است، و این که او می‌تواند چه خونگرم و لطیف و با محبت باشد (داستان میچ)، وقتی می‌بینند نیاز بر دوش او چقدر سنگینی می‌کند ـ آری، پس از این آن‌ها خود را با او تطبیق می‌دهند. آن‌ها درمی‌یابند به تماشای مرگ چیزی

غیرعادی نشسته‌اند... چیزی متلون، بی‌ثبات، پرشور، تباه شده، بذله‌گو، خیالاتی، مرگِ تمامیتِ او... و آنگاه این تراژدی را احساس می‌کنند. نیز در این نقش بازی کردن می‌توان خلوص و صراحت بالنده‌ای یافت.

نکته این است که در قرن نوزدهم «سنت» *واقعاً دست‌اندرکار* بود. سنت باعث می‌شد که زن، با آن مواضع و وظایف مطمئن، و با ارزش خاصی که داشت، احساس کند مهم است. در آن زمان سنت باعث می‌شد که زن خود را فردی *همراه و همگام با جامعه* حس کند. اما *امروزه* سنت چیزی است ناسازگار با زمان که اصلاً کارکردی ندارد. دیگر سنت *دست‌اندرکار* نیست. بنابراین بلانچ درحالی که باید به سنت به این دلیل اعتقاد داشته باشد که او را خاص جلوه می‌دهد، که او را با واسطهٔ «بل ریو»[۷] (Belle Reve) به یک عمل قهرمانی، و بیش‌تر نوعی رمانتی‌سیسم بی‌منطق و پوچ، متصل می‌سازد، در همان حال باید بداند که دیگر سنت *دست‌اندرکار* نیست. این امر باعث می‌شود که بلانچ احساس تنهایی کند، احساس کند *بیرون از جامعهٔ* خویش می‌زید. رها شده، نامطمئن، متزلزل، حال و هوایی که «سنت» می‌طلبد او را بیش‌تر جدا افتاده و منتزع می‌کند، و هر از چندگاهی، که مشروبخواری مقاومت او را درهم می‌شکند، مهار او نیز از دست می‌رود و در پی گرما و تماسی انسانی برمی‌آید تا بتواند در پناه آن گمشده‌اش را بیابد، اما نه به زبان خودش، بلکه به زبان دیگران: زبانِ تاجر، فروشندهٔ در سفر و دیگران... که در میان آن‌ها سربازان جوان هرزه پاک‌ترین افراد به نظر می‌رسند. از آن‌جا که او نمی‌تواند این سلسلهٔ وقایع را یکپارچه کند، آن‌ها را طرد می‌کند، کم‌کم آن‌ها را فراموش می‌کند، کم‌کم آماده می‌شود که با خیال‌پردازی زندگی کند، کم‌کم آن‌ها را توجیه کرده و بدین‌گونه برای خود تبیین می‌کند: «اصلاً سخت‌گیر نبودم و هیچ‌وقت متکی به خود بار نیامدم... مردها زن‌ها را درک نمی‌کنند مگر تو رختخواب. برای آن‌ها زن فقط موقع عشق‌بازی وجود پیدا می‌کند. اگر قرار است تحت حمایت کسی زندگی کنی او باید بپذیرد که تو وجود داری»، و از این قبیل. گویی او باید از این که نیازمند تماس انسانی است پوزش بطلبد! نیز خوب به این واژه توجه کن: حمایت. این است آنچه او، به عنوان زنی تابع سنت، چنان ناامیدانه بدان نیاز دارد. این است آنچه او را به نزد استلا می‌کشاند، به نزد استلا و شوهرش. وقتی آن را در میان آن‌ها پیدا نمی‌کند می‌کوشد آن را از میچ بگیرد. حمایت. جایی امن، یک *پناهگاه*. او فردی فراری، مشروبخوار، و دست بسته است، برای آخرین بار توقف می‌کند، می‌کوشد ظاهر خوش‌نمای خود را حفظ کند، زیرا او شخصی مغرور است. ولی اگر واقعاً استلا جای امنی برای او تهیه نبیند، *او به کجا* برود. او وصلهٔ ناجور است، فردی است دروغگو، «خودنمایی»های او مردم را با او بیگانه کرده است، او باید خود را برتر از آن‌ها نشان دهد و این خود باعث بیگانگی بیش‌تر می‌شود. او نمی‌داند چگونه کار کند. بنابراین نمی‌تواند معاش خود را تأمین کند. واقعاً بی‌یاور است. به کمک کسی نیاز دارد. به حمایت نیاز دارد. او آخرین یادگار بازمانده و درحال مرگ قرن اخیر است که اکنون دستخوش زمانهٔ غیردوستانهٔ ماست. وجود او، هرچند وقت یکبار، به دلیل تنهایی و نیاز سادهٔ انسانی، دوپاره می‌شود، او سنت خویش را زیر پا می‌نهد... آنگاه بار دیگر به سوی آن باز می‌گردد. این کشمکش به یک بحران هولناک می‌رسد. همهٔ آنچه او می‌خواهد جای امنی بیش نیست: «می‌خواهم استراحت کنم! می‌خواهم دوباره با آرامش نفس بکشم... فکرش را بکن! اگر جور بشود چی می‌شود! می‌توانم این‌جا را ترک کنم و برای خودم خانه‌ای داشته باشم....»

اگر این یک تراژدی رمانتیک است، پس اجتناب‌ناپذیری آن چیست و خطای تراژیک را چگونه می‌توان شرح داد؟ به مفهوم ارسطویی، این خطا همانا نیاز اوست به برتر بودن، به خاص بودن (یا نیاز او به حمایت و آنچه او از حمایت استنباط می‌کند)، یعنی نیاز او به «سنت». این امر چنان جدا‌افتادگی شدید، چنان تنهایی تحلیل برنده‌ای ایجاد می‌کند که فقط نوعی فروریزی کامل، یا به عبارت دیگر، امتناع از هر نوع تأمل در اعمالی که از او سر می‌زند، یا به بیان دیگر تا خرخره مشروب خوردن و بیخود شدن، که نابودی همهٔ معیارهای اوست، و یا بر نشستنِ بیرحمانه و ناامیدانه‌ای در *اتوبوسی به نام هوس*، می‌تواند در حصارِ سنت او رخنه کند. این خطای تراژیک، به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر،

شرایطی به وجود می‌آورد که وی را نابود می‌سازد. اما دیرتر.

سعی کن برای بلانچ شخصیتی کاملاً متفاوت بیابی، شخصیتی که در هر صحنهٔ نمایشنامه به شکلی دربارهٔ خود غلو کرده و خیال‌پردازی کند. او نقش یازده فرد متفاوت را بازی می‌کند. این امر به شخصیت سطح تغییرپذیر و مواجی خواهد بخشید که باید دارا باشد. و همهٔ این یازده شخصیتِ رمانتیک و خود بزرگ‌نما باید از دل سنتِ رمانتیکِ جنوبِ در دوران پیش از جنگ بیرون آیند، و غیره و غیره. مثلاً در صحنهٔ ۲ نقش دختری سخت بی‌پروا و سرخوش را بازی می‌کند.

تناقضی ساده‌تر و به همان نسبت آزاردهنده‌تر در طبیعت او وجود دارد. بلانچ با جنبهٔ جسمانی یا شهوانی خود رودررو نمی‌شود. او آن را «هوس حیوانی» می‌نامد. گمان می‌کند اگر خود را به آن تسلیم کند گناهی مرتکب شده است... درعین‌حال، به دلیل تنهایی، خود را بدان تسلیم می‌کند... و می‌تواند با برچسب «هوس حیوانی» آن را از «خود واقعی» خویش، از خود مهذب و «فرهیخته»ی خویش، جدا سازد. سنت‌اش چنین اجازه‌ای نمی‌دهد، هیچ‌جایی برای این بخش واقعی وجودش باز نمی‌گذارد. بنابراین او پیوسته دچار تعارض، ناآرامی، و گناه است. *او هنوز در جستجوی چیزی است که امروزه یافت نمی‌شود، و آن یک نجیب‌زاده است*، یعنی کسی که با او همچون دوشیزه‌ای بکر رفتار کند، با او پیوند زناشویی ببندد، او را تحت حمایت خویش قرار دهد، از شرف او پشتیبانی و دفاع کند، و غیره و غیره. او خواهان عروسی از رواج افتاده‌ای است با لباس‌های سفید... و در همان حال «هوس حیوانی» او را به کارهایی وا می‌دارد که تحقق این خواست را محال و ناممکن می‌سازد. و همهٔ *این‌ها نیز کارِ سنت است.*

نیز او شخصیتی ارزشمند است ـ او بهتر از استلاست. می‌گوید: «پیشرفت‌هایی در کار بوده... چیزهایی مثل هنر ـ مثل شعر و موسیقی ـ بینش‌های تازه‌ای پا به جهان گذاشته... در بعضی آدم‌ها احساسات لطیف‌تری پا گرفته و ما هم باید آن‌ها را بگیریم تا رشد کنیم! باید به آن‌ها بچسبیم، آن‌ها را مثل پرچم‌مان حفظ کنیم! کورمال کورمال جلو می‌رویم تا هرچه پیش آید خوش آید درحالی که... نه... نه برنگرد به سمت این وحشی‌ها!» با این‌که انگیزهٔ روانی مستقیم او نوعی محرومیت حسادت‌آمیز و شخصی است، اما بلانچ، که در جامعهٔ خشن خیابان‌های عقب‌ماندهٔ نیواورلئان تنها و وامانده است، همچنان *تنها صدای حاکی از شناخت و معرفت* است. این پرتو معرفت، در جریان نمایشنامه، سوسو می‌زند و خاموش می‌شود. اما چون یگانه و بی‌همتاست ارزشمند است.

بلانچ پروانه‌ای است در جنگل که سرپناهی کوچک و موقت می‌جوید، و محکوم به مرگی ناگهانی و خشونت‌بار می‌شود. به‌راستی هرچه بیش‌تر به بلانچ می‌اندیشم، کمتر او را مجنون می‌یابم. او گرفتار تناقض درونی مرگباری شده است، در جامعه‌ای دیگر حتماً کارآمد از کار در می‌آمد. اما در جامعهٔ استنلی چنین نیست!

این نمایشنامه همچون یک تراژدی کلاسیک است. بلانچ همان «مده‌آ» یا کسی است که هارپی‌ها[8] به تعاقب‌اش برخاسته‌اند، و هارپی‌ها عبارت‌اند از *طبیعت خاص او*. ناخوشی درونی‌اش او را چونان *تقدیر* شوم تعقیب می‌کند، و نمی‌گذارد به آنچه بدان نیاز دارد، به تنها چیزی که نیاز دارد، یعنی پناهگاهی ایمن، دست یابد.

باید بکوشم ستون‌فقرات شخصیت بلانچ را بیان کنم: یافتن *حامی و سرپناه*، یافتن دستاویزی برای حفظ خود، قدرتی که او بتواند تحت حمایتش زندگی کند، همچون کوسهٔ شیرخواره یا انگل. سنتِ زن (یا همهٔ زنان) فقط به اعتبارِ قدرت شخصی دیگر می‌تواند زنده باشد. پس بلانچ کاملاً وابسته است. و آخرین بار به دکتر!

بلانچ مخلوقی است منسوخ شده، موجودی است رو به انقراض... همچون دایناسور. او در شرف خاک شدن است. از طرف دیگر او ترجمان متعالی، و تغلیظِ هنرمندانهٔ همهٔ زنان است. این است آنچه به نمایشنامه کلیت می‌بخشد. پیوند خاص بلانچ با همهٔ زنان در این امر نهفته است که وی مرحله‌ای بحرانی را پشت سر می‌گذارد که در طی آن *عاملی که وجود او کاملاً بدان وابسته است*، یعنی *جاذبه‌اش برای مردان*، کم‌کم رنگ می‌بازد. بلانچ مانند همهٔ زنان است، وابسته است به یک مرد، و کسی را می‌جوید تا به او تکیه

کند: فقط طلب او قدری بیش‌تر از دیگران است.
بلانچ، که هنوز کاملاً ناامید نشده، عجله دارد. او به‌زودی خاک خواهد شد. به واسطهٔ منش خاصش باید سرنوشت شوم خویش را تحمل کند. درضمن، گذشته‌اش نیز در تعقیب اوست، به زودی او را شکار می‌کند. جای بسی شگفتی است که او می‌کوشد هرکس و هر مردی را که ملاقات می‌کند به خود جلب کند. او حتی برای مدتی کوتاه به این احساس حمایت، این احساس نیاز، این احساس تفوق خواهد رسید. زیرا، دستکم برای مدتی کوتاه، این نوع اضطراب، آزار و درد فروکش خواهد کرد. عمل جنسی نقطهٔ مقابل تنهایی است. میل و هوس نقطهٔ مقابل مرگ است. مدتی کوتاه اضطراب آرام می‌شود، مدتی کوتاه هوس و توجه کامل یک مرد به او معطوف می‌شود. او تو را می‌چسبد. ممکن است بگوید دوستت دارد. امور دیگر هیچ نیست مگر اضطراب، تنهایی و سرگردانی.
او، به اجبار طبیعت خویش (وی باید خاص و برتر باشد)، باعث می‌شود که تحقق این احساس درکنار استلا و استنلی غیرممکن شود. بلانچ به طریقی عمل می‌کند که درعین تخریب کامیاب شود. اما آخرین بهرهٔ اقبال با او یار است. بلانچ مردی را می‌یابد که در روی زمین تنها مرد مناسب اوست، مردی که خواهان زنی مسلط است. برای مدتی کوتاه او سعادتمند است. امّا گذشته‌اش او را شکار می‌کند. استنلی، که با بلانچ دشمن است، زیرا این زن در خانه‌اش هدفی ویرانگر دارد، و به‌خصوص می‌خواهد برتر باشد، از گذشتهٔ بلانچ بهره می‌برد، آن را زیر و رو می‌کند تا او را نابود سازد. سرانجام بلانچ به خیال خود پناه می‌برد. او باید حامی، حصار، عشق و سرپناهی امن داشته باشد. تنها جایی که او بازهم می‌تواند به این خواسته‌ها نایل آید همانا درون اوست. آری، او «دیوانه می‌شود».
بلانچ شخصیتی است سبک پرداخته. شخصیت او را باید همچون سیمایی سبک پرداخته بازی کرد، ملبس نمود، و به حرکت درآورد. چگونه می‌توان به زنی اشراف‌منش که آبستن سرنوشت شوم خویش است مادیت بخشید؟... زنی که برحسب سنت رفتار می‌کند، و سنت او در این تمدن، در این «فرهنگ»، محکوم به شکست است؟ همهٔ الگوهای رفتاری او منسوخ شده است، آن‌ها سنت *خالص*‌اند و بس. گویی همه به عادات ثابت بدل شده‌اند.
چرا موسیقی «بلوز» (Blues) مناسب این نمایشنامه است؟ بلوز بیان تنهایی و طرد است، بیانِ دفع و جداافتادگی سیاهان و اشتیاقِ (متقابل) آنان به ایجاد عشق و ارتباط. بلانچ نیز «در جستجوی یک خانه» است، او نیز وانهاده و بی‌یاور است. «نمی‌دانم کجا می‌روم، اما دارم می‌روم». بدین‌سان بلوپیانو روح بلانچ را تسخیر می‌کند، به جنبهٔ انسانیِ غم‌انگیز و غیرمعمول دختری بدل می‌شود که ریای دیوانه‌وارش، حیله‌گری‌اش، دروغگویی‌اش و از این قبیل بر دوشش سنگینی می‌کند. موسیقی روایت می‌کند، به‌گونه‌ای عاطفی به یادت می‌آورد که کل این جاروجنجال معلولِ چیست؟
تصویر بلانچ، *به لحاظ جسمانی*. او باید همواره تأثیری یگانه ایجاد کند: صورتک اجتماعی او این است: *بانوی نجیب‌زاده و اصیلی که دچار پریشان‌حالی شده*. گذشته‌اش، سرنوشتش، و از بزرگی افتادنش فقط یک حادثهٔ غیرمترقبه است... و بنابراین یک تناقض تراژیک. اما صورتک هرگز فرو نمی‌افتد.
تنها راه درک هر شخصیت به اعتبار خودت میسر خواهد شد. شخصیت‌ها بیش از آنچه خود اجازه دهند یکسان می‌نمایند. حتی مخلوقِ مضطرب و خیالبافی چون بلانچ با آنچه تو احساس کرده‌ای و شناخته‌ای خلق می‌شود، *مشروط بر این که در شخصیت‌ها کاوش کنی و در مورد آنچه می‌بینی و درک می‌کنی صادق باشی*.

استلا

ستون *فقرات*: استنلی را برای خود نگاه دار (بلانچ دشمن است).
یکی از دلایلی که استلا در پایان به راه‌حل استنلی گردن می‌نهد، و کاملاً برای انجام آن آماده است، خصومت ناخودآگاهی است که نسبت به بلانچ احساس می‌کند. بلانچ چنان نسبت به او رییس‌ماب، طلبکار و برتری‌جوست... که باعث می‌شود او خود را بی‌فایده، کهنه‌پرست، و بی‌یاور احساس کند... و این‌ها صفاتی است که استنلی رفع کرده

بود. استنلی از او یک زن ساخته بود. بلانچ بلافاصله او را به اطاعت و انقیاد دوران کودکی، به دوران خواهر کوچک بودن برمی‌گرداند.

استلا همان بلانچ بوده است جز *برای استنلی*. او اکنون می‌داند که استنلی چقدر برای سلامتی او ارزش قایل است. بنابراین... مهم نیست استنلی چه می‌کند... او باید به استنلی بچسبد، همان‌طور که باید به زندگی بچسبد. بازگشت به بلانچ به منزلهٔ بازگشت او به اطاعت از سنت خواهد بود.

نمایشنامه یک مثلث است. *استلا رأس آن است*. استلا، به طور ناخودآگاه، مایل است بلانچ به سوی میچ برود زیرا این کار بلانچ را از استلا جدا خواهد کرد.

و «کشمکشی *فوق‌العاده» میان بلانچ و استلا شکل می‌گیرد*. به‌خصوص در احساسات استلا، بلانچ در صحنهٔ یک استلا را واقعاً به *انقیاد دوباره* در می‌آورد. استلا او را دوست دارد، از او متنفر می‌شود، از او می‌ترسد، به او ترحم می‌ورزد، و از او واقعاً خسته می‌شود. سرانجام او را به استنلی وامی‌گذارد.

البته استلا بر همهٔ *این‌ها فقط به گونه‌ای ناخودآگاه آگاهی* دارد. این امر فقط در صحنهٔ یازده به موضوع انتخاب آگاهانه بدل می‌شود... یعنی در اوج نمایشنامه که درعین‌حال اوج داستان مثلث نیز هست.

استلا دختری است بی‌آلایش که نوعی راه نجات یا واقعیت‌یابی یافته است، *اما* به قیمتی *گزاف*. او چشمان خود را می‌بندد، حتی‌الامکان در رختخواب می‌ماند تا چیزی درک نکند، تا درد این قیمت گزاف را *احساس نکند*. او چنان راه می‌رود که گویی در حالت تخدیر، در حالت خواب‌الودگی، در حالت گیجی راه می‌رود. فقط در انتظار شب است. در انتظار شب تاریک که استنلی او را وادارد فقط همه را احساس کند و استلا اصلاً به قیمتی که پرداخته نمی‌اندیشد. او مایل نیست کسی از دنیایی دیگر مداخله کند. استلا چیزخور شده و به دام افتاده است. دچار نوعی بی‌حسی جسمانی است. تمام مدت روز در را به روی هر نوع مبارزه‌جویی می‌بندد. بیهوده وقت می‌گذراند، موهایش را شانه می‌کند، ناخن‌هایش را می‌گیرد. لباس‌ها را مرتب می‌کند. چیز زیادی نمی‌خورد، اما شام استنلی را آماده می‌کند و در انتظار استنلی می‌ماند. او به هیچ معنای دیگری از زندگی دل نبسته است. آبستنی فقط زندگی را پُرتر می‌کند. استنلی هم روز و هم شب اوست. استلا فقط به این می‌اندیشد که چگونه خود را برای استنلی خوشگل و جذاب سازد، و تا فرا رسیدن شب وقت‌کشی کند. درواقع تمام مدت روز به نحوی در حالت تخدیر است. جسماً مرده‌ای متحرک است. نیمه خواب است. چشمانش از حالت افتاده است. ظاهراً زیاد نمی‌بیند. پیوسته همچون بچه‌ای که قلقلکش می‌دهند می‌خندد و همین که محرک، یعنی قلقلک، متوقف شد ناگهان از خنده باز می‌ماند و به همان شرایط قبلی باز می‌گردد، شرایط بچه‌ای دچار تخدیر مطبوع. به او همه نوع مشغله‌های تخدیری ببخش.

وقتی بلانچ وارد می‌شود استلا یک بهشت دارد، بهشتی محدود و باصفا ـ اما بلانچ او را وا می‌دارد که در استنلی

مداقه کند، استنلی را مورد قضاوت قرار دهد و او را برای نخستین بار ناقص بیابد. اما خیلی دیر است. در پایان او به سوی استنلی باز می‌گردد.

استلا نیز شوم بخت است. او خود را تسلیم راه‌حلی گذرا کرده است. او امیدش را، و همه چیزش را، از دست داده، و فقط برای لذت و خوشی استنلی زندگی می‌کند. بنابراین او دستخوش نازل‌ترین هوی‌وهوس استنلی است. اما این شرایط هم فقط تا زمانی می‌توانند دوام داشته باشد که استنلی او را بخواهد. علاوه بر *این و مهم‌تر از* همه این که، استلا خود نمی‌تواند برای همیشه تخدیر شده بزید. نیازهای او بیش از این است. او به تدریج، حتی در عمل جنسی، احساس می‌کند که به مصرف رسیده، ارضا نشده ـ و خلاصه به رسمیت شناخته نشده است... و به علاوه هرچه عمیق‌تر می‌شود، نیازهایش تنوع بیش‌تری می‌یابد. تنها امید او فرزندانش خواهند بود و او، مانند بسیاری از زنان، آماده می‌شود که هرچه بیش‌تر با فرزندانش زندگی کند.

او می‌کوشد خود را در رابطهٔ جنسی فراموش کرده و تسکین بخشد و بدین وسیله نیازهای حقیقی‌اش را از خود پنهان کند. اما نیازهای واقعی او، نیاز به لطافت طبع، به وجوه متعدد زندگی، به تحقق شرایط خویش ـ و نه فقط شرایط استنلی ـ *هنوز زنده است... و او نمی‌تواند با بی‌توجهی آن‌ها را* بکشد. بلانچ، به‌رغم شکست آشکار، او را وا می‌دارد که استنلی را بهتر بشناسد. استلا در صحنهٔ چهار به دلیل استیصال، به دلیل آن که مجبور است شک و شبههٔ خود را با شدت عشق جنسی (این «تکیه‌گاه قدیمی») مسکوت بگذارد استنلی را در آغوش می‌گیرد... اما بلانچ موفق می‌شود توجه او را به این نکته جلب کند که وی خود را به‌طور کامل «فروخته است»... اما استلا دیگر هرگز استنلی را ـ یا روابط فی‌مابین را ـ همان‌طور که بود نخواهد دید.

در شروع نمایشنامه، استلا با خصومت خود علیه استنلی رودررو نمی‌شود (خصومتی که از خود پنهان داشته و آن را تصدیق نکرده بود). او هرچه بیش‌تر بر استنلی تکیه می‌کند، بیش‌تر مجبور به اطاعت می‌شود. هرچه بیش‌تر تسلیم می‌شود، صدای اعتراضش بیش‌تر خاموشی می‌گیرد. او کنیز استنلی است. قسمت اعظم زندگی خویش را فروخته است. طغیان در استلا مکنون و پنهان است. بلانچ آن را بیدار می‌کند.

آنچه استلا در مورد استنلی در ذهن دارد ساده و سرراست است. او باید پیوسته مراقب باشد که استنلی را ناراحت نکند. نمی‌تواند به استنلی کاری نداشته باشد. همیشه تله‌های کوچکی تعبیه می‌کند تا بر بی‌اعتنایی استنلی غلبه کند (امشب استنلی در رختخواب طور دیگری حرف می‌زد). استلا با تعقیب استنلی او را دستپاچه می‌کند (گرچه استنلی در خفا احساس غرور می‌کند.) آن‌ها درگیر بازی‌ای می‌شوند که در آن استنلی همیشه استلا را از جا می‌پراند و استلا به تعقیب او می‌پردازد و مانند این‌ها. در رختخواب استنلی از استلا پلنگی می‌سازد. او واقعاً برای استلا مردی است تمام عیار؛ و همو از استلا یک زن ساخته است. او استلا را بیش از آنچه ممکن است ارضا می‌کند، بنابراین استلا نباید پنهانی او را زیرنظر داشته باشد. او در مورد خطاهای استنلی یکسره کور است. او، تا زمانی که بلانچ سر می‌رسد، در این مورد کور است، و بدان توجهی ندارد. در پایان نمایشنامه، زندگی استلا کاملاً متفاوت می‌شود. او هرگز نخواهد توانست به شیوهٔ گذشته با استنلی زندگی کند.

یادداشتی از تنسی ویلیامز در روز چهارم تمرین:

«تذکار غیر ضروری ـ ذهنم قدری مشغول استلا در صحنهٔ اول است. به نظرم او بیش از حد سرزنده است، گاه به گونه‌ای جست‌وخیز می‌کند که گویی دختر مدرسه‌ای است تحت تأثیر بنزدرین.[9] می‌دانم توصیف دقیق این «آرامش تخدیری» غیرممکن است، اما گمان می‌کنم، در تضاد با تحریک‌پذیری سریع‌تر بلانچ، القای آن ارزش بسیار دارد. بلانچ شخصیتی تر و فرز است، سبک‌پاست. استلا نسبتاً کُند و تقریباً بی‌حال است. بلانچ برای استلا از «فلسفهٔ چینیان» سخن می‌گوید ـ از روش نشستن استلا که همچون کرّوبیان در دستهٔ کُر کلیسا دست بر سینه می‌نشیند و از این قبیل حرکات. من گمان می‌کنم انفعال طبیعی او یکی از اموری است که مقبول بودن استنلی را در نزد او قابل‌قبول می‌کند. این طبیعت اوست که «تسلیم می‌شود»، می‌پذیرد، و به امور اهمیتی نمی‌دهد، آری او دست به یک تلاش جانانه نمی‌زند».

استنلی
ستون‌فقرات ـ اوضاع را به نفع خودت حفظ کن (بلانچ دشمن است).
عشرت‌طلبی، اشیا، وسایل صحنه، و غیره و غیره. تمام روز به سیگار پک می‌زند چون نمی‌تواند پستانک بمکد. میوه، غذا، و غیره و غیره. او همه چیز را تخمین می‌زند، این‌که چه چیز مناسب است، چه چیز نیست. طرح‌ریزی برای خوشی و لذت. استنلی به بازخیزی جسم اعتقاد کامل دارد.
نیز آدم ساده‌لوحی است... حتی وادادە... قصد آسیب‌رسانی ندارد. او نمی‌خواهد از کسی امتیاز بگیرد. اما نمی‌خواهد به کسی امتیاز بدهد. راه‌ورسم او ساده و ساده‌دلانه است. فعلاً او فرد سازگاری است... بعدها، همچنان‌که قوای جنسی او تحلیل می‌رود، او نیز خواهد مرد؛ دردسر، یا «مسایل»، بعداً فرا خواهد رسید.
امـا نـقطهٔ آسیب‌پذیر شخصیت او چیست، تـناقض در کجاست؟ چرا بلانچ او را بدان شدت از کوره در می‌برد؟ چرا او می‌خواهد بلانچ، و قبل از او استلا، را به سطح خویش تنزل دهد؟ گویی او می‌گوید: «می‌دانم چیز زیـادی نـدارم، ولی هیچ‌کس بیش از این ندارد و هیچ‌کس بیش‌تر نخواهد داشت». او یک آریستوکرات گانگستر است. شدیداً ناراضی است، کاملاً لاعلاج، و عمیقاً کلبی‌مسلک... لذت‌های آنـی جسمی، در صورتی که جریانی مداوم داشته باشند او را آرام می‌کنند، *مشروط بر آن که هیچ‌کس بیش‌تر نداشته باشد*... چه آن‌گاه تلخی و ناخشنودی او بروز می‌کند و مدعی را سر جایش می‌نشاند. اما ظاهراً او نمی‌تواند هر کاری با بـلانچ بکند. بلانچ نمی‌تواند به سطح او تنزل یابد بنابراین استنلی با نیروی جنسی خویش او را بـا خـود هـمتراز مـی‌کند. او بلانچ را به سطح خود، و به پایین‌تر از خود، تنزل می‌دهد.
مسألهٔ مهم از نظر استنلی این است که بلانچ *خانه و کاشانهٔ او را متلاشی خواهد کرد*. بـلانچ خـطرناک است. مـخرب است. به‌زودی با او و استلا به جنگ بـرخـواهـد خـاست. استنلی امور پیرامونش را به دلخواه خود شکل داده و اصلاً تحمل نمی‌کند زنی حقه‌باز، فاسد، مریض و مخرب هـمه چیز را درهم ریزد. *همین امر است که استنلی را محق جلوه* می‌دهد! آیا ما هم داریم وارد عصر استنلی می‌شویم؟ ممکن است او اهل عمل و محق باشد... ولی آیا معلوم است که برای ما چـه جـهنمی بـاقی خـواهـد گذاشت؟ ایـن را بـه شخصیت‌پردازی عینی و بسیار متفاوت مارلون براندو بدل کن.
اشیایی را که مارلون بـا آن‌هـا سـروکار دارد انـتخاب کـن... چیزهایی که او دوست دارد و عزیز به شمار می‌آورد: یعنی هر آنچه جسمانی و شهوانی است ـ مثل پیراهـن، سـیگار، آبجو (چقدر کف می‌کند و چطور می‌شود آن را نوشید، و از این قبیل).
برای استنلی قابل تحمل نیست که کسی (مرد یا زن) خود را بهتر از او بداند. برای او تنها راه توجیه خود ـ او خود را گند و عفن می‌پندارد ـ این است که دیگران هم گند و عفن‌اند. و این جلوه‌ای نمادین است. در مورد حکومتِ ملی و کـلبی مسلک ما نیز صحت دارد. هیچ فضیلتی وجود ندارد. چیزی که نـیازمند وفاداری و صداقت باشد وجود ندارد. استنلی از آن‌رو به بلانچ تجاوز می‌کند که بارها و بارها کوشیده بـود بلانچ را به سطح خود تنزل دهد و نتوانسته بود. این آخرین راه است. برای مدتی کوتاه استنلی کامیاب می‌شود. اما بعد، در صحنهٔ یازده، او شکست خورده است!
استنلی امور را به دلخواه خـود شکـل مـی‌دهد. در مـحیط پیرامون خویش جایی برای خـود بـاز مـی‌کند. فـرهنگ و تمدن، حتی همسایگی و از این قبیل، غذا، نوشابه و غیره همه به دلخواه او شکل می‌گیرند. او دختری مهم را تصاحب کرده است، دختری که نوعی وسواس پنهان نسبت به او دارد ـ اما این وسواس آن‌قدر نیست که خـطر جـنگ واقـعی در پیش باشد. سـرگذشت آن‌هـا هـمان است کـه بـاید بـاشد: استنلی بود که استلا را شیفتهٔ خود کرد. روابط آن‌ها نیز همان است که باید باشد: استلا تا وقتی او به خانه برگردد بـیدار می‌ماند. و سرانجام این‌که خدا و طبیعت نـیز بـه او جـهاز حسی خوبی بخشیده‌اند... او واقعاً لذت می‌برد! مهم‌ترین چیزی که بازیگر باید در همان صحنه‌های اولیه انجام دهد آفرینش محیطِ مادی استنلی است، بازیگر باید به *وسـایل* صحنه زندگی ببخشد.
استنلی کاملاً بـی‌اعـتناست. وقـتی نـخستین بـار بـلانچ را ملاقات می‌کند واقعاً توجهی ندارد کـه آیـا او در خـانه‌اش

اقامت خواهد کرد یا نه. استنلی به لذت‌های خاص خود علاقه‌مند است. او کاملاً خودشیفته است.
به شخصیت او تجسم مادی ببخش: او روشِ دلمشغولیِ بسیار آزار دهنده‌ای دارد ـ مثلاً وقتی دیگران با او حرف می‌زنند او خود را به چیز دیگری مشغول می‌کند، و این رفتار درخور اوست. مثلاً در دو صفحهٔ اول صحنهٔ دوم، استنلی با این فکر کلنجار می‌رود که استلا چقدر بد بار آمده است. استلا نمی‌تواند امور عادی خانه را بچرخاند ـ قبل از این او دختری در اختیار داشت که می‌توانست واقعاً غذا بپزد، اما او بیش از حد سرمست شده است. نیز او، استلا، زیادی خود را به رخ می‌کشد، تا این زمان مقدار زیادی از افاده‌های او را از بین برده بود، اما این خصلت هنوز بروز می‌کند. بر عشق استنلی نسبت به استلا تأکید کن. این عشق ناآرام و عذاب‌آور است و او می‌کوشد با بدخلقی *مانع بروز* آن شود. اما این عشق وجود دارد. او به استلا می‌بالد. وقتی بی‌خبر نگاهش به استلا می‌افتد چشمانش ناگهان برق می‌زند. او خرسند، مفتخر، و راضی است. اما او هرگز این احساس خود را نشان نمی‌دهد، هرگز آن را بروز نمی‌دهد.
استنلی نسبت به همه چیز مگر اسباب لذت و راحتی خویش بی‌اعتناست. فوق‌العاده خودخواه است، اعجوبهٔ خودمحوربینی شهوانی است. او نوعی زندگی لذت‌جویانه بنا می‌کند، و برای دفاع از آن تا پای مرگ می‌جنگد ـ اما سرانجام نمی‌تواند استلا را برای خود حفظ کند.

و

این فلسفه حتی برای او با موفقیت همراه نیست ـ هرازچندگاهی بخش سرکوفته و درماندهٔ استنلی به طور غیرمنتظره و غیرقابل پیش‌بینی از هم می‌شکافد و ما، گویی در برق آنی آذرخش، خویشتنِ عاجز و درماندهٔ او را می‌بینیم. معمولاً عجز و درماندگی او با خوردن زیاد، نوشیدن زیاد، قمار زیاد، و زن‌بارگی زیاد تحلیل می‌رود. او بعدها خیلی چاق خواهد شد. ناامیدانه می‌کوشد عصارهٔ سعادت و خوشبختی را با *خوش‌باش* زیستن بمکد... و این امر واقعاً میسر نیست... زیرا فقط ضرر و زیان به بار می‌آورد و بازهم ضرر و زیان، تا این که *هر مشروب‌فروشی کشور پر از استنلی‌هایی می‌شود که نزدیک است از فرط خوردن* بترکند. او بیهوده می‌کوشد حواس خود را تخدیر کند... بیهوده می‌کوشد آن‌ها را با فعالیتِ پیوستهٔ جسمانی چنان گیج کند که دیگر خودش هیچ چیز احساس نکند.
در استنلی امور جنسی چهرهٔ مبدل دارد. برای او هیچ چیز شهوانی‌تر و برانگیزنده‌تر از «جلوه‌فروشی» نیست... آن زنک فکر می‌کند بهتر از من است... نشانش می‌دهم... امور جنسی مساوی است با تسلط... هر چیزی که او را به معارضه برانگیزد ـ ازجمله «بی‌ادب» نامیدن او ـ او را از نظر جنسی تحریک می‌کند.
در مورد براندو، مسألهٔ لذت‌جویی اهمیت خاص دارد. استنلی خود را پروار می‌کند. دنیای او لذت‌جویانه است. اما او از چه چیز لذت می‌برد؟ امور جنسی مساوی است با سادیسم. این است عامل «تنظیم کننده»ی او. او با قوهٔ مردانگی‌اش غلبه می‌کند. و نیز با اشیا، با باده‌گساری. نیز با غلبه در پوکر، غذا... کار شاق. ورزیده *باش*. اما کیف کن! او کاملاً خشن و *نامطبوع* نیست... اما هنوز همان کودکی است که می‌خواهد پیوسته پستانک در دهان داشته باشد. پس وقتی آن را از او می‌گیرند فریادش به آسمان می‌رود.
استنلی در مقام یک شخصیت به اعتبار «تناقض‌ها»یش، و در لحظاتی که «لطافت طبع» پیدا می‌کند، دارای بیش‌ترین جاذبه است، به‌خصوص وقتی در رابطه با استلا نازک‌طبعیِ پسری کم‌طاقت و احساساتی را از خود بروز می‌دهد. در صحنهٔ ۳ او مثل یک بچه می‌گرید. درجایی در صحنهٔ هشت او تقریباً از نزاع با بلانچ دست برمی‌دارد. در صحنهٔ ده او می‌کوشد با بلانچ آشتی کند ـ و اگر عمل بلانچ نبود، یعنی تنها چیزی که موجب خشم و تحریک جنسی او می‌شود، ممکن بود آشتی کند.

میچ

ستون *فقرات* ـ از مادرت بِبُر (بلانچ اهرم است).
او خواستار کمالی است که مادرش به او نشان داده... از نظر او همه چیز قابل تایید، ایمنی‌بخش و بی‌نقص است. طبیعی است که امروزه هیچ دختری، هیچ دختر با نزاکت و فهمیده‌ای، چنین کمالی را به او نشان نخواهد داد. اما سنت نشان خواهد داد.

همچون استلا، میچ نیز با دستاویز عشق به مادر از مشکل خاص خویش می‌گریزد.

میچ محصول نهایی مادرسالاری است... مادرش تمامی جرأت، ابتکار عمل، و اعتماد به نفس او را ربوده است. او با نیازهایش رودررو نمی‌شود.

میچ همان کمال مطلوب بلانچ است اما به شکلی کمیک، صدوپنجاه سالی عقب است. او درشت هیکل است. قلچماق است و عضلانی، صدای خشن جنوبی دارد و رفتاری ابتدایی، پسری است زمخت، بدقواره و دارای رشد بی‌رویه، و درعین‌حال قلبی رقیق و احساساتی دارد. او شبیه شخصیتی است در ***آواز بخوان سرزمین دوست داشتنی***[10] (که به آسانی می‌گرید). به علت قدرت بدنی جلوی زن‌ها کمی دست‌پاچه است. میچ مستقیماً از کمدی‌های مک‌سنت بیرون می‌آید ـ اما مالدن (Malden) باید واقعیت آن را بیافریند، یعنی حقیقتی را که در پس این تصویر تکراری نهفته است. در برابر قدرت غلط انداز او شکنندگی و رایحهٔ یک دختر برجسته جلوه می‌کند. ازجمله ظرافت بلانچ مثل «لنی» (Lennie) در رمان *موش‌ها و آدم‌ها*.

بیش‌ترین جذابیت میچ نیز از تناقضات اساسی شخصیت او ناشی می‌شود. او نمی‌خواهد بچه‌ننه باشد. اما اصلاً نمی‌تواند این عارضهٔ لعنتی را علاج کند. مادرش را دوست دارد، اما شدت آن او را آشفته و مضطرب می‌کند. بلانچ از او یک مرد می‌سازد، از او مردی مهم و بالغ می‌سازد. مادرش ـ میچ این را به‌طور مبهم درک می‌کند ـ او را برای همیشه خام و نپخته، و تا ابدالآباد وابسته نگاه می‌دارد.

زورآوری ـ میچ سرشار است از شهوت
انرژی
قدرت

دلیل ناآزمودگی او در مواجهه با زنان میل شدید و فزون از حدی است که نسبت به آن‌ها احساس می‌کند.

صورتک میچ، شیرمرد بچه‌ننه. این صورتک در ادبیات نمایشی امریکا صورتکی سنتی و «تکراری» است. اما واقعیت دارد.

این نمایشنامه به مبارزه‌ای سرنوشت‌ساز در زندگی میچ می‌پردازد. میچ به طور غریزی و حتی آگاهانه می‌داند که مشکل او چیست، البته تا اندازه‌ای. مثل خر در گل فرو مانده است و پیش نمی‌رود. به‌طور غریزی می‌داند که این نقایص حقیقت دارند. به طور غریزی از مادرش متنفر است. او به هرحال مادرش را دوست دارد ـ به‌خصوص برحسب *عادت اولیه*، و علی‌الخصوص به این دلیل که مادر زیرک است ـ اما در اصل از مادرش *نفرت دارد*. وقتی در پایان به سلطهٔ مطلق مادر برمی‌گردد، شرایط او خود را تراژیک نشان می‌دهد. او دیگر هیچ‌گاه با زن دیگری برخورد نخواهد کرد که به اندازهٔ بلانچ به او نیاز داشته باشد و به اندازهٔ بلانچ لازم بداند که او مرد باشد.* ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ یادآور می‌شویم که نمایشنامه ۱۱ صحنه است (م).

۲ ـ شوهر بلانچ، در صحنهٔ ششم بلانچ نحوهٔ خودکشی او را شرح می‌دهد.

۳ ـ Algernon Charles Swinburn، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۹۰۹ ـ ۱۸۳۷).

۴ ـ William Morris شاعر و هنرمند قرن نوزدهم انگلیس.

۵ ـ Pre - Raphaelites، از مکاتب نقاشی در انگلستان قرن نوزدهم (۱۸۴۸) که هدفش احیای شیوهٔ هنرمندان پیش از رافائل بود.

۶ ـ Jessica Tandy، بازیگر نقش بلانچ در اجرای تآتری. در ترجمان سینمایی، ویویان لی عهده‌دار این نقش بود.

۷ ـ نگاه: صحنهٔ یک، گفت‌وگوی بلانچ و استلا، و نیز صحنهٔ ۲.

۸ ـ Harpies، در اساطیر یونان فرشتگان بالداری بودند که معمولاً به صورت زنان بالدار یا پرندگانی با سر زن و چنگال‌های تیز مجسم می‌شدند (م).

۹ ـ benzedrine، دارویی که باعث تحریک مراکز فوقانی مغز می‌شود، نوعی مخدر.

10 . Sing Out Sweet Land

* این مقاله توسط مترجم ویرایش شده است.