و علامت خاصی ندارد. همزمانی های آثار او به طور تصادفی پدید آمده اند؛ همچون گره های تنه ی بلوط. آثار او، به سان اسطوره های عظیم بشر، چنان والا مرتبه هستند که نمی توان آن ها را محصول هنرآگاهانه و طرح های ابداعی دانست. پس از سال ۱۶۰۰، دیگر نمی توان آثار شکسپیر را محصول «ابداع» تنها یک ذهن و خیال دانست؛ هرچند واقعیت چنین است. هرچه بیشتر در آثار او دقیق شویم، بیشتر به ذهن مان خطور می کند که یکسره آوای نوع بشر را می شنویم نه کلمات یک انسان را.

پانوشت ها

۱) *در ترجمه ی «تیمون آتنی» (دکتر رضی معظمی) این قسمت چنین آمده است: (ص ۹۹)*

«با وجود این روح ما همه لباس بندگی تیمون را در بردارد و چهره ی ما نمودار آن است که در غم و شادی شریک او بوده و بندگان او هستیم. اینک کشتی ما سوراخ شده است و ما بینوایان همدرد بر فراز عرشه ی مرگ زای آن تهدیدهولناك امواج را به گوش خود می شنویم. بنابراین باید از هم جدا شده و در این دریای بی کران چون ملوانان کشتی مغروق به دست امواج سپرده شویم.»

۲) *آنتونیوس وکلئوپاترا» ترجمه ی محمدعلی اسلامی ندوشن:*

انوبارنوس: وقتی که نخستین با در برابر آنتونیوس ظاهر شد، در کنار رودخانه ی سیدنوس، آرام و قرار را از او گرفت.

آگریپا: درست است، همانجا بود که با او روبرو شد. اگر کسی که این را به من گفت خیالبافی نکرده باشد.

انوبارنوس: الآن برای شما تشریح می کنم:

زورقی که کلئوپاترا در آن تکیه زده بود، مانند افسری می درخشید و آب را آتش افشان کرده بود...

«آنتونی وکلئوپاترا» ترجمه ی دکترعلاء الدین پازارگادی

انوباربوس: وقتی برای اولین بار آنتونی را در کنار رود سیندوس ملاقات کرد قلب او را در کیسه ی خود گذاشت.

اگریپا: بلی، او همانجا حضور یافت وگرنه راوی این مطلب را از خود ساخته و پرداخته است.

انوباربوس: شرح قضیه را برای شما خواهیم گفت. آن کشتی که کلئوپاتر در آن نشسته بود چون تخت درخشانی به نظر می رسید که بر روی آب تلألو داشت...

۳) *ترجمه ی دکتر علاء الدین پازارگادی، ص ۲۰۴ چنین است:*

... و از سر تا پا چون سنگ خارا استوار هستم
اکنون دیگر ماه، سیاره ی محبوب من نیست[۱]

(۱) *(مترجم در پانویس توضیح می دهد: «چون ماه که تغییرپذیر است علامت کسی محسوب می شد که چندین عاشق داشت.»)*

(۴)، (۵)، (۶)، (۷): همه *نقل از ترجمه ی «لیرشاه» جواد پیمان.*

(۸) نقل از «لیرشاه» جواد پیمان. طبیعی ست که در ترجمه، حالت شعری (از جمله قافیه ها) درنیامده است (و تازه این یکی از بهترین ترجمه های اثری از شکسپیر به فارسی است!). در اصل متن، کاملاً به شعر آمده است:

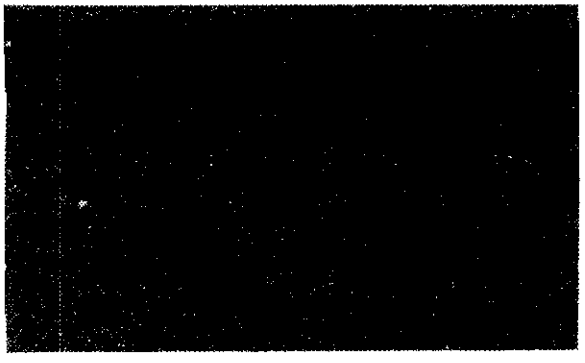
A Credulous father! And a brother noble'
whose natur e is so far from doing harms.
That he suspects none; on whose foolish honesty
my practices ride easy! I see the business
let me, if not by birth, have lands by wit:
All with me's meet that I can fashion fit.

(۹) ترجمه ی احمد خزاعی، ص ص ۵۱-۵۰

اریک بنتلی

تراژدی در جامه ی خیال

ترجمه ی محمد نجفی



تفاوت اساسی بین شکسپیر و شیلر این است: در آثار شکسپیر رشد درونی اساسی ست و تراژدی بیرونی-یعنی کنش، واقعه- به عنوان پی آمد ضروری و بیرونی کردن نمادین رشد درونی محقق می شود، درحالی که در آثار شیلر وضعیت دقیقاً برعکس است.

اتولودویگ

الف. «تراژدی بورژوا» مستقیم ترین بیان تراژیک دوره ی طبقه ی متوسط بود. اما به عنوان بخشی از تاریخ به نظر می رسد که این تراژدی چیزی بیش از خود محوریت یا ورزش طبیعت نبود؛ تعداد نمایش های این نوع ادبی چنان کم بود که پس از آن دوره تراژدی متعالی همچنان در آثار مختلف نثر و شعر و به ویژه شعر سپید تجلی می یافت. تاریخ تراژدی متعالی پس از سال ۱۷۰۰ شاهد افول پیوسته ای ست و این افول، اگر به آن هایی که مدرنیته و خرد بودن ناتراژیک انسان را کوچک می شمرند باور داشته باشیم، پایان تراژدی در جهان مدرن است. با این وجود تلاش های مهم و پرثمری نیز بوده اند که نمایش شاعرانه، آشکارا متعالی و تراژدی شاعرانه را می جستند. از میان این ها، سه تا بسیار مهم است: تلاش های Klassiker آلمانی لسینگ، گوته و شیلر، تلاش ریشارد واگنر، و تلاش نئورومانتیست های پایان سده ی نوزدهم.

لسینگ به تلاش های شاعر تراژیک شکلی جدید بخشید. اهمیت این شجاعت و نوآوری زمانی هویدا می شود که به یاد آوریم که ذهنی فعال، شجاع و نوآور چون ولتر نیز تراژدی را به سبک قدیم بر کاغذ می آورد. همان گونه که نقد لسینگ راه را برای تلاشی تازه باز کرد، همان گونه که نمایش های محلی او «تراژدی بورژوا» را از تجربه ای به نوعی ادبی مبدل ساخت، «Nathan der weise» او، که خود تراژدی عظیمی نیست، یا به عبارت بهتر اصلاً تراژدی نیست، فصلی را در نمایش ناب و به سوی تراژدی گشود که تا کنون بی همتا بوده است: دوران استادان بزرگ آلمانی، شیلر و گوته؛ دورانی که نمایش رمانتیک فرانسه پی آمدی از آن است و نمایش های کلاسیست ادامه ی متعالی اش.

دستاوردهای نمایشی گوته و شیلر را بارها و بارها و به تفصیل، روشنفکران و حتی منتقدین- لااقل در آلمان- ستوده اند. این ها دستاوردهایی مهم و پیچیده اند. با این وجود اگر بپرسیم آن ها چه شکلی را به جهانیان بخشیده اند- یا حتی چه شکل کهنه ای را رشد داده اند یا دوباره زنده کرده اند- به راحتی پاسخی نمی یابیم. نبوغ گوته او را واداشت تا دستی هم در نمایش داشته باشد. شرایط باعث شد که او به کارگردانی تماشاخانه ای با همکاری شیلر گمارده شود. با این حال گوته «نمایش مرد» نبود. اثرش به نام Goetz von Berlichingen چنان قدرت و ضرباهنگی دارد که می پنداریم دست جوانی که آن را نوشته «نمایش مرد»ی مادرزاد است؛ با این وجود گوته نمایش را متنی برای خواندن می پنداشت و به رشد مهارت های اجرایی علاقه ای نداشت. نمایش برای او شکلی بود که راحت می توان نوشت. «تاسو»، «ایفی ژنی» و «فاوست» اشعاری نادراماتیک در شکلی دراماتیک هستند.

بر طبق گفته ی *اگون فریدل*، گوته حتی از ضروری ترین سنت های نمایشی ناراضی بود. او چنان دنیای کاملی برای مردمش ساخت که دیوار چهارم را که مدیر صحنه هوشمندانه حذف می کند، دوباره بر صحنه می کوبد: اگرچه نگره ی فریدل شبیه استدلال های طرفداران تئاتر علیه نمایش به نظر می رسد- مانند جورج جین *ناتان* که باور دارد نباید نمایش را جدی گرفت- به ما کمک می کند گوته را از شیلر متمایز کنیم. می توان گفت که گوته ضدنمایش بود و به تماشاگران پشت می کرد. شیلر به تعبیر خوب و بدش طرفدار نمایش بود. او به رسانه ی نمایش احترام می گذاشت؛ می توانست بر حسب دید صحنه و حرکت صحنه تفکر کند. یادداشت های او، دستورهای صحنه اش و آثارش در نمایش همه گواهی هستند بر این حقیقت که او به اجرای حقیقی و تماشاگر حقیقی توجه و علاقه داشت. و در این توجه و علاقه افراط می کرد. اگر شیلر به کلاسی سیستی رسمی بدل نمی شد حتماً مطرب حرفه ای می شد. می بینیم که پایان «Kabale und liebe» تصادفی ست. نمایش های او پایان های متفاوتی داشت که بیشتر آن ها را نیز خود نوشته بود. استادی و تسلط در توطئه ی چینی، داستان های زهر و عشق و محبت مورد حسادت اسکریب و هوگو قرار می گرفت. «دون کارلوس» طرح و توطئه ای ماهرانه تر و پیچیده تر از «Un verred' Eou» یا «Hemani» دارد.

در این نقطه می توان گفت: «توطئه چینی، عشق و جنایت- این ها هیچ چیز را علیه شیلر ثابت نمی کند.» آیا طرح و توطئه های شکسپیر نیز چنین نیستند؟ این نکته که شکسپیر و وبستر از قابل های مختلفی برای طراحی داستان خود سود می بردند ما را به این سوآل می رساند که آیا شیلر نیز مانند این ها با طرح و توطئه اش «کاری» می کند یا نه، که آیا او نیز مانند شکسپیر و وبستر از طرح و توطئه برای مقصودی والاتر بهره می برد یا نه؟ مطمئناً شیلر به تجدید احیای روح تراژدی دوران *الیزابت* نمی پردازد. با این حال می توان از او دفاع کرد؛ و دفاع از او بر این حقیقت بنا می شود که شیلر نمایش مرد «ایده»هاست.

«ایده» مفهومی مبهم است. به تعبیری «ایده»ها در همه ی کلمات، و بنابراین در انواع نمایش، هستند. تراژدی همیشه به «ایده»هایی پرداخته که درباره ی اهمیت زندگی انسان صحبت می کنند. کمدی به بیان «ایده»های رفتار درست و نادرست می پردازد. با این وجود، به ندرت «ایده»ها خون حیات نمایش بوده اند. در نمایش «ایده»ها، «ایده» زیر سوآل می رود و همین فرآیند زیر سوآل بردن «ایده»هاست که نمایش را می سازد، چه نمایش بدون مواجهه و تقابل وجود ندارد. لسینگ اولین

نویسنده ی جدی ست که به این نکته پی برد، چون نمایش به مواجهه و تقابل بستگی دارد و نه به کنش بیرون، و می توان نمایشی داشت که طی آن مواجهه و تقابل «ایده»ها موضوع باشد و چنین نمایشی می تواند به ویژه در جهان عاری از ایمان، فلسفه و «ایده» جای داشته باشد. بنابراین *لسینگ* دقیقاً همین نبود ایمان مشترك را به عنوان مضمون «ناتان Nathan» انتخاب کرد که طی آن منطق جدی مضمون همگام با منطق جدی فن نمایشنامه نویسی ست: تفاوت انواع نمایش که به رشته ی ساختار به وحدت آمده شبیه ایمان های مختلفی ست که با رشته ی تسامح و تساهل ـ «ایده»ی اصلی داستان ـ یکی شده است.

آنچه *لسینگ* قول داده بود، *شیلر* کوشید که محقق کند. او با نگارش «دون کارلوس» و «ویلهلم تل» شهرتی به عنوان مؤلفی سیاسی به هم زد و واژگانی نگاشت که سده ای بعدتر نازی ها را به سانسورش مجبور کرد. اگر می بود لیبرال ها پیش قراولش می انگاشتند، چپ ها لیبرال بورژوا می نامیدندش و راست های افراطی بشردوست می خواندندش. در «مارکی پوسا» و «ویلهلم تل» او تحول، تساهل، تسامح و استبداد ستیزی را توجیه می کند.

همیشه گفته ام که کلاسیک بودن یک نویسنده، دست منتقد را در درك کاستی ها می بندد. برای مثال «دون کارلوس» نه تنها نمایشی بسیار طولانی ست، بلکه ضرباهنگ کندی نیز دارد. *شیلر* گره های بسیاری را به هم می اندازد و از هم می گشاید، اما باز به «پوسا» و ایده هایش می پردازد که اجزایش انسجام کل واحد را ندارند. گرچه باید از «دون کارلوس» در بررسی تراژدی مدرن نام برد، این اثر به هیچ وجه تراژدی نیست، بل می توان آن را ملودرامی هوشمندانه نامید که با حقه بازی به سلک آثار کلاسیک درآمده است، درست همانند بسیاری از آثار *مارلو* که پر است از چرندیات.

«ویلهلم تل» راضی کننده تر از «دون کارلوس» است. این نمایش از عظمت پوچ و پیچیدگی ابلهانه ی آثار اول *شیلر*ها شده و ترکیب موفقی ست از «ایده» و حادثه، و شخصیت و عمل. آیا این تراژدی ست؟ مهم نیست که داستان پایانی خوش دارد، اگر روح و دید تراژدی در آن باشد می توان آن را چنین خواند. اما آیا چنین است؟ اثر پر از جذبیت است. قهرمان هم دارد که به بوته ی آزمایش می آید. آیا آزمایش تراژیک است؟ گزینش اول تل دوراهی مرگ و تیراندازی به سیبی ست که بر روی سر پسرش قرار دارد. تا وقتی که می داند پسرش به دست او کشته می شود مرگ را برمی گزیند. سپس گزینش به مرگ حتمی هر دو یا کشتن پسرش تغییر می یابد. این گزینش ـ گزینش نهایی تل ـ تراژیک نیست، زیرا در حقیقت گزینشی در کار نیست. تنها راه باقی مانده تیراندازی دقیق برای نجات جان هردوست. او به تیراندازی تن می دهد و بعد گسلر مستبد را که او را به تیراندازی مجبور کرده بود به هلاکت می رساند. هر دو عمل بسیار قهرمانانه اند. اما فکر می کنم این ها بیشتر داستان موفقیت است تا تراژدی. تیراندازی در پرده ی سوم محقق می شود. در پرده ی چهارم، تل مستبد را می کشد، اما این عملی سریع و ساده است. اکثر پرده ی چهارم به گفت و گو می گذرد. تا همین جا هم مطلب برای منتقدین و کارگردانان روشن است. آن ها آموخته اند که نمایش حول محور کنش می گردد. اما *شیلر* به پرده ی چهارم بسنده نمی کند و در پرده ی پنجم قهرمان دیگری که مستبدی را به هلاکت رسانده به دوستی تل می آید. *شیلر* تنها زمانی از نگارش دست می کشد که تل قهرمان دیگر را به دلیل قتل از سر انگیزه ی شخصی مذمت می کند. تل می گوید:

« مرا با تو شباهتی نیست،
تو قتل کردی و من، عزیزترین آنچه داشتم حفظ کردم.»

و سپس نمایش با صحنه ای زیبا و روستایی از جشن و زیبایی های سوییس به پایان می رسد. بنابراین «ویلهلم تل» ملغمه ی همه چیز است: حادثه، داستان فولکلور، سند، خطابه، جدل، چکامه، پوزش نامه و غیره.

اگر بخواهیم کارنامه ی *شیلر* را خلاصه کنیم می توان بگوییم که او گرچه تنها در یک اثر ـ «Kabaleund liebe» ـ به بسط نوع ادبی میانه پرداخت، در بقیه ی آثارش کوشید تا سنت تراژدی متعالی شکسپیر را زنده کند. هنگامی که *شیلر* «مکبث» را ترجمه می کرد از نثر هرزه ی باربر، چکامه ای به غایت زیبا می ساخت. این نشانه ی آمادگی او در جلب تماشاگر و توجه به توالی نمایش ـ ترانه در سحر پس از قتل ـ است که با منطق پالوده اما با خیال درنیامیخته است. شیلر تفکری بیش از شکسپیر داشت. شکسپیر به نمایش حوادث می پرداخت و *شیلر* به نگارش حوادث. روح و معنی *شیلر* از شکسپیر نیست.

ب. آچه طرفداران و مخالفان *واگنر* هر دو به آن اذعان دارند این نکته است که *واگنر* مرد نمایش بود. *واگنر* نمایش را متعالی ترین هنرها می شمرد و اگر او را بیشتر به عنوان موسیقی دان می شناسند به این دلیل است که سعی داشت از طریق موسیقی به نمایش برسد، هنری که بر خلاف میلش در آن استعداد بیشتری داشت. *واگنر* به خوبی از فاجعه ی نمایش دوران خویش باخبر بود. در سال ۱۸۴۶ به منتقدی به نام *هانس لیک* می نویسد: «من کارهای آتی خود را به مثابه تجربه ای می شمرم تا دریابم که آیا اجرای اپرا ممکن است یا نه.» به زودی این «تجربه» به «ادعایی بزرگ» مبدل شد: «... هنری که کاملاً با اپرا و نمایش مدرن تفاوت دارد، با این وجود متعالی تر از هر دوست، از هر دو سیراب می شود و آن ها را به وحدتی کامل می رساند.»

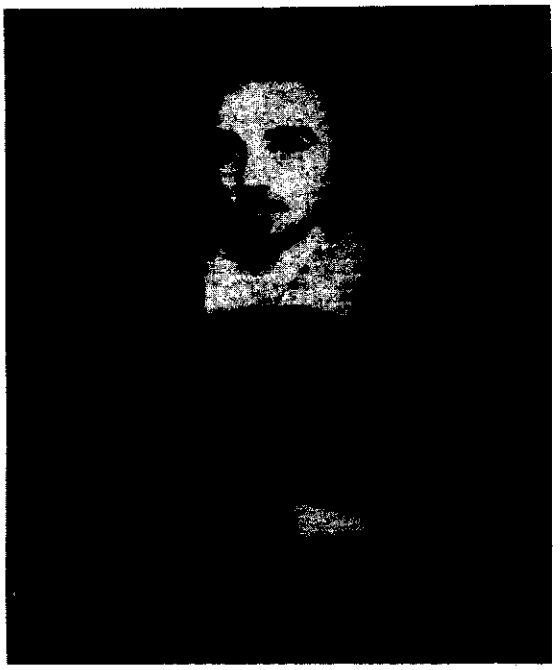
هنر *واگنر* که خود در آغاز آن را «موزیک درام» یا Gesamtkunstwerk می نامید و بعدتر به سادگی اپرا خوانده شد تلاشی دیگر بود تا در دل نمایش مدرن تراژدی متعالی ساخته شود. *واگنر* نوشت: «تنها با اپرا نمایش می تواند جان دوباره ای بگیرد.» او برخلاف *گلوك* و *هوگوولف* باور نداشت که تنها وظیفه ی موسیقی دان نُت نویسی کلمات است و این مشهورترین اشتباه اوست. اما او خود نوشت: «وحدت موسیقی و شعر

همیشه باید... به تبعیت کلمه بینجامد.» او اعتقاد داشت که این نمایش است که «خلق متعالی مخفی» ست و نه ادبیات. *واگنر* به عنوان یکی از واضعان فلسفه ی نمایشی که کلمات نمایش را متن حرف، گوشه ای کوچک از ساختاری بزرگ می داند، ضد ادبیات است. در مقاله ای که در باب بازیگران و خوانندگان نوشت تصریح کرد که نقش نویسنده پیش بینی تاثیرات اجرای صحنه است. این عقیده به تنهایی عقیده ی محکمی ست، گرچه آن ها که بدان دامن زده اند باور دارند که شعر ضدنمایش است.

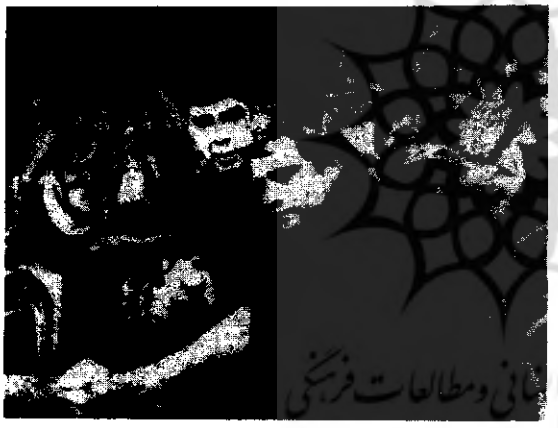
حتی بدون *واگنر* نیز اوایل و اواسط سده ی نوزدهم از موفقیت بزرگی در اپرا بهره می برد و کفه اش بر کفه ی نمایش ناموسیقایی می چربید. به نظر می رسید که نمایش گفتاری رو به انقراض است. *واگنر* قصد داشت با تزریق خلاقیت های نمایشی *اسکریب* به اپرا این موفقیت را برای همیشه تثبیت کند. صحنه ی نمایش قادر به انجام کاری نبود که اُپرا آن را بهتر انجام دهد. حال سنت اُپرا تراژیک نبود. اُپرای استادان فقید ـ *موتزارت* و *گلوک* ـ و استاد متاخر ـ *اسپونتینی* ـ بی تراژدی به سرآمد. برخی از اپراهای رمانتیک به جهت تغییر مسیر به سوی اپرای تراژیک به مرگ فاجعه انگیزی مردند. در تنظیم دوباره ی «ایفی ژنی» *گلوک*، *واگنر* پایان تراژیک *اوریپید* را جای داد.

اتولودویگ، که شاید از معدود مهم ترین فلاسفه ی نمایش باشد، اظهار داشت که نمایش فرزند ازدواج دو هنر است: بازی و شعر. *واگنر* فرمول را تغییر داد: بازی و موسیقی. سوالی که معمولاً درباره ی موسیقی دراماتیک می پرسند این است: «چه چیزش شبیه موسیقی ست؟» اما درست تر است که بپرسیم: «چه چیزش دراماتیک است؟» منتقدان نمایش شاعرانه ی دوران الیزابت از ما خواسته اند که هم الگوی «خطی» طرح و توطئه را ببینیم و هم الگوی «مارپیچ» آن را. نمایش موسیقایی *واگنر* نیز از چنین الگوهای متضادی بهره می برد. یکی از عقاید مشهور *واگنر* این است که سمفونی از ترانه ی رقص بالیده و ترانه ی رقص نیز کنش دراماتیک خود رقص است. باز هم یاد قهرمانان همزمان خودمان می افتیم که باور دارند که عناصر ادبی از عناصر نمایش نیستند. نمایش در شکل دیداری و شنیداری مشکل آفرین است.

زمانی *نیچه* نوشت: «نقاشان *واگنر* موسیقی دان را شاعر موسیقی دانان می دانند و بازیگران، نقاش میان موسیقی دانان.» طرفداران سرسخت او، او را «بازیگر» می نامند، مرد نمایش، که سعی داشت با آمیختن هنرها نمایشی کتابی بسازد. بکر می گوید: «بر صحنه صداست که حرکت می کند نه بازیگر. بازیگران صحبت نمی کنند، بلکه ترانه می خوانند، فکر نمی کنند، بلکه احساس می کنند.» بدین ترتیب *واگنر* می کوشید که در آن واحد هم *شکسپیر* باشد و هم *بتهوون*. سعی داشت صدا را دیدنی و نور را شنیدنی سازد. می خواست با آمیختن نور و صدا، دیدنی و نادیدنی، و سوژه و ابژه ی نمایشی متعالی بسازد. او نوشت: «*بتهوون* در ملودی هایش به همان حقایقی اشاره دارد که *شکسپیر* در شخصیت هایش؛ و



تکچهره ی منسوب به *کریستوفر مارلو* ـ ۱۵۸۵



اجرایی از «دکتر فاستوس» ـ نیویورک ۱۹۶۴

اگر موسیقی دان بر هر دو سلطه یابد می تواند آن ها را به وحدت برساند.» برای درك چگونگی تلاش *واگنر* برای محقق کردن چنین ادعایی کافی ست شاهد یکی از آثارش باشیم. *واگنر* اعتقاد داشت که دنیای *بتهوون* و شکسپیر تنها در قوانین بسط و رشد با هم متفاوت هستند... و شکل هنری کامل باید از نقطه ی تلاقی این قوانین آغاز شود.» و *واگنر* که آماده بود به هر پرسش بی پاسخی جواب گوید باور داشت که نقطه ی تلاقی، نمایش است. گرچه این، پاسخ روشنی نیست، می توان نتیجه گرفت که منظور *واگنر* این است که درحالی که بستر بیان شاعر و موسیقی دان یکی نیست، احساسات و خیال آن ها واحد است. اپراهای *واگنر* با هم متفاوت هستند، اما نقطه ی مشترکی دارند: جوّ اشکال خیالی؛ تلاش می کنند هم از *بتهوون* باشند و هم از شکسپیر، بی شباهتی به هر کدام از این دو نابغه.

اما *واگنر* هیچ شباهتی به شکسپیر ندارد چون هم به دوره ای تعلق دارد که معنی تراژدی باید تحول می یافت(به دست *ابسن*) و هم نسبت به شکسپیر از نبوغ بسیار کمتری برخوردار بود. او می خواست به شکسپیر(ش) نبوغ *بتهوون*(ب) را بیفزاید، اما به جای «ش+ ب» بودن تنها «و» بود. تفاوت اساسی در تفاوت بین نمایش و موسیقی نهفته است. موسیقی از هنرهایی ست که کم ترین محدودیت را در بیان نوع احساس دارند. اما نمایش که با کمک رسانه ی زبان نمود می یابد، نه تنها با احساس و ابژه کار می کند، بلکه به مفاهیم هم می پردازد و مفاهیم بسیار از دسترس موسیقی دورند. گرچه *واگنر* و *ریشارد اشتراوس* به رشد موسیقی دراماتیک کمک شایان توجهی کردند، آن ها نه تنها نمی توانستند توصیف موسیقایی دقیقی از یک شیء ارایه کنند، بلکه در جهان عظیم مفاهیم الکن نیز بودند. موسیقی نمی تواند تضادها و توازی های معنا را، که در نمایش بدان نیازمندیم، بازآفرینند. مرگ *هملت* بر صحنه بسیار تاثیرگذار است، چون کلمات شکسپیر بر ذهن ما حک می شود، اما مرگ شخصیتی در اپرا به هیچ وجه واقعه ای بزرگ نیست و تنها تزیین یک واقعه است. هنگامی که شخصیت اپرا حتی بر صحنه می افتد و می میرد ما با رضایت و شادی برای او کف می زنیم. آثار *واگنر* هیچ کدام تراژدی نیست، نه به این دلیل که موسیقی بلند است یا خواننده ی تنور چاق است، بلکه چون اپرا نمی تواند تراژیک باشد. با همه ی تلاش او در پایان هر اپرا، داستان پایانی دارد، اما این پایان تراژیک نیست.

سه روش برای آمیختن موسیقی به نمایش هست. اول موسیقی و رویداد نمایشی ضمنی، دوم نمایش و رویداد موسیقایی ضمنی و سوم نمایش به وسیله ی موسیقی. اولی نوع عامیانه ی اپراست، دوّمی انواع نمایش را شامل می شود ـ از شکسپیر تا *اوکیسی* ـ و سومی آن است که *واگنر* می خواست بسازد و مرور کردیم که تلاش های او به کجا انجامید.

فکر می کنم امروز به تفاوت های به حق میان هنرها تصریح داریم؛ هنرها مرزهای نزدیکی دارند، اما یکی نیستند. بی شک حتی امروز نیز به روشنی نمی دانیم که اپرا چه می تواند بکند، اما می توانیم از شکست هایش یاد بگیریم که چه *نمی تواند* بکند. تلاش *واگنر* در اهدای تراژدی به موسیقی دانان بی ثمر ماند. حتی *نیچه* که اعتقاد داشت تراژدی از روح موسیقی بالیده پس از بازدید از بایرویت Bayreuth ناامید شد.

ج. در اواخر سده ی نوزدهم نمایش مدرن ظهور کرد و همراه آن تلاش های جدی بسیاری بود تا نوعی ادبی با عمق، عظمت و قدرت غنایی تراژدی آفریده شود. البته منظورم شعرهای غنایی *تنیسن* ـ که بسیاری می کوشیدند با آن به نمایش متعالی برسند ـ نیست. از میان این تلاش ها ـ هیچ یک مانند آثار *مترلینک* بلژیکی، *آندره یف* روس و *استریندبرگ* سوئدی قابل توجه نیست. بازی های خیال این نویسندگان به این حقیقت اشاره می کند که نه تنها «تراژدی بورژوا»، بلکه اغلب نمایش های تراژیک غیرواقع گرا در دوران مدرن بیش از حد بیرونی بوده است. اساس تراژدی تجربه ی درونی ست، و این آثار همراه آثار اکسپرسیونیست ها که از سال ۱۹۱۲ فعال شده بودند، می کوشیدند تا در روح انسان نقبی بزنند و معنای تراژیک را بیابند.

مترلینک در «گنج فروتنی» به خوبی به شرح نظریه اش پرداخته است. مقاله، مضمون اصلی «تراژدی بورژوا» را به یاد می آورد؛ این که زندگی روزمره، تراژیک است. شخصیت های آثار او نجیب زادگان و اشراف نیستند. ممکن است جامعه ی مدرن دربرداشته باشند؛ چه ظاهر برای *مترلینک* هیچ است و روح همه چیز. از این اظهار او که «کنش مهم نیست» نیز جا نمی خوریم. اما عنصر غریب نظریه ی او تصریح این نکته است که گفت و گو به خودی خود هیچ نیست. او اعتقاد داشت که سکوت ـ و نه مکث های نمایشی ـ سلیس تر از کلمات است. آنچه مهم است گفت و گویی ست اسرارآمیز و ناگفته که به گونه ای به آن اشاره می شود. می توانیم استدلال کنیم که گفت و گوی ناگفته نیاز به گفت و گوی گفته دارد تا بدان اشاره کند، پس گفت و گو گفته مهم تر است. اما *مترلینک* ـ چون *یوجین اونیل* ـ اعتقاد دارد که نمایشی با نیروهای «پشت صحنه ی زندگی» به صحنه می آورد. انقلابی ترین نکته ی نظریه ی او انکار ضرورت مواجهه و گره افکنی ست. او اصرار دارد که می توان نمایش و تجربه ی تراژیک را به سان وضعیتی ناب حس کرد.

آندره یف در سال ۱۹۱۴ در «شرحی بر تئاتر» نظریه ای مشابه *مترلینک* ارایه کرد. او نوشت که کنش در نمایش «به اندازه ی خود زندگی و لحظات نمایش و تراژیکش» ضروری نیست و «خود را از نمایش جدا می کند و از روی آن خواهد گذشت و به اعماق روح و تجربه ی آرام درونی نقب خواهد زد. زندگی به درون رانده شده، روان شناختی شده و با ترس های بدوی آمیخته. در کنار قهرمانان همیشه جاوید نمایش، عشق و عطش، قهرمانی جدید می آید: قهرمان فکر. نه عشق، نه عطش و نه جاه طلبی هیچ یک قهرمان انسان مدرن نیست؛ تفکر است، تفکر انسانی، که قهرمان حقیقی زندگی مدرن است.» این

کلمات ما را به یاد *شیلر*، *ویگنی*، *مه بل* و *ایبسن* می اندازد. اما *آندره یف* بر رنج و درد تفکر تأکید دارد، بر تفکر «افراطی».

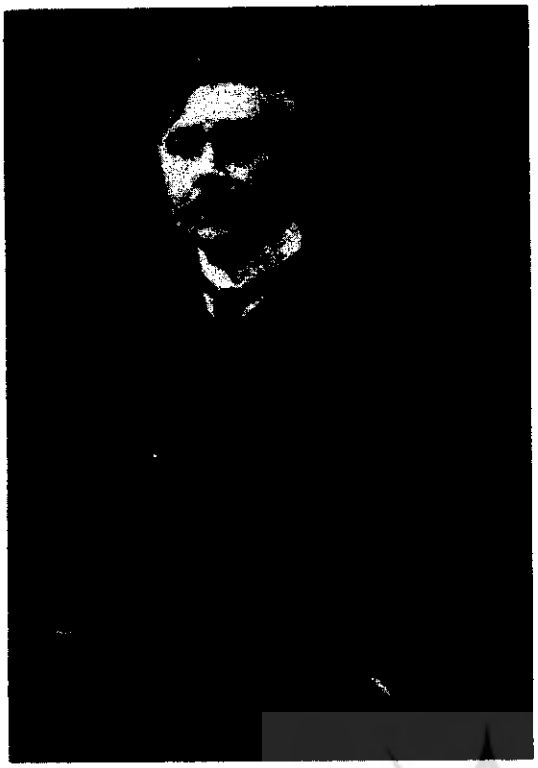
با این حال *مترلینک* و *آندره یف* باهم تفاوت دارند. آثار *آندره یف* وحشی و کوبنده است، او ارثیه ای از خشونت *داستایوسکی* دارد. آثار *مترلینک* از سوی دیگر آرام و ساکنند. نقطه ی مشترك این دو، درس اساسی اول است: تراژدی حقیقی در زندگی مدرن هست و باید آن را در اعماق ناخودآگاه انسان جست و جو کرد.

آگوست استریندبرگ ـ که از *ایبسن* تنفر داشت ـ هنگامی که به نمایش های ناتورالیستی خود می پرداخت به مقاله ی *مترلینک* برخورد و مقاله چندان نظرش را جلب نکرد. او در پایان سده ی نوزدهم و آغاز سده ی بیستم، به مذهب و روشن بینی روی آورد و در آن هنگام باعلاقه به *مترلینک* توجه کرد، برای مدتی کوشید تا نظریه ی او را در عمل تجربه و دنبال کند اما متوجه شد که نمی توان از *مترلینک* تقلید کرد، بلکه باید روح نظر او را هضم کرد. *استریندبرگ* نوشت: «*نمایش خیال* شکلی جدید است که من ساخته ام.» او با نبوغی بیش از *مترلینک* و *آندره یف* فهمید که نظریات این دو عاری از عنصری مهم است: خیال.

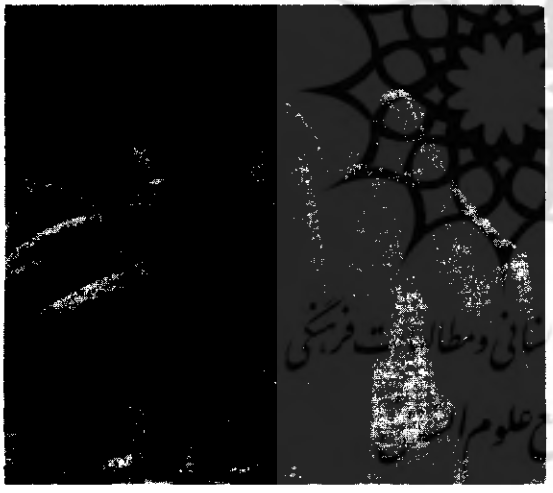
ایبسن بیش از هر نمایشنامه نویس دیگر به نمایش روح بر صحنه، و *مترلینک* بیش از هر نمایشنامه نویس دیگر به نمایش گیجی خیال بر صحنه پرداخت. *استریندبرگ* او دو عنصر را با هم آمیخت و آن ها را رابط داد؛ و تجربه ی *استریندبرگ* تجربه ای خارق العاده در نمایش است. نمایش عینی ترین و فیزیکی ترین هنرهاست و اشیا را به خوبی به چشم می نمایاند. اما *استریندبرگ* نمایش را به ورطه ی خیال افکند.

نمایش عینی و خارجی ست؛ نمایشنامه نویس، جهانی از شخصیت ها خلق می کند که هریک وجود مجزای خود را داراست که با جدا بودن عینی بدنش از دیگری مشخص می شود. *استریندبرگ*، حتی بیش از *ایبسن*، به ارایه ی ذهنیت ناب بر صحنه می پردازد. هر هنرمند تراژیک در خلق آثارش تا حدّی زندگی نامه ی خود را می نویسد. *سوفوکل* اُدیپ بود و شکسپیر هملت. اما استاد معمار چنان به *ایبسن* نزدیک است که گاه بدون آگاهی از زندگی *ایبسن* چیزی از نمایش نمی فهمیم، و این نکته در مورد *استریندبرگ* پر رنگ تر و قوی تر است. این دو نمادگرایی را چنان از مرزهای عمومی و دریافتنی به اقلیم شخصی خود می رانند که برای ورود، به روادید آن ها نیازمندیم. نمایش تراژدی هیچ گاه چنین به جامه ی خیال نرفته بود.

ادامه دارد



موریس مترلینک



اجرای «پرنده‌ی آبی» مترلینک در مسکو