روایت یا «صحنه دیگر» در تئاتر سمبولیست

با نگاهی به نمایشنامه‌های درون اثر موریس مترلینک، روسمرسهلم اثر هنریک ایبسن و سونات اشباح اثر آگوست استریندبرگ

سیلوی بالسترا- پونچ

استاد ادبیات تطبیقی در دانشگاه نیس فرانسه

ترجمه: محمد امین زمانی

گسترش روایت به جای گفت‌وگو اغلب به عنوان نشانه‌ای از «سرایت رمان به درام» تفسیر شده است. با این حال می‌توان پرسید آیا در تئاتر سمبولیست هدف از این سرایت بیشتر ساختن نوعی «تابلو» نیست که آنچه نادیدنی است را به تماشاگر القا کند؟ توسل به روایت، که خود منجر به فروپاشی فضای صحنه‌ای می‌شود، بیان دراماتورژیک مناسبی برای آن اصطلاحی است که نزد مترلینک بسیار گرامی است: «تراژدی روزمره».

کلمات کلیدی: درون مترلینک، روسمرسهلم ایبسن، سونات اشباح استریندبرگ، ارتباط روایت و گفت‌وگو، تئاتر سمبولیست، تابلو، ابعاد سمبولیک.

پایان «برتری گفت‌وگو»، که مشخص‌گر تئاتر مدرن است، توسط پیتر اتسوندی (ادیب آلمانی- مجارستانی ۱۹۷۱-۱۹۲۹)[۱] و در پی او ژان- پیر سارازاک (درام‌نویس و کارگردان فرانسوی متولد ۱۹۴۶)[۲] به عنوان رواج‌دهنده «سرایت رمان به درام»[۳] اعلام شد. این گرایش، از تریلوژی «سرگذشت خانواده

آلماویوا» اثر پیر اوگوستین کارون دو بومارشه (نویسنده و انقلابی قرن هجدهم فرانسه ۱۷۹۹-۱۷۳۲) تا شیوه «تئاتر- روایت» آنتوان ویتس (کارگردان مشهور فرانسوی در دوران پس از جنگ جهانی دوم ۱۹۹۰-۱۹۳۰)، وجود داشته است، اما اینها تنها نشانگر جایگاه مهم روایت در برخی از نظریه‌های زیباشناسی تئاتری، از پایان قرن نوزدهم به بعد، نیستند. اگر روایت به طور سنتی به ما امکان می‌دهد تا تماشاگر را از آنچه نمی‌توان به او مستقیماً نشان داد، آگاه کنیم، برای مثال برای تخطی نکردن از قانون وحدت مکان و قانون رعایت آداب و نزاکت (نشان ندادن خشونت روی صحنه) در درام کلاسیک، دنی دیده‌رو معتقد است که علاوه بر این، روایت به ما اجازه می‌دهد تا از مرزهای آنچه «قابل نمایش» است، عبور کنیم. او در تفسیر روایت قربانی کردن در نمایشنامه ایفی‌ژنی اثر ژان راسین (پرده پنجم صحنه ششم) می‌نویسد: «صحنه موجود، کوچک، ضعیف، ناچیز، جعلی یا ناقص بود، اما همین صحنه در روایت، بزرگ، قوی، واقعی و حتی عظیم می‌شود.»[۴] این بیان بی‌نهایت افشاگر است: مسئله اتفاقی نیست که به جای آنکه به صحنه آورده شود روایت شده است، بلکه صحنه‌ای است که به تماشاگر ارائه می‌شود تا تخیل کند به جای اینکه به او ارائه شود تا تنها آن را ببیند.[۵] درست است که دیده‌رو پیش از این از نمایش بی‌کلام یا پانتومیم به عنوان ابزاری تنها برای نمایش اعمال ساده صحنه‌ای نام برده بود و گفته بود که برای نمایش اعمال پیچیده نارسا است. اما این بدان معنا نیست که وقتی در اینجا دیده‌رو از قدرت تجسم‌گر روایت راسینی تمجید می‌کند، برخلاف آنچه که آرنو ریکنر می‌گوید، برتری یا امتیازی برای «روایت تک صدایی سنتی یا زنجیره‌ای از کلمات» (La tirade) قائل شده باشد.[۶] انتخاب یک مثال روشنگر می‌تواند ما را به سمت تفسیر گویاتری هدایت کند. بنابر آنچه که پلین (نویسنده و طبیعت‌گرای رومی قرن اول میلادی)[۷]، سیسرون (خطیب رومی قرن اول پیش از میلاد)[۸] و کانتیلین (خطیب اسپانیایی قرن اول میلاد) معتقد بودند، از روزگار باستان قربانی کردن ایفی‌ژنی در ارتباط با مسئله «غیرقابل نمایش بودن» با «چادر تیمانت (نقاش یونانی قرن ۵ و ۶ قبل ازمیلاد)»[۹] پیوند خورده است:

هنگامی که تیمانت، در تابلوی قربانی ایفی‌ژنی[۱۰]، کالکاس را غمگین به تصویر کشید و اولیس را غمگین‌تر از او، و هنگامی که در تصویر منلائوس همه آنچه را که هنر می‌تواند از رنج بیان کند، به تصویر کشید، با اینکه پیش از آن پی برده بود که تمام آنچه را که می‌تواند اندوه را بیان کند به کار برده است، و چون در آن هنگام دیگر آگاممنون را سزاوار آن نمی‌یافت که بتواند کوچکترین نشانه‌ای از

پدر بودن در او تصویر کند، سر آگاممنون را زیر چادری پنهان کرد: تصویری که هر کس می‌تواند آن را با احساس شخصی خود تخیل کند.[۱۱]

برای کانتیلین، همچنان که برای سیسرون، مثال چادر تیمانت برای اشاره به فایده سکوت به کار می‌آید؛ دیده‌رو بارها، با رجوع به مثال لیدی مکبث، بر برتری گویای سکوت تأکید کرده است: «من هیچ چیز را در گفتار به قدر سکوت و حرکات دست این زن رقت‌انگیز نمی‌دانم. چه تصویری از پشیمانی!»[۱۲] اگر، آن‌طور که آرنو ریکنر می‌گوید، پانتومیم، به عنوان «سکوت تحلیلی»، در مرتبه‌ای پایین‌تر از تابلو، به عنوان «سکوت تألیفی یا ترکیبی»، قرار می‌گیرد، آن‌گاه می‌توان پرسید که آیا روایت راسین از قربانی کردن ایفی‌ژنی به درستی از نوع تابلو نیست؟ بنابراین خط جداکننده میان گفتار و سکوت اهمیت اساسی کمتری از خط جداکننده میان ارائه و القا پیدا می‌کند، هر دو خط در قلمرو کلامی و دیداری به یک اندازه وجود دارند. به نظر می‌آید واکنش و عمل مترلینک و دیگر درام‌نویسان هم‌عصرش این فرضیه را تأیید می‌کند. از طرفی ارزش گذاشتن بر سکوت با حضور قوی روایت همزیستی دارد، و از طرف دیگر، همین روایت یک بعد دیداری انکارناپذیر نیز دارد که بیشتر برای دادن نوعی هستی صحنه‌ای به نادیدنی‌هاست تا برای نشان دادن آنچه در خارج صحنه وجود دارد.

نمایشی که بیش از همه بیانگر موضوع این بحث است، بدون شک درون مترلینک است که در سال ۱۸۹۴ در مجموعه‌ای که با عنوان سه درام کوچک برای نمایش عروسکی منتشر شده بود، به چاپ رسید. دو درام دیگر این مجموعه علاءالدین و پالمید و مرگ تینتاژیل[۱۳] هستند. در نسخه جدیدی که اخیراً توسط پاسکال الکساندر برگس به چاپ رسیده است، نمایش دیگری به نام مزاحم، که در سال ۱۸۹۰ چاپ شده بود، نیز اضافه شده است. شباهت بین این درام و درون به حدی قابل ملاحظه است که می‌توان آنها را دو پاره مشابه یک در خواند. مجاورت معناشناختی و نیز به همان اندازه آواشناختی تیتر دو درام[۱۴] نشان‌دهنده نوعی اشتراک موضوع است که بی‌درنگ تأیید می‌شود: هر دو درباره به صحنه آوردن حضور ناخوانده مرگ در یک خانه هستند. اما در حالی که این موضوع در مزاحم از دید ساکنان خانه تصویر شده، یعنی نگاه از داخل، درون به طرز متناقضی هدفش نگاهی از بیرون است. تناقض درست از همان‌جا ظاهر می‌شود که تیترها در هر دو نمایشنامه موضوع را «غیرقابل بیان» تعیین می‌کنند و نمایشنامه‌ها به «القا کردن» موضوع اختصاص داده می‌شوند: مرگ در نمایشنامه اول و خلوتی خوشبخت که با اعلام خبر مرگ در نمایشنامه دوم ویران خواهد شد. اگر در نمایشنامه

مزاحم شخصیت «جد کور» کافی است تا مترلینک بتواند «ظرفیت و قابلیت تماشا کردن دنیایی که خود را در برابر بینایی بی‌واسطه پنهان می‌کند» تجسم ببخشد، این قمار تئاتری[۱۵]، در نمایشنامه درون به وسیله یک سازماندهی پیچیده فضای صحنه‌ای خودنمایی می‌کند که تفکیک کننده دو ویژگی روایت در نمایشنامه است: اهمیت روایت و خصوصیت روایت. در همان ابتدای نمایشنامه توضیح صحنه، تماشاگر را دعوت می‌کند تا با تجربه یک زاویه دید از بیرون، خود تبدیل به موضوع یا حتی فاعل اثر شود.

باغی قدیمی پوشیده از درخت بید. در انتهای صحنه خانه‌ای است که سه پنجره طبقه همکفش روشن هستند. به وضوح خانواده‌ای را می‌بینیم که شب را زیر نور لامپ می‌گذرانند. به نظر می‌آید یکی از آنها بلند می‌شود، راه می‌رود یا ژستی می‌گیرد، حرکاتش باید متین، آرام و استثنایی باشند و گویی فاصله، نور، و پرده‌های نادیدنی پنجره‌ها به آنها حالتی روحانی داده است. پیرمرد و غریبه با احتیاط وارد باغ می‌شوند.[۱۶]

انتخاب دو شخصیتی که در جلوی صحنه هستند، پیرمرد و غریبه، ترفندی است که مانند دیگر ارجاعات فراوان مترلینک به اشیل و سوفوکل[۱۷]، ما را به مقایسه آن با همین ترفند در تراژدی یونانی دعوت کند. برای مثال در نمایشنامه نیازآوران (بخش دوم از تریلوژی اورستیا اثر اشیل)- نمایشنامه‌ای که مترلینک همواره آن را ستایش می‌کرد- درهای قسمت پنهان قصر، جایی که قتل‌ها اتفاق افتاده‌اند، باز می‌شوند تا به کمک تخته متحرک[۱۸] اجساد به تماشاگر نشان داده شوند. در نمایشنامه مترلینک یک خانه جانشین قصر می‌شود که ما ساکنان آن را چنان از دور می‌بینیم که به نظر «حالتی روحانی» دارند. درست از این به بعد است که کارکرد روایت دیگر گزارش کردن آنچه نشان دادنش به تماشاگر ممنوع است، نیست، بلکه ساختن پرده نمایشی است که با آنچه «پرده نادیدنی پنجره‌ها» تشکیل می‌دهد، قابل مقایسه است: این پرده نمایش سعی می‌کند تابا سایه انداختن بر اطراف آنچه دیدنی است، آنچه نادیدنی است را القا کند. روایت سنتی، یعنی گزارش اتفاقی که در خارج از صحنه رخ داده است، جای بسیار کمی را اشغال می‌کند: پاسخی از غریبه که تعریف می‌کند چگونه جسد دختر جوان غرق شده را دیده است (ص ۱۲۵)، و روایت دیگری از پیرمرد که دیدارش با آن دختر جوان در صبح همان روز را به یاد می‌آورد (ص ۱۲۶) و روایت کوتاهی از ساکنان روستا که چگونه جسد «قربانی کوچک» را برای خانواده‌اش آورده‌اند (ص ۱۲۹). آنچه بسیار بسیار مهم‌تر

است، هم از نظر کمیت و هم از نظر نمادین، روایت آن چیزی است که در خانه می‌گذرد یا خواهد گذشت، هنگامی که خبرمرگ ناگهان در آنجا فاش شود. شخصیت‌های حاضر در جلوی صحنه در موقعیت تماشاگران هستند و اگر این روش بتواند تئاتر در تئاتر را به یاد بیاورد، که در عصر باروک بسیار رایج بود، قطعاً به نوبه خود می‌تواند بیان نوعی زیبایی‌شناسی تئاتری نیز باشد. آنچه پیرمرد توصیف می‌کند، چیزی است که مترلینک آن را تجربه تئاتر می‌داند: نوع مکالمه با نگاه که اجازه بدهد تا «تراژدی روزمره» در «زندگی ساکن» دیده شود. با توجه به عنوان، نمایشنامه درون چیزی را تجربه می‌کند که در «تراژدی روزمره» بیان شده است، مقاله‌ای که برای اولین بار در همان سالی منتشر شد که نمایشنامه به چاپ رسید؛ مترلینک در آنجا به ویژه درباره تراژدی فیلوکتتس اثر سوفوکل می‌نویسد:

آیا می‌توانیم بگوییم که فایده اصلی تراژدی در مبارزه‌ای که بین راستی و مهارت، عشق و وطن، کینه و لجاجت و خودخواهی می‌بینیم، نیست؟ بلکه چیز دیگری است: وجود برتر انسان که عبارت است از خود را نشان دادن. شاعر یک «نمی‌دانم چه» را به زندگی عادی اضافه می‌کند، این راز شاعر است، و ناگهان زندگی در بزرگی بی‌اندازه‌اش، در فرمانبرداری‌اش از قدرت‌های ناشناخته، در روابط پایان‌ناپذیرش و در بینوایی باشکوهش ظهور می‌کند. یک شیمیدان تعدادی قطره‌های رازآمیز را در ظرفی که به نظر می‌آید تنها آب شفاف در آن است، می‌اندازد، در همان لحظه دانه‌های زیاد کریستال به حرکت درمی‌آیند و تا کناره‌های ظرف پخش می‌شوند و برای ما چیزهایی را فاش می‌کنند که در این ظرف معلق بوده‌اند و چشمان ناقص ما نمی‌دیدند. (ص ۱۰۷ـ۱۰۶)

در نمایشنامه درون، پیرمرد تجربه مشابهی را به یاد می‌آورد، اما با یک سادگی بی‌اندازه: دیشب، او اینجا بود، زیر لامپ، مثل خواهرانش، و اگر این اتفاق نیفتاده بود شما آنها را آن‌طور که باید ببینید، نمی‌دیدید... به نظرم می‌آید که آنها را برای دفعه اول می‌بینم... همیشه باید به زندگی عادی چیزی اضافه کرد تا بشود آن را فهمید. (ص ۱۲۷)

در این قطعه استعاره ذرات ته‌نشین شده شیمیایی تنها به صورت یک رد یا یک موجودیت بالقوه در پس گفتار پیرمرد خودنمایی می‌کند. با این حال همین استعاره است که به بهترین شکل تجربه این ترفند صحنه‌ای و روایتی را که ناشی از همین ترفند است، باز می‌تاباند. خانه‌ای که به نظر می‌آید تنها پنهان کننده ابتذال روزمره است در زیر نگاه پیرمرد عصاره تراژدی را افشا می‌کند:

نمی‌دانستم که چیزی به این اندازه غم‌انگیز در زندگی هست که کسانی را که نگاهش می‌کنند بی‌نهایت می‌ترساند... حتی ترس من نیز از اینکه آنان را چنین آرام می‌بینم، باعث هیچ اتفاقی نخواهد شد... آنان بیش از اندازه به این دنیا مطمئن هستند... آنان اینجا هستند، جدا شده از دشمن با این پنجره‌های مفلوک... آنان فکر می‌کنند هیچ اتفاقی نخواهد افتاد، چون درها را بسته‌اند و نمی‌دانند که همیشه چیزهایی در روان و جان آدمی اتفاق می‌افتند و دنیا داخل درهای بسته خانه تمام نمی‌شود. (ص ۱۳۶)

وحشت و شفقت دیگر از «تراژدی حوادث بزرگ» پدید نمی‌آیند، چیزی که مترلینک نیز آن را اعلام می‌کند، بلکه تنها از یک نگاه به زندگی روزمره به وجود می‌آیند. دیگر این تبار خوشبخت لابداسیدها نیست که توسط اودیپ ویران می‌شد، بلکه تنها بدبختی است که بر روی خانواده‌ای ناشناخته فرو می‌افتد[۱۹]، که هیچ چیزی غیر از خوشبختی آرام‌شان آنها، را از دیگران متمایز نمی‌کند. پیرمرد در ابتدای نمایشنامه می‌گوید: «هرگز خانه‌ای به این خوشبختی ندیده بودم» (ص ۱۲۲). باروها و هفت دری که گواهی بر کمال تبی[۲۰] خاندان اودیپ هستند، در نمایشنامه مترلینک جایشان را به خانه‌ای ساده می‌دهند. اما پیرمرد از همین خانه ساده درسی بیرون می‌کشد قابل مقایسه با دستان اودیپ[۲۱] درباره اطمینان موهوم کسانی که خود را از بدبختی در امان احساس می‌کنند.

آنها خود را در امان احساس می‌کنند... درها را بسته‌اند: و بر پنجره‌ها میله‌های آهنی گذاشته‌اند... دیوارهای خانه قدیمی را مستحکم کرده‌اند، قفل‌هایی بر درهایی از چوب بلوط زده‌اند... آنان هر آنچه را می‌شود پیش‌بینی کرد، پیش‌بینی کرده‌اند... (ص ۱۲۹)

پیرمرد آنچه را می‌بیند توصیف و روایت می‌کند، اما روایت او آنچه را مستقیماً بر صحنه نشان داده می‌شود- که تنها نمایش روزمرگی و ابتذال است- تبدیل به تمثیلی از شرایط انسانی می‌کند. اگر، در ایفی‌ژنی راسین، توسل به روایت، بر اساس تفسیر دیده‌رو، اجازه رسیدن به یک «فراسوی قابل نمایش»[۲۲] را می‌دهد و همه چیز مانند چادر تیمانت تشنجی از درد را القا می‌کند که از تمام ظرفیت‌های بیان نقاشی عبور کرده است، در نمایشنامه مترلینک روایت بیشتر اجازه می‌دهد تا به نوعی «در این سوی»[۲۳] تراژدی بالقوه ذاتی انسانی دست یابیم. ویکتور هوگو در مقدمه کرامول با وام گرفتن استعاره شکسپیری آینه می‌گوید: «تئاتر یک نقطه بصری است.» تا تأکید کند درام باید یک آینه تمرکز دهنده» باشد.[۲۴] در درون، این روایت پیرمرد است که چنین کارکردی را دارد و در فاصله

قراردادن شخصیت‌ها نیز اجازه می‌دهد تا آنها را بهتر ببینیم، زاویه دید پیرمرد چندان بی‌شباهت به زاویه دید خدایگان در تئاتر باروک نیست:

آنها منتظر شب هستند، به سادگی، زیر چراغشان، همان‌طور که ما نیز زیر چراغمان منتظر هستیم، و با این حال احساس می‌کنم که آنها را از بلندای جهانی دیگر می‌بینم، چون من حقیقت کوچکی را می‌دانم که آنها هنوز نمی‌دانند... آنها از زندگی کوچک‌شان مطمئنند با اینکه شک ندارند که بسیاری دیگر بیش از آنها درباره زندگی می‌دانند، و من، پیرمرد بیچاره، اینجا هستم دو قدم مانده به در خانه‌شان، تمام خوشبختی آنها در دست‌های پیر من است که جرأت نمی‌کنم آنها را باز کنم...(ص ۱۳۶)

پیرمرد می‌تواند تمثیل سرنوشت یا زمان باشد، اما مترلینک برای گسترش و تعمیم این تمثیل، فاصله‌ای دائمی و درونی اما بسیار ساده را ایجاد می‌کند [فاصله پیرمرد با خانه] : سرنوشت، مانند پیرمرد، تنها آن چیزی است که ناگهان در لحظه‌ای از خارج سر می‌رسد. نقطه برخوردی که در معنای نام یونانی کلمه ثروت نیز پنهان است: Tyche (رب‌النوع نگهبان ثروت و وفور و نیز رب‌النوع سرنوشت و قضا و قدر یک شهر یا دولت)، برخوردی که نمی‌توانیم خود را از آن خلاص کنیم. این اعتقاد همه جا در آثار مترلینک حاضر است- مقاله «تراژدی روزمره» با این اعتقاد به پایان می‌رسد- و برای مترلینک نیز مانند یونانیان، همواره با این باور یکی و ممزوج می‌شود که خوشبختی همیشه در آستانه واژگون شدن در یک موقعیت تراژیک است. موقعیتی که یادآور موتیف «انگشتر پلی کرات» است که ترس را نمادین می‌کند.[۲۵]

این در تاریکی است که تاروپود سرنوشت به هم بافته می‌شود، جلوی صحنه، همان‌جا که راوی ایستاده است، در شب فرو رفته است. مترلینک توانسته است به نوعی پاکسازی صحنه از حضور فراوان انسانی بازیگران برسد که آن را مانند مانعی می‌داند:

شاید نیاز باشد کاملاً از حضور زنده روی صحنه دوری کرد، اما منظورم این نیست که باید به هنر قرون بسیار قدیم بازگردیم که در ماسک‌های تراژدی‌های یونانی آخرین آثار خود را به جای گذاشت. آیا این خواست روزی به کاربرد مجسمه روی صحنه منجر خواهدشد، موضوعی که ما امروز شروع به مطرح کردن سؤالات عجیبی درباره آن کرده‌ایم؟ یک سایه، یک بازتاب، تصاویری نمادین بر پرده یا وجودی که تنها هیئت یک وجود زنده دارد، بدون اینکه زنده باشد؛ اینها جایگزین

وجود انسانی خواهند شد؟ نمی‌دانم؛ اما به نظرم غیبت انسان ضروری است.[۲۶]

شخصیت‌هایی مشخص و روشن اما بسیار دور و لال، دیگرانی که حاضر هستند، اما در سایه روشن، و نیز همهمات پنداری‌های ساده تماشاگران، هیچ کدام «یک لحظه استثنایی و خشن از هستی» را روایت نمی‌کنند، بلکه به تماشاگر می‌آموزند که «خود وجود و هستی» بالقوه تراژیک را ببیند. این راه حل دراماتورژیکی است که نمایشنامه درون پیشنهاد می‌کند. روایت در اینجا «صحنه دیگر» را که موضوع این پژوهش است، در دسترس قرار می‌دهد؛ درست همان‌طور که در نمایشنامه گنج فقرا، و بدون شک تمام آثار مترلینک، «وجه تغییرناپذیر و اساسی» نمایشنامه را در دسترس قرار می‌دهد.[۲۷] پرده توری که در اولین اجرای نمایش پلئاس و میلیزانده در تئاتر اثر در ۱۷ می ۱۸۹۳ تماشاگران را از صحنه جدا می‌کرد، تصویری را به وجود می‌آورد که القا کننده کارکرد روایت در نمایشنامه درون بود: به کسی که نمی‌داند چگونه به یک دید واضح دست پیدا کند، اجازه می‌داد که به طور مبهم چیزهایی را ببیند. این به هیچ وجه وسوسه رمان نیست که خود را در این اسقف اعظم سرزمین روایت [مترلینک] آشکار می‌کند، بلکه وسوسه یک تابلوی نمادگرا است: عنوان نمایشنامه می‌تواند عنوان یک نقاشی درونگرا باشد و در پایان آن، زمانی که پیرمرد جلوی صحنه را ترک می‌کند، مشخص می‌شود این حرکتی است به سوی «صحنه دیگر»، یعنی درون خانه، جایی که شخصیت‌های بی‌زبان و لال دگرگون می‌شوند. این پرمعنا است که پیرمرد، که در تمام طول نمایش نقش راوی را بازی کرده است، به نوبه خود وارد این تابلو می‌شود و درام‌نویس، تنها غریبه را روی صحنه باقی می‌گذارد تا آنچه را در خانه اتفاق می‌افتد، قبل از آنکه او نیز به نوبه خود صحنه را ترک کند، روایت کند.

اگر نمایشنامه مترلینک در تجربه کردن یک نوع تئاتر تصویر[۲۸] بسیار پیش می‌رود، پایان روسمرسهلم ایبسن و نیز پایان سونات اشباح استریندبرگ نوعی ارتباط مشابه را بین روایت و تابلو، هر چند با کیفیت‌های متفاوت، آشکار می‌کنند. در روسمرسهلم فضای صحنه‌ای مانند درون دو قسمت نشده است. درها و پنجره‌هایی که از پرده اول باز هستند، تنها اجازه مشاهده «گذری از درختان قدیمی که به سمت املاک می‌رود» را می‌دهد. با این وجود نمایشنامه با گفت‌وگوی دو شخصیت که پشت‌شان به تماشاگر است تا آنچه در بیرون می‌گذرد را ببینند، شروع می شود: ربکا و خانم هلمست، خدمتکار ملک روسمرسهلم، روسمر را می‌بینند که به خانه‌اش بر می‌گردد. آیا او جرأت می‌کند از روی پل عبور کند؟ در اینجا نیز مانند درون موضوع روایت می‌تواند به نظر مسخره بیاید. بسیار دور از «تراژدی

اتفاقات بزرگ»، این نیز درباره «تراژدی روزمره» است. ادامه نمایش تأیید می‌کند که آنچه روایت شده است به جای اینکه نشان داده شود، تنها ردی قابل دیدن است از آنچه در درون شخصیت‌ها می‌گذرد. ایبسن با نمایش دادن این رد در بیرون، دو چیز را همزمان القا می‌کند: اینکه موضوع و محتوای نمایشنامه مبهم و ناشناخته هستند و نیز امکانی که «دیگری» برای درک کردن آنچه از او می‌گریزد، دارد. گریز روسمر از پل به ربکا می‌فهماند که او همچنان با فکر کردن به خودکشی بئات آزار می‌بیند، حتی اگر او به برادر زنش اظهار کند که وجدانش به او اجازه می‌دهد تا به بئات در کمال آرامش فکر کند.[۲۹] در پایان پرده سوم، روایت ربکا، در شرایطی مشابه، برای تماشاگر و همچنین برای خودش افشا می‌کند که روسمر هیچ گاه از سنگینی گذشته رها نخواهد شد: «او از پل دوری می‌کند، امروز هم. از باریکه راه بالایی عبور می‌کند. هیچ گاه از روی سیلاب عبور نخواهد کرد، هیچ گاه (از پنجره دور می‌شود) هیچ کاری از کسی بر نمی‌آید (زنگ را به صدا درمی‌آورد، خدمتکار وارد می‌شود)». (ص ۳۸۲) ربکا در موقع گره‌گشایی به روسمر اعتراف خواهد کرد، که «هیچ امیدی برای عشقش به او باقی نمانده است». (ص ۴۰۲) و سرانجام با این «صحنه دیگر» است که درام به انتها می‌رسد و با روایت مادام هلمست است که نمایشنامه برای تماشاگر بسته می‌شود:

مادام هلمست: خانم! کالسکه دارد نزدیک می‌شود. (دور و برش را نگاه می‌کند) رفتند بیرون؟ هر دو، این موقع؟ خب، پس،- این، مثلاً- (به طرف در هال می‌رود، دور و برش را نگاه می‌کند، باز می‌گردد) روی نیمکت توی باغ هم نیستند. آه، نه، نه، (به سمت پنجره می‌رود و بیرون را نگاه می‌کند) یا عیسی مسیح! آن چیز سفید، آنجا! آه خدای من، آنها هر دو روی پل هستند! بر گناهکاران بیچاره رحم کن! نکند که یکدیگر را در آغوش بگیرند! (فریاد بلندی می‌کشد) آه،- از روی دیواره،- هر دو! مستقیم توی سیلاب! کمک! کمک! (زانوانش می‌لرزند، به پشتی صندلی چنگ می‌زند و به زحمت حرف می‌زند) نه، احتیاجی به کمک نیست، بانوی مرده آنها را با خود برد. (ص ۴۰۴-۴۰۳)

توسل به روایت برای بیان کردن مرگ شخصیت‌های اصلی به نظر مطابق با کارکرد روایت در تراژدی کلاسیک می‌آید، با این تفاوت کوچک که به جای روایتی مربوط به گذشته یک روایت همزمان قرار می‌گیرد، بدون هیچ مخاطبی در درون داستان. این روایت، با تأکیدش عبارت «آن نقطه سفید، آنجا»، تابلویی را می‌سازد با نوعی نشانه‌گذاری همزمان تصویری و نمادین؛ زیرا تماشاگر تمام نشانه‌ها را برای بازشناسی «شال بزرگ سفید» ربکا در اختیار دارد. بافتن این شال در طول نمایش حتی تأکیدی است بر

نزدیک شدن زمان رفتن ریکا؛ آن را در پرده‌های اول و سوم می‌بافد و در ابتدای پرده چهارم کامل می‌کند. او سرنوشت خویش را می‌بافد، درست مانند پیش آگاهی‌های پارک در شعر پارک جوان اثر پل والری (شاعر فرانسوی قرن نوزدهم و بیستم). ریکا با انتخاب رنگ سفید «اسب‌های سفید روسمرسهلم» خود را تسلیم مرگ می‌کند. این موتیف، که در ابتدا نام نمایشنامه نیز بود، ارتباط تنگاتنگی با تصویر یا تابلوی پلی بر روی سیلاب دارد که نمایش با آن شروع می‌شود و با همان نیز پایان می‌یابد.

تماشاگر می‌تواند در این تابلو پیروزی گذشته و مرگ را ببیند، البته اگر زاویه دید مادام هلست را برگزیند، یا اگر زاویه دید عشق ریکا و روسمر را نگاه کند که با تأکید برعبارت «هر دوی آنها» توسط مادام هلست برجسته می‌شود،- که این خود تأکیدی است بر پیوند مورد نظر روسمر: «زن و شوهر باید همیشه با هم باشند» (ص ۴۰۲)- برای ایبسن، مانند مترلینک، «ما در روان آدم‌ها نگاه نمی‌کنیم آن چنان که به این اتاق نگاه می‌کنیم» (درون، ص ۱۲۶). بنابراین تابلوی پایانی روسمرسهلم تصویری است از روان انسانی آن چنان که نمایشنامه آن را توصیف می‌کند: تاریکی بی‌انتها. آنجا که در نمایشنامه درون روایت پیرمرد، به عنوان شخصیتی که به نوعی روشن‌بینی رسیده است، ابعادی استعاری یا تمثیلی پیدا می‌کند، و تماشاگر را به یاد گرفتن «دیدن به نوبه خود» دعوت می‌کند. روایت خانم خدمتکار در نمایشنامه ایبسن تحت تأثیر نوعی هیجان و احساسات است، مانند آخرین جمله‌اش که تنها نشان‌دهنده تفکر خرافاتی او است. روسمر به این سؤال ریکا که: «اول به من یک چیز را بگو: از ما دو تا کدام یک دنبال دیگری می‌رود؟» این طور جواب می‌دهد: «ما هیچ وقت جواب این سؤال را نخواهیم دانست». (ص ۴۰۳) روایت پایانی، فارغ از حل این معما، خلاصه کردن همه چیز در یک تابلو یا تصویر بدون داستان است.

در مقابل، استریندبرگ در پایان سونات اشباح روایتی آشکارا آموزشی را انتخاب می‌کند که یک تابلوی نقاشی مشخص آن را همراهی می‌کند: جزیره مردگان اثر آرنولد بوکلین (نقاش قرن نوزدهم سوئیسی)، تابلویی که می‌شود گفت موضوع و عنوانش را به نمایشنامه استریندبرگ داده است. با در نظر گرفتن این ملاحظات، مسیر پیشنهاد شده به تماشاگر دقیقاً عکس آن چیزی است که روسمرسهلم به آن دعوت می‌کند: جایی که ایبسن شروع می‌کند تا یک موقعیت به ظاهر روشن را تبدیل به موقعیتی هرچه بیشتر مغشوش کند، استریندبرگ تماشاگران را، مانند شخصیت‌های نمایشنامه، از یک توهم و آشفتگی ابتدایی به سمت تفسیری هدایت می‌کند که به نسبت کمتر از آن

توهم و آشفتگی بدون ابهام و تناقض نیست؛ شاید این نشانه‌ای است از گرایش‌های او به مکاتب فکری ومذهبی‌ای که در درون خود آکنده از گرایش‌های مخالف هستند.[۳۰] در سونات اشباح روایت، «صحنه دیگر» دیگری را نیز احضار می‌کند. با این که این «صحنه دیگر» در نمایشنامه ایبسن با یک «بیرون» تجسم مادی می‌یابد و در نمایشنامه مترلینک با یک «درون» که در انتهای صحنه قرار دارد، دوگانگی فضای صحنه‌ای نزد استریندبرگ از یک پرده به پرده دیگر تغییر می‌کند. این دوگانی اما در پایان نمایشنامه آنجا که ناگهان اتاق ناپدید می‌شود، به یک باره از بین می‌رود: «اتاق ناپدید می‌شود، جزیره مردگان بوکلین ناگهان بر روی پرده انتهای صحنه ظاهر می‌شود. یک موسیقی آرام، مانند غمی زیبا، از سوی جزیره مردگان پیش می‌آید»[۳۱]. تقسیم کردن فضا به دو قسمت، نزد استریندبرگ، و نیز ایبسن و مترلینک، مستلزم ضرورت رفتن به فراسوی ظواهر فریب‌دهنده است. نزد او روایت وسیله‌ای برای کشف است، اما با پیشرفت در جاده‌ای که «ما را از جزیره زندگی به جزیره مرگ هدایت می‌کند». این سفری است که مقدمه کتاب تئاتر درونی تماشاگر را به آن دعوت می‌کند و در سونات اشباح تصویری واضح و روشن می‌یابد. تغییر راوی در پرده دوم نیز نشانگر مرحله‌ای اساسی برای خروج از توهم و دروغ [حاکم بر آن خانه و شخصیت‌ها] ست که این ارتباط تنگاتنگی دارد با مرحله‌ای که سوندنبرگ[۳۲] آن را «فروپاشی» می‌نامید.[۳۳]

پرده اول در کوچه در مقابل یک خانه مدرن جریان دارد که ورودی‌های آن خانه به تماشاگر اجازه می‌دهد داخل آن را به طور مبهم ببینند. دانشجو، که به طرز پرمعنایی از بازتاب‌های نور خورشید روی شیشه‌ها متحیر است، آن خانه را مکانی بهشتی تصور می‌کند.(ص ۱۲) روایتی که پیرمرد برای دانشجو از اتفاقات عجیبی که در این خانه افتاده‌اند، تعریف می‌کند، برای او مانند تماشاگر غیر قابل فهم هستند. (ص ۱۳) شک و ظنی که راوی پرده اول، پیرمرد، در تماشاگر برمی‌انگیزد با تصویری که خدمتکارش، یوهانسن، از او در پایان همین پرده ترسیم می‌کند، اهمیت می‌یابد. خدمتکار او را با رب‌النوع تور[۳۴] و دون ژوان مقایسه می‌کند. (ص ۲۰) پرده دوم در داخل خانه جریان دارد، جایی که باید «شام اشباح» برگزار شود. بهشتی که در پرده اول در ذهن دانشجو شکل گرفته بود، به‌تدریج محو می‌شود و جهنمی پر از جنایت‌های پنهان شده و کینه آشکار می‌شود. پیرمرد که در ابتدا وسیله‌ای برای راززدایی بود، خود قربانی آن می‌شود. دو روایت کنایه‌آمیز پیرمرد در پرده اول، با دو روایت دیگر تکمیل می‌شوند. یکی را همچنان خودش روایت می‌کند، اما دیگری را بنگسون به عهده دارد. (ص ۳۵-۳۴) در این پرده فضای

صحنه‌ای همچنان دوگانه است، اما این بار به وسیله کمد لباسی که در آن «مومیایی» به سزای اعمالش رسیده است؛ همان‌جایی که پیرمرد، هومل، سرانجام زمانی که چهره واقعی‌اش آشکار می‌شود، به دار آویخته می‌شود. «پاراوان مرگ» که جلوی در کمد لباس قرار گرفته است، به طور نمادین حد این فضای صحنه‌ای را مشخص می‌کند. این فضا، از زاویه دید تماشاگر، در کنار فضایی است که نشان‌دهنده «اتاق گل‌های سنبل» است، جایی که «دختر جوانی در حال نواختن چنگ دیده می‌شود و دانشجو او را با آواز همراهی می‌کند». (ص ۳۵) پرده دوم با گشایش به سمت این فضا به پایان می‌رسد؛ فضای مرگ. این همزمان است با تغییر راوی. آواز دانشجو آغاز پرده سوم را اعلام می‌کند و نیز پیش درآمدی است بر گره‌گشایی پایانی، جایی که روایتی طولانی که مرگ دختر را همراهی می‌کند، به پایان می‌رسد. (ص ۴۷-۴۵) این روایت با عبور از سرگذشت فردی شخصیت‌های اصلی، به گفتاری با ارزش جهانی درباره شرایط بشری، تبدیل می‌شود. این گفتار باعبارتی شکسپیری اوج می‌گیرد: «در این خانه چیزی فاسد و گندیده هست». (ص ۴۵) اگر، آن‌طور که گفتیم، روایت ما را به نوعی مکالمه با نگاه و معنویت فرا می‌خواند، مانند نمایشنامه مترلینک، می‌شود گفت که نتیجه روایت پایانی سونات اشباح درسی است که دیدگاه مسیحی در تئاتر را با تفکر بودیستی، آن‌طور که در منشور شوپنهاور هست، ممزوج می‌کند. (ص ۴۶) این قطعه از این روایت ارتباط مستقیمی با تابلوی جزیره مردگان بوکلین دارد: «بچه بیچاره، فرزند این دنیای توهمات، اشتباهات، رنج و مرگ، دنیای تغییرات دائم، نا امیدی‌ها و دردها! باشد که سرور ما در آسمان‌ها در سر راهت به کمک تو بیاید...» (ص ۴۷)

ابعاد آموزشی این گره‌گشایی با شروع روایت دانشجو تا حدی معتدل شده‌اند. دانشجو تمام حوادث نمایشنامه را طوری خلاصه می‌کند که ناآداب دانی و غرابت شخصیت‌ها و موقعیت‌ها به دنیای خیالی شباهت پیدا می‌کند:

... هنگامی که زمان زیادی سکوت می‌کنید، سفره‌ای از آب راکد در شما شکل می‌گیرد. این دقیقاً همان چیزی است که در این خانه اتفاق می‌افتد. در این خانه چیزی فاسد هست. و من، دفعه اولی که شما را دیدم وارد این خانه می‌شوید، تصور کردم بهشت است. یک صبح یکشنبه بود، از پنجره نگاه می‌کردم. یک کلنل دیدم که کلنل نبود، یک نجیب‌زاده نیکوکار را دیدم که یک جانی از آب درآمد و ناچارش کردند خود را حلق‌آویز کند، یک مومیایی دیدم که یک مومیایی نبود، و... احساس می‌کنم که خون‌آشام آشپزخانه شروع به مکیدن خونم کرده است. لامیایی[۳۵] که خون کودکان را می‌مکد،

همیشه در آشپزخانه یا اتاق مستخدم‌هاست که روح بچه‌ها پژمرده می‌شود، البته اگر پیش از آن پژمرده نشده باشد... زهرهایی هست که شما را کور می‌کند و زهرهایی دیگر که چشمان شما را باز می‌کند. به نظر می‌آید من با چشمان باز به دنیا آمده باشم، چرا که نمی‌توانم زیبایی را با زشتی و خوبی را با بدی مخلوط کنم. نمی‌توانم!... در این آسایشگاه روانی، این زندان محکومین به اعمال شاقه، این سردخانه اجساد! (ص ۴۶-۴۵)

این روایت چیزی را که در جای دیگر اتفاق افتاده برای تماشاگر آشکار نمی‌کند، بلکه آنچه را روی صحنه اتفاق افتاده و تماشاگر خود دیده است، تکرار و تفسیر می‌کند. مانند درون، این حاشیه‌نویسی لزوماً راهی است برای گذر به استعاره و دیدن تمثیلی. اما با اینکه راوی مترلینک با محو شدنش به عنوان یک فرد معرفی و پرداخت می‌شود تا بهتر ابعاد جهانی و انسانی موقعیت را آشکار کند- آنچه می‌تواند او را در موقعیت گروه کر در تراژدی یونانی قرار دهد- راوی استریندبرگ بر فاعلیت خود تأکید می‌ورزد. با این حال این فاعلیت از آن شخصیتی نیست که مجهز به یک کاراکتر شده باشد، درست برعکس، استریندبرگ تمام الزامات تقلید را پشت سر می‌گذارد. هویت شخصیت‌هایش همان قدر ناشناخته است که هویت فیگورهای یک رؤیا یا ماهیت تأثیری که روایت دانشجو بر می‌انگیزد. موضوعی که به نظر با توصیفات فرویدی پیوند دارد: «گفتمان رؤیا از مجموعه‌ای انباشته از قطعات و خرده‌ریزه‌هایی ساخته شده است که اصلی‌ترین این قطعات ریشه‌های گوناگون دارند و با نوعی بتون سفت و سخت به هم چسبانده شده‌اند»[۳۶] در این صورت ما می‌توانیم در روایت دانشجو بازتاب‌هایی از آثار خود زندگینامه‌ای استریندبرگ را بیابیم، مثلاً این قسمت از کتاب Inferno I: «زمین، جهنم است، زندانی ساخته شده توسط یک هوش برتر، طوری که من نمی‌توانم قدمی بردارم بدون اینکه خوشبختی دیگران را لگدمال کنم، و دیگران نمی‌توانند خوشبخت بمانند بدون اینکه مرا عذاب دهند»[۳۷] همچنین بعد اجمالی دیگر این روایت پایانی این است که با وحدت فضایی که تابلوی بوکلین ایجاد می‌کند، همراه و همزمان می‌شود: کنش‌ها و شخصیت‌ها حواشی و جزئیات خود را از دست می‌دهند و فضای صحنه‌ای طبیعت حقیقی صحنه درونی را آشکار می‌کند. این انحلال گفت‌وگوی تئاتری در روایت و تابلو، پیش از این از طرف مترلینک اعلام شده بود، هنگامی که پیرمرد جلوی صحنه را ترک می‌کند تا به نوبه خود وارد خانه شود.

در پایان این بررسی اجمالی باید گفت، توسل به روایت به نظر ارتباط تنگاتنگی با اراده درام‌نویسان

دارد که می‌خواهند نمایشنامه‌شان را روی یک تابلو به پایان برسانند، یا مانند مترلینک که شیفتگی او را به نوعی تئاتر ایستا می‌دانیم، آن را تماماً از یک تابلو پدید بیاورند. در این روایت‌ها اغلب توصیف بر روایتگری یا تعریف کردن داستان برتری دارد و به همان اندازه و بسیار آسان‌تر ابعاد نمادین بیشتری را نیز در خود جای می‌دهد. این توصیف آنچه را به تماشاگر برای دیدن یا به طور مبهم و زودگذر دیدن داده شده، تکرار می‌کند، اما در خدمت تقلید ارسطویی، بلکه تأکیدی است بر اینکه اصل و اساس همیشه توصیف‌ناپذیر و غیرقابل نشان دادن است و جای دیگری اتفاق می‌افتد، روی «صحنه‌ای دیگر». این به هیچ وجه اتفاقی نیست که این نمایشنامه‌ها درست در زمانی خلق می‌شوند که فروید و پیروانش در پژوهش‌هایشان درباره خصوصیات روانی افراد باکمال میل به استعاره‌های تئاتری متوسل می‌شوند.[۳۸]

پی‌نوشت‌ها:

1. Peter Szondi,Thorie du drame moderne 1880-1950 (1956),trad. P.Davis. J.et M.Mayotte Bollack, lausanne,l'Age dThomme,1983.

2. Jean- Pierre Sarrazac,L'Avenir du drame,Lausanne,Aire 1981 et theatres intimes,Arles,Actes Sud, 1989,rd 1992.

۳. بر اساس نظر ژان- پیر سارازاک، این یکی از سه پارادوکس اصلی است که مشخص کننده تئاتر مدرن هستند. دو مورد دیگر «شخصیت تقسیم شده» و «اپرا-ودی یا تقلی» است. (مقاله «درام مدرن» از دایرةالمعارف یونیورسالیس).

4. Diderot,Entretiens Sur le Fils naturel (1757),III,ed. Jean Goldzink, Paris,GF- Flammarion,2005, p. 134.

۵. ژان گلدزینک، در کتاب مذکور ص ۱۳۳ یادداشت سوم، تأکید می‌کند که «براساس نظر دیده‌رو، یک نمایش درامانی تنها بر تناسبات و قراردادها تکیه نمی‌کند بلکه بر نوعی نارسایی هستی‌شناختی تکیه می‌کند، نارسایی آنچه قابل نمایش است نسبت به گفتار و نیز آنچه دیدنی است نسبت به تخیل.»

6. Arnaud Rykner,L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge Classique à Maeterlinck, Paris,Corti,1996,P. 217.

7. Pline l'Ancien,Histoire naturelle,73.

8. Ciceron,L'Orateur,74.

9. Anne Coudreuse et Bruno Delignon,(Le Voile de Timanthe),La Licorne,n°43

(1997): (Passion,emotion,Pathos).

۱۰. تابلوی قربانی ایفی‌ژنی اثر تیمانت است که در آن صحنه قربانی کردن ایفی ژنی، دختر آگاممنون، را به تصویر کشیده است. آگاممنون فرمانده سپاهی از یونانیان بود که قرار بود برای بازپس گرفتن هلن، زن منلاس، برادر آگاممنون و پادشاه لاسدمون، که توسط پاریس، پسر پادشاه تروا، دزدیده شده بود، به تروا بروند. اما کشتی‌های سپاه یونان به دلیل باد ناموافق نمی‌توانستند به سمت تروا حرکت کنند. کالکاس پیشگو به آنان گفت که توهین آگاممنون به آرتمیس، الهه زمین، موجب این بادها شده است و آگاممنون باید ایفی‌ژنی را قربانی کند تا خشم او فرونشیند. آگاممنون به اصرار منلاس و اولیس پذیرفت. طبق یک روایت ایفی‌ژنی قربانی می‌شود، اما طبق روایتی دیگر، در آخرین لحظات رب‌النوع دیان، ماده غزالی را به جای او برای قربانی می‌فرستد. تابلوی تیمانت تصویری از کالکاس: منلاس و اولیس در حال بردن ایفی‌ژنی برای قربانی کردن است، اما آگاممنون چادری بر سرش کشیده و گوشه تصویر خود را پنهان کرده است. م.

11. Quintilien,institution Oratoire,13.

12. Diderot,lettre Sur les Sourds et les Muets a l'usage de Ceux qui entendent et qui Parlent (1751),

ed. Marian Hobson et Simon Harvey, Paris,GF- Flammarion,2000. P. 97.

13. Maurice Maeterlinck,Trois Petits drames Pour Marionnettes,Bruxelles, Edmond Deman,1894.

۱۴. اشاره به شباهت آوایی و فونتیک دو کلمه مزاحم (intruse) و درون (interieur) در زبان فرانسه.م.

۱۵. این تعبیر از اوانگلیا استد، استاد ادبیات تطبیقی در دانشگاه رم فرانسه، در مقاله زیر وام گرفته شده است:

Evanghélia Stead,"Poétique et dramaturgie de céité chez maeterlinck", Nord,26 (décembre 1995),P. 45.

16. Maurice Maeterlink,L'intruse et Intérieur,Présentation Pascale Alexandre- Bergues,Geneve,

Slatkine,2005,P,121.

شماره صفحاتی که بعد از نقل قول‌ها در متن خواهند آمد اشاره به ویرایشی از آن منبع است که مشخصات آن در اولین ارجاع ذکر شده است.

۱۷. نگاه کنید به مقاله «تراژدی روزمره» از مترلینک:

Maurice Maeterlink: "Le Tragique Quotidien" Version remaniée de "A propos de Solness le

Constructeur",(Le Figaro,2 Avril 1894): Tresor des Humbles,Paris,Mercure,de France,1896,rééd.

Bruxelles, édition labor 1986,pp,101- 110.

۱۸. L'eccyclème: تخته متحرکی که در یونان باستان برای ورود بازیگران به صحنه استفاده می‌شد.م.

۱۹. اشاره‌های کنایی‌ای که از اودیپ شاه در مزاحم دیده می‌شوند، مانند ایده هم‌خونی (ص ۶۷) یا شخصیت جد کور که مانند تیرزیاس کور

توانایی پیش‌بینی آینده را دارد، نشان می‌دهد که سوفوکل برای مترلینک نیز مانند بسیاری از معاصرانش منبع الهام مهمی بوده است.

۲۰. Thebes از پایتخت‌های مصر باستان و مقر حکومت خاندان لابد اسیدها که اودیپ به آن تعلق داشت.م.

۲۱. در اینجا نویسنده مقاله به تفسیر ژان پولاک ارجاع می‌دهد که سرنوشت اودیپ را «سرنوشت یک خاندان» می‌داند: «عبور از محدودیت‌ها، آن‌چنان که در تفسیر تراژیک اساطیری دیگر نیز دیده می‌شود، نقطه گسست است. این گسست بدبختی را با خود می‌آورد؛ اما نابودی خاندان کادموس به جای آنکه سرانجام یک انبساط بی‌اندازه و نیروی گریز از مرکز به سمت خارج باشد، [که یک به یک افراد خاندان را از دور خارج کند] که این خود مکافات ثروت فراوان آنها باشد، مانند داستان ترولی‌ها، بالعکس سرانجام نوعی تراکم رو به درون است که با تخطی و سرپیچی اودیپ از همشکل و هم هویت شدن با دنیای در خود پیچیده و همسان شده همراه می‌شود؛ این تمام شخصیت اودیپ است. از همان ابتدا، زمانی که کادموس از فنیقیه به تب آمد و ازدواج کرد، خاندان پادشاهی تب در یک دنیای محافظت شده شکل گرفت، در درون دایره‌ای بسته با هفت دروازه بسته که هیچ غریبه‌ای را بر نمی‌تابید که این خود تأیید کننده کمال و خودکفایی این خاندان بود. دایره‌ای بسته و لاک و مهر شده.»

La Naissance d'OEdipe,Traduction et commentaire d'OEdipe Roi,Paris, Gallimard,1995, P,259.

22. Au- dela du representable

23. En- deca,

24. Victor Hugo, Preface de Cromwell (1827), éd, A. Ubersfeld, dans OEuvres Completes, Sous la direction de Gacques Seebacher et Guy Rosa, Paris,Robert Laffont,"Bouquins",1985,Vol, Critique, P, 25.

۲۵. پلی کرات بین سال‌های ۵۳۸ تا ۵۲۲ قبل از میلاد پادشاه خودکامه جزیره ساموس در دریای اژه بود. او از موقعیت تهدیدآمیزی که اشغال امپراتوری لیدی توسط سیروس دوم، پادشاه پارس، برای یونان به وجود آورده بود استفاده کرد و به همراه برادرانش در جزیره ساموس به قدرت رسید. اما او برادر اولش را کشت و دومی را نیز تبعید کرد تا به تنهایی حکومت کند. جزایری را اشغال کرد، با فرعون مصر و جزایر اطرافش پیمان‌های نظامی و اقتصادی بست و قدرت خود را گسترش داد. آماسیس، فرعون مصر، او را مردی بسیار خوش‌شانس و خندان می‌دانست و به او گفت برای اینکه ثروت و قدرتش از او و رویگردان نشود، آنچه را از همه بیشتر دوست می‌دارد دور بیندازد. پلی کرات به دریا رفت و انگشتری را که مرصع به سنگ‌های با ارزش بود و بسیار دوستش می‌داشت در دریا انداخت. چند روز بعد صیادی ماهی بزرگی را صید کرد که به نظرش برای اهدا به پادشاه بسیار مناسب بود. زمانی که آشپزها داشتند ماهی را آماده می‌کردند، انگشتر را یافتند و شادمان آن را برای پادشاه بردند. زمانی که این داستان به گوش آماسیس رسید، او بلافاصله تمام توافقاتش را با پلی کرات برهم زد و گفت شانس فوق العاده این مرد هرگز با عاقبتی خوش به پایان نخواهد رسید. پیش‌بینی او درست از آب درآمد. روایات از پایان زندگی پلی کرات فراوانند. اما در همه آنها او همه چیز را از دست داد و به دست رقیبانش کشته شد.م.

مترلینک بر این اساس داستانی نوشته است.

Maurice Maeterlink. L'Anneau de Ploycrate,nouvelle Publiée dans L'Indépendance belge (Supplement litteraire,19 et 26 novembre 1893). OEuvres I, Le réveil de l'âme: Poésies et essais,ed. Paul Gorceix, Bruxelles, Edition Complexe,1999,PP,143-151.

26. Maurice Maeterlink,"Menus Propos- Le Thtéâre),La Jeune Belgique, Septembre 1890,PP,335-336.

27. Alberte Spinette,"Lecture" du Tresor des Humbles,Publiee en Préface de dition citée (p. 170).

۲۸. نویسنده این اصطلاح را از کتاب زیر اثر ایمانوئل هنین وام گرفته است:

Emmanuelle Henin,Theatra et Peinture de la renaissance italienne au classicisme Francais,Genéve, Droz,2002.

29. Henrik Ibsen,Ros,ershol,(1886),Les douze derniéres piéces, traduction et Presentation Terje sinding,Paris,imprimerie nationale,1990-1994,T,2,P,304.

۳۰. Syncretique: به معنای آنچه مربوط به یک سیستم مذهبی یا فکری که در درون خود گرایش‌ها و مکاتب مخالف را جای داده است.م.

31. August Strindberg,La Sonate des Spectres (1907),Trad. Arthur Adamov et Carl- Gustav Bjurstrom, Paris,L'Arche,1984,P,47.

۳۲. امانوئل سوئدنبرگ دانشمند، عارف، خداشناس و فیلسوف سوئدی بود که در قرن هفده و هجده می‌زیست. اندیشه‌های عرفانی و ماورای طبیعی او بر بسیاری از هنرمندان و نویسندگان از جمله استریندبرگ تأثیر ژرفی گذاشت.م.

۳۳. برای تحلیلی دقیق‌تر به مقاله زیر رجوع کنید:

Marthe Segrestin,le volume Collectif Le Tragique quotidien,Neuilly, édition Altande,2005,pp.81-117.

۳۴. Thor: در اسطوره‌های اسکاندیناوی رب‌النوع رعد و تندر است. م.

۳۵. Lamia یا Lilith: لامیا یا لیلیث در قرون وسطی به عنوان شیطان شب معروف بود که شب‌ها به بچه‌ها یا مردان مجرد که تنها خوابیده بودند حمله می‌کرد.م.

36. Sigmund freud,L'Interprétation des réves,trad. Meyerson (1926),revue Par D. Berger (1967), Paris, P.U.F. 1993. P. 358.

37. Strindberg ,Inferno, (1897), Paris, Gallimard, 2002, P. 175.

38. Octave Mannoni, Clefs Pour l'imaginaire ou l'Autre Scene, Paris Seuil, 1969,rééd. Points,1985, p. 169.