اونیل، تراژدی و تمثیل

بهزاد قادری

ادیپوس: بگذار هر چه باید بشود. من باید راز نژاد خود را ـ هر چند فرومایه و پست ـ بگشایم.

او به سبب غرور زنانه‌اش از تبار ناچیز من شرمناک است. من فرزند سرنوشت، سرنوشت بخشاینده‌ام و مرا شرمی نیست. او مادر من است و فصول خواهران من و فراز و نشیب عمرم همپای آنان بوده است. با چنین نژادی هرگز نمی‌خواهم چیزی باشم جز آنچه هستم و می‌خواهم بدانم که هستم.[1]

ادیپوس شهریار ـ سوفوکلس.

اگر در نمایشنامه «نخستین آدم»، کرتیس جیسون قصد دارد حلقهٔ مفقوده بین میمون و انسان را ـ حتی اگر شده با سفر به دورترین نقاط دنیا ـ کشف کند، یوجین اونیل خود همان حلقه مفقوده بین تراژدی یونان و تأتر معاصر است که باید توسط بیننده یا خواننده آثارش

کشف شود. او انسان معاصر را با مفاهیم اصیل تراژدی و انسان تراژیک، آنسان که مراد سوفوکل (۴۰۶ـ۴۹۶ ق.م.) است، پیوند می‌دهد.

شاید تصور شود ادبیات دوران نوزایی در اروپا (قرون پانزده تا هفده میلادی) احیاگر ساختارها و ارزشها و معیارهای نمایشی یونان باستان بوده است؛ اما باید بخاطر داشت که اروپای دوران نوزایی میراث‌دار فرهنگی یونانی ـ رمی است: فرهنگی که به صورت «هلنی» است اما در حقیقت آمیزه‌ایست از عقل‌گرایی و نهادگرایی.[۵]

بدین ترتیب چندان عجیب نیست که شکسپیر (۱۶۱۶ـ۱۵۶۴ م.) بیشتر از آنکه میراث‌دار سوفوکل و تراژدی یونان باشد، پیرو و مقلد سنکا (۴ ق.م ۶۵ م.) فیلسوف و تراژدی نویس رمی است که وحشت، خونریزی، قتل و کین‌خواهی را چاشنی تراژدی‌هایش می‌کند. سنکا و شکسپیر هر دو به «مصرف کنندگان» کالاهای خود می‌نگرند و لاجرم هیجان می‌آفرینند و سرگرم می‌کنند. امّا سوفوکل به بی‌مصرفی هیجان و سرگرمی می‌اندیشد و لاجرم انسان را در دنیایی از تمثیل‌های گوناگون به تفکر وا میدارد.

چنین است که اگر شکسپیر بزرگترین چهره‌های درام را خلق می‌کند، در نهایت نهادگرایی است که بناچار باید این غولهای پرداختهٔ ذهن خود را در بنیادی اجتماعی جای دهد. اتللو به واقعیت پی می‌برد و می‌میرد و شاید چون او میمیرد نمایشنامه تراژدی است. هملت نیز از شک به یقین میرسد و باز هم مرگش از او شخصیتی تراژدیک می‌سازد. هملت و اتللو نمی‌توانند از میان نهادهای حاکم سر برآورند؛ آنها در نهادهای حاکم حل می‌شوند و در پایان نمایشنامه، نهاد است که بر فضای نمایشنامه‌ها خیمه می‌زند. نمایشنامهٔ اتللو با گفتار «لودویکو» خاتمه می‌یابد. او نظم را به قبرس باز می‌گرداند و خود می‌رود که به «دولت» خبر دهد. در نمایشنامه «هملت» نیز بیش از آنکه هملت قربانی نیروهای بیرونی باشد، قربانی تعلل روشنفکر مآبانهٔ خودش است. هملت می‌میرد و «فورتینبراسِ» زیرک و کاردان اعادهٔ نظم می‌کند و هملت چون «واقعه‌ای خرد» در نظم موجود فراموش می‌شود.

اما در نمایشنامهٔ «ادیپوس شهریار» اثر سوفوکل، پایمردی اودیپوس و تلاش او برای رسیدن به حقیقت، آنهم به هر قیمتی، از او «شیر آهن کوه مردی»[۶] میسازد که وقتی از میان

نهادها سر بر می‌دارد و کور و ناتوان سردربیابان می‌گذارد، تازه تراژدی آغاز می‌شود. اتللو طاقت تحمل حقیقت را ندارد و هم از این روست که خودکشی می‌کند، اودیپوس، اما، بخاطر کشف حقیقت تاج شاهی را فرو میگذارد و کور و درمانده، پا بر جا می‌ماند تا مجسم کننده ایستادگی و شهامت باشد.

جوج اشتاینر در «افول تراژدی» نقل می‌کند که می‌گویند، «ضرورت فقط تا وقتی درک نشود کور است»، اما او می‌گوید سخن تراژدی چنین است: «ضرورت کور است و رویارویی انسان با آن او را از دو دیده نیز محروم میکند.»[۳] در تراژدی یونان وقتی انسان پنجه در پنجهٔ نیروهای مرموز می‌افکند تراژدی معنی پیدا می‌کند.

اودیپوس با تقدیر می‌ستیزد و تقدیر او را احاطه می‌کند. امّا هملت با «کلادیوس»، شاه دانمارک، و شاه او را به تیغ جفا می‌کشد. سوفوکل با زبان استعاره و تمثیل سخن می‌گوید، امّا شکسپیر از عینیات سخن میگوید. پای «شاهِ» سوفوکل آنقدر که از همان ابتدا در بند بوده و آنقدر که گریخته، ورم کرده است، امّا شاهزاده «هملت» آنقدر که می‌خواهد همانند بیکن (۱۶۲۶ـ۱۵۶۱ م) و رنه دکارت (۱۶۵۰ـ۱۵۹۶ م.) با روشهای تجربی و استقرایی به حقیقت دست یابد گاه گویی اصلاً پاندارد.

امّا واقع گرایی شکسپیر و تمثیل پردازی سوفوکل هر دو منشاء تاریخی دارد که شرح آن از حوصله این نوشته خارج است. فقط کافی است که بگوئیم در یونان باستان اسطوره حکم می‌راند و در دورهٔ نوزایی روش تجربی بیکن و منطق ریاضی دکارت. اولی جهان را با استعاره تبیین می‌کند، امّا دوّمی با منطق علم. اولی جهان پیرامون خویش را خیمهٔ هول انگیزی می‌بیند که باید با آن بستیزد، دومی مطمئن است که میتواند رمز و رازهای جهان را دریابد و بر طبیعت چیره شود. هملتِ منطقی و حسابگر نمی‌داند که عملش فاجعه مرگ او را در پی خواهد داشت و بدین جهت حرکتش کور است، امّا آشیل، بطور مثال، که در «ایلیاد» بین زندگی شاد و مرفه یا مرگ، دومی را انتخاب می‌کند و بعد حرکت می‌کند تمثیلی زیباست از تلاش انسان بی‌امید و مبارز که زندگیش بیشتر از مرگش تراژیک است. آشیل، ادیپوس و آنتیگون از پیش آگاهند که با دیواری عظیم روبرو هستند و با این شناخت

دست به عمل می‌زنند و این خود یکی از مفاهیم اصیل تراژدی یونان است. چنین نگرشی از دوران نوزایی تا اواخر قرن نوزدهم، که تشت عقل گرایی از پشت بام می‌افتد، طرفداران زیادی نداشت. اما چخوف و ایبسن از بارزترین چهره‌هایی هستند که به انسان نهاد زده می‌نگرند و آنکس را که سر بر میدارد بعنوان چهرهٔ تراژیک معرفی می‌کنند.

پس از این دو نمایشنامه نویس، یوجین اونیل به نحو ملموس‌تری با تراژدی روبرو می‌شود. او با شهامت تمام «تاتر» را از واقع نگاری صرف نجات میدهد و آنرا به تمثیل و استعاره نزدیک می‌کند. اگر سوفوکل از اسطوره‌های یونان بعنوان تمثیل استفاده می‌کند، اونیل از پیش پا افتاده‌ترین و معمولی‌ترین پدیده‌های زندگی معاصر تمثیل و استعاره میسازد: آتشخانهٔ یک کشتی اقیانوس پیما که انسان معاصر در آن آرام آرام به حیوان تبدیل شده است، پستوی میخانه‌ای که همهٔ نژادهای بشری در آن به دروغ دل بسته‌اند، و یا خانوادهٔ آمریکایی شادخواری که همچون «قورباغه‌های گنده» در گنداب کوچک عادات زندگی روزمره‌شان احساس بزرگی می‌کنند

جورج اشتاینر در «افول تراژدی»، اونیل و عدهٔ دیگری از نمایشنامه نویسان معاصر را متهم می‌کند که می‌خواهند اشخاص بازی نمایشنامه‌های یونان باستان را در تأتر معاصر بر صحنه آورند و لذا ادیپوس و آنتیگون به انسانهایی کوچک و بی‌مقدار تبدیل می‌شوند که دیگر آن تأثیر مطلوب را ندارند! وی میگوید، «یونان باستان دستکشی نیست که اندازهٔ دست ما باشد.»[۴] شاید سخن او در مورد «تی. اس. الیوت»، «ژان ککتو»، و «ژیرا دو» درست باشد، زیرا آنها از اسطوره‌های یونان باستان استفاده کرده‌اند، اما اونیل به مفهوم انسان تراژدیک در تراژدی یونان می‌اندیشد نه به استعاره‌ها و اسطوره‌های آن قوم. او مواد خام کار خود را از میان خدایانی که انسان معاصر به آنها خو کرده است بر می‌گزیند. خدایانی که او میشناسد کشتی اقیانوس پیما و حزب و اتحادیه و الکل و ملیت پرستی و غیره است. از اینروی اشخاص بازی نمایشنامه‌های او در محیطی طبیعی تنفس می‌کنند. اشخاص بازی او از یونان باستان به این زمان پرتاب نشده‌اند. اونیل در نامه‌ای به آرتورهابسون کوئین می‌نویسد:

«... تلاش کرده‌ام تا جایی که فهمیده‌ام، اصالت تابناک تراژدی را آنطور که در میان یونانیان مرسوم بوده است، در میان زندگی‌های به ظاهر حقیر و پست بیابم. و درست همینجاست که من عارفی قسم خورده نیز هستم، زیرا همیشه و همه وقت سعی میکنم زندگی را با توجه به زندگی‌ها تفسیر کنم، و هیچوقت زندگی‌ها را با توجه به شخص تفسیر نمی‌کنم. همیشه نیرویی مرموز را در پس زندگی فعال میبینم: تقدیر ...، نوع زیستن مادر گذشته که «اکنون» ما را رقم میزند ــ نامش هر چه می‌خواهد باشد اما هر چه هست نیرویی مرموز است. و تراژدی ابدی انسان را در نبرد شکوهمند و خود ویرانگرش با این نیروی مرموز نیز می‌شناسم، نبردی که در آن انسان می‌کوشد این نیروی مرموز را وادارد که او را معنی کند، تا در ترجمان آن، همچون حیوانات، واقعه‌ای خرد و ناچیز نباشد. و من عمیقاً معتقدم که این موضوع ارزش قلمی شدن را دارد. همچنین معتقدم که می‌شود ــ یا می‌توان ــ با عنایت به ارزشها و نمادهای دگرگون شدهٔ نوین، زبان تراژدیک را در تأتر گسترش داد تا شاید بشود با بر صحنه کشیدن چهره‌های تراژیک، تماشاگر تأتر معاصر را، تا اندازه‌ای، با هویت تعالی بخش خودش آشنا کرد. البته، این بیشتر به رؤیا می‌ماند، اما آنجا که تأتر مطرح است؛ آدم باید رویایی در سر داشته باشد، و رؤیایی که یونانی‌ها از تراژدی در سر داشتند همیشه از اصیل‌ترین رؤیاهاست.

اینک بهتر است نمایشنامهٔ «نخستین آدم» را مرور کنیم تا با نحوهٔ کار اونیل بیشتر آشنا

شویم.

کرتیس جیسون و همسرش، مارتا، پس از آنکه دو فرزند خود را از دست می‌دهند با هم عهد میکنند که بقیهٔ زندگی خود را وقف علم و دانش کنند تا به بشریت خدمتی کرده باشند. اینک پس از ده سال، ایندو به زادگاه کرتیس، بریج تاون، بازگشته‌اند و کرتیس عازم سفری اکتشافی به قاره آسیاست و می‌خواهد مارتا را نیز با خود ببرد. خانواده کرتیس جیسون همه به محیطی کوچک و سنتی وابسته‌اند که از عادات بارزشان یک کلاغ چهل کلاغ کردن است. اینان به مارتا مظنونند که گویا با بیگلو، دوست مشترک مارتا و کرتیس، سروسری دارد، و هنگامی که متوجه می‌شوند مارتا، علیرغم میل کرتیس، حامله است، ظن‌شان به یقین تبدیل می‌شود. در پایان نمایشنامه، کرتیس که از ذهنیت خانواده‌اش آگاه می‌شود، پس از آنکه مارتا سر زا می رود، نوزاد را به فرزندی می‌پذیرد و بعد از تعیین امل‌ترین آدم فامیل، عمه دیویدسن، بعنوان دایهٔ فرزندش، خود، یکه و تنها، عازم سفر اکتشافی می‌شود.

اما طایفه کرتیس جیسون کیانند؟ کرتیس و مارتا در جستجوی چیستند؟ بیگلو متعلق به کدام گروه است؟ طایفه کرتیس جیسون از آندسته افرادند که سر در آخور زندگی معمولی دارند و دنیا همانجایی‌ست که آنها میخ طویله‌شان را کوبیده‌اند:

جان ـ اینجا یکی از ثروتمندترین و پررونق‌ترین شهرهای آمریکاست.... که اینروزا وقتی میگن آمریکا مثل اینه که بگن دنیا.

اینان به قول لی لی «فورباغه‌های گنده»ای هستند که در باطلاق کوچک عادات و غرائزشان احساس غرور و بزرگی میکنند، و تا اندازه‌ای دچار آفت غرور ملی نیز هستند: میهمانی عصرانه را به «اجلاس سران» تشبیه می‌کنند و افراد فامیل را به «ناوگان» آمریکا! اینان نمایندهٔ روحیهٔ حاکم بر طبقات مرفه آمریکا در دههٔ بیست هستند. میرزا قشمشم‌هایی که حتی در ظلمانی‌ترین لحظات نیز فقط نوک بینی خودشان را می‌بینند، تاجرهایی حرفه‌ای که جز تشخص هیچ سودایی در سر ندارند و لاجرم هر کس که با آنها نباشد دشمن آنان محسوب می‌شود. خصوصیت بارز آنها همسان سازی است.

بیگلو از روشنفکرانیست که با همین قشر از آدمها لاس زده است و اینک در برزخ تصورش به عنوان پدری وظیفه شناس سرگردان است. او برای وجدان معذبش لاک مطمئن پدری مسئول را انتخاب کرده و دوست دارد توسط همشهریان «محترمش» به رسمیت شناخته شود: مرغ کرچی که فقط قدقد میکند.

مارتا و کرتیس، امّا، در غرب وحشی آمریکا و در شرق، در قارهٔ آسیا، به سیر و سیاحت پرداخته‌اند و اینک جهان آنان در چهار دیواری «بریج تاون» نمی‌گنجد، و از اینرو، هیچکدام از آنها، زندگی عادی طایفهٔ جیسون را قبول ندارند. ایندو، داغ فرزند به دل، علاوه بر پیمان زناشویی، با هم عهد کرده‌اند که زندگی خود را وقف مشاهده و کشف و خدمت به بشریت کنند. در این راستا، مارتا، هم رأی و هم پیمان با کرتیس، همه جا با او هست، و کرتیس کارمطالعه و کشف را" کار هر دو" می‌نامد.

اگر نمو اشخاص بازی به کنش و واکنش آنان مربوط است، باید دید در این نمایشنامه کشمکش اصلی چیست و به کجا می انجامد. آیا کشمکش اصلی بین مارتا و طایفه جیسون است؟ یا بین کرتیس و طایفه‌اش؟ یا بین کرتیس و مارتا؟ و یا مارتا و کرتیس هر یک جداگانه با خود در کشمکش هستند؟

برای پاسخ دادن به این سئوال باید دید کدامیک از اشخاص بازی در طول نمایشنامه نمو می‌یابند. طایفهٔ کرتیس بعنوان نمونهٔ نوعی افراد جامعه خود چنان افسار خورده‌اند که هیچ نموی در منش آنان بروز نمی‌کند. البته لی لی متوجه وضعیت خطرناک خود می‌شود. بیگلو نیز همان است که بوده، فقط اینک ابعاد فاجعهٔ زندگی در «بریج تاون» را بیشتر حس می‌کند.

در پردهٔ اول این نمایشنامه متوجه می‌شویم که مارتا دو ماهه حامله است. اولین بار است که لی لی نظر خانواده‌اش را نسبت به مارتا بیان می‌کند. پس طایفهٔ جیسون در انگیزهٔ حامله شدن مارتا نقشی ندارد و بنابراین کشمکش نمی‌تواند بین مارتاوطایفهٔ جیسون باشد. در پردهٔ چهارم کرتیس، بیگلو را متهم می‌کند که بچه‌هایش باعث شدند که شوق مادری در مارتا برانگیخته شود؛ اما میدانیم که کرتیس تمامی حقیقت را بر زبان نمی آورد. مارتا

خودش اعتراف می‌کند که در کوههای تبت با خودش در جدال بوده و بخاطر اینکه مادر نیست، خودش را موجودی پست و زشت و زبون حس کرده است. پس کشمکشهای اصلی این نمایشنامه به ترتیب عبارتند از: جدال مارتا با خودش، کرتیس با مارتا، و نهایتاً کرتیس با خودش و طایفه‌اش.

نکتهٔ مهم در مورد موجه بودن حضور طایفهٔ کرتیس در این نمایشنامه آن است که اینان بیش از آنکه در کشمکش دخالت داشته باشند، تمثیل یا تابلویی هستند از «بودن». بیگلو و لی‌لی تمثیلی هستند از یک زندگی برزخی. و در نهایت مارتا و کرتیس تمثیلی هستند از «شدن».

فرآیند «شدن»، اما، حکم می‌کند که انسان از نیروهای درون و برون خود شناخت کافی داشته باشد تا بتواند با اعتماد به نفس کافی به سوی هدف حرکت کند. کرتیس در امتحان سختی که در پیش دارد باید تمامی این نیروها را بشناسد و دریابد که تا چه حد می‌تواند در متمرکز کردن این نیروها موفق باشد. خطای تراژیک کرتیس آن است که از ابتدا هدف را می‌شناسد اما نیروهای مؤثر در حرکت خویشتن را نمی‌شناسد. او به مارتا، نه بعنوان همسر، بلکه بعنوان رفیق راه و هم پیمان می‌نگرد، آنقدر که نمی‌تواند تصور کند روزی بدون او بتواند کار کند. کرتیس در ابتدا حدود و مرزهای توانایی‌های خود را برای تسلط یافتن بر نیروهای فعال نمی‌شناسد. او نمی‌داند که بعنوان یک انسان قادر است تمایلات وغرائز خودش را مهار و هدایت کند، تسلط یافتن بر غرائز و امیال دیگری که دیگر جای خود دارد. مارتا تا بدان حد که به غریزهٔ مادری گردن می‌نهد، از هدف مشترک دور می‌شود، اما او فردی است طبیعی و پا بر جا که «میشود»، نه آنسان «شدنی» که عقل میگوید، بلکه «شدنی» که از غریزهٔ مادری سیراب می‌شود. این گناه مارتا نیست که به میل بچه‌دار شدن گردن می‌نهد، بلکه گناه کرتیس است که در فرایند «شدن» اینگونه به دیگری وابسته است و در نتیجه مرزهای خویشتن خویش را نمی‌شناسد. در این نمایش، کرتیس از کار مشترک «ما» صحبت می‌کند، مارتا از نیاز درونی خودش. کرتیس به دانش و معرفت می‌اندیشد، مارتا به خانه و کاشانه. کرتیس می‌گوید، «واقعیت این است که هیچ واقعیتی

نباید باشد»، مارتا از واقعیت غریزهٔ مادری حرف می‌زند. کرتیس مشت بر دیوار غیر ممکن می‌کوبد، امّا خود نادانسته به کسی وابسته‌است که میثاق را فراموش کرده است:

کرتیس ـ اون چه حقی داشت که فقط به این خاطر که یه دفعه عشق خونه و بچه و آسایش ذلت‌بار به سرش میزنه، اون چیزی رو که خودش ساخته بود، انکار کنه؟

در بادی امر، هر «شدنی»، تا بدانجا که به کار مشترک آنها مربوط است، از نظر کرتیس مشروع و قابل قبول است. او آنچنان مارتا را جزئی از وجود خودش میداند که هر نوع تخطی از من مشترک را خیانت به حساب می‌آورد. امّا همو، به نحو مضحکی، هر نوع تغییر را در ارتباط با این من مشترک موجه میداند:

مارتا ـ .... خودت میگفتی که برنامه‌ات اینه که ... اینجا بمونی و کتاباتو بنویسی .... منم امیدوار بودم که ...

کرتیس ـ (با حرکتی از سر بیزاری) من از این کتاب نوشتن بیزارم. کار من نیست، اینو حالا میفهمم. ولی چطور میتونستم اینو اون موقعی که بقول تو اون برنامه رو میریختم بدونم؟

کرتیس بعنوان روشنفکری عمیق، فکور، و راسخ از همان ابتدای نمایشنامه به چشم می‌آید. کسی که بدنبال «پتیک آنتروپ» ـ حلقهٔ مفقوده بین میمون و انسان ـ است. راستی چرا اونیل از میان انبوه رشته‌های تحقیقاتی، انسانشناسی را بعنوان کار مورد علاقه کرتیس انتخاب می‌کند؟ چرا کرتیسِ کله شق عازم تبت است؟ اونیل با انتخاب این رشته تحقیقاتی برای کرتیس می‌خواهد سئوالی را مطرح کند: کدام سفر دشوارتر است؟ سفر به چین برای کشف حلقه مفقوده، یا سفر به درون برای کشف خویشتن خویش؟ کرتیس در این نمایشنامه یاد می‌گیرد که «پیتک آنتروپ» را ابتدا در درون خودش کشف کند. او در ابتدای نمایشنامه ترکیبی است از آدم و میمون.

اطاق کار کرتیس دلیلی است بر این ادعا. اطاق کار او، به نحو اکسپرسیونیستی، گویای ترکیب منش کرتیس بعنوان «انسان ــ میمون» است از یک سو میز تحریر و کتب مرجع و ماشین تحریر و قفسهٔ کتاب گویای انسان اندیشمند است، و از سوی دیگر سَر و پوست حیوانات گوناگون تصویر انسان نخستین را القاء می‌کند. در نظر اول اینها همه گویای روح وحشی و سرکش اویند، امّا اگر به پردهٔ دوّم دقیق‌تر بنگریم متوجه می‌شویم که صحنه پردازی خود گویای منش کرتیس است. کرتیس از یک سو انسانی اندیشمند، باهوش، حقیقت جو، شوخ طبع و سرکش است، از سوی دیگر، امّا، موجودی احساساتی و گاه شدیداً وابسته و محتاج است که همانند طفلی در پی پناه و مأوایی است. در پردهٔ دوّم، کرتیسِ حقیقت‌جو چنین سخن میگوید:

> ... این در نوع خودش از بزرگترین کارائیه که تا حالا بهش دست زده ن... دنیای جدیدی از علم ممکنه رو بشه ... منظورم آغاز زندگی خود انسانه! ... تو اون قراری که وقتی بچه‌ها مردن بین خودمون گذاشتیم، شکسته‌ی ... این بی‌انصافیه، مارتا. همیشه گفتم کار ما... منو بگو که تو این مدت باورم شده بود که برای تو هم کارمون هر روز بیشتر از پیش داره هدف زندگیت میشه ... اون موقع کاری نداشتم ... و رای خودم هدفی توی زندگی نداشتم. فدا کردن خودم خیلی ساده‌ست. ولی وقتی مهم‌ترین هدفت تو زندگی این میشه که بدنبال شناخت و معرفت باشی ... اینو دیگه نمیشه فدا کرد، مارتا. اونوقت باید همه چیزو فدای اون کنی ... یا اینکه صدق و صفا رو فراموش کنی.

کرتیس احساساتی و وابسته نیز تماشائی است:

> ... من به تو وابستم. این یه نقطهٔ عطفه ... اونوقت تو منو تنها میذاری؟ ... بدون تو چطور میتونم به کارم ادامه بدم؟ خیلی سعی کردم خودمو تنها تصور کنم. نمی‌تونم! .... از کی بخوام جای تورو بگیره؟ برات

هیچ مفهومی نداره که شدیداً بهت محتاجم ....؟ من خیلی بهت محتاجم! نمیتونم تورو با کس دیگه‌ای قسمت کنم! ... من نمیتونم از تو دور باشم! من نمیفهمم دارم چی میگم! دوستت دارم ... حالا و همیشه! من توام، تو منی ...

در پرده دوم مارتا جنینی دو ماهه در رحم و نیز جنینی سی و هشت ساله در پیش رو دارد که هنوز بند نافش به جفت ــ مارتا ــ وصل است. در پردهٔ سوم دو تولد بطور همزمان وجود دارد: تولد نوزاد و تولددشوار کرتیس. کودک بی‌مادر می‌شود، بند ناف پاره میشود و کرتیس بی‌جفت میماند. پردهٔ سوم تابلوی زیبائیست از آغاز تنهایی و رنج بیکسی کرتیس. اما او هنوز همچون حیوانی زخم خورده به هر چیزی متوسل میشود تا از واقعیت بگریزد.

پرده چهارم صحنه آزمایش کرتیس است. او اینک در چشم سنت بارگان متشخص فردی شکست خورده است که باید در برابر «تز ماندن و گندیدن» زانو بزند. دادگاه رسمی میشود و «شفلید» وکیل مدافع این تز، کرتیس را به محاکمه می‌کشد. اما شگرد زیبای اونیل چنان است که هر چه شفلید پیشتر می‌رود مشت مدعیان منظاهر بیشتر باز می‌شود. و در نهایت مدعیانند که به جرم خود اعتراف می‌کنند. اما در این راستا، کرتیس به حقایقی چند دست می‌یابد. او به تنهایی و مظلومیت مارتا پی میبرد، تنهایی خودش را به جان میخرد و مسئولیت فرزند را نیز می‌پذیرد. مارتا شجاعانه در هنگام مرگ از کرتیس بخاطر شکستن میثاق عذرخواهی می‌کند و این خود فاجعه مرگ مارتا را وسعت می‌بخشد؛ اما اونیل با چرخشی نرم و استادانه نظر خواننده را از مرگ و آه و ناله به سمت زندگی جلب می‌کند. اینک کرتیس به «بازی» زندگی پی برده است، چیزی که گویی هدفی جز ویرانسازی آرمانهای انسان ندارد. اینک او حدود توانایی‌های خود را می‌شناسد و تنهایی و مسئولیتش را به جان می‌خرد. او اینک در انظار مردم عادی شکست خورده است اما از آنجا که در همین لحظات شکست پا بر جا می‌ایستد و متزلزل نمی‌شود خود نوعی کسب شهامت و پیروزی اخلاقی است و بهمین جهت کرتیس چهره‌ای تراژیک نیز هست زیرا که، به قول ریچاردز، اندیشه انسان تراژیک «به هیچ چیز پشت نمی‌کند، به هیچ سرابی دل

خوش نمی‌کند، و چنین اندیشه‌ای بی‌قرار و تنها و متکی به خود است.»[۶] او با این شناخت جدید با قامتی برافراشته از «بودن» می‌گریزد و با گامهای بلند و استوار به سمت سرنوشت نامعلومش می‌رود. او «پیتک آنتروپ» را در درون خود یافته است و بهمین جهت نخستین آدم این نمایشنامه می‌شود، کسی که به فریاد میگوید

به راه بادیه رفتن به از نشستن باطل
که گر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم![۷]

یاداشت ها و منابع

۱ـ سوفوکلس، افسانه‌های تبای، ترجمه شاهرخ مسکوب، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، ص ۱۱۳۰.

۲ـ تعبیر از شاملوست.

3. George Steiner, The Death of Tragedy (London, : Faber & Faber, 1976.) PP . 4 - 5

4. Ibid.PP.326-29

5. Eugene O'Neill, "A Letter to Arthur Hobson Quinn", in Drama in The Modern World,ed. Samel A.Weiss (London:D.C. Heath & Co., 1974), P.294.

6. George Steiner, P.129.

۷ـ بیت از سعدی است.