نظری کلی بر هنر و ادبیات در قرن هفدهم فرانسه

تئاتر فرانسه: کرنی و راسین

همایون مقیم

عصر رمانسک و باروک ۱۶۶۱ ــ ۱۵۹۸

باروک ــ سبکی در معماری، نقاشی و ادبیات است که از اواخر قرن ۱۶ و اوایل قرن ۱۷ در اروپا توسعه یافت. باروک در ادبیات فرانسوی شامل سالهای سلطنت هانری چهارم تا لوئی ۱۳ می باشد. در این سبک کوشش برای تفسیر و بیان حرکت بیشتر است تا بیان سکون و آرامش. همچنین احساس و هیجان بر فکر ارجحیت دارد. به همین جهت در این سبک عبارات غلوآمیز، بیان غم و اندوه شدید، تصاویر جذاب و متضاد فراوان است. این سبک درست در نقطه مقابل کلاسیسم که مبتنی بر تعادل و توازن و هماهنگی است قرار می گیرد.

در زمینه تئاتر این خصوصیات در نمایشنامه های «روبر گارنیه» و «روترو» دیده می شود و حتی در نثر «مالرب» که خود مدعی مبارزه با این سبک است نشانه هائی از این دو

روش یافت می شود.

رمانسک در ادبیات بیشتر شامل پرداخت افسانه های تخیلی، غیرواقعی، عشقی و قهرمانی پر از ماجراست. در این قرن عکس العملی در تمام زمینه ها علیه بی نظمی و لجام گسیختگی قرن ۱۶ صورت می گیرد ولی ذوق و نبوغ آزادی طلبان رنسانس نیز به آسانی تسلیم نمی شود. تضاد بین لزوم برقراری نظم و اشتیاق عمیق به آزادی بیان به این دوره رنگ خاصی می بخشد.

قوانین کلاسیک ها

سرانجام تئوریسین های شعر و تئاتر با تأمل و بررسی در فن شعر ارسطو و فن شعر «اسکالچر» ایتالیائی در قرن ۱۶ فرمولها و دستورالعمل هائی را تصویب می کنند که نویسندگان ملزم به رعایت آن هستند. این قوانین برای نویسنده کلاسیک عبارت است از: تقلید از طبیعت، تقلید از قدما، اصل عقل، آموزنده و خوشایندبودن، وضوح و ایجاز، حقیقت نهائی، نزاکت ادبی و قوانین وحدت سه گانه یعنی: وحدت زمان، مکان و وحدت موضوع یا عمل و سرانجام طبق تقسیم بندی هوراس وحدت لحن:

قانون سه وحدت

وحدت موضوع ــ وحدت موضوع عبارت از این است که حوادث فرعی و اضافی داخل حادثه اصلی نشود و حادثه نمایشنامه از شاخ و برگهای خارجی و وقایع زائد بری باشد. وحدت موضوع را ارسطو در «فن شعر» خود بیان کرده است. وی نخست می گوید که وحدت موضوع به هیچوجه با انتخاب یک نفر به عنوان قهرمان داستان حاصل نمی شود، زیرا در زندگی یک نفر ممکن است چندین حادثه گوناگون اتفاق بیفتد. سپس از گفته خود چنین نتیجه می گیرد:

«افسانه، فقط باید یک حادثه (موضوع) کامل را بیان کند. همه قسمتهای این موضوع

چنان باید کنار هم چیده شده باشد و چنان وحدتی تشکیل دهد که کوچکترین قسمتی از آن را نتوان تغییر داد یا حذف کرد. زیرا آن مضمونی که هم بتوان در مطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه‌خوردن به مطلب آن‌را حذف کرد جزو آن مطلب نیست.»

این اصل در ثلث اول قرن ۱۷ مایهٔ کشمکش‌های فراوان شد ولی رفته‌رفته نویسندگان کلاسیک بر این اصل تکیه کردند و شرح و تأویل‌هائی بر آن نوشتند و به عنوان اصل مسلمی قبول کردند که هر اثری باید فقط یک حادثه از زندگی قهرمان را بیان کند، حادثه‌ای که قسمتهای مختلف آن کاملاً به هم مربوط باشد.

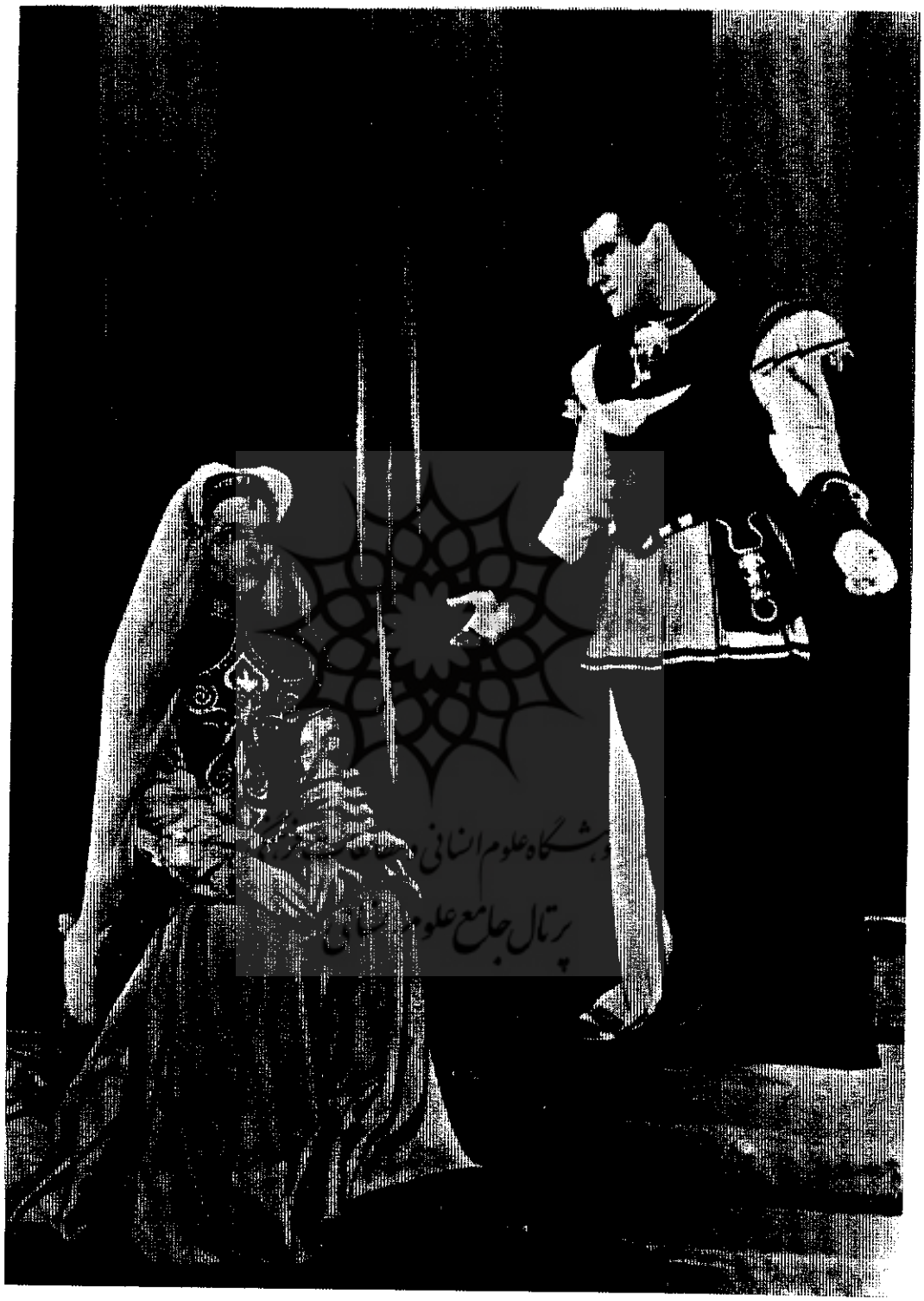
در سال ۱۶۶۰ «کُرنی» نظر شخصی خود را به این اصل اضافه کرد و گفت که وحدت موضوع در کمدی عبارت از وحدت مانع و در اثر تراژدی عبارت از وحدت تهلکه است و به این ترتیب در بارهٔ تمام انواع آثار ادبی دیگر نیز تعمیم خواهد یافت.

وحدت زمان ــ وحدت زمان نیز از ارسطو به یادگار مانده است. ارسطو می گوید: «تراژدی می کوشد که تا حد امکان خود را در یک نمایشنامه محصور کند و یا حداقل از این حدود تجاوز ننماید. نمایشنامه مطلوب آن است که مدت و تنوع حادثه آن تقریباً معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است، زیرا جادادن حادثه سالها و قرنها در یک نمایشنامه سه‌چهارساعتی طبیعی نیست و دور از «حقیقت‌نمائی» • عدم‌تناسب زمان نمایش با زمان واقعی حوادث تراژدی را از صورت عادی خارج می سازد.»

وحدت مکان ــ در بارهٔ وحدت مکان، ارسطو چیزی نگفته است بلکه وحدت مکان را در سال ۱۴۵۵ «ماگی» منتقد ایتالیائی مطرح کرده است. منتقد مزبور این اصل را از اصل وحدت زمان نتیجه گیری کرده و گفته است که اگر مدت نمایش کوتاه باشد ولی مکانهائی که حوادث در آن اتفاق می افتد متعدد و دور از هم باشند تراژدی جنبه طبیعی خود را از دست می دهد. از این رو تا حد امکان حادثه باید در مکان واحد اتفاق بیفتد.

تراژدی وقتی موثر می افتد که جمع و جور باشد و اگر حادثه آن بین زمانهای مختلف و مکانهای متعدد تقسیم شود، عاقلانه شمرده نمی شود. وحدت مکان نخست چندان اجباری شمرده نمی شد و می گفتند مکان واحدی که برای یک نمایشنامه درنظر گرفته می شود ممکن است عبارت از یک جزیره، یک شهر و یا یک ایالت باشد و یا به قول کرنی «نقاطی که در ظرف ۲۴ ساعت بتوان بین آنها رفت‌وآمد کرد.» ولی در سال ۱۶۳۵ «شاپلن» آن‌را کاملاً جدی و اجباری اعلام کرد و گفت که در سراسر نمایش هیچگونه تغییر دکوری جایز نیست. و بالاخره پس از سال ۱۶۶۰ پیروزی هر سه وحدت در عالم فکر و ادب قطعی شد.

چهارمین وحدت ــ هوراس در آغاز «فن شعر» خود وحدت چهارمی نیز به این سه وحدت افزوده است که عبارت از وحدت «لحن» است. ولی اگر این وحدت مراعات گردد یعنی در



کمدی فرانسس

سراسر اثر فقط یک لحن به کار برده شود آثار مختلفی از قبیل «حماسی و کمدی» یا «تراژدی و کمدی» از شمار آثار کلاسیک خارج می شوند.

تراژدی و کمدی ــ در مورد تعریف تراژدی نیز باید به سراغ ارسطو رفت، زیرا محققان و شاعران در این باره از او پیروی کرده‌اند. ارسطو در فن شعر خود تراژدی را اینگونه تعریف می کند: «تراژدی عبارت است از تقلید یک حادثه جدی و کامل دارای وسعت معّین، با بیانی زیبا که زیبائی آن در تمام قسمتها به یک اندازه باشد و دارای شکل نمایش باشد نه داستان و حکایت و با استفاده از وحشت و ترحم، عواطف مردم را پاک و منزه سازد.»

این تعریف پس از ارسطو مورد تعبیر و تفسیر فراوان قرار گرفته است. کرنی معتقد است که فقط جدی بودن حادثه و شخصیت و ارزش قهرمانان اثر برای تشخیص تراژدی از کمدی کافی است.

قواعد و احکامی که بدان اشاره شد بر فن شعر ارسطو استوار است که خود حاوی تجزیه و تحلیلی است از تراژدی به سبک «سوفکل». در ربع دوم نیمه اول قرن ۱۷ درام‌نویسان فرانسه که در رأسشان ژان مره قرار داشت به طور کلی تبعّیت از این احکام را که مهمترینشان وحدتهای سه گانه زمان و مکان و موضوع است پذیرفتند. نمایشنامه‌ای که با رعایت دقیق وحدتهای سه گانه تحریر می شد موضوع واحدی را بسط می داد و لذا طرح فرعی نمی داشت و از یک صحنه استفاده می کرد و کمال مطلوب این بود

کمدی وهم‌انگیز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که زمان وقوعش همانقدر باشد که در اجرای آن صرف می شد.

پی یر کرنی به این علت مورد حمله واقع شد که این مقررات را در تراژدی «سید» که در سال ۱۶۳۶ دوران اعتلای فرانسه را نوید داد نقض کرد. این نمایشنامه مشهور را که داستان آن در اصل اسپانیائی است از این لحاظ که پایان خوشی دارد به عنوان تراژدی ــ کمدی طبقه‌بندی کرده‌اند اما «کرنی» متعاقب آن با عطف به تم های رومی، تراژدیهای واقعی چندی نگاشت و در رأس تراژدی‌نویسان قرار گرفت که «دوریر» و «رترو» از جمله ایشان بودند.

دلبستگی به آزادیها

علیرغم سخت گیریهای قدرت مرکزی، طرفداران فئودالیته قدیم ایجاد شورش و توطئه می کنند و از منافع طبقاتی خود که به علت حکومت مطلقه سلطنتی از دست رفته دفاع می نمایند و با وجود تجدید حیات کلیسای کاتولیک هنوز راه و روش رنسانس و رفرم طرفدارانی دارد و جنبش های آزادیخواهانه در پنهان گسترش می یابد.

«لیبرتن» ها که تحت تاثیر ناتورالیسم باستان و فلسفه یونانی رواج یافتند، اینک طرفدار اومانیسم هستند و نیز با خواندن آثار «مونتنی» اعتقادات مذهبی متزلزلی دارند و مشرک یا کافر به حساب می آیند. بنابراین علیرغم قوانینی که هنر اطاعت از آنها را ضروری می دانست نویسندگانی نظیر «تئومنین» و «رینیه» از حق آزادی الهام دفاع می نمایند و آثار خود را به تخیلات شاعرانه و پرورش احساسات اختصاص می دهند. در زمینه تئاتر، کرنی قواعد تثبیت‌شده را نادیده می گیرد. چنانکه ایده‌آلیسم این دوره را در زمینه ادبیات می توان ذوق و تمایل شدید به رمانسک دانست و استقلالش در واقع وفاداری به هنر باروک است که از دوره رنسانس به ارث برده و در آن فانتزی و مسائل غیرعقلی تسلط مطلق دارد.

استیل باروک چیزهای پیش‌پا افتاده را به شدت با انشای تصنعی درهم می آمیزد و طبیعت و رویا و شب را می ستاید و از آنها الهام می گیرد و به خلاف ذوق کلاسیک که خصوصیاتش باید ایجاز، تناسب و انتخاب باشد، خصوصیات سبک باروک طرحی از فکر رومانتیسم را از پیش اعلام می نماید.

پرسیوزیته (فضل فروشی ــ تصنع در گفتار و فصاحت کلام) و رئالیسم

ریشیلیو که خود اهل ادب بود می خواست با تاسیس آکادمی فرانسه فعالیت نویسندگان را زیرنظر داشته باشد. در ابتدا اشخاص روشنفکر و سرشناسی در آکادمی پذیرفته شدند که می توانستند نقش خوبی در زبان و ادبیات فرانسوی داشته باشند.

در سال ۱۶۳۹ اعضای آکادمی به ۴۰ نفر رسید. در بین این عده نه تنها نویسندگان بلکه دانشمندان، اطباء و وکلای دادگستری نیز جای داشتند. «شاپلن» یکی از اعضای آکادمی، کسی بود که برای نخستین بار نظریات آکادمی را در باره نمایشنامه «سید» اعلام کرد و برای تدوین یک فرهنگ لُغت اقدام نمود که اولین چاپ آن در سال ۱۶۹۴ انتشار یافت. سپس

آکادمی به تنظیم یک کتاب گرامر و فن شعر و کتابی درباره فن بیان تصمیم گرفت. بین اعضای آکادمی «وژلا» نقش اساسی را در رساله ملاحظاتی درباره زبان فرانسوی در سال ۱٦٤۷ ایفا نمود و او هم مانند «مالرب» در گستره زبان کلماتی را که رایج بودند پذیرفت ولی کلمات رایج توسط توده مردم را بی ارزش دانست و فقط در مورد کلمات «حسن انتخاب» را جایز می دانست یعنی طریق نگارشی را که در دربار رواج داشت و به این ترتیب زبان خالص‌تر ولی فقیرتر شد و بنابراین ادبیات تا پایان قرن ۱۷ سروکارش فقط با طبقه ممتاز اجتماع بود.

هتل دورامبویه

مارکیز دورامبویه زنی بود صاحب جمال و صاحب کمال. دارای زیبائی و دانش و روح زیباپسند. در سال ۱٦۰۸ برای اینکه عکس‌العملی در برابر عادات و ذوقیات خشن و مبتذل دربار هنری چهارم نشان بدهد در هتل خود سالنی افتتاح کرد که مدت ۵۰ سال محل تجمع اشخاص سرشناس و نویسندگان بود.

مهمانان این سالن عبارت بودند از ریشیلیو و دیگر سرشناسان و از بین نویسندگان: مالرب، راکان، کونرار، وژلا و شاپلن. از سال ۱٦۳۰ تا ۱٦٤۵ درخشان‌ترین دورهٔ زندگی این هتل است. در این هتل مهمانان به رقص، موسیقی و سرگرمیهای دیگر مشغول می شدند اما بزرگترین لذت و سرور در بحث و گفتگو بود. هنری ظریف تکوین می یافت که هیچ قانونی را جز نزاکت نمی پذیرفت. همه می بایست بتوانند در هر مورد و مسئله‌ای بحث و صحبت کنند و در ضمن مورد پسند واقع گردند. در مورد مسائل ادبی، شرافت بیش از همه مطرح بود. نویسندگان آثارشان را در معرض نقد و تفسیر می گذاشتند.

کرنی تقریباً تمامی تراژدیهایش را در این مجلس قرائت می کند. در اصل «پرسیوز» به خانمهای طبقه‌ممتاز اطلاق می شد که به خاطر تشخص و شایستگی در آداب معاشرت، ظرافت لباس و حرکات و به کار بردن زبان عاری از کلمات ناهنجار بالاتر از دیگران قرار داشتند. این کلمه و معنی ابتدا در بارهٔ مردان به کار نمی رفت زیرا در این اجتماعات خانم‌ها بودند که این هماهنگی را به وجود آورده بودند. طبعاً این نوع ایده‌آلیسم با رئالیسم و واقعیت زندگی تطابقی نداشت.

وقتی «پرسیوزیته» دیگر جنبه مسخره و مضحک پیدا کرد که کوشش در متشخص‌بودن از حد طبیعی تجاوز کرد. مثل «دختران فضل‌فروش» اثر مولیر.

ولی پرسیوزیته تظاهر خاص جامعه سالونهای فرانسوی در سال ۱٦۳۰ نبود، بلکه تقریباً در تمام تمدنها در عصرهای مختلف وجود داشت. بسیار پیش از جامعه در باری قرون وسطی نیز این کیفیت وجود داشت که به یک نوع ادبیات قهرمانی و مبادی آداب تبدیل شده بود. در ضمن در اواخر قرن ۱٦ و اوایل قرن ۱۷، «پرسیوزیته» تحت عناوین مختلف در چندین کشور اروپائی به چشم می خورد. افونیسم در انگلستان، مارینیسم در ایتالیا و گونگاریسم در اسپانیا.

به هر حال این سالونهای ادبی علیرغم افراطهای غیرقابل انکار در زبان فرانسوی تاثیر

خانهٔ روستائی کُرنی

مهمی داشتند و این زبان را از واژه‌های فضل فروشانه کلمات یونانی و لاتین که در قرن ۱۶ در آن راه یافته بود بری نمودند. معنی هر واژه را مشخص ساختند، در گفتار و رفتار روشهای جدیدی را به وجود آوردند و سرانجام زبان را برای بیان تجزیه و تحلیل های ظریف و دقیق روانی قرن ۱۷ آماده کردند.

پیر کرنی ۱۶۸٤ ــ ۱٦۰٦

در زمانی که ابهام و آشفتگی بر صحنه تئاتر فرانسوی حاکم بود پیر کرنی جوان به پاریس آمد و با نمایش کمدیهای ماهرانه خود که خصوصیت اصلی شان ر مانسک و باروک بود هنر و نبوغ پیشرس خود را شناساند. در سی سالگی موفقیت پرهیاهوی نمایشنامه «لوسید» ذوق و قریحه تراژدی را در او آشکار ساخت. در اوج شهرت خود نمایشنامه های هوراس، سینا، رُدگونه (۱٦٤٤)، پولیوکت و نیکومد (۱٦۵۱) را نوشت که در آنها از انسانی ستایش می کند که همه وجود و آرمانهایش را در راه یک غرور شخصی (افتخار) فدا می کند. به دنبال اجرای نمایشنامهٔ «پرتاریت» در سال ۱٦۵۲ و عدم استقبال از آن کرنی به مدت ۷ سال از تئاتر کناره می گیرد و در مراجعتش پس از اجرای چند نمایشنامه پر از استدلال و سنگین، نمایشنامه هائی که قهرمانانش بیشتر غیرانسانی اند و سرانجام به محبت و عشق روی می کنند آخرین نمایشنامه هایش را که در آنها احساسات و عواطف شدیدی بچشم میخورد می نویسد که نمایشنامه «سورنا» از آن جمله است. کرنی بر ادبیات نیمه اول قرن حکومت می کند. کرنی نه تنها آثار فراوان و متنوعی به وجود می آورد بلکه به عنوان خلاق دنیائی قهرمانی، دنیائی که برای متقدمان کلاسیک یونان و اسلاف خود ناشناخته مانده بود دست می یابد. حقایقی چند به ما یاری می رساند که وی را بهتر بشناسیم.

کرنی از مردم نرماندی و از خاندان اهل قضا و خود در «روئن» امین صلح بود. چون مردی زمخت و نابه هنجار بود هرگز در پاریس راحت نبود. خصوصیتی حقیقتاً کلاسیک به شیوه رومی فاخر و اصیل در «کرنی بزرگ» به چشم می خورد. عقاید و افکار بلندی که در باب وظیفه شناسی و میهن دوستی در نمایشنامه هایش می بینیم فقط وسایلی نیستند که به مدد آنها موقعیتهای حساس تراژیک بیافریند. بلکه بیشتر آنها به خود وی تعلق دارند و از خود وی می جوشند. وی حقوقدانی رمانتیک و از دوده‌ای سختکوش بود. لیکن چون رمانتیک بود هرگز با قواعد و احکام که نمی توانست مانند راسین از آن به سود خویش استفاده کند میانه ای نداشت و شکی نمی تواند بود که وی در مقام یک دراماتیست درتئاتری آزادتر از خلاقیتهای بیشتر و عالیتری بهره‌مند بود. با اینهمه کرنی خود نسبت به تئاتر احساسی بی شائبه داشت، دست کم یک کمدی بسیار عالی نوشت بنام دروغگو. و نمایشنامه های دیگرش اعم از تراژدی ــ کمدی یا ملودرام رمانتیک که مدتها به عنوان آثار ناموفق شکست خورده و در سراشیبی عمر به کناری نهاده می شدند اینک اندک اندک توجه درام‌شناسان را به خود جلب می کنند. زبان فرانسه با روانی انعطاف پذیر گفت وشنود مولیر،

فصاحت پرطنین شعر کرنی، و نغزگوئی خوش‌آهنگ راسین به دورهٔ کمال خود رسید. ظاهراً کرنی در عین شکفتگی یعنی در ۳۷ سالگی بود که لوئی به پادشاهی رسید. وی خدمت ادبی خود را در آغاز آن پادشاهی با نمایشنامه دروغگو شروع کرد که مقام کمدی‌نویسی فرانسه را بر اساسی بس شامخ‌تر استوار کرد.

تشکیلات تئاتری قرن ۱۷

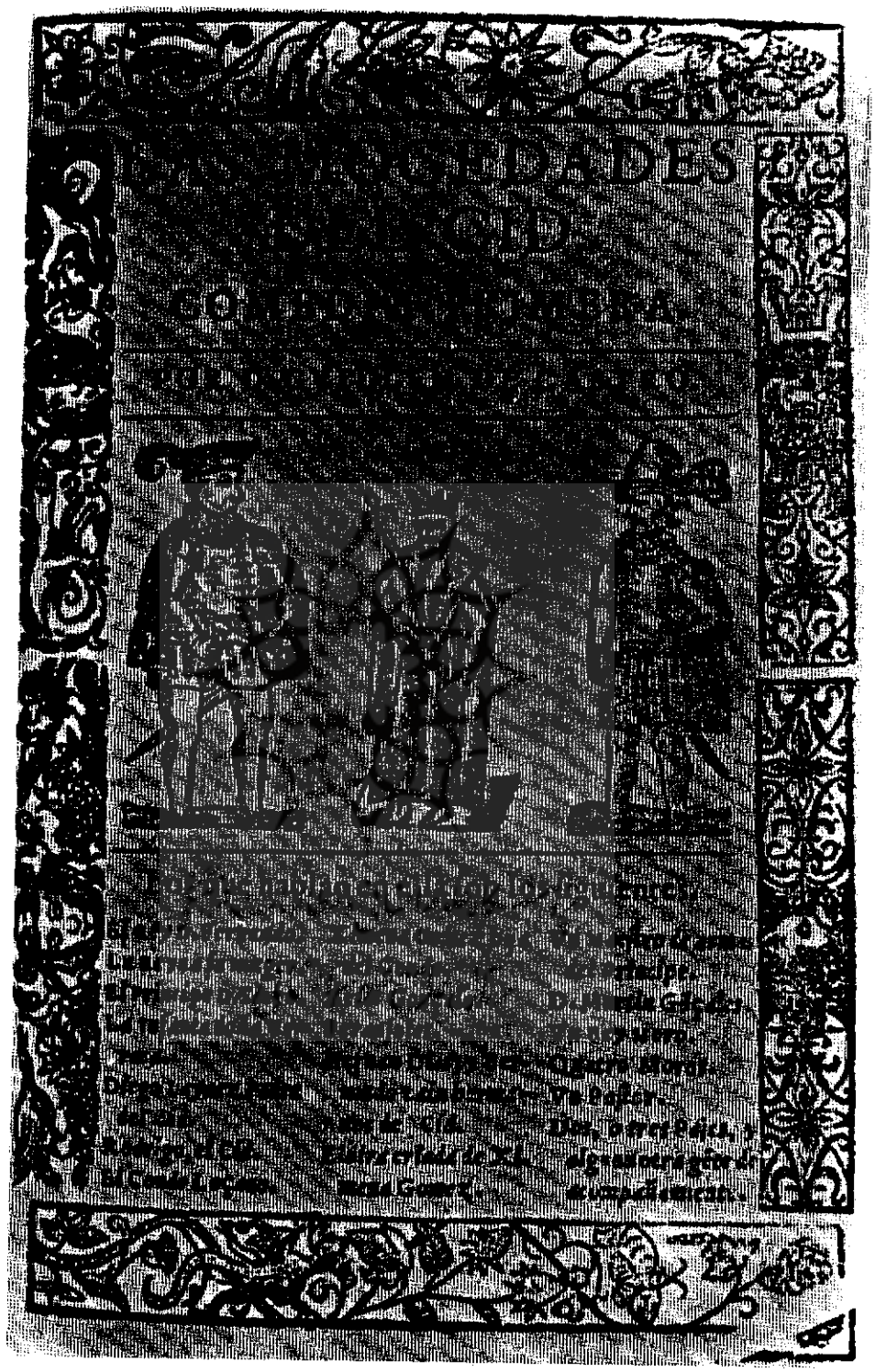
گروهها ــ تئاتر در قرن ۱۷ به علت امکاناتی که از نظر اقتصادی و سیاسی نصیب فرانسه شده بود دوران درخشانی را شروع می کند. در اوایل قرن ۱۷، بازیگران و معرکه گیران اکثراً افراد خانه‌به‌دوشی بودند که در حضور جمعیتی بی‌ذوق با نمایشهائی بی‌مایه بازی می کردند ولی در اواخر همین قرن یک سازمان دائمی تئاتر برقرار می شود و تماشاگران باذوق شاهکارهای ادبیات دراماتیک این قرن را به گرمی استقبال می کنند. در نیمه قرن ۱۷ تئاترهای هفته‌بازارهادرطول تمامی سال مفتوح بود و گروههای شهرستانی نیز وجود داشتند که وقتی فصل تئاتر در شهرستانها تمام می شد در پاریس جمع می شدند و نمایشنامه‌های روستائی یا تراژدی ــ کمدی‌ها را در هتل‌های کوچک بازی می کردند. گروه مولیر در ابتدا یکی از این گروههای شهرستانی به حساب می آمد.

تئاترهای دائمی

هتل دوبورگنی ۱۶۸۰ ــ ۱۵۹۹ ــ در اواخر قرن ۱۶ پاریس تقریباً دارای یک سالن تئاتر بود به نام هتل دوبورگنی که متعلق به گروه «کنفرر دولاپاسیون» بود یعنی گروهی که تنها اجراکننده نمایش‌ها در پاریس به حساب می آمد. اما این گروه در سال ۱۵۹۹ سالن را به یک گروه دیگر بنام «والاران لوکنت» اجاره داد که از سال ۱۶۲۸ رسماً در آن مستقر شدند و با اجازهٔ لوئی سیزدهم نام گروه بازیگران سلطنتی بر خود نهادند. بازیگران از امتیازات خاصی برخوردار بودند. این تئاتر ابتدا نمایش‌های «فارس» اجرا می کرد ولی بعدها در اجرای تراژدی تخصص پیدا نمود.

تئاتر دومارە ۱۶۷۳ ــ ۱۶۰۰ ــ بزودی گروه دیگری رقیب گروه سلطنتی شد که فعالیت خود را تحت رهبری بازیگر تراژدی «موندوری» شروع نمود. ابتدا کمدی فارسهای بسیاری را اجرا نمودند و سپس به اجرای نمایشنامه‌های مجهز به دکورهای سنگین و پرخرج پرداختند ولی موندوری به بیماری سکته از پا درآمد و فلج شد و تئاتر نیز فعالیتش نقصان یافت و در سال ۱۶۷۳ بسته شد و بازیگرانش یا به هتل دوبورگنی رفتند و یا به گروه مولیر ملحق شدند.

گروه مولیر ۱۶۸۰ ــ ۱۶۵۸ ــ خوشبختانه اطلاعات دقیق در مورد گروه مولیر که توسط «لاگرونژ» بازیگر ثبت‌شده به دست آمده است. مولیر بعد از اینکه از اجرای نمایشهای شهرستانی شهرت و درآمدی حاصل کرده‌بود در سال ۱۶۵۸ در سالن «پُتی بوربون» و سپس وقتی این سالن در سال ۱۶۶۰ خراب شد در سالن مجلل «پالەروآیال» که به دستور ریشلیو ساخته شده بود مستقر شد. گروه مولیر بازیگران ممتازی در اختیار داشت و نمایشنامه‌های کمدی



آفیش نمایشنامهٔ لوسید

بسیاری را به روی صحنه آورد. مولیر که در هنر طرفدار اصل طبیعی و ساده‌بودن بود در مقابل بازیگری با لحن پرطمطراق هتل دو بورگنی عکس العمل نشان می داد و سعی می کرد در تراژدی لحن درست و تنوع را به کار گیرد. با مرگ مولیر گروه او مجبور شد تئاتر پاله‌روآیال را ترک کند.

کمدی فرانسز ۱۶۸۰ ــ در همین سال بازیگران هتل دو بورگنی که دستخوش انشعاب و تفرقه بودند همراه با بازیگران گروه مولیر که بعد از مرگ او بی سر پرست مانده بودند به دستور شاه که عقیده داشت در پاریس فقط باید یک گروه وجود داشته باشد در کمدی فرانسز مستقر شدند و کلیهٔ اعضای نمایشهای کمدی پاریس در اختیار آنان قرار گرفتند و نمایش هر روز اجرا می شد. ساختمان اپرا نیز در همین سال به دستور لوئی چهاردهم بنا گردید.

کمدی ایتالیائی ــ تکنیک تئاتری ایتالیائی ها از اوایل قرن ۱۶ در فرانسه طرفداران بسیار داشت و از طرفی زبان ایتالیائی نیز بسیار متداول بود و بازیگران که توسط «کاترین دومدیسی» به فرانسه دعوت می شدند مورد استقبال عامه قرار می گرفتند. این بازیگران با گروه مولیر مشترکاً در سالن «پتی بوربون» و سپس در سالن «پاله روآیال» برنامه روی صحنه می آوردند ولی از سال ۱۶۸۰ به بعد مستقلاً سالن هتل دو بورگنی در اختیار آنان قرار گرفت. بازیگران ایتالیائی خصوصاً «تریولن» و «اسکاراموش» خیلی زود معروف شدند. در نمایشنامه های ایتالیائی هاتیپ های قراردادی و تغییرناپذیری مانند پیرو، ارلکن، پولی نی شل (پولچینل) و پانتالون وجود داشت ولی هنر اصلی شان بدیهه‌سازی و بدیهه گوئی و خصوصاً میمیک بسیار رسا و یک طرح ساده بود. تکنیکی که بعداً به نام «کمدیا دل آرته» شناخته شد.

درام‌نویسی کرنی

۱ ــ کمدیهای اولیه (۱۶۳۶ــ۱۶۰۶)

تربیت و تحصیلات ــ کرنی سالهای نخستین زندگی را در محیط آرام و گرم خانواده‌ای باتقوی سپری می کند. در ۹ سالگی به مدرسه ژزوئیتها در شهر «روئن» داخل می شود و نسبت به نویسندگان لاتین علاقهٔ زیادی نشان می دهد مخصوصاً آثار «سنکا» را زیاد مطالعه می کند و سپس در محضر استادان فلسفه به تحصیل می پردازد. استادانی که درباره نقش اراده در زندگی اخلاقی تاکید زیاد می نمودند. در سال ۱۶۲۲ از مدرسه بیرون می آید و در سال ۱۶۲۴ طبق سنت خانوادگی سوگند می خورد و وکالت را برمی گزیند. ولی یکبار بیشتر به این حرفه نمی پردازد، زیرا در حضور جمعیت احساس خجالت می کند و در فن بیان نیز استعداد چندانی ندارد اما مطالعه علم حقوق به او تکنیک دفاع کردن و ذوق استدلالهای ظریفانه را آموخته است. در ضمن از لذت زندگی نیز غافل نیست و در سرگرمیهای معمولی جوانان شرکت می کند و اشعاری می سراید و در شهر روئن به تماشای نمایشهای هاردی، کالدرون و لوپه‌دووگا می رود. با این همه پدرش برای او عنوان وکیل شاهی را دست‌وپا می کند که تا سال ۱۶۵۰ آن را حفظ می نماید.

پُرترهٔ توماس گُرنی

نمایشنامه مِلیت ــ کرنی که احساساتی رقیق داشت بزودی عاشق یک دختر همشهری خود می شود آن هم در شرایط استثنائی و خیال انگیز و برای او یک کمدی درباره موضوع حادثه عشقی خودشان می نویسد به اسم «ملیت» که در سال ۱۶۲۹ در پاریس اجرا می شود و موفقیت زیادی برای او کسب می کند. از همین زمان کرنی تصمیم می گیرد که تماشاخانه های پاریس را فتح کند. سپس چندین نمایشنامه دیگر می نویسد و برای نخستین بار پرسوناژهای طبقه ممتاز در کمدی نشان داده می شود.

این نمایشنامه ها تا سال ۱۶۳۶ عبارتنداز: کلیتاندر، بیوه، کمدی آنتریگ، ندیمه، میدان‌شاهی و یکی دو نمایشنامه دیگر. از نمایشنامه میدان‌شاهی که یک کمدی رمانسک سرگرم کننده است ما به پرسوناژ یا قهرمان خاص کرنی ای برمی خوریم. در همین نمایشنامه آلیدور «سرمست از آزادی» نمایشی از قدرت اراده را نشان می دهد و عشقش را فدای وظیفه اش می نماید. وقتی شهرت و اعتبار کرنی جوان تثبیت شد ریشلیو او را عضو گروه پنج نفری نویسندگان خود کرد. این عده نمایشهائی را می نوشتند که طراحشان ریشلیو بود. کرنی که فرد آزادی‌طلبی بود بزودی از این گروه عالم ولی مستبد جدا شد. در این موقع موفقیت تراژدی کرنی را به هیجان آورده بود و تصمیم گرفت ذوق و نبوغ تراژیک خود را ثابت کند. ولی نخستین کارش «مده» موفق نبود.

در سال ۱۶۳۶ یک کمدی دیگر می نویسد به نام «توهمات مضحک» که مملو و مالامال است از صحنه های جادوئی، پریانی، هیجانات شدید و مسخرگی و با اینهمه تمام این عوامل نامتجانس با طرزی ماهرانه به هم ارتباط می یابند.

فضای کمیک درآثار کرنی ــ هیچگاه نباید کمدیهای اولیه کرنی را با بهترین تراژدی هایش یا با کمدیهای مولیر مقایسه کرد، چون در این صورت استحکام «پولیوکت» یا عمق «مردم گریز» را ندارند. ولی اگر این کمدیها را با کمدیهای نسل قبلی که تماماً خشن وتصنعی بود مقایسه کنیم در این صورت کمدیهای موفقی به نظر می آیند. کرنی در رویای رومانسک جوانی اش دنیائی خلق می کند که در آن حقیقت و مجاز درهم می آمیزند و اوست که برای نخستین بار حقیقت را در یک نوع نمایش تا آن زمان قراردادی نفوذ می دهد. با اینهمه آزادترین فانتزیها را نیز به آن می افزاید. درضمن چون محدوده کمدی سبک را برای خود کوچک می پندارد از تمام سبکهای شاعرانه برای زیبائی آن استفاده می کند.

تراژدی‌های کرنی

لوسید ۱۶۳۶ ــ کرنی در ۳۰ سالگی به شهرت و افتخاری غیرمنتظره می رسد. یک تصادف ساده به او امکان می دهد تا نبوغ خود را در تراژدی نشان دهد.

«مسیو دوشالون» منشی ملکه مادر یک نسخه از نمایشنامه «جوانی سید» اثر گیلم دوکاسترو را که در سال ۱۶۳۱ در «والانس» منتشر شده بود و آکسیون آن از نظر زمانی در سه روز می گذشت در اختیار کرنی قرار می دهد. کرنی که از قبل

کشش زیادی نسبت به اسپانیا داشت با شوق تمام این نوشته را مطالعه می کند و سپس خود نمایشنامه «لوسید» را می نویسد که در اوایل سال ۱۶۳۷ در «تئاتر دوماره» اجرا می گردد.

موفقیت نمایشنامه بی سابقه بود. تماشاگران که برای دیدن نمایش مرتباً هجوم می آوردند قسمتهای زیادی از نمایشنامه را از حفظ می کردند و ترجمه آن به سرعت به تمام زبانهای اروپائی صورت گرفت.

اهمیت نمایشنامه لوسید ــ لوسید در حرفه نویسندگی کرنی لحظه اساسی به حساب می آید. زیرا هم آثار گذشته او را اهمیت می بخشید، هم از آینده نوید بخشی خبر می داد. لوسید یک اثر درخشان سالهای جوانی است که از نظر تنوع لحن از یک ایده آلیسم رمانسک و پرشور حکایت می کند. این عناصر متنوع عبارتند از: اشعار تغزلی پرشور، عظمت حماسی آمیخته با ترحم واقعاً تراژیک و نتیجه مطبوع و

دو بازیگر کمدی فرانسیس

خوشحال کننده آن که می تواند حتی آن را یک تراژی ــ کمدی معرفی نماید.

با اینهمه «لوسید» یک نوآوری مهم دارد: روح اشخاص بازی و بازی پیچیده احساسات و عواطف را از نظر روانشناسی دقیقاً تحلیل می کند.

لوسید از نظر تصویرمنش ها یک نمونه منحصر به فردی است که در تراژدی فرانسوی قرن ۱۷ اهمیت زیادی دارد. لوسید شعر افتخارآمیز یک عشق است. برای «رودریگ» و «شیمن» [پرسوناژهای نمایشنامه لوسید] افتخار عبارتست از نه فقط فداکردن عشق (مانند عشق آلیدور در نمایشنامه قبلی: میدان شاهی) بلکه فداکردن این عشق به ازای سعادت و خوشبختی. اگر «شیمن» تقاضای مرگ «رودریگ» را دارد برای این است که هر دو می خواهند شایستگی یکدیگر را داشته باشند.

در قبال موفقیت بی نظیر نمایشنامه «لوسید» حریفان آرام ننشستند و زمزمه های مخالف آغاز شد. کرنی با بیان این مطلب که من شهرتم را فقط به خودم مدیونم آنها را جری تر کرد. یکی از مخالفان بنام «مادام دسکودری» که از مؤسسان همان سالنهای ادبی بود در مقاله تندی بنام «ملاحظاتی در بارهٔ سید» می خواست ثابت کند که نمایشنامهٔ «لوسید» بی ارزش و مخالف قوانین وضع شده است و زیبائی این اثر در اقتباس از دیگران است.

«گزدو بالزاک» طرفدار پرشور کرنی در یک نامه علنی به «دسکودری» اعتراض می کند و می خواهد که آکادمی فرانسه در این باره اظهارنظر نماید. در اوایل سال ۱۶۳۸ عقیده آکادمی فرانسه توسط «شاپلن» درباره نمایشنامه منتشر می شود:

به نظر این داوران نمایشنامه که سعی می کند مبادی آداب درباری باشد از قوانین و نزاکت خارج شده ولی درعین حال لطف و جذابیت غیرقابل توصیفی دارد. بحث و مجادله شدیدتر می شود و ریشلیو تصمیم میگیرد به آن پایان دهد. علیرغم این حسادتها نمایشنامه باز هم مورد تائید و استقبال تماشاگران قرار گرفت.

هوراس ۱۶۴۰ ــ منازعه لوسید کرنی را به شدت عصبانی کرده بود به این جهت به زادگاهش «روئن» بازمی گردد و سه سالی از تئاتر کناره می گیرد. با اینهمه درفکر بود که روزی دشمنان تنگ نظر و حقیر خود را سرکوب نماید. در این سالها مرتب از قواعد و قوانین تئاتر صحبت می شد. کرنی این بار با تصنیف و اجرای «هوراس» که در آن به قوانین وحدت احترام گذاشته بود به میدان می آید.

موضوع نمایشنامه از تاریخ افسانه ای رم نوشته «تیت لیو» اقتباس شده بود. در نمایشنامه «هوراس» هم مانند «لوسید» بیشتر اشخاص بازی به افتخار می اندیشند و از آن تمجید می کنند ولی این اثر ارزش خود را بیشتر مدیون نقاشی و توصیف منش هاست. «هوراس» فاقد رنج و اندوهی درونی است که «رودریگ» را در «لوسید» آنهمه انسانی می سازد.

«هوراس» که تمامی وجودش از سلحشوری حکایت می کند در محک آزمون خونسرد و تاثیرناپذیر باقی می ماند و با جسارت و خشونت

عمل می کند. «کامیه» هم مانند «شیمن» افتخار را در انجام یک وظیفه اجتماعی می داند. «کامیه» «کوریاس» را با تمام وجود دوست دارد و هیچ قانونی را جز قانون عشق نمی پذیرد. کوریاس هم نمونه یک نوع تسلیم قهرمانانه است و «سابین» مظهر ضعف بشری که در اثر بیرحمی سرنوشت از پا درمی آید. با وجودی که هوراس دارای صحنه های پرتحرک زیادی است با اینهمه ارزش نمایشنامه «لوسید» را ندارد. اولاً معرفی پرسوناژها تقریباً طولانی است و ثانیاً اوایل پرده سوم کسل کننده و دارای لحن خطابی است و تحرک ندارد.

سینا ۱۶۴۲ ــ کرنی با الهام از یک بخش از «سلمنیتا» اثر «سنکا» تراژدی «سینا» را در سال ۱۶۴۲ تصنیف و اجرا نمود که بی نهایت مورد استقبال قرار گرفت. بعضی از معاصران کرنی آن را زیباترین نمایش فرانسوی دانسته اند. «سینا» از نظر تکنیک جزو موفقترین نمایشنامه های «کرنی» است. با اینهمه از نظر بیانهای خطابی و غلوآمیز بی رنگ و شور نقطه ضعف هائی دارد.

یک سال بعد از نمایش «سینا» کرنی با دختری ازدواج کرد و در «روئن» مقیم شد. جائی که کرنی در فضای پر از محبت و تقوی زندگی خانوادگی خود را آغاز نمود. با اینهمه هر از چند گاه به پاریس سری می زد.

در سال ۱۶۴۳ در هتل «دورامبویه» یک روز نمایشنامه جدیدی را به نام «پولیوکت» قرائت کرد که موضوع آن را از زندگی قدیسین اقتباس کرده بود. نمایشنامه بر روی صحنه آمد ولی زیاد موفق نبود. کرنی ناکام تصمیم گرفت آن را از صحنه بردارد ولی یکی از هنر پیشگان او را منصرف کرد و سرانجام با نمایش مجدد در «هتل دو بورگنی» موفقیت عظیمی به دست آورد و «پولیوکت» به عنوان یک شاهکار دراماتیک شناخته شد.

نمایشنامه دارای انسجام قابل تحسینی است و صحنه ها و پرده ها با تحول تدریجی درام ارتباط و هماهنگی کامل دارد. در «پولیوکت» ستایش حزن انگیز عشق، عشقی که تماشاگران قرن بیستم را نیز متاثر می کند وجود دارد. نمایشنامه تماماً غرق در انوار عشق خداوندی است.

در زمانی که اگر موضوعهای مذهبی به روی صحنه نمایش داده می شد بی حرمتی به مقدسات به حساب می آمد کرنی با شهامت آن را با سنت تراژدی مذهبی رنسانس پیونداد. دراین نمایشنامه الهام دهنده اعمال پولیوکت در واقع خداوند است و خداوند است که موجب عروج که غفران خداوندی شامل حالشان شده می گردد (پرده پنجم). کرنی در نمایشنامه «لوسید» نمایشگر قهرمانی کاملاً انسانی «اومانیستی» است و در پولیوکت نمایشگر قهرمانی مسیحی. از سال ۱۶۴۳ تا ۱۶۵۰ کرنی نمایشنامه های متعدد و متنوعی تصنیف می کند مانند مرگ پمپه، دروغگو، رودگونه، هراکلیوس، آندرومد، دون سانش آراگون، نیکومد و پرتاریت.

کرنی در سال ۱۶۴۷ به عضویت آکادمی پذیرفته می شود. در سال ۱۶۵۰ نمایشنامهٔ «دون سانش آراگون» بر صحنه می آید: نمایشی با ذوق و گرایشهای منسوب به باروک که بیشتر به یک

نمایشنامهٔ «هوراس» اثر کرنی

درام رمانتیک شبیه است و از نظر الهام و رنگهای شدید محلی و تصاویر کلام بی نهایت به «هرنانی» و یکتور هوگو شبیه است، یک طرح و فکر رمانتیک دو یست سال قبل از پیشگامان مکتب رمانتیسم. البته در این سالها هیچکدام از نمایشنامه های کرنی در ردیف «لوسید» یا «پولیوکت» قرار نمی گیرند و از کیفیات انسانی کمتری برخوردارند.

پرسناژها به علت خشونت یا تقوای زیاد دیگر مبارزه و کشمکش ندارند و از حقیقت نیز دور می شوند و از طرفی آکسیون نمایشنامه هایش پیچیده‌تر از پیش می شود تا جائی که به هیچوجه با واقعیت تطبیق نمی کند، ولی در تمامی این آثار که موضوعهایش از دوره های مبهم و تاریک تاریخ اخذشده آنتریک و تحول و سیر درام با مهارت انجام گرفته است. بعد از این نمایشنامه ها مجدداً با تصنیف «نیکومد» ذوق و نبوغ خود را تثبیت می کند که بیست و یکمین نمایشنامه اوست و با استقبال زیاد مواجه می گردد. این نمایشنامه از نظر فلسفه سیاسی و درسهای آموزنده و تنوع به کارهای مولیر شباهت زیاد دارد.

دوران سقوط ۱۶۵۹ ــ ۱۶۵۲ ــ

نمایشنامه «پرتاریت» کرنی با شکست مواجه می شود و کرنی در فکر کناره گیری از تئاتر می افتد و بیشتر به تنظیم و تحقیق متون مذهبی می پردازد ولی ارتباط خود را با تئاتر قطع نمی کند.

«فوکه» برای او مقرری مختصری تعیین می کند و او برای قدرشناسی بنا به توصیه «فوکه» نمایشنامه ادیپ را می نویسد و مجدداً کسب اعتبار می نماید.

از سال ۱۶۴۸ تا سال ۱۶۵۹ کرنی پانزده نمایشنامه دیگر می نویسد اما ذوق و نبوغ او دیگر درخشندگی سابق را ندارد و در سالهای آخر حرفه نویسندگی خود را با رقیبش راسین روبرو می بیند. نمایشنامه «آتیلا» ی کرنی زیاد موفق نیست و لذا مجدداً به فکر کناره گیری از تئاتر و ترجمه متون مذهبی می افتد. با اینهمه در سال ۱۶۷۰ با نمایش «تیت و برنیس» مجدداً به میدان می آید که در مقایسه با «برنیس» ساده و دلچسب راسین که چند روز بعد نمایش داده می شود جلوهٔ چندانی ندارد. سرانجام با همکاری مولیر چند نمایشنامه می نویسد و خود در سال ۱۶۷۴ تراژدی «سورنا» را در هتل بورگنی به نمایش درمی آورد که در مقابل فضای قهرمانی آثار جوانی او این نمایشنامه پرسناژهائی را ارائه می کند که تا دم مرگ وفادار و تسلیم به عشق هستند. البته این سالها، سالهای شهرت راسین است و نمایشنامه کرنی زیاد جلب‌توجه نمی کند و کرنی دیگر برای همیشه تئاتر را کنار می گذارد و برای تسکین آلامش به آغوش خانواده و مذهب برمی گردد.

لوئی چهاردهم در سال ۱۶۷۶، برای دلجوئی از کرنی فرمان اجرای ۶ نمایشنامهٔ او را در کاخ ورسای می دهد و نسل جدید مهربانانه از آثار او استقبال میکند.

نمایشنامه های کرنی در تمامی صحنه های اروپا بازی می شود و خصوصاً در ایتالیا و اسپانیا مقام کرنی را به عرش می رسانند.

نبوغ کرنی ــ هدف کرنی تجلیل و تمجید از ایده‌آلهای مغرورانه و سرکش روح عظمت‌طلب انسانی است. در تمام آثار کرنی اشخاص بازی به مفهومی که از افتخار برای خود ساخته‌اند وفادارند.

برای کرنی شایستگی و ارزش انسان در آزادی است. یعنی در قدرتی که در مقابل یک موقعیت از خود نشان می‌دهد و انتخابی که باید بکند. این قدرت اراده را هر شخص بازی ندارد. بسیاری از پرسوناژهای کرنی دچار ضعف و تردید و ترس می‌شوند ولی بیشترشان در سخت‌ترین شرایط، روشن‌بینی و قدرت لازم را برای آنچه که باید انجام دهند به دست می‌آورند. اینها قهرمانان واقعی کرنی هستند که عظمت روح خویش را باز می‌شناسند.

پرسناژهای کرنی اغلب از طبقه ممتاز هستند و بنابراین گذشت و فداکاری و رفتارشان باید نوعی باشد که اجتماع از آنها انتظار دارد.

نمایشنامه «لوسید»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«رودریگ» اگر از فکر انتقام پدر درگذرد بر خون خود خیانت کرده. در مقابل این پرسوناژها کسانی هم نظیر «کامیه» هستند که تابع احساسات اند و قوانین انسانی و الهی را حقیر می شمرند. «کامیه» به طرفداری از عشق حتی به وطنش ناسزا می دهد. در آثار کرنی اصل مهم اراده است که وسیله لازم برای رسیدن به افتخار می باشد. افتخاری که به بهای مبارزات دردناکی برای قهرمان حاصل می شود. بعضی از پرسوناژها قبل از تصمیم گیری به عمل، اندوه و پشیمانی ابراز می کنند مثلاً «کوریاس» وظیفه اش را بدون شور و شوق انجام می دهد ولی به سرنوشت خویش نفرین می کند. به عکس پرسوناژهای دیگری هستند که به درد و رنج درونی اعتنائی نمی کنند و بدون تردید و تزلزل به وظیفه خود عمل می نمایند. مانند دون دیه گو، هوراس، نیکومد و دیگران.

سیستم دراماتیک در آثار کرنی

چنین دنیای عظیم و ناشناخته ای نمی توانست جز به کمک یک سیستم دراماتیک جدید صورت تحقق به خود گیرد. استتیک [زیبائی شناسی] تئاتر کرنی که در سه خطابه ذکر شده است نه به مفهوم کلاسیک تراژدی پاسخ می دهد و نه به قوانین مورد احترام نویسندگان هم عصرش یعنی واقع نمائی و قوانین قراردادی تئاتر اعتنا دارد.

کرنی در تئاتر خود، سرنوشت و تقدیر یعنی روح و معنای تراژدی کلاسیک را کنار گذاشته است. قهرمان کرنی ای بر خلاف قهرمان تئاتر یونانی خود سازنده تقدیر خویش است و به هیچوجه تحت تاثیر قدرتهای فوق طبیعی نیست. اگر الوهیت در نمایشنامه «پولیوکت» بر قهرمان مسلط می شود برای این نیست که او را از پا درآورد بلکه می خواهد او را شامل بخشش خود گرداند.

قهرمان کرنی ای برای مقابله با موانع بزرگ از درون خویش قدرتی می سازد و به این ترتیب تعدادی از تراژدیهای کرنی فرجام خوش دارند زیرا سرنوشتشان به دست خودشان است که سید، سینا، پولیوکت از آن جمله اند.

کرنی و واقع نمائی ــ کرنی از غیرواقع یک مفهوم کلی برای خود می آفریند. او برای قهرمانان خود دنیائی خلق می کند که در حد و شأن آنهاست: دنیائی غیرمعمول. با اینهمه او کوشش می کند که به این غیرواقع ظاهر و حالت و لحن درستی بدهد و این امر به کمک استفاده ماهرانه از تاریخ صورت می گیرد.

او در تاریخ رم به منابع فراوانی از حوادث قهرمانی و جنایات مدهش دست می یابد. در آثار کرنی تاریخ رم از سالهای سازمان یافتن رم با نمایشنامه هوراس و فتوحاتش، جنگهای داخلی در نیکومد، سقوط جمهوری در مرگ پمپه، به سلطنت رسیدن اوگوست در سینا، کشمکش امپراطوری رم با مسیحیت در پولیوکت و انحطاط و سقوط امپراطوری در هراکلیوس و هجوم بربرها در آتالی منعکس است.

کرنی و قواعد

کرنی از قراردادهای معمول عدول می کند. کرنی می خواهد از قوانین تبعیت کند ولی این قوانین برای او دست و پاگیرند و اغلب برای

توجیه استدلالهای ظریف می کند. مثلاً می گوید: «خیلی خوش باوری می خواهد که نمایشنامه لوسید بتواند وحدت زمان و مکان را حفظ کند آکسیون این نمایش وقت می گیرد و به دکورهای متعدد احتیاج دارد.»

هنر کرنی

کرنی باید برای بیان قهرمانان خود زبانی هماهنگ ایجاد کند به این ترتیب لحن خطابی و پرطمطراق را برمی گزیند و برای بیان احساسات نیز از شعر کمک می گیرد: فصاحت بیان و اشعار تغزلی دو وجه مشخص هنر کرنی را تشکیل می دهند، فصاحت بیانی که کرنی در سالهای جوانی احساس می کرد از آن بی بهره است در او جمع بود. قطعات و مونولوگهای تدافعی بسیار ماهرانه و زیبا توسط وی ساخته شده اند. از اشعار تغزلی کرنی بیشتر برای صحنه های دونفری استفاده می شود، و یا برای موقعی که شخص بازی در اوج اندوه درونی است و یا موقعی که تصمیم بزرگی باید اتخاذ کند. گاه نیز قهرمان به تنهائی شور و هیجان خود را توصیف می کند، مانند زمانی که «رودریگ» دستخوش اندوه و رنجی عمیق است و با بیان این احساسات به تنهائی در واقع درون خویش را خاموش می سازد تا بتواند با روشن بینی تصمیم بگیرد [پرده اول صحنه ششم] و پولیوکت [پرده چهارم صحنه دوم]

ژان راسین ۱۶۹۹ ــ ۱۶۳۹

راسین نیز چون مولیر بود. پدرش در اداره انحصار نمک شغل مهمی داشت و در شهر «فرته میلون» به سر می برد. مادرش دختر یکی از وکلای حقوقی در شهر «و یلرکوتره» بود. ژان راسین هنوز دوساله نشده بود که مادرش مرد (۱۶۴۱) پدر وی نیز سال بعد وفات یافت و کودک در دامن پدربزرگ و مادربزرگ پدریش پرورش یافت.

در آن خانواده اعتقاد شدیدی نسبت به فرقه «ژانسینیسم» حکمفرما بود و مادربزرگ و یکی از عمه های کودک به انجمن خواهران «پاله روآیال» پیوسته بودند و خود ژان نیز، در سن ۱۶ سالگی به مدرسه کوچکی که توسط گوشه نشینان دایر گشته بود فرستاده شد. ژان در زیر تعالیم ایشان علوم دینی و زبان یونانی یعنی دو عامل موثری را که می بایست به نوبت مسیر زندگی او را تعیین کنند با مطالعه بسیار آموخت. وی شیفته نمایشنامه های سوفکل و اوریپید شد و برخی از آنها را به فرانسه ترجمه کرد.

راسین به توصیهٔ مولیر داستان «تبائید» را موضوع اصلی دومین نمایشنامه خود قرار داد. مولیر آن را در بیستم ژوئن سال ۱۶۴۴ به روی صحنه آورد، لیکن مجبور شد پس از ٤ شب اجرا آن را از برنامه حذف کند. با این حال سروصدای اثر تازه راسین چنان بلند شد که به «پاله روآیال» رسید. و حتی عمه راهبه وی بی درنگ نامهٔ اعتراض آمیزی بدو نوشت. راسین اندکی پس از قطع رابطه با پاله روآیال از مولیر هم جدا شد. در ٤ دسامبر ۱۶۶۵ گروه بازیگران مولیر سومین نمایشنامه راسین به نام اسکندر را به معرض نمایش گذارد. در تنظیم این برنامه مولیر جوانمردی خاصی از خود بروز داد. به این معنی که چون می دانست راسین او را در مقام بازیگری نقشهای تراژیک به هیچوجه شایسته نمی داند

نام خود را از فهرست بازیگران نمایشنامه اسکندر حذف کرد.

نخستین تراژدی راسین به نام «تبائید» [برادران خونی] یک شاهکار نبود ولی از نبوغ سرکش راسین خبر می داد.

نمایشی از رقابت آشتی ناپذیر «اتئوکل» و «پل نیش» که «کرئون» هر لحظه این رقابت را بدتر می کند.

راسین «بریتانیکوس» را کاملترین اثر خود می دانست و بسیاری از منتقدان ادب نیز، آن را چون «فدر» و «آتالی» برتر از «آندروماک» شمرده اند. اما باید گفت که خواننده امروزی حتی اگر در «تاستیوس» غور کرده باشد باز آنرا نمایشنامه ای نامطبوع خواهد یافت. همچنانکه نمایشنامه «بریتانیکوس» تنها چشم بر مغاک شقاوتگریهای امپراطور «تاستیوس» دوخته بود، نمایشنامه «برنیس» [۱۶۷۰] نیز عشق ناپایدار امپراطور تیتوس را موضوع اصلی داستان قرار می دهد.

سالهای موفقیت راسین ۱۶۷۷ ــ ۱۶۶۶

در این فاصله زمانی ۱۰ ساله موفقیت بی سابقه راسین با نمایشنامه «آندروماک» شروع می شود و پس از چندین تراژدی دیگر با تراژدی «فدر» پایان می گیرد. «آندروماک» توسط بازیگران هتل دوبورگنی به روی صحنه می آید. شاه و اعضای دربار در کاخ سلطنتی شاهد آن هستند و از فردا نیز اجرای عمومی آن آغاز می شود. نقش مشکل «آندروماک» را هنر پیشه سرشناس فرانسوی «مادموازل دو پارک» بازی می کرد که راسین او را با حیله و زرنگی از گروه مولیر جدا کرده بود. نمایشنامه آندروماک به علت نوآوریهایش با استقبال زیادی مواجه شد. راسین که تحت تاثیر تراژدیهای یونانی بود به راز هیجان تراژیک پی برده بود: هیجانی زائیدهٔ درگیریها و تقلاهای انسان در دام بیرحم سرنوشت. در این نمایشنامه سقوط غیرقابل احتراز قهرمانان بازی بدون بهره گیری از تاثیرات مصنوعی نمایشی و فقط با رودررو قرارگرفتن عواطف و احساسات متضاد بشری نشان داده شده که این نوآوری عبارتست از تجدید حیات تراژدی واقعی به مفهوم باستانی آن

بریتانیکوس ــ راسین دشمنانی داشت که بیشترشان طرفدار کرنی بودند و برای جوابگوئی به آنها در مقدمه نمایشنامه «آندروماک» تقوای بی حد و حصر قهرمان کرنی ای را محکوم می کند.

راسین «بریتانیکوس» را از تاریخ رم اقتباس کرده بود، یعنی زمینه ای که کرنی بیشتر در آن تبحر داشت. نمایشنامه مورد استقبال قرار نگرفت. راسین در سال ۱۶۷۰ برای جبران این شکست تراژدی «برنیس» را نوشت. این نمایشنامه ۸ روز قبل از «تیت و برنیس» کرنی به نمایش درآمد. این تراژدی از نظر تم و موضوع شباهت زیادی به آثار کرنی دارد ولی پرسوناژهای این نمایش مانند تراژدی کرنی قهرمان نیستند بلکه قربانیانی اند که گرچه خونشان ریخته نمی شود ولی در عنفوان جوانی روحشان می میرد.

پس از موفقیت نمایشنامه «برنیس» راسین این بار از پرداختن به تاریخ رم و افسانه های

یونانی منصرف می شود و تراژدی «بایزید» [۱۶۷۳] را می نویسد که داستان آن در قرن ۱۷ در ترکیه اتفاق می افتد. از نمایشنامه استقبال می شود. دیگر راسین در اوج شهرت است و به آکادمی فرانسه پذیرفته می شود. سال بعد (۱۶۷۳) تراژدی «تیریلات» را به نمایش درمی آورد که از نظر موضوع و آکسیون یادآور قهرمانهای کرنی ای است ولی از نظر احساسی و روحی در شمار همان پرسوناژهای شناخته شدهٔ وی می باشد که عشق شدید، رنج و عذابشان می دهد.

۱۶۷۴ ــ در این سال راسین با الهام از افسانه های یونانی «ایفی ژنی» را می نویسد که در کاخ ورسای به نمایش درمی آید و موفق است. راسین در این نمایشنامه از نویسنده مورد علاقه خود «اوریپید» الهام می گیرد ولی یک رقابت عشقی را نیز به افسانه های مذهبی می آمیزد و سرانجام در سال ۱۶۷۷ که استقبال مردم را از بازسازی افسانه های یونانی می بیند با الهام از «هیپولیت» اوریپید نمایشنامه «فدر» را می نویسد که گویا برای نخستین بار در کاخ ورسای در حضور شاه، ملکه یا در هتل دو بورگنی به نمایش درمی آید.

موقعیت تراژیک در آثار راسین ــ در آثار راسین به محض اینکه موقعیت مشخص شد نمایش نقطه اوج خود را نشان می دهد و هیچ چیز نمی تواند در شرایطی که پرسوناژها قرار گرفته اند زیاد دوام داشته باشد و هر شخص بازی در پایان انتظار و شکیبائی نشان داده می شود و برای رسیدن به نقطه اوج یک حادثه کفایت می کند. که معمولاً در پرده اول اتفاق می افتد و نمایشنامه گره می خورد. مثلاً در نمایشنامهٔ «فدر» خبر دروغین مرگ «تزه» موجب اعتراف «فدر» و «هیپولیت» می شود و به این ترتیب با یک اشاره و حرکت جزئی مکانیسم تراژدی به کار می افتد و رفتار اشخاص بازی به سرعت این تحول را دنبال می کند. نتیجه همیشه دردناک است مگر در آثار مذهبی.

واقع نمائی در آثار راسین

راسین گفته که برای به رقّت در آوردن تماشاگر موضوعهای واقعی نما را انتخاب کرده است. اگر در تراژدی های راسین دکورهای تاریخی، توراتی یا میتولوژیک را حذف کنیم و اگر فراموش کنیم که پرسوناژها تقریباً همه از شاهان و شاهزادگان می باشند می فهمیم که اغلب موقعیتها، منعکس کننده واقعیت یک زندگی بورژوازی هستند و واقعیت دارند.

چگونگی اجرا

تئاتر راسین خطابش روح انسانی است. بنابراین طبق سنت کلاسیکها از نمایش صحنه های خونین در پیش چشم تماشاگر احتراز می جوید. بلکه از طریق روایت و به کمک بازیگر این مسائل را روی صحنه بازگو می نماید. روی صحنه نه «پیروس» به قتل رسیده و نه «بریتانیکوس» سم خورده دیده می شوند و به جز تابلوی آخر تراژدی، «آتالی» از آوردن عده زیادی روی صحنه احتراز می کند وگرنه نمایشنامه معمولاً با سادگی و به دور از تصّنعات صحنه ای پایان می گیرد

تبعیت از قوانین وحدت

راسین قوانین سه گانه وحدت زمان، وحدت مکان و وحدت عمل را رعایت می کند. همان قوانینی که برای کرنی دست‌وپا گیرند. مکان بازی اغلب یک سالن می باشد و زمان نیز محدود در چند ساعت است و آکسیون نیز، ساده است و احتیاج به حداقل وسایل دارد، زیرا حوادث اندکند و ثانیاً سادگی، قانون اساسی تراژدی راسین به حساب می آید. در نمایشنامه ۵ پرده‌ای «برنیس» هیچ اتفاقی نمی افتد و آکسیون کاملاً درونی است و ما شاهد یک تصمیم قهرمانی و دردناک هستیم.

در واقع در نمایشنامه های راسین، پرسوناژها همواره به سوی مرگ و تباهی به پیش می روند.

فضای شعر در آثار راسین

راسین خوب می دانست که تراژدی یونانی در اصل یک جشن مذهبی بوده است. در تراژدیهای یونانی تماشاگر هرگز در جستجوی تجسم زندگی مادی نیست بلکه شاهد یک نمایش رسمی و باشکوه از قدرت سرنوشتهای افسانه‌ای است. بنابراین راسین هم در تراژدی هایش می خواهد این جدائی و بُعد سحرآمیز را حفظ کند. بنابراین بدون آنکه در فکر رنگ و فضای محل باشد می خواهد با قراردادن قهرمانهایش در سرزمینهای ناشناخته به نمایش بعد و عظمت بیشتری ببخشد. مثلاً از افسانه های یونانی و داستانهای توراتی استفاده می نماید و چون تمدن و فضای خاص اسطوره‌ها را خوب می شناسد بیشتر از این گونه آثار الهام می گیرد و با اینهمه، به منظور رقابت با کرنی از تاریخ هم بهره می گیرد: «بریتانیکوس» از «تاسیت» رومی و دیگر نمایشنامه هایش از پلوتارک و نویسندگان دیگر روم مایه می گیرد. به یک معنای دیگر راسین بیش از کرنی حقیقت تاریخی را در نظر دارد و هیچوقت پرسوناژهای تخیلی را با پرسوناژهای واقعی درهم نمی آمیزد.

تصاویر شاعرانه در آثار راسین بسیارند ولی هیچگاه به منظور یک زینت و آرایش بیهوده به کار گرفته نمی شوند. اشخاص بازی به خاطر اینکه دلایل و حقانیت خود را موجه‌تر جلوه دهند از این تصاویر شاعرانه استفاده می کنند و تماشاگر را تحت تاثیر قرار می دهند. راسین در اشعارش اغلب از شعرهای ۱۲ هجائی استفاده می کند. به جز دو نمایشنامه مذهبی اش که به نثر است، با تقطیع های ماهرانه و بدیع به تراژدیهای خود تنوع خاصی می بخشد.

■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی