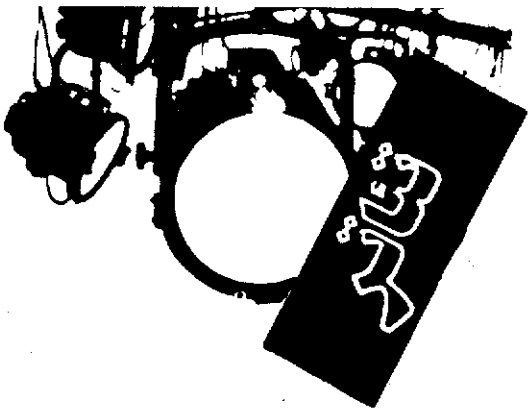


سیری در زندگی و آثار ژان آنوی درام‌نویس معاصر فرانسوی

همایون علی‌آبادی

ژان آنوی شیفته علم‌الاساطیر

ژان آنوی به سال ۱۹۱۰ در «بوردو» زاده شد. هنگامی‌که بسیار جوان بود به پاریس آمد و به مطالعهٔ حقوق پرداخت. سپس مدّتی در یک مؤسّسهٔ تبلیغاتی بکار مشغول شد. او که مجذوب تئاتر بود، در سال ۱۹۳۱ منشی «لوئی ژووه» بازیگر/مدیر معروف تئاتر شد و سال بعد نخستین نمایشنامه‌اش به‌روی صحنه آمد. از آن پس تاکنون بیش از ۳۰ نمایشنامه نوشته است که در سرتاسر جهان اجرا شده‌اند. ژان آنوی ازلحاظ سبک نویسندگی، عمق فکر و احساس و درک دقیق، بدون شک یکی از بزرگترین درام‌نویسان

لارنس اولیویه در صحنه‌ای از اجرای نمایشنامه «بکت» اثر ژان آنوی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

معاصر جهان به‌شمار می‌آید. وی درطول زندگی خویش توانسته است آثار پرارزشی بر گنجینهٔ ادبیّات فرانسه و جهان بیفزاید.

ژان آنوی در ۲۳ ژوئن ۱۹۱۰ در شهر «بوردو» از یک پدر خیاط و مادر ویولونیست به دنیا آمد. تحصیلات خویش را به ترتیب در مدرسهٔ «کلبر» و دبیرستان «شاپتال» به پایان رسانید و حدود یکسال و نیم نیز در دانشکدهٔ حقوق مشغول تحصیل شد. بعد از آن مدّت دو سال در یک موسّسهٔ تبلیغاتی کار کرد و بالاخره، به عنوان منشی هنرمند و کارگردان مشهور تئاتر «لوئی ژووه» شروع بکار کرد. ولی بزودی از او روی برتافت و از اینجا بود که راه پرحادثه و باشکوه او به عالم تئاتر شروع شد. این علاقه به عالم تئاتر، البتّه زمینه‌های دیگر نیز داشت، زیرا وی از ۸ سالگی فرصت یافت تا نمایش‌های متعدّدی ببیند. این دوران در ژان تأثیر قطعی به‌جا گذاشت که خود وی در سال ۱۹۳۷ دربارهٔ آن گفت: «همیشه بعد از پردهٔ اوّل می‌بایست سالن را ترک کنم و به رختخواب بروم، ولی در همان مدّت کوتاه، بازیگران مرا سخت به هیجان می‌آورند. دنیای عجیب بازیگران با وظیفهٔ مشخص و احساسات مخصوص خود، هنوز یادم هست. آن دلقک چاق، آن جوانک که نقش اوّل را داشت، مرد خائن و مرد عاشق پیشه...»

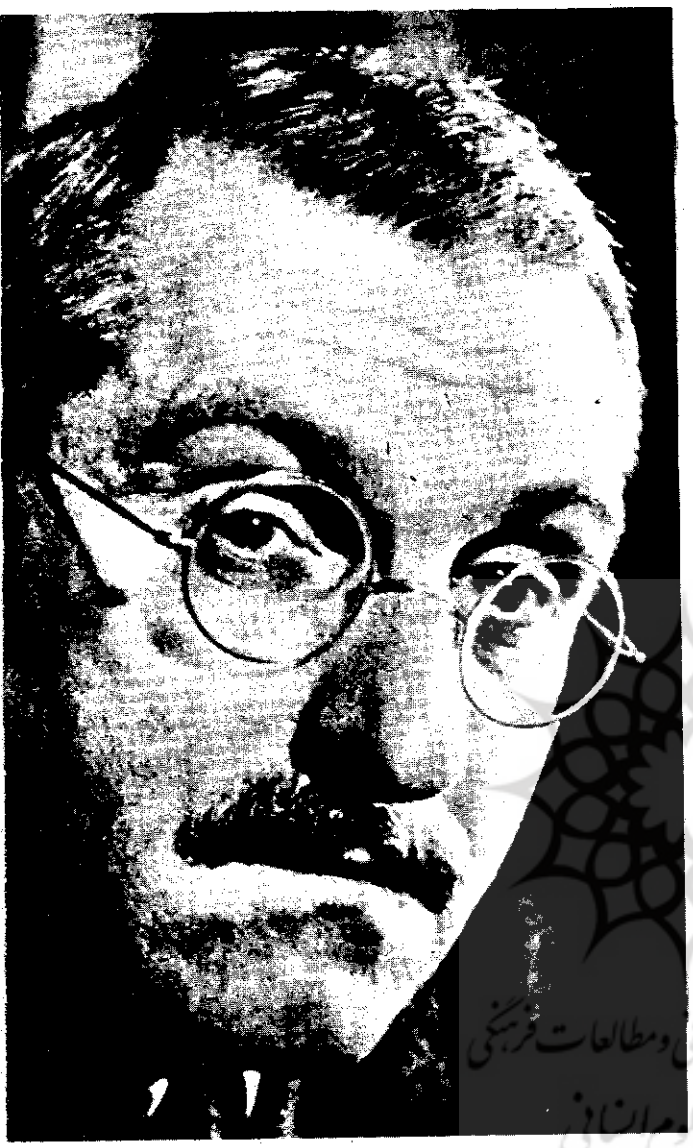
در ۱۲ سالگی چند نمایشنامه به شعر نوشت که ناتمام ماند. وقتی به پاریس آمد، چشمش به روی تئاتر واقعی بازشد و به سوی مطالعهٔ آثار «جرج برناردشاو»، «لوئیجی پیر آندللو» و «پل کلودل» کشیده شد. بهترین برخورد او با عالم تئاتر وقتی بود که در ۱۹۲۸ نمایشنامهٔ «زیگفرید» اثر «ژان ژیرودو» را تماشا کرد و راه ذوق و احساسش به طور قاطعی روشن شد. اوّلین نمایشنامه‌ای که از آنوی برصحنه آمد و موفقیّتی کسب کرد «هرمین» بود. بعد از آن، دو اثر او با شکست روبرو شد تا اینکه باز به وسیلهٔ اثر تازه‌اش بنام «داستان یک زندانی» الگوی خود را بازیافت. در ۱۹۳۷ با دو کارگردان بزرگ «پیتویف» و «بارساک» آشنا شد و در همین سال بود که «پیتویف» نمایشنامه «مسافر بی توشه» را در تئاتر «ماتورن» به‌روی صحنه آورد و شخصیت آنوی به عنوان یک درام‌نویس مقتدر مسجّل گردید. «بارساک» نیز در ۱۹۳۸ اثر

بزرگ دیگری از او را بنام «دختر وحشی» به نمایش گذارد. ببینیم مسائل اساسی و تم‌های تئاتر آنوی در این متن کدام‌ها هستند: تئاتر ژان آنوی با تأثّری عمیق از بینوائی دختری که بشریّت را درچنگال خود گرفته، درآمیخته است. این فقر اگرچه در صحنه، مستقیماً خود را به رخ تماشاگر نمی‌کِشد، ولی انگار در گوشه‌ای پنهان شده و شعاع‌های ملالت‌بار خود را بر همه چیز می‌ریزد. می‌گویند که قهرمان اصلی آثار بزرگ وی «فقر» است و این سخنی مناسب است. آنوی این تم را به تدریج در آثارش بسط می‌دهد تا در نمایشنامهٔ «دختر وحشی» به شیوه‌ای عمیق و تکان دهنده در زندگی و روحیّات قهرمان داستان «ترز» مجسّم می‌سازد. او از پدر و مادری به دنیا آمده که براثر فقر مفرط همهٔ خصائل انسانی را نادیده می‌گیرند و برای امرار معاش به هر خواری تن درمی‌دهند. امّا «ترز» می‌جنگد و برای پاک‌لوحیش تا حدّ امکان دست و پا می‌زند. تم دیگری که در آثار آنوی اهمیّت خاصّی دارد، مسئلهٔ «یاد گذشته» است. آنجا که زندگی با همهٔ فراز و نشیب خودهٔانسان را مثل خاشاکی به هرسو می‌کِشاند و او را به بی‌قیدی، کینه، دشمنی و حتّی آدمکشی و بی‌اعتنائی به مظاهر برجستهٔ انسانی وامی‌دارد. کسی‌که بخواهد این بارهای لعنتی را به دوش بکشد، دیگر درشمار آدم نیست. ولی آیا ممکن است از این سرنوشت سرپیچی کرد؟ این همان آرزوی شدیدی است که در روح «گاستون» قهرمان «مسافر بی‌توشه» ریشه می‌دَواند. او هم مانند «ترز» قادر به طغیان نیست. بناچار «گذشتهٔ» خود را انکار می‌کند و نمی‌خواهد آن‌را «مثل بالاپوش کهنه‌ای بر شانه‌اش تحمل کند». همچنان که «ترز» پدر و مادر خود را می‌راند.

در آثار بعدی آنوی نکتهٔ مهمّی به چشم می‌خورد و آن اینکه نویسنده می‌خواهد از واقعیات دردآور زندگی بگریزد و دیگر قهرمانان رنج‌دیده را به صحنه نکشاند. ناچار به خیال پردازی و عالم رؤیای شیرین متوسّل می‌شود که در آن خوشبختی امکان‌پذیر گردد. از این دسته آثار آنوی می‌توان «لئوکادیا» و «وعدهٔ ملاقات در سانلین» را نام برد. در دنیای تفکرات آنوی مسئلهٔ زندگی زناشوئی به وضع روشنی خودنمائی می‌کند. در آثاری ازقبیل: «دختر وحشی» و «هرمین»، زن و مرد با وجود تمام آرزوهای شدید خود به خوشبختی و زندگی مشترک، دست آخر همدیگر را ترک می‌گویند. بعدها در نمایشنامه‌هائی که جنبه‌های خیالی و ایده‌آلیستی دارند، مانند «لئوکادیا» و «مجلس رقص دزدان»، این آرزوی اتّحاد دو فرد لااقل در عالم رؤیا و خیالات شیرین ممکن می‌گردد و حال اینکه می‌بینیم در دنیای واقعی انسان‌ها عملی نیست. مثلاً در نمایشنامهٔ «اوسیدیس» هنگامی‌که قهرمانان، با اشتیاق به جستجوی شریک راه زندگی برمی‌آیند، برای یک لحظه خیال می‌کنند که ایده‌آل خویش را یافته‌اند، ولی فساد زندگی روزمره و فقر و بینوائی و خندق وسیعی که طبقات و روحیّات قهرمانان را ازهم جدا می‌کند، بزودی آنها را از این اشتباه بیرون می‌آورد و از این رهگذر است که چشم انداز رؤیائی و ظریفی از دوران کودکی در آثار آنوی خودنمائی می‌کند. با نمایشنامهٔ «آنتیگونه» آنوی مسئلهٔ «سرنوشت انسانی» را با قدرتی شدیدتر ازپیش مطرح می‌کند. اگر قهرمان «دختر وحشی» خودش را به هر دری می‌زند و راه

خویش را پیدا نمی‌کند، «آنتیگونه» نیز دربرابر «سرنوشت قهار» سخت ضعیف و درمانده می‌گردد. وقتی‌که انسان بینوا در راه تصفیهٔ روح خویش با شکست روبرو می‌شود، گاهی خاطرهٔ دوران کودکی و بیگناهی همچون ملجاءِ و پناهگاهی منحصر به‌فرد جلوه‌گر می‌گردد.

به عنوان نظر کلّی دربارهٔ تئاتر آنوی می‌توان گفت که از وراءِ همهٔ وقایع غم‌انگیز و یا بازی‌های کودکانهٔ قهرمانان، یک حقیقت برجسته جلوه می‌کند و آن‌تصویر انسانی است که در فقر دست و پا می‌زند. آنوی پاسخی به این معماهای حیات نمی‌دهد. تئاتر آنوی توجّه عمیق وی را به این نابسامانی سرنوشت بشر نشان می‌دهد. در آثار بعدی آنوی، جلوهٔ دیگری از زندگی به چشم می‌خورد با قهرمانانی که برخلاف آثار پیشین، دیگر ستمدیده و رنج‌کشیده نیستند، بلکه خود منشأ آزار و بی‌عدالتی‌اند. در اینجا نفرت عمیق و وسوسه‌ها است که به دنیای آنها هجوم می‌آورد. تا آنجا که به صورت کابوس وحشتناکی درمی‌آید. آنها موجودات عجیبی هستند که ازبس در لذّات و بلهوسی‌هایشان غرقه می‌گردند که به حال غشیان و تهوّع می‌افتند و احساس تنهائی و سرگردانی می‌کنند و شگفتا که باز به راه اوّل برمی‌گردند تاعاقبت، زندگیشان از همه چیز تهی می‌شود و ترسی مبهم ولی عمیق سراپای وجودشان را فرامی‌گیرد. اینها نمایشنامه‌هایی هستند که در آن قدرت هنری نویسنده به نحو برجسته‌ای نمایان است. آخرین اثر آنوی نمایشنامه‌ای است بنام «غار» که جلوهٔ دیگری از درک او را نشان می‌دهد. این داستان در دنیای نوکرها و آشپزها اتفاق می‌افتد. آنها در طبقهٔ پائین یک عمارت منزل دارند و بالای



سرشان کنتس‌ها و بارون‌ها زندگی می‌کنند. تنها رابطهٔ بین این دوطبقه و دو عالم متضاد، چیزی جز کینه و نفرت نیست. آنوی در نمایشنامهٔ «غار» مطرودترین قهرمانان خود را جای داده و وحشتناکترین فریاد انسانِ رانده و تحقیرشده را در دهان آنان می‌گذارد. گوئی که آنها جلوهٔ روشن تمام بینوائی‌ها و دردهای بشری هستند. گرچه

صحنه‌ای از اجرای نمایش‌نامهٔ «بکت»، اثر ژان انوی.

خود آنوی نمایشنامه‌های خویش را به مجموعه‌هائی چون: «نمایشنامه‌های سیاه»، «نمایشنامه‌های درخشان» و «نمایشنامه‌های پرسر و صدا» تقسیم کرده است، ولی از نقطه نظر موضوع [تم] و تشابهی که آثار مختلف او با هم دارند می‌توان آنها را به سه دستهٔ عمده تقسیم کرد که درضمن، تطوّر موضوعی نمایشنامه‌های او را نیز می‌رسانند:

در دستهٔ اوّل تم گرفتاری شخصیتی است که می‌خواهد از گذشتهٔ خود فرار کند و اغلب موفّق نمی‌شود مانند: «ژزابل» ۱۹۳۲، «مسافر بی‌توشه» ۱۹۳۶، «رقص دزدان» ۱۹۳۲ و «لئوکادیا» ۱۹۳۹. در دوّمین دستهٔ نمایشنامه‌های آنوی که عبارتند از چهار اثر: «اریدیس» ۱۹۴۱، «آنتیگنه» ۱۹۴۲، «رومئو و ژانت» ۱۹۴۵ و «مده» ۱۹۴۶، شخصیت اصلی که حالتی قهرمانی هم دارد، رودرروی واقعیت قرار می‌گیرد و آن‌را نمی‌پذیرد و ردّ می‌کند. احساس مرگ در تمام این چهار اثر محسوس است و هر چهار قهرمان زن این نمایشنامه می‌میرند، درحالیکه ازلحاظ روحی و اخلاقی به پیروزی رسیده‌اند.

دستهٔ سوّم نمایشنامه‌های آنوی را که در دوره‌ای بین سالهای ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۹ نوشته شده‌اند، می‌توان تحت عنوان «سازش با زندگی» طبقه بندی کرد. این دسته از نمایشنامه‌ها بعد از «مِده» [مدیا] نوشته شده‌اند، ولی باید «بکت» را از آنها مستثنیٰ کرد، درحالیکه نمایشنامه‌های «دعوت به قصر»، «سیسیل یا مکتب پدران»، «کولومب» و چند نمایشنامهٔ دیگر را که در دههٔ ۱۹۵۰ نگارش یافته‌اند، باید جزءِ این دسته به حساب آورد. ژان آنوی یکی از نمایندگان برجستهٔ تئاتر فرانسه به شمار می‌آید.

نگرشی بر نمایشنامهٔ «مده» [مدیا] ـ ۱۹۴۶

این نمایشنامه‌ای است از ژان آنوی که درهمان قالب و اسلوبِ برگرفته از تئاتر کلاسیک یونان نگاشته شده است. اساساً روآوری به ادبیّات آرکائیک و کلاسیک یونان و روم باستان، درشمار منابع جاودانهٔ تاریخ ادبیّات نمایشی معاصر بوده است. آثار کلاسیک دارای چنان ظرفیت و محتوای غنی و گویا هستند که نویسندگان معاصر همواره با وفاداری و حفظ و صیانت مفاهیم اصلی اینگونه آثار، بدان‌ها روی آورده‌اند. علم الاساطیر [میتولوژی] نشان می‌دهد که آثار کلاسیک به عنوان جانمایه‌هائی مذهبی و اسطوره‌ای، همیشه برای انسان امروز قابل طرح و تدقیق و مداقه بوده‌اند. امّا باید دید که نویسندهٔ معاصر از این برگرفتن‌ها و اقتباس‌ها چه طرفی برمی‌بندد؟ نخست اینکه، ادبیّات یونان باستان، ادبیّاتی است خلاّقانه و آفرینشگرانه و پربار و بارآور. مفاهیمی که دراینجا مطرح می‌گردند پر از تازگی‌های اخلاقی، مذهبی و اساطیری است. چنانکه «ارسطو» در «هنر شاعری» تراژدی را دارای نتایج و استنتاج‌های روانی می‌انگارد و «تزکیه و پالایش نفس» [کاتارسیس] را از تبعات تراژدی معرّفی می‌کند. به جز نویسندگان بزرگ معاصر، حتّی ویلیام شکسپیر هم از همین مقلم و منبع، الهامهائی جادوئی برگرفته است. بگفتهٔ برشت، ویلیام شکسپیر بیش از دوسوّم آثارش را از نمایشنامه‌های «سنکا» درام‌نویس سرشناس رومی ـ پیش از میلاد مسیح ـ اقتباس کرده است. پس اینگونه داد و دهش‌های دراماتیک همواره در ادبیّات جاری و ساری بوده است. نکتهٔ مهمّی که در اینگونه آثار مطرح است، مسئلهٔ «سرنوشت» و «تقدیرگرائی» آثار کلاسیک است. یونان باستان در سده‌های پیش از تولّد حضرت عیسی (ع) در فضاهایی مملو از اسطوره و افسانه و رب‌النوع‌های بشری، مغروق و مستغرق بوده است. یونانیان برای تمامت مظاهر طبیعی و بشری، یک «اسطوره» ساخته بودند و نمایش هم طبعاً نیایش به درگاه این اساطیر بود. مثلاً «باکوس» یا «دیونیزوس» که هردو اساطیر

شراب بوده‌اند. بنابراین ارزش‌های دراماتیک آثار بزرگانی چون: اوریپید، سوفوکل، اشیل، سنکا، پلوتوس، ترنس و دیگران نه در طرح و تحبیب و منقبت مسائل علم الاساطیری که درمفاهیم والای اخلاقی و تاریخی آنها نهفته است.

«استفاده از اساطیر در رمان و نمایشنامه یکی از خصوصیات جالب ادبیات قرن بیستم است. یوجین اونیل در «سوگواری برالکترا می‌برازد» [یا سوگواری، الکترا را سزاست]، ایبسن در «امپراطور گالیلئان»، ژان کوکتو در «ماشین جهنّمی»، سارتر در «مگس‌ها» و بسیاری دیگر از نویسندگان در آثار خود از اساطیر کلاسیک سود جسته‌اند. مشهورترین مثال، رمان «اولیسیس» اثر«جیمزجویس» است. امّا سارتر دربارهٔ اینگونه روی‌آوریهای ادبی و نمایشی نقطهٔ نظری دگر دارد: «تئاتر عظمت خود را از وظایف اجتماعی و تا حدّی مذهبی آن می‌گیرد. درنتیجه، باید به صورت آئین و مراسم باقی بماند.» بدین ترتیب سارتر می‌خواهد تئاتر را به سرچشمهٔ اصلی آن یعنی مراسم اوّلیّه و ابتدائی روزگار باستان پیوند دهد. سارتر می‌گوید: «تئاتر باید پدیده‌ای بزرگ، جمعی و مذهبی باشد. نمایشنامه نویس باید تمام عناصر جدا ازهم را در صحنهٔ تماشاخانه یکی سازد و در زوایای روح تماشاگران چیزهایی را که تمام مردم یک عصر و یک اجتماع بدان‌ها اهمیّت می‌دهند، زنده کند.» دربرابر این نظریّات، گروهی دیگر از شارحان و ناقدان را اعتقاد براین است که اقبال و روی‌آوری درام نویسان معاصر به آثار کلاسیک، غالباً با تحریف توأمان بوده است. امّا یک جستجوی درونمایه‌ای، نمایشگر این نکته است که اصل وفاداری و امانت به اینگونه آثار، غالباً در ادبیّات معاصر رعایت شده است. امّا طرفی که نویسنده برمی‌بندد کدام است؟ به نظر ما مهمّترین نکته در ازبین بردن و نابودی تمامت فضاهای پرهیبت اساطیری است و این نه تنها در محتوا که از نظر ساختمان نمایش هم قابل بررسی است. در آثار معاصر، فضاهای آسمانی و غیرزمینی به حال و هوائی زمینی و اینجائی و اکنونی بدل می‌گردند. همسرایان و سرآهنگ که در تئاتر یونان وظایفی مهمّ و حیاتی برعهده دارند، به یک/دو ناقل و ناظر بی‌طرف تشبّه می‌جویند و برروی‌هم نویسندهٔ معاصر بدون دستبرد به مفاهیم متن، می‌کوشد تا تراژدی را با آن هیمنه و عظمت به یک اثر قابل درک و تفاهم برای تماشاگر امروز دربیاورد. نکتهٔ اصلی دیگر در بررسی‌های روانکاوانهٔ درام نویس معاصر مطرح است:

در مقابله و مقایسه میان «مده» آنوی با «مدیا»ی اوریپید به این نتیجه می‌رسیم که آنوی چهارچوب اصلی مفهوم اساطیری متن را همچنان حفظ کرده، امّا با دیدی روانکاوانه تأکید را بر «گفتگو»ها [دیالوگ] گذارده است و «سرنوشت» مدیا رقمی دوباره و دیگر خورده است. «جیسون» ـ شوهر مدیا ـ دل درگرو دختر کرئون ـ پادشاه کرنت ـ نهاده و «مدیا» که برای ازدواج با شوی، آنهمه رنج گرانبار و گرانسنگ را تحمّل کرده، این‌بار شاهد روی برتافتن «جیسون» است. دست آخر، وی دختر کرئون و دو فرزندش را رهسپار دیار خاموشان می‌سازد. قالب داستان آنوی هم همین است، امّا او به جای رهنمودها و استغاثه‌ها و هشدارهای آگاهانندهٔ «همسرایان» یک «دایه» آفریده است. البتّه نه با یک لحن مسجّع و فخیم کلاسیک، که با گفتارهای معمولیّ و روزمرهٔ

مردم. امّا درمورد برخوردهای مبتنی و متکّی بر شناخت روانشناسانه، باید براین نکته تصریح داشت و پای فشرد که اساساً ادبیات قرن بیستم پس از نظریات و کشفیّات «فروید» و «کارل گوستاو یونگ» به شدّت تحت تأثیر دستاوردهای این دو بوده است. حتّی درمورد «لوئیجی پیر آندللو» این سخن بارها گفته شده که پیر آندللو از نقطه نظر بررسی‌های روانشناسانه، به دلیل آنکه پیش از طرح نظریّات «فروید» نگاشته شده اند، اعتبار کمتری نسبت به غنای نمایشی‌شان دارند، و این درحالی است که پیر آندللو به واقع یکی از چکادها و ستیغ‌های بزرگ و بالابلند ادبیّات دراماتیک معاصر است. در «مدهٔ» آنوی، ما شاهد «انتقام» این زن از جیسون و کرئون هستیم. «مده» جیسون را ازبین نمی‌برد، امّا دو فرزندش و دختر کرئون را راهی دیار نیستی می‌کند. «کشاکش اصلی قهرمان تراژدی اوریپید در درون «مده» انجام می‌گیرد، و آن مطالعهٔ روحی است که بی‌آنکه خود بخواهد به دو قسمت شده است. درنمایشنامهٔ «آنوی» نیز این کشاکشِ اصلی وجود دارد، ولی در سطحی خارجی.» و این تأکید و تصریحی است بر نکته‌ای که پیشتر آمد: زمینی شدن اثر و گریز از آن مغاک ژرف اساطیری و افسانه‌ای.

امّا مسئلهٔ «زبان» نیز در اینگونه آثار جای سخن بسیار دارد: چرا باید زبان شاعرانه و موزون اثر «اوریپید» به زبان ژان آنوی بدل گردد؟ به اعتقاد ما «آنوی» پیش از آنکه مفتون و فریفتهٔ زبان و بیان نمایشی گردد، دلمشغول و نگران شخصیت «مده» است. آنوی با همین زبان بدون پیرایه‌های ادبی، اثری چنان نکته‌سنجانه و هشیارانه آفریده که درمیان سایر مضامینی که ما به عنوان «برگرفته‌ها» مطرح کردیم یک نمونه و الگو است. در متن یونانی «مده» می‌خوانیم:

«طلاق زیبندهٔ زنان نیست و رها کردن همسر نیز ناممکن است. از اینکه بگذریم، یک زن بیگانه که درمیان قوانین تازه و عادات نو، محصور شده، نیازمند آن است که آنچه در زادگاهش نیاموخته، فراگیرد امّا با مردی که شریک زندگی اوست چه رفتاری باید پیش گیرد؟»

و این پرسشی مقدور و مقدّر است. «جیسون» به همسرش «مده» خیانت ورزیده و حالیا روح «مده» در لهیب سوزان آتش انتقام شعله‌ور گشته است. سرایندگان یا همسرایان و سرآهنگ، مدام درحال دلجوئی «مده» هستند و می‌کوشند تا او را از اندیشهٔ انتقام بازدارند، امّا «مده» تنها با انتقام است که می‌زید:

«و امّا تو مدیا! دیوانه از عشق، پای بر کشتی نهادی، خانهٔ پدر را ترک گفتی، به سختی ازمیان صخره‌ها گذشتی، دریای شرق را پیمودی و به این سرزمین آمدی. برای آنکه در کشوری بیگانه و با محبوبت زندگی کنی. کاخ زناشوئیت نابود شد، تنها ماندی، به آن سوی مرزها تبعید شدی و اکنون یک تبعیدی سرگردان و درمانده‌ای.» شوی به همسر جفا کرده، امّا «کرئون» پادشاه کرنت نیز که مصمّم است تا دخترش را به عقد «جیسون» درآورد، نیز در این میان بیگناه نیست:

«کرئون پادشاه کرنت مصمّم است این دوپسر و مادرشان را از کرنت تبعید کند.»

سرایندگان در تئاتر یونان درواقع به مثابهٔ «وجدان بیدار و هشداردهندهٔ» تماشاگران هستند. اینان بازیگران را راهنمائی می‌کنند تا قول و

فعلشان همگون و همسان باشد و به وقتش نیز در اندرز و نصیحت بازیگران می‌کوشند:

«ای مادر نگون‌بخت! آنچه را که خود به وجود آورده‌ای نابود می‌کنی، کودکان بیگناهی را می‌کشی که خود پرورده‌ای. قلب تو از سنگ وآهن است. تنها یکبار، آن‌هم در زمانی بسیار دور اتفاق افتاد که زنی برعلیه فرزندانش قیام کرد، زنی به اسم «اینو». یکی از اساطیر فکر او را دگرگون کرد و هنگامیکه «هرا» همسر «زئوس» او را از وطنش راند و بگرد جهان سرگردان کرد، فرزندانش را کشت و در آن تیره‌بختی که به خاطر قتل به ناحق گریبانگیر او بود، جسم ناپاکش را به دریا سپُرد. از لب پرتگاهی پرهراس گامی بلند برگرفت و سرانجام به هردو فرزندش و به آغوش مرگ پیوست. چه چیز می‌تواند عجیب‌تر و هولناکتر از این باشد؟ آه! ای زن! ای سرشار از کین! چه غمی برروی زمین به وجود آورده‌ای!»

نمایشنامهٔ «مدیا» درکنار یک ارابه یا یک گاری روی می‌دهد و این دکور هم در «مدهٔ» آنوی و هم در «مدیا»ی اوریپید دیده می‌شود. در نمایشنامهٔ آنوی «دستهٔ کری نیست و آنوی سعی نمی‌کند آن‌را به صورت تراژدی کلاسیک نشان دهد، بلکه فقط از افسانهٔ یونانی استفاده می‌کند، ولی از نقطه نظر پروراندن داستان و خاصّه از نظر سادگی و توسّل به عقل و منطق عصر حاضر، می‌توان آنرا به صورتی منطقی مورد تجزیه و تحلیل قرار داد.» درمیان تمامت آثار برگرفته از تئاتر کلاسیک یونان، دو اثر همواره خوش درخشیده‌اند: «مگس‌ها»ی سارتر و «مده» آنوی. ژان آنوی در این اثر حتّی به اعتباری درمقابل آن همه سرآهنگ سرنوشت ساز و تقدیرگرا، جهت‌گیری کرده و سر اعراض و اعتراض دارد: اگر به لحن گفتگوهای «دایه» و «مده» بیندیشیم، درمی‌یابیم که «مده» به هیچوجه با «دایه» سر مدارا و سازشگری ندارد. درهرحال «مدهٔ» آنوی در کارنامهٔ چهل سالهٔ درام نویسی او مکانی یگانه و ممتاز دارد.

آنتیگونه ـ ۱۹۴۲

ژان آنوی به جز «مدیا» این اثر را نیز در گروه نمایشنامه‌هائی که مضامین آنها از تئاتر یونان برگرفته شده‌اند نگاشته است. اصل نمایشنامه اثر سوفوکل ـ تراژدی نویس یونانی ـ است. درونمایهٔ نمایشنامه بدینگونه است: داس اجل سرنوشت دو برادر آنتیگونه ـ ائوکل و پولی‌نیس ـ را درنوشته است و حالیا «کرئون» پادشاه «تِب» اجازهٔ دفن جسد یکی از این دو یعنی «پولی‌نیس» را نمی‌دهد. آنتیگونه با همدستی «ایسمن» ـ خواهرش ـ مصمّم است تا جسد برادر را دفن کند. ازسوی دیگر «هِمن» ـ پسر کرئون ـ نامزد آنتیگونه است و قصد دارد که با وی میثاق ازدواج ببندد: **«ببین چه ناسزائی برما روا داشته‌اند، گوری که ازآنِ برادران ماست. بلی، کرئون بر یکی ارزانی و از دیگری دریغ می‌دارد. یکی را بزرگ وآن دیگری را خوار می‌دارد. اته اکل آن‌سان که شایسته است به خاک سپرده می‌شود. مردگان وی را با سرافرازی پذیرا خواهند شد، ولی آن دیگری، جسد «پولی‌نیس» را کرئون نمی‌گذارد که به خاکش سپارند. نمی‌گذارد که بر او بگریند. می‌خواهد که بی‌قطرهٔ اشکی و بی‌آرامگاهی بر خاک رهایش کنند. او برادر نازنین ما را به پرندگان گرسنه‌ای خواهد سپرد که**

درجستجوی طعمه، آسمان را درمی‌نوردند. این است آنچه می‌گویند. این است حکمی که کرئون بر ما می‌راند.»

«آنتیگونه» در مواجهه با این تصمیم کرئون مقاومت می‌کند و جسد برادر را به خاک می‌سپارد و خود نیز به دست «کرئون» ازپای درمی‌آید، درحالیکه «همن» نیز درکنار «آنتیگونه» روی درنقاب‌مخالف می‌کشد. تفاوت اصلی و اساسی آثار سوفوکل و آنوی در این است که در «آنتیگونهٔ» سوفوکل، محور داستان بر احوال و افعال «آنتیگونه» می‌گردد، حال آنکه دراثر آنوی این «کرئون» است که تراژدی را می‌آفریند. «آنتیگونه» از زیباترین تراژدی‌های یونان است که در روایت آنوی جلا و جلوه‌ای دوباره و دیگر یافته است.

بکت

تامس. آ. بکت یا قدیس تامس بکت [۱۱۷۰ - ۱۱۱۷] روحانی شهید انگلیسی، اسقف اعظم کانتربری، متولّد لندن. وی از خانواده‌ای اصیل بود و به خدمت «تیوبالد» اسقف اعظم کانتربری پیوست [۱۱۴۲]. در دانشگاه پاریس و در «بولونیا» تحصیل کرد و پس از جلوس هانری دوّم به صدارت عظمیٰ منصوب شد [۱۱۵۵]. در این مقام، دوست نزدیک و رایزن شاه و دوّمین مرد مقتدر مملکت گردید. تامس با اکراه و به اصرار هانری اسقف اعظم کانتربری شد [۱۱۶۲]. در این مقام، راه و رسم درباریان را ترک گفت و همّ خود را مصروف امور کلیسا کرد و چون مصالح کلیسا با دولت اغلب ناسازگار بود، بین او و هانری کشمکش‌ها پدید آمد. در ۱۱۶۴ کار اختلاف بر سر «قوانین کلرندن» بالا گرفت و تامس درآغاز از قبول آنها امتناع نمود، ولی به اصرار پاپ آلکساندر سوّم از در تمکین درآمد. امّا درمقابل، قوانینی طرح کرد که محاکمهٔ مقامات دینی را ولو درمورد تخلفات غیردینی در صلاحیت کلیسا قرار می‌داد. هانری به آزار تامس پرداخت و وی به اروپا گُریخت (۱۱۶۴) و پاپ را وادار به لغو «قوانین کلرندن» نمود. درغیاب او هانری دوّم پسر خویش هانری را به دست اسقف اعظم یورک تاجگذاری کرد. در ۱۱۷۰ صلحی ترتیب داده شد و تامس به انگلستان بازگشت، ولی نامهٔ پاپ را دایر بر تعلیق اسقف هایی که در مراسم تاجگذاری هانری شرکت کرده بودند، منتشر کرد. این امر، روابط شاه و تامس را بیش از پیش تیره ساخت. در ۲۹ دسامبر ۱۱۷۰ دسته‌ای از مردان مسلّح به‌کلیسای جامع ریختند و همان‌جا تامس را به قتل رسانیدند. قتل تامس خشم عالَم مسیحیّت را برانگیخت و مقبرهٔ او در کانتربری بلافاصله زیارتگاه شد. در ۱۱۷۳ درعداد قدیسان قرار داده شد و در ۱۱۷۴ هانری براثر افکاری عمومی ناچار بر سر آرامگاه تامس از گناهان خود توبه کرد. روایت آنوی از تراژدی «بکت» در چهار پرده است.

مسافر بی‌توشه

«گاستون» مردی است که حافظه اش را ازکف داده است و وکیلش درصدد یافتن خانوادهٔ او است. او از سال ۱۹۱۸ در تیمارستان به سر برده و حالیا درصدد یافتن پدر و مادر او هستند. شش خانواده که برخی از آنها نیز جزو اعیان و اشرافند، مدّعی قرابت و خویشاوندی با «گاستون» هستند و در این بین سرانجام «گاستون» طی یک فرآیند نمایشی تراژیک به خانوادهٔ «رنو» می‌پیوندد. این گفتار از متن

نمایشنامه مبیّن ساخت و بافت آیَن اثر است:

«استاد هوسپار- این قدر دستخوش هیجان نباشید. فراموش نکنید که علاوه بر خانوادهٔ رنو هنوز پنج فامیل دیگر درپیش داریم که مدعی او هستند.

دوشس - آه، نه استاد... یک چیزی به من الهام می‌کند که گاستون، خانم وآقای رنو را پدر و مادر واقعیش خواهد شناخت و در همین خانه جوّ گذشته‌اش را بازخواهد یافت. احساس می‌کنم که در اینجا حافظه‌اش را دوباره به دست می‌آورد. این یک احساس غریزی زنانه است که کمتر مرا به اشتباه می‌اندازد.»

در طی گفتگوهای بعدی بین «دوشس» و «گاستون» درمی‌یابیم که اساساً وضعیت وی به عنوان یک مسئلهٔ روانشناسی مطرح شده است. گاستون مریض برادرزادهٔ «دوشس دوپون دوفور» - که یک روانپزشک است - بوده است. ظاهراً در فرانسه تیمارستانهائی برای کسانی‌که حافظه و خانواده‌شان را ازکف داده‌اند، ساخته‌اند که هر خانواده‌ای با مراجعه به تیمارستان، گمشدهٔ احتمالی خود را بازمی‌یابد:

«من ناراحت می‌شوم هر وقت به یاد می‌آورم که در دورهٔ دکتر بونفان خانواده‌هایی بی‌نظم و ترتیب هر دوشنبه به تیمارستان می‌آمدند و بعد از چند دقیقه توقّف و نگاهی سرسری، با اوّلین قطار، پی کارشان می‌رفتند. کدامیک از اینها می‌توانست با این اوضاع پدر و مادرش را پیدا کند؟ البتّه هیچکدام... من حالم منقلب می‌شود وقتی فکر می‌کنم که بونفان پانزده سال تمام او را در تیمارستان «پونتوبردنک» نگهداشت، بدون اینکه او را بگفتن کلمه‌ای از گذشته‌اش وادارد.»

ازسوی دیگر دوشس معتقد است که وضعیت «گاستون» به شکل یکی از غامض‌ترین مسائل روانی درآمده است:

«یکی از معماهای ناراحتکنندهٔ بعد از جنگ... شما همانطور که یک روزنامه‌نگار برجسته گفته، یک سرباز گمنام ارزنده‌ای هستید». ازسوی دیگر «گاستون» که در طی صحنه‌های بعد مشخص می‌شود با خانوادهٔ رنو علقه و دوستی داشته است، می‌گوید:

«در تیمارستان خیلی راحت بودم. به خودم انس گرفته بودم، خودم را می‌شناختم. بفرمائید، حالا باید خود را واگذارم و به دنبال من دیگری بروم و او را مثل بالاپوش کهنه‌ای بر شانه‌ام بیندازم...»

این تراژدی زیبا و عمیق با فانتاسم‌های ذهنی آنوی درآمیخته و محصول و فرآورده‌اش نمایشنامه‌ای درخور توجّه و اعتنا شده است.

فهرست منابع

۱ - «مسافر بی‌توشه» اثر: ژان آنوی، ترجمهٔ افضل وثوقی، انتشارات روز، ۱۳۴۷.

۲ - «بکت» از: ژان آنوی، ترجمهٔ نزهت شریعت زاده، آگاه، ۱۳۵۶.

۳ - «مده» اثر: ژان آنوی، ترجمهٔ دکتر حسن جوادی، آگاه، ۱۳۵۵.

٤ - «دختر وحشی» اثر: ژان آنوی، ترجمهٔ اقدس یغمائی، لوح، ۱۳۵۱.

۵ - «رومئو و ژانت»، نوشتهٔ: ژان آنوی، ترجمهٔ اسماعیل شنگله، سروش.

٦ - «آنتیگن» اثر: سوفوکل، ترجمهٔ م. بهیار، نیل، ۱۳۳٤.

۷ - «مدیا و هکاب» اثر: اوریپید، ترجمهٔ ابوالحسن ونده‌ور، امیرکبیر، ۱۳٤۹.