گوریلِ پشمالو

[یک پرونده]

اونیل

اصغر همّت

یوجین *اونیل* در شانزدهم اکتبر ۱۸۸۸ در هتلی در برادوی به دنیا آمد. پدر او بازیگر معروف نقش های عاشقانه در آثار ملودرام بود و به همین سبب *اونیل* هفت سال اوّل زندگی خویش را در شهرهای بزرگ امریکا گذرانید. موفقیت نمایش «کنت مونت کریستو» که پدر *اونیل* نقش اوّل آن را به عهده داشت، عامل سفرهای مداوم خانواده ی *اونیل* بود. *اونیل* از سن هفت تا سیزده سالگی را در شبانه روزی گذرانید. با آن که والدین او کاتولیک بودند و شخص وی نیز از اوان طفولیّت در مدارس وابسته به کلیسا تحصیل می کرد، ولی بعد از ورود به دانشگاه پرینستون، کلیسا را برای همیشه ترک گفت. در ژوئن ۱۹۰۳، به جرم شکستن پنجره ی اتاق رییس دانشگاه از پرینستون اخراج شد. با آن که سال بعد می توانست به دانشگاه بازگردد، ولی اشتغال به منشی گری در پستخانه ای در نیویورک را به تحصیل ترجیح داد. منشی گری آغاز اشتغال به یک سلسله کارهای متنوع قبل از نویسندگی بود.

اونیل به سال ۱۹۰۹ با *کاتلین* جنکینز ازدواج کرد و در سال ۱۹۱۲ او را ترک گفت و همان سال با گروه کاشفان طلا به هندوراس رفت. او در سفرهای متعدد خویش پیوسته آرزومند زندگی خشن و پرماجرایی بود که درونمایه ی آثار نویسندگان مورد علاقه اش چون جک *لندن*، *کیپلینگ*، و *کُنراد* را تشکیل می داد. در سال ۱۹۱۰ با یک کَرَجی نروژی عازم «بوینوس آیرس» شد و به انواع کارهای ممکن اشتغال ورزید. امّا این زندگی جز آن که از او به قول خودش، «یک ولگرد بارانداز» بسازد حاصل دیگری نداشت. در ۱۹۱۱ پس از سفر به آفریقا ـ با یک کشتی بخار حمل احشام ـ به نیویورک بازگشت و در میخانه ای جنب بارانداز به نام «جیمی دوپریست» سکنی گزید. همانجا که بعدها «محلّ» وقوع پرده ی اول نمایشنامه ی «آناکریستی» را شکل داد.

بالاخره، در سال ۱۹۱۲، به خاطر سال ها نابه سامان زیستن و از کف دادن قدرت جسمانی در سفرهای بی حاصل، مسلول و در آسایشگاه مسلولین بستری شد. در طی پانزده ماه اقامت در آسایشگاه، به نویسندگی علاقه مند شد و پس از ترک آسایشگاه گویی دیگر هدف خویش را یافته بود، چون درحالی که برای تقویت جسم خود به تمرین بدنی و کارهای سنگین مشغول بود، در طی شانزده ماه، یازده تک پرده ای، دو نمایشنامه ی بلند و چند شعر به رشته ی تحریر درآورد. ضمناً، در این میان با ولع خاصی به قول خود «*یونان و عصر الیزابت ـ تقریباً تمام کلاسیک ها ـ و البته تمام مدرن ها*» را مطالعه کرد.

در پاییز سال ۱۹۱۴ به دانشگاه هاروارد رفت و در کلاس معروف نمایشنامه نویسی پروفسور جورج بیکر نام نویسی کرد.

در همان سال بود که پدر *اونیل* هزینه ی انتشار اوّلین کتاب او به نام «تشنگی و تک پرده ای های دیگر» را تأمین کرد. درونمایه ی چندی از این تک پرده ای ها را، جدال انسان در برابر دریا، تشکیل می داد. مهم ترین آثار دریایی او در مجموعه ی «گلنکرن» ـ در ارتباط با کشتی بخاری گلنکرن ـ گردآوری شده است. این مجموعه «*ماه دریای کارائیب*»، «*شرق به سوی کاردیف*»، «*سفر دراز به خانه*» و «*در منطقه ی جنگی*» را شامل است. در تمامی این تک پرده ای ها، انسان در تضاد با طبیعت تصویر گردیده است، طبیعتی که در برابر عذاب و انهدام اجتناب ناپذیر انسان بی تفاوت باقی می ماند. لازم به تذکر است که *اونیل* در آثار ناتورالیستی اولیه ی خود عمیقاً از *جک لندن* متأثر است.

اونیل در سال ۱۹۱۸، با *آگنس بولتن برتون* ازدواج کرد و در ۱۹۲۰، به خاطر نمایشنامه ی «آن سوی افق» اولین جایزه ی پولیتزر را برد و به شهرت و موفقیت رسید. به رغم موفقیت، پیوسته بر این اعتقاد بود که انسان در بند نیروهای مرموزی ست که هرگز یارای مقاومت در برابرشان را ندارد. در ۱۹۲۰ نمایشنامه ی «امپراتور جونز» در لندن، پاریس، برلین، توکیو و بوینوس آیرس به روی صحنه رفت و برای وی شهرتی جهانی به همراه آورد. یک سال بعد اجرای نمایشنامه ی «آناکریستی» در نیویورک، دوّمین جایزه ی پولیتزر را برای وی به ارمغان آورد. در ۱۹۲۲، نمایشنامه ی «*گوریل پشمالو*» گامی نوین به سوی موفقیت بود. دو سال بعد، *اونیل* مجدداً به حرکت درآمد و در برمودا اقامت گزید. او در این زمان، فکر اولیه ی نمایشنامه ی «الکتر سوگوار می شود» را در سر می پرورانید.

اونیل در سال ۱۹۲۶ به اخذ درجه ی دکترای افتخاری ادبیات از دانشگاه «ییل» نایل آمد. در سال ۱۹۲۸، سومین جایزه ی پولیتزر را به خاطر نمایشنامه ی «میان پرده ی عجیب» دریافت کرد.

در ۱۹۳۱، نمایشنامه ی «الکتر سوگوار می شود» در نیویورک به روی صحنه رفت و به عنوان شاهکار مورد تحسین قرار گرفت، به طوری که *جوزف وودکراچ* منتقد معروف نوشت: «این ممکن است پایدارترین هدیه ای باشد که قرن بیستم به ادبیّات نمایشی داده است.» نمایشنامه ی «سیر روز بلند در شب» که سرگذشتنامه ی اوست در ۱۹۴۱ به پایان رسید و سه سال پس از مرگ وی در ۱۹۵۶ به روی صحنه رفت که چهارمین جایزه ی پولیتزر را برای او به همراه داشت. آخرین نمایشنامه ی *اونیل*، «یخ فروش می آید» است* که در سال ۱۹۴۶ به روی صحنه رفت و قوی ترین اعتقاد وی را در افکار و پوچ گرایی به همراه آورد. او در این اثر، پیشنهاد می کند که تنها توجیه بشر، اصرار او در کسب نایافتنی هاست، هرچند ماهیت آنچه نایافتنی ست هرگز برای وی آشکار نمی شود.

سال های بین ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۶ برای *اونیل* سال های اضطراب، کشمکش، دلسردی، درد، عذاب و ناامیدی بود، که در ضمن به عنوان پربارترین سال های زندگی او، «رشد» وی را در مقام نمایشنامه نویس به همراه داشت. او تا پایان عمر معتقد

یوجین اونیل

ماند که سرنوشت انسان در دست نیروهای ظلمانی ست و این اعتقاد با مطالعه ی آثار *فروید* (۱۹۳۹ ـ ۱۸۵۶) روانشناس آلمانی، *نیچه* (۱۹۰۰ ـ ۱۸۴۴) فیلسوف اخلاقی آلمانی که از مسیحیت منزجر بود، و *شوپنهاور* (۱۸۶۰ ـ ۱۷۸۸) فیلسوف رمانتیک آلمانی، گسترش یافت و ابعاد تازه تری به خود گرفت. از *فروید*، این فکر را که انسان اسیر هوس های جنسی ناخودآگاه خویش است، به عاریت گرفت. فلسفه ی بدبینانه ی *شوپنهاور*، اعتقاد ناتورالیستی او را که متأثر از *لندن*، *کنراد* و زندگی بی سر و سامان خود او بود، تشدید کرد. از *نیچه* نیز، پذیرش با آغوش باز ناامیدی را، به عنوان تنها راه حل منطقی برای انسانی که در دنیا تک افتاده است، آموخت. او می پنداشت که انسان امروزی همان موجود دو هزار سال پیش است که هنوز در مهار کردن غرایز اولیه ی خود توفیق حاصل نکرده است و موقعیّت انسان نوین هزاران بار از موقعیّت اجدادش بدتر است، چون انسان امروزه، دیگر مرگ خدای کهن و عدم توفیق علم را در جایگزین ساختن خدایی نوین، دریافته است.

اونیل در سن شصت و پنج سالگی به سال ۱۹۵۳، در کنار سومین همسرش *کارلوتا مونتری* که در سال ۱۹۲۹ با وی ازدواج کرده بود، چشم از جهان فرو بست.

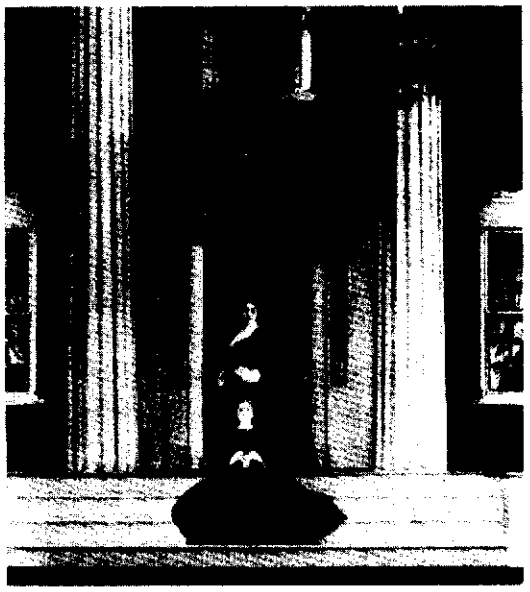
اونیل، مرد تجربه و مبتکری بزرگ بود؛ ولی منتقدین این تجربه و ابتکار را انگیزه ی تفسیرهای گوناگون قرار داده اند. یکی او را «تجربه گری رام ناشدنی» و «مبتکری بی باك» می خواند، درحالی که دیگری تجربه را وسیله ی «پنهان کردن نقص در مهارت» می داند. بعضی از منتقدان نامدار و متفکران سرشناس، *اونیل* را به خاطر تأثیرش در گسترش نمایش نوین در امریکا ارج می نهند، درصورتی که دیگران پیدایش او را در این عصر «اتفاقی شاد» تلقی می کنند. بسیاری هستند که او را در ردیف *ایبسن*، *شاو*، *استریندبرگ* و حتی *شکسپیر* قرار می دهند؛ و هستند مفسرین سرشناسی که حتی یک اثر *اونیل* را «شاهکار» نمی دانند و رمز خط مشی او را واکنش رنگ باخته ای از رمز موجود در زندگی شخصی وی می پندارند. ولی آنچه مسلم است، *اونیل* حقیقت را آنچنان که می دید منعکس

می ساخت و هرگز ایمان و اعتقاد خود را در این راه به مصالحه نگذارد. او در نامه ای به *آرتور هابسن کوپین* به سال ۱۹۲۵، از آرزوی خود سخن راند که: «*باید در بیان، به شیوه ای تراژیک دست یافت که با ارزش ها و نمادهای تغییر شکل یافته ی نوین، در تناسب باشد تا تماشاگر بتواند در جایگزین ساختن خود در موقعیت نمایشی قهرمان تراژیک ـ که شریف ساز است ـ توفیق حاصل کند.*» به همین دلیل، در آغاز به ناتورالیسم روی آورد.

اونیل یکی از ناتورالیست های معروف زمان خود بود، که در برداشت از حیات، از فن و شیوه ی خاص این مکتب ادبی پیروی می کرد. در واقع، ناتورالیسم، خود زاییده ی نهضت دیگری بود که در قرن نوزدهم «رئالیسم» نام داشت. رئالیست ها می خواستند که «آیینه ای رویاروی حیات گیرند» و تصویری بسیار دقیق از حیات ارایه دهند. ناتورالیست ها می خواستند گامی فراتر نهند و حیات را از دیدگاه علمی بررسی کنند، به همین دلیل، شیوه ی ناتورالیست ها در بررسی حیات مبتنی بر واقع نگری علمی شد.

برای یک ناتورالیست، انسان اسیر امیال «بنیادی» ست و در ساختن سرنوشت خود کوچک ترین تأثیری ندارد. آنچه زمام حیات انسان را در دست دارد سه نیروی محیط، توارث، و آن چیزی ست که در زیست شناسی غریزه می خوانند. این تمایلات بنیادی، موقعیت انسان را مشابه حیوان می سازد. *اونیل*، تمایلات روانی را نیز به عنوان نیروی محرکه ی بنیادی دیگری در انسان، به جمع فوق اضافه کرد. *اونیل* در نمایشنامه های خود مردمی را می نمایاند که اسیر نیروهایی ناشناخته و قوی تر از او هستند. در ضمن، انسان متأثر از محیطی ست که در آن زاده شده است و نیروهای محیط زادگاهش پیوسته بر اعمال بنیادی وی حاکم اند. غایت این فکر به «جبر» منتهی می شود که انسان را دستخوش نیروهای خارجی می داند تا آنجا که قدرت اعمال هر کاری را از او سلب می کند. مثلاً *اونیل* در نمایشنامه ی «هوس زیر درختان نارون»، انسان را قربانی محرک هایی ابتدایی ترسیم می کند که خود حاصل محیط، نیاز به بقا در زیست شناسی، و ویژگی های موروثی اشخاص بازی ست. سپس، با پذیرش کشفیات زیگموند *فروید* نیروهای روانی را نیز به عنوان جزو دیگری از محرک های ذاتی در انسان، به کار می گیرد. همان طور که در نمایشنامه ی «الکتر سوگوار می شود» نشان می دهد که چگونه تمایلات جنسی «حاکم»، بعضی افراد را به ارتکاب هولناک ترین جنایات برمی انگیزاند. به طور کلی در آثار *اونیل*، انسان قربانی نیروهایی دور از دسترس ـ محیط، روان یا زیست شناسی ـ ترسیم می شود، او مطلقاً قادر به تعیین سرنوشت خود نیست، در ناتورالیسم، تراژدی زاییده ی آگاهی انسان از بیهودگی ستیزی ست که علیه تقدیر در پیش دارد. انسان یک قربانی محض است و ما با همدردی آمیخته با وحشت فقط به نظاره ی نابودی او در مقابله با موانع شکست ناپذیر می نشینیم.

اشتیاق *اونیل* به کشف نیروهای مرموز و پنهانی حیات،



الا تازیمورا و لگیس برادری در «الکترا سوگوار می شود» ـ ۱۹۳۱

اجرای «یخ فروش می آید» ـ ۱۹۴۶

غریزه ی هنری وی را خواهان چیزی «فراتر از ناتورالیسم» ساخت و نتیجتاً او را به نمایشنامه های «سونات اشباح» و «بازی رؤیا» اثر *استریندبرگ* متمایل کرد. بدین ترتیب، *اونیل* به مکتب اکسپرسیونیسم گام نهاد. اکسپرسیونیسم شیوه ای نمایشی ست که درام نویس به کمک آن، احساسات درونی خاص اشخاص بازی یا موضوع اثر خویش را به صورت «نماد»، از طریق صحنه آرایی و فضاسازی به نمایش می گذارد. درام نویسان اکسپرسیونیست به عرضه کردن عقاید خود بیشتر از نمایاندن تصویر دقیقی از واقعیت قشری علاقه مندند. در واقع، برای نمایاندن برخی از حالات روحی، غالباً واقعیت را در شکل نمایشی خود تحریف و کج شکل می سازند. به زبان دیگر، برای نشان دادن عقاید خود، خصایص بارز فرد یا روابط علت و معلولی را فدای نمادهای انتزاعی می کنند. در صحنه آرایی از حداقل بهره می گیرند و آن را در خدمت تحریک تخیل تماشاگر قرار می دهند. مثلاً در نمایشنامه ی «گوریل پشمالو» زندان شکل قفس را به خود می گیرد تا درونمایه ی خاصی را در معنا به تماشاگر القا کند. یا در نمایشنامه ی «امپراتور جونز»، ظهور ارواح مختلف، نمادی از زندگی گذشته و طبیعت جونز است.

در غیاب اونیل

نگاهی به اجرای «گوریلِ پشمالو»

یوریک کریم مسیحی

اکبر زنجانپور از تئاتری های زحمتکش و بردبار و بزرگوار است. نمایشنامه های ارزشمندی به روی صحنه برده و در کارهای ارزشمندی هم بازی کرده است. همگان ـ به ویژه تئاتری ها ـ برایش احترام زیادی قایلند، که کاملاً مستحق آن است. او پس از یک دوره دوری از صحنه، «گوریل پشمالو» اثر یوجین *اونیل* را به روی صحنه برده است؛ که غنیمتی ست گرانسنگ. اما متأسفانه اجرای آن در حد توقع از ایشان نیست...

ی. ک. م.

که در عین حال نمادی از اساس وحشت بشری نیز به حساب می آید. در نمایشنامه ی «گوریل پشمالو» ینک نمادی ست از جمیع مردمی که نمی توانند به این جهان نوین متعلق باشند. پس، اکسپرسیونیسم شیوه ای ست که درام نویس را قادر می سازد تا عقاید خویش را بدون توجه به واقعیت منعکس کند و تأکید را بر تضادهای درونی انسان و ستیز وی علیه نیروهایی که در جهان ناآشکارند متمرکز کند.

اونیل، در مصاحبه ای با *اولیور سیلر* به سال ۱۹۲۲ چنین گفت:

از نظر من، تئاتر زندگی ست. ماهیّت و تفسیر زندگی ست... و زندگی ستیز است، ستیزی گهگاه ـ اگر نه غالباً ـ ناموفق، چون درون بیشتر ما چیزی ست که ما را از تحقق بخشیدن به رؤیاها و آرزوهای مان باز می دارد. در ضمن، هرچه به پیش می رویم، پیشتری را می بینیم که دست نایافتنی ست.

سپس در جایی دیگر اضافه می کند:

فقط از طریق قالبی «فراتر از ناتورالیسم» است که امکان دارد در تئاتر بتوانیم آنچه را از روی غریزه از دو عامل «خود باعث شکست شدن» و «خود باعث عقده مندی شدن» می شناسیم، بنمایانیم. یعنی آنچه را که ما مردم امروزی بابت نزول وام زندگی می پردازیم.

لازم به تذکر است که عامل «خود باعث شکست شدن» در قهرمانان *اونیل*، در ارتباط با شکست «رؤیا»ست که خود را به صورت تضاد درونی شخص، میان درک وی از رمز و اعجاز حیات و دلزدگی ناشی از تلخ اندیشی وی از حیات، متجلی می سازد؛ که در واقع همان تضاد میان افسانه و «واقعیت» است. جالب است که تمام قهرمانان *اونیل* به دو جزء تقسیم شده اند و به همین دلیل در مقابل خود جبهه می گیرند. این نکته بر *ماری کالم* نیز روشن بود چون به سال ۱۹۳۵ نوشت:

اونیل، با قدرتی خاص، جنبه ای از حیات امریکایی را به صحنه می آورد که هیچ نویسنده ای تا به حال قادر به انجام آن نبوده است... آن هم پرداختن به اشخاص معمولی در زندگی امریکایی ست، اشخاصی که تجزیه شده اند... اشخاص تجزیه شده ی **استریندبرگ** *دیوانگانند، درصورتی که اشخاص تجزیه شده ی* **اونیل** *هنوز برآنند که سلامت فکر خویش را از کف ندهند.*

نکته ی قابل توجه این است که *اونیل* در هیچ یک از آثار خود، خواه ناتورالیستی خواه اکسپرسیونیستی، هرگز واقع گرایی را تهی از شعر، یا شعر را تهی از واقع گرایی نکرد و پس از جست و جوی بسیار برای یافتن مناسب ترین قالب نمایشی، مجدداً به واقع گرایی بازگشت و دو شاهکار آخر خود «یخ فروش می آید» و «سیر روز بلند در شب» را در این قالب به رشته ی تحریر درآورد.

● آخرین نمایشنامه ی *اونیل*، که پس از مرگش کشف شد، «عمارت مجلل» است.

● این توطئه ی جهانی امپریالیسم آمریکاست که نویسندگان بی مایه و پیش پا افتاده ی خود را به عنوان نویسندگان بزرگ و طراز اول جا می زند. کی گفته که یوجین *اونیل* نابغه است و بزرگ ترین و تأثیرگذارترین نمایشنامه نویس آمریکا؟ گیرم تئاتر جعلی و تصنعی آمریکا را درهم کوبیده باشد و بر بسیاری از نویسندگان و نمایشنامه نویسان زبده ی آمریکایی و غیرآمریکایی تأثیر عمیق گذارده باشد و تقریباً تمام چهل و هفت نمایش نامه اش از آثار ماندگار و ارزشمند تئاتر جهان باشد و چهار مرتبه جایزه ی پولیتزر را برده باشد (آخرین آن پس از مرگ) و... آیا این ها برای نویسنده ای نابغه بودن کافی ست؟ اجرای *زنجانپور* از «گوریل پشمالو» می گوید: نع!

● یوجین *اونیل* دو دوره ی نسبتاً طولانی از زندگی خود را به قصد یافتن طلا در سفرهای دریایی گذراند. در این سفرها که به عنوان جاشو کار می کرد توانست از دمخور بودن و همنفس شدن با سایر جاشوها تجربیات ارزنده ای به دست بیاورد؛ تجربیاتی که طرز تفکر و نگرش او را نسبت به پیرامونش و آدم ها دگرگون کرد. این تجربیات ناب باعث شد که او به عالی ترین شکل بتواند شخصیت هایی زنده، جان دار، درک شدنی و قابل لمس در نمایشنامه هایش بیافریند. دریسکول، شخصیتی که در چند نمایشنامه ی دریایی *اونیل* حضوری چشمگیر دارد از جمله کسانی ست که در زندگی دریایی اش با آن ها آشنا شد. بیشتر آثار *اونیل* یا در دریا می گذرد یا در اسکله. جاشوها، سوخت اندازان، کافه چی ها، کارگران، بدکاره ها... آدم های نمایشنامه های *اونیل* اند.

● چهره ی سنگی روی برنوشت بشارت دارد که نمایشی تلخ و تیره از تباهی خواهیم دید. پیش از باز شدن پرده، صدای موج های دریا و مرغ دریایی و موسیقی دلتنگ کننده، که معنای از دست دادن در آن متبلور است، بستر خوبی بود برای ورود به

فضای نمایش، که تا روشن شدن صحنه ادامه دارد؛ و هرازگاهی در متن اجرا شنیده می شود. اما با روشن شدن صحنه جایی کاملاً بی هویت و نامشخص دیده می شود که دسته ای مرد سیاهپوش را در حال کار نشان می دهد. اگر صداهای مرغ دریایی و موج ها نبوده، مشکل می شد فهمید که اینجا کجاست. این مردان با آن خنده های مالیخولیایی و به شدت کلیشه ای با عربده هایی که می زنند قرار است کارگران سختکوش و خسته ی آتشخانه ی یک کشتی باشند. اما صورت تر و تمیز و حرکات تحمیلی ـ متناقض با آنچه قرار است باشد ـ اصلاً چنین چیزی نمی گوید. خنده ها و فریادهای سوخت اندازان ـ تونتابان ـ بیش از این که فضاسازی کند، باعث عصبانیت و کلافگی تماشاگر می شود. *اونیل* تأکید کرده است که تونتابان باید هیئت انسان نئاند رتال را داشته باشند؛ اما اغلب کسانی که ما به عنوان تونتاب می بینیم جوانانی سرزنده و سرحال اند که نه سر و صورت شان سیاه است نه عرق می ریزند ـ که به تبع کارشان باید سیاه شوند و عرق بریزند ـ و این سرحالی را گاهی با بی حال حرف زدن، گاهی با بی حال راه رفتن، گاه نیز با ناقص حرف زدن (ته بعضی از کلمات اصلاً شنیده نمی شود) می خواهند جبران کنند. سختی و سنگینی کار تونتابان نه حس می شود نه فهمیده؛ امیدوارم با حرف هایی از قبیل: «کار، اکسپرسیونیستی ست...» سعی در توجیه این کاستی ها نشود.

• گفت و گوها، فضا و آدم های نمایش را قابل شناسایی نمی کند. با مراجعه به متن نمایشنامه می فهمیم گفت و گوهایی که به مشروب خوری و زنبارگی این جماعت می پرداخت حذف شده است. بنابراین یک جنبه ی قوی از آنچه می توانست شخصیت این مردان را معرفی کند وجود ندارد. خب، شاید به نظر رسیده که عربده کشی ـ به جای خشن حرف زدن ـ و رفتاری که سعی می شود خشن باشد، بتواند آن خلاء را جبران کند.

در متن نمایشنامه چند بار اشاره شده که ینک ـ گوریل پشمالو ـ حالتی که تداعی کننده ی مجسمه ی «متفکر» اثر رودن باشد را به خود گرفته؛ اما در شروع پرده ی اول اصلاً چنین چیزی دیده نمی شود... *اکبر زنجانپور*، بازیگر نقش ینک ـ گوریل پشمالو ـ در عقب صحنه، جایی که چندان دید ندارد، نشسته و اگر تماشاگر او را می بیند برای این است که او را می شناسد و در صحنه به دنبالش می گردد. در متن نمایشنامه نوشته شده که ینک در قسمت جلوی صحنه نشسته است نه جایی که ینک *زنجانپور* نشسته بود. (البته کارگردان موظف نیست دستوراتی را که نویسنده در نمایشنامه نوشته عیناً رعایت کند، یا اصلاً رعایت کند؛ اما جایی که زیر پا گذاردن دستورات یا توصیه های نویسنده، باعث خرابی و ویرانی اثر شود، جای حرف دارد.)

کمی پس از این که ینک دهان به حرف زدن می گشاید می گوید: «مگه کورین نمی بینین دارم فرِک می کنم؟» که در مقابل همه یکصدا غلط او را تصحیح می کنند: «فکر!» اما «فرک»ای که *زنجانپور* می گوید شنیده نمی شود تا فریاد یکصدای چهارده مرد معنی داشته باشد. این «فرک» و «فکر» چند بار تکرار می شود که اگر درست درمی آمد می توانست گوشه ای از شخصیت ینک را، که *اونیل* درست پی ریزی کرده و بالا برده، متبلور کند.

ینک آدمی گردن کلفت و نَسَق گیر است. تقریباً تمام شخصیت او بر توانایی جسمانی و فکر کودکانه ی او استوار است. این ناقص حرف زدن هم گوشه یی از شخصیت کودک وار اوست. ینک آدم ترحم برانگیزی نیست. او حتی خود را خیلی مهم تر و کارسازتر از سایرین، حتی کسانی که صاحب یا مسئول کشتی هستند، می داند. اما ینک ی که *زنجانپور* روی صحنه جان می بخشد، با آن لکنت زبان تحمیلی ـ که احتمالاً برای تکمیل شدن جنبه ی کودک وارگی ینک به کار گرفته شده ـ، آدمی ست ترحم برانگیز و مظلوم که باید به حالش دل سوزاند و دستش را گرفت.

در متن نمایشنامه در لحظه ای بسیار حساس و ناب پس از دشنام هایی که ینک از آتشخانه به عرشه ای ها می دهد، برمی گردد و در آن جهنم با میلدرد داگلاس سپیدپوش روبه رو می شود، و میلدرداز خود بی خود شده او را «حیوون کثیف» خطاب می کند و می گریزد به عرشه. «حیوون کثیف» در این نمایشنامه همان قدر نقش دارد که دستمال در «اتللو». اما در اجرا می بینیم که میلدرد اول می گریزد و در حال گریز بدون این که رو به کس خاصی بکند به همگان می گوید: «حیوونای لعنتی». از این پس قصه ی اصلی نمایش شروع می شود؛ این که میلدرد به ینک ـ با آن اعتماد به نفسی که از قدرت جسمانی اش داشت ـ توهین کرده و او کاملاً خرد شده تصمیم می گیرد از او، یا کسی از طبقه ی او، انتقام بگیرد. اما وقتی در اجرا میلدرد اصلاً به او و حتی رو به او چیزی نگفته، چرا او باید قصد انتقام کند؟ او هم باید به اندازه ی سایرین اهانت شده باشد. احساس اهانت ینک، در این شکلش، بی مورد و غیرمنطقی ست. در صحنه ی بعدی ینک برای همقطارانش تعریف می کند: «... بعد دیدم همه تون به یه چیزی پشت سرم نیگا می کنین. با خودم گفتم حتماً اون یارو یواشکی اومده پایین... این جوری بود که بیلو پرت کردم طرفش...» اما ینک در اجرا جایی ایستاده که هیچ کس جلویش نیست، و نمی تواند کسی را ببیند تا از عکس العمل او چیزی بفهمد. علاوه بر این بیلی هم به طرف کسی پرت نمی کند... اگر میزانسن با گفت و گوها هماهنگ...

در متن نمایشنامه، در شروع پرده ی سوم آمده است: «آتشخانه. در انتهای صحنه هیکل نیمه روشن کوره ها و دیگ های بخار دیده می شود. چراغ برقی چسبیده به سقف، فضای تیره و تار آتشخانه را که مملو از غبار سنگ است به اندازه ای روشن می کند که همه چیز محو و شبح گونه دیده شود. صفی از مردان که تا کمر برهنه اند مقابل کوره ها ایستاده اند...» فضاسازی *اونیل*، آن هم روی کاغذ، عالی و

اجرای زنجان‌پور از «گوریل پشمالو»

بی نقص است؛ اگر روی صحنه هم می توانستیم شاهد چنین فضاسازی ای باشیم، بی شک کاری درخشان و به یاد ماندنی می دیدیم.

گفت و گو یا تک گویی هایی در اجرا اصلاً شنیده نمی شود. از جمله وقتی لانگ می گوید: «ینک میون حرفاش یه چیزی گفت و گل گفت. اون می گه این کشتی بوگندو خونه ی ماس...» زمانی ست که یکی از تونتابان را سایرین به این طرف و آن طرف پرتاب می کنند و سروصدای شان باعث می شود تک گویی نسبتاً طولانی اصلاً شنیده نشود. یا زمان تک گویی نافذ پدی ـ که روی تخت روان به این سو و آن سو می برندش ـ یکی از تونتابان به آرامی، جوری که انگار روی صحنه نیست یا مخفیانه این کار را می کند، بیل هایی را که قبلاً در همه جای صحنه پراکنده شده جمع می کند؛ و پاك حواس تماشاگر را از صحنه پرت و به خود جلب می کند؛ در حالی که سکون ینک و موسیقی دلتنگ کننده، دعوت به تمرکز بر حرف های پدی می کند. او احتمالاً به خاطر این که مزاحم توجه تماشاگران نشود این طوری عمل می کند، اما نتیجه درست برعکس است؛ زیرا اینجا «صحنه» است نه دنیای واقعی. در صحنه ی زندان نور موضعی روی زندانبان است، که نقش او در این صحنه تقریباً صفر است؛ اما به وسیله ی نور، نقش او کاملاً برجسته شده (اثری از تمثیلی بودن در کار نیست.)؛ در حالی که چند نفر از زندانیان که گفت و گوهای مهم تری دارند در تاریکی کامل هستند.

• طراحی صحنه ـ که شنیده می شود در اجراهای اول ناقص بوده و در اجراهای بعدی باید تکمیل می شده، اما به همین شکل بی هویت آن بسنده کرده اند ـ کار استاد خورشیدی ست. نمی دانم استاد چرا تن به چنین مصالحه ای داده اند.

عرشه ی کشتی با آن شکل درب و داغان و اسقاط باید تناسبی با لباس کاملاً سفید میلدرد داگلاس ـ دختر رییس اتحادیه ی فولاد ـ و لباس اشرافی آبی رنگ عمه داشته باشد، که ندارد. عرشه حتی زشت و نفرت انگیز هم نیست، بل کاملاً بی معناست. چرخ هایی که در زیر وسایل صحنه ـ دکور ـ جهت جابه جایی نصب شده باید از دید تماشاگران پنهان می شد وگرنه غیرمنطقی و بی جاست.

• بازی آرزو خسروی، با درك غلط نقش از میلدرد داگلاس انسانی مظلوم ساخته که ایجاد همدلی می کند: او پس از اهانتی که به ینک کرده در تماشاگر ایجاد احساس همدردی می کند و کمتر کسی ممکن است با ینک همدل باشد.

• زنجانپور درست درك کرده که وزنه ی اصلی و سنگین نمایش در پایان است؛ به خاطر همین پس از بی جان شدن ینک در دستان گوریل واقعی، میلدرد داگلاس، با لباس سفیدش، با آن که در متن نمایشنامه نیست، به صحنه می آید و چرخی می زند.

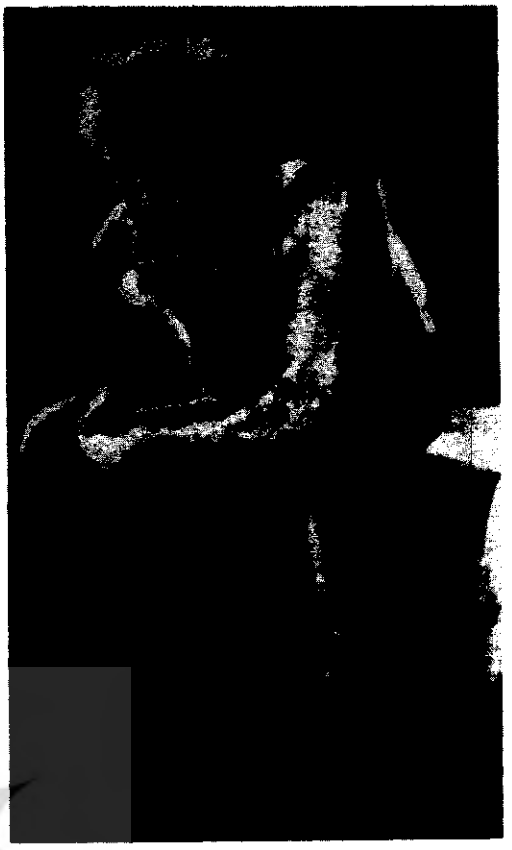
گوریلِ پشمالو:
تراژدیِ مدرن و اکسپرسیونیسم

ترجمه ی ابوالفضل حرّی

نمایشنامه ی «گوریل پشمالو» اثر *یوجین اونیل* را یکی از چند تراژدی مدرن زمان حاضر دانسته اند. نمایشنامه شامل هشت صحنه است و کارکرد هر یک از صحنه ها به گونه ای ست که در آخر تراژدی، ینک عملکردی اساسی را رقم می زند. نمایشنامه ساختاری چرخه ای و دایره وار دارد، به عبارت دیگر، سیر حرکت متن از یک نقطه شروع و در نقطه ای مشابه از نظر بُن مایه و مضمون در آخر تمام می شود. به سخن بهتر، صحنه ی اول از کوره ی سوخت رسانی یک کشتی (پر از دود و زغال سنگ و آهن و فولاد و خلاصه تمام آنچه نمود یک زندگی پست است) شروع می گردد، گو آن که در قیاس با عرشه ی کشتی که محل زندگی طبقه ی اشرافی ست، سوخت رسانان در پایین ترین طبقه از نظر اجتماعی عمر تلف می کنند. در پرده ی هشتم نیز در قفس (جایی که مثل کوره ی کشتی با فولاد محصور شده) پایان می پذیرد و از خاطر دور ندارید که *اونیل* نیز در دستور صحنه ی اول ینک و همکارانش را چنان وصف کرده که گویی حیواناتی هستند محصور در قفس؛ آن سان که در باغ وحش شاهدیم. بنابر این گرچه ینک ظاهری میمون نما، عضلانی و حیوانی دارد، سیر حرکت نمایشنامه نیز ـ گویی دستی نامریی در کار باشد ـ سرنوشت و تراژدی او را چنان رقم می زند که از نظر روحی و روانی نیز خود را گوریل تصور کرده و با آن ها احساس همذات پنداری و همدلی عاطفی برقرار کند و در نهایت نیز به دست همین گوریل ها (شاید نماد وحشیگری و طبع حیوانی خود وی) هلاك شود.

نکته ی شایان توجه این است که عامل پیش برنده ی خط سیر داستان نمایشنامه همان طور که پیش تر گفته آمد و *اونیل* نیز خود در جایی بدان اشاره کرده، نه ارادی که کاملاً غیرارادی و منوط به عوامل جبری و محیطی حاکم بر زندگی ینک و همکارانش است. به دیگر سخن، خط سیر داستان و حرکت دایره ای و تراژیک زندگی ینک نه در دست خود اوست و نه حتی کاملاً در اختیار *اونیل*، از آنجا که ینک فرزند این قرن است و از آنجا که او را به گفته ی خودش در این دوره ی پیشرفت صنعتی «پس انداخته اند»، بنابر این مسئول سرنوشت خود نیست و نمی تواند باشد؛ چرا که او ناخواسته پای به این دنیا نهاده است. باتوجه به پیشرفت علوم و فنون از قرن ۱۹ به بعد، دنیای آرمانی و خیالی زاده ی مکتب رمانتیسم، تحت نفوذ عوامل پیشرفت فن آورانه که کشتی بخار ینک نماد آن است، پیشرفت اقتصادی که ثروت ساکنان خیابان پنج نمایشنامه نتیجه ی آن است، و پیشرفت دموکراتیک که سازمان طبقات کارگری مظهر و نمودگار آن است، ارزش واقعی خود را از دست داد و وارد عرصه ی پیشرفت گردید که جامعه ی صنعتی و ماشین زده ی قرن ۱۹ و ۲۰ میلادی، پی آیند مستقیم آن است. از سوی دیگر، طبق نظریه های جدید *داروین* درباره ی سیر تکامل و پیشرفت هایی که در زمینه های زیست شناسی، کیهان شناسی و... انجام گرفت، مسیحیت روز به روز طبق اصول علمی، ارزش خود را از دست داد و رابطه ی مردم و مذهب بیش از پیش رو به سستی و ضعف نهاد. با ضعیف شدن رابطه ی انسان و مذهب، بعد دنیوی و مادی زندگی آدم ها روز به روز وسیع تر شد تا به دانجا که انسان دیگر نه خود را مخلوق خدا و جزیی از دستگاه نظام آفرینش که خود را در برابر خدا و مسئول سرنوشت خود قلمداد کرد. در شرایطی چنین انسان محور که متأسفانه ضعف شدید ایمان کلیسایی و یا مسیحیت صنعتی شده در آبیاری و تقویت بدنه ی پوشالی آن بی تأثیر نبود، سبب گردید که انسان همان گونه که نظام های فکری و فلسفی قرن ۱۹ مبین آن است، خود موضوع تاریخ و موضوع پیشرفت تاریخ قرار گیرد. و ینک نیز این گونه است. او که زاده ی نوظهور این دوران است خود را عامل اصلی حرکت کشتی جامعه ی معاصر در شمار می آورد. اما عظمت کار *اونیل* در این است که ینک را نه موضوع تاریخ که در خطر مبتلا شدن به هدف روند تاریخ در نظر می آورد و وی را اسیر چنگال همان ساختارها (فولاد، قفس و...) می بیند که در ابتدا برای خدمت به او ایجاد شده بودند و از همین روست که ینک دیگر قادر نیست که مسئول سرنوشت خود گردد. او اسیر دست سرنوشتی محتوم و قطعی گردیده که در آن رشد کرده است. او اسیر سرنوشتی ست که مثل کشتی ای که در آن کار می کند، در توفان های سهمگین و نامریی جامعه بالا و پایین می رود، بدون آن که او خود بخواهد و یا بداند چرا. و نکته ی متناقض نما نیز اینجاست که او با دست خود به این کشتی اسیر در چنگال موج های نامریی و محتوم جامعه خوراك و سوخت می رساند. ینک اسیر سرنوشتی ست که ثروتمندان خیابان پنج و یا اتحادیه کارگری برای او رقم می زنند. آن ها با ینک چنان رفتار می کنند که خود می خواهند، نه آنچنان که ینک طالب است. (و چه زیبا *زنجان پور* در اجرای نمایش با سوار کردن ینک روی صندلی چرخدار این آلت دست بودن و شدن ینک را به تصویر کشیده است!).

از خاطر دور ندارید که *اونیل* در جایی گفته است که موضوع، خود قالب و شکل اجرایی اش را تعیین می کند. به محض آن که *اونیل* تصمیم می گیرد به زندگی چنین آدمی با چنان ویژگی های محیطی و فکری بپردازد، خود به خود این تصور برای وی پدید می آید که زندگی ینک و آدم های مثل او نمی تواند جز «تراژدی» قالب دیگری به خود بپذیرد؛ و باز در نظر آورید که هر هنرمند و از جمله *اونیل* خواه ناخواه تحت تأثیر مکاتب و نظام های فکری و فلسفی جاری و غالب زمان قرار می گیرد و بد نیست بدانید که *نیچه*، *شوپنهاور*، *هگل* و *مارکس* از جمله فیلسوفان و اندیشمندانی بوده اند که مستقیم یا غیرمستقیم بر افکار *اونیل* تأثیر گذارده اند. بنابر این اگر ما تراژدی مدرن را



لوییس وولهایم در اجرایی از «گوریل پشمالو» ـ ۱۹۲۲

برخلاف نوع کلاسیکش، قالبی بدانیم که به زندگی آدمیان مفلوك و بدبختی می پردازد که پی آنید پیشرفت صنعتی و اقتصادی و دموکراتیک هستند و همچنین طبق تعریف کلاسیک از تراژدی، قهرمان را دچار نقص تراژیک (Tragic Flaw) بدانیم که سبب ضعف و نابودی وی در آخر می گردد، آن گاه در می یابیم که ینک نیز دچار همین نقص است. منتها نقصی جدیدتر و امروزی تر از نوع عدم ارتباط با همنوع، بی تعلقی، بی دینی، ماشین زدگی، بی هویتی، از خودبیگانگی و ...؛ اگر در تراژدی کلاسیک *ارسطویی* «کاتارسیس» یا تزکیه ی روحی و روانی و آرامش نسبی عاید تماشاگر می گردد، آن هم از ورای رحم و شفقتی که نسبت به قهرمان احساس می کند، در تراژدی مدرن دلهره، آشوب، بی ثباتی، ناآرامی، آشفتگی روحی و ذهنی ازجمله مواردی ست که با پایان نمایش سراغ تماشاگر می آید.

زبان استعاری نمایشنامه

با اندکی دقت در دستور صحنه هایی که *اونیل* بر نمایشنامه ی خود نگاشته، پی به زبان شاعرانه [استعاری Metaphoric] می بریم که *اونیل* از دنیای ینک به دست داده است. به کارگیری زبان شاعرانه طنز تلخی نیز با خود همراه دارد: توصیف شاعرانه از محیط سبع و خشن زندگی ینک و کارگران.

ابتدا از عنوان نمایشنامه شروع می کنم اما قبل از اشاره به عنوان بد نیست باتوجه به ترجمه های گوناگون عنوان، به تفاوت «گوریل» و «میمون» در نام [ترجمه های مختلف از] نمایشنامه اشاره ای بکنم. در زبان انگلیسی «ape» به جانوری اطلاق می شود که در بعضی جهات شبیه انسان است و انواع مختلفی را شامل می شود از جمله گوریل، شامپانزه، گیبون، و اورانگوتان. باتوجه به توصیفات *اونیل* از ینک، کلمه ی «گوریل» برای عنوان بهتر است. اصلاً عنوان «گوریل پشمالو» عبارتی استعاری ست: یعنی انسان گوریل شده ای که پشمالوست. علاوه بر این سوخت رسان های کوره ی کشتی در صحنه ی اول، خود شبیه گوریل اند و فضایی که در آن کار و زندگی می کنند به مانند زندان یا قفسی ست.

زبان نمایشنامه روی خط عمودی گزینش و جایگزینی یعنی بعد استعاری جریان دارد. لازم به ذکر است که طبق نظریه ی *رومن یاکوبسن* در مقاله ی «دو نوع زبان پریشی»، زبان می تواند دو کارکرد ترکیبی و گزینشی داشته باشد. در کارکرد مجازی یا ترکیبی، پاره ای از عناصر یک توالی حذف و یک قسمت از توالی را به جای کل آن در نظر می گیرند (مثلاً، تاج=پادشاه). کارکرد گزینشی که استعاره از آن سود می جوید، مستلزم جایگزینی عنصری به جای عنصر مشابه ازتوالی با زمینه ای متفاوت است (گوریل پشمالو). در متن نمایشنامه، زیر عرشه اندرون است، فولاد محصور می کند و به فضایی قفس مانند شکل می دهد. حالت خمیدگی آدم ها آن ها را شبیه انسان های نئاندرتال و گوریل های پشمالو می کند. ینک در نفرت شدید خود نسبت به دنیای امروزین شبیه گوریل است. در منظره ی پر از دلتنگی و غربتی که پدی در صحنه ی اول از دریا مجسم می کند، عناصر (آدم ها، دریا، کشتی ها) به مثابه اجزای منفرد یک کلیت، خواص خود را از دست می دهند: «*دریا همه رو به هم وصل می کرد و همه شونو یکی می کرد.*» *اونیل* برای توصیف منظره ی آرمانی از دریا از نثری واقع گرایانه سود نمی برد. خط سیر زبان نمایشی مدام به سوی جایگزینی استعاری ست. زندگی سوخت اندازان به همراه زغال به درون کوره ها رود (زندگی ها=زغال). ساختار پولادین، قفس اند. آدم ها، میمون هایی در باغ وحش اند. تمام عناصر زمینه (دود، زغال، کوره) دوباره به طرزی شاعرانه به کار رفته است و جایگزین زمینه های دیگر (دوزخ، باغ وحش) شده است.

در صحنه ی دوم میلدردرنگ پریده ی سپیدجامه محصول توخالی ثروت سرمایه داری، در مواجهه با ینک او را چون گوریل پشمالو می بیند. در زندان ینک باغ وحش را فولاد می داند و دیگر زندانیان آنجا را «مرغدونی، آغل، خوکدونی، و سگدونی» در نظر می آورند. در نهایت ینک آن گاه که خود را یک گوریل می بیند، می میرد. اما نتیجه ی این زبان استعاری چیست؟ در یک کلام، نمایشنامه اثری شاعرانه از زندگی تراژیک و واقعی انسان عصر حاضر است و نه صرفاً نمایشنامه ای واقع گرا.

عناصر مشترک آثار اونیل و «گوریل پشمالو»

۱ ـ دریا و کشتی: در اغلب آثار *اونیل* و در این نمایشنامه، دریا به منزله ی نمادی از قدرت عظیم ـ که بشر را یارای رودرویی با آن نیست ـ تصویر شده است؛ نیز دریا به منزله ی نیروی خارق العاده ای که انسان اسیر دست موج های توانای اوست، و وی را دلبخواه به هر سو که بخواهد می کشد، تجسم یافته است. کشتی شکستگی ـ برخورد با کوه های شناور یخ ـ عرشه و موتورخانه ی کشتی های بخار، حمله ی امواج دریا و... در همه ی این موارد امری جبری و محتوم موجود است. امری خارج ازحیطه های مذهب و ایمان، خارج از هرگونه امید. نوعی تن سپردگی و تسلیم در برابر حوادث و پیشامدها.

۲ ـ حوادث و اتفاقات جزیی: در اغلب نمایشنامه های *اونیل*، واقعه ای کوچک سبب ناگواری و رنج فراوان می گردد: ینک تنها با دیدن میلدرد و شنیدن عبارت «گوریل پشمالو» تا پای مرگ به رنج و تعب می افتد.

۳ ـ الکل و مشروبات الکلی: از مردی مست و لایعقل انتظار نمی رود که عاقلانه و طبیعی رفتار کند: در شروع نمایشنامه همگی کارگران مست و لایعقل اند. الکل سبب مستی می شود و مستی سبب فرو افتادن پرده های توهم و خیالی می گردد که آدم ها برای دفاع از خود در پس آن پناه می گیرند. در واقع الکل دو کارکرد دارد: اول آن که به نمایشنامه نویس اجازه می دهد با مست نشان دادن اشخاص بتواند به درون ناخودآگاه آن ها راه یافته و همچون روانکاوی به بررسی ی روانکاوانه ی روان آدم ها بپردازد و در یک کلام تضادهای آن ها را به تماشاگران بنمایاند؛ و دوم بر ملا شدن تنش ها و کشمکش هایی که درون آدمی را مثل خوره می خورد و می خراشد.

۴ـ خانه: بدبینانه ترین احساس نسبت به مفهوم خانه در این نمایشنامه به چشم می خورد. ینک می گوید: «*این نجاست [خونه] چه جوری تو دهنت افتاد؟ خونه! خونه و جهنم ...! نجاست به هرچی خونه س! وقتی من بچه بودم از خونه ی نکبتی م فرار کردم ـ خونه برا من یه کثّه نجاست بوده.*»

۵ـ عشق و وزن: عشق نیز چون خانه بازتابی منفی در میان ینک و کارگران دارد: (نقل به مضمون) «*نجاست به هرچی عشقه! عشق نگو، بگو نفرت!*»

۶ـ گذشته: از نظر ینک و سایر کارگران گذشته مرده است. هرچه هست توی همین امروز است.

۷ـ مذهب: منظور از مذهب، مسیحیت مدرن صنعتی شده است. خود *اونیل* در واقع هیچ مخالفتی با پیام های مسیح به منزله ی مصلحی اجتماعی ندارد. برای *اونیل* مسیحیت یعنی عدالت اجتماعی و آزادی های فردی. *اونیل* با مسیحیت یکشنبه ای مخالف است که ندا درمی دهد «هرچه دارید به فقرا بدهید که در بهشت گنجی عظیم خواهید یافت و بعد از من پیروی کنید.» (به نقل از اناجیل). مسیحیت یکشنبه ای که در روز دوشنبه به نظریه های فردگرای سرمایه داری و نظریه ی خرید ارزان و فروش گران بدل می شود، پایانی ست بر رهایی.

دلالت های جامعه شناختی در نمایشنامه:

ینک مطلع می شود که به جایی تعلق ندارد. او درمی یابد در حالی که مجدّانه مشغول کار و کوشش بوده، جهان با سرعت دچار انقلاب ماشینی شده، انقلابی که با او همساز نگشته است. ینک درمی یابد جهانی که ارزش های انسانی و خلق و خوی انسانی را نادیده گرفته سبب خشم و انزجار او شده است. تنها نکته ای که او را دلخوش کرده، احساس تعلق اوست، احساسی که او را فردی مهم، ضروری و جزیی از اجتماع قلمداد می کند. اما روزی درمی یابد که فردیت و منش یگانه ی او لگدمال شده است. ینک پی می برد که نتیجه ی پیشرفت صنعتی نه در خدمت بهبودی وضع انسان ها که در خدمت طبقه ای ویژه و مرفه قرار گرفته است. کسانی که ینک و دیگران را استثمار می کنند و این نه تنها مشکل ینک که مشکل کل جامعه ی اوست. با پیشرفت خط سیر روایتی داستان، ینک تنهاتر از قبل می گردد. مشکل ینک نه در نداشتن خانه و پدر و مادر و زن و بچه، یا از دست دادن کار، که در احساس عدم «تعلق» اوست. او می خواهد بداند که چرا دیگر به درد جامعه و زندگی نمی خورد.

ینک در یافتن پاسخ برای سوآلش با تحقیر و سرزنش روبه رو می گردد. او می خواهد عضوی فعال و پویا از جامعه باشد. او فقط می خواهد تعلق پیدا کند. ینک فریادگری ست بر موقعیت روبه زوال عصر ماشین زدگی. آن گاه که ینک در یافتن پاسخ ناامید و سرخورده می شود، آن گاه که دیگر نمی تواند به منزله ی بازویی توانمند مغرور چیزی باشد که ساخته ی فردیت خلاق خود اوست، به فکر کَردن روی می آورد. در مقام یک متفکر در قابل مجسمه ی «در فکر» اثر *رودن*، مروری بر وضعیت خود می کند و در نهایت به این نتیجه می رسد که بزرگ ترین گناه وی، به دنیا آمدن بوده است.

اجرا

اگر بپذیریم که نمایشنامه ی «گوریل پشمالو» اثری اکسپرسیونیستی ست، آن گاه می بایست اجرای آن را نیز با توجه به مختصات سبکی این دبستان ادبی ـ هنری بررسی کنیم. دکتر *فرهاد ناظرزاده کرمانی* در کتاب ارزشمند خود «گزاره گرایی در ادبیات نمایشی» این دبستان را این گونه تعریف می کند: «مکتبی ست که در صدد بیان اندیشه ها، ذهنیت ها، درونمایه ی ناخودآگاه، احساسات و عواطف، تکاپوها و واقعیت های مجرد و درونی شخصیت های خود است.»

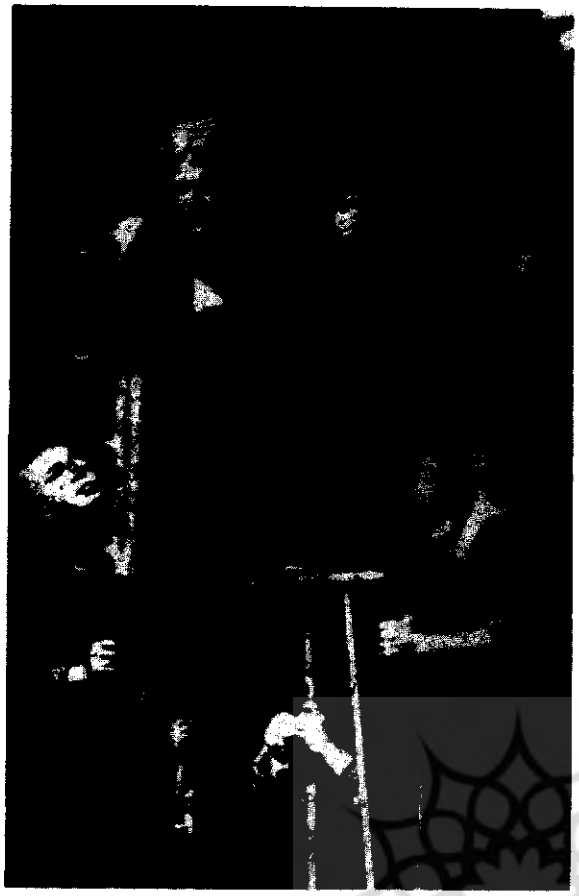
یکی از عمده اصول نمایش های اکسپرسیونیستی شناختی ست که کارگردان می بایست از بن مایه ها و مضامین نمایشنامه به دست آورد. در واقع شناسایی این مضامین خود راه حلی نیز برای چگونگی اجرای آن به دست می دهد. نمایش *زنجان پور* با صدای سوت کشتی بخار در زمینه ای که با میله ها و ستون های آهنی پوشیده شده، آغاز می گردد. بازیگران از دو سوی صحنه وارد می شوند و با صدای سوت کار خود را به طور منظم و ماشینی شروع می کنند. [گروه بازیگران نمایش با صداهای یکنواختی که ایجاد می کنند و با حرکات منظم بالا و

پایین می روند، حس ماشین بودن را القا می کنند.] نکته ی دیگر که در شیوه ی بازیگری به دیده می آید، پویایی، تحرک و جنب و جوشی ست که بازیگران در القای حس حیوانی و درنده خویی از خود بروز می دهند. زندگی ماشینی یکی از بن مایه های این نمایشنامه محسوب می شود و از همین رو بازیگران در جهت تجسم پی آیندهای این نوع زندگی که آشفتگی و سردرگمی ست به یاری طراحی صحنه ی نسبتاً موفق این حس اغتشاش و سردرگمی را به تماشاگران هم انتقال می دهند.

یکی از تمهیدات زیبای *زنجان پور* در جان بخشی به کلمات شاعرانه و رمانتیکی که پدی هنگام یادآوری گذشته بر زبان می راند، سوار کردن وی بر چرخ و گرداندن او در صحنه است. این چرخش به همراه حس حسرتخواری پدی نسبت به گذشته حرکت موجی و دوّاری در ذهن تماشاگران به وجود می آورد و به آن ها احساسی از تداعی گذشته را منتقل می کند.

یکی از ویژگی هایِ برجسته ی اجرای نمایش، طراحی صحنه ی آن است. از آنجا که زمان و نوع حوادث و رویدادها در عصر ماشین رخ می دهد، طبیعی ست که طراحی صحنه نیز می باید از تمدن جدید صنعتی الهام پذیرد. اتفاقاً طراح صحنه ـ *خسرو خورشیدی*ـ با برداشت دقیقی که از مضامین و بن مایه ها به دست آورده، توانسته طراحی منتزعی از محیط عصر ماشین به دست دهد که در عین سادگی کارکردهای گوناگونی هم داشته باشد. طراحی صحنه از دو بخش تشکیل یافته است: بخش ثابت و بخش متحرك. بخش ثابت همچون هیولایی آهنی سوای آن که نمودگار بدنه ی کشتی ست، یادآور برتری و عظمت ماشین، فولاد و آهن هم هست. و از آنجا که بالاتر از تماشاگران و در واقع مشرف بر آن هاست، برتری فولاد را به طور مداوم به تماشاگران و بازیگران یادآوری می کند. طراح صحنه ضمن به کارگیری ابزار و مصالح امروزی از قبیل آهن، ورقه ی فلزی، لوله و ... توانسته برتری، عظمت و در ضمن پیچیدگی، سردرگمی و آشفتگی را هم خلق کند. لازم به ذکر است که این گونه طراحی در دبستانی هنری جای می گیرد که کنستراکتیویسم (Constructivism) نامیده می شود و منظورش استفاده از وسایل ساده، عینی و دم دست و ملموس جهت القای معنای تکنولوژیک، مدرن و پیشرفته است.

نکته ی دیگر در اجرای نمایش منوط به طراحی لباس آن است. از آنجا که اشخاص نمایش و اصولاً آدمیانی از این گونه در جامعه ی صنعتی از ارزش چندانی برخوردار نیستند بنابراین طراح لباس با انتخاب لباس های ساده ی یکدست با رنگ های غالباً سیاه بر گروهی بودن، دلمرده بودن، و فقدان فردیّت کارگران تأکید می کند. به یاد آورید صحنه ی رودر رویی کارگران و از جمله **ینک** را با **میلدرد** و دو مهندس کشتی؛ و زمینه ی سیاه لباس کارگران در تضاد کامل با سفیدی شیح وار *میلدرد* و دو مهندس. و باز به خاطر آورید تضاد لباس هایِ فاخرَ و رنگیِ اشراف خیابان پنجم را با لباس ساده و سیاه **ینک** و **لانگ**.



ـ اجرای *زنجان پور* از «گوریل پشمالو»

دو یادآوری:

الف) حرکات و بازی زیبای *زنجان پور* در نقش **ینک** همگام با سیر قهقرایی داستان به سوی حیوانیت و گوریل شدن او دگردیسی می یابد، و در لحن گفتار و حرکت بدن کم کم شبیه گوریل ها می گردد؛ و آن گاه که وارد قفس می شود تماشاگران نیز دیگر باور می کنند که او حتی از گوریل های واقعی هم گوریل تر است!

ب) در صحنه ی آخر، **ینک** در میان گوریل هاست. و **میلدرد** چون شبحی سفید مدام اطراف او می چرخد و *زنجان پور* کارگردان به زیبایی با ارایه ی این تصویر نشان می دهد که عامل سیر قهقرایی **ینک** و دلیل سقوط وی از جایگاه کارگری زحمتکش به مرتبه ی حیوانی سبع را کسی جز **میلدرد** و طبقه ی توخالی و اشراف مآبِ او نمی داند.

منابع:

نگارش این نوشته از کتاب های زیر بهره گرفته است:

الف) *ناظرزاده کرمانی، فرهاد*: گزاره گرایی در ادبیات نمایشی.

ب) *Seldon, Ramon*: Practical and Theory in 20th century literary criticism.

پ) The 20th cent. Criticism on *Eugene O'Neill*. (Collection Essays.)

مردی در قفس

رسول نظرزاده

به رغم تلاش برای نگاه درون تفسیری و مستقل به خود اثر و دنیای متن که نشانه ها و خصوصیت های خاص خود را داراست و خود به تنهایی می تواند و باید بتواند از خود دفاع کند وگرنه هنوز موجودیّت نیافته است و در خود کامل نیست؛ لاجرم گزیری نیست جز این که به چند نکته ی کلیدی از زندگی *یوجین اونیل* اشاره کرد:

یوجین اونیل (۱۸۸۸-۱۹۵۳) از یک خانواده ی تئاتری ـ تئاتر سیّار ـ آمریکا ناگزیر سال های بسیاری را در سفر و خانه به دوشی گذراند و در جوانی به مشاغل مختلفی مانند کار در کشتی، معدن، خبرنگاری و ... مشغول شد. خشونت و سختی این برهه از زندگی اش تأثیری عمیق بر اندیشه های او گذاشت تا جایی که مضامین تلخ بسیاری از نمایشنامه هایش از زندگی جاشوها و کارگران کنار بنادر که در تنگدستی و جبری سیاه غوطه ورند منشاء گرفته است. در همین دوران با شخصیتی مالیخولیایی، درشت اندام و عجیب به نام «دریسکول» که باهم در یک کشتی کار می کردند آشنا شد؛ دوستی که مدتی بعد دست به خودکشی می زند. مرگ این شخصیت تأثیری ژرف بر ذهن *اونیل* می گذارد؛ چنان که سال ها بعد پایه ی پیدایش شخصیت ینک در «گوریل پشمالو» که تراژدی قرن حاضر قلمداد شده است قرار می گیرد. سپس *اونیل* ناگهان به بیماری سل دچار و مدّتی در بیمارستان بستری می شود. بدین ترتیب شرایطی ناخواسته برای او پدید می آید که بعد از آن همه جوشش و حرکت و سفر، حالا همه ی آن تجربه ها را درونی کرده و به طور عمیق به آن ها بیندیشد و راه خود را از میان آن ها برگزیند. هنگامی که از بیمارستان مرخص می شود تصمیم می گیرد بنویسد و با همه ی وجود در این راه گام برمی دارد.

آزمون سبک ها و قالب های مختلف درسی نمایشنامه، دریافت چهار جایزه ی پولیتزر و نیز جایزه ی نوبل ۱۹۳۶ نتایج این مسیر در زندگی اوست. آخرین ضربه ی مهلک زندگی اش انتحار پسر بزرگ اوست که تأثیر ویرانگر بر او می نهد چنان که با چشم هایی اشکبار به نوشتن «سیر روز دراز در شب» که موضوع آن به تمامی از زندگی خصوصی او تا انتحار فرزندش گرته برداری شده، می پردازد. در وصیت نامه اش اجازه ی نشر و اجرای آن را به بعد از مرگ خود موکول می کند، و یک دهه پس از مرگش نمایشنامه با موفقیت در تماشاخانه های آمریکا به اجرا درمی آید و جایزه ی پولیتزر را نیز از آن خود می کند. *یوجین اونیل* را تراژدی نویس نوگرای عصر حاضر دانسته اند و روی هم رفته او را در زمره ی نویسندگان سیاه اندیش و بدبینی قرار داده اند که راه نجاتی برای رهایی بشر از ظلمات زندگی در جهان نمی بیند.

«گوریل پشمالو» یکی از بهترین آثار او و کامل ترین آثار نمایش این قرن به شمار می رود.

نمایشنامه سیری اودیسه وار و فشرده از کلّ حرکت بشر از ابتدا تاکنون را دربرمی گیرد و از بخش ها و اپیزودهای مختلف تشکیل شده است که هر بخش و هر اپیزود نیز به طور مستقل در خود کامل اند و راهکار خود را به دنبال دارند که امّا در کلّ یکدیگر را به صورت یک واحد تکمیل می کنند. از یک نظر نمایش به دو بخش تقسیم می شود: بخش اول داخل کشتی می گذرد و زندگی جاشوها در آتشخانه و احساس قدرت، اعتماد و خوش خیالی ینک که به نوعی سر دسته ی آن ها محسوب می شود. در این جا او هنوز درکی از خود و جهان به صورت کامل ندارد و همه ی جهان و همه چیز را در زور بازوی خود می بیند و بنابراین خود و محلّ کارش را مرکز جهان و هستی می پندارد او زندگی شیء وار، پوچ و بیهوده ی خود و اطرافیانش را نمی بیند بنابراین هنوز احساس خوبی نسبت به خود و جهان دارد هرچند نشانه های تمایز را از همان ابتدا در او می توان سراغ گرفت هم این که او کاری را که انجام می دهد تبیین می کند و احساس قدرت می کند نشان از توان تفسیر کننده ی او دارد نسبت به زندگی، هرچند که در نوعی بی خبری و خود فریبی فرو شده باشد. این فضا که بسیار به زندگی گله وار انسان های اولیّه شبیه است، بالاخره باید به بارقه و دریچه ی اندیشه بینجامد و آن ورود دختری شهری و سپید پوش به آن مکان تیره و سیاه است چون ورود موجودی تازه از سیاره ای دیگر و این آغاز به خودآیی و اندیشه در ذهن آن انسان های خوشبخت و در خود فروهشته است و حتم در ذهن ینک که ذهنی هوشیارتر دارد. حالا او «فکر می کند» و نسبت به جایگاه خود در این جهان می اندیشد. حالا دیگر می داند این قفس، آتشخانه نه تنها جزء فراموش شده ای از جهان که پست ترین نقطه ی آن است پس احساس خفّت و خواری و توهین می کند و این ها همه را از دختر می داند. او دیگر به این مکان احساس «تعلّق» ندارد پس به راه می افتد. و آدمیزاد برای درك خود از جهان پای در وادی تمدن نهاد. امّا کدام تمدن؟ از نظر *اونیل* این رفتن چیدن دیوار کجی بیش نبوده است و خود آغاز تباهی ست در انسان. در محیط آتشخانه، دو شخصیت دیگر نیز در کنار ینک او را تکمیل می کنند پدی پیرمردی که نمادی از ماندن در گذشته ها و خاطرات خوش قدیم است که زمانی از زور کافی برخوردار بوده و اکنون فرسوده و مستعمل شده است امّا هیچ کس نمی خواهد این واقعیت را در او ببیند که چه آینده ی تلخی در انتظارش خواهد بود. پس مدام او را طرد می کنند. دوّم لانگ است که بر این زندگی راکد، راه گریزی را مدّنظر دارد و به رهایی دراز مدّت می اندیشد. او نیز چون پدی فردی ناراضی ست امّا نه به یأس و ماندن و بیهودگی، که به بهبودی اوضاع چشم دارد. ینک بالاخره پس از به خودآیی با لانگ همراه می شود.

بخش دوّم از شهر آغاز می شود. ابتدا با مذهب آشنا

می شود؛ امّا مذهب آغشته به سرمایه داری، تخدیری و تشریفاتی که جز خفّت و خواری برای او ارمغانی ندارد. او با نگاهی به فضای کلیسا، معماری و ساختمان بزرگ آن دچار خشم و بیزاری می شود:

ینک: *یه روزایی بود که منو به زور می‌بردن کلیسا. اون وقتا خیلی بچّه بودم. پدر و مادرم خودشون نمی‌رفتند. انگاری می خواستن از شرّم خلاص بشن ...*

لانگ: *اونا دعا می‌خونن تا مسیح پول بیشتری نصیب‌شون بکنه.*»[۱]

ینک به این مذهب احساس «تعلق» نمی کند و نیز طرد و تحقیر می شود. نگاه *اونیل* به جمعیت کلیسا رفتگان توأم با طنز تلخی ست:

ـ موضوع وعظ چی بود؟

ـ نمی دونم، خوابم برده بود.

ـ ما باید برای تأسیس یک «بازار» آمریکایی تلاش کنیم.

ـ در انجیل ماتی یو باب ۲۸، آیه ی ۵۳، ۵۲ آمده است که ...

ـ بهتر است با «درآمد» آن به بازسازی ... بپردازیم.[۲]

ینک اعتراض می کند و بلافاصله توسط پلیس که پشتوانه ی همین نظام پوشالی ست دستگیر و به زندان می افتد. نگاه *اونیل* به نیروهای سازمانی، دولتی و محافظ که تثبیت کننده ی این دیوار کج هستند اعتراض آمیز است. و زندان جز قفسی محدود کننده برای انسان هایی که در قالب اندیشه و تعریف ها و قراردادهای انسان های «متمدن» و تحت سلطه ی «داگلاس ها» جای نمی گیرند نیست، و **ینک** هربار به قفسی تازه پرتاب می شود. در ادامه او متوجه «اتحادیه ی کارگران» می شود و مشتاقانه به سوی آن می شتابد. امّا آن را نیز تنیده در پشت فرض ها و قوانین محدود کننده می یابد. او انسانی عملگرا و ستیزه جوست و با شعارها و سرپوش های ظاهری و دادن کارت عضویت برای حفظ قدرتی دیگر نمی تواند به احساس «تعلّق» اطمینان و بودن دست یابد. در انتها او توسط خود اعضای اتحادیّه به بیرون پرتاب می شود. حالا او به تمامی پای به تباهی ها نهاده است و نکته این است که حالا او دیگر آن را می فهمد و حسّ می کند، البتّه **ینک** در پیمودن این مسیر چندان خودآگاه نیست و بیشتر حسّی و غریزی نسبت به جهان برخورد می کند و امّا آن را درست می فهمد:

ینک: *مسیح ... تساوی ... حق ... حقوق ... این حرفا واسه نشخوار کردن خوبه ...*[۳]

او اکنون به جهنم تاریکی پای نهاده است و به تمامی دچار اضمحلال هویّت شده است و به وضوح استمداد می طلبد.

و دیگر شب شده است:

ینک: *آهای شمایی که توی ماه زندگی می‌کنین! شما که به نظرم خیلی عاقل می‌آین! بگین من به کجا تعلق دارم؟*[۴]

او خود را سربار جهان می پندارد و عذاب می کشد و این را هنگامی که دوباره توسط پلیس در اثر فریاد و سر و صدا دستگیر می شود، می پرسد: «*جرم من چیه؟*» و خود به زودی می فهمد:

ـ اجرای زنجان پور از «گوریل پشمالو»

ینک: *جرم من متولد شدنه، ینک از همون زمانی که از شکم مادرش بیرون اومده مجرمه و باید توی قفس بمونه.*[5]

پس او به سمت نابودی می رود و به تلخی به شناخت جایگاه واقعی خود در این جهان متمدن دست می یابد. بنابراین بازگشت می کند به آرامش قدیم و عنوانی که مردمان همیشه به او می دادند. او به باغ وحش، به قفس گوریل های پشمالو پناه می برد و با آن ها احساس «تعلّق» می کند و آرامش می یابد. این استحاله والیناسیون که باتوجه به افکار داروین صورت پذیرفته است از شرایط گریز ناپذیر دنیای جدید محسوب می شود. گویی هریک از گوریل ها نیز در مسیر خود انسان هایی به دنبال جایگاه واقعی خود بوده اند در این جهان، که چون آن را نیافته و طرد شده اند در داخل میله های فولادین محبوس شده اند یا پناه برده اند. پسرفت شخصیت ینک توسط *اونیل* نوعی دهن کجی به تمام دستاوردهای تمدّن بشری ست، امّا تراژدی آنجاست که ینک توسط همان گوریل ها کشته می شود. در انتها او تنها در قفس را باز می کند تا با ورود گوریل ها به داخل شهر به نوعی تعرّض خود را نمایان سازد. و بدین گونه نگاه تلخ *اونیل* به سراسر نمایشنامه ریشه می دواند.

آثار هنری را معمولاً نمی توان به سادگی در یک قالب یا سبک خاصّ جای داد. آن ها معمولاً تاویل ها و نگاه های متفاوت را در خود جلب می کنند و می پذیرند امّا با همه ی این ها سه سبک را در «گوریل پشمالو» می توان سراغ گرفت: اوّل ناتورالیسم. سیاهی و چیزی که در نمایشنامه وجود دارد آن را به آثار طبیعت گرایان نزدیک می کند. جبر وراثت و جبر محیط. ینک ناخواسته در خانواده ای فقیر و جاشو به دنیا آمده و ناخواسته بدین شغل کشیده شده است و از طرفی انسانی درشت اندام است، گویی ذاتاً بردگی در خون او بوده است. نیز او در محیطی خشن و به دور از توجّه و مهر طبیعت و مظاهر تمدن (مدرسه، تربیت و ...) نمو یافته است و این محیط ناخواسته او را به سمت انسانی مطرود سوق می دهد که جایگاهی در جهان امروز ندارد. نیز جبر محیط در شهر به صورت قانون و کارگزاران آن بر او اعمال می شود.

دوّم ـ نمایش اکسپرسیونیستی ست چرا که به خصوصیّت عمده ی این سبک، تعارض فرد با جمع یا محیط و جامعه ی صنعتی اشاره دارد؛ و نیز سخن خود را با «فریاد» و درشت نمایی می گوید. نیز این که تمام نمایشنامه از دیدگاه سوبژکتیو و درونی ینک به جهان تبیین شده است. نوع گفتار مقطّع، ماشینی و نیز بدوی نیک از او انسانی خاصّ اکسپرسیونیستی به وجود آورده است. در نمایش اکسپرسیونیستی بیشترین تمرکز بر روی طراحی صحنه ی نمایش انجام می شود که به درستی نیز در این اجرا مورد مدّاقه قرار گرفته است. خطوط مقطّع و جنس فلزگونهٔ طراحی صحنه همچون لوله، ورقه، و مصالح و ... که از کنستراکتیویسم منشاء گرفته است بر وجوه دنیای صنعتی و نیز درونگرایانه ی ذهن ینک دلالت دارد. نیز چون نمایشنامه در مکان های متعدد می گذرد باید طراحی صحنه ی متحرک هم داشته باشد که با تغییر چند قطعه بتوان به آسانی به مکان مورد نظر بعدی دست یافت که ضمناً همواره تأکید بر قفس وار بودن نیز داشته باشد، که هست، تنها کاش ساخت کوره ی کشتی به صورت دوّار انجام می شد تا حسّ شکمَ گرسنه ای که هیچ وقت سیر نمی شود را که در متن به آن اشاره می شود القا کند. سوّم ـ نمایشنامه رئالیستی ست چون شخصیت های عادی را نیز می توان در آن سراغ گرفت؛ به خصوص در شهر و نوع گفتار آنان که به رغم تاکیدهای فراوان آشنا و قابل لمس باقی می مانند.

امّا در اجرای آقای *زنجان پور* به مقدار زیادی از بار فلسفی اثر کاسته شده ،در مقابل، جنبه های اجتماعی آن برجسته شده است. اعتراض به پولدارها، زندان، اتحادیه ی کارگران و ... آن هم به مستقیم ترین و شعاری ترین وجه خود غایت این متن نیست که در این مورد متون بسیاری می توان یافت که به زودی هم فراموش شده اند. اگر این متن توانسته است هنوز روی پای خود بایستد و هم حرف امروز باشد به خاطر زیر مجموعه های مختلف تأویلی آن است که در متن وجود دارد. نیز عبور دختر در انتهای نمایش از انتهای صحنه، اثر را تا عقده های خفته و سوزناك و درونی ینک تنزّل می دهد در حالی که همچنان که دیدیم دختر به کل معنای دیگری را در نمایشنامه دنبال دارد. نیز ضرباهنگ نمایش کند پیش می رود به خصوص در بخش اوّل داخل کشتی که گفت و گوها و متلک ها پرتابی و غریزی و حیوانی می نمایاند بیش از حدّ آگاهانه و تصنعی اجرا شده است. بخشی از کندی آن هم حتم به مسن بودن بازیگر در نقش ینک بازمی گردد که جوشش و حرکت او باید کم کم به سمت کندی و درشت نمایی حرکتی گوریل وار برسد که از هم ابتدا او را در حرکت سنگین می یابیم. استفاده از صدای سوت در معنای شروع به کار و ابزاری شدن در کشتی تا سوت پلیس در خیابان و زندان و انتهای نمایش که در همه ی موارد محدودیّت را به دنبال دارد به خوبی فضای عصبی داستان را القا می کند. نیز حرکات عروسک وار پلیس ها در خدمت متن قرار دارد. نمایش هرچه خلوت تر می شود و هرچه *زنجان پور* به تنهایی بار صحنه را بر دوش می گیرد موفّق تر پیش می رود چنان که در انتها ینک در تنهایی فقط مونولوگ می گوید. به هرحال اجرای این نمایشنامه ی مهّم را با این سبک شکل در ایران به فال نیک می گیریم.

شاید مردم حقّ داشته باشند که به دیدار این نمایش های تلخ که تأویل نویی را هم به همراه ندارند نروند امّا اجرای این نمایش ها که خود ریشه ی نمایش های نوگرا محسوب می شوند در روند رو به رشد تئاتر ایران قرار می گیرد و راه را برای جسارت انتخاب های بعدی کارگردانان هموار می کند.

پانویس:

۱ـ۲ـ۳ـ۴ـ۵ـ گزاره گرایی در ادبیات نمایشی (اکسپرسیونیسم) نوشته ی دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی انتشارات سروش چاپ اول ۱۳۶۸، به ترتیب صفحات ۲۰۴، ۲۱۱، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵

۶ـ درام نویسان بزرگ جهان نوشته ی منصور خلیج انتشارات جهاد دانشگاهی جلد اوّل ۱۳۶۹.