دید مذهبی در تئاتر

رونالد گاسکل، شاعر و ناقد انگلیسی
ترجمه: قاسم غریفی
منبع: مجله الکانتر ۱۹۹۵

تی.اس.الیوت

برتولت برشت

در یکصد سال گذشته، مفهوم واقعیت، مفهومی مثبت‌گرا بوده است. مفهوم ضمنی این سخن این است که فقط جهان مادی واقعی است و در نتیجه انسان را، مثل سایر حیوانات، می‌توان به کمک علوم طبیعی و یا به یاری روش‌هایی شبیه آنان که ثابت‌شده در علوم موفق هستند توجیه کرد. با پالایش و ویرایش این طرز تفکر، می‌توان هنری آفرید که مانند هر هنر دیگری در تئاتر معاصر، انسانی و دارای مفهوم باشد و شاهد ما در این جهت نمایشنامه‌های چخوف است. بااین‌حال دشوار است که از چخوف، به‌عنوان یک نمونه یاد کرد، به دلیل جنبش ناتورالیسم، از زمان بوخنر تا برشت مبتنی بر تأکید بر زندگی بیولوژیک انسان و محیط مادی که زندگی او متکی به آن بوده است شکل‌های گوناگون درام ذهنی به سمت نهایت دیگر میل می‌کند. به طور کلی می‌توان گفت که این شکل‌ها، ثبت‌کنندهٔ اعتراض عاطفه و تخیل انسان است؛ ضد دنیایی که علم و فنّاوری بر آن حاکم بوده است. از آنجا که نیروی انگیزانندهٔ این اعتراض، جست‌وجو برای یافتن معنا و ارزش در تجربهٔ آدمی بوده است، دیدن لمحه‌ها و نشانه‌های مذهبی، غیرعادی به نظر نمی‌رسد. دو نمایشنامه برانت و پرگانت استریندبرگ پس از بحران اینفرنو[1]، کم‌وبیش در جهت مذهبی سیر می‌کنند. نمایشنامهٔ آکسل، مانند نمایشنامه‌های اولیهٔ مترلینگ، این فکر را مورد توجه قرار می‌دهد که دنیای مادی، فاقد هرگونه اهمیت است و اینکه مرگ، صرف‌نظر از علامت رسیدن به فرجام، دریچه‌ای بر واقعیت است. آثار (باتلر ییتس) پیچیده‌تر و خیال‌انگیزتر است و سرچشمه‌های ادراک او از جهان، گوناگون و مختلف بودند ـ تجربه‌های بسیار حساس خود او، مطالعاتش در قلمرو افسون و ناشناخته‌ها، مطالعاتی در بلیک و سودنبرگ، پلوتونیوس و برکلی.

حد فاصل بین نمایشنامه‌های قدیمی، مثل آب‌های پر سایه روشن، نمایشنامه‌های ییتس را به هم مربوط می‌سازند؛ این انگیزه، وحشت از مواجهه با واقعیت برتر یا کشش بین خواسته‌های آن واقعیت و نیازهای جهانی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. همین نکته است که توجه به آثار ییتس را در ارتباط با نمایشنامه‌های مذهبی تی. اس. الیوت و کلودل ضروری می‌نماید. البته این بدان معنا نیست که مذهب الزاماً نشان‌دهنده واقعیت برتر است. یکی از منتقدان به هنگام بحث دربارهٔ نمایشنامه «افسانه زمستانی»، اثر شکسپیر دربارهٔ نویسنده می‌گوید: «او جنبه‌های دنیایی مسائل را به دلیل هدف‌های مقدس کنار نمی‌گذارد، ولی در اعماق جنبه‌های دنیایی، ویژگی‌های مذهبی می‌بیند.» این موضوع نه‌فقط در مورد «افسانهٔ زمستانی»، بلکه دربارهٔ نمایشنامه‌های دیگر نیز، صادق است. از نظر شکسپیر دنیاهای مقدس و مادی از هم جدا نیستند، بلکه دو راه‌اند برای پیوستن به تنها دنیایی که هست و اگر بخواهیم از اصطلاح بوبر[2] استفاده کنیم، برای پیوستن به یکی از دو دنیای من و تو و یا من و آن است. بنابراین سخن گفتن دربارهٔ تمام نمایشنامه‌های مذهبی، به‌عنوان شکلی واحد در قلمرو تئاتر اشتباه است. بیشترین حرفی که می‌توانیم بزنیم این است که دید مذهبی ـ هر دید مذهبی ـ یک عنصر غیرقابل انکار مرموز را در تجربهٔ انسانی می‌پذیرد. محک حقیقت این نیست که اعتقاد را می‌توان به طور تجربی ثابت کرد، زیرا انسان و جهانی که در آن زندگی می‌کند دارای بعدی روحی است که حواس قادر به درک و عقل تحلیلی نیز قادر به توجیه و اثبات آن‌ها نیست. ظاهراً چنین می‌نماید که نمایشنامهٔ مذهبی می‌تواند از زندگی، تصویری کامل‌تر از تئاتر ذهنی یا ناتورالیسم ارائه دهد، اما در عمل و واقعیت می‌بینیم که چنین نیست. زیرا برای بزرگداشت روح آدمی، هیچ‌چیز آسان‌تر از این نیست که از دنیای طبیعی غافل شویم یا آن را خوار بشماریم و پیچیدگی روابط زنان و مردان را با فشارهای جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، نادیده بگیریم.

چنین می‌نماید که طبیعت از نظر مسیحیان مقدس نیست. بااین‌همه در بعضی از دعاهای کتاب مقدس و در اشعار هاپکینز و پنج سرود کلودل، همه جا شاهد زیبایی و طراوت جهان طبیعی هستیم. کلودل آن ویژگی مقدس را، اگر نه در اعماق پدیده‌های دنیوی و مادی، بلکه در تمام حوادث و ماجراهایی می‌بیند که همیشه و در همه جا همراه و همگام خصوصیات مادیِ زندگی است. مرکز و هسته دید مذهبی او حسی است در مورد وحدت جهان آفریده‌شده به‌عنوان ستایش زندهٔ آفریدگار آن. کلودل در کامل‌ترین اثر تئاتری خود نشان می‌دهد که ویژگی مادی و مذهبی، هرچند از هم جدا و مشخص‌اند، نظم واحدی را به وجود می‌آورند، انسان و زمینی که آن را کشت می‌کند به یکدیگر نیازمندند. باروری زمین خوب است، اما کار کشتکار باید به کمک «پیر دکراکون»، یعنی سازندهٔ کلیساها کامل شود. این ارتباط بین روح و دنیا، نه‌فقط به یاری سخن و عمل تعریف و مشخص می‌شود، بلکه اسقف اعظم کلیسایی که بر فراز تپه‌ای قرار دارد و به آن زندگی می‌بخشد نیز در این کار سهیم می‌گردد. الیوت در یکی از نمایشنامه‌هایش به ستایش از جهان طبیعی می‌پردازد.

همسرایی‌های نمایشنامهٔ «قتل در کلیسا»، به‌ویژه

بخش آخر، به یاری قوهٔ تخیل و انرژی پرتحرک شعر، دنیایی می‌آفریند که نشان‌دهندهٔ عظمت خداوند است و او را در موجودات زنده می‌ستاید و تأیید می‌کند. نمایشنامهٔ «قتل در کلیسا»، با تصویری از فصل‌ها آغاز می‌شود به‌نحوی‌که توالی خاص حوادثی را که تماشا می‌کنیم در متن زندگی گسترده‌تر باز می‌کند؛ زندگی‌ای که در آن ما شاهد بهار و پاییز و تولد و مرگ هستیم. کلودل، از ریتم و آهنگ فصول، به‌عنوان مهر نظم‌یافتهٔ خداوند لذت

ژان پل سارتر

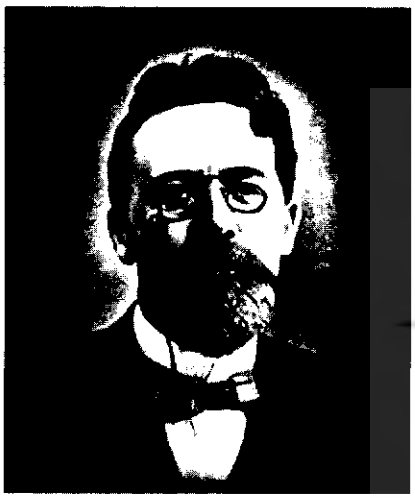
می‌برد. نظمی که در آن زندگی انسان از مقام و منزلت شایسته خویش برخوردار است. از نظر الیوت، جهان گردان چیزی نیست مگر انحرافی از مرکز ساکن و بی‌حرکت. نماد چرخ گردنده که عامل اساسی در نمایشنامهٔ «قتل در کلیسا» است، بار دیگر در نمایشنامه «تجمع خانواده» آورده شد و درست در لحظات آخر از نمایشنامه «کوکتیل‌پارتی» حذف گردید. محققان خطر وجودی این چرخ را از دانته تا ارسطو دنبال کردند و متوجه اهمیت آن در اندیشهٔ هندو و بودایی شدند، که البته الیوت با آن آشنا بود. لیکن این موضوع که الیوت این نماد را از کجا یافته است چندان اهمیتی ندارد. مهم این است که او با چه شدتی آن را احساس کرده است. یعنی وحشت از زندگی در قلب زمان، که جز در متن زمان قابل درک نیست و این وحشت ناشی از گردش پایان‌ناپذیر تولد، آمیزش و مرگ است.

همان‌طور که الیوت این را دریافته است، از جهت زیستشناسی، انسان در هر لحظه متعلق به جهان طبیعی است. با این وجود، بکت، پیش از آغاز نمایش عملاً این دنیا را رد کرد. روش مشخص گفتار او در تعارض با گروه همسرایان، که هر فریادشان سرشار از تصویر طبیعت است، مجرد و عقلائی است و انگار که در متن کنده شده است. فرانسیس فرگانس، در یک تجزیه و تحلیل، توجه ما را به مقالهٔ الیوت دربارهٔ پاسکال جلب می‌کند. در این مقاله آمده است: «الیوت از تقسیم‌بندی زندگی آدمی به سه نظم مشخص ستایش می‌کند، این سه نظم عبارت‌اند از: نظم طبیعت، نظم فکر و نظم عشق.»

الیوت به تأکید می‌گوید که این سه نظم، سلسله‌وار پیوسته نیستند و همین موضوع در نمایشنامهٔ «قتل در کلیسا» مشاهده می‌شود. می‌توان گفت که بکت، فقط در روح، کشیشان و شوالیه‌ها، فقط در ذهن و گروه همسرایان فقط در تن ـ ابتدایی‌ترین محل عواطف ـ زندگی می‌کنند. نمایشنامه «قتل در کلیسا» در اجرا جالب‌تر می‌نماید. بااین‌همه این حقیقت هنوز در جای خود باقی است که الیوت، هیچ‌گونه ارتباط بین زندگی طبیعی و بیولوژیکی انسان و زندگی اخلاقی یا مذهبی نمی‌بیند. پرداخت او از عشق جنسی و جسمی این نکته را روشن می‌کند که اگر ازدواج «سوگندی محترم و مفید» است، نشانهٔ بیرونی و ملموس مهربانی است. کلودل به این امر معتقد است. اما بنا به گفته بیلی، منتقد الیوت، دربارهٔ ازدواج چنین اظهار می‌کند: «ازدواج یعنی دو نفر که می‌دانند یکدیگر را نمی‌فهمند، کودکانی را به دنیا می‌آورند که آنان را درک نمی‌کنند و هرگز هم درک نخواهند کرد.» بیلی دربارهٔ ازدواج چمبر لین سخن نمی‌گوید. این نظر او، ظاهراً نظریهٔ الیوت است دربارهٔ هر ازدواجی! یعنی «وضع بشری» که به سلیا[۲] پیشنهاد می‌شود، و او آن را رد می‌کند.

در ارزیابی‌ای که بیلی ارائه می‌دهد، اصطلاح به دنیا آوردن یادآور مقاله‌ای است که الیوت در سال ۱۹۲۹ دربارهٔ دانته نوشت. در آن مقاله الیوت اشاره می‌کند که عشق بین زن و مرد فقط زمانی قابل توجیه است و عقلائی به نظر می‌رسد که عشقی برتر بر آن حاکم باشد، وگرنه نوعی تجمع و اتحاد حیوانی است. عشق انسانی به خودی خود می‌تواند باارزش باشد، اما از نظر الیوت تأیید این موضوع دشوار است. بااین‌وجود عشق مسلماً دریچه‌ای است به‌سوی هستی مقدس و باید با آن از در آشتی درآمد. وقتی که الیوت برای چنین آشتی اقدام می‌کند، نتیجه به‌صورت دردناکی غیرقابل قبول است. این قضیه در نمایشنامهٔ «نمایندگان بزرگ‌تر» بررسی شده است. حس کلودل در مورد ارتباط بسیار شدید و درعین‌حال مبهم است. او این ارتباط را برای زندگی انسانی اساسی و مهم می‌داند و آن را بخشی از الگوی خداوند برای بشر می‌شمارد. بااین‌حال این الگو را بسیار فراتر از ادراک ما به شمار می‌آورد و در یکی از نمایشنامه‌هایش، فرصتی می‌یابد تا این موضوع را مطرح کند که اکنون این امری مسلم است که پدیدهٔ طبیعی یعنی زن، مثلاً امری گزیرناپذیر است و فقط از این مسیر است که می‌توان به ماوراءالطبیعه دست یافت.

قدرت نمایشنامه، در کشتن عشق هسا به یسه، یعنی زن ترک‌شده، این قانون مطلق که او روح خود را فقط می‌تواند به خداوند هدیه بدهد، نهفته است.



آنتوان چخوف

اما راستی چرا یسه ترک شده است؟ ظاهراً دلیل این امر این نیست که او قبلاً ازدواج کرده بود، و کلودل هم، هیچ الزامی نداشت که این موضوع را در اثر خود بیاورد، بلکه علت اصلی این است که این زن موجودی طبیعی است. کم‌کم معلوم می‌شود که وجود او لازم و ضروری است، اما فقط به این دلیل که از دیوار خودپرستی هسا به درون او نفوذ کند تا عاقبت او، یعنی هسا، بتواند روح خویش را بی‌هیچ ملاحظه‌ای به آفریدگار خویش بدهد. بنابراین، چنین به نظر می‌رسد که عشق آدمی چنان جاده‌ای نیست که به‌عنوان وسیله رسیدن به عشق آسمانی باشد و آدمی را بردارد و به خدای خویش برساند. در نمایشنامه‌های کلودل متوجه می‌شویم که هر یک از عاشقان، صلیبی هستند که درد جدایی دیگری را به آن میخکوب کرده‌اند. کلودل، برخلاف الیوت، قدرت عشق جنسی را نشان می‌دهد. ظاهراً چنین به نظر می‌رسد که از نظر او عشق، نه به خودی خود چیز خوبی است، و نه اینکه مرحله‌ای است در راه رسیدن به عشق برتر. این جدایی و نه کامیابی، و این غم عشق و رنج، ناشی از غم عشق، و نه خود

ویلیام باتلر ییتس

عشق است که آدمی را به خداوند رهنمون می‌کند. جدایی برخلاف اصل، ذهن را بیشتر متوجه عشق و به پایداری عشق کمک می‌کند و می‌توان فرض کرد که از نظر کلودل عشق و خداوند یکی است. انسان عاشق رنج‌کشیده به خداوند نزدیک‌تر است لیکن این طرز استدلال به نتایجی می‌انجامد که نسل‌های بعد آن را تجربه کردند؛ نظیر سارتر و کامو.

اگر کامیابی به نابودی عشق می‌انجامد، می‌توان تصور کرد که دنیا به دورهٔ بی‌خدایی خویش نزدیک می‌شود. تردیدی نیست که در شکل‌گیری فلسفه سارتر و کامو، مسائل دیگری نیز دخیل بوده‌اند.

اشتراک فکری ویلیام باتلر ییتس با الیوت، بیش از کلودل است. او نیز مانند الیوت کوچک‌ترین ارتباطی بین ویژگی‌های طبیعی و روحی نمی‌بیند. هرچند، در نمایشنامه‌هایش، همچنین در اشعارش، برای ارائه تصاویر به طبیعت روی می‌آورد. تأثیر کلی نمایشنامه‌ها و اشعار وی این است که به دنیای درخت و سنگ و پرنده کوچک‌ترین توجهی نباید داشت. البته مفهوم این حرف این نیست که از نظر ییتس زنان و مردان موجودات جالب‌تری هستند؛ دلیل اصلی این است که او نیز مثل بلیک به «جهانی واقعی و جاودان معتقد است که این جهان نباتی چیزی جز سایه رنگ‌پریده‌ای از آن نیست». البته ذکر این نکته هم ضروری می‌نماید که ییتس فقط تا حدودی با این قضیه موافق بود. در نمایشنامه «برزخ» با آگاهی شورانگیز از ویژگی‌های مادی زندگی، نفرت بین پدر و فرزند را شدت می‌بخشد و همین موضوع باعث می‌شود که توحش، نه‌تنها خصوصیت قتل دوم بلکه ویژگی قتل اول هم شود. بهتر است از متن نمایشنامه نقل کنیم:

پسر: آیا آنچه را که در راه شنیدم حقیقت دارد، اینکه تو او را در خانهٔ آتش گرفته کشتی؟

پیرمرد: آیا در اینجا کسی جز ما دو تن هست؟

پسر: نه پدر.

پیرمرد: من او را با ضربهٔ کارد از پای درآوردم، همان کاردی که نان شام مرا می‌برید و سپس او را در آتش رها کردم.

تسلط ییتس بر واقعیت شمایی مرد، به نمایشنامه قدرت بیان می‌بخشد. اما باید گفت که موفقیت نمایشنامهٔ «برزخ» در میان آثار ییتس منحصربه‌فرد است. قدرت مسلط نمایشنامهٔ او در این است که حقانیت روح را به قیمت از دست دادن تن تأیید می‌کند و دنیای لمس‌نشدنی را به زیان جهان ملموس و به قیمت کنار گذاشتن آن ارجحیت می‌بخشد. بنابراین در آثار ییتس، همچنین آثار الیوت، رابطه زن و مرد هرگز نمی‌تواند کامل باشد. نمایشنامهٔ «پدر در ماه مارس» نیز استثنایی بر این قاعده نیست. این نمایشنامه که به نمایش سنت شب ازدواج می‌پردازد، شکوهمندانه پیروزی تن را جشن می‌گیرد؛ بااین‌وجود آنچه که در اینجا ارائه می‌شود تصویری از آن پیروزی است که از نظر

آلبر کامو

تکنیکی درخشان است، اما در آن هیچ اشاره‌ای به تغییر و تنوع تجربهٔ زیسته‌شده نیست.

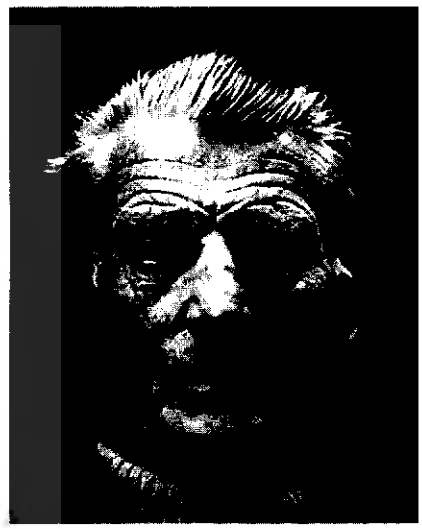
دیدگاه دوگانه ییتس و الیوت مسائل دیگری را پیش می‌کشد. این دیدگاه، با جدا کردن روح از تن، تداخل احساس و ادراک و نیز همراه آن‌ها پیچیدگی زنان و مردان را به‌صورت افراد مشخص نادیده می‌گیرد. هدف ییتس هدفی است همیشگی و پایدار و از این جهت او را محترم می‌شماریم: هدف او این بود که قوهٔ تخیل خویش را از سطح شخصیت‌ها بگذراند و به اعماق بفرستد تا به‌این‌ترتیب بتواند به ساخت‌های ژرف‌تر عاطفهٔ انسانی دست یابد و آن را برملا کند. اما میدان عاطفه در تئاتر ییتس بسیار تنگ است. بسیار تنگ‌تر از میدان اشعار تغزلی وی. در اکثر موارد، در آثار ییتس، شخصیت فدای نوعی قدرت و شدت روحی می‌شود: همان شدت و قدرت روحی که در «دیدر»[۴] و کوشولان می‌شتابد. این فقط شخصیت نیست که ییتس با آن مخالف است، هرچند به عمد، لیکن در عمل او موجود انسانی را نیز حذف می‌کند. وجه تفاوت بین شخصیت نمایش و شخصیت انسانی، چیزی است که خود ییتس مایل است آن را مشخص کند. او با اشاره به «رومئو و ژولیت» این نکته را به شتاب روشن می‌کند. او می‌گوید: «ژولیت دارای شخصیت انسانی است و پرستار وی دارای شخصیت نمایشی است» ژولیت یکی از ساده‌ترین آفریده‌های شکسپیر است. بااین‌وجود آیا دیدر ییتس یا دیگر زنان آثار وی، بخشی از شخصیتِ او را در خود دارند؟ این نه‌فقط اشتیاق جوانی ژولیت، بلکه واقعیت نجابت، دلیری و رابطهٔ وی با پنج شش نفر از آدم‌های دیدر، او را بلافاصله بر صحنه زنده می‌کند. دیدر ییتس نمی‌تواند موجود زنده‌ای باشد و دلیل این امر صرفاً این نیست که ییتس از بخشیدن نوسانات ناچیز روان‌شناسی آدمی ـ وی خودداری می‌کند، بلکه دلیلش این است که او تمام نوسانات فکری و عاطفی‌ای را که ما به یاری آن‌ها می‌توانیم دیدر را به‌عنوان یک زن و یک موجود زنده به شمار آوریم، از وی دریغ می‌کند.

ییتس غالباً ترجیح می‌دهد که موضوع‌های خود را به یاری موجودات نیمه‌نمادین تعریف کند. این موجودات نام‌هایی از قبیل ابله، مرد کور، گدا، ملکه و خوک‌چران دارند و در نمایشنامه‌هایی که او برای رقصندگان نوشته و بر اساس مطالعات وی در زمینهٔ تئاتر نو[۵] یعنی تئاتر سنتی ژاپن است، ماسک‌ها حالت بیان‌کننده چهره آدمی را حذف می‌کنند، درحالی‌که لباس‌های رسمی، بازی، گفتار و حرکت، توجه ما را به زندگی روح جلب می‌کند. گهگاه می‌بینیم که این تأثیر جالب توجه است؛ زیرا که این حرف ییتس درست است که «هنر تخیلی به طور کلی، از ما فاصله می‌گیرد و این فاصله اگر انتخاب شود، در مقابل دنیای فشارآورندهٔ واقعیت پیوسته باید حفظ شود.» اما اگر از همان آغاز، دنیای فشارآورنده حذف شود، فرمالیته بودن هنر، به صورت صدفی که ماهرانه ساخته شده است درمی‌آید. با این جنبه، نمایشنامه‌های ییتس مبنی بر مخالفت با شخصیت نمایشی نیست، ولی این نوعی محدودیت در کار اوست که مقدار کمی از زندگی بشری را به ما عرضه می‌کند. مورد الیوت پیچیده‌تر است. او ساختمان نمایشنامه «قتل در کلیسا» را چنان طرح‌ریزی می‌کند که قهرمان اصلی نمایشنامه نه‌فقط شخص واقعی بر صحنه است، بلکه شخصی که ما جز هوشیاری، نخوت و تحقیر کردن چیزی از او نمی‌بینیم.

نتیجه، نه‌فقط یک الگوی رسمی است، بلکه الگویی است که مناسب دید مذهبی الیوت است؛ زیرا با آن سبک منتخب دشوار بکت ـ که حذف اشخاص دیگر بخشی از آن است، این فکر را پیش می‌کشد که انسان طبیعی برای رسیدن به تقدس، باید دشواری و مرارت را بپذیرد. بااین‌وجود صرف‌نظر از برخی شواهد جزئی، چه عبارت، چه دلیلی در

دست داریم که جهان طبیعی از نظر بکت دارای مفهوم است؟ قدرت دراماتیک نمایشنامه مثل هر اجرای خوب دیگری ـ فقط زمانی معلوم می‌شود که گروه همسرایان با شور و علاقه، از وحشتی نامشخص که نمایشی از حس گناه، شرم و یأس است آغاز می‌شود و به سرودهای سپاس می‌انجامد. نمایشنامهٔ «قتل در کلیسا» گستره وسیعی از عاطفه را کشف می‌کند و نشان می‌دهد. ولی خود بکت، مثل قهرمانان بیتس، به‌عمد، از پیچیدگی‌های زندگی بشری جدا شده است.

در نگاه اول، نمایشنامه‌های مدرن الیوت، به طور کلی موضوع دیگری به نظر می‌رسند؛ در واقع تفاوت، بیشتر ظاهری است تا واقعی. البته حقیقت دارد که بیشتر شخصیت‌های نمایشنامه‌های بعدی وی حرفه‌ای هستند. این شخصیت‌ها، مثل شخصیت‌های ایبسن و چخوف، دارای عقاید، عادات،

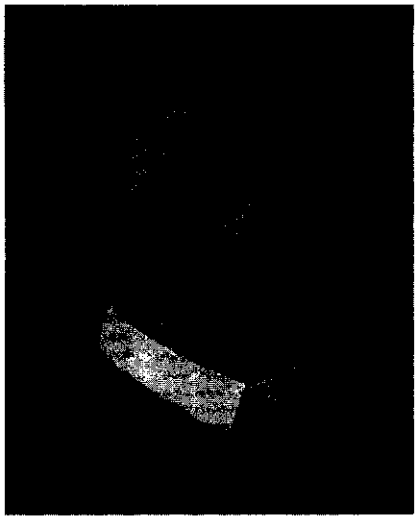


ساموئل بکت

علایق و برنامه‌هایی هستند، اما هیچ یک از این صفات، در متن موجز و فشردهٔ نمایشنامه اهمیت واقعی ندارند. شخصیت‌سازی در نمایشنامهٔ «تجمع خانواده» و «کمدی‌ها»، مثل معنایی که الیوت با تأسف آن را در شعر تغزلی ضروری می‌داند، بیشتر چیزی بی‌ارزش و مبتذل است؛ چراکه زیستن در زمان از نظر الیوت چندان ارزشی ندارد، حتی اگر این زیستن مبین عملی اخلاقی باشد. در فاصلهٔ بین «قتل در کلیسا» و «کمدی‌ها»، دنیای زمان، تا حدودی دارای مفهوم و معنا می‌شود. درحقیقت نویسنده چنین ادعای بزرگی می‌کند ولی میان این ادعا و حس عمیق آن، آن‌قدر عمیق است که می‌توان از آن نمایشنامه‌ای ساخت. بازهم می‌بینیم اختلاف الیوت و کلودل بسیار چشمگیر است. در نمایشنامهٔ «اخطار به ماری»، ویولین با بوسیدن پیر دوکرا، آن جذامی، بار دیگر به خود ایمان آورد و به‌این‌ترتیب او را شفا بخشید. این بوسه نشان‌دهندهٔ غلیان عاطفی و شور آنی انسانی است. نویسنده برخلاف آنچه در مورد سلیا قهرمان نمایشنامه «کوکتیل‌پارتی» می‌بینند، فقط به گزارش رنج وی نمی‌پردازد بلکه قبول رنج از جانب وی، چیزی برتر از تأیید زندگی روح است. می‌گوییم رنج وی، زیرا او به بیماری جذام مبتلا می‌شود. این ویژگی، به ثمربخشی دیگران نیز می‌انجامد. البته از ما انتظار می‌رود که به این موضوع در سلیا و بکت ایمان بیاوریم، اما پذیرش این موضوع که از نظر الیوت، دیگران نیز حائز اهمیت هستند دشوار است.

کلودل، نویسنده‌ای تابع موضوع خاصی نیست. هسته مرکزی آثار وی تغزل و فرم طبیعی بیان وی چکامه است. بنابراین، در تئاتر، نوشته او بارها و بارها از دو ساحل میان دراماتیک فراتر می‌رود تا به‌این‌ترتیب مناطق وسیع‌تری را بگشاید و حرکت نمایشنامه را کند کند. بااین‌حال، بهترین نمایشنامه‌های او یعنی «میدی»[۶] و «اخطار به ماری»، نشان‌دهندهٔ تسلط بسیار بر جنبه‌های بشری زنان و مردان است. به‌ویژه آدم‌های او، برخلاف شخصیت‌های الیوت، دارای نیازها و خواسته‌های عاطفی هستند، به‌نحوی که مواجهه‌های اصیل بین آن‌ها ممکن است. قسمت اعظم نیروی دراماتیک «میدی» به‌ویژه در قسمت اعظم پردهٔ باشکوه اول، از رقابت برای زنی به نام ایسه سرچشمه می‌گیرد و این رقابت بین مسا، یعنی شخصی متکی به نفس، منظم و با اراده است و دوستش آمارلیک که مردی است سیاستمدار، مطمئن به خود و خشن. مسا و آمارلیک فقط فرد نیستند، اینان نمایشگر برخورد بین روح و دنیا هستند و این یکی از موضوع‌های پایدار تئاتر اروپایی از زمان نمایشنامه «برانت» است، اما این اصول، یعنی روح و دنیا، به‌درستی مجسم شده‌اند: یعنی به طور کامل در شخصیت‌های دو مرد ادغام شده‌اند. دو مردی که هر یک از آن‌ها گذشته و آینده و طرز صحبت خاص و زندگی خاص خویش را دارد. قسمت اعظم تئاتر مدرن را افراد اشغال کرده‌اند. این تئاتر به‌ندرت ما را از حلقهٔ تنگ روابط شخصی به نظم یا بی‌نظمی جامعه، یعنی میدانی گسترده‌تر می‌برد. حتی در تئاتر ناتورالیسم، نمایشنامه‌ای چون «بافندگان» بیشتر یک استثنا است تا قاعده، و اگر در پی چیزی از این قبیل در نمایشنامه مذهبی باشیم، بدون تردید به خطا رفته‌ایم. بر قدرت و توانایی نویسنده‌ای که بخواهد در مدت دو یا سه ساعت مطالبی را بیان کند، حد و مرزی هست. به طور کلی احساس مذهبی برای بیان خویش در پی شکل نسبتاً پیچیده‌ای است که به آیین مذهبی شبیه است.

بار دیگر می‌گوییم که موضوع اصلی یک نمایشنامه‌نویس مذهبی، تأیید زندگی روحانی است و مفهوم اتخاذ چنین روشی، مقاومت در برابر فشارهای پیچیده جهان مدرن است. شکسپیر می‌توانست آن جنبه مذهبی را در اعماق مسائل دنیوی بیابد. اما در یکصد سال گذشته ویژگی‌های



استریندبرگ

دنیوی محصول فنّاوری بسیار مقتدری بوده است. فنّاوری‌ای که توسط نیروهایی نظم‌یافته است که با روح بشری مخالفند. البته فنّاوری انسان را از بردگی طبیعت آزاد کرده است، اما مفهوم این آزادی، این نیست که به بشر زندگی کامل‌تری بخشیده است. تنها کاری که فنّاوری کرده، این است که وسایل بیشتری برای رسیدن به زندگی در اختیار او گذاشته است. وقتی که وسایل هدف زندگی شوند، نتیجه آن چندان خوشایند نخواهد بود. نمایشنامهٔ مذهبی که با پیشرفت بی‌سابقه و پیچیدگی امور دنیوی مواجه شده، چاره‌ای جز اتخاذ موضعی دفاعی نداشته است. این نمایشنامه به زندگی‌ای روی آورده است که به طبیعت نزدیک‌تر است و از این جهت جهانی‌تر. نمایشنامه‌نویس غالباً به قرون وسطی، یا حداقل به جامعهٔ پیش از انقلاب صنعتی روی می‌آورد. از نظر هر نمایشنامه‌نویس، گذشته دارای امتیازات روشنی است. گذشته به او کمک می‌کند که جنبه‌های مبتذل و پیش‌پاافتاده را از اثر خود حذف کند و به موضوع اصلی بپردازد. البته این مانع از آن نیست که او فعالیت تمامی آدمیان را در تمام مشاغل و حرفه‌شان تصویر کند. نمایشنامهٔ «قتل در کلیسا»، هرچند دنیای عمل و فعالیت را خوار می‌شمارد، مفهومی عمیق‌تر از جامعه زنده به دست می‌دهد تا میهمانی‌ها، تلفن‌ها، و سیگار کشیدن‌های کمدی الیوت.

نمایشنامه مذهبی در صد سال گذشته به طور کلی به دوران گذشته روی آورده است؛ چراکه گذشته، پناهگاهی بوده است برای گریز از فشارهای فرهنگی و اقتصادی این دنیا ـ که روح آدمی اجباراً باید با آن از در آشتی درآید. با در نظر گرفتن تمایلات این روزگار، این موضوع تعجب‌آور نیست.

پی‌نوشت

1. Inferno
2. Buber
3. Celia
4. Deidre
5. NO
6. Maidi