درباره ي خانه ي برناردا
لوسين گلدمن
برگردان: كاوه بويرى

پيش از هرچيز بگويم كه مطمئن نيستم نمايش نامه ي استوديويي شانزه ليزه كه در آن عناصري خاص مهم و حتي اساسي حذف شده اند با آن چه كه لوركا احتمالا مي خواسته در برناردا بيان كند هم خوان باشد. اولا، روستا ، دروگران و خود پيه لُ رومانو ، همه ي آن چه كه اين قدر قوي در نمايش نامه ظاهر مي شوند و با جريان عظيم اجتماعي به آرزوهاي دختران برناردا و طغيان آده لا اهميتي اندك مي دهند، با تفسيري كه كل كنش را بر عظمت شخصيت برناردا و بر نظمي كه وي به درون خانه اش تحميل مي كند معطوف می كند بخشي از حقيقت خود را از دست مي دهد .
هم چنين ، مادر برناردا ، شخصيتي كم اهميت تر كه با اين همه در نمايش نامه اهميتي هم طراز با *په په* و درو گران دارد ديوانه مي شود و هم چنان حقيقت را در دنيايي فرياد مي زند كه او را تاب نمي آورد؛ وی تقريبا در هياتي بي گانه ظاهر مي شود؛ تفسيري كه توجه را محدود به جدال ميان برناردا عليه آرزوهاي پوشيده وار و ناخود آگاهانه ي آنارشيستي دختران اش محدود مي كند (*آدلا* مي خواهد زنده گي كند او به طور ضمني و نا خود آگاهانه در مقابل فرمان برناردا بر مي خيزد؛ او يك طاغي است نه يك انقلابي .)
اما اگرچه به نظر من *تانيا بالاشوا* تا حدي چشم انداز كلي را كه لوركا يقينا در نظر داشته تغيير داده است ، من در عين حال فكر مي كنم كه او جنبه اي واقعي و هرچند كم تر آشكار را از نمايش نامه و حتي كل آثار نمايشي شاعر را آشكار ساخته است و اين كاري است كه تا كنون صورت نگرفته است .او با اين كار امكان كشف حل مسائلي را كه مدت ها براي منتقد مطرح بوده فراهم مي سازد.
مهم ترين پرسش در اين ميان ارتباط عنصر تراژيك و عنصر غنايي در خود اثر است . نمايش نامه هاي لوركا ، به خصوص *يرما* ، *عروسي خون* و بيش از همه *خانه ي برناردا* هم زمان هم بسيار نزديك به تراژدي هستند (گه گاه حتي تشخيص اين كه چه چيز آن ها را از تراژدي جدا مي كند سخت است) وهم عميقا متاثر از (عنصر) غنايي نيرومند ی كه اساس و سرچشمه ي اين فضاي شاعرانه هستند كه از همان ابتدا آن ها را مشخص مي كند .
اين به نظر من پديده اي نادر يا حتي بي همتا در سراسر جهان است: شعر غنايي در آن چه ما نزد *راسين* تراژدي هاي بدون تغيير ناگهاني يا باز شناسي مي ناميم غائب است (*آندروماك* ، *بريتانيكوس* ، *برنيس*) و در تراژدي هاي هم راه با تغيير ناگهاني *سوفوكل* و *شكسپير* و در *فدر* اثر *راسين* جز به مثابه ي عنصري دست دوم و ضعيف(۱) يافت نمي شوند .

۱ . از زاويه ي زيبايي شناسي ِ تكويني ِ بيان تئاتري ميتوان از بقا صحبت كرد .

به علاوه حتي در تئاتر لوركا هم چنان كه وي به سوي درام به معناي خاص كلمه (از عروسي خون به برناردا) پيش مي رود كم رنگ مي شود .
بدين ترتيب ، حضور هم زمان دو عنصر غنايي و تراژيك در تئاتري با اهميت تئاتر لوركا مساله ي زيبا شناختي بسيار دشواري را به پيش مي كشد كه بيش ترين كمك به حل آن را در آخرين صفحه ي اثر كلاسيك جورج لوكاچ "*متافيزيكِ تراژدي* " مي توان يافت . با در نظر گرفتن مشكلات بي حد و حصري كه دست يابي به اين متن كه در سال ۱۹۱۰منتشر شد – خيلي پيش از آن كه لوركا به سن نوشتن برسد ـ در پي دارد ، به خود اجازه مي دهم اين قطعه ي آخر را كامل نقل كنم :
"عميق ترين آرزوي وجود انساني ، اساس متافيزيكي تراژدي است ؛ آرزوي انسان نسبت به آگاهي ناب (خود بوده گي) ، به اين كه به واقعيتِ روزمره ِی زنده گي معنايي ناب بدهد . آگاهي يافتن تراژيك ، تراژدي ، كامل ترين تحقق يابي ـ تنها تحقق واقعا كامل ـ اين آرزو است . اما تحقق كامل يك آرزو ، آن را از بين مي برد . تراژدي از آرزو نسبت به زنده گيِ ناب ناشي مي شود و به همين دليل است كه شكل آن مي بايد با هرگونه بيانِ آرزو در هر شكل آن متفاوت باشد . همين كه تراژدي آشكار شد ، حيات ناب تحقق مي يابد و آرزو منسوخ مي شود . به همين دليل است كه تراژدي مدرن مي بايست ناموفق بوده داشد . تراژدي غنايي مدرن مي خواهد، حتي به صورت پيشيني ، نيرويي از اسا س موثر ايجاد كند؛ غنايي بودن را برجسته مي كند ، اما هدف اش تنها دست يافتن به وحشي گري از نظر باطني ناتوان است؛ او از آغاز تراژيك باقي مانده است . ويژه گي مبهم ، نامطمئن و نااستوار اميال اين گفت و گوها صرفا ارزشي غنايي و كاملا بي گانه با جهان تراژيك دارند . شعرش تنها به نظم در آوردن حيات روزمره است كه بي آن كه آن را به وجودي تراژيك بدل كند آن را تندتر و قاطع تر مي كند . و نه تنها سرشت اين سبك بل كه سوگيري آن نيز بر خلاف سبك تراژدي است؛ روان شناسي اش بر آن چيزي تاكيد مي كرد كه در روان، ناگهاني و زود گذر است ، اخلاق او تفاهم و گذشت است؛ تضعيف و تحميق جانانه ي شاعرانه گي انسان : امروزه همه جا مي توان ناسزاهايي عليه سردي و خشونت گفت و گوي نويسنده گان سبك تراژدي شنيد، حال آن كه اين خشونت و سردي، صرفا بيان گر تحقير سرخوشي هاي نازل است كه در آن تحقير كننده گان اخلاق تراژيك، آن چنان فرومايه اند كه نمي توانند خود تراژدي را انكار كنند و مدافعان آن، آن چنان ضعيف اند كه نمي توانند آن را با تمام شكوه از دست رفته اش نگه دارند . آن ها مي خواستند سبك تراژدي را پنهان كنند .هم چنين عقلاني كردن گفت وگو، محدود كردن آن به بازتابي روشن و آگاهانه از طرح اصلي زنده گي به هيچ وجه نشانه ي ضعف نيست ؛ برعكس ، در اين سطح وجودي ، از نظر انساني ناب و از نظر باطني درست است . ساده سازي آدم ها و و حوادث در تراژدي نشانه ي كم بود نيست، بل كه برعكس ، نشانه ي پر مايه گيِ تمركز يافته برپايه ي ذات خود اشياست؛ درآن جا تنها انسان هايي ظاهر مي شوند كه آن برخورد براي خود آن ها مقدر شده باشد؛ چيزي از زنده گي در كليت اش جدا نمي شود مگر رخ دادي كاملا مقدّر . بدين ترتيب است كه حقيقت اين لحظه عينيت يافته و نمايان مي شود ،

و بيان بسيار فشرده در گفت و گو ديگر يك عقلاني سازي ضعيف كننده نيست ، بل كه بلوغ غنايي آگاهي تراژيك است. دو سبك تراژيك و غنايي ، اين جا و تنها اين جا ، ديگر دو جزء متضاد نيستند ؛ سبك غنايي اوج سبك تراژيك ناب است ." (۲)

خواننده ي نا آشنا با اصطلاح شناسي اين متن ، در خواندن آن - كه برگرفته از يكي از متون اساسي فلسفه ي قرن بيستم است - با دشواري رو به رو خواهد شد . لوكاچ با تحليل تراژدي اي كه ما آن را، جاي ديگر *بدون تغيير ناگهاني و بازشناسي* ناميديم ، يعني دقيقا تراژدي اي از نوع آندروماك ، بريتانيكوس و برنيس سعي دارد نشان دهد اين تراژدي از آگاهيِ قهرمانِ با اراده، بدون گريزگاه و به صورت گريز ناپذير از وضعيت تراژيك ناشي مي شود. حال، وضعيت حقيقتا آن گونه نيست كه كه در ارتباط با الزامات متناقض و در عين حال مطلقي كه براي قهرمان مطرح مي شود. بي شك، اين الزامات در سطح تراژيك خصوصيتي كاملا آگاهانه و عقلاني شده را به كار مي گيرند، ديگر خود را نه به صورت ميل ها و آرزوها بل كه به صورت انتخاب و كنش بيان مي دارند؛ اما براي آن كه ارزش ها بتوانند اين خصوصيتِ الزامات مطلق و گريز ناپذير را به خود بگيرند مي بايد پيش از هر چيز قهرمان آن ها را به راستي و و به طور كامل زيسته باشد . در لحظه ي تغييرِ آگاهي يافتن، ويژه گي ناروشن ، عقلانيت نيافته ، كاملا زيسته و ملموس، صادقانه ، آن گونه كه لوكاچ مي گويد محو مي شود تا در دنيايي بي زمان ، ناشي از آشكاري مطلق و بي ابهامي، كه جهان تراژدي است، ادغام شود. اما براي آن كه تغيير تراژيك – آگاهي يافتن – صورت پذيرد ، لازم است كه پيش تر ويژه گي شاعرانه ي اين آرزوها در واقعي ترين معنا ودر كم ترين (حالت) رمانتيك آن كه بدون آن آن ها هيچ گاه نمي توانند به تراژدي دست يابند وجود داشته باشد .
حال، شاعر مي تواند جهاني منسجم را براي هر يك از سطوح نام برده شده در بالا خلق كند ، يكي مربوط به انتخاب انديشيده، آگاهي قاطع كه تراژدي به معناي خاص آن از اشكال گوناگون آن ناشي شده است، و يكي مربوط به ارزش هاي ملموس، آرزوهايي كه بلافاصله پيش از آن مي آيند، كه به نظر من چهار نمايش نامه ي لوركا از آن ناشي مي شوند. در اين زمان است كه لوكاچ بيست يا سي سال پيش از آن كه لوركا نمايش نامه هايش را نوشته باشد با دقت آن را توصيف مي كند، بدون آن كه فكر كند كه مي توان براي آن نمودي دراماتيك يافت. هم چنين لوكاچ پيش بيني نمي كرد ـ كه درباره ي تئاتر ـ يك شبه-غنايي رومانتيك - دوباره (حالت) يك نواختي زنده گي روزمره را در هيات متظاهرانه ي شاعرانه باز يابد اما نتواند از سبك تراژدي فراتر برود .

پاورقي ۲. اين نه يك ترجمه ي كلمه به كلمه بل كه ترجمه اى است آزاد .

در واقع ، تئاتر لوركا به نظر من دليلي است براي اين كه اين اوجِ ميل ، آرزو ، طغيان، يا آن گونه كه لوكاچ آن را مي نامد، امرِ پيشينيِ اساسِ تراژدي مي تواند خود جهان را شامل شود، نيروي فعال يك تئاتر كه بي آن كه خود به معناي بسيار دقيق كلمه تراژيك باشد، با اين همه بسيار به تراژدي نزديك است.
چنين تئاتري وجود يك موقعيت تراژيك را فرض مي گيرد كه با اين همه ، در آن قهرمانان نبايد هيچ گاه آگاهي روشني داشته باشند. چرا كه آگاهي يافتن ، تغيير در اين صورت دنيايي آفريده كه هم زمان هم بيان غنايي را می آفريند و هم آن را حذف می كند .
فرانسوا نوريسيه در مطالعه ي خود درباره ي لوركا (۱) خاطر نشان كرده كه موضوع چهار نمايش نامه ي بزرگ شاعر، نبرد ميان نظم و زنده گي در تمام اشكال آن، به ويژه عشق و زايمان است و نيز اين كه لوركا اساسا نمايش نامه نويسِ طغيانِ زنده گي عليه نظم سترون و تضعيف كننده است، طغياني كه در مورد او همواره به شكست و مرگ منجر مي شود. در پايان، اين كه اگر، در سراسر آثار او، مرگ پاداش طغيان است، (خشم شاعر اين سرنوشت را نمي پذيرد): " لوركا نمي تواند از فرض گرفتن اين سرنوشت خاص آدم هاي خود سرباز بزند ، پس به آن راضي مي شود. دست كم مي توانست از پذيرش آن سرباز بزند ."
به نظر من اين تحليل ها، به جز چند مورد، در كل درست اند .
به نظر من پاسخ نوريسيه به پرسش نخست كه در بررسي تئاتر لوركا مطرح مي شود- اين كه چرا طغيان همواره به ناچار به شكست و مرگ منجر مي شود ؟ - ناكافي است. بدين ترتيب، وی در واقع ، به ما نمي گويد كه آيا لوركا با سر باز زدن از نظم مي بايست به سرنوشت اسپانيا گردن نهد؟ و آيا اين نشان گر آن نيست كه اوضاع در جهاني كه لوركا در آن مي زيسته به همين صورت بوده اند؟ با وجود همه اهميتي كه من خود براي به كار گيري تشريح هاي تاريخي- جامعه شناختي قائلم، اين يك به نظرم خيلي خارجي است. چرا كه، با آن كه اين درست است كه همواره كنش حيات اجتماعي بر اثر ادبي وجود دارد، اين كنش ـ به خصوص در مورد آثار مهم و از نظر هنري با ارزش ـ از طريق مجموعه اي از واسطه هاي هنري اعمال مي شود كه به نظر من نوريسيه آن ها را بيش از حد ناديده گرفته است .
به طور خلاصه ، اگر اين نظر كه طغيان زنده گي همواره به شكست و مرگ منجر مي شود در تئاتر لوركا بيان گر واقعيت هاي اساسي چندي در حيات اسپانيا است، براي آن كه اين ايده تاثير گذار باشد ، مي بايست در خود جهان خيالي شاعر نيز پايه و توجيهي داشته باشد .

پاورقي (۱) لوركا ، آرش ، مجموعه ي نمايش نامه نويسان بزرگ

و گر نـه ، شكست *لئونـارد* ، *بيرمـا* ، *رزيتـا* و *آده لا* حـوادث پيش پـا افتـاده و پـيش آمدهاي يك نزاع كه ادامه مي يابد، ممكن بود زماني به صورتي كاملا متفاوت به پايان برسد.
آيا نوريسيه عنصري نا آشكار را در تئاتر لوركا كه تفسير خانم بالاشوا برعكس آن را قويا آشكار ساخته ناديده نگرفته است؟ يعني با وجود عشق مسلم و آشكار شاعر به زنده گي ، بارآوري ، طغيان (نيروهايي كه شايد اجراي استوديويي شانزه ليزه كمـي واقعـي و ريشـه دار بـودن آن را محـو كـرده اسـت) در تئـاتر وي هـم چنـين عظمت، و از آن رو ، يك توجيه نيز نسبت به نظم ، ناباروري و مرگ به چشم مـي خورد .
موقعيت بی شک موقعيتی تراژيك است، چرا كه در برگيرنده ي نبرد ميان دو نيرو و دو الزامِ به يك سان ارزش مند و توجيـه پـذير و بـه يك سـان ريشـه دار در جهـان نمايش نامه است، اما خود نمـايش نامـه تـا ان جـا كـه شخصـيت هـا ـ و احتمـالا خـود شاعر ـ طغيـان را مجسم مـي كنند ، آشكارا از ويژه گـي عـاري از ابهـام وضـعيت آگاه نيست. از اين رو ، خـود را بـه شكل شـعري و غنـايي آرزو، رؤيـا و ميل بيـان مي دارد .
بدين سان، خانم بالاشوا با تاكيد بر ارزش و عظمتِ انسـانيِ نظم ـ يـا بـه بيـان سـاده تر تاكيد بر عظمت، ذكاوت و اجراي صحنه اي برناردا ـ يكي از نيروهاي سازنده ي جهان اين نمايش را كه در نگاه اول كم تر به چشم مي آيد آشكار كرده است. اين را مي بايد به حساب حسن كار او گذاشت .