مطالب کتاب از :

درویش
یدالله رویائی
بیژن نجدی
نصرت‌اله نویدی
محمود دولت‌آبادی
م ـ مؤید
ك. تینا
سعید سلطانپور
فریدون گیلانی
پتکو اسلاویکوف
تورنتن وایلدر
شون اوکیسی
ر ـ ف ـ جکسن
جان گسنر
و دیگران است .

انتشارات روز منتشر کرده است

حادثه در «ویشی» و جادوگران شهر سالم آرتور میلر ۹۰ ریال

بشر عادی و بشر عالی برناردشاو هدایت اله فروهر ۷۰ ریال

پیرمرد ماکسیم گورکی ترجمه‌ی محسن اسماعیلی ۳۰ ریال

پهلوان اکبر می میرد بهرام بیضائی ۳۰ ریال

سنگ و شبنم سیاوش کسرائی ۸۰ ریال

سازمان اشرفی چاپ زده

پرورش زنبورعسل محمدمشیری (برنده جایزه‌ی یونسکو)

پرورش گل سرخ، رز، نسترن محمد مشیری

حواس اسرارآمیز حیوانات ویتوس دروشر ترجمه اسحق لاله‌زاری

مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ فریدافوردهام دکتر مسعوده‌میربهاء

دائرة المعارف

یا

فرهنگ دانش وهنر

پرویز اسدی زاده و ...

فرهنگ خواص خوراکی ها احمد سپهرخراسانی

سلسله قصه‌های تازه از کتابهای کهن

خیر و شر مهدی آذریزدی

حق و ناحق مهدی آذریزدی

ده‌حکایت مهدی آذر یزدی

بچه‌ی آدم مهدی آذر یزدی

پنج افسانه مهدی آذریزدی

مردونامرد مهدی آذر یزدی

جگن (کتاب پنجم)

از انتشارات روز

به مسئولیت :

فریدون گیلانی

ناصر رحمانی نژاد

آربی اوانسیان

سعید سلطانپور

مرکز پخش انتشارات روز

خیابان شاه‌آباد ـ کوچه ظهیرالاسلام ـ شماره ۹۴

چاپ روز

بخش تئاتر

فهرست :

عنوان	نویسنده	مترجم	صفحه
قدرت تئاتر	تورنتن وایلدر	بهروز دهقانی	۳
نقش خوب ؛	ب - ایل این	ح . م. گداخته	۸
سگی درخرمن‌جا (نمایشنامه)	نصرت‌الله نویدی	———	۱۵
تئاترسارتر (سخنرانی)	ر ـ ف ـ جکسن	بهزاد بشارت	۳۷
میزگرد تئاتر	———	———	۷۰
گفتاری درباره‌ی تئاتر	شون اوکیسی	رضاکرم رضائی	۹۲
تئاتراوکیسی	جان‌گسنر	بهزاد بشارت	۹۴
ماه درکایلناموی‌درخشد (نمایشنامه)	شون اوکیسی	بهروز دهقانی	۹۷
دوشعراز بیژن‌نجدی		———	۱۲۶
قصه‌ی‌آدمیان	درویش	———	۱۲۹
دلتنگی (شعر)	یداله رؤیائی	———	۱۳۳
عارض (قصه)	محمود دولت‌آبادی	———	۱۳۴
بامداد دروغین (شعر)	فریدون‌گیلانی		۱۶۱
نفرت مرا ستاره خواهد کرد (شعر)	سعید سلطانپور	———	۱۶۵
نامه‌ای از لوکوربوزیه		ژن رمضانی	۱۶۹
شعرسیاه (شعر)	کیومرث منشی‌زاده	———	۱۷۵
پرتگاه خیابان (قصه)	فریدون‌گیلانی	———	۱۷۶
؛ (شعر)	قلیچ خانی	———	۱۸۴
کی‌توانم ترانه سرود	بابا اسلاویکوف	ا.فروزان ـ ف.گ	۱۸۹
مرداول (قصه)	نصیری	———	۱۹۱
تولدزروانه	ك . تینا	———	۱۹۶
□ (شعر)	پرویز خضرائی	———	۱۹۹
تا...آب‌گوید (شعر)	م ـ مؤید	———	۲۰۱

قدرت تئاتر

تورنتن وایلدر

ترجمه‌ی بهروز دهقانی

اواخر سالهای بیست‌حال وحوصله‌ی‌تئاتررفتن نداشتم. داستانهایی را که نمایش می‌دادند دیگرباور نمی‌کردم. وقتی‌هم‌می‌رفتم به‌خاطر چیزکم اهمیتی‌بود مثلا کاریك هنرپیشه‌ی‌بزرگ یاکارگردان یاطراح. بااینهمه این ایمان درمن‌روز به‌روز زیادتر می‌شد که‌تئاتر بزرگترین هنرهاست. احساس می‌کردم که‌تئاتر زمان من‌عیبی پیداکرده وتنها جزء کوچکی‌از قدرتهای نهفته‌اش را بروز می‌دهد. از دیدن آثارکلاسیك که‌به‌وسیله‌ی ماکس رینهارت[1]، لوئی‌زووه[2] و«اولدویك»[3] اجرا می‌شد غرق شگفتی وتحسین می‌شدم ونیز بهترین نمایشنامه‌های زمان خودم‌مانند **هوس زیر نارونها**[4] **صفحه‌ی جلو**[5] ؛ اما دردل‌یك‌کلمه‌شان راهم‌باور نمی‌کردم. مانند معلمی بودم که به‌ورقه‌ای نمره می‌دهد؛ به‌این‌نمایشها نمره‌ی A+می‌دادم، اما وضع‌فکری‌کسی که‌به‌ورقه‌ای نمره می‌دهد باآنکه از یك آفریده‌ی هنری متأثر می‌شود یکی نیست. پاسخی که‌هنگام «باور»کردن یك‌اثر هنری می‌دهیم اینست:

«آره، همینطوراست. این راقبلا هم‌می‌دانستم بی‌آنکه کاملا آگاه باشم که می‌دانم ومی‌شناسم .حالا دربرابر این‌نمایشنامه یارمان یاشعر (باتصویر یا قطعه‌ی‌موسیقی) می‌دانم‌که می‌شناسمش.»این‌همان شکل دانشی است که افلاطون «یـادآوری» اش می‌نامد. همگی‌دردنیای اندیشه‌آدم‌کشته‌ایم وکشته‌شده‌ایم. همگی‌مسخرگی‌آدمهای محترم ونیز خودمان رادیده‌ایم. وحشت راوشیفتگی را درک‌کرده‌ایـم . ادبیات تخیلی به‌کسانی که بازنمی‌شناسند ــ ونمی‌شود به‌یادشان‌آورد ــ از چنین اوضاعی چیزی ندارد بگوید. ازمیان هنرها تئاترقدرت زیادتری دارد که‌این «خاطره»را در درون ما بیدارکند ــ باورکردن یعنی «بله» گفتن؛ امادرتئاترهای آن زمان هرگز چنان احساس خشنودی وحالت پذیرش فـارغ از خویشتن خویش بهمـن دست نمی‌داد .

این ناخشنودی مراپریشان می‌کرد. حاضر نبودم خود را محکوم کنم که بیزار وباریک‌بین شده‌ام چون‌می‌دانستم هنوزمی‌توانم‌باورکنم. **اولیس** و پروست و **کوهستان سحرآمیز** را کلمه به کلمه باور می‌کردم و نیز صدها نمایشنامه را که می‌خواندم باور می‌کردم.روی صحنه‌بود که‌روایت‌تخیلی دروغ ازآب‌درمی‌آمد. آخر سرناخشنودی به‌نفرت کشید. احساس می‌کردم که‌تئاتر نه‌تنها فقیرکه طفره زن است. دلش‌نمی‌آید قدرتهای عمیق نهفته‌اش رابیرون کشد. لغت مناسبش را پیداکردم.قصدش این بودکه «تسکین دهنده»باشد. ترازدی حرارت‌نداشت؛کمدی گزنده نبود؛ انتقاد اجتماعی نمی‌توانست ادعانامه‌ای برایمان بدهد.شروع‌کردم به‌کندوکاو برای یافتن نقطه‌ای که‌تئاتر ازآنجا به‌بیراهه‌افتاده بودوخواسته‌بود ــ وگذاشته بودندش ــ که هنری خردو سرگرمی بی‌ربطی باشد.

قضیه ازقرن نوزده ،آغاز رشد طبقه‌ی متوسط، شروع می‌شود ــ بورژواها می‌خواستند تئاترشان تسکین‌دهنده‌باشد. طبقه‌ی‌متوسط به‌خودی خود عیبی‌ندارد. این‌رامی‌دانیم. ممالک متحده ، اسکاندیناوی وآلمان‌دربست‌کشورهای بورژوایـی هستند چنانکه خاطره‌ی تحقیر و فرودستی مضحک خودرا هم فراموش کرده‌انـد (نه‌تنها فرودست طبقه‌ی‌اشراف،ازنظر مقام انسانی،پایینتراز دهقانان نیزبودند) به‌هرترتیب طبقه‌ی متوسط تازه‌به دوران رسیده عیبهای زیادی دارد.وقتی از زیر بال اشراف ،افسانه واعتبار آنهایی که‌ازطبقه‌ی برتر هستند ونژاد اصیلی‌دارند سردرآورد ،گاهگاهی‌احساس ناامنی می‌کند وپرخاشگر واز خود راضی می‌شود . باید توجیه وتأمینی برای‌کسب پول‌و نمایش آن پیداکند ،تاامروز،طبقه‌ی‌متوسط درانگلستان ،فرانسه وایتالیا خود راکمی‌مضحک‌وتحقیرشده‌احساس می‌کند.اعتبار اشراف روی این دروغ ملال آور بنا شده که برتری اخـلاقی و شایستگی رهبری ،ازراه کروموزومهاقابل انتقال است ،ودروغ دومی،که‌محیطی که‌ازامتیاز خاص وفراغت حاصل شده،گلهای روح راپرورش می‌دهد. اشرافی‌که از دروغش دفاع می‌کند ورواجش می‌دهد،ازهنر اجزایی راکه‌می‌توانند به‌منظورش‌کمک‌کنند، عطرش را اما نه‌جوهرش را،ظرافتش رااما نه‌خشونتش را،برمی‌دارد.طبقه‌ی‌متوسط تازه‌نفس نیزچنین زیانی به‌فرهنگ می‌زند. دردنیای انگلیسی زبان‌طبقه‌ی‌متوسط

از قرن نوزده روی کارآمد وبه‌تئاتر مسلط شد. بورژواها دیندار بودند و میطیع قانون وکوشا. به‌زندگی جاوید دنیای پس‌از مرگ‌ایمان داشتند ودراین‌یکی‌دنیا روی‌دارایی وامتیازهای وابسته‌ی آن چهار زانومی‌نشستند. نوکران باوفایی که جای خودرا خوب می‌شناختند درخدمتشان بود.تا حدودمعینی‌نیکخواه بودند اما ترجیح می‌دادند که‌ظلم‌وحماقت‌عظیمی‌را که‌دردنیای‌دوروبرشان‌بود،ندیده بگیرند؛ ازتعمق درباره‌ی اجزای درونشان که‌مضحک ،حقیر و زیان‌بخش بود خودداری می‌کردند .به‌هوسهایشان اعتماد نداشتند وسعی میکردند انکارشان کنند. جواب سؤالهایشان را درباره‌ی طبیعت زندگی انکار به‌حدکفایت از تظاهـر احـوال اقتصادی وتطابق بامقداری آداب واخلاق مسلط می‌گرفتند. اوضاع‌ناپایدار بود، گردابهایی درهردو سودهان گشاده . سؤالهایی که نمی‌بایست پـرسیده شودفضارا انباشته بود .این تماشاگران‌تئاتری طرح‌انداختند که‌نیازاردشان .به‌سوی‌ملودرام هجوم آوردند(که‌باامکانات فاجعه داری‌سروکار دارد، به‌طرزی که‌ازاولش‌می‌دانی که‌آخرش خوش‌است) وبه‌درام‌احساساتی (که‌به‌فرضیه‌ی آرزوپدراندیشه‌است،اجازه نامه‌ی مطلق اعطامیکند) وبه‌کمدیهایی که‌آدمهای‌آن به‌نحوی معرفی‌می‌شدندکه به دیگری شباهت داشتند نه‌به‌خودشان. میان نمایشنامه‌هایی که‌شریدن۶ دربیست و چندسالگی اش‌نوشت وآثارنخستین‌وایلدوشوShaw درزبان‌انگلیسی‌نمایشنامه‌ای باارزش متوسط‌هم‌به‌وجودنیامد.(مگراینکه تصادفاً The Cenci شللی‌رابپسندید واستثنا کنید.) این‌تماشاگران به‌سوی شکسپیر هم‌هجوم آوردند .چگونه خودرا ازنیشهایش محفوظ داشتند؛ چگونه تئاتر راخفه کردند ــ باچنان شدتی که حالا دارد ماراخفه می‌کند؛ صحنه‌ی قوطی وارپیش‌ازآنهاهم‌وجودداشت‌ونیزپرده،دکور اما «جدی» نگرفته بودندشان ــ به‌علت‌هوای ممالک شمالی‌اینها چیزمناسبی‌بودند. بورژواها اینهمه‌را جدی گرفتند وهرچه‌راکه بدین ترتیب دورریخته، بـریده و قوطی‌وارکرده‌بودند باتأکید ومبالغه پذیرفتند ورفته رفته نمایشنامه‌را درویترین موزه جادادند.

بررسی کنیم که‌چراصحنه‌ی قوطی‌وار روح‌نمایش‌راخفه‌می‌کند وچراوچگونه با«باور» کردن مغایر ازآب درمی‌آید.

* * *

هرحادثه‌ای‌تاکنون اتفاق افتاده ــ هرفکر،هراحساس ــ تنهایک باراتفاق افتاده ،دریک‌لحظه‌اززمان ومکان.«دوستت‌دارم» ،«خوشم»،«رنج‌می‌برم»میلیاردها بارگفته واحساس شده است وهرگز دوبار یکسان نبوده .هرآدم زنده‌ای توالـی مداوم اتفاقهای منحصر به‌فردی رازیسته‌است. بااینحال آدم هرقدر به‌این‌فردیت تجربه (بیشمار! بیشمار!) آگاهترمی‌شود به وجوه مشترک این لحظه‌های ناجورو الگوهای تکراری بهتر توجه می‌کند . به‌عنوان هنرمند (یاشنونده یا تماشاگر) کدام «حقیقت»راترجیح میدهید ،حقیقت حادثه‌ای جداازهرچیز یاحقیقتی‌را که متضمن وادامه‌ی‌حوادث‌بیشمار است ؟کدام حقیقت ارزش بازگویی اش‌بیشتر است؟

هرعصری دراین‌باره عقیده‌ی مغایری دارد. آیا «ونوس‌دومیلو» تنها «یك‌زن» است؛ نمایشنامه‌ی مکبث «داستان یك‌سرنوشت» است! تئاتر این‌شایستگی شگفت انگیزرا دارد که‌هردو حقیقت رابازگوید . یك‌پایش‌را درحادثه «بخصوص» استوارکرده ، چون هربازیگر که‌پیش روی ماست (حتی‌وقتی که‌صورتکی‌بسته)بی‌شبهه «فرد»ی است زنده وجاندار ؛درعین حال تقلامی‌کند که‌حقیقتی عمومی را نمایش دهد چه این‌نکته، که‌تئاتر مجموعه‌ای است ازچند دروغ ووانمود کردن و تخیل ، بستگی آن‌را به‌حقیقت بخصوص «رئالیستی» تباه‌وضایع‌می‌کند .زمان ظرف بیان عالی اتفاقهای منحصربه فرد است وتئاتر ظرف‌بیان اتفاقهای تعمیم یافته. بااستفاده‌از قدرت تئاتر می‌توان یك‌عمل فردی راتاحد عقیده، «تیپ» وقاعده‌ای که موجب باورکردن شود، بالا برد. اما چیزی که تماشاگران قرن نوزده رودر رویش نمی‌ایستادند - جرأت نمی‌کردند بایستند - همین قدرت بود. این شد که رامش کردند ودندانش راکشیدند ودرهمان ویترین‌حقیرچپاندندش . صحنه راازاشیاء بخصوصی پرکردند چون هرشئی خاص روی صحنه حادثه رابه‌یك لحظه درزمان‌و مکان محدود وفشرده‌می‌کند .(آیاتا کنون متوجه شده‌اید که در نمایشنامه‌های شکسپیرهیچکس- مگرگاهی‌حاکمی- نمی‌نشیند ؛درزمان‌الیزابت اول‌درصحنه‌های انگلیس و اسپانیاحتی صندلی هم نبود .)بدین ترتیب ازراه شعبده بازی بازمان بودکه طبقه‌ی متوسط تئاتر راازکارانداخت. درتئاتروقتی‌روی «مکان» تأکیدکردی زمان‌را پایین می‌کشی ومحدود می‌کنی وبه‌دمش می‌بندی. عمل رابه زمان گذشته پرت می‌کنی درحالیکه شکوه صحنه واقعاً دراینست که‌همیشه درآن «حال» باشد. باروشهای اجرای آنچنانی اشخاص پیش ازشروع حادثه مرده‌اند. لازم‌نیست‌ازته دل درزندگیشان شرکت کنی.هیچ عصری درتئاتر نخواسته ایمان تماشاگران را باچنین محدودکردنها وتمرکز دادنها به‌دست آورد. من‌ازتئاتر بیزارشدم چون نمی‌توانستم باورکنم چنان‌کارهای‌بچه‌گانه‌ای «واقعی»است.

* * *

شروع کردم به‌نوشتن نمایشنامه‌های تك‌پرده‌ای‌که نه حقیقت نمایی‌را، که واقعیت را ضبط‌کند. در **مسافرت شاد به ترنتون وکمدن** چهارصندلی آشپزخانه نمودار اتومبیلی می‌شود وخانواده‌ای هفتاد میل راه را دربیست‌دقیقه‌می‌رود. **شام دراز کریسمس** نود سال طول‌میکشد.در Pullman Car Hiawatha چند صندلی معمولی به‌جای تختخوابها به‌کار می‌رود وماحساب‌وکتاب شهرها و مزارعی‌را که‌مسافران ازجلوشان می‌گذرند، می‌شنویم؛ اندیشه‌هایشان‌رامی‌شنویم؛ حتی صدای سیاره‌های بالای سرشان رانیز می‌شنویم . دردرام چینی ، قهرمانی با تکان‌تکان‌دادن عصایش القامیکندکه سواراسب است. تقریباً درهمه‌ی نمایشنامه‌های نو No ژاپنی بازیگری صحنه رادورمی‌زند ومامی‌فهمیم که دارد سفردرازی می‌کند. فکردرهم آمیختن مکان‌ها رابکنیدکه درآثار شکسپیر برای صحنه‌های جنگ مثلا پایان **جولیوس سزار** و **آنتونی و کلئوپاتر** دست وپا می‌کردند . در

اجراهای امروزی چه بریدنها و مثله کردنها روی می‌دهد و چه بی حرمتی به تکنیکش ...

تئاتردرپیداکردن «شیوه‌های تازه» برای بیان احساس اندیشه‌ی زنان و مردان امروزی ازسایرهنرها عقب مانده است .

مقدمه‌ی سه نمایشنامه ازو ایلدر

۱- Max Reinhardt (۱۹۴۳-۱۸۷۳) تهیه‌کننده‌ی تئاتراتریشی.
۲- Louis Jouvet
۳- Old Vic شرکت تئاتری در انگلستان .
۴- Desire Under the Elms نمایشنامه‌ای از «یوجین او نیل»
۵- The Front Page نمایشنامه‌ای از Ben Hecht و Mac Arthur .
۶- Sheridan (۱۸۱۶-۱۷۵۱) نمایشنامه نویس ایرلندی‌که «بدبختانه خیلی زود ازراه تئاتر منحرف شد .»
(تاریخ مختصرادبیات انگلیس سرایفرایونس ص ۱۱۶)

از : ب . ایل‌این

نقش خوب؟

ترجمه‌ی : ح. م. گداخته

مسلماً وقتی‌ما نمایشنامه‌ای رامی‌بینیم که‌موضوعش خوبست و سوژه‌ی آن ماهرانه ساخته شده‌است وازطرفی‌حاوی آرمان‌های نوولازمی است، نمی‌توانیم آنرا بدبنامیم. ولی‌ازچیست که‌این نمایشنامه ،ماوهنرپیشه‌ها را سرد می کند؟ وقتی ازتئاتر به‌خانه برمی گردیم ازاینکه درنمایش‌هیچ‌بازی چشم گیری‌نشده است ویادرآن اصلانقش‌خوب وجود نداشته است، ناخشنود می‌شویم.

من کدام نمایشنامه را می گویم؟ یقیناً منظورم نمایشنامه‌ی مشخصی نیست بلکه درعین حال درباره‌ی نمایشنامه های خیلی‌زیادی حرف می‌زنم. در طول سالهایی که درتئاتر کارکرده‌ام ،خیلی اتفاق افتاده‌است که‌بازیگرویاتماشاگر نمایشی باشم که‌همه‌چیز داشته است ــ آرمان ،موضوع ،آغاز و فرجام ــ جز چیزی که‌ازهمه مهمتر است ،یعنی: نقش‌های خوب.

آیااین کفر است که من نقش را درنمایشنامه ازهمه‌چیز وحتی ازآرمان نمایشنامه هم مهمتر می‌دانم؟ ممکن‌است .من‌یکبار دیگر این‌موضوع را به‌قلم آورده‌ام وبازهم می‌خواهم صمیمانه ورك وپوست کنده‌بگویم: چیزی که برای من ـ که‌هنرپیشه باشم ـ ازهمه‌مهمتراست، نقش‌است .امااین موضوع نبایدخیلی ساده وابتدایی استنباط شود . سخنم درباره‌ی ولع واشتیاق هنرپیشگی نیست ،

درباره‌ی این‌نیست که‌هنرپیشه کوشش کند، نقش مؤثروسودمندی بگیرد وموفقیت شخصی بدست آورد» بلکه‌منظورم نیازدرونی هنرپیشه‌ی واقعی‌است که‌بایدحرف خودرا درباره‌ی زندگی ، درباره‌ی واقعیت زمان ما بزند و حرفش راآنچنان درمیان بگذارد که بشوراند ،خوشحال کند ، بیازارد ومفتون سازد.

آخرمن هنرپیشه‌ام وبه‌کمك هنرخودم وتمام اعمال‌ورفتاری‌که درصحنه انجام می‌دهم ،میتوانم چنین تأثیری بگذارم. بدینجهت برای‌من‌آرمان‌چیزی نیست که‌خارج ازنقش من‌باشد ،نقشی که به‌من امکان میدهد اندیشه‌های نویسنده را،اندیشه‌ها ،احساسات وهیجان خودم رابه‌تماشاچی عرضه‌کنم.

آری ،من‌می‌خواهم درتئاتر زمانم نقش خوب‌بازی کنم. برای‌اینکه‌این هم‌حق وهم‌وظیفه‌ی من‌است. کسب‌حق‌واجرای‌وظیفه ،مداخله‌ی انسان‌درزندگی است. من‌می‌خواهم در حالیکه زیبایی وکمال مطلوب انسان را صمیمانه تأیید می‌کنم ،فرومایگی‌ها وپلشتی‌ها رابی‌آبرو کنم ؛ درحالیکه نوراتأییدمی‌نمایم، کهنه‌را که‌مزاحم ومانع پویش پیشرو ماميشود زیر تازیانه‌بخوابانم.

پس‌من ، ــ دلیری می‌کنم ومی گویم: «ما» ــ ما هنرپیشگان نقش‌خوب می‌خواهیم .امااین حرف به‌چه‌معنی است؟ نقش خوب ؟

برایم خیلی اتفاق افتاده‌است که گفته‌های چاپ شده‌ی رفقایم رابخوانم، هنرپیشه‌هاییکه آرزومی‌کنندنقش‌پرارزش یك‌قهرمان مثبت‌رادر تئاتر شوروی بازی‌کنند .آنهامیدانند که این‌نقش‌چگونه بایدباشد وتقاضای منصفانه‌شان از درام‌نویسان اینست که‌سیمای اندیشمند ، فعال و نو آور انسان عصر ما‌وروح توانگر این‌انسان راترسیم کنند.

من‌کاملا بااین فکرموافقم ،منتها بنظرم میرسد که گهگاه تقاضاهای ما تجربی وحرفه‌ای محض هستند.این‌تقاضاها راما ازتریبون رسمی به نویسنده‌ی نمایشنامه عرضه‌نمی‌کنیم ،بلکه‌آنها رادر تئاتر ودرمحیط کار بطور خودمانی بااو درمیان می گذاریم.

گاهی اوقات، من محرمانه این سؤال‌راازخودم‌یارفقای‌همکارم‌می‌کنم : نقش‌خوب چیست؟ وبلافاصله جواب ساده‌ای درفکرخودبرای آن می‌یابم: نقش خوب آنست که‌به‌تسلط درآید .البته این‌موضوعی نیست که لازم باشد بطور مفصل وعاقلانه به‌اثباتش پرداخت ،بلکه خودبه‌خود واضح‌ومعلوم است.

من‌دراینجا نمی‌خواهم کلمات قصارردیف کنم ،خیال‌بازی‌با کلمات را هم‌ندارم، بلکه واقعاً درباره‌ی‌نقش‌خوب اینطورفکرمی‌کنم، ولواینکه موضوعی بدیهی باشد .اندیشه‌ام‌راهم نه ازطریق علمی ، بل به کمك تجربه‌ام دقیقاً

شرح‌میدهم.

اکنون‌که پاسخ سؤال اصلی‌ام مشخص شد ، به حلاجی و اثبات مطلب می‌پردازم .

برهیچ کس‌پوشیده نیست که‌دربیشتر نمایشنامه‌های ما،رل‌هایی‌هستندکه هنرپیشه نمی‌تواند به‌سادگی برآنها مسلط شود.من‌تاکنون موفق نشده‌ام بیشتر چنین رل‌هائی رابازی‌کنم . برای مثال نقش پروفسور «بلی‌شف» درنمایشنامه‌ی «همسفرخطرناك» آ.سالینسکی رانام می‌برم . چنین به نظر میرسدکه نویسنده این‌رل راکاملا صحیح خلق‌کرده است. «بلی‌شف» نه‌تنها عاقلانه حرف‌می‌زند، بلکه تصمیم‌های مسلمی هم‌می‌گیرد واجرا می‌کند . اوبیوگرافی مشخصی دارد وبامردم مختلف به‌طرق گوناگون سلوك می‌کند. برای‌من‌سخت‌نبودکه‌کاراکتر اورابنویسم ویادرباره‌ی زندگی‌اش داستان بسرایم ،اماخوب بازی‌کردن نقش اودرحال حاضر برایم ممکن نبود.

نویسنده ، «بلی‌شف» را آگاهـانه در مرکز تمام حوادث نمایشنـامه می‌گذارد . «بلی‌شف» دراین نمایشنامه عملیات مربوط به‌بی‌خطرکردن متان را رهبری می‌کند، که پایه واساس این درام است. نفوذ وحیثیت بسیاری دیگر از چهره‌های نمایشنامه وابسته به اوست و حتی خیلی ازکلمات دیگران هم به کلمات‌او مربوط می‌شود .

بااینهمه نمایشنامه‌ی«سالینسکی» می‌توانست بدون پروفسور«بلی‌شف» هم به خوبی وجود داشته باشد، زیراسرنوشت شخصی‌او مشخص حوادث نمایشنامه نیست، برای‌اینکه اوکاملا ازموضوع‌دراماتیکی‌خودش محروم شده است.مسایل اخلاقی ومعنوی‌که بقیه‌ی قهرمانان رابه‌وجودآورده است، عملا باپروفسوربرـ خوردی‌ندارد. مضمون اخلاقی‌که «سالینسکی» نمایشنامه‌ی «همسفرخطرناك»را به‌خاطرآن نوشته است، بدون وجودپروفسور «بلی شف» هم قابل‌اثبات است.

نقش به‌محض اینکه ازسرنوشت دراماتیکی وموضوع درونی‌خود محروم شود، دیگرنمی‌تواند تماشاگر رابه‌هیجان‌آورد ودراحساس اواثربگذارد. اما موقعیتی مرکزی‌که این نقش درنمایشنامه داشت ، هنرپیشه را به‌خیلی چیزها موظف می‌کرد . در اینجا شکاف اجتناب ناپذیری بین تقاضای هنرپیشه برای نقش و امکاناتی‌که نویسنده برای بازیگرآن نقش تولیدمی‌کند، ایجادمی‌شود.

دراین‌گونه مواقع هنرپیشه چـه باید بکند؟ ظاهـراً فقط یك راه حل وجود دارد : اوباید بکوشد، شاید بوسیله‌ی‌قدرت هنری خویش ، یك‌کاراکتر معین زنده ، همراه بایك جذابیت به نقش خود بدهد . به عبارت دیگراوباید

درچنین موقعی ، «انسانی زنده» باشد .

من هم‌سعی می‌کردم این‌کاررا بکنم. درحدود توانایی خویش ازتجاربی که اززندگی وتئاتراندوخته بودم،استفاده‌کردم. من می‌کوشیدم‌که به‌این‌نقش ارج واهمیت‌آشکاری بدهم‌وبه‌وسیله‌ی‌آن مسایل علمی، که «بلی‌شف» رابه‌هیجان می‌آورد به هیجان آیم ، وبالاخره یك‌کاراکتربرای او پیداکنم‌که متکی به بیوگرافی‌اش باشد . من می‌خواستم شکل خارجی قانع کننده‌ای برای این نقش بیابم.

«بلی شف» من یك ارزش مثبت ومساعدی‌کسب‌کرده بود. اما این نقش یك خشنودی درونی بمن نمی‌داد ونمی‌توانست بدهد. من نمی‌توانستم بگویم: هیچ چیز نو و مهمی لزوم و ضرورت چنین نقشی را نه‌برای نمایش و نه‌برای زندگی هنری من تأیید نمی‌کند . بنابراین ، اگرچه توجه من نسبت به این نقش از روی وجدان بود ، ولی این هم مراراضی نمی‌کرد. وجدان‌من آسوده بود ، ولی مگرمابرای‌آسودگی وجدان‌کارمی‌کنیم !

البته‌من نمی‌خواهم بگویم‌که هنرپیشه همیشه ازکمك‌کردن به‌درام‌نویس عاجزاست. هنرپیشه می‌تواندنقش راچنان به‌صحنه بیاوردکه غنی‌تر وروشن‌تر ازآنچه‌که درنمایشنامه هست طنین‌اندازشود. ولی این‌کاردرخیلی مواقع اصلا ممکن نیست. گاهی نویسنده، نقشی راکه بطوررنگ پریده تصویرشده است ، اما حامل باروظیفه‌ای بزرگ‌است به‌طورطبیعی وارد موضوع اصلی نمایشنامه می‌کند. هنرپیشه می‌تواند با هنرخویش این نقش را ناشیانه هم‌که شده بازی کند ، اما نمی‌تواند چنان نقشی را که به‌اجرای آن وظیفه مند است ، اجرا نماید .

اگر نقش‌هایی باشند ـ متأسفانه وگاهی خوشبختانه ـ که به تسلط‌در ـ نیایند ، بی‌گمان نقش‌هایی هم وجود دارندکه بوسیله‌ی هرکسی ـ و همیشه ـ نتیجه‌ی خوب‌میدهند ؛ یعنی نمیتوانندکه به‌تسلط درنیایند .

غالباً اززبان هنرپیشه‌هاکلمات « نقش خود اجرا » شنیده می‌شود و ما خوب می‌دانیم‌که وقتی هنرپیشه‌ای می‌خواهد چنین نقش‌های خوش بازی‌ای را اجراکند، قبلا ازموفقیت درآن‌ها مطمئن است. مثلا نقش‌فردیناند در تراژدی «نیرنگ وعشق». اگر بازیگر این نقش حتی استعداد نسبتاً خوب و صدای نسبتاً مناسبی هم‌داشته باشد، دراین‌کارموفق است.

این بدان معنی است‌که نویسنده، فردیناند رادراوضاع وشرایطی قرار داده است‌که رقت‌گرم تماشاگران ازاواستقبال می‌کند.

من‌هنرپیشه‌ای را نمی‌شناسم که‌نقش فردیناند را بازی‌کرده باشد و درنزد تماشاگران کسب موفقیت نکرده باشد. آیا این‌حرف بدان معنی‌است که همه‌ی آنها خوب بازی‌کرده‌اند؟ ابداً چنین نیست . بعضی‌ها هیجان ساختگی درست کرده بودند، بعضی‌آتش مجازی‌الکی و بعضی دیگر باطناً سرد بودند. ولی همه بدون استثناء درتماشاگران واکنش صمیمانه ایجاد می‌کردند و آنها را منقلب می‌نمودند . علت چه‌بود ؟ شیللراین نقش راچنان نوشته بود وقهرمان‌خود را در چنان موقعیتی گذاشته بود که نتواند در تماشاگر صمیمیت و دلسوزی ایجاد نکند .

راستی‌که برای‌درام‌نویس جلب‌کردن تماشاگرو وادارکردن اوبه‌تعقیب سرنوشت‌قهرمانان ـ بالرزش قلب ـ منقلب‌کردن، عذاب‌دادن وخلاصه خوشحال کردن‌آنها چه‌کاربزرگی است . ولی‌گاهی نویسنده چنین مهارتی در ساختن نقش‌ندارد. بعضی‌نویسندگان حتی‌وقتیکه قهرمان مثبت‌زمان‌رادروسط نمایشنامه می‌گذارند بی مهارتی نشـان می‌دهند ، قهرمان مثبتی را که خیلی بیشتر از فردیناند شیللر، براحساس وعشق مردم حق دارد .

خود من چندی پیش نقش «رومودان» (Romodan) را درنمایشنامه‌ی «گلگیرها»ی کارنی‌چوك (Korneichook) بازی‌کردم . برای من که اهل شوروی هستم ،این نقش خیلی نزدیکتر وآشناترازنقش فردیناند شیللراست . چون ساختمان‌فکرواحساس انسان هم‌عصرمن به‌من نزدیك است، پس موفقیتش خوشحالم می‌کند و اشتباهش اندوهگینم. من همیشه می‌خواهم و سعی می‌کنم‌که چنین‌نقشی راخوب‌بازی‌کنم. اما چرا وبرای چه نویسنده دراین مورد اینقدر کم‌به من‌کمك می‌کند؟ چراآقای‌کارنی‌چوك ، «رومودان» خودش را در چنان وضعی‌نگذاشته‌است‌که تماشاگران بانفس‌های‌جبس‌درسینه‌اعمال‌اوراتعقیب‌کنند، که‌اشتباهات‌اوسبب اضطراب‌شدید شود، که‌ماوقتی‌اوتصمیم‌های حتمی می‌گیرد ، نفس راحتی بکشیم.

آیاصحنه‌ای‌که از تماشاگران پذیرایی می‌کند ، نباید بتواندکسی را مضطرب نماید؟ آیا این ازدرام شخصی «رومودان» برمی‌آید؟ درست است،در این نمایشنامه خیلی‌کارحسابی و خیلی‌کارهیجان‌انگیز بود . اما آنچنان شدت هیجانی نبودکه بتواند تماشاگران راازخود بیخودکند وآنها را وادارنمایدکه بااضطراب به‌تعقیب اتفاقات صحنه بپردازند.

هنگامیکه فردیناند تهمت را باور می‌کند ، هنگامیکه اتللو دستمال دزدمونا رادردست‌کاسیوی‌خندان‌می‌بیند، سالن‌تماشاگران یکپارچه‌خشك‌می‌شود

وتماشاگر می‌پندارد : هم‌اکنون اشتباهی رخ می‌دهدکه دیگر برطرف‌کردنش ممکن نیست. درردرام «گلگیرها» این هماهنگی در قدرت هیجان و درنیروی درك نیست . این نمایشنامه بیشتر به‌چیزی شبیه است که دارد آرام آرام درك می‌شود .

ممکن‌است برمن‌ایراد بگیریدکه چرا همه‌اش ازآثارتراژدی‌که هیجان زیاد وحداعلای احساسات راطلب می‌کند، مثال میزنم .

اما مطلب دراین نیست. یادتان می‌آیدکه درنمایش « عموانیا» وقتیکه یله‌ناآندره یونا (Ielena Andreievna) با آستروف (Astrof) شروع به صحبت درباره‌ی سونیا(Sonia) کرد، تماشاگر چگونه ازهیجان خشکش می‌زد و منتظر بودکه هرلحظه امید سونیا به‌خوشبختی، تباه شود ؛آنگونه تباه شودکه دیگر قابل برگشت نباشد . و تماشاگر با همه‌ی قدرت‌های روح خود می‌خواست‌که چنین‌لحظه‌ای اصلا وجود نداشته باشد، می‌خواست‌که این گفت و شنودهرگز شروع نشود .

بنظرمن،این‌برای‌درام نویس مهارتی‌است‌که قهرمان نمایشنامه‌ی‌خودش رادرشرایطی‌بگذاردکه طبق قاعده‌ی تغییرناپذیری تماشاگران برایش مضطرب شوند وبااشتیاق پیروزیش را(یابرملاشدن چیزی‌ازاورا) آرزوکنند.این‌مهارت، یکی ازشرایط لازم برای ساختن نقش‌خوب است .

مانمی‌توانیم برای اتللو مضطرب نشویم وبشدت‌آرزونکنیم‌که رازماجرا برملاشود . ماباهیجان شدیدی اعمال اتللو وسرنوشت زنش راتعقیب‌می‌کنیم . این نمایشنامه چقدر احساس متضاد و چقدر امید و هراس در تماشاگر زنده می‌کند .

ظاهراً درام نویس بـاید بتواند زندگی نمایشی قهرمانـانش را چنان ترتیب دهدکه رفتاروکردارآنان دربیننده‌احساس، قضاوت وهیجان برانگیزد، نه اینکه تماشاگررابی‌حال وبی‌علاقه‌کند . وقتی چنین‌شدآنوقت مامی‌گوئیم: نویسنده نقش‌خوب آفریده است ، زیراکه نقش مخلوق اوفاجعه‌ناك است .

از نظرمن فاجعه‌ناك بودن‌کاراکتر وسرنوشت قهرمان، صفت قطعی‌نقش خوب است . ولی با وجود این فقط فاجعه ناك بودن زندگی نمایشی قهرمان نمی‌تواند ضامن موفقیت نویسنده ، یعنی موفقیت هنرپیشه بشود .

درحدود دهسال پیش، نقشی‌بازی‌کردم‌که ازقضا خیلی هم فاجعه‌ناك بود و دلسوزی‌آشکاری‌هم درتماشاگران‌برمی‌انگیخت، حتی‌گاهی هم سبب‌اضطراب آنان میشد . با وجود این من نمی‌توانم آن نقش را یك نقش خوب بنامم .

سگی در خرمن جا

(نمایشنامه دریك پرده)

نصرت‌الله نویدی

سخنم درباره‌ی نقش ماکسیموف (Mximov) از نمایشنامه‌ی «ب. لاورنف» (B . Lavrenev): « برای آنکس که در دریاست!» می‌باشد. بنظر میرسد که نویسنده همه‌ی آنچه را که برای یك قهرمان مثبت لازم است به ماکسیموف داده است: هم کار اکتر جوانمردانه ، هم تحول دراماتیکی در سرنوشت که معمولا انگیزه‌ی واکنش زنده درسالن تماشاگران میشود .

اما بازی کردن این نقش برای من ملال‌آور بود . بدینجهت ملال آور بود که ماکسیموف «لاورنف» یك صفت خیلی مهم را نداشت . این صفت را من جذابیت کاراکتر ـ اگرچه دراین قضاوتم دقت زیادی نیست ـ مینامم .

منظورمن ازاین کلمات، جذبه‌ی بیحساب ومفتون کننده‌ای نیست که ما معمولا به‌آن «فریبندگی» میگوئیم. مقصودم یکپارچگی وثبات کاراکتر، خودویژگی وپیگیری رفتار ، وضوح و دقت استدلال ، عدم شباهت و خلاصه منحصربفردی سیمایی است که درام نویس ترسیم میکند ومورد توجه و علاقه‌ی هنرپیشه قرار می‌گیرد .

نقش یاگو (نمایشنامه‌ی اتللو) را مثال بزنم: من سال ها پیش این نقش را بازی کرده‌ام، اما تا کنون هروقت ازآن یاد می‌کنم، آنچنان احساس شاد و زنده‌ای در من بیدار میگردد که معمولا ازکار های خوب و جالب ناشی می‌شود .

من مثل هر آدمی ، آدمهایی از قماش یاگو برایم نفرت انگیزند . آدمهایی مثل یاگو به روابط شرافت بار وپاك انسانی معتقد نیستند . آنها در در حالیکه خود به هر کثافتی آلوده‌اند ، کار خودرا از دیگران هم انتظار دارند .

اما اگر برای من ، بعنوان یك انسان ، یاگو نفرت انگیز است ، برای من ، بعنوان یك هنرپیشه ،کاراکتر اوجالب و گیراست .

تلاش کنم برای روشن کردن آخرین رمق فکرم دراین مقاله :

طبیعت حرفه‌ی ما چنین است که هنرپیشه درحالیکه نقش نفرت انگیزترین واصلاح ناپذیرترین شریران را بازی میکند ، باید خودش را با آنها یکی کند و در افکار و احساسات آنان زندگی کند ، ولو اینکه این افکار و احساسات ازآنچه که اوفکروحس میکند خیلی دور باشد .

هنگامیکه من اتللورامیخوانم یانمایش آنرادرتئاتری دیگر تماشامیکنم، همان اندازه باحرارت ازیاگو متنفر میشوم که دیگرتماشاگران .

سن : خرمن‌جا (توده‌ای از کاه . مقداری گندم .)

صحنه‌ی اول :

سن تاریك است (شب است) نور یك چراغ به آرامی از طرف چپ سن راه‌میافتد، گندم رادید میزند وبعدش روی کپه‌ی کاه میخزد. آنرا هم دور میزند وبعدش روی آن جامیکند . در خود خرمن جا سکوت حکمفرما است، ولی صدای سگهای ده که همان بغل گوش خرمن جا است باحدت شنیده میشود وهمراه آن صدای شبگردی که درده گشت میزند بگوش میرسد :

شبگرد ه . . . ا . . . ه . . . و . . . ه . . . ای . . . ی

آنجا، روی کپه‌ی کاه‌زیریك پلاس پاره بارنگ سیاه مردی‌خفته است... کم کم جان میگیرد وبعدازکمی، پلاس راکناره‌میزندوسرراست میگیرد. قدری بادقت‌اطرافش رادیدمیزند ...کاه را ازسروصورتش میتکاند... بازهم بادقت اطرافش رادید میزند وبعدازاینکه خاطرجمع شدکه کسی نیست بااحتیاط ازجایش برمیخیزد وکنار تودی‌کاه می‌نشینند ... بعد کمی نیم خیزمیشود وبازهم اطرافش رادید میزند ... کسی نیست ... راضی و خوشحال نیشش بازمیشود. صورتی تکیده وسوخته از آفتاب، لباسهای‌پاره پوره‌ای ازپارچه‌ی وطنی‌به تن دارد، پیراهنش ازچند جا پاره شده است و موهای سیاه و پرازکاه سینه‌اش از پارگیهای پیراهن پیداست ...

حیدر (نجوا میکند) خوبه ... هیچکی نیس ...
(باعجله چاله‌ای دردل تودی‌کاه میکند ...)
(صدای پارس سگها وبعدش صدای‌کش دارشب‌گرد)

شبگرد ه . . . ا . . . ه . . . و . . . ه . . . ای . . . ی

(حیدرجا میخورد ، روی زانوهایش نیم خیزمیشود ، قدری با ترس اطرافش رادید میزند وبعدازکمی بازتند ــ تند مشغول پس زدن کاهها می‌شود .)

حیدر آ . . . ه . . . ا . . . اینا . . . ط . . . ور.... اینطور ...
(و بعد ازاینکه ته چاله به زمین رسید)

حیدر آ... ه...ا ... خوب شد ... (میخندد) خوب شد ... اما نه ... کوچکه ...

(قدری چاله راگشادتر میکند و آنوقت راضی و هولزده از جایش بلند میشود، روی پنجه‌هایش فنروار راه میرود . ازآنسرتوده‌ی کاه یك پیت حلبی که درآن برداشته شده وبازاست بیرون می‌کشد ، کاهی راکه توی آن هست بیرون میریزد . پیت صدا میکند ، حیدر جا میخورد ... قدری اطرافش را دید میزند ... این مرتبه با احتیاط پیت رادر دستهایش جابجا میکند ... بطرف‌گندم میرود .)

حیدر بسم‌الله الرحمن الرحیم ...

(زانومیزند وبا احتیاط پیت را ازگندم پرمیکند ... ازسر وصدای پیت دلخور بنظرمیرسد ... وقتی پیت پرشد بااحتیاط آنرامیبردودر چاله خالی می‌کند ... باز یك مرتبه با احتیاط دور و برش را دید میزند و دوباره برمیگردد و پرش میکند ... نورچراغ تااینجا همه‌اش‌همراه حیدر این وروآن ورمیشود ... و بازهم ....)
صحنه تاریك میشود .

صحنه دوم :

(سن همان خرمن‌جا ــ روزاست ــ اثردست خوردگی درکاه‌وگندم‌معلوم نیست . از اطراف هیاهو وداد وقال شنیده میشود و این میرساندکه خرمن‌جا وسیع است .
حیدر بایك «سرند» کنارتوده‌ای « کوزر »[1] نشسته وآنرا می‌بیزد . دوتابچه هرکدام مقداری«ورك»[2] بدست دارندوناشیانه کف‌خرمن جارا میروبند . لباسهای پاره پوره وبدن نما ... سروریخت کثیف وموهای وز وزی وپر از خرده‌کاه .
ربابه ــ زن‌حیدر ــ بایك«هلکو»[3] مقداری «کوزر»راکه جلویش‌هست میکوبد تاگندمها از کاه جدا شوند ... بچه‌ای‌که سه چهارسال بیشتر ندارد کنار زن روی خاکها نشسته است ونق میزند .)

۱ــ «کوزر» : مقداری از سنبل گندم که زیر پای گاو کوبیده نشده است .
۲ــ «ورك» : نوعی خار بیابانی است .
۳ــ «هلکو» : چوبی است کوتاه که باآن گندم یاچیزی رامیکوبند .

ربابه مرد ، امسال تکلیف من با این بچه‌ها چی میشه ؟ همه ی هست و نیستمون اینه ... (اشاره به‌گندم) که اونم یه‌ساعت دیگه مثل گوشت قربونی ...

حیدر (عصبی) زن یه خورده صبرداشته باش ... اگه علی ساربونه میدونه شترو ...

ربابه (شانه بالا می‌اندازد) نمیدونم ... تو یا گنج پیداکردی یا میخوای بری دزدی ...

حیدر نه زن ... نه گنج پیداکردم و نه میخوام برم دزدی . تو فقط یه خورده صبرداشته باش ...

(بچه‌که تاحالانق میزد یکهو زیرش میزند و«عروعور» گریه میکند.)

ربابه (بادق دلی) تودیگه لالمونی بگیر ... ذلیل مرده ...

حیدر چی میخواد زن ؟

ربابه من چه‌میدونم، کاردبشکمش‌اومده ... هندونه میخواد ...

حیدر خوب یه دوسه مشت گندم بش بده بره بخره .

ربابه آره ، خیلی زیاده هندونم باش بخریم ! (با «هلکو» باز بجان «کوزر» میافتد ، انگار داردکسی راکتك میزند ...)

حیدر (کارش رازمین میگذارد) بیا ... بیاپسرم تابابا بهت گندم بده ... بیا . . .

(بچه جلومیآید ودامنش را میگیرد ، حیدرسه چهار مشت گندم توی دامنش میریزد. بچه خوشحال راه میافتد ... آن یکی بچه‌ها باحسرت باین یکی نگاه میکنند ...)

حیدر ... تنها نخوریش ... بیاربه داداشیاتم بده ... خوب ؟..

(بچه باسردرحالیکه خوشحال است‌قول میدهد وتلوتلوخوران ازصحنه خارج می‌شود .)

ربابه (به پسردیگر) خدا ببردتون خزانه ی غیب خودش که من راحت شم ... پاشو ... باهاش بروسرش‌کلا نذارن . پاشو باهاش‌برو ... (غرمیزند) خدا قربونش برم بجای همه چی به من بیچاره بچه میده ... هرروزی یکی.. هرروزی یکی ...

حیدر زن ...کم ناشکری‌کن ... خدا سرداده روزیم میده ...

ربابه روزی !! همه‌ش‌اینه ... اونم همین حالاس‌که بیان غارتش‌کنن ...

حیدر زن توفقط ناشکری نکن همه چی درس میشه ...

ربابه ازجهنم درس میشه ؟

(درویشی‌که توی جاخرمنها گشت میزند میخواند) :

صدای درویش ۲ «بارها گفت محمدکه علی جان من است»
«هم بجان علی و جان محمد صلوات»

(ازدور وبرزمزمه‌ی صلوات شنیده میشود .)

حیدر الهم صل علی محمد وآل محمد ...

ربابه (باغیض) به‌بینش ... به‌بینش... چقدگنده‌س؟...آره‌جون‌خودش؛ هرکی یه‌کهنه دورسرش پیچید شد سید ...

(صدای درویش‌که دارد نزدیك میشود .)

صدای درویش ۲ «نشود ناطقه‌اش لال بهنگام ممات»
«هرزبانی‌که فرستد به محمد صلوات»

(بازهم صدای صلوات)

صدای‌درویش۲ (ازطرف دیگر)
«ای کریمی‌که از خزانه‌ی غیب»
«گبر و ترسا وظیفه خورداری»
«دوستان را کجا کنی محروم»
«تو که‌با دشمنان نظر داری»

ربابه ببین ... ببین مثل‌موروملخ ریختن توخرمنا...چندتا !!! بدبختی خودمون به خودمون بس نیست اینام شدن قوز بالاقوز ... ببین... ببین گردنشو تبر نمیزنه .

(حیدرتوی شش وبش است .)

درویش۲ السلام وعلیکم مشدی ... خدا قوت... خرمن برکت... (وشروع می‌کند)

«میگذشتم صبحدم برعرصه‌ی بازارمست»

(ربابه‌همانطورکه باغیض‌درویش‌رانگاه‌می‌کندباحدت‌کاه‌وگندمی راکه جلویش هست میکوبد- انگاردارد چوب راتوی فرق درویش میکوبد. درویش به روی خودش نمیآورد وادامه میدهد .)

درویش۲ ای علی جون ...

«دارمست دیوار مست و گنبد دوار مست»

(حیدر ازجایش بلند میشود .)

درویش۲ خدایامحتاج نامردش نکن... خدایابه خرمنش برکت بده ... جدم فاطمه‌ی زهرا مالتو نصیب حکیم وظالم نکنه ...

(حیدر به کنار گندم میرود .)

حیدر بیا غلام مولا ... بیا ...

(درویش جلومیرود ، درکیسه‌ی فراخ و گنده‌اش را که چهارپنج من گندم ته آن هست بازنگه میدارد ... حیدر با مشت ازخرمن توی کیسه، گندم میریزد . ربابه پرازغیض به درویش و کیسه‌ی گل و گشادش و مشتهای شوهرش که گندم را توی کیسه میریزد ، نگاه میکند . حیدر سه مشت گندم توی کیسه میریزد ... دستهایش‌را بهم میزند ، میخواهد بلند شود .)

درویش۲ مشدی، کرم ازمولامونده (باسراشاره میکندکه یعنی «بریز» حیدر بازمشتش راپرازگندم میکند)

ربابه (جیغ میزند) بسه !

(حیدر ودرویش خشکشان میزند وبه ربابه زل میزنند .)

ربابه (به حیدر) اگه همشو بدی باین لندهور باز دلت راضی نمیشه ... بدبخت ، خدا رحم کرده که آه تو بساطت نیس .

درویش۲ (سرتکان میدهد) مشدی ... خدابفریادت برسه . (سرتکان میدهد) وای... وای... وای...

ربابه (هلکورا باتهدید بالامیبرد) میری یا با این ...

درویش۲ (هول کیسه راپرتاب می‌کند و راه میافتد ...) وای . . . وای.. . وای ...

ربابه ام (بادست «ام» می‌کند) گل بسر مفتخور ...

حیدر (سرزنش میکند) زن، توامروز چت شده؟ عین یه‌سگ پاچهٔ همه‌رو میگیری !!

ربابه آره جون تو ، من سگ شدم ... دروغ میگم ؟ این یارو با اون هیکل گنده‌ش خداروخوش میاد کـه قوت بچه‌های منو از دهنشون بگیره ؟

حیدر پس میگی چکارکنه ؟ پله بذاره واز دیوار مردم بالابکشه ؟

ربابه خوب بره‌کارکنه . مگه چلاقه ؟

حیدر (سرتکان میدهد) کار!! (تلخ میخندد) تو اگه کار سراغ داری به شوهرت‌نشون بده‌که اینطور بچه‌هات گشنه نمونن ...

ربابه خوب حالا که‌کار نیس باید بیادروزی بچه‌های ...

حیدر خوب زن اونم زن وبچه داره .

ربابه هم ، اونم زن و بچه داره . . . بیچاره تـو دلت بحال بچه‌های خودت بسوزه که همه شون لخت و عور موندن و نون خالی گیرشون نمیاد .

حیدر زن ... خداکریمه ... خودش یه طوری کارارو روبراه میکنه ... (میخندد) تا چش بهم زدی امسالم میگذره . . . انشاالله سال دیگه گندم خوب میشه ...

ربابه (سرتکان میدهد) بزك نمیربهار میاد ...کمبزه باخیارمیاد ... سال بسال خوش به پارسال. از روزی‌که من توخونه‌ی تواومدم‌هی گفتی سال دیگه ... سال دیگه ... مثل پدرم ، درس مث خودش ، اونم انقد وعده‌ی سرخرمن داد تامادر بیچاره‌م دق مرگ شد .

صدای درویش ۳

«موسی که زدعصا را»
«بر فرق‌سنگ خارا»
«می‌خواند این‌دعارا»
«صل علی محمد صلوات برمحمد»

(ربابه ازجایش بلند میشود . حیدر متوحش اورا نگاه می‌کند .)

حیدر میخوای چکارکنی زن ؟

ربابه (عصبانی) تـو کارت نباشه . . . (چوب را تـوی دستش تکان تکان میدهد .)

حیدر زن خل نباش ...

ربابه توخیال میکنی‌که روگنج خوابیدی . منکه اینطورخیال‌نمیکنم ... فردا بچه‌هام ازمن‌نون میخوان...توکجائی؟ تو فرداکه دس وپای خرمن‌جم‌شدبازم‌میذاری‌ومیری وبهاردوباره‌کون لخت‌برمیگردی... مثل همین امسال ... فردا بچه‌ها،تودل منومیخورن مرد . (عصبی) میدونی چیه مرد ؟ این توبمیری از اون تو بمیریـانیس، خون راه میندازم ...

حیدر زن میگم آروم باش ... قشقرق راه نندار ...

(درویش سوم ازیکطرف دیگر نزدیك میشود و میخواند)

«هر که دارد هوس کرب وبلا بسم‌الله»

درویش ۳

«هر که دارد هوس دیدن ما بسم‌الله»

ربابه آهای غلام مولا . . . آهای ـ اگه‌جلوبیای ، نیومدی (چوب رابا تهدید تکان میدهد... درویش وارد صحنه میشود)

(دردست درویش شمایلی است ازصحرای کربلا)

درویش۳ (ازراه نرسیده شروع میکند) بیا وتماشاکن... صحرای کربلاس اینجا... اینکه افتاده وفرقش‌شکافته‌علی‌اکبرحسینه ... پاره‌ی جگر فاطمه‌ی‌زهراس ... واینکه‌نشسته واین سرنازنینوروزانوش گرفته.. اینم پسرشیرخداس.. نوه‌ی محمد مصطفی است ... خدایابه‌حق‌فرق شکافته علی اکبرحسین به‌کاسبی و عمرشون برکت بده ... خدایا به سوزدل بی‌بی‌ام زینب دردوبلارو ازجون خودشون وبچه‌هاشون دور کن ... الهی آمین

ربابه برکت داده ودرد وبلارم دورکرده ... لازم نیس‌که تو دعاکنی ... یاالله زودی فلنگو به‌بند .

حیدر (ناراحت) زن میتونی خفه خون بگیری (کارش رازمین میگذارد) یه سگ درس وحسابی ...

ربابه هرچی میخوای حساب‌کن ... من‌نمیذارم یه دون ازاین گندمو به کسی بدی (بلند میشود وسینه جلومیدهد ...) حالا راس میگی بش بـده ...

حیدر (ازنـاراحتی میخندد) سبحان‌اله .

درویش۳ (عقب می‌نشیندو در ضمن عقب نشینی میخواند)

مولای یقین حامی دین گفته بده

شیطان لعین دشمن دین گفته نده

میل خودته میدی بده نمیدی نده

ربابه (دهن‌کجی میکند) گه ... گه ... گه ... گفته‌بده گفته نده ... نمیدم خداتم بدونه‌که نمیدم یاالله ... یاالله‌گورتو گم‌کن...

درویش (سرتکان میدهد وشـانه بالا می‌اندازد،ضمن خنده) میل خودته میدی بده نمیدی نده .

حیدر (دستپاچه) آهای غلام مولا . . . آهای غلام مولا . . . آهای صب کن ...

ربابه بذار گورشو گم‌کنه .

درویش۳ بذار،تقاسشو پس میده !! (بیرون میرود)

ربابه یعنی میگی ازاین بدترم میشم؟ ام‌گل به اون سرت ...

حیدر زن خدا برات نسازه ... بس‌کن ... بس کن میگم . (جلومیرود)

ربابه بهت که‌گفتم، یه دون به‌کسی‌نمیدم (بطرف درویش میدود... باچوب بجانش میافتد) یاالله ... د یاالله‌گورتو گم کن ...میگم‌گورتو گم کن ...

حیدر (جلو میدود) زن ... زن ازخدا بترس ... (بین میافتد) اصلازن ، تونمیخواد اینجاواسی، بذارو برو ... بذاروبرو...

ربابه آره جون تو، بذارم وبرم‌که تواین یه مشت زهرماریم بدیش باین گردن‌کلفتا ...

حیدر میگم برو زن ...

ربابه نمیرم (به درویش) گورتو گم‌کن ...

(حیدردست زنش رامیگیرد واورابه طرف خارج صحنه میکشاند .)

حیدر زن برو ...

ربابه نمیرم .

(ربابه دستش را از دست حیدر بیرون میکشد و بـاز بطرف درویش میدود. امـا ...)

صدای مصیب (ازبیرون صحنه) آهای ... آهای چه خبره ؟ ... چه خبره اینجا !

ربابه (یکهو خشکش‌میزند و بعدازکمی سکوت) ها !!! ... سرخروبگیر نوبه‌ی مولاناس ...(حیدر ، زیر جلکی)مرد، خداشاهده‌اگه‌بخوای یه دون از این‌گندم به مصیب بدی شکم خودمو پاره میکنم ..... (روبه درویش)تو دیگه‌گورتو گم‌کن ... خوب میگم برو ... برو دیگه. پس چراخشکت زده... یاالله ... د یاالله .

(مصیب بـااهن وتلپ تومیآید ، مردی است چاق وچله با لبـاسی از فرم لبـاس حیدر ، منتهی نونوارتر . دریکدستش چندتاگونی و در دست دیگرش یك دفترجلد چرمی بـایك مدادبه چشم میخورد .)

مصیب ها ... هاچه خبره اینجا ... حیدر چرا جلو زنتو نمیگیری ؟...

حیدر (کلافـه شده) واله نمیدونم چی بگم... میرزامصیب این زن امروز عین یه سگ پاچه‌ی همه‌رو میگیره . (بطرف ربابه میدود) زن بس میکنی یانه ؟ نذار اون روم بالابیاد... (زن راهول میدهد وکنارش می‌زند .)

ربابه بده... همشوبده اینابیرن... من وبچه‌هام‌امسال زهرمار میخوریم. مرداینا (اشاره به بچه‌هاکه تازه ازراه رسیده‌اند و هرکدام یك قـاچ هندوانه بدست دارند وبه نیش‌میکشند) مرد ، پس امسال اینا باچی جون درمیبرن ...

مصیب (گونیها رابه‌گوشه‌ای میـاندازد) حیدر دائی خرمن بـرکت . . . خوبه ... خوبه . خواهرم نمیخواد بیخودی جوش بزنی ... مگه این بچه‌ها رو شما ساختین ؟ ... هرکی ساخته روزیشم میده .... خیال میکنین اگه این (اشاره بکندم) یـه مشت گندم نباشه اونـا چطوری میشن ، میمیرن؟ نه ! اگه اینطور بود حالاجنبنده روزمین نمونده بود...

حیدر تو بگو مش‌مصیب . تقصیرمنه‌که امسال گندم نیس ؟.. این ازصبی‌یه ریزسرتو جگرمن‌کرده ونق میزنه .

مصیب ای بابا... زمین سفته‌گاو ازگاو دلخورمیشه ... خوب ... خوب بیا ـ بیاگل مولا... بیاتامن فیضتو بدم ، بیا ...

درویش۳ (جلو میرود ، درحالیکه ازربابه احتیاط میکند) خدا بـه عمرت برکت بده ...

ربابه آهای ، توهم نمیخواد باآب حموم آشنا بگیری ...

حیدر (جدی ترازهر دفعه) آهای ... آهای لال شی خدا کنه . میرزا مصیب اختیار سربچه‌هاتم داره .

ربابه آره میدونم ... میدونم ... بخاطر همینم هست که اینهمه‌گونی رو کول‌کرده واومده ؟...

(مصیب بی‌مهابا مشت مشت ازگندمهادرکیسه‌ی درویش‌خالی‌می‌کند.)

ربابه (جلو می‌دود) آهای ...آهای مگه مال‌کافره ؟

(مصیب گوش به حرفش نمی‌کند ویکی دو مشت دیگر هم می‌ریزد . درویش مرتب مصیب را دعا میکند و مصیب وقتی‌کارش تمام شد بلند میشود وخونسرد دستهایش رابهم میزند .)

مصیب ها . . . خیالته منم غلام مولام که با دگنك بجونم بیافتی ؟ ....

(می‌خندد)

درویش ۳(جوالش راکول‌میکند وراه میافتد ودرضمن رفتن)میرزامصیب‌کی ...

مصیب توبرو منم همین حالا میام ...

ربابه ها!نگفتم باآب‌حموم‌آشنا گرفتی ... (بطرف درویش میدود) یاالله خالیش‌کن یاالله (کیسه راازدوشش پائین میکشد)

حیدر (جلومیدود، روی دست زن میزند ودرویش راازچنگش خلاص میکند) ای به پدرت لعنت زن ...

درویش (درحـالیکه هول از صحنه بیرون میرود) وای ... وای ... فاطمه اره‌که‌گفتن ، یعنی این .(سرتکان میدهد)

(بچه بزرگ باحسرت به برادرهایش‌که هندوانه را به نیش میکشند نگاه میکند وکم‌کم بطرفشان میخزد)

ربابه اصلابه بینم این (اشاره به‌گونیهـا)گونیارو آوردی‌که چی ؟

مصیب (میخندد) خوب معلومه ـ آوردم‌که حسابمو بگیرم

ربابه حتماً میخوای همش ازخرمن ماپربشه !؟

مصیب (قدری خرمن را براندازمیکند ـ شـانه بالا میاندازد) تا اونجاکه ازتون طلب دارم ...

ربابه همه‌ی طلبتو میخوای ... نه ؟

مصیب خوب معلومه،حساب دکون مثل چیزای دیگه کـه نیس . . . منم مـال خودم نیس مال مردمه . . . اونا تـا دینار آخرشو از من میخوان ... و...

ربابه (تلخ میخندد) اونوقت اونکه بده‌کیه ؟

مصیب (ازکوره دررفته) اونکـه نگیره کیه ؟ ...خیالت‌رسیده! به زورامنیه میگیرمش .

حیدر میزمصیب ... آی میز مصیب تودیگه چرا بچه میشی؟بـذار هی وق بزنه ... گوش به حرفش نده.

ربابه (سینه جلو میدهد) خوب اگه تونست ببره حسابه ؟

مصیب وقتی شب وروز خربراه خدیجه براه‌کشاله میکردی خوب بود؟

ربابه خوب ... میخواستی‌ندی.

مصیب میخواستم ندم ؟ هم ... منوباش با این گل به‌سریا که براخودم درس میکنم ... راس میگی میباس ندم ولی حالام کـه دادم پسش میگیرم .

ربابه آره جون تو، پسش میگیری ... بچه‌های من بمیرن چیه آقا بهمون قرض داده !..

حیدر زن راس میگه ... میرزا مصیب راس میگه . وقتی شب وروز خودت وبچه‌هات ازدکونش کشاله میکردین خوب بود ؟

ربابه من وبچه‌هام ؟! چراخودتو نمیگی ؟ یه دیقه چایت دیر بشه آسمانو به زمین میآری که آی سوراخ شدم (ادا درمی‌آورد) اون ازچای ، توتون زهرماریم که هی تند ـ تند می‌پیچیو (ادادرمی‌آورد) تون تاب میدی ...

حیدر (آرام) اصلا میرزا مصیب میدونی ؟ داداش تو گوشت باین حرفا بدهکار نباشه ... این امروز ..

ربابه آره من امروزسگ شدم ...

(بچه بزرگ به بچه‌کوچك نزدیك شده وزیرجلکی قربان وصدقه‌اش میرود که بگذاردگازی به هندوانه اش بزند و بچه‌کوچك قدم بقدم بطرف‌مادرش‌عقب‌می‌نشیند وباسراشاره میکندکه «نمیدم»)

ربابه (به بچه‌ها اشاره میکند) به بینیدشون ... همیشه گشنن ... همیشه حسرت یه ذره میوه بدلشون مونده ... اما منوباش...شماکجاتون دردمیکنه .. این منم که جگرم جزمیزنه ... اونکه پدره ودلش دل یه‌گاوه وتوأم‌که میرزا مصیبی !! وحسابت معلومه اینا که سهله همه دنیام ازگشنگی بمیرن ککت نمیگزه... فقط شکم‌خودت وبچه‌هات سیرباشه ...

حیدر براخودش‌میگه ، گوش نده ...خوب داداش جمع‌حسابت چقد شد؟

(مصیب «دستکش»رابازمیکند وورقمیزند. پسربزرگ‌که برای‌یه‌گاز هندوانه بی‌تابی ازهمه وجودش میبارد به سروقت برادر دیگرمیرود ودست به دامان اومیشود این یکی هم رضایت نمیدهد وهمانطورکه به هندوانه‌گاز میزنداین ورو آن ور میرود ووقتی ازاین یکی هم مأیوس شد به سروقت مادرش میرود)

بچه ننه (بی‌تاب) ننه !

(ربابه همه هوش وحواسش پیش میرزا مصیب است‌که توی دفترچه‌اش کندوکاو میکند)

مصیب اینا‌هاش...اینا‌هاش پیداش‌کردم... (بعد ازکمی دقت الکی)چیزی نیست !

ربابه (به‌بچه) بذاربه ببینم جوون مرده ...

مصیب جمع حسابتون شده ... بعبارت ... عرض‌کنم خدمتتون ... پانصد وچهل ... وهشت تومان وسه زارودهشای ...

ربابه (باهمه وجود) ها ! (هر دو دست را بسرش می‌کوبد) گل‌به سرم. (به گندم اشاره میکند) همش اینوداریم (به حیدر) باچی‌میدیش؟ بااین چهارتا دون گندم ...

حیدر (بهت زده) خوب‌هرچه‌شو درآورد.

ربابه هی میگم‌کم تون راه بنداز ... هی میگم‌کم چای زهرمار کن ... حالاخربیاروباقالی بارکن ... من‌که‌یه دون از این گندم به پدرم نمیدم ....

مصیب (بی‌تاب) خوب داداش تکلیف منوروشن‌کنین ...حرف زنته...

حیدر تامن هستم اوچه‌کارس ...

ربابه آره جون خودت، من هیچ‌کارم ...

(پسربزرگ بالاخره پسرکوچك راراضی میکندکه‌ازهندوانه‌اش سهمی به او بدهد منتهی پسرکوچك باین شرط راضی میشود همانطور که هندوانه دردست او است برادرش یك‌گاز ازآن بخورد و اما برادر بزرگ همین‌که دندانش به هندوانه‌بند میشود هول هردودست برادرش رامیگیرد وسه چهارگاز پیاپی به‌هندوانه میزند... پسرکوچك‌بعداز کمی تلاش‌بی‌فایده‌دادش‌بآسمان‌بلندمیشود،هندوانه‌راول‌میکندودودست را توی سرش‌میکوبد و روی خاکها میغلطد . . مادر سراسیمه بطرف بچه‌ها برمیگردد ... پسربزرگ هندوانه رازمین می‌اندازد وازصحنه بیرون میدود)

حیدر آهای...آهای‌کارد بشکم آمده(دنبالش میدودویك لنگه ازکفشهایش را درمیآورد وبه او می‌پراند) مگه برنگردی ...

ربابه (بطرف بچه میدود هندوانه راازروی زمین برمیداردبادامن پیراهنش خاکها راازروی‌آن میگیرد)بیا ...بیا بگیرش ، عیب نداره .. عیب نداره ...

(بچه باگریه هندوانه راپس میزند ... ربابه بادامن پیراهنش صورت بچه راکه خاکی وگلی شده است پاك می‌کند وبازور هندوانه راتوی دستهای او می‌چپاند ...)

ربابه بیا .. بیا بخور ، الهی‌که خیروخوشی نبینین . . . آتیش شدین و ریختین‌جون من بیچاره .. اگه شمانبودین من‌کی این بدبختیارو داشتم ..

مصیب خوب بابا منوراه بندازکار دارم .

حیدر (زیر جلکی) رواین چشام(دست به چشمهایش میگذارد)

مصیب د زودتر

حیدر (آهسته) بذاراینو (با سرودست اشاره میکندکه یعنی ازسربازش کنم)

ربابه (بچه راکه هنوز داردگریه می کند زمین میگذارد) جون خودت کور خوندی، من‌ازاینجا تکون بخور نیسم (به آن یکی بچه) بیا ..بیا اینوببرش .. به‌بینم چه گلی سرم میذارم... الهی‌که یتیم بمونید.

مصیب (ازجا دررفته) خوب ربابه خانم !!! پس میگی من بیچاره چکار کنم ؟

ربابه من چه میدونم .. هرکارکه دلت میخواد بکن .. این تو واینم‌این (اشاره به حیدر) نه خدا گفته نه پیغمبر که تو قاتل جون بچه‌های من بشی ..

مصیب آخه ...

حیدر (ازجایش‌بلند میشود) زن ... زن‌کاری‌نکن که‌اونروم بالابیاد وجلو چش اینهمه مردم ...

ربابه هر کارکه دلت میخواد بکن ... (یکقدم جلومیگذارد) اصلا مرد میدونی ؟ من دیگه از این زندگی سیر شدم،من دیگه نمیتونم عزو جزاین بچه‌ها رو به‌بینم ...

حیدر سبحان‌اله ...

مصیب (دست روی دست میزند،با افسوس) اینم شدکاسبی من بدبخت . . . برودست علی و ولی رو ببرو بیاربدش به ایناکه بخورن،اینم حساب پس دادنشونه (عصبانی بطرف زن نیم خیزمیشود) آخه نامسلمون مگه من ضامن شدم که شمانون واسه‌ی بچه‌هاتون ندارین ..... از اون اول پائیز شروع میکنین به بردن ... خوب فکر پس دادنشم باشین ... خیالتونه مفتیه ؟..

ربابه (تظاهربه خونسردی) منکه این حرفا سرم‌نمیشه. یه دون ازاین گندم به جون من بستس ..

مصیب خوبه واله ... (روبه حیدر) اینم یه جور مال مردم خوردنه.

حیدر زن میگم کم قشقرق راه بنداز ... بچه‌هام ازگشنگی نمیمیرن. به درك ...من‌مال‌مردم‌خورنیستم ... من بایس مال مردموپس بدم ...

مصیب (خوشحال) ای خدا جدوآبادتوبیامرزه.

ربابه آره جون‌تو، خدا جد وآباد اونو بیامرزه‌که میخواد بچه‌هاشو سر

بیره و نونشونو بده تو کـه چائی مثقالی ده شائیو دادیش مثقالی سه قرون ...

مصیب (ازکوره دررفته) میخواستی نبریش . . . . دنبالت‌که نفرستادم زن (ازعصبانیت میلرزد)

حیدر زن ، ببخش به خدا ..کاری نکن ..

ربابه (بغض‌کرده ..) آخه مرد . . . دروغ میگم؟ فردا این بچه‌هام چی بخورن ... (جلومیرود بازوی مصیب را میگیرد واوراکه سرپا است می‌نشاند وخودش هم روبروی اوچندك میزند) آمیرزا توام برادر منی. توبشین، توبشین تابرات‌دوکلمه درددل کنم ... توبگوآمیرزا توبگو ...

مصیب (باتعجب) من بگم ؟

ربابه آره آمیرزا تو بگو ، امسال تکلیف من بااین بچه ها چی میشه؟ همهٔ داروندارمون این یه دوتا دون گندمه‌که اونم تومیخوای ببریش (گریه‌اش میگیرد) خوب ... نمیگم... توأم حق داری ... اماآخه (تلخ‌گریه میکند) آخه پس تکلیف من با این بچه ها چی‌میشه ؟ (دستش را بـا حدت روی دانه‌هـای گندم‌کف خرمن جـا میکوبـد) به این برکت قسم من حالاکه سر خرمنه دم موش توخونم آردی نمیشه ـ اون بچه‌هام، اینم خودم ... همه مون لخت‌وآب نشینیم... (باحدت‌گریه میکند) آخه ... آخه ... تو ..

حیدر ها !! اینطور ... حالا شدی بچه آدم ...

مصیب خوب ... خواهرمیگی چکارکنم؟ منم این صنار سه‌شای‌که دارم مال خودم نیس مال مردمه .

ربابه (بـاگریه) بکن .. بکن صدقه سراون بچه‌هات ..

مصیب ها !! میگی من ازطلبم بگذرم ؟

ربابه نه ...خوب‌یه‌خورده‌صبرکن...مگه‌چطورمیشه ؟ خداروخوش میاد.. خدارو خوش میادکه‌من وبچه‌هام ازگشنگی بمیریم ؟

مصیب نه ـ نه

ربابه (بـا التمـاس) آره . . . آره خدا رو خوش میـاد . خدا عوضشو میده .

مصیب (ازجایش بلندمیشود) من این حرفا سرم نمیشه . . . منم گرفتارم (به حیدر) زودباش ... زودباش‌داداش.

ربابه (به دنبال مصیب دست دراز میکند) نامسلمون تومردی سرت نمیشه؟ (باگریه) ها ؟ توخودت بچه نداری ؟

(مصیب بطرف گونیهایش میرود و آنهـا را برمیدارد و بطرف گندم برمیگردد)

میصب (به حیدر) یااله ... بیاپرشون کن ...یااله

حیدر (میرود و گونیها را ازدست اومیگیرد) خودتم کمك کن .

(هرکدام یکطرف گندم می‌نشینند وتند ــ تند از گندمها توی گونی میریزند ... ربابه اولش قدری‌سرپامی‌ایستد وگیج وبلاتکلیف به‌آنها نگاه میکند وبعدش یکهوبایك تصمیم آنی راه میافتد)

ربابه ها !! ببینم ، شمادس بیکی کردین که بچه‌های‌منواز گشنگی‌بکشین... حالا نشونتون میدم ...

(بطرف مصیب میدود وتااوبخودش میجنبد ته‌گونی راگرفته وگندمش راخالی می‌کند وبعدش‌بطرف حیدرمیپرد وبااوهم همین‌کار رامیکند . آنوقت در مقابل چشمان حیرت زده‌ی‌آنها خودش‌را دمر روی توده‌ی گندم میاندازد وهمراه هق هق گریه)

ربابه نمیذارم... نمیذارم... نمیذارم. یه‌دون‌ازاین گندم‌به‌جون من‌بستس...

مصیب سبحان الله !!

حیدر پتیاره رونیگا ... خداتواین‌دنیای روشن یه سگو مونس‌من‌کرده .

ربابه آره ... آره من یه سگم ... من یه سگم وسه تام توله دارم‌که از گشنگی وق میزنن ... (گریه) اونوقتش ، اونوقتش منم جگرم جز میزنه ... شمامردین ، شما این‌حرفاسرتون نمیشه ... آره من یه سگم ...من یه‌سگم . خوب ... هرکدومتون‌دست به‌این گندم بزنین شکمتونو سفره میکنم ...آره من یه سگم ... هف ــ هف ــ هف . حالاخوب شد... خوب اگه جرأت‌دارین‌دس بزنین... اگه جرأت دارین‌دس‌بزنین ...هف ...هف ... هف .

مصیب (به حیدر) اینهمش ازبی‌غیرتی توه ... اگه زن‌من بود چنون سگی نشونش میدادم‌که تاعمرداره وق بزنه .

حیدر (برافروخته بطرف هلکو که گوشه‌ای افتاده است میپرد) حالا یـه پدری ازش درآرم‌که حظ‌کنه. (مصیب‌راضی‌باچشم اورا تعقیب‌میکند حیدر هلکورا برمی‌دارد وتندی برمی‌گردد وصدای بچه درویشی کـه میخواند :

«ای شه تشنه لب الوداع ــ الوداع»
«ای اسیر تعب الوداع ــ الوداع»

به‌گوش میرسد ... حیدر خشکش میزند وبه بچه درویش که وارد سن میشود زل میزند .

حیدر ها !!!

(بچه درویش تبرزینی بادسته‌ای ازچوب ویك سطل حلبی ویك‌کیسه گل وگشاد ازمتقال وارد میشود از راه رسیده سطل رازمین میگذارد وبازنجیری راکه دردست دارد شروع میکندبه زنجیرزدن ومیخواند)

بچه درویش

« زینب مضطرم الوداع ــ الوداع»
«مهربان‌خواهرم الوداع ــ الوداع »
«نوجوان اکبرم الوداع ــ الوداع»

ربابه (از روی‌گندمها نیم خیزشده)ها !!! دوباره پیداتون شد ؟

(بچه درویش کـه بنظرمیرسد تـاحال متوجه چیزی نشده است جـا می‌خورد)

بچه درویش ها !!!

(ربابه‌بطرف بچه درویش‌خیز برمیدارد ، بچه درویش‌سراسیمه پابفرار میگذارد وربابه بدنبالش)

حیدر (سرتکان میدهد) لااله‌الله ... خدایا صدگناه ویك توبه ...

مصیب (درحالیکه نگاهش به حیدراست برایش سرتکان‌میدهد) حالافهمیدم، خودت بهش گفتی ... خودت بهش گفتی که اینطورکنه ... خودت اونو سگ‌کردی وبستیش اینجا ...

حیدر (متعجب) من ... من به‌اون‌گفتم اینجور کنه‌کـه مال مردمو پس ندم ؟! خوب پس اینطور ! میگی من یـادش دادم . پس حالاصبر کن.. اونو میکشمش که خیال تو راحت بشه ...که تو دلت خنك بشه ...

(وآنوقت باچشمهای‌ازحدقه درآمده ازهمان طرفی‌که ربابه‌بچه درویش رادنبال‌کرد،ازصحنه بیرون میدودوبلافاصله صدای جیغ ربابه وصدای ضربه‌هائی‌که به اومیخورد بگوش میرسد ...)

حیدر بی‌آبرو ... سلیطه .. توکه آبروی منوبردی ...

مصیب (راضی) ای بزنش ... ای بزنش ... زنکـه بی‌آبروئی رو پیشه کرده ...

(وهمانطورکه این‌حرفهارامیزند می‌نشینند وباعجله گونی راپرمیکنند.. حیدر سرگرم زدن ربابه است ، تاآنجاکه زن اززبان می‌افتد)

حیدر حالاخوب شد؟... حالا اززبون افتادی ؟... حالادیگه سگ نمیشی وپاچه مردمو بگیری ؟

(حیدر برمیگرددچوب بدستش شکسته‌است، همه اندامش ازغیض‌میلرزد ودهانش کف کرده است)

مصیب (هول) یاالله .. یاالله ... یاالله پرش کن... حالاشدی یه مرد... این زنارو روبدی خدای خودشونو بنده نیستن ...

حیدر (یکهو غضبناك) ها ! توچته ... انگار سرچپو رسیدی ! .. کی گفت گندمو گونی‌کنی ؟

مصیب (باتعجب) ها ! به من میگی ؟ من پرنکنم ؟

حیدر (کمی جاخورده) آره دیگه داداش . . . میخواستی بذاری من برگردم .

مصیب (میتوپد) انگار توام بهت زور داره‌که طلب مردمو پس بدی ؟

حیدر میخوام طلب مردمو‌پس ندم ؟ اگه میخواستم پس ندم‌که اونواونطور سگ‌کشش نمی‌کردم ... اما .. آخه ...سبحان‌الله...

(حیدرمی‌نشیند ودرحالیکه خودش رامیخورد. ومرتب نگاهش بطرفی است‌که زنش‌افتاده است‌گونی راازگندم پرمیکند ...)

مصیب (اشاره به‌گندم) اینکه طلب منودرنمیاره ... پس باقیش چی ؟

حیدر (ناراحت) خوب هرچه هست،میگی برم برات قرض‌کنم ؟

مصیب آخه ...آخه... نمیدونم والله، روزی‌ازمیان‌برداشته‌شده ... اونهمه کاه واین یه خرده گندم.

حیدر (متوحش) یعنی میگی من گندمو دزدیدمش ...

مصیب نمیگم دزدیدی، ولی‌برکت نمونده ... هرچی‌فکرمیکنم این گندم مال اونهمه کاه نباید باشه ... مش رمضون کاهش نصف کاه تونبود دوانقده گندم داشت ...

حیدر خوب وقتی خدا نخواد چکار میشه کرد .. هیچکی امسال مثل من بیچاره نشده .. خدا شاهده یه‌شی ازاجارهٔ اربابوندادم ... نه تخم دارم ... نه نون دارم ... همه داروندارمم اینه...

(ربابه زولیده وخاك آلود باسروصورت خونی توی صحنه میخزد ... دوسه مرتبه به رو می‌افتد وباز باتلاش روی آرنجهایش بلند میشود)

مصیب (باتعجب) ها... بازم‌که این‌جون گرفت.

حیدر دیگه میگی چکارش کنم ؟ میتونم سرشو ببرم ؟

(ربابه سرتکان میدهد یعنی « آره میتونی» مصیب و حیدر ازکارباز

میمانند ... ربابه بازچند قدم دیگربه جلومی‌خزد ... آنجا می‌نشیند موهارا ازسروصورتش کنارمیزند، اشك ازخاکهائی‌که بصورتش‌هست گل ساخته است)

ربابه (همراه هق هق گریه) میتونی، آره میتونی...تورو بخدا، شمارو بخدا (اشاره به هردونفر) بیاین، بیاین راحتم کنین ... بیاین منو بکشین تاراحت‌شم ، آخه من نمیتونم گشنگی بچه‌هامو ببینم... بیاین بیاین این چشای منو ازکاسه درآرین... بیاین این قلب منو درآرین‌که اینقده جز نزنه... بیاین‌شمارو بخدا، بیاین.

(هق هق شدید گریه..دمر روی زمین می‌افتد. حیدراشکش‌راه‌میگیردو برای پاك کردن آن روبرمیگرداند)

مصیب (سرتکان میدهد) لااله‌الله، اینم شد کاروکاسبی .. (سرش را بآسمان میکند) خدایاببرش، خدایا .. . سبحان الله ، اونوقت میگن یارو کفرمیگه ...

حیدر نه .. نه آمصیب ...نه (بغض‌کرده) تو ناراحت نشو ...خدا برای من واین بدبختم‌اینطورخواسته ... (باخودش) خدایا شده یه آدم یه سال جون‌بکنه واینوضع‌زندگیش‌باشه؟..

مصیب نه برادر،این زندگی نشد ... این‌کاسبی نشد .. اگه این صنارسه شی‌روتودس وپای مردم جم‌کردم دیگه‌گه میخورم باجدوآبادم ... که دکون بازکنم ... نطفه‌م نطفه‌ی سگه اگه دیگه ...

حیدر نه برادرنه تونمیخواد به خودت فوش بدی ... ببر... توطلبتو ببر. خدای این بدبختم بابچه‌هاش‌کریمه ...

ربابه (سرراست میکند) آره برادر تو ببر .. ببربازم تا سال دیگه این توتون میخوادکه زهر مارکنه، چای میخواد که توشکم سرخوردش خالی‌کنه ... (ادا در می‌آورد) آره برادر توببر... ببر...

مصیب خوب ربابه خانم! پس میگی چکارکنیم؟.. بیا (گونی را رها میکند) بیا هرطورکه تومیگی بکنیم... بیاهرچقدکه خودت میدی بده... بیا ... امادیگه ازاین ساعت یه شی نسیه نیس ... یه شی ... دیگه نیای دردکون گردن کج‌کنی .

ربابه (مضحك وخوشحال) ها! هرچی خودم‌بدم،ها! (میخندد) خوب... خوب نسیه نده ... دیگه نسیه نده ...یه شاهیم نده. فقط بچه‌هام نون داشته‌باشن ... فقط نون خالی‌داشته باشن‌که نمیرن ... خوب خوب ... خداعمرت بده ... خدا عزتت بده (همراه گریه‌میخندد. ناتوان روی زانوهایش بلند می‌شود بطرف مصیب میرود) بیا . . .

بیا دساتو ببوسم ... بیا دساتو ببوسم ... بیا پاتو ببوسم... بیا ... بیا... (مصیب پس می‌نشیند وربابه پا پا به اونزدیك میشود)

صحنه سوم :

(سن همان خرمن جا است، نیمی ازگندم را مصیب برده است ربابه داردبایك جارو ته خرمن رامیروبد وحیدر بانگاه مصیب راکه دارد ازخرمن جا دور میشود تعقیب میکند .)

ربابه خداکنه بدتش پول دوا درمون بچه‌هاش .

حیدر (راضی) خوب زن، حالاشد یه چیزی ... خدا بخواد ازشر این یکی‌راحت شدیم ... امازن خودمونیم اگه تونبودی این مصیب با این مفتیادس ازسرمون برنمیداشت بدون توجه باینکه ربابه با غیض اورا برانداز میکند) حالا زن اینو (اشاره به‌گندم) میپاشم تخم .. واونم ...

ربابه (یکه میخورد) ها ! این برای تخم ... (باتأسف) هلنگ هلنگ از دس گرگ در اومد افتاد دس پلنگ (راست‌می‌ایستد) نه، دیگه این توبمیری ازاون توبمیریا نیس ... مگه این مرتبه منوسر ببری .. من تخم مخم‌سرم نمیشه ... این واسه نون بچه‌هامه ...

حیدر (میخندد) خوب زن اون (اشاره به‌توده‌ی کاه) اون برای نون بچه‌هات .

ربابه (ازجا دررفته) اونو بده جدو آبادت بخوره .

حیدر (غش‌غش میخندد) اونو جدو آبادت بخوره ... خیالت چیو میگم زن ...

ربابه (متعجب) ها !!! پس چیومیگی ؟

حیدر (خوشحال) نه زن . . . ببین ... (به‌طرف توده‌ی کاه میرود، نرسیده برمیگردد ... با احتیاط) زن به‌کسی نگی .. خوب ؟

ربابه (کنجکاو) خوب !

(حیدربه کاه نزدیك می‌شود دوروبرش راباحتیاط نگاه میکند)

حیدر خوبه‌کسی نیس ... (می‌نشیند وروی کاه راکنار میزند) ببین ... ببین اینم برای‌نون .

ربابه (ذوق زده) ها!!! گندم !؟ (یك مرتبه عوض میشود) ای خدا جون گندم ... ای خداجون گندم (جیغ وداد راه می‌اندازد)

حیدر (هول) آهای ... آهای زن ... چه خبرته... آهای.

ربابه خوب... خوب کی‌قایمش کردی ؟ زیاده؟چقده ؟... زیاده ؟

حیدر هیس ...آره ... آره‌زیاده.

ربابه (یکهو فکری میشود وبعد ازکمی) پس چرابه من نگفتی ؟

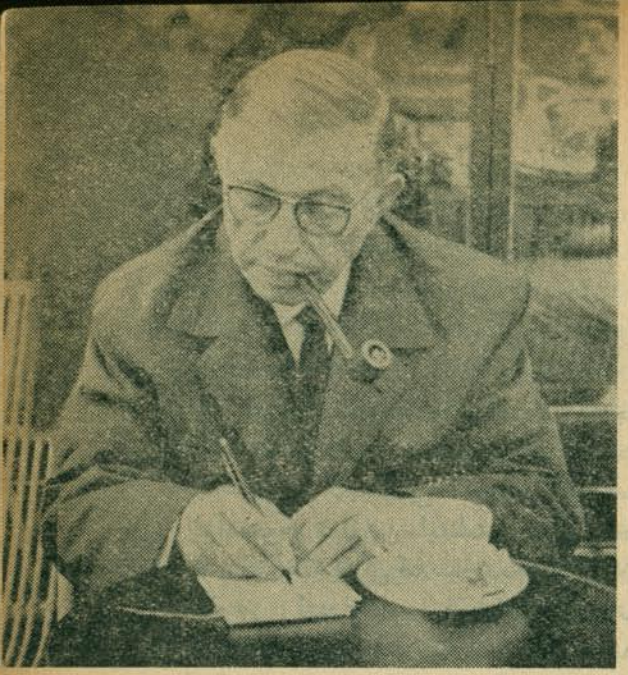
حیدر (همانطورکه بااحتیاط روی‌گندمها رامیپوشاند) آخه..(بلندمی‌شود معنی‌دار میخندد) آخه .. آخه اگه به تومیگفتم دیگه حالاگندمی نبودکه بپاشیم تخم (میخندد)

ربابه ای آتش بگیری‌که منو اونقد زدی ...

حیدر (بطرف ربابه میرود) بیا . . . عیب نداره ... عیب نداره ، فدای سر بچه‌هامون... بیا ...بیاعوضش ...

ربابه (عقب می‌نشیند) نه مرد . . . نه مرد، مردم نیگامون میکنن . . . نه مرد ...

پرده



تئاتر سارتر

و

اصل اخلاقی وجود

متن سخنرانی

دکتر ر. ف. جکسن

(استاد ادبیات فرانسه دانشگاه ملبورن)

ترجمه‌ی بهزاد بشارت

حرفی از
سارتر

هرموضوع یك هستی ویك وجود دارد. هستی ـ یعنی مجموع صفت‌ها. وجود ـ یعنی حضور مؤثر درجهان... اگزیستانسیالیست عقیده دارد که... درموردانسان ـ وفقط درموردانسان ـ وجود مقدمتر ازهستی است .

این موضوع بسیار ساده، چنین معنی می‌دهد که انسان درابتدا **وجود** دارد ودرمرحله‌ی دوم چنین وچنان « هست» . به‌عبارت دیگر ، انسان مجبوراست هستی خودراخودبسازد. برای این‌کار او باید جهان درگیر شود، رنج بکشد پنجه نرم کند تاذره ذره برای خود معنایی بیابد. واین معنا برای او همواره باقی خـواهد ماند. شما نمی‌توانید پیش ازمرگ این‌انسان بگوئیداوکیست، همانطور که شمانمی‌توانید پیش ازفنای انسان بگوئید انسانیت چیست.

هر کس بخواهد از تئاتر سارتر نقد همه‌جانبه و کوتاهی بعمل آورد و خود را در آن ــ آنچنانکه من مجبور بودم ــ به‌تعدادی از نمایشنامه‌های او که ترجیح میدهد و بعضی از جنبه‌هایی که بنظرش اساسی میآید محدود کند ، بهتر است با یادآوری هنری از این نمایشنامه نویس آغاز سخن کند، که کمتر در آن جای بحث است: هنر سارتر یکی قدرت او در بحث کردن از چند موضوع متنوع است و یکی ذوق هنری او در استفاده از وسیله‌ای که اسلحه‌ی اصلی بیان اوست. این فیلسوف که دورساله‌ی نظری او متنی بیش از ۱۵۰۰ صفحه میشود ، زمان قابل ملاحظه‌ای از وقت خود را صرف نمایش‌نویسی نکرده و بسیار دیر قدم به تئاتر گذاشته است . اولین کار او در مقاله‌های تخیلی نمایشنامه نبود بلکه مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه بود با نام **دیوار** که در سال ۱۹۳۷ بچاپ رسید. و دومین کار او که سال بعد منتشر شد، داستانی بود بنام **تهوع**. سارتر تا سالهای جنگ به تئاتر روی نیاورد ــ در حقیقت تا سال ۱۹۴۳ که اولین نمایشنامه‌ی او بنام **مگس‌ها** در پاریس بروی صحنه آمد. این نمایشنامه که امروزی شده ، یك افسانه‌ی یونانی است که . درحاشیه قوای ذهنی مردمان شهر **وبشی** را هجو میکرد و ایستادگی را میستود ــ و بر رویهم با استقبال بدی روبرو گردید که حتی وقتی با تجدید نظر در سال ۱۹۵۱ در موقعیت دیگری بروی صحنه آمد زیاد روی صحنه نماند. ولی سارتر دلسرد نشد . او از تجارب خود بآسانی بهره برد و در پنج سالی که گذشت، چهار نمایشنامه نوشت که تا حد امکان با **مگس‌ها** فرق داشتند . درهریك از چهار نمایشنامه، **در بسته ، مردهای بی کفن و دفن ، روسپی بزرگوار و دستهای لوده** آرایش صحنه امروزی و بازی نزدیك بواقعیت بود و بیانی که در آن‌ها جای سخنان سنگین و کند فلسفی **مگس‌ها** را گرفته بود ، بسیار باروح و بنحو ارزنده‌ای تئاتری بود. این نمایشنامه‌ها صرفنظر از صفات و اقبال جداگانه‌ی خود، بیشتر از **مگس‌ها** تماشاگر داشتند. با این وجود هر بار سارتر به تئاتر رومیآورد آماده بود تا کار متفاوتی عرضه کند ــ چه در مطلب و چه در روش کار . بعد از نشان دادن دوزخ روابط حضوری اشخاص، روانشناسی انسان‌هایی که شکنجه تهدید ــ شان میکند ، برده شدن یك سیاهپوست ویك هرجائی ، و بحث کردن در این

موضوع ها بشیوه‌ای نزدیك بطبیعت است که سارتر تازه در سال ۱۹۵۱ تصمیم گرفت یك نمایشنامه‌ی تاریخی نما بنام **شیطان و خدا** بنویسد و در آن از قرن پانزدهم آلمان گفتگو کند. آنگاه، گویی باز این تنوع کافی نبود ، چون **کین** را نوشت که از **الکساندر دوما** اقتباس کرده بود و در آن مسایل شخصیت یك بازیگر بزرگ درشکلی عجیب و غریب آمیخته از سوگ و مضحکه نشان داده میشد. سارتر بعد از آن **نکراسف** را نوشت که قطعه‌ی کاملا مضحك سیاسی بود و بعد آخرین نمایشنامه‌ی خود را تا به امروز نوشت که **گوشه نشینان آلتونا** نام داشت و در آن سارتر متوجه آلمان بعد از جنگ شده بود و مسئله‌ی مسئولیتی را ارائه میداد که هنوزهم در افکار یك خانواده‌ی ثروتمند که زمانی با نازی‌ها همکاری کرده بودند چرخ میزند .

بنابراین سارتر نمایشنامه نویسی است که در تغییر دادن موضوع کار خود مهارت دارد و نه تنها علاقه‌مند به نوشتن موضوع‌های متنوعی است بلکه استعدادهای فنی خود را در اقسام مختلف نمایشنامه بکار میگیرد . بهرحال، سارتر باهمان مهارت به نمایشنامه نویسی مبادرت کرده است که در داستان ، داستان کوتاه ، سناریو، ومقالات روانشناسی یا نقدهای ادبی ، بحث‌های سیاسی ، فلسفی ، و بتازگی زندگی خود را به‌رشته‌ی تحریر در آورده است و بنظر میآید مانند **ولتر** همه فن نویس است واستعداد او چنان است که برای بهره‌برداری از وسیله‌های مرسوم، یا اگر لازم باشد ، برای ابداع وسیله‌های جدید آمادگی کامل دارد ، تا بتواند با وسیله‌ها به مقصود اولیه‌ی خود برسد ، یعنی عقیده های خود را در مورد اشخاص واجتماع به‌دیگران منتقل کند و با تکانی عموم را متوجه کند که به‌بینند در اطراف‌شان، و بالاتر از همه ، در درونشان چه میگذرد .

موضوعی که سارتر نسبت بدان حساسیت فراوان نشان داده است شکست یا موفقیت در بدست آوردن هدف اساسی اوست. بطوریکه وقتی نمایشنامه‌ی **نکراسف** ـ سیاسی‌ترین نمایشنامه‌های او ـ درسال ۱۹۵۵ با استقبال نسبتاً سردی روبرو شد اعلام کرد که دیگر برای تئاتری که بخاطر سرگرمی طبقه‌ی مرفه دایر است نخواهد نوشت. بهرحال، شکنجه در الجزایر و مسئله‌ی آشوب در دنیای جدید کافی بود که فکر سارتر تغییر یابد و بر آن شود تا **گوشه‌نشینان آلتونا** را درچهارسال بعد بنگارد. معلوم نیست که آیا بازواقعیتی که با پافشاری مبارز میطلبد سارتر را بر آن خواهد داشت تادوباره از تئاتر برای بیان مقصود استفاده کند یا نه ؟ اما حداقل این امر معلوم است که آنچه بیش از هرچیز باعلاقه‌ی پرشوری جلب توجه او رامیکند انتقال نظریه‌های مسلمی است که او معتقد بـه مسئله‌های امروزی ما مربوط میشوند ــ و دیگر آنکه او میخواهد ایـن انتقال را از راه شایسته‌ای

انجام دهد. این علاقه‌ی پرشور برای پاره‌ای از نظریه‌ها در توجیه مورد بسیار بد یا مورد بسیار خوب بعضی از نمایشنامه‌های سارتر مؤثر است ، چون تعدادی از این نمایشنامه‌ها بدینترتیب از شکل افتاده‌اند که در آن‌ها صدای نمایشنامه نویس درهمه‌جا حاضر است که از زبان این شخصیت یا آن شخصیت بگوش میرسد بی آنکه بقدر کافی باتوجه به حالت ویژه‌ی اشخاص از آن‌ها مجزا باشد . درعوض ، بعضی از نظریه‌های او ـ نظریه‌های بسیار شخصی او ـ درجای خود بسیار تئاتری است و بنظر میآید که احتیاج خود را به بیان تئاتری بافریاد مطالبه میکند. توفیق سارتر در نمایشنامه‌های بسیار خوب اودر این است که از این ذخیره‌های تئاتری بامهارت بی‌نظیری بهره برداری کرده است .

من اکنون بعضی از این نظریه ها را بطور خلاصه بررسی میکنم ـ نظریه هایی که بوجود آورنده‌ی چیزی هستند که بدان تقریباً ممکن است دید تئاتری زندگی نام نهاد. بعد، با بیان این نکته که نظریه‌ها مطلب‌های مهمی هستند که در تمام نمایشنامه‌های سارتر مطرح میشوند ، به کارهایی اشاره میکنم که این مطلب‌ها بویژه در آن بنحو مؤثری مجسم شده‌اند .

***

این تصور نکته‌ی نخست است که انسان یك بازیگر جاودانه است. بی‌فاصله از یك نظریه‌ی مرکزی روانشناسی ـ فلسفی سارتر این عقیده بنظر میرسد که خودآگاه یك انسان (که همواره درمقابل دیگران اوراا ز وجود، افکار و رفتار خودآگاه میسازد) به او اجازه نمیدهد چیزی **باشد** ، آنچنانکه بعنوان مثال یك سنگ فقط میتواند سخت **باشد** . من هیچوقت نمیتوانم تنبل **باشم** چون اگر بدانم تنبل هستم (وچنین امری حتمی است، از آنروی که اگر من ندانم انسان نیستم) تنبلی من بواسطه‌ی آگاهی من به آن سنجیده میشود و به صورت تنبلی خواسته و برگزیده شده‌ای درمیآید که من مسئول آنم. بهمین ترتیب شجاعت من هرگز نمیتواند آنچنانکه سختی میزان مشخصه‌ی سنگ است میزان مشخصه‌ی من باشد . این شجاعت همواره شجاعتی است که من خواسته و برگزیده‌ام وسعی دارم در دامنه‌ی آن زندگی کنم ـ و این شجاعت نقشی است که من بازی میکنم. اما سارتر میگوید من هرگز از بازی این نقش ـ یا یك نقش دیگر ـ دست برنخواهم داشت، چون باشور بیهوده‌ای آرزو دارم چیزی **باشم** . آرزو دارم دارای شخصیتی باشم که مرا از بارخرد کننده‌ی مسئولیتی که در برابر رفتارم دارم آزاد کند[1] . درواقع

۱ــ من اگر چیزی باشم ــ تنبل ، بزدل ، شجاع ... ــ رفتار مرا آنچه هستم میسازد ، یعنی خودبخودی است ، آنچنانکه سنگ خودبخود سخت است ، ولی بدلیل آگاهی ما رفتار ما نمیتواند خودبخودی باشد .

از نظر سارتر من در برابر رفتارم کاملا مسئول هستم، چون من هرچند بطور یقین نیز درموقعیت خاصی بسر برم که رفتارم را محدود کند بدان شکلی که سنگی سخت یا نرم است نمیتوانم چیزی **باشم**: من فقط مجموعه‌ای از نقش‌های خود هستم که آنها را ـ تعبیرهای عقلانی و شخصیت های خیالی من هر آنچه باشند ـ از خود همینطور که پیش میروم آزادانه میسازم .

بجرأت میتوان گفت این نظریه‌ی افراطی درمورد آزادی انتخاب، بعلاوه عقیده‌ی همبسته بدان که انسان یك بازیگر جاودانه‌ی آگاهی است که بدنبال «بود» یا «صفتی» میگردد که تا پیش ازمرگ به او تعلق نمیگیرد، یك نظریه‌ی تعمیمی است که عده‌ی معدودی ازما حاضر خواهد بود آنرا برای توصیف هر انسان قبول کند. ولی مثال‌هایی که سارتر دراین مورد بیان داشته است (بعنوان نمونه، توصیف او در **هستی و نیستی**[2] از پیشخدمتی که نقش پیشخدمت بودن را بازی میکند) بدون تردید توجه ما را به اشخاصی که میشناسیم و یا حتی به خودمان معطوف میکند . و آرزوی **بودن** ـ درحالت ابتدایی و تفکرآمیزی ـ حداقل به‌عنوان استعاره‌ای برای نشان‌دادن و روشن ساختن پهنه‌ی وسیعی از روابط انسانی دارای مفهوم خوبی است. بهرحال ، آیا منطقی نیست که فکر کنیم این طرز رفتار مشخصه‌ی عده‌ی خاصی از روشنفکرانی است که در افکار خود غوطه‌ورند ـ شاید هم اشخاصی مانند خود سارتر ـ تا مشخصه‌ی مستخدمی که کاری انجام میدهد؟ بدون شك بی‌معنی نیست که در بهترین نمایشنامه‌های سارتر، که مطلب آن‌ها بر پایه‌ی همین نظریه قرار دارد، شخصیت‌های اول بطور کلی پیشخدمت یا امثال او نیستند ، بلکه روشنفکرانی از طبقه‌ی مرفه هستند که به یك شکل یا شکل دیگر ظاهر شده‌اند؟ این روشنفکران طبقه‌ی مرفه بیشتر به آنچه که در واقع **هستند** علاقه نشان میدهند تا کاری انجام دهند یا مسئله‌ای را حل کنند. از آنجائی که **بود** علاقه‌ی اصلی این عده را تشکیل میدهد تماس حواس آنان متوجه تصویر خودشان در مردمك چشم سایر افراد است و کارهای آنان اغلب کمی بالاتر از اشاره‌های* جادویی است که از آنان سرمیزند تا به ایشان معنای **بود** آنچه را که میخواهند باشند بدهد. برای همین است که این نمایشنامه‌ها از لحاظ ذخیره‌هایی که دارند برای تئاتر متن‌های قابل توجهی هستند .

***

۲ــ L,Etre et le Néant ــ کتاب فلسفی سارتر.

* سارتر میگوید : «کاری که بمنظور «بودن» انجام میگیرد دیگر یك کار نیست بلکه یك اشاره است .. » (هرپاورقی که* دارد ازخود سخنران است .)

حال بگذارید بچند نفر از این شخصیت‌های اول نظر کنیم. اول **اورست**[۳] را از نمایشنامه‌ی **مگس‌ها** انتخاب میکنم. این بازی سه‌پرده‌ای بنظر من در بعضی موارد کمتر نشانه‌ای از نمایشنامه‌های سارتر دارد و نه تنها از لحاظ بیان، برندگی و نفوذ کلام اورا دارا نیست بلکه بطور کلی از صراحت بیرحم مشخصه‌ی او خالی است. همچنین به‌عقیده‌ی من این بازی بعلت وجود دایمی و مزاحم نویسنده از سایر کارهای سارتر ناموفقتر است. در آن ما احساس میکنیم که نویسنده در تمام مدت حاضر است و از **اورست** تمجید میکند و سایرین را در یك وضع خاص تنفرانگیز و محکوم شده نگهمیدارد. این طرز عمل نامساوی امکان پدید آمدن هیجان اصلی بازی را که افزونتر از موجودیت خود قهرمان است سد میکند، چون چنین هیجانی در برخورد شخصیت‌هایی پدید میآید که از لحاظ قوام و مایه بطور کلی همطراز باشند. بهرحال، **مگس‌ها** برای بررسی نمایشنامه‌های موفقتر سارتر نقطه‌ی آغاز بسیار خوبی است چون مقادیری از مطلب‌های سارتر را در شکلی بالنسبه خام و غیر نمایشی عرضه میکند. در اینجا از موضوع بیشتر بطور نامرتب گفتگو شده است تا بصورتی بان.

اورست در سه نمایشنامه‌ی پیوسته‌ی **آشیل**[۴] ـ که سارتر از آنجا طرح خام زمینه و شخصیت‌های بازی خود را بعاریت گرفته‌است ـ بفرمان **آپولو**[۵] برای انتقام به‌شهر **آرگوس**[۶] میرود[۷]. **اورست** سارتر چنین انگیزه‌ای ندارد. او بهمراه معلم شخصی خود که مردی دنیا دیده وشکاك است (یك روشنفکر بسیار مضحك) بدون داشتن هیچ دلیل واضحی براه افتاده است ـ یا شاید دلیل او این است که احساس میکند احتیاج دارد در جایی ریشه بگیرد تا بتواند آدمی **بشود**. او تا این لحظه دور از خانه‌ی اصلی خود نزد کسانی که او را بفرزندی

۳ـ Orestes

۴ـ Aeschylus ـ (۴۵۶ ـ ۵۲۵ ق.م.) پدر تراژدی یونان. هفتاد نمایشنامه نگاشته که سه تا از آن‌ها ـ که بهم پیوستگی دارند ـ مربوط است به جنگهای افسانه‌ای تروا و رخدادهای وابسته بدان.

۵ـ Apollo (افسانه یونانی) ـ پسر ژوپتر. او خدائی مطرود، پدر ـ خدای خدایان ـ بود که همیشه باهم مخالف بودند و در مقابل هم اقدام میکردند. بعداز جنگهای تروا، در شهر آرگوس نیز پدر به مخالفت با پسر اقدام می‌کند. آپولو خدای کیفر نیز بود.

۶ـ Argos (افسانه یونانی) ـ پایتخت آرگولیس. آگاممنون شاه این شهر بود که زنش و غاصب تختش اورا میکشند.)

۷ـ اورستس پسر آگاممنون است که برای انتقام، مادر خود و شوهر اورا میکشد. (داستان او، در زمینه، بی‌شباهت به‌داستان هملت نیست)

خوانده‌اند بزرگ شده‌است و بیش از حد آماده بوده تا نظر معلم خصوصی‌اش را بپذیرد که زندگی خوب آن زندگی‌ایست که قید نداشته باشد و از بندهای گوناگون، از بندهای خانواده، میهن، مذهب و حتی شغل آزاد باشد. در نتیجه او هر چند درباره‌ی عقیده‌ها صاحب اطلاع است، بطوریکه میتواند در دانشگاه درواقع تدریس عقیده کند، خود بشخصه دارای هیچ عقیده‌ای نیست. او به‌نوعی از آزادی رسیده است ـ به آن نوعی از آزادی که هدف بسیاری از مریدان مقلد قبل از جنگ **آندره ژید** بود. ولی **اورست** برای چه خود را آزاد کرده است؟ برای هیچ. او اکنون احساس میکند که برای هیچ آزاد است. او احساس خلاء میکند ـ احساس میکند که هیچ آدم بخصوصی نیست. بنابراین **اورست** ـ بله، حتی او ـ از خود آگاهی بسیاری برخوردار است و روشنفکری است که در افکار خود غرق است و هم اوست که در بسیاری از بازی‌های دیگر سارتر نیز ظاهر میگردد. البته در این وضع خاص او روشنفکری است که آرزویش برای آدمی بودن ـ آن هم آدمی آزاد بودن ـ بوسیله‌ی زمینه‌ی تحصیلی بی‌ریشه بودن کامل او دوچندان شده است. ولی حتی تأکید این مورد خود نشانه‌ایست که در سایر کارهای او دیده میشود. سارتر بعد از **مگس‌ها** نیز دست از خلق شخصیت‌های غیر متعادل نکشیده است ـ شخصیت‌های غیر متعادل در موقع‌هایی غیر متعادل، مانند موقعیت ناگواری که **اورست** خود را در **آرگوس** با آن مواجه می‌بیند. یافتن دلیل این امر چندان مشکل نیست. اگر لفظ «افسانه» برای نویسنده‌ای که روشن است میخواهد از نفس آدمی راز گشایی کند مایه‌ی تأسف نباشد، ما نیز میتوانیم مانند بسیاری از منتقدان دیگر بگوئیم سارتر میخواهد افسانه‌های امروزی بیافریند. بگذارید بجای آن بگوئیم که هدف سارتر آن است که در فشار موقع‌های غیر متعادل، مسئله‌های ضروری انسانی را به روشنی بنمایاند.

اورست تنها هنگامی به نهایت قوام خود میرسد که در مییابد شهر **آرگوس**، که در جستجوی نا معلوم خود برای یافتن ریشه و معنایی برای **بود** به آنجا کشانده شده، یك دام است. چون **آژیستاس**[۸] که **آگاممنون** را بخاطر ملکه‌ی او و تاج او بقتل رسانده است آنقدر زیرك بوده که برای حفظ خود از انتقام رعایای او در آنان احساسی از گناه و پشیمانی ایجاد کند تا نیروی آنان برای اقدام در این راه ساقط شود. بدون شك اگر آنان به‌هنگام صورت گرفتن جنایت دست

۸ـ Aegisthus (افسانه یونانی) ـ در آخر ماجراهای خود به نگهداری تاج و تخت آگاممنون انتخاب میشود و هم اوست که بازن آگاممنون میآمیزد و اورا میکشد و تخت و زن اورا صاحب میشود.

روی‌دست نمی گذاشتند که تاحدی درخود نسبت بدان احساس مسئولیت کنند، این نظریه‌ی دستوری درمورد توبه و کیفر خود را نمی‌پذیرفتند. ولی ـ هرچه باشد ـ این شاه ضربه‌ی سیاسی **آژیستاس** که با کمك **ژوپیتر**[۹] فرود میآید* برای ترغیب این گروه است تا متوجه شوند که وضع تأسف‌انگیز آنان براثر ترتیب مرتبه‌ها است و خوبی در آن است که «ترتیب» داده شده ـ که آنرا طبیعت می‌نامد ـ با احترام مورد قبول واقع شود.

برای **اورست** این ترتیب یك‌دام است که امکان داشت آرزوی او ـ آرزوی بدست آوردن معنایی برای «هستی» ازراه تعلق جدی ـ به سادگی اورا دراین دام بکشاند. چنین ممکن بود اگر این روشنفکر برآن نبود که سلامت فکر و آزادی خودرا نیز همچون بدست‌آوردن معنایی برای «هستی» حفظ نماید. اماچون او بدنبال آزادی است ـ ولواین آزادی مبهم باشد ـ دراوج پرده‌ی دوم درادعای ظاهری **ژوپیتر** این موضوع رامی‌بینید که وضع تأسف‌انگیز آنان یك ترتیب «طبیعی» است ودیگر آنکه خوبی درقبولی سرسپرده است. و او تصمیم میگیرد که ارزش‌های خودرا خودبسازد. تصمیم میگیرد مادر و عاشق او را بکشد، وازآن مهمتر، اعلام دارد که این عمل، کار **خود او** است و بدون احساس گناه تمام مسئولیتهای آنرا قبول میکند. او قبول مسئولیت خواهد کرد ـ نکته درهمین است. وعادی است که آگاهی یافتن **اورست** از ماهیت آزادی واقعی رامطلب مرکزی این نمایشنامه بدانیم.

ولی چرا؟ لازم‌است کسی بپرسد که چرا آزادی ـ نه فقط طرح یك افسانه‌ی یونانی، بلکه منطق آزادی ـ درضرورت انجام این کارمخصوص، این جنایت، این مادرکشی راتکلیف میکند، نه آنکه، بعنوان مثال، تشکیل سازمانی راکه در مقابل **آژیستاس** مقاومت نماید؟ جواب این سؤال این‌است که آزادی چنین تکلیف نمیکند. پس **اورست** سارتر چرا بخصوص این کاررا انتخاب میکند؟ برای یافتن جواب باید باردیگر به آرزوی رسیدن به معنایی برای «هستی» که قلب خالی اورا پرمی‌کند رجوع کنیم. او میخواهد دست به ارتکاب عملی بزند که در مردم **آرگوس** ایجادخوف ودرعین حال امید کند ـ عملی که درفکر و خاطره‌ی آنان حك میشود واو، این جانی، درچشم آنان زندگی میکند و بدینوسیله درخود نیز کاملتر زندگی میکند. به کلام، دیگر جنایت اورادارای یك نتیجه‌ی دوجانبه

۹ـ Jupiter - دریونانی Zeus ـ (افسانه یونانی) ـ خدای خدایان

* درست همانگونه که مارشال پتن را بعضی عوامل کلیسا کمك کردند. (این تشبیه اشاره به آن است که این افسانه چگونه ماجرای شهر ویشی را تصویر میکند.)

است ـ **اورست** بدانوسیله قصددارد ترتیب شاقی راکه مردم شهر قبول کرده‌اند براندازد، ولی درعین حال میخواهد باآن یکی‌ازاین مردم شود، یعنی کسی شود که آنها باید برای او اهمیت قائل شوند. هدف او یك هدف غیر شخصی و درعین‌حال بسیارشخصی است. این امردرمتن بازی بخوبی روشن شده‌است.

بهرحال، آنچه درمتن بخوبی روشن نشده این‌سؤال است که آیامنظور سارتر ازآوردن این نتیجه‌ی دوجانبه این‌بوده که باکنایه از کار قهرمان خود انتقادکند، یانه. درآغاز، کنایه‌های انتقادی بازی البته تمام برضدطرف‌مقابل است ـ برضد مردانی که باقوای ترساندن و پشیمان کردن دیگران و ضعف قربانیانی که با دست گشاده فرمانشان رامیگذارند، حکومت میکنند: برضد **الکترا**[۱۰] که فقط درخیال نقش قهرمان مصیبت زده‌ای رابازی‌میکند، و سعی داردبه‌خود بقبولاند که بجای عمل میتوان مردم شهر **آرگوس** را با حرف معالجه‌کرد. دیگرآنکه، درمورد منم منم زدن **اورست** تأکید ویژه‌ای بعمل آمده‌است. نخست آنکه اودرباره‌ی خود (درباره‌ی‌احساس خلاء و گمشدگی و «تارعنکبوت وزنی» خود، وآرزویش برای واقعیت و وزن‌یافتن) بیرون ازاندازه حرف میزند. اودرباره‌ی خود وآنچه برسر **آرگوس** خواهد آورد زیاد حرف میزند ـ «من یك‌تیشه خواهم شد وباضربتی این‌دیوارسرسخت رادوپاره خواهم کرد.»* در تمام مدت بیانیه‌های این‌آزادی‌بخش «تئاتری» ازلفظ «من» پراست. بعلاوه، مسئله‌ای مهمتر ازاین‌هاهم هست وآن‌اینکه **اورست** درپایان منتظر نمی‌شود تا با داوری مردم شهر روبروگردد و بهمراه آنان راه حلی برای آینده بجوید؛ مانیزچنین ازاوانتظار داریم اگر بخواهیم بپذیریم که این جنایت اولین‌اقدام‌اودرجهت یك‌کاراجتماعی برپایه‌ی مسئولیت است. **اورست** درپایان بایك اشاره‌ی عالی تئاتری ـ که ازوجود بسیاری تغییرات ناگهانی و پرشور حساب شده دربازی‌های بعدی سارترخبر میدهد ـ از شهر **آرگوس** بیرون میرود، درحالیکه مانند **نی‌زن‌جادوگر**[۱۱] که موش‌ها رابا افسون‌از شهر **هاملین** بیرون برد، مگس‌هارا به‌بیرون رهنمون میگردد، بااین‌دعوی که بدینکار گناه تمام همشهریان خودرا بگردن گرفته است. این‌کار بطورمسلم از

۱۰ـ Electra (افسانه‌ی‌یونانی) ـ خواهراورست.

* ازپرده‌ی دوم، مجلس اول، صحنه‌ی چهارم.

۱۱ـ The Pied Piperol Hamelin (افسانه‌اروپائی) ـ هاملین، شهری درآلمان، گرفتار ازدیاد موش میشود واین نی‌زن موشان را با موزیك جادوئی خود ازشهر بیرون می‌کشد ودر رودخانه غرق میکند (وچون‌شهر آسوده می‌شود از انجام قول متقابل خود سرباز میزند، نی‌زن باموزیك جادوئی‌دیگری کودکان شهررا میبرد ودردل کوه مخفی میکند.)

همان دسته‌است که‌سارتر دریك مرحله‌ی‌بعدی‌پیشرفت‌خودآنرا بنام‌یك اشاره‌ی جادویی[12] موردانتقادقرارمیداد که‌چطور **اورست** بااستفاده‌ازآن،وسیله‌ای‌برای رستگاری‌خود میابد وآنرا باکاردشوارآزادی بخشیدن واقعی تعویض میکند.

بهرحال، خروج مرموز قهرمان بعد ازاتمام سخنرانی‌اش برای مردم، چه ازلحاظ تأثیرنمایشی وچه ازنظرپیشبرد بازی، بسیارجالب میشدکه بعنوان وسیله‌ای برای انتقاد یاهجو شخص **اورست** بکارمیرفت.این قسمت درحالیکه مارا مجذوب‌میکند درحیرت رها میسازد. سارتر دراینجا پایان مبهمی فراهم آورده است. نظرقریب به احتمال * این است که سارترچنین پایانی راازروی قصد بوجود نیاورده است بلکه چون او ـ هر چند منم منم زدن قهرمان خود را نادیده نگذاشته ـ آنچنان مجذوب این تنها عصیان فردی (نمونه حال یك جنگجوی مقاوم) شده، وبهمان اندازه ازستمگران و ستمدیدگانی‌که براحتی دراجاق پشیمانی میسوزند احساس تنفرکرده‌که چنین پایانی فراهم‌آمده است.

حالت همدردی حادونفرت شدید سارتر ـ که همچنین بنظرمیرسد برای پیوند خام وسطحی سیاه وسفیدکه لطمه به**مگس‌ها** میزند نیزخود را مسئول میداند ـ خوشبختانه درکارهای بعدی اوکمتردیده میشود. بهرحال ، این‌امر درطی دونمایشنامه‌ی **روسپی بزرگوار** و **نکراسف** ـ که به‌آن‌نگاه‌کوتاهی خواهم کرد ـ بطرزناراحت‌کننده‌ای‌نمایان‌است. درهردوی‌این‌نمایشنامه‌هامجموع غریب ودستچین نشده‌ای‌ازصورت‌های مضحك وشخصیت‌هایی‌که باآنان همدردی شده فراهم‌آمده است، بطوریکه تماشاگرلازم است هرآن نظرخود را با طرز آشفته ودرنتیجه غیرممکنی‌تنظیم کند ـ نزدیکی به‌واقعیت و مقوله‌های مضحك جدا ازواقعیت بدینطریق باهم درنمیآمیزند. بصراحت میتوان گفت‌آنچه بیشتر **دربسته** را مشخص میسازد، وحدت «منبع نور»آن است، این نمایشنامه‌ی‌تك پرده‌ای بعد از **مگس‌ها** ظاهرگردید ونقطه‌ی‌آغازخروج سارتر از تمثیل و ورود اوبه سبك‌گرایش به‌طبیعت است . البته در این نمایشنامه بدعت‌های مهم

۱۲ـ انسان‌که درنظرسارتربازیگری بیش‌نیست ـ وشاید هم‌هیچ‌نیست ـ وقتی‌چیزی‌میشودکه‌کاری ـ کاری اصیل ـ انجام‌بدهد ، یاداده باشد. واما‌اشاره مال بازیگر است وهرآنکس که به اشاره ادامه دهد همانا بازیگر خواهد بود . «اشاره‌ی جادوئی» درهمین معنی آمده‌است ـ ازخودسخنران است ـ تادرمقابل اشاره‌های تئاتری بازشناخته شود .

* آیاکسی میتواند بدرستی مطمئن شودکه این ابهام از روی قصد بوجود نیامده ؛ سارتر درجای دیگر مشکل تمیزاشاره و کار اصیل را تـأکید میکند . بعنوان مثال ، در«کلمات» میگوید : «.. کارها خودبدرد معیار نمیخورند ، مگر آنکه شماثابت کنید آن‌هااشاره نیستند ـ وچنین کاری‌همیشه‌امکان‌پذیر نیست.»

دیگری نیزهست ـ ازآنجمله خودگرایش به‌طبیعت، استفاده از آرایش صحنه نزدیك به‌طبیعت، و بجای بیانیه های مطول کسالت‌آور **مگس‌ها**، استفاده از گفت و گوی نزدیك به طبیعت را میتوان ذکر کرد. بعلاوه ، با استفاده از وسیله‌های مشخص و ساده‌ی مرسوم نقطه‌ی تمرکز جدیدی دراین بازی بدست آمده که‌بسیارقابل توجه‌است. دراینجا فقط سه شخصیت اصلی وجود دارند که یك بازی به مدت یك‌ساعت ونیم با بافت تنگ ، آن سه را در برمی‌گیرد وبه یك مکان مسدود ـ زندان صحنه‌ی بازی ـ محدودشان میکند . اما این تمرکز **راسین**[13] وار ـ که نظیر آن شاید جزدر **مرده های بی‌کفن ودفن** از سارتر برنیامده ـ نیز مرهون‌آن‌امری است‌که من‌آنرا وحدت « منبع نور » نامیده‌ام ـ یعنی‌آن‌زاویه‌ی دیدتغییرناپذیری‌که شخصیت‌هادرآن وادار شده‌اند در یکدیگر باریك شوند و ما نیز در آن باریك شویم . این نکته با بررسی مـوجز محتوی و حرکت‌کل بازی بروشنی معلوم‌خواهد شد .

***

گرایشی‌که در**دربسته** به‌طبیعت هست درهدف‌های معمولی سبك‌گرایش به‌طبیعت بکارگرفته نمیشود . همانطورکه **ژاك گیشارنو** اشاره‌کرده است * میتوان «اززندگی هریك از این سه‌شخصیت بسادگی» سه نمایشنامه‌ی اصولی بوجودآورد ـ: اززندگی زنی زیبا ولی سطحی، که‌کودك ناخواسته‌ی خود را میکشد وباعث میشود که پدرکودك‌خودکشی کند: اززندگی زن عیبجوی‌همجنس طلبی‌که زن پسرعموی خود را میفریبد واورا به‌قتل وخودکشی میکشاند : و بالاخره ازروزنامه نگارصلح طلبی‌که بادم زدن از ماجراهای عاشقانه‌اش زن خود را زجرمیدهد ودرزمان جنگ‌ازخدمت شانه خالی میکند. دراینجا برای سه‌نمایش اصولی‌که تاحدی درسطح پایین‌ترخواهند بـود مطلب وجود دارد ـ مطالب تقریباً زشت روانی، بامقادیری نکته‌های اجتماعی ـ کـه حتی آرایش نزدیك به‌واقعیت صحنه‌ی‌آن‌نیز برای‌چنین امری مناسب است. بهرحال، سارتر این عناصرقراردادی را ـ که میداند مادرابتدا خود را ازآنان بمقدارشایان توجهی دوراحساس خواهیم‌کرد («یعنی چه؟ این جانیان و موقعیت‌کثیف‌آنان به ماچه ربط دارد؟») فقط بدین دلیل به‌ما ارائه‌میدهدکه‌قصد دارد درآخرسر

۱۳ـ Jean Racine (۱۶۳۹ـ۱۶۹۹) ـ شاعر و نمایشنامـه نویس بزرگ فرانسوی . اودر نمایشنامه‌هایش از وحدت‌های سه‌گانه (زمان ، مکان ، حرکت) بنحوبارزی پیروی کرده‌است

* Jacques Cuicharnaud ـ در کتاب ـ Wodern French Theatre

از رفتار متقابل کاملا غیر قراردادی آنان حقیقتی را بیرون بکشد که ممکن است ما ناگهان به آن چشم باز کنیم و به بینیم که متعلق به خود ماست.

صحنه عادی است ـ عبارتست از یك اطاق نشیمن بسبك امپراطوری دوم فرانسه که در آن سه صندلی راحتی بصورت نیمدایره چیده شده وروی رف یك مجسمه‌ی برنزی است و آن قسمت از دیوار که قبلا پنجره بوده تیغه شده است. صحنه عادی ولی همچنان تحیرانگیز است . **گارسن** ـ مرد نمایش ـ اولین کسی است که به‌این اطاق راهنمائی میشود . راهنمای او یك دربان هتل است که معمولی بودن او توی چشم میزند . بلافاصله بر ما معلوم میشود که **گارسن** دارد این اطاق را با دوزخی که تصور آن را در ذهن داشته مقایسه میکند ـ معلوم میشود اوپی برده که دردوزخ است. اومتوجه میشود که دراینجا آینه یاشئی شکستنی دیگری وجود ندارد. هیچ نوع وسیله‌ی شکنجه‌ای وجود ندارد. اوتاحدی دوباره احساس اطمینان میکند ـ احساس میکند که یك «مرد» است، و بلافاصله بفکر وسیله‌ی لازم و جدا نشدنی خود میافتد ـ بفکر مسواك خود میافتد . مسواك اوچه شده است ؟ جواب دربان ، که به‌جهت دارا بودن رفتاری تکلف اوکمی نیشدار بنظر میآید، از نحوه‌ی پیشرفت تمام بازی به کنایه خبر میدهد. اومیگوید: «دیدین حالا، باز افتادین بفکر شرافت انسانی تون ، سیر حرکت **دربسته** ـ گفت وگوئی که معلوم میشود سیر کامل حرکت این بازی است ـ «شرافت انسانی ، **گارسن** راجلوی چشم ما پاره پاره میکند. این گفت‌وگو تصورات تسلی بخش ذهنی وشخصیت های محافظ خیالی **گارسن** را از میان میبرد وبطرز نامطبوعی اورا مانند « یك کرم لخت » رو در روی خودش قرار میدهد. پس مسواکی وجود ندارد . تختخوابی وجود ندارد. کلیدی نیست که بتوان چراغ خیره کننده راخاموش کرد. فقط برای صدا زدن دربان یك زنگ وجود دارد که آن هم همیشه کار نمیکند. دراین لحظه بنظر میرسد که آرایش عناصر نزدیك به‌طبیعت صحنه دارای معنی است؛ بنظر میآید که اشاره میکند آنچه دراین اطاق میگذرد پایان ناپذیراست ـ مرگ است ومرگ. (شاید زندگی است؟) بدون راه خروج، بدون راه فرار.

درآغاز، **گارسن** سعی میکند به‌درون خود بگریزد. او احساس میکند که احتیاج دارد زندگی خود رانظام بدهد و برای این کار می‌نشیند تا چند لحظه‌ای بیندیشد . ولی دربان، نخست **اینس**[۱۴] ـ زن همجنس طلب ـ وسپس **استل**[۱۵] ـ زن فرزندکش ـ رابدرون میآورد وبلافاصله تنهائی وفرصت تفکر به

---

۱۴ – Inès

۱۵ – Estelle

خویشتن ازمیان‌میرود . اولین ارتباطی که بین این سه برقرارمیشود ازطریق نیروهای متقابل جنسی آنهاست. **اینس** که ازمردان بیزاراست افسون **استل** میشود، اونیز به‌کسی جز **گارسن** نظر ندارد. آنگاه آنها بـرای یکدیگر شرح میدهند که فکرمیکنند چرا به‌دوزخ آمده‌اند. **استل** وانمود میکند که بخاطر زنا محکوم به‌زندگی در دوزخ شده است ، **گارسن** برای سرنوشت خود علت مشابهی رااقامه میکند ومیافزاید که چون به‌اصول صلح طلبی خود پای‌بند بوده ازجنگ سرباززده واعدام شده است. آن دوحرف یکدیگررا باورمیکنند، واگر تنها بودند امکان داشت این فریب متقابل آنان که بر پایه‌ی فریب خویشتن بوجود آمده است وضع ناگوارشان راتا مدتی قابل تحمل سازد . ولی **اینس** که ازدونفر دیگررك گوتراست به‌آنها یادآوری میکند که هیچکس بخاطراین موارد جزئی این چنین محکوم نمیشود . اودرضمن اشاره میکند که یکجا جمع شدن آنان ازروی تصادف نیست ونتیجه میگیرد کـه دراین دوزخ باید خدمات توسط خوداشخاص انجام گیرد. یعنی آنکه مشتریان ، وسیله‌ی شکنجه‌ی یکدیگر راخود فراهم میآورند. حق بااوست. هرسه‌ی آنان اکنون ـ باوجود تمام کوشش‌های مکرر ونومیدانه‌ای کـه برای یافتن راه فرار یا سازش موقت میکنند ـ دست به‌شکنجه‌ی یکدیگرمیزنند. آنها بدین دلیل یکدیگررا شکنجه میدهند چون هرکدام ـ بویژه **گارسن** «روشنفکر» ـ درچشمان دیگری میخواهد معنی خویشتن خود راجستجو کند. آنها توانایی بدوش کشیدن مسئولیت کارهای خودرا ندارند ونمی‌توانند این حقیقت را بپذیرند که هرانسانی کارهای خود راآزادانه ازهیچ بوجود میآورد، لذا، هرکدام ازآنان آرزو دارد دیگری او رابعنوان شخصی که دارای معنایی هست بشناسد. این امرآنها راکاملا وبشدت نیازمند یکدیگر میسازد، چون هرکدام باید دیگرباید دیگری را ـ وبهمان ترتیب، دیگری اورا ـ وسیله‌ی رستگاری خود قراردهند. بعنوان مثال، **گارسن** بااحساس شرم آلودی دراین فکراست که مبادا کار اواز روی ترس بوده باشد، وچون درمی‌یابد که کنکاش اودریافتن انگیزه‌ی خود نتیجه نمیدهد ، برای کسب اطمینان به‌دوزن دیگررو میآورد وحوادث ترك خدمت ومرگ خود راآنطور که بیاد دارد شرح میدهد. شاید یکی ازاین دوزن بتواند، با آزادی قضاوت خود، اورابالاترازاین حرفها فرض کند. ولی **اینس** که به‌زجردادن دیگران احتیاج دارد تابتواند نقش «زن جهنمی» و بدجنس بودن خود را بهتر بازی کند، فقط میخندند و از تماشای شرم **گارسن** لذت میبرد . وقتی **استل** به **گارسن** میگوید که به‌اوعلاقه‌مند شده‌است ومیداند که به‌یك‌مرد ترسوعلاقه‌مند نخواهد شد، بنظرمیرسد که آرامشی بوجود میآید . ولی **اینس** که نه‌تنها از

حسادت بلکه از احتیاجات ارضاءکننده‌ی شخصیت پذیرفته شده‌ی خود (زن بدجنس بودن) تحریك شده، این دوستی مشترك رادرهمان ابتدانابود میکند. او به **گارسن** نشان میدهد که حرف **استل** یك نیرنگ است ، چون او فقط احتیاج به‌توجه ونوازش دارد تامطمئن شود هنوز دیگران او را صاحب‌جمال میدانند - امری‌که **استل** بیش ازهرچیزدیگری بدان علاقه‌مند است.

گارسن باناامیدی سعی میکند از اطاق خارج شود . در زیر ضربه‌ی مشتهای دیوانه‌وار اوناگهان دربسته بازمیشود، ولی اوجرأت نمیکند ازاطاق خارج شود. این یکی ازآن اوج‌ها - یاضد اوج‌ها- ی خیره‌کننده ایست که سارتر با اطمینان به‌تأثیرصحنه‌ای‌آنهاابداع میکند تاهسته‌ی‌اصلی‌نمایش‌خودرا روشن‌کند. **گارسن** نمی‌تواند از اطاق‌خارج‌شود چون بااین‌کار ازخود تصویر غیرقابل پسندی درسر **اینس** باقی میگذارد . او باید **اینس** رامجاب‌کند، ولی وقتی برمیگردد تا باردیگر اقدام‌کند **اینس** خنده‌ی همیشگی خود رادر اطاق رها میکند. اوازچه راه دیگری میتواند **اینس** را مجاب کند مگر با اینکار؟ ولی‌عقیده‌ی این‌زن‌جوان‌دیو خوی - مانندعقیده‌ی خالقش،سارتر- این است‌که اگرما انسان‌ها به‌فرض چیزی هستیم ، این‌چیز،فقط مجموع کارهای ماست - وانگیزه‌هاوتصورات ماازآنچه‌که هستیم‌همه دستاویراست. پس **گارسن** فقط ازراه انجام‌کار میتواند **اینس** را مجاب‌کند ، ولی‌این‌کار از قدرت او خارج است.او قادرنیست قدم پیش نهد و آزادی انسانی خود رابکار گیرد- و بدینگونه، به‌جست‌وجوی پوچ خودادامه میدهد: به‌جست‌وجوی پوچ‌خود درراه یافتن معنایی برای وجودخویشتن وتصویراستواری درمردمك چشم دیگران.

استل از **گارسن** میخواهدکه برای تلافی، اورا در مقابل **اینس** در آغوش بکشد. ولی **اینس** با خنده‌ی استهزاگر خود میگوید : « **گارسون** ترسو ، **اینس** بچه‌کش » ، و آن دو را ازآغوش هم جدا میکند. اگر شب میآمد، فقطاگرشب میآمد -ولی‌شب‌هرگز نخواهدآمد، نه‌شب ونه‌خواب.«مادر جهنمیم.در جهنمی‌که‌زندگی‌درآن بدون برش میگذرد. جهنم دیگرانند».

درمیان اشیاء اطاق یك‌کاغذبر هست‌که وجودآن‌غریب مینماید، **استل** آنرا برمیدارد تا باآن به **اینس** ضربه‌ای واردآورد.اشاره‌ی‌غریبی‌است‌و **اینس** درحالیکه بااو گلاویزشده میخندددومیگوید: « داری چکار میکنی ؟ مگردیوانه شده‌ای؟ تو که میدانی من مرده‌ام. اکنون حتی آخرین شعله‌ی فکر نیز دود میشود.آن‌ها برای همیشه باهم خواهند بود و محکوم به‌عذابی هستندکه بیش ازهرعذاب دیگری دوزخی‌است، چون‌دیگرمیدانندکه هیچ راه دفاع‌یاگریزی

بازنیست . وقتی پرده‌آغازبه‌افتادن میکند، **گارسن** تنها نتیجه‌ی معقول وضع خودشان رابیان میدارد - : «ادامه دهیم »

هیچ بیانی نمیتواند تشریح‌کندکه این بازی - اگرخوب اجراگردد - تماشاگرخودرا باچه نیروی‌کششی جذب میکند. شاید جذبه لغت بسیارضعیفی باشد ،چون احساسی‌راکه این بازی برمیانگیزد، نزدیك‌به‌یك‌درداست -دردی که‌ترس از یك‌مکان بسته‌در وجود انسان میزاید. این‌سه شخصیت در جریان بازی میکوشند ازحلقه‌ی دوزخی‌تصادم‌مابین یکدیگر فرار کنند، وهمچنانکه کوشش آن‌ها باشکست روبرو میگردد ،هیجان روحی تماشاگر تانقطه‌ی درد اوج میگیرد وآخرسر بانفس آسوده به‌فضای خارج میرود. اماباچه روشی این تأثیر بدست آمده است؟ به‌یکی‌ازآن‌ها قبلانیز اشاره شده‌است ،که‌توجه کامل به‌وحدت سه‌گانه‌ی‌زمان ومکان‌وحرکت‌است.علاوه براین‌کیفیات **راسینی** ، بیانیه‌های طویل حذف شده‌وساختمان قرار دادی بازی‌به حرکت تندوکوتاهی فشرده گردیده‌است که‌ازلحظه‌ی بالارفتن پرده‌بکمك نیروی محض احساسات پرشور انسانی با شتاب بطرف بحران آن‌رانده میشود. بهرحال، هرچند این عوامل درپدیدآوردن دردی‌که ازدربسته زاییده میشود کمك کرده‌انـد ،در اصل تدبیر بسیار شخصی دیگری دخیل بوده است. بدینترتیب کـه از میان تجربه‌های پیچیده ومعمولی انسان، دستگاه نابودکننده‌ای‌در نظرگرفته شده‌و جداازبخش‌های دیگر بکار آمده است.

ببینید دراینجا چه‌تجربه‌ای مورد توجه سارتر است.ممکن است‌نام‌آن رادوزخ نیاز به دیگران بگذاریم .

آدمی،تاآنجائی‌که نسبت به‌مسئله‌های دروغین وابسته به«حقیقت»وجود خود- نه‌نسبت به‌اشیاء ومسئله‌های واقعی -علاقه‌منداست، بدون تردید، به‌قضاوت دیگران‌نیاز دارد .این‌انسان دربرابر دیگری زوددرنج میشود وهردم گرفتار دیونگاه خیره‌ی بیگانه‌ای‌ست واحساس میکند که این نگاه به تنهایی میتواند واقعیت وجود اورا به‌بیند .وچون‌اومیخواهد بعنوان شخصیت‌معینی شناخته‌شود، دربدست آوردن آن میکوشد تا آزادی قضاوت وعمل آدمی دیگر را محدود کند وآن را عملا بدست آورد.در حقیقت ،او باعث تحمل یا تهاجم دیـگری میشود. دوزخ‌این است. یا زندگی واقعی نیزاگر نسبتاًدارای جنبه‌های‌تبادل نبود همانا دوزخ بود. مقصود من‌ازاین کلام تنهاتوجه به‌آن شکل‌های پیش‌پا افتاده‌ی تسکین وگریز روزانه‌ی مانیست -شکل‌هائی مثل سکوت و خواب یا فرار که‌سارتر بطور وضوح ازدوزخ خود جداساخته است ،ویاحتی حیله‌هایی چون دورویی وتملق یاادب که‌ازوسیله‌های بدیهی کاستن رنجش تصادم‌آزادی

عمل انسان‌هاست .زندگی‌ساده، علاوه براین‌ها دارای جنبه‌های عملی‌تری نیز هست. مردم معمولا به‌این‌گروه یاآن گروه مددکار اجتماعی تعلق دارند ودر انجام تعهدهای مشترکی شرکت میکنند ـ تعهدهای مشترکی که‌آمیزش‌انسانی راترویج میکند ولازمه‌اش روابط دیگری جدا از تصادماتی است که مشخصه‌ی افراد مستغرق است.

ولی‌روش سارتر، همانگونه که‌بیان‌کردم، دراین است که ازمیان وفور زندگی، زایده‌ی‌نابود کننده‌ای را بیرون میکشد وآنرا کل و کمال کارهای شخصیت‌های‌بازی خودقرار میدهد.درطول جریان بازی نباید یك‌کلام‌انتقادی وجودداشته باشد ویك‌اشاره‌حتی ازهیچ هم کوتاهتر بگوش‌برسد که زندگی‌نوع دیگری هم هست. هرسه‌شخصیت دارای یك‌نقطه نظر مشترك هستند ونیت آنان شناسایی است وسارترهرسه‌را بابی‌نظری خشونت آمیزی‌ارائه میدهد. این‌همان وحدت «منبع نور»ی است‌که من ازاین پیش بدان اشاره‌کردم، وهمان امری است‌که بیش از هر امر دیگری بیان میدارد. دردی‌که این‌بازی به تماشاگر خود منتقل می‌کند چگونه است . سارتر ما را به دنیای اشتغالات ذهنی میکشاند. این خارج ازموضوع است‌که شکایت‌کنیم‌ازاینکه دنیای او«تقلیدی‌از زندگی» نیست. سارترقصد ندارد زندگی را در وفورآن به‌مانشان دهد . او میخواهدفقط همان جنبه‌ای راکه بطورساختگی جداکرده است به‌ماعرضه‌کند. اومیخواهد مرده‌ی زنده‌ای را به‌ما نشان دهدکه ممکن است‌آن مردمی باشند که چنان بطورانحصاربه‌خود مشغولندکه قادربه‌انجام‌کاری بی‌آلایش نیستند . بدینترتیب **گارسن** بمعنای‌کلمه نه‌مرده‌است (سارتربیش ازاین‌ها به‌وضع‌انسان علاقه داردکه وقت خود را صرف تصور زندگی بعد از مرگ دوزخیان بکند) ونه‌کاملا زنده. ذهن **گارسن** ازآنجاکه‌به‌وجود خود، ودرنتیجه به‌معنای کارـ های گذشته‌اش مشغول‌است، اورادربرابرنگاه عذاب‌دهنده‌ی دیگران میخکوب میکند و اعمال حیاتی او را محدود به‌اشاراتی میکند که از یك فرد مستغرق سرمیزند. زن‌ها،اگرامکان داشته باشند،حتی از**گارسن** مرده‌ترهستند.بنظر میآیدکه **اینس** مدت زمانی است‌که حدود شخصیت «زن جهنمی» وصفت مسلم آنراکه بدجنسی است، پذیرفته است. **استل** نیزچشمان خود رابروی حقیقت بسته است ـ مگرحقیقت بدل‌آینه‌هایی‌که سعی دارد درآن‌هاتصویرمطلوب خود را جست‌وجوکند .

کاری‌که سارتر در جدا ساختن یك جنبه‌ی نابود کننده‌ی این زندگی پیچیده انجام داده است، برای نمایشنامه نویسی‌که قصد دارد درمغزهای ماکه تحت نظرافسانه قراردارند رخنه‌کند، وباتکانی مارا به‌یکی از امیال پنهانـی

خودآگاه سازد، بنظرکار مشروعی است . بهرحال ، نمایشی که دارای چنین پرداختی است نمی‌تواند یك تراژدی باشد،آنچنانکه سایر منتقدین **دربسته** را یك‌تراژدی جدید معرفی می‌کنند. تراژدی ـ صرفنظر از کارهای دیگر ـ زندگی‌یامرحله‌ای اززندگی‌تمامی‌آدمی‌را برجسته‌میکند،وحتی اگرزندگی‌او کوتاه ومتمرکز شده باشد، بایدشامل نوعی رشد مختلف‌الجهت‌آن شخص‌باشد وآنگاه توانایی ازاوسلب شود.پریشانی وتکانی‌که از**دربسته** پدید میآید قابل مقایسه‌باهیجان‌های‌ناشی‌ازتراژدی نیست‌وآخرین تأثیرآن‌یك احساس‌پالائی[16] نیست ، بلکه بیشتر ـ با استفاده از واژه‌ی مورد علاقه‌ی‌سارتر ـیك پرده[17] براندا‌ختن‌است. قدرمسلم‌آنست‌که‌این‌پرده‌برافتادن‌میتواندبرای ماتماشاگران آغازراهی شودکه درآن مغزمان‌راازجرم افسانه‌هایی‌که‌توسط ترس‌ماازآزادی بوجود آمده‌اند بپالائیم ـ ولی این کار ، آنچنانکه **اینس** ممکن بود اشاره کند ، تنها مربوط بـه خود ماخواهد بود .

***

توجه شدید ومبرمی‌که سارتربه‌زیان‌های ناشی از آرزوی انسان برای وجود خود، ونه‌آزادی خود، نشان میدهد، مایه‌ی ذاتی وحیاتی نمایشنامه‌های متعددی‌شده است‌که موفقترین‌آنان‌شاید **دستهای‌آلوده** باشد.این نمایشنامه دراولین اجرای خود ـآوریـل۱۹۴۸ ـ تقریباً مورد تحسین همگان قرار گرفت. ولی، بدلایل منطقی ، ایـن تحسین چندان دوام نداشت.آنچه ایـن نمایشنامه رامشخص میکند، بنظرمن یکی این امراست‌که دراینجا برای اولین بارمسئله‌ی‌اخلاقی موردبحث، بروشنی درشخصی (روشنفکرخودستایی) متمرکز شده‌که‌کاملا واجد شرایط است. درضمن،این بارسارتراین مسئله راباهمدردی وهمچنین باانتقاد بیشتری‌ارائه داده است، بطوریکه نشان میدهد این همراهی درمقابل راههای دیگرزندگی است ـ نه‌آنکه نمای غیرقابل‌گریزی از رفتار هرفرد باشد .

بازی دریك‌کشورخیالی‌اروپای مرکزی جریان دارد،درزمانی‌که اروپا تحت اشغال‌آلمان بود. واینگونه‌آغاز میگردد که **هوگوبارین**[18] بعد از دوسال زندان کشیدن به‌اطاق **اولگا**[19]وارد میشود. **هوگو** جوان روشنفکری

---

۱۶ ـ Catharsis ـ تأثیر تراژدی ـ بنابربیان ارسطو ـ آن‌است که باغلیان آوردن احساسات آن‌ها رادر آخر میپالاید .

۱۷ ـ Dévoilement

۱۸ ـ Hugo Barine

۱۹ ـ Olga

ازطبقه‌ی مرفه است که کمونیست شده، **اولگا**، که درسابق با او دوست بوده ، اکنون، هم حزبی اوست .

هوگو بدستور حزب یك دبیر کمونیست بنام **هوده‌رر** [۲۰] را بقتل رسانده‌است، چون درموقع همکاری بادسته‌های طبقه‌ی مرفه گناهکارشناخته شده بود ـ محکومیت **هوگو** نیز بخاطرهمین قتل است. اکنون که کمونیست‌ها خط مشی خودرا عوض کرده‌اند، میخواهند از **هوده‌رر** یك قهرمان حزبی بسازند وتفنگداران حزب درکمین **هوگو** نشسته‌اند تااو راقبل ازآنکه حرف بزند تصفیه کنند . اما **اولگا** هنوز نسبت به **هوگو** همدردی میکند و برای او سه ساعت تانیمه شب مهلت میگیرد تادراین مدت تمام داستان این قتل رااززبان اوبشنود ونتیجه بگیرد که آیا رفتار فعلی اوموافق باحزب هست ، وآیا حزب میتواند اورا تبرئه کند و بکارهای دیگر بفرستد یانه؟

این پیش‌آغازبازی است و بعد ازآن قسمت اعظم بازی از گذشته آغاز میگردد که درواقع ترجمان تئاتری داستان **هوگو** است وشش مجلس ازهفت مجلس نمایشنامه‌رادربرمیگیرد. بازی‌مانندیك‌نمایش‌کارآگاهی، یابهتربگوئیم ، مانند یك نمایش سیاسی ـ کارآگاهی پیش میرود ـ (سارتربرای جلب دقت تماشاگرخود ازشکل‌های بسیار معروف استفاده میکند و مخالفتی با این‌کار ندارد.) دراین نمایش سیاسی ـ کارآگاهی عنصر دلهره بسیارقوی است. چون زمینه‌ی‌آن چنان فراهم شده که تماشاگر میداند سرنوشت **هوگو** بستگی به چگونگی انگیزه‌ها ورفتار اودارد، که ازراه ادامه‌ی بازی روشن میگردد. اما **دستهای آلوده** درواقع یك نمایشنامه‌ی سیاسی ـ کارآگاهی نیست، هرچند می‌توان‌آنرا با توجه‌به‌چنین‌سطحی‌نیز تماشاکرد. وحتی، آنچنانکه‌عده‌ای‌تصور میکنند، چه درهدف وچه دروسیله، یك جزوه‌ی ضدکمونیست هم نیست. این نمایشنامه، آنطورکه **ژاك گیشارنو** میخواهد بهما بقبولاند ، یك نمایشنامه‌ی فرضیه‌ای هم‌نیست که بعدازطی شش‌مجلس‌که نشان میدهد برانگیزان **هوگو** مبهم است، فرضیه‌ی خود رااینگونه درپیش‌آغازبیان دارد : «**هوگو** بعد از آنکه‌کاملا ازموقع مطلع میشود و ـ ازطریق مرگ خود ـ معنای این موقع وارزش زندگی **هوده‌رر** و خود را می‌سنجد ، **آنگاه** انگیزه‌ی واقعی خود رااانتخاب‌میکند»* نه ـ برای یافتن موضوع این بازی باید شش مجلس‌آخر آنرا درنظرآورد، نه مجلس پیش‌آغازآنرا. مادراین شش مجلس ، راهی از زندگی ـ میخواهید باختصاربه‌آن بگوئیم «اصل اخلاقی وجود» ـ را میبینیم که بااصل اخلاقی موفق‌تری مقابله شده، بطوریکه در این مقابله ، ضعف آن

---

۲۰ ـ Hoederer

* ازکتاب Modern French Theatre

نمایان گردیده است. **دستهای آلوده** دراصل‌انتقاد نمایشی‌این راه زندگی است، واگردارای نقص وخیمی باشد، علت‌آن عدم‌ارتباط معینی‌است‌که مابین زمینه‌ی دلهره‌ی سیاسی ـ کارآگاهی، ونمایش اخلاقی‌آن موجود است : اولی دارای مرکزمتفاوت واوج متفاوتی است، ولی ـ بگذارید باختصارشرح دهم‌که محتوی این نمایش اخلاقی در نظرمن چیست .

دلیل‌آنکه **هوگو**ی‌جوان، روشنفکر طبقه‌ی‌مرفه‌ازخانواده‌خود بریده وبه‌حزب‌کمونیست پیوسته ـ همانطورکه خود درابتدااابراز میدارد ـ این‌است که متوجه شده بودارزش‌های طبقه‌ی مرفه قلب وزشت است. اودرپی ارزش‌های بی‌آلایش‌تری است. ولی وقتی بازی شروع میشود مادر مییابیم‌کـه مسئله‌های مربوط، خیلی بیش ازاین است. کمیته‌ی مرکزی **هوگو** رابدین دلیل برای قتل **هوده‌رر** میفرستدکه **هوده‌رر** برای متفق شدن با دسته‌های طبقه‌ی مرفه پافشاری میکند. درحالیکه رقیبان اودرکمیته اینطورنظرمیدهندکه چنین اقدامی ممکن است مخالفت باخط مشی‌کلی حزب باشد، که ازآن، دراثرقطع شدن تماس بااتحادجماهیر، اطلاع مطمئنی دردست‌نیست. ولی **هوگو** اینگونه عقیده دارد که آن‌ها بدین دلیل میخواهند از شر **هوده‌رر** آسوده شوندکه ـ مانند خود او ـ باسازش مخالف هستند ومایلند پاکـی اصول کارگری خود را حفظ‌کنند. بنابراین **هوگو** آرمان طلب جوانی است که عقیده به‌نوعی پاکی روشنفکرانه دارد. بهرحال ، این امربه‌تنهایی‌بازگوکننده‌ی‌شخصیت او نیست. آنچه‌که‌او بدنبال‌آن‌است، هنگامی ظاهرمیشودکه بعنوان منشی درمنزل **هوده‌رر** اقامت میکند تامقدمات قتل رافراهم‌آورد. دراینجا بازیگری او، یابهتربگوئیم، تصادم وگفتگویی‌که میان اووقربانی‌اش پیش میآید، این نکته‌را ظاهرمیکند . ما درمییابیم که **هوگو** ـ با تمام اصولش ـ در جستجوی رستگاری شخص خـودش است ـ درست مانند **اورست** . **هوگو** بـه یك دسته‌ی‌کارگری متمایل شده است، بااین‌ادعای ظاهری‌که میخواهد ارزش‌های بی‌آلایش‌تری را جستجوکند، ولی درباطن میخواهد برای هستی خود معنایی بیابد. اودرمحفل خانواده‌ی مرفه خود، احساس‌کرده بودکه یك تبعیدی دایمی است ونمیدانست چگونه‌آدمی بود. باکمال‌تأسف بروی‌این جوان مرفه‌الحال، که‌بنظرمیرسد بیشتر بخاطراصول متأثراست تانیاز، زحمتکش محفل‌تازه، آغوش گرمی نمیگشاید، و این سردی احساس **هوگو** را تأیید می‌کند ـ احساس بیگانه بودن ـ بیگانه‌ای‌که بهیچ جایی تعلق ندارد و کسی او را به رسمیت نمی‌شناسد. این‌امر نشان‌می‌دهدکه‌چرا ازآغازبازی **هوگو** دیگر نمیتواندنسبت بخودجدی‌باشد. اواحساس‌میکندکه داردبصورت‌یك‌بازیگرجاودانه درمیآید، که

درهرامری، حتی امرازدواج نیز ببازیگری میپردازد، وبااین احساس است که او برای تکیه‌گاه به امور مطلق سنگین و بزرگی چون **عدالت**، **پاکی خط مشی حزب** وغیره روآورشده است *. این امـور بسیط برای **هوگو** بیش ازرگ وپی‌انسان‌معنی پیداکرده‌اند، چون احساس میکندکه‌آن‌هامراکز تجمع واقعیت بی‌ریا هستند ودیگرآنکه باشرکت‌کردن درراه‌آن‌ها ، میتواند برای وجود خود معنایی بدست‌آورد*اوباآغوش باز فکریك **کارعادل** (قتل **هوده‌رر!**) راپذیرفته است تابدانوسیله در این راه شرکت‌کرده باشد . او این‌عمل قهرمانانه را، اگـربتواندانجام دهد فکر میکند دیگران باید به او بذل توجه‌کنند ودیگر درچشمان‌آن‌ها یك‌آدم‌مشخصی خواهد بود. وبدینترتیب شاید برای خود نیزآدمی بشود. بروشنی میتوان دیدکه **هوگو** درواقع بااین قصد به‌حزب‌نیامده‌است‌که برای‌آزادی دیگران‌وآزادی خود،درکارها شرکت کند. تعهدی‌که اوبه انجامش میرساند یك‌کار فردی است، نه‌دسته جمعی.

اما تماشاگراین نکته را چگونه درمییابد؟ این نکته بروشنی از روی قاعده‌ی مرتبه‌ها بیان نشده است، بلکه بتدریج ازتصادم و گفتگوی نمـایشی مابین**هوگو** و**هوده‌رر** ظاهر میگردد؛ خون **هوده‌رر** بسیار با **هوگو** فرق دارد. اوازتمام‌کسان دیگرکمتر تئاتری است ، ودرکنار **هوگو** ـ که دراین مقابله «تئاتری» بودنش ظاهرمیگردد ـ بنظرمیآید که **هوده‌رر** بـه صحنه متعلق نیست. اومردی است‌که دلواپس‌آن نیست‌که چیزی باشد ، بلکه توجه‌اومعطوف‌به‌ادراك‌واجرای چیزهاست . از اینروست که برای او امور مطلق‌عالی‌مورداستفاده ندارند ـ(که‌بدینطریق‌مورداستفاده‌ی آن‌هابرای نجات شخص‌خود بااشاره‌محکوم‌شده‌است.) اومی‌تواند بهموارد تجربی‌ومربوط‌به‌آنها قناعت‌کند وبه‌کارکند وشاق اداره‌کردن وشاید تغییردادن دنیا اکتفا نماید . و علاوه برآن، چون زیاددلواپس‌آن نیست‌که مردم‌دیگراورا برسمیت بشناسند، میتواند واقعاً باهمقطاران خود، درحین‌کارباآنان، ارتباط برقرارکند وآنها رابخاطرآنچه هستند دوست بدارد . وقتی **هوگو** میگویدکه چندان به‌آنچه دیگران هستند توجه ندارد ، بلکه به آنچه آنان ممکن است بشوند علاقه‌مند است، **هوده‌رر** چنین جواب میدهد:

* ـ این نکته‌را ژانسان ـ Sartre ParLui ـ Méme در ـ Jeanson بخوبی بیان داشته است . (سخنران بنابه اظهار خود از ایـن کتاب استفاده‌ی فراوان برده است .)

* ـ سارتر ، در «کلمات» ازاین تمایل خودباخرده‌گیری‌صحبت میکندکه چطور درافکار بیشتر مردم واشیاء واقعیت می‌بینند .

و **من** آنان‌را بخاطر آنچه هستند دوست میدارم. با تمام زشتی‌ها وشرارت‌هایشان. من صدای‌آنان رادوست میدارم . دستان گرمشان را که بر اشیاء می‌پیچد ، پوستشان را، این عریان‌ترین پوست دنیارا، چشمان پـریشانشان را، وپنجه‌ی نومیدانه‌شان راکه هریك از آنان بنوبه‌ی خود، درپنجه‌ی مرگ ونگرانی می‌افکند. دردنیا یك انسان‌کمتر یا بیشتر برای من خیلی مهم است بسیار با ارزش است . من **ترا** میشناسم پسرم ، تو یك ویرانگری . تو از انسان متنفری چون ازخودت متنفری، وپاکی توهمانندمرگ‌است و انقلابی‌که تودرسرداری‌انقلاب مانیست ـ تو نمیخواهی دنیا را به شکل دیگری درآوری ، تومیخواهی آنرا منفجرکنی .*

او**هوگو** را درك میکند ـ البته نه‌بطور کامل ، ولی در حد خود او را خوب درك میکند. وبواسطه‌ی همین درك‌کردن است‌که نسبت به**هوگو** همدردی میکند و پیشنهاد میدهد که اورا کمك خواهدکرد ـ کمك خواهد کرد تارشد کند ، یعنی آنکه ،به مرحله‌ای برسد که در آنجا تصدیق امور مطلق و اشاراتی که در جهت مثبت آنان صورت میگیرد ظاهراً هر چه مسئله هست حل میکند . علاوه برآن ، **هوگو** به‌تحسین **هوده‌رر** پرداخته است ،چون بنظر میآید که **هوده‌رر** نسبت باو اطمینان دارد وخود**هوگو** بنظر میآید واقعی شده است ـ آنچنانکه‌خوداو مایل‌است باشد .اودرقتل‌تردید میکند .اوتردید میکند ، ودراین لحظه بنظر میآیدکه دربازی، آن امری که درتئاتر سارتر بسیار نادر است رخ میدهد ، یعنی ، ارتباط بی‌ریا و تشریك مساعی مابین دو نفر امکان میبابد . اما این لحظه پیش نمیآید . یك واقعه‌ی غریب کافی است تااین نطفه‌ی زودشکن ارتباط در خورد آدمی را عقیم کند. براثر اتفاق ، **هوگو** همسر خودرا دربازوان **هوده‌رر** می‌باید . همسر او که مجذوب یك آدم «واقعی» شده است ، تقریباً بزور خود را به **هوده‌رر** تحمیل کرده است . بدینطریق نیروی تحرکی را که **هوگو** برای چکاندن ماشه‌لازم دارد، دردست اوگذاشته میشود .

آیا این قتل یك «جنایت ناموسی» است ؟ آیاتصدیق اصول است؟ نه‌ما تماشاگران ونه **هوگو**، نمی‌توانیم‌بااطمینان‌جواب بدهیم ، ولی **ما** می‌توانیم بااطمینان بگوئیم که‌این قتل هـر چه باشد ، همچنان دراصل یـك اشاره‌ی جادویی است ، **هوگو** بازهم ، با تأکید کلمه ، یك بازیگر شده است . او هفت تیر راکه بر میدارد میگوید : « می‌بینید **هوده‌رر** ، من‌کاملادرچشمان

* مجلس پنجـم ، صحنه‌ی چهارم .

شما نگاه میکنم ونشانه میروم ودستم نمیلرزد ، ومیگویم بجهنم که‌در سرشما چه‌میگذرد » * آیا او باانجام این‌کار تا اندازه‌ای به‌رستگاری میرسد ؟ آیا اومعنای بودی راکه میجوید می‌یابد ؟ جواب این دوسئوال بدون‌شك‌منفی‌است، چون او بعداز آن نیز همچنان نسبت به‌هستی خود مشکوك میماند وبنابراین مرتب از خود سئوال میکند که معنای کاراو چیست ، وخود در واقع کیست . برای مردی چون **هوگو** که‌ظاهراً قادرنیست ازروابط‌خودباهوده‌رر چیز بیاموزد ، خفه‌کردن‌زندگی آگاه تنها قدم منطقی‌اوست . آن اشاره‌ی‌جادویی رااجرا کن ، وجلوی اندیشه‌ات رابیدرنك بگیر ! ـ این تنهاراه عبوراست. واین راهی است که **هوگو** در پیش‌آغاز بدان عمل میکند ـ بدینطریق که‌از انکار جنایت خود سرباز میزند و آرام به استقبال تفنگداران حزب میرود . بدینترتیب **هوگو** مانند **اورست** صحنه‌را بایك جلوه‌ی باشکوه تئاتری‌ترك میکند . ولی‌دراین‌نمایشنامه ، مقصود اخلاقی‌آخرین اشاره‌ی‌قهرمان، بوسیله‌ی زمینه چینی‌های بازی روشن شده است . و کاراز **مگس‌ها** ریزبافت‌تراست .

این‌بیان‌بنظر رضایت‌بخش‌ترین‌ترجمان **دستهای آلوده**است.ولی‌باید گفته شود که‌تشریحی این‌چنین ، بطور قابل ملاحظه‌ای، این‌نمایشنامه راساده مینمایاند .دوشخصیت اصلی این بازی ازنظر انسانی کاملترین شخصیت‌هایی هستند که‌درنمایشنامه‌های پیشین سارتر میتوان یافت، وطرحی‌که من از این بازی کشیده‌ام ، پیچیدگی این دوشخصیت را نشان نداده‌است ، ودر اینمورد کاری نبوده که‌در مقابل شبکه‌ی بافت مرتبط مطالب اخلاقی وسیاسی‌یی که‌در این بازی ، از طریق رفتار متباین شخصیت هامطرح شده ، و موردنظرقرار گرفته ، روسفید شده باشد . دراینجا مسئله‌ی هدف ووسیله مطرح شده است و البته، میتوان ازمسئله‌ی‌عمل مطابق‌بااصول و سازش ، مسئله‌ی ارتباط شخص و حزب ، مسئله‌ی صداقت مابین زن و شوهر و مسئله‌های دیگر نام بردکه در این بازی مطرح شده‌اند . بهرحال ، تمام این مطلب‌هادرمقابل مطلب‌تصادم وگفتگوی مابین دوراه زندگی ، همچنان فرعی باقی میمانند ، چون این تصادم وگفتگو هسته‌ی مرکزی است ووحدت بازی به آن بستگی دارد . در اجرای این‌نمایشنامه میتوان چنان با جنبه‌های سیاسی فردی بازی کرد که **دستهای آلوده** بصورت یك جزوه‌ی سیاسی درآید ، ولی چگونگی این امر در پرمایگی کار نهفته است تا در مضافات نا معلومی که برمعنای آن میتوان فرض کرد .

***

* مجلس ششم ، صحنه‌ی چهارم .

دستهای آلوده در مقایسه با نمایشنامه‌های اولیه‌ی سارتر ، نشان میدهد که‌او برای پرمایه کردن محتوی روانی ومحتوی اجتماعی کار خود ، بطرز سنجیده‌ای اقدام کرده است . این پیشرفتن با افزون شدن علاقه‌ای‌که سارتر در مقالات نظری وجدلی خود به‌علم اجتماع وبه امکان تطبیق نظریات اصالت وجود و **مارکس** نشان میدهد ، همطراز است . این‌امر همچنان در کار تئاتری بعدی او **شیطان‌وخدا** نمودار است . این نمایشنامه‌ی طولانی تاریخی نما که مانند وقایع نگاری است ، شامل سه‌پرده ویازده مجلس میشود که نخستین بار در سال ۱۹۵۱ اجرا گردید . این بازی افراد متعدد و توده‌ی مردمی را بروی صحنه میآورد که دارای وضع اجتماعی گوناگونی هستند ـ توده‌ی مردمی چون‌کشیشان ، شهر نشینان ، سربازان ودهقانان ـ و محل نمو مطلب‌های متنوعی است . عقیده‌ی بسیاری ، ولو عمومی نباشد ، براین است که محتوی این بازی بقدر کافی خودرا نگرفته ، یا با موفقیت مجسم نشده است ـ ومن بتفصیل به‌این نمایشنامه نخواهم پرداخت . بهر حال بیفایده نیست اگر توجه کنیم که حتی اینجا ـ دراین کاری که بقول سارتر به‌روانشناسی جمعیت وتوده‌ی مردم بستگی دارد ـ نیز همچنان قهرمان اصلی ذاتاً یك بازیگراست. **گوتز** ـ فرمانده‌ی سربازان مزدور ـ نیزمانند**اورست** و **هوگو** احتیاج به‌مردم دیگردارد تا احساس‌کند که هست ، و دلایل این مورد نیزهمانا شبیه موارد دیگراست: اویك بیگانه است ، یك حرامزاده ، و باحساسیت تام میداندکه‌کسی اورا برسمیت نمیشناسد و بجایی متعلق نیست . ماهیت این احتیاج بازهم در اصل یکی است، پس، فقط مردم دیگر هستند که متفاوتند. **اورست** به‌مردم**آرگوس**احتیاج داشت تاتماشایی‌اوشوند**ـهوگو** که سروکارش باامور مطلق بود ، به **بشریت** احتیاج داشت ـ و **گوتز** در آلمان قرن پانزدهم به‌خدا احتیاج‌پیدا می‌کند . **گونتز** چه درپرده‌ی اول که تصمیم میگیرد آنطورکه‌دیگران با او رفتار میکنند یك شریرمطرود باشد،.وچه درپرده‌های دیگر که تغییر میکندتاخوب‌باشد، چون شنیده‌است این‌کار مشکلتر است ، بازیگری میکند تا آنکه چیزی **باشد** ـ شیطان صولت باشد یا ، بسته به مورد آن ، خدا صولت باشد ، او نیز به‌رستگاری شخص خود علاقه‌مند است.

البته‌نمایشنامه‌ی **شیطان و خدا**مشخصات ویژه‌ی خود رانیز داراست. اما فوق‌العاده بودن‌آن مؤید اهمیت خاصی است‌که مطلب گذشته‌ی مورد بحث مابرای شخص سارتردارد . این نمایشنامه دربعضی ملاحظات یك سیر قهقرایی

است به‌نطاقی نا رسای **مگس‌ها** ـ نارسا ازنظر تئاتری ـو درجایی‌که سایر نمایشنامه‌ها (جز نمایشنامه‌ی اقتباسی **کین**) ارتباط آشکاری با اشتغالات ذهنی امروزمادارند، این ترکیب‌عظیم، بطرزغریبی خارج ازموضوع مینماید ـ نه‌تنها بدلیل آنکه‌آرایش صحنه‌ی‌آن مربوط به‌قرون وسطی است ، بلکه بعلاوه بدین دلیل که عقده‌ی مذهبی شخصیت اول‌آن بحد افراط نامتناسب است. چشم **خدا** درتمام مدت متوجه **گوتز** است وچشم **گوتز** متوجه **خدا** .

خدا جمع تماشائیانی است‌که **گوتز** مرتباً برای آن نقشی را بازی میکند، ووقتی درنتیجه‌ی‌یکنوع‌پیچیدن ازمذهب، درآخر به‌این نتیجه میرسد که **خدا** اورا نمی‌بیند، یاصدای اورا نمی‌شنود وتصمیم برآن میگیردکه برای مردم زندگی‌کند، نیروی غیرارادی عقده‌ی مذهبی‌او، حتی‌آشکارترمیشود. چون اواکنون نوع بشررا فقط توده‌ای می‌انگاردکه امیدواراست درآن بگریزد ـ توده‌ای‌که ممکن‌است درمحوکردن تصویرخیالی بهشت، که مخل ذهن اوست، کمك‌کند. این نکته راخود **گوتز** چنین بیان میکند: «من الان میخوام‌مردم همه‌جا جمع شن، دوروبرم جمع شن، بالای سرم جمع شن ـ تاجلوی‌آسمان را بگیرن . * برخلاف **اورست**، و حتی بر خلاف **هوگو** ، **گوتز** بقدر کافی حواس داردکه در این نقطه نیت سوء خود را ببیند و دریابد که دارد برای هدف های خود از نوع بشر استفاده می‌کند و در پایان بازی ، با تأمل، گوشه‌ی تنهایی یك رهبررا به‌این عنوان انتخاب میکند تااولین وضعیت لازم اودر راهی باشدکه بموقع خود، درموقعیت‌های واقعی، و از طریق اقدام مشترك بامردم دیگر، ارتباط صمیمی برقرارکند. بنابراین او واقعاً در تلاش است تا ازدنیای اشارات تئاتری ، به‌دنیای مردم واقعی و کارهای واقعی قدم گذارد. امایك مرد چه اقدامات عجیب وغریبی باید بعمل‌آورد تا توجه خود رابسوی زمین بکشاند! مشکل میتوان ازاین فکربیرون‌آمدکه درنطفه‌ی این شخصیت‌استثنایی ـ این چکیده‌ی‌مبالغه‌آمیزهستی جویندگان سارتر ـاشتغالات ذهنی نویسنده ، احتیاج ریشه‌داری برای یك امر مطلق قائم ساز[۲۱] ، موجود

* ـ تابلوی یازدهم ، صحنه‌ی دوم .

۲۱ ـ سارتر «موجودیت بشر» راوابسته به «جستجوی هدف‌های برتر» میداند ، واین جستجو رایکی از ریشه‌های فلسفه‌ی اصالت وجود مینامد . اودر بیان این هدف‌های برتر میگوید : «هدف‌برتر به‌عنوان سازنده‌ی بشرونه‌بدان معنی‌که واجب الوجود « هدف برتر است ، بلکه به‌معنای فراتر رفتن جاودانه‌ی بشر از حد خویش . » (سخنرانی « اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر» ترجمه‌ی مصطفی رحیمی ـ صفحات ۷۸ تا ۸۰)

نباشد، که عقل او(عقل نویسنده) وجود این امررارد میکند و وجدان‌آزادی‌خواه او میخواهدکه اوماهیت‌آزادی بخش‌آنرا انتقادکند.[۲۲]

کین[۲۳] نمایشنامه‌ی بعدی سارتر ـ اقتباس بسیار نزدیکی ازکار همنام **الکساندردوما** ـ هر چند جنبه‌ی اجرایی‌اش قابل توجه تر است ، ولی گیرایی‌اش‌از **شیطان و خدا** کمتراست. چون‌کمترشخصی است. و ، مهمتر ازآن، ازلحاظ روانشناسی‌کمتر متقاعد کننده است . با این وجود، دراین نمایشنامه این امر قابل توجه است که این نویسنده‌ی بسیار مستعد و مبتکر نمایشنامه‌ای برای اقتباس انتخاب میکند که درباره‌ی بازیگر بزرگی است که ازبازیگر بودن رنج‌میبرد. هنرپیشه‌ی‌انگلیسی‌قرن‌نوزدهم‌درمتن نمایشنامه‌ی سارتر به‌بازیگری‌تبدیل شده است‌که درتمام‌مدت‌بازی میکند ـ که حتی زندگی خود را نیز بازی میکند. وقتی‌هم‌که **کین** نومیدانه میکوشدیك احساس حقیقی و بی‌آلایش را تجربه‌کند ، در می‌یابد ـ با تأثر فراوان ـ که نتیجه فقط یك اشاره‌ی پرشور عاشقانه است. دراین نمایشنامه لحظات‌تأثرعمیق‌وخنده‌ی شدید آمیخته‌است، ولی در آخرموضوع خراب میشود. سارتراین چنین برمیگزیند که نمایشنامه‌ی خود را باآهنگ خوشی پایان دهد و **کین** را برآن میداردکه فقط وضع بازیگر بودن خود را بپذیرد . چون او اگر بتواند توجه خود را از بازیگر بودن به کار بازیگری جلب کند ، فرصت اینرا بدست میآورد که از جستجوی نومیدانه برای هستی بگریزد ، و این تصمیم برای او تصمیم عاقلانه‌ای است. بهرحال ـ وهمین نکته ضعف بازی است ـ **کین** حالت دوگانه‌ی انسان وبازیگر بودن را بااطمینان‌آرام بخشی می‌پذیردکه بسختی‌با پریشانحالی اولیه‌ی اوسازش دارد. اوتصمیمات تازه‌ای میگیردکه میتواند فقط نتیجه‌ی رشد ذهنی باشد ، که سارترآنرا دربازی به‌مانشان نداده است. این نمایشنامه بدون تردید نکته‌ای راآشکار می‌کندکه میتوان‌آنرا عمومیت داد ـ هرچند این نکته درنمایشنامه‌های پیشین بدین روشنی‌دیده نمیشود ـ که: سارتر

۲۲ ـ میتوانیم این امر مطلق راکه آزادی‌بخش وقائم‌سازنده است یك «آیه‌ی رستگاری بنامیم ـ سارتر ، خوددر این مورد میگوید: « اگر بپذیریم که‌واجب الوجود نیست ، دیگر دربرابر خود ارزش‌ها یادستورهایی که‌رفتارمارا مشروع کند نخواهیم یافت ، بنابراین مادرقلمرو تابناك ارزش‌ها ، نه‌در پشت‌سر عذری‌ووسیله‌ی‌توجیهی‌میتوانیم یافت، نه‌دربرابرخود ... همچنین‌اگزیستانسیالیسم عقیده ندارد که ممکن است بشر آیه‌ای ازلی درروی زمین بیاید که‌اورا راهبر شود ، زیرابعقیده‌ی‌ما بشرشخصاً وبدلخواه خود آیه‌ها را کشف و تعبیر میکند . (سخنرانی «اگزیستانسیالیسم واصالت بشر «صفحات ۳۶ و۳۷ .)

۲۳ ـ Kean

به‌موضوعی که شبیه رشد احساسی یاعقلی باشد توجهی ندارد، یاشاید در نشان دادن‌آن ناتوان است. آنچه‌که بطورمعمول در نمایشنامه‌های نوع سارترصورت میگیرد، این است‌که یك شخصیت استثنایی دراثرفشاریك موقعیت غیر متعادل رودرروی خود قرار داده میشود، که پنجه درپنجه‌ی‌آن می‌افکند یامیگریزد؛ مامشاهده نمی‌کنیم‌که‌اشخاص ازطریق تأثیرمتقابل موقعیت‌ها تغییرکنند .

البته در**دربسته** به تغییری این چنین هیچ احتیاج نیست ، چون‌دوزخ تکرار ، تکرار قالب‌های معین وجبری شخصیت ، و آگاهی به‌این تکرار ، پی اساسی این نمایشنامه است . ولی در **کین** عدم وجود نمایش تئاتری هر تغییری نقص است . چنین انتقادی بر **شیطان و خدا** وارد میتواند بود ، چون در آن تغییر مذهب **گوتز** خیلی کم به پای یك تدبیر مناسب میرسد . نمایشنامه‌ای که‌چنین ضعفی درآن بیشتر مشهود است**گوشه‌نشینان آلتونا** ، آخرین اثر تئاتری سارتر است ، که تغییر تاریخی قسمت اساسی مطلب محتوی آن‌است . بهرحال ، **گوشه‌نشینان آلتونا** باتمام عیب‌هایش یکی‌از کارهای‌بسیار قابل توجه سارتر است .

* * *

همت سارتر ازمدت‌ها پیش براین بوده‌است ـ خود،قواعدآن‌رابروشنی درمقاله‌ی **ادبیات چیست؟** آورده‌است ـ که‌نمایشنامه‌هایی بنگارد که‌تصاویر تقویم کننده‌ی زندگی اخلاقی باشند ، ولی درعین حال آثار ادبی‌یی باشند مربوط‌به مسائل اجتماعی‌و سیاسی ما . عنصراجتماعی‌وسیاسی‌در**گوشه‌نشینان آلتونا** بیشتر از نمایشنامه‌های پیشین‌سارتر ، اساسی وبرجسته‌است. براستی نیز شاید خارج از انصاف نباشد اگربگوئیم **گوشه‌نشینان آلتونا**چیزی بالاترازبقیه‌است ـ کوششی است تابا تکان شدیدی مارا وا درداز خود سؤال کنیم که آیا ما نیز نوعی گوشه نشینی اختیار نکرده‌ایم ، بجای آنکه با مسئولیت‌هایی روبرو شویم که‌مامردان و زنان به‌توانایی خود و ، بنابه‌اظهار سارتر ، به‌گناه جنایات **داخائو و هیروشیما**[۲۴] **والجزایر**[۲۵] بایدبگردن بگیریم ؟ بهر حال ، این نمایشنامه هر چند دارای پیامی هست ، ولی مانند **دستهای آلوده** همه‌چیز هست جز تبلیغ . این پیام از طریق نمایش مجسم روابط مابین چند مرد وزن گناه‌آلود به‌ما میرسد ـ چندمردوزنی که،ازاین

---

۲۴ ـ Hiroshima ـ که‌معروف است ، دراینجا بمب‌اتمی سال۱۹۴۵ قریب ۲۰۰،۰۰۰ نفر را از میان برداشت . (بیادبیاوریم‌که سارتر ازقول‌هوده‌رر چه‌میگوید : « درروی زمین یك‌انسان کمتریا بیشتر برای من‌قابل‌اهمیت‌است.»)

۲۵ـ این سخنرانی در ۱۹۶۱ ایراد شده‌است ؛ واین نمایشنامه در سال ۱۹۵۹ بروی صحنه‌آمداست. درست‌دربحبوحه‌ی جنگهای‌الجزایروزمانی‌که هنوز جنایات تازه سراز بوته درنیاورده بودند .

گذشته ، ذهن آنان ـ گرچه ازنظر اجتماعی دارای موقعیت‌و حالت شناخته شده‌ای هستند ـ مانند تمام شخصیت‌های سارتر مشغول فکر جست‌وجوی‌شخصی برای هستی است ، و باندازه‌ی تمام این شخصیت ها آماده‌ی رو آوردن به اشاره‌های جادویی هستند .

گناه آلودانی که‌بنظر تماشاگران «گوشه نشین» میآیند ، ودر میان صحنه‌مانندسه‌خودآزار **دربسته** به دام درافتاده‌اند ، پنج‌فرد ازیك‌خانواده‌ی قدیمی بسیار مرفه آلمانی هستند که ثروت آنان فراوان ،ولی قدرتشان روبه زوال است . سارتر دراصل میخواست نمایشنامه‌ی خود را درباره‌ی شکنجه‌ی موجود در الجزایر وگناه فرانسویان‌بنویسد ، ولی اطمینان بدین موضوع که هیچ تهیه کننده‌ی فرانسوی حاضر به‌قبول آن نمیشد ، سارتر رامجبور کرد تایك صحنه‌ی آلمانی را انتخاب کند ومطلب خودرادرمیان‌جمع آلمانی‌هایی بپروراند که‌گناه آن‌ها همکاری باجریان سیاسی وحشیانه‌ی کشورشان بوده است . اوهمچنان امیدوار بود که‌باقرار دادن‌آلمان‌ها بروی صحنه ،تماشاگر فرانسوی درابتدا به‌تماشا بپردازدو نظر بدهد، وفقط بتدریج ، دراثر ناراحتی ناشی از شناسایی که برآن سارتر همیشه حساب کرده است ، به‌بیند که این شخصیت‌ها خود اونیز بوده‌اند.

پدرخانواده **فن گرلاخ**[۲۶] ـ کارخانه دارپیرمتکبر ومستبد ـ که درتمام دوران زندگی خود به‌قدرت عقیده داشته وهمواره با ایجاد ترس‌کار خود را اداره کرده، هرگز به‌زبان نیاوردکه نازی است، ولی اقدامی برای جلوگیری ازوحشت نازی انجام نداد. پسربزرگ او **فرانتس**[۲۷]ـ نیز نازی نبود ولی درجبهه‌ی شرق بامقام افسری جنگید وبرای خدمات خودمدال گرفت. حال ، زمانی‌که نمایش‌آغاز میشود ، وضع اقتصادی آلمان شرقی بخوبی روبه‌بهبود رفته است. مردم کامیاب وخوشبخت هستند و وجدان‌ها‌آسوده ، وگذشته بنظر میآیدکه بطور مؤثری فراموش شده باشد. در همه‌جا وضع چنان است جز در خانواده‌ی **فن گرلاخ**. دراینجاهیچ چیزفراموش‌نشده‌است. بخاطر**فرانتس**، زمان ایستاده است. **فرانتس** اززمان جنگ برای مدت سیزده سال خود را دریك اطاق زیرشیروانی و دنیای خیالی بیماری‌گریز [۲۸] خود محبوس کرده

---

۲۶ ـ von Cerlach ـ و«فن»علامت‌تشخص ونسب داربودن است.

۲۷ ـ Frantz

۲۸ ـ schizophrenia ـ بیماری شیزوفرنی ـ برای فهم بهترحالت فرانتس توضیح مختصر این بیماری خالی از فایده نیست . بطور خلاصه ، این بیماری به‌عدم تجانس قوای روحی وفعالیت‌های شخصی گفته میشود ، بطوریکه فعالیت‌های طبیعی مختل وفعالیت‌های غیرطبیعی ظاهر میگردند . صورتهای‌این ←

است. اواز قبول وضع جدیدآلمان سرباز میزند و اوهام خود را بیشتر دوست میدارد ، اوهام عقیده مانند خود را که مردم آلمان هنوز گرسنگی میکشند ومملکت تل مخروبه است ـ درست همانندآنچه که ازسال ۱۹۴۶ بیاد دارد . چرا ؟ برای درك آن ما باید به گذشته برگردیم ـ و نمایشنامه توسط گفتگوی نقلی و بازگشت به گذشته ما را بـه گذشته می‌برد ـ به زمان کـودکی **فرانتس** . درآن زمان گرچه او با این فکر بزرگ شدکه در آینده صاحب قدرت خواهد بود ، هیچگاه فرصت بدست نیاورد تا مانند یك مرد زندگی کند ، چون در هرلحظه وموقعیت در پناه قـدرت وپول رئیس خانواده بود . اوهرگزلازم نبود برای‌انجام عملی‌که احتیاج به‌تصمیم شخصی دارد مسئولیتی بپذیرد، تایکروز، یکروزکه در**اسمولنسك**[۲۹] میهن‌پرستان راشکنجه داد. اواین‌کار را بظاهربرای خاطرمملکت خودانجام داد، ولی درواقع میخواست بااین عمل بزرگ احساس ضعف خود را ازمیان بردارد ، بی‌نیازی به‌پدر را نشان دهد و قدرت شخصی خود رااثبات کند . فاجعه‌ی اویك فاجعه‌ی‌دوگانه است. اول‌آنکه این کار او یك‌اشاره بیش نبوده که بمنظور رستگاری شخصی انجام‌گرفته ، و حتی اصیل هم‌نبوده است ، چون شکنجه بطورکلی جزء اصل منطقی نظریه‌ی پدرش بود ـ اصل منطقی نظریه‌ی قدرت بخاطرقدرت پدرش. دوم‌آنکه او بخاطرهمین‌کارکه‌باصطلاح برای کسب‌آزادی اش‌انجام شده‌بود گناه سنگینی را به‌جان خرید . این‌همان است که‌اواززمان جنگ نتوانسته فراموش کند، یاآنکه بپذیرد . او در عمق قلب خود میداند کـه گناهکار است ، ولی نه‌میتواند بااین‌گناه روبروشود ، و نه‌با این‌امرکه اکنون دیگر وضع آلمان روبه‌بهبوداست. قبول‌آنکه‌این جنایت‌که «اورا مرد ساخت»، ازلحاظ تاریخی بیهوده بوده، برابراست بابازگشت به‌دنیای بی‌کفایت و بی‌مسؤلیت کودکی . پس، از آنرو که او نمی‌تواند با گناه خود با واقعیت موجود روبرو شود ، تنهایی درزندان یك اطاق‌کوچك راانتخاب میکند، تاآنجا بتواند با استادی ازاشاره‌ی‌خود، یك وهم تمام وکمال بسازد و، درمیان ویرانه‌ی‌آلمان، برای همیشه مرد بودن خود راثابت کند .

← بیماری بسیار زیاد است‌وقریب یك‌سوم‌بیماران‌روحی رادربردارد. تظاهرات‌آنرا به‌چهاردسته تقسیم میکنند که فرانتس جزو دسته‌ی خودکاوهادر میآید .خودکاوی خود ، تظاهرات مختلفی داردکه‌یکی ـ دراین مورد ـ گریز ازواقعیت‌قابل‌ملاحظه است . (این بیماری راجنون جوانی میخوانند . چون بیشتر بین‌جوانان ظاهـر میشود ، ولی جنون وآنهم جنون جوانی خواندن آن ، ازمعناکمی دورمینماید.)

۲۹ ـ SmolensK ـ آلمان‌ها در ۱۹۴۱ این شهررا درجبهه‌ی شرقی گرفتند واینجا مرکز فرماندهی آنهادر حمله به‌مسکو بود .

این وهم ازلحاظ تئاتری، بااطمینان میتوان گفت ، مؤثرین اشاره‌های جادویی است‌که سارتر برای صحنه بوجود آورده . **فرانتس** که هنوز لباس افسری نازی پاره پاره‌ی خود رادربردارد، وقت خودرابه‌ضبط‌کردن پیام‌هایی میگذارند تا ازنسل خود و براستی نیز از همه‌ی نوع بشر در برابر دادگاه ویژه‌ی تاریخ دفاع‌کند، که درتصوراوآن‌ها (اعضای دادگاه) ازنژاد خرچنگ هستندکه قراراست بدنیا بیایند، ولی هم‌اکنون نیز بگونه‌ای از بالای سقف او را تماشا میکنند. سخنان اوخطاب به‌آن‌ها ،که در حالت نیم دیوانگی ابراز میشوند به درازای سخنان **اورست** است ، ولی مؤثرتر و عـریانگرتر ؛ و تماشاچیان او ـ آن خرچنگ‌ها ـ از بطن اوهام او باهیأت ترسناکتری بدنیا میآیندتاجمع نسبتاً انتزاعی **اورست**. دربعضی قسمت‌ها مامی‌توانیم‌باهمدردی به‌تشابه خود و **فرانتس** نزدیك شویم، ولی اودر بیشترمواقع، حتی پیش از آشکار شدن جنایتش، درفاصله‌ی دوری ازماجدا، ودرتاروپود طعنه به‌خویشتن خودقرارمیگیرد ـ طعنه واستهزایی‌که‌اورا برمیانگیزد تامدال‌های شکلاتی‌خود رابخورد وباسدف خالی، تمثال **پیشوا** راهدف قراردهد .

سایر افراد خانواده‌ی **فن‌گرلاخ** بنظر میآید که‌در سایه‌ی **فرانتس** زندگی‌میکنند وافسون اوشده‌اند ـ یکی ، چون احساس‌گناه اوبطور مبالغه ، نشان دهنده‌ی احساس گناه بقیه‌است ؛ ودیگر ، چون گوشه‌نشینی اوتعبیرغیر متعادل تنهایی است که نظریه‌ی خود منشانه‌ی این خانواده‌ی بزرك مرفه ، بردوش یکایك افراد خود گذارده است . هرچند سایرین درطبقه‌ی پایین و در تماس بادنیای خارج زندگی میکنند ، ولی ، براستی نیز ، چه دسته‌جمعی وچه فرد فرد ، به‌گوشه‌نشینی**فرانتس** هستند.هریك‌از آنان نقش‌فن‌گرلاخی خودرا درزندان انفرادی‌اش بازی میکند ـ : دریـکطرف **لنی**[۳۰] ، خواهر **فرانتس** ، غذای‌اورا برایش میبردوچون اورا بیش از یك خواهـر دوست میدارد هربار باوانمود کردن باینکه به‌جهان وجدانی اووارده‌میشود ،توهمات اورا میپروراند : دریکطرف پدرمریض دم مرك‌که هنوزاداره‌ی خانواده‌دست اوست ، نمیخواهد بپذیرد که پسر دلخواهش ازاو فرار کرده است . او سعی دارد قبل ازمرك باردیگر باپسرش ، توسط **لنی** ، تماس بگیرد : دریکطرف **ورنر**[۳۱] ، برادر کوچك او ، که‌ضعیف بار آمده وبه‌او توجه نشده ،حسود وکمی سرکش است ، ولی بااین وصف به‌بازی کردن نقش فن گرلاخی خود بسیار علاقه‌مند است . چـون اورا اززندگی توأم بامسئولیت نجات میدهد :

Leni - ۳۰
Werner - ۳۱

وبالاخره دریکطرف **یوهانا** [۳۲] ، زن آرمان طلب **ورنر** قرار دارد که از سایرین مستقل تراست ، ولی از وسوسه‌ی گوشه نشینی بی‌خبرهم نیست.

این‌موقعیت، یك موقعیت‌دیگر **دربسته**‌ای، ممکن‌بود بساد گی‌تازمان‌مرگ تمام افراد خانواده، بدون تغییرباقی بماند. ولی **یوهانا**، که تاحدی در این خانه بیگانه است، برای‌نجات خودوشوهرش ازاین زندان باپدرموافقت میکند تا به نیرنگ به‌اطاق **فرانتس** راه یابد . او به‌آنجا راه مییابد و ، هرچند بـرای لحظه‌ای و سوسه میشود تا از دست مسایل خود به‌دستگاه جنون آسای **فرانتس** پناه ببرد ، ولی واقعیت را در قالب عشق و تمایلی‌که بزودی میان آن دونفه می‌بندد، بهمراه خودبه‌دنیای **فرانتس** میآورد. **فرانتس** میگوید: «ما باید بهم‌کمك‌کنیم تاطالب حقیقت‌باشیم.»*

تصویرخیالی اوزود فرومیریزد،شاید هم خیلی زودترازآن فرومیریزد که بتوان باورکرد، گرچه تصویرخیالی او، خود همواره زود شکن بود ودر خود، عناصرطعنه زن ویران گرآمیخته داشت. او حقایق امور دنیای تاریخی بیرون رامی‌پذیرد. اوماجرای شکنجه دادن را به **یوهانا**، وبرای‌اولین بار، بدون پرده، به‌خود اعتراف میکند . وقتی اومی‌بیند **یوهانا** با وحشت از او میگریزد ، حتی امید پا برجای خود را از خـود میراند ـ امید زندگـی دیگری‌که باعشق تازه شود. حال دیگرنمایش سوگبار خنده‌انگیز او بپایان میرسد. **فرانتس**اطاق خودراترك‌میکند ودردنیای پائین، به‌پدرخود می‌پیوندد ـجائی‌که نمایشنامه‌شروع شد وبآن‌جا ختم خواهدگردید .

اما **فرانتس** برخلاف تصورش بجای آنکه خود را مردی ببیند ، در می‌یابدکه هنوز پسرپدرش است واحتیاج به‌حمایت ونظراو دارد. حتی اززبان اومیشنودکه اگربه‌کار بزرگ خانواده وارد شود، درآنجا نیزباعدم مسئولیت وقدرت خود روبرو خواهد شد. پدرمیگوید : «من میخواستم بعد از من شما شرکت رااداره‌کنی. **شرکت** خودش این کار را میکند . خودش افرادش را انتخاب میکند.» * پدر نیزباوجود ثروت بیکران، قدرت واقعی خود را از دست داده است ، نه‌تنها بخاطـر بیماری‌اش ، بلکه بخاطـر همان تغییر های اقتصادی‌یی که اداره‌ی اصلی صنعت را در دست مدیران شرکت گذارده است . اوحداقل می‌تواند بااین فکر بمیرد: شرکتی‌که دارد اورا خرد میکند، بدست خود او بوجودآمده است . برای **فرانتس** هیچ چیز وجود ندارد . او خود هیچ **نیست**، هیچ، جزتصویرها وشخصیت‌های خیالی‌یی‌که **فن‌گرلاخ** پیردر

۳۲ – Johanna

* – پرده‌ی چهارم ، صحنه‌ی دوم .

* – پرده‌ی پنجم ، صحنه‌ی‌اول .

سراو فروکرده است. بنابراین، گرچه **فرانتس** نیزمانند برادر و خواهرش تاآخرین لحظه ازپدر متنفراست، مانندآنهاآن‌کاری راانجام میدهدکه «ازاو انتظار میرود » وبهمراه پدرمیرود تابا او بمیرد. دراین حال میگوید : « تا آخرین لحظه دلیل وجود من وسرنوشت من توبوده‌ای.» *

سایرین زنده میمانند، وبازهریك درحد خودگوشه نشین. در واقع ، **لنی** که‌می‌بیند عشق اورا ازاوگرفته‌اند ، عشقی‌که والاتر ازهر امری‌جلوه‌گر غرورفن گرلاخی او بود ، به اطاق زیر شیروانی میرود و جای **فرانتس** را میگیرد . هنگامیکه پرده پائین میآید ، ضبط صوت یکی از سخنرانی‌های طولانی**فرانتس** راپخش میکندکه بهمایادآورمیشود،مانیزتباراوو بازماندگان اوهستیم– : «من، **فرانتس‌فن‌گرلاخ** ، اینجا ، دراین‌اطاق، قرن خودم را بردوش گرفته‌ام و گفته‌ام : من جوابگوی آن خواهم بود ـ امروز و تا ابد . » این‌کاری است‌که **فرانتس** عقیده داشت دارد در دنیای عجیب خیالی خود انجام میدهد. درواقع اوهیچ چیزبردوش نگرفته بود. اوهرگزنیاموخته بودکه مسئولیت قبول‌کند وگوشه نشینی او، بانضمام‌آخرین‌گوشه نشینی او از راه خودکشی، تجاهل رسواگری به‌انجام مسئولیت بود. توخالی بودن‌کلمات ضبط شده‌که‌درپایان درفضامی‌پیچد، باخالی‌بودن‌صحنه دوچندان‌میگردد،وماباقی میمانیم تاازخود سئوال‌کنیم: «آیا ازمسئولیت‌دم زدن **ما** نیزهمینقدرتهی‌است؟»

گوشه‌نشینان آلتونا در بعضی جنبه‌ها بـه **دربسته** شبیه است . در اینجا همان هماهنگی در لحن‌کلام وجود دارد ، و بالاتر از همه، همان نوع موقعیت «بدون خروج» بایك اطاق مجسم شده است، که ما، ما متعادل‌ها، باید درآن بااعجاب باریك شویم ، تا آنکه متوجه‌گردیم که این اطاق چندان هم بی‌شباهت به‌اطاق‌های‌گوناگونی نیست‌که مادرآن‌ها خودرااز دنیای همبستگی ومسئولیت مخفی میکنیم. اما در اینجا بدعت‌ها بهمان اندازه قابل توجه‌اند . بدعت‌های اصلی این بازی ـ آنهایی‌که نشان میدهند سارترچه فاصله‌ی عجیبی راپیموده است ـ یکی‌افزایش اساسی‌آمیختگی است ویکی تأکید تازه درتحول اجتماعی‌ودرتاریخ . قدرت شخصیت پیروبزرگ صنعتی‌توسط تاریخ ازاوگرفته شده است؛ پسربزرگ‌او، که تاریخ ونظریه‌ی قدرت‌بخاطرقدرت خانوادگی‌اش اورابیك جلادبدل‌کرد، قادرنیست درتاریخ زمان حاضرو بعد ازجنگ‌آلمان زندگی‌کند. درحالیکه **دربسته** ، در شکل مثال ، مرده‌ی زنده‌ی افرادی را بهما نشان میدادکه ازآزاد بودن می‌هراسند وبدنبال یافتن تصویرپایداری از خویشتن، درخود غرق شده‌اند، **گوشه‌نشینان آلتونا** نشان‌مرگ‌یك گروه اجتماعی است. بدون شك این‌گروه متشکل از افرادی است‌که باید بالاتر از

* – پرده‌ی پنجم ، صحنه‌ی اول .

همه، فن‌گرلاخ **باشند**، ولی‌رفتارهریك درجریان‌کارشان باموقعیت تاریخی و طبقه‌ی آنان شکل‌میگیرد .

متأسفانه دراین نمایشنامه ازتغییر تاریخی فقط گفتگو میشود ، وآنهم فقط در صحنه‌ی اول آخرین پرده . بهیچوجه نشان داده نشده که شخصیت‌ها درجریان این تغییر زنـدگی کنند ، آنچنانکه شخصیت‌های **برشت** براستی زندگی میکنند . شاید کارهایی که شخصیت های سارتر اجرا میکنند تاحدی برای بیان مستقیم موقعیت تاریخی‌یی است که به‌معنای کلی‌آنان بستگی‌دارد . اگربرفرض این چنین باشد ، روش کارناقص است . نقص‌آن نیز با این‌امر تشدید شده است که درپرده‌ی آخر ،سارتر مجبور میشود پدر را کـه بعد از سیزده‌سال به‌پسر دلخواهش رسیده ، به‌یك تاریخدان‌طبقه‌ی خود تبدیل کند. علاوه‌برآن ، حتی این آخرین اظهار نظرها کافـی نیستند تا بر رویهم اوج خودکشی دونفره رابا معنای تمام اجتماعی و روانشناسی‌اش بخوبی برجسته کنند . منطق این نمایشنامه میخواهد که این خودکشی بعنوان یك اشاره‌ی فردی فن‌گرلاخی درآید ، اشاره‌ای برای جنبشی که در واقع خود فرار از مسئولیت است ، وهمچنین یك ضداوجی پدید آورد که علامت مرك یك‌طبقه‌ی اجتماعی بشود . بهرحال ، هرچند این معنای‌اجتماعی درنظر بوده است،ولی انتظار نمیتوان داشت که تماشاگر آنرا **احساس** کند ، وقتی که در پایان نمایشنامه تاریخ واجتماع بدینگونه کاملا درصحنه غایب هستند.

بااین کلام نمیخواهم بگویم مطالب این نمایشنامه بطور کلی‌بهم‌ارتباط ندارند . برعکس ، یکی از مشخصات این نمایشنامه یکپارچگی آن است ، که‌دریك موقعیت عمومی گوشه نشینی ، مجموع قابل ملاحظه‌ای ازطرح های انفرادی‌گوشه‌نشینی ، بهم، بستگی‌یافته‌اند ـ از**فرانتس** بیماردرمرکز گرفته تا **یوهانا** در پیرامون‌که‌هنوز جذب این‌خانواده نشده‌است . امرقابل‌انتقاد این‌است که هرچند تاریخ واجتماع ظاهراً باید درصحنه حضور داشته باشند، ولی درواقع صحنه بروی آنان قفل شده‌است.

بعداز خواندن **گوشه‌نشینان آلتونا** ، من‌لازم حس‌میکنم که‌اضافه کنم ، موفقیت‌کتابهای‌نظری سارتر ، که‌درآن‌ها اوامروزه‌میکوشدباعقیده‌های قدیمی‌اش درباره‌ی وجود فرد ، اصول علم اجتماع تازه‌ی خودراترکیب‌کند . هرچه باشد استعداد تئاتری اوباز نیز در موردی باقی خواهد ماند که کمتر همت اورابرمیانگیزد ـ : استعداد او باز متوجه انتقاد نمایشی مردمی خواهد ماندکه گرفتار افسانه وغوطه‌ور درخویشتن‌اند وچنان به‌آنچه **هستند** توجه دارند که نمی‌توانند بدون نفع خود به اشیاء و مسایل علاقه نشان دهند ، و

بدینترتیب به‌دنیای کارهای اجتماعی وارد شوند تادر آنجا برای آنان امکان آن‌باشد که باارزش‌های عملی‌تری برخورد کنند که‌والاترازارزش رستکاری شخصی میباشند . ولی کدام پیشگویی در مورد«دهمه فن‌نویسی» چون **ژان‌پل سارتر** میتواند درست ازآب درآید؟

«میز گرد تئاتر»؟

رسوایی پنهانی در تمام امورما وجود دارد وعدم توانایی وضعف ما ، به صورت نیروی نـاآگاهانه‌ای در مقابل اقدام مؤثرمان برای ساختمان نوو بی‌نقص آن امور ، سدی ایجاد کرده است. به خود وعده میدهیم : «روزی اصلاح می‌شود» . ولی این وعده ، تنها یك خودفریبی است . فریبی که نـاشی ازبروروی‌شسته رفته‌ی کارهاست، و حال آنکه درزیر ، ویرانی وپوسیدگی قرنهـا نهفته است .

درامور هنری نیزاین ظاهر فریبنده ـ نه برای همه ـ بیش ازعناصردیگر سازنده‌ی آن ، وجود دارد . ونیز درکار تئاترمان .

می گویند خبر گـان و مطلعین هرفن و هنر ، می‌توانند عـامل سازنده و اصلاح کننده‌ی همان فن یا هنر باشند که دست اندرکارش هستند . وباین تعبیر بـاید منقدین تئاتری ما کمکی درراه اصلاح تئاترما باشند. ولی‌آیـا تاکنون نقد سازنده وبی‌غرضی داشته‌ایم ؛ واصولا آیـا درمحیط ما که معیارها سخت سردرگمند،می‌تواند نقدی که به وسیله‌ی یك نفرنوشته می‌شود ، درتمام جنبه‌های خود خالی از اشکال باشد ؛

منقدین تئاتری ما ـ اگرفقط به نقد تئاتربپردازند ـ معیارهایی فردی دارند ووقتی پی‌گیرشان شوی درفضای سرخوردگی‌ازتئاتر وسردرگمی درمرزهنرهای گونه‌گون بـا آنها تلاقی می‌کنی . سخت وابسته ویاگسسته‌اند و هرگز تهی ازحب وبغض نیستند . قبل ازآنکه اندیشه‌ی کار و فلسفه‌ی آن برایشان مطرح بـاشد ، خـودشان مطرح‌اند . وبدینگونه بود که نخواستیم شیوه‌هایی از این دست تکرار شود . وبهتردانستیم کارگردان‌ها یـا نویسندگان تئاتر را دعوت‌کنیم وبه عنوان تماشاگربـا آنهابه صحبت بنشینیم .

باآقای بهرام بیضائی به عنوان نویسنده و کارگردان دونمایشنامه‌ی تك پرده‌ای «میراث» و «ضیافت» به‌گفت وگو نشستیم .

و ... چنانچه توانی در ادامه‌ی راه بود ، «میزگـرد تئاتر» هم خواهد بود . وگفت وگوی ما ، بانمایشنامه نویسان وکارگردانـان دیگر.

درباره‌ی
«میراث» و «ضیافت»

«ضیافت»

سلطانپور درنمایشنامه‌ی «ضیافت» چیزهایی برای‌من‌نامشخص باقی‌موندن . باتمام تلاشی که‌کردم نتونستم بفهمم . بهتره اول بپرسم شما به‌چی میگین «سمبل» .

بیضایی خودتون تعریف کنید .

سلطانپور سمبل حقیقتی است تاریخی وتعمیم پذیر . می‌خوام بدونم وقتی شما تو نمایشنامه‌هاتون به سمبل پناه می‌برین هدفتون چیه ، و آیا سمبل همینه‌که من گفتم؟

بیضایی والله . . . این که میگین تاریخی و تعمیم پـذیر خیلی وسیعه . منظورتون رونمی‌فهمم.

سلطانپور منظورم اینه‌که اگرمی‌خوایم‌یك‌طبقه‌رودر طول‌تاریخ‌نشون‌بدیم..

بیضایی من نخواستم درطول تاریخ نشون بدم . من‌دروضع‌حال‌نشون دادم.

سلطانپور منم به‌همین معتقدم ؛ که باید تکیه روی حال حادتر باشه. ولی حتماً شما باتوجه به‌گذشته‌ی تاریخی این کشور نمایشنامه‌هاتون‌رو نوشتید .

بیضایی مسلماً تمام اونچه ما فعلا میاریم رو صحنه ، معنی شونو از تاریخ گرفتن . یعنی بدون زمینه نیومدن . ولـی ماداریم وضع فعلی‌رو نشون میدیم .

سلطانپور بله ، شما سمبل‌رو تعریف کنید تا ببینیم چه برخوردی داره با اون تعریفی که ماازش داریم.

بیضایی عرض‌کنم که ... من‌هیچ تعریفی ازسمبل ندارم . پناهم به‌یك معنا بهش‌نمی‌برم . من‌می‌نویسم ، دیگرون‌میگن‌سمبله . به‌این‌تعریف‌هام نه‌زیاد معتقدم و نه خیلی زیاد هم میدونم . اطلاع زیادی ندارم . تعریف‌هایی که‌میشه ، یعنی شما کردین معنایی‌بزرك‌دارن . من‌شاید

به‌اون بزرگی بهش فکر نکنم ، یعنی نفهمم . من می‌خوام‌درباره‌ی تعریف شما ازسمبل بیشتر روشن بشم

سلطانپور بله ، من‌می‌تونم کمی توضیح بدم . یعنی ...

اوانسیان هیچکدوم از این نمایشنامه‌ها به‌عقیده‌ی من‌سمبلیك نیست . معنای سمبل درشون وجود نداره.

سلطانپور ولی اونچه مسلمه من پرسناژهارو سمبل‌دیدم . باین معنی که هر پرسناژ طبقه‌ای‌رو در برمی گیره ووقتی یك «نفس» تعمیم پذیـرشد پس سمبله .

اوانسیان سمبل باید به یك حدی رسیده باشد . من‌به‌اینها میگم‌نشانه. مثلا صلیب می‌تونه سمبل مسیحیت باشد وعیسی نشانه . پرسناژهای آقای بیضایی نشانه‌اند.چون به‌حالت‌قالبی سمبل‌که از یك شناخت گذشته و تبدیل شده نرسیده‌ن .

سلطانپور اتفاقاً صلیب نشانه‌ست و عیسی سمبل . چون نفس‌تفکردرعیسی‌ست نه‌درصلیب . عیسی به تمامی‌اون چیزیه‌که بعداً درباره‌ش مطرح شدو یادرزمان خودش . درضیافت ، دهباشی یك سمبله ، چون یـك طبقه‌رو بیان می کنه .

اوانسیان منظورم اینه که وقتی فلسفه‌ای یا فکری به یك چیزی تغییر شکل بده اونوسمبل‌میدونیم . ولی‌تااین‌اتفاق نیفته ، نه . مایك‌شخص‌رو چون به‌یك طبقه تعلق داره نمی‌تونیم سمبل‌بدونیم . سمبل‌اون‌طبقه .

سلطانپور این‌پناهندگی به‌مظهره یا به‌فرد ؟

بیضایی مسلماً به‌فرد نیست . یعنی دهباشی بعنوان یك دهباشی‌فقط یه‌قصه‌رو بیان می کنه .

سلطانپور یعنی خواستید دهباشی تعمیم پذیر باشه درحقیقت ؟

بیضایی بله .

سلطانپور شما به واقعیت بیشتر اهمیت دادید یا به حقیقت ؟

بیضایی شماچیزهایی پیش می‌آرید که به‌بحث احتیاج داره . یعنی‌فرق‌میان واقعیت وحقیقت .

سلطانپور من فکر می کنم واقعیت پایدار نیست و حقیقت پایداره.

بیضایی خوب . خود این موضوع .

سلطانپور مثلاشبان شما سمبل نیست ، چون پایدار نیست ، چون این جور چوپان‌ها پایدار نبوده‌ن ویااصلا چوپان نبوده‌ن.

بیضایی ولی سمبل یك چیز ناپایدار هست یانه ؟ نشان دهنده‌ی...

سلطانپور: اونوقت دیگه سمبل نیست .

بیضایی چطور نیست؟ .

سلطانپور چون نشان دهنده‌ی یك چیز پایدار نیست . ولی مثلا دهباشی نشان دهنده‌ی یك طبقه‌ی پایداره ، در تاریخ پایداره .

بیضایی نمی‌فهمم . اگر یك نفر مظهر یك چیز ناپایدار باشه ، پس مظهر یك چیز ناپایداره .

سلطانپور ولی این نمی‌تونه در مقابل یك مظهر پایدارقراربگیره . یعنی وقتی‌شما یك وسعت‌روبطورکلی بررسی‌می کنید ، نمی‌تونیددونظر گاه داشته‌باشید . به‌چه‌معنی ؟ ـ یعنی‌وقتی‌دهباشی‌روخیلی‌وسیع‌می گیرید چوپان‌هم‌باید به‌همون نسبت وسیع باشد . نمیشه یك طبقه‌رو پایدار گرفت یك طبقه‌روناپایدار . شمایك بررسی عمومی‌اجتماعی کردید یعنی دوطبقه وتضاد دوطبقه‌رو نشون‌دادید.

بیضایی اصلا شما از شبان چی‌دریافتید ؟

سلطانپور شبان نفس روشنگری در تاریخه ، و شبان شما در درجه‌ی اول شبان بودن خودشو نفی می کنه .

بیضایی نه .

سلطانپور به دلیل اینکه گرگ‌رو نمی‌شناسه .

بیضایی نه .

سلطانپور می‌شناسه ؟ ..

بیضایی صددرصد این نیست ... دومرتبه بگید .

سلطانپور: عرض‌کردم باشناختی که من‌ازشبان دارم ، شبان شما درمقابل دهباشی ودرتاریخ ، شبان نیست .

بیضایی شما گفتید شبان مظهر روشنگری ست در طول تاریخ .

سلطانپور: درطول تاریخ. وباطبقه‌ی مقابل خودش همیشه مبارزه‌کرده .

بیضایی: دراینجا شبان ازنظر من فقط یك‌رهبره .

سلطانپور بله .

بیضایی نه‌یك رهبر در طول تاریخ .

سلطانپور یك رهبر دریك محیط ، دریك زمان .

بیضایی بله .

سلطانپور یك رهبر ممکنه اشتباه بکنه ولی‌اشتباهی که‌شما بعنوان‌یك‌اشتباه به‌چوپان میدید ، رهبر بودن اونو نفی می کنه.

بیضایی مگراینکه شما اعتقاد داشته باشید یك رهبر هیچ‌وقت اشتباه نمی‌کنه یایك قهرمان .

سلطانپور: اشتباه می‌کنه ...

بیضایی: که‌در اون صورت دنیا بهشت‌بود. یعنی‌تمام رهبرها تمام گله‌هارو..

سلطانپور: یك چوپان یایك‌رهبر اشتباه‌می‌کنه ، ولی گرگ‌رومی‌شناسه‌یعنی..

بیضایی اصلا این چه‌قراردادی است ؟

سلطانپور: اگر گرگ‌رو نشناسه دیگه چوپان نیست . رهبر نیست . به‌این دلیل رهبر شد ، چوپان شد ، وماتونستیم لفظ رهبر روش بذاریم که گرگ‌رو شناخت . اگر اشتباهی‌باشه درجاهای‌دیگه‌س . مثلادرنوع مبارزه شه . توجه دارین ؟ دراتکاء به سگ‌هاس . سگ‌هایی که دیگه پیرشده‌ن . نه اینکه درائتلاف بادهباشی .

بیضایی اجازه‌بدین ، مادهباشی‌رو گرگ‌نمی‌گیریم ، به‌عنوان گرگ‌معرفی‌ش نمی‌کنیم . ولی سك زرد برادر شغاله . چوپان میاد ازچاله دربیاد می‌افته توچاه . اینه . مگه‌اینکه شمااسم دهباشی روبخواین بذارین گرگ ، که دراینصورت‌می‌شه گفت نتونست گرگ روبشناسه. خوب، ماابن اسم‌رو روش نمیذاریم.

سلطانپور: من اسم دهباشی‌رو گرگ نمیذارم . هست . آیا در نمایشنامه‌ی ضیافت تیر و یا خنجر ویا پیکانی از «ناپیدا» نمیاد و به چوپان نمی‌خوره ؟

بیضایی یعنی چه ؟

سلطانپور یعنی چوپان دستش‌رو می‌بره‌به‌پهلوش . پهلوش خونی‌شده‌و خاك به‌زخم خودش میماله . ازکی خورده ؟ ..

بیضایی مانمیدونیم.

سلطانپور مانمیدونیم ازکجا خورده ، ولی...

بیضایی خودش میگه.

سلطانپور ولی‌ما بعداً حس می‌کنیم ازهیچ جا جز ازطریق‌دهباشی‌نخورده.

بیضایی نه . زخم اصلی‌رو بعداً می‌خوره . زخمی که دیگه زخم اون‌نیست گله‌س که زخم می‌خوره .

سلطانپور درسته ، ومن میگم درهرصورت حتماً نفس گرگ‌بودن‌دردهباشی تثبیت میشه . به‌دلیل‌این‌که بعدمیگه : کاردهارو تیز کن. باتوجه به‌این که‌خون گوسپند هم روی صحنه ریخته .

بیضایی شما قضیه‌رو خیلی پیچیده کردید . کدوم گوسپند؟

سلطانپور مگه نوکرخون‌رو نمی‌بینه؟

بیضایی چرا.

سلطانپور ومگه چوپان درجستجوی ردخون برنمیاد ؟

بیضایی پس این تیکه نامفهوم مونده . خونی که روی زمین‌ریخته‌خون‌خود چوپانه . چوپان زخم خودش رواز نوکر مخفی کرده .

سلطانپور پس اجرا بدبود ، تواجرا چوپان ناگهان حرکتی می‌کنه که می‌تونه فقط براساس یك‌ضربه‌ی ناگهانی باشه .

بیضایی فکرنمی‌کنم‌کسی جز شما اینطور دیده باشه . چوپان‌قبلازخمی‌شده

سلطانپور کی زخم زده؟

بیضایی خودش میگه گرگ .

سلطانپور ولی گرگ‌رو نمی‌شناسه .

بیضایی چطور نمی‌شناسه؟

سلطانپور اگه‌می‌شناخت دهباشی‌رو می‌کشت.

بیضایی چرا ؟ دهباشی که‌گرگ نیس.

سلطانپور اگه گرگ نیست چرا می‌خواد گله‌روگردن بزنه؟

بیضایی دهباشی ازلحاظ صفت گرگ درمیاد .

سلطانپور من منظورم‌ازگرگ‌یه‌حیوون که‌نیس . گله‌وشبان و گرگ بخصوص درادبیات حالت سمبل پیدا کرده‌ن . وقتی میگم گرگ منظورم نفس طبقه‌ی دهباشیه . واگر چوپان زخمی برداشته حتما از این نفس بوده . نفسی که به‌ضد چوپان می‌جنگه . می‌خوادچوپان رو به‌ضیافت بکشه . اونو اغفال کنه .

بیضایی حال بیاین مسئله‌رو یه جور دیگه مطرح کنیم . یه‌رهبر داریم مثلا مزدك، دریه‌موقعیت به‌قدرت‌اعتماد می‌کنه . امت‌رو می‌سپره‌به‌خنجر به‌ساطور .

سلطانپور ولی شما گفتین به‌تاریخ اونقدر اهمیت نمیدین که‌به‌زمان.

بیضایی همیشه همین طوره . میخواین ازده سال پیش مثال بزنم ؟

سلطانپور آیا چوپان‌هایی نداشتیم که بادهباشی‌هاجنگیده باشن‌وخونشونو ریخته باشن ؟ خون خودشون‌رو .

بیضایی احتمالا چرا.

سلطانپور احتمالا نه . خیلی بوده‌ن . خیلی‌هاکه سیمای تاریخی پیدا کرده‌ن . شماوقتی دهباشی‌رو با تمام قدرتش نشون میدین باید در مقابلش‌چوپانی روبذارین باتمام قدرت روشنگریش ، نه‌چوپانی‌که اشتباه می‌کنه !

بیضایی تا آخرین لحظه هم نمی‌فهمه اشتباه کرده . ما می‌فهمیم . یعنی تماشاچی می‌فهمه اشتباه کرده .

سلطانپور ولی ماهمچین چوپان هایی کمتر داشتیم یا اگه داشتیم ...

بیضایی چطور کمتر داشتیم ؟ ایده‌الیست نباشین . تمام‌تاریخ ایران‌مشحون ازاین چیزهاس ، ازاستثنا بگذریم . منم خیلی دلم میخواست جای دیگری بودم وشبان بهتری می‌دیدم . امانمی‌تونم دروغ‌بگم . نه به خودم ، نه‌به تماشاچی . شبانی کـه من باهاش سروکار داشتم بـا تمام صداقت وایمانش ، اشتباه کرده .

سلطانپور آیا مظاهر قدرتی هم نداشتیم که‌ابله باشن ؟ وبا اولین ضربـه‌ی کم آگاه ترین چوپان پاشیده بشن ؟

بیضایی میخواین بگین چرااونارو انتخاب نکردم؟

سلطانپور نه‌خیر . من میگم موقع انتخاب باید آدم یك‌نظر گاه‌روی‌هردو قطب داشته باشد ، نه‌اینکه به‌دهباشی یه‌جور نگاه کنین وبـه شبان یه جور دیگه.

بیضایی منم این کارونکردم . اون چیزی رو مطرح کردم‌که‌کلیت‌داره. بله مظاهر قدرت ابله‌هم بودن ولی من قدرتـی رو انتخاب کردم که همه‌جور امکانی داره . امکان این که درلحظه تغییر پوزیسیون‌بده . تغییر موضع بده . امکان این که با چکمه توسر کسی بکوبه ، یامثلا بادستکش مخملش نوازش‌کنه .

سلطانپور پس‌شما می‌گید درمجموع ، ازشروع تاریخ تاحالا ، نفس‌رهبر خاطی بوده .

بیضایی نه .

سلطانپور پس چرا رهبری آوردین که خاطیه

بیضایی دردوره‌ی بشراولیه من‌نمیدونم چطوری بوده .

سلطانپور ازاون جایی که تاریخ هست تاالان ، اگریك برآینداز رهبرها بگیریم ، این برآیند آگاهه یاناآگاه ؟ این مهمه . مامثلا صدتـا رهبردر طول تاریخ داریم . توجه دارین؟ آیابرآیند فکری اینها، دراین‌لحظه که ما اینجا نشستیم آگاهه یا ناآگاه ؟

بیضایی چی‌آگاهه ؟

سلطانپور برآیند .

بیضایی خود برآیند که نمی‌تونه آگاه باشه.

سلطانپور خودبرآیند که‌یك مجموعه‌ی فکریه . آیا این مجموعه‌ی فکری مثبته یامنفی ؟

بیضایی مثبته.

سلطانپور مثبته . پس چوپان شمابایدمثبت باشه.

بیضایی مثبته .

سلطانپور نه‌خیر . گله‌رو میده به‌دهباشی.

بیضایی شما از بیرون نگاه می‌کنین . توی‌جریان‌نیستین.

سلطانپور تماشاچی هم ازبیرون نگاه می‌کنه .

بیضایی ومن می‌خوام تماشاچی این‌رو نپذیره. این اعتماد‌رو هیچ وقت به قدرت نکنه .

سلطانپور تماشاچی رهبر نیست که‌شما می‌خواین اینو بهش‌بگین.

بیضایی معلومه .

سلطانپور تماشاچی اون گله‌س . تماشاچی وقتی می‌بینه‌چوپان شمااینطور عمل می‌کنه با خودش میگه : واویـلا ... وفردا دیگه بـه‌هیچی اعتماد نمیکنه .

بیضایی اینطور نیس

سلطانپور یعنی به‌عقیده‌ی من نمایشنامه‌ی شما ...

بیضایی شمابگید چی‌رو اثبات می‌کنه .

سلطانپور چی‌رو ؟ به عقیده‌ی من عدم آگاهی وسیع نـویسنده رو بـه جامعه‌شناسی ویك نوع دید طبقاتی .

طاهباز فکرمی‌کنم یه‌اشتباه شمادرهمین مسئله‌ی آخره که مطرح کردین . شمامی‌گین تماشاچی تواین نمایشنامه حکم گله‌روداره.درحالی‌که برای تماشاچی اینطور نیس . شمابا تصور ذهنی دارین این قضیه‌رو تخطئه می‌کنین .تخطئه نه‌به‌اون معنی‌که‌اشکالی‌هم‌داشته باشه.اشکالی نداره . اگر بخوایم نتیجه‌گیری واقعی بکنیم ، همونیه که بیضایی میگه . نباید به‌قدرت اعتماد کرد . واین باهیچ معیارجامعه شناسی رد نمیشه .

اوانسیان ازگله همیشه به‌عنوان جمعیت استفاده شده واز چوپان هم به‌عنوان رهبر . گرگ هم به عنوان کسی‌که می‌دزده ومی‌بره . تماشاچی هم توذهن خودش این‌حالت‌هارو می‌شناسه وخودش‌رو باگله ربط‌میده. چه‌بخواین چه‌نخواین .

بیضایی این قبول . آقای سلطانپور گفتن من پرسناژ چوپان‌رونفی‌کردم. که‌اینطور نیست . پرسیدم چی‌روثابت می‌کنه ورسیدیم به اونجاکه: نباید به‌قدرت اعتماد کرد .

سلطانپور اینو اثبات می‌کنه ولی باچیزی که اثبات غلط ازآب درمیاد .

یعنی صورت مسئله غلطه، اونوقت شماازش جواب گرفتین. باچوپانی که نفس چوپانگری سمبلیك وتاریخی درش نیس .

بیضایی نفس چوپانگری تاریخی چیه ؟

سلطانپور درافتادن بادهباشی به‌عنوان یك‌طبقه. تواین‌درافتادن ممکنه اشتباه هم‌بکنن، حتی ممکنه‌کاری کنن‌که ما متوجه بشیم چوپان‌نبوده‌ن، ولی مجموعه‌ی افکارچوپان‌هادرطی‌تاریخ ، مبارزه بوده. یعنی خونشونو درمبارزه ریختن نه‌دربلاهت. چوپان اونقدر ابله نیست‌که گله‌رو به دهباشی بسپره .

بیضایی این طرزفکر واستنباط خاص خودتونه .من می‌خوام تمام اون چیز هایی روکه برامون اتفاق افتاده ـ یعنی وقایع‌تاریخی‌رو ـ که نمیشه جور دیگه‌ای گفت در قالب این نمایشنامه به‌تماشاچی‌بگم. بگم‌نباید به‌قدرت اعتمادکنه. اگرتماشاچی این‌برداشت‌رو داشته باشه، کافیه.

سلطانپور شما ازواقعیت تاریخی حرف می‌زنین، من ازحقیقت‌تاریخی.

بیضایی من ازوقایعی حرف زدم که فاکت هستند .

سلطانپور من فاکت تاریخ‌رو خواستم .

بیضایی منم ازتاریخ گفتم .

سلطانپور محدوده‌هایی ازتاریخ‌رو گفتین.

بیضایی شما درتمام تاریخ مثالی مخالف این بزنین.

سلطانپور من پرسیدم: برآیند چوپان ها مثبته یا منفی، شما گفتین: مثبت. وبعد گفتین‌تمام‌تاریخ‌مشحون ازاین چیزاس، حالام تاکیدمی‌کنین . دراین‌صورت برآیند منفی‌میشه.

بیضایی من گفتم مثبته، هنوزهم میگم . اگـر تمام‌رهبرا اشتباه نمی‌کردن حال دنیا بهشت بود. مزدك مثبت بود، اما عملا میدونیم چطورشد .

سلطانپور وفقط به‌همین‌دلیل‌شکست خوردن‌که‌چوپان گله‌رو به گرگ‌سپرد!.. به‌دهباشی داد؟

بیضایی ممکنه‌دلیل‌های زیاددیگه‌ای هم داشته باشه .

سلطانپور چرا شما این دلیل‌رو می‌گیرین ؟

بیضایی این یکی‌از مهم‌ترین دلیل هاس.

سلطانپور دلیلی‌که چوپان‌رو نفی می‌کنه .

بیضایی چوپان اشتباه می‌کنه .

سلطانپور این اشتباه نیست. ببینید، فرقی هست بین « اشتباه » و « نفی نفس سمبل». یعنی‌طرد قضیه. مثلا اگرچوپان‌برای نجات گله چوبدستی‌شو

بلند می‌کرد بزنه توفرق دهباشی و از پشت سرخنجر می‌خورد ، می‌گفتیم اشتباه‌کرده . چرا ؟ چون نیروی خودش‌رو در مبارزه با دهباشی‌نسنجیده. یافرض می‌کنیم چوپان به‌چند تا از سگ‌ها اعتماد می‌کنه، سگ‌هارو میذاره تااگه‌گرگ اومد پارس‌کنن و نمی‌کنن. این ...

بیضایی اساس مثال‌های‌شماروی شناخت قبلیه. شبان‌اگه دهباشی‌رومی‌شناخت که دیگه اعتماد نمی‌کرد. اگه‌آگاهی داشت ومی‌رفت خیانت بود، اشتباه نبود.

سلطانپور خوب‌نمی‌شناسه، چوپان نیس.

بیضایی هست .

اوانسیان چوپان شما هیچوقت بادهباشی درنمی‌افته. کجادرافتاده؟

سلطانپور بله، درنمی‌افته.

دولت‌آبادی سلطانپور میگه گناه چوپان اینه که شناخت نداره ، بیضایی هم همین‌رو می‌گه. حالا سلطانپور میگه چرا نمی‌شناسه.

سلطانپور من میگم چوپان طی تاریخ گرگ خودش‌رو، دهباشی خودش‌رو ، طبقه‌ی مخالف خودش‌رو شناخته . حالا آقای بیضایی برای این‌که بگه به‌قدرت نباید اعتمادکنیم، صورت قضیه‌رو جوری‌کرده‌که....

بیضایی اینطور بوده . جعل نکردم ، مثال‌هایی زدم . صدها مثال دیگه‌هم دارم.

سلطانپور دهباشی شما درجهان قابل تعمیمه. اما شبان شما قابل تعمیم‌نیس.

ملیکیان حرف‌آقای سلطانپور اینه‌که یك‌شبان باشناخت قبلی بوجود میاد . مثلا مزدك یا عیسی باشناخت قبلی چوپان شده‌ن.

اوانسیان اشکال درانتخاب تصویرهاس. درنمایشنامه‌ی ضیافت تضادها ارزش هماهنگ ندارن، دوگانگی ایجاد میکنن. شمااز گرگ طوری محکم صحبت می‌کنین‌که گرگ‌رو زنده‌تراز دهباشی حس می‌کنیم .

بیضایی جزآخر نمایشنامه‌که دهباشی قوی‌ترحس میشه. قوی‌تره .

اوانسیان ولی‌درپرداخت‌نه. گرگی‌که ازش‌حرف می‌زنین و تماشاچی تصور ذهنی ازش داره قوی‌تره. تصویرهای شما ایجاد ابهام می‌کنه .

بیضایی مسئله‌ای‌روکه‌آقای اوانسیان طرح‌کردن می‌تونیم‌پایه‌بدونیم. گرگ وشبان برای ما سابقه‌ی ذهنی وادبی دارن . تماشاچی هم میدونه ، مامی‌خوایم بگیم فقط گرگ نیست‌که خطره ، اون‌کسی‌که در برابر

گرگ بهش اعتماد می‌کنی ممکنه به‌اندازه‌ی خود گرگ خطرباشه.
چیزی که می‌خوایم بگیم اینه.

اوانسیان ظاهراً می‌خواد اینطورباشه، ولی نیس، چون شبان حالت یك آدم احمق رو پیدا می‌کنه، نمی‌بینه، دهباشی‌ازهمون وهله‌ی اول باحرف ماهیت خودش‌رو روشن مـی‌کنه، اما مبارزه‌ی چوپان با او درسطح باقی میمونه، اونطورکه شما گفتین، تماشاچی دربرخورد بادهباشی، باشبان پیش نمیره، اگه با شبان پیش می‌رفت نمایشنامه کاملا موفق بود، نمیدونم ایراد درمتنه یا دراجرا ؟ اونچه مسلمه شبان در سیر نمایش رفته رفته خوارو کوچك می‌شد ، تا حدی‌که تماشاچی ممکن بود بگه: مگه نمی‌بینی؟ دغلی دهباشی‌رو تماشاچی فوراً می‌فهمه .

ملیکیان مخصوصاً در رابطه‌ش بانوکر .

بیضایی دهباشی‌که میاد تامدتها برای تماشاچی یك خطرمبهمه .

اوانسیان مبهم نیس.

ملیکیان بله مبهم‌نیس.

بیضایی خطرحتمی. نوع‌خطر معلوم نیس ، این‌کـه میگم تماشاچی با شبان فریب می‌خـوره ، به‌اون قسمت مربوط میشه‌که دهباشی نشون میده تحت تأثیرشخصیت چوپان قرارگرفته وتسلیم‌شده، دهباشی شعارهای شبان‌رو تکرارمی‌کنه ، تماشاچی عادی گـول می‌خوره و روشنفکر می‌فهمه یك‌نوع‌تغییرموضعه،من‌بخاطرتماشاچی عادی‌دغل دهباشی‌رو ملموس‌ترکردم تاشوکه نشه، بعضی ها شوکه شده بودن .

ملیکیان ولی‌بایك تغییربازی نمیشه مفهوم‌رو عوض‌کرد.

اوانسیان منم همین‌رو میگم. باید متن اونقدر با ارزش باشه‌کـه تغییربازی نتونه معنی ویاحالت تماشاچی‌رو تااین حد عوض‌کنه.

بیضایی من نگفتم‌تغییربازی معنی‌رو کلاعوض‌کرد، بعضی‌جاهارو که تماشاچی ناگهان گول می‌خورد تعدیل کردیم .

اوانسیان من فکرمی‌کنم اجراها باید دریك حد مشخص باقی بمونه، باید برداشت‌ها نـوسان کمی داشته باشه ، چون نمایشنامه معاصره ، در نوشته‌های کلاسیك ممکنه‌نوسان بیشترباشه.

بیضایی اگه درتالاربیست‌وپنج شهریور نبودیم این‌کاررو نمی‌کردم.

سلطانپور اگه تماشاچی درمسیرنمایش‌باشبان پیش میاد،چه‌کسی باپرسناژ نوکرپیش می‌ره؟ هیچکس ؟

بیضایی قاعدتاً تماشاچی‌باهمه‌ی پرسناژهاپیش میره،ولی‌آخرسر بانوکرتنها

میمونه، درهمون حالتی قرارمی‌گیره‌که اون قرارگرفته.

سلطانپور پس تماشاچی خودش‌روبه‌عنوان جمعیت، به‌عنوان مردم ـ عضوی ازمردم ـ بیشتر درسیمای‌نوکر می‌بینه.

بیضایی مسلماً

سلطانپور واونوقت جالب اینجاس‌که نوکرازچوپان‌آگاهی بیشتری نشون میده، واین وحشتناکه. نوکرمیگه:« اگربیاد » یعنی اگر چوپان برگرده !... یعنی این پذیرش وامید بصورت یك چیزابدی باهاش هس، یعنی به‌آینده‌آگاهه . خوب باتوجه به‌این‌آگاهی شما برای شبان هیچ‌آگاهی‌یی نذاشتین، شمایکی ازگوسفندای گله‌رو درقالب پرسناژنوکرنمایش میدین.

بیضایی نه، نوکریك واسطه‌س. یك انسان ـ حیوانه. واسطه‌ای بین قدرت وگله.

دولت‌آبادی که به‌شکل دست دهباشی دراومده.

سلطانپور به‌زورکه نمیشه‌گفت ، حرکات نوکرروی صحنه میگه که : من مردم هستم.

بیضایی خوب، موجودات واسطه هم جزیی ازمردم هستن .

دولت‌آبادی وازتوی مردم انتخاب میشن .

بیضایی عده‌ای ازمردم هستن ، خودشونو فروختن.

سلطانپور اینومی‌پذیرم،درصورتی که‌یك‌کلاه‌سرنوکرمیذاشتین‌ویك‌آرم بهش می‌چسبوندین .

بیضایی چرا؟

سلطانپور برای این‌که معلوم بشه.

بیضایی دادکه نمی‌خوام بزنم .

سلطانپور دادنزنین، بگین. حرکت‌ها، رفتار، نگاه‌ها ورفت‌وآمداین‌نوکر تعمیم‌روی طبقه‌ی وسیع مردم داره .

طاهباز ولی تماشاچی باید انقدرآگاه باشه‌که بفهمه نوکر واسطه‌س.

اوانسیان گله مردم بودن، نوکرهم مردمه .

بیضایی واسطه‌ایه بین مردم وقدرت.

سلطانپور ممکنه شما واسطه نوشته باشین،ولی واسطه نمایش ندادین ، نه درلباس، نه‌دربازی .

طاهباز حرفتون درست نیس . چه در تعبیرمسیحی و چه تعبیرهای دیگه .

همیشه گله‌رو مردم گرفتن. این حکمه. در «ضیافت» اگه مردم برای شما مطرح بشه همون گله‌س . دهباشی قدرته که یك مزدور داره ، لزومی نداره‌که بهش آدم بزنن.

سلطانپور اینو کاملاقبول دارم که‌مزدوزه. ولی آخه سیمای مردمی داره.

دولت‌آبادی درقیاس با گله ، عده‌شون کمتره. سلطانپور میگه چوپان شما اعتماد مردمونسبت به‌رهبر سلب می‌کنه . این برای مردم عادی‌که بررسی ذهنی ندارن درسته. ولی به‌اونایی‌که شعور اجتماعی دارن آگاهی بیشتری میده. خیلی‌ها به‌امید قوایی حرکت کرده‌ن‌که این قوا شعور کافی نداشت . بیشتر شکست‌هام از همینه . حالا اگه این نمایشنامه بتونه این مسئله‌رو القاء کنه که اول بشناس و بعد اعتماد کن، کارخودشوانجام داده . مهمترین ارزش این نمایشنامه همینه .

سلطانپور مسلماً .ولی درصورتیکه اون‌آدم سمبل چوپان نبود. یك فردبود.

دولت‌آبادی شما چوپان‌رو بعد ازرسیدن به‌کمال درنظرمی‌گیرین.

سلطانپور اصلا چوپان یعنی یك‌کمال.

بیضایی کمال یعنی چی ؟

سلطانپور یعنی‌آگاهی به‌گرگ ونگهبانی گله .

بیضایی نه، می‌تونه‌آگاهی نداشته باشه.

سلطانپور باید داشته باشه .

بیضایی یکی ازعلل نویسندگی من اینه‌که این قراردادهای ذهنی‌روبشکنم. مثلا این‌که: چوپان یعنی‌کمال واشتباه نمی‌کنه .

سلطانپور اشتباه می‌کنه ولی‌گله به‌گرگ سپردن دیگه اشتباه نیس.

دولت‌آبادی بیضایی شبان‌روواینطوردیده تابه‌توبگه : چوپان باید چیزهایی بیشترازاین داشته باشه تاصلاحیت چوپانی پیداکنه .

سلطانپور حرف اینه‌که ابتدایی‌ترین شناخت شبانی‌رو نداره .

دولت‌آبادی گرگ‌رو درقالب میش نمیشناسه.

ملیکیان اوانسیان قبلا گفت. نمایش، میش‌بودن دهباشی‌رو القاء نمی‌کنه .

بیضایی دراتللو تماشاچی میدونه یاگوداره اتللورو فریب میده یانه ؟

ملیکیان بله.ولی یاگونیرنگ بازه.

اوانسیان دراتللوبرای همه‌چیزیك زمینه‌چینی وجود داره. ولی شماازجایی شروع می‌کنین‌که تماشاچی زمینه‌چینی‌هارو ندیده.

سلطانپور دراتللو، هماهنگ بافریب خوردن اتللوکه یك بیدارباشه برای

تماشاچی، متوجه قدرت‌بسیاروحشتناك قطب‌بدهم میشیم. اما دهباشی شما نیرنگی به‌کارنمی‌بره وشبان گله‌رو تسلیم می‌کنه.

دولت‌آبادی دراتللو روابط رئالیستی‌ست واینجا سمبل درکاره.

سلطانپور وبه‌همین دلیل‌باید فشرده‌ی رئالیزم درسمبل باشه .

بیضایی فشرده‌ی - تکنیك می‌گین یا...

سلطانپور فشرده‌ی اندیشه .

بیضایی دردهباشی هم قدرت وحشتناك هست . مرتب به‌شبان حمله می‌کنه تا اونوخوردکنه، بعداً تظاهرمی‌کنه‌که تحول پیداکرده و .....

اوانسیان ولی‌برای‌من‌ضیافت‌باتمام نکات جالبی‌که داشت درسطح رابطه‌ی‌دو فرد یعنی شبان و دهباشی متوقف شده . من ضیافت‌رو به عنوان یك تمثیل‌کامل نمی‌تونم قبول‌کنم .

سلطانپور ودرمجموع نوشته ازاجرا غنی‌تره .

□

«میراث»

سلطانپور آیامی‌تونیم آدم‌های میراث‌رو تعمیم طبقاتی بدیم ؟

بیضایی آزادید .

سلطانپور شاید از هدف شما دورباشه . یعنی نخواسته باشین روی طبقات گسترش داشته باشن .

بیضایی تاحدودی خواستم. این سه‌نفرسه‌نوع تمایل‌اندکه‌قشرتعیین‌کننده‌ی جامعه هستن .

سلطانپور شمااین خونه‌رو ایران درنظر گرفتین و یایك‌کشورفرضی .

بیضایی بله .

سلطانپور خوب ، وقتی ما یك آلیاژی‌رو بررسی می‌کنیم آیا حق داریم عنصری‌رودرش ندیده بگیریم ؟

بیضایی تااین آلیاژ چی باشه .

سلصانپور هرچی ، ماایران‌رو به عنوان یك آلیاژ انتخاب کردیم ، آیا می‌تونیم عنصری‌رو ندیده بگیریم .

بیضایی عنصر مؤثررو نه .

سلطانپور در این کشور فرضی‌که شما انتخاب کردین ، عنصر حکومت و عنصر روشنگری چه‌کسانی هستن ؟

بیضایی به‌این نمایشنامه اززاویه‌ی دیگه‌ای نگاه می‌کنیم . یعنی به حکومت وطرف مقابلش کاری نداریم . ما یك قشر تعیین کننده و یـك قشر مجبور به‌سکوت واطاعت داریم .

سلطانپور آیا حکومت تعیین کننده نیس ؟

بیضایی من‌روی تمایلات فکری تکیه کردم نه‌روی طبقات وسازمان اداری؛ که می‌تونن جزو حکومت ، جزو زمینداران و یا هرچیز دیگه‌ای باشن . اینجا دوقطب هست ، تعیین‌کننده وتعیین شونده .

سلطانپور یعنی نوکر وکلفت تعیین شونده هستن وسه‌برادر تعیین‌کننده... باید فکر کنم . چون برداشت من‌اینطور نبود . یعنی‌فکر نمی‌کردم بـاید عنصر حکومت‌رو هم در این آلیاژ بایـد توی این سه نفر جستجو کنم .

بیضایی زاویه‌ی مااینجا زاویه‌ای دیگه‌س . رابطه‌ی حکومت و مردم مطرح نیس . رابطه، رابطه‌ی ...

دولت‌آبادی عقایده .

بیضایی یا تمایلات .

سلطانپور آیافقط تضاد گرایش‌های عقیدتی‌یه که‌باعث شده‌دزدها بیان؟

بیضایی البته لازمه‌ی تضاداین‌نیس‌که حتماً دزدبیاد . اگه‌این تضادآگاهانه ویادرموقعیت‌دیگری‌بود ممکن بوددزدهارو ببینن ، جلوشونو بگیرن.

سلطانپور اون‌کسی که‌به‌دزدها امکان اینو داده که بیان کجاس ؟ چراشما پنجره‌ی«میراث»روبه‌حکومت می‌بندین !

بیضایی روبه کی‌ها ؟

سلطانپور اونایی که‌اجازه داده‌ن دزد ها بیان .

بیضایی احتمالا دزدهام خودشون یك قشرن .

سلطانپور این درست ولی‌کی بهشون امکان دزدی داده ؟

بیضایی یعنی چی ؟

سلطانپو راصلا ریشه‌ی دزدی درکجاس ؟

طاهباز دروجود دزد .

بیضایی نه ، درخارج ازصحنه‌س .

سلطانپور چرا نشونش نمیدین ؟

بیضایی این‌ریشه‌رو ؟

سلطانپور بله .

بیضایی اصلا ماریشه‌یابی‌نکردیم .

سلطانپور پس‌این یك نمایشنامه‌ی قشریه فقط .

بیضایی این نمایشنامه وضع‌حاضررونشون میده، بعد تماشاچی هست که باید بره ریشه‌رو پیدا کند .

اوانسیان دیالوگ‌های شما استیلیزه‌س ، یعنی هردیالوگ به‌تنهایی‌کامل‌نیس. دیالوگ‌ها باهم فضاایجاد می‌کنن ، واجرا ازلحاظ منطق تئاتـری میشه گفت درحد رئالیستیه . یعنی ازاتاق گرفته‌تااثاث ولباس‌ها و حرکت‌ها.این دوگانگی هیچ منطق تئاتری نداره.

سلطانپور شما کارگردانی‌رو مطرح کردین.

اوانسیان نه ، کلامیگم . برای قبول فکرهای نمایشنامه ، تصور نمی‌کنین تماشاچی دچار اغتشاش ذهنی‌بشه .

سلطانپور نه‌من‌فکر نمی‌کنم برای‌بیان‌یك‌چیز آبستره باید وسایل‌هم‌آبستره باشه . من اینو ازبعضی موارد که بگذریم تقلب میدونم .

اوانسیان آبستره نگفتم من .

بیضایی استیلیزه . لازم نیس وسایل هم استیلیزه‌باشه .

اوانسیان چطور میشه یك متن استیلیزه رو با المان های رئالیستیك اجـرا کرد ؟ توی اجرای رئالیستیك شما ، برادرها دزدهارو نمی‌بینن . چون شما نمی‌خواین ببینین .توی فضایی که شما ایـجاد می‌کنین برادرها باید دزدهارو ببینین .

بیضایی تمام اجزاء ، اجزائیه رئالیستیك. منتها کنتاکت و مجموعه‌ی اینها چیزیه استیلیزه . یعنی لازم نیس‌برای این‌که‌دزدها رونبینن‌حرکات استیلیزه انجام بده‌ن . برادرها بحث می‌کنن ،رئالیستیه . دزد ها می‌برن ، اینم رئالیستیه. ولی این که برادرها دزدهارو نـمی‌بینن استیلیزه‌س واین درسته .

اوانسیان درصورتیکه حالت نوسان نداشته باشه . استیلیزه نشه ،رئالیستیك نشه . استیلیزه نشه ، رئالیستیك‌نشه . هماهنگ پیش‌بره.ولی‌اینطور نیس ، نوکرو کلفت دزدهارومی‌بینن.

بیضایی چون دربحث نیستن .

اوانسیان ولی درهمون فضاهستن .

بیضایی دراون فضاشرکت ندارن . فقط حضوردارن . ازبازی که‌خسته میشن دزدهـارومی‌بینن .

سلطانپور درحقیقت نمایشنامه نوه واجـراسنتی . مثلا نوکر وکلفت کـه پرسناژهای استیلیزه‌تری هستن،و من معتقدم درخشانترین دیالوگ

نمایشنامه‌رودارن ودیالوگشون به‌حد شعر می‌رسه،دزدهارو می‌بینین. چون‌شما خواستین ببینن .

بیضایی مگه اشکالی داره ؟

سلطانپور اونوقت برادرها که دیالوگ و اجراشون به رئالیزم نزدیکتره دزدهارو نمی‌بینن . یعنی شیوه‌ی دیالوگ‌دچار اشتباهه . بایدعکس این می‌بودتا می‌تونستیم بپذیریم برادرها دزدهارو نمی‌بینن‌و نوکر وکلفت‌می‌بینن. واصولا درادامه‌ی حرف آقای اوانسیان من‌میگم‌این نمایشنامه ازبارعاطفی‌برخوردار نیس . شایددردیالوگ‌نوکروکلفت بارعاطفی باشه ویایك لحظه‌های‌دیگه ، ولی‌کلا باری‌ازاندیشه دارن وشما می‌خواین یك اجرای عاطفی ایجاد کنین . یعنی پرسناژهارو به‌یکنوع تضاد عاطفی می‌کشین واین درست‌همون چیزیه‌که‌تماشاچی باور نمی‌کنه .

بیضایی درباره‌ی بارعاطفی بعدحرف می‌زنیم . برگردیم به‌روال گفتگوی نوکروکلفت . تم‌فکری‌یی که باعث میشه نوکر و کلفت دیالوگ استیلیزه داشته‌باشن‌اینه‌که اینهاازحالت روزمره دور شدن ، براثر تکرار . یعنی بازی براشون تکراری‌وهمیشگی شده ، به‌صورت‌سگ وگربه‌ی خونه دراومدن . ولی‌برادرها که‌درجریان حاد روزمره هستن دیالوگشون به مسائل روزمره نزدیك‌تره . برادرها از فضای خودشون بیرون نمیان ،ولی نوکروکلفت که‌به‌بن‌بست موش وگربه بازی رسیده‌ن ازفضای خودشون میرن‌بیرون ودزدهارومی‌بینن.

اوانسیان ولی آیا روی صحنه اینطور بود ؟

بیضایی من معتقد نیستم که‌موقع اجرابایدازاول مسائل‌روجارزد . تماشاچی باید مسائل‌رو عادی ببینه ودرجریان نمایش اگر تونستیم اضافه بر این‌چیزی که‌هست القاء کنیم مهمه .

اوانسیان بله . ممکنه باپرورش یك‌اجرای رئالیستیك اونوبه‌جایی برسونیم که‌تماشاچی فوق اونو ببینه ، ولی آیاروی صحنه اینطور بود ؟

بیضایی بله ، بود

اوانسیان نه .

سلطانپور بررسی کنیم ببینیم اگرشما دردکور وحتی اشیاء از یك فضای سمبلیك استفاده می‌کردین موفق‌تر بودین یاحالا ؟

اوانسیان بله . نفس دزدی مطرحه ، نه‌خوددزدی .

سلطانپور شما برای پیشبرد هدف خودتون باید صحنه‌رو ازاین شلوغی نجات میدادین . شلوغی‌یی که زشته ودرحد تئاتر نیست . درصحنه هیچ رعایت زیبایی نشده بود وحال‌اونکه مابعنوان یك‌کشور قدیمی زیبایی‌های زیادی داریم . فضای زیبایی داریم .

بیضایی ضمن اینکه حرف‌هاتون مقداری درسته باهاتون هم‌سلیقه نیستم . من‌نمی‌خواستم اشیاء معنی خودشونوبدن . نمی‌خواستم مثلا چیزی شبیه ستون‌های تخت جمشید توی صحنه بذارم . یا شبیه گنبد شیخ لطف‌الله. دراینصورت باید اجرارو قطع‌می‌کردیم‌تاتماشاچی‌متوجه اشیاء مورد دزدی بشه واونهارو توذهنش ترجمه‌کنه .

سلطانپور ستون که نه ، ولی می‌شد مثلا ازاشیاء سفالی‌استفاده کرد.دراین صورت می‌تونستید یکنوع معماری صحنه هم بوجود بیارین . چون کارسمبلیکه وبه زیبایی احتیاج داره .

بیضایی آخه کوزه به‌عنوان کوزه مطرح نبود .

اوانسیان مهم دزدیه.

سلطانپور پس دزدها می‌تونستن بیان واشیاء فرضی ببرن .

بیضایی اتفاقاً اگرکمبود های‌تکنیکی نبود تقریباً همین‌کاررو می‌کردم.در ذهن من مرکز بازی‌نورداشت ودیوارهاو اشیاء محوبودن. صراحت نداشتن .

اوانسیان کلاشما فکرمی‌کنین رئالیزم صحنه دراینه‌که اتاق، اتاق باشه و دیوار، دیوار؟

بیضایی نه، ولی برعکسش هم ممکنه درست نباشه.

اوانسیان بله. دلیل اینکه می‌خواستین دیوارها واشیاء محوباشن‌و نور، کم روشون باشه چیه ؟

بیضایی فقط به دلیل لطمه نخوردن به‌بازی‌ها.

اوانسیان اگراشیاء رو توی‌فون می‌چیدین چی‌می‌شد؟یعنی ازاتاق صرفنظر می‌کردین .

بیضائی یه‌چیزدیگه می‌شد . برای من تکنیك بیشتر از اونچه نمایشنامه پیشنهاد می‌کنه مطرح نیس. نمی‌خوام تماشاچی به‌تکنیك فکرکنه .

دولت‌آبادی میراث تماشاچی‌رو به‌تفکر وادار می‌کنه ـ یك نکته برای من جالب نبود: چرا نوکروکلفت وقتی دزدهارو می‌بینن به‌کسانی‌پناه می‌برن‌که دردزدی سهیمند. یاعملا سهیمند یاموظند وعمل نمی‌کنن . نوکروکلفت از برادرها کمك می‌خوان ، درصورتیکه من معتقدم

سرانجام این مسئولیت به‌عهده‌ی خودشونه. خودشون هستن که باید جلوی دزدهارو بگیرن.

سلطانپور شما ایرادی‌رو مطرح می‌کنین که درضیافت هم مطرح شد. وقتی چوپان‌آقای بیضایی این‌کاررو بکنه دیگه از مردم بعید نیس.

دولت‌آبادی ولی با توجه به‌این‌که میشه روی صحنه با نمایش یك زمینه‌ی منفی نتیجه‌ی مثبت گرفت می‌تونیم این ایرادرو توجیه کنیم.

سلطانپور ولی این فقط توجیهه.

دولت‌آبادی اگه این نمایشنامه تونسته باشه این‌کارو بکنه، مثبته.

سلطانپور منم خیلی دلم می‌خواد اینطورفکرکنم، ولی این توجیه فقط به تئاترسارترو تئاترپوچ وارده. این تئاترهادراوج یأس تحرك ایجاد می‌کنن و انسان‌رو به‌خودش مـی‌شناسونن. این از آگاهی ریشه می‌گیره، انسان‌روآگاه می‌کنه تابراساس‌آگاهی به‌شناخت برسه و محیطرو قابل زیست کنه. ولی‌آیا پرسناژنوکر وکلفت‌آگاه بودن؟

بیضایی آگاه نبودن ولی تماشاچی‌روآگاه می‌کنن.

سلطانپور به‌تماشاچی‌این‌آگاهی‌رومیده که: پناه‌بردن‌نوکروکلفت به‌برادرها غلطه. وتازه‌آیا مردم اینطور کـه نوکر و کلفت داد و فریاد راه انداختن درمحیط ما داد و فریادکرده‌ن؟ در حقیقت شماکه سکه‌ی فریادرو به‌مردم می‌بخشین وسکه‌ی‌آگاهی‌روازروشنفکرمی‌گیرین، چه چیزی‌رو دربرابرش قرارمیدین؟آیا این یك مقدار حاتم بخشی به‌مردم نیس؟ ویك مقدارخست نسبت به‌روشنفکر؟..

بیضایی نه. شما به‌بحث ضیافت برگشتین. شما باشناخت‌های بیرونی وقرار ـ دادهای ذهنی قضاوت می‌کنین.

سلطانپور هیچ‌کس ازقرارداد تهی نیس.

بیضایی ولی من کمی‌برعلیه‌شم. به‌مردم‌حاتم بخشی‌نشده‌چون داد وفریادشونو کرده‌ن. بادولت‌آبادی‌هم موافق‌نیستم که مردم خودشون بایدبادزدها مقابله کنن، چون اینطورنبوده. دروغ هم نمی‌تونم بگم.

دولت‌آبادی من گفتم سرانجام.

بیضایی و این هم به‌عهده‌ی من نیست که از مقابله‌ی مردم درآینده طرحی بریزم واونو به‌عنوان واقعیت موجود نشون بدم. من بانشون دادن واقعیت موجود سعی می‌کنم این‌آگاهی‌رودرتماشاچی به‌وجود بیارم. بجای این‌که طرح‌رو تونمایشنامه بریزم توی تالار می‌ریزم. ازروشنفکرهم سکه‌ای گرفته‌نشده. کوچك‌آقادرست همونیه که هست.

طاهباز کوچك‌آقا بیشتریك تیپ «اسنوب» بود تا یك روشنفکر.

سلطانپور منم اونو روشنفکر نمیدونم. روشنفکر به‌عنوان یك قشر در این نمایشنامه سهمی نداره.

بیضایی قشر روشنفکردر ایران وجود نداره. قشری‌که رسالت تاریخی‌شو انجام داده باشه یا بخواد انجام بده. اگـر هم وجود داشته باشه چنان سهم ناچیزی داره‌که تعین‌کننده نیس.

سلطانپور شماکه معتقدیدتعیین‌کننده نیستن‌چرادارید نمایشنامه می‌نویسین؟

بیضایی مامحدودیم. خلع سلاحیم. هنوز قشر نشدیم. بیشتر روشنفکر ها خودشون‌رو نماینده و زبان طبقه‌ی پائین میدونن بدون اینکه هیچ رابطه‌ای بااونا داشته باشن. پشت میزتئوری می‌بافن وبه‌خودشون و دیگران دروغ می‌گن.

سلطانپور حالاکه به‌قول شماکادرروشنفکراینقدرمحدوده، دیگه ماخودمون خونشونو نریزیم.

بیضایی من خون روشنفکررونمی‌ریزم.

طاهباز بیضایی به‌عنوان یك‌روشنفکر، وضع «اسنوب»رو میگه.

سلطانپور ولی شما به‌عنوان یك نویسنده مثبتید و جمع افرادی مثل ....

بیضایی ولی بدبختانه‌من تعیین‌کننده نیستم.

سلطانپور مگه برادرها تعیین‌کننده‌هستن؟

بیضایی بله. اونا باتحجرشون وضع‌روتعیین کرده‌ن: غارت شد رفت.

سلطانپور نوکروکلفت چی؟اونام‌تعیین‌کننده‌ن؟ نه.اوناتعیین شونده‌بودن. خوب‌ماهم اگرتعیین کننده نیستیم جزوتعیین شونده‌هاکه هستیم، منتهاتعیین شونده‌هایی‌که مبارزه می‌کنیم تعیین‌کننده بشیم.

اوانسیان ولی‌تزنمایشنامه‌که این نیس.

سلطانپور تزنمایشنامه‌می‌خوادبگه«خونه‌روبرده‌ن» ولی‌معلوم‌نیست‌مقصرکیه.

اوانسیان معلوم نباشه ـ مهم نیست.

بیضایی تمام این عده مقصرند.

سلطانپور ولی روشنفکری که شما معتقدید مقصره اینجا نیس.

بیضایی اگربود، مقصربود. تازه چه روشنفکری. روشنفکرها همه‌شون به بازی موش‌وگربه مشغولن. تمامشون دارن توسروکله‌ی هم می‌زنن. ریاکاری همینه. واقعاً دارن‌موش وگربه‌بازی می‌کنن. چشمشونوروی همه چیز بسته‌ن. برای مجله‌ها تیراژ درست می‌کنن. نه نماینده‌ی

طبقه‌ی کارگرند و نه‌هیچ چیز دیگه ، اما خیال می‌کنن درخفا پرچم به دست گرفتن .

سلطانپور من درمقام دفاع نیستم .

بیضایی ولی من درمقام حملم. من یه‌جایی دیگه خون روشنفکرو ریختم ، ولی توی این نمایشنامه که علناً مطرح نشده ، می‌تونین اوناروجزو موش‌و گربه‌بازی کن‌ها بدونین‌ویا کوچك آقا. روشنفکرای‌ماروشفنفکر- یشونو به‌خدمت خودشون گرفتن ، نه‌طبقه‌ی پائین . اونوقت مدعی جانبداری ایده‌های‌طبقه‌ی پائین هم هستن!...

سلطانپور می‌پذیرم، درمجموع‌فکرمی‌کنین‌تماشاچی‌چی میگه؟ فکرمی‌کنم میگه: این سه نفرمقصر بودن که دزدها اومدن. درصورتیکه مامیدونیم اینها مقصراصلی نیستن، اینها معلول هستن .

بیضایی نه، اینهامقصرترن. چون نه‌خودشون می‌بینن، نه اجازه میدن‌بهشون گفته‌بشه. اون پائینی‌هام تقصیرشون اینه‌که این وضعیت‌روپذیرفتن.

اوانسیان موقع نوشتن این نمایشنامه توفکراین بودین‌که اونارو خودتون به‌صحنه بیارین ؟

بیضایی من تمام نمایشنامه‌هامو با این فکر می‌نویسم .

اوانسیان وقتی می‌نوشتین، اون فضایی‌که توذهنتون بود، اون تصاویر، چقدر به‌اون چیزی‌که روی صحنه اومد نزدیك بودن.

بیضایی غیرازسایه‌ی بازیگرها ، عیناً همون بود . البته منظورتون خطوط کلیه دیگه .

اوانسیان طبیعی‌س .

سلطانپور من شمارو قبل ازاون‌که یك‌کارگردان بدونم‌یك نمایشنامه‌نویس می‌شناسم که‌کارگردانی هم‌می‌کنه.

بیضایی اصلا من یك نمایشنامه نویسم، کارگردان نیستم.

سلطانپور به‌همین دلیل تصوری‌که شماازفضای تئاترداری‌ن‌اون تصوری‌نیست که ممکنه یك‌کارگردان ازفضای تئاتر کشف‌کنه . یعنی شما به‌فضای نمایشنامه‌تون قانع‌میشین. چون نویسنده‌ی نمایشنامه‌خودتون هستین، نمی‌تونین ناآگاه خودتونو درنمایشنامه کشف‌کنین، یعنی اون مقدار ازذهنتون‌روکه بدون دخالت‌آگاهانه‌ی شما تونمایشنامه اومده.

بیضایی من تاحدودی باشما موافقم. علت این کـه خودم‌کار کردم اینه‌که تفاهمی باکارگردانی پیدا نکردم. واگراین تفاهم به‌وجود میآمد ازنظرمن‌خیلی بهتر بود که فقط بنویسم. البته بعداًدرنوشتم چیزهایی

کشف‌کردم که موقع نوشتن . اونارو حس نکرده بودم . اصولا من موقع‌نوشتن تاحدودی ناآگاهم ومعمولادرجمع‌که نوشته‌م‌رو می‌خونم آگاه میشم.

سلطانپور من فکرمی‌کنم درمجموع‌این دونمایشنامه ازنظرآتمسفراجرایی بسیار غنی‌تراز اون چیزیه‌کـه اجرا شد . میزانس‌کلا عادی بود . قراردادی بود. دیالوگ دریك جهت مدرن حرکت می‌کنه و اجرا در یك جهت سنتی .

بیضایی حرفی‌ست.

شون اوکیسی
(۱۹۶۴ ـ ۱۸۸۰)

«شون اوکیسی» در دوبلین متولد شد، فرزند کارگری معمولی بود، وقتی که فقط شش‌سال داشت پدرش مرد ومادرش عهده دارمخارج خانواده شد. او به‌مدرسه نرفت، روزنامه فروشی وبعضی اوقات هم کارگری می‌کرد. درارتش آزادی ایرلند علیه انگلیسها جنگید، یکبار درمحاکمه‌ی صحرائی انگلیسها برحسب تصادف موفق به فرارشد. به سال ۱۹۲۶ بعداز نمایش «خیش و ستاره ها» ایرلند راترك گفت و به انگلستان مهاجرت کرد *

گفتاری از «شون اوکیسی» درباره‌ی تئاتر

تئاتر نباید پا بپای ما پیرشود، بلکه باید تاابدجوان بماند، تاابدزنده، هرقدرهم که موضوع نمایش سخت وجدی باشد. مثل اینکه بین تمام هنرها فقط تئاتراست که دریك نقطه متوقف شده، بیمناك ازکلمات نو، راه‌های نو واشعار نو. بنظرمی‌آید تئاتر آنطورکه خوشایند اکثرمردم است، قلب بزرگ وروح زنده‌اش راازدست داده باشد. دراطاقی کسل کننده، مقابل آتشی خاموش چمباتمه زده، درها وپنجره‌هامحکم‌بسته شده، ومحصوراشیایی است که طی سالهااستفاده کهنه وفرسوده شده‌اند.

ما اگربخواهیم به‌زندگی خود ادامه دهیم، به‌اشیاء نو وافکارنواحتیاج داریم. مدتها به‌حدکافی عاشق عادات کهنه‌ی‌خود بوده‌ایم، حالاآنهاکرم خورده، بیدزده وپوسیده شده‌اند وبایدآنهارابااحتیاط لمس‌کنیم تاازهم پاشیده نشوند. آنها هزاربارازدیواربرداشته شده ورنگ وجلوه‌ی خود رااز دست داده‌اند. طبیعی است که کناره گیری ازچیزهایی که آدم سالها به‌آنها عادت داشته است،

* درباره‌ی «شون اوکیسی» مطلب مفصلی‌ازآقای بهروز دهقانی‌درشماره‌های ۳ و ۴ دوره‌ی هفدهم (۱۳۴۶) مجله‌ی سخن چاپ شده است.

خطرات بزرگی همراه دارد. تمام چیزهای نودرهنرپراکندگی وناراحتی‌به بارمی‌آورد، بازیگران ناراحت هستند، آنها می‌خواهند کاری‌کنند که هرگز نکرده‌اند. واین‌ناراحتی‌قدرت‌درخشندگی‌آنهارادرنقش‌شان‌غیرممکن می‌سازد، وبااکراه بازی می‌کنند. زیراآنها چیزی می‌خواهندکه مغایرعلاقه‌ی شخصی و طبیعی آنهاست. همچنین برای‌کارگردان دردسربزرگی است، زیراکه این‌چیز جدید، باالگوهای قدیم اومطابقت ندارد. الگوهای قدیم اوکه اینهمه نمایش رامطابق‌آن‌باموفقیت بوجود آورده بود، دیگر بدرد نمی‌خورد. باید یك فرم جدید پیداکند، فرمی‌که بسیار مشکل است و برای اوتولید زحمت وناراحتی می‌کند. اتفاق می‌افتدکه یك دست وارد ومطمئن به‌سوی یك نمایشنامه‌ی نودراز می‌شود، نمایشنامه خراب شده وموفقیتی نصیب‌آن نمی‌گردد، اماباید صبرکردتا شخص‌دیگری پیداشودکه برروی‌صحنه‌ی‌دیگری به‌سایه‌هاماهیت‌وزندگی‌بخشد.

فرضاً که نقش‌ها وکارگردان ودکورسازخوب باشند، باید همیشه فکر گرداننده‌ی تئاتررا کرد. اواطمینان ندارد، مردد و ترسناك است. آیا نمایش موفقیت پیدا خواهدکرد؟ چقدروی صحنه خواهد ماند؟ آیا تماشاگر را راضی خواهدکرد؟ تئاتر باتماشاگران ناراضی ازبین خواهد رفت.

گرداننده‌ی تئاترهمیشه نمایشنامه‌هایی راانتخاب می‌کندکه بازیگران، کارگردان وخود اوآنرا بشناسند و به‌آن عادت‌کرده باشند. باوجود اینکه بیشتراین نمایشنامه‌های جدید ناموفق بوده وباشکست‌های بزرگی روبرو شده است، گرداننده‌ی تئاتر از هر طرف با نمایشنامه های نو مخالفت می‌کند وبا کوشش‌های فراوان سعی دارد ازنمایش‌آنها جلوگیری‌کند.

درحال حاضرتئاترستایشگرشك‌وتردید شده است، اکثرنمایشنامه‌ها توأم باموضوع وشخصیت‌های سمبلیك می‌باشد وزندگی را سردر تنورنشان می‌دهد. نظرمن درست عکس اینست، برای من امید زندگی در تنورنمی‌سوزد، بلکه زندگی راچنان می‌بینیم که روی تپه به‌طرف بالا نگاه می‌کند. من ازهفتادوسه سال پیش که‌دردوبلین متولد شده‌ام هیچگاه زندگی‌آسانی نداشته‌ام و هنوز هم زندگی‌آسانی ندارم. اما باوجوداین‌آنرا دوست می‌دارم. گرچه من‌بارها در سرود مرگ شرکت داشته‌ام، اماخیلی هم‌آواز شادی خوانده‌ام و رقص شادی کرده‌ام. و برای اینکه کمتر سرود مرگ وجود داشته باشد و بیشتر رقص شادی، بایدتصمیم بگیریم‌در اتحاد و آزادی وعشق باهم زندگی‌کنیم. همه‌ی انسان‌ها، همه، همه جا دردنیا.

ترجمه‌ی رضاکرم رضایی

ما پیش از آنکه احساس کنیم می‌توانیم در تئاتر از پس نبوغ ذاتی **شون اوکیسی** برآییم، محتاج بدان هستیم که نبوغ او را بهتر درک کنیم. در ارزیابی کارهای او ما مرتب میان دو نوع مطالعه در نوسان هستیم ـ میان جنبه‌ی سیاسی واجتماعی، وجنبه‌ی شوخی وهزل وهمدردی موجود در نمایشنامه‌هایش . ولی هیچکدام از این دو جنبه حزن‌انگیز نیستند ، چون اصولا زمینه‌ی اجتماعی در کارهای **اوکیسی** بی‌شك بسیار مهم است وقلم باروح او وسیله‌ایست تا قلب هر کسی را که پوششی از آهن ندارد به آتش کشد . اما کسانی که در تئاتر به دنبال علم اجتماع هستند در حقیقت ممکن نیست از کارهای او واقعاً راضی شوند. **واوکیسی** همچنین مدعی نیست که بیان کننده‌ی نظریه‌است تا بیان کننده‌ی احساس وتجربه. اما قدر مسلم آنست که نظریه‌های او ضمن جریان زندگی‌یی که **اوکیسی** با آن صحنه را مانند سیل پرمی‌کند ودراظهار همدردی وخشم او، مفهوم می‌شود .

اوکیسی چه در تراژدی وچه در کمدی ملاحظه‌کار ومحتاط وحسابگر نیست. هنر او بیان خالص شخصی بوده وهمه چیز را از احساس و دیدآنی خود می‌سازد. او در بیان شخصی خود درمواقع ضروری بسیار جدی است ـ وقتی که احساس ترحم یا خشم می‌کند، وقتی که ترس و دورویی را مفتضح می‌سازد ویا خوشی زندگی را جشن می‌گیرد، وقتی که گذشته را دفن می‌کند یا به آینده درود می‌فرستد. خطر این جدی بودن بدیهی است ودر نمایشنامه‌های او به‌چشم نیز می‌خورد. بخصوص در نمایشنامه‌هایی کـه در آنها موانع روشن رئالیستی وجود ندارد ودست او بازاست. او انسانی طبیعی ومستعد افراط است. مستعد این افراط که اشیاء را درحالت درست یا نادرست، سیاه یا سفید ببیند. او مانند **دیکنس** مستعد است به‌کاریکاتور انسان بپردازد تا به‌تصویر انسان.

اگر کسی بخواهد این رك بودن‌ها را عذرو دلیل این امـر بداند که چرا نبوغ **اوکیسی** را با گرمی نپذیرفته‌اند ، در حـرف خود راه خطا رفته است. درهیچ نمایشنامه یا اثر دیگر ادبی، مگر شاید درغزل، کمال وجود ندارد. در تئاتر حتی می‌توان خیلی از نقایص را پوشاند وحتی از آنها به‌نفع نمایش استفاده برد. خیلی از گفتارهای‌سست باهنر بازیگر تغییر شکل می‌یابند. سرعت، تأکید، فاصله گذاری، میزانسن، تصویرسازی، نوروموزیك. وتمام اینها در تأثیر نمایشی یك بازی وسیله وکمك هستند. مسلماً اگر هنرصحنه گردان فقط این باشد که ازروی متن موبه مو پیروی کند حقانیتی نخواهد داشت . هیچ بازیگردانی

بی شك نمی‌تواند نسبت به هنر خود ادعایی داشته بـاشد، وقتی کـه او فقط پلیس راهنمای یك گروه بازیگرشود. ودراینجاست که معلوم می‌شود چرا کسی به‌طرف **اوکیسی** نمی‌رود، درحالیکه درمقابل بازی نویسان پایین‌تری این امر قابل تأسف است که چرا **اوکیسی** را به‌خاطر نبوغ کارش کنار میگذارند.

فهم **اوکیسی** بادرنظر گرفتن هدف مؤثر تئاتر، حکم این را دارد که ماطبیعت دست ودل بازهنراو را بفهمیم و وقتی‌می‌خواهیم جلوی این اتلاف‌را بگیریم یا آن را به راه دیگری سوق‌دهیم ازاین‌دست ودل‌بازی نهایت استفاده‌را بکنیم . برای این‌کار ابتدا باید دانست که‌کار **اوکیسی** تئاتری‌است وباید برای تفنن‌ها، احساسات‌آزاد وشوخی او درتئاتر جا باز کرد. ما باید همچنین متوجه باشیم که اوتئاتر به‌معنای «تئاتری» را برای نوشته‌های خود منظورداشته‌است . وقتی **اوکیسی** روش رئالیستی را به‌دورمی‌افکند ازمانقاضای بی‌بروبرگردی دارد. یعنی آنکه، اومی‌خواهداجازه دهندکه بازی میان حقیقت وخیال، میان راست نمایی وغلو، بدون توجه به«سازگاری ادبی»آن نوسان کند. تنها ساز ـ گاری‌یی که برای اومقبول‌است «سازگاری تئاتری» می‌باشد.وچرا مانیزحرف اورا قبول نکنیم؟ چون اگـر توجه کنیم، تئاتر تئاتر است و نه‌زندگی و نـه تصویری اززندگـی.

باهمین شاخص است که ما باید معانی وبیان او را تئاتری اعلام کنیم وآنرا بپذیریم.اگر ما بخواهیم ازشکوه وخشم‌لفظ او صرفنظر کنیم، درست مثل آنست که بخواهیم یك دسته ارکستر را به‌یك ساز تنها تبدیل کنیم ، وحتی‌اگر بخواهیم آنرا به‌یك‌دسته‌ارکستر مجلسی‌تبدیل کنیم بازکارخطایی مرتکب شده‌ایم. حنجره‌ی تمام اشخاص **اوکیسی** دسته ارکستر او هستند. به‌دسته ارکستر او حجم تعلق دارد ونمی‌توان حجم را به یك سطح تبدیل‌کرد . درست مانند یك کوارتت یـاسمفونی، ضرب (ریتم) ، شکل (طـرح) و حس موزیك ، اینها اجـزاء اصلی درام **اوکیسی** هستند . و بـادرنظـر نگرفتن این حـالت مثل آنست کـه مقدار قابل توجهی از نیروی حیاتی‌کارهای **اوکیسی** را نادیده بگیریم. اشخاص نمایشنامه‌های **اوکیسی** اغلب مثل آنست که بامیزانس خوداودرصحنه زمزمه می‌کنند، چون درحقیقت زمزمه‌کردن یك وظیفه‌ی بیان نمایش‌اورا به‌عهده دارد. به‌احتمال قوی‌تأثیری موسیقی مانند هدف **اوکیسی** است، واگراین‌رویه رابرای یك نمایشنامه نویس لازم‌نداند، آن راکاملاصحیح تشخیص میدهد وخیلی زیاد روی‌آن حساب می‌کند.

نتیجه گیری من ازاینکه او به موزیك تکیه می کند، فکر می کنم به‌وسیله‌ی نامه‌ای که از **اوکیسی** درسال ۱۹۵۰ دریافت داشتم تثبیت می‌شود. امیدوارم تولیدناراحتی نشود اگر نظراورا درباره‌ی **سارتر** وفلسفه‌ی اگزیستانسیالیستی اورست ـ درنمایشنامـه‌ی **مگس‌ها** ـ ابراز دارم . **اوکیسی** فکر می کند «ترجیح خواهد داد که ازشرسارتر راحت شود تاازشرخدایان» آخری حداقل می‌تواند «آوازی بخواند».

خود **اوکیسی** نیز آوازی زمزمه می کندکه این آواز همیشه آوازعشق به‌انسان ورسیدن به‌زیبایی موجود درجهان وروح انسان است، بدون‌آنکه به بدی وتضادهای درون اوتوجه کند. اودرمیان فریاد منفی عده‌ای وصدای مثبت نارسای عده‌ی دیگری ازنمایشنامه نویسان معاصر، برای خود بساط قهرمانی خوش بینانه‌ای برپاکرده است. اونه‌صوفی است، ونه‌هدفش برتری برجهان و سیر درماورای‌جهان مادی‌است، بلکه هدف اواینست، که‌ازطریق نیروی‌ایمانی که به‌انسان دارد ـ که موسیقی اوست ـ وازطریق خشم ومبارزه طلبی خود ـ که معانی وبیان اوست ـ ماهیت جهان رادگرگون سازد. اوبرای این یورش عظیم، به‌قلب ناتوان وبه‌تمام‌صدا وثبات قدم خود احتیاج دارد، واغلب باخود‌نمایی آماده‌ی‌ضربه زدن‌است. واوبرای این‌مقصود ازتدابیرمتنوع تخیل‌وصحنه استفاده می کند : ازدسته‌ی‌کر ، از رجزخوانی ، ازشخصیت‌ها سفید و سیاه ، از تعویض نـور ، ازاثـر صدا و بـاد ، از حـالت چهـارفصـل ، از سمبل‌های تکان دهنده، وپریدن از حقیقت به‌خیال ، از مکان عمومی به‌مکان ماوراء طبیعت وازمضحکه به‌مرتبه‌ی عالی. بدین ترتیب اودرچهارجهت، عقب وجلو، بالاوپایین، حرکت می کند وبرعاشق روش‌های منظم وواقعی، وبرمنطق دان و آدم دقیق، هردو باقدرت،قلم بطلان می کشد. او،هم باشعرغنایی نمایشی و هم باشعرتئاتری خودکه تصویر و تأثیرصحنه‌آنها رادربرمی گیرد، قلم بطلان‌بر این‌آدمها می کشد. تمام‌اینها، علاوه بربرداشت دلسوزوکنایه‌آمیزاو ازشخصیت ومحیط‌که اول باربرایش شهرت فراهم‌کردند ، **اوکیسی** رانمایشنامه‌نویسی معرفی می کندکه به‌سادگی نمی‌توان اوراازدیگران جداکرد، واوحق بزرگی به‌گردن تمام انسان‌که تماشاگراوست وبه‌تمام سرچشمه‌های تئاتردارد .

ترجمه‌ی بهزاد بشارت

از کتاب : THE THEATRE IN OUR TIMES .
by : John Gassner

ماه در کایلنامو می‌درخشد

(نمایشنامه دریک پرده)

نوشته‌ی شون اوکیسی

ترجمه‌ی بهروز دهقانی

«ماه در کایلنامو می درخشد» تصویر مرحله ایست درزندگی ملتهای مغلوب که دیگر افسون دولتهای غالب باطل شده وحنایشان پیش کسی رنگ ندارد. قلعه‌های تسخیر ناپذیر قدرت فروریخته واعجابها فروکش کرده‌است. مرد «ایرلندی» به «انگلیسی» نه به چشم ارباب، بل‌به چشم آدمی که‌راه‌ورسم عجیبی‌داردوزبان‌آدمیزادسرش نمی‌شود، نگاه می کند.

اوکیسی در این نمایشنامه صفا و سادگی وصمیمیت ایرلندی و حسابگری وتکبرانگلیسی را در برابر هم قرارمی دهد وآنهائی راکه همه‌ی دنیارابا الگوی خاص و باقالب ذهنی خود می‌سنجندبه باد طنزمی گیرد.

کنایه های نیشدار وریشخندآمیزی که لابلای حرفهای این مردم نهفته‌است انعکاس کینه‌ای درونی وعمیق‌است، از دوران تاریك و تلخ سلطه‌ی انگلستان که آرایشی دقیق وظریف دارد.

اشخاص :

شون توماشین
ناظم قطار
لرد لسلیسن آواوتری سنت ازوالد
پسر پاتریك دانفی
ماولینان آون
کورنلیوس کونروی
مارتاکونروی
آندی اوهوری
مسافرزن
گروهی از مسافران

بالای کوههای سبزدوردست ، ماه پریده رنگ می‌درخشد وسکوت وآرامشی به دره‌ی کایلنامودربخش‌ملو[1] می‌دهد. نیمه شب‌است واینجا درپـانزده یادرهمان حدودخانه، که دهکده‌ی میان دره راتشکیل داده‌اند ، همه خوابند وماه همه‌ی خانه‌ها را در سکر روشنائی خود فروبرده است . حتی عـاشق ودخترك معشوقش اگر در جـاده یا توی مزرعه‌ای دردهکده‌ی کایلناموهم بوده‌اند رفته‌اند؛ ودیگر تاصبح تازه‌ای بدمد اتفاقی نخواهد افتاد ــ یا چنین به نظرمی‌رسد . اینجا راساکنین کایلنامو ایستگاه راه‌آهن می‌نامند، امافقط یك ترن روزهادرآن می‌ایستد ویکی ، هرازگاهی ، شبها . اماچند تائی روزها از آن می‌گذردوچندتائی ترن باری شبها . و انگارنه انگار کـه از ایستگاه راه‌آهنی میگذرند . محل پیاده شدن فعلی که سکو نامیده می‌شود درسمت راست است ؛ چون راه‌آهن ازسمت راست کشیده شده، به موازات دهکده‌ای که در یکی دومیلی سمت چپ بخواب رفته است . نـه

1 – Melloe

اینکه همه‌ی مردم‌درآغوش خواب باشند. نه ، نه همه . درسمت‌چپ‌صحنه‌آلونکی است‌که انبارکالانامیده‌میشود. اما تویش فانوسهای راهنمائی راهم‌می‌گذارندوروغن‌راو کهنه‌هائی راکه‌ابزاررا باآنها تمیزمیکنندوخرده‌ریزهای دیگر را که‌ممکن‌است درایستگاه‌به‌درد بخورد. جاروب، چرخ‌دستی که‌کالاهای‌سنگین‌راکه‌تصادفاً برای‌کشاورزان ناحیه‌آورده‌می‌شودباآن میبرندیاکالاهائی‌راکه‌گاهگاهی برای فروشگاه کوچك محل می‌رسد ، که مردم اشیاء ضروری‌ومایحتاج‌روزانه‌شان‌راازآنجا می‌خرند .درطرف راست این‌آلونك‌کمی‌عقب‌ترعلامت راهنما،سه‌یاچهار پا بالاتر ازسقف قراردارد . روی تیغه‌ی صلیب شکل کـه رنگ سفید خورده وخط‌کلفت‌وسیاهی دروسطش هست. طرف دیگرش قرمزاست وباصفحه‌ی سفیدی دروسطش . کنارصفحات متحرك رنگین یکی قرمز و دیگری سبز که وقتی جلوی فانوس روشن بگذارند نورقرمز یاسبز می‌شود وازفاصله‌ی نسبتاً دوری به راننده‌ی قطارعلامت می‌دهدکه بایستد ــ وقتی قرمزاست ــ یابرود ــ وقتی که سبزاست . حالانورسبزاست . سوزن‌بان به وسیله‌ی نردبان آهنی‌که به تیروصل شده می‌تواند نور را عوض کند یافانوس‌راسرجایش بگذارد . با نردبانی به طبقه‌ی بـالائی آلونك می‌شود رفت . در آنجـا اهرمی بـه تیرسوزن وصل شده‌کـه درصورت لزوم سوزن را عوض می‌کند .

درطرف راست‌کلبه‌ی‌کوچکی است بابام‌کاهگلی. قسمتی ازآن دیده میشود : پنجره‌ی‌کوچکی‌که فقط شانه و سر آدم می‌تواندازآن بگذرد، ودرتنگی‌که پله‌ای می‌خورد وبه اطاق می‌رسد (کف اطاق پائین‌تر ازسطح زمین‌است) اطرافش علف‌کم پشتی روئیده . اینجا خـانه‌ی پیرمرد تقریباً ۷۰ ساله‌کورنی، وزنش مارتا است . هنوزکارگر راه‌آهن است وبه قسمتی ازخط می‌رسد . بیشتر از۵۰ سال می‌شودکه‌کارش این‌است .«شون‌توماشین »[1] از سمت چپ می‌آید ؛ شال‌کلفتی به‌گردن پیچیده ،کلاه نوکدار کارمندان راه‌آهن‌که نوار سبزو پهنی‌گرداگردش هست به سردارد ؛ شلواری ازمخمل‌کبریتی وکت سبزمایل به قرمز پوشیده . جوانی است ۲۴ یـا ۲۵ ساله . بدگل

1 – Sean Tomasheen .

انتشارات روز منتشر می‌کند

آدم‌ها و خرچنگ‌ها

خوزوئه دوکاسترو ترجمه‌ی محمد قاضی

چرا مسیحی نیستم

برتراندراسل ترجمه‌ی روح‌اله عباسی

سازمان اشرفی منتشرکرده

جهان در میان دوجنگ

بنوا ــ مشن ترجمه‌ی دکتر مهدی سمسار

کنکاشی عمیق در رویدادهای زمانی
پرآشوب و سرشار از درخشش و تاریکی

منتشر می شود

شکست آفتاب شعرهای فریدون گیلانی

۵ تومن

نیست اما کمی تکیده و دراز و بدریخت است . آهسته آواز مشهور دختر بوهمی را میخواند . «خواب دیدم که در تالارهای مرمر زندگی می‌کنم .» ازپله‌های نردبان می‌رود به طبقه‌ی بالائی آلونك ویك لحظه بعد نور که سبز بود قرمزمی‌شود . دوباره ظاهر می‌شود . ازنردبان می‌آید پائین . به طرف راست نگاهی می‌کند بعد به قسمت پائین آلونك می‌رودو بایك چرخ دستی برمیگردد که می‌شود دویاسه هاندردویت (۱۱۴ پوند تقریباً ۵۰ کیلو) با آن حمل کرد . چرخ را بلند می‌کند که روی چرخ جلویش بایستد و خم می‌شود و از یك دسته‌اش می‌گیرد ودرعین حال مراقب سمت راست است .

یك لحظه بعد آوازی را که می‌خواند زمزمه می‌کند :

خواب دیدم که در تالار مرمرزندگی میکنم
بنده‌ها ورعیتها درکنارم
امید وافتخارهمه‌ی آنهائی بودم
که آنجاجمع شده بودند .

ازدورصدای سوت ترن شنیده می‌شود وکمی بعد صدای نزدیك شدن خود ترن . «شون توماشین» گوش به زنگ می‌ایستد ، دسته‌های چرخ رامی‌گیرد وروبه طرف راست می‌گذارد، آشکارامنتظرآمدن ترن است. صداهافروکش می‌کند وبعد خاموش می‌شود .

دارآئی‌ام فزون ازشمارش بود
می‌توانستم فخرکنم به . . . به . . . نام . . . نیاکانم .

ترن ایستاده است ؛صدایش راکه بلندتر وبلندترمی‌شد شنیدیم، بعد همانطوری‌که پای علامت قرمزایستاد صداها خوابید.«شون توماشین » با عجله بیرون می‌رود و چند لحظه بعدکه یکی دوکیف ، بسته ، قوطی روی چرخ گذاشته‌به طرف آلونك می‌رود . پشت سرش ناظم قطار که لباس‌یك شکل‌کبود رنگی پوشیده وکلاهی باآفتاب گردانی شبیه‌کلاه«شون» به سردارد با این‌تفاوت‌که نوارش نقره‌ایست ، وارد می‌شود . دردستش چند سند و کاغذ دارد .

ناظم قطار کیسه‌ی فسفات واسه «درمودی»[1]، بار علوفه واسه‌فروشگاه

1 – Dermody.

«بالانتین»[1]، یه‌قوطی‌واسه «عالیجناب‌جرمی ارسکین»[2]ـ این دیگه‌کیه ؟

شون یکی از اون کله‌گنده هاس‌که با حضورش خونه‌ی اربابی «کیلناگپل»[3]رومشرف فرموده . اونور «بالانتین» پشت‌تپه‌س.

ناظم قطار آها . خوب، بجنب «شون»، نمی‌تونیم وقتمونو تلف‌کنیم ، ده دقیقه دیرکردیم ، بچه .

شون این دفعه مسافرنداری ؟

ناظم قطار این دفعه ! کی تابه‌حال تویا من یا هرکس دیگه دیده‌که یه مسافراینجابیادپائین، یایه مؤمن‌یایه کافر پاش برسه به خاك پاك‌کایلنامو .

شون (همانطورکه دسته‌ی چرخ را رها میکند وسندها را ازناظم قطار می‌گیردکه امضا کند .) من ، نه . اما دیگرون شاید.

ناظم قطار می‌تونم بپرسم ،کی‌ها ؟کی ؟ واسه چی ؟ به‌کجا ؟ آره ؟

شون تونمی‌دونی . یه روزی یکی به‌کله‌اش می‌زنه بیاد ببینه این کایلنامو چه جور جائی یه.

ناظم قطار (همانطور که اسناد امضا شده رااز شون می‌گیرد) توچشای تیز بینی داری . خوب ، من باس برم . ده دقیقه تأخیر داریم .

شون (که به طرف چپ نگاه‌کرده ـ باهیجان) نیگا ، نیگا !

ناظم قطار خدایا، یه مسافر! ممکن نیس. ازکدوم واگون اومد پایین؟ حتماً ایستگاهوعوضی گرفته .آدم مضحکیه . واقعاًآدمیزاده. یکی سربه سرش گذاشته هولش داده پائین ؟ (دوتائی به‌سمت راست خیره شده‌اند.) داره حرکت‌می‌کنه . موجود زنده‌س. آره . تویه پنجولش یه چتره تواون یکی یه‌کیف چرمی . چیکارش‌کنیم ؟ حسابی مخش خرابه !

شون لباساشو ! کجا می‌خواد بره ؟ تو خواب راه میره . آره ؟ میگی واسه‌چی اومده پائین ؟گاس از اونائی باشه‌که میرن شکار پروانه .

ناظم قطار این وقت شب پروانه‌کجا بود مرد ! مث یه هیولا می‌مونه .

شون (باتفکر) انگار دنبال شکارمی‌گرده . منظورمو می‌فهمی ؟

1 – Ballantine. 2 – Jermy Erskiné.
3- Kllnâgappel.

ناظم قطار آره . می‌گم خطرناك هم هس. چی دیدی ؟ یکی باس هواشو داشته باشه .

شون من که اهلش نیستم . (بانجوا) نیگا ! داره میاد طرف ما .

ناظم قطار (به تندی سرش را برمی‌گرداند و به آلونك نگاه می‌کند.) پوزه توبر گردون مرد ! سرتو بنداز پائین : ما با اسناد ور می‌ریم.

(روی اسناد خم می‌شوند . در اینحال « لرد لسلیسن آواوتری سنت ازوالده» از سمت راست وارد می‌شود . هیئت عجیبی دارد . برای محفوظ ماندن ازسرمای شب لباس کاملی پوشیده. کلاهی به سردارد که درتصویرهای هوانوردان می‌بینیم. ضخیم ، پشمی ، رنگارنگ ، که تا ابروها و گوشها پائین می‌آید . کت شنل‌مانند ضخیمی که تازانوهایش می‌رسد، ووقتی دامنش کنار می‌رود می‌بینم شلوار چوگان و جورابهای زرق وبرق داری پوشیده . از بالا شال پشمی ضخیم آبی و زردی به گردنش انداخته که نوکش به شانه‌اش افتاده واز آنجا به پشتش . یك جفت کفش چوگان با تختهای کلفت هم به پایش است وکیف چرمی وچتری دردستش. خیلی به خود اطمینان دارد و از ظاهرغریبش کاملا بی خبراست ، نظیر آدمهای هم طبقه‌اش . نزد مردها می‌آید وآهسته به پشت ناظم می‌زند.)

لرد حضرت آقا، لطفاً ممکنه راه خروجی روبه من نشون بدین؟

ناظم قطار (برمی گردد) راه خروجی ؟

شون شما هم توراه خروجی هستین هم توراه ورودی، قربان .

لرد (کمی متحیر) چی ! آها ، منظورم راه خروجی یا ورودی‌یه کایلناموس .

ناظم قطار دیگه نمی‌تونین بیشتر از این برین توش . همینجا درست اونجا هستین

لرد (بیشترمتحیرشده) چی ؟ آها ، فهمیدم ... شوخی ایرلندیه. (می‌خندد) هههههه !.. آقایون، منظورم اینه که منوبه کایلنامو راهنمائی کنین .

ناظم قطار دارم می گم که الان همونجا هستین .

لرد شهر، آقا ، شهر.

ناظم قطار کدوم شهرتوکله تونه ، قربون ؟

لرد البته که شهرکایلنامو .

شون گفتین شهر؟ (دستش رادایره‌وارحرکت‌می‌دهد)این محوطه‌ی همه‌ی‌شهره(به ناظم قطار) مگه نه میك ؟

ناظم قطار آره ، اگه اینجوری بگیرین ، بزرگترین شهر این دور و بره .

لرد آقایون تمنامیکنم شوخی‌روبذارین کنار. من لردلسلیسن ... (همینکه این را می گوید سوت گوشخراشی از ترن که در طرف راست است به گوش می‌رسد که علامت اخطار یا احضار است .)

شون (به ناظم قطار) راننده‌ی‌توئه ، داره صدات می‌زنه ، میك .

ناظم قطار (باکج خلقی) می‌دونم ... خودم شنیدم !

شون نمی‌خوای بری ؟

ناظم قطار (با کج خلقی بیشتر)هروقت‌دلم خواست میرم ! این پسره‌ی لعنتی خودشو می کشه قبل از وقت برسه . می گن بچه که‌بود خودشو می کشت که ازخودش جلوبزنه !

شون یه دقه پیش خودت گفتی که عجله داری .

ناظم قطار (رنجیده) من‌نبودم !

شون (باحرارت) آره ، گفتی! اونقدر هول وولا می کردی. وقتی داشتم اسنادو امضا می‌کردم،انگار میخواستی پر در آری بپری !

لرد (مضطرب) آقایون گوش‌کنید .

ناظم قطار (رنجیده به شون) نیگا ، مث همیشه داری زیرش می‌زنی . من دارم به یه‌مسأله‌ی مربوط به راه‌آهن رسیدگی می‌کنم ، مگه نه ؟ دارم مشکل یه مشتری رو حل می کنم ، مگه نه ؟ مشتری درجه یك.(ناگهان به لرد لسلیسن) شما درجه یك بودین ، نه ؟

لرد البته که بودم .

ناظم قطار (به شون) می‌بینی ! یه مسافر درجه یك ازقطار اومده پائین می‌خوادمشکلشو حل کنم . منم ناظم قطارم ، مگه نه ؟

شون می‌دونم : تو لباس ناظم قطارتنته ومث ناظمام داری مزخرف می گی . قطارهم منتظرتوئه که راه بیفته ، اینه که باس سر پست باشی .

ناظم قطار (بافریاد) من ناظم قطارم !

لرد آقایون ، لطفاً ساکت ! این بحث ذره‌ای فایده برای من

نداره . من مأموریت بسیارمهمی دارم آقایون‌که باید، باید همین امشب انجام بگیره . امشب ، آقایون .

ناظم قطار هنوزاول شبه ، تاصبح خیلی داریم . ماکه هرچه ازدستمون میاد براتون می‌کنیم . (روبه شون) مگه نه شون توماشین ؟

شون البته ، آره ! (به لرد) فقط قربـون ، شما بگین می‌خواین برین‌کجا وماچه‌کاری واسه تون بکنیم .

(همینکه لردلسلیسن می‌خواهد حرف بزند قطاردوباره سوت می‌زند . این دفعه بلندتر و درازتر ازاولی . ناظم قطار و شون به هم خیره نگاه می‌کنند.)

ناظم قطار (مبارزه طلبانه بـه شون ـ پس از کمی مکث) می‌خواستی چیزی بگی ؟

شون نـه ، نـه . (به طرف راست که قطار ایستاده نگاه می‌کند . سرش راکمی بالا می‌گیرد تا روشنتر بخواند واین خط را می‌خواند).

می‌شنوم‌که صداایم می‌ی زنی ی‌ی !

ناظم قطار (به طرف لردلسلیسن برمی‌گردد) می‌شنوین؟ اینم‌کایلناموی شما !

لرد دوستتون منظور بدی نداشت .

ناظم قطار دوس من! اون دلش یه چیزمی‌خواد . نوار نقره‌ای دورکلاه خودش‌ونوارقرمزدورکلاه من . توی همه‌ی وجودش شرارت جوش میزنه !

لرد این مشاجره روبعد هم می‌تونید بین خودتون حل‌کنید. لطفاً بگین ازکجا وچطور به جائی‌که می‌خوام ، باید برم .

شون توکه خودت نمی‌تونی بگی می‌خوای‌کجا بری ماچه جوری می‌تونیم بگیم‌کجا باید بری ؟

ناظم قطار ودیگه اینکه ماهروقت وهرجاکه دلمون‌خواست مشاجره‌مونو حل می‌کنیم .

لرد سوءتفاهم نشه آقایون ، نظرمن توهین به محل یاموقع‌تسویه حساب نبود ؛ بهتون اطمینان می‌دم .

ناظم قطار ارباب جونم، اینجوری صاف و ساده نمی‌تونی زیرتوهینی‌که کردی بزنی ! فایده نداره دیگه الان دربری .

شون (باتأئید) نداره ، هیچ فایده نداره . (به ناظم قطار) انگار این آدما میان اینجاکه به ایرلند یا فحش بدن !

لرد آقایون شما ازیك نظر معصومانه استنباط نادرستی می‌کنین. راستش، به قدری حواسم پرته‌که نمی‌دونم چی گفتم .

ناظم قطار (بامسخرگی) اوهو ، یارورو، ازاون زرنگاشه !

شون (بامسخرگی) نشنفتم چی گفت ، بدبخت !

ناظم قطار (محکم) مـاکه شنیدیم . (مصمم ، بـه لرد) ارباب جونم ، نمی‌تونی باداد وفریاد دربری . یایه لبخند نمی‌تونه توهینو صاف وصوفش بکنه .

شون میك ، میگن‌که : نعل اسب ، شاخ‌گاو، لبخندانگلیسی ،نه؟

لرد خواهش می‌کنم گوش‌کنید ، دوستان ...

شون دوست هم شدیم! آره ، به والله‌که از زرنگاش هم زرنگتره.

لرد تنها منظورمن از آمدن بـه این ناحیه‌ی‌متروك اجرای یك مأموریت ضروری وحساس است .

شون (بانفرت) متروك ؟ منظورت ازمتروك چیه ؟کجاش متروکه؟ خونه هست ، آدما هسن . فروشگاههای کالاگان ، پنج شش کیلومتر اونوره ، واسه چی میگی متروك ؟

لرد (بیشتر ازپیش متحیر) آه ، نه‌نه ، فقط یه اشتباه لفظی بود ، اشتباه لفظی ، رفقا .

ناظم قطار یه اشتباه لفظی لعنتی .

شون یعنی چی اشتباه لفظی . بذار ته وتوشو دربیاریم .

ناظم قطار (بانفرت به شون) بااین سؤالای احمقانه‌ات‌کلافه‌مون نکن. به خیالش‌کایلنامو متروکه ومنظورش از اشتباه لفظی همینه . این چیزا جزئی یه وبا وضعی‌که داره حرف می‌زنه نمی‌تونه بگه چی می‌خواسته بگه .

شون (با حرارت) نمی‌دونم چرا انگلیسیا رو میذارن پاشن بیان کایلنامو ، جلو صورت ایرلندیابه ایرلند فحش بدن !

لرد (صبورانه) آقای عزیز، من بـه ایرلند فحش ندادم ، چنین قصدی هم نداشتم .

شون انگار راس میگی ، واس اینکه ... (ناگهان مکث میکند ، دستهایش را دراز میکند . مثل اینکه می‌خواهد جلوی لرد لسلیسن و ناظم قطار رابگیرد. همانطور که چند قدم به عقب می‌رود،دستهایش راهم به عقب تکان می‌دهد .) نیگا، ببین این وقت شب چی داره میاد این ور!

ناظم قطار پسر پاتریك‌دانفی[1] و ماولینان آون[2] ، دسای همدیگه رو گرفته‌ن ودنیارو ولش کرده‌ن . انگار ازمجلس رقص میان، یا یه همچوچیزی .

شون (باهیجان) امشب رقص ومقص خبری نیست . اگرم بود راش از اون طرف بود . اینا توی ملك راه‌آهن چیکار می‌کنن ؟ این دوتا واسه‌کار درست وحسابی نیومده‌ن بیرون .

ناظم قطار کارای بدبدشونو توسیاهی شب قایم می‌کنن .

شون حیارو قورت داده‌ن وآبرو روهم‌روش.

لرد (با بیصبری) مزخرف!شمارو به خدا بذارین به مسأله‌ی‌اونجائی که من میخوام برم برسیم. (بادستش جائی راکه دختروپسر هستندنشان‌می‌دهد.) این‌یه‌منظره‌ی‌غیرمعمولی نیست .یه عاشق ومعشوق . همه‌جا پرازاینا‌ست .

ناظم قطار چی ، توکایلنامو ؟

شون این وقت شب !

لرد (کاسه‌ی‌صبرش لبریزشده . بلند و تقریباً بافریاد) احمق هر وقت شب !

شون (به ناظم قطار) می‌شنوی،میك !

ناظم قطار (جدی) تومملکت شما ، آره قربون ، اما اینجا نه ؛ هرقدر زودتر برگردی اونجا واسه مابهترو راحتتره .

لرد (هنوزعصبانی) پسردانفی‌ودخترکی‌که ازبازوش چسبیده واسه من مهم‌نیست. (می‌ترکد) من می‌خوام برم شهر !
(همانطورکه صحبت می‌کند جوان و دخترك وارد می‌شوند . دست درکمر همدیگر عاشقانه وبااحساسات به همدیگر نگاه می‌کنند . جزخودشان چیزی نمی‌بینند .)

پسر شیرین جونم ، تو رونمی‌دم به کل ایرلند تجزیه نشده‌اش . آره جونی .

دختر میدونم جونی ، اما منوبیشتر ازتمام دخترای ده دوس داری؟

شون (تند وبااوقات تلخ پیش دختر می‌ورد) شماها اینجاها چیکار می‌کنین ؟ این وقت شب توجاده چیکار می‌کنین ، ها؟

---

1 – Patrick Dunphy's boy .
2 – Mave Linanawn .

پسر به تومربوط نیس .

شون خیلی هم مربوطه . صبح اول وقت گزارشتونو بـه کشیش می‌دم .

دختر تومی‌شین ، اینش خوبه‌که آخرشب گزارشتو نمی‌دی .

شون (بانفرت) دیوونه‌ها ! می‌دونین‌که الان‌تومملك شخصی هسین، مال راه آهن ؟ اجازه ندارین بیاین اینجا . دارین تخلف می‌کنین . آره ، می‌دونین نصف شبم گذشته ؟

ناظم قطار (زیرچشمی نگاهی به ساعتش می‌کند) بیس وپنج دقیقه داریم به‌یك .

شون کجا بودین ، چیکار میکردین ؟

پسر (دارد از کوره درمی‌رود) تویکی‌کشیش اقرارشنومنی یاچی؟

دختر (به آرامی پسر را می‌کشد) بیا ، فادریگ ، بیا بریم . بذا بمونن ، بذا جوش بزنن .

شون هر دوتاتون برین‌گم شین . اگه یکی شماهارو ببینه خوب اسمی روی اینجا می‌ذاره . آبروی منم میره‌که شمارو گذاشتم بیاین اینجا . شماکه مسافر قطار نیستین ، مث این آقـا ، آره ؟

لرد (تقریباً دیوانه‌وار)آه، این‌مزخرفاتتونوبس‌کنین . بذارین حرفموبزنم . بذاراین دوتا آدم محترم راشونو برن ودیگه مزاحم مانشن . (به دختر وپسر) برین جانم ، راه بیفتین.

پسر (بانفرت) توکی هستی به ما می‌گی راه بیفتین، بازرس‌عالی اخ وتفی یاچی ؟

لرد (بانومیدی) بروپسر، برو ! الان دیگه نمی‌دونم چیکاره‌ام ، کجاهستم ، چیکار دارم می‌کنم !

شون (با حرارت و آزردگی) توالان تو کایلنامو هستی ، اینوکه می‌دونی،مگه نه ؟

لرد من می‌خوام یه ماشین بگیرم برم شهر .

ناظم قطار (یکه می‌خورد) ماشین بگیری ؟

دختر (باتعجب) شهر؟

پسر اوهو ، کدوم شهر؟

لرد این سؤالها و جوابهائی که به سؤالای من می‌دین منو به یه

وضع وحالت فوق‌العاده گیج کننده‌ای می‌اندازه ـ بسیار گیج کننده .

شون تو خودت خودتو تووضع گیج کننده انداختی، چون خودت نمی‌دونی‌چی میخوای، کجا میخوای‌بری .

لرد من که گفتم ، براتون گفتم ... من مأموریتی دارم !

پسر (ناگهان ملتفت شده) فهمیدم . ازاون مأمورای بی دك وپوز یهودیه، یاشاید ازمورمون[1] هاس اومده اینجاکه مارو ازراه راس منحرف کنه .

دختر (جسورانه) بهتره برگرده اونجائی‌که اومده !

لرد (با تأکید) نه ! نه ، بهتون می گم ، من کشیش نیستم ! یه مأموریت سیاسی دارم . پیامی دارم می‌برم به ...

ناظم قطار (بازقطار سوت‌می‌کشد. این‌بارسه سوت‌کوتاه وتیزوآمرانه)

شون (که نمی‌تواند جلوی خود را بگیرد می‌خواند)
می‌شنوم که داری صداام می‌زنی ی‌ی‌ی

ناظم قطار همه‌ی شیمیدونهای دنیاجمع بشن‌نمی‌تونن یه‌آدم‌حرومزاده‌تر ازتو درس‌کنن ، توماشین !

(درخانه‌ی سمت‌راست‌بازمی‌شود وکورنلیوس کونروی[2] درآنجا ظاهر می‌شود . تقریباً ۷۰ ساله است باریش جوگندمی . لحافی به‌خودش‌پیچیده ، کلاه کهنه‌ای به‌سر گذاشته، چکمه‌های سنگین وخشنی‌که بندهایش بسته نیست به پادارد . در همین وقت پنجره‌ی بالای درباز می‌شود و مارتا کونروی در آنجا ظاهرمی‌شود. تاآنجاکه می‌تواند خم می‌شود تابتواند گروهی راکه درطرف دیگرجمع شده‌اند وکورنلیوس راکه پائین‌دم در ایستاده ببیند . شال قرمزی به خودش پیچیده که سرش را مانند باشلقی می‌پوشاند . تنها ابروها وگونه‌ها وکمی از چانه‌اش دیده می‌شود . بازویش را به دم پنجره تکیه داده و بادستهایش شال رامحکم نگهداشته است . همسن شوهرش‌به نظرمی‌رسد . صورتش پرازچروك است اماچشمانش روشن و صدایش صاف است .)

1 – Mormon.
2 – Cornelius Conroy.

کورنی اینجاچه خبره ! این داد وفریاد وهیاهوی قطار واسه چیه ؟ آدم زهره ترك می‌شه .

مارتا (آخرحرف شوهرش را تکرار می کند .) آدم زهره ترك می‌شه . آره .

کورنی مایکل مولاون[1]، چندساله هرشب قطارتو میاد ، میره، بدون سوت‌کشیدن ،بدون سروصدا .

مارتا بدون سوت‌کشیدن ، بدون سروصدا .

کورنی بدون داد وفریاد میاد ومیره .

مارتا بدون داد وفریاد میاد ومیره .

کورنی حالا خواب مؤمناازداد وفریاد وحشیونه ازچشمشون پریده.

مارتا (سرش رابه شدت تکان می‌دهد .) ازچشمشون پریده .

شون همه‌اش تقصیر این یاروئه (لرد لسلیسن را نشان می‌دهد .) مازور می‌زنیم ازش حرف دربیاریم‌که کجا می‌خواد بره .

لرد (بانفرت) افترا می گی، من‌کاملا به طور وضوح گفتم‌که کجا می‌خوام بـرم . (آنهائی را کـه سرراهش ایستاده‌اند کنار می‌زند و بـه عجله نزدکورنلیوس می‌رود .) آقاجون ، من فقط می‌خوام منو راهنمائی کنین به شهر .... شهر ه .... ه... (غمگین) بااین همه مشاجره وبحث وجدل احمقانه‌آدم اسم محل رو فراموش می کنه .

ناظم قطار (باهم) کایلنامو!

شون

لرد (میان همه ایستاده ودستهایش راتکان می‌دهد .) من می‌خوام بدون درنگ برم به شهر کایلنامو !

کورنی شهر ؟

مارتا (منعکس می کند) شهر؟

کورنی بذا روشن بشم . این‌کیه ؟

مارتا (بدنش را بیشتر از پیش ازپنجره بیرون می‌آورد .) حرف بزن مرد !

لرد من لرد لسلیسن اوتری ازوالد مقدس هستم .

ناظم قطار اسمشو تاحالا نشنفتم .

1 – Mickael Mulehawn.

کورنی من هم .

مارتا تاحالا توچهار گوشه‌ی‌ایرلنداین اسم به‌گوشم نخورده .

شون ازبین همه‌ی‌مقدسا دیگه اوتری‌ازوالد مقدس نشنفته بودیم . حتی یه دفه هم .

لرد من باید با یك مقام رسمی صحبت‌کنم . نزدیکترین مرکز تلفن تان کجاست .

شون توادارهٔ پست .

لرد منوفوراً ببرین اونجا !

شون عوضی گرفتی ... وظایف مهمو ، این چیزاروبذارم اینجا و باتوبیام ؟

پسر این وقت شب پستخونه تاریکه ودرش هم بسته است .

لرد (روی قوطی‌که روی چرخ دستی است می‌پرد تـاحرفش را مهم جلوه دهد .) گوش کنید ، مردم . لطفا گوش‌کنید ، به دقت و باهمه‌ی توجهتان. اونچه بهتون می‌گم اهمیت حیاتی داره . لطفاً اینو درك‌کنین.

ناظم قطار (باییصبری) حرفتوبزن ، دیالله ، به نعل ومیخ نزن !

مارتا (پیش خود اما واضح) انگار عقلش پارسنگ می‌بره .

لرد من حامل پیـام مهمی هستم برای نخست وزیر انگلستان ، ارل اپلپن[1]، که‌اینجاها درخانه‌ی‌اربابی کیلنالاینا[2] تعطیلاتشو می‌گذرونه.(باعجله به دفتریاد داشتش‌که ازجیب درمی‌آورد نگاه می‌کند.) به من گفتند به دوبلین پروازکنم . بعدسوار ترن بشم‌که برام جا رزروکرده بودن تا هیچکس سرمو با صحبتش گرم نکنه .

کورنی (ناگهان) بازانگلیسی !

مارتا (منعکس می‌کند) بازانگلیسی !

لرد (باعصبانیت به‌کورنی) حرفمو قطع نکن مرد ! به من گفتن در کایلنامو پیاده‌شم ، ماشینی بگیرم و برم خـانه‌ی‌اربـابی کیلنالاینا . حالا لطفاً بدون بحث ومشاجره یه ماشین بـرا من پیداکنین .

1 – Earl of Epplepen .

2– Killnalayna .

(آندی اوهوری[3] راننده‌ی‌قطاردم‌خانه‌ی‌کورنی ظاهرمی‌شود. مردکوتاه قد وتنومند ۴۵ساله‌ایست . روی صورتش لکه‌های روغن و الیاف پنبه پاشیده شده است . صورتش سرخ است و سبیل‌کم پشتی دارد . لباس‌کار خاك آلودی پوشیده ومقداری کهنه‌ی‌روغن آلود دردست دارد . خشم ازصورتش‌می‌بارد.)

آندی (بلند وعصبانی) چه خبره ! مگه قراره امشبو اینجا بمونیم؟ دارین‌اینجاکودکستان درس‌می‌کنین یاچی ؟ مایکل مولاون می‌دونی قطار دوساعته واسه خاطرتو چرت می‌زنه ؟ وقتی‌با نیم ساعت یـا شاید یه ساعت تأخیر رسیدم تـو گزارش چی بنویسم ؟

لرد (ازبالای قوطی پائین می‌آید وبانومیدی روی آن می‌نشیند. آرنجها را روی زانوهایش می‌گذارد و سرش رابا دو دست می‌گیرد .) بازیکی دیگه !

شون (لردلسلیسن‌رانشان می‌دهد.) تقصیراون یاروئه که رو قوطی نشسته .

آندی چی می‌خواد ؟کی هس ؟

شون (دستی‌به‌شانه‌ی‌لردمی‌زند.) آندی اوهوری میخواد بدونه‌کی هستی .

لرد (ناله‌کنان) من لرد لسلیسن اوتری ازوالد مقدس‌هستم .

مارتا (منعکس می‌کند) اوتری ازوالد مقدس .

آندی که اینطور !

ناظم قطار می‌خواد بره شهر .

آندی (نزدیك جمع می‌آید .) شهر؟کدوم شهر ؟

شون شهرکایلنامو .

آندی (باکمی دلسوزی) انگاریکی سر به سرش‌گذاشته .

لرد (باییصبری بلند می‌شود تاجواب آندی رابدهد .) مزخرف میگی ! هیچ‌کارمندی تووزارت خارجه جرأت نمی‌کنه سر به سرلرد لسلیسن بذاره .اگه می‌خوای مسخره بازی دربیاری برو‌تو قطارت ، مرد !

آندی (رنجیده) توکی هستی داری‌به من دستورمیدی ؟کاروبارمون

3 – Andy O'hurrie .

زاره اگه لردی ، خانومی ازلندن پاشه بیاد اینجا و به ما دستور بده ! توی قطار ، کنـار قطار ، دور از قطار اختیار همه‌شون بـامنه و هیشکی هم حق نداره بیخودی تو کارمن مداخله بکنه .

ناظم قطار (به لردلسلیسن) بهتره ارباب جونم یادت باشه که حالادیگه حناتون پیش ایرلندیا رنگ نداره .

لرد (که روی قوطی باحال زاری روی خودتاشده) درسته، درسته، می‌دونم .

پسر اومده اینجا ، خیالش رسیده اون قدرتی‌روکه داشتن ومارو نمی‌ذاشتن روپای خودمون بایستیم بازم دارن .

شون (عصبانی به طرف دختروپسر برمی‌گردد.) توگیرودارمعرکه یـادم رفته بـود هنوز اینجائین ! این وقت شب سلانه سلانه می‌رین . (باوقار ساختگی) نمی‌خوام نامومن لکه داربشه و پشت سرمون بگن که ماتشویقتون کردیم نصف شبی...

مارتا (باجیغ‌وویغ ازپنجره) آره ! برین گم شین هرزه‌های لات، برین خونه‌تون ، هرکی تورختخواب خودش قایم بشه .

دختر (آستین پسر راگرفته‌که ببردش) بیاجونی ، هنوز فرسنگا راه داریم . بذار این احمقارو بذاریم به امان خدا وبریم ! (بیرون می‌روند،درحالیکه دست یکی درکمردیگری است .

شون (وقتی‌بیرون می‌روند) دساتونو ازکمرهم بکشین، نمی‌خوایم کارپیش بینی نشده‌ای اینجا اتفاق بیفته .

کورنی پوه ! رفتنشون‌کلی مایه‌ی‌شکره .

مارتا رفتنشون‌کلی مایه‌ی شکره‌فراوونه.

آندی حالاکه سروصدا خوابید ، بهتره یارو روبه جائی‌که میخواد بره راهنمائیش کنین.

شون (آهسته شانه‌ی‌لردلسلیسن‌راتکان‌می‌دهد)آهای ، پاشو.سرتو بالاکن ، وراس حسینی‌بگو می‌خوای‌کجا بری وچه جوری می‌خوای بری .

لرد (با بیحوصلگی) من‌که‌گفتم ـ خانه‌ی اربابی‌کیلنالاینا ، یه ماشین هم می‌خوام‌که منوببره .

شون (مبهوت) ماشین !

ناظم قطار چه‌جورماشینی ؟

لرد ماشین سواری ، ماشین سواری .

کورنی (تقریباً ترسیده) ماشین سواری !

مارتا (منعکس می‌کند) ماشین سواری !

لرد برای همین می‌خوام برم شهر- میرم یکی‌کرایه‌کنم .

آندی شهر !

کورنی اوهو ،کدوم شهر ؟

مارتا شهر؟ نگفتم عقلش پارسنگ می‌بره .

شون این یکی وسی‌تاخونه‌ی‌یه‌کیلومتر اونورترش‌که‌چهارده تاشم خالیه .

لرد امایکی ازاهالی حتماً ماشین داره‌که !

شون مردا و زناش ، اگه تـا حالا نرفته باشن،هفتاد سالشونه . ماشین ! خیال نمی‌کنم حتی یکی از اونا دیده باشه ، حتی ازدور . نه بچه، نه ماشین!

ناظم قطار این‌کورنی چطور ؟

کورنی (متحیر) من ؟

ناظم قطار (بالحن متقاعدکننده) وقت ناچاری ، باوضع پریشونی‌کـه یارو داره،جینی میتونه جاده‌رو بره واونوبرسونه به محلش.

کورنی جینی ؟ این وقت شب ؟

شون داد و فریاد نکن ، جینی می‌تونه . چند دفعه رفته اونجا . راهو وجب به وجب بلده ومی‌تونه قشنگ ببردش اونجا.

لرد (سرش رابلندکرده وبابدگمانی‌به حرفهایشان گوش می‌دهد) کدوم جینی .

شون (مطمئن می‌کند) نترس آقا ، دختر سرکشی نیست ، اذیتت نمی‌کنه . مث آب خوردن میری .

لرد لطفاً درك‌کنیدکه من‌کارمند وزارت‌امور خارجه‌ی انگلستان وشخصیت مهمی‌هستم ونمی‌تونم شب توی‌جاده‌ی خلوت باجین یاجینی لاس بزنم !

مارتا (باسرسختی‌ازپنجره) منظورت ازشب توجاده‌ی‌خلوت باجین یاجینی لاس زدن‌چیه؟ خیال‌کثیف انگلیسی‌ت رسیده ؟ آقای کورنلیوس‌کونروی و مارتاکونروی ، زنش ، همیشه‌ی خدا احترامشون پیش مردم محفوظه وتاحالاازکشیش اعظم ایرلند یه نچ‌نچ هم نشنفته‌ن .

ناظم قطار دارین باجین یاجینی‌تون اربابوسردرگمش می‌کنین (به‌لرد لسلیسن) این جینی‌که گفتیم یه دختر راس راسی نیس ، کره الاغ زبروزرنگیه‌که‌کورنی اونوبه‌گاری می‌بنده وباهاش از باتلاق تورب میاره ویکی دوبسته سبزی واگه پا داد و هفته بازاری راه افتاد یه بچه خوك ویکی دوتا مرغ . این وقت شب اینجا فقط اینو داری‌که تورو ببره اونجائی‌که میخوای.

لرد (مبهوت) چی ؟ توی یه‌گاری تورب پیلی پیلی بخورم برم اونجا ؟

شون یه لائی کاهم میذاریم زیرتون ، راس راس می‌شینی توگاری انگار حاکم نشسته روی تخت حکومتی . (نمی‌تواند جلوی خودش رابگیرد ومی‌خواند)
ارابه‌ی‌زیبا میاد منوببره خونه .
ارابه‌ی زی‌با میادمنوببره خونه .

لرد (با غضب) نه ، آقایون ، نه ! جنس شما ایرلندیارو خوب می‌شناسم! می‌خواهید همه‌ی‌روزنامه‌های ایرلند بنویسند : یك کارمندعالیرتبه‌ی‌وزارت‌امورخارجه‌ی‌انگلستان‌روی‌کپه‌تورب بایك‌گاری پیش نخست‌وزیر رفت ! موضوع درز می‌کنه به جرایدانگلستان واونجاتاوقتی‌که نسل‌فعلی‌ازبین بره ومنهم با آن بمیرم ، آلت مسخره‌ی مردم می‌شم .

شون تنها امیدته .

ناظم قطار تنها چارته .

لرد (دوباره بانومیدی روی قوطی می‌نشیند) چه مردم احمقی ، چه مملکت وحشیی !

آندی (عصبانی) همه تـون حسابی مسخره این ! واسه چی وزارت امور خارجه‌ی‌کبیرتون نگفته یه ماشین توی ترن بذارن تا مأمور عالیرتبه شو صحیح و سالم با اهن و تلوپ ببره پیش نخست وزیر کبیرش ؟

ناظم قطار آره،واسه چی نگفته؟ یااینکه باماشین نفرستادت به‌اونجائی که میخوای بری ؟

کورنی (ناگهان) شعورنداش !

مارتا (ازپنجره غرمی‌زند) شعورنداش !

شون (به لرد لسلیسن) خوب، چیکار می‌خوای بکنی؟ بـاگـاری میری یانه ؟

کورنی (بالحن آرام اماپرمعنی) مث اینکه شما جوونا این مسأله‌رو بامن مطرح نکردین . خواستن گاری یه چیزی‌یه وگرفتنش یه چیزدیگه .

مارتا گرفتنش یه چیزدیگه .

لرد (ناگهان مصمم ازجایش می‌پرد) میرم ، باگاری‌والاغ میرم! یه‌کار منحصربه فردی میشه !

شون (بارضایت) مسأله حل شد .

ناظم قطار آخرش خوش بود .

کورنی یه کمی عجله‌کردین ، نه ؟ مسأله حل شد ، آره ؟ آخرش خوش بود، نه؟ اینجا جلوی صورت‌کورنلیوس‌کونروی‌قرار ومدارمیذارین بدون اینکه ازش بپرسین میذاره یانه !

مارتا میذاره یانه !

شون کورنی ، تو که ساکت بودی . ماخیال‌کردیم سکوت علامت رضاس .

ناظم قطار آره اینجور خیال‌کردیم .

آندی طبیعی بود .

کورنی که اینطور ! طبیعی بود ، آره ؟ (می‌ترکـد) خوب ، این مردك ماهرجا دلش خواس میتونه پای پیاده بره !

مارتا پای پیاده بره .

کورنی (مصمم) نمی‌خوام جینی کوچولو رو کـه الان خـواب هفت پادشاهو می‌بینه، به خاطر این یارویاهرکی دیگه بدخوابش کنم .

ناظم قطار (باکج خلقی) باشه ! باشه !

کورنی (تجاهل می‌کند) نمیخوام جینی‌روازخواب بیدارکنم . نه‌نه. نـه بخاطر نخست وزیر انگلستان نـه بخاطـر هر مأمور عالیرتبه‌ی وزارت امورخارجه‌ی انگلستان . (بلندتر) پیش همه تون میگم حتی اگـه‌کشیش کایلنامو هم از من خواهش می‌کرد حاضر نبودم جینی‌کوچولو رو ازخوابگاهش بیرون بکشم .

آندی میدونی‌که مرد بیچاره پای پیاده نمیتونه بره اونجا . راهو هم بلدنیس .

کورنی هیشکی جلوشماها رونگرفته،چندتائی بیفتین‌جلوچندتـائی هم عقبش وصحیح وسالم برسونینش .

آندی (متحیر) قطارو ولش‌کنم بمونه ؟

کورنی (باکنایه) حالا حالاهادیگه عادت‌کرده .

(همینکه حرفش‌راتمام میکند، گروهی ازمسافران‌که پیشاپیش آنها زن جوانی است درنبش خانه‌ی‌کورنی ظاهر می‌شوند . آنجا می‌ایستند . همگی مضطرب ومتحیرند)

زن مسافر (درجلوی‌گروه) مسافرا ازمن خواهش‌کرده‌ن کـه علت نیم ساعت تأخیرقطارو تحقیق‌کنم ! مسافرای بیچاره همه‌شون‌از جادر رفته‌ن ! اینه که بهتره دیگه بدون وراجی برگردین به قطار .

شون گفتی وراجی ! مـا وراجی نمی‌کنیم ، می‌خوام مسافرا اینو بدونن .

ناظم قطار (بابیحوصلگی) برگردین ! جای مسافر توی قطاره ، چون شماتاوقتی اونجا هستین دراختیار منین . حق ندارین بیاین اینجا وتوکار یه مأمورکه میخواد مقداری‌کالارو درمحل‌امنی بذاره دخالت‌کنین .

شون (به پشتی ناظم قطار)که صبح اول وقت به شهرکایلنامو برای صاحاب محمولات فرستاده بشه .

لرد (ناگهان روی پا میجهد . هیجان زده) خوب مچتو گرفتم ! شمادارین ازمن مخفی میکنین . همه دیدندکه نتونس جلوی خودشو بگیره وازدهنش پروند .

شون (یکه خورده وگیج) چی‌روپروند ، مرد ؟

لرد (هیجان زده) شهرو! خودت‌گفتی شهرکایلنامو! خودمشنیدم. همه‌ی مـاشنیدیم . من باید برم اونجا ، میشنوی ؟ باید منو راهنمائی‌کنین اونجا !

آندی اهه ، بشین درتو بذار ، مسأله ی دیگه‌ای داریم‌که باس بش برسیم .

شون (به لرد لسلیسن) اسمش اینجوریه . اگه فردا روزنـومه‌ی محلی‌روبخونی‌می‌بینی نوشته : دیروزیك محموله‌ی بزرگ‌و مهمی ازدوبلین به شهرکایلنامورسید ونگهبان قطاروباربران راه‌آهن نصف شب سرگرم انبار کردن آن بودندکـه صبح اول وقت تحویل دهند .

لرد (دوباره روی قوطی‌کز میکند) خدایا ! فریب ودروغ !

زن مسافر (بـا بیحوصلگی وشدت) اینجوری بیت المال مردمو حـروم میکنن ! به حسابتون می‌رسیم . تنها مسافردرجه اول که تو قطار مونده سرگرم تهیه ی گـزارش از این توقف وحشتناك وسط شب خاموش ومرده است .

کورنی (دلداری میدهد) خوب ، خوب،آروم بگیر !

مارتا (مانند اودلداری می‌دهد) آروم بگیر !

زن مسافر (نیمی به مارتاکه دم پنجره است و نیمی به‌کورنی‌که دم در است .) خودتون آروم بگیرین ! مث اینکه نمی‌دونین مـن باس در « کایلناتوراف » پیاده بشم وشاید وسیله‌ای‌که برای بردن من فرستاده‌ن از انتظارکشیدن بـه تنگ بیاد وبره . اونوقت من باس تك وتنها توی تاریکی ، توجاده ی خلوت هشت‌کیلومتر سگدو بزنم .

لرد (ترسیده و آزرده) چه جای تاریك وخلوتی ! (فکرتازه‌ای به مغزش رسیده) من باید رئیس باربرارو ببینم !

زن مسافر (کینه توزانه) می‌فهمیدکه چی به سرتون میاد . تنها مسافر درجه اولمون‌گزارش این تأخیربیخودی درکایلناموروانشاء می‌کنه‌که بفرسته به مقامات راه‌آهن . همه تون حسابی تو هچل می‌افتین . فاتحه تون خونده‌س !

لرد (به شانه‌ی شون میزند) من باید رئیس باربرارو به بینم !

شون (متغیر) یواش ، آقا ، یواش .

لرد (محکم) من جداً می‌خوام رئیس باربرا رو ببینم !

شون (عصبانی فریـاد میزند) داری می‌بینیش : من خـودم رئیس باربرا هستم !

لرد (مانند او بـا صدای بلند) رئیس ایستگـاه ! می‌خوام رئیس ایستگاهو ببینم .

شون (صدایش راکمی بلندتر می‌کند) اینجا نیس .کفیلش منم !

زن مسافر کی حرکت می‌کنیم ؟ مردی‌که توی لوکوموتیو مونده میگه همه‌ی مسافرا به تنگ اومده‌ن .

شون (ناگهان متوجه تـأخیر ترن می‌شود .) همین الان حرکت می‌کنیم ! (می‌پرد توی آلونك وبرمی‌گردد . این دفعه‌کلاه نوك تیزی به سرداردکه‌به‌جای نوار قرمز کلاه خودش‌نوار

طلائی رنگ ورورفته‌ای دارد. به آندی اوهوری بااشاره‌ی دست، به جائی که قطار ایستاده است.) اینجا چیکار داری میکنی! توحق نداری قطارتو ترك کنی، آندی اوهوری!

آندی (با بیحوصلگی) توآدم پرچونه منو وادار کردی تأخیر کنم!

شون (جدی به مسافرها) برین. شماها رومیگم، برگردین به کوپه‌هاتون! فوراً! برین! (مسافرها به عجله برمی‌گردند) شماهم ـ واسه چی اینجا فس‌فس می‌کنین؟ واسه چی نمی‌رین کایلناتوراف؟ زن بیچاره چیکارباس بکنه اگه ماشینش رفته باشه ومجبورشه هشت کیلومتر تك‌وتنها توی تاریکی‌وجاده‌ی خلوت عرق بریزه؟ تا اینجا که نیم ساعت هم تأخیر داشتین!

ناظم‌قطار (باخشم زیاد) دهاتی احمق، باکی داری حرف میزنی؟ فکرشو بکن، یه همچو موجودی داره به ناظم یه قطار خط اصلی دستور میده، کسی که نفوس زنده رو ازاونجائی که هستن به اونجائی که می‌خوان برن، حمل می‌کنه؛ بدون اینکه یه مو ازسریکی کم بشه.

شون (حرفش راقطع می‌کند) بهتره حرکت کنی تابازم کم نشه.

ناظم قطار (اهمیت نمی‌دهد) توی کیل‌کولم[1]، بلی فانبار[2]، کایلناتوراف، کیل‌کورمك[3] وجاهای دیگه می‌ایسته و مسافرا رو هرجاکه بخوان پیاده شون می‌کنه بی اونکه اذیتی ببینن یاآب تو دلشون تکون بخوره.

لرد (باوضعی رقت‌انگیز) خوب، پس چرامنوبدون اذیت نمی‌بری خانه‌ی اربابی کیلنالاینا؟

ناظم قطار (تند وتیز) قطاراونجا نمیره، مرد!

شون (باتأکید) این‌کار آخر سرگندش بالا میاد. اونوقت نیائی بگی من جلوتو نگرفتم وراجی نکنی. عوض وراجی الان باس توکوه وکمر بیفتی وچوچو بکنی.

ناظم قطار (آستین آندی رامی‌گیرد ـ به عجله) عجله‌کن، یاالله بیا، آندی. بذار این قوربـاغه‌ی زهری پرچـونه بمونه تنهائی غربزنه.

---

1 – Killcolm 2 – Ballyfunbar
3 – Killcormac

آندی (باخونسردی) وایسا میك. جامون خوبه. الان حال این آدم مزخرفو که داره تهدیدمون میکنه جامیاریم.

شون (آمرانه) برین، هردوتاتون، بذارین قبل ازاینکه مسافرای بیچاره پیروچروکیده بشن قطارتون به اونجائی کـه قراره برسه.

آندی (آرام) مانمی‌تونیم، جرأت نمیکنیم!

شون (کمی جاخورده) واسه چی نمی‌تونین؟

آندی واسه غفلت عمدی وشریرانه‌ی اونیکه حرف میزنه!

شون (بیشترجاخورده وبدگمان) منومیگی؟

آندی کورنلیوس کـونروی می‌بینه، خانم مـارتـا کونروی هم می‌بینه.

کورنی (وحشتزده ومتغیر. ازاتفاقی که دارد می‌افتد بی‌اطلاع است) من، اوهو، یه دفه نیاین منو تودردسر مشاجره‌ی خودتون بندازین. نه‌آقا، نه‌چیزی‌دیدم نه شنیدم! شتر دیدی‌ندیدی!
(به تندی به خانه می‌رود ودر رابه شدت پشت سرش‌می‌بندد)

مارتا (ازپنجره) منم نه چیزی دیدم نه‌شنیدم. شتردیدی ندیدی.
(سرش راتومی‌کشد وپنجره رابه شدت می‌بندد)

شون (باخوشی) آها، شمادیدین، اماکورنی ندید، مارتاندید.

آندی (مأیوس اما مطمئن)خودت که می‌تونی ببینی.

شون مایکل مولاون یه خورده کلافه شده. بگو ببینیم چه خبره؟ مث اینکه به‌سرت زده؟

آندی (بـه شون نـزدیك میشود ـ پیروزمندانـه) احمق، همون چیزیه‌که نذاش‌حرکت‌کنیم وحالام نمی‌ذاره! هیچ راننده‌ای نمیتونه از اون تجاوزکنه. نـه، جرأت نمی‌کنه از علامت خطررد بشه: نورقرمز جلوشومی‌گیره!

شون (به‌تندی به‌سوزن نگاه‌می‌کندونورقرمزرامی‌بیند ـ وحشتزده) خدایا!
(ازپله‌های آلونك بالا می‌رود وچند لحظه بعدصدای اهرمی شنیده می‌شود ونورقرمزبه سبزتبدیل می‌شود)

ناظم‌قطار (به سوزن نگاه می‌کند) آها، آخرش‌سبزشد.

آندی خوب گیرش انداختم. علی ورجه‌ی بچه مول!

ناظم‌قطار (تند) بیابریم. نیم ساعت تأخیرم که داشتیم.

آندی (بااطمینان همانطوری‌که می روند) الان باس جوری‌بریم که یاسروقت برسیم به‌کایلناتوراف یادرب و داغون بشیم .
(شون به‌عجله‌ازپله‌ها پائین‌می‌آید. دراینحال سوت گوشخراش ناظم قطار از طرف راست شنیده می‌شود و به دنبال آن‌سوت بلندترقطار . بعد همانطوری‌که ترن دور می‌شود صدای چوـ چوش به‌گوش می‌رسد ومحو می‌شود . شون پیش لردلسلیسن که افسرده روی قوطی نشسته وسرش را بین دو دست گرفته است می‌آید . آهسته به آلونك می‌رود ونورچراغ را قرمز می‌کند ودراین اثنا برای‌خودزمزمه می‌کند) :

دل ازبارغم‌شکسته
به امیدهای جزئی چنگ می‌زند
وبه‌افکاروتحریکاتی‌که می روند
ونمی‌توانند آرامشی بیاورند .

شون (می‌ایستد وبه جائی‌که ترن می‌رودنگاه میکند) منوباتوتنها گذاشت. به‌فکرهیشکی نیستین الاخودشون (روی لردلسلیسن خم می‌شود) میشنوی ؟ مارو تنها گذاشتن .

لرد (غمگین به شون نگاه میکند) خداروشکر !

شون (همانطورکه‌به طرف لردلسلیسن‌خم می‌شود برگردان تصنیف راتکـرار می‌کند) نمی‌توانند آرامشی ، آرامشی بیاورند .
(بیشتر جلویش خم می‌شود) آهای ارباب ، تو چراغ قرمز ندیدی ، نه ؟ (قبل ازآنکه لرد لسلیسن جواب دهد) نه‌البته، نه . همه وقت چراغ سبزروشن بود . همه وقت ، نه ؟

لرد هنوزم روشنه !

شون چی ؟

لرد چر غ قرمزـ اون همه جای این مملکت می‌درخشه !

شون (می‌فهمدکه دیگر چاره‌ای نـدارد) خوب ، چیکار می‌خوای بکنی ؟ من مجبورم قوطی روبذارم توی انبار .

لرد (بلند می‌شود) آها .
(عقب می‌رود و روی زمین چمباتمه می‌زند وبه آلونك تکیه می‌دهد . شون‌کالاها رابه انبارکوچك می‌برد)

شون (پریشان) توکه نمی‌تونی همه‌ی شبو اینجـا بمونی ، مرد .

منزل من فقط دوتـا اطـاق داره ، خـودم مستأجرم . زن صابخونه تموم وقتشو صرف پرستاری از شوهرش می‌کنه . سرطان گرفته ، داره می‌میره .

لرد (ازدردبه خود می‌پیچد) مملکت ویران ، پرازوراجـی بی هدف ،کثافت ومرض !

شون (پس ازکمی مکث بالحنی متقاعدکننده) واسه چی‌درخونه‌ی کونرویو نزنیم ؟ زنش خونه روگرم وتمیزنگرمی‌داره .

لرد نه ، نه ، متشکرم . شب خلوت بهتره .

شون اگه جای شما بودم،می‌زدم .

لرد (موجز) توکه من نیستی !

شون باشه ، هرجور میل تونه . (آواز خوانان دور می‌شود.)
آدم دربدترین ناامیدیها
بازاندیشه‌ی گذشته رامی‌کند .
(نزدلردبرمی‌گرد ، نگران) دلم نمیاد ترکتون‌کنم (مکث) فاسونو می‌ذارم اینجا ، انگشتاتونو گرم‌که می‌کنه.(فانوس راکمی‌دورترازلردلسلیسن‌می‌گذارد)رفیقتون که‌میشه.(مکث) خوب ، شب به خیر. خداروشکرکه ماهو داری .
(دوباره مکث می‌کند اماچون لردلسلیسن ساکت است آرام بیرون می‌رود . همانطورکه می‌رود ، می‌خواند)
که نمی‌توانند آرامشی بیاورند
که نمی‌توانند آرامشی ، آرامشی بیاورند .
(پس‌ازچند لحظه‌پنجره‌ی‌کونروی بازمی‌شود ومارتابه هیکلی که‌کنارآلونك‌روی خودتاشده نگاه‌می‌کند . بعددربازمی‌شود وکورنی‌آنجامی‌ایستدوبه‌هیکلی‌که‌کنارآلونك‌روی خودتاشده نگاه‌می‌کند . نزدش می‌رودو آهسته به شانه‌اش می‌زند)

کورنی (به ملایمت اما دستپاچه . رویش نمی‌شود تعارف کند امابه زودی خودش را جمع و جور می‌کند) نمی‌تونی همه‌ی شبو اینجا بمونی . ماه خوب می‌درخشه ، خدا رو شکر . آره ، عیال من یه تشکی پهن کرده کنار بخاری‌که منم توشو پر کردم باتورب تاشبوروشن بمونه. اهه ، واقعاً ماه خوبیه ، بیـا .

لرد (متأثر) خیلی لطف کردین ، اما نمی‌تونم ...

کورنی (تند) بایدبیای! نمی‌تونم برم خونه عیالم سرده‌دقیقه سیخونکم بزنه‌که پاشوببین مردحالش خوبه یانه ـ هرپنج دقیقه باس برم تورختخواب وبیام بیرون . یه صبحونه‌ی تخم‌مرغ تازه، نون خونگی وچای یه آدم تازه ازت درس میکنه .

لرد (شق‌وراست می‌ایستد) هردوتاتون‌خیلی‌لطف کردین. متشکرم. پول خوبی میدم .

کورنی (باوقار) لازم نیس بدی ! دوست یادشمن وقت ناچاری باما شریکه . پول برکت خدارولکه دار می‌کنه .

لرد (متعجب امـا کمی ترسیده) آره ، آره . ملتفتم . خیلـی سپاسگزارم .

کورنی وقتی صبحونه تو می‌خوری گاری وجینی رو واسه‌ت حـاضر می‌کنم و میتونی شادوسرحال مثل حاکم‌اونجائی‌که‌می‌خوای بری .

لرد (سر شوق آمـده) می‌تونم ! جینی و گـاری ! ایـرلندی واقعی !

کورنی (ناگهان جدی) بهتره اول خوب فکراتو بکنی !

لرد (بدگمان) هان ، چی ؟

کورنی (محکم) من سرجینی وگاری پول می‌گیرم، به‌نرخ بازار ـ ۵ میل ۵ شیلینگ،۷ میل ۷ شیلینگ و۶ پنی ، ۱۰ میل۱۰ شیلینگ ، اگه اون محل تویکی دواینچ هم از۹ میل دورتر باشه باس ۱۰ شیلینگ بسلفی .

لرد (آسوده شده) آره، البته،اماخیلی ارزونه ، بگین یك‌لیره .

کورنی (موجز) ده شیلینگ مظنه شه . ما طبق قوانین بازار اینجا کار می‌کنیم . بدون ترس و طرفداری ازیه دسته یاشخص . ملتفتی ؟

لرد (حیرت زده) کاملا ، آره . البته . مظنه‌ی بازاره . آره ، آره .

(خانم‌کونروی هم دم درآمده وباوقار درآستانه‌ی‌خانه‌ی‌گرم وراحت‌که نورطلائی‌رنگی ازآن‌بیرون‌می‌زند ایستاده‌است.)

مارتا (دستهایش‌رابه نشانه‌ی خوش‌آمد بازکرده) بیاین تو آقـا . خوش اومدین . خداحفظتون‌کنه .

لرد (بسیارمتأثر)متشکرم،متشکرم.خداشماومردخوبتونوحفظ‌کنه . (می‌روندتو.در آهسته‌بسته می‌شود . فانوس ازیاد رفته‌جائی که بود هنوز می‌سوزد . ازدوردست سوت ضعیف ترن شنیده می‌شود و...

نمایش تمام میشود.)

کارنامه‌ی تئاتر

در فصل تئاتری سال۱۳۴۶ نمایشنامه‌های زیر بوسیله‌ی گروههای مختلف به روی صحنه‌آمده است.

□ «ماشین‌نویس‌ها» و«بیر» . دو نمایش تك‌پرده ـ نویسنده «مورای شیسگال» ـکارگردان پرویز صیاد ـ توسط گروه هنری پدید وتلویزیون ملی ایران .

□ «داداش باغداسار». نویسنده هاکوپ بارونیان ـکارگردان ماروتیان توسط گروه آرارات . (به زبان ارمنی)

□ «بازگشت» . نویسنده هانس مولر ـ کارگردان ناپل سروریان ـ توسط گروه‌آرارات . (به زبان ارمنی)

□ «مادموازل ژولی». نویسنده اگوست استریندبرگ ـکارگردان‌آربی اوانسیان ـ توسط گروه شاهین سرکیسیان .

□ «دربسته» اثرژان پل سارتر ـ «درس» اثراوژن یونسکو. دونمایش تك‌پرده ـ کارگردان پری صابری ـ توسط گروه هنری‌پازارگاد.

□ «شهرقصه» . نویسنده وکارگردان بیژن مفید .

□ «میراث» و «ضیافت» . دونمایش تك پرده ـ نویسنده وکارگردان بهرام بیضایی ـ توسط گروه هنرملی .

□ «رؤیا» و «خطرمرگ ! استعمال دخانیات ممنوع» . دونمایش تك پرده ـ نویسنده وکارگردان علی نصیریان ـ توسط هنرهای دراماتیك .

□ «تیارت فرنگی» . نویسنده وکارگردان سیروس ابراهیم‌زاده .

□ «هانری چهارم» . نویسنده لوئیجی پیراندلو ـ کارگردان بهمن مجصص ـ توسط گروه تئاتر کوچك

□ «من» شخص ـ نویسنده لئون شانت ـ کارگردان ژرژسر کیسیان ـ توسط گروه ایپکیان ـ بیروت. (به زبان ارمنی)

□ «شکوه شرف». نویسنده‌لوئیجی‌پیراندلو ـ کارگردان ژرژسر کیسیان توسط گروه ایپکیان ـ بیروت . (به زبان ارمنی)

□ «گل‌خار». نویسندگان کردیه و بارایه ـ کارگردان ژرژسر کیسیان ـ توسط گروه ایپکیان ـ بیروت . (به زبان ارمنی)

□ «قهرمان گمنام» نویسنده وکارگردان ذوالریاستین ـ توسط هنرهای دراماتیك.

□ «آندورا» . نویسنده ماکس فریش ـ کارگردان حمیدسمندریان ـ توسط گروه هنری پازارگاد .

□ «شهرطلائی» . نویسنده وکارگردان عباس جوانمرد ـ توسط گروه هنرملی .

□ «گدایان بزرگوار» . نویسنده هاکوپ بارونیان ـ کارگردان آربی اوانسیان ـ توسط گروه آرمن. (به زبان ارمنی)

□ «آنتیگون». نویسنده ژان آنوی ـ کارگردان رکن‌الدین خسروی توسط گروه میترا .

□ «آی بی‌کلاه ، آی باکلاه». نویسنده گوهرمراد ـ کارگردان جعفر والی ـ توسط هنرهای دراماتیك .

بخش شعر ، قصه و ...