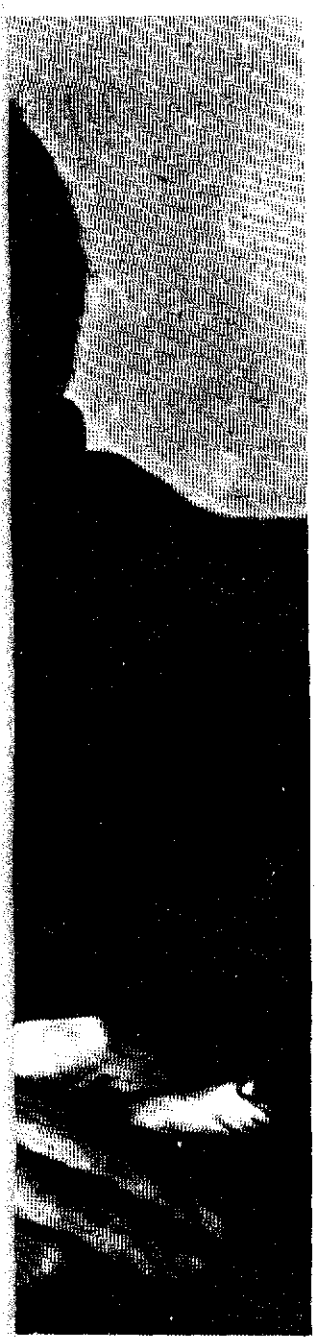
همایون علی‌آبادی

سوگ‌شادینامه‌های یک‌مضحکه‌پرداز متفکر



مروری بر زندگی و آثار فردریک دورنمات ۱۹۲۱ | درام‌نویس معاصر سوئیسی

من دلم سخت گرفته‌ست ازین
میهمانخانهٔ مهمان‌کش روزش تاریک
که به جانِ هم ــ نشناخته انداخته است
چندتن ناهموار، چندتن خواب‌آلود، چندتن
ناهشیار

«نیما یوشیج»

اگر تورنتون وایلدر ــ درام‌نویس و تئاترشناس بزرگ آمریکائی ــ را که در حقیقت الهام‌بخش فردریک دورنمات درهنرنمایشنامه‌نویسی است کنار بگذاریم، بدون شک در بین درام‌نویسانی که امروزه در قید حیات هستند «دورنمات» بزرگترین و برجسته‌ترین آنان است. «ژان کلودماره» منتقد معروف فرانسوی می‌گوید: «و یلهلم تل ــ کاوهٔ آهنگر سوئیس ــ یگانه شخص سوئیسی بود که حقیقتاً تمام دنیا او را می‌شناختند، ولی من اطمینان دارم که «دورنمات» در تئاتر مانند همان شخصیت نامی خواهد شد.»

«فردریک دورنمات» در پنجم ژانویهٔ ۱۹۲۱ در یک دهکدهٔ سوئیسی به نام «کونول فین گین» در شهر «برن» پایتخت کشور سوئیس به دنیا آمد. پدرش یک پیشوای روحانی و پدر بزرگش «اولریش» یکی از بذله گوترین و هزال‌ترین رنُود سیاسی قرن ۱۹ بود، که به سبب اشعار طنزآمیز و نحوهٔ تفکر عجیب و غریبش، به سیاستمدار نامعقول شهرت داشت. او حتی به خاطر سُرایش یکی از اشعار انتقادیش برای مدت ۱۰ روز به زندان افتاد. بازتاب زندگی روستائی از یک‌سو و شیوهٔ طرفه و نادرالمثال روشنفکرانهٔ پدربزرگ از سوی دیگر، به خوبی در روحیهٔ دورنمات مشاهده میشود. دورنمات تحصیلات خود را در «برن» آغاز کرد و در دانشگاهی در «زوریخ» به پایان رساند. او با آنکه مانند اکثر سوئیسی‌ها با چندزبان مختلف ــ از جمله فرانسوی ــ آشناست، ولی نوشته‌هایش به زبان آلمانی است. البته لهجه‌ای از زبان آلمانی که

مخصوص اهالی «برن» است.

دورنمات مردی است با فرهنگ، تیزهوش و خوش‌مشرب با رفتاری بسیار متین. عینک و سیگار برگ بسیار بلند سوئیسی را می‌توان علائم مشخصهٔ او محسوب داشت. او تا سن ۳۷سالگی بیش از ۲٤نوشته به چاپ رسانید که هر یک برای او شهرت بسیار به بارآورد.

دورنمات، حرفهٔ نویسندگی را در اوایل ۱۹٤۰ با نوشتن داستانهای کوتاه تخیلی و غیرواقعی آغاز کرد. دیری نپائید که ثمره و ماحصل گرایش او به تئاتر با نمایشنامهٔ «این نوشته شد» در ٤٦-۱۹٤۵ به بار آمد که به سال ۱۹٤۷ در زوریخ بر صحنه رفت. چنین به نظر می‌رسد که از تاریخ شروع این گرایش تا به امروز مضمون و درونمایهٔ اصلی آثار دورنمات، فساد اخلاق و مرگ بوده است. تأثیر تعلیمات شدید مذهبی فرقهٔ پروتستان روی دورنمات و علاقهٔ او در سالهای اول به «سورن کی یرکگارد» [۱۸۵۵ــ ۱۸۱۳ فیلسوف و متفکر دانمارکی] و فرانتس کافکا [۱۹۲٤ــ ۱۸۸۳ نویسندهٔ چکسلواکی] به خوبی مشغلهٔ فکری او را به گناه، رنج کشیدن و جستجو برای نجات در دنیائی ناآشنا و بی‌معنا توجیه می‌کند. اشتیاق مدام و کوشش و جهد خستگی‌ناپذیر او در سبک و سنگین کردن اصول اخلاقی و ارزشیابی قوانین مذهبی نیز گویای عدم اعتمادش به معتقدات دنیوی است. دورنمات چون اوژن یونسکو، ساموئل بکت و سایر نویسندگان پیشرو برای بشر راه‌حلی نمی‌شناسد و مانند روانکاوان مأیوس و نومید به عالم بشریت می‌نگرد. فرق دورنمات با بکت در این است که بکت کلیهٔ وقایع اینجائی و اکنونی رافاقد هر گونه ارزش می‌داند، در حالیکه دورنمات با قبول بی‌ارزش بودن زندگی معتقد است که نفس وقایع در موقع وقوع نمی‌تواند برای افراد در گیرودار واقعه، بی‌ارزش باشد. دورنمات در مقاله‌ای تحت عنوان «مشکلات تئاتر»

می نویسد:

«تراژدی مستلزم گناه، نومیدی، میانه‌روی، وضوح، رویا و حس مسئولیت است. در دنیای مضحک فعلی دیگر گناهکار یا مسئول حضور ندارد، چون همه می گویند: (دست مانبود) یا (جداً نمی خواستیم کار به اینجا بکشد). ما به طور دستجمعی مقصریم و همگی در گناه آباء و اجدادمان غوطه می خوریم. فقط کمدی، شایستهٔ وضع ما است. دنیای ما دنیای مسخره و عجیبی است که بمب اتم هم دارد. دراین صورت، دیگر محلی برای تراژدی خالص وجود ندارد و فقط اتفاق وقایع اسفناک امکان‌پذیر است.»

باآنکه سبک نویسندگی دورنمات به «تورنتون وایلدر» بیشتر از «آنتونین آرتو» شباهت دارد، ولی به طورکلی در تمام آثارش، مانندبقیه نویسندگان پیشرو، دو تم اصلی به چشم می خورد: ۱ــ ضدونقیض بودن این حقیقت که قدرت به رغم آنکه باید صرف انجام امور خیر شود، متأسفانه صاحب قدرت را فاسد می کند و به مرور زمان، نکوئی، جایش را به نکوهیدگی می دهد. ۲ــ اجتناب‌ناپذیر بودن مرگ، کلیه اعمال بشری را بی ارزش می کند. در سال ۱۹٤٤ برای اولین بار، برحسب تصادف، یکی از نمایشنامه های «تورنتون وایلدر» که ترجمه تحت‌الفظی آن «پوست دندانهای ما» و ترجمهٔ آزادش «یکبار جستی ملخک، دوبار جستی ملخک...» می شود، به صورت «میکروفیلم» به دست دورنمات افتاد. [این نمایشنامه بعداً توسط خود او در «شاوشپیل هاوس» تئاتر معروف شهر زوریخ برصحنه آمد] روش جالب و ابتکاری و وسایل بیانی تئاتری جدید و زیبائی که «تورنتون وایلدر» در این نمایشنامه به کار برده بود، چنان او را بر سر شوق و هیجان آورد که با استعداد شگرفی که در وجود او نهفته بود، به پیروی از شیوهٔ اکسپرسیونیسم، شروع به درام‌نویسی کرد. امادورنمات، برخلاف«تورنتون وایلدر» که مرگ را آخرین واقعهٔ زندگی تلقی می کند و به خود زندگی می پردازد، زندگی را مرگی تدریجی می شناسد که با مرگ به اوج تکامل و مرحلهٔ نهائی خود می رسد. نمایشنامه‌نویسان بعد از جنگ دوم جهانی فقط بازتابندهٔ بلبشوی فکری و اخلاقی مردم عصر ما هستند. حتی دورنمات که آثارش رامی توان «فانتزیهای آموزنده»نامید، معتقد به تدریس نیست. از نظر او تئاتر وسیله ای است برای خلق دنیائی خاص. او در مقاله ای در «دائرةالمعارف مختصر تئاتر مدرن» ــ چاپ ۱۹۵۵ــ می نویسد:

«به عقیدهٔ من، صحنهٔ تئاتر محل ارائهٔ تئوری، فلسفه‌بافی یا پخش اعلامیه نیست. بلکه آن وسیله با قدرتی است برای ارائهٔ مطلبی که برای مکاشفه اش هنوزدرحال تجربه هستیم. بلاشک، شخصیتهای نمایشنامه های من دارای عقاید و فلسفه های مختلف هستند، ولی منظور من ارائهٔ فلسفهٔ آنها نیست. بلکه نفس تفکر، اعتقاد و فلسفه‌بافی، جزء وجود بشر است... از نقطه‌نظر درام‌نویسی، مسئله این است که شخصیتهای تئاتری به صورت گفتگویا دیالوگ درمی آیند و ردوبدل عقاید اجتماعی، فردی یا سیاسی آنها فقط برای ایجاد محیط تئاتری و دراماتیک است و بستگی به طرفداری یا ردآن عقاید ندارد.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همانگونه که ذکر شد، نمایشنامه‌نویسان بعد از جنگ دوم جهانی، بازتابندهٔ بلبشوی فکری و اخلاقی مردم هستند، چون برای نشان دادن طغیان و جنون دورنی بشری که زائیدهٔ هرج ومرج حشتناک تاریخ قرن بیستم است، دیگر واقع گرائی [رئالیسم] ــ با محدودیتهای زمان و مکان و روابط علت و معلولی ــ نمی‌توانست گویای سَیَلان و خلجان و غلیان تجربه‌های ضمیر ناخودآگاه ذهن باشد: تمثیل و مثل و متل‌های اخلاقی و نمادین، جایگزین داستان‌نویسی معمول قدیمی شد. ریشهٔ اصلی این گرایش را می‌توان در آثار اوگوست استریندبرگ و پیروان مکتب اکسپرسیونیسم جست و یافت. طولی نکشید که تئاتر انتزاعی و استفادهٔ از مجاز و استعاره و انواع ایهام خفی و جلی، برای نمایش واقعیت به وجود آمد، با آثاری چون: «در انتظار گودو» و «آخر بازی» اثر بکت و «صندلیها» و «کرگدن» اثر یونسکو.

در اینجا باید گفت که دورنمات سیاستمدار و سیاست‌باز نیست و حتی دردرامهای سیاسیش، فردبیش از تزسیاسی، مورد توجه و مطمح نظر است. بساری، سال ۱۹۵۰، پایان دوران «واقعیت‌سازی» تئاتری ــ رئالیسم ــ و آغاز بلبشوی سبکهای نوین تئاتری است. دورنمات در «دشواریهای تئاتر» می‌نویسد:

«دوره‌های عالی تئاتر در تاریخ با کشف سبک مختص به خود به وجود آمد. به همین دلیل از نظر سبک، برای نمایشنامه‌نویسان هردوره اشکالی وجود نداشت.

دشواریهای درام‌نویسی بستگی مستقیم با

ناهماهنگی سبکها و حتی عدم وجود سبک دارد. در تئاتر امروز، سبک کاملاً جنبهٔ جهانی خود را از دست داده است و فقط به صورت فردی تجلی می کند که از نمایش به نمایش و از فرد به فرد تغییر پذیر است. از سوی دیگر، تئاتر، امروزه به هیچوجه واجد خصال و شاخصهای دراماتیک دورهٔ کلاسیک نیست. یعنی قهرمانان تراژدی، دیگر اسمی و رسمی ندارند. در هنرمعاصر، اگر قصد، نشان دادن انسانها باشد باید قربانیهای اجتماع را معرفی کرد، چون برای صاحبان مقام و منزلت و بزرگزادگان در هنر معاصر، جائی نیست.»

چنین به نظر می رسد که سبک دورنمات دستچین و گزیده‌ای از سبکهای مختلف است و با دشواری می توان آنرا مشخص کرد. ولی هرچه هست، سبک او معرف سبک نمایشنامه نویسان نیمهٔ دوم قرن بیستم است. آنچه مسلم است، در زیربنای کلیهٔ آثار دورنمات، مجموعه‌ای از فانتاسم، کمدی عجیب و غریب و غلوشده [گروتسک]، طنز تلخ و "Satire" «آریستوفانی» [۳۸۶ــ ٤٤٥ ق.م مشهورترین شاعر و کمدی نویس یونانی] به چشم می خورد. گو اینکه گاه به گاه فضای کمدی او، نشاط معصومانهٔ «ژان ژیرودو» [۱۹٤٤ــ ۱۸۸۲ درام نویس فرانسوی] یا آثار اولیهٔ «ژان آنوی» [۱۹۱۰ــ نمایشنامه نویس معاصر فرانسوی] را که باطنز بدبینانهٔ «برشت» توام شده است، در بر دارد. دورنمات مانند برشت که با نشان دادن عوامل بدبختی و تباهی و ویرانگری جهان، با ارزش‌ترین چیز را اهمیت دید بشر می داند و معتقد است: «تنها چیز قابل نمایش شجاعت مردم است. به نظر من دنیا و درنتیجه صحنهٔ تئاتر که نمودار دنیا است، معمائی است پلید و وحشتناک که به رغم اجبار ما به قبولش، هرگز نباید به آن تعظیم کنیم.» ظاهراً به دکترین خاصی اعتقاد ندارد، چون می گوید: من درهیچ تزسیاسی نتوانسته‌ام معنا و مفهومی جهانی به دست آورم و جز هرج ومرج در آنها چیزی نمی بینم.» او ممکن است قدرت و تأسیسات دولتی را در نمایشنامهٔ «فرشته‌ای به بابل می آید» به باد استهزا بگیرد و دموکراسی بورژوازی را در نمایشنامهٔ «ملاقات بانوی سالخورده» به قول «کینیت تای‌نن» به خاطر سوءظنش، به لجن بکشد. «سوءظن ناشی از وضع نوین قانون به دست مردم، تحت لوای دموکراسی بورژوازی، قانونی که نه فقط عادلانه تلقی می شود، بلکه برای آزادی هم بهائی تعیین کرده است، تاجائی که فروش آزادی را برای حفظ عدالت، عملی اخلاقی می شناسد.» ولی بازبوابستگی او را به دکترین خاصی نمی توان اعلام داشت، بلکه فقط می توان دید با چه دکترینی بیشتر مخالف است. آنچه مسلم است او به «فرد» بیش از هر تزسیاسی توجه دارد، تا آنجا که معتقد است اگر خطری بشر را تهدید می کند، از جانب خود بشر است و نه از جانب بمب اتمی. همانگونه که در نمایشنامهٔ «فیزیکدانها»، به این مسئولیت اجتماعی اشاره کرده است. به هر صورت، فردریک دورنمات ــ چه یک روانکاو بشری، فیلسوف، فرد مذهبی یا چه یک سیاستمدار ــ بی تردید یکی از نوابغ تئاتری عصر ما است.

همانطور که «هدازینر» در مقاله‌ای تحت عنوان «رئالیسم سوسیالیستی در آلمان شرقی» می‌گوید: «فردریک دورنمات پس از برشت، بزرگترین نمایشنامه‌نویس آلمانی زبان است.» دورنمات تنها نمایشنامه‌نویس آلمانی زبان است که آثار او از لندن و پاریس گرفته تا نیویورک و از ورشو تا توکیو، نمایش داده می‌شود.

دربارهٔ خلق آثار گوناگون، به طوریکه از فحوا و لابلای نمایشنامه‌های دورنمات می‌توان برداشت کرد، اودوخصوصیت مشخص و بارز و متمایز در ایجاد آثار هنری خود دارد: یکی به وجود آوردن وقایع عجیب و غیرمعمولی و تصورناپذیر که اندیشه‌های ذهنی او نقش مهمی در آن بازی می‌کنند و دیگری وسوسه و تردید او دربارهٔ وجود «عدالت»، [اعم از عدالت انسانی یا ربّانی]. دورنمات برای خلق درامهای خود همیشه از ایده‌های پیش‌پا افتاده و جزئی، بدون اینکه طرح و نقشهٔ پیش‌بینی شده داشته باشد، اصول کلی و عمومی استنتاج می‌کند. مثلاً انگیزهٔ نمایشنامهٔ «ملاقات بانوی سالخورده» در اثنای چندین مسافرتی که بین «نوشاتل» و «برن» کرده، به خاطرش رسیده است.

فردریک دورنمات گذشته از اینکه در مکتب «اکسپرسیونیسم» ابتکارات جدیدی به‌کار برده و دارای سبکی مخصوص به‌خود است، گذشته از اینکه دارای قریحه و طبع و ذوق شاعرانه در نمایشنامه‌نویسی است، گذشته از اینکه از اساطیر و افسانه در درام‌نویسی به طرز بسیار مبتکرانه‌ای استفاده می‌کند، در عین‌حال نویسنده‌ای نقّاد و وقّاد و هجائی نیز هست که طنز و کنایات او در این هنر، تردیدناپذیر و بی‌بدیل است. اگر «تورنتون وایلدر» به قول خود: برای به وجود آوردن سبک جدید نمایشنامه‌نویسی از «آنتون چخوف» و «استرینبرگ» الهام گرفت، دورنمات تحت تأثیر «چخوف»، «استرینبرگ»، «وایلدر» و «برشت» درام‌نویسی بزرگ گردید.

قسمتی از آثار تئاتری دورنمات به ترتیب تاریخ انتشار:

این نوشته شد (۱۹٤٦)، مرد کور (۱۹٤۸)، رومولوس کبیر (۱۹٤۹)، ازدواج آقای میسی‌سی‌پی (۱۹۵۲)، فرشته‌ای به بابل می‌آید (۱۹۵۳)، ملاقات بانوی سالخورده (۱۹۵٦)، غروب روزهای آخر پائیز یا «آقای کوربس پذیرائی می‌کند» (۱۹۵۷)، بانک خصوصی فرانک‌فون اوپر (۱۹۵۹)، فیزیکدانها (۱۹٦۱)، هرکول و طویلهٔ اوجیاس (۱۹٦۳)، شهاب آسمانی (۱۹٦٤)، بازگشتی (۱۹٦۷)، تصویریک سیاره (۱۹٦۷)، بازی استرینبرگ (۱۹٦۹)، پایان نمایشنامه «تصویریک سیاره» که آنرا در سال ۱۹٦۷ آغاز کرده بود (۱۹۷۰)، تیتوس آندرونیکوس شکسپیر/ دورنمات (۱۹۷۱).

و چند نمایشنامهٔ رادیوئی از جمله: پنچری، گفتگوی شبانه، عملیات وگام، استرانیتسکی و قهرمان ملی، دعوا بر سر سایهٔ الاغ.

فردریک دورنمات در سال ۱۹۷۲ به مدیریت تئاتر زوریخ منصوب گردید.

تأملاتی پیرامون نمایشنامه‌های فردریک دورنمات

«ازدواج آقای میسی‌سی‌پی»

نمایشنامه «ازدواج اقای میسی سی پی» درمقابله با معیارهای کلاسیک درام‌نویسی و شاخصهای تئاتر ارسطوئی [وحدتهای سه گانه: زمان، مکان و موضوع] اثری سنت‌شکن، بدعتگزار و نوآورانه است. این سنت ستیزی و نوگرائی هم در ساختمان و قالب نمایش و هم در محتوا و مایحتوای آن دیده می‌شود. اگر چه در نگاه اول، شیوه و شگردهای تکنیکی این نمایشنامه، تداعی گر فن فاصله گذاری برشت و تفاوت و جدائی بین «نقش» و «بازیگر» است و اساساً تئاتر دورنمات یک تئاتر روایتی و داستانی چهره می کند، اما به دلیل آنکه هدف گیری و جهت و جلوهٔ نمایشنامهٔ «ازدواج آقای میسی سی پی» تفاوتهای ماهوی و بنیادین با فن فاصله گذاری دارد، نزدیکترین نوع تئاتری به آرمانها و تفکرات نمایشی دورنمات، آثار «تورنتون وایلدر» درام‌نویس و صحنه‌پرداز و نظریه‌ساز معاصر آمریکائی خواهد بود. «وایلدر» نه تنها یک نمایشنامه‌نویس، که صحنه‌شناس است. از این روی، این نمایشنامه، از نقطه‌نظر سنت‌شکنی و نوگرائی اش، با تئاتر وایلدر شباهت و قرابت و وجوه اشتراک بیشتری دارد تا با تئاتر برشت. «شالودهٔ اکثر آثار دورنمات را موضوعی بکر، کشمکشی شدید، اشعاری به شیوهٔ کلاسیک و در کنار آن دیالوگهای فشرده و محکم و عمیق، تصاویر قوی و کوبنده، شخصیتهایی با ایده‌آلهای به‌خصوص و تفکراتی بی سابقه، انتقاداتی شدید به اصول اجتماعی و اخلاقی بشر و مقداری سنت‌شکنی در فن درام‌نویسی تشکیل می دهد.»

به‌راستی نمایشنامهٔ «ازدواج آقای میسی سی پی» چگونه اثری است؟ یک کمدی طنزآلود و سرخوشانه که هدفی جز خنده‌انگیزی و نیشخندهای زهرآگین ندارد؟ یا یک تراژدی غمگنامه که با آن پایان تلخ، تَعَب نامه‌ای صریح و خشن را بر خطهٔ ذهن می نشاند؟ به نظرما، این نمایشنامه، یک سوگ شادینامه یا کمدی‌ـ تراژدی است. این اثر به سبب فضاهایی که در آن مفاهیم استعاری و کنائی با ایهام شاعرانه و غنائی درآمیخته، یک اثر «Ironical» یا کنایه‌آمیزاست، البته با طعم طنز "Satire" که دست‌آخر هدفی مگر جلوه‌های تراژیک ندارد. اثری غریب از واقع گرائی، استهزا و ریشخندهای سیاسی/اجتماعی و نیز به طنز و سخره گرفتن مفاهیم و صور ظاهراً اخلاقی که صورتک هائی بر چهرهٔ غازه به رخ کشیدهٔ انسان نماهائی چون «آناستازیا» و «وزیر»اند. اگر بین هجو و هزل وهجا با طنز و تعریض و کنایه تفاوتهائی قائل شویم، هجو یه وفکاهه، اشکال سطحی کمدی است و طنز و مزاح و مزیح، لایه‌ها و رویه‌های عمیق و ژرفانگر و درونی آن. به مفهومی دیگر، طنز همان است که در السنهٔ غربی آنرا "Satire" می نامند و «ازدواج آقای میسی سی پی» با آن محتوا و درونمایهٔ غنی و قوی تراژیک‌ـ کمیک اش، یک اثر در حوزه و حریم و حیطهٔ «طنز سیاه» است. «مبنای طنز بر شوخی و خنده است، اما این خنده، خندهٔ شوخی و شادمانی نیست. خنده‌ای است تلخ و جدی و دردناک و همراه با سرزنش و سرکوفت و کمابیش نیشدار که با ایجاد ترس و بیم،

خطاکاران را به خطای خود متوجه می سازد و معایب و نواقصی را که در حیات اجتماعی پدید آمده است، برطرف می کند. به عبارت دیگر، اشاره و تنبیه اجتماعی است که عزلت و غفلت را مجازات می کندوهدف آن اصلاح وتزکیه است نه ذم و قدح و مردم آزاری. این نوع خنده، خندهٔ علاقه و دلسوزی است: ناراحت می کند، اما ممنون می سازد و کسانی را که معترض آن هستند به اندیشه و تفکر وامی دارد. در مقام تشبیه می توان گفت که قلم طنزنویسی، کاردجراحی است نه چاقوی آدمکشی. با همهٔ تیزی و برندگیش، جانکاه و موذی و کشنده نیست، بلکه آرامبخش و سلامت آور است. زخمهای نهانی را می شکافد و می برد و چرک و پلیدیها را بیرون می ریزد، عفونت را می زداید و بیمار را بهبود می بخشد.» دورنمات درطرح و ترسیم این نمایشنامه، هیچ ترتیب و آدابی نجسته و هرچه دل تنگش خواسته در هر کسوت و هیئت و هیبتی بازگفته است. از انتقاد و استهزای کمونیستهای جاسوس و خبرچین که با توسل جستن به دستاویزهائی مانند مرام و مشرب و مسلک، تن به تبهکاری و پلشتی و کژاندیشی می دهند تا تقبیح و مذمت و ملامت و سرزنش رذایل و تن آسائی و خوشباشی های دولتمردان و مقامات فرنگ و مستفرنگ که اخلاقیات ریشه دارودیر پا و نامیرا و همیشه ماندگار مذهبی را به دست فراموشی سپرده اند. از نظر نوع یا «ژانر»، این نمایشنامه گاهی یادآور کمدی، تراژدی های اشک آور (Tearful-of-Comedy) نیز هست. طرح اساسی اغلب آثار فردریک دورنمات چیزی جز تراژدی وجود انسانی نیست که به واسطهٔ نحوهٔ ارائهٔ طنزآمیزونیشدارشان، به صورت کمدی تغییرشکل می دهند. اما این تغییر نه یک استحاله و دگردیسی، که یک تحول و تطور است. افشاگری و رسواسازی است. افشاگری اشرافیت ورشکسته و منقرض و منحطی که سلسله جنبان و سرآمدآن چهره هائی چون «کنت اوبلوهه» است، همان منعم دولتمدار و توانمندی که به دلیل پرهیز و اجتناب از رسوائی، تمامت ثروتش را از کف می دهد و دست آخر نیز در وادی گمگشتگی وپریشانی، یله می گردد و برآب تاب می خورد. یا مفهوم «گذشته» و «نسب نامهٔ» آدمیان که در این نمایشنامه پرداخت و توجه خاصی به آن شده است.

«فلورستان میسی سی پی» که تحت لوای قانون و با ماسک عدالت، در اعدام و آدمکشیِ همخوان و موافق با مقررات و قوانین،رقم و رکوردی تازه به جای گذارده، یک ولگرد و هرزهٔ بی بندوبار و ولنگار بیش نبوده، حال آنکه خود را از دودمان و تیره و تباری نجیب و شریف معرفی کرده است. یا «سن کلود» که بدکاری بیش نبوده و هم اینک زیر نقاب مکتب و مرامهای سیاسی، به گونه ای دیگر درصدد فریب و اغوا و تفتین و تفتیش افکار و عقاید است. دورنمات به هیچیک از روشهای نمایشنامه نویسی قدیمی هرگز روی خوش نشان نداده است، حتی شیوهٔ «رئالیسم» را نه تنها در این اثر، بلکه در هیچیک از آثار خود رعایت نکرده است. او مانند سایر درام نویسان «اکسپرسیونیست» تمام قراردادهای خشک و بی چون و چرا را به خصوص در «ازدواج

آقای میسی‌سی‌پی» به دور افکنده است. دورنمات هرگز نتوانسته است خود را با واقعه‌سازی رئالیستیک و شخصیت‌سازی مطلق دلخوش کند. در این اثر بیش از همه چیز، رهائی از بند غل و زنجیرهائی که رعایت اصول به دست هر درام‌نویس می زند، به چشم می خورد.

در «ازدواج آقای میسی‌سی‌پی» اشخاص نمایش هرکدام دارای دوشخصیت جداگانه هستند: یکی شخصیتی که به صورت نقال، ماجرا را تعریف می کند. شخصیت دیگر آنکه به داخل بازی برمی گردد تا نقل خود را بر صحنه اجرا کند. این شخصیتها در صورت اول، یعنی درصورت نقالی، واقف بر وضع و حال موقعیت خود و تمام اشخاص دیگر هستند و درصورت دوم، در حین بازیگری بکلی از وضع آیندهٔ خود و دیگران بی‌خبرند و همانند عناصر شیمیائی هستند که دست نویسنده آنها را در «قرع و انبیق» نمایشنامه به جان یکدیگر می اندازد تا نتیجه گیریهائی کند. این جداسازی و تشبّه بین نقش و بازیگر، در آثار «تورنتون وایلدر» نیز بازتاب و انعکاسی خاص دارد. در شروع نمایش چند مرد بارانی پوش که در فرآیند مسائل آتی روشن می گردد جزو دار و دستهٔ سازمانهای مخوف و جهنمی جاسوسی که حتی به ظاهر و نمای عقیده و مرام نیز مسلح و مجهز می باشند، «سن کلود» را از پا درمی آورند. اما چند لحظه بعد، او به جای اینکه نقش بر زمین گردد، بسیار سالم و سرحال به جلوی پرده می آید، به تماشاگران سلام می کند و می گوید که مرگ او مربوط به ۵ سال بعد است، اما بنا به عللی در اول نمایش نشان داده می شود. پایان‌بندی یا نمای اختتامیهٔ نمایش نیز، نشان دادن همین صحنه است. این همان تکنیک «نقطه-خط» یا گسترش بُعد زمان از گذشته تا اکنون است که در سینما نیز آن را «رجعت به گذشته» [فلاش بک] می نامند. «سن کلود» که یک شخصیت سرشناس است، می گوید:

«مرگ من که شما شاهد آن بودید، یک مرگ خیلی ساده و معمولی است، ولی متأسفانه نظایرش چندان کم نیست و درحقیقت درپایان نمایش اتفاق می افتد.»

این بر نشستن بر پرندهٔ تیزتک خیال و پرکشیدن به زمانهایی بسا دورتر از اینجا و اکنون، یکی از ترفندهای همیشگی آثار دورنمات است. در همین سرفصل و شروع مبدعانه ونوآورانه، از حوادث بعدی نمایش نیز مطلع می گردیم، البته بدون وقوف بر جزئیات. در صحنه‌های بازپسین ما شاهدیم که به جز «سن کلود»، «آناستازیا» و «فلورستان میسی‌سی‌پی» نیز رخت به دیار باقی می کشند. اما برای آگاهی بر این واقعه، نیازی به تحمل و صبر و شکیب نیست، در همین آغاز با تعبیه یک «پرولوگ» ماهرانهٔ غیرکلاسیک، اما حساب شده و دراماتیک، از زبان «سن کلود» پیشاپیش، مسائل بعدی متن را نیز پیشگویانه درمی یابیم. هدف دورنمات ازاین سنت ستیزی و مصاف و چالش باقراردادها و چهارچوبهای دراماتیک، نه نفس سنت‌شکنی و عدم رعایت معیارهای تئاتر ارسطوئی، که هشدار به تماشاگر و بی اعتنایی به اصول صوری و ظاهری است تا تماشاگر، بدون مستغرق شدن در ظواهر و زوایای

سطحی و عینی، به متن مفاهیم دسترسی پیدا کند و این برای تفهم و تفهیم و تفاهم، یکی از منطقی ترین و کارآمدترین شیوه های درام نویسان اکسپرسیونیست است:

«مرگ من را از این جهت در اول نمایش قرار دادیم که یکی از ناراحت کننده‌ترین صحنه های داستان را همین اول نشان داده و خود را راحت کرده باشیم. درثانی، این را هم نمی‌شود ناگفته گذاشت که در ساعت مرگ دردناک من، نعش های دیگری هم در این اتاق، این طرف و آن طرف افتاده‌اند که البته دیدن آن وضعیت، الآن شما را بدون اغراق فقط گیج می کرد. چون در این کمدی، یکی از ماجراها، موضوع ازدواج دوست من «میسی‌سی‌پی» است. عرض کردم یکی از ماجراها، چون در اینجا سرنوشت شگفت‌انگیز سه نفر مرد مطرح است که هر سه مثل هم،این ایده در مغزشان جای گرفته بود که با روشهای مختلف، قسمتی از دنیا را عوض کنند. ولی یک بدشانسی بزرگ آوردند و با زنی طرف شدند که نه تغییر پذیر بود و نه نجات‌پذیر.»

این برخورد با «آناستازیا» که در فریب و رنگ و نیرنگ‌بازی با مردان تالی ندارد،بیانگر تأثیر پذیری دورنمات از اگوست استریندبرگ درام‌نویس صاحب سبک سوئدی است. استریندبرگ نیز زنها را موجوداتی معرفی می کند که هدفی به جز تیشه زدن بر ریشهٔ اخلاقیات و خانواده ندارند!

«آناستازیا» که خود به رغم ازدواج بافرانسوا، به او وفادار نیست، با آگاهی از جفای شوی،او را باسم هلاک می کند و در ازدواج دومش با «فلورستان میسی سی پی» همچنان با دیگران و از جمله وزیر عدلیه، نرد عشق می بازد و این هرج ومرج و بی اخلاقی و لاابالیگری در روابط خانوادگی، آماج سهمگین‌ترین انتقادات فردریک دورنمات، از غرب گمشده در دامگاههای عفن و عنین ضداخلاقی است. «سن کلود» در همین پیشگفتار آغازین سخن دیگری نیز دارد:

«این کمدی می‌توانست اسامی دیگری هم داشته باشد، مثلاً (عشق های کنت اوبلوهه سابرن‌زی) یا (ماجرای آقای سن کلود.) خیلی جای تأسف است که در پیشرفت این ماجرا، همه چیز درپایان به سوی فنا می‌رود و به طور کلی همه چیز به طور افراطی انجام می گیرد».

پس از این پیش صحنه که به اهتمام و همت دورنمات تهیه و تدارک دیده شده است، تکنیک «نقالی» و «روایتگری» در این اثر چهره می نمایاند. در این نمایشنامه، جای جای،ناظر جدا شدن و تفکیک و تمیز «نقش» و «بازیگر» هستیم و این به شیوهٔ نقل و روایت شکل می گیرد که شاید بتوان آنرا نوعی از تئاتر روایتی یا داستانی نیز به شمار آورد. در آثار کلاسیک که با رعایت وحدتهای سه گانه خلق شده‌اند، یک منحنی نیز دیده می‌شود که از گره‌افکنی به اوج و سرانجام به گره گشائی منتج و منتهی می گردد. اما اوج گیری [climax] بقاعده و مهیج و غافلگیر کننده که هدف و غایت آمال هر درام‌نویس مجرب و کارکشته ای است، در تئاتر

دورنمات اهمیتی نمی‌یابد، چرا که هدف به قول ملای روم این است که:

لفظ و گفت و صوت را برهم زنم
تا که بی این هرسه با تو دم زنم

از همان آغاز، اوج و حضیض نمایش بر ما مکشوف می گردد تا بدون هرگونه آنتریک های بی مورد، اصل و متن و معنای سخن نویسنده به سمع جان و گوش هوش نیوشیده شود. به این دلیل «سن کلود» در همین مدخل و پیش صحنهٔ نخستین، ما را دعوت به رجعت و رجوعی در درازنای زمان می کند تا سالیانی چند را پس پشت بنهیم و «برگردیم به سال چهل و هفت یا چهل و هشت. بسیار خوب حالا ماه مه است.» و همین وصف همزمان با عمل یا «Action» را بازهم از زبان «سن کلود» می شنویم. به اعتبار دیگر، دستور صحنهٔ نویسنده را نه در حاشیه و از زبان نویسنده، که در متن و از زبان بازیگر می شنویم. «سن کلود» در اینجا، راوی حالات و سکنات دوست قدیمش «میسی سی پی» است:

«او مثل همیشه مُرتب است و مثل همیشه پالتوی سیاهی برتن دارد. درحینی که او عصا و پالتو و سیلندر خود را به دخترک می دهد، من برحسب عادت قدیمی دور می شوم.» و بدین سان تماشاگر وارد متن بازی می شود که گفتگوئی است بین «آناستازیا» و «میسی سی پی» که هر دو همسران خود را از دست داده‌اند: یکی بر اثر حملهٔ قلبی دیده از جهان برگرفته و «مادلن» ــ همسر میسی سی پی ــ هم به دلیل سکتهٔ قلبی، سر در خاک تیره نهاده است. پس از یک چند گفتگو در بارهٔ «سرنوشت شوم این دونفر» که توأم با حرکات نمادین و به کارگیری دقایق و ظرایف نمایشی است، این نکته برملا می گردد که «فلورستان میسی سی پی» برای افشای یک راز به نزد «آناستازیا»ی داغدیده و سوگوار آمده است، اینکه: فرانسوا شوهر آناستازیا و مادلن زن وی با یکدیگر کمند مهر آو یخته بودند و این هردو به وسیلهٔ همسرانشان از پای درآمده‌اند. در این صحنه ها ما شاهد «کُرئوگرافی» یاطراحی حرکات آهنگین و موزون در صحنه نیز هستیم که حکایتگر دید و بینش وسیع نویسنده است. باری، این دو با یکدیگر عهد ازدواج می بندند، اگر چه بر این نکتهٔ نیک واقفند که «ازدواج برای هردونفر جهنم خواهد بود». «میسی سی پی» که در کار صدور احکام اعدام، دستی واسع و گشاده دارد، پیش از بستن میثاق رسمی، چشم اندازی از آینده را پیش روی «آناستازیا» می گستراند:

«در مراسم اعدامهائی که توسط من قبولانده شده‌اند، هردوی ما شرکت خواهیم داشت. انتظار دیگری که از شما دارم، این است که شخصاً به محکومین به اعدام مهربانی کنید. به خصوص به محکومینی که از طبقات پائین اجتماع هستند». پس از ازدواج، «میسی سی پی» در یک تک گفتار بلند درونی [مونولوگ یا سوله لوکوئی] خود را در ازدواجش کامیاب می خواند، زیرا: **«موفق شدم تعداد محکومین به اعدام را از دویست به سیصدوپنجاه برسانم. و از این عده فقط**

یازده نفر به موجب اختیاراتی که نخست وزیر داشت ــ و تازه آن هم با هیاهو و سروصدای زیاد ــ از چنگ اعدام فرار کردند». پس از اینهمه کشتار بیرحمانه که در زیر کسوت و شمشیر دودم قانون، پوششی از تنبیه و انتباه بزهکاران و کژکرداران به خود گرفته است، ناگهان ورق برمی گردد و دولت تصمیم می گیرد «میسی سی پی» را که اینک «منفور خاص و عام» شده، از کار برکنار کند. راوی و ناقل این خبر ناخوشایند «وزیر دادگستری» است که با «آناستازیا» ــ همسر «میسی سی پی» ــ نردعشق می بازد. پس به از کار برکنار ساختن «میسی سی پی» به دلیل علائق و سلایق غیردولتی و شخصی نیز چندان بی علاقه نیست:

«انسان باید گاهی به خاطر خدا مردم را گردن بزند و گاهی مجبور است به خاطر شیطان عفو کند. هردولتی مجبور است این اصل را رعایت کند. البته کار تو، ما را در گذشته یکبار نجات داد. ولی حالا همین روش ما را تهدید می کند. روش تو باعث شده که هم دنیای غرب ما را مسخره کند و هم چپ روهای افراطی ما را نیش بزنند. نخست وزیر مایل است که تو استعفا کنی».

«میسی سی پی»، این خادم دیروز و محکوم و منفور و خائن امروز، در مقابل خواستهٔ دولت می ایستد و برحقانیتش پای می فشرد. در فصلی دیگر، شاهد رو یاروئی «سن کلود» و «میسی سی پی» هستیم، **دودوست قدیم وندیم که یارگرمابه و گلستان و انیس و جلیس و مشیر و مشار یکدیگر بوده اند و گذشته های مشترک و** بلافصل داشته اند و هردو «در کنار فاضلابها» به دنیا آمده بودند:

«موشهائی که پشم هایشان از آبهای کثیف گنداب روآلوده بود، راه و رسم زندگی را به ما آموختند. کرم کثیفی که روی بدن ما جا داشت به ما فهماند که زمان، هرگز به عقب برنمی گردد». این دو، سی سال پیش از همدیگر جدا شده و قسم خورده بودند که هیچگاه یکدیگر را باز نیابند: **«ما کی هستیم پل؟ جُل کهنه هایی که خود را با آن نمی پوشاندیم و پولهای مسی کثیفی که برای به دست آوردن یک لقمه نان کپک زده و پرکردن شکم خود درابتدا به دست می آوردیم، از راه دزدی بود».** و اینگونه است که گذشتهٔ میسی سی پی که خود را از خانواده های اشرافی و متعیّن معرفی کرده، برملا می گردد. «میسی سی پی» اعتقاد دارد که: **«انسانیت باید سه هزار سال به عقب برگردد تا بتواند دوباره پیشرفت کند»** و «سن کلود»، این جاسوس و مفتش و خبرچین می گوید:

«ما دو نفر آخرین و مشهورترین تعلیم دهندگان عصر خودمان هستیم. تو در زیر ماسک جلادی و من زیر ماسک جاسوسی». سن کلود از میسی سی پی که اینک به ادبار و افلاس درغلتیده و ایام طالعش را در برج نحس نشانده، دعوت همکاری با حزب می کند. این گفتگوی بین «میسی سی پی» و «سن کلود» حاوی نظرات سیاسی دورنمات نیز هست. دو بلوک شرق و غرب که هردو برای ما غرب فکری محسوب می گردند، پس از دستاویز ساختن

مکاتب و روشهای منحط و منقرض و رو به زوال، اکنون به دلیل بی اخلاقی و سوداگریهای عاطفی و روانی و نیز به تاق نسیان سپردن رستخیز و منجی همیشهٔ بشریت یعنی «دین»، در گنداب و ظلمات سقوط و انحطاط غوطه می‌خورند: «**سن کلود: هوش و نبوغ تو سرمایهٔ بزرگی است که کمونیسم می‌تواند از آن استفاده کند. میسی سی‌پی: من با دنیای شرق همانطور سر جنگ و ستیز دارم که با دنیای غرب. سن کلود: من ابداً مخالف این نظریه نیستم. ولی انسان نباید در آن واحد به هر دو حمله کند. بلکه باید اول یکی را نابود کند و بعد به دیگری بپردازد... در دنیای غرب، آزادی از بین رفته و در دنیای شرق، عدالت. در غرب، مسیحیت به صورت مسخره درآمده و در شرق کمونیسم. هردو جبهه به خودشان خیانت کرده‌اند**». پس از تک گوئی یا حدیث نفس و جریان سیال ذهن «سن کلود» و «آناستازیا»، حالیا نوبت «او بلوهه» است که با این گفتار بلند به مکاشفهٔ مکنونات درونی خود بپردازد. در دستور صحنه می خوانیم: «**پرده می‌افتد، سالن روشن می‌شود. او بلوهه جلوی پرده می‌آید**». روشن شدن نور سالن که با سنت و عرف هر نوع سبک تئاتری ــ اعم از تئاتر مرسوم دراماتیک یا تئاتر داستانی و روایتی ــ مخالف است، در نمایش دورنمات امری طبیعی است و در راستای تبیین و تفسیر هدفها و آرمانهای دلخواه نویسنده: «**حالا که شما بانوان و آقایان، بنام تماشاچی در سالن و ما به نام اجراکننده، در روی صحنه، توسط یک نمایشنامه‌نویس حقه‌باز، به درون این ماجرا کشانده شده‌ایم، یک نکتهٔ قابل دقت در داستان پیش آمده است و طبعاً این سئوال پیش می‌آید که نویسندهٔ ما، کار مربوط به خود را چطور انجام داده است؟ آیا صحنه‌بندی او بدون حساب قبلی بوده و صحنه‌ها یکی بعد از دیگری، بدون تنظیم قبلی به ذهنش رسیده‌اند، یا اینکه طبق یک نقشهٔ محرمانه، داستان را ادامه می‌دهد؟**» و زمانی که پرده بالا می رود، «او بلوهه» با بیانی به شیوهٔ نقالی ادامه می دهد:

«**روی این تابلو که وقتی پائین بیاید نصف صحنه را خواهد پوشاند، ما چیزی را که فرداشب به وقوع خواهد پیوست می‌بینیم. این مدت زمانی است که ما آنرا جا انداخته‌ایم.**» پس ازاین توصیف و تصویرگری، «او بلوهه» به بقیه مفاد و محتوای این تابلو می پردازد. دست آخر، سروکار «میسی سی پی» نیز همانند «سرهنگ آدولف» در نمایشنامهٔ «پدر» ــ اثر استریندبرگ ــ به تیمارستان کشیده می شود. البته او از تیمارستان می گریزد و به سودای برملاساختن و افشای حقایقی در بارهٔ زنش ــ آناستازیا ــ به خانه‌اش باز می گردد. در پایان‌بندی نمایش، همانگونه که در سرفصل آغازین آن دیدیم، «میسی سی پی» و «آناستازیا» یکدیگر را مسموم می کنند و هردو از پای درمی آیند و «سن کلود» نیز به دست سازمان جاسوسی هلاک می گردد و «ابلوهه» نیز در کسوت «دن کیشوت» می رود. وی «**کلاه خود حلبی قرشده‌ای به سر دارد و نیزهٔ کج شده‌ای در دست راست. به فواصل معین در**

سایهٔ پره‌های چرخندهٔ یک آسیای بادی قرار می‌گیرد» و در بخشی از گفتار «دن کیشوت» وار خود، چنین منظومهٔ سرشار از تغنّی و ترنّمی را می‌خواند:

نگاه کن به چیزی که پرّه‌های خون‌چکان تورا خورد می‌کند
نگاه کن «دن کیشوت لامانچائی» را که یک مهمانخانه‌چی مست، شوالیه‌اش خواند
ای بسا از ضربات کوفته و ازپا درآمده، و ای بسا مورد استهزا
قرار گرفته، ولی باز هم تورا دعوت به جنگ می‌کند
آماده باش!
وقتی که تو، ما را در روشنایی نقره‌رنگ آسمانی خورد می‌کنی:
من در پشت اسب لاغرم به نقطهٔ بسیار دوری
که مافوق عظمت تواست،
به غرقاب سوزان ابدیت فرو می‌روم
یک کمدی ابدی
که نور درخشان لطف خداوندی
بر ضعف و ناتوانی ما، پرتوافکن است.

«ازدواج آقای میسی سی پی» یک طنز صریع و سیاه است و نه یک کمدی سطحی و بی هدف. تفاوت طنزنویس و کمدی‌نویس در این است که گرچه هردو یک موضوع را می‌نویسند و گرچه هردو خواننده را می‌خندانند، طنزنویس از دید و بینش عمیق اجتماعی برخوردار است، در حالیکه فکاهه‌نویس فاقد آن است. طنزنویس خواننده را به تفکر وامی‌دارد و به مسائل عمیق‌تر و مهمتری رهنمون می‌شود؛ حال آنکه فکاهه‌نویس، تنها به شرح یک حادثهٔ مجرد بس می‌کند و ناچار، اندیشهٔ خواننده با خندهٔ او پایان می‌گیرد. طنزنویس مصور عصر خویش و فکاهه‌نویس مصور رویدادهای مضحک زندگی آدمهای پراکندهٔ عصر خویش است. طنزنویس و فکاهه‌نویس هردو دود رامی بینند: فکاهه‌نویس دود را تصویر می‌کند، حال آنکه طنزنویس خبر از آتش‌سوزی می‌دهد. طنزحقیقی که در نمایشنامهٔ «ازدواج آقای میسی سی پی» شاهد نمود و تجلّی آن هستیم، هرگز نمی‌تواند بی هدف و رویایی و وهمی باشد. به عبارت دیگر یورش طنزنویس به سنگر «زشتی و پلیدی»، هنگامی می‌تواند قرین موفقیت گردد که تمثال بی‌مثال و الهام‌بخش «نیکی و زیبایی» پیوسته درمد نظر او باشد.

ملاقات بانوی سالخورده

این نمایشنامهٔ سه‌پرده‌ای، بی گمان یک تراژدی مدرن تمام‌عیار است. درد و رنج و طعم تراژیک غمباری که بر سرتاسر این اثر سایه انداخته، آن را در شمار یکی از سوگ شادینامه‌های جاودانه و ابدی و لایزال آثار نمایشی معاصر درآورده‌است. وقایع این نمایشنامه، در شهر «گولن» روی می‌دهد که شهری است فرضی در نقطه‌ای از اروپا که مردمش آلمانی حرفْ می‌زنند. شهری با قدمت و پیشینه‌ای کهن و دیرینه. محل ماوقع حوادث پردهٔ اول در ایستگاه راه‌آهن شهر «گولن» است و چند سائل دوره گرد که نکاتی را پیرامون سابقهٔ این شهر تاریخی بازگو می‌کنند. «یوهانس برامس» در اینجا یک کوارتت نوشته و «گوته» نیز شبی را

در «گولن» به صبح رسانده است.

آری «گولن سابقاً یک شهر متمدن بوده» و حالیا چشم به‌راه از راه رسیدن خانم «کلرزاخاناسیان» میلیاردر است تا با بذل و بخشش بی مضایقه‌اش شهر را از فلاکت و تهیدستی نجات بدهد. «کلر» برای نجات شهر زادگاهش که به زعم گروهی به دست «فراماسونها» و «کمونیسم بین الملل» به نکبت و ادبار نشسته، بزودی همچون یک منجی خواهد آمد. گولن «مخروبه‌ترین، فقیرترین و گداترین ده کورهٔ بین راه ونیز و استکهلم» آماده است تا از این بانوی سالخوردهٔ منعم و گشاده دست و سخی استقبال کند. همه چیز برای انجام مراسم معارفه مهیّاست:

«کلرزاخاناسیان وارد می‌شود. ۶۳ ساله است. سرخ‌مو با گردن‌بند مروارید و دستبندهای بزرگ و ضخیم از طلا. رک‌گو، بی‌ملاحظه و غیرقابل تحمل؛ و به همین علت خانمی از طبقهٔ اشراف. با وجود رفتار و حالات مسخره و خشن، دارای تشخصی عجیب و غیرعادی. ملازمین که به دنبال او وارد می‌شوند: بوبی پیشخدمت تقریباً ۸۰ ساله، با عینک سیاه. شوهر هفتم خانم زاخاناسیان، بلندقد، لاغر، با سبیل سیاه، دردست او لوازم کامل صیدماهی. همراهان دیگر خانم زاخاناسیان: دو گانگستر آمریکایی که توی زندان سینگ‌سینگ به اعدام با صندلی الکتریکی محکوم شده بودند، اما به تقاضای زاخاناسیان برای تخت روان کشی آزاد شدند، یک یوزپلنگ، دواختهٔ کور و یک تابوت خالی».

«کلر» در گولن «آلفردایل» دوست قدیمش را می‌بیند. همو که روزگاری بدو دل باخته بود. اما «ایل» در دادگاه هر نوع ارتباطی را با وی انکار می‌کند. تقریباً تمام قامت خانم کلر مصنوعی است. از پای تا دستش که از جنس عاج ساخته شده:

«این نتیجهٔ سقوط هواپیما در افغانستان است. تنها کسی بودم که از زیرآهن‌پاره‌ها بیرون خزیدم. حتی کارکنان هواپیما هم مردند. من فنا ناپذیرم».

دریک مجلس باشکوه و مجلل معارفه، آشکار می‌شود که خانم «زاخاناسیان» حاضر است تا یک میلیارد مارک به شهر فقیر و به عسرت نشستهٔ «گولن» کمک کند، به شرط آنکه مردم شهر «آلفردایل» پدر بچه‌اش را که ۴۰ سال قبل با رشوه دادن به شهود، مسئولیت خود را انکار کرده، به قتل برسانند و «عدالت را اجرا کنند». حکم دادگاه در سال ۱۹۱۰، راه «کلر» را به بیراهه کشاند و داغ باطلی از این رهگذر بر او خورد که کل زندگیش را به تباهی و نیستی و فساد بدل ساخت. او به «گولن» آمده تا به قول خودش «تسویه حساب» کند؛ او می‌خواهد زمان را به عقب برگرداند و به زعم خود، عدالت را اجرا کند: «عدالت در مقابل یک میلیارد».

در پردهٔ اول «شهردار برمی‌خیزد. رنگ پریده و باوقار». خطاب به «کلر» می‌گوید:

«خانم زاخاناسیان! ما هنوز توی اروپا زندگی می‌کنیم و هنوز کافر نشده‌ایم. من بنام اهالی شهر «گولن» این پیشنهاد را رد

می کنم. به نام انسانیت بهتر است فقیر بمانیم تا دستمان به خون آلوده شود.» اما پاسخ «کلر» تنها پافشاری و تصریح و تأکید بر یک نکته است: **«من صبر می کنم!»**.

پردهٔ دوم با سرخوشی و رضایت «آلفردایل» از تصمیم منفی مردم و مقاومت و ایستادگی اینان در برابر خواستهٔ کلر شروع می شود. ولی پس از زمانی کوتاه، «ایل» درمی یابد وسع و استطاعت مالی مردم بهبود یافته و آنان بیش از بودجه و توانایی مالی شان خرید می کنند. او می بیند سالن مجمع شهرداری صاحب ماشین تحریر جدیدی شده است و حتی در کلیسا نیز صدای ناقوس تازه‌ای به گوش می رسد. بزودی «آلفردایل» به حقیقت هول آور دیگری پی می برد، اینکه بین تنعم و پولدارشدن و خرج کردن بی تناسب مردم با پیشنهاد شوم خانم «زاخاناسیان» رابطه‌ای وجود دارد. «ایل» به پلیس مراجعه می کند:

«مردم دارند نسیه برمی دارند. وقتی نسیه برداشتند زندگیشان بهتر می شود. وقتی زندگیشان بهتر شد، احتیاجشان به کشتن من هم زیادتر می شود. به این ترتیب این خانم کار دیگری ندارد جز اینکه بنشیند روی بالکن، قهوه بخورد، سیگار دود کند و انتظار بکشد. فقط انتظار بکشد». «ایل» قصد جلای یار و دیار می کند. اما به گونه‌ای نمادین، مردم مانع و سد راه او می گردند: **«ایل شروع به دویدن می کند و به ایستگاه راه‌آهن می رسد. سایرین پشت سر او راه می افتند و اطراف او را احاطه می کنند.»** «ایل» که سودای سفر دارد، قطار را از دست می دهد و این در شرایطی است که مردم او را محاصره کرده‌اند و به گونه‌ای کنایی و استعاری، راه عبور قطار را بر او می بندند:

«ایل که در میان اهالی گولن محاصره شده است، بیچاره و نابود شده به زمین می نشیند و صورت خود را بین دستها مخفی می کند... همگی ایل را که خورد شده و به زمین نشسته، به حال خود می گذارند، به طرف ته صحنه می روند، آهسته محو می شوند».

پردهٔ سوم بیت الغزل این سوگ شادینامه است. «دورنمات» در غایت و نهایت استادی و مهارت، با یک «ریتم» و «ضرباهنگ» نمایشی حساب شده که به تدریج اوج می گیرد، این صحنه را در شمار یکی از نادرالمثال‌ترین آثار تراژیک معاصر درمی آورد. «کلرزاخاناسیان» تمام «گولن» را می خرد و فداکاری و مقاومت مردم را در برابر خواسته اش یک «حماقت» می انگارد، چرا که تمام زندگی گولنی ها را بیهوده و هدررفته تلقی می کند. در یک گفتگوی دونفره بین «کلر» و معلم که هماره حامی «آلفردایل» است، معلم، عاجزانه از وی تقاضای بخشش می کند. «کلر» در پاسخش می گوید: **«آنها مرا به سوی یک زندگی نامناسب سوق دادند، من هم شهر شان را به عشرت خانه تبدیل می کنم».**

«زمستان بود، آن موقعی که من این شهر را ترک کردم؛ در لباس ملاحهای کشتی و با گیس های بافتهٔ قرمز. گولنی ها پشت سرم پوزخند می زدند و مسخره ام می کردند. من درحالیکه از سرما می لرزیدم در ترن

سریع‌السیر هامبورگ نشستم و راه افتادم. اما وقتی از پشت شیشه‌های یخ‌بستهٔ ترن، انبار غلهٔ پیتر از نظرم ناپدید شد، آن‌وقت با خودم شرط کردم که یک روز دوباره برگردم؛ و حالا برگشته‌ام! حالا، من شرایطم را پیشنهاد می‌کنم. راه کاسبی را به شما دیکته می‌کنم. گولن را می‌دهم در مقابل یک قتل. خوشبختی در مقابل یک جنازه».

معلم به استغاثه می‌پردازد و می‌کوشد تا با برانگیختن حس ترحم و شفقت «کلر»، او را از تصمیمش باز دارد:

«خانم زاخاناسیان! شما زنی هستید که در عشق شکست خورده‌اید و تقاضا می‌کنید که عدالت مطلق اجرا شود. در نظر من شما مثل یکی از زنهای قهرمان دوران باستانی هستید، مثل یک مده. ولی چون ما در زوایای وجودمان، حق را کاملاً به شما می‌دهیم، این است که خواهش می‌کنم اجازه بدهید جرئت کنیم و چیز بیشتری از شما تقاضا کنیم: از فکر این انتقام وحشتناک صرفنظر کنید. کار ما را به جاهای باریک نکشانید. به ما آدمهای درماندهٔ ضعیف اما درستکار، کمک کنید تا بتوانیم زندگی شایسته‌تری را شروع کنیم. بیائید و خودتان را به نیکوکاری مطلق تسلیم کنید».

اما «کلر» از هدف و نیتش رو برنمی‌تابد و همچنان مصمم به از میان بردن «آلفرد ایل» می‌ماند. در این صحنه حتی شهردار «گولن» پیشنهاد خودکشی به «ایل» می‌کند تا بدین وسیله روح خود را از گناه و ناپاکی و پلیدی بزداید و تطهیر کند. شهردار در شرایطی پیشنهاد انتحار به «ایل» می‌کند که این عمل را عملی شرافتمندانه و ماحصل یک چند بی‌خوابی شبانه می‌انگارد.

«شما می‌توانید مرا بکشید. من شکایتی نمی‌کنم، اعتراضی نمی‌کنم، دفاعی نمی‌کنم. اما کاری را که شما باید بکنید، من به جای شما انجام نمی‌دهم».

سرانجام مردم شهر «گولن» پس از یک اجلاس همگانی، رأی به مرگ «ایل» می‌دهند:

«ایل آهسته به کوچه‌ای که مردان خاموش تشکیل داده‌اند وارد می‌شود. وقتی به پایان کوچه می‌رسد ورزشکاری جلوی او سبز می‌شود. ایل می‌ایستد. برمی‌گردد و می‌بیند که کوچه بیرحمانه به دور او بسته شد. به زانو درمی‌آید. کوچه تبدیل می‌شود به گرهٔ فشرده‌ای از آدمها، که خاموش و بی‌صدا جمع‌تر و جمع‌تر می‌شوند. مردها آهسته چمباتمه می‌زنند. سکوت مطلق».

و بدینگونه یکی از زیباترین، درخشان‌ترین و عمیق‌ترین سوگ شادینامه‌های معاصر به فرجام و انجام می‌رسد. «ملاقات بانوی سالخورده» بی‌تردید یکی از غنی‌ترین آثار تئاتری است، تا این حد که اگر «دورنمات» دیگر نمایشنامه‌ای ننویسد، همین اثر کافی است که نام او را در تاریخ تئاتر مدرن جاودانه سازد. «دورنمات» با «ملاقات بانوی سالخورده»، فرم دراماتیک جدیدی به وجود آورد که به خوبی می‌تواند پایه‌گذار تراژدی مدرن باشد. «جان گسنر» در کتاب «تئاتر بر سر چندراهی» دربارهٔ این

نمایشنامه می نویسد:

«ملاقات بانوی سالخورده» یکی از نمایشنامه های نادری است که وضع اروپای مرکزی و مردم آن را پس از جنگ دوم جهانی به بهترین وجه مورد تجزیه و تحلیل قرار می دهد. این اثر نمودار وضع اخلاقی و روحیه مردمی است که هیتلر و نتایج جنگ را دیده اند. نمایشنامه «ژنرال شیاطین» اثر «کارل زوکمایر» تنها اثر دیگری است که اروپای مرکزی بعد از جنگ دوم جهانی را به قدرت «ملاقات بانوی سالخورده»، مورد تجزیه و تحلیل قرار می دهد. چون در نمایشنامهٔ «خاطرات آن فرانک» فقط جنبهٔ عاطفی مردم بعد از جنگ بررسی شده است. خود «دورنمات»، این اثر را یک «تراژدی / کمدی» می نامد. با دریغ، به اندازه ای در تعریف «تراژدی / کمدی» اختلاف نظر وجود دارد که بهتر است «ملاقات بانوی سالخورده» را یک سوگ شادینامهٔ مدرن بنامیم. اتفاقاً در درام نویسی معاصر، از این نوع تراژدیها که پایه و هسته اش به انحاء بینانه به روی وقایع روزمره و جاری و ساری مردم معاصر قرار دارد، زیاد دیده می شود. به طور کلی درام زمان ما، به روی جنبه های عاطفی هستن و زیستن پایه ریزی شده است. عظمت این نمایشنامه در این است که با درام روزمرهٔ فعلی و یا دستخوش روزمرگی فرق دارد؛ چون مسائلی که شخصیتهای متن را در بر می گیرند، از اختلافات و سوءبرداشتهای روزمرهٔ خانوادگی بالا تر و والا تر است. به این دلیل «ملاقات بانوی سالخورده» برای خود، واجد عظمت و حجم خاصی است. قدرت این اثر در ایجاد حس همدردی با مردم و زندگی روزمرهٔ آنان نیست، بلکه گیرائی و حسن تأثیر این اثر در ابتدائی ترین عامل «تضاد تئاتری» است. چون شخصیتهای نمایشنامه ــ حتی جزئی ترین نقش، که به نحو جامعی تجزیه و تحلیل شده است ــ تماماً اجزاء ساختمان باعظمتی هستند که با تضاد عظیم ترشان به این اثر وزن و وقر و وجهه داده اند. «موریس والنچی» با کمک و مشاورت «دورنمات»، جنبه های وحشتناک «ملاقات بانوی سالخورده» را با تقویت جنبه های انسانی آن تعدیل کرد و نمایشنامه را از صورت شدید «اکسپرسیونیستی» درآورد. نمایشنامهٔ «ملاقات بانوی سالخورده» برای اولین بار در «اسلو» به روی صحنه آمد که نقش «کلر» را بازیگر معرف نروژی «لیلا بل ایسن» به عهده داشت. والنچی در «مجلهٔ هنرهای دراماتیک» ــ چاپ ماه مه ۱۹۵۸ ــ در مقاله ای تحت عنوان «ملاقات بانوی سالخورده، یک تراژدی مدرن» می نویسد:

«ملاقات بانوی سالخورده» از نظر خصوصیات تئاتری همان قدر آلمانی است که «دیوانه شایُو» ــ اثر ژان ژیرودو ــ فرانسوی. البته منظور، شبیه بودن این دو نمایشنامه نیست؛ چون هر یک در دو قطب مخالف قرار دارند. در «ملاقات بانوی سالخورده» وقار معمولی تئاتر دیده نمی شود و جنبهٔ شاعرانهٔ آن نیز دلگیر و شدیداً عبوس است. با آنکه این اثر از نظر سبک تمایل به رمانتیسم دارد، ولی در آن جنبه های احساس و ملودرام سبک رمانتیک با دقت بسیاری کنترل شده است. در حقیقت سبک این

نمایشنامه آمیزه‌ای است از چند سبک: مثلاً از نقطه‌نظر قابل قبول و عملی بودن وقایع، رئال [واقعی] به نظر می‌رسد؛ در حالیکه باز هم آن حالات جستجوی درونی و در تفکر غوطه‌ور شدن سبک رئال را ندارد. خط سیر نمایشنامه در عین صراحت، پراکنده‌است. گو اینکه «دورنمات» با محتوا بازی نمی کند و به رغم شوخ بودن، در جمع، بسیار صادق است. حتی دلسوزی و همدردی او جنبهٔ نقل‌قول دارد و هرگز در رو یای مردم نمایشنامه‌اش شرکت نمی کند... با وصف این، سبک «ملاقات بانوی سالخورده» به هیچوجه حماسی [Epic] نیست و تقلیدی از برشت محسوب نمی گردد. چون وقایع، بدون هرنوع وقفه یا تنزل، از یک تداوم منطقی و دقیق برخوردارند. بدین‌ترتیب، نه فاصله گذاری برشت در صحنه‌سازی کاملاً رعایت شده است و نه بازی هنرپیشگان روایتی است. یعنی فاصله گذاری برشت نیز وجود ندارد. «ملاقات بانوی سالخورده» دارای آغاز و پایان داستانپردازی است و از نظر ساختمان نمایشنامه‌نویسی کاملاً کلاسیک به نظر می رسد.

«موریس والنچی» معتقد است:

تم «ملاقات بانوی سالخورده» قرون‌وسطائی و مسیحی است: «پول ریشه تمام پلیدیها است.» البته این اصلی است که در فرهنگ معاصر ریشه دوانیده است و زندگی ما را ــ چون «سرنوشت» در زندگی قهرمانان یونان قدیم ــ هدایت می کند. در اجتماعی که همه چیز به روی ثروت بنا شده است، پول به صورت بُتی پرستیدنی درمی آید که در عین مشکوک و غیرقابل اعتمادبودن، هنوز آن‌چنان قدرت دارد که ما به راحتی اثر آنرا در اجتماع و همچنین در ساختن یک تراژدی قبول می کنیم. در «ملاقات بانوی سالخورده» قدرت عمل و تحرک داستان، نه مربوط به سرنوشت است و نه از حس گناه درونی فرد سرچشمه می گیرد، بلکه چرخهای گردانندهٔ این تحرک تماماً از پول ــ حتی از وعده‌اش ــ ساخته شده‌اند. در «ملاقات بانوی سالخورده» وقار و سربلندی بشری به‌چشم نمی‌خورد و به این نتیجه می رسیم که برای بشر معاصر چیزی جز پستی و پلیدی و سبعیت وجود ندارد. در حقیقت این اثر، سرگذشت مردمی است که برای نسلشان هنوز نامی انتخاب نشده است.

«دورنمات»، مردم اجتماع را به عنوان فاسد شونده‌ترین مخلوقات جهان معرفی می کند که همین خاصیت، آنها را از هر طاعون یا صاعقه‌ای کشنده‌تر می سازد. وحشتناک بودن پیروزی چندش‌آور «کلرزاخاناسیان» در این است که حکم قتل به نحو «قانونی» صادر شده است، قانونی که حافظ بت‌های پرستیدنی ثروت است. بی‌دلیل نیست که «والکات گیبز» در مجلهٔ «نیویورکر» ۱۷ ماه‌مه ۱۹۵۸ ــ دربارهٔ «ملاقات بانوی سالخورده» می نویسد:

«گو اینکه فساد بشر توسط نمایشنامه‌نویسان دیگر نیز مطرح شده است، ولی هیچکدام تا این حد مردم را غوطه‌ور در خلاء و پلشتی اخلاقی نشان نداده‌اند.» پس عجیب نیست اگر خانم میلیونر با دستور قتل «ایل» ما را وادار کند عمل

او را نوعی رهائی آن مرد از فساد و عیوب کشنده دنیوی تلقی کنیم. خود «آلفردایل» نیز می گوید: «یک زندگی بی ارزش به پایان می رسد.» همین تسلیم «هاملت» وار «آلفردایل» به مرگ و غلبهٔ او بر وحشت از مرگ است که ایجاد تطهیر و وارستگی می کند. به‌خصوص که پول و اصرار «کلرزاخاناسیان» در تأمین عدالت، به او قدرت اساطیری و رمز یک نیروی ماوراءالطبیعی می دهد. دورنمات معتقد است:

«کلرزاخاناسیان» نه نمایندهٔ عدالت است و نه کنایه‌ای از نقشهٔ مارشال. او فقط زن سرمایه‌داری است که شانس،او را در موقعیتی قرار داده است که چون «مده» ــ قهرمان تراژدی یونان باستان ــ مطمئن از خود و کینه‌جو باشد.

اتفاقاً «رابرت بروستین» نیز در کتاب «تئاتر و تغییر و تحول» «کلرزاخاناسیان» را به «مده» و «کلیتمنسترا» ــ قهرمانان تراژدی های یونان باستان ــ تشبیه کرده است. البته تعبیر شباهت «کلر» با «مده» ــ یا مدیا ــ در متن نمایشنامه نیز آمده است و خود «دورنمات» در پردهٔ دوم در حین یک گفتگو از زبان معلم، کلر را به «مده» تشبیه می کند، که عین این گفتگو را در سطور بالا خواندیم.

«آلفردلانت» و «لین فونتین» ــ زن و شوهر ارزنده و نامدار تئاتر آمریکا ــ که پس از نمایش «ملاقات بانوی سالخورده» به کارگردانی «پیتر بروک» در ایرلند و انگلستان برای اجرا در نیویورک ــ سال ۱۹۵۸ به برادوی آمده بودند، در مصاحبه‌ای اظهار داشتند که ملاقات بانوی سالخورده، یک نمایشنامهٔ مذهبی قرون‌وسطائی است و حتی خانم «فونتین» آنرا به «مکبث» تشبیه کرد. جالب این است که با در نظر گرفتن کلیهٔ ملاحظات، با آنکه «آلفردایل» واجد هیچیک از خصوصیات یک قهرمان تراژدی به سبک کلاسیک نیست، ولی دارای وقاری است که شاید بتوان آنرا شایستهٔ یک تراژدی محسوب داشت. اتفاقاً «سرنوشت» او نیز تاحدی نزدیک به تعریف ارسطوازتراژدی است. چون مصیبت «آلفردایل» نیز زائیدهٔ گناه یا فساد او نیست، نتیجهٔ اشتباهش در قضاوت است، به طوریکه حتی در آغاز داستان به سادگی می توان او را مبرّی از هر مجازات فرض کرد.

«هنری هیوز» در «ستردی ریویو» ــ ۲۴ ماه‌مه ۱۹۵۸ ــ می نویسد: «ملاقات بانوی سالخورده» شبیه «کامینورئال» است، بدون داشتن جنبه های رمانتیک آن و نظیر «اپرای سه‌پولی» است بدون معتقدات مارکسیستی آن. «ملاقات بانوی سالخورده»، «یک شهر ما» ــ اثر تورنتون وایلدر ــ است، بدون اعتقاد به دنیای دیگر و شبیه «انترتینر» است بدون اعتقاد به دنیای موجود. در مجموع «ملاقات بانوی سالخورده» یک تراژدی قانع کننده است.

البته بعید نیست که درک اعمال روباه‌صفتانهٔ خانم میلیونر و مشاهدهٔ ملتزمین رکابش که عمداً کور و مقطوع النسل شده‌اند، برای بعضی از تماشاگران بیش از آنکه مهیج باشد، ظالمانه و چندش آور تلقی شود. به این دلیل شاید معقول و مقبول باشد که کارگران به جای استفاده از چندش آور بودن عوامل فوق الذکر

ــ برای ایجاد یک اثر تئاتری ــ به خلق یک نمایشنامهٔ خوفناک و در عین حال آگاه کننده بپردازد.

فیزیکدانها

این نمایشنامه یک تراژدی مدرن و معاصر دیگر از «فردریک دورنمات» است که در آن به مداقه و تدقیق در مفاهیمی همچون «علم» و «کاربرد علم» در زمانهٔ ما می پردازد. زمانه ای که تجربیات هول آور و تکان دهنده ای مانند انفجار بمب های اتمی، هیدروژنی و نوترونی را آزموده و در عصر کشف لیزر و کاربردهای سیبرنتیک (دانش گردانش یا فرمانش) از عواقب و پیشامدهای مخوف و وحشت آور پیشرفت و ترکتازی و خیزش و جهش «علم»، سخت اندیشناک و فرورفته در مکاشفت و مراقبت از خویش است. «دورنمات» در «فیزیکدانها» که بی تردید یگانه سوگ شادینامهٔ هماره زنده و نامیرای انسان امروزین است، چهرهٔ خشن، صریح و تلخ «واقعیت» را پیش روی مخاطبانش می گستراند. واقعیت این است که امروزه «علم» نه خادم بشر، که خائن بدو است. چنانکه در همین نمایشنامه مشاهده می کنیم دوبلوک شرق و غرب با گسیل داشتن دو فیزیکدان جاسوس و مزدور به یک آسایشگاه روانی، می کوشند تا با پیشی جستن از یکدیگر، سریعتر بر مکاشفات علمی «موبیوس» ــ شخصیت اصلی نمایش ــ دست یابند. و از همین «سند نمایشی» ارزنده می توان به این استنتاج معقول و منطقی رسید که: امروزه علم بر دنیای «پنهانسالاری» حکومت می کند و سازمانهای جاسوسی مخوف و اهریمنی و جهنمی با سلطه و سیطره بر دانش اندیشهٔ بشر، بر ذهن و روان او سایه گسترده اند و آنچه به عنوان «کاربرد علنی علم» مطرح می شود، تنها جزء ناچیزی است که «پنهانسالاری» مجوز آنرا صادر می کند و در دسترس بشر قرار می دهد، وگرنه کاربرد اشعهٔ «لیزر» یا «سیبرنتیک» و یا حتی کاربرد نظریه هائی مانند: «نظریهٔ وحدت میدان» و «نظریهٔ وحدت ذره» و مشکل «نیروی جاذبه» ــ که در این نمایشنامه مطرح می گردند ــ بسا بیش از اینها می تواند به بشر خدمت کند و او را از بسیاری مصائب و مضایق و معضلات پزشکی و روانی و علمی برهاند. «دورنمات» در «فیزیکدانها» به عنوان یک درام نویس متفکر و متعهد و ملتزم به طرح مسائل متحول و پیشتاز و امروزین که بشر هنوز با آن دست و پنجه نرم می کند، یکی از زیباترین و عمیق النظیرترین و عمیق ترین آثار فلسفی را با زبان و بیانی شاعرانه و هنرمندانه آفریده است.

«فیزیکدانها» حکایتگر سرنوشت محتوم و ناگزیر و ناخواسته ای است که انسان امروز را به وادی جنون و بیگانگی کشانده، حال آنکه هدف «علم» یگانگی و سلامت اندیشه و روان بشری است.

مکان وقوع یک «آسایشگاه خصوصی» یا به قول خودنویسنده، یک «تیمارستان» است. شرح دستور صحنه حاوی نکات مهمی است که گره گشای مباحث آتی خواهد بود:

«باید به تالار توجه کامل و دقیقی داشته باشیم؛ چرا که برآنیم تا وحدت مکان، زمان و

موضوع را به کمال رعایت کنیم. زیرا ماجرایی که در میان دیوانگان می گذرد، فقط در قالب کلاسیک می گنجد.» «دورنمات» که در تمام آثارش ــ بی چون و چرا ــ با رعایت وحدتهای سه گانهٔ ارسطوئی، چندان سرسازگاری ندارد، اینجا به دلیل حساسیت موضوع، حتی به این اصول دراماتیک والی الابدی تن در می دهد. سه بیمار روانی که هر سه فیزیکدان هستند، در بخشی از این تیمارستان به سر می برند. دوتن از اینان به نامهائی برگرفته و برتافتهٔ از جنون ساختگی و تصنعی و تعمدی شان انشتین و نیوتون خوانده می شوند که نام اصلی شان «جوزف آیسلر» و «کیلتون» است و هر دو جاسوس سازمانهای امنیتی بلوکهای شرق و غرب. محور و ملتقای این هردو، فیزیکدان دیگری است بنام «یوهان و یلهلم موبیوس». این هرسه، به دلایلی خود را به پهندشت و برهوت بیکرانهٔ جنون سپرده اند. سه پرستار تیمارستان که در دیوانگی این سه شک کرده و سوءظن آمیخته با عشق خود را به اینان ابراز داشته بودند، به ترتیب به دست «فیزیکدانها» از پا درمی آیند.

در پردهٔ دوم روشن می شود خانم دکتر «ماتیلده فون زانت» ــ روانپزشک آسایشگاه «له سرزیه» ــ با هوشمندی و زیرکی تمام، بسیار پیش از اینها به عمق واقعیت پی برده و حتی از رسالهٔ حیاتی و مهم «موبیوس» که آیندهٔ سرنوشت نسل بشر را تعیین می کند، برای روز مباد و مبادا رونوشتی تهیه کرده است. در آخر، این هر سه مجبور به ماندن در تیمارستان می گردند، در حالیکه **«دنیا توی دست یک روانپزشک دیوانه افتاده است».**

برشهایی از گفت و شنودهای «فیزیکدانها» را مورد تحلیل و تأمل قرار می دهیم: دو سازمان جاسوسی ــ که دشمن یکدیگرند ــ هردو موبیوس را «برجسته ترین فیزیکدان عصر» می انگارند. «آیسلر» ــ کاشف توان آیسلر ــ از سال ۱۹۵۰ مفقودالاثر شده است. حال آنکه وی با اخافه و پنهانکاری، دانش و نظریه های خود را به سازمانهای جاسوسی واگذار کرده است. آری، این یک واقعیت تلخ و گزنده است که بسیاری از دانشمندان و کاشفان و واضعان نظریات فیزیک جدید ــ اعم از فیزیک کوانتم و غیره ــ به انحاء گوناگون، خود فروخته شده اند و سازمانهای جاسوسی با تمهیدات فراوان وجوروا جور، آنانرا در خدمت خُفیه گاههای خود آورده اند. شاهد و اثبات کنندهٔ این مدعا، حضور «آیسلر» در «فیزیکدانها» است. نیوتون ــ یا همان «آیسلر» «موبیوس» را دعوت به همکاری با حکومت کشورش می کند:

«احساسات شخصی شما قابل ستایش است، اما شما یک نابغه هستید و به عنوان نابغه همه جا مورد نیاز. شما در فیزیک به کشفیات جدیدی رسیده اید، اما تنها شما مالک الرقاب علم نیستید. شما موظفید که درها را به روی ما هم باز کنید، به روی ما آدمهای غیرنابغه. با من بیائید! یک سال دیگر فراکی به قامتتان می پوشانیم و شما را به استکهلم می فرستیم. در آنجا جایزهٔ نوبل در انتظار شما است.» با وجود پیشنهادات فریبنده، «موبیوس» از تصمیم خود منصرف نمی شود:

«ما تنها در دارالمجانین آزادیم. ما فقط در تیمارستان می‌توانیم فکر کنیم. در دنیای آزاد، افکار ما حکم باروت را دارد... اگر تحقیق من به دست آدمها بیفتد، انرژیهای جدید و غیرقابل تصوری پا به میدان می‌گذارند و تکنیکی را ممکن می‌سازند که تخیل را به مسخره می‌گیرند.» و نیوتون با دستاویز ساختن موضوع کهنه و قدیمی تفکیک تهذیب و تزکیه و اخلاق و بینش از علم و دانش، یکبار دیگر همان بی‌تعهدی و عدم مسئولیت رایج در غرب را مطرح می‌سازد. به گمان ما، بی‌تردید تزکیه و تعهد مقدم و مرجح بر علم و تخصص است. اگر انسان به آرمانهای اخلاقی و مذهبیش پای‌بند و وفادار میماند، بلاشک بشریت بی‌فضیلت امروز این‌چنین در مهلکه و ورطهٔ هولناک علم‌زدگی در نمی‌غلتید. آری «از دست که نالیم که از ماست که برماست»:

«نیوتون ــ مسئله بر سر آزادی علم و دانش است، نه چیز دیگر. فرق نمی‌کند که کی این آزادی را تضمین می‌کند. من به هر رژیمی که چنین آزادی‌ای را تأمین کند خدمت می‌کنم. می‌دانم که این روزها صحبت از مسئولیت فیزیکدانها است. ما ناگهان سروکارمان با ترس افتاده و دم از اخلاق می‌زنیم. این حماقت است. ما مجبوریم پیشتاز باشیم نه جز این. اینکه بشریت می‌تواند راه جدیدی را که ما برویش باز کرده‌ایم طی کند یا نه، مربوط به خودش است نه به ما».

این نظریهٔ غالب عالمان بی‌عمل که به گفتهٔ شیخ اجل «درخت بی‌بر» ند هست که دانش و ذهن و تفکر خود را در اختیار پنهانسالاری قرار داده‌اند و با تشبّث به چنین استدلالهای فریبنده اما بی‌پایه و دروغین، به توجیه خودفروشی، تزویر و ریاکاری خویش پرداخته‌اند. «موبیوس» که خود به عمق هیبت کشفیات و نظریاتش در فیزیک آگاه است و نیک می‌داند که چگونه دانش‌اش می‌تواند نسل انسان را از روی کره ارض یکسره برچیند، با حس مسئولیت و واقع‌بینی ای بیشتر از آن دو فیزیکدان دیگر که پشت صورتک «علم» چهرهٔ خود را پنهان ساخته‌اند، سخن می‌گوید:

«شما ــ کیتون ــ می‌خواهید آزادی علم فیزیک را حفظ کنید اما مسئولیتش را انکار می‌کنید و شما برعکس، آیسلر. ولی حقیقتی که به من پیشنهاد می‌شود یکی است: زندان. بنابر این همین تیمارستان را ترجیح می‌دهم. چون دست کم این اطمینان را به من می‌دهند که مورد سوء استفادهٔ سیاستمداران قرار نگیرم... ما در علم تازه فقط به سرحد شناخت رسیده‌ایم. چند تا قانون پیش‌پا افتاده و قابل فهم و پاره‌ای روابط اصلی بین مشهودات غیرقابل درک، همهٔ آن چیزهایی است که ما تا به امروز می‌دانیم. بقیهٔ نیروها، رازی است که از فهم بشر پوشیده مانده. ما به آخر راه رسیدیم، اما بشریت هنوز در راه است. ما خیلی سریع به جلو تاختیم، حالا هیچکس به دنبال ما نیست، ما به خلاء برخوردیم. علم ما وحشتناک، کشف ما خطرناک و شناخت ما مرگبار شده است. برای ما فیزیکدانها فقط

یک راه دیگر وجود دارد: اطاعت و تسلیم در برابر حقیقت. حقیقت به وسیلهٔ ما تقویت نمی‌شود، بلکه دارد به نابودی کشیده می‌شود. ما باید دانشمان را پس بگیریم و من آنرا پس گرفته‌ام».

این غمنامهٔ غربت یک اهل علم است؛ فیزیکدانی که به دلیل بی‌تعهدی و بی‌تقوائی و پس از اینکه کار از کار گذشته، تازه به این برآیند و نتیجهٔ هول‌انگیز و مهیب رسیده است که: **«هرکس که بکشد قاتل است، ماهم کشتیم. هرکدام از ما مأموریتی داشته که اورا به این آسایشگاه کشانده. هرکدام از ما به منظور خاصی پرستارش را کشته. شما به خاطر اینکه ماموریت سرّی‌تان به خطر نیفتد و من به خاطر اینکه پرستار مونیکا به من اعتقاد پیدا کرد. او مرا نابغه‌ای ناشناس تصور می‌کرد. او نمی‌فهمید که امروز وظیفهٔ هر نابغه‌ای این است که ناشناس بماند. قتل وحشتناک است. من کشتم تا کشتار وحشتناکتری رخ ندهد. از دو حال خارج نیست: یا ما در تیمارستان می‌مانیم یا جهان، تیمارستان می‌شود. یا ما اینجا از خاطرهٔ انسانها محو و فراموش می‌شویم، یا بشریت محو و نابود می‌شود».**

چنانکه روشن است، شق دوم نظریات «موبیوس» درست از آب درمی‌آید و خانم دکتر «ماتیلده» با ضبط تمام گفتار «فیزیکدانها» و نیز رونوشت برداری از اصل نظریهٔ خاکستر شدهٔ «موبیوس»، دنیا را به شکل یک کنسرسیوم و تأسیسات وسیع درمی‌آورد که «کشورها و قاره‌ها را فتح می‌کنند، منظومه شمسی را استخراج می‌کنند و به سوی دورترین کُرات پیش می‌رود.» و این نه یک فانتزی خوش‌خیالانه، که عین واقعیت و گواه وضعیت دشوار و صعب انسان امروزین است. «رودلف کارناپ» از بنیان گذاران نظریهٔ «فیزیکالیسم» در جائی می‌نویسد: چرا برای مردم پذیرفتن نظر او که روانشناسی، بخشی از فیزیک است ــ یعنی روانشناسی را می‌توان به فیزیک برگرداند ــ دشوار است؟ پذیرفتن نظریهٔ او برای انسانی که به رغم علم هنوز به گفتهٔ «هولدرلین» «شاعرانه بر این زمین به سرمی برد»، دشوار است؛ چرا که این انسان هنوز می‌خواهد «روانی» داشته باشد. می‌خواهد «فروید» را چون کابوسی وحشتناک فراموش کند. می‌خواهد «ایمان» داشته باشد. می‌خواهد برتر از حیوان باشد. می‌خواهد حتی مرکز کیهان باشد. اما خواستن همیشه توانستن نیست و انسان امروز می‌داند که پیروزیهای درخشان علم، به هیچ‌روی از ویران‌کنندگی آن نمی‌کاهد. و سخن «دورنمات» در «فیزیکدانها» تنها تبیین و تفسیر یک فلسفه است، اینکه:

«علم این حقیقت را اجتناب‌ناپذیر کرده است که یا باید همه بمیریم، یا باید همه بمانیم».

اما اساساً «فیزیکالیسم» [فیزیک گرائی] چیست؟ این نظریه‌ای بود که «رودلف کارناپ» و چند فیلسوف دیگر آن را بنیان نهادند. بنابه این نظریه، همهٔ علوم تجربی را می‌توان با تحلیل منطقی به فیزیک برگرداند و

از این راه به «علم یگانه» یا «یگانگی در علم» رسید. بدینسان فیزیک همهٔ علوم تجربی دیگر را دربر خواهد گرفت و «جهان نگری» انسان، دقیق‌ترین و سنجیده‌ترین صورت بیان خود را خواهد یافت. پس از یک چند تأمل و تفکر پیرامون نمایشنامهٔ «فیزیکدانها»، این شعر حافظ قرآن چه خوش بر سمع جان می نشیند:

از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود
زنهار از این بیابان وین راه بی‌نهایت
این راه را نهایت صورت کجا توان بست
کش صدهزار منزل بیش است در بدایت
غروب روزهای آخر پائیز

این یک تک پرده‌ای رادیوئی است دربارهٔ یک نویسندهٔ موفق و پولساز رمانهای پرفروش که تاکنون یکبار هم برندهٔ جایزهٔ نوبل شده است. در آغاز نمایشنامه، «کوربس» ــ نویسنده ــ همچون نمایشنامه «ازدواج آقای میسی سی پی» در یک تک گفتار بلند ــ مونولوگ ــ برای برانگیختن قوهٔ تخیل شنوندگان رادیو، دکور اتاق را تشریح می کند و از آن مهمتر، پیشاپیش، پایان نمایشنامه را بازگو می کند. او از مردی بنام «هوفر» سخن می گوید که: «**بعد از اجرای داستان امروز، در اثر یک حادثه کاملاً طبیعی و عادی، دیگر وجود خارجی نخواهد داشت.**» «هوفر» یک کارآگاه خصوصی است که این شغل را هم پس از ناکامیابی در سایر مشاغل از جمله حسابداری به‌دست آورده است. «هوفر» از «ادبیات جنائی» سررشته دارد و پس از تعقیب لحظه به لحظهٔ «کوربس»، دریافته که او مایه و مضمون داستانهایش را عیناً و موبه‌مو از طبیعت وام می گیرد. به این معنا که نویسنده تاکنون برای نوشتن ۲۱ داستان، ۲۱ نفر را به قتل رسانیده و از پس این تجارب عینی و ملموس، موفق به خلق چندین داستان و رمان پلیسی بکر و بدیع شده است! «هوفر» معتقد است: «**صحنه‌های قتل هایی که شما تشریح کرده‌اید، جزء زیباترین آثار ادبیات جهانی است... هنر شما این است که قاتلین زبردست و کارکشته‌ای خلق کنید که هیچکس نتواند ردپای آنها را پیدا کند.**» «هوفر» به رغم همهٔ فقر و مسکنت مالی، پابه‌پای «کوربس» تمام دنیا را درنوردیده است و «دن کیشوت»وار در پی کشف رمانهای حقیقی «کوربس» برآمده است و اکنون که کل ماوقع را تعریف می کند، «نویسنده»، نه‌تنها به شگفت نمی آید، بلکه او را به سبب آنکه پولش را بیهوده به هدر داده، سرزنش و ملامت نیز می کند. «کوربس» می گوید: **تاکنون دهها نفر برضد من ادعانامه تشکیل داده‌اند که تمامش مسکوت مانده**». «کوربس» نه تنها بزرگترین نویسنده، که بزرگترین قاتل جهان نیز هست و راز سر به مُهرش را غیر از «هوفر»، خیلی های دیگر نیز می دانند، اما کاری از دست خالیشان برنمی آید. «هوفر» از نویسنده درخواست کمک مالی به مبلغ ۶۰۰ یا ۷۰۰ فرانک سوئیس در ماه می کند. اما «کوربس» نقشه‌ای دیگردارد. او می خواهد تا بیست و دومین رمان یا گویاتر اینکه بیست و دومین قتل خود را نیز رقم بزند. وی «هوفر» ساده‌لوح را آنقدر به عقب می راند تا از بالکن به پائین پرتاب می شود. سپس نویسندهٔ

بزرگ و برنده جایزهٔ نوبل در ادبیات، در کمال خونسردی و آرامش، ماجرائی را که هم اکنون اتفاق افتاده است برای منشی خود دیکته می کند.

نام این نمایشنامه با عنوانهای «شامگاهی در آخر پائیز» و «آقای کوربس پذیرائی می کند» نیز بزبان فارسی ترجمه شده است. «دورنمات» این اثر را در سال ۱۹۵۸ به رشته تحریر درآورد.

پنچری

این یک تک‌پرده‌ای رادیوئی دیگر از «دورنمات» است که به سال ۱۹۵٦ نوشته شده و بارها از فرستنده‌های رادیوهای گوناگون پخش شده است. داستان، بر محور شخصیتی می گردد بنام «تراپس» که اتومبیلش بین راه خراب می شود. وی در جستجوی یک خوابگاه است و سرآخر پس از اینکه جائی در میهمانخانه نمی یابد به یک ویلا می رود. در آنجا با ٤ پیرمرد سالدیده و بازنشسته آشنا می شود که هرازگاهی، یک بازی متفننانه و دوستانه راه می اندازند: «**ما معمولاً محاکمات تاریخی را مطرح و بررسی می کنیم: محاکمهٔ سقراط، محاکمهٔ ژاندارک، محاکمهٔ دریفوس و هم‌چنین مسئلهٔ آتش سوزی اخیر مجلس آلمان. گاهی هم شخصیتهای مشهور تاریخی را محاکمه می کنیم**».

«آلفردو تراپس» پس از آنکه با عیش و خوشباشی از اشربه و اطعمهٔ حاضر بهره می برد، به نقش «متهم» فرو می رود و در یک طنز/بازی رؤیاگونه در بارهٔ مرگ رئیس سابقش سخن می گوید. این بازی برای مزاجهای مختل چهار پیر سالدیده، اثر درمانی دارد:

«**این بازی چشمهٔ سلامتی ما شد. وضع هورمونهایمان دوباره مرتب شد، کسالت و خستگی از میان ما رخت بربست. انرژی، جوانی و جنبش و اشتها، دوباره به سراغمان آمد. ماهرهفته، با هر یک از مهمانهای قاضی که بخواهند نقش متهم را برایمان اجرا کنند، همین بازی را می کنیم. متهمین ما، گاهی فروشنده‌های دوره‌گرد و گاهی هم مسافرها هستند. پریروز هم موفق شدیم که یک وکیل مجلس را به ۲۰ سال زندان محکوم کنیم. فقط در اثر استادی من بود که طناب دار به گردنش نیفتاد**».

پس از مدتی استنطاق و دادرسی و بازجوئی پیرامون کم و کیف رابطهٔ «تراپس» با رئیس سابقش و تاملاتی در بارهٔ علل و اسباب مرگ او که «تصلّب شرائین» تشخیص داده شده، «تراپس» محکوم به مرگ می گردد: «**این یک عدالت عوضی، مسخره، عجیب و غریب، فکسنی و بازنشسته است، ولی به هر صورت عدالتی است که بنام آن، تراـ آلفردوی عزیز و بیچاره‌امـ به مرگ محکوم می کنم**». پس از صدور حکم اینک نوبت جلاد است که حکم را اجرا کند. وی محکوم را به اتاقک زیرشیروانی می برد و در آنجا محبوسش می کند. «تراپس» به خواب می رود و صبح که از بستر برمی خیزد اتومبیلش تعمیر شده و آماده برای ادامهٔ سفر است و سرتاسر آنچه در شب گذشته شاهد وقوعش بوده، تنها یک «بازی فانتاستیک» بوده است و بس. «پنچری» شاید از نظر کیفیت، بهترین

نمایشنامهٔ رادیوئی «دورنمات» باشد.

گفتگوی شبانه (با آدمی مطرود)

این یکی از زیباترین، عمیق‌ترین و درعین حال «سیاسی‌ترین» آثار «دورنمات» است. درام‌نویس، در این اثر با رودررو قراردادن یک نویسندهٔ مبارز و به‌پا خاسته و معترض که مطالعهٔ آثارش از سوی حکومت ممنوع و قدغن اعلام شده است، با یک جلاد که جز توحش و جنایت چیزی نیاموخته، می کوشد تا مفهوم نومیدی و امید، یأس و آرزو و کوشش و جد و جهد برای مبارزه و تلاش برای مقاومت در برابر استیلای ظلم و جهل و ریا و جبن و غبن را تفسیر کند. تلاشی که هیچگاه پایان نیافته و تا محو و نابودی ظلم، مبارزه هم هست و بشر باید امیدوارانه به پویائی و مقاومتش ادامه دهد. و این پیام انسانی «فردریک دورنمات» در این تک پرده‌ای مؤثر است.

در یک شب دیجور، یک جانی که برای به‌قتل رسانیدن آدمهائی خاص از زندان آزاد می شود، به سراغ یک نویسنده می آید تا او را از پای درآورد. نویسنده، نیک می داند که چه کسی این قاتل حرفه‌ای را اجیر کرده و «فرستاده که از پنجره داخل اتاق او بشود و وی را بکشد.» او از این امر گلایه‌ای ندارد، بلکه شکایت او از این است که «مبارزهٔ من با او، مبارزهٔ اصولی یک انسان با انسان دیگر بود.» جلاد که در موضع برتر و بهتری قرار دارد، با «نویسنده» که لمحه و لحظه‌ای دیگر به پایان حیاتش نمانده، از سر گذشتی که سرنوشت برایش در نوشته می گوید: **«پنج سال پیش به دستور یک قاضی و برای اجرای عدالتی که شما و امثال شما برایش سرودست می شکنید، از جامعه طرد شدم و به زندان افتادم... حکومت هروقت بخواهد یک نفر را بدون محاکمه دست به‌سر بکند، مرا از زندان بیرون می فرستد تا کارش را بسازم.»** اما نویسنده که جبر محتوم مرگ بر روحیه‌اش سایه‌ای سخت و سنگین انداخته، از آرمان‌هایش سخن می گوید:

«می‌دانی جلاد؟ من همیشه دلم می‌خواست که مثل یک قهرمان در یک مبارزهٔ بزرگ و اصولی در میان مردم بمیرم، اما حالا فقط من و تو اینجا تنها هستیم... مسائل مربوط به اموات برای همه یکسان است. آن من هستم که در این لحظه‌های سیاه توی این اتاق سیاه که از کتابها و نوشته‌هایی که از مغز من تراوش کرده پرشده، باید به دست تو قبل از اینکه رنگ سیاه شب تبدیل به خاکستری صبحگاه بشود، کشته شوم؛ بدون اتهام، بدون مدافع، بدون قانون، بدون قاضی و بدون دادگاه. و کشیشی هم نباشد که لااقل در آخرین لحظه‌های زندگی برای من دعا بخواند و به من قوت قلب بدهد. مرگی فقط مناسب جنایتکارها و افراد کثیفی که توی تاریکی کمین می کنند تا رقیب خودشان را بکشند. مرگ اسرارآمیزی که فقط در اثر فرمان افرادی که صالح نیستند شامل آدم می‌شود... عدالت زمان ما این است که من هم مثل جنایتکارها کشته بشوم... من حاضر نیستم به این آسانی بمیرم، من تسلیم نمی‌شوم، آدم

فروتنی هم نیستم، من با تو مبارزه می کنم. من می جنگم».

نویسنده به طرف پنجره می رود و با فریاد از مردم درخواست کمک و یاریگری می کند. اما هیهات که «مردم خوش‌خواب شهر» در رختخوابها و نازبالشهای گرم و نرمشان، جاخوش کرده‌اند و ابداً اعتنایی به فریاد و استغاثه این نویسنده ندارند. و اینجا این شعر شاعر معاصر بر ذهن می خلد:

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم
هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد
هیچکس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت

نویسنده، صحنهٔ مواجهه و معارضه‌اش را با جلاد، «یک کمدی عجیب» توصیف می کند که در آن کاری از دست منطق و معلومات و حربه‌های عقلانیش ساخته نیست:

«یک عمر علیه وحشیگری وآدمکشی مبارزه کرده‌ام، در نوشته‌های خودم خواسته‌ام به جنگ عناصر حیوانی بروم، ولی حالا باید توی پنجه‌های تو پاره‌پاره بشوم و فقط از دندانهایم برای دفاع از خودم استفاده کنم».

«جلاد» هرلحظه بیشتر به طرف «نویسنده» هجوم می آورد. او تیغ کاردش را تیز کرده و آماده است تا موضوع را فیصله بخشد. و این ندا و پیام «دورنمات» است که از زبان نویسنده به گوش جان می رسد:

«هیچکدام از کارهایی که انجام داده‌ایم، گم نمی‌شوند. مبارزه، هیچوقت تمام نمی‌شود. بعد از هر مبارزه باز در یک جای دیگر، توسط یک نفر دیگر مبارزهٔ نوینی شروع می‌شود...» جلاد با سفاکی، کارد را در قلب گرم و تپندهٔ نویسنده فرو می آورد و این به قول «شون اوکیسی» ــ درام‌نویس مبارز ایرلندی ــ یک «پایان آغاز» است.

فهرست منابع

۱ــ «ازدواج آقای میسی سی پی» اثر: فردریک دورنمات، ترجمهٔ حمید سمندریان، حسین سمندریان. چاپ اول، تهران: ۱۳۴۱.

۲ــ «غروب روزهای آخر پائیز» و «پنّچری» اثر: فردریک دورنمات، ترجمهٔ حمید سمندریان، چاپ اول، تهران: ۱۳۴۲. ناشر: مروارید.

۳ــ «گفتگوی شبانه» اثر فردریک دورنمات [به همراه نمایشنامه «دود» اثر ویلیام فالکنر] ترجمه و اقتباس: علیرضا مهینی، چاپ اول، تهران: ۱۳۴۹، انتشارات ساحل.

٤ــ «فیزیکدانها» اثر فردریک دورنمات، ترجمهٔ رضا کرم‌رضائی، تهران، ناشر: ابتکار.

۵ــ «ملاقات بانوی سالخورده» اثر فردریک دورنمات، برگردانندهٔ متن: حمیدسمندریان، چاپ اول، تهران: ۱۳۴۲.

٦ــ «برشت، فریش، دورنمات» نوشتهٔ دکتر تورج رهنما، تهران، اسفندماه ۱۳۵۷، ناشر: توس.

۷ــ «از صبا تا نیما» [جلد دوم، آزادی/تجدد] نوشتهٔ: یحیی آرین‌پور، چاپ دوم، تهران: ۱۳۵۱، ناشر: جیبی.

۸ــ «از شعر گفتن»، چاپ اول، تهران، ۱۳۵۷، مرکز نشر سپهر.