تئاتر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادوارد ـ فرانکلین آلبی

داریوش مؤدبیان

در شب ۲۵ سپتامبر ۱۹۵۸، روشنایی از روی اجرای داستان باغ‌وحش بر روی صحنه کارگاه تجربی تئاتر برلین (ورکشتات تئاتر) آرام‌آرام گرفته شد و صدای کف زدن‌ها به اوج رسید و این نشانه تأییدی بود بر تولد هنری ادوارد آلبی، نویسنده جوان آمریکایی که در کشور خود تئاتر و کارگردانی را نیافته بود تا این نخستین نمایشنامه‌اش را به روی صحنه ببرد. داستان باغ‌وحش بالاخره اجرا شد و این فرصتی بود که مارتین اسلین (Martin Esslin) ـ منتقد آمریکایی تئاتر و صاحب نام آن روزگاران ـ نام نویسنده‌اش را در کنار بکت، یونسکو، آدامف جای دهد و آن جمع نویسندگان جدید عرصه نمایشنامه‌نویسی پس از جنگ در اروپا و آمریکا را «تئاتر ابزورد» (The theatre of the absurd - 1961) بنامد.

چندی پس از آن، داستان باغ‌وحش در آمریکا نیز اجرا شد و ادوارد آلبی نمایشنامه‌های دیگری نیز نگاشت که در آن میان چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ (*Who's Affraid of Virginia Woolf? - 1962*) از همه پر آوازه‌تر بود، تا جایی که امروزه هرگاه نام آلبی بر زبان رانده می‌شود، تماشاگر عام یا عام تماشاگر تئاتر بلافاصله «چه کسی از ویرجینیا...؟» را به خاطر می‌آورد. پیش از این نمایشنامه و پس از داستان باغ‌وحش آلبی نمایشنامه‌های مرگ بسی اسمیت (*The Death of Bessie Smith - 1959*) نوده شن - (*The Sandbox - 1960*) فام و یام (*Fam and Yam - 1960*) و بالاخره رویای آمریکایی (*The American Dream - 1961*) را نگاشته بود، اما چه کسی از ویرجینیا...؟ (که عنوان عجیب و غریب آن از روی یک نوشته دیواری وام گرفته شده است)، نخستین نمایشنامه از آلبی بود که، در سال ۱۹۶۲، در «برادوی» به روی صحنه آمد و توفیق بی‌نظیر آن در همان سال باعث معروفیت جهانی نویسنده‌اش شد. نمایش پانزده ماه بر روی صحنه بود، از آن، به غیر از کتاب، صفحه گرامافون، نوار ضبط صوت و فیلم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینمایی (فیلم سینمایی چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ ساخته مایک نیکلولز، به سال ۱۹۶۶، یکی از شاهکارهای مثال زدنی فیلم ـ تئاتر است.) تهیه شد و این چنین در چهار گوشه جهان به نمایش درآمد. در سوئد ـ استکهلم ـ به کارگردانی اینگمار برگمان، در پاریس به کارگردانی فرانکو زفیرلی و در لندن... به روی صحنه رفت. دلایل بسیاری را برای موفقیت آلبی می‌توان برشمرد؛ مهم‌ترین آنها از جمله‌اند: نخست، شاید آشکارتر از همه اینها اینکه، آلبی نخستین آمریکایی بود که در میان نویسندگان تئاتر پیشتاز یا «تئاتر ابزورد» جایگاه برتری را برای خویش احراز کرد و پیشاهنگ دیگران در این عرصه شد. نقش آلبی در این میان، و از این دیدگاه، درخور مقایسه است با حضور هارولدپینتر در میان خیل نویسندگان برتر تئاتر انگلستان در دهه شصت قرن گذشته میلادی. اگر بکت و یونسکو در تئاترشان داده‌های ملی و قومی را منکر شدند و گاه به شدت از آنها فاصله گرفته و گاه به باد سخره گرفتند و تئاتری جهان شمول را مطرح کردند، آلبی و پینتر ـ در عین تعلق خاطر به جنبش تئاتر نوین و پیشتاز ـ مشخصه‌های فرهنگی ـ قومی و ملی را در تئاتر خود به نمایش گذاشتند، اما هر یک به شیوه و با روش خود. پینتر با بیانی که گاه به شعر نزدیک می‌شود به توصیف زندگی و به ویژه مکان‌های زندگی در حومه لندن، خانه‌های ساحلی انگلستان و آشیانه‌های محقر حاشیه‌نشینان شهرهای بزرگ انگلستان که همیشه دلگیرند و گاه وهم‌انگیز و دهشتبار (چیزی که در رمان‌های آگاتا کریستی، پیش از این، به وفور با آنها برخورد کرده بودیم) می‌پردازد. آلبی، برای نایل شدن به این مهم، روش دیگری بر می‌گزیند: او بیش از اندازه به گفت و گوی نمایش وابسته است، گفت و گو را با دقت و گاه وسواس بسیار از میان گفت و شنودهای روزمره بیرون می‌کشد، جایی که روزمرگی به سادگی بدل به پیچیدگی و غرایب گاه مسخره و خنده‌آور در زبان می‌شود، و از پس این، آلبی این‌گونه گفت وگو را به مجموعه‌ای از سنت‌ها، مضامین و جان‌مایه‌های به ویژه آمریکایی پیوند می‌زند: روانکاوی «بی‌ملاحظه و وحشی» روابط خانوادگی ـ که تأکید بسیار بر نظام زن سالاری و رنگ باختگی پنهان قدرت مردان آمریکایی در خانواده دارد؛ نابرابری‌ها و جنایت‌های نژادی بر ضد سیاهان آمریکا با قدرت ویرانگر تمدنی که کوشش در نابودی هر آنچه دارد که به گمان وی دیگر به کار نمی‌آید و در تولید ناخالص ملی سهمی ندارد!

دومین ویژگی آثار آلبی در این نکته پنهان است که جامعه آمریکایی در دهه شصت قرن گذشته میلادی آنچه خود روش زندگی آمریکایی (American way of life) می‌نامیدرا زیر سؤال برد، و ادوارد آلبی در این میان، و در میان نویسندگان آثار نمایشی بیشترین سهم را به عهده گرفت. آلبی هنگامی بر روی صحنه تئاتر آمریکا حضور فعالی پیدا کرد که هنگامه «درام روانی، یا، روانکاوانه» بود، و مسایلی چون دروغ، فریب، خیانت، وازدگی، واخوردگی، از خودبیگانگی و بیش از همه خشونت در نهادینه‌ترین نهاد اجتماعی زندگی اجتماعی آمریکایی یعنی خانواده با حرارت بسیار مطرح می‌شد، و آلبی در جامه «تئاتر ابزورد» این‌گونه نمایش (پسیکودرام) را به اوج کمال خویش رساند. دهه ۱۹۶۰، دهه اشتیاق برای واگویی و بازنمایی زمینه‌های پنهان و درونی و پر رمز و راز روابط خانوادگی در آمریکا بود.

و بالاخره سومین ویژگی آثار آلبی، ویژگی زندگی شخصی اوست که از یک سو در نگاهش به پیرامون خویش و از سوی دیگر و پیرو همان نگاه، در آثارش به بهترین وجه روشن‌ترین صورت خودنمایی کرده است، و از طرفی هم این فرصت طلایی را به او داده که در بهترین شرایط آثارش را در جامعه خویش و برای تماشاگران خود به نمایش بکشاند: دو هفته پس از تولد، این کودک سر راهی ـ که فقط ادوارد نام داشت ـ

توسط یک صاحب و مدیر تئاتر ثروتمند نیویورکی به نام رید آلبی و همسرش فرانسیس (آلبی بازیگر تئاتر) به فرزندی پذیرفته شد. به عنوان نام کوچک دوم «فرانکلین» (نام کوچک پدر بزرگ خوانده‌اش) را بر وی نهادند.

فرانکلین آلبی سرمایه‌دار، کمدی‌نویس و مدیر نمایش‌های مردم‌پسند در اوایل قرن بیستم در نیویورک بود. و این چنین «ادوارد» ـ از یک‌سو ـ این فرصت آرمانی را یافت که در میان خانواده‌ای مرفه در محله «لارچمونت»، در شمال، نیویورک بزرگ شود و رشد کند، از پنج سالگی به دیدن نمایش در برادوی برود، معلم سر خانه داشته باشد، و در دوازده سالگی نخستین نمایشنامه «سیاه مشقی» خود را بنویسد ـ کمدی سه پرده‌ای ـ اما شاهد اجرایش بر صحنه تئاتر دبیرستانی باشد! ـ و از سوی دیگر ـ آلبی همچون همگن فرانسوی خود: ژان ژنه (ژنه را هم در هفت ماهگی یک خانواده‌ای کشاورز به فرزندی قبول کردند و از یک پرورشگاه در پاریس به دهکده «مروان» در مرکز فرانسه برده شد و تا شانزده سالگی در میان کشاورزان در سخت‌ترین شرایط پرورش یافت و...! در سنین بلوغ ناگهان بر ضد هر آنچه او را پای‌بند گذشته و تربیت ناخواسته خانوادگی‌اش می‌کرد شورش می‌کند: سرگشته به این سوی و آن سوی می‌رود، شغل‌های گوناگون اختیار می‌کند و در رشته‌های مختلف به تحصیل می‌پردازد، اما دست آخر و باز هم به سوی تئاتر ـ این خانه ازلی و شاید ابدی خویش ـ بازمی‌گردد و بر آن می‌شود که سرگشتگی و فقدان ارتباط با جامعه اطرافش را از طریق نمایشنامه بازگو کند. حساسیت او به خانواده در آمریکا و روابط در آن تا امروز هم در کارهایش باقی‌مانده و هر روز عمیق‌تر و پنهان‌تر شده است، گاه از درون و گاه از برون، گاه در جامع واقعیت‌نگاری بی‌چون و چرا و گاه در لباس یک نمادگرای پر رمز و راز ـ اما همیشه با لحنی سرشار از طنزی گزنده ـ به کاوش در نهاد خانواده پرداخته است. در همین‌جاست که باید قاطعانه بگوییم که زمینه اجتماعی برای آلبی بهانه‌ای است برای تسویه حساب‌های شخصی او در قبال آنچه او آنها رااختناق و زمینه‌ساز اختناق اجتماعی و جنایت‌های منبعث از آن است می‌نامد. در مقدمه نمایشنامه رویای آمریکایی، در لفافه از این مطلب سخن می‌گوید و آرزویی را در این‌باب چنین مطرح می‌سازد: «امیدوارم نمایشنامه من بتواند کاری کند که کسی یا نهادی از جامعه درباره اضطراب همگی ما در این جامعه چیزی بگوید و کاری کند.»

تئاتر آلبی در نخستین قدم‌ها یک تئاتر پیشروی «ابزورد» است!

در شرایطی کاملاً متفاوت ـ از دیدگاه زندگی شخصی و مسایل خصوصی ـ آلبی همچون ژنه دریافت که یک figlio - di - nessuno («فرزند هیچ‌کس»، مؤدبانه «آدم بی‌پدر و مادر»!) است. او دریافت که فرزند خواندهٔ یک خانواده ثروتمند ـ آن هم از طریق نمایش و تماشاخانه است! ـ او دریافت که برخلاف آنچه در اطرافش می‌گذرد در دامان یک زندگی مرفه و در کنج یک رولز ـ رویس غول‌پیکر بزرگ شده و آن کس که سال‌ها او را «خاله عزیزم» صدایش می‌کرده معلم خصوصی‌اش بود و آن کس که «عموجان» می‌خواندش، در واقع خدمتکار مخصوص و دست به سینه منزلشان بوده؛ او دریافت که در چنین احوالی اگر بخواهد زندگی را آنچنان که هست تجربه کند باید دل از این رنگ و نیرنگ زندگی ناخواسته‌اش برکند و خود را در بوته آزمایش جامعه خشونت‌بار نیویورکی بیازماید. در چنین شرایط روحی است که ادوارد آلبی ـ دست آخر ـ در بیست و دو سالگی و درست در آستانه نیمه دوم قرن بیستم دل از خانه و خانواده تصنعی خود می‌کند و پای به جامعه واقعی

می‌گذارد: از پادویی تا فروشندگی، از کار در رستوران تا نامه‌بری در شرکت «وسترن یونیون»، از مدیریت یک طبقه در یک فروشگاه بزرگ تا بازیگری در نقشی نه چندان بزرگ در تئاتر کوچک؛ هشت سال را این چنین می‌گذارند. و این هم درست همان سنت Self - made man (خودساختگی) آمریکایی است؛ سنتی که در آن سال‌ها سخت ستایش و گاه تعلیم می‌شد. و بسیاری از نویسندگان و هنرمندان و حتی دانشمندان آمریکایی برحسب همین سنت پرورش یافته‌اند.

در سال ۱۹۵۸، آلبی سی ساله است با تجربه‌های زندگی‌های متفاوت و گاه متضاد، ناگهان به خود می‌آید و سعی می‌کند سرگشتگی و تضاد در زندگانی آدم‌هایی همانند خود را به نحوی بنگارد و بیان کند ـ پیش از تجربه نگارش یک رمان، چندین قطعه شعر و سه نمایشنامه در حد سیاه مشق ـ را دارد؛ در این میان نمایش و نمایشنامه بیشتر می‌تواند او را اقناع کند. به قول خودش: «آنچه در میان زندگی دروغین گذشته من واقعی بود تئاتر بود، واقعیتی که هرگز حقیقی نبوده و نمی‌تواند باشد». داستان باغ وحش نخستین اثر پس از این گذرای توفانی از میان جامعه‌ای است که آلبی آن را خشن و بی‌رحم یافته؛ جامعه‌ای که فرد را ـ اگر بخواهد متفاوت باشد ـ درهم می‌کوبد، منزویش می‌کند و کارش را به جنون می‌کشاند. این نمایشنامه یک سال و اندی پس از اجرای برلین آن، یعنی در سال ۱۹۶۰، به همت «آلن اشنایدر» (Alan Schneider) در نیویورک به روی صحنه آمد؛ کارگردانی که پس از این باید تمامی کارهای آلبی را ـ برای نخستین‌بار در نیویورک ـ به روی صحنه بیاورد و از این راه برای خود و شاید هم برای آلبی افتخار و محبوبیت کسب کند! داستان باغ‌وحش به سبب موقعیت اصلی و زیربنایی آن به «تئاتر ابزورد» تعلق دارد: دو انسان، بر روی یک نیمکت (یک فضای محدود، بسته)، در یک پارک (فضای عام، باز، فضای نمادین)، رو در روی هم قرار می‌گیرند. موقعیت به‌طور مرتب ساخته و ویران می‌شود، دگرگون و واژگون می‌شود. داستان زنجیره‌ای از موقعیت نیست، بلکه یک موقعیت واحد مطرح است و وقایع داستان بر مسیر حرکتی این موقعیت که دایره شکل نیز هست و زنجیره شده‌اند. و این دگرگونی و واژگونی، برپا شدن و فرو پاچیدن و شکل موقعیت از مشخصه‌های ساختاری تئاتر موقعیت در نگره «تئاتر ابزورد» است. و باز هم این نمایشنامه می‌تواند به خاطر پیچیدگی نمادین در صحنه پایانی متعلق به «تئاتر ابزورد» باشد:

یکی از آن دو مرد خود را به روی چاقویی می‌اندازد که خود آن را به دست دیگری داده و او را تهییج کرده که در مقابل او ـ چاقو به دست ـ بایستد، و این چنین خود شادمانه به استقبال مرگ می‌رود. اما تعبیر «تئاتر ابزورد» را در مورد آلبی را باید با احتیاط به کار برد. خود او از به‌کارگیری چنین برچسب‌هایی برای نقد آثارش سخت گریزان است و گاه معترض. برچسب‌هایی که به قول خود او «سعی دارند ناشناخته‌ها را به راحتی به شناخته شده بدل کنند؛ در سایه بایستند و به راحتی به روشنایی نظر کنند، خود را از معرض حوادث پیچیده صحنه‌ای دور بدارند و از بیرون و به سادگی پیچیدگی‌ها را تحلیل کنند.» آلبی خود به صراحت می‌گوید: «آدم‌ها، سرگشته، به این سوی و آن سوی نظر می‌افکنند تا مگر چیزی شبیه تابلوهای علایم راهنمایی و رانندگی را برای پیش بردن زندگی خود بیابند، چون آنها واقعاً از زندگی کردن برحسب تجربه‌هایی که به آنها پیشنهاد شده پرهیز دارند، نمی‌خواهند که ناخودآگاهشان وارد این بازی پیچیده که زندگی نام دارد بشود.»

یک سال پس از داستان باغ‌وحش، آلبی توده شن را می‌نگارد. در این نمایشنامه بیشتر به ساموئل بکت نزدیک است تا هر کس دیگری و نمایشنامه به آه، روزهای خوش (Oh, les beaux Jours!) بکت:

توده‌ای شن بر صحنه، دو صندلی، آسمان در پس زمینه همچون تابلویی رنگین آویخته شده. مرد جوانی به نرمش بدنی مشغول است؛ او با حرکت دست‌های خود پرواز و بال‌هایی برای پرواز را تداعی می‌کند. و از پس ماجراهایی دیگر»، پیوسته رئالیسم و سمبولیسم در هم فرومی‌ریزند و تلفیق می‌شوند و رابطه‌ای دوگانه و متضاد اما تنگاتنگ و احتجاجی را موجب می‌گردند. و این حرکت موازنه‌ای میان واقعیت و فراواقعیت، میان نشانه و تصویر یا نشانه، میان دال و مدلول و این جابه‌جایی جایگزینی این به آن از مشخصه‌های اساسی «تئاتر ابزورد» است.

در توده شن شخصیتی را مشاهده می‌کنیم که سالی پس از آن ـ ۱۹۶۱ ـ و در نمایشنامه بعدی آلبی؛ رویای آمریکایی آن را پرورش یافته و کامل شده‌تر بازمی‌یابیم: شخصیت «ماما بزرگ»، «پیرزنی کوچک اندام، چروکیده با چشم‌های زنده و نافذ» و دخترش «مامی»، «با پنجاه و پنج سال سن، یک گاو چاق و چله» و پاپای «بی‌تفاوت و ساده‌اندیش»، پدری که فقط به فکر اجرای درست مراسم سنتی نواختن موسیقی جاز مذهبی است. بخش شدن یک شخصیت در میان دو یا سه شخصیت که هر یک کامل کننده دیگری و هر سه در یک ایده بسته یک مثلث یا یک شخصیت کامل و تمام عیار را می‌سازند (شخصیت‌های «پاندولی») از دیگر مشخصه‌های «تئاتر ابزورد» است. موسیقی یکنواخت یادآور مراسمی است که برای به عدم سپردن سالخوردگان در بعضی از نقاط و در میان برخی از اقوام ـ به ویژه در قاره آمریکا ـ برپا می‌شده یا می‌شود. اوج تلاقی مثلث شخصیت‌های مامابزرگ، مامی و پاپی و ترجیع‌بند یکنواخت موسیقی آئینی در جایی است که مرد جوان نمایش با آن لبخند همیشگی و نگاه مستقیم و مات به جمع و مخصوصاً مامابزرگ نزدیک می‌شود و می‌گوید: «من یک حرفی می‌خواستم بزنم. من... خوب... چی می‌گند... من ملک‌الموت هستم... می‌دونید...من... خوب... من اومده بودم دنبال شما.» و ماما بزرگ، مهربان لبخندی می‌زند ـ سرنوشت محتوم را می‌پذیرد ـ و اجازه می‌دهد جوانک دست‌هایش را بر روی شانه‌های او بگذارد. تلاقی دو عنصر نمایشی درهم و برهم برای یافتن یک واسطه نمادین، از دیگر مشخصه‌های «تئاتر ابزورد» است.

آنچه از همان نخستین نمایشنامه‌های آلبی می‌توان به وضوح دریافت اینکه ساختار دراماتیک به مثابه ساختار موزیکال محّط نظر قرار گرفته و این امر در هر اثر نسبت به اثر پیشین، رساتر، کامل‌تر و عمیق‌تر و خوش‌تراش‌تر و خوش ساخت‌تر شده است. در همین مفهوم است که «کنتروپوان» را در هر تابلو و در پایان هر صحنه به روشنی می‌توان مشاهده کرد، همچنان که رابطه میان داده‌های روایتی با پرداخته‌های مضمونی در اثر را، یعنی به بیان موسیقیایی رابطه میان خطوط افقی («ملودی»ها؛ خطوط داستانی) و خطوط عمودی («آکورد»ها؛ مضامین)؛ رابطه میان «کنتروپوان» و «هارمونی» را. نقطه اوج و کمال این تلقی و شاهکار ادوارد آلبی در این زمینه نمایشنامه چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ است: یک عنوان انگیزشی برای هر تابلو (یا هر پرده) مبین ارزش موسیقیایی آن قطعه در کنار قطعات دیگر است، همچون ارزش «موزیکال» هر «موومان» در یک سمفونی یا یک سونات؛ هر بخش رنگی برای خود دارد و آهنگی و عنوان نحوه پیشروی قطعه را در روند کلی اثر نشان می‌دهد: ۱ ـ «بازی‌ها و صورتک‌ها»؛ پیشگفتار (پرلود) Spirtoso، معرفی شخصیت‌ها و شیوه سیرک، با رژه و مارش فانفار، با آهنگی شاد و شنگول؛ ۲ ـ «شب والپور جیس»، موومان طولانی، بازی پر تب و تاب، allegro، در اینجا همه‌چیز رو می‌شود و همه‌چیز به کار گرفته می‌شود، با تمام قدرت صدا و با حرارت بسیار؛ ۳ ـ «سحر و ساحری» بازگشت آرام به آرامش نخستین، adagio، سرشماری مردگان، کوشش برای آنچه ترمیم شدنی است و

ساختن آنچه که از میان رفته و...

به سوی یک سبک شخصی تئاتری

آلبی همچون بکت و یونسکو، از همان نخستین نمایشنامه‌اش (داستان باغ‌وحش) به خلق سبک شخصی خود نایل می‌آید و سپس در طول زمان و با آثار دیگر آن را کامل‌تر و پخته‌تر می‌کند. اگر بکت و یونسکو «زبان» را موضوع و مضمون کار خود قرار می‌دهند، آلبی «ارتباط» و «فقدان ارتباط» را «جانمایه» آثار خویش قرار می‌دهد و از زبان و ساختارها شگردهای آن «شکل» را برای سبک خویش می‌سازد و از همان نخستین نمایشنامه‌اش ـ همچون یک عالم علم ارتباطات ـ موشکافانه به بررسی این پدیده انسانی می‌پردازد. اما هرگز درامی خشک و مبتنی بر نظریه‌های علمی خلق نمی‌کند، بلکه ـ با همه تأکیدها و تمهیدهای برآمده از نظریه‌های علمی، نازک‌اندیشانه، به‌کارگیری طنزی ظریف ـ اما همیشه گزنده ـ به خلق درامی جذاب پر از شگفتی ـ اما همیشه درخور درک ـ دست می‌زند.

مشخصه‌های یک سبک مشخص ـ یا یک «استراتژی» معین و پایدار در آثار آلبی ـ چنان است که از همین نخستین نمایشنامه‌اش تا آخرین آنها (و یا آنچه ما به عنوان آخرین می‌شناسیم!): زنان بلندقامت (The Tall Women - 1994) همگی را می‌توان در زیر یک عنوان و شاید سبک (و آن هم «آلبیسم»، شاید!!) جای داد و به نقد و بررسی کشاند.

در ابتدا نمایشنامه‌هایی نقد می‌شوند که کوتاه هستند و اصطلاحاً تک پرده‌ای: این‌ها عموماً خطی هستند، تمرین‌هایی برای به وجود آوردن یک سبک شخص برای نویسنده‌ای که ابتدا می‌خواهد محدوده‌های عملکردی خود را در جهان نمایش و به ویژه در جهان پیرامون خویش بازبشناسد. اما فراموش نکنیم همین نمایشنامه کوتاه، همین تمرین‌های نخستین، کاملند، محکمند و بی‌عیب و نقص و از سوی دیگر مبین ذوق و تجربه اندوزی‌های بی‌شمار و گاه نبوغ پرورش یافته صاحب اثرند؛ و همچون قطعات کوتاه موسیقی برای یک استاد موسیقی می‌مانند. پس از آنها، نوبت سمفونی‌های بزرگ و طولانی و عظیم و فاخر و در عین حال موفق آلبی می‌رسد؛ ماشین‌های جنگی که با نهایت دقت از پیش طراحی و ساخته و پرداخته شده‌اند تا امواج خود را تا دوردست‌ها منتشر سازند و تمام پیچیدگی‌ها و رموز هزار بند ارتباط میان انسان‌ها را از تمامی زوایا مورد بررسی قرار دهند. چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟، آلیس کوچولو (*Tiny Alice* - 1964) و موازنه مشکل (*A Delicate Balance* 1966) و بالاخره چشم‌انداز دریایی (*Seascape* - 1975) از این دست‌اند. و به خاطر همین چهار اثر ادوارد آلبی در آن سال‌ها، شش جایزه مهم ادبی آمریکا را از آن خود می‌کند از جمله: جایزه «پولیتزر»، جایزه «دراما»، «جایزه منتقدان نیویورکی»، «جایزه انجمن مؤلفان و مصنفان آمریکایی» و...

و کار به اینجا ختم نمی‌شود، آلبی در تعمیق و گسترش سبک خود به تجربه‌های دیگری دست می‌یازد. اقتباس‌های از روی قصه‌ها، رمان‌های کهنه و نو، اپراهای معروف، اپرت‌های مهجور و حتی نمایشنامه‌های ناتمام دیگران از میانه سال‌های دهه شصت قرن بیستم تا همین اواخر (که سال ۱۹۸۲ باشد و اقتباس Lolita، از روی اثری به همین نام از ولادیمیر ناباکوف) ادامه دارد. اما در میان همه اینها باز هم جای پای ادوارد آلبی را به عنوان نویسنده‌ای صاحب سبک مشاهده می‌کنیم و... بالاخره، «همه چیز به این سادگی‌ها به پیش نمی‌رود»، نوبت به نمایشنامه از سر نو (*All Over* 1971) - می‌رسد: آلبی شاهکاری دیگر را در عرضه شگردها و فنون درام نو و «تئاتر ابزورد» خلق می‌کند. ماشین جنگی دیگری ـ برابر ارتباط و فقدان ارتباط، در تمامی ابعاد و زوایایش در زندگانی خصوصی و اجتماعی عصر ما ـ تدارک می‌بیند؛ ماشین جنگی که

نیروی محرکه‌اش، از یک سو بدبینی خاص آلبی است و به یادآوری حسرت‌بار گذشته و تعمیم این گذشته به حال و حتی آینده، و از سوی دیگر گفتارهایی خوش‌تراش؛ شخصیت‌هایی بی‌نظیر در یک موقعیت استثنایی و بی‌بدیل؛ داستانی باز هم خانوادگی با طرح و توطئه‌ای که بسیار ماهرانه طراحی شده، با پیچش‌های بسیار و غافل‌گیری در پس هر چرخش؛ و با این همه در یک مکان واحد، یک فضای بسته: در اطراف بستر مردی ثروتمند و بسیار معروف که در حال موت است (این شخص را در طول نمایش هرگز نمی‌بینیم)، همسرش، پسرش و بهترین دوستش جمع شده‌اند. در این موقعیت کسالت‌آور، پر تنش، و از همه مهم‌تر پر از امید و انتظار، هر یک از ناظران صحنه مرگ شخصیت به اصطلاح اصلی با خود کوله‌باری از خاطره‌های خوش و ناخوش، شکست‌ها، دلمردگی‌ها و واخوردگی‌های خود را تحفه آورد تا برای فراموش کردن ترس خود، شاید، و شاید هم گذران وقت و باز شاید... بازگو کند... که می‌کند! در ابتدای امر. گویی، با یکی از نمایشنامه‌های «ژان آنوی» روبه‌رو هستیم (و فراموش نکنیم که آنوی از آن نمایشنامه‌نویسانی است که در آمریکا ستایش می‌شود و آثارش مرتباً اجرا می‌شود). آلبی ـ در اینجا ـ بار دیگر «تاکتیک دراماتیک» خود ـ که پیش از این در چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ به کار گرفته بود ـ را به کار می‌برد: درگیری‌های پیاپی، توقف‌ها و قطع حملات، تله‌گذاری‌ها و غافل‌گیری‌ها، اوج‌گیری و فرود آمدن‌ها، سخت‌گیری‌ها و کوتاه آمدن‌ها، و جابه‌جا شدن مرتب حاکم و محکوم. آلبی از صحنه نمایش سمفونی بی‌نظیر از فرازها و نشیب‌ها، همخوانی‌ها و مخالف‌خوانی‌ها، ملودی‌های کوتاه، بسیار کوتاه؛ بلند و بسیار و بلند و... می‌سازد. هر کس ـ در مدت زمان اختصاص داده شده به او ـ قطعه‌ای ـ کوتاه یا بلند ـ را می‌نوازد. در این میان سازهای دیگر گاه با او همخوانی می‌کنند و گاه مخالف‌خوانی، گاه به سؤال و جواب با او می‌پردازد و گاه تنهایش می‌گذارد. و باز برای سازی دیگر و شخصی دیگر «از سرِ نو»! از این دیدگاه، این نمایشنامه به دو نمایشنامه همراه آلبی با عنوان جعبه ـ مائو ـ جعبه (Box - Mao - Box - 1968) که سه سال پیش از این نگاشته شده بود بسیار شبیه است؛ آلبی تجربه‌ای را که در آنجا آغاز کرده بود در اینجا به اوج کمال خود می‌رساند. خاطره هر کس قطعه‌ای است به ظاهر شخصی که به هنگام نواخته شدن، باید آن را گاه با شادی، گاه با نفرت و... گاه با تردید به پیش ببرد، زیرا بخشی از این خاطره از آن دیگری است و شاید تمامی... زن می‌گوید: «وقتی که من جوون بودم، یک دختر خیلی جوون، اون اومد به خواستگاری من و اون وقت...»؛ و مرد حرف او را پی‌می‌گیرد و به‌گونه‌ای هم حرف او را تکرار می‌کند و می‌گوید: «اگه من به جای شما بودم ـ یک دختر جوون، اون‌طوری که شما بودید، یک دختر خیلی جوون، اون می‌اومد به خواستگاری من، اون وقت...»

و تمامی کوشش آلبی، گذشته‌های دور (سال ۱۹۵۸، همین نمایشنامه داستان باغ‌وحش) تا به امروز (دست‌کم سال ۱۹۹۵، نمایشنامه زنان بلندقامت) ـ که ما را به عنوان خواننده یا تماشاگر در آن سهیم کرده ـ مبتنی است بر یک رفت و آمد خستگی‌ناپذیر میان دو قطب اساسی تئاتر معاصر جهان؛ میان تجربه، در کوچک‌ترین سلول تئاتری ممکن: خلوت نویسنده. و اجرا، اجرای فراگیر، درخور درک و فهم‌پذیر، در هر جا که ممکن باشد: سینما و یا تلویزیون. آنچه در پایان این تلاش و کوشش مسلم می‌شود این است که تئاتر همچنان تئاتر باقی می‌ماند، زیرا تئاتر همیشه تصویری واژگون از واقعیت روزمره را ارائه می‌دهد و در این واژگون‌سازی است که هر دگرگون‌سازی ممکن می‌شود به شرط آنکه درک شود و مورد قبول افتد.