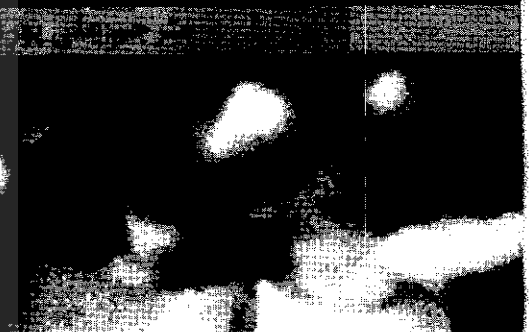


ماریا آبرین فورنس

Maria Irene Fornes



این تئاتر آن را در زوریخ، میلان و کولمبیا اجرا می‌کند و در سال ۱۹۶۹ در نیویورک توسط لاماما به روی صحنه می‌رود. در همین سال رویای مالی^{۳۸} را می‌نویسد و توسط نیودراماتیکس اجرا می‌شود و همچنین در سال ۱۹۷۲ توسط نیویورک تئاتر استراتژی^{۳۹} به روی صحنه می‌رود. در سال ۱۹۶۹ نمایشنامه گردشگاه توسط پرومیتید تئاتر در نیویورک اجرا می‌شود. در سال ۱۹۷۲ یکی از مؤسسان نیویورک تئاتر استراتژی می‌شود و نمایشنامه نفرین خاله لنگستون^{۴۰} را می‌نویسد که توسط تماشاخانه سینمایی در پارک به روی صحنه می‌رود. آرورا (سیندهام)^{۴۱} را در سال ۱۹۷۴ می‌نویسد و توسط نیویورک تئاتر استراتژی اجرا می‌شود. از سیر تا یا^{۴۲} را در سال ۱۹۷۵ می‌نویسد و توسط آی‌ان‌تی‌ای در نیویورک روی صحنه می‌رود. نمایشنامه شست^{۴۳} را در سال ۱۹۷۶ می‌نویسد و در تئاتر نیویورک در نیویورک اجرا می‌شود. در سال ۱۹۷۷ نمایشنامه فمو و

در مینه‌سوتا و این تئاتر^{۴۴} در نیویورک به روی صحنه رفت. در همین سال، گردشگاه^{۴۵} را می‌نویسد و این نمایشنامه در جلدسون پوتنسن تئاتر اجرا می‌شود و در همین سال، اولین جایزه اوبی^{۴۶} را برای نگارش گردشگاه و زندگی موقتاً میرا^{۴۷} دریافت می‌کند. در سال ۱۹۶۶ نمایشنامه دفتر کار^{۴۸} را می‌نویسد که در برادوی اجرا می‌شود. او در سال ۱۹۶۷ نمایشنامه عروسی وینامی^{۴۹} را می‌نویسد که برای هفته هنرهای رنجیده در کلیسای واشینگتن اسکولر مندپست اجرا شد. او در همین سال نمایشنامه عید تیشیر^{۵۰} را می‌نویسد و در جلدسون پوتنسن تئاتر در نیویورک بر روی صحنه می‌رود و همچنین نمایشنامه زندگی موقتاً میرا^{۵۱} مجدداً به عنوان مرور در همین سال اجرا می‌شود. فورنس در سال ۱۹۶۸ دکتر حیثیت^{۵۲} را می‌نویسد و این نمایشنامه توسط ویلیج گیت^{۵۳} (نیویورک)، نیودراماتیکس (نیویورک) و جلدسون پوتنسن تئاتر به روی صحنه می‌رود. نور سوزان سرخ^{۵۴} را در همین سال می‌نویسد و

شرح حال مختصر ماریا آبرین فورنس
ماریا آبرین فورنس در چهاردهم مه ۱۹۲۰ در هارلانا، کوبا متولد شد. او در سال ۱۹۴۵ به عنوان مهاجر، وارد نیویورک و در سال ۱۹۵۱ تبعه آنجا شد. او در سال ۱۹۵۴ به یادگیری نقاشی با هانس هافمن در نیویورک و شهر پروورنس^{۵۵} پرداخت و بعد به پاریس رفت و در سال ۱۹۵۷ به نیویورک بازگشت و به عنوان طراح پارچه شروع به کار کرد. در سال ۱۹۶۱ اولین نمایشنامه‌اش را به نام بیهوش نوشت و این نمایشنامه در سال ۱۹۷۸ توسط دانشگاه مکزیکو برای رادیو تولید شد. او در سال ۱۹۶۲ نمایشنامه اینجا تو مردی^{۵۶} را نوشته که بعداً به قصه تانگو^{۵۷} تغییر نام داد و توسط اکسپوز ورک شاپ در سن فرانسسکو اجرا شد. او در همان سال، عضو انجمن نمایشنامه‌نویسان اکسپوز استودیو در شهر نیویورک شد. قصه تانگو در سال ۱۹۶۴ توسط اکسپوز استودیو اجرا شد. در سال ۱۹۶۵ نمایشنامه زندگی موقتاً میرا^{۵۸} را نوشت و این نمایشنامه با تولیدی مشترک فایرهاوس تئاتر^{۵۹}

دوستانش^{۲۲} را می نویسد و در نیویورک تئاتر استریتی اجرا می شود و مجدد در سال ۱۹۷۸ در امریکس پلیس تیاتر در نیویورک به روی صحنه می رود. در همین سال لولیتا در باغ^{۲۵} را می نویسد و در آن تی آی آر اجرا می شود. در همین سال برای نگارش و کارگردانی ففو و دوستانش جایزه اوبی را دریافت می کند. در سال ۱۹۷۸ نمایشنامه ادامه تحصیل^{۲۶} را می نویسد و در جشنواره نمایشنامه نویسان یادوا هیلز اجرا می شود و در همین سال در آن تی آی آر کارگاه نمایشنامه نویسی برگزار می کند.

در سال ۱۹۷۹ چشمها بر حرم^{۲۷} را می نویسد و در آن تی آی آر اجرا می کند و جایزه اوبی را برای کارگردانی این نمایشنامه دریافت می کند. در سال ۱۹۸۰ نمایشنامه اولین سزاوی^{۲۸} که مانند یک دفترچه خاطرات است را می نویسد و در تئاتر نیوسیتی اجرا می شود. در همین سال عروسی خون^{۲۹} نوشته لورکا را اقتباس می کند که در آن تی آی آر به روی صحنه می رود. در سال ۱۹۸۱ نمایشنامه یک ملاقات^{۳۰} را با روزامالهند^{۳۱} و امیلیا باز دوپازان^{۳۲} می نویسد و در تئاتر نیوسیتی اجرا می شود.

نمایشنامه زندگی، یک خواب است^{۳۳} را در همین سال از نوشته کالدرن دولابارکا^{۳۴} اقتباس می کند و در آن تی آی آر اجرا می شود. در سال ۱۹۸۲ نمایشنامه تبعیدی^{۳۵} نوشته انا ماریا سیمو^{۳۶} را در آن تی آی آر کارگردانی می کند و در همین سال به خاطر دستاوردهای مداوم جایزه اوبی دریافت می کند. در سال ۱۹۸۲ نمایشنامه دانوب^{۳۷} را می نویسد و در تئاتر نیوسیتی اجرا می شود و مجدداً در سال ۱۹۸۴ در امریکس پلیس تیاتر به روی صحنه می رود. لحن^{۳۸} را در همین سال می نویسد و در تئاتر نیوسیتی اجرا می شود.

نمایشنامه سرتا^{۳۹} را در سال ۱۹۸۴ می نویسد و در آن تی آی آر به اجرا درمی آید. در همین سال برای نگارش و کارگردانی نمایشنامه های دانوب، سرتا و لحن جایزه اوبی دریافت می کند. در سال ۱۹۸۵ نمایشنامه اداره زندگی^{۴۰} را می نویسد که در تئاتر نیوسیتی به روی صحنه می رود و هوای سرد^{۴۱} را با اقتباس از نوشته ویرجیلو پیرا^{۴۲} می نویسد و در آن تی آی آر اجرا می شود. در همین سال برای نویسنده گی نمایشنامه اداره زندگی جایزه اوبی را دریافت می کند و همچنین جایزه ادبیات از آکادمی آمریکا و مؤسسه ادبیات و هنرها^{۴۳} را دریافت می کند. در سال ۱۹۸۶ نمایشنامه عشاق و حامیان^{۴۴} را می نویسد و در آن تی آی آر به اجرا درمی آید.

دانشی زانگارک در باب ایمان^{۴۵} را در همین سال می نویسد و در تئاتر نیوسیتی اجرا می شود. در همین سال نمایشنامه پایمال کبرن^{۴۶} را می نویسد که در اکتیوینگ کمپانی در مجموعه اقتباس ها از داستان های چخوف به نام باغها^{۴۷} به

روی صحنه می رود. همچنین نمایشنامه هنر^{۴۸} را در همین سال می نویسد که توسط تئاتر نیوسیتی و آن تی آی آر به اجرا درمی آید. در سال ۱۹۸۷ نمایشنامه میدان اینگدون^{۴۹} را می نویسد و به عنوان پروژه و تولیدات زنان^{۵۰} در امریکس پلیس تیاتر اجرا می شود.

در همین سال دایسی وانیا^{۵۱} نوشته چخوف را در کلسیکس استیج کمپانی^{۵۲} در نیویورک و همچنین نمایش هدا گابلسر^{۵۳} را در میلووکی رپرتوری تیاتر کارگردانی می کند. در همین سال نمایشنامه گرسنگی^{۵۴} را می نویسد و در آن گارد ارتس در نیویورک اجرا می شود. جایزه اوبی را به عنوان بهترین نمایش برای نمایش میدان اینگدون در سال ۱۹۸۸ دریافت می کند. در سال ۱۹۸۹ پس چه اهمیتی می توان برای چنین ششی قائل شد؟^{۵۵} که تئرالوزی نمایشنامه های ابله^{۵۶}، جوانی^{۵۷}، شهوت^{۵۸} و گرسنگی است، را می نویسد. این نمایشنامه بعداً به چه اهمیتی می توان برای چنین ششی قائل شد؟ تغییر نام می دهد و با همین نمایشنامه نامزد دریافت جایزه پولیتزر می شود. این نمایشنامه در میلووکی رپرتوری تیاتر اجرا می شود و چند سال بعد در سال ۱۹۹۰ در ترینیتی رپرتوری تیاتر در شهر پراویدنس کرسی نشین ایستار رود ایلمند آمریکا به روی صحنه می رود.

در سال ۱۹۹۰ رفتن به نیونگلند^{۵۹} نوشته انا ماریا سیمو را در آن تی آی آر کارگردانی می کند. در همین سال سایه یک مرد^{۶۰} نوشته چری موراکا^{۶۱} را در نیویورک تیاتر برآوا^{۶۲} در سائفرالسیسکو کارگردانی می کند. او در سال ۱۹۹۲ ایسکار ویرتا^{۶۳} را می نویسد که در مجیک تیاتر در سائفرالسیسکو اجرا می شود. در همین سال نسخه استعجابی نمایشنامه میدان اینگدون به نام لایلازا^{۶۴} را می نویسد و در سن دیه گو رپرتوری تیاتر به اجرا درمی آید. در سال ۱۹۹۲ نمایشنامه آن شب را بیور^{۶۵} را می نویسد که در نیوسیتی تیاتر در سال به روی صحنه می رود و در سال ۱۹۹۴ هست نیست^{۶۶} نوشته مایکل برناردین^{۶۷} را در تئاتر نیوسیتی به روی صحنه می رود. در سال بعد نیز نمایشنامه ای از کوریندا سوریج^{۶۸} به نام هیچ جا اما اینجا^{۶۹} را کارگردانی می کند که در آن تی آی آر به روی صحنه می رود. در سال ۱۹۹۶ نمایشنامه ففو و دوستانش را در نیوسیتی می کند و خودش آن را در مانتروک کالج در آن تاون پستلونا کارگردانی می کند.

او در سال ۱۹۹۷ ترا اینکاگیا^{۷۰} را می نویسد و در آن تی آی آر به روی صحنه می رود و نمایشنامه جوانی نیز مجدداً در تئاتر نیوسیتی به اجرا درمی آید. در همین سال نمایشنامه بالسیروس^{۷۱} را می نویسد و در فلوریدا گراند اپرا اجرا می شود. در سال ۱۹۹۸ نمایشنامه تابستان

در گاستسین^{۷۲} را می نویسد که به عنوان پروژه و تولیدات زنان در جودیت اندرسون تیاتر در نیویورک به روی صحنه می رود. در سال ۱۹۹۹ به خاطر یک عصر فعالیت در عرصه نمایش، نمایش هایی از فورس در سیگنر تیاتر کمپانی در نیویورک به روی صحنه می روند. ماریا ایرین فورس مدرس نمایشنامه نویسی، مترجم و یکی از تاثیرگذارترین نویسندگان و کارگردانان تئاتر معاصر آمریکا است که نه بار برنده جایزه اوبی شده است که سرانجام در سال ۲۰۰۵ دار فانی را وداع گفت.

- پی نوشتها:
۱. شرح حال مختصر
 ۲. ماریا ایرین فورس از شرح حواصلا زندگی او
 ۳. (Chronology) از کتاب زیر نوشته شده است.
 ۴. Robinson, Marc (1999). The Theater of Maria Irene Fomes, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
 ۵. مارک روبینسون (Marc Robinson) نویسنده مقالات و کتاب های شعری است که از میان آنها می توان به دیگر نمایشنامه های آمریکایی (The Other American Drama) و پیریدر همگی جای دیگر نویسنده گل در فریند (Altogether Elsewhere) یاد کرد.
 ۶. Writas on fide) و (Yale College) و (Yale School of Drama) می کند. در کالج یل منتشر گردید. مطالعات تئاتر از دست
 ۷. Maria Irene Fomes
 ۸. Provincetown
 ۹. La Viuda (The Widow)
 ۱۰. There! You Died!
 ۱۱. Tango Palace
 ۱۲. The Successful Life of J
 ۱۳. Firehouse Theater
 ۱۴. The Open Theater
 ۱۵. Promenade
 ۱۶. Obo Award
 ۱۷. The Office
 ۱۸. Vietnamese Wedding
 ۱۹. The Annunciation
 ۲۰. جدید نیویورک میثی است که مسیحیان در ۲۵ به مارس هر سال برگزار می کنند و به عنوان مسیحیان در این موقع هر سال جشن می گیرند.
 ۲۱. جشنی میان خدایه عیسی از ایوولدا خواهد شد.
 ۲۲. Dr. Khan
 ۲۳. Village Gate
 ۲۴. The Red Sunning Light
 ۲۵. Molly's Dream
 ۲۶. New York Theatre Strategy



آیرین فورنس: عناصر سبکا

پیر ۱۹۶۳ء کو، ایک نوجوان نے ایک کتب خانہ میں ایک کتاب کی تلاش کی اور اسے پڑھا۔ اس کتاب کا نام تھا "عناصر سبکا"۔ اس کتاب نے اس نوجوان کی زندگی بدل دی۔ اس نے اس کتاب کو اپنا گائیڈ بنا لیا اور اس کی مدد سے وہ ایک نوجوان محقق بن گیا۔

اس نوجوان کا نام آیرین فورنس تھا۔ اس نے اپنی زندگی بھر اس کتاب کی تلاش کی اور اس کی مدد سے وہ ایک نوجوان محقق بن گیا۔ اس نے اس کتاب کو اپنا گائیڈ بنا لیا اور اس کی مدد سے وہ ایک نوجوان محقق بن گیا۔ اس نے اس کتاب کو اپنا گائیڈ بنا لیا اور اس کی مدد سے وہ ایک نوجوان محقق بن گیا۔

شیشک گاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی



آن‌ها می‌خواهد تا آنچه نوشته‌اند را بخوانند. بعضی‌ها تمرین را دنبال کرده و انجام داده‌اند و بعضی‌ها آن را پشت گوش انداخته‌اند، اما هیچ بختی نبود وقتی آن‌ها خواندن نوشته‌هایشان را تمام کردند، تا فردا وقت استراحت دارند.

فورتیس در حین ناهار سرپوش قبل از اینکه به سرعت، بسر تمرین «عشق و حامیان» برود، گفت: «هدف نوشتن، آن نیست که نمایشنامه‌ای از آن‌ها بیرون بکشیم، بلکه این به آن‌ها کمک می‌کند که نویسنده بشوند» و ادامه می‌دهد: «اگر آن‌ها تخیلاتشان را به کار نگیرند و فقط به آنچه معلمشان می‌گوید، جواب دهند، اصلاً کارگاه برایشان سودی ندارد. فلسفه من از نوشتن این نیست که کاری کنم که آن اتفاق بیفتد، بلکه اجازه دهم تا اتفاق بیفتد وقتی که آن‌ها توده‌ای از صفحات را دارند، اراده و ذهن هم می‌آیند.» گوش کردن به فورتیس تجربه‌ای غیر متجانس و همراه کننده است. او یک جورایی هم بازیگوش و هم جدی، هم پست از موضوع و هم دقیق در موضوع به نظر می‌آید و به طور مستحرام‌تری چنین پیچیدگی‌های ساده و بی‌تکلفی را در نمایشنامه‌های اولیه‌اش بر جای گذاشته است.

(شعری از گردشگاه: «راسته که بهت گفت عاشقت خواهم شد / او من هرگز نشدم / اما یادت باشه، من فراموش نکرم.»)

فورتیس ادامه می‌دهد: «عقاید سودمند نیستند. این جمله از آن جملاتی است که هر کسی آن را به شکل برجسته می‌نویسد، اما همواره لحنی

آزمایشی، حتی در معلوم‌ترین نظریات او وجود دارد. «تفاوتی در میان همه نویسندگان، بین آنچه آن‌ها فکر می‌کنند به آن علاقه‌مند هستند و آنچه واقعاً علاقه‌مند هستند، وجود دارد. شما باید خودتان جهان زیرین عقاید و تصورات خود را بکشایید. شما به شخصیت‌ها نمی‌گویید که چه بگویند و چه نکنند، شما به آنچه آن‌ها می‌گویند گوش می‌کنید. آن‌ها نباید به نفع من بلکه باید از نیازهای خودشان صحبت کنند. صداها و عقاید آن‌ها - و نه عقیده من - است که فکر نمایش را بازگو می‌کند. هر فکر خیالی و هر پیش‌اندیشی در مورد نقش من، ساختگی است. منظور آن جملات مجبور کردن دانشجویان برای پرتاب عقایدشان در قوه تخیلیشان است. این موضوع شبیه سیم‌های باطری ماشین است که به آن‌ها یک جریان انرژی ناگهانی و غیر قابل پیش‌بینی بدهند.»

هاروی فیرستین^۱ می‌گوید که فورتیس یک بار به او گفته بود: «بهترین راه برای شکستن موانع نویسنده، استمنام است.» فورتیس با بالا انداختن شانه‌اش ادامه داده بود: «خوب شما هر کاری لازم باشد انجام می‌دهید. حدس می‌زنم استمنام شبیه روشی از آن تمرینات نویسندگان برای تمرکز کردن است. بنابراین خودتان به خلاقیت درونی‌تان اجازه بیان شدن می‌دهید، به حسی آنکه به آن دستور دهید به آن گوش می‌دهید. هر وقت شما از ذهن آگاهتان به آن دستور می‌دهید، شما هم مثل دیگران شروع به نوشتن نمایشنامه می‌کنید.»

تصور نمایشنامه‌های غیر متعارف‌تر از دانوب

بسیار دشوار است، هنگامی که فورتیس از کنار یک مغازه دست‌خوم فروشی در خیابان پنجم غربی عبور می‌کرد، تقریباً ۷۸ دیسک در صندوق مغازه دید، طوری نگاه کرد که انگار قبلاً آنجا را دیده و می‌دانست که آن‌ها چه هستند، او همیشه خراب و پرت می‌خرید کسی چه نمی‌داند شاید یک روز به عنوان وسیله صحنه مورد استفاده قرار گیرد. برای همین او یکی از آن‌ها را به قیمت یک دلار خرید. آن دیسک یک دیسک آموزش زبان بود.

اول ساده‌ترین جملات به زبان مجاری و بعد به زبان انگلیسی بخش می‌شد. او صحنه‌ای را به یاد می‌آورد که شروع آن مرده می‌هستند که در رستوران نشسته‌اند و در مورد آب و هوا بحث می‌کنند و گفت: «در چنین صحنه‌هایی احساسی از اشتیاق و عشق وجود دارد» و ادامه می‌دهد: «وقتی تئاتر نویسنده‌ای از من خواست تا نمایشنامه‌ای ضد هسته‌های بنوسیم و وقتی به دوران گذشته این دیسک فکر کردم، احساس کردم چقدر عمیق هستم و به از دست دادن شادی‌های عصر خودمان فکر کردم که چقدر نأسف‌ناک است.»

تقریباً گفت و شنود دانوب به طور کامل از تقابل معمولی جملات پایه‌ای زبان مجاریستانی روی سوز و ترجمه جملات توسط بازیگران تشکیل شده است.

همین‌طور که شخصیت‌ها جلوی چشممان شروع به فانس شدن می‌کنند، لحنی و ناگواری توصیف‌ناپذیری احساس می‌شود و دائم روی هم انباشته می‌شوند. نمایشنامه، ما را مجبور می‌کند که به آنچه بر سر دنیا می‌آورد، رو برو شویم و این کار را از طریق حسیه شکستناکی و با روایتی جدایی انجام نمی‌دهد، بلکه متحصراً و به طور قابل توجهی از طریق مفهوم اصلی تئاتر انجام می‌دهد.

در سطحی بیشتر دیوبی و مادی، این یک نوع درآوردن شماره ماهیت درلماتیک بود که باب فالز کارگردان وقتی که به فورتیس تلفن زد یا آن رویه‌رو شد. او چند ماه پیش به او زنگ زد تا بپرسد که چه تعداد شخصیت در برنامه عصر جحوف در کار فورتیس وجود خواهند داشت و گفت: «من نمی‌خواهم به شما فشار بیاورم. فقط می‌خواستم بدانم که چند تا بازیگر خواهم داشت؟» فورتیس با مهربانی پاسخ داد: «هلا هیچ هنرپیشه‌ای وجود ندارد. آن‌ها سبزمی هستند.»

یکی از بازیگران نمایش عشاق و حامیان از نظر انگیزه و علت صحنه کسی راهنمایی می‌خواست و گفت: «من می‌خواهم درک کنم که چرا ما با هم هستیم؟» زن و شوهر در این نمایشنامه به نظر می‌رسند همواره در لبه جدایی بوده‌اند اما هیچ‌گاه از هم جدا نمی‌شدند و برای آن بازیگر زن سخت بود که آن را درک کند. فورتیس توضیح داد: «شما باید حتی در زمان دعوا و مشاجره هم



اجرای نمایشنامه «لجن» از فورتیس / تئاتر نویسنده ۱۹۸۳

نشان دهید که چقدر همدیگر را دوست دارید» اما این توضیح کمک زیادی نکرد، پس آن‌ها به مدت پنج دقیقه به روانشناسی آن پرداختند. دو حالت برای فریاد زدن شما وجود دارد، یکی برای خالی کردن احساسات و دیگری برای آنکه رابطه‌تان را قطع کنید، و برای آن هم‌ریشه زن، جیب زدن همواره حاکی از پایان یافتگی رابطه بود. سرانجام فورس با ترک مسئله گفت: «گوشی مادرم سنگین است و بعضی وقت‌ها مجبورم سبزش داد بزنم. به کم سبزش می‌جویی؟ می‌نویسی فکر کنی که این فقط یک اشاره صوتی و کلامی است؟» این بار بازیگر بهتر متوجه شد اما به نظر نمی‌رسد که فورس به بحث‌های روانشناسی علاقمند باشند و به نظر می‌رسد که فقط از آن استفاده می‌کند تا صحنه را روانشناسی‌زایی کند. او در توضیح دادن به بازیگرش که چه از او می‌خواهد خیلی ماهر بود. این نوعی آموزش بود که او بر آن تمرکز کرده بود.

فورس از سال ۱۹۸۶ نمایشنامه‌هایش را روی صحنه برده است. مشخصه رفتاری فورس به عنوان کارگردان اشارات، حرکات و بیانات رسمی و شش‌په‌په‌ای بوده و او آن را با تأکید بر خواندن دیالوگ‌ها با فصاحت و بلاغت به طور ویژه انجام می‌دهد. او تأثیر بزرگ روی جزئیات طبیعی به خاطر اثر خود با خودی نامعلوم و مکتوم‌های را رد کرده است و همچنین نشان دادن عواطف را استعجابی رفتاری با نظیر نمایش منعی به خاطر شفاف‌سازی و مخالفت با بیان نقلی و لایه‌های طنز و ژورنه‌گویی را رد کرده است. در بسیاری از نمایشنامه‌های فورس جمله بیان روایت و زیرساخت‌ها در بیان و لحن‌ها غیر مشخص هم‌چون حالاتی مانند مصوبیت و سبزه‌گی و مهره‌گی و جنون و تجاوز بسیار کمک کننده است.

فورس می‌گوید آنچه از هنرمندان می‌خواهم که انجام دهند هیچ‌گاه چیز مشخصی نیست. بنابراین احساس می‌کنم که باید به آن‌ها عادت کاری که انجام می‌دهند را توضیح دهم. برای مثال آن پسر مرد در نمایش جدیدم بازیگری است که به ریش و آکنش‌های احساسی نشان می‌دهد و وقتی از او خواستم که این کار را انجام ندهد او خواست تا علت را بداند و پرسید که مگر او همسریش را دوست ندارد؟ به او گفتم که در دنیای واقعی، اشک‌هایی به نزدیکی آن دو شخصیت پی می‌برند که چه هنگام همسرشان به چنین خطی نیاز دارد، به او گفتم که تنها چیزی که باید روی آن تمرکز کند، احساسات عمیقش است.

آن دو نفر آن قدر عمیق با هم در ارتباط هستند که نیازی به نمایش دادن از احساساتشان برای شخص دیگری ندارند. بنابراین صحنه‌های کوتاه هم‌چون اکثر صحنه‌ها در نمایشنامه‌های فورس با سطحی به ظاهر تخت و مسطح و تقریباً جدا از هم، ما را با این فکر رها می‌کند که چرا ما آن قدر به

هم مرتبط و نزدیک و بی‌خبر از همدیگر شدیم؟ چنین چیزی تأثیر هامبرولتسم غیر محسوس طراحی صحنه را بر ما بسیار عمیق‌تر از احساسات نمایشات گذشته - احساسی که ما قبلاً در تئاتر رفتن به آن عادت کرده بودیم - قرار داده است. فورس ادامه می‌دهد: «سیاری از کارگردانان و بازیگران خیلی چیزهای غیر واقعی را برای واقعی‌تر به نظر رسیدن اضافه می‌کنند. بسیاری از رفتارها، بسیاری از رست‌ها یا حرکات، منحصراً به تئاتر واقع‌گرا تعلق دارند. مردم فکر نمی‌کنند که آن‌ها واقع‌گرا هستند زیرا آن‌ها را در زندگی واقعی دیدمانند آن‌ها فکر می‌کنند که واقع‌گرا هستند، زیرا آن‌ها را اغلب روی صحنه دیدمانند بنابراین وقتی بازیگران بالاخره مثل زندگی واقعی مردم روی صحنه بازی کنند، همه می‌گویند: «آه، چه سبک غیر معمولی!»

او در کارگردانی او البته درباره نوشتنش هم صحبت می‌کند، سعی می‌کند تا هر چیز را آنقدر غیر ضروری را حذف کند به طور مثال بازیگری که صورتش را بخاراند و همه بگریزند. «چه واقعی؟» را حذف می‌کند. من دوست ندارم چنین بازی‌هایی را بازی کنم و رفتار تئاتری انجام دهم. من حتی دوست ندارم رست‌ها و لحن‌های زبان رفتار احساسی را تقلید کنم، که ممکن است درست و صحیح باشند اما به نظر من فلسفی است که فقط واقعیت‌های غیر واقعی را بیان می‌کند. همه آن‌ها بی‌ربط و اضافی هستند. از شنیدن خلاقیت شویید؟ و آن‌ها چه چاکرین می‌کنند؟ هر یک شویید مردم در زندگی واقعی در چنین حرف‌هایی فکر می‌کنند. اما این موضوع را بطور روی صحنه نمی‌بینند. آن‌ها فقط می‌توانند به صورتی که می‌بینند بازیگر را نگاه کنند و بعد من دوست دارم تا آن لحظه‌ای را کنار کنم که فکر نباید به کلیت می‌شود.

اما بعضی از نمایش‌ها خاص هستند که در نظر من کارهای به ویژه جدی‌ای هستند. من دوست دارم این دوست ندارم صحنه‌ها من حتی دوست ندارم که همه صحنه را اجرا کنم. در واقع اکثر صحنه‌های من در میان و تقریباً روی نقطه‌ای شروع می‌شوند. بدون ترتیب هم بازیگری و هم نویسندگی از یک نقطه حساس به بعد پیش می‌روند. در حقیقت تقریباً همه نمایشنامه‌های او در دهه گذشته به صورت یک سری از صحنه‌های کوتاه نوشته شده‌اند. او بیشتر متوجه هسته عاطفی موقعیت است تا جزئیات پیش یا اقتاده روز-مرد. او روی محور روانشناسی روابط اشخاص تاروی علت و معلول‌های آن تمرکز می‌کند. آن وقت واقع‌گرایی تئاتر او با مشاهدات عادی یا آزمایشی متوجهی شناخته نخواهد شد. او نوعی از درام را خلق می‌کند که در آن واقعا روایت، اسطوره، شخصیت، صور مثالی یا کهن‌الگو یا یکدیگر هم‌پوشی می‌شوند.

ایرین فورس به سال ۱۹۲۰ در کوبا به دنیا آمد. والدین او تقریباً نه دوره‌گرد بودند و نه دقیقاً کولی. فورس می‌گوید، در حقیقت خود آن‌ها نیز نمی‌دانستند که چه بودند تا زمانی که یک نسخه از فیلم «تو نمی‌توانی آن را با خود ببری»^{۱۲} به هالوانا آمد. در هر حال پدرش به مدرسه اعتقاد نداشت و تنها اجازه ادامه تحصیل فقط سه سال از شش سال را به او داد. حتی حالا او به قدرت می‌خواند. او از سخت خواندن^{۱۳} رنج می‌برد و گفت‌وگو را ترجیح می‌دهد. «پس موضوعی خیلی اسپانیایی است. ما فکرمان را نمی‌خوانیم، ما فکرمان را می‌گوییم.» در حالی که این موضوع بعضی وقت‌ها به احساسی از جدایی عقلانی منجر می‌شود. «تقریباً در این کشور مردم هرگز درباره آنچه واقعاً فکر می‌کنند صحبت نمی‌کنند، آن‌ها فقط نظراتشان را به شما می‌دهند.» این باعث شده تا نمایشنامه‌نویسی حالتی طبیعی از بیان باشد.

او بعد از ورودش به شهر نیویورک با مادر پوداش در سال ۱۹۴۵، در یکسری از کارهای خانگی از قبیل درست کردن رولان‌های سرپازان جنگ و عروسک‌های مد روز از طناب کار کرد و در اواخر دوران نوجوانی‌اش در روستا شروع به گسست و گذر کرد. (فورس در آن دوران به یاد می‌ماند ای افتاد که او خیلی با نشاط و با حالتی بهرسان در آن شرکت کرد و نشان داد که او می‌تواند چطور از خودش محافظت کند. یکی از همسالان با رستی از او دعوی برای شام کرد. چیز بعدی که به خاطر می‌آورد این بود که آن پسر دوست صمیمی می‌زد و دستش را که در اثر گذر گرفتن ایرین خون‌آلود شده بود بالا نگه داشته بود. حولی کشید که او شروع به نقاشی کرد. او با نقاشی هلمن شروع به درس خواندن کرد. بعد از اواسط دهه ۱۹۵۰ به مدت سه سال به اروپا رفت. سپس به عنوان طراح پارچه به نیویورک برگشت و تا زمانی که آن شبه شب در فیگارو هنوز در سر در گویی بود.

تنها نمایشنامه‌ای که خوانده بود نمایشنامه هدا گلبر بود. (او هنوز شکسپیر نخوانده بود.) اما او نمایش در انتظار گوهو کار افسانه‌ای راجر بلین^{۱۴} را در پاریس دیده بود. او می‌گوید: «حتی یک کلمه هم از آن نمی‌فهمیدم. من اصلاً فرانسه نمی‌دانستم. اما دلیلی را که در آن رخ می‌داد می‌فهمیدم، ریشم را می‌فهمیدم و این باعث شد تا زندگی‌ام زیر و رو شود.» اولین نمایشنامه‌اش، قصر تانگو را در نوزده روز با حالتی برافروخته و چرخ‌ده نوشته است. او به خاطر می‌آورد: «آن از هیچ‌جا نیامد. تقریباً شش‌هه رویا بود. گویی من فقط خانه را برای خرید خواربار ترک کرده بودم. به مدت سه هفته یک آدم هم ندیده بودم. من حتی کنار ماشینم نچرخیدم می‌خوانیدم.»



در طول دهه ۱۹۶۰ فورنس به نگارش نمایشنامه‌های بی‌ثباته بی‌قید و بند، احمقانه و شادمانانه داد. دوستی از آن دوران گفت که نمی‌تواند «پادشاه‌های در کعبه» را بدون فکر کردن به فورنس و طرز فکر او و دوره‌ای که او با سونگ هیناکی پیوسته خوانده فورنس هرگز و شش‌فکر نبود و هرگز مثل مسوزان دارای قدرت کلام نبود. همان‌طور که نمی‌توانم از فکر کردن به اینکه آن دیدگاهها از این‌چنین بوده نسبت برارم» به هر حال آن از تروپش معصومانه خودش شکل گرفته است. به این توله از نمایشنامه «گره‌شکسته گوش کنید برای قدم زدن در خیابان با نگاهی آرام روی صورت من، با انگیزی در دست راست من با خلال دندانهای در دست چپ من» برای نخستین بار هست کردن سیگار و خلال دندان اما این است زندگی.

واقعاً تقلبات دیسوی در زندگی مان نقش محوری دارند. در آنجا گفته می‌شود که «چی می‌خوای؟ راه رفتن در خیابان، آه این زندگی است» و وقتی شما طنز و وارونگی را به چنین سادگی بی‌الایشی اضافه کنید، شما تازه دیگری از گردشگاه دارید. مردی را دیدیم که در خیابان دراز کشیده بود خواب‌آلود و مست، صورتش را تهنه بود، کنش را با سنجاق قفلی بسته بود و فکر کردیم و فکر کردیم خدا را شکر، من از او بهتر هستم. بله، خدا را شکر، من از او بهتر هستم.

توجه کنید که چگونگی بیرون کشیدن معصومیت این ترانه، آن را «هوشمندانه» می‌کند. اما آن در درک روانشناسی، بی‌رحمی و خشونت به اندازه پرشتاروش دارد. یک نویسنده با کمالات و خلاقیت، ممکن بود به جای جمله آخر بگوید: «خدا را شکر، من واقعا به دانتون علاقه‌مند شدم».

فورنس از اواخر دهه ۱۹۶۰ تا اواسط دهه ۱۹۷۰ عملاً دست از نوشتن کشید. او به یاد می‌آورد که در آن زمان فکر می‌کردم که دلیل این کار این بوده که او بیشتر نوشتن را در نیویورک نیاز استراتژی که سازمانی برای تاثیر دیرینه بوده صرف کرده بود اما او با نگاهی به گذشته اعتراف کرد که علت امر می‌بایست از عقل‌گرایی بوده باشد.

آیا این به این علت بود که خود افسد برادری در حال رفتن به دوره خواب و ضعف بود، یا علت آن این بود که کارگردانان تاثیر در کانون انرژی آن فرا گرفته بودند؟ او هنوز هم مرده است، همه چیزی که می‌دانست این بود که «فانرش داشت مهم، همراه کننده و غیر متجانس می‌شد. شاید او فقط به یک استراحت طولانی نیاز داشت».

آن موضوع بالاخره در سال ۱۹۷۵ بر طرف شدند، زمانی که فورنس مشغول کار با گروهی از بازیگران اسپانیایی بود و دانست از خاطرات آن نمایشنامه‌های بی‌سرو می‌کشید. او به یاد می‌آورد: «من داشتم از حرف‌های آن‌ها لذت می‌بردیم، اما در همان موقع به فکر کردن نیز ادامه می‌دادم، که من نمی‌توانم هرگز این چنین بنویسم، این موضوع خیلی عاطفی است. بعد یک شب دوستی آمد تا سری بزند و من متن

نمایش را به او نشان دادم، و وقتی او متن را خواند گفت: اما اصلاً عاطفی نیست! وقتی به آن موضوع دقیق فکر کردم، مجبور شدم بپذیرم که او درست می‌گفته و من آن را متنی عاطفی ولی بدون شرم، خجالت و ناراحتی نامیدم.

عواطف خیلی بی‌پناه و می‌برده بودند و باعث شد تا من درک کنم که چگونه من عواطف و احساساتم را پشت شلادی و خروشی، درباری و حماقت پنهان کرده بودم. اما با خودم فکر کردم که چرا باید کسی از نشان دادن بی‌برده عواطفش شرمگین باشد؟ مردم همیشه این کار را می‌کنند و هیچ‌کسی تا به حال به آن توجه نکرده است! نامه لندن به انجام کارهای سالم و خوب بسیار آسان خواهد بود. انجام کاری که می‌دانستم می‌توانم انجامش دهم، طوری که خودم دوستش نداشته باشم و هر کسی دیگری دوستش نداشته باشد. من آگاهانه شروع به تغییر سبک فکر «پادشاه» وقتی دوباره شروع به نوشتن کردم. فکر «پادشاه» به ظاهر شنیدن کرده «فقر و دوستش» یکی از نمایشنامه‌های تاثیرگذار در دهه ۱۹۷۰ و اثر مهم و انتقادی برای فورنس بود. این نمایشنامه شروع تغییر روش فورنس از انتزاع محبت و غریبانه به واقع‌گرایی سه بعدی بود.

گروهی از زنان در خانه فقر جمع می‌شوند و با مجموعه صحنه‌های حساس جدا جدا که دور هم جمع می‌شوند احساساتشان را نسبت به خودش و دیگران آشکار می‌سازند. (در حقیقت برده دوم در چهار مکان مختلف رخ می‌دهد، به صورتی که مخاطبان به چهار گروه تقسیم می‌شوند و هر صحنه را با تریبی شناسی یا تصاویر نمایش می‌کنند). زنان این نمایش در نقش همسران یا مادران بی‌سخت، بلکه زنی آزاد برای کشف آگاهی‌های خودش هستند اما زنان به طور تقدیری با اولین دیالوگ نمایشنامه کم‌رنگ و تاریک می‌شوند. «شهورم با من ازواج کرد تا همیشه به خاطر داشته باشد که چقدر زنان ضرت‌انگیز هستند».

فورنس می‌گوید همین که می‌نویسم، می‌توانستم درک کنم که شخصیت‌ها چگونه نفس می‌کشند، چگونه عرق می‌کنند ولی این بار همه‌شان برای من کاملاً تازه بودند، شخصیت‌ها حساسی تراشیده و کامل بودند، اما زبان‌شان خیلی ساده بود. این کمتر شبیه یک پیش‌طرح "و یا طراحی خطی" و بیشتر شبیه یک چهره‌سگاری تمام و کمال نبود. اما من از آنچه که دانست اتفاق می‌افتاد، آگاه نبودم تا اینکه مشغول نوشتن صحنه شدم، که در آن مجبور بودم تا شخصیت‌ها را به همدیگر و به کسی دیگری معرفی کنم و باگه‌شان فهمیدم که آن‌ها نام‌خواب‌گاری دارند. آن‌ها اشخاصی واقعی بودند، نه فقط چیزهای انتزاعی! آن‌ها عروسک‌های کاغذی واقعی بودند! منظورم



صحنه‌ای از اجرای نمایشنامه «لجن» توسط فورنس / تئاتر نیویورکی ۱۹۸۳

فورنس به یاد می‌آورد: «من واقعا برای من اتفاق افتاد، یک روز در خیابان پنجم با سیگاری در یک دست و خلال دندانهای در دست دیگر داشتم قدم می‌زدم و فقط فکر می‌کردم که چقدر خارق‌العاده است که بتوانی هر وقت که بخوای، آواز بخوای، وقتی گریه هستی، زبان بخوری، من با فقر زیادی در کوبا بزرگ شدم، حتی هیچ صف غذای رایگانی وجود نداشت، هیچ مانی نبود قصد ترانه به منظور همه چیزهای فوق‌العاده‌ای بود که قادر به انجامش بودم» شاید این تنها مسئله فوق‌العاده فورنس نیست که روی سبکش تاثیرگذار ده، بلکه همچنین ضرورت نوشتن به زبان دوم نیز بوده است، هر کسی که یک زبان را در یک کشور خارجی به جای کلان رفتن یاد بگیرد، به سرعت می‌آموزد که چگونه

این است که شخصیت‌های من غروسک‌هایی کاغذی بودند. آن‌ها فقط آنجا بودند تا مقصود من را اطاعت کنند، اما الان فهمیدم که من داشتم وانمود می‌کردم که آن‌ها واقعی هستند. این خیلی شرم‌آور و ناراحت‌کننده است.»

در حقیقت او از زمان ففو احساس می‌کرد که هر روزه سبکش را تغییر می‌دهد. «این تنها چیزی است که من را زنده نگه می‌دارد!» در مورد فورنس حتی در ناگهانی‌ترین و متغیرترین متون عجیب و غریبش نیز مبالغه نشده است. بنابراین تلاش برای فهمیدن آنچه او می‌خواست به وسیله چنین ادعاهای به ظاهر غلو شده‌ای بیان کند، بالززش بود. شاید بیان این مطلب خیلی ساده باشد که بگویم سبک او پیش از ففو، شوخ و خوش، شیرانه و پلید، از نظر منطقی دیوانه‌وار و دارای ارتباطی بی‌ربط یا قاتی پاتی در طول دهه گذشته بوده است و از آن به بعد، قابل درک و از نظر عاطفی مشخص‌تر و تقریباً کاملاً عاری از ترفندهای زبانی بوده است. (او در چند مورد حتی از متونی که پیدا کرد، استفاده کرده بود.) اما این نوع نگاه سبک‌شناسی، حرکت او را از پیش طرح‌های کارتون مانند به صحنه نقاشی گونه‌اش به سوی واقع‌گرایی را نشان می‌دهد.

این طور به نظر می‌رسد که فورنس در سبک اولیه‌اش، دنیای خیالی و افسانه‌ای و شخصیت‌زدایی شده‌ای را در سطحی بالای «دنیای واقعی» خلق کرده است، در حالی که سبک بعدی‌اش تحلیلی را کشف می‌کند که دنیایی پرجمعیت‌تر دارد و در سطحی پایین‌تر قرار دارد. با عمیق‌تر شدن نمایشنامه‌هایش، دیگر آن نمایشنامه‌ها تصاویر «منفرد» نبودند بلکه به صورت دنیاهای «جمع» تبدیل شده‌اند و آن‌ها با اشخاصی که نام خانوادگی دارند، پر شده‌اند. خیلی زود شرمساری از تغییر سبک برای یک نویسنده آگاه از بین می‌رود و به التزام و تعهد بدل می‌شود.

بسیاری چنین نویسنده‌ای که دیگر زندگی را تصور نمی‌کند بلکه زندگی‌ها را تصور می‌شود، تغییر مداوم سبک مبدل به یک تعهد روانی و اخلاقی و ضرورتی عاطفی می‌شود. روشن‌ترین نشان دادن اشتیاقش برای ورود به زندگی‌های دیگران انکار سبکش است. به طور خلاصه، سبک موضوعی کمتر زیباشناختی نسبت به فضیلت و خوبی شده است. پس در حالی که فورنس ممکن است به طور استعاره‌ای در حین صحبتش بگوید که تغییر سبک‌ها «تنها چیزی است که من را زنده نگه داشته است»، او به طور گزاف در مورد موضوع بی‌اهمیتی صحبت نمی‌کند.

گفتن اینکه سبک او از زمان ففو هم از نظر شخصی دقیق‌تر شده و هم دچار نوعی خودباکساری و خودبی‌اعتمادی شده، یک پارادوکس است که می‌توان آن را به آسانی از طریق تغییر مشابهی که در موضوع اثرش

ایجاد شده، فهمید. اکثر نمایشنامه‌های اولیه‌اش از منحنی شادی حمایت می‌شدند، او به طور پایداری اولین نمایشنامه‌اش به نام قصر تانگو و هیجان‌انگیزی‌اش را به خوش‌بینی نسبت می‌دهد. صمیمیت جوشان و پرهیجان نویسنده را می‌توان در مسیر آرام بسیاری از موقعیت‌های نمایشنامه‌هایش، از موقعیت‌های شاد و سبک تا کاردانی‌اش در سادگی و بی‌الایشی و حتی در برخوردهای بسیار مهلک و کشنده نمایشنامه‌هایش ملاحظه کرد. به نظر می‌رسد، نمایشنامه قصر تانگو پایان مناسب و تأثیرگذاری دارد.

یکی از شخصیت‌های قصر تانگو می‌گوید: «بگو که مناسبی تا زخمم التیام یابد». نمایشنامه گردشگاه با سؤال مادری که از دو محکوم فراری می‌پرسد که آیا شرارت و پلیدی را یافته‌اند، پایان می‌یابد. آن دو محکوم با حالتی بسیار خوشحال جواب دادند: «نه، شب به‌خیر، خوب بخوابید. چند وقت دیگر به آنچه می‌خواهی می‌رسی.» چنین پایانی با چنین طنز و وارونگی سیاه و مصیبت‌باری به طور فزاینده‌ای نامناسب می‌نمایاند؛ اما در تنها اثر تماماً ناموفق او که نور سوزان سرخ^{۳۳} (۱۹۸۶) نام دارد و نمایشنامه‌ای ضد جنگ است، ناهماهنگی میان لودگی شخصیت‌ها و نتایج مخرب رفتارشان، ناهماهنگی خیلی خوبی را به وجود می‌آورد که با بی‌خبری لذت‌بخشی میان آن لودگی و نتایج به دست آمده به هم مربوط می‌شوند.

احتمالاً، به‌راستی چنین به نظر می‌رسد که افزایش آگاهی از استفاده نامناسب طنز و وارونگی هر دم‌پیل و همچنین شوخ و سرزندگی موسیقی، اشاره به جنگ ویتنام و به هم آمیزی (و ظاهراً اشارات ضمنی به ستاریوی پیش‌آمدی فورنس) بوده است که او را به عمیق‌تری در طول پنج سال اول دهه ۱۹۷۰ در تقابل سوق داده است. آثار فورنس از زمان ففو به طور قابل توجهی غم‌انگیز و تاریک شده و به طور زیادی بر خشونت جنسی و سیاسی متمرکز شده‌اند. فورنس می‌گوید: «همین که پیرتر می‌شوم، دنیا یک جورایی بیشتر جدی‌تر به نظر می‌رسد. هنوز هم در قسمتی از وجودم اعتقاد دارم که زندگی یک بازی بزرگ و عجیب است، اما این اعتقاد همیشه درست از آب در نمی‌آید. من دیگر نمی‌توانم همان طور که نمایشنامه گردشگاه را به پایان رساندم، نمایشنامه دیگری را تمام کنم.»

اما با اینکه نمایشنامه‌ها غم‌انگیزتر شده‌اند، هنوز هم می‌توان شخصیت گرم و جوشان نویسنده‌شان را دید و این آهنگ پیوسته، دلیلی مبرهن است برای آنکه بگوییم، سبک فورنس از قانزری به واقع‌گرایی ترجمه‌آمیزی حرکت کرده است. به طور حتم گرچه نمایشنامه‌های فورنس اکنون کمتر جشن می‌گیرند و بیشتر

عزاداری دارند، اما آنها همیشه هم دلپسند و هم چندش‌آور و هم لذت‌بخش و هم دردناک بوده‌اند. همان‌طور که تهرنگی از آندوه در نمایشنامه‌های شوخ و شاد اوایل دهه ۱۹۶۰ او وجود داشت، به همین شکل هم رگه‌هایی از شادی و نشاط در بطن نمایشنامه‌های غم‌انگیز اوایل دهه ۱۹۸۰ او وجود دارد. چهار نمایشنامه آخر او که برنده جایزه اوبی هم شده‌اند، با مرگ پایان می‌یابند و در سه تایی آن‌ها موضوع قتل انگیزه نامشروع است. اما همان‌طور که او می‌گوید: «تنها شخصیتی که در نوشته‌هایم از همه کمتر دوست داشتم، اورلاندو بوده است.» او ستوان فاشیست سادیستیک ارتش در نمایشنامه اداره زندگی است.

وقتی اشاره می‌شود که تفنگ‌ها و جاقوها به طور مشخصی تقریباً در تمام نمایشنامه‌هایی که او در دهه گذشته نوشته، درباره روابط نامشروع است، فورنس آن‌ها مبهوت می‌شود. اما زن و شوهرها در نمایشنامه جدیدش، عشاق و حامیان، در نهایت فقط در چند صحنه آشنی‌کنان با هم درگیر می‌شوند. فورنس می‌گوید: «واقعا؟» و پافشاری می‌کند و می‌گوید: «این موضوع را نمی‌دانستم. اما این موضوع هیچ ربطی به آنچه من دارم می‌گویم، ندارد.» او ادامه می‌دهد: «پایان نمایشنامه‌ها فقط به ماهیت شرایط شروع نمایشنامه‌ها بستگی دارد. این شبیه پرواز یک هواپیما است. وقتی که شما بلند شده‌اید، نمی‌توانید دنده عقب بروید.»

اما چه کسی شرایط را در مرحله اول نمایشنامه ایجاد می‌کند؟ فورنس آشفته به نظر می‌رسد. گویی تمرکز بر روانست باعث نادیده گرفتن ساختار عاطفی نمایشنامه می‌شود. «حالتی که نمایشنامه‌های پایان می‌یابند، بیانیه نمایشنامه نیست! اما کاربنا را در نظر بگیرید. من حتی به یاد نمی‌آورم که او در آخر مرد یا نه، اما آنچه که به خاطر می‌آورم ناراحتی‌اش است. من در هر کدام از نمایشنامه‌هایم مهرانی، خودخواهی و سخاوت را در نظر می‌گیرم. بعضی وقت‌ها تأکید اثر تغییر می‌کند اما من حتی از آن هم بی‌خبرم. نمایشنامه جدیدم؟ شخصیت‌ها در سومین نمایشنامه‌ام کمتر از هر شخصیت دیگرم درگیر چنین مسائلی بودند. به جز عشق، که آنها، آن را از همه بیشتر داشتند. نظر من در مورد این نمایشنامه‌ها این است که خیلی دردناک هستند. نمی‌دانم چه چیزی جز این بگویم.»

نمایشنامه؟ نمایشنامه‌ها؟ فورنس از این کلمات به طور تعویض‌پذیری برای توصیف نمایشنامه عشاق و حامیان استفاده می‌کند. سه برده نمایشنامه راجع به سه روح مختلف است (برده دوم با گذشت ده روز از افتتاحیه نمایش هنوز به طور اولیه بود) در ابتدا برده‌های اول و سوم نمایشنامه به نظر نمایشنامه‌هایی یک‌برده‌ای و جدا از هم می‌آمدند، اما هنگامی که در تئاتر گلشنه در وولستاک اجرا شدند یکی

از شخصیت‌ها در نمایش اول در نقشی بی کلام در قسمت سوم ظاهر شد (که کملاً اتفاقی بود) فورس با حالتی آرام و معیون در فکر فرو رفت و گفت: «بعد از آن همه به آن لفظ نمایش دادند تا نمایش‌ها من این بی‌سوختگی را وقتی فهمیدم که بعد از نمایش‌چیان خود به نمایش‌های نمایش‌نشانم»

به هر حال فورس الگویی را مدنظر قرار داد و آن به این بود که دو مرد در رابطه‌ای به طور مثلث عشقی درگیر زنی شوند و این در بسیاری از نمایشنامه‌هایش (به خصوص نمایشنامه لعن^۳ که گویی تصویر در آینده نمایشنامه زندگی موفقیت‌آمیز^۴ است) وجود دارد، اما او هیچ نظری ندارد که آن از کجا آمده است و به نظر هم نمی‌رسد که او توجه ویژه‌ای به آن داشته است و همچنین عقیده تحلیل روانشناسانه از انگیزه آثارش، او را به طور غیر مشخص و هم به‌وضوح آزار می‌داده است او می‌گوید: «من نمی‌توانستم تظاهر به داشتن افکار روانشناختی کنم، مثل آن دو مرد که پدر و برادر هستند» (با شالوده آن مرد پیر هم به مانند کسی دارای تمایلات و آن مرد

مهربان به مانند کسی فاقد تمایلات است؟) «اما به نظر من همه‌اش مرخوف است. آن‌ها فقط در حال به کار بردن مفاهیم زندگی هستند. کسی که تحلیل روانشناسی می‌کند کاری می‌کند تا آن تحلیل به زور در اثر بنشیند و بدین منظور مجبور است کمی اینجا را هل بدهد، کمی آنجا را بکشد، چیزهایی را کش بدهد و در مورد بقیه دروغ بگوید. این موضوع به تئوری متناسبی خاتمه می‌یابد اما با شخصیت‌ها تناسب ندارد و وقتی سردم کارم را با حد الگوهای مثل این پایین می‌آورند، خیلی ناراحت می‌شوم»

تحلیل روانشناختی همواره به دنبال رزشن است و وقتی برای تحلیس کارم از رویکرد روانشناسی استفاده می‌کنند، من در آخر، همیشه وحشی به نظر می‌رسم، نقد فهمیستی نشان می‌دهد که من «با از سردان نفرت دارم یا از زبان نفرت دارم» به نظر فورس این راه دیگری است که باعث می‌شود اغلب نمایشنامه‌هایش به صورت اعلامیه جلوه کنند اکنون او با حالتی آشفتگی تا عصبانی می‌گوید: «عضای انجمن فکر نمی‌کنند که من خیلی فمینیست باشم. تنها نقد بدی که برای فموی نوشتند در مجله میس^۵ بود. نویسنده آن مجله فکر می‌کرد که من داشتم زنان را به عنوان قربانیان غر غرو به تصویر می‌کشیدم. من نمی‌دانم که چگونه به رضایت و موافقت عمومی انجمن پاسخ بگویم. بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم برای آنکه چنین افرادی رها می‌کنند، باید لفظ انکار کنم که من نمایشنامه فموی را نوشته‌ام» به‌رغم مخالفت‌هایی که در چند نمایشنامه اخیرش به‌طور زیاد شنیده که آن لفظ به منظور شستگی بوده و به‌رغم نقد مجله میس، او بی‌شمار شخصیت‌ها عمیقاً با آگاهی‌های شاخص زنانه خلق کرده و سوسه‌آمیز است که شیک کنیم فورس خیلی زیاد معترض است. وقتی به یاد می‌آوریم که عقاید، تولید کننده و سودمند نیستند یا یک دیالوگ‌ناب از نمایشنامه گردشگاه را به یاد می‌آوریم، «خدا به ما قدرت ترک داد تا فقط سسر در گم‌گشایی کنیم» می‌توانیم فهمیم که آنچه او واقعاً در موردش اعتراض می‌کند، کم‌ارزش جلوه دادن تلاش با چنین مفاهیمی است.

این‌طور به نظر می‌رسد که او با دقت زیاد به سبدها و عقاید شخصیت‌هایش گوش کرده و برای همین آن‌ها برای او واقعی شده‌اند و به همین جهت او نه تنها منور می‌شود، بلکه به او به خاطر رعایت نکردن استقلال و قدرت اختیار شخصیت‌هایش، اهانت نیز می‌شود.

فورس پارسل یا قیل‌تر به من گفته «هنگامی که یکی از نمایشنامه‌هایم در کشلی دانشگاهی چاپ شده در آخر مجموعه‌ای از سوالات برای دانشجویمان طرح شده بود، می‌دونی، یا این چیز فورس چه چیزی را سمعیل قرار داده است؟ منظور فورس از آن چه بوده؟ من در مورد آنچه آن‌ها شخصیت می‌گردند، هیچ نظری ندارم»

من مجبور بودم که برای کتاب راهنمای معلم جواب‌ها را به انتشارات بفرستم، بنابراین من توانستم جواب‌ها را کشف کنم»

یک الگویی دیگر نیز وجود دارد و آن طراحی مکانی آثار فورس است که در احمقانه‌ترین جاهای درهایی تعبیه کرده است. جو یا سه در در کنار همدیگر در یک راهرو یا درهایی که به جایی راه ندارند، چه اتفاقی دارد می‌افتد؟ فورس در حالی که با یک خنده سریع سعی در پنهان کردن ناراحتی‌اش دارد، می‌گوید: «این اولین باری است که کسی به آن توجه می‌کند وقتی که داشتم نمایشنامه جشن‌ها بر حر^۶ را کارگردانی می‌کردم، من از طراحی صحنه خواستم تا در همه جا درهایی برای ورود و خروج تعبیه کند تا نگارشی‌ای در وارد کردن و خارج کردن بازیگران نداشته باشیم. اکنون این به تکنیکی تقریباً ناخودآگاه بدل شده است، حسن می‌زنم به این معنی است که اگر من در شرایطی قرار گرفتم که نمی‌دانستم در مرحله بعدی چه کار کنم، همیشه یک راه خروج برای کمک به من از این موقعیت وجود دارد»

تا به حال، فورس به هیچ‌گونه کمکی نیاز نداشته است. چطور توانسته چنین کند؟ همان‌طور که در نمایشنامه گردشگاه نوشته است:

من همه چیز را می‌دانم.
نصف آن را واقعاً می‌دانم.
بقیه را به خوبی خواهیم ساخت.



فرد سیست جت: آبرین فورس و همکاران او

این مقاله برای اولین بار در
The Village Voice, April ۱۹۸۴ چاپ شده است.
۲ راس و وستون (RCS)
Watzatson (1932, 1998)
سر دبیر معتقد تئاتر ویلج
ووین (The Village Voice) و
همچنین سردبیر مجموعه
از نمایشنامه‌های برنده جایزه
اوس (Osie - Winning Plays)
و مؤلف: Republic of Dreams
An Intellectual History of
Greenwich Village
۳ Susan Scattag
۴ Lovers and Keepers
۵ Ornaments
۶ Pater Solars
۷ The Anatomy of
Inspiration
این کتاب هم در گم‌گشایی

بی‌نوشته
۱ این مقاله ترجمه آبرین
دورن منحصراً است
نوشته راس و وستون (RCS)
۲ Watzatson / کتاب راس است
(Iron Fomes: The Elements
of style)
Robinson, Marc (1999).
The Theater of Maria Irene
Fornes, Baltimore and
London.
The Johns Hopkins University
Press.
۳
۴
۵
۶
۷

۸ Sam Shepard
۹ Tropic of Cancer
۱۰ The Danube
۱۱ The Conduct of Life
۱۲ A Vietnamese Wedding
۱۳ Jean of Arc
۱۴ Promenade
۱۵ Hypersalad
۱۶ Jellies
۱۷ Harvey Fierstein
۱۸ Depsychologize
۱۹ Irony
۲۰ Mimic
۲۱ Monotone
۲۲ You can't take it with
you
۲۳ zhytolia ناتوانی‌های
یادگیری مهارت ناگفتی در
دیگنه خواندن و نوشتن
بافت می‌شود که خواننده
در ترک متون دچار مشکل
شود
۲۴ Roger Blin
۲۵ Notes on Camp
۲۶ Fely and Her Friends
۲۷ Artie Abstraction
۲۸ Three - Dimensional
Realism
۲۹ Sketch
۳۰ Line drawing
۳۱ The Red Burning Light
۳۲ Huck
۳۳ Ms
۳۴ Eyes on the Harem

مقدمه‌ای بر نمایشنامه‌های ماریا آیرین فورنس



چهار نمایشنامه مطرح ماریا آیرین فورنس لیجن، دانوب، اداره زندگی و سربتا هستند. فورنس سال‌های زیادی را با سختی و پشتکاری ستودنی و همچنین با اصولی اخلاقی در خط‌مشی‌ای منحصر به فرد در تئاتر آمریکا سپری کرده است. فورنس در هاوانا متولد شده و موقعی که او پانزده سال داشته، به همراه خانواده‌اش به آمریکا مهاجرت می‌کند. او چندین سال در مقطع سنی بیست تا بیست و نه سالگی را در فرانسه به کار نقاشی اشتغال داشته است و بعد از آنکه دوباره به نیویورک بازگشت، در حدود سی سالگی شروع به نگارش نمایشنامه کرد. با اینکه زبان نوشتاری او، انگلیسی بود، نه اسپانیایی، اما کارهای اولیه‌اش در کانشدنی و ناسازگار با جامعه محلی نیویورک بود. (مخصوصاً آثاری که از او در تالار جادسون پوئتس تیاتر نمایش داده شدند) او در اوایل دهه ۱۹۶۰ مطرح شد و به وضوح نویسنده‌ای دو فرهنگی^۴ است: یکی از بهترین راه‌های خیلی آمریکایی نویسنده شدن. به‌زعم من تخیلاتش عمیقاً کوبایی است و برای من شوخ‌طبعی و تصورات خیالی نویسندگان کوبایی هم‌چون لیدیا کبررا^۵، کالورت کسی^۶ و ویرجیلیو پینرا^۷ را یادآور می‌شود.

البته چنین نویسندگانی از تأثیری که بر آثار فورنس گذارده‌اند، بی‌اطلاع هستند و همچنین او از بهترین تئاترهای «باب روز» دهه ۱۹۶۰ بسیار تأثیر گرفته است. هنر جدید^۸ و هالیوود دکو^۹ با تئاتر مضحک^{۱۰}، بیشتر از هر نوع ادبی پیشین قابل ستایشی (تزارا و فیربنک و غیره) بر او تأثیرگذار بوده است. فورنس در حقیقت هنرمند خودآموخته‌ای است که تأثیرات اصلی‌اش را نه از تئاتر و ادبیات بلکه از فیلم و نقاشی الهام گرفته است. به همین طریق او متفاوت با نمایشنامه‌نویسان نیویورک و تأثیرگذار بوده و سرانجام آثارش انگلی در ادبیات (یا اپرا، یا فیلم) نشده است. آثار فورنس هیچ‌وقت در تئاتر و یا دیگر ژانرهای فانتزی نمایشی شورشی نبوده است.

دو نمایشنامه اولش، از پیش، دو ویژگی همه آثار بعدی‌اش را نشان داده‌اند: اولی بومی بودن و دیگری بی‌مکان - بین‌المللی. نمایشنامه بیوه شرح وقایع تلخ و زنده زندگی ساده‌ای است که در کوبا می‌گذرد، در حالی که قصر تانگو نمایشنامه پخته‌تری شد و سر و صدای زیادی کرد مکان آن نمایشنامه به طور کامل در فضایی تئاتری - در یک سرداب و یک کشتارگاه - رخ می‌دهد. فورنس رابطه جالبی با سادگی دارد. همچنین او نزد فولکوریک‌یست‌ها محبوب است.

او قویاً در دوره پیش‌ادبی^{۱۱} تصویر می‌شود. او مدارک و اسنادی را که پیدا می‌کند، در آثارش استفاده می‌کند، او تحت تأثیر نامه‌های پسرعموی پدربزرگش نمایشنامه بیوه را می‌نویسد و او دفترچه خاطرات خدمتکار خانوادگی نیو همیشایر را تغییر و تحول می‌دهد و از آن در نمایشنامه اولین براون^{۱۲} و سخنرانی‌ها، در نمایشنامه ففو و دوستانش استفاده می‌کند. فورنس تا مدت‌ها علاقه‌مند به نمایش موزیکال بود، نمایش موزیکالی که یادآور تمثیلات عامه‌پسند سبک موزیکال - کمدی در فیلم‌های دهه ۱۹۳۰ هم‌چون فیلم آزادی از آن من است^{۱۳} اثر رنه کلر است.



آزمایشگاه آی.ان. تی. آر (نیویورک) ۱۹۸۸، (فرد دوم از چپ: فور



این ژانری است که بی‌پیرایگی و سادگی‌اش را ستایش می‌کند و به غم و شادی توجه ویژه نشان می‌دهد. فورنس با مخالفت با دست‌آوردهای اصلی درام مدرنیستی پیشین که به تعبیر روانشناختی و جامعه‌شناسی ختم می‌شد، تئاتر تیپ‌ها و تئاتر معجزه‌ها^{۱۳} را انتخاب می‌کند (تئاتر تیپ‌های فورنس، تئاتری است که شخصیت‌هایش ناقص‌العقل هستند و شخصیت زن نمایش، به خاطر نیازهایش به بردگی کشیده می‌شود که در بسیاری از نمایشنامه‌هایش دیده می‌شود). از نمونه‌هایی از تئاتر معجزه‌ها در آثار فورنس می‌توان به آینه سخنگو در نمایشنامه دفتر کار^{۱۴} و زخمی شدن تفنگ مرگ‌آور در نمایشنامه ففو و دوستانش اشاره کرد.

فورنس اخیراً به نظر می‌رسد از چنین کارهایی - کارهایی که با آواز خواندن و یا با مصیبتی که روزمرگی را بر هم بزند - دور شده است. اما شخصیت‌هایش هنوز می‌توانند، زیر آواز بزندن، همان‌طور که قبلاً در نمایشنامه‌های خیره‌کننده سوگ شادی‌آور^{۱۵} اواسط دهه ۱۹۶۰ هم چون گردشگاه و رویای مالی و زندگی موفقیت‌آمیز دیده شده‌اند. اما این نمایشنامه‌ها به طور فزاینده‌ای کمتر دلنشین و لذت‌بخش هستند. واقعیت، کمتر تغییرپذیر است و در اصل بیشتر مهلک، هم‌چون نمایشنامه‌های چشم‌ها بر حرم و سرتا است.

سیرت شخصیت در ارتباط با اصول مذهبی آشکار می‌شود. موقعیت مرسوم اشخاص نمایشنامه‌های فورنس، آموزش دیدن یا جست‌وجوگری است. اشتیاق یادگیری، آشنایی به عنوان ضرورت و لزوماً با عشق و میل شدید تصویر می‌شود. (دلسوزی ماهرانه فورنس برای عمل فکر و اندیشه، گرمی‌داشت دیدگاه کسی است که تقریباً به طور کامل خودآموخته است.) در نمایشنامه‌های فورنس آگاهی و دانایی وجود دارد. او همچنین نمایشنامه‌هایی چون قصر تانگو و دکتر خیئل دارد که به طور ویژه‌ای به کمدهی و شور و هیجان اختصاص داده شده‌اند. اما فورنس نه ادبی و نه ضد ادبی است. آثارش تمرینات فکری و معمایی یا چیستان ندارند، بلکه پرسش‌هایی واقعی درباره ... اداره زندگی دارند. آثارش فهیمانه و نه مهمل و بی‌معنی هستند. آثارش نه مبتدل و نه بی‌نتیجه هستند.

درحالی‌که بعضی از نمایشنامه‌های فورنس در سرزمینی خیالی (ناکجا‌باد) می‌گذرند، تعدادی دیگر حال و هوایی بومی دارند، هم‌چون نمایشنامه ففو و دوستانش که دهه ۱۹۳۰ آمریکا را خاطر نشان می‌کند. هنگامی که نمایشنامه مربوط به فرهنگ اسپانیایی باشد، ایجاد صحنه‌ای معین (که بازگوکننده واقعیت محرومیت از شرایط اجتماعی، اقتصادی و تعدادی از حقوق سیاسی هر شهروند جامعه متمدن باشد)، یا تجسم زندگی‌های

ستم‌دیده و تحقیرشده، تصویر می‌شود. درست زمانی که موضوع، تمثیل ستم است، زنی خدمتکار به طور مثال در نمایشنامه‌های اولین براون و اداره زندگی خلق می‌شود که به نظر می‌رسد بیشتر «واقع‌گرا» هستند و فرض ایدئولوژی رئالیسم را بیان می‌کنند. (زنان ستم‌دیده و به‌ویژه خدمتکاران خانگی موضوع بحث آن چیزی هستند که بعضی اوقات رئالیسم و بعضی اوقات ناتورالیسم نامیده می‌شوند). اما من متقاعد نمی‌شوم که آثار اخیر فورنس نسبت به آثار قبلی‌اش کمتر تئاتر فانتزی است، یا او حالا بیشتر رئالیسم است. آثار او هم تئاتری درباره بیان و قدرت سخن‌وری (که متا - تئاتر است) و هم تئاتری درباره بیزاری و زشتی هم‌چون نویسندگانی چون هاندکه^{۱۶} و کروتز^{۱۷} هستند.

تئاتر فورنس همیشه تئاتر غم و اندوه بوده است. اما در ابتدا روشش اغلب سهل‌انگارانه و شوخ بوده و اکنون بیشتر احساساتی و تاریک‌تر شده است: برای این موضوع به خط سیر بیست‌ساله فورنس از نمایشنامه زندگی موفقیت‌آمیز^{۱۸} تا لجن را که به زندگی ناموفق سه نفر اشاره دارد، توجه کنید. او عمیقاً از دیدگاه یک زن می‌نویسد. زنان کارهای زنانه می‌کنند از قبیل کار کردن بدون مزد و اجر کارگر (در نمایشنامه اولین براون)، مورد تجاوز و زنا واقع شدن (در نمایشنامه اداره زندگی) و همچنین تجسم شرایط انسانی نیز در نمایشنامه ففو و دوستانش این‌گونه است.

فورنس گوش‌های بسی عیب و نقصی برای حیل‌های منیت و بی‌رحمی دارد. برخلاف اکثر نمایشنامه‌نویسان معاصر که برایشان وحشی‌خوبی و بی‌رحمی روانشناخته، موضوع بنیادی و همیشگی‌شان است، فورنس هرگز خود را درگیر وحشی‌خوبی و بی‌رحمی نشان نداده است. او به طور فزاینده‌ای مبین روابطی از ترس، تظلم، غم و شور عشق است، به عنوان نمونه او در نمایشنامه سرتا به شور عشق و ناسازگاری‌های اشتیاق می‌پردازد. ترس تنها حالت ذهنی‌ای نیست، بلکه به تاریخ پیوند می‌خورد: روانشناسی شکنجه‌گرها (در نمایشنامه اداره زندگی) و جنگ هسته‌ای (در نمایشنامه دانوب).

آثار فورنس همیشه فهیمانه و هوشمندانه و اغلب مضحک بوده‌اند و هرگز عوامانه یا فرومایه نبوده‌اند. اکنون این‌ها بیشتر هم شده‌اند. (فکر می‌کنم، نقطه عطف فورنس، نمایشنامه عالی ففو و دوستانش است که پالت رنگ بسیار بزرگی از هم‌دردی و دلسوزی دارد و چنین هم‌دردی و دلسوزی‌ای هم برای یاس علاج‌ناپذیر جولیا و هم شادی کنترل‌ناپذیر اما است.) نمایشنامه‌هایش همیشه درباره خرد و حکمت بوده‌اند: آنچه که به معنی خردمندی باشد. نمایشنامه‌هایش در حال حرکت به سوی خردمندتر و عقلانی‌تر شدن پیش می‌روند.

ممکن است در اینجا مناسب نباشد که به برتری عظیم فورنس و همچنین باریک‌بینی و دقت نظرش به عنوان کارگردان نمایشنامه‌هایش و همچنین به عنوان معلمی تأثیرگذار و مبتکر (او کلاً به نمایشنامه‌نویسان جوان آمریکایی - اسپانیایی درس می‌دهد). بیش از تعریفی مختصر بپردازم. اما به نظر غیر ممکن می‌آید که راستی و صداقت در نمایشنامه‌های فورنس را به هوشیاری و دلسوزی شخصیت فورنس و پرهیزکاری مسلمش نسبت ندهیم. گو-سی^{۱۸} واژه‌ای از لغات نورثرن سانگ^{۱۹} نقاش منظره است که بدین معناست: اگر هنرمند «بتواند قلبی طبیعی، راست‌نما، نجیب و درست‌کار پرورش دهد، آن وقت بی‌درنگ قادر خواهد بود تا سیمای اشک‌ها، لبخندها و سیمای نوک‌تیز، مورب، خمیده و کج اشیاء را درک کند و آن‌ها چنان واضح در ذهنش وجود خواهند داشت که او قادر خواهد بود که آن‌ها را به طور خودانگیخته، با قلم‌موی نقاشی‌اش روی بوم گذارد.»

به نظر می‌رسد، قابلیت‌های فورنس ستودنی و به طور بی‌پیرایه‌ای مستقل، ایده‌آلیست، اخلاق‌گرا و پرحرارت باشند. یکی از چند نمونه خرسندی که فرهنگمان آن را میسر می‌سازد، تماشای همیشگی و ثابت رشد چنین استعداد زیبایی است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. این مطلب ترجمه مقدمه (Preface) کتاب نمایشنامه‌های مایا آیرین فورنس است: Fomes, Maria Irene (1986), Maria Irene Fomes: Plays, New York: PAJ Publications. در این مجموعه، نمایشنامه‌های لجن، اداره زندگی، دانوب و سرتا وجود دارند.
۲. سوزان سونتاگ (Susan Sontag) نویسنده کتاب‌های زیادی است که از میان آن‌ها می‌توان به عاشق در حال فوران (The Volcano Lover)، ایس در تخت خواب (Alice in Bed) و ایذر و استعاره‌هایش (AIDS and Its Metaphors) اشاره کرد. اقتباس سونتاگ از بانوی دریایی (The Lady From the Sea) اثر ایبسن (Ibsen) توسط رابرت ویلسون (Robert Wilson) در سال ۱۹۹۸ کارگردانی شده است.
3. Biocultural.
4. Lydia Cabreta.
5. Calvert Casey.
6. Virgilio Pinera.
7. Art Nouveau. هنر جدید: نهضتی که با اثرپذیری از بلسم‌های ژاپنی و شکل‌های بیچکی و گیاهی، با خطوطی موج و رنگ‌های شفاف نخست در هنرهای تزئینی به وجود آمد (در فرانسه و آلمان) و سپس شامل معماری و نقاشی و پیکرتراشی شد و رواج بین‌المللی یافت. هدف اصلی این نهضت (که از ۱۸۸۵ تا ۱۹۱۰ دوام یافت و غیر از نهضت بزرگ «هنر نوین» است) ابداع آثار نوظهور و رهایی از قید مقررات هنر مکتبی و نقاشی تاریخی معمول در قرن نوزدهم بود. (م).
8. Hollywood Deco.
9. The Theatre of the Ridiculous.
10. Pre - Literary.
11. Evelyn Brown.
12. A Nous La Liberté
13. Theatre of Miracles.
14. The Office.
15. Bittersweet.
16. Handke.
17. Kroetz.
18. Kuo Hsi.
19. Northern Sung.

