ترتیب کلمات

تینوش نظم‌جو

زبان در آثار نمایش‌نامه‌نویسان معاصر

یکی از موضوع‌های مورد علاقه منتقدین و متخصصین تئاتر، در غرب، بحران تئاتر و سقوط آن است. می‌توان تصور کرد که نظریه سقوط تئاتر پس از ورود پر سر و صدای سینما در عرصهٔ هنرهای نمایشی به وجود آمده است، هنگامی که تماشاچیان تئاتر، که انبوهی از آنان مردم عام بودند، تالارهای تئاتر را خالی کرده و به سوی سالن‌های سینما هجوم بردند. اما این تصور غلطی است. از پایان قرن هجدهم تا امروز تقریباً هر ۲۰ سال بحث مفصلی دربارهٔ سقوط تئاتر بین منتقدین درمی‌گیرد. این بحث‌ها عموماً یک حسن و یک نقص بزرگ دارند. از طرفی سالن‌های تئاتر را متأسفانه خالی و خالی‌تر می‌کنند، اما از طرف دیگر باعث می‌شوند که عوامل تئاتری هر جامعه (نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان، بازیگر...) به این فکر باشند که چگونه می‌توان این هنر کهن را از سقوط و نابودی در برابر مخاطبانش نجات داد. («تئاتر به عنوان یک هنر نمی‌تواند از بین برود، به دلیل اینکه مردم به آن احتیاج دارند.» اودون وون هوروات، نمایش‌نامه‌نویس اتریشی).

در ایران ما متأسفانه در زمینهٔ تئاتر، شاهد خلاء بزرگ بیست ساله‌ای هستیم (سال‌های هشتاد و نود میلادی) چه از نظر متون نمایشی و چه از نظر نقد و نظریه تئاتری، که این خلاء با همت نویسنده‌ها و مترجمین چند سالی است که کم‌کم جبران می‌شود. اما گاهی علاقه‌مندان تئاتر در برابر متون جدید تئاتری کمی گیج و حیران می‌مانند، زیرا که برای درک تئاتر جهان امروز نمی‌توان تئاتری که در بیست سال اخیر نوشته و اجرا شده را نادیده گرفت. تصور کنیم اگر بیست سال خلاء در سال‌های پنجاه و شصت میلادی رخ داده بود، ما امروز در ایران به اندازه کافی متن

درباره تئاتر آبسورد ـ تئاتر پوچی ـ نداشتیم. آثار بکت و یونسکو و آدامو و برایمان ناشناس بودند. تصور کنید چقدر درک‌مان از متون پس از آبسورد ناقص بود. برای درک کردن تئاتر امروز یعنی تئاتر قرن بیست و یکم، آثار پس از آبسورد مهم‌تر از خود آبسورد هستند.

مارتین اسلین، منتقد و نظریه‌پرداز انگلیسی، در معروف‌ترین کتاب خود «تئاتر آبسورد» یا «تئاتر پوچی» (۱۹۷۱) شرحی بسیار دقیق از آثار ساموئل بکت، آرتور آدامو، اوژن یونسکو و ژان ژُنه در کالبد آنچه او آبسورد می‌نامد داده است.[۱] پس از چهار فصلی که به این نویسنده‌ها اختصاص داده شده، مارتین اسلین به نویسنده‌های معاصر نوآیین (Prosely tes) می‌پردازد. در میان این نویسنده‌ها نمایش‌نامه‌نویسانی هستند که تا به حال در کشور ما ناشناس بودند و هستند. حال آنکه ما در ایران حتی نویسندگان آبسورد را هم به درستی نمی‌شناسیم.

اولین نویسنده‌ای که مارتین اسلین از او نام می‌برد ژان تاردیو، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی است. مسن‌تر از بکت، آدامو، ژُنه و یونسکو؛ او پیش از جنگ جهانی اول به عنوان یک شاعر معروف بود و پس از جنگ جهانی دوم شروع به نوشتن نمایش‌نامه‌های بسیار کوتاه می‌کند که حوزهٔ اکتشاف آنها از دیگر نویسندگان آبسورد گسترده‌تر است. برخی از نمایش‌نامه‌های او تخیلی، برخی دیگر عجیب هستند تا اینکه سرانجام به تئاتری کاملاً انتزاعی می‌رسد که در آن زبان، محتوای خود را از دست داده و تبدیل به موسیقی می‌شود.

یکی از اولین نمایش‌نامه‌های ژان تاردیو «کی آن جا است» که در سال ۱۹۴۷، نزدیک به سه سال قبل از «آوازه‌خوان تاس» اثر اوژن یونسکو نوشته شده است، دقیقاً همان موقعیت را به نمایش می‌گذارد: یک خانواده، پدر، مادر و پسر که دور میز شام نشسته‌اند. پدر از همسر و پسرش دربارهٔ فعالیت‌های روزانه‌شان سؤال می‌کند و خود به این سؤال‌ها جواب می‌دهد: «امروز صبح چه کار کردی؟ رفتم مدرسه. تو چی؟ رفتم خرید. چه چیزی پیدا کردی؟ سبزیجات از دیروز گران‌تر بودند و گوشت ارزان‌تر. چه بهتر، این به آن در. تو چی، معلمات بهت چی گفت؟ گفت پیشرفت کردم.»[۲]

زنی مرموز ظاهر می‌شود و به پدر اخطار می‌کند که خطری به دنبال او است. کسی پشت در ایستاده است. پدر در را باز می‌کند. مردی بسیار بزرگ پدر را خفه می‌کند و جسد او را با خود می‌برد. زن مرموز از مادر می‌خواهد که به سوی پنجره برود.

زن

چه می‌بینی؟ جواب بده! الان دیگر می‌توانی حرف بزنی.

مادر

مزرعه پر از جسد است.

...

پدر را می‌بینم... آن جا... بین جسدها...

...

زن (به پسر)

پسر، برو به سوی پنجره و پدرت را صدا کن! (پسر بلند می‌شود، به سوی پنجره می‌رود و صدا می‌زند، مادر سرجایش برمی‌گردد و می‌نشیند.)

ترتیب کلمات

پسر

پدر، پدر!... پدر!...

زن

آیا صدایت را شنید؟

پسر

بعله! او بلند می‌شود... از روی جسدهای دیگر می‌گذرد... به سوی خانه می‌آید...

مادر

صدای پایش را در پله‌ها می‌شنوم... خودش است... (پدر که در رفتارش وقار یک مرده را می‌توان دید در آستانهٔ در که بازمانده بود ظاهر می‌شود. پسر به سوی او می‌دود و فریاد می‌زند: «پدرم»، مادر لحظه‌ای صورتش را در دستانش پنهان می‌کند، سپس دوباره از جایش بلند می‌شود. مادر، روبه‌روی تماشاچی‌ها، بدون اینکه به پدر نگاه کند.) کی تو را کشت؟

پدر

او یک مرد نبود.

مادر

تو کی هستی؟

پدر

من یک مرد نیستم.

مادر

تو کی بودی؟

پدر

هیچ‌کس.

زن

پس انسان کجا است؟

پدر

در هیچ کدام از ما.

مادر

اما من یادم است: تو زندگی می‌کردی!...

پدر

در هر کدام از ما، انسان مرده است. دیگر نیست، نبوده، یا هنوز نیست.

زن

کجا است؟

پدر

با هم بگردیم: روزی، در میان ما... خواهد بود.

(مادر، پدر و پسر آرام سر میز می‌نشینند)

زن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پنجره نورانی می‌شود... (پرتویی شیشه‌ها را رنگین می‌کند) کسی نزدیک می‌شود... منتظر باشیم!...

مارتین اسلین دربارهٔ این نمایش‌نامه می‌گوید: اینجا، ما نیاز پیدا کردن تصویر انسانی که هنوز کاملاً در درون هیچ کدام از ما زنده نیست اما شاید روزی بتوانیم با او رابطه پیدا کنیم را می‌بینیم. «کی آن جا است؟» یک تصویر شاعرانه از وضعیت پس از جنگ است. زندگی روزمرهٔ بورژوا به همان نسبت جسدهایی که روی میدان مبارزه افتاده‌اند یا اردوهای مرگ نازی‌ها، فاقد انسانیت است. و انسان محتاج پیدا کردن یک گونهٔ جدید برای زندگی در کمال انسانیت است.

جالب اینجا است که در مضمون‌های این نویسندهٔ نیمهٔ اول قرن بیستم می‌توان مضمون‌های یکی از مدرن‌ترین نویسنده‌های قرن بیست و یکم، یون فوسهٔ نروژی را پیدا کرد. چه از نظر فرم و چه از نظر محتوا. شخصیت‌های ژان تاردیو، همچون شخصیت‌های یون فوسه ناشناس و بدون شناسنامه هستند. حتی اکثر آنها اسم هم ندارند: خانم، آقا، پدر، مادر، پسر، قاضی، ارباب رجوع، مأمور، مشتری، آ، ب، ث... این حاکی از خواستهٔ عمدی این دو نویسنده برای دور شدن از هر نوع روان‌کاوی و روان‌شناسی شخصیت‌ها است. دور شدن از یک فرم تئاتری ناتورالیست یا حتی رئالیست و نزدیک شدن به آنچه در ناخودآگاه انسان بدون فیلتر واقع‌گرایی می‌گذرد.

تجربه‌های تئاتری ژان تاردیو از لحاظ زبان هم بسیار جالب هستند. در نمایش‌نامهٔ «کلمه‌ای به جای کلمهٔ دیگر» او اعتقاد دارد که ما اغلب اوقات حرف می‌زنیم اما چیزی برای گفتن نداریم، و اگر هم چیزی برای گفتن داشته باشیم می‌توانیم آن را به هزار شیوهٔ متفاوت بگوییم. انسان با حرکت بدن، آهنگ صدا و حالت‌های چهره‌اش خیلی بهتر و بیشتر از کلمات سخن می‌گوید. کلمات تنها آن مفهومی را دارند که ما دوست داریم به آنها بدهیم و اگر همگی با هم تصمیم بگیریم که صدای فریاد یک سگ شیهه کشیدن است و پارس کردن فریاد اسب، از همین فردا تمام سگ‌ها شیهه می‌کشند و تمام اسب‌ها پارس می‌کنند.

در «کلمه‌ای به جای کلمه‌ای دیگر» مادام روی مبل‌اش نشسته است و کتاب می‌خواند. ایرما، خدمتکار خانواده با نامه‌هایی که پستچی آورده است وارد می‌شود:

ایرما

خانم، شکارچی خامه‌ها رو آویزون کرد... (او نامه‌ها را به سوی خانم دراز می‌کند، سپس روبه‌روی او می‌ایستد، با چهره‌ای درهم کشیده و اخم‌های تو هم رفته)

خانم (نامه‌ها را می‌گیرد)

چوبه!... خیلی صبح!... (شروع به نگاه کردن نامه‌ها می‌کند، سپس متوجه می‌شود که ایرما هنوز آنجا ایستاده است) ای لالا، عروسک! چرا هنوز اینجا هسته‌ای؟ (با حرکتی او را مرخص می‌کند) می‌تونی تخلیه کنی!

ایرما

آخه، خانم، آخه...

خانم

آخه، آخه... چی چی آخه آخه؟

ایرما

آخه من دیگه بستنی برای کف‌شویی ندارم...
خانم (کیف بزرگی که کنارش افتاده است را برمی‌دارد و پس از جست و جو یک سکه به سوی ایرما دراز می‌کند)
سیاه! این هم پنج حاجی! بجوش پیش نقالی روبه‌رویی: از همه‌اشون نازک تره...
ایرما (ناراضی سکه را می‌گیرد، آن را چندین بار در دستانش می‌گرداند)
خانم، فقط چین نیست: تازی، تازی...
خانم
چی چی: تازی تازی؟
ایرما (سرانجام حرف خود را می‌زند)
تازی، خانم، من دیگه آوار برای قاطرها ندارم، تازی دیگه گچ برای کشتار امشب نـدارم. مـقاله برای پیچوندن مگس‌ها ندارم... دیگه هیچی توی اماکن ندارم، هیچی برای هَرَس کردن نـدارم. هیچی... هیچی... (می‌گرید)
خانم (باز با ناامیدی درون کیف‌اش می‌گردد سپس آن را به ایرما نشان می‌دهد)
منم ندارم، ایرما! صدا کن: هیچی توی نوشابه‌ام نیست!
ایرما
رجب! پس چی دار بزنیم؟ گدای من، به سازمون برس![۳]

در نمایش‌نامهٔ دیگری «مکالمهٔ همخوانی» تاردیو یک گروه خواننده (تنور، سوپرانو و غیره) را در برابر یک رهبر ارکستر گرد هم می‌آورد و با دیالوگی روزمره، پیش پا افتاده و کمی مضحک یک موسیقی سمفونیک می‌سازد:

ب ۱
روز بخیر خانم!
ث ۲
روز بخیر آقا!
ب ۲
روز بخیر خانم!
ب ۱ و ب ۲ (با هم، افزایش تدریجی صداها)
روز بخیر خانم!
ث ۱ و ث ۲ (با هم، بلندتر)
روز بخیر آقا!

(ب ۱ و ب ۲ و ث ۱ و ث ۲، آرام با لحنی یکنواخت، مساوی و چکشی به مکالمهٔ خود ادامه می‌دهند: «روز بخیر خانم!»، «روز بخیر آقا!». در حالی که تنور (ت) و سوپرانو (س) که از جای خود بلند شده‌اند شروع به مکالمه می‌کنند، جمله‌های آنها پر از احساسات است.)

ت
روز بخیر دختر خانم! حالتون چطوره دختر خانم!
س (مکث، سپس)

خیلی خوب، آقا.
شما خوبین، آقا؟
ت
خیلی خوب دختر خانم، شما خوبین؟
س
خیلی خوب آقا.
ت
ممنون، شما خوبین؟
س
خیلی خوب، شما خوبین؟
(ناگهان همه چیز متوقف می‌شود، تنور سرجایش می‌نشیند)
ب ۲
خانم، از دیدن شما امروز، بسیار خوشبختم
بعد از این دوری درازمدت.
ب ۱ (بسیار سریع)
کی دوری کرد؟
ث ۱ (بسیار سریع)
کی؟
س
کی؟
ت
کی؟
ث ۲
کی؟
ب ۲ (هنوز ایستاده)
من نمی‌دونم کی دوری کرد،
یا شما بودین یا من
ولی حتماً یکی دوری کرد
چون ما همدیگرو ندیدیم. (سر جایش می‌نشیند)
ث ۱ (بلند می‌شود)
درسته! در شهر ما
همه بسیار گرفتارند...
ب ۱ و ب ۲ (با هم)
گرفتارند، گرفتارند، گرفتارند...
ث ۱ (ادامه می‌دهد)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

... و ما مدت‌ها همدیگر رو نمی‌بینیم.

ث ۲ و س (با هم)

نمی‌بینیم، نمی‌بینیم، نمی‌بینیم [۴]

رولان دوبیار، دیگر نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی، چنین تجربه‌ای را در ارتباط با زبان در مجموعه‌ای به نام «مجالمه» Les diablogues در سال ۱۹۷۶ به صورت نمایشی اجرا کرد. شخصیت‌های او نیز نام ندارند و فقط با عنوان «یک» و «دو» آنها را می‌شناسیم. یکی از جالب‌ترین صحنه‌های مجموعهٔ «مجالمه» صحنه‌ای با عنوان «پینگ پنگ» است:

یک

تاپینگ!

دو

تاپونگ!

(چندین بار)

یک

تاپینگ!

دو

تاپونگ! شما پینگ پنگ رو...

یک

تاپینگ!

دو

تاپونگ!... دوست دارین؟

یک

تاپینگ! چی؟

دو

تاپونگ! می‌گم...

یک

تاپینگ!

دو

تاپونگ!... شما پینگ پنگ رو...

یک

تاپینگ!... دوست دارم؟

دو

تاپونگ! بله.

یک

تاپینگ! معلومه!

دو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاپونگ!

یک

تاپینگ! شما چی؟

دو

تاپونگ! من نه.

یک

تاپینگ!

دو

تاپونگ!

یک

تاپینگ!

دو

تاپونگ!

(ده بار، سریع و سریع‌تر)

یک

تاپینگ!

دو

تیک! پُک! پُک! پُک، پُک، پکپکپکپک. عجب توپی زدین.

یک

شد ۲۱ به ۱۸.[۵]

شناخت تجربه‌های متفاوت دربارهٔ زبان و فرم تئاتری سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۸۰ برای درک تئاتر امروزی بسیار ضروری است. سیر تغییر شکل فرم و محتوای تئاتر در این ۴۰ سال مانند طنابی می‌ماند که باید از سر آن را برداشت و تا مقصد رساند. اگر امروز یک کارگردان این مسیر ذهنی را طی نکند، اجرای نمایش‌نامه‌های نویسنده‌هایی همچون لارس نورن، یون فوسه، یا حتی هارولد پینتر و مارگریت دوراس برای او بسیار دشوار و خطرناک خواهد بود.

در غرب نگاه تئاتر معاصر روی جامعه پس از جنگ جهانی دوم کاملاً عوض و دگرگون شد. به طوری که حتی منتقدین، نمایش‌نامه‌ها را به دو قسمت: پیش از هیروشیما و پس از هیروشیما تقسیم کردند. به نظر می‌رسید که دیگر انسانیت را نمی‌توان مانند پیش نگاه و بررسی کرد. انسانیتی که در قرن بیستم قادر به ساختن اردوگاه‌های مرگ برای نژادهای متفاوت با خود است دیگر با آرمان‌های سال‌های خوش اول قرن ربطی ندارد. پس از فاجعه‌های جنگ جهانی دوم و آثار نویسندگان آبسورد، بخشی از تئاتر غرب به تدریج تبدیل به یک دراماتورژی اغتشاش و سقوط شد. سقوط آرمان‌ها، سقوط انسان. هارولد پینتر که با نمایش‌نامه‌های اولش به عنوان یکی از نویسنده‌های آبسورد شناخته شده بود، به تدریج تئاتر خود را به سوی سقوط متمرکز کرد. سقوط ارزش‌ها (خیانت، ۱۹۷۸)، سقوط در حافظهٔ شخصیت‌ها (این فودا بود) سقوط حکومت (یک لیوان برای راه ۱۹۸۴ ـ زبان کوهستان، ۱۹۸۹) و سقوط خانواده (صدای خانواده ۱۹۸۱):

صدای ۲ (مادر)

شاید باید تو رو از حافظه‌ام پاک کنم. شاید باید نفرین‌ات کنم، همان طور که پدرت نفرین‌ات کرد. دعا می‌کنم از خدا می‌خوام که زندگی‌ات جهنم بشه. منتظر نامه‌ات هستم، همون نامه‌ای که درون‌اش بهم التماس بکنی که به طرف تو بیام و من روی اون نامه تف می‌کنم.[۶]

چنین مضمونی را همچنین در یکی از مهمترین نمایش‌نامه‌نویس‌های فرانسوی سال‌های هشتاد و نود می‌توان پیدا کرد: برنار ـ ماری کولتس که در جوانی از بیماری ایدز جان سپرد. معروف‌ترین نمایش‌نامهٔ او «روبرتو زوکو» داستان واقعی یک آدمکش روانی است. مرد جوانی که در حاشیهٔ جامعه زندگی می‌کند و به تدریج مبتلا به یک جنون قتل می‌شود:

مادر

این منم، روبرتو، آیا این منم که تو رو زائیدم؟ تو از شکم من بیرون اومدی؟ اگه من تو رو این جا نزائیده بودم، اگه تو رو ندیده بودم که از شکمم بیرون اومدی، و چشمهام رو بهت ندوخته بودم تا اینکه توی گهواره بذارنت، چشم‌های من روی تو بدون اینکه ولت کنم، و با دقت به تغییرات بدنات خیره بشم تا حدی که نبینم عوض شدی، منی که امروز نگاهت می‌کنم، و می‌بینم که درست همون هستی، اگر این جور نبود هرگز باور نمی‌کردم که این پسرمه که جلوی من ایستاده. ولی من می‌شناسمت، روبرتو. شکل بدنت، قدت، رنگ موهات، رنگ چشمات، شکل دستات، این دست‌های درشت و قوی که فقط به درد نوازش کردن گردن مادرت و فشار دادن گردن پدرت که کُشتی، خوردن رو می‌شناسم. چرا این پسر بچه‌ای که ۲۴ سال بچهٔ سر به راهی بوده یه دفه دیوونه شد؟ تو چه جوری از خط بیرون زدی؟ روبرتو؟ کی یه تنهٔ درخت روی راه راستت گذاشت و تو رو انداخت توی چاه؟ روبرتو، روبرتو، ماشینی که افتاد ته یه دره رو دیگه تعمیر نمی‌کنن. قطاری رو که از خط خارج شد دوباره روی خط نمیذارن. ولش می‌کنن، فراموشش می‌کنن. فراموشت می‌کنم، روبرتو، فراموشت کردم.[۷]

گرایش نویسندگان سال‌های هشتاد و نود میلادی به سقوط بی‌دلیل نیست. آنچه در سقوط جالب است این است که هنگام سقوط می‌توانیم دنیا را سر و ته ببینیم. چرا که هنگام سقوط سر به سوی زمین است و پاها رو به هوا. و چون دنیا خود زیر و رو است، هنگام سقوط می‌توان آن را درست دید:

سر جای خودش. این وارونگی یکی از معجزات تئاتر معاصر است.

لارس نورن یکی از اولین نمایش‌نامه‌نویس‌های اسکاندیناوی (سوئد) است که در ادامهٔ دراماتورژی نمایش‌نامه‌های هارولد پینتر کار کرده است. تفاوت او با پینتر در این است که نورن دور از تئاتر آبسورد بوده و هیچگونه محدودیتی در قالب نمایش‌نامه‌های خود وارد نمی‌کند و از این نظر او در مضمون فراتر از پینتر پا گذاشته است. نمایش‌نامه‌های نورن بسیار خشن و آشوبگر هستند. فشار به حدی بالا می‌رود تا اینکه کاملاً غیرقابل تحمل شود. شخصیت‌ها از درون منفجر می‌شوند. اعتقاد نورن این است که تئاتر فقط در صورتی مفید است که در آن مادهٔ منفجرهٔ غیرقابل درکی پنهان باشد. ماده‌ای مرموز. هادی یک مقاومت متمرکز. خشن‌تر و همزمان آرام‌تر از هر نوع بیانیهٔ نظری، منطقی و عقلانی. خشونت به معنایی دیگر. خشونت و تنفر بی‌نهایت برای

گفتن چیزی دیگر. شخصیت‌های نورن تجاوز می‌کنند، غارت می‌کنند، می‌کوبند و می‌تازند، زخم می‌زنند و زخمی می‌شوند، نه برای اینکه فاصلهٔ بین ذهن‌های خود را زیاد کنند (مانند شخصیت‌های استریندبرگ، یک نویسندهٔ دیگر سوئدی) اما برای اینکه پس از این مبارزه در حاشیهٔ جنون، بتوانند سرانجام به یک نوع آرامش برسند. سخن می‌گویند و می‌گویند تا به سکوت برسند. همان سکوتی که شخصیت‌های پینتر گاهی در آن غرق می‌شوند.

«من واقعاً صورتت رو، گوشتت رو، خونت رو دوست دارم، روحت رو دوست دارم... روحت مثل یک تیکه گوشت می‌مونه که توش پر از کرمه که دارن وول می‌زنن، مثل وقتی که از روی زمین یه تیکه سنگ رو برداری، می‌دونی... ولی به این می‌گن زندگی... زنده بودن... قل‌قل می‌کنه، زق زق می‌کنه، هزار تا رنگ داره و پر از نوره... اگه سه ثانیه در زندگی‌ات متوقف بشی، من برای سال‌ها از دست می‌رم... می‌خوام در همهٔ لحظه‌های آزاد زندگی‌ات خودم رو جا بدم... دوست دارم... دوست دارم... دوست دارم... به همهٔ شکل‌های زیبای ممکن... می‌دونم که هیچ وقت نمی‌تونم اون جوری که می‌خوام بیانش کنم و می‌دونم که تو هیچ وقت نمی‌تونی درکش کنی...»

("شب زنده داری" لارس نورن، ۱۹۸۵)[۸]

لارس نورن

یکی از مهمترین کارهای نمایش‌نامه‌نویس‌های غرب در این سال‌های اخیر تغییر جهت دادن به قدرت بود. قدرت را از حکومت و حاکمان سلب کردن و آن را در جاهای دیگر جست و جو کردن. می‌دانیم که نیرو می‌تواند در این دنیا در جاهای دیگری نیز، به جز عرصهٔ قدرت حاکمین، گنجایش داشته باشد. شاید قدرتمندترین نیرو در پیکر زن باشد. (بازگشت به خانه، هارولد پینتر) و این را نورن به خوبی در رابطهٔ شخصیت‌های خودش قرار می‌دهد (شیطان‌ها، ۱۹۸۴) یا حتی ماتئی ویسنی‌یک، نویسندهٔ فرانسوی رومانی‌الاصل، که در ایران کم و بیش شناخته شده است. (داستان خرس‌های پاندا، پیکر زن همچون میدان مبارزه در جنگ بوسنی)

«هنر وقتی که سعی می‌کند مستقیماً سیاسی شود، خصوصیت برانداز خود را از دست می‌دهد، و تمام مشکل همین جا است و این اشتباهی بزرگ و یک تله برای ما بود.» (هاینر مولر، نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، ۱۹۹۰)

این تله‌ای بود که پس از برشت، نویسندگانی مانند پینتر و نورن از آن گریختند. هنر ارزش‌ها را واژگون می‌کند و به این دلیل است که هنر ضروری است. نقش هنر شایع کردن یک فرهنگ کاذب در تودهٔ مردمی که از او تفکر خلاق و آزادی قضاوت سلب شده نیست. یک تماشاچی کمتر در تئاتر یعنی یک شهروند کمتر در شهر.

آخرین و مهم‌ترین پدیدهٔ تئاتر معاصر به احتمال قوی سبکی است که نویسندهٔ نروژی یون فوسه در نوشته‌های خود تجربه کرده است. شخصیت‌های یون فوسه، با زبانی دیگر صحبت می‌کنند، زبانی همزمان ناشناس و آشنا. سبک زبان او یک سبک مقطع و شکسته است. یون فوسه به هیچ گونه نقطه‌گذاری در دیالوگ‌ها اعتقاد ندارد. نه نقطه، نه ویرگول، نه علامت سؤال یا تعجب. ما در برابر شخصیت‌هایی هستیم که هیچ نوع هویت ملموسی ندارند. به ندرت از آنها اسم برده می‌شود. همچون شخصیت‌های ژان تاردیو و سایر نمایش‌نامه‌نویس‌هایی که اینجا از آنها نام بردیم. یون فوسه به هیچ عنوان با روانکاوی یا روان‌شناسی شخصیت‌ها سر و کار ندارد. او با چیز دیگری کلنجار می‌رود. با حس ناخودآگاه مخاطب.

ترتیب کلمات

زن

حالا رسیدیم نزدیک خانهٔ خودمان

نزدیک خانهٔ خودمان

و در آن با هم خواهیم بود

من و تو تنها

نزدیک خانه‌ای

که در آن من و تو

با هم تنها خواهیم بود

دور از دیگران

خانه‌ای که در آن با هم خواهیم بود

تنها

من در کنار تو

شوهر

خانهٔ ما

زن

خانه‌ای که از آن ما است

شوهر

خانه‌ای که از آن ما است

خانه‌ای که در آن کسی نمی‌آید

حالا رسیدیم نزدیک خانهٔ خودمان

خانه‌ای که در آن با هم خواهیم بود

تنها من در کنار تو

(در کنار خانه هم‌چنان قدم می‌زنند)

زن

(کمی مضطرب)

ولی کمی متفاوت است

من فکر نمی‌کردم

این چنین

باشد

(ناگهان هراسان)

چون کسی می‌آید

اینجا اینقدر خلوت است

که کسی می‌آید

(شوهر هم چنان خانه را می‌نگرد، غرق در افکارش)

این همه راه تا اینجا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بدون اینکه احدی را ببینیم
این سفر طولانی
بدون اینکه احدی را ببینیم
فقط این جاده
و حالا ما در برابر این خانه هستیم و
(با شدت بیشتر)
تصور کن وقتی هوا تاریک شود
و تصور کن وقتی طوفان بیاید
وقتی باد
از درون دیوارها عبور کند
وقتی صدای دریا را بشنوی که در هم می‌شکند
وقتی موج‌ها تند شوند
وقتی دریا سفید و سیاه شود
و تصور کن چقدر خانه سرد می‌شود
وقتی باد از درون دیوارها عبور کند
و تصور کن چقدر از مردمان دور هستیم
چقدر هوا تاریک است
چقدر خاموش است
و تصور کن چگونه باد می‌وزد
چگونه موج‌ها درهم می‌شکنند
پاییز را تصور کن
در تاریکی
زیر باران و در تاریکی
دریایی که سفید و سیاه در هم می‌شکند
و فقط من و تو
اینجا در این خانه
و چقدر دور از مردمان
شوهر
آری چقدر دور از مردمان
(سکوت)
حالا ما سرانجام تنها هستیم.[9]
(«کسی می‌آید» یون فوسه ۱۹۹۶)

یون فوسه در سال ۱۹۵۹ در قسمت غربی نروژ به دنیا آمد. اولین رمان خود را در سال ۱۹۸۳ چاپ می‌کند، سپس با نوشتن ۱۵ کتاب به کار ادبی خود ادامه می‌دهد. (داستان، شعر، نظریه، کتاب کودکان). به پیشنهاد کارگردان تئاتر کای یونسن او اولین نمایش‌نامهٔ خود را «و هرگز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ما از هم جدا نمی‌شویم» در سال ۱۹۹۴ می‌نویسد. در سال ۱۹۹۶ جایزهٔ ایبسن را برای نمایش‌نامهٔ «اسم» دریافت می‌کند. نمایش‌نامه‌های فوسه به طرز عجیبی یک نوع نور از خود متصاعد می‌کنند. نوری شبیه نور خسوف که حاشیه‌های شخصیت‌ها و اشیا را به وضوح آشکار می‌کند. تعداد شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های یون فوسه همیشه بسیار محدود هستند. تمرکز بیشتر می‌شود و پدیدهٔ دیگری نیز به وجود می‌آید: حجم زمان. در دنیای یون فوسه زمان به نظر کند می‌گذرد. زبان ساده و تکراری شخصیت‌ها حس تنهایی که در روح انسان‌ها لانه کرده است را آشکار می‌کند. خود یون فوسه می‌گوید: «هدف من به وجود آوردن لحظه‌هایی است که در آن یک فرشته در حال گذشتن از روی صحنه است» دراروپا وقتی که یک سکوت مطلق و معذب کننده در جمعی به وجود می‌آید، می‌گویند: «یک فرشته از اینجا می‌گذرد». یون فوسه نیز در آثار نمایشی‌اش با همین سکوت سر و کار دارد؛ سکوتی بسیار عمیق و زیرزمینی‌تر از سکوت پینتر یا نورن، از جنسی دیگر، دنیایی دیگر.

تئاتر می‌تواند در قرن ما قلمرو سکوت باشد، در این قرن ماشینی که مملو از سر و صدای زیادی و بیهوده است و در فرهنگی که سکوت را فراموش کرده است. در اروپای قرون وسطی سکوت فضای خود را در صومعه پیدا کرده بود. امروزه باید از نو فضایی برای سکوت اختراع کرد. در آن زمان دانستن اینکه چنین فضایی وجود دارد کافی بود. اینکه بدانیم، محلی که در آن می‌توان سکوت را به معنای واقعی پیدا کرد وجود دارد شاید بتواند به زنده ماندن کمک کند.

یکی از کارگردان‌های فرانسوی که همیشه در زمینهٔ تئاتر نوآور و پیشتاز بود کلود رژی است. نگاه او بر تئاتر معاصر بسیار نو و منحصر به فرد است. او اعتقاد دارد که متون نمایش‌نامه‌نویسان معاصر را نمی‌توان مانند دیگر نویسندگان کلاسیک روی صحنه آورد. همان طور که این نوشته‌ها، از نظر زبانی و مفهومی، چه در مضمون نمایش و چه در شخصیت‌ها، تغییر کرده‌اند به همان مقیاس به نمایش درآوردن این متون روی صحنه نیز باید تغییر کند. جالب این جاست که در فرانسه، این کارگردان اولین کسی بود که مخاطب تئاتری را با کارهای هارولد پینتر و مارگریت دوراس آشنا کرد و اگر به آخرین آثار مارگریت دوراس دقت کنیم شباهت آنها به زبان یون فوسه حیرت‌انگیز است:

زن ـ ما خدمتکارمون رو اخراج کرده بودیم. از خودمون خجالت می‌کشیدیم، می‌ترسیدیم بره توی شهر پشت سرمون حرف بزنه. خونه کثافت بود، خوردنی هم دیگه هیچی نداشتیم. فقط سر هم عربده می‌کشیدیم.

مرد ـ یه شب همسایه‌ها پلیس رو صدا کردن. می‌خواستن ما رو ببرن کلانتری مبادا من بلایی سرتون بیارم.

(ریتم مکالمه کند می‌شود. مکث)

زن ـ دیگه همسایه‌ها رو هم صدا نکردیم. دیگه صداشون نکردیم.

مرد ـ دیگه هیچ کی رو صدا نکردیم. (مکث)

بعدش مردیم. (مکث)

اومدن جسدمون رو پیدا کردن. (مکث)

با هم. (مکث)

روی زمین.
زن ـ آره.
(سکوت. مرد آرام فریاد می‌زند. سرش را بین دست‌هایش گرفته. زیر دست چشم‌های بسته. صورت ویران شده).
مرد ـ این نه که می‌خوام
با تو زندگی کنم.
با تو توی یه خونه حبس بشم.
اینو می‌خوام.
اینه. اینو می‌خوام.
مرد – من نمی‌تونم بدون تو زندگی کنم.
می‌خوام بچه‌هام مال تو باشن.
همهٔ روزهام... همه چی.
از تو.
(مکث) ما همین جا می‌مونیم.
ما برنمی‌گردیم پاریس
(مکث. حرف‌ها مثل یک ترانه می‌مانند)
زن – تو همونی رو می‌گی که من می‌گفتم.
مرد – همدیگر رو همیشه دوست خواهیم داشت.
زن – آره. همهٔ زندگی.
تأکید مارگریت دوراس در این نمایش‌نامه روی سکوت و ریتم بسیار کند بازی، بسیار دقیق و اساسی است.
(زن جواب نمی‌دهد. سکوت.
سپس مکالمات کندتر می‌شوند، و به نظر می‌آید بیشتر از اعماق بیرون کشیده شده‌اند. مثل هر باری که یکدیگر را نگاه می‌کنند و یکدیگر را می‌بینند.)
(ریتم مکالمه کند می‌شود. مکث)
(زن می‌دود، می‌آید. نشسته کنار او می‌افتد. اما نزدیک نمی‌شود. یک مهلت. زن در آن لحظه دیوانه و آرام است. هر دو ساکت می‌مانند. سپس زن حرف می‌زند. او مکث‌ها را، کلمات را، سکوت‌ها را دانه دانه می‌کند)
(همدیگر را نگاه نمی‌کنند. بیش از حد کند.)
(سکوت. جواب‌ها کند و کندتر می‌آیند)
بیان بازیگر در اجرای این نمایش‌نامه حرف اول را می‌زند. می‌بینیم که در «لاموزیکا دومین» که بیست سال پس از «لاموزیکا» نوشته شده است، دوراس دیالوگ‌های شخصیت‌های خود را بیشتر به سوی دیالوگی مقطع و شکسته متمایل کرده است. نقطه‌گذاری برای او کمتر اهمیت دارد تا سکوت، ریتم بسیار کند و شکستهٔ کلمات. دوراس در «لاموزیکا دومین» هر جا که حس می‌کند ریتم دیالوگ باید عوض شود و به شیوهٔ دیگری گفته شود سر خط می‌رود. دقیقاً مثل دیالوگ‌های

یون فوسه. اجرا کردن یا ترجمه کردن این نمایش‌نامه‌ها به صورت رئالیست یا محاوره‌ای یک اشتباه بزرگ و یک تله است که باید از آن گریخت. اجرای این نمایش‌نامه‌ها کارگردان را وادار به گنجاندن ابزاری در بیان می‌کنند برای اینکه زبان، همزمان تصویر و احساس به وجود بیاورد. حتی گاهی در سکوت. سکوت بخشی از زبان است و ریتم (ضرباهنگ) سازمان‌دهی حرکت کلمات در زبان. کارگردان سکوت خود را در دهان نویسنده می‌گذارد. هنگامی که نور به کندی خاموش می‌شود، یا هنگام یک تاریکی بسیار طولانی، یا برگشتن بسیار کند نور، تماشاچی سکوت می‌کند و تمرکز می‌کند. در آن صورت لحظاتی به وجود می‌آید که بازیگر در مرز دیده شدن است. سپس وارد نور می‌شود و این حضور به طرز عجیبی نورانی است. این ورود می‌تواند ده دقیقه طول بکشد، اما چون تماشاچی در مرز دیدن است حس درک زمان را نیز از دست می‌دهد.

در تئاتر یون فوسه مهم تقلید یا نشان دادن واقعیت‌های یک جامعه نیست؛ چون تأثیری ندارد. مهم انگشت گذاشتن روی یک نقطهٔ صحیح و دقیق در ناخودآگاه تماشاچی است که او را تحریک خواهد کرد و روی او به صورت ناخودآگاه تأثیر بسیار قوی می‌گذارد. یک تصویر، یک جمله یا یک صدا می‌تواند در تئاتر برای مخاطب غیرقابل تحمل باشد، در صورتی که در زندگی همه روزه همین تصویر یا جمله یا صدا را شنیده و به آن عادت کرده است. این خشونت تئاتری با خشونت واقعی متفاوت است و در تئاتر اثر آن بسیار قوی و مؤثر است. مثل صدای ماشین، قطار، کامیون، چکش برقی، فریاد... به طور مثال، صدای گریه و شیون و عزاداری زنان در نمایش «یل» از محمد رحمانیان و حبیب رضایی به نوعی چنین حسی را برای تماشاچی به وجود می‌آورد. وقتی تماشاچی این صدا را در تئاتر می‌شنود دیگر هرگز نمی‌تواند آن را مثل قبل، بی‌تفاوت، بشنود و از آن بگذرد. زیرا که در زمان نمایش، این صدا در ناخودآگاه آنها برای همیشه وارد شده است. صدای زیبا در تئاتر بی‌معنی است. یک صدای زیبا، زیبا نیست. زیبایی یک مفهوم نسبی است، زیرا که هیچ معیاری در زیبایی وجود ندارد. چه در صدا و چه در هیچ چیز دیگر. اصلاً صدا چیست؟ صدا یعنی یک صوت؟ ارتعاشی در هوا به صورتی که هر صدا خصوصیات خودش را دارد؟ ارتعاشات روح انسان را به دیگری مرتبط می‌کنند و صداهایی که در تئاتر باید استفاده شوند صداهایی هستند که می‌توانند ما را با دنیایی درونی ارتباط بدهند.

کار کردن با دقت روی متن نویسندگان معاصر ما را وادار می‌کند به عنصرهای جدیدی دقت کنیم. متون از ناخودآگاه نویسنده بیرون می‌زنند. اما نه به این معنی که نویسنده نمی‌داند چه چیزی نوشته است. قسمتی از آنها خودآگاهانه است و قسمتی دیگر ناخودآگاهانه که نویسنده خود را در آن رها می‌کند.

اگر در متن بخشی از ناخودآگاه وجود داشته باشد، اگر قرار است ما با بازیگر بر مبنای متن کار کنیم، اگر قرار است این متن را روی صحنه پیاده کنیم، یعنی پژواکی از این حس ناخودآگاه پیش از نوشتن باشیم، و همچنین این بخشی که فراتر از متن است را کشف کنیم، بایستی که صدا، ارتعاش صدا، طرز حرف زدن، آهنگ کلمات، ریتم و نفس‌ها با این بخش مطلقاً زیرزمینی ذهن در ارتباط باشند.

مانند خواننده‌های بزرگ اپرا و تفاوتشان با خواننده‌های دیگر. نزد آنها به جز تکنیک کامل و خواندن درست، ما ارتعاشی می‌شنویم که از دنیایی دیگر می‌آید. این ارتعاشات صدا که بیانگر

بسیاری از احساسات درونی انسان‌ها هستند رابطهٔ بین آنها را نزدیک می‌کنند. رابطه‌ای از درون به درونی دیگر. مستقیم. بدون واسطهٔ بیرونی. البته صدا از ما خارج می‌شود، به وسیلهٔ نفس به حرکت درمی‌آید و در هوا صوت ایجاد می‌کند. اما آن چیزی که هر صدایی را از صدای دیگر متمایز می‌کند، حس درونی آن است. صداهای بیرونی، صداهای واقع‌گرا، ناتورالیست، صداهای سخنرانی‌های سیاسی.

آنچه معنی می‌آفریند و تعدد معنی می‌آفریند، قبل از هر چیز درهم آمیختگی یک متن است. جمله‌ها به تنهایی معنی به وجود نمی‌آورند. معنی در صوت حس می‌شود. شعر یعنی اختراع یک زبان با انتخاب کلمات به گونه‌ای که این کلمات به هم بکوبند و با هم برخورد کنند. یعنی به آنها ترتیب جدیدی دادن که دیگر هیچ شباهتی با نقطه گذاری عادی ندارد. باید مجموعه‌ای از کلمات را به کنار هم آورد و کلماتی را مجزا کرد تا به نحوی دیگر زبان را بسازیم. در واقع باید زبان را از بین برد و از نو ساخت.

امروزه در مدرسه‌های تئاتر، استادهایی هستند که روی صدای بازیگران کار می‌کنند و استادهای دیگر که روی بدن و حرکات. این کاملاً ضد و نقیض است. صدا به هیچ عنوان نمی‌تواند بدون بدن کار شود. حتی در مدرسه‌های آواز. صدا را از بدن جدا کردن، زنده شکافی است.

برای اجرای آثار یون فوسه به نظر می‌رسد که باید به سوی یک عدم نمایش رفت. بازیگر سرجایش می‌ایستد و تکان نمی‌خورد، اما این عدم تحرک نیست. صورت او منظره‌ای همیشه متغیر است. بدن او واکنش نشان می‌دهد، تکان می‌خورد، و اینجا است که اختلاط کلام و بدن واضح است. کلام بدن است. اما بازیگر نمی‌تواند با حرکات نامنظم این کلمات را از خود رها کند. تکان نخوردن عدم حرکت نیست. صورت بازیگر آن قدر بی‌حرکت است که توهم ایجاد می‌کند. می‌شود او را پیرمرد، مردی جوان، پسر بچه یا یک آدم عقب افتاده دید. نوسان نور روی صورت او تغییر نمی‌کند؛ اما به نظر می‌رسد در حال تغییر است. پس بینایی در تخیل دچار توهم می‌شود. در این صورت همیشه در حرکت، دهان تکان می‌خورد، و کلام از تمام بدن می‌گذرد تا از آن رها شود.

شاید در نمایش‌های فوسه باید کلمات را به گونه‌ای شنید مثل اینکه آنها هنوز به یک زبان تلفظ شده متعلق نیستند. شاید باید ترمز کرد، ایستاد، آرام رفت، سپس تند و باز هم آرام: سلول‌ها جر می‌خورند، یک لحظهٔ زایمان، یک تولد، لحظه‌ای از خون و فریاد. شاید باید از خود پرسید کلام پیش از اینکه کلام به وجود بیاید چه بوده است. شاید گاهی نباید دید و به سختی شنید، تماشاچی را مجبور کرد طوری دیگر گوش کند. در تئاتر، به نظر من هرگز نباید آنچه که تماشاچی انتظار دارد را به او داد. هر چه بیشتر تماشاچی چیزی را انتظار دارد، بیشتر باید به او برعکس آن را داد.

به نظر می‌آید که تئاتر یون فوسه در درجهٔ اول نشان می‌دهد که برای اینکه صدای متن و آنچه زبان نمایش‌نامه فاش می‌کند را به گوش تماشاچی برسانیم نباید با سرعت سخن گفت. من روی صحنه تجربه کردم که استفاده از لحن روزمره در تئاتر، برای زبان مضر است. سرعت هیچ چیز به جز سرعت به بار نمی‌آورد. عموماً بازیگرها از کاهش سرعت بیان و بخصوص از توقف هراس دارند، زیرا توقف خلأ به وجود می‌آورد. اما در متون یون فوسه کاملاً ملموس است که در

لحظات توقف است که متن واقعاً شنیده می‌شود.

به نظر می‌آید که برای حرکت کردن روی صحنه، قبل از تکان خوردن یا حرف زدن، باید در جست و جوی برخوردی با سرچشمه کلام یا حرکت باشیم. شاید نقطه‌ای در ما وجود دارد که از آن کلام، نوشته و حس حرکت به دنیا می‌آیند. برای اینکه بدون پیدا کردن این سرچشمهٔ کلام و حرکت، حرف نزنیم و تکان نخوریم، باید سرعت را کند کرد. اول باید در حالت غیرممکنِ حرف‌زدن و حرکت‌کردن بود و از این حالت چیزی را در عین حرف‌زدن و حرکت‌کردن نگه داشت.

خواب و تئاتر بسیار به هم نزدیک هستند؛ چرا که متن تئاتری یا ادبی در ناخودآگاه شکل می‌گیرد و در خواب به ناخودآگاه بهتر می‌توان نزدیک شد تا در بیداری. در خواب نفس کند می‌شود. قلب و بدن کند هستند. زندگی فعال را ترک می‌کنیم. زندگی سودجویانه که در آن زبان انتفاعی را به کار می‌بریم. در خواب، ما مانند هر عمل خلاق دیگری در یک زندگی دیگر هستیم و در زمانی دیگر. با کاهش سرعت، از واقعیت (نه حقیقت) دور می‌شویم و نگاهی تازه به وجود می‌آوریم. تماشاچی را به دنیایی دیگر دعوت می‌کنیم. دنیایی که خود تماشاچی در آن فعال و خلاق است. سکوت بازیگر، سکوت تک تک تماشاچی‌ها است.

سکوت فضا را بزرگ می‌کند. کندی همچنین. شاید معادله‌ای به عنوان سکوت ـ کندی ـ فضا وجود داشته باشد. شاید همهٔ اینها یک مضمون دارند. در این صورت به نمایش درنیاوردن این مضمون حماقت است. شاید این مضمون تنها وقتی به‌نمایش می‌آید، خلق می‌شود و به‌وجود می‌آید.

در طی سال‌های اخیر در اروپا، نمایش‌نامه‌نویسانی تلاش کردند که در زبان و فرم نمایشی فراتر از یون فوسه بروند. با اختراع کردن یک زبان جدید شکسته‌تر، مقطع‌تر و ناشناس‌تر، می‌توان در شخصیت‌ها عدم ارتباط را بهتر احساس و درک کرد. شخصیت‌ها آسیب‌پذیرتر هستند. متزلزل همچون خود تئاتر. همچون خود بازیگر، زنده و حقیقی در برابر تماشاچی، در برابر خطر. بازیگری که اجباراً تنها باید با ابزار بدن و صدایش با انسان روبه‌رویی‌اش ارتباط برقرار کند؛ اتفاقی غیرقابل پیش‌بینی در کمین او است. آنتوان ویتز، کارگردان تئاتر معروف فرانسوی می‌گفت: «آنچه ما باید به تماشاچی نشان بدهیم، دقیقاً ناپایداری تئاتر است. تئاتر گذرا است، فانی است، طبیعت تئاتر نابود شدن است. همچون زندگی هر کدام از ما.»

(روستا.

کلبه‌ای در انتهای روستا.

عصر.)

زن جوان

نیستم یه مزرعه. چطور هستم یه مزرعه؟ چی هست یه مزرعه؟ صاف. خیس. سیاه از بارون. نیستم یه مزرعه.

ویلیام

هرگز نگفتم این.

زن جوان

گفت هستم یه مزرعه اینجا نشسته.

ویلیام

گفتم هستی مثل یه مزرعه.

زن جوان

گفتی هستم یه مزرعه اینجا نشسته.

ویلیام

گفتم هستی مثل یه مزرعه. مثل یه مزرعه.

زن جوان

همونه.

ویلیام

بی‌ربط، زن.

زن جوان

چرا. هستم مثل یه مزرعه حتماً هستم یه مزرعه.

ویلیام

لازم نیست چیزی بودن برای اینکه مثل‌اش بودن.

زن جوان

چی؟

ویلیام

احتیاج نیست.

زن جوان

چیز دیگه هستم؟ آتش؟

ویلیام

لجن، پاهام. حس نمی‌کنمشون دیگه.

زن جوان

... چکمه؟ تختخواب؟ در؟

ویلیام

درست شده برای این... مثل.

زن جوان

هرگز نشنیدم تا حالا.

ویلیام

مثل، زن. ماه مثل پنیر است. هست مثل پنیر. نه خود پنیر.

زن جوان

تو اون بالا بودی؟ ماه ماه هست. چرا هست مثل پنیر؟

ویلیام

همیشه گفتن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1- Martin esslin - *The Theatre of the Absurd* - Buchet/chastel.1971.

2- Jean Tardieu - *Poêmes Àjouer* - Gallimard, 1947.

3- Jean Tardieu - *La comédie du Langage* - Gallimard, 1960.

۴- همان منبع.

5- Roland Dubillard - *Les diablogues* - L'Arbalète - 1976.

6- Harold Pinter - *Family Vioce* - Harold pinter - 1981.

7- Bernard - Marie Koltès - *Roberto Zucco* - éditions de minuit.

8- Lars Norèn - *Nattvaden* - L'arche, 1985.

9- Jon Fosse - *Nokon Kjem Til å Komme,* L'arche

منبع:

(دخترها در مرغ‌ها، دیوید هاروور، نمایش‌نامه‌نویس اسکاتلندی، ۱۹۹۵)

- David Harrower - *Knife in Hens* - L'arche - 1995

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی