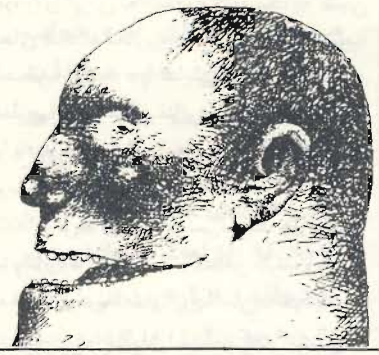
• فومی‌گوید: «ما نمایش‌های مردم‌پسند راه می‌اندازیم، و این همان تئاتری است که خود مردم آن را یافته‌اند، می‌توانم ده‌ها نمونه بیاورم که مردم هرگز با شیوه‌های دراماتیک فرادستان کنار نمی‌آیند و گفته‌های آن‌ها در دل‌شان نمی‌نشیند



مختصری درباره‌ی داریو فو

برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبی ۱۹۹۷

مردی فراتر از احزاب و مسلح به طنز تلخ

جاهد جهانشاهی

این بار جایزه‌ی نوبل ادبیات نصیب کسی شد که نه تنها ایتالیا بل‌که اروپا را هم غرق در شگفتی کرد. ***داریو فو***[1] نابغه‌ای بی‌همتا در عرصه‌ی تئاتر مردمی ایتالیا است که در زمینه‌هایی چون نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی، طراحی صحنه و لباس جایگاه ممتازی دارد و همزمان نظریه‌پردازی قابل تُحسین و آوازخوانی سرشناس است. **فو** هنرمند دیگراندیش تندرو و واقع‌بینی است که به تاریخ و ادبیات کشور خود تسلطی گسترده دارد. او طی سال‌های دهه‌ی شصت همزمان با دوران جنبش‌های دانشجویی اروپا از صحنه‌های تئاترهای اشرافی وداع کرد و به مردم روی آورد و موضوع‌های متنوعی را از لابه‌لای تاریخ ایتالیا بیرون کشید و با جامعه‌ی کنونی کشورش مرتبط ساخت، و به اجرا درآورد.

شیوه‌ی اجرای ***داریو فو*** کمدی فارس با تلفیقی از کمدی دلارته است و محل اجرای نمایشنامه‌های **او** بازارهای تره‌بار، میدان‌های ورزشی، جوار کارخانه‌ها و مناطق محروم است. *فرانکا راما*[2] همسرش از دیرباز در نوشته‌های **فو** نقش‌آفرین بوده و در واقع بر روی صحنه نقش‌های یکدیگر را کامل می‌کند. **فو** در سال ۱۹۶۸ گروه تئاتر «کمون» را تأسیس کرد و پی‌گیرانه به فعالیت ادامه داد. طولی نکشید که کارهای گروه «کمون» به سمبل تئاتر سیاسی مدرن تبدیل شد. کمدی محض و طنز تلخ سیاسی نهفته در آثار **فو** توجه همگان را جلب می‌کرد و وحشت بر تن فاشیست‌ها و دست‌راستی‌ها و دولت‌های وقت می‌انداخت. کار به جایی کشید که مشکلاتی برایش ساختند، افراطیون دست راستی او را تهدید به مرگ کردند و ناگفته نماند که تلویزیون ایتالیا به خاطر محبوبیت هنری ـ سیاسی **فو** از سال ۱۹۶۳ به مدت چهارده سال به او اجازه‌ی حضور بر صفحه‌ی تلویزیون نمی‌داد. ولی حرکت هنری هوشمندانه‌ی **فو** در طی سال‌ها، برنده‌تر از ممانعت و سانسور و ممیزی مدیران تلویزیون ایتالیا بود، و البته افکار عمومی دیگر تاب تحمل اعمال نظرات آکنده از هراس مدیران را نداشت و بالاخره تلویزیون ***داریو فو*** را دعوت به همکاری کرد.

فو با حضور مجدد در تلویزیون، نمایشی شش قسمتی با عنوان «راز مضحکه»[3] به اجرا گذاشت که ایتالیا استقبالی با این وسعت را تا آن ایام به خود ندیده بود. پس از «راز مضحکه» بود که طیف تماشاگران نمایش‌های **فو** رشدی نجومی به خود گرفت، و از آن پس همه جای ایتالیا به صحنه‌ای برای اجراهای **فو** مبدل شد. طی سال‌های ۱۹۶۹-۱۹۶۸ تعداد تماشاگران نمایشنامه‌های **فو** دویست‌هزار نفر بودند که در سال ۱۹۷۵ از مرز هفتصدهزار نفر فراتر رفت. و این رویداد، انقلابی غیرمنتظره در جهان تئاتر معاصر بود و کمدی دلارته‌ی ایتالیا هرگز چنین استقبال بی‌نظیری را به

خاطر نداشت و جالب‌تر از همه این که ایتالیایی‌های شیفته‌ی فوتبال، هر بار که از اجرای **فو** مطلع می‌شدند آن را بر بازی فوتبال ترجیح می‌دادند، و این تاییدی بود بر قدرت و خلاقیت **داریو فو** که تا چه حدّ در دل‌های مردم جای گرفته است.

گروه تئاتر کمون در سال‌های ۱۹۷۰ طی بیانیه‌ای اعلام می‌دارد: «نظریه‌ی یک هنر و یک فرهنگ به مثابه‌ی وسیله‌ای برای همگان از نظر ما مردود است. هنری که برای کارفرمایان خوب است، برای روزمزدها نه می‌تواند خوب باشد نه مشکل‌گشا». و برای همین هم تئاتر فعال و سیاسی را خدمتی برای همه‌ی نیروهای انقلابی می‌پندارند و در این راستا تلاش می‌کنند.

گروه تئاتر کمون بر این باور است که: «انقلاب فرهنگی و سیاسی تفکیک‌ناپذیرند، بنابراین تئاتر هم می‌تواند سهم گسترده‌ای در دگرگونی‌های انقلابی داشته باشد».

نوشته‌های سیاسی ـ انتقادی **فو** دامنه‌اش سراسر ایتالیا را فرا می‌گیرد. نمایشنامه‌ی «یک کارگر سیصد کلمه می‌شناسد، یک کارفرما هزار، و به همین خاطر او کارفرما است» مثل یک بمب ساعتی کار می‌کنند. نمایش کمدی است، سیاسی است، انتقادی، اجتماعی و ضد اشرافی است، دیگر کار به جایی رسیده است که کسی توان مقاومت در برابر **فو** را ندارد. او می‌گوید: «حال بورژوازی، سرمایه‌داران و فاشیست‌ها هر چه می‌خواهند بگویند، کار گروهی، فراتر از احزاب جای دارد، چون برای همه‌ی توده‌های اجتماع کار می‌کنیم و البته مدافع حقوق آن‌ها هستیم و همین مایه‌ی افتخار ما است».

فو به عنوان نمایشنامه‌نویس و کارگردان به هیچ وجه تأکیدی بر ثابت و یک‌پارچه ماندن آثار خود ندارد. آن‌ها تاریخ مصرف دارند و باید پیوسته با شرایط تغییر کنند و خود را با لحظه‌ها متحول سازند. **فو** نمایشی را در ارتباط مستقیم با کارگران می‌نویسد و می‌کوشد تا نیازها و مشکلات آن‌ها را در قالب طنز تلخ جای داده و به زبان ساده و با کمدی نهفته در اثر به اجرا درآورد و بعد از هر اجرا با حاضران در محل بحث مفصلی را دامن می‌زند. در اجراهای او هر بازیگر ایفاگر چندین نقش است و خود او هم با یک اشاره‌ی دست و یا چشمک زدن و یا ربط دادن گریه‌ی بچه‌ای شیرخوار به نمایش از درون نقشی به نقش دیگر شیرجه می‌زند و از چنین تسلط و سرعت عملی هر بازیگری برخوردار نیست. **فو** اگر لازم باشد پای تماشاگران را هم به میان می‌کشد ـ رابطه‌ای مستقیم و رو در رو.

«انگشت در چشم» اولین نمایشنامه‌ی اجتماعی ـ انتقادی **فو** بود که در سال ۱۹۵۳ با آن اعلام استقلال شغلی کرد. او با توسل به شیوه‌ی اجرای کمدیا دلارته‌ی قرن شانزده ایتالیا، و کمدی فارسِ مردمی کار خود را پی‌گرفت و برای بسط و گسترش فعالیت خود خوانندگان دوره‌گرد را هم به کار فراخواند. این سرآغاز تئاتری محلی ـ سیاسی در نوع خود در گستره‌ی غرب بود، و برای غنا بخشیدن به اثر، روی آوردن به کمدی و گروتسک به عنوان نهادهای فاصله‌گذاری، یک ضرورت محسوب می‌شد. **فو** می‌گوید: «ما نمایش‌های مردم‌پسند راه می‌اندازیم، و این همان تئاتری است که خود مردم آن را یافته‌اند، می‌توانم ده‌ها نمونه بیاورم که مردم هرگز با شیوه‌های دراماتیکِ فرادستان کنار نمی‌آیند و گفته‌های آن‌ها در دل‌شان نمی‌نشیند، چون آکنده از ریا و تزویراند، فقط قصد خنداندن دارند، و با این خنده قصد دارند تا اعماق روح انسان‌ها نفوذ کنند و باعث شوند تا تماشاگران فکر کنند که ماندنِ این‌ها آن‌قدرها هم بد نیست . . . حال آن که ما قصد نداریم خشم مردم را خنثی کنیم، بل‌که می‌خواهیم آن را هدفمند سازیم . . .»

او می‌افزاید «ما برای تئاتر ساختار خاصی نداریم و نداشتیم، و اگر ساختار محکمی می‌داشتیم اکنون در فشار حکومتی گردن‌مان شکسته و قالب تهی کرده بودیم و تمام کارهای نمایشی از هم می‌پاشید. ما به کار خواد ادامه می‌دهیم، چون سعی می‌کنیم در گروه، درگیری‌ها و تضادها و مجادله‌ها را به بیرون انتقال دهیم. اکنون شامل سه گروه همسن هستیم و جمعاً چهل‌وپنج نفر می‌شویم، و افزون بر این گروه‌هایی هستند که با ما اعلام همکاری کردند و در طول زمان هم تجاربی اندوخته‌اند. به علاوه صدها و هزاران نفر از دوستان ما هستند که همراه ما همین مسیر را دنبال می‌کنند و همکاری نزدیکتری با هم داریم.

برخی‌ها از فاصله‌ای دور با ما همکاری دارند. تعداد همکاران‌مان گاه از صد نفر هم تجاوز می‌کرد. انعطاف‌پذیری ما به ما اجازه داد تا تئاتر از نوع کاملاً دیگری بازی کنیم، آن هم خارج از چهارچوب‌های متداول که خواهی نخواهی طی زمانی تماشاگران بدان خو گرفته بودند. گروه‌های تئاتری دیگر هم از ساختار سازمانی محکمی برخوردارند و برای زمان مشخصی کارهای‌شان را آماده می‌سازند، سرموقع معین شروع به تمرین می‌کنند، بعد در شهرستان‌ها روی صحنه می‌روند و به خارج سفر می‌کنند و شدیداً پای‌بند برنامه‌ریزی هستند. حال آن که ما خودمان را با شرایط تطبیق می‌دهیم و زمان اجراهایمان مشخص نیست. اگر جایی دادگاهی علیه ما تشکیل شده باشد ـ حال می‌خواهد در سیسیل باشد یا هر جای دیگر ـ اتفاق افتاده است که با موافقت تماشاگران اجرا را تعطیل کرده‌ایم و روانه‌ی سیسیل شده‌ایم. چه بسا پیش آمده است که به طور ناگهانی رویداد سیاسی بسیار مهمی به وقوع پیوسته، در این مواقع ما در مرکز رویداد هستیم و باید هرچه زودتر آن را به ابزار نمایشی تبدیل کنیم و به اجرا درآوریم

• کسی که با فرهنگ مردم سر و کار دارد، حق ندارد به تایید این و آن بسنده کند، هنرمند موظف است آن‌چه را که طبقه‌ی حاکم از فرهنگ استنباط می‌کند و به شکلی خاص فضاسازی کرده است، دوباره باز بشکافد و مردم را در جریان امر قرار دهد و نشان دهد که چه بوده و چگونه تغییر شکل یافته است.

و در حین اجرا بسته، به شرایط، نمایش را ناتمام می‌گذاریم و با تماشاگران وارد بحث می‌شویم و پس از مدتی اجرا را از سر می‌گیریم.

باید یادآور شوم که از پیش برای اجراهای خود برنامه‌ای نداریم. یعنی خودمان را با خواست‌های مردم تطبیق می‌دهیم. ما از آن روشن‌فکرهایی نیستیم که برای خودشان برج عاج می‌سازند و در عالم خیال درون اتاق‌های آکنده از دود سیگار اثر هنری خلق می‌کنند و سپس با چتر نجات بر سر تماشاگران فرود می‌آیند. این تماشاگرانِ نمایشنامه‌های ما هستند که به ما می‌گویند چه چیزی را کار کنیم و موضوع نمایش چه باید باشد. کارگرانی که در کارخانه از ستم کارفرمایان رنج می‌برند از ما می‌خواهند در جهت مبارزات آن‌ها کاری ارایه بدهیم، و این مهم فقط به کارگران محدود نمی‌شود، بل‌که دانشجویان، زنان شاغل و خانه‌دار، کشاورزان، پرستاران و غیره را هم در بر می‌گیرد. آن‌ها خواست‌های خود را با ما در میان می‌گذارند. ما به تماشاگرانی که سئوال مطرح می‌کنند نیاز داریم. متأسفانه غذای از پیش پخته برای تمام تماشاگران خود نداریم. غذایی را که سفارش می‌گیریم می‌پزیم و آن هم به فاصله‌ی ثانیه‌ها در دسترس قرار می‌دهیم. غذای ما بر خلاف سایرین که می‌توانند حتا میزشان را در رستوران رزرو کنند، در اسرع وقت ارایه داده می‌شود. البته قصدم این نیست که بگویم ما گروهی هرج و مرج طلب و بی‌برنامه‌ایم و دیوانه‌بازی درمی‌آوریم و برای لحظه‌ها زنده‌ایم، نه. ما هم برای کار به شیوه‌ی خود برنامه‌ریزی مفصلی داریم. برای این که بتوانیم کاری را به فاصله‌ی پنج روز فراهم سازیم باید اطلاعات و دانش وسیعی گردآوری کنیم، ولی عذرمی‌خواهم، اگر کسی ماهی سرخ کرده بخواهد، باید آن را در یخچال داشته باشی یا نه؟ تو که نمی‌توانی استیک را برداری و به جای ماهی سرخ کرده به مشتری قالب کنی؟ و ما خمیرمایه‌ی خوراک

را در دسترس داریم. آن هم از نوع سالم و تازه! چرا؟ برای این که مدام در حال صید منابع تازه‌ایم. به خاطر این که پیوسته نگاهی عمیق به رویدادهای پیرامون‌مان داریم. اگر نمایشی را درباره‌ی مبارزات کارگران در کارخانه‌ها تدارک می‌بینیم، نوع مبارزه را می‌شناسیم. برای این که نمایش ما در جاهایی که اعتصاب‌ها و مبارزات در جریان است به اجرا در می‌آید، به خاطر این که با مخاطبان خود همواره در ارتباط هستیم و با آن‌ها بحث می‌کنیم. تصور می‌کنیم نقطه‌ی عطف کار ما هم همین است.

برای روشن شدن موضوع مثالی می‌زنم. مثلاً اگر جوانانی که خانه‌ای را تصرف کرده‌اند یا زنانی که به مهد کودک احتیاج دارند پیش ما بیایند، ما جلسه‌ای تشکیل می‌دهیم که در آن دانشجویان، زنان و کارگران حضور داشته باشند و وارد بحث می‌شویم تا دریابیم کدام موضوع از اهمیتِ ویژه‌ای برخوردار است. هرکس منطق برتری ارایه داد و سایرین را قانع کرد آن را برای نمایش خود مقدم می‌شمریم.

قدرت فعالیت ما از تماشاگرانِ کثیر نمایش‌هایمان نشأت می‌گیرد. به طور مثال نمایشی اجرا کردیم که فقط یک اجرایش بیست‌هزار نفر تماشاگر داشت. یا در کنار تظاهرات بولونیا[۴] طی اجرایی فقط یک ساعته هفتادهزار نفر حضور داشتند. به طور میانگین سالانه یک‌ونیم‌میلیون نفر تماشاگر داریم. آن هم تماشاگران واقعی، و تصور می‌کنم در این رابطه هیچ تئاتری در اروپا یارای رقابت با ما را ندارد. در این فاصله حضور ده‌هزار نفر جمعیت برای هر شب اجرا موردی متداول شده است. البته وجهی که آن‌ها پرداخت می‌کنند خیلی‌کم‌تر از ورودیِ سالن‌های تئاتری دیگر است. بخش عمده‌ی درآمد نمایش‌های ما خرج سندیکاها و انجمن‌های انقلابی ـ کارگری و غیره می‌شود، و برای اخذ درآمد، نمایشنامه و نوار ضبط ویدئویی هم به بازار عرضه می‌کنیم. روزنامه هم می‌فروشیم و درصد مختصری سود حاصل ما می‌شود، ولی تعداد علاقه‌مندان به قدری زیاد است که درصدِ اندک، وجه هنگفتی می‌شود که باز وجوه قابل توجهی از آن را در دسترس سازمان‌های مردمی ـ انقلابی قرار می‌دهیم. با وجوه باقی مانده، خرج خوراک و مسکن و سفر و غیره‌ی گروه‌مان را تأمین می‌کنیم. حقوق همه‌ی ما ثابت است و هیچ‌کس بیشتر از دیگری دریافت نمی‌کند ـ آن هم در حد حقوق یک کارگر متخصص. و همگی از این درآمد رضایت داریم».

وقتی صحبت از تماشاگران پیش می‌آید **فو** ایتالیایی‌ها را ایده‌آل‌ترین مردم می‌داند، چون در زندگی روزمره از طنز و فکاهت و سیاست و انتقاد بهره‌مندند، یعنی درست همان‌چیزی که آلمانی‌ها کم دارند و خیلی خشک و عصا قورت داده‌اند. **فو** می‌گوید: «طی نمایشی در هامبورگ جمله‌ام را چنین غلوآمیز شروع کردم ـ آلمان آزادترین و زیباترین کشور دنیا است! ـ طولی نکشید که مردم به موضوع پی بردند. در واقع غلو سلاح بسیار برایی است. ولی متأسفانه اهل تفکر آلمان تقریباً هیچ‌وقت از آن بهره نجستند. فکر می‌کنم مردم در آلمان درکی از غلو کردن ندارند، و روشن‌فکران هم درکی از طنز تلخ و فکاهت و غلو ندارند، به همین جهت هم نتوانسته‌اند شکل پخته‌ای از نقد ارایه دهند. ولی متوجه شدم که به هنگام اجرا و تا پایان نمایش، بیش از حد به وجد آمده بودند و می‌خواستند به کارم ادامه بدهم، آن هم پس از یک ساعت و چهل و پنج دقیقه اجرای تک نفره! فکر می‌کنم آن‌ها دیرتر از موعد مقرر به ماجرا پی برده بودند.

• می‌توانیم هملت را با یک روشن‌فکر معاصر مقایسه کنیم که در اتاق خانه‌اش نشسته و خواب انقلاب می‌بیند و برای این خواب خود حقوق هم دریافت می‌کند. هملت حتا جرأت ندارد موضعی اتخاذ کند. اگر بخواهی هملت را همان گونه که برایت نسخه‌پیچی کرده‌اند ارایه دهی، آن وقت در اثر، هرگز چیزی جز جوان بلوند نام‌آور آکنده از تردید و با قهرمانی‌های دروغین که تا پای مرگ پیش می‌رود، نخواهی یافت.

تاکنون اجرای هیچ‌یک از نوشته‌هایم را در آلمان یا سوئیس ندیده‌ام، ولی می‌دانم آلمان اجازه نمی‌دهد تا تئاتر به وزنه‌ای مبدل گردد. و ظاهراً سالن‌هایی که کارهای من در آن‌جا روی صحنه رفته‌اند یا دولتی بودند و یا به نحوی وابسته به دولت. مسلم است که نمی‌توانند بحثی راحت و زنده با مردم دامن بزنند و در نتیجه بازی آن‌ها به ادا تبدیل می‌شود».

داریو فو از نادر بازیگران تئاتر است که از اقصی نقاط جهان خبرنگاران برای مصاحبه و گفت‌وگو با او بیش از هر شخصیت اجتماعی دیگر رغبت نشان می‌دهند. نوشته‌های او رساله‌ی دکترای بسیاری از دانشجویان داخلی و خارجی است. و وقتی بر روی صحنه حضور می‌یابد، بلافاصله جملات انتقادی، سیاسی، اجتماعی او به عناوین اصلی روزنامه‌ها و مجلات مبدل می‌گردد.

یکی از اساتید برجسته‌ی دانشگاه با بررسی آثار **فو** کتابی تحت عنوان «*تئاتر ایتالیا از پیرآندلو*[۵] *تافو*» انتشار داد. واکنش **فو** از این قرار بود: «این کتاب ظاهراً شکوهمندانه به نظر می‌رسد، این‌طور نیست؟ ولی *پیرآندلو* کجا، من کجا؟ ما دو ذهنیت متفاوت به سانِ دو خطِ موازی هستیم. برای همین چنین نوشته‌هایی را چندان جدی نمی‌گیرم.

برای من اصلِ مهم کارِ تئاتر است و این دیگران هستند که باید اظهار نظر کنند، ولی تصور می‌کنم تحلیل‌گران و منتقدان و موشکافانی که نگاهی ژرف به تاریخ دارند بهتر می‌توانند با اجراهای ما درگیر شوند. به طور مثال اصلاً سر در نمی‌آورم چه‌طور من و *پیرآندلو* می‌توانیم کنار همدیگر جای بگیریم. من سالیان سال است که با تماشاگران وارد بحث می‌شوم. این کار اجتناب‌ناپذیر است، چون کار ما سیاسی محض است. و این بحث و گفت‌وگوها خودانگیخته پا می‌گیرند، چون تئاتر ما موظف است بخشی از جامعه را به جنبش وا دارد، یعنی همان بخشی که تماشاگران ما از بین آن‌ها برخاسته‌اند. این‌ها مسائل مبارزه و زنده ماندن است. ما آرزوها و خواسته‌ها و نیازهای آن‌ها را بر روی صحنه طرح می‌کنیم. پس تماشاگر می‌تواند خود را باز شناسد. به تصور من در اجراهای ما تجزیه و تحلیل و بررسی، کمک جانبی به حساب نمی‌آید، چون ما شالوده‌ی فرهنگیِ دورانی را ـ از قرن سیزده میلادی تا امروز ـ با سنت‌های ملی ـ فرهنگی، با شرایط روز منطبق می‌کنیم و بر صحنه جاری می‌سازیم و این کار با چاشنی کمدی موفقتر است».

وقتی از او می‌پرسند آیا هنر کمدی از موضوع‌ها و موقعیت‌هایی پاگرفته که ریشه در فرهنگ مردم داشته و بازآفرینی آن است پاسخ می‌دهد: «کسی که با فرهنگ مردم سر و کار دارد، حق ندارد به تایید این و آن بسنده کند، هنرمند موظف است آن‌چه را که طبقه‌ی حاکم از فرهنگ استنباط می‌کند و به شکلی خاص فضاسازی کرده است، دوباره باز بشکافد و مردم را در جریان امر قرار دهد و نشان دهد که چه بوده و چگونه تغییر شکل یافته است. **هملتِ**[۶] **شکسپیر**[۷] را به عنوان نمونه بگویم. در مدرسه‌ی تئاتر چنین تصویری از **هملت** به ما ارایه داده بودند: بلوند، خوش‌لباس، لاغر و قدبلند، شاعرانه، دوست‌داشتنی، کسی که با خود می‌جنگد و برای لحظه‌ای دچار تردید می‌شود، پاهایش سست می‌گردد و سرانجام خود را قربانی می‌کند و برای همین هم همگان به حالش گریه سر می‌دهند. این تصویری است که بورژوازی از **هملت** برای‌مان ترسیم می‌کند. ولی اگر پاپیش بگذاریم و تصویر **هملت** را همان‌گونه که نویسنده‌ی دانمارکیِ اهل یوتلند[۸] ارایه کرده است بنگریم، آن وقت به یک‌باره پی‌می‌بریم که **شکسپیر** می‌گوید: «**هملت**

موجودی چاق و فربه، ابله، خوش‌باور، با صورتی انباشته از کک و مک و بچه‌ننه است که اصلاً دلش نمی‌خواهد از دامن مادرش دل بکند، و پیوسته می‌خواهد به آغوش او بازگردد. در این‌جا است که تازه در می‌یابیم برای چه **هملت** در مقابل *اوفلیا*[9] رفتار دیگری پیشه نمی‌کند. چرا به ناگهان او را روانه‌ی دیر می‌کند؟ برای این که وجود *اوفلیا* برایش کاملاً بی‌تفاوت است. او روشن‌فکر عصر خویش است. کل نمایشنامه طنز تلخی درباره‌ی روشن‌فکران آن ایام است، اشخاصی که از کل منطق اندیشه‌ی فلسفی **دکارت**[10] چنین بهره می‌جویند تا بهانه‌ای درست کنند و دست به هیچ کار، هیچ کار سیاه و سفیدی نزنند. می‌توانیم **هملت** را با یک روشن‌فکر معاصر مقایسه کنیم که در اتاق خانه‌اش نشسته و خواب انقلاب می‌بیند و برای این خواب خود حقوق هم دریافت می‌کند. **هملت** حتا جرأت ندارد موضعی اتخاذ کند. برای این که عموی خود را به قتل نرساند همه‌گونه بهانه‌جویی را در دستور کار خود قرار می‌دهد. از لحظه‌ای خاص به بعد،حتا موفق نمی‌شود حقیقت را بر زبان براند و ناچار است برای بیان این مهم یک نمایش کامل تئاتری راه بیاندازد. انگار **هملت** می‌خواست بگوید: من به عنوان یک انسان، به مثابه‌ی یک روشن‌فکر، حتا حاضر نیستم از جایم تکان بخورم. و در خاتمه، مبارزه‌ی تن به تن به خودکشی می‌انجامد. او حتا یک لحظه هم واقعاً مبارزه نمی‌کند، و اجازه می‌دهد تا نیش شمشیر با وجودش آشنا بشود، برای این که نمی‌داند چگونه باید مقاومت کند. واقعیت هم جز این نیست. ولی اگر بتوانی **شکسپیر** را چنین مطالعه کنی و به تماشاگران عرضه کنی، هر کسی متوجه می‌شود که خمیرمایه‌ی کار چیست؟ اما اگر بخواهی **هملت** را همان‌گونه که برایت نسخه‌پیچی کرده‌اند ارایه دهی، آن وقت در اثر، هرگز چیزی جز جوان بلوند نام‌آور آکنده از تردید و با قهرمانی‌های دروغین که تا پای مرگ پیش می‌رود، نخواهی یافت. این همان دستکاری و ریایی است که در کل فرهنگ به کار گرفته شده، در این زمینه می‌توانم صدها نمونه‌ی مشابه تعریف کنم».

واقعیت این که هیچ‌کس از خواندن و شنیدن حرف‌های **فو** خسته نمی‌شود. مردی خستگی‌ناپذیر با ذهنیتی منحصر به فرد که در طول تلاش جان‌فرسای خود توانسته وجود و هنر خود را به جامعه‌ی آکنده از تضادِ ایتالیا و اروپا تحمیل کند. و این، دست‌آورد کوچکی نیست، طوری که همگان در برابرش سر تعظیم فرود آوردند، و بی‌آن‌که نامزد دریافت جایزه‌ی نوبل باشد، آن را به چنگ آورد. رویدادی که کمتر کسی در ایتالیا احتمالش را می‌داد. چون اروپایی که گرایش به راست را سرمشق کلی خود قرار داده، بعید به نظر می‌رسید نویسنده‌ای با افکار کاملاً دگرگون را در صدر فهرست نوبل قرار دهد. ولی با تمام این حرف‌ها هنوز معلوم نیست که *داریو فو* جایزه‌ی نوبل و به خصوص جایزه‌ی نقدی این آکادمی را قبول داشته باشد یا نه؟ این روزها مطبوعات ایتالیا بحث داغی را در این زمینه به راه انداخته‌اند، چون **فو** خود به تنهایی تصمیم نمی‌گیرد، بل‌که مثل همیشه در این‌جا هم نظر جمعی گروه تئاتر حائز اهمیت است.

• شیوه‌ی اجرای داریو فو کمدیی فارس با تلفیقی از کمدی دلارته است و محل اجرا کردن نمایشنامه‌های او بازارهای تره‌بار، میدان‌های ورزشی، جوار کارخانه‌ها و مناطق محروم است.

• طی سال‌های ۶۹-۱۹۶۸ تعداد تماشاگران نمایشنامه‌های فو دویست‌هزار نفر بودند که در سال ۱۹۷۵ از مرز هفتصد هزار نفر فراتر رفت. و این رویداد، انقلابی غیرمنتظره در جهان تئاتر معاصر بود

• نظریه‌ی یک هنر و یک فرهنگ به مثابه‌ی وسیله‌ای برای همگان از نظر ما مردود است. هنری که برای کارفرمایان خوب است، برای روزمزدها نه می‌تواند خوب باشد و نه مشکل‌گشا

• فو به‌عنوان نمایشنامه‌نویس و کارگردان به هیچ وجه تأکیدی بر ثابت و یک‌پارچه ماندن آثار خود ندارد. آن‌ها تاریخ مصرف دارند و باید پیوسته با شرایط تغییر کنند و خود را با لحظه‌ها متحول سازند.

کتاب‌شناسی داریو فو:

انگشت در چشم
خبرنگار دیوانه در شهر لیزائیس
دزد، مانکن و زنان . . .
جنازه را پست کنیم، جمعیت را لخت کنیم!
جنازه فروشی
مارکولفا
سه بزرگوار
وقتی فقیر شدی سلطان می‌شوی!
اون دو هفت تیر با چشمان سیاه و سفید داره!
هر کس پایی ببینه، در عشق موفق میشه!
ایزابل سه قایق تفریحی و جشن شکار
هفتم این که: این‌قدر دزدی نکن!
همیشه تقصیر شیطان است!
زن بی‌مصرف
پانتومیم بزرگ با پرچم و عروسک‌های ریز و درشت
تا می‌توانی به زنجیرم بکش
کالا
خاکسپاری یک کارفرما
کارگر سیصد کلمه می‌شناسه کارفرما هزار
بهتره همین امشب بمیری و نگی چه سود!
مرگ تصادفی یک آنارشیست
حساب پرداخت نمی‌شه[11]
همه متحد شدید، همه با هم! ولی ببخشید این همان کارفرما نیست؟
مرگ و رستاخیز یک مترسک
اوامر رب‌النوع سرمایه
تق‌تق ـ کیه؟ پلیس!
گروگان‌گیری فانفانی
مامان بهترین حشیش‌رو داره!
درباره‌ی زن‌ها حرف بزنیم
راز مضحکه
یکی برای همه، همه برای یکی
و چند نمایشنامه‌ی دیگر . . . ■

پانوشت‌ها:

1- DARIO FO
2- FRANKA RAMA
3- MISTERO BUFFO
4- BOLOGNIA
5- PIRANDELLO
6- HAMLET
7- SHAKESPEARE
8- JUTLAND
9- OPHELIA
10- DESCARTES

تمام نقل‌قول‌های موجود در مطلب بالا برگرفته از کتاب زیر است:

DARIO FO UBER DARIO FO.
PROMETH VERLAG , KOLN
1995

۱۱ـ ترجمه‌ای از این قلم. انتشارات نمایش، ۱۳۶۹.