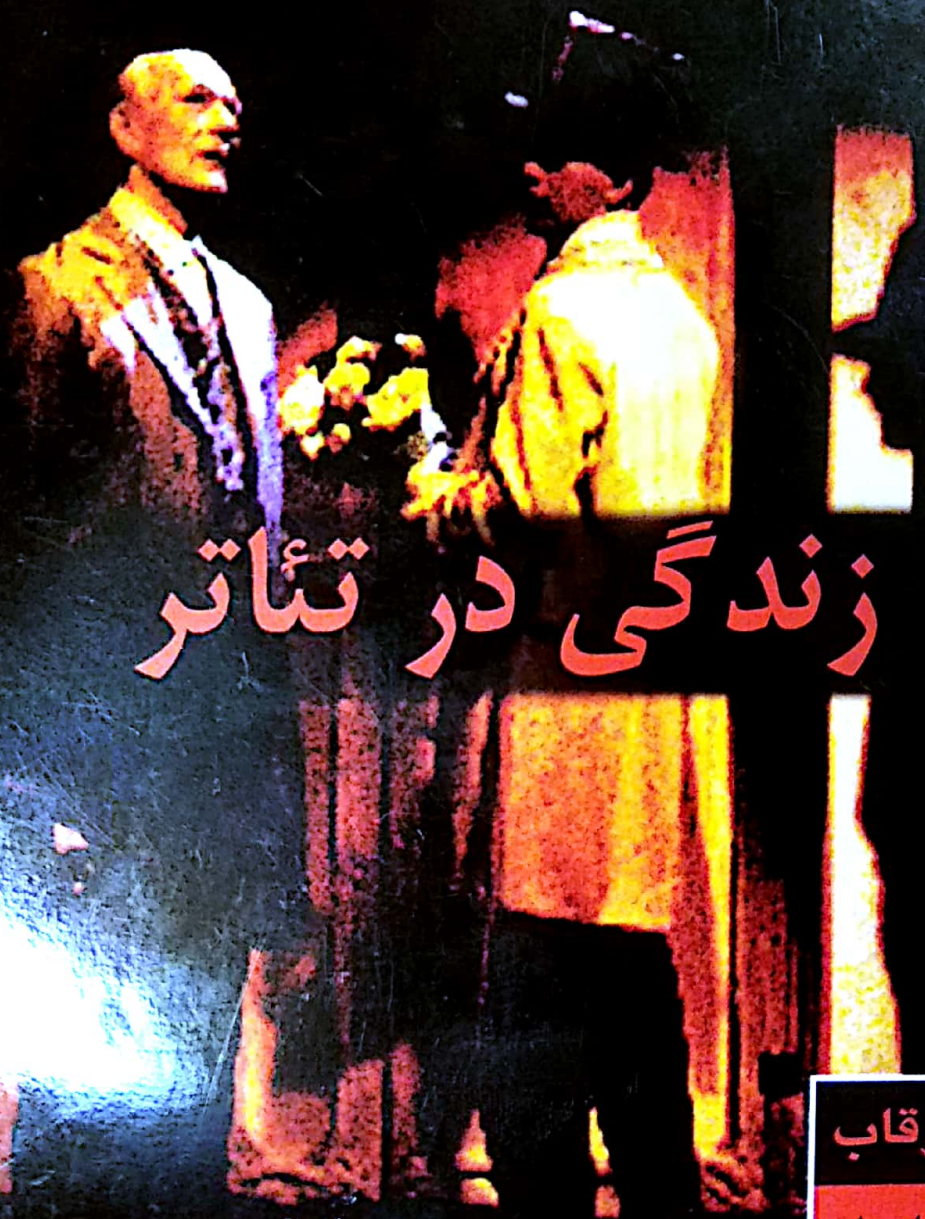
نمایش
در
نمایش

دیوید مامت



زندگی در تئاتر

داریوش مؤدبیان

نشر قاب
ویژه هنر و ادبیات

به‌نام خداوند
بخشاینده و مهربان

مجموعه نمایش در نمایش

زندگی در تئاتر

نمایش در نمایش ـ ۱

از آریستوفان گرفته تا پلوتوس، از شکسپیر تا پیراندللو و از ادواردو دِ فیلیپو تا دیوید مامت، همیشه صحنه و پشت صحنه‌ی تئاتر، زندگی خصوصی یا اجتماعی هنرمندان تئاتر، زندگی تئاتری، نمایش و نمایشگران، بازی و بازیگران و ... عناوینی از این دست ـ هر آنچه برآمده از تئاتر است و نمایش ـ از مضامین جذاب برای نگارش نمایشنامه و سپس اجرای آن بر صحنه‌ی نمایش بوده است. مضامینی که گاه همه‌ی آنها را در یک عبارت کوتاه خلاصه می‌کنیم: نمایش در نمایش.

مجموعه‌ای چند از آثار برتر نمایشی را که **نمایش در نمایش** را مضمون اصلی خود قرار داده‌اند فراهم آورده‌ایم که به مرور ایام و به مدد شما خوانندگان، یک به یک عرضه می‌داریم.

برای نخستین اثر در این مجموعه، یکی از جذاب‌ترین و در ضمن نوترین آنها را برگزیده‌ایم: زندگی در تئاتر.

نشر قاب

فهرست

مقدمه: تئاتر نوین امریکا و دیوید مامت ۹
زندگی در تئاتر ۴۵
نگاهی دوباره به زندگی در تئاتر..... ۱۳۳

تئاترنوین‌امریکا
و
دیویدمامت

زندگی در تئاتر، دوازدهمین نمایشنامه‌ای است که دیوید مامت در طول عمر نویسندگی پر بار و ثمرش نگاشته است. هنگامی که وی، در آخر سپتامبر ۱۹۷۷، کارِ نگارش این اثر را به پایان می‌برد، دقیقاً هفت سالی بود که می‌نوشت. در طول همین هفت سال و در میان این دوازده نمایشنامه‌ای که نگاشته بود، حداقل به خلق سه شاهکار نایل آمده بود که زندگی در تئاتر یکی از آنهاست.

زندگی در تئاتر، هنگامی به روی صحنه رفت، اندکی پس از نگارش، که کار و کسب تئاتری، در تمامی ابوابش، در امریکا رونقی فزاینده یافته بود.

زندگی در تئاتر را باید در میانه‌ی پنجاه سال اخیری ببینیم که در طول آن: دو جریان اصلی اجتماعی-هنری برآمده از دو نگره‌ی کاملاً متفاوت فرهنگی، موجب رونق تئاتر- در همه‌ی زمینه‌هایش- در امریکا شده است؛ که اوج شکوفایی آن، نوآوری‌ها و کشش و کوشش‌ها، بیشتر از سال‌های اواخرِ دهه‌ی شصت به بعد- در قرن پیشین- رخ می‌نمایاند. این شکوفایی و این دوره‌ی قریب به سی و پنج ساله را ما با عنوان تئاتر نوین امریکا می‌شناسیم.

تئاتر نوین امریکا- وام‌دار گذشته‌ی بیش و کم تابناک خود- در واقع همان دو جریان اصلیِ فرهنگی و هنری امریکایی را دنبال می‌کند که پیش از این در آن جامعه جاری و ساری بوده است. اما در سه دهه‌ی اخیر این دو جریان متفاوت- و گاه بسیار هم در تضاد با یکدیگر- نه فقط به اوج پختگی و شکوفایی رسیده، بلکه عموماً این دو درهم آمیخته و شعبه‌هایی نو از خود را به وجود آورده و در این سوی و آن سوی این کشور پهناور جاری ساخته‌اند.

در تئاتر، این دو جریان از یک سو به تئاتر رسمی- دولتی، وابسته به صنعت تئاتری و عموماً تجاری تعلق دارد که نمایش‌های گوناگون خود را- از کمدی موزیکال گرفته تا درام‌های اجتماعی و حتی به اصطلاح سیاسی- بر روی صحنه‌های رسمی و نهادینه شده‌ی تئاتر عرضه می‌دارد؛ صحنه‌هایی که ما آنها را عموماً زیر عنوانِ مثلاً: «برادوی»[1] یا «آف برادوی»[2] یا صحنه‌های «تئاتر ملی»[3] می‌شناسیم. از سوی دیگر، تئاتری قرار دارد که همیشه در انزوا یا در حاشیه زیسته، همیشه به نوآوری پرداخته، نه رنگِ تعلقِ ملی یا حکومتی به خود گرفته، نه تن به تکرارِ صنعتی و کاسبکارانه داده است، تئاتری که وجودش همیشه تابع شرایط زندگیِ انسانِ امروز و جریان‌های ناب اجتماعی و گاه سیاسی مخصوصاً دانشگاهی و روشنفکرانه و پژوهشگرانه بوده و به همین خاطر حضورش- همچون ذات اصلی تئاتر- همیشه با ناپایداری از یک سوی و میرایی و نوزایی از سوی دیگر همراه بوده است. اما همین تئاتر میرا و ناپایدار و گاه بگوییم این گونه تجربه‌های تئاتری همیشه هم موجب نوآوری و بازسازی در عرصه‌ی تئاتر رسمی شده و جریان کلی تئاتر امریکا را دست‌کم در این پنجاه سال اخیر متحول و دگرگون ساخته است.

1. Broadway
2. Off - Broadway
3. National Theatre

تئاتر رسمی

تئاتر رسمی- یا به قولی وابسته- پس از جنگ جهانی دوم، در امریکا، به شکلی چشم‌گیر گسترش، تعمیم و قوام یافته، اما زندگیِ آن، در طول این سال‌ها، همیشه تنیده در بحران‌های دائمی و گوناگون اجتماعی-سیاسی و مخصوصاً اقتصادی بوده است.

در دهه‌ی چهل- با همه‌ی مشکلات اقتصادی و اجتماعی، برآمده از بحران‌های اقتصادی دهه‌ی سی و درگیری‌های خواسته یا ناخواسته‌ی جنگ جهانی- برای گسترش و تعمیم و افتتاح تئاترها و صحنه‌های جدید کوشش‌های بسیار چشم‌گیری در تمامی کشور به انجام می‌رسد. و این همه، نخست در پرتوی حمایت‌های نهادهایی قدیمی است همچون American National Theatre and Academy (A.N.T.A) و یا سازمان American Educational Theatre Associaton و بالاخره گروه Theatre Communication Group مبارزه‌ای بنیادین بر ضدتمامیت‌خواهی برادوی آغاز می‌شود. اتخاذ سیاست تمرکززدایی از سوی حکومت فدرال و دولت مردانِ ایالتی، کار را برای گسترش تئاتر در تمامی شهرهای کوچک و بزرگ این کشور پهناور آماده می‌سازد. از سوی دیگر انجمن‌های فرهنگی- خیریه همچون بنیاد راکفلر یا فورد به کمک انجمن‌های تئاتر دانشگاهی، ایالتی و شهرستانی آمده و گاه با حمایت آنهاست که در بسیاری از دانشگاه‌ها و حتی شهرهای کوچک تئاترهای معظم با فن‌آوری نوین صحنه‌ای و نوری ساخته و آماده می‌شود. از میان این صحنه‌ها و تئاترهای جدید باید به؛ در هاروارد، Loeb Drama Centre، در ییل به تئاتر مدرسه‌ی ییل، تئاتر عصر جدید پیتزبورگ و بالاخره مرکز نمایشی تیرون گیتری در شهر مینه‌آپولیس اشاره کرد. و این چنین بود که بسیاری از شهرهای امریکا صاحب تئاتر و به ویژه گروه تئاتری مستقر در آنها شدند.

اما این گسترش- روبنایی- تئاتری نتوانست اساس شرایط حاکم بر تئاتر امریکا را که در دهه‌ی ۱۹۳۰ آرام‌آرام پی افکنده شده بود دگرگون کند. صنعت تئاتری و سرمایه‌گذاری‌های تجاری- به ویژه خصوصی- در این زمینه همچنان قوانین مستبدانه‌ی خود را بر صحنه‌ی تئاتر اعمال می‌کرد و پیوسته زندگانی تئاترهای کوچک و جوان را به مخاطره می‌انداخت: خرید و فروش بازیگران جوان که بر روی صحنه‌های کوچک خوش می‌درخشیدند، سرمایه‌گذاری‌های کلان برای ستاره‌سازی در تئاتر همچنان که در سینما، فراخوان بازیگران پولساز سینما با دستمزدهای کلان بر روی صحنه‌های بزرگ تئاتر و مخصوصاً در شهر نیویورک و ... و تئاترهای کوچک و دانشگاهی پس از دریافت وام‌های کلان- برای تأسیس، افتتاح و راه‌اندازی- عموماً در مقابل مشکلات اداری و مالی قرار می‌گرفتند و گاه از بازپس‌دهی وام خود بر نمی‌آمدند، و در این میان کاپیتالیزم فرهنگی- تئاتری بیش از همه عرصه را به وجود مستقل تئاتر جوان و پویای دانشگاهی و شهرستانی تنگ می‌کرد. رقابت در این عرصه نامتقارن بود و عموماً بی‌ترحم. و دست آخر، همیشه هم تئاتر در میان فعالیت‌های فرهنگی، موجودی اضافی و حتی مزاحم محسوب می‌شد؛ همگی به پدر یا مادر بودن تئاتر برای دیگر فعالیت‌های فرهنگی، مخصوصاً سینما و تله‌ویزیون، اذعان داشتند، اما وی را پدر یا مادری فقیر و از کارافتاده و کنار گذاشته‌ای می‌پنداشتند که دیگر جز مفت‌خوری کاری نمی‌داند و نمی‌تواند. پدر و مادری منزوی که در انتظار پایان عمر خویش، در گوشه‌ی خلوت خود، زندگانی وابسته‌ای را سر می‌کند. آری در دهه‌ی چهل، بحران تئاتری در امریکا- همچون دیگر نقاط جهان- چهره نشان می‌داد، اما خطوط چهره‌اش عمیق‌تر، دردانگیزتر و گاه وحشت‌انگیزتر بود.

نیویورک همچنان پایتخت تئاتری و حتی فرهنگی امریکا محسوب می‌شد- یا هنوز هم می‌شود!؟ شهری با صدها تئاتر کوچک و بزرگ، مکانی برای آفرینش نمایش در تمام گونه‌هایش، مکانی برای تقدیس نمایش در تمامی ابعادش؛ اما مکانی که جز به محوریت و تمرکز قدرت خودکامه‌ی خود به هیچ نمی‌اندیشید تا جایی که برای حفظ اعتبار صیانت و نقش تعیین کننده در همه‌ی جریان‌های فرهنگی، حاضر بود- و شاید هنوز هم هست- به اعتبار و استقلال هنرمندان و گروه‌هایی که در جاهای دیگر مستقر شده بودند بی‌محابا و حتی بی‌رحمانه ضربه بزند.

این حاکمیت مستبدانه تا سال‌های پایانی دهه‌ی چهل قرن گذشته بلامعارض به نظر می‌رسید و فروپاشی سلطه‌ی دیدگاه نیویورک‌نشینان و مخصوصاً سرمایه‌داران تئاتر نیویورکی غیرممکن می‌نمود. همان طور که پایتخت بی‌چون و چرای سینما در امریکا تا دهه‌ی هفتاد هالیوود محسوب می‌شد و قدرتِ مطلقه و خودکامه‌اش انکارناپذیر؛ در نیویورک صنعت تئاتری امریکا استقرار یافته بود و قوانین تقسیم و چرخش کار- از نگارش تا اجرا- را ابتدا در نیویورک و سپس در سراسر کشور اعمال می‌کرد و در این میان مخصوصاً معیارهای هنری و دیدگاه‌های واپس‌نگر و سودجویانه خود را هرگز نادیده نمی‌گرفت و با اصرار تمام آنها را بر همه کس و همه جا تحمیل می‌کرد. تئاتر برادوی، که همیشه خواسته تئاتری ثروتمند باشد و ثروتمند هم باقی بماند، تئاتری است با خصلت‌های کاسبکارانه (تئاتر بورژوازی)، با همان ادعاها، همان بزرگ‌بینی‌ها و همان ریخت و پاش‌های متظاهرانه و متکلف و شاید به خاطر همین است که همه ساله تولید تئاتری در آنجا گران و گران‌تر می‌شود و به همان نسبت قیمت بلیط افزایش می‌یابد. و بیش از هر چیز دیگر، برادوی- نگران سود بیشتر از سرمایه‌گذاری‌های کلان خود- به سوی نمایش عامه‌پسند، با

شاخص‌ها و خصلت‌های کاسبکارانه و کاسب‌مسلک، پرزرق و برق و پرخرج و صد البته و دست آخر سودآور همچون کمدی موزیکال‌های سبک و بی‌ارزش، کمدی‌های به اصطلاح خانوادگی و کمدی اپرت‌های بی‌خاصیت می‌رود که آشکارا- اما با لحنی گاه دوستانه و طنزآمیز- به سخره‌ی روشنفکری، خرد و خردورزی و خردورزان جامعه‌ی نوین دانشگاهی و فرهیخته‌ی زمان خویش می‌پردازد.

آف برادوی (Off Braodway)، نهضتی که در مقابل سلطه‌ی بی‌چون و چرای برادوی به سال ۱۹۴۵ ابتدا در قلب نیویورک پا گرفت، پس از چند سالی از نفس افتاد و کم و بیش- شاید به خاطر وابستگی‌های دولتی خود- از همان قوانین خودکامه‌ی صنعت تئاتری پیروی کرد و راهی جز طریق گذشته و گذشتگان خود را نپیمود. اما با این همه، از نقطه نظر آفرینش هنری، آف برادوی مجموعه‌ای بسیار غنی و متنوع از تولیدات گوناگون نمایشی و تئاتری را عرضه کرد و راه را برای جریان‌های دیگر هموار نمود. بر صحنه‌های تئاتری منتسب به آف برادوی نمایشنامه‌نویسان جوانی پای به عرصه حیات نهادند؛ از جمله لروی جونز، آرتور کوپیت، جان گیلبر و کمی بعدتر سام شپارد، ماریا ایرن فورنس و بر روی این صحنه‌ها نمایشنامه‌نویسان پیشرو اروپایی، از جمله ژان ژنه، میشل دو گلدرود، اوژن یونسکو و بالاخره ساموئل بکت نیز اجازه‌ی خودنمایی یافتند (و در این میان فراموش نکنیم حضور مؤثر برشت، هارولد پینتر و جان آردن را).

آف برادوی، از سوی دیگر سکوی پرتابی شد برای هنرنمایی نسل جدیدی از کارگردانان و مدیران تئاتر جوان و مستعدی که جسورانه پای به میدان گذاردند و راه را برای نوآورانی خارج از عرصه‌ی تئاتر معمولی و متعارفی گشودند؛ کارگردانانی همچون ژولی بوواسو، آلن اشنایدر، خوزه

کینترو و مدیران تئاتری چون آلن استوارت و ژو پاپ (تئاتر لاماما و پوبلیک تئاتر) و هاروی لیختن استاین (مدیر آکادمی موسیقی بروکلین).

تولیدات آف برادوی هرگز نتوانست در مقابل نمایش‌های پر زرق و برق و پر طمطراق برادوی قد علم کند و لاجرم خود تابع همان قوانین و قواعدی شد که بازار تئاتری امریکایی تحمیل می‌کرد و می‌کند. مثالِ گروه «لیوینگ تئاتر» به خوبی نشان‌دهنده‌ی این کشش و کوشش و نهایتاً شکست و پذیرش شکست و فروپاشی گروه در مقابل دیدگاه واپس‌نگر برادوی می‌تواند باشد. گروه لیوینگ تئاتر که با تلاش جودیت مالینا و ژولین بک، در سال ۱۹۵۰ و در قلب نیویورک پایه‌ریزی شد، پس از شانزده سال کار بی‌امان و اجرای مجموعه‌ای از نمایش‌های گوناگون- عموماً معترض، بنابراین نامطلوب از نظر تئاتر رسمی و دولتی و همیشه با دیدگاه اجتماعی-سیاسی و کوشش و ممارست برای دگرگونی و نوسازی عمل و حرفه‌ی نمایش و تئاتر در امریکا- به خاطر مشکلات بسیار به ویژه مالی و اجتماعی، درهای تئاتر خود را بست و به اجبار راه دیار غربت و مهاجرتی ناخواسته را در پیش گرفت. تجربه‌های نمایشی لیوینگ در اروپا مخصوصاً در فرانسه، باعث نوزایی سبکی شد که امروزه با عنوان خود این گروه همراه است. اما با این همه، لیوینگ تئاتر نتوانست در کشور خود جایی مناسب و درخور نام و قدر و قیمت خود بیابد ... و در دهه‌ی هفتاد قرن بیستم کم‌کم کم‌فروغ شد و در سال ۱۹۸۴ با مرگ یکی از مؤسسان خود، ژولین بک، آرام‌آرام به فراموشی سپرده شد و ...

دیگر گروه‌ها و انجمن‌های نمایشی که در امریکای سال‌های دهه‌ی پنجاه و شصت قرن گذشته از همین محدودیت‌های «سیستم» تحمیل شده رنج می‌بردند کم و بیش به همان سرنوشتی دچار شدند که لیوینگ تئاتر؛ یا عرصه را- خواسته یا ناخواسته- ترک گفتند و یا در رویای خوش

مبارزه در برابر بی‌عدالتی‌های فرهنگی در سکوت و انزوا آرام‌آرام قدم برداشتند تا...

افتتاح مرکز فرهنگی لینکلن در سال ۱۹۶۰ به عنوان یک سازمان مستقلِ دولتی به منظور گسترش فضاهای فرهنگی مخصوصاً تئاتر صورت پذیرفت. برنامه‌ریزی و چرخه‌ی کار در این مرکز ـ به نظر می‌رسد ـ در راه تکامل سیاست دولت برای داشتن یک نهاد تئاتری به سبک و سیاق اروپایی، مخصوصاً فرانسه و به ویژه «کمدی فرانسز» باشد. گرچه مرکز فرهنگی لینکلن از سال ۱۹۶۵ صاحب یکی از بزرگ‌ترین، مجلل‌ترین و مجهزترین تالارهای تئاتر دنیاست: تالار ویویان بومونت (طرح و اجرا از معمار بزرگ و نامدار ایرو سارینن و صحنه‌پرداز بی‌مانند ژو میلزینک و مدیریتِ ـ ابتدا: الیا کازان، سپس رابرت واینهود و ... تا این اواخر ژولیس ایرووینگ) اما پس از گذشت سی و چند سال فعالیت مستمر هنوز نتوانسته تئاتری ملی و نهادینه‌ای را آنچنان که در برنامه‌ریزی‌های خود پیش‌بینی می‌کرد پی‌افکند، و شاید این به خاطر سیاست واپس‌نگر این مرکز و محدودیت‌هایی که دولت در آن‌جا اعمال می‌کرد و می‌کند باشد.

صحنه‌های متوازی (تئاترهای غیردولتی)

در مقابلِ تئاتر رسمی و استقرار یافته ـ گویا برای همیشه ـ که همیشه هم ظاهراً از خود شادابی و سرزندگی نشان می‌دهد، تئاتر دیگری وجود دارد، تئاتری که با همه‌ی مشکلات و محدودیت‌هایی که بر سر راهش موجود است یا به عمد به وجود می‌آید تئاتری است بسیار و بیشتر تجربی و آزمایشگاهی و بسیار و بیشتر حاشیه‌نشین و گاه منزوی. تئاتری که در امریکا عموماً ـ به جای «تجربی» ـ به آن «صحنه‌ی متوازی» می‌گویند و

بسیاری از آثار ارزشمند این چهار دهه‌ی اخیر در آنجا و بر روی این به اصطلاح صحنه‌ی تولید شده است و نسل امروز نویسندگان تئاتر عموماً پرورش یافته‌گان این مکتبند: Off ـ Off Braodway. این نهضت که هدفش مقابله و یا مقاومت در مقابل فشارهای حرفه‌ای و تجاری صنعت تئاتری در امریکا بود، از ابتدای دهه‌ی ۱۹۶۰ فراتر و عمیق‌تر و مستقیم‌تر از نهضت یا مکتبِ سلف خود یعنی: آف برادوی، مبارزه‌ی بی‌امان خود را بر ضد قوانین بازار کسب و کار فرهنگی ـ به ویژه تئاتری ـ آغاز کرد و در این راه ابتدا سعی کرد با عوامل کم از یک سوی و مخصوصاً بودجه‌های اندک از سوی دیگر، نمایش‌های گوناگون و نوین را در مکان‌های مختلفی که عموماً تئاتر و مکان رسمی نمایش نبودند برپا سازند (مکان‌هایی همچون: کافه رستوران‌ها، گاراژهای قدیمی، انبارهای متروکه، گالری‌ها، استادیوم‌های ورزشی و حتی پارک‌ها و گوشه و کنار خیابان‌ها). جنبش تئاتری «آف ـ آف برادوی» فقط در نیویورک رخ ننمود، بلکه در شهرهای بزرگِ دیگر نیز موجب جنب و جوش هنری و به ویژه تئاتری و به طور عام نمایشی شد. در شیکاگو، در میان گروه‌های مختلفی که زیر نفوذ افکار و آرای این نهضت پا گرفت، یکی گروه و تئاتری بود با عنوان: سکوند سیتی، که در آنجا تحت رهبری پل سیلیس و دیوید شپارد (مؤسسان این گروه و تئاتر) نمایش‌هایی برپا می‌شد ـ و همچنان می‌شود ـ که فقط از قواعد بدیهه‌سرایی و بدیهه‌سازی برحسب مضامین اجتماعی ـ سیاسی از پیش اعلام شده و مخصوصاً مشارکت تماشاگران به هنگام اجرا در نمایش‌ها پیروی می‌کرد و می‌کند!

این میل سرکش نوآوری در عرصه‌ی نمایش و به ویژه اجرای تئاتری، از اوایل سال‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ در همه جا ـ و مخصوصاً در میان گروه‌های جوان و دانشگاهی ـ سایه گستر شده بود. در همان سال‌ها بود

مبارزه در برابر بی‌عدالتی‌های فرهنگی در سکوت و انزوا آرام‌آرام قدم برداشتند تا...

افتتاح مرکز فرهنگی لینکلن در سال ۱۹۶۰ به عنوان یک سازمان مستقلِ دولتی به منظور گسترش فضاهای فرهنگی مخصوصاً تئاتر صورت پذیرفت. برنامه‌ریزی و چرخه‌ی کار در این مرکز ـ به نظر می‌رسد ـ در راه تکامل سیاست دولت برای داشتن یک نهاد تئاتری به سبک و سیاق اروپایی، مخصوصاً فرانسه و به ویژه «کمدی فرانسز» باشد. گرچه مرکز فرهنگی لینکلن از سال ۱۹۶۵ صاحب یکی از بزرگ‌ترین، مجلل‌ترین و مجهزترین تالارهای تئاتر دنیاست: تالار ویویان بومونت (طرح و اجرا از معمار بزرگ و نامدار ایرو سارینن و صحنه‌پرداز بی‌مانند ژو میلزینک و مدیریتِ ـ ابتدا: الیا کازان، سپس رابرت واینهود و ... تا این اواخر ژولیس ایرووینگ) اما پس از گذشت سی و چند سال فعالیت مستمر هنوز نتوانسته تئاتری ملی و نهادینه‌ای را آنچنان که در برنامه‌ریزی‌های خود پیش‌بینی می‌کرد پی‌افکند، و شاید این به خاطر سیاست واپس‌نگر این مرکز و محدودیت‌هایی که دولت در آن‌جا اعمال می‌کرد و می‌کند باشد.

صحنه‌های متوازی (تئاترهای غیردولتی)

در مقابلِ تئاتر رسمی و استقرار یافته ـ گویا برای همیشه ـ که همیشه هم ظاهراً از خود شادابی و سرزندگی نشان می‌دهد، تئاتر دیگری وجود دارد، تئاتری که با همه‌ی مشکلات و محدودیت‌هایی که بر سر راهش موجود است یا به عمد به وجود می‌آید تئاتری است بسیار و بیشتر تجربی و آزمایشگاهی و بسیار و بیشتر حاشیه‌نشین و گاه منزوی. تئاتری که در امریکا عموماً ـ به جای «تجربی» ـ به آن «صحنه‌ی متوازی» می‌گویند و

بسیاری از آثار ارزشمند این چهار دهه‌ی اخیر در آنجا و بر روی این به اصطلاح صحنه‌ی تولید شده است و نسل امروز نویسندگان تئاتر عموماً پرورش یافته‌گان این مکتبند: Off Braodway ـ Off. این نهضت که هدفش مقابله و یا مقاومت در مقابل فشارهای حرفه‌ای و تجاری صنعت تئاتری در امریکا بود، از ابتدای دهه‌ی ۱۹۶۰ فراتر و عمیق‌تر و مستقیم‌تر از نهضت یا مکتبِ سلف خود یعنی: آف برادوی، مبارزه‌ی بی‌امان خود را بر ضد قوانین بازار کسب و کار فرهنگی ـ به ویژه تئاتری ـ آغاز کرد و در این راه ابتدا سعی کرد با عوامل کم از یک سوی و مخصوصاً بودجه‌های اندک از سوی دیگر، نمایش‌های گوناگون و نوین را در مکان‌های مختلفی که عموماً تئاتر و مکان رسمی نمایش نبودند برپا سازند (مکان‌هایی همچون: کافه رستوران‌ها، گاراژهای قدیمی، انبارهای متروکه، گالری‌ها، استادیوم‌های ورزشی و حتی پارک‌ها و گوشه و کنار خیابان‌ها). جنبش تئاتری «آف ـ آف برادوی» فقط در نیویورک رخ ننمود، بلکه در شهرهای بزرگِ دیگر نیز موجب جنب و جوش هنری و به ویژه تئاتری و به طور عام نمایشی شد. در شیکاگو، در میان گروه‌های مختلفی که زیر نفوذ افکار و آرای این نهضت پا گرفت، یکی گروه و تئاتری بود با عنوان: سکوند سیتی، که در آنجا تحت رهبری پل سیلیس و دیوید شپارد (مؤسسان این گروه و تئاتر) نمایش‌هایی برپا می‌شد ـ و همچنان می‌شود ـ که فقط از قواعد بدیهه‌سرایی و بدیهه‌سازی برحسب مضامین اجتماعی ـ سیاسی از پیش اعلام شده و مخصوصاً مشارکت تماشاگران به هنگام اجرا در نمایش‌ها پیروی می‌کرد و می‌کند!

این میل سرکش نوآوری در عرصه‌ی نمایش و به ویژه اجرای تئاتری، از اوایل سال‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ در همه جا ـ و مخصوصاً در میان گروه‌های جوان و دانشگاهی ـ سایه گستر شده بود. در همان سال‌ها بود

که هنرمندان تئاتر با «صحنه‌های متوازی»، با الهام از مراسم و آیین ذن و نظریه‌های دادائیسم و دیدگاه‌های آنتونن آرتو به خلق هپنینگ (Happening) نایل آمدند و در این میان نام نقاشان نوپردازی چون کاپروف، روزنبرگ و مجسمه‌سازی چون اولدنبورگ و آهنگ‌سازانی چون جان کیج و پل تودور و شاعرانی چون ریچارد و اولسن و طراح حرکاتِ موزونی چون کانینگهام، بیش از همه بر سر زبان‌ها افتاد. با هپنینگ‌ها مرزهای میان تئاتر و جامعه، میان هنر و زندگی فرو ریخت. فعالیتی نمایشی که تمامی قواعد و قراردادهای مستعمل اجرای تئاتری را دگرگون کرد؛ هپنینگ برآمده از دیدگاه جدیدی از نمایش توانست جایگاه نمایش را در جامعه‌ی مدرن امریکا و در میان رسانه‌های ارتباط گروهی به بالاترین مرتبه ارتقا دهد. در همین جا بود که بار دیگر بازیگر صیانت خود در عرصه‌ی تئاتر را به دست آورد و استاد مسلم صحنه و اجرا شد.

این گونه نمایشِ خارج از بناهای رسمی و مختص به تئاتر، روز به روز شکل یک جنبش فراگیر تئاتری را به خود گرفت و ـ در طول سال‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ ـ در اقصا نقاط ایالات متحده گسترش یافت و هر روز مکان و محل جدیدی را به عنوان جایگاه نمایش به خدمت گرفت و فراموش نکنیم در همین سال‌ها بود که کشور امریکا به خاطر چندین جریان و رویداد داخلی و مخصوصاً خارجی دست به گریبان دگرگونی‌ها و تحولات پیچیده و گاه بسیار عجیب و غریب شده بود. از سوی دیگر، تجربه‌هایی به مانند «آف ـ آف برادوی» نقش تئاتر در جامعه را به گونه‌ای دیگر ترسیم می‌کرد، اما نمی‌توانست نظام حاکم بر تئاتر را دگرگون کند، نظامی که داخل تئاتر «رسمی» همچنان سردمدار بود و فعالیت دیگر تئاترها یا حتی «صحنه‌های متوازی» در جامعه را مستقیم یا غیرمستقیم زیر نظر داشت و هرگاه خود صلاح می‌دید قواعد و قراردادها ـ گاه

مقدس‌نمای تئاتری ـ و حتی گونه‌های مطرح شده روی صحنه‌های رسمی و دولتی همه و همه را به زیر سؤال می‌برد. اینک تئاتر برای یافتن شیوه‌ها و الگوهای جدید اجرایی و ارتباطی با تماشاگران خود به هر جا و هر سو سر می‌کشید. در آن سال‌ها تئاتر امریکا نه فقط با دقت به ذخایر تئاتر اروپا توجه کرد ـ به ویژه به تئاتر روسیه، لهستان، آلمان و ایتالیا، بلکه به پژوهشی عمیق و گسترده در تئاتر شرق: آسیا، آفریقا و حتی امریکای لاتین دست زد. این برخوردهای نو، این گزینش عوامل زیربنایی نمایش از هر جا که می‌آمد و یا از هر جا که می‌شد در تولید تئاتری و استقبال مردم از نمایش تأثیر بسیار گذاشت، و این همه از سر کنجکاوی چند نوآور در زمینه‌ی نمایش نبود، که در تمایل رو به افزایش تدوین یک سیاست فرهنگی فراگیر و فراگستر از میان تمامی فرهنگ‌ها و ملل گوناگونی بود که در این سرزمین پهناور از دیرباز پناه جسته‌اند و زندگی می‌کردند و می‌کنند و برخود نام ملتِ امریکا را نهاده‌اند!

تئاتر سیاسی

در تمامی این سال‌های تکامل و تصاعدِ عمیق و گسترده‌ی تئاتر، نمایش در آن واحد هم وسیله‌ای شد و هم زمینه‌ای بود برای پژوهش و تحقیق در تمام زمینه‌های علوم انسانی. ابتدا و بار دیگر، تئاترِ به اصطلاح سیاسی پای به عرصه‌ی صحنه گذاشت، با همان روحیه‌ای که در سال‌های پر التهاب اجتماعی ـ اقتصادی (۱۹۳۹ ـ ۱۹۳۷) تمامی فعالیت‌های فرهنگی را به خود مشغول داشته بود. این بار این روحیه ـ و شاید بتوان گفت این نگره ـ در چهارچوب قوانین فدرال برای خود جایی باز کرده بود و به اصطلاح قانونی عمل می‌کرد: تئاتر وسیله‌ای است برای اندیشیدن در کار جهان و جهانیان، ابزاری است برای پژوهش و بررسیِ جریان‌های

اجتماعی-سیاسی و بالاخره حربه‌ای است کارآمد برای کسب آگاهی‌های طبقاتی و به دست آوردن خواسته‌های بر حق اجتماعی-اقتصادی.

جنبش‌های بنیادین گوناگونی- به ویژه در میان گروه‌های قومی- در گرفت، که تئاتر را همچون وسیله‌ای برای تبلیغ آرمان‌های خود و برانگیختن افکار عمومی و به وجود آوردن جریان فرهنگی به کار می‌بردند. این چنین بود که رونی دیویس اندیشه‌ی «تئاتر چریکی» را ارائه داد و لروی جونز طرح «تئاتر سیاه انقلابی» را در کالیفرنیا در دلِ «تئاتر چیکانو» (ساکنان مکزیکی تبار ایالت متحده، گروه تئاتری» تئاتر کامپیسینو» به همت لوئیس والدز تأسیس یافت تا به حمایت از اعتصابِ کارگردان امریکای لاتینی مخصوصاً مکزیکی عضو سندیکای کارگری مکزیکو آمریکن برخیزد و با آنها همراه شده و در اینجا و آنجا ایالت نمایش‌های جذابی برپا کند.

نمایشنامه‌های نگاشته شده در میانه‌ی سال‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ عموماً سیاسی بود: نمایشنامه‌های معروفی- که اغلب از دلِ اجرا و کار گروهی بیرون آمده بود- همچون: زندان ارتش *(The Brig)*، نمایشی بر ضدوحشیگری‌های نظامیان در امریکا و نمایشنامه‌ی *Viet Rock* نمایشنامه‌ای بر ضد تجاوزگری امریکا در ویتنام، نمایشنامه‌ی مالکوم ایکس (نوشته‌ی لروی جونز) نمایشی از گروه تئاتر سیاه انقلابی، کاری ضد سیاست تبعیض‌نژادی سیاسی و اجتماعی در امریکا. تئاتر دیوارهای خود را فرو ریخت. گروه «سان فرانسیسکو مایم» نمایش‌های کوتاه با مضامین سیاسی خود را در پارک‌ها و در حاشیه خیابان اجرا می‌کرد. بازیگران گروه «تئاتر کامپیسینو» در صحنه‌های شهرستانی و حتی در دهات به اجرای نمایش پرداختند و گروه «تئاتر آزاد» جنوب با همکاری «جنبش احقاق حقوق شهروندان» در محله‌های سیاهپوست‌نشین

نیواورلئان به اجرای نمایش مبادرت ورزیدند.

در نیویورک تئاتر سیاهان هر روز گسترده‌تر و متعددتر می‌شد و در همین احوال انریکو وارگاس تئاتر مهاجران پورتوریکویی را به نحوی شایسته و تأثیرگذار سازمان‌دهی کرد. و حالا این چنین تئاتر در تمامی محله‌های پرجمعیت جایگاهی محکم و شخصی پیدا کرد؛ از شهرهای کوچک شرق کشور گرفته تا روستاهای کوچکِ جنوب، حتی در میان محله‌های بسته و در میان حاشیه‌نشینان شهرهای بزرگ تئاتر در اشکال مختلفش، اما همیشه با مضامین سیاسی-اجتماعی اجرا می‌شد و...

تئاتر سیاسی در امریکای دهه‌های شصت و هفتاد سده‌ی پیشین را می‌توان زیر سه عنوان اصلی جای داد و به بررسی و پژوهش در هر یک پرداخت: تئاتر سیاسی امریکایی که در نخستین گام رویکردی اجتماعی داد و روی سخن با تمامی کسانی دارد که از صحنه‌ی سیاسی و فرهنگی جامعه کنار گذاشته شده‌اند و ناچار گوشه‌ی انزوا اختیار کرده‌اند؛ در گام دوم تئاتر سیاسی می‌خواهد برای همه‌ی حاشیه‌نشینان صحنه‌ی سیاست و فرهنگ جامعه آگاهی طبقاتی و اجتماعی را به ارمغان بیاورد و خود زمینه‌ای شود برای اندیشیدن در شرایط اجتماعی- سیاسی حاکم بر جامعه و دست آخر، اجرای تئاتر سیاسی- که همیشه هم اجرا هدفی است مقدس، نخستین و آخرین هدف در تئاتر- می‌خواهد تجربه‌ای باشد استثنایی، ابتدا و بیش از هر چیز دیگر سرگرم‌کننده، با کارکرد اجتماعی و سیاسی برای هم مظلوم و هم ظالم، هم ستم‌کش و هم ستمگر، هم بهره‌ده و هم بهره‌کش؛ تجربه‌ای که هیچ رسانه‌ی دیگری- با این سرزندگی و شادابی، با این عمق و غنی و با این همه تأثیر- قادر به انجام دادن آن نیست.

و اما در کنار و به همراهِ تئاتر سیاسی، تئاتر دیگری نیز در امریکای

سال‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ رو به رشد نهاد: تئاتری که ما آن را به عنوان تئاتر قومی یا تئاتر اقوام و فرهنگ‌های گوناگونی می‌شناسیم که از دیرینه ایام و یا در همین تازگی‌ها در این کشور پهناور مأوا گزیده‌اند و می‌خواهند تئاتری از آن خود با هویت قومی و فرهنگیِ خویش داشته باشند. پس صحنه‌ی تئاتر برای این اقوام، در مقام نخست، مکانی شد برای برگزاری مراسم و مخصوصاً جشن‌های آیینی خود که از طریق این جشن‌ها بار دیگر با بسیاری از سنت‌های قومی و ملیِ سرزمین اجدادی خود ارتباط برقرار کردند و ... یعنی ــ و به اصطلاح ــ تئاتر از برای آنها وسیله‌ای شد برای بازیابی هویت ملی‌ـ قومی و یا دست‌کم ابزاری شد برای بیان مشخصه‌های قومی و تفاوت‌های فرهنگی‌ـ ملی هر یک از اقوام ساکن در این سرزمین که ایالات متحده‌اش می‌نامند.

اگر تئاتر سیاسی سال‌های دهه‌ی شصت قرن پیشین اکنون به تاریخ تعلق دارد و بس، تئاتر اقوام به سرعت گسترش یافت و حتی نهادینه شد؛ گروه‌ها و کمپانی‌های تئاتر بسیاری زیر این عنوان تأسیس شدند و هر یک مجموعه برنامه‌هایی را به صورت مستمر در رأس امور جاری خود قرار دارند. اینک نه فقط سیاهان و تئاتر چیکانو که تئاتر چینی، تئاتر هندی، تئاتر یهودی و ... تئاتر عربی نیز داریم، که هر یک سعی دارند با رجوع به آیین‌های قومی‌ـ فرهنگی و سنت‌های نمایشی خویش عواملی را برگزیده و عمل نمایش و نمایش را به نحوی متحول و دگرگون سازند. تئاتر دیگر مکانی برای جستجوی هویت قومی خویش نیست، حتی محلی برای نمایش این جستجو نیز نیست که بیشتر و فراتر از اینها مکانی است برای اعتلای اشکال بیانیِ هنر نمایشی در تمامی ابعادش؛ پس می‌توان بسیاری از این شاخص‌های ملی و قومی را درهم آمیخت تا شکلی نوین از هنر نمایش و گسترده‌تر و عمیق‌تر از آن: هنر تئاتر، را داشت.

امروزه، اگر کوشش‌های گروه‌های تئاتری قومی ملی به ویژه تئاتر آفریقایی‌ـ امریکایی، تئاتر فرهنگ اسپانیایی‌ـ لاتین، تئاتر یهودیان اسلاو، تئاتر سرخ‌پوستان امریکا و تئاتر شرق دور در امریکا را نادیده بگیریم، به نظر ناممکن می‌آید بتوانیم از تئاتر نوین امریکا سخن برانیم. و فراموش نکنیم: در این میان نظام حاکم بر فرهنگ امریکایی بسیار هم کوشید تا این جریان‌های فعال را از فعالیت و وجهه بیندازد؛ گاه آنها را حاشیه‌ای و حتی مزاحم و سردمدارانش را خرابکارانی دیوانه خواند و گاه سعی در انقیاد و حتی در به کارگیری آنها ــ برحسب نیاز و میل خود ــ داشت. بخشی از مؤسسان و متولیان این جریان‌ها و این گروه‌های سیاسی یا فرهنگی قومی سلاح به زمین گذاشته و در خدمت تئاتر رسمی و حتی دولتی در آمدند: بخشی از تئاتر سیاهان امریکا، جایگاه رفیع و چند تالار نمایش معظم در برادوی به دست آورد، نمایشنامه‌نویسان نامدار تئاتر سیاهان عموماً به خدمت مؤسسه‌های آموزشی و پژوهشی در آمدند و بالاخره آتشین مزاج‌ترین آنها ــ به طور مثال گروه سیاهانِ «نگرو آنسامبل» ــ جایگاهی در دلِ آف برادوی به دست آورد و رام شد!

با این همه برخی از هنرمندان تئاتر سیاسی و یا تئاتر فرهنگی‌ـ قومی وفادار به آرمان‌های نخستین و گروه و طبقه و تبار خود همچنان ایستاده و ایستادگی ورزیدند و می‌ورزند.

پژوهش‌های تئاتری

هر چند در سه یا چهار دهه‌ی اخیر، دست‌اندرکاران تئاتر امریکا در میان تعهدهای سیاسی و اجتماعی خود غرق شده بودند، اما در تمام این مدت هرگز پژوهش‌های تئاتری را به فراموشی نسپردند. در این پنجاه سال اخیر پژوهش‌هایی نظام‌مند و گسترده در همه‌ی زمینه‌های هنر نمایش صورت

پذیرفت: از جستجو برای روش‌مند کردن نوسازی و توانبخشی به زندگانی ادبی-نمایشی گرفته تا شیوه‌های بازیگری و رابطه میان صحنه و تالار نمایش، از چالش برای تعمیق و استحکام بخشیدن به زیربنای تئاتر به عنوان یک رسانه‌ی برتر در فرهنگ عمومی جامعه‌ی امریکا گرفته تا کوشش برای تلفیق مکتب‌های نوین نگارش تئاتری در ارتباط با اجرای آنها.

یکی از کوشش‌های بسیار جسورانه، در این زمینه، شاید تعلق به گروه لیوینگ تئاتر داشته باشد. به همراهِ بسیاری از اجراها و یا نمایش‌هایی که این گروه بر روی صحنه برد- به ویژه پس از محاکمه‌ای که اعضای این گروه در سال ۱۹۶۵ در دادگاه‌های نیویورک داشتند و از پس آن راه تبعیدی چند ساله و خودخواسته را به اروپا در پیش گرفتند- پژوهش‌های بنیادینی را در باب نمایش و ارتباط نمایشی با تماشاگرانِ گوناگون در مکان‌هایی که در ظاهرِ امر از آنِ نمایش نیستند به انجام رساند. پس از بازگشتی کوتاه مدت به امریکا در سال ۱۹۶۸- پس از آنکه تمامی امید خود را برای برپایی انقلابی فرهنگی و اجتماعی از طریق تئاتر از دست دادند- به سال ۱۹۷۰ برخی از اعضا از گروه جدا شدند. «بک»ها- تنها مانده- راه برزیل را در پیش گرفتند تا در آنجا به مدد آیین‌های نمایشی سرخپوستان و شیوه‌های دسته‌گردانی کارناوالی، طرح پژوهشی-نمایشی خود را با عنوان میراث قابیل (*The legacy of Cain*) به انجام رسانده و نمایشی عظیم برپا سازند... که... که این کوشش‌ها و نمایش‌های برآمده از نمایشنامه‌ها تا سال ۱۹۸۴- هنگام مرگ ژولین بک- ادامه داشت.

لیوینگ تئاتر توانست از نمایش عرصه‌ای را فراهم آورد که در عین مقدس انگاشته شدن و آیین به انجام رسیدن، سعی داشت- و دارد- که سیاسی باشد و مسائل حادِ سیاسی و اجتماعی را با بیانی بی‌پرده مطرح سازد.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ پیتر شومان به همراه گروه تئاتری‌اش موسوم به «نان و عروسک» دست به تجربه‌ها و پژوهش‌های تازه و جذاب دیگری زدند و به اقصا نقاط جهان سفر کردند و نمایش‌های- به ویژه «خیابانی»- خود را اجرا کردند و عموماً با استقبال کم‌نظیری هم روبرو شدند. برای آنها نیز تئاتر همچون یک آیین مذهبی می‌مانست، مکانی مقدس برای برخورد و رویارویی، جذبه و جدا از برپایی مشترک یک مراسم آیینی اما با هدف نتیجه‌گیری سیاسی. به مدد عروسک‌های غول‌آسایی که خود گروه آنها را طراحی می‌کرد و می‌ساخت و به واسطه‌ی فنون عروسک‌گردانی، پیتر شومان- با زبان و بیانی کاملاً استعاره‌ای و حتی نمادین- به تفسیر و مخصوصاً تأویل مسائل بزرگ، همیشگی، ازلی و ابدی در نزد انسان خاکی می‌پرداخت: پیدایش انسان بر روی زمین و چرایی‌های این پیدایش، فلسفه‌ی وجود انسان بر روی زمین و بازیابی ریشه‌های هویتی او، آینده‌ی انسان، جنگ‌ها و نسل‌کشی‌ها، گرسنگی ستمدیدگان و سیری‌ناپذیری ستمکاران و... و همه‌ی اینها زیر پوششِ صورتک‌های عظیم و عروسک‌های غول‌پیکر و با روش‌های پرده‌خوانی و دسته‌گردانی و همیشه هم با فراخوانی و مشارکت تماشاگران. هر نمایش از این گروه قصه‌ای آشنا و گاه همه جایی را عرضه می‌داشت که در تابلوهای تصویری و بسیار هم ترکیبی از عناصر گوناگون نمایشی ارائه می‌شد؛ نمایش‌های: آتش، فریاد مردمان برای نان (۱۹۶۸)، فریاد مردمان برای گوشت (۱۹۷۰)، ژاندارک (۱۹۷۶)، از این دستند. امروزه هم، همچنان پیتر شومان- البته نه به همراه گروه نان و عروسک، که به تنهایی- پژوهش‌ها و تجربه‌های خود را در محله‌ی ورمونت نیویورک به پیش می‌برد و هر چند صباحی هم نمایشی را در گوشه‌ای از خیابان یا چهارراهی در پارک و یا جلوی کلیسای محله برپا می‌دارد.

به نظر سخت می‌نماید در این مقال کوتاه و مجال اندک تصویری روشن اما فشرده از تمامی گروه‌هایی که در سه دهه‌ی اخیر و امروزه روز در ایالات متحده‌ی امریکا با اندیشه‌های پیشرو در تئاتر به تجربه و پژوهش می‌پرداخته و می‌پردازند به دست دهیم. فقط به چند خطی بسنده می‌کنیم و از چند گروه و پژوهشگر پیشروی امروزی نامی به میان می‌آوریم و یادی می‌کنیم ـ باشد که به مدد پژوهشگران در این زمینه بیاید: ریچارد شکنِر به همراه گروهش «پرفورمانس» برای نخستین بار و نخستین نمایش خود ـ در سال ۱۹۶۹ ـ نمایش دیونیزوس را به روی صحنه آوردند و پس از تجربه‌های موفق در دهه‌ی ۱۹۷۰، در آغاز دهه‌ی هشتاد زیر نظر الیزابت لوکنت گروه به «ورستر» تغییر نام داد و تئاتر و تالار مجهزی ویژه‌ی خود را یافت؛ در آغاز دهه‌ی هفتاد، جو چاکین «اوپن تئاتر» را تأسیس کرد و امروزه نیز همچنان به تجربه‌های ناب و آزاد تئاتری خویش را ادامه می‌دهد؛ گروه «ماین مابو» به سرپرستی لی بروئر، گروه «مانهاتان پروجکت» به رهبری آندره گرگوری و گروه تئاتری «ریدکولوس» به مدیریت و کارگردانی جان واکارو به تجربه‌های ناب در تئاتر موقعیت و موقعیت‌پردازی در تئاتر و به ویژه موقعیت در کمدی و کمدی موقعیت در انواع و اقسامش دست یازیدند.

و نیز بسیاری از گروه‌های تئاتری سیاهان امریکا که بیشتر وقت خود را به پژوهش و تجربه صرف می‌کنند و از میان آنها باید از گروه «تئاتر جنوب»، گروه جدید «تئاتر فدرال» (به رهبری وودی کینگ)، گروه «تئاتر ملی سیاهان» (به سرپرستی آن تیر) و بالاخره گروه «نیو لافایت» (به سرپرستی و رهبری رابرت مکبث) نام برد.

از سال ۱۹۷۰ به بعد شیوه‌ها و روش‌های تولید تئاتری به کلی دگرگون شده است. از گروه‌های مشهور و فعال دهه‌ی شصت قرن پیشین جز نامی

و خاطره‌ای و چند گزارش و تحقیق و چند فیلم خبری یا گزارشی چیزی باقی نمانده است. گروه‌ها و هنرمندان دیگری پا به عرصه‌ی پژوهش و نمایش گذارده‌اند؛ برخی به تجربه‌های شخصی دست زدند و بعضی دیگر ـ چشم به افق‌های گسترده‌تر ـ هنرهای دیگری همچون موسیقی، رقص، پیکرتراشی و حتی معماری با نمایش درهم آمیخته و به تجربه‌های فراگیر در همه‌ی زمینه‌ها دست می‌بردند و می‌برند و برخی دیگر پس از تجربه‌های تئاتری روی به تله‌ویزیون و مخصوصاً سینما آورده‌اند و سعی بر این داشته‌اند و دارند که این جولانگاه هنر نمایش را نیز متحول سازند.

اکنون تئاتر و تالار نمایش ـ بیش از هر زمان دیگر ـ مکانی شده است برای رویارویی و گردهمایی هنرهای گوناگون و جلوه‌های فرهنگی ـ هنری گروه‌ها و اقوام و فرهنگ‌های مختلف، پهنه‌ای گسترده برای برخورد و گفتگوی فرهنگ‌های متفاوت و حتی گاه متضاد.

و اینک در آستانه‌ی عصری جدید، فناوری نوین الکترونیک در تصویر و صدا و حتی فناوری رایانه‌ای نیز نه فقط به کار صحنه و صحنه‌پردازی که به یاری پژوهش‌ها و تجربه‌های نوین تئاتری آمده‌اند.

نسل نو نمایشنامه‌نویسان و دگرگونی در تئاتر

اگر ادوارد آلبی (ـ ۱۹۲۸)، نمایشنامه‌نویس پیشروی تئاتر رسمی، به ویژه برادوی، را از نسل پیشین بدانیم... گرچه هنوز هم می‌نویسد و نمایشنامه‌های دهه‌های هشتاد و نود او ثابت کرده همچنان هم نو می‌اندیشد و دست به نوآوری نیز می‌زند؛ باید نسل نویسندگانِ آف ـ آف برادوی را به عنوان نسل نو نمایشنامه‌نویسان ایالات متحده نام ببریم، آنهایی که از میانه‌ی دهه‌ی شصت، پشت به تئاتر رسمی و دولتی کرده و خارج از محدوده‌ی برادوی و نظام انحصار طلب آنجا به نوآوری‌های

گوناگون دست بردند و همچنان نیز دست می‌برند، تا هر روزه باعث و بانی دگرگونی و تحولی نو در عرصه‌ی تئاتر باشند.

و در میان آنها نام این سه تن: لنفورد ویلسون (- ۱۹۳۷)، سام شپارد (- ۱۹۴۳) و بالاخره دیوید مامت (- ۱۹۴۷) بیش از همه، در طول این سه، چهار دهه‌ی اخیر بر سر زبان‌ها بوده است. ویلسون یکی از پیشگامان نمایشنامه‌نویسی در نهضت «آف- آف برادوی» است که شاید بیش از هر کس دیگر به این جنبش وفادار مانده و در راه اعتلای آرمان‌های نخستین و بنیادین آن کوشیده است.

لنفورد اوژن ویلسون، برنده‌ی جایزه ادبی پولیتزر در سال ۱۹۸۰ به خاطر نمایشنامه‌ی کمدی- اجتماعی حماقتِ تالی (۱۹۷۹) دوران ابتدایی عمر و تحصیل علم را در میسوری، زادگاهش، سپری کرد، سپس به سان‌دیه‌گو، کالیفرنیا و پس از آنجا در سال ۱۹۵۹، به شیکاگو به منظور گذراندن دوره‌های دانشگاهی و کار نقل مکان کرد و دست آخر، به عنوان بازیگر، کارگردان و نویسنده، در سال ۱۹۶۲ به نیویورک و جامعه‌ی تئاتری آنجا پیوست. از سال ۱۹۶۳ تاکنون، لنفورد ویلسون، به طور مداوم به کار نگارش و کارگردانی و سرپرستی گروه‌های تئاتر و دست آخر تدریس تئاتر در همان محدوده‌ها و زیرعنوان همان آرمان‌های نخستینِ «آف- آف برادوی» مبادرت ورزیده است. وی از همان سال و تاکنون، نزدیک به پنجاه نمایشنامه‌ی کوتاه و بلند نوشته که عموماً- برای نخستین بار- در تئاتر کافه چینو نیویورک به همت بازیگران گروه تئاتر تجربی لاماما به روی صحنه آمده و سپس در اقصا نقاط امریکا و حتی اروپا و آسیا نیز اجرا شده است.

بیشتر منتقدان و نمایشنامه‌شناسان فضای کلی و مضامین مطرح شده در نمایشنامه‌های لنفورد ویلسون را با آثار لیلیان هلمن، ویلیام اینگه و

تنسی ویلیامز مقایسه می‌کنند و صرف نظر از برخی مشخصه‌های زمانی و مکانی و به ویژه شالوده‌شکنی‌هایی که خاص نمایشنامه‌نویسان «آف-آف برادوی» است، وی را بیشتر متأثر از تنسی ویلیامز می‌دانند. در نمایشنامه‌هایش، او مرتباً به مضامینی همچون هویت باختگی و وابستگی بی‌چون و چرا به دیگری و مخصوصاً گذشته، تنهایی و انزواجویی، توهم و اوهام مالیخولیایی، سرشکستگی اجتماعی و واخوردگی روحی می‌پردازد. در نمایشنامه‌ی *Lemon Sky* (۱۹۷۰)، که خود او آن را «یک اتو بیوگرافی تمام و کمال» می‌داند، زندگی جوانی واخورده از خانواده و جامعه را بازگو می‌کند که سعی دارد با پدرش که در کودکی او و مادرش را رها کرده دوباره آشتی کند و با او همخانه شود، کوشش‌های جوان کم و بیش ناکام می‌ماند و بالاخره آخرین بار پدر او را به سختی از خود می‌راند و به خیابان پرتاب می‌کند، به این دلیل که پسر جوان نمی‌داند چگونه باید «حساب زن‌ها را برسد».

به غیر از پولیتزر، لنفورد ویلسون دوبار به کسب جایزه‌ی معروف اوبی (Obie) نایل آمده (که جایزه‌ای است از آن نمایشنامه‌نویسان برجسته‌ی امریکایی)، نخست در سال ۱۹۷۳ برای نمایشنامه‌ی جذابِ داغ بالتیمور و دومی در سال ۱۹۷۵ برای نمایشنامه‌ی سرگرم کننده‌ی کمدی اجتماعیِ تپه‌سازان.

از آثار نام‌آور ویلسون می‌توان به نمایشنامه‌های زمانی مدید در نزد فیر (۱۹۶۴)، بی‌هیچ ضرب و جرح (۱۹۶۴)، کاخِ شنی (۱۹۶۵)، خانواده به پیش می‌راند (۱۹۷۲)، پنجم ژوئیه (۱۹۷۸)، پاییز فرشتگان (۱۹۸۲)، تالی و پسر (۱۹۸۵) و چهار نمایش کوتاه برای تله‌ویزیون (۱۹۹۴).

ساموئل شپارد راجرز (سام شپارد)، برنده‌ی جایزه‌ی ادبی پولیتزر به خاطر نمایشنامه‌ی (درام- اجتماعی) کودک مدفون شده (۱۹۷۹)، در

پنجم نوامبر سال ۱۹۴۳ در شهر فورت شریدان، ایالت ایلی‌نویز ایالات متحده‌ی امریکا، به دنیا آمد. او، خیلی زود دست به کار نگارش و مخصوصاً نمایشنامه‌نویسی برد و خیلی زود به عنوان یک نمایشنامه‌نویس مطرح در جنبش «آف-آف برادوی» برای خود مکان و مقامی کسب کرد، چنانکه در اواخر سال‌های دهه‌ی شصت قرن پیشین نامِ سام شپارد را به قرینه‌ی نام این جنبش بر زبان می‌راندند. همکاری نزدیک او در همان دهه و پس از آن، با ریچارد شکنِر و به ویژه با جو چایکین، به عنوان نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر تئاتری در پیشبرد این جنبش و ارائه‌ی نوآوری‌هایی در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی تأثیر انکارناپذیر داشته است. نمایشنامه‌های او به زبان‌های مختلف ترجمه شده و در کشورهای گوناگون به روی صحنه رفته است.

سام شپارد تاکنون بیش از چهل و پنج نمایشنامه نوشته و بیشتر از هر نمایشنامه‌نویس دیگری در این چهار دهه‌ی اخیر، جوایز معتبر نمایشنامه‌نویسی را نصیب خود کرده است. او تاکنون ده بار برنده‌ی جایزه‌ی اوبی شده است: برای نمایشنامه‌های شیکاگو (۱۹۶۶)، مادر فقنوس (۱۹۶۷)، ضربدر قرمز (۱۹۶۸)، فورسینک و دریانوردان (۱۹۶۹)، نمایش ملودرام (۱۹۷۰)، دندان جنایت (۱۹۷۳)، *Action* (۱۹۷۵)، شهر فرشتگان (۱۹۷۶)، دشنام طبقه‌ی گرسنه (۱۹۷۷) و غرب حقیقی (۱۹۸۱)؛ و سه بار هم برنده‌ی جایزه‌ی معتبر «کانون منتقدان تئاتر نیویورک» شده است: برای نمایشنامه‌های دیوانه‌ی عشق (۱۹۸۳)، دروغی از پس خمیر (۱۹۸۶) و دست آخر– و همین اواخر برای نمایشنامه‌ی *States of Shock* (۱۹۹۶).

سام شپارد فقط یک نمایشنامه‌نویس نوپرداز نیست، بلکه، او فیلمنامه‌نویس متعهدی است، که همیشه با تکیه بر جریان‌های عمیق و

پنهان اجتماعی-سیاسی و فرهنگی-هنری، و شناخت دقیق آنها و به مدد پژوهش‌های بنیادین فیلمنامه نوشته و با بسیاری از کارگردانان صاحب‌نام و پرآوازه‌ی امریکایی و اروپایی نیز همکاری داشته است.

سام شپارد در سینما بازیگری صاحب سبک است و از طرفی نه فقط به عنوان کارگردان تئاتر که در دهه‌ی نود به اوج شکوفایی هنری خود در این حرفه نیز دست پیدا کرد، بلکه به عنوان کارگردانِ سینما، با همان تنها فیلم خود: شمال دور (برگرفته از نمایشنامه‌ای با همین عنوان خودش ۱۹۸۸) نشان داده که سینمای اجتماعی و کوشش برای آگاهی بخشیدن به طبقه‌های زیرین جامعه در راه تغییر و تحول اجتماعی، به مدد ابزار هنری-سینمایی، برای او امری است جدی.

و دست آخر، فراموش نکنیم که سام شپارد شاعری است نوپرداز و قصه‌نویسی است شاعر مسلک که تاکنون سه مجموعه از قصه‌ها و سروده‌های خود را منتشر ساخته است. و از سوی دیگر مقاله‌های نظری او در باب نمایش و نمایشنامه‌نویسی در بسیاری از نشریه‌های پژوهشی معتبر امریکایی به چاپ رسیده است.

دیوید مامت

دیوید آلن مامت (با تلفظ اصلی: «Mam - it»)، نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس؛ مقاله‌نویس؛ نظریه‌پرداز نمایش، نمایشنامه و بازیگری؛ شاعر؛ ترانه‌سرا، قصه‌نویس و نمایشنامه‌نویس برای کودکان؛ بازیگر، تهیه کننده و کارگردان، در نوامبر سال ۱۹۴۷ در فلوسمور، یکی از حومه‌های جنوبی شهر شیکاگو، دیده به جهان گشود. پدرش، برنارد موریس، وکیل دعاوی و مادرش، لِنور سیلور، معلمه‌ی مدرسه بود، هر دو، پدر و مادر، پرورش‌یافته در میان خانواده‌های یهودی اسلاو تباری بودند که در دهه‌ی

بیست قرن گذشته به همراه آخرین موج مهاجرت از اروپای شرقی به امریکا کوچ کرده و عموماً بخش جنوبی شهر شیکاگو را برای مسکن و کار برگزیده بودند. محله‌هایی شلوغ، پر جمعیت با کسب و کارهای متفاوت و ماجراهای بسیار، ماجراهایی برای بازگویی و بازنمایاندن. دیوید به همراه دو برادر دیگرش ـ لین (امروزه فیلمنامه‌نویس) و تونی (بازیگر تئاتر و تله‌ویزیون) ـ در میان چنین محله‌هایی می‌زیست، محله‌هایی که به قول خود مامت: «در پس هر خم کوچه‌هایش حادثه‌ای و ماجرایی و یعنی که خطری در کمین است.» تا سن ده سالگی که پدر و مادرش از یکدیگر جدا شدند و دیوید به همراه مادرش به میان خانواده‌ی مادری، به خارج از شهر شیکاگو، به میان طبقه‌ی میانه و فرودست جامعه و به شهرکی روستانشین به نام المپیا فیلدز کوچ کرد، آنجا که «طبیعت بی‌رحم بود و از آن بی‌رحم‌تر مردمانش.» در آنجا دیوید، تحصیلات ابتدایی را به پایان برد و سپس به دوره‌ی راهنمایی، به دبیرستانی دولتی و شلوغ وارد شد، جایی که «بی‌درو پیکر بود. تنها حسنش این بود که تالاری برای نمایش داشت که هر زمان می‌خواستی می‌توانستی به آن پناه ببری.»

در سال ۱۹۶۳ دیوید مامت به نزد پدرش، که حالا در محله‌ای شمالی در شهر شیکاگو زندگی می‌کرد و از رفاهی نسبی برخوردار شده بود، بازگشت و در همان جا و در همان سال بود که در یک دبیرستان خصوصی و مجهز «با انجمن تئاتری بسیار فعال و تالار نمایشی درخورِ فعالیت‌های گوناگون نمایشی فوق برنامه» نام‌نویسی کرد. اکنون ارتباط او با صحنه و نمایش و به ویژه بازیگری بیشتر شد، از طرفی در همان ایام به دنبال کار و کسب به پشت صحنه‌ی تئاترهای شیکاگو سرک می‌کشید و هر کاری که به او می‌سپرند ـ حتی جزئی و ساده ـ را با علاقه‌ی بسیار به انجام می‌رساند. دو سال پس از آن، به کالج گُدار شهر پلنفیلد در ایالت ورمانت وارد شد و

در رشته‌ی ادبیات و زبان انگلیسی به تحصیل پرداخت.

در پایان دوره‌ی کالج، با درجه‌ی ممتاز فارغ‌التحصیل شد، اما خود می‌گوید: «پس از فارغ‌التحصیل شدن دریافتم که هیچ مهارتی به دست نیاورده‌ام و هیچ استعدادی هم ندارم.» شاید به خاطر همین بود که در مدرسه‌ی «نیبرهود پلی هاوس» ثبت نام کرد و به صورت جدی مشغول به تحصیل تئاتر شد.

در دوران کالج و سپس مدرسه‌ی عالی تئاتر و پس از آن، دیوید مامت ـ از برای گذراندن زندگانی ـ دست به کارهای گوناگونی زد، از جمله: رانندگی تاکسی در شیکاگو و مسئولیت پی‌گیری پرونده‌های مشکوک در اداره‌ی دارایی ایالتی ـ کارهایی که بسیاری از مواد آثار نمایشی آینده او را از برایش فراهم آورد. و در همه‌ی این احوال هرگز ارتباط خود را با تئاتر ـ چه به عنوان بازیگر و چه عنوان نویسنده‌ی نمایشنامه‌های کوتاه برای بازیگران و هنرجویان مدرسه‌ی تئاتر ـ قطع نکرد. در سال ۱۹۶۹، مامت به عنوان مربی تئاتر در کالج مارلبرو ایالت ورمانت مشغول به کار شد و در همان جا بود که نخستین نمایشنامه‌ی جدیش را نگاشت: قایق (*Lakeboat*ـ ۱۹۷۰) که در همان سال در کارگاه نمایش کالج مالبرو به روی صحنه آمد ـ نمایشنامه‌ای تک‌پرده برگرفته از تجربه‌های عملی او به هنگامی که در روی کشتی‌های باری کار می‌کرد. مامت که از کودکی رؤیای تئاتر را در سر می‌پروراند، پس از این یکسره خود را وقف صحنه و نمایش و تئاتر کرد؛ در نیمه‌ی دوم همان سال (۱۹۷۰) به شهر پلنفیلدِ ورمانت ـ همان کالج گُدار ـ بازگشت و البته این بار به عنوان بازیگر قراردادی و مربی نگارش نمایشی. و در همین کالج بود که در سال ۱۹۷۲ به همراه چند تن از هنرمندان و هنرجویان کالج «گروه تئاتری سنت نیکلاس» را تأسیس کرد که خود تا سال ۱۹۷۳، عضو اصلی و مدیر هنری

فعال آن بود و سال پیش از این، این گروه با همان اهداف به سرپرستی مامت در شیکاگو نیز تأسیس یافت. برای نخستین نمایش این گروه، مامت نمایشنامه‌ای از یوجین اونیل، فراسوی افق، را برگزید ــ نخستین کارگردانی جدی و حرفه‌ای مامت.

اجرای موفقیت‌آمیز انواع اردک (سومین نمایشنامه‌ی مامت) در سال ۱۹۷۲ در پلنفیلد و سپس در شیکاگو و نیویورک خبر از تولد نمایشنامه‌نویسی نوپرداز و به ویژه متعلق به جنبش «آف‌ـ آف برادوی» را می‌داد.

پس از این موفقیت، مامت به مدت دو سال، پیاپی نمایشنامه‌های کوتاه و بلند برای کودکان و بزرگسالان نوشت و برخی از آنها را خود در پلنفیلد به روی صحنه برد و از همه مهم‌تر، آن طور که خودش می‌گوید: «در این مدت در دانشگاه شیکاگو به تدریس ادبیات نماشی و رابطه‌ی آن با زبان گفتاری و روزمره» پرداخت، «تا جایی که بالاخره به بعضی از رموز شگفت‌انگیز این رابطه» پی برد و این همه را در نخستین شاهکار نمایشی‌اش با عنوان انحراف جنسی در شیکاگو (۱۹۷۴) به کار گرفت. این نمایشنامه که نخستین جایزه‌ی اوبی را نصیب نویسنده‌اش کرد نظرِ منتقدان و صاحب‌نظران را به سوی مامت و دیگر آثارش ــ که پیش از و به همراه آن نوشته بود ــ جلب کرد، تا آنجا که همه‌ی کارهایی که نوشته بود و می‌نوشت به روی صحنه‌های گوناگون تئاترهای سراسر کشور پهناور امریکا رفت و تا جایی در سال ۱۹۷۵ بزرگ‌ترین جایزه‌ی نمایشنامه‌نویسی بنیاد ژزف جفرسون برای مجموعه آثار نمایشی‌اش به او تعلق گرفت. همه‌ی اینها سرآغاز خلق دومین شاهکار نمایشی مامت شد: نمایشنامه بوفالوی امریکایی (۱۹۷۵) ــ نهمین نمایشنامه در مجموعه آثار نمایشی دیوید مامت، منتشر شده به سال ۱۹۷۷.

بوفالوی امریکایی، اوج موفقیت‌های تئاتری‌ـ ادبی را برای مامت موجب شد: دومین جایزه‌ی اوبی برای او، جایزه‌ی ویژه دانشگاه ییل، جایزه‌ی ویژه ادبی بنیاد راکفلر، جایزه‌ی ویژه‌ی مدرسه‌ی تئاتر دانشگاه کلمبیا و چندین و چند جایزه‌ی معتبر دیگر از سوی منتقدان و کارشناسان صاحب‌نام تئاتر.

موفقیت اجراهای سه نمایشنامه‌ی انواع اردک، فساد جنسی در شیکاگو و بوفالوی امریکایی در «آف برادوی» باعث شد که این سه نمایشنامه را نمایشنامه‌های «آف‌ـ آف برادوی» مامت بنامند و عموماً در کنار هم به تجزیه و تحلیلشان بپردازند.

سبکِ ویژه‌ی مامت ــ آنچه او را، با همه‌ی دلبستگی که او به نویسندگانی چون آنتون‌چخوف، آرتور میلر، تنسی ویلیامز و نمایشنامه‌نویسان همگن خود دارد و این دلبستگی را به وضوح آشکار می‌کند، متمایز می‌سازد ــ در همین سه نمایشنامه به خوبی مشهود است. سبکی که پس از این، قوام‌یافته، منسجم‌تر و آبدیده‌تر شده اما، همچنان بر تمامی آثار او و مخصوصاً نمایشنامه‌هایش سایه افکنده است: داستان و پی‌رنگ (Plot) مشخص یا پیچیده‌ای مطرح نیست؛ نمایش، نمایش موقعیت است و کنش متقابل در این موقعیت مبتنی است بر روابط اشخاص با یکدیگر و از این طریق با جامعه‌ی اطراف خویش؛ نمایش در واقع بررسی این روابط و روان‌شناسی و حتی روان‌کاوی شخصیت‌هاست برحسب شرایط پیشنهادی که موقعیت نمایشی خوانده می‌شود. اما، گفتگوها بسیار ساده‌اند و عموماً روزمره ــ گاه در حد محاوره‌های معمول روزمره، عامیانه، برآمده از زبان کوچه و بازار ــ ولی با این همه به بهترین شکل منطق «احتجاجی» گفتگوی نمایشی را در خود پنهان داشته‌اند. زبان شخصیت‌ها و ارتباط آن با شرایط و احوال آنها لحظه‌ی به خصوص،

فشردگی کلام، بار عاطفی تأثیرگذار در عین ایجاز و سادگی، سادگی و روانی در عین بیان مفاهیم پیچیده، دغدغه‌ی اصلی دیوید مامت است.

در انواع اردک، موقعیت نمایشی در ظاهر بسیار ساده است؛ گویی داستانی هم به آن معنای دراماتیک وجود ندارد: دو پیرمرد در پارکی، بر کنار استخر، روی نیمکتی در کنار هم نشسته‌اند، ابتدا آنها ــ از سر گذران وقت ــ درباره‌ی اردک‌ها، انواع آنها و خورد و خوراک و عادتشان گفتگو می‌کنند و آرام‌آرام حرف و سخن به سوی بازگویی مکنونات قلبی‌شان، پیرامون قوانین طبیعی، دوستی، جامعه و شرایط اجتماعی و بالاخره مرگ و نیستی کشانده می‌شود.

گفتگو میان دو زن در ابتدای نمایشنامه‌ی فساد جنسی در شیکاگو و گفت و شنود دو دوست قدیمی در طول نمایشنامه‌ی بوفالوی امریکایی دقیقاً یادآور همین نکات در گفتگونویسی عادی و طبیعی ــ در ظاهر گویی از سر اتفاق در میان جامعه و از میان گفتگوهای روزمره‌ی مردمِ عادی ثبت و ضبط شده ــ در تمامی آثار مامت است، آنچه منتقدان و درام‌شناسان امروز جهان به جرئت آن را بستگی شخصی از آن مامت می‌دادند و آن را با تعبیر «گفتگوی مامتی» (Mametspeak) می‌خوانند.

در فساد جنسی در شیکاگو، مامت به تجربه‌ای تازه ــ مبتنی بر همان تجربه‌ی «تئاتر موقعیت» خود ــ دست می‌زند: موقعیت کلی نمایشی را به صحنه‌ها یا موقعیت کوچک‌تر و محدودتر، در صحنه‌های کوتاه، تقسیم می‌کند؛ صحنه‌هایی که نه ربط داستانی، بلکه ربط موضوعی با یکدیگر دارند. نمایشنامه بیشتر به یک فیلمنامه چند بخشی (اپیزودیک) می‌ماند: دو زن درباره‌ی دشواری ارتباط با مردان سخن می‌گویند و دو مرد، که جز به کثافت‌کاری‌های جنسی به چیز دیگری نمی‌اندیشند، در سوی دیگر با هم وراجی می‌کنند. یکی از زنان که در مهدکودک زندگی می‌کند، به زن

دیگر که با یکی از آن مردان همخانه شده است می‌گوید: «... البته این امکان هم هست که کل همه‌ی این قضایا [روابط بین زن و مرد] یه اشتباه گُنده باشه؛ یعنی هیچ وقت هم قرار نبوده که این روابط موفقیت‌آمیز باشه... یه نگاهی به آمار طلاق بنداز... به آمار همجنس‌بازی... به تجاوز و این کارهای وحشتناک جنسی... جنایت‌های جنسی که هر روزه داره بالاتر و بالاتر می‌ره... همه‌ی ما داریم به همدیگه صدمه می‌رسونیم، به بدن و روح همدیگه زخم می‌زنیم... ما از این همه الگوهای رفتاری درست، که مرتب ازشون حرف می‌زنیم و تظاهر هم می‌کنیم که خوب می‌فهمیم‌شون، واقعاً چی می‌فهمیم...

در پایان نمایشنامه، هنگامی که دوست زن ــ دومی ــ سرخورده از همخانه شدن با مردش به منزل اولی ــ مربی مهدکودک ــ بازمی‌گردد؛ اولی فقط به او می‌گوید: «ببین دبورا، آدم فقط از اشتباهاتشه که درس می‌گیره.» و پس از آن در صحنه‌ی آخر آن دو مرد را می‌بینیم که در کنار ساحل نشسته‌اند و مانند پسران جوان متلک‌های زشت بارکسانی می‌کنند که لباس شنا پوشیده‌اند و مثلاً خود را راحت و آزاد می‌دانند.

در بوفالوی امریکایی، مامت موقعیت را به دو بخش اصلی تقسیم می‌کند، در واقع از یک داستان نمایشی فقط ابتدا و انتهایش را به ما می‌نمایاند که هر دو هم بیانگر یک موقعیت کلی، موقعیتی باز و ساده، همچون موقعیت‌های زندگی عادی و روزمره هستند، و از این طریق به نمایش تمثیلی از جامعه‌ی امروز امریکا دست می‌زند. صحنه، در دو پرده‌ی نمایش یکی است: داخل مغازه‌ی سمساری فکسنی پیرمردی است که تصمیم گرفته در پایان عمر بالاخره دست به کاری بزرگ بزند ــ حتی شده دزدی بزرگی ــ و داد خود را از چرخ کجمدار روزگار بستاند. شاگرد او جوانی است ظاهراً عقب افتاده که از ارباب (استاد) خود

حرف‌شنوی بسیار دارد و استاد هم مرتب به او امر و نهی و مخصوصاً نصیحت می‌کند. صاحب مغازه، دوستی دارد که همگی او را «آ معلم» می‌خوانند، عاقله مردی است که حرّاف و به ظاهر همه فن حریف؛ همه چیز می‌داند و فکر می‌کند که قادر به هر کاری است که اراده کند. برحسب اطلاعاتی که شاگرد از مجموعه‌ی سکه‌های عتیقه‌ی یکی از مشتریان به ارباب خود داده، این سه نفر تصمیم می‌گیرند، این مجموعه‌ی نفیس را بدزدند و این چنین کاری بزرگ را صورت واقعی بخشیده و مشکلات زندگیشان را برطرف سازند...

پرده‌ی دوم، همان شب موعودی است که باید نقشه‌ی دزدی به وقوع بپیوندد. برخورد و درگیری کودکان، پیش از انجام کار، میان دو دوست قدیمی، بر سر هیچ و پوچ، کار را به تعویق می‌اندازد و بالاخره هم باعث جدایی این دو از یکدیگر می‌شود. دست آخر هم شاگرد اقرار می‌کند که داستان سکه‌ها واقعی نبوده و فقط آن را برای دلخوش‌کنک ارباب خود ساخته بوده است. در پایان ارباب باز دست از دستور دادن به شاگرد خود ـ البته این بار با لحنی مهربان و پدرانه ـ برنمی‌دارد.

در سال ۱۹۷۷، مامت با نگارش زندگی در تئاتر، تمام تجربه‌های موقعیت‌پردازی، شخصیت‌سازی و گفتگونویسی نمایشی و خلاصه نمایشنامه‌نویسی و یافته‌های خود در این زمینه را درهم می‌آمیزد و سومین شاهکار ادبی ـ نمایشی خویش را می‌آفریند. زندگی در تئاتر گرچه به شهرت آثار بسیار شناخته شده‌ی او نیست اما از محبوبیت بسیار در نزد هنرمندان اندیشمند، به ویژه بازیگران تئاتر و سینما برخوردار است. اجراهای متعدد این اثر در طول سال‌ها ـ در اقصا نقاط جهان (پر اجراترین اثر نمایشی مامت) ـ و اجرای موفق تله‌ویزیونی این نمایشنامه در سال ۱۹۹۳ ـ برای سومین بار و به همت خود او ـ گواه بر این ادعاست.

زندگی در تئاتر همچون آثارِ گذشته‌ی مامت، داستانی مشخص، پر پیچ و تاب، با تمام آن ضوابط و معیارهایی که از داستانِ منسجم نمایشی انتظار داریم ندارد. مجموعه‌ای است از موقعیت‌ها (در قالب ۲۶ صحنه یا تابلوی کاملاً مستقل و مجزا از هم) که به زندگی بازیگران تئاتر بر روی صحنه‌ی تئاتر و به ویژه در پشت صحنه‌ی تئاتر می‌پردازد.

زنجیره‌ای از روابط و مناسبات انسانی ـ با انگیزه‌های پنهان و آشکار ـ میان دو بازیگر، یکی سالخورده که همه‌ی موفقیت‌های لازم را به دست آورده و پشت سر نهاده، کوله‌باری از تجربه‌ی زندگی تئاتری به همراه دارد؛ و دیگری جوان که در ابتدای راه ایستاده، چشم به آینده‌های بهتر دارد، مشتاق دریافتن و شناختن است و مشتاق طی مراحل موفقیت بر روی صحنه آن هم پیاپی و به سرعت!

در این نمایشنامه، گفتگوی مامتی به اوج شکوفایی خود می‌رسد و در عین حال به زبان شعر صحنه‌ای نزدیک می‌شود، آنچه به آن جذابیت دو چندان می‌دهد؛ در ضمن در این نمایشنامه، مامِت، بسیاری از تعاریف و مفاهیم هنر، به ویژه هنر تئاتر، نمایش و اجرا، بازیگر و بازیگری، نقش اجتماعی بازیگر و زندگی جمعی و فردی او را با زبانی ساده و جذاب و مخصوصاً نمایشی بیان می‌دارد.

در سال ۱۹۸۲، مامت، بیست و چهارمین نمایشنامه‌ی خود را می‌نویسد: ادموند؛ و برای دومین بار جایزه‌ی ادبی و معتبر اوبی را به دست می‌آورد و به همراه آن پنج جایزه‌ی معتبر و افتخارآمیز از مراکز دانشگاهی و فرهنگی امریکا را. اجرای همزمان ادموند در نیویورک و لندن شهرتی جهانی نصیب مامت کرد.

ادموند، یکی از بهترین و کامل‌ترین نمایشنامه‌های مامت است، داستان جوانی به نام ادموند که آرام‌آرام به جامعه‌ی تبه‌کار و خیابان‌گرد و

دست آخر به گوشه‌ی زندگی سقوط می‌کند. داستان این سقوط در بیست و سه صحنه کوتاه- و گاه بسیار کوتاه- تنظیم شده است؛ مکان‌های مختلف در دل یک شهر بزرگ و مخوف همچون شیکاگو یا نیویورک. ادموند، سی و چند ساله است و آماده برای سقوط در دامان تباهی‌های جامعه‌ی امریکایی. در صحنه‌ی نخست، او در مقابل طالع‌بین و کف‌بینی نشسته است و منتظر شنیدن طالع خویش. طالع‌بین به کف دست او نگاهی می‌اندازد و به او می‌گوید- از همان جملات همیشگی: «تو اونجایی نیستی که بهش تعلق داری. شاید هم هیچ کدوم از ما، اونجایی که باید باشیم نیستیم؛ اما در مورد تو این حقیقت واقعاً تحقق پیدا کرده. همه‌ی ما دوست داریم که خودمون رو آدم‌های خاصی فرض کنیم. در مورد تو این امر حقیقت داره...»

در صحنه‌ی دوم، در خانه، ادموند در میانه‌ی یک گفتگوی عادی با زنش، ناگهان رو به او می‌کند و صریحاً اعلام می‌دارد که دیگر علاقه‌ای به زن و فرزند خود ندارد- این زندگی را دوست ندارد- و خیلی ساده می‌خواهد آنها را ترک کند. در صحنه‌های بعدی، ادموند را در یک بار، در یک کاباره و بالاخره در یک خانه‌ی بدنام و سپس در قمارخانه مشغول قمار می‌بینیم. او آرام آرام تعادل روانی‌اش را از دست می‌دهد و پس از اینکه در مترو برای خانمی محترم ایجاد مزاحمت می‌کند، با زنی جوان که پیشخدمت کافه است- در آنجا- روی هم می‌ریزد و به خانه‌ی او می‌رود و پس از مشاجره‌ای مسخره که بیشتر به نمایش برای خندیدن و خندانیدن می‌ماند، ناگهان و از سرِ- شاید- اتفاق زن جوان را به قتل می‌رساند. در پایان دستگیر می‌شود و به زندان می‌افتد. در صحنه‌ی آخر، در زندان ایالتی، ادموند با هم سلولی‌اش رودررو نشسته و در کمال آرامش به بحثی فلسفی پیرامون زندگی انسان و آینده‌ی او مشغول است و... و دست آخر

از هم‌سلولی‌اش می‌پرسد آیا او به بهشت و جهنم معتقد است؛ و در مقابل بی‌اطلاعی همصحبتش می‌گوید: «به هر جهت، اگه بعد از مرگ قراره جایی بریم، من دلم می‌خواد به بهشت برم...»

ادموند اگر در ظاهر ملودرامی تکان‌دهنده از زندگی امروز جوامع بزرگ و صنعتی می‌نماید، اما در واقع از جنبه‌ها و لایه‌های عمیق‌تری نیز برخوردار است: سؤال قدیمی «جبر یا اختیار.» تأثیر اعمالِ آگاهانه‌ی ما بر سرنوشت‌مان از یک سو، و دخالت عوامل غیرارادی مانند وراثت و عناصر محیطی- پرورشی و تربیتی- از سوی دیگر، موضوع و مضمون اصلی این اثر است.

دیوید مامت، از اوایل دهه‌ی هشتاد به فیلمنامه‌نویسی روی می‌آورد؛ و در نخستین قدم رمان معروف و پرفروش و بارها به جامه‌ی فیلم درآمده‌ی جیمز ام. کین: پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند را اقتباس می‌کند که در سال ۱۹۸۱ به کارگردانی باب رانلسون به فیلم برگردانده می‌شود. پس از آن و تا به امروز مامت بیست و یک فیلمنامه نوشته که برخی از آنها را خود در مقام کارگردان به تصویر کشانده است.

معروف‌ترین آثار سینمایی مامت عبارتند از: حکم دادگاه (نامزد اسکار بهترین فیلمنامه ۱۹۸۶-کارگردان: سیدنی لومت)؛ درباره‌ی شب گذشته (براساس نمایشنامه‌ی فساد جنسی در شیکاگو، از خود وی و به کارگردانی ادوارد زوویک) ۱۹۸۶؛ تسخیرناپذیران (براساس مجموعه‌ی تله‌ویزیونی با همین عنوان و به کارگردانی: بریان دی پالما) ۱۹۸۷؛ خانه‌ی بازی‌ها (به کارگردانی خود وی، نخستین فیلم مامت در مقام کارگردان) ۱۹۸۷؛ اوضاع عوض می‌شود (دومین فیلم تألیفی وی) ۱۹۸۸؛ ما فرشته نیستیم (کارگردان: نیل جوردن) ۱۹۸۹؛ قتل عمد (به کارگردانی خود وی) ۱۹۹۰؛ گلنگاری گلن راس (کارگردان: جیمز فالی) ۱۹۹۲؛ هافا (کارگردان:

دنی دو ویتو، نامزد جایزه‌ی بهترین فیلمنامه و بهترین کارگردانی) ۱۹۹۲؛ وانیا در خیابان چهل و دوم (کارگردان: لویی مال) ۱۹۹۴؛ بوفالوی امریکایی (کارگردان: مایکل کورنته) ۱۹۹۶ و... و زندانی اسپانیایی (به کارگردانی خود وی) ۱۹۹۸ و...

از میان نمایشنامه‌هایی که مامت پس از ادموند و در دهه‌ی ۱۹۸۰ می‌نویسد: گلنگاری گلن راس (۱۹۸۳)، زندانی اسپانیایی (۱۹۸۵)، شال (۱۹۸۵) و سرعت خیش گاوآهن (۱۹۸۸) بیش از همه (چهارده نمایشنامه‌ی کوتاه و بلند) مهم‌تر و قابل اعتناتر می‌نماید. و از میان همه‌ی آنها گلنگاری گلن راس را اکثر منتقدان و درام‌شناسان، شاهکار دهه‌ی هشتاد این نویسنده‌ی پر کار و شاهکاری ــ در زمینه‌های زندگی اجتماعی امریکایی ــ هم طراز نمایشنامه‌ی مرگ یک فروشنده (۱۹۴۹) شاهکار آرتور میلر، محسوب می‌دارند.

گلنگاری گلن راس، که جایزه‌ی ادبی پولتیزر سال ۱۹۸۴ و جایزه‌ی ویژه منتقدان نیویورک را نصیب مامت می‌سازد، یکی از خوش‌ساخت‌ترین، طنزآمیزترین و در عین حال تلخ‌ترین نمایشنامه‌های دیوید مامت است. از سوی دیگر این نمایشنامه به بهترین شکل بازتابی است از زندگیِ اجتماعی و اقتصادی طبقه‌ی میانه‌ی امریکا در همان ایام. این ایام مصادف است با دوره‌ی ریاست جمهوری رونالد ریگان، افراطی‌ترین و دست‌راستی‌ترین حکومت امریکا پس از جنگ جهانی دوم. آن سال، همچون امروز، حکومت در جهت لغو کمک‌های دولتی و بیمه‌های اجتماعی و نادیده گرفتن تمامی دستاوردهای جامعه‌ی مدنی امریکایی کوشش فراوان مبذول داشته بود. دستاوردهایی که از زمان ریاست جمهوری فرانکلین روزولت (پیش از جنگ دوم) به صورت ارکان زندگی امریکایی درآمده بود. سیاست‌های این حکومت ــ عوام‌فریب ــ

فقط در راه برداشتن موانع از سرِ راه سرمایه‌داری بزرگ عمل می‌کرد و در واقع آنچه را که بعدها «سرمایه‌داری وحشیانه» نامیده می‌شد تبلیغ می‌نمود و در این میانه بازندگان اصلی، قشر میانه و طبقه‌ی فقیر جامعه بودند. طبقه‌ی متوسط به فلاکت فرو افتاد و فقر و فلاکت در میان طبقه‌ی پایین جامعه رو به فزونی نهاد. در این نمایشنامه مشخصه‌های این ایام، در تلاش مذبوحانه‌ی فروشندگان املاک برای بقا در دورانی که فقر فراگیر شده، به خوبی نمایان است.

از میان هفده نمایشنامه‌ی کوتاه و بلندی که مامت از سال ۱۹۹۰ تا به امروز نوشته است (و آخرین آنها را ــ ما ــ فقط به نام می‌شناسیم: ازدواج بوستونی سال ۲۰۰۰) نمایشنامه‌های اولیانا (۱۹۹۲) و پیام رمزی (۱۹۹۴) بیش از همه به اجرا درآمده، جنجال برانگیز بوده و مورد بحث قرار گرفته است.

در اولیانا، مامت بار دیگر به موضوعِ «روابط بین زن و مرد» می‌پردازد، اما این بار فراتر از روابط خصوصی به بازتاب‌های اجتماعی آن و حتی بازشناسایی و تحلیل قوانین اجتماعی و مبارزه‌ی گروه‌های به اصطلاح «فمینیستی» توجه خاص دارد. اجرای اولیانا در نیویورک به کارگردانی خود نویسنده و اجرای معروف آن در سال بعد (۱۹۹۳) در «تئاتر رویال کورت لندن» به کارگردانیِ هارولد پینتر سبب جنجال‌های فراوان پیرامون این نمایشنامه شد. اما با این همه، منتقدان یک صدا این اثر را «بی‌مانند» نامیدند و زبان به تمجید مامت گشودند و او را استاد مسلم نمایشنامه‌نویسی با مضامین اجتماعیِ روز و با صراحتِ فوق‌العاده در بیان مسائل اخلاقی خواندند.

پیام رمزی، که به هنگام اجرای نخستین‌اش در نیویورک (۱۹۵۵ ــ یک سال پس از نخستین اجرای جهانی آن در لندن!) بار دیگر نظرها را به

A Life in the Theatre
1977

David Mamet

دیوید مامت

زندگی در تئاتر

ترجمه‌ی:
داریوش مؤدّبیان
۱۳۷۹

سوی دیوید مامتِ نمایشنامه‌نویس جلب کرد و منتقدان متفق‌القول آن را «نمایشی بسیار قوی و تأثیرگذار» خواندند، در واقع شخصی‌ترین کار این نویسنده است. از سوی دیگر مامت سنت فیلم‌هایش ـ نمایش‌های جنایی که در آنها هرگز جنایتی رخ نمی‌دهد ـ را، در این نمایشنامه، به کار می‌گیرد و تعمیم می‌دهد. نمایشنامه داستانی پیچیده و پی‌رنگی خاص ندارد و گفتگوها به مانند گفت‌وشنودهای سهل و ممتنع مامت (Mametspeak) در جریان است. در این نمایشنامه، دلمشغولی اصلی مامت روابط و مناسبات روزمره‌ی آدم‌های نمایش است مبتنی بر زبانی پیچیده در کنایه‌ها، استعاره‌ها و رمزگان بیانی. مامت بار دیگر به تمام تجربه‌های نخستینش پیرامون زبان و رمزگان ارتباطی زبان گفتاری نمایش رجوع می‌کند.

و سخن آخر اینکه: دیوید مامتِ رمان‌نویس و شاعر ـ به خاطر پنجاه و پنج نمایشنامه‌ای که تاکنون نوشته است و به خاطر حضور پرثمرش در سینما، رادیو و تله‌ویزیون به عنوان نویسنده، کارگردان و تهیه‌کننده و به خاطر تدریس پی‌گیرانه‌اش در دانشگاه‌ها و پرورش چند نسل از نمایشنامه‌نویسان و بازیگران جدید و دست آخر به خاطر پژوهش‌های عمیق و فهیمانه‌اش در مورد نمایش در همه زمینه‌هایش و مجموعه نوشته‌های بی‌نظیرش در باب تئاتر (تاکنون پنج کتاب ارزشمند در زمینه نگارش نمایشنامه، کارگردانی و بازیگری، زبان نمایش و اجرا و کتابی از مجموعه مقاله‌های کوتاه او درباره‌ی تئاتر) ـ بی‌شک پر کارترین، نوآورترین، شاخص‌ترین، بهترین و مؤثرترین چهره‌ی تئاتری در دهه‌های آخر قرن بیستم و تئاتر نوین امریکا شمرده می‌شود.

داریوش مؤدبیان

این نمایشنامه تقدیم شده است به:

جورج موشر

و ترجمه‌ی این نمایشنامه تقدیم شده است به:

علی نصیریان

روزگاری از برای سرگرمی شما،
غم و شادی انسان‌ها را تقلید می‌کردیم؛
اما دوران ما سپری شد.

در این دم آخر،
اگر در جایی قصوری در خدمتگزاری
شما داشته‌ایم،
بخشش شما را عاجزانه طلب می‌کنیم.

رودیارد کیپلینگ[1]
بازیگران

1. Rudyard Kipling: *Actors*

آدم‌های نمایش:

رابرت	بازیگری مسن
جان	بازیگری جوان

صحنه:

مکان‌هایی گوناگون در این سوی و آن سوی یک تئاتر.

*صحنه‌های این نمایشنامه را می‌توان به دو دسته: «روی صحنه» و «پشت صحنه»ی تئاتر تقسیم کرد. در صحنه‌های «روی صحنه»، جان و رابرت را در حال ایفای نقش‌های گوناگونی در نمایش‌هایی می‌بینیم که اجرای آنها به آن دو سپرده شده است و یا در این تئاتر به روی صحنه می‌آورند. یک راه‌حل زیبای اجرایی برای به نمایش در آوردن نمایشنامه‌ی زندگی در تئاتر بر صحنه‌ی نمایش را مایکل مریت و گریگوری موشر

* یادداشت نویسنده برای دومین چاپ این نمایشنامه در امریکا.

عرضه داشته‌اند که اولی طراح و دومی کارگردانِ این نمایش در نخستین اجرای آن در تالار شماره‌ی دو تئاترِ گودمن، در شیکاگو، بودند. آنها تصمیم گرفتند که برای جذاب‌تر شدن نمایش، پرده‌ی دومی را روی صحنه، در انتهای آن، آویزان کنند که پشت آن، به طور فرضی، تماشاگرانی نشسته بودند که در واقع جان و رابرت روی صحنه‌ی نمایشی که بر روی صحنه‌ی تئاتر برپا شده بود برای آنها نقش اجرا می‌کردند. این پرده‌ی دوم هرگاه که جان و رابرت روی صحنه کار می‌کنند باز می‌شود، باید به خاطر داشت که، این یک نمایش در نمایش است. بدین ترتیب، در جریان بازیِ بازیگران «روی صحنه»، ما پشت آنها را می‌بینیم، و وقتی پشت صحنه هستند، رو به ما، تماشاگران حقیقی تئاتر، قرار می‌گیرند ــ که در واقع، این چنین، تصویری خواهیم داشت از پشت صحنه‌ی تئاتر.

صحنه‌ی ۱

پشتِ صحنه، بعد از اجرای یک نمایش.

رابرت شب بخیر، جان.

جان شب بخیر.

رابرت امشب، صحنه‌ی اتاق خواب به نظرم درخشان بود.

جان شما جداً این طور فکر می‌کنید؟

رابرت بله که این طور فکر می‌کنم. (مکث.) تو خودت حس نکردی که خوب اجرا شد؟

[جان شانه بالا می‌اندازد.]

رابرت خُب، به نظر من که اجرا درخشان بود.

جان ممنون.

رابرت اگه این طور نبود که بهت نمی‌گفتم.

[مکث.]

جان متشکرم.

رابرت تشکر لازم نیست. اگه این طور نبود که نمی‌گفتم.

جان امشب، نمایش کلاً خوب اجرا شد.

رابرت به نظرم من هم، بله.

جان عجب تماشاگرهای فهمیده‌ای بودند.

رابرت بله. اونها خیلی فهمیده بودند.

جان اونها خیلی هم ...

[مکث.]

رابرت خیلی چی؟

جان تماشاچی‌های باهوش و تیزی بودند. شما این رو حس نکردید؟

رابرت چرا، چرا.

جان خیلی هم دقیق بودند.

رابرت بله. (مکث.) نگاه تیزی داشتند.

جان اوهم.

رابرت بله. (مکث.) خیلی هم نکته‌سنج بودند.

جان من هم فکر می‌کنم همین طور بودند.

رابرت شاید اونها اجرای امشب رو (مکث.) در یک سطح دیگه‌ای دیدند، یک ... چی می‌گند؟ یک ... زمینه‌ی دیگه، هان؟ در یک سطح دیگه از معنا. می‌فهمی، چی می‌خوام بگم؟

جان گمون نمی‌کنم فهمیده باشم.

رابرت یک سطح معنایی.

[مکث.]

جان سطح معنایی.

رابرت بله. فکر می‌کنم احتمالاً اجرایی که امشب اونها دیدند بهتر از تمرین آخریمون بوده.

جان اوهم.

رابرت بله. امشب چکار می‌خوای بکنی؟

جان یعنی الآن چکار می‌خوام بکنم؟

رابرت بله.

جان می‌رم بیرون.

رابرت اوهم.

[مکث.]

جان می‌رم شام بخورم.

رابرت بله.

جان دلم داره ضعف می‌ره.

رابرت بعله.

جان چند روز بود که اشتهایی نداشتم.

رابرت خُب، اجرای اول همیشه اشتها رو باز می‌کنه.

جان بله. (مکث.) گرسنه‌مه.

رابرت خوبه.

[مکث.]

جان تقریباً، نمی‌دونم، مثل اینکه الآن فقط ...

رابرت خُب، بگو!

جان اگه واقعاً اجازه بدید ... (مکث.) دلم می‌خواست بگم «فقط می‌خوام بخورم»، ولی مطمئن نیستم منظورم رو درست تونستم بیان کنم یا نه.

رابرت منظورت چیه؟

جان اجرایی مثل اجرای امشب...

رابرت بله؟

جان بعد هم رفتنِ بیرون و شام خوردن ...

رابرت بله، ادامه بده.

جان باعث می‌شه که احساس رضایت کنم.

رابرت آهان. (مکث.) خُب، می‌شه همچین انتظاری رو هم داشت.

[مکث.]

جان من از اون صحنه‌ی شما خوشم اومد.

رابرت خوشت اومد؟

جان بله.

رابرت کدوم صحنه؟

جان صحنه‌ی دادگاه.

رابرت ازش خوشت اومد؟

جان بله.

رابرت خودم حس کردم که امشب اصلاً خوب نبود.

جان شما فکر می‌کنید خوب نبود؟!

رابرت بله.

جان ولی من که بدم نیومد.

رابرت اوم‌م.

جان به نظر من هیچ هم بد نبود.

رابرت ولی من حس کردم که اون چیزی که باید باشه نبود.

جان اگه هم شما حس کردید که این طور بوده، اصلاً معلوم نبود.

رابرت نه؟ معلوم نبود؟

جان نبود.

رابرت اوم‌م.

جان صحنه‌ی دکتر ...

رابرت خُب؟!

جان ... احتمالاً یک کمی، کم البته ...

رابرت خُب، چی بود؟

جان خُب ...

رابرت بگو دیگه، چی بود؟ صحنه‌ی دکتر چی بود؟

[مکث.]

جان خشک و سرد.

[مکث.]

رابرت یعنی تو فکر می‌کنی خشک و سرد بود؟

جان خُب، ممکنه من اشتباه کنم.

رابرت نه، من به قضاوت تو اطمینان دارم.

جان شایدم نه، احتمالاً من اشتباه می‌کنم. می‌دونید من حالم اون موقع خوب نبود ... آخه نه اینکه وقت غذا خوردنم بهم خورده ... یک کمی، کمتر از اون چیزی که باید ...

رابرت پس تو فکر می‌کنی که این صحنه خشک و سرد بوده، هان؟

جان شاید، چیزی که من حس کردم همین بود، البته یک کمی.

رابرت به نظرت بیش از اندازه خشک و یخ بود؟

جان نه، واقعاً

[مکث.]

رابرت یعنی کل صحنه این جور بود؟

جان نه، نه. اصلاً، نه همش، نه.

رابرت پس چی؟

جان یک قسمتی. اونم فقط یک قسمتی ازش.

رابرت دلم می‌خواد اگه فکر می‌کنی کل صحنه بد بوده، به من بگی.

جان این فقط یک نظره (اونم درباره‌ی قسمتی از اون صحنه)*
به هر حال بعد از همه‌ی این حرف‌ها باید بگم، ما فقط داریم درباره‌ی یک تعبیر بحث می‌کنیم ...

[مکث.]

رابرت بله.
جان متأسفم اگه گفتم ...
رابرت اصلاً، من به نظر تو احترام می‌گذارم.
جان بله، متوجه‌ام.
رابرت جوان‌ها در تئاتر ... پیشروان نمایش در آینده‌اند و ...

[مکث.]

جان بله.
رابرت بازی هر دومون، یا فقط من؟
جان البته شما که نه. اصلاً. گفتم که من فکر می‌کنم شما فوق‌العاده بودید. (مکث.) اون خانم خوب بازی نکرد.
رابرت پس تو هم متوجه شدی، هان؟
جان مگه می‌شه متوجه نشد.
رابرت البته درسته. ولی تو هم این رو متوجه شدی، آره؟
جان بله که شدم.
رابرت دقیقاً امشب.
جان شاید امشبِ به خصوص.
رابرت بله. (مکث.) به خصوص امشب.

* قسمت‌هایی از گفتگوها که در میان دو ابرو (پرانتز) آمده، نشان‌دهنده‌ی یک تغییر جزئی شاید یک تغییر لحظه‌ای از نگرش درون‌گرایانه در دیدگاه فردی که سخن می‌گوید است.

جان بله
رابرت جالبه. (مکث.) مگه نه؟
جان برای من اساساً حیرت آوره که شما می‌تونید با اون بازی کنید. (مکث.) تازه این قدر هم خوب جلوی اون بازی کنید ...
رابرت خُب، آدم باید بالاخره سعی خودش رو بکنه.
جان خیلی تحسین برانگیزه.
رابرت به هر حال نمایش باید اجرا بشه.
جان من خیلی چیزها تو این صحنه از شما دیدم که باید تحسین کنم.
رابرت خُب، متشکرم.
جان خواهش می‌کنم.

[مکث.]

رابرت تو کاری داری که باید انجام بدی، تو این کار تو باید از معرفت کمک بگیری، برای تحمل سختی‌هاش هم باید شعورت رو به کار بندازی و درکت رو از اینکه چی درسته ... باید احساس همدردی داشته باشی ... ضوابط اخلاقی ... مقررات حرفه‌ای رو بشناسی ... برای تحقق این چیزها البته ابزارهایی هم وجود داره ... روش‌هایی.
جان درسته، ولی تو کار شما همش الهامه که ...
رابرت متشکرم. (مکث.) کلاه‌برداری تو کارِ ما بیشتر از هر چیز کفر من رو در می‌آره.
جان اوم‌م.
رابرت من طرز بیان تصنعی و سکوت‌های مثلاً پرمعنا رو می‌تونم تحمل کنم.

جان بله.

رابرت اشارات آن چنانی و کمی ادا و اصول هم خوبه، می‌تونم بپذیرم.

جان بله.

رابرت اما کلاه‌برداری بازیگرِ متظاهر رو ...

جان خُب؟!

رابرت حتی نمی‌تونم بهش نگاه کنم، قلبم رو درد می‌آره.

جان می‌دونم.

رابرت نه روحی ... نه انسانیتی ...

جان هیچ کدوم.

رابرت نه احساس همدردی.

جان نه حتی این.

رابرت دلم می‌خواد این زنک احمق رو بکشم.

جان ارزشش رو نداره که خودتون رو عصبانی کنید.

رابرت عصبانیم نمی‌کنه. فقط به سلامتِ احساس و روحم لطمه می‌زنه.

جان اوهم.

رابرت اگه می‌تونستم کلکش رو بکنم و خاطر جمع بودم که از دستش خلاص می‌شم، من این کار رو با یک وجدان پاک و عاری از حس گناه انجام می‌دادم.

[مکث.]

جان اوهم.

رابرت عجیبه که این زنک اجازه داره زندگی کنه ... (نه فقط زندگی کنه ... بلکه بتونه روی صحنه جولان بده ...)

جان بله.

رابرت و تازه برای این کار مزد هم بگیره ...

جان کاملاً با شما موافقم.

رابرت حضور این زن باعث می‌شه که بازی هر کسی خشک و بی‌مزه از آب در بیاد.

جان اوهم.

رابرت تو یک کسی رو پیدا کن، برای من، که بتونه با اون (یا آدم‌هایی مثل اون) روی صحنه (بره و) راحت و آروم به نظر بیاد.

جان من که نمی‌تونم.

رابرت نه پرورش درستی داره.

جان نه، نداره.

رابرت نه خوب رو از بد تمیز می‌ده.

جان اون داره از تئاتر سوء استفاده می‌کنه.

رابرت بله.

جان بیشتر هم از زیباییش مایه می‌گذاره.

رابرت کدوم زیبایی؟

جان جذابیتش.

رابرت بله.

جان در واقع زیبایی محسوب نمی‌شه.

رابرت نه.

جان زیبایی از درون انسان نشأت می‌گیره.

رابرت بله. به نظر من هم همین طوره.

جان اون با زیباییش داره کاسبی می‌کنه.

رابرت بالاخره یک روز خودش این رو می‌فهمه. (مکث.) شاید.
جان حیرت آوره که شما می‌تونید با اون کار کنید.
رابرت حیرت‌آور نیست، جان، تو هم یاد می‌گیری. کنترل روی خودت رو یاد می‌گیری. (مکث.) تمرکز روی شخصیت رو یاد می‌گیری. تشخیص درست از نادرست رو یاد می‌گیری.
جان خُب، بله.

[مکث.]

رابرت من اصلاً به اون توجه نمی‌کنم.
جان اوم.
رابرت وقتی روی صحنه هستیم، در واقع اون برای من وجود نداره.
جان اوم م م.

[مکث.]

رابرت از صحنه‌ی میز شام خوشت اومد؟
جان خیلی عالی بود.
رابرت خدای من، امشب، اون صحنه چقدر لذت‌بخش بود.
جان این طوری به نظر می‌رسید.
رابرت اوه، اصلاً این طوری بود.
جان دلم می‌خواست اونجا پیش شما بودم.
رابرت جدی؟
جان بله.
رابرت کجا؟
جان اونجا، رو صحنه.
رابرت دور میز شام؟ (مکث.) منظورت از روی صحنه، دور میز شامه، یا به طور کلی روی صحنه؟

[مکث.]

جان همون، توی اون خونه.
رابرت دور میز شام؟
جان بله.
رابرت آه، بله، اون یک صحنه‌ی ملکوتی بود. (مکث.) باعث می‌شد از اینکه زنده‌ام احساس شعف کنم.
جان معلوم بود.
رابرت تماشاچی‌ها هم ...
جان بله.
رابرت این صحنه مثل یک نمایش کوچولو بود. امشب درست مثل یک قطعه شعر ...
جان بله.
رابرت درست مثل یک گردوی کوچولو.
جان بله. (منظورتون چیه، گردو ...؟)
رابرت نمی‌دونی ...
جان نه.

[مکث.]

رابرت خُب، منظورم اینه که مغزدار بود ...
جان خُب ...
رابرت آه، یعنی درونش پر مغز بود ...
جان خُب؟
رابرت و سطح بیرونیش سفت و محکم بود.
جان آهان.

[مکث.]

رابرت حالا دیگه این صحنه خودش یک تئاتر درجه یکه.

جان بله. (مکث.) اوم‌م- هوم‌م.

رابرت گفتی کجا می‌خوای بری؟

جان الان؟

رابرت بله.

جان می‌خوام برم شام بخورم.

رابرت آه.

جان عجیب، هوس خرچنگ کردم.

رابرت آه.

جان از صبح تا حالا.

رابرت اوم‌م. یعنی غذای دریایی.

جان بله.

[مکث.]

رابرت من شب نمی‌تونم چیزی بخورم.

جان نمی‌تونید!

رابرت نه. چاق می‌شم.

جان باز هم نگران چاق شدن هستید؟

رابرت بله، همیشه. این یک مبارزه‌ی همیشگی‌یه.

جان اما الآن که هیکلتون خیلی متناسبه.

رابرت تو این طور فکر می‌کنی؟

جان خُب بله.

رابرت پس این همه زحمت و مشقت ارزشش رو داشته. (مکث.) متشکرم.

جان خواهش می‌کنم. امشب می‌خوایید چکار کنید؟

رابرت الان، منظورته؟

جان بله.

رابرت شاید برم خونه و بشینم کتاب بخونم.

جان آه.

رابرت شاید هم برم قدم بزنم.

جان آه.

[مکث.]

رابرت چرا سؤال کردی؟

جان دلیل خاصی نداشت.

رابرت اوه.

جان فقط پرسیدم. همین جوری پرسیدم.

رابرت خُب، من می‌خوام امشب برم پیاده‌روی.

جان اوم‌م.

رابرت چرا از من این سؤال رو کردی؟

جان اصلاً دلیل خاصی نداشت. (مکث.) گفتم شاید دلتون بخواد باهم بریم یه غذای ساده‌ای بخوریم!

رابرت «غذای ساده.» نه اصلاً نمی‌تونم چیزی بخورم ...

[مکث.]

جان خُب، پس، یه قهوه. من همراه خوبی هستم.

رابرت باشه، فعلاً چند قدمی باهات می‌آم.

جان خیلی خوبه.

رابرت خوبه.

[مکث.]

جان یکی کمی رنگ رو صورتتون مونده.

رابرت کجا؟

جان اینجا. پشت گوشتون.

رابرت رفت؟

جان اینجاتونه. برش می‌دارم. بگذارید بهتون دستمال کاغذی بدم.

رابرت نمی‌خواد تموم شد.

جان نه. صبر کنید. الآن تمیز می‌شه.

[جان می‌رود دستمال بیاورد، رابرت روی صحنه می‌ایستد و تمرین آواز می‌کند.]

رابرت مالیده شد به کتم؟

جان نه. (او دستمال را با آب دهانش خیس می‌کند و روی صورت رابرت می‌کشد.) این طرف بود.

رابرت بالاخره تمیز شد؟

جان بله.

رابرت خوبه. کُتم که کثیف نشد؟

جان نه.

رابرت خوبه. خوبه. متشکرم.

جان خواهش می‌کنم.

[مکث.]

رابرت حالا بریم؟

جان بریم.

[جان با بی‌توجهی دستمال کاغذی استفاده شده را به طرف سطل آشغال در سمت راستِ صحنه می‌اندازد، ولی دستمال به جای داخل سطل روی زمین می‌افتد.]

رابرت اوم‌م. یک لحظه صبر کن.

[رابرت به سمت راست می‌رود، دستمال را از روی زمین بر می‌دارد، و داخل سطل آشغال می‌اندازد.]

رابرت خُب. تموم شد. حالا بریم. (مکث.) می‌دونی؟

جان چی رو؟

رابرت من گرسنه‌مه.

جان من هم.

رابرت خوبه.

[آنها خارج می‌شوند.]

صحنه‌ی ۲

رابرت و جان در رختکن. لباس می‌پوشند تا به صحنه وارد شوند.

رابرت کلاهت.

[مکث.]

جان متشکرم.

رابرت اینجا مثل کوره‌ی آتیش می‌مونه.

جان بله.

رابرت جای نفس کشیدن نیست.

جان نه. (مکث.) من سر راهتون رو گرفتم.

رابرت نه. به هیچ وجه. (مکث.) بر عکس.

جان (کلاه رابرت را به او می‌دهد.) کلاهتون.

رابرت خیلی ممنون. (مکث. تک‌گویی می‌کند.) کلاه من، کلاه من، کلاه من. (مکث.) اِ ...؟

جان اوم.

صحنه‌ی ۳

روی صحنه. جان و رابرت در میان سنگرها، آخرین سیگارشان را دود می‌کنند.

جان انداختنش روی سیم‌های خاردار.

رابرت آروم بگیر.

جان حرومزاده‌ها.

رابرت آآره.

جان خدای بزرگ! چسبوندش به سیم‌های خاردار تا ازش به جای هدف تمرینِ تیراندازی استفاده کنند.

رابرت (سیگاری به او تعارف می‌کند.) بیا، دود کن.

جان کثافت‌ها. حرومزاده‌های کثافت.

رابرت آ آره.

جان خدای بزرگ.

رابرت آروم بگیر، ساکت.

جان اون خـونه داشت، اون خـانواده داشت. (مکث.) درست مثل همه‌ی اونها. اون فکر می‌کرد که یک روزی برمی‌گرده سر خونه و زندگیش ...

رابرت آروم باش، همه‌ی ما برمی‌گردیم خونه‌مون ...

جان روز آخر جنگ، جانی، فکرش رو بکن درست روز آخر ...

رابرت زندگی همینه دیگه، پسرجون.

جان آه، خدای بزرگ، اونها سر ظهر آتش بس اعلام می‌کنند. (مکث.) ماهونی[1] بیچاره، می‌رفت که اون پرچم لعنتی رو ببره بالا، که اون آلمان‌های زبون نفهم، اون رو مثل خوشه‌ی گندم درو کردند رو زمین ... جانی، فقط دو ساعت دیگه اگه گذشته بود ما دسته‌جمعی برمی‌گشتیم خونه. (مکث.) اما اون حرومزاده‌ها اون رو درو کردند رو زمین.

[مکث.]

رابرت زندگی همینه دیگه.

جان نه. نه واسه‌ی من. نه، نه. این طوری نمی‌شه.

رابرت داری چی کار می‌کنی، تو؟

[جان بلند می‌شود و به آن سوی سنگر نگاه می‌اندازد.]

بیلی، داری چی کار می‌کنی؟

[جان سعی می‌کند خود را به بالای خاکریز بکشاند.]

جان آهای آلمانیا؟ صدای منو می‌شنفید، آهای؟! من می‌خوام با شما راجع به ریچارد جی. ماهونی، سرجوخه‌ی نیروهای پیاده‌نظام، متولدِ داوسون، اوکلاهما حرف بزنم. (مکث.) صدای منو می‌شنفید؟ کارِ من هنوز با شما تموم نشده. بدجور حالتون رو می‌گیرم. صدای منو می‌شنفید، وحشی‌های آلمانی؟

[جان به سمت راست بیرون می‌جهد. صدای یک تک تیر شنیده می‌شود. سپس سکوت. رابرت پُک محکمی به سیگارش می‌زند، سپس آن را خاموش می‌کند و دور می‌اندازد. او تفنگش را مسلح می‌کند.]

رابرت خُب دیگه، مثل اینکه به آخر خط رسیدیم ...

1. Mahoney

صحنه‌ی ۴

رابرت و جان در پایان اجرای یک نمایشنامه از دوره‌ی به اصطلاح «الیزابتن» به ابراز احساسات مردم پاسخ گفته‌اند.

رابرت ببین نوکِ شمشیرت رو بگیر بالا، باشه؟

جان کی؟

رابرت وقتی که اون جلوی صحنه، سمت چپ هستیم، هان، درست قبل از اینکه من شمشیر رو برای حرکتِ قطع سر بچرخونم. تو شب به شب نوکِ شمشیرت رو پایین‌تر می‌گیری.

جان ببخشید.

رابرت عیب نداره. فقط باید مطمئن باشی که به هیچ وجه با صورت من در یک خط قرار نگیری. بهت نشون می‌دم: نگاه کن.

[رابرت شروع می‌کند به نشان دادن صحنه‌ی برخورد شمشیرها.]

دفاع کن ... دفاع، دفاع ... حمله، اما، ببین، تو برای حمله ضربه‌ت رو خیلی بالا می‌زنی ... و و و و و حالا حرکتِ قطع سر.

می‌خوای یک بار دیگه امتحان کنیم.

[جان سرش را به علامت تأیید تکان می‌دهد.]

رابرت خوبه.

[آنها در موقعیت درگیری، رو در روی یکدیگر می‌ایستند و آماده‌ی پیکار می‌شوند. جریان عادی نمایش در این صحنه را تکرار می‌کنند. همزمان رابرت گفتار خود را بر زبان می‌راند.]

و: «سرورم، خود بگریزید، و بیش از این به من و سرنوشت من میندیشید» و و و ... و حرکتِ قطع سر. هان؟ متوجهی فقط صورتت نباید درست رو به روی صورت من قرار بگیره. نمی‌خواهیم که روی صحنه خون و خونریزی بشه. هان؟

[رابرت چند ضربه به تخته چوبی می‌زند.]

جان نه.

[مکث.]

رابرت لطفاً، تو هم چند ضربه بزن به تخته.

[مکث.]

[جان چند ضربه می‌زند.]

خوبه. متشکرم.

صحنه‌ی ۵

رابرت و جان در اتاق تمرین رقص هستند. رابرت کمی پس از تمام شدن کار، عرق‌ریزان لم داده است. جان بر روی «بار» همچنان سرگرم کار است.

رابرت عجیب نیست ...

جان بله؟

رابرت که مردم وقت و پولشون رو صرفِ شکل و شمایلشون می‌کنند ...

جان اوم‌م؟

رابرت صرفِ عطر، شکل و شمایلشون، قیافه‌شون ...

جان آ آهان.

رابرت اما از صداشون که مثل دختر فروشنده‌ها یا دختر دهاتی‌هاست خوششون هم می‌آد.

جان اوم‌م‌م.

[مکث.]

رابرت اما این موضوع به اندازه‌ی زیبایی ظاهری مهمه.

جان منظورتون، روی صحنه‌ست.

رابرت روی صحنه و هر جای دیگه.

جان اوم‌م.

رابرت صدا.

جان خُب.

رابرت پادشاه همه‌ی پدیده‌هاست.

جان دقیقاً.

رابرت یک صدای زشت، به نظر من، خیلی آزاردهنده‌تر از بوی بده.

جان واقعاً؟

رابرت بله. به نظر من، یک صدای نازیبا از یک روح نازیبا نشأت می‌گیره. نشونه‌ی نداشتن حس زیبایی‌شناسی‌یه. (مکث.) ازشون خوشم نمی‌آد. از صداهای زشت خوشم نمی‌آد. از آدم‌هایی که این جور صداها ازشون در می‌آد، اصلاً خوشم نمی‌آد. (مکث.) فکر می‌کنی که من دارم بی‌رحمانه قضاوت می‌کنم. هان؟

جان نه، به هیچ وجه.

رابرت یعنی به نظرت بی‌رحمانه نیست؟

جان نه.

رابرت می‌دونم. یک کمی عجیب و غریبیم از این بابت. ولی خُب، ذاتاً این طوریم. به نظر من مثل بو می‌مونه. صدا رو می‌گم. چون از درون آدمه که نشأت می‌گیره. (مکث.) صدا و بو در درون آدم خلق می‌شه، و در درون آدم هم درک می‌شه. (مکث.) می‌فهمی؟

جان نه.

[مکث.]

رابرت یعنی می‌خوام بگم هر چی که می‌گم از درونه که بیرون می‌آد. (مکث.) صدا از درون آدم می‌آد. می‌فهمی؟

جان اوم‌م‌م.

رابرت من مخالف بو نیستم. (مکث.) اصولاً.

جان نه.

[مکث.]

رابرت می‌دونی وقتی من جوون بودم صدام خیلی خشدار بود.

جان نه.

رابرت ولی من خام بودم، تعلیم نیافته بودم. بالاخره یک روز به فکر کیفیت صدام افتادم— در واقع، این نقص— یک حسن شد برای صدای من و کلی هم به سبک شخصی من کمک کرد.

جان اوم‌م.

رابرت سبک واقعاً چیه؟

جان چیه؟

رابرت سبک هیچی نیست.

جان هیچی؟

رابرت سبک یه پاکتِ کاغذیه. محتوای اونه که درنهایت شکلش رو می‌سازه. (مکث.) اون موقع‌ها من جوون بودم. با این همه، تونستم از این عیب و نقص یک حُسنِ یادگار درست کنم.

جان در مورد سبک، همه این اشتباه رو می‌کنند.

رابرت امروز که بهش فکر می‌کنم شرمم می‌شه.

[مکث.]

جان خُب، بهش فکر نکنید.

رابرت تو درست می‌گی. بالاخره هر چیزی یک آغازی داره و بعد پیش می‌ره تا میانه‌ای داشته باشه و در نهایت هم پایانی پیدا می‌کنه.

جان بله.

[مکث.]

رابرت یک کمی شبیه نمایشه. پشتت رو صاف نگه‌دار.

جان اوم.

رابرت ما نباید از جریان کار بترسیم.

جان نه.

رابرت نباید درباره‌ی گذشته‌مون دروغ بگیم.

جان نه.

رابرت ما نباید شهروند درجه‌ی دوم باشیم. (مکث.) نباید دلقک‌هایی باشیم که روحشون نیازمند تشویق دیگرونه. ما حق داریم یاد بگیریم.

[مکث.]

جان پشتم صافه؟

رابرت نه. (مکث.) بینم گوشت با منه؟

جان بله، گوشم به شماست.

رابرت نباید از رشد کردن بترسیم. باید پشتیبان هم باشیم، جان این قابلیت و توانایی ناشناخته، در مورد تئاتر خیلی شگفت‌آوره.

جان اوممم.

رابرت تاریخ ما به اندازه‌ی تاریخ بشر قدمت داره. آرزوهای ما در تئاتر همون آرزوهای انسانه. (مکث.) (تو این طور فکر نمی‌کنی؟)

جان چرا.

رابرت ما خودمون یک جامعه هستیم. جان، پشتت رو صاف

نگه‌دار. آینه بهترین دوست توئه. (مکث.) برای سال‌های سال. (مکث.) جان، ما از چی باید بترسیم، از پدیده‌های ناشناخته؟ (مکث.) ماکاشفان قلمروی روح انسان هستیم.

[مکث.]

جان پشتم صافه؟

رابرت نه.

صحنه‌ی ۶

پایان یک روز. جان در پشت صحنه، گوشی به دست، با تلفن حرف می‌زند.

جان اوه، نه! نمی‌تونم. می‌خوام با یکی از بچه‌های تئاتر برم بیرون. (مکث.) نه، در واقع، یک هنرپیشه‌ست. (مکث.) نمی‌دونم ... نیمه شب. (مکث.) خیلی دلم می‌خواد. (مکث.) من هم. (مکث.) امروز رو چطور گذروندی؟

[رابرت وارد می‌شود.]

رابرت حاضری؟

جان (گوشی را می‌پوشاند، تلفن را پنهان می‌دارد.) بله. (با تلفن) بعداً می‌بینمت. (مکث.) خداحافظ.

[تلفن را قطع می‌کند.]

رابرت جان، ما حق داریم زندگی بیرون از تئاتر هم داشته باشیم. این اتفاقاً خیلی هم ضروریه.

جان بله.

رابرت اون کی بود؟

[مکث.]

جان دوستم بود.

صحنه‌ی ۷

یک صحنه‌ی کوتاه که در آن جان و رابرت ناگهان با هم برخورد می‌کنند به هنگامی که برای یک تمرین اول صبح وارد تئاتر می‌شوند.

رابرت صبح بخیر.

جان بخیر.

رابرت یک روز دیگه، هان؟

جان بله.

رابرت یک روز دیگه. (آه می‌کشد.) یک روز دیگه.

صحنه‌ی ۸

پیش از اجرای یک نمایش ــ در کنار میز گریم.

جان لطفاً می‌شه اون جعبه‌ی دستمال کاغذی رو بدیش به من؟ متشکرم. امشب چه احساسی داری؟

رابرت فشار، کمی خودم رو تحت فشار حس می‌کنم. امشب، اجرا باید درخشان باشه. احساس می‌کنم کلافه‌ام.

جان اوم‌م.

رابرت اما اصلاً عصبی نیستم.

جان نیستی؟

رابرت نه. هیچ وقت من عصبی نمی‌شم. تقریباً، یعنی اصلاً روی صحنه عصبی نمی‌شم. الآن دیگه حس می‌کنم آماده‌ام بازی رو شروع کنم. عجب قلم‌موی قشنگیه اون.

جان این؟

رابرت نه. اون شماره‌ی یک دومه.

جان این یکی؟

رابرت بله. جدیده؟

جان این که یک چهارمه.

رابرت اون رو می‌گم، ها؟

جان بله، همین.

رابرت اون یک چهارمه؟

جان خُب، آره.

[مکث.]

رابرت خُب، پس باید خیلی از هم باز شده باشه، مگه نه؟

جان نه.

رابرت یک خرده هم از هم باز نشده؟

جان نه، نشده.

رابرت خُب، نو که نیست ... (نوئه؟)

جان نه، چند وقتی می‌شه که دارمش.

رابرت چند وقته، آره؟

جان بله.

رابرت یک مدت طولانی؟

جان خُب، بله.

رابرت این عکس چیه، شتر؟

جان سموره.

[مکث.]

رابرت (قلم‌موی سمور.) تو چیزهات رو خوب نگه می‌داری.

جان اوم‌م.

رابرت خیلی تأثیر گذاره. نه. این از اون چیزهاییه که من رو تحت تأثیر تو قرار می‌ده.

جان اوم‌م.

رابرت تو از وسایلت خیلی خوب مراقبت می‌کنی. (مکث.) جان، می‌تونم یک چیزی ازت بپرسم؟

جان البته.

رابرت یک لطفی در حق من می‌کنی؟

جان چی؟

[مکث.]

رابرت تو صحنه‌ی امشبمون ...

جان خُب؟

رابرت اوممم ...

جان چی؟

رابرت می‌تونی ... یعنی می‌شه کمتر کار کنی؟

جان کمتر کار کنم؟

رابرت بله.

جان کمتر کار کنم؟؟؟

رابرت بعله ...

[مکث.]

جان چی رو کمتر کار کنم؟؟؟

رابرت خودت می‌دونی.

جان منظورت اینه ... منظورت چیه؟

[مکث.]

رابرت خودت می‌دونی.

جان منظورت اینه که من روی صحنه، صحنه رو از دست تو می‌گیرم؟ (مکث.) منظورت چیه؟

رابرت هیچی ... این فقط یک فکر بود ... یک ملاحظه‌ی زیبایی‌شناسانه.

جان اوم.

رابرت من فکر کردم اگه تو کمتر کار می‌کردی ...

جان خُب؟

رابرت خودت می‌دونی.

جان اگه کمتر کار می‌کردم؟!

رابرت بله.

جان خُب، از این فکرت متشکرم.

رابرت فکر نمی‌کنم که اصلاً از این فکر خوشت اومده باشه.

جان متأسفم.

رابرت متأسفی؟

جان حالا می‌فهمم، دیگه هیچ شکی هم ندارم، که از اون همه تعریف و تمجید چه قصد و غرضی داشتی.

[مکث.]

رابرت جان، معلومه که قصد و غرضی داشتم.

جان می‌دونم که داشتی.

رابرت مگه می‌شه قصد و غرضی در کار نباشه.

جان نه نمی‌شه.

رابرت خُب، تو هم می‌دونی که نمی‌شه.

جان بله، می‌دونم.

رابرت ناراحت شدم از اینکه تو به خودت گرفتی. (می‌ایستد.) گندت بزنند!

جان چی؟

رابرت زیپم خراب شده.

جان سنجاق قفلی می‌خوای؟

رابرت یکی دارم.

جان (خیز بر می‌دارد، قصد بیرون رفتن می‌کند.) می‌خوای جامه‌دار رو بیارم اینجا؟

رابرت نه، نه. خودم ترتیبش رو می‌دم. گندت بزنند، اِهه، گند!

جان مطمئنی که کمک نمی‌خوای؟

رابرت بله.

جان نمی‌خوای خانم جامه‌دار بیاد؟

رابرت نه. اون خانم رو نمی‌خوام. متشکرم.

جان می‌خوای برات سنجاق بزنم؟

رابرت نه.

جان من درستش می‌کنم. بگذار سنجاق کنم.

رابرت نه، متشکرم. نه. خودم درستش می‌کنم.

جان اوه، بگذار ببینم. من درستش می‌کنم. صبر کن.

[جان صندلی را می‌کشد.]

از اینجا بلند شو. زود باش. بلند شو.

[رابرت از روی صندلی بلند می‌شود.]

سنجاق رو بده به من. بده دیگه.

[رابرت سنجاق را به جان می‌دهد. جان سنجاق را روی زمین می‌اندازد.]

اِهه، کثافت.

[جان چهار دست و پا به دنبال سنجاق می‌گردد.]

رابرت اوه، خدای بزرگ.

جان یک سنجاق دیگه نداری؟

رابرت نه، خدای من، زود باش، زودباش.

جان دارم دنبالش می‌گردم. تو رو خدا پیدا شو.

رابرت اونجاست.

جان یک کم دیگه صبر کن.

رابرت زودباش، زود باش.

[جان سعی می‌کند زیپ شلوار رابرت را با سنجاق قفلی ببندد.]

سنجاق رو از تو بزن.

جان یک کم دیگه شکمت رو بده تو.

رابرت زودباش، تو رو به خدا!

جان خیلی خُب. خیلی خُب. می‌دونی. فکر می‌کنم داری چاق می‌شی.

رابرت اوه، گندت بزنند. می‌شه زودتر درستش کنی!

جان یک کمی دیگه خودت رو نگه‌دار. خُب، تموم شد.

رابرت خیلی ممنون.

[رابرت از روی صندلی بلند می‌شود.]

جان نمایش جالبی بود!

رابرت متشکرم.

صحنه‌ی ۹

روی صحنه. صحنه‌ای از یک نمایش: دفتر کار یک وکیل، رابرت پشت میز مشغول صحبت با تلفن است.

رابرت شاید به نظر تو بی‌رحمانه بیاد، اما من این طور فکر نمی‌کنم. من همیشه فکر می‌کردم ما دو تا دوست هستیم. (مکث.) می‌دونم که تو هم همین احساس رو داری، من هم همین طور فکر می‌کنم.

[جان وارد دفتر کار می‌شود. رابرت به او اشاره می‌کند که بنشیند.]

می‌دونم که تو هم این احساس رو داری. فکر می‌کنم ما زمینه‌های مشترکی با هم داریم، به نظرم علایق ما شبیه به همه. (مکث.) نه، البته نه عین هم، اما شبیه، و مطمئناً قابل ذکره.

[رابرت از جعبه‌ی سیگار به جان سیگاری تعارف می‌کند. جان نمی‌پذیرد.]

(مکث.) من همیشه چنین احساسی داشتم. (مکث.) کی؟ (مکث.) متأسفم، من تمام امروز رو گرفتارم. (مکث.) چی؟ (مکث.) چی؟

[جان بلند می‌شود و به سمت پنجره می‌رود تا بیرون را تماشا کند.]

بسیار خُب، پس. (مکث.) مطمئنم که این رضایت متقابل هر دوی ما رو تأمین می‌کنه. (مکث.) من هم همین طور. به منشی‌ام می‌گم که ترتیب این کار رو بده. (مکث.) خواهش می‌کنم. (مکث.) مهم نیست. (مکث.) قابلی نداره. (مکث.) برای تو هم همین طور. (مکث.) خداحافظ.

[تلفن را قطع می‌کند. به جان.]

من رو ببخش، دیوید.

جان مسئله‌ای نیست. تو این مدت من داشتم این منظره رو تماشا می‌کردم و لذت می‌بردم.

رابرت قشنگه، مگه نه؟

جان ولی بالاخره این قشنگی برای آدم عادی می‌شه.

رابرت بله، ولی الآن سیزده سال می‌گذره، و هنوز برای من جالبه.

جان خُب بله. (مکث.) خنده‌داره، می‌دونی، خیلی چیزهاست که آدم مجبور می‌شه بهشون عادت کنه ...

رابرت یعنی مجبور می‌شیم بهشون عادت کنیم ... بله.

جان خُب، حالا به مسئله‌ی من و جیلیان بپردازیم.

[مکث.]

رابرت چی؟ (مکث.) مسئله‌ی تو و جیلیان؟

[زنگ تلفن داخلی به صدا در می‌آید. رابرت به تلفن داخلی.]

لطفاً، فعلاً هیچ تلفنی رو وصل نکنید. (به جان) بین تو و جیلیان اتفاقی افتاده؟

جان تا چند وقت دیگه جیلیان بچه‌دار می‌شه.

رابرت عجب، خیلی عالیه. چند وقته که تو می‌دونی؟

جان از امروز صبح.

رابرت چقدر عالی!

جان اون بچه از من نیست.

رابرت از تو نیست؟

جان نه.

رابرت اوه. (مکث.) من همیشه گیج می‌شم که آدم باید تو یک همچین موقعیتی چی بگه ... اما پیدا کردم ... می‌دونی ـ این رو می‌خوام بگم، بهت گفته که پدر بچه کیه؟

جان بله.

رابرت واقعاً، دیوید، خُب اون کیه؟

جان اون تو هستی، جان.

رابرت من!

جان بله، تو.

رابرت نه.

جان چرا.

رابرت خیلی مُضحکه.

جان واقعاً؟

رابرت خودت هم می‌دونی که خیلی مُضحکه.

جان من می‌دونم؟

رابرت بله.

جان اوه، جان، جان، جان. (مکث.) فکر می‌کنم که الآن دیگه به رابرت اون سیگار احتیاج دارم. فکر کنم من هم باید یکی بکشم. (مکث.) اون به تو گفته که من معشوقش بودم؟

[مکث.]

جان نه.

[مکث.]

رابرت اون به تو گفته که من پدر بچه هستم؟

جان بله. (مکث.) حالا باید چکار بکنیم؟

رابرت نمی‌دونم، دیوید. تو می‌تونی، گمونم تو می‌تونی به جون من بیفتی و کتکم بزنی.

جان بله.

رابرت یا اینکه می‌تونیم مثل دو تا مرد بنشینیم و راجع به این مسئله بحث کنیم. تو کدوم رو ترجیح می‌دی؟

جان اونی که، در نهایت، بیشتر متمدنانه‌ست، جان؟

رابرت من نمی‌دونم، دیوید، نمی‌دونم. (سکوت طولانی ... تلفن داخلی زنگ می‌زند.) ازت خواستم که هیچ تلفنی رو وصل نکنی تا خبرت کنم.

[مکث. تلفن را به طرف جان هول می‌دهد.]

جان وای، خودشه، بهتره خودت جوابش رو بدی.

صحنه‌ی ۱۰

پشت صحنه در رخت کن.

رابرت زالو صفت‌ها، مفت‌خورهای احمق. (مکث.) بی‌نزاکت‌های کوفتی. همشون ... همشون با همدیگه.

جان کی‌ها؟

رابرت همشون.

جان کدوم همه؟

[مکث.]

رابرت چی؟

جان کی‌ها رو می‌گی؟

[مکث.]

رابرت می‌دونی. همشون. کثافت‌های خونخوارِ ...

جان مگه چکار کردند؟

رابرت چرا ما رو به حال خودمون نمی‌گذارند؟ (مکث.) هان؟

جان بله.

رابرت چرا؟ هان؟

جان خُب، بله ...

رابرت خیلی هم درست گفتی. (با صدای آهسته.) انگل‌های بوگندو...

صحنه‌ی ۱۱

روی صحنه.

جان آه، پاییز.

[مکث.]

رابرت بله.

جان هوای پاییزی.

رابرت بله.

جان آه، و این آفتاب رنگ پریده.

رابرت می‌تونی اون بالاپوش من رو به من بدی، خواهش می‌کنم؟

جان رواناز پشمیت رو.

رابرت بله. (رواناز را به روی او می‌اندازد.)

جان مادر می‌گه می‌تونیم یک روز دیگه هم بمونیم، یک روز دیگه، شاید هم یک هفته‌ی دیگه.

رابرت اوم.

جان یک هفته‌ی دیگه.

رابرت لطف می‌کنی اون پنجره رو ببندی؟

جان چی؟ معذرت می‌خوام؟

رابرت اینجا؟ سوز سرما می‌آد، هان؟

جان بله، نسیم ملایمیه. (مکث.) می‌خوای پنجره رو ببندم؟

رابرت اگه زحمتی نیست؟!

جان نه، ابداً. (من عاشقِ این پنجره‌ام.) (مکث. پنجره را می‌بندد.)

رابرت متشکرم.

جان اوم‌م.

رابرت این اتاق ...این اتاق ...

جان اگه می‌تونستیم همین امروز، بعدازظهر اینجا رو ترک کنیم.

رابرت اوم‌م؟

جان فقط کافی بود تلفن بزنیم ... بگیم کالسکه رو آماده کنند، و همین بعدازظهر می‌گذاشتیم و از اینجا می‌رفتیم ...

رابرت واقعاً که هوا خیلی سرده ...

جان فقط دو دست لباس می‌گذاشتیم در چمدان و ... یک شال گردن پشمی ...

رابرت (... و بعد جاده و جاده ...)

جان تا اینکه خودمون رو به ایستگاه قطار برسونیم. (مکث.) و بعدش، وِنیز ...

[مکث.]

رابرت هوا خیلی زیاد سرده.

[مکث.]

جان یک فنجون چای می‌خوای؟

رابرت چی؟ بله. متشکرم.

جان من این اتاق رو دوست دارم.

رابرت بله، من هم همین طور.

جان من همیشه این اتاق رو دوست داشتم.

[مکث.]

رابرت من هم همین طور.

[مکث.]

جان زنگ می‌زنم چای بیارند.

[مکث.]

رابرت متشکرم.

صحنه‌ی ۱۲

پشت صحنه. رابرت و جان لباس‌هایشان را عوض می‌کنند.

رابرت کاش این چیزها رو زود به زود می‌شستند.

جان اوم.

رابرت اینجا مثل یک سالن تمرین ژیمناستیک بو گند می‌ده.

جان ساختمون قدیمیه.

رابرت بله. بله. (مکث.) فرسوده است؟

جان بله. یک کمی.

رابرت اوم.

صحنه‌ی ۱۳

جان و رابرت ــ هر یک متنی به دست ــ نشسته‌اند و نمایشنامه‌ی جدیدی را می‌خوانند.

رابرت خوبه. باشه. آتیش داری؟

[جان سیگارِ رابرت را می‌گیراند.]

اوم. متشکرم.

جان اوم.

رابرت بسیار خُب، خوبه. (شروع به خواندن می‌کند.) «یک روز به روز دیگر می‌پیوندد» ... من نمی‌خوام صدام رو عوض کنم. باشه؟

جان باشه.

رابرت خوبه. «یک روز به روز دیگر می‌پیوندد. آفتاب سوزان ... نور لرزان مهتاب. شور ... آب شور دریا ...»

جان «به زودی باران خواهد بارید.»

رابرت (غرق در فکر.) «شور ... آب شور دریا ...»

جان معذرت می‌خوام؟!

رابرت هان؟

جان معذرت می‌خوام. چی گفتی؟

رابرت هیچی. فقط دارم فکر می‌کنم. شور. آب شور دریا. خُب؟ تفکر. فکر کردن باعث می‌شه آدم به فکر اصلی پی‌ببره.

[مکث.]

جان اوم.

[مکث.]

رابرت شورا عرقِ شورا و زندگی‌ای که جریان داره. (مکث.) بعد آب شورا هان؟

جان بله.

رابرت یعنی دریا.

جان بله.

رابرت بسیار خُب، خوبه.

[به ابتدای متن برمی‌گردند.]

«یک روز به روز دیگر می‌پیوندد. آفتاب سوزان ... شور. آب شور دریا.»

جان «به زودی باران خواهد بارید.»

رابرت «باران؟ تو از باران چه می‌دانی؟» (مکث.) «من تمام عمرم را روی دریا سپری کرده‌ام، و تنها چیزی که دریافتم این بود که هیچ نمی‌دانم، یعنی نادانی من عظیم است، پسرکم؟» (مکث.) «آری عظیم است نادانی من.»

جان «باید باران ببارد.»

رابرت انگیزه، هان، انگیزه‌ی اصلی همینه. در طول نمایش مرتب این ترجیع‌بند رو به کار می‌بره- «باید باران ببارد.» متوجه این موضوع شدی، در طول نمایش مرتب این حرف رو تکرار می‌کنه.

[مکث.]

جان اوم.

رابرت ادامه بده.

[مکث.]

جان «باید باران ببارد.»

رابرت «زبان به دندان بگیر، تو هم!»

جان «اگر باران نبارد، من مشاعر خود را از دست خواهم داد.»

رابرت ببین: باران می‌بارد، یعنی باران خواهد بارید، یعنی الآن باران نمی‌بارد ... بسیار خُب، بسیار خُب. «سخت نگیر، جوانک ... مهم آن است که هرگز به خود واهمه راه ندهیم.» (مکث.) «سخنم را باور بدار.»

[مکث.]

جان «ما از اینجا هرگز جان سالم به در نخواهیم برد.» (مکث.) «جان، به در خواهیم برد؟»

رابرت می‌خواهی به تو چه بگویم؟»

جان «حقیقت را به من بگو.»

[مکث.]

رابرت پسرک، ما را هیچ بختی برای رهایی از این جهنم نیست.» (مکث. فکر می‌کند.) ما را هیچ بختی برای رهایی از این جهنم نیست. هرگز از اینجا زنده بیرون نخواهیم شد.» (مکث.) خُب؟ صحنه روی دریا اتفاق می‌افتد، این آدم‌ها رو دریا سرگردونند، اون به ما می‌گه که دریا، خود زندگیه، از طرفی هم می‌گه که اینها زنده از اینجا نمی‌تونند برند بیرون. (مکث.) خُب؟

[مکث.]

جان بله.

رابرت خُب، طرف می‌تونست بنویسه مثلاً ... مثلاً ... بسیار خُب. بسیار خُب. (مکث.) یک کم برگردیم عقب.

[مکث.]

جان (آه می‌کشد.) «به زودی باران خواهد بارید.»

صحنه‌ی ۱۴

رابرت و جان مشغول خوردن غذای چینی، کنار میز گریم، در فاصله‌ی میان دو صحنه‌ی نمایش هستند.

رابرت تو امروز بعدازظهر تست داشتی برای فیلم، هان؟

جان بله.

رابرت چطور بود؟

جان به نظرم خوب بود.

رابرت خوب بود؟

[مکث.]

جان اونها خیلی خوش‌برخورد بودند. به نظرم امتحان خوبی بود.

رابرت احساس خودت چی بود؟

جان احساس خوبی داشتم، اونها هم خوششون اومد.

رابرت عالیه.

جان من هم همین طور فکر می‌کنم.

رابرت خیلی عالیه. (مکث. غذا می‌خورد.) به طور کلی همه‌ی پدیده‌ها به دو نوعند.

جان بله، همین طوره.

[مکث.]

رابرت یکی چیزهایی که ما می‌تونیم کنترلشون کنیم و اون یکی چیزهاییه که ما نمی‌تونیم کنترل کنیم.

جان اوم‌م.

رابرت تو نمی‌تونی فکر دیگرون رو راجع به خودت کنترل کنی.

جان نه، نمی‌شه.

رابرت این بستگی به خودشون داره. ممکنه افسرده باشند، ممکنه سرحال نباشند. شاید هم اصلاً بیمار روانی باشند.

جان راستی اون اُردکه که می‌خوری، چطوره؟

رابرت خوبه. (مکث.) در عوض، آدم می‌تونه اعمال و نیات دیگرون رو کنترل کنه.

جان اون نون رو بده به من، لطفاً.

رابرت این همه‌ی اون چیزیه که آدم می‌تونه کنترل کنه.

جان نون رو بده من، لطفاً.

رابرت تو می‌خوای نون بخوری؟

جان بله.

رابرت اوه. (مکث.) بیا.

جان متشکرم.

رابرت اگه اونها از تو خوششون نمی‌اومد، معنی‌اش این نبود که تو هنرپیشه‌ی خوبی نیستی.

جان نه. فکر می‌کنم که این رو خودم هم می‌دونم.

رابرت بله. فکر می‌کنم شاید تو می‌دونی. (مکث.) بله. حالا هر چه پیش بیاد باز هم خوشحالم از اینکه از تو خوششون اومده.

جان متشکرم.

رابرت فکر می‌کنی اونها باهات قرار داد ببندند؟

جان نمی‌دونم.

رابرت خُب، امیدوارم که قرارداد ببندند.

جان من هم امیدوارم.

رابرت برات خیلی خوب می‌شه.

جان بله.

[مکث.]

رابرت (به خود.) چیزهای خوب مال آدم‌هایی که لیاقتش رو دارند.

صحنه‌ی ۱۵

جان و رابرت مشغول پوشیدن لباس ــ نمایش بعدی ــ در پشت صحنه‌ی تئاتر هستند.

رابرت ما مجبوریم همه‌ی این لوس‌بازی‌ها رو با لباس نمایش انجام بدیم، می‌فهمی، هان؟ اما اگه با یک شلوار راحت جین و یک تی‌شرت اجرا می‌کردیم طبیعی‌تر بود، می‌فهمی؟

جان بله.

رابرت هان؟ باید بهش عمق بدی. (مکث.) عمق زندگی به این بده. (مکث.) گور پدر هر چی تجربه رو کرده. تجربه‌های هنری مفت گرونه، مگه نه؟

جان بله.

رابرت این کارها قرتی‌بازیه گفتن هم نداره. (مکث.) دو تا بازیگر، چند خط نوشته ... و یک عده تماشاگر. این اون چیزیه که من می‌گم. گور پدرِ بقیه‌شون هم کرده.

صحنه‌ی ۱۶

روی صحنه. سنگر.

رابرت مردمان فریاد حقیقت‌جویی سر می‌دهند؛ مردمان، از میان دروغ‌ها و تهمت‌های گوناگون اعصار و قرون، فریاد آزادی سر می‌دهند ... تهمت‌های ناروا به روح و جسم انسان. قلب‌ها فریاد بر می‌آورند: تاریخ نشان می‌دهد که انسان همیشه در بند بوده است ... انسان همیشه در بند بوده است ... (مکث.) نان، نان، نان، انسان‌ها فریاد می‌کشند ... اما ما این خواسته‌ها را فراموش می‌کنیم و از خاطر می‌زداییم با سر فرو کردن در کاسه‌ی خود ... با مشغول شدن به کتاب ... روزنامه ... لذایذ دنیوی ... کارمان ... دیگر بس است ... روز دیگری در پیش است ... آنهایی که خود را برای یاری به دیگران به گذشته متصل می‌کنند، عقب خواهند ماند ... روح آنها در تاریخ سیر می‌کند و فکرشان در اطراف عمارت‌های حکومتی. اما ما باید به فراتر از اینها بیندیشیم ... به فراتر از لذایذ دنیوی، و در عین ایمنی، به جامعه‌ای بیندیشیم که در آن نه از طبقه خبری است نه از ثروت باد آورده. اکنون: ما باید خود را وقف جنبه‌های روحانی کنیم: وقف نیک‌بختی انسان، وقف زندگی. (مکث.) وقف سنگرهای مقاومت! (مکث.) نان، نان، نان.

صحنه‌ی ۱۷

کنار میز گریم.

رابرت یک میز گریم. نور مصنوعی. بوی خوش پودرها. وسایل آرایش. رُژها. قلم‌موها. دستمال کاغذی. (مکث.) کرم خُنک‌کننده. (مکث.) فون‌ها. (مکث.) فون! فون دیگه چیه؟ یک نوع ماده‌ای اصلی کرم، ترکیبی از ... رنگ و چربی و عطر و ... تجزیه‌ش کنی، می‌دونی چی‌ها به دست می‌آد؟ اجزای تشکیل دهنده‌ش خدا می‌دونه چی می‌تونه باشه، گرچه این رو می‌شه در مورد هر چیز دیگه‌ای هم گفت ... اما مخلوطشان می‌کنند، بعد بسته‌بندی می‌شه، یک برچسب هم روش می‌چسبونند، می‌ذارندش روی میز گریم ... یکی دو تا قلم‌مو هم کنارش ...

جان می‌شه لطفاً خفه شی؟

[مکث.]

رابرت من مزاحم تو هستم؟

جان بله، مزاحمی.

[مکث.]

رابرت این زیر پا گذاشتن ضوابط اخلاقی توجیه‌پذیره؟

جان یعنی چی زیر پا گذاشتن؟ کدوم ضوابط اخلاقی؟

رابرت جان ...

جان بله؟

رابرت وقتی آدم به اندازه‌ی من عمری رو تو تئاتر گذرونده باشه ...

جان می‌شه این بحث رو بعداً ادامه بدی؟

رابرت احساس می‌کنم یک مطلبی هست که برای تو باارزشه.

جان واقعاً؟

رابرت بله.

جان (آه می‌کشد.) باشه، پس بفرمایید اون چیه؟

رابرت بسیار خُب. می‌دونی جان، رفتار تو هیچ خوب نیست. نه، اصلاً خوب نیست.

جان (مکث.) خوب نیست؟

رابرت ظواهر. تئاتر یک جامعه‌ی بسته است. تفکراتِ همیشگی و نزدیک به هم، احساسات و هیجانات همه‌ی همکارهامون مثل خودمون شبیه به همه. حساسیت‌هامون. (مکث.) جسم‌هامون ... این اشکال تکامل یافته. یک برچسب واحد می‌خوره روی روابط‌مون با همدیگه. مگه نه، جان؟ تئاتر حتی در روابط شخصی‌مون هم تأثیر می‌گذاره.

[مکث.]

جان اوم.

رابرت یک نسل بذر می‌کاره. نسل بعدی رو آموزش می‌ده ... اما باید بگم، واقعیت امر اینه که، نسل بعدی از اعمال نسل گذشته تأثیر می‌گیره. نه از موعظه‌های اون نسل، نه جان. آدم وقتی دهنش رو می‌بنده، می‌تونه خیلی چیزها یاد بگیره.

جان بله می‌تونه، خیلی.

رابرت بله. شاید الآن اینجا جاش نباشه که درباره‌ی طرز رفتار صحیح صحبت کنیم.

جان پس دیگه یعنی ادامه ندیم.

رابرت باشه. اما «زندگی بر روی صحنه»، سوای طرز رفتار، چی می‌تونه باشه؟

جان (مکث.) چی می‌تونه باشه؟

رابرت یک کوفتی بی‌ارزش.

[مکث.]

جان می‌تونم از اون قلم‌موی تو استفاده کنم؟

رابرت بله. (قلم‌مو را به جان می‌دهد.) یکی باید در مورد این چیزها صحبت کنه، جان، یا اینکه ما باید همون راهی رو بریم که همه می‌رند.

جان کدوم راه؟

رابرت همین که فکر کنیم همه چیز روبه‌راهه، بعد هم به آخر خط برسیم و بمیریم. (مکث.) روی صحنه‌ی تئاتر، یا در گستره‌ی یک جامعه. باید قانون وجود داشته باشد، باید منطق وجود داشته باشد، باید سنتی وجود داشته باشه.

[مکث.]

جان معذرت می‌خوام از اینکه بهت گفتم ساکت شو.

رابرت نه، تو نمی‌تونی من رو ارزون بخری و ساکت کنی.

جان نمی‌تونم.

رابرت نه.

[مکث.]

جان می‌شه اون کِرِم رو بدی به من، لطفاً؟

رابرت حتماً. (کرم را به او می‌دهد.) بفرما این هم کِرِم.

جان متشکرم.

صحنه‌ی ۱۸

روی صحنه. همان صحنه‌ی کذایی کشتی زندگی.

رابرت یک روز به روز دیگر می‌پیوندد. آفتاب سوزان، نور لرزان مهتاب. شور. آب شور دریا ...

جان به زودی باران خواهد بارید.

رابرت باران؟ تو از باران چه می‌دانی؟ (مکث.) من تمام عمرم را روی دریا سپری کرده‌ام، و تنها چیزی که دریافتم این بود که هیچ نمی‌دانم. یعنی نادانی من عظیم است، پسرکم. (مکث.) آری عظیم است نادانی من.

جان باید باران ببارد.

رابرت زبان به دندان بگیر!

جان اگر باران نبارد، من مشاعر خود را از دست خواهم داد.

رابرت سخت نگیر، جوانک ... مهم آن است که هرگز به خود واهمه راه ندهیم. (مکث.) سخنم را باور بدار.

[مکث.]

جان ما از اینجا هرگز جان سالم به در نخواهیم برد. (مکث.) جان به در خواهیم برد؟

رابرت می‌خواهی چه به تو بگویم؟

جان حقیقت را به من بگو.

رابرت پسرک ما را هیچ بختی برای رهایی از این جهنم نیست. (مکث.) اما تو این را می‌دانی؟ (مکث.) که هرگز نباید به خود اجازه دهی که گمان بر این بری کارت تمام است. و می‌دانی از برای چه؟ دلیلش این است که زندگی همچون قمار است. و زندگی روی دریا نیز این چنین است.

جان می‌توانم سخنی بر زبان بیاورم؟

رابرت سخنت را بگو.

جان می‌دانم، تو از این سخنان بسیار داری. اما با من سخن از دریا و انسان بر روی دریا مگوی. زیرا روزگار این اندیشه‌ها دیگر سر آمده، حتی اگر زمانی در آنها حقیقتی پنهان بوده است. در روزگاران پیشین هر انسانی هدفی داشت و به دنبال آن بود که به پیش می‌تاخت، آنکه پای به کشتی می‌گذاشت نیز هدفی داشت ... هدف و انگیزه‌ای که از آن او بود ... اما اکنون ما چه هدفی داریم؟! ... ما در حال مرگ هستیم زیرا آن مالِک حرامزاده‌ی کشتی ما، در نیوپورتِ شیکاگو آسوده نشسته و بیشتر از آنکه به فکر ایمنی و زندگی مردانش بر عرشه باشد، در فکر تکمیل مدارک غرق کشتی برای دریافت حق بیمه‌ی خویش است. (مکث.) و به خاطر همین است که ماباید بمیریم.

[مکث. پسرک ناگهان فرو می‌شکند.]

رابرت دَنی ... دَنی ... یک کشتی!!! یک کشتی!!!

[هر دو با هم از جا برخاسته، دست‌ها را تکان می‌دهند، برای جلب توجه سرنشینان کشتی فریاد می‌کشند.]

صحنه‌ی ۱۹

جان و رابرت در یک سوی صحنه‌ی تئاتر ایستاده‌اند. جان می‌خواهد روی صحنه برود و کارش را شروع کند.

رابرت گذراست، گذرا، نه؟

جان چی؟

رابرت گذرا، گذرا.

[مکث.]

جان چی داری می‌گی، تو؟

رابرت زمان می‌گذره.

[مکث.]

جان بعدش چی می‌آد «همه‌ی مردان ما سالم به قرارگاه برگشته‌اند، خانم عزیز» و ما گمان کردیم که شما این هدیه را بپسندید ...»

رابرت و اون می‌گه: «متشکرم.»

جان این رو که می‌دونم، اما بعد از این. بعدش چی می‌آد؟

رابرت جمله‌ای که تو باید بگی؟

جان بله.

رابرت اوه ...

جان تو متن نمایشنامه رو داری؟

رابرت چرا من باید متن نمایشنامه رو با خودم داشته باشم؟

جان می‌رم متن رو بیارم.

رابرت صبر کن. من می‌دونم اون جمله‌ی تو چیه ...

جان چیه؟

رابرت خُب ... اِ ... بعد تو این ساعت رو بهش می‌دی، درسته؟

جان خُب، آره.

رابرت درست شد. تو ساعت رو بهش می‌دی. یعنی ساعت رو بهش تقدیم می‌کنی ...

جان بعدش؟

رابرت آه، خدای بزرگ ... تو این ساعت کوفتی دسته و می‌گی: «خانم، ما فکر کردیم که شما از این خوشتون می‌آد، شاید ...»

جان «همه‌ی مردان ما سالم به قرارگاه بازگشته‌اند، خانم عزیز، ما ...»

رابرت بله. و ... اوم ... مسخره است ... تو ساعت رو بهش می‌دی ... اما اون این زنک احمق ... (جمله‌ی اون چیه؟)

جان «متشکرم.»

[مکث.]

رابرت آه، گندش بزنند. بهتره بری متن نمایشنامه رو پیداش کنی. می‌خوای من برم متن رو پیدا ...

جان اه، هیش‌ش‌ش!

[مکث.]

رابرت چیه؟

جان حرف نزن. دارم به خود فشار می‌آرم جمله‌ه‌ه یادم بیاد.

[مکث.]

رابرت یعنی چی شده؟

جان فکر کنم که اصلاً جمله‌ی شروع رو هم یادم رفته. (مکث.) فکر کنم اصلاً نتونم شروع کنم به حرف زدن ... این جمله‌ی شروع هم یادم رفته ...

[مکث.]

رابرت حالا مگه چی شده؟

جان هیش‌ش‌ش؟

رابرت پیداش کردی؟

جان من می‌رم رو صحنه. (مکث). دیگه کم‌کم باید برم رو صحنه. (مکث.) تو فکر می‌کنی که من همین جوری برم رو صحنه؟

[رابرت شانه بالا می‌اندازد. مکث.]

خدای بزرگ، من به هر جهت دیگه باید برم رو صحنه!

رابرت می‌خوای برم یک متن بیارم؟

جان این جمله‌ی شروع رو یادم رفته ... شروع رو، از ذهنم پریده.

رابرت خُب، برو دیگه رو صحنه ... برو!

[مکث.]

جان اوه، خدای من ... من جمله‌ی شروع رو یادم رفته ... چی بود؟

رابرت دیگه باید بری رو صحنه ... حالا جمله‌ی شروع رو ولش.

جان (ناگهان به روی صحنه می‌دود.) «دوشیزه خانم والاش؟؟؟ دوشیزه والاش، خانم عزیز؟ مردان ما همگی سالم به قرارگاه بازگشته‌اند و با خود هدیه‌ای آورده‌اند که امیدوارم بپسندید ...»

صحنه‌ی ۲۰

پشت صحنه. جان مشغول لباس پوشیدن است. رابرت وارد می‌شود، او آهسته با خودش حرف می‌زند.

رابرت ای خدا، ای خدا، ای خدا، ای خدا، ای خدا. (جان را می‌بیند. مکث.) ژاکتت نوئه؟

جان بله.

رابرت قشنگه.

جان اوم‌م.

رابرت جنسش چیه؟

جان چی؟

رابرت جنسش چیه؟ کشمیره؟

جان نمی‌دونم.

رابرت بهت می‌آد.

جان متشکرم.

رابرت اوم‌م.

صحنه‌ی ۲۱

پشت صحنه. جان گوشی تلفن در دستش، منتظر است. رابرت وارد می‌شود.

رابرت هر کسی سهمی می‌خواد این وسط. همه حق دارند که یک سهمی از این دنیای بی‌مروت بخواند.

جان (با تلفن.) بله، منتظر می‌مونم.

رابرت ما آدم‌ها تمام زندگی بزرگسالی‌مون رو با خم و راست شدن جلوی آدم‌های بی‌صلاحیت تلف می‌کنیم. جلوی دلال‌های ده درصدی، آژانس‌های کاریابی، همه‌شون سرشون تو یک آخوره. نوکرمآب‌ها. همه‌شون زالوصفتند. دزدهایی که به گورِ سرباز گمنام هم رحم نمی‌کنند. ما واقعاً کی هستیم؟

جان کی‌ها؟ (با تلفن.) الو؟

رابرت واقعاً چه جور آدم‌هایی هستیم؟

جان من می‌خواستم با خانم ارنستین[1] صحبت کنم.

رابرت اگه ما نتونیم با همدیگه صحبت کنیم ... اون وقت، به جز یک مشت عمله، تو این جامعه، چی داریم؟ اگه نتونیم با هم صحبت کنیم، دیگه چی می‌مونه برامون؟ کی می‌تونه با زبون ما حرف بزنه، هان؟

1. Erenstein

جان (به رابرت.) تازه اون وقت استعداد به چه درد می‌خوره؟

رابرت آره، به چه درد می‌خوره؟ (مکث.) اصلاً انسانیت به چه درد می‌خوره؟

[مکث.]

جان خُب، نگفتی به چه درد می‌خوره؟

رابرت نمی‌دونم. (مکث.) بریم یک چیزی بخوریم.

جان من دارم تلفن می‌کنم.

رابرت خُب، قطعش کن.

جان (با تلفن.) الو، بانی؟ جان هستم، حالت چطوره ...؟

رابرت آدم به دست خودش، خودش رومی اسیر می‌کنه.

جان (با تلفن.) نه!

رابرت (**وای خدا!**)

جان (با تلفن.) چرا، عالیه، متشکرم، ازت خیلی خیلی متشکرم. (مکث.) تو فیلم؟ بله؟ بله؟ تو دفتر یادداشتم نگاه می‌کنم.

رابرت آدم برای رفتن و خوردن یک نوشیدنی مجبور نیست دفتر یادداشتش رو نگاه کنه. (به خودش.) نوشیدنی هم که خود به خود فراهم نمی‌شه.

جان (دستش را روی گوشی تلفن می‌گذارد.) تو می‌دونی من دارم باکی حرف می‌زنم؟

رابرت من می‌خوام یک نوشیدنی بخورم. برای اینکه الآن باید یک چیزی بخورم. می‌دونی چرا؟

جان چرا؟

[مکث.]

رابرت چون ویرم گرفته. (خارج می‌شود.)

جان (با تلفن.) آره، ساعت یازده، خوبه. (مکث.) عالیه.

صحنه‌ی ۲۲

پشت صحنه. رابرت و جان مشغول پاک کردن گریم از چهره‌هایشان هستند.

رابرت مفت‌خورهای بی‌پدر و مادر.

جان اوم‌م. اون دستمال کاغذی رو می‌دی به من، لطفاً؟

رابرت اونها آدم رو به خاطر کاری که هیچ وقت نکرده تشویق می‌کنند، ولی برای یک ثانیه سکوت که می‌افته توی دیالوگ، آدم رو به بادِ انتقاد می‌گیرند. اونها اصلاً چی می‌فهمند؟ اونها اصلاً نمی‌دونند کارِ خلاق یعنی چه. دیر می‌آند. از در جلو هم وارد می‌شند. تازه بلیت هم نمی‌خرند.

جان نه، نمی‌خرند.

رابرت اونها تو رو بیش از اندازه تشویق کردند. منظورم این نیست نقدهای خوبی رو که در باره‌ی تو می‌نویسند بی‌ارزش کنم؛ تو مستحق تشویقی، جان، تشویقِ خیلی زیاد.

جان متشکرم.

رابرت خواهش می‌کنم، به هر جهت، باید دید اونها چرا دارند این کارها رو می‌کنند.

جان یعنی تو فکر می‌کنی اونها منظوری دارند؟

رابرت آره، جان، آره. از حالا دیگه باید ... (مکث.) تو باید خیلی مواظب باشی که به حرف کی داری گوش می‌کنی. نصیحت کی رو داری قبول می‌کنی.

جان بله.

رابرت هیچ وقت نصیحت قبول نکن ...

جان بله ...

رابرت ... از آدم‌هایی که ...

جان می‌شه اون شونه‌ام رو بدی، لطفاً؟

رابرت ... از اونهایی که منفعتی ندارند، جان، تو موفقیت‌های بعدی‌ات.

جان نصیحتشون رو قبول نمی‌کنم.

رابرت یا، اینکه به عنوان نقد زیبایی‌شناسانه در تئاتر، در واقع سد راهت می‌شند.

جان فکر می‌کردم که اونها درست به اصل مطلب اشاره کردند.

رابرت واقعاً؟

جان بله.

رابرت نقدهایی که در باره‌ی تو نوشتند.

جان بله.

رابرت نمی‌خوای این شکسته‌نفسی الکی رو بگذاری کنار؟

جان باشه می‌گذارم کنار.

رابرت اوه، جوون‌ها، جوون‌ها، جوون‌ها، جوون‌ها!

جان باز شروع شد، حرف‌های تکراریِ بابا بزرگ‌ها!

رابرت نه اینکه تو خیلی هم گوش می‌کنی.

جان می‌شه شال گردنم رو بدی، لطفاً؟

[مکث.]

رابرت گور پدرِ هر چی خـــره!

جان معذرت می‌خوام، چی گفتی؟

رابرت فکر کنم شنیدی چی گفتم. (حوله را از جلوی جان بر می‌دارد و مشغول استفاده از آن می‌شود.)

[مکث.]

جان رابرت.

رابرت چیه.

جان از حالا به بعد از حوله‌ی خودت استفاده کن.

رابرت حوله‌ها تو رختشوی‌خونه است.

جان خُب، برو بگیرشون.

صحنه‌ی ۲۳

صحنه‌ی تاریک. تنها یک چراغ روشن است. جان تمرین می‌کند.

جان اکنون همه‌ی جوانان انگلستان در آتشند، و نرمخویی‌های ابریشمین در گنجه آرمیده‌اند. اکنون زره‌سازان کامکارند و تنها، اندیشه‌ی افتخار است که بر دل هر کس فرمان می‌راند.*

رابرت (از بیرون صحنه.) آه، بازیگری زهری است شیرین‌کام، تمرین در یک تئاتر خالی روی یک صحنه‌ی خالی ...

جان شب بخیر.

رابرت ... اما سرشار از زندگی، سرشار از پویایی، سرشار از خواستن، سرشار از جوانی. (مکث.) لطفاً ادامه بده. (مکث.) خواهش می‌کنم، ادامه بده لطفاً. دوست دارم که تو... متأسفم. حضور من ناراحتت می‌کنه؟ ناراحت می‌شی کسی نگاهت کنه؟ متأسفم، درکت می‌کنم. (مکث.) خوب بود. کاملاً خوب بود. مدتی بود که داشتم نگاهت می‌کردم. امیدوارم ناراحت نشی؟ ناراحت شدی؟

جان من فقط یک دقیقه‌ست که اینجام.

---

*. هنری پنجم: ویلیام شکسپیر، پرده‌ی دوم، پیش درآمد. م.

رابرت من هم تمام این مدت داشتم نگاهت می‌کردم. به نظرم یک کمی طولانی اومد. ولی خیلی جون‌دار بود. کارت خیلی خوب بود، جان. این اواخر– بهت گفته بودم؟– تو داری بازیگر خیلی قابلی می‌شی. نقطه ضعف جوون‌ها همون امتیاز جوونیشونه. این امتیاز جوون بودنه که باعث به وجود اومدن نقطه ضعف برای جوون‌ها می‌شه.

جان بله، عجب حرف حکیمانه‌ای ...

رابرت آه، من رو مسخره نکن، جان. تو نباید من رو مسخره کنی. مسخره کردن دیگرون کار آسونیه. اما برای تو خوب نیست، نه. این درسیه که ما باید یاد بگیریم. (مکث.) که تو مخصوصاً باید یاد بگیری.

جان حالا چی می‌خوای بگی؟

رابرت این اشتباه رنج آوریه، جان، که صداقت رو با ضعف عوضی بگیری. (مکث.) و باید یک چیزی بهت بگم.

جان خُب، بگو.

رابرت درباره‌ی تئاتر– این یکی از وجوهِ شگفت‌آوره تئاتره– و اون، جان، یک نوع طی طریقه که خیلی شبیه خود زندگیه ...

جان خُب، اون چیه؟

[مکث.]

رابرت ساده‌ست. اون توی ذات تئاتره (مثل زندگی– البته تئاتر بخشی از زندگیه ... نه؟) ... می‌فهمی چی دارم می‌گم؟ همون طور که تو یک مغازه‌ی بزرگ وقتی رو که آدم صرف می‌کنه نمی‌تونه از زندگی خودش جداکنه ... چون بالاخره اون بخشی از زندگیشه (مکث.) این موضوع روی صحنه‌ی

تئاتر هم مصداق پیدا می‌کنه. مدت زمانی که تو روی صحنه‌ی تئاتر هستی، بخشی از زندگی توئه ... به نوعی، تئاتر زندگی توئه ... منظورم اینه که، بخشی از زندگی توئه. (مکث.) به همین دلیله که من وقتی تو رو نگاه می‌کنم خیلی خوشحال می‌شم (گرچه ممکنه تو فکر کنی که من آدم خودخواهی هستم و به من بخندی.) ... وقتی جوون‌ها رو تو تئاتر می‌بینم ... (که بی‌شباهت به بچه‌های خود آدم نیستند) ... که پا جای آدم می‌گذارند ... پا جای کسانی که سابق بر این تو این کار بودند. (مکث.) می‌فهمی چی دارم می‌گم؟ دلم می‌خواد فکر کنم که تو فهمیدی. می‌فهمی جان؟ جان؟ (مکث.) خُب ... خُب. شب بخیر، جان.

جان شب بخیر.

رابرت شب بخیر، بعداً می‌بینمت.

[دستی تکان می‌دهد، آماده می‌شود که خارج شود.]

جان شب بخیر. (مکثی طولانی.)

[جان با چشم مسیری را که رابرت طی کرده و از آن سویی که خارج شده را می‌پاید. جان صحنه‌ی تمرین را از سر می‌گیرد.]

اکنون آنان مراتع را می‌فروشند و اسب می‌خرند. تا چون مرکورهای انگلیسی، با پاشنه‌های بالدار، در پی آینه‌ی تمامی شاهان مسیحی روان گردند.

[مکث.]

زیرا که آرزو اکنون بر سریرش در هوا نشسته است

[مکث.]

و شمیشرش را از قبضه تا نوک پنهان کرده است ...

[مکث. به گوشه‌ی صحنه می‌رود.]

اونجایی تو، برگشتی؟ رابرت؟ برگشتی تو؟ (مکث.) من دارم می‌بینمت، اونجایی، رابرت.

رابرت (صدایش از بیرون صحنه می‌آید.) داشتم دیگه می‌رفتم.

جان تو نمی‌خواستی بری ... داشتی به من نگاه می‌کردی.

رابرت داشتم دیگه بیرون می‌رفتم، جان. تو راه رفتن بودم. خدای من، تو باعث می‌شی که من احساس حقارت کنم. تو باعث این احساسِ بد حقارت شدی، جان. من حالم خوب نیست.

[مکث.]

جان داری گریه می‌کنی؟ رابرت، تو داری گریه می‌کنی، محض رضای خدا؟! (مکث.) خدای من، تو داری گریه می‌کنی؟

رابرت آره، گریه می‌کنم.

[مکث.]

جان خُب، دیگه گریه نکن.

رابرت خُب، دیگه گریه نمی‌کنم.

جان نه، همین الآن بس کن. بس کن، خواهش می‌کنم.

[مکث. رابرت دست از گریه کردن بر می‌دارد.]

رابرت خوب شد؟

[مکث.]

جان آره. (مکث.) حالت خوبه؟

رابرت اوه، بله. حالم خوبه. خوبم. متشکرم جان. (مکث.) خُب، گمونم دیگه باید ... (تو می‌خوای باز هم تمرین کنی، هان؟)

جان بله.

رابرت پس گمونم باید دیگه ... (خُب، به هر جهت من داشتم می‌رفتم.) (مکث.) شب بخیر. شب بخیر، جان.

[مکث.]

جان حالا حالت واقعاً خوبه؟ (صدایش را بالا می‌برد.) روبرت! الآن حالت خوبه؟

رابرت (خارج از صحنه.) بله، متشکرم. بله. الآن حالم خوبه.

[مکث.]

[جان دوباره صحنه را از سر می‌گیرد، می‌خواهد گفتارش را آغاز کند.]

رابرت (خارج از صحنه.) تو که از دست من عصبانی نیستی، هان، عصبانی هستی؟

جان نه، نیستم.

رابرت مطمئنی؟

جان بله.

[مکث.]

رابرت خوشحالم، جان. (مکث.) ممنون.

جان شب بخیر، رابرت (مکث.) رابرت؟ (مکث.)

[جان تمرین را از سر می‌گیرد.]

اکنون همه‌ی جوانان انگلستان در آتشند ...

[مکث.]

رابرت؟

رابرت بله، جان؟

جان تو اونجایی؟

رابرت آره، جان.

جان (با صدای آهسته.) گندت بزنند.

صحنه‌ی ۲۴

روی صحنه. رابرت و جان لباس‌های بلند جراحی پوشیده‌اند، و پشت تخت جراحی و شکلی از بدن انسان که بر روی آن قرار دارد ایستاده‌اند.

رابرت دکتر، اون «ساکشن»[1] رو یک کمی بده به این طرف، ممکنه ... خوبه.

جان خدای من، عجیبه من برای یک سیگار طاقتم طاق شده.

رابرت خُب دیگه، فقط چند دقیقه‌ی دیگه صبر کن، فکر کنم من هم بهت ملحق بشم. (مکث.) جیمی، عصبی هستی؟

جان نه. آره.

رابرت لزومی نداره عصبانی بشی. چند سال پیش، تو این کار رو با چشم بسته انجام می‌دادی. ساکشن. «رتراکتور».[2] حالا (اعمالی انجام می‌دهد مبین جراحی.) نه، یک رتراکتور بزرگ‌تر.

جان متأسفم.

رابرت عیب نداره، یکی دیگه بده، ممکنه؟

[اعمالی انجام می‌دهد مبین کار جراحی.]

جان (اشاره می‌کند.) اون چیه؟

[مکث. رابرت سرش را کمی می‌جنباند. جان هم سرش را تکان می‌دهد.]

---

1. suction: لوله مَکِش. مکنده
2. retractor: گیره‌ی جمع کننده. جمع کننده

اون دیگه چیه؟

[حالا رابرت آرام و دقیق ولی با تأکید سرش را تکان می‌دهد.]

[مکث.]

[جان زیر لب چیزی را می‌گوید. رابرت هم زیر لب چیزی را به جان می‌گوید.]

[مکث.]

رابرت ممکنه شما، اِ ...، می‌تونی گزارشی از وضعیتِ ... اوم ... می‌شه یک گزارش فشرده از وضعیت به من بدی؟ (اشاره‌اش به جان و خارج از صحنه است.) نه ... نه، آه ... ممکنه یک گزارش از وضعیتِ گذشته‌ی بیمار برای من بیاری؟

جان اون چیه؟!!

رابرت چی چیه، هان؟

جان نزدیک طحال بیمار چیه؟ (مکث.) این چیز گنده نزدیک طحال؟

رابرت چی؟

جان یک چیز گنده نزدیک طحالش! (مکث.) اون چیه، اونجا؟ چیزی نیست؟

رابرت نه، فکر نمی‌کنم. من که چیزی نمی‌بینیم. فکر نمی‌کنم که تا چند لحظه‌ی دیگه، تو هم بتونی چیزی نزدیک طحال این بیمار ببینی. بنابراین ممکنه (چون این مرد هنوز توی شوکه) ... ممکنه، لطفاً یک گزارش از وضعیت حیاتی بیمار به من بدی. اوه. کارکردهای عمومی ...؟ ممکنه این کار رو برام بکنی، لطفاً؟

جان (با صدای آهسته.) رابرت، ما این کار رو یک بار کردیم.

رابرت از اینکه باید باهات مخالفت کنم، دکتر، به وحشت می‌افتم. ممکنه بری یک گزارش از وضعیت حیاتی بیمار برای من بیاری، البته اگه لطف کنی؟ این کار رو می‌کنی؟ (مکث.) به خاطر خدا!!

جان (با صدای آهسته.) این مال صحنه‌ی دیگه‌ست.

رابرت نه، نیست. این مرد تو شوکه. می‌فهمی تو؟ این آدم داره از دست می‌ره، من دیگه کم‌کم دارم از دست تو عصبانی می‌شم. حالا، اگه مشتاقی که تو این حرفه باز هم بمونی و کار کنی، ممکنه یک متن گزارش به من بدی؟ اگه دلت می‌خواد اینجا تو این بیمارستان بمونی و کار کنی؟ (مکث.) یا باید پلیس خبر کنم؟!! (مکث.) تو هیچ احساسی نداری؟ این بیمار داره از دست می‌ره!!!

[مکث. جان ماسکش را بر می‌دارد و بیرون می‌رود.]

حالا داری کجا می‌ری؟ (مکث.) ترسو!!

[مکثی دیگر.]

(رو به تماشاگران.) خانم‌ها و آقایان. آنچه که ما امروز در اینجا دیدیم—نمی‌خوام بگم «خیلی کامل»—اما مثال خوبی بود از مهارت جراحی موفقیت‌آمیز، که تحت بهترین شرایط مدرن انجام گرفت ... و با حداقل خطا ... حداقل مزاحمت و اشتباه ... و من امیدوارم که شما ... (پرده آرام بسته می‌شود.) ... که شما تمام جزییات آن را درک کرده باشید ...

[پرده کاملاً بسته می‌شود.]

رابرت (به جانب پشت صحنه فریاد می‌کشد.) کسی متن نمایشنامه رو داره؟

صحنه‌ی ۲۵

پشت صحنه. رابرت پدیدار می‌شود. مچ دست چپش را با دست راست محکم گرفته است.

رابرت وای خدا، وای خدا، من دستم رو بریدم.

جان (در حال وارد شدن.) چکار کردی تو؟

رابرت داره خون می‌آد. وای خدای بزرگ ...

جان خدای من.

رابرت چه اتفاق احمقانه‌ای! باورت می‌شه؟

جان بیا بریم.

رابرت کجا؟

جان باید بریم بیمارستان.

رابرت اوه، نه. نه! من حالم خوبه، راست می‌گم.

جان بیا بریم.

رابرت نه. مگه دکترها چکار می‌کنند؟ فقط سر به سرم می‌گذارند. (مکث.) نه. من حالم خیلی خوبه. تیغ ریش‌تراشی از دستم لیز خورد و افتاد ... حالا هم حالم خوبه. یک لحظه، رفتم تو فکر که من ... (مکث.) جان ... (مکث.) جان ...

جان بله؟

رابرت تو می‌دونستی اون زمان‌های قدیم، مردم می‌گفتند: «فلانی خودش رو مثل هنرپیشه‌ها سه تیغه کرده؟» (مکث.) این رو می‌دونستی؟

جان تو حالت خوبه؟

رابرت آه، بله، خوبم. فقط یک کمی خون ازم رفته. مهم نیست. جدی می‌گم. (مکث.) یک بدبیاری (مکث.) آدمِ اهل سه تیغه، بایدم ...

جان خدای بزرگ، تو چت شده؟

رابرت هیچی، چیزی نیست؟ فقط دستم لیز خورد. (مکث.) خسته‌ام. همین. خسته. (مکث.) به استراحت احتیاج دارم. همه‌ی ما به استراحت احتیاج داریم. کارمون خیلی زیاده. خیلی خیلی زیاده. من خسته‌ام. (مکث.) می‌فهمی؟ خسته‌ام.

جان خُب، یک دکتر خبر می‌کنم.

رابرت نه. تو نباید دکتر خبر کنی. نه. خواهش می‌کنم. من فقط خسته‌ام. می‌خوام برم خونه. فقط خسته‌ام. می‌گند وقتی که آدم به اندازه‌ی کافی نخوابیده باشه چشم‌هاش بهتر می‌بینه. اما این طور نیست. من خودم دستم رو بریدم. دستشویی رو پاک کثیف کردم. (مکث.) حالا می‌خوام برم خونه.

جان من تا خونه باهات می‌آم.

رابرت نه. متشکرم. تنها می‌رم. الآن فقط باید استراحت کنم. متشکرم. (مکث.) به هر جهت، خیلی ممنون که به فکرم هستی.

جان من می‌رسونمت خونه.

رابرت چی؟ نه. فکر کنم بهتره یک کمی همین جا استراحت کنم. (مکث.) حالم خوب می‌شه. تا فردا حالم خوبِ خوب می‌شه. خیلی وقته عادت کردم کارهام رو خودم انجام بدم. الآن دیگه حالم خوبه. (لبخند می‌زند.)

[مکث.]

می‌خوام یک کمی همین جا استراحت کنم ... بعدش می‌رم خونه.

[جان چند لحظه‌ای خیره به رابرت می‌ماند، سپس خارج می‌شود.

رابرت چند لحظه‌ای همچنان روی صحنه بر جای می‌ماند، سپس به آرامی خارج می‌شود.]

صحنه‌ی ۲۶

پشت صحنه، پس از اجرای یک نمایش.

رابرت امشب از صحنه‌ی پلکان خیلی خوشم اومد.

جان جدی؟

رابرت مثل یک قطعه شعر بود.

[مکث.]

جان به نظر من صحنه‌ی اعدام خیلی زیبا کار شد.

رابرت نه. راست نمی‌گی.

جان چرا، راست می‌گم.

[مکث.]

رابرت متشکرم. داره هوا سرد می‌شه، نه؟

جان آره.

رابرت (به خودش.) هوا داره سرد می‌شه. (با صدای بلند.) می‌دونی، پدرم همیشه آرزو داشت که من هنرپیشه بشم.

جان واقعاً؟

رابرت همیشه دلش می‌خواست که من هنرپیشه ...

[مکث.]

جان خُب! (از این سوی صحنه به آن سوی می‌رود و چترش را بر

می‌دارد.)

رابرت بارون می‌آد؟

جان به نظرم می‌خواد بباره. سیگار داری؟

رابرت بله. همیشه می‌خواست که من هنرپیشه بشم.

[رابرت به جان سیگاری می‌دهد.]

جان متشکرم.

رابرت اوم‌م.

جان آتیش داری؟

رابرت می‌خوای بری بیرون؟

جان آره.

رابرت کجا؟ مهمونی؟

جان نه. می‌خوام با یک نفر برم بیرون.

رابرت آهان.

جان کبریت داری؟

رابرت نه.

[جان روی میز گریم به دنبال کبریت می‌گردد.]

جان تو چی، امشب می‌ری بیرون؟

رابرت نمی‌دونم، شاید.

جان اوم‌م.

رابرت این چند روز نتونستم خوب غذا بخورم.

جان نتونستی؟

رابرت نه، نتونستم.

جان چرا؟

رابرت گرسنه‌ام نیست.

[جان کبریت را پیدا می‌کند و برمی‌دارد، تلاش دارد کبریتی را بیفروزد.]

بده من، برات روشنش کنم.

جان آخه زحمتت می‌شه.

رابرت نه، نمی‌شه.

[رابرت کبریت را می‌گیرد و سیگار جان را روشن می‌کند.]

جان متشکرم.

[مکث.]

رابرت زندگی در تئاتر هم می‌گذره.

جان اوم‌م.

رابرت پشت صحنه.

جان بله.

رابرت تو سالن انتظار، تو تالار اصلی، تو لژهای مخصوص، میون متن نمایشنامه‌ها ...

جان بله.

رابرت داستان‌ها. آه، چه داستان‌هایی که تو نمی‌شنوی.

جان می‌دونم.

رابرت همه‌ی این چیزها خیلی زود گذره. خیلی سریع تموم می‌شه.

[مکث طولانی.]

جان می‌تونی بیست دُلار به من قرض بدی؟ تا فردا بهت پس می‌دم.

رابرت چی شده، پول تو جیبت نیست؟

جان نه، نیست.

رابرت بله، بله. (مکث.) البته. (در ته جیبش می‌کاود. پول را پیدا می‌کند و آن را به جان می‌دهد.)

جان تو مطمئنی که خودت لازمش نداری؟

رابرت نه. نه. اصلاً. نه. اگه من خودم ندونم، پس کی باید بدونه؟

[مکث.]

جان متشکرم.

رابرت اوم‌م. شب بخیر.

جان شب بخیر.

رابرت سعی کن امشب رو خوش بگذرونی.

جان حتماً.

رابرت شب بخیر.

[جان خارج می‌شود. مکث.]

گذرا بود. گذرا. (مکث.) «زندگی بازیگری از برای من.»

[رابرت با خود می‌خواند و تالار خالی از تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد. دستانش را بالا می‌برد تا کف‌زدن‌های خیالی را متوقف کند.]

شما خیلی لطف دارید ... متشکرم که این قدر لطف دارید. شما، واقعاً. می‌دونید، وقتی من صحبت می‌کنم، مطمئنم که تنها خودم نیستم، بلکه از طرف همگی‌مون دارم حرف می‌زنم ... (به خود می‌آید.) ... همگی ما اینجاییم، به هنگامی که من می‌گویم این ... این لحظه‌ها سرنوشت سازند ... این لحظه‌ها معناسازند.

[مکث. جان آرام و بی‌صدا دوباره نمودار می‌شود.]
می‌دونید می‌خواستم ...

[رابرت جان را می‌بیند.]

جان دارند درها رو قفل می‌کنند. منتظرند که همه برند بیرون.

رابرت من دیگه داشتم می‌رفتم.

جان آره، می‌دونم. (مکث.) بهشون می‌گم.

رابرت بهشون می‌گی؟

جان آره.

[مکث.]

رابرت متشکرم.

جان شب بخیر.

رابرت شب بخیر.

[مکث.]

[جان خارج می‌شود.]

رابرت (با خودش.) نورها دارند می‌رند. ما هم بریم خونه‌هامون. شب‌بخیر. شب‌بخیر. شب‌بخیر.

نگاهی دوباره به
زندگی در تئاتر

تورستین وبلن[1] می‌نویسد: در دهه‌ی ۱۸۸۰، حروف‌چین‌های چاپخانه‌ها سخت معتاد به الکل می‌شدند، زیرا به حرفه‌ای تعلق داشتند که ناپایدار و بی‌ثبات بود.

همین که در شهری یا بخشی از کشور نیاز به خدمات آنها افزایش می‌یافت، آنها بلافاصله و به راحتی محل کارشان را عوض می‌کردند و به آن سوی می‌شتافتند؛ و همین که شرایطی به وجود می‌آمد که از آنها مهارت بیشتری در کار طلب می‌شد، می‌توانستند به سهولت مهارت لازم را کسب کنند و در شغل و حرفه‌ی خود تحول به وجود آورند، تنها لوازم کاری آنها استعدادشان بود.

آنها هیچ نوع سرمایه‌گذاری در ماشین‌آلات کار خود، سهام، یا سرمایه و سرقفلی چاپخانه نداشتند، و وقتی که نیازِ به کار گماردن و یا از کار بی‌کار شدن فزونی می‌گرفت، به راحتی نقل مکان می‌کردند.

در مکان جدید، حروف‌چین‌ها هم حرفه‌ای‌های خود را می‌جستند.

1. Thorstein Veblen

بعد از یک روز کاری، در میخانه‌ها یا رستوران‌های نزدیک محل کارشان جمع می‌شدند و با هم اختلاط و معاشرت می‌کردند. تنها ابزاری که آنها برای به نمایش گذاردن ارزش خود در مقابل یکدیگر داشتند ابزار اجتماعی بود: خوش‌مشربی، آزادمنشی، بذله‌گویی، خوش‌خلقی.

بدین ترتیب آنها مرتب می‌نوشیدند و مرتب حرف می‌زدند، و بهترین آنها در جمع دوستان کسی بود که می‌توانست بیشتر بنوشد، بیشتر دیگران را به نوشیدن مهمان کند، و درباره‌ی ماجراها و ماجراجویی‌های خود و دیگران جالب‌تر سخن براند. حروف‌چین هیچ مال و منالی نداشت. برای همین نمی‌توانست برتری خود را از طریق شکوه و بلندی خانه یا درخشش و بزرگی وسیله‌ی نقلیه‌اش به نمایش بگذارد و این چنین به دیگران فخر بفروشد.

او هیچ پیشینه‌ی تاریخی نداشت جز آنچه در مورد خود جعل می‌کرد و با خالی‌بندی و بذله‌گویی برای این اکاذیب دلیل و مدرک جور می‌کرد و می‌آورد.

او سبکبار سفر می‌کرد و رخت و لباس اندکی با خود داشت، و برای همین نمی‌توانست با مجموعه‌ی لباس‌های خود بر دیگران تأثیر بگذارد. او تنها می‌توانست با رعایت کردن آداب و رسوم رایج اجتماعی مزیتی برای خود دست و پا کند.

پس به خاطر همه‌ی اینها بود که در نوشیدن الکل افراط می‌کرد.

به همین گونه، تفوق در تئاتر نیز عبارت است از هنر از دست دادن چیزها.

بازیگر برتر برای ثبات و مدون بودن تلاش نمی‌کند، بلکه برعکس دم را غنیمت می‌شمرد، آزادانه، حتی بدون وقفه کار می‌کند، یا بهتر است

بگوییم می‌آفریند، و از این آفرینش خود لذت می‌برد.

(به همین علت است که عکس‌های صحنه‌های نمایش ــ که در آنها حرکتی مشاهده نمی‌شود ــ اغلب اوقات خشک و بی‌لطف به نظر می‌رسند. بازیگر در این تصاویر بازی نمی‌کند، کاری که برای آن آموزش دیده و شاید هم به خاطر آن به دنیا آمده است، بلکه به اصطلاح «ژست» گرفته: تظاهر عواطف ــ که این ضد هنر بازیگری است.)

زندگی در تئاتر هم می‌گذرد، زندگی‌ای است که با از دست دادن چیزها می‌گذرد.

این زندگی گذرا، ناپایدار، توأم با ناامنی شغلی، یا خطرِ پذیرفته نشدن است. آینده‌ی بازیگر نه اتفاقی، بلکه ضرورتاً ــ به عمد ــ نامشخص است.

مشکلات ما ــ نظیر مشکلات هر صنفی ــ منحصر به فرد است.

مسخره‌بازی‌ها و شوخی‌های نمایشی ما، ضرورت‌های روزانه‌ی ما، و غرایب زندگی تئاتری ما ممکن است در نظر دیگران سرگرم کننده باشد، اما برای خود ما مسحورکننده است.

سؤال‌هایی نظیر اینکه چه کسی با چه کسی چه کاری کرد، چه کسی متن خود را فراموش کرد و پس از آن چه اتفاقی افتاد، کارگردان چرا سر مدیر صحنه داد کشید، چه کسی و چرا نقشی را به دست آورد یا از دست داد («این حقیقت دارد، من خودم آنجا بودم») پرس و جوهای جالب و پایان ناپذیری است.

ما در تئاتر داستان‌های بسیاری را درباره‌ی خودمان و همکارانمان نقل می‌کنیم. و این داستان‌ها دقیقاً همان‌هایی است که آریستوفان[1] درباره‌ی

۱. Aristophanes، کمدی‌نویس و شاعر بزرگ یونان باستان، ۴۴۵ تا ۳۸۶ قبل از میلاد مسیح. م.

دوستانش و گاه حتی برای خود آنها نقل می‌کرد. این داستان‌ها به شخصیت‌های گوناگونی نسبت داده می‌شوند، اما همه کمابیش به هم شبیه‌اند.

گفتن و باز گفتن این داستان‌ها مهم است، زیرا تنها تاریخِ واقعی این هنر گذرا تاریخ شفاهی است؛ همه چیز با سرعت زیاد ناپدید می‌شود، و تنها سخن کسی قطعیت دارد که آنجا حضور داشته است ــ کسی که با شخصی که آن‌جا بوده به گفت و شنود پرداخته، کسی که در آنجا بوده می‌تواند درستی این گفته را تضمین کند که شخصی در آنجا به او گفته که زنی به زنِ دیگری گفته بود که آدمی را که آنجا بوده می‌شناسد.

و همه‌ی اینها خیلی سریع می‌گذرد.

دوره‌ی کارآموزی با قبول و رد شدن در آن ارزش‌گذاری می‌شود. به نظر می‌رسد که این روند یک شبه اتفاق می‌افتد، و وقتی به عقب برمی‌گردیم می‌بینیم که رخدادی که به عنوان نقطه‌ی عطف در زندگی درباره‌ی آن تصمیم گرفته‌ایم، یحتمل همه‌ی آن چیزی که خواسته بودیم، نیست.

در یک زندگی تئاتری توجه به بیرون معطوف است، و خاطرات و اسناد و مدارک دیگران ــ که خارج از این زندگی قرار دارند ــ اهمیت می‌یابد.

ما مهارت در کار را از طریق تمرین مداوم کسب می‌کنیم. این مهارت ذره‌ذره به دست می‌آید به طوری که ــ گاهی ــ به نظر می‌رسد هیچ پیشرفتی نمی‌کنیم. به همین گونه هم مهارت خود را از دست می‌دهیم ــ عادت‌های خود را که سخت هم به دست آورده‌ایم بدیهی می‌پنداریم و به ندرت متوجه می‌شویم که این عادت‌ها ما را ترک می‌کنند.

در پایان یک اجرا، یا در پایان یک فصل تئاتری، تنها آفرینشی که از بازیگر بر جای می‌ماند خود اوست. خود او و ساخته و پرداخته‌های او نظیر: قطعه‌ها، برنامه‌های نمایشی.

شاید این دلیلی باشد برای اینکه ما داستان‌پردازی در مورد دیگران را دوست می‌داریم.

«یادت می‌آد ...؟» این سؤال به این معناست که: «من یادم می‌آد. یعنی من یادم نمی‌آد؟»

در مدرسه‌ی تئاتر «نیبرهود پلی‌هاوس»[1]، سانفورد میسنر[2] گفت: «وقتی قدم به دنیای حرفه‌ای تئاتر می‌گذارید، پشت صحنه، بازیگر مسنی را می‌بینید ــ کسی که مدتی آن اطراف زندگی می‌کند و روزگار می‌گذراند. «او از زندگی در تئاتر قصه‌ها و حکایت‌هایی برای شما دارد.

«او از نحوه‌ی اجرای شما و اجرای دیگران با شما سخن می‌گوید، و بر پایه‌ی تجارب و شم خود درباره‌ی قوانین حاکم بر صحنه‌ی تئاتر کلی‌بافی خواهد کرد. به این آدم اعتنایی نکنید.»

این آدم‌ها نه فقط وجود دارند، بلکه همین که یکی از آنها نقش مهمی را در نمایش به دست می‌آورد، دیگری تمام توجه‌اش به اولی معطوف می‌شود و به او حسادت می‌ورزد. دست کم من این چنین دیده‌ام و در نمایشنامه‌ام این چنین ترسیم کرده‌ام.

همه‌ی ما به عشق نیاز داریم، همه‌ی ما نیازمند این هستیم که مورد توجه قرار بگیریم، و به دوستی و دوست نیاز داریم در دنیایی که محدودیت‌های تعهدش (خشن‌ترین تعهدها) اکثر اوقات خود جریان عادی یک نمایش است.

1. Neighborhood Playhouse
2. Sanford Meisner

کامو می‌گوید بازیگر نمونه‌ی بارز طبیعیت «سیزیفی» زندگی است.[۱] این حقیقت دارد و قطعاً افسانه نیست، و به علاوه این مسئله هم وجود دارد: زندگی در تئاتر «شبیه زندگی» نیست، خود زندگی است.

این زندگی مدت زمان درازی است که اسم و رسم پیداکرده و حرفه‌ی تعداد بی‌شماری از افراد ــ هنرمندان و هنرپیشگان ــ بوده و هست.

نمایشنامه‌ی من، زندگی در تئاتر، یک کمدی درباره‌ی این زندگی است، گرچه ممکن است شما را به سویی کشانده باشم تا چیز دیگری را باور کنید.

این نمایشنامه تلاشی است برای اینکه به تئاتر، نهادی که همه‌ی ما به آن عشق می‌ورزیم، با عشق نگاه کنیم. تنها عنصر سازنده‌ی این نهاد، مردان و زنان تئاتر هستند (که احساس ما به آنها خُرد و ناچیز نیست). این دوست داشتنی‌ترین موجودات ریز جهان که ما آنها را برمی‌گزینیم و می‌گماریمشان تا رؤیاهای ما را بر روی صحنه‌ی تئاتر جامه‌ی عمل بپوشانند.[۲]

دیوید مامت

---

۱. اشاره به رساله‌ی فلسفی-ادبی آلبر کامو (Albert Camus, 1913 - 1960) فیلسوف، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی، زیر عنوان افسانه‌ی سیزیف (۱۹۴۲) که در آن، کامو به نقد و بررسی و تعمیم اسطوره‌ی سیزیفوس در میان اساطیر یونان می‌پردازد. برحسب روایات اسطوره‌ای، سیزیفوس، خدایی در میان خدایان کورنت بود که با خدایان المپ و در رأس آنها زئوس، خدای خدایان در افتاد، پس از دستگیری محکوم شد تا در جهنم صخره‌ای عظیم را به بالای تپه‌ای بلند بغلتاند و وقتی به بالای تپه رسید دوباره به پایین تپه روانه کند و باز کار غلتاندن صخره سنگ سنگین از پی گیرد و... م.

۲. این مقاله در کتابی با عنوان *Writing in Restaurants* (نوشتن در رستوران) به مقاله‌های کوتاه و بلند، اما ساده و گاهی شخصی دیوید مامت اختصاص یافته آمده است، این کتاب نخستین بار در سال ۱۹۸۶ در انتشارات وایکینگ/ پنگوئن، منتشر شده است.

زندگی در تئاتر نخستین بار در تئاتر دو لیز، شهر نیویورک اجرا شد، و در پنجم اکتبر ۱۹۷۷ با هنرمندی گروه زیر افتتاح گردید:

جان	پیتر اوانس
رابرت	الیس راب
مدیر صحنه	بنجامین هندریکسون

اجرای این نمایش را جرالد گنیرز کارگردانی، جان لی بینی صحنه‌پردازی و پت کالینز نورپردازی کردند.

در اجرای نیویورک زندگی در تئاتر، شخصیت سومی به نمایش افزوده شده بود: یک شخصیت ساکت و خاموش، **مدیر صحنه**.

زندگی در تئاتر برای نخستین بار (در ایران) به کارگردانی مترجم (داریوش مؤدبیان) به مدت چهار ماه تمرین شد و در آستانه‌ی جشنواره‌ی تئاتر فجر، برای تالار اصلی تئاتر شهر تهران، آماده‌ی اجرا شد که بنابر عللی رؤیای اجرا بر روی صحنه در آن ایام به حقیقت نپیوست. به هر جهت گروه مجریان آن اجرای ناکام به شرح زیرند:

علی نصیریان	رابرت
پارسا پیروزفر	جان
داریوش مؤدبیان	مدیر صحنه
رحیمه صباحی	طراح صحنه و لباس
شاهرخ خواجه نوری	آهنگساز
ارشام مؤدبیان	دستیار کارگردان

▣ **نشر قاب**

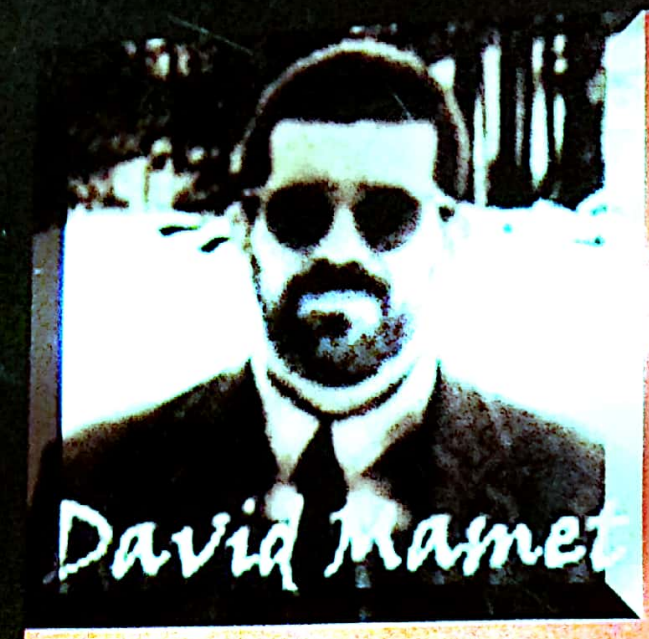
در **مجموعه‌ی نمایش در نمایش**

منتشر خواهد کرد:

۲. هنر تئاتر، نوشته‌ی ادواردو دِ فیلیپو، ترجمه‌ی داریوش مؤدبیان

۳. سیاست شترمرغ، نوشته‌ی ژاکی ویالون، ترجمه‌ی داریوش مؤدبیان

۴. امشب از خود می‌سازیم، نوشته‌ی لوئیجی پیراندللو، ترجمه‌ی داریوش مؤدبیان



دیوید مامت (ـ۱۹۴۷)
فیلمنامه‌نویس، کارگردان و نامدارترین نمایشنامه‌نویس معاصر امریکایی.

در سال ۱۹۷۴، مامت با نگارش نمایشنامه‌ی **انحراف جنسی در شیکاگو**، نظر همگان را به سوی خود جلب کرد. وی تاکنون جوایز ادبی و نمایشی بسیاری را کسب کرده، که از آن جمله جایزه‌ی ادبی پولیترز است. مشهورترین نمایشنامه‌های او: **بوفالوی امریکایی** (۱۹۷۵)، **ادموند** (۱۹۸۲)، **گلنگاری گلن‌راس** (۱۹۸۴)، **اولیانا** (۱۹۹۲)، **پیام رمزی** (۱۹۹۴) و بالاخره **ازدواج به سبک بوستونی** (۲۰۰۰).

زندگی در تئاتر که از بیست و شش صحنه‌ی کوتاه و بلند تشکیل شده، مجموعه ای از تجربه‌های موقعیت پردازی، گفتگونویسی وداستان‌گویی به شیوه‌ی دیوید مامت است. این نمایشنامه که سومین شاهکار نمایشی مامت محسوب می‌شود، از محبوبیت فراوان در نزد بازیگران تئاتر و سینما برخوردار است. اجراهای متعدد این اثر در طول این سال‌ها، پراجراترین اثر نمایشی مامت در جهان ـ و اجرای موفق تله ویزیونی آن در سال ۱۹۸۳ برای سومین بار و به همت خود وی، گواه بر این ادعاست.