همایون علی‌آبادی

## سیری در زندگی و آثار اوژن یونسکو [۱۹۱۲] درام‌نویس معاصر فرانسوی

# تئاتر متعهد، تئاتر متفنن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مدخل:

• تئاتر پوچی، عبارتست از یک واقعیت روانشناختی که به وسیلهٔ تصاویر، نشان داده می‌شود و آن تصاویر عبارتست از حالات، فکر، وحشت، و آمال و کابوس‌ها و چیزهایی که با شخصیت مولف نمایشنامه اختلاف دارند و هیجان دراماتیکی که از این نوع تئاتر در تماشاگر بوجود می‌آید، بکلی با هیجان ناشی از کارآکترهای معلوم و مشخص که در یک نمایشنامه مدّون و منظّم وجود دارد فرق فارق و فاحشی دارد.

آوازه خوان طاس

به طورکلی در نمایشنامه‌های منظم، انگیزه و مایهٔ نمایش و آنتریک‌های آن و راه‌حل نهایی، به گونه‌ای دنیا را متجلی می‌سازد که می‌توان استنتاج‌ها و برآیندهای موثر و استنباط‌های جالبی را حاصل نمود؛ زیرا علت و سبب نمایش، بر پایهٔ واقعیت‌هایی گذاشته شده که می‌توان دریافت، فرایافت زندگی انسان و روش و منش و مشی‌ای را که درپیش می‌گیرد، چگونه است. این روش حتی در مورد نمایشنامه‌های جمع و جوری که به اصطلاح «نمایشنامه‌های مجلسی» خوانده می‌شوند و در سالنی کوچک برصحنه می‌آیند، صدق می‌کند و حتی در آن نمایش‌ها، به مناسبت اینکه هدف زندگی اکنونی و دنیوی محدودتر و بسته‌تر است، تماشاگر زودتر نتیجه می‌گیرد و هنوز پردهٔ اول نمایش خاتمه نیافته، می‌فهمد که هرپسری که در نمایشنامه حضور دارد، آرزوئی جز این ندارد که به دختر مطلوب خود برسد. در تئاتر پوچی، نمایشنامه با یک ایده و آرمان بخصوص شروع نمی‌شود، بلکه با

تصاویر شاعرانه آغاز می‌گردد. در این تئاتر، هیچ مسئلهٔ ویژهٔ اندیشورانه مطرح نمی‌گردد تا اینکه راه و دریچه‌ای برای استنتاج‌های آتی بوجود آید و تماشاگر از نتیجهٔ تئاتر درس بیاموزد یا عبرت بگیرد.

یک قسمت از آثار پوچی، دارای استخوان‌بندی مدوّراند، یعنی به همان شاکله و شیوه‌ای که شروع می‌شوند خاتمه می‌یابند. استخوان‌بندی برخی دیگر از نمایشنامه‌های تئاتر پوچی، ضمن نمایش و در حدود وضعی که در آغاز نمایش داشته‌اند توسعه می‌یابند. در تئاتر پوچی، این مسئله وجود ندارد که تمام اعمال انسان دارای علت العلل است. و نیز نشانه‌ای از وجود کاراکترهای بشری که از لحاظ جوهر و فطرت، ثابت و تحول‌ناپذیرند وجود ندارد. تئاتر پوچی، مسائل نمایش خود را برمبنای آنتریک‌ها قرار نمی‌دهد تا بیننده را در حال انتظار توأم با التهاب قرار دهد؛ در صورتی که در تئاترها و رپرتوارهای دراماتیک دیگر، تماشاگران ممکن است در حالت و فضای مشابه بسر برند تا اینکه بدانند در صحنهٔ دیگر چه اتفاق می‌افتد و آنچه در انتظارش هستند چگونه ظهور می‌کند. در تئاتر پوچی، تماشاگر مقابل اعمالی قرار می‌گیرد که به ظاهر بدون علت‌اند. و کاراکترهایی می‌بیند که مدام در حال جذر و مَدّاند و با آشنایی و قواعدی که از کاراکترها در دست دارد. وفق و همگونی نمی‌دهد. در تئاتر پوچی هم تماشاگر ممکن است از خود بپرسد که در صحنهٔ دیگر چه اتفاق خواهد افتاد. اما در صحنهٔ دیگر اتفاقی که او در انتظارش باشد بوقوع نمی‌پیوندد. چون وقایعی که اتفاق می‌افتد، براساس احتمالی که تماشاگر بتواند طبق علل وجهات و مختصات کاراکترها حدس بزند، نیست.

اوژن یونسکو در مقاله‌ای به عنوان «آزمایش تئاتر» چنین می‌نویسد:

«شکسپیر به من گفت هر انسانی به تنهایی می‌میرد و هرکدام از ارزش‌های آدمی، عاقبت تا مرحلهٔ پست فلاکت تنزل می‌کنند با این کلمات، شکسپیر خواسته است که سرگذشت «ریچارد دوم» را بیان نماید. هرگاه او، سرگذشت مردی دیگر را بیان می‌نمود، در من اثر نمی‌نمود. چون سیل تاریخ، سرگذشت افراد را از بین می‌برد، اما زندان «ریچارد دوم» را نتوانسته سیل تاریخ منهدم کند و هنوز دیوارهای نامرئی آن زندان برپاست؛ در صورتی که از آن تاریخ تا امروز، فلسفه‌ها و ایدئولوژی‌های متعدد فروپاشیده و از بین رفته‌اند. وآنچه دیوارهای آن زندان نامرئی را تا به امروز حفظ کرده وپاس داشته، تئاتر است؛ یعنی موضوع تئاتر و جوهر و ماهیت و جهان‌نگری آن و نیز، زبان تئاتر سبب گردیده که دیوارهای آن زندان باقی بماند و تئاتر پوچی برسر آن است که چنین اندیشه‌ای را در تئاتر به کار برد، تا هیچ ایدئولوژی و دانش و بینشی قادر به از بین بردن و متلاشی وفروپاشی آن نباشد. وچنان استخوان‌بندی و تاروپودی از تئاتر بسازد وبیافد که تمام قواعد قدیم تئاتر، تحت‌الشعاع و در سایهٔ آن قرار گیرد».

«کنت تای نن»، ضمن مباحثهٔ خود با یونسکو گفته است که وی انتظار دارد، هنر پیشه‌ای که اثری را به تماشاگر ابلاغ می‌کند و انتقال می‌دهد، صادق باشد.

«یونسکو» جواب داده است که من آنچه خود می‌بینم به تماشاگر انتقال می‌دهم. و این گفته با نظریهٔ «تای نن» مغایرت ندارد. تئاتر پوچی که به غیر از اضطراب و ناامیدی در پیرامون نوع بشر چیزی را نشان نمی‌دهد، منظورش این نیست که انسان تسلیم آن حالت یأس‌آمیز گردد، بلکه هدفش این است که انسان با دنیایی که در آن زندگی می‌کند، به گونه‌ای کنار بیاید؛ مُنتها قصد دارد که نوع بشر طوری با واقعیت‌ها کنار بیاید که دچار و گرفتار

**اوهام نباشد. بنابراین، در غیراین صورت همواره مواجه با ناامیدی‌ها و پریشان حالی‌ها و روان‌نژندیها خواهد شد. این نوع تئاتر، مذهب را هم تقریب می‌نماید.**

* * *

اوژن یونسکو روز ۲۶ نوامبر سال ۱۹۱۲ در «اسلاتینا» واقع در رُمانی به دنیا آمد. مادر او که نام دوشیزگی اش «ترزایکارد» بود در اصل فرانسوی بود. بلافاصله پس از تولد «اوژن» والدین او برای زندگی به پاریس رفتند. زبان مادری او فرانسوی است؛ به همین دلیل مجبور شد زبان رومانی را در سن ۱۳ سالگی، پس از بازگشت به رومانی فراگیرد. نخستین یادها و خاطرات او به پاریس مربوط می شود:

«در کودکی، نزدیک میدان «ژیرار» زندگی می‌کردم. خیلی وقت پیش بود و من خوب به خاطر دارم. خیابانی که مکان سکونت خانواده من بود، در غروب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پائیز، روشنایی پریده‌رنگی داشت. مادرم مرا به روی دست بلند می‌کرد و من مانند اغلب کودکان می ترسیدم. ما بیرون می رفتیم و برای شام خرید می‌کردیم: محیط تیرهٔ پیاده‌رو، مردم شتابزده، و سایه های خیال انگیز شیح‌فام وقتی که تصویر آن خیابان دوباره در خاطر من زنده می شود و وقتی که فکر می‌کنم تمام آن مردم اکنون مرده‌اند، همه به نظرم سایه‌ای می رسد که در حال زوال است. در چنین مواردی، به اضطرابی سرگیجه‌آور دچار می شوم».

بعضی از مُنتقدان محافظه کار مانند «ژان ژاک گوتیه» از «فیگارو» هنوز با نمایشنامهٔ «صندلی ها» مخالفت می‌کردند. امّا «ژان آنوی»، به دفاع او برخاست و «صندلی ها» را شاهکاری خواند و اضافه کرد:

«معتقدم که این نمایشنامه، از کارهای اوگوست استریندبرگ بهتر است. زیرا طنزی شیطانی دارد؛ از آن گونه‌ای که مولیر در آثارش به کار می برد: خنده‌دار و در عین حال وحشت‌انگیز است، نیش‌دار و حقیقی است، پایان گیرایی دارد و به علاوه کلاسیک است».

یونسکو «صندلی ها» را یک نمایشنامهٔ حزن‌انگیز و درعین حال مضحک خواند.

## کرگدن

قبل از اینکه نمایشنامهٔ «قاتل بی مزد» برای نخستین بار اجرا شود، یونسکو گفت که نمایشنامهٔ طولانی دیگری آماده کرده است. این اثر، «کرگدن» بود که پردهٔ سوم آن را در ۲۵ نوامبر سال ۱۹۵۸ در «ویوکولومبیه» برای جمعیت زیادی قرائت کرد و البته پیشاپیش این مطلب را به شنوندگانش متذکر شده بود که این نمایشنامه، برای بازی ساخته شده نه روخوانی و من اگر به جای شما بودم، پا به اینجا نمی‌گذاشتم. در بهار سال بعد، این نمایشنامه به شکل کتاب منتشر شد. یونسکو اصرار داشت که ناشران اشتباه کرده‌اند و به عوض «کرگدن»، نوشته‌اند «آن کرگدن» ۲۰ اوت سال ۱۹۵۹، نخستین اجرای کرگدن به صورت نمایشنامهٔ رادیویی، در بنگاه سخن پراکنی بریتانیا و با ترجمهٔ «درک پروس» بود. ششم نوامبر همان سال، اولین شب اجرای جهانی این اثر در دوسلدورف بود و بالاخره در ۲۵ ژانویه ۱۹۶۰، کرگدن را در تئاتر ادئون پاریس با شرکت و کارگردانی «ژان لویی بارو»، نمایش دادند و در ۲۸ آوریل ۱۹۶۰ به کارگردانی «اورسون ولز» و بازی هنرمندانه «سرلارنس اولیویه» در نقش «برانژه» در تئاتر رویال کورت لندن برصحنه آمد. «کرگدن» سرآغاز موفقیت یونسکو به عنوان یک درام‌نویس جهانی است.

## تأملاتی در نمایشنامهٔ «کرگدن»

این متن، بی‌گمان در شمار آن گونه آثاری است که از یونسکو و اجلهٔ اصحاب تئاتر پوچی، چهره، قامت و قواره‌ای دیگر به دست می دهد. این چهره، بیانگر این نکته است که مفهوم تعهّد و التزام به‌مفهوم عهدی که نویسنده با خود و با دیگران در قبال انبوه‌انبوه مردم

می بندد، در این نوع تئاتر، حضوری مطرح و ملموس داشته و پوچ اندیشی و یاوه گویی، دست کم شاخصهٔ آثار مهم و طراز اول یونسکو نیست.

نویسنده، خود نیز بارها از این برچسب و انگ و رنگ ناقدان گلایه ها داشته، اما با آن هیچگاه از سر عناد و کین توزی رویاروی نشده است. در هرحال، مضمون و جانمایهٔ نمایشنامه «کرگدن»، که حکایتگر تسرّی و شیوع بیماری «داءالکرگدن» در شهر است، هرچه باشد، متنی است تمثیلی و نمادین. آن گروه از ناقدان که این اثر را به مشابه نماد و نمونه و نمایی از فاشیسم و نازیسم انگاشته اند، از بافت و ریزه کاری های نهفته در عمق متن سود جسته اند و آنانکه کوشیده اند مرز میان تحلیل یک اثر و تحمیل براثر را حفظ و صیانت کنند، نیز بی آنکه از رویه و لایه های چند وجهی و منشوری آن فراتر روند، نیز سخن ناصواب نگفته اند. اما به گمان من، کرگدن بیش از هرچیز، نمایشگر این طرفه نکتهٔ دیریاب است که تاثیر استدراک و فلسفهٔ «مسخ» یا «متامورفوز» را از کافکا تا یونسکو و «مایاکوفسکی» [در نمایشنامهٔ ساس] و بولگاکف [در رمان «دلِ سگ»] بررسی کنیم. کافکا با «مسخ» در واقع گونه ای ادبیات تمثیلی را پایه گذارد؛ ادبیاتی که اعراض و اعتراض و روی برتافتن را به جان خرید و پذیرا شد و در مقابل، آن همه کژتابی و بدخیمی را تحمّل نکرد. «گره گوارسامسا» در مسخ، از بدل شدن انسان به یک حشره سخن نمی‌گوید؛ چرا که این امری است تمثیلی و حتی فراواقع. هم چنانکه یونسکو در «کرگدن» با ظرفیت های دراماتیک موثرتر و کارآتر، سنت کافکا را در آئینه تمام نمای هنر تئاتر، نه در وجه و وجههٔ صوری و ظاهری که در عمق و معنا، ادامه می دهد و از این روی باید متامورفوزیسم یا مسخ شدن را به گونه ای تعمیق یافته در متن و شاهمایه و بیت الغزل ادبیات قرن معاصر دید و سنجید. از کافکای چک تا یونسکوی رومانیایی بُعد بعیدی نیست. هرچه هست خبر از مبارزه و قیام برسلطه‌طلب ها دارد و نه همدلی و همراهی و مماشات و احتجاج با صاحبان زر و زور.

«کرگدن»، بیان کنندهٔ مسخ و استحاله و دگردیسی تمامت یک جامعه است؛ جامعه ای که در ساختار و پود و پرند خود، قدرت مقاومت و ایستادگی در برابر چربش سیطره های بیگانه را ندارد و از این روی تن به تنه و بدنهٔ زخمی و خونین و کاری «مسخ» شدن می دهد.

برای آنکه تصویری زلال‌تر و شفاف‌تر و گویاتر از متن را پیش روی نهیم، به تأملاّتی در برش هایی از متن نمایشنامه «کرگدن» می پردازیم.

در مجلس دوم از پردهٔ دوم، هنگامی که «برانژه» به دیدار «ژان» رفته تا از او به سبب رنجش و آزردگی خاطرش، اظهار اعتذار کند، دفعتاً درمی یابد که «ژان» نیز — آرام و رام— در حال ورود به جرگه و قلمرو کرگدن هاست. شرح احوالاتی بیمارگونه و زمین و سرزمینی که نمایندهٔ ناخوشی و مرض است.

«برانژه— چه بلایی سر پوست تنت آمده؟

ژان— بازهم رفتی سراغ پوست تن من؟ هرچه باشد این پوست تن من است. هیچ‌وقت هم با پوست تو عوضش نمی‌کنم برانژه— مثل اینکه از چرم است.

ژان— خیلی محکم‌تر است. در مقابل تغییر آب و هوا خیلی بهتر مقاومت می‌کند.

برانژه— داری دم به دم سبزتر می شوی.

ژان— تو امروز مالیخولیای رنگ گرفته ای. به نظرت می آید». مداقه و تدقیقی در این پاره ها، نشان می دهد که اساساً مسئله مسخ در کرگدن، امری خود خواسته و از روی شعور و آگاهی نیست. مگر «گره گوارسامسا»، برچگونگی و علّت حشره شدنش وقوف داشت؟ یا مگر «دیزی»— در کرگدن— و «ژان» و دیگر کارکنان دفتر مطبوعاتی، آگاهانه و از سر علقه وارادت و اطلاع روسوی کرگدن‌زدگی گذاردند؟ امیدوارم مسئله «دیزی» و اینکه او آگاهانه به جماعت می پیوندد را مطرح نسازید:

«دیزی» دختری است حساس و در عین حال از ضریب هوش و آگاهی اندکی برخوردار است. او زود ملول و ملال‌زده می‌شود و به همان سرعت هم شاد و سرخوش و خوشباش؛ نه به سبب جنس «دیزی» که زن است، بلکه از آن روی که هم چنانکه خود یونسکو گفته دیزی بازیچه و دستاویز و دلخوشکنکی بیش نیست.

او ایماژ روشنی از کرگدن‌ها ندارد و فقط از روی غریزه حکم می‌کند و زیستگاه و مهّب و مصبّش نیز عشق و احساسات است و نه مانند برانژه دل آگاهی و شاعر به شعور بودن.

«دیزی» لایشعر نیست، اما عقل و تعادل درست و حسابی و حتی نسبی هم ندارد.

در هر حال من برآنم که مسئله «متامورفوز» همان مفهوم کلاسیک تقدیر و محتوم بودن سرشت و سرنوشت را دارد گیرم اینجا بار نمادین و تمثیلی اثر که رگ و ریشه و خون در مسائل و مصائب و زوایای هستن و زیستن انسان معاصر دارد بیشتر است. باید مسخ شدن را به گونه‌ای به مقاومت در سنگرها، تشبیه کرد. فتح خاکریزها یکی پس از دیگری و پس آنگاه تن به قضا و قَدَر دادن. این درست که «برانژه» در برابر «متامورفوز» می ایستد، اما دُور و دیر نیست که آینده و لمحه‌ای بعد را بنگریم. به اعتبار متن نمایشنامه «کرگدن»، بی گمان «برانژه» هم دیریازود مسخ خواهد شد و به قالب و کسوت و هیکل جسیم و حجیم «کرگدن» درمی آید.

یونسکو به ما اجازهٔ برداشت‌های تند و حاد و تک ساحتی و تفسیر و توجیه‌پذیر سیاسی/ اجتماعی را نمی دهد. متن هم چنین دخالت و تطاولی را تاب نمی آورد. در آخر برانژه پس از یک تک گویی بلند می‌گوید: «من آخرین نفر آدمیزادم و تا آخر همین جور می مانم من تسلیم نمی شوم». آیا این سخن پذیرفتنی و مقبول است؟ بحث خوش‌بینی نیست، اما باید واقع بین بود. مسخ با آن سرعت و شتاب که در نمایشنامه شاهدیم هم چون بذری برنهال‌های نورس و تازه غرس شده پاشیده می شود. پس پایان نه چندان بقاعده و سنجیده و حساب نشده نمایشنامه مقبول طبع می افتد و کلیهٔ مفسّران مسطح و تک بُعدی را خوش می آید و بس. و این شاید تنها فریب و ریبی باشد بر قیل و قال و دغاو دغدغهٔ برخی از اصحاب و پیروان هنر و مشرب سیاسی. اما باید به راستی و با اتکای به متن دست به تحلیل زد.

نکته دیگری که استنتاج ما را تقویت می‌کند، دفاع جمعیت کرگدن شده از بیماری است. همین که کسی کرگدن شد، پوست می اندازد و جلد عوض می‌کند:

ژان— تو در همه چیز عیب می بینی! حالا که دلش خواسته کرگدن بشود... حالا که از این کار خوشش می آمده... این قضیه هیچ خارق‌العاده نیست.

برانژه— مسلماً هیچ چیز خارق‌العاده‌ای در این قضیه نیست. اما من شک دارم که آن قدرها هم از این کار خوشش آمده باشد. ژان— برای چه؟ چرا؟

برانژه— سختم است بگویم چرا. آدم خودش می فهمد دیگر ژان— من به تو می‌گویم که آن قدرها هم بدنیست! تازه کرگدن‌ها هم مخلوقاتی هستند عین ما. و عین ما حق زندگی دارند و به همان عنوان».

اما چرا یونسکو، از میان حیوانات، «کرگدن» را برای نشانه و نماد اثرش برگزیده است؟ کرگدن حیوانی است که مستقیم و راست پیش می تازد و چپ و راستش را نمی نگرد. او با شاخ‌هایش هرچه را که بر سر راهش است درو می‌کند و حتی نیم نگاهی محتاطانه هم براطراف نمی افکند.

اما دیالوگ‌های ذکر شده، بیانگر این امر است که چگونه «ژان» کرگدن می شود و در برابر وضعیت تازه، جهت و جبهه هم نمی‌گیرد. سهل است که تجاهل می‌کند و با دفاع، می‌کوشد تا همه چیز را روبراه و طبیعی نشان دهد. پس این سخن که «کس به چیزی یا پشیزی برنگیرد سکه‌هامان را»، سخنی است مناسب و به اقتضای متن که حالیا مقال و مجال طرح و ذکر دارد. در جایی «ژان» در برابر این پرسش «برانژه» که «دلت

می خواهد کرگدن باشی؟»، می‌گوید: «چرا نباشم؟ من که سوابق ذهنی ترا ندارم. برای چه کرگدن نباشم؟ من تغییر و تحول را دوست دارم». آری بشریت اعتبارش را از کف داده و «برانژه» هم به قول «ژان» یک کهنه احساساتی مسخره است. ما باید همه اینها را به هم بریزیم و خراب کنیم. «از فلسفه و ارزش های بشری و قرن‌ها تمدن انسانی تا شعر و حکمت و شاعری، فی الجمله و در یک کلام باید در تعارض و تخالف با مسخ و استحاله در بیایند و به قول «ژان»، تغییر و تحول در هیئت ظاهری بشر را باید باور داشت. این کدامین انگاره و پندار است که «متامورفوز»، بشری را توجیه می‌کند؟ یونسکو پاسخی به این پرسش نمی دهد. او اساساً در قید و بند منطق دراماتیک و اصول مبانی تفکر و تفلسف نیست و بی هیچ آداب و تربیتی، هرچه را که با ساختار اثرش همخوان و موالف است می آورد؛ حتی در سرتاسر متن ردیه و اثری از علت العلل گرایش و توجیه شخصیت هایی مانند «ژان» و «دیزی» و دیگران در مواجهه با کرگدن‌ها در نمی یابیم. هرچه هست مانند بختک و شانس و قرعه حایل می‌گردد و دیگر، کنایت و اشارتی و حدیث اهل نظر و گذر که باید مفصلی را از این اندک و مُجمل بخواند:

«حالا دیگر یک گله اش توی کوچه است! یک لشکر کرگدن دارد سرازیر می شود توی خیابان! از کجا در می آیند؟ آخر از کجا؟ دست کم اگر به وسط خیابان قناعت می‌کردند... پیاده‌روها را هم گرفته اند. آخر از کجا در می آیند؟ کجا می روند؟ یک گله حسابی کرگدن! و تازه می‌گفتند که این حیوان تنها زندگی می‌کند! این اشتباه است. باید این مفهوم را اصلاح کرد! تمام نیمکت‌های خیابان را خراب کرده اند. چه باید کرد؟».

و این وصول و تشرّف به همان شرب الیهود و بنات النعشی است که پیشتر گفتیم. چه باید کرد؟ حتی «برانژه» دل آگاه و تیزهوش که «گاهی هم دمی به

ومطالعات فرهنگی
پژوهشگاه علوم انسانی

خمره می زد»، از حل این معمّا و بن‌بست عاجز است.

آیا کرگدن‌ها از مستعمرات آمده‌اند؟ آیا فرضیهٔ بیماری مسری درست است؟ آیا تسرّی کرگدن‌ها، تمثیل و نمادی سیاسی— اجتماعی هست؟ و بیاد بیاوریم این سخن شاعر را.

مسکین چه کند حنظل اگر تلخ نگوید
پروردهٔ این باغ نه پروردهٔ خویشم

«توی کوچه و خیابان غیر از کرگدن هیچ کس نیست. جز آن‌ها— هیچ کس پیدا نیست. تاچشم کار می‌کند، دیگر هیچ آدمیزاد نمی بینی. کوچه و خیابان را اشغال کرده‌اند یک شاخ و دوشاخ. نصفانصف. بی هیچ علامت مشخصهٔ دیگری».

آری، به گفتهٔ «برانژه». «دنیا بیمار است. همه‌شان بیمارند».

## تشنگی و گشنگی

این، آخرین اثر یونسکو است. در این نمایشنامه، می توان شاخص‌ها و ظرفیت‌های تثبیت و شناخته شدهٔ تئاتر پوچی را دید و دریافت. متن از سه پرده یا «وهلهٔ» تشکیل شده است. در پردهٔ اول شاهد گفتگو و مناقشهٔ زن و شوهری بنام «ژان» و «ماری مادلن» از یک سو و «خاله آدلائید»، از سوی دیگر هستیم. این هرسه، در دهلیزی نکبت‌بار و عفن و گندآلود که به شکل اتاقی با مبلمان کهنه و فرسوده درآمده است، طی عمر و ایّام می‌کنند. این خانهٔ تازه برای «ژان» به مثابه فنا و زجر و حرمان و برای «ماری مادلن»، مکانتی است برای عُلقه و عشق. «ماری»، عاشقانه «ژان» را دوست می دارد و از این روی گلایه و سرکشی های او را بر علیه سولدونی و منزل تازه برنمی تابد. او اعتقاد دارد که:

گو کدامین شهر از آنها بهتر است
گفت آن شهری که در وی دلبر است

«ژان» از شب و شب‌پایی و شب‌پرستی نفرتی جانکاه دارد. از لجن و خیزابه و لجّه بیزار است. و از خانهٔ نو، به سبب بوی چرک و عفونتش، سخت روی‌گردان و ناشکیب است. در پردهٔ اول، فضای صحنه، شاعرانه و تغزلی است. «فاجعه یا مضحکه زبان» که این همه یونسکو از آن دم می زند، در اینجا به شکل گفت و گوهایی شعرگونه درآمده است. ژان می‌گوید:

«این مربوط به اغلب مردم است که تاریکی شب را دوست دارند.» اما «ژان»، این مُنادی و بشیر سپیده‌دم، این دوستدار و یار غار سر بی سحر و این تک افتادهٔ غربت‌زده که همواره به یاد پرچین ها و کومه‌ها و آلاچیق‌های چتر گشوده بر انبوه انبوه خرمن و خوشه های طلایی تاک است، اینک در کنج عافیتگاهی رحل اقامت فکنده که برایش ناخوشایند است.

«من نمی‌خواستم به هر قیمت که بشود ترکش کنم. میل نداشتم ترکش کنم. مگر به خاطر خانه‌ای روشن‌تر که نیلی آسمان دورش را گرفته باشد و درش نشت کرده باشد. خانه‌ای لانه کرده بر سر کوه. لابد توی این دنیا

پیدا می‌شود؛ حتی روی یک رودخانه. نه توی رودخانه، بلکه معلق در هوا، و کمی بالاتر از سطح آب. با صورت گل‌ها لب پنجره‌ها گل‌هایی که نه ریشه‌شان و نه ساقه‌شان را می‌شود دید، بلکه فقط بالای صورت‌شان از گل‌هایی که در دسترس آدمند. گل‌هایی هستند که گریه می‌کند— این مسلّم— ولی گل‌هایی هم هستند که می‌خندند. چرا آدم این گل‌های خندان را، وقتی دارند بالا می‌آیند انتخاب نکند؟» این قبول که ما در اینجا با متن ضد تئاتر و غُشیان‌زده از زبان یک پوچی‌نویس و عبث‌گرا روبروئیم، و این را هم بپذیریم که یونسکو با «تئاتر دیالوگ» مخالف است و اساساً تئاتر گفت و شنود از امهات، نقیضه‌ها بر علیه تئاتر متعارف و بهنجار است. اما گفتگوهای دلنشین و دوست‌داشتنی پردهٔ اول «تشنگی و گشنگی» نه نمایش سرگشتگی و پریشانی زبان، که نشان‌دهندهٔ همان نکته زبان در قلمرو کاربردهای خود به خودی و مکانیزم پوچ اندیشانه آن قرار دارد.

«ژان» نه یک کاراکتر هم‌اندیش و همگرای با دیگر آثار یونسکو، که شاعری دوستدار طبیعت و طبیت است. او «همیشه به امید برف و در پاریسته است، به امید کوه‌ها و دریاچه‌های شفاف. به امید تجرید و تعاقب فصل‌ها» طی عمر و ایام کرده است. حال آنکه در این خلوت گزینی و پسله‌نشینی ناگزیر و گریزناپذیر، «او فقط یک فصل دلگیر را یافته است. مخلوطی از پاییز و زمستان.» و این به رغم آن است که وی «همیشه زمستان را با یقین به آمدن بهار سرکرده. به خاطر تعطیلات بزرگ تابستانی زیسته و موقع تعطیل خواب پائیز را می‌دیده است و بازگشت به شهر را.»

در پردهٔ اول که با عنوان «فرار» از کلیت سه پردهٔ متن منفک شده— یونسکو ۲ پرده دیگر را «قرار ملاقات» و «اجتماع سرّی در مهمانسرا» نام نهاده است— ما متأمل و ناظر گفتگوهایی هستیم که در نوع تعب نامه‌های تئاتر پوچی نمی‌گنجد. یونسکو به سبب ضعف واژگان یا کاستی و نقص و نارسایی در دایرهٔ لغات و یا زبان پر لکنت و معوج، که به علت غور و غوص تعمیق یافته و بسیط اش در زبان و نشواصل تئاتریش، به تهوع و فاجعه یا مضحکه زبان رسیده است. «تشنگی و گشنگی» نمونهٔ خوبی برای ارزشیابی اندازه‌ها و هیاکل پرهیبت و هیئت درام نویس بر زبان نمایشی است.

در واقع، پردهٔ اول، بیانگر تسلط و احاطهٔ آگاهانه و بی‌چون و چرای نویسنده برابعاد و اضلاع زبان است؛ حتی بحث و فحص‌های میان «ژان» و «خاله آدلائید»، نه نشانگر یاوه‌ها و تکرار مکررات بیهوده و خطا، که گویای عقل سلیم و منطق دراماتیک خاصی است که از یک عَلَمدار و سلسله جنبان تئاتر پوچی، بعید و دور از ذهن به نظر می‌رسد. به این محاجه میان «ماری مادلن» و «ژان» می‌نگریم:

«کهنه نیست، عتیقه است. من گمان می‌کردم که تو یک زیبائی‌شناس با سلیقه‌ای. آن وقت «مدرن» را آن قدر ترجیح دادن! چه فصاحتی دارند، این شکل‌ها این صورت‌های گویا در سکون خویش، عیناً جزیره! بیا این هم یک شهر عتیق. و این چهره‌های دوستانه که برای سلام کردن به ما خم شده‌اند. بازهم نگاه کن. لب‌های نیمه‌باز، دست‌های دراز شده به سوی ما و درختها! تو گل می‌خواستی، بیا! این هم گل. روی دیوار و در گلدان‌های زیبا».

این دیالوگ زیبا و خوش و خیال‌انگیز، هرگز به صفت پوچی‌نویسی متصف نیست. این نه یک وهن تراژیک، که اندوه گزاری و تغزّل یک شعر خموش، اما به هزار زبان گویا و گفتنی است. اما خاله آدلائید، زنی که با افسانه و افسون‌های عوالم حسابگری‌ها به سر می‌برد. او تقریباً جنون‌زده، با موهای ژولیده و یکپارچه برآمده و برخاسته از «گذشته»هاست. او می‌خواهد با خیال بازی‌های خود و دروغزنی‌های بی‌ضرر و حرف‌های تهی از حقیقت‌اش، هستن و زیستن خویش

را ثابت کند. و چه بیهوده و خطاست این همه کشش و کوشش.

«آدلائید» همانند کاراکترهای آثار تنسی ویلیامز، دچار گونه‌ای توهم عجیب دربارهٔ ماهیت و هویت خویشتن خویش است. اولاف می‌زند و گزافه می‌بافد، اما «ژان» می‌داند که وی عسرت‌زده‌ای از خیل و سیل لولی‌وشان مغموم است. و درست‌ترین داوری‌ها دربارهٔ خاله «آدلائید» این سخن واقع‌بینانه و هوشمندانهٔ «ماری» است که می‌گوید:

«کی است که دربارهٔ خودش اشتباه نکند؟».

سخن سنجیده و بقاعده‌ای است. «آدلائید» همچون پریشان خیال‌هایی از تبار خویشتن گم کرده‌ها و خود تبه‌سازها، مدام و مستمر، از خود می‌گوید. این گفتارها نه از سر صدق و راستین صفتی که عین باژگونی و کذب است. اما سخن «آدلائید» را «ماری مادلن»، بهتر از «ژان» درک می‌کند. و این درک، همان مسئلهٔ لاینحل و دشواری بزرگ اصحاب تئاتر پوچ است. از آدامف و بکت و یونسکو تا آرابال و آلبی و پتر هانتکه، همه از درد عدم رابطه گفته‌اند. آری، در همین نمایشنامهٔ «تشنگی و گشنگی»، شاهد تمثیل‌ها و نمونه‌های کم و بیش کلاسیک تئاتر پوچ هستیم.

در پردهٔ دوم، بخش عمده‌ای از متن زیربار تک‌گویی‌ها، سنگین و یله و بختک‌وار، درهم تنیده شده است. روی صحنه به ظاهر دو کاراکتر حضور دارند، اما هرکدام حرف خود را واگو می‌کنند. ارتباط از طریق افهام و تفهم با زبان میسر و میسور است؛ یا دست‌کم زبان یکی از قلمروهای همواره مطرح و مهم ایجاد ارتباط بوده است؛ البته همدلی از هم زبانی بهتر است. اما هم زبان‌باشی و هم‌دلی را درنیابی، مُصیبت و سوگواره‌ای است عظیم و کاهنده. و نمونه‌ای دیگر از معرّف‌های تئاتر پوچی مسئله «انتظار» و یا چشم به راه بودن است:

«ژان» و «ماری مادلن» هر دو دیده بر بیکران و لایتناه دوخته‌اند. هر دو از انتظار سخن می‌گویند و چه فرساینده و طاقت‌فرساست چشمی به راه‌داشتن و باشنده و کسی را ندیدن. حالیا سلوکی در پرده دوم و انتخاب پاره‌هایی از متن. با این تذکار و هشدار که بی گمان یونسکو اینجا چشمی به اثر درخشان جاودانهٔ «ساموئل بکت»— چشم به راه گودو— و چشمی هم به سایر آثار خود داشته است:

«نگهبان اولی— دیروقت است آقا!

ژان— یک لحظهٔ دیگر هم صبر کنید.

نگهبان دومی— انتظار دارید تا یک لحظهٔ دیگر به چه برسید؟ از نظر آماری شما که قرنهاست منتظرید، هیچ شانس دیگری ندارید.

ژان— قرن‌هاست منتظرش هستم. قرنهاست منتظرت هستم.

نگهبان اول— روز به سر آمده. تمام شده.

نگهبان دومی— هفته به سر رسیده.

نگهبان اولی— فصل پایان یافته، حال تعطیلات ما شروع می‌شود ژان— این زندگی گذشت. افسوس! بازهم دیر شد».

این پاره‌ها، انتخاب‌هایی از سر سنجه‌شناسی و عیار و محک نبوده که فی المجلس و از باب و اقتضای «نمونه» بودن انتخاب شده‌اند. در بسیاری از آثار تئاتر پوچی می‌توان برش و لمحه‌هایی، عیناً شبیه به این گونه را دید و دریافت؛ خاصه در بیت الغزل و شاهمایهٔ کلیه این نمایشنامه‌ها، یعنی «در انتظار گودو»ی بکت می‌توان از «ولادیمیر» و «استراگون»— «دیدی» و «گوگو»— نام برد که در انتظاری سخت طولانی و جانگزا، منتظر گودو هستند.

در اینجا نیز «ژان»، در انتظار زنی است؛ زنی که برایش طراوت و شادابی شباب بیاورد، از عشق و ساحت و حصّهٔ علقه و عاطفه بگوید، دستش را بگیرد و به پهنه و وادی ناپیدا کرانه عشق و شوریدگی ببرد، اما هلا و صلا عشق! که این همه تنها برای دلخوشکنک و

تشفی و تسلایی آنی و انجام‌پذیر است. در پردهٔ سوم، «ژان» که ۱۵ سال از خانه و خانواده‌اش دور بوده، به صومعه‌ای پناهنده می‌شود. کشیش‌ها او را ترو خشک می‌کنند و پذیرایی جانانه و مستوفایی از وی به عمل می‌آورند. اما آنان نیت دیگری دارند.

یونسکو، برای این صحنه، یک «نمایش در نمایش»، دیدنی فراهم آورده است. نام نمایش این است. «عوض کردن یک تربیت غلط» در این نمایش دو کشیش در دو نقش، یکی مسیحی و دیگری منکر خدا بازی می‌کنند. «تریپ» که مسیحی است باید نشان دهد که ایمانش قلبی است و «برشتول»— که منکر خداست— باید ایمان بیاورد: یک تراژدی بیان.

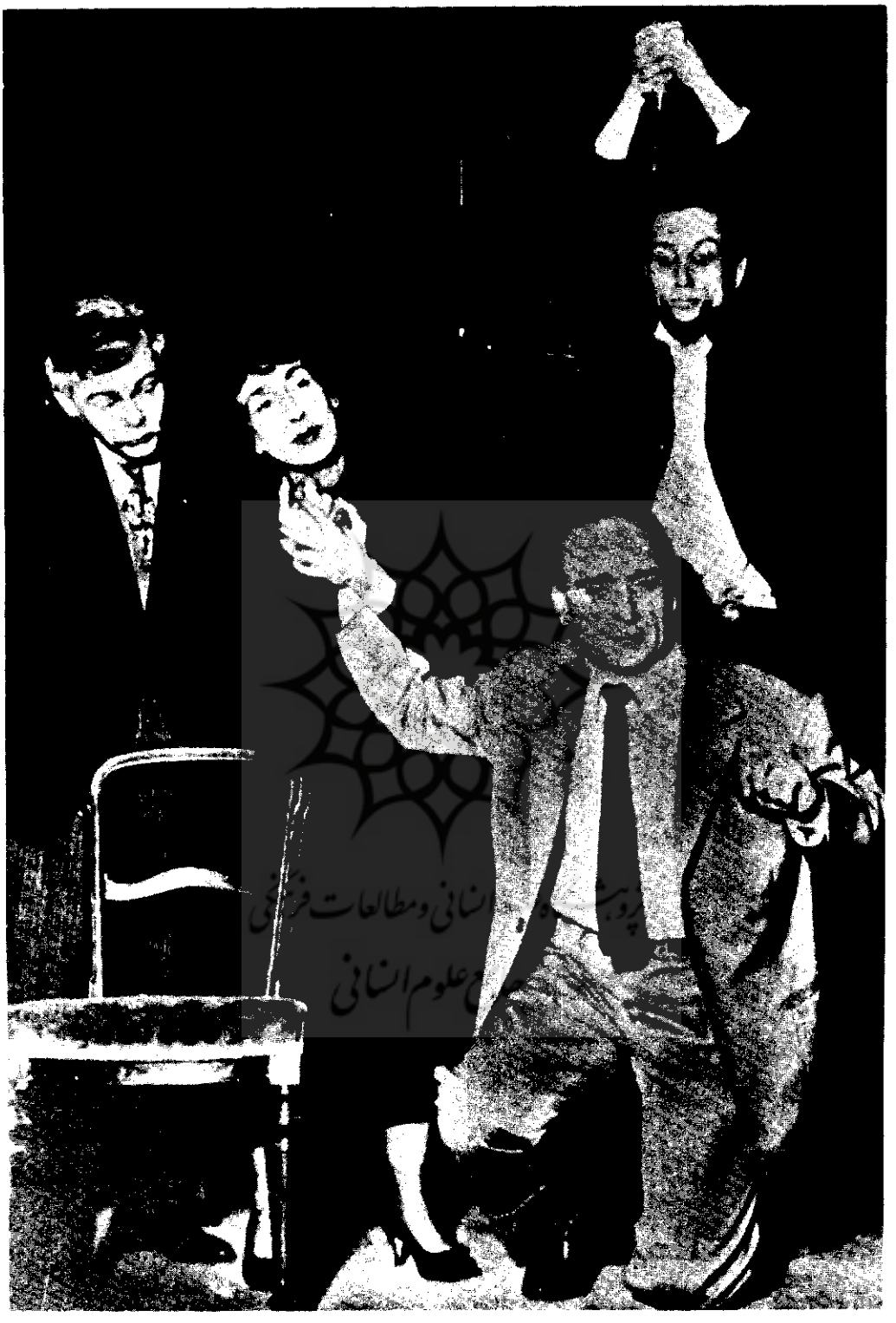
در پردهٔ سوم، یونسکو از سیاست اجتماعی قرن ۱۹ اروپا — شستشوی مغزی— انتقاد چربدستانه و زیرکانه‌ای می‌کند. «ژان» می خواهد صومعه را ترک کند، اما باید تاوان پذیرائی گرم صاحبان عَلَه — کشیش‌ها — را بپردازد. او باید تا ابد آنجا بماند! حتی او در کسوت و ظاهر و قواره و شاکلهٔ کشیش‌ها درمی‌آید. آرام و رام، لباس کشیشی تن‌اش می‌کنند و او به گونه‌ای دگردیسی و استحاله و مسخ از پیش تعیین شده دست می‌یازد. و پس از ۱۵ سال «ماری» با بچه‌اش که حالا بزرگ شده در انتهای صحنه ظاهر می‌شود: «ژان»، نمی‌تواند پیش آن‌ها برود، آنها باید تا قیامت منتظر «ژان» بمانند: آری، این قافله تا به حشر لنگ است.

نمایشنامهٔ «تشنگی و گشنگی» قرار بود اول عنوان «زندگی در خواب» را داشته باشد. اما یونسکو عنوان حاضر را برای نمایش انتخاب کرد.

در این اثر، «ژان» به سوی یک ملجا و مقصد و مکمن دور سفر می‌کند؛ مسافرتی طولانی و کسل کننده برای دستیابی به خوشبختی محض و مطلق. شناختن دنیا و بازیافتن آزادی، هدف ژان است. او درست مثل «پرینگر» در نمایشنامهٔ «قاتل بی مُزد و مواجب» از زن و دخترش جدا می‌شود. اما این بار خداحافظی «ژان» دردناک‌تر است. او می داند که این بار راه برگشتی در کار نیست. وی ویلان و سرگردان و بدون تکلیف مانده است، حال آنکه «ماری مادلن» و دختر پنج ساله‌اش چشم به راه او هستند. و زمزمه گر و نجواکننده این شعر که:

ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی
دل بی‌تو به جان آمد وقت است که بازآیی

این اثر در میان کارهای یونسکو، همچون دُردانه و مرواریدی چشمنواز و حظ برانگیز می درخشد؛ مرواریدی درون صدفی، که از تموّج آبی دریا و هزارتوهای آن رها شده و بافه‌بافه آبی آب را، به مثابه خنکای نسیمی و ترنّم عشقی بر چهره حس و لمس می‌کند. حالیا کف آبه‌هایش برساحل سیمگون، شلاق‌وار برمی خورد و گذر می‌کند. اینک! تشنگی و گشنگی. آنک! تعب نامه‌ای غزل گونه و شاهوار از اوژن یونسکو.



صندلی ها

## شاه می‌میرد

این نمایشنامه، چهاردهمین اثر یونسکو است که در طی ۲۰ روز در ماه‌های اکتبر و نوامبر ۱۹۶۲ در بستر بیماری و به هنگام جدال با مرگ نوشته شده است.

پادشاه سرزمینی— چنانکه رسم همهٔ خودکامگان و قداره‌بندهاست— عاقبت محکوم و محتوم به مرگ شده است. «برانژهٔ دوم»، سرشت و سرنوشتی مگر روی در نقاب خاک تیره کشیدن ندارد.

در این میان، «ماری»— سوگلی شاه— و «مارگریت» همسر اولش، هرکدام به گونه‌ای با یکدیگر در کشاکش و تضادند. (اگر چه سرآخر هر دو با یکدیگر همدست می‌شوند). «ماری» شاه را دوست می‌دارد، اما «مارگریت» به سبب طرد و نفی اش از سوی شاه، برانژه را در وصلت با مرگ یاری می‌کند. و در این راه از هیچ گونه تمهید و ترفندی برای شتاب بخشیدن به ورود شاه در قلمرو ظلمات و تیرگی ها فروگذار نمی‌کند.

شاه به هنگام مرگ، مرثیه و سوگ سرود می خواند. «نگهبان»، این پردهٔ بی چشم و گوش، همهٔ ماتَرَک و مایحتوا و ماسوای دنیا را زاده و پروردهٔ دست و مغز شاه می انگارد. هر اختراع و کشف و شهودی از آنِ شاه بوده است. شاه نمونهٔ کلاسیک فرد خودمحوری است که دچار تفرعن و نخوت بوده و اکنون که پایی در آستانهٔ نیستی دارد، به توبه و ندبه می پردازد. اما هیهات! که برای این همه، دیگر راهی به دهی و نقبی به نوری نیست.

در آغاز متن «مارگریت» به شاه می‌گوید که جمعیت کشور به حدود یک میلیون پیر و سالدیده محدود شده و جوان‌ها از دم تیغ جلاد جهنمی و تبهکار و دژخیم شاه گذشته و به خاک و خون کشیده شده‌اند. آری جوان‌هایی که با مرگ‌شان علیه رژیم «برانژه دوم»، روی به اعراض و مقاومت نهادند تنها ۴۵ نفر دیگر باقی مانده است، آنها هم به سرعت پیر می شوند. در ۲۵ سالی که به اینجا تبعید شده‌اند، حالیا هرکدام پیرمردی شده‌اند».

از سویی «پزشک» دربار، که مجیزگو و مداهنه پردازد و خون‌آشامی بیش نیست، به هنگام مرگ شاه، غمنامه و مرثیه می سراید:

گویی جهان از حرکت باز ایستاده و این شاه است که با مرگ خویش، تمامت مرگا مرگی های جهان را رقم زده است: «صاعقه در آسمان از حرکت می ایستد، ابرها قورباغه می بارند، رعد می غُرّد. آدم صدایش را نمی‌شنود. برای اینکه لال شده است. ۲۵ نفر از ساکنان کشور به صورت مایع درآمده‌اند. ۱۲ نفر سرشان را از دست داده‌اند، سرشان بریده شده. البته این دفعه بدون دخالت من».

آری «پزشک» هم، دست‌هایش از مرفق تا تارک سر به خون آلوده است؛ خون مبارزانی که برای سرنگونی تاج و تخت، حتی مرگ را به جان خریدار شدند:

«در مدرسه دیگر جز چند تا بچهٔ مبتلا به مرض گواتر، عقب افتادهٔ ذهنی، بَربَر بی‌شعور و استسقایی کسی نیست». این نه آخرالزمان بشریت، که فقط وقت وصلت با دیار خاموش است. «پروتوتیپ» «شاه»، شبیه کلیه پادشاهان و خودمحوران است که دم مرگ، گویی این باز پسین حرکت‌ها و نقش‌ها نیست که خاموش و سر به نیست می شوند، بلکه این دنیاست که روی به زوال و مرگ نهاده است. زهی خیال خام! که این تاوان و جزیهٔ مرگ از سوی دیکتاتوری تبهکار و خونخوار است. این از ازل تا به الست سخن سنجیده‌ای بوده که پادشاهان — حتی اگر شاه لیر شکسپیر هم باشند— هماره محکوم به شکست و نیستی بوده‌اند. هرجا خونی ریخته شود، تاج و تختی بر پا می شود و هرجا سریری برنشانده شد، قیام و اعتراضی چهره می‌کند و گلگونه و بی مهابا سر به شورش و طغیان می نهد. جوانان، این مقاومان مقوّم به عهد شباب و صباوت، به هیچ روی تن به اسب و علیق نمی دهند و تنها هدف‌شان اعادهٔ حیثیت مردمی می‌گردد که زیر یوغ شاهی، به آنان توهین شده

است.

«شاه می‌میرد» نمایشنامه‌ای است تراژی/کمیک که بیشتر به یک «گروتسک» شبیه است و از این روی با تپش‌ها و ضربان‌های سوگ شادینامه وارش، خبر از متن محکم و خوش ساخت می‌دهد: «وزراء رفته‌اند تعطیلات‌شان را بگذرانند، البته نه خیلی دور. زیرا زمین‌ها کوچک شده و وسعت‌شان را از دست داده‌اند. آنها در آن سوی کشور شاهنشاهی هستند؛ یعنی در سه قدمی در گوشهٔ جنگل، در کنار جوی آب. آنها ماهی می‌گیرند، امیدوارند کمی ماهی برای تغذیهٔ ملت به دست آورند».

شاه در برابر مرگ و تیرگی، محاجّه می‌کند. او که عمری را با امرونهی طی کرده، اکنون بازهم در اندیشهٔ حکمروایی و ستمبری و فرمان است. اما غافل از اینکه آن سبو بشکست و آن پیمانه ریخت. آری شاه دیگر در سراشیب مرگ افتاده و هیچ بشری قادر نیست او را به حال اولش بازگرداند. شاه این همه را برنمی‌تابد و به یاد ایّام خوش پار و پیرار، می‌خواهد یکبار دیگر خویش را بیازماید و بازهم امرونهی کنندهٔ فرمانها به گروهی جانی باشد:

«شاه— فرمان می‌دهم که زمان به عقب برگردد.

ماری— که ما در ۲۰سال پیش باشیم.

شاه— فرمان می‌دهم که در هفته گذشته باشیم.

ماری— که در شب گذشته باشیم، که زمان برگردد، که زمان برگردد. زمان! متوقف شو!».

اما دریغ که این گفتگوها تنها ماحصل و محصولش، تب وتاب شدیدتر شاه و شتاب دمادم افزون شونده‌اش به سوی مرگ است. شاه دفعتاً موهایش سفید و پیشانی و چهره‌اش پراز چین و چروک می‌شود. «او یک دفعه به اندازه ۱٤ قرن پیر شده است!» و به این برش‌های برگزیده باید از سرانتباه وعبرت نگریست. شاه رو به زوال دارد و منزلت کاذب و شکننده‌اش اکنون از دست شده است، اما اطرافیان و اصحاب و اقربا، می‌خواهند هاله افسانه‌آسایی پیرامون شاه برقرار سازند؛ هاله‌ای از اندیشه و تقویٰ و تقدس و سخنان قصار و برگزیده:

«مارگریت— وحشتش فقط اعمال پست را به او الهام می‌کند. امید داشتم که او سخنانی زیبا و نمونه داشته باشد. ما سخنان دیگران را به او نسبت خواهیم داد. و برحسب احتیاج سخنانی ابداع خواهیم کرد.

پزشک— ما پندها و اندرزهایی از تقویٰ و تقدس به او نسبت خواهیم داد. ما افسانه‌اش را به دقت خواهیم پرداخت».

آری، بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر/ دیدی که چگونه گور بهرام گرفت. شاه می‌میرد، اما محاکمه‌اش پیشاپیش به جرم اعدام و نابودی هزاران تن، برای یونسکو و با آن طنز سیاه و خاکستریش گفتگوهایی شلاق گونه،

چموش و گستاخانه را تداعی گر بوده است:

«مارگریت— تو به وسیله این پزشک و جلاّد، که در اینجا حاضر است هزاران نفر را به...

شاه— اعدام، نه به قتل...

پزشک— اعدام نه به قتل، من از فرمان ها اطاعت می‌کرده‌ام. من آلت دست ساده‌ای بیش نبوده‌ام، بیشتر اجراکننده اعدام بوده‌ام تا اعدام‌کننده. من این کار را برای رهانیدن محکومین از رنج احتضار انجام می داده‌ام. وانگهی من از این کار متاسفم مرا عفو کنید.

مارگریت [به شاه] من می‌گویم. تو همهٔ خویشان مرا، برادران رقیب‌ات را، پسرعموهایمان را و نوه عموهایمان را خانواده‌هایشان، دوستان‌شان و حیوانات دست آموزشان را قتل عام کرده‌ای، زمین‌هایشان را به آتش کشیده‌ای...»

سخنان آشنایی است و برای خواننده، دست کم ما به ازایی عینی دارد. اما دیدگاه یونسکو دربارهٔ مرگ:

«دروغ های زندگی، سفسطه های قدیمی، من آنها را می شناسم. مرگ همیشه اینجا بوده است، حاضر، از اولین روز. از موقع بسته شدن نطفه او جوانه ای که بزرگ می شود. گلی است که می شکفد و تنها میوه‌ای است که وجود دارد». نمایشنامهٔ «شاه می میرد»، به نظر بسیاری از ناقدان، کلاسیک‌ترین نمایشنامه یونسکو است. نمایشنامه‌ای است انسانی، حیرت انگیز و درعین حال کمیک. به قول «ژان ژاک گوتیه» «شاه می میرد» یک سوگ شادینامهٔ شکسپیری است.

**فهرست منابع**


۱— تئاتر و ضدتئاتر، نوشته مارتین اسلین، ترجمه حسین بایرامی، تابستان ۱۳۵۱، ناشر: پیام.

۲— دختر دم بخت [۵ مقاله و سه نمایشنامه] ترجمه دکتر محمدتقی غیاثی کتاب نمونه، بهار ۱۳۵۱.

۳— درس، نمایشنامه در یک پرده، ترجمه جلیل کلکته‌چی، انتشارات سرو، ۱۳۵۰.

٤— کرگدن، ترجمه جلال آل احمد، چاپ دوم فروردین ۱۳۵۰، دنیای کتاب.

۵— تجربه نمایش [رسالاتی در نمایش] ترجمه دکتر محمدتقی غیاثی. چاپ اول ۱۳۵۱، ناشر: رز.

٦— شاه می میرد، ترجمه دکتر احمد کامیابی. چاپ اول پائیز ۱۳٦۰ ناشر: مولف.

۷— آوازخوان طاس، ترجمه محمدتقی غیاثی، چاپ اول ۱۳۵۲، پیام.

۸— درباره سینما و تئاتر، یونسکو و نمایشنامهٔ «درس» نوشته محمود مهدیان، چاپ اول دی‌ماه ۱۳۵۲، ناشر: انتشارات بابک.

۹— آمیده یا چطور از شرش خلاص شیم، ترجمه پری صابری ۱۳۵۲ ناشر: گروه اجرایی تئاتر تلویزیون.

۱۰— صندلی ها ترجمه مهدی زمانیان، ۱۳۵۳، ناشر: خانه کتاب [کتاب فروشی زند شیراز].

۱۱— انتقاد کتاب [ضمیمه کتاب آواز خاک]: طرح های زبانی یونسکو در «مطربهٔ طاس» نوشته حمید نفیسی، شمارهٔ ۱، دوره چهارم.

۱۲— انتقاد کتاب [ضمیمه کتاب سرخ و سیاه]: تئاتر پوچ، نوشته: مارتین اسلین، ترجمه دکتر حمید صاحب جمع.

۱۳— دوجلاد به انضمام ویژگی های تئاتر پوچ، ترجمه محمود مهدیان، بی تا، ناشر: انتشارات متین.

۱٤— تشنگی و گشنگی، ترجمه رضا کرم رضایی، ۱۳٤۷ ناشر: انتشارات روز.

۱۵— تشنگی و گشنگی، ترجمه جلال آل احمد— منوچهر هزارخانی، چاپ اول ۱۳۵۲، ناشر: امیرکبیر.

۱٦— گوئر نیکا و آشنایی با راه رفتن اثر: آرابال— اوژن یونسکو، ترجمه محمود مهدیان، ۱۳۵٤، ناشر: بامداد.

۱۷— مستأجر جدید اثر اوژن یونسکو [به همراه رویای آمریکایی اثر ادوارد آلبی] ترجمه رضا کرم‌رضایی، چاپ اول ۱۳۵۰، ناشر: جوانه.

۱۸— فصلنامه تئاتر شماره ۳ بهار ۱۳۵۷. گفتگو با اوژن یونسکو، ص ۷٤.

۱۹— وظیفه ادبیات، ترجمه ابوالحسن نجفی، چاپ اول ۱۳۵٦، ناشر: کتاب زمان.