

فرناندو آرابال

دو جلد

با انضمام

ویژگی‌های تاتر پوچ

و

نگرشی به آثار و جهان‌نگری فرناندو آرابال

ترجمه‌ی محمود مهدیان

www.ketabha.org

فرناندو آرابال

دو جلد

ترجمہی محمود مہدیان

این کتاب ب‌سرمایه انتشارات متین در دوهزار نسخه در چاپ آشنا طبع شد

فهرست :

- ۱ - دو جلد
- صفحه ۵
- ۲ - ویژگی های تآثر پوچ » ۲۷
- ۳ - نگرشی به جهان نگری و آثر فر ناندو آرابال » ۴۹

آدمها :

- ۱ - دو جلاد ، نام آنها را نمی دانم
- ۲ - مادر ، فرانسوا
- ۳ - دوپسر ، بونوا و موريس
- ۴ - شوهر ، که نامش ژان است

[نمایش در یک اطاق خیلی تاریک روی میدهد .
سمت چپ یک در که روبسوی جاده باز می شود .
در عقب ، که به اطاق شکنجه راه دارد . دیوارها
لخت . در وسط اطاق یک میز و سه صندلی .

اطاق تاریک است . دو جلد تنها هستند . روی
صندلیها نشسته اند . دری که به خیابان می خورد
بشدت کوبیده می شود . بنظر می آید که جلادها
براستی چیزی نمی توانند بشنوند . در آرامی ، نه
با سرو صدا ، باز می شود . سرو کله یک زن ظاهر
می شود . زن اطاق را واری می کند . تصمیم
می گیرد داخل شود و بسوی جلادها برود .

صبح بخیر ، آقایون منوبه بخشید . . . مزاحم
شدم ؟ [جلادها ، بی احساس و ساکت هستند .

فرانسوا

گوئی او اصلاً با آنها نیست [اگه مزاحمم می‌رم .
[سکوت ، بنظر می‌آید که می‌کوشد جرأت بیابد،
سرانجام خود را آماده می‌کند که سخن گوید ولی
صدایش می‌لرزد. [او دم‌تا شمارو بینم . چون
دیگه بیشتر ازین نمی‌تونم تحمل کنم، راجع به
شوهرم حرف می‌زنم . [رقت‌انگیز] موجودی
که تموم امیدهای من به اون بود. مردی که بهترین
سالهای عمرمو به اون دادم، کسی که اونطور دوش
داشتم که دیگه هرگز فکر نمی‌کنم کسی رو بتونم
اینطوری دوس داشته باشم. [آهسته‌تر و نرم‌تر]
بله، بله، اون مقصره . [ناگهان توجه دو جلالد به
گفته‌زن جلب می‌شود، یکی از آنان یک مداد و یک
دفتر یادداشت بیرون می‌آورد] بله، اون مقصره ،
در ریو، دو تراویل شماره ۸ زندگی می‌کنه. اسمش
هم‌زان لاگونه. [یک جلالد آدرس را می‌نویسد، همین
که آدرس را نوشت، هر دو از دری که به خیابان
می‌خورد خارج می‌شوند، صدای دور شدن یک ماشین
بگوش می‌رسد . فرانسوا نیز از همان در بیرون
می‌رود]

بیاین تو، بچه‌ها، بیاین تو.

صدای فرانسوا

صدای بونوا

اینجا خیلی تاریکه.

صدای فرانسوا

بله ، اتاق خیلی تاریکیه، منو می ترسونه ، ولی
باید بریم تو . باید منتظر پدر بشیم .

[فرانسوا و پسرانش - بونوا و موريس - وارد
می شوند]

فرانسوا

بنشینین بچه ها ، نرسین .

[همه گرد میز می نشینند.]

فرانسوا

[همیشه با صدائی آرام صحبت می کند] چه
لحظه های غم انگیز و دلپره آمیزی به. به چه گناهانی
آلوده ایم که این زندگی باید ما رو ظالمانه مجازات
کنه؟

بونوا

ناراحت نباش ، مادر، گریه نکن.

فرانسوا

نه ، پسر، گریه نمی کنم ، نباید گریه کنم. من باید
در مقابل خطرانی که ما رو احاطه کرده، ایستادگی
و مقاومت کنم . چقد دوس دارم ، وقتی می بینم تو
همیشه نسبت به آنچه مربوط به مننه نگرانی! اما ،
به برادرت موريس نگاه کن ، بی عاطفه ست، مث
همیشه. [موريس - با چهره ای افسرده - عمداً از
مادرش روی برمی گرداند.] او نو نگاه کن؛ امروز،
روزی که من بیشتر از همیشه به حمایت شما احتیاج

دارم ، از من رو بر می گردونه و منوز بر تو هین هاش
خرد می کنه. چه آزاری بتو رسوندم، پسر نالایق،
با من حرف بزن، چیزی بگو.

بونوا

بپش محل نذار، مادر. اون هیچ نمی دونه چطوری
باید نسبت به يك مادر حق شناس بود.

فرانسوا

[به موريس] حرف برادر تو می شنفی؟ به اون
گوش بده. اگه کسی به چنین حرفی بمن می زد از
خجالت می مردم. اما تو خجالت نمی کشی. خدای
بزرگ! چه شکنجه ای!

بونوا

آرام، مادر، نذار تورو ناراحت بکنه، او هیچ وقت
باشما موافق نبوده.

فرانسوا

بله، پسر، تو نمی فهمی، وقتی پدرت نیست، موريس
هست. چیزی نیست جز رنج. انونا همیشه با من
مثه يك برده رفتار کردن. فقط نگاه کن بد زندگی به
زنان هم سن من، چه زندگی به خوب و راحتی
دارن، شب و روز خوش میگذرونن. سینما میرن،
کافه میرن، رقص میرن، خیلی از زنا! تو خیلی
جوونی، نمی تونی اینو درک کنی. من هم می تونستم
خوش بگذرونم اما ترجیح دادم خودمو برای شما
ها و شوهرم قربانی کنم، با فروتنی و بی سروصدا.

بدون اینکه در برابر فداکاریهاام توقعی داشته باشم.
می‌دونم حتی، همونطور که برادرت امروز گفت،
روزی میکنی که کار مهمی نکردی، می‌بینی پسر،
چه جوری پاداش فداکاریهای منومیدن؟ همیشه
جواب خوبی، بدی نه، همیشه.

چقد خوبی! چقد خوبی!

دوستن این موضوع چه دردی از من دوا می‌کنند.
عاقبتش همین، عاقبت همه‌ی کارا همینه. رغبت
ندارم کاردیگه‌ئی بکنم، به هیچی اهمیت نمی‌دم.
دیگه چیزی برام مهم نیست. فقط می‌خوام
خوب باشم و برای شما فداکاری کنم، بدون اینکه
برای این فداکاری‌ها توقعی داشته باشم و حتی
می‌دونم روزی عزیزترین نزدیکانم - اوناکه باید
از من برای این فداکاریها ممنون باشن - عمداً
فداکاریهای منو نادیده می‌گیرن. در تمام طول
زندگیم خودمو در راه شما شهید کردم و بسازم
خودمو شهید خواهم کرد تا وقتی که خدا منو پیش
خودش بخونه.

مادر خیلی عزیزم.

بله، پسر، فقط برای شما زنده هستم! چطومی تو نم

بونوا

فرانسوا

بونوا

فرانسوا

دلخوشی به دیگه‌ای پیداکنم؟ تجملات ، لباس ،
میهمانی، سینما ، هیچکدوم برام اهمیت نداره .
فقط برای به چیز مهمه ، شماها . بقیه چیزا چه
اهمیتی داره؟

بونوا

[به موريس] موريس ، می شنوی مادر چسی
می‌گه .

فرانسوا

ولش کن ، پسر م . فکر می‌کنی من می‌تونم امید
داشته باشم که بتونه ارزش فداکاریهای منو درک
کنه؟ نه . من از اون هیچ انتظاری ندارم ، من حتی
میدونم اون فکر می‌کنه من با اندازه‌کافی فداکاری
نکردم .

بونوا

[به موريس] ای پسر جلمبر!

فرانسوا

[با هیجان] کارمنو مشکل نکن ، بونوا . با اون
دعوا نکن . من می‌خواهم در آرامش و توافق
زندگی کنیم ، هرچه بشه نمی‌خوام شما دو برادر
باهم دعواکنین .

بونوا

چقد خوبی مادر . با اون هم خوبی ، در حالیکه
بی‌لیاقته . اگه برای شما نبود ، نمیدونم چه بلائی
به سرش می‌آوردم . [به موريس پر خاشک‌رانه]
می‌تونی از مادر تشکر کنی ، چون جا دارد کتک

حسابی بخوری .

ند، پسرکم، ند، اونو کتک نزن، نمی خوام اونو کتک
بزنی، حتی اگه سزاش کتکه. من می خوام که بین
ما آرامش برقرار باشه. بونوا، این تنها چیزیه که
از تو می خوام .

فرانسوا

ناراحت نباش. هرچه شما بخوای انجام میدم.

متشکرم ، پسرم ، تو مته مرهمی هستی برای
زخمائی که زندگی بمن وارد کرده ، میدونی ،
خدا با خوبی بی پایانش سرانجام پسری مته تو بسه
من داد تارنج این قلب بیچاره‌ی منو درمان کنه .
اندوه و غم عظیمی که شوهرم و مورس باعث شدن
التماس بده، دو موجودی که چه فداکاریهائی براشون
نکردم .

بونوا

فرانسوا

[باخشم] از حالا به بعد، هیشکی نمی تونه تورو
آزار بده.

بونوا

عصبانی نشو پسرم ، ناراحت نشو ، اونا بدکردن ،
اینو خودشونم می دونن. ما فقط باید اونارو بسه
بخشیم و بد اونارو نخوایم . چه حتی اگر پسدرت
گناه کرده، گناهی بزرگ، تو باید بهر صورت بهمش
احترام بذاری .

فرانسوا

بونوا
فرانسوا

احترام بذارم؟ به اون؟
بله ، پسر م ، باید همه درد و عذابی رو که اون
باعثش شده، نادیده بگیرم، این من هستم که نباید
اونو به بخشم ، ولی می بینی ، پسر م ، من اونو
می بخشم. اگر چه اون بیش از همیشه منو عذاب و
رنج داده، اگر ممکن باشه با آغوش باز در انتظارش
می مونم و می تونم قصور بی شمارشو به بخشم . از
روزی که متولدشدم، تا کنون، زندگی بمن آموخته
که چطور تحمل کنم، اما من با بزرگی این صلیبو
بدوش کشیدم ، بیاری عشق شما.

بونوا
فرانسوا

مادر، تو خیلی خوبی!
[بالحنی بسیار فروتنانه] می گوشم تا خوب باشم،
بونوا.

بونوا

[با اشاره ای از همدردی خالصانه، حرف مادرش
را قطع می کند] مادر ، تو بهترین زن دنیا
هستی .

فرانسوا

[خجل و فروتن] نه، پسر م . من بهترین زن دنیا
نیستم ، من نمی تونم چنین ادعائی بکنم . من
بیش از اندازه نالایقم و از همه اینها گذشته من
هم گناهایی مرتکب شده ام، ولی نیکی های زیادی هم

کرده‌ام و به این ترتیب آن گناه اندک ، آیا چیزی
بحساب می‌آد؟

[با قاطعیت] نه، مادر، هرگز.

بله ، کودکم ، بعضی وقتا، من می‌تونم با خوشحالی
بگم که همیشه ازین گناهان بشیمون شده‌م.
تویه قدیسی.

هیس! این برام يك رویای زیباست که بتونم يك
قدیس باشم! من نمی‌تونم قدیس باشم. برای قدیس
شدن باید شخص بزرگی بود. اما من شایسته نیستم.
من فقط می‌کوشم خوب باشم. تا همین حد ادعا
می‌کنم .

[دری که به خیابان راه دارد باز می‌شود. دو جلد
وارد میشوند ، ژان - شوهر فرانسوا - را حمل
می‌کنند. باها و دست‌هایش را دوباره بهم و بعد به
يك چوب بلند بستند و او را تقریبا به چوب
آویزان کرده‌اند؛ درست همانطور که در قدیم شیر
یا بیر را در افریقا به چوب های بلند می‌بستند .
توی دهان ژان کهنه چپانده‌اند . همینکه وارد
اطافش می‌کنند، سرش را بلند می‌کند و به همسرش
فرانسوا - خیره نگاه می‌کند، با چشمانی دریده و

بونوا

فرانسوا

بونوا

فرانسوا

شاید کمی خشمگین. فرانسوا، شوهرش را با
دقت و حتی حرص زیاد نگاه می‌کند.

موریس با خشم شدید مراقب حرکت این گروه
است. دو جلاد، بدون توقف، از اطاق می‌گذرند و
وژان را از در طرف خیابان به اطاق شکنجه می‌برند.
هر سه ناپدید می‌شوند]

[باخشم زیاد، به مادرش] چه خبره؟ این دیگه چه
نیرنگ کثیفی به؟

موریس

[به موریس] با مادر اینطوری حرف زن!

بونوا

ولش کن، فرزندم، بذار بمن توهین کنه. بذار منو
سرزنش کنه. بذار با مادرش مئه يك دشمن رفتار
کنه، خدا سزای این شرارتو میده.

فرانسوا

اوه، دیگه خیلی از حد گذروندین. [باخشم به
مادرش] این تو بودی که شکایتشو کردی.

موریس

[آماده است که به برادرش حمله کند] همین الان
بهت گفتم که با مادر با ادب صحبت کن، نمی‌فهمی؟
با ادب! می‌شنوی چی میگم؟

بونوا

آرام، بصرم، آرام، بذار بمن بی ادبی بکنه،
میدونی اون فقط وقتناشی خوشحال می‌شه که منو
عذاب میده، بذار راضی بشه، این کار منه که خودمو

فرانسوا

برای تو و اون قربانی کنم، اونچه راکه می‌خواین
به شما به بخشم .

من نمیدارم سر شما داد بز نه .

حرف منو گوش کن، پسر م ، حرف منو گوش کن .

نه، گوش نمی‌کنم ، شما خیلی خوب هستین و اون
از این موضوع سوء استفاده می‌کنه . [موریس
افسرده نگاه می‌کند]

فرزندم ، تو هم می‌خواهی منو عذاب بدی؟ اگه اون
از من خوشش نمی‌آد بذار خوشش نیاد. من انتظارشو
داشتم . اما تو، پسر م ، توفرق داری ، این تنها
چیزیه که من همیشه بهش فکر می‌کنم. بذار منو
عذاب بده، اگه دلش خنک میشه.

نه ، هرگز ، بهیچ وجه، نه وقتیکه من اینجام.

[صدای شلاق شنیده میشود و بعد صدای فریاد
کسیکه در دهانش کهنه چپانده باشند. جلادها -
بدون شك - دارند ژانرا در اطاق شکنجه شلاق
می‌زنند. فرانسوا و بونوا ، برمی‌خیزند و بطرف
شکنجه می‌روند . فرانسوا ، آزمندانه گوش
می‌دهد . چشمانش گشاده و چهره‌اش با نوعی
حالت عصبی کج و کوله میشود (تقریباً بالبخند؟).

بونوا

فرانسوا

بونوا

فرانسوا

بونوا

برای يك لحظه سکوت طولانی . صدای شلاق بلند تر به گوش می‌رسد . ژان با صدای بلند ناله می‌کند . بالاخره صدای شلاق و فریاد قطع می‌شود.

[از جادر رفته، بحال‌گریه، به مادرش] تقصیر توئه که دارن پدرو شلاق می‌زنن . این تو بودی که ازش شکایت کردی .

خفه شو ! [بشدت] به حرفاش توجه نکن ، مادر.

واش کن ، واش کن ، بونوا ، بذار به من توهین کنه . من خیلی خوب می‌دونم اگه تو اینجا نبودی منو می‌زد. اون بزده واز تو می‌ترسه . فقط چون اینجا ایستاده اینکارو نمی‌کنه . چون خوب می‌تونه دسترو مادرش بلند بکنه . من اینو توچشاش می‌خونم . او همیشه می‌خواسته اینکارو بکنه .

[ناله‌ای کرکننده از ژان . سکوت ، فرانسوا تغییری به چهره‌اش می‌دهد که تقریباً لبخندی ست .]

بریم ، پدرك بیچاره تونو ببینیم . بریم ببینیم مرد بیچاره چطور عذاب می‌کشد . چون بدون هیچ‌گونه سردیدی بساید سخت بهش صدمه زده باشن .

موريس

بونوا

فرانسوا

فرانسوا

[فرانسوا دهن کجی می کند، سکوت. بعد به اطاق
شکنجه نزدیک می شود، و در را نیمه باز می کند
و کنار در می ایستد، و توی اطاق را نگاه می کند،
باشوهرش- که در اطاق است و بنا بر این نمی توانیم
اورا ببینیم - به صحبت می پردازد.] باید به تو
صدمه زده باشن. ژان. بیچاره ژان! تو باید درد
زیادی کشیده باشی و حتی می خوان بیشتر شکنجه ات
کنن. ژان بیچاره ام!

[ژان، با آنکه دردهايش كهنه چپانده اند، فریادی
از خشم می کشد]

فرانسوا

عصبانی نشو. بهتره سعی کنی صبور باشی. باید
بفهمی تازه اول رنج و عذاب توست. در این لحظه
کار دیگه ای نمی تونی بکنی. تو رو با طناب بسته ن
و پشتت خونین و مالین شده. کاری نمی تونی بکنی
فقط آرام باش. بهر حال این شکنجه يك كم حالتو
جامی آره. یادت میده که کمی قدرت اراده داشته
باشی، که قبلا هرگز نداشتیش. [فرانسوا تصمیم
می گیرد وارد اطاق شکنجه شود، که می شود. یعنی
از صحنه خارج می شود.]

[صحبت می کند، گوئی در کلیساست، اما بلند.]

صدای فرانسوا

این من بودم که از تو شکایت کردم، زن. من بودم
که گفتم مقصری.

[زن می‌کوشد حرف بزند، چون دهانش را
بسته‌اند، صداهائی نامفهوم از خود در می‌آورد.
صدای خنده ناپهنجار فرانسوا شنیده می‌شود.
موریس خیلی خشمگین است. فرانسوا دوباره
وارد صحنه میشود.]

[به پسرانش] مرد بیچاره داره عذاب میکشه.
صبر نداره، هرگز صبور نبوده.

[فریاد زن]

پدرو بحال خودش بنذار. بسه. نمی‌تونی بفهمی که
داری اونو عذاب میدی؟

این خودشه که داره خودشو زجر میده. فقط
خودشه، وبدون هیچ دلیلی. [از میان در به
شوهرش] خیلی خوب میدونم که این خودتی که
داری خودتو زجر میدی. میفهمم که حرفای من
تورو عصبانی میکنه. [مکت. لبخند میزند]
کسی بیشتر از من غم‌درد و عذاب تورو میخوره؟
من همیشه وقتی عذاب میکشی کنارت هستم. تو
مقصری و وظیفه خودتوست که مجازاتو با صبر

فرانسوا

موریس

فرانسوا

تحمّل کنی . جتنی تو باید از جلادها برای زحمتی
 که میکشش تشکر کنی . اگر آدم معقول ، فروتن و
 منصفی باشی باید از جلادها تشکر کنی . ولی تو
 همیشه سرکش بودی . نباید فکر کنی که حالا نوبی
 خونهی خودتی ، خونهای ، اونجا بود که هر کاری
 دلت میخواست میکردی . حالا تو در اختیار جلاد-
 هائی . بدون کله شقی مجازات خودتو قبول کن .
 این تورو پاک و صافی میکنه . از گناهات توبه کن
 و قول بده دیگه مرتکب اشتباه نشی و خود توهم
 با این فکر که من از دیدن مجازات خوشحال
 میشم ، عذاب نده .

[ناله بلندتران]

نمیشنوی ناله میکنه ؟ نمیفهمی که داری رنجش
 میدی؟ راحتش بذار .

همین حالا بهت گفتم با مادر این ج-وری حرف
 نزن .

بذار هر طوری دلت خواست با من حرف بزنه ،
 بسم . من عادت دارم ، این قسمت منه که نگران
 اونا باشم ، نگران اونوپدر . هر چند اونالیافت
 ندارن و از من سپاسگزاری نمیکنن .

موریس

بونوا

فرانسوا

[نالہزان]

بابا! بابا! [میخواهد گریه کند] بابا!

او هنوز ناله می‌کند، این نشوندی ایند که از زخم شلاق‌ها و طنابی که محکم به دست و پاش پیچیدند درد می‌کشد. [کشوی میز را باز می‌کند، داخل کشور امیکاود، بعد یک شیشه سرکه و یک نمکدان، که درکشو آنها را پیدا کرده، روی میز می‌گذارد] به همینا احتیاج داره. سرکه و نمک روی زخم‌هاش میریزم تا زخم‌هاش ضد عفونی بشه. یک کم سرکه و یک کم نمک روی زخم بیداد می‌کند. [بما احساسات شدید] یک کم نمک، یک کم سرکه. فقط یک خرده روی هر زخم. اون فقط به همینا احتیاج داره.

[عصبانی] اینکارو نکن.

اینطوری بابا تو دوس داری؟ تو که پسر مورد علاقه‌شی، اینطوری باهاش رفتار می‌کنی؟ تو هم مته‌همه‌ای، ای پسر شیر! تو که میدونی جلادها تا حد مرگ اونو شلاق می‌زنن؛ می‌خوای حالا تنه‌اش بذاری، و حتی بمن اجازه نمیدی روی زخم‌هاشو بیندم؟

موریس

فرانسوا

موریس

فرانسوا

[فرانسوا نمکدان و شیشه‌ی سرکه بدست، بسوی
اطاق شکنجه می‌رود.]

موریس

نمک روی زخم‌اش نپاش! آگه قراره اونو بکشن،
دست کم راحتش بذار، عذابشو زیاد نکن.

فرانسوا

تو خیلی جوونی، پسرم. تو هیچی از زندگی نمیدونی،
تو هیچ تجربه‌ای نداری. بدون من از دست شما چه
کاری بر می‌آد؟ زندگی همیشه برای شماها راحت بوده،
شما عادت کرده‌ین هرچی می‌خواین، مادرتون
بهتون بده. باید یادتون باشه چی می‌گم. من مثه
یک مادر حرف می‌زنم و یک مادر فقط برای بچه‌هاش
زنده‌ست. به مادرت احترام بذار، احترام بذار،
فقط برای موهای سفیدش که زینت پیمانیشه.
فکر کن مادرت از روی محبت همه کاری برای شما
کرده. خب پسرم، تا حالا دیدی مادرت کاری برای
خودش انجام بده؟ من فقط بفکر شما ها بودم.
اول بچه‌هام بعد شوهرم. من کس دیگه رو بحساب
نمی‌آرم، حتی خودمو، باین علتته، پسرم، که می‌خواوم
زخم‌اشو درمون کنم، تو نبایست جلوی منو بگیری
دیگران به خاطر این کار خاکی پای منو می‌بوسن.
چیز زیادی از تو نمی‌خواوم. فقط می‌خواوم پیش

خودتون از این همه کوشش من تشکر کنید.
 [مکت، فرانسوا بطرف اتاق شکنجه می‌رود، با
 نمکدان و سرکه‌دان در دست.] من میرم کمی سرکه
 و نمک روی زخمای پدر بیچاره بریزم.
 [موریس بازوی مادرش را بی‌رحمانه می‌گیرد و او
 را از رفتن به اتاق شکنجه باز می‌دارد.]

بازوی مادرو ول کن ؟

بذار منو کتک بزنه، اون همیشه میخواستہ اینکارو
 بکنه. جای انگشتاشو روی بازوی من نگاه کن .
 اون همیشه میخواستہ منو بزنه .

[سخت غضبناک] چطور جرأت میکنی مادرو

بزنی ؟

[بونوا، سعی دارد برادرش را بزند. فرانسوا، خود
 را میان آنها می‌اندازد و آنها را از دعوا کردن باز
 می‌دارد.]

نه، پسر، نه در حضور من ، خانواده مقدسه ،
 نمیخوام پسر ام باهم دعوا کنند. [بونوا به سختی
 بر خود مسلط میشود] اون‌ا که بخواد میتونه پوست
 منو زنده زنده در بیاره . اما خواهش میکنم ،
 فرزندم در حضور من اونو نزن.

بونوا

مادر

بونوا

فرانسوا

من نمیخواهم شما برادرا در حضور من دعا کنید.
اون منو زد ولی من اونو بخشیدم [فریاد بلند از
جانبزان]

اودرد میکشد، دارن اونو عذاب میدن، اون داره
زیاد درد میکشد، من باید هر چه زودتر کمی سرکه
روی زخماش بریزم. همین الان.

[وارد اطاق شکنجه میشود]

فقط يك كم نمك و سرکه حالت رو جا میآره،
تکون نخور. زیاد ندارم. ها. الان تموم میشه
[نالهژان] تموم شد، آهان، آهان، حالا يك كم نمك.

[فریاد خشمناك ازژان]

[فریاد میزند] بابا! [میگریه]

تموم شد، فقط يك كم دیگه، آهان، يك خورده
دیگه، تکون نخور. [فرانسوا وقتی صحبت میکنند
نفس نفس میزند] تکون نخور آهان فقط يك
دیگه [نالهژان] تموم شد، فقط يك كم دیگه،
آهان، الان حالت خوب میشه [فریادژان] دیگه
تموم شد. آهان. [فریادژان]

.....م...وم...د.

[سکوت طولانی. فریادژان. سکوت.] خب حالا،

صدای فرانسوا

موریس

صدای فرانسوا

صدای فرانسوا

جای زخمات چطوره ؟ دست بز نم ببینم چطورن
[فریاد بلندتران . موریس در لحظه‌ای که بونوا
جای دیگری را نگاه میکند، داخل اطاق شکنجه
می‌شود.]

صدای موریس

چیکار میکنی ؟ داری روی زخم‌ها شو ناخن
میکشی .

[موریس ، فرانسوا را از اطاق شکنجه با فشار
بیرون میکند . بونوا به برادرش حمله می‌کند .
میخواهد او را بزند، که مادرش بین آنها می‌آید و
از هم جدایشان می‌کند.]

فرانسوا

نه ، پسرم ، نه . [به بونوا] داری به من صدمه
می‌زنی نه به اون ، نه ! نه ، برادرتون زن ! من نمی‌خوام
اونو بزنی . [بونوا آرام میشود] .

بونوا

فرانسوا

من نمی‌ذارم به شما صدمه بز نه .
بله ، بذارمنو بز نه . اگه این خوشحالتش می‌کنه ،
بذار منو بز نه . اون همینو می‌خواه ، آزادش بذار .
اون می‌خواد منو بز نه تا گریه‌ی منو در بیاره . پسرم ،
طبیعتش اینه ، چه شهادتی ! چه عذابی ! خدایا ،
آیا من لایق یک چنین پسری هستم ؟ بجای اینکه منو

دوس داشته باشه، فقط منتظره تا این سستی وضعف
ببینه و منو کتک بزنه و زجر بده!

[خشمگین] موریس!

بونوا

فرانسوا

آرام ، بصرم ، آرام [افسرده] چه عذابی! خدایا ،
چه عذابی! خدایا ، چرا منو مجازات میکنی!
چه کرده‌ام، که مستوجب چنین عقوبتی هستم؟ دعوا
نکنین ، فرزندانم، برای رضای مادر بیچاره تون
که همیشه عذاب کشیده ، به احترام موهای
سفیدش . [به بونوا] اگه اون از دردهای من
ناراحت نمی شه، تو دستکم، بونوا، بمن رحم کن .
منورنج نده، نکنه تو هم منو دوس نداری .
[بونوا تکان می خورد، میکوشد چیزی بگوید ،
مادرش فرصت حرف زدن به اون نمی دهد و میگویند]
بله، اینطوره ، تو هم منو دوس نداری .

بونوا

[به حال گریه] نه مادر ، تو رو دوست دارم ، من
تو رو دوست دارم .

فرانسوا

خب پس چرا درد و عذاب منو زیاد میکنی

بونوا

مادر!

فرانسوا

غم و اندوه منو نمی فهمی؟ آیا غم و اندوه بی گران
يك مادرو درك نمیکنی؟

بونوا

[تقریبا به گریه] چرا. درك می کنم.

فرانسوا

متشکرم ، پسرم ، تسو ، عصای پیری منی . تسو
تسلی بی همتائی هستی که خداوند در زندگی بمن
بخشیده.

[صدای ضربه های شلاق بر پیکره ژان دوباره
شنیده میشود. ژان فریادمی زند ، همه فرانسوا و
پسرانش - در سکوت گوش میخواهاند.]

فرانسوا

دارن دوباره اونو میزنن . باید زیاد بهش صدمه
زده باشن.

[فرانسوا با نفس نفس صحبت می کند] فریادمیزنه!
فریادمیزنه ناله می کنه نه ؟
[هیچکس جواب نمیدهد .] بله، بله داره ناله
میکنه.

من صداشو خوب می شنوم...

[صدای ضربات شلاق. و ناله. ناگهان ژان فریاد
گرکننده ای میکشد. جلادها به ضربه زدن ادامه
میدهند. دیگر ژان ناله نمیکنند. فرانسوا بظرف

دزمیرود و ثوی اطاق شکنجه را نگاه میکنند .
اونو کشتن ! اونو کشتن !

فرانسوا

[سکوت مطلق . موریس می نشیند و سرش را روی
میز میگذارد . شاید میگیرید . سکوت . مکث
طولانی . دو جلااد با ژان ، که همانطور به چوب
بسته شده ، از اطاق شکنجه بیرون میآیند . ژان
مرده است و سرش بی حرکت آویزان است]

فرانسوا

[بد جلادها] بذارین ببینم ، بذارین درست ببینم ،
[جلادها ، بدون اینکه به فرانسوا توجهی بکنند ،
از اطاق میگذرند و از در رو به خیابان خارج
میشوند . فرانسوا و بونوا ، در طرفین موریس
می نشینند و به او نگاه می کنند .

موریس

فرانسوا

[به فرانسوا] پدرو بخاطر تو کشتن .
چطور جرأت میکنی با مادرت اینطوری حرف
بزنی ؟ با مادرت که همیشه برای تو زحمت زیادی
کشیده .

موریس

[حرف او را قطع می کند] این مزخرفاتو به من
تحویل نده . من تو رو متهم می کنم که این تو بودی
که از پدر شکایت کردی .
[بونوا سخت دلتنگ است ، از این زوی مداخله

نمیکنند.

بله ، پسرم ، هر چی میل هست . اگه این تو زو خوشحال میکند، بگو تقصیر من بود. تو همینو می‌خوای ؟

فرانسوا

اوه، بسه دیگه مطلب رو کش نده. [مکث. سکوت طولانی] چرا این بلارو سرپدر آوردی ، اون که هیچوقت کاری نکرده بود تا تو از اون شکایت کنی ؟

موریس

همین. در تمام مدت زندگی من منتظر همین بودم . وقتی پدرت زندگی آینده‌ی بچه‌ها و زنشو به‌خطر انداخت، چون او...

فرانسوا

[حرف او را قطع می‌کند] این مزخرفات «بخطر انداختن آینده چیه؟» این دیگه چدنیرنگی‌یه.

موریس

آه، پسرم! چه بدبختی‌ای! چه عذاب‌ی! [مکث] البته او بعلت اشتباهاتش آینده‌ی فرزندانشو به‌خطر انداخت. اون میدونست که اگه به‌گناهانش ادامه‌ده، دیر یا زود این روش اونو نابود می‌کنه، او اینو خوب میدونست ، اما روش خودشو تغییر نداد. هر چه شد تنها بعلت مقصر بودن اون بود. چقد بهش گفتم! چقد بهش گفتم تو با این کارات

فرانسوا

موريس
فرانسوا

داری زنتو بیوه میکنی و بچه‌ها تو یتیم؟ به نصیحت
من توجه نکرد و کج رویهای خودشو ادامه داد.
تو تنها کسی هستی که میگی اون مقصره .

اوه، بله ، طبعاً ، تو از توهینائی که در تمام شب
بدمن کردی راضی شدی ، چون حالا هم منو يك
دروغ گوی تمام عیار می‌خونی و قسم می‌خوری که
من مردم و اداشتم که شهادت دروغ بدن. این طور
با مادرت رفتار میکنی؟ مادری که از وقتی بدنیا
اومدی تا حالا بی‌ریا از تو توجه و نگهداری کرده؟
وقتی پدرت داشت آینده‌ی شماهارو با کج روی‌هاش
خراب میکرد، من بد سعادت شما فکر میکردم و
فقط يك هدف داشتم: سعادت شما، به شما سعادتي
بدم که هرگز خودم ندیده‌ام. برای اینکه اونچه
برای من مهمه اینکه وضع تو و برادرت رو بره
بشه. هیچ چیز دیگدای برام مهم نبود . من زن
بیچاره و نادان و بیسوادى هستم . زنى که جز
سعادت فرزندانش چیز دیگدای نمی‌خواد ، بهر
قیمت که بشه ...

بونوا

[دوستاند] موريس، حالا ديگه نبايست در اين باره
سروصدا راه بيا نديزيم، پدر مرده. ما كار ديگدای

نمی‌تونیم بکنیم.
بونوا، راست میگه.

[سکوت طولانی]

ما می‌تونستیم جلوی مرگشو بگیریم.
چطوری؟ آیا گناه من بود؟ نه. تنها تقصیر خودش
بود - او، پدرتان. چیکار میتونستم بکنم؟
می‌تونستم کاری بکنم که اینطور نشده؟ اون کله شق
بود. ومن تنها يك زن بیچاره و نادان و بیسوادم.
من درهمه‌ی زندگیم جز غصه‌ی دیگرانو خوردن،
کاری نکردم. خودمو فراموش کرده‌ام. کی دیدین
من يك لباس قشنگ برای خودم بخرم؟ یا به سینما
بروم - مخصوصاً شبای اول نمایش فیلم - که خیلی
دوست دارم! و با وجود اینکه از این کارا لذت
میبردم اونارو کنار گذاشتم، چون فقط ترجیح دادم
خودمو تماماً وقف شما بکنم. من فقط يك درخواست
دارم، که شما ناشکر نباشین، و باید بفهمین که از
این همه فداکاری يك مادر سپاسگزاری کنین؛
از این مادری که باید از داشتنش خوشحال
باشین.

بله، مادر، من برای تمام کارائی که برای ما کردی

فرانسوا

موریس

فرانسوا

بونوا

از تو سپاسگزارم.

فرانسوا

بله، میدونم. اما برادرت سپاسگزاری نمی‌کنه. در صورت او چیزی دیده نمیشه. شاید این فداکاریها برای او کافی نبوده. چقد خوشبخت می‌شیم که با هم متحد باشیم. کاش فقط با هم موافق بودیم!

بونوا

موریس، بله، ما باید همدیگرو بشناسیم و سه نفری در آرامش زندگی کنیم. مادر خیلی مهربونه، من میدونم که تورو خیلی دوست داره و هر چه احتیاج داشته باشی به تو میده حتی اگه شده غرور تو بشکنی بسوی ما برگرد. با همدیگه در سعادت و خوشی زندگی می‌کنیم و یکدیگرو دوست خواهیم داشت.

موریس

اما... [مکث] پدر...

[سکوت]

بونوا

این داستان دیگه مال گذشته‌ست، به عقب نگاه نکن. آینده مهمه. به گذشته فکر کردن حماقته. با مادر هر چه بخوای خواهی داشت. اونچه مال اونو مال تست، اینطور نیست، مادر؟ چرا، پسر، هر چه مال منه مال اونم هست. من

فرانسوا

اونو می بخشم.

بونوا

مسی بینی اون چقد مهر بونده ، اون حتی تورو
می بخشه.

فرانسوا

بله، تورو می بخشم و تمام توهینای تورو فراموش
می کنم .

بونوا

اون همه چیزو فراموش می کند. [با خوشحالی]
خیلی مهمه ، و بعد میتونیم سه تایی بدون هیچ
کدورتی زندگی کنیم . من ، تو و مادر . چی از
این بهتر؟

موریس

بونوا

[کم و بیش متقاعد] درسته، اما ...
[حرفش را قطع میکنند] نه ، تو نباید کینه جو
باشی . مته مادر باش ، اون میتونست از دست تو
عصبانی باشه ، اون قول داده همه چیزو فراموش
کنه . اگه تو رفتار تو عوض کنی ، ما خوشبخت
می شیم .

[موریس ، برآزا احساس ، سرش را پائین می اندازد .
سکوت طولانی . بونوا دستش را زیر بغل برادرش
می اندازد .]

بونوا

مادرو بیوس . [سکوت] مادرو بیوس . گذشته ها
گذشته .

[موریس به طرف مادرش می‌رود و او را می‌بوسد]

پسرم!

[به موریس] از مادر خواهش کن تورو به بخشه .

[در حال گریه] منوبه بخش، مادر .

[موریس و فرانسوا یکدیگر را در آغوش می‌گیرند،

بونوا به آنها ملحق میشود و تا وقتی که پرده فرو

می‌افتد، آنها در آغوش یکدیگر باقی میمانند.]

پرده

فرانسوا

بونوا

موریس

ویژگی‌های تاترپوچ

در قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم علم و صنعت گسترش بی اندازه‌ای یافت و در اثر تحولات سریع ماشین و پیچیده تر شدن روابط اجتماعی احساس و اندیشه بشر به ویژه در شهرهای بزرگ دستخوش دگرگونی‌های بسیار شد .

زندگانی در شهرهای بزرگ و رابطه های پیچیده بین انسان ها ، دشواری این رابطه ها ، زندگانی انسان را در دو قرن اخیر رنگ تازه‌ای بخشید . فلسفه که به سوی مثبت گرایی و علم گرایی یافته و منطقش بر روابط علت و معلول نهاده شده بود ، از سوی فیلسوفان خرد ستیز چون شوپنهاور و هوسرل و اگزیستانسیالیست ها و عرفان گرایان مورد حمله قرار گرفت . علم و به ویژه علم فیزیک به دورترین مرزهای امکان خویش رسید . کشف بمب اتم و استفاده از آن در جنگ جهانی دوم ، بشر را در برابر وضع هراسناکی قرار داد . و این سؤال طرح شد : اگر بمب اتم و هیدروژنی محصول غائی علم است ، پس به چه امید می توان

علم را بزرگ شمرد ؟

جنگهای جهانی ، قیام کشورهای جهان سوم ، بر روی کار آمدن دولت های خودکامه ، شکست انقلابات ، درهم ریختن ارزشها و از خود بیگانگی انسان ، بیهوده شمردن رابطه انسان با متافیزیک و دین و خالی یافتن آسمان ، انسان ها را در برابر وضع تازه ای قرارداد و در برخی موارد نوامیدی روشنفکرانی را که روابط عمیق اجتماعی را نمی توانستند درک کنند باعث آمد . این روشنفکران ناگهان به خود آمدند و دچار شکستی روانی شدند و خویشتن و جهان را هیچ و پوچ یافتند . نا امیدي در میان عده ای از هنرمندان ریشه گرفت و پوچی درونمایه ی برخی آثار هنری و فلسفی گردید و یأس فلسفی بنیان نهاده شد. ولی عده ای از متفکران و هنرمندان ، برای یافتن پاد زهر در برابر زهر پوچ گرایی نکته ای را عنوان کردند در مثل کامو طغیان را پیش کشید : « فریاد می زنم ، پس هستم » و سارتر انتخاب و مسئولیت را ؛ بدین ترتیب که سارتر معتقد است بشر با انتخاب به هستی خود معنی می دهد و « انتخاب » مسئولیت آور است. از سوی دیگر نمایشنامه نویسانی پیدا شدند که این پوچی را به صحنه تئاتر کشانیدند ، پوچی این دسته تسلیم محض بود، اینان گفتند سر نوشت بشر اینست و او را از این سر نوشت رهائی نیست و انسان موجودی سرگردان است و در دایره ای مسدود ویلان . چنانچه بکت در آغاز نمایشنامه ی « در انتظار گودو » فریاد می زند : « کاری نمیشه کرد » .

نمایشنامه نویسان پوچ گرایی با علم کردن مسأله پوچی ، پوچی را به اعماق تأثر نیز بردند و معیارهای معهود تأثر را دگرگون کردند ،

توالی منطقی، شخصیت سازی، طرح و توطئه، وحدتها و بطور کلی تمام اصول قدیمی و عوامل کلاسیک تا تر را از میان برداشتند، و در این زمان بود که نمایشنامه «آواز خوان طاس» بر روی صحنه آمد. که حتی نام این نمایشنامه هم در ارتباط با موضوع آن پوچ است. در تمرین نمایشنامه یکی از بازیگران عبارت «آواز خوان طاس» را به جای ترکیب دیگری به زبان آورد. یونسکو که در آن جا حاضر بود از این عبارت خوشش آمد و گفت که آن را عنوان نمایشنامه قرار بدهند. و بعد نمایشنامه‌ی «در انتظار گودو» بر روی صحنه آمد که در این دو نمایشنامه مشخصات عمده یک نمایشنامه پوچ به چشم می‌خورد.

نمایشنامه‌های کلاسیک دارای آغاز، پایان و میاندم محکمی هستند؛ در حالیکه نمایشنامه‌های پوچ آغاز و پایان دل‌بخواهی دارند، وقتی آثار یونسکو و ژرژ و آدامف بر روی صحنه آمد، مردم و منتقدان را خشمگین کرد، زیرا مردم انتظار داشتند آدم‌های روی صحنه و همچنین حرکات آنها منطقی باشد، گفتگوها هوشمندانه باشد و قابل قبول. اما در تئاتر پوچ این انتظارات برآورده نمی‌شود، اما بهر حال این نمایشنامه‌ها مردم را بسوی خود جلب کردند و تا حدودی پذیرفته شدند. نمایشنامه پوچ نوعی درام تازه به وجود آورد درامی که از جهتی مشابه نقاشی آبستره است که پرسپکتیو [دور نما] ندارد. در نمایشنامه پوچ آدم‌ها در لحظه، عکس برداری می‌شوند، و شخصیت آنان در طول زمان فیلم برداری نمی‌شود، شخصیت‌ها «همین هستند» بی آنکه بتوان پرسید «چرا

چنین هستند» و یا چگونه باید باشند؟ در تأثیر پوچ نویسنده بینش فردی خود را ارائه می دهد، این بینش از برخورد او با واقعیت های جهان خارج بدست می آید. اما این بینش بصورت واقعی ارائه نمی شود بلکه دستکاری شده و اغراق آمیز و رویا گونه است. دلیل و یا دلایلی برای وجود شخصیت مثلا A روی صحنه وجود ندارد، تنها شخصیت A هست با خصوصیات A، درست مثل تلقی نویسندگان تأثیر پوچ از زندگانی وهستی.

همانطور که گفته شد چون تأثیر پوچ را می توان به نقاشی آبستره مانند کرد، بنابراین ظاهراً بعد ندارد، در سطح سخن می گوید و در ظاهر سطح را می نمایاند مثل هندسه مسطحه؛ اما در هر لحظه موقعیت فرد فراموش نمی شود از این روی در عمق بعد دارد و در این عمق اغراق بسیار به چشم می خورد، آنهم به نوعی خود آگاهانه. آنچه که غیر واقعی نشان داده می شود نیز در عمق از واقعیت سرچشمه می گیرد، مثل بزرگ شدن جسد در نمایشنامه «آمه ده» یا چگونه از دستش خلاص شویم» نوشته یونسکو.

برای روشن شدن مطلب بهتر است این نمایشنامه را از نقطه نظر ویژه گی های تأثیر پوچ بررسی کنیم. موضوع آن چنین است: آمه ده و همسرش در موقعیتی نشان داده می شوند که بروشنی در جهان واقعیت دیده نمی شود. آمه ده نمایشنامه نویس است اما هنوز پس از سالها پیش از

چند جمله از نمایشنامه‌اش را ننوشته است. همسرش - مادلین - از کار با نوعی تلفن که در منزل خود آنان است پولی درمی آورد، اینان سالهاست که از خانه خارج نشده‌اند، و ما یحتاج خود را نیز بوسیله سبزی از بیرون بالا می آورند. در اطاق خواب خانه يك جسد است. اما خیلی عجیب این که جسد روز بروز بزرگتر و بزرگتر می شود و در طول نمایشنامه ناگهان پایش از دیوار اطاق خواب باطاق نشیمن می آید و دیوار اطاق را خراب میکند و آمده و همسرش را هر اسان از خانه شان بیرون میراند.

در اینجا بزرگ شدن جسد غیر واقعی است، اما نمائی شاعرانه دارد، زیباست، وهم انگیز است لیکن نا آشنا نیست. زیرا ما در رویا نظیر این صحنه را تجربه کرده ایم. پس یونسکو در اینجا رویائی را بصحنه نمایش آورده. (آرابال نیز بگفته خود نمایشنامه هایش انعکاسی دارند از رویاهایش و همینطور نمایشنامه های آدامف نیز در رویا خلاصه میشوند.) در دنیای خواب قوانین دنیای واقعی صادق نیست اما نمودی از دنیای واقعی دارند. (در بعضی موارد با اغراق شدید) رویاها بطور منطقی گسترش نمی یابند بلکه با جریان های ذهنی پیش میروند، از سوی دیگر همانطور که گفته شد رویاها، افکار را بی واسطه منتقل نمیکنند، بلکه تصاویر را منتقل میکنند. پس نمایشنامه ای «چگونه از دستش خلاص شویم» را باید يك تصویر شاعرانه بشمار آوریم که ذاتاً هم تصویریست رویائی و در همین زمان معانی متعددی را به ذهن می آورد، پس می بینیم تصویر جسد -

ذاتاً- و بزرگ شدنش- کلا- نمیتواند بی معنی باشد.

مثلا میتوانیم جسد را بطور انتزاعی قدرت افزون یا بنده‌ی گذشته یا گناهان گذشته فرض کنیم که هر لحظه که بآن فکر میکنیم بزرگ و بزرگ‌تر میشود و اگر ادامه دهیم یا باید از دستش فرار کنیم یا در اطاق بمائیم وزیر هیکل تنومند و بزرگ شونده‌اش خردشویم، همینطور جسد میتواند در عین حال نماد * مرگ احساس یا اندیشه یا عاطفه‌ای باشد. و همینطور مرگ يك عشق تصویر شود. این تصویر یونسکو همهی این افکار را میرساند، از سوی دیگر مسأله عکس برداری از لحظه نیز در این نمایشنامه یونسکو بچشم میخورد، تحقیق و کنجکاوی وجود ندارد، گویی نمایشنامه نویس تنها گزارش میدهد، در نمایشنامه‌ی «چگونه از دستش خلاص شویم» ما نمیدانیم جسد، جسد کیست؟ این جسد میتواند جسد يك دزد باشد یا يك ولگرد و یا يك میهمان که برای پولش بوسیله صاحب خانه بقتل رسیده، یا میتواند فاسق زن باشد که «آمده» او را کشته است، یا خودزن او را کشته، اینها هیچکدام معلوم نیست و نمایشنامه نویس در این موارد کنجکاوی نکرده است، بدین جهت نمای تمثیلی جسد وسیع می‌شود و هر قدر وسیع‌تر شود روبه سوی شاعرانه شدن تصویر بال میکشد. مسئله دیگری که رویائی و غیر واقعی است بزرگ شدن جسد است و عجیب‌تر از

* Symbol

آن این است که جسد سالهاست در آن اطاق قرار دارد ، همه اینها فقط تصویرند، در لحظه، بی رابطه‌ای علی و بی آنکه نمایش نامه نویس بکوشد دلایلی منطقی ارائه دهد و یا اینکه چون و چرایی در کار باشد . یعنی فقط - همانطور که قبلا آمد - شخصیت ها « هستند » ؛ ولی در تمام اینها آن تصویر شاعرانه کانون اصلی است . مساله دیگری که در تأثر پوچی بچشم میخورد ویرانی زبان است و افسار گسیختگی محاورات در صحنه . ویرانی زبان (که یونسکو به آن فاجعه زبان میگوید) از جهان خارج به درون نمایش پوچ رفته است ، فرسودگی زبان (زبانی که هدف شده) به گونه‌ای اغراق آمیز درونمایه‌ی نمایش پوچ شده است .

در نمایشنامه های « درس » و « مجلس چهار نفره » زبان فرسوده -ورد بحث قرار می گیرد ، این واقعیت که حرف میزنیم بی آنکه نیازی در کار باشد ، حرف می زنیم بی آنکه فرصت سخن گفتن به - دیگری بدهیم ، همه تنها عقاید خود را قابل قبول و وحی منزل میدانیم و فقط حرف می زنیم و حرف . یعنی زبان هم پوچ شده است و این « زبان پوچی » نیز در عمیق ترین نقطه خود در تأثر پوچ جای میگیرد و وراجی که صفت آدمها شده است در سراسر نمایش پوچ موج میزند . بکت نیز گوشه‌ای از این فاجعه را در محاورات استراگون و ولادیمیر در نمایشنامه‌ی « در انتظار گودو » گنجانیده است .

تأثر پوچ به آثار گذشته روشنائی میاندازد مثلاً « یان کت * »
مطالعه‌ای در باره‌ی « لیر شاه » کرد که این مطالعه در پرتو نور
« پایدان بازی » اثر بکت قرار داشت و با بهره بردن از این نمایشنامه
گروه‌های کور « لیر شاه » را باز کرد و از این روی « پیترو بروک »
در اجرای آزاد خود از نمایش نامه « لیر شاه » از مقالده‌ی یان کت سود
فراوان جست .

در تأثر پوچ قرار داد های فلسفی و اخلاقی مورد مسخره قرار
می گیرند ، قراردادهائی که انسان ها تنها بحفظ آنها تظاهر میکنند ،
قرار داد ها هستند ، وجود دارند و تا وقتی از این قرار داد ها دفاع
می کنیم که سود ما در میان باشد ، و اینجاست که پیوسته رنگ عوض
می کنیم . این تناقض و نمایش آن ، یکی از اساسی ترین درون هایه -
های تأثر پوچ است . مخصوصاً آرابال به این مسأله توجه زیادی
می کند . این جا منظور از تمسخر قرار داد ها پناه بردن به نوعی
هرج و مرج طلبی نیست بلکه تأثر تنها تضاد این قرار داد ها را
می نمایاند ، وای در مورد چرائی این تضاد ها و چگونگی از میان بردن
این تضاد ها سکوت می کند . سخن کوتاه ، در تأثر پوچ افراد بدون
هیچ تغییر و تبدیلی بروی صحنه می آیند ، واقعی ، آنطور که هستند

و نمایش نامه نویس نمی‌کوشد شخصیت او را تغییری دهد تنها او را در
هاله‌ای غیر واقعی و رویائی میپوشاند ، پس بی‌دلیل نیست که تأثر پوچ
از شخصیت سازی برکنار است ، ولی آیا ساختن الگو از نوع شخصیت
خاصی توسط نمایشنامه نویس کمی دورتر از واقعیت نیست؟



**نگرشی به جهان نگری
و آثار فرناندو آرابال**

فرناندو آرابال نمایش نامه نویس اسپانیائی تبعه فرانسه، در تأثیر پوچ مقام مهمی دارد. در «مه بسی لا» سال ۱۹۳۲ متولد شد، در مادرید تحصیلات حقوق را بپایان رسانید و بعد از سال ۱۹۵۴ در فرانسه سکنی گزید و نمایشنامه هایش را به زبان فرانسه نوشت. جهان نگری آرابال - مانند پدرو لو* - از فلسفه پوچی سرچشمه نمی گیرد که از طریق یاس فلسفی مانوئل د می کوشد رازهای وجود را بشکافد، بلکه از این واقعیت سرچشمه می گیرد که قهرمانانش موقعیت انسان و شخصیت او را با چشمی

* - مانوئل د پدرو لو (Manuel de pedrolo) نویسنده و نمایشنامه نویس اسپانیائی متولد ۱۹۱۸ . نمایشنامه های زیادی نوشته است، اما دو نمایشنامه آخر او بر اساس تأثیر پوچ قرار دارند و توسط آنها به شهرت جهانی رسید. این دو نمایشنامه دو عبارتند از: از کروما (Cruma) (۱۹۵۷) و د انسان ها ونه ، (۱۹۵۸) . در این دو نمایشنامه پدرو لو کاوشی سمبولیک می کند در زمینه تنهایی و فردیت انسانی و همینطور طبیعت آزادی ورهائی .

کودکانه می نگرند که گوئی چیزی از موقعیت و شخصیت درك نمیکنند .
قهرمانان آرابال چون کودکان بیدادگرند زیرا این موقعیت را نمی فهمند
و یا حتی نمی بینند .

نظرگاه آرابال نسبت به بوجی بسیار بکر و تازه است ، فکر او
متوجه بوجی قوانین اخلاقی ست. آدمهای آرابال - مثل بچه ها - بی رحمی
دنیا را تحمل میکنند اما بصورتی غم زده و با لحنی که درك معنی
نمی کنند.

آرابال تحت تأثیر بکت است ، اما ریشه های آثار او را میتوان
در سوررئالیسم اسپانیا یافت ، کشوری که در دوران اخیر نمایندگان
برجسته ای در هنر مدرن عرضه کرده است : چون پیکاسو در نقاشی و
لورکا در ادبیات .

آرابال در اولین اثرش «پیک نیک در میدان جنگ» بوضوح این
دیدگاه را نشان می دهد . نمایشنامه را در بیست سالگی نوشت و الهام
او اخباری بود که از میدان های جنگ کرده می شنید . در این نمایشنامه ای
تک پرده ای کوتاه ، سر بازی نموده میشود بنام «زاپو» که تنها در خط اول
جبهه می جنگد . پدر و مادرش - که واقعیت درنده خوی جنگهای
جدید را نمیتوانند درك کنند و بس ساده اند - برای دیدن او بمیدان
جنگ می آیند ، گویی به پیک نیک رفته اند . بعد سرو کلدی يك سر باز
دشمن بنام «زپو» پیدا میشود که «زاپو» او را اسیر میکند. بعد او را به

بیک نیک دعوت میکنند ، وقتی بیک نیک باشادی جریان دارد ،
همگی بارگبار مسلسل نابود میگردند .

این يك كمدی چابلین وار است . با این فرق که در اینجا پایان
خوشی در کار نیست . این نمایشنامه ترکیبی است بی نهایت آشفته از
معصومیت و بی رحمی که ویژگی آثار آرابال است .

و چنین است فضای نمایشنامه يك برده ای «مناجات» که سر آغاز
اولین مجموعه ی آثار آرابال میباشد (۱۹۵۸) . يك زن ، يك مرد ،
فیدو و لیلبه ، کنار تابوت يك بچه می نشینند و در زمینهای چگونگی
تصمیم خود - که می خواهند از امروز خوب باشند - بحث میکنند . لیلبه
درك نمیکنند خوب بودن یعنی چه :

لیلبه	می تو نیم مٹ اونوقتا برای تفریح به قبرستون
	بریم ؟
فیدو	چرا که نریم ؟
لیلبه	میتونیم چشم مرده ها رو در بیاریم ، مٹ اونوقتا ؟
فیدو	نه ، اینو دیگه نه .
لیلبه	ومیتونیم مردمو بکشیم ؟
فیدو	نه .
لیلبه	پس میداریم زنده باشن ؟
فیدو	حتماً .
لیلبه	پس وای به حالشون .

همینطور که بحث درزمینه‌ی طبیعت «خوبی» جریان دارد بتدریج فاش میشود که فیدیلو و لیلبه در کنار تابوٹ: بچه‌شان نشسته‌اند که خود، او را کشته‌اند. آنها ساده لوحانه در باره خوبی مسیح بحث میکنند و به این نتیجه میرسند که کوششی در جهت خوب بودن، بکنند، اگر چه لیلبه پیش بینی می‌کند که احتمال دارد از آن هم خسته شوند.

در دو جلاد ما را با موقعیتی مشابه مواجهه می‌سازد، لیکن اینجا قراردادهای اخلاقی - با تضادی که در خود دارند - مورد حمله مستقیم قرار می‌گیرد. یک زن، فرانسوا با دوپسرش، موریس و بونوا، برای شکایت از شوهرش نزد دو جلاد می‌آید. تقصیر شوهر جنایتی ست نامشخص. فرانسوا، که از او متنفر است، می‌خواهد شاهد شکنجه‌ی شوهر باشد، او از درد و عذاب شوهر لذت می‌برد و حتی به اطاق شکنجه میرود تا نمک و سرکه روی زخم‌هایش بریزد. بونوا که پسری ست مطیع مادر، رفتار او را می‌پذیرد. اما موریس اعتراض میکند. بنابراین موریس پسر بد و شریری ست که از مادر سرپیچی کرده و او را آسیب می‌رساند. وقتی پدر زیر شکنجه می‌میرد؛ موریس شدیداً مادرش را متهم میکند که او باعث مرگ پدر شده است. ولی آخر کار وادار میشود به راه‌حق‌شناسی و وظیفه‌شناسی بیاید و از مادر برای نافرمانی و سرپیچی خود عفو می‌طلبد و همینکه پرده فرو می‌افتد، مادر و پسرانش در آغوش یکدیگر قرار دارند.

چنانکه می‌بینیم پسر سرکش که به شکنجه‌ی پدر اعتراض میکند

(شکنجهای که مادرش باعث آنست) با موقعیت سخت و دشواری مواجهه است. این موقعیت دشوار از تناقضاتی که در قراردادهای اخلاقی وجود دارند سرچشمه می‌گیرد: اطاعت از پدر، نیک سرشتی انسانی که شخص را و میدارد تا عذاب بیننده را از دست عذاب‌دهنده نجات دهد و ضرورت فرمانبرداری از مادر. در این قرارداد های اخلاقی کشمکش و تناقض آشکاری وجود دارد؛ هم‌چنانکه این «مادر» است که «پدر» را شکنجه میدهد. به این ترتیب پوچی نظام ارزشها در موقعیتی بر ملا میشود که در آن موقعیت چندین قرار دارد اخلاقی متضاد وجود دارد. در اینجا آرابال از قضاوت طفره می‌رود و تنها این موقعیت را بیان می‌نماید و اینطور نشان میدهد که این مسائل از قدرت درك كودكانه‌ی او بیرون‌اند.

در نمایشنامه «فاندو و لیز» در ۵ صحنه، «فاندو» معشوقه‌اش را که فلج است و در صندلی چرخدار نشسته، پیش می‌برد، آنان در راه شهر «تار» هستند. «فاندو» بسختی «لیز» را دوست دارد، ولی با این وجود، در همان حال از «لیز» چون باری که بردوش داشته باشد خشمگین است. با این همه با نواختن تنها آهنگی که میدانند، بوسیله طبل‌ی که همراه دارد میخواهد او را سرگرم کند. اسم آهنگ آواز پر است. آنان در راه به سه آقای چتر بدست بر می‌خورند، که آقایان نیز میخواهند به تار بروند - شهری که آنها نیز چون «فاندو» و «لیز» رسیدن بدانجا را ناممکن میدانند. همگی آنان بجای رسیدن به «تار» پیوسته به نقطه

اول میرسند . فاندو با افتخار ، زیبایی های « لیز » را نشان آقایان میدهد . دامش را بالامیزند دوران های او را به تماشای آقایان میگذارد و آنان را ببوسیدن لیز دعوت میکند. فاندو عاشق لیز است ، اما درعین حال نمیتواند در برابر وسوسه ی آزار دادن او مقاومت کند. در صحنه چهارم می بینیم « فاندو » برای اینکه « لیز » را نشان آقایان بدهد ، او را وادار میکند. در تمام شب در هوای آزاد اذیت بماند. حالا « لیز » مریض تر از گذشته است . فاندو او را به زنجیر میکشد و دست بند به دستانش میزند ، لیز زمین میخورد و طبل « فاندو » را پاره میکند. فاندو بشدت عصبانی میشود و « لیز » را تا حد بیهوشی کتک میزند. وقتی آقایان میرسند ، « لیز » مرده است . در آخرین صحنه سه نفر آقای چتر بدست در باره آنچه اتفاق است بطور نامفهومی بایکدیگر بحث میکنند . فاندو بایک گل و یک سگ ظاهر میشود . او به لیز قول داده بود که وقتی بمیرد با گل و سگ به مزارش خواهد آمد . آقایان تصمیم میگیرند در مراسم دفن « لیز » فاندو را همراهی کنند و بعد چهار نفری می توانند راه خود را به شهر « تار » ادامه دهند .

در تیرکب عجیب « کمدی دلارته^۱ » و « گران گی نیول^۲ » ، فاندو و

۱ - کمدی دلارته (*Commedia dell' arte*) : یک نوع کمدی

عامه پسند ایتالیائی است که در قرن شانزدهم و هفدهم از حد اعلای شهرت خود برخوردار بود- این نوع تأثیر عموماً توسط گروهی از بازیگران تعلیم دیده

لیز یک بیان لطیف شاعرانه است از چندگانگی احساس عاشقانه . احساسی که ممکنست یک کودک به یک سگ داشته باشد، که سگ را بسختی و با فشار در آغوش می گیرد و در همان حال او را عذاب می دهد . آرابال ،

←

که دارای قریحه بداهه گوئی بودند اجراء میشد، نمایشها، براساس شخصیتها و نقش های شناخته شده و یک سری نوشته های تأثیری معین قرار داشتند (زن جوانی که شوهر پیرش را می فریبد - اربابها و نوکرانی که برای برقراری روابط عاشقانه ی پنهانی جای خود را عوض می کنند و غیره) . اگرچه « کمدی دلارته » در اواسط قرن هیجدهم از میان رفت، لیکن به نحو بارزی نویسندگان عصر خود را متأثر ساخت - مولیر و « ماریو » را در فرانسه - و همینطور روی پانتومیم و تأثر سیرک در انگلیس، تأثیر زیادی گذاشت . همچنین در فرانسه بنیان یک نوع تأثر فکاهی را گذارد که نمائگی از این تأثیر را می توان در کاره های ژان - لوئی - بارو و مارسل مارسو در زمان حاضر مشاهده نمود.

۲ - گران گی نیول (Grand guignol) - این کلمه از تأثر « گران گی نیول » پاریس گرفته شده و برای توصیف نمایشات کوتاهی که دارای مایه های وحشت، هیجان، تجاوز، قتل و ارواح می باشند، بکار میرفت و قصد این نمایشات صرفاً ایجاد ترس و وحشت در بیننده بود. « گی نیول » در اصل قسمی از نمایشات خیمه شب بازی فرانسوی بوده است . این نوع نمایشات در سالهای ۱۸۹۰ و ۱۹۰۰ در مونت مارتر پاریس رواج پیدا کرد - لندن بین سالهای ۱۹۲۰ - ۱۹۲۲ شاهد نمایشنامه هایی از نوع « گران گی نیول » با هنر پیشگی سابل تورن و ایک بود .

با آوردن احساسات و عواطف کودکان در دنیای بزرگسالان تأثیری در بیننده بوجود آورد که هم سوگشاد^۱ است و هم ژرف. زیرا در این میان حقیقتی را که در پشت عواطف و احساسات بزرگنرها پنهان است آشکار می‌سازد.

گورستان اتومبیل نمایشنامه‌ایست در دو پرده. این نمایشنامه کوششی است در بازسازی دنیای شفقت مسیح که از دیدگاه کودکانی آرا بال دیده شده است. نمایش در نمایی کثیف و عجیب و غریب روی می‌دهد. صحنه، یک گورستان متروک اتومبیل‌های کهنه است. که در سمت یک هتل مجلل قرار دارد. پیشخدمتیست بنام «میانس» که خدمات مهمانخانه را بهمه دارد، یعنی همه چیز را برای مهمانان پیش از آنکه بخوابند آماده می‌کند - صبحانه را در رختخواب سرو می‌کند و بوسه‌ای از «دیلا» زن روسپی دریافت می‌دارد. قهرمان نمایشنامه یک ترومپت نواز است بنام آمانوئل که سرپرستی یک گروه سدفری نوازنده را دارد همکارانش غیر از خودش عبارتند از: توبه که کلارینت می‌نوازد و فودره که ساکسیفون نواز است. فودره آدمیست خاموش و ساکت. آمانوئل مثل «فیدیو» قهرمان نمایشنامه‌ی مناجات می‌خواهد خوب باشد. این آرزو بدین ترتیب بیان می‌شود که هر شب برای ساکنین گورستان اتومبیل موزیک رقص می‌نوازد؛

اگر چه نواختن آلات موسیقی از طرف پلیس ممنوع شده است، در سراسر نمایش دو ورزشکار - يك مرد بنام تیوسی و يك زن پا به سن بنام لاسکا با هیئت عجیب و غریب و مضحك ورزشکاران ، بطور خستگی ناپذیر از طول صحنه می گذرند. در پرده‌ی دوم معلوم می شود که این دو پلیس مخفی بوده و در تعقیب آمانوئل هستند، و به توبه پول میدهند تا رئیس خود را لودهد (یهودا اسخریوطی؟) و قرار میشود که توبه آمانوئل را بیوسد تا به این ترتیب دو پلیس مخفی آمانوئل را بشناسند. وقتی این اتفاق می خواهد رخ دهد. همان موقع از فودره خاموش می پرسند که آیا آمانوئل را می شناسد یا نه؟ و فودره سرش را بشدت تکان میدهد و بدین شکل می خواهد نشان دهد که عمل توبه را تکذیب میکند. آمانوئل وحشیانه مورد ضرب و شتم قرار می گیرد و بحال مرگ می افتد و بعد به دسته يك موتورسیکلت مصابوب می شود و زندگی عجیب و غریب و مضحك در گورستان اتومبیل ادامه می یابد، آرزوی آمانوئل برای خوب بودن بشکل يك میل مبهم نشان داده میشود تا يك اعتقاد منطقی. او خیلی قالبی نظر خود را در مورد نیکی و خوبی «گزارش» میدهد: «وقتی کسی خوب باشه، احساس يك شادی درونی میکنه. این احساس از آرامش روح سرچشمه میگیره که شخص وقتی به اون آگاهی پیدا میکنه که خودشو مته يك انسان کامل ببینه.» اما در پایان نمایشنامه می بینیم او این قسمت را فراموش کرده و وقتی میکوشد این مسئله را بیان کند مطلب بسیار درهم و برهم و مغشوش میگردد. در همین زمان او با صداقت با «حواریون» بحث میکند که آیا

سودآورترینست در پی حرفه‌ی دیگری بروند- مثل دزدی و آدمکشی- و بعد برضد این کارها فتوا میدهد بدلیل اینکه حرفه‌های سخت و مشکلی هستند. وقتی «دیلا» باو میگوید، او نیز میخواهد خوب باشد، آمانوئل پاسخ میدهد: «ولی تو خوب هستی، چون میذاری همه با تو بخوابند.» بعد این فاحشه با همه میخواهد و بحر فدی خود باین دلیل ساده و کودگانه ادامه میدهد که مسیح گفته باید با همسایگان مهربان بود. پس آیا او میتواند بخشیدن و ایثار تن خود را از آنان دریغ کند؟

اگرچه، تشابه بین مسیح و آمانوئل چنان آشکار است که بمرز کفر گوئی میرسد؛ (آمانوئل در اصطبل بدنیا آمده، پدرش نجار بوده، و در سن سی سالگی برای زدن ثروعت خانداش را ترك گفته است) ولی نمایشنامه اثری از بیگناهی بخواننده القاء میکند، بدین معنی که در جستجوی نیکی، انسان ترغیب میشود زندگیش را وقف نیکی کند، در جهانی که کثیف و بیمعنی است. در چنین دنیائی هیچ معیار اخلاقی قابل فهم نیست و بدنبال خوبی رفتن بصورت يك تراژدی متهورانه، در عین پوچی خود درمیآید، درست به پوچی دویدن خستگي ناپذیر جاسوسان پلیس در کسوت ورزشکاری.

با ترسیم کردن آمانوئل و قرار دادن آدمهای نمایشنامه در گورستان انومبیل، آرابال تصویر جالبی از انسان کنونی که در میان ماشین سرگردان است بدست داده است. در ضمن آیا تناقض در شخصیت آمانوئل بیان شاعرانه‌ای از تناقض در شخصیت انسان ماشین زده نیست؟

و آیا مصلوب شدن آمانوئل بر دسته‌ی يك موتور سیکلت نمادی زیبا ندارد؟ بر رویهم میتوان گفت که آرابال در این نمایشنامه مسیح را خیلی استادانه در موقعیت انسان کنونی قرار داده است.

مشغله‌ی فکری آرابال در باره‌ی مسالهی نیکی یادآور تلقی بکت است از آوارگان نمایشنامه «در انتظار کودو». مشغله‌ی فکری آرابال اینست: رابطه بین عشق و بیدادگری و نیز اینکه او تمام ملاحظات قبول شده‌ی اخلاقی را مورد سنجش قرار میدهد و آنها را از نظر گاه فردی بیگناه مینگرد که این فرد بس مشتاق است این معیارها را بپذیرد بشرط اینکه علت وجودی آنها را دریابد.

آرابال، که سخت معتقد است نوشته‌های انعکاسی ست از رویاها و احساسات شخصی‌اش، عمیقاً بکت را تحسین می‌کند. اما اگر چه چند نمایشنامه‌ی آدامف را به اسپانیائی ترجمه کرده است، تصور نمی‌کند که تحت تأثیر این نمایشنامه نویس باشد.

آرابال بمیزان زیادی مجذوب گسترش يك تا ترا تراعی ست، تآوری که بکلی می‌خواهد انسان را از روی صحنه حذف کند. در «ارکستر اسپون تا ترال» (که برای اولین بار بکارگردانی ژاک پلیری در پائیز ۱۹۵۹ اجرا شد) آرابال می‌کوشد درامی نمایشی خلق کند که تماماً ترکیبی باشد از حرکات سه بعدی، بعضی از آنها شامل طرح‌هایی مکانیکی بودند و در حالیکه بعضی دیگر توسط رقاصان بازی میشدند. دنیای صوری این

نمایش عجیب بر اساس ابتداءات نمایشی کلی^۱، موندریان^۲، دلایونی^۳ و تحرك کارهای الکساندر کالدر^۴ قرار داشت. آرابال اطمینان دارد که در ناها آهنگی های حرکت مکانیکی، منبع پر نیروئی از تأثیرات خند آور نهفته است. مجموعه‌ی «ارکسترسیون تاترال»، که شامل هیچ مجاوره نیست، شباهت به یادداشت حرکات يك مسابقه بزرگ شطرنج دارد^۵ که بوسیله طرحهای رنگی سحرآمیز مصور میشود. اشکالات بزرگی صحنه آوردن این تصورات جسورانه بیاری گروه تأثیری پیشروی مبارزه جو زیاد بود و در اثر تجربه ثابت شد که مردم از این گونه آثار استقبالی نمیکنند و با این همه این عدم استقبال دلیل قاطعی بر ناممکن بودن يك تأثر انتزاعی مکانیکی نیست.

آرابال، که همواره از خلاقیت نیرومند و پرباری برخوردار است، در اثر بعدی خود به سختی در جستجوی ترکیبی میباشد از فانتزی آزاد نمایشنامه‌های موفقیت آمیز اولیه اش با صفت انتزاعی تأثر شطرنجی خویش. راه حل خود را در يك سلسله درامهای وسیع مذهبی جستجو کرده است:

1- Klee

2- Mondrian

3- Delauney

4- Alexander Calder

۵- آرابال شیفته شطرنج است و خود شطرنج باز خوبی است.

تاجگذاری (۱۹۶۵)، تشریفات بزرگ (هنوز اجرا نشده) و معمار و شاه آشور (۱۹۶۷). تمام این نمایشنامه‌ها ابداعات وحشیانه و افراطی هستند و پراز قساوت‌های عصبی و مالیخولیائی و حالات رویاگونه‌ی تسکین امیال. چنانچه یکی از منتقدان میگوید، این نمایشنامه‌ها به‌میزان زیاد همانند نقاشی‌های سالوادور دالی هستند، مارتین اسلین پس از نقل این نظر مینویسد که کارهای آرابال را به‌مین دلیل نمی‌پسندد. زیرا کارهای دالی نیز موفقیت یک کار هنری را نداشته‌اند. کارهای او زیاد از حد فردی بوده، از این روی ثمره محاسبات بی‌روح بنظر می‌آیند تا رویاهای واقعی. آنهاسته و درونمایه‌ی آئین‌ها و شعائر را که انسان است ندارند و نمیتوانند چون رویاهای واقعی موثر باشد. این ابداعات بیشتر آئین‌ها و شعائر اضطرابی و بیمارگونه‌ی یک شخص عصبی‌ست. با این همه در اجرای زیبای خورگه لاولی^۱ نمایشنامه‌ی معمار و شاه آشور در بهار سال ۱۹۶۷ در پاریس موفقیت قابل ملاحظه‌ای بدست آورد. این نمایشنامه نیز نمایشگر دنیای عجیب و غریب و پیچیده‌ی آرابال است. دنیائی سوررئالیسی و باشکوه و پر هیاهو. آدمهائی متناقض که پیوسته رنگ عوض میکنند، مخلوطی‌ست از خشونت و شقاوت و تخیل شاعرانه و کابوس‌های دهشتناک. پراز جنبش و تحرك

1- Jorge Lavelli

و تضاد فریاد، یعنی نمائی از تمامی آنچه که در درون آرابال
می‌جوشد* .

محمود مهدی‌یان

*- برای تهیه این دو مقاله از کتابهای زیر استفاده شده است:

- 1- Absurd Drama, Penguin books.
- 2- The Theatre of the Absurd, Martin Esslin,
Penguin books .
- 3- The Penguin Dictionary of the Theatre,
John Russell Taylor, Penguin books.

از محمود مهدیان

منتشر شده است :

- ۱- تبر و صندوقدار (دوتک پرده‌ی نمایشی)
- ۲- براند (نمایشنامه) هنریک ایبسن (ترجمه)
- ۳- وایکینگ‌ها در هل‌لاند (نمایشنامه) هنریک ایبسن
(ترجمه با مصطفی امینی)

منتشر می‌شود :

- ۱- هدا گاب‌لر (نمایشنامه) هنریک ایبسن (ترجمه)
- ۲- پرگونت (نمایشنامه) هنریک ایبسن (ترجمه)
- ۳- چشم، چشم، چشم تفنگ و باغ وحش (دوتک پرده‌ی
نمایشی)
- ۴- گورستان اتومبیل (نمایشنامه) فرناندو آرابال (ترجمه)



انتشارات متین

ارزش ۳ تومان