محمود مسعودی

گزارشی از زندگی و آثارِ

برنار ماری کُلتِس

نشرِ الکترونیکی

از محمود مسعودی

در نشرِ باران

باغ‌هایِ تنهایی، در داستان | **سورة الغُراب**، رُمان | **برگردانِ هفت فرگردِ فراخوان**، القرآن

در نشرِ سی‌ودو حرف

برنار ماری کُلتِس، رویارویی دو کوه، جدال سیاه و سگ‌ها، در حوالیِ پنجاه‌ژاهه **نمایش‌نامه‌ها : ۱** |
بازاندازِ غرب، بازگشت به کویر، شب درست پیش از جنگ‌ژاهه **نمایش‌نامه‌ها : ۲** | **اِدمُن ژابِس ـ ژاک دریدا** در آستانه‌یِ کتاب **شعر و جُستار** | **ژاک دریدا** تکه‌بافتی دیگر، **جُستار**

محمود مسعودی

گزارشی از زندگی و آثارِ برنار ماری کُلتِس

چاپِ یکم: باران، **شماره‌یِ ۷-۶، سوئد، ۲۰۰۵.**

چاپِ دوّم: در برنار ماری کُلتِس، نمایش‌نامه‌ها: **۱، نشرِ سی‌ودو حرف، در سی‌ودو نسخه، ۲۰۰۵.**

نشرِ الکترونیکی: مارس ۲۰۰۶.

همه‌یِ حقوق برایِ محمود مسعودی محفوظ است.

«تنها مسئله‌ای که بیرزد جدّی گرفته شود، مسئله‌یِ رنجِ جسمیِ جهانِ سوّم است. این است چیزی که بنیادی است... باقی همه بطالت است، تحمّل است، می‌کنیم اگر وقت‌ش را داریم. زیبا است خیلی، داستان‌هایِ عشقی، داستان‌هایِ عشقیِ بسیار زیبایی هست، ولی زندگیِ عاشقانه در پیش می‌گیریم اگر وقت‌ش را داریم. چیزی که ازش خوش‌م می‌آید توی حرفه‌م، بی‌خود بودن‌ش است. تئاتر کار کردن سطحی‌ترین کارِ دنیا است، بیهوده‌ترین کار، و برایِ همین، مایل ایم به کمال انجام‌ش بدهیم... بیشترِ کسانی که حرفه‌هایی مثلِ مالِ من دارند، زیادی جدّی‌ش می‌گیرند، فکر می‌کنند که سرنوشت‌ساز است توی تاریخِ جهان، و این دیگر وحشتناک است.»[1]

[1] ـ برنار ماری کُلتِس، سهمی از زندگی من، مصاحبه‌ها، انتشاراتِ مینویی، پاریس، ۱۹۹۹(از این پس: س.ا.ز.م.)، ص. ۱۱۸ و ۱۱۹، مصاحبه‌یِ اکتبرِ ۱۹۸۸.

«همیشه اندکی متنفّر بوده ام از تئاتر، چون تئاتر برعکسِ زندگی است؛ ولی همیشه بر می‌گردم به‌ش و دوست‌ش دارم، چون تنها جایی است که گفته می‌شود زندگی نیست.»[2]

«نمی‌روم تئاتر... توی قهوه‌خانه‌هایِ عرب حال‌م بهتر است.»[3]

برنار ماری کُلتِس[4] در ۹ آوریلِ ۱۹۴۸ در مِس[5] زاده شد، و در ۱۵ آوریلِ ۱۹۸۹، هفته‌ای پس از چهل‌ویک سالگی‌ش، از بیماریِ سیدا[6] در پاریس مُرد. او، با چاپِ شِش نمایش‌نامه و یک رُمان در زمانِ زندگانیِ خود، یکی از بهترین نمایش‌نامه‌نویس‌هایِ دهه‌هایِ اخیرِ فرانسه است.

[2] ـ برنار ماری کُلتِس، ابتلای در غرب، یادداشت‌ها، در دوبوتو زو کو، انتشارات مینویی، پاریس، ۱۹۹۰(از این پس: ا.د.غ. در ر.ز.)، ص. ۱۳۴.

[3] ـ به نقل از: آن اُبرسفیلد، برنار ماری کُلتِس، آکت سود، پاریس، ۱۹۹۹(از این پس: آ. ا.)، ص. ۲۶.

[4] ـ تلفّظِ دقیقِ « Bernard-Marie Koltès » در زبانِ فرانسه‌یِ پاریسی « بِغنَغ مَغی کُلتِس » است.

[5] ـ Metz از شهرهایِ شمالِ شرقیِ فرانسه، در ۵۰ کیلومتریِ مرزِ آلمان.

[6] ـ برابرِ فرانسویِ بیماریِ ایدز.

کُلتِس از خانواده‌ای خرده‌بورژوا، دستِ راستی وَ کاتولیک بود. از ده سالگی در مدرسه‌یِ شبانه‌روزیِ مسیحیِ مِس درس خواند، و درکنارِ آموزشِ همگانی تعلیماتِ مذهبی دید. پدرش، افسرِ کادرِ ارتش، به جنگ‌هایِ استعماریِ هندوچین و الجزایر فرستاده شد، و اداره‌یِ امورِ خانواده غالباً بر عهده‌یِ مادرش بود. کُلتِس، که مهم‌ترین کارهاش محصولِ سفر است، بعدها مادر را سرزنش می‌کند که چرا به همراهِ پدر به سرزمین‌هایِ دوردست و پُر آشوب نرفته است و او را با خود نبرده است. پدرِ به جنگ رفته و شکست خورده‌یِ همه‌یِ جنگ‌ها، باز که می‌گردد، در خانه هم مغلوبِ حاکمیّتِ مادر می‌شود که دیگر قدرتِ مطلق در دستِ او بود.

در این سال‌ها، ۱۹۶۲ ـ ۱۹۵۴، سال‌هایِ کودکی و نوجوانیِ کُلتِس، فرانسه درگیرِ سیاست‌هایِ استعماری در الجزایر است و او شاهدِ رفتارِ خشونت‌آمیزِ پلیس با ساکنانِ عربِ شهرِ زادگاهِ خود است؛ به‌ویژه در سال ۱۹۶۱، آنگاه که فرمانداریِ نظامیِ مِس سپرده می‌شود به ژنرال ژاک ماسو که پیش‌تر فرماندارِ نظامیِ شهرِ الجزیره بود و به خشونت‌گرایی شهرت داشت.

«من دیدم آمدنِ ژنرال ماسو را، انفجارِ قهوه‌خانه‌هایِ عرب را، همه‌یِ اینها را از دور، بدونِ هیچ عقیده‌ای؛ فقط حس‌هایی از آنها برایم مانده... نخواستم نمایش‌نامه‌ای درباره‌یِ جنگِ الجزایر بنویسم، بلکه خواستم نشان بدهم که چه‌گونه می‌توان در دوازده سالگی از حوادثی که در بیرون رخ می‌دهد متأثّر شد. راستش در شهرستان همه‌یِ اینها به طرزِ شگفتی جریان داشت: الجزایر به نظر وجود نداشت و با این همه قهوه‌خانه‌ها را منفجر می‌کردند و عرب‌ها را می‌انداختند توی رودخانه‌ها. چنین خشونتی بود، که بچّه به‌ش حسّاس می‌شود و چیزی ازش نمی‌فهمد.»[۷]

در همین سال‌هایِ تحصیل است که پدرش غیبت‌هایِ مداومِ خود را با هدیه‌هایِ پِی در پِیِ کتاب به او پُر می‌کند. جک لندن و ژول وِرن و ویکتور هوگو می‌خوانَد. پیانو و سپس اُرگ یاد می‌گیرد، می‌خواهد اُرگ‌نواز بشود، و به اِسکارلاتی و باخ

[۷] ـ س.ا.ز.م.، ص. ۱۱۵، مصاحبه‌یِ اکتبرِ ۱۹۸۸، در باره‌یِ نمایش‌نامه‌ش بلا گشت به کویر.

علاقه نشان می‌دهد، علاقه‌ای که بعدها به سویِ جاز، بلوز، رِگه، راپ وَ رأی کشیده می‌شود.

نامه‌ای که در سیزده سالگی به مادرش می‌نویسد، نمایان‌گرِ استعداد و حسّاسیّتِ او است، و مِیدانِ واژگانیِ آن نشان دهنده‌یِ خوانده‌ها و تربیتِ مذهبی‌ش:

«چهارشنبه، ۲۲ مارسِ ۱۹۶۱

«مِس

«مادرِ عزیزم،

«حتماً امروز از رفتارم تعجّب کردی. دلیل‌ش را الآن برای‌ت توضیح می‌دهم. این‌جوری اندکی تمرینِ فروتنی می‌کنم!

«هیچ چیزی جز حسادت نیست. پیش از آمدنِ فرانسوا و ژان‌ماری [برادرهاش]، خیلی به من می‌رسیدید و حالا که آنها هستند، مثلِ سابق نیست.

«می‌دانم که تو را مأیوس می‌کنم، ولی ترجیح می‌دهم بدانی و در موردِ من متوهّم نباشی. این‌جوری می‌توانی کُمک‌م کنی که شیطانِ حسادت را، که در من خانه کرده، دور کنم.

«پس، شِگِردِ کوچکی می‌زنیم:

«هربار که تویِ روز می‌بینی غُرغُر می‌کنم یا هر چیزِ دیگری، یواشکی نگاه‌م کن جوری که به من بفهمانی دارم کارِ بدی می‌کنم. اگر با این حال ادامه بدهم، معنی‌ش این است که شیطانِ حسادت فعّال است. در این صورت، شب به من بگو و من پیش از خواب آن‌چه لازم است به جا می‌آورم.

«ولی این را هم می‌دانم که فقط حسادتِ من نیست که واردِ صحنه می‌شود. آزار و اذیّتِ برادرهایِ من هم هست، که من همیشه به شیوه‌یِ خودم بد تفسیر می‌کنم. این است که فردا، سعی‌م را می‌کنم تا مثلِ گذشته بخندم.

«پس، رویِ یادآوری‌هایِ مداومِ تو، برایِ منضبط کردنِ شیطان‌هایی که تویِ من هستند، حساب می‌کنم.

«می‌دانم که این گفتارهایِ ظلمانی تو را رنج می‌دهد، ولی مطمئن باش که من را آرام می‌کند، و بدونِ اینکه به نظر بیاید، دارم مشتِ محکمی به این

شیطانِ وحشتناک می‌زنم که همان خودپسندی باشد.

«سعی هم می‌کنم، فردا، محتاط‌تر باشم.

«از طرفِ من به پدربزرگ شب به خیر بگو،

«و شبِ تو هم به خیر.

«خدا حافظ مامانِ عزیز، و تا فردا.

«پسرت بو نلا

«پی‌نوشت: امشب خیلی خیلی خوب همدیگر را فهمیدیم.»[۸]

در شانزده سالگی، با خواندنِ زندگی و شعرهایِ رَمبو شیفته‌یِ هنرمند و هنرش می‌شود، و عکسِ شاعر را به دیوارِ اتاقش می‌زَنَد؛ با خواندنِ مجموعه‌یِ آثارِ مولیر به تئاتر علاقه‌مند می‌شود، و با دوستانِ دبیرستانیِ خود نمایش‌نامه‌ای از مولیر به رویِ صحنه می‌بَرَد؛ اقبالِ آن را دارد که ژان مامبرینو ـ شاعر، و منتقدِ سینما و تئاتر ـ در دبیرستانْ معلّمِ او باشد، و از طریقِ او با سینمایِ ایتالیا آشنا می‌شود؛ تدریجاً به شکسپیر و هومر و راسین

[۸] ـ برنار ماری کُلتِس، در Magazine littéraire، ویژه‌یِ کُلتِس، شماره‌یِ ۳۹۵، فوریّه‌یِ ۲۰۰۱(از این پس: ml)، ص. ۳۳.

رو می‌آوَرَد، و در این میان گورکی، داستایوسکی، دکارت، پاسکال، کلودِل وَ بعدها به‌ویژه فاکنر می‌خوانَد.

«در هژده سالگی، منفجر شدم. خیلی سریع استراسبورگ بود و پاریس و خیلی هم سریع نیویورک در ۶۸.»[۹]

سالِ ۱۹۶۸. در حالی که تقریباً همه‌یِ جوان‌هایِ همسنِّ او به خیابان‌ها ریخته اند و شب و روز را در سنگرها و دانشگاه‌ها به اعتراض می‌گذرانند، درحالی که کارخانه‌ها با اعتصاب‌هایِ سراسریِ کارگران از کار افتاده است، کُلتِسِ جوانْ شاهدِ تقریباً بی‌اعتنایِ این جُنبش باقی می‌مانَد، و تابستانش را، به‌دور از سیاست، در پاریس و نیویورک می‌گذرانَد. فارغ از قیدوبندهایِ مدرسه‌یِ کاتولیک‌ها، رابطه‌هایِ گوناگونِ جنسی را تجربه می‌کند، و احتمالاً در همین زمانْ همجنس‌خواهیِ خود را کشف می‌کند.

«همجنس‌خواهیِ من پایه‌یِ استواری نیست که برایِ نوشتن بر آن تکیه کنم. بر خواسته‌یِ خودم، بله

[۹] ـ س.ا.ز.م.، ص. ۱۴۹، مصاحبه‌یِ ۱۹۸۹.

البتّه، ولی نه در ویژگیِ همجنس‌خواهیِ آن. وانگهی، بیانِ خواسته به نظرم یکسان می‌آید نزدِ همجنس‌خواه و دِگرجنس‌خواه. زبانِ خواسته زبانی درونی است که به نظرم نمی‌آید بسته به طرفِ موردِ گِرایش معیّن و مشخّص بشود. با این همه، نوعی ازریشه‌کندگی وجود دارد که ویژه‌یِ همجنس‌خواه است. چیزی است که حس می‌کنم ولی هنوز موفّق نشده ام مشخّص کنم. وقتی‌که فهمیدم، می‌توانم در باره‌ش حرف بزنم.»[۱۰]

در ۱۹۶۸-۶۹، دل‌زده از شهرِ زادگاه‌ش، به استراسبورگ کوچ می‌کند. بعد از ثبتِ نام در مدرسه‌یِ روزنامه‌نگاریِ آنجا، تحصیل را رها می‌کند. امّا در همین شهر اتّفاقِ مهمّی در زندگیِ او رخ می‌دهد.

«اگر این اتّفاق نیفتاده بود، هرگز کارِ تئاتر نمی‌کردم.»[۱۱]

به دیدنِ اجرایِ نمایش‌نامه‌یِ «نوشته‌یِ سِنِکا می‌رود، و

[۱۰] ـ س.ا.ز.م.، ص. ۳۰، مصاحبه‌یِ فوریه‌یِ ۱۹۸۳.

[۱۱] ـ ml، ص. ۳۱.

سخت شیفته‌یِ تئاتر و به ویژه بازیِ ماریا کازارِس در نقشِ مِده‌آ می‌شود.

« خیلی دیر بود اوّلین باری که رفتم تئاتر، بیست‌ودو سال‌م بود. نمایشی دیدم که خیلی من را تحتِ تأثیر قرار داد، نمایشی که یادم نیست، ولی یک هنرپیشه‌یِ بزرگ توش بازی می‌کرد، ماریا کازارِس.»[۱۲]

از این پس، تصمیم می‌گیرد بنویسد و برایِ تأمینِ مخارجِ زندگی هرگز کار نکند. تصمیمی که تا پایانِ زندگی به آن عمل کرد و جز در مواردِ نادر و به مدّتِ کوتاه، مثلاً بلیت‌فروشی در سینماهایِ استراسبورگ در ۱۹۷۳، به هیچ شغلی تن در نداد، و به استثنایِ سال‌هایِ آخرِ زندگی، که توانست از نوشتن و اجرایِ نمایش‌نامه‌هاش مخارجش را تأمین کند، به کمکِ خانواده و به ویژه دوستانِ خود گذران کرد.

در ۱۹۷۰ اوّلین نمایش‌نامه‌ش را با عنوانِ تلخ کامی‌ها بر اساسِ کودکیِ من اثرِ گورکی می‌نویسد، و آن را برایِ هوبر

[۱۲] ـ س.ا.ز.م.، ص. ۹، مصاحبه‌یِ تابستانِ ۱۹۸۲.

ژینیو ـ مدیرِ وقتِ مدرسه‌یِ ملّیِ تئاترِ استراسبورگ ـ می‌فرستد و درخواست می‌کند که واردِ مدرسه‌یِ او بشود. سالِ بعد، گروهِ تئاترِ که[13] را با دوستانش در استراسبورگ تشکیل داده نمایش‌نامه‌ش را به رویِ صحنه می‌برد، و خود نقشِ اَلکسی را بازی می‌کند. هوبر ژینیو می‌پذیرد که کُلتِس در مدرسه‌یِ او ثبت‌نام کند. «وقتی اوّلین نوشته‌هاش را به من داد که بخوانم، ژینیو است که می‌نویسد، باید واقعاً کور می‌بودم که نبینم برنار یک نویسنده‌یِ واقعی است... فکر کردم که بهترین راه کمک کردن به او این است که استعدادِ طبیعیِ او را، که با من نبود دخالتی در آن داشته باشم، با اندیشه‌ای بر تألیفِ نمایش و قواعدِ عینیِ آن کامل کنم. توجّهِ او را جلب کنم نه به روانشناسیِ شخصیّت‌ها بلکه به تنظیمِ موقعیّت‌ها و توضیحِ نیّت‌ها، و حتماً حالتِ کسی را داشتم که از «آشپزی» و «دستورِ غذا» با او حرف می‌زند.»[14] کُلتِس با دریافتِ بورسِ تحصیلی در آن کلاس‌ها شرکت کرده سالِ بعد مدرسه را رها می‌کند.

[13] ـ Théâtre de la Quai. تئاترِ بارانداز.

[14] ـ ماهنامه‌یِ ادبیِ اُدیا، نوامبر ـ دسامبر ۱۹۹۷، ویژه‌یِ کُلتِس، ص. ۷.

«من در واقع هیچ آموزشِ تئاتری‌ای ندارم...در مجموع، یک سال توی [مدرسه‌یِ ملّیِ تئاترِ] استراسبورگ بودم، بدونِ این‌که واقعاً شاگردِ کلاسِ صحنه‌گردانی باشم.»[15]

تا سالِ ۱۹۷۵، که برایِ همیشه به پاریس کوچ می‌کند، یگانه رُمانِ خود فرار بر اسبِ خیلی دور در شهر (۱۹۷۴) را می‌نویسد ـ رُمانی که خودِ او آن را ضعیف می‌خوانْد، و تا ۱۹۸۴ کسی حاضر به چاپِ آن نبود و فقط به‌وسیله‌یِ دوستانِ او خوانده شد ـ، و نمایش‌نامه‌هایی که باز در حلقه‌یِ دوستان خوانده شد و او بعدها هم مایل به چاپِ آنها نبود. از آن جمله است پیاده‌رَوی (۱۹۷۱)، که آن را پس از دوّمین قرائت‌ش از تورات بر اساسِ غزلِ غزل‌هایِ سلیمان می‌نویسد، دادرسیِ مَستانه (۱۹۷۱) بر اساسِ جنایت و مکافات اثرِ داستایوسکی، میراث (۱۹۷۲) ـ اوّلین نمایش‌نامه‌یِ غیرِ اقتباسیِ او که از رادیویِ فرهنگیِ فرانسه با شرکتِ ماریا کازارِس پخش می‌شود ـ، داستان‌هایِ مُرده (۱۹۷۳)، آوازهایِ خفّه (۱۹۷۴) و دورِ

[15] ـ س.ا.ز.م.، ص. ۳۱ و ۳۲، مصاحبه‌یِ ۱۹۸۳.

کُشتارها در داستانِ هملت (۱۹۷۴). این کارها، که غالباً خودِ او و دوستان‌ش آنها را به رویِ صحنه بردند و اجرایِ رادیوییِ بعضی از آنها نیز در همان زمان‌ها از رادیوها پخش شد، بعدها، به‌علّتِ استقبالی که پس از مرگِ او از کارهایِ معتبرش به عمل آمد، به چاپ رسیدند.

در این میان، معتادِ موادِ مخدّر می‌شود ـ رُمانِ فرار بر اسب استعاره‌یِ اعتیاد به مثابه فرار[۱۶] است ـ؛ پس از سفری با اتومبیل به شوروی (۷۴-۱۹۷۳)، در حزبِ کمونیستِ فرانسه ثبتِ نام می‌کند و کلاس‌هایِ حزب را پی می‌گیرد؛ دست به خودکشیِ نافرجام می‌زند (۱۹۷۵) و ترکِ اعتیاد می‌کند؛ سرانجام، پس از حمله‌یِ شوروی به افغانستان (۱۹۷۹) از حزبِ کمونیست کنار می‌کشد.

اوّلین اثرِ معتبرِ کُلتس، تنهاگوییِ مشتِ درست پیش از جنگ‌ها، نوشته‌یِ سالِ ۱۹۷۷ است. پسرِ جوانی، که در جستجویِ اتاقی برایِ خوابیدن است، در کافه‌ای نشسته و با جوانِ غریبه‌ای، که در خیابان و زیرِ باران به او برخورده، حرف

[۱۶] ـ ml، ص. ۳۱.

می‌زند. به ظاهر نه چیزِ مهمّی از او می‌خواهد نه اتّفاقِ مهمّی روی می‌دهد، امّا حمله‌هایِ شدیدِ او به جامعه‌یِ فرانسه و نظمِ جهانی، با زبانِ پخته و نگاهِ خُرده‌بینِ کُلتس به زندگی، رویدادِ مهمِّ این اثرِ شصت صفحه‌ایِ بی‌نقطه‌یِ پُر از ویرگول است که به وسیله‌یِ خودِ کُلتس در حاشیه‌یِ فستیوالِ اَوینیون به رویِ صحنه می‌رود:

«...، دوست‌ندارم چیزی را که به یادت می‌آورَد خارجی ای، با این حال، خارجی ام کمی، حتماً پیدا است، کاملاً مالِ اینجا نیستم ـ به هر حال حسابی پیدا بود، با احمق‌هایِ آن پایین که جمع شده بودند پُشت‌م، بعد از شاشیدن، دودول‌م را که می‌شُستم، ـ باید باور کرد که همه‌شان همین‌قدر احمق اند، فرانسوی‌ها، تخیّل ندارند اصلاً، چون هرگز ندیده اند یکی دودول‌ش را بشورد، در حالی که برایِ ما یک عادتِ قدیمی است، پدرم یادِ من داد، تویِ کشورِ ما همیشه این کار را می‌کنیم و من هم همیشه همین کار را می‌کنم بعد از شاشیدن، وقتی هم که خودم را می‌شستم، همین الآن، خیلی معمولی، تویِ توالت آن

پایین، در حالی که حس می‌کردم همه‌یِ این احمق‌ها پشتِ من وا ایستاده اند، وا نمود کردم نمی‌فهمم، پاک خارجی، که هیچ چیزی نمی‌فهمد از فرانسه‌یِ این احمق‌ها، ولی می‌شنیدم‌شان درحالی که برایِ خودم می‌شستم‌ش: ـ چه‌کار دارد می‌کند این خارجیِ مضحک؟ ـ به دودول‌ش آب می‌دهد ـ آخر چه جوری ممکن است آدم به دودول‌ش آب بدهد؟ ـ انگار که اصلاً نمی‌فهمم چه می‌گویند، برایِ خودم خون‌سرد ادامه دادم به‌ش آب دادن، تا این فرانسوی‌هایِ احمق که جمع شده بودند پشتم، جلویِ توالت، از خودشان بپرسند: آخر دودول چه جوری می‌تواند آب بخورد، مخصوصاً این‌که چه جوری می‌تواند تشنه‌ش باشد؟...»[۱۷]

کُلتِس، که پس از این تنهاگویی به عنوانِ نمایش‌نامه نویس در محیطِ تئاتریِ فرانسه جدّی گرفته می‌شود، نوشته‌هایِ پیشینِ خود را بی‌اعتبار دانسته دیگر تمایلی به اجرایِ آنها نشان

[۱۷] ـ برنار ماری کُلتِس، شب درست پیش از جنگل‌ها انتشاراتِ میتویی، ۱۹۸۸، ص ۱۰ و ۱۱.

نمی‌دهد[۱۸]. کارگردانِ جوانی از دوستانِ او، برونو بوئگلَن، از او می‌خواهد نمایش‌نامه‌ای بر اساسِ داستان‌هایِ جِروم داوید سالینجر برایِ گروهِ او بنویسد. این‌چنین، نمایش‌نامه‌یِ سالینجر (۱۹۷۷)، اقتباسِ بسیار آزادی از آثارِ نویسنده‌یِ بزرگِ آمریکایی، نوشته می‌شود. امّا این اثر هم، باز به علّتِ ناخشنودیِ کُلتِس، پس از مرگِ او به چاپ می‌رسد.

در هر حال، فقط به سینما است که بیشترین علاقه را نشان می‌دهد.

«هرگز بیننده‌یِ منظّمِ تئاتر نبوده ام. ولی تقریباً هر روز به سینما می‌روم.»[۱۹]

سفرهایِ او به آفریقا ـ نیجریّه در ۱۹۷۸ برایِ دیدارِ دوستانی که آنجا در شرکت‌هایِ بزرگ راه‌سازی کار می‌کردند، و سالِ بعد، مالی و ساحلِ عاج ـ یکی از بهترین نمایش‌نامه‌هایِ او را بار می‌دهد: جدالِ سیاه و سگ‌ها که در نیکاراگوئه، اندکی پیش از انقلابِ ساندینیست‌ها در ۱۹۷۹، در بیست

[۱۸] ـ ml، همان‌جا.

[۱۹] ـ س. ا. ز. م. ص، ۳۲، مصاحبه‌یِ ۱۹۸۳.

صحنه‌یِ کوتاه نوشته می‌شود. آلبوریِ سیاه‌پوست برایِ باز پس گرفتنِ جسدِ برادرش ـ که کال، مهندسِ سفیدپوست و نژادپرستِ کارگاهِ عملیّاتِ عمرانیِ یک شرکتِ فرانسوی با خشونتِ شگفت‌انگیزی او را کشته است ـ پنهانی واردِ محوطّه‌یِ کارگاه می‌شود؛ و این موقعی است که هُرن، رییسِ کارگاه، زنی به نامِ لِئون را از فرانسه به آفریقا آورده است. تحویلِ جسد به آلبوری، با وجودِ پافشاری و کلّه‌شقیِ او، امکان ناپذیر است؛ چون کال جسد را انداخته است توی فاضلاب.

آلبوری، که نامِ شاهی سیاه را بر خود دارد، شاهی که با رخنه‌یِ سفیدپوستان به سرزمینِ خود به مخالفت پرداخت، چنان سماجت می‌کند که گویی خودْ آن کارگرِ مقتول و اصلاً همه‌یِ سیاهانِ همه‌یِ زمان‌ها است که پیِ باز پس گرفتنِ تنِ بی‌حُرمتی کشیده و گم‌شده آمده است:

« خیلی وقت پیش، به برادرم گفتم: حس می‌کنم سردم است؛ بهم گفت: برایِ این است که ابرِ کوچکی بینِ خورشید و تو هست؛ بهش گفتم: مگر می‌شود که این ابرِ کوچک سردم کند در حالی که دور تا دورم مردم عرق می‌ریزند و خورشید دارد آنها

را می‌سوزانَد؟ برادرم بهم گفت: من هم دارم یخ می‌کنم؛ پس همدیگر را گرم کردیم. بعد به برادرم گفتم: پس این ابر کِی ناپدید می‌شود که خورشید بتواند ما را هم گرم کند؟ بهم گفت: ناپدید نمی‌شود، ابرِ کوچکی است که همه جا پیِ ما می‌آید، همیشه بینِ خورشید و ما. من هم حس می‌کردم که همه جا پیِ ما می‌آید و من و برادرم، بینِ مردمی که لُخت توی گرما می‌خندند، داریم یخ می‌زنیم و همدیگر را گرم می‌کنیم. آن‌وقت من و برادرم، زیرِ این ابرِ کوچک که ما را از گرما محروم می‌کرد، بس‌که همدیگر را گرم کردیم، به هم خو گرفتیم. اگر پشتِ من می‌خارید، برادرم را داشتم که آن را بخارانَد؛ و من مالِ او را می‌خاراندم وقتی که می‌خارید؛ نگرانی وا دارم می‌کرد ناخنِ او را بجوَم، و او هم انگشتِ شَستِ دستِ من را توی خواب می‌مکید. زن‌هایی که گرفتیم به ما چسبیدند و آنها هم یخ کردند؛ ولی خودمان را گرم می‌کردیم بس‌که زیرِ ابرِ کوچکْ تنگِ هم بودیم؛ به هم خو می‌گرفتیم و لرزی که یکی

می‌زد موج بر می‌داشت از یک سرِ گروه تا سرِ دیگرش. مادرها آمدند به ما پیوستند، و مادرهایِ مادرها و بچّه‌هایِ آنها و بچّه‌هایِ ما، خانواده‌یِ بی‌شماری که نه تنها مرده‌هاش هرگز ازش کنده نشدند، بلکه به سببِ سرمایِ زیرِ ابرْ تنگ گرفتیم‌شان بینِ خودمان. ابرِ کوچک رفته بود بالا، رفته بود بالا سمتِ خورشید و از گرما محروم می‌کرد خانواده را که بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد، که هر عضوش بیش از بیش به آن یکی خو می‌گرفت؛ یک خانواده‌یِ بی‌شمار که از تن‌هایِ مردگان و زندگان و آیندگان تشکیل شده بود و به همان نسبتی که می‌دیدیم حدودِ زمین‌هایِ گرمِ زیرِ آفتاب از ما دور می‌شود، هر عضوش بیشتر و بیشتر ضروریِ عضوِ دیگرش می‌شد. برایِ این است که آمده ام تنِ برادرم را، که به زور از ما جداش کرده اند، مطالبه کنم؛ چون غیبت‌ش این نزدیکی‌ای را که به ما امکان می‌دهد خودمان را گرم نگه داریم در هم شکانْد؛ چون، حتّی مرده، به گرماش احتیاج داریم که خودمان را گرم کنیم، او

هم به گرمایِ ما احتیاج دارد که مالِ او را نگه دارد.»[۲۰]

مکانِ نمایش‌نامه، محلِّ احداثِ جاده و پُلی در دستِ ساختمان با سرمایه‌ها و کارشناسانِ غربی، محوّطه‌ای که تفنگدارانِ سیاه از آن مراقبت می‌کنند و اکنون تنِ یک سیاه در فاضلابِ آنجا گُم شده است، از اهمیّتِ استعاریِ روشن و مهمّی برخوردار است؛ و مسئله‌یِ بررسیِ ارزشِ زندگیِ انسان از نقط نظرِ سیاه‌ها و سفیدها یکی از مرکزی‌ترین درون‌مایه‌هایِ نمایش‌نامه است. به‌نظرِ هُرن ارزشِ انسان با کاری که انسان در زندگیِ خود انجام می‌دهد سنجیده می‌شود، در حالی که آلبوری انسان را فقط در دورِ طبیعیِ مردگان و زندگان و آیندگان قرار می‌دهد.

« جدالِ سیاه و سگ‌ها از چه حرف می‌زند؟ نمی‌دانم واقعاً... از آفریقا و سیاهان حرف نمی‌زند در هر حال ـ من یک نویسنده‌یِ آفریقایی نیستم ـ نه استعمار را روایت می‌کند نه مسئله‌یِ نژادی را.

---

[۲۰] ـ جدالِ سیاه و سگ‌ها، صحنه‌یِ ۴.

بیان‌کننده‌یِ هیچ عقیده‌ای نیست مطمئناً. فقط از مکانی در جهان حرف می‌زند...»[۲۱]

جدالِ سیاه و سگ‌ها برخوردِ نگاه‌هایِ آشتی‌ناپذیر است. سیاه‌ها در آن همان‌قدر قربانیِ جامعه هستند که سفیدها، و آن‌چه آنها را از هم جدا می‌کند، عمیق‌تر و عام‌تر از آن است که بتواند به رنگِ پوستِ آنها تقلیل یابد.

«وقتی که می‌رَویم نیجریّه، مقابلِ سیاه‌ها هستیم، به همدیگر نگاه می‌کنیم، با هم ملاقات می‌کنیم، و ورطه‌یِ عظیمی بینِ خودِمان احساس می‌کنیم. پِیِ ریشه‌ش می‌گردیم: آیا چون زبان‌شان را حرف نمی‌زنیم؟ آیا چون سفید هستیم؟ یعنی نمی‌شود چیزی عظیم‌تر و پیچیده‌تر وجود داشته باشد؟ ورطه یکسان است بینِ دو سفید، و بینِ یک سفید با یک سیاه.»[۲۲]

این ورطه‌یِ همواره یکسان بینِ انسان‌ها از مهم‌ترین عواملِ درگیریِ همه‌یِ شخصیّت‌هایِ کُلتِسی است. زبان، حتّی در نهایتِ پرداخت‌خوردگیِ خود، و شاید اصلاً به همین دلیل، هرگز از پسِ الغایِ این ورطه برنمی‌آید. آلبوری، با زبانِ مادریِ خود ـ وُلُف ـ که برایِ لئون غیرِ قابلِ فهم است، و لِئون ـ شهروندِ نواحیِ دو زبانه‌یِ مرزِ فرانسه با آلمان ـ با زبانِ آلمانیِ خود که آلبوری آن را نمی‌فهمد، با هم به تفاهمِ بیشتری می‌رسند تا هُرن و کال که به ظاهر همه چیزشان مشترک است.

سیاه‌ها و سفیدهایِ کُلتِس سرنشینانِ شکسته‌کِشتیِ واحدی هستند، ولی با این حال کُلتِس همواره در کنارِ سیاه‌ها و عرب‌ها و خارجی‌ها است؛ و این بار، حتّی در عنوانِ اثر. در نمایش‌نامه‌یِ کُلتِس، بر خلافِ آن‌چه سفیدها فکر می‌کنند، خودِ آنها هستند که بویِ مشمئزکننده‌ای می‌دهند نه سیاه‌ها. رابطه‌یِ کُلتِس با آفریقا و مسائلِ آن بدنی و در هر حال حیاتی است.

«احتیاج داشتم بروم آفریقا که همه‌یِ کارهام را بنویسم... آفریقا برایِ من یک کشفِ بنیادین است! بنیادین برایِ همه چیز. چون قارّه‌یِ ازدست‌رفته‌ای است. مطلقاً محکوم. مثلِ قایقی است درحالِ چپ شدن، که پُر از آدم است، که گُم شده است! هیچ امیدی نیست... وقتی که فکرش را می‌کنم که

[۲۱] ـ س.ا.ز.م.، ص. ۱۱، مصاحبه‌یِ ۱۹۸۳.

[۲۲] ـ س. ا. ز. م. ص. ۱۹، مصاحبه‌یِ فوریّه‌یِ ۱۹۸۳.

بچّه‌هایی هستند که تمامِ روزشان را می‌گذارند که بروند تا سرِ چاهِ آب و برگردند... می‌پرسم چه‌گونه می‌شود هنوز به مسائلِ احساساتی جلب شد... همه‌یِ روزشان را صرفِ این می‌کنند و می‌میرند سرانجام، در حالی که همه‌یِ زندگی‌شان را گشته اند پیِ آب.»[۲۳]

پس از این نمایش‌نامه است که مرکزِ ملّیِ ادبیّاتِ فرانسه به کُلتس بورس می‌دهد، و او وقتِ خود را بیش از پیش صرفِ خواندن می‌کند: پروست، کُنراد، ملویل، وارگاس یوسا، دیگر نویسندگانِ آمریکایِ لاتینی، و آثارِ فیلسوف‌هایِ معاصرِ خود ژیل دُلوز و میشل فوکو را می‌خوانَد، در حالی که مطالعه‌یِ مداومِ شکسپیر و فاکنر را گویی هرگز رها نمی‌کند.

سال‌هایِ ۱۹۸۱ و ۱۹۸۲ دو بارِ دیگر به نیویورک می‌رود، و موادِ خامِ کارِ بعدیِ او بداندازِ غرب (۱۹۸۳) جمع آورده‌یِ این سفرها است. از این پس، نمایش‌نامه‌هایِ او در ممتازترین تئاترهایِ فرانسه به رویِ صحنه می‌رود. از آن جمله

[۲۳] ـ به نقل از آ. ا.، ص. ۳۴.

است شب درست پیش از جنگل‌ها که در سالِ ۱۹۸۱ در تئاترِ اُدئون اجرا می‌شود. کمدی فرانسز، بنیادِ مهم و تاریخیِ تئاترِ فرانسه، نمایش‌نامه‌ای به او سفارش می‌دهد، و ترجمه‌یِ انگلیسیِ جدالِ سیاه و سگ‌ها در تئاترِ تجربیِ لاماماِ نیویورک، با عنوانِ آغازینِ آن، بیا سگ، بیا شب، به رویِ صحنه می‌رود.

در سالِ ۱۹۸۳، رویدادِ مهمّی در زندگیِ کُلتس، و برایِ آثارِ او، رخ می‌دهد: پاتریس شِرو ـ که مدّتی با جیورجیو اِستِرلِر در پیکولو تئاتروی شهرِ میلان کار کرده است و اجراهایِ متفاوت و موفّقی از کارهایِ ماریوو، ساد، و بعدها ژُنه و چخوف و شکسپیر به رویِ صحنه برده است ـ تئاترِ اَماندیه را در شهرِ نانتر، حومه‌یِ پاریس، راه می‌اندازد، و آن را با جدالِ سیاه و سگ‌ها افتتاح می‌کند. دیدارِ هنریِ مهمّی بین کارگردان و نمایش‌نامه‌نویس، که به دوستیِ آنها می‌انجامد، روی می‌دهد. شِرو، که با کمکِ هوبر ژینیو به دقایق و ظرافت‌هایِ معنایِ جدالِ سیاه و سگ‌ها پی می‌بَرَد، نمایش‌نامه را با دکورهایِ عظیمی از کارگاهِ عملیّاتِ عمرانی، و با پُلی نیمه‌کاره بر گستره‌ای درندشت، به رویِ صحنه می‌بَرَد؛ و برایِ نجاتِ نمایش از سنگینیِ بارِ ساختمان‌ها و ماشین‌ها، دو تن از توانمندترین

بازیگرانِ سینما و تئاترِ فرانسه را به کار می‌گیرد: میشل پیکُلی در نقشِ هُرن، و فیلیپ لِئوتار در نقشِ کال، همراه با میریام بوآیه و سیدیکی باکابا، که به‌ترتیب لِئون و آلبوری را بازی می‌کنند. موفقیّتِ اثر سبب می‌شود که کُلتِس دیگر بتواند از درآمدِ کارِ خود زندگی کند.

سفر به سنگال، و اجرایِ جدالِ سیاه و سگ‌ها در چندین شهرِ آلمان، از مهم‌ترین رویدادهایِ زندگیِ کُلتِس در سالِ ۱۹۸۴ است. سالِ بعد، بارانداز غرب، ابتدا در آمستردام، و سپس در تئاترِ اَماندیه ـ همواره به‌کارگردانیِ پاتریس شِرو ـ به رویِ صحنه می‌رود.

«در کناره‌هایِ رودخانه‌یِ هودسُن، در غربِ مَنهَتَن، انبارِ بزرگی بود مالِ بارانداز‌هایِ قدیمی. بندرِ نیویورک از مدّت‌ها پیش به سمتِ بروکلین نقلِ مکان کرده بود و این انبار با چیزهایِ دیگر مانده بود بدونِ استفاده و بی‌فایده برایِ امورِ بندری.»[۲۴]

« در ۱۹۸۱ تصمیم به نوشتن‌ش گرفتم. این انبارِ کذایی را آنجا دیده بودم... امروز دیگر وجود ندارد. در مدّتِ چهار ماهی که در نیویورک بودم، وقتِ زیادی را آنجا گذراندم؛ موقعِ برگشتن از آنجا، با داستان برنگشتم، بلکه با یک نقشه‌یِ معماری برایِ یک نمایش‌نامه برگشتم؛ من بارانداز غرب را همان‌طور ساختم که یک انبار را می‌سازند، یعنی ابتدا با ساختنِ یک اسکلت، که از پایه می‌رود تا بام، پیش از این که اصلاً معلوم باشد چه در آن انبار خواهد شد.»[۲۵]

محلّه‌یِ متروک ـ در مجاورتِ شاهراه و بر لبِ رود ـ که خانواده‌ای مهاجر در آن زندگی می‌کند، صحنه‌یِ برخوردِ افرادی از طبقه‌ها و خاستگاه‌هایِ مختلف می‌شود. شارل، پسرِ بامبول‌باز، عهده‌دارِ بقایِ خانواده است، و فَک و اَبَد ـ این دوّمی سیاه است و قصد کرده است کلمه‌ای بر زبان نیاورد ـ همدست‌هایِ او هستند. ماشینِ شیکی با دو سرنشین سر می‌رسد: موریس کُش، مسئولِ یک انجمنِ خیریّه که پولِ انجمن را بالا

[۲۴] ـ ا.د.غ. در ر.ز. ص. ۱۲۵.

[۲۵] ـ س.ا.ز.م.، ص. ۴۷، مصاحبه‌یِ ژانویه‌یِ ۱۹۸۶.

کشیده است، و دستیار و راننده‌یِ او، زنی به نامِ مونیک پُنس. کُش آمده است که در این گوشه‌یِ پرت خودکشی کند، چون قرار است به حساب‌هایِ او رسیدگی بشود. اَبَد از خودکشیِ کُش جلوگیری می‌کند، درحالی‌که شارل در کوششِ بیرون کشیدنِ پولی از کُش است تا خانواده را رها کند. ورودِ این دو غریبه و بویِ پولی که با خود آورده اند انسجامِ ظاهریِ خانواده و باند را متزلزل می‌کند، و رابطه‌هایِ مصلحتیِ اعضایِ آنها با یکدیگر رفته رفته برمَلا می‌شود. حتّی مادر برایِ خلاصی از فقرِ خود به هر ترفندی دست می‌زند تا بلکه کُش را اغوا کند و پولی از او بگیرد. سرانجام مادر می‌میرد؛ کُش موفّق می‌شود خودکشی کند؛ و بیشترِ شخصیّت‌هایِ دیگر، با اسلحه‌ای که پدر همیشه پنهانی با خود داشته، کشته می‌شوند. دخترکِ خانواده، کَلِر ـ حاصلِ رابطه‌یِ مادر با مردی غریبه ـ موردِ تجاوزِ فَک قرار می‌گیرد؛ مونیک محلّه‌یِ شوم را پیاده ترک می‌کند؛ در حالی که اسلحه در دستِ اَبَد ـ اسمی که احتمالاً همان واژه‌یِ عربیِ مقابلِ «ازل» است ـ باقی می‌مانَد.

«باید فراموش‌کرد که نقطه‌یِ شروعِ این نمایش‌نامه نیویورک و این انبار و به رویِ صحنه آوردنِ نژادهایی گوناگون است که زبانی واحد را به شیوه‌هایِ متفاوت حرف می‌زنند؛ چون این نمایش‌نامه بر اساسِ موضوع نیست؛ این یک نمایش‌نامه‌یِ «آمریکایی» نیست؛ پِیِ شخصیّت‌هایِ من باید در سواحلِ شرقیِ آتلانتیک از شمال تا جنوب گشت. وانگهی، هرگز دست به این خطر نمی‌زنم که یک نمایش‌نامه‌یِ «آمریکایی» بنویسم؛ فقط از چیزی می‌توانیم حرف بزنیم که می‌شناسیم، و آمریکاییِ اصیلِ آنگلوساکسون برایِ من همان‌قدر بیگانه است که چینی برایِ یک بِربِر. اگر خیلی وقت گذاشتم تا این را بفهمم، احتمالاً به خاطرِ کمبودِ متقابلِ غرابت در شیوه‌هایِ زندگیِ ما است.»[۲۶]

بار انداز غرب، همچنان به کارگردانیِ پاتریس شِرو، و با بازیِ ماریا کازارِس، با موفّقیّت به رویِ صحنه می‌رود (۱۹۸۶).

کُلتِس، در ۱۹۸۵، با رو در رو قرار دادنِ تنها دو

[۲۶] ـ ا.د.غ. در ر.ز. ص. ۱۳۰.

شخصیّت، «پنهان‌فروش»[۲۷] و «مشتری»، دیالوگِ پُرقدرتِ در خلوتِ پینه‌زارها را می‌نویسد که در یک صحنه، در مکانی پرت و به هنگامِ غروب، رخ‌می‌دهد. «پنهان‌فروش» در کوششِ فروختنِ چیزِ نامعلومی است که «مشتری» خواهانِ خریدنِ آن نیست. گفتگوهایِ آنها، به سبک و سیاقِ فیلسوف‌ها و با گفتارهایِ طویل و به‌زحمت به صحنه بردنی ـ که به گفته‌یِ خودِ کُلتِس برایِ صحنه نوشته نشده است[۲۸] ـ، در پیِ حادثه‌یِ کوچکی در می‌گیرد که بینِ آنها رخ داده است. اینک هر دو بر صحنه اند، درست پیش از دوئلِ نهایی، با کُتی که بر خاک افتاده است. آنها، که مثلِ گاو و گاوباز بر گِردِ پارچه‌یِ افتاده بر خاک می‌گردند و با زبانِ زخم‌زننده‌یِ دو پهلویِ نهان‌گر در کوششِ نفوذ در یکدیگر اند، هرگز نامِ جنسِ موردِ «معامله» و «مذاکره»یِ خود را برمَلا نمی‌کنند، و همین، ابعادِ گسترده و جهان‌روایی به اثر می‌دهد.

[۲۷] ـ «پنهان‌فروش» را برایِ dealer ساخته ام که در زبان فرانسه فقط «موادفروش» و «خُرده‌فروشِ موادِ مخدّر و اموالِ دزدی» معنی می‌دهد، و در هر حال کاری ممنوع است؛ به همین معنی «پنهان‌فروشی» را ساخته ام برایِ deal.

[۲۸] ـ س.ا.ز.م. ص. ۷۵، مصاحبه‌یِ مارس ـ آوریلِ ۱۹۸۷.

«یک بلوزمَن[۲۹] هست، همواره مهربان و ملایم در کمالِ خونسردی، یکی از این آدم‌هایی که هرگز عصبی نمی‌شوند، ادّعا ندارند هرگز. دل‌چسب اند خیلی. آن یکی، یک پرخاشگرِ زودرَنج، یک پَنک[۳۰] ایست‌ساید[۳۱]، غیرِ قابلِ پیش‌بینی، که من را به وحشت می‌اندازد. به هم بر می‌خورند، هر یک در انتظارِ بیهوده‌یِ چیزی از دیگری.»[۳۲]

فکرِ نوشتنِ این متن از یک برخوردِ واقعی و ساده در زندگیِ خودِ کُلتِس نشأت می‌گیرد. هنگامِ اقامت‌ش در نیویورک، در یکی از همان بارانداز‌ها، مردی به او نزدیک شده پیش‌نهاد می‌کند که می‌تواند موادِ مخدّر و هر چیزِ دیگری که بخواهد به او بفروشد.[۳۳] همین برخوردِ تصادفی و ساده، دگرگونیِ شگفتی می‌پذیرد، و مایه‌یِ اصلیِ در خلوتِ پینه‌زارها

[۲۹] ـ .Bluesman

[۳۰] ـ .punk

[۳۱] ـ مقابلِ وِست‌ساید.

[۳۲] ـ س.ا.ز.م. ص. ۶۷، مصاحبه‌یِ ژوئنِ ۱۹۸۶.

[۳۳] ـ به‌نقل از: آ. ا. ص. ۵۷.

می‌شود که آمیخته‌ای از زبانِ شاعرانه با نوعی از ساختارِ زبانِ محاوره است. کُلتِس با این اثر به بیانِ طنزآلود و استعاریِ موجزی از انسان و روابطِ او با جهان دست می‌یابد. جهانی که دیگر فقط در انتظارِ بی‌تابانه‌یِ برمَلا شدنِ چیزی برایِ خریدوفروش است، برایِ دادوستد؛ دیگر همه چیز معامله و مذاکره و سیاست است، پیش کشیدن و پس زدن، درست پیش از جنگِ نهایی، چرا که دیالوگ دیگر فقط به‌کارِ به‌دست‌آوردنِ وقت می‌خورَد.

در خلوتِ پنبه‌زارها ـ در مجموع با ساختی شبیهِ ساختِ فیلم آن ـ با گفتارهایِ بسیار طویل آغاز می‌شود و رفته‌رفته به گفتگوهایِ بسیار کوتاه تبدیل می‌شود، و هر یک از دو شخصیّتِ آن تنها هژده بار رشته‌یِ سخن را به دست می‌گیرند، در حالی که تعریفِ خشک و کوتاهِ «پنهان‌فروشی»، با لحنِ کتابِ قانون، بر پیشانیِ اثر سنگینی می‌کند.

در فاصله‌یِ دو اثرِ مهمِّ باراندازِ غرب وَ در خلوتِ پنبه‌زارها کارهایِ دیگری می‌نویسد: فیلم‌نامه‌یِ بیکلِ استاف (۱۹۸۴)، که هنوز هم چاپ نشده است، رمانِ نیمه‌تمامِ پیش‌درآمد (۱۹۸۶)، و نمایش‌نامه‌ای بسیار کوتاه با عنوانِ تاباتابا (۱۹۸۶) برایِ فستیوال اَوینیون.

پاتریس شِرو در خلوتِ پنبه‌زارها را با بازیِ لوران ماله، در نقشِ «مشتری»، و ایزاک دو بانکُله، در نقشِ «پنهان‌فروش»، به رویِ صحنه می‌بَرَد؛ و در دو اجرایِ دیگر، هر دو در نگاه و برداشت متفاوت با اوّلی، خودْ نقشِ «پنهان‌فروش» را نیز بازی می‌کند. بینِ کارگردان و نویسنده اختلاف در می‌گیرد. کُلتِس «پنهان‌فروش» را فقط برایِ یک سیاه نوشته است.

«هیچ متنی از من نیست که سیاه در آن نباشد، حتّی کوچک‌ش، حتّی پنهان.»[۳۴]

و این سیاه، این‌بار، اصلاً در عنوانِ اثر نیز گسترده است که اشاره به همه‌یِ پنبه‌زارهایِ بردگیِ سیاهان دارد. با این حال، پاتریس شِرو، در این اجراهایِ بعدی، بحثِ سیاه‌ها و سفیدها را کنار می‌زند، و جنبه‌هایِ جنسیِ متن را برجسته می‌کند که عنوانِ اثر به آن نیز تعمیم‌پذیر است؛ کنایه‌هایِ همجنس‌خواهی از آن بیرون می‌کشد و دادوستد را در میدانِ واژگانیِ «خواسته»، که متن از آن اشباع است، می‌جوید. امّا برایِ خودِ کُلتس چه، برایِ خودِ او، از چه حرف می‌زند در خلوتِ پنبه‌زارها؟

[۳۴] ـ به‌نقل از آ. ا.، ص. ۵۶.

«اگر سگی و گربه‌ای به هم بر بخورند ـ برحسبِ اتّفاق، یا فقط بر حسبِ احتمالات، برایِ این‌که آن‌قدر سگ و آن‌قدر گربه هست در منطقه‌ای واحد که نمی‌توانند سرانجام به هم برنخورند ـ؛ اگر دو مرد، از قُماشِ[۳۵] متضاد، بدونِ داستانِ مشترک، بدونِ زبانِ آشنا، از سرِ تقدیر رو در رویِ هم قرار بگیرند ـ نه در جمعیّت و نه در میانِ روشنایی، چون جمعیّت و روشنایی پنهان می‌کنند چهره‌ها و نهادها را، بلکه در منطقه‌ای بی‌طرف و خلوت، هموار، ساکت، جایی که بتوان همدیگر را از دور دید، جایی که بشود صدایِ قدم‌هایِ همدیگر را شنید، مکانی که راه بر بی‌اعتنائی ببندد، یا بر کج کردنِ راه یا بر فرار ـ؛ وقتی رو در رویِ هم از رفتن می‌مانند، هیچ‌چیزِ دیگری بینِ آنها وجود ندارد مگر خصومت، که یک احساس نیست، بلکه عمل است، عملِ دُشمنان، عملِ جنگِ بی سبب.

[۳۵] ـ espèce نوع، گونه.

«دشمنانِ واقعی به‌طبیعت دشمنِ هم اند، و به جا می‌آورند همدیگر را مثلِ حیوان‌هایی که همدیگر را از بو به جا می‌آورند. دلیلی وجود ندارد که گربه پیشِ سگی ناشناس مو سیخ بکند و خِرخِر بکند، و نه آن که آن سگ دندان نشان بدهد و غُرغُر بکند. اگر از نفرت بود، بایست که از پیش چیزی وجود داشته باشد، خیانتِ یکی، پیمان‌شکنیِ دیگری، ضربه‌یِ رذیلانه‌ای باید باشد جایی؛ ولی گذشته‌یِ مشترکی نیست بین گربه‌ها و سگ‌ها، نه هیچ ضربه‌یِ رذیلانه‌ای، نه هیچ خاطره‌ای، هیچ مگر کویر و سرما. می‌توان آشتی‌ناپذیر بود بی آن که قهری وجود داشته باشد؛ می‌توان کُشت بی دلیل؛ خصومتْ نامعقول است.

«اوّلین عملِ دشمنی، درست پیش از ضربه، سیاست‌گری[۳۶] است، که دادوستدِ وقت است. سیاست‌گری عشق را در نبودِ عشق بازی می‌کند،

[۳۶] ـ diplomatie.

خواسته را با پس‌زَنی. امّا همانندِ جنگلِ آتش‌گرفته‌ای است که رودخانه‌ای از آن می‌گذرد: آب و آتش در لیسیدنِ هم اند، امّا آب محکوم است به غرق کردنِ آتش، و آتش مجبور به تبخیر کردنِ آب. تبادلِ واژه‌ها به کاری نمی‌آید مگر برایِ به دست آوردنِ وقت پیش از تبادلِ ضربه‌ها، چرا که هیچ کسی دوست ندارد ضربه بخورد، و همه دوست دارند وقت به دست بیاورند.

«بنا بر عقل، قماش‌هایی هستند که هیچ‌گاه نباید در خلوت رو در رویِ هم قرار بگیرند. ولی خطّه‌یِ ما سخت کوچک است، انسان‌ها سخت بسیار، ناهم‌خوانی‌ها سخت رایج، ساعت‌ها و مکان‌هایِ تاریک و پرتْ سخت بی‌شمار برایِ این که هنوز جایی وجود داشته باشد برایِ عقل.»[۳۷]

پس از ترجمه‌یِ نمایش‌نامه‌یِ حکایتِ زمستانیِ شکسپیر، بازگشت به کویر را در سالِ ۱۹۸۸ به پایان می‌بَرد. آمیخته‌ای

[۳۷] ـ برنار ماری کُلتِس، پیش‌درآمد، انتشاراتِ مینویی، ۱۹۹۱، ص. ۱۲۲ و ۱۲۳.

از تراژدی و کمدی، با استفاده از فانتاستیک، که شخصیّتِ مرکزیِ آن، ماتیلد، از پیش برایِ ژاکلین مایان ـ هنرپیشه‌یِ مردم‌پسندِ سینما و تئاترِ فرانسه ـ نوشته شده است تا بیننده‌هایِ بیشتری به تئاتر بیاورَد. نمایش، با بازیِ او و میشل پیکُلی، به کارگردانیِ پاتریس شِرو با موفّقیّت به صحنه برده می‌شود.

بازگشت به کویر نیز مثلِ بازاندازِ غرب خانواده‌ای را نشان می‌دهد که پول آن را متلاشی می‌کند. داستان در سالِ ۱۹۶۱ در یکی از شهرهایِ شرقیِ فرانسه می‌گذرد: ماتیلد از الجزایر به فرانسه بر می‌گردد؛ ارث را که تقسیم می‌کردند، ماتیلد خانه را بر داشت و آدریان، برادرِ او، کارخانه را؛ حالا ماتیلد آمده است که با پسر و دخترِ جوانِ خود، اِدوآر و فاطیما، در آن خانه زندگی کند. امّا آدریان، که با همسرِ دوّم و با پسرِ جوانِ خود ماتی‌یو در آن خانه زندگی می‌کند، از آمدنِ خواهر خوشحال نیست. آدریان، که پس از جنگِ جهانیِ دوم با پاپوش دوختن برایِ خواهرِ خود او را به همکاری با دشمن متّهم کرده بوده و باعثِ تبعیدِ درازمدّتِ او به الجزایر شده بوده، با اعضای OAS ـ سازمانِ ارتشِ سریِّ فرانسوی‌هایِ طرفدارِ الجزایرِ فرانسوی ـ همکاری دارد، و در کوشش است که پسرش از

خدمتِ سربازی و شرکت در جنگ علیهِ الجزایر در برود. پسرهایِ خانواده با خدمتکارِ عربِ خانه، عزیز، به کافه‌یِ عربی به نامِ صیفی می‌روند و انفجارِ بمبی به دستِ افرادِ سازمانِ ارتش سرّیِ در آن کافه عزیز را می‌کُشد و پسرها را زخمی می‌کند. فاطیما، که پنهانی باردار بوده، دوقُلویِ سیاه‌پوست می‌زاید؛ اِدوآر به سفرهایِ دور می‌رود؛ ماتی‌یو به خدمتِ سربازی فراخوانده می‌شود؛ و در این میان، چتربازی سیاه‌پوست واردِ باغِ خانه می‌شود و شبحِ همسرِ اوّلِ آدریان، که گویی به دستِ خودِ آدریان به قتل رسیده بوده، بارها در همان‌جا ظاهر می‌شود. سرانجام، تصمیمِ شگفت‌انگیزِ آدریان و ماتیلد، برادر و خواهری که آب‌شان به یک جو نمی‌رود و با این حال بدونِ یکدیگر نیز نمی‌توانند سر کنند، این است که کویرِ سردِ و دل‌آزارِ فرانسه را رها کنند و بروند به کویرِ گرم و دل‌پذیرِ الجزایر. این‌چنین، بازگشت به کویر میانِ واقعیّتِ زندگیِ روزمرّه‌یِ خانوادگی و پس‌زمینه‌ای از تاریخ با طرحِ جنگِ الجزایر بینِ کمدی و تراژدی در نوسان است.

«خواستم هر دو را به هم بیامیزم؛ بخندانم و در عینِ

حال کمی هم نگران کنم.»[۳۸]

بازگشت به کویر، سرشار از طنز و شوخ‌طبعی، به ظاهر ساده می‌نماید و حوادثِ چند ماهه‌یِ داستانش بدونِ استفاده از وقت‌هایِ تقویمی در خطِّ متعارفِ زمان پیش می‌رود، ولی از نظرِ ساخت و استفاده‌یِ «زمان» در ساختارِ اثر پیچیدگی‌ها و ظرافت‌هایِ معنایی خاصِ خود را دارد: «نبض» این نمایش‌نامه، در پنج پرده و هژده صحنه، با «نماز»هایِ پنجگانه در اسلام کار می‌کند. «نبض»ی که آهنگی نامتعارف و نگران کننده دارد. سه پرده از اثر، پرده‌هایِ یک و سه و چهار، به ترتیب عنوان‌هایِ «صبح» و «عشاء» و «مغرب»، و دومین صحنه از سه صحنه‌یِ پرده‌یِ دوم عنوانِ «ظهر» بر خود دارند. جایِ «عصر»، یا «زمان» و «زمانه»یِ آن، نامشخّص است و چهار صحنه‌یِ آن را باید به قیاس در پرده‌یِ بی‌عنوان و پس «بی زمان» و «جاودانه»یِ پنجم پِی گرفت که عزیز در آن بر کویرِ سردِ فرانسه در کافه‌ای با نامِ «تابستانی» کشته می‌شود، و آدریان و ماتیلد در آخرین صحنه‌یِ آن، که به نمایش نیز پایان می‌دهد،

[۳۸] - س.ا.ز.م.، ص. ۱۱، مصاحبه‌یِ تابستانِ ۱۹۸۲.

همزمان با به دنیا آمدنِ دوقلوها، در تدارکِ «بازگشت» از کویری به کویرِ دیگر اند. نمازهایِ «مغرب» (پرده‌یِ چهارم، سه صحنه) و «عشاء» (پرده‌یِ سوم، چهار صحنه) با هم جا عوض کرده اند در حالی که تعدادِ «رکعت»هایِ آنها، یا صحنه‌ها و سکانس‌ها و موومان‌ها، به رغمِ در بر گرفتنِ چندین هفته، و به خلافِ پرده‌یِ «صبح» که با چهار صحنه‌یِ خود در دو صبح می‌گذرد، به دقّت رعایت شده است. «ظهر»، تقریباً در میانِ نمایش‌نامه، پس از دو «رکعت» و با آوازهایِ رکیکِ چتربازها که مونولوگِ آدریان را درباره‌یِ «انسان‌ها و میمون‌ها و حکایت‌هایِ بودا» همراهی می‌کند، در نیمه‌یِ خود رها شده ناگهان به تاریکیِ «عشاء» ـ که درست در قلبِ اثر است ـ می‌پیوندد، و شبحِ ماری (شکلِ دیگری از اسمِ مریم) در آن ظهور می‌کند که فقط فاطیمایِ نیمه‌عرب چشمِ بصیرتِ تجلّیِ او را دارد. شبحی که از ناسزاهایِ ماتیلدِ پرخاش‌جو لب ناگشوده ناپدید می‌شود چون ماتیلد، بی آن که بتواند او را ببیند، از او می‌خواهد تا دست از سرش بر دارد. سومیّن صحنه‌یِ «مغرب»

مصادف است با نواخته شدنِ ناقوسِ کُمپْلی[۳۹] که آخرین نیایشِ روزانه‌یِ کلیسایِ کاتولیک وَ تقریباً همزمانِ نمازِ مغرب در اسلام است. پس از نواخته شدنِ آن است که ماتیلد «ریاکاری و دو رویِ خود و غروب و سرِشب» را رو به تماشاگران برمَلا می‌کند و راهِ حلّی طنزآمیز برایِ تولیدِ مِثل پیش‌نهاد می‌دهد. آخرین صحنه‌یِ نمایش‌نامه با عنوانِ «عیدالصّغیر» (عیدِ فطر، اوّلِ شوّال) شادمانه به ماهِ رمضان پایان می‌دهد تا ۱۷ صحنه‌یِ پیشینْ مجموعِ رکعت‌هایِ نمازهایِ پنجگانه باشد که در آخرین «رکعت»ِ آن اِدوآر، که به علومِ قدیم و جدید «ایمان» دارد، با استدلال‌هایِ نیمه‌علمی و ریشخندآمیزِ خود، گویی در جستجوی نیروانا به «معراج» می‌رود، در حالی که این ماتیویِ به جبهه‌یِ جنگ رفته است که زیرِ فشارِ پدرش کودکی و نوجوانیِ خود را همچون بودا در پُشتِ دیوارهایِ باغِ خانه گذرانده است! و همه‌یِ اینها در حالی است که شخصیّت‌هایِ بورژوایِ نمایش‌نامه، که شبحِ ماری با اصطلاحِ «نوکیسه» از آنها یاد می‌کند، همگی نامِ خیابان‌ها و کوی‌وبرزن‌هایِ شهرِ زادگاهِ

[۳۹] ـ complies در فرانسه، completa به لاتین.

کُلتِس را به عنوانِ نامِ خانوادگی بر خود دارند، و نامِ زنِ پیرِ خدمتکار، شخصیّتِ بردبار و روادارِ نمایشنامه و مامایِ دوقلوهایِ سیاه‌پوست، از دژی تاریخی در حوالیِ همان شهر گرفته شده است.

پس از بازگشت به کویر، یک اطّلاعیّه‌یِ پلیسِ فرانسه توجّهِ کُلتِس را جلب می‌کند: یک جوانِ ایتالیایی، که بدونِ دلیلِ مشخّص پدرومادرش را کشته‌بوده و پس از مدّتی از زندان آزاد شده بوده، مرتکبِ چند قتلِ دیگر شده است، ازجمله قتلِ یک پلیس در شهرِ فرانسویِ تولون. قاتل، روبرتو سوکو، سرانجام در فوریّه‌یِ ۱۹۸۸ به‌وسیله‌یِ دختری لو می‌رود.

کُلتِس مجذوبِ تصویر و نگاهِ قاتلِ جوان می‌شود. در حالی که سخت بیمار است، روبرتو زوکو (۱۹۸۸) را با تغییرِ یک حرف در نامِ خانوادگی در پانزده صحنه می‌نویسد.

«اوّلین بار است که نمایش‌نامه‌ای بر اساسِ یک سرنوشتِ واقعی می‌نویسم: سرنوشتِ مردی که عکسِ او بالای میزِ کارِ من است. این مرد یک قاتل است. تا پانزده سالگی کاملاً عادّی بود؛ در این سنّ است که پدر و مادرش را کُشت. بعد، در بیمارستانِ روانی بستری‌ش کردند، و عاقبت آزادش کردند چون کاملاً عادّی بود. در بیست‌وشش سالگی، اخیراً، اوایلِ ۱۹۸۸، تحصیلاتِ دانشگاهی‌ش را، که در این میان شروع کرده بود، ول کرد و یکهو، سه ماهه، چهار نفر را کُشت. توی دادگاه غیرِ مسئول تشخیص‌ش دادند و باز فرستادندش به بیمارستانِ روانی. آنجا، خودش را کُشت، همان جوری که پدرش را کشته‌بود... با یک کیسه‌یِ پلاستیکی.»[۴۰]

کُلتِس نمایش‌نامه‌یِ خود را با فرارِ زوکو بر بام‌هایِ زندان می‌گشاید. زوکو پدر را از پیش با پرت کردنِ او از پنجره کشته است، امّا مادر را رویِ صحنه خفه می‌کند، و گویی خود شتابان به سوی مرگ پیش می‌رود. به دخترِ نوجوانی، که به او پناه می‌دهد، تجاوز می‌کند. دختر، که به او عاشق شده است، می‌خواهد برایِ باز یافتنِ او به محلّه‌ای فاحشه‌نشین برود که زوکو به آنجا آمد و شد دارد. برادرِ دختر، به طمعِ پول و بی اطّلاعِ دختر، پارگیِ بکارت و اصرارِ او را برایِ پیدا کردنِ

[۴۰] ـ س. ا. ز. م. ص. ۱۰۹، مصاحبه‌یِ اکتبر ۱۹۸۸.

زوکو بهانه کرده او را به یک جاکش می‌فروشد و دخترکِ کم‌سال عاقبت به فاحشگی کشیده می‌شود. در این میان، زنِ دیگری که زوکو تصادفی به او بر می‌خورَد و پسرِ نوجوانِ او را در باغِ ملّی بی دلیل پیشِ رویِ خودِ او می‌کُشد، با او همدستی و همدلی نشان می‌دهد. گویی در رابطه‌یِ زوکو و این زن‌ها دادوستدی پیچیده‌تر از آن هست که اخلاقِ رایج جرئتِ طرحِ آن را داشته باشد. سرانجام، دخترِ نوجوان، بی آن که بخواهد، زوکو را به پلیس لو می‌دهد؛ و در حالی که سوکو در زندان خودکشی می‌کند، زوکویِ کُلتِس در حالِ فرار از بام‌هایِ زندان با سقوطِ خود گویی به خورشید می‌پیوندد.

« داستانِ اعجازانگیزی است. اعجازانگیز... یک قاتل است او. وقتی که به من بگویند از قاتل ستایش می‌کنم، یا چیزهایی از این قبیل... آخر می‌دانم که همین را خواهند گفت! من، جواب می‌دهم که او یک قاتِل است... ولی نمونه!»[۴۱]

نخستین اجرایِ دوبرتو زو کو به کارگردانیِ پیتر اشتاین در

[۴۱] ـ ml، ص، ۳۱.

سالِ ۱۹۹۰ در آلمان به رویِ صحنه می‌رود. از اجرایِ فرانسویِ اثر به کارگردانیِ برونو بوئِگلَن در سالِ ۱۹۹۱ در شهرِ شامبِری، با اعتراض به نمایش‌نامه به‌عنوانِ اثری در ستایشِ «جنایت»، جلوگیری می‌شود. در دوبرتو زو کو، قتل‌هایِ زنجیره‌ای، که بازتابِ وجودِ خشونت در جامعه است، از قاتلی اغواگر و شاعرپیشه سر می‌زند که شخصیّتی پیچیده و چند لایه دارد، و همدردیِ قربانیانش با او درِ قضاوت‌هایِ معمول را بر خواننده و بیننده می‌بندد. زوکویِ کُلتِس چهره‌ای به‌غایت زیبا و اسطوره‌ای و رُمانتیک دارد، و در جریانِ نمایش شعرهایی از ویکتور هوگو و دانته آلیگیری می‌خوانَد. کنایه‌هایِ بسیاری در نمایش‌نامه هست که او را به سامسون، قابیل، گُلیات، اُدیپ، هملتِ وَ شیطان پیوند می‌زند. روندِ پُرشتابِ نمایش‌نامه ـ که گه‌گاه شتابزده می‌نماید و گویی مرگْ مجالِ پرداختِ بیشتر را از نویسنده‌یِ بیمار دریغ کرده است ـ و زبانِ منسجم و فشرده‌یِ آن، که با وجودِ محاوره‌ای بودن به شعر می‌زند، از دوبرتو زو کو اثری درخشان می‌سازد.

کُلتِس دیگر از کلاسیک‌هایِ تئاترِ فرانسه است. او، از پسِ تولیداتِ تئاتریِ عظیمی که در پشتِ سرِ خود داشت،

توانست با تأثیرهایِ صریحی که از راسین، فاکنر وَ شکسپیر پذیرفته است، به استقلالِ زبانی و بینشیِ جدیدی برسد. جهان‌روا بودنِ درون‌مایه‌هایِ آثارش، پرداختِ سخت‌کوشانه و اصیل و خُرده‌گیرانه‌یِ آن درون‌مایه‌ها، طنز و شوخ‌طبعیِ او حتّی در جدّی‌ترین موقعیّت‌ها، و شناختِ نه سَرسَریِ او از شخصیّت‌هایِ قوم‌هایِ متفاوت و همدردیِ عمیق‌ش با آنها، از او نویسنده‌ای صمیمی و بزرگ می‌سازد که دیگر به بسیاری از زبان‌ها خوانده می‌شود، و همواره با استقبالِ خوانندگان و بینندگانِ فرهنگ‌هایِ متفاوت رو به رو است. کُلتِس، البتّه، جولان‌گرِ تنهایِ میدانی خالی نیست. هنرْ رُشدی این‌چنینی ندارد؛ و استعاره‌یِ هنرْ گُلِ مُنزویِ شوره‌زار نیست. برایِ شناختِ تئاترِ امروزِ فرانسه و درکِ دقیقِ ادبیّاتِ تئاتری‌ای که کُلتِس آثارِ خود را در محیطِ آن نوشت، باید چندین نویسنده‌یِ فرانسویِ دیگر را، که در همین سال‌ها برایِ تئاتر نوشته اند، جدّی‌گرفت و به خواندنِ آنها پرداخت.[۴۲]

[۴۲] ـ مراجعه می‌دهم به دو جلدِ منتشر شده از سه جلد کتابِ:
Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, ۱۹۵۰-۲۰۰۰, Éditions Théâtrales, ۲۰۰۳-۲۰۰٤.

ردِّ کودکانه‌یِ برخی از درون‌مایه‌هایِ آثارِ کُلتِس، که به نظر هرگز او را رها نکردند، شاید بتواند حتّی در نامه‌ای پی‌گرفته شود که او در ۵۹-۱۹۵۸، در دَه ـ یازده سالگی، با دلشوره‌یِ کودکانه و فوریّتِ آشکار، به مادرش می‌نویسد:

«آخر چرا گذاشتید، ای پدرومادرِ بی‌احتیاط، که حرفی پیشِ پا افتاده ولی کُشنده از دهن‌هایِ پُرغرورتان در بیاید؟ چرا خواستید برنامه‌یِ زندگی در شهری دیگر، کشوری دیگر، قاره‌ای دیگر را طرح بریزید؟ آخر چه‌طور است که این حرف، که تصادفاً از دهن‌هایِ هوسبازِ شما در آمد، مثلِ یک سنج ضربه زد به روحِ بچّه‌تان ـ چه می‌گویم ـ همه‌یِ بچّه‌هاتان؟ ای پدرومادر، بچّه‌تان را در این حالت ول نکنید. نگذارید درباره‌یِ آینده‌ش متوهّم باشد. زود کاری بکنید برایِ متوقّف کردنِ این ذهنِ کودکانه که برایِ خودش سعادتِ بی‌مانندی پی می‌ریزد. از توهّم در بیاورید این بچّه را که چسبیده است به این آخرین امیدِ فرار! فرار از شهر، فرار از دود، فرار از هرچیزِ آزارنده! زندگی کردن در

کشوری دیگر، آشنا شدن با نژادی دیگر، کار کردن برایِ این نژاد!

«نه! نه! زود بیایید. متوقّف کنید جریانِ اندیشه‌هایِ من را که امیدِ بسیار می‌بندند.

برنار[۴۳]»

برنار ماری کُلتِس، در ۵ آوریل ۱۹۸۹، در بازگشت از سفرِ مکزیک و گواتمالا و لیسبون، در یکی از بیمارستان‌هایِ پاریس بستری می‌شود؛ ده روز بعد، در حالی که چهل‌ویکمین سالگردِ تولّدش را در بیمارستان گذرانده است، می‌میرد.

«تنها می‌میریم و تنها زندگی می‌کنیم... به نظرم چیزِ خُرد و کوچکی است [زندگی]، بیهوده‌ترین چیز.»[۴۴]

---

[۴۳] ـ ml، ص، ۳۳.

[۴۴] ـ ml، ص، ۳۱.