تئاتر معاصر فرانسه

نوشته: ژان لوک دوژان Jean - Luc Dejean

ترجمه: حسین وفائی

«قسمت سوم»

در دو بخش گذشته

اشاره: این سلسله مقالات پس از بررسی و تحلیل کلی تئاتر معاصر فرانسه و اشاره به انواع آن، مروری بر کارگردانی، معرفی میشل دوگلدورد و ژان کوکتو و سارتر و کامو و آثار آنان داشتیم و اینک به ادامه این سلسله مطالب می‌پردازیم.

سارتر و کامو بعد از سال ۱۹۵۵، آثار اندکی را برای اجرای صحنه‌ای به رشته تحریر در آوردند. به تدریج آثار آنها دیگر آن هیجان را برای تماشاچی و نویسندگان جوانی که در سال‌های بعد ظاهر شدند نداشت. سارتر شیوه تاکید در دیالتیک را رها ساخت و کامو نیز بعد از ارایه اندیشه نقدگرایی محو شد و سکونی خاص بوجود آمد. چه اتفاقی به وقوع می‌پیوند؟ آیا شکاف بین سنت و تجدد در سطح بیان (لفظ) صورت می‌پذیرد؟

آنچه باعث پیروزی و موفقیت آن‌ها شد، تأثیر متافیزیک بود که در برگیرنده انسان و زمان می‌شود. آن‌ها موفق شدند، زیرا طبق مفاهیم و برداشت‌های آن‌ها انسان یک جوهر ذاتی نیست، بلکه موتوری است که اعمال گوناگون از آن سر می‌زند. یک مثال این قضیه را روشن می‌کند: هنگامیکه «موسیوتست» شخصیت اثر پل والری از خود سؤال می‌کند که «انسان به چه کاری قادر است؟» سؤال او در باب قدرت، ابراز عقیدهٔ شخصی است. ولی وقتی که «کالیگولا» و «گوتر» همین پرسش را مطرح می‌نمایند، آنها در جستجوی آخرین حد آزادی که در توان است، می‌باشند. با این وجود، سارتر و کامو تلاششان را بر روی نقشه‌ای طرح‌ریزی کرده‌اند که به فعل درنمی‌آید. سبک واضح و قاطع اولی و سبک کلاسیک و دقیق دوم، چیزی بیش از یک ابزار و وسیله نیست. طبق نظریات آنها، تئاتر نو بر این عقیده استوار است که جهان پوچ است. با این حال سلاح‌ها و نیروهای آن‌ها با هم تفاوت دارند. این بر اثر تحول و یا ذلت زبان است که حضور همه جانبهٔ «آبسوردیته» را نشان می‌دهد. بدین ترتیب بدور از افکار نویسندگان اگزیستانسیالیست، می‌توان اثر صحنه‌ای را به عنوان پیروزی مقدم بر جنگ در نظر داشت. با این وجود آنچه که بیشتر مورد بحث قرار می‌گیرد این است: ماجرایی که رخ می‌دهد به رد موفقیتی که باقی می‌ماند، نمی‌پردازد. در عوض خلاقان و مبتکران این موفقیت را بکار می‌گیرند و گاهی با تغییر کلمات کلیدی از آن‌ها در جمله استفاده می‌کنند: پوچی، نابودی و نیستی.

مرگی گروهی

ما شاهد تشنجات بعد از جنگ و منفعت عامه هستیم که بطور غیر مترقبه توسط حوادث گوناگون بسوی نمایش‌ها رهنمون می‌شوند. انگیزه و میل این کار نه تنها از بین نمی‌رود بلکه بعد از سال ۱۹۵۵ جهت‌دارنیز می‌شود. منظور از این بحث ذوق و سلیقهٔ تئاتری است نه مد یا مدگرایی. چون مد غالباً پوچ، محدود و دمدمی‌مزاج است.

در سال ۱۹۵۵ «پل کلودل» و در سال ۱۹۵۶ «برتولت برشت» از دنیا رفتند. توش و توان تئاتری فرانسه در سال‌های قبل و بعد از این دو نویسنده با آنها بود که معنی می‌گرفت. این شاعران عالیقدر مسیحی درام نویسان بزرگ مارکسیست در واقع به حوادث

و ماجراهای ذوقی و سلیقه‌ای رو می‌آوردند. آنها هنوز هم از جایگاه والایی برخوردارند و ادبیات قرن بیستم را به خود اختصاص داده‌اند. هدف ما مقایسه این دو نویسنده است و این همان چیزی است که عقاید مخالف (پارادوکس) را در برمی‌گیرد. اما ما به ناگاه عنصری را می‌یابیم که با آن‌ها به مخالفت برمی‌خیزد یا آنها را نکوهش می‌کند، این امر عارضه‌ای است که به طور روزمره گریبانگیر آنها شده است.

«پل کلودل» (۱۹۵۵-۱۸۶۸)

پل کلودل تحصیلاتش را در پاریس به اتمام رسانید. وی با امور خارجهٔ فرانسه نیز ارتباط داشت و پست‌های سیاسی متعددی را در اروپا، آسیا و آمریکا بر عهده داشته است. در کنهاک نماینده فرانسه و همچنین سفیر فرانسه در توکیو، واشینگتن و بروکسل بوده است. او در سال ۱۹۴۶ در آکادمی فرانسه پذیرفته شد. کلودل خیلی دیر به افتخارات ادبی نایل شد. او به عنوان یکی از شاعران بزرگ قرن حاضر پذیرفته شده است. و در مورد مشرق زمین شناخت فراوانی کسب کرده بود. از طرف وی پنج قصیده بزرگ به جای مانده است.

آثاری که از وی در زمینهٔ تئاتر بر جای مانده است عبارتند از: «سرطلایی» (۱۸۸۹) «شهر» (۱۸۹۰)، «دادوستد» (۱۸۹۳)، «غذای روز هفتم» (۱۸۹۶)، «سهم ظهر» (۱۹۰۶) «دختر جوان ویولن» و «به ماری خبردادن» (این اولین نمایشنامه پل کلودل بود که در سال ۱۹۱۲ به روی صحنه رفت). مجموعه‌ای برگرفته از سه نمایش یونانی: «برداشتن» (۱۹۱۰) «نان خشک» (۱۹۱۵) - «پدر حقیر» (۱۹۱۶) - «خرس و ماه»، «مرد متلون و محتال»، «ژن در هیزم شکنی» (۱۹۳۹)- «سرگذشت طوبی و سارا» (۱۹۴۰). مجموعهٔ کامل آثار وی توسط مؤسسهٔ انتشاراتی (NRF) منتشر شده است.

در اینجا مجال تحلیل کامل آثار کلودل نیست. تنها این نکته را خاطر نشان می‌سازیم که نسبت به نبوغ این نویسنده و احترام به وی تعلل شده است! او کمتر خودش را دلخوش تحسین تماشاچی می‌کرد و آثار خود را یکی پس از دیگری به ناشران ارایه می‌داد.

کلودل دوبار در عالم تئاتر تولد یافت: یکبار در ۲۳ دسامبر سال ۱۹۱۲، زمانی که در نقش «لوژنه پوه» در نمایش «به ماری خبر دادن» به روی صحنه رفت. این تنها اثر اجرا شدهٔ این شاعر است، ولی از سی سال پیش به کمک هنر دراماتیک آثار وی مورد نقد و بررسی قرار گرفته است.

دومین تولد او در ۲۷ نوامبر سال ۱۹۴۳ در نمایش‌های کمدی فرانسه با نمایش «کفش شیطان» بود که توسط «ژان لویی بارو» کارگردانی و با موسیقی «آرتور عصونگر» اجرا شد. نمایش که ۲۰ سال پیش نگاشته شده بود به هیجان و حرکت درآمد. تماشاچی متعهد یا غیر متعهد با دریافت این پیام، به کمک نیروی سحر، جذب این نمایش شده بود. یک سال قبل از وفات «ژیرودو»، که در زمان جنگ به اوج افتخار نائل آمده بود، تماشاچیان حاکمیت کسی را که دارای برتری بارزتری بود، شاهد بودند. «ژیرودو» این برتری را در حد نهایی پالایش فکری رشد داد. در سال ۱۹۴۳ انتظار تماشاچی مسیحی یا غیر مسیحی چیز دیگری بود و این انتظار عاری از احساس، ارزش پیدا می‌کند، زیرا به این ترتیب ذوق و سلیقه از بین می‌رود و یک حالت بی‌عاطفگی رشد یافته برای نویسنده ببار می‌آورد.

SIEGFRIED , INTERME 220 همیشه مورد ستایش و تحسین واقع می‌شوند این پیروزی با عوامل موفقیت نمایش «مگسها» که در همین سال اجرا شد، قابل مقایسه بود.

کارگردانان جدید بخصوص «بارو»، کلودل نویسنده «سرطلایی» و «گروگان» را به تماشاچی معرفی کردند.

در مورد وفات و زندگی «پل کلودل» در سال ۱۹۵۵ شایعاتی وجود داشت.

در زمانی که مرگ کلودل رخ داد، در فرانسه به جای اینکه او را بیشتر معرفی کنند فقط از او احترام و تکریم می‌کردند.

برتولت برشت (۱۹۵۶-۱۸۹۸)

ما تاکنون در مورد نویسندگانی گفتیم که، اکثراً فرانسوی الاصل بوده‌اند. شاید تعجب کنید که چرا برشت در این مجموعه قرار دارد. در تاریخ نکته سنج و تیزبین تئاتر فرانسه یک مسند به گلدرود اختصاص داده‌ایم و جایی را که برای تئاتر آلمان در نظر می‌گیرم از اهمیت بیشتری برخوردار است. برشت را برای این مقام در نظر داریم زیرا او خدمت شایانی نه تنها به تئاتر آلمان بلکه لطف فراوان او مشمول تئاتر فرانسه نیز گردید. در زمانی که مسافت‌ها وجود ندارد و مرزهای فرهنگی کشور گشوده شده‌اند، حالت و منش نمایش بیش از پیش تمایل به کنار گذاشتن ملیت دارد. سه استادی که منصب پیشروان کنونی تئاتر فرانسه را دارند، عبارتند از: یک رومانیایی به نام «اوژن یونسکو»، یک گرجستانی به اسم «آداموف» و یک ایرلندی تبار به نام «بکت»، و دیگران در سال ۱۹۷۰ شامل «پنیتر» انگلیسی، «آلتی» آمریکایی، و «آرابال» اسپانیایی، می‌شوند.

برشت نیز به نوبه خود کل تئاتر زمان ما را تحت سیطرهٔ خود قرار داده است، یعنی بالاترین تأثیر را بر روی تئاتر ما گذاشت و این تئاتر مدیون آثار این نویسندهٔ بزرگ می‌باشد. او نویسندهٔ تغزل‌گرا (لیریک)، حماسی (اپیک) و دست پروردهٔ مهم‌ترین منابع کلاسیک فرهنگ اروپایی می‌باشد. تمام آثار او با یک مفهوم و معنای «مفید» از هنر دراماتیک تنظیم گردیده است. این هنر از دیدگاه برشت باید تماشاچی و عامهٔ مردم را در مسایل اجتماعی که شامل سبکی تصدیق شده از تئاتر متعهد و جنگی می‌باشد، در برگیرد.

برتولت برشت در شهر اگسبورگ تولد یافت و در رشتهٔ پزشکی به تحصیل پرداخت، برای مدتی دستیار «ماکس رینهارد» کارگردان «تئاتر آلمان» بود.

آثار وی به ترتیب عبارتند از: «طبلها در شب» (۱۹۲۲)، «شواک سرباز شجاع» (۱۹۲۸) که برداشتی است از اُپرای کاتسو، «اُپرای بگارز» اقتباس از «جان گی» انگلیسی، این انسان ضد نازی، آلمان را از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۸ ترک گفت و اکثر شاهکارهایش را در تبعید به رشته تحریر درآورد. او پس از این تاریخ تا مرگش در

برلن شرقی به اتفاق همسر خود به نگارش در «گروه هنری برلن» پرداخت.

دیگر آثار وی عبارتند از: «زندگی گالیله» (۱۹۳۸)، «نه دلاور و فرزندان او» (۱۹۳۸) «زن نیک شهر سچوان» (۱۹۳۹)، «ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی» (۱۹۴۰)، «صعود سرسختانهٔ آرتور اویی» (۱۹۴۱)، «بازپرسی لوکولوس» (۱۹۵۱)، «دنباله محاکمه لوکولوس» (۱۹۵۱)، «چهره‌های سیمون ماشر» (۱۹۵۱)، «تورانداوخت یا کنگرهٔ «رحشورها» (۱۹۵۴)، آثار او دارای ویژگی‌ها و خصوصیات قوی، انسجام کامل و هیجان‌انگیز بودن، می‌باشد، و قابل تمجید. ژان ویلار به سال ۱۹۵۱ نمایشنامهٔ «نه دلاور و فرزندان او» را در مرکز هنرهای نمایش TNP (۱) به روی صحنه آورد.

این نمایش قصهٔ زنی کانتینردار، بنام «آنا» را بیان میکند که او طی مدت جنگ سی ساله گاریش بدنبال سپاهیان در حرکت بوده است. «آنا» از جنگ متنفر است ولی با این حال در این وضعیت به زندگی خود ادامه می‌دهد. او با وجودی که سه فرزندش را دوست می‌دارد ولی آنها را در جنگ از دست می‌دهد. این اثر در ۱۲ تابلو به نمایش گذاشته شده و نشانگر این است که چگونه فتوحات و شکست‌های اخلاقی به افراد کوچک و کم سن و سال نیز آسیب می‌رساند. استقبال از این اثر در پاریس بی حد و حصر بود. مردم آلمان در دوران جنگ برشت را به سختی می‌شناختند و مردم فرانسه هم تا آن زمان چیز قابل توجهی از او به جز «اُپرای کاتسو» ندیده بودند. این نمایش توسط «PABST» پابست و به همراه ترانه‌های «KURT WIILL» کورت ویل بصورت فیلم درآمد. ماریا کاساره» با از سرگیری «نه دلاور و فرزندان او» به سال ۱۹۶۸ وفاداری عامه را به این سبک نمایش به اثبات رسانید. و این وفاداری هنوز به قوت خود باقی است. نقادان نمایش در مورد «انقلاب برشتی» عقیده‌ای را ابراز داشته‌اند که از اساس و استحکام خاصی برخوردار نیست. علاوه برخود نویسنده، تعداد بی‌شماری از کارگردانان نیز این انقلاب را پذیرفتند و مردم هم آن را تأیید نمودند. به همین لحاظ برشت را نمی‌توان یک نویسنده پنداشت. او کسی بود که با انگیزه‌ای مشخص مقررات کارگردانی معاصر را دوباره راه‌اندازی کرد.

برشت خود را به عنوان یکی از مبتکرین سبک نوین دراماتیک شناساند ولی نفوذ و تأثیر وی در این باب مورد بحث و بررسی واقع نشده است و این تأثیر را می‌توان بدون هیچ تردیدی پذیرفت. ما در این مورد شاهد اهمیت کارگردانی تئاترنو فرانسه خواهیم بود.

اوژن یونسکو «بداههٔ آلما» را در سال ۱۹۵۶، یعنی همان سالی که برشت دارفانی را وداع گفت، به رشته تحریر در آورد. وی در این اثر دکترین‌های جدید را می‌کوبد و بی‌تردید با این کار خود نویسندهٔ «نه دلاور و فرزندان او» را مورد حمله قرار می‌دهد ولی او نقدهایش را زیاد می‌کند و توسعه می‌بخشد. او در یکی از آثارش بنام «تشنگی و گرسنگی»، راهب ملحد و جسوری را «برشتول» نامگذاری می‌کند. او با این کار خود به سبک نوشتاری «دکتر فاستروال» نوشتهٔ آلفرد جری نزدیک شده است.

سایرین شدت این حرکت «ضد برشت» را مورد انتقاد قرارداده‌اند. از نظر ما این جبهه‌گیری ارزش دافعه دارد، برشت کارگردانان نسل جوان را شیفتهٔ خود ساخته است. تئاتر فلسفی در همه جا پیروز می‌شود. یونسکو در رابطهٔ با تعلیم تئاتری توسط چند عنصر متافیریکی، از چند اصل اخلاقی کمک می‌گیرد.

شکست و فروپاشی که طی سالهای ۶-۱۹۵۵ بوقوع می‌پیوندد، برشت را تا حدودی از این سلیقهٔ جدید که به سارتروکلودل دهن کجی می‌کند، دور می‌سازد. یادآور می‌شویم که این موضوع ناشی از بی‌التفاتی و بی‌عاطفگی عامه و کارگردانان نیست، بلکه این نویسندگان تئاتر نو هستند که در جستجوی انواع آثار دراماتیک می‌باشند، در یک روش منفی برای برشت این ایده‌آل، جنبهٔ انقلاب‌گری بخود می‌گیرد. دیگر لازم نیست به انسان آنچه را که فکر می‌کند هست، بیان نمود، بلکه باید آنچه را که او نیست آشکار ساخت. نویسندگان معاصر در پی راه‌های سالم نیستند: آنها نظاره‌گر فردند که در گل و شل پوچی روزمره دست و پا می‌زند و خود را در یک زبان که جزیی‌ترین ضربهٔ انگشتن بی تناسبی را به یکباره در ارتباط با زندگی‌ها به ارمغان می‌آورد، گرفتار می‌سازد. بدین‌ترتیب مردم گرفتار ماهیت تغزلی مسیحی کلودل. تغزل‌گرایی مارکسیست برشت می‌شوند و به «ابسوردیته» (پوچی) روی می‌آورند، که این پوچی نه برای تعالی بلکه برای تمسخر و لذت بردن از آن می‌باشد.

با این وجودبرشت علیرغم کلودل اغلب اوقات یک نویسندهٔ آلت دست بوده است.

«ژان مرکور» در سال ۱۹۶۹ «طبل و شیپورها» را دوباره از سرگرفت. تصمیم بر این اصل استوار شد که عده‌ای در پاریس آخرین نمایش دراماتیک برایتی که بیش از یک بار اجرا شد، را بیافرینند. تنها مسئله‌ای که باقی می‌ماند، پیروزی برشت در کارگردانی است ولی بعد از سال ۱۹۵۵ اهمیت اکثر آثارش متر. ماند.

الباقی تعداد قلیلی از افراد اهل حکم فرانسوی مستقیماً تحت تأثیر قرار گرفتند، باوجودی که مشابه او در سوئیس FRIEDR CH DÜRREMUTT «فردریش دورنمات» و MAX FRISCH «ماکس فریش» و در آلمان PETER LVEISS «پترواپس» بودند.

شکست و اضمحلال ثانویه تئاتر معاصر فرانسه

اینک ما شاهد اوج شکست ثانویه تئاتر معاصر فرانسه هستیم. عامل اول توسط جنگ حادث شده بود و «نویسندگان مشتاق» را بصورت مجموعه‌ای نگران جدا ساخت و سرگرم مسائل معاصر زمان خود نمود.

این شکست تئاتر معاصر فرانسه را بسوی درام نویسانی که فکر خود را برای دیگران بکار می‌اندازند، هدایت می‌کند. این مسئله شاخص ممتازی بین تماشاچیان قبل از جنگ بر جای نهاد. «ژیرودو» نوشته بود که: تئاتر تنها شکل تعلیم اخلاق و زیبایی شناسی یک ملت است.» نسل هیروشیما هنوز هم به این قضاوت اهمیت می‌دهند. ولی با توجه به آن ژیرودو خودش منکر آموزگاران روحانی است که این دروس را تعلیم می‌دهند. شکست دومی که ما شاهد آن هستیم حدوداً در سال ۱۹۵۵ به وقوع پیوست. مردمی که

گسیختگی زمان خود را به سوی آثار پیامدار و نویسندگان جنگی سوق داده‌اند، خود به درام تعلیمی آسیب می‌رسانند. سبکی نو و تازه می‌رود که تئاتر جدید را تدوین و مهیا سازد. از لحاظ تراژیک تئاترنو هیچ اعتقاد نجات‌بخشی و هیچ اومانیسم اطمینان بخشی فراهم نمی‌کند. این موضوع حالت دراماتیک را با یک مرز غیرقابل عبور از بناهای زیبا همراه می‌سازد: آثار بکت، یونسکو، ژنه و آداموف اولین روش می‌باشند. در حدود سال ۱۹۵۶ جریانات نوینی علیه این تئاتر (انفعالی PASSIF) به منصهٔ ظهور رسید. یک آوان گارد (تئاتر پیشرو) جدید و تازه بدون اینکه نویسندگان قابل توجهی برای لحظه‌ای در آن مشخص گرداند، حالت مبارزه را از سر می‌گیرد. به کمک این تجربه تحلیل مختصر می‌توان دریافت که تا چه حد تئاتر طی مدت حداقل ۲۰ سال غنی، پیچیده و متنوع بوده است. ژان پل سارتر خاطر نشان می‌سازد که «مدت زیادی نیست که نویسنده خود را در میان شکست‌های خصمانه جامعه‌اش می‌یابد».

اما ما شاهدیم که تصادم گاهی جنبهٔ «اضمحلالات خصمانهٔ» یک اثر را نسبت به دیگری عوض می‌کند. زمانی نیز فرا می‌رسد که تماشاچیان تئاتر ما همانند تماشاچیان استادیوم‌ها با شدت به تصمیمات داور اعتراض می‌کنند.

بعد از سال ۱۹۵۵، استمرار حرکت نو در زمانی که متفکران و فلاسفه تئاتر اندیشه را موسوم می‌ساختند، و رسم و شیوهٔ آن گذرا بود و هنگامی‌که تماشاچی از سارتر و کامو پیامبرانی با اعمال و سلیقه‌های متفاوت می‌ساخت، دیگر مؤلفان در آثارشان انگیزه‌های تعهد را حفظ می‌کردند. هر یک از آنها در شیوهٔ متفاوت خود، با استعداد و بلند نظری تنها می‌خواهد دنیا را در ورای اشخاص و پرسوناژهایی که در صحنه مستقر می‌کند، نشان دهد. در این وضعیت نویسنده به سنت رو می‌آورد و به یکباره با تئاتری که او را به نام تاریخ متهم می‌کند، به مخالفت برمی‌خیزد. این سنت از آن درام نویسان نسلهای پیشین نیست. ما شاهد بودیم که چطور حرکات و سوداها (تمایلات) و تجدید حیات اجتماعی زائیدهٔ جنگ، آثار RAYNAL, LENORMAND,BERNSTEIN BATILLE را به بوتهٔ فراموش سپرد. این تصور غیرقابل مقایسه از سوی آن‌هایی که ماهیتشان تازه در حال شکل‌گیری بود مورد تایید قرار می‌گرفت، یک دورهٔ آشوب زده که مشغولیت‌ها و مدل‌های آنها در گذر زمان غیر قابل دسترس است، زمانبندی شده بود. نویسندگانی که پس از ۱۹۵۵ به کارشان ادامه دادند و تماشاچی را جذب نموده و یا به تجددگرایی پرداختند به یک طبقه دیگری تعلق داشتند: طبقه نویسندگان دیگری که یک اثر رشد یافته را در زمرهٔ جریانات ذوق و سلیقه‌گرایی، تداوم بخشیدند. شخصیت آنها در قبال تنشهای مُد ادبی از خود استقامت زیادی نشان داد. آنها از قبل ابزار هنری‌شان را مهیا نموده بودند و از وفادار ماندن به آن ابایی نداشتند. البته برخی از نمایش‌های آنها اسباب سقوط آنها را فراهم ساخت ولی برعکس برخی دیگر، به حیثیت آنها رشد بخشید و حضور و دوام آنها را ابراز داشت. این وفاداری آنطور که باید و شاید مترادف با رد تحول و دگرگونی نبود. بعنوان مثال، «آنوی» در آثار خود با کسب برخی از توفیقات در تئاتر نو، راجع به آنها جویا می‌گردد. ولی بعداً «سالاکرو» SALACROU را می‌بینیم که سخت سرگرم تحول مُد بعد از جنگ می‌شود و «مونترلان» را که در زمرهٔ درونی‌ترین این نویسندگان به حساب می‌آید، در مختص صعودی یک اثر دنبالش می‌گردیم؛ این اثر بصورت نمایش به نمایش تکمیل می‌گردد و با شکست‌هایش تقویت می‌شود و او را تا سن هفتاد سالگی بسوی یک توفیق که مورد تأیید همگان است می‌کشاند. این توفیق نهایی با نمایش «شهری که شاهش کودک بود» کامل شد. کارگزاران درام سنتی که اولین جای را در محفل تشنجات تئاتری فرانسه بطور تمام و کمال حفظ کردند، اولویتشان مرهون استعدادهایی استثنایی می‌باشد. بعد از آنها، تعداد قلیلی از نویسندگان بزرگ در همین سیر خود را به مردم شناساندند.

طی این مدت جریانات ذوق و سلیقه‌گرایی آنقدر قوی شده بود که باعث شکوفایی نبوغ همگان گردید.

«آنوی» و مونترلان جزو بزرگترین نویسندگان عصر ما هستند. دومی معتقد است که به «بخشی از گذشته» تعلق دارد. اولی با تردید خود را از قدرت دقیقی که او را تعقیب می‌کند، مورد مواخذه قرار می‌دهد. آنوی در سال ۱۹۶۹ «آنتویین عزیز» را به روی صحنه آورد: بعدها تئاتر فلسفی جای خود را به تئاتر ابسورد (پوچی) واگذار نمود. در میان تمام این تشنجات، درام قدیمی و استوار در سایه نویسندگانی نادر و مشهور دست نخورده و بکر باقی مانده، قد علم می‌کند و تحقیقاتش را بر مبنای روانشناسی پایه‌گذاری می‌کند و ظاهرش را روی تحقیقات و تفحصات سنت متنوع می‌سازد. ضرورتی برای طرفداری یا مخالف با این تجدید حیات سریع بچشم نمی‌خورد: بسال ۱۹۷۱ بکت و مونترلان راه متفاوت و بی‌نهایت بدبینانه‌ای را به ما نشان دادند.

باید خاطر نشان نمود که تراکم تنش‌ها در ادبیات نشانی از غناست. مقید نبودن مردم خواه به کمک سر و صدای یک سنت خشک و خمود و خواه به یاری نیروی یک مُد که حریفان جدی‌ای نمی‌یابد، همیشه عامل فقر دراماتیک بوده است. فقر نمایان نمایشی فرانسه در نیمه دوم قرن ۱۹ وقتی است که تئاتر بورژوا در آن رسوخ می‌کند.

بدین ترتیب نویسندگان بزرگ معاصر که مخالف عقیدهٔ عامه هستند، به شیوه‌ای آشکار، علیه تمامی تحولات با خودشان متفق القول ماندند و هنر دراماتیک را با وسعت بخشیدن به محدودیت‌هایش غنی کردند و تماشاچی را با وعده به اعمال این توانایی که برتری ریاست بر مهر فرهنگی را داشته باشد، تقویت نمودند.

ادامه دارد

۱ـ THEATRE NATIONAL PARIS