

بررسی الگوی عملگرهای روایت‌شناختی پسامدرن آثار پوچ‌نما در مقایسه با الگوی عملگرهای گرمس

مرضیه لطفی

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

فردوس آقاگل‌زاده*

استاد زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

بهرام مدرسی

استادیار زبان‌شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

حیات عامری

استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

عنوان آثار پوچ‌نما عناصری از قبیل بازی‌های زبانی، کلیشه‌های اغراق‌آمیز، تکرار، ترکیبات بی‌ربط و حتی عبارات ابتکاری را به‌دنبال دارد که از زبان شخصیت‌هایی بیان می‌شود که معمولاً در تراژدی کمدی اسیر شرایط جبری و فشارهای ناخوشایند ناخودآگاه‌اند. آخر بازی و در انتظار گودو دو نمایش‌نامه پوچ‌نمای ساموئل بکت است که مسئله محوری آن‌ها، توانایی‌ها و ناتوانی‌های زبانی است. در این دو اثر، زبان هرگز به‌عنوان ابزاری برای ارتباط مستقیم به‌کار نمی‌رود یا همچون پرده‌ای در نظر گرفته نمی‌شود که فرد بتواند حرکات تاریک ذهنی شخص را بر آن مشاهده کند؛ بلکه تمامی قابلیت‌های نحوی، دستوری، و به‌ویژه قابلیت‌های بینامتنی

* نویسنده مسئول: aghagolz@modares.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱/۲۷

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۶/۲۷

زبان به کار گرفته می‌شود تا خواننده بدانند که وابستگی ما به زبان تا چه حد است و به چه میزان به مراقبت در برابر قواعد تحمیلی زبان نیازمندیم. در نمایش نامه *اتاق*، هارولد پینتر با به کارگیری اغراق، کلیشه، تکرار، مکث و سکوت در کنار دیالوگ‌های معمولی، مکتب فکری پوچ‌نمایی را به خواننده منتقل می‌کند. ویرخیلیو پینیرا نیز در نمایش نامه *هوای سرد* با استفاده از المان‌های پوچ‌نمایی، درماندگی، افسردگی و سرگشتگی را در نهایت به پوچی ختم می‌شود، به تصویر درآورده است. در نهایت صادق هدایت در *رمان بوف کور*، مانند دیگر نویسندگان نام‌برده، پوچ‌نمایی را ارائه کرده است. تحقیق حاضر از آن جهت که به تحلیل آثار پوچ‌نما از نگاه روایت‌شناختی می‌پردازد، حائز اهمیت است. بسیاری از پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه بعد روایت‌شناختی و زبان‌شناختی را در تحلیل این‌گونه آثار لحاظ نکرده و بیشتر به جنبه‌های دیگر از جمله فلسفی پرداخته‌اند. نگارندگان در این پژوهش توصیفی - تحلیلی، ساختار روایت‌شناختی این پنج اثر پوچ‌نما را بررسی و تحلیل کرده‌اند تا عملگرهای روایت‌شناختی را در این آثار شناسایی کنند. ضرورت تحقیق نیز ارائه عملگرهای روایی برای شناسایی آثار پوچ‌نماست. نویسندگان با مقایسه و بررسی عملگرهای گرمس (۱۹۶۶)، کنشگرهای روایت‌شناختی را برای شناخت آثار پوچ‌نما ارائه داده‌اند. گرمس شش عملگر در روایت‌شناسی آثار ساخت‌گرا پیشنهاد داده و نگارندگان با تحلیل مقایسه‌ای عملگرهای وی در الگوی پیشنهادی‌اش، الگویی درباره شناختن عملگرهای پوچ‌نمایی ارائه کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که فاعل که یکی از عملگرهای پیشنهادی گرمس است، همواره دارد رنج می‌کشد؛ از این رو مفهوم فاعل گرمس با مفهوم فاعل اثر پوچ‌نما منطبق نیست. هدف در آثار پوچ‌نما محقق نمی‌شود و شخصیت‌ها با ناکامی مواجه‌اند. از یاریگر به مفهومی که گرمس بیان کرده، اثری نیست و شخصیت‌ها به ناچار از تکرار جهت گذران وقت کمک می‌گیرند و آبرویاریگری که با قدرت مافوق طبیعی به یاری شخصیت‌ها بشتابد، هرگز در آثار پوچ‌نما ظاهر نمی‌شود. در این آثار، شخصیت‌ها از هیچ چیزی نفع نمی‌برند؛ بلکه همواره درد مشترک دارند و آن، تنهایی و انزواست. المان‌های تکرار، قدرت، درد مشترک و ناکامی، مکمل دیگر عملگرهای پیشنهادی در آثار پوچ‌نماست.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، زبان‌شناسی و ادبیات، ساموئل بکت، عملگرهای گِرمس، گفتمان ادبی، مؤلفه‌های پوچ‌نمایی، هارولد پینتر.

۱. مقدمه

مارتین اسلین^۱، منتقد ادبی، اولین بار عنوان تئاتر پوچ‌نما را در کتابی به همین نام ثبت کرد. تئاتر پوچ‌نما نوعی از تئاتر است که به بازه وسیعی از آثار نمایش‌نامه‌نویسان اواخر دهه پنجاه و شصت میلادی، مانند ساموئل بکت،^۲ اوژن یونسکو^۳ و آرتور آدامف،^۴ و دهه‌های متعاقب آن، از جمله هارولد پینتر،^۵ اطلاق می‌شود. پوچ‌نمایی به لحاظ مفهومی ارتباط تنگاتنگی با هیچ‌انگاری دارد که پس از جنگ جهانی در آثار بزرگانی همچون سارتر^۶ و کامو^۷ به اوج خود رسید. در این میان، آثار بکت بی‌پروا، به شکل بنیادی کمینه‌گرا و بنابر بعضی تفسیرها به شدت بدبین به وضعیت انسان‌هاست که اغلب با قریحه طنزپردازی قوی و غالباً نیش‌دار وی تلطیف می‌شود. آثار او تصاویری از فرسایش را ارائه می‌دهند که در آن، جهان و انسان‌ها به آرامی، اما ناگزیر رو به افول می‌روند (Worton, 1951: 15). انتظار از ویژگی‌های برجسته نمایش‌نامه‌های اوست. *آخر بازی*^۸ سراسر انتظاری بی‌ثمر است. شخصیت‌ها در آثار بکت همواره در انتظارند؛ در انتظار آخر بازی. شخصیت‌های نمایش‌نامه وی به سوی پیری و کهنولتی سوق می‌یابند و در حال نقصان‌اند که از آنان کودکانی وابسته و بی‌پناه، اما فرتوت می‌سازد که در شخصیت نگ دیده می‌شود، وقتی با آه و زاری تریتمن^۹ را طلب می‌کند. پوچ‌گرایی در مفهوم وجود و عدم امکان ارتباط دغدغه اصلی بکت است. در *بوف کور* هدایت، راوی داستان با توهم و اوهام روزگار می‌گذراند. در *اتاق*^{۱۱} پینتر، شخصیت رز با صحبت کردن‌های پیاپی، قصد پنهان کردن ترس ازدست دادن مأوای امنش را دارد. در *هوای سرد*^{۱۲} پینیرا نیز، لوس مارینا، شخصیت اصلی داستان، انتظار رهایی از فقر و به‌دست آوردن خوشبختی را می‌کشد.

از دیگر ویژگی‌های پوچ‌نمایی در این آثار، نبود احساس و منطق است. انسان بدون هدف گویی در این جهان گم شده و سرگشته است و همه فعالیت‌های بی‌احساس، پوچ و بیهوده شمرده می‌شود. ارتباط مؤثر کلامی بین شخصیت‌های این آثار ایجاد نمی‌شود و گفتار و افعال آن‌ها در مرز بود و نبود، در مرز شکننده هستی و نیستی فعلیت می‌یابد. این ویژگی باعث می‌شود تا مخاطب این آثار عصاره هستی آدمی و تجربه‌های حسی او را در واپسین لحظه وجود حس کند.

گِرمس (۱۹۶۶) در الگوی روایت‌شناختی خود با رویکردی جزء به کل‌گرایانه پیشنهاد می‌کند به جای آنکه شخصیت‌ها تابع وقایع باشند، وقایع تابعی از شخصیت‌ها هستند. او معتقد است فقط شش نقش یا به تعبیر خود او شش عملگر در قالب جفت‌های مرتبط، مقوله‌های کلی زیربنای همه روایات را تشکیل می‌دهند: اعطاکننده/ دریافت‌کننده، فاعل/ هدف و یاریگر/ رقیب. این الگو را می‌توان به نحو سودمندی در طیفی از متون ادبی به کار بست. در این مقاله که بر تحلیل روایت‌شناختی پنج اثر پوچ‌نما اهتمام شده است، نویسندگان درصدد برآمده‌اند تا با استفاده از مدل عملگرهای گِرمس، آثار پوچ‌نمای مورد بررسی را با الگوی کنشی گِرمس مقایسه کنند و کنشگرهای روایت‌شناختی مبنی بر شناخت آثار پوچ‌نما را به تصویر بکشند. گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و روش تحقیق از نوع تحلیل محتوا و توصیفی است.

۱-۱. پیشینه تحقیق

پیشینه تحقیق در دو بخش مطالعات پژوهشگران ایرانی و غیرایرانی تنظیم شده است. از پژوهش‌های ایرانی می‌توان به این موارد اشاره کرد:

حداد در مقاله «حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت» (۱۳۸۹) می‌گوید آثار بکت نقطه‌ای بر پایان مدرنیسم محسوب می‌شود. وی در تحقیق خود بر مسائل پایان، شکست و رنج تمرکز کرده که به زیبایی در آثار بکت تجلی یافته است. طاهری در

مقاله «بازتاب جلوه‌های معنا‌باختگی در آثار صادق هدایت» (۱۳۹۲) اذعان کرده که هدایت از پیشروان آثار پوچ‌نما در ایران است. او یکی از مؤلفه‌های پوچ‌نمایی را حضور جدی مرگ در اغلب شخصیت‌های داستان‌های هدایت، از جمله راوی بوف کور، می‌داند. معصومی در پایان‌نامه خود با عنوان *خوانش شالوده‌فکنی و واسازی نمایش‌نامه‌های جشن تولد و خیانت اثر هارولد پینتر* (۱۳۹۲) در خوانشی متفاوت از نمایش‌نامه‌های *جشن تولد و خیانت پینتر* براساس مضمون‌های اصلی ژاک دریدا، عناصر مفهومی را از آن بیرون می‌کشد و در تقابل با هم قرار می‌دهد و خوانش واسازی را برمی‌سازد. روشنی تختمشلو در پایان‌نامه‌اش با عنوان *خوانش پدیدارشناسی روی دو رمان مورفی و وات ساموئل بکت* (۱۳۹۴) پدیدارشناسی هوسرل را در بررسی دو رمان *وات و مورفی بکت* به‌کار برده است. بکت به‌شیوه خود رابطه سوژه و ابژه را که یکی از اصول بسیار مهم در پدیدارشناسی است، به‌چالش می‌کشد. فتائیان و دیگران در مقاله «ادبیات اقلیت و بررسی عناصر تطبیقی قلمروزدایی زبانی؛ نفی و شیء‌های کثرت‌یافته (با محوریت داستان مسخ کافکا و نمایش‌نامه دست‌آخر بکت» (۱۳۹۵) خاطر نشان می‌کنند که اثر بکت از بارزترین نمونه‌های قلمروزدایی در ساختار نمایش‌نامه است. بکت به‌دنبال زدودن ساختارهای متوالی است که یکی از بن‌مایه‌های همیشگی تئاتر او به‌شمار می‌رود. بشیری در مقاله «بوف کور یک چکیده داستان» (۱۳۹۶) به این موضوع پرداخته است که قسمت اول داستان بوف کور نگاهی به بودائیسیم و یک بیداری بودائیسیمی به تمام معنا دارد. نویسنده دلیل ناتوانی مخاطب از شناخت بوف کور را وجود دو دسته از شخصیت‌ها و وقایع می‌داند که به‌صورت معناداری با هم آورده نمی‌شوند.

در بخش مطالعات غیرایرانی نیز، این پژوهش‌ها انجام شده است:

آدرنو^{۱۳} در کتاب *مرگ و بکت* (۱۹۹۴) به تفسیر و نقد مقالاتی درمورد ساموئل بکت پرداخته است. در این کتاب، وجوه روان‌شناختی ساختار ادبی و مضامین انجیلی

و نمادشناسی مسیحی و یهودی و نیز جناس‌سازی‌های رمزی و استراتژی دراماتوژیک مطرح در نمایش‌نامه و... مورد مطالعه قرار گرفته است. بلیک و مور^{۱۴} (۱۹۹۵) در گفتار (۱۹۹۵) مناظره را در آثار بکت بررسی‌ده‌اند. آن‌ها مناظره در درام را گفت‌وگویی می‌دانند که متشکل از سطرهایی مجرد است که به تناوب توسط دو شخصیت گفته می‌شود. به‌باور بلیک و مور، بکت توجه ما را به استحاله نظم واقعیت روزمره در نظم نوینی از واقعیت هنری جلب می‌کند. گوردون^{۱۵} (۱۹۹۶) در کتاب خود *جهان ساموئل بکت* (۱۹۹۶) می‌گوید در *انتظار گودو* اعتبار بکت را در مقام نمایش‌نامه‌نویس تثبیت می‌کند که با کمترین کار، بیشترین عملکرد را روی صحنه نشان می‌دهد. لیائو^{۱۶} (۲۰۱۴) در مقاله «نقش زبان در نمایش‌نامه‌های برگزیده ساموئل بکت» (۲۰۱۴) تکرار، مونولوگ، منظره، هم‌زبانی، دسته کردن کلمات، کلیشه، خشونت، خاتمه ساختارمند و غیاب زبان را به بحث گذاشته است. به‌باور او، بکت از تناقض علیه تأثیر زبان استفاده می‌کند تا نشان دهد زبان کارکردش را از دست داده است.

۲-۱. مبانی نظری

ساخت‌گرایی فرانسوی، به‌خصوص آرای تودروف، گِرمس و بارت از دهه ۱۹۶۰ به‌بعد و البته تحت تأثیر صورت‌گرایان روس، به‌ویژه پراپ و اثر معروف او *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* ([۱۹۲۸] ۱۹۶۸)، تا مدت‌ها بر محافل فکری جهان مسلط بود. ساخت‌گرایان معتقد به وجود دستورهای بنیادی بودند و متون مورد مطالعه‌شان دراصل حکم‌پیکره پژوهشی را داشت برای دستیابی به اصول و قواعد بسیار عام ناظر بر شکل‌گیری آن‌ها یا همان دستورهای بنیادی. گِرمس به روشی مشابه پراپ کار کرده است. پراپ برای اولین بار هفت نقش روایی گسترده را شناسایی کرد. این نقش‌ها را شخصیت‌های قصه‌های عامیانه روسی او ایفا می‌کردند؛ اما او اصرار داشت که این نقش‌ها نسبت به ۳۱ نقش اصلی یا انواع واقعه که او آن‌ها را محور

اصلی یا سائق اصلی همه قصه‌ها می‌دانست، تبعی هستند. در اینجا گرمس عکس این طرح را ارائه می‌کند که در آن، وقایع نسبت به شخصیت تبعی هستند. او پیشنهاد می‌کند که فقط شش نقش، یا به تعبیر خود او عملگر، به منزله مقولات کلی در زیربنای همه روایات وجود دارند که سه جفت مرتبط با هم را تشکیل می‌دهند (تولان، ۱۳۹۳: ۱۵۰).

اعطاکننده^{۱۷} + دریافت‌کننده^{۱۸}

فاعل + هدف^{۱۹}

یاریگر^{۲۰} + رقیب^{۲۱}

طبق الگوی گرمس، فاعل یا قهرمان که شاید مرد جوانی از طبقات پایین اجتماع باشد، برای ازدواج با شاهزاده‌خانم (هدف) از ابریاریگر و یاریگر کمک می‌گیرد (همان، ۱۵۱). در این پژوهش، الگوی عملگرهای گرمس (۱۹۵۷) برای تحلیل آثار پوچ‌نما در جهت بازشناختن عملگرهای این آثار بررسی و مقایسه شده است.

۲. تحلیل داده‌ها

۱-۲. نقش رنج‌بر یا ضدقهرمان به جای فاعل

در آثار پوچ‌نما، شخصیت‌ها به نوعی رنج‌بر^{۲۲} و درعین حال شکوه‌گر هستند؛ زیرا شخصیت‌ها در این نوع آثار، درد و رنج همراه با مصیبت و سرگشتگی را تحمل می‌کنند و راهی برای رهایی از درد و سردرگمی نمی‌یابند؛ در نتیجه چاره‌ای جز شکوه کردن ندارند.

۱-۱-۲. در انتظار گودو

فاعل در نمایش‌نامه در انتظار گودو، ولادمیر و استراگون هستند. لیکن شخصیت‌ها کاری نمی‌کنند، جز اینکه انتظار بکشند و این انتظار همراه با رنج و سختی است:

«ولادمیر: اون‌ها هم نزدن تو رو؟»

استراگون: من رو بزنین؟ البته که زدن.» (ص ۲)

وقتی استراگون پوتین‌هایی را که اذیتش می‌کند درمی‌آورد، ولادمیر از او می‌پرسد که آیا اذیت می‌کند و ولادمیر خشمگین جواب می‌دهد:

«ولادمیر: اذیت می‌کنه! می‌خواد بدونه اذیت می‌کنه یا نه!

استراگون: هیچ‌کس مثل تو اذیت نشده. من که به حساب نمی‌آم. می‌خوام

بدونم اگه درد من رو می‌کشیدی چی می‌کردی؟» (همان)

۲-۱-۲. هوای سرد

در هوای سرد، لوس مارینا فاعل است. او به دلیل کار زیاد، فقر، گرمای هاوانا و نداشتن کولر رنج می‌کشد. در کنار لوس مارینا، مادر او آنا نیز فاعل دیگر در این اثر است که در هر شرایطی رنج می‌کشد. رنج ناشی از خیانت شوهر، قادر نبودن در راضی نگه داشتن افراد خانواده و ترس از فاش شدن خیانت همسر و خدشه‌دار شدن مقام وی در بین فرزندان او را به مجسمه‌ای رنج‌کشیده تبدیل کرده است. از طرف دیگر همواره آرزوی داشتن پنکه را داشت که از گرمای هاوانا نجات یابد؛ او حتی در لحظه مرگ هم موفق نمی‌شود از پنکه خریداری شده بهره ببرد. او با این آرزو با مرگ روبه‌رو می‌شود و از همه تأسف‌آورتر این است که فرزندان درحالی برای مراسم تدفین او برنامه‌ریزی می‌کنند که او هنوز زنده است و با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند. گفت‌وگوی بین لوس و اسکار که مادر را مظهر رنج کشیدن می‌داند:

«لوس مارینا: می‌دونم... می‌دونم... و زجرش غیرقابل وصفه.

اسکار: مامان مجسمه رنج کشیده.» (ص ۱۲۲)

البته در این نمایش‌نامه، همه به نوعی در رنج و عذاب‌اند:

«اسکار: بیچاره مامان! بیچاره اسکار!

لوس مارینا: بیچاره لوس مارینا! (همان)
در آثار پوچ‌نما، از جمله هوای سرد، هیچ‌یک از شخصیت‌ها به خوشبختی دست نمی‌یابند و محکوم به رنج کشیدن هستند.

۲-۱-۳. آخر بازی

در آخر بازی، هام و کلاو فاعل هستند. هام که ارباب است، به کلاو که سعی در ترک او دارد، می‌گوید:

«هام: خیلی زجرت دادم. (مکت.) این‌طور نیست؟»

کلاو: موضوع این نیست.

هام: (تکان خورده.) خیلی زجرت ندادم؟»

کلاو: چرا! (ص ۵)

هام باید برای تسکین درد خود از مُسکن استفاده کند. او هر لحظه از کلاو می‌پرسد که وقت مُسکن شده است و با پاسخ منفی کلاو روبه‌رو می‌شود. او از درد رنج می‌برد. در آخر نمایش‌نامه، وقتی زمان خوردن مُسکن فرامی‌رسد، کلاو می‌گوید که مُسکن تمام شده است:

«کلاو: دیگه مُسکنی نمونه. (مکت.)»

هام: (وحشت‌زده.) مُسکنی نمونه!

هام: اما اون جعبه کوچکه گُرد. پُر بود!

کلاو: بله، اما حالا خالیه. (ص ۴۸)

هام محکوم به تحمل درد و کلاو محکوم به رنج کشیدن از دست هام هست. آن‌ها چاره‌ای جز رنج کشیدن ندارند. همچنین نل و نگ، پدر و مادر هام، محکوم به زندگی در سطل زباله هستند. آن‌ها نیز گریزی از این زندگی ندارند.

۲-۱-۴. اتاق

در نمایش‌نامه *اتاق*، رز از اینکه برت حرف نمی‌زند و به او توجه نمی‌کند، آزرده‌خاطر است. او در ابتدای نمایش‌نامه مونولوگی طولانی دارد، درحالی که برت دارد روزنامه می‌خواند و به رز اهمیتی نمی‌دهد. هر دو از تنهایی رنج می‌برند و نگران از اینکه مأوای امن خود را ازدست بدهند. این دل‌آشوب موجب عذاب هر دو شخصیت است. برت با سکوت کردن و رز با سخن گفتن می‌کوشند رنج ناشی از این تشویش و اضطراب را پنهان کنند.

۲-۱-۵. بوف کور

در *رمان بوف کور*، راوی از شرایط موجود خویش رنج می‌برد:

«کاش می‌توانستم مانند زمانی که بچه و نادان بودم آهسته بخوابم، خواب راحت بی‌دغدغه.» (ص ۴۹)

در جایی دیگر راوی با خود جلوی آینه می‌گوید:

«درد تو آن‌قدر عمیق است که ته چشمت گیر کرده [...] و اگر گریه بکنی یا اشک از پشت چشمت درمی‌آید و یا اصلاً اشک در نمی‌آید.» (ص ۷۲)

براساس این نمونه‌ها از *بوف کور*، فاعل آثار پوچ‌نما رنج می‌کشد و ناتوان از تغییر موقعیت فعلی خویش است. عجز و ناتوانی او را به موجودی رنج‌کشیده بدل کرده است. نگارندگان به جای فاعل که برچسب پیشنهادی *گِرمس* است، از واژه *رنج‌بر* استفاده می‌کنند.

۲-۲. ناکامی^{۳۳} به جای هدف

دیگر عنصر الگوی *گِرمس* هدف است. هدف همان شرایطی است که می‌توان آن را در تحقق یافتن رهایی، خوشبختی، خودشناسی یا آرامش ذهنی خلاصه کرد (تولان، ۱۳۹۳: ۱۵۲). شخصیت‌های آثار پوچ‌نما به هیچ‌کدام از این مقوله‌ها دست نمی‌یابند.

در نتیجه در این آثار، خواننده هدف را مشاهده نمی‌کند. در نمایش‌نامه *در انتظار گودو*، هدف اصلی شخصیت‌ها دیدن گودو است که برای آن‌ها رهایی از مصیبت و سرگشتگی را به‌ارمغان بیاورد؛ اما این هدف میسر نمی‌شود. همچنین هدف در *آخر بازی*، یافتن رد پای زندگی در خارج است که محقق نمی‌شود و شخصیت‌ها به خوشبختی، رهایی و آرامش ذهنی دست نمی‌یابند. در *هوای سرد*، هدف لوس مارینا خرید پنکه و رهایی از فقر حاکم بر خانواده است. این هدف حتی تا پایان نمایش‌نامه و لحظه مرگ آن مادر خانواده محقق نمی‌شود و شرایط به همان منوال و چه بسا بدتر ادامه می‌یابد. در *اتاق نیز*، هدف رز و برت حفظ موقعیت آرام و مخفی خویش در اتاق است که با آمدن رایلی و اتفاقات بعد آن ناکام می‌ماند. در *بوف کور*، راوی به آرامش و خوشبختی دست نمی‌یابد و از توهم‌های خوفناک و رعب‌آور رها نمی‌شود.

۱-۲-۲. *در انتظار گودو*

در نمایش‌نامه *در انتظار گودو*، هدف دیدن گودو است. شخصیت‌ها در انتظار گودو هستند؛ ولی این هدف به سرانجام نمی‌رسد:

«ولادمیر: فردا باید برگردیم

استراگون: به خاطر چی؟

ولادمیر: به خاطر انتظار گودو

استراگون: اه! (سکوت.) نیومد؟

ولادمیر: نه.» (ص ۱۰۶)

۲-۲-۲. *آخر بازی*

هدف در *آخر بازی* نیز ناکام می‌ماند. شخصیت‌ها در انتظار دیدن نشانه‌ای از زندگی در دنیای خارج هستند؛ ولی این انتظار بی‌فایده است. کلاو تصمیم می‌گیرد برود. هام از او می‌خواهد حرفی بزند. کلاو در پاسخ می‌گوید:

«کلاو: چیزی برای گفتن نمونه.»

هام: چند کلمه... که بشینه... به دلم.

کلاو: دلت!

هام: آره. آره با اونچه که مونده، آخر کار، سایه‌ها، زمزمه‌ها، همه مشکلات،

تمومه.» (ص ۵۵)

هام می‌گوید هیچ بارقه‌امیدی نیست و با واژه «تمومه» به تحقق نیافتن هدف اشاره می‌کند.

۲-۲-۳. اتاق

هدف در نمایش‌نامه اتاق ازدست ندادن اتاقی است که رز، شخصیت اصلی زن، به‌همراه همسرش در آن زندگی می‌کند و با تمام وجود سعی در حفظ آن دارد؛ لیکن این خواسته عملی نمی‌شود:

«خانم ساندز: خونه خوبیه. مگه نه؟ جاداره.

رز: من از وضعیت خونه خبر ندارم. گرچه ما اینجا راحتیم، ولی حاضرم شرط

ببندم که این خونه یه عیب و ایرادهایی داره.» (ص ۳۰)

در انتهای نمایش، هر دو شخصیت (رز و برت) با عاقبت نافرجام خویش که همواره از آن می‌ترسیدند، مواجه می‌شوند: رایلی آن‌ها را پیدا می‌کند و مأوای امنشان ازدست می‌رود.

۲-۲-۴. هوای سرد

در هوای سرد، هدف لوس مارینا خرید پنکه است تا از گرمای هاوانا و فقر و بدبختی نجات یابند که هرگز عملی نمی‌شود. حتی در آخر نمایش‌نامه، پنکه خریداری شده برای آنا، مادر خانواده، نصب نمی‌شود تا در واپسین لحظات او به‌کار آید:

«لارا: انریکه، یه لطفی بکن: سریع پنکه رو بذار. این اتاق کوره داغه!

انریکه: آن قدر مزخرف نگو.

لارا: چی شده؟

لوس: هیچی لارا. مامان می‌تونه با این خستگی ادامه بده؟

لارا: لوس، فکر می‌کنم خیلی بده. بیچاره آنا!» (ص ۱۶۷)

۲-۲-۵. بوف کور

در بوف کور، هدف که رهایی از توهم و اوهام دهشت‌بار است، محقق نمی‌شود و درنهایت راوی که سعی می‌کرد از توهم خود رها شود، جزئی از توهم می‌شود:

«نمی‌توانستم خود را از دست او، از دست دیوی که در من بیدار شده بود نجات بدهم. همین‌طور که دستم را جلو صورتم گرفته بودم بی‌اختیار زدم زیر خنده. یک خنده سخت‌تر از اول که وجود مرا به‌لرزه انداخت. خنده عمیقی که معلوم نبود از کدام چاله گم‌شده بدنم بیرون می‌آید؛ خنده تهی که فقط در گلویم می‌پیچید و از میان تهی درمی‌آید؛ من پیرمرد خنزرپنزی شده بودم.» (ص ۸۶)

۲-۳-۳. شریک (مکمل)^{۲۴} به‌جای رقیب

۲-۳-۱. در انتظار گودو

در الگوی گِرمس، رقیب وجود دارد؛ ولی در این نمایش‌نامه، ولادمیر و استراگون رقیب نیستند. آن‌ها در ظاهر با هم سلوک ندارند، اما ناچارند همدیگر را تحمل کنند؛ چون فقط یکدیگر را دارند. بنابراین آن‌ها رقیب انگاشته نمی‌شوند؛ بلکه مکمل یکدیگرند. در آثار پوچ‌نما، هر شخصیت به فکر خویش است و می‌خواهد فقط مشکل خود را حل کند؛ ولی در آثار مورد بررسی، شخصیت‌ها بدون هم نمی‌توانند زندگی کنند. در نمایش‌نامه در انتظار گودو، دیدی و گوگو با هم دعوا می‌کنند و از ترک کردن یکدیگر حرف می‌زنند؛ ولی این‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر زندگی کنند. سرنوشت آن‌ها درهم تنیده شده است:

«ولادمیر: وقتی فکرش رو می‌کنم... این همه سال... اگه من نبودم... تو کجا بودی

استراگون: خُب منظور؟» (ص ۳)

یا در جایی دیگر:

«استراگون: کلاً تا به حال چقدر با هم بودیم؟»

ولادمیر: نمی‌دونم. شاید پنجاه سال.» (ص ۵۸)

می‌توان به‌جای رقیب از واژه «شریک» استفاده کرد. شخصیت‌ها مجبورند در تمام امور زندگی با یکدیگر شریک باشند. آن‌ها در یک محل به‌سر می‌برند و زمانشان را با هم می‌گذرانند؛ بنابراین در همه‌چیز شریک هستند. در این نمایش‌نامه نیز، شخصیت‌ها در انتظار گودو هستند:

«ولادمیر: گفت گودو حتماً فردا می‌آد.

استراگون: پس تنها کاری که از من برمی‌آد، انتظار در اینجا است.» (ص ۶۴)

۲-۳-۲. آخر بازی

در آخر بازی نیز، رقیبی وجود ندارد. هام و کلاو دو شخصیت که مکمل هم هستند. هر دو از تنهایی و انزوا ترس دارند:

«هام: من مدیونتم کلاو، به‌خاطر خدماتت.

کلاو: آه، ببخشید، اون‌ی که مدیون شماست، منم.

هام: ماییم که مدیون همدیگه‌ایم.» (ص ۵۶)

به‌نظر می‌رسد هام و کلاو شریک همدیگرند. هام نمی‌تواند راه برود و کلاو نمی‌تواند بنشیند. علی‌رغم تندخویی‌های هام با کلاو، او بدون کلاو نمی‌تواند زندگی کند و کلاو هم جایی برای رفتن ندارد؛ بنابراین ناچارند در همه‌امور با یکدیگر شریک باشند. آن‌ها در یک خانه زندگی می‌کنند و در واقع مجبورند در آن خانه با هم باشند؛ زیرا جای دیگری برای زندگی کردن نیست و شخصیت‌ها محکوم به تقسیم کردن همه‌چیز هستند:

«کلاو: چرا من رو نگه می‌داری؟»

هام: کس دیگه‌ای نیست.

کلاو: جای دیگه‌ای نیست.» (ص ۷)

۲-۳-۳. اتاق

در این نمایش‌نامه، فاعل زن و شوهری به نام‌های رز و برت هستند. آن‌ها شریک یکدیگرند. رز صحبت می‌کند و برت سکوت می‌کند. این زن و شوهر برای داشتن محلی امن و آرام تلاش می‌کنند. رز نمی‌خواهد خانه خود را ترک کند، چون جایی برای رفتن ندارد. برت و رز نیز مانند شخصیت‌های در انتظار گودو و آخر بازی بدون یکدیگر نمی‌توانند زندگی کنند. علی‌رغم رابطه سرد بین آن‌ها، سعی می‌کنند در امور زندگی شریک یکدیگر باشند:

«رز: اینجا اتاق خوبیه. واقعاً شانس آوردی که توی یه همچین جایی هستی و من هم مراقبم، مگه نه، برت؟ [...] می‌تونی با خیال راحت برگردی به خونته. اون وقت من هم اینجام. واقعاً شانس آوردی.» (ص ۱۳)

۲-۳-۴. هوای سرد

در هوای سرد نیز، شخصیت‌ها شریک یکدیگرند. لوس مارینا و انریکه هر دو به اقتصاد خانه کمک می‌کنند؛ گرچه با هم سازش ندارند. در انتهای نمایش‌نامه، شخصیت‌ها به جای اینکه بعد از فوت مادر، به پدر یاری برسانند و از او در نبود مادر نگره‌داری کنند، او را می‌کشند. در واقع شخصیت‌ها شریک جرم هستند و برای از بین بردن پدر، دست‌به‌یکدی می‌کنند:

«لوس مارینا: تصمیم گرفتی کجا پاپا قراره زندگی کنه

انریکه: در موردش بعداً فکر می‌کنیم.

لوس مارینا: من همین الان بگم. قرار نیست رو دوش من بیفته.

انریکه: نگران نباش بابا هیچ خونه‌ای نمی‌ره. فکرت رو به کار بنداز.

اسکار: ما چه حیوون‌هایی هستیم.» (ص ۱۷۴)
و هر سه به اتاقی که مادر در حال مرگ و پدر در کنار اوست، می‌روند.
نویسندگان مقاله به جای رقیب، کلمه «شریک» را پیشنهاد می‌دهند.

۲-۳-۵. بوف کور

در این رمان، راوی و پیرمرد خنزرنیزی مکمل یکدیگرند و در آخر داستان یکی می‌شوند. شریک جرم، نعش‌کش است. نعش‌کش در کابوس و توهم خوفناک راوی حضور دارد. نعش‌کش یاریگر نیست؛ بلکه همدست اوست. به نظر می‌رسد راوی و نعش‌کش شریک هم هستند. نعش‌کش همواره راوی را در موقعیت‌های زجرآور و خوفناک قرار می‌دهد و به افکار توهم‌آمیز و زجرآور او دامن می‌زند. پس نعش‌کش شاید روح شیطانی راوی است که یک لحظه او را تنها نمی‌گذارد و با او در انجام دادن کارهای شیطانی شریک می‌شود.

«کالسکه‌چی خنده خشک و زنده‌ای کرد و گفت:

قابلی نداره، بعداً می‌گیرم. خونت رو بلدم، دیگه با من کار نداشتین هان؟ همین قدر بدون که در قبرکنی، من بی‌سررشته نیستم هان؟ خجالت نداره بریم همین‌جا نزدیک رودخونه کنار درخت سرو یه گودال به اندازه چمدون برات می‌کنم و می‌رم... همین‌جا خوبه؟» (ص ۳۰)

در نمونه‌ای دیگر:

«اگه حمال خواستی من خودم حاضریم هان یه کالسکه نعش‌کش هم دارم؛ من هر روز مرده‌ها رو می‌برم شاعبدالعظیم خاک می‌سپرم‌ها، من تابوت هم می‌سازم، به اندازه هر کسی تابوت دارم، به طوری که مو نمی‌زنه [...] قهقهه خندید، به طوری که شان‌هایش می‌لرزید.» (همان)

۴-۲. تکرار ۲۵ به جای یاریگر

براساس نگاه ساخت‌گرایانه گِرمس، مؤلفه‌های کنشی که در این پنج اثر بررسی شده‌اند، نشان می‌دهند که در آن‌ها کنش ابریاریگر وجود ندارد. به‌باور نویسندگان، در آثار پوچ‌نما ابریاریگر وجود ندارد؛ بلکه در واقع همه به انتظار ابریاریگر، گذران زندگی می‌کنند. در هیچ‌کدام از این پنج اثر پوچ‌نمایی، مخاطب با ابریاریگری روبه‌رو نمی‌شود. اگر ابریاریگری وجود داشت، شخصیت‌های داستان با تلاش و یا قدرت ماورائی از سرگستگی و پوچی نجات می‌یافتند. آن‌ها برای فرار از ترس، تنهایی و انزوا به تکرار پناه می‌برند. به‌ناچار با یأس و ناامیدی روزگار می‌گذرانند. شخصیت‌های آثار پوچ‌نما بدون کمک مانده‌اند و ناچارند در سرگستگی خود دست‌وپا بزنند. به‌نظر نگارندگان، شخصیت‌ها برای نیافتن یاریگر از تکرار کمک می‌گیرند تا زمان دهشت‌بارشان را با آن بگذرانند. از دید گِرمس، در قصه پریان، یاریگر ممکن است دوست یا خویشاوند باشد که با کمک سخاوتمند خود، قهرمان را یاری می‌کند. لیکن در این آثار یاریگر به آن معنا افاده نمی‌شود.

۴-۲-۱. در انتظار گودو

در این اثر، شخصیت‌ها با تکرار وقت می‌گذرانند و زمان را به‌نوعی می‌کشند:

«استراگون: اذیت می‌کنه؟»

ولادمیر: اذیت می‌کنه! می‌خواد بدونه اذیت می‌کنه یا نه؟

ولادمیر: ظاهراً یکی شون نجات پیدا کرد و اون یکی.

استراگون: از چی نجات پیدا کرد؟» (ص ۲)

استراگون و ولادمیر برای وقت گذراندن و کوتاه کردن انتظار برای دیدن گودو، متوسل به تکرار می‌شوند. آن‌ها فقط برای شکستن سکوت از تکرار کمک می‌گیرند.

۲-۴-۲. آخر بازی

در آخر بازی، این جملات مرتب تکرار می‌شود: «با هم می‌سازیم»، «کارهایی دارم که باید انجام بدم»، «هنوز وقت مُسکن من نشده؟»، «تنهاتون می‌ذارم»، «تمومه، تقریباً تموم شده» و «تقریباً باید تموم شده باشه». داستان نمایش نامه بر تکرار استوار است تا بگوید کارهای شخصیت‌ها ناشی از عادت است و شخصیت‌ها برای گذران وقت و زندگی ناچار از تکرار کردن هستند. در نمایش نامه پوچ‌نما، شخصیت‌ها هویتشان را کم‌کم ازدست می‌دهند. آن‌ها به کمک تکرار سعی در حفظ هویت خویش دارند؛ ولی ناموفق هستند؛ زیرا تکرار به ازدست رفتن معنا می‌انجامد و نابودی مفهوم یعنی فقدان هویت و درنهایت پوچی. کلاو با تکرار «هنوز وقت مُسکن من نشده» وقت‌گُشی می‌کند تا با تکرار، انتظار به سر آید؛ انتظار چیزی که خودش هم نمی‌داند چیست. تکرار یاریگری است که به شخصیت‌ها کمک می‌کند تا زمان را زودتر بگذرانند. تکرار در آثار پوچ‌نما، خصوصاً نمایش نامه‌های بکت، نقش پررنگی دارد.

«هام: من می‌خوام برم به رختخواب

کلاو: همین الآن شما رو بیدار کردم.

هام: خُب، منظور؟

کلاو: من نمی‌تونم شما رو هر پنج دقیقه یه بار هی بیدار کنم و هی ببرم تون توی رختخواب. کارهایی دارم که باید انجام بدم.» (ص ۵)

خستگی و ناامیدی در این جملات مشهود است. روزمرگی و استمرار زجرآور کلاو را به ستوه آورده است. تکرار و استمرار بیدار کردن و به رختخواب بردن هام هر پنج دقیقه کلاو را خسته می‌کند. کلاو می‌گوید کارهایی دارد که باید انجام دهد؛ اما بعد از این جمله، مکث می‌کند که بیانگر تردید اوست؛ زیرا هیچ کاری غیر از این ندارد.

«هام: کافیه، زمانشه که توی این پناهگاه هم تموم بشه (مکث.) و هنوز تا آخر

صبر می‌کنم. من تا آخر (خمیازه‌کشان.) صبر می‌کنم.» (ص ۴)

در اینجا تکرار با هدف وقت‌کشی صورت می‌گیرد؛ گویی جز این، راهی برای گذر زمان وجود ندارد. هام چاره‌ای جز سؤال کردن ندارد؛ اگرچه پاسخ روشن است. در بین همه ناامیدی‌ها، به دنبال ذره‌ای امید می‌گردد و نمی‌یابد؛ در نتیجه تکرار به کمکش می‌آید تا زمان را بکشد.

در آثار پوچ‌نما، مانند الگوی گرمس که عملگر یاریگر را معرفی کرده است، یاریگری وجود ندارد. شخصیت‌ها در جست‌وجوی یاریگری هستند که آن‌ها را از مشکلات و مصائب زندگی برهاند. اما در دنیای پوچ‌نمایی، یاریگر وجود ندارد و به‌ناچار شخصیت‌ها به تکرار پناه می‌برند. در واقع اینجا تکرار یاریگری است که به شخصیت‌ها کمک می‌کند تا زمان را طی کنند و به‌گونه‌ای دقیق و لحظه‌های عذاب‌آور را سپری کنند. در این آثار، شخصیت‌ها به یکدیگر گوش نمی‌دهند و صرفاً برای پر کردن وقت از تکرار کمک می‌گیرند. بنابراین تکرار یکی از مؤلفه‌های ضروری در پوچ‌گرایی است.

۲-۴-۳. اتاق

در این قسمت از نمایش، تکرار نشانگر بی‌توجهی خانم سندز به صحبت‌های رز است. آقای سندز نیز درصدد است رز را آماده کند که زود اتاق را تحویل دهد و برای این کار از تکرار یاری می‌گیرد:

«آقای سندز: او اینجا زندگی می‌کنه، آره؟»

رز: البته او اینجا زندگی می‌کنه.

آقای سندز: کجا می‌تونم او رو پیدا کنم؟ (صاحب‌خانه.)

رز: خُب - مطمئن نیستم.

آقای سندز: او اینجا زندگی می‌کنه، آره؟

رز: بله، اما نمی‌دونم -

آقای سندز: اما او اینجا زندگی می‌کنه، نه؟ (ص ۳۰)

۲-۴-۴. هوای سرد

در این نمایش‌نامه، آنا به آنخل می‌گوید از رابطه او و بیا مطلع است. او چندین بار به آنخل گوشزد می‌کند این موضوع را می‌داند، ولی نمی‌تواند خود را کنترل کند و به صحبت ادامه دهد:

«آنخل: به چی می‌خوای بررسی؟»

آنا: من می‌دونم، من می‌دونم

آنخل: ول کن این حرف‌ها رو. چی می‌دونی؟ همیشه توی توهمی...

آنا: (درحال گریه.) من می‌دونم، من می‌دونم... بیا... (نمی‌تونه ادامه بده.)»

(ص ۵۹)

آنا ترس از فاش شدن رابطه نامشروع شوهرش با خواهرزاده‌اش را دارد. او برای اینکه همسرش را از رفتن به خانه بیا منصرف کند و از ترس اینکه آبروی پدر (آنخل) جلوی بچه‌ها نرود، به التماس و نصیحت کردن متوسل می‌شود و درنهایت هنگامی که آنخل رابطه‌اش با بیا را انکار می‌کند، مستأصل می‌شود و به تکرار روی می‌آورد. در این نمایش، شخصیت‌ها مدام این جمله را تکرار می‌کنند: «فردا روز دیگری‌ست».^{۲۶} لیکن این فردایی که شخصیت‌ها منتظرش هستند و نوید حل مشکلات و در آغوش کشیدن خوشبختی را می‌دهد، هرگز از راه نمی‌رسد.

۲-۴-۵. بوف کور

در داستان بوف کور، شخصیت داستان بارها از نعش‌کش حرف می‌زند و در جای‌جای داستان ما با این جمله نعش‌کش روبه‌رو می‌شویم که تکرار می‌کند:

«هرگز، قابلی نداره، من تو را می‌شناسم. خونت رو بلدم، همین بغل، من یک

کالسکه نعش‌کش دارم بیا تو رو برسونم هان؟ دو قدم راس.» (ص ۳۰)

شخصیت اصلی داستان از او متنفر است؛ زیرا هراس وصف‌نشدنی و غریبی را در وی شعله‌ور می‌کند. این تکرار نشان از روزمرگی است که زمان ناخوشایند با آن می‌گذرد.

۵-۲. مقتدر^{۲۷} (صاحبان قدرت/ زورگو^{۲۸}) به جای اعطاکننده (ابریاریگر)

قدرت عامل بسیار مهمی در تحلیل گفتمان آثار پوچ‌نماست. در تئاتر پوچ‌نما، قدرت همیشه دست کسی است که به ظاهر توانا نیست یا ساده‌لوح است.

۱-۵-۲. در انتظار گودو

در این نمایش‌نامه، سهم صحبت کردن پوتزو در پرده اول بسیار زیاد است که ناشی از تفکر و شاید توهم او از قدرتی است که به واسطه آن به لاکسی ظلم می‌کند و حتی خود را صاحب‌اختیار گوگو و دی‌دی می‌داند. او با استفاده از جملات امری و زیاده‌گویی، به دیگران فرصت یا جرئت صحبت کردن نمی‌دهد. این قدرت در پرده دوم به وسیله مونولوگ لاکسی که شامل هفتصد کلمه بی‌محتواست و در آخر پرده اول گفته می‌شود، به لاکسی انتقال می‌یابد؛ زیرا در پرده دوم سهم حرف زدن پوتزو به چند جمله نظیر «چه حیفا!» و «کمکم کنید» محدود می‌شود. حتی گوگو به خود اجازه می‌دهد که او را آفت^{۲۹} بنامد. پوتزو در این نمایش‌نامه زورگوست؛ چون تمام مسئولیتش را بر دوش لاکسی می‌گذارد.

«پوتزو: منتظرید؟ اینجا؟ توی زمین من؟»

ولادمیر: قصد هیچ مزاحمتی نداشتم.

پوتزو: دیگه حرفش رو هم نزنیم. (طناب را تکان می‌دهد.) برپا

خوک! (مکث.) هر وقت که می‌افته خوابش می‌بره. (طناب را تکان

می‌دهد.) برپا خوک پرواری! عقب‌گرد! ایست! برگرد! آقایان، از دیدار

شما خوشحالم. بله، بله. از صمیم قلب خوشحال. نزدیک‌تر! ایست! «

(ص ۲۴)

پوتزو حرف‌هایش را در حدود دو صفحه ادامه می‌دهد. کلامش مملو از جملات امری ناشی از قدرت او در مقام ارباب و مالک است. سهم صحبت کردن او در گفت‌وگو زیاد است. در گفت‌وگو، زمانی که طرف مقابل بیش از حد حرف می‌زند،

نوبت‌گیری برای صحبت کردن از بین می‌رود و گفت‌وگو یک‌طرفه می‌شود. در نتیجه ارتباط معنایی بین طرفین گفت‌وگو حاصل نمی‌شود و به پوچی می‌انجامد که عنصر اصلی آثار پوچ‌نماست. لیکن در پرده دوم و با تفویض قدرت به لاک، از طریق مونولوگ پایانی او در پرده اول، سهم صحبت پوتزو به دلیل از دست دادن قدرت کم و به یک کلمه یا جمله ختم می‌شود. در پرده دوم:

«پوتزو: کمک

ولادمیر: زمان باز در جریان افتاده. خورشید غروب می‌کند. ماه بالا می‌آید و ما می‌ریم... از اینجا.

پوتزو: رحم کنید.

ولادمیر: بیچاره پوتزو» (ص ۹۰)

کسی به پوتزو توجه نمی‌کند. زوال قدرت او به واسطه مونولوگ لاک در پرده اول کاملاً مشهود است. جملات ردوبدل‌شده بین استراگون و ولادمیر نشان می‌دهد به پوتزو و التماس‌های ذره‌ای توجه نمی‌کنند و در آخر عبارت «پوتزوی بیچاره» را از زبان ولادمیر می‌شنویم که به قدرت صوری و ضمنی پوتزو به‌طور کل پایان می‌دهد.

۲-۵-۲. آخر بازی

«کلاو: می‌رم متر رو می‌آرم.

هام: تقریباً! تقریباً (کلاو صندلی را کمی حرکت می‌دهد). هام: من رو درست

بذار توی مرکز! درست توی مرکز!

کلاو: اینجا است!

هام: به نظرم زیادی طرف چپم. حالا به نظرم کمی زیادی طرف راستم. (کلاو

صندلی را کمی حرکت می‌دهد.) به نظرم کمی زیادی جلو رفتم. (کلاو صندلی

را کمی حرکت می‌دهد.) حالا به نظرم کمی زیادی عقبم. (کلاو صندلی را کمی

حرکت می‌دهد.) اونجا نیست. من رو می‌ترسونی.

(کلاو به سر جای خود در پشت صندلی برمی‌گردد.)» (ص ۲۰)

از این گفت‌وگوها برمی‌آید که اگر کلاو نباشد، هام از انجام کارهای خود باز می‌ماند. هام قادر به راه رفتن نیست و اگر کلاو نباشد، او هیچ کاری نمی‌تواند بکند. پس قدرت دست کلاو، خدمتکار هام است. او با خونسردی شکایت‌های هام را تحمل و هرازگاهی او را تهدید به رفتن می‌کند. لیکن کلاو جایی نمی‌رود؛ حتی در آخر نمایش‌نامه زمانی که پرده می‌افتد، کلاو با چمدان بر جای خود ایستاده است. او هام را ترک نمی‌کند؛ چون جایی برای رفتن نیست و او به‌ناچار باید همان‌جا بماند. در این قسمت از متن، زمانی که هام نمی‌تواند کلاو را ببیند، احساس ترس می‌کند؛ ترس از تنها ماندن، ترس از انزوا.

۲-۵-۳. اتاق

در این نمایش‌نامه، قدرت در دستان برت شوهر رز است. او حرفی نمی‌زند و در سکوت روزنامه‌اش را می‌خواند. به‌ظاهر رز مدیر و مدبر خانه است؛ اما در آخر نمایش‌نامه کاری را که رز نمی‌تواند انجام دهد، برت عملی می‌کند و رایلی را می‌کشد و رز فقط جمله «نمی‌تونم ببینم» را تکرار می‌کند. او نابینا می‌شود.

«رز: بیا بخور. این سرما رو از تنت بیرون می‌کنه. (رز ژامبون و تخم‌مرغ‌ها را توی بشقاب می‌گذارد. شعله‌ گاز را خاموش می‌کند و بشقاب را به سر میز می‌آورد.) هوای بیرون خیلی سرده، بهت گفته باشم. سرماش واقعاً کشنده‌ست» (ص ۷)

در ابتدای نمایش‌نامه، رز مونولوگی دو صفحه‌ای با همسر خود دارد و بی‌وقفه حرف می‌زند، بدون آنکه منتظر جواب باشد. همسرش هم هیچ جوابی به او نمی‌دهد. برای برقراری ارتباط، اصل نوبت‌گیری برای تداوم مکالمه لازم است. صحبت یک‌طرفه رز و سکوت برت حکایت از بی‌توجهی برت به رز است. رز از مسئله‌ای فرار می‌کند. صحبت‌های پیاپی او و بی‌اعتنایی برت، به خواننده می‌فهماند که ممکن نیست قدرت

دست رز باشد؛ بلکه برت با سکوت خود، قدرت را در دستانش می‌گیرد. رز برای فرار از ترس خود که همان از دست دادن اتاق، یعنی محل زندگی‌اش است، مدام صحبت می‌کند. ترس در آثار پوچ‌نما به‌وفور دیده می‌شود. فرار از تنهایی و ترس نهمان به ناتوانی رز اشاره می‌کند. شخص زورگو رابلی است که به زور متوسل می‌شود تا رز را با خود ببرد.

۲-۴-۵. هوای سرد

در *هوای سرد*، ظاهراً قدرت در دستان آنخل (پدر خانواده) است؛ ولی بعد از فاش شدن خیانت او، قدرت به آنا (مادر خانواده) منتقل می‌شود. آنخل که پدر خانواده است و هیچ‌کس نمی‌تواند از خط‌کشی‌های او رد شود، به آنا التماس می‌کند تا او را ببخشد. وقتی قدرت در دستان آنا می‌افتد، سهم صحبت او بیشتر می‌گردد. با این حال، شخص زورگو در این نمایش‌نامه آنخل است.

«آنخل: من بیا رو مثل پدر دوست دارم...

آنا: جانماز آب نکش (ریاکار نباش). تو او رو مثل شوهری که آرزوی یه زن در سرش هست، دوست داری.

آنخل: بیا من رو می‌خواد. من دایی مورد علاقه‌اش و پدرنانتی‌اش هستم.

آنا: بیا تو رو فریب می‌ده. او از بدو تولدش شیطان بوده.

آنخل: درغگو. بیا برای من... (ساکت می‌شود)» (ص ۵۸)

آنخل در آخر اعتراف می‌کند که بیا را دوست دارد و از آنا می‌خواهد که او را ببخشد و قول می‌دهد این آخرین باری باشد که بیا را می‌بیند. آنا که همواره به آنخل به‌عنوان سرپرست خانواده و پدر بچه‌هایش احترام می‌گذاشت و به بچه‌ها اجازه بی‌حرمتی به او را نمی‌داد، روبه‌روی او می‌ایستد. حال سهم صحبت او از آنخل بیشتر است؛ زیرا آنخل نمی‌داند در جواب خیانتش به آنا چه بگوید. بنابراین زمان، فرصت و قدرت در خدمت آنا است.

۲-۵-۵. بوف کور

راوی توسط نعش‌کش کنترل می‌شود. به کارهایی که به او تحمیل می‌شود، بدون نافرمانی و مقاومت تن می‌دهد. خودم‌محور بودن نعش‌کش و بی‌توجه بودن شخصیت‌های دیگر داستان به راوی، او را به فردی بی‌اراده و فرمان‌بردار بدل کرده است. نعش‌کش زورگوست؛ زیرا با صحبت کردن و دستور دادن، راوی را برای انجام کار مجاب می‌کند.

۲-۶. درد مشترک (منزوی)^{۳۰} به‌جای ذی‌نفع

در الگوی گرمس، عملگر ذی‌نفع وجود دارد؛ ولی در آثار پوچ‌نما، نفعی برای شخصیت‌ها متصور نیست. آن‌ها دارای درد مشترک هستند. در این آثار همه در انتظار اویند. در نمایش‌نامه در انتظار گودو، شخصیت‌ها درد مشترک تنهایی را تجربه می‌کنند و در انتظار کسی هستند که رهایی از مشکلات را به‌ارمغان بیاورد. در آخر بازی نیز، درد مشترک شخصیت‌ها تنهایی است. شخصیت‌ها در جمع هم تنها هستند. آن‌ها در انتظار نشانه زندگی در جهان خارج به‌سر می‌برند. در نمایش‌نامه اتاق، تنهایی و انزوا درد مشترک شخصیت‌هاست. برت و رز، به‌رغم در کنار هم بودن، تنها هستند و از انزوا رنج می‌برند. آن‌ها در انتظار امنیت کامل به‌سر می‌برند و در تلاش‌اند تا مأوای امنشان را حفظ کنند و هویتشان را مخفی نگه دارند. اما این تلاش‌ها به سرانجام و موفقیت نمی‌رسد. در هوای سرد، باینکه افراد در کنار هم زندگی می‌کنند، تنها هستند. شخصیت‌ها قادر به برقراری ارتباط نیستند و به همین دلیل از تنهایی خود رنج می‌برند. همه شخصیت‌های این نمایش‌نامه با این درد مشترک مواجه‌اند. در بوف کور هم، تنهایی درد مشترک بین راوی، نعش‌کش و پیرمرد خنزرنزری است که آن‌ها را منزوی کرده است.

۳. نتیجه

اکنون با توجه به شواهد و مطالب مطرح‌شده در بخش تحلیل داده‌ها می‌توان عملگرهای گرمس را در ارتباط با متون بررسی‌شده در جدول ۱ خلاصه کرد.

جدول ۱. نقش عملگرهای گرمس در آثار پوچ نما

نام اثر	فاعل	هدف	ابریارگر	یاریگر	رقیب	ذی نفع
در انتظار گودو	استراگون و ولادمیر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
آخر بازی	هام و کلاو	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
بوف کور	راوی و نیش کش	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
هوای سرد	لوس مارینا همراه با اتریکه برادرش	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
اتاق	رز شخصیت اصلی زن	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد

مطابق این جدول و توصیف و تحلیل شواهد پیکره تحقیق، الگوی روایتگری ساخت‌گرایی گرمس و مؤلفه‌ها یا عملگرهای روایت‌شناسی او کارآمدی و انطباق لازم جهت توصیف و تحلیل عملگرهای روایت‌های پوچ‌گرایی را ندارند و برای توصیف این آثار در چارچوب گفتمان ادبی پوچ‌گرایی، به الگویی متناسب با عملگرهای مخصوص خود به شرح زیر نیاز است:

الگوی عملگرهای گرمس	الگوی پیشنهادی عملگرهای آثار پوچ نما
اعطاکننده + دریافت‌کننده	ضدیاریگر (قدرت، زورگو) + درد مشترک (منزوی)
فاعل + هدف	رنج‌بر + ناکامی
یاریگر + رقیب	تکرار + مکمل (شریک)

به نظر می‌رسد برای نشان دادن الگوی عملگر در آثار پوچ نما، به جای فاعل از واژه رنج‌بر استفاده می‌شود؛ زیرا شخصیت‌ها در این نوع آثار درد و رنج همراه با سرگشتگی را تحمل می‌کنند. در آثار پوچ نما، یاریگر و ابریاریگر به معنای حقیقی به چشم نمی‌خورد. شخصیت‌ها مجبورند از تکرار به عنوان ابریاریگر استفاده کنند تا زمان بگذرد و به شخص ستمگر، به عنوان یاریگری که هیچ قدرتی برای تغییر ندارد، دل ببندند. این خیال باطل هیچ‌گاه شخصیت‌ها را یاری نمی‌دهد؛ بلکه آن‌ها را بازی می‌دهد.

عملگر هدف در این آثار محقق نمی‌شود. در واقع هدف به ناکامی منجر می‌شود و در نهایت سرگشتگی و یأس حاصل از تحقق نیافتن هدف، شخصیت‌ها را ناامیدتر از قبل می‌کند.

در آثار پوچ‌نما، شخصیت‌ها شریک یکدیگرند. هام و کلاو، و نگ و پگ در آخر بازی مکمل هم هستند. هام قادر به راه رفتن نیست و کلاو قادر به نشستن. در نمایش‌نامه در انتظار گودو نیز، استراگون و ولادیمیر بدون هم قادر به ادامه زندگی نیستند؛ بنابراین همدیگر را کامل می‌کنند. لاکی و پوتزو نیز مکمل هم‌اند؛ در پرده دوم، پوتزو نابیناست و لاکی سخن نمی‌گوید. لاکی با طنابی پوتزو را به دنبال خود می‌کشد. در بوف کور، راوی و نعش‌کش همین‌گونه‌اند؛ زمانی که راوی صحبت نمی‌کند، نعش‌کش سخن می‌گوید و به‌جای او تصمیم می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد نعش‌کش روح شیطانی و طغیانگر راوی است. در *اتاق*، رز و برت شخصیت‌های مکمل هستند؛ برت صحبت نمی‌کند و به‌جایش رز در حال حرف زدن است. خانم و آقای ساندز، مانند ولادیمیر و استراگون، دائم با هم جدل می‌کنند. رایلی و آقای کیدز هم‌بازی یکدیگرند. در *هوای سرد*، لوس مارینا و انریکه هر دو خرج خانه را تأمین می‌کنند و در آخر با هم همدست شده، پدر را می‌کشند؛ دو عصیانگر خسته که بیرحمانه‌ترین راه را انتخاب می‌کنند. لویس (که در آخر نمایش‌نامه ناشنوا شده) و اسکار، برادرهای لوس مارینا و انریکه، دو شخصیت تکمیلی در نمایش‌نامه *هوای سرد* هستند و در نهایت آنا مادر خانواده که در حال مرگ است و آنخل پدری که با مرگ روبه‌رو می‌شود، دیگر مکمل‌های این نمایش‌نامه انگاشته می‌شوند. به این ترتیب، عملگرهای مکمل یا به بیان دیگر شریک، دیگر کنشگر مطرح در آثار پوچ‌نماست.

شکوه‌گر دیگر عامل کنشی است. در *هوای سرد*، لوس مارینا، در نمایش‌نامه در انتظار گودو، استرگون و پوتزو، در *اتاق*، رز و سرانجام شخصیت راوی در بوف کور دائم شکوه و شکایت می‌کنند.

به این ترتیب، عملگرهای پیشنهادی در بازنمایی کنشگرهای آثار پوچ‌نما را می‌توان در

جدول ۲ نمایش داد:

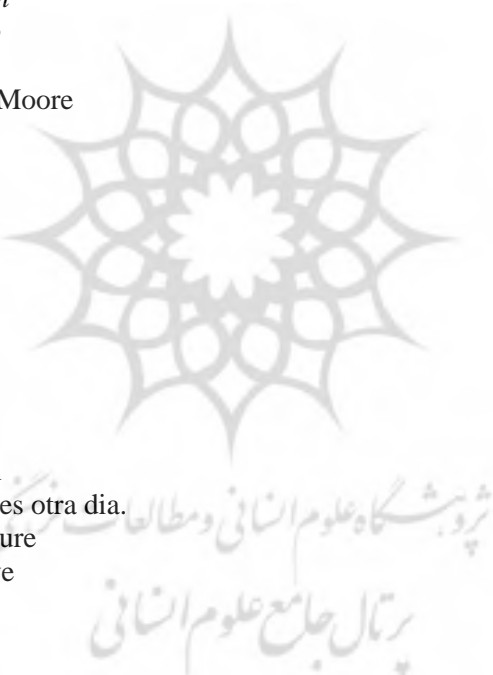
جدول ۲. عملگرهای پیشنهادی نویسندگان در بازنمایی شخصیت‌های آثار پوچ‌نما

نام اثر	فاعل: و نخبیر	هدف: ناکامی	یاریگر: تکرار	ضد یاریگر: قدرت (زورگر)	رتیب = مکمل (شریک)		دره مشترک: تنهایی (دریافت‌کننده: تنهایی و منزوی)
					شکوه‌گر	گیرنده شکایت	
در انتظار کفوف	استراگون و ولادیمیر / پوزو	نیامدن کفوف	ایزاری برای وقت‌گشای پوزو	ولادیمیر، استراگون، لاش پوزو	ولادیمیر، استراگون، لاش	ولادیمیر، استراگون، لاش	تنها و در انتظار شخص یاریگر به نام کفوف: همه شخصیت‌ها
آعره یاری	هام و کلاو	نبودن آثار حیات در فضای بیرون	ایزاری برای گذراندن زمان	هام	کلاو	کلاو	تنها و در انتظار دیدن نشانه زندگی در جهان بیرون: همه شخصیت‌ها
برگه کفوف	داوی	تبدیل شدن به پیروز خنزوپتزی و زها نشدن از وحشت و اوهام	ایزاری برای فرار از ترس و آزوب گذراندن وقت زها و هابی از اوهام دشت یار	داوی	داوی	داوی	تنها و در انتظار پیدا کردن آرامش و زها شدن از اوهام زاری: نشر کش، پیروزه خنزوپتزی
اتاق	رز	قادر نبودن به حفظ امنیت خود از دست دادن اتاق امنیت	ایزاری برای گذراندن وقت و منظمی کردن ترس ناشی از دست دادن امنیت	ایلی	رز	برت	تنها و در انتظار امنیت کامل، حفظ آرامی امن خود و مخفی ماندن هویتشان: رز، برت، ایلی، آقای کید
هوای سرد	لوس ماریا	مخفی نشدن عموشیمی	گذراندن زمان برای فرار از فقر و سرگشتگی خانواده	آنتل (پدر) لوس ماریا	لوس	آنا (مادر)	تنها و زها: از گرمای خارا و زها: از فقر: همه شخصیت‌ها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Martin Esslin
2. Samuel Beckett
3. Eugene Ionesco
4. Arthur Adamov
5. Harold Pinter
6. Sartre
7. Camus
8. *Endgame*
9. *Waiting for Godot*
10. Me pap
11. *The Room*
12. *Airo Frio*
13. Adorno
14. Blake & Moore
15. Gordon
16. Liao
17. giver
18. receiver
19. object
20. helper
21. opponent
22. sufferer
23. failure
24. partner
25. repetition
26. Maniana es otra dia.
27. ruling figure
28. oppressive
29. pest
30. recluse



منابع

- آفاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵). تحلیل گفتمان انتقادی. تهران: علمی و فرهنگی.
- حداد، ابوالفضل (۱۳۸۹). «حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت». نشریه نقد زبان و ادبیات خارجی پژوهشگاه علوم انسانی. ۳۵. ش ۵. صص ۴۹-۷۱.

- طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۲). «بازتاب جلوه‌های معنا‌باختگی در آثار صادق هدایت». نشریه متن‌پژوهی ادبی. د ۱۷. ش ۵۶. صص ۸۵-۱۰۶.
- تولان، مایکل (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چ ۲. تهران: سمت.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۶). «تحلیل زمان روایی در دو گفت‌و‌مان ادبی و سینمایی مورد مطالعه: فیلم خاک و داستان اوسنه بابا سبحان». *فصلنامه روایت‌شناسی*. د ۱. ش ۱. صص ۵۱-۸۴.
- فنائیان، تاجبخش و دیگران (۱۳۹۵). «ادبیات اقلیت و بررسی عناصر تطبیقی قلمروزدایی زبانی؛ نفی و شیء‌های کثرت‌یافته (با محوریت داستان مسخ کافکا و نمایش‌نامه دست‌آخر ساموئل بکت)». *نشریه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی (دانشگاه دامغان)*. د ۱. ش ۲. صص ۱۷-۳۰.
- معصومی، مریم (۱۳۹۲). *خوانش شالوده‌فکنی و واسازی نمایشنامه‌های جشن تولد و خیانت اثر هارولد پینتر*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد کرج.
- هدایت، صادق (۱۳۱۵). *بوف کور*. تهران: جاویدان.
- Aderno, T. (1994). *Death and Beckett*. Palgrave: London.
- Aghagolzade, F. (1385). *Tahlil-e Gofman-e Enteghadi*. Tehran: 'Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]
- Austin, L.J. (1962). *How to do things with words*. Harvard.
- Beckett, S. (1957). *Endgame*. Grove Press (2009).
- _____ (1953). *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. Grove Press (2015).
- Blake, J.W. & E. Moore (1995). *Speech*. New York: MacGrow.
- Brown, G. & G. Yule (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge University Press.
- Camus, A. (1946). *The Stranger*. New York: Harper.
- Doubleday.
- Esslin, M. (1976). *The peopled Wound: The Work of Harold Pinter*. New York:

- _____ (1992). *Pinter: The Playwright*. London: Methven.
- _____ (2004). *The Theater of the Absurd*. Vintage Press.
- Fana'iyān, T. et al. (2013). "Adabiyat-e Aghaliyat va Baresi 'Anasor Tatbighi Ghalamrozodayi Zabāni; Nafy va Shey'hāye Kesratyāfte (Ba Mehvariyaat-e Dastan-e Maskh-e Kāfkā va Dasteākhar-e Samuel Beckett)". *Adabyāt-e- Namayeshi va Honarhāy-e- Tajasomi*. No. 2. pp. 17-30. Dāmghān University. [in Persian]
- Gordon, L. (1996). *The world of Samuel Beckett*. The Last Modernist. London: Harpercollins.
- _____ (1948). *The Outsider*. New York: Harper.
- Greimas, A. (1983). *Structural Semantics*. Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
- Hadad, A. (1389). "Haghighat va Ma'nā in Āsār-e Samuel Beckett". *Naghd-e Zabān va 'Aadabiyāt Khāreji-e Pazhuheshgāh-e 'Olum-e 'Ensani*. No. 3. pp. 49-71. [in Persian]
- Hayati, Z. (2017). "Tahlil-e Zamān-e Ravāyi Goftmān-e 'Adabi va Sinamayi: Film-e Khak va Dastan-e Osene Bābā Sobhān". *Anjoman 'Elmi Naghd-e Adabi-e Irān; Faslname Ravayatshenāsi*. No. 1. pp. 84-51. Tarbiyat Modarres. [in Persian]
- Hedayat, S. (1936). *Boof-e Kur*. Tehran: Jāvidān Publication.
- Liao, S.L. (2014). "The Role of Language in Samuel Beckett's Selected Plays." *International Journal of World Academy of Science*. Vol 8. No. 2.
- Ma'sumi, M. (2013). *Khānesh-e Shāludfekani o Vāsāzi Namāyeshnāme-hāy-e Jashn-e Tavalod va Khiyānat Asar-e Harold Pinter*. M.A. Karaj Azad University.
- Piñera, V. (1958). *Airo Frío*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (1990).
- Pinter, H. (1957). *The Room*. Publisher: Samuel French (2015).
- Taheri, Gh. (1392). "Baztābe Jelvehāy-e Ma'nābākteghi in Āsār-e Sādegh Hedāyat". *Matn Pazhuhi-e-Aadabi*. No. 56. pp. 85-106. [in Persian]

- Toolan, M. (1953). *Ravayatshenāsi: Darājadi Zabānshenākhti - 'Enteghadi*. Seyede Fāteme 'Alavi va Fāteme Ne'mati (Trans.) Tehran: Samt. [in Persian]
- Worton, M. (1995). *Waiting for Godot and Endgame: " theater as text"*. Cambridge: Cambridge University Reader. London: Routledge.



Analyzing Narrative Actants in the Selected Postmodern Absurd Works Compared with Greimas Model

Marzieh Lotfi¹, Ferdows Aghgolzadeh^{* 2},
Bahram Modarresi³, Hayat Ameri⁴

1. Ph.D. Candidate in Linguistics, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2. Professor of General Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
3. Assistant Professor of Linguistics, Islamic Azad University, Central Branch, Tehran, Iran.
4. Assistant Professor of Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 18/09/2019

Accepted: 15/04/2020

Abstract

The absurd works include elements of wordplay, exaggerated clichés, repetition, irrelevant and even innovated phrases, uttered by one of the characters. The current study provides a narrative analysis of six selected literary works, namely "Endgame" and "Waiting for Godot" by Samuel Becket, "The room" by Harold Pinter, "The Blind Owl" by Sadegh Hedayat and "The Cold Air" by Virgilio Pinera. By adopting a descriptive-analytic approach, this paper reconsidered narrative actants presented by Greimas (1966) and focused on six new narrative actants proposed by the researchers for analyzing the narrative of the selected absurd works. Narratology is a field of study that is undergoing a re-contextualization. Apart from theories such as Vladimir Propp's actantial typology, absurdist theories of the self may also have influenced the way structuralist narratologists drew on linguistic theory to re-describe characters in stories as actants. The researchers proposed six new narrative actants that can be found in absurd works. They include sufferer (antihero) for hero, recluse for the receiver, repetition for the helper, failure for the object, partner for opponent. The donor is absent in absurd works and instead, oppressive can be considered as an actant in these literary works. In conclusion, it could be said that a more linguistically particularized account of actants may have significant methodological benefits for present-day researcher, interested in narrative analysis of absurd works.

Keywords: Narratology, narrative actants, Greimas model, absurd works, literary discourse analysis

* Corresponding Author's E-mail: aghgolz@modares.ac.ir

