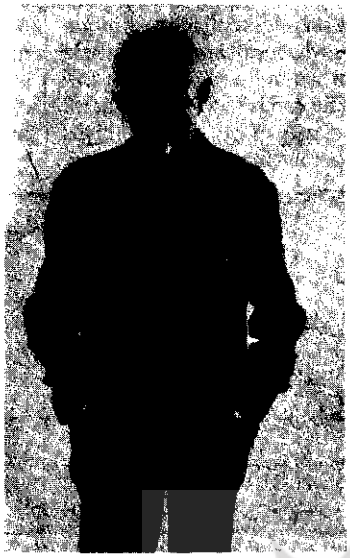

بِکِت و تئاتر معناباختگی

جیمز رابرتس
ترجمهٔ حسین پاینده

هنگامی که نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* در سال ۱۹۵۳ در تئاتر بابیلون[1] در پاریس به روی صحنه رفت، منتقدان ادبی چنان از پیدایش نمایشی تا به این حد متفاوت و در عین‌حال جالب بهت‌زده شدند که اصطلاح «تئاتر معناباختگی»[2] را برای توصیف آن وضع کردند و همهٔ نمایش‌هایی که از این نوع تئاتر به وجود آمدند همواره با نام ساموئل بِکِت تداعی می‌شوند. سهم بکت در این نوعِ ادبیِ خاص آنچنان زیاد است که می‌توانیم او را استاد اعظم یا پدر «تئاتر معناباختگی» بنامیم. گرچه نمایشنامه‌نویسان دیگری هم سهم عمده‌ای در این نوعِ ادبی داشته‌اند، لیکن بکت همچنان برجسته‌ترین و شاخص‌ترین نگارندهٔ این نوع نمایش محسوب می‌شود.

جنبش موسوم به «تئاتر معناباختگی» جنبشی خودآگاه نبود و هرگز آموزه‌های فلسفی مشخصی نداشت. طرفداران این جنبش هرگز گرد هم نیامدند تا با سازماندهی، دیگران را به خود ملحق کنند. به‌نظر می‌رسد هر یک از نمایشنامه‌نویسان این جنبش، نمایشنامه‌های خود را مستقل از دیگران نوشته است. شاخص‌ترین سردمداران این جنبش عبارتند از ساموئل

بکت، اوژن یونسکو[3]، ژان ژنه[4] و آرتور آدامو[5]. نمایش های اولیهٔ ادوارد آلبی[6] و هارولد پینتر[7] نیز در همین مقوله می‌گنجد، اما این نمایشنامه‌نویسان نمایش‌های دیگری نیز نگاشته‌اند که از اصول بنیادی «تئاتر معناباختگی» فاصله بسیار می‌گیرد.

در بررسی نمایش‌های این جنبش، با تئاتر موقعیت‌های منسجم یا با شخصیت‌پردازی‌هایی که ریشه در منطق انگیزه‌ها و واکنش‌های اشخاص نمایش دارد روبرو نیستیم و گاهی زمان و مکان نمایش رابطه‌ای ذاتی، رئالیستی و واضح با کل نمایش ندارد. همچنین زبان چونان ابزاری برای مراودهٔ[8] منطقی به‌کار برده نمی‌شود و برخلاف نمایش‌های سنتی، رابطهٔ علت و معلولی بین وقایع وجود ندارد. این نمایشنامه‌نویسان با استفاده از تمهیداتی گیج‌کننده، تماشاگران تئاتر را تدریجاً به نوع جدیدی از رابطهٔ بین مضمون نمایش و نحوهٔ ارائه آن عادت داده‌اند. در این نمایش‌های ظاهراً عجیب و غریب، دنیای واقع غالباً به صورتی تهدیدکننده، ویرانگر و ناشناخته تصویر می‌شود. زمان و مکان و موقعیت این نمایش‌ها اغلب به نحو مبهمی خاطر ما را مشوش می‌کند زیرا دنیا در آنها نامنسجم، هراس‌آور و عجیب و غریب و در عین‌حال شاعرانه و آشنا می‌نماید.

اینها برخی از دلایلی است که منتقدان این‌گونه نمایشنامه‌ها را «تئاتر معناباختگی» می‌نامند. این عنوان از تعریف لغت «معناباخته» برحسب فرهنگ لغات گرفته نشده است، بلکه اولین‌بار در کتابی به همین نام نوشته مارتین اسلین[9] به‌کار رفت. وی در این کتاب می‌نویسد که این نمایشنامه‌نویسان با «حسی از اضطرابِ مابعدالطبیعی دربارهٔ معناباختگیِ وضعیت زندگی انسان» می‌نویسند. اما نویسندگان دیگری همچون کافکا[10]، کامو[11] و سارتر[12] نیز چنین استدلالی فلسفی را مطرح کرده‌اند. تفاوت این دو گروه این است که کسانی همچون کامو ادلهٔ خود را با زبانی بسیار رسمی و دیدگاهی منطقی و دقیق مطرح کرده‌اند که نظراتشان را در چارچوبی سنتی به اثبات می‌رساند؛ حال آنکه تئاتر «معناباختگی» در پی تلفیق شکل و محتوا در کلیّتی تجزیه‌ناپذیر است تا از این رهگذر به وحدت معنا و تأثیر نمایش نایل آید. همان‌گونه که مارتین اسلین اشاره کرده است، این تئاتر «استدلال دربارهٔ معناباختگی وضعیت زندگی انسان را کنار گذاشته است و فقط وجود چنین معناباختگی‌ای را برحسب تصاویری مشخص از معناباختگیِ هستیِ انسان بر روی صحنه تئاتر به نمایش می‌گذارد».

لیکن در اکثر قریب به اتفاق موارد، تماشاگران فقط به این شباهت‌های بنیادی توجه می‌کنند و تفاوت‌های نمایزدهندهٔ آثار این نمایشنامه‌نویسان را نادیده می‌گیرند. از آن‌جا که این نویسندگان به هیچ جنبشِ تعمدی یا آگاهانه‌ای تعلق ندارند، هر یک از آنان را باید برحسب مسائل مورد علاقهٔ خودش و نیز برحسب سهمی که در شکل‌گیری مفهوم کلی «تئاتر معناباختگی» داشته است مورد ارزیابی قرار داد. در حقیقت اغلب این نمایشنامه‌نویسان خود را شورشیانی تک‌افتاده و بیگانه تلقی می‌کنند که از فرط انزوا به دنیای شخصی خود پناه برده‌اند. همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، نمایشنامه‌نویسان این جنبش هیچ‌گونه بیانیهٔ رسمی یا نظرات مشترک نداشته‌اند، در هیچ کنفرانسی گرد هم نیامده‌اند و با یکدیگر همکاری نداشته‌اند. هر یک از آنان به نحوی خود ویژه متحول شده است و لذا به طریق خاصِ خود، بطور فردی و متمایز با دیگران تفاوت دارد. در نتیجه، هم تعلق بکت به «تئاتر معناباختگی» و هم تفاوت‌های او با دیگر نمایشنامه‌نویسان این جنبش، درخور بررسی است. نخست به برخی از تفاوت‌های بنیادی او با دیگر نمایشنامه‌نویسان «تئاتر معناباختگی» می‌پردازیم.

تفاوت‌ها

یکی از عمده‌ترین مسائل مورد توجه بکت، قطبی‌بودن

وجود انسان است. در نمایشنامه‌های او با عنوان در *انتظار گودو*، *آخر بازی*[۱۳] و *آخرین نوار کراپ*[۱۴] به قطبهای خصیصه‌نمایی همچون بینایی در مقابل کوری، زندگی در مقابل مرگ، زمان حال در مقابل زمان گذشته، جسم در مقابل عقل، انتظار در مقابل بی‌صبری، رفتن در مقابل نرفتن و ده‌ها مورد مشابه دیگر برمی‌خوریم. به این ترتیب به نظر می‌رسد یکی از هدف‌های عمدهٔ بکت توصیف هستی انسان بر حسب این قطب‌هاست. به همین منظور بکت شخصیت‌هایش را به صورت جفت‌جفت تقسیم‌بندی می‌کند؛ برای مثال ولادیمیر[۱۵] و استراگون[۱۶]، یا دی‌دی[۱۷] و گوگو[۱۸]، هم[۱۹] و کلاو[۲۰]، پاتزو[۲۱] و لاکی[۲۲]، نگ[۲۳] و نل[۲۴]، و صدای کراپ در زمان حال و در زمان گذشته. با این‌حال در نمایشنامه‌های بکت، شخصیت‌ها معمایی هستند که هر تماشاگر شخصاً باید آن را حل کند.

برخلاف بکت، شخصیت‌های آثار اوژن یونسکو بر حسب یکتابودنشان مطرح می‌شوند. در نمایش‌های بکت شخصیت‌ها به صورت جفتی *خارج از* جامعه قرار می‌گیرند و با این‌حال می‌توانند با یکدیگر وارد گفتگو شوند اما در آثار یونسکو شخصیت‌ها در دل جامعه‌اند و در عین‌حال بی‌هیچ هویّت فردی و بدون این‌که بتوانند با کسی مراوده برقرار کنند در دنیایی بیگانه، تنها مانده‌اند. برای مثال شخصیت‌های نمایشنامه *آوازه‌خوان طاس*[۲۵] (نوشتهٔ اوژن یونسکو) در *داخل* جامعه‌اند ولی عبارتهای بی‌معنایی را به طرف دیگر فریاد می‌زنند و عاجز از مراوده‌اند. نمایشنامه‌های بکت در مکان‌هایی عجیب و ناآشنا رخ می‌دهند (برخی از مکان‌های نمایش‌هایش دنیایی را به ذهن متبادر می‌کنند که به علت قتل‌عام ساکنین آن به‌کلی دگرگون شده و یا این‌که هنرمندی سوررئالیست آن را آفریده است)، حال آنکه نمایش‌های یونسکو در سنتی‌ترین مکان‌های جامعه ما رخ می‌دهند (نمایشنامهٔ *آوازه‌خوان طاس* در اتاق پذیرایی یک خانهٔ شاخص انگلیسی به وقوع می‌پیوندد، نمایشنامه *کرگدن*[۲۶] در خیابان، و نمایشنامهٔ *درس*[۲۷] در اتاق مطالعهٔ یک استاد دانشگاه).

همچنین کاربرد زبان در آثار این دو نمایشنامه‌نویس بسیار متفاوت است. گفتگوی شخصیت‌ها در آثار بکت یادآور اوهام ازهم‌گسیختهٔ دنیایی خواب‌گونه است، اما زبانِ به‌کاررفته در نمایش‌های یونسکو از حرفهای پیش‌پاافتاده، قالبی و تکراری گفتار روزمرهٔ مردم نشأت می‌گیرد. بکت زبان را به‌گونه‌ای به‌کار می‌برد تا انزوای انسان در دنیا و ناتوانی او در مراوده با دیگران را نشان دهد زیرا زبان به زعم او مانع مراوده است. اما یونسکو متقابلاً زبان را به این منظور به‌کار می‌برد که نشان دهد انسانها چیزی برای گفتن ندارند و لذا نمی‌توانند با یکدیگر مراوده کنند. در *آوازه‌خوان طاس* و دیگر نمایشنامه‌های او، گفتگوی شخصیت‌ها مملو از عبارات قالبی و تکراری است.

شخصیت‌های آثار بکت و یونسکو اساساً همدلیِ تماشاگران را برمی‌انگیزند، حال آنکه شخصیت‌های نمایش‌های ژان ژنه از همان لحظه‌ای که به روی صحنه می‌روند تقریباً ناسزاگویی به تماشاگران را آغاز می‌کنند. مضمون آثار ژنه آشکارتر از مضمون آثار بکت و یونسکو است. دغدغهٔ خاطر او، تنفری است که آدمیان در این دنیا احساس می‌کنند. مثلاً در نمایشنامهٔ *کُلفَتها*[۲۸] هر کُلفَتی نه فقط از کارفرما و خواهر خودش، بلکه همچنین از شخص خود بیزار است. به همین دلیل هر کُلفَتی نقش‌های دیگر را نیز بازی می‌کند تا تنفری را که نسبت به خویشتن احساس می‌کند کاملاً نشان دهد. به این ترتیب شخصیت‌های آثار ژنه بطور کلی به میزان زیادی دچار حس انزجارند. این تنفر تا حدودی ناشی از این حقیقت است که ژنه برخلاف بکت و یونسکو علاقه‌مند است تا به‌جای روبروشدن با واقعیات هستی انسان، در نمایش‌هایش اشتیاق انسان به گرفتارآمدن در دنیای خودخواهانه‌اش را از دیدگاهی روانشناختی مورد بررسی قرار دهد. در نزد ژنه انسان به دلیل پندارهای

موهوم خویش دچار مخمصه شده است و معناباختگی زندگی‌اش تا اندازه‌ای ناشی از این است که تصاویر ازهم‌گسیختهٔ ذهنی خود را به واقعیت ترجیح می‌دهد. وی در دستور صحنهٔ اجرای نمایشنامهٔ *سیاهان*[۲۹] می‌نویسد که این نمایش هرگز نباید فقط برای تماشاگران سیاه‌پوست اجرا شود. اگر سفیدپوستی در جمع تماشاگران حاضر نباشد، یکی از تماشاگران سیاه‌پوست باید نقابی سفید به چهره بزند. اگر آن تماشاگر سیاه‌پوست از این امر سر باز زند، آنگاه باید از مانکنی سفیدرنگ استفاده کرد و بازیگران باید نمایش را برای این مانکن اجرا کنند. به هر صورت باید نمادی از تماشاگران سفیدپوست وجود داشته باشد تا بازیگران سیاه‌پوست از او منزجر شوند.

مضامین نمایشنامه‌های آرتور آدامو برخلاف مضامین نمایشنامه‌های بکت، قرابت بیشتری با اندیشهٔ کافکایی و اگزیستانسیالیستی دارد، ولی در عین‌حال وی از فنون «تئاتر معناباختگی» استفاده می‌کند. آدامو در پی این است که وجود فرد را به طریقی به اثبات برساند و نشان دهد که چگونه انسان در حین تلاش برای ایجاد هویتی مستقل، بیش از پیش از انسان‌های دیگر بیگانه می‌شود. مثلاً در نمایشنامهٔ *استاد تاران*[۳۰] شخصیت اصلی برای اثبات ناروابودن اتهامی که به او زده‌اند، عملاً در دفاع از خویشتن، خود را محکوم می‌کند. به زعم آدامو، انسان در تلاش برای اثبات وجود خویش، به نحو طنزآمیزی عملاً ثابت می‌کند که وجود ندارد. به همین دلیل زبان در آثار آدامو قادر به ایجاد مراوده بین آدمیان نیست و در واقع در برخی موارد به انسان زیان می‌رساند، زیرا زبان و استفادهٔ انسان از زبان غالباً چشمانش را بر این حقیقت می‌گشاید که در وضعیتی گرفتار آمده است که قبلاً امیدوار بود بتواند از آن اجتناب کند. در آثار آدامو، شخصیت‌ها نهایتاً عاجز از مراوده با یکدیگرند به این علت که هر یک از آنان صرفاً به نقش خودمدارانهٔ خویش علاقمند است. هر شخصیتی مشکلات و دستاوردهای شخصی خود را مطرح می‌کند، اما گویی که گفته‌هایش به دیواری سنگی برمی‌خورد و پژواک می‌یابد. آن گفته‌ها را فقط تماشاگران تئاتر می‌شنوند. اغلب نمایشنامه‌های آدامو حال و هوای دنیایی خواب‌گونه را دارند و گرچه مجموعه‌ای از صحنه‌هایی به ظاهر گیج‌کننده و تقریباً توهّم‌مانند را به نمایش می‌گذارند، ولی در عین‌حال آشفتگی زندگی انسان عصر جدید را مورد انتقاد قرار می‌دهند و محکوم می‌کنند.

ویژگی تمام این نمایشنامه‌نویسان این است که نپرداختن به روابط جنسی آدمیان در آثار آنان کاملاً محسوس است. ادوارد آلبی نمایشنامه‌نویس آمریکایی، توجه خاصی به بنیان جنسی جامعه دارد و از این حیث متفاوت با همتایان خود است. دلالت‌های همجنس‌طلبانه در نمایشنامهٔ *داستان باغ‌وحش*[۳۱] در یکی دیگر از نمایش‌های او با عنوان *رؤیای آمریکایی*[۳۲] بارزتر می‌شوند.

مشابهت‌ها

از آن‌جا که همهٔ نمایشنامه‌نویسان «تئاتر معناباختگی» به موضوعات متفاوتی علاقه‌مندند، وجه اشتراکشان نیز زیاد است زیرا آثار آنان منعکس‌کنندهٔ فضای اخلاقی و فلسفی حاکم بر بخش اعظم تمدن امروزی ماست. همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، گرچه این نمایشنامه‌نویسان اصول اعتقادی مشترکی ندارند و جنبشی سازمان‌یافته را به وجود نمی‌آورند، با این‌حال همهٔ آنان به مسائل خاصی توجه دارند و بکت نیز در آثارش به همین مسائل می‌پردازد.

به‌غیر از فنون عجیب و غریب و وهم‌آمیزی که در این نمایشنامه‌ها به چشم می‌خورند و باعث می‌شوند که منتقدان این آثار را مقوله‌ای مجزا تلقی کنند، علایق بیشتر و نهایتاً مهمتری نیز وجود دارند که باعث می‌شوند آثار این نمایشنامه‌نویسان به‌رغم تفاوت‌های

هنری مشهود در آنها، شبیه یکدیگر باشند. مشابهت‌های نمایشنامه‌های «معناباختگی» عبارتند از: نقض ساختار سنتی آغاز ـ میانه ـ پایان (زمینه[۳۳]، گره‌افکنی[۳۴] و گره‌گشایی[۳۵])؛ فقدان داستانی واضح، منسجم و واجد طرحی مناسب؛ و کنارگذاشتن فنون و شیوه‌های نمایش سنتی. همچنین همهٔ این نمایشنامه‌نویسان به فقدان مراوده بین انسان‌های جامعهٔ مدرن که منجر به از خودبیگانگیِ آدمی می‌شود و نیز به فقدان هویت فردی و اصرار زیاده از حد جامعه به همرنگ‌شدن اعضای آن با جماعت، می‌پردازند و از عناصر نمایشی زمان و مکان برای القای اندیشه‌هایی مهم استفاده می‌کنند. نهایتاً این نمایشنامه‌نویسان، منطق سنتی را مردود می‌شمارند و به‌جای آن از نوعی نامنطق استفاده می‌کنند که در تحلیل نهایی دلالت‌های خاص دربارهٔ عالَمِ هستی دارد. این نمایشنامه‌نویسان در پرداختن به بسیاری از موضوعات فوق، جامعه یا دنیایی را که فاقد معیارهای ارزشی یا رفتاری خاص است، سخت به باد انتقاد می‌گیرند.

تمام نمایشنامه‌نویسان «تئاتر معناباختگی» بیش از هر موضوع دیگری به فقدان مراوده بین انسان‌ها می‌پردازند. در نمایشنامه‌های ادوارد آلبی، هر شخصیتی در محدودهٔ خودخواهی‌های فردی خود زندگی می‌کند. هر شخصیتی به عبث می‌کوشد کاری کند تا شخصیتی دیگر او را درک کند. اما با افزایش تلاش این شخصیت، بیگانگی آنها نیز از یکدیگر بیشتر می‌شود. بدین‌ترتیب در پایان نمایشنامهٔ *داستان باغ‌وحش*، پیتر[۳۶] که شخصیتی همرنگ جماعت است به دلیل فقدان مراوده با جری[۳۷] (شخصیت فردگرای این نمایش)، تحریک می‌شود و او را می‌کُشد. در نمایشنامهٔ «جعبهٔ شنی» که به یک مفهوم ادامهٔ نمایشنامهٔ *رؤیای آمریکایی* است، «مامان» و «بابا»، «مامان‌بزرگ» را زنده‌به‌گور می‌کنند زیرا او بی‌وقفه صحبت می‌کند بدون این‌که حرف مهمی زده باشد. طنز تلخ این نمایش این است که «مامان‌بزرگ» تنها شخصیتی است که حرف‌های مهمی می‌زند، در حالی که «مامان» و «بابا» که خود را از شرّ او خلاص می‌کنند، از درک او عاجزند.

ناکامی انسان‌ها برای مراوده با یکدیگر در نمایشنامه‌های اوژن یونسکو غالباً پیامدهای وخیم‌تری به‌دنبال دارد. مثلاً در نمایشنامهٔ درس، استاد دانشجوی خود را می‌کُشد از جمله به این دلیل که دانشجو نمی‌تواند حرف‌های او را بفهمد. در نمایشنامهٔ *آدمکشان*[۳۸] برانزه[۳۹] آنقدر حرف‌های قالبی می‌زند که در پایان نمایش حتی خود او نیز متقاعد می‌شود که آدمکشان باید اورا بکشند. در نمایشنامهٔ *صندلی‌ها*[۴۰] سالخوردگانی که نیازمند ابراز اندیشه‌هایشان هستند، خطاب به انبوهی از صندلی‌های خالی صحبت می‌کنند که با پیش رفتن نمایش جای هر چیز دیگری را روی صحنه می‌گیرند. در نمایشنامهٔ دختر دم‌بخت[۴۱] مراودهٔ انسان‌ها چنان مختل می‌شود که وقتی این دختر به روی صحنه ظاهر می‌شود، مردی بی‌ریخت و قیافه از آب درمی‌آید. و سرانجام در نمایشنامهٔ کرگدن عجز انسان‌ها در مراوده با یکدیگر باعث می‌شود که نژاد انسان‌های به اصطلاح عاقل تماماً به گله‌ای از کرگدن تبدیل شود و بدین‌ترتیب همهٔ امیدهای انسان برای استفاده از زبان به منزلهٔ ابزار مراوده، به یأس تبدیل شود.

در نمایشنامهٔ *استاد تاران* نوشتهٔ آدامو، استاد به‌رغم همهٔ تلاش‌های نومیدانه‌اش نمی‌تواند مردم را وادار به تصدیق هویتش کند زیرا مراوده‌ای بین انسان‌ها وجود ندارد. به‌همین ترتیب در نمایشنامه‌های هارولد پینتر افراد گروه گروه بر روی صحنه حاضر می‌شوند، اما قادر نیستند بطور فردی مراودهٔ مؤثری با یکدیگر داشته باشند. این توجه به مراوده در دو نمایشنامهٔ «تئاتر معناباختگی»، سرانجام به اوج غیرمنطقی خود می‌رسد: در *سیاهان* نوشتهٔ ژنه یکی از شخصیت‌ها می‌گوید «ما به‌قدری بزرگوار خواهیم بود ــ و این بزرگواری را از شما آموخته‌ایم ــ که حتی مراوده را امکان‌ناپذیر کنیم.» و

نمایشنامهٔ *بازی* بی‌حرف(۱)[۴۲] نوشتهٔ بکت، نخستین نمایشنامهٔ این جنبش است که در آن هیچ‌گونه گفتگویی وجود ندارد ولی حتی بدون گفتگو نیز تمام اعمالی که بر روی صحنه اجرا می‌شوند دلالت بر عجزانسان‌ها در مراوده با یکدیگر دارند.

وجه اشتراک شخصیت‌های آثار بکت، هراس آنان از تنهایی تمام عیار است و به همین دلیل آنان به آخرین بارقه‌های امید برای برقراری نوعی مراوده دل بسته‌اند. نمایشنامه‌های او این احساس را به تماشاگران القا می‌کنند که انسان در جامعه‌ای در حال فروپاشی کاملاً گم‌گشته است. یا (مثلاً در نمایشنامهٔ *آخر بازی*) انسان پس از فروپاشی جامعه، کاملاً تنها مانده است. در نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* دو انسان مفلوک را می‌بینیم که گفتگویی تکراری و به‌گونه‌ای عجیب و غریب تکه‌تکه شده با یکدیگر دارند. گفتگوی این دو تأثیری وهم‌آمیز و نگران‌کننده به جا می‌گذارد و در حالی انجام می‌شود که آنها منتظر گودو هستند. گودو شخصیتی است مبهم که هویتش هرگز معلوم نمی‌شود و قرار است مراوده‌ای را به ارمغان آورد. اما این مراوده درباره چیست؟ رستگاری؟ مرگ؟ انگیزه‌ای برای زندگی؟ دلیلی برای مرگ؟ هیچ‌کس نمی‌داند و فقط می‌توان گفت که این دو احتمالاً منتظر کسی هستند که انگیزه‌ای برای ادامهٔ زندگی به آنان بدهد، یا دست‌کم منتظر چیزی هستند که معنا و جهتی به زندگی آنان بدهد. همان‌گونه که بکت به وضوح نشان می‌دهد، آنان که در جستجوی معنا سخت تلاش می‌ورزند، زودتر از کسانی که منفعلانه منتظر پیدا شدن معنا هستند به آن دست نمی‌یابند. شخصیت‌های نمایشنامه‌های بکت امیدوارند که به «معنایی» در بارهٔ زندگی دست یابند که هیچ‌وقت دقیقاً مشخص نشده است. اما بکت هم هرگز نمی‌خواست نمایشنامه‌اش نوعی «نمایشنامهٔ پیام‌دار» باشد که در آن شخصیتی، «پیامی» را ارائه می‌کند. در این‌جا پیام از طریق تعامل شخصیت‌ها و عمدتاً تعامل دو شخصیتِ بی‌خانمان القا می‌شود. همهٔ تماشاگران هنگام ترک سالن نمایش می‌دانند که این شخصیت‌های بی‌خانمان به‌نحوی عجیب و غریب به یکدیگر وابسته‌اند؛ هرچند آنها با یکدیگر بگو مگو و دعوا می‌کنند و دیگر حرفی برای گفتن ندارند (توجه داشته باشید که پردهٔ دوم نمایش، تکراری و تقریباً مشابه پردهٔ اول است)، با این‌حال تنهایی و ضعف هر یک از این دو نشان‌دهندهٔ نیاز او به دیگری است و نوعی به‌هم‌پیوستگی عرفانی باعث وحدت آنها می‌شود. اما به رغم این وابستگی عجیب، هیچ‌یک از آن دو قادر به مراوده با دیگری نیست. دو شخصیت دیگر ــ یعنی پاتزو و لاکی ــ سفری را آغاز کرده‌اند که مقصد آن معلوم نیست و به نحوی نمادین با یکدیگر پیوند خورده‌اند. یکی حرف می‌زند و دیگری ساکت است. انتظار ولادیمیر و استراگون و سفر پاتزو و لاکی، تباینی از آعمالِ گوناگون انسان در دنیای مدرن به‌نظر می‌رسد، اعمالی که هیچ‌کدام فرجام مفیدی در پی ندارد؛ به همین دلیل هر دو جفت این شخصیت‌ها ناامیدانه نسبت به یکدیگر احساس بیگانگی می‌کنند. مثلاً وقتی پاتزو به زمین می‌افتد و فریادزنان کمک می‌طلبد، ولادیمیر و استراگون با بی‌اعتنایی به صحبت‌های خود ادامه می‌دهند هرچند که در گفتگوی آنان در واقع هیچ چیز گفته نمی‌شود. همه چیز مأیوس‌کننده به‌نظر می‌رسد، یا همان‌طور که ولادیمیر پس از صحبت‌های طولانی استراگون بطور خلاصه می‌گوید، «همهٔ ما دیوانه به دنیا می‌آییم. بعضی‌ها همچنان دیوانه می‌مانند.» این دو شخصیتِ بی‌خانمان در تلاش برای گفتگو و مراوده با یکدیگر، وسواس زیادی برای درست صحبت‌کردن به‌خرج می‌دهند و دربارهٔ رعایت نزاکت جدی هستند و اینها همه دلالت بر این دارد که می‌توانند به لحاظ اجتماعی مقبول واقع شوند، اما وسواس و نزاکت آنها وقتی با ظاهر ژنده‌پوشان مقایسه شود، بسیار مضحک به‌نظر می‌رسد.

بی‌ثمربودن تلاش‌های آنان برای گفتگو با یکدیگر، ظاهراً نشان‌دهندهٔ عجز همهٔ انسان‌ها در مراوده است. وقایع نمایش به سرعت معلوم می‌کنند که ولادیمیر و استراگون به منزلهٔ نمایندگان انسان مدرن، نمی‌توانند تصمیم قانع‌کننده یا مفیدی اتخاذ کنند و یا دست به عمل قانع‌کننده و مفیدی بزنند. رقت‌بارتر این‌که آنها حتی نمی‌توانند آرزوهای مأیوسانهٔ خود را با یکدیگر در میان بگذارند. گرچه این دو آنقدر فردیت ندارند تا از یکدیگر جدا شوند، اما آنقدر از هم متفاوت‌اند که شامل اغلب افراد جامعهٔ ما شوند. در تحلیل نهایی یگانه نقطه قوّت آنها، توانایی‌شان برای انتظارکشیدن است. اما انسان در این انتظار در نهایت به نحو هراس‌آوری تنهاست. یونسکو همین اندیشه را در پایان نمایشنامهٔ *کرگدن* نشان می‌دهد، یعنی وقتی که می‌بینیم برانژه تا حدودی به علت ناکامی در مراوده با دیگران، کاملاً تنها مانده است.

بدین‌ترتیب می‌بینیم که همهٔ نمایشنامه‌نویسان «تئاتر معناباختگی» با نشان‌دادن ناکامی کامل انسان‌های مدرن در برقراری مراوده با یکدیگر، جامعهٔ مدرن را مورد انتقاد قرار می‌دهند. روش آنان این است که با ارائهٔ گفتارهایی در ظاهر ازهم‌گسیخته و نامربوط، مضمونی را دربارهٔ مراوده می‌پرورانند. تأثیر این گفتارها در مجموع انتقادی کوبنده دربارهٔ فقدان مراوده بین انسان‌های جامعهٔ مدرن است.

علاوه بر این انتقاد عمومی از نحوهٔ مراودهٔ انسان‌ها، دومین وجه اشتراک این نمایشنامه‌نویسان عبارت است از فقدان فردیت در تمدن مدرن. به‌نظر می‌رسد بطور کلی منظور این نمایشنامه‌نویسان این است که انسان خود را نمی‌شناسد. انسان همهٔ فردیت خود را باخته است و در نتیجه یا بطور منزوی و از خود بیگانه زندگی می‌کند و یا این‌که با تکرار الگوهای رفتاری غالب و همرنگ‌شدن با جماعت، خود را ازدست‌رفته می‌یابد.

در صحنهٔ آغازین نمایشنامهٔ *کُلَفت‌ها* نوشته ژان ژنه، کلفتی به‌نام کِلر[۴۳] ادای کارفرمای خود را درمی‌آورد و خواهرش سولانژ[۴۴] ادای کِلر را. به همین دلیل کِلر در اشاره به سولانژ نام کِلر را به کار می‌برد. تماشاگران وقتی می‌فهمند که این دو خواهر ادای کس دیگری را درمی‌آورند که هریک از این شخصیت‌ها دیگر فردیت خود را از دست داده است. لذا وقتی در بخش دیگری از نمایش، کِلر نقش سولانژ را بازی می‌کند و سولانژ هم نقش کارفرمای کِلر را و بعد بالعکس، کم‌کم درمی‌یابیم که قصد ژنه از جمله نشان دادن فقدان هرگونه فردیت و نیز نشان دادن این موضوع بوده است که هر شخصیتی فقط زمانی شور و هیجان زندگی می‌یابد که نقش شخصیتی دیگر را ایفا کند.

نمایشنامه‌نویسانِ دیگر این جنبش نابود شدن فردیت در جامعه را به شیوه‌هایی دیگر مورد انتقاد قرار می‌دهند، اما انتقاد آنان در هر حال با هدف القای همین مضمون صورت می‌گیرد. در نمایشنامهٔ *رؤیای آمریکایی* نوشتهٔ آلبی، «مامان» و «بابا» ظاهراً نام‌هایی عام برای تمام مادرها و پدرها هستند. به عبارت دیگر، آلبی در پی فردیت بخشیدن به شخصیت‌هایش نیست. این شخصیت‌ها به‌صورت سنخ باقی می‌مانند و گاهی به‌گونه‌ای فوق‌العاده مسخره ارائه می‌شوند. بدین‌ترتیب شخصیت‌های آثار آلبی برخلاف خانه‌بدوش‌های بکت و بیشتر مانند شخصیت‌های آثار یونسکو، کاریکاتورها و هجوهایی در بارهٔ سنخ‌های «رؤیای آمریکایی» هستند. به‌همین ترتیب در نمایشنامهٔ *آوازه‌خوان طاس* نوشتهٔ اوژن یونسکو، در پایان نمایش خانوادهٔ مارتین[۴۵] جای خود را با خانوادهٔ شمیت[۴۶] عوض می‌کنند و با ایفای نقش آنان نمایش را دوباره شروع می‌کنند زیرا تفاوتی بین این شخصیت‌ها وجود ندارد.

شاید بیش از هر نمایشنامه‌نویس دیگری در «تئاتر معناباختگی»، یونسکو توجه خود را منحصراً به فقدان فردیت معطوف کرده باشد، بویژه در مشهورترین نمایشنامه‌اش با عنوان *کرگدن*. در این نمایشنامه

همرنگ شدن با جماعت آنچنان مهم و فردیت آنچنان سراپا مردود شمرده می‌شود که یونسکو با منطقی وارونه نشان می‌دهد شنا نکردن برخلاف جریان آب و تبدیل نشدن به کرگدن، چه‌کار احمقانه‌ای است. در این نمایشنامه به‌خوبی می‌توان دید که دو مسألهٔ موردتوجه نمایشنامه‌نویسان «معناباختگی» (فقدان مراوده و فقدان فردیت) چگونه با یکدیگر تلفیق می‌شوند و هر یک دیگری را به اثبات می‌رساند. بسیاری از گفتگوهای شخصیت‌ها در این نمایش، عصارهٔ حرف‌های معمولی مردم به‌نظر می‌آید. عبارت‌های قالبی یکی پس از دیگری به زبان رانده می‌شوند ولی در عین‌حال شخصیت‌ها در موقعیتی کاملاً نامحتمل این گفتگو را ادامه می‌دهند. در صحنه‌ای کاملاً عادی در خیابان و در حالی که اشخاص طبق معمول عباراتی قالبی دربارهٔ وضعیت هوا و نیز کارشان بزبان می‌آورند، آرامش صبحگاهی به‌وسیلهٔ کرگدنی که در خیابان‌ها می‌تازد، شکسته می‌شود. سپس دو کرگدن و بعد کرگدن‌هایی بیشتر در خیابان ظاهر می‌شوند. مردم شروع به بحث‌هایی مضحک در بارهٔ آفریقایی یا آسیایی‌بودن این کرگدن‌ها می‌کنند. به‌زودی درمی‌یابیم که بیماری همه‌گیر در حال شیوع‌یافتن است و همهٔ انسان‌ها در حال تبدیل شدن به کرگدن هستند. چیزی نمی‌گذرد که فقط سه شخصیت باقی می‌مانند. آنگاه در برخورد به این وضعیتِ عبث به توجیه‌ها و دلایل وحشت‌آوری برمی‌خوریم که برله کرگدن‌شدن اقامه می‌شود، آن‌هم با عباراتی قالبی مانند «باید به اکثریت مردم ملحق شویم»، «باید با زمان جلو برویم» و «باید زندگی خود را بر شالوده‌ای جدید بنا کنیم» و از این قبیل. ناگهان کار به جایی می‌رسد که دیگر کرگدن‌نشدن تقریباً احمقانه به‌نظر می‌آید. در پایان نمایش معشوقِ برانژه به نام دِیزی[۴۷] با تسلیم‌شدن به فشارهای جامعه از فردیت خود دست می‌شوید و به جامعهٔ کرگدن‌ها می‌پیوندد، البته نه به این خاطر که خود چنین می‌خواهد بلکه بیشتر به این دلیل که از انجام‌ندادن این کار هراسان است. دِیزی نمی‌تواند علیه جامعه دست به شورش بزند و از این طریق همچنان انسان بماند. در نتیجه برانژه تنها می‌ماند و با فردیّتش کاملاً منزوی می‌شود. اما انسان‌بودنِ او در دنیای کرگدن‌ها چه حاصلی می‌تواند داشته باشد؟

در نگاه اول به نظر می‌رسد که یونسکو می‌خواهد پیروزی فرد را نشان دهد که گرچه در جامعه‌ای دیوانه گرفتار آمده است اما حاضر نیست از هویّت خود صرف‌نظر کند. ولی اگر این نمایشنامه را با دقت بیشتری مورد بررسی قرار دهیم، درمی‌یابیم که یونسکو اصلاً نمی‌خواهد تماشاگران با امیدواری و آرامش خاطر سالن را ترک کنند.

برانژه در آخرین گفته‌هایش روشن می‌کند که موضع او دیگر معناباخته شده است. انسانیتِ او در دنیای حیوانات چه فایده‌ای می‌تواند داشته باشد؟ در پایان نمایشنامه برانژه آرزو می‌کند ای‌کاش او هم کرگدن شده بود، اما دیگر بسیار دیر شده است. تنها کاری که حالا می‌تواند بکند این است که از سر عجز، شادی خود از انسان‌بودنش را مجدداً اظهار کند، اما اظهار این موضوع چندان از سر اعتقاد نیست. یونسکو این‌گونه به مضمون هویت فردی و ارزش و معنای اساسی آن در جامعه می‌پردازد. اگر آدمی برداشت خود از واقعیت و نیز هویّتش را کاملاً وابسته به جامعه‌ای کند که در آن زندگی می‌کند، دیگر مجبور خواهد بود برای مخالفت‌ورزیدن با جامعه همه چیز خود را از دست دهد. برانژه بطور غریزی از ستمی که در محیط اطراف خود مشاهده می‌کرد منزجر بود، اما هویتی نداشت تا با اتکا به آن بتواند با نیرویی تقریباً ایجابی به مبارزه با این ستم برخیزد. شاید اگر هم دست به عملی می‌زد، نهایتاً چیزی جز شکست عایدش نمی‌شد، اما شکست به‌مراتب بهتر از بلاتکلیفی‌ای می‌بود که در پایان نمایشنامه به آن دچار شده است. بدین‌ترتیب یونسکو در این نمایشنامه دو

مضمون را استادانه با هم تلفیق کرده است: فقدان فردیت و ناکام‌ماندن مراوده. اما برخلاف بکت که همین مضمون را با شخصیتهایی مفلوک و مطرود از جامعه به نمایش می‌گذارد، برخورد یونسکو با همین مضمون به‌مراتب تکان‌دهنده‌تر است زیرا شخصیت‌های آثار او در دل جامعه‌ای قرار دارند که از آن بیگانه شده‌اند.

در نهایت می‌توان گفت که معناباختگیِ زندگیِ انسان تا حدودی ناشی از مجبورشدن او به ادامهٔ هستی بدون فردیت در جامعه‌ای است که هیچ‌گونه مراودهٔ چشمگیری در آن صورت نمی‌گیرد. لذا «تئاتر معناباختگی» اساساً نمایشی ایجابی نیست. برخلاف کامو و سارتر، نمایشنامه‌نویسان این جنبش نه در پی اثبات امکان هستی انسان در دنیایی بی‌معنا هستند و نه در پی ارائهٔ هیچ‌گونه راه‌حلی، بلکه معناباخته‌بودن و غیرمنطقی‌بودنِ دنیایی را نشان می‌دهند که در آن زندگی می‌کنیم. در این نمایشنامه‌ها هرگز چیزی روشن نمی‌شود، هیچ چیز بطور ایجابی گفته نمی‌شود، هرگز نتیجه‌ای گرفته نمی‌شود و اندک اَعمالی که شخصیت‌ها انجام می‌دهند واجد هیچ معنایی نیست، بویژه در چارچوب وقایع نمایش. به عبارت دیگر، مفهوم هر عملی بیش از مفهومِ عملِ مخالفِ آن نیست. مثلاً در نمایشنامهٔ *آوازه‌خوان طاس*، عملی پیش‌پاافتاده مانند بستن بند کفش تا حد یک عمل حیاتی بزرگ می‌شود، در حالی که پیداشدن کرگدن‌ها در یک بعدازظهر آرام ظاهراً چندان واقعهٔ مهمی تلقی نمی‌شود و صرفاً اظهارنظرهایی پیش‌پاافتاده و کم‌اهمیت را برمی‌انگیزد. به همین ترتیب وقتی پاتزو و لاکی سراسیمه شروع به دویدن می‌کنند و به دنبال چیزی می‌گردند، این عمل آنان از نشستن و انتظارکشیدن ولادیمیر و استراگون مهم‌تر نیست. ژنه نیز در نمایشنامهٔ خود سیاهان را به‌صورت افرادی نایاب و مطرود از جامعه نشان می‌دهد، اما دربارهٔ جایگاه سیاه‌پوستان در جامعهٔ ما هیچ‌چیز را بطور ایجابی نمی‌گوید. بدین‌ترتیب وی به این موضوع که آیا باید بین نژادهای مختلف در جامعه تبعیضی روا داشت یا نه، کاملاً بی‌اعتناست. به‌زعم او، جامعه در هرحال جامعه است و فرد ناگزیر خارج از آن قرار می‌گیرد.

بنا بر آنچه گفته شد، در نمایش‌های معناباختگی هرگز نمی‌توان به نتیجه یا راه‌حلی رسید زیرا این نمایشنامه‌ها اساساً ماهیتی دَوْرانی و تکراری دارند. مثلاً در پایان نمایشنامهٔ *آوازه‌خوان طاس* با جابه‌جاشدن شخصیت‌ها، نمایش دوباره از نو تکرار می‌شود. دیگر نمایش‌های «معناباخته» نیز همان‌جایی تمام می‌شوند که آغاز شده بودند و بدین‌ترتیب از هرگونه نتیجه‌گیری یا حکم ایجابی صرف‌نظر می‌کنند. نمایشنامهٔ *رؤیای آمریکایی* با آمدن بچهٔ دوم تمام می‌شود، اما این‌بار بچه کاملاً بزرگ شده است و برادر دو قلوی بچهٔ دیگری است که سال‌ها قبل در طفولیت وارد این خانواده شده و وضعیت ایستای آن را برهم زده بود. بدین‌ترتیب این نمایشنامه از نظر مضمون همان‌گونه که آغاز شده بود پایان می‌یابد. تکرار وقایع، ساختاری دَوْرانی، کیفیتی ایستا، فقدان رابطه‌ای علت و معلولی و فقدان هرگونه پیشرفت وقایع در آثار نمایشنامه‌نویسان «معناباختگی»، همگی بر سترون‌بودن ارزش‌ها یا فقدان ارزش‌ها در دنیای مدرن دلالت دارد.

منتقدان در ابتدا «تئاتر معناباختگی» را تئاتری انتقالی می‌نامیدند و منظورشان این بود که این شیوهٔ نمایش منجر به چیزی متفاوت می‌شود. تا به امروز این اتفاق رخ نداده است، بلکه در عوض «تئاتر معناباختگی» هرچه بیشتر به‌صورت نوع ادبی[۴۸] متمایز و مستقلی پذیرفته می‌شود. مضامینی که نمایشنامه‌نویسان این جنبش به آن می‌پردازند جدید نیست و لذا موفقیت این نمایشنامه‌ها غالباً بستگی به کارایی فنون و شیوه‌های جدیدی دارد که نمایشنامه‌نویسان «معناباختگی» برای نشان‌دادن مضامین آثارشان به‌کار می‌برند. اما این فنون به‌قدری

جدیدند که اجرای هر یک از این نمایش‌ها تماشاگران بسیاری را گیج می‌کند. با این‌حال اگر فنون یادشده به‌منظور تأکیدگذاردن بر معناباختگیِ موقعیت انسان در عالَمِ هستی به‌کار می‌رود، پس دیگر ارائه این مفهوم از طریق مجموعه‌ای از وضعیت‌های مضحک صرفاً موجب معناباخته‌ترشدن موقعیت انسان می‌شود و در واقع این فنون بدین‌ترتیب همان وضعیتی را که این نمایشنامه‌نویسان از آن ابراز تأسف می‌کنند، تحکیم می‌بخشد. به عبارت دیگر، نشان‌دادن فقدان مراوده بین انسان‌ها از طریق گفته‌هایی بی‌ارتباط و ظاهراً نامنسجم موجب این اتهام می‌شود که کارکردگرایی[۴۹] در این آثار به نحو مضحکی به افراط گراییده است. اما هدف نمایشنامه‌نویسان «معناباختگی» نیز دقیقاً همین است. اینان از گفتارهای غیرمنطقی‌ای که معناباختگیِ عالَمِ هستی را بطور تدریجی نشان دهد خسته شده‌اند؛ به همین دلیل نقطهٔ آغاز کارشان این پیش‌فرض فلسفی است که دنیا معنای خود را از دست داده است. سپس آنان بر مبنای این پیش‌فرض نمایش‌هایی خلق می‌کنند که قاطعانه نشان می‌دهد عالَمِ هستی واقعاً معناباخته است و شاید همین نمایشنامه‌ها نیز نشانهٔ دیگری از معناباختگی زندگی باشد.

می‌توان چنین نتیجه گرفت که اگر عامهٔ مردم بتوانند این کاربردهای نامتعارف فنون نمایشی برای اثبات مضامین چنین نمایشنامه‌هایی را بپذیرند، آن‌گاه چشم‌اندازی روشن و متقاعدکننده دربارهٔ معناباخته‌بودن زندگی انسان به طریق نمایشی به دست می‌آید. این معناباختگی پیامد اضمحلال فردیت، فقدان مراوده و مجبورشدن انسان به همرنگ‌گشتن با دنیایی نه‌چندان خوب است که در آن هیچ عملی واجد معنا نیست. از آنجا که شخصیت‌های محدود و تراژیک این نمایشنامه‌ها به‌صورتی مسخره ارائه می‌شوند، انسان به یاد می‌آورد که موقعیتِ خودِ او و بطور کلی زندگی انسان اساساً معنای خود را از دست داده است. تمام نمایشنامه‌های «تئاتر معناباختگی»، هرج و مرج و سرگردانی انسان مدرن را به نمایش می‌گذارند. همهٔ این نمایشنامه‌ها به اغتشاشی که در جامعهٔ معاصر مشهود است مضطربانه می‌خندند و به همین دلیل به‌رغم ساختار و حوزهٔ بسیار متفاوتشان، همگی اساساً واجد دیدگاه یکسانی هستند.

پی‌نوشت‌ها:

1. Théâtre de Babylon 2. Theater of the Absurd
۳. Eugene Ionesco (۱۹۱۲-۱۹۹۴)، نمایشنامه‌نویس رومانیایی که ملیت فرانسوی اختیار کرد. (م)
۴. Jean Genet (۱۹۱۰-۱۹۸۶)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی. (م)
۵. Arthur Adamov (۱۹۰۸-۱۹۷۰)، نمایشنامه‌نویس روسی‌الاصل. (م)
۶. Edward Albee (متولد ۱۹۲۸)، نمایشنامه‌نویس آمریکایی. (م)
۷. Harold Pinter (متولد ۱۹۳۰)، نمایشنامه‌نویس انگلیسی. (م)
8. communication
۹. Martin Esslin (متولد ۱۹۱۸)، منتقد ادبی انگلیسی. (م)
۱۰. Franz Kafka (۱۸۸۳-۱۹۲۴)، رمان‌نویس اتریشی. (م)
۱۱. Albert Camus (۱۹۱۳-۱۹۶۰)، فیلسوف و رمان‌نویس فرانسوی. (م)
۱۲. Jean-Paul Sartre (۱۹۰۵-۱۹۸۰)، فیلسوف، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار فرانسوی. (م)

13. *Endgame* 14. *Krapp's Last Tape* 15. Vladimir
16. Estragon 17. Didi 18. Gogo 19. Hamm
20. Clov 21. Pozzo 22. Lucky 23. Nagg
24. Nell 25. *The Bald Soprano* 26. *Rhinoceros*
27. *The Lesson* 28. *The Maids* 29. *The Blacks*
30. *Professor Taranne* 31. *The Zoo Story*
32. *The American Dream* 33. exposition
34. complication 35. dénouement 36. Peter
37. Jerry 38. *The Killers* 39. Berenger
40. *The Chairs* 41. *Maid to Marry*
42. *Act Without Words I* 43. Claire 44. Solange
45. Martin 46. Smith 47. Daisy 48. genre
49. functionalism