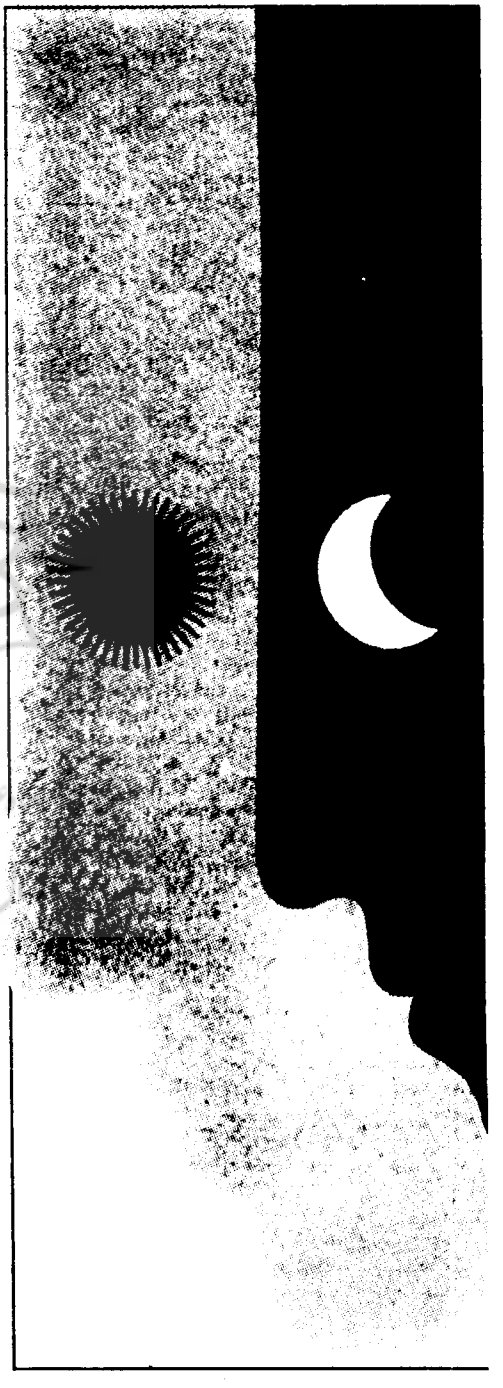
نشانه‌ها در تئاتر معاصر

یان کات
ترجمهٔ محمود حسینی‌زاد



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشانه و نماد در تئاتر از مشترکات بلافصل این قلمرو هنری است. اهمیت نماد در نمودهای ایهام‌دار نمایشی زمانی به اوج می‌رسد که دریابیم این مهم در تئاتر مدرن اهمیتی به‌مراتب بیش از تئاتر کلاسیک یافته است. در یک نمایش صحنه‌ای معانی و لایه‌های چندگانه‌ای از اشیا، طراحی صحنه و انحاء دکورسازی مستناد می‌شود که در غایت چیزی به‌نام «نمادگرایی» و نشانه‌شناسی یا «سمیولوژی» را پیش‌روی می‌گسترانند. یان‌کات ــ درام‌شناس و منتقد معتبر لهستانی ــ از ساد تا سارتر و از برشت تا بکت را با این انگیزه‌ها جسته است.

ساعت پنج تا هفت صبح. قمارخانه‌ای در لاس‌وگاس. تمام میزهای بازی و رولت‌ها از کار افتاده‌اند. فقط دستگاه‌های خودکار قمار کار می‌کنند.

قمارباز حتی نمی‌تواند در عالم خیال هم کنترلی بر دستگاه‌ها و کار آن‌ها داشته باشد. بازی از این‌قرار است: سکه‌ای به داخل دستگاه می‌اندازی، اهرم را حرکت می‌دهی. سرنوشت کور است و اسیر مکانیسم دستگاه. قمارباز فقط سرنوشت را به حرکت درمی‌آورد و به تقدیر محتوم و دوار برای فرد یا باخت به‌ارمغان می‌آورد یا بُرد. این ساختار چیز «دیگری» ندارد. بین قمارباز و سرنوشت هیچ‌کس دیگری قرار نگرفته است.

در این‌جا تمام عناصر تئاتر معناباخته (absurd) جمع شده است. عنصر بیگانه‌سازی (Entfremdung) کامل است. انسان همان قمارباز است، ظاهر قمارباز را دارد و عکس‌العمل‌های او را و حرکات او را. حتی پولش هم در این‌جا مشخصه چیزی است. مشخصه سهم وی در بازی. انسان به دنیایی «پرتاب» شده (و این واژه خاص اگزیستانسیالیست‌هاست) که مال او نیست و از او قوی‌تر است. انسان برای دستگاه خودکار بیگانه است، و دستگاه‌ها برای او. رابطه بین آن‌ها، رابطه معناباخته‌ای است و تسلط دستگاه بر انسان بیش‌تر از تسلط انسان بر دستگاه است. حتی می‌توان گفت دستگاه، انسان را به یک دستگاه خودکار تبدیل می‌کند، دستگاهی که ظاهراً هوش و اراده دارد و در اصل موجود پیچیده‌تری است تا آن دستگاه خودکار سرنوشت. قمارباز پول را در شکاف به‌خصوصی می‌اندازد و اهرم را حرکت می‌دهد؛ دستگاهِ خودکارِ سرنوشت بازی پرپیچ و خمی را شروع می‌کند. اما در این‌جا هم، مانند تئاتر معناباخته، با دو زمانِ متفاوت سروکار داریم: «زمانِ» قمارباز ــ تک‌ساحتی، زمان حال و محدود؛ و زمانِ مکانیسم، که در آنِ واحد هم گذشته است و هم حال و آینده. «زمانِ» دستگاه خودکار برای قمارباز بلاوقفه است. گروه قماربازان دست‌آخر بازنده‌اند، چون دستگاه‌ها ذخیره و انباشتی از زمان در اختیار دارند که حد و حصری ندارد.

شاید کامل‌ترین تصوری که از دوزخ وجود دارد، حال و هوایی است که در ساعت ۵ صبح در لاس‌وگاس دیده می‌شود. اما در تئاتر معناباخته به کرات تجسمی از دوزخ را پیش‌رو داریم. به‌عنوان مثال حداقل سه نمایشنامه مدرن داریم که این عنصر معناباختگی و ضد بشری به شکل یک مکانیسم قابل ملاحظه است: بازی بی‌کلام بکت، پیشخدمت گنگ هارولد پینتر و استریپ‌تیز اسلاومیرمروژک. بکت عنصر متافیزیکی را به‌شکل یک دستگاه خودکار قمارِ غول‌آسا نشان می‌دهد، پینتر و مروژک سیاست و جامعه را در برابر این دستگاه‌های خودکار خموش قرار می‌دهد. معناباختگی در هر یک از این سه اثر، متفاوت است؛ اما روی صحنه به یک‌سان به نمایش درمی‌آید.

این سه نمایشنامه در کنار آثار آوانگاردهای فرانسوی سال‌های پنجاه میلادی و تمام آن طیفی که تحت عنوان تئاتر پوچی می‌شناسیم، تنها بخشی از تئاتر صحنه‌ای قرن بیستم را تشکیل می‌دهند. به‌نظر می‌رسد که با کاربرد پاره‌ای مفاهیم اساسی نشانه‌شناسی و نیز نظریه نمادها، هم روند تئاتر صحنه‌ای به‌طور کل، و هم خصوصیات سبک‌های مختلف دقیق‌تر بیان می‌شود.

در هر نماد ما با دو جنبه متفاوت روبه‌رو هستیم: «دال» و «مدلول»، فرم و معنا، «نشانه» و «محتوا». طبق نظریه‌های معناشناسی، نشانه‌ها را به نشانه‌های طبیعی، تقلیدی و نمادین تقسیم می‌کنیم. در نشانه‌های طبیعی، نشانه و معنا با هم انطباق دارند، در نشانه‌های نمادین درک معنا منوط به فهم «رمزگان» است. هر سه نوع نشانه را در علایم راهنمایی و رانندگی داریم: علامت راه‌بند راه‌آهن یک نشانه طبیعی است. تصویر گاو یا گوزن، نشانهٔ تقلیدی است، چراغ قرمز یا کلمه «ایست»، نشانه نمادین است.

در یک نمایش صحنه‌ای با مجموعه‌ای از نشانه‌ها

روبه‌رو هستیم؛ اما این مجموعه، خصوصیات دوگانه‌ای دارد. یک صندلی در یک صحنه عادی، نشانه طبیعی است و تصویر نقاشی‌شده صندلی روی پرده، یک نشانه نمادین. یک شمع روشن روی صحنه، نشانه طبیعی است، تعویض نور، نشانه تقلیدی است: نور شدید یعنی روز، نور خفیف یعنی شب و غیره. اما وقتی در تئاتر چینی، صحنه پُر از نور است و بازیگران فانوس روشن بر صحنه می‌آورند، (پیتربروک در شاه‌لیر از این شیوه نمایشی استفاده کرده است) آن فانوس‌ها نشانه‌های نمادین برای شب هستند. در تئاتر سوررئالیستی حرکات بدن تقلیدی از حرکات واقعی است، اما همین حرکات واقعی نیز نشانه‌های طبیعی، تقلیدی و نمادین هستند. این نشانه‌شناسی تئاتری را می‌توان به‌طور نظام‌مند نمایش داد و تا به‌حال چند بار چنین نمایش‌هایی به صحنه آمده است؛ اما ظاهراً نتایج مطلوب نبوده و حاصل کار فقط بازی‌های روشنفکرانه‌ای از آب درآمده است. اما مطلب جنبه دیگری هم دارد: تجزیه و تحلیل نشانه‌ها و سیستمی که بر آن‌ها حاکم است به‌اضافه معنا و مفهوم آن‌ها این امکان را به‌وجود می‌آورند تا بتوان سبک‌های تئاتری را تعریف کرد. نشانه‌های طبیعی تئاتر، بدن و صدای بازیگر است. وقتی می‌گوییم فلان بازیگر زن نقش ژولیت را عالی بازی می‌کند، اما پاهایش کج و کوله است، هم در مورد ظاهر این نشانه و هم در مورد خود نشانه داوری کرده‌ایم. برتولد برشت به بهترین وجه این دوگانگی تئاتری را درک کرده و توضیح داده است: بازیگر در همان لحظه‌ای که شخصیت دیگری را ایفا می‌کند، خود بازیگر است. مورد زمان هم همین‌طور است. هم تماشاچی و هم کارگردان طول زمان یک اجرا را با یک روش اندازه می‌گیرند. اما زمان روی صحنه، زمانی است سیال؛ می‌توان به آن سرعت بخشید، کُندش کرد و به گذشته یا آینده‌اش کشاند. مکان هم همین‌طور است. ممکن است نمایشنامه روی صحنه اجرا شود، یا در یک میدان ورزشی یا روی سکویی که با چوب و تخته ساخته‌اند. اما مکانی که در متن نمایشنامه مورد نیاز است، در هر سه محل پیاده می‌شود. بیننده‌ای که «کلید رمز» یعنی زبان نشانه‌ها را نمی‌داند، پی به نشانه‌هایی که در اپرای چینی، در تئاتر نو و کابوکی ژاپنی یا در تئاتر بالی به‌کار گرفته می‌شود، نمی‌برد و آن‌ها را فقط در حد همان چیزی که ارایه می‌شود، درک می‌کند: نمی‌داند که رنگ سفید نشانه عروسی است، دو بازیگر که خود را به رنگ سیاه و قرمز آرایش کرده‌اند و سر تا پا مسلح با چهار بیرق می‌جنگند، مبارزه دو سپاه را نمایش می‌دهند، سپاه شمال و سپاه جنوب را. نشانه‌های به‌کارگرفته در سیرک، همان چیزی را القا می‌کنند که هستند: بندباز، بندباز است. تمام نشانه‌های سیرک، طبیعی هستند. برشت، آرتو و ویتکیه‌ویچ (Witkiewich) مدت‌زمانی تحت تأثیر هر دو عرصه بیان نشانه‌ها بودند: سیرک و تئاتر مشرق‌زمین اما آن‌ها برای تئاتر خود، کلیدهای دیگری، زبان رمزی متفاوت پیدا کردند.

بیگانه‌سازی که به انگلیسی alienation و به فرانسه فاصله‌گذاری (distantiation) ترجمه شده است، کلید زیبایی‌شناسی صحنه‌ای برشت است. از نظر تئوری باید عاملی باشد برای عملکرد معرفتی، ضد ارسطویی و آموزشی تئاتر. اما در عمل، «بیگانه‌سازی» وسیله‌ای شد برای تئاتری‌کردن تئاتر. نظریه برشت شک و تردیدهایی را برانگیخت، اما وقتی این نظریه به عمل درآمد، یک سبک جدید تئاتری را بناگذاشت. بدن و لباس بازیگر نوعی نشانه است و اگر فرض کنیم که بازیگر نقش خود، یعنی بازیگر را ایفا می‌کند، بدن و لباس وی، نشانه طبیعی است. اگر شخصیت نمایشنامه‌ای را بازی کند، آنگاه این نشانه، نشانه نمادین است. این هم در حوزه تخیل قرار می‌گیرد. «بیگانه‌سازی»، یعنی ترکاندن حباب تخیلات، روی‌آوردن آگاهانه از شخصیت نمایشنامه به بازیگر، پرشی آگاهانه از زمانِ تئاتری به زمانِ واقعی، از مکانِ

خیالی به مکانِ واقعی، به‌کارگیری دو نشانه به‌طور هم‌زمان است: نشانه طبیعی و نشانه نمادی. حضور در تئاتر برای ما مفاهیم متعددی پیدا می‌کند. آنچه که اتفاق می‌افتد، «واقعیت» نیست، زیرا که واقعیتِ تئاتری است. برشت در مقام آموزگار و در مقام یک فردگرا، با ژرف‌نگری خاص، نوعی نمایش را پایه گذاشت که اساس آن علایم و نشانه‌هاست.

زمانی که بازیگر در نمایشنامهٔ **گالیله** لباس سفید به‌تن دارد، تنها بیانگر یک نشانه است، اما وقتی ردای پاپ را به‌تن می‌کند، دیگر فقط پاپ نیست، بلکه ایفاگر نهاد کلیساست. ردا و عصا و کلاه پاپ نشانه‌های طبیعی هستند و در عین‌حال نمادین: این نماد، ظاهری است. پاپ در واقع مدل لباس است.

برداشتی که آنتون آرتو از «خشونت» دارد، مترادف است با «سخت‌گیری». آرتو می‌گفت: «خشونت، سخت‌گیری است». وقتی از واژه Cru که به‌معنی «خام» است، استفاده می‌کرد، منظور دیگری داشت.

«Une Viande Crué» = گوشت خام. از نظر آرتو، گوشت خام تئاتر را نباید در مفاهیم و گفتار، بلکه در عوامل «فیزیکی»، در آنچه که بر صحنه اتفاق می‌افتد: حرکت، حضور بدن‌ها و اشیا، عنصر مادی صداها جست‌وجو کرد. آرتو در پی تئاتری بود سرشار از نشانه‌های طبیعی، نظیر تئاتر مشرق‌زمین، اما زمانی که آن را برای تماشاچیانی بدون اطلاع از معنا و مفهوم نشانه‌های این‌نوع تئاتر، اجرا می‌کنیم.

تئاتر خشونت‌آمیز آرتو باید آمیخته‌ای می‌شد از نشانه‌های صریح همراه با اوراد و ادعیه و آیین و سحر و جادو. ویت‌کیه‌ویچ که در بیان نظریات خود بسیار شبیه آرتوست، دربارهٔ «تئاتر فرم محض» عقیده داشت که این تئاتر باید یک چالش متافیزیکی ارایه دهد، از آن‌نوعی که دیگر مسیحیت قادر به ایجاد آن نیست.

اما چگونه می‌توان با نشانه‌های امروزی، نشانه‌های متافیزیکی یا آیینی خلق کرد؟ به این پرسش نه آرتو پاسخی داد و نه ویت‌کیه‌ویچ.

ویت‌کیه‌ویچ در آثار خود یکی از بزرگ‌ترین و شاخص‌ترین پیشروان تئاتر معناباخته است. بدون‌شک تئاتر معناباخته یکی از پاسخ‌هایی است که به مسئله هویت تئاتر داده شده است. مسایل صحنه‌ای پیکرسازی و شمایل‌سازی در تئاتر آرتو هم مطرح است. مثلاً در نمایشنامه **آمده** (Amédée) اثر یونسکو از کف صحنه قارچ سبز می‌شود و پاهای جنازه به‌تدریج تمام صحنه را پُر می‌کنند. این قارچ‌های سمی و پاهایی که هر لحظه بزرگ‌تر می‌شوند چه مفهومی دارد؟ خاطرات به‌فراموشی‌سپرده؟ پیمان‌شکنی مسکوت‌گذاشته‌شده؟ زمان، که نابودکننده عشق است؟ یا قرابت مرگ؟ با دقت خارق‌العاده‌ای به این نشانه‌ها بار داده شده است و نیروی بیان صحنه‌ای آن‌ها، کم‌ترین ابهامی ندارد. اما از طرف دیگر مفهوم نمادی آن‌ها مبهم است. صندلی‌های خالی و لکنت زبان بازیگر (در یکی از درخشان‌ترین آثار یونسکو) نشانه‌های صحنه‌ای‌اند که اگر آن‌ها را طبیعی بدانیم، روند داستان را مشخص می‌کنند. این نمادها در حیطه تئاتر خشونت قرار می‌گیرد و بدون‌شک بار متافیزیکی دارند، اما این‌بار، بار آشکاری نیست. نشانه‌ها به خودی خود غنی‌تر و غافلگیرکننده‌تر از هر معنا و مفهومی است. در نمایشنامه **[آخر بازی یا دست‌آخر]** بکت، هام (Hamm) نابیناست و نمی‌تواند از روی صندلی چرخدارش بلند شود. کلاو (Clov) نمی‌تواند بنشیند. نل و ناگ (Nell / Nagg) می‌توانند فقط سرشان را از بشکه زباله بیرون بیاورند. در صحنه اول **روزهای خوش**، وینی (Winnie) تا کمر در زمین فرو رفته است، در صحنه دوم تا گردن. در نمایشنامه‌های بکت، توضیحات کارگردانی و صحنه بسیار دقیق بیان شده و گاه نیمی از متن را به خود اختصاص داده‌اند. اکثراً موقعیت دراماتیک به‌طور کامل در نشانه‌های مصنوعی به‌وجود می‌آید.

سال‌ها قبل بین بعضی از محافل روشنفکری اروپا

یک‌نوع «بازی سوررئالیستی» باب شده بود. کسی برنده بازی بود، که یک موضوع سوررئالیستی ناب پیدا کند. یک‌بار برنده بازی کسی بود که یک میخ در وسط سطح صیقل‌خورده یک اتو فرو کرده بود، و بار دوم برنده، یک ویولن را از سر تا ته باندپیچی کرده بود.

در هر دو مورد، خاصیت اصلی شئ از آن سلب شده بود. در آن زمان و حتی هنوز هم، آن اتو و آن ویولن به‌عنوان نشانه‌های نمادین معناباختگی تلقی شده و می‌شوند. کلاژ یعنی به‌هم‌چسباندن بریده روزنامه و مجله و تکه‌هایی از اشیای مختلف. در این «سرهم‌بندی‌کردن»، ساختار درونی این اشیا تخریب شده است. همه به‌طور «معناباخته‌ای» کنار هم قرار گرفته‌اند. اما نهایتاً یک نشانه تازه پیدا کرده‌ایم. اما این نشانه نه طبیعی است و نه نمادین. آنچه که ما پیش‌رو داریم، کیفیت نمادین دارد. شاید هم نشانه معناباختگی و بی‌مفهومی است. در نمایشنامه‌های مروژک، یونسکو و به‌ویژه بکت نشانه اصلی وضعیت دراماتیکی، منطبق است با قوانین کلاژ سوررئالیستی. کفش‌هایی که ولادیمیر و استراگون مدام پا می‌کنند و درمی‌آورند؛ درخت که گُل می‌دهد، نوار کراپ، آینه، تپانچه و تمام اشیایی که وینی از کیف‌دستی‌اش بیرون می‌ریزد، نشانه‌های طبیعی‌اند. ترکیب و کنارهم قرارگرفتن این اشیا منجر به نشانه‌های نمادین می‌شود، نشانه‌های امروزی موجودیت انسان. این نشانه‌ها به‌تدریج شخصیتِ فراکلامی پیدا می‌کنند.

در ساختار کلامی تئاتر معناباخته هم تقریباً به همین شیوه، روند تدریجی «نشانه‌سازی» وجود دارد. وقتی در نمایشنامه‌ای می‌خوانیم یا می‌شنویم: «دو ضرب در دو می‌شود آبی»، باید چه برداشتی بکنیم؟ این جمله از مقولات «مهمل» است («دو ضرب در دو می‌شود پنج» معنی دارد، اما غلط است). برداشت، نیاز به خودآگاهی زبانی در بالاترین حد خود دارد. محتوای جمله نیز در برداشتِ ما تأثیری ندارد، چون پاسخ مربوطه اصولاً مهمل است. نکته مهم در این‌جا تنها مقوله‌بندی فرم، ساختار و نشانه است. شخصیت‌های «آوازه‌خوان طاس» به‌زحمت حرف همدیگر را می‌فهمند، ولی ما کاملاً کلامی را که رد و بدل می‌شود، می‌فهمیم، می‌دانیم پاسخی که داده می‌شود یا باری با کلام است یا کلیشه یا شوخی و مطایبه و چرت و پرت. این‌ها برای ما، نشانه‌اند. ما به‌هرحال درکی از آن‌ها داریم. برداشتِ ما، برداشتی است استعاره‌ای. این جمله‌ها نمونه عام یک نظریه زبان‌شناسی است، نظریه ارتباطات و ناکام‌ماندن آن.

با نمایشنامه‌های چخوف و نمایشنامه‌های آخر استریندبرگ به‌تدریج تماشاچی‌ها عادت به کشف رمز نهفته در کلام‌ها و کشف پیام نمایشنامه کردند. در واقع تماشاچی احساس کرد که یک روانکاو است و به اعترافات بیمار گوش سپرده است. لاکان (Lacan) تحلیل روانشناسانه را بخش عمده‌ای از زبانشناسی ساختاری قلمداد می‌کند. «نهاد» (Es) فروید، ارتباط کلامی را شامل می‌شود. رویا، شکل کلامی دارد، نه فقط وقتی که آن را بازمی‌گوییم، بلکه وقتی که آن را به‌یاد می‌آوریم: تداعی معانی ناشی از نظاره لکه‌های جوهر روی صفحه کاغذ هم بیان کلامی است. اما این نوع ارتباط، ارتباطی است که معانی آن از پیش تعیین شده است و هر نشانه دو یا چند معنا دارد. معنای ظاهری و معنا یا معانی پنهانی، یعنی نشانه‌های طبیعی و نشانه‌های نمادین. Es فرویدی هم در زبان رمزی و هم در زبان نهانی وجود دارد. ولی این دو در یک زبان جمع شده است. چطور می‌توانیم یک نا-زبان را ادا کنیم؟ با هیچ‌یک از زبان‌های بشری نمی‌توانیم غرش دریا را بازگو کنیم.

همان‌طور که ذکر شد، امروزه هر یک از نمایشنامه‌نویس‌های آوانگارد سیستم نشانه‌های خاص خود را دارد. تئاتر ژان ژنه، تئاتر آیینی است، تئاتر تشریفات و مناسک عبادی است. رعایت دقیق فرم،

اهمیت آیینی دارد. از مناسک عبادی، رعایت دقیق نظم به‌وام گرفته شده است. برای ژنه مهم خود نشانه‌هاست، نه منظور از نشانه‌ها.

زمانی که کشیشِ بی‌ایمان کلمات کتاب مقدس را تکرار و نان و شراب را به جسم و خون تبدیل می‌کند، اگر کلمات و جمله‌ها را دقیق ادا نکند، این تبدیل صورت نمی‌گیرد. این مناسک پُل ارتباطی بین گروهی از جامعه با گروهی دیگر است؛ مناسک خود، روند این تبدیل است.

نشانه در این‌جا نوعی صورت‌بندی کلامی است؛ زبان اشاره، بین آن کسی که مراسم را اجرا می‌کند، یعنی کشیش، و آن‌کس که موضوع مراسم است. این موضوع حتماً نباید یک شخص باشد. یک شئ هم می‌تواند همان تبدیل را تجربه کند.

در **کلفت‌های ژنه**، **کلر** (Claire) نقش خانم را بازی می‌کند، هر دو خواهر لباس‌های خانم را تن می‌کنند، خودشان را در آینه می‌بینند و تحسین می‌کنند. از عطر خانم استفاده می‌کنند. این‌ها تماماً نشانه‌های طبیعی‌اند؛ دو خواهر واقعاً نقش خانم را به‌عهده می‌گیرند و تقلید می‌کنند، اما تنها کاری که از دستشان برمی‌آید این است که بخوابند و همدیگر را مسموم کنند. در این‌جا مراسم، تکرار فرم است. در اجرای مناسک همهٔ شرکت‌کننده‌ها به‌نوعی بازیگراند. کلمات و حرکات را تکرار می‌کنند، نشانه‌ها را به‌نمایش می‌گذارند. اما وقتی مراسمی را روی صحنه اجرا می‌کنیم چه اتفاقی می‌افتد؟ مراسمی که روی صحنه اجرا می‌شود، فقط صورت ظاهر دارد؛ مراسمی است مسخره، نوعی فریب است. مراسم روی صحنه نوعی برافکندن نقاب از چهرهٔ مراسم دنیای واقعیت است، منعکس‌کننده مراسمی واقعی است، یک بازی است. در چنین تئاتری تنها انعکاس نشانه‌ها تکرار می‌شوند. تئاتر ژنه اجرای دقیقِ تئاتر خشونت است. از طرف دیگر، این تئاتر، نفی کامل آن تئاتر هم هست.

نشانه متافیزیکی که در تئاتر نشانه‌ای تکرار شده است، تبدیل به نشانه طبیعی می‌شود. وقتی در تئاتر، نشانه صد درصد نمادین به نشانه طبیعی بدل می‌شود، ما واقع یا واقعه (Happening) را پیش‌روی داریم. وقتی هرمی ساخته‌شده از صندلی داریم، با هرمی روبه‌رو هستیم که شامل صندلی‌هایی است روی‌هم‌گذاشته‌شده. آبشاری که تماشاچی‌ها را خیس می‌کند، آبشاری است که تماشاچی را خیس می‌کند.

در تئاتر هپنینگ بین بازیگر و تماشاچی فرقی نیست و این تنها فرقِ بین هپنینگ و سیرک یا مسابقه ورزشی است. جودیت مالینا (Judith Malina) می‌گوید: «من نمی‌خواهم آنتیگون باشم، می‌خواهم جودیت مالینا باشم.» تماشاچی نمی‌تواند روی صحنه بیاید و دست بازیگرِ آنتیگون را بفشارد. زیرا صحنه، شهر تب را نشان می‌دهد و بازیگر نشانه‌ای است و نمادی، نشانه آنتیگون. اما در تئاتر هپنینگ، جودیت مالینا همان جودیت مالیناست، وی نشانه‌ای است کاملاً تجریدی، همان‌گونه که تماشاچیان نشانه تجریدی‌اند. به‌نظر **گومبروویچ** و ژنه، و نیز طبق نظریات روانکاوی، نمی‌توان این واقعیت را پذیرفت که انسانِ روی صحنه می‌تواند خودِ انسان باشد. علاوه بر این، ما مدام روی صحنه‌ایم. چهره ما فقط ماسکی است، یا روی صورت‌مان گذاشته‌اند یا خودمان انتخاب کرده‌ایم. هر تعویض لباسی، نوعی مبدل‌سازی است. ما فقط زمانی خودمان هستیم که نقابی بر چهره نداریم.