تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۸/۱۸

تأثیر متقابل ادبیات داستانی مدرن و تئاتر اَبزورد

پرستو محبی* محمدجعفر یوسفیان کناری**

چکیده

در این مقاله قصد داریم با تأکید بر جلوه‌های ساختاری تئاتر اَبزورد، به‌مثابه شکل نوینی از پردازش نمایشی در نیمه نخست قرن بیستم، تحولات وسیع زبان ادبی را در این گونه تئاتری تحلیل و نقش آن را در روند تکوین ادبیات داستانی پس از خود بررسی کنیم. مسئله اصلی این تحقیق کشف و شناسایی حدود تأثیرات متقابلی است که میان این گونه متفاوت نمایشی و اَشکالی از ادبیات داستانی مدرن پس از دهه شصت میلادی، نظیر رمان نو، نمایان شد. اگر بتوان پذیرفت که تئاتر اَبزورد در حد فاصل جریانات ادبی مدرن و پَسامدرن رواج یافت، سؤال عمده این است که تا چه حد بر اَشکال رمان‌نویسی پس از خود تأثیر گذاشته است؟ در تحقیق حاضر درصدد آنیم که با الهام از آموزه‌های ساخت‌گراییِ تکوینی، الگوی روش‌شناسانه مناسبی برای سنجش کیفی هرنوع تأثیر متقابل میان درام اَبزورد و رمان نو تعریف کنیم. به‌این منظور، جامعه‌ای از نویسندگان مطرح در هردو گونه ادبی و نمایشی مذکور را انتخاب کرده و شاخص‌های سبک‌شناسانه‌ای از آثار آنها را مد نظر قرار داده‌ایم. در این مقایسه تطبیقی، به‌ویژه با تمرکز بر کیفیاتی از نمایشنامه‌های ساموئل بِکت و رمان‌های مارگریت دوراس، نشان داده می‌شود که تاچه اندازه می‌توان با شاخص‌هایی مشترک به‌شکل یا محتوای آثار مذکور توجه نشان داد. سبک‌گریزی، شیءگرایی، انسان‌گرایی و علم‌گرایی از مهم‌ترین معیارهای این سنجش تطبیقی به‌شمار می‌رود و با شواهدی که از متون مختلف ارائه شده است، ثابت می‌شود که تئاتر اَبزورد تأثیرات صرفاً ادبی برروند تحول رمان نو نگذاشته است، بلکه باید گفت که جنبه‌های «تئاتریِ» درام اَبزورد نیز در زبان ادبی پس از دهه شصت میلادی نفوذ کرده است؛ روندی که می‌توان آنرا به‌نوعی «اجرایی‌شدنِ» ادبیات تلقی کرد.

کلیدواژه: ادبیات مدرن، تئاتر اَبزورد، مقایسه تطبیقی، ساموئل بِکت، مارگریت دوراس.

---

* دانشجوی دکترای تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. pr_mohebi@yahoo.com
** استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس تهران.

مقدمه

تاریخ ادبیات نمایشی معاصر، به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم، شاهد تحولی بنیادین در الگوهای زبانی و سبک پرداخت‌های ادبی درام‌نویسان مدرن بوده است. پس از رواج آموزه‌های شکل‌گرایان روسی[۱] در فن شعر و نقد ادبی مدرن از یک‌سو و ظهور امر اِپیک[۲](حماسی) برِشت از بطن ایده‌های دراماتیک(نمایشی) ارسطو از سویی دیگر، زمینه لازم برای طرح گونه متفاوتی از درام مهیا شد. تمهیدات اجرایی تازه و خلاقانه‌ای در ادبیات و نمایش رواج یافتند که می‌توان آنها را به‌نوعی متناظر باهم دانست. از مهم‌ترین ترفندهای بیانی ادبیات و نمایش این دوره می‌توان به «آشنازدایی» شِکلوفسکی[۳] و «جلوه بیگانه‌سازی»[۴] برشت اشاره کرد. در هردوی این نمونه‌ها، نوعی هنجارگریزی[۵] از اشکال معمول و متداول زبان ادبی و تئاتری مشاهده می‌شود که آمیختن آن با احساس نومیدی، یأس و پوچی اندیشه غربی در نخستین سالهای پس از جنگ جهانی دوم انگیزه روانی لازم را برای طرح گونه‌های ادبی و نمایشی نامتعارفی فراهم کرد. درام اَبزورد[۶] درواقع محصول چنین دغدغه‌های سبک شناسانه ادیبان و هنرمندان نوگرای قرن بیستم بود که توانست در کمتر از یک دهه خود را گونه غالب نمایشی متأخر بشناساند. درعین‌حال، تحولات نمایشی مذکور در فاصله میان دو جریان ادبی غالب در قرن بیستم، یعنی مدرنیسم و پَسامدرنیسم، شکل گرفته و به‌همان اندازه که از اولی تأثیر پذیرفته، بر پیشینه نظری ادبیات دیگری تأثیر گذاشته است. در این بینابین، نمایشنامه‌نویسی نظیر ساموئل بِکِت، به‌همان اندازه که به تکامل زبان نمایشی یاری رسانده، درجهت تکامل زبان ادبی و داستانی نیز تجاربی نامتعارف و تازه اندوخته است. مارگریت دوراس نیز که یکی از مهم‌ترین نویسندگان رمان نو محسوب می‌شود، تجاربی تازه در فن نمایشنامه‌نویسی به‌دست آورد. رویارویی متقابل داستان نویسان و نمایشنامه‌نویسان زمینه اولیه طرح مباحث نظری شاخصی است که در این مقاله درصدد بررسی آن هستیم.

در پژوهش حاضر با نگاهی به این پیش‌فرض‌های معتبر تاریخی سعی داریم به سنجش میزان تأثیرگذاری متقابل درام اَبزورد و رمان نو بپردازیم. به‌این منظور، در بخش اول تعاریفی عملیاتی از شاخصه‌ای ادبیات مدرن ارائه و با اِعمال وجوه کارکردیِ شاخصه‌ای تعریف‌شده بر ساختار ادبی درام نو، امکان مطابقت و قیاس تمهیداتی از ادبیات مدرن و تئاتر اَبزورد بررسی می‌شود. در ادامه مصادیقی از تئاتر اَبزورد جستجو می‌شود که بنابر دلایلی معتبر امکان انتقال آنها به رمان نو وجود دارد. گمان می‌رود که تأثیر تئاتر اَبزورد بر ادبیات داستانی پس از خود (رمان نو)، تأثیری صرفاً ادبی نبوده بلکه علاوه بر آن، جنبه‌های اجرایی‌اش نیز به زبان ادبی پس از دهه شصت میلادی نفوذ کرده است؛ بیان حرکات، تأکید بر «بدن»، محصور کردن مکان، گرایش به سکون و نفی زمان از جمله این شاخصه‌است.

این تحقیق اساساً به‌روش تطبیقی صورت گرفته است اما الگوی اصلی تعاریف و مواجهه با متغیرهای پژوهشی مورد نیاز، توصیف کیفی آنهاست. در پاره‌ای از موارد نیز توصیفات مذکور جلوه تحلیلی داشته و این به‌خصوص در حین مقایسه نمونه‌شواهدی از آثار بِکت و دوراس نمود بارزتری پیدا می‌کند. در یک جامعه آماری وسیعتر، سبک پردازش ادبی نویسندگانی مانند جویس، فاکنر، کافکا، کامو، سارتر و پروست در مقایسه تطبیقی با شاخصه‌ایی اَبزورد و برگزیده از نمایشنامه‌های یونسکو، آداموف، پینتر و ژنه بررسی می‌شود. اطلاعات اولیه به‌طور عمده از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری و گاه نیز به جزئیاتی در اجرای نمایش‌ها ارجاع داده شده است. شاخص‌های تعریف‌شده در دو دستگاه تطبیق ادبی و نمایشی رویاروی هم قرار می‌گیرد و با طرح جداولی که معرف شباهت‌ها و تفاوت‌های تمهیدات به کاررفته در رمان نو و تئاتر اَبزورد است، ارزیابی و سنجش نهایی برای خواننده فراهم می‌شود.

پیشینه مطالعاتی

– ادبیات داستانی مدرن

مدرنیسم در ادبیات را می‌توان به دوره‌ای از تحولات ادبی اطلاق کرد که از اواخر قرن نوزدهم آغاز شد و تا اواسط قرن بیستم (۱۸۹۰– ۱۹۳۰) ادامه یافت. دهه دوم این قرن، یعنی زمان نگارش آثار برجسته‌ای نظیر اولیسِ جیمز جویس[۷]، سرزمین بایرِ تی.اس. الیوت[۸]،خانم دالووی ویرجنییا وولف[۹] و بخشی از مجموعه عظیم در جستجوی زمان ازدست رفته اثر مارسل پروست[۱۰] را – به یک معنا- باید دوره اوج ادبیات مدرن تلقی کرد (دیویس و فینک، ۱۳۸۳: ۱). درعین‌حال، مدرنیسم را دراصل می‌توان به‌مثابه نگرشی نوجویانه و سنت‌گریز دربرابر ادبیات کلاسیکِ معطوف به واقع‌گرایی درنظرگرفت؛ از این منظر، نگارش زودهنگام رمان تریسترم شندی[۱۱] اثر لارنس استرن[۱۲] در ۱۷۶۰ را باید مقدمه شکل‌گیریِ

زیبایی‌شناسی و بازی فرمی ادبیات مدرن قلمداد کرد (سلدن،۱۳۷۵: ۶۴). از دیدگاهی دیگر، مدرنیسم ریشه در دعاوی فلوبر[۱۳] مبنی بر ارجحیت «شکل» بر «محتوا»ی رمان دارد. زیبایی شناسی بنیادین او در قالب گرایش مفرط به «سبک» به مثابه «ارزش» نهایی و غیرشخصی اثر و نیز تلاش وی برای قائم‌به‌ذات‌انگاشتن ادبیات موجب شده است تا از فلوبر به‌عنوان اولین نظریه‌پرداز مدرن رمان یاد کنند (هلپرین،۱۳۷۴: ۶۲).

از طرفی، جریان مذکور متأثر از تحولات شگرفی بود که در سایر حوزه های علوم انسانی رخداد. چایلدز معتقد است که نظریه تکامل داروین موجب شد تا رشته آثاری تحت عنوان «ادبیات تباهی»[۱۴] درفاصله دهه های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ به وجودآید (چایلدز،۱۳۸۲: ۴۲). فروید نیز با اصالت‌بخشیدن به دنیای درون و طرح «ضمیر ناخودآگاه»، گرایش به «خود» را برخلاف عینی‌گرایی آثار کلاسیک مطرح کرد. درهمین‌حال، درک متفاوت هانری برگسون[۱۵] و مخالفت وی با خطی‌انگاشتن زمان اساس تمهید «جریان سیال ذهن» در رمان مدرن را پایه‌ریزی کرد. به همین نحو، تعدد زاویه دید، ظهور راوی اعتمادناپذیر و مطلق ستیزی در ادبیات نیز به نوعی برگرفته از نظریه نسبیت انیشتین قلمداد شد (چایلدز، ۱۳۸۲: ۵۶). علاوه‌براین، باید به نقش انکارناپذیر فردینان دو سوسور[۱۶] در خلق نگرشی «ساختاری» به «متن» و تأمل کارل مارکس در باب آشفتگی و البته بازنمایی جلوه‌هایی از زندگی شهری در قالب فنونی از قبیل مونتاژ، کولاژ، چندگانگی زاویه دید و ساختار اپیزودیک هم اشاره کرد.

از منظری تکوینی می‌توان تمایلات فکری و موضوعیِ نویسندگان مدرن را از یک‌سو و ابداعات تکنیکی و سبک گرایانه آنها را از سویی دیگر، با طرح پنج شاخص عمده زیر ـ مطابق جدول ۱ـ محدود کرد؛ سپس با اِعمال و تطبیق شاخص‌های مذکور با جلوه‌هایی از عناصر ساختاری تئاتر اَبزورد، امکان انطباق و عدم انطباق آموزه های ادبیات داستانی مدرن با این گونه نمایشی فراهم می‌شود. درمورد هریک از این شاخص‌ها، ابتدا تعریفی مختصر در جدول آمده و سپس مثال‌هایی از کاربرد آن در گزیده‌آثار ادبی مدرن ذکر شده است. دو شاخص سبک گریزی و شئ گرایی در این بخش و بقیه درالگوی تحلیلی درام اَبزورد مد نظر واقع می‌شوند[۱۷].

جدول ۱. شاخص‌های کیفی سبک مدرنیسم و بازنمود آن در گزیده‌آثار ادبی مدرن، (نگارندگان)

شاخص کیفی	تعریف	بازنمود در ادبیات مدرن
۱- سبک‌گریزی Deviation of Style	عدم پذیرش سبک رایج داستان‌نویسی و تحول آن ازطریق ایجاد اختلال در سه محور طرح، زمان و مکان	آثار جویس: ابطال جایگاه طرح در ادبیات قراردادی آثار وولف: پرهیز از ارائه جزئیات مکانی آثار پروست و اِستاین: اختلال در محور زمان
۲ـ برجسته‌سازی سبک Style Foregrounding	اغراق در به‌کارگیری عناصر سبک‌شناسانه و روش‌های روایی و ادبی	گرایش فراوان به استفاده از تمهیداتی هم‌چون تعدد زاویه دید، جریان سیال ذهن، تغییر و تنوع زبانی، تأکید بر ضرب‌آهنگ و کاربرد صناعاتی از قبیل تقلید، تلمیح، هزل و نقیضه[۱۸] به‌ویژه در *اولیس* جیمز جویس
۳ـ شیءگرایی Reification	حاکمیت‌یافتن دنیای اشیا و توجه به حضور مستقل، خودفرمان و تغییرناپذیر اشیا از سویی و به‌حاشیه رانده‌شدن انسان از سوی دیگر	رمان *تهوع* سارتر، *بیگانه* کامو و آثار جویس و کافکا
۴- انسانیت‌زدایی De-humanization	پایان دوران انسان‌محوری و بازنمایی فردیت انسانی در رمان، تبدیل شخصیت به بخشی از «فرایند» آفرینش رمان و جزئی از «ساختار» کلی متن	*سفیران* هنری جیمز و *از چشم غربی* اثر جوزف کنراد
۵ـ علم‌گرایی Scientism	نیاز به تعریف، تحدید و مشخص‌کردن امور و پدیده‌ها به‌علت رواج عینیت‌گرایی و تحلیل‌گری	رمان *وات*[۱۹] و *مولوی*[۲۰] اثر ساموئل بکت و آثار پل والری[۲۱]

– سبک‌گریزی ادبی

منظور از سبک‌گریزی، ترک‌کردن و شوریدن علیه عرف رایج داستان‌نویسی پس از پیدایش رمان در اواسط قرن هجدهم بود؛ همان‌چیزیکه از آن باعنوان «رئالیسم» رمان نام برده می‌شود اما همان‌گونه که یان وات[۱۸] اشاره کرده است، چنین دغدغه بازنمایی صادقانه واقعیت بیرونی، خود به‌تدریج به«سبکی» برساخته بدل شده بود که سعی می‌کرد ازطریق تکرار قوانینی مشخص، توهمی از ارائه بی‌کم‌وکاست واقعیت را ایجاد کند (وات، ۱۳۷۴: ۵۰). این توهم بیش از همه ازطریق ساختار رایج طرح و الگویی تکراری در ارائه مکان و زمان قابل انتقال بود. طرح از سویی با تکیه بر نموداری مشخص ـ شامل مقدمه‌چینی، گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و پایان ـ و از سوی دیگر با تأکید بر زنجیره علت‌ومعلولی در همه انواعش سعی می‌کرد پیش‌زمینه داستان، سیر حوادث، انگیزه شخصیت‌ها و نتیجه نهایی را برملاسازد. در ارائه مکان نیز نویسندگان سعی می‌کردند با ذکر جزئیات صحنه‌ای و نشانه‌های مربوط به عصر و دوره وقوع حوادث، تصویری از واقعیت خلق کنند. ادبیات مدرن به‌نوعی این قواعد را کنار گذاشت. ساختار طرح در رمان‌های این دوره اغلب متفاوت از اشکال کلاسیک خود است؛ «آغاز» به مفهوم واقعی‌اش وجود ندارد و «فرجام» نیز اغلب نامعیّن یا مبهم است (Lodge, 1988: 82). بدعت در ارائه مکان نیز ـ قبل از همه ـ در رمان‌های بی‌عصر و مکان کافکا نمودار شد. در سیر تکوینی همین نوع بهره زیباشناختی از عنصر مکان می‌توان از رمان‌های وولف یاد کرد که با اجتناب از توصیف اثاثیه داخلی و حتی جسم آدم‌ها، خواننده را درمیان مجموعه‌ای از صداها و احساسات رها می‌کند.

«زمان» در نوع خود شاخص‌ترین بدعت روایت‌های داستانی مدرن تلقی می‌شود. ژرار ژنت[۱۹] معتقد است پرداخت زمان در رمان به‌طور کلی ازطریق سه محور صورت می‌گیرد: نظم یا ترتیب[۲۰]، تداوم و دیرش زمانی[۲۱] و بسامد[۲۲] (کنان، ۱۳۸۱: ۱۸). در رمان رئالیستی ترتیب زمانیِ ارائه حوادث با ترتیب روایی آن یکسان بود. درمورد محور تداوم در رمان‌های کلاسیک سعی می‌شد مدت به طول‌انجامیدن حوادث ازطریق دادن مراجعی زمانی برابر با واقعیت پنداشته شود. بسامد نیز رابطه میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن است. بسامد مفرد در رمان‌های رئالیستی یعنی یک‌بارگفتنِ آنچه فقط یک بار رخ داده است (کنان،۱۳۸۱: ۱۹). این نوآوری از طریق ایجاد اختلال در سه محور ذکرشده یعنی ترتیب، تداوم و بسامد صورت می‌گیرد. در محور ترتیب ازطریق تلفیق گذشته، حال و آینده به‌وسیله جریان سیال ذهن و نیز به‌هم‌ریختن نظم رخداد حوادث، خرق عادت صورت می‌گیرد (کنان، ۱۳۸۱: ۱۹). همچنین، از طریق تداخل زمان‌ها و مکان‌های متعدد که در آثار وولف دیده می‌شود؛ درحقیقت، این همان تمهیدی است که وولف آن را نوعی «نقب‌زدن» تلقی می‌کند (چایلدز، ۱۳۸۲: ۲۲۰).

دیرش زمانی به‌وسیله روشی که لاج آن را «تفوق حجم برزمان» عنوان می‌کند، در رمان مدرن به‌شکلی بدیع ارائه می‌شود (لاج ،۱۳۸۱: ۴۸). رمان‌هایی مانند خانم دالووی و اولیس حاصل گسترده‌کردن زمانی کوتاه (یک‌روز یا یک‌بعدازظهر) در حجم وسیع اثر است. تحولی دیگر نیز در محور بسامد ممکن است رخ دهد. دربرخی از آثار گرترود استاین نوع جدیدی از بسامد جایگزین می‌شود که آن‌را می‌توان «بسامد مکرر» نامید (کنان، ۱۳۸۱: ۱۹) و آن نقل چندین‌باره رخدادی است که یک‌بار اتفاق افتاده است با این ملاحظه که در هربار تکرار، تغییر مختصری در نقل رخداد صورت می‌گیرد (لاج ، ۱۳۸۱: ۵۹). به‌همین دلیل لاج از این شیوه باعنوان «تکرار بااندک تغییر» یاد کرده است.

– شیءگرایی ادبی

ادبیات مدرن با میل به «شیءگرایی»، درواقع یکی از مهم‌ترین تحلیل‌های مارکسیستی از اندیشه بورژوایی را به‌عرصه هنر وارد کرده است (Howthorn, 1998: 291)؛ تحلیلی که پس از مارکس باید گفت گئورگ لوکاچ[۲۳] آنرا در عرصه اندیشه فلسفی، سیاسی و ادبی توسعه بخشید. شیءگرایی خبر از ظهور جهانی می‌دهد که در آن اشیا از چنان دوام، استقلال و ارزشی ذاتی برخوردارند که اشخاص ناگزیر می‌شوند به‌نحو فزاینده‌ای آن را از دست بدهند (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۷۱). لوسین گلدمن[۲۴] فرایند شیءگرایی در ادبیات مدرن را برحسب دو دوره سرمایه‌داری نوین در غرب به دو دوران تقسیم می‌کند؛ شاخصه دوره اول (۱۹۱۰–۱۹۴۵)، یعنی دوران امپریالیستی، انفعال شبه‌قهرمان و جان‌گرفتن حضور مستقل اشیا است. این پدیده را می‌توان در تهوع سارتر، بیگانه کامو و در آثار کافکا و جویس مشاهده کرد. اما در دوره دوم (دوران سرمایه‌داریِ سازمان‌یافته)، با کاهش توجه به خواست مصرف‌کننده در روند تولید

انسان تقریباً به‌حاشیه رانده می‌شود و حضورش تابعی از وجود اشیا می‌شود. این جریان به‌خوبی در رمان حسادت آلن رُبگریه[۲۵] مشهود است (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۷۸). رُبگریه در مقاله‌ای باعنوان «آینده‌ای برای رمان» با بی‌اعتبار خواندنِ اسطوره نخ‌نمای «ژرفا» و با تقبیح ذهن‌گرایی، رمانتیسم و تحمیل معنا بر اشیا و پدیده‌ها وجودمحسوس، تغییرناپذیر و تفسیرگریزاشیارابه‌عنوان شاخصه‌های زیبایی‌شناسی نوین رمان معرفی می‌کند (رُبگریه، ۱۳۷۴: ۲۰۸-۲۰۵).

- تئاتر اَبزورد

از اواسط دهه چهل در پاریس نمایشنامه‌هایی نوشته و اجرا شدند که باوجود تفاوت‌های مشهود، از خصوصیات مشترکی نیز برخوردار بودند. مارتین اسلین[۲۶]، منتقد انگلیسی، براساس همین اشتراکات به مجموعه این نمایشنامه‌ها عنوان «تئاتر اَبزورد» را اطلاق کرد. دو پیشامد را ـ با فاصله زمانی نسبتاً زیادـ می توان به‌نوعی خاستگاه این تئاتر تلقی کرد: خلق نمایشنامه شاه ابو به‌وسیله آلفرد ژاری[۲۷] (۱۸۸۸) و دیدگاه آنتونن آرتو[۲۸] درباب «تئاتر خشونت» (۱۹۳۲). توجه به «زبان» تئاتر به‌جای داستان‌گویی و بازگشت به تئاتر آیینی و خشونت صحنه‌ای بخشی از آموزه‌های آرتو بود که بعدها منجر به هنجارگریزی ساختاری در تمامی سطوح تئاتر شد. ژان ژنه[۲۹] و آرمان گاتی[۳۰] تئاتر آیینی او را پی‌گرفتند. فرناندو آرابال[۳۱]، آرتور آداموف[۳۲] و اوژن یونسکو[۳۳] (در نمایشنامه‌هایی همچون درس و نقاشی [یونسکو،۱۳۶۵]) به‌نمایش خشونت و قساوت در صحنه پرداختند و ساموئل بکت[۳۴] ـ بیش از دیگران- از تمامی عناصر روایی و اجرایی تئاتر قراردادی فراتررفت (کامیابی، ۱۳۸۴: ۶۷). همچنین، هارولد پینتر[۳۵] و ادوارد آلبی[۳۶] مفاهیم و روش‌های نوشتاری تازه‌ای را به‌این شیوه وارد تئاتر کردند.

تأثیر ادبیات مدرن بر تئاتر اَبزورد

بی شک تحولات عظیم تئاتر اَبزورد درزمینه ادبیات نمایشی، تنها جزئی از فرایند کلی دگرگونی زبان هنر در دوران پس از جنگ جهانی دوم نبود بلکه ریشه در ابداعات ادبی پیش از خود داشت. ظهور این هردو (ادبیات مدرن و تئاتر اَبزورد) در فرانسه و تغییر جهت نویسندگانی همچون بکت از دنیای رمان و ورود آنها به عرصه نمایشنامه‌نویسی این ادعا را تقویت می‌کند. تغییرات بنیادین ادبیات نمایشی در تئاتر اَبزورد، چه به‌لحاظ هنجارگریزیِ روایی و کاربرد متفاوت تمهیدات و صناعات ادبی و چه در زمینه گرایش‌های تازه عقیدتی و فلسفی، ریشه در ادبیات پیش از خود دارد. به‌این منظور، در نگاهی کلی شاخصهای مطرح‌شده درخصوص ادبیات مدرن را (جدول۱) بر دامنه‌ای از قراردادهای تئاتر اَبزورد اِعمال و به‌ذکر مثال‌هایی از طرز عمل و کارکرد آنها توجه می‌کنیم. البته باید درنظر داشت که این تأثیر همواره تأثیری موافق و همساز نیست و گاه به‌صورت سلب، نفی یا هجو شاخص قرینه خود در دستگاه تطبیق ادبی یا نمایشی عمل می‌کند.

- سبک‌گریزی نمایشی

در بخش «سبک گریزی ادبی» گفته شد که در ادبیات مدرن تلاش براین بود که با ابطال قراردادهای سنتی، مخاطب به تجارب زیباشناسانه مدرن و شیوه جدیدی از ادراک هدایت شود. در تئاتر نو دیگر بحث برسر گسستن از بوطیقای ارسطو نبود (Leitch, 2001: 86) بلکه هدف دستیابی به بوطیقای تازه‌ای بود که «شکل[ی از] هنر کلاسیک را تداعی می‌کرد» (برونل، ۱۳۷۹: ۱۸)[۳۷]. تئاتر اَبزورد در هریک از عناصر ساختاریِ روایت‌های کلاسیک ـ یعنی طرح یا پیرنگ نمایشی، زمان و مکان داستانی ـ مشمول نوآوری‌های غیرمنتظره‌ای شد که به آنها اشاره می‌شود:

- طرح نمایشی

درام اَبزورد اغلب بدون مقدمه‌چینی قراردادی و با طرح یک وضعیت نمایشی لاینحل آغاز می‌شود. همچون شروع یک رمان مدرن، نمایشنامه‌های اَبزورد نیز بدون زمینه‌چینی آشنای داستان‌های کلاسیک آغاز می‌شود. در ساخت روایی این نوع آثار معمولاً هیچ گِره مسلطی ـ دست کم از نوع رایجش ـ برای افکندن و گشودن وجود ندارد و کنش‌ها اغلب کم‌توانتر از آن هستند که در نقطه اوج به‌حداکثر کشش نمایشی خود برسند. جریان سیال ذهن در ادبیات مدرن اینجا (درام اَبزورد) تقلیل روایی بسیاری می‌یابد و هرگز تمهیدی برای افشای بُعد پنهان شخصیت‌ها به‌کار

گرفته نمی‌شود. این نوع بیهودگی و کم‌رمقی در نفس کنش‌های نمایشی اغلب در میانه گفتگوهای ملال‌آور و خسته‌کننده و گاه حتی آشفته و سردرگم بیشتر نمایان می‌شود. گفتار وینی در نمایشنامه آه! ای روزهای خوش ساموئل بکت، درواقع تمثیلی است از نوعی نسیان خوشبختی و تراکم بی‌حدوحصر حرمان و بیهودگیِ ابدی و ازلی. «وینی: گفتی طلایی است، آن‌روز، وقتی آخرین مهمان هم رفته بود (دست بالا به شکل بلندکردن یک گیلاس) به سلامتی موی طلایی ات ... آن روز [مکث]... کدام روز؟» (بکت ،الف ۲۵۳۶: ۹۴).

در اغلب این روایت‌های نمایشی نیز پایان داستان یا مثل آثار مدرن بدون رسیدن به نتیجه‌ای قطعی است یا آن‌که نوید بازگشت ملال‌انگیز به‌خاطره کنش‌های بیهوده و موقعیت‌های متزلزل آغاز اثر است (همچون *درانتظار گودو*).

– مکان نمایشی

در روند شکل‌گیری تئاتر، میل به‌نمایش محیط با جزئیات کامل به‌تدریج افزایش یافته بود. این مسئله تاحدی بود که وسواس در دوران معروف به رئالیسم تئاتر به‌اوج خود رسید. انتقال ساختمان‌های واقعی به اجرای دیوید بلاسکو[۳۸] و آویختن گوشت قصابی به صحنه آندره آنتوان[۳۹] اوج افراطی‌گری‌های این‌دوره تلقی می‌شود(روز اَونز، ۱۳۶۹: ۲۶). در تئاتر اَبزورد، بکت با الهام از *نیمکت خالی* کوپو[۴۰] تزئینات و دکور صحنه را به‌حداقل رسانید؛ توصیفی کمینه‌گرا و بیش ازحد موجز از مکان موقعیت نمایشی نظیر «جاده‌ای بیرون از شهر با یک درخت» (بکت، ب ۲۵۳۶: ۱)، تمام آن اطلاعاتی است که بکت از صحنه آغازین نمایشنامه *درانتظار* گودو دراختیار مخاطب قرار می‌دهد.

دستاورد مهم دیگر تئاتر اَبزورد در این زمینه، استفاده زیبایی شناسانه از ویژگی ـ یا به بیانی «محدودیت»ـ‌ای بود که خاص هنر تئاتر است، ضرورت رخدادن حوادث در محیطی بسته و محدود. تاپیش ازاین دوره هنرمندان تئاتری همواره کوشیده بودند از این محدودیت بگریزند و باتمهیداتی مکان های مختلف را در صحنه نمایش دهند. «چندپرده‌ای»شدنِ نمایش و «حضور خبررسان» از ابتدایی‌ترین نمونه‌های این‌نوع تمهیدات است. اما نویسندگان تئاتر اَبزورد – و در بین آنها بیش‌ازهمه هارولد پینتر و ساموئل بکت – دقیقاً از همین نقص به‌صورت ابزاری توانا در خلق مضامینی بهره بردند که هنرمندان پیش از آنها یا از آن غافل مانده بودند یا ابزار مناسبی برای بیان آن نیافته بودند. استفاده از فضای بسته و محصور صحنه در تئاتر نو، حداقل به سه صورت در آثار این دوره قابل مشاهده است؛ در بسیاری از نمایشنامه‌های اَبزورد همچون درد خفیف (پینتر،۱۳۸۲) این فضا به‌صورت تنها پناهگاه موجود برای درامان‌ماندن از وحشت جهان بیرون نمودار می‌شود. گاه نیز فضای نمایش در هیئت مکانی فرساینده درمی‌آید که ساکنان آن محکوم به ماندن در آن هستند و به‌هیچ‌عنوان مجاز به ترک آن نیستند (همچون نمایشنامه مستخدم ماشینی [پینتر،۱۳۸۲]). در حالت سوم، دنیای بیرون نه تنها ترسناک و خطرآفرین نیست، بلکه برعکس شخصیت‌ها تمایل بسیاری برای بیرون‌رفتن دارند اما این بار توانایی رفتن از آنها سلب شده است. نمایشنامه پایان بازی بکت طرحی پیچیده از این نوع نقص و ناتوانی در اقدامی آزادانه در مقابله با عمل مطلوب فرد است.

– زمان نمایشی

بدعت در ارائه زمان نمایشی را ـ که از بزرگ‌ترین دستاوردهای تئاتر اَبزورد محسوب می شود ـ می توان ازطریق سه محور معرفی شده یعنی ترتیب، دیرش و بسامد بررسی کرد:

۱- ترتیب روایی

اگرچه روش جریان سیال ذهن به لحاظ ماهیت یادآوری و تداعی خاطرات بیشتر در ادبیات داستانی قابل اجراست، بکت در *آه! ای روزهای خوش* ـ و پیش از او چخوف[۴۱] در *سه‌خواهر* ـ سعی کرده‌اند ازطریق گفتگوهای مقطع و مدام دگرگون‌شونده، دریافت تازه‌ای از مسئله ارائه دهند. علاوه‌براین، درام‌نویسان اَبزورد، میلی مفرط به‌تداخل زمان‌های ناهم‌سطح و غیرهم‌زمان نشان داده‌اند. مثال های زیر نمونه هایی از تلاش درام‌نویسان مذکور برای درهم‌ریختن ترتیب زمانی روایت اثر هستند:

آخرین نوار کراپ (بکت، الف ۲۵۳۶): ارائه هم‌زمان حال و گذشته با پخش نوارهای ضبط‌شده.

همان‌طور که بوده‌ایم (آداموف، ۱۳۴۹) هم‌سطح‌کردن و برداشتن فاصله میان زمان حال و گذشته ازطریق تبدیل شدن پسربچه به‌مردی جوان و بالعکس.

سه‌زن بلندبالا (اثر ادوارد آلبی، ۱۳۷۸): هم‌زمانی حال، گذشته و آینده با بازی هم‌زمان یک شخصیت در سه سن متفاوت.

۲- دیرش

تلاش بسیاری از داستان‌نویسان واقع‌گرا ارائه زمان روایی برابر با مدت آن در عالم واقع است. بهترین تمهید برای این‌دسته از نویسندگان، استفاده از «صحنه نمایشی» بود (کنان، ۱۳۸۱: ۱۶). قبلاً گفته شد که در ادبیات مدرن این امکان فراهم شد که زمان روایت به‌نسبت زمان واقعی آن گسترش یابد (تفوق حجم بر زمان). بااین‌حال، تئاتر اَبزورد با کِش‌دارکردن زمان ازطریق استفاده ممتد و فرساینده از گفتگوهای یکنواخت، تکرار مداوم عمل، گفتار، کنش‌ها و موقعیت‌ها، استفاده از مکث‌های طولانی و نیز پرهیز از فرازوفرودهای رایج در طرح توانست «زمان روانی» (مکی، ۱۳۸۰: ۱۵۸) نمایشنامه را افزایش دهد و ازاین‌طریق به‌خلق «توهم» تفوق حجم برزمان نائل شود.

۳- بسامد

در نمایشنامه *سرایدار* پینتر (۱۳۸۸)، حوادث و گفتگوهای نمایشی در ناکجاآبادخانه‌ای تکرار می‌شود که هیچ نشانی و مختصات معیّنی ندارد. هرگز مشخص نمی‌شود که آیا این داستان طرحی پیش‌رونده است یا تصویری تکراری؟ معلوم نیست که آیا نوعی تکرار چندباره است که هربار جزئی از آن تغییر می‌کند یا خیر. مکان وقوع رخداد هرگز با قطعیت مشخص نمی‌شود. معلوم نیست که زمان چگونه بر نِل و نگ (شخصیت‌های *آخر بازی* بکت) و ویلی و وینی (شخصیت‌های *آه! ای روزهای خوش*) می‌گذرد. دیوید لاج در مقاله‌ای راجع به آثار استاین می‌گوید: «استفاده از تکرار بااندک تغییر در نثر مجازی آثار اولیه او، این تأثیر را دارد که پویا را به‌ایستا و خطی را به‌حجمی تبدیل می‌کند» (خوزان و پاینده، ۱۳۸۱: ۶۲). بنابراین، عنصر تکرار شاخصی زیبایی‌شناختی محسوب می‌شود که در این‌نوع از درام‌های اَبزورد ابعاد روایی تازه‌ای را مطرح می‌کند که مخاطب را در مرکز تجربه ادراکی متفاوتی از گذر زمان روایی قرار می‌دهد.

- برجسته‌سازی سبک نمایشی

در تئاتر اَبزورد، مانند ادبیات مدرن، گرایش فراوانی نسبت به‌کاربرد صنایع ادبی و تمهیدات زبانی نشان داده شده است. در زیر فهرستی از استفاده تئاتر اَبزورد از تمهیدات نام برده در بخش برجسته‌سازی سبک ـ از جدول ۱ ـ آورده شده است:

تلمیح، تقلید و هزل

درانتظار گودو را می‌توان ازحیث ارجاع به‌متون کهن، اساطیر و هجو نقیضه‌وار حقایق نهفته در آن‌ها نمونه‌ای شاخص از برجسته‌سازی سبک نمایشی مد نظر قرار داد. اغلب این هجویه‌ها درحین گفتگوهای ولادیمیر و استراگون بالحنی کنایی ادا می‌شوند: «ولادیمیر: عهد جدید یادت هست؟

استراگون: نقشه ارض مقدس را یادم هست... خیلی قشنگ بود... جان می‌داد برای ماه‌عسل» (بکت، ب ۲۵۳۶: ۵).

-تنوع و تقلید زبانی

مصادیق برجسته‌ای از این‌نوع تمهید زبانی را می‌توان در نمونه‌آثاری از اوژن یونسکو پیدا کرد. به سخره‌گرفتن زبان در نمایشنامه خانم آوازخوان طاس و تغییر مداوم لحن زبان (درهم‌ریختن زبان ادبی و رسمی، عامیانه، مذهبی و توهین‌آمیز) در درانتظار گودو و آه! ای روزهای خوش هریک نمونه‌هایی از این تمهید به‌شمار می‌روند. خانم اسمیت در نمایشنامه آوازخوان طاس یونسکو می‌گوید:

«ساعت نُه شده. ما سوپ، ماهی ... خوردیم. بچه‌های ما آب انگلیسی نوشیدند. امشب خیلی غذا خوردیم. چون در اطراف لندن سکونت داریم و نام‌خانوداگی ما اسمیت است» (از خانم آوازخوان طاس؛ یونسکو، ۱۳۵۲: ۱۳).

- تأکید بر ضرب‌آهنگ

این جلوه از برجسته‌سازی سبک ادبی نمایشنامه را می‌توان به‌نحوی متفاوت در مجموعه‌ای از آثار نمایشی اَبزورد مشاهده کرد. نمونه‌هایی از این تمهید گفتاری را می‌توان در آثار هنرمندان این گونه تئاتری ردیابی کرد: در آثار بکت این تأثیر زیبایی شناختی اغلب ازطریق تناوب کاهش و افزایش حجم گفتار و سرعت ادای گفتگوها حاصل می‌شود؛ درعین‌حال، تلفیق هم‌زمان و دقیق گفتار و حرکت نیز به‌نوعی دیگر موجب نوساناتی در ضرب

آهنگ نمایشی آثار وی شده است. این درحالی است که استفاده از ریتم‌های احساسی موسیقی‌وار و دائماً درحال تغییر در آثار پینتر و ردیف‌کردن کلمات، صداها و آواها در آثار یونسکو هریک به‌نحوی متمایز جلوه‌های سبک‌شناسانه درام اَبزورد را مورد تأکید قرار می‌دهند (اسلین، ۱۳۶۶: ۶).

– شیء‌گرایی

شئ‌گرایی تمهیدی اساساً ادبی محسوب می‌شود که با ظهور برداشت‌های نوین از مناسبات میان افراد، اشیا و محیط زندگیشان به‌تدریج مورد توجه نمایشنامه‌نویسان نیز قرار گرفت. در این محدوده تأثیرپذیری اغلب تفاسیری پدیدارشناسانه از هستی محرک نویسنده برای توسعه قابلیت‌های سبک شناسانه رمان‌های نو بود. مثلاً می‌توان در سبک گفتار بکت ایده‌هایی مشابه دریافت رُبگریه از وجود ماندگار، تغییرناپذیر و تفسیرگریز اشیا در ادبیات نوگرا را یافت. او از زبان یکی از شخصیت‌هایش در نمایشنامه *آه! ای روزهای خوش* می‌گوید: «فردا چتر من باز روی این پشته خاک کنار من خواهد بود ... من این آینه را برمی‌دارم، می‌زنمش روی این سنگ (این کار را می‌کند) – می‌اندازمش دور (آینه را به پشت سرش پرت می‌کند) – اما فردا باز توی کیف پیدایش می‌کنم، بدون این‌که خش برداشته باشد.» (بکت، الف ۲۵۳۶: ۵ و ۱۰۴) . رویکرد نمایشنامه‌نویسان اَبزورد به حضور «شیء» در دنیای آثارشان بسیار متفاوت باهم است اما بکت این حضور تغییرناپذیر و خودبسنده را تجربه‌ای تسلی‌بخش و نقطه اتکایی در یک جهان بی‌تکیه‌گاه، کسل‌کننده و روبه‌نابودی تلقی می‌کند؛ «وینی: بدون‌شک زمانی خواهد رسید که من باید یاد بگیرم با خودم حرف بزنم و حال آن‌که من هرگز تحمل چنین چیزی را ندارم. (مکث)... البته کیف [آرایش]م هست ... کیفم همیشه هست ... حتی وقتی تو نباشی، ویلی» (بکت، الف ۲۵۳۶: ۹۶). استراگون و ولادیمیر نیز در نمایشنامه *درانتظار گودو* مدام با کلاه و کفششان بازی می‌کنند تا سرگرم شوند یا به‌گمان ایشان «وقت بگذرد». اما این رابطه مسالمت‌آمیز میان شیء و انسان در آثار یونسکو به‌هم می‌خورد؛ اشیا در هیئت عاملی تهدیدکننده در سیری تکثیری به قلمرو انسانیت هجوم می‌آورند و خودفرمانی آنها درنهایت به تسلط اشیا بر دنیای انسانها می‌انجامد؛ آنچه در نمایشنامه مستأجر جدید رخ می‌دهد، تجربه‌ای از این نوع است.

– انسانیت‌زدایی

تری ایگلتون[۴۲]، منتقد ادبی معاصر، ظهور ساخت‌گرایی در ادبیات مدرن را نوعی تجربه «ضد انسان‌گرا» قلمداد کرده است (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۸). به‌این معنا، او عقیده‌دارد که در رمان‌های جدید با کشف ساختارهای نو و بازی‌های شکل‌گرایانه درحقیقت تلاش شده است تا با حذف تدریجی عاملیت انسان در تعامل با جهان و ابطال مشروعیت انسانی‌اش، تنها به نمایش هجوآلود، تمسخرآمیز و گاه البته سراسر آمیخته به غافل‌گیری و تعلیق ابدی ـ ازلی مناسبات اجتماعی پرداخته شود اما در تئاتر اَبزورد کلیه اجزای نظام‌های نمایشی در ساختار دقیقی حول یک شخصیت انسانی طراحی می‌شوند و به‌این ترتیب، تلاش براین است که خلاءهای انسانی بیش ازپیش نمایان شود. برای مثال، تجربه ادبی *بَنگ* (بکت، الف ۱۳۸۳) گرچه جزء آثار داستانی کوتاه بکت به‌شمار می‌رود، نمادی از سبک منحصر به فرد آثار نمایشی اوست. بکت در این اثر یک اتاق خالی را چنان با ذکر دقیق ابعاد و اندازه‌هایش توصیف می‌کند که اوبر را واداشته است تا ازاین شیوه دقت و رعایت جزئیات کمّی و ریاضیاتی در نمایشنامه‌های او باعنوان «مکان هندسی» صحنه یاد کند (اوبر، ۱۳۸۳: ۷۹). درام‌نویس اَبزورد در این رویکرد نامتعارف خود به‌فضای رخداد و موقعیت آدمی در جهان، ذکر جزئیات نامحدود شخصیت و شرح چندین و چندباره ساختار هندسی اتاق در مناسبات کمّی‌اش باابعاد، طرز قرارگیری، تناوب سکون ـ حرکت و تیره ـ روشنِ بدن او می‌پردازد.

– علم‌گرایی

برخلاف ادبیات مدرن وجه غالب گفتارهای اشخاص ماجرا در یک درام اَبزورد معطوف به هجو علم و مملو از کنایه‌های علمی است. وینی بالحنی تمسخرآمیز درمورد تحولات و پیشرفت‌های دانش بشری می‌گوید: «هرروز نکته‌ای به گنجینه دانش انسان افزوده می‌شود... فقط باید چشم‌ها را بست و...

منتظر رسیدن آن‌روز شد... آن‌روز خوشی که گوشت تن آدم در فلان درجه حرارت ذوب می‌شود...» (آه! ای روزهای خوش؛ بکت،الف ۲۵۳۶: ۸۹). از سویی دیگر، گاهی نیز باانتخاب کنایی اشخاص ماجرا از میان افراد تحصیل‌کرده و دانشگاهی ، قصد اولیه درام‌نویس مبنی بر نمایش نوعی بیهودگیِ مفرط در بطن تلاش‌های علمی بشر نمایان می‌شود. این مورد را می‌توان، به‌طور مثال، باانتخاب شخصیت‌هایی از بین اساتید دانشگاه و تخریب شأن و جایگاه آنها در طول رخدادهای نمایشنامه در نمایشنامه‌های چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد اثر ادوارد آلبی و بازگشت به خانه پینتر ردیابی کرد.

درعین‌حال، نمایشنامه‌نویسانی مثل بکت هم‌وجود دارند که بااستفاده بسیار دقیق و هندسی از نظمی خودساخته در آثارشان، برخلاف ظاهر نامنسجم و نظم‌گریز آنها، نوعی هماهنگی آرمانی به درام اَبزورد بخشیده‌اند. این هماهنگی اغلب به‌واسطه استفاده بجا و گسترش دقیق عناصر نمایشی مهمی نظیر کلام منقطع، حرکات محدود و تکرارشونده، احساسات گذرا و ترکیب صداها و آواها پدید آمده است. بکت متن نمایشنامه را به‌مثابه نموداری هندسی تلقی می‌کند که امکان نمایش حروف، کلمات و اجرایی بازی‌گوشانه آن‌ها در فضای خالی هرصفحه کاغذ وجود دارد. او مختصات ویژه‌ای را در صحنه تعیین می‌کند و سپس ازطریق حرکت شخصیت‌ها و جای گیری متناوب آنها برحسب این دستگاه معیار فضای هندسی، روایت داستانی خود را پیش می‌برد. مثلاً او در نمایشنامه صدای پا این‌گونه صحنه‌اش را توصیف می‌کند :

«نوار: پایین صحنه، موازی با جلو صحنه، به طول نُه قدم، عرض یک متر، از مرکز صحنه کمی متمایل به‌راست تماشاگران.

← ر چ ر چ ر چ ر چ

راست (ر) ---------- (چ) چپ

چ ر چ ر چ ر چ ر →

گام‌زدن : شروع با پای راست (ر) از راست (ر) به چپ (چ) ، با پای چپ (چ) از (چ) به (ر).

چرخش: به‌سمت راست در چ، به‌سمت چپ در ر» (بکت، ب ۱۳۸۳: ۹۰).

این شرح صحنه کاملاً هندسی و دقیق از مکان نمایش، حرکات و رفت‌وآمدها تاحدودی نزدیک به تجربه ادبیِ رمان نویسان مدرنی نظیر کافکاست که توصیفاتش اغلب توأم با ترسیم نقش‌های کامل از خانه، مکان قرارگیری اشیا، شمار روزها، سیاه‌های از غذاها، مسیر حرکت شخصیت‌ها و طرز یا ترتیب جای‌گیری افراد است.

تأثیر تئاتر اَبزورد بر ادبیات پس از خود

رمان نو یکی از شاخص ترین جریانات ادبی پس از جنگ جهانی دوم است. شاخص‌های سبک شناسانه این نوع رمان، به‌یک معنا، در دوره گذار از زیبایی‌شناسی مدرن به‌سوی پسامدرن تعریف شد. مک هیل معتقد است که نمی‌توان سهم تحولات نمایشی اَبزورد را در این انتقال نادیده گرفت. به گمان او، نگارش سه‌پاره روایی مُلوی بِکت یکی از این نمونه‌های تأثیرگذار در روند تسریع این دوره گذار تلقی می شود (مک هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۸). در همین‌حال، مارگریت دوراس[۴۳] که همزمان تجربیات نمایشی قابل ملاحظه‌ای نیز داشت، به‌نوعی زمینه را برای نفوذ جلوه‌های اجراییِ تئاتر اَبزورد به‌دامنه ادبیات نیمه دوم قرن بیستم هموار کرد. بااین‌همه، نمی‌توان مدعی شد که تأثیر متقابل ادبیات داستانی و تئاتر اَبزورد همواره به یک اندازه و هم‌تراز باهم بوده است. هرچند داستان های مدرن از حیث کارکردهای ادبی و روایت‌گری خود بر درام اَبزورد تأثیر گذاشتند، درمقابل تجربه های اَبزورد زبان داستان‌گوییِ رمان‌های هم‌روزگار یا پس‌از خود را تغییر دادند. به این معنا می‌توان گفت که گرایش به نوعی «اجرایی شدن»[۴۴] در بیشتر داستان های این دوره دیده می‌شود.

در جدول ۲ طرحی کلی از زمینه‌های تأثیرگذاری تئاتر اَبزورد بر ادبیات داستانی پسازخود جمع‌بندی شده است. در این جدول، شاخص‌های تازه‌ای مطرح شده‌اند که هریک باظهور و پس از تجربه در اجراهای تئاتری به‌تدریج ارزش ادبی یافته و بازنمودی ویژه در رمان‌های پس از این دوره پیدا کرده‌اند. پاره‌ای از این شاخص‌ها نظیر مکان محصور، سکون و تأکید بر بدن اغلب نخست در تجربیات اجراییِ اَبزورد نمود یافته و سپس به ساختارهای ادبی رمانِ نو وارد شده است. پاره‌ای دیگر از آن‌ها نیز، مانند جنبه‌های اجرایی، جزئی ثابت از زبان رسانه‌ای تئاتر محسوب می‌شوند. با ارائه توضیحاتی نظری درخصوص مهم ترین شاخص‌های نمایشی مذکور، کارکرد ادبی و مصادیق تأثیرپذیری آنها در گزیده‌ای از آثار برجسته مارگریت دوراس، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان رمان نو، بررسی می‌شود.

جدول ۲. شاخص‌های تأثیرگذاری تئاتر اَبزورد بر رمان نو (نگارندگان)

شاخص	کارکرد	مصادیق تئاتر اَبزورد
بدن (محوری)	تأکید بر بدن به‌مثابه و اسط یا ابزار اجرا با تأثیر از آموزه‌های «آرتو»	بازنمایی خشونت جسمانی: آثار آرابال، ژنه و پیتر وایس تأکید بکت و یونسکو بر اعضا و جوارح انسانی: *درس* (یونسکو) و *آه! ای روزهای خوش* (بکت)
اجرا (محوری)	ارائه جنبه‌های اجرایی و تأکید بر حرکات	تئاتر به‌مثابه هنری اجرایی
حصر مکانی	گرایش به فضاهای بسته و محدود	جهان خارج یا بیرون، عاملی تهدیدکننده: *درد خفیف* و *سرایدار* (پینتر) ناتوانی در ترک فضاهای بسته: *آخر بازی* و *روزهای خوش* (بکت) اجبار به ماندن: *مستخدم ماشینی* (پینتر)
زمان (پریشی)	غلبه بر زمان درگذر و گریز از زمان گاه‌شمارانه	نفی تمایزات زمانی: آثار بکت هم‌سطح‌کردن زمان‌ها: آثار آلبی
گفتگو (محوری)	استفاده از گفتگو، زمینه غالب اثر	نقش اساسی گفتگو در آثار بکت و پینتر
سکون (محوری)	گرایش به انفعال و تقلیل کنش‌های بیرونی	ناتوانی در حرکت، اجبار به ماندن و عدم پاسخ به محرک‌های بیرونی در آثار بکت و پینتر

– تأکید بر بدن

آنتونن آرتو نخستین کارگردان و نظریه پرداز تئاتری است که بدن را در مرکز توجهات اجرایی خود برای احیای روح آیینی و اساطیری تئاتر قرار داد. به‌عقیده او فقط بااین شیوه می‌توان تئاتر عصر مدرن را از تباهی روزگار خود نجات داد: «در این دوران تباهی و فساد تنها ازطریق پوست می‌توان متافیزیک را به‌روح وارد نمود»(آرتو، ۱۳۸۳: ۱۴۲). آرتو تئاتری را پیشنهاد می‌کند که ازطریق اعمال خشونت‌آمیز جسمی حداکثر تأثیرات شفابخش خود را بر بیننده بگذارد (Finter, 2004: 49). درام‌نویسانی نظیر فرناندو آرابال، ژان ژنه و آرمان گاتی نیز به همین جلوه های خشونت آمیز بدنی تمایل داشتند. اما بعدها، تجربیات بکت بُعدی جدید از جسم‌گرایی (بدن‌محوری) را به‌نمایش گذاشت که گاه با خنثی‌کردن جسمانیت بدن (حبس‌کردن نِل و نِگ در سطل زباله و حذف نیمی از اندام آن‌ها) و گاه با تأکیدات بی‌شمار بر جزءجزء اندام (برشمردن چندباره اجزای اندام وینی در *آه! ای روزهای خوش*) آن را همچون عنصری مستقل در تئاتر برجسته ساخت؛ «چشم‌هایی به‌نظرم می‌آیند که آرام بسته می‌شوند ... صورتم را ... بینی‌ام را ... می‌بینمش ... نوکش را ... پره‌هایش را ... آن خمی که تو آن‌قدر دوست داشتی ... لبم را ...» (بکت ،الف۲۵۳۶: ۱۱۵).

کاربردهایی ازاین‌نوع بدن‌محوری بعدها به‌صورت آموزه های زیبایی شناسانه جدیدی در رمان نو و به‌خصوص آثار مارگریت دوراس دیده شده است. دوراس در پاره‌ای از رمان‌هایش، خط سیر داستان را رها می‌کند و با فاصله‌جستن از پرداخت درونی شخصیت‌ها به‌ذکر جزئیات کنش‌های جسمانی و حرکات خفیف بدن اشخاص ماجرا می‌پردازد.

– حصر مکانی

گرایش به‌مکان محصور به‌نوعی ریشه در پارانویای شایع دردوران پس از جنگ جهانی دوم داشت؛ «ترس از تهدیدی خارجی، باور به اینکه جامعه درپی آزاررساندن به فرد است و تشدید طرح‌ریزی‌های فردی برای مقابله با توطئه‌های بیرونی» (لاج، ۱۳۸۳: ۱۰۰). تجربیات پینتر و بکت درخصوص محصورکردن فضا بر شخصیت ها، به نوعی دیگر در رمان نو نیز بازتاب پیدا کرد. در *اَبان، سابانا، داوید* (دوراس، ۱۳۷۶)، فضایی مشابه درد خفیف پینتر خلق می‌شود؛ خانه اَبان از یک‌سو

به پارک منتهی می‌شود و از سوی دیگر به دشت مردگان. اَبان زندانی سابانا و داوید است. هوا که روشن شود، گرینگو از پارک برای کشتنش می‌آید و این واهمه گرفتارشدن در مکان با افت‌وخیزهای متناوبی درسراسر رمان احساس می‌شود.

– نمایش سکون

تئاتر اَبزورد دراصل با نوعی تقلیل و فروکاستن از نقش عاملیت کنش‌های انسانی همراه بود؛ شخصیت‌ها یااغلب در مکانی بسته محصور بودند یادرانتظار شرایطی هستند که برای عزیمت آنها به نقطه‌ای نامعلوم لازم است؛ اغلب هم این شرایط تا پایان نمایش فراهم نمی شود یا حتی اگر زمینه‌ای مهیا شود، قدرت حرکت از اشخاص سلب شده است. در این سکون ناخواسته تنها پناه انسان‌ها برای تسلیم‌نشدن به عدم، گفتگوی بیهوده و ملال‌انگیز با یکدیگر است. ازاین‌رو گفتارهای طولانی، پراکنده و اغلب بی‌فرجام شخصیت‌ها بخش اعظمی از ساختار روایی این نمایشنامه‌ها را تشکیل داده است. در رمان نو این سکون، بی‌تحرکی و پناه جستن به حرافی چنان بارز است که شخصیت‌ها دیگر حتی قدرت – یا میل به- تکلم را نیز از دست می‌دهند. در داستان *گفتاکه خراب اولی* (دوراس، ۱۳۸۱) گفتارها یا کوتاه و پرابهام هستند یا از نیمه گفتار رها می‌شوند. شخصیت اصلی درطول رمان درکنار پنجره نشسته است و «تظاهر» به خواندن کتابی می‌کند؛ کتابی‌که هیچ‌گاه ورق زده نمی‌شود یا از میان پنجره به نقطه‌ای نامعلوم «نگاه» می‌کند. این نقشمایه نگریستن طولانی به‌منظری نامعیّن یکی از شاخص‌ترین جلوه‌های شخصیت‌پردازی رمان‌های نو محسوب می‌شود. «خواب‌زدگی» ترجیع‌بند دیگر شخصیت‌های داستانی دوراس است. می‌توان گفت روایت گفتاکه خراب اولی درفاصله‌های بیداری بین دوخواب الیزابت الیون شکل گرفته است؛ «با او آغاز می‌شود، نشسته پشت میز، چشم‌ها نیمه‌بسته از نور خورشید، کنارش دو شیشه قرص سفید ... روی میزهای دیگر، شیشه‌های قرص دیگر و کتاب‌هایی دیگر» (دوراس، ۱۳۸۱: ۲۳). داوید نیز درتمام طول اثر اَبان، سابانا، داوید خواب است. تنها کنش قابل توجه او این است که برای گفتن کلمه‌ای چشم باز می‌کند و بعد دوباره به‌خواب می‌رود.

با اشاره به‌ویژگی‌های یادشده و یافتن رد آنها در ادبیات پس از تئاتر اَبزورد، می توان زمینه های نفوذ اَبزوردیته تئاتری را به ادبیات داستانی متأخر مشاهده کرد. «صحنه‌ای شدن» رمان نو آن‌طورکه سیدحسینی در کتاب *مکتب‌های ادبی* ذکر می‌کند، نتیجه نفوذ همین جنبه‌های تئاتری به ادبیات داستانی نیمه دوم قرن بیستم است؛ این همان نکته ای است که به‌گفته ناتالی ساروت[۴۵] باعث شد تا «رمان به قلمرو تئاتر رانده شود» (ساروت، ۱۳۸۱: ۹۶).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

مقایسه تطبیقی شاخصه‌ایی سبک‌شناسانه نشان می‌دهد که ادبیات داستانی مدرن و درام اَبزورد هریک به نحوی متفاوت برروند تحولات تاریخی دیگری تأثیر گذاشته‌اند. کارکردهای مشترک عناصر روایی نظیر طرح، مکان و زمان داستانی یا نمایشی و نیز الگوهای شخصیت‌پردازی و خلق موقعیت‌های تأثیرگذار زمینه‌های اولیه لازم برای مبادله شاخصه‌ای ویژه هریک از آنها را به گستره یا از تعینات زیبایی‌شناسانه دیگری فراهم آورده است. بنابر شواهد مطرحشده در این مقاله می‌توان گفت که تمهیداتی نظیر شئ‌گرایی و علم‌محوری محصول بدعت در رویکردهای ادبی مدرن است و به‌تدریج دامنه نفوذ و تأثیرگذاری آنها بر سبک پرداخت‌های تئاتریِ اَبزورد توسعه یافته است. درعین‌حال، هنجارگریزی ذاتیِ این گونه تئاتری درقبال الگوهای قراردادی تقلید و بازنماییِ نمایشی کلاسیک تأثیرات مشهودی بر توسعه کاربردی و مفهومی زبان ادبی مدرن برجای گذاشته است. مصادیقِ معتبری از هم‌ترازی کاربردیِ عناصر سبک‌شناسانه ادبی و نمایشی، که به‌ویژه در آثار ساموئل بِکت و مارگریت دوراس یافته شده است، نشان می‌دهد که چگونه تئاتر اَبزورد توانسته است در واکنشی متقابل به تأثیرات برگرفته از داستان‌های مدرن، جهت‌گیری‌های آتیِ ادبیات این دوره و به‌طور مشخص رمان نو را متأثر سازد. تأکید بر بدن

و حرکت، رواج موقعیت‌پردازی محصور در مکان‌های تنگ و بسته، کاربردهای تئاتری کلام و گفتار شخصیت‌ها هریک از جمله مهم‌ترین شاخص‌هایی محسوب می‌شوند که نشان می‌دهند چگونه رمان نو پس از تجربیات درام اَبزورد تحت تأثیر بدعت‌های آن قرار گرفته است. وجه غالب این تأثیرپذیری، تمایل به کشف و توسعه ظرفیت‌های «اجراپذیری» در سبک پردازش ادبیِ رمان نو محسوب می‌شود.

پی‌نوشت

1- Russian Formalism
2- Brechtian Epic/ Aristotelian dramatic
3- Sklovski’s Defafiliarization
4- Alienation Effect
5- Deviation of Norms
6- Absurd Drama/ Theatre
7- J. Joyce
8- T. S. Eliot
9- V. Woolf
10- M. Proust
11- Tristram Shandy
12- L. Sterne
13- G. Flaubert
14- Literature of Decadence
15- H. Bergson
16- F. de Saussure

۱۷- بدیهی است که میزان صدق‌پذیری تمام این شاخص‌ها به‌یک اندازه در دامنه ادبی و نمایشی مطرح نیست. به‌همین دلیل، از بین شاخصه‌ای پنج‌گانه مطرح‌شده در جدول، بنابر اولویت تطبیقی فقط دو شاخص سبک‌گریزی و شئ‌گرایی نمونه‌های مصداقی ادبیات مدرن درنظر گرفته شده است. دیگر موارد در تأثیرات تئاتر اَبزورد بر ادبیات مدرن بررسی شده است.

18- I. Watt
19- G. Genette
20- Order
21- duration
22- frequency
23- G. Lukacs
24- L. Goldmann
25- A. Robbe-Grillet
26- M. Sline
27- A. Jarry
28- A. Artaud
29- J. Genet
30- A. Gatti
31- F. Arrabal

32- A. Adamov
33- E. Ionesco
34- S. Beckett
35- H. Pinter
36- E. Albee

۳۷- به نقل از یونسکو

38- D. Belasco
39- A. Antoine
40- J. Copeau
41- A. P. Chokhov
42- T. Eagleton
43- M. Duras
44- Performability
45- N. Sarraute

منابع

- آداموف، آرتور. (۱۳۴۹). *همان طور که بوده‌ایم*. رضا کرم رضایی. [بی. ن.].
- آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳). *تئاتر و همزادش*. نسرین خطاط. تهران: نشر قطره.
- آلبی، ادوارد. (۱۳۷۸). *چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟*. عبدالرضا حریری. [بی.ن.]
- اسلین، مارتین. (۱۳۶۶). *بررسی آثار پینتر*. فرشید ابراهیمیان و لیلی عمرانی. تهران: جهاد دانشگاهی.
- اوبر، رنه ریس. (۱۳۸۳). «ردیابی بنگ». منوچهر ربیعی. *فصلنامه سمرقند*. ۶. صص ۸۹-۷۹.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*. عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- برونل،پی یر. (۱۳۷۹). *مرگ گودو*. مازیار مهیمنی. تهران: انتشارات نمایش.
- بکت، ساموئل. (الف ۱۳۸۳). «بنگ». منوچهر ربیعی. *فصلنامه سمرقند*. ۶. صص ۷۹-۷۳.
- بکت، ساموئل. (ب ۱۳۸۳). «صدای پا». مراد فرهاد پور. *فصلنامه سمرقند*. ۶. صص ۹۹-۸۹ .
- بکت، ساموئل. (الف ۲۵۳۶). *آه ! ای روزهای خوش*. نجف دریابندری. تهران: شرکت سهامی جیبی.
- بکت، ساموئل. (ب ۲۵۳۶). *در انتظار گودو*. نجف دریابندری. تهران: شرکت سهامی جیبی.
- پینتر، هارولد. (۱۳۸۲). *دو نمایشنامه؛ مستخدم ماشینی و درد خفیف*. غلامرضا صراف. تهران: نشر دات.
- پینتر، هارولد. (۱۳۸۸). *سرایدار و زبان کوهستانی*. رضا دادویی. تهران: انتشارات سبزان.
- چایلدز، پیتر. (۱۳۸۲). *مدرنیسم*. رضا رضایی. تهران: نشر ماهی.
- دوراس، مارگریت. (۱۳۸۱). *گفتا که خراب اولی*. قاسم روبین. تهران: نیلوفر.
- دوراس،مارگریت. (۱۳۷۶). *نوشتن؛ همین و تمام، آبان، سابانا، داوید*. قاسم روبین. تهران: نیلوفر.
- دیویس، کان و لاری فینک. (۱۳۸۳). «نقد ادبی نو». هاله لاجوردی. *ارغنون*. ۴. صص ۱۷- ۱.
- رُب گریه، آلن. (۱۳۷۴). «آینده‌ای برای رمان». حسین پاینده. در مجموعه مقالات *نظریه رمان*. (صص ۱۵۰- ۱۱۵). تهران: نشرنظر.
- روز اونز، جیمز. (۱۳۷۶). *تئاتر تجربی*. مصطفی اسلامیه. تهران: سروش.
- ساروت، ناتالی. (۱۳۸۱). *عصر بدگمانی*. اسماعیل سعادت. تهران: کتاب پرواز.
- سلدن، رامان. (۱۳۷۵). *نظریه ادبی و نقد عملی*. جلال سخنور و سیما زمانی. تهران: فرزانگان پیشرو.
- کافکا، فرانتس. (۱۳۸۰). *درباره مسخ*. فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- کامیابی مسک، احمد. (۱۳۸۴). تئاتر موقعیت. *ماهنامهٔ نمایش*. ۷۸. صص ۵۵- ۲۷.

- کنان، ریموند. (۱۳۸۱). «مؤلفه زمان در روایت». ابوالفضل حرّی. *فصلنامه هنر*. ۵۳. صص ۲۷- ۸.
- گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). *جامعه شناسی رمان*. محمد جعفر پوینده. تهران: نشر تجربه.
- لاج، دیوید. (۱۳۸۱). «زبان ادبیات داستانی نوگرا: استعاره و مجاز». مریم خوزان. در مجموعه *مقالات زبانشناسی و نقد ادبی* (صص -۷۱ ۴۷). تهران: نشر نی.

- Abrams, M. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. London & NewYork: Harcourt brace college publishers.
- Finter, Helga. (2004). "Antonin Artaud and The Impossible Theatre: The legacy of the theatre of cruelty" In: *Antonin Artaoud*; edited by Edward Scheer. London & NewYork: Routledge.
- Howthorn, Jermy. (1998). *A Glossary of Contemporary literary Theory*, London & NewYork: Arnold publishers.
- Leitch, Vincent. B. (2001). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, w.w. London & NewYork: Norton & Company.
- Lodge, David. (1988). *Modern Criticism and Theory*. London: Longman.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی