

چاپ دوم



# پوچی

آرنولد هینچلیف

ترجمه‌ی حسن افشار



پوچی



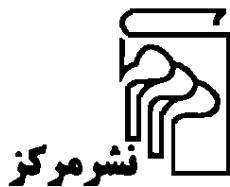


# پوچی

از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری

آرنولد هینچلیف

ترجمه‌ی حسن افشار



## پوچی

از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری  
آرنولد هینچلیف

ترجمه: حسن افشار

حروفچینی، نمونه‌خوانی، صفحه‌آرایی: پخش تولید نشرمرکز  
طرح جلد: ابراهیم حقیقی

چاپ اول ۱۳۸۹، شماره‌ی نشر ۹۷۱

چاپ دوم ۱۳۹۵، ۵۰۰ نسخه، چاپ تاجیک

شابک: ۹۷۸-۰-۸۳-۰-۲۱۳-۹۶۴-

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان بایاطاهر، شماره‌ی ۸

تلفن: ۰۲-۴۶۲۰۴۶۲-۸۸۹۷۰ فاکس: ۱۶۹۵۸۶۵

Email: [info@nashr-e-markaz.com](mailto:info@nashr-e-markaz.com)

همه‌ی حقوق چاپ و نشر این ترجمه برای نشرمرکز محفوظ است.

تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه، از جمله: فتوکپی، الکترونیکی،  
ضبط و ذخیره در سیستم‌های بازیابی و پخش بدون دریافت مجوز قبلی و کتبی از ناشر ممنوع است.  
این اثر تحت حمایت «قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفوان و هنرمندان ایران» قرار دارد.

سرشناس: هینچلیف، آرنولد پ.

عنوان و نام پدیدآور: پوچی / آرنولد هینچلیف؛ ترجمه‌ی حسن افشار

مشخصات ظاهری: شش، ۱۲۸ ص.

یادداشت: عنوان اصلی: *The Absurd* — واژنامه — نهایه

موضوع: نمایش پوچی

شناسه‌ی افزوده: افشار، حسن، ۱۳۲۲ - ، مترجم

رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۹ ۹ پ ۹ / ۱۸۶۱ PN

رده‌بندی دیوبی: ۲۰۴ / ۲۰۹

شماره‌ی کتابشناسی ملی: ۱۹۸۹۵۱۶

## فهرست

۱	یادداشت ناشر
۳	پیشگفتار
۶	۱. اصطلاحات انتقادی -
۱۴	۲. تئاتر پوچی
۲۱	۳. اولین بیگانه‌ها
۳۲	۴. زان پل سارتر
۴۵	۵. آلبر کامو
۵۷	۶. شورش
۶۷	۷. مکتب پاریس
۹۶	۸. اشکال‌ها
۱۰۸	۹. مخالفت‌ها
۱۱۳	۱۰. یادداشتی درباره‌ی رمان‌نویسان
۱۱۹	۱۱. سخن پایانی -
۱۲۱	واژه‌نامه‌ی فارسی - انگلیسی
۱۲۲	واژه‌نامه‌ی انگلیسی - فارسی
۱۲۳	کتاب‌شناسی گزیده
۱۲۹	نمایه



## یادداشت ناشر

مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها، و اصطلاح‌های ادبی و هنری که این کتاب یکی از آن‌هایی است در برگیرنده‌ی حدود سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتاب‌های مجموعه‌ی The Critical Idiom برگزیده شده‌اند. هر یک از کتاب‌های این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافی دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاح موضوع کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتاب‌ها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتاب‌ها به مقوله‌های گوناگونی می‌پردازند: برخی به نهضت‌ها و جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی، کلاسیسیسم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه) و برخی به ویژگی‌های سبکی (استعاره، تلمیح، طنز، تمثیل) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتاب‌های مختلف مجموعه به تناسب ضرورت‌های موضوع متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آن‌ها تحمیل نشده است. با این همه، کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی، تعریف و معنا، ویژگی‌ها، نمایندگان بر جسته، و تأثیرهای سبک و مکتب یادشده داده و نمونه‌هایی

بسنده و روشنگر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثری که مستقل‌ا و به درستی پاسخگوی پرسش‌ها و ابهام‌ها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفی‌هایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتاب‌های این مجموعه، که نشر مرکز در دست انتشار دارد، می‌توانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقه‌مند مفید باشند.

ناشر

## پیشگفتار

وقتی که به من پیشنهاد کردند شرح کوتاهی بر اصطلاح پوچی بنویسم، بلا فاصله گفتم مارتین ایسلین که قبل‌آین کار را کرده است. بیشتر از هر عامل دیگری کتاب او بوده که باعث شده این اصطلاح و فلسفه‌ی پشت آن بر سر زبان‌ها بیفتد، هرچند ناخواسته منحصر به تعداد محدودی نمایشنامه شود. این نمایشنامه‌ها هنوز به گمان من برجسته‌ترین نمونه‌های ادبیات پوچی‌اند، گرچه پیشینه‌ها و همانندانی در جاهای دیگر دارند. در واقع هنگامی که قرار بر طرح موضوع به صورت مستند شد نه صرف تعریف، مشکلی که پیش آمد این بود که از کجا شروع کنیم و کجا درز بگیریم.

من بدیهی گرفته‌ام که برای وجود پوچی، خدا باید مرد باشد و با علم به آن، دیگر نباید کوشید تا یک دگر خود متعالی را جانشین خدا کرد. با این حال اگر نویسنده‌ها چیزی را، از قبیل عشق یا رسم رفاقت، در مقام حقیقت عالی خلق کردن که به نظر ما بسیار آشنا آمد، اکنون این فضیلت‌ها در متنه بی‌خدا وجود دارند و رسیدن به آنها دشوارتر شده است. با حذف خدا و جنبه‌ی متعالی، بیشتر پیشینیان نامدار — امثال کافکا و داستایفسکی — راحت‌کنار می‌روند و محدوده‌ی توصیف تاریخی به چهل ساله‌ی اخیر<sup>۱</sup> خلاصه

---

۱. سال انتشار چاپ اول کتاب ۱۹۶۹ است. ترجمه‌ی حاضر از چاپ ۱۹۷۴ است که با اصلاحاتی منتشر شده.

می شود. با وجود این، در فضای موجود، نه مجال پوشش رمان فراهم آمد و نه، مهم‌تر از آن، فرصت بررسی پیشینه‌ی فلسفی ادبیات پوچی. اما، چنان‌که گفت، شکل نمایشنامه بهترین قالب برای بیان پوچی به طرز پوچ است – مگر با یکی دو استثنای و بنابراین نیازی به عذرخواهی از بابت پیروی از مارتین اسلین نیست.

اریک بنتلی در کتاب نمایشنامه‌نویس اندیشممند (ص ۱۲۷) به ما یادآوری می‌کند که اصطلاحات انتقادی هرگز نمی‌توانند از حد «تقریبی و تسهیل کننده» فراتر بروند و اینکه وقتی بر سر آنها دعواست، «وقتی کسی می‌خواهد بداند کدام یک از گزینه‌ها عین واقعیت است، گفتمان منطقی به خرافه تنزل می‌کند». من کوشیده‌ام در این دام نیفتم.

آرنولد هینچلیف

در نهاد انسان اروپایی یک پوچی ذاتی نهفته است که بر همه‌ی لحظه‌های بزرگ زندگی اش سایه می‌افکند.

آندره مالرو

در میورد پوچانگاران چیزی که انسان را بیشتر آزار می‌دهد لحن نافذ یأس اشرافی آنهاست.

کینت تاینن

## اصطلاحات انتقادی

فرهنگ کوچک آکسفورد (۱۹۶۵) واژه‌ی absurd را این طور معنی می‌کند:

۱. (در موسیقی) ناهماهنگ، ۱۶۱۷.
۲. ناسازگار با عقل یا ادب؛ در کاربرد امروزی، آشکارا نامعقول، و از این رو مسخره، احمقانه. ۱۵۵۷.

در واژه‌نامه‌ی تئاتر پنگوئن (۱۹۶۶) جان راسل تیلر می‌نویسد:

تئاتر پوچی (absurd) اصطلاحی است برای گروهی از نمایشنامه‌نویسان دهه‌ی ۱۹۵۰ که هرچند خود را مکتب نمی‌شمردند، همه ظاهراً در تعابیر خاصی از مشکل انسان در عالم شریک بودند. رئوس این تعابیر را آلبر کامو در مقاله‌اش اسطوره‌ی سیزیف (۱۹۴۲) خلاصه کرده و مدعی شده بود که مشکل انسان عبارت است از وجود بی‌هدف و ناهماهنگ او با پیرامونش (وابسورد در لغت یعنی ناهماهنگ). آگاهی از این بی‌هدفی در هر کاری که می‌کنیم ... یک حالت رنج فلسفی پدید می‌آورد که مضمون اصلی کار نویسنده‌گان تئاتر پوچی به‌ویژه ساموئل بکت، اوژن یونسکو، آرتور آداموف، ژان ژنه، و هرولد پینتر است. آنچه اینان و نویسنده‌گان کم‌فروغ‌تر (روبر پنژه، نورمن سیمپسن، ادوارد آلبی، فرناندو آرابال، گونتر گراس) را از نمایشنامه‌نویسان پیشین تری که

دغدغه‌ی مشابهی را نشان داده‌اند جدا می‌کند این است که اکنون آرا اجازه می‌یابند افزون بر محتوا شکل را هم تعیین کنند. هر ردي از ساختمان منطقی، یا رابطه‌ی عقلانی آرایا یکدیگر در یک بحث نظری معتبر، گم می‌شود و فقط تجربه‌ای نامعقول بر صحنه می‌رود. این کار هم محسناً می‌دارد و هم اشکالاتی ایجاد می‌کند. نویسنده‌گان ابصور داغل دشوار دیده‌اند که یک اجرای آثارشان بدون اینکه قید چیزی زده شود به آخر برسد ... در واقع هنوز سال ۱۹۶۲ بود که به نظر می‌رسید جنبش رقم از کف داده است، هرچند که نشانه‌های نفوذ رهایی بخش آن در تئاتر متعارف هنوز احساس می‌شود.

این اطلاق یک اصطلاح فلسفی به نوعی نمایشنامه کاری بود که مارتین اسلین در کتاب تئاتر پوچی (۱۹۶۱) کرد و از آنجاکه این کتاب بیشترین نقش را در معرفی این اصطلاح به خواننده‌ی انگلیسی زبان داشته است منطقی به نظر می‌رسد که از همین رهگذر وارد بحث پوچی شویم. هرچند اصطلاح پوچی با توفیق خجالت‌آوری و رد زبان‌ها شده است (چنان‌که اسلین نیز با تأسف در پیشگفتار گلچین نمایشنامه‌هایی که انتشارات پنگوئن تحت عنوان نمایش پوچی در ۱۹۶۵ منتشر کرده نوشته است) در یک معادله‌ی انتقادی اغلب می‌شود اجازه داد که سهولت بر کفايت بچرخد. پس برای سهولت می‌توان نمایشنامه‌های جدید انگلیسی را تحت سه عنوان دسته‌بندی کرد: اول، شاعرانه؛ و به دنبالش دو جنبش ظاهراً مقابله‌یکدیگر، خشم و پوچی، که از آمیزش آنها بی‌شمار زیرگروه نیز پدید آمده است. در این مورد، جان راسل براؤن که ویراستار مجموعه‌مقاله‌ای درباره‌ی تئاتر و نمایشنامه‌نویسان معاصر بریتانیاست در دیباچه‌ی کتاب می‌نویسد:

به نمایشنامه‌های جدید همه جور نامی داده‌اند: تئاتر ظرف‌شویی از اولین اسمای آنها بوده؛ تئاتر نوواقع‌گرایانه؛ تئاتر فقدان ارتباط؛ تئاتر پوچی؛ کمدی

تهدید؛ کمدی سیاه؛ تئاتر شقاوت. اما هیچ کلاهی بیشتر از یکی دو سال بر سرشان نمانده، آن قدر جانداشته که بیشتر از یکی دو سر در آن بگنجد، و خیلی وقت‌ها برای روزنامه‌نگارانی که کلاه را دوخته‌اند برازنده‌تر بوده تا برای نمایشنامه‌نویسانی که کلاه برایشان دوخته شده. شاید اولین چیزی که می‌شود درباره نمایشنامه‌نویسان جدید گفت این است که منتقدان را خوب سرگرم می‌کنند.

(نمایشنامه‌نویسان معاصر بریتانیا، ص ۲)

و می‌توان اضافه کرد: همین طور تماشاگر را، چون این روزها برای تئاتر رفتن باید دل به دریا زد. فقدان مشخص یک قالب کلی باعث می‌شود که نه منتقد و نه تماشاگر نداند که نمایش به چه شکلی عرضه خواهد شد. اگر این برای منتقدان گیج‌کننده (و برای تماشاگران اغلب غافل‌گیرکننده) است، نشان می‌دهد که به قول ویلیام آرمسترانگ نمایشنامه‌نویس‌ها «تئاتر را تبدیل به محل بسیج نیرو برای مبارزه‌ی بی‌امان تخیل انسان با خودخواهی مذهبی، بی‌حسی اخلاقی، و دنباله‌روی اجتماعی کرده‌اند» (پیشگفتار، تئاتر تجربی، لندن، ۱۹۶۳، ص ۹).

تئاتر شاعرانه زمانی که هنوز تئاتر خشم و تئاتر پوچی پا به صحنه نگذاشته بودند به نظر مرده می‌آمد. دنیس داناهیو در کتاب صدای سوم (پرینستون، ۱۹۵۹) تاریخ آن را می‌کاود و شاید راست می‌گوید که شاعرانی که به تئاتر می‌آیند اغلب اکراه دارند که اعتراف کنند کلام به تنها یی نمی‌تواند همه‌ی بار نمایش را به دوش بکشد (ص ۲۴۹). با این حال نباید به همین سادگی بر این تجربه خط بطلان کشید. بدون نمایشنامه‌های شاعرانه – امثال کار الیوت یا فرای – نمایشنامه‌های بعدی در تئاتر خشم یا تئاتر پوچی شاید هرگز خلق نمی‌شدند یا توفیقی به دست نمی‌آوردند، چون هر دو آنها خیلی به زبان وابسته‌اند.

از دو عنوان بعدی، خشم و پوچی، تئاتر خشم بود که تأثیر آنی تری در تئاتر انگلیسی بر جای گذاشت، چنان‌که جان راسل تیلر در کتاب خشم و بعد (۱۹۶۲) دوران معاصرش را عملاً از نخستین اجرای نمایش با خشم به گذشته هنگر در تئاتر رویال کورت در ۱۹۵۶ مه آغاز می‌کند. تئاتر پوچی اروپازمان بیشتری برد تا در تئاتر انگلیسی نفوذ کرد، ولی هنگامی که نفوذ کرد نهایتاً تحقیق‌بخشن مثل ایبسنی «آفرینش شاعرانه در سخن بی‌پیرایه از واقعیت» (کنت میور، تئاتر معاصر، ص ۱۱۳) شد. اسلین و دیگران از آن اغلب تحت عنوان «شاعرانه» یاد می‌کنند، همان طور که در مورد نطق‌های آتشین جیمی پورتر [قهرمان نمایش با خشم...] چیزی که اکنون برای ما اهمیت بیشتری دارد شکل بیان آنهاست نه محتواهی آنها. در واقع اکنون که به گذشته می‌نگریم از اینکه با خشم... نمایش موفقی بوده تعجب می‌کنیم. گوردون روگاف در این باره می‌نویسد:

به کمک چیزی که بی‌تردید نوعی چشم‌بندی فکری بود، نمایش وانمود می‌کرد که کاملاً همسو با مواضع سیاسی چپ جدید است. به نظر می‌رسید که درباره‌ی تعهد است؛ به نظر می‌رسید که یک اعتراض است؛ به نظر می‌رسید که سیاسی است؛ حتی به نظر می‌رسید که تازگی دارد؛ ولی تنها تازگی شکلی آن که مخاطب را غافل‌گیر می‌کرد این بود که نمایشی که به نظر می‌رسید پنج شخصیت دارد در واقع فقط تک‌گویی بود.

(باز خود ریچارد است، دراما ریویو، ۱۹۶۶، صص ۳۰ - ۳۱)

تفکیک بین خشم و پوچی، یا بگو برشت و یونسکو، را کنت تاین به این صورت بیان می‌کند: در حالی که یونسکو می‌گوید بدبختی همیشگی است، برشت می‌گوید بعضی از بدبختی‌ها چاره دارند و بعد از اینکه چاره شدند فرصت آن خواهد بود که به بدبختی‌های همگانی رسیدگی شود (تاین درباره‌ی تئاتر، پنگوئن، ۱۹۶۴، صص ۱۸۸ - ۱۹۱). ادبیات متعهد نیز خود

مسئله‌ی بحث انگلیزی است. جان مَندر در کتابی به نام نویسنده و تعهد (لندن، ۱۹۶۱) می‌نویسد که با خشم به گذشته بنگر نمایشی پر شور بود ولی متعهد نبود؛ و در هر حال، تعهد نمی‌تواند صرفاً به معنی درگیری سیاسی باشد. هر نویسنده‌ای متعهد است از این نظر که نوشتن اش عین جست‌وجوی ارزش است در جهانی خالی از ارزش: «تعهد عمومی است: شاعر ذهنی گرا ترجیح می‌دهد که در عوض وجه بیرونی به وجه درونی آن بپردازد» (ص ۱۸۰ - ۱۸۱). متعهدترین نمایشنامه‌نویس انگلیسی شاید آرنولد وسکر باشد، اما راه حلی که او پیشنهاد می‌کند بی‌شك هنری است نه اخلاقی یا تبلیغاتی: او مشخصاً می‌گوید که اصلاح را می‌توان با تعلیم و تربیت و هنر انجام داد. اگر بپذیریم که تئاتر خشم معمولاً تاریخ مصرف دار، خاص، و سیاسی است و تئاتر پوچی عموماً بی‌زمان، عام، و فلسفی، آن وقت باید توضیحی برای تئاتر شقاوت بیابیم که نیت اش را با خشم بیان می‌کند و القاگر احساس پوچی است! باید جوابی هم برای مارتین اسلین پیدا بکنیم که در مقاله‌ای راجع به هرولد پینتر مدعی می‌شود تمرکز تئاتر پوچی بر وضعیت‌های بنیادین، از نظر اجتماعی، همان‌قدر موضوعیت دارد که نمایشنامه‌های واقع‌گرایان اجتماعی (سوسیال رئالیست‌ها)؛ به علاوه از آنجاکه این تئاتر صرفاً دغدغه‌های روزمره را منعکس نمی‌کند عمر بیشتری خواهد داشت، زیرا متأثر از متغیرهای سیاسی و اجتماعی نیست («پینتر و پوچی»، قرن بیستم (۱۹۶۱)، ۱۶۹، ش ۱۰۰۸، ص ۱۸۵). البته به تعداد انسان‌ها نظر هست.

شكل نمایش‌ها هم در تفکیک این اصطلاحات انتقادی به کار نمی‌آید. نظریه‌ی بر تولت بر شست درباره‌ی تئاتر متعهد از دو تهیه‌کننده متأثر است که زمان جوانی بر شست حاکم صحنه بودند: راینهارت و پیسکاتور، که هر دو تأکید زیادی بر مشارکت تماشاگر در نمایش داشتند. خصوصاً پیسکاتور می‌خواست که اجرای تئاتری نمایشی از هم‌بستگی طبقه‌ی کارگر باشد (رک: رونالد گری، بر شست، لندن، ۱۹۶۱، ف ۴). بر این اساس، بر شست شیوه‌ی هنری

A-effect را (که V-effect یا E-effect هم نامیده می‌شود)<sup>۱</sup> معرفی کرد، هرچند مدعی شد که شیوه‌ی تازه‌ای نیست و در دوران باستان نیز بوده است:

در این شیوه، بازیگر نباید کامل در نقش فرو ببرود. فقط باید شخصیت را نمایش بدهد، حرف‌هایش را نقل کند، اتفاق واقعی را تکرار کند. تماشاگر کاملاً بی اختیار نمی‌شود؛ لازم نیست هم ذات‌پنداری کند و تقديری را که نشان داده می‌شود تقديرگرایانه ببیند. (امکان دارد جایی که شخصیت خوش حال است او عصبانی شود؛ و مانند آن، او مختار است و حتی شاید تشویق شود که سیر و قایع رابه ترتیب دیگری مجسم کند یا بکوشد که ترتیب دیگری پیدا کند؛ و نظیر آن)، رویدادها تاریخ‌دار می‌شوند و در متن جامعه چیزهای می‌شوند.

(مسینگ کاوف، ترجمه‌ی جان ویلت، لندن، ۱۹۶۵، ص ۱۰۴)

چنین نثاری ظاهراً باید مخالف احساس همدلی باشد (اگرچه تماشاگر به خوبی در برابر این مخالفت می‌ایستد و مثلاً نه دلاور را قهرمان نمایش می‌بیند نه ضدقهرمان آن). این نثار نمی‌خواهد تماشاگر را تخدیر کند، متوجه کند، کاری کند که دنیا را از یاد ببرد یا با ناروایی‌های آن بسازد. ولی در حالی که ما اغلب با قهرمانان آثار برشت همدلی پیدا می‌کنیم، در نثار پوچی این احساس آسان حاصل نمی‌شود، زیرا مانه انگیزه‌های شخصیت‌ها را می‌دانیم و نه از کارهای آنها سر در می‌آوریم. پس عجباً که باز اسلین حق دارد که می‌گوید فاصله‌گذاری برشتی در نثار پوچی کامل‌تر اتفاق می‌افتد تا در نمایشنامه‌های خود برشت.

بهتر است که نوع‌هارا زیاد از هم دور نکنیم. ترفند برشتی اجرای رقص و

۱. A و V به ترتیب مخفف کلمات alienation و *verfremdung* و estranging به معنی «بیگانه‌سازی»‌اند که در فارسی معادل دیگر آنها «فاصله‌گذاری» (distancing) مشهور است.

آواز در تئاتر متعهد فضای تئاتر پوچی را بر آن حاکم می‌کند. گفته شده که جان آردن، نمایشنامه‌نویسی که شاید کسی در تئاتر بریتانیا از او به برثت نزدیک‌تر نباشد، از شیوه‌های تئاتر پوچی در آثارش استفاده می‌کند (جان هینزورث، «جان آردن و تئاتر پوچی»، مروری بر ادبیات انگلیسی، ج ۷، ش ۴ (اکتبر ۱۹۶۶)، صص ۴۲-۴۹) و دیوید گروس ووگل در کتاب چهار نمایشنامه‌نویس و یک پی‌نوشت (۱۹۶۲) برثت و یونسکو و بکت و ژنه را در تئاتر خشم در کنار هم می‌گذارد و می‌گوید که خشم آنها متوجه فساد تئاتر و فساد دنیایی است که در تئاتر به نمایش درمی‌آید. اگر به کارهای پیتر هال و پیتر بروک در شهر استراتفورد و تئاتر الدویچ نگاه کنیم، در آثاری به تنافر مارا ساد، هنری ششم، و شاه لیر یک تصویر واحد می‌بینیم؛ تصویر دنیایی که کابوسی وجودی (اگزیستانسیالیستی) است و در آن نه از عقل نشانی هست، نه از گذشت و نه از امید؛ دنیایی که جای زندگی نیست و فقط باید تحملش کرد (روگاف، «باز خود ریچارد است»، تولین دراما ریویو ۳۴ (۱۹۶۶)، ص ۳۷). همچنین خواهیم دید که آنچه جان راسل تیلر آن را «وضعیتی آشکارا تنظیم شده برای خشم» توصیف می‌کند شکل دیگری از «وضعیت غایی» تئاتر پوچی است.

از کوتاهی عمر نمایش نیز نباید ناراحت شویم. تئاتر همیشه این مشکل را دارد زیرا، همان طور که اریک بنتلی می‌گوید، موفقیت آن در گرو «مجموعه‌ی نادری از تقارن‌ها» است:

شعر به خواننده و شنونده احتیاج دارد. سمفونی که نیازمند کارگروهی و هماهنگی به وسیله‌ی رهبر ارکستر است شنونده‌ی انبوه و پول کلان می‌خواهد. اما تئاتر، که می‌بالد به اینکه میعادگاه همه‌ی هنرهاست، به همبستگی دیریابی از عناصر اقتصادی و اجتماعی و هنری نیاز دارد. بهویژه در ترکیبی ترین شکلش، که هر چیزی را در تئاتر آوازی-رقصی-فاخر-

ایمایی-خطابه‌ای، از یونان باستان گرفته تا [اپرای] تانهاوزر و بعد از آن، در بر می‌گیرد، تئاتر ناممکن‌ترین هنرهاست.

(نمايشنامه‌نويس انديشمند، ص ۲۲۳)

ده سال در اين هنر ناممکن عمر نوح است.  
ایروینگ و ادل در کتاب دوازدهم نمايشنامه‌نويسان انگلیسي جدید (۱۹۶۸) به مجموعه‌ی آثاری مشهور به تئاتر پوچی اشاره می‌کند:

مشخصات آن عبارت‌اند از: جابه‌جایی جهان بیرونی با چشم‌اندازی درونی؛  
نبود جدایی آشکاری بین خیال و واقعیت؛ نگرش آزادانه‌ای به زمان، چنان‌که  
به اقتضایی ذهنی ممکن است قبض و بسط پیدا کند؛ محیط سیالی که  
ذهنیت‌ها را در قالب استعاره‌های بصری می‌ریزد؛ و دقت پولادین زبان و  
ساختار، که تنها سپر دفاعی نویسنده در برابر هرج و مرج تجربه‌ی زنده است.

اينکه واردل چنین آسوده می‌تواند اين تعریف را بنویسد به خاطر اين است که  
هفت سال جلوترش اسلین کتاب تئاتر پوچی را نوشته بود.

## تئاتر پوچی

تحقیق جامع مارتین اسلین درباره‌ی این نوع تئاتر در ۱۹۶۱ در آمریکا و در ۱۹۶۲ در انگلستان منتشر شد و انتقادهایی برانگیخت. نگاه شکاکانه‌ی کینت تاین‌ن از یک نگرانی کاملًا منطقی خبر می‌دهد:

جناب اسلین رد نیاکان تئاتر پوچی را می‌گیرد و ما را برمی‌گرداند به نمایش‌های میم (ایمایی) باستان؛ کمدها دل آرته؛ ادواردلیر و لوئیس کارول؛ ژاری، استریندبرگ، و برشت جوان متأثر از رَمبُو؛ دادائیست‌ها و تریستان تسارا (کسی که خودش یکی از نمایشنامه‌هایش را «بزرگ‌ترین کلاهبرداری قرن در سه پرده» می‌نامد)؛ سوررئالیست‌ها (فراواقع‌گرایان) و کتاب تئاتر شقاوت آنthon آرتو؛ و کافکا و جویس.

بسیار خوب؛ بیان سودمند و باورپذیری است. اما وقتی که جناب اسلین پای شکسپیر و گوته و ایبسن را هم به میان می‌کشد و آنها را پیش‌گامان تئاتر پوچی می‌خواند، انسان کم‌کم احساس می‌کند که سرتاسر تاریخ ادبیات نمایشی فقط پیش‌درآمدی بوده است برای ظهور پرافتخار بکت و یونسکو. گزافه‌گویی و حضرت اسلین البته یاران قدیماند و نمونه‌ی دیگرش اینکه او سیمپسن را «منتقد اجتماعی مقتدرتری از همه‌ی واقع‌گرایان اجتماعی» می‌نامد. کاش به ازای هر نمایشنامه‌نویسی که جناب اسلین

آثارش را به «سرنوشت بشر» وصل می‌کند یک ماه به عمر من اضافه می‌کردند.

(تایین درباره تئاتر، ص ۱۹۰)

زمانی که اسلین پیشگفتار گلچین آثار نمایشی تئاتر پوچی (۱۹۶۵) را برای انتشارات پنگوئن می‌نوشت، خود از رواج این عنوان افسوس می‌خورد – عنوانی که زیاد به کار رفته و زیاد هم نابجا به کار رفته – و با این حال احساس می‌کرد که شاید عنوان سودمندی باشد: «نوعی کوتنه‌نوشت روشن‌فکرانه برای الگوی پیچیده‌ای از شباهت‌های رویکردی ... یا از مقدمات فلسفی و هنری مشترک.» این برچسب نه در حکم «یک طبقه‌بندی الزام‌آور» بلکه از این نظر برای ما سودمند است که کمک می‌کند اثر هنری را بهتر بفهمیم (رک: تئاتر پوچی، صص ۷-۹). این اصطلاح، چون تعریف و درک شد، در ارزیابی آثار اعصار گذشته نیز به کار مان می‌آید و او مثال می‌زند (مثالی که هرکسی آن را مثال خوبی نخواهد یافت) از کار یان کوت [منتقد لهستانی] درباره‌ی شکسپیر که زمینه‌ی خلق شاه لیر پیتر بروک را تحت تأثیر آخر بازی بکت فراهم آورد.

این ادعای سودمندی، که گویا اسلین در ۱۹۶۱ نیز تردیدی در آن نداشته است، در بازچاپ ویراسته‌ی تئاتر پوچی (پلیکان، ۱۹۶۸) بازتاب می‌یابد. در این ویرایش تازه که انجام گرفته است تاکتاب را به روز کند (ضمیم اینکه یک کتاب‌شناسی عالی هم بدان افزوده است) فصل هشتمی هم به آن اضافه شده که مقاله‌ی کوتاهی است تحت عنوان «پس از پوچی». در پیشگفتار این چاپ، اسلین از سرعت تبدیل تئاتر دور از فهم دیروز به تئاتر کلاسیک امروز و از توفیق کتابش – یا دست‌کم عنوان کتابش – که از جنبه‌های بسیاری جای خوشوقتی ندارد سخن می‌گوید. او تکرار می‌کند که چیزی به نام جنبش پوچی نویسان وجود خارجی ندارد و این عنوان فقط ابزار سودمندی است که «بعضی مشخصات اساسی را که ظاهرآ در آثار عده‌ای از نمایشنامه‌نویسان

وجود دارد، با ردیابی مشترکات آنها، به بحث می‌گذارد» (تئاتر پوچی، ص ۱۵). او می‌گوید که اگر معنی بیشتری پیدا کرده فقط «سوء‌تفاهم» است. ولی شاید یکی از علت‌های سوءتفاهم حرارتی باشد که خود اسلین نشان داده است. در هر حال باید اکنون سوءتفاهم را رفع کرد. اسلین کتاب مهمی نوشته درباره‌ی دسته‌ای از نمایشنامه‌ها که باورهای خاصی دارند و روش‌های خاصی به کار می‌برند و ما اجمالاً به آنها می‌گوییم تئاتر پوچی. حیرت‌انگیزترین نکته در مورد این نمایشنامه‌ها آن است که با اینکه همه‌ی قواعد رازی را می‌گذارند باز با توفيق روبرو می‌شوند:

اگر نمایش خوب باید ساختار داستانی هوشمندانه‌ای داشته باشد، اینها نه داستان دارند نه اصلاً طرح داستانی. اگر نمایش خوب را به ظرافت شخصیت‌پردازی و انگیزه‌هایی می‌شناسند، اینها غالباً شخصیت‌های ملموسی ندارند و فقط آدمک‌هایی ماشینی به تماشاگر نشان می‌دهند. اگر نمایش خوب باید مسئله‌ی روشی داشته باشد که خوب هم توضیحش دهد و آخر حلش کند، اینها اغلب بی‌سروت‌هاند. اگر نمایش خوب باید آینه‌ای در برابر طبیعت بگذارد و آداب و رسوم زمانه را در طرح‌های دقیقی به تصویر بکشد، اینها اغلب بازتاب رؤیاها و کابوس‌های نظر می‌رسند. اگر نمایش خوب به حاضر جوابی‌های بامزه و گفت‌وگوهای نیش‌دار تکیه دارد، اینها یکسره و راجی و پرت‌وپلاگویی‌اند.

(تئاتر پوچی، صص ۲۱-۲۲)

این نوع نمایش، به گفته‌ی اسلین، برخاسته از رفع توهمندی و عدم یقینی است که ویژگی دوران ما را تشکیل می‌دهد و در آثاری مانند اسطوره‌ی سیزیف (۱۹۴۲) از کامو منعکس می‌شود—جایی که واژه‌ی «پوچی» هم خود را به رخ می‌کشد—و همین طور در آثار چهار نمایشنامه‌نویس اصلی مورد بحث اسلین، یعنی بکت، آداموف، یونسکو، و ژنه. البته هم بی‌معنایی زندگی و هم

مرگ آرمان‌هارانمایشنامه‌نویسانی از قبیل ژیرودو، آنوبی، سارتر، و کامو نیز بازتاب داده بودند، اما اینان خردگریزی را در قالب رسوم قدیمی نشان داده بودند حال آنکه نمایشنامه‌نویسان تئاتر پوچی در پی قالب مناسب‌تری بودند. آنها درباره‌ی پوچی بحث نمی‌کنند؛ «آن را در هستی نشان می‌دهند» (تئاتر پوچی، ص ۲۵). تئاتر پوچی مثل تئاتر شاعرانه اتکای فراوانی به رؤیا و خیال دارد، اما برخلاف تئاتر شاعرانه از زبان شاعرانه به عمد می‌پرهیزد و گفت‌وگوهایی پیش‌پاافتاده را به جای آن می‌گذارد. اگرچه تئاتر پوچی پایگاهش پاریس است آشکارا رنگ‌وبوی جهانی دارد، کما اینکه چهار نماینده‌ی برگزیده‌ی اسلین نیز هر کدام از یک گوشه‌ی گیتی‌اند: بکت ایرلندی است، آداموف روسی، یونسکو از رومانی که هر سه زندگی در پاریس را ترجیح داده‌اند – و ژنه فرانسوی. این نمایشنامه‌نویسان در حدود هجده رهرو معاصر دارند که از میان آنها پیتر و سیمپسن انگلیسی‌اند. همه‌ی این جماعت به نحوی در «سنت پوچی» سهم دارند، سنتی که فصل ششم کتاب اسلین نشان می‌دهد چقدر پردازنه است و آبشورهای فراوانی دارد در سیرک، پانتومیم، دلچک‌بازی، یاوه‌سرایی، و ادبیات رؤیا و خیال که معمولاً رگه‌ی ضخیمی از تمثیل هم دارد (اسلين، ص ۳۱۸). این فصل با اینکه بسیار هیجان‌انگیز است دایره‌ی شمولش را به قدری بزرگ می‌کند که صدای تایزن را درمی‌آورد و شک او را موجه نشان می‌دهد. «سنت پوچی» موقعی ربط بیشتری پیدا می‌کند که اسلین به سنت‌شکنانی از قبیل ژاری و آپولینر و دادائیست‌ها می‌رسد. ولی باز حیرت می‌کنیم که برشت رادر اوایل کارش در زمرة‌ی پوچی‌نویسان می‌بینیم. نتیجه‌ای که اسلین می‌گیرد از خیلی جنبه‌ها مأیوس‌کننده است. او بعد از اینکه نشان داد تئاتر پوچی بخشی از سنت پرمایه و رنگارنگی است، باید بگوید که پس اگر چیز تازه‌ای خلق می‌کند چگونه این کار را می‌کند. تلویحاً می‌گوید به این صورت که «انواع ذهنیت‌های آشنا و شیوه‌های بیانی را به گونه‌ای غیرعادی در هم می‌آمیزد» و اگر از این راه «پاسخ

گسترده‌ای از قشرهای وسیع مردم، گرفته است – خود او اذعان می‌کند – بیش از آنکه ویرگی تئاتر پوچی باشد ویرگی زمانه است (اسلین، ص ۳۸۸). اسلین نکات مهم‌تری را در فصلی تحت عنوان «اهمیت تئاتر پوچی» مطرح می‌کند. تحلیل او طبق عادتش با ارجاعی فلسفی آغاز می‌شود (اسلین در دانشگاه وین فلسفه و زبان انگلیسی خوانده)، می‌گوید عده‌ی کسانی که از نظر آنها خدا مرد است از سال ۱۸۸۳ که نیچه چنین گفت زرتشت را منتشر کرد افزایش چشمگیری پیدا کرده. تئاتر پوچی یکی از وسائل رویارویی با دنیا بی است که معنی و هدفش را از دست داده. بدین لحاظ تئاتر پوچی نقشی دوگانه پیدا کرده. نقش اول و مشخص‌ترش هجو کردن است، انتقاد کردن از جامعه‌ای که ریاکار و فرومایه شده. نقش دوم و ایجابی‌ترش هنگامی نمایان می‌شود که پوچی را به نمایش می‌گذارد، در نمایشنامه‌هایی که انسان «از شرایط عارضی موقعیت اجتماعی یا تاریخی اش پاک می‌شود و باگزینه‌های پایه، وضعیت‌های بنیادین هستی اش، روبرو می‌گردد» (اسلین، ص ۳۹۱).

این تئاتر به چند مسئله‌ی نسبتاً محدودی که باقی مانده است می‌پردازد: زندگی، مرگ، انزوا، و ارتباط؛ و به اقتضای طبیعت اش، در «ارتباط» فقط یک چیز را می‌تواند منتقل کند: «دلی‌ترین و خصوصی‌ترین دریافت شاعر از وضع بشر، معنی وجود خودش، تصور شخص خودش از دنیا» (اسلین، ص ۳۹۲-۳۹۳). این تصور قالبی پیدا می‌کند که اسلین آن را مشابه شعر نمادگرا یا تصویرپرداز می‌بیند، شعری که زبان فقط یک عنصر آن است و آن هم نه لزوماً عنصر اصلی. زیرا زبان نیز خودکم بی‌ارزش نشده – حقیقتی که اسلین آن را، هم از دیدگاه فلسفی ویتنگنشتاین و هم در رسانه‌های همگانی، پدیده‌ای کاملاً معاصر می‌شناسد.

عجیب آنکه نمایشنامه‌ی حاصل به همان نتیجه‌ای می‌رسد که برشت از تئاتر آموزشی سوسيالیستی اش انتظار داشت: فاصله‌گذاری. در تئاتر پوچی، ما بعید است بتوانیم خودمان را به جای اشخاص نمایش بگذاریم (چه بسا

با اینکه اغلب در وضع دشوار و دردناکی به سر می‌برند تماشاگر به آنها بخندد). ولی در حالی که برشت امیدوار بود «نگاه نقادانه و روشن فکرانه‌ی تماشاگر رافعال کند» تئاتر پوچی «ایه‌ی عمیق‌تری از ذهن تماشاگر» را مخاطب قرار می‌دهد (اسلين، ص ۴۰۲). تئاتر پوچی از تماشاگر می‌خواهد که برای بی‌معنی پیدا کند، آگاهانه با موقعیت‌ها روبرو شود نه اینکه احساس مبهمی از آنها به دست آورده، و خندان به پوچی بنیادین پی‌ببرد.

با این اوصاف از چه ملاک‌هایی برای ارزشیابی این گونه آثار تئاتری می‌توان استفاده کرد؟ فهرستی که اسلین از آنها عرضه می‌کند عبارت است از «ابداع، ظرافت تصویرهای شاعرانه‌ای که خلق می‌شود، مهارتی که در تلفیق و حفظ آنها به کار می‌رود» و مهم‌تر از همه «واقعیت و حقیقت داشتن بینشی که این تصویرها در بر می‌گیرند» (ص ۴۱۲). تأکید از خود اسلین است و ما البته می‌توانیم ادعا کنیم که این مفاهیم ذهنی و مبهم شاید چندان ارزش انتقادی نداشته باشند.

پس این تئاتر نمودار نومیدی و دل‌واپسی است، ضایعه‌ی بی‌جوابی، بی‌توهمندی، بی‌هدفی. روبرو شدن با این ضایعه یعنی روبرو شدن با خود واقعیت (تأکید از من است). پس تئاتر پوچی به نوعی تجربه‌ی عرفانی امروزی بدل می‌شود که اسلین مقایسه‌اش می‌کند با گرایش اخیر به ذن بودایی (آیینی که اساس‌اش بر رد تفکر عقلانی است):

امروزه که مرگ و پیری را در پس واژه‌های دلنشین‌تر و شیرین زبانی‌های تسلی‌بخش پنهان می‌کنند و چیزی نماینده که زندگی را مصرف انبوه ابتدا ماشینی خواب‌آور نابود کند، نیاز به رویارویی انسان با واقعیت وضعش از همیشه بیشتر احساس می‌شود. زیرا شأن انسان در گرو توانایی رویارویی او با واقعیت با همه‌ی بی‌معنایی آن است؛ در اینکه آن را بپذیرد، آزادانه، بدون واهمه، بدون توهمندی - و به آن بخندد.

تأکیدها باز از من است. خواسته‌ام نشان بدهم که زبان، حتی در مورد تئاتر پوچی، مثل هرجای دیگر کتاب می‌تواند بی‌دقیق و سؤال‌برانگیز باشد. اسلین در فصل آخر کتابش می‌گوید تئاتر پوچی، با اینکه جذب شده است، هنوز نشان می‌دهد که «اسیر تقلاهای چندجانبه‌ی یک آوانگارد ددمدی مزاج است». این جمع‌بندی فقط در یچه‌ای است به جهان این کتاب مهم، زنده، و بحث‌انگیز؛ کتابی که درخور احترام و توجه است و نگاه‌مارا، چنان‌که شاید و باید، به شالوده‌ی فلسفی تئاتر پوچی جلب می‌کند.

## اولین بیگانه‌ها

استفاده‌ی اسلین از اصطلاح «پوچی» برای تئاتر، و جا افتادن آن، از این جهت که بر کاربرد گسترده‌ی آن در متن‌های دیگر سایه افکنده است مایه‌ی نگرانی است. در ۱۹۵۶ کالین ویلسون کتابی منتشر کرد به نام بیگانه که شهرت فراوان به دست آورد. کتاب با قهرمان ناشناس رمان دوزخ هانری باربوس آغاز می‌شود، به رمان تهوع سارتر می‌پردازد، و پای کامو و همینگوی را به میان می‌کشد. بعد از ذکر اینکه بیگانه در جوامع گذشته جایگاهی داشت – جایگاه یک خیال‌پرداز رمانیک – به هرمان هسه و، شگفتا، هنری جیمز می‌رسد و آن‌گاه به بیگانه در عالم واقع می‌نگرد (تی ای لارنس [لارنس عربستان]، و ن گوگ، و نیژینسکی [بالرین روس]). بعد مرور سریعی می‌کند بر شاعرانی که پیتس [شاعر ایرلندی] نامشان را «نسل غمانگیز» قرن نوزدهم گذاشته بود، سپس کنت آکسل [اکسن‌شرنا، دولتمرد سوئدی]، سلوک عرفانی اسویدنبورگ [دانشمند سوئدی]، تی اس الیوت، نیچه، داستایفسکی (بیگانه‌ها در هرچه داستایفسکی نوشته است) و به این نتیجه می‌رسد که: بیگانه می‌خواهد بیگانه نباشد، برابر باشد، روح انسان را درک کند و از خقارت بگریزد؛ پس باید بداند که چگونه ابراز وجود کند، چون از این راه است که می‌تواند خودش و امکاناتش را بشناسد. دو مطلب کشف می‌شود: اینکه راه نجات او افراط و تفریط است؛ و اینکه راه نجات اغلب در رؤیا و لحظات اوج احساس به ذهن

می‌رسد (بیگانه، ص ۲۰۲). ویلسون رؤیابین‌ها یش را در وجود جرج فاکس [مؤسس فرقه‌ی کوئیکرها] و ویلیام بلیک [شاعر و نقاش انگلیسی] پیدا می‌کند به علاوه‌ی راما کریشنا [عارف هندو] و گوردیپ [عارف روس]؛ و نتیجه‌ی می‌گیرد فردی که ابتدا بیگانه است آخر امکان دارد از اولیای خدا شود. بیگانه نخستین کتاب از مجموعه‌ای شش جلدی بود که آخری با عنوان فراتراز بیگانه (۱۹۶۵) بیرون آمد و ویلسون در آن نوشت که امیدوار است بتواند یک «اگزیستانسیالیسم جدید» بیافریند که جای – به قول او – جنس بادکردی سارتر و هایدگر را بگیرد. ویلسون نیز مانند اسلین به کم رضایت نمی‌دهد. اما نتیجه‌ی کارش اگر بی‌برو برگرد نباشد هیجان‌انگیز است.

اولین بیگانه‌ی مهم ما در کار آندره مالرو است که در ۱۹۲۵ نوشته «درنهاد انسان اروپایی یک پوچی ذاتی نهفته است که بر همه‌ی لحظه‌های بزرگ زندگی اش سایه می‌افکند». تأکید از خود مالرو است نه من. این مطلب را در وسوسه‌ی غرب نوشته که سال ۱۹۲۶ بیرون آمد. چهار سال بعد در ۱۹۳۰ رمان جاده‌ی شاهی را انتشار داد و در آن به گفته‌ی ریچارد لوئیس «عملدهی بن‌مایه‌های نسلی از قصه‌های هنوز نانوشته را کاوید» و همه را در کتاب کوچک شلوغی تلنبار کرد (لوئیس، قدیس رند، ص ۲۷۹).

زندگی افسانه‌ای مالرو نگارش زندگی نامه‌ی او را دشوار کرده است. مشهور بود که در جوانی سفرهایی به خاور دور کرده؛ عضو حزب کمونیست بود (ولی بعدها از دوگل حمایت کرد)؛ و در جنگ داخلی اسپانیا شرکت کرده بود. تحصیلات عالی در هنر و باستان‌شناسی و مردم‌شناسی داشت و جست‌وجوی نقوش برجسته‌ی خمرها او را به دربار در پنوم‌پن کشاند و آنجا به سه سال زندان محکوم شد – تجربه‌ای که فروه‌اک معتقد است اثر تعیین‌کننده‌ای در رشد فکری او داشت. در رمان‌های او تحریر با زندان و دربار و بازجویی ارتباط پیدا می‌کند: «اولین بار آنجا تحریر شد، که می‌توانست تقصیرش را به گردن اروپا – و ارزش‌های اروپایی – بیندازد. این

بود سرچشمه‌ی احساس بیگانگی، که توأم با احساس پوچی، ویژگی بخش نخستین رمان‌های اوست» (فروهاک، آندره مالرو و تخیل غم‌انگیز، ص ۱۲). واقعیت هرچه بود، مردی که در ۱۹۲۵ می‌شد او را نمونه‌ی ناب یک نویسنده‌ی سوررئالیست قلمداد کرد، پس از بازگشت به اروپا در ۱۹۲۵ آغاز به نگارش و سوسه‌ی غرب کرد که اروپا در آن به یک «گورستان بزرگ» تشبیه می‌شود. کتاب ۶۵ صفحه‌ای در قالب نامه‌نگاری بین دو جوان است: پنج نامه از ا. د. است، مردی اروپایی که در شرق سفر می‌کند، و بقیه از لینگ و. ت. مردی چینی که مشغول سفر در اروپاست. چینی هرچه بیشتر در اروپا می‌گردد بیشتر پی می‌برد که تفکر و تمدن اروپایی مبتنی بر سرگشتنگی و مفهوم نادرستی از واقعیت است، برداشتی که در قول مشهوری که پیش از این آوردیم و در ابتدای کتاب نیز نقل کردیم عنوان می‌شود. ا. د. می‌پذیرد که انسان غربی مخلوق «پوچی» است و در دنباله‌ی اثر دلایل دیگری هم می‌آورد و هشدار می‌دهد که این بیماری در حال سرایت به شرق است. از نظر ا. د. نه فقط خدا که انسان نیز مرده است: ایستاده تک و تنها، در زیر آسمانی خالی، بی هیچ چاره‌ای.

مالرو دل‌بستگی آشکاری به مفهوم‌ها دارد، ولی اهل فلسفه نیست و از این‌رو بیشتر به عرضه‌ی شورانگیز و حتی شاعرانه‌ی مفهوم‌ها متعهد است تا به منطق گفتمان. در صدای‌های سکوت (۱۹۵۱) او یک ارزیابی عمومی از انحطاط مسیحیت و گم‌گشتنگی مطلق‌ها در جهان غرب به دست می‌دهد. پس از این گم‌گشتنگی، انسان می‌ماند و سرنوشت و پوچی و رنج. «سرنوشت» نامی است که مالرو روی هر آن چیزی می‌گذارد که مارا از آن گزیر نیست؛ و چون همه‌ی اعمال ما به رغم سرنوشت ناگزیر انجام می‌گیرد «پوچ» است؛ و ما چون این پوچی را احساس می‌کنیم «رنج» می‌بریم. تقابل شرق و غرب، که در کتاب و سوسه دیدیمش، اینجا اهمیت پیدا می‌کند: انسان شرقی می‌کوشد خود را تسلیم خردگریزی کند، ولی انسان غربی که مذبوحانه خود را متعهد به سر در

آوردن از کار دنیا و زندگی کرده است نمی‌تواند تسلیم آن شود. در این حالت، مالرو یکی از نخستین کسانی است که نتیجه‌اش را توصیه می‌کند: عمل، به معنی اعمال این آزادی تازه. ادوارد گانون در کتابش اذعان می‌کند که مالرو و دیگر نویسنده‌گان معاصر، ولو درباره‌ی این تعبیر از دنیا بهتر از همیشه نوشته باشند، گویا «غالباً حرف زدن از آن را به پیدا کردن راه حل برایش ترجیح می‌دهند» (افتخار انسان بودن، ص ۳۶). پاسخ مالرو به سرنوشت، سرنوشتی که همیشه مترادف مرگ است، هرگز نیستی گرایانه نیست؛ دعوت به عمل و فعالیت بی‌امان است.

مالرو در وسوسه بیم از آن داشت که شرق به بیماری اروپایی گرفتار شود. دو سال بعد در مقاله‌ای تحت عنوان جوان اروپایی (۱۹۲۷) به مشکل اصلی انسان غربی پرداخت: فردگرایی؛ و ناتوانی او از برقراری ارتباط با افراد دیگر. نوشت که جوان اروپایی در جست‌وجوی مفهومی است، اما عجیب آنکه نه از کمونیسم نام برد و نه حتی خواستار اقدامی شد. سال‌های ۱۹۲۵-۱۹۳۰ انواع «مفهوم»‌ها در اقسام «ایسم»‌ها وجود داشتند – مدرنیسم، فوتوریسم، کوبیسم، دادائیسم، سوررئالیسم – اما نهایتاً چیزی جز هیاهو به بار نیاورده بودند. تاینکه مردانی – مثل مالرو – پیدا شدند و به قول کلود ادموند مانیی «پرسش‌های بنیادین را بر سر زبان‌ها انداختند» (نقل در فروهاک، ص ۳۳). شاید تجربه‌های مالرو در شرق باعث شد که وی این پرسش‌ها را مطرح کند. نخستین رمان‌های او آکنده از مرگ و تنها‌یی و شکست و رنج‌اند و کمتر نشانی از این اعتقاد دارند که شاید با عمل و ایثار بتوان معنا به زندگی بخشید. تاینکه در ۱۹۳۳ سرنوشت بشر را نوشت. حتی تنها‌یی از عوارض جانبی پوچی دیده می‌شود: در وسوسه، ما منزوی می‌شویم به علت اینکه فهم غیر قابل دفاعی از واقعیت داریم؛ و در جوان اروپایی به علت فردگرایی ذاتی تمدن غرب منزوی می‌شویم. اما دو رمان نخست او پوچی رانه صرفاً مرضی اروپایی بلکه سرنوشت کل بشر نشان می‌دادند.

هر دو رمان، فاتحان و جاده‌ی شاهی، یک قصه‌ی محوری دارند (مردی به شرق می‌رود و به مرد دیگری بر می‌خورد که آزمون کشف محدودیت‌های بشر را پشت سر می‌گذارد) و یک مضمون اصلی: پوچی.

فاتحان (۱۹۲۸) که نخستین رمان جدی مالرو است در آسیای جنوب شرقی اتفاق می‌افتد. گارین به بشویک‌ها می‌پیوندد و برای دفاع از انقلاب به شرق می‌رود و در مقام متصدی تبلیغات با بورو دین که عضو انتربنیونال است کار می‌کند. ولی می‌بینیم که اعمال گارین صرفاً بخشی از مبارزه‌ی او با احساس پوچی خود است. اوضاع به هم می‌ریزد و رمان باقصد سفر او به انگلستان برای درمان به آخر می‌رسد (گرچه خودش می‌داند که می‌میرد). این آگاهی از پوچی از کجا آمده بود؟ گارین را در سوئیس به جرم تأمین هزینه‌ی سقط جنین دادگاهی کرده‌اند و او چنان از دادگاه و شرکت‌کنندگانش بیزار شده که به پوچی رسیده است. هنگامی که او بدان پی بزده است، آزاد شده است تا هر کاری دلش می‌خواهد بکند، ولی ازانجاكه یک نیمچه فیلسوف است (و مثلاً یک تبهکار نیست) می‌تواند اعتقاد پیدا کند که دنیا پوچ است، اما لزومی ندارد که اعمال او هم پوچ باشند. شرکت او در انقلاب به یک راه حل می‌ماند. ولی محاکمه‌اش در سوئیس او را متقاعد می‌کند که دنیا فقط پوچ است و شرّ نیست (اگر بود می‌شد اصلاحش کرد). از این‌رو انقلاب فقط فرصتی فراهم می‌آورد برای عملی که راه فراری برای او شود (وی از پوچی آگاه است ولی تسليم آن نمی‌شود). تروتسکی در مقاله‌ای راجع به این رمان نوشت که گارین فقط احتیاج به یک دوز کامل مارکسیسم دارد! (نقل در فروهاک، ص ۴۴). اما فاتحان رمان است، مانیفست نیست؛ و مالرو می‌خواهد سرنوشت بشر را نشان بدهد، نه برنامه‌ی یک انقلاب را. گارین برای این خودش را درگیر انقلاب می‌کند که مثل دیگر قهرمان‌های مالرو احساس می‌کند خون‌ریزی و کشتار و شکنجه و انقلاب، و خصوصاً مرگ، به عمل اصالت می‌دهد.

شیوه‌ی نگارش رمان کمک می‌کند که ما پوچی را حس کنیم. مالرو از راوی اول شخصی استفاده می‌کند که با گارین آشنایی دیرینه دارد و خاطراتش را می‌نویسد. زمان حال به کار می‌برد و هر اتفاقی را بلافاصله می‌نویسد، بدون اینکه نشان بدهد از بعدش اطلاع دارد. شیوه امپرسیونیستی است، که نیاز جمله‌ها به شکل دستوری کامل را مرتفع می‌سازد. اما صحنه‌ها از چشم سینمایی تیزبینی دیده می‌شوند و دقت مجاب‌کننده‌ای دارند. این شیوه، ضمن فاصله‌گذاری بین داستان و خواننده، شخصیت‌پردازی را دشوار می‌کند و اشخاص آهسته‌آهسته قالب انسانی می‌پذیرند.

مالرو فاتحان را «كتابی برای نوجوانان» توصیف کرد و رمان دو مش جاده‌ی شاهی (۱۹۳۰) را از چاپ پلیاد رمان‌هایش مستثنی ساخت. این رمان دوم انقلاب ندارد ولی مضمونش تقریباً همان است. پرکن و کلو و اینک در جست‌وجوی نقوش برجسته‌ی خمرهای جنگل‌های کامبوج می‌روند. پرکن هم مثل گارین مخالف ارزش‌های قراردادی است، فکر و ذکرش مرگ است، و از جامعه بریده است. وانک نیز چون همین احساس را دارد اروپاراترک گفته. بعد از اینکه دو مرد تندیس‌ها را پیدا می‌کنند، به راهشان در جنگل ادامه می‌دهند و به دهکده‌ی موئی (Moi) می‌رسند. با بومیان دوست می‌شوند و بعد می‌بینند که یک اروپایی دیگر هم آنجاست: گرابو. گرابو تنها کسی بوده که پرکن واقعاً ستایش‌اش می‌کرده. بومیان او را کور کرده و به چرخ شکنجه بسته‌اند – یعنی که این عاقبت در انتظار پرکن و وانک هم هست مگر آنکه بگریزند. ولی در راه فرار، پرکن به روی نیزه‌ی کاشته‌ای می‌افتد و به شدت مجروح می‌شود؛ زخمش عفونت پیدا می‌کند و می‌میرد، در تنها‌یی، همان طور که زندگی کرده است. مانند گارین، پرکن نیز از عمل نه برای ایجاد یک نظام نو بلکه برای بیان مخالفت با نظم کهنه استفاده می‌کند.

سرنوشت بشر (۱۹۳۳) – رمان دیگری درباره‌ی انقلاب چین – مالرو را نویسنده‌ای چیره دست نمایاند و برندۀ‌ی جایزه‌ی گنکور شد. رمان از فصل

اولش، که چن نمی‌داند پشه‌بند را بلند کند یا خنجر را از روی آن فرود آورد، تالحظه‌ی نهایی اعدام، عصاره‌ی خود مالرو است. مرگ، در احاطه‌ی وحشت و شقاوت و شکنجه، فرجام ناگزیر همه‌ی شخصیت‌های اصلی رمان است. عمل خشن اولیهٔ جایگاه ذاتی چن در دنیا را به او نشان می‌دهد، وی را محکوم به تحمل یک رنج خاص می‌کند، و احساس انزوای بنیادین و دل‌مشغولی مزمن او به مرگ را تازه می‌کند. با این عمل، چن از مردی که به انقلاب پیوسته بود تا از رنج‌های تهی‌دستان بکاهد تبدیل به فردی بیگانه می‌شود که شیفتگی مرگ است. ولی او تنها قهرمان کتاب است که علت مرگش را فراموش می‌کند. زیرا انقلابی‌ها در این رمان هدف‌ها و نیت‌های قابل تعریفی دارند و اگر پوچی همچنان حاکم است بی‌معنایی آن را بعضی شخصیت‌ها با حمایت از آرمانی نفی می‌کنند. چن آخرین شخصیت رمان مالرو است که با مرگ به آزادی می‌رسد. دیگران – مثلاً کیو یا کاتو – در راه آرمان انقلاب از دیدگاه خود می‌میرند و ارزشی را بیان می‌کنند که مشهورترین سخن مالرو است (از کتاب صد امای سکوت): افتخار انسان بودن.

استفاده از انقلاب در حکم زمینه‌ای برای این کشف با مشکلاتی مواجه می‌شود، به‌ویژه در مورد مالرو که می‌دانیم بارها خط سیاسی‌اش را عوض کرد. در دهه‌ی ۱۹۳۵ نویسنده‌گان قویاً احساس می‌کردند که باید تعهدی داشته باشند: گزینشی که هر انسانی باید انجام دهد و مسئولیت پیامدهایش را بپذیرد. حزب کمونیست گزینه‌ی نسبتاً پر طرف‌داری بود. ولی قهرمانان مالرو کمونیست‌های عجیبی‌اند (چنان‌که از گفته‌ی تروتسکی درباره‌ی گارین برمی‌آید). در واقع انضباط کمونیستی برای فرد اگزیستانسیالیست، که باید حق انتخاب مطلق داشته باشد، موی دماغ است. سارتر توانست این مسئله را حل کند، ولی اغلب قهرمانان مالرو نمی‌توانند.

فروهاک مضمون پوچی را در امید (۱۹۳۷) غایب می‌بیند، اما همان طور

که عنوان اثر نشان می‌دهد مالرو در حال بررسی یک جواب محتمل است. این رمان بلند شخصیت‌های بسیاری دارد که هیچ یک غالب نیستند و فقط مضمون رمان است که بدان وحدت می‌بخشد: امیدی هست، ایمانی به انسان، هنگامی که انسان‌ها در کنار هم برای آرمانی مشترک می‌جنگند. رفاقت مردانه در زمان جنگ طبیعی است که (مثلاً) تنها یی را از بین می‌برد، اما این جوابی برای وضعیتی غایی است و بنابراین ارزش آن از نظر کسانی که انقلابی در پیش ندارند محل تردید است. باید توجه داشت که انقلاب و عمل وحشیانه تمهیداتی هستند که مالرو با آنها به رفاقت می‌رسد؛ به عنوان جوابی برای پوچی، ولی جوابی بسیار محدود. بیان راه حل شاید به ناگزیر کمتر از طرح مسئله قوت دارد. کلیشه‌ای به نظر می‌رسد، شرایط خاصی می‌طلبد، و فعلیت باید سهمگین باشد، تا حس پوچی – می‌توان حدس زد که – نه مفهوم شود بلکه زایل شود. اما قهرمان‌های اولیه‌ی مالرو مشترکات زیادی دارند: هوشمندی و روش‌اندیشی – چنان‌که فروهاک به کنایه می‌گوید، زیرا اشخاصی که نمی‌توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند، با خواننده به خوبی ارتباط برقرار می‌کنند (فروهاک، ص ۱۴۲). آنها همه‌گرفتار دل‌مشغولی‌های خویش‌اند، تک‌افتادگانی که از دست بورژوازی به دنیای غریب جنگ و انقلاب پناه برده‌اند. عشق جواب نیست. حتی یک شخصیت زن مهم در رمان‌های مالرو وجود ندارد و ادوارد گانون فقط به دو مورد عشق حقیقی در آنها بر می‌خورد: انسان باید به فهم شخصی خودش از زندگی برسد، که البته فهم خوش‌گواری نیست. سرنوشت انسان رنج و مرگ است – که او می‌تواند با تصدیق شأن انسان و مشارکت در حس برادری با دیگران بر آن غلبه کند.

از حدود سال ۱۹۴۷ مالرو ظاهراً علاقه‌اش به هنر را بازیافته است (رك: گانون، بخش چهار) و گویا جواب آخرش فرستادن انسان شریف و انسان اصیل به متن هنر است، جایی که با وارستگان و دانایان و گردن هم‌نشین شود. موقعیت و کلمه‌ی عبور را در رمان‌های اول مالرو می‌یابیم: هر دو شباهت

فراوانی باکار یک نویسنده‌ی معاصر او دارند: آمریکایی جلای وطن کرده، ارنست همینگوی.

همینگوی نیز از آغاز معتقد بود که زیستن «در زمانه‌ی ما» به هر علت بسیار دشوار است. جان کیلینگر در کتابی به نام *همینگوی و خدایان مرد* (۱۹۶۰) – که به درستی عنوان فرعی اش را «جستاری در آگزیستانسیالیسم» گذاشته است – مروی بر پیشینه‌ی کار همینگوی، مثلاً انتشار هستی و زمان (۱۹۲۷) کتاب پیچیده‌ی هایدگر، و سپس کامو و سارتر، دارد و نتیجه می‌گیرد که این فلسفه‌ی دشوار «چیزی به مانمی‌دهد مگر رنج و عطش سیری ناپذیر اصالتی که باید هر لحظه بازیابی شود و حتی خشکی اش چالش‌انگیز است و به‌ویژه باب طبع انسان معاصر آفریده شده» (کیلینگر، ص ۱۳). کیلینگر ابداً قصد ندارد که همینگوی را یک نیمچه هایدگر نشان بدهد، ولی می‌خواهد بگوید که رمان‌های او قالب اگزیستانسیالیستی دارند. قهرمانان همینگوی در اصرار بر اینکه فقط در برابر مرگ می‌توانند آبرو به دست آورند به قهرمانان اگزیستانسیالیستی دیگر می‌مانند. مفهوم «ناد» در همینگوی (مثلاً در داستان کوتاه جای روشن تمیز) شباهت زیادی با مفهوم «هیچ» در هایدگر و سارتر دارد؛ و هنگامی که قهرمان از جنگ یا شکار یا گاو بازی بر می‌گردد – موقعیت‌های غایی که لحظه‌ی حقیقت را به رخ می‌کشند – تفاوت زندگی ساده با زندگی پیچیده در همینگوی خیلی شبیه تفاوت یک‌رنگی باریاکاری در سارتر می‌شود. قهرمانان همینگوی نیز دچار تهوع می‌شوند (بعضی وقت‌ها واقعاً) و مرگ خدایان به هرج و مرجی اخلاقی می‌انجامد که آنها را وادار به تعیین یک رمز می‌کند: پاندونور (*pandonor*) – «ترکیب رمزی [چهار واژه‌ی انگلیسی *pride*, *dignity*, *defiance*, و *honour* به معنی] غرور، عزت، مقاومت، و شرافت. این رمز آین نامه‌ای اخلاقی است برای کسانی که بسیار با مرگ روبرو می‌شوند اما ترس به دل راه نمی‌دهند» (کیلینگر، ص ۷۹). اگر در پیرمرد و دریا تصویر پردازی عیسوی می‌یابیم، عیسای همینگوی انسانی

او مانیست است. متنهای صلح را در زمانه‌ی ما باید با تکاپو به دست آورد. در دهه‌ی ۱۹۳۵ شخصیت‌های آثار همینگوی نیز آدم‌هایی سیاسی‌اند، اما همینگوی زود به وضعیت غایی جنگ و مرگ که آزادی انتخاب به انسان می‌دهد باز می‌گردد. همینگوی نیز همچون مالرو از زن پرهیز دارد، ولی کار او مشکل‌تر است زیرا می‌خواهد بر مردانگی قهرمانانش تأکید کند. اما اگر زنی مورد نیاز جنسی بود، موجودیت خاص مرد را که باید تنها‌یی به استقبال مرگ برود پیچیده‌تر می‌سازد.

بدین‌سان رمان‌های همینگوی و هم‌پیشه‌اش مالرو را می‌توان اساساً دارای یک سبک و سیاق دانست. هر دو اصرار بر نهایت اهمیت فردی دارند که می‌خواهد شرافت و اصالت خود را حفظ کند و هر دو پی‌می‌برند که بهترین تصمیم همیشه در مواجهه با مرگ گرفته می‌شود. نویسنده‌گان و فلاسفه‌ی مرتبط با «پوچی» یک صداخودکشی را رد می‌کنند و تأکیدشان فقط بر اهمیت مرگ است، چنان‌که با توجه به نتیجه‌گیری هایدگر دستگیرمان می‌شود. نتیجه‌گیری او این است که میان همه‌ی اعمال و تجربه انسانی، مرگ پدیده‌ای یگانه است. ما می‌توانیم به اعمال دیگران مثل‌آکتاب نوشتیم یا گردش رفتن فکر کنیم، ولی مرگ فقط شخصی را که رو به مرگ است درگیر می‌کند. تولستوی در مرگ ایوان ایلیچ (۱۸۸۶) به این معنا بیان ادبی می‌بخشد. قهرمان با مواجهه‌ی دائمی با مرگ، به جای اینکه بکوشد آن را به فراموشی بسپارد، شرافت خود را حفظ می‌کند.

کیلینگر صریحاً این ادعاهای همینگوی اگزیستانسیالیست بود ردمی‌کند و می‌گوید تا جایی که ما می‌دانیم او هیچ ارتباطی با اگزیستانسیالیست‌ها نداشت. ولی جوان آمریکایی غریب در پاریس در آن بزنگاه تاریخی بعد است چیزهایی از فضای آن شهر جذب نکرده باشد. شباهت‌ها، که واقعاً خیره‌کننده‌اند، به احتمال قوی نتیجه‌ی همکاری نیستند؛ به این علت پدید آمده‌اند که اندیشمندان، هنگامی که در زمان و مکان یکسان قرار بگیرند،

یحتمل به نتایج مشابه می‌رسند. همین جاخوب است یادآوری کنیم که پوچی مختص فرانسوی‌ها نیست، گرچه ظاهراً فرانسوی‌ها بیش از دیگران احساس پوچی کرده‌اند؛ و شاهدان اصلی ما هم مثل مالرو فرانسوی‌اند. به ترتیب تاریخی عبارت‌اند از ژان پل سارتر و آلبر کامو.

## ژان پل سارتر

امروزه ژان پل سارتر آنَا اگزیستانسیالیست نامیده می‌شود، گرچه این عنوان را اول بار گابریل مارسل [فیلسوف فرانسوی] به کار برده و روزنامه‌نگاران فرانسوی آن را برجسب مفیدی یافته‌ند. سارتر ابتدا خود را فنومنولوژیست یا پدیدارشناس می‌شمرد (کسی که می‌کوشد بفهمد ذهن چگونه اشیا را درک می‌کند) اما سال ۱۹۴۶ او هم تسلیم شده بود و از این عنوان استفاده می‌کرد. فیلسوفان انگلیسی وقتی نام اگزیستانسیالیسم را می‌شنوند شانه‌ای بالا می‌اندازند و آن را نمونه‌ای از «زیاده‌روی و بدسلیقگی» فرانسویان می‌خوانند. ولی اگزیستانسیالیسم در فرانسه کانون بحث‌هایی طوفانی، هم مذهبی و هم سیاسی، بوده است (جان پسمور، صد سال فلسفه، پنگوئن ۱۹۶۸، ص ۴۶۷ و ص ۴۸۸). بی‌گمان این ایراد به اگزیستانسیالیست‌ها وارد است که آنها از کاه کوه می‌سازند. انسان معقول با پیش‌بینی ناپذیری دنیا کنار می‌آید و زندگی اش را می‌کند، ولی اگزیستانسیالیست‌ها می‌نالند که ما مهمان‌های ناخوانده‌ای در یک دنیای ناممکنیم!

در واقع اگزیستانسیالیسم یک گرایش است نه یک مکتب. والتر کافمن در گلچین مشهورش اگزیستانسیالیسم از داستان‌پسکی تا سارتر (۱۹۵۶) اقرار می‌کند که اگزیستانسیالیسم فقط نامی است برای «چند نوع شورش متفاوت با یکدیگر علیه فلسفه‌ی سنتی» و اینکه سه نویسنده‌ی اصلی آن – یاسپرسن،

هایدگر، و سارتر – اختلافات اصولی باهم دارند. وجه مشترک آنها رد نظام‌ها و ناخرسندی از فلسفه‌ی سنتی و دل‌مشغولی همه‌ی آنها شکست و دلهره و مرگ است (کافمن، ص ۲۱). اما کافمن به یادمان می‌آورد که سارتر رمان تهوع را از یادداشت‌های مالته لائوریلس بریگه (۱۹۱۰) اثر ریلکه الهام گرفت و همین رمان ریلکه الهام بخش کافکانیز بود «کسی که در تمثیل‌ها و آثار عمدۀ اش پوچی سرنوشت انسان را به عالی‌ترین نحو بیان کرده‌است» (کافمن، ص ۴۹). پس نهایتاً ما باید چه برداشتی از اصطلاح اگزیستانسیالیسم داشته باشیم؟ معنی آن از نظر سارتر، بیشتر، تقابل یک‌رنگی باریاکاری است. و ریاکاری «یعنی وانمود کردن به خودمان و دیگران که اوضاع غیر از این نمی‌توانست باشد، یعنی که ما در طرز زندگی خود اسیریم و حتی اگر بخواهیم نمی‌توانیم از آن بگریزیم» (مری وارناک، فلسفه‌ی سارتر، ص ۵۳). از این‌رو سارتر ارجاع به تکلیف یا ایمان قلبی را غالباً مواردی از ریاکاری می‌بیند، زیرا ما در انتخاب همه‌ی این چیزها آزادیم و لازم نیست خود را به آنها مقید کنیم. این آزادی، که رنج به دنبال می‌آورد، نتیجه‌ی آگاهی ما از پوچی است:

صحبت از «ذات»، شیء به این معناست که شیء لزوماً همان است که هست و همان گونه رفتار می‌کند که باید بکند. موجود ذی‌شعور ذات ندارد. جای هسته‌ی ذاتی اش خالی است. موجود ذاتمند فاقد امکان است؛ به دیگر سخن همه‌ی امکاناتش یک‌جادر لحظه‌ی خلقتش تحقق یافته‌اند. از آن‌پس همان گونه رفتار می‌کند که برای آن ساخته شده... حال آنکه موجود ذی‌شعار از امکانات خویش آگاه است، از اینکه چه نیست، یا هنوز نیست. پس می‌تواند وانمود کنند که دوست می‌دارد چه باشد؛ و بکوشد آن باشد که دوست می‌دارد. (وارناک، ص ۶۲)

ما باریاکاری سعی می‌کنیم از قبول مسئولیت‌های این وضع طفره برویم و خودمان را ثقلیل (massif) – مثل موجودات ذاتمند – وانمود کنیم. انسان

«یکرنگ» با پوچی رو برو می شود و حال «تهوع» پیدا می کند – که موضوع و عنوان نخستین رمان سارتر است.

تهوع (۱۹۲۸) را انتشارات پنگوئن به ترجمه‌ی رابرت بالدیک (۱۹۶۵) انتشار داده است. چنان‌که از ذیل عنوان این نخستین چاپ انگلیسی کتاب بر می‌آید، خاطرات شخصی به نام آتوان روکانتن است بعد از اولین مرتبه‌ای که آنچه را سارتر «تهوع» می‌نامد تجربه کرده است. روکانتن پس از دوره‌ای پر مشغله در شهرستان بوویل رحل اقامت افکنده و اکنون سه سال است که مطالعه‌ای تاریخی درباره‌ی مارکی دو رولبون انجام می‌دهد. او تنها زندگی می‌کند و یک بیگانه است. روزی کنار دریا چهار احساس آزاردهنده‌ای می‌شود. درحالی‌که سنگ‌ریزه‌ای به دست دارد حس می‌کند «یک جور چندش شیرین» از سنگ‌ریزه به دستانش منتقل می‌شود – «یک جور تهوع در دستانش» (تهوع، ص ۲۲). تجربه‌های مشابه دیگری به سراغش می‌آیند و او کم کم چهار ترس از اشیا می‌شود، ولی نمی‌تواند بفهمد که آیا او تغییر کرده یا آنها عوض شده‌اند. حتی در مطالعه‌اش راجع به مارکی، با اینکه انبوهی سند در اختیار دارد، می‌بیند که از تردید و تناقض کلافه شده. به یک نمایشگاه عکس محلی می‌رود که تصویرهایی دارد از همه‌ی بزرگان شهری که در آن زندگی کرده بود بدون اینکه هرگز احساس کند زندگانی آنها مبتذل یا ناموجه است و حال می‌بیند که همه ریاکار بوده‌اند.

این تضییع ظاهر اشیا – وقتی نیمکتی که او رویش نشسته است احتمال پیدا می‌کند که الاغ مرده‌ای باشد (رک: تهوع، صص ۱۷۹ - ۱۸۰) – علت تهوع است. وجود خودش را به روکانتن نمایانده است:

دیگر آن ظاهر بی‌آزار مقولات انتزاعی را نداشت: خود خمیره‌ی اشیا بود، ریشه‌ای اشباع از وجود. یا بلکه ریشه، درهای باغ، نیمکت، چمن تنک محوطه، همگی ناپدید شده بودند. تنوع اشیا، فردیت آنها، فقط در ظاهر بود،

یک روکش. این روکش آب شده بود و جسم‌های لطیف هیولانی را پراکنده باقی گذاشته بود – عریان، عریانی موهن ترسناکی.

(تهریه، ص ۱۸۳)

هنگامی که روکانتن به دنبال واژه‌ای برای بیان این کشف – که کلید وجود او و زندگی اوست – می‌گردد آن واژه «پوچی» است، چیزی مطلق نه نسبی:

آن ریشه – چیزی وجود نداشت که آن ریشه نسبت به آن پوچ نباشد. وای، من چگونه می‌توانم آن را در قالب کلمات بربزم؟ پوچ: کاهش ناپذیر، هیچ‌چیز – نه حتی یک انحراف اسرارآمیز طبیعت – نمی‌تواند آن را توضیح بدهد.

(تهریه، ص ۱۸۵)

رمان بدین صورت پایان می‌یابد که روکانتن تحقیق تاریخی را رها می‌کند تا به کاری خلاقانه – شاید نوشتن یک رمان – بپردازد، کاری که مردم را از بی‌خاصیتی شان شرمنده کند.

آیریس مُرداک، در اثر گران‌سنگی درباره‌ی سارتر، می‌گوید که اگر سارتر را بشناسیم شناختی از دوران معاصر پیدا کرده‌ایم، زیرا او به سه نهضت مهم زمانه‌ی ما تعلق دارد: فن‌منولوزی، اگزیستانسیالیسم، و مارکسیسم. تهریه در چند لایه به یک شک فلسفی آشنا می‌پردازد، نسبت لفظ با مدلولش:

دایره وجود ندارد؛ همین‌طور آنچه سیاه یا میز یا سرد نامیده می‌شود. نسبت این واژه‌ها با مصادیقشان متغیر و دل‌بخواهی است. چیزی که وجود دارد خام و بی‌نام است؛ از حلقه‌ی مناسباتی که ما تصور می‌کنیم متصلب در آن محصور است می‌گریزد؛ از زبان و علم می‌گریزد؛ بیشتر و غیر از آنی است که ما توصیف‌ش می‌کنیم.

(مرداک، ص ۱۳)

روکانتن درمی‌یابد که اگر ما ارزش‌هایمان را دائم نشکنیم و از نو نسازیم، ممکن است متصلب شوند، همان‌طور که زبان متصلب می‌شود و تفکر ما را نابود می‌کند. زیرا بحث سارتر فقط درباره‌ی ادراک نیست؛ درباره‌ی زبان هم هست که ادراک به وسیله‌ی آن بیان می‌شود و امید می‌رود که متقل گردد. سارتر در مقاله‌ای تحت عنوان ادبیات چیست؟ (۱۹۴۸)، ترجمه‌ی انگلیسی فریکتمن، ۱۹۵۰) به نویسنده‌ی امروزی می‌گوید که چه چیزی را باید بنویسد و کدام آرمان‌هایی را باید دنبال کند:

نویسنده موظف است به بیل بگوید بیل. اگر واژه‌ها بیمارند، وظیفه‌ی ماست که درمانشان کنیم. اما نویسنده‌گان بسیاری از قبل همین بیماری امراض معاش می‌کنند. خیلی وقت‌ها ادبیات آفت واژه‌ها می‌شود... چیزی مذموم‌تر از آنچه گمان می‌کنم نامش را نثر شاعرانه گذاشته‌اند نیست، زیرا واژه‌ها را برای استفاده از طنین نامفهومی که گرد خود ایجاد می‌کنند به کار می‌برند و واژه‌ها معانی مبهمی پیدا می‌کنند که خلاف معانی شفاف آنهاست. من می‌دانم که هدف نویسنده‌گانی منهدم کردن واژه‌ها بود، همان‌طور که هدف سورنالیست‌ها از بین بردن فاعل و مفعول بود؛ ولی این هدف، هدف غایی ادبیات مصرفی بود. اما امروزه، چنان‌که نشان دادم، نیاز به ساختن است. اگر شروع به نکوهش نارسایی زبان نسبت به واقعیت کنیم... شریک جرم دشمن، یعنی تبلیغات، شده‌ایم. پس اولین وظیفه‌ی ما نویسنده‌ها تثبیت مجدد زبان با همه‌ی اعتبار آن است. مگر نه اینکه ما با واژگان می‌اندیشیم. بیراه رفته‌ایم اگر گمان کنیم که داریم زیبایی‌های وصف‌ناپذیری را که واژه شایستگی بیان آنها را ندارد پنهان می‌کنیم. و دیگر اینکه من به انتقال‌ناپذیری هم اعتقادی ندارم، چون سرچشمه‌ی همه‌ی خشونت‌هاست.

(ادبیات چیست؟، صص ۲۱۰-۲۱۱)<sup>۱</sup>

---

۱. فصل آخر برگردان انگلیسی کتاب، که نویسنده‌ی اثر حاضر بخش‌هایی را از آن نقل

قهرمان تهوع بیانگر این نظر سارتر است که زبان و جهان به طور لاعلاجی از یکدیگر جدا شده‌اند و فقط با قرار دادن نویسنده در یک «وضعیت غایی» می‌توان بر این جدایی فائق آمد (ادبیات چیست؟ ص ۱۶۴).

سارتر خود معتقد بود که رمان ییگانه‌ی کامو را فقط در پرتو فلسفه‌ای که در اسطوره‌ی سیزیف کامو آمده است می‌توان فهمید. تضادی را که اساس پوچی است در رمان یا تئاتر بهتر می‌توان نشان داد تا در گفتمانی نظری؛ اما این خطر هم وجود دارد که تعادل بین هنر و فلسفه حفظ نشود، خطری که پیداست در اکتبر ۱۹۳۸ که کامو نقد تهوع را در روزنامه‌ی *الژیر الجمهوریه* [الجزائر الجمهورية] می‌نوشتند از آن آگاه بوده است. کامو ادعا می‌کند که اگر رمان چیزی جز فلسفه در قالب صور خیال نیست، کل آن فلسفه باید به قالب صور خیال درآید تا شکل تحمیلی پیدا نکند و نه پی‌رنگ و نه شخصیت‌ها جعلی به نظر نرسند. در تهوع این توازن به خوبی برقرار نشده. وانگهی، هر زندگی فلاکت‌باری لزوماً سوزناک نیست: کامو شاکی است از اینکه قهرمان سارتر فقط بر آن جنبه‌هایی از وجود انسان که مشتمل‌کننده می‌یابد تکیه می‌کند، حال آنکه می‌تواند استدلالش برای نویسندگی را بر نشانه‌هایی از بزرگی انسان مبتنی کند. ولی بیشتر گویا فقدان واکنشی ایجابی است که کامو را آزار می‌دهد (نقل از کتاب *شاعرانه و انتقادی*، لندن، ۱۹۶۷، صص ۱۴۵-۱۴۷).

واقعیت این است که سارتر ادبیات را وسیله‌ای می‌گیرد برای رسیدن به هدفی، که عبارت باشد از بیان آرای فلسفی او. اما در رمان، ما اشخاصی خیالی داریم که عقاید آنها ممکن است با عقاید خالق آنها متفاوت باشد. روکانتن فردی عادی نیست: نه دوستی دارد، نه خانواده‌ای، نه کاشانه‌ای، و نه کاری – مگر نگارش یک زندگی نامه که خودش آن را به گردن خودش گذاشته. اگر او

→ کرده، در ترجمه‌ی فارسی از فرانسه، که چهل سال پیش به همت آقایان ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی فراهم آمده و به تازگی (۱۳۸۸) تحت عنوان «چاپ هشتم، ویراست جدید» روانه‌ی بازار شده، موجود نیست.

وجود خودش را به نحو تهوع آوری ناگزیر می‌بیند، و در می‌باید که اشیانیز بی‌آنکه خود بخواهند وجود دارند، بدون اینکه نقش خاصی داشته باشند، آیا ما نیز باید به همین سان بیندیشیم؟ سارتر روزنه‌ی امیدی نشان می‌دهد: یک صفحه‌ی جاز. روکانتن فکر می‌کند که اگر بتواند کتابی بنویسد «به زیبایی و سختی فولاد» مثل آن آهنگ (تهوع، ص ۲۵۲)، شاید نجات پیدا کند. با این حال رمان عمیقاً بدینانه است. آثار متأخرتر سارتر ما را تشویق می‌کنند که این کتاب او را هشداری تلقی کنیم در مورد اینکه اگر انسان از جامعه بپردازد چه بر سرش می‌آید؛ ولی آثار متقدم‌تر او اجازه‌ی این برداشت را به مانمی‌دهند. تقریباً شکی نیست که سارتر گزارشی کاملاً شخصی از تجربه‌ی خودش نوشته است (احتمالاً بعد از مصرف ماده‌ی توهمندی مسکالین) (رک: کالین ویلسون، بیگانه، ص ۱۱۶) و روکانتن می‌خواهد سخن‌گوی همه‌ی ما باشد وقتی که می‌گوید ما، اگر صداقت داشته باشیم، به دنیا که نگاه می‌کنیم باید دچار احساس تهوع شویم، احساس پوچی (یا زائد بودنمان) و رنجی که پیامد این دریافت‌هاست. پشتونه‌ی این ادعای ما آثار دیگر سارتر امر تخلی (۱۹۴۰) و هستی و نیستی (۱۹۴۳) است (رک: فیلیپ تودی، ژان پل سارتر).

تصویر تهوع تصویر سودمندی است. نه در آن اغراق شده، نه مجازی به کار رفته؛ درست همان حالت دل بهم خورده‌ی از گوشت فاسد یا خون تازه است (هستی و نیستی، صص ۳۳۸ - ۳۳۹)؛ و ما وقتی آن «لزجی» را که سارتر توصیف می‌کند مجسم می‌کنیم تهوعمان تبدیل به واهمه و دلهره می‌شود. این «لزجی» مفهوم ساده‌ای نیست. مری وارناک آن را با ارجاع به «تریاق» توضیح می‌دهد. تریاق ماده‌ای دو شکلی است، مایعی نسبتاً جامد: برش می‌داریم ولی از دستمان می‌ریزد؛ حدود مشخصی هم ندارد. از طرفی اگر بخواهیم دورش بریزیم مقاومت می‌کند و نمی‌خواهد برود. اما لزجی هم مثل تهوع ممکن است دل مشغولی شخص روکانتن (یا خالق او) باشد، زیرا یک عیب توصیف فلسفی این است که معلوم نیست به دل بنشینند، و اگر ننشینند

نمی‌دانیم آن مفهوم یا مقوله‌ی خاص اصولاً برای چه انتخاب شده است (وارناک، ص ۱۰۵). با این‌همه پیداست که در توصیف سارتر از جهان و جایگاه ما در آن حائز اهمیت است. اگر مانمی‌توانیم اشخاص دیگر را راحت با برچسب مشخص کنیم (چون آنها هم مثل ما ذات ندارند و مختارند)، در مورد اشیای بی‌جان کارمان راحت‌تر است. هرچند که بعضی وقت‌ها اشیا هم ساز خود را می‌زنند؛ و اگر اشیا هم (که ما برای تحقق طرح‌های ما هم به خطر بسته‌ایم) صلابت خود را از دست بدهنند، آن‌وقت طرح‌های ما هم به خطر خواهند افتاد. این امتناع ناگهانی اشیا از اینکه آلت دست ما شوند تا برای استفاده‌ی شخصی خودمان به آنها برچسب بزنیم آن احساس بیهودگی و زائد بودنی را که نقل می‌شود تولید می‌کند. این تصور که ما خود اساساً هیچیم و بنابراین آزادیم که انتخاب کنیم رابطه‌ی تنگاتنگی با احساس پوچی دارد: هرچه ما ارزش می‌شماریم‌ش عارضی است و اگر طور دیگری وانمودکنیم ریاکرده‌ایم. مانمی‌توانیم وانمودکنیم قوانین اخلاقی مطلقی وجود دارد که ما را مقید می‌کند؛ و اینکه راه انجام وظیفه برای ما مقرر شده است؛ و اینکه چه بسا مانقش یا رسالتی داشته باشیم که باید آن را اجرا کنیم: «زندگی بشر پوج است، چراکه برای طرح‌های ما هیچ توجیه نهایی یافت نمی‌شود. همگان اضافی‌اند و چیزی ضروری نیست» (وارناک، ص ۱۰۹).

اگر قبول داریم که آگاهی از پوچی به ما احساس تشویش و تهوع می‌دهد، باید چگونه رفتار کنیم؟ ما تا چه حد آزاد و مختاریم؟ تهوع را، حتی بیشتر از بیگانه‌ی کامو، باید نهایی تلقی کرد؛ و مسئله‌ی سارتر هم این بود که تصویر قانع‌کننده‌ای پیدا کند برای مفهوم آزادی‌ای که بعد از اینکه پوچی درک شد مطرح می‌شود. نظر ما این است که تهوع، در مقام رمان، کمی زیادی بلند است و بخشی از نظریه‌پردازی آن خارج از موضوع به نظر می‌رسد؛ اما ایراد اصلی آن این است که واکنش ایجابی، همچون در بیگانه، بسیار کوتاه و بسیار دیر عرضه می‌شود. در تئاتر است که قهرمانان سارتر ظاهرآ به نوعی راه حل نیز

می‌رسند، شاید به این علت که در تئاتر او مجبور است فوت و فنی را رعایت کند و فقط به دل مشغولی‌های خودش نیندیشد. دو نمایشنامه‌ی نخست او مگس‌ها (۱۹۴۳) و خروج ممنوع (۱۹۴۴) – که نامش ابتدادیگران بود – سارتر جوان رانشان می‌دهند. جنگ جهانی دوم به سارتر کمک کرد (چنان‌که به کامو کمک کرد) تا بعد از اینکه پوچی را تعریف کرده بود پاسخی ایجابی‌تر برای آن بیابد. در نمایشنامه‌های بودلر (۱۹۴۶) و سن ژنه (۱۹۵۲) او هنوز سرگرم نگارش درباره‌ی انسان اگزیستانسیالیستی است؛ ولی از آنجاکه او در نمایشنامه‌ها و رمان‌ها و مقاله‌هایش همیشه طرف مطرودان و طالبان براندازی جامعه‌ی بورژوازی را گرفته بود، عجیب نیست که راه حل این بار مارکسیسم باشد و به گفته‌ی موجز وارناک «مرگ اگزیستانسیالیسم سارتری» (ص ۱۳۵). سارتر نشو مارکسیست سال ۱۹۶۰ هیچ شباهتی با نویسنده‌ی تهوع و مگس‌ها ندارد و دیگر مورد توجه مانیست.

فیلیپ تووی در کتاب ژان پل سارتر از رهگذر مگس‌ها به تهوع می‌پردازد و می‌گوید اورستیس به این صورت بر آزادی انسان تأکید می‌کند که، به قول ژوپیتر، «وجود و هن آور و بدسلیقه‌ای را که بدون هدفی به آنها داده می‌شود» نشان می‌دهد. مگس‌ها که برگردان انگلیسی آن به قلم استوارت گیلبرت را پنگوئن در سال ۱۹۶۲ منتشر کرد نخستین بار با کسب مجوز از اداره‌ی ممیزی آلمان‌ها در ۱۹۴۳ در پاریس به روی صحنه رفت. سارتر در ادبیات چیست؟ به تئاتر مبتنی بر شخصیت در قدیم اشاره می‌کند که موقعیت در آن نقشی نداشت مگر اینکه آن اشخاص کمابیش کامل را درگیر کشمکش کند و تحول آنها را نشان بدهد. حال سارتر معتقد است که ما به تئاتر موقعیت نیازمندیم:

بس است شخصیت. قهرمان اکنون آزادی‌ای است که مثل همه‌ی ما در دام افتاده. گریزگاه‌ها کدام‌اند؟ هر شخصیت خلاصه خواهد شد در راه‌های گریز؛ و

متراff خواهد شد با گریزگاههایی که برمی‌گزینند. امید می‌رود که همه‌ی ادبیات مانند این تئاتر جدید اخلاق‌گرا و مسئله‌گو شود.

(ادبیات چیست؟ ص ۲۱۷)

«موقعیت» در مکس‌ها بازگشت اورستس به آرگوس برای گرفتن انتقام خون پدرش آگاممنون و کشن عمویش آیگیستوس و مادرش کلوتمنسترا است. تماشاگر فرانسوی به دیدن وقایع معاصر در قالب قصه‌های کهن عادت داشت و در ۱۹۴۳ این نمایش را تمثیلی از هجوم اشغالگران آلمانی به فرانسه دید. ولی قصد سارتر بیشتر این بود که نشان بدهد فردی مسئولیت کاری را می‌پذیرد که از آن بیزار است؛ و مفهوم سنتی تقدیر در اصل قصه کمک می‌کند که اصرار سارتر بر آزادی انتخاب انسان در روایت او مؤکدتر شود. سارتر نشان می‌دهد که اورستس همچون بیگانه‌ای به زادگاهش آرگوس برمی‌گردد، شهری که از قتل آگاممنون احساس گناه می‌کند. به علت این دغدغه، خدایان می‌توانند سیطره‌ی خود را بر آدمیان حفظ کنند و از طریق آیگیستوس و کلوتمنسترا بر آنها فرمان برانند. اورستس وقتی الکترا تشویقش می‌کند که انتقام خون پدر را بگیرد از ژوپیتر می‌پرسد که کار درست چیست و او می‌گوید که بهتر است آرام از آرگوس برود:

پس این است کار درست. زندگی در آرامش ... آرامش کامل. که این طور. همیشه بگوییم «پوزش می‌طلبم»، «سپاسگزارم». این چیزی است که از ما خواسته می‌شود، نه؟ ... کار درست. کار درست برای آنها.

(مکس‌ها، ص ۲۷۹)

کار درست گویا همیشه یعنی تسلیم شدن. ولی اورستس می‌بیند که آزادی انتخاب دارد؛ و انتخاب می‌کند که انتقام خون پدرش را بگیرد. به علاوه پس می‌برد که اگر انسان به مفهوم آزادی دست یافت، خدایان قدرت مداخله‌ی خود را از دست می‌دهند.

در مقابل، الکترا که پیش‌تر در نمایش کوشیده است به اهالی آرگوس بقولاند که انسان به دنیا می‌آید تا خوش باشد نه اینکه دائم احساس گناه کند، کم‌کم ضعیف می‌شود و بعد از قتل، که ژوپیتر به او می‌گوید اگر از این جنایت ابراز پشیمانی کند (و بنابراین الگوی آیگیستوس و کلوتمنسترا را تکرار کند) از چنگ الاهگان انتقام نجاتش خواهد داد، او توبه می‌کند و به دنیای تحت حکومت ژوپیتر بر می‌گردد. اما اورستس مسئولیت عملی را که خودش آزادانه انتخاب کرده است می‌پذیرد و مثل نوازنده‌ی نیلیک سحرآمیز در حالی که مگس‌ها را به دنبال خود می‌کشاند از آرگوس بیرون می‌رود. به این ترتیب او نه فقط گناه خودش که گناه آرگوس را هم بر عهده می‌گیرد و آزادی‌ای به دست می‌آورد که نتیجه‌اش تبعید در «قعر یأس» است. اینجا سارتر در قالب شخصیت اورستس مفهوم وجود یا بودن به عنوان نقش بازی کردن را به نمایش می‌گذارد. چون آگاهی برابر خود آگاهی است، انسان هرگز نمی‌تواند چیزی باشد بدون اینکه خود بداند؛ و دانستن این کیفیت را زیر سوال می‌برد. من تبلیم یعنی که می‌دانم تبلیم؛ پس خود انتخاب می‌کنم که تبلی باشم (و مسئولیت آن با خود من است)؛ نه اینکه انتخاب می‌کنم زیرا، به علتی که تقصیر من نیست، تبلیم. سارتر وجود را برسه نوع می‌داند: اشیا «در خود» وجود دارند؛ انسان «برای خود» وجود دارد، زیرا آگاه است حال آنکه اشیا نیستند؛ و سرانجام اینکه ما همه «برای دیگران» هم وجود داریم – به این معنی که در چشم دیگران حاضریم و بر اساس آنچه دیگران درباره‌ی ما می‌اندیشند درباره‌ی خود می‌اندیشیم. سارتر می‌گوید کسی که ستایش می‌شود بیشتر وجود دارد تا کسی که تحقیر می‌شود. در نتیجه عشق واقعی محال است، زیرا هر طرف فقط می‌خواهد که طرف دیگر با ستایش اش به او وجود بیشتری بدهد! البته مصالحه ممکن است، ولی حضور یک شخص سوم باعث می‌شود که حتی این صلح موقت شکست بخورد. به این ترتیب مطالعه‌ی اورستس به نمایشنامه‌ی خروج ممنوع می‌کشد. اورستس می‌بیند خودش در راه باید پیدا

کند که می‌خواهد چه باشد. برخلاف قصه‌ی اصلی، اینجا آپولو به او فرمان انتقام‌جویی نمی‌دهد (که بنابراین معلوم نمی‌شود در پرده‌ی سوم نمایش باز برای چه به او در معبد آپولو پناه می‌دهند). اورستس باید تصمیم بگیرد که آخر آیا می‌خواهد انتقام خون پدر را بگیرد یانه. ولی باید اذعان کنیم این کار را به گونه‌ای انجام می‌دهد که یادآور ترفندی جادویی است و او را به جای اینکه بنشیند با مردمش برای آینده فکری بکنند به خروج از شهر و امنی دارد (رک: رابرت جکسن، جوانب درام و تئاتر، صص ۲۳-۷۰).

**خروج ممنوع** (Huis Clos) که با نام‌های No Exit و In Camera به انگلیسی ترجمه شده<sup>۱</sup>) سه شخصیت دارد و فضایی شوم. هر سه مرده‌اند و در دوزخ – اتاق نشیمنی به سبک متداول در امپراتوری دوم فرانسه [۱۸۵۲ - ۱۸۷۰]. روشن است که نیت سارتر بررسی چندوچون زندگی پس از مرگ نیست. هر شخصیت این اثر او، که حجمش برای سه نمایش خیابانی کافی است، تعریف خود را در چشم‌های دو شخصیت دیگر جست‌وجو می‌کند. قادر به قبول مشمولیت کامل اعمال خود نیست و با این حال توقع دارد دیگران بپذیرند که او شخصیت (یعنی ذات) دارد. ولی به این ترتیب هر سه به هم وابسته می‌شوند و هنگامی که دو نفر از آنها به توافقی با یکدیگر می‌رسند حضور نفر سوم بلاfacile توافق را به هم می‌زنند. عذرها و بهانه‌های آنها برای اعمالشان در دوزخی که عین وجود دیگران است به کار نمی‌آید. پس انسان حاصل جمع اعمال خویش است. این تعبیر که فلان کار را می‌کند چون بهمان جور آدمی است، جای خود را به این معنا می‌دهد که فلان جور آدمی است چون بهمان

۱. در نمایش، سه شخصیت را به اتفاقی در جهنم می‌اندازند و در رابه رویشان قفل می‌کنند تا خود برای یکدیگر مایه‌ی عذاب شوند. اثر با نام‌های گوناگونی به انگلیسی ترجمه شده، که می‌توان به صورت‌های «درسته»، «پشت درهای بسته»، «جلسه‌ی سری» و «بن‌بست» به فارسی برشان گرداند. لاقل با دونام «دوخ» و «خلوتگاه» نیز به فارسی ترجمه شده.

کار را می‌کند. او پوچ است و در عمل از اصلیت پوچش آگاه می‌شود. بنابراین رنج می‌برد زیرا دیگر با ایمان یا اخلاق نمی‌تواند خود را توجیه کند. البته می‌تواند به مرحله‌ی کوری یا ریا برگرد؛ یا می‌تواند «با آگاهی کامل از پوچی دنیا مسئولیت اعمال و زندگی اش را برعهده بگیرد و این مسئولیت سنگین را هم بپذیرد که به دنیا معنایی ببخشد که از خودش تنها می‌آید» (گیشانو، تئاتر معاصر فرانسه، صص ۱۳۶-۱۳۷).

## آلبر کامو<sup>۱</sup>

سندي که در بحث «پوچي» اغلب از آن نقل قول می شود مجموعه‌ی مقالاتی است تحت عنوان اسطوره‌ی سیزیف از آلبر کامو، کسی که هنوز در مقام نویسنده‌ی بیگانه و سیزیف، صاحب فلسفه‌ی پوچی، و یک اگزیستانسیالیست شهره‌ی آفاق است. اما کامو خود در مصاحبه‌ای در ۱۹۵۱ اعلام کرد که نه فیلسوف است و نه اگزیستانسیالیست؛ و گفت که اصلاً سیزیف را در رده‌ی اصطلاح اگزیستانسیالیست‌ها نوشته است. با این حال گیشارنو [نویسنده‌ی فرانسوی] می‌گوید که در دوران تحصیل وقتی اگزیستانسیالیسم را می‌خوانده‌اند مفهوم و مصدق آن را در آثار کافکا، تهوع سارتر، و بیگانه‌ی کامو می‌جسته‌اند (سارتر، از مجموعه‌ی «نظریه‌پردازان قرن بیستم»، ص ۱۵). اگر «پوچی» تاریخ درازی دارد و دست کم تا «سفر جامعه»‌ی سلیمان به گذشته بر می‌گردد، خوانش امروزی آن متفاوت است به این علت که کامو فیلسوف نیست؛ و اگر اندیشه‌ی او همسو با آرای هایدگر و یاسپرس یا سارتر به نظر می‌رسد، محصول نهايی آن چيز دیگري است. در ۱۹۳۸ کامو کتابی به نام *Хрооси* منتشر کرد که چهار مضمون عمده در آن خودنمایی می‌کنند: چاره‌ناپذیری زندگی، لزوم نپذيرفتن دنيا بدون ترك آن، خلوص قلب، و

---

۱. در فصل حاضر بهره‌ی فراوان از کتاب آلبر کامو و ادبیات شورشی از جان کروکشک برده‌ام. ن

خوشبختی. اسطوره‌ی سیزيف تحقیقی نظری درباره‌ی طرز تلقی از زندگی است که در عروسی به قالبی شاعرانه درآمده بود؛ اما نیت کامو هنوز این است که احساس پوچی را بیان کند نه اینکه فلسفه‌ای ارائه دهد. کامو می‌گوید احساس پوچی ممکن است هر کسی را در هر کوی و برزنی غافل‌گیر کند. این احساس تازه معمولاً به یک یا چند صورت از چهار صورت زیر خودش را نشان می‌دهد:

۱. زندگی ماشینی بسیاری از مردم ممکن است آنها را در مورد ارزش و هدف وجودشان به شک بیندازد؛ این نشانه‌ای از پوچی است.

۲. احساس گزنده‌ی گذر زمان، یاد رک اینکه زمان نیروی ویرانگری است.

۳. احساس رهاسدگی در جهانی بیگانه. کامو می‌گوید جهانی که حتی معلول علت‌های ناپسندی باشد جهانی آشناست. اما در جهانی که ناگهان وهم و فهم را از آن گرفته باشند، انسان احساس بیگانگی می‌کند. این احساس بیگانگی در او جش به احساس تهوع می‌رسد و آن‌گاه اشیای آشنایی هم که با اسم – مثلاً سنگ یا درخت – «اهلی» شده‌اند دیگر آشنا به نظر نمی‌رسند.

۴. احساس جداافتادگی از موجودات دیگر.

پوچی از نظر کامو یعنی ناسازگاری بین نیاز ذهن به وحدت از یک سو و هرج و مرج جهانی که ذهن تجربه‌اش می‌کند از سوی دیگر. واکنش طبیعی در برابر آن یا خودکشی است یا، عکس آن، یک جهش ایمانی.<sup>۱</sup>

کامو دو جور خودکشی را از یکدیگر متمایز می‌سازد – خودکشی جسمی و خودکشی فلسفی – و هر دو رارد می‌کند. در نوع فلسفی، او نظر به فیلسوفانی قبل از خویش دارد، مانند یاسپرس و هوسرل و هایدگر، که پوچی را شناخته اما به نحوی از آن پرهیخته‌اند. کامو می‌گوید انسان باید احساس

---

۱. leap of faith تعبیری است منسوب به کیرک‌گور بدین معنا که فرد ناگهان بر اثر اتفاقی از این رو به آن رو می‌شود و ایمان می‌آورد.

پوچی را بپذیرد تا به اتكای آن دست به عمل بزند و آزادی و شورمندی [passion] = اشرپذیری؛ انفعال ارسسطویی] را به دست آورد. اما چنان‌که کروک‌شنک خاطرنشان می‌کند، کامو برای اثبات آن پیش‌پیش سه معنای مختلف برای پوچی تراشیده است: (۱) کل پارادوکس غمانگیز سرنوشت پررنج بشر (۲) که از ما خواسته می‌شود آن را حتی الامکان دربست به عنوان مایه‌ی روشنگری بپذیریم تا بتوانیم برسیم به (۳) رویکردی شورشی که به هر علت از مامی خواهد با پوچی (به معنی دوم) به جنگ پوچی (به معنی اول) برویم. این کلاف سردرگم ماراهم گیج می‌کند. گویی کامو کلید وجود را به دست آورده اما در جیب پنهان کرده و یک جهش ایمانی را ترجیح داده است! ولی او عاشق فلسفه‌بافی نیست و فقط به نتایج بحث علاقه‌مند است: اول از همه، شورش. ازان‌جاکه در جهان پوچ همه چیز علی‌السویه است، اخلاق شورشی نه می‌تواند به فضیلت سفارش کند نه به جنایت؛ البته قراردادی را هم که مانجابت می‌نماییم نفی نمی‌کند.

سپس کامو چهار مدل به ما عرضه می‌کند: دون‌ژوان، بازیگر (که صحنه‌ی بازیش نمادی از جهان ما می‌شود با «دیوارهای پوچ»)، فاتح، و نقاش. اثر با مقاله‌ای پایان می‌گیرد که نامش را به کتاب می‌دهد: اسطوره‌ی سیزیف. معلوم نیست چرا مردی که هومراو را داناترین و دوراندیش‌ترین انسان شمرده است (هرچند دیگران گفته‌اند راهزن بود) محکوم به چنین رنج بیهوده‌ای تا ابد می‌شود. روایت‌ها در مورد جرم دقیق این شاه مکار کورینت مختلف است، ولی روی‌هم رفته او مردی به نظر می‌رسد که خدابیان را سرزنش می‌کند، به زندگی عشق می‌ورزد، از مرگ بیزار است، و با کیفر پوچی رو به رو می‌شود. از دید کامو، آگاهی از این پوچی به معنی پیروزی سیزیف است و ما باید او را خوشبخت تصور کنیم.

به گمان من کروک‌شنک راست می‌گوید که مقاله‌ها قانع‌کننده نیستند. مثلاً نشان نمی‌دهند که شورش باید به چه نوع عمل اخلاقی بینجامد، گرچه وقایع

تاریخی (به خصوص جنگ جهانی دوم) توصیه‌هایی ایجابی برای نویسنده فراهم آوردن. فلسفه‌ی پوچی به مجرد اینکه بیان می‌شود تناقض پیدا می‌کند زیرا برای بیانش سامانی فرض می‌شود در کانون آن نابسامانی که می‌خواهد تحلیلش کند. از این رو کم کم پی می‌بریم که بهترین تحلیل در مورد پوچی سکوت مطلق است. کامو اثر هنری یا ادبی را پدیده‌ای پوچ می‌بیند، ولی دست کم پدیده‌ای که نوعی آگاهی شخصی را به تماشامی گذارد تا دیگران نیز آگاه شوند و سرنوشت مشترک را دریابند. از این نظر، ادبیات پوچی می‌تواند و باید وجود داشته باشد. ولی در مورد کامو خلاصه می‌شود (چنان‌که تامس هانا در کتابش *اندیشه و هنر آلبر* کامو خلاصه‌اش می‌کند) در رمان *بیگانه* و دو نمایشنامه‌ی *کالیگولا* و *سوءتفاهم*.

*بیگانه* در ۱۹۳۹ پایان یافت، یک سال پیش از اینکه کامو *سیزیف* را تمام کرد؛ ولی هر دو به فاصله‌ی چند ماه در ۱۹۴۲ بیرون آمدند. در انگلستان استوارت گیلبرت ترجمه‌اش کرد و پنگوئن با پیشگفتاری از سیریل کانلی (۱۹۴۶) آن را به چاپ رساند. کانلی نیز *بیگانه* را با *سیزیف* و دو نمایشنامه‌ی کامو در زمرة ادبیات پوچی جای می‌دهد، اما گوشزد می‌کند که کامو الجزایری است و نوعی شوق زندگی و جوانی، که رنگ مدیترانه‌ای دارد، به پوچی و مرگ در کار او توازن می‌بخشد. کانلی از کامو نقل می‌کند که اگر چیزی به اسم «گناه زندگی» وجود داشته باشد «شاید بیش از آنکه از زندگی نومیدمان کند برای این باشد که به زندگی دیگری امیدوارمان کند تا از شکوه پایان ناپذیر این زندگی چشم بپوشیم.» کانلی اساس پوچی رمان کامو را در استفاده از اخلاق مسیحی و عدالت اروپایی در میان مردمی غیراروپایی می‌بیند. به سخن دیگر اینجا پوچی جنبه‌ی اجتماعی دارد و فاقد اصالت فلسفی است.

*بیگانه* قصه‌ی ساده‌ای دارد. مورسو مادرش مرده است و گرچه از مدتی قبل رابطه‌ی معنی‌داری بین آنها وجود نداشته، در مراسم شب زنده‌داری در

کنار جنازه و سپس تشییع پیکر او شرکت می‌کند. بعد به الجزیره برمی‌گردد و روزی که به شنا می‌رود با دختری آشنا می‌شود و او را به تماشای فیلمی خنده‌دار می‌برد و ماجرا یعنی عشقی را با او آغاز می‌کند. تا حدی منفعله دوستی مردی را که در همان ساختمان زندگی می‌کند می‌پذیرد و محرم اسرار او می‌شود و رابطه‌ی آنها به قتل یک عرب در ساحل می‌انجامد.

در دادگاهش، دادستان رفتار مورسو را رفتار تبهکار بی‌عاطفه‌ی اصلاح‌ناپذیری توصیف می‌کند که به علاوه با عناصر نامطلوبی هم نشین شده است. او را گناهکار تشخیص می‌دهند و محکوم می‌شود به اینکه سر از تن اش جدا کنند. توضیح او در مورد تیراندازی – اینکه به علت نور آفتاب بوده است (که او به آن حساسیت دارد) – فقط باعث خنده‌ی حاضران در دادگاه می‌شود. زمانی که منتظر اجرای حکم اعدام است، برخلاف میل او کشیش زندان به ملاقاتش می‌رود و رفتار او سرانجام مورسو را از حالت بی‌اعتنایی مطلق بیرون می‌آورد. ولی به‌اصطلاح مسلماتی را که کشیش موعظه می‌کند و عقاید مذهبی و اجتماعی او را بی‌ارزش می‌یابد:

برای من چه اهمیتی داشت، مرگ دیگران، مهر مادری، یا خدای او؛ یا اینکه انسان تصمیم می‌گیرد چگونه زندگی کند، سرنوشتی که انسان فکر می‌کند انتخاب می‌کند، درحالی که خود سرنوشت است که انتخاب می‌کند، نه فقط مرا، بلکه هزاران هزار اشخاص ممتازی را که مثل او خودشان را برادران من می‌خوانند. البته که او باید بداند؟ هر انسان زنده‌ای ممتاز بود؛ فقط یک طبقه انسان وجود داشت و آن هم طبقه‌ی ممتاز بود. همه یک روز محکوم به مرگ می‌شدند؛ نوبت او هم می‌رسید. و چه فرقی می‌کرد اگر، وقتی متهم به قتل می‌شد، برای این اعدامش می‌کردند که در تشییع جنازه‌ی مادرش گریه نکرده بود، چون آخرش همه به یک جا ختم می‌شد ...

سارتر در تفسیری بر این رمان که فوریه‌ی ۱۹۴۳ منتشر شد و انتشارات گالیمار آن را در جلد اول [مجموعه‌ی مقالات او] موقعیت‌ها (۱۹۴۷) جای داد، رابطه‌ی مستدلی بین بیگانه و سیزیف برقرار کرد. این مقاله‌ی خواندنی با طرح این پرسش آغاز می‌شود که ما چگونه می‌توانیم شخصیتی مانند مورسو را درک کنیم و سارتر خود پاسخ می‌دهد که کامو در کتاب سیزیف اش – که چند ماه بعد بیرون آمد – شرح دقیقی بر رمان نوشته است. قهرمان کامو نه خوب است و نه بد، نه بالاخلاق و نه بی‌اخلاق؛ او فقط چیزی است که کامو نامش را «پوچ» می‌گذارد. سپس سارتر پوچی را توضیح می‌دهد و یادآوری می‌کند که خود رمان آن را توضیح نداده است: فقط موقعیت و پیامدهای موقعیت را توصیف کرده است. وقتی به منابع آن و این سخن رایج می‌رسد که بیگانه به رمانی از کافکا می‌ماند که همینگوی نوشه باشدش، می‌گوید که هیچ کس به اندازه‌ی کامو از کافکا دور نیست. کافکا دنیا را پر از نشانه‌هایی می‌بیند که برای ما قابل درک نیستند، حال آنکه کامو گرفتاری بشر را ناشی از نبود چنین نشانه‌هایی می‌داند. اما تأثیر همینگوی مسلم است. سارتر نتیجه می‌گیرد که کامو این سبک را به علت اینکه از همه مناسب‌تر بود انتخاب کرد؛ زیرا همه چیز را علی‌السویه می‌کند، چنان‌که در جهانی پوچ همه چیز یک ارزش دارد. یک‌نواختنی این سبک نمی‌گذارد که بر چیزی بیش از بقیه‌ی چیزها تأکید شود. اما سارتر با تیز هوشی ابراز تردید می‌کند که کامو در رمان‌های بعدیش هم بتواند از این سبک استفاده کند.

کروکشنک هم نظر او را تأیید می‌کند. روایت اول شخص – که معمولاً انفرادی و ذهنی است – اینجا یک‌نواخت و عینی شده است. به عبارت دیگر مورسو درست عکس راوی اول شخص سنتی قرن نوزدهم است. جایی که رساله توضیح می‌دهد، رمان فقط می‌تواند ثبت کند، تجربه‌هایی را که از توضیح معانی خود عاجز ند:

روایت اول شخص صراحت و بی‌واسطگی قابل وثوقی را القا می‌کند. از طرفی محدودیت شدید واژگان [در روایت اول شخص] مانع از صراحت در تجزیه و تحلیل می‌شود. کامو با جمع کردن صراحت قابل وثوق و عدم امکان تجزیه و تحلیل، در وجود یک شخصیت واحد، خلئی را انتقال می‌دهد که فرد وقتی دچار پوچی می‌شود احساس می‌کند.

(کروکشنک، ص ۱۵۴)

در تنها موقعیتی که از نثر خطابهای استفاده می‌شود (صحنه‌ی قتل) لفاظی برای القای بی‌اعتمادی است و نشان می‌دهد که چگونه ماهیت واقعی تجربه را مخدوش می‌کند. هر رمان دیگری که می‌خواست از این شیوه پیروی کند تکرار اولی می‌شد.

ولی تامس هانا تأکیدش بر چیز دیگری است. او می‌گوید مورسو در واقع بی‌اعتنایی و بی‌تفاوت بینی یک قهرمان پوچی را نشان می‌دهد بدون آگاهی قهرمان از پوچی؛ و عنصر شورش خیلی دیر در کتاب ظاهر می‌شود. بیگانگی او ناشی از بی‌اعتنایی اوست. در بخش اول، احساس اینکه او بیگانه است نه به مادرست می‌دهد و نه حتی به شخصیت‌های خود رمان. قتل موجب قضایت مطلقی درباره‌ی او می‌شود و دنیای سرگردان او با دنیای ارزش‌های مطلق برخورد می‌کند. بنابراین آنچه مورسو را نابود می‌کند تکیه‌ی قانون‌گرایی اخلاقی بر ارزش‌های ثابت است در عرصه‌ای که ارزش‌های ثابتی ندارد: زندگی بشر. بیگانه بیانگر ناسازگاری کوشش برای زندگی صادقانه طبق ماهیت نامعین وجود انسان است با تلاش برای تحمیل ارزش‌های اخلاقی عام بر آن ماهیت نامعین. تازه در پایان رمان است که دیدار کشیش برای شورش، آزادی، و شورمندی [در مقابل بی‌اعتنایی] انگیزه فراهم می‌آورد. پس از بیگانه، کامو دو نمایشنامه نوشت. البته طبیعی بود زیرا پوچی به کشمکش و رویارویی تکیه دارد و ویژگی تئاتر جدی فرانسوی تلاش برای

حل مسائل امروز و تجویز داروست. کالیگولا و سوءتفاهم را استوارت گیلبرت به انگلیسی برگرداند و انتشارات پنگوئن با پیشگفتار زیبایی از جان کروک شنک به چاپ رساند. کالیگولا را کامو بر اساس مطلبی از سوئتونیوس، مورخ رومی، در ۱۹۳۸ نوشته و دو بار در ۱۹۴۵ و ۱۹۵۸ بازنویسی کرده بود. اما او تغییر شخصیت ناگهانی امپراتور نیک سرشت به هیولای بدنها را، پس از مرگ خواهرش دروسیلا، ناشی از کشف «پوچی» تفسیر می‌کند.

نمایشنامه بعد از مرگ دروسیلا (که امپراتور با او رابطه‌ای نامشروع داشته است) آغاز می‌شود. امپراتور ناپدید شده و اشراف نگران‌اند. اما خسته و ژولیده باز می‌گردد و به آنها اطمینان می‌دهد که مشاعر از کف نداده بلکه هرگز در زندگی اش تا به این اندازه احساس هوشیاری نکرده، زیرا حقیقت ساده‌ای را دریافته است: «مردان می‌میرند و روی خوشبختی را نمی‌بینند.»

ناگزیری مرگ همه چیز را علی السویه می‌کند؛ و امپراتور با قدرت مطلق خود می‌خواهد چشم جهانی را که اکنون آکنده از «دروغ و خودفریبی» می‌بیند به روی حقیقت بگشاید. پس هدف اعمال او این است که چگونگی پوچی را به جهانیان نشان بدهد. از حیث انگیزه، کالیگولا نه خبیث است و نه مستبد، بلکه آرمان‌گرایی که می‌خواهد این درک یا حقیقت تازه را به نتیجه‌ی منطقی اش برساند. از این‌پس حکومت او می‌شود حکومت هوا و هوس: اعدام، اجحاف، قحطی، فسق و فجور – او همسران اشراف را به روسپی‌گری و امی‌دارد و اشراف را به شرکت در مسابقات هنری مسخره (در حالی که پشت صحنه خون مردم را می‌ریزند): همه چیز علی السویه است. در برابر مورسو صفحی از وکلا ایستاده بودند؛ در برابر کالیگولا شخصی می‌ایستد به نام خرثا. او نه از بیم جان خود بلکه چون اعمال کالیگولا نافی هر معنایی برای زندگی است باوی درمی‌افتد. در پرده‌ی سوم که آن دو با یکدیگر بحث می‌کنند، خرثا تکرار می‌کند که من نمی‌توانم در دنیایی زندگی کنم که پوچی «چون خنجری

در قلب اش فرو می‌رود.» کالیگولا او را متهم می‌کند که از حقیقت پوچی می‌گریزد و او ساده پاسخ می‌دهد که آری،

چون می‌خواهم زندگی کنم، چون می‌خواهم خوش باشم. و گمان نکنم هیچ‌کدام از آنها ممکن شود اگر پوچی را به نتیجه‌ی منطقی اش برسانیم. می‌دانی که من آدمی معمولی‌ام. البته برای من هم پیش می‌آید که گاهی برای خلاصی از دست عزیزانم آرزوی مرگشان را بکنم، یا چشم طمع به زن‌هایی بدوزم که روابط خانوادگی یا دوستی مرا از وجودشان محروم می‌کند. اگر منطق همه چیز بود، من هم این‌طور موقع‌ها خون می‌ریختم و زنا می‌کردم. ولی من به این هوس‌های گذرا اهمیت نمی‌دهم. اگر همه می‌خواستند این هوس‌ها را برآورده کنند، دیگر دنیا جای زندگی نبود و اثری از خوشی هم باقی نمی‌ماند. باز هم می‌گوییم که اینهاست چیزهایی که برای من اهمیت دارد.

خرنامعتقد است که بعضی کارها «ستودنی‌تر»‌اند؛ اما کالیگولا اعتقاد دارد که همه‌ی کارها علی‌السویه‌اند و طبق اعتقاد خود عمل می‌کند؛ پس چاره‌ای جز کشتن او نمی‌ماند.

سوءتفاهم در ۱۹۴۴ منتشر شد، ولی خاستگاه آن بیگانه است. مورسو در زندان یک ورق روزنامه‌ی زرد در زیر تشکش پیدا می‌کند که گزارشی دارد از ماجراهای مادری که با دخترش غریبه‌ای را کشته و بعد فهمیده که او پسر خودش بوده است. کامو در نمایشنامه‌ی اندکی جزئیات را عوض می‌کند، ولی احتمالاً با مورسو موافق است که می‌گوید «به‌حال من فکر می‌کنم مرد خودش تن اش می‌خاریده؛ این جور حقده‌های مسخره عاقبت ندارند» (بیگانه، ص ۸۲). یان، قهرمان نمایش، مثل اورستس، ناشناس به نزد مادر و خواهرش که مهمان‌سرایی دارند بر می‌گردد. با اینکه همسرش ماریا دلش شور می‌زند، او اصرار دارد که شب بماند، تنها و ناشناس، تا بیشتر با آنها آشنا بشود. ولی

مارتا و مادرش که قصد فرار از اروپا دارند و باکشتن مسافران مهمان سرا پولی جمع کرده‌اند، با اینکه کشش عجیبی نسبت به یان احساس می‌کنند مایل نیستند که به هویت او پی ببرند. درست لحظه‌ای که یان از ادامه‌ی فکرش منصرف می‌شود، چای زهرآگین را می‌نوشد و مادر می‌بیند که دیگر کار از کار گذشته است. موقعی که حقیقت آشکار می‌شود، مادر درمی‌یابد دنیایی که در آن زندگی می‌کنند مطلقاً بی‌معنی است و او فقط باکشتن خودش می‌تواند ثابت کند که لااقل یک چیز مسلم است: مهر مادری. ولی مارتا سر به شورش بر می‌دارد. او می‌بیند انصاف نیست که یکباره همه چیزش، رفیاهایها، برادر، و مادرش را از او بگیرند:

من بیزارم از این دنیای تنگی که مجبورمان می‌کند مدام آسمان رانگاه کنیم و چشمنان به خدا باشد. حقوق مرا از من دریغ کرده‌اند و من از بی‌عدالتی عذاب می‌کشم. ولی به زانو در نخواهم آمد. جای مرا در زمین غصب کرده‌اند، مادرم مرا گذاشت و رفت، با جنایت‌هایم تنها مانده‌ام، و این دنیا را ترک خواهم کرد بدون اینکه آن را پذیرفته باشم.

مارتا می‌تواند صادقانه به ماریا بگوید که واژه‌هایی از قبیل عشق و لذت و غم بی‌معنی‌اند. سپس می‌رود که جان خودش را بگیرد و ماریا می‌ماند با تنها کسی که می‌تواند از او کمک بخواهد: خدا، که بی او دنیا بر هوتی بیش نیست. اما ضجه‌های او فقط توجه پیر مرد خدمتکار را جلب می‌کند، که به درخواست کمکش قاطعانه پاسخ منفی می‌دهد.

چنان‌که کروک‌شنک در پیشگفتارش می‌نویسد، کامو در کالیکولا واکنش احتمالاً نادرست فرد به کشف «پوچی» را توصیف می‌کند، ولی در سوءتفاهم بی‌عدالتی و بدفهمی ذاتی دنیایی که مامی‌شناسیم باعث درماندگی و تلغی کامی انسان می‌شود. پس سوءتفاهم نمایشنامه‌ی بدینانه‌تری است و تأکید دارد بر اینکه انسان‌ها از برقرار کردن ارتباط با یکدیگر عاجزند، مرگ اجتناب‌ناپذیر

است، انزوا و تبعید به سراغ هرکسی می‌آید، و احتمالاً هیچ راه حلی وجود ندارد (پیشگفتار، چاپ پنگوئن، ص ۲۳). هر دو نمایشنامه از منفی‌ترین دوره‌ی تفکر کامو سرچشم‌گرفته‌اند. از این‌رو با اینکه شکل سوء‌تفاهم – سادگی و صراحت‌اش، رعایت وحدت‌های سنتی که در تئاتر فرانسه جایگاه والا بی‌داشت، نبود موضوعات فرعی، و طرح‌ریزی دقیق و قایع – ناقض پیام اثر به نظر می‌رسد، پیامی که همچنان منتقل می‌شود این است که انسان در پوچی وجود به دام افتاده و محکوم به جدایی و تبعید است. اشاره‌ای به شورش هم هست که در نمایشنامه‌های بعدی کامو پررنگ‌تر می‌شود.

کامو در رمان طاعون که بعد از بیگانه در ۱۹۴۴-۱۹۴۷ نوشته، برخلاف آنچه از عنوان آن بر می‌آید، انگشت تأکید را بر مقاومت نهاد. البته حقیقت دارد که دنیای این رمان نیز دنیای بسته‌ای مالامال از احساس پوچی و مرگ است، اما در آن کامو را عازم بیان ضدآرمان شورش می‌بینیم که در اثر دیگر او شورشی (۱۹۵۱) ظاهر می‌شود؛ شورش چیزی پدید نیاورده که نافی پوچی باشد، اما انسان می‌آموزد که بدون کمک خدا هم می‌تواند ارزش‌های خود را بیافریند و رنج انتهای شورش وجودی را پشت سر بگذارد. پس هانا حق دارد که سیزیف را تجربه‌ای در پوچی توصیف می‌کند که کامو با احساس اش نسبت به انسانی که از پوچی دنیا عذاب می‌کشد از آن سربلند بیرون می‌آید. اینکه همه‌ی آدم‌ها می‌میرند مستله‌ای است که در موردش کاری از دست ما ساخته نیست؛ ولی اینکه همه‌ی انسان‌ها رنج می‌برند وضعی است که می‌توانیم اصلاح‌ش کنیم. اینجاست که شوق زندگی الجزایری بدینی را تعدیل می‌کند: پوچی آغاز هست ولی پایان نیست (رک: هانا، ص ۱۰۳).

ژان پل سارتر تأکید می‌کند که او و کامو «پوچی» را به یک معنی به کار نمی‌برند. ولی ما چندان تفاوتی در کاربردش بین آن دو نمی‌بینیم و در تاریخ تئاتر فرانسه نیز سارتر و کامو در کنار هم قرار می‌گیرند، زیرا هر دو معتقد‌ند که فقط اعمال اهمیت دارند. هر دو نویسنده خشونت را یک ویژگی عصر ما

می‌دانند و از این‌رو در نمایشنامه‌های هر دو آنها ارزوا و خشونت دو ویژگی برجسته‌اند. در حالی که نمایشنامه‌های سارتر بیشتر در دنیای عقل سلیم آغاز می‌شوند و تماشاگر را به نتیجه‌های وجودی می‌رسانند، کامو—مثلًاً در کالیکولا—در اوایل اثر به این کشف می‌رسد. اما هم سارتر و هم کامو عقاید وجودی (اگزیستانسیالیستی) خود را پیوسته در کارهای آغازین شان به نمایش می‌گذارند. بدین لحاظ آنها از دیگر نمایشنامه‌نویسانی که رگه‌های اگزیستانسیالیستی در آثارشان دیده می‌شود اهمیت بیشتری دارند.

## شورش

دنیا را بی‌هدف و هر دمبل دیدن چیز تازه‌ای نیست. ولی معلوم نیست که احساس پوچی هم در قرن بیستم شیوع فراوانی داشته باشد. قدر مسلم اینکه، حداکثر، احساسی گذراست – چیزی را آغاز می‌کند. اینکه پل والری [شاعر فرانسوی] می‌گوید سیزیف با آن کار شاق پوچش لااقل عضلاتی قوی پیدا می‌کند شوخی بی‌مزه‌ای که ممکن است در وله‌ی اول به نظر برسد نیست. ما حتی با تعریف موقعیت «پوچی» از آن سلب اعتبار می‌کنیم؛ و حتی وقتی از رنجی که سرنوشت مشترک ماست سخن می‌گوییم، سیزیف صفات پرومته را پیدا می‌کند که بیانگر واکنش ما در برابر این سرنوشت است. پوچی و شورش در الگوی آرمانی با یکدیگر نسبت نزدیکی دارند. از این رو دیوید گروس و ویل در کتاب چهار نمایشنامه‌نویس و یک پی‌نوشت (۱۹۶۲) می‌تواند برشت و یونسکو و بکت و ژنه را باهم بررسی کند، نه از این رهگذر که برشت را پوچانگار بنمایاند بلکه با طرح اینکه هر چهار نفر آنها هم از آنچه در تئاتر می‌گذرد خشمگین‌اند و هم از نادرستی دنیایی که از تئاتر انتظار می‌رود بازتابش دهد. رابرت بروستاین در کتاب تئاتر شورشی (۱۹۶۵) ادعامی کند که دسته‌بندی‌های انتقادی معمول تحت نام‌هایی مثل واقع‌گرایی، طبیعت‌گرایی، یانمادگرایی باعث بی‌توجهی به وحدت ذاتی نویسنده‌گانی مانند ایبسن، استریندبرگ، برشت، ژنه، و جرج برنارد شاو می‌شود که هر کدام به طریقی بر

پوچی سرنوشت بشر می‌شورند. بروستاین همچون اغلب متقدان آمریکایی الگوهایی در ادبیات می‌جوید و سه نوع شورش در آن می‌یابد. نوع سوم را «وجودی» می‌نامد، که از شیوه‌ی وارونه‌گویی (irony) بهره می‌برد:

در شیوه‌ی وارونه‌گویی، واژه‌ی «قهرمان» کاملاً بی‌معنی شده است. شخصیت اصلی «هم زورش از ما کمتر است و هم هوش‌اش، به‌طوری‌که ما صحنه‌های برده‌گی، سرخوردگی، یا پوچی را از بالا می‌بینیم». پس در واقع او ضدقهرمان است – معمولاً آدمی ولگرد، کارگر، تبهکار، پیرمرد، زندانی، محدود در جسم و روح، و در حوال اضمحلال از این محدودیت ... چون در تئاتر اگزیستانسیالیستی، طبیعت، جامعه، انسان دیگر وجود ندارد. در این مرحله‌ی نهایی تئاتر مدرن – در این کابوس‌ها، خیالات، اوهام و افسانه‌های تبلود – شورش به منفی‌ترین، فشرده‌ترین، و فرسوده‌ترین شکل خود می‌رسد.

(بروستاین، صص ۳۱-۳۲)

ما با همین مرحله‌ی نهایی کار داریم، موقعی که «شکل» پوچ می‌شود. جالب است که اسلین در بحث تئاتر پوچی از نمایشنامه‌های سارتر یا کامو استفاده نمی‌کند. او مدعی است که این تئاتر به اقتضای طبیعت‌اش باید سعی کند بین مفروضات اولیه‌اش و شکل بیان آنها وحدت ایجاد کند. بنابراین تئاتر سارتر و کامو «بیان رسای فلسفه‌ی ... تئاتر پوچی نیست» (اسلین، ص ۲۴). او یادآور می‌شود که کامو «سبک اخلاق‌گرای عقلانی و استدلالی قرن هجدهم را در نمایشنامه‌هایی خوش‌ترash و صیقل‌یافته» به کار می‌گیرد، ولی سارتر افکارش را در نمایشنامه‌هایی عرضه می‌کند «بر اساس شخصیت‌های خوش‌ساختی که کاملاً منسجم می‌مانند و از این قرارداد قدیمی پیروی می‌کنند که هر انسانی ... روح فناپذیری دارد.» به این ترتیب هر دو تلویحاً اعلام می‌کنند که منطق می‌تواند راه حل بدهد و زبان، اگر تجزیه و تحلیل شود،

می‌تواند مفاهیم پایه را در اختیار بگذارد. تئاتر پوچی بحث نمی‌کند، نشان می‌دهد (اسلین، صص ۲۴-۲۵). ولی ماحق داریم این ادعای اپنیدیریم و مدعی شویم که از دیدگاه پوچی، همه‌ی هنر به نوعی سازش با سکوت است و مقدار سازش شاید چندان اهمیتی نداشته باشد؛ و اینکه سارتر و کامو در تهوع و بیگانه توانسته‌اند شکل و محتوا را هماهنگ کنند. اینکه در تئاتر نتوانسته‌اند، ماراناچار به مروری بر تئاتر اخیر فرانسه می‌کند.

اریک بنتلی در کتاب نمایشنامه‌نویس‌اندیشمند تئاتر مدرن را به واقع‌گرا و ضدواقع‌گرا تقسیم می‌کند و می‌نویسد که به‌زعم ما تئاتر مدرن در ۱۷۳۰، ۱۸۳۰، یا ۱۸۸۰ آغاز شد و چهار میjn سرآغاز مهمش سال‌های ۱۹۰۰-۱۹۲۵ بود که تئاتر شروع به منعکس کردن تحولات مهم ناشی از اختراع سینما و چراغ برق کرد. در ۱۸۸۷ آندره آنتوان «تئاتر آزادی» اش را به راه انداخت (که پرچم‌دار واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی در تئاتر شد) و در ۱۸۹۱ پل فور در «تئاتر هنر» تئاتر به‌اصطلاح شاعرانه را پی‌افکند. اما بزرگ‌ترین تهدید برای واقع‌گرایی نه این تئاتر «شاعرانه» بلکه واگنری‌ها، طرف‌داران رقص و موسیقی و طراحی، بودند. از ۱۸۹۰ به بعد مهم‌ترین عوامل در تئاتر، شدند کارگردان‌ها و نظریه‌پردازان، و البته آلفرد زاری.

گابریل بروونت در مورد زاری می‌نویسد که به نظر می‌رسد یک مفهوم فلسفی ستاره‌ی راهنمای او در زندگی بوده است:

او خود را همچون طعمه‌ای تسلیم ریشخند و پوچی دنیا کرد. زندگی او یک جور حماسه‌ی فکاهی و طنز است که تا مرز خود ویرانگری داوطلبانه، هجوآلود، و تمام عیار پیش می‌رود. آموزه‌ی زاری را می‌شد این‌طور خلاصه کرد: هر انسانی با ساختن شعری آشفته و پوچ از زندگی اش می‌تواند بیزاری خود را از شقاوت و بلاهت دنیا نشان بدهد.

(نقل از پیشگفتار شاه اویو، جهت‌های تازه (۱۹۶۱))

همان طور که آوازه خوان کله طاس (۱۹۵۰) [از اوژن یونسکو] مبدأً چیزی شد که مانامش را تثاتر پوچی می‌گذاریم، بعد از آن هم که فرمان ژمیه اولین کلمه‌ی نمایش شاه اویو [گه] را در ۱۰ دسامبر ۱۸۹۶ در تالار «تئاتر جدید» بر زبان آورد تئاتر دیگر آن تئاتر پیشین نبود. شاه اویو قصه‌ی سبک کودکانه‌ای دارد که لحن تلخی پیدا می‌کند. در آغاز نمایش، همسر اویو او را که مرد بسی رحم کثیفی با هیکل بدقواره‌ی گوشتالوست تحریک می‌کند که ونسیسلاس پادشاه لهستان را بکشد تا صاحب تاج و تخت او شود. اویو خود پیش‌تر شاه آراگون بوده، ولی اکنون فرمانده سواره نظام ونسیسلاس است. فردای همان روز اویو پادشاه را با همه‌ی خانواده‌اش می‌کشد (به جز بوجرلاس ولی عهد و مادرش که موفق به فرار می‌شوند). سپس هر کسی را هم که پولی در بساط دارد می‌کشد تا پولش را برای خود بردارد. به این ترتیب ما صفت درازی از اشراف و قضات و متمولان را می‌بینیم که طعمه‌ی ماشین «گردن‌زنی» اویو می‌شوند. موقعی که او همه‌ی پول موجود در کشور را به دست می‌آورد، راهی جنگ با تزار روسیه می‌شود که سوگند خورده است انتقام خون پسرعمویش ونسیسلاس را بگیرد. اما اویو شکست می‌خورد و با همسرش از راه دریا رهسپار فرانسه می‌شود. ژاری سپس در حدود سال ۱۸۹۷ یا ۱۸۹۸ نمایشنامه‌ی اویوی زن‌جلب را نوشت که در آن اویو مردگوشه‌گیری است با همان شخصیتی که در نمایشنامه‌ی قبلی ژاری داشت: انسان خبیثی که هر کسی را از سر راهش بر می‌دارد و هر کاری که دلش بخواهد می‌کند. در سومین نمایشنامه، اویو در زنجیر — که به همان اندازه بسی شکل و بسی حساب است — اویو تصمیم می‌گیرد بُرده شود تا ارزش‌های معمول بر دگی و آزادی را وارونه کند. اگر شاه اویو هجو مکبٹ بود، این نمایشنامه‌ی آخری — چنان‌که از نامش بر می‌آید — هجوی است بر پر و مته در زنجیر اشیل / آیسخولوس.

اگرچه پی‌رنگ‌ها حملات این نمایشنامه‌ها به قراردادهای تئاتر موجود و ارزش‌های جامعه‌ی بورژوازی را بهوضوح نشان نمی‌دهند، شاه اویو پاریس

را به دو جبهه‌ی او بیوئیست و ضد او بیوئیست تقسیم کرد، که دومی اکثریت قریب به اتفاق داشت. تنها مستقدی که نقد مثبتی در مورد نمایشنامه نوشت فردای آن روز از کار بیکار شد! شورش ژاری شورش علیه همه چیز بود، فیزیکی و متفاصله‌یکی، تابدان جاکه یک «واقعیت» تازه پدید آورد و علم پاتافیزیک را، علم راه حل‌های خیالی. خوشبختانه، به قول یلوارت، ژاری نه انسانی عمل‌گرا بود و نه فردی فعال؛ و شورش او هم بدعتی غریزی بیش نبود. کار ژاری زمینه‌ساز آثار دهه ۱۹۵۰ شد، هرچند که پرانکو مخالف است و می‌گوید که هرج و مرج در شاه او بیو ساخته‌ی انسان است و بنابراین خود انسان هم می‌تواند اصلاحش کند. شاه او بیو نمایشنامه‌ای است که «چندان وجه هستی‌شناختی ندارد» و نشان نمی‌دهد که زبان بی‌معنی باشد (پرانکو، آوانگارد، صص ۷-۶).

جنبیش تئاتر خردگریز را آپولینر سروسامانی داد. سال ۱۹۰۳ او تحت تأثیر شدید ژاری آغاز به نگارش چیزی شبیه نمایشنامه کرد به نام سینه‌های تیرسیاس، که تمام نشد تا ۱۹۱۷. همین سال دیاگیلف [باله‌ی] رژه را (با سناریوی کوکتو، موسیقی ساتی، طراحی لباس و صحنه‌ی پیکاسو، و طراحی رقص ماسین) ساخته بود و (به علیه که همه هنری نبودند) تماشاگر پاریسی را رنجانده بود. آن وقت ماه ژوئن در تئاتر موبیل، نمایش آپولینر بر صحنه رفت که چیزی بین اپرا و باله بود. در پیش‌پرده‌ی آن آپولینر به توهمندی تئاتری می‌تازد و نمایش خودش را «درامی سوررئالیستی» می‌نامد (و این اصطلاح متولد می‌شود) و آفرینش شکل نمایشی تازه‌ای را مژده می‌دهد:

ما بر آنیم که یک روح تازه، یک لذت، یک شهوت، یک فضیلت به تئاتر بیفزاییم تا جانشین آن بدینی شود که بیش از یک قرن دوام آورده و خورهای دیرین سال شده است. نمایش برای صحنه‌ای سنتی نوشته شد زیرا به ما اجازه نمی‌دادند که تئاتر جدیدی بسازیم، تئاتری گرد با دو صحنه،

یکی در مرکز و دیگری مثل حلقه‌ای به دور تماشاگران. بدین ترتیب می‌توانستیم با پیوند ابزارهایی که در زندگی ما چندان پیوسته به نظر نمی‌رسند لشکری از هنر جدیدمان گردآوریم؛ صدا، ایما و اشاره، رنگ، فریاد، شلوغی، آهنگ، رقص، آکروبات، شعر، نقاشی، همسرایی، حرکت، دکورهای متعدد ...

اما این «روح تازه» در آن تنها اجرای اثر آپولینر به تماشاگر چه عرضه کرد؟ پرده که بالا رفت میدانگاهی در زنگبار نمایان شد. در پس زمینه بازیگری لباس محلی پوشیده بود تا زنگبار را تداعی کند. دور تادور او سازهای مختلفی چیزه بودند که بعد دکلمه‌های بازیگران را همراهی می‌کردند. در پیش زمینه ترزا مجهر به تجهیزات زنان خانه‌دار – تاوه و قابلمه و جارو – برآشته سرگرم بگومگوبی باشوهرش بود. ترزا از زنانگی، از سربه‌زیری و حرف‌شنوی، و از بچه زاییدن خسته شده. می‌خواهد سرباز باشد، وزیر باشد، وکیل مجلس باشد، ولی مهم‌تر از همه دیگر نمی‌خواهد بچه به دنیا بیاورد. در همین لحظه روی صورت او ریش پیدا می‌شود؛ سینه‌ی بزرگش می‌شکافد و دو بادکنک نمایان می‌شود که آنها را به میان تماشاگران پرتاب می‌کند و فریاد می‌زند که حالا او مردی به نام تیرسیاس است. تیرسیاس شوهرش را وامی دارد که لباس‌هایش را بالباس‌های او عوض کند و گوش اش بدهکار حرف او نیست که از اهمیت بچه زاییدن می‌گوید. آخرش شوهر تصمیم می‌گیرد که خودش بچه به دنیا بیاورد. هم‌سرایان زیر آواز می‌زنند و صحنه‌ی دوم آغاز می‌شود. شوهر در میدانگاه مشغول شیر دادن بچه‌های است. او هشت روزه ۴۰۵۱ بچه به دنیا آورده و کشور را دچار قحطی کرده است. پلیس عقیمی می‌آید که دستگیرش کند و به این وضع خطرناک پایان بدهد. بین جرو بحث آنها سروکله‌ی فال‌بینی پیدا می‌شود که از فواید زادوولد می‌گوید. در این گیرودار خبر می‌رسد که ترزا پشیمان شده و به خانه برگشته است. مرد

پلیس هم یک باره از این رو به آن رو می‌شد و قول می‌دهد که صاحب بچه‌های زیادی بشود. پرده‌می‌افتد.

بعضی متقدان به صراحة اعلام کردند که از تماشای آن لذت برده‌اند؛ اما عده‌ای دیگر را به شدت عصبانی کرد و شاید به همین علت بود که آپولینر پیشگفتاری نسبتاً رسمی بدان افزود و ادعا کرد که آن را برای تشویق مردم به بچه‌دار شدن که ضامن سعادت ملت است نوشت! شاید شوخی می‌کرد. این اثر منحصر به فرد را، که قالب سوررئالیستی داشت، می‌شد تجربه‌ای رهایی‌بخش از طریق هرج و مرج به شمار آورد (چنان‌که کوکتو مدعی شد)، اما در عین حال منظور اخلاقی اصلی را هم برآورده می‌ساخت: ایجاد تردیدی لذت‌بخش. آپولینر پاییز ۱۹۱۸ درگذشت. آثار دادائیستی و سوررئالیستی بسیار اندک‌اند (متقدی از سیزده نمایشنامه نام می‌برد که غالباً آنها آثار کوتاهی هستند از کسانی که بیشتر در شعر یارمان دست دارند) و این جنبش پس از نخستین تکانی که وارد کرد در محااق رفت تا سال ۱۹۵۰. این نویسنده‌گان مانند اکسپرسیونیست‌های آلمانی کوشیدند با مسائل دشوار زمان خود دست و پنجه نرم کنند، ولی همان طور که اریک بستلی به اختصار می‌گوید، تئاتر تجربی «مظهر نبوغ صرف، هوش فنی، مخالف‌خوانی مصرانه، و ناقصی مزمن شد» (نمایشنامه‌نویس‌اندیشمند، صص ۱۹۴-۱۹۵). اوژن یونسکو سال ۱۹۶۰ در مصاحبه‌ای با بی‌بی‌سی سینه‌های تیرسیاس را یکی از آثاری نامید که بیشترین تأثیر را در او گذاشته است. اما اگر قرار بر جلب توجه به نمایش و استفاده‌ی متفاوت از تئاتر باشد، تأثیرگذارترین شخصی را که به خاطر می‌آوریم آن‌تون آرتو است.

راس چیمبرز می‌نویسد آرتو اسطوره نیست؛ تاریخ معاصر دارد از او اسطوره می‌سازد. آرتو در ۱۸۹۶ به دنیا آمد و در ۱۹۴۸ از سلطان در پاریس مرد (رک: جوانب درام و تئاتر، صص ۱۱۵-۱۴۲). او که از تئاتری‌های فعال در سال‌های بین دو جنگ جهانی بود در ۱۹۳۸، در شرایطی مرموز، دیوانه

تشخیص داده شد و دوره‌ی جنگ را در آسایشگاه‌های مختلف گذراند. بیشترین سهم او در تئاتر نگارش بیانیه‌هایی بود که سال ۱۹۳۸ انتشارات گالیمار آنها را تحت عنوان *تئاتر و بدلش* منتشر کرد (و در ۱۹۵۸ در نیویورک با ترجمه‌ی مری ریچاردز به چاپ رسید). چیمبرز می‌گوید که تئاتر آرتو ما را وامی دارد از پوسته‌ی نازک احتمالاتی که به ما احساس امنیت می‌دهند بیرون بیاییم و اینکه بخش‌هایی از کار او شباهت با نمونه‌های مشهورتری در تهوع سارتر دارند که آن نیز همان سال (۱۹۳۸) منتشر شد.

بیانیه‌ها با شرح آثار طاعون بر جامعه آغاز می‌شوند و تئاتر واقعی و تأثیر آن را با طاعون مقایسه می‌کنند: که «آرامش حس‌هارابه هم می‌زند»، ناخودآگاه سرکوفته را آزاد می‌کند، نوعی شورش بر می‌انگیزد (که فقط موقعی می‌تواند کاملاً اثرگذار باشد که بالقوه بماند)، و رویکردی را بر جمع مجتمع تحمیل می‌کند که هم دشوار است و هم قهرمانانه (آرتو، ص ۲۸). این کاری که تئاتر واقعی می‌کند، به‌زعم آرتو، کاری است نه غربی، بلکه شرقی – این تأثیری بود که او سال ۱۹۳۲ از مشاهده‌ی رقصندگان بالی در «نمایشگاه مستعمرات» گرفته بود. پس کلام اهمیت ندارد؛ حالت بدن و چهره و صحنه مهم است. در این تئاتر «نویسنده به نفع شخصی که ما در تئاتر غرب نامش را کارگر دان می‌گذاریم کنار می‌رود؛ اما کارگر دانی که نوعی شعبده باز شده، یا مجری مراسی مقدس» (آرتو، ص ۶۵). بنابراین دیگر شاهکاری وجود نخواهد داشت، زیرا چیزی که برای گذشته خوب بود به درد حال نمی‌خورد. حال نیاز به تئاتر شقاوت دارد:

با این جنون تحقیری که به جان ما افتاده است، تا من بگویم «شقاوت» همه آن را به معنی خون و خون‌ریزی خواهند گرفت. ولی «تئاتر شقاوت» یعنی تئاتری که اول از همه نسبت به خود من شدت و شقاوت خواهد داشت. و در مرحله‌ی اجرا، شقاوت به این معنی نیست که ساطور برداریم و هم‌دیگر را

قیمه‌قیمه کنیم و دل وروده‌مان را بیرون بریزیم... بلکه شقاوت و حشتناک تر و ضروری‌تری که دنیا می‌تواند در مورد ما به خرج دهد. ما آزاد نیستیم، هنوز آسمان می‌تواند روی سرمان خراب شود. تئاتر به وجود آمده تا ابتدای این چیزها را به ما یاد بدهد.

(آرتو، ص ۷۹)

تعداد دفعاتی که آرتو لازم می‌بیند سادیسم را رد کند نشان می‌دهد که مشکل را می‌داند. مفهوم بنیادین «شقاوت» مبهم می‌ماند، هم از این نظر که معرف دقیق نوع نمایشی که عرضه می‌کند نیست و هم از این حیث که معنی خود را به خوبی محدود نمی‌کند. تماشاگر خودش باید شقاوت دنیا (از زاویه‌ی دید آرتو) و شقاوت نهفته در وجود خودش را کشف کند. صحنه‌ها به گونه‌ای محاسبه شده بودند که تماشاگر را پالایش کنند نه اینکه به تقلید برانگیزنند؛ اما او باید حیرت کرده باشد از اینکه مسلمات را فریب محض دیده است. از این رو همچون در تراژدی (ولی بدون شکوهمندی الگوی تراژدی)، خشونت و خون‌ریزی و شکنجه و طاعون به کار می‌آیند اما — مهم اینجاست — در حکم مخلفات چیزی که چار لز مارو ویتز آن را نهایت شقاوت می‌شمارد: «قراردادن ذهن و قلب و اعصاب در معرض دلخراش‌ترین حقیقت‌های پشت یک واقعیت اجتماعی که وقتی می‌خواهد صادق باشد با بحران‌های روحی روبرو می‌شود و موقعی که می‌خواهد مسئول باشد درگیر مفاسد سیاسی می‌شود، اما هرگز به آن دلهره‌ی وجودی نمی‌رسد که در پس همه‌ی نماهای اجتماعی و روحی نهفته است» («تئاتر بریتانیا»، تولین دراما ریویو، ص ۱۷۲).

این تأثیر را آرتو امیدوار بود با استفاده از خیره‌کنندگی نمایش به دست آورد. هرنمایش خیره‌کننده‌ای عناصر مادی و عینی دارد که برای همه قابل درک است. دادوفریاد، آهوناله، اشباح، اتفاقات غافل‌گیرکننده، انواع جلوه‌های تئاتری، زیبایی جادویی لباس‌های خاص آیین‌های مختلف، نورپردازی

باشکوه، افسون اوراد و اصوات، زیبایی هماهنگی‌ها، الحان موسیقی کمیاب، رنگ‌های اشیا، ضرباهنگ‌ها و حرکاتی که افت و خیز آنها دقیقاً مطابق نبضان حرکت‌های آشنا برای همگان است، نقاب‌ها، مجسمه‌های بلند، تغییرات ناگهانی نور، عمل مادی نوری که احساس گرما و سرما تولید می‌کند ...  
(آرتو، ص ۹۳)

برنامه‌ی آرتو فشرده‌ی برنامه‌ی آپولینر بود. اما کلام برای آرتو ارزش و جایگاهی را داشت که در رؤیا دارد. به علاوه در تئاتر او، تفاوت صحنه با تالار سخنرانی از بین می‌رود.

امروزه شاهدیم که عمدی مقصد آرتو در تئاتر معاصر به حقیقت پیوسته است، از جمله در نمایش مارا - ساد تئاتر آلدوبیچ یا اجرای اخیر او دیپ در تئاتر ملی سینکا؛ ولی خود آرتو فقط در سال‌های ۱۹۲۷-۱۹۲۹ که با روزه ویتراک تئاتری از آن خود داشتند - و جالب اینکه نامش را تئاتر آلفرد ڈاری گذاشته بودند - توانست نظریاتش را عملی کند. آرتو به ویژه با تکیه‌اش بر استفاده از شکل رؤیا نفوذ فراوانی در تئاتر پوچی پیدا کرد، اما پوچی نویسان (شاید به استثنای بکت در او آخر کارش) آرای او درباره‌ی حذف نویسنده و نوشتہ‌اش را نادیده گرفته‌اند. در واقع می‌توان گفت که تئاتر پوچی بیشتر تئاتر نمایشنامه‌نویس بوده است تا تئاتر تهیه کننده.

## مکتب پاریس

چیزی که تئاتر پوچی را از تئاتر دهه‌ی ۱۹۲۰ متمایز می‌کند صحنه‌های زنده و تکان‌دهنده‌ای است که نخستین پوچی نویسان می‌نوشتند، همچنین عزم راسخ‌تری که سوررئالیست‌ها از خود نشان می‌دادند، و نیز عده‌ی بیشتر تماشاگری که تئاتر پوچی جذب می‌کرد. عزم راسخ‌تر و تماشاگر بیشتر از برکت شالوده‌ی وجودی (اگزیستانسیالیستی) بود که کامو و سارتر نهادند. از این منظر، انسان اگر صادق باشد بی‌هدف است. ولو در چنبره‌ی عقاید ثابت درباره‌ی خود و جهانی که او را از موجودی جان دار به شیئی بی‌جان تبدیل می‌کند گرفتار شود، به انبوهی از امور تهوع‌آور بر می‌خورد که آزادی را محدود می‌کنند و در می‌یابد که همان طور که عادت‌های او تلقیاتش را پنهان می‌کنند زبان نیز موجود بی‌جانی شده است که ارتباط‌ها را می‌کاهد و ارزوای او را می‌افزاید. انسان دیگر نمی‌تواند گمان کند که سرشتی خاص خودش دارد؛ او صرفاً حاصل جمع اعمال خویش است که انتخاب‌های خود او در موقعیت‌های مشخص‌اند.

طبعی است که این نویسنده‌گان گروهی ناهمگن باشند که تنها وجه تشابه‌شان خودداری از قالب‌پذیری است، وجهی که عقاید عمومی آنها را تا حدی به یکدیگر نزدیک می‌کند. پس یونسکو حق دارد بگوید که چیزی به اسم تئاتر آوانگارد وجود ندارد. بنابراین اصطلاح «مکتب پاریس» نیز

گمراه کننده است زیرا حکایت از وجود جمع و تشکلی می‌کند. اما اگر نام آنها را نسل دهه‌ی پنجاه هم بگذاریم نام‌گذاری دقیقی نکرده‌ایم. پرانکو (چنان‌که از عنوان کتابش بر می‌آید) آوانگارد را به هریک از این نام‌ها و همچنین پوچی (که نویسنده‌ای مانند ژرژ شهاده [البنانی] را بپرون می‌گذارد) ترجیح می‌دهد (پرانکو، آوانگارد، صص ۱۹ - ۲۵). ولی به گمان من آوانگارد هم مثل نام‌های دیگر کاستی‌هایی دارد؛ و روی هم رفته من «مکتب پاریس» را برازنده‌تر می‌بینم، زیرا کوبیست‌های خارجی مقیم پاریس رانیز در بر می‌گیرد: پیکاسو، گریس، پیکابیا، سورینی، ماریتی، و البته آپولینر.

## يونسکو

در ۱۹۳۸ (آن سال مهم) اوژن یونسکو بورسی دولتی گرفت تا پایان نامه‌اش «مضمون‌گناه و مضمون مرگ در ادبیات بعد از بودلر در فرانسه» را در پاریس بنویسد. جنگ که تمام شد او تقریباً ۳۳ ساله بود و هنوز کسی فکر نمی‌کرد نمایشنامه‌نویس بشود. داستان اینکه چطور شروع به فراگیری زبان انگلیسی از روی کتاب‌های آسیمیل کرد و حقایقی را از نو کشف کرد که قبل از هرگز فکرشان رانکرده بود (مثل اینکه سقف بالاست و کف پایین است) و اینکه در درس‌ها کم کم دو شخصیت به نام‌های آقا و خانم اسمیت معرفی شدند که گفت و گوهایشان شکل نمایشنامه‌ای را به خود گرفت، داستانی است که اسلین مفصل در کتابش آورده است. همین طور اینکه چطور در تمرین‌ها یک لغزش زبان بازیگری که نقش رئیس آتش‌نشانی را بازی می‌کرد تعیین کننده‌ی نام نمایشنامه شد: آوازه‌خوان کله‌طاس (رک: اسلین، صص ۱۳۴ به بعد). ولی تازه چهار سال بعد بود که یونسکو با نمایشنامه‌ی آمده (۱۹۵۴) توانست تماشاگر انبوهی جلب کند. یونسکو بیشتر از هر نمایشنامه‌نویس دیگری در این گروه یادداشت و توضیح نوشته است و او را می‌توان سخن‌گوی غیررسمی این به اصطلاح جنبش محسوب کرد. مجادله‌ی مشهور او با کینت

تاین در ۱۹۵۸ (که اسلین در فصل سوم کتابش مفصل بدان پرداخته است) از جدیت تعهد یونسکو به تئاتر خبر می‌دهد. ریچارد کو (Coe) او را «برجسته‌ترین نماینده‌ی» پوچی می‌شناسد (ریچارد کو، «اوژن یونسکو: معنی بی‌معنایی»، جوانب درام و تئاتر) و می‌گوید با اینکه آثار فراوان و یک‌دستی نداشته با اقبال رو به رو بوده است. در کار او هرچه جلوتر می‌روی کیفیت کابوس وارش بیشتر مضمون اصلی مرگ را به رخ می‌کشد: «من تصویر دیگری از دنیا نمی‌شناشم مگر تصاویری که ناپایداری و سنگدلی، خودبینی و خشم، نیستی، یا نفرت شنیع و بی‌حاصل را بیان می‌کنند. هستی همیشه برای من این گونه جلوه کرده است. هر چیزی فقط آنچه را در کودکی دیده و فهمیده‌ام تصدیق کرده: هیاهوی بیهوده و فریب‌کارانه، فریادهایی که سکوت ناگهان خفه‌شان کرده، سایه‌هایی که شب برای همیشه بلعیده‌شان» (نقل در پرانکو، آوانگارد، ص ۶۲). پس یونسکو دو دغدغه دارد: سرنوشت بشر و اینکه چگونه آن را در تئاتر نشان بدهند.

از او بسیار انتقاد کرده‌اند که «پیام» ندارد – و یک متقد بزرگش تاین بوده است – و پاسخ مورد علاقه‌ی او پاسخ ناباکوف بوده است در برابر این انتقاد: «خیر، ندارم چون نویسنده‌ام، نامه‌رسان نیستم.» او نه فقط موعظه‌های اجتماعی ندارد بلکه اصول عقایدش آسان به لفظ درنمی‌آیند. ریچارد کو می‌گوید که ما فقط با مقایسه‌ی آنها با ذن بودایی می‌توانیم به فهمشان نزدیک شویم، چنان‌که نیروانا با آنچه نیست تعریف می‌شود و این گونه استنباط می‌گردد که اگر زندگی معنایی دارد، آن معنا باید خردستیز و بیان‌گریز باشد. ذهن غربی را خردگرایی اش چنان گمراه کرده است که چاره‌ای جز انکار هرچه با خرد قابل اثبات نیست ندارد، حال آنکه – کو می‌گوید – خردگرایی اکنون به بن‌بست رسیده است. پس فقط می‌تواند نابود کند (به سخن دیگر بی‌معنی نشان بدهد)، اما در این صورت آنچه بر جای می‌ماند «هیچ» است و با هیچ «پوچی» همراه است.

یونسکو خود تلویحاً می‌گوید که عکس، پوچنی معناست و پوچی هست تا توجه رابه نبود معنا جلب کند؛ ولی کیفیت منفی اولین نمایشنامه‌های او بازتاب گرایش عمومی اندیشه‌ی غربی در دو قرن گذشته است، که عبارت باشد از انکار اعتبار اصول اولیه‌ای از قبیل قانون عدم تناقض ارسسطو، اصل علیت، و اصل پیوستگی [=اینکه طبیعت جهش ندارد و تحولات گام به گام رخ می‌دهند]. دنیا را چنان‌که هست، نه عارفان، که عالمان، توصیف کرده‌اند. زید باید با چراغ پی « فعل عبت » می‌گشت، اما به‌زعم یونسکو در زمانه‌ی ما همه‌ی فعل‌ها عبت‌اند (و بنابراین چیزی از چیز دیگر غافل‌گیر‌کننده‌تر نیست)؛ انسان مختار است و باید مسئولیت بپذیرد. این قهرمان یونسکو، بِرِنژه، می‌خواهد بپذیرد ولی خود یونسکو چندان اعتقادی به مفهوم «مسئولیت» ندارد – در جهان پوج، مسئولیت در قبال که و برای چه؟ پس به تعبیر گُو، در حالی‌که اگر یستانسیالیست‌ها می‌گویند «من» فقط با فعل و کلمه می‌تواند صیرورت یابد [=«شدن» یابد، یعنی از قوه به فعل درآید]، دانشمندان معتقدند که همه‌ی فعل‌ها بی‌معنی‌اند و فیلولوگ‌ها (همچنین پوزیتیویست‌های منطقی) ثابت کرده‌اند که زبان نیز، برای شناخت واقعیت، وسیله‌ای اختیاری است که از خود معنایی ندارد (کو، ص ۲۴). اما این یافته‌ها یأس ایجاد نکرده‌اند؛ بر عکس، نتایج مثبت به بار آورده‌اند و آموزه‌ی آرامش‌بخش «از عدم، عدم خیزد»<sup>۱</sup> را از اعتبار انداخته‌اند.

ولی نباید همه‌ی بار فلسفه‌ی وجودی ارکیرکگور به بعد را بر دوش یونسکو نهاد (بنتلی، سرگذشت تئاتر، ص ۳۴۱). یونسکو نمایشنامه‌نویسی است که هم به واقعیت و هم به توهمندی در تئاتر توجه دارد. به گفته‌ی خود او،

۱. اصل فلسفی منسوب به پارمنیدس یونانی، به این معنی که چیزی از هیچ به وجود نمی‌آید؛ و به طریق اولی چیزی هیچ نمی‌شود و فقط تغییر شکل می‌دهد، چنان‌که به‌نوعی تا امروز هم در اصل بقای جرم و انرژی مطرح شده است.

تباهی در تئاتر بود که سرانجام او را وادار به ورود بدان کرد تا شاید بتواند اصلاحش کند:

برای بازگرداندن تئاتر به چارچوب شایسته‌اش، به محدوده‌ی طبیعی‌اش، باید از این برزخی که نه تئاتر است و نه ادبیات بیرونش آورد. لازم بود که سرنخ‌ها پنهان نباشند، حتی آشکارتر شوند، عمدتاً معلوم باشند، کاملاً در شکل گروتسک، شکل کاریکاتور، پیش برویم و طنز سبک‌کمدهای خانوادگی را پشت سر بگذاریم. کمدهی خانوادگی بس است؛ باید لودگی کرد، باید هجو کرد، باید حسابی غلو کرد. شوخی بله، ولی با دلچک بازی. کمدهی جانانه، بدون ظرافت، افراطی. درام شاد هم نه. بازگشت به غیر قابل تحمل. بردن تا مرحله‌ی انفجار، جایی که به تراژدی برسد. خلق تئاتر خشونت: کمدهی خشن، درام خشن. پرهیز از روان‌شناسی، یا بلکه دادن بعد فلسفی به آن. تئاتر یعنی اغراق شدید در احساسات، اغراقی که واقعیت را خرد کند، زبان را تکه‌تکه کند، بند از بندش جدا کند.

(«کشف تئاتر»، تئاتر در قرن بیستم، ویراسته‌ی رابت کاریگن، صص ۷۷-۹۳.  
نقل قول از ص ۸۵ است.)

نیکولا دو (E.D) در [تمایشنامه‌ی اقربانیان وظیفه [از یونسکو] تئاتر ایدئال را این گونه توصیف می‌کند:

تئاتر رؤیاهای من خردگریز خواهد بود ... تئاتر معاصر هنوز عملأ اسیر شکل‌های منسوخ است و از روان‌شناسی امثال پل بورژه [نویسنده‌ی سنت‌گرا] فراتر نرفته ... تئاتر معاصر فرهنگ دوران ما را نشان نمی‌دهد و با حرکت عمومی مظاهر دیگر روح مدرن هماهنگ نیست ... من باید جایی که تنافقی وجود ندارد تنافق نشان بدهم و جایی که عقل سليم آنجا تنافق

می بینند تناقض نشان ندهم ... ما شر اصل هویت [=این همانی؛ اینکه هر شیئی فقط خودش است و جز خودش نیست] وحدت شخصیت را از سرمان خواهیم کند و اجازه خواهیم داد که حرکت و روان‌شناسی پویا جانشین آن شود ... ما خودمان نیستیم ... شخصیتی وجود ندارد. درون ما فقط نیروهایی در کارند که یا باهم تناقض دارند یا ندارند ... از پی‌رنگ و انگیزه هم بهتر است صحبتی نکنیم. باید آنها را نادیده بگیریم، دست‌کم در شکل قدیم‌شان که دست‌و‌پا‌گیر بودند و خیلی بدیهی ... خیلی ساختگی ... مثل هر چیز دیگری که بیش از حد بدیهی است ... نه درام، نه تراژدی؛ تراژدی کمدی می‌شود، کمدی تراژدی؛ و زندگی شادر ...

(نمايشنامه‌ها، ج ۲، ترجمه‌ی دونالد واتسون، لندن، ۱۹۵۸،  
صفحه ۳۰۷ - ۳۰۹)

اما چنین تئاتری را، که نمونه‌اش آوازه‌خوان کله‌طاس است، کارآگاه [در قربانیان وظیفه] رد می‌کند و بر «وفاداری به منطق ارسطویی، صداقت با خودم، ادائی وظیفه‌ام، و حفظ احترام رئیس‌هایم» اصرار می‌ورزد:

من به پوچی اعتقاد ندارم. همه‌ی چیزها به هم وصل‌اند. هر چیزی را روزی می‌شود درک کرد ... از برکت دستاوردهای اندیشه و دانش بشر.

(نمايشنامه‌ها، ج ۲، ص ۳۰۹)

عنوان فرعی آوازه‌خوان کله‌طاس «ضد‌نمايشنامه» است. دستورات صحنه این گونه آغاز می‌شود:

داخل یک خانه‌ی انگلیسی نوعی از طبقه‌ی متوسط. مبل‌های راحت. یک شب انگلیسی نوعی. یک آقای اسمیت نوعی، نشسته روی مبل راحتی مورد علاقه‌اش، با دمپایی‌های انگلیسی، در حال کشیدن پیپ انگلیسی و خواندن روزنامه‌ای انگلیسی، کنار شومینه‌ای انگلیسی. عینکی انگلیسی زده است و

یک سبیل جوگندمی کوچک انگلیسی دارد. پهلوی اور روی مبل راحتی مورد علاقه‌ی همسرش، یک خانم اسمیت انگلیسی نوعی مشغول رفوی جوراب است. یک سکوت انگلیسی طولانی. یک ساعت دیواری انگلیسی سه بار زنگ انگلیسی می‌زند.

گفت و گوی نسبتاً غیرعادی زن و شوهر آقای اسمیت را به این نتیجه می‌رساند که بهتر است بروند بخوابند. در همین لحظه مری که خودش را خدمتکار خانه معرفی می‌کند وارد می‌شود و می‌گوید که سینما بوده و خوش گذشته و اعلام می‌کند که خانم و آقای مارتین را برای شام با خودش آورده و آنها دم در ایستاده‌اند. اسمیت‌ها که شامشان را قبلًا خورده‌اند می‌روند لباس مرتب بپوشند. مری مارتین‌ها را به داخل خانه تعارف می‌کند و از رفتار آنها پیداست که کاملاً با هم غریب‌هند و تازه در واگن درجه‌ی سه قطار منچستر به لندن یکدیگر را دیده‌اند. در یک گفت و گوی منطقی طولانی، آنها کشف می‌کنند که زن و شوهر نند، ولی مری هم با یک صحبت منطقی ثابت می‌کند که زن و شوهر نیستند و درحالی که بیرون می‌رود به ما می‌گوید که نام واقعی او شرلوک هولمز است. اسمیت‌ها بر می‌گردند و بعد از سکوت تنش آلودی زنگ در به صدا در می‌آید و یک گفت و گوی غیرعادی دیگر درباره‌ی آن در می‌گیرد تا اینکه عاقبت آقای اسمیت در را باز می‌کند و رئیس آتش‌نشانی وارد می‌شود و بحث را خاتمه می‌دهد، ولی حاشش گرفته می‌شود که می‌بیند جایی آتش نگرفته که خاموش اش کند – «درینگ از یک جرقه که جایی را به آتش بکشد.» پیشنهاد می‌کند از تجربه‌هایش برای آنها بگوید و شروع می‌کند به قصه بافت، تا اینکه مری پی می‌برد او و رئیس با هم نسبتی دارند. آن وقت مری شعری می‌خواند و از صحنه خارج می‌شود. رئیس هم می‌رود و دو زوج گفت و گوی مهمانی را با هم آغاز می‌کنند. نمایش با همان گفت و گویی که آقا و خانم اسمیت آغازش کرده بودند، این بار از دهان آقا و خانم مارتین (یا باز از

دهان خود آنها، هر جور که میل کارگر دان باشد) پایان می‌گیرد. بعد از اولین قصه‌ای که رئیس آتش‌نشانی تعریف می‌کند، نخانم مارتین می‌پرسد نتیجه‌ی اخلاقی آن چیست و رئیس پاسخ می‌دهد «آن را دیگر خودتان باید کشف کنید». این جمله‌ی تمثیل آمیز را می‌شد موضوع نمایشی فرض کرد که ویژگی‌های کار یونسکو را نشان می‌دهد: پررنگ ساده، شخصیت‌های خالی شده از صفات انسانی، و زبان پوچ (ولو منطقی). این اثر حمله‌ای بود به کلیشه‌های زندگی و زبان؛ ولی نوعی تراژدی بود که تماشاگر را به خنده می‌انداخت و یونسکو در نوشته‌ی بعدیش این گونه نام‌گذاری‌ها در تئاتر را من درآورده خواند:

من به کمدی‌هایم می‌گوییم ضدنمایش یا درام کمدی. اسم درام‌هایم را گذاشته‌ام شبهدرام یا هزل تراژیک. چون فکر می‌کنم کمدی غمانگیز است و تراژدی انسان خنده‌دار. روح انتقادی امروز نه می‌تواند چیزی را خیلی جدی بگیرد و نه خیلی شوختی.

(«کشف تئاتر»، ص ۸۶)

تعریف تراژدی یا کمدی هرگز آسان نبوده است، کما اینکه جورج استاینر در کتاب مرگ تراژدی (۱۹۶۱) با ابراز تردید در اینکه تعریف تراژدی هنوز امکان‌پذیر باشد نمونه‌ای از این گرایش تازه فراهم آورده است. یا کمدی موسوم به «کمدی سیاه» که ما با خنده‌ای شک‌دار به تماشای آن می‌نشینیم تلاشی برای پر کردن یک خلا است. این گفته‌ی ساده‌ی رونالد پیکاک که نمایش یا باید خنده‌دار باشد یا واقعاً تکان‌دهنده (هنر نمایش، لندن ۱۹۵۷، ص ۱۸۹) اگر زمانی هم صادق بوده است دیگر درست در نمی‌آید. جان استایان در کتابی راجع به «کمدی سیاه» فهرست بلندی از پیشینیان بر جسته‌ی این جواب «معاصر» عرضه کرده است – شامل اوریپید، مارلو، شکسپیر، و مولیر – و می‌گوید بهترین کمدی آن است که تماشاگر را «دست بیندازد و آزار

بدهد» و حتی در دنای باشد. نمایشنامه‌نویسان قرن بیستم برای ارائه‌ی آثارشان انواع شکل‌ها و صحنه‌ها را در اختیار داشته‌اند، ولی تئاتر پوچی – صرف نظر از شکل یا شیوه‌ی اجرا – معمولاً هم خنده‌دار است و هم هولناک، چون به تماشاگر نهیب می‌زند، آشفته‌اش می‌کند، و امی‌دارد که خودش واکنش‌اش را ارزیابی کند، و اضدادی ارائه می‌دهد که در ذهن او به بار می‌نشینند:

ماجراهای در کمدی سیاه کمتر به نتیجه می‌رسند: کش پیدا می‌کند و ممکن است احساس شود که پیامدهای آنها تمامی ندارد. این تئاتر برای ما تصمیم نمی‌گیرد؛ دست بالا احتمالات را مطرح می‌کند، از نقش شانس می‌گوید، و هر دو طرف را نشان می‌دهد. غیرمستقیم تحریک می‌کند و از داوری می‌پرهیزد ...

(استایان، صص ۲۵۱، ۲۷۸)

همه‌ی آنها همان قدر در مورد یونسکو صدق می‌کنند که در مورد برشت! اگر نقدنویس برای راحتی کار خودش می‌خواهد بین کمدی و تراژدی فرق بگذارد، تماشاگر امروزی موقعی لذت می‌برد (و در دراحس می‌کند) که ببیند نمایشنامه‌نویس به خوبی توانسته است تعادلش را روی بند باریک حفظ کند. یونسکو اعتقادی به تعاریف هنری ندارد، چنان‌که در بند سنت‌های سیاسی و مذهبی هم نیست. با این حال نمایشنامه‌های او فقط سرگرم‌کننده هم نیستند. در بداهه‌سازی (۱۹۵۶) او مشکل را با مستخره کردن هر دو نظر بیان می‌کند: نظر متقد محافظه‌کاری که معتقد است تئاتر هدفی جز سرگرم کردن تماشاگر ندارد و نظر متقد جامعه‌گرایی که فکر می‌کند تئاتر باید آموزنده باشد. در سرتاسر آثار یونسکو تصویری گویا تر از تصویر مدنیه‌ی فاضله در آغاز نمایشنامه‌ی قاتل وجود ندارد: دنیایی که همه‌ی معضلات اجتماعی اش حل شده‌اند، اما هنوز مرگ هست و زندگی را پوچ و بیهوده می‌کند، زیرا از

لابه‌لای توهمنات انسان باز دو حقیقت سر بر می‌کشد: مرگ و رنج (ریموند ویلیامز، تراژدی مدرن، صص ۱۵۲ - ۱۵۳) و یونسکو می‌گوید تنها جامعه‌ی معتبر جامعه‌ای است که پایه‌اش بر این رنج مشترک باشد. آنچه دغدغه‌های اصولی و شخصی یونسکو را تعمیم می‌بخشد همین است؛ و نتیجه‌ی آن را هم در دست‌مایه و هم در شیوه‌ی کار او می‌بینیم:

اگر آدم‌های دنیای ما از انسانیت خالی شده‌اند، بگذارید روی صحنه از آدمک‌های مصنوعی استفاده کنیم. اگر احساس می‌کنیم جوانب مادی زندگی ما اجازه نمی‌دهند که قوای معنوی خود را کامل‌آبه فعل درآوریم، شما را به خدا بگذارید این را در نمایشی که صحنه و وسایلش کم کم برآدم‌ها چیره می‌شوند نشان بدھیم. اگر زبان فرسوده شده، بگذارید نشان بدھیم که صورت‌های متحجرش قالبی و شعاری شده‌اند یا تبدیل به مجموعه‌هایی از صدای محض شده‌اند.

(پرانکو، یونسکو، ص ۱۳)

صندلی‌ها (۱۹۵۲) همین را نشان می‌دهد. پیرمرد و پیرزنی زندگی متوسطی را در جزیره‌ای سپری کرده‌اند. پیرمرد فکر می‌کند حرف مهمی دارد که پیش از مرگ باید بزند و به تشویق پیرزن از همه‌ی انسان‌های باقی مانده دعوت می‌کند که بیایند و پیام او را بشنوند. یک صندلی برای هر مهمان (که نامرئی است) می‌آورند و موقعی که همه جمع می‌شوند زوج پیر خودشان را در دریا غرق می‌کنند و به عهده‌ی خطیب (تنها شخصیت مرئی دیگر نمایش) می‌افتد که پیام را بگوید. اما او هم لال است و فقط می‌تواند ناله کند (زیرا چه پیام مهمی است که بشود منتقل کرد و چه کسی می‌تواند زندگی را در یک جمله خلاصه کند؟) خطیب هم می‌رود و مامدنی فقط صحنه‌ی پر از صندلی را می‌بینیم و صدای برخورد امواج با دیوارهای خانه را می‌شنویم. گرچه متن نمایشنامه یک صحنه هم با یک تخته‌سیاه دارد، در اولین اجرای نمایش از آن

استفاده نشد، چون یونسکو یک پایان‌بندی سمعی و بصری ناب می‌خواست.

با این اثر به دوره‌ی دوم کار یونسکو می‌رسیم. تا این زمان دل مشغولی اصلی او زبان بود که، به گفته‌ی کو، آن را به مقام چیزی قائم‌به‌ذات ارتقا داد، چیزی که اشخاص نمایش در خدمت آن قرار می‌گیرند و گاه می‌توان ضبط صوتی را جانشین آنها کرد (کو، یونسکو، صص ۴۳ - ۴۴). از این مقطع تا اثر دیگر او قاتل (۱۹۵۷) یونسکو بیشتر دغدغه‌ی کثرت اشیا را دارد. حال او به این سخن آرتوجامه‌ی عمل می‌پوشاند که صحنه را باید لبریز کرد (این بار از اشیای بی‌جان، نه سنگواره‌های زبان) و سنت تئاتری زولا و پیروانش را به تمثیل می‌گیرد که با وفاداری به طریقت شان ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) صحنه را پر از اشیای روزمره می‌کردن. گیشانو به این نکته اشاره می‌کند که یونسکو همچنین از تصویر کیفی تهوع سارتر تصویری کمی به دست می‌دهد (تئاتر معاصر فرانسه، ص ۱۸۳). در نمایشنامه‌ی مستأجر جدید (۱۹۵۳) یک قربانی وظیفه (موضوع نمایشنامه‌ی قبلی او در ۱۹۵۲) رفته‌رفته در زیر انبوهی از اثنایه دفن می‌شود؛ و به یاد ما می‌آورد که چگونه گاهی بین عادت‌های خود دفن می‌شویم و شاید مثل مستأجر جدید از کسانی که اثنایه را برمی‌دارند بخواهیم که برونده و چراغ را هم خاموش کنند و ما را بازندگی مرگ‌وارمان راحت بگذارند.

در ۱۹۵۷ بانمایشنامه‌ی قاتل به نظر می‌رسید که یونسکو مسیر تازه‌ای در پیش گرفته است. قهرمان او برنژه مارا به یاد قهرمان پوچ کامو می‌اندازد (و البته یونسکو از ستایشگران پرشور کامو است). یونسکو تعهد سیاسی را رد می‌کند، اما نفس تعهد رانه: وجود خود اولین تعهد انسان است؛ بقیه عارضی‌اند. یونسکو دیوانه‌ی آزادی انسان است و در کرگدن (۱۹۵۹) با تقابل برنژه و ژان این را نشان می‌دهد. ژان مردی است که مغزش انباشته از شعارها و افکار منجمد است. برنژه که زندگی روزمره را بی‌معنی می‌یابد به الکل پناه

برده است که فراموش اش کند؛ تا اینکه در پایان نمایش نقش مثبت تری به دست می‌آورد (یا به او تحمیل می‌شود). ژان قدرت کوری دارد مثل یک کرگدن؛ و بحث کردن با او بی‌فایده است. آخرش برنژه در محاصره‌ی گله‌ای از این کرگدن‌های پوست‌کلفت تنها می‌ماند. این تصویر تکان‌دهنده و در عین حال بامزه به تئاتر قدرت و خشونت می‌بخشد. و شاید چیز بیشتری، زیرا چنان‌که گویید این تجربه‌ی یونسکو از جنس نازی‌هاست و به وسیله‌ی کرگدن‌ها خصوصاً بینش نازی‌ها محکوم می‌شود، دنیایی که نظم اجتماعی آن بر اساس منطق (وازاین‌رو بی معنی) است و خطر و شر را مقامات مدنی تولید می‌کنند (نه ارتش). سیاست نیز چون ظاهراً مبنای عقلانی دارد از حل مسائل این دنیای نامعقول عاجز است (رک: کو، یونسکو، صص ۸۹ به بعد).

شاید خود یونسکو هم به بن‌بست رسید، زیرا پس از مرگ شاه (۱۹۶۲) که آخرین نمایشنامه درباره‌ی برنژه است و مضمونی اسطوره‌ای دارد او سکوت پیشه کرد.

پس روی هم رفته می‌توان گفت که زندگی مرگوار بورژوازی، کیفیت ماشینی آن و از دست رفتن حس رمزوراز، تنها بی افراد و زحمت برقراری ارتباط به زبانی که عادت‌ها از رمقش انداخته‌اند دل مشغولی‌های یونسکو را تشکیل می‌دهند. برخلاف خانه‌به‌دوشان و رانده‌شدگان بکت و آداموف، آدم‌های یونسکو در آنجه که باید متن جامعه باشد گرفتار تنها بی‌اند؛ و بر عکس بکت، یونسکو گویا از تئاتر کاملاً پوچ و غیرانسانی به سمت تئاتر انسانی تر و مهربان‌تری حرکت کرده است که شاید خانم مارتین بتواند نتیجه‌ای اخلاقی در آن پیدا کند.

## بکت

اگر آوازه‌خوان کله‌طاس یونسکو تقدم زمانی داشت، در انتظار گودو (۱۹۵۳) از بکت بود که مضمون و شیوه را ابعاد جهانی بخشد. همان طور که اسلین در

فصل درخشنایی از کتابش درباره‌ی بکت نوشته است، این نمایشنامه‌ی او با اقبال فراوانی در فرانسه رو به رو شد و تا امروز آن را به بیش از ۲۵ زبان ترجمه کرده و دست کم در ۲۲ کشور اجرا کرده‌اند. اگر به این آمار اضافه کنیم که نمایشنامه‌ی دیگر او آخر بازی (به فرانسه) اولین بار در ۱۹۵۷ در تئاتر «رویال کورت» لندن به روی صحنه رفت، و اینکه روزهای خوش—اثر دیگر او—در ۱۹۶۱ در تئاتر «چری لین» نیویورک افتتاح شد، و اینکه کار دیگر ش بازی نخستین بار در ۱۹۶۳ در شهر اولم آلمان اجرا شد، تصوری از تعداد مخاطبی که بکت به دست آورده است پیدا می‌کنیم. از آنجاکه نمایشنامه‌های او نوعاً چیستان‌وار و منفی‌باف‌اند، این استقبال گسترده از آنها حیرت‌انگیز است.

بر کسی پوشیده نیست که بکت از دوستان جیمز جویس بود، در فرانسه زندگی کرد و به فرانسه نوشت، و در آثارش بدینی ای نشان می‌دهد که ظاهراً ارتباطی با زندگی واقعی خودش ندارد، چون او شخصاً مردی متین و متعادل است. بکت بیشتر از هر نمایشنامه‌نویس دیگری در این به‌اصطلاح «مکتب» قید پی‌رنگ را زده است. چنان‌که اسلین می‌نویسد، در انتظار گودو قصه‌ای نمی‌گوید، موقعیتی ایستارامی کاود: «اتفاقی نمی‌افتد، کسی نمی‌آید، کسی نمی‌رود، وحشتناک است». حتی تفاوت‌های ظاهری پرده‌ی اول با پرده‌ی دوم فقط برای تأکید بر یکسانی اساس موقعیت است. گفت‌وگوها یک‌سره دری‌وری و ادا‌اطوار است به سبک تماشاخانه‌ای؛ و نام اثر چیزهایی را به خاطر می‌آورد که بی‌گمان تصادفی نیستند. بکت با وسوس مشهوری که در مورد زبان دارد آگاهانه باید خواسته باشد که یک کلمه‌ی فرانسوی بی‌معنی، با همه‌ی معنی‌هایی که به ذهن متبادر می‌کند، عیناً در ترجمه‌ی انگلیسی هم تکرار شود. پس همان قدر که می‌توان Godot را نامی ترکیبی به صورت Godeau تصویر کرد<sup>۱</sup>، می‌شود یادآور نام آن قهرمان دوچرخه‌سواری God-ot

۱. که «خداء» را تداعی می‌کند، کما اینکه در بعضی ترجمه‌های فارسی، گودو را خود و خوانده‌اند تا این معنارا برسانند.

نیز پنداشت اش، یا تداعی‌کننده‌ی عنوان *Attente de Dieu* (در انتظار خدا) که اثری از سیمون وی است و، به نوشته‌ی اریک بستلی، اشاره‌ای دارد به نمایشنامه‌ی کمدی سفته‌باز، با نام مشهورتر میرکاده، از بالزاک. مرکاده سفته‌بازی است که مسبب گرفتاری‌های مالی خود را شریک سابقش گودو (Godeau) می‌داند که سرمایه‌شان را برداشته و رفته است؛ اما او در پایان نمایش با ثروت کلانی بر می‌گردد و معجزه‌آسا شریکش را نجات می‌دهد. قصه‌ی دو دزد [دزدانی که در کنار عیسای مسیح (ع) مصلوب می‌شوند؛ رک: انجیل لوقا، باب ۲۳] در اوایل اثر بکت می‌آید. دو خطاکار در موقعیت یگانه‌ای برای رستگاری قرار می‌گیرند. یکی از آنها «اتفاقاً» سخن کفرآمیزی می‌گوید و به لعنت ابدی گرفتار می‌شود. دیگری «اتفاقاً» با او مخالفت می‌کند و آمرزیده می‌شود. گفته‌های اتفاقی ممکن است روانه‌ی دوزخ کنند یا به بهشت بفرستند. قرینه‌اش، در نمایش، پیش‌بینی ناپذیری گودو است چنان‌که آن پسر (یا پسرها؟) می‌گویند. امید رستگاری یکی از مضامین اثر است؛ ولی اسلین می‌پرسد پس آیا می‌توان نتیجه گرفت که اثری مذهبی است؟ آیا امکان ندارد که همین امید رستگاری در آن به معنی ریا باشد، خودداری ما از پذیرش واقعیت، اینکه گودویی در کار نیست، و اینکه اگر معتقد باشیم که هست می‌توانیم با انتظار کشیدن برای آمدنش از قبول مسئولیت طفره برویم (اسلین، صص ۵۲ به بعد)؟

دو شخصیت در انتظار گودو وقت را به بازی می‌گذرانند و در جاده‌ای انتظار می‌کشند. در نمایشنامه‌ی دوم بکت، آخر بازی، دو شخصیت در اتفاقی محبوس‌اند و مرحله‌ی آخر بازی را سپری می‌کنند. مرد نابینایی به اسم هام در صندلی چرخ‌دار نشسته (او نمی‌تواند بایستد) و خدمتکارش کلاو در کنارش ایستاده است (او نمی‌تواند بنشیند). در زباله‌دان‌هایی در اتاق، پدر و مادر بی‌پای هام، نگ و نیل، رامی‌بینیم. دنیای خارج مرده است، یا این چهار نفر فکر می‌کنند که تنها بازماندگان نسل بشر از یک بلای عظیم‌اند. اگرچه کلاو از هام

بیزار است باید او امرش را اجرا کند؛ و پرسش بنیادین نمایش (می‌توان گفت پی‌رنگ آن) این است که آیا کلاو اراده‌ی آن را خواهد یافت که هام را ترک کند؛ که اگر ترک کند هام خواهد مرد، و بعدش خود کلاو هم – اما چون آزوفه‌ی آنها ته کشیده، پرسش اصولاً بی‌ربط به نظر می‌رسد! این نمایشنامه را نیز مانند درانتظار گودو هرکس به گونه‌ای تفسیر کرده است. حتی آن را در قالب زندگی‌نامه‌ای درباره‌ی رابطه‌ی بکت با جویس دیده‌اند. حس مردگی حضوری چشمگیر دارد و شاید فقط تخیل پسر بچه‌ای که، به هر علت، در برگردان انگلیسی اثر کم‌رنگ شده است اندکی روشنایی بدان می‌تاباند. در اصل فرانسوی، پسر بچه یک «خالق بالقوه» است که در بحر نافش فرو می‌رود: «حوالش را داد به خلأ عظيم نيروانا، به هيچي که ذيمقرatis - در يكى از نقل قول‌های محبوب بکت - درباره‌اش گفته است چيزی واقعی تراز هيج نیست»<sup>۱</sup> (اسلین، ص ۷۲).

هر دو نمایشنامه فاقد پی‌رنگ‌اند و شخصیتی هم به معنای متعارف ندارند، زیرا در شخصیت فرض بر اهمیت هویت است، چنان‌که در پی‌رنگ فرض بر اهمیت واقعه در زمان است، حال آنکه این هر دو فرض در این نمایشنامه‌ها مورد تردید قرار می‌گیرند. بکت در نمایشنامه‌های بعدیش برای صحنه و رادیو دیگر تا این عمق پیش نمی‌رود، ولی مضمون‌ها همچنان همان‌ها هستند: دشواری پیدا کردن معنا در جهانی که دائم در معرض تغییر است؛ و نارسایی‌های زبان در رساندن یا رسیدن به حقایق معتبر. پرانکو می‌نویسد قالب پرسش و پاسخ، که کورنی به خوبی از آن برای تبادل افکار استفاده می‌کند، اینجا خبر از نبود ارتباط می‌دهد: هرکس مشغله‌ی فکری خودش را دارد و سکوت‌ها و مکث‌ها کلمات و عبارات را منزوی می‌کنند و

۱. او در واقع گفته است «آنچه نیست درست به همان اندازه واقعی است که آنچه هست». رک: تاریخ فلسفه، فردریک کاپلستون، انتشارات علمی و فرهنگی، ج ۱، یونان و روم، ترجمه‌ی سید جلال الدین مجتبی، ص ۸۹

تکرارها به یادمان می‌آورند که زندگی چقدر یک نواخت و تکراری و ملال‌آور است (پرانکو، آوانگارد، ص ۵۷).

ولی با اینکه بکت زبان را بی‌ارزش می‌کند باز آن را به کار می‌گیرد و خود را بر هر دو زبان مسلط نشان می‌دهد، با چنان توفيقی که بِمِبر گَسکوین می‌گوید از این رو تئاتر شاعرانه‌ی قرن بیستم حالا به نثر نوشته می‌شود، مثل در انتظار گودو (تئاتر قرن بیستم، ص ۶۸). چون ابزار بهتری وجود نداشت، زبان و سیله‌ی نام‌گذاری نام‌ناپذیر شده [یا توصیف وصف‌ناپذیر، کاری که از زبان ساخته نیست] و اسلین نتیجه می‌گیرد این شناسایی پوچی است که باز وجهی برای امیدواری و آزادی می‌شود: «زیرا هیچ ندانستن که یعنی هیچ؛ نخواستن که چیزی دانستن نیز یعنی همان؛ پس فقط بالاتر بودن از چیزی دانستن است که به روح ناکنچکاو آرامش می‌بخشد» (اسلین، ص ۸۷). ولی این آرامش شاید برای کمتر کسی از ما قابل فهم باشد، مگر به عنوان پارادوکس مرکزی کار بکت.

خیلی از ما بکت را فقط با در انتظار گودو می‌شناسیم؛ بنابراین تعجب می‌کنیم که می‌بینیم منتقدان او نمایشنامه‌هایش را تقریباً فقط زیرنویسی برای کار اصلی او یعنی رمان‌هایش می‌دانند. مورفی در ۱۹۳۸ به چاپ رسید (باز آن سال مهم!) و ۱۹۴۲ که بکت رهسپار فرانسه‌ی آزاد از اشغال آلمان‌ها شد نگارش وات را آغاز کرد که در ۱۹۵۳ بیرون آمد. همزمان با در انتظار گودو (۱۹۴۹-۱۹۴۷) به نوشن سه گانه‌ی مالوی و مالون می‌میرد (انتشار در ۱۹۵۱) و نام‌ناپذیر (انتشار در ۱۹۵۳) و سپس این طور است<sup>۱</sup> در ۱۹۶۱ پرداخت. آن خودانگیختگی و خیال‌پردازی که به یونسکو الهام می‌داد در این مجموعه‌ی

۱. ترجمه‌ای سردستی از عنوان اثر است که بکت اصل فرانسویش را Comment c'est نامید (که جناس commencer است به معنی آغاز کردن) و سپس در انگلیسی خود او به How it is برگرداندش. ترجمه‌ی دقیق آن به فارسی می‌ماند برای روزی که کتاب به فارسی ترجمه شود.

آثار بکت جای خود را به ذهنی داده است که آگاهانه از آن ویژگی‌ها پرهیز می‌کند. یکی از نادر مصاحبه‌های بکت (چون او برخلاف یونسکو همیشه از توضیح دادن یا حرف زدن درباره‌ی کارش طفره رفته است) تشکیل می‌شود از سه گفت‌وگو در مورد نقاشان معاصر، که در اولین آنها هنر جدیدی را که می‌پسندد شرح داده است:

بیان اینکه نه چیزی هست که بیان شود، نه چیزی که با آن بیان شود، نه چیزی که از آن بیان شود، نه قدرتی که با آن بیان شود، نه میلی که با آن بیان شود، نه تعهدی که سبب بیان شود.

(بکت، چشم‌اندازهای قرن بیستم، صص ۱۶-۲۲)

هنری که بکت آن را نمی‌پسندد بازتاب آن ارزش‌های بورژوازی است که او دیگر نمی‌تواند آنها را بپذیرد. به‌زعم بکت و نیز یونسکو، علم و فلسفه خلشی پدید آورده‌اند؛ و چون غایت کلی «هیچ» است، هنری ارزش دارد که بتواند «هیچ» را بیان کند.

اولین قهرمان بکت (و قهرمانان بعدی او که همه بازتاب همان اولی‌اند) نامش بلاکوا را از بربط‌سازی فلورانتسی دارد که دوست دانه بود و دانه او را در آن دشت دورافتاده‌ی محل انتظار نفوسي که از دنیا رفته‌اند ولی هنوز آمادگی ورود به برزخ راندارند جای می‌دهد: تهی‌گاهی که محل تن‌پروری و بلا تکلیفی است. جفتک بیشتر از سیخونک<sup>۱</sup> (۱۹۳۴) از خلال ده داستان کوتاه به زندگی بلاکوا شوا، سه ازدواج او، و مرگ تصادفی و خاک‌سپاری رسمی او می‌پردازد. بیکارگی برای این قهرمان بکت جنبه‌ی مشتبی از وجود است؛ و قهرمانان بعدی او نیز از این سخن حکیمانه‌ی گورگیاس لنتینی (۴۸۳-۳۷۵ق.م)

۱. اشاره به آیاتی است در «کتاب اعمال رسولان» از عهد جدید به این معنا که مخالفت با مشیت خدا به تف سربالا می‌ماند. ورزو هرچه بیشتر جفتک می‌زد بیشتر سیخونک می‌خورد.

خطیب سیسیلی پیروی می‌کنند که هیچ چیزی وجود واقعی ندارد؛ و اگر چیزی واقعی هم موجود باشد امکان شناخت آن نیست؛ و اگر چیزی باشد و امکان شناخت آن هم باشد امکان بیان آن با کلام نیست. همین نتیجه گیری را متقدانی مانند فردیک هافمن (ساموئل بکت: زبان نفس، ۱۹۶۲) نیز دارند که بکت را بیشتر میراث بر از ادبیات می‌دانند تا از فلسفه. هافمن قهرمان بکت را هم بیشتر متأثر از داستایفسکی و کافکامی بیند – مثلاً از گرگور سمساقهرمان مسخ کافکا، که یک روز واقعاً همان حشره‌ای می‌شود که ترس دارد بشود. مرد زیرزمینی داستایفسکی (قهرمان یادداشت‌های زیرزمینی، ۱۸۶۴) ابتدا حشره‌ی کافکا و آخر ضدقهرمان بکت می‌شود. اما – و پارادوکس همین جاست – همه‌ی قهرمان‌های بکت وقتی که خود را تعریف می‌کنند «زبان تحقیقی دقیق و ثقلی به کار می‌برند و حتی در رعایت دقت به قدری پیش می‌روند که از حدود ادب هم خارج می‌شوند» (رک: هافمن، فصل‌های ۱ و ۲). این ذهنیت خردگرا خود به اندازه‌ی بی‌معنایی دنیا موجب ابهام می‌شود، زیرا قهرمان‌ها می‌کوشند مثل موجودات منطقی رفتار کنند در حالی که منطق باید پوچی رفتارشان را به آنها نشان بدهد. از این نظر بکت هم با یونسکو فرق دارد که پوچی‌های ظاهر را نشان می‌دهد و هم با جویس که به زبان و دانایی می‌بالد. بکت دانش بشری را رد می‌کند و یکی از عوامل ناآگاهی ما را از اینکه چه هستیم و کجا هستیم زبان می‌داند که سدی نفوذناپذیر شده است (رک: ریچارد کو، صص ۱۵-۱۲). از این رو قهرمان‌های بکت نه فقط انکار می‌کنند که فلسفه می‌دانند، بلکه به این نادانی خود می‌بالند و با این حال همواره دغدغه‌ی پرسش‌هایی را دارند که از پیش از سقراط برای بشر مطرح بوده‌اند: ماهیت نفس، دنیا، و خدا. و انگهی بکت با خارج کردن این قهرمان‌ها از موقعیت‌های اجتماعی – برخلاف کامو و سارتر – هرگز آنها را وادار به تصمیم‌گیری نمی‌کند و بنابراین ما، به قول کو، احساس نمی‌کنیم که آنها در زیر بار انتخاب، مسئولیت، و رنج خرد شده‌اند، باری که دنیای

اگزیستانسیالیستی – که خودشان وجودش را بدبختی می‌گیرند – بر دوش شان گذاشته باشد (کو، صص ۷۳ به بعد). مالوی، موران، مالون، و نامنایپذیر همه تک‌گویی‌هایی هستند که به این طور است متنهای می‌شوند، آنجاکه متفکر در گل‌ولای هن و هن کنان پیش می‌رود و گونی قوطی‌های سار دین‌اش را به دنبالش می‌کشد و گاهی تنهاش به پیم یا پوم (یا بیم یا بوم؟) دیگری می‌خورد و آه حسرت‌باری از دل بر می‌کشد که هی، یاد زندگی در روشنایی به خیر! نویسنده‌ای که از ۱۹۳۱ با مقاله‌ای که از او منتشر شد تأثیر انکار ناپذیری در بکت بر جای نهاد پرست بود که کارش عین دست‌مایه‌های دغدغه‌ی بکت را نشان می‌دهد: خودکامگی‌های زبان و زمان که مانع از خودآگاهی می‌شوند: «من، موجود نازمان‌مند اسیر زمان و مکان، چگونه باید از اسارت بگریزم وقتی که می‌دانم هیچ چیزی بیرون از زمان و مکان نیست و من نیز در کنه واقعیت خود هیچ‌ام؟» (کو، ص ۱۸). این پرسش در پرست پرسش‌های دیگری پیش می‌آورد درباره‌ی نایپوستگی [= چندگانگی] شخصیت، انزوای ناگزیر هنرمند، و عقیده به اینکه رنج یگانه نیرویی است که می‌تواند هویت «من» را محرز کند. اما باز پرسش‌هایی می‌ماند که حتی نمی‌شود بیانشان کرد؛ و این پرسش‌هارا بکت در معرفی می‌آزماید، پرسش‌هایی که ما به صورت خامی می‌توانیم این‌گونه مطرح کنیم: من چیست، زمان و مکان چیست، و ماده و روح / ذهن چیست؟ قهرمان‌های بکت مصمم‌اند که به این پرسش‌ها پاسخ بدهند بدون آنکه به عرفان متولّ بشوند. این پافشاری بر خردگرایی بکت را از پوچانگاران جدا می‌کند. ریچارد کو می‌نویسد «پوچی روشی است که مفاهیم عقلانی را ویران [= نفی] می‌کند و جلو می‌رود تا جایی که واقعیت غایی – و غیر عقلانی به حسب تعریف – را فقط از میان ویرانه‌ها بتوان دید. ولی بکت، بر عکس، برای عقلانیت بیشترین اهمیت را قائل می‌شود، اما آن را به سمتی می‌راند که ... خود عقل به واقعیت بزرگ‌تر نامعقولی تغییر ماهیت می‌دهد» (کو، ص ۲۰).

بدینسان هنگامی که آرسن در رمان وات کار مراقبت از آقای نات را پس می‌دهد، تجربه‌اش را هم (در یک پاراگراف ۲۸ صفحه‌ای!) به قهرمان منتقل می‌کند و نکته‌ی مهم در این تجربه تغییر است. اما این تغییر آگاهی از چیزی است سوای تهوع روکانش، چون آن آگاهی از پوچن نمودار بسی‌اعتباری عقلانیت و خردگرایی بود. حال آنکه تغییر آگاهی از این نکته است که انسان نمی‌تواند از عقلانیت بگریزد. این تغییر انسان را درگیر تناقضی منطقی می‌کند که حتی وقتی وجود دارد محال است. بکت آن را در قالب لطیفه‌ای می‌ریزد و چون نمی‌خواهد آن را به میهن عزیزش نسبت بدهد از ایرلند به ویلز منتقلش می‌کند: «پایین نیا، ایفور، نردنان را برداشتیم». <sup>۱</sup> نردنان البته متعلق به ویتنگشتاین فیلسوف است و بکت می‌خواهد بگوید که فقط در صورتی می‌توان گفت «معنى» وجود ندارد که تلویحًا گفت وجود دارد. به این ترتیب «هیچ» تلویحًا می‌شود «چیزی» درحالی که می‌دانیم این محال است: از عدم، عدم خیزد. پس مفهوم هیچ، خواه بدان بیندیشیم، خواه از آن بگوییم، خواه از آن بنویسیم، خود را نمی‌[=سلب وجود] می‌کند چون چیزی به وجود می‌آورد: نردنان ایجاد ناممکن‌الوجود است و با این حال باید از آن پایین آمد. چگونه؟ جواب بکت می‌توانست علم باشد، ولی در واقع ریاضیات است. قهرمانان بکت حتی وقتی از دیدن یا گفتن عاجزند می‌توانند بشمرند. در ریاضیات، عدد وجود دارد چون با اعداد دیگر عمل می‌کند، ولی ما راهی نداریم که «وجود» آنها را ثابت کنیم یاد را دقت تعریف‌شان کنیم. چنان‌که

#### 1. Do not comes down, Ifor, I haf taken it away.

بکت این را در نامه‌ای به ژاکلین هوفر، شاعر و ناشر آمریکایی، نوشته بود. از این‌رو گفته‌اند منظورش از Ifor هوفر بوده است. اماگر وہی دیگر آن را if/or خوانده‌اند. از طرفی از تلفظ آلمانی جمله (have به جای haf) نتیجه گرفته‌اند که او خواسته است ویتنگشتاین را تداعی کند که مثال نردنان مشهور است. ویتنگشتاین گزاره‌هایش را به نردنانی تشیه می‌کند و می‌گوید وقتی از آن بالا رفتی بیندازش. اما در ادامه‌ی لطیفه، مخاطب پاسخ می‌دهد «دیگر دیر شده، نصف راه را آمده‌ام».

هیو کِنر توضیح می‌دهد «جایی بین یک و  $\frac{169}{408}$  و  $\frac{70}{169}$  می‌توانیم انتظار وجود  $\sqrt{72}$  را داشته باشیم، اما نباید انتظار داشته باشیم آن را پیدا کنیم. می‌توانیم از آن نام ببریم و می‌دانیم که وجود دارد، اما ناممکن است» (هیو کنر، ساموئل بکت: جستاری انتقادی، نیویورک، ۱۹۶۱، ص ۱۰۷).

بکت با دل مشغولی‌هایی که داشت ورودش به تئاتر تقریباً اجتناب‌ناپذیر بود، زیرا کلام ملفوظ از مکتوب به حال حاضر نزدیک‌تر است؛ و اگر رُمان، به تعبیری، جست‌وجوی زمانی است که گذشته و آینده در «حال» حل می‌شوند<sup>۱</sup> قالب نمایش این مشکل رارفع می‌کند (کو، ص ۸۸). تفاوت ماهوی در نمایش این است که شخصیت‌ها باید جسم‌آ حضور داشته باشند، ولو کاملاً منفعل (حتی در تئاتر اگزیستانسیالیستی). آلن روب‌گری یه از اینکه اصل‌ا قهرمان‌های بکت را به چشم می‌بیند تعجب می‌کند؛ و به معنی واقعی حضور جسمانی آنها توجه می‌کند. او دو مرد خانه‌به‌دوش بکت را موجوداتی روی صحنه می‌بیند با این تفاوت که:

اشخاص نمایش معمولاً فقط نقش بازی می‌کنند، مثل همه‌ی کسانی که اطرافمان می‌بینیم و می‌خواهند از زیر بار وجود خود شانه خالی کنند. اما در نمایشنامه‌ی بکت انگار دو مرد خانه‌به‌دوش روی صحنه هستند بدون اینکه نقشی داشته باشند.

ولی هستند، پس باید خودشان را توجیه کنند. اما ظاهراً متن آماده‌ی از برکرده‌ای ندارند. پس باید از خودشان دربیاورند. آزادند.

اما آزادی آنها هم به هیچ دردی نمی‌خورد. همان طور که چیزی ندارند از حفظ بگویند، چیزی هم ندارند از خودشان دربیاورند. بنابراین گفت‌وگوی

۱. در این تعبیر، گذشته و آینده مفهوم‌هایی ساخته‌ی ذهن بشرند و آنچه واقعیت خارجی دارد فقط حال است. این رمان می‌کوشد آن «حال» را پیدا کند که گذشته و آینده در آن منعکس است.

آنها، که آن هم رشته‌ای ندارد از دستشان بیرون برود، تقلیل پیدا می‌کند به قطعاتی پوچ: حرف‌های بی‌سروت، بازی‌های لفظی، بحث‌های مسخره، همه کمابیش بی‌نتیجه. تصادفی دست به هر کاری می‌زنند. تنها کاری که آزاد نیستند انجام بدھند این است که وابدهند و بگذارند بروند. باید در انتظار گودو بمانند.

(سامونل بکت، یا «حضور» در تئاتر، بکت، چشم‌اندازهای قرن بیستم، ص ۱۱۳)

این عمل<sup>(?)</sup> انتظار کشیدن در گفت‌وگوهایی بازتاب می‌یابد که می‌توان آنها را تلاش‌های پوچ سیزیفی شمرد که اسیر قصه‌های بدون پایانی که سر هم می‌کند می‌ماند. عمل نیز عمل دوپهلویی است. انتظار کشیدن می‌تواند عملی قهرمانانه باشد (از این جهت که انتظار به معنی آن است که هویتی آن قدر دوام آورده است که انتظار را ممکن کند، که در شرایط کنونی ما قهرمانانه است) یا چیزی بدتر از حمامت باشد، یک توهم زبانی. استدلال برای انتظاز دوری است: ما هستیم، پس انتظار می‌کشیم، پس برای چیزی انتظار می‌کشیم، پس هستیم. از این قرار گودو ممکن است چیزی نباشد مگر نامی برای یک زندگی که بیهوده خودش را طور دیگری وانمود می‌کند و زبانی که با آن این وانمودسازی را بیان می‌کند (رک: گونتر آندرس، «هستی بدون زمان: درباره‌ی نمایشنامه‌ی در انتظار گودوی بکت»، بکت، چشم‌اندازهای قرن بیستم، ص ۱۴۳). آدم‌های بکت چون «وجود دارند» انتظار می‌کشند و مفسران اغلب برای توصیف این معنا از اصطلاح «پرتاب شدگی»<sup>۱</sup> که هایدگر به کار می‌برد استفاده می‌کنند. اما قهرمان‌های بکت به آن اندازه قهرمان نیستند

۱. geworfenheit به این معنی که انسان بدون اراده‌ی خود به دنیا می‌آید یا پرتاب می‌شود بدون اینکه حق انتخاب چیزهایی مثل زمان و مکان و روادش، پدر و مادر خود، یا جنسیت خود و زبان مادریش را داشته باشد.

زیرا پرتاب شدگی آنها به دنیا باعث نمی‌شود که آنها عمل یا تصمیمی را آغاز کنند. آنها پیرو این نظریه‌اند که، حتی در موقعیتی بی‌معنی، زندگی باید معنی داشته باشد. بکت نیستی‌گرایی رانشان نمی‌دهد؛ نشان می‌دهد که انسان نمی‌تواند نیستی‌گرا باشد.

اما این دلکوهای «در جاده‌ای اشتباهی، با قدرتی ناکافی، هدفی را جست و جو می‌کنند که شاید وجود نداشته باشد» (ولرسهوف، «ناکامی در اسطوره‌زدایی»، بکت، چشم‌اندازهای قرن بیستم، ص ۱۰۷) ترجمه‌برانگیزند. لحن بکت، دست‌کم در نخستین آثارش، به هزل پهلو می‌زند، ولی منظور ما ز هزل ابدأ الفیه و شلفیه نیست. هزل در بکت، به عنوان محمولی برای همه‌ی غم‌های انسان، موجب می‌شود که ما با دلکوهای او، حتی موقعی که از ما دورند، احساس نزدیکی کنیم. در بسیاری از آثار بکت لحن از مضمون پرمعناتر است و این گرمی اجازه‌ی زدن حرف آخر را به فیلسوف نمی‌دهد و پوچی را اعتبار می‌بخشد.

## ژنه

ویژگی فرانسوی موقعیت را چیزی بهتر از این نمی‌توانست نشان بدهد که سال ۱۹۴۸ اوریول، رئیس جمهور فرانسه، به درخواست کوکتو و سارتر فرمان بخشوودگی همه‌ی جرایم ژنه را صادر کرد چون جرمی را که همان زمان به‌خاطر آن زندانی بود کس دیگری مرتکب شده بود و چون کار ادبی او – «شاعری بسیار بزرگ» – او را از همه‌ی شرارت‌ها و گناهانی که در زندگی اش مرتکب شده بود تبرئه می‌کرد. ژان ژنه، دزد هم‌جنس باز حرامزاده، نگارش اشعار منتشر یا رمان‌های خود را در زندان آغاز کرد: بانوی گل بهسر<sup>۱</sup> (۱۹۴۴)، ولی ۱۹۴۲ تاریخ خورده، زندان فرینه)، معجزه‌ی گل سرخ (۱۹۴۵)، مأسور

۱. یکی از لقب‌های حضرت مریم (ع) در نزد کاتولیک‌هاست که در رمان ژنه به مردی زنانه‌پوش داده می‌شود.

کفن و دفن (۱۹۴۷)، کریل برسنی (۱۹۴۷)، و دفتر خاطرات دزد (۱۹۴۸). تاریخ‌ها ابداً قابل اطمینان نیستند زیرا ژنه به سختی توانسته آثارش را منتشر کند، نه فقط به علت اینکه در زندان بوده، بلکه نیز بدین سبب که او گرایش به چیزی دارد که جامعه نامش را هرزگی می‌گذارد. در ۱۹۴۷ او نخستین نمایشنامه‌اش اعدامی‌ها را نوشت که تصویرگر تنش‌های بین سه زندانی در زیر نفوذ غیابی آدمکش سیاه‌پوستی با نام مستعار «گلوهی برف» است. سپس کلفت‌ها را منتشر کرد (نسخه‌ی اولیه‌اش در ۱۹۴۶ اجرا شده بود) و بعد بالکن (۱۹۵۷)، سیاهان یا سیاه‌زنگی‌ها (۱۹۵۹) و پرده‌ها (۱۹۶۱) را. جان راسل تیلر ذیل مدخل ژنه در «واژه‌نامه‌ی تئاتر» پنگوئن می‌نویسد با اینکه ژنه را هم رهرو تئاتر پوچی و هم پیرو تئاتر شقاوت دانسته‌اند «او اصالت خودش را دارد و یکه و تنها در مسیری پیش‌بینی ناپذیر در تئاتر معاصر فرانسه به پیش می‌رود».

بی‌گمان ادعای اسلین در فصل چهارم کتابش در مورد سلسله‌ی طولانی «شاعران نفرین شده»<sup>۱</sup> که از ویون و سادتا ورلین و رَمبورا شامل می‌شد در مورد ژنه کمی بیش از اندازه تردیدبردار است. اسلین به صحنه‌ای از دفتر خاطرات دزد می‌چنبد که مردی را گرفتار در تالار آینه‌ای توصیف می‌کند: «اسیر تصویرهای کج و معوج خودش، می‌کوشد راه ارتباطی با دیگرانی که دور و برش می‌بیند پیدا کند اما سدهای شیشه‌ای بالجاجت نمی‌گذارند» (اسلين، ص ۱۹۵). این تصویر دقیقاً حالت انسزا، عدم برقراری ارتباط، تحریف تجربه، و — بین آینه‌های رو در رو — موقعیت اگزیستانسیالیستی را نشان می‌دهد. همین روش را در کلفت‌ها هم می‌بینیم. در اتاق خواب زنی، خدمتکارش کلیر به او کمک می‌کند که لباسش را بپوشد. زن از خود راضی

۱. *poetes maudits* نام یک گلچین ادبی بود که ورن متنش کرد، اما اصطلاح «نفرین شده» پیش از آن نیز در فرانسه به کار می‌رفت و به ادبیان و هنرمندانی اطلاق می‌شد که به علت اعتیاد، جنون، یا ارتکاب جرمی به حاشیه‌ی جامعه رانده می‌شدند و اغلب به مرگی زودرس از دنیا می‌رفتند.

است و خدمتکار چاپلوس. ولی ناگهان ساعتی زنگ می‌زند و صحنه عوض می‌شود و ما پی می‌بریم که هر دو آنها در واقع خدمتکارند و دختری که کلر نام داشت می‌شود سولانژ، و «خانم» می‌شود کلر. دو خدمتکار با فرستادن نامه‌ی بی‌امضا بای برای پلیس باعث دستگیری دلداده‌ی خانم‌شان شده‌اند. تلفن زنگ می‌زند و خبر می‌رسد که دلداده آزاد شده است و آنها می‌بینند که خیانت‌شان به‌زودی بر ملا خواهد شد و نقشه می‌کشند که به خانم زهر بخورانند. خانم از بیرون می‌آید و آنها در چای او زهر می‌ریزنند، ولی به محض اینکه می‌خواهد چای را بنوشد می‌بینند که گوشی روی تلفن نیست. همه دستپاچه می‌شوند و او خبر آزادی دلداده‌اش را می‌شنود و از خانه بیرون می‌زند. کلفت‌ها ادبازی‌شان را از سر می‌گیرند و کلر اصرار می‌کند که چای را خودش بنوشد (چون نقش خانم را بازی می‌کرده) و شجاعانه چای را می‌نوشد – درحالی که سولانژ هم قبلاً یک بار در زهر خوراندن به خانم ناکام مانده بوده.

دو دختر با رابطه‌ی عشق و نفرت و جاذبه و دافعه‌ی تصویر معکوس یکدیگر بودن با هم پیوند می‌یابند. اما آینه‌های ژنه از این نیز پیچیده‌تر می‌شوند، چون او خواستار آن است که نقش زن‌ها را مردها بازی کنند.

پس شورش ژنه شورشی آینی است، آینی برای برآورده کردن یک آرزو، فعلی کاملاً عبث که پوچی خود را بازتاب می‌دهد. اما ژنه هنگامی که پا به تئاتر گذاشت از آن خیال خامی که دست از سر رمان‌های او برنمی‌داشت گریخت. هرچند، نمایشنامه‌های او نیز به خیال‌ها و رؤیاهای دیگری می‌پردازند و از ناتوانی کسانی می‌گویند که در جامعه گرفتار شده‌اند و می‌کوشند که با افسانه‌ها و آینه‌ها به معنایی برستند ولی محکوم به شکست‌اند زیرا – مثل انقلابی‌های نمایشنامه‌ی بالکن – هنوز افسانه‌ای را ویران نکرده، ناچار به خلق افسانه‌ی دیگری می‌شوند که به همان اندازه پوچ است. اما خیال

در صحنه بی‌رحم و آزاردهنده می‌شود، چون تماشاگر دسته‌جمعی نشسته است و فردی تنها نیست. اسلین در نمایشنامه‌های ژنه حقیقت روان‌شناختی، اعتراض اجتماعی، و شاخص‌های تئاتر پوچی را می‌بیند: جایگزینی شخصیت و انگیزه با ذهنیت‌ها، کاهش ارزش ارتباطی زبان، رد آموزنده و فاصله‌گذاری، تنها‌یی، و جست‌وجوی معنا (اسلين، ص ۲۲۸). ولی تعریف ژنه آسان نیست، حتی اگر تعریف‌کننده ژان پل سارتر باشد در اثر ماندگارش سن ژنه: بازیگرفداری (۱۹۵۲). سارتر می‌خواهد در ژنه نمونه‌ای از انسان اگزیستانسیالیستی پیدا کند، کسی که آگاهانه در موقعیت معینی «من» خودش را انتخاب می‌کند و پیامدهای آن را به فعل در می‌آورد. اما سارتر می‌بیند که ژنه پوچانگار نیست؛ در حالی که اذهان بی‌ریا دیگر نمی‌توانند به چیزی جز پوچی حساس باشند، دیگران اعتقاد راسخ دارند که زندگی باید معنایی داشته باشد: «هرچه موقعیت آنها بدتر می‌شود، محکم‌تر می‌چسبند. هرچه دنیا امروز پوچ‌تر می‌شود، بیشتر ضرورت پیدا می‌کند که تا فردا دوام بیاورند. فردا آفتاب خواهد دمید. تاریکی کنونی ضامن این حقیقت است. ژنه یکی از آنهاست» (سن ژنه، ص ۴۹). بعد در همین اثر، سارتر به این تفاوت برمی‌گردد و به نقش کامو در کشف پوچی اشاره می‌کند و ژنه را در نقطه‌ی مقابلش می‌بیند: «اگر ژنه از سیر و قایع دنیا تعجب می‌کند، دقیقاً به این علت است که وقایع به نظر او بامعنى می‌آیند» (سن ژنه، ص ۲۵۵).

البته شیوه‌ها و دستمایه‌هایی که ژنه به نمایش می‌گذارد او را شایسته‌ی عنوان پوچانگار نشان می‌دهند، ولی گاهی واقعیت نیز خودش را تحمیل می‌کند و «تئاتر متعارف‌تری در کنار تلاش آوانگارد» پدید می‌آورد (تودی، ژان ژنه، ص ۴۹). از طرفی این عنوان بر فحوای سیاسی کار ژنه پرده می‌کشد (دو نمایشنامه‌ی اخیر او درباره‌ی مسائل نژادی و دادخواهی الجزاير علیه فرانسه است) و تهیه کنندگان، با توجه به گرایش‌های شخصی ژنه، از طرح آن سر باز می‌زنند. اینکه او به سیاست سخت بدین است، چنان‌که فیلیپ تودی

به درستی می‌گوید، نباید مانع از آن شود که در نمایشنامه‌هایش نبینیم جامعه چگونه تکامل می‌یابد (ص ۱۹۵). این گونه مشروطسازی را به وفور در کتاب رؤیای ژان ژنه (۱۹۶۸) از ریچارد گو می‌بینیم، اثر فلسفی پیچیده‌ای که مرا کمتر از آثار او درباره‌ی بکت و یونسکو قانع می‌کند. کو می‌نویسد که اعتقاد ژنه به صدای‌های مستقل اشیا او را با کامو و یونسکو و «پاتافیزیکدان‌ها پیوند می‌دهد و غرق در پارادوکس‌های موقعیت پوچ می‌کند؛ گرچه ژنه با خلق اصول اولیه‌ی خودش به آنجا می‌رسد. هیچ نشانی از نفوذ پوچ‌انگاری در رمان‌های او یا حتی نمایشنامه‌هایش تا پرده‌ها نیست و با این حال دفتر خاطرات دزد که این دیدگاه را پیش می‌برد «از موثق‌ترین سندها در هر تاریخ پوچ‌انگاری» خواهد بود (کو، ص ۱۴۴). از این جهت که کلفت‌ها و سیاهان از شگردهای رایج در سیرک‌ها و تماشاخانه‌ها بهره می‌برند – که یونسکو و دیگر نمایشنامه‌نویسان آوانگارد هم از آنها استفاده می‌کنند – این دو اثر را می‌توان ذیل ثاناتر پوچی دسته‌بندی کرد، اما تناظری پیش می‌آید از این نظر که ژنه ارزش تجربه‌ی بشری را انکار نمی‌کند و می‌کوشد ابعاد معنی دار تازه‌ای در آن پیدا کند (کو، ص ۲۱۳). دنیای ماده شاید خود را ناموجه نشان دهد و جهان معنا شناخت‌نایاب‌یار است، اما جایی که دو دنیا به هم می‌رسند شعر آفریده می‌شود؛ و در ژنه، ما شاهد برخوردي هستیم بین ثاناتری که امور روزمره را از بیرون می‌بینند و ثاناتری که می‌کوشند توهم کاملی خلق کند (و بنابراین تماس‌اش را با دنیای مادی تکیه گاهش از دست می‌دهد):

اولی جهان «پوچی» است، بی‌توجهی، جایی که معجزه محال است؛ دومی جهان معجزه‌ی حقیقی است، دیار فرشتگان، شاید، اما نه شاعران. بین این دو جهان ... قلمرو معجزه‌ی دروغین است ... (کو، ص ۱۲۴)

کُ در بررسی این دو گانگی نتیجه می‌گیرد که تصویری از زندگی «همچون یک تراژدی آینی، که نمادهایش معنی والاتری به مرگ می‌بخشد و بنابراین

وجود را از بند پوچی آزاد می‌کند، در هر صفحه‌ای که ژنه نوشته است حضور دارد (کو، ص ۲۱۸).

دو نمایشنامه‌ی نخست ژنه مقتبس و ملهم از خروج ممنوع سارتر به نظر می‌رسند، ولی نمایشنامه‌های بعدی او از لحاظ شیوه به برشت نزدیک‌ترند و آثاری متعهد به شمار می‌روند. گویا ژنه ناخواسته متعهد شده است، زیرا کاری که او می‌کند عکس کاری است که تماشاگر می‌کند. او قهرمانانش را از متن جامعه منزع می‌کند تا منفی نشانشان بدهد، آدم‌هایی که فقط دغدغه‌ی نوعی مطلق متعالی را دارند، ولی تماشاگر بر شان می‌گرداند به جایی که تعلق دارند و آنها را قهرمانانی مثبت یا قربانی فضای اجتماعی و سیاسی می‌بیند، چون قهرمان منفی ممکن است در بستر جامعه مثبت بشود و تئاتر ژنه تقریباً همیشه این تحول را فراهم می‌آورد. پس مشکل ژنه این است که چون می‌خواهد تئاتری اجتماعی خلق نکند، شورشی منفی پدید می‌آورد که باز تعبیر اجتماعی پیدا می‌کند (کو، ص ۲۵۶). از این رو به اعتقاد گو، سه نمایشنامه‌ی آخر ژنه تئاتر شقاوت آرتورا (که ژنه دیر به آن رسید، اما وقتی که رسید چون تشابهی با خودش در آن یافت اصول آرتورا پذیرفت) و تئاتر تهییجی برشت را تبدیل به تئاتر بسیار نگران‌کننده‌تری می‌کنند که می‌توان نامش را تئاتر نفرت گذاشت.

ولی نفوذ آرتور کار خودش را می‌کرد و تأثیر آن در ژنه کاملاً محسوس است، به حدی که بروستاین می‌گوید آرای آرتور فقط در تئاتر ژنه تحقق یافته است. به گمان او برای بیان آنها یونسکو بیش از اندازه بازیگوش و بکت بیش از اندازه نیستی‌گراست و آن کیفیت هذیانی که آرتور در تئاتر می‌پسندید در این دو یافت نمی‌شد (تئاتر شورشی، ص ۳۷۷؛ نیز چارلز ماروویتز، «انتقام ژان ژنه»، آنکور ریلدر، صص ۱۷۸-۱۷۵). بروستاین آن کیفیت را در ژنه پیدا می‌کند؛ و شاید منظور مک‌ماهون نیز همین است وقتی که می‌گوید تماشاگر می‌بیند به تئاتر دعوت شده است تا در یک مراسم عشای شیطانی شرکت کند

نه در آیین‌های قراردادی معصومانه‌ای که توهمندانتر معمولاً عرضه می‌کند؛ و چه اضطرابی پیدا می‌کند که به خاطر می‌آورده‌این نمایش کفرآمیز بدان سبب برگزار شده که خود او خواستار آن شده است (جوزف مکماهون، تخييل زان ژنه، پیل، ۱۹۶۳، ص ۱۳۳).

## اشکال‌ها

اولین و کم اهمیت‌ترین اشکال «پوچی» شاید صراحت این اصطلاح باشد، که گفتیم پرانکو با آن مانند عنوان «مکتب پاریس» مخالف است. او «آوانگارد» را ترجیح می‌دهد از این‌رو که برخی نمایشنامه‌نویسان همسو حتی زیر چتری به بزرگی «پوچی» نمی‌گنجند: کار گلدرود (۱۹۱۸-۱۹۳۷) چون از آن‌پس عملأً تولیدی نداشته است) یا پیش (که کارش اغلب به قدری سوررئالیستی است که نمی‌شود اجرایش کرد و فقط چاپ می‌شود) اهمیت کار شهاده راندارد که جهان نمایشی اش حیرت و معصومیتی ضد دنیاهای بکت و یونسکو دارد و نشان می‌دهد که «زندگی در ظاهر خلاصه نمی‌شود، ممکن است متعلق به همه باشد همان قدر که متعلق به قهرمان‌های اوست، جست‌وجوی همیشگی ولو نومیدانهی حقیقت، معصومیت، جوانی، آرمان» (پرانکو، آوانگارد، ص ۱۹۶). چنین نمایشنامه‌نویسی را البته نمی‌توان پوچانگار نامید. اما او هم مثل نمایشنامه‌نویسانی که می‌شود پوچانگار نامیدشان، به وسیله‌ی دیدنی‌هایی از تئاتر غیرادبی، به طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی در تئاتر می‌تازد. آنها به جای واژگان از اشیا برای برقراری ارتباط بهره می‌برند و تئاتر تازه‌ای پدید می‌آورند که شفافیت تلغی آن را نه کمدی و نه تراژدی به تنها‌ی نمی‌توانند به دست آورند. خودسری است که تئاتر پوچی را از کل ماجراهی تئاتر معاصر

جدا کنیم که می‌کوشد جان تازه‌ای بدمد در کالبدی که بیش از شصت سال طبیعت‌گرایی و نظریه‌پردازی در صحنه از رمق انداخته‌اش.

می‌رسیم به یک اشکال بزرگ‌تر این نوع شورش که ذاتی تئاتر پوچی است و آداموف به زیبایی آن را به تصویر کشیده است. حذف آداموف از بحث پیشین علتی راهبردی داشت. اسلین فصل دوم کتابش تئاتر پوچی را با این ادعای صریح آغاز می‌کند که نویسنده‌ی تعدادی از قوی‌ترین نمایشنامه‌های این تئاتر اکنون همه‌ی آثاری را که می‌توان تحت عنوان «پوچی» دسته‌بندی کرد رد می‌کند. از این‌رو آداموف نمونه‌ی خوبی از نمایشنامه‌نویسانی است که در دهه‌ی چهل نمی‌شد قانعشان کرد اسامی واقعی در آثارشان به کار برند و در دهه‌ی شصت نمایشنامه‌ی تاریخی تمام‌عياری درباره‌ی کمون ۱۸۷۱ پاریس می‌نویسد.

آداموف در روییه به دنیا آمد، در سوئیس و آلمان تحصیل کرد، شانزده ساله در ۱۹۲۴ به پاریس رفت، و شروع به نوشتن اشعار سوررئالیستی کرد. در دهه‌ی ۱۹۳۰ از ادبیات کناره گرفت و نوعی بحران معنوی را از سرگذراند که شرخش را در اعتراف داده است، کتابی که بخش نخست اش را در سال مهم ۱۹۳۸ منتشر کرد و اسلین می‌نویسد که «بیان درخشنان آن رنج فلسفی است که شالوده‌ی ادبیات اگزیستانسیالیستی و تئاتر پوچی را تشکیل می‌دهد» (اسلین، ص ۸۹). آداموف پیش از اینکه اولین نمایشنامه‌اش را بنویسد یک فلسفه‌ی کامل پوچی را مستند کرده بود. بعد عوض شد از این نظر که او نیز مانند کامو و سارتر زمان جنگ در فرانسه بود و سال ۱۹۴۶ به شکلی کاملاً شخصی از حزب کمونیست حمایت می‌کرد. نمایشنامه‌ی اولش پارودی را حدود سال ۱۹۴۵ نوشت، که پرهیز سنجیده‌ای از ورود به ریزه کاری‌های پی‌رنگ و زبان و شخصیت‌پردازی دارد و نمونه‌ای از تئاتر ایمایی است. مستله‌ی ارتباط در نمایشنامه‌ی بعدی او هجوم نیز که اندکی بعد آن را نوشت هنوز دغدغه‌اش بود، ولی در پروفسور تاران (۱۹۵۱) که آوانویسی موبه‌موی یک خواب است

روند نزدیک شدن به دنیایی واقعی تر را آغاز کرد و نگرش‌های مثبت و منفی را در وجود یک شخصیت واحد درآمیخت. تاران که می‌خواهد خود را شهر وند فرهیخته‌ی محترمی بنمایاند دغل کار از آب درمی‌آید، ولی «علوم نمی‌شود که آیا نمایش می‌خواهد بگوید پرده از نیرنگی برداشته می‌شود، یا اینکه پاپوشی برای انسان بی‌گناهی حبیث است او را برباد می‌دهد» (اسلین، ص ۱۰۶). این حرکت بیرونی به پینگ‌پنگ متهمی شد، نمایشنامه‌ای درباره‌ی زندگی و بیهودگی تلاش بشر: «اما درحالی که پارودی فقط ادعا می‌کرد که انسان هر کاری انجام بددهد آخر و عاقبت همه مرگ است، پینگ‌پنگ بحث مستدل و منسجمی در دفاع از این ادعا پیش می‌کشد – و نیز نشان می‌دهد که بسیاری از اعمال انسان بیهوده است و اینکه چرا» (اسلین، ص ۱۱۰).

در ۱۹۵۵ آداموف سرگرم نگارش پائولو پائولی بود که «چرایی» جنگ جهانی اول را می‌کاوند و او در آن شروع می‌کند به اینکه تئاتر حماسی برستی را جانشین شیوه‌های تئاتر پوچی کند. دیگر خود را از قید دل مشغولی‌هایش رها کرده است و آزادانه به آزمایش با الگوهایی بیگانه با تجربه‌ی خودش می‌پردازد. اسلین افسوس می‌خورد از بابت فقدان «آن شیدایی شورانگیز، آن نژندی نیرومندی که به نمایشنامه‌های پیشین او نیروی جاذبه‌ی شعر را می‌بخشید» (اسلین، ص ۱۱۷). اما واقعیت این است که آداموف حتی در نمایشنامه‌های نخستین اش کاری با احساسات ما نداشت و فقط با عقل ما طرف می‌شد.

این تحول را دست‌کم تایزن می‌پسندد و به گمان او اولویت‌ها را درست دریافته است: «پس او (آداموف) مارکسیسم را می‌پذیرد نه برای اینکه همه‌ی بشر را یکسان خوشبخت کند بلکه از آن‌رو که بگذارد در شرایط یکسان به سرنوشت خود بیندیشند: هنگامی که موانع مادی بر طرف شد، موقعی که انسان دیگر نتوانست خود را در مورد علت خوشبخت نبودنش فریب بدهد، آن‌گاه رنجی پیدا خواهد شد بسیار توانمندتر و بسیار پربارتر، زیرا از هر

چیزی که ممکن بود جلو تحقق آن را بگیرد پاک شده است» (تایین درباره‌ی ثئاتر، ص ۱۹۱). برای اینکه انصاف رعایت شود باید افزود که اگر نمایش «پوچی» بخواهد صبر کند تا این شرایط فراهم شود، بسیار بعید است که هرگز نوشته شود؛ و احتمالاً خود تایین هم این را می‌داند. در واقع تحول آداموف اگر اتفاق نمی‌افتد تعجب داشت. گروس و ووگل آنجاکه از اگزیستانسیالیسم به عنوان منبعی برای ثئاتر بحث می‌کند می‌گوید که در نگاه نخست به نظر می‌رسد زمینه‌ی خوبی برای رشد فراهم می‌آورد، زیرا تأکیدش بر حق انتخاب است برای قهرمانی که «نه مقید به حقیقت است و نه در قید صواب، ولی هر دو را خود تولید می‌کند – صواب متراffد می‌شود با بلندترین موج آزادی» (گروس و ووگل، ص ۱۲۶).

گفتیم که پوچی در ذاتش تاریخ مصرف دارد. نوع شورش آن، که تمام عیار است – حتی بیشتر از پیشینیان انقلابی اش از جمله شورش‌های ایبسن و استریندبرگ – ایجاد می‌کند که یا اولین باشد یا آخرین. رابرт کاریگن می‌نویسد که اگر قهرمانی با انگیزه‌ی منطقی و پی‌رنگی با بافت عالی به فعلی پوچ و تنها که وجود دارد معنایی بدھند – مجعلوں و موہوم و مقلوب – و آن را از ارزش جوهریش که پوچی باشد خالی کنند، این پوچی با دامنه‌داری ادبیات، رمان باشد یا نمایشنامه، نمی‌سازد. تبدیل موقعیت به منبع ثئاتر پوچی هیجان‌انگیز است زیرا موقعیت نمایشی جوهره‌ی ثئاتر را تشکیل می‌دهد، ولی بسیار دست‌وپاگیر است و تصادفی نیست که بیشتر نمایشنامه‌های پوچی در یک پرده نوشته می‌شوند (کاریگن، پیشگفتار ثئاتر در قرن بیستم).

مشکل فقط از شیوه‌ی اجراهم نیست، چون شیوه تابع دست‌مايه است؛ و چنان‌که در بحث رمان‌های تهوع و ییگانه دیدیم هر دو آنها، هم شیوه و هم دست‌مايه، در پوچی، حالتی قطعی و غایی دارند. توصیف پوچی، اگر نخواهد در تکرار محض خلاصه شود، باید به پرسش‌های «چگونه» و «چرا» و حتی «از کجا» بینجامد. آداموف یک سره از خیر آن می‌گذرد، نمایشنامه‌های

ژنه هرچه تعهد بیشتر می‌شود بلندتر می‌شوند، یونسکو به تئاتر انسانی‌تری نقل مکان می‌کند؛ فقط بکت (همان طور که احتمالاً انتظار می‌رفت) سیری منطقی به سمت سکوت پیدا می‌کند که در نهایت شاید همان باشد. و اگر منتقدان از احیای قدرت نمایش در اثر جدید او من نه (۱۹۷۲) به رغم طول کوتاه پانزده دقیقه‌ای آن ستایش کرده‌اند، می‌توان پرسید آیا ممکن است زمانی فرا بر سد که نمایش دیگر نمایش نباشد؟<sup>۱</sup> و اگر پانزده دقیقه (کیفی نه کمی) برای نمایش کافی است، آیا تئاتر می‌تواند با چنین اجرای کوتاهی دوام بیاورد؟ برای تئاتر احتمالاً نوعی پی‌رنگ و بنابراین طول زمانی ضرورت دارد. ایجاز و یا ایهام در شعر حسابش جداست (شعر را می‌شود نگه داشت و دوباره خواند) اما وقتی به تئاتر می‌رویم چیزی باید دست‌مان را بگیرد. خلاصه اینکه تئاتر پوچی اگر می‌خواهد رشد کند باید از «هیچ» به «چیزی» برسد – قطع نظر از اینکه قراردادها و دست‌مایه‌هایش هنری باشند یا سیاسی، اجتماعی یا دینی.

یک اشکال دیگر شاید برگردد به آنجاکه این نمایشنامه‌نویسان بزرگ را «مکتب پاریس» نامیدیم تا تأکید کنیم بر شهری که گروهی جلای وطن کرده آنچنان‌خستین موج تئاتر پوچی را به راه انداختند و – در مواردی با همراهی تنش آلودی با حزب کمونیست – در صدد یافتن پاسخ‌های خود برآمدند. سؤال اینجاست: این جنبش چه تأثیری بر جای گذاشته و آن تأثیر چه اندازه جهانی شده است؟ اسلین هماندان و گرویدگانی را به تعداد بیش از هفده نفر فهرست می‌کند که برخی از آنها در آلمان اند (جایی که «پوچی» بعد از جنگ جهانی دوم نفوذی پیدا کرد)، بعضی پشت پرده‌ی آهنین (که شاید گرایش‌های خود اسلین را بازتاب می‌دهند) و دو نفر در انگلستان که اغلب در همین ردیف از آنها یاد می‌شود: هرولد پینتر و نورمن سیمپسن.

۱. کل نمایش تقریباً فقط عبارت از یک دهان است که در محیط تاریکی حرف می‌زند.

جان راسل تیلر در فصل مربوط به پیتر در کتابش می‌پرسد که او را کجا باید جای داد و خودش پاسخ می‌دهد که او یک‌ته جایگاه خودش را دارد (خشم و بعد، فصل ۷، که تحلیلی فوق العاده از نمایشنامه‌های پیتر است). می‌دانیم که پیتر از ستایشگران بکت است (البته بیشتر رمان‌های او) و نمایشنامه‌های پیتر نیز یک چاشنی تند «پوچی» دارند، اما شگفتاکه تیلر کار او را بررسی می‌کند بدون آنکه به این نکته اشاره‌ای بکند. اگر زیستانسیالیسم به احساسات فردی وابسته است و از این‌رو حتی در مکتب پاریس تنوع فراوانی می‌بینیم. به علاوه، پس زمینه‌ی فلسفی که در تئاتر فرانسه طبیعی است در تئاتر بریتانیا طبیعی نیست. فکر و ذکر پیتر بی‌گمان «من» است، چنان‌که پیش از هر چیز می‌پرسد «من» کیستم یا چیستم؟ بی‌شک دغدغه‌ی ناتوانی زبان در برقراری ارتباط، تهدیدهای زندگی (که در نمایشنامه‌ی اولش مرگ است ولی در آثار بعدیش چنین رقیق نیست) و بی‌معنایی زندگی را هم دارد و کمابیش مثل یونسکو از اتاق‌ها و اثاثیه استفاده می‌کند. ولی ما آن‌اً احساس نمی‌کنیم که دیوارهای این اتاق‌ها همان دیوارهای پوچ کامو باشند، چون علاوه بر انزوا حفاظت را هم تداعی می‌کنند. ناتوانی در ارتباط گیری هم بیش از آنکه ناشی از ضعف زبان باشد به علت عدم تمایل افراد به نمایاندن خویش است. در این باره جان بُوئن می‌نویسد «ابزارهای پیتر کارشان را خوب انجام می‌دهند. مشاهدات او ممکن است وحشت‌زده باشند، ولی دقیق‌اند. آدم‌های او از زبان برای این استفاده نمی‌کنند که نشان بدھند کارایی ندارد؛ برای پوشاندن ترس و تنها‌ی خود از آن استفاده می‌کنند» («پذیرش توهمندی»، قرن بیستم، فوریه‌ی ۱۹۶۱، ص ۱۶۲). در واقع زبان در کار پیتر المثنای دقیق زبان طبیعی است با همه‌ی تردیدها و تکرارهایش – که اسلین می‌گوید گفت و گوهایی پدید می‌آورد از جنس زبان متلاشی «پوچی». از آن جنس ولی متفاوت. آشغال و خرت و پرت انباشته، در نمایشنامه‌ی سرایدار، عصاره‌ی یونسکو است اما – به قول ریچارد گُو – اگر آن نمایشنامه [=در انتظار گودو] ابتدا ناکامی در

ارتباط‌گیری رانشان می‌دهد و شخصیت‌های غیرعادی آن پوچ و بی معنی به نظر می‌رسند، بعد از اینکه آستون [در سرایدار] اعتراف می‌کند که مدتی در یک بیمارستان روانی بوده است دیگر هیچ چیز باعث تعجب نمی‌شود (کو، یونسکو، ص ۱۱۱). اما این همه‌ی داستان نیست. تیلر روش پیتر را ناتورالبسمی «چیده شده» توصیف می‌کند، سپکی که نابسامانی‌های دنیا و اوهام مضحکی را که ثناfter پوچی به نمایش می‌گذارد ندید می‌گیرد. در کار پیتر کسی کرگدن نمی‌شود، ولی هیولاها بی در زندگی پیدا می‌شوند که کمتر به چشم می‌آیند. پیتر در نخستین نمایشنامه‌هایش، تا بعد از سرایدار، به مسئله‌ی درستی سنجی توجه دارد: آیا می‌توان هویت سیاه‌پوست نابینا را توضیح داد (در اتاق)؛ اگر استنلی جرمی مرتكب شده است جرمش چیست (جشن تولد)؛ کبریت فروش به راستی که بود (دردکوچک)؛ چه چیزی باعث تنش در روابط میان گولدبرگ و مک‌کان یا بین دو تبهکار است (پیشخدمت لال)؟ پس از سرایدار که تهدید در آن واقعاً مسخره و وحشتناک بود، و شاید به علت اینکه پیتر به تلویزیون روی آورد، زمینه‌ی کارش را گسترش داد تا مسائل جنسی رانیز در بر گرفت. در مدرسه‌ی شبانه تا بازگشت به خانه احتمالات متعدد روابط یک زن را کاوید و باز شوخ طبعی را با وحشی‌گری آمیخت تا این رشته نیز نازک شد. آن‌گاه، شاید تحت تأثیر کارش در سینما، به بهره‌برداری از منظره برای نمایش حالات عاطفی (در زیرزمین که از آغاز به صورت فیلم‌نامه نوشته شد) و به خلق کلامی منظره (در منظره) پرداخت. پس از بازگشت به خانه (۱۹۶۵) دیگر نمایشنامه‌ای در اندازه‌ی متعارف ننوشت تا ۱۹۷۱ که روزگاران گذشته را منتشر کرد، درحالی که آن هم فقط یک ساعت و نیم است. در این میان فیلم‌نامه می‌نوشت (که پنج تای آنها در ۱۹۷۱ به چاپ رسیدند) و تهیه کنندگی می‌کرد. قطعه‌ی همراهی به نام سکوت برای منظره نوشت و طرحی نمایشی تحت عنوان شب به روی کاغذ آورد و همه‌ی اینها زمینه‌ساز روزگاران گذشته شدند، زیرا همگی آثاری حسرت‌بارند و خاطره‌ها

در آنها همان قدر بی اعتبار و رمند‌اند که گفت و گوهای نمایشنامه‌های نخست او بودند. اما اگر اولین احساس ما احساس تأثیرپذیرفتگی پیتر از بکت بود، احساس نهایی ما این است که آنها کمابیش قلمرو خود پیتر را تشکیل می‌دهند و طرز استفاده‌ی او از زبان به یادمان می‌آورد که پیتر از ابتدا شاعر بزرگ تئاتر بوده است. هنوز می‌پرسیم که «من» کیست؟ ولی آن را به زبان اگزیستانسیالیستی نمی‌پرسیم. راست‌اش پیتر در همان نمایشنامه‌هایی توفیق کمتری دارد که وجود مصالح اگزیستانسیالیستی در آنها محتمل‌تر است (مثل درد کوچک و کوتوله‌ها) هرچند در بازگشت به خانه چنان خوب جذب شده است که می‌توانیم آن را نادیده بگیریم بدون اینکه لب مطلب را از دست بدهیم. جمع‌بندی اسلین به نظر درست می‌آید، خصوصاً آنجاکه آینده‌ای پوچانگارانه برای پیتر پیش‌بینی می‌کند به سبب چیره‌دستی او در نگارش گفت و گوها، تیزبینی در مشاهدات، اصلاح، پرکاری، و نگاه شاعرانه، که همه مایه‌ی امیدواری به رشد آتی اوست (اسلين، ص ۲۹۲).

سیمپسن کاملاً فرق می‌کند. با اینکه ولوارت به او اعتقاد زیادی دارد (چون از همه نویسنده‌گان انگلیسی به ژاری نزدیک‌تر نشان می‌دهد) اینکه اصلاً نمایشنامه‌نویسی پوچانگار محسوب شود جای تردید دارد. جان راسل تیلر معتقد است که سیمپسن در قیاس با یونسکو – که مرجع تقلید او به نظر می‌رسد – اندکی کوتاه‌بین جلوه می‌کند؛ و ریچارد کو در عین حال که می‌پذیرد سیمپسن از لودگی آثار یونسکو بی‌بهره نیست می‌گوید که اما برایش هزینه‌ی سنگینی داشته است. چیزی که با عقل جور در نماید نمی‌تواند جدی باشد؛ گواهش وروره جادو [۱۹۵۷] که تیلر می‌گوید فقط پوست‌اش یونسکوست (خشم و بعد، ص ۶۴؛ کو، یونسکو، ص ۱۱۱). اسلین او را پوچانگاری می‌بیند که بیانیه‌های اجتماعی کارسازی صادر می‌کند، ولی خصوصیت موضعی آنها – در کنار خصوصیت‌های دیگر – او را به آزبورن و وسکر نزدیک‌تر نشان می‌دهد تا به بکت و یونسکو و پیتر.

می‌توان یادی هم از دیوید کمپتن کرد (عجیب است که اسلین نمی‌کند)، کسی که زیر عنوان نمایشنامه‌اش دیدگاه جنون آمیز (۱۹۵۷) می‌نویسد «کمدمی تهدیدی»؛ چون کمپتن و جدان اجتماعی را دارد و تهدید را – که پیتر عاقلانه مبهم رها می‌کند (و بنابراین تماشاگر می‌تواند به میل خودش آن را معنی کند) – بمب اتم تعریف می‌کند و ثانتر پوچی را حربه‌ای در مقابل آن می‌بیند (رک: تیلر، ص ۱۶۵). هرچند، کمپتن زیاد از این حربه استفاده نکرده است.

نیز جای تأسف دارد که جیمز ساندرز از قلم می‌افتد، نمایشنامه‌نویسی که در دفعه‌ی بعد برای تو می‌خوانم (۱۹۶۲) هم تأثیر یونسکو را نشان می‌دهد و هم مورد دیگری از استفاده‌ی شخصی از پوچی را، چون نکته‌ی مهمی را در فلسفه‌ی وجودی مطرح می‌کند: اگر می‌سین، موضوع اثر، به راستی دنیا را از یاد می‌برد و دنیا هم او را فراموش می‌کند، و اگر هیچ‌کس از وجود او یا سرگذشت او خبر ندارد، آیا می‌توان گفت که او واقعاً وجود دارد؟ (تیلر، ص ۱۸۳)

البته در مورد این نمایشنامه‌نویسان استفاده از برچسب «پوچی» چندان لزومی ندارد. به‌ویژه پیتر را بهتر است در جایگاهی خاص خودش قرار دهیم. موج سوم اندکی متفاوت است و از خیلی جنبه‌ها نو میدکننده، زیرا بسیاری از نمایشنامه‌نویسانش از پوچی به صورتی مکانیکی برای تئاتر و تلویزیون و حتی سینما تقلید می‌کنند. اما در این بین می‌توان اشاره کرد به توفیق خیره‌کننده‌ی اثری از تام استاپارد، نمایشنامه‌نویس جوان زیرک، به نام روزنکرانس و گیلدنسترن مرده‌اند (۱۹۶۷) که در تئاتر نشنال در لندن به روی صحنه رفت (جایی که مشاور ادبی اش کیت تاینن آرایی قطعی درباره‌ی تئاتر پوچی دارد) و نه فقط با اقبال مردم رو برو شد بلکه منتقدان نیز آن را شاهکاری خواندند. گویا تنها جان راسل تیلر بود که در قضاوت در مورد این نمایش سه پرده‌ای اگزیستانسیالیستی درباره‌ی دو شخصیت فرعی هملت (سوء‌تعییر استقبال دربار از آنها) اما و اگر آورد و نوشت که خصوصیت‌های پوچ در آن همچون گلچین عرضه می‌شوند:

اگر معیارهای شما در تئاتر از قبیل تپ یونجه [از نوئل کاورد] و استاد بنا [از ایبسن] و میاموی بسیار برای هیچ [از شکسپیر] باشند، روزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند را تجربه‌ای حیرت‌انگیز و شاید لذت‌بخش خواهید یافت. اما اگر بکت و اوایل پینتر را پشت سر گذاشته باشید و از انبوه مقلدان خرده‌پا هم عبور کرده باشید، بعید نیست که راه روزنکرانتس و گیلدنسترن تا مرگ بی‌ثمر را آن قدر تکراری و یک‌نواخت بیابید که یک شب وقت خود را روی آن نگذارید.

(نمایشنامه‌ها و نقش آفرینان، زوئن ۱۹۶۷. منظور تیلر از میاموی بسیار برای هیچ اجرای آن در تئاتر نشانال است نه خود اثر شکسپیر).

استاپارد موفق مانده است؛ جهنده‌گان (۱۹۷۲) تماشاگران بیشتری را به تئاتر نشانال کشاند. مایکل بیلینگتن آن را «کمدی پرمغزی» خواند و با اینکه آثار استاپارد ظاهراً دنیای نامعقول را ستایش می‌کنند این کار را چنان سنجیده انجام می‌دهند که کاملاً منطقی به نظر می‌رسند، مثل نمایشنامه‌های سیمپسن، نه خیلی دشوار فهم، نه چندان پریشان‌کننده.

آمریکانیز گویاروی خوشی به تئاتر پوچی نشان نداده است و اسلین آن را به این علت می‌داند که آن احساس سرخوردگی که بعد از جنگ جهانی دوم در اروپا پیدا شد در آمریکا پدید نیامد؛ رؤیای آمریکایی زندگی شیرین هنوز دل‌هارا گرم می‌کرد. اما این همه‌ی حقیقت نیست. ادبیات آمریکایی نیز دیری میدان گفت‌وگویی اخلاقی بوده است که لحن بدینانه در آن دست‌کم به اندازه‌ی خوش‌بینی حضور داشته است. در مورد تئاتر پوچی، اسلین آلبی را مثال می‌زند و باز مانمایشنامه‌نویسی را می‌بینیم که مشابه آن خصوصیات را دارد اما تن به برچسب «پوچی» نمی‌سپارد. آلبی خودش آن را برچسب بیخودی می‌شمارد بر جای مانده از جنبشی که عمرش به سر آمده است. اما تئاتر پوچی را تئاتر واقع‌گرای امروز می‌بیند که «با سرنوشت بشر به همان

گونه که هست رو به رو می شود» و نیاز مردم را به دل خوشی و پشت گرمی با نمایش «تصویرهایی دروغین از ما به خودمان» برآورده نمی کند («تئاتر پوچی کدام است؟» تئاتر معاصر آمریکا، چشم اندازهای قرن بیستم، صص ۱۷۵-۱۷۰). اسلین با همین استدلال می گوید که پیتر همیشه خود را واقع گرای بی رحم تری از به اصطلاح سوسيال رئالیست ها شمرده است، چون آنها با این پیش فرض که راه حل را می دانند به مسئله آب می بندند و فرعیات را برجسته می کنند و به مسائل اساسی وجود - تنها یی، راز هستی، و مرگ - نزدیک نمی شوند (اسلين، ص ۲۹۱).

آلبی به قول ریچارد دوپری با استفاده اش از شیوه های التقاطی و با ثبات قدمی که فقط در حفظ بدینی در همه نمایشنامه هایش داشته است خود را پوچانگار نیم بندی نشان داده. قصه‌ی باغ وحش پوچ است، ولی مرگ بسی اسمیت با اینکه از سرخوردگی حکایت می کند اثری واقع گراست؛ و چه کسی از ویرجینیا وولف می ترسد؟ با قراردادهای تئاتر ناتورالیستی کار می کند («نمایشنامه نویسان امروز»، تئاتر آمریکا، استراتفورد ۱۰، صص ۲۰۹-۲۲۴).

آلبی توجیهی برای این احساس اش ندارد که در دنیایی پوچ زندگی می کند. در واقع بسیاری از اعتراض های او به بی عدالتی هایی است که می توان رفع شان کرد، چنان که خودش در چه کسی ... تمایلی کمابیش احساساتی به اصلاح امور نشان می دهد. پس می توان پرسید که در مورد او برحسب «پوچی» چه فایده ای دارد؟ اگر بیم از آن می رود - همان طور که خود او بیم دارد - که مشوق «بی فکری» شود، بهتر است آلبی خودش بماند و پوچانگار نشود. در آثار کاملاً منحصر به فرد او از آلیس کوچولو (۱۹۶۵) تا آخر خط (۱۹۷۱) چیزی به چشم نمی خورد که او را تشویق کند تصمیمش را عوض کند.

دیگر نامزد آمریکایی دریافت این برحسب، آرتور کاپیت، هنوز دوره‌ی کارشناسی اش را در هاروارد سپری می کرد که نمایشنامه‌ای نوشته به نام ای بابا، بابای بیچاره، مامان توی کمد دارت زد و من غصه دار شدم (۱۹۶۰) - اثری

تک‌پرده‌ای که نویسنده در آن آب بسته است. اسلین اعتقاد دارد که در پس خنده‌ی آن یک نگرانی واقعی نهفته است (که بعد خودش را در سرخ‌پوست‌ها، ۱۹۶۸، نشان داد)؛ ولی شاید دقیق‌تر باشد که بگوییم کاپیت، مثل استاپارд، قراردادهای تئاتر آوانگارد را در اثر خنده‌داری که ذره‌ای هم پریشان‌کننده نیست به سخره گرفته است – و علت محبوبیت اش همین است (ولوارت، ص ۲۹۱). یکی از دشواری‌های نوشتن برای تئاتر این است که تماشاگر می‌تواند تقریباً هر نمایشنامه‌نویسی را به اندازه‌ی برازنده‌اش کوچک کند.

## مخالفت‌ها

دیدیم که اشکال‌های «پوچی» تا حدود زیادی اجتناب‌ناپذیرند. بعد از اینکه هنرمند شرایط را تعریف کرد باید واکنشی در برابر آگاهی پدید آورد و پس از آنکه تعدادی کافی از هنرمندان چنین کردند «مفهوم» به تاریخ پیوسته است. سیر معمول به طرف انتقاد اجتماعی است زیرا، همان طور که سارتر می‌گوید، انسان «وجودی» او در یک موقعیت قرار دارد – که ما معمولاً نامش را جامعه می‌گذاریم. و اگر انگیزه‌ی فلسفی با گذشت زمان تحلیل می‌رود، لابد باید فرانسوی باشد و مثل شراب خوب نتواند به راه‌های دور سفر کند. اگر اینها اشکالات عملی هنر پوچ‌انگارند، آیا بر همین اساس می‌توان به طرح مخالفت‌هایی با پوچ‌انگاری پرداخت؟ از ترجیح کاملًا موجه کننده تایین پیش از این گفتیم؛ و گفتیم که آداموف و سارتر هم نظر او را پذیرفته‌اند: بهتر است ابتدا به مسائلی که از عهده‌ی حلشان بر می‌آییم بپردازیم تا جا برای طرح مسائل بزرگ‌تری که شاید لاينحل باشند باز شود. تفاوت این مسائل آن‌قدر که به نظر می‌رسد روشن نیست. تا بخواهید برچسب و الگو داریم و دشوار است گمان کنیم که همه‌ی آنها سودمندند. آیا پوچ‌انگاری سودی دارد؟ فعلاً کاری با درستی یا نادرستی آن نداریم، فقط می‌پرسیم آیا سودی دارد؟ دیوید تو تایف در مقاله‌ای تحت عنوان «ثناتر پوچی ... چقدر پوچ؟» می‌پرسد که پوچی تا کجا می‌تواند جلو برود (خوش‌رقصی یک صندلی برای صندلی‌های

دیگر؟) و می‌گوید که این هم یک عصیان رمانتیک دیگر است در روزگاری که مغزها بیشتر از همیشه سوت می‌کشند. وقتی که اینشتین و پلانک و بور مفهوم راحت‌علیت را ویران می‌کنند، تئاتر معلوم‌ها و واقع راندید می‌گیرد. یک انقلاب در روسیه لازم بود تا تئاتر را واقع‌گرایی کند؛ و یک هیروشیما – استعفای عقل – تا تئاتر پوچی را جلو بیندازد و نشان بدهد که انسان و سرنوشت‌اش صرفاً جریانی از الگوهای متغیر و بی‌هدف‌اند. از نظر فنی، تئاتر پوچی چندان تأثیری در استفاده از فضا در تئاتر بر جای نگذاشته و نتوانسته است کار نقاشان و پیکره‌سازان و نیز دانشمندان را به خدمت بگیرد. از این‌رو در زمانه‌ای که انسان آینده‌اش را میان ستارگان جست‌وجو می‌کند، تئاتر پوچی به تمثیل‌گرانش قصه‌های «گران‌گینیول»<sup>۱</sup> تحويل می‌دهد (گامبیت، ش. ۲، لندن، بی‌تا، صص ۶۸-۷۰).

اما پروفسور گُوشان می‌دهد که تئاتر پوچی به یافته‌های علمی توجه داشته ولی به علل روشنی در بهره‌برداری از پیشرفت‌های تازه کند عمل کرده است. توایف وقتی آن را رمانتیک می‌نامد یحتمل بیانگر همان ترجیح تایزن به شکل دیگری است؛ اما اتهامی که او به نمایشنامه‌نویس پوچانگار می‌زند این نیست که به چیزهای نادرست توجه می‌کند، این است که از تخیلش درست استفاده نمی‌کند. توایف قصه‌های خیالی پوچ را مناسب نمی‌داند.

چون این تئاتر نه پیام روشنی دارد که آن را بپذیریم یا نپذیریم، و نه شخصیت‌هایی که آنها را دوست بداریم یا نداریم، و اغلب سعی می‌کند مثل اولین کلمه‌ی او بو تکان‌دهنده باشد، در بعضی‌ها واکنش تندتری از واکنش تایزن یا توایف بر می‌انگیزد که گاهی فقط بد عنقی جلوه می‌کند. برای مثال جوزف مک‌ماهون در کتاب تخیل ژان ژنه عجیب بیزار از موضوع تحقیقش به نظر می‌رسد. از «انواع اذیت‌های تئاتر پوچی» می‌نالد و می‌گوید اگر گاهی

---

۱. Grand Guignol منسوب به تئاتری در پاریس که نمایش‌هایش اغلب مبتذل و ترسناک بودند.

ابتکاری هم به خرج بددهد ابتکارش خودویرانگر است و نمی‌تواند فقر اندیشه و تکرار مکراتش را جبران کند و از بس شیفته‌ی حالت بی‌تصمیمی است حجم زیاد تصمیم‌گیری لازم برای حفظ وحدت جسم و جان را نمی‌بیند (مک‌ماهون، صص ۸ و ۹ و ۱۹۹). ولی مگر هیچ فلسفه‌ای بیشتر از اگزیستانسیالیسم یا اصالت وجود بر لزوم تصمیم‌گیری تأکید کرده است؟ مگر «وجود» به جز این است؟ احتمال دارد که این بحث تا حدود زیادی برخاسته از دیدگاه مسیحی ناگفته‌ای باشد که احساس می‌کند باید با دستگاه اندیشه‌ای که یکی از اصولش فرض مرگ خداست مخالفت کند. این نوع مخالفت البته نه با کاستی‌های هنری یا شالوده‌ی مفهومی پوچانگاری بلکه با خود پوچانگاری است، چنان‌که در کتاب شاهکارهای تئاتر معاصر (۱۹۶۵) از جوزف کیاری می‌بینیم.

اولین ادعای کیاری این است که مفهوم پوچی در جهانی که آمار می‌گوید بیشتر از نصف جمعیت‌اش به ادیانی اعتقاد دارند که نظم و هدفی برای زندگی قائل‌اند قابل دفاع نیست. این ادعا جای تردید دارد زیرا هم آماری که مطرح می‌کند مستلزم دار است و هم معنی «اعتقاد»؛ اما واقعیت دارد که بیشتر مردم، ولو به طور مبهمی، احساس می‌کنند که زندگی باید معنایی داشته باشد؛ اگرچه بسیاری ممکن است این احساس را به حساب نسنجدگی یا ریاکاری بگذارند. سپس کیاری سخنی را از کامو نقل می‌کند (جهانی که با استدلال، هرچند استدلال غلط، بتوان توجیه‌ش کرد، الخ...)<sup>۱</sup> و با عصبانیت می‌گوید که استدلال غلط توجیه نمی‌کند، مغشوش می‌کند؛ و استدلال پوچی مغشوش

۱. جهانی که با استدلال، هرچند استدلال غلط، بتوان توجیه‌ش کرد جهانی آشناست. ولی از سوی دیگر، در جهانی که ناگهان اوهام و روشنایی‌ها را از آن گرفته باشند انسان احساس بیگانگی می‌کند. تبعید او درد بی‌درمانی است زیرا او از خاطره‌ی خانه و کاشانه‌ای از دست رفته یا امید سرزمینی موعود محروم شده است. این جدایی انسان از زندگی‌اش، بازیگر از صحنه‌ی بازی‌اش، همان احساس «پوچی» است (کامو در اسطوره‌ی سیزیف).

است. انسان در تبعید به سر می‌برد؟ تبعید از چه؟ و چه کسی تبعیدش کرده؟ یک خدای بد؟ اما این یعنی اعتراف به اینکه خدایی وجود دارد یا وجود داشته. خلاصه اینکه اگر دنیا پوچ است، انسان است که پوچش می‌بیند یا پوچش کرده. از این زاویه، سارتر از دیگران داناتر است چون – کiarی می‌گوید – پوچی او اجتماعی، تاریخی، و زمانمند است و هیچ وجه ذاتی یا متعالی ندارد. پس پوچی یک مفهوم نسبی است نه مطلق؛ و مفهومی که فقط اقلیتی بدان باور دارند.

کiarی برای پوچی انواعی قائل می‌شود: نوع بکتنی که مثل نوع کافکایی خیالی است و می‌پذیرد که سرنوشت انسانِ محروم از خدا نومیدی است؛ و نوع یونسکویی و آداموفی که هوسری است و خودش برای خودش تصمیم می‌گیرد. حتی سارتر سردرگم است: اگر دنیا پوچ باشد و انسان ناچار به پذیرش آزادی پیامدش با احساس مسئولیت کامل، این یعنی که انسان سارتری خودش انتخاب می‌کند که سیزیف باشد. آیا راه دیگری دارد؟ خیر، مگر اینکه از شر پوچی خلاص شود، که این هم ممکن نیست زیرا حتی فکر این امکان یعنی ریا، دنیای بکت چون گودو راندارد بی معنی است، ولی دنیای یونسکو پاک بسی حساب و کتاب است؛ در حالی که دل مشغولی‌های ژنه را هویت فردی، طرد از جامعه، و تئاتر آینینی تشکیل می‌دهند و نه پوچی. ایراد آخر این است که جهان معاصر تأکید دارد خدامرده است، اما در عوض اینکه از آزادی پیامدش لذت ببرد دغدغه‌ی پر کردن خلاؤ را دارد. و دست آخر اینکه اگر انسان نمی‌تواند ارتباط برقرار کند، چرا به خود زحمت می‌دهد و نمایشنامه می‌نویسد (کiarی، فصل‌های ۱ و ۳).

اگر این دلایل کiarی (که به خوبی هم بیانشان می‌کند) قانع‌کننده نیستند نه به این علت است که اتهام ریاکاری را پیشاپیش فرض گرفته است، بدین سبب است که مانند تهوع سارتر موافقت را اجبار می‌کنند، ایجاب نمی‌کنند. پس هر دو دیدگاه از یک جنس‌اند و بر حسب اینکه تجربه‌ی خود ما را تأیید کنند یا

نکنند به نظر ما درست یا نادرست می‌آیند. سه مخالفت ممکن با پوچی را بدین شرح می‌توان خلاصه کرد:

۱. امکان ندارد. نه اینکه آثار هنری آن نمی‌توانند ماراقانع کنند، بلکه خود ما اعتقاد داریم که دنیا نمی‌تواند پوچ باشد. این گونه مخالفت جواب ندارد، زیرا همان قدر ایمانی است که نقطه‌ی مقابلش. در این حالت احتمالاً ما با نمایشنامه‌های پوچی مثل آثار دیگر برخورد می‌کنیم و آنها بی‌را ترجیح می‌دهیم که امتیازات مورد نظر ما را داشته باشند. بنابراین همان قدر که در انتظار گودو مؤثرمان می‌کند، ننه دلاور ما را به تحسین وامی دارد – هرچند که در هر دو مورد ممکن است خالق آنها کاملاً مخالف احساس ما باشد.

۲. پوچی نمی‌تواند در آن واحد هم یک سنت باشد و هم یک پدیده‌ی معاصر. ما متحیریم که اسلین (و دیگران) چطور پوچی راهمه جامی بینند و باز برای آن ارزش تازه‌ای قائل می‌شوند. اما این جریان انتقادی، ولو گیج‌کننده باشد، قابل فهم است. ادبیات رشد می‌کند: چیز کاملاً تازه‌ای اتفاق نمی‌افتد، فقط بخش‌هایی از رشد آن از بقیه بیشتر جلب توجه می‌کنند. یک احساس بی‌معنایی نهفته، ناگهان در یک زمان خاص، موضوعیت هراس‌انگیزی پیدا کرده است.

۳. به رغم اعتقاد راسخ به پوچی، درباره‌ی آن نمایشنامه و رمان می‌نویسند و این خود عین ریا است.

پرونده‌ی ارزش‌یابی این مخالفت‌ها را باید باز گذاشت. اما باید انکار کرد (و اسلین نیز تلویحاً مدعی است) که امروزه انبوهی از آثار ادبی وجود دارند که نگاهشان به زندگی نگاهی اگزیستانسیالیستی است. نیات آنها گاهی اجتماعی، گاه سیاسی، بعضاً فلسفی، و در بهترین حالت همیشه ادبی است. اگر جواب دهند – خواه در تئاتر و خواه در مطالعات – آغاز راهی است؛ و این عمل‌گرایی به سود فهم مشفقاته اما نه لزوماً مجاب شده‌ای خواهد بود از اینکه منظور از پوچی واقعاً چه بوده است.

## یادداشتی درباره‌ی رمان نویسان

این یادداشت کوتاه هدف ساده‌ای دارد. توفیق کتاب اسلین باعث شده است که در اذهان مردم، پوچی در تناصر خلاصه شود و رمان از یاد برود؛ حال آنکه دیدیم اولین آثار مهم «پوچی» یعنی تهوع و بیگانه – حتی اگر از داستایفسکی و کافکا و مالرو بگذریم – رمان بودند. از این رو هرچند مطالعه‌ی جامعی در مورد رمان و نقد در حوصله‌ی اثر حاضر نیست، اشاره‌ای بدان خالی از فایده نخواهد بود.

کتاب قدیس رند ریچارد لوئیس در ۱۹۶۵ منتشر شد، یعنی پیش از اسلین. در آن نویسنده به بررسی کار گروهی از رمان‌نویسان اروپایی و آمریکایی تحت عنوان سخن‌گویان یا نمایندگان می‌پردازد. (عنوان از امرسون [شاعر و فیلسوف آمریکایی] و منظور از آن نویسنده‌گانی است که به افکاری که در دیگران به صورت نهفته یا ناقص بیان شده شکل نهایی را می‌دهند.) لوئیس همه‌ی این رمان‌نویسان از جمله کامو رازیر سایه‌ی مالرو و پوچی می‌بیند و از نسلی که فکر و ذکر شن مرگ است (نگاه کنید به شروع سرنوشت بشری‌ایگانه) اما واکنش اش در برابر این حس مرگ نه روی آوردن به هنر (راه حل پروست و جویس و نسل آنها) بلکه تمرکز بر زندگی با همه‌ی مرگ‌ها و خشونت‌های آن است به قصد استخراج آرمانی از آن که تکیه گاه زندگی شود. این آرمان فقط برای نوع خاصی از قهرمان قابل حصول است: قدیس رند، قدیسی که

کمی شیشه‌خرده در ملاطش دارد: «دقیقاً با همین ناخالصی است - خواه اخلاق رسمی برایش جایی قائل شود خواه اخلاق غیررسمی - که شخصیت‌های قدیس‌مآب آن اطمینان به زندگی و آن همراهی را که رمان معاصر بر آن بسیار تأکید می‌ورزد به دست می‌آورند یا در واقع عینیت می‌بخشنند. آنها بیگانگانی هستند که سهیم می‌شوند؛ رانده‌شدگانی هستند که داخل می‌شوند» (لوئیس، ص ۳۳).

در تعقیب این الگو - که در آن قهرمانی آفریده می‌شود و ارزشی به دست می‌آید - لوئیس از کامو، نمودار شورش ایجابی، به فاکنر نیمه‌مذهبی می‌رسد و سرانجام به گراهام گرین که جهانش هنوز پر از وحشت، ملال، اما همچنین افتخار است. در پیشگفتار چاپ فرانسوی قدرت و افتخار [اثر گرین]، موریاک این رمان را واکنشی در برابر احساس گسترده‌ی پوچی دانست.

رمان‌نویسان برگزیده‌ی لوئیس از چهار گوشی گیتی‌اند: مالرو و کامو از فرانسه، موراویا و سیلوونه از ایتالیا، فاکنر از آمریکا، و گرین از انگلستان. در کار آنها او شاهد پیدایش تدریجی یک قهرمان مبهم و ارزش همراهی است، با لفافی مذهبی همچون سپری در برابر پوچی. الگوی همانندی را در کتاب معصومیت تندر (۱۹۶۱) از اهاب حسن می‌بینیم که مطالعه‌ای درباره‌ی رمان معاصر است؛ اما او فقط به رمان‌نویسان آمریکایی نظر دارد و منظورش از «معاصر» بعد از جنگ جهانی دوم است. حسن می‌نویسد که اگر مسافری از کره‌ی مریخ به قفسه‌ی کتاب‌های ما که پر از رمان‌های معاصر است نگاه کند فکر می‌کند که کره‌ی زمین سرگرم خود ویرانگری است و انسان پیوسته با خطر مرگ روپرست و یا باید قربانی شود یا شورشی. بنابراین قهرمان باید شخصیت سردرگم و مخلوطی باشد - مخلوطی از قدیس و جانی - که معصومیت‌اش با تجربه‌ی ویرانگری و بروز می‌شود و او خود را در موقعیتی کاملاً اگزیستانسیالیستی می‌یابد. حسن در فصل اول کتابش این موقعیت را شرح می‌دهد و ادعا می‌کند که آمریکا و اروپا تجربه و واکنش مشابهی

داشته‌اند به شکل تلفیقی از پر و مته و سیزیف: یاغی همیشگی و قربانی همیشگی (حسن، صص ۳۱-۳۲).

ولی رمان‌نویس‌ها دیگر علاوه‌ای به پوچی ندارند – آن را مسلم می‌گیرند – و فقط به پیامدهایش توجه دارند: حسن چنان با قاطعیت می‌نویسد که گویی تاریخ می‌نویسد. واگرآمریکا در تجربه‌ی پوچی اروپا سهیم است، یک سنت خاص خود را هم بدان می‌افزاید، که عبارت باشد از کشاکش تاریخی امید و نومیدی، بدین سبب که جامعه‌ی آمریکا نتوانسته است انتظارات بزرگ خود را برابر آورده کند. ادبیات آمریکا پراست از شخصیت‌های جوان معصومی که با واقعیت‌های دردنگ و چه بسا مرگ‌باری رویرو می‌شوند. پس انسان اگزیستانسیالیستی، بابحرانش، چندان تفاوتی ندارد با قهرمانی که از پیش در ادبیات آمریکا وجود داشته است.

شانس و پوچی بر اعمال انسان حاکم‌اند و قهرمان از این آگاه است و می‌داند که واقعیت نام دیگر هرج و مرج است. از این رو هنجارهای مقبولی برای احساس یا عمل وجود ندارد و بنابراین شجاعت برترین فضیلت است زیرا حکایت از اکتفای به خود می‌کند. شورشی یا قربانی، قهرمان با جامعه نمی‌سازد، انگیزه‌هایش همیشه ناخالص‌اند، درکش از موقعیت‌ها محدود و نسبی است، و اعمالش خطوط قراردادی را که بین خوب و بد کشیده‌اند قطع می‌کنند. رمان‌نویس برای آنکه این را حتی المقدور عینی نشان دهد قالبی کاملاً منظم انتخاب می‌کند و از نمادهای عام استفاده می‌کند. و سرانجام در بحثی کاملاً فنی درباره‌ی نویسنده‌گانی خاص و شکل کار آنها، حسن به این نتیجه‌ی عام می‌رسد که راه حل استفاده از شیوه‌ی وارونه گویی (irony) است و مخدوش کردن مرزی که معمولاً بین تراژدی و کمدی می‌کشند (حسن، صص ۱۱۶ به بعد).

انتخاب وارونه گویی به علت دوپهلویی این طرز بیان به نظر تقریباً اجتناب‌ناپذیر می‌آید. در اصل، وارونه گویی نمایشی در تئاتر یونان به این

معنی بود که تماشاگر حقایق را می‌دانست و از سخنان شخصیت‌ها، که خود از آینده‌ی خود بی‌خبر بودند، معنی‌هایی استنباط می‌کرد بیشتر از معانی ظاهری آنها.<sup>۱</sup> قهرمان امروزی مانند او دیپ از سرنوشت خود بی‌خبر است حال آنکه سرنوشت اش برای تماشاگر، با علم به موقعیت پوچ، مثل روز روشن است. اما وارونه گویی می‌تواند نسبت به آنچه عیب اش را می‌گوید متعهد نیز باشد و بنابراین میانجی شود بین آنچه حسن به «رؤیایی زشت قهرمان و اخلاق رقت‌انگیز بشری» تعبیرش می‌کند (حسن، صص ۳۲۹-۳۳۰).

در حالی که حسن واکنش در برابر پوچی را در سیزده رمان‌نویس نشان می‌دهد، دیوید گاللوی در کتاب قهرمان پوچ در داستان‌نویسی آمریکا (۱۹۶۶) فقط چهار نویسنده را انتخاب می‌کند. او با اشاره به کامو می‌نویسد که رمان از بهترین قالب‌ها برای انعکاس تقابل نیت با واقعیت است، ولی مفهوم بدان سان که در اسطوره‌ی سیزیف مطرح می‌شود در رمان و تئاتر یکسان نخواهد بود – نکته‌ای که اسلین هم می‌گوید – زیرا وجهه رمان نسبت به آنچه در نمایشنامه‌های یونسکو و بکت می‌بینیم «واقع‌گرایی» قراردادی بیشتری دارند. نقد گاللوی از یک زاویه‌ی دیگر نیز متفاوت است، زیرا تعمداً چهار نمونه (آپدایک، استایرون، شل پلو، سالینجر) از – به گفته‌ی او – شاهدان خوش‌بین پوچی را برمی‌گزیند که معتقدند انسان در جهانی پوچ هم می‌تواند ارزش‌ها را نگاه دارد. صفت «خوش‌بین» به سختی با اسم «پوچی» جور درمی‌آید، اما گاللوی اعتقاد دارد که این نویسنندگان به ماراه خروج را از خراب‌آباد معاصر نشان می‌دهند و این کار را با پذیرش پوچی و کاوش

۱. آیرونی در معنای سقراطی آن به «تجاهل‌العارف» ترجمه می‌شود. «وارونه گویی» ترجمه‌ی جدیدتر آن است مثلاً طبق تعریف وبستر (شوخی، ریشند، یانیش ملایمی) که، در مقام یک صنعت ادبی، عکس ظاهر کلام را منظور دارد، مثل موقعی که از سخن سناش آمیز برای نکوهش استفاده شود) یا طبق تعریف آکسفورد (بیان معنی با استفاده از الفاظ عکس؛ خصوصاً استفاده‌ی نیش‌دار و تمسخر آمیز از مدح برای تقبیح یا تحقیر).

پیامدهای آن انجام می‌دهند. اگر از اسطوره‌ی سیزیف بحث می‌شود به علت نفوذ کامو نیست، بدان سبب است که در این مقاله هنوز تحلیل و قاموس جامعه‌ی معاصر را می‌بینیم، با تعبیری از سترونی و تنها‌یی روحی که در آثار این نویسنده‌گان معاصر آمریکایی یافت می‌شود. قهرمانان یاغی آنها با آگاهی از اینکه مطالبه‌ی نظم برای انسان پوچی به دنبال می‌آورد و، مانند کامو، باردهم سنت‌گرایی و هم نیست‌انگاری امیدوارند ارزش‌هایی بیافرینند که جای ارزش‌های ازدست‌رفته را بگیرند. و راه حل آنها گونه‌ی دیگری از همراهی است: عشق.

همه‌ی این قهرمان‌ها سلوک خود را با تصوری از بی‌معنایی ظاهری دنیا و ناراستی و شکست آرمان‌ها آغاز می‌کنند، اما همگی با نشانه‌های تأیید‌آمیزی که مستقیماً ناشی از پی بردن آنها به ارزش عشق است به مقصد می‌رسند.  
(گالووی، ص ۱۷۱)

این ارزش بر ایمان به انسان بماهو انسان از نو صه می‌نهد و پوچی را پشت سر می‌گذارد. اگر نویسنده‌گانی از قبیل بلو و سالینجر مثل کامو دنیا را به شکل دیوارهایی می‌بینند که قهرمان فروکاسته را در میان خود حبس می‌کنند، آخر به این نتیجه می‌رسند که فقط اراده و مسئولیت فردی، حرکت صادقانه‌ی شخصی، می‌تواند این وضع را قابل تحمل کند؛ و گالووی در می‌یابد که این نگرش را فقط با وارونه‌گویی می‌توان حفظ کرد – به شرطی که بازتابی از نیست‌انگاری نباشد. این وارونه‌گویی رانه با توجیه پوچانگاری، بلکه با ملاحظه‌ی پوچانگاری، بهتر می‌توان فهمید.

برداشت‌های گوناگونی پیدا می‌شوند. نخست اینکه رمان، مثل تئاتر و فلسفه، به تکرار مکرات می‌رسد: عشق و شیوه‌ی وارونه‌گویی. از نظر سیر رشد، رمان‌نویسان معاصر آمریکا شباهت بسیاری با مالرو دارند با یک استثنای اینان نیازی به تعریف پوچی ندارند؛ پوچی برای آنها یک «داده» است. آن را

می‌پذیرند و همان اتفاقی که در تئاتر افتاده اینجا هم می‌افتد: پس از یکی دو رمان پوچانگارانه، کفگیر به ته دیگ می‌خورد؛ و نویسنده‌گان بعدی، در محیطی که پوچی را قبلاً تعریف کرده‌اند، به دنبال راه حل برای دنیای بی‌معنی می‌گردند و به جواب‌هایی می‌رسند که بیشتر آنها عجیب به «جهش‌های ایمانی»<sup>۱</sup> شبیه می‌شوند. این اصطلاح در نزد منتقدان، همچون در تئاتر، انگ مفیدی برای توصیف ادبیات معاصر شده است. جالب اینکه دیگر اثری از رنجی که در نخستین رمان‌ها شاهدش بودیم نمی‌بینیم، چون رنج را دیگر نمی‌شود مکرر کرد. سال ۱۹۶۰ «پوچی» حدوداً چهل ساله شد. عجیب آنکه در تئاتر، دوره‌ی پرتبا و تابش تازه در ۱۹۵۰ فرار سید؛ هرچند می‌دانیم که تئاتر به کندي خود را تطبیق می‌دهد زیرا تماشاگر انبوه دارد. اما طرفه آنکه همین تأخیر زمینه‌ی جلب توجه پوچی را فراهم آورد و پرمایه‌ترین بیان را بدان بخشید. پس بهره‌برداری اسلین از این اصطلاح را، در تحلیل نهایی، می‌توان کاری درست و رویدادی فرخنده شمرد.

---

۱. نگاه کنید به فصل ۵، پانوشت ۲.

## سخن پایانی

جان راسل تیلر مدخل «تئاتر پوچی» را با این جمله به پایان می‌برد که این تئاتر در ۱۹۶۲ دیگر رمکی نداشت؛ و چارلز مارورویتز در همان سال (۱۹۶۶) نظرش همین است (رك: «تئاتر بریتانیا»، تولین دراما ریویو، ش ۳۴، ۱۹۶۶، صص ۲۰۳ - ۲۰۶. همه‌ی مجله خواندنی است). مرگ «پوچی» نباید مایه‌ی شگفتی باشد: ماتاکی می‌توانیم در وضعیتی غایی به سر بریم؛ و آن «امیدواری سنگ‌دلانه» که کامو به فیلسوفان نسبت می‌دهد غریزه‌ای بنیادین است و البته بدون پشتونه‌ی عقلانی هم نیست. از شوک که بیرون آمدیم عقل به ما می‌گوید که شوک خودویرانگر است. ولی درحالی که مارورویتز بالحن سرزنش آلودی از «بک هوس زودگذر به نام تئاتر پوچی» سخن می‌گوید و پوچی را متراծ «مشنگی» و «کلافگی» می‌گیرد، تیلر گوشزد می‌کند که «نشانه‌های نفوذ رهایی بخش آن در تئاتر متعارف هنوز احساس می‌شود.» واقعیت این است که تئاتر پوچی در عمر کوتاه خود به راستی رهایی بخش بوده است. تعبیر سارتر از آزادی‌ای که به شورش می‌انجامد، به رغم عواقب اش، رهایی است. هر برت بلاو [نظریه پرداز تئاتر] در ۱۹۵۴ نوشت که اگر تهوع و نگرانی و ترس و چندش از وسایل کار تئاتر پوچی‌اند، این تئاتر اساساً «رهایی بخش» است و نمایشنامه‌هایش از خود «هوشمندی و تازگی و فریبندگی» نشان می‌دهند - ویژگی‌هایی که بدختانه تئاتر معاصر آنها را ندارد (تئاتر ناممکن، صص ۲۵۶ و ۳۰۷).

آنچه رها کرده‌اند به گفته‌ی ویلسون نایت [منتقد ادبی] نوعی انرژی دیونوسی است [انرژی نفسانی لگام‌گسینخته]. در مقاله‌ای راجع به تئاتر منسوب به ظرف‌شویی، او مرزهای بین تئاتر خشم و تئاتر پوچی را ساختگی می‌خواند و ادعا می‌کند که ادبیات در روزگار مانفوذ معنوی خود رانه از اشباح و شیاطین که از اشیای مادی و اختراعات بشر می‌گیرد:

پیچیدگی‌های تمدن مادی با ناسازگاری‌های مشکل‌آفرین و کمبودهای معنوی‌شان ترس در دل ما می‌اندازند. امروزه اشباح، یا هر نوع موجودات غیرزمین‌گیرتری، می‌توانند هوای تازه و سلامت عقل با خود بیاورند. کار مابه اینجا کشیده است.

(انکاتر، دسامبر ۱۹۶۳، ج ۲۱، ش ۶، صص ۴۸ - ۵۴)

رمان پوچی از «رنج» اش محروم شده است و این رنج به تاریخ پیوسته است. چه بسا بار تحقیرآمیزی پیدا کرده مثل صفت «مابعدالطبیعی» که به نوعی شعر داده می‌شود. اما اگر شعر «شبانه درباره‌ی روز سنت لویسی» از جان دان را ما بعدالطبیعی بخوانیم درست و سودمند است، همچنان که می‌توان گفت در انتظار گودو اثری از تئاتر پوچی است که پوچ نیست. اما اگر «پوچی» نتیجه‌ای اخلاقی داشته باشد، بر ماست که آن را کشف کنیم.

## واژه‌نامه‌ی فارسی-انگلیسی

passion	شورمندی	committed literature	ادبیات متعهد
naturalist	طبیعت‌گرا	passion	انفعال (ارسطویی)، اثرپذیری
distancing	فاصله‌گذاری	alienation	بیگانه‌سازی
surrealist	فراواقع‌گرا	phenomenologist	پدیدارشناس
comedy of menace	کمدی تهدید	plot	پی‌رنگ
dark comedy	کمدی سیاه	theatre of gesture	تئاتر ایمایی (اشاره)
discourse	گفتمان	angry drama	تئاتر خشم
rhetorical prose	نشر خطابه‌ای	poetic drama	تئاتر شاعرانه
symbolist	نمادگرا	drama of cruelty	تئاتر شقاوت
neo-realist	نوواقع‌گرا	kitchen-sink drama	تئاتر ظرفشویی
nihilist	نیستی‌گرا		تئاتر فقدان ارتباط
irony	وارونه‌گویی	drama of non-communication	
		imagist	تصویرپرداز

## واژه‌نامه‌ی انگلیسی - فارسی

alienation	بیگانه‌سازی	kitchen-sink drama	تئاتر ظرف‌شویی
angry drama	تئاتر خشم	naturalist	طبیعت‌گرا
comedy of menace	کمدی تهدید	neo-realist	نوواعق‌گرا
committed literature	ادبیات متعهد	nihilist	نیستی‌گرا
dark comedy	کمدی سیاه	passion	شورمندی، اثرپذیری، انفعال
discourse	گفتگو	phenomenologist	پدیدارشناس
distancing	فاصله‌گذاری	plot	پررنگ
drama of cruelty	تئاتر شقاوت	poetic drama	تئاتر شاعرانه
drama of non-communication	تئاتر فقدان ارتباط	rhetorical prose	نشر خطابهای
imagist	تصویرپرداز	surrealist	فراواقع‌گرا
irony	وارونه‌گری	symbolist	نمادگرا
		theatre of gesture	تئاتر ایمایی (اشاره)

## کتاب‌شناسی گزیده

در تهیه‌ی این کتاب‌شناسی، همچون در نگارش اثر حاضر، اولویت را به آثار کیفی داده‌ام که ضمناً در دسترس باشند. بسیاری از آنها خود کتاب‌شناسی‌های خوب و بزرگی دارند که می‌توان از آنها برای مطالعه‌ی بیشتر سود جست.

بد نیست که خواننده برای آگاهی از رابطه‌ی اولیه و لو موقت تئاتر با پوچی نگاهی بیندازد به:

Walter Stein, "Tragedy and the Absurd", *The Dublin Review*, No. 482, Winter, 1959-60.

خواندن یادداشتی احتیاطی درباره‌ی نقدهای غیرواقع‌بینانه بر موضوع پوچی رانیز در ابتدای کار پیشنهاد می‌کنم:

W. I. Oliver, "Between Absurdity and the Playwright", *Modern Drama*, New York, 1965, pp. 3-19.

منع اصلی البته کتاب اسلین است:

Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, 1961.

که با افزوده‌ها و کتاب‌شناسی مفصلی در ۱۹۶۸ تجدید چاپ شد. مقالاتی هم در این زمینه هست:

*Brief Chronicles*, London, 1970.

کتاب جامعی دیگر اثر تیلر است:

John Russell Taylor, *Anger and After*, London, 1962.

خواننده‌ی علاقه‌مند می‌تواند به این کتاب هم مراجعه کند که مشرح‌ترین توضیحات را درباره‌ی دو رویکرد متفاوت به تئاتر دارد:

Julian H. Wulbern, *Brecht and Ionesco: Commitment in Context*,

University of Illinois Press, 1971.

در مورد خاص تئاتر فرانسه، کتابی هست که زمینه را برای رویکرد اسلین آماده می‌کند:

David I. Grossvogel, *The Self-Conscious Stage in Modern French Drama*, New York, 1958.

همین کتاب چند سال بعد با نام دیگری درآمده:

*Twentieth Century French Drama*, 1961.

کتاب فوق العاده سودمند دیگر که کتاب‌شناسی و چند پیوست هم دارد:

Jacques Guicharnaud (with June Beckelman), *Modern French Theatre*, New Haven, 1961.

از کتاب پرانکو نیز فراوان می‌توان سود برد:

L. C. Pronko, *Avant Garde*, University of California Press, 1962.

اعتراض و پوچی راولوارت در کنار یکدیگر بررسی می‌کند:

G. E. Wellwarth, *The Theater of Protest and Paradox*, New York, 1964.

کتاب دیگری که مطالب مفیدی دارد:

Roger Shattuck, *The Banquet Years*, London, 1959.

ویلیامز راهی را که تراژدی تا آثار معاصری از یونسکو، سارتر، بکت، و کامو پیموده است بررسی می‌کند:

Raymond Williams, *Modern Tragedy*, London, 1966.

و تاریخ تکامل تراژی کمدی را در این کتاب می‌توان یافت:

J. L. Styan, *The Dark Comedy*, Cambridge, 1962.

کتاب بتلی را درباره اصطلاحات تئاتر من مطلقاً ضروری می‌دانم:

Eric Bentley, *The Life of the Drama*, London, 1965.

کتاب دیگر بتلی که به خاطر توضیحات مفصل و کتاب‌شناسی عالی اش توصیه می‌کنم ابتدا در آمریکا و بعد با نام دیگری در بریتانیا منتشر شده است:

*The Playwright as Thinker*, Cleveland, Ohio, 1946; *The Modern Theatre: A Study of Dramatists and the Drama*, 1948.

گزیده‌ی استادی هم که او فروتنانه «مشتی سرنخ» می‌نامدشان خواندنی است:

*The Theory of the Modern Stage*, Penguin, 1968.

Colin Wilson, *The Outsider*, London, 1956

گلچینی الهام‌بخش است.

W. M. Frohock, *Andre Malraux and the Tragic Imagination*, Stanford, 1952

درآمدی سودمند بر کار مالرو است. فلسفه و ادبیات کامو در اثر دیگری بررسی می‌شود: John Cruickshank, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, London, 1959.

کتاب زیر با کمال تعجب تنها اثری است که کاری با فلسفه کامو ندارد و فقط به نمایشنامه‌های او می‌پردازد:

E. Freeman, *The Theatre of Albert Camus*, London, 1971.

فلسفه‌ی ژان پل سارتر را مری وارنونک تشریح می‌کند:

Mary Warnock, *The Philosophy of Sartre*, London, 1966.

ادبیاتش را فیلیپ تودی:

Philip Thody, *Jean-Paul Sartre*, London, 1961.

و نمایشنامه‌هایش را دوروتی مک‌کال:

Dorothy McCall, *The Theatre of Jean-Paul Sartre*, Columbia University Press, 1971.

Iris Murdoch, *Sartre*, London, 1953 همین طور: خواننده‌ی علاقه‌مند می‌تواند برای آشنایی بیشتر با کیرکگور، سارتر، و بکت به اثر زیر مراجعه کند:

Edith Kern, *Existential Thought and Fictional Technique*, New Haven, 1970.

پرانکو جزو‌های خواندنی دارد درباره‌ی یونسکو:

L. C. Pronko, *Eugene Ionesco*, Columbia University Press, 1965.

ولی این یونسکوی دیگر چیز دیگری است:

R. N. Coe, *Beckett*, London, 1971.

کتاب دیگر این نویسنده درباره‌ی بکت:

R. N. Coe, *Beckett*, Edinburgh, 1964.

اما شاید با این کتاب دیگر درباره‌ی بکت کامل‌تر شود:

F. J. Hoffman, *Samuel Beckett: The Language of Self*, New York, 1964.

گویا کتاب نویسی درباره‌ی بکت تمامی ندارد. این کتاب تازه را به اندازه‌ی بقیه توصیه نمی‌کنم:

A. Alvarez, *Beckett*, London, 1973.

دو کتاب زیر درباره‌ی ژنه را باید باهم خواند:

R. N. Coe, *The Vision of Jean Genet*, London, 1968; Philip Thody, *Jean Genet*, London, 1968.

کتاب‌های راجع به پیتر نیز روزبه روز انبوه‌تر می‌شود، ولی جامع‌ترین آنها تا به امروز شاید این کتاب باشد:

Martin Esslin, *The Peopled Wound*, London, 1970, revised and retitled as *Pinter: A Study of his plays*, London, 1973.

دو استاد دانشگاه نیگو (نقب) در اسرائیل نگاه تازه‌ای به پیتر دارند:

William Baker and Stephen E. Tabachnick, *Harold Pinter*, Edinburgh, 1973.

کتاب زیر ردیهای مسیحی بر پوچی است:

J. Chiari, *Landmarks of Contemporary Drama*, London, 1956.

اثری درباره‌ی آلبی:

C. W. E. Bigsby, *Albee*, Edinburgh, 1969

که تا امروز فقط یک رقیب داشته است:

Ruby Cohn, University of Minnesota Pamphlet, No. 77, *Edward Albee*, 1969.

در مورد رمان نویسان از آثار زیر بهره برده‌ام:

John Killinger, *Hemingway and the Dead Gods*, Kentucky, 1960.

R. W. B. Lewis, *The Picaresque Saint*, London, 1960

کتاب اخیر فصل پر مایه‌ای درباره‌ی کامو دارد.

Ihab Hassan, *Radical Innocence*, Princeton, 1961. David Galloway, *The Absurd Hero in American Fiction*, Austin, Texas, 1966.

مجموعه مقالات زیر هم اغلب سودمندند:

*The Encore Reader*, ed. Marowitz, Milne and Hale, London, 1965.

*Modern British Dramatists*, ed. J. R. Brown, Twentieth Century Views, Englewood Cliffs, N.J., 1968.

*Modern American Theatre*, ed. A. B. Kernan, Twentieth Century Views, 1967.

*Samuel Beckett*, ed. Martin Esslin, Twentieth Century Views, 1965.

*Theatre in the Twentieth Century*, ed. R. W. Corrigan, New York, 1963.

*Contemporary Theatre*, Stratford-upon-Avon Studies No. 10, London, 1967.

*Aspects of Drama and the Theatre*, Sydney, 1965.

"British Theatre", *Tulane Drama Review*, Vol. 11 (No. 2) T 34 (Winter, 1966).

اثر اخیر نتیجه‌ی تحقیقی ده ساله است.

\* \* \*

پاره‌ای از آثاری که نویسنده از آنها نام برده است به فارسی ترجمه شده‌اند و از برخی از آنها چند ترجمه‌ی فارسی در دست است. در فهرست زیر بی‌هیچ نظر خاصی فقط یک ترجمه از هر اثر معرفی شده است.

- کامو، آلب، افسانه سیزیف، محمود سلطانیه، جامی، ۱۳۸۷  
شکسپیر، ویلیام، شاه لیر، محمود اعتمادزاده، دات، ۱۳۸۶  
بکت، ساموئل، آخر بازی، بهروز حاجی محمدی، ققنوس، ۱۳۸۱  
نیچه، فردریش ویلهلم، چنین گفت زرتشت، داریوش آشوری، آگه، ۱۳۸۷  
کامو، آلب، بیگانه، جلال آل احمد، کانون معرفت، ۱۳۴۵  
سارتر، ژان پل، تهوع، امیر جلال الدین اعلم، نیلوفر، ۱۳۸۱  
مالرو، آندره، وسوسه غرب، سیروس ذکا، کتاب روشن، ۱۳۸۶  
مالرو، آندره، سرنوشت پسر، سیروس ذکا، خوارزمی، ۱۳۶۰  
مالرو، آندره، امید، رضا سیدحسینی، خوارزمی، ۱۳۶۳  
هایدگر، مارتین، هستی و زمان، سیاوش جمادی، ققنوس، ۱۳۸۷  
همینگوی، ارنست، پیر مرد و دریا، محمد تقی فرامرزی، نگاه، ۱۳۸۵  
تولستوی، لیین نیکلایویچ، مرگ ایوان ایلیچ، صالح حسینی، نیلوفر، ۱۳۸۶  
سارتر، ژان پل، ادبیات چیست، ابوالحسن نجفی، نیلوفر، ۱۳۴۸  
سارتر، ژان پل، هستی و نیستی، عنایت الله شکیباپور، دنیای کتاب، ۱۳۸۲

- سارتر، ژانپل، مگس‌ها، صدیق آذر، جامی، ۱۳۸۷
- سارتر، ژانپل، بن‌بست، افسانه ماهیان، السنت فردا، ۱۳۸۲
- سارتر، ژانپل، بودلر، دل‌آرا قهرمان، سخن، ۱۳۸۴
- کامو، آلبر، کالیکولا، ابوالحسن نجفی، نیل، ۱۳۴۶
- کامو، آلبر، سوءتفاهم، جلال آل‌احمد، آوای عشق، ۱۳۸۷
- کامو، آلبر، طاعون، رضا سیدحسینی، نیلوفر، ۱۳۷۵
- کامو، آلبر، عصیانگر، مهستی بحرینی، نیلوفر، ۱۳۸۷
- شکسپیر، ویلیام، ترازدی مکبث، فرنگیس شادمان، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱
- اشیل، پرومنه در زنجیر، شاهرخ مسکوب، فرگون، ۱۳۸۳
- سوفوکلس، اوذیپ، عرفان قانعی فرد، نگاه سبز، ۱۳۷۹
- يونسکو، اوژن، آوازه خوان طاس، سحر داوری، انتشارات تجربه، ۱۳۷۶
- يونسکو، اوژن، صندلی‌ها، احمد کامیابی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۷
- يونسکو، اوژن، مستاجر جدید، رضا کرم‌رضایی، جوانه، ۱۳۵۰
- يونسکو، اوژن، کرگدن، پری صابری، قطره، ۱۳۸۴
- بکت، ساموئل، بازی، محسن کاسنژاد، جود، ۱۳۸۶
- بکت، ساموئل، روزهای خوش، منیزه کامیاب، ۱۳۴۸
- بکت، ساموئل، در انتظار گودو، مصطفی عابدینی فرد، کلیدر، ۱۳۸۰
- بکت، ساموئل، مالون می‌میرد، محمود کیانوش، نیل، ۱۳۵۰
- داستایفسکی، فیودور، یادداشت‌های زیرزمینی، رحمت الهی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۹
- ژنه، ژان، کلفت‌ها، بهمن محصص، روزن، ۱۳۴۷
- ژنه، ژان، بالکن، محسن کاسوند، نیلا، ۱۳۸۸
- ژنه، ژان، سیاهزنگ‌ها، احمد کامیاب، سپاهان، ۱۳۸۴
- پیتر هرولد، سرایدار، رضا دادویی، سبزان، ۱۳۸۷
- پیتر هرولد، بازگشت به خانه، فتاح محمدی، هزاره سوم، ۱۳۸۱
- شکسپیر، ویلیام، هملت، م.ا. به‌آذین، اندیشه، ۱۳۴۴
- شکسپیر، ویلیام، هیاهوی بسیار برای هیچ، عبدالحسین نوشین، کتابخانه ایران، ۱۳۲۹
- آلپی، ادوارد، چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد، سیامک گلشیری، قصیده‌سر، ۱۳۸۴
- آلپی، ادوارد، مرگ بسی اسمیت، شهرزاد بارفروشی، نیلا، ۱۳۷۹
- گرین، گراهام، قدرت و افتخار، عبدالله آزادیان، امیرکبیر (پرستو)، ۱۳۴۲

## نمايه

- استایان، جان، ۷۴  
استایرون، ویلیام، ۱۱۶  
استاینر، جورج، ۷۴  
استریندبرگ، اگوست، ۹۹، ۵۷، ۱۴،  
۵۰، ۴۷، ۴۵، ۳۷، ۱۶، ۶  
اسطوره‌ی سیزیف، ۹۹، ۹۷، ۷۸، ۱۶،  
۱۰۸، ۹۹، ۹۷، ۷۸، ۱۶، ۶  
آداموف، آرتور، ۶، ۴۷، ۴۵، ۳۷،  
۱۱۶، ۱۱۱، ۸۸، ۵۷، ۵۵  
اسلین، مارتین، ۳، ۴، ۷، ۹، ۱۰،  
۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۰، ۹، ۷، ۴، ۳  
۵۸، ۵۸، ۲۲، ۲۱، ۲۰، ۱۹، ۱۷،  
۱۶، ۱۵، ۱۴، ۱۳، ۱۱، ۱۰، ۹  
۱۰۱، ۱۰۰، ۹۷، ۹۲، ۹۰، ۸۱، ۸۰،  
۷۹، ۷۸  
۱۱۸، ۱۱۶، ۱۱۳، ۱۱۲، ۱۰۷، ۱۰۵، ۱۰۳  
اسودنborگ، امانوئل، ۲۱  
اعتراف، ۹۷  
اعدامی‌ها، ۹۰  
اکسن‌شرنا، آکسل گوستافسون، ۲۱  
الیوت، نامس استرنز، ۲۱، ۸  
امر تخيلى، ۳۸  
امر سون، رالف والدو، ۱۱۳  
امید، ۲۷  
اوپودر زنجیر، ۶۰  
اوپوی زن جلب، ۶۰  
اوریول، ونسان، ۸۹  
آپدایک، جان، ۱۱۶  
آپولینر، گیوم، ۶۸، ۶۶، ۶۳، ۱۷  
آخر بازی، ۸۰، ۷۹  
آخر خط، ۱۰۶  
آداموف، آرتور، ۶، ۴۷، ۴۵، ۳۷،  
۱۱۶، ۱۱۱، ۸۸، ۵۷، ۵۵  
آرابال، فرناندو، ۶  
آرتو، آنتون، ۹۴، ۷۷، ۶۶، ۶۳، ۱۴  
آردن، جان، ۱۲  
آرمستانگ، ویلیام، ۸  
آزبورن، جان، ۱۰۳  
آلپی، ادوارد، ۱۰۵، ۶  
آلیس کوچولو، ۱۰۶  
آملده، ۶۸  
آنتوان، آندره، ۵۹  
آندرس، گونتر، ۸۸  
آنوبی، ژان، ۱۷  
آوازه‌خوان کله‌طاس، ۷۸، ۷۲، ۶۸، ۶۰  
اتاق، ۱۰۲  
ادبیات چیست؟، ۴۰، ۳۷، ۳۶  
استاپارد، تام، ۱۰۷، ۱۰۵، ۱۰۴

بیلینگتن، مایکل، ۱۰۵	ایسن، هنریک، ۱۴، ۹۹، ۵۷
پاتافیزیک، ۹۳، ۶۱	اینشتین، آلبرت، ۱۰۹
پارودی، ۹۷	این طور است، ۸۵، ۸۲
پائولو پائولی، ۹۸	باربوس، هانری، ۲۱
پرانکو، لئونارد، ۶۱، ۷۶، ۶۹، ۶۸، ۸۱	بازگشت به خانه، ۱۰۲
پرده‌ها، ۹۳، ۹۰	بازی، ۷۹
پروسٹ، مارسل، ۱۱۳، ۸۵	بالدیک، رابرت، ۳۴
پروفسور تاران، ۹۷	بالزاک، اونوره، ۸۰
پسمور، جان، ۳۲	بالکن، ۹۱، ۹۰
پلانک، ماکس، ۱۰۹	بانوی گل به سر، ۸۹
پنڑه، روبر، ۶	بداهه‌سازی، ۷۵
پیکاتور، اروین، ۱۰	براون، جان راسل، ۷
پیشت، هانری، ۹۶	برشت، برتوت، ۷۵، ۵۷، ۱۸، ۱۷، ۱۰، ۹
پیشخدمت لال، ۱۰۲	۹۸، ۹۴
پیکابیا، فرانسیس، ۶۸	بروستاین، رابرت، ۹۴، ۵۷
پیکاسو، پابلو، ۶۸، ۶۱	بروک، پیتر، ۱۵، ۱۲
پیکاک، رونالد، ۷۴	برونت، گابریل، ۵۹
پیتر، هرولد، ۶، ۱۷، ۱۰، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۰۴	بکت، ساموئل، ۱۲، ۱۵، ۱۰، ۱۴
۱۰۶	۵۷، ۱۶، ۱۵، ۱۴
پینگ‌پنگ، ۹۸	۱۰۳، ۱۰۱، ۱۰۰، ۹۶، ۹۳، ۸۹، ۸۷، ۷۸، ۶۶
تاینن، کنت، ۱۴، ۱۰۴، ۹۸، ۶۹، ۱۷، ۱۵	۱۱۶، ۱۰۵
۱۰۸	بلاو، هربرت، ۱۱۹
تروتسکی، لئون، ۲۷، ۲۵	بلو، سل، ۱۱۷، ۱۱۶
تسار، تریستان، ۱۴	بتلی، اریک، ۸۰، ۷۰، ۶۳، ۵۹، ۱۲، ۴
وتایف، دیوید، ۱۰۹، ۱۰۸	بودلر، ۴۰
تودی، فیلیپ، ۳۸، ۹۲، ۴۰	بودلر، شارل، ۶۸
تولستوی، لیوف، ۳۰	بور، نیلس، ۱۰۹
تهوع، ۳۴، ۴۵، ۴۰، ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۵	بورژه، پل، ۷۱
۱۱۳، ۱۱۱، ۹۹، ۸۶، ۷۷	بوشن، جان، ۱۰۱
تئاتر و بدلكش، ۶۵، ۶۴	بیگانه، ۵۵، ۵۳، ۵۱، ۴۹، ۴۸، ۴۵، ۳۹، ۳۷
	۱۱۳، ۹۹، ۵۹

- تیلر، جان راسل، ۶، ۹۰، ۱۰۱، ۹۰، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۹، ۱۰۵، ۱۰۴، ۱۰۳
- روب‌گری به، آلن، ۸۷
- روزگاران گذشته، ۱۰۲
- روزهای خوش، ۷۹
- روگاف، گوردون، ۹، ۱۲، ۹
- ریچاردز، مری، ۶۴
- ریلکه، راینر ماریا، ۲۳
- زولا، امیل، ۷۷
- زیرزمین، ۱۰۲
- زاری، آفرود، ۱۷، ۱۴، ۵۹، ۶۱، ۶۶، ۱۰۳
- ژمیه، فرمن، ۶۰
- ژنه، ژان، ۶، ۱۲، ۱۶، ۱۰۰، ۸۹، ۵۷، ۱۰۹، ۱۰۵
- ژید، آندره، ۷۰
- ژیرودو، ژان، ۱۷
- ساتی، اریک، ۶۱
- сад، مارکی دو، ۹۰
- سارتر، ژان پل، ۱۷، ۲۱، ۳۱، ۲۹، ۲۷، ۲۲، ۲۱
- سالینجر، جروم دیوید، ۱۱۷، ۱۱۶
- ساندرز، جیمز، ۱۰۴
- سرایدار، ۱۰۱
- سرنوشت بشر، ۱۵، ۴۷، ۲۵، ۲۴، ۵۸، ۶۹
- سرنوشت بشر، ۲۶، ۲۴، ۱۱۳
- سن ژنه، ۴۰، ۹۲
- سوررئالیسم، ۱۴، ۲۳، ۲۴، ۳۶، ۶۷، ۶۳
- سورینی، جینو، ۶۸
- سوئتونیوس، ۵۲
- تیلر، جان راسل، ۶، ۹۰، ۱۰۱، ۹۰، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۹، ۱۰۵، ۱۰۴، ۱۰۳
- جاده‌ی شاهی، ۲۶، ۲۵، ۲۲
- جشن تولد، ۱۰۲
- جفتک بیشتر از سیخونک، ۸۳
- چکسن، رابرت، ۴۳
- جوان اروپایی، ۲۴
- جویس، جیمز، ۱۴، ۷۹، ۸۱، ۸۴، ۱۱۳
- جیمز، هنری، ۲۱
- چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد، ۱۰۶
- چیمبرز، راس، ۶۳
- حسن، اهاب، ۱۱۵، ۱۱۴
- خروج معنوع، ۴۰، ۴۳
- خروج معنوع، ۹۴
- دادا، ۱۷، ۲۴، ۶۲
- داستایفسکی، فیودور، ۳، ۲۱، ۳۲، ۱۱۳
- دان، جان، ۱۲۰
- داناهیو، دنیس، ۸
- دانته، ۸۳
- در انتظار گودو، ۱۰۱
- در انتظار گودو، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۸۸، ۱۱۱
- دردکوچک، ۱۰۲، ۱۰۳
- دفتر خاطرات دزد، ۹۰، ۹۳
- دو، نیکولا، ۷۱
- دوپری، ریچارد، ۱۰۶
- دوگل، ژنرال، ۲۲
- دیاگیلف، سرگئی، ۶۱
- راماکریشنا، ۲۲
- راینهارت، ماکس، ۱۰

- کالیگولا، ۵۶، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۴۸،  
کامو، آلبز، ۷۷، ۶۷، ۵۸، ۴۶، ۳۱، ۲۹، ۲۱،  
کانلی، سیربل، ۴۸  
کاورد، نوئل، ۱۰۵  
کرگدن، ۱۰۲، ۷۷  
کرل برستی، ۹۰  
کروکشنک، جان، ۵۴، ۵۲، ۵۰، ۴۷، ۴۵،  
کلفت‌ها، ۹۳، ۹۰  
کمپتن، دیوید، ۱۰۴  
کمدی سیاه، ۷۴  
کنر، هیو، ۸۷  
کو، ریچارد، ۹۳، ۸۵، ۸۴، ۷۸، ۷۷، ۶۹  
کوت، یان، ۱۰۹، ۱۰۳، ۱۰۱  
کوتوله‌ها، ۱۰۳  
کورنی، پی‌بر، ۸۱  
کوکتو، ژان، ۸۹، ۶۳، ۶۱  
کیاری، جوزف، ۱۱۱، ۱۱۰  
کیرکگور، سورن، ۷۰، ۴۶  
کیلینگر، جان، ۳۵  
گالووی، دیوید، ۱۱۷، ۱۱۶  
گانون، ادوارد، ۲۸، ۲۴  
گراس، گونتر، ۶  
گروس ووگل، دیوید، ۹۹، ۵۷، ۱۲  
گری، رونالد، ۱۰  
گریس، خوان، ۶۸  
گرین، گراهام، ۱۱۴  
گسکوین، بمبر، ۸۲  
گلدروود، میشل، ۹۶  
سوء‌تفاهم، ۵۴، ۵۳، ۵۲، ۴۸  
سیاهان (سیاه‌زنگی‌ها)، ۹۳، ۹۰  
سیلونه، اینیاتسیو، ۱۱۴  
سیمپسن، نورمن فردریک، ۱۷، ۱۴، ۶،  
۱۰۵، ۱۰۳، ۱۰۰  
سینه‌های تیرسیاس، ۶۳، ۶۲، ۶۱  
شاو، جرج برنارد، ۵۷  
شاه اویو، ۱۰۹، ۶۰  
شکسپیر، ویلیام، ۱۰۵، ۷۴، ۱۴  
شهاده، ژرژ، ۹۶، ۶۸  
صدای‌های سکوت، ۲۷، ۲۳  
صندلی‌ها، ۷۶  
طاعون، ۵۵  
عروسمی، ۴۵  
فاتحان، ۲۶، ۲۵  
فاکس، جرج، ۲۲  
فاکنر، ویلیام، ۱۱۴  
فرای، کریستوفر، ۸  
فرکتمن، برنارد، ۳۶  
فروهاک، ویلبر مریل، ۲۷، ۲۵، ۲۴، ۲۲  
فور، پل، ۵۹  
قاتل، ۷۷، ۷۵  
قربانیان وظیفه، ۷۲، ۷۱  
قصه‌ی باعوهش، ۱۰۶  
کاپیت، آرتور، ۱۰۶  
کارول، لونیس، ۱۴  
کاریگن، رابرت، ۹۹، ۷۱  
کافکا، فرانتس، ۱۴، ۳، ۴۵، ۳۳، ۱۲، ۵۰، ۵۱، ۱۱۱  
کافمن، والتر، ۳۲

- |                                  |                                    |
|----------------------------------|------------------------------------|
| موقعیت‌ها، ۵۰                    | گوردیف، گنورگ ایوانوویچ، ۲۲        |
| مولیر، ۷۴                        | گورگیاس لتبینی، ۸۳                 |
| میور، کنت، ۹                     | گیشارنو، ژاک، ۷۷، ۴۵، ۴۴           |
| ناباکوف، ولادیمیر، ۶۹            | گیلبرت، استوارت، ۵۲، ۴۸، ۴۰        |
| نام ناپذیر، ۸۵، ۸۲               | لارنس، تامس ادوارد، ۲۱             |
| نایت، ویلسون، ۱۲۰                | لوئیس، ریچارد، ۱۱۴، ۱۱۳، ۲۲        |
| نه دلاور، ۱۱۲، ۱۱                | لیر، ادوارد، ۱۴                    |
| نیچه، فریدریش ویلهلم، ۲۱، ۱۸، ۱۸ | مارلو، کریستوفر، ۷۴                |
| نیزینسکی، واتسلاف، ۲۱            | ماروویتز، چارلز، ۱۱۹، ۹۴، ۶۵       |
| وات، ۸۶، ۸۲                      | ماریتی، فیلیپو تومازو، ۶۸          |
| واتسون، دونالد، ۷۲               | ماسین، لتوینید، ۶۱                 |
| وادل، ایروینگ، ۱۳                | مالرو، آندره، ۱۱۷، ۱۱۳، ۳۰، ۲۸، ۲۵ |
| وارناک، مری، ۳۳، ۳۳              | مالون می میرد، ۸۲                  |
| واگنری‌ها، ۵۹                    | مالوی، ۸۲                          |
| والری، پل، ۵۷                    | مانیی، کلود ادموند، ۲۴             |
| ورلن، پل، ۹۵                     | مامور کفن و دفن، ۹۰                |
| وسکر، آرنولد، ۱۰۳، ۱۰            | مدرسه‌ی شبانه، ۱۰۲                 |
| وسوسمی غرب، ۲۴، ۲۳، ۲۲           | مرداک، آیریس، ۳۵                   |
| ولرسهوف، دیتر، ۸۹                | مرگ بسی اسمیت، ۱۰۶                 |
| ولوارت، جرج، ۱۰۷                 | مرگ شاه، ۷۸                        |
| ون‌گوک، ونسان، ۲۱                | مستأجر جدید، ۷۷                    |
| وی، سیمون، ۸۰                    | مسخ، ۸۴                            |
| ویتراک، روزه، ۶۶                 | معجزه‌ی گل سرخ، ۸۹                 |
| ویتگنشتاین، لوڈویگ، ۱۸، ۱۸       | مک‌ماهون، جوزف، ۱۱۰، ۹۴            |
| ویلت، جان، ۱۱                    | مکس‌ها، ۴۲، ۴۱، ۴۰                 |
| ویلسون، کالین، ۲۱، ۲۲، ۳۸        | مندر، جان، ۱۰                      |
| ویلیامز، ریموند، ۷۶              | منظمه، ۱۰۲                         |
| ویون، فرانسوا، ۹۰                | من نه، ۱۰۰                         |
| هافمن، فردریک، ۸۴                | موراویا، آلبرتو، ۱۱۴               |
| هال، پیتر، ۱۲                    | مورفی، ۸۵، ۸۲                      |

هانا، تامس، ۴۸، ۵۱، ۵۵	هوفر، ژاکلین، ۸۶
هایدگر، مارتین، ۲۲، ۲۹، ۳۰، ۴۵، ۴۶، ۵۳	هینزورث، جان، ۱۲
یادداشت‌های زیرزمینی، ۸۴	یادداشت‌های زیرزمینی، ۸۴
مجوم، ۹۷	یاسپرس، کارل، ۴۶، ۴۵، ۳۲
هستی و نیستی، ۳۸	يونسکو، اوژن، ۶، ۹، ۱۶، ۱۴، ۱۲، ۹، ۵۷، ۵۲
هسه، هرمان، ۲۱	هسه، هرمان، ۹۳، ۹۴، ۸۴، ۸۲، ۷۴، ۷۰، ۶۸، ۶۷
همینگوی، ارنست، ۵۰، ۳۰، ۲۹، ۲۱	۱۱۶، ۱۱۱، ۱۰۳، ۱۰۱، ۱۰۰
هوسرل، یان، ۴۶	بیتس، ویلیام باتلر، ۲۱

## از کتاب‌های نشر مرکز

### زبان‌شناسی

تاریخ مختصر زبان‌شناسی آر. اچ. روپینز / علی محمد حق‌شناس  
زبان‌شناسی ایرانی نگاهی تاریخی از دوره‌ی باستان تا قرن دهم هجری قمری فریده حق‌بین  
زبان باز بروشی درباره‌ی زبان و مدرنیت داریوش آشوری  
تاریخچه‌ی آواشناسی و سهم ایرانیان دکتر مهدی سمائی  
دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی شهرزاد ماهوتیان / دکتر مهدی سمائی  
دستور زبان فارسی نظریه‌ی گروه‌های خودگردان امید طبیب‌زاده  
ظرفیت فعل و ساختهای بنیادین جمله در فارسی امروز امید طبیب‌زاده  
گفتارهایی در نحو محمد راسخ مهند  
هفت گفتار درباره‌ی ترجمه کورش صفوی  
نگاهی نازه به معنی‌شناسی فرانک رابرت پالمر / کورش صفوی  
اندر آداب نوشتار جعفر مدرس صادقی  
از گوشه و کنار ترجمه علی صلح‌جو  
نکته‌های ویرایش علی صلح‌جو  
اصول شکسته‌نویسی راهنمای شکستن واژه‌ها در گفت و گوهای داستان علی صلح‌جو

### ادبیات

تاریخ تحلیلی شعر نو (۴ جلد) شمس لنگرودی  
گفت و گو با مهدی سحابی حوری اعتضام  
بوی درخت گویا و گفت و گو با گابریل گارسیا مارکز پلینیو مندوza / لیلی گلستان  
شش یادداشت برای هزاره‌ی بعدی ایتالو کالوینو / لیلی گلستان  
استعاره در غزل بیدل دکتر محمدرضا اکرمی  
شرق در ادبیات فرانسه زان پیر مارتینو / جلال ستاری  
سه رساله درباره‌ی حافظ یوهان کریستف بورگل / کورش صفوی  
پاره یادداشت‌ها اوژن یونسکو / مزگان حسینی روزبهانی  
متون عرفانی فارسی محمدحسن حائری  
ترک برلین کنیم و یار و دیار مارگارته دراخن برگ / علی عبدالله  
ابعاد پنهان ادبیات آذربایجانی در دوره‌ی شوروی ۱۹۲۰-۱۹۹۰ ملیحه س. تایرل / اسماعیل فقیه  
معصومیت و تجربه درآمدی بر فلسفه‌ی ادبیات کودک مرتضی خسرو‌نژاد  
پرندگان روح میکال استانیت / اکرم حسن  
دفتر عشق مهدی سحلی

## از کتاب‌های نشر مرکز

### هنر

هنر فقیر را برت لامی / حسن افشار  
فن سینما و بازیگری در سینما ف.ا. پودوفکین / حسن افشار  
مهرجویی کارنامه‌ی چهل ساله گفت‌و‌گوی مانی حقیقی با داریوش مهرجویی  
از کوچه‌ی سام هوشنگ گلمکانی  
جادوی تئاتر جلال ستاری  
جامعه‌شناسی تئاتر زان دو وینیو / جلال ستاری  
جامعه‌شناسی هنر زان دو وینیو / مهدی سحابی  
تاریخ سینما دیوید بوردول، کریستین تامسون / روبرت صافاریان  
هنر سینما دیوید بوردول، کریستین تامسون / فتاح محمدی  
عکاسی و سینما دیوید کمپنی / محسن بایرام‌نژاد  
نقد عکس درآمدی بر درک تصویر تری بر / اسماعیل عباسی، کاوه میرعباسی  
نورپردازی تک‌چهره والتر ترنبرگ / حمید شاهرخ  
عناصر سینمای آندری تارکوفسکی را برت برد / میلاد میناکار، مهران صفوی  
موشت روبر برسون / شیرین شیبان  
شام بال‌نی گفت‌و‌گو بال‌ثوفاره برستاین موسیقی دان و رهبر ارکستر جاناتان کات / بهزاد هوشمند  
فیلم و فرمایین کالبدشکافی روایت در سینما رضا کاظمی  
موسیقی در فلسفه و عرفان یک مقدمه‌ی کوتاه دکتر محمدرضا آزاده‌فر  
راهنمای نگارش تحلیل فیلم تیموتی کریگان / مزدا مراد عباسی  
بازیگری و کارگردانی در تئاتر و سینما ترجمه و تأییف احمد دامود  
اصول کارگردانی تئاتر احمد دامود  
نگاهی کوتاه به خلاقیت، بازیگری و آشفتگی‌های روانی احمد دامود  
تکنیک بازیگری استلا آدلر / احمد دامود  
باد هرجا بخواهد می‌وزد اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون بابک احمدی  
ترس و تنها‌یی کوارتهای دمیتری شاستاکوویچ بابک احمدی  
موسیقی‌شناسی فرهنگ تحلیلی مفاهیم بابک احمدی  
موسیقی و ذهن آنتونی استور / غلامحسین معتمدی  
سرنشت و سرنوشت سینمای کریستف کیسلوفسکی مونیکا مورر / مصطفی مستور  
نگاه واقعی نظریه‌ی فیلم پس از لakan تاد مک‌گوان / بهمن خالدی  
زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی دکتر محمد صنعتی

### کتاب‌فروشی نشر مرکز

تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۶ تلفن: ۰۳۱۹۷۰۴۶۲-۳





### از این مجموعه:

آیرونی	
استعاره	
اسطوره	
اکسپرسیونیسم	
✓ پوچی	
پیرنگ	
پیکارسک	
تختیل	
ترازدی	
ترازی کمدمی	
تمثیل	
خطابه	
داداو سوررئالیسم	
داستان کوتاه	
درام	
رئالیسم	
رمانتیسم	
رمانس	
زندگی نامه	
زیباگرایی	
ژانر (نوع ادبی)	
سمبلولیسم	
طنز	
کمدمی	
کلاسیسیزم	
گروتسک	
ناتورالیسم	

مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری که این کتاب یکی از آن‌هاست در برگیرنده‌ی حدود سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتاب‌های مجموعه‌ی The Critical Idiom برگزیده شده‌اند. این کتاب‌ها به مقوله‌های گوناگونی می‌پردازند: برخی به نهضت‌ها و جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی، برخی به انواع ادبی و برخی به ویژگی‌های سبکی و مانند این‌ها.

اصطلاح انتقادی پوچی (Absurd) بازتاب یک موضع فلسفی در ادبیات است. در اثر حاضر، کاربرد و کارنامه‌ی آن در ادبیات معاصر برسی می‌شود. تأکید نویسنده بیشتر بر ادبیات نمایشی است زیرا به اعتقاد او پوچی در تئاتر بیان چشم‌گیرتری یافته است. نویسنده می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که آیا پوچی اصطلاح سودمندی بوده و آیا نمی‌توان دیدگاه فلسفی را که در آن بازتاب یافته است به نقد کشید یا نارسا شناخت.



ISBN: 978-964-210-083-2



۹۸۰۰ تومان