تحلیل تطبیقی نمایشنامه‌های معناباختهٔ «جشن‌تولد» پینتر و «ماه‌عسل» ساعدی

چکیده

تئاتر معناباخته (ابسورد)، شاخص‌ترین تحول تئاتر در دوران پس از جنگ دوم جهانی است که با استفاده از فنون گوناگون نمایشی می‌کوشد تا پوچی حال و روز بشر را به کمک شکلی همان‌قدر بی‌معنا نمایش دهد. هدف این پژوهش، تطبیق و مقایسهٔ دو نمایشنامهٔ جشن تولد پینتر و ماه عسل ساعدی با استناد به آموزه‌های مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی است که هدف آن، مطالعهٔ تأثیرات و تشابهات آثار ادبی ملّت‌هاست. روش کار مبتنی بر توصیف و تحلیل است و نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ساعدی با مؤلفه‌های تئاتر معناباخته و آثار پینتر آشنا بوده‌است و اثر او شباهت‌های چشمگیری با نمایش پینتر دارد. در هر دو اثر شکل نمایش در هماهنگی کامل با مضمون، از هم‌گسیختگی، پریشانی و پوچی زندگی را بازنمایی می‌کند. استفاده از گفت‌وگوهای بی‌مایه، آشفته، تکراری و طولانی مهم‌ترین عنصر نمایشی و تنها رویداد در شرف وقوع است. خصلت نمایشی گفت‌وگوها، هویت چندپاره و ناپایدار اشخاص و گذر کند و ملال‌آور زمان را در هماهنگی با مضمون کلان داستان بازنمایی می‌کند. فضا و صحنهٔ محدود و محصور هر دو نمایش نیز روزمرگی و بیهودگی زندگی را تداعی می‌کند با این تفاوت که فضا در نمایش پینتر تا پناهگاهی ایمن را تداعی می‌کند و در نمایش ساعدی، رفته‌رفته به مکان محصور و دلهره‌آوری تبدیل می‌شودکه اشخاص داستان جز استحاله‌شدن راهی برای بیرون‌رفتن از آن ندارند.

واژه‌های کلیدی**:** ادبیات تطبیقی، تئاتر معناباختگی، هارولد پینتر، غلامحسین ساعدی. نوآوری، تئاتر ابزورد.

Pre-Print Version

1. مقدمه

واژهٔ ابسورد، در فرهنگ‌های لغات به معنای ناهماهنگ از نظر عقلی یا عرفی، بی‌تناسب، نامعقول و غیرمنطقی است امّا عنوان تئاتر ابسورد، «از تعریف لغت بر حسب فرهنگ لغت گرفته نشده؛ بلکه اولین بار در کتابی به همین نام، نوشتهٔ مارتین اسلین[1]، به کار رفته‌است.»(رابرتس 18) این واژه که در یک متن موسیقیایی، به معنای فاقد هماهنگی است، در فارسی به تئاتر پوچی، معناباخته[2] و نامعقول ترجمه شده‌است امّا «این خطایی محض است که بنا به وجه‌تسمیه این تئاتر، چنین استدلال کنیم که این تئاتر ذاتاً ابسورد و مبتذل و بیهوده است»(نک:غنیمی هلال 90) بلکه تئاتر معناباختگی می‌کوشد تماشاگران خود را از وضع ناپایدار و اسرارآمیز بشر آگاه کند(لکلرک و دسولیر 342) و نیستی و تنهایی انسان، بیهودگی تعامل انسان‌ها در جوامعی فاقد عمق و معنا و عبث‌بودن و معناباختگی حیات بشر را با دیدی انتقادی به آنها یادآوری کند و «از این حیث، همهٔ نمایشنامه‌های تئاتر معناباختگی از صبغه‌ای انسانی، ترقی-خواهانه و معنوی برخوردارند.»(نک:رابرتس 10)

ریشه‌ها و دلایل پیدایش این شکل نمایش را باید در رویدادهای جنگ دوم جهانی و دیدگاه‌های روشنفکران دوران پس از جنگ جست‌وجو کرد. وحشت‌های ناشی از جنگ، متفکران را در مقابل پرسش‌هایی سخت دربارهٔ مسئولیت انسان و حتی ادامهٔ بقای او قرار داده‌بود و بازتاب این پرسش‌ها در تئاتر، نوشتن و اجرای نمایشنامه‌هایی بود که مایهٔ اصلی آنها را اضطراب و احساس گناه تشکیل می‌داد. تجربه‌های ابسوردیست‌ها، شاخص‌ترین تحول تئاتر در دوران پس از جنگ بود (نک:براکت 198- 204) که «فنون گوناگون نمایشی مخالف تحلیل و تبیین منطقی را به کار می-گرفت تا با اشاره و بیان غیر مستقیم، پوچی حال و روز بشر را بنمایاند.» (استلی پرسو و بولک 231) این شکل

---

[1] . Esslin.M

[2] . در این مقاله این نام ترجیح داده شده‌است. نک: مقدمهٔ پاینده بر رابرتس.

نمایش«تحولی در تئاتر معاصر و نمایانگر گرایش‌هایی است که از دهۀ 1920 به بعد در آثار پیچیدۀ نویسندگانی مثل کافکا[1] و جویس[2]، آشکار بودند و با نام شماری از نویسندگان پیشرو در اروپا و ایالات متحده مثل ساموئل بکت[3]، یونسکو[4]، ژنه[5] و...، پیوند خورده‌است. (نک:اسلین 18) «هارولد پینتر»[6] یکی از چهره‌های اصلی این تئاتر در انگلستان است (نک: همان 255؛ براکت 300/3) و نمایش‌نامۀ جشن‌تولد، یکی از آثار شناخته‌شدۀ اوست که بارها در جهان و از جمله در ایران به روی صحنه رفته‌است.

به این ترتیب، آثار همۀ این نویسندگان و از جمله پینتر، عمیقاً ریشه در مرام و مسلکی دارد که «در فرهنگ غرب، نظام فکری منسجم و یکپارچه‌ای است مستلزم واقع‌بینی، پرهیز از امیدهای واهی که نومیدی و در نهایت خودکشی و گریز از واقعیات دل‌شکن را دون شأن انسان قائل به پوچی می‌داند.»(ستاری 22) امّا در ایران، توجه نویسندگان نوگرا به شکل‌های نوظهور نوشتن و از جمله نگارش آثار ابسورد را می‌توان ادامۀ جریانی دانست که از دورۀ مشروطیّت و تحت تأثیر آشنایی ایرانیان با ادبیات غرب آغاز شده‌بود. در زمینۀ تئاتر، «فاصلۀ بین سال‌های 1342 تا 1357 را می‌توان اوج فعالیت‌های تئاتری به شیوۀ غربی تلقی کرد. نمایش‌نامه‌نویسان، با توجه به گرایش-های سیاسی، اجتماعی، فلسفی و نمایشی خود، گسترۀ متنوعی از سبک‌های نویسندگان غربی – از برشت[7] تا بکت و یونسکو- را سرمشق قرار دادند و با نفی قراردادهای تئاتر ارسطویی، به خلق متون نمایشی روی آوردند.» (نک:بزرگمهر گفتمان 154-158) از جمله این نویسندگان، می‌توان از «بهمن فرسی»، «باقر صحراوردی» و «عباس نعلبندیان» نام برد که «آثار نویسندگانی چون بکت، پینتر و هانتکه[8] را مد نظر داشتند»(همان159) و از آنها به‌عنوان پیشگامان تئاتر معناباختگی یاد کرده‌اند. غلامحسین ساعدی (1314-1364)، نام‌آشناترین این نمایشنامه-نویسان و نویسنده‌ای تأثیرگذار در داستان‌نویسی معاصر فارسی است امّا «قلمرو نمایش، میدان عمل اوست و در این میدان است که نوآوری نشان می‌دهد.»(دستغیب 60) حاصل کار او در فاصلۀ سال‌های 1339 تا 1357، بیست نمایش‌نامه است که *کاربافک‌ها در سنگر* اوّلین و *ماه عسل*(1357)، یکی از آخرین آنهاست.

Pre-Print Version

با توجه به آنچه گفته‌شد، هدف این پژوهش، مقایسۀ تطبیقی دو نمایش‌نامۀ *ماه عسل* ساعدی و *جشن تولد* پینتر از لحاظ پرداختن به مهم‌ترین مؤلفه‌های تئاتر معناباختگی و تحلیل حوزۀ تأثیرپذیری ساعدی از اثر پینتر است.

1-1. پیشینۀ پژوهش

اسلین در کتاب خود با عنوان *تئاتر ابسورد* به‌طور خاص به تاریخچه و نقد آثار نویسندگان پیرو این شیوه پرداخته-است. این کتاب از منابع اصلی این پژوهش و اغلب پژوهش‌های مرتبط با نمایش ابسورد است. کتاب‌های دیگر نویسندگان غیر ایرانی و ایرانی که در منابع این پژوهش از آنها نام برده شده‌است نیز بخش مهمی از پیشینۀ این پژوهش به شمار می‌روند. علاوه بر اینها، می‌توان از مقاله‌هایی نام برد که به مشخصه‌های ابسوردیسم در آثار نویسندگان ایرانی توجه کرده‌اند؛ از جملۀ این پژوهش‌ها که به پژوهش حاضر نزدیکی بیشتری دارند می‌توان از مقاله-های زیر نام برد:

---

[1] Kafka. F .
[2] Joyce. J .
[3] Beckett. S .
[4] Ionesco. E .
[5] Genet. J .
[6] Pinter. H .
[7] Brecht.E. B .
[8] Handke. P .

محبی و یوسفیان کناری(1390) تحولات وسیع زبان ادبی در نمایش ابسورد و نقش آن را در روند تکوین ادبیات داستانی مدرن و پسامدرن بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که تئاتر ابسورد برروند تحول رمان نو و نیز در زبان ادبی پس از دهه شصت میلادی تأثیر داشته‌است. رمشکی، شاکری و فغفوری(1394)، در بررسی نماشی‌نامه‌های بهمن فرسی، طرح مدور و پایان باز نمایش‌ها، تصاویر شاعرانه و نمایش مورب شخصیت‌ها و دیدگاه‌های فلسفی-عقیدتی آنها را مهم‌ترین مؤلفه‌های تئاتر ابسورد در آثار او دانسته‌اند. مقالهٔ علوی و مظفری(1395) ضمن شناسایی عناصر تئاتر ابسورد در «چوب به دست‌های ورزیل» به این نتیجه رسیده‌است که ساعدی با نقض همهٔ عناصر ساختاری نمایشنامه‌نویسی سنتی، نگرشی بدبینانه نسبت به هس[1]تی را در اثر خود بازتاب داده و اضطراب‌های نسلی را به نمایش گذاشته که خود را در مقابل اندوه عمیق اشغال و استعمار می‌بیند. صالحی مازندرانی و گبانچی(1390) در پژوهش خود چگونگی بازتاب مفهوم پوچی در نمایشنامه‌های نوگرای غلامحسین ساعدی و تأثیرپذیری مستقیم و غیرمستقیم او از این شیوهٔ تئاتر را مورد توجه قرار داده و نشان داده‌اند که تأثیرپذیری ساعدی از نمایش‌نامه‌نویسان مدرن به‌مراتب بیش از سنت‌گرایان است.

موضوع پژوهش حاضر، اثبات تأثیرپذیری ساعدی از نمایشنامه‌نویسان معتقد به تئاتر معناباختگی نیست؛ بلکه می-کوشد از طریق تطبیق دقیق متن دو نمایشنامهٔ ساعدی و پینتر، تأثیرپذیری ساعدی از متن مشخصی را نشان دهد که در ایران ترجمه شده و به نمایش درآمده و بدون شک ساعدی با آن آشنا بوده‌است. نتایج حاصل از این پژوهش علاوه بر اینکه تحلیل دقیق‌تری از چگونگی تأثیرپذیری ساعدی - به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و جریان‌سازترین نویسندگان معاصر ایران- از جریان‌های ادبی معاصر ارائه می‌دهد، می‌تواند در شناخت و تحلیل چگونگی تأثیرپذیری نویسندگان ایرانی از فرم و ساختار جریان‌های معاصر ادبیات جهان مفید فایده باشد و مورد توجه پژوهشگران حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار بگیرد.

Pre-Print Version

2. چارچوب نظری

حوزهٔ مطالعات تطبیقی، بررسی و مطالعهٔ روابط تاریخی ادبیات یک ملّت، با ادبیات دیگر ملّت‌هاست؛ اینکه چگونه ادبیات ملّت‌ها با یکدیگر پیوند دارد؛ چه چیزهایی را از یکدیگر وام گرفته‌اند و چه تأثیراتی بر یکدیگرگذاشته-اند.(نک:طه ندا20) مکتب‌های مختلف ادبیات تطبیقی رویکردهای متفاوتی نسبت به این موضوع دارند اما «معمولاً مطالعهٔ تأثیرات و تشابهات آثار ادبی دو هدف اصلی این رشته به شمار می‌آیند. این مطالعه بر تعاملات و تشابهات میان دو یا چند ادبیات، آثار یا نویسندگان ملل مختلف یا بر نقش خاص برخی شخصیت‌های مؤثر در انتقال اصول فکری و صناعات ادبی تمرکز دارد»(یوست 64) رویکرد فرانسوی ادبیات تطبیقی، در بررسی و بیان قرابت‌ها و مشابهت‌های میان دو اثر، در عین توجه به اهمیت نژاد، محیط و شرایط اجتماعی، به روابط و مناسبات میان دو اثر ادبی، کاربرد روش‌های تجربی و عملی در پژوهش‌های تطبیقی و محدودبودن این پژوهش‌ها به بررسی تأثیر و تأثر در آثار ادبی تأکید می‌کند. (نک:برسلر60-61) ارتباطات بین ادبی انواع بسیاری دارد و از کلیت ادبیات ملّی تا مطالعات محدودتری در باب تأثیر یک نویسنده بر یک یا چند نویسندهٔ دیگر را شامل می‌شود؛ در هرحال، این تأثیرات مستقیم یا غیر مستقیم صورت می‌گیرند و با وجود اینکه ابزار انتقال همیشه مشهود نیست، ترجمه و مترجمان نقش مهمی در این زمینه ایفا می‌کنند.(نک:یوست 65-66)

ترجمه، به عنوان معیاری که یک نظام دلالت و معناآفرینی ادبی می‌تواند خود را با آن بسنجد، در جریان تجددخواهی ادبیات فارسی هم بسیار اهمیت داشته‌است.(نک:کریمی حکاک 115) آغاز آشنایی و تأثیرپذیری نویسندگان و روشنفکران ایرانی با ادبیات غرب را باید در دوران قاجار جست‌وجو کرد. «روابط پیوستهٔ میان ایران و غرب، با پایان جنگ‌های ایران و روسیه آغاز شد. در بحبوحهٔ شکست‌های پیاپی ایران از روسیه، عباس میرزا و وزیرش، قائم مقام، به ضعف و عقب‌ماندگی فنی و علمی ایران پی برد و به فکر چارهٔ کار افتاد. کارخانه‌هایی را در تبریز و دیگر شهرها تأسیس کرد و از اروپاییان درخواست کرد که برای زندگی به ایران بیایند. به دستور او «تاریخ پطر کبیر» و «عظمت و انحطاط امپراتوری روم»، به فارسی ترجمه شد و تبریز ولیعهدنشین، مرکز ترویج افکار و آداب و رسوم غربی گردید و سرانجام، دانشجویانی که به دستور او برای تحصیل به خارج اعزام شدند، نخستین کسانی بودند که به ترجمه آثار ادبی غرب پرداختند و سپس، سعی کردند که به شیوهٔ آنها بنویسند.(نک:بهنام 21-23) به موازات تلاش‌های عباس میرزا برای تأسیس مدارسی براساس الگوی اروپایی، به همّت او، اولین چاپخانه‌ها در ایران مستقر شدند و نشر متن‌ها به گونه‌ای بی‌سابقه افزایش یافت؛ در نتیجه، چاپ مطبوعات رواج روزافزونی یافت و ترجمهٔ آثار خارجی در میان تمام اقشار جامعه عمیقاً رخنه کرد.(بالایی 12)

ترجمهٔ متن‌های نمایشی و متعاقب آن، نمایش‌نامه‌نویسی به معنای اروپایی آن نیز با تأسیس دارالفنون و ترجمهٔ نمایش‌نامه‌های مولیر آغاز شد و بعضی مترجمان، به حکم ذوق و سلیقهٔشخصی به آنها رنگ و لعاب ایرانی دادند؛ اما قدیم‌ترین نمایش‌نامه‌هایی که به تقلید اروپاییان نوشته شده،آثار آخوندزاده است که میرزا جعفر قرچه‌داغی آنها را از زبان آذربایجانی به فارسی ترجمه کرده‌است. (نک:آرین‌پور1/336- 342) با آغاز زمزمه‌های مشروطه‌خواهی و به‌خصوص بعد از پایان استبداد صغیر و استقرار مشروطه، هنر تئاتر مورد توجه روشنفکران و تجددخواهان قرار گرفت و مشغلهٔ دوم آنها، بعد از روزنامه‌نویسی، شد؛ نشریهٔ مستقلی به نام تیاتر منتشر شد، نخستین گروه‌های نمایشی تشکیل شدند و نمایش‌هایی را در تهران و شهرستان‌ها به روی پرده بردند.(ملک‌پور2/28) یا وجود همهٔ این تلاش‌ها، دوران رضاشاه را باید دوران «آغاز نمایش‌نامه‌نویسی به‌طور جدی و نه حرفه‌ای، دانست. در این دوره، یک‌باره با موجی از آثار ی روبه‌رو می‌شویم که توسط اهل ادب نوشته شده‌است.»(ملک‌پور101) با وجود این و برخلاف دورهٔ قاجار، نمایشنامه‌نویسی در این دوره بیشتر تحت تأثیر ساختار و نه محتوای آثار غربی ترجمه‌شده، مثل نمایشنامه‌هایی از شکسپیر[1]، شیللر[2]، دوموسه[3] و... بود.(بزرگمهرتأثیر161-168)

دوران سلطنت پهلوی دوم، از لحاظ تعداد سالن‌های تئاتر، تنوع و رونق اجرای صحنه، رویکرد علمی در اجرا و آموزش تئاتر، و نهادن سنگ بنای تئاتر ملّی ایران در خور توجه است. در این دوره فصل تازه‌ای در روند تجدد باز شد و غربگرایی به صورت تازه‌ای رواج یافت. روشنفکران در کافه‌های اسلامبول جمع شدند و آثار سارتر[4]، کافکا، کامو[5] و اشتاین‌بک[6] به همّت آنان ترجمه شد. در فاصلهٔ سال‌های 1320 تا 1337 مجلهٔ سخن، محفل روشنفکران غربگرا شد(همان198- 212) و بسیاری از ترجمه‌های آثار نویسندگان غربی در این نشریه و دیگر نشریات ادبی منتشر شد. تأسیس بنگاه ترجمه و نشر کتاب و فعالیت مؤسساتی مثل بنیاد فرانکلین، زمینه نشر بیشتر آثار ترجمه‌شده

Pre-Print Version

---

[1] Shakespeare. W .
[2] Schiller. J .
[3] de Musset. A .
[4] Sartre. J. P .
[5] Kamous. A .
[6] Steinbeck. J .

را فراهم آورد و ترجمهٔ تعداد قابل توجهی از آثار کلاسیک جهان مثل آثار شکسپیر، چخوف[1]، مولیر[2] و...، و نیز آثار نمایشنامه‌نویسان معاصر آمریکایی و اروپایی مثل ویلیامز[3]، میلر[4] و ایبسن[5] و... در دسترس مخاطبان قرار گرفت. علاوه بر این، نویسندگان ایرانی نیز نمایش‌نامه‌های بیشتری نوشتند و منتشر کردند اما تلاشی سازمان‌یافته در زمینهٔ نمایش‌نامه‌نویسی مستقل از تفکر غربی در آثار آنها دیده‌نمی‌شود. نمایش‌نامهٔ «لیلاج‌ها»ی غلامحسین ساعدی از جملهٔ همین آثار است که در سال 1336 در شمارهٔ 8 دورهٔ 8 مجلهٔ سخن منتشر شد.(بزرگمهر گفتمان 355-357)

تأسیس ادارهٔ هنرهای دراماتیک در1337 و سپس دانشکدهٔ رادیو و تلویزیون و دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک در1342 در ترجمهٔ بیشتر آثار نمایشی غربی تأثیر بسزایی داشت؛ چون استادان این دو دانشکده دانش‌آموختگان غرب بودند و محتوای دروس نیز مطابق مدارس تئاتری غرب بود. از این رو، در فاصلهٔ سال‌های 1345 تا 1357 فعالیت-های تئاتری به شیوهٔ غربی به اوج خود رسید و همزمان با افزایش سالن‌های نمایش در پایتخت و دیگر شهرها، مترجمان با انگیزه‌های مختلف (همان 381-391) به ترجمهٔ آثار نمایش‌نامه‌نویسان خارجی و از جمله نویسندگان مطرح تئاتر معناباختگی پرداختند. ترجمهٔ آثار و نیز اجرای نمایشنامه‌های نویسندگانی مثل بکت، کامو، یونسکو، آلبی[6] و نیز نوشته‌های روشنگرانه و نقادانه دربارهٔ نمایش‌های این نویسندگان، موجب آشنایی نویسندگان ایرانی با این آثار و اصول تئاتر معناباختگی شد.

پینتر نیز از جمله نمایشنامه‌نویسانی که آثار او در این دوره ترجمه و اجرا شده‌اند. «سرایدار» اولین اثر اوست که در سال1347 به فارسی ترجمه شده و یک سال بعد به اجرا درآمده‌است. «مستخدم گنگ» در سال1348 «جشن تولد» در 1349، «کلکسیون» در دو اجرا در سال‌های50 و 56 و «آسانسور» در سال 1356 دیگر آثار پینتر هستند(نک:بزرگمهر گفتمان 198-311) که در دوران اوج توجه به ترجمه و اجرای نمایشنامه‌های غربی به اجرا درآمده‌اند؛ یعنی دورانی که مقارن است با دوران فعالیت مستمر ساعدی در مقام نویسنده، مترجم و منتقد ادبی. همزمانی انتشار نوشته‌های ساعدی در نشریات ادبی پرمخاطب آن روزگار، مثل آرش و سخن، نیز آشنایی عمیق ساعدی با نمایش معناباختگی راتأیید می‌کند. اما از آنجا که «ادبیات تطبیقی از تطبیق به‌عنوان ابزار اصلی و نه هدف استفاده می‌کند» (سالمن پراور 10)، پژوهشگران نحلهٔ فرانسوی در مطالعات خود بر توجه به اثر تأکید داشته-اند.(علوش نقل از پیرانی 167) بنابراین، تطبیق دو اثر مورد بررسی از لحاظ ویژگی‌های ساختاری نمایش ضروری است.

Pre-Print Version

3.خلاصهٔ نمایشنامه‌ها

جشن تولد: زن و شوهری به اسم مگ و پتی، صاحبان مسافرخانه‌ای کوچک در نزدیکی شهری ساحلی، به همراه مستأجرشان، نوازندهٔ پیانویی به نام استنلی که در واقع، در مسافرخانه پنهان شده‌است، زندگی آرامی را سپری می‌کنند اما این آرامش در روز جشن تولد استنلی، با ورود «گلدبرگ» و «مک‌کن» برای دستگیری و مجازات استنلی، تبدیل به کابوسی تمام عیار می‌شود. متن دربارهٔ پیشینه و گناه استنلی که کاملاً بدیهی به نظر می‌رسد، چیزی نمی‌گوید. شخصیت‌ها، ناتوان از برقراری ارتباط با یکدگر، درگیر با عقده‌های روانی خود و پوچی روزمرگی زندگی در محیطی به‌ظاهر آرام اما آشفته هستند و این سرگردانی و آشفتگی، موضوع اصلی نمایشنامه است.

---

[1] Chekhov. A .
[2] Molier.J. P .
[3] Williams. T .
[4] Miller. A .
[5] Ibsen. H .
[6] Albee. E .

ماه‌عسل: زن و شوهری دوران ماه‌عسل خود را محصور در خانه‌ای و در آرامش و روزمرگی می‌گذرانند. این آرامش با صدای ناگهانی زنگ تلفن و به دنبال آن، ورود مهمانی ناخوانده، پیرزنی قدبلند، عجیب و سراپا قرمزپوشتبدیل به جهنم می‌شود. پیرزن در خانه می‌ماند، زن و مرد را به بازی می‌گیرد و در مدتی کوتاه، بر آنها مسلط می‌شود و در پایان، زن و مرد که کاملاً به شکل پیرزن درآمده‌اند، با تلفن افراد ناشناس مأمور حضور در خانهٔ دیگران می‌شوند. در این نمایش هیچیک از شخصیت‌ها نامی ندارند و در پایان،گونه‌ای که زن و شوهر کاملاً به بی-هویتی و عدم شخصیت تن می‌دهند بدون آنکه اطلاعی از این اتفاق ناخواسته داشته باشند. در پایان زن و شوهر نیز دیگر به دنبال علت این امر نیستند و این نوع از زندگی برایشان کاملاً قابل‌قبول جلوه می‌کند.

4. بحث و بررسی

تئاتر «ابزورد» در اروپا از اواسط دههٔ چهل به‌گونه‌ای خود را به مخاطبان شناساند اما پایه‌ها و پیشینهٔ آن به سال‌های گذشته و مکاتب مختلف و جدیدی چون سمبولیسم[1]، اکسپرسیونیسم[2]، اگزیستانسیالیسم[3]، دادائیسم[4] و سوررئالیسم[5] می-رسد(غنیمی هلال 90) اما جنبش فعلی، پس از وحشت از جنگ جهانی دوم، در فرانسه و به عنوان عصیانی علیه باورهای اساسی و ارزش‌های فرهنگ و ادبیات سنتی پیشین ظهور کرد که شامل انگاره‌هایی بود مبنی بر اینکه انسان-ها موجودات نسبتاً منطقی هستند، در جهانی زندگی می‌کنند که حداقل بخشی از آن قابل فهم است، بخشی از یک ساختار اجتماعی منظم هستند و حتی می‌توانند در ناکامی و شکست، دلیرانه رفتار کنند و قهرمان باشند.

امّا پس از 1940، فلاسفه و نویسندگانی مثل سارتر و کامو، جهان را فاقد حقیقت، ارزش و معنای ذاتی، انسان را وجودی غریب، یگانه و منزوی و زندگی او را تکاپویی بی‌ثمر، بی‌هدف و بی‌معنا می‌دیدند که از هیچ به وجود آمده و سرانجام، به هیچ می‌رسد؛ در این جهان پوچ و هولناک که به گفتهٔ کامو، خالی از خیال و روشنایی است، «انسان حس می‌کند که بیگانه است، این تبعید بدون دست‌آویز است زیرا از خاطرات زمان‌های گذشته و از امید قلمرویی موعود محروم است»(کامو 53) به نظر کامو، حس پوچی، همین جدایی میان انسان و زندگی او، میان هنرپیشه و صحنه است. این تعریف کامو از حس پوچی، تئاتر دوران او را تحت تأثیر قرار داد و آغازی بود برای بحث دربارهٔ ابسورد و ابسوردیسم. (نک:براکت 204/3)

Pre-Print Version

بازنمایی همین احساس تشویش متافیزیکی به‌خاطر عبث بودن وضعیت بشری در معنای وسیع، درونمایهٔ اصلی نمایش‌نامه‌های تئاتر معناباخته و نویسندگانی مثل بکت، آداموف[6]، پینتر و... است. امّا تئاتر معناباخته، مثل هر اثر هنری دیگری، تنها با درون‌مایه و محتوا تعریف نمی‌شود. بلکه نویسنده «تلاش می‌کند تا درک خود از بی‌معنی‌بودن وضعیت بشری و نقص رهیافت‌های منطقی را با کنارگذاشتن کامل شگردهای عقلانی و اندیشه‌های استدلالی بیان کند و می‌کوشد تا بین فرض‌های اساسی خود و فرمی که این فرض‌ها در آن بیان می‌شوند، هماهنگی برقرار کند.»(نک:اسلین 26-27) در واقع، آنچه به آثار این نمایشنامه‌نویسان اهمیت می‌بخشد، «نظر بدبینانهٔ آنها به هستی نیست؛ چه این کار پیش از آنها در روزگار اوریپید شده‌بود. مهم این حقیقت است که آنها کوشیدند شکل نمایش را با مضمون یا محتوای آن تطبیق دهند. به بیان دیگر، آنها معتقدند که اگر زندگی بی‌معنا و پوچ است، این پوچی را فقط

---

[1] Symbolism .
[2] Expressionism .
[3] Existentialism .
[4] Dadaism .
[5] Surrealism .
[6] Adamov. A .

می‌توان به کمک شکلی همان‌قدر پوچ و بی‌معنا بیان کرد.(هولتن237) بنابراین، این ویژگی‌های را در تمام عناصر شکلی چنین نمایش‌هایی می‌توان دید.

4-1. طرح نمایش

نمایش‌های معناباخته، اصول متعارف نمایش سنّتی، مثل انسجام پیرنگ و شخصیت‌ها را نادیده می‌گیرند و «به‌جای روابط علت و معلولی، تنها به ساختاری پرآشوب می‌رسند که موضوع رایج دراماتیک آنهاست.»(براکت 205/3) به‌عبارت دیگر، برخلاف «ارسطو که تئاتر و درام را نوعی حیله می‌دانست که درصدد تصویرکردن زندگی واقعی است و اصرار بر این دارد که تمامی رخدادهای روی صحنه به‌راستی اتفاق افتاده‌اند»(نک:داوسن 15)، تئاتر معناباخته فرمی آشفته و به‌ظاهر بی‌معنا دارد و این معناباختگی در تمام عناصر طرح دیده‌می‌شود.

آغاز مبهم

نادیده‌گرفتن قراردادهای کلاسیک طرح در دیدگاه کلاسیک روایت‌پردازی، مهم‌ترین شگرد نمایش‌نامه‌های ابسورد برای آشفتن عناصر طرح است. این ویژگی در افتتاحیهٔ هر دو نمایش دیده‌می‌شود. در *جشن تولد* بعد از شرح مختصر عناصر صحنه، پتی و مگ بدون مقدمه وارد صحنه می‌شوند و گفت‌وگویی بی‌مایه را آغاز می‌کنند که هیچ اطلاعاتی، جز آرامش و تکرار ناشی از روزمرگی دربارهٔ آنها و مناسباتشان به خواننده/بیننده نمی‌دهد. در نمایش ساعدی، معرفی اشخاص نمایش با عناوین زن و شوهر و شرح صحنه با تأکید بر «خانهٔ یک عروس و داماد جوان»، پیشاپیش ارتباط آنها را با هم مشخص می‌کند اما پوچی گفت‌وگوها، از روزمرگی و آرامش بی‌مایه و ناپایداری خبر می‌دهد که فرقی با شروع نمایش پینتر ندارد و به‌خودی‌خود، انتظار می‌رود که هرآن فروبریزد.

Pre-Print Version

4-3. کنش‌های بیهوده و نبود گره روایی

نمایش، در حضور بی‌واسطهٔ اشخاص داستان در برابر مخاطب محقق می‌شود؛ بنابراین به دلیل حذف راوی، به‌عنوان واسطهٔ نقل رویدادها، عمل روایی در نمایش منحصر است به گفت‌وگوهای اشخاص داستان (در صورت اجرا، حرکات بدن بازیگران و گفت‌وگوها) و مخاطب سیر رویدادها، مناسبات اشخاص و فراز و فرود طرح را فقط از طریق گفت-وگوها درمی‌یابد. در تئاتر معناباخته گفت‌وگو اهمیت بیشتری پیدا می‌کند؛ چراکه این شکل نمایش«تلاش می‌کند آنچه را از ادبیات و صنایع بدیعه در تئاتر وجود دارد، خراب و نابود کند؛ این آثار به دلیل بی‌پیرایگی یا ابتذال عمدی دیالوگ‌هایشان به‌راحتی قابل ترجمه هستند.» (نک:شائنفر و همکاران 44) در هر دو نمایش، گفت‌وگوهای اشخاص داستان از هم‌گسیخته و فاقد ارتباط و علتی مشخص به مفهوم کلاسیک آن هستند. برای مثال، در «جشن تولد»: (پینتر20-21)

پتی: صبح به خیر استنلی

استنلی: سلام!

مگ: پس بالأخره اومد پایین، نه پتی؟ بالأخره واسه صبحونه‌ش اومد پایین اما حق نداره چیزی بخوره، نه پتی؟ خوب خوابیدی؟

استنلی: اصلاً نخوابیدم

مگ: اصلا نخوابیدی؟ شنیدی چی گفت پتی؟ اونقدر خسته‌ای که نمی‌تونی صبحونه‌تو بخوری؟ خب حالا مثه یه پسر خوب برشتوکت رو بخور. بخور دیگه!

پتی: خیلی عالیه

استنلی: هوا گرمه؟

پتی: نسیم خوبی میاد

استنلی: سرده؟

پتی: نه نه، نگفتم سرده

مگ: برشتوک چطوره استن؟

«گفتگوهای اشخاص نمایش پینتر، مجموعهٔ کاملی است از تکرار و حشو در سخنان روزمره، بدفهمی‌های ناشی از ناتوانی در گوش‌کردن، عوضی‌شنیدن‌ها و انتظارات نادرست و فقدان منطق»(اسلین 266) ساعدی، این شکل گفت‌وگو را در جای‌جای نمایش به‌گونه‌ای افراطی و ملال‌آور تکرار می‌کند؛ برای مثال:

«شوهر: اینو که نخریدیم.

پیرزن: نخریدین؟ پس چه جوری اومده اینجا؟

شوهر: عمه بهمون داده.

پیرزن: عمهٔ تو یا عمهٔ اون. (زن را نشان می‌دهد.)

شوهر: (به زن) عمهٔ من یا عمهٔ تو؟

زن: عمهٔ تو.

پیرزن: چرا داده به شما، به یکی دیگه نداده؟

شوهر: واسهٔ عروسیمون داده.

پیرزن: چرا اینو داده، یه چیز دیگه نداده؟

شوهر: مثلا؟

پیرزن: مثلا یه دست مبل.

شوهر: داشتیم.

پیرزن: یه تخت.

زن: داشتیم.» (ساعدی 42)

Pre-Print Version

چنین گفت‌وگوهایی به معنای توقف زمان و فقدان کنشی معنادار در طرح نمایش است و فقط نشان‌دهندهٔ آشفتگی وضعیت و بیهودگی مناسبات و رفتار آدم‌های نمایش است؛ یعنی همان هدفی که «پینتر» آن را این‌گونه توضیح می‌دهد: «به نظرم کاری که من سعی دارم در نمایشنامه‌هایم انجام دهم، رسیدن به واقعیت آشکار عبث بودن اعمال و رفتار و سخنانمان است» (اسلین 264).

فقدان پایان‌بندی نهایی

نمایشنامه‌های معناباخته، فاقد پایان‌بندی به معنای کلاسیک ان هستند و ابهام و آشفتگی تا لحظهٔ پایان نمایش تداوم دارد. نویسنده با این ابزار می‌خواهد دید فلسفی خود، نسبت به وجود آدمی را بیان کند. وجودی که پایانی مبهم همچون آغاز آن دارد. «تئاتر ابسورد با مفهومی دوگانه همراه است؛ اول اینکه ابسوردبودن، وجود یا وحشت فراغی در عالم وجود است که عقل به‌وسیلهٔ آن بیدار می‌شود و دیگر، به تصویرکشیدن این بیداری وحشت‌انگیز و سترگ و فریادی که از این فراغ و پوچی سرچشمه گرفته‌است.»(غنیمی هلال 90) این وحشت پایانی ندارد و در نمایش‌های معناباخته، آن را در بی‌پایانی فرم به تصویرمی‌کشند. نمایش‌نامهٔ پینتر چگونگی سرنوشت و حتی گناه و مجازات استنلی را بی‌پاسخ می‌گذارد و در پایان، شاهد گفت‌وگوی روزمره و باز هم بی‌معنای پتی و مگ هستیم. داستان به همان آرامش و روزمرگی بیهودهٔ آغاز بازمی‌گردد؛ گویی اصلاً کسی به نام استنلی وجود نداشته و هیچ ماجرایی اتفاق نیفتاده‌است. در نمایش

ساعدی نیز بازگشت به آغاز داستان بر تکرار و بیهودگی زندگی، تأکید می‌کند؛ اما این موضوع با تبدیل‌شدن زوج داستان به پیرزن محقق می‌شود. قرار است که زندگی دهشتناک و بی‌فرجام انسان‌ها در این چرخهٔ بیهوده و بی‌معنا، بارها و بارها تکرار شود.

5. فضا و مکان

تئاتر ابسورد دیگر دربارهٔ عبث‌بودن وضعیت بشری بحث نمی‌کند و به جای آن «زندگی را بسیار ساده و همان‌گونه که مشاهده می‌کند، با تمام پوچی‌ها و تناقض‌هایش»(پینتر 230) و «صرفاً در قالب اصطلاحات تصاویر ملموس صحنه ارائه می‌کند.»(اسلین 28) این تصاویر ساده و ملموس و «توصیف کمینه‌گرا و موجز از صحنهٔ نمایش و رخداد حوادث در محیط بسته و محدود، ویژگی دیگری است که تئاتر معناباخته را از اشکال دیگر نمایش متمایز می‌کند. پیش از این، میل به نمایش جزییات کامل محیط و یافتن تمهیداتی برای غلبه‌کردن بر محدودیت محیط بسته و محدود تئاتر، یکی از دغدغه‌های اصلی تئاتر بود اما نویسندگان ابسورد و بیش از همه بکت و پینتر، استفاده از فضای بسته و محصور را در خدمت مضمون درآوردند و از آن به‌عنوان تنها پناهگاه موجود برای در امان ماندن از وحشت بیرون یا برای نمایش مکانی فرساینده استفاده کردند که ساکنان‌اش محکوم به ماندن در آن هستند یا راهی برای گریز از آن ندارند.(نک:محبی و یوسفیان کناری78-79)

فضای نمایش *جشن تولد*، یک سالن پذیرایی در یک شهر کوچک ساحلی است. درِ سمت چپ جلو صحنه، به هال باز می‌شود و در پشتی و پنجره‌ای کوچک در سمت چپ عقب صحنه دیده‌می‌شود. دریچهٔ آشپزخانه، در بخش میانی پشت صحنه، در آشپزخانه، سمت راست عقب و میز و صندلی‌ها در مرکز صحنه قرار دارند.»(پینتر 13) این صحنه، بیش از حد محزون و گرفته است و «پناهگاه گرم و ایمن اتاق، در اینجا به پانسیون دلگیری در کنار دریا تبدیل‌شده که مگ، پیرزنی ولنگار اما با محبتی مادرانه ... آن را اداره می‌کند.»(اسلین 260)

Pre-Print Version

بسته و محدودبودن فضا نمایشنامهٔ ساعدی نیز کاملاً مشهود است؛ با این تفاوت که او جزییات بیشتری از صحنه ارائه می‌دهد. این فضا، به تناسب زوجی که در آن زندگی می‌کنند، ظاهری شاداب‌تر دارد؛ گل و گیاهی که شیشه‌ها را پوشانده، گلدان زینتی، کوسن‌های رنگی و اسباب و اثاثیهٔ نونوار و نیز شوهر جوان که به آسودگی نشسته و آلبومی را ورق می‌زند(ساعدی9)، در وهلهٔ اول تصویری از یک پناهنگاه امن ارائه می‌دهد اما رفته‌رفته، خانه تبدیل می‌شود به مکان محصور و دلهره‌آوری که اشخاص داستان محکوم به ماندن در آن هستند و راهی برای بیرون‌رفتن از ان ندارند؛ مگر بعد از تبدیل‌شدن به بیرونی‌هایی که پناهگاه امن اولیه را به زندانی هراس‌انگیز تبدیل کرده‌اند.

6. شخصیت‌پردازی

در نمایش‌های کلاسیک «برای معرفی شخص بازی، داستانی می‌سازند و موقعیتی فراهم می‌آورند تا به اقتضای خلق و خوی خود، در چارچوب داستان و با اعمال خود، خود را معرفی کند» (مکی 32)؛ اما از آنجا که در نمایش‌های معناباخته، اصول متعارف نمایش سنّتی و طرح مبتنی بر روابط علت و معلولی نادیده گرفته‌می‌شود، این تمهید کارایی خود را از دست داده‌است. مهم‌تر اینکه در این شکل نمایش، شخصیت‌ها هویتی یکپارچه و منسجم ندارند و نه-تنها خودشان؛ بلکه مخاطب نیز از تعریف و شناخت چیستی آنها ناتوان است؛ در واقع، «شخصیت‌های «واحد» امّا دوگانه‌ای در این نمایش‌ها ایفای نقش می‌کنند که خود را تکرار می‌کنند یا در هیئت شخصیت دیگری در گفتار و کردار متجلی می‌شوند که فقط شباهتی به او دارند و میان عقل و جنون یا یادآوری و فراموشی و به‌کارگیری ابزار خشونت-آمیز و رفتار خشونت‌آمیز دست و پا می‌زنند و خود و حتی اسم خود را ویران می‌کنند.»(نک:غنیمی هلال 90-91)

شخصیت‌های نمایش پینتر نمونهٔ کامل چنین تفسیری از انسان هستند؛ هدف مشخصی ندارند و نه فقط دیگران را درک نمی‌کنند، که از درک انگیزه‌ها و اعمال مناسبات خود با دیگران نیز ناتوانند و حتی برای رسیدن به این آگاهی تلاش هم نمی‌کنند. مگ از آنچه در اطرافش می‌گذرد، بی‌خبر است، عشق مادرانهٔ بی‌چون‌وچرای او نسبت به استنلی هیچ دلیلی ندارد و بی‌اعتنایی تحقیرآمیز استنلی را نسبت به خودش نمی‌فهمد. «پتی، تقریباً تا حد بلاهت ساکت است و به همین دلیل، بیان‌ناشده و فروخورده باقی می‌ماند.»(اسلین 263) هویت و چرایی کارهای کلدبرگ و مک، مهمانان سرزدهٔ مسافرخانهٔ مفلوک، آنقدر مبهم و از نظر پنهان می‌ماند که گاه به نظر می‌رسد اصلاً وجود خارجی ندارند و بازتابی از ذهنیت و روان آشفتهٔ استنلی هستند که به هیئت انسان- شخصیت درآمده‌اند.

در نمایش‌نامهٔ ساعدی نیز شخصیت‌ها همین‌قدر مبهم و بدون پیشینه هستند. روابط زن و شوهر، بسیار شبیه به پنی و مگ است؛ جز حرف‌های سطحی و روزمره چیزی برای گفتن ندارند، سرگردان و آشفته و بدون هیچ اراده‌ای تسلیم بازی و سلطهٔ پیرزنی می‌شوند که درست مثل دو مهمان نمایش پینتر، معلوم نیست چرا و از کجا آمده‌است و پیرزن، اگرچه برخلاف دو مهمان مسافرخانهٔ ساحلی، شکل و شمایلی عادی ندارد، رفتار و گفتارش و شیوه‌ای که برای تحکیم سلطه‌اش بر زن و مرد جوان پیش می‌گیرد، تفاوت ماهوی با آنها ندارد.

فقدان طرح منسجم و کلاسیک در نمایش معناباخته، اهمیت استفاده از گفت‌وگو در شخصیت‌پردازی را دوچندان می‌کند. در نمایش رئالیستی، گفت‌وگوها اطلاعاتی به مخاطب می‌دهند که «معمولاً به جهان دراماتیک داستانی مرتبط می‌شوند و می‌توان آنها را اطلاعات دراماتیک نامید؛ یعنی اطلاعاتی که تماشاگر دربارهٔ مجموعه‌ای از افراد و رویدادها در یک بافت داستانی به‌خصوص به دست می‌آورد.»(الام 55) بنابراین،گفت‌وگو به شکلی هدفمند و غایت-اندیش برای انتقال اطلاعات دربارهٔ اشخاص و رویدادها سامان داده‌می‌شود تا به‌عنوان ابزاری در خدمت واقع‌نمایی هرچه بیشتر نمایش ایفای نقش کند امّا در نمایش معناباخته، گفت‌وگو نه وسیله که هدف است؛ گفت‌وگوهای بی‌سروته، مغشوش و پاره‌پارهٔ نمایش، هویت چندپاره و ناپایدار اشخاص داستان را در هماهنگی با مضمون کلان داستان؛ یعنی پریشانی و آشفتگی جهان و تنهایی و پریشانی انسان محصور در این جهان را بازنمایی می‌کنند. (نک: گفت‌وگو)

Pre-Print Version

7. زمان

زمان در تئاتر «ابزورد» به‌عنوان عنصری که می‌تواند در امر نوگرایی نمایش به کمک نمایشنامه‌نویس بیاید، موردتوجه نوگرایان تئاتر قرار گرفت. زمان در تئاتر کلاسیک در شکل و شمایل ارسطویی آن، یعنی وحدت زمان و مکان و حفظ زمان خطی در نقل روایت؛ اما تئاتر ابسورد، زمان را با استفاده از ابزار گوناگون، از شکل ارسطویی خود خارج می‌کند. این دخل و تصرّف در زمان در نمایش‌های مورد بحث ما به دو شیوه صورت گرفته‌است:

ترتیب روایی

منظور از ترتیب، روابط بین توالی مفروض وقایع و ترتیب بازنمایی آنها در متن است. هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ وقایع در متن نسبت به ترتیب آشکار وقوعشان می‌تواند به‌صورت تأخر، یعنی بازگشت به گذشته یا تقدم، یعنی افشای پیش از موعد رخداد اتفاق بیفتد.(نک:تولان 79) در هر دو نمایشنامهٔ مورد بحث، تداخل زمان‌های حال و گذشته در ضمن گفت‌وگوهای مقطعی شکل می‌گیرد که یادآور رخدادهای پیش از زمان حال است. در *جشن تولد*، گلدبرگ و مک‌کن یادآوری رویدادهای گذشته، مدام گناهان استنلی را به او گوشزد می‌کنند؛ اگرچه پاسخ‌های انکارآمیز استنلی، در صحت حرف‌های دو بازجو و اساساً وقوع رخدادها تردید ایجاد می‌کند و ابهام و عدم قطعیتی را به وجود می‌آورد که ویژگی نمایش‌های معناباختگی است:

«گلدبرگ: وبر! تویه حقه‌بازی... آخرین باری که یه استکان شستی کی بود؟

استنلی: کریسمس پارسال.

گلدبرگ: کجا؟

استنلی: تو لیونر کرنر هاوس.

گلدبرگ: کدوم یکی؟

استنلی: طاق مرمریه.

گلدبرگ: زنت کجا بود؟

استنلی: تو...

گلدبرگ: جواب بده.

استنلی: کدوم زن؟

گلدبرگ: با زنت چیکار کردی؟

مکـکن: اونو کشته! (پینتر 70)

در *ماه عسل* هم بازگشت به گذشته از طریق گفت‌وگوهای اشخاص نمایش و از زبانِ عاملِ آشفتگی اوضاع، یعنی پیرزن، صورت می‌گیرد؛ با این تفاوت که پیرزن چندین بار گذشتهٔ خود را به یاد می‌آورد:

«پیرزن: دیگه هیچ مشکلی در کار نیس، می‌تونیم حرف بزنیم. خب؟ حرف بزنین!

شوهر: ما که خیلی حرف زدیم.

پیرزن: نه جانم، آره و نه گفتن که حرف زدن نمی‌شه. حرف زدن یعنی آدم شروع کنه و همین‌طور بگه، همین‌طور بگه، هی بگه، هی بگه، هی... چه‌کار کنه؟ بازم بگه. چند مدت پیش من مهمون یکی بودم، میزبان من، آخ، الهی نصیب کافر هم نشه، هرچی می‌گفتم لام تا کام به کلمه، جدی می‌گم‌ها، به کلمه از دهنش در نمی‌اومد...» (ساعدی31)

Pre-Print Version

دیرش

منظور از دیرش، روابطی است بین مقدار زمانی که فرض می‌شود وقایع عملاً به خود اختصاص داده‌اند و مقدار متنی که برای ارائهٔ همان وقایع صرف می‌شود.»(تولان 79)؛ بنابراین متن روایی می‌تواند زمان بازنمایی وقوع رخدادی را طولانی‌تر یا کوتاه‌تر از زمان واقعی فرضی نشان دهد امّا انطباق کامل زمانی فقط در تئاتر امکان‌پذیر است زیرا برخلاف دیگر متون روایی، نمایش‌نامه فقط گفت‌وگوی اشخاص را گزارش می‌دهد و رخدادی که پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد، همین مکالمهٔ میان اشخاص است. در نمایش معناباختگی این انطباق زمانی کامل‌تر و مؤثرتر از اشکال کلاسیک نمایش است؛ چون نمایش روزمرگی و بیهودگی زندگی آدم‌ها و مناسبات میان آنها بیش از هر چیز از طریق گفت‌وگو صورت می‌گیرد. در هر دو نمایش مورد بحث، گفت‌وگوهای منقطع و آشفتهٔ میان اشخاص داستان، ضرباهنگی کند و ملال‌آور دارد و یادآور بیهودگی و ملال روزمرگی است.

نتیجه‌گیری

موضوع این پژوهش تحلیل و تطبیق دو نمایشنامهٔ «جشن تولد» و «ماه عسل» با استفاده از آموزه‌های مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ساعدی با مؤلفه‌های تئاتر معناباخته و آثار پینتر آشنا بوده‌است. حال‌وهوای هر دو نمایش یکی است و هر دو قراردادهای کلاسیک طرح را نادیده می‌گیرند. هر دو اثر با نمایش گفتگوهای بیهوده و بی‌سرانجام و نمایش آرامش و تکرار ناشی از روزمرگی در صحنه‌ای محصور آغاز می‌شوند؛ با

این تفاوت که صحنهٔ نمایش پینتر اگرچه از همان ابتدا ساده‌تر است و محزون می‌نماید اما پناهگاه گرم و ایمنی را تداعی می‌کند که اشخاص داستان را از آشوب بیرون حفظ می‌کند؛ اما صحنهٔ نمایش ساعدی، در شروع نمایش ظاهری شاداب‌تر دارد و اگرچه در وهلهٔ اول تصویری از یک پناهنگاه امن ارائه می‌دهد، رفته‌رفته، به مکان محصور و دلهره‌آوری تبدیل می‌شودکه اشخاص داستان جز استحاله‌شدن راهی برای بیرون‌رفتن از آن ندارند. در هر دو نمایش، استفاده از گفت‌وگوهای بی‌مایه، آشفته، تکراری و طولانی مهم‌ترین عنصر نمایشی و تنها رویداد در شرف وقوع است. خصلت نمایشی گفت‌وگوها، هویت چندپاره و ناپایدار اشخاص داستان را در هماهنگی با مضمون کلان داستان؛ یعنی پریشانی و آشفتگی جهان و تنهایی و پریشانی انسان محصور در این جهان بازنمایی می‌کند و با ایجاد اختلال در روند خطی زمان و برساختن گذر کند و ملال‌آور زمان، بار دیگر بر ملال روزمره و بیهودگی زندگی تأکید می‌کند.

و آغاز و در ساختن حال‌وهوای نمایش و پرداخت اشخاص داستان، پردازش مکان و زمان نمایش، شیوه‌ای همسان پینتر، شخصیت‌پردازی ساخت فضا و مکان، شخصیت‌پردازی سامان‌دادن گفت‌وگوی اشخاص و شخصیت با بررسی-ها و تجزیه‌وتحلیل‌هایی انجام گرفته مشخص شد که «ساعدی» در نوآوری‌های سبکی که در نمایشنامهٔ «ماه‌عسل» اعمال کرده است، تحت تأثیر مستقیم نمایشنامهٔ «جشن تولد» از «هارولد پینتر» بوده است. او در ساختار روایت نمایش اعم از: فرم نمایش، طرح، مکان نمایش، شخصیت‌پردازی، زبان و زمان نمایش، هنجارگریزی سبکی را از پایه بر اساس نوآوری‌های «پینتر» صورت داده است؛ ولی گاهی جزئیات را خلاف روش و سبک «پینتر» استفاده کرده است. با این تفاسیر به این نتیجهٔ مهم می‌رسیم که نمایشنامهٔ «ماه‌عسل» تحت تأثیر سبک و اندیشهٔ «پینتر» خلق شده است. پیروی از سبک نمایشی و اقتباس از عناصر «آشفتگی» و «اضطراب» نمایشنامهٔ «جشن تولد»، باعث شده است که «غلامحسین ساعدی»، نویسنده‌ای که عناصر «ترس» و «اضطراب» مشخصهٔ نوشته‌های او هستند، اثری قابل‌توجه و متفاوت در بین نمایشنامه‌های ایرانی خلق کند.

Pre-Print Version

منابع:

کتاب‌ها:

- آرین‌پور، یحیی. (1351). از صبا تا نیما. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- آل احمد، جلال. (1340). «چند یادداشت دربارهٔ یک نمایشنامه: گلدان»، *آرش*، شمارهٔ 1، صفحه‌های 93-96.
- احمدی، بابک. (1370). *ساختار و تأویل متن* (جلد اول)، چاپ اول، تهران: مرکز.
- استلی‌برس، الیور؛ بولک، آلن. (1387). فرهنگ اندیشهٔ نو، ترجمهٔ گروه مترجمان، چاپ سوم، تهران: مازیار.
- اسلین، مارتین. (1388). *تئاتر ابزورد*، ترجمهٔ مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، چاپ نخست، تهران: آمه.
- الام، کر. (1389). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمهٔ فرزان سجودی، چاپ چهارم، تهران: قطره.
- بالایی، کریستف. (1386). پیدایش رمان فارسی. ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط. تهران: معین و انجمن ایران-شناسی فرانسه در ایران.
- براکت، اسکار. (1393). *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، چاپ پنجم، تهران: مروارید.
- برسلر، چارلز (1400). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستار: حسین پاینده، چاپ5، تهران: نیلوفر.
- بزرگمهر، شیرین. (1375). تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران. تهران: مرکز پیوهش‌های بنیادی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- بزرگمهر، شیرین. (1386). «گفتمان در عرصه تئاتر ایران از عهد ناصری تا پایان عصر پهلوی». سیمیا، شمارهٔ 1، صص 133- 156.
- بهنام، جمشید (1375). ایرانیان و اندیشهٔ تجدد. تهران: فرزان.
- پیرانی، منصور. (1400). «ادبیات تطبیقی در ایران، نظریه در فرانسه (ادبیات تطبیقی از عمل تا نظر)». کهن‌نامهٔ ادب پارسی. دورهٔ12، شمارهٔ2، صص 157- 181.
- پینتر، هارولد. (1390). *جشن تولد*، ترجمهٔ شعله آذر، تهران: افراز.
- تولان، مایکل. (1386). روایت‌شناسی. ترجمهٔ سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- داوسن، س.و. (1377). *درام*، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، چاپ اول، تهران: مرکز.
- دستغیب، عبدالعلی. (1356). نقد آثار غلامحسین ساعدی. چاپ سوم. تهران: چاپار.
- رابرتس، جیمز. (1394). بکت و تئاتر معناباختگی. ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ دوم. تهران: فرهنگ جاوید.
- سالمن پراور، زیگبرت. (1397). درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، چاپ3. تهران: سمت.
- ساعدی، غلامحسین. (2537)، *ماه‌عسل*، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
ستاری، جلال. (1370). «تئاتر ضد پوچی ما». فصلنامهٔ تئاتر، شمارهٔ 13، صص 13-32.
- شائنفر، آندره و دیگران. (1383). دائره‌المعارف پلئیاد (مجموعهٔ تاریخ نمایش در جهان). جلد3. ترجمهٔ نادعلی همدانی و فرزاد همدانی. چاپ2. تهران: انجمن نمایش.
- شرکت مقدم، صدیقه. (1388). «تطبیقی مکتب‌های ادبیات»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال سوم، شمارهٔ 12، صفحه‌های 51-71.
Pre-Print Version
- صالحی مازندرانی، محمدرضا و نسرین گبانچی. (1390). «واکاوی تئاتر پوچی اروپا در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی»، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، سال چهارم، شمارهٔ 16، صفحه‌های 105-126.
- طه ندا. (1412ق–1991م). الأدب المقارن. بی‌جا: دار النهضه العربیه.
- عاطفه، جواد. (1388). «درام ابزرود ایرانی. توهم یا واقعیت»، *آینهٔ خیال*، شمارهٔ 12، صفحه‌های 62-67.
- علوی، فریده؛ مظفری، ندا (1395). «بررسی تئاتر آبسورد در نمایشنامهٔ چوب *به دست‌های ورزیل* اثر غلام حسین ساعدی»پژوهش زبان و ادبیات فرانسه، دورهٔ 10، شمارهٔ 18، صص 15-32.
- غنیمی هلال، محمد. (1376). «تئاتر ابزورد»، *ترجمهٔ قاسم غریفی*، *سینما تئاتر*، سال چهارم، شمارهٔ 21، صفحه-های 90-93.
- کامو، آلبر. (1382). افسانهٔ سیزیف. ترجمهٔ علی صدوقی و محمّدعلی سپانلو. تهران: دنیای نو.
- کریمی حکاک، احمد. (1389). طلیعه‌های تجدد در شعر فارسی. ترجمهٔ مسعود جعفری. چاپ2، تهران: مروارید.
- لکلرک، گی و د سولیر، کریستف. (1381). ماجراهای جاویدان تئاتر. ترجمهٔ نادعلی همدانی. زیر نظر قطب‌الدین صادقی. تهران: قطره.
- محبی، پرستو؛ یوسفیان کناری، محمدجعفر. (1390). «تأثیر متقابل ادبیات داستانی مدرن و تئاتر ابزورد»، *مطالعات تطبیقی هنر*، سال اول، شمارهٔ 2، صفحه‌های 73-86.
- مکی، ابراهیم. (1383). *شناخت عوامل نمایش*. چاپ چهارم، تهران: صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران.
- ملک‌پور، جمشید. (1363). ادبیات نمایشی در ایران. تهران: توس.

- هولتن، اورلی. (1364). مقدمه بر تئاتر، آینهٔ طبیعت. ترجمهٔ محبوبه مهاجر. تهران: سروش.
- یوست، فرانسوا. (1397). درآمدی بر ادبیات تطبیقی. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی، لاله آتشی و رقیه بهادری. تهران: سمت.
- Abrams, M.H. (1999). The Glossary of Literary Terms. Seven Edition. Boston: Heinle and Heinle

Comparative Analysis of Symbolic Plays: Pinter's 'Birthday Party' and Saadi's 'Honeymoon

Abstract:

The Absurdist Theater is the most significant transformation of theater in the post-World War II era, which seeks to depict the emptiness of contemporary human existence using various theatrical techniques. The aim of this research is to compare and contrast the two plays, Harold Pinter's 'The Birthday Party' and Sa'edi's 'Honeymoon,' based on the principles of French comparative literature, which aims to study the influences and similarities of literary works of different nations. The methodology is based on description and analysis, and the results of this research indicate that Sa'edi was familiar with the elements of Absurdist theater and Pinter's works, and his work bears significant similarities to Pinter's play. In both works, the theatrical form is fully synchronized with the theme, representing the disarray, turmoil, and emptiness of life. The use of dialogue devoid of substance, chaotic, repetitive, and lengthy, is the most important theatrical element, and the only event on the brink of occurrence. The theatrical characteristic of dialogues, fragmented and unstable identities of characters, and the monotonous passage of time are represented in harmony with the main theme of the story. The confined and enclosed space and setting of both plays also evoke the mundanity and futility of life, with the difference being that the space in Pinter's play evokes a semblance of safety, while in Sa'edi's play, it gradually turns into a confined and unsettling place where the characters have no way out but despair.

Pre-Print Version

Keywords:

Birthday party, Honeymoon, Gholam Hossein Sa'edi, Harold Pinter, Innovation, Theatre of the absurd.

Introduction:

The term "Absurd" in dictionaries refers to something irrational, illogical, or nonsensical from a rational or conventional standpoint. However, the title of Absurdist Theater "is not derived from the definition of the term according to the dictionary; rather, it was first used in a book by Martin Esslin under the same name." (Roberts 18) This word, which in a musical text means lack of coherence, has been translated into Persian as "theater of emptiness" or "absurd theater," but "it is a pure mistake to argue that this theater is inherently absurd and trivial based on the naming, but rather the theater of absurdity seeks to make its audience aware of the unstable and mysterious condition of humanity" (Nik: Ghanimi Halal 90) and the void and meaninglessness of human interaction in societies lacking depth and significance, reminding them of the futility and absurdity of human life with a critical view, and "from this perspective, all plays of Absurdist theater have a humanistic, progressive, and spiritual aspect." (Nik: Roberts 10)

Pre-Print Version

The roots and reasons for the emergence of this form of theater must be sought in the events of World War II and the perspectives of intellectuals in the post-war era. The horrors of war had confronted intellectuals with difficult questions about human responsibility and even the continuation of human existence, and the reflection of these questions in theater was the writing and performance of plays whose main theme was anxiety and feelings of guilt. The experiences of the Absurdists were the most significant transformation of theater in the post-war era (Nik: Brackett 198-204) which "employed various theatrical techniques contrary to logical analysis to indirectly reveal the emptiness of contemporary human life." (Stalley Persaud and Bulke 231) This form of theater "represents a transformation in contemporary theater and reflects tendencies that have been evident in the works of complex writers such as Kafka and Joyce since the 1920s and have been associated with some of the leading writers in Europe and the United States such as Samuel Beckett, Ionesco, Genet, etc." (Nik: Esslin 18) "Harold Pinter" is one of the main figures of this theater in England (Nik: The same 255; Brackett 300/3) and "The Birthday Party" is one of his well-known works that has been staged worldwide, including in Iran.

Thus, the works of all these writers, including Pinter, have deep roots in a culture and tradition that "in Western culture, constitutes a coherent and consistent intellectual system requiring realism, avoidance of vain hopes, which considers despair, ultimately suicide and escape from the heartbreaking reality as the essence of human emptiness." (Setari 22) But in Iran, the attention of modernist writers to emerging forms of writing, including the writing of Absurdist works, can be seen as a continuation of a trend that began during the Constitutional period and under the influence of Iranians' acquaintance with Western literature. In the field of theater, "the period between 1963 and 1978 can be considered the peak of Western-style theatrical activities. Playwrights, according to their political, social, philosophical, and theatrical tendencies, used a wide range of styles of Western writers - from Brecht to Beckett and Ionesco - as a model and turned away from Aristotelian theatrical conventions to create dramatic texts." (Nik: Bozorgmehr Gofteman 154-158) Among these writers, mention can be made of "Behrouz Forouzan," "Bagher Sahraoordi," and "Abbas Nalbandian," who "were influenced by writers such as Beckett, Pinter, and Harold Pinter and were referred to as pioneers of Absurdist theater." (The same 159) Ghulam Hossein Sa'edi (1935-1985) is the most familiar of these playwrights and a influential writer in contemporary Persian fiction, but "his field of activity is the stage, and it is in this field that innovation is evident." (Dastgheyb 60) His work between the years 1960 and 1978 includes twenty plays, of which "Cobwebs in the First Eaves" and "Honeymoon" (1978) are among the last.

Pre-Print Version

In light of the above, the aim of this research is to comparatively analyze Sa'edi's "Honeymoon" and Pinter's "The Birthday Party" in terms of addressing the most important elements of Absurdist theater and analyzing Sa'edi's receptivity to Pinter's work.

Background of the Study:

Esslin specifically addresses the history and critique of works by writers who follow this approach in his book titled "Theatre of the Absurd." This book is one of the primary sources for this research and for many studies related to Absurdist theater. Other books by non-Iranian and Iranian writers mentioned in the sources of this research also form an important part of its background. Additionally, attention can be drawn to articles that focus on the characteristics of Absurdism in the works of Iranian writers; among these studies, those that have closer relevance to the present research include the following articles:

Mohabi and Youssefian Kenari (2011) examine the extensive linguistic transformations in Absurdist plays and their role in the formation process of modern and postmodern literature.

They conclude that Absurdist theater has had an impact on the evolution of the novel and in literary language after the 1960s. Rameshki, Shakery, and Faghfouri (2015), in their analysis of Behrouz Forouzan's plays, consider circular plots and open endings, poetic imagery, and the slanted portrayal of characters and their philosophical-belief views as the most important elements of Absurdist theater in his works. Alavi and Mozaffari (2016), while identifying Absurdist elements in "Wood in the Hands of the Wrestler," concluded that Sa'edi, by violating all the structural elements of traditional playwriting, reflects a pessimistic attitude towards existence in his work and puts generational anxieties in front of the deep sorrow of occupation and colonization. Salehi Mazandarani and Gobanchi (2011), in their research, examine how the concept of emptiness is reflected in the plays of the modernist playwright Ghulam Hossein Sa'edi and his direct and indirect reception of this theatrical style, showing that Sa'edi's reception of modern playwrights is much more than that of traditionalists.

The subject of the present research is not to prove Sa'edi's influence by playwrights adhering to Absurdist theater, but rather to demonstrate Sa'edi's receptivity to a specific text that has been translated and staged in Iran, and without a doubt, Sa'edi was familiar with it. The results of this research, in addition to providing a more detailed analysis of how Sa'edi, as one of the most important and influential contemporary Iranian writers, was influenced by contemporary literary movements, can be useful in understanding and analyzing how Iranian writers are influenced by the form and structure of contemporary literary movements worldwide and be of interest to scholars in the field of comparative literature.

Pre-Print Version

Methodology:

The field of comparative studies examines and studies the historical relations of the literature of a nation with the literature of other nations; how the literature of nations is interconnected; what they have borrowed from each other, and what influences they have exerted on each other (cf. Tah Neda 20). Different schools of comparative literature have different approaches to this subject, but "usually the study of the influences and similarities of literary works serves two main purposes in this field. This study focuses on interactions and similarities between two or more literatures, works, or writers of different nations, or on the specific role of some influential figures in transmitting intellectual principles and literary industries" (Yost 64). The French approach to comparative literature, while examining and expressing affinities and similarities between two works, also emphasizes the importance of race, environment, and social conditions, focusing on the relationships and interactions between two literary works, employing empirical and practical methods in comparative research, and limiting these

studies to the examination of influence and impact on literary works (cf. Bersler 60-61). There are various connections between literary genres, ranging from the overall national literature to more focused studies on the influence of one writer on one or several other writers; however, these influences occur directly or indirectly, and although the means of transmission are not always apparent, translation and translators play an important role in this regard (cf. Yost 65-66).

Translation, as a criterion by which a literary system can measure its indication and semantic formation, has been very important during the literary renewal of Persian literature (cf. Karimi Hakkak 115). The beginning of the acquaintance and influence of Iranian writers and intellectuals with Western literature must be sought in the Qajar period. "The continuous relations between Iran and the West began with the end of the Iran-Russia wars. In the aftermath of Iran's successive defeats by Russia, Abbas Mirza and his prime minister Qa'im Maqam realized the technical and scientific weakness of Iran and pondered solutions. They established factories in Tabriz and other cities and asked Europeans to come to Iran for living. At his command, 'The History of Peter the Great' and 'The Rise and Fall of the Roman Empire' were translated into Persian, and Tabriz became the center for the promotion of Western ideas, customs, and traditions. Eventually, the students who were sent abroad for education by his order were the first to engage in the translation of Western literary works and then attempted to write like them" (cf. Behnam 21-23). Alongside Abbas Mirza's efforts to establish schools based on the European model, through his initiative, the first printing presses were established in Iran, and the publication of texts increased unprecedentedly; as a result, the printing of publications became widespread, and the translation of foreign works deeply penetrated all sectors of society (cf. Balaii 12).

Pre-Print Version

The translation of dramatic texts and subsequently, the writing of plays in the European sense also began with the establishment of Darolfonoun and the translation of Molière's plays, and some translators, due to their personal taste and preference, added Iranian color and flair to them; however, the oldest plays written in imitation of Europeans are the works of Akhundzadeh, which Mirza Jafar Gorgani translated from Azerbaijani into Persian (cf. Arianpour 1/336-342). With the beginning of the constitutionalist movements, especially after the end of the Minor Tyranny and the establishment of the constitutional period, the art of theater gained the attention of intellectuals and reformists, and after journalism, it became their second occupation; an independent magazine called "Theater" was published, the first

theatrical groups were formed, and plays were staged in Tehran and other cities (cf. Malekpoor 2/28). Yet, all these efforts must characterize the reign of Reza Shah as the period of "the beginning of playwriting seriously and not professionally. In this period, we are once again faced with a wave of works written by literary figures" (cf. Malekpoor 101). Despite this, unlike the Qajar period, playwriting in this period was mostly influenced by the structure rather than the content of translated Western works, such as plays by Shakespeare, Schiller, Dumas, etc. (cf. Bozorgmehr Tathir 161-168).

During the reign of Pahlavi II, in terms of the number of theaters, the diversity and prosperity of stage performances, the scientific approach to performance and theater education, and the establishment of the foundation of the national theater of Iran, considerable attention was paid. In this period, a new season began in the process of renewal, and Westernization took on a new form. Intellectuals gathered in Istanbul cafes, and the works of Sartre, Kafka, Camus, and Steinbeck were translated by them. Between the years 1340 to 1357, the magazine Sokhan became a forum for Western-oriented intellectuals (cf. Homaan 198-212), and many translations of Western authors' works were published in this magazine and other literary journals. The establishment of translation and book publishing companies and the activities of institutions such as the Franklin Foundation provided the opportunity for the publication of more translated works, including classics of world literature such as the works of Shakespeare, Chekhov, Molière, and others, as well as the works of contemporary American and European playwrights such as Williams, Miller, Ibsen, etc., became available to the audience. In addition, Iranian writers also wrote and published more plays, but there was no organized effort in the field of independent playwriting apart from Western thought in their works. One of these works is the play "Leilaj-ha" by Gholamhossein Sa'edi, which was published in the 8th issue of the 8th volume of Sokhan magazine in 1356 (cf. Bozorgmehr Discourse 355-357).

Pre-Print Version

The establishment of the Dramatic Arts Office in 1357 and then the Radio and Television Faculty and the Faculty of Dramatic Arts in 1362 had a significant impact on the translation of most Western theatrical works; because the professors of these two faculties were educated in the West, and the content of the courses was also in accordance with Western theater schools. Therefore, between the years 1365 to 1377, theatrical activities reached their peak in the Western style, and simultaneously with the increase in theaters in the capital and other cities, translators with various motivations (cf. Ibid 381-391) engaged in translating the works

of foreign playwrights, including prominent playwrights of meaningful theater. The translation of works and the performance of plays by authors such as Beckett, Camus, UNESCO, and Albee, as well as insightful and critical writings about the plays of these authors, led to Iranian writers' familiarity with these works and the principles of meaningful theater.

Pinter is also among the playwrights whose works were translated and performed during this period. "The Caretaker" is his first work that was translated into Persian in 1347 and staged a year later. "The Dumb Waiter" in 1348, "The Birthday Party" in 1349, "The Collection" in two performances in 1350 and 1356, and "The Elevator" in 1356 are other works of Pinter that have been translated (cf. Bozorgmehr Discourse 198-311).

It was during the period of their continuous activity that Sa'edi served as a writer, translator, and literary critic. The simultaneous publication of Sa'edi's writings in widely-read literary magazines of the time, such as Arash and Sokhan, also confirms Sa'edi's deep acquaintance with meaningful theater. But since "comparative literature uses comparison as the main tool and not as the goal" (cf. Salamin Parvar 10), French researchers have focused on the impact of the work in their studies (cf. Aloush cited in Pirani 167). Therefore, comparing two works structurally is essential for researchers in this field.

Pre-Print Version

Conclusion:

The subject of this research is the analysis and comparison of two plays, "Jashn-e Tavalod" and "Mah-e Asal," using the principles of French comparative literature. The results of this study indicate that Sa'edi was familiar with the elements of meaningful theater and the works of Pinter. The atmosphere of both plays is similar, and they both disregard classical narrative conventions. Both works begin with scenes portraying futile and inconclusive conversations and the display of calmness and repetitive routines resulting from daily life, confined to a constrained stage; however, Pinter's stage, although initially simpler and melancholic, evokes a warm and secure refuge that preserves the characters from chaos. On the other hand, Sa'edi's stage, while initially presenting a brighter image of a sanctuary, gradually turns into a confined and disturbing place, leaving the characters no way out. In both plays, the use of dialogue characterized by confusion, disorder, repetition, and length is the most significant theatrical element and the only event on the verge of occurrence. The theatrical characteristic of dialogues, fragmented and unstable identities of the characters, in coordination with the

main theme of the story—portraying the turmoil and chaos of the world and the loneliness and distress of individuals trapped in this world—by disrupting the linear flow of time and emphasizing the tediousness of time, once again highlights the everyday boredom and futility of life.

In creating the atmosphere of the play and portraying the characters, processing the space and time of the performance, the synchronous method of Pinter, the characterization of space and place, and the alignment of dialogues and characters with analyses and interpretations, it became clear that Sa'edi was directly influenced by Pinter's play in the stylistic innovations applied in "Mah-e Asal." He structured the narrative format of the play, including the form of the performance, the plot, the setting, the characterization, the language, and the timing of the performance, based on Pinter's innovations; however, sometimes he used details contrary to Pinter's style. With these interpretations, we come to the important conclusion that "Mah-e Asal" was created under the influence of Pinter's style and thought. Following the theatrical style and borrowing elements of "confusion" and "anxiety" from "Jashn-e Tavalod," Sa'edi, a writer whose works are characterized by "fear" and "anxiety," has created a notable and distinctive work among Iranian plays.

Pre-Print Version

References:

Here are the translations of the Persian references into English using the MLA referencing style:

- Aryampour, Yahya. (1972). From Saba to Nima. Tehran: Pocket Books Company.
- Ale Ahmad, Jalal. (1961). "Some Notes on a Play: The Vase". Arash, 1, 93-96.
- Ahmadi, Babak. (1991). Structure and Interpretation of Text (Volume One). First Edition. Tehran: Markaz.
- Astley-Berry, Oliver, & Bolk, Allen. (2008). Encyclopedia of New Thought. Translated by Translator Group. Third Edition. Tehran: Maziar.
- Esslin, Martin. (2009). The Theater of the Absurd. Translated by Mohtab Kalantari and Mansoureh Vafaei. First Edition. Tehran: Ameh.
- Eco, Umberto. (2010). Semiotics of Theatre and Drama. Translated by Farzan Sajoodi. Fourth Edition. Tehran: Qatre.

- Balayi, Christophe. (2007). The Emergence of the Persian Novel. Translated by Mahvash Ghavimi and Nasrin Khatat. Tehran: Moein and the French Iranian Studies Association.
- Brackett, Oscar. (2014). A History of World Theater. Translated by Houshang Azadiwar. Fifth Edition. Tehran: Marvarid.
- Bressler, Charles. (2021). An Introduction to Literary Criticism Theories and Methods. Translated by Mostafa Abedinifard. Edited by Hossein Payandeh. Fifth Edition. Tehran: Niloufar.
- Bozorgmehr, Shirin. (1996). The Influence of Translating Dramatic Texts on Iranian Theater. Tehran: Basic Research Center, Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Bozorgmehr, Shirin. (2007). "Discourse in the Field of Iranian Theater from the Nasseri Era to the End of the Pahlavi Era". Simia, 1, 133-156.
- Bahnam, Jamshid. (1996). Iranians and the Renaissance Thought. Tehran: Farzan.
- Pirani, Mansour. (2021). "Comparative Literature in Iran, Theory in France (Comparative Literature from Practice to Theory)". Ancient Persian Literature, 12(2), 157-181.
- Pinter, Harold. (2011). The Birthday Party. Translated by Sholeh Azar. Tehran: Afrad.
- Toolan, Michael. (2007). Narratology. Translated by Sayyedeh Fatemeh Alavi and Fatemeh Namati. Tehran: Samt.
- Dawson, S. W. (1998). Drama. Translated by Firoozeh Mahajer. First Edition. Tehran: Markaz.
- Dastgheib, Abdulali. (1977). Critique of the Works of Gholam-Hossein Saedi. Third Edition. Tehran: Chapar.
- Roberts, James. (2015). Beckett and Absurdist Theater. Translated by Hossein Payandeh. Second Edition. Tehran: Farhang-e-Javid.
- Salmanpour, Siegfried. (2018). An Introduction to Comparative Literary Studies. Translated by Ali-Reza Anooshiravani and Mostafa Hosseini. Third Edition. Tehran: Samt.
- Saedi, Gholam-Hossein. (1958). Honeymoon. First Edition. Tehran: Amir Kabir.
- Setareh, Jalal. (1991). "Our Anti-Empty Theater". Theater Quarterly, 13, 13-32.
- Schneeflocke, Andre, et al. (2004). Pleiades Encyclopedia (Collection of World Theater History). Volume 3. Translated by Nader Hamedani and Farzad Hamedani. Second Edition. Tehran: Anjoman-e-Namayesh.

Pre-Print Version

- Moqaddam, Sadiegha. (2009). "Comparative Schools of Literature". Comparative Literature Studies, 3(12), 51-71.
- Salehi Mazandarani, Mohammadreza & Gobanchi, Nasrin. (2011). "Investigation of European Absurdist Theater in the Plays of Gholam-Hossein Saedi". Literary Criticism Quarterly, 4(16), 105-126.
- Taha Nada. (1991). Comparative Literature. Publisher Unknown: Dar Al-Nahdah Al-Arabiyyah.
- Atefeh, Jawad. (2009). "Iranian Absurd Drama: Illusion or Reality". Ayeneh Khiyal, 12, 62-67.
- Alavi, Farideh, & Mozaffari, Neda. (2016). "An Examination of Absurdist Theater in the Play Wood in the Hands of Vrzil by Gholam-Hossein Saedi". Research in French Language and Literature, 10(18), 15-32.
- Ghanimi Halal, Mohammad. (1998). "Absurdist Theater". Translated by Ghasem Gharifi. Cinema Theater, 4(21), 90-93.
- Camus, Albert. (2003). The Myth of Sisyphus. Translated by Ali Seduqi and Mohammad Ali Sepanloo. Tehran: Donyaye Nov.
- Karimi Hekayat, Ahmad. (2010). Vanguard of Renewal in Persian Poetry. Translated by Masoud Jafari. Second Edition. Tehran: Marvarid.
- Leclercq, Guy, & De Solier, Christophe. (2002). Eternal Adventures of Theater. Translated by Nader Hamedani. Edited by Ghotbedin Sadeghi. Tehran: Qatre.
- Mahbobi, Parastoo & Yusefian Kenari, Mohammad Jafar. (2011). "The Mutual Influence of Modern Fiction Literature and Absurdist Theater". Studies in Art Comparative, 1(2), 73-86.
- Maki, Ibrahim. (2004). Understanding the Elements of Performance. Fourth Edition. Tehran: Islamic Republic of Iran Broadcasting.
- Malekpoor, Jamshid. (1984). Dramatic Literature in Iran. Tehran: Toos.
- Holten, Orly. (1985). Introduction to Theater, Nature's Mirror. Translated by Mahboobeh Mahajer. Tehran: Sarvash.
- Yost, Francois. (2018). An Introduction to Comparative Literature. Translated by Ali-Reza Anooshiravani, Laleh Atashi, and Roghayeh Bahadori. Tehran: Samt.
- Abrams, Meyer Howard. "A Glossary of Literary Terms, Seven Edition." *Earl McPeek* (1999).

Pre-Print Version

Pre-Print Version