نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۶ «۲۰۳-۲۲۵» تأیید: ۱۴۰۲/۱۱/۲۵

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

حسام خالویی[۱] ، محمد صادق بصیری[۲]، نجمه حسینی سروری[۳]

CLLS-2401-1228

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 به‌کمک 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 اثرات و تشابهات آثار ادبی ملّت‌هاست. روش کار، مبتنی بر توصیف و تحلیل است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ساعدی با مؤلفه‌های تئاتر معناباخته و آثار پینتر آشنا بوده و اثر او شباهت‌های چشمگیری با نمایش پینتر دارد. در هر دو اثر، شکل نمایش در هماهنگی کامل با مضمون؛ ازهم گسیختگی، پریشانی و پوچی زندگی را بازنمایی می‌کند. استفاده از گفت‌وگوهای بی‌مایه، آشفته، تکراری و طولانی، مهم‌ترین عنصر نمایشی و تنها رویداد درشرف 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 می‌شود که اشخاص داستان جز استحاله‌شدن، راهی برای بیرون رفتن از آن ندارند.

واژگان کلیدی: ادبیات تطبیقی، تئاتر معناباختگی، هارولد پینتر، غلامحسین ساعدی، نوآوری، تئاتر ابسورد

دوره بیست ویکم شماره ۳۲،بهار و تابستان ۱۴۰۳

۱. دانشجوی دکتری، دانشگاه شهید باهنر کرمان (نویسنده مسئول)، ایمیل: h.kh@ens.uk.ac.ir
https://orcid.org/0009-0000-8655-3973

۲. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران، ایمیل: basiri@uk.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-4585-1162

۳. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران، ایمیل: n.hosseini@uk.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-3866-8036

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

واژۀ ابسورد، در فرهنگ‌های لغات به‌معنای ناهماهنگ ازنظر عقلی یا عرفی، بی‌تناسب، نامعقول و غیرِمنطقی است؛ امّا عنوان تئاتر ابسورد، «از تعریف لغت برحسب فرهنگ واژه گرفته نشده؛ بلکه اولین‌بار در کتابی به‌همین نام، نوشتۀ مارتین اسلین، به‌کار رفته است.» (رابرتس ۱۸). این واژه که در یک متن موسیقیایی، به‌معنای فاقد هماهنگی است؛ در فارسی به تئاتر پوچی، معناباخته و نامعقول ترجمه شده است. «امّا خطای محض است که بر اساس وجه تسمیه، چنین استدلال شود که این تئاتر ذاتاً ابسورد، مبتذل و بیهوده است.» (نک: غنیمی هلال ۹۰)؛ بلکه تئاتر معناباختگی می‌کوشد تماشاگران خود را از وضع ناپایدار و اسرارآمیز بشر، آگاه کند (لکلرک و دسولیر ۳٤۲) 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، همۀ نمایشنامه‌های تئاتر معناباختگی از صبغه‌ای انسانی، ترقی‌خواهانه و معنوی برخوردارند. (نک: رابرتس ۱۰)».

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 دشوار دربارۀ مسئولیت انسان و حتی ادامۀ بقای او قرار داد و بازتاب این پرسش‌ها در تئاتر، نوشتن و اجرای نمایشنامه‌هایی بود که مایۀ اصلی آن‌ها را اضطراب و احساس گناه تشکیل می‌داد. تجربه‌های ابسوردیست‌ها، شاخص‌ترین تحول تئاتر در دوران پس از جنگ بود (نک: براکت –۱۹۸ ۲۰٤) که «فنون گوناگون نمایشی مخالف تحلیل و تبیین منطقی را به‌کار می‌گرفت تا با اشاره و بیان غیرمستقیم، پوچی حال و روز بشر را نشان دهد.» (استلی پرسو و بولک ۲۳۱). این شکل نمایش، تحولی در تئاتر معاصر و نمایانگر گرایش‌هایی است که از دهۀ ۱۹۲۰ به بعد در آثار پیچیدۀ نویسندگانی مانند کافکا و جویس، آشکار بودند و با نام برخی از نویسندگان پیشرو در اروپا و ایالات متحده ازقبیل ساموئل بکت، یونسکو، ژنه و...، پیوند خورده است (نک: اسلین ۱۸). هارولد پینتر یکی از چهره‌های اصلی این تئاتر در انگلستان است (نک: همان ۲۵۵؛ براکت ۳/۳۰۰) و نمایشنامۀ جشن تولد، یکی از آثار شناخته‌شدۀ اوست که بارها در جهان و از مله ایران، روی صحنه رفته است.

به این ترتیب، آثار همۀ این نویسندگان و ازجمله 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 درنهایت خودکشی و گریز از واقعیات دل‌شکن را دون شأن انسان قائل به پوچی می‌داند.» (ستاری ۲۲). امّا در ایران، توجه نویسندگان نوگرا به شکل‌های نوظهور نوشتن و ازجمله نگارش آثار ابسورد را می‌توان ادامهٔ جریانی دانست که از دورهٔ مشروطیّت و تحت‌تأثیر آشنایی ایرانیان با ادبیات غرب آغاز شده بود.» در زمینهٔ تئاتر، طی سال‌های ۱۳٤۲ تا ۱۳۵۷ را می‌توان اوج فعالیت‌های تئاتری به‌شیوهٔ غربی تلقی کرد. نمایشنامه‌نویسان، با توجه به گرایش‌های سیاسی، اجتماعی، فلسفی و نمایشی خود، گسترهٔ متنوعی از سبک‌های نویسندگان غربی - از برشت تا بکت و یونسکو- را سرمشق قرار دادند و با نفی قراردادهای تئاتر ارسطویی، به خلق متون نمایشی روی آوردند.» (نک: بزرگمهر گفتمان۱۵۸-۱۵٤). از جمله این نویسندگان، می‌توان از »بهمن فرسی» «باقر صحراوردی «و »عباس نعلبندیان« نام برد که آثار نویسندگانی چون بکت، پینتر و هانتکه را مدنظر داشتند (همان۱۵۹) و از آن‌ها به‌عنوان پیشگامان تئاتر معناباختگی یاد کرده‌اند. محسین ساعدی (۱۳٦٤-۱۳۱٤)، نام‌آشناترین این نمایشنامه‌نویسان و نویسنده‌ای تأثیرگذار در داستان‌نویسی معاصر فارسی است، امّا »قلمرو نمایش، میدان عمل اوست و در این میدان است که نوآوری نشان می‌دهد.« (دستغیب ٦۰). حاصل کار او طی سال‌های ۱۳۳۹ تا ۱۳۵۷، بیست نمایشنامه است که *کاربافک‌ها در سنگر*، اوّلین و *ماه عسل* (۱۳۵۷)، یکی از آخرین آن‌هاست.

با توجه به آنچه گفته شد، هدف این پژوهش، مقایسهٔ تطبیقی دو نمایشنامهٔ *ماه‌عسل* ساعدی و *جشن تولد* پینتر از لحاظ پرداختن به مهم‌ترین مؤلفه‌های تئاتر معناباختگی و تحلیل حوزهٔ تأثیرپذیری ساعدی از اثر پینتر است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

اسلین در کتاب خود با عنوان *تئاتر ابسورد* به‌طورویژه 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 سایر نویسندگان غیرایرانی و ایرانی که در منابع این پژوهش نام برده شده نیز بخش مهمی از پیشینهٔ این پزوهش به‌شمار می‌روند. علاوه‌بر این، می‌توان از مقاله‌هایی نام برد که به مشخصات ابسوردیسم در آثار نویسندگان ایرانی توجه کرده‌اند؛ ازجملهٔ آن‌ها که به پژوهش حاضر نزدیک‌تر است،

می‌توان از مقاله‌های زیر نام برد:

محبی و یوسفیان کناری(۱۳۹۰) تحولات وسیع زبان ادبی در نمایش ابسورد و نقش آن را در روند تکوین ادبیات داستانی مدرن و پسامدرن بررسی و نتیجه‌گیری نمودند که تئاتر ابسورد بر روند تحول رمان نو و نیز در زبان ادبی، پس از دهه شصت میلادی تأثیر داشته است. رمشکی، شاکری و فغفوری (۱۳۹٤)، در بررسی نمایشنامه‌های 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(۱۳۹۵) ضمن شناسایی عناصر تئاتر ابسورد در» چوب به‌دست‌های ورزیل« به این نتیجه رسید که ساعدی با نقض همهٔ عناصر ساختاری نمایشنامه نویسی سنتی، نگرشی بدبینانه نسبت به هستی را در اثر خود بازتاب داده و اضطراب‌های نسلی را به‌نمایش گذاشته که خود را در مقابل اندوه عمیق اشغال و استعمار می‌بیند. صالحی مازندرانی و گبانچی(۱۳۹۰) 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 و نشان دادند 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 می‌کوشد با تطبیق دقیق متن دو نمایشنامهٔ ساعدی و پینتر، تأثیرپذیری ساعدی از متن مشخصی را نشان دهد که در ایران ترجمه شده، به‌نمایش درآمده و بی‌تردید ساعدی با آن آشنا بوده است. نتایج حاصل از این پژوهش علاوه‌بر 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 گیرد.

۲. چارچوب نظری

حوزهٔ مطالعات تطبیقی، بررسی و مطالعهٔ روابط تاریخی ادبیات یک ملّت، با ادبیات سایر ملّت‌هاست؛ این که چگونه ادبیات ملّت‌ها با یکدیگر پیوند دارد؛ چه چیزهایی را از یکدیگر

وام گرفته‌اند و چه تأثیراتی بر یکدیگر گذاشته‌اند. (نک: طه ندا۲۰). مکتب‌های مختلف ادبیات تطبیقی رویکردهای متفاوتی نسبت به این موضوع دارند، اما» معمولاً مطالعهٔ تأثیرات و تشابهات آثار ادبی، دو هدف اصلی این رشته به‌شمار می‌آید. 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 ٦٤). 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 بین 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: برسلر–٦٠ ٦١). ارتباطات بین ادبی، انواع متعددی دارد و از کلیت ادبیات ملّی تا مطالعات محدودتری درباره تأثیر یک نویسنده بر یک یا چند نویسندهٔ دیگر را دربر می‌گیرد. در هر حال، این تأثیرات مستقیم یا غیرمستقیم صورت می‌گیرند و با وجود این که ابزار انتقال همواره مشهود نیست، ترجمه و مترجمان نقش مهمی در این زمینه ایفا می‌کنند (نک: یوست ٦٦–٦٥).

ترجمه، به‌عنوان معیاری که یک نظام دلالت و معناآفرینی ادبی می‌تواند خود را با آن بسنجد، در جریان تجددخواهی ادبیات فارسی نیز اهمیت زیادی داشته است (نک: کریمی حکاک۱۱۵). 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 پی‌برد و به‌فکر چارهٔ کار افتاد. کارخانه‌هایی را در تبریز و سایر شهرها تأسیس و از اروپاییان خواست 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 شد. سرانجام، دانشجویانی که به دستور او برای تحصیل به خارج اعزام شدند، نخستین کسانی بودند که به ترجمه آثار ادبی غرب پرداختند. سپس، سعی کردند که به شیوهٔ آن‌ها بنویسند (نک: بهنام ۲۳–۲۱). به‌موازات تلاش‌های عباس میرزا برای تأسیس مدارسی بر اساس الگوی اروپایی، به همّت او، اولین چاپخانه‌ها در ایران مستقر شدند و نشر متون به‌طرز بی‌سابقه افزایش یافت. درنتیجه، چاپ مطبوعات رواج روزافزونی یافت

و ترجمهٔ آثار خارجی در میان تمام اقشار جامعه عمیقاً رخنه کرد (بالایی ۱۲).

ترجمهٔ متن‌های نمایشی و متعاقب آن، نمایشنامه‌نویسی به‌معنای اروپایی آن با تأسیس دارالفنون و ترجمهٔ نمایشنامه‌های مولیر آغاز شد و بعضی مترجمان، به حکم ذوق و سلیقهٔشخصی به آن‌ها رنگ‌ولعاب ایرانی دادند؛ اما قدیمی‌ترین نمایشنامه‌هایی که به تقلید اروپاییان نوشته شده، آثار آخوندزاده است که میرزا جعفر قرچه‌داغی آن‌ها را از زبان آذربایجانی به فارسی ترجمه کرده است (نک: آریان‌پور ۳۳٦/۱-۳٤۲). با آغاز زمزمه‌های مشروطه‌خواهی و به‌ویژه بعد از پایان استبداد صغیر و استقرار مشروطه، هنر تئاتر مورد توجه روشنفکران و تجددخواهان قرار گرفت و مشغلهٔ دوم آن‌ها، بعد از روزنامه‌نویسی، محسوب شد. نشریهٔ مستقلی به‌نام تیاتر منتشر شد، نخستین گروه‌های نمایشی تشکیل شدند و نمایش‌هایی را در تهران و شهرستانها به‌روی پرده بردند (ملکپور ۲۸/۲). با وجود همهٔ این تلاش‌ها، دوران رضاشاه را باید دوران» آغاز نمایشنامه‌نویسی به‌طور جدی و نه حرفه‌ای، دانست. در این دوره، یکباره با موجی از آثاری روبه‌رو می‌شویم که توسط اهل ادب نوشته شده است.« ملکپور (۱۰۱). با وجود این و برخلاف دورهٔ قاجار، نمایشنامه‌نویسی در این دوره بیشتر تحت‌تأثیر ساختار و نه محتوای آثار غربی ترجمه‌شده، مانند نمایشنامه‌هایی از شکسپیر، شیللر، دوموسه و ... بود. (بزرگمهر تأثیر ۱٦۱-۱٦۸).

دوران سلطنت پهلوی دوم، از لحاظ تعداد سالن‌های تئاتر، تنوع و رونق اجرای صحنه، رویکرد علمی در اجرا و آموزش تئاتر، و نهادن سنگ‌بنای تئاتر ملّی ایران، درخور توجه است. در این دوره فصل تازه‌ای در روند تجدد باز شد و غرب‌گرایی به‌صورت تازه‌ای رواج یافت. روشنفکران در کافه‌های اسلامبول جمع شدند و آثار سارتر، کافکا، کامو و اشتاینبک به همّت آنان ترجمه شد. طی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۷ مجلهٔ سخن، محفل روشنفکران غربگرا شد (همان ۱۹۸- ۲۱۲) و بسیاری از ترجمه‌های آثار نویسندگان غربی در این نشریه و سایر نشریات ادبی منتشر شد. تأسیس بنگاه ترجمه و نشر کتاب و فعالیت مؤسساتی ازقبیل بنیاد فرانکلین، زمینه نشر بیشتر آثار ترجمه‌شده را فراهم آورد و ترجمهٔ تعداد قابل‌توجهی از آثار کلاسیک جهان مانند آثار شکسپیر، چخوف، مولیر و...، و نیز آثار نمایشنامه‌نویسان معاصر آمریکایی و اروپایی مثل ویلیامز، میلر و ایبسن و... در دسترس مخاطبان قرار گرفت. علاوه‌براین، نویسندگان ایرانی نیز نمایشنامه‌های بیشتری نوشتند

و منتشر کردند. البته تلاشی سازمان‌یافته در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی مستقل از تفکر غربی در آثار آن‌ها دیده نمی‌شود. نمایشنامهٔ» لیلاجها«ی غلامحسین ساعدی ازجملهٔ همین آثار است که در سال ۱۳۳٦ در شمارهٔ ۸ دورهٔ ۸ مجلهٔ سخن منتشر شد (بزرگمهر گفتمان ۳۵۵-۳۵۷).

تأسیس ادارهٔ هنرهای دراماتیک در سال۱۳۳۷ و سپس دانشکدهٔ رادیو و تلویزیون و دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک در سال۱۳٤۲ در ترجمهٔ بیشتر آثار نمایشی غربی، تأثیر بسزایی داشت؛ زیرا استادان این دو دانشکده، دانش‌آموختگان غرب بودند و محتوای دروس نیز مطابق مدارس تئاتری غرب بود. ازاین‌رو، طی فاصلهٔ سال‌های ۱۳٤۵ تا ۱۳۵۷ فعالیت‌های تئاتری به‌شیوهٔ غربی به اوج خود رسید و هم‌زمان با افزایش سالن‌های نمایش در پایتخت و سایر شهرها، مترجمان با انگیزه‌های مختلف (همان ۳۹۱-۳۸۱) به ترجمهٔ آثار نمایشنامه‌نویسان خارجی و ازجمله نویسندگان مطرح تئاتر معناباختگی پرداختند. ترجمهٔ آثار و نیز اجرای نمایشنامه‌های نویسندگانی مانند بکت، کامو، یونسکو، آلبی 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 است که آثار او در این دوره ترجمه و اجرا شد.» سرایدار« اولین اثر اوست که در سال۱۳٤۷ به فارسی ترجمه و یک‌سال بعد اجرا شد.» مستخدم گنگ« در سال ۱۳٤۸،» جشن تولد« در سال ۱۳٤۹، »کلکسیون« دو اجرا در سال‌های ۵۰ و ۵٦ و »آسانسور «در سال ۱۳۵٦ از دیگر آثار پینتر هستند ۰(نک: بزرگمهر گفتمان ۳۱۱-۱۹۸) که در دوران اوج توجه به ترجمه و اجرای نمایشنامه های غربی؛ یعنی هم‌زمان با دوران فعالیت مستمر ساعدی در مقام نویسنده، مترجم و منتقد ادبی، اجرا شدند. هم‌زمانی انتشار نوشتارهای ساعدی در نشریات ادبی پرمخاطب آن روزگار، مثل آرش و سخن نیز آشنایی عمیق ساعدی با نمایش معناباختگی را تأیید می‌کند. البته از آنجا که» ادبیات تطبیقی از تطبیق به‌عنوان ابزار اصلی و نه هدف استفاده می‌کند «(سالمن پراور ۱۰)، پژوهشگران نحلهٔ فرانسوی در مطالعات خود بر توجه به اثر تأکید داشته‌اند (علوش نقل از پیرانی ۱٦۷). بنابراین، تطبیق دو اثر مورد بررسی از لحاظ ویژگی‌های ساختاری نمایش، ضروری است.

۳. خلاصهٔ نمایشنامه‌ها

جشن تولد: زن و شوهری به‌نام مگ و پتی، صاحبان مسافرخانه‌ای کوچک در نزدیکی شهری ساحلی، به‌همراه مستأجرشان، استنلی، نوازندهٔ پیانو که درواقع، در مسافرخانه پنهان شده، 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 تمام‌عیار می‌شود. متن اشاره‌ای به پیشینه و گناه استنلی که کاملاً بدیهی به‌نظر می‌رسد، نمی‌کند. شخصیت‌ها، ناتوان از برقراری ارتباط با یکدیگر، درگیر عقده‌های روانی خود و پوچی روزمرگی زندگی در محیطی به‌ظاهر آرام، اما آشفته هستند. این سرگردانی و آشفتگی، موضوع اصلی نمایشنامه است.

ماه‌عسل: زن و شوهری دوران ماه‌عسل خود را محصور در خانه‌ای در آرامش و روزمرگی می‌گذرانند. این آرامش با صدای ناگهانی زنگ تلفن و سپس، ورود مهمانی ناخوانده، پیرزنی قدبلند، عجیب و سراپا قرمزپوش تبدیل به جهنم می‌شود. پیرزن در خانه می‌ماند، زن و مرد را به‌بازی می‌گیرد و طی مدتی کوتاه، بر آن‌ها مسلط می‌شود. درپایان، زن و مرد که کاملاً به‌شکل پیرزن درآمده‌اند، با تلفن افراد ناشناس مأمور حضور در خانهٔ دیگران می‌شوند. در این نمایش هیچ‌یک از شخصیت‌ها نام ندارند و سرانجام، زن و شوهر کاملاً به بی‌هویتی و عدم شخصیت تن می‌دهند؛ بدون اطلاع از این اتفاق ناخواسته، سرانجام، زن و شوهر نیز دیگر به‌دنبال علت این امر نیستند و این نوع زندگی برایشان کاملاً قابل‌قبول به‌نظر می‌رسد.

۴. بحث و بررسی

تئاتر »آبسورد «در اروپا از اواسط دههٔ چهل به‌نحوی خود را به مخاطبان شناساند، اما پایه‌ها و پیشینهٔ آن به سال‌های گذشته و مکاتب مختلف و جدیدی مانند سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، اگزیستانسیالیسم، دادائیسم و سوررئالیسم می‌رسد (غنیمی هلال ۹۰). اما جنبش فعلی، پس از وحشت از جنگ جهانی دوم، در فرانسه و به‌عنوان عصیانی علیه باورهای اساسی و ارزش‌های فرهنگ و ادبیات سنتی پیشین ظهور کرد که شامل انگاره‌هایی مبنی بر این بود که انسان‌ها موجوداتی نسبتاً منطقی هستند؛ در جهانی زندگی می‌کنند که حداقل بخشی از آن قابل‌درک است، بخشی از یک ساختار اجتماعی منظم هستند و حتی می‌توانند در ناکامی و شکست، دلیرانه رفتار کنند و قهرمان باشند.

امّا پس از سال ۱۹٤۰، فلاسفه و نویسندگانی ازقبیل سارتر و کامو، جهان را فاقد حقیقت، ارزش و معنای ذاتی و انسان را وجودی غریب، یگانه، منزوی و زندگی او را تکاپویی بی‌ثمر، بی‌هدف و بی‌معنا می‌دیدند که از هیچ به‌وجود آمده و سرانجام، به هیچ می‌رسد. در این جهان پوچ و هولناک که به‌گفتهٔ 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 ۵۳). به‌نظر 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 تحت‌تأثیر قرار داد و آغازی برای بحث دربارهٔ ابسورد و ابسوردیسم بود (نک: براکت ۳/۲۰٤).

بازنمایی همین احساس تشویش متافیزیکی به‌خاطر عبث‌بودن وضعیت بشری در معنای وسیع، درون‌مایهٔ اصلی نمایشنامه‌های تئاتر معناباخته و نویسندگانی مانند بکت، آداموف، پینتر و... است. امّا تئاتر معناباخته، مانند هر اثر هنری دیگری، تنها با درون‌مایه و محتوا تعریف نمی‌شود؛ بلکه نویسنده تلاش می‌کند درک خود را از بی‌معنی بودن وضعیت بشری و نقص رهیافت‌های منطقی، با کنار گذاشتن کامل شگردهای عقلانی و اندیشه‌های استدلالی بیان کند و می‌کوشد بین فرض‌های اساسی خود و فرمی که این فرض‌ها در آن بیان می‌شوند، هماهنگی برقرار کند (نک: اسلین ۲۷-۲٦)«. درواقع، به آثار این نمایشنامه‌نویسان اهمیت می‌دهد. «نظر بدبینانهٔ آن‌ها به هستی نیست؛ چه این کار پیش از آن‌ها در روزگار اوریپید شده بود. مهم این حقیقت است که آن‌ها کوشیدند شکل نمایش را با مضمون یا محتوای آن تطبیق دهند. به‌بیان دیگر، آن‌ها معتقدند که اگر زندگی بی‌معنا و پوچ است، این پوچی را تنها می‌توان به‌کمک شکلی همان‌قدر پوچ و بی‌معنا بیان کرد (هولتن ۲۳۷). بنابراین، این ویژگی‌ها را در تمام عناصر شکلی چنین نمایش‌هایی می‌توان دید.

۱-۴ 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 (۳/۲۰۵). 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 ۱۵)، تئاتر معناباخته، فرمی آشفته و به‌ظاهر بی‌معنا دارد و این معناباختگی در تمام عناصر طرح دیده می‌شود.

آغاز مبهم

نادیده گرفتن قراردادهای کلاسیک طرح در دیدگاه کلاسیک روایت‌پردازی، مهم‌ترین شگرد نمایشنامه‌های ابسورد برای آشفتن عناصر طرح است. این ویژگی در افتتاحیهٔ هر دو نمایش دیده می‌شود. در *جشن تولد*، بعد از شرح مختصر عناصر صحنه، پتی و مگ بی‌مقدمه 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 تفاوتی با شروع نمایش پینتر ندارد و به‌خودی خود، انتظار می‌رود که هرآن فروبریزد.

۴-۳. کنش‌های بیهوده و نبود گره روایی

نمایش، در حضور بی‌واسطهٔ اشخاص داستان در برابر مخاطب محقق می‌شود. بنابراین به‌دلیل حذف راوی، به‌عنوان واسطهٔ نقل رویدادها، عمل روایی در نمایش، منحصر به گفت‌وگوهای اشخاص داستان (در صورت اجرا، حرکات بدن بازیگران و گفت‌وگوها) است و مخاطب سیر رویدادها، مناسبات اشخاص و فراز و فرود طرح را صرفا از طریق گفت‌وگوها درمی‌یابد. در تئاتر معناباخته گفت‌وگو اهمیت بیشتری پیدا می‌کند، زیرا این شکل نمایش »تلاش می‌کند آنچه را از ادبیات و صنایع بدیعه در تئاتر وجود دارد، نابود کند. این آثار به‌دلیل بی‌پیرایگی یا ابتذال عمدی دیالوگ‌هایشان به‌راحتی قابل ترجمه هستند«. (نک: شائنفر و همکاران ٤٤). در هر دو، گفت‌وگوهای اشخاص داستان، ازهم‌گسیخته و فاقد ارتباط و علتی مشخص به‌مفهوم کلاسیک آن هستند. به‌عنوان مثال، در جشن تولد: (پینتر ۲۱-۲۰).

پتی: صبح به‌خیر 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؟

»گفت‌وگوهای اشخاص نمایش پینتر، مجموعهٔ کاملی است از تکرار و حشو در سخنان روزمره، بدفهمی‌های ناشی از ناتوانی در گوش‌کردن، عوضی شنیدن‌ها و انتظارات نادرست و فقدان منطق« (اسلین ٢٦٦). ساعدی، این شکل گفت‌وگو را در جای‌جای نمایش به‌طرز افراطی و ملال‌آور تکرار می‌کند؛ به‌عنوان مثال:

شوهر: اینو که نخریدیم.

پیرزن: نخریدین؟ پس چه‌جوری اومده اینجا؟

شوهر: 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 ٤٢).

چنین گفت‌وگوهایی به‌معنای 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: »به‌نظرم کاری که من سعی دارم در نمایشنامه‌هایم انجام دهم، رسیدن به واقعیت آشکار عبث‌بودن اعمال و رفتار و سخنانمان است.« (اسلین ٢٦٤).

فقدان پایان‌بندی نهایی

نمایشنامه‌های معناباخته، فاقد پایان‌بندی به‌معنای کلاسیک آن 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 مانند آغاز آن دارد.« تئاتر ابسورد با مفهومی دوگانه همراه است؛ اول این که ابسورد بودن، وجود یا وحشت فراغی در عالم وجود است که عقل به‌وسیلهٔ آن بیدار می‌شود و دیگر، به‌تصویرکشیدن این بیداری وحشت‌انگیز، سترگ و فریادی که از این فراغ و پوچی سرچشمه گرفته است (غنیمی هلال ٩٠). این وحشت پایانی ندارد و در نمایش‌های معناباخته، آن را در بی‌پایانی فرم به‌تصویر می‌کشند. 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 به‌نام استنلی وجود نداشته و هیچ ماجرایی اتفاق نیفتاده است. 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.

۵. فضا و مکان

تئاتر ابسورد دیگر دربارهٔ عبث‌بودن وضعیت بشری بحث نمی‌کند و به‌جای آن» زندگی را بسیار ساده و همان‌گونه که مشاهده می‌کند، با تمام پوچی‌ها و تناقض‌ها« (پینتر ٢٣٠) و »صرفاً در قالب اصطلاحات تصاویر ملموس صحنه ارائه می‌کند«. (اسلین ٢٨). 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 غلبه 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 امان‌ماندن از وحشت بیرون یا نمایش مکانی فرساینده استفاده کردند که ساکنانش، محکوم به ماندن در آن هستند یا راهی برای گریز از آن ندارند (نک: محبی و یوسفیان کناری ۷۹–۷۸).

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 پنجره‌های کوچک در سمت چپ عقب صحنه دیده می‌شود. دریچهٔ آشپزخانه، در بخش میانی پشت صحنه، در آشپزخانه، سمت راست عقب و میز و صندلی‌ها در مرکز صحنه قرار دارند (پینتر ۱۳). این صحنه، بیش‌ازحد 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 ۲۶۰).

بسته و محدودبودن فضای 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 به‌آسودگی نشسته و آلبومی را ورق می‌زند (ساعدی ۹)، در وهلهٔ اول تصویری از یک پناهنگاه امن ارائه می‌دهد. اما رفته‌رفته، خانه به مکان محصور و دلهره‌آوری تبدیل می‌شود که اشخاص داستان، محکوم به‌ماندن در آن هستند و راهی برای بیرون‌رفتن از ان ندارند؛ مگر بعد از تبدیل‌شدن به بیرونی‌هایی که پناهگاه امن اولیه را به زندانی هراس انگیز تبدیل کرده‌اند.

۶. شخصیت‌پردازی

در نمایش‌های کلاسیک» برای معرفی شخص بازی، داستانی می‌سازند و موقعیتی فراهم می‌آورند تا به اقتضای خلق‌وخوی خود، در چارچوب داستان و با اعمال خود، خود را معرفی کند.) «مکی (۳۲؛ اما از آنجا که در نمایش‌های معناباخته، اصول متعارف نمایش سنّتی و طرح مبتنی بر روابط علت و معلول نادیده گرفته می‌شود، این تمهید کارایی خود را از دست داده است. مهم‌تر این که در این شکل نمایش، شخصیت‌ها هویتی یکپارچه و منسجم ندارند و نه‌تنها خودشان؛ بلکه مخاطب نیز از تعریف و شناخت چیستی آن‌ها

ناتوان است. درواقع،» 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 و رفتار خشونت‌آمیز، دست‌وپا می‌زنند و خود و حتی اسم خود را ویران می‌کنند. «(نک: غنیمی هلال(۹۱-۹۰.

شخصیت‌های نمایش پینتر، نمونهٔ کامل چنین تفسیری از انسان هستند؛ هدف مشخصی ندارند و نه‌تنها دیگران را درک نمی‌کنند، بلکه 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 خود نمی‌فهمد.» پتی، تقریباً تا حد بلاهت ساکت است و به‌همین دلیل، بیان ناشده و فروخورده باقی می‌ماند) «.اسلین (۲۶۳. هویت و چرایی کارهای کلدبرگ و مک، مهمانان سرزدهٔ مسافرخانهٔ مفلوک، آنقدر مبهم است و از نظر پنهان می‌ماند که گاه به‌نظر 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 آمده 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 ویژه به‌دست می‌آورد (آلام ۵۵). بنابراین،گفت‌وگو به‌شکلی هدفمند و غایت‌اندیش برای انتقال اطلاعات دربارهٔ اشخاص و رویدادها سامان‌دهی می‌شود تا به‌عنوان ابزاری در خدمت واقع‌نمایی هرچه بیشتر نمایش ایفای نقش کند. اما

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(.

۷. زمان

زمان در تئاتر «ابسورد» به‌عنوان عنصری که می‌تواند در امر نوگرایی نمایش به کمک نمایشنامه‌نویس بیاید، مورد توجه 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 گرفته است:

ترتیب روایی

منظور از ترتیب، روابط بین توالی مفروض وقایع و ترتیب بازنمایی آن‌ها در متن است. هر گونه 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: تولان۷۹). 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 با یادآوری رویدادهای گذشته، مدام گناهان استنلی را به او گوشزد می‌کنند. هرچند پاسخ‌های انکارآمیز استنلی، در صحت سخنان دو بازجو و اساساً وقوع رخدادها، تردید ایجاد می‌کند و ابهام و عدم قطعیتی به‌وجود می‌آورد که ویژگی نمایش‌های معناباختگی است:

«گلدبرگ: وبر! تو یه 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؟
استنل: تو...
گلدبرگ: جواب بده.
استنلی: کدوم زن؟
گلدبرگ: با زنت چیکار کردی؟
مکک: اونو کشته! (پینتر ۷۰).

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 چندین‌بار گذشتهٔ خود را به‌یاد می‌آورد:

»:« 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 حر زدن نمیشه. حرف‌زدن یعنی آدم شروع کنه و همین‌طور بگه، همین‌طور بگه، هی بگه، هی بگه، هی بگه، هی... چه کار کنه؟ بازم بگه. چند مدت پیش من مهمون یکی بودم، میزبان من، آخ، الهی نصیب کافر هم نشه، هرچی می‌گفتم لام تا کام یه کلمه، جدی میگم‌ها، یه کلمه از دهنش درنمی‌اومد (ساعدی ۳۱).

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 (تولان۷۹)؛ بنابراین، متن روایی می‌تواند زمان بازنمایی وقوع رخدادی را طولانی‌تر یا کوتاه‌تر از زمان واقعی فرضی نشان دهد؛ امّا انطباق کامل زمانی، صرفا در تئاتر امکان‌پذیر است. زیرا برخلاف سایر متون روایی، نمایشنامه تنها گفت‌وگوی اشخاص را گزارش می‌دهد و رخدادی که پیش‌روی مخاطب قرار می‌گیرد، همین مکالمهٔ میان اشخاص است. در نمایش معناباختگی، این انطباق زمانی کامل‌تر و مؤثرتر از اشکال کلاسیک نمایش است، زیرا نمایش روزمرگی و بیهودگی زندگی آدم‌ها و مناسبات میان آن‌ها بیش از هرچیز 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 نمایشنامه »جشن تولد« و»ماه‌عسل« با استفاده از آموزه‌های مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ساعدی با مؤلفه‌های تئاتر معناباخته و آثار پینتر آشنا بوده است. حال‌وهوای هر دو نمایش یکی است و هر دو قراردادهای کلاسیک طرح را نادیده می‌گیرند. هر دو اثر با نمایش گفت‌وگوهای 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. 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 دلهره وری تبدیل می‌شود که اشخاص داستان جز استحاله‌شدن راهی برای بیرون رفتن از آن ندارند. در هر دو نمایش، استفاده از گفت‌وگوهای بی‌مایه، آشفته، تکراری و طولانی مهم‌ترین عنصر نمایشی و تنها رویداد درشرف 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 سامان‌دهی به گفت‌وگوی اشخاص و شخصیت با بررسی و تجزیه‌وتحلیل، نشان داد که »ساعدی «در نوآوری‌های سبکی که در نمایشنامهٔ» ماه‌عسل« اعمال کرده، تحت‌تأثیر 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 و هنجارگریزی، سبکی را از پایه بر اساس نوآوری‌های »پینتر« صورت داده؛ اما گاهی جزئیات را برخلاف روش و سبک »پینتر «استفاده کرده است. با این

تفاسیر به این نتیجهٔ مهم می‌رسیم که نمایشنامهٔ »ماه‌عسل« تحت‌تأثیر سبک و اندیشهٔ »پینتر« خلق شده است. پیروی از سبک نمایشی و اقتباس از عناصر آشفتگی و »اضطراب «نمایشنامهٔ» جشن تولد«، باعث شده که »غلامحسین ساعدی«، نویسنده‌ای که عناصر» ترس و اضطراب« مشخصهٔ نوشتارهای او هستند، اثری قابل‌توجه و متفاوت در بین نمایشنامه‌های ایرانی خلق کند.

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

Hesam Khalooee[1], Mohamad Sadegh Basiri[2], Najmeh Hoseini Sarvari[3]

Abstract

Introduction: Contrary to its dictionary definition, Absurdist theater seeks to illuminate the enigmatic and unstable nature of human existence. Emerging post-World War II, it reflects on the anxieties and existential questions raised by the horrors of war. This theater employs unconventional techniques to depict the emptiness of contemporary life, drawing inspiration from literary figures like Kafka and Joyce. In Iran, modernist writers, influenced by Western literature, continued this trend, with playwrights like Ghulam Hossein Sa'edi exploring Absurdist themes in their works. This research aims to compare Sa'edi's "Honeymoon" with Harold Pinter's "The Birthday Party" to analyze Sa'edi's engagement with Absurdist theater.

Background: Esslin's "Theatre of the Absurd" provides a foundational understanding of Absurdist theater, crucial for this study. Various Iranian studies, like Mohabi and Youssefian Kenari's examination of linguistic transformations in Absurdist plays, contribute to understanding its impact on Persian literature. Sa'edi's reception of modern playwrights, as evidenced by Salehi Mazandarani and Gobanchi's research, adds depth to this analysis. Understanding these influences aids in comprehending Sa'edi's receptivity to Pinter's work, a focal point of this research.

Methodology: Comparative literature analyzes the interactions between literary works from different cultures. French comparative literature, in particular,

1.Ph.D. candidate. The University of Shahid Ba Honar. Kerman- Iran. (corresponding author)
2.Full Professor of Persian Language and Literature. The University of Shahid Ba Honar. Kerman- Iran.
3.Associate Professor of Persian Language and Literature. The University of Shahid Ba Honar. Kerman- Iran

focuses on examining influences and similarities. Translation plays a vital role in transmitting literary ideas across cultures, as seen in the evolution of Persian literature's engagement with Western works. By structurally comparing Sa'edi's and Pinter's plays, this research sheds light on Sa'edi's adoption of Absurdist elements from Pinter.

Conclusion: Comparative analysis reveals Sa'edi's direct influence by Pinter's Absurdist style in "Mahe Asal." Sa'edi adopts Pinter's narrative structure, characterization, and dialogue innovations, though sometimes deviating from Pinter's approach. Through this comparative lens, it becomes evident that "Mahe Asal" is a product of Sa'edi's engagement with Pinter's Absurdist themes, enriching the landscape of Iranian theater.

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

References

- 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.
- 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).