The Role of the Concept of Absence in the Creation of Absurd Drama Based on the Theory of Deconstruction (A Case Study of the Plays Waiting for Godot, The Bald Soprano, and The Dumb Waiter)

Amir Rasol Sharifi[1], **Bahram Jalalipour**[2]

Received: 13 September 2024, Accepted: 24 December 2024

Abstract

Throughout the history of dramatic literature, "presence" has been assumed as a fundamental concept, prominently reflected in the existence and presence of an active character and an organized and primarily forward-moving plot within the drama structure. While "presence" is often considered foundational, the concept of "absence" as its counterpart has frequently been overlooked and neglected. Jacques Derrida, the post-structuralist philosopher, argued in his theory of deconstruction that Western metaphysical tradition is centered on presence while disregarding absence. He called for disrupting the prevalent binary oppositions in this tradition and dismantling existing structures to allow marginalized voices and previously absent elements to speak. This article, drawing on Derrida's theory of deconstruction and employing a descriptive-analytical method, examines the manifestation of the concept of "absence" in The Bald Soprano, Waiting for Godot, and The Dumb Waiter as the first, most renowned, and one of the most significant examples of absurd drama. It demonstrates how a new form of dramatic literature has emerged by deconstructing the structures and dominant patterns that have governed Western dramatic traditions for centuries. This form, characterized by the absence of an active, driving character, a nonlinear and repetitive plot, and the prevailing absurdity of its world, aligns with the era in which these plays were conceived and established, promising a fresh perspective. These plays can be considered pioneers who indicate the possibility of new types of drama by breaking common patterns and established traditions and creating harmony between the drama of each era and its contemporaneous characteristics.

Keywords: Absence, Absurd Drama, Deconstruction, Jacques Derrida, Waiting for Godot, The Bald Soprano, The Dumb Waiter

1. MA in Dramatic Literature, Theater Department, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: amirrasoolsharifi@gmail.com
2. Assistant Professor of Theater Department, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: b.jalalipour@art.ac.ir

نقش مفهوم غیاب در خلق درام ابزورد با تکیه بر نظریهٔ واسازی (مطالعهٔ موردی نمایشنامه‌های *در انتظار گودو*، *آوازخوان طاس* و *مستخدم ماشینی*)[۱]

امیررسول شریفی[۲]، **بهرام جلالی‌پور**[۳]

تاریخ دریافت: ۲۳ /۰۶/ ۱۴۰۳، تاریخ پذیرش: ۰۴ /۱۰/ ۱۴۰۳

چکیده

در طول تاریخ حیات ادبیات دراماتیک، «حضور» به عنوان مفهومی بنیادین فرض شده است، چنان‌که تجلی این مفهوم را می‌توان به نحوی بارز در وجود و حضور شخصیتِ کنشگر، پی‌رنگ منظم و عمدتاً پیش‌برنده در ساختار درام مشاهده کرد. در تقابل با مفهوم حضور – که امری بنیادین فرض شده – اغلب «غیاب» به عنوان جنبه‌ای دیگر از حضور، نادیده گرفته شده و مغفول مانده است. ژاک دریدا، فیلسوف پساساختارگرا، در نظریهٔ واسازی، با در نظر گرفتن این موضوع که سنت متافیزیک غربی قائم بر حضور بوده و غیاب را نادیده می‌گیرد، خواستار برهم‌زدن تقابل‌های دوگانهٔ رایج در این سنت و شکستنِ ساختارهای موجود شد تا صداهایِ به حاشیه رانده شده و هر آنچه پیش‌تر غایبَ بوده است، امکان سخن گفتن پیدا کند. این مقاله، با توجه به نظریهٔ واسازی ژاک دریدا، و با روش توصیفی-تحلیلی، تجلی مفهوم «غیاب» را در نمایشنامه‌هایِ آوازخوان طاس، در انتظار گودو و مستخدم ماشینی به عنوان نخستین، معروف‌ترین و یکی از شاخص‌ترین نمونه‌هایِ درام ابزورد بررسی کرده، و نشان می‌دهد که چگونه با واسازیِ ساختار و الگوهای رایج که قرن‌ها بر سنت درام‌نویسیِ غرب حاکم بوده، در غَیابِ شخصیتی کنشگر و پیش‌برنده، پی‌رنگی غیر خطی و تکرارشونده و بی‌منطقی حاکم بر جهان این آثار، گونه‌ای جدید از ادبیات دراماتیک شکل گرفته که متناسب است با عصر شکل‌گیری و قوام این آثار که نوید فضایی تازه‌تر را وعده می‌دهند. درواقع این آثار را می‌توان پیشاهنگانی دانست که نشانگر امکان رخداد گونه‌هایی تازه از درام با شکستن الگوهای رایج و سنت‌های تثبیت‌شده و ایجاد تناسب بین درام هر عصر با مؤلفه‌هایِ زمانهٔ خویش هستند.

واژگان کلیدی: غیاب، درام ابزورد، واسازی، ژاک دریدا، در انتظار گودو، آوازخوان طاس، مستخدم ماشینی

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد آقای امیررسول شریفی، با عنوان «نقش عنصر غیاب در خلق درامِ ابزورد؛ مطالعهٔ موردیِ نمایشنامه‌های در انتظار گودو و آوازخوان طاس با تأکید بر نظریات ژاک دریدا» در رشتهٔ ادبیات نمایشی دانشکدهٔ سینما–تئاتر دانشگاه هنر با راهنمایی دکتر بهرام جلالی‌پور و در تاریخ ۱۴۰۱ دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، گروه تئاتر، دانشکده سینما–تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: amirrasoolsharifi@gmail.com

۳. استادیار گروه تئاتر، دانشکده سینما–تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: b.jalalipour@art.ac.ir

مقدمه

بخشی اعظم از تاریخ و ادبیات دراماتیک را حضور[۱] و عملِ شخصیتی کنشگر شکل داده و بدون حضور فیزیکیِ چنین شخصیتی، تصور شکل‌گیری موقعیتی دراماتیک دور از ذهن و غیر ممکن به نظر می‌رسیده است. ازاین‌رو، می‌توان حضور را در درام، دارای نقشی بنیادین و حیاتی دانست. به‌عبارت‌دیگر، حضور که با کنشگری بر روی صحنه و در قالب متنی دراماتیک رخ می‌دهد، امری حیاتی است؛ همان نگاه معمول به تئاتر که بازیگر را به عنوان عنصری بنیادین بر روی صحنه و در برابر مخاطب به کنشی هدفمند وامی‌دارد. این حضور را می‌توان، علاوه‌بر شخصیت، در قالب ساختاریِ مشخص و مؤلفه‌های تعریف‌شدهٔ درام ارسطویی نیز دید، آن‌چنان‌که ارسطو در رسالهٔ بوطیقا و در باب ویژگی‌های درام مورد نظرش، و به‌خصوص در تعریفِ تراژدی، می‌نویسد: «تراژدی تقلید از کنش‌های جدی، والا و کامل است و اندازه‌ای دقیق دارد» (ارسطو، ۱۳۹۷: ۸۹). از این‌رو می‌توان چنین پنداشت که ماهیتِ بنیادین و حیاتی حضور، به‌ویژه در قالب شخصیت و ساختار مشخص و تعریف‌شده، تماشاگر را تخطئه کرده، تحت سیطره درمی‌آورد و او را به جهت دلخواهِ خود سوق می‌دهد.

در برابر این آپاراتوس[۲] حضور می‌توان غیاب[۳] را به عنوان مفهومی نو در بطن ساخت موقعیت دراماتیک تصور کرد؛ مفهومی مغفول‌مانده و نادیده‌گرفته‌شده که همواره در طول تاریخ درام به‌واسطهٔ حضور (شخصیت-کنش) و ساختار تعریف‌شدهٔ ارسطویی به حاشیه رانده‌شده است. غیاب، ضمن آشنایی‌زدایی[۴] از درامهای قائم بر حضور، مخاطب را از سوژه به ابژه بدل می‌کند و تخیل و تفسیرگری آزاد را ممکن می‌سازد؛ امری که خود را به‌خوبی در درام‌های ابزورد به عنوان کنشی نو و رویکردی جدید در درام‌نویسی با توجه به ویژگی‌های درام ابزورد[۵] نشان می‌دهد.

تئاتر ابسورد ذاتاً جنبش یا مکتبی ادبی نیست، هیچ‌وقت هم نمی‌تواند باشد، چراکه ماهیت این تئاتر جست‌وجوی آزاد و بدون محدودیت است، جست‌وجویی که هرکدام از نویسندگان مطرح در این تئاتر با بینش خاص خود به آن می‌پردازند. بااین‌حال، واکنش گسترده‌ای که این نمایش‌ها برانگیخته‌اند - نمایش‌هایی که در نگاه اول گیج‌کننده و بدقلق هستند - نه‌فقط نشان‌دهندهٔ دقت آنها در بیان دل‌مشغولی‌های عصر ماست، بلکه بیانگر اشتیاق شدید به رهیافتی جدید در تئاتر هم هست. نمایشنامه‌نویسان تئاتر ابسورد، با پشت کردن به تئاتر روان‌شناختی یا تئاتر روایی و با رد کردن همه دستورالعمل‌های مرسوم برای تهیه «نمایش خوش‌ساخت»، هرکدام با روش خاص خود و جدا از دیگران، مشغول پایه‌گذاری قواعد جدید نمایشی هستند (اسلین، ۱۳۹۹: ۲۹۱).

درام ابزورد که محصول وازدگی‌هایِ پس از جنگ جهانی دوم است، با تأکید بر معناباختگی و خلأیی هویتی که بر زندگی انسان غربی سایه افکنده بود (و شاید بتوان آن را همچون غیاب تمامی ارزش‌هایی به حساب آورد که جامعه و تمدن غربی بر آنها می‌بالید) می‌کوشد تا این امر را در قالب درام به تصویر بکشد. درام‌نویسان ابزورد برای نیل به این امر نه تنها معانی و مفاهیم رایج در درام ارسطویی را وارونه و نفی می‌کنند، بلکه ساختار و قالب‌های رایج را نیز می‌شکنند و متناسب با آنچه در سر می‌پرورانند، قالبی نو برمی‌گزینند. یکی از شگردهای این شیوه بهره‌گیری از مفهومِ غیاب است، غیابی که ایجادگر موقعیتی دراماتیک همراه با تعویق و تعلیق است و درام بر بستر همین غیاب شکل می‌گیرد.

آثار درام‌نویسانی همچون ساموئل بکت[۶]، اوژن یونسکو[۷] و هارولد پینتر[۸] با توجه به مفهوم غیاب (شخصیت-کنش) و معناباختگی (عدم وجود مدلول‌های متعالی و مرکززدایی)، ضمن خلق جهانی نو، امکان تفسیرهای متکثر را برای مخاطب فراهم می‌سازند.

یک دهه پس از شکل‌گیری درام ابزورد، فیلسوف فرانسوی، ژاک دریدا[۹] ، با مطرح کردن نظریهٔ واسازی[۱۰] مفاهیمی بنیادین مثل مفهومِ دوگانهٔ حضور/غیاب را که بر فلسفهٔ مغرب زمین حاکم است، به نقد می‌کشد. به‌زعم دریدا، فرهنگ غرب همواره تحت سیطرهٔ متافیزیک حضور بوده است. از نظر او، توسل به حضور، به‌منظور سرکوب و به فراموشی سپردنِ قسمی غیاب (غیر یت و تفاوت) انجام گرفته که همواره در تفکر و حیات انسان وجود داشته است (مصلح و خانقاه، ۱۳۹۰: ۶۲).

نظریهٔ واسازی دریدا را می‌توان پروژه‌ای برای شکستنِ شالوده‌های موجود و دادنِ امکانِ سخن به صداهای حاشیه‌ایِ به‌حساب آورد. از این منظر، می‌توان آپاراتوس حضور را که بر تفکر و فرهنگ غربی سیطره دارد، وارونه‌سازی و به غیاب بدل کرد. به‌این‌ترتیب، با استفاده از غیاب امکان آشنایی‌زدایی و خلق موقعیت‌های جدید دراماتیک فراهم می‌گردد.

در این پژوهش، با بهره‌گیری از نظریاتِ ژاک دریدا و با توجه به واسازی شکل‌گرفته در درام ابزورد، با تحلیلِ نمونه‌ایِ نمایشنامه‌های آوازخوان طاس[۱۱] اثر اوژن یونسکو، در انتظار گودو[۱۲] ، اثر ساموئل بکت و مستخدم ماشینی[۱۳] اثر هارولد پینتر، چگونگیِ شالوده‌شکنی درامِ ارسطویی و بهره‌گیری از مفهوم غیاب، به‌خصوص با تمرکز بر عناصر حاشیه‌ای و مقفول‌مانده در درام سنتی را برای دستیابی به درام ابزورد بررسی می‌کنیم.

پیشینهٔ پژوهش

بررسی پژوهش‌های قبلی نشان می‌دهد که بیش‌ترین بهره‌گیری از خوانش واسازانه و استفاده از مفهوم غیاب در هنرهای تجسمی بوده و این مفاهیم کمتر برای خوانش و بررسی متون دراماتیک به‌کار گرفته شده است. از سوی دیگر، پژوهش‌هایی که از این مفاهیم در خوانش متون دراماتیک بهره گرفته‌اند نیز، مشخصاً بر تئاتر ابزورد متمرکز نبوده‌اند، درحالی‌که پژوهش حاضر می‌کوشد با بررسی این مفاهیم، نقش آنها را در شکل‌گیری نمایشنامه‌های ابزورد نشان دهد. با این حال، شایسته است در اینجا به چند نمونه از پژوهش‌هایی اشاره کنیم که مفاهیم حضور و غیاب را بررسی کرده‌اند.

سعیدرضا خوش‌شانس (۱۳۹۹)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «مطالعه و بررسی دراماتورژی به مثابه کنشی هرمنوتیک به سوی متن اجرایی با تأکید بر نظریه واسازی ژاک دریدا» ضمن مطالعهٔ تبارشناختی دربارهٔ دراماتورژی با تأکید بر دراماتورژی هامبورگی لسینگ به کندوکاو در زمینه‌های ایجاد این کنش و رویکرد هنری می‌پردازد. به اعتقاد وی، از یک‌سو گسترش صنعت چاپ و نهضت ترجمه و تأثیر آن بر تئاتر آلمان و از سوی دیگر فقدان و غیاب نمایشنامه‌نویسان بومی کارآموخته و توانا در آلمان در قرن هجده باعث شد تا تأثیر این غیاب بر متون نمایشنامه، آنها را به نوشتارهای تأویل‌پذیر و تفسیرپذیر تبدیل کند. نمایشنامه‌ها بدون حضور نویسنده به متونی تبدیل شدند که برای کشف ویژگی‌های مبهم متن باید مورد تفسیر یا تحلیل قرار می‌گرفتند. از سویی، بنابر خوانش واسازانهٔ دریدایی نمایشنامه با حضور نویسنده یک نوشتار نیست بلکه یک گفتار است و این غیاب تاریخی نمایشنامه را به نوشتار تبدیل می‌کند که قابل تفسیر و تأویل است؛ درنتیجه دراماتورژی خودبه‌خود کوششی برضد کلام‌محوری است.

مینا رجبی (۱۳۹۷)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «بررسی نشانه‌شناختی مفهوم غیاب در آثار سه تن از نقاشان ایرانی معاصر» بر مبنایِ نشانه‌شناسی، به‌خصوص با تمرکز بر سه‌گانهٔ پیرس و با تأکید بر وجه نمادین غیاب، به این امر می‌پردازد که مفهوم غیاب در آثار هنری به‌صورتی نمادین از حضور انگاره‌هایِ ذهنی هنرمند، چه در ماهیتی اعتقادی و چه به‌صورت اعتراضی سیاسی و اجتماعی، به شرایطی که خالق اثر هنری در آن زیسته است، پرده برمی‌دارد. وی همچنین با دسته‌بندی غیاب به دو نوعِ اولیه و ثانویه، به تفاوت‌ها و وجوه مشترک، و مهم‌تر از همهَ کارکرد آنها در هنر، می‌پردازد.

سید محمدهادی طباطبایی (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی کارکردهای غیاب در پرداختن به شخصیت معصومین (ع) برای نگارش فیلم‌نامه» با تمرکز بر عنصر فیلمنامه به عنوان بستر اصلی و محور پیوند عناصر سینمایی و یکی از مهم‌ترین مراحل شکل‌گیری و تولید فیلم؛ بر کارکرد استفاده از «غیاب» در فیلم‌نامه و کارآیی آن نظر دارد. وی بخصوص با تمرکز بر محدودیت‌ها و آسیب‌های تصویرگری مستقیم معصوم (ع)، از «غیاب» به عنوان راهکار مطرح‌شده برای پرداختن به شخصیت معصومین (ع) و از کارکردهای آن در سینما و تلویزیون سخن می‌گوید که عبارتند از همدلی و همراهی تماشاگر با داستان که باعث باورپذیری، جذابیت و تأثیرگذاری می‌شود.

فریبرز دیداران (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «شش شخصیت در جستجوی (یک) گودو: تحلیلی دریدایی بر روی بکت و پیراندلو» با توجه به نظریات دریدا در باب واسازی و به چالش کشیدن تقابل‌های اساسی که بر سنت ادبی و فلسفی غرب حاکم است (تقابل‌هایی مثل تقابل بین حضور و غیاب، گفتار و نوشتار، واقعیت و خیال، حقیقت و دروغ، طبیعت و فرهنگ، مرگ و زندگی) به مسئلهٔ تمایز و تفاوت این تقابل‌ها می‌پردازد. وی با خوانشی قیاس‌گرانه از دو نمایش‌نامهٔ «شش شخصیت در جستجوی یک نویسنده» و «در انتظار گودو»، با استفاده از نظریات دریدا کوشیده است رابطهٔ نزدیک و تمایز این دو نمایشنامه را نشان دهد.

ایثار ابومحبوب (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی کارکردهای غیاب در اجرای تئاتر» ضمن شرح

و تفسیر مفهوم غیاب و حدود آن، با تأکید بر نقش و اهمیت غیاب به عنوان عنصری تکنیکی و سبک‌شناختی، به بررسی کارکردهای دلالتی غیاب در اجرا می‌پردازد. وی با بررسی نمایش‌هایِ خشکسالی و دروغ و نوشتن در تاریکی از محمد یعقوبی کارکرد غیاب را در آثار مذکور بررسی می‌کند و آن را به عنوان راهکاری برای گریز از ممیزی در نظر می‌گیرد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به‌صورت توصیفی-تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای، با بهره‌گیری از مفاهیم مربوط به نظریات ژاک دریدا در باب واسازی، شگردهای خوانش واسازانه و تقابل‌های دوگانه‌ای چون حضور/ غیاب؛ ضمن ارائهٔ تاریخچه‌ای مختصر از درام ابزورد به ردیابی مفاهیم مربوط به واسازی و غیاب در این گونهٔ دراماتیک می‌پردازد و چگونگی عملکرد و خلق موقعیت دراماتیک را در این قبیل آثار با تحلیل نمونه‌ای نمایشنامه‌های آوازخوان طاس، در انتظار گودو و مستخدم ماشینی بررسی می‌کند.

علت انتخاب نمونه‌هایِ مطالعاتی

علت اصلی انتخاب نمایش‌نامه‌های آوازخوان طاس، در انتظار گودو و مستخدم ماشینی به عنوان نمونه‌هایِ مطالعاتی، اهمیت و جایگاه بارز آنها در تاریخ درام‌هایِ ابزورد است؛ چنان‌که آوازخوان طاس به عنوان اولین نمایشنامهٔ ابزورد حکم آغازگر این گونه را دارد و در انتظار گودو معروف‌ترین اثر در این گونهٔ نمایشی محسوب می‌شود. اما علت انتخاب مستخدم ماشینی قرابت‌های آن با نمایشنامهٔ در انتظار گودو و نگارش آن توسط نویسنده‌ای خارج از بطن اصلی شکل‌گیری درام‌هایِ ابزورد است.

مبانی نظری پژوهش

۱. واسازی

در واژه‌نامهٔ امریکن هریتیج[۱۴] واسازی جنبشی فلسفی و نظریه‌ای در نقد ادبی تعریف شده است که «فرضیات سنتی پیرامون قطعیت، عینیت و حقیقت را زیر سؤال می‌برد و ادعا می‌کند که واژگان تنها می‌توانند به واژگان دیگر ارجاع دهند؛ و می‌کوشد شرح دهد که چگونه هر کوششی برای معنا کردن یک متن، معنی آن را واژگون می‌کند» (لتوین، ۱۳۹۷: ۲۶۰).

واسازی که در زبان فارسی با معادل‌هایی همچون ساختارزدایی، ساخت‌شکنی و شالوده‌شکنی نیز شناخته می‌شود؛ به عنوان یکی از اصطلاحات و نظریه‌های نوین فلسفی، فرهنگی و هنری مطرح است. این نظریه در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ میلادی و در شرایطی ویژه و در دوران طلایی نقدهای قاره‌ای، به‌ویژه فرانسوی، بروز یافت، اولین‌بار ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی، در کتاب گراماتولوژی[۱۵] (دربارهٔ نوشتارشناسی) از آن سخن گفت.

هرگونه کوشش برای روشن کردن معنا و مفهومِ واسازی، همچون اصطلاح پست‌مدرنیسم، آن را پیچیده‌تر می‌کند. درواقع، واسازی مبینِ واکنشی پیچیده نسبت به شماری از جریان‌های نظری و فلسفی قرن بیستم، و مشخصاً پدیدارشناسی هوسرل، ساختارگرایی فرانسوی و سوسوری و روان‌کاویِ فرویدی و لاکانی است (لچت، ۱۳۹۲: ۴۵۲). کار فکری دریدا از یک‌سو در امتداد رویکرد جدلی نیچه به سنت فکری غرب - یعنی فلسفه و متافیزیک غربی - و از سوی دیگر ادامهٔ کار هایدگر در واسازی همین سنت فکری و هم نقد آن است.

واسازی از اصطلاح Destruction یا Abbau مارتین هایدگر[۱۶] وام گرفته شده است که واژهٔ فرانسوی آن مفهوم نابود کردن یا براندازی و نیز ساختارزدایی را در خود دارد. ژاک دریدا مفهوم واسازی را با دو تغییرِ عمده از هایدگر وام می‌گیرد: یکی این‌که، برخلاف هایدگر به دنبال احیایِ معنای «هستی» در یونان باستان پیشاسقراطی که در تاریخ متافیزیک کنار گذاشته شده، نبود؛ و دیگر این‌که، دریدا واسازی را نه یک وظیفهٔ هستی‌شناسانه بلکه فرایندی از خوانش متن می‌داند (رضوانی، ۱۳۹۳: ۳۹).

از نظر دریدا، واسازی، به عنوان بدیلی برای سنت متافیزیکی غربی، برای خود دو رسالت قائل است: از یک‌سو می‌خواهد از گفتمان‌های رایج و مسلطِ متکی بر مفاهیم «مرکزمحور» مرکزیت‌زدایی کند؛ و از سوی دیگر، قصد دارد از طریق جابه‌جاییِ محدودیت‌های مفهومیِ متافیزیک، آن را واژگون سازد.

دریدا به واسازی، همچون عملیاتی سلبی با هدفِ صرفاً قطعه‌قطعه کردن و از هم پاشیدن اجزا نمی‌نگریست، بلکه واسازی نوعی تحلیل دقیق بود که فهم چگونگی قوام‌یافتگی یک سرهم‌بندی و بازسازی آن را با این هدف مدنظر داشت (امرلینگ، ۱۴۰۰: ۱۳۷).

۲. شگردهای خوانش واسازانه

واسازی، اصول اندیشهٔ غربی را به چالش می‌کشد و برای این امر مجبور است همان مفاهیمی را به کار ببرد که خود آنها را ناپایدار و ناسازگار می‌داند. از این‌رو دریدا معتقد است متون کلاسیک بایستی از نو خوانده شوند: آنها بایستی با شیوه‌های امروزی وارد گفت‌وگو شوند و از بررسی جدیدی در شبکهٔ نظری گسترده‌تر بهره‌مند گردند.

۲. ۱. تقابل‌های دوگانه

یکی از مهم‌ترین کارهای منتقدان واسازگرا در خوانش یک متن هنری، دریافتن این نکته است که بر اساس تقابل‌های دوگانه، چه چیزی بر چه چیزی برتری دارد. منطق دوگانه[۱۷] از مفاهیم اساسی در ساختارگرایی است که در زبان‌شناسی فردینان دو سوسور ریشه دارد. به نظر ساختارگرایان اساساً تفکر انسانی بر بنیاد تقابل‌های دوگانه شکل گرفته است، و این منطق دوگانه‌باوری است که به جهان ما شکل می‌دهد. «تأکید ساختارگرایانه بر تقابل‌های دوگانه به عنوان منشأ معنای زبان‌شناختی، جای خود را می‌دهد به تعبیر دریدا از زبان به عنوان جایگاه چند ظرفیتی «بازی»؛ جایگاه نامتعین لغزش و جایگزینی» (استم، ۱۳۹۳: ۲۱۸).

اولین و معروف‌ترین رویکرد خوانش پساساختارگرایانه را می‌توان در بررسی تقابل‌های دوگانه دید؛ چنان‌که اول از همه، این تقابل‌ها در متن مورد بررسی قرار می‌گیرند، گویی متن بر این تقابل‌ها بنا شده است. در گام بعدی سویهٔ برتر تقابل و دلایل ارجحیت آن، همچون بررسی نقش ایدئولوژی در چگونگی ایجاب برتری یک‌سویه به دیگری ضروری است.

با این‌که این سویه‌ها را در واسازی به‌طور واژگون می‌خوانیم، واسازی لزوماً واژگونی سویه‌ها نیست. درواقع، خوانش واسازانه می‌کوشد نبود برتری در تقابل‌ها را آشکار کند و نشان دهد که تقابل‌هایی مثلِ حضور/غیاب، سیاه/سفید، درون/بیرون، متمدن/بدوی و مذکر/مؤنث اصلاً تقابل نیستند، زیرا یک‌سویهٔ آنها به سویهٔ دیگر نیازمند است؛ همواره از یک‌سویه در سویهٔ دیگر ردپایی یافت می‌شود و تصور یکی بدون دیگری محال است.

اما، در تقابل‌های دوگانه همواره یک‌سویه با به حاشیه راندنِ سویهٔ دیگر اهمیت و ارجحیت می‌یابد و نبود آن سویه، به معنای نیستی و عدم آن نیست، بلکه یکی از سویه‌ها با به حاشیه راندن و در سایه قرار دادنِ سویهٔ دیگر خود را در مسند قدرت می‌نشاند و حضورش را اعلام می‌دارد، درحالی‌که سویهٔ دیگر از صحنه غایب است.

۲. ۲. حضوروغیاب

در تقابل حضور/ غیاب، دریدا با اهمیت قائل شدن برای مفهوم غیاب می‌کوشد از متافیزیک غربی بگذرد. این متافیزیک بر حضور بنا نهاده شده است. دریدا از طریق گسترش دادنِ مفاهیمی مثلِ بازی، خیال و استعاره به تبیین مفهوم غیاب می‌پردازد (رضوانی، ۱۳۹۳: ۴۲).

در نگاه دریدا مفاهیمی همچون خیال و استعاره درون متن مفهوم متعین حضور را به بازی حضوروغیاب مبدل می‌کنند (رضوانی، ۱۳۹۳: ۴۳).

یکی از تقابل‌هایی که دریدا به آن توجهی ویژه نشان می‌دهد، تقابل بین حضوروغیاب است. بخشی از این توجه به تقابل بین گفتار و نوشتار و وابستگی آن به بنیان فلسفی متافیزیک حضور - که بیش‌تر حضور و وجود را یکی انگاشته - بازمی‌گردد که گفتار را نشانه‌ای بر حضور و نوشتار را نشانهٔ غیاب می‌داند.

دریدا در گراماتولوژی تأکید می‌کند که فرهنگ غربی اولویت را به گفتار زنده داده و نوشتار را ثانویه می‌داند. او این تصور را نقد کرده و می‌گوید که «نوشتار و نشانه‌های آن در تولید معنا اهمیت بنیادین دارند. این دیدگاه در درام نیز باعث تأکید بر عناصر بصری و متنی می‌شود، نه صرفاً گفتار بازیگران» (Derrida, 1976: 176).

برای متافیزیک غربی حضور به‌قدری محوری و کانونی است که متافیزیک همواره متافیزیک حضور بوده است؛ چنان‌که دریدا می‌نویسد: «تاریخ متافیزیک چیزی جز تعین هستی به مثابهٔ حضور به همهٔ معانی این کلمه نیست. می‌توان نشان داد که همهٔ نام‌ها به بنیادها، اصول یا به کانونی مرتبط‌اند که همواره حضوری تغییرناپذیر را آشکار می‌سازد» (لوسی، ۱۳۹۳: ۸۵).

هرچند رابطهٔ دال و مدلول سوسوری را غیر استعلایی می‌پندارند، اما ارتباط واسازی‌ناپذیر آنها نشانگر آن است که باید مدلولی استعلایی وجود داشته باشد تا تفاوت میان دال و مدلول مطلق و ثابت باشد؛ درواقع می‌توان نتیجه گرفت که مدلول از منظر حضور، و دال از منظر بازنمایی، شکل می‌گیرد. ذات صوری مدلول حضور است، و امتیاز

هم‌نشینی آن با لوگوس به مثابهٔ آوا، امتیاز حضور است (لوسی، ۱۳۹۳: ۸۶).

حضور و تصور مدلول استعلایی برای نشانه یعنی تصور تمامیت و مرکزیتی که از تنوع و تکثر می‌گریزد. دریدا می‌گوید: «نشانه تنها زمانی کارکرد دارد که غیابی را بازنمایی کند» (نجومیان، ۱۳۸۷: ۲۰۸) در یک اثر هنری، همیشه ردپای یک‌سو در سوی مقابل وجود دارد، و ردپا همواره بین حضوروغیاب در نوسان است. متن هنری هم بیان حضور است و هم بیان غیاب. حضور در اثر هنری ممکن نیست و خود به غیاب وابسته است (نجومیان، ۱۳۸۷: ۱۹۸).

دریدا معتقد است که تمام اشکال نوشتاری، وجهی از «بازی» یا بازی حضوروغیاب است. بنابراین، او در راهبرد واسازی مفهوم غیاب را در مقابل مفهوم حضور مطرح می‌کند (رضوانی، ۱۳۹۳: ۳۹). غیاب در بازی با حضور و در صورت نبودش معنا می‌یابد، همان‌گونه که در مورد حضور با به‌حاشیه‌راندن و از بازی خارج شدن غیاب، این داستان صدق می‌کند.

۳. ۲. مرکززدایی

مفهوم غیاب در رویکرد واسازنه دارای نقشی محوری است، چنان‌که بنا به تأکید دریدا، با غیاب مرکز ساختاری یا اصل نظم‌دهنده (خدا، هستی یا دیگر مدلول‌های استعلایی) در زبان، (که ویژگی تک‌معنایی، وحدت نظام دلالت آن را تضمین می‌کند)، دامنه و بازی دلالت، به‌طور بی‌نهایت گسترش می‌یابد (امرلینگ، ۱۴۰۰: ۱۳۹). هر متنی با ایجاد ابهام و تناقض، مرکز خود را فرو می‌پاشد و به جای یک معنا، شبکه‌ای از معانی ممکن را ارائه می‌دهد.

۴. ۲. ابهام و چندمعنایی

دریدا بر جنبه‌های دیداری و شنیداری زبان تأکید می‌کند و از قطعات واژگانی و هجاهای تکرارشونده استفاده می‌کند تا نشان دهد که زبان از معانی ثابت گریزان است (Wood, 2009: 93). دریدا می‌گوید این امر که «تک‌معنایی ذات یا به بیان بهتر، غایت زبان است. هیچ فلسفه‌ای به معنایِ دقیق کلمه، تاکنون از این ایدئال ارسطویی تخطی نکرده است ... چندمعنایی نیز تا جایی در زبان پذیرفته شده است که تعداد معناها متناهی و محدود باشد و مهم‌تر از همه این‌که معانی کاملاً از هم قابل تفکیک باشند» (Derrida, 1982: 247) بیانگر آن برداشت سنتی است که اگر چیزی یک معنایِ مشخص نداشته باشد، هیچ معنایی ندارد؛ این در حالی است که دریدا ضمن تأکید بر این موضوع که «تخطی از معنا به بیرون از زبان رهنمون نمی‌شود، نشانه‌هایی جدید خلق نمی‌کند، رمزگان ما را توسعه نمی‌دهد، اما با این کار آنها را تغییر می‌دهد» (Derrida, 1982: 257). بر امکان ابهام و چندمعنایی به‌واسطهٔ مرکززدایی تأکید می‌کند. بدین شکل هر کلمه خصلتی استعاری می‌یابد و استعاره اساس زبان را تشکیل می‌دهد؛ «زبان اساساً استعاری است» (Derrida, 1976: 271).

۳. انواع غیاب

دسته‌بندی غیاب چندان آسان نیست، اما می‌توان برای آن دو صورت کلی در نظر گرفت: غیاب اولیه و غیاب ثانویه.

غیاب‌های اولیه در خارج از هر بسترِ ارتباطیِ حضور وجود دارند. این نوع از غیاب‌ها قائم‌به‌ذات بوده، مستقل از هر حس حضور هستند. در این نوع، حضورِ غیاب به‌هیچ‌گونه غیاب صریحی وابسته نیست. این غیاب درواقع می‌تواند در زمینهٔ فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و... ارجاعاتی داشته باشد که بنا به دلایلی زیبایی‌شناسانه و یا جامعه‌شناسانه، هنرمند از بیان صریح آنها خودداری کرده است (رجبی، ۱۳۹۷: ۲۷).

غیاب‌های ثانویه آن‌هایی هستند که همیشه به عنوان حالتی از حضور به کار می‌روند. آنها به حضور دلالت ضمنی می‌کنند، بستر ارتباطی حضور را تصدیق می‌کنند، ساختارهای شناخت‌شناسانه[18] و هستی‌شناسانهٔ[19] خود را از آن به دست می‌آورند، و به مکان‌های حضور اشاره می‌کنند. آنها این تضاد و کشمکش پی‌درپی حضوروغیاب را حفظ و حتی تقویت می‌کنند (رجبی، ۱۳۹۷: ۲۶).

این‌گونه از غیاب را که محتوا بیش‌تر از طریق نشانگان شمایلی مطرح می‌شود و به‌واسطهٔ ارجاعی که درون قاب وجود دارد، دیده، دریافت و درک می‌شوند، می‌توان در دو دسته مورد بررسی قرار داد:

الف) غیاب ثانویه صریح: در این حالت، ارجاع غیاب ارجاعی درون‌متنی است که غیاب را در همان بستر اثر ارائه می‌کند. در این حالت بخشی از چیزی که آشناست، نهان شده است، یا حاضر نیست و یا ما امکان دسترسی به آن را نداریم و باید برای کشف یا تکمیل حضور آن بکوشیم.

ب) **غیاب ثانویهٔ ضمنی:** در این حالت، ارجاع غیاب را به حوزهٔ خارج از متن اثر می‌کشاند. وجود نشانگانی در متن که ذهن را به بیرون متن برای جست‌وجوی هدایت می‌کند تا از آن طریق، وجه غایب را حاضر و کامل کنیم. گاهی به صورت ضمنی و با ارائهٔ نشانه‌هایی بر شخص غایب از صحنه یا دید مخاطب اشاره می‌گردد، همچون شبحی که در برابر یکی از اشخاص ظاهر می‌گردد و فقط او می‌تواند آن را می‌بیند و ما از طریق کنش‌ها و سخنانی که بیان می‌دارد از وجودش آگاه می‌شویم.

به نظر دریدا، فقط می‌توان از غیبت محض - نه غیبت این چیز، آن چیز، بلکه غیبت هر چیز که در آن از هر حضوری خبری است - الهام گرفت. به‌عبارت‌دیگر، می‌توان اثری را ایجاد کرد. به‌این‌ترتیب یک اثر از اصل و منشأ خود پنهان می‌شود (رضوانی، ۱۳۹۳: ۴۳).

درام ابزورد و نویسندگان آن برای واسازی الگوهای رایج و غیاب عناصر متداول چون ابژه‌هایی که ثابت و لایتغیر فرض شده‌اند؛ می‌کوشند تا غیبت را بر مسند نشانند تا از این مسیر بتوان به وجوه مغفول مانده در سازوکار رایج توجه و افق دیدی تازه‌تر را تجربه کرد.

به اعتقاد دریدا: «چون این نیستی ابژه محسوب نمی‌شود، به همین دلیل ابژه خاص یک اثر همواره شیوه‌ای است که در آن خود این نیستی به‌وسیلهٔ ناپدید شدن و غیاب تعیین شده است. این گذر به تعین اثر، به منزلهٔ امر پنهان‌کننده منشأ خود است. اما این اصل و منشأ فقط در امر مبدل و متغیر ممکن و قابل تصور است» (رضوانی، ۱۳۹۳: ۴۳).

۴. تئاتر ابزورد

درون‌مایهٔ اصلی اغلبِ آثار بعد از جنگ جهانی دوم، تنهاییِ آدمی و غربت او در این جهان، بیهودگیِ هستی و چیرگیِ دلهره است. برخلاف نویسندگانِ قائل به اصالتِ وجود، همچون ژان-پل سارتر[۲۰] و آلبر کامو[۲۱] که ضمن تصدیقِ پوچی زندگی با آن می‌جنگند، نویسندگانی چون ساموئل بکت و اوژن یونسکو برای مبارزه با هستی و بیهودگی‌اش کوششی نمی‌کنند و آن را می‌پذیرند.

در دههٔ پنجاه میلادی، پوچی نه‌تنها درون‌مایهٔ فلسفی نمایش‌نامه‌ها بلکه جزئی از تاروپود آنها شد. در این دهه چند نمایشنامه‌نویس با تکنیک‌های متفاوت اما کم‌وبیش نزدیک به یکدیگر از لحاظ درون‌مایه‌های فلسفی و اجتماعی ظهور کردند. این نمایشنامه‌نویسان در آثارشان به بیان بی‌معنایی و تصادف‌های مضحک زندگی با روش‌های غیر واقع‌گرا و شیوه‌های نامتعارفی پرداختند.

برخی از نویسندگان بعد از جنگ جهانی، احساس می‌کردند این عقیده که مردم می‌توانند باعث تغییراتی خاص شوند، یک توهم بی‌رحمانه بوده است. گویی بشر در چنگ نیروهایی غیر انسانی گرفتار شده که کشمکش با آنها بی‌ثمر است. انگار وقایع مصیبت‌بار قرن بیستم -دو جنگ جهانی، رکود اقتصادی، تهدید به نابودی هسته‌ای، بیگانگی و انزوای زندگی مدرن- انسان را به وضعیت ناتوانی مطلق تنزل داده بود. درامی که درون‌مایهٔ آن، این دیدگاه را بازتاب می‌داد اغلب با عنوان تئاتر پوچی شناخته می‌شود، اصطلاحی که مارتین اسلین[۲۲] منتقد ابداع کرده بود (لتوین، ۱۳۹۷: ۱۵۱ -۱۵۰).

درام‌نویسان ابزورد با واسازی برخی از ساختارهای رایج در سنت درام‌نویسی و برهم زدن تقابل‌های همچون حضوروغیاب، و نیز با بهره‌گیری از زمان دایره‌وار و غیر خطی در برابر زمان خطیِ رایج، به خلق صورتی متناسب با اهداف خویش اقدام کردند. در ادامه به بررسی دقیق‌تر این موارد می‌پردازیم.

۴. ۱. واسازی درام سنتی

مکتب‌ها و جریان‌های هنری-ادبی اغلب بر اساس نفی و ساختارشکنی مکتب‌ها و جریان‌های پیشین و درواقع می‌توان گفت با نوعی واسازی (به معنای عام آن) شکل می‌گیرند. درام ابزورد نیز از این امر مستثنا نیست.

بازماندگان جنگ جهانی دوم در این احساس غوطه‌ور بودند که جهان دچار فقر ادبی و فرهنگی شده و همگان تشنهٔ شنیدن صدایی تازه‌اند. همه‌چیز می‌بایست فرومی‌پاشید و از نو ساخته می‌شد. در این میان تئاتر به عنوان یکی از شکل‌های هنری با تغییر و تحولاتی که در خود ایجاد کرد، توانست زبان گویای این دوران از تاریخ سیاه زیست آدمی باشد.

با ظهور نمایشنامه‌نویسان تازه‌ای نظیر اوژن یونسکو و ساموئل بکت، همهٔ عناصر سنتی نمایش درهم ریخت و دراین‌بین انقلابی به وقوع پیوست. به زعم بکت و نیز یونسکو، علم و فلسفه خلأی پدید آورده‌اند؛ و چون غایت کلی «هیچ» است، هنری ارزش دارد که بتواند «هیچ» را

بیان کند (هینچلیف، ۱۳۸۹: ۸۳).

در درام ابزود با سنت‌شکنی در ساختار درام ارسطویی، پرسش‌های کلیدی دربارهٔ روایت و طرح داستان بی‌جواب می‌ماند. دیگر نمی‌توان برای سه پرسشِ داستانیِ اصلی (کی؟، کِی؟ و کجا؟) جوابی روشن ارائه کرد و تشخیص شخصیت اصلی، اهدافش، زمان و مکان روایت کار ساده‌ای نیست.

یونسکو و بکت به‌عنوان سردمداران تئاتر ابزورد، با نگارش نمایشنامه‌هایِ آوازخوان طاس، درس، صندلی‌ها، در انتظار گودو، آخر بازی و... و بعدها نویسندگانی همچون هارولد پینتر که تحت تأثیر آثار آن دو قرار داشتند، ضمن تأکید بر معناباختگی ارزش‌ها و سنت‌هایِ پیش از دو جنگ جهانی، کوشیدند تجسم این موضوع را در تئاتر با واسازی و نمایش ناکارآمدی سنت‌هایِ درام ارسطویی نشان دهند.

درام ابزورد با برهم زدن و واسازی ساختار و سنت‌هایِ رایج در دنیای درام و با آشنایی‌زدایی از آن، آپاراتوس و هژمونی شکل‌گرفته توسط سنت دراماتیک رایج را شکسته و سبکی متناسب با زمانهٔ خود ارائه داد تا بیانگر زمانه و نشانگر ناتوانی و ناکارآمدی سنت‌های درام ارسطویی باشد. این عمل از سوی دیگر با برهم زدن رابطهٔ مخاطب با صحنه و پیش‌فرض‌های پیشینی، آن توهم تصویر خیالین پیشین را نادیده گرفته، مخاطب را نه صرفاً سوژه‌ای که در این آپاراتوس شکل می‌گیرد و تنها ناظر است، بلکه در مقام ابژه و سازنده می‌داند.

نبود الگوهای دراماتیک سنتی در آثاری مثلِ در انتظار گودو، آوازخوان طاس و مستخدم ماشینی باعث ایجاد ارتباطی جدید بین مخاطب و اثر نمایشی می‌گردد و دیگر خبری از تحققِ انتظارات ناشی از درام‌های سنتی نیست. مخاطبانی که پیش‌تر با توجه به آپاراتوس ناشی از ساختار درام سنتی در برابر اثر صرفاً سوژه‌ای برای دریافت مفاهیم از پیش طراحی و مشخص شده بودند، اکنون با الگویِ جدیدی مواجهه شده‌اند.

درام‌های ابزورد ضمن آشنایی‌زدایی از جایگاه مخاطب، و آن تجسم خیالینی که مخاطب از ارتباط خود با اثر نمایشی داشت، این امر را ایجاب می‌کند تا خود مخاطب در ساخت و شکل‌دهی به ساختار جدیدی که اثر ارائه می‌کند و مفاهیم منبعث از آن مشارکت کند.

۴. ۲. غیاب شخصیت

برخلاف سنت کهن درام‌نویسی که بر حضور شخصیتی حتی منفعل بر صحنه تأکید می‌شد، در درام‌های ابزورد از شخصیت در معنای کلاسیک آن، که کنشگر، فعال و پیش‌برنده باشد و دنیای درام حول محور او، خواسته‌ها و کنش‌ها و کشمکش‌هایش باشد، خبری نیست.

در این‌گونه از درام‌ها با غیاب شخصیتی مواجهیم که یا سایر افراد نمایش منتظر حضور او بر صحنه و خروجش از غیاب‌اند مانند نمایشنامهٔ در انتظار گودو و یا سخن از شخصی مطرح می‌گردد که هیچ ربطی به دنیایِ تعریف‌شدهٔ آن درام ندارد، مانند شخصیت مجهولِ آوازخوان طاس در نمایشنامهٔ آوازخوان طاس و یا سخن از شخصی است که هیچ در مورد ش نمی‌دانیم مانند سفارش‌دهندهٔ قتل‌ها در نمایشنامهٔ مستخدم ماشینی.

۴. ۳. غیاب معنای مشخص

معیار اعتبار معنا متناسب با بازی زبانی و شرایط تحقق گفتمان و زبان است. در درام ابزورد معنا متناسب با شرایط خاص این درام و بازی‌های زبانی که ویژگی خاص آن است محقق می‌شود. در این‌گونه دائماً با کلمات بازی می‌شود و معنا به تعویق می‌افتد و یا با تردید مواجهه می‌شود. چنان‌که دریدا در توضیح خود در باب به‌تعویق‌افتادن معنا از آن با نوعی بازی زبانی یاد می‌کند که در چرخه‌ای دائمی در معادل‌های زبانی در گردش است.

در جهان تصویرشده در درام‌های ابزورد که فرمی مدور دارد و فاقد موقعیتی مشخص، شخصیت‌محوری، روابط علت و معلولی، اوج و فرود، و زبانی و دیالوگ‌های ناتوان از برقراری ارتباط است، تصور چیزی به عنوان مفهوم و مقصود در هاله و لفافه‌ای از ابهام و ایهام است و دست‌یابی به آن نامحتمل می‌نماید، زیرا در جهانی فاقد سازوکاری منطقی، وجود معنای مشخص دور از ذهن می‌نماید.

۴. ۴. غیاب زمان خطی و اوج‌گاه سنتی

در درام‌هایِ ابزورد با توجه به واسازیِ سنت‌های درام ارسطویی، مفاهیمی مثل زمان نیوتنی یا همان زمان خطی، رنگ باخته است و با توجه به بهره‌گیری از فرم چرخشی، شاهد شکسته شدن منطق زمانی هستیم. با واسازی زمان خطی و

روند آن، نمایشنامه‌های ابزورد گونه‌ای از زمان را ایجاد می‌کنند که متناسب با دنیایی است که به دنبال خلق آن هستند؛ دنیایی که در آن شاهد غیاب قواعد منطقیِ رایج هستیم.

برخلاف دیدگاه ارسطو دربارهٔ طرح‌های سنتی که دارای اوج‌گاه هستند و از نظر فنی پیچیده دانسته می‌شوند، طرح داستانی آثار ابزورد، به‌خصوص آثار بکت، ساده است. در این آثار برای تهییج عواطف از ارزش‌های دیگری استفاده شده است که معمولاً اوج‌گاه‌های سنتی فاقد آن هستند. ازآنجاکه نقطهٔ اوجی وجود ندارد، نمی‌توان پروتاگونیست را از آنتاگونیست تشخیص داد و نیز هیچ راهی وجود ندارد که بتوان تعیین کرد کدام بخش‌های نمایشنامه، نشان‌دهندهٔ پروتاسیس[۲۳] ، اپی‌تاسیس[۲۴] و کاتاس‌تاسیس[۲۵] هستند (مارک چمرز، ۱۳۹۴: ۱۶۷).

به‌این‌ترتیب، درام ابزورد که ماحصل شرایط اجتماعی سال‌های پس از جنگ جهانی دوم است با واسازی درام سنتی، شرایط را برای شکل‌گیری گونه‌ای از درام متناسب با زمانه‌اش مهیا می‌سازد. درامی که در آن با غیاب در قالب اشکال متفاوتی چون غیاب شخصیت، معنای مشخص، زمان خطی و اوج‌گاه سنتی مواجه هستیم.

۵. آوازخوان طاس

نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای آوازخوان طاس نخستین اثر اوژن یونسکو، نمایشنامه‌نویس و نویسندهٔ فرانسویِ رومانیایی‌الاصل و بارزترین نمایندهٔ تئاتر آوانگارد فرانسه در دههٔ ۵۰ میلادی است. آوازخوان طاس درعین‌حال، از بسیاری جهات ساده‌ترین نمایشنامهٔ یونسکو است که وی آن را در سن ۳۶ سالگی نوشت. یونسکو با نامیدن اثر خود با عنوان فرعیِ ضد نمایش که فاقد هر نوع انسجامِ روایی مألوف است، علاوه‌بر انتقاد از زبان، بر ضد درام سنتی و قراردادهای آن شورید. این نمایشنامه از شش پرسوناژ شامل خانم و آقای اسمیت، مری (کلفتِ خانه)، آقا و خانم مارتن و مرد آتش‌نشان تشکیل شده است که وقایع آن در یک اندرونی به سبک اندرونی‌های طبقهٔ مرفه انگلستان می‌گذرد.

۵. ۱. واسازی درام سنتی

آوازخوان طاس با عنوان فرعیِ «ضد نمایش»، درواقع هم یک ضد نمایش بود و به معنای دقیق کلمه نقدی بر خود تئاتر و همین‌طور هم جامعه‌ای مردهٔ آن دوره. در این نمایشنامه، مشخص کردن جایگاه هرکدام از عناصر هفت‌گانهٔ پی‌رنگ کار سختی است. درحقیقت این نمایشنامه، چنان این عناصر را از یکدیگر جدا کرد که یونسکو آن را «ضد نمایش» نامید (لتوین، ۱۳۹۷: ۴۰).

یونسکو در باب ساختار و ساختمان نمایشنامه معتقد است: «نمایشنامه هم ساختمانی است که باید از اول تا آخر روی پای خود بایستد. خصوصیتش این است که چیزی جز رمان یا موعظه یا درس یا خطابه یا چکامه باشد، زیرا در این صورت دیگر نمایشنامه نیست، بلکه درس و خطابه و موعظه و غیر ذلک است و با آنها مشتبه خواهد شد. درحقیقت، نمایشنامه عیناً همان چیزی است که سایر چیزهای غیر نمایشی نیستند» (نجفی، ۱۳۸۹: ۲۶۶).

۵. ۲. مرکززدایی

آوازخوان طاس هیچ عنصر مرکزی ندارد که روایت یا ساختار آن را سازمان دهد. داستان نه آغاز مشخصی دارد، نه نقطهٔ اوج و نه پایان واضح. یونسکو با انکار ساختار سنتی درام و حذف یک مرکز معنایی ثابت برای متن باعث شده است تا معنا در متن پراکنده و چندگانه گردد.

۵. ۳. غیاب ساختار دراماتیک کلاسیک

متن صرفاً مستمسکی برای بازی بازیگران است، از کمدی شروع کردن و به سمت تشدیدی تدریجی رفتن. متن صرفاً دستاویز است، بهانه‌ای است برای این تشدید (اسلین، ۱۳۹۹: ۲۰۸). آوازخوان طاس در یازده صحنه روایتگر دیالوگ‌ها و مشاجرات کلامی بی‌سروته‌ای است که راه به مقصودی نمی‌برد و هرکسی می‌توانست جای افراد نمایش این دیالوگ‌ها را بازگو کند و حتی جای گویندگان را تعویض کرد، چنان‌که در پایانِ نمایش به نقطهٔ آغاز خود بازمی‌گردد و این بار می‌تواند با خانوادهٔ مارتن شروع شود. نه شاهد نقطهٔ اوجی هستیم، نه تعلیقی رخ می‌دهد، و نه حتی هدف محوری یا کشمکشی برای نیل به آن هدف وجود ندارد.

۵. ۴. غیاب شخصیت

تئاتر کلاسیک، با اهمیت و اعتباری که برای شخصیت‌ها و زبان گفتاری قائل است، مشخص می‌شود. این ویژگی در تئاتر یونسکو وجود ندارد. پرسوناژهای یونسکو از فردیت بسیار مشخصی برخوردار نیستند، نه به یکدیگر پیوسته

و مرتبط‌اند و نه تغییرناپذیر، بیش‌تر متمایل به تیپ‌های اجتماعی نامشخصی هستند که می‌توانند به یکدیگر تبدیل و تعویض شوند (کامیابی مسک، ۱۳۹۵: ۹۷).

اشخاص نمایشنامهٔ آوازخوان طاس، آدم‌های تعریف‌شده‌ای در قامت شخصیت‌های شناخته‌شدهٔ دنیای درام نیستند و گذشته‌ای ندارند. آنها آدم‌های ساده و طبیعی‌ای در حد چند تیپ هستند که انتقادهای اجتماعی را مطرح می‌کنند و نمادها و نشانه‌ها در توضیح آنها نقشی عمده دارد. این امر چنان است که در صحنهٔ نخستِ نمایشنامه در تشریح خانوادهٔ اسمیت آمده است: «آقایِ اسمیت انگلیسی. توی مبلِ انگلیسی و با دمپایی‌هایِ انگلیسی، پیپ انگلیسی می‌کشد و یک روزنامهٔ انگلیسی می‌خواند. نزدیک شومینهٔ انگلیسی با یک عینک انگلیسی و یک سبیل کوچک خاکستری و البته انگلیسی...» (یونسکو، ۱۳۹۱: ۴۷). در توضیح باقی افراد نیز درام پا را از این فراتر نمی‌گذارد و صرفاً به نام‌گذاری آنها اکتفا می‌کند: آقا و خانم مارتَن، آتش‌نشان و خدمتکار. هرچند برای آنها ویژگی و خصایصی سطحی را نیز در نظر می‌گیرد.

۵. ۵. فرم چرخشی (بازگشت به نقطهٔ صفر).

آوازخوان طاس فرمی دایره‌وار دارد که به شکل وارونه از زمان حال به گذشته می‌رسد و به وضعیت اولیه بازمی‌گردد، به نقطهٔ صفری که از آنجا کنش پیشین بیهوده به نظر می‌آمد و آنچنان‌که رخ دادن و نداشتن فرقی نداشت. نمایش با همان گفت‌وگویی که آقا و خانم اسمیت آغاز کرده بودند، یا این‌بار از دهان آقا و خانم مارتن (یا باز از دهان خود آن‌ها، هرجور که میل کارگردان باشد) پایان می‌گیرد.

شخصیت‌های این نمایشنامه که درواقع زندگی واقعی آنها عاری از هرگونه معنا و مفهومی است، فقط حرف می‌زنند برای آن‌که چیزی گفته باشند. به همین دلیل نیز در پایان نمایشنامه آقا و خانم مارتن همان حرف‌های خانواده اسمیت را تکرار می‌کنند و در نقش آنها ظاهر می‌شوند. این دورِ تسلسل در نمایشنامهٔ یونسکو درحقیقت بیانگر معناباختگی، بی‌هدفی و پوچی زندگی است.

وقایع در روندی جانشینی بر اساس احتمال و ضرورت پیش نمی‌روند، بنابراین استدلال علت و معلولی حذف می‌شود. نکته این است؛ پی‌رنگ چرخشی دیدگاهی پوچ‌گرایانه به زندگی را نشان می‌دهد (لتوین، ۱۳۹۷: ۴۰-۳۹).

۵. ۶. زمان غیر خطی

یکی از روش‌هایی که یونسکو برای واسازی درام ارسطویی استفاده می‌کند، شکستن الگوی زمانی است. در فرم دایره‌وار و چرخشیِ آوازخوان طاس زمان به عنوان یک کمیّتِ بُرداری و خطی رنگ می‌بازد و چندان قابل اتکا نیست.

در صحنهٔ اول مادام اسمیت می‌گوید: «خب، ساعت نه شد» (یونسکو، ۱۳۹۱: ۴۷)، درحالی‌که صدای ضربه‌های ساعت دیواری از منطقی مشخص پیروی نمی‌کند و به ترتیب ۷، ۳، ۵ و ۲ مرتبه به صدا درمی‌آید. در صحنهٔ دوم ماری خدمتکار خانوادهٔ اسمیت از قرار شام با خانوادهٔ مارتَن صحبت می‌کند درحالی‌که در صحنهٔ قبل خانوادهٔ اسمیت شام خورده بودند.

مادام اسمیت: اوه، بله بله. منتظرشون بودیم. و خیلی هم گرسنه‌مون شده بود. چون خبری ازشون نشد، داشتیم شامو بدون اونا شروع می‌کردیم... (یونسکو، ۱۳۹۱: ۵۵).

درحالی‌که، در صحنهٔ هفتم مادام اسمیت از سرزده رسیدن مهمان‌ها و نداشتن قرار قبلی حرف می‌زند.

مادام اسمیت: ... وقتی فهمیدیم که شما اون‌قدر لطف دارید که می‌خواین سرزده و بدون وقت قبلی ما رو از دیدن خودتون مشعوف کنین، رفتیم بالا تا لباس شبمونو بپوشیم (یونسکو، ۱۳۹۱: ۶۵).

۵. ۷. غیاب رخداد مهم و یا پیش‌برنده

یونسکو برای واسازی انتظارات تماشاچیان، نمایشنامه‌ای را بروی صحنه آورده است که در آن هیچ ماجرا و رویدادی مهم رخ نمی‌دهد، شخصیت‌های آن دائماً در تغییرند و مکانیسم یا سازوکاری که حوادث را به پیش می‌راند بر یک مبنای «پوچ‌گرایانه» استوار است.

آوازخوان طاس در یازده صحنه به معنای دقیق کلمه نقدی بر خود تئاتر و همین‌طور جامعه‌ای مردهٔ آن دوره است. این اثر به معنایِ واقعی ضد نمایشی است که دیالوگ‌ها و مشاجرات کلامی بی‌سروتهی آن راه به مقصودی نمی‌برد و دورِ تسلسل اثر، درحقیقت بیانگر معناباختگی، بی‌هدفی و پوچی زندگی است.

۵. ۸. ابهام و چندمعنایی

در این اثر، هیچ معنایِ قطعی یا روشنی وجود ندارد. حتی عنوان نمایشنامه که اشاره‌ای به «آوازخوان طاس» دارد، در

متن کاملاً بی‌ارتباط و مبهم باقی می‌ماند. این ابهام، ساختار معنایی را زیر سؤال می‌برد و متن را به فضایی برای تفسیرهای گوناگون تبدیل می‌کند.

۵. ۹. بازیِ زبانی

زبان از ابزار ارتباطی خود جدا شده و به مجموعه‌ای از عبارات مکانیکی و بی‌معنا تقلیل می‌یابد. گفت‌وگوهای شخصیت‌ها به جای انتقال مفاهیم، سرشار از تکرار، تناقض، و کلیشه‌های روزمره است. این زبان که از معنای خود تهی شده، به ایدهٔ دریدا دربارهٔ لغزش دائمی معنا اشاره دارد؛ یعنی زبان نمی‌تواند حقیقتی ثابت یا مرکزی را منتقل کند. زبان به جای فراهم کردن امکان دسترسی به معنا و برقراری ارتباط، صرفاً بازی نشانه‌هاست که فاصله میان شخصیت‌ها را افزایش می‌دهد.

شخصیت‌ها جملاتی بی‌ربط و مکانیکی را بیان می‌کنند که هیچ حضور معنایی یا عاطفی ندارند. برای مثال، مکالمه‌های آقای اسمیت و خانم اسمیت حول موضوعاتی بی‌اهمیت مانند غذای شام یا اخبار بی‌ربط می‌چرخد. این بازی نشانه‌ها تأکید می‌کند که معنا در غیاب حضور دائماً در حال فرار است.

۵. ۱۰. تعویق معنا

شخصیت‌ها تلاش می‌کنند معنا و مفهوم را در زندگی روزمره یا گفت‌وگوهای خود بیابند، اما همواره شکست می‌خورند. گفت‌وگوهای بی‌سرانجام، عبارات بی‌ربط، و ناتوانی در ایجاد ارتباط نشان می‌دهد که معنا همواره به تعویق می‌افتد و هیچ‌گاه دست‌یافتنی نیست.

۶- در انتظار گودو

اگر *آوازخوان طاس* یونسکو تقدم زمانی داشت، در انتظار گودو (۱۹۵۳) از ساموئل بکت بود که مضمون و شیوهٔ درام ابزورد را ابعادی جهانی بخشید (هینچلیف، ۱۳۸۹: ۸۷). ساموئل بکت، رمان‌نویس، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی، نخستین نویسندهٔ ابزوردی است که به‌واسطهٔ اجرای نمایشنامهٔ در انتظار گودو هم او و هم تئاتر ابزورد، به شهرت جهانی دست یافتند. دو مضمونِ کلی در آثار بکت عبارت‌اند از: دشواری پیدا کردن معنا در جهانی که دائم در معرض تغییر است، و نارسایی زبان در رساندن یا رسیدن به حقایق معتبر (هینچلیف، ۱۳۸۹: ۸۱).

۶. ۱. واسازی درام سنتی

تئاتر بکت قالب‌های طبیعت‌گرایانه را می‌شکند، چیدمان کلاسیک صحنه را درهم می‌ریزد و درنتیجه، مخاطب را از حس حضور در فضای شبه‌طبیعیِ روایت بازمی‌دارد (بلوم، ۱۳۹۶: ۹). درواقع بکت با درهم شکستن فرم‌های طبیعت‌گرایانهٔ مرسوم، چیدمان کلاسیک صحنه و ورود به عرصه‌های نو، دنیایی خلق می‌کند که نیندیشیدنی و ناگفتنی است.

در «در انتظار گودو»، بکت قواعد سنتی درام، مانند روایت خطی، شخصیت‌پردازی روشن، و کنش معنادار را از بین می‌برد. این نمایشنامه نه نقطهٔ آغاز مشخصی دارد و نه پایانی قاطع؛ شخصیت‌ها در حلقه‌ای بی‌پایان از تکرار گرفتار هستند. این ساختار غیر معمول نشان‌دهندهٔ بی‌ثباتی زبان و معنا است که دریدا بر آن تأکید می‌کند.

۶. ۲. مرکززدایی

در این نمایشنامه، هیچ عنصر مرکزی وجود ندارد که بتواند سایر عناصر را پیرامون خود نظم دهد. حتی گودو، که به عنوان نقطهٔ تمرکز فرضی نمایش عمل می‌کند، درنهایت حضوری غایب و توهمی است. نمایشنامه با نفی مرکزیت، به‌نوعی خلأ معنایی و ابهام دست پیدا می‌کند.

۶. ۳. غیاب پی‌رنگ و شخصیتِ مرکزی

بکت بیش از هر نمایشنامه‌نویس ابزورد دیگری، قید پی‌رنگ را زده است. در «در انتظار گودو» چیزهایی رخ می‌دهد اما این رخدادها پی‌رنگ یا قصه نمی‌سازند؛ این رخدادها تصاویری هستند از درون‌یافتِ بکت، مبنی بر این‌که در دایرهٔ وجود انسان هیچ‌چیز واقعاً اتفاق نمی‌افتد. کل نمایش تصویر شاعرانهٔ پیچیده‌ای است متشکل از طرح پر تعقیدی از تصاویر و درون‌مایه‌های فرعی که مثل تم‌های یک تصنیف موسیقیایی درهم‌تنیده‌اند؛ این تصویر پیچیدهٔ شاعرانه، برخلاف بسیاری از نمایش‌های خوش‌ساخت، نمی‌خواهد گسترش خطی داشته باشد بلکه می‌خواهد تأثیر کلی و پیچیدهٔ یک موقعیت ایستا و احساسی را در ذهن مخاطب بر جای ندهد (اسلین، ۱۳۹۹: ۶-۴۴۵).

در انتظار گودو فاقد مفاهیم قراردادی شخصیت و پی‌رنگ است، یعنی نه پی‌رنگ مشخصی دارد و نه شخصیتی به معنای متعارف آن، زیرا بدون شخصیت‌پردازی و پی‌رنگ

به محتوایش می‌پردازد. شخصیت‌ها در انتظار حضور گودویی هستند که نمی‌دانند کیست. «گودو، که هرگز ظاهر نمی‌شود، نمادی از یک "لوگو" یا منبع غایی معناست که از دسترس خارج است. این غیاب و بی‌معنایی، انسجام سنتی متافیزیکی را به چالش می‌کشد» (Karmakar, 2014: 11940). غیاب شخصیت گودو در این نمایش، نمادی از مفاهیم دریدا مانند نقد حضور متافیزیکی و تفاوط به مثابه به تعویق افتادن معنا و تحقق آن است. گودو، که هرگز ظاهر نمی‌شود، نمادی از یک منبع غایی معناست که همواره از دسترس فراتر است.

ولادیمیر و استراگون، لاکی و پوتزو شخصیت نیستند، بلکه تجسم نگرش‌های اساسی انسان‌اند؛ بیش‌تر شبیه شرافت‌ها و رذالت‌های تشخص‌یافته در نمایش‌های مذهبی قرون‌وسطا یا نمایش‌های اسپانیایی موسوم به مورالیته هستند، آنچه در این نمایش‌ها جریان دارد وقایعی با آغاز مشخص و پایان مشخص نیست، بلکه انواعی از موقعیت‌هاست که تا ابد تکرار می‌شود.

۶. ۴. غیاب موقعیت

در انتظار گودو داستان نمی‌گوید، موقعیتی ایستا را بررسی می‌کند (اسلین، ۱۳۹۹: ۵۲). موقعیت نمایشیِ این نمایشنامه صرفاً بر مبنای موقعیتی مبتنی بر غیاب و انتظار برای تحقق حضور شکل گرفته است؛ امری که هرگز محقق نمی‌شود و تنها شاهد تحول و تغییری جزئی در دو صحنهٔ نمایش هستیم. تفاوت‌های ظاهری‌ای که در پرده اول با پرده دوم شاهد هستیم، صرفاً تأکیدی است بر همسانی اساسی شرایط؛ هرچه بیش‌تر عوض شود، بیش‌تر همان است که بود. همین یکسانی بر غیاب تحرک دراماتیک و رخدادی چشم‌گیر صحه می‌گذارند.

۶. ۵. فرم چرخشی (مدوّر)

آثار بکت به سقوطی می‌ماند که هر دم مکرر می‌شود و هرگز پایان نمی‌یابد. نمایش شروع می‌شود تا به نقطهٔ آغاز خود بازگردد: «پایان در آغاز است و بااین‌حال ادامه می‌دهیم» (مخصوصی، ۱۳۹۰: ۱۰۵). بازی دائمی درجا زدن ولی ادامه دادن: پردهٔ دوم در انتظار گودو در همان زمان و همان مکان اولیه رخ می‌دهد و تکرار همان موقعیت اولیه است، البته با تغییراتی اندک. درواقع شاهد تکرار حوادث یکسان به‌صورت متناوب هستیم و همین امر گویایِ دچار دور و تسلسل شدن و تکراری یأس‌آور است. انتهای پرده اول و دوم مثل هم است، فقط جای ولادیمیر و استراگون عوض شده است. انتهای پرده اول:

استراگون: خوب، بریم؟
ولادیمیر: آره، بریم.
[حرکت نمی‌کنند] (بکت، ۱۳۸۷: ۹۷).

انتهای پرده دوم:

ولادیمیر: خوب، بریم؟
استراگون: آره، بریم.
[حرکت نمی‌کنند] (بکت، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

نمایشنامه با ایجاد تکرارهای بی‌پایان و ساختاری دورانی، نقدی بر ساختارهای قطعی و نهایی بودن معنا ارائه می‌دهد، که بخشی از دنیای واساختاری دریدا محسوب می‌شود (Karmakar, 2014: 11937). نمایشنامهٔ در انتظار گودو، در پایان چنان حس انتظاری ایجاد می‌کند که گویی قرار است روز دیگری از راه برسد و ما همچنان شاهد کوشش بیهوده آنها در انتظار برای آمدن گودو باشیم چنان‌که گویی با عالمی اسطوره‌ای مواجه هستیم. چنان‌که «به نظر میرچا الیاده زمان در عالم اسطوره دایره‌وار و دورانی است نه مستقیم» (الیاده، ۱۳۸۰: ۸).

۶. ۶. غیاب اوج‌گاه

نمایشنامه با این جمله که «نمی‌شود کاری کرد» شروع، و با همین حالت یعنی عدم انجام کاری، پایان می‌یابد. درواقع کل جریان درام بین این دو دیالوگ که دربردارندهٔ انفعال و ناتوانی در انجام کاری است، رخ می‌دهد. اولین دیالوگ:

استراگون: *[دوباره تسلیم می‌شود]* هیچ کاری نمی‌شه کرد (بکت، ۱۳۸۷: ۲۹).

آخرین دیالوگ‌ها:

ولادیمیر: خوب، بریم؟
استراگون: آره، بریم.
[حرکت نمی‌کنند] (بکت، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

از سوی دیگر، فرم مدور و بازگشت به همان وضعیت اولیه بدون تحولی جدی در موقعیت و ویژگی اشخاص نمایش، از ایجاد نقطهٔ اوج جلوگیری می‌کند و امکان تحقق و لزوم وجود و تحققش با توجه به ساختار سنت‌شکنانهٔ اثر الزامی را ایجاد نمی‌کند.

۶. ۷. زبان و ناتوانی در معناسازی

بکت زبان را به عنوان ابزاری ناکارآمد برای برقراری ارتباط نشان می‌دهد. گفت‌وگوهای ولادیمیر و استراگون اغلب تکراری، بی‌معنا و متناقض هستند. در این نمایشنامه، زبان به جای ایجاد ارتباط، به مکانیسمی برای پر کردن سکوت تبدیل می‌شود همچون شبکه‌ای بی‌پایان از نشانه‌ها که ناتوانی آن در بیان معنا آشکار می‌شود.

۶. ۸. انتظار: غیاب بی‌سرانجام و تعویق معنا

در عنوان اثر ما با انتظار مواجهیم، انتظاری که محقق نمی‌شود و به‌طور پیوسته تحقق آن به تأخیر می‌افتد. خود عنوانِ انتظار دربرگیرندهٔ مفهوم غیاب است، غیابی که در خود مفهوم انتظار و عدم حضور و نبودن را به همراه دارد. بکت می‌نویسند: «انسان همیشه چشم‌انتظار است و این خصلت اوست: شب، منتظر آفتاب است و روز منتظر شب. و این دور تسلسل باطلی است، بدون پایان. هیچ‌وقت از خودم نپرسیدم گودو کیست یا این‌ها انتظار چه چیزی را می‌کشند. فقط خود انتظار» (ارزنده‌نیا، ۱۳۸۶: ۷۴۸). انتظاری کسی که نمی‌دانیم کیست و چیست؟ چرا باید بیاید و چرا نمی‌آید؟ بنابراین، موضوع نمایش گودو نیست بلکه انتظار است، کنش انتظار به عنوان جنبه‌ای خاص و اساسی از وضعیت بشری (اسلین، ۱۳۹۹: ۵۶).

هرچند مفهوم انتظار در مرکز روایت قرار دارد، اما این انتظار هرگز به نتیجه نمی‌رسد. گودو هیچ‌گاه نمی‌آید و حتی روشن نمی‌شود که او چه کسی است یا چرا باید منتظر او بود. انتظار حس تعلیق و تعویق را به همراه دارد، آنچه دریدا نیز بر آن در تحقق معنا و مدلول تأکید دارد.

دریدا معتقد است که معنا همواره در حال تعویق است و هیچ‌گاه به نقطهٔ نهایی نمی‌رسد. این نمایشنامه می‌تواند به عنوان تجسمی از این ایده در نظر گرفته شود؛ جایی که معنا (گودو) همواره غایب است و شخصیت‌ها در نوعی تعلیق معنایی باقی می‌مانند.

انتظار کشیدن عملی دوپهلو است: از یک‌سو تجسمی از عملی قهرمانان است که نشانگر قوام هویت و تحمل انتظار است و از سوی دیگر چیزی احمقانه و توهم زبانی را به تصویر می‌کشد. در اینجا اما خبری از قهرمانی نیست، ولادیمیر و استراگون ناچارند به بودن و انتظار کشیدن چراکه چاره‌ای جز انتظار ندارند.

تلاش شخصیت‌ها بی‌سرانجام و محکوم به تکرار شخصیت‌ها برای یافتن معنا در جهان بی‌ثبات و موهوم تصویر شده در اثر، با توجه به نظریات دریدا، بر پیچیدگی‌ها و چندمعنایی‌های متن و غیاب تحقق معنا و مقصودی مشخص در قالب انتظار گودو، تمرکز می‌کند.

در نمایشنامهٔ در انتظار گودو چیزهایی رخ می‌دهد اما این رخدادها پی‌رنگ یا قصه نمی‌سازند. شاهد موقعیتی ایستا هستیم، چنان‌که نمایش در همان‌جایی به پایان می‌رسد که شروع می‌شود. غیاب گودو به عنوان شخصیتِ محوری که هرگز حاضر نمی‌شود در خود مفهوم انتظار و عدم حضور و نبودن را به همراه دارد.

۷. مستخدم ماشینی

هارولد پینتر، نویسنده‌ای انگلیسی است که از سال ۱۹۵۷ به‌طورجدی به نمایشنامه‌نویسی روی آورد. در آثار او می‌توان نوعی جهانِ دربستهٔ کافکایی و تأثیر هنرمندان ابزوردی همچون بکت و یونسکو را دریافت، چنان‌که «خود پینتر در مصاحبه‌هایش به تأثیر کافکا و بکت در شروع نمایشنامه‌نویسی‌اش اذعان داشته است» (پینتر، ۱۳۹۲: ۹) اما جنبه متمایز کار او با دیگر هنرمندان ابزورد، استوار بودن آثار پینتر بر زمینه‌های واقعی است، چنان‌که گاهی نوعی رئالیسم اجتماعی در آثارش به چشم می‌خورد.

درون‌مایه‌های اصلی کارهای پینتر «دقت بی‌رحمانه و فوق‌العاده در بازآفرینی ادات صَرف و بی‌سروته بودن گفتار روزمره؛ موقعیت‌های معمولی که به‌تدریج رنگ و بوی تهدید، هراس و معما به خود می‌گیرند؛ و حذف آگاهانهٔ توجیه یا انگیزه کنش» هستند (اسلین، ۱۳۹۹: ۲۵۶).

مستخدم ماشینی نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای دربارهٔ «دو آدمکش حرفه‌ای است که سازمان اسرارآمیزی استخدامشان کرده تا به اطراف و اکناف کشور بروند و بعضی از کارمندان سازمان را ترور کنند» (اسلین، ۱۳۹۹: ۲۵۹). داستان این دو آدمکش در زیرزمینی رخ می‌دهد که تنها راه ارتباطی آن با جهان بیرون از طریق یک بالابر غذا یا همان مستخدم ماشینی است.

۷. ۱. ابهام در هویت و اقتدار

نمایشنامه با دو شخصیت اصلی، گاس و بن، آغاز می‌شود که به عنوان دو قاتل حرفه‌ای در یک اتاق زیرزمینی منتظر

دریافت دستور برای انجام مأموریتشان هستند. هویت و جایگاه این دو شخصیت از ابتدا مبهم است. گاس به نظر می‌رسد که نقش زیردست را بازی می‌کند، اما سؤالات و رفتار او گاهی اقتدار بن را به چالش می‌کشد. بن در ظاهر مسلط و فرمانده است، اما به‌شدت به دستوراتی که از منبعی ناشناس دریافت می‌کند وابسته است. این ابهام باعث می‌شود که سلسله‌مراتب اقتدار در متن ثابت نباشد و مدام جابه‌جا شود.

۷. ۲. حضور و غیاب

یکی از عناصر کلیدی در نمایشنامه، دستورهای ناشناس است که از طریق یک دستگاه ماشینی ارسال می‌شوند. این دستگاه به عنوان واسطه‌ای میان شخصیت‌ها و مرجع قدرت عمل می‌کند. حضور این دستگاه و دستورات، غیاب یک شخصیت مقتدر را نشان می‌دهد. مرجع قدرت، هرگز در صحنه حضور ندارد و همین غیاب، منبع اصلی اضطراب و ابهام شخصیت‌هاست.

این بازی میان حضوروغیاب، به سبک واسازانه نشان می‌دهد که قدرت، همواره در جای دیگری است و هیچ‌گاه نمی‌توان آن را به‌طور کامل درک یا مشاهده کرد. این غیاب بی‌شباهت به غیاب گودو در نمایشنامهٔ در انتظار گودو نیست، شخصیتی که انتظار آمدن و حضورش هرگز محقق نمی‌شود.

۷. ۳. تفاوط و تعویق در معنا

از ویژگی‌های بارز آثار پینتر که در این اثر نیز دیده می‌شود «بازگشت به بعضی از عناصر اولیه نمایش است، به تعلیقی که عناصر ابتدایی تئاتر ناب پیشاادبی ایجاد می‌کنند: صحنه، دو نفر، در؛ تصویری شاعرانه از ترس و انتظاری نامشخص» (اسلین، ۱۳۹۹: ۲۵۶).

واژگان و کنش‌ها در نمایشنامه به‌طور مداوم معنای خود را به تعویق می‌اندازند. مکالمات روزمره گاس و بن (مانند صحبت درباره لوازم آشپزی) در نگاه اول بی‌ربط به نظر می‌رسد، اما به‌تدریج معنای ضمنی پیدا می‌کنند و تنش میان آنها را آشکار می‌سازند.

دستگاه ماشینی که دستورها را ارسال می‌کند، هیچ‌گاه محتوای دقیق دستور را به‌سرعت یا به‌روشنی بیان نمی‌کند. این تعویق در دستور، نشان‌دهندهٔ سیالیت معنا در کل نمایشنامه است. چنان‌که دریدا معتقد است معنا هرگز نهایی نیست و دائماً به آینده موکول می‌شود، در مستخدم ماشینی این ایده در ساختار روایی و دیالوگ‌ها بازتاب می‌یابد.

۷. ۴. بازی زبانی

ویژگی تکنیکی نمایشنامه‌های پینتر استفادهٔ او از مکث و سکوت است. پینتر مکث و سکوت را از هم متمایز می‌داند و برای آنها معنای خاص قائل است، به‌طوری‌که می‌توان گفت این دو عنصر در آثار او کنش دراماتیک ویژه‌ای یافته‌اند (پینتر، ۱۳۹۲: ۱۰-۹). در این نمایشنامه نیز این مکث و سکوت با به تعویق انداختن تحقق معنا و کنش، به ابهام دنیایِ اثر کمک می‌کنند.

۷. ۵. واسازی دوگانگی (ارباب / خدمتکار - قاتل / قربانی).

در ظاهر، بن و گاس به عنوان مجریان دستورات، نقش خدمتکار را دارند و کارفرمای ناشناس یا دستگاه ماشینی، نقش ارباب را بازی می‌کند. این در حالی است که از منظر واسازانه، شخصیت‌های انسانی نه‌تنها خدمتکارند، بلکه با توجه به وابستگی دستگاه به انسان‌ها برای اجرا، دستگاه نیز به آنها وابسته است.

در پایان، وقتی مشخص می‌شود که گاس باید کشته شود، دوگانگی میان قاتل و قربانی نیز واژگون می‌شود. بن به عنوان قاتل، درنهایت به واسطهٔ تردید و اضطراب، به‌نوعی خود قربانی این سیستم می‌شود.

۷. ۵. مرکززدایی از معنا

نمایشنامه هیچ مرکز مشخصی برای معنا ارائه نمی‌دهد: نه علت حضور شخصیت‌ها در این مأموریت مشخص است، نه هویت فرستنده دستورات، حتی روابط میان گاس و بن نیز مبهم است و هر تلاشی برای یافتن مرکز معنایی در نمایشنامه با شکست مواجه می‌شود.

مستخدم ماشینی به واسطهٔ بی‌مرکزی خود، این ایدهٔ دریدا را که هر متنی با ایجاد ابهام و تناقض، مرکز خود را فرومی‌پاشد به شکلی درخشان نمایان می‌سازد.

نتیجه‌گیری

ژاک دریدا با مطرح کردنِ نظریهٔ واسازی در دههٔ ۱۹۶۰

به دنبال ارائهٔ رویکردی جدید برای مواجهه و خوانش متون فلسفی و ادبی بود. رویکردی که می‌کوشد ارزش‌هایی را که قرن‌ها در قالب متافیزیک حضور بر تفکر مغرب زمین حکم‌فرما بوده و تقابل‌هایی را که به‌واسطهٔ این نوع تفکر ایجاد شده است، واسازی کند و به وجوه کمتر توجه‌شده و یا به حاشیه رانده‌شده (همچون نوشتار و غیاب) امکان بیانگری دهد. از نگاه دریدا و واسازی، دیگر ارزش‌هایی مثلِ حضور و کلام‌محوری نبودند که اهمیت داشتند بلکه شکل‌های دیگری از زبان چون شکل نوشتاری که در آن از حضور مؤلف اثر خبری نیست و قرن‌ها در سایهٔ گفتار به حاشیه رانده‌شده و بی‌ارزش تلقی می‌شدند، ارزش یافته و مورد توجه قرار گرفتند. «نوشتار، بیان زبانی مستندکننده است؛ نوعی شکل مجازی ارتباط» (Wood, 2009: 98).

تئاتر ابزورد که در دههٔ ۱۹۵۰ همچون گونه‌ای واسازی (به معنای عام آن) نسبت به سنت‌های رایج دراماتیک شکل گرفت، می‌کوشد عناصر سنتی درام همچون حضورِ شخصیتِ مرکزی، زمان و مکانِ مشخصِ رویدادهای درام، کنش‌های پیش‌رونده، نقطهٔ اوج، طرح و ساختاری هدفمند و پیش‌رونده و ... را واسازی کنند تا بتوانند دنیایی دراماتیک متناسب با ویژگی‌های زمانهٔ خود خلق کنند.

کوشش ابزوردها را می‌توان نوعی معنابخشی به جهان معناباخته‌ای دانست که ماحصل سال‌های پس از جنگ است که فضایی تازه و نگاهی متفاوت‌تر را می‌طلبد؛ فضایی که در عین نمایش عریان بی‌معنایی زندگی، کورسوی امیدی برای ادامه دادن را فراهم سازد.

در این دنیایِ مخلوقِ جدید که بی‌شباهت با جهان معاصر خالقان آن نیست، با قهرمانانی عبث مواجه هستیم، قهرمانانی که در تقلایی سیزیف‌وار، در دام سیکلی معیوب گرفتارند و در تقلایی بی‌رحمانه کوشش‌شان به تحولی منجر نمی‌گردد، هرچند منتظر منجی‌ای هستند که قرار است با حضورش تحولی را رقم بزند. قهرمانان معاصری که به چیزی چنگ می‌زنند که نمی‌دانند چیست؟ حلقهٔ مفقوده و غایبی که غیبتش مفهومی حیات‌دهنده به زندگی معناباختهٔ آن‌هاست. آن وجه ناگشودهٔ هستی که غیبتش معنابخش و بهانه‌ای برای ادامهٔ حیات است.

ازاین‌رو، در درام ابزورد شاهد غیابِ شخصیتِ مرکزی، نامشخص بودن زمان و مکان رویدادها، غیاب کنش‌های پیش‌برنده، نبود نقطهٔ اوج مشخص، طرح و ساختار دایره‌وار و تکرارشونده هستیم. در نتیجه، تشخیص هدف مشخص و معنایِ معین که امری لازم و ضروری فرض می‌شد، دشوار و تا حدی ناممکن می‌شود.

بر اساس یافته‌های این پژوهش که تمرکز خود را بر مفاهیم مرتبط با واسازی همچون غیاب و تجلی آن در نمایشنامه‌هایِ آوازخوان طاس، در انتظار گودو و مستخدم ماشینی معطوف کرده است، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در دو نمایشنامهٔ آوازخوان طاس و در انتظار گودو به عنوان اولین و مهم‌ترین نمایشنامه‌های ابزورد، و همچنین نمایشنامهٔ مستخدم ماشینی ضمن سنت‌شکنی و واسازیِ ساختار و الگوهای رایج درام‌نویسی که قرن‌ها بر سنت درام‌نویسی غرب حاکم بوده است، زمینه را برای شکل‌گیری گونه‌هایی از درام فراهم سازند که از سویی آپاراتوس و سازوکار اثرگذاری درام‌های پیشین را می‌شکند و از سوی دیگر زمینه را برای توجه به صورت‌هایی فراهم می‌سازد که تاکنون محقق نشده یا مورد توجه نبوده‌اند.

این پژوهش می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های دیگری در خوانش گسترده‌تر انواع دیگر درام و بررسی کارکرد واسازی و نقش مفهومِ غیاب در سنت‌هایِ دراماتیک ارسطویی و شکل‌گیری آنها باشد و حتی زمینه را برای پژوهش‌های گسترده‌تری برای تحلیل تئاتر ابزورد فراهم سازد؛ چراکه هر عصری مقتضیات و گونهٔ خاص خود را طلب می‌کند و شاید با توجه به رویکرد واسازی که در جست‌وجوی مفهوم غیاب و دیگر مفاهیم در حاشیه مانده است، بتوان به گونه‌های جدید دست یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. Presence

۲. Apparatus theory: آپاراتوس در معنای عام خود به معنی ابزار و وسایل است و در معنایِ فلسفی و تخصصی به مجموعهٔ ابزار – از علم و مفاهیم تا گفتمان‌ها – گفته می‌شود که اغلب بار ایدئولوژیک دارند، مانند آپاراتوس رسانه‌ای و یا آپاراتوس سیاسیِ حاکمیت.

3. Absence
4. Defamiliarization
5. Theater of the Absurd
6. Samuel Beckett (1906 - 1989)
7. Eugene Ionesco (1902 - 1994)
8. Harold Pinter (1930 - 2008)
9. Jacques Derrida (1957 - 2004)
10. Deconstruction
11. The bald soprano

12. Waiting for Godot
13. The Dumb Waiter
14. The American Heritage Dictionary
15. De la Grammatologie (1967)
16. Martin Heidegger (1889 - 1976)
17. Binary logic
18. Epistemological
19. Ontological
20. Jean – Paul Sartre (1905 - 1980)
21. Albert Camus (1913 - 1960)
22. Martin Esslin (1947 - 2002)

۲۳. Protasis: بخش مقدماتی؛ مقدمه‌چینی برای داستان و کنش‌های شخصیت‌ها.
۲۴. Epitasis: بخشی که در آن با افزایش شدت کشمکش، طرح پیچیده‌تر می‌شود.
۲۵. Catastasis: فروکش کردن یا حل و فصل که عمدتاً پس از نقطهٔ اوج رخ می‌دهد.

فهرست منابع

ارزنده‌نیا، محمد (۱۳۸۶)، راز زندگی در ادبیات داستانی جهان، تهران: انتشارات اطلاعات.
ارسطو (۱۳۹۷)، بوطیقای شاعری، ترجمه رضا شیرمرز، تهران: انتشارت ققنوس.
استم، رابرت (۱۳۹۳)، مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
اسلین، مارتین (۱۳۹۹)، تئاتر ابسورد، مترجمان مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، تهران: انتشارات اختران.
الیاده، میرچا (۱۳۸۰)، یک مرد بزرگ، دوازده هزار رأس گاو، ترجمه دکتر محمدعلی صوتی، تهران: انتشارات اساطیر.
امرلینگ، یانه (۱۴۰۰)، نظریه برای تاریخ هنر، ترجمه فریده آفرین، تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
بکت، ساموئل (۱۳۸۷)، در انتظار گودو، ترجمه علی‌اکبر علیزاد، تهران: انتشارات بیدگل.
بلوم، هارولد (سر ویراستار) (۱۳۹۶)، تفسیرها و تأویل‌ها، در انتظار گودو، ترجمه بهروز حاجی‌محمدی، تهران: انتشارات ققنوس.
پینتر، هارولد (۱۳۹۲)، دو نمایشنامه (مستخدم ماشینی و درد خفیف)، ترجمه غلامرضا صراف، تهران: انتشارات دات.
رجبی، مینا (۱۳۹۷)، بررسی نشانه‌شناختی مفهوم غیاب در آثار سه تن از نقاشان ایرانی معاصر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره، دانشکدهٔ هنر.
شیبانی رضوانی، فیروزه (۱۳۹۳)، مفهوم حضور و غیاب در رویکرد واسازی: خوانشی از آثار نقاشی آیدین آغداشلو، جستارهای فلسفی، شمارهٔ بیست و ششم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، صص ۳۷ - ۶۳.
کامیابی مسک، احمد (۱۳۹۵)، یونسکو و تناترش: با مقدمه اوژن یونسکو و گفتگویی با او، تهران: نشر قطره.
لتوین، دیوید، استاکدیل، جوورابین (۱۳۹۷)، معماری درام، ترجمه امیر راکعی، تهران: نشر ساقی
لچت، جان (۱۳۹۲)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته، ترجمه محسن حکیمی، تهران: انتشارات خجسته.
لوسی، نیل (۱۳۹۳)، فرهنگ واژگان دریدا، مجموعهٔ مترجمان، ویراستارِ ترجمه: مهدی پارسا، تهران: انتشارات رخ‌داد نو.
مارک چمرز، مایکل (۱۳۹۴)، گوست لایت: راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی، ترجمه نرگس یزدی، تهران: انتشارات سمت.
مخصوصی، بهروز (۱۳۹۰)، درآمدی بر تاریخ نمایش، تهران: انتشارات افراز.
مصلح، علی‌اصغر، خانقاه، مهدی پارسا (۱۳۹۰)، «واسازی به منزله یک استراتژی»، متافیزیک (مجله علمی – پژوهشی)، دورهٔ جدید، سال سوم، شماره ۱۱ و ۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، ص ۵۹ - ۷۲.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۹)، وظیفهٔ ادبیات، تهران: انتشارات نیلوفر.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسیِ پساساخت‌گرا: روش‌شناسیِ واسازیِ متن هنری، مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، فرهنگستان هنر، تهران، زمستان ۱۳۸۷، ص ۱۹۱ - ۲۱۲.
هینچلیف، آرنولد (۱۳۸۹)، پوچی، ترجمه حسن افشار؛ تهران: نشر مرکز..
یونسکو، اوژن (۱۳۹۱)، درس و آوازخوان طاس، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: هرمس.

Derrida, J. (1976). Of Grammatology, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Derrida, J. (1982). Margins of Philosophy, trans. Alan Bass, The Harvester Press.
Karmakar, Shibajyoti (2014). A Critical Study of Beckett's Waiting for Godot through the Lens of Post Modernism, European Academic Research, Volume II, Issue 9, December 2014.
Wood, Sarah (2009). Derrida's 'Writing and Difference': A Reader's Guide, A&C Black.