

نشانه‌شناسی تئاتر نو

پریسا مهم کار خیراندیش*

مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان، اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۸/۹/۱۷، تاریخ تصویب: ۸۹/۳/۸)

چکیده

برای بررسی کارکرد یک مجموعه نمی‌توان به شناخت پاره‌ای از عناصر ساختاری آن بسنده کرد. به همین دلیل است که شناخت پاره‌های پیکر تئاتر نو، یا عناصر ساختاری آن، نیز به تنهایی برای بررسی کارکرد کل مجموعه تئاتری میسر نمی‌دهند، از این‌رو آن را باید بر نظامی استوار کرد که ویژگی‌های تئاتر نو مبتنی بر آن انتظام یابد. از اینجاست که پاره‌ها را تنها با ساختار پیکره‌ها می‌توان دریافت. در این مقاله با تحلیل ساختارگرایانه درباره تئاتر نو می‌کوشیم تا به نتایجی برسیم که شاید بهتر باشد برای نیل به آن، نخست و با یاری گرفتن از تئاتر یونسکو، برخی از عناصر ساختاری تئاتر نو، یا تئاتر ریشخند را یک به یک بررسی کرده، سپس تفاوت پیکره این تئاتر را با تئاتر سنتی مورد توجه قرار داده و تفاوتی را که همزمان نشان دهنده جوهره تئاتر نو است، روشن می‌گردانیم. از مهم‌ترین این تفاوت‌ها همان زبان صحنه‌ای است که از آن جمله می‌توان به حرکات، نورپردازی‌ها، اصوات و ... اشاره کرد که اهمیتی ویژه می‌یابند تا از این طریق بر جنبه نمایشی اثر بیفزایند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، تئاتر نو، ریشخند، زبان صحنه‌ای، تئاتر ناب، شفافیت نمادین، تضاد، تئاتر سنتی.

مقدمه

ساده‌نگری است اگر به بررسی نشانه‌شناسی تئاتر نو بپردازیم و خاستگاه، یعنی بنیاد همه علت‌های مؤثر در پدیدآیی آن را نادیده بگیریم. به دیگر سخن، بررسی نشانه‌شناسی تئاتر نو بی‌توجه به جو حاکم بر زمانه‌ای پرسش برانگیز و بی‌در نظر گرفتن تحولاتی که از اواخر قرن نوزدهم نشان گسستی تدریجی با الگوهای سنتی فن نمایشنامه‌نویسی و هنر بیان صحنه‌ای آن بود، به فهم موضوع این مقاله ره‌گشا نمی‌بود.

یکی از این علت‌های مؤثر، بی‌شک احساس سرخوردگی و نومیدی بود که پس از جنگ جهانی دوم و هم‌زدایی فلسفی-ادبی از ارزش‌های اومانیستی (Humaniste) در اذهان پدید آورده بود و پرخاشجویی و خردستیزی نهضت‌هایی چون دادائیسم و سورئالیسم برای بیان آن کافی نمی‌نمود. عرصه تئاتر اما ساحتی هنوز دست نخورده بود که آنتونین آرتو (Antonin Artaud) با الهام از تئاتر شرقی، به ویژه تئاتر بالی بر آن شد که آن را نه به میدان نمایش نومیدی و یأس انسان، با برقراری ارتباط گسیخته با بعد متافیزیکی تبدیل کند که هولناک و تراژیک است. اما هم‌زمان نماینده جنبش و جوشش و خروش زندگی نیز هست.

این‌گونه بود که آرتو به بررسی نارسایی‌های تئاتر غربی پرداخت. وی برآن شد تا آن را از عواملی بپیراید که بازدارنده شرکت تماشاگر در «نمایش تمام و کمال» (Le théâtre total) است. نمایشی که نه با فهم او، بلکه با پنهانی‌ترین و نهفته‌ترین نیروی درون او از طریق حواسش سخن می‌گوید و این نیروی خفته را بی‌اتکا به گفتار و نوشتار بیدار می‌کند.

نمایش‌نامه‌نویسان تئاتر نو نه تنها وامدار مفهوم «تئاتر ناب» آرتوند، بلکه میراث‌بر «زبان صحنه‌ای» اویند که از مهم‌ترین عوامل ساختاری تئاتر نو است. گذشته از آرتو، اینان از نمایشنامه‌های آلفرد ژاری (Alfred Jarry) و سورئالیسم نیز الهام گرفتند، و آنان به تئاتر سال‌های ۱۹۵۰ به بعد تحولی ژرف بخشیدند که نمودار نشانه‌های خاص شناختنی است. گذشته از «زبان صحنه» که زبان اشیاء، زبان نور، صدا، رنگ و همه‌هاست، تئاتر نو از توانایی‌های زبان و واژه‌ها نیز آنچنان بهره می‌گیرد که تماشاگر به شگفتی می‌افتد و از این شگفتی به خنده. تئاتر ریشخند که بیشتر ریشخند تماشاگر است و جهان بی‌معنا و هدفی که در آن می‌زید با شخصیت‌های محدود، در صحنه‌ای بسته که بیشتر تداعی گر یک no man's land (ناکجا آباد) است به بازگویی همه ارزش‌هایی می‌پردازد که روزگاری روابط انسانی و رابطه انسان با جهان بر آن استوار بود؛ و در این واژگونی ارزش‌ها، آنچنان گرافه‌پردازی می‌کند که بی‌معنایی، بی‌هدفی زندگی و تنهایی ذاتی انسانی خنده‌آور جلوه کند و خلاء

متافیزیکی با شدت بیشتری نمایان شود. برای نیل به این مقصود، تئاتر نو هم به اغراق نمایشی است و هم به اغراق شفاف. اگر بکت (Beckett) هستی انسان را در انتظاری عبث خلاصه می‌کند، انتظار، یک نماد نیست، بلکه تاروپود نمایش بافته از آن است؛ اگر انسان در معرض شیء شدن یا مسخ شدن است، کرگدن نمادی انتزاعی نیست، مردم آن را می‌بینند، درباره آن سخن می‌گویند و بی‌اعتنا از آن می‌گذرند؛ کرگدن نماد انسان نیست، خود انسان است. یکی دیگر از نشانه‌های تئاتر نو در همین شفافیت نمادهاست که جایی برای رویاپردازی نمی‌گذارد.

۱- زمینه و زمانه

در سال‌های ۱۹۲۰-۱۹۵۰ سبک نمایش‌نویسی، دستخوش دگرگونی‌های بنیادینی شد که نشأت گرفته از گسستن از تئاتر بورژوازی، یعنی تئاترهای واقع‌نگار (réaliste)، روان‌شناختی (psychologique)، خرد باور و اومانستی بود. سردمداران تئاتر نو، به ویژه بکت، یونسکو (Ionesco) و آداموف (Adamov) و پیشتر از آن‌ها آنتونین آرتو (Antonin Artaud)، از تئاتر ژیرودو (Giraudoux) و کوکتو (Cocteau) گذشته، به نمایشنامه‌های حاوی پیام کامو (Camus) و سارتر (Sartre) (به جز در بسته *Huis Clos*) نیز می‌تاختند. آن‌ها سر آن داشتند تئاتری را عرضه کنند که صرفاً به نمایش واقعیت - یعنی باز نمود (représentation) آن بر صحنه - بسنده نکرده، با به کارگیری نیروی خیال و به صحنه آوردن عواملی که به شکوفایی این نیرو در ذهن تماشاگر بیانجامد، راه را برای تفسیر (interprétation) واقعیت هموار کند: «حقیقت ما در رویاهامان در نیروی تخیل‌مان نهفته است، همه چیز، در هر لحظه مؤید این سخن است» (یونسکو، ۱۹۶۲، ۴۸).

آن ماری شاربونیه (Anne-Marie Charbonnier)، تئاتر مدرن را دستاورد این جابه‌جایی دیدگاه، یعنی گذر از بازنمود به تفسیر می‌داند. (شاربونیه، ۱۹۹۸، ۶). با این همه، نمی‌توان به بررسی نشانه‌شناسی تئاتر نو - که برخی آن را تئاتر عبث‌گرا یا تئاتر پوچی (théâtre de l'absurde) خوانده‌اند، ولی امانوئل ژاکار (Emanuel Jacquard) واژه استهزاء یا ریشخند را در توصیف آن گویاتر دانسته است (ژاکار، ۱۹۹۸، ۴۹) - پرداخت و تأثیرات فاجعه جنگ جهانی دوم را در دگرگونی جهان‌نگری نویسندگان پیشتاز آن در سال‌های ۱۹۵۰، از نظر دور داشت. اینان در جهان افسون زدوده می‌زیستند که ریشه‌های متافیزیکی و دینی آن از دیرباز خشکیده بود. جهانی که با پایداری ارزش‌های اومانستی و پایگیری عوامل خرد ستیز، معنای هستی انسان در جهان را به پرسش گذاشته و خواستار تفسیری نو از موقعیت بشری بود.

با الهام از کافکا (Kafka) و جویس (James Joyce)، از رمانتیک‌ها که آنان نیز زمانه خود را بر نمی‌تابیدند، از پیش رمانتیک‌ها که واژه «آبسورد» (Absurde) به معنای پوچ و عبث را باب کردند، تا دستمایه ژرف‌اندیشی‌های ادبی-فلسفی کامو و سارتر شود؛ درونمایه‌های تئاترنو بر بی‌معنایی موقعیت بشری استوار است؛ بر بی‌هدفی هستی انسان در جهان؛ بر مرگ و نیستی؛ بر فاجعه باطنی فرد؛ بر بهت و حیرت او از رویارویی با حقیقت خام (brut) هستی در جهان؛ بر ناتوانی او بر چیرگی بر این واقعیت و بر دلهره‌های برآمده از آن؛ و نیز بر تنهایی انسان؛ بر ناتوانی او از فهم خود و دیگران و بر عدم امکان ایجاد رابطه با دیگران.

۲- تئاتر ناب

در به صحنه آوردن این درونمایه‌های انتزاعی، تئاتر نو وامدار برخی از نهضت‌های نمایشی پیشین و متأثر از مفهوم «تئاتر ناب» (le théâtre pur) است که آنتونین آرتو در سال ۱۹۳۸ کتابی به نام تئاتر و همسان آن *Théâtre et son double* درباره آن نگاشت و بر آن بود: «اگر تئاتر بازآورد زندگی‌ست، زندگی باز آورد تئاتر حقیقی است و نه تقلیدی از آن». (آرتو، جستاره ۵، ۱۹۶). در این کتاب آرتو درباره پیرایش تئاتر از عناصری سخن گفت که جنبه هنری ندارند، از در هم‌شکنی زبان گفت، زیرا زبان را از ویژگی‌های تئاتری بی‌بهره می‌دید و آن را وابسته به گفتار، به واژه و به گفتگو می‌دانست. او همین سنجشگری و نقد را درباره نوشتار نیز بکار برد و دیالوگ یا گفتگو را نه متعلق به صحنه که ویژه کتاب خواند؛ زیرا بر آن بود که نوشتار روح را از حرکت باز می‌ایستاند و در شکلی خاص تبلور می‌بخشد، حال آن‌که گوهر تئاتر نو در فضایی شکوفا می‌شود که امکان حرکت روح را فراهم آورد. با این همه آرتو زبان را رها نمی‌کند. آن را بدل به زبان صحنه‌ای می‌کند، یعنی زبانی نو و مستقل از گفتار: «می‌گویم صحنه محلی مادی و مشخص است و خواهان آن است که پر شده و به این واداشته شود که با زبان مخصوص و دیدار پذیرش سخن گوید» (آرتو، جستار ۱۴، ۳۶).

البته باید دانست که آرتو فرزند زمان خود نبود و زمانه هم او را بر نمی‌تابید. او متأثر از تئاتر شرقی بود، به ویژه تئاتر بالی (balinai) که تئاتری بود برون - متنی یعنی ناوابسته به متن که زبان آن (زبان جنبش geste، ایما و اشاره signe، زبان ایستارها و حالت‌ها attitudes) و آواها و اصوات است (آرتو، ۱۹۳۸، جستار ۴، ۴۳). زبانی دیدارپذیر و آهنگین که با نورپردازی‌های رنگین با گوش و چشم، با حواس تماشاگر ارتباط برقرار کند؛ زبان اوراد جادویی (incantations) و پژواک‌هاست که تنها به یک مکان بسته نیاز دارد، به یک صحنه. در

این صحنه شخصیت‌ها با تن خود سخن می‌گویند، با جنبش‌های فی‌البداهه، با آوا نام‌ها (onomatopées)، با فریادها، با رقص و با آواز. بدین‌سان تئاتر آرتو، تئاتری است تمام و کمال که پایان کلام محوری (logo centrisme) و اولویت زبان در تئاتر را وعده می‌دهد. زبان صحنه که بعدها بکت، یونسکو و آداموف، در نمایشنامه‌های خود از آن بهره‌ها گرفته‌اند، زبانی است که به زعم آرتو، می‌باید چنان نظام یابد که با شخصیت‌ها و اشیاء نگاره‌نویسی (hiéroglyphes) کند. می‌دانیم که هیروگلیف نوشتاری است که اگر رمزگان آن را ندانیم بر چیزی دلالت ندارد و تئاتر آرتو که او خود «تئاتر بی‌رحمی» (théâtre de la cruauté) می‌خواندش، در زمان خود او فهمیده نشد، زیرا سر آن داشت که به سرچشمه تئاتر بازگردد و بعد تراژیک و هولناک دوران باستانی و قرون وسطایی آن را بازگرداند، این بعد را با اندوهباری سرنوشت بشری همساز کند. با این همه زبان صحنه‌ای خود را برای نمایش‌نامه‌نویسان بعدی به یادگار گذاشت. اما اگر آرتو می‌گفت: «نباید گفت» آنان چنین شنیدند «چیزی برای گفتن نیست» (ژرژ شاربونیه، ۱۹۷۰، ۲۰) و همین را به مدد زبان صحنه‌ای آرتو به تئاتر آوردند و چنان کردند که در تئاتر نو حرکات، نورپردازی‌ها و اصوات نه تنها در کار ساختن و پرداختن معنا سهیم شوند، بلکه بر جنبه نمایشی اثر نیز بیافزایند.

۳- زبان صحنه‌ای

نورپردازی در نمایشنامه‌های یونسکو، اهمیتی ویژه دارد و ابزاری برای عینیت بخشیدن به یک خلاء کسالت باراست. اما گاهی نیز نماد زندگی است، چنان‌که پرده نخست را گشوده، واپسین پرده را با ترک آن در خاموشی و نیستی فرو می‌برد. یونسکو به خوبی آگاه است که نوردر اذهان عمومی نقشی سرنمون (archétypale) دارد، از همین روست که نورها و رنگ‌ها، از درهم‌آمیزی وسیله‌ای برای برقراری ارتباط با تماشاگر می‌سازد. به طور مثال در قاتل بی‌مزد و مواجب *Le tueur sans gage*، برانژه (Bérenger) فریبندگی بیان‌ناپذیر زندگی و ذوق بی‌همتای آن را در نخستین پرتو کمرنگ سحرگاه در می‌یابد و چنین می‌گوید «می‌بینید، هر چند این را به من گوشزد کرده بودند، من باور نکرده بودم... یا دقیق‌تر بگویم، به من نگفته بودند اما من آن‌را می‌دانستم، می‌دانستم که در شهر تاریک و در میان این محله‌های سوگناک، غبارآلود، گل‌گرفته‌مان این محل روشن و زیبا، این ناحیه بلندپایه، با کوچه‌های آفتابی و خیابان‌های غرقه در نورها وجود دارد.» (یونسکو، ۱۹۵۸، ۵۲).

اشیاء نیز در نمایش نقشی دلالت‌گر دارند و در آثار یونسکو به واژه‌گونه‌ای تبدیل شده و

زبانی ویژه خود می‌سازند. بطور مثال، در خانه معمولی اسمیت‌ها (Les Smiths) در آوازخوان طاس - *La Cantatrice chauve*، زنگ بی‌دلیل نواخته می‌شود، ساعت دیواری همیشه خلاف آنچه که باید، نشان می‌دهد و یا لباس‌ها، آن لباس‌های مهمانی رسمی که باید باشند، نیستند. این جزئیات کوچک نشان‌گر آن است که شخصیت‌ها در جهانی جنون زده زندگی می‌کنند که در تضاد با جهانی منسجم و معقول است که در آن ساعت‌های دیواری در لحظه مناسب بانگ می‌زنند و نواخته شدن زنگ، نوید بخش ورود کسی است و یا حضور مأموران آتش‌نشانی مؤید وجود یک آتش سوزی واقعی است. با استناد به چنین جهانی است که می‌توان تنهایی و بی‌تکلیفی انسان‌ها را دریافت. «کاستی اشیاء خود، بر سرگیجه انسان می‌افزاید و او را سرانجام در ناواقعیتی فرو می‌برد که در آن مکان، زمان، هستی و ماده نفی می‌شوند و تو گویی هرگز وجود نداشته‌اند؛ و چنین می‌نماید که تنها راهی که نویسنده فراروی ما می‌گذارد، سکوت انگلیسی است که نام دیگری است برای نیستی». (جووانی ۳۳).

رویاری کاستی و نقص اشیاء، تکثیر سریع و بی‌رویه آن‌ها به همان اندازه سرسام‌آور است. این انباشتگی شیء - واژه‌ها در بیشتر نمایشنامه‌های یونسکو با شتاب‌گیری گیج‌کننده ضرب‌آهنگ نمایشنامه و ترمز گسیختگی واقعیت همراه است که هم‌زمان خنده‌آور و دلهره‌زاست. تکثیر سریع کرگدن‌ها در نمایشی به همین نام، نمونه گویای آن است. ژنویو سهر و (Geneviève Serreau)، وضعیت انسان در خلوت افکنده شده و دگردیسی او به شیء را چنین بیان می‌کند: «همه جا لبالبی جهان، انسان را به تنهاییش پس می‌راند، و او را به رسالتش که همانا به نوبه خود شیء شدن است باز می‌خواند.» (سهر و ۴۶).

البته این حالت در آثار یونسکو همیشه نمی‌پاید. او با مدد از رویا و میل به بازسازی ساختار آن، می‌کوشد از آن بگریزد. بازآفرینی رویا - که نشانگر تأثیر سوررئالیسم بر تئاتر نوست - به این کار می‌آید که بتوان با سبک‌بالی از سنگینی و گرانش (واژه‌ها، ماده و لبالبی فضا) گریخت. بنابراین در نوشته‌های او سرو کار خواننده بیشتر با دو حالت از آگاهی است: سبکی و ناپایداری یا سنگینی و گرانش، احساس خلاء یا احساس زیادی حضور، شفافیت یا تاری. این احساس سبکی که گاه تشویش‌آور و گاه رهایی‌بخش است بر بیان نیز بی‌تأثیر نیست «زبان گویی یکسره از هم می‌گسلد، از خود تهی می‌شود، بدین سان و از آنجا که همه چیز عاری از اهمیت است چه می‌توان کرد مگر خندیدن به آن.» (یونسکو، ۱۹۶۲، ۱۴۰).

اما در نمایشنامه‌های بکت، سخن بر سر کاستی یا زیادی اشیاء نیست، اشیاء به این کار

می‌آیند تا به آن عینیتی بخشند که زبان برای بیان صحنه‌ای آن کافی نیست. بطور مثال در *اوه*، روزهای زیبا *Oh, les beaux jours*، وینی (Winnie) همین نکته را بیان می‌کند: « کلمات رهایتان می‌کنند، لحظاتی است که حتی آن‌ها هم شما را ول می‌کنند، (...)، پس چه می‌توان کرد تا زمانی که باز گردند؟ موها را آراستن، اگر تا به حال نیاراسته‌ایم و یا اگر در این باره شک داریم، ناخن‌ها را سوهان زدن، اگر نیاز به سوهان زدن نداشته باشند، با این‌ها می‌شود منتظرشان شد.» (بکت ۱۷).

در نوشته‌های بکت سرو کار ما با اشیاء روزمره است. از همان آغاز، مرکز توجه کیف وینی و اشیاء درون آن است. چنانچه گویی این کیف استعاره‌ای است برای آن جای مخفی در تئاتر که اشیاء از آن یک به یک خارج شده، رفته رفته صحنه را می‌آریند. نخستین شیء‌ای که وینی از کیف خود بیرون می‌آورد، یک مسواک است، سپس خمیردندان، آینه، جا عینکی، عینک و دستمال. این چیزها به او این امکان را می‌بخشند که به بخش فوقانی بدنش، تنها بخشی که برای تماشاگر در پرده اول قابل رویت است، بپردازد. زیرا نیمه دیگر او در «پستان» زمین فرو رفته است. این اشیاء او را به واقعیت باز می‌گردانند. به تن فرسوده و پیرش. در جای دیگر اشیاء بر ملا کننده ویژگی‌های شخصیت‌هایند. به طور مثال در هم شکستگی و فرتوتی ویلی (Willie) و کاستی تحول در زندگی‌اش در صفحه‌های به زردی گراییده روزنامه‌اش منعکس است. این روزنامه کهنه و زرد شده، شخصیت‌هایی را به تماشاگر می‌نمایاند که گویی در مکان و زمان منجمد شده‌اند، گویی زندگی‌شان از زمان چاپ روزنامه تا کنون تحولی نیافته است؛ و وینی در این روزنامه آگهی مرگ کسی را می‌خواند که مدت‌هاست مرده و یا به آگهی‌ای توجه دارد که دیگر توان پاسخ‌گویی به آن را ندارد: «به یک مرد جوان و سرحال نیازمندیم». وینی در بازی با اشیاء کیفش، در یک دست عینکی دارد که حکایت از کم‌سویی دید و پیر شدنش دارد و در دست دیگر کلاه‌هی با پری چروکیده و چنین می‌نماید که وینی از اکنون رو برگردانده و به گذشته رو کرده است. اینجا تماشاگر جز نگاه او را نمی‌بیند و رابطه با اشیاء بدین سان بر نگاه متمرکز می‌ماند. نخست آینه، سپس عینک، آنگاه یک ذره‌بین که برای خواندن نوشته‌های ریز مسواک به کار می‌آید، نوشته‌هایی که وینی ذره‌بین به دست در پی پی‌بردن به معنایشان می‌کوشد. «موی ظریف خوک (صورتش حالتی بلا تکلیف به خود می‌گیرد). خب خوک به درستی چه معنا دارد؟ ماده خوک، خب چرا؟ معلومه می‌دانم، اما خوک؟» و معمای جنس مسواک حل نشده می‌ماند. اینجا نه تنها رابطه شخص با شیء که رابطه‌ی واژه‌ها با اشیاء، پرسش انگیز جلوه می‌کند. و از همین رو در تئاتر نو، بویژه در نوشته‌های

یونسکو، اشیاء غالباً مجازی‌اند. تابلویی که استاد درس روی آن می‌نویسد مجازی است، همانگونه که چاقویی که برای کشتن شاگرد از کتو بیرون می‌کشد. حال اگر به سفارش آرتو، این نمایشنامه‌نویسان «ضد تئاتر، از هر آنچه غیر هنری بود (تعهد، ایدئولوژی خواه دینی، خواه سیاسی، خواه فلسفی)، از واقع‌نمایی، از روانشناسی شخصیت‌ها، از منطق و از سازوکارهای علیت که در پیشرفت یک ماجرا ضروری‌ست، از ادبیات، از روایتی با آغاز، میانه و پایان، روی گردانند و به ساخت گشایی زبان و ارتباط کلامی پرداختند، اما نه از متن دست شستند و نه از گفتار و زبان که در همه کارکردهایش (گفتاری و صحنه‌ای) در آثار آنان نقشی مرکزی داشت. با این همه، آنان نیز با نمایشی جلوه دادن هر چه بیشتر آثار خود، کوشیدند تا زبان سرآمد جلوه نکنند. رولان بارت در این‌باره می‌گوید: «چیست که نمایشی است؟ نمایش است منهای متن، لایه‌ای از نمادها و احساسات است که با تکیه بر متن نوشتاری بر صحنه شکل می‌گیرد. به دیگر سخن نوعی درک حسی همه جانبه از شگردهای احساسی، از حرکت‌ها، از لحن‌ها، از فاصله‌ها، از عناصر، از نورهایی است که در سرشاری زبان خود متن را به زیر می‌کشند.» (بارت ۴۱-۴۲).

۴- وام‌های دیگر

در گسست با واقع‌نمایی، تئاتر نو وامدار تئاتر سمبلیست اواخر سده نوزدهم است که واقعیت را نمادین جلوه داد و رمزگشایی از آن را به تماشاگر واگذاشت. تئاتر نو این نمادها را اما محسوس کرد و به آن‌ها واقعیت بخشید. این وام نمادین در آثار یونسکو و آداموف بطور مثال به خوبی آشکار است. «اما تنها کلمات که نیستند ... همه کار در تئاتر مجاز است، در قالب شخصیت‌ها فرو رفتن، و نیز تجسم بخشیدن به دلهره‌ها، به حضورهای درونی. بنابراین نه تنها مجاز است، بلکه بهتر آن است که لوازم جانبی هم نقش بازی کنند، به اشیاء جان بخشیده شود، دکور جاندار باشد، نمادها محسوس شوند...» (یونسکو، ۱۹۶۲، ۶۳).

در آثار آداموف اما همه چیز چنان نمایان است که حتی رمزگشایی نیز لازم نمی‌نماید. در تازش *Invasion* بطور مثال، درهمی اندیشه را که مانع زندگی شخصیت‌هاست، در درهمی اتاقی که در آن خوابیده‌اند، نشان می‌دهد، در «مانور بزرگ و کوچک»، عضو قطع شده قهرمانش، نماینده تکه‌پارگی درونی اوست؛ نقص‌های اخلاقی پناه جویان همه ضد همه *Tous contre tous* در پای لنگان‌شان جلوه‌گر است. اما نکته اینجاست، که شخصیت‌ها نماد چیز دیگری جز خودشان نیستند، زیرا واقعیتی فراتر از آن‌ها نیست که بتوان با زبان نمادین یا

تمثیلی به آن اشاره کرد. بطور مثال این خلاء متافیزیکی را در صندلی‌های یونسکو *Les chaises* می‌توان دید. همانگونه که او خود می‌گوید: « درونمایه نمایش نه پیام است نه شکست‌های زندگی و نه فلاکت اخلاقی کهنسالان، سخن بر سر خود صندلی‌هاست، یعنی نبود اشخاص، نبود امپراتور، نبود خدا، نبود ماده، بی‌واقعیت بودن جهان، خلاء متافیزیکی.» درونمایه نمایش «هیچ» است، هیچی که شنیدنی است و تجسم یافتنی. (یونسکو، ۱۹۶۲، ۱۱۵).

در نمایشنامه در انتظار گودو *En attendant Godot* اثر بکت، با حضور خام و ناپروورده شخصیت‌ها در صحنه مواجه‌ایم که نماینده همین خلاء متافیزیکی‌اند. اینان نقشی به عهده ندارند، هدفی را دنبال نمی‌کنند، حضور و انتظار بیهوده آن در یک اکنون بی‌آینده و گذشته، اکنونی تا ابد تکرار شونده، تداعی‌گر حضور بی‌حاصل انسان در جهانی با افق‌های بسته است. زیرا «این جا بودن»، یعنی «جای دیگر نبودن» یعنی محروم بودن از چیزی که دگرجاست. از آنجا که تمایل تئاتر نو، به آن است که به صورتی مشخص نمایشی جلوه کند، درون مایه‌های آن بر عناصری استوارند که لب مرزند. بطور مثال شخصیت‌های از کار افتاده یا کهنسال، حضور آنان در فضایی بسته و گروه بندی آن‌ها به زوج یا به دو فرد. اینجا گزینش عمدی روش‌های گزاره پرداز به این کار می‌آید که آنچه بنیادین و اساسی است، با بیشترین شدت یا غلظت به نمایش گذارده شود و محبوس بودن انسان در خود را که امکان ارتباطش را کف نهاده، با نماد فضای بسته، واقعیتی ملموس دهد.

۵- تئاتر استهزاء

آیا با این درونمایه‌های بدبینانه که گریز از وضعیت انسانی را ناممکن جلوه می‌دهد، می‌توان در تئاتر خندید؟ در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت بر خلاف تئاتر سنتی، تئاتر نو تنها مضحک، رمانتیک یا تراژیک نیست، بلکه همزمان تراژیک و خنده آور است. الهام بخش آن شخصیت اوبو (Ubu) در شاه اوبو *Roi Ubu*، اثر آلفرد ژاری (Alfred Jarry) است که در سال ۱۸۹۶ به نمایش گذاشته شد. این نمایشنامه بر نهضت سورئالیستی سخت تأثیرگذار بود و تئاتر نو به نوبه خود وامدار هر دو. چنانچه در نگرش نویسندگان پیشتاز قرن بیستم در تئاتر تحولی بی‌سابقه ایجاد کرد. این نمایشنامه، نماد ستیزه با هم‌رنگ یا همسان‌انگاری (conformisme) و بازتاب جهانی است پوچ و بی‌معنا که از صد و اندی سال پیش همه قالب‌ها و موازین تئاتر کلاسیک را یکسره درهم شکست.

شاه اوبو، تقلیدی ناشیانه و خنده‌آور از شاه است که با طنزی به عمد زشت و زننده به

ارایه نمایشی می‌پردازد که در آن وقایع، خودسرانه و بی‌هیچ دلیل و منطقی روی می‌دهند. شخصیت بابا اوبو (Père Ubu) انسانیست زدوده و شیء شده، تنها سر سپرده به غرایز ابتدایی خویش است. شخصیت‌های دیگر ویژگی‌هایی خاص دارند. گاه مجموعه‌ها در قالب یک شخصیت نشان داده می‌شوند (مثل همه ارتش روس و کل ارتش لهستان با یک سیاهی لشکر) و یا یک شیء، دستگاه چاپ، که ماشین مغز پاشی خوانده می‌شود، نیز یک شخصیت تصور می‌شود. داستان «در لهستان می‌گذرد یعنی در ناکجاآباد». زبان چه در کل، چه در واحدهای واژگانی خود (مثل واژه معروف merde که گشاینده نمایش است و بی‌وقفه تا پایان تکرار می‌شود) نظم و ترتیب خود را از دست داده و در گفتارهای بی‌سروته و بی‌معنا، کارکرد اصلی خود را که ایجاد ارتباط است، از دست می‌دهد. در پرده سوم، بازیگری با دراز کردن دست خود نقش در زندان را باز می‌کند و بابا اوبو انگشتی در دست او می‌چرخاند تا قفل در را باز کند و «در زندان» ۹۰ درجه به دور خود می‌چرخد و خود را باز می‌کند.

آلفرد جاری با حذف نتیجه اخلاقی، روایتی بی‌انسجام و بی‌ساختار تحویل می‌دهد که خنده‌آور است، اما همانگونه که آن ماری شاربونیو می‌گوید: «کاربردی که اینجا خنده دارد، بسیار بدیع و نو است. خنده، ترس‌آور است، حالت تهاجمی می‌یابد و تماشاگر را می‌آزارد» (شاربونیو، ۱۹۹۸، ۲۹). رد پای ابداعات جاری در آثار همه نمایشنامه‌نویسان تئاتر نو، از جمله آرتو به خوبی آشکار است.

و بدین‌سان در تئاتر نو می‌بینیم که جدیت تراژیک همیشه با کمیک ریشخندانه آمیخته است. زیرا نمایشنامه‌نویسان (بکت، یونسکو، آداموف) میان دو گرایش در نوسانند. یا به این دلیل که یکی از این دو دیدگاه برای آن‌ها کاملاً پذیرفتنی نیست، یا از آن رو که می‌خواهند به عمد فاصله‌ای زیباشناختی با درونمایه اصلی خود یعنی موقعیت بشری ایجاد کنند. به طور مثال در «آوازخوان طاس» یونسکو می‌داند، اگر شخصیت‌هایش مضحک‌اند «به این دلیل است که غیرانسانی و تهی از هرگونه درونه روان‌شناختی‌اند چرا که فاقد فاجعه باطنی‌اند» (یونسکو، ۱۹۶۲، ۸۵) شوخی در اینجا ناگزیر ترجمان سوگناکی واقعیت‌هاست.

با الهام از فن‌های بکار برده شده در شاه ابو، یونسکو می‌نویسد: «پنهان کردن فوت و فن‌ها بایسته نبود، می‌بایست به عکس آن‌ها را دیدار پذیر و به عمد آشکار کرد. می‌بایست فراسوی ریشخند رنگ باخته کمدی‌های معنوی بورژوازی، در کریه‌نگاری، در کاریکاتور غرقه شد. کمدی‌های معنوی را نپذیرفت، بلکه به شوخی‌های شیطنت آمیزی (farce) روی آورد که بار تقلیدی مسخره‌آمیز (parodie) آن گران باشد. شوخی آری، اما با دلچسب بازی.

می‌بایست کم‌دی‌ای سخت، بی‌هیچ ظرافتی و به‌صورتی افراطی ارائه داد. نه آن‌که کم‌دی‌ای دراماتیک باشد، نه، می‌بایست به چیزی که تحمل‌ناپذیر است، بازگشت. همه چیز را تا آخرین حد راند. به آن‌جایی که سرچشمه‌های تراژیک در جوشند. باید تئاتر خشونت را به صحنه آورد: خشونت‌بار کمیک و خشونت‌بار دراماتیک، و از روانشناسی پرهیز کرد و یا به آن بعدی متافیزیک بخشید.» (یونسکو، ۱۹۶۲، ۱۳).

این شوخی‌های شیطنت‌بار در تئاتر یونسکو در ضدیت و تقابلی که به‌طور مثال میان رفتار و زبان است، رخ می‌نماید. تضادی خنده‌آور میان آنچه گفته شده و لحنی که برای گفتن آن به کار رفته وجود دارد. برای نمونه در *آواز خوان طاس* پس از آن‌که خانم و آقای مارتین (*Les Martins*) حیرت خود را در برابر ردیفی از رخدادهای هم‌زمان، به واسطه پرس و جوهای پرخروش، از پس گفتگویی که پس از آن می‌آید «با صدای یکنواخت، آهسته و نجوا وار، کمی آهنگین، بی‌رعایت هیچ زیر و بمی» ابراز می‌کنند. یکی دیگر از تضادها را می‌توان میان گفتارها و کنش‌ها دید. شخصیت، خلاف آنچه گفته عمل می‌کند یا خلاف آنچه عمل می‌کند سخن می‌گوید. بطور مثال در پرده ۸ *آواز خوان طاس* مأمور آتش‌نشانی می‌گوید: «من حاضرم کلاه را بردارم، اما فرصت نشستن ندارم». نمونه صحنه‌ای آن چنین است: «او می‌نشیند بی‌آن‌که کلاه ایمنی خود را بردارد.» تماشاگر از این تضاد بی‌معنا حیرت می‌کند و می‌خندد. مهم‌بودن وضعیت به بی‌معنایی می‌کشاند و بی‌معنایی همانگونه که یونسکو بارها به آن اذعان کرده، خنده‌آور است. این بی‌معنایی را حتی در اشیای صحنه هم، که پیشتر از آن‌ها نام بردیم، می‌توان دید. در ضربه‌های ساعت که وقتی را اعلام می‌کند که به هیچ واقعیتی ربط ندارد یا در زنگی که بی‌دلیل نواخته می‌شود.

۶- نقش زبان

چنان‌که گفتیم زبان گفتاری نه تنها در تئاتر نو حذف نمی‌شود، بلکه در کنار زبان صحنه‌ای جای خود را حفظ می‌کند. فن بیان از یک سو مدیون بسیاری از عناصر نحوی، همچون کوتاه کردن جمله، آوردن جملات ناتمام، جمله‌سازی‌های مأنوس و یا گفتگوهای ناپیوسته است؛ و از دیگر سو، وابسته به بازی با واژه‌هاست: از واژه‌های عامیانه (*Argo*) مدد می‌گیرد، از نوواژه‌سازی‌های غریب (*néologisme*)، از بازی‌های زبان‌شناختی همچون جناس‌آوری، کژریختی واژه‌ها، کلیشه‌ها و اصطلاحات معروف و نیز از تکرارها، انباشت‌ها، برشماری‌ها، تأثیرات غافلگیرانه، تضادها، رویارویی‌ها و تقابل‌ها یاری می‌گیرد. گاه زبان به

جای آن که وسیله‌ای برای ارتباط و آموزش باشد، به ابزاری برای قدرت بدل شده و ضامن استیلای استاد بر شاگرد را در درس *La Leçon* نشان می‌دهد، استیلایی که به مرگ شاگرد (چهلیمین در یک روز) منتهی می‌شود. و گاه به آن کار می‌آید که درونمایه آموزش را توان بخشند تا تداعی گر خلاء آگاهی‌ها، فرار از مسئولیت و سردرگمی علمی باشد. منطق‌دان «کرگدن» به طور مثال یادآور استاد «درس» است. یکی در نظریه‌هایش گیر کرده و درسی بی‌معنا به شاگرد می‌دهد، آن دیگری استدلال‌هایی قلبی و دروغین در خلاء می‌سازد و به نتایجی خنده آور و جنون‌آمیز می‌رسد: خونسردی منطق‌دان که هولناکی منطق‌اش را می‌رساند با پرخاش جویی استاد که رفته رفته تعادل خود را از دست می‌دهد در تضاد است: «منطق‌دان – این نمونه یک قیاس است.

گرچه چهار پا دارد – ایزیدور و فریگو هم هر کدام چهار پا دارند، پس ایزیدور و فریگو گربه‌اند.

مرد پیر به منطق‌دان: اما سگ من هم چهار پا دارد.

– پس او هم گربه است.

– و یا همه گربه‌ها می‌رنده‌اند.

– سقراط نیز می‌رنده است. پس سقراط گربه است.»

اینجا منطق‌دان نماد روشنفکر نمایان و نظریه‌پردازانی است که خائن به زبان، و در نتیجه به اندیشه، به شمار می‌روند. حال با توجه به این نکته می‌توان ساختارهای گفتاری و غیرکلامی، تئاترنو را در یک جمله خلاصه کرد: میل به انگیزش شگفتی در تماشاگر. برای نیل به این مقصود، این تئاتر با حواس تماشاگر سخن می‌گوید و در آن خرده دلالت‌ها با معانی با واسطه همراه‌اند و همین از پرخاشگری تئاتر نو می‌کاهد و آن را از نهضت‌های پرخاش جویی چون دادائیسیم و سوررئالیسم مشخص می‌کند. این شگفتی در ارتباط گفتاری با تکرار همراه است. تکرار همانگونه که لوفبر (Lefebvre) می‌گوید، چیزی به همراه ندارد. «اما ساختار تکرار به این کار می‌آید که نزد تماشاگر هیجان ایجاد کند و او را به درک پیام نمایش نامه رهبری کند. در مجموع زبان در تئاتر نو ناهمگون است و حامل عوامل نامتعارف و چند معنایی [...] و بدین سان به کوششی می‌ماند در رمزآمیزی واژگان». به طور مثال می‌توان به قاتل بی‌مزد و موجب اثر یونسکو اشاره کرد. شخصیت این داستان، ننه پیپ (Mère Pipe)، به طرزی فاجعه‌بار با واژه‌ها بازی می‌کند. کافی‌ست به تک گفتار زیر توجه کنیم تا کژروی آن نمودار شود:

نه پپ: «ما سر آن نداریم که سرکوب کنیم، اما تنبیه خواهیم کرد و عدالت را برقرار. ما اقوام را استثمار نخواهیم کرد. آن‌ها را مشغول می‌کنیم تا آزادشان کنیم. ما از انسان‌ها بهره‌کشی نمی‌کنیم، آن‌ها را وادار می‌کنیم که تولید کنند و کار اجباری کار داوطلبانه نامیده می‌شود..» (یونسکو، ۱۹۵۸، ۱۵۱)

گاهی یونسکو از چند دلالتی واژه‌ها بهره می‌گیرد. هر دال به چند مدلول اشاره دارد: آرشیکتک «در هر حال بدانید که همیشه باید تا آخر خط رفت. در هر وضعیتی. همه ترامواها به اینجا می‌رسند. اینجا ایستگاه (انبار) است.» (همان، ۲۹). چند پهلویی واژه‌های محوری چه بسا برآمده از دو معنای نهفته (انتزاعی و محسوس) در آن‌ها باشد. به طور مثال برانژه می‌گوید: «آه بله درست است شما از آن شهرهایی حرف می‌زنید که سراب می‌نامند» «سراب» اینجا هم نشانگر توهم حواس است و هم توهم قوه خیال مفهومی. بار معنایی اصطلاحات با همجواری عوامل نامتجانس که یک‌زنگی واژه‌ها به آن شدت می‌بخشد، قوی‌تر می‌شود. برانژه: «و از آن هنگام، نوامبر دائمی است، غروب دائمی، غروب صبح، غروب نیمه شب، غروب ظهر» می‌بینیم که پوچی و بی‌نظمی زندگی انسانی در زبان نمایشنامه‌نویسی که اینجا جای کنش را در تئاتر می‌گیرد، بازتابی ممتاز می‌یابد. تئاترنو بیش از هر چیز یک تئاتر متن است که ناتوانی انسان از ایجاد ارتباط، از فهم خویشتن و فهم دیگران را آشکار می‌کند. فرسودگی وجود و اندیشه در فرسودگی زبان که نشان دهنده بی‌ارتباطی میان انسان‌ها است، نمودار می‌شود.

این فرسودگی را در ابتدال و قالبی بودن درونمایه‌ها می‌توان دید. در جملات ساختار زدوده، در فقر یا به عکس در فنی بودن بیهوده واژگان، در به کارگیری آوانام‌ها، در شتاب‌زدگی گفتگوها که از توالی پاسخ پرسش‌های نامربوط یا در کشدار بودن گفتارها فراهم آمده‌اند. همه مسائل دست به دست داده‌اند تا نشان دهند که چگونه زبان به جای آن‌که ابزاری برای پیام‌رسانی باشد، مانعی در برقراری مبادله واقعی میان انسان‌ها است و چگونه آدمی را به پوچی و یا حیرت می‌کشاند. مگر نه این است که برای یونسکو «فقط واقعیت، و وجود حیرت‌انگیز است؟».

یکی دیگر از ویژگی‌های نشانه‌شناختی زبان تئاتر نو وفور سکوت‌هاست، زیرا گفتگو سرانجام فرومی‌نشیند، چرا که هر کسی زندانی اندیشه‌ها و آرمان‌های خویش است، در لاک خود فرو می‌رود و ارتباط صورت نمی‌گیرد. بسیار زود چنین می‌نماید که واژه‌ها بسنده، فرسوده، از باب افتاده و یا فریب دهنده است و هم‌اندیشی با دیگری ناممکن به نظر می‌رسد. اینجاست که فعالیت گفتاری دیگر نمی‌تواند تنهایی را از میان بردارد، و چه بسا مانعی برای این کار جلوه کند.

نتیجه

در پایان می‌توان گفت که در تئاتر سنتی، تماسی که میان تماشاگر و اثر ایجاد می‌شود از آنجا که برآمده از زبانی تمثیلی با پژواکی عاطفی و فنونی است، آزمون شده (همچون دلهره انتظار، هنر ایجاد موقعیت، پیشرفت نمایشی) گاه حالت عاطفی به خود می‌گیرد. اما از آنجا که بردار معنا و پیام است، بیشتر بعدی مفهومی دارد: موقعیت‌ها تفسیر می‌شوند، درونمایه‌ها و اندیشه‌ها همه منتقل می‌شوند و حتی اگر جا به جا با تیرگی و نامفهوم‌ی روبرو شویم، پیام نمایش‌نامه به روشنی فهمیدنی است بدین‌سان می‌توان گفت که در تئاتر سنتی معنا (مانند شعر) معنایی با واسطه نیست، اما ذاتاً مجرد و بدین‌سان بر خواسته از فکر است و بیش از آن که کاربردی نمادین داشته باشد نقشی جوساز دارد. حال آن‌که در تئاتر ریشخند، عوامل حسی بر عوامل مفهومی به علت تأثیر آمیزش‌گرانه عناصر عاطفی پیشی می‌گیرند.

ارتباط از آنجا که بردار معناست پیش از هر چیز مادی و به صورت مشخص نمایشی است. بدین‌سان تئاتر ریشخند که توانسته‌است ساختارهای نمایشی، زیبا شناختی، معنا شناختی را با ساختارهای پیام‌رسانی همراه کند، چه بسا ارائه دهنده پیچیده‌ترین، غنی‌ترین و کامل‌ترین هنر نمایشنامه‌نویسی است که فرانسه به خود دیده است.

Bibliography

- Artaud, A. (1970). *Œuvres Complètes, 2^{ème} édition*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1964). *Essais Critique*. Paris : Le Seuil.
- Beckett. (1963). *Oh ! Les beaux jours*. Edition de Minuit.
- Charbonnier, A.M. (1998). *Esthétique de théâtre moderne*. Paris : Armand Colin/Masson, Collection Synthèse, série Lettres.
- Charbonnier, G. & Artaud, A. (1970). *Poètes d'aujourd'hui*. Paris : Seghers.
- Hénault, A., (1997). *Histoire de la sémiotique, 2^{ème} édition, collection Que sais-je ?*, Paris : Presses Universitaire de France.
- Ionesco E. (1962). *Notes et Contre-notes*. Paris : Gallimard, Collection pratique du théâtre.
- . (1958). *Le Tueur Sans Gages*. Paris : Gallimard.
- Jouanny, R. (1973). *La Cantatrice Chauve. La Leçon*. Paris : Hachette.
- Serreau, G. (1966). *Histoire du nouveau théâtre*. Paris : Gallimard.