تئاتر ابزورد

نوشتهٔ دکتر محمد غنیمی هلال
استاد ادبیات نمایشی قاهره
سوربن فرانسه
ترجمه: قاسم غریفی

تئاتر ابزورد ـ به قول بعضی از منتقدان: تئاتر نامعقول ـ با مفهومی دوگانه همراه است، مفهوم اول: ابزورد بودن وجود، یا «وحشت فراغ» در عالم وجود است، وحشتی که عقل به وسیله آن بیدار می‌شود، و مفهوم دوم به تصویر کشیدن این بیداری وحشت انگیز وسترگ و فریادی که از این فراغ و پوچی سرچشمه گرفته است، اما نه به شیوهٔ ارسطویی، بلکه به شیوهٔ تجربه‌های کنار گذاشته‌ای که با ژرفای روح سکون و خاموشی انتخاب شده در برابر این رنجها و سختی‌های وحشت‌انگیز به گونه‌ای نامعقول پیوند دارد، یعنی پرخاشگری بر ادراک. به همین دلیل است که این تئاتر به وسیلهٔ نظریه‌های فرویدی یعنی ضمیر ناخودآگاه، چون رؤیا حمایت می‌شود. چنانچه به ابزار تصویر پردازی عبث به گونه‌ای منطقی، مانند مقایسه‌های سفسطه گرایانه، یا توجه به غایب‌ها، یا دوستان خیالی، یا صندلی‌های خالی؛ و خاطرات شناور بین واقع و خیال متوسل می‌شود... در تمامی آنها شخصیت «واحد» دوگانه متجسم می‌گردد، خود را تکرار می‌کند، یا شخصیت دیگری در گفتار و کردار او متجلی می‌شود، یا فقط شباهتی به آن دارد، یا خود متضاد می‌شود، نه تنها در شعور بلکه میان عقل و جنون، یا بین یادآوری و فراموشی، یا بین بیداری پُرنده و بکارگیری ابزار خشونت آمیز و رفتار خشونت آمیز توسان می‌یابد... و همه اینها تعبیر همان مفهومی است که «برشت» پیش از آن، آنرا «ابزار بیگانه سازی» نامید، و به علت همین نگرش جدید در ستیز و مضمون فلسفی بین «برشت» و «پیروان تئاتر ابزورد» اختلاف نظر افتاد. تئاتر ابزورد در بیشتر موارد تحت تأثیر عقاید و نظریات «برشت»، و ابزار تصویر پردازی او، و معارضه با تئاتر ارسطویی که آن را اصطلاحاً «تئاتر غیر ارسطویی» می‌نامند، بوده است، و تنها اختلاف «برشت» با «پیروان تئاتر» پس از جدایی به علت نظریه‌های اجتماعی و مضمون، و همچنین بعضی اختلافات تکنیکی و فنی در بیشتر موارد است و این راز شگفت‌زدگی «اوژن یونسکو» درباره نقد «برشت»، و نظریه‌های اوست.

تئاتر ابزورد ابزار فنی بر مبنای تقلیدی را به استهزاء می‌گیرد، و بدین وسیله ابزورد بودن ادراک بشری را آشکار می‌سازد. این خطایی محض است که بنا به وجه تسمیه این تئاتر تحت عنوان «ابزورد» چنین استدلال کنیم که این تئاتر را ذاتاً ابزورد و مبتذل و بیهوده است. دیگر این که کسانی که مدعیان و پیروان این تئاتر هستند نام «ابزورد» را به این دلیل برگزیده‌اند تا بیانگر پوچی آن ابزار فنی که از محدودهٔ منطق شناخته شده فراتر است، باشند.

و چه بسا که «دیالکتیک» هگل، یعنی زمانی که دید تضاد بین دو مسئله هنگامی پایان می‌پذیرد که یکی از آنها به حسب ضرورت اشتباه انگاشته شود، زمینه را برای روی آوردن به این نگرش را مهیا کرد.

هر قضیه‌ای در خویشتن خویش نتیجهٔ ستیز دو قضیه پیشین است که با یکدیگر ترکیب شده‌اند، آن گاه این قضیه ـ در محور خویش ـ با قضیه‌ای دیگر به ستیز بر می‌خیزد تا قضیهٔ ترکیبی جدیدی زاده شود و آن قضیه نیز چون گذشته‌اش همین ستیز را انجام می‌دهد...

و بی‌شک که مکتب تعبیری ـ که در آلمان پای گرفت و بعد به ادبیات دیگری گسترش یافت ـ تأثیری بسیار عمیق در بخش‌های فنی این نگرش جدید داشت، و از تصویر پردازی ناخود آگاه، برمبنای ضمیر ناخود آگاه فروید بسیار بهره گرفت. به همین دلیل است که در این دوره از تاریخ ـ و به ویژه پس از انفجار اتم ـ چهره زیبایی و آسودگی تیره می‌شود و وجدان جهانی را فاجعه‌ای فراگیر تهدید می‌کند، و خلاءیی تیره‌گونه گونی‌های فریادها را در شعور بشری به سیاهی می‌کشاند و رخ می‌نماید: بزرگی و کبریای علم خود بنفسه عامل شکنجه و آزار و باز دارندهٔ عقل می‌گردد، و از ذوب شدن در عمیق‌ترین کوره‌ها و نظارت بر آنها، و از پس همه اینها انسان شعوری آشفته را می‌بیند که به نابودی «انسانیت» که خود به آن «سوگند» خورده است، منتهی می‌شود.

قبل از فلسفه «شرح آلبرکامو» دربارهٔ ابزورد، یعنی پرخاش بر ادراک انسانی. انسان در جهان هستی مثل «سیزیف» است در اسطوره، به او فرمان داده شد «رهایی تو در این است که صخرخ بر دوش کشی و به قله برسانی» اما سیزیف آن گاه که به قله می‌رسید صخره باز به پایین می‌غلتید، و بر دوش کشیدن صخره دوباره تکرار می‌شد، و این کار تا ابد ادامه دارد. به این معنی که تمامی تلاش انسان در به کارگیری توانمندیهای خویش امری ابزورد است. و این تصویر منجمد و بیهودهٔ تلاشهای انسانی، از نظر مضمون تأثیری ژرف بر تئاتر ابزورد گذاشته است. اگر به نظریه «کامو» که اساساً ادبیاتی پرخاشگرانه بوده است بنگریم؛ ادبیات کامو بسیار فراتر از تصویری است که برای ابزورد است، و ایجابی است. از نظر کامو ـ در این راستا یک اگزیستانسیالیست است ـ انسان قادر است موجودیت خود را تحقق بخشد، طعم سعادت و خوشبختی را بچشد، که این با نظریه پوچ گرایان اصیل که معتقد همان جرم اول هستند که آدم مرتکب شده است و بنی‌آدم می‌بایست تا ابد مکافات آن را پس بدهند، امثال کامو که شعور پیشتاز انسانی خود را با ابزار زمان خویش عرضه می‌کنند، و در صف دیگر آزادگان قرار می‌گیرند، و نه در پرخاشگری، بلکه در انقلابی که انسان بالندگی انسانیت خویش را در ره دیگران و همراه با آنها، و به وسیله آنها تحقق می‌بخشند، و در حوزه این آزادی و مسئولیت مشترک، نفس اختیار سرشتی ایجابی پیدا می‌کند، چرا که به جایگاهی مشخص و آشکار مربوط است، دیگر این که این سرشت انسانی است که با تلاش و مبارزهٔ مداوم در راه تحقق بخشیدن موجودیت انسانی به گونه‌ای کاملاً مشروع پیوند می‌یابد، و اینان زبان و ادبیات راحتی در سرشت خویش می‌سرایند، چرا که دارا بودن سرشت اجتماعی ضروری است، چرا که

یا دارا بودن ابزار تصویرپردازی منطقی خویش باور خود را در انسان می‌جویند نه در واژه‌اش. و علیرغم همهٔ این‌ها تئاتر ابزورد متأثر از فلسفهٔ «کامو» در راستای پرخاشگری و ابزورد است. تأثیری آشفته هم از نظر مضمون و دیدگاه تصویر مسایل وجودی با ادراکی آشفته، در راستای پرخاشگری.

و پرخاشگری پیروان مکتب ابزورد یک پرخاشگری متافیزکی است، خارج از محدودهٔ زمان و مکان، سرشت اجتماعی در آن یا تضعیف می‌شود یا نابود می‌گردد. و انسان در آن به گونه‌ای ترسیم می‌شود که گریبانگیر سرشتی ابزورد و غم‌انگیز است، و خود، خویشتن را ویران می‌کند، حتی اسم خود را که ویژگی اجتماعی دارد، چرا که وظیفهٔ خویش را گم کرده است، و او شبیه‌ترین واژه به سکوت است. و شخصیت‌ها زبان خاص خود دارد. و این شخصیت‌ها به عروسک می‌مانند، هیچ نیستند مگر ریسمان‌هایی که آن‌ها را به حرکت در می‌آورند. و شگفت‌زدگی نمایشنامه نویسانی چون یونسکو به صندلی و نمایش صندلی‌ها، به گونه‌ای است که پیش از آن شبیه آن را در ره‌آورد سریالیون می‌بینیم.

پیروان این تئاتر جدید متافیزیسین‌های بی‌دین، و صوفیان بی‌اعتقاد، و صاحب اختیاران مأیوس هستند، که بدین وسیله می‌کوشند بر دست‌آورد خویش ظاهری مذهبی بپوشانند.

مثلاً در نمایشنامهٔ «باراباس» نوشتهٔ میشل گیلدرود - که در تئاتر «آوفر» پاریس به روی صحنه آمد - جماعتی سفاک و خونخوار را مشاهده می‌کنیم که رئیس آن‌ها باراباس است، و او همان جهود خون آشامی است که او را به اتهام قتل دستگیر کردند، و باعیسی مسیح زندانی بوده است. و حاکم رومی «پیلات» یهودیان را مختار کرد که بین آزادی باراباس و عیسی مسیح بی‌گناه را به مناسبت فرا رسیدن عید بهاره یکی را برگزینند. و یهودیان آزادی باراباس مجرم را بر آزادی مسیح بی‌گناه ترجیح دادند. و باراباس - پس از آزادی - در خواب دید که رهبر مملکت دزدان و سفاکان است - یعنی همان‌هایی که خداوند مسیح را برای نجات و هدایتشان فرستاده بود - اما در این رابطه که باراباس نیز می‌خواست مثل عیسی مسیح نجات دهنده باشد در رهبری مملکت پلیدان با شکست مواجه شد و سرانجام هر دوی آن‌ها به کشتارگاه کشیده شدند. و در هر دو حالت تلاشی بیهوده بوده است. و می‌بینیم که نویسنده در این معادلهٔ ناهمگون فدا شدن مسیح را با باراباس جنایتکار یکی می‌داند. و سرنوشت تجسم کلمهٔ «الله» - در نمایشنامه - همان است که انسان از خود بتی ساخته و گرفتار آن شده است. و در خاتمه بر اسطوره حماقت یا ابزوردی که جهان در تلاش برچیره شدن بر آن است تأکید می‌ورزد.

و پس از این مرور کوتاه - که می‌بایست دربارهٔ این تئاتر جدید گفته می‌شد - ضروری است که برای تکمیل این بحث نظری بر یکی از نمایشنامه‌های معروف این مکتب یعنی «آخر بازی» یا به مفهومی دیگر آخر زندگی، بیندازیم، در این نمایشنامه بازی بازندگی است، و همان طور که ساموئل بکت نویسنده نمایشنامه در پایان، از زبان «هام» به «کلوف» می‌گوید:

«چادر شب را رویم بینداز (رمز کفن) - (سکوتی طولانی) نمی‌خواهی؟ باشه. (پس از مدتی) پس من (پس از مدتی) بازی می‌کنم (پس از مدتی تسلیم شده) پایان کهن بازی بازندگی کامل است.»

شخصیت‌های نمایشنامه را ریسمان‌هایی گم شده در سکون هستی حرکت می‌دهند، و در فرازی عجیب بیگانه با تمام فرازهای زندگی خبره شده‌اند و گرفتار استبداد خلاء متافیزیکی می‌شوند که به عقیدهٔ بکت ریشه در خواننده یا تماشاگر دارد. و به همین دلیل نویسنده این خلاء مجسم می‌کند، اما توضیح نمی‌دهد؛ بر آن تأکید می‌ورزد اما مشخص نمی‌کند؛ جایگاهی زمخت دارد، مثل خوابی سنگین، کابوسی که شخصیت‌ها در آن حرکت می‌کنند و یکدیگر را نابود می‌سازند، و هرگونه امکان پاسخگویی یا توجه به امور یکدیگر از آن‌ها سلب می‌شود، تا آن جا که حتی به خود نیز سوء تفاهم پیدا می‌کند.

نمایشنامه با چها شخصیت کاملاً جدا افتاده از یکدیگر آغاز می‌شود، و این جدا افتادگی تا آخر نمایشنامه ادامه دارد: «هام» آدم درمانده که بر تختخوابی نشسته است، وول می‌خورد و توان برخاستن ندارد، و نوکر او: «کلوف» با پاهای خشک ایستاده، و توانایی نشستن ندارد، و پدر: «ناج» و مادر «نیل» در صندوقی هستند، ساق پایشان قطع شده است، و در صندوق تا آخر نمایشنامه هیچ گونه حرکتی ندارد. و زمانی درب صندوق باز می‌شود که غذا بخواهند، یا این که قصه‌های خوشبختی گذشته خویش را مدام برای پسرشان «هام» تکرار کنند، که وقتی داشتند در رودخانهٔ «کومو» شنا می‌کردند، و می‌خواستند غرق شوند، هر یک از آن‌ها - سرمست از خوشبختی برای یکدیگر خطبه‌ای خواندند، یا دربارهٔ حادثه‌ای که موجب شد ساق پایشان در حالی که سوار دوچرخه دو ترکه بودند قطع شود. و پسر به خاطر این که پدر او را به وجود آورد لعنت می‌کند. و میان «هام» و «کلوف» علاقهٔ عجیبی وجود دارد، یکی به دیگری وابسته است - با اینهمه - به وسیله رشته‌ای که آن را نمی‌شناسند و «کلوف» همیشه در پی آن است که اربابش را ترک گوید، اما او تنها پناه است. و از دست زدن به ماجرا جویی در گسترهٔ طبیعت مرده بدور از او در اطراف این مکان دور افتاده می‌ترسد، همان طور که از ماندن در این «ریگ‌زار تهی» که در آن هستند به تنگ آمده است، و بنظرشان این ریگ‌زار تمامی دنیاست.

و این «ریگ‌زار تهی» - که هام آن را چنین می‌نامد - اتاقی است بی «پی» که دو پنجره نزدیک سقف دارد، یکی از آن‌ها به طرف دریا، و دیگری به طرف بیابان. و هر دو از آن جا به یکدیگر نگاه می‌کنند - یکی به دیگری - کلوف، جهان خالی اطرافش را رصد می‌کند. دریا آرام است، نه صدایی دارد و نه ملوانی در آن است، و نه اثری از زندگی، و برجی تاریک که فقط پایه‌اش مانده است. و امواج منجمد گویی که از سرب ساخته شده‌اند. و زمین خالی، شبح کودکی - از دور - به نظر می‌رسد، تقریباً آخر نمایشنامه، اما فقط شبح است. و هستی برای این دو نفر زندانی است که چهار دیوار دارد. و به نظر می‌رسد از نظر فیزیکی نازا و یا ناقص‌الخلقه هستند - البته برای این چهار شخصیت - یک نازایی خلاقیت شعوری. عاقبت این افکار سیاه به انفعالات آشفته‌ای تبدیل می‌شوند، که «هام» آن‌ها را چنین تفسیر می‌کند که قلبی دارد «یک قلب در سرش».

و از اولین لحظه خلاء پیچیده دائم بر «کلوف» و «هام» سیطره می‌یابد. اولی در آشپزخانه قر می‌زند: «منتظر به دیوار نگاه می‌کنم تا صدایی از آن بشنوم». و هر دو در جای خود هستند، مثل پدر و مادر در صندوق، نمی‌توانند آن را باز کنند. و گویی که همهٔ آن‌ها بقایای جهان پایان یافته هستند. آن‌هامحکوم به مرگی هستند که تحقق آن در یک دوره متوقف شده است. و آن‌ها در حالت نزع و جان کندن جاودانه هستند تا آن جا که اصلاً زندگی نمی‌کنند؛ می‌نالند، اما نالهٔ آن‌ها از گذشته به حال وصل است. محدودهٔ زمانی از بین رفته است همان طور که محدودهٔ مکانی. و سرنوشت گم شده است تا که آن را نشناسند: تا از او نخواهند یا دوست بدارند. «کلوف» دربارهٔ زندگی به گونه‌ای سخن می‌گوید گویی که پایان یافته است، یا در حال پایان است: «تمام شد. به آخر رسید. به زودی به آخر خواهد رسید. چه بسا که به همین زودی تمام شود. دانه‌ها یکی‌یکی اضافه می‌شوند، و روزی کومه‌ای می‌شوند، کوچک، کومه‌ای ناممکن (پس از مدتی) نمی‌تواند - بعد - دنبالم کند (پس از مدتی) به آشپزخانه‌ام می‌روم، سه متر در سه متر، در انتظار این که صدایم بزنند (پس از مدتی) این ابعاد زیباست... و از نظر «هام» زندگی ابزورد و سکون است، که هیچ گونه مفهومی جز استفهام ندارد: «پدرم؟» (سکوت) «مادرم؟ (سکوت) «سگم؟»... (سکوت) کدام خواب‌ها؟! خواب به صیغه جمع!... آن زمین‌ها (سکوت) بسه... ممکن است راه نجاتی باشد - (سکوت) با این همه شک دارم... شک دارم که... جلویش را می‌گیرم... بله، او هم همین طوره. همه این چیزها تمام می‌شود. و من هنوز شک دارم (تلوتلو می‌خورد). نهایتش (خمیازه می‌کشد) عجب!! چه به سرم آمده؟ بهتر است بروم بخوابم.

و اگر که علت بیداری او را پس از پنج دقیقه می‌دانستیم، میزان مسخرگی زندگی را همان طور که خود آن را می‌نامد پی می‌بردیم؛ چرا که این خواب خود نوعی فرار است، شکلی از شکلهای مرگ است، و اوهام گمشده‌ایست به صورت رؤیا: «اگر خوابیدم با زنان هم‌بستر می‌شوم، در بیشه‌ها گردش خواهم کرد... و می‌بینم... آسمان و زمین را... و دشمن خواهم شد... و دنبال می‌کنم... و می‌گریزم...(سکوت) ای طبیعت!!... (سکوت) این جا قطره‌ای آب در سرم است... (سکوت) قلب، قلبی در سرم». بعد خواب می‌بیند که روی دریا می‌دود، بطرف حیوانات شیرده، و خواب سبزه و گل بر فراز کوه‌ها می‌بیند، و به عشق کهن، اما این خواب‌های آشفته چیزی جز افزودن درد و کینه نسبت به خالق و مخلوق به همراه ندارد. چنانچه پدرش را به خاطر تولدش لعنت می‌کند، آرزوی عذابی دیگر می‌کند به خدمتکار خود کلوف می‌گوید: «در خانه‌ام (مدتی می‌گذرد... بعد با لذت این خبر را می‌دهد کور) خواهی شد... مثل خودم... و جای من خواهی نشست... بیچاره و سرگردان در سکون، تا ابد، در تاریکی... مثل من (سکوت) و یک روز به خود خواهی گفت: گرسنه‌ام، بلند شوم برای خودم غذا درست کنم... اما نمی‌توانی برخیزی... و خواهی گفت: اشتباه کردم نشستم، اما - نشستم - کمی دیگر می‌نشینم، بعد بلند می‌شوم، و غذا درست می‌کنم... اما نمی‌توانی برخیزی، و غذایی درست نمی‌کنی... (سکوت) و کمی به دیوار نگاه می‌کنی... بعد می‌گویی: چشمم را می‌بندم، کمی بخوابم، چه بسا که حالم بهتر شود، و چشمهایت را می‌بندی، و وقتی آن‌ها را باز می‌کنی دیواری نمی‌بینی...(سکوت) سکون آخر تو را در برگرفته، اگر همه مرده‌ها جمع شوند پر نخواهد شد... مثل سنگ‌ریزه‌ای در جوی آبی خواهد شد... (سکوت) بله... روزی خواهی فهمید، مثل من خواهی شد، با این تفاوت که هیچ کس با تو نیست، چون هیچ کس را دوست نداری، و آن جا هیچ کس نیست که تو را دوست داشته باشد.

در این جا سرچشمه زندگی درد است، و این مفهومی مؤکد است که هیچ شکی در آن نیست، تا آنجا که خود خواب تبدیل به درد و رنج می‌گردد. وقتی که «هام» از «کلوف» می‌پرسد: «ناج چه کار می‌کند؟» کلوف جواب می‌دهد «گریه می‌کند». و «هام» ادمه می‌دهد «پس زنده است»... و این اشاره‌ای است تمسخر آمیز به کوجیتوی معروف: «من فکر می‌کنم پس هستم»، که با جمله‌ای مشابه آن با آن مخالفت کند: من گریه می‌کنم، پس من هم هستم. و این جمله در سراسر نمایشنامه در جایگاه‌های بسیاری از زبان «هام» تکرار می‌شود. جمله: تو روی زمین هستی، و این درد بی‌درمانی است: و «هام» به خاطرات خویش باز می‌گردد، پدرش را لعنت می‌کند، و پس از آن که پدر از او کمک خواست به او چنین پاسخ می‌دهد: «اما الان چرا تأخیر می‌کنی؟ مگر زمین زندگی بهاره‌اش را نمی‌کند؟ و دریاها و رودخانه‌ها از ماهی پر نمی‌شوند... و - بعد - آدم‌های احمقی چون تو شکرگزار روی به آسمان ندارند؟...»

و در حالی که کلوف از پنجره زمین را زیر نظر دارد شبح طفل را می‌بیند، در چشمان او این کودک موسی مرده است. گویی که رمز ناامیدی از سرزمین موعود، یا بدست آوردن استقلال است. آن گاه نمایشنامه در وضعیتی بین بازی یا تمسخر حیات پایان می‌پذیرد. با تمام شدن زندگی «هام» درست مثل پدرش، در جهانی خاکستری بین شب و روز و هام خود کفن را به روی خویش می‌کشد، بی‌آن که از کسی کمک بخواهد، و «کلوف»

او را تا ابد تنها گذاشت. و در این مقطع خشونت باری که نمایشنامه به تصویر می‌کشد، تراژدی عینیت می‌یابد، تراژدی هستی، بین شخصیت‌ها در میدان بسیار حقیرانه زنده بودن، هیچ چیز جز یک بیداری عذاب آور، با ناله‌ها و ضجه‌ها و فریادها و خنده‌های درناک بر جای نمی‌ماند.

و بکت این روند خشونت بار را در تمامی نمایشنامه‌هایش ادامه می‌دهد. در نمایشنامهٔ «در انتظار گودو»، «استراگون» و «ولادیمیر» مخزن شکنجه و درد بر اثر به انتظار نشستن «گودو» هستند. او همان شخصیتی است که زندگی آن‌ها را به گروگان گرفته است. در او غرق شده‌اند، و موفق به رسیدن به او نمی‌شوند، اما هم‌چنان امیدوارند؛ دیگر این که «بکت» دربارهٔ این نمایشنامه چنین می‌گوید که این امید خوابی گذرا و خاطراتی آشفته بیش نیست. آگاهی به هستی و طبیعت در نمایشنامه «آخر بازی» با قساوتی هر چه تمام‌تر مطرح می‌شود، و دعوت به مهربانی و عشق و دوستی تنها هذیانی دردآور بیش نیست. و در این نمایشنامه آن نقاش دیوانه که «هام» با او آشنا شد چنین تصور می‌کرد که جهان تمام شده است، و خاکستر شده است، و فقط ویران کردن آن راه نجات است؛ اما اگر این نقاش دیوانه باشد می‌دید که تنها او نجات یافته است، و افکار آشفته او در بردارنده نتیجه‌ای تراژیک و حتمی است: تنها او فراموش شد.

و در نمایشنامه این گفتگو بین «هام» و «کلوف» رد و بدل می‌شود.

هام: آیا طبیعت ما را فراموش کرده؟

کلوف: برنمی‌گردد - بعد - طبیعت؟

هام: طبیعتی وجود ندارد!! تو غلو می‌کنی

کلوف: در اطرافمان...

هام: اما نفس می‌کشیم، تغییر می‌کنیم! و مو و دندان‌هایمان را از دست می‌دهیم... و چشمان و مثل والایمان را!

کلوف: پس طبیعت ما را فراموش نکرده...

هام: ولی تو می‌گویی: برنمی‌گردد - بعد - طبیعت...

کلوف: (با ناراحتی) هیچ کس در دنیا مثل تو این طور بد فکر نمی‌کند.

هام: هر چیزی بستگی به استطاعتش دارد.

کلوف: این اشتباه است...

پس به این ترتیب زندگی - این گونه که اکنون تصویر کشیده می‌شود، پرخاش به خویشتن و پرخاش به دیگران است - تصویر ناله‌ها ابزورد و ناامیدکننده است - دیگر این که این درگیری خشونت بار بگونه‌ای واضح‌تر در نمایشنامهٔ سوم یعنی «همه در قعر» آشکار می‌گردد، در این نمایشنامه این درگیری و پرخاشگری بگونه به تمسخر گرفتن اعتقادات مطرح می‌شود، و نمایشنامه با گفتگوی آقای «رونی» و همسرش چنین تمام می‌شود، همسر «رونی» می‌گوید: «خداوند به همه افتادگان و درماندگان کمک می‌کند» (سکوت، سپس هر دو وحشیانه می‌خندند. و هر دو در مسیری زیر باران سنگین و طوفان بناد راه می‌افتند).

آن چه که از این همه خشونتی که این نوع نمایشنامه‌ها را - در شکل هنری جدیدش - فراگرفته است به مثابه طنین زنگهاست. نه برای هشدار و هدایت، بلکه گوشها را در برابر انسانیتی که می‌رود نابود شود باز می‌کند. پیام‌آور ضعف پرخاشگری اجتماعی، و کمبود وجدان جهانی است، و نابود شدن مجدد عظمت انسان است که خود برای خویشتن آفریده است. و هم‌زمان با آن، این گونه نمایشنامه‌ها - پوچی زندگی را متجسم می‌سازد - نوعی پرخاش، پرخاشی آشفته، که از محدودهٔ پرخاشگری فردی پافراتر می‌گذارد، یا در مبتذلات زندگی و حقارت غرق می‌شود و این زیرینا بسیاری نمایشنامه‌ها و موضوع بسیاری از آثار ادبی است... و از این سو تئاتر ابزورد دارای سرشتی بسیار ژرف و جدی به نظر می‌آید. در اضطراب دائمی ویرانی است؛ نه دلیلی برای زندگی انسان است، و نه لزومی دارد که به طور دائم به آن پرخاش کند، دیگر این که از دیدگاه این مکتب «سازندگان» و «ویرانگران» یکی هستند، چرا که هر دوی آن‌ها دارای ادراکی آن چنان ساده هستند که به جانوران می‌ماند، که شعور عشق به زندگی و ترس ویرانی به شکلی از شکل‌ها در آن‌ها وجود ندارد، دیگر این که این دو گروه - چه سازندگان و چه ویرانگران - گریبان‌گیر یأس وخلاء هستند، آن را دگرگون می‌سازند و علیه او برمی‌خیزند، حالا چه به خیر و صلاحش باشد برای سازندگی و یا آن را ویران می‌سازد، هر دو یکی هستند. و در همین جاست که نقطه تضاد این دو با یکدیگر نمایان می‌شود... تغییر این عالم بزرگ تنها با لرزشی، با تکانی خشونت بار تغییر می‌کند... حال این حرکت و این لرزش برای حاکمیت صلح و آرامش باشد یا برای حاکمیت نابودی و ویرانی. و این همان ادراک برخاستگان لحظه‌ای است، ساعتی جان برکف بیرون می‌آیند و با یکدیگر گلاویز می‌شوند، چرا که یأس وجودشان را فراگرفته است - کسانی که زندگی و زندگی کردن را انکار می‌کنند - به امید آن که آن‌ها را به شکل حاضر برای خلاصی از زندگی خاص، انتخاب کند، تا خود را برای تغییر آن به خطر اندازند؛ و نباید این مسئله را فراموش کنیم که یأس و امید برای این پرخاشگران نمی‌توانند همایشی کامل داشته باشند. اگر امید پیروز شود حرکت را ایجاب می‌کند، و این همان ایجابی است که در تئاتر پرخاشگر دارای سرشتی اجتماعی است - مثل تئاتر کامو، که قبلاً به آن اشاره شد - اما تئاتر ابزورد متافیزیک جدید، دیدگاه دیگری دارد؛ زندگی در جهان کنونی ارزش آن را ندارد که انسان بخواهد در آن به زیستن ادامه بدهد؛ چرا که پوچ و بیهوده است. و این ابزورد در تناقض بین ادراک انسان و واقعیت بیان می‌شود، بین بازیگر و نقشی که برای آن در نظر گرفته شده است، بین هستی و ناتوانی درکت آن، چرا که انسان آن چه را که در خود احساس می‌کند منفی است، یاد سرزمین مفقود در او فراموش شده است، و ارض موعود او منحل شده است. و این همان چیزی است که بکت با نماد شبح طفل که به خانهٔ موسی در بستر مرگ خیره شده است بیان می‌کند. و از آن پس این ادراک آشفته به صورت یک «باور» می‌شود - باوری که به اندیشه دائمی گریز از سعادت آسایش تبدیل - و در جستجوی «فنا» می‌شود، و این تنها وسیلهٔ مؤکد فرار است؛ و - در عین حال و به طور همزمان - نوعی امید به رهایی است، دربارهٔ یافتن خوشبختی در آیندهٔ دور بحث می‌کند، که خود این تلاش برای یافتن امید دور در عین حال فرار است. و دستیابی به امید در خلاص شدن نیز فرار است همان طور که کلوف در نمایشنامه آن را تعبیر می‌کند: «به خودم می‌گویم تمامی روشنایی‌های زمین خاموش شده است گرچه هرگز آن را روشن ندیده‌ام (پس از مدتی سکوت) این بدیهی است... (سکوت) و زمانی دیگر از خوشبختی چون دیوانگان خواهم گریست».

هام: کلوف! (کلوف بی‌آن که برگردد می‌ایستد. پس از مدتی) هیچی! (کلوف می‌خواهد حرکت کند) کلوف...

کلوف: این همان چیزی است که آن را راه خلاص می‌نامیم.

هام: متشکرم کلوف...

و اگر که منطق این دو شخصیت این باشد باید گفت

آوازخوان طاس نوشته ساموئل بکت

بنا به تعبیرشان به آن چه می‌خواستند رسیدند، اما با ادراکی آشفته و جنایتکارانه. یعنی همان طور که کلوف در سخنانی که قبلاً آوردیم تعبیر کرده بود، و «هام» نیز چنین احساسی را دارد به این ترتیب که دوست دارد تمام شن و ماسه را بر دریا پخش کند، تا آب همان طور که قایق‌ها می‌راند شن نیز روان شود.

و بی‌شک در آن بیداری وجدان است، و زلزله‌ای شدید که او را می‌لرزاند، عظمت این جهان را به او نشان می‌دهد، می‌ترساند، بیگانه می‌سازد و او را از تفکر باز می‌دارد... و این «مشکل» ـ ابتدا ـ اساس ادراک و حرکت است، اگر بی‌تفاوت و راحت و با جمود فکری برخورد کنیم، یا فکر کنیم که همه چیز روشن و سهل‌الوصول است، یا این که به لذات حیوانی پناه ببریم، یا این که این جایگاه را با رجوع به فالگیری و تکیه بر شانس و قضا و قدر متکی سازیم و می‌توانیم آن را این گونه برای خویش توجیه کنیم، می‌بینیم که این مسائل همان اهداف آثار ادبی ارزان و بازاری است که شناخت حقیقت زندگی را به حقارت می‌کشاند. البته منظورمان این نیست که این گونه ادبیات ارزان دیدگاهی مأیوس کننده دارد، و هدفمان از این نمونه آوری این نیست که این ادبیات را تا این حد پایین بیاوریم بلکه هدف این است که تا آن جا که می‌توانیم هم از نظریات پیروان این مکتب و هم از نظر انسانی بهره‌مند شویم و ما هنوز بر این عقیده هستیم که اینان ادبیات ابزورد نیافریده‌اند، بلکه این نام را برای خود برگزیده‌اند، و از پشت تصویر در جایگاه سیاه آن جای تفکر بسیار است. و از همین جاست که روزنه‌ها زیاد می‌شوند. اگر شخصیت‌ها ـ در این نمایشنامه‌ها ـ قربانی پنجره‌های اطراف خویش باشند، پس می‌بایست به داخل آن‌ها انداخته شده باشند، اما سست اراده و بی‌مقاومت توصیف می‌شوند، و راه خروجی که پیدا کردند ترحم انگیز است همان گونه که فرومایگی را پیشه کردند، و طبق کردار و رفتارشان که قبلاً ذکر کردیم بر این عقیده هستند که «امید زاییدهٔ یأس است»، و همان طور که سارتر در نمایشنامه «استفراغ» آن را مطرح کرده است. بدین ترتیب با توجه به این که «انسان ضمن پیدا کردن راههای بیشمار اثبات هویت خویش پایدارترین و صادقانه‌ترین شیوه رانیز می‌شناسد»، باید بگوئیم این نوع مکتب نمایشی نو به مثابه معارضه‌ای است که برای تجسم ژرفای خطر، نیروی اراده را خوار و زبون می‌سازد. پس تصویر ابزورد نوعی خصومت ورزیدن با هر آن چه که اطراف اوست. خواننده یا تماشاگر در پس این نوع امید در نهایت طغیان درد و عذاب می‌بیند، که این تضاد در تضاد است، به عبارتی روشن‌تر او در خویشاوندی با تاریکی، روشنایی می‌بیند.

و سارتر در نمایشنامهٔ «زندانیان آلتونا» قرن بیستم را بعنوان قرن ویرانی تمامی بشریت مطرح می‌کند، اما در همان هنگام ویژگی اخلاقی قرن بیستم را چنین بیان می‌کند که وجدان بشریت گر چه به نظر خرد و ناچیز می‌نماید اما حقارت برادرکشی انسان را با شدت هر چه تمامتر محکوم می‌کند. و به رغم اختلاف نوع درگیری اجتماعی و استدلال ایجابی سارتر و این شیوهٔ درگیری متافیزیکی این نمایش نو، به ما این امکان را می‌دهد که به طور خلاصه ـ از پس فریاد متافیزیکی موجود در این نمایشنامه‌ها ـ بگوئیم که معقولی است در پس نامعقول، جدیتی است در پس تصویر ابزورد. بشریت با دست خویش خود رانابود می‌سازد تا آزاد شود، و در دوگانگی رهایی خویش نابود می‌شود. و این مسلک ابزورد، نامعقول است، اما به طور همزمان هم مقاومت می‌ورزد و هم شکیبائی اختیار می‌کند. و زندگی بر روی زمین همچنان پایدار است. و این ناله‌های جغدان آور نشانه‌ای از ره توشه‌گران باری است که خود بر آن تأکید ورزیده است. انسان هم پرسنده و پاسخگو، متهم و قاضی، و ظالم و مظلوم را خود آفریده است. او نقش خود را در طبیعت خویش بدین‌سان بازی می‌کند که گاه خود طبیعتش را انکار می‌کند و گاه طبیعتش او را. و انکار کامل همان غرق

در انتظار گودو نوشته ساموئل بکت ـ

شدن در عدم است. و در این عدم بر آزادی موهوم و استقلال ذات فرومایه گشته خویش تأکید می‌ورزد. آیا در این سرنوشت، در این ستیزه جویی جنون آمیز، تأکیدی بر ـ بی‌اعتقادی ابزورد، تأکیدی بر رد آنچه که در ادبیات است ـ و پایگاهی دیگر نیست؟ آیا در برخورد نامعقول بامطلق و نامحدود این امکان وجود ندارد که این فریاد رهنمون تفکردر محدوده و عینیتی در محدوده زمان و مکان، و شقاوت انسان باشد؟

و ساموئل بکت ـ در موضعی دیگر ـ پرسش وجود دنیای دیگر، و وجود خدا را از شخصیت‌هایش مطرح می‌کند... در حالی که شخصیت‌هایش بی‌اعتقاد و توخالی هستند، و سرنوشتی غم‌انگیز دارند، علت این سرنوشت چه می‌تواند باشد؟ داستایفسکی در کتاب «برادران کارامازوف» خود چنین می‌نویسد: «مسئله‌ای که من در این کتاب پیگیر آن هستم و در تمام زندگی چه از نظر شعوری و غیر شعوری مرا به خود مشغول کرده است، وجود خداست». و در این زمان ایوان کافر چنین تصویر شده است: «تا وقتی خدا نباشد انجام هر کار و هر چیزی مجاز و حلال است». اما این عقیده در او به اندوهی ژرف که سرانجامش جنون است، می‌کشاند. اما کشف ایوان بیانگر تزلزل عقلی و منطقی بورژوازی، و روشنگر درجه شقاوت ادراک فردی انسان است. و داستایفسکی موضعی ضد شخصیت‌های خود برگزید تا آن جا که آن‌ها را در شیوه‌ها و خاطراتش چنین آورده است که: «اگر اعتقاد به جاودانگی جداً یک ضروریت است... پس، می‌بایست، برای انسان امری عادی باشد. در حالی که مسئله غیر از این است، جاودانگی روح انسانی امری کاملاً معلوم و در آن جای هیچ گونه شک و تردیدی نیست»، و داستایفسکی این مسئله را در داستان خود مطرح نمی‌کند، اما جایگاه ابزورد و سرنوشت تلخ را برای شخصیت‌هایش بیان می‌کند. آیا در رابطه با تئاتر ابزورد ما می‌توانیم چنین نتیجه‌ای را اتخاذ کنیم؟

و همین جاست که این امر بر ما الزامی می‌شود که هنگام تماشا یا مطالعه نمایشنامه‌های این مکتب نو کاملاً جدی باشیم، چرا که این نمایشنامه دو عامل مهم ظرافت و خطر را به طور همزمان در خود دارند. و به همین علت هنگام نمایش این نمایشنامه‌ها بایست از میزان آگاهی تماشاگر و روشنگری او مطلع باشیم، و شرحی برای آن بنویسیم و چگونگی استفاده از این مکتب را در راستای هنری و انسانی تشریح کنیم و در خاتمهٔ این بحث یادآوری این نکته ضروری است که هدف بهره‌جویی از امکانات عظیم آموزشی است که در این مکتب نهفته است، و در صورت عدم شناخت کامل شیوهٔ اجرا و مفاهیم فلسفی آن و دیدگاه‌های اجتماعی آن و ... راه به جایی نبرده بلکه تأثیری معکوس و ویران‌کننده بر جای خواهد گذاشت.

پـــایـــان