بررسی الگوی عملگرهای روایت‌شناختی پسامدرن آثار پوچ‌نما در مقایسه با الگوی عملگرهای گِرِمس

مرضیه لطفی

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

فردوس آقاگل‌زاده*

استاد زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

بهرام مدرسی

استادیار زبان‌شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

حیات عامری

استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی، س ۱۳، ش ۵۰، تابستان ۱۳۹۹ (صص ۱۳۵-۱۶۷)

چکیده

عنوان آثار پوچ‌نما عناصری ازقبیل بازی‌های زبانی، کلیشه‌های اغراق‌آمیز، تکرار، ترکیبات بی‌ربط و حتی عبارات ابتکاری را به‌دنبال دارد که از زبان شخصیت‌هایی بیان می‌شود که معمولاً در تراژدی‌کمدی اسیر شرایط جبری و فشارهای ناخوشایند ناخودآگاه‌اند. *آخر بازی* و *در انتظار گودو* دو نمایش‌نامهٔ پوچ‌نمای ساموئل بکت است که مسئلهٔ محوری آن‌ها، توانایی‌ها و ناتوانی‌های زبانی است. در این دو اثر، زبان هرگز به‌عنوان ابزاری برای ارتباط مستقیم به‌کار نمی‌رود یا همچون پرده‌ای درنظر گرفته نمی‌شود که فرد بتواند حرکات تاریک ذهنی شخص را بر آن مشاهده کند؛ بلکه تمامی قابلیت‌های نحوی، دستوری، و به‌ویژه قابلیت‌های بینامتنیِ

* نویسندهٔ مسئول: aghagolz@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۶/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱/۲۷

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

زبان به‌کار گرفته می‌شود تا خواننده بداند که وابستگی ما به زبان تا چه حد است و به چه میزان به مراقبت دربرابر قواعد تحمیلی زبان نیازمندیم. در نمایش‌نامهٔ *اتاق*، هارولد پینتر با به‌کارگیری اغراق، کلیشه، تکرار، مکث و سکوت در کنار دیالوگ‌های معمولی، مکتب فکری پوچ‌نمایی را به خواننده منتقل می‌کند. ویرخیلیو پینیرا نیز در نمایش‌نامهٔ *هوای سرد* با استفاده از المان‌های پوچ‌نمایی،درماندگی، افسردگی و سرگشتگی را درنهایت به پوچی ختم می‌شود، به‌تصویر درآورده است. درنهایت صادق هدایت در رمان *بوف کور*، مانند دیگر نویسندگان نام‌برده، پوچ‌نمایی را ارائه کرده است. تحقیق حاضر از آن جهت که به تحلیل آثار پوچ‌نما از نگاه روایت‌شناختی می‌پردازد، حائز اهمیت است. بسیاری از پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه بُعد روایت‌شناختی و زبان‌شناختی را در تحلیل این‌گونه آثار لحاظ نکرده و بیشتر به جنبه‌های دیگر ازجمله فلسفی پرداخته‌اند. نگارندگان در این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی، ساختار روایت‌شناختی این پنج اثر پوچ‌نما را بررسی و تحلیل کرده‌اند تا عملگرهای روایت‌شناختی را در این آثار شناسایی کنند. ضرورت تحقیق نیز ارائهٔ عملگرهای روایی برای شناسایی آثار پوچ‌نماست. نویسندگان با مقایسه و بررسی عملگرهای گِرِمس (۱۹۶۶)، کنشگرهای روایت‌شناختی را برای شناخت آثار پوچ‌نما ارائه داده‌اند. گِرِمس شش عملگر در روایت‌شناسی آثار ساخت‌گرا پیشنهاد داده و نگارندگان با تحلیل مقایسه‌ای عملگرهای وی در الگوی پیشنهادی‌اش، الگویی دربارهٔ شناختن عملگرهای پوچ‌نمایی ارائه کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که فاعل که یکی از عملگرهای پیشنهادی گِرِمس است، همواره دارد رنج می‌کشد؛ از این رو مفهوم فاعل گِرِمس با مفهوم فاعل اثر پوچ‌نما منطبق نیست. هدف در آثار پوچ‌نما محقق نمی‌شود و شخصیت‌ها با ناکامی مواجه‌اند. از یاریگر به مفهومی که گِرِمس بیان کرده، اثری نیست و شخصیت‌ها به‌ناچار از تکرار جهت گذران وقت کمک می‌گیرند و اَبَریاریگری که با قدرت مافوق طبیعی به یاری شخصیت‌ها بشتابد، هرگز در آثار پوچ‌نما ظاهر نمی‌شود. در این آثار، شخصیت‌ها از هیچ چیزی نفع نمی‌برند؛ بلکه همواره درد مشترک دارند و آن، تنهایی و انزواست. المان‌های تکرار، قدرت، درد مشترک و ناکامی، مکمل دیگر عملگرهای پیشنهادی در آثار پوچ‌نماست.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، زبان‌شناسی و ادبیات، ساموئل بکت، عملگرهای گِرِمس، گفتمان ادبی، مؤلفه‌های پوچ‌نمایی، هارولد پینتر.

۱. مقدمه

مارتین اسلین[۱]، منتقد ادبی، اولین بار عنوان تئاتر پوچ‌نما را در کتابی به همین نام ثبت کرد. تئاتر پوچ‌نما نوعی از تئاتر است که به بازهٔ وسیعی از آثار نمایش‌نامه‌نویسان اواخر دههٔ پنجاه و شصت میلادی، مانند ساموئل بکت،[۲] اوژن یونسکو[۳] و آرتور آدامف،[۴] و دهه‌های متعاقب آن، ازجمله هارولد پینتر،[۵] اطلاق می‌شود. پوچ‌نمایی به‌لحاظ مفهومی ارتباط تنگاتنگی با هیچ‌انگاری دارد که پس از جنگ جهانی در آثار بزرگانی همچون سارتر[۶] و کامو[۷] به‌اوج خود رسید. در این میان، آثار بکت بی‌پروا، به‌شکل بنیادی کمینه‌گرا و بنابر بعضی تفسیرها به‌شدت بدبین به وضعیت انسان‌هاست که اغلب با قریحهٔ طنزپردازی قوی و غالباً نیش‌دار وی تلطیف می‌شود. آثار او تصاویری از فرسایش را ارائه می‌دهند که در آن، جهان و انسان‌ها به‌آرامی، اما ناگزیر رو به افول می‌روند (Worton, 1951: 15). انتظار از ویژگی‌های برجستهٔ نمایش‌نامه‌های اوست. *آخر بازی*[۸] سراسر انتظاری بی‌ثمر است. شخصیت‌ها در آثار بکت همواره در انتظارند؛ در انتظار آخر بازی. شخصیت‌های نمایش‌نامهٔ وی به‌سوی پیری و کهولتی سوق می‌یابند و درحال نقصان‌اند که از آنان کودکانی وابسته و بی‌پناه، اما فرتوت می‌سازد که در شخصیت نگ دیده می‌شود، وقتی با آه و زاری تریت من[۱۰] را طلب می‌کند. پوچ‌گرایی در مفهوم وجود و عدم امکان ارتباط دغدغهٔ اصلی بکت است. در *بوف کور* هدایت، راوی داستان با توهم و اوهام روزگار می‌گذراند. در *اتاق*[۱۱] پینتر، شخصیت رز با صحبت کردن‌های پیاپی، قصد پنهان کردن ترس ازدست دادن مأوای امنش را دارد. در *هوای سرد*[۱۲] پینیرا نیز، لوس مارینا، شخصیت اصلی داستان، انتظار رهایی از فقر و به‌دست آوردن خوشبختی را می‌کشد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

از دیگر ویژگی‌های پوچ‌نمایی در این آثار، نبود احساس و منطق است. انسانِ بدون هدف گویی در این جهان گم شده و سرگشته است و همهٔ فعالیت‌هایش بی‌احساس، پوچ و بیهوده شمرده می‌شود. ارتباط مؤثر کلامی بین شخصیت‌های این آثار ایجاد نمی‌شود و گفتار و افعال آن‌ها در مرز بود و نبود، در مرز شکنندهٔ هستی و نیستی فعلیت می‌یابد. این ویژگی باعث می‌شود تا مخاطب این آثار عصارهٔ هستی آدمی و تجربه‌های حسی او را در واپسین لحظهٔ وجود حس کند.

گِرِمس (۱۹۶۶) در الگوی روایت‌شناختی خود با رویکردی جزء به کل‌گرایانه پیشنهاد می‌کند به‌جای آنکه شخصیت‌ها تابع وقایع باشند، وقایع تابعی از شخصیت‌ها هستند. او معتقد است فقط شش نقش یا به‌تعبیر خود او شش عملگر در قالب جفت‌های مرتبط، مقوله‌های کلی زیربنای همهٔ روایات را تشکیل می‌دهند: اعطاکننده/ دریافت‌کننده، فاعل/ هدف و یاریگر/ رقیب.این الگو را می‌توان به‌نحو سودمندی در طیفی از متون ادبی به‌کار بست. در این مقاله که بر تحلیل روایت‌شناختی پنج اثر پوچ‌نما اهتمام شده است، نویسندگان درصدد برآمده‌اند تا با استفاده از مدل عملگرهای گِرِمس، آثار پوچ‌نمای مورد بررسی را با الگوی کنشی گِرِمس مقایسه کنند و کنشگرهای روایت‌شناختی مبنی بر شناخت آثار پوچ‌نما را به‌تصویر بکشند. گردآوری داده‌ها به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای و روش تحقیق از نوع تحلیل محتوا و توصیفی است.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ تحقیق در دو بخش مطالعات پژوهشگران ایرانی و غیرایرانی تنظیم شده است. از پژوهش‌های ایرانی می‌توان به این موارد اشاره کرد:

حداد در مقالهٔ «حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت» (۱۳۸۹) می‌گوید آثار بکت نقطه‌ای بر پایان مدرنیسم محسوب می‌شود. وی در تحقیق خود بر مسائل پایان، شکست و رنج تمرکز کرده که به‌زیبایی در آثار بکت تجلی یافته است. طاهری در

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

مقالهٔ «بازتاب جلوه‌های معناباختگی در آثار صادق هدایت» (۱۳۹۲) اذعان کرده که هدایت از پیشروان آثار پوچ‌نما در ایران است. او یکی از مؤلفه‌های پوچ‌نمایی را حضور جدی مرگ در اغلب شخصیت‌های داستان‌های هدایت، ازجمله راوی *بوف کور*، می‌داند. معصومی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان *خوانش شالوده‌فکنی و واسازی نمایش‌نامه‌های جشن تولد و خیانت اثر هارولد پینتر* (۱۳۹۲) در خوانشی متفاوت از نمایش‌نامه‌های *جشن تولد* و *خیانتِ* پینتر براساس مضمون‌های اصلی ژاک دریدا، عناصر مفهومی را از آن بیرون می‌کشد و در تقابل با هم قرار می‌دهد و خوانش واسازی را برمی‌سازد. روشنی تختمشلو در پایان‌نامه‌اش با عنوان *خوانش پدیدارشناسی روی دو رمان مورفی و وات ساموئل بکت* (۱۳۹۴) پدیدارشناسی هوسرل را در بررسی دو رمان *وات* و *مورفی* بکت به‌کار برده است. بکت به‌شیوهٔ خود رابطهٔ سوژه و ابژه را که یکی از اصول بسیار مهم در پدیدارشناسی است، به‌چالش می‌کشد. فتائیان و دیگران در مقالهٔ «ادبیات اقلیت و بررسی عناصر تطبیقی قلمروزدایی زبانی؛ نفی و شیءهای کثرت‌یافته (با محوریت داستان مسخ کافکا و نمایش‌نامهٔ دست‌آخر بکت» (۱۳۹۵) خاطرنشان می‌کنند که اثر بکت از بارزترین نمونه‌های قلمروزدایی در ساختار نمایش‌نامه است. بکت به‌دنبال زدودن ساختارهای متوالی است که یکی از بن‌مایه‌های همیشگی تئاتر او به‌شمار می‌رود. بشیری در مقالهٔ «بوف کور یک چکیده داستان» (۱۳۹۶) به این موضوع پرداخته است که قسمت اول داستان *بوف کور* نگاهی به بودائیسم و یک بیداری بودائیسمی به تمام معنا دارد. نویسنده دلیل ناتوانی مخاطب از شناخت *بوف کور* را وجود دو دسته از شخصیت‌ها و وقایع می‌داند که به‌صورت معناداری با هم آورده نمی‌شوند.

در بخش مطالعات غیرایرانی نیز، این پژوهش‌ها انجام شده است:

آدرنو[۱۳] در کتاب *مرگ و بکت* (۱۹۹۴) به تفسیر و نقد مقالاتی درمورد ساموئل بکت پرداخته است. در این کتاب، وجوه روان‌شناختی ساختار ادبی و مضامین انجیلی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

و نمادشناسی مسیحی و یهودی و نیز جناس‌سازی‌های رمزی و استراتژی دراماتوژیک مطرح در نمایش‌نامه و... مورد مطالعه قرار گرفته است. بلیک و مور[۱۴] (۱۹۹۵) در *گفتار* (۱۹۹۵) مناظره را در آثار بکت بررسیده‌اند. آن‌ها مناظره در درام را گفت‌وگویی می‌دانند که متشکل از سطرهایی مجرد است که به‌تناوب توسط دو شخصیت گفته می‌شود. به‌باور بلیک و مور، بکت توجه ما را به استحالهٔ نظم واقعیت روزمره در نظم نوینی از واقعیت هنری جلب می‌کند. گوردون[۱۵] (۱۹۹۶) در کتاب خود *جهان ساموئل بکت* (۱۹۹۶) می‌گوید *در انتظار گودو* اعتبار بکت را در مقام نمایش‌نامه‌نویس تثبیت می‌کند که با کمترین کار، بیشترین عملکرد را روی صحنه نشان می‌دهد. لیائو[۱۶] (۲۰۱۴) در مقالهٔ «نقش زبان در نمایش‌نامه‌های برگزیدهٔ ساموئل بکت» (۲۰۱۴) تکرار، مونولوگ، منظره، هم‌زبانی، دسته کردن کلمات، کلیشه، خشونت، خاتمهٔ ساختارمند و غیاب زبان را به بحث گذاشته است. به‌باور او، بکت از تناقض علیه تأثیر زبان استفاده می‌کند تا نشان دهد زبان کارکردش را ازدست داده است.

۱ـ۲. مبانی نظری

ساخت‌گرایی فرانسوی، به‌خصوص آرای تودروف، گِرِمس و بارت از دههٔ ۱۹۶۰ به‌بعد و البته تحت تأثیر صورت‌گرایان روس، به‌ویژه پراپ و اثر معروف او *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* ([۱۹۲۸] ۱۹۶۸)، تا مدت‌ها بر محافل فکری جهان مسلط بود. ساخت‌گرایان معتقد به وجود دستورهای بنیادی بودند و متون مورد مطالعه‌شان دراصل حکم پیکرهٔ پژوهشی را داشت برای دستیابی به اصول و قواعد بسیار عام ناظر بر شکل‌گیری آن‌ها یا همان دستورهای بنیادی. گِرِمس به روشی مشابه پراپ کار کرده است. پراپ برای اولین بار هفت نقش روایی گسترده را شناسایی کرد. این نقش‌ها را شخصیت‌های قصه‌های عامیانهٔ روسی او ایفا می‌کردند؛ اما او اصرار داشت که این نقش‌ها نسبت به ۳۱ نقش اصلی یا انواع واقعه که او آن‌ها را محور

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

اصلی یا سائق اصلی همهٔ قصه‌ها می‌دانست، تبعی هستند. در اینجا گِرِمس عکس این طرح را ارائه می‌کند که در آن، وقایع نسبت به شخصیت تبعی هستند. او پیشنهاد می‌کند که فقط شش نقش، یا به‌تعبیر خود او عملگر، به‌منزلهٔ مقولات کلی در زیربنای همهٔ روایات وجود دارند که سه جفت مرتبط با هم را تشکیل می‌دهند (تولان، ۱۳۹۳: ۱۵۰):

اعطاکننده[۱۷] + دریافت‌کننده[۱۸]

فاعل + هدف[۱۹]

یاریگر[۲۰] + رقیب[۲۱]

طبق الگوی گِرِمس، فاعل یا قهرمان که شاید مرد جوانی از طبقات پایین اجتماع باشد، برای ازدواج با شاه‌زاده‌خانم (هدف) از ابریاریگر و یاریگر کمک می‌گیرد (همان، ۱۵۱). در این پژوهش، الگوی عملگرهای گِرِمس (۱۹۵۷) برای تحلیل آثار پوچ‌نما درجهت بازشناختن عملگرهای این آثار بررسی و مقایسه شده است.

۲. تحلیل داده‌ها

۲ـ۱. نقش رنج‌بَر یا ضدقهرمان به‌جای فاعل

در آثار پوچ‌نما، شخصیت‌ها به‌نوعی رنج‌بر[۲۲] و درعین حال شکوه‌گر هستند؛ زیرا شخصیت‌ها در این نوع آثار، درد و رنج همراه با مصیبت و سرگشتگی را تحمل می‌کنند و راهی برای رهایی از درد و سردرگمی نمی‌یابند؛ درنتیجه چاره‌ای جز شکوه کردن ندارند.

۲ـ۱ـ۱. *در انتظار گودو*

فاعل در نمایش‌نامهٔ *در انتظار گودو*، ولادمیر و استراگون هستند. لیکن شخصیت‌ها کاری نمی‌کنند، جز اینکه انتظار بکشند و این انتظار همراه با رنج و سختی است:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

«ولادمیر: اون‌ها هم نزدن تو رو؟

استراگون: من رو بزنن؟ البته که زدن.» (ص۲)

وقتی استراگون پوتین‌هایی را که اذیتش می‌کند درمی‌آورد، ولادمیر از او می‌پرسد که آیا اذیت می‌کند و ولادمیر خشمگین جواب می‌دهد:

«ولادمیر: اذیت می‌کنه! می‌خواد بدونه اذیت می‌کنه یا نه!

استراگون: هیچ‌کس مثل تو اذیت نشده. من که به‌حساب نمی‌آم. می‌خوام بدونم اگه درد من رو می‌کشیدی چی می‌کردی؟» (همان)

۲ـ۱ـ۲. *هوای سرد*

در *هوای سرد*، لوس مارینا فاعل است. او به‌دلیل کار زیاد، فقر، گرمای هاوانا و نداشتن کولر رنج می‌کشد. در کنار لوس مارینا، مادر او آنا نیز فاعل دیگر در این اثر است که در هر شرایطی رنج می‌کشد. رنج ناشی از خیانت شوهر، قادر نبودن در راضی نگه داشتن افراد خانواده و ترس از فاش شدن خیانت همسر و خدشه‌دار شدن مقام وی در بین فرزندان او را به مجسمه‌ای رنج‌کشیده تبدیل کرده است. از طرف دیگر همواره آرزوی داشتن پنکه را داشت که از گرمای هاوانا نجات یابد؛ او حتی در لحظهٔ مرگ هم موفق نمی‌شود از پنکهٔ خریده‌شده بهره ببرد. او با این آرزو با مرگ روبه‌رو می‌شود و از همه تأسف‌آورتر این است که فرزندان درحالی برای مراسم تدفین او برنامه‌ریزی می‌کنند که او هنوز زنده است و با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند. گفت‌وگوی بین لوس و اسکار که مادر را مظهر رنج کشیدن می‌داند:

«لوس مارینا: می‌دونم... می‌دونم... و زجرش غیرقابل وصفه.

اسکار: مامان مجسمهٔ رنج کشیدنه.» (ص۱۲۲)

البته در این نمایش‌نامه، همه به‌نوعی در رنج و عذاب‌اند:

«اسکار: بیچاره مامان! بیچاره اسکار!

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

لوس مارینا: بیچاره لوس مارینا!» (همان)

در آثار پوچ‌نما، ازجمله *هوای سرد*، هیچ‌یک از شخصیت‌ها به خوشبختی دست نمی‌یابند و محکوم به رنج کشیدن هستند.

۲ـ۱ـ۳. *آخر بازی*

در *آخر بازی*، هام و کلاو فاعل هستند. هام که ارباب است، به کلاو که سعی در ترک او دارد، می‌گوید:

«هام: خیلی زجرت دادم. (مکث.) این‌طور نیست؟

کلاو: موضوع این نیست.

هام: (تکان‌خورده.) خیلی زجرت ندادم؟

کلاو: چرا!» (ص۵)

هام باید برای تسکین درد خود از مُسکن استفاده کند. او هر لحظه از کلاو می‌پرسد که وقت مُسکن شده است و با پاسخ منفی کلاو روبه‌رو می‌شود. او از درد رنج می‌برد. در آخر نمایش‌نامه، وقتی زمان خوردن مُسکن فرامی‌رسد، کلاو می‌گوید که مُسکن تمام شده است:

«کلاو: دیگه مُسکنی نمونده. (مکث.)

هام: (وحشت‌زده.). مُسکنی نمونده!

هام: اما اون جعبه کوچکهٔ گِرد. پُر بود!

کلاو: بله، اما حالا خالیه.» (ص۴۸)

هام محکوم به تحمل درد و کلاو محکوم به رنج کشیدن از دست هام هست. آن‌ها چاره‌ای جز رنج کشیدن ندارند. همچنین نل و نگ، پدر و مادر هام، محکوم به زندگی در سطل زباله هستند. آن‌ها نیز گریزی از این زندگی ندارند.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

۲ـ۱ـ۴. *اتاق*

در نمایش‌نامهٔ *اتاق*، رز از اینکه برت حرف نمی‌زند و به او توجه نمی‌کند، آزرده‌خاطر است. او در ابتدای نمایش‌نامه مونولوگی طولانی دارد، درحالی که برت دارد روزنامه می‌خواند و به رز اهمیتی نمی‌دهد. هر دو از تنهایی رنج می‌برند و نگران از اینکه مأوای امن خود را ازدست بدهند. این دل‌آشوب موجب عذاب هر دو شخصیت است. برت با سکوت کردن و رز با سخن گفتن می‌کوشند رنج ناشی از این تشویش و اضطراب را پنهان کنند.

۲ـ۱ـ۵. *بوف کور*

در رمان *بوف کور*، راوی از شرایط موجود خویش رنج می‌برد:

«کاش می‌توانستم مانند زمانی که بچه و نادان بودم آهسته بخوابم، خواب راحت بی‌دغدغه.» (ص۴۹)

در جایی دیگر راوی با خود جلوی آینه می‌گوید:

«درد تو آن‌قدر عمیق است که ته چشمت گیر کرده [...] و اگر گریه بکنی یا اشک از پشت چشمت درمی‌آید و یا اصلاً اشک درنمی‌آید.» (ص۷۲)

براساس این نمونه‌ها از *بوف کور*، فاعل آثار پوچ‌نما رنج می‌کشد و ناتوان از تغییر موقعیت فعلی خویش است. عجز و ناتوانی او را به موجودی رنج‌کشیده بدل کرده است. نگارندگان به‌جای فاعل که برچسب پیشنهادی گِرِمس است، از واژهٔ رنج‌بَر استفاده می‌کنند.

۲ـ۲. ناکامی[۲۳] به‌جای هدف

دیگر عنصر الگوی گِرِمس هدف است. هدف همان شرایطی است که می‌توان آن را در تحقق یافتن رهایی، خوشبختی، خودشناسی یا آرامش ذهنی خلاصه کرد (تولان، ۱۳۹۳: ۱۵۲). شخصیت‌های آثار پوچ‌نما به هیچ‌کدام از این مقوله‌ها دست نمی‌یابند.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

درنتیجه در این آثار، خواننده هدف را مشاهده نمی‌کند. در نمایش‌نامهٔ *در انتظار گودو*، هدف اصلی شخصیت‌ها دیدن گودو است که برای آن‌ها رهایی از مصیبت و سرگشتگی را به‌ارمغان بیاورد؛ اما این هدف میسر نمی‌شود. همچنین هدف در *آخر بازی*، یافتن ردِ پای زندگی در خارج است که محقق نمی‌شود و شخصیت‌ها به خوشبختی، رهایی و آرامش ذهنی دست نمی‌یابند. در *هوای سرد*، هدف لوس مارینا خرید پنکه و رهایی از فقر حاکم بر خانواده است. این هدف حتی تا پایان نمایش‌نامه و لحظهٔ مرگ آنا مادر خانواده محقق نمی‌شود و شرایط به همان منوال و چه بسا بدتر ادامه می‌یابد. در *اتاق* نیز، هدف رز و برت حفظ موقعیت آرام و مخفی خویش در اتاق است که با آمدن رایلی و اتفاقات بعد آن ناکام می‌ماند. در *بوف کور*، راوی به آرامش و خوشبختی دست نمی‌یابد و از توهم‌های خوفناک و رعب‌آور رها نمی‌شود.

۲ـ۲ـ۱. *در انتظار گودو*

در نمایش‌نامهٔ *در انتظار گودو*، هدف دیدن گودو است. شخصیت‌ها در انتظار گودو هستند؛ ولی این هدف به سرانجام نمی‌رسد:

«ولادمیر: فردا باید برگردیم
استراگون: به‌خاطر چی؟
ولادمیر: به‌خاطر انتظار گودو
استراگون: اه! (سکوت.) نیومد؟
ولادمیر: نه.» (ص۱۰۶)

۲ـ۲ـ۲. *آخر بازی*

هدف در *آخر بازی* نیز ناکام می‌ماند. شخصیت‌ها در انتظار دیدن نشانه‌ای از زندگی در دنیای خارج هستند؛ ولی این انتظار بی‌فایده است. کلاو تصمیم می‌گیرد برود. هام از او می‌خواهد حرفی بزند. کلاو در پاسخ می‌گوید:

«کلاو: چیزی برای گفتن نمونده.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

هام: چند کلمه... که بشینه... به دلم.

کلاو: دلت!

هام: آره. آره با اونچه که مونده، آخر کار، سایه‌ها، زمزمه‌ها، همهٔ مشکلات، تمومه.» (ص۵۵)

هام می‌گوید هیچ بارقهٔ امیدی نیست و با واژهٔ «تمومه» به تحقق نیافتن هدف اشاره می‌کند.

۲ـ۲ـ۳. *اتاق*

هدف در نمایش‌نامهٔ *اتاق* ازدست ندادن اتاقی است که رز، شخصیت اصلی زن، به‌همراه همسرش در آن زندگی می‌کند و با تمام وجود سعی در حفظ آن دارد؛ لیکن این خواسته عملی نمی‌شود:

«خانم ساندز: خونهٔ خوبیه. مگه نه؟ جاداره.

رز: من از وضعیت خونه خبر ندارم. گرچه ما اینجا راحتیم، ولی حاضرم شرط ببندم که این خونه یه عیب و ایرادهایی داره.» (ص۳۰)

در انتهای نمایش، هر دو شخصیت (رز و برت) با عاقبت نافرجام خویش که همواره از آن می‌ترسیدند، مواجه می‌شوند: رایلی آن‌ها را پیدا می‌کند و مأوای امنشان ازدست می‌رود.

۲ـ۲ـ۴. *هوای سرد*

در *هوای سرد*، هدف لوس مارینا خرید پنکه است تا از گرمای هاوانا و فقر و بدبختی نجات یابند که هرگز عملی نمی‌شود. حتی در آخر نمایش‌نامه، پنکهٔ خریداری‌شده برای آنا، مادر خانواده، نصب نمی‌شود تا در واپسین لحظات او به‌کار آید:

«لارا: انریکه، یه لطفی بکن: سریع پنکه رو بذار. این اتاق کورهٔ داغه!

انریکه: آن‌قدر مزخرف نگو.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

لارا: چی شده؟

لوس: هیچی لارا. مامان می‌تونه با این خستگی ادامه بده؟

لارا: لوس، فکر می‌کنم خیلی بَده. بیچاره آنا!» (ص۱۶۷)

۲ـ۲ـ۵. *بوف کور*

در *بوف کور*، هدف که رهایی از توهم و اوهام دهشت‌بار است، محقق نمی‌شود و درنهایت راوی که سعی می‌کرد از توهم خود رها شود، جزئی از توهم می‌شود:

«نمی‌توانستم خود را از دست او، از دست دیوی که در من بیدار شده بود نجات بدهم. همین‌طور که دستم را جلو صورتم گرفته بودم بی‌اختیار زدم زیر خنده. یک خندهٔ سخت‌تر از اول که وجود مرا به‌لرزه انداخت. خندهٔ عمیقی که معلوم نبود از کدام چالهٔ گم‌شدهٔ بدنم بیرون می‌آید؛ خندهٔ تهی که فقط در گلویم می‌پیچید و از میان تهی درمی‌آید؛ من پیرمرد خنزرپنزری شده بودم.» (ص۸۶)

۲ـ۳. شریک (مکمل)[۲۴] به‌جای رقیب

۲ـ۳ـ۱. *در انتظار گودو*

در الگوی گِرمس، رقیب وجود دارد؛ ولی در این نمایش‌نامه، ولادمیر و استراگون رقیب نیستند. آن‌ها در ظاهر با هم سلوک ندارند، اما ناچارند همدیگر را تحمل کنند؛ چون فقط یکدیگر را دارند. بنابراین آن‌ها رقیب انگاشته نمی‌شوند؛ بلکه مکمل یکدیگرند. در آثار پوچ‌نما، هر شخصیت به فکر خویش است و می‌خواهد فقط مشکل خود را حل کند؛ ولی در آثار مورد بررسی، شخصیت‌ها بدون هم نمی‌توانند زندگی کنند. در نمایش‌نامهٔ *در انتظار گودو*، دیدی و گوگو با هم دعوا می‌کنند و از ترک کردن یکدیگر حرف می‌زنند؛ ولی این‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر زندگی کنند. سرنوشت آن‌ها درهم تنیده شده است:

«ولادمیر: وقتی فکرش رو می‌کنم... این‌همه سال... اگه من نبودم... تو کجا بودی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

استراگون: خُب منظور؟» (ص۳)

یا در جایی دیگر:

«استراگون: کلاً تا به حال چقدر با هم بودیم؟

ولادمیر: نمی‌دونم. شاید پنجاه سال.» (ص۵۸)

می‌توان به‌جای رقیب از واژهٔ «شریک» استفاده کرد. شخصیت‌ها مجبورند در تمام امور زندگی با یکدیگر شریک باشند. آن‌ها در یک محل به‌سر می‌برند و زمانشان را با هم می‌گذرانند؛ بنابراین در همه‌چیز شریک هستند. در این نمایش‌نامه نیز، شخصیت‌ها در انتظار گودو هستند:

«ولادمیر: گفت گودو حتماً فردا می‌آد.

استراگون: پس تنها کاری که ازمون برمی‌آد، انتظار در اینجاست.» (ص۶۴)

۲ـ۳ـ۲. *آخر بازی*

در *آخر بازی* نیز، رقیبی وجود ندارد. هام و کلاو دو شخصیت که مکمل هم هستند. هر دو از تنهایی و انزوا ترس دارند:

«هام: من مدیونتم کلاو، به‌خاطر خدماتت.

کلاو: آه، ببخشید، اونی که مدیون شماست، منم.

هام: ماییم که مدیون همدیگه‌ایم.» (ص۵۶)

به‌نظر می‌رسد هام و کلاو شریک همدیگرند. هام نمی‌تواند راه برود و کلاو نمی‌تواند بنشیند. علی‌رغم تندخویی‌های هام با کلاو، او بدون کلاو نمی‌تواند زندگی کند و کلاو هم جایی برای رفتن ندارد؛ بنابراین ناچارند در همهٔ امور با یکدیگر شریک باشند. آن‌ها در یک خانه زندگی می‌کنند و درواقع مجبورند در آن خانه با هم باشند؛ زیرا جای دیگری برای زندگی کردن نیست و شخصیت‌ها محکوم به تقسیم کردن همه‌چیز هستند:

«کلاو: چرا من رو نگه می‌داری؟

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

هام: کس دیگه‌ای نیست.
کلاو: جای دیگه‌ای نیست.» (ص۷)

۲ـ۳ـ۳. *اتاق*

در این نمایش‌نامه، فاعل زن و شوهری به‌نام‌های رز و برت هستند. آن‌ها شریک یکدیگرند. رز صحبت می‌کند و برت سکوت می‌کند. این زن و شوهر برای داشتن محلی امن و آرام تلاش می‌کنند. رز نمی‌خواهد خانهٔ خود را ترک کند، چون جایی برای رفتن ندارد. برت و رز نیز مانند شخصیت‌های *در انتظار گودو* و *آخر بازی* بدون یکدیگر نمی‌توانند زندگی کنند. علی‌رغم رابطهٔ سرد بین آن‌ها، سعی می‌کنند در امور زندگی شریک یکدیگر باشند:

«رز: اینجا اتاق خوبیه. واقعاً شانس آوردی که توی یه همچین جایی هستی و من هم مراقبم، مگه نه، برت؟ [...] می‌تونی با خیال راحت برگردی به خونه‌ت. اون‌وقت من هم اینجام. واقعاً شانس آوردی.» (ص۱۳)

۲ـ۳ـ۴. *هوای سرد*

در *هوای سرد* نیز، شخصیت‌ها شریک یکدیگرند. لوس مارینا و انریکه هر دو به اقتصاد خانه کمک می‌کنند؛ گرچه با هم سازش ندارند. در انتهای نمایش‌نامه، شخصیت‌ها به‌جای اینکه بعد از فوت مادر، به پدر یاری برسانند و از او در نبودِ مادر نگه‌داری کنند، او را می‌کُشند. درواقع شخصیت‌ها شریک جرم هستند و برای ازبین بردن پدر، دست‌به‌یکی می‌کنند:

«لوس مارینا: تصمیم گرفتی کجا پاپا قراره زندگی کنه
انریکه: درموردش بعداً فکر می‌کنیم.
لوس مارینا: من همین الآن بگم. قرار نیست رو دوش من بیفته.
انریکه: نگران نباش بابا هیچ خونه‌ای نمی‌ره. فکرت رو به‌کار بنداز.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

اسکار: ما چه حیوون‌هایی هستیم.» (ص۱۷۴)

و هر سه به اتاقی که مادر درحال مرگ و پدر در کنار اوست، می‌روند.

نویسندگان مقاله به‌جای رقیب، کلمهٔ «شریک» را پیشنهاد می‌دهند.

۲ـ۳ـ۵. *بوف کور*

در این رمان، راوی و پیرمرد خنزرپنزری مکمل یکدیگرند و در آخر داستان یکی می‌شوند. شریک‌جرم، نعش‌کش است. نعش‌کش در کابوس و توهم خوفناک راوی حضور دارد. نعش‌کش یاریگر نیست؛ بلکه همدست اوست. به‌نظر می‌رسد راوی و نعش‌کش شریک هم هستند. نعش‌کش همواره راوی را در موقعیت‌های زجرآور و خوفناک قرار می‌دهد و به افکار توهم‌آمیز و زجرآور او دامن می‌زند. پس نعش‌کش شاید روح شیطانی راوی است که یک لحظه او را تنها نمی‌گذارد و با او در انجام دادن کارهای شیطانی شریک می‌شود.

«کالسکه‌چی خندهٔ خشک و زننده‌ای کرد و گفت:

قابلی نداره، بعداً می‌گیرم. خونت رو بلدم، دیگه با من کار نداشتین هان؟ همین‌قدر بدون که در قبرکنی، من بی‌سررشته نیستم هان؟ خجالت نداره بریم همین‌جا نزدیک رودخونه کنار درخت سرو یه گودال به‌اندازهٔ چمدون برات می‌کنم و می‌رم... همین‌جا خوبه؟» (ص۳۰)

در نمونه‌ای دیگر:

«اگه حمال خواستی من خودم حاضرم هان یه کالسکه نعش‌کش هم دارم؛ من هر روز مرده‌ها رو می‌برم شاعبدالعظیم خاک می‌سپرم‌ها، من تابوت هم می‌سازم، به اندازهٔ هر کسی تابوت دارم، به‌طوری که مو نمی‌زنه [...] قهقهه خندید، به‌طوری که شانه‌هایش می‌لرزید.» (همان)

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

۲ـ۴. تکرار[۲۵] به‌جای یاریگر

براساس نگاه ساخت‌گرایانهٔ گِرِمس، مؤلفه‌های کنشی که در این پنج اثر بررسی شده‌اند، نشان می‌دهند که در آن‌ها کنشِ ابریاریگر وجود ندارد. به‌باور نویسندگان، در آثار پوچ‌نما ابریاریگر وجود ندارد؛ بلکه درواقع همه به انتظار ابریاریگر، گذران زندگی می‌کنند. در هیچ‌کدام از این پنج اثر پوچ‌نمایی، مخاطب با ابریاریگری روبه‌رو نمی‌شود. اگر ابریاریگری وجود داشت، شخصیت‌های داستان با تلاش و یا قدرت ماورائی از سرگشتگی و پوچی نجات می‌یافتند. آن‌ها برای فرار از ترس، تنهایی و انزوا به تکرار پناه می‌برند. به‌ناچار با یأس و ناامیدی روزگار می‌گذرانند. شخصیت‌های آثار پوچ‌نما بدون کمک مانده‌اند و ناچارند در سرگشتگی خود دست‌وپا بزنند. به‌نظر نگارندگان، شخصیت‌ها برای نیافتن یاریگر از تکرار کمک می‌گیرند تا زمانِ دهشت‌بارشان را با آن بگذرانند. از دید گِرِمس، در قصهٔ پریان، یاریگر ممکن است دوست یا خویشاوند باشد که با کمک سخاوتمند خود، قهرمان را یاری می‌کند. لیکن در این آثار یاریگر به آن معنا افاده نمی‌شود.

۲ـ۴ـ۱. *در انتظار گودو*

در این اثر، شخصیت‌ها با تکرار وقت می‌گذرانند و زمان را به‌نوعی می‌کُشند:

«استراگون: اذیت می‌کنه؟

ولادمیر: اذیت می‌کنه! می‌خواد بدونه اذیت می‌کنه یا نه؟

ولادمیر: ظاهراً یکی‌شون نجات پیدا کرد و اون یکی.

استراگون: از چی نجات پیدا کرد؟» (ص۲)

استراگون و ولادمیر برای وقت گذراندن و کوتاه کردن انتظار برای دیدن گودو، متوسل به تکرار می‌شوند. آن‌ها فقط برای شکستن سکوت از تکرار کمک می‌گیرند.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

۲ـ۴ـ۲. *آخر بازی*

در *آخر بازی*، این جملات مرتب تکرار می‌شود: «با هم می‌سازیم»، «کارهایی دارم که باید انجام بدم»، «هنوز وقت مُسکن من نشده؟»، «تنهاتون می‌ذارم»، «تمومه، تقریباً تموم شده» و «تقریباً باید تموم شده باشه». داستان نمایش‌نامه بر تکرار استوار است تا بگوید کارهای شخصیت‌ها ناشی از عادت است و شخصیت‌ها برای گذران وقت و زندگی ناچار از تکرار کردن هستند. در نمایش‌نامهٔ پوچ‌نما، شخصیت‌ها هویتشان را کم‌کم ازدست می‌دهند. آن‌ها به کمک تکرار سعی در حفظ هویت خویش دارند؛ ولی ناموفق هستند؛ زیرا تکرار به ازدست رفتن معنا می‌انجامد و نابودی مفهوم یعنی فقدان هویت و درنهایت پوچی. کلاو با تکرارِ «هنوز وقت مُسکن من نشده» وقت‌کُشی می‌کند تا با تکرار، انتظار به‌سر آید؛ انتظارِ چیزی که خودش هم نمی‌داند چیست. تکرار یاریگری است که به شخصیت‌ها کمک می‌کند تا زمان را زودتر بگذرانند. تکرار در آثار پوچ‌نما، خصوصاً نمایش‌نامه‌های بکت، نقش پررنگی دارد.

«هام: من می‌خوام برم به رختخواب

کلاو: همین الآن شما رو بیدار کردم.

هام: خُب، منظور؟

کلاو: من نمی‌تونم شما رو هر پنج دقیقه یه بار هی بیدار کنم و هی ببرم‌تون توی رختخواب. کارهایی دارم که باید انجام بدم.» (ص۵)

خستگی و ناامیدی در این جملات مشهود است. روزمرگی و استمرار زجرآور کلاو را به ستوه آورده است. تکرار و استمرار بیدار کردن و به رختخواب بردن هام هر پنج دقیقه کلاو را خسته می‌کند. کلاو می‌گوید کارهایی دارد که باید انجام دهد؛ اما بعد از این جمله، مکث می‌کند که بیانگر تردید اوست؛ زیرا هیچ کاری غیر از این ندارد.

«هام: کافیه، زمانشه که توی این پناهگاه هم تموم بشه (مکث.) و هنوز تا آخر صبر می‌کنم. من تا آخر (خمیازه‌کشان.) صبر می‌کنم.» (ص۴)

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

در اینجا تکرار با هدف وقت‌کُشی صورت می‌گیرد؛ گویی جز این، راهی برای گذر زمان وجود ندارد. هام چاره‌ای جز سؤال کردن ندارد؛ اگرچه پاسخ روشن است. در بین همهٔ ناامیدی‌ها، به‌دنبال ذره‌ای امید می‌گردد و نمی‌یابد؛ درنتیجه تکرار به کمکش می‌آید تا زمان را بکُشد.

در آثار پوچ‌نما، مانند الگوی گِرمِس که عملگر یاریگر را معرفی کرده است، یاریگری وجود ندارد. شخصیت‌ها در جست‌وجوی یاریگری هستند که آن‌ها را از مشکلات و مصائب زندگی برهاند. اما در دنیای پوچ‌نمایی، یاریگر وجود ندارد و به‌ناچار شخصیت‌ها به تکرار پناه می‌برند. درواقع اینجا تکرار یاریگری است که به شخصیت‌ها کمک می‌کند تا زمان را طی کنند و به‌گونه‌ای دقایق و لحظه‌های عذاب‌آور را سپری کنند. در این آثار، شخصیت‌ها به یکدیگر گوش نمی‌دهند و صرفاً برای پر کردن وقت از تکرار کمک می‌گیرند. بنابراین تکرار یکی از مؤلفه‌های ضروری در پوچ‌گرایی است.

۲ـ۴ـ۳. *اتاق*

در این قسمت از نمایش، تکرار نشانگر بی‌توجهی خانم سندز به صحبت‌های رز است. آقای سندز نیز درصدد است رز را آماده کند که زود اتاق را تحویل دهد و برای این کار از تکرار یاری می‌گیرد:

«آقای سندز: او اینجا زندگی می‌کنه، آره؟
رز: البته او اینجا زندگی می‌کنه.
آقای سندز: کجا می‌تونم او رو پیدا کنم؟ (صاحبخانه.)
رز: خُب ـ مطمئن نیستم.
آقای سندز: او اینجا زندگی می‌کنه، آره؟
رز: بله، اما نمی‌دونم ـ
آقای سندز: اما او اینجا زندگی می‌کنه، نه؟» (ص ۳۰)

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

۲ـ۴ـ۴. *هوای سرد*

در این نمایش‌نامه، آنا به آنخل می‌گوید از رابطهٔ او و بِبا مطلع است. او چندین بار به آنخل گوشزد می‌کند این موضوع را می‌داند، ولی نمی‌تواند خود را کنترل کند و به صحبت ادامه دهد:

«آنخل: به چی می‌خوای برسی؟
آنا: من می‌دونم، من می‌دونم
آنخل: ول کن این حرف‌ها رو. چی می‌دونی؟ همیشه توی توهمی...
آنا: (درحال گریه.) من می‌دونم، من می‌دونم... بِبا... (نمی‌تونه ادامه بده.)»
(ص۵۹)

آنا ترس از فاش شدن رابطهٔ نامشروع شوهرش با خواهرزاده‌اش را دارد. او برای اینکه همسرش را از رفتن به خانهٔ بِبا منصرف کند و از ترس اینکه آبروی پدر (آنخل) جلوی بچه‌ها نرود، به التماس و نصیحت کردن متوسل می‌شود و درنهایت هنگامی که آنخل رابطه‌اش با بِبا را انکار می‌کند، مستأصل می‌شود و به تکرار روی می‌آورد. در این نمایش، شخصیت‌ها مدام این جمله را تکرار می‌کنند: «فردا روز دیگری‌ست».[۲۶] لیکن این فردایی که شخصیت‌ها منتظرش هستند و نوید حل مشکلات و در آغوش کشیدن خوشبختی را می‌دهد، هرگز از راه نمی‌رسد.

۲ـ۴ـ۵. *بوف کور*

در داستان *بوف کور*، شخصیت داستان بارها از نعش‌کش حرف می‌زند و در جای‌جای داستان ما با این جملهٔ نعش‌کش روبه‌رو می‌شویم که تکرار می‌کند:

«هرگز، قابلی نداره، من تو را می‌شناسم. خونت رو بلدم، همین بغل، من یک کالسکهٔ نعش‌کش دارم بیا تو رو برسونم هان؟ دو قدم راس.» (ص۳۰)

شخصیت اصلی داستان از او متنفر است؛ زیرا هراس وصف‌نشدنی و غریبی را در وی شعله‌ور می‌کند. این تکرار نشان از روزمرگی است که زمان ناخوشایند با آن می‌گذرد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

۲ـ۵. مقتدر[۲۷] (صاحبان قدرت/ زورگو[۲۸]) به‌جای اعطاکننده (ابریاریگر)

قدرت عامل بسیار مهمی در تحلیل گفتمان آثار پوچ‌نماست. در تئاتر پوچ‌نما، قدرت همیشه دست کسی است که به‌ظاهر توانا نیست یا ساده‌لوح است.

۲ـ۵ـ۱. در انتظار گودو

در این نمایش‌نامه، سهم صحبت کردن پوتزو در پردهٔ اول بسیار زیاد است که ناشی از تفکر و شاید توهم او از قدرتی است که به‌واسطهٔ آن به لاکی ظلم می‌کند و حتی خود را صاحب‌اختیار گوگو و دی‌دی می‌داند. او با استفاده از جملات امری و زیاده‌گویی، به دیگران فرصت یا جرئت صحبت کردن نمی‌دهد. این قدرت در پردهٔ دوم به‌وسیلهٔ مونولوگ لاکی که شامل هفتصد کلمهٔ بی‌محتواست و در آخر پردهٔ اول گفته می‌شود، به لاکی انتقال می‌یابد؛ زیرا در پردهٔ دوم سهم حرف زدن پوتزو به چند جمله نظیر «چه حیف!» و «کمکم کنید» محدود می‌شود. حتی گوگو به خود اجازه می‌دهد که او را آفت[۲۹] بنامد. پوتزو در این نمایش‌نامه زورگوست؛ چون تمام مسئولیتش را بر دوش لاکی می‌گذارد.

«پوتزو: منتظرید؟ اینجا؟ توی زمین من؟
ولادمیر: قصد هیچ مزاحمتی نداشتیم.
پوتزو: دیگه حرفش رو هم نزنیم. (طناب را تکان می‌دهد.) برپا خوک! (مکث.) هر وقت که می‌افته خوابش می‌بره. (طناب را تکان می‌دهد.) برپا خوک پرواری! عقب‌گرد! ایست! برگرد! آقایان، از دیدار شما خوشحالم. بله، بله. از صمیم قلب خوشحال. نزدیک‌تر! ایست! » (ص۲۴)

پوتزو حرف‌هایش را درحدود دو صفحه ادامه می‌دهد. کلامش مملو از جملات امری ناشی از قدرت او در مقام ارباب و مالک است. سهم صحبت کردن او در گفت‌وگو زیاد است. در گفت‌وگو، زمانی که طرف مقابل بیش از حد حرف می‌زند،

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

نوبت‌گیری برای صحبت کردن ازبین می‌رود و گفت‌وگو یک‌طرفه می‌شود. درنتیجه ارتباط معنایی بین طرفین گفت‌وگو حاصل نمی‌شود و به پوچی می‌انجامد که عنصر اصلی آثار پوچ‌نماست. لیکن در پردهٔ دوم و با تفویض قدرت به لاکی، از طریق مونولوگ پایانی او در پردهٔ اول، سهم صحبت پوتزو به‌دلیل ازدست دادن قدرت کم و به یک کلمه یا جمله ختم می‌شود. در پردهٔ دوم:

«پوتزو: کمک

ولادمیر: زمان باز در جریان افتاده. خورشید غروب می‌کنه. ماه بالا می‌آد و ما می‌ریم... از اینجا.

پوتزو: رحم کنید.

ولادمیر: بیچاره پوتزو» (ص۹۰)

کسی به پوتزو توجه نمی‌کند. زوال قدرت او به‌واسطهٔ مونولوگ لاکی در پردهٔ اول کاملاً مشهود است. جملات ردوبدل‌شده بین استراگون و ولادمیر نشان می‌دهد به پوتزو و التماس‌هایش ذره‌ای توجه نمی‌کنند و در آخر عبارت «پوتزوی بیچاره» را از زبان ولادمیر می‌شنویم که به قدرت صوری و ضمنی پوتزو به‌طور کل پایان می‌دهد.

۲ـ۵ـ۲. *آخر بازی*

«کلاو: می‌رم متر رو می‌آرم.

هام: تقریباً! تقریباً (کلاو صندلی را کمی حرکت می‌دهد.) هام: من رو درست بذار توی مرکز! درست توی مرکز!

کلاو: اینجاست!

هام: به نظرم زیادی طرف چپم. حالا به نظرم کمی زیادی طرف راستم. (کلاو صندلی را کمی حرکت می‌دهد.) به نظرم کمی زیادی جلو رفتم. (کلاو صندلی را کمی حرکت می‌دهد.) حالا به نظرم کمی زیادی عقبم. (کلاو صندلی را کمی حرکت می‌دهد.) اونجا نایست. من رو می‌ترسونی.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

(کلاو به سرجای خود در پشت صندلی برمی‌گردد.)» (ص۲۰)

از این گفت‌وگوها برمی‌آید که اگر کلاو نباشد، هام از انجام کارهای خود بازمی‌ماند. هام قادر به راه رفتن نیست و اگر کلاو نباشد، او هیچ کاری نمی‌تواند بکند. پس قدرت دست کلاو، خدمتکار هام است. او با خونسردی شکایت‌های هام را تحمل و هرازگاهی او را تهدید به رفتن می‌کند. لیکن کلاو جایی نمی‌رود؛ حتی در آخر نمایش‌نامه زمانی که پرده می‌افتد، کلاو با چمدان بر جای خود ایستاده است. او هام را ترک نمی‌کند؛ چون جایی برای رفتن نیست و او به‌ناچار باید همان‌جا بماند. در این قسمت از متن، زمانی که هام نمی‌تواند کلاو را ببیند، احساس ترس می‌کند؛ ترس از تنها ماندن، ترس از انزوا.

۲ـ۵ـ۳. *اتاق*

در این نمایش‌نامه، قدرت در دستان برت شوهر رز است. او حرفی نمی‌زند و در سکوت روزنامه‌اش را می‌خواند. به‌ظاهر رز مدیر و مدبر خانه است؛ اما در آخر نمایش‌نامه کاری را که رز نمی‌تواند انجام دهد، برت عملی می‌کند و رایلی را می‌کُشد و رز فقط جملهٔ «نمی‌تونم ببینم» را تکرار می‌کند. او نابینا می‌شود.

«رز: بیا بخور. این سرما رو از تنت بیرون می‌کنه. (رز ژامبون و تخم‌مرغ‌ها را توی بشقاب می‌گذارد. شعلهٔ گاز را خاموش می‌کند و بشقاب را به سر میز می‌آورد.) هوای بیرون خیلی سرده، بهت گفته باشم. سرماش واقعاً کشنده‌ست» (ص۷)

در ابتدای نمایش‌نامه، رز مونولوگی دوصفحه‌ای با همسر خود دارد و بی‌وقفه حرف می‌زند، بدون آنکه منتظر جواب باشد. همسرش هم هیچ جوابی به او نمی‌دهد. برای برقراری ارتباط، اصل نوبت‌گیری برای تداوم مکالمه لازم است. صحبت یک‌طرفهٔ رز و سکوت برت حکایت از بی‌توجهی برت به رز است. رز از مسئله‌ای فرار می‌کند. صحبت‌های پیاپی او و بی‌اعتنایی برت، به خواننده می‌فهماند که ممکن نیست قدرت

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

دست رز باشد؛ بلکه برت با سکوت خود، قدرت را در دستانش می‌گیرد. رز برای فرار از ترس خود که همان از دست دادن اتاق، یعنی محل زندگی‌اش است، مدام صحبت می‌کند. ترس در آثار پوچ‌نما به‌وفور دیده می‌شود. فرار از تنهایی و ترس نهان به ناتوانی رز اشاره می‌کند. شخص زورگو رایلی است که به زور متوسل می‌شود تا رز را با خود ببرد.

۲ـ۵ـ۴. *هوای سرد*

در *هوای سرد*، ظاهراً قدرت در دستان آنخل (پدر خانواده) است؛ ولی بعد از فاش شدن خیانت او، قدرت به آنا (مادر خانواده) منتقل می‌شود. آنخل که پدر خانواده است و هیچ‌کس نمی‌تواند از خط‌کشی‌های او رد شود، به آنا التماس می‌کند تا او را ببخشد. وقتی قدرت در دستان آنا می‌افتد، سهم صحبت او بیشتر می‌گردد. با این حال، شخص زورگو در این نمایش‌نامه آنخل است.

«آنخل: من بِبا رو مثل پدر دوست دارم...

آنا: جانماز آب نکش (ریاکار نباش). تو او رو مثل شوهری که آرزوی یه زن در سرش هست، دوست داری.

آنخل: بِبا من رو می‌خواد. من دایی مورد علاقه‌اش و پدرنانتی‌اش هستم.

آنا: بِبا تو رو فریب می‌ده. او از بدو تولدش شیطان بوده.

آنخل: درغگو. بِبا برای من... (ساکت می‌شود)» (ص۵۸)

آنخل در آخر اعتراف می‌کند که بِبا را دوست دارد و از آنا می‌خواهد که او را ببخشد و قول می‌دهد این آخرین باری باشد که بِبا را می‌بیند. آنا که همواره به آنخل به‌عنوان سرپرست خانواده و پدر بچه‌هایش احترام می‌گذاشت و به بچه‌ها اجازهٔ بی‌حرمتی به او را نمی‌داد، روبه‌روی او می‌ایستد. حال سهم صحبت او از آنخل بیشتر است؛ زیرا آنخل نمی‌داند در جواب خیانتش به آنا چه بگوید. بنابراین زمان، فرصت و قدرت در خدمت آنا است.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

۲ـ۵ـ۵. *بوف کور*

راوی توسط نعش‌کش کنترل می‌شود. به کارهایی که به او تحمیل می‌شود، بدون نافرمانی و مقاومت تن می‌دهد. خودمحور بودن نعش‌کش و بی‌توجه بودن شخصیت‌های دیگر داستان به راوی، او را به فردی بی‌اراده و فرمان‌بردار بدل کرده است. نعش‌کش زورگوست؛ زیرا با صحبت کردن و دستور دادن، راوی را برای انجام کار مجاب می‌کند.

۲ـ۶. درد مشترک (منزوی)[۳۰] به‌جای ذی‌نفع

در الگوی گِرِمس، عملگر ذی‌نفع وجود دارد؛ ولی در آثار پوچ‌نما، نفعی برای شخصیت‌ها متصور نیست. آن‌ها دارای درد مشترک هستند. در این آثار همه در انتظار اویند. در نمایش‌نامهٔ *در انتظار گودو*، شخصیت‌ها درد مشترک تنهایی را تجربه می‌کنند و در انتظار کسی هستند که رهایی از مشکلات را به‌ارمغان بیاورد. در *آخر بازی* نیز، درد مشترک شخصیت‌ها تنهایی است. شخصیت‌ها در جمع هم تنها هستند. آن‌ها در انتظار نشانهٔ زندگی در جهان خارج به‌سر می‌برند. در نمایش‌نامهٔ *اتاق*، تنهایی و انزوا درد مشترک شخصیت‌هاست. برت و رز، به‌رغم در کنار هم بودن، تنها هستند و از انزوا رنج می‌برند. آن‌ها در انتظار امنیت کامل به‌سر می‌برند و در تلاش‌اند تا مأوای امنشان را حفظ کنند و هویتشان را مخفی نگه دارند. اما این تلاش‌ها به سرانجام و موفقیت نمی‌رسد. در *هوای سرد*، بااینکه افراد در کنار هم زندگی می‌کنند، تنها هستند. شخصیت‌ها قادر به برقراری ارتباط نیستند و به همین دلیل از تنهایی خود رنج می‌برند. همهٔ شخصیت‌های این نمایش‌نامه با این درد مشترک مواجه‌اند. در *بوف کور* هم، تنهایی درد مشترک بین راوی، نعش‌کش و پیرمرد خنزرپنزری است که آن‌ها را منزوی کرده است.

۳. نتیجه

اکنون با توجه به شواهد و مطالب مطرح‌شده در بخش تحلیل داده‌ها می‌توان عملگرهای گِرِمس را در ارتباط با متون بررسی‌شده در جدول ۱ خلاصه کرد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

جدول ۱. نقش عملگرهای گِرمس در آثار پوچ‌نما

نام اثر	فاعل	هدف	ابریاریگر	یاریگر	رقیب	ذی‌نفع
در انتظار گودو	استراگون و ولادمیر	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
آخر بازی	هام و کلاو	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
بوف کور	راوی و نعش‌کش	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
هوای سرد	لوس مارینا همراه با انریکه برادرش	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
اتاق	رز شخصیت اصلی زن	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد

مطابق این جدول و توصیف و تحلیل شواهد پیکرهٔ تحقیق، الگوی روایتگری ساخت‌گرایی گِرمس و مؤلفه‌ها یا عملگرهای روایت‌شناسی او کارآمدی و انطباق لازم جهت توصیف و تحلیل عملگرهای روایت‌های پوچ‌گرایی را ندارند و برای توصیف این آثار در چارچوب گفتمان ادبی پوچ‌گرایی، به الگویی متناسب با عملگرهای مخصوص خود به شرح زیر نیاز است:

الگوی عملگرهای گِرمس	الگوی پیشنهادی عملگرهای آثار پوچ‌نما
اعطاکننده + دریافت‌کننده	ضدیاریگر (قدرت، زورگو) + درد مشترک (منزوی)
فاعل + هدف	رنج‌بر + ناکامی
یاریگر + رقیب	تکرار + مکمل (شریک)

به‌نظر می‌رسد برای نشان دادن الگوی عملگر در آثار پوچ‌نما، به‌جای فاعل از واژهٔ رنج‌بَر استفاده می‌شود؛ زیرا شخصیت‌ها در این نوع آثار درد و رنج همراه با سرگشتگی را تحمل می‌کنند. در آثار پوچ‌نما، یاریگر و ابریاریگر به‌معنای حقیقی به‌چشم نمی‌خورد. شخصیت‌ها مجبورند از تکرار به‌عنوان ابریاریگر استفاده کنند تا زمان بگذرد و به شخص ستمگر، به‌عنوان یاریگری که هیچ قدرتی برای تغییر ندارد، دل ببندند. این خیال باطل هیچ‌گاه شخصیت‌ها را یاری نمی‌دهد؛ بلکه آن‌ها را بازی می‌دهد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

عملگر هدف در این آثار محقق نمی‌شود. درواقع هدف به ناکامی منجر می‌شود و درنهایت سرگشتگی و یأس حاصل از تحقق نیافتن هدف، شخصیت‌ها را ناامیدتر از قبل می‌کند.

در آثار پوچ‌نما، شخصیت‌ها شریک یکدیگرند. هام و کلاو، و نگ و پگ در *آخر بازی* مکمل هم هستند. هام قادر به راه رفتن نیست و کلاو قادر به نشستن. در نمایش‌نامهٔ *در انتظار گودو* نیز، استراگون و ولادمیر بدون هم قادر به ادامهٔ زندگی نیستند؛ بنابراین همدیگر را کامل می‌کنند. لاکی و پوتزو نیز مکمل هم‌اند؛ در پردهٔ دوم، پوتزو نابیناست و لاکی سخن نمی‌گوید. لاکی با طنابی پوتزو را به‌دنبال خود می‌کشد. در *بوف کور*، راوی و نعش‌کش همین‌گونه‌اند؛ زمانی که راوی صحبت نمی‌کند، نعش‌کش سخن می‌گوید و به‌جای او تصمیم می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد نعش‌کش روح شیطانی و طغیانگر راوی است. در *اتاق*، رز و برت شخصیت‌های مکمل هستند؛ برت صحبت نمی‌کند و به‌جایش رز درحال حرف زدن است. خانم و آقای ساندز، مانند ولادمیر و استراگون، دائم با هم جدل می‌کنند. رایلی و آقای کیدز هم‌بازی یکدیگرند. در *هوای سرد*، لوس مارینا و انریکه هر دو خرج خانه را تأمین می‌کنند و در آخر با هم همدست شده، پدر را می‌کُشند؛ دو عصیانگر خسته که بیرحمانه‌ترین راه را انتخاب می‌کنند. لویس (که درآخر نمایش‌نامه ناشنوا شده) و اسکار، برادرهای لوس مارینا و انریکه، دو شخصیت تکمیلی در نمایش‌نامهٔ *هوای سرد* هستند و درنهایت آنا مادر خانواده که درحال مرگ است و آنخل پدری که با مرگ روبه‌رو می‌شود، دیگر مکمل‌های این نمایش‌نامه انگاشته می‌شوند. به این ترتیب، عملگرهای مکمل یا به بیان دیگر شریک، دیگر کنشگر مطرح در آثار پوچ‌نماست.

شِکوه‌گر دیگر عامل کنشی است. در *هوای سرد*، لوس مارینا، در نمایش‌نامهٔ *در انتظار گودو*، استرگون و پوتزو، در *اتاق*، رز و سرانجام شخصیت راوی در *بوف کور* دائم شکوه و شکایت می‌کنند.

به این ترتیب، عملگرهای پیشنهادی در بازنمایی کنشگرهای آثار پوچ‌نما را می‌توان در جدول ۲ نمایش داد:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

جدول ۲. عملگرهای پیشنهادی نویسندگان در بازنمایی شخصیت‌های آثار پوچ‌نما

نام اثر	فاعل: رنج‌بر	هدف: ناکامی	یاریگر: تکرار	ضدیاریگر: قدرت (زورگو)	رقیب =مکمل (شریک)		درد مشترک: تنهایی (دریافت‌کنندهٔ تنهایی و منزوی)
					مکمل		
					شکوه‌گر	گیرندهٔ شکایت	
در انتظار گودو	استراگون و ولادمیر / پوتزو	نیامدن گودو	ابزاری برای وقت‌کُشی	پوتزو	ولادمیر، استراگون، لاکی	ولادمیر، استراگون، لاکی	تنها و در انتظار شخص یاریگر به نام گودو: همهٔ شخصیت‌ها
آنجر باری	هام و کلاو	نبودن آثار حیات در دنیای بیرون	ابزاری برای گذراندن زمان	کلاو	هام	کلاو	تنها و در انتظار دیدن نشانهٔ زندگی در جهان بیرون: همهٔ شخصیت‌ها
یوف کور	راوی	تبدیل شدن به پیرمرد خنزرپنزری و رها نشدن از وحشت و اوهام	ابزاری برای فرار از ترس و انزوا و گذراندن وقت برای رهایی از اوهام دهشت بار	نعش‌کش	راوی	راوی	تنها و در انتظار پیدا کردن آرامش و رها شدن از اوهام راوی، نعش‌کش، پیرمرد خنزرپنزری
اتاق	رز	قادر نبودن به حفظ امنیت خود و اُزدست دادن اتاق	ابزاری برای گذراندن وقت و مخفی کردن ترس ناشی از دست دادن امنیت	رایلی	رز	برت	تنها و در انتظار امنیت کامل، حفظ مأوای امن خود و مخفی ماندن هویتشان: رز، برت، رایلی، آقای کید
هوای سرد	لوس مارینا	محقق نشدن خوشبختی	گذراندن زمان برای فرار از فقر و سرگشتگی خانواده	آنخل (پدر)	لوس مارینا	آنا (مادر)	تنها و رهایی از گرمای هاوانا و رهایی از فقر مفرط: همهٔ شخصیت‌ها

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

پی‌نوشت‌ها

1. Martin Esslin
2. Samuel Beckett
3. Eugene Ionesco
4. Arthur Adamov
5. Harold Pinter
6. Sartre
7. Camus
8. *Endgame*
9. *Waiting for Go*dot
10. Me pap
11. *The Room*
12. *Airo Frio*
13. Adorno
14. Blake & Moore
15. Gordon
16. Liao
17. giver
18. receiver
19. object
20. helper
21. opponent
22. sufferer
23. failure
24. partner
25. repetition
26. Maniana es otra dia.
27. ruling figure
28. oppressive
29. pest
30. recluse

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- حداد، ابوالفضل (۱۳۸۹). «حقیقت و معنا در آثار ساموئل بکت». *نشریهٔ نقد زبان و ادبیات خارجی پژوهشگاه علوم انسانی*. د۳. ش۵. صص۴۹ـ۷۱.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

- طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۲). «بازتاب جلوه‌های معناباختگی در آثار صادق هدایت». نشریهٔ *متن‌پژوهی ادبی*. د۱۷. ش۵۶. صص۸۵ـ۱۰۶.
- تولان، مایکل (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی ـ انتقادی*. ترجمهٔ سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چ۲. تهران: سمت.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۶). «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی مورد مطالعه: فیلم خاک و داستان اوسنه بابا سبحان». *فصلنامهٔ روایت‌شناسی*. د۱. ش۱. صص۵۱ـ۸۴.
- فنائیان، تاجبخش و دیگران (۱۳۹۵). «ادبیات اقلیت و بررسی عناصر تطبیقی قلمروزدایی زبانی؛ نفی و شیءهای کثرت‌یافته (با محوریت داستان مسخ کافکا و نمایش‌نامهٔ دست‌آخر ساموئل بکت)». *نشریهٔ ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی* (دانشگاه دامغان). د۱. ش ۲. صص۱۷ـ۳۰.
- معصومی، مریم (۱۳۹۲). *خوانش شالوده‌فکنی و واسازی نمایشنامه‌های جشن تولد و خیانت اثر هارولد پینتر*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد کرج.
- هدایت، صادق (۱۳۱۵). *بوف کور*. تهران: جاویدان.
- Aderno, T. (1994). *Death and Beckett*. Palgrave: London.
- Aghagolzade, F. (1385). *Tahlil-e Goftman-e Enteghadi*. Tehran: ‘Elmi va Farhangi Publication.[in Persian]
- Austin, L.J. (1962). *How to do things with words*. Harvard.
- Beckett, S. (1957). *Endgame*. Grove Press (2009).
- _____ (1953). *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. Grove Press (2015).
- Blake, J.W. & E. Moore (1995). *Speech*. New York: MacGrow.
- Brown, G. & G. Yule (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge University Press.
- Camus, A. (1946). *The Stranger*. New York: Harper.
- Doubleday.
- Esslin, M. (1976). *The peopled Wound*: *The Work of Harold Pinter*. New York:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

–_____ (1992). *Pinter*: *The Playwright*. London: Methven.

–_____ (2004). *The Theater of the Absurd*. Vintage Press.

- Fana'iyan, T. et al. (2013). "Adabiyat-e Aghaliyat va Baresi 'Anasor Tatbighi Ghalamrozodayi Zabāni; Nafy va Shey'hāye Kesratyāfte (Ba Mehvariyat-e Dastan-e Maskh-e Kāfkā va Dasteākhar-e Samuel Beckett)".*Adabyāt-e- Namayeshi va Honarhāy-e- Tajasomi*. No. 2. pp. 17-30. Dāmghān University. [in Persian]
- Gordon, L. (1996). *The world of Samuel Beckett*. The Last Modernist. London: Harpercollins.

–_____ (1948). *The Outsider*. New York: Harper.

- Greimas, A. (1983). *Structural Semantics*. Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
- Hadad, A. (1389). "Haghighat va Ma'nā in Āsār-e Samuel Beckett". *Naghd-e Zabān va 'Aadabiyāt Khāreji-e Pazhuheshgāh-e 'Olum-e 'Ensani*. No. 3. pp. 49-71. [in Persian]
- Hayati, Z. (2017). "Tahlil-e Zamān-e Ravāyi Goftmān-e 'Adabi va Sinamayi: Film-e Khak va Dastan-e Osene Bābā Sobhān". Anjoman 'Elmi Naghd-e Adabi-e Irān; *Faslname Ravayatshenāsi*. No. 1. pp. 84-51. Tarbiyat Modarres. [in Persian]
- Hedayat, S. (1936). *Boof-e Kur*. Tehran: Jāvidān Publication.
- Liao, S.L. (2014). "The Role of Language in Samuel Beckett's Selected Plays." *International Journal of World Academy of Science*. Vol 8. No. 2.
- Ma'sumi, M. (2013). *Khānesh-e Shāludefekani o Vāsāzi Namāyeshnāmehāy-e Jashn-e Tavalod va Khiyānat Asar-e Harold Pinter*. M.A. Karaj Azad University.
- Piñera, V. (1958). *Airo Frío*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (1990).
- Pinter, H. (1957). *The Room*. Publisher: Samuel French (2015).
- Taheri, Gh. (1392). "Baztabe Jelvehāy-e Ma'nābākhteghi in Āsār-e Sādegh Hedāyat". *MatnPazhuhi-e-Aadabi*. No. 56. pp. 85-106. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

- Toolan, M. (1953). *Ravayatshenāsi: Darāmadi Zabānshenākhti - 'Enteghadi*. Seyede Fāteme 'Alavi va Fāteme Ne'mati (Trans.) Tehran: Samt. [in Persian]
- Worton, M. (1995). *Waiting for Godot and Endgame:" theater as text".* Cambridge: Cambridge University Reader. London: Routledge.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

Analyzing Narrative Actants in the Selected Postmodern Absurd Works Compared with Greimas Model

Marzieh Lotfi [1], Ferdows Aghgolzadeh [*2], Bahram Modarresi[3], Hayat Ameri [4]

1. Ph.D. Candidate in Linguistics, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2. Professor of General Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
3. Assistant Professor of Linguistics, Islamic Azad University, Central Branch, Tehran, Iran.
4. Assistant Professor of Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 18/09/2019 Accepted: 15/04/2020

Abstract

The absurd works include elements of wordplay, exaggerated clichés, repetition, irrelevant and even innovated phrases, uttered by one of the characters. The current study provides a narrative analysis of six selected literary works, namely "Endgame" and "Waiting for Godot" by Samuel Becket, "The room" by Harold Pinter, "The Blind Owl" by Sadegh Hedayat and "The Cold Air" by Virgilio Pinera. By adopting a descriptive-analytic approach, this paper reconsidered narrative actants presented by Greimas (1966) and focused on six new narrative actants proposed by the researchers for analyzing the narrative of the selected absurd works. Narratology is a field of study that is undergoing a re-contextualization. Apart from theories such as Vladimir Propp's actantial typology, absurdist theories of the self may also have influenced the way structuralist narratologists drew on linguistic theory to re-describe characters in stories as actants. The researchers proposed six new narrative actants that can be found in absurd works. They include sufferer (antihero) for hero, recluse for the receiver, repetition for the helper, failure for the object, partner for opponent. The donor is absent in absurd works and instead, oppressive can be considered as an actant in these literary works. In conclusion, it could be said that a more linguistically particularized account of actants may have significant methodological benefits for present-day researcher, interested in narrative analysis of absurd works.

Keywords: Narratology, narrative actants, Greimas model, absurd works, literary discourse analysis

* Corresponding Author's E-mail: aghagolz@modares.ac.ir

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.2.0] [Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-21]