

واکاوی مفهوم تئاتر پوچی اروپا در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی

محمد رضا صالحی مازندرانی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه چمران اهواز

نسرین گبانچی*

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه چمران اهواز

چکیده

این مقاله قصد دارد به میزان تأثیرگذاری جلوه‌های ادبی و نمایشی تئاتر پوچی (آبزورد) بر سبک نمایشنامه‌نویسی ایران بپردازد. غلامحسین ساعدی یکی از نمایشنامه‌نویسان شناخته‌شده ایرانی است که برخی از مهم‌ترین تمهیدات تئاتر نو را در سبک نویسندگی خود به کار گرفته است. نگارنده در این پژوهش در پی آن است که چگونگی بازتاب مفهوم پوچی را در نمایشنامه‌های نوگرای غلامحسین ساعدی نشان دهد؛ نویسنده‌ای که مستقیم و غیرمستقیم از این نوع تئاتر تأثیر پذیرفته است. ضمن اینکه با توجه به مهم‌ترین شاخص‌های تئاتر پوچی، از میزان و نحوه تأثیرپذیری نمایشنامه‌های ساعدی از این‌گونه تئاتر و نمایشنامه‌نویسان سنتی و مدرن تحلیلی ارائه خواهد کرد. تأثیرپذیری ساعدی از نمایشنامه‌نویسان مدرن بیش از سنت‌گرایان بوده که نشان‌دهنده همگامی ساعدی با آنان در بیان مسائل روزمره و مطرح جهان در تئاتر است.

واژه‌های کلیدی: غلامحسین ساعدی، تئاتر پوچی، ادبیات نمایشی ایران، بکت، یونسکو.

* نویسنده مسئول: Salehi_mr20@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۰/۸/۲۱ تاریخ پذیرش: ۹۰/۱۰/۲۸

مقدمه

در سال‌های جنگ جهانی دوم و پس از آن، دوره‌ای از بی‌قیدی و سردرگمی در جامعه اروپا رخنه کرد. در همین دوره، مارتین ایسلین، منتقد تئاتر، در سال ۱۹۶۱م تئاتری به نام «تئاتر پوچی» روی صحنه آورد. او شکلی از تئاتر را تعریف کرد که طبیعت‌گرایی را به‌عنوان اساس ارائه شخصیت و رخداد نمایشی رد می‌کند و فنون گوناگون نمایشی مخالف تحلیل و تبیین منطقی را به‌کار می‌گرفت تا به‌اشاره و نه بیان مستقیم، «پوچی» حال و روز بشر را بنمایاند (استلی برس و بولک، ۱۳۷۸: ۲۳۱). نویسندگانی مانند ساموئل بکت، ژان ژنه، هارولد پینتر، اوژن یونسکو، آرتور آداموف و فرناندو آرابال در پیشرفت و رسایی تئاتر پوچی گام برداشتند و نمایشنامه‌های به‌یادماندنی و جاویدانی مانند *جشن تولد، کرگدن، در انتظار گودو و آخر بازی* آفریدند که در گونه خود بی‌نظیر بودند. «این نویسندگان جهان را به‌خاطر ذات مرموز و غیرقابل تفسیرش پوچ تلقی و احساس سردرگمی و فقدان چیزی را القا می‌کردند. نشانه‌های آن دیالوگ‌های تکراری، بی‌معنا و از هم‌گسیخته و رفتار غیرقابل درک شخصیت همراه با عناصر کم‌دی است.» (Drabble, 2006: 3).

ساعدی نیز به‌دلیل اوضاع آشفته و نابسامان جامعه‌اش، آسیب‌های روانی و اضطراب‌های چیره‌شده بر همگان، از این گونه تئاتر تأثیر پذیرفت. او نیز با توجه به پراکنش روحیه پوچی و بیهودگی در سراسر جامعه - که برخی افراد را به خودکشی و مرگ‌اندیشی سوق داد- از این تئاتر بهره برد و با افزودن عناصر تئاتر ایرانی، فرم و ساختار نویی به آن بخشید.

نمایشنامه‌نویس و کارگردان عراقی، شکیب الخوری، در شناسایی این گونه تئاتر بر این باور است که پوچی - همان اضطراب و مصایب آدمی در جهان- زاییده درد و رنجی است که نشان از نادانی خویش دارد. به گفته او، نخستین نمونه تئاتر پوچی را در حماسه *گیگمش*^۲ می‌توان یافت؛ به این دلیل که اضطراب و ترس انسان دوران باستان را به‌تصویر می‌کشد و در آن انسان در پی مرگ‌ناپذیری و جاودانگی است (ستاری، ۱۳۷۰: ۱۴). اما در تئاتر پوچی روزگار یونسکو و بکت، انسان در پی رهایی از بی‌مرگی نیست؛ بلکه به‌سوی مرگ و خودکشی گام می‌نهد.

تئاتر پوچی و نویسندگان آن

نویسندگان تئاتر پوچی در بیان اندیشه‌های خود از روش‌ها و شگردهای ویژه‌ای بهره برده‌اند. گاهی پوچی را در مفهوم «انتظار» نشان داده‌اند؛ مانند نمایشنامه «انتظار گودو» نوشته بکت و نمایشنامه‌های «دعوت» و «رگ و ریشه دربه‌دری» از ساعدی. گاهی پوچی را به صورت مسخ‌شدگی و بی‌هویتی نشان داده‌اند؛ مانند نمایشنامه «کرگدن» اثر یونسکو، «میمون پشمالو» از اونیل و فیلمنامه «گاو». این مفهوم را گاهی به صورت ترس و اضطراب، ناامیدی، بیماری‌های روانی، ناهنجاری‌های خلقی، خودکشی و... نمایانده‌اند؛ مانند نمایشنامه‌های «سیر روز در شب» اثر اونیل، «باغ وحش شیشه‌ای» تنسی ویلیامز، «ترس و لرز، چوب‌به‌دست‌های ورزیل»، «شبان فریبک» و «دست بالای دست» از ساعدی.

از این گذشته، تئاتر پوچی ویژگی‌های خاص خود را داراست که انسان عصر حاضر را وادار می‌کند با شرایط واقعی روبه‌رو شود تا از اوامی که باعث ناسازگاری و یأس او شده است رهایی یابد. «زندگی امروزه انسان را همانند خاشاکی به هر سویی می‌کشاند و او را به بی‌قیدی، کینه‌توزی، ستیزه‌جویی، حتی آدم‌کشی و بی‌اعتنایی به مظاهر برجسته انسانی وامی‌دارد. انسانی که بخواهد این بارهای لعنتی را به دوش کشد دیگر انسان نیست.» (ایسلین، بی‌تا: ۸). همواره خود را میان مرگ و زندگی می‌بیند و راه گریزی نمی‌یابد و بر آن است تا تسلیم بی‌عدالتی‌های هستی شود. از سوی دیگر، چون ایمان خود را در پی نابسامانی‌های اجتماعی و آشفتگی‌های روانی از دست داده است، بی‌پناه می‌شود و بیش از پیش در سردرگمی و پوچی دست و پا می‌زند. این ویژگی در شخصیت‌هایی مانند گره‌گوار سامسا در داستان مسخ، ادموند در نمایشنامه «سیر روز در شب» و برادر بزرگ در داستان «دو برادر» ساعدی نیز مشاهده می‌شود.

قهرمانان تئاتر پوچی وجه اشتراک بسیاری با هم دارند. بیشتر آن‌ها اسیر تنهایی، ناامیدی، بیکاری و بی‌هویتی‌اند؛ آدم‌هایی مغشوش، گیج و دستپاچه و ترکیبی از قدیسین و تبهکاران که همیشه معصومیت آن‌ها با تجربه مخربشان در حال برخورد است (عقیلی آشتیانی، ۲۵۳۵: ۹). این شخصیت‌ها مانند شخصیت‌های انسانی در داستان «قدرت تازه» و نمایشنامه‌های «دست بالای دست» و «شبان فریبک» نوشته ساعدی، بر اثر بی‌ایمانی به همه‌چیز، حتی نسبت به خویشان خویش، در بیهودگی، بی‌هویتی و

پیشیدگی به سر می‌برند. ساعدی در داستان *قدرت تازه* در پی بازآفرینی اسطوره آفرینش از سوی باباشیطان است تا بتواند انسانی بیافریند که جامع کمال بشری است و جنب‌وجوشی فراتر از حد معمول در او بدمد. در پایان داستان، ساعدی با توجه به چیرگی بیهودگی بر زندگی انسان، همواره امید دارد انسان‌های دیگر در مسیر کمال نفس و تعالی روحی و روانی خود گام بردارند. همچنین، او این داستان را تلنگری برای خویش‌شناسی انسان‌های هویت‌باخته و بی‌خویش‌شناس می‌شمارد.

در تئاتر اروپا مضمون‌هایی مانند «اضطراب» و «هراس» به تئاتر پوچ‌گرا وارد شد. تئاترهای اضطراب‌آفرین ویژگی‌هایی مثل ایجاد اضطراب و نگرانی در تماشاگر و در نتیجه کمک به او در شناخت امیال ناب‌آورده داشت (توشار، ۱۳۶۶: ۱۷۳). اضطراب موجود در تئاتر بعدها سبب ایجاد گونه‌ای روش درمانی جدید به نام «سایکودرام» شد. این روش درمانی را ژاکوب لویی مورنو (۱۸۹۲-۱۹۷۴م)، روان‌شناس و روان‌کاو رومانیایی، ابداع کرد. «سنتی بس کهن در تئاتر برآن بوده است که نمایش می‌تواند آدمی را مدد کند تا به جهان قدسی و عالم مینو و نیز به شناخت و تسلط بر خویش‌شناسی و طبیعت نائل آید. در این باره مورنو با توجه به نمایش‌های جادویی، تئاتری خودجوش خلق کرد.» (ستاری، ۱۳۷۶: ۹۹). پس سایکودرام با توجه به ویژگی‌های روان‌شناسانه آثار، توانست به تئاتر جدید نزدیک شود.

در قرن بیستم، آمیزه‌ای از این دو گونه تئاتر (تئاتر نو و درام‌درمانی) ایجاد شد. «درام‌درمانی» به‌عنوان یک جنبش روان‌درمانی متأخر، در ادراکش از روان‌آدمی، به تئاتر محوریت داد و به شخصیت فرد انسجام بخشید (فورتیر، ۱۳۸۸: ۹۵). در این مرحله از روش درمانی، مورنو با توجه به موقعیت فرد، به روان‌درمانی او می‌پرداخت و تلاش می‌کرد تا با نمایاندن مشکلات روحی و روانی بیمار و تعامل با او به‌عنوان بازیگری که روحیات خود را نمایش می‌دهد، به درمانش بپردازد. ساعدی با بهره گرفتن از دانش روان‌شناسی و وارد کردن ویژگی‌های روان‌شناسانه به نمایشنامه‌هایش، تئاتر را از محتوایی صرفاً سیاسی یا اجتماعی دور کرد و به تئاتری روان‌مدار نزدیک کرد که در پی دردمداری انسان‌هاست.

نموده‌هایی از نوگرایی در تئاتر ایرانی

در دههٔ چهل، نمایش و تئاتر وضع راکدی داشت. هنرمندانی مانند علی نصیریان و بهرام بیضایی با نمایش‌هایی مثل «بلبل سرگشته» و «پهلوان اکبر می‌میرد» پایه‌های تئاتر بومی را استوار کردند (دستغیب، ۱۳۵۲: ۲۲)؛ اما ساعدی با ارائهٔ نمایشنامه‌های *چوب‌به‌دست‌های ورزیل*، *بهترین بابای دنیا*، *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه* و غیره در نمایشنامه‌نویسی تحولی ایجاد کرد و این نمایشنامه‌ها را با مسائل اجتماعی و سیاسی نوین و واقعیت‌های جامعه درآمیخت. چندی نگذشت که نمایشنامه‌های او با پشتیبانی طیف گسترده‌ای از منتقدان و روشن‌فکران روبه‌رو شد. ساعدی بعدها درون‌مایه‌های سیاسی و اجتماعی را با روان‌کاوی درآمیخت و روش نوی ابداع کرد. در نمایشنامه‌های او، ژرف‌اندیشی دربارهٔ احساسات و عواطف انسان امروزی جایگاه نمایشی دارد. ساعدی در آثارش با آفرینش شخصیت‌های واقعی یا خیالی - که با زبان و رفتار خواننده گفت‌وگو می‌کنند - احساسات خوانندگان را برمی‌انگیزد و تخیلات و تصورات آن‌ها را به‌تصویر می‌کشد.

از مضامینی که ساعدی در نمایشنامه‌ها و داستان‌های خود به آن‌ها تکیه می‌کرد، ترس و اوهام بیمارگونهٔ مسلط بر زندگی شخصیت‌هایش است.

وقتی که او از ترس سخن می‌راند از «ترس و لرز»، «واهمه‌های بی‌نام و نشان» از «چوب‌به‌دست‌های ورزیل» از «عزاداران بیل» او از انواع ترس می‌گوید؛ ترس از دستگاه مخابرات، ترس از آدم رو به‌رویی، ترس از آدم بالا سری، ترس از چهار جهت اصلی، ترس از خویشتن و... (مجبایی، ۱۳۷۸: ۵۲۵).

در داستان‌های ساعدی، این ترس آغاز ناپیدایی دارد؛ زیرا بر همهٔ آثارش (داستان‌ها و نمایشنامه‌ها) حاکم است و توجیهی برای آن نمی‌توان بیان کرد. ساعدی ابتدا ترس را با عوامل درونی و فردی شخصیت‌ها همراه می‌کند و آن را ناشی از ناآگاهی افراد می‌داند؛ اما پس از چندی، با توجه به مسائل سیاسی و اجتماعی، این ترس‌های روانی را با کارکردهای سیاسی، ظلم و ستم و آسیب‌رسانی حکومت به مردم و آزادی‌خواهان پیوند می‌دهد. از سوی دیگر، ترس از رخ دادن فاجعه‌ای بر همهٔ داستان‌هایش حاکم است. او در مجموعه داستان *ترس و لرز* که از داستان‌های وهمناک است، برای ایجاد

حال و هوای سرگشتگی و هول، از عوامل ترس آور بهره می برد و فضای اسرارآمیز و شگفت آوری می آفریند.

ساعدی با ارائه ایده های نو در تئاتر، از رئالیسم محض آغازین خود نتیجه های سمبلیک می گیرد و بیشتر نمایشنامه هایش را بر همین اساس پیش می برد. برای نمونه، در سه نمایشنامه *پرواریندان*، *چوب به دست های ورزیل* و *دیکته و زاویه* تمثیلی از اوضاع نابسامان جامعه و فساد حاکم بر آن را با پوسته ای از نمادپردازی بیان می کند. ساعدی علت اساسی فساد را در این عوامل می داند: فقر و نداری، ظلم و ستم حاکم بر جامعه و فشارهای روانی و اجتماعی که بر آزادی خواهان گذشته وارد می شد. او در *دیکته و زاویه* و *پرواریندان* به ستمگری نظام حکومتی گذشته، ناآگاهی عامه مردم و نابود کردن آزادی خواهان می پردازد و در *چوب به دست های ورزیل* به نفوذ استعمار و تسلط حکومت های بیگانه بر ایران و بی لیاقتی حکمرانان گذشته ایرانی.

افزون بر چیرگی سمبولیسم اجتماعی و رئالیسم انتقادی و سیاسی بر نمایشنامه های ساعدی، بر آثار پسینش نوعی اندیشه اگزیستانسیالیستی چیره است. این اندیشه به صورت عصیانی پس از جنگ جهانی دوم مطرح شد. «عصیانی را که از رویدادهای خطرناک جنگ جهانی دوم بود داستایوسکی، نیچه، تولستوی، کی پرکه گور، کافکا و اشپنگلر خیلی پیشتر خبر دادند. عصری که در آن ایمان به خدا و اخلاق غیرممکن می شد.» (دستغیب، ۱۳۵۲: ۵۰). درون مایه های بی ایمانی و ناباوری بر نویسندگانی مانند کامو، کافکا، هدایت، ساعدی و... تأثیر گذاشت. ساعدی در *قدرت تازه* از این بی ایمانی و بیهودگی زندگی انسان ها خبر داد. از سوی دیگر، در این دوران و آشفتگی های آن، بیشتر شخصیت های مورد توجه نویسندگان، شخصیت هایی در پی هوس های آنی و لذت جویی بودند و با پیروی از «اصل لذت^۴»، تلاش می کردند نابسامانی های روانی خود را مخفی کنند؛ به همین سبب پس از دوره ای سراسر بحران و آشفتگی، لذت جویی، یگانه روش معمول برای مردم مسخ شده و بی هویت بود.

ساعدی و نمایشنامه نویسان سنت گرا

در آغاز، ساعدی از شیوه سنتی تئاتر اروپایی که برشت، ایسن، چخوف، تنسی ویلیامز و دیگران از پیروان آن بودند، بهره برد و تلاش کرد در این زمینه آثار پرمایه ای بیافریند.

ایبسن (۱۸۲۸-۱۹۰۶م)، نمایشنامه‌نویس نامی قرن نوزدهم، با بیان نابسامانی‌های اجتماعی و فرهنگی، اضطراب چیره بر روان و اندیشه مردم روزگار خود را واکاوی کرد و آن را در تباهی و ناسازی و بی‌اعتدالی‌های روحی شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش نشان داد؛ این اضطراب به دیوانگی و خودکشی شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش منجر شد. ایبسن در نمایش *بازگشتگان*، اضطرابی را که بر جامعه چیره است، در وجود زن بیوه‌ای نهادینه کرده است؛ اضطرابی که علت آن، تباهی و بی‌مسئولیتی همسری لابلالی است. پسر این زن دچار اضطراب و ناسازگاری‌های اخلاقی و روانی است؛ بنابراین «مادر او را در انتخاب مسیر زندگی آزاد می‌گذارد اما او با تأثیر از اوضاع نابسامان جامعه، بورژوازی‌های زمانه، نوروها^۵ و اضطراب‌های نهادینه‌شده در وجودش خودکشی می‌کند.» (بوری، ۱۳۸۵: ۹۸-۹۹). شخصیت‌های ساعدی نیز در نمایشنامه‌های «دست بالای دست» و «شبان فریبک» و داستان‌های *تب و دو برادر* مانند شخصیت‌های نمایش ایبسن، گرفتار پوچی و نابسامانی جامعه می‌شوند. آن‌ها در پایان کار با تأثیرپذیری از جامعه‌ای بی‌هویت، مسخ‌شده و سرشار از تباهی خودکشی می‌کنند و با این اقدام قصد دارند از آشفتگی و نابسامانی‌های روحی و اجتماعی رهایی یابند. در نمایشنامه «دست بالای دست» برادر کوچک نیز زندگی خود را چیزی جز بی‌ارزشی‌ها، سرکوفت‌ها و دروغ‌ها نمی‌داند:

برادر کوچک به برادر بزرگ در مورد «خودکشی» می‌گوید: [آشفته] تو نمی‌فهمی، هیشکی نمی‌فهمه، چه جوری برات بگم، آخه منم آدمم. اعصاب دارم، [نمی‌داند چه جوری حرفش را حالی کند] اون موقع هیچ‌کدام از اینا به درد نمی‌خورد نمی‌شد، هرکدوم، هرکدوم از اینا به چیزی با خودشون داشت که خراب می‌کرد، می‌پاشید، تو اون تاریکی، نمی‌شد، نمی‌تونستم، اگه جای من بودی می‌فهمیدی، اون وقت آدم نمی‌دونه هیچ‌چی رو نمی‌تونه بکنه، به حالتی داره، چه جوری بگم؟ (سعدی، ۱۳۵۴: ۶۳).

برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶م)، یکی دیگر از نمایشنامه‌نویسان سنتی، در جامعه‌گرایی آثار خود از تصوّرات و اندیشه‌های دروغین اشخاص نقشه‌برداری نمی‌کند؛ بلکه از فکر و ذهن شخصیت‌ها بهره می‌گیرد تا اوج غوطه‌ورشدن جامعه را در پستی‌ها نشان دهد.

ساعدی با بهره‌گیری از هنرورزی برشت در آفرینش نمایشنامه‌هایی بی‌ابهام و واقعی همراه با بازتاب مفهوم انسان‌گرایی، در پی ساده‌نویسی و عامه‌پسند بودن آن‌ها بود؛ به‌گونه‌ای که موفق شد نمایشنامه‌های پرمایه‌ای مانند *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* و *پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت* با درون‌مایه‌های اجتماعی و سیاسی در یک طرح منسجم هنری بیافریند.

ساعدی در نمایشنامه‌هایش دو شیوه روانی و اجتماعی را با هم می‌آمیزد؛ شیوه روان‌کاوی تنسی ویلیامز (۱۹۱۱-۱۹۸۳م) و شیوه جامعه‌گرایانی مانند چخوف و برشت. در آثار او، زندگی در شهرهای بزرگ، دربه‌دری‌ها، فقر و گرسنگی، بیکاری و نیز انواع گوناگون بیماری‌های عصبی توصیف می‌شود. ساعدی با تلفیق دو شیوه روان‌کاوی و جامعه‌گرایی در آثارش (*عزاداران بیل*، *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* و *ترس و لرز*) نوگرایی را در ادبیات داستانی و نمایشی می‌آفریند. شخصیت‌های نمایشی تنسی ویلیامز، به‌ویژه در نمایشنامه *باغ وحش شیشه‌ای*، همواره در پوچی و بیهودگی روزگار دست و پا می‌زنند و راه‌گیزی برای خود نمی‌یابند. شخصیت‌های اغلب نمایشنامه‌های ساعدی به‌ویژه نمایشنامه‌های «دعوت»، «رگ و ریشه دربه‌دری»، «خوشا به حال بردباران» و «دست بالای دست» گریزگاهی برای رهایی از وضع کنونی خود ندارند و همواره در تلاشی بیهوده به‌سر می‌برند تا شاید بتوانند از چیرگی تکنولوژی و ماشینیزم بر روح و روان خود نجات یابند؛ اما مانند شخصیت‌های تنسی ویلیامز که «انسان‌های بی‌هویت، مسخ‌شده‌اند، فردیت آن‌ها تنها در رؤیاهای شکل می‌گیرد و فقط در لحظه رؤیا احساس وجود می‌کنند.» (ایوبی، ۱۳۶۹-۲۰: ۱۳۷۰). رؤیاهای شخصیت‌های نمایشنامه‌های ساعدی و ویلیامز، پوچی و بیهودگی وجودشان را به‌تصویر می‌کشند و از روزمرگی مردم دنیای مدرن خبر می‌دهند که آنان جدای از رؤیا نمی‌توانند خویشتن خویش را بیابند.

در نمایشنامه «رگ و ریشه دربه‌دری»، بی‌بی‌مریم خوابی می‌بیند که پریشانی و اوضاع درهم جامعه‌ای را به‌تصویر می‌کشد. خواب بی‌بی‌مریم مانند مجموعه مجسمه‌های شیشه‌ای لورا-یکی از شخصیت‌های نمایشنامه *باغ وحش شیشه‌ای*- نمودی از پوچی دوران نویسنده است و در آن، بافت جامعه‌ای ناساز و درهم و برهم نمایانده

می‌شود. همچنین، این خواب می‌تواند نمودی از جامعه بی‌هویتی باشد که برای اثبات هستی خود تلاش می‌کند. مجسمه‌ها و رؤیاها ناپایا و میرا هستند؛ اما در این دوران پوچی و بی‌هویتی، میرندگی خود را لحظه‌به‌لحظه لمس می‌کنند، گریزی از این سرنوشت محتمل ندارند و ناگزیر به آن تن می‌دهند.

بی‌بی‌مریم: دیدم من و خانم رفته بودیم سر خاک. در قبرستان همه چیز درهم و برهم بود، مرده‌ها و زنده‌ها تو هم و ول می‌خوردن. می‌دونی ململی! باد غریبی اومد. زمین اونور می‌شد، در یه جای دور، باد چند در گنده رو بهم می‌کوبید و صداهای سرفه یه لحظه قطع نمی‌شد، یه عده دراز شده بودن و یه عده هم زانو زده بودن و تو دهن آن‌ها چیزی می‌ریختند، خیلی چیزای دیگه هم بود، تکه‌پاره‌های دست و پا، همه تکه شده که زیر خاک حرکت می‌کردن، کهنه‌های ژنده و پوست‌های چروکیده و لباس‌های سبز و سیاه همین جور بالا سر ما می‌چرخیدن و اینور و اونور می‌رفتن. خیلی سخت بود. طفلکی خانم نمی‌دونست چه کار بکنه (ساعدی، ۱۳۷۸: ۲۵۶-۲۵۷ به نقل از مجابی، ۱۳۷۸).

در نمایشنامه «دعوت» توجه به «خود» و کوشش برای دریافت آن و دستیابی به اهمیت کنش‌های روان ناآگاه و آگاه، برای دختر روان‌نژند و اسیر فراموشی و انتظار رخ می‌دهد و او را هرچه بیشتر در تنهایی، بی‌نشانی و عزلت فرومی‌برد. در گفت و گوی پایانی با آسیه (خدمتکارش) دچار احساس تنهایی و هراس می‌شود. او در رؤیاهایش به دنبال خویشتن واقعی اش^۷ است؛ خویشتنی که در روان آدمی شوندی برای ادامه زندگی است. اما دختر میان عالم واقع و رؤیا درگیر است و به دلیل روان‌پریشی، خود واقعی‌اش را از دست می‌دهد.

شیوه جامعه‌گرایی چخوف (۱۸۶۰-۱۹۰۴م) بعدها درگیر گونه‌ای از اندیشه‌های پوچ‌گرایانه شد. در این دوره، زندگی شخصیت‌های داستانی و نمایشی او بی‌روح، کسالت‌بار و تهی ترسیم شده است. همچنین، این شخصیت‌ها گمان می‌کنند زندگی آن‌ها گونه‌ای از مرگ آرام است. ساعدی بیهودگی و سرگشتگی‌ای را که پس از فقر و ستم‌دیدگی بر روح و روان افراد چیره می‌شود نیز با توجه به اوضاع و احوال مردم جامعه بیان می‌کند.

ساعدی و نمایشنامه‌نویسان نوگرا

با تأییرپذیری نمایشنامه‌نویسان بزرگی مانند یونسکو، بکت، پینتر، البی و بیتز از مکتب اصالت وجودی (اگزیستانسیالیسم)، همگان به ناپایداری هستی پی بردند و در این باره نویسندگان به دنبال توجیه دنیای اطراف خود با توجه به مبنای اصالت وجودی برآمدند. از سوی دیگر:

ویلیام اسپرانوز بکت، یونسکو و پینتر را جزء پوچ‌گراهای پست‌مدرن طبقه‌بندی می‌کند و گمان می‌کند که پوچ‌گراها همه سنت‌های قدیمی رئالیستی را کنار می‌گذارند و از سنت‌های غیرمعمول و ضد هنری بهره می‌برند و بیننده را کاملاً از توجیه خردگرایانه عاری می‌کنند (Spanos, 2000: 20).

یوجین اونیل (۱۸۸۸-۱۹۵۳م)، نمایشنامه‌نویس زبردست، در پی نمایش دادن مشکلات طبقاتی، بزهکاری، آشفتگی‌های جامعه، تباهی و فساد، انسان‌های حیوان‌صفت، از بین رفتن معنویت و انسانیت، تهی‌دستی قشر پایین و بی‌هویتی بیشتر انسان‌ها بود که از گرایش او به ایده‌های ناتورالیستی و گزاره‌گرایی (اکسپرسیونیسم) سرچشمه می‌گرفت. همچنین اونیل «نگران شرایط و وضعیت انسان، شکافنده و شناسنده مصائب و مشق‌ات او بود و هیچ مکتب و مشربی را تبلیغ نمی‌کرد؛ به همین دلیل آثار او ضامن انسان گشت.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۱۳۳).

یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های اونیل که در آن به بیان اندیشه‌های ناتورالیستی و اکسپرسیونیستی خود پرداخته، *میمون پشمالوست*. در این نمایشنامه، او تقابل جهان مدرن و طبیعت را بیان کرده است. شخصیت اصلی این نمایش، ینک، مانند بسیاری از شخصیت‌های داستان‌ها و نمایش‌های ساعدی گرفتار نابرابری‌های اجتماعی و معنویتی از دست‌رفته است. ینک، آتش‌کار کشتی، بر اثر برخورد با فردی از طبقه بورژوازی به پوچی، بی‌هویتی و زیریوغ بودن خود پی می‌برد. به همین دلیل، تلاش می‌کند فطرت انسانی خود را بیابد؛ اما با جامعه‌ای مادی‌گرا و فاقد انسانیت روبه‌رو می‌شود. در همین حین، با ناامیدی به قفس گوریلی در باغ وحشی پناه می‌برد؛ اما گوریل او را می‌کشد. ینک که تمثیلی از گوریل است، با پناه بردن به قفس گوریل خواستار بازگشت به طبیعت خود و رهایی از ماشینیزم می‌شود. بسیاری از شخصیت‌های نمایشنامه‌های

ساعدی مانند ینک به دلیل نداشتن درک و فهم درستی از جهان و جامعه خویش و سرخوردگی از ایدئولوژی‌ها، مذهب، نابرابری‌های اجتماعی و انسانی، خود را به آغوش مرگ می‌کشاند تا به تنهایی، ناامیدی و بی‌هویتی خود پایان دهند.

شخصیت مبارک در نمایشنامه «شبان فریبک» ساعدی نیز مانند ینک گرفتار نوعی کنش‌های روانی متضاد است. همان‌گونه که آدمی در زندگی دچار تضادهای روانی مانند خوبی و بدی، زشتی و زیبایی، مرگ و زندگی می‌شود، مبارک هم میان امید به زندگی و مرگاندیشی دچار شک و تردید می‌شود و به «بحران هویت»^۱ می‌رسد. او نمی‌داند کدام را برگزیند: مرگ یا زندگی. در پایان، به دلیل این تضادهای خلقی و روانی، پس از سردرگمی و پریشانی بسیار خودکشی می‌کند. اریک اریکسون، روان‌شناس آمریکایی، در مورد بحران هویت معتقد است «دانشگاه می‌تواند حل بحران هویت را به تعویق اندازد و دوره‌ای که جوانان نقش‌ها و ایدئولوژی‌های مختلف را امتحان می‌کنند، طولانی کند.» (شولتز و الن شولتز، ۱۳۸۹: ۲۷۰). مبارک که دانشجویی ناموفق و بی‌قید است، به این بحران روحی دچار می‌شود و غریزه مرگ و نافرجام‌پذیری (بیماری، اعتیاد به الکل و سیگار) را در خود تقویت می‌کند. دوست مبارک، ناصر، در توصیف حال او می‌گوید: «آقایان او مسلول و مریض است نمی‌بینید چطور سرفه می‌کند، هیچ‌وقت شعور و عقل ندارد، همیشه مست می‌کند. جز ولگردی کاری بلد نیست.» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۲۳۹ به نقل از مجابی، ۱۳۷۸).

ساعدی در نمایشنامه *زاویه* مانند اونیل در *میمون پشمالو* و یونسکو در *کرگدن* به دنیای ماشینیزم می‌پردازد که همه‌چیز در آن نابود شده و به‌سوی فنا رفته است. در نمایشنامه *زاویه* انسان‌هایی مثل مرد عینکی، پیرزن، فیلسوف، مرد سبیل‌دار، عکاس و سپور در دنیایی گام برمی‌دارند که همه‌چیز در آن ارزش واقعی خود را از داده است. انسان‌ها به مرگ روانی دچار شده و زندگی را در لابه‌لای دیواره‌های سنگی تهی و بی‌در و پیکر قرار داده و با آن بدرود گفته‌اند. شادابی، لذت و سرزندگی از جوامع مدرن‌پسند روگردانیده است. هیچ‌کس در پی هویت یا شناسایی خود نیست و هرچه بیشتر در گنداب بی‌ارزشی و فقر اجتماعی و فرهنگی فرومی‌رود.

۱. ساعدی و اندیشه‌های پوچ‌گرایانه تئاتر بکت، پیتر و ژنه

ساموئل بکت (۱۹۰۶-۱۹۸۹م) و هارولد پیتر (۱۹۳۰-۲۰۰۸م) می‌کوشیدند پوچی و بی‌معنا بودن روزگار انسان قرن بیستم را به‌تصویر بکشند. بر اساس این، در نمایشنامه‌هایشان در پی نمایان کردن نابسامانی و بی‌نظمی اوضاع جامعه‌شان بودند و از شیوه‌های ناتورالیستی در بیان زشتی‌ها و معضلات اجتماعی کشورهای اروپایی بهره می‌بردند. «بکت کارش وجهی آگزیستانسیالیستی و منفی‌نگر داشت. هارولد پیتر حتی در کارهای ابتدایی‌اش کوشید تا حساسیت متافیزیکی را به دنیایی واقعاً روان‌کاوانه به انگلیسی ترجمه کند.» (مک‌کالو، ۱۳۸۳: ۲۲). این دربه‌دری در زندگی شهرنشینان و پوچی رایج در آن، در مجموعه‌داستان *شب‌نشینی باشکوه* و داستان *خاکستر نشین‌های ساعدی* آشکارتر است؛ از آن‌جهت که در آن‌ها به رنجوری و تهی‌دستی مردم اشاره شده است.

ساعدی از مفهوم «انتظار» تئاتر نو بهره برده است. بکت در نمایش *در انتظار گودو* مفهوم انتظار را به‌صورت حالت تعلیقی درآورده است و بر آن بوده که کل این مفهوم را در نمایش منعکس کند. بیابانی که در این نمایش توصیف شده، نشانی از تهی‌نایی و سکوتی است که در جامعه او با ستم و نادانی درآمیخته است. این بیابان یادآور بیابان در نمایشنامه «پیام زن دانا» از ساعدی است که در آن سکوت با توجه به نظام پدیدارشناختی، نشانگانی از چیرگی ظلم و ستم بر جوامع عقب‌مانده است. در نمایشنامه‌های «دعوت» و «رگ و ریشه دربه‌دری» ساعدی، مانند نمایش *در انتظار گودو* نوشته بکت، حالت انتظار در بی‌زمانی و بی‌مکانی سیر می‌کند تا جایی که انتظار مفهوم نخستین خود را از دست می‌دهد و تنها چیزی که در آن اهمیت می‌یابد، پوچی و بیهودگی لحظه انتظار است که هیچ‌گاه به‌پایان نمی‌رسد.

در نمایشنامه «دعوت»، دختر دچار نارسایی حواس می‌شود. او به‌دلیل خستگی از پوچی و بیهودگی زندگی خویش در انتظار فردی است که او را نجات دهد. در تئاتر پوچی، انتظار ظهور منجی، همواره دردناک و عبث است و سکون باطن نیز موقت و گذراست و چنین گشایشی، مرهمی نیست که درد جان را درمان کند. در تئاتر پوچی، حتی منجی نیز خود، دستخوش ترس و اضطراب ناشی از پوچی است (ستاری، ۱۳۷۰: ۲۷). دختر مانند ولادیمیر و استراگون در نمایشنامه *در انتظار گودو* خود را ناچار از این

می‌بیند که با اوضاع موجود کنار بیاید و سختی‌ها و مشکلات را تحمل کند؛ اما ولادیمیر و استراگون آرمان و هدف خود را از دست داده‌اند و برای دستیابی به آن می‌خواهند به گودو (godot) که تصحیفی از خدا (god) است برسند و از او کمک بخواهند. اما بازهم شرایط را نامناسب و جامعه را نابسامان می‌یابند.

بکت در نمایشنامه‌های *آخر بازی* و *آخرین نوار کراپ* در دو محور اصلی مرگ و پوچی گام نهاده و این دو مفهوم را در بهترین ساختی نمایش داده است. او با به‌کارگیری شیوه‌های پدیدارشناختی برآن است تا هرچه بیشتر از وجود درونی شخصیت‌های اصلی (کراپ و هام) پرده بردارد. نمایشنامه *خانه روشنی* ساعدی مانند این نمایشنامه‌های بکت، با مفاهیمی مثل رسیدن به تعالی وجودی و آرمانی که شخصیتی به نام سرهنگ (شخصیت اصلی) در پی آن بوده، متمایز شده است. سرهنگ مرگ خود را نزدیک می‌بیند؛ اما آن را باور نمی‌کند و می‌خواهد بر آن چیره شود. در بیشتر نمایشنامه‌های پوچ‌گرا سایه‌هایی از مرگ دیده می‌شود؛ هرچند افراد می‌دانند که خواهند مرد، بازهم با امیدهای واهی خود را می‌فریبند. در این نمایشنامه، همه‌چیز تمام‌شده به‌نظر می‌رسد: دردگش‌ها و داروها؛ زمان از بین رفته است و دیروز وجود ندارد. تیمسار درگیر درد تمام‌نشده‌ای است؛ دردی که جسمی نیست، بلکه از زخمی جانکاه و روحی مایه می‌گیرد. تیمسار نمی‌داند چه چیزی برای او مانده؛ مرگ یا زندگی. نمی‌داند کدام را دارد یا می‌تواند داشته باشد. آیا این‌ها وجود دارند یا در زمانه محو شده‌اند؟ زمان، مکان و همه‌چیز را فراموش می‌کند. تیمسار که امید به بهبود را از دست داده است، وضع روحی خود را این‌گونه بیان می‌کند:

علم طب همیشه ناامید می‌کند.

دکتر: طب هیچ‌وقت ناامید نمی‌کند، اون‌ی که ناامید می‌کند طبیعه. طب واقعی شباهت زیادی به آیین نظامی‌گری داره. هر دو شفابخشند، هر دو نجات میدن، هر دو نیرو و قدرت رو دوست دارن. بزرگ‌ترین دوست یک نظامی یک طبیعه. تیمسار: پس چرا کمکی به من نکرده؟ چند ماه افتادم و فکر می‌کنم که دیگه تموم شد (ساعدی، ۱۳۵۴: ۱۲۱).

ژان ژنه (۱۹۱۰-۱۹۸۶م) و هارولد پینتر نیز در آفرینش مفاهیم نوین مرتبط با تئاتر پوچی دستی داشتند و توانستند نمایشنامه‌های اثرگذاری از خود به جا بگذارند. ژنه در نشان دادن ویژگی‌های انسانی، وسوسه‌ها، سختی‌ها و رنج‌های بشر مانند بکت عمل کرده است. او که در تئاتر نو صاحب‌نام بود، با به‌کارگیری شگردهای نوین نمایشی توانست در تئاتر اروپا روح تازه‌ای بدمد و زندان و وضعیت اسفبار زندانیان را - که نویسندگان دیگر از آن غافل بودند - به صحنه بکشد. پینتر با واقع‌گرایی خاصی نمایشنامه‌های خود را پیش می‌برد و بر آن بود که با پیروی از شیوه‌های نمایشی بکت، بتواند در تئاتر روابط انسانی را جایگزین واقعیت کند. او در تئاتر خود از مسائل عادی و پیش‌پافتاده‌ای که در نمایشنامه جشن تولد مطرح شده بود، برای دستیابی به مفاهیم والایی مانند هستی وجودی و انسانی سود برد. پینتر در این نمایشنامه و نمایشنامه دردی خفیف بر آن است که «همه چیز نامطمئن است؛ ناشناخته‌ها ما را احاطه کرده‌اند؛ وحشت در کنار ما و دم دست ماست؛ غیرقابل پیش‌بینی و زیر ظاهر مسخره پوچی پنهان می‌باشد.» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۰۳۲-۱۰۳۳).

ساعدی در نمایشنامه ماه غسل مضمون و محتوای پوچی و عقده‌های روانی پیرزن را مانند عقده‌های مکان و گلدبرگ، دو شخصیت اصلی نمایشنامه جشن تولد، نشان داده است. این شخصیت‌ها خود را در جایگاه بالا و مصلح رفتار دیگران می‌بینند، درحالی که عقده حقارت آن‌ها را به این کار وامی‌دارد. مکان و گلدبرگ مانند پیرزن که قصد داشت مرد و زن را مطیع خود کند، تلاش می‌کنند استنلی را فرمان‌بردار سازند. هنگام بحث با استنلی، گلدبرگ و مکان با یکدیگر جر و بحث می‌کنند و پوچی و بی‌هویتی خود را به رخ هم می‌کشند: «گلدبرگ به مکان می‌گوید: تو مرده‌ای دیگه نمی‌تونی زندگی کنی، نمی‌تونی فکر کنی، نمی‌تونی عشق کنی. تو دیگه از دس رفتی. طاعون گندیده‌ای. دیگه شیرت کشیده شده. هیچ و پوچ شدی!» (پینتر، بی‌تا: ۱۶۸).

۲. ساعدی و پیش‌گامی یونسکو در آفرینش مفاهیم پوچی

اوژن یونسکو (۱۹۱۲-۱۹۹۴م) مانند اونیل، بکت و پینتر از سردمداران تئاتر پوچی است. او در تئاتر برای بیان اندیشه‌های والای انسانی از شیوه واقع‌گرایی آمیخته با

طبیعت‌گرایی و خیال‌انگیزی بهره برده که در پی نمایاندن احوال طبقه متوسط یا پایین جامعه است تا از این راه روحیه انسان‌گرایی و نوع‌دوستی را در آن‌ها بدمد. از این گذشته، سخنان بی‌اهمیت و بی‌مفهوم در نمایشنامه‌های یونسکو، نشانی از سلطه پوچی و بیهودگی در زندگی مدرنیته است. گفت‌وگوهای بی‌مفهوم و بیهوده «جانشین اول»، «دوم» و «سوم» در نمایشنامه *جانشین* ساعدی درک نادرست مردم را از اطراف و تحولات نوین و نابسامانی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی نشان می‌دهد. ساعدی در نمایشنامه *ماه غسل* نیز از این شیوه بهره برده و توانسته این بی‌معنایی را در گفت‌وگوهای شخصیت‌های این نمایشنامه نشان دهد:

مرد: به‌خاطر ایجاد ایمان و اعتقاد مضاعف در راه‌های وابسته، آشنایی کامل به فنون زمان و راه‌یابی تجربی به زندگی کارگزاران زنان باید هرچه زودتر عفريت جهالت را از میانه تالاب‌های مشجر و مرصع و مراتع مرتع عبور داد...
زن: با در نظر گرفتن سعادت‌مندی خصوصی تمام امکان عمومی و راه‌یابی اصولی بر تمام آب‌روهای فصولی لازم است خشت اول تا به سقف، آن‌چنان باشد که هم‌ت وافی و غیرت شافی نتواند دست را از پا و چشم را از ناف و کتف را از گوش جدا کرده و فاصله‌های بعید را از میان بردارد... (ساعدی، ۲۵۳۷: ۸۳-۸۵).

تئاتر یونسکو شرح حال و روز آدمی شکست‌خورده با صبغه و چاشنی دلسوزی در حق اوست. خنده تماشاچی نمودار آن است که انسان گوهر انسانی خود را از دست داده و «چیز» شده^۹ است (ستاری، ۱۳۷۰: ۲۸). گاهی این «چیزشدگی» گونه‌ای از مسخ‌شدگی است که با از دست دادن ارزش‌های انسانی به‌وجود می‌آید. در نمایشنامه *کرگدن* انسان ارج و منزلت والای خود را از دست می‌دهد و به حیوان مبدل می‌شود. اما این حیوان شدن انسان‌ها با گاو شدن مشدی‌حسن (داستان پنجم از مجموعه داستان *عزاداران بیل*) متفاوت است؛ زیرا گاو شدن مشدی‌حسن جدای از اوضاع و شرایط نابسامان جامعه است. بکت گاهی از زبان و حتی از هجاها و اصوات بی‌معنا برای نمایش «چیزشدگی» سود می‌برد تا خلأ و لاشیء بودن وجود انسانی را در بی‌زمانی و بی‌مکانی زبان محصور کند و در پایان، مرگ انسان مدرن را در مرگ زبان پدیدار کند.

ساعدی هم مانند یونسکو و کافکا به جای به کار بردن نام‌های خاص، از ویژگی‌ها یا اسم‌های عام و القاب بهره می‌گیرد. در نمایشنامه‌های یونسکو (به‌ویژه در *خلأ*) «افراد با اسم‌های عام و نامشخص در دنیای معنا‌باخته‌ای زندگی می‌کنند که از آن‌ها می‌طلبند در فرایند هم‌رنگ‌شدن با جامعه و پذیرفتن هنجارهای مسلط در آن، فردیت خود را فراموش کنند.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۸۴). ساعدی در بیشتر داستان‌هایش هنگام معرفی شخصیت‌ها، نام واقعی برای آن‌ها انتخاب نمی‌کند. او معمولاً واژه‌هایی مثل «مرد دیگر»، «مرد چشم‌آبی»، «مرد اول»، «مرد دوم» و «کاف» را به کار می‌برد. این فلسفه نام‌گذاری را نخست در آثار کافکا می‌بینیم که (کا) نمودی از دنیای درونی‌اش بود. اما آیا ساعدی با این نام‌گذاری می‌خواسته است درون خود را بازگو کند؟ بیشتر نویسندگان برای نشان دادن پوچی‌ها، بیهودگی‌ها، ناامیدی‌ها و نابسامانی‌های اوضاع جامعه و آسیب‌های روانی از این شیوه بهره برده‌اند تا به‌گونه‌ای پوچی و تهی‌ناکی روزگار مدرن را به‌تصویر بکشند.

۳. پدیده مسخ‌شدگی در آثار کافکا و ساعدی

فرانتس کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۴م) داستان *مسخ* را به‌عنوان واقعیتی اجتماعی عرضه می‌کند، نه نوعی بیماری روانی؛ حال آنکه گاو شدن مشدی‌حسن در *عزاداران بیل* توهم یا بیماری روانی است. یونسکو در نمایشنامه *کرگدن*، رکود و ابتداء جامعه خود را با جنبه‌ای نو و تکان‌دهنده نشان می‌دهد و نویسندگان بسیاری از این اثر پیروی می‌کنند. همین ویژگی را در داستان‌های «گاو مشدی‌حسن» و «موسرخه» به‌صورت دگرگونی انسانیت در قالب چارپایان شاهد هستیم. در این داستان‌ها، ساعدی شیوه یونسکو را کامل می‌کند و بعدی روانی - اجتماعی به آن می‌بخشد.

در داستان *مسخ*، کارکتر کافکا، گره‌گوار سامسا است. در سراسر این داستان با حشره نمادینی روبه‌رو هستیم؛ حشره‌ای که مظهر آدم‌های انگل، سست‌عنصر و سربار است (نی‌داوود، بی‌تا: ۱۱۶). این ویژگی‌های داستانی کافکا در داستان‌های «گاو مشدی‌حسن» و «موسرخه» نمودار است. مشدی‌حسن و موسرخه مانند سامسا کم‌کم به جانور تبدیل می‌شوند؛ موسرخه به سبب آز و خوردن بیش از اندازه تغییر شکل

می‌دهد و مانند چارپایان عمل می‌کند و مشدی‌حسن هم در پی مردن گاوش، به موجودی مسخ‌شده مبدل می‌شود و وجودی جدای از گاو برای خود نمی‌یابد. پدیده مسخ در آثار ساعدی، یونسکو و کافکا با مایه‌هایی از دیوانگی و بیهودگی همراه است و هر سه این پدیده را با توجه به شرایط اجتماعی نابسامان توجیه کرده‌اند. از دیدگاه مدرنیسم، موجود مسخ‌شده در وجود چارپا، حیوانی است که از قید قراردادهای اجتماعی و بشری می‌گریزد.

کافکا با توجه به پوچی و بیهودگی چیره بر جهان مدرن آثاری مانند *مسخ*، *قصر* و *محاکمه* را نگاشت و در آن‌ها امید و ناامیدی، اضطراب و آرامش، دنیای ماورائی و دنیای واقعی را کنار یکدیگر قرار داد. این دوگانگی‌های روحی و روانی شخصیت‌های آثار کافکا در داستان‌های *دو برادر* و *قدرت تازه* و نمایشنامه «دست بالای دست» ساعدی اثرگذار بوده و جلوه‌ای نو به آن‌ها داده است. با توجه به این مسائل، مارتین ایسلین «ادبیات پوچ‌گرا را شبیه شعر آوانگارد می‌بیند؛ زیرا هر دو بر خیال و رؤیا تکیه می‌کنند و هر دو عناصر سنتی مثل انسجام کامل یا ثبات شخصیت و پیرنگ مشخص را رد می‌کنند.» (Esslin, 1995: 5).

۴. رسش مفهوم نوینی به نام «خودکشی» در تئاتر پوچی

کارهای اولیه ساعدی مانند آثار آلبر کامو (۱۹۱۳-۱۹۶۰م) تجزیه و تحلیلی از انسان و تفکر انسانی است. ساعدی مانند کامو، در داستان‌هایش از مضمون‌های انسانی که بیانگر جهان پوچ‌گراست، بهره برده و غیرمنطقی بودن دنیای فرورفته در ایدئولوژی‌های نادرست و دروغین و پیشرفت‌های واهی را القا کرده است.

کامو در داستان *بیگانه* بر آن بود که وجود ازدست‌رفته و نامحسوس انسان را در جامعه مدرن نمایان کند تا در آن انسانیت بر بادرفته را به جایگاهی امن برساند. در این داستان، کامو با تکیه بر نمایاندن اصالت وجودی بشر و سرنوشت او، شخصیت بی‌هویتی چون مورسو (شخصیت اصلی) را آفرید که درباره وجود خود دچار شک و تردید شده است. *بیگانه* که نمودی از مورسوی بی‌هویتی است، برای راه‌یابی به وجود و ذات حقیقی و اثبات آن به کشتن فردی اقدام می‌کند تا بر احساس پوچی خود

سرپوش نهد. با وجود این، برای او شلیک کردن یا نکردن (کشتن دیگری) مفهومی ندارد؛ زیرا در جهان پوچ‌گرا همه‌چیز نتیجه یکسانی دارد و هرچه بیشتر می‌توان در بی‌معنایی، سردرگمی و بی‌تعلقی به کسی یا مکانی به سر برد. «برای کامو احساس پوچی در جهان از تقابل میان وجدان فرد و خودآگاه و از جوشش برای خردگرایی در دنیایی غیرعقلانی و ناشناخته صورت می‌گیرد.» (Camus, 1975: 17).

در داستان‌های *سعادت‌نامه* و *تب*، مجموعه داستان *شب‌نشینی باشکوه* و نمایشنامه‌های «شبان فریبک» و «دست بالای دست» بیگانگی و جدایی از خویشتن به اوج خود می‌رسد و در آن‌ها ساعدی بی‌خویشتنی انسان اسیر در جهان مادینه و پلشتی‌های آن را با چیره‌دستی تمام به‌تصویر می‌کشد. تفاوت این داستان‌ها و نمایشنامه‌ها با *بیگانه* کامو در آن است که شخصیت‌های اصلی ساعدی بیشتر در پی خودکشی هستند تا کشتن فرد دیگر؛ زیرا بر این گمان‌اند که با مرگ، بی‌خویشی آن‌ها از بین می‌رود و به خویشتنی جاودانه خواهند رسید. اما جدای از این شخصیت‌های داستانی، هر دو (ساعدی و کامو) به مرگ و ارزشمندی آن پی برده‌اند و خود را در مرگی که چاره‌ساز و مایه‌رهایی آن‌ها از بیهودگی است، غوطه‌ور کرده‌اند تا رهایی از قید و بندهای جامعه‌ای نابسامان را برای خود فراهم کنند. ساعدی در نمایشنامه «شبان فریبک»، تصویری روان‌شناختی از تحقیرشدگان جامعه را ترسیم می‌کند و در آن به بیان سرنوشت نسلی شکست‌خورده می‌پردازد؛ نسلی که تنها راه گریز خود را در مرگان‌دیشی و خودکشی می‌دانند.

در شخصیت‌های اصلی داستان *تب* و *دو برادر* و نمایشنامه‌های «دست بالای دست» و «شبان فریبک» ساعدی، نظریه‌های «واکنش معکوس» و «گریزه مرگ» فروید نمایان است. این شخصیت‌ها با توجه به واکنش معکوس در برابر واقعیت، کنشی متفاوت از خود نشان می‌دهند و خودکشی می‌کنند. همچنین، زندگی پوچ و بیهوده را رد می‌کنند و خواستار زندگی پویا و پرجوشش هستند و چون آن را نمی‌یابند، دچار افسردگی شدید می‌شوند و اقدام به خودکشی می‌کنند. گریزه مرگ که بر روان این شخصیت‌ها چیره است، با بدبینی، انتقام‌جویی، زیاده‌روی در مصرف الکل و مواد مخدر همراه است و در پایان به خودکشی یا مرگ آن‌ها می‌انجامد. از جهتی، در نوشته‌های هدایت

و ساعدی، مرگ‌اندیشی با اثرپذیری از اصالت وجودی نمایان است. در *بوف کور* هدایت راوی همواره در پی مرگی نافرجام گام برمی‌دارد؛ اما همواره آن را در رؤیاها یا مرگ دیگری عملی می‌سازد و در نهایت به مرگ لکاته و زن اثری بسنده می‌کند. در مجموعه داستان *شب‌نشینی باشکوه* ساعدی نیز اندیشه مرگ بر شخصیت‌هایی که دچار توهم و پوچی شده و به ناپایداری هستی و حوادث آن پی برده‌اند، خیمه زده است. کامو در داستان دیگری به نام *سوء تفاهم* پس از آگاهی از بی‌هویتی خود در روزگار جدید، بر خودشناسی بشر تأکید دارد. در این داستان، کامو به دردشناسی انسان‌هایی تنها و ناامید می‌پردازد و قصد دارد با توجه به جنبه‌های پاتولوژیکی (درددرمانی) باری از دوش انسان‌های سختی‌کشیده و پریشان بردارد. شخصیت‌های *سوء تفاهم* «موجوداتی تمثیلی نیستند، بلکه هستی واقعی دارند. با این همه، این شخصیت‌ها جنبه اسطوره‌ای دارند؛ یعنی سوء تفاهمی که میان آن‌ها جدایی می‌افکند می‌تواند تجسم همه سوء تفاهم‌هایی باشد که باعث جدایی انسان از خودش و از جهان و دیگر انسان‌ها شده است.» (سارتر، ۲۵۳۶: ۶۳). این گسستگی و نشانگان آن - که انسان‌ها را به بی‌چیزی و بی‌کسی می‌کشاند - فقط در این داستان مورد توجه نیست؛ بلکه در نمایشنامه *باغ و وحش شیشه‌ای* ویلیامز و نمایشنامه‌های «شبان فریبک»، «دعوت» و «رگ و ریشه دربه‌دری» ساعدی نیز جلوه‌گر است. در این آثار تفاوت‌ها و جدایی‌های انسان‌ها به آشکارگی می‌رسد و این گسستگی آنان را در دوره‌ای انباشته از نامفهومی و بی‌تفاوتی قرار می‌دهد که همگان در پی گریز از آن هستند؛ اما پناهگاهی نمی‌یابند و هرچه بیشتر در بی‌مفهومی غوطه‌ور می‌شوند.

نتیجه‌گیری

غلامحسین ساعدی در بیشتر آثار خویش، به‌ویژه نمایشنامه‌هایش اندیشه‌های پوچ‌گرایانه و بی‌هویتی شخصیت‌های نمایشی را نمایان کرده است. او در پی آن بوده تا مشکلات اجتماعی و فردی مردمان را مطرح کند و با بهره‌گیری از شیوه‌های انسان‌شناسانه و روان‌کاوانه، به واکاوی و درمان روح و روان آن‌ها بپردازد. تأثیر نمایشنامه‌نویسان سنت‌گرای اروپایی مانند برشت، ایسن و چخوف بر نمایشنامه‌های

ساعدی کمتر از نمایشنامه‌نویسان مدرن بوده است؛ زیرا او به جای به‌کارگیری مفاهیم و اندیشه‌های نویسندگان گذشته که بیشتر به بورژوازی‌ها و اندیشه‌های واقع‌گرایانه توجه می‌کرده‌اند، به مسائل و مشکلات عصر جدید پرداخته است؛ از جمله رنج‌های مردم، مشکلات اقتصادی، فقر، فسادهای اجتماعی، آسیب‌های روانی و بی‌هویتی افراد، ایدئولوژی‌های نامناسب، از بین رفتن انسانیت و بیگانگی بشر، خودکشی، اضطراب‌ها و هراس‌ها. ناگفته نماند که ساعدی در نمایشنامه‌های آغازین خود از سبک نمایشنامه‌نویسان سنتی بهره برده است. او با بهره‌گیری از شیوه‌های نوین نمایشی نمایشنامه‌نویسانی مثل یونسکو، اونیل، بکت، پیتر، ژنه و البی، به غنای تئاتر ایرانی کمک کرده است. او در عین نمایاندن زشتی روزگار به کمک سبک ناتورالیستی، مفاهیم اکسپرسیونیستی چون مسخ‌شدگی و بی‌هویتی و توجه به اصالت وجود را در نمایشنامه‌هایش به کار برده و به تطبیق این اندیشه‌ها بر مردمان رنج‌دیده و گرفتار نابسامانی‌های شخصیتی، اقتصادی و اجتماعی زمانه خود پرداخته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. امروزه ما با تئاتری سروکار داریم که همه اصول تئاتر موجود پیش از خود را به هم زده است. نویسندگانی چون یونسکو، آداموف، بکت و ژنه مستقل از هم مرحله تازه‌ای را در تئاتر به وجود آوردند که عده‌ای آن را «تئاتر پیشرو» و عده‌ای دیگر «تئاتر پوچی» (the theatre of absurd) نامیدند (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۹۹۹-۱۰۰۲).
۲. گیلگمش (gilgamesh) قدیمی‌ترین حماسه سومری است که تاریخ آن را حدود سه هزار سال قبل از میلاد می‌دانند. گیلگمش پادشاه ستمگر اورک است؛ دوثلث وجودش جنبه خدایی دارد و تنها از یک‌ثلث آدمی‌زاد است. در پی جاودانگی به سفر دور و درازی می‌رود و اتفاق‌های ناگواری را پشت سر می‌گذارد؛ اما گیاه حیات را از دست می‌دهد و ناامید به دنیای مردگان می‌رود و جان می‌سپارد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۸-۱۰۱).
۳. psychodrama یا روان‌نمایشی اسلوبی است که به وسیلهٔ درام و نمایش درست کردن و صحنه‌سازی‌های موقت، به کمپلکس‌های بیمار پی می‌برند (آندر و دیگران، ۱۳۵۱: ۱۶۷).
۴. pleasure principle اصلی که نهاد مطابق با آن عمل می‌کند تا از درد دوری کند و لذت را به حداکثر برساند (شولتز و الن شولتز، ۱۳۸۹: ۵۳۰).

۶. **mechanism** مشخصه تکنولوژیکی اصلی صنعتی کردن است. در بیشتر حوزه‌های صنعت، ماشینی کردن باعث شد تا صنعت‌گران جای خود را به «کارگران» صنعتی بدهند و ماهیت کار، طرز تلقی از کار و دامنه گسترده‌ای از مناسبات انسان‌ها تغییر کند (استلی برس و آلن بولک، ۱۳۷۸: ۶۸۲).

7. self

8. identity crisis

۹. چیزشدگی یا کالاشدگی (**reification**) را چیزی مادی (یا عین) به‌شمار آوردن است. این واژه به این معناست که «رابطه اجتماعی میان آدمیان برای آنان صورت خیالی رابطه میان اشیاء را به خود گیرد». در جامعه سرمایه‌داری، او این را نتیجه بیگانگی (**entäusserung**) یا بیزاری (**entfremdung**) از کار، یعنی جدایی کارگر از محصول کارش می‌انگاشت (همان، ۵۵۸).

منابع

- آندر، آمار و دیگران (۱۳۵۱). *دایرةالمعارف روانشناسی و روانکاوی*. ترجمه و اقتباس عنایت‌اله شکیباپور. تهران: کتاب‌فروشی فروغی.
- استلی برس، اولیور و آلن بولک (۱۳۷۸). *فرهنگ اندیشه نو*. ترجمه احمد بیرشک و دیگران. چ ۲. تهران: مازیار.
- ایسلین، مارتین [بی‌تا]. «علل ایجاد و پیدایش تئاتر پوچی». *جشن تولد*. هارولد پینتر. ترجمه ابوالحسن ونده‌ور و بهرام مقدادی. [بی‌جا]: [بی‌نا].
- ایوبی، مهدی (۱۳۶۹-۱۳۷۰). «نقدی بر اجرای باغ‌وحش شیشه‌ای». *نمایش*. س ۴. ش ۳۷. صص ۲۰-۲۲.
- بوری، ژان (۱۳۸۵). «ایبسن و زولا شیاطین هم‌خانواده». ترجمه زهرا وثوقی. *سمرقند*. س ۴. ش ۱۳ و ۱۴ (بهار و تابستان). صص ۹۷-۱۰۳.
- پاینده، حسین (۱۳۸۲). «خلأ ارزش‌ها در نمایشنامه خلأ» در *گفتمان نقد* (مقالاتی در نقد ادبی). زیر نظر حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار. صص ۲۸۱-۲۸۶.
- پینتر، هارولد [بی‌تا]. *جشن تولد*. ترجمه ابوالحسن ونده‌ور و بهرام مقدادی. [بی‌جا]: [بی‌نا].
- توشار، پیرامه (۱۳۶۶). *تئاتر و اضطراب بشر*. ترجمه افضل وثوقی. چ ۳. تهران: انتشارات واحد فوق‌برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۲). *نقد آثار غلامحسین ساعدی*. تهران: میرا.
- سارتر، ژان پل (۲۵۳۶). «ساختن اسطوره». ترجمه ابوالحسن نجفی. *فصلنامه تئاتر*. س ۱. ش ۲ (زمستان). صص ۵۸-۶۵.

- ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۴). *خانه روشنی و ۴ نمایشنامه دیگر*. چ ۳. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۲۵۳۷). *ماه غسل*. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- ستاری، جلال (۱۳۷۰). «تئاتر پوچی ما». *فصلنامه تئاتر* (ویژه پژوهش‌های تئاتری). ش ۱۳. صص ۱۳-۳۲.
- _____ (۱۳۷۶). «چند نکته درباره نمایش روان‌درمانی (پسیکودرام)» در *آیین و اسطوره در تئاتر*. زیر نظر جلال ستاری. تهران: توس. صص ۹۷-۱۰۴.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۱). *مکتب‌های ادبی*. ج ۱ و ۲. چ ۱۰. تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *انواع ادبی*. چ ۲. تهران: میترا.
- شولتز، دوان پی و سیدنی الن شولتز (۱۳۸۹). *نظریه‌های شخصیت*. ترجمه یحیی سیدمحمدی. چ ۱۷. تهران: ویرایش.
- عقیلی آشتیانی، علی‌اکبر (۲۵۳۵). *بررسی تطبیقی قهرمانان پوچی در آثار آلبر کامو، ژان پل سارتر و سال بلو*. تهران: مروارید.
- فورتیر، مارک (۱۳۸۸). *نظریه در تئاتر*. ترجمه فرزانه سجودی و نریمان افشاری. تهران: سوره مهر.
- مجابی، جواد (۱۳۷۸). «با ساعدی» در *شناختنامه ساعدی*. زیر نظر جواد مجابی. تهران: آتیه. صص ۵۲۳-۵۲۶.
- مک کالو، کریستوفر (۱۳۸۳). *تئاتر اروپا*. ترجمه نغمه ثمنی. تهران: قطره.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۸). *گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی*. تهران: سروش.
- نی‌داوود، پرویز [بی‌تا]. *مشاهیر ادب معاصر*. [بی‌جا]: نشر روز.
- Camus, Albert (1975). *The Myth of Sisyphus*. New York.
- Drabble, Margaret (2000). *The oxford companion to English literature, oxford up*. New York.
- Esslin, Martin (1995). *Literature of the Absurd*. New York: Routledge.
- Spanos, William (2000). "A Postmodernism: a reader" in Thomas Docherty. New York: Harvester Wheatsheaf.