پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، از صفحه ۲۳۱ تا ۲۴۳

جلوه‌های ساختاری و مضمونی تئاتر ابزورد در نمایشنامه‌های بهمن فرسی

سعید رمشکی[۱*]، جلیل شاکری[۲]، سهیلا فغفوری[۳***]**

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی‌عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، کرمان، ایران

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی‌عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، کرمان، ایران

۳. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی (گرایش ادبیات نمایشی)، دانشگاه ولی‌عصر (عج) رفسنجان، رفسنجان، کرمان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۰۳/۰۴، تاریخ تصویب: ۹۴/۰۲/۳۰)

چکیده

پژوهش حاضر با تأکید بر جلوه‌های ساختاری و مضمونی تئاتر ابزورد به‌مثابهٔ شکل نوینی از پردازش نمایشی، مجموعه‌ای از اصول نمایشی وام‌گرفته از این تئاتر، در نمایشنامه‌های دههٔ چهل بهمن فرسی را مطالعه می‌کند. یکی از این اصول، درک نوین فرسی از مقولهٔ کنش دراماتیک است که به‌نوعی، عامل اصلی انتقال مفاهیم مورد نظر نویسنده به‌شمار می‌رود. فرسی در این روش، متأثر از تئاتر ابزورد، نقش رویدادهای بیرونی نمایش و پیرنگ علی‌ومعلولی رایج در تئاتر سنتی را کنار گذاشته و لایه‌های فکری و عقیدتی نمایش را تقویت کرده است. طرح مدور نمایش‌ها، پیچیدگی و نمایش مورب شخصیت‌ها و مواضع فلسفی- عقیدتی آنان، تصاویر شاعرانه، گسترش و غلبهٔ لایهٔ کلامی نمایش بر لایهٔ کنشی و پایان باز نمایش- که در آن خبری از گره‌گشایی نیست- رویکردهای نوآورانه‌ای هستند که در نمایشنامه‌های فرسی به‌کار گرفته شده‌اند که این خود نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری بارز فرسی از این مکتب هنری و نمایشی است. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، کشف و شناسایی حدود تأثیرهایی است که این گونهٔ متفاوت نمایشی بر نمایشنامه‌های بهمن فرسی داشته است.

واژه‌های کلیدی: بهمن فرسی، تئاتر ابزورد، تئاتر روایی، درام نو، ساختار و مضمون.

* تلفن و دورنگار : ۰۳۹۱-۳۲۰۲۳۴۳، Email:saeid.rameshki@yahoo.com

** تلفن و دورنگار: ۰۳۹۱-۳۲۰۲۳۴۳، E-mail : j.shakeri@vru.ac.ir

*** تلفن و دورنگار: ۰۳۹۱-۳۲۰۲۳۴۳، E-mail: faghfori@vru.ac.ir

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

تاریخ شکل‌گیری تئاتر و پیشرفت و توسعهٔ آن، همواره شامل وقایعی بوده که تأثیرهای مستقیم و غیرمستقیمی بر نحوهٔ نگرش هنرمندان این حوزه، هنر نمایش و فرم اجرایی آن گذاشته است. تئاتر ابزورد، یکی از حوزه‌های ادب نمایشی و از جریانات تأثیرگذار و سرشناس تئاتر نوین است که اغلب در ایران، به نام تئاتر پوچی شناخته می‌شود. از جمله وقایع تأثیرگذار بر شکل‌گیری این گونهٔ هنری، جنگ جهانی دوم است که بر بازهٔ وسیعی از آثار نمایشنامه‌نویسان با ویژگی‌هایی متفاوت با آثار نمایشی دیگر تأثیر گذاشته است. از آن جمله می‌توان به آثار ساموئل بکت[۱]، آرتور آداموف[۲]، اوژن یونسکو[۳]، ژان ژنه[۴]، هارولد پینتر[۵] و... در دهه‌های پنجاه و شصت اشاره کرد. از نظر آثار و دیدگاه‌های تأثیرگذار هنری، دو پیشامد با فاصلهٔ زمانی نسبتاً زیاد را می‌توان به‌نوعی خاستگاه این تئاتر تلقی کرد: خلق نمایشنامهٔ *شاه اُبو* آلفرد ژاری[۶] (۱۸۸۸) و دیدگاه آنتون آرتو[۷] دربارهٔ تئاتر خشونت (۱۹۳۲) (محبی و یوسفیان کناری، ۱۳۹۰: ۷۷).

نویسندگان این مکتب، با خلق آثاری کاملاً نوین که در آن‌ها، مهارت‌ها و قابلیت‌های سبکی و زبانی و ایده‌های حاصل از آن، نوعی تقابل را با تئاتر رئالیستی رایج به‌وجود آورد، دست به تجربه و نوآوری‌های تازه‌ای زدند. مارتین اسلین (۱۹۹۵: ۵) ادبیات پوچ‌گرا را شبیه شعر آوانگارد می‌بیند؛ زیرا هردو بر خیال و رؤیا تکیه می‌کنند و هردو، عناصر سنتی مانند انسجام کامل یا ثبات شخصیت و پیرنگ مشخص را رد می‌کنند. براساس این نوع نگرش، «امور مسلم و فرضیات اساسی و تزلزل‌ناپذیر اعصار گذشته کنار رفته‌اند. آن‌ها امتحان شده‌اند و معلوم شده که ناقص‌اند و به‌عنوان توهماتی کودکانه و بی‌ارزش اعتبارشان را از دست داده‌اند» (همان، ۱۳۸۸: ۲۵). «آشنایی‌زدایی»[۸] شکلوفسکی[۹] و «جلوهٔ بیگانه‌سازی»[۱۰] برشت[۱۱] را می‌توان دو گونهٔ متفاوت و مهم بیان هنری و نمایشی این مکتب دانست.

تئاتر ابزورد، از نظر محتوا «تشویش متافیزیکی به‌خاطر عبث‌بودن وضعیت بشری، در معنایی

1. Samuel Beckett
2. Arthur Adamov
3. Eugène Ionesco
4. Jean Genet
5. Harold Pinter
6. Alfred Jarry
7. Antonin Artaud
8. Defamiliarization
9. Viktor Shklovskiĭ
10. Alienation Effect
11. Bertolt Brecht

Archive of SID

www.SID.ir

وسیع» (همان: ۲۶) و از لحاظ فرم و سبک، وابسته به نظرگاه مخاطب است؛ چراکه به بیان برشت، «شاید مهم‌ترین جنبهٔ تئاتر روایی این باشد که نه به احساس، بلکه بیشتر به عقل بیننده متوسل می‌شود. بیننده نباید در تجربهٔ عاطفی آدم‌های نمایش شریک شود؛ بلکه باید آن‌ها را سبک‌سنگین کند» (برشت، ۱۹۹۹: ۶۲)؛ بنابراین، در تئاتر ابزورد می‌توان انواع تفکرات و جهان‌بینی‌های دنیای مدرن را یافت. از دیدگاه درابل (۲۰۰۶: ۳) «این نویسندگان، جهان را به‌دلیل ذات مرموز و غیرقابل‌تفسیرش، پوچ تلقی می‌کردند و احساس سردرگمی و نبود چیزی را القا می‌ساختند. نشانه‌های آن نیز دیالوگ‌های تکراری، بی‌معنا و از هم‌گسیخته و رفتار غیرقابل‌درک شخصیت، همراه با عناصر کمدی است»؛ بنابراین، مشخصات و ویژگی‌های تئاتر مدرن عبارت‌اند از: «ارادهٔ وجودداشتن، ارادهٔ درهم‌شکستن چارچوب‌های پوسیدهٔ نقد و ارادهٔ افشاگری. تئاتر متعهد، عامل آموزش را به‌میان می‌آورد» (کامیابی‌مسلک، ۱۳۷۶: ۶۹).

بحث و بررسی

خلق آثار نمایشنامه‌نویسان معاصر ایرانی، براساس دانش تجربی و مطالعات پراکندهٔ آن‌ها از آثار ترجمه‌شدهٔ غربی در سال‌های پس از انقلاب مشروطه در ایران بود که آن را به ملغمه‌ای از مکتب‌ها و سبک‌های نویسندگان متعدد از دوره‌های مختلف تبدیل کرد. تأثیرپذیری نخستین نمایشنامه‌های کلاسیک ایرانی از نمایشنامه‌های غربی را می‌توان به‌دلیل جنبش ترجمهٔ ادبیات نمایشی در دههٔ ۱۲۴۹ دانست. نمایشنامه‌نویسان نوگرا و ساختارشکن دههٔ چهل- که هریک بنا به تغییرات و ساختارهای جامعه، گرایش‌های سیاسی و فکری مختلفی داشتند- نمایشنامه را عملی درجهت تخلیهٔ روانی می‌پنداشتند. بهمن فرسی (۱۳۱۲)، نمایشنامه‌نویس، کارگردان و بازیگر ایرانی، یکی از همین روشنفکران و از نخستین پیشگامان تئاتر ابزورد در ایران به‌شمار می‌رود که به حوزهٔ ابزوردنویسی در درام ایرانی نزدیک شده است؛ زیرا خود فرسی اذعان دارد «ما جوان‌هایی واخورده هستیم که تحت تأثیر پیشرفت ناقص تمدن غربی در ایران، فکر زودرس و زندگی قدیمی و عقب‌افتاده داریم. ما در محیطی زندگی می‌کنیم که لنگ‌لنگان دنبال قافلهٔ تندرو غرب قدم برمی‌دارد و از این همگامی، فقط آواز دور قافله را می‌شنود» (شهبازی و کیاافراز، ۱۳۸۷: ۱۱۱).

گلدان (۱۳۳۹) نخستین نمایشنامهٔ این نویسنده و نخستین نمایشنامه در تاریخ تئاتر ایران به سبک تئاتر ابزورد به‌شمار می‌رود. «*گلدان* فروتن بود. با زر و زیوری درخور؛ و محیطی و

www.SID.ir

تماشاچیانی همچنین... در گلدان، نسل دیگری حرف‌زدن آموخته است؛ نسلی که تاکنون سراغش را دنبال دخترمدرسه‌ای‌ها می‌شد گرفت یا در راهرو سینماها...» (آل‌احمد، ۱۳۴۰: ۹۳). پایبندی فرسی به زبان خاص نمایشی و ارائهٔ فرمی نو در اجراهایش در بعضی از نمایشنامه‌های بعد از *گلدان*، فرسی را نمایندهٔ این نوع سبک تئاتر در ادبیات نمایشی ایران کرده است.

چنین به‌نظر می‌رسد که فرسی، با توجه به اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمان خود به سبکی روی آورده است که با آن بتواند مسائل و مشکلات جامعهٔ زمان خود را بیان کند و تصویر تمام‌نمای انسان عصر خویش باشد. بدین‌ترتیب، بهمن فرسی و هم‌عصرانش، در دههٔ چهل نمایندگانی شده‌اند برای درک اوضاع حاکم بر جامعه و مبارزه با مسائل و مشکلاتی که انسان این دهه و دهه‌های قبل را آزار می‌داده و دچار یأس و سرخوردگی کرده است. درواقع، در همهٔ زمان‌ها، شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... جامعه، همواره بر ادبیات، نمایش و سبک نوشتاری نویسندگان زمان، تأثیر مستقیم گذاشته است.

فرسی با ایما و اشاره سخن می‌گوید و به‌صورت مستقیم، هیچ تصویری از پوچی ارائه نمی‌دهد؛ بلکه با چاشنی گفت‌وگو، کنش، اخلاق، سیاست، فلسفه و بسیاری از مسائل دیگر، بحث و انتقاد خود را در قالب عباراتی ادبی و گاه شاعرانه ارائه می‌دهد. در آثارش، گویی هیچ اتفاقی نمی‌افتد. پایان و آغازی موجود نیست و طرح نمایشنامه‌ها به‌تدریج آشکار می‌شود. فرسی از روش‌های گوناگونی برای بیان اندیشه‌های خود بهره می‌گیرد. گاهی پوچی را در مفهوم انتظار می‌بیند (نمایشنامهٔ آرامسایشگاه). گاهی آن را در قالب خودکشی نشان می‌دهد (صدای شکستن) و گاهی نیز آن را به‌صورت ترس، اضطراب، ناامیدی، بیماری‌های روانی، ناهنجاری‌های اخلاقی (بهار و عروسک) و... به‌نمایش می‌گذارد. نویسندگان مکتب ابزورد هم «اغلب در نمایشنامه‌های خود از ساختار بی‌نظم، رویدادهای منطق‌گریز، آمیختگی شوخی و جدی با هم، طنز و مسخره و زبان ناموازی با منظور استفاده کرده‌اند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵: ۱۴).

بیشتر آثار فرسی، تنها در پناه یک استدلال کلان- که کل اثر را دربرگرفته- قابل‌بازخوانی هستند. استعارهٔ کلان اغلب آثار فرسی، پوچ‌اندیشی است (نه به‌معنای مصطلح آن). بیهودگی شرایط زندگی و به‌خصوص شرایط مریض جامعهٔ مدرن، حضوری مسلط در تمام آثار وی دارد؛ از نمایشنامهٔ *چوب زیر بغل* تا *بهار و عروسک* و تا *دو ضرب‌در دو مساوی بی‌نهایت*.

گلدان فرسی، دختری را به نمایش می‌گذارد که مثل گلی است که در آرزوی گلدان بوده و آرزویش را نقش بر آب می‌بیند و به همان باغچه- که محیط خانواده است- بازمی‌گردد. در نمایشنامهٔ

www.SID.ir

آرامسایشگاه، موقعیت اشخاص روی صحنه، تمثیلی از شرایط سیاسی جامعهٔ آن زمان است: آسایشگاهی که به‌جای اینکه محل سکون و آرامش انسان‌ها باشد، به مکانی برای سایش و فرسودگی تدریجی آن‌ها تبدیل شده است. دو *ضرب‌در دو مساوی بی‌نهایت*، نوعی روزمرگی جامعهٔ کارمندی را به نمایش می‌گذارد و زندگی به‌هم‌ریخته‌ای را نشان می‌دهد که نظام یافته است، اما یک شاعر باید در آن کارمندی کند. *چوب زیر بغل* نمایشنامه‌ای استعاری است. *پله‌های یک نردبان* حاوی دیدگاه‌های سیاسی- اجتماعی نویسنده است. بابا حیدر نمایندهٔ افرادی است که با بی‌گناهی، متهم و اخراج می‌شوند. نمایشنامه‌نویس، در فضایی رئالیستی براساس نشانه‌ها داستان خود را بیان می‌کند. فرسی در نمایشنامهٔ *صدای شکستن* به وضعیت پوچ و معناباختهٔ زندگی انسان پی می‌برد و تفکرات فلسفی و معرفت‌شناختی خود را در قالب شخصیت فرهاد بیان می‌کند؛ فرهادی که درنهایت خودکشی می‌کند. به‌نظر می‌رسد این معناباختگی زندگی انسان، ناشی از فشارهای اجتماعی جامعهٔ ایران در دوران زندگی نویسنده بوده است. همان‌طورکه مشاهده می‌شود، بهمن فرسی در هریک از عناصر ساختاری نمایشنامه‌هایش، بر مبنا و سبک تئاتر ابزورد، دارای نوآوری‌هایی است که درادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

پژوهش حاضر، به روش توصیفی- تحلیلی، درپی یافتن مسیری است که به‌زعم نگارندگان، نتیجهٔ نگرشی خاص و شاعرانه در فرم و محتواست. بدیهی است بررسی همهٔ اصول و شاخصه‌های این مکتب، با توجه به حجم نوشتار امکان‌پذیر نیست. درنتیجه، با گزینش شاخص‌های فرمی و محتوایی خاصی، نقش ویژهٔ آن‌ها در آثار نمایشی فرسی بررسی می‌شود. در جدول زیر، ابتدا مصداق‌هایی از این شاخص‌ها در آثار نمایشنامه‌نویسان شاخص تئاتر ابزورد نشان داده می‌شود.

جدول ۱. شاخص‌های کیفی سبک تئاتر ابزورد و بازنمود آن در آثار نویسندگان این مکتب

شاخص کیفی	تعریف	بازنمود آن در تئاتر ابزورد
سبک‌گریزی نمایشی	نپذیرفتن سبک رایج نمایشنامه‌نویسی	*در انتظار گودو* (بکت) *خانم آوازخوان طاس* (یونسکو)
برجسته‌سازی سبک نمایش	اغراق در به‌کارگیری عناصر سبک‌شناسانه و روش‌های روایی و ادبی	*در انتظار گودو* (بکت)
گفت‌وگو محوری	استفاده از گفت‌وگو به‌عنوان زمینهٔ غالب اثر	آثار بکت و پینتر
نمایش سکون	گرایش به انفعال و تقلیل کنش‌های بیرونی	آثار بکت و پینتر
حصر مکانی	گرایش به فضای بسته و محدود	*درد خفیف و سرایدار* (پینتر) *آخر بازی* و *روزهای خوش* (بکت)
زمان‌پریشی	غلبه بر زمان درگذر و گریز از زمان خطی	آثار آلبی

Archive of SID

www.SID.ir

۱. فرم نمایش

ساختار نمایشنامهٔ ارسطویی از نظر گوستاو فریتاگ (۲۰۰۳: ۹۵)، مانند یک هرم است که سه قسمت مهم آن، نقطهٔ آغاز، اوج و پایان مناقشه‌اند. تأکید این شکل از نمایش بر سیر منطقی روایت و روابط علی‌ومعلولی است. درمقابل، در طرح نمایشی در آثار ابزوردی، عناصر کلاسیک دیده نمی‌شود و از گستردگی معمول این‌گونه نمایش‌ها خالی است. ساختار روایی این نوع آثار، گرهی برای افکندن و گشودن ندارد؛ زیرا اساساً نمایشنامه‌ها درپی گره‌افکنی و گره‌گشایی نیستند. نمایشنامه‌های *گلدان*، *صدای شکستن* و *چوب زیر بغل* از همین طرح پیروی می‌کنند؛ یعنی در طرحی دایره‌وار آن‌ها، نقطهٔ پایان به‌نوعی همان نقطهٔ شروع نمایشنامه است.

در نمایشنامهٔ *گلدان*، دختر و پسری عاشق یکدیگرند. دختر به‌خاطر پدر ازکارافتاده‌اش نمی‌تواند با پسر بماند؛ هرچند پدر، دختر را بازماندهٔ مادری خیانت‌پیشه می‌داند. پدر می‌میرد، اما پسر دیگر دختر را دوست ندارد و نمایش به وضعیت آغازین قصه بازمی‌گردد. همان‌طورکه مشاهده می‌شود، طرح داستان بسیار ساده است. آنچه برای فرسی اهمیت داشته، القای مفهوم مورد نظر اوست؛ زندگی غم‌انگیز و یأس‌آور آدمی که در این دنیا درحال تکرار است.

> «دختر: شب؟ روز! تلخ؟ شیرین! سرد؟ گرم! سیر؟ گرسنه! خواب؟ بیدار! پوچ؟ پر! نه! پر جلویش خالی می‌شینه. پوچ؟ (مکث) پوچ؟ پوچ؟ پوچ؟ پوچ چی؟ جلوی پوچ هیچ کلمه‌ای نمی‌شه گذاشت؟ نداریم» (فرسی، ۱۳۸۵: ۴۱).

چوب زیر بغل، پهلوانی به‌زنجیربسته را به تصویر می‌کشد که منتظر پاسخ و ندایی است و *صدای شکستن*، عشق نافرجامی است که به خودکشی شخصیت منجر می‌شود. در *بهار و عروسک*، مردی روشنفکر که از زندگی روزمره خسته شده است، به عشقی مرده پناه می‌برد. او با زن دعوا می‌کند، آشتی می‌کند، مهربان می‌شود و زن را آزار می‌دهد. در آخر نمایشنامه، به‌یکباره اره‌ای دوسر فرود می‌آید و زن و مرد را از هم جدا می‌کند. همان‌طورکه مشاهده می‌شود، مضمون و مسیر حرکت نمایشنامه‌ها به‌سوی ایجاد گرهی برای افکندن و گشودن حرکت نمی‌کند؛ زیرا فرسی در نگاهی کلی، به‌دنبال ایجاد فضایی متفاوت با نمایشنامه‌های کلاسیک است. وی بیشتر از آنکه درپی ساختار باشد، به‌دنبال محتواست. او دست به آفرینش تصویرهایی زده است که بیشتر آن‌ها بار فکری نمایشنامه‌ها را به دوش می‌کشند.

Archive of SID

www.SID.ir

«دختر: راسته که می‌گن هرکسی یک ستاره داره؟
پسر: هه، فقط چیزهایی رو که به هیچ‌کس نمی‌تونه تعلق داشته باشه عادلانه تقسیم می‌کنن» (فرسی، ۱۳۸۵: ۲۵).

۲. مکان نمایش

یکی دیگر از دستاوردهای فرسی در نمایشنامه‌هایش، استفادهٔ زیبایی‌شناسانه از محدودیت مکان نمایش است. نمایشنامه‌نویسان کلاسیک، با ترفندهای بسیاری سعی در متنوع‌کردن مکان نمایش را دارند، اما فرسی مطابق با تئاتر ابزورد، حوادث را در محیطی بسته و محدود به بهترین شکل خود می‌نویسد. وی از صحنه و مکان نمایش به‌عنوان ابزاری توانا درجهت خلق مضامین بهره برده است. این همان نکته‌ای است که هنرمندان پیش از او در ایران، کمتر به آن توجه کرده‌اند. این مضامین به صورت‌های مختلف در نمایش‌های او قابل‌مشاهده‌اند. در یکی از این حالات، شخصیت‌ها در مکانی فرسایشی محصور و گرفتار شده‌اند. نمایشنامهٔ *آرامسایشگاه*، نمونه‌ای از این حالت است. درواقع، در این حالت، فرسی فضای نمایش را به هیئت مکانی فرساینده درآورده است که ساکنان آن، محکوم به ماندن در آن‌اند و به‌هیچ‌عنوان مجاز به ترک آن نیستند.

گاهی این فضای محدود، به‌عنوان تنها پناهگاه شخصیت‌ها برای درامان‌ماندن از وحشت جهان بیرون نمود می‌یابد. این گرایش به مکان محصور در تئاتر ابزورد، به‌نوعی ریشه در باور شایع در دوران پس از جنگ جهانی دوم داشت: «ترس از تهدیدی خارجی، باور به اینکه جامعه درپی آزاررساندن به افراد است و تشدید طرح‌ریزی‌های فردی برای مقابله با توطئه‌های بیرونی» (لاج، ۱۹۹۸: ۱۰۰). فرسی در نمایشنامهٔ *موش*، دیدگاه‌های موشی را به تصویر می‌کشد که از جهان بیرون و فناوری وحشت دارد و سعی می‌کند دربرابر آن مقاومت کند. موش نماد کسانی است که تا آخرین لحظه مقاومت می‌کنند تا آلودهٔ فناوری و تمدن پیشرفتهٔ شهر نشوند، اما درمقابل، تنهایی نصیب آن‌ها شده است. حال این پرسش مطرح می‌شود که این مقاومت تا کی ادامه خواهد داشت؛ اساساً آیا امکان دارد همه‌چیز در شهر تغییر کند غیر از موش و شرایط زندگی‌اش؟ در حالت آخر که فرسی آن را در *گلدان* به تصویر کشیده است، دنیای بیرون نه‌تنها ترسناک نیست، بلکه شخصیت‌ها تمایل زیادی به بیرون‌رفتن دارند، اما این بار به دلایل مختلف، این فرصت از آن‌ها سلب می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. زمان نمایش

در اینجا بحث زمان روایت قابل‌طرح است «یعنی زمانی که برای خواندن یک بخش یا کل داستان توسط خوانندهٔ عادی لازم است» (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۳۵). نویسندگان ابزورد و در صدر آن‌ها ساموئل بکت، در نمایشنامه‌های خود علاقه و میل مفرطی را در برهم‌زدن زمان خطی نمایش و استفاده و تداخل زمان‌های هم‌سطح و غیرهم‌زمان نشان داده‌اند. درادامه، در سه عنوان نظم و ترتیب (پاسخ به پرسش «کی؟»)، تداوم (پاسخ به پرسش «چه مدت؟») و بسامد (پاسخ به پرسش «چند وقت یک‌بار؟»)، نمونهٔ خلاصه‌ای از تلاش فرسی در برهم‌زدن زمان خطی نمایشنامه‌هایش نشان داده می‌شود.

۱.۳. ترتیب روایی

روایت، گفتمانی است که رشته‌ای از رخدادهای واقعی یا خیالی را نقل کند (کریستال، ۱۹۹۲: ۲۶۲). یکی از مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ ساختار روایی، مناسبات زمانی آن است. اساساً رابطهٔ زمان در نمایش، بیانگر آن است که مؤلف باید برحسب آنکه می‌خواهد چه اتفاقی برای اشیا در این جهان بیفتد، از شکل‌های مختلف زمان نمایشی استفاده کند. ارائهٔ هم‌زمان حال و گذشته از طریق مرور خاطرات در نمایشنامهٔ بهار و عروسک، هم‌زمانی حال، گذشته و آینده از طریق تکرار روزمره و یکسان اتفاقات زندگی در نمایشنامهٔ سبز در سبز، نمونه‌هایی از تلاش فرسی برای برهم‌زدن زمان خطی داستان به‌شمار می‌روند.

۲.۳. دیرش

این عنصر به رابطهٔ بین زمانی که یک رویداد در دنیای واقعی به درازا کشیده و زمانی که در واقعیت طول می‌کشد تا آن رویداد در دنیای روایی روایت شود، توجه دارد (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۰). فرسی در بیشتر نمایشنامه‌هایش، با کشدارکردن زمان از طریق گفت‌وگوهای طولانی و گاه خسته‌کننده- که بیشتر شبیه سخنرانی هستند- تکرار مداوم عمل، کنش‌ها و موقعیت‌ها و پرهیز از فراز و فرودهای رایج در نمایش، زمان روانی نمایشنامه را افزایش می‌دهد و از این طریق به تفوق حجم بر زمان می‌رسد.

> «زن: دیوونه است، واقعاً دیوونه‌اس. عده‌ای که اون می‌تونه باهاشون بشینه و واقعاً زندگی کنه و بدون جبهه حرف بزنه و زندگی کنه، واقعاً کم‌اند... اون زندگی نمی‌کنه بازی

www.SID.ir

می‌کنه... با سرعت نقش بازی رو تو ذهنش می‌ریزه و اجرا می‌کنه. یا اینکه اصلاً بدون حساب قبلی با بی‌اختیاری یه دیوونه... به‌نظر اون فقط در تنهایی محض و همیشگی هر چیزی می‌تونه پاک و اصیل باشه، ارتباط یعنی فساد و آلودگی، اجتماع، ماسک به‌صورت آدم می‌زنه و خواستن و نخواستن تو هیچ تأثیری نداره...» (فرسی، ۱۳۸۵: ۴۷۰– ۴۷۲).

۳.۳. بسامد

در نمایشنامه‌های فرسی، حوادث و اتفاقات در ناکجاآبادهایی رخ می‌دهند که همیشه در طول زندگی آدمی در حال تکرارشدن‌اند. این حوادث، نشان و مختصات معینی ندارند. درواقع، این نمایش‌ها تکرار چندبارهٔ زندگی هستند که هربار جزئی از آن‌ها تغییر می‌کند. فرسی با این کار، عنصر تکرار را به‌عنوان شاخصی زیباشناختی به‌کار می‌برد تا ابعاد روایی و زمان روایت متفاوتی را ارائه کند و مخاطب را در مرکز تجربهٔ متفاوتی از گذر زمان قرار دهد.

۴. زبان

در نمایشنامه‌های فرسی، بیشتر بار دراماتیک اثر برعهدهٔ زبان است. وی در آثارش بیشتر دغدغهٔ زبان را دارد؛ اینکه چگونه می‌توان لایه‌های مختلف زبان را از زبان تاریخی و اسطوره‌ای تا زبان ادبی، محاوره‌ای و امروزی، در کنار یکدیگر قرار داد. فرسی با آگاهی در انتخاب یک زبان مناسب در خلال پچ‌پچ‌های بی‌معنا و به‌ظاهر بی‌محتوا، جملات ادبی و شاعرانه، سؤال و جواب‌های بی‌سروته و بحث‌وجدل‌های بیهوده، تراژدی‌های انسان امروزی را بازگو می‌کند، اما گاهی یک تفاوت اصلی و اساسی در زبان فرسی با مکتب ابزورد وجود دارد. زبان در بعضی از آثار فرسی (مانند آرامسایشگاه) بر گفت‌وگوهای منطقی و استدلالی استوار می‌شود و تا حدی از سبک ابزوردی فاصله می‌گیرد. فرسی در این مواقع، با مباحث روشنفکرانه، اندیشه‌هایش را دربارهٔ پوچی زندگی بیان می‌کند.

خانوم بزرگ: من نه دکتر، خود شما، ما، ما معالجه‌اش نخواستیم بکنیم. کردیم!

دکتر توما: با چی؟ اما با چی؟

خانوم بزرگ: با همین کلیدا، با علم شما دکتر!

دکتر توما: یعنی باز هم دروغ! اصلاً فرض کنیم که مریض ما به‌کل شفا پیدا می‌کنه و از اینجا

www.SID.ir

می‌ره بیرون. دقت کن خانوم بزرگ! من نگفتم خوب شد یا معالجه شد. گفتم شفا پیدا کرد. (مکث، در خود) دین- جادو- علم، پیش از دین، جادو درمان می‌کرد. بعد دین شفا داد. حالا هم علم فی‌الواقع شفا می‌ده... (فرسی، ۱۳۸۷: ۶۲۴).

۵. نمایش سکون

نمایشنامه‌های فرسی با نوعی تقلیل و فروکاست از نقش عاملیت انسانی و کنش‌های نمایشی همراه‌اند. شخصیت‌ها یا اغلب در مکانی بسته و محصور حضور دارند یا در انتظار شرایطی ضروری برای عزیمت و رسیدن به هدف هستند که اغلب این امکان تا آخر نمایشنامه برایشان به‌وجود نمی‌آید یا اگر به‌وجود آید، قدرت حرکت به دلایل مختلف از آن‌ها سلب می‌شود. در *گلدان*، دختری که پسر دلداده و خواستار اوست، در وهلهٔ اول به‌خاطر پدر ازکارافتاده‌اش نمی‌تواند با پسر فرار کند و وقتی‌که پدر می‌میرد، پسر دیگر علاقه‌ای به دختر ندارد؛ زیرا مانعی برای فرارشان وجود ندارد و پسر دیگر در این رابطهٔ بدون هیجان، لذتی نمی‌بیند. در *بهار و عروسک* و *چوب زیر بغل* هم این شرایط حاکم است و شخصیت‌ها در این سکون ناخواسته، تنها پناه خود برای تسلیم‌نشدن را گفت‌وگوهای بیهوده و ملال‌انگیز می‌دانند. از این‌رو، این نمایشنامه‌ها با گفتارهای طولانی و ملال‌آور همراه‌اند و بخش عمده‌ای از ساختار روایی نمایشنامه‌ها را تشکیل می‌دهند.

۶. شخصیت‌ها

یکی از بیشترین تفاوت‌های سبک هنری ابزورد با دیگر سبک‌ها، علاوه‌بر طرح داستانی و زبان نمایشی، در خلق شخصیت‌های منحصربه‌فرد و خاصی است که تنها به بعضی جزئیات یا کلیات، خالی از هر نکته‌ای اشاره دارد. نویسندگان ابزورد، از پرداخت شخصیت‌های کلاسیک طفره می‌روند و براساس جهان‌بینی درونی خود شخصیت‌ها را سامان می‌دهند. فرسی در نمایشنامه‌هایش، با آزادی عمل بیشتر، درست برخلاف نویسندگان کلاسیک که با تمرکز دراماتیک، شخصیت‌ها را شکل می‌دهند، موفق به خلق شخصیت‌های خاص شده است. شخصیت‌های فرسی در مواجهه با خود یا عامل بیرونی دیگر، موفق به خلق فضای مورد نظر نویسنده می‌شوند. فرسی شخصیت‌هایی را خلق می‌کند که اغلب از یک بیماری کشنده و مزمن رنج می‌برند. انسان‌های نمایشی فرسی، موجوداتی خسته، بی‌روح و دلزده و روشنفکرانی تباه‌شده هستند که با ساختارهای جامعه سر عناد دارند.

Archive of SID

www.SID.ir

در نمایشنامه‌های فرسی، شخصیت‌ها معمولاً انسان یا انسان‌گونه‌ای هستند که ویژگی‌های جسمانی، روانی، اجتماعی و اعتقادی خاصی دارند و این ویژگی‌ها در گفتار، رفتار، کردار و پندار آن‌ها تجلی یافته است. شخصیت‌های نمایشنامه‌های وی وجوه اشتراک زیادی با یکدیگر دارند. بیشتر آن‌ها اسیر تنهایی، ناامیدی، یأس و مهم‌تر از همه بی‌هویتی هستند. این «انسان‌های بی‌هویت مسخ شده‌اند. فردیت آن‌ها تنها در رؤیا شکل می‌گیرد و فقط در لحظهٔ رؤیا احساس وجود می‌کنند» (ایوبی، ۱۳۷۰: ۲۰). بررسی شخصیت‌های اصلی نمایشنامه‌های فرسی نشان می‌دهد که آن‌ها در الگو و طرحی نمادین، خود را نمایان می‌سازند و اصولاً باید تمام این شخصیت‌ها را با این نگاه نمادین ارزیابی کرد. شخصیت‌های آرامسایشگاه، گلدان، بهار و عروسک، نمایندهٔ تیپ‌هایی خاص و متفاوت از جامعه‌اند.

شخصیت‌های فرسی در موقعیت‌های گوناگون و متفاوت قرار نمی‌گیرند. وضعیت آن‌ها تک‌بعدی باقی مانده و تماشاگر تنها ناظر شرایط محیطی آن‌هاست؛ زیرا در آثار وی، دیگر این سرنوشت شخصیت‌ها نیست که مورد توجه تماشاگر واقع می‌شود؛ بلکه تنها مسئلهٔ طرح‌شده توسط نویسنده است که برای مخاطب اهمیت دارد. درواقع، این نوع تئاترهای اضطراب‌آفرین، ویژگی‌هایی مانند ایجاد اضطراب و نگرانی در تماشاگر و درنتیجه، کمک به او در شناخت امیال برآورده‌نشده دارند (توشار، ۱۳۶۶: ۱۷۳).

۷. تصویرهای شاعرانه

پرداختن به واقع‌نگاری و ترسیم شخصیت‌ها و همچنین ارائهٔ شخصیت افراد در شکل‌ها و موقعیت‌هایی که زندگی روزمره را تجربه می‌کنند، کار نمایشنامه‌های ابزورد فرسی نیست؛ زیرا فرسی بیشتر به تصویرهای شاعرانه گرایش دارد. تصویرهایی که از طریق زبان به نمایاندن آن‌ها می‌پردازد؛ به‌گونه‌ای‌که این تصاویر، عهده‌دار توضیح حالت‌های گوناگون پدیدهٔ مورد نظر نویسنده هستند و تصاویر جزئی که در ضمن این تصویر قرار دارند، به کشف این مفاهیم می‌پردازند.

نویسنده برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود به تمثیل‌هایی متوسل شده است که گاه غیرنمایشی و دور از ذهن به‌نظر می‌رسند. این تمثیل‌ها، تصاویر و سمبل‌ها، در طراحی صحنه و شخصیت‌های نمایش (انسان لنگ، انسان کور، کودک ولگرد و...) به‌کار گرفته شده‌اند.

«دختر دست پدر را می‌گیرد. ستاره را کف دستش می‌گذارد و رها می‌کند. دست پدر

www.SID.ir

سست و سنگین فرومی‌افتد. دختر بغض‌کرده، رو برمی‌گرداند. می‌رود کنار باغچه، روی چهارپایه می‌نشیند. صدای شیههٔ اسب، صدای تکه‌آهنی که از کوه بیرون می‌کشند، به سندانش می‌کوبند و استاد و شاگردها با چکش به جانش می‌افتند و می‌کوبند و می‌کوبند. صدای تنفس شدید انسانی خسته، صدای شکستن یک قطعه شیشه و سرانجام صدای «دور! دور!» سوسک، پیاپی شنیده می‌شود. دختر در این لحظه، به هستی و عبور از تولد تا مرگ می‌اندیشد و صداها باید بیان‌کنندهٔ همین اندیشه باشند» (فرسی، ۱۳۸۵: ۳۵).

نتیجه

بهمن فرسی در نمایشنامه‌های خود صحنهٔ تئاتر را از گرفتاری‌های نمایش سنتی رها کرده است. کارکردهای مشترک عناصر روایی نظیر طرح، مکان و زمان نمایشی و نیز الگوهای شخصیت‌پردازی و خلق موقعیت‌های تأثیرگذار، زمینه‌های اولیهٔ لازم را برای مقایسه و تطبیق این نمایشنامه‌ها با تئاتر ابزورد فراهم آورده است. فرسی با سبک‌گریزی، از طریق تغییر در طرح، کنش، زبان، حذف، زدودن، تلخیص و تصاویر شاعرانه، متن نمایشی سنتی را فراموش کرده و براساس یک طرح تقلیدی جدید، برمبنای تئاتر ابزورد، پارامترهای اجرایی جدیدی را در ساختار نمایش‌های خود به‌وجود آورده است. نمایشنامه‌های فرسی، برخلاف نمایشنامه‌های کلاسیک- که در آن‌ها شاهد ساختاری مشخص و معین هستیم- ساختار مدور دارند که در آن‌ها، تصویر، عامل انتقال اندیشه یا حالت و علت سکون این نمایشنامه‌هاست. نمایشنامه‌های فرسی، مانند مکتب ابزورد اغلب ساختاری دایره‌وار دارند؛ یعنی نقطهٔ پایان آن‌ها همان نقطهٔ شروع نمایشنامه است.

بنابر شواهد طرح‌شده در این مقاله می‌توان گفت کاربرد تئاتری کلام و گفتار شخصیت‌ها، از جمله مهم‌ترین شاخصه‌هایی محسوب می‌شوند که نشان می‌دهند چگونه بهمن فرسی از بدعت‌های این نوع ادبی تأثیر پذیرفته است. فرسی در بیشتر آثار خویش، اندیشه‌های پوچ‌گرایانه و بی‌هویتی شخصیت‌های نمایش را نمایان کرده است. او مشکلات اجتماعی و فردی انسان‌های نمایش و درواقع، جامعهٔ زمان را مطرح می‌کند و با بهره‌گیری از شیوه‌های انسان‌شناسانه و روانکاوانه، به واکاوی مشکلات اجتماع خود می‌پردازد. مشکلات اقتصادی، فقر، فسادهای اجتماعی، آسیب‌های روانی و بی‌هویتی افراد، ایدئولوژی‌های نامناسب، ازبین‌رفتن انسانیت و بیگانگی بشر، خودکشی، اضطراب و هراس، مضامین نمایشنامه‌های فرسی را تشکیل می‌دهند. در انتها باید به این نکتهٔ مهم توجه کرد که فرسی در آثارش پوچ‌نماست، نه پوچ‌گرا و برای بیان این اندیشه، از نمایش بهره گرفته است.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). *تئاتر ابزورد*، ترجمه مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، تهران: عامه

ایوبی، مهدی. (۱۳۷۰). *«نقدی بر اجرای باغ وحش شیشه ای»*، ۲۲-۲۰، تهران: نمایش.

آل احمد، جلال. (۱۳۴۰). *«چند یادداشت درباره یک نمایشنامه»*، ۹۶-۹۳، تهران: آرش.

توشار، پیرمه. (۱۳۶۶). *تئاتر و اضطراب بشر*، تهران: جهاد دانشگاهی.

شهبازی، کاظم، کیاافراز، اعظم. (۱۳۷۸). *تئاتر در گذر زمان*، تهران: افراز.

فرسی، بهمن. (۱۳۵۸). *هشت بعلاوه یک*، تهران: قطره.

کامیابی مسلک، احمد. (۱۳۷۶). *«تئاتر موقعیت»*، ۷۵-۶۸، تهران: نمایش.

محبی، پرستو، یوسفیان کناری، محمدجعفر. (۱۳۹۰). *«تأثیر متقابل ادبیات داستانی مدرن و تئاتر ابزورد»*، ۸۵-۳۷، تهران: هنر.

ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد، (۱۳۶۵). *تئاتر پیشتاز، تجربه‌گر، عبث‌نما*، تهران: جهاد دانشگاهی.

Bertnez, Youhans vilhelm.(1388/2009). *Nazariyeye Adabi(Literarytheory)*. Tarjomeye Farzane Sojodi. Tehran: Ahange Digar Publication.

Brecht, Bertold(1378/1999). *Schriften zum theater*. (writings on theater). Eine ubersetzung von faramarz behzad. Tehran: kharasmi verlag.

Daivid, Crystal. (1371/1992). *An Encyclopedic Dictionary of languge and languge*. Oxford. P. 262

Drabble, Margaret (1379/2000). *The oxford companion to English literature*, Oxford up. New York

Esslin, Martin (1374/1995). *Literature of the Absurd*. New York: Routlege.

Freytag, Gustav (1382/2003). *Die Technik des Dramas*. (The Art of Drama). Berlin:Autorenhaus Verlag.

Genette, Gerard (1359/1980). *Narrative Discourse. An essay in method*. trans. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca New York

Lodge, David. (1367/1988). *Modern Criticism and Theory*. London: Longman

Archive of SID

www.SID.ir