Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol.7. No.1. S/N.12. Printemps et Été 2024

Rhinocérisme, critique du conformisme aveugle ou la solitude de l'homme contemporain

Mohammad Mohammadi-Aghdash[1]
Maître de Conférences, Département de Langue et Littérature Françaises, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Résumé

Du point de vue socio-politico-culturel, pour le lecteur ionescien, la rhinocérite se veut entendre dans *Rhinocéros* comme l'autre facette du mal dont l'humain souffre depuis la Création même. Il est intéressant de dire que les origines philosophico-littéraires du terme seraient primitivement enregistrées dans une tragédie de l'antiquité grecque, c'est *Œdipe Roi* de Sophocle, et ensuite dans deux œuvres romanesques clés contemporaines, *La Métamorphose* et *La Peste*, étant associées respectivement à F. Kafka (1915) et A. Camus (1947). L'apport et l'initiative d'Ionesco dans ce théâtre avant-garde, critiquant mortellement la montée du fascisme dans les années 40 au 20ème siècle, est philosophiquement parlant d'avoir animalisé l'humain, à l'issue de violences et atrocités de seconde guerre mondiale.

Dans cette recherche, en passant par la terminologie du concept du " théâtre de l'absurde" du point de vue du critique britannique, Martin Esslin (1971), nous envisageons de faire le point sur le conformisme aveugle de l'homme contemporain qui est se sent seul sur la scène de vie. Pour ce faire, il serait nécessaire de relire, pour une analyse littéraire et discursive, les notions cruciales dans cette nouvelle dramaturgie dont ionescienne, en particulier dans ladite pièce, telles ; le théâtre de violence, de dérision et l'incommunication.

Mots-clés : Rhinocérite, Conformisme, Incommunication, Solitude, E. Ionesco.

[1]. E-mail:mohammadiaghdach@yahoo.fr DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2025.91561.1135
https://orcid.org/0000-0002-2694-200X

Reçu: 12 Janvier 2025 Révisé: 17 Février 2025 Accepté: 18 Février 2025

French Language and Translation Research. Vol.7. No.1. S/N.12. Spring and Summer 2024

Rhinocerism, Criticism of The Blind Conformity of The Masses or The Concept of Loneliness of Contemporary Human

Mohammad Mohammadi-Aghdash[1]
Associate professor, Department of French Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran

Abstract

From a socio-political-cultural point of view, for the Ionescian reader, rhinoceros is meant to be heard in Rhinoceros as the other facet of the evil from which humans have suffered since Creation itself. It is interesting to say that the philosophical-literary origins of the term would be primitively recorded in a tragedy of Greek antiquity, that is Oedipus the King by Sophocles, and then in two key contemporary novelistic works, The Metamorphosis and The Plague, being associated respectively with F. Kafka (1915) and A. Camus (1947). Ionesco's contribution and initiative in this avant-garde theatre, mortally criticising the rise of fascism in the 1940s in the 20th century, is philosophically speaking to have animalised the human, following the violence and atrocities of the Second World War.

In this research, going through the terminology of the concept of the " theater of the absurd " from the point of view of the British critic, Martin Esslin (1971), we intend to take stock of the blind conformism of the contemporary man who feels alone on the stage of life. To do this, it would be necessary to reread, for a literary and discursive analysis, the crucial notions in this new dramaturgy of Ionescian, in particular in the said play, such as; the theater of violence, of derision and of incommunication.

Keywords: Ionesco, rhinoceritis, conformism, loneliness, incommunication.

[1]. E-mail:mohammadiaghdach@yahoo.fr DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2025.91561.1135
https://orcid.org/0000-0002-2694-200X

Received: 12 January 2025 Revised: 17 February 2025 Accepted: 18 February 2025

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ هفتم، شمارهٔ اول (پیاپی ۱۲)، بهار و تابستان ۱۴۰۳

کرگدنیسم، نقد هم‌نوایی کورکورانهٔ توده‌ها یا مفهوم تنهاییِ انسان معاصر

مقالهٔ پژوهشی

محمد محمدی‌آغداش[1]
دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

چکیده

از نقطه‌نظر اجتماعی- تاریخی، منظور از عبارت *کرگدنیسم* یا هم‌نوایی و پیروی از دیگری در نمایش‌نامهٔ *کرگدن*، اثرِ اوژن یونسکو، صورت دیگر مفهوم «شرّ و بدی» بوده که بشریت از بدو آفرینش با آن دست به‌گریبان بوده است. بی‌شک ریشه‌های ادبی-فلسفی این موضوع مهم را می‌توان قبل از اجرای تئاتر مذکور در دو رُمان مشهور تاریخ ادبیات جهان، یعنی *طاعون*، از آلبر کامو (۱۹۴۷) و *مسخ*، از آنِ فرانتس کافکا (۱۹۱۵)، یافت، اما نکته‌ای که بیش از همه در اثر یونسکو جلب نظر می‌کند، ابتکار این نویسندهٔ نوآور رومانی‌الاصل است که تحتِ تاثیر جنبش ضدبشری فاشسیسم و خشونت‌های غیرقابل توصیف جنگ دوم جهانی، نه تنها توانسته مضمون فلسفی مزبور را عینیّت بخشد، بلکه او به زیبایی تحسین‌برانگیزی، تنزل انسانیّت و از بین رفتن ارزش‌های اخلاقی را با "صورت حیوانی بخشیدن به بشریت افسارگیسختهٔ معاصر اروپایی" به‌روی صحنهٔ نمایش برده است.

در این مقاله تلاش نویسنده بر آن است تا هم‌سو با منتقد و نظریه‌پرداز بریتانیایی، مارتین اسلن (۱۹۷۱)، ضمن تعریف و اصطلاح‌شناسی *تئاتر نو* یا *پوچ‌گرا*، موضوع "هم‌نوایی کورکورانهٔ توده‌ها" و بیان داستانی یونسکو در نمایش‌نامهٔ شاخص *کرگدن* را از ورای مفاهیمی چون *تئاتر استهزاء*، *تئاتر خشونت* و *تئاتر عدم ارتباط کلامی* بررسی و تحلیل گفتمانی نماید.

کلیدواژه‌ها: کرگدنیسم، هم‌نوایی، عدم برقراری ارتباط کلامی، تنهایی، اوژن یونسکو.

[1]. E-mail: mohammadiaghdash@tabrizu.ac.ir DOI: https://doi.org/10.22067/rltf.2025.91561.1135
https://orcid.org/0000-0002-2694-200X

تاریخ دریافت: ۲۳ دی ۱۴۰۳ تاریخ بازبینی: ۲۹ بهمن ۱۴۰۳ تاریخ پذیرش: ۳۰ بهمن ۱۴۰۳

۱. مقدمه

پیشینهٔ اصطلاحِ «تغییرشکل و دگردیسی افراد» به‌شکلی دیگر را باید در ادبیات فانتزی قرن بیستم، در بحبوحهٔ جنگ اول جهانی، و در رمانِ کوتاه فرانتس کافکا، تحت عنوانِ *مسخ*[1] (۱۹۱۵) یافت که در آن فرد جوانی به نام گرِگوار سامسا، یک روز صبح هنگام بیدار شدن از خواب متوجه می‌شود که به‌صورت غیرعادی به حشره‌ای زشت و نفرت‌انگیز تبدیل شده است. در واقع *مسخِ* کافکا ترجمانِ «تنهایی انسانِ معاصر و سرگشتگی او در زندگی به اصطلاح صنعتی بوده» که آدمی، به بهانهٔ از کارافتادگی و از دست دادن سودمندی خود، زیر چرخ‌های زندگی صنعتیِ مصرف‌گرا و با رنگ باختن اخلاق و ارزش‌های انسان‌باوری مورد تنفر دیگری(ان) و حتی افراد خانواده خود واقع شده و ناباورانه زیر پای نوعِ بشر به‌سان حشره‌ای کریه‌المنظر له می‌شود. شایان ذکر است، مفهوم فلسفی و متافیزیکی «تنهایی و مسخ‌شدگی» انسانِ کافکایی کمی بعد، فردای جنگ مخرب دوم جهانی (۱۹۳۹–۱۹۴۵) که نه تنها انسان‌ها را نابود، بل اخلاق و انسانیت را ضایع و تبدیل به مسئله‌ای تراژیک و هولناک کرد، در رمانِ پرآوازهٔ *طاعون*[2] (۱۹۴۷) توسط آلبرکامو– نویسندهٔ فرانسوی با جدیّت بیشتر در شکلِ اپیدمی ویران‌گر طاعون دوباره مطرح می‌شود. کامو از زبان قهرمانِ داستان– دکتر ریو می‌نویسد که ساکنین شهر (نمادین و) خیالی اُران در کشور الجزایر یکی‌یکی دچار طاعون شده و کاملاً «بهت‌زده» از صحنهٔ زندگی حذف می‌شوند. می‌توان این اثر فلسفی را گفتمان اضطرابِ حاصل از مبارزهٔ بشر علیه وضعیتِ مبهم و پوچ خود تلقی کرد.

این نوعِ دگردیسی ماهیّت انسانی، پوچ‌انگاری، بیگانه‌بودن و احساس *تهوع*[3] از زندگی و غیره، همه و همه متأثر از سرخوردگی و نومیدی از دو جنگ اول و دوم جهانی بوده که در نیمهٔ اول دههٔ پنجاه قرن بیستم میلادی نویسندگانِ شاخصی چون یونسکو، ساموئل بِکت و آرتور آداموف[4] را بر آن داشت تا، تحت تأثیر نهضتِ رمان نوی فرانسوی زبان، ادبیات نمایشی مدرن و پیشتازی را به روی صحنه نمایش ببرند که موضوع اصلی آن «انسانِ مضطرب و رهاشده» در

---

1. *La Méthamorphose*.
2. *La Peste*.
3. رجوع کنید به رُمان‌های فلسفی *بیگانه* (*L'étranger*، ۱۹۴۲) و *تهوع* (*La Nausée*، ۱۹۳۸)، آثار دو نویسنده و فیلسوف *فرانسوی* آلبر کامو و ژان-پل سارتر.
4. Arthur Adamov.

هستی (سارتر، ۱۹۴۳؛۱۹۳۸) است که، به‌دلیل «دور افتادن از ارزش‌های اخلاقی و دینی» (یونسکو، ۱۹۶۶)، به‌شدت از معناباختگی هستی و از ناتوانی برقراری ارتباط با هم‌نوع خود رنج[۱] می‌برد. اوژن یونسکو (رومانیایی‌الاصل)، پرچمدار این نهضت درام‌نویسی به اصطلاح *پوچ*[۲] تحول‌گرا، با نمایشنامهٔ *آوازه‌خوان طاس*[۳] (۱۹۵۰) موضوع بنیادین و زبان‌شناختی«تراژدی زبان» را مطرح و با *کرگدن*[۴] (۱۹۵۹) مسئلهٔ خالی کردن صحنهٔ نمایش از نوعِ بشر و نبود تعامل بین آحاد بشر و در نتیجه تنهایی انسان در جوامع معاصر غربی را در حد اعلای خود ترسیم و با همان درام نیز به شهرت جهانی دست یافت.؛ چراکه در زمان پیدایش نمایش‌نامهٔ *کرگدن*، نه اضطراب و تهوعِ ژان پل سارتر از بین رفته بود و نه طاعونِ آلبر کامو ریشه‌کن شده بود. آنچه بیش از همه جلب نظر می‌کرد، این بود که به محض اجرای نمایش *کرگدن* در پاریس، بیش‌تر از هر جای دیگر دنیا در خود آلمان، برلینی‌ها به تماشای محکومیّت ایدئولوژی شوم و تمامیّت‌خواهِ فاشیسمِ هیتلری روی صحنه‌های نمایش شهر بُن حاضر شدند!

---

[۲]. به گفتهٔ جلال آل‌احمد (۱۳۴۵/۱۳۷۶)، «گرچه مسخ کافکا غم‌انگیز بود، مسخ یونسکو وحشت‌آور است». اولی غصهٔ از دست رفتن اصالت بشر را می‌سراید که انسانی ناخواسته تبدیل به حشره شده است، درحالی‌که در کرگدن یونسکو انسان‌ها به‌طور جمعی و به میل خود تغییر هویت داده و شادمان در خیابان‌های شهر این سو و آن سو می‌روند. از طرفی دیگر در تئاتر، به تصویر کشیدن اپیدمی کرگدن شدن هولناک است، چون‌که انقراض نسل نوع انسان را ترسیم می‌کند و این مسئله‌ای بس دردناک است.

[۳]. اشاره به نام‌گذاری منتقد معاصر بریتانیایی مجار تبار، مارتین اسلین (Martin Esslin, 1971) دارد که در رسالهٔ نظری خود تحت همین عنوان (تئاتر آبزورد یا ابسورد، - *Le Théâtre de l'absurde*)، با تحلیل‌هایی که بر روی آثار نمایشی ساموئل بکت، اوژن یونسکو، آرتور آداموف و ژان ژنهِ انجام داده، سوگیری فلسفی-نمایشی تازه در متون مذکور را تحت لوای «هیچ‌انگاری و معناباختگی» هستی توصیف می‌کرد؛ هرچند که خود یونسکو، بکت و آداموف مخالف سرسخت این عنوان بودند. یونسکو موافق عناوینی چون " تئاتر حیرت‌آور" و " تئاتر نو" بود. از خصوصیات فنی و عمدهٔ این آثار می‌توان در حالت کلی به مواردی چون : ضد نمایش، تئاتر خشونت، جولانگاه ضد شخصیت‌ها و عدم تعامل کلامی و رفتاری بین آنها، بازی‌های زبانی، تکرار مکرر ژست و کلام، دیالوگ‌های کوتاه (بین کمدین‌ها) و توضیحات نمایشی طولانیِ (سهمِ نویسنده)، جملات ناتمام، ترکیبات نحوی بی‌ربط و غیرمنطقی، واژه‌های عامیانه و کلیشه‌های زبانی اغراق‌آمیز و غیره اشاره‌کرد.

[3]. *La Cantarice Chauve*.

[4]. *Rhinocéros*.

در این اثر نمایشی، بُعد زبان‌شناختی متن بیش از هر چیز دیگر مایهٔ شگفتی منتقدین و تماشاگران (و خوانندگان) بوده است. باید گفت که شاخص‌بودن همین ویژگی منحصربه‌فرد است که در راستای آن زبان و وضعیت نحوی متن به‌شدت تخریب و زبان دیگر قادر به انتقال معنا نیست؛ زیرا واژگان، به‌عنوان نشانه‌ها و عناصر ارتباطی مشترک بین افراد جامعه، به‌لحاظ تحمّل شوک روانی سنگینی که در اثر خشونت‌های خانمان‌سوزِ جنگ دوم بر پیکر جامعهٔ اروپایی وارد آمده، دیگر «رابطهٔ دال و مدلولی خود را از دست‌داده و چنان می‌نماید که بین کلمات و مفاهیمی که قبلاً بر دوش آنها بوده فاصلهٔ عمیقی ایجاد شده است. زبان در تئاتر یونسکو به‌سان مولکولِ عنصری شیمیایی است که از هم متلاشی‌شده و در نتیجه نمی‌تواند خاصیت اولیه و ذاتی آن عنصر را دارا باشد.» (لوکویر[1]، ۱۹۶۵، ص. ۳۴-۳۵)). عامل اساسی دیگر در پدیدارشدن این پدیدهٔ منفی، تنزل جایگاه انسان، به دلائلی که در بالا اشاره شد، به نوعِ حیوان تعبیر می‌شود. تغییر شکل همهٔ شخصیت‌ها (در حکم نماد بشریت معاصر)، به جز برانژه- قهرمان داستان، در طول نمایش‌نامه به حیوانی سخت‌پوست و خشن به نام کرگدن دیگر جایی برای سخن از آدمی‌زاد باقی نخواهد گذاشت. بر همین مبنا، بهتر است اصطلاح «من خشن هستم، پس وجود دارم» را جایگزین اصطلاحِ *cogito* دکارت «من فکر می‌کنم، پس هستم» کرد! تغییر ماهیّتی و شالوده‌شکنی بنیادین که فکر و اندیشه و زبان انسان را نشانه رفته است. این نوع ویژگی‌ها در نوع خود عامل مقایسهٔ ادبیات مدرن، ایجاد شده در آغاز نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی، به‌ویژه تئاتر نوی پوچ‌گرا، با نوعِ کلاسیک و سنتی آن بوده که در آن قوانین ارسطویی و منطق دکارتی حاکم بود. اما در ادبیات نمایشیِ دگراندیش و ساختارشکن یونسکو اگر اصول و منطقی در کار باشد[2] چیزی جز «اصول بدوی و منطق بی‌منطقی» (یونسکو، ۱۹۵۹) نمی‌تواند باشد. بی‌شک فلسفهٔ یونسکو بیان عصر بدگمانی است، نوعی از ادبیات داستانی که تنهایی، اضطراب، سرگردانی انسانِ معاصر و قطع ارتباط او با ارزش‌ها و ادبیات نسل پیشین را به زیبایی تحسین‌آمیزی به تصویر کشیده است.

[1]. Maurice Lecuyer.

در پایان مقدمهٔ این نوشتار یک‌بار دیگر این نکته را یادآور می‌شویم که نمایش‌نامهٔ *کرگدن*، ضمن تداعی نمایش‌نامهٔ *شاه اوبو*[1] اثر آلفرد ژاریِ فرانسوی، به‌عنوان نماد نوگرایی و مبارزه با هم‌سان‌انگاری[2] و تأثیر غیرقابل انکار آن بر روی تئاتر پیشتاز دورهٔ معاصر در خصوص هنجارشکنی و برهم زدن ساختار و موازین تئاتر سنتی با به‌وجودآوردن شخصیّت محوریِ پدر اوبویِ مضحک، در اصل کابوسِ عدم برقراری ارتباط بین انسان‌ها و از بین رفتن ارزش‌های اخلاقی و خشونت‌گرایی را چالش اصلی خود قرار داده و در یک کلام تئاتر «ناتوانی ارتباط کلامی» را در قالب هم‌نواییِ کورکورانهٔ توده‌های انسانی در پیوستن به حزب‌های (سیاسی) سبز و «گاردهای آهنین»[3] در اروپای غربی و شرقی تداعی می‌کند. از این منظر پُرواضح است که *کرگدن* «ترجمان بیزاری نویسنده از هم‌رنگ‌گرایی و جنبش ضد بشری فاشیسم است» (اسلین، ۱۹۷۱، ص. ۱۷۴). آری. یونسکو از ورای *کرگدن* خود اشاره به مقاومت انسان و انسانیت در مقابل هم‌سان‌انگاری داشته، و در مقابل مسئلهٔ خطرناک کرگدنسیم حضور فردی چون برانژه بر روی صحنهٔ نمایش، وجدان‌ها را برای استقلال و آگاهی فرامی‌خواند.

در این نوشتار برآن خواهیم بود تا به‌منظور فهم موضوع تخصصی کرگدن‌گرایی یا کرگدن‌زدگی، با نگاهی به وضعیت زبان و بیان داستانی یونسکو از ورای نمایش‌نامهٔ مهم و

---

1. Alfred Jarry, 1986, *Ubu Roi*.
2. Conformisme.
3. بدون شک شکل‌گیری فکر کرگدنیسم و کرگدن‌زدگی در اثر مذکور یونسکو می‌تواند از دیدگاه نشانه‌شناسی تئاترِ نو مورد مطالعه قرار گیرد. یعنی به لحاظ تحولات سیاسی-فرهنگی- اجتماعی که در اواخر دههٔ سی‌ام قرن بیستم (۱۹۳۹-۱۹۳۸) در اروپای غربی و به‌ویژه در آلمان نازی روی می‌داد، یونسکو از ظهور پدیدهٔ شوم فاشیسم با عنوان «وحشت مقدس» یاد می‌کند. خالق *کرگدن*، به نقل از Denis de Rougemont (نویسندهٔ فرانسوی) که در سال ۱۹۳۸ در نورنبرگ آلمان شاهد تظاهرات نازی‌ها برای استقبال از هیتلر بود، می‌گوید:« همین که موکب پیشوا نزدیک‌تر می‌آید، رفته رفته جماعت منتظر را هیجان و حالت هیستری عمومی فرامی‌گیرد و با شوری جنون‌آمیز برای آن آدم نابکار کف می‌زنند، چنان که این شور واشتیاق هذیان‌آلود نخست خودِ این فرد را دچار حیرت می‌کند که در میان انبوه جمعیت گیر افتاده است» (یونسکو، ۱۳۷۰، ص. ۲۴۳-۲۴۴). یونسکو تصریح می‌کند، این نویسندهٔ فرانسوی که شاهد آن تظاهرات بوده، ضمن توصیف ناراحتی درونی‌اش، چگونه در میان جمعیت یکه و تنها دست به مقاومتی تردیدآمیز در مقابل توفان اوج گیرنده می‌زند و در همان حال است که می‌فهمد معنای "وحشت مقدس" چیست. در این معنا، بنا به تعریف خود یونسکو، «کرگدن اساساً حمله‌ای است علیه هیستری عمومی، اپیدمی پنهان شده زیر حجاب اندیشه و استدلال، یعنی بیماری مسریِ مهلکی که در شکل انواع ایدئولوژیها، مثل فاشسیم بروز می‌کند» (۱۳۷۰، ص. ۲۴۳-۲۴۴).

شاخصِ *کرگدن* به مسائلی ازجمله: *تئاتر استهزاء*، *تئاتر خشونت*، *تنهایی انسانِ معاصر* و به‌ویژه *تئاتر عدم ارتباط کلامی* بپردازیم.

۲. پیشینهٔ تحقیق

بی‌شک تحقیقات و مطالعات علمی از نوعِ دانشگاهی و آزاد در حوزهٔ وسیع تئاتر نو در سطح جهانی، به‌ویژه پرچم‌دار آن، اوژن یونسکو کم نیستند. هزاران مقاله، کتاب، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد و رسالهٔ دکتری به زبان‌های مختلف در این‌خصوص تألیف و تدوین گشته است. اما در بخش زبان فارسی، می‌توان به تنها پژوهش علمی مربوط به اوژن یونسکو در سطح دانشگاهی در ایران، تحت عنوان «احتضار وجود و بازنمایی زبانی آن در آثار نمایشی یونسکو»، (مهدی افخمی‌نیا و همکاران، ۱۴۰۰) اشاره کرد.

۳. ساختار نظری و تحلیل موضوع به انضمام نمونه‌های متنی

۳ . ۱. تئاتر استهزاء

قربانی‌شدن ارزش‌های سنتی و اخلاقی، تحت تأثیر عواقب ناگوار خصوصاً جنگ دوم جهانی، تخم شک و بدبینی را در فهم حقیقت در دل انسان معاصر کاشت. یونسکو، بکت و آداموف بر این باورند که دیگر حقیقت قابل تعریف نیست؛ چرا که گریز از وضعیت انسانی ناممکن جلوه کرده و «همه چیز عاری از اهمیت شده، زبان یک‌سره از معنا تهی‌شده و جنبهٔ دراماتیک به خود گرفته. به ناچار باید بدان خندید» (یونسکو، ۱۹۶۶، ص. ۱۴۰). آری، به قول یونسکو، باید تئاتری ارائه کرد که به بی‌نظمی اجتماعی و بی‌معنایی هستی بتازد و بخندد. اما «خنده‌ای تلخ در سایه تراژیک» (دومناک، ۱۹۶۷، ص. ۲۷۱). در واقع دست‌آورد مهم *درام‌نویسی آوانگارد*[1] یا پیش‌تاز به‌روی صحنه بردن لحن کُمیک در کنار لحن جدی و فاخر نوع ادبیِ تراژدی است. بدین خاطر باید اذعان کرد که تئاتر مدرن نه به‌معنای مولیری[2] آن (پایه‌گذار نوع نمایشی کُمیک در سدهٔ ۱۷ میلادی در کشور فرانسه) کمیک است و نه به معنای راسینی[3] (شاعر و درام‌نویس تراژیک شهیر

[1]. Le Théâtre d’avant-garde.

[2]. Molière - مولیر، از جملهٔ آثار مشهور او می‌توان به: *زنان فضل‌فروش مضحک*، *خسیس*، *گزارش مردم‌گریز*، *مکتب زنان*، *دون ژووان*، *بیمار خیالی* و ... اشاره کرد.

[3]. Jean Racine

فرانسوی در سدهٔ هفده میلادی) تراژیک؛ بل داستانی دراماتیک بوده، بی‌رحم‌تر و نومیدکننده‌تر از تراژیک، که می‌خواهد با ریش‌خند و استهزاء پوچیِ سرنوشتِ بشر را تفسیر کند. در این‌جا، نگاهی می‌اندازیم به صحنهٔ درس «قیاس منطقی» مرد منطق‌دان در پردهٔ اول نمایش‌نامه که منطق ارسطویی را به سخره گرفته است:

– **مرد منطق‌دان** (*خطاب به آقای پیر*): حالا برایت قیاس منطقی را توضیح می‌دهم.

– **آقای پیر**: آه ! آره. قیاس منطقی!

[...]

– **مرد منطق‌دان:** قیاس منطقی عبارت است از تصور و تصدیق و نتیجه.

– **آقای سال‌خورده:** چه نتیجه‌ای؟ [...]

– **مرد منطق‌دان**: گربه چهار پا دارد. ایزیدور و فریکو [اسامی گربه] هرکدام چهار پا دارند. پس ایزیدور و فریکو گربه‌اند.

– **آقای سال‌خورده** (*خطاب به مرد منطق‌دان*): سگ من هم چهار پا دارد.

– **مرد منطق‌دان** (*خطاب به آقای سال‌خورده*): پس آن هم گربه است. [...]

–**آقای سال‌خورده** (*پس از مدتی تفکر خطاب به مرد منطق‌دان*): پس منطقاً سگ من می‌شود گربه.

– **مرد منطق‌دان**: منطقاً بله. اما عکسش هم درست است.

– **آقای پیر**: منطق خیلی زیبا است.

– **مرد منطق‌دان**: به‌شرط اینکه ازش سوء استفاده نشود. [...]

– **مرد منطق‌دان** (*خطاب به آقای پیر*): حالا یک قیاس دیگر. تمام گربه‌ها میرا هستند. سقراط میراست. پس سقراط گربه است.

– **آقای سال‌خورده:** و چهار پا دارد. درست است. من یک گربه دارم، اسمش سقراط است.

– **مرد منطق‌دان:** می‌بینی...

– **آقای سال‌خورده:** پس سقراط گربه بوده است!

– **مرد منطق‌دان:** همین الان منطق برایمان کشف کرد.

[تأکید از آنِ نویسندهٔ مقاله است.] / (مستخرج از پردهٔ اول *کرگدن*، ترجمهٔ جلال آل‌احمد، صص. ۳۳–۴۳)

الحق که مرد منطق‌دان، خائن به زبان و اندیشه، با شگفتی و خونسردی تمام شعور تماشاچی را به بازی گرفته، با این «درس منطق» که ارائه می‌دهد ! مرد منطق‌دان در *کرگدن* نماد تمام‌وکمال پوچی و تداعی‌کنندهٔ شخصیت استاد در نمایش‌نامهٔ درس- ***La Leçon*** (۱۹۵۱)، اثری دیگر از یونسکو است. اولی درگیر استدلال‌های قالبی و دروغینی است که در خلاء می‌سازد، با نتایج مضحکش «حالا یک قیاس دیگر. تمام گربه‌ها میرا هستند. سقراط میرا است. پس سقراط گربه است »، و آن دیگری در بن‌بست نظریه‌های بی‌سر و ته و غیرقابل فهمش گیرکرده و درس بی‌معنا به شاگردش تحویل می‌دهد. در این چشم‌انداز، زبان در متن یونسکو، به جای آنکه وسیلهٔ ارتباطی و تعامل باشد، مبیّن خلاء آگاهی‌ها و فرار از مسئولیت و سردرگمی علمی بوده و به‌عنوان ابزار قدرت ضامن استیلای استاد بر شاگردش شده است، برتریتی که تراژیک‌وار و ناباورانه منجر به مرگ چهلمین شاگرد در یک روز شده است! شایان ذکر است که استهزاء سویهٔ دیگر بی‌معنایی و پوچی زبان است؛ وقتی که هیچ کس کلام دیگری را نمی‌فهمد آنگاه کمیک، در عین حال بسیار دردناک می‌نماید: «گاهی، پوچی همان جنبهٔ مضجک زبان است که جوهر خود را از دست داده، بی‌خاصیت و خنثی گشته و به کلیشه‌های خالی از معنا بدل گشته[...]» (یونسکو، ۱۹۶۶، ص. ۸۵). و این چنین درام‌های یونسکو سیاسی و ضد فاشیسم تلقی می‌شوند.

در پردهٔ دوم نمایش، هنگامی که برانژه به منظور دلجویی از مشاجرهٔ دیروزش با ژان به خانه او رفته به طرز غیرمنتظره شاهد کرگدن شدن دوستش می‌شود، ولی جرأت آن را ندارد که پزشکی برای درمان تب کرگدن شدن او خبر کند:

- **ژان**: [...] من گرمم است. (*بروررر...*) یک دقیقه صبر کن. بروم به خودم آب بزنم.

برانژه (*در حالی‌که ژان به عجله به طرف حمام می‌دود*).- اثر تب است. [...] لرزش گرفته. می‌روم به دکتر تلفن کنم.

- **ژان**: به‌شدت از این کار منعات می‌کنم.

[...]

- **برانژه**: می‌روم دکتر را خبر کنم. خیلی ضروریست. باور کن. حالت اصلاً خوب نیست.

- **ژان** (*دوباره می‌دود طرف حمام و از آنجا*): گفتم، نه ! [...] من فقط به دامپزشک‌ها اعتماد دارم. [...] [تاکید از آنِ نویسندهٔ مقاله است.] / (مستخرج از پردهٔ دوم *کرگدن*، ترجمهٔ جلال آل‌احمد، صص. ۱۲۳-۱۳۰).

آنچه در این قطعه متنی، ضمن فرآیند ناگوار دگردیسی ژان به کرگدن، بیشتر به نظر می‌آید این که برانژهٔ مدعی و حامی انسانیت نمی‌تواند دکتری صدا کند - «برانژه: می‌روم دکتر خبر کنم. خیلی ضروریست. حالت اصلا خوب نیست. -ژان: به‌شدت از این کار منعِات می‌کنم. [...] گفتم، نه !» که شاید آمدنش به حال ژان بیمار مفید واقع شود. با این اوصاف، ضروری بودن حضور یک پزشک برای معالجهٔ ژان (به قول خود برانژه) و عدم توانایی خبر دادن موضوع مسئله‌ای است که به نظر عبث می‌آید. این مهم در بحث نشانه‌شناسی پرسوناژهای تئاتری تراژیک و پوچ تعبیر خواهد شد؛ چراکه بر خلاف اسلاف سنتی‌اش، برانژه هیچ سنخیتی با یک قهرمان ندارد. بنابراین باید گفت که مقولهٔ کلیدی استهزاء در تئاتر پیش‌تاز یونسکو می‌تواند ترجمان فاصله و تضاد بین دال و مدلولی باشد که می‌خواهد برانژه را قهرمان معرفی و به‌عنوان آخرین مبارز به روی صحنهٔ نمایش ببرد:

- **برانژه** (*با خوشحالی خطاب به دیزی*): [بعد از اینکه رقیبش **دودار** تبدیل به کرگدن شد و آنها را به مقصد گلهِ کرگدن‌ها ترک کرد] هیچ کس نمی‌تواند ما را از هم جدا کند و مانع خوش‌حالی ما باشد. مگر نه؟ (*صدای زنگ تلفن.*) چه کسی ممکن است باشد؟

- **دیزی** (*ترسیده*): جواب نده!

- **برانژه**: چرا؟

- **دیزی**: نمی‌دانم. شاید بهتر باشد جواب ندهی.

[...]

- **برانژه**: بله. حتماً تلفن مقامات رسمی است. من صدا را می‌شناسم. (*زنگ دراز.*) باید به تقاضای کمکشان جواب بدهم. هیچ‌کس نمی‌تواند باشد (*گوشی را بر می دارد*) الو؟ (*به‌عنوان جواب فقط صدای بررر و بررررر از تلفن شنیده می‌شود.*) می‌شنوی؟ می‌گوید بررر... گوش کن.[...]

- **دیزی** (*وحشت زده*): یعنی چه خبر شده؟

- **برانژه**: حالا دیگر باهامان [کرگدن‌ها] شوخی هم می‌کنند. [...] می خواهند ما را دست بیندازند.

[...]

- **دیزی**. [...] مگر ما چکارشان کرده‌ایم؟ (*زنگ مجدد تلفن*). (*خطاب به برانژه*) دوشاخه تلفن را در بیار.

- **برانژه**: مخابرات اجازه[این کار را] نداده.

– **دیزی**: آخه تو که جرأت هیچ کاری را نداری، تازه می‌خواهی از من دفاع هم بکنی! (*دیزی دوشاخه تلفن را در می‌آورد. زنگ تلفن قطع می‌شود.*)

[تاکید از آنِ نویسندهٔ مقاله است.] / (مستخرج از پردهٔ سوم ***کرگدن***، ترجمهٔ جلال آل‌احمد، صص. ۱۸۴–۱۸۶)

همان‌طوری که در این بخش از متن مشاهده می‌شود، تماشاگر (و خواننده) با برانژهٔ ضد قهرمانی مواجه است که جرأت کشیدن دوشاخهٔ تلفن را هم ندارد، ولی می‌خواهد «**آخرین مبارز** (*کرگدن*، صفحهِ آخر نمایش‌نامه)» باشد! و همین‌طور «می‌خواهد با شجاعت و جرأت تمام در مقابل همهٔ اراذل از معشوقه‌اش، یعنی دیزی دفاع کند» (*کرگدن*، ص. ۱۸۲). و یا اینکه در پایان نمایش‌نامه برانژه دون کیشوت‌وار دو بار فریاد می‌زند، «تفنگم کو! تفنگم کو!» تا در مقابل کرگدن‌ها از خود دفاع و آن‌ها را از شهر بیرون کند! آیا این سخن جز یک حرکت مضحک و پوچ معنای دیگری دارد؟! این در حالی‌ست که برانژه از اینکه تنهای تنها مانده و نتوانسته مثل دیگر اهالی شهر کرگدن شود «افسوس» خورده و در مقابل آینه می‌گوید: «خیلی دلم می‌خواست کرگدن شوم، افسوس. اما دیگر نمی‌توانم. خیلی خجالت می‌کشم! (*پشتش را به آینه می‌کند.*) آه که چقدر زشت هستم. [...]» او چقدر باید افسوس بخورد و احساس زشتی کند که چرا کرگدن نشده و انسان باقی مانده.

ظاهراً کرگدن‌شدن هنر است و انسان ماندن گناه نابخشودنی! وجه منفی فعل "توانستن"، دال بر ناتوانی روانی یا فیزیکی فرد برای انجام فعلی، در این گزارهٔ برانژه «اما افسوس که نمی‌توانم کرگدن شوم» بسیار معنادار است؛ گویی اینکه یک " نقص" ذهنی و فیزیولوژیکی است. یعنی او دلش می‌خواهد ولی سعادت آن را ندارد. در این جملات، استهزاء زادهٔ امریست که یونسکو پرچم موضوع مهم فلسفیِ مبارزه و قهرمانی را دست شخصیتی داده که هیچ سنخیتی با قهرمانان ادبیات نمایشی سنتی نداشته و البته خودش بدین قضیه آگاهی دارد. در ابتدای نمایش‌نامه، حین ملاقاتش با ژان که به‌خاطر « ژولیده و شل و ول بودن و مشروب خواری‌اش» او را نکوهش می‌کند، برانژه همهٔ اینها را تصدیق می‌کند:

– **ژان** (*همچنان‌که برانژه را وارسی می‌کند*): لباس‌هایت همه چروک است. رقت‌آور است. پیراهنت بدجوری چرک است. کفش‌هایت... (*برانژه سعی می‌کند که پاهایش را زیر میز مخفی کند*) کفش‌هایت

واکس ندارد، چقدر نامرتب!... سرشانه‌هایت... [...] رقت‌آور است. رقت‌آور. خجالت می‌کشم که دوست توام. [...]- **/ برانژه**: گوش کن ژان. من هیچ تفریحی ندارم. آدم تو این شهر دلش سر می‌رود. من برای [شغلی] که دارم ساخته نشده‌ام... هر روز اداره، هشت ساعت تمام. و فقط سه هفته تعطیلی تابستان! [...] **/ - ژان**: فقط اراده لازم است، اراده **!/ - برانژه**: اراده **!** من یکی برای این ساخته نشده‌ام. نه. من برای این زندگی ساخته نشده‌ام.»

[تأکید از آنِ نویسندهٔ مقاله است.] (مستخرج ازنمایش‌نامهٔ *کرگدن*، ترجمهٔ جلال آل‌احمد، صص ۲۲-۲۳)

به گفتهٔ امانوئل ژاکوار[1]، نویسندهٔ رسالهٔ نظری *تئاترِ استهزاء*[2](۱۹۷۴)، از این مبحث می‌توان نتیجه گرفت که مفهوم استهزاء در آثار نمایشی مدرن از بطن کلامِ نوع فاخر بیرون می‌آید و البته این خودش به مدد قوهٔ خیال وسیلهٔ مناسبی است برای غلبه بر تراژدی وجود : «تنها کمدی است که به ما قوت می‌دهد تا با آگاهی یافتن بر شرارتها و پلیدیها، تراژدی وجود را تحمل کنیم. ماهیت واقعی اشیاء، یعنی واقعیت را فقط از راه خیال می‌توان دریافت که واقع‌بین‌تر از تمام "واقع‌گرایی"هایی است که برای خودمان ساخته‌ایم» (یونسکو، ۱۳۷۰، ص. ۱۸۵).

۳. ۲. تئاتر خشونت

همان‌طوری که در سطور بالا اشاره شد، امحای معنویت و ارزش‌های اخلاقی و افزون بر این فراگیرشدن شتابان زندگی ماشینی درام‌نویسان متأخر (یونسکو، بکت و آداموف که هر سه اینها به غیرِ زبان مادری‌شان در کشوری بیگانه می‌نوشتند) را بر آن داشته تا با صراحتِ لهجه و تیزبینی هنرمندانه‌شان واقعیت‌ها و نظم اجتماعی موجود را به چالش کشیده و در اندیشهٔ طرحی نو برای بشر معاصرِ رنجیده‌خاطر باشند. طرحی که خبر از فروپاشیدن فرمان‌روایی «منِ» سنتی و اومانیست می‌داد. اشاره بدین نکته عاری از فایده نخواهد بود که نهضت فرهنگی اومانیسم اروپایی بشر و بشریت را سرلوحهٔ اندیشه‌های فلسفی خود قرار داده بود؛ اما همین انسان، که تا قبل از دههٔ پنجاه میلادی در سدهٔ بیستم در رأس محور همهٔ آفرینش بوده و جهان و اشیاء با وجود او معنی می‌شد، دیگر آن مفهوم و جایگاه اولیه را از دست داده و زیر چکمه‌های قدرت‌های

[1] . Emmanuel Jaquart.
[2]. Le Théâtre de dérision.

متوحش و توتالیتر آزرده و رنجور است. بنابراین، ویژگی بارز آثار نمایشی متأخر فرانسوی‌زبان پرداختن به موضوعات کلان فلسفی همچون انسان، زمان، هستی و نیستی[1] می‌باشد.

فضای داستانی این متون غالباً سعی در ارائهٔ چهرهٔ انسانی بی‌وجود و رهاشده در ناکجاآبادها در زمانِ بی‌زمانی[2] دارد. در جای جای نمایش‌نامهٔ *کرگدن*، همانندِ نمایش‌نامه‌های ***درس*** (اوژن یونسکو)، *در انتظار گودو* و *پایان بازی* (ساموئل بِکت)، تماشاچی شاهد خشونت‌های رفتاری و کلامی فراگیر بین پرسوناژهای داستان است. خشونتی که شاید، به گفتهٔ آلبر کامو در رسالهِ فلسفی‌اش *انسان طاغی*(۱۹۵۱)[3]، حاصل برهم خوردن نظم جهانی و پاشیدن بذر بدبینی به‌خاطر فاصله افتادن بین درخواست کمک انسان و سکوت متافیزیک (آسمان) بود. افزون بر آن، این مهم معلول ترس و دلهرهٔ بشر برای ادامهٔ حیات در فردای جنگ دوم بود که ماشین جنگی فاشیسمِ هیتلری کرگدن‌وار نژاد غیرژرمن را از سر راهش بر می‌داشت. آنچه برای پرسوناژ تئاتر نو پراهمیت است، یافتن پاسخی (البته اگر بتواند) برای وضعیت پیش‌آمده است. این است وضعیت انسان یونسکویی در تئاترِ مذکور یونسکو، که در میدان خشونت و در اجتماع غیرعقلانی و غیرانسان شاهد اضمحلال بشریت و تهی شدن زندگی از معنا در دنیای مدرن است. بِرانژه بیهوده در تلاش است که برای شرایط غیرعقلانی پاسخ عقلانی بدهد. در اولین صفحات پردهٔ اول نمایش‌نامه عبور ناگهانی و پرهیاهوی کرگدنی (تک شاخ یا دو شاخ از نوعِ آسیایی یا آفریقایی!؟)[4] باعث ترس و حیرت افراد حاضر در مقابل کافهٔ آبجوفروشی می‌شود که ژان و برانژه، دو تا دوست، آنجا باهم وقت ملاقات دارند:

– **ژان** (*خطاب به بِرانژه*): خوب دیشب کجا بودی؟ [...]

– **بِرانژه**: جشن تولد دوستمان اوگوست را گرفته بودیم.

[...]

---

1. Etre, néant.
2. Présent éternl.
3. *L'homme révolté*.

۴. اشاره بدین نکته کنایه‌دار شاید بدان خاطر باشد که اروپایی‌ها همیشه عادت داشته‌اند ریشهٔ هر مشکلی (به‌ویژه علت بیماری‌های همه‌گیر) را در خارج از مرزهای جغرافیایی خود جستجو بکنند. به گفتهٔ جلال آل‌احمد در ترجمهٔ کتاب *کرگدن*: «بیماری وبا از هند، خوره از آفریقا و آنفلوآنزا از آسیا [از نژاد زرد، یعنی چینی‌ها] وارد اروپا شده است.» (۱۳۴۵، ص. ۱۲).

– **برانژه**: نتوانستم دعوت را رد کنم. خوشایند نبود.

– **ژان**: مگر من رفتم؟

– **برانژه**: شاید به این علت نرفتی که دعوتت نکرده بودند...

– **زن خدمتکار** (*درحالی‌که از کافه خارج می‌شود*): سلام آقایان. چه میل دارید؟

(*آن سر و صداها بسیار تند شده‌است.*)

– **ژان** (*خطاب به برانژه و بی آنکه متوجه باشد تقریباً فریادزنان. تا بتواند حرفش را به گوش او برساند. چون سر و صدا رفته رفته خیلی زیاد شده*): نه‌خیر. درست است. من دعوت نداشتم. این افتخار نصیبم نشد... با این همه می‌توانم بهت اطمینان بدهم که اگر هم دعوتم می‌کردند نمی‌آمدم... (*سر و صدا دیگر خیلی تند شده*) چه خبر است؟

– **زن خدمتکار**: واقعاً چه خبر است؟ [...]

– **ژان**: ای وای! کرگدن! [...] ای وای ! کرگدن!

– **زن خدمتکار**: ای وای ! کرگدن!

[تأکید از آنِ نویسندهٔ مقاله است.] / (مستخرج از *کرگدن*، پردهٔ اول، ترجمه جلال آل‌احمد، صص. ۲۴–۲۵)

در این بخش از نمایش‌نامه، حضور غیرمنتظرهٔ حیوانی سخت‌پوست و خشن از نوع وحشی به نام کرگدن در کوچه‌های شهر، که آغازی خواهد بود برای دعوت به کرگدن‌شدن فراگیر و همگانی و تصدیق‌کنندهٔ خشونت تئاتری بوده و فضا را برای آدمی‌زاد تنگ می‌کند. توضیحات نمایشی نویسنده (جملات خوابیده داخل پرانتز) به‌خوبی این امر غیرعادی را بیان می‌کند: «(*آن سر و صداها بسیار تند شده است.*) و ژان (*خطاب به برانژه و بی آنکه متوجه باشد تقریباً فریادزنان، تا بتواند حرفش را به گوش او برساند، چون سر و صدا رفته رفته خیلی زیاد شده*)» در عین تعجب متوجه عبور کرگدن شده و دو بار در کمال حیرت و تعجب می‌گوید: «ای وای ! کرگدن !» و همین‌طور زن خدمتکارِ کافه: «ای وای ! کرگدن ! » فریاد زدن ژان برای رساندن صدای خود به گوشِ طرف صحبتش برانژه بیانگر ادبیات جنگل و نابودی زبان بشری بوده که یادآور جملهٔ معروف آرتور آداموف در تئاترِ *مرد و کودک* است: «ما در صحرایی هستیم که هیچ کس صدای کسی دیگر را نمی شنود»[1] (۱۹۶۸، ص. ۸۷). از این مسئله نمی‌توان به سادگی رد

[1].Adamov, *L'homme et l'enfant*.

شد، چراکه فریاد زدن پرسوناژها در صحنهٔ نمایش امری غیرعادی بوده و جز بیان خشونت و تخریب اندیشه و زبان حامل هیچ پیام دیگری نخواهد بود. یونسکو در این خصوص می‌گوید: «نظام فکری [فعلی] ما از هر جهت پرده‌ای بر روی واقعیت کشیده، این همان چیزی است که به‌صورت غیرمنطقی به عواطف و هیجانات ما جهت داده است، واضح است که پرسوناژهای نمایشی ما دیوانه و بدبخت هستند و گم شده‌اند، [...] و زبان و گفتار آنها مثل اندیشه‌شان تخریب و متلاشی شده است. چیزی که ما الان شاهد اجرای آن بر روی صحنه‌های نمایش [در همه آثار نمایشی مدرنِ پوچ‌گرا] هستیم یادآور برج بابل است.» (۱۹۶۶، ص. ۳۳۴). صداهای مزاحمِ حاشیه آنقدر بلند است که مانع برقراری ارتباط بین افراد بر روی صحنه شده است، پرسوناژها نمی‌توانند هم‌دیگر را بشنوند، گویی اینکه در فاصلهٔ خیلی دور از هم قرار گرفته‌اند.

از طرف دیگر این موضوع، در مقایسه با ادبیات نمایشی کلاسیک–سنتی اروپایی، هیچ سنخیّتی با اصل مهم " نزاکت" ارسطوییِ ندارد. ارسطو[1] در خصوص قوانین شعر تراژیک و از جمله پرهیز از حرکات خشن هنگام اجرای نمایشی، در رسالهٔ *بوطیقای ادبیات* یا *فن شعر* می‌نویسد، «ضمن آنکه سطح و لحن کلام یک اثر نمایشی تراژیک می‌بایست عالی و فاخر باشد، همین‌طور باید از حرکات و رفتارهای زننده و بی‌نزاکت بر روی صحنهٔ نمایش حذر کرد». حالا باید از خود پرسید، در فاصلهٔ بین سدهٔ هفده میلادی، به‌عنوان عصر طلایی تئاتر کلاسیک که بر محور قوانین شعری تبین شده توسط ارسطو شکل گرفته، و دههٔ پنجاه در قرن بیستم با حضور "غیرانسان و عناصر ترسناک (مثل کرگدن)" در صحنهٔ نمایش چه اتفاقی افتاده است؟

در طول نمایش‌نامه خشونت کلامی به‌تدریج به خشونت فیزکی می‌گراید، البته این ویژگی انکارناپذیر حضور عنصری ستبرپوست و خشن به نام کرگدن در اجتماع انسانی است. کمی بعد از این واقعه همان کرگدن (یا شاید کرگدنی دیگر) در اماکن عمومی شهر دوباره آزادانه ظاهرشده و گربهٔ شهروندی، "خانم خانه‌دار"، را بی‌رحمانه له می‌کند و سبب ترس و دلهرهٔ بیشتر در دل شهروندان می‌شود:

– **مرد منطق‌دان** (*خطاب به آقای پیر، درحالی‌که دست خود را در گوشش گذاشته*): چه گفتی؟ (*سر و صدا دیگر چنان بلند است که مکالمهٔ هر چهار نفر [برانژه، ژان، منطق‌دان و آقای پیر] را می‌پوشاند*).[...]

[1]. ارسطو، (۳۳۵ ق. م.) *Art poétique*

– **آقای سال‌خورده** (*فریاد زنان*): می‌گویم که...

– **مرد منطق‌دان**: اهه ! عجب ! چه خبر است؟ [...]

– **زن خدمت‌کار** (*سینی در دست و لیوان‌ها بر آن، خارج می‌شود*): چه خبر است؟ ای وای ! باز هم کرگدن! (*سینی را می‌اندازد، لیوان‌ها می‌شکنند*).

– **همگی**: پس اینطور!

– **ژان و برانژه**: پس اینطور! (*در این لحظه نالهٔ دل‌خراش یک گربه، و بعد فریاد بلند و دل‌خراش یک زن شنیده می‌شود*).

– **خانم خانه‌دار** (*در حالی‌که گربه‌ای مرده و خون‌آلودی در بغل دارد، گریه کنان*): [کرگدن] لهش کرد، گربه‌ام را. گربه‌ام را له کرد.

– **همگی**: [این] بدبختی نیست ؟ حیوانک بدبخت!

[تأکید از آنِ نویسندهٔ مقاله است.] / (مستخرج از *کرگدن*، پردهٔ اول، ترجمهٔ جلال آل‌احمد، صص. ۵۲-۵۴)

در مستخرج مقابل این نکته به‌روشنی قابل فهم است که حیرت و تعجب «اهه! عجب! چه خبر است؟ / عجب! ای وای! باز هم کرگدن! » جایش را به مرور به خشونت در معنای اشد آن می‌دهد، مرگ و نیستی. شهروندان دیگر دچار خوف شده و حتی حیوانات اهلی هم در امان نیستند. کرگدن حین گذرش با بی‌رحمی و خونسردی گربه‌ها[1] را له می‌کند و انسان‌ها برای بدبختی‌شان گریه می‌کنند. نمی‌توان از این اتفاق شوم و بدبختیِ به ظاهر تمسخرآمیز «حیوانک بدبخت !» که افراد حاضر در میدان کافه فقط به منظور هم‌دردی با خانم خانه‌دار ابراز می‌دارند، به‌سادگی رد شد؛ چراکه آن آغازیست بر بدبختی حقیقی آنها: تسلط کرگدن‌ها بر سرزمین انسان‌ها و جایگزینی قانون جنگل و اندیشه کرگدن‌زدگی به جای اصالت بشر و اخلاق انسانی. در این معنا، کرگدن نماد قدرت است که در نوع خود ویران‌گر است. البته بسیار مهم‌تر و ترسناک‌تر از قدرت و خشونتِ کرگدن مفهوم کرگدنیسم[2]یا تفکر کرگدن‌گرایی است که به‌سرعت فراگیر

[1]. اشارهٔ زیرکانه‌ای است به وضعیت سیاسی- اجتماعی یهودیان اروپای شرقی و غربی که در بحبوحهٔ جنگ جهانی دوم گربه‌وار زیر چکمه‌های قدرت نازی‌ها نابود و له می‌شدند. (کامیابی‌مسک،۱۹۹۲، ص. ۱۵۱).

[2]. یونسکو طی گفت‌گویی صمیمانه با احمد کامیابی‌مسک، (که رساله دکتری‌اش را روی آثار نمایشی این نویسنده و با تمرکز بر رویِ اثرِ *کرگدن*، به انجام رسانده) در خصوص انگیزه و چراییِ انتخاب حیوان" کرگدن" در پاسخ به

می‌شود، چنان که رفته‌رفته صحنهٔ نمایش خالی از آدمی‌زاد می‌شود. همّ و غم یونسکو هم القاء همین نکتهٔ ثانوی است که اپیدمیک‌وار انسانها را مجذوب خود می‌کند: از ده نفر انسان حاضر بر روی صحنه در پردهٔ اول نمایش، شاهد حضور شش نفر در انتهای پردهٔ دوم و تنها یک نفر "انسان" (برانژه– Bérenger) در پایان پردهٔ سوم هستیم. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که خشونت ذات وجودی حیوان بوده و منطق و تفکر خاص نوع انسان و اگر در این تئاتر شاهد خشونت هستیم این به دلیل هویت حیوانی شخصیت‌های مسخ شده است:

۱– انسان ⟵ (ذاتا) منطق و تفکر

۲– حیوان و انسان مسخ شده ⟵ (ذاتا) خشونت

۴. عدم توانایی در برقراری ارتباط[۱] بین توده‌ها و تنهاییِ انسان معاصر

آری. این عین فاجعه و اوج وحشت است که بر سر انسان معاصر اروپایی نازل شده است. همان‌طورکه در سطور بالا به این مهم اشاره شد، دیگر وقت آن است که شهروندان، در ابتدا یکی‌یکی و سپس گروه‌گروه، دگردیسی کرده و خطومشی کرگدن‌ها را بجویند. یونسکو به‌زیبایی تمام نشان می‌دهد که موضوعِ «دگر شدن» ابتدا از کارمندان دون‌پایه و افراد ضعیف و آسیب‌پذیر شروع می‌شود، افرادی که ترسو بوده و تابع روزمرّگی هستند؛ مثل آقای بوف[۲] شخصیت غایب در صحنه، یکی از همکاران برانژه. او اولین فردیست که به دنبال «یک سرماخوردگی مختصر!»

سئوال او « چرا کرگدن؟» پاسخ می‌دهد: «کرگدن را انتخاب کردم به‌دلیل اینکه نماد اپیدمی نظامی‌گری و تمامیت‌خواهی است. کرگدن افزون بر اینکه ستبرپوست است، اما در واقع حیوانی است که گله‌ای زندگی نمی‌کند. بل این گوسفندان هستند که زندگی جمعی دارند، ولی می‌بایست گوسفندانی خشن و عصبانی پیدا می‌کردم، و خیلی سخت است که به گوسفندی ناراحت و خشمگین فکر کرد، درحالی‌که نازی‌ها و گاردهای آهنین و همهٔ اعضای احزاب سیاسیِ جمع‌گرا گزنده و خطرناک هستند. اما یک گوسفند این ویژگی‌ها را ندارد. در اول کار نگارش و قبل از همه به‌تصویر کشیدن گوسفندان [عصبانی] فکر می‌کردم، به‌لحاظ زندگی گله‌ای آنها، عنوانی که می‌توانست حتی امتیاز هم محسوب شود، ولی کرگدن را انتخاب کردم چون‌که حیوانی [تکرو، خشن و] احمق است» (کامیابی مسک،۱۹۹۲، ص. ۱۵۴-۱۵۵).

[۱]. این موضوع به عنوان پدیده‌ای فراگیر در همهٔ نمایش‌نامه‌های مشهور به آبزورد؛ نزد بِکت، آداموف و یونسکو، به وضوح مشهود بوده و موتور محرکهٔ زبان نیز تلقی می‌باشد. مصداق بارز آن موضوع کلیدی « تقابل‌گویی » و « خشونت زبان» در اندیشهٔ بِکت و یونسکو است، (نک. محمدی‌آغداش، 2018 - 2019a & 2019b).

[2]. Monsieur *Bœuf*.

(*کرگدن*، ص. ۹۱) خیلی راحت تغییر هویت داده و کرگدن می‌شود و همسرش خانم بوف[1] نیز به منظور مراقبت و پرستاری از شوهر کرگدنش به ناچار به او می‌پیوندد؛ چراکه از وضعیت گاوی به کرگدنی شاید راه درازی در پیش نباشد. شایان ذکر است که در زبان فرانسه "بوف" به معنای گاوِ نر اخته می‌باشد. و چه انتخاب زیرکانه‌ای! یونسکو توجیه خانم بوف برای هم‌رنگ شدن با شوهرش (کرگدن شدن) را از دیدگاه عاطفی و خانوادگی بیان می‌کند: «(*کارمندان اداره وحشت‌زده شاهد حضور کرگدنی در طبقهٔ همکف اداره هستند که در راه پله ساختمان دور خود می چرخد و بِرررر و بِرررر می کند*) / – خانم بوف: [که آمده غیبت شوهرش را را به اطلاع رئیس اداره برساند، با کمی دقت تشخیص می‌دهد که این کرگدن خود شوهر اوست] این شوهرم است. بوف. بوفِ بیچارهٔ من است. می‌شناسمش. (*کرگدن با خرناس شدید اما محبت‌آمیز جواب می‌دهد.*) بیچاره عزیزم. نمی‌توانم اینجوری ولش کنم. (*صدای خرِ خرِ کرگدن شنیده می‌شود*). دارد مرا صدا می‌کند (*محبت‌آمیز*). نمی‌توانم او را در چنین حالی رها کنم. باید ببرمش خانه. آمدم عزیزم. (*او می‌پرد پشت کرگدن و چهار نعل می‌روند*) (*کرگدن*، صص. ۹۱–۹۹). این بخش از نمایش مقدمه‌ای برای داستانِ تلخ بی‌هویتی و هم‌نوایی کورکورانه توده‌ها می‌باشد.

بعد از این انتظار می‌رود که باید شاهد مسخ‌شدن کارمندان رده بالا و افراد صاحب نفوذ اجتماعی و حتی روشن‌فکران در نمایشِ *کرگدن* باشیم. اوژن یونسکو طی مصاحبه‌ای با کلود ساروت – روزنامه‌نگار، کمدین و ادیب فرانسوی – در روزنامهٔ *لوموند*[2] (ژانویه ۱۹۶۰) پدیدهٔ کرگدن[3] شدن را تغییرشکل بنیادین درونی و «یک جهش ذهنی واقعی» توصیف کرده و متعقد است که اثر حاضر، ضمن به چالش کشیدن استبداد سیاسی احزاب راست‌گرا و چپ‌گرای اروپایی، ترجمان تراژدی فردیت و فردگرایی است که اپیدمیک‌وار جوامع غربی را تهدید می‌کند. در چنین

[1] Madame Boeuf.

[2]. *Le Monde*.

[3]. در بعد فلسفیِ قضیه، هم رأی با خانم ماری-کلود ئوبر (Marie-Claude HUBERT, 1990, pp 140-156) – رساله‌نویس و تئاترشناس برجستهٔ معاصر فرانسوی که بخش عمدهٔ تحقیقات ادبی- نمایشی او بر روی آثار نمایشی ساموئل بکت، اوژن یونسکو و آرتور آداموف متمرکز شده، می‌توان‌گفت، پدیدهٔ کرگدن شدن همان «چهره هیولایی یا بعد حیوانی مفهوم شرّ» است که بشریت از بدو آفرینش با آن دست به گریبان بوده و یونسکو توانسته، مثل رمان معروفِ *طاعون* (اثر آلبر کامو- ۱۹۴۷ ,*La peste*) و *مسخ* (اثر فرانتس کافکا ,*La Métatmorrphose* -1915)، به زیبایی تمام آنرا عینیّت بخشیده و روی صحنهٔ نمایش ببرد.

شرایطی وسوسهٔ دگرشدن آنچنان کارکترها (پرسوناژها) را شیفته خود کرده که با رغبت و آگاهی بدل به هیولا گشته و ضمن تباه‌کردن اصالت انسانی خود هر گونه نمود زبانی و ارتباط کلامی هم بین آنها به حداقل ممکن می‌رسد[1]. این است قصهٔ دردناک ژان، یکی از پرسوناژهای نمایش که نماینده طبقهٔ به اصطلاح روشن‌فکر جامعه به‌شمار می‌آید. مستخرج متنی ذیل یکی از فرازهای تکان‌دهنده و تداعی‌کنندهٔ مسخِ تدریجی جسم و زبان انسانی در تئاتر مذکور است:

– **ژان**: من بِهت می‌گویم [کرگدن‌شدن] آنقدرها هم بد نیست ! تازه کرگدن‌ها هم مخلوقاتی هستند عین ما. و عین ما هم حق زندگی دارند.

– **برانژه**: به‌شرط اینکه زندگی ما را خراب نکنند. هیچ متوجه هستی که چه اختلافی هست میان این دو طرز فکر؟

– **ژان** (*که از این سر اتاق به آن سر می‌رود، وارد حمام می‌شود و در می‌آید*): خیال می‌کنی که فکر ما رجحانی داشته باشد؟

– **برانژه**: هرچه باشد ما آدمها ملاک‌های اخلاقی خودمان را داریم که به‌نظر من هیچ با مال حیوانات قابل مقایسه نسیت.

– **ژان**: ملاک‌های اخلاقی! دیگر از اخلاق حرف نزنیم. اخلاق مرا خفه‌کرده. اخلاق ! چه قشنگ ! باید از خیر ملاک‌های اخلاقی گذشت.

– **برانژه**: آخر چه چیزی به جایش می‌گذاری؟

– **ژان** (*با همان بازی*): طبیعت!

– **برانژه**: طبیعت؟

– **ژان** (*با همان بازی*): طبیعت ملاک‌های خودش را دارد. اخلاق ضدطبیعی است.

– **برانژه**: اگر درست فهمیده باشم تو می‌خواهی به جای اخلاق [انسانی] قواعد جنگل را بگذاری؟ [...]

– **برانژه**: من هیچ با تو موافق نیستم.

– **ژان** (*قوت کنان و درحالی‌که با سر و صدا نفس می‌کشد*): می‌خواهم نفس بکشم.

---

[1]. یونسکو در خصوص نبود تعامل کلامی بین پرسوناژهایش، به ویژه در تئاتر حاضر تصریح می کند که «در ابتدا این احساس به فرد [برانژه] دست می دهد که دیگری [ژان] مثل یک کرگدن رفتار کرده و نمی‌توان با او وارد تعامل شد، ولیکن در آخر این ما هستیم که احساس می‌کنیم که شاید کرگدن شده‌ایم و حق با دیگریست» (به نقل از کامیابی‌مسک، ۱۹۹۲، ص.۱۴۳).

– **برانژه**: آخر کمی فکر کن. تو می‌دانی که ما فلسفه‌ای داریم که این حیوانات [کرگدنها] ندارند. دستگاه ارزش‌های داریم که هیچ چیز دیگری جایگزینش نمی‌شود. قرنها تمدن بشری آنرا ساخته!

– **ژان** (*از توی حمام*): همهٔ این‌ها را بریزیم به هم و خرابشان کنیم، اوضاعمان بهتر می‌شود.

– **برانژه**: تو جدی حرف نمی‌زنی، شوخی می‌کنی. [...]

– **ژان**: بررر... (*که شبیه خرناسه است.*) [...] برررر... (*از نو خرناسه می‌کشد.*)

– **برانژه**: من ترا خوب می‌شناسم. نمی‌توانم باور کنم که این حرفها عمق فکر تو است. چون که تو هم بهتر از من می‌دانی که آدمی‌زاد...

– **ژان** (*درحالیکه حرف او را قطع می‌کند*): انسان... دیگر این کلمه را به زبان نیاور. [...]

– **برانژه**: واضح‌تر حرف بزن. نمی‌فهمم چه می‌گویی. بد تلفظ می‌کنی.

– **ژان** (*همچنان از توی حمام*): گوش‌هایت را باز کن.

– **برانژه**: چطور؟

– **ژان**: گفتم گوش‌هایت را باز کن. گفتم برای چه کرگدن نباشم. من تغییر و تحول را دوست دارم. (*ژان، در حالی‌که به وضع ترسناکی در آمده، از حمام بیرون می‌آید. در واقع او سر تا پا سبز شده با یک برآمدگی در پیشانی‌اش که عین شاخ کرگدن است.*)

– **برانژه**: ای وای! تو راستی عقلت را از دست داده‌ای! (*در حالی‌که ژان به سرعت به طرف تخت خواب خود می‌رود، رختخواب را می‌ریزد زمین و حرف‌های خشم‌ناک و غیر قابل فهم و صداهای عجیب و غریب از خودش در می‌آورد*) آخر اینقدر عصبانی نباش. آرام باش. من دیگر ترا نمی‌شناسم. [...]

– **ژان**: گرم است... خیلی گرم است. (*در حالی‌که لباس‌هایش و شلوار پیژامایش را در می‌آورد.*)

– **برانژه**: داری چکار می‌کنی؟ من دیگر ترا نمی‌شناسم. تو که آن همه خجالتی بودی...

– **ژان**: مرداب ! مرداب کجاست؟

– **برانژه**: مرا نگاه کن ببینم ! انگار دیگر مرا نمی‌بینی. [...] (*ژان درحالی‌که فوت کنان وبا سر و صدا نفس می‌کشد، با کله به طرف برانژه حمله‌ور می‌شود.*) [...]

– **ژان** (*از توی حمام*): من ترا له می‌کنم. پایمالت می‌کنم.

– **برانژه** (*ترسان و وحشت‌زده، در حالی‌که به زحمت در خانه را باز می‌کند*). او کرگدن شده. کرگدن ! [برانژه که می‌خواهد همسایه‌های ژان را از کرگدن شدن او باخبر کند، ناگهان متوجه می‌شود که آنها نیز همگی کرگدن شده‌اند و فرارکنان فریاد برمی‌آورد] ای وای ! کرگدن ! گله‌ای از کرگدن! [...]

[تأکید از آنِ نویسندهٔ مقاله است.] / (مستخرج از پردهٔ دوم ***کرگدن***، ترجمهٔ جلال آل‌احمد، صص. ۱۲۶-۱۳۳).

بررسی گفتمانی جمله به جملهٔ مستخرج بالا خشونت تئاتری، دگردیسی از وضعیت انسانی به حیوانی و به‌دنبال آن ناتوانی ارتباط کلامی بین برانژه و ژان را به‌زیبایی به تصویر کشیده است. در این مستخرج، همان‌طورکه نظاره‌گرش بودیم، فرآیند دگردیسی و کرگدن‌شدن یک تغییر درونی-روانی بوده که ابتدا از کلام شروع و سپس همهٔ جسم فرد را تحت تأثیر قرار می‌دهد. ژان، در ادامهٔ بحث و گفتگو با برانژه در خصوص کرگدن‌شدن آقای **بوف** (*کرگدن*، صص. ۱۲۲-۱۲۵)، آنرا اقدامی شجاعانه توصیف کرده «پس اینجور. آقای بوف شجاع کرگدن شده. ها ! ها ! (*کرگدن*، ص. ۱۲۳)» و عقیده‌اش نیز بر این است که « کرگدن شدن آنقدرها هم بد نیست! تازه کرگدن‌ها هم مخلوقاتی هستند عین ما. و عین ما هم حق زندگی دارند (*کرگدن*، ص. ۱۲۶). این یعنی علاقه و هیجان و آمادگی درونی سوژه- ژان برای پدیدهٔ دگردیسی. درست همین‌جا بین طرز فکر ژان و برانژه اختلاف نظرها به صراحت خود را نشان داده برانژه با گفتن جملهٔ «به‌شرط اینکه زندگی ما را خراب نکنند. هیچ متوجه هستی که چه اختلافی هست میان این دو طرز فکر؟» در عکس‌العمل به جمله-گزارهٔ بالایی ژان با کمی احتیاط و ملاحظه عمل کرده و اعتبار حرف او را زیر سئوال می‌برد. و اما چیزی که در این صحنه بیش از همه جلب توجه می‌کند؛ آنکه به موازات تغییر وضعیت صدای ژان، از حالت انسانی به وضعیت حیوانی، تعامل بین او و مخاطبش، برانژه، به‌تدریج تیره‌تر و تنش‌آلود می‌گردد؛ تا جایی‌که تماشاگران و برانژه دیگر نمی‌توانند (آوا) کلام او را تشخیص بدهند. در ادامه درس انسانیّت خود، برانژه اشاره به "اخلاق انسانی و ملاک های اخلاقی" کرده و سعی می‌کند که ژان را متوجه قبح و خطرناک بودن دیدگاهش کند که او نیز با قاطعیت با نقطه نظر برانژه مخالفت کرده: « ملاک‌های اخلاقی! دیگر از اخلاق حرف نزنیم. اخلاق مرا خفه کرده. [...] باید از خیر ملاک‌های اخلاقی گذشت» و پیشنهاد می‌کند، بهتر است آدمیزاد به «طبیعت اولیهٔ خود، اختلاط بدوی و قوانین جنگل» برگردد. البته برانژه هم به‌نوبت خود کلام ژان را قطع و مخالفت صریح خود « من هیچ با تو موافق نیستم» را در عکس‌العمل به گزارهٔ «زندگی بدوی حیوانی» مخاطبش اعلام داشته، و در دفاع از اصالت بشر تقریباً آخرین جمله (کامل) خود «آخر کمی فکر کن. تو می‌دانی که ما

فلسفه‌ای داریم که این حیوانات ندارند. دستگاه ارزش‌هایی داریم که هیچ‌چیز دیگری جایگزینش نمی‌شود. قرنها تمدن بشری آنرا ساخته!» را، قبل از آنکه ژان بدان بتازد، در تشریح دیدگاه خود بیان و باز هم او را دعوت به اندیشه و تأمل در «تمدن کهن بشری» می‌کند. اما درد و افسوس اینجاست که، به گفتهٔ ژان، «بشریت فاسد شده و اعتبار خود را از دست داده» است! چیزی که در فرآیند مسخ قابل تأمل است، این که روند تبدیل انسان به حیوان مرحله به مرحله و جزء به جزء صورت می‌گیرد. این امر بیانگر آن است که طبیعت انسان و ذات او دفعتاً تغییر نمی‌کند، بلکه با توجه به اوضاع و شرایط موجود ذات انسانی او تحلیل‌رفته و ضایع می‌گردد.

در ادامه، جنگ و جدال کلامی میان دو پرسوناژ حاضر در صحنه شکل فیزیکی به خود گرفته و فرآیند مسخ و دگرگونی ژان با سرعت بیشتر از قبل پیش می‌رود؛ گزارهٔ دعوت به "تعقل، اندیشه و ارزش‌های انسانی" از طرف برانژه با جملهٔ نام‌آوا « بررر... (*که شبیه خرناسه است.*) [...] بررررر... (*از نو خرناسه می‌کشد.*)» ژان مواجه می‌شود. قضیّه جدیست، او این‌بار خیلی دور از برانژه– " انسان و بشریت" و نزدیک به عالم حیوانیست؛ چراکه صدا–کلام (انسانی) برانژه در ذهن او دیگر "هیچ معنایی نداشته و پوچ" جلوه می‌کند، و بیشتر شبیه «مزخرفات» بوده تا کلام منطقی. البته توضیحات نمایشی نویسنده « *با صدایی سخت کلفت و به زحمت قابل فهم*» در این راستا مُهر تأییدی بر پدیدهٔ دگردیسی ذهنی و جسمی ژان می‌باشد. آری، او با زبان خشونت می‌گوید، «دلش می‌خواهد کرگدن باشد». در واقع باید گفت تبدیل شدن تدریجی ژان به کرگدن سویهٔ دیگر نابودی و ناممکن شدن تعامل و گفت‌وگو بین این دو فرد است. برانژه وقتی با " *بررر و بررررر*" کردن ژان مواجه می‌شود با نا امیدی از او می‌خواهد: « واضح‌تر حرف بزن. نمی‌فهمم چه می‌گویی. بد تلفظ می‌کنی». این نوع جملات نامفهوم دقیقاً مصداق همان کلیدواژهٔ «تراژدی زبان» و تنهاییِ انسان معاصر (اروپایی) است که منتقدین تئاتر نو به اتفاق آراء از آن یاد کرده‌اند.

از طرف دیگر ژان فرآیند کرگدن شدن خود را در بُعد جسمانی‌اش به‌سرعت طی می‌کند؛ به‌دنبال تغییر صدا رنگ پوستش نیز تغییر کرده و افزون بر آن شاخی هم بالای پیشانی‌اش در آمده، « *او، درحالی‌که به وضع ترسناکی در آمده، از حمام بیرون می‌آید. در واقع او سر تا پا*

سبز[1] *شده با یک برآمدگی در پیشانی‌اش که عین شاخ کرگدن است*». نتیجهٔ امر آنکه که برانژه نه تنها «نمی‌تواند [شکل و شمایل حیوانی] او را تشخیص بدهد» بل باید تا «له» نشده زود از آنجا فرار کند؛ چراکه ژان «*درحالی‌که فوت‌کنان و با سر و صدا نفس می‌کشد، خشمناک و عصبانی با کله به طرف برانژه حمله‌ور می‌شود*». دیگر ژان «کرگدن شده است، همسایگانش نیز همین‌طور». حالا این سئوال طرح می‌شود، نوع انسان (برانژه) چه سنخیتی با نوع کرگدن (ژانِ دگردیسی یافته) دارد؟ قیاس بین این دو از هر حیث کمّی و کیفی مع‌الفارق است. چون به همان دلیل اصلی "نبود امکان دیالوگ بین کمدین‌ها"، همان‌طوری که متن حاضر نشان می‌دهد، نویسنده بیش از پیش دست به دامن توضیحات نمایشی[2] شده تا بتواند خلاء پیش‌آمده را تکمیل و حداقل بتواند کلام گنگ و پوچ پرسوناژها را به تماشاگر و خواننده منتقل کند. از این لحاظ باید اذعان کرد که همهٔ آثار نمایشی مشهور دایرهٔ تئاتر *آبزورد* بیشتر برای خوانده شدن خلق‌شده تا اجرای نمایشی.

به‌دنبال کرگدن‌شدن نمایندهٔ طبقه روشن‌فکر، همان ژان، انتظار می‌رود که راه مسخ برای دیگر اقشار اجتماعی هموارتر شود. از این قبیل افراد می‌توان به آقای بوتار معلم بازنشسته با گرایشاتِ مارکسیستی و شکّاک، دودار اندیشمند از قشر تحصیل کردهٔ تکنوکرات، آقای پاپیون رئیس اداره و نماینده طیف دیوان‌سالاری، آقای منطق‌دان سفسطه‌گر، مرد بقال، آقای سال‌خورده و صاحب کافه بنا به دلائلی از جمله «آقای پاپیون [در زبان فرانسه، واژه *پاپیون* به معنی پروانه است] "خود را بازنشت کرده و برای استراحت برگشته به طبیعت" ، بوتار به رسم "پیروی از زمانه خود"، دودار "به حکم وظیفهٔ پیروی از رؤسا و رفقا، چه در سختی چه در آسایش" و ... (*کرگدن*، صص. ۱۵۴–۱۷۵)» همه و همه به‌تدریج به کرگدن تبدیل می‌شوند. مسئله این‌جاست که هیجان و شیفتگی کرگدن‌گرایی چنان در شهر شایع می‌شود که حتی دیزی (معشوقهٔ برانژه) هم، که قول داده بود با بِرانژِه ازدواج کرده و با هم نسل بشر را در مقابل تهدید جدی گلهٔ کرگدن‌ها احیا

---

[1]. انتخاب رنگِ سبز، پوست ژان که دارد هنگام صحبت بین او و بِرانژِه به تدریج به کرگدن تبدیل می‌شود، اتفاقی نبوده، بل تداعی‌کننده «اونیفورم‌های سبز *گاردهای آهنین* کشور رومانی در زمان ظهور فاشیسم در اروپا می‌باشد»، (کامیابی‌مسک، *۱۹۹۲*، ص. ۱۴۶). از این چشم‌انداز نمایش‌نامهٔ کرگدن به وضوح اثری ضد فاشیسم و هم‌نوع‌گراییِ کورکورانهٔ توده‌هاست.

[2]. *Didascalies*.

کنند، از "ترس انزوا و تنهایی" و به‌دنبال یک مشاجرهٔ خانوادگی با برانژه، « نوع انسان را ناتوان قلمداد و شیفتهٔ شور و قدرت خارق‌العادهٔ کرگدن‌ها شده» و راه آن‌ها را می‌جوید (*کرگدن*، صص. ۱۹۰-۱۹۴).

بدین ترتیب برانژه به‌عنوان "تنها انسان، که حرف کرگدن‌ها را نمی‌فهمد" بر روی صحنه باقی‌مانده و «قصد تسلیم‌شدن نداشته و می‌خواهد از بشر و اصالت بشری دفاع کند (*کرگدن*، ص. ۱۹۹)». آنچه در جملهٔ فوق جلب نظر می‌کند این است که قهرمان انقلابی فعلی حاضر در صحنه همان برانژهٔ "شُل و ول" است که زمانی رفیق روشن‌فکر سابقش ژان، کرگدن فعلی، او را بیش از همه به خاطر «بی‌تفاوتی، بی‌هدفی و بی‌اراده بودنش (*کرگدن*، ص ۲۳)» سرزنش می‌کرد. با این اوصاف، آیا باید برانژه را برخلاف خودش (با ویژگی ضد قهرمان) قهرمان نامید!؟ آری. او قهرمان است؛ چراکه بین جذبه و کشش کرگدن‌گرایی و انسان ماندن، برانژه در نهایت بین "تلاطم درون و برون" (*کرگدن*، صص. ۱۹۵-۱۹۹) پای‌مردی کرده و راه دوم را انتخاب و از اصل خو دور نمی‌شود. یونسکو (۱۹۶۶) در این باره می‌گوید: «گاهی، بر خلاف عادت، تفکر انقلابی و اندیشهٔ تغییرِ جهان در وجود یک فرد خیال‌پرداز و متفکر [مثل برانژه] شکل می‌گیرد».

۵. نتیجه‌گیری

نگاه اجمالی به نمایش‌نامهٔ *کرگدن* بیش از همه مبیّن این نکتهٔ مهم است که شخصیت‌های یونسکو، به‌سان گروه‌های اجتماعی، ناتوان از برقراری تعامل و ارتباط کلامی بین یک‌دیگر هستند. این مهم، در ظاهر امر ناشی از تغییر هویت آنها برای بدل به دگر(کرگدن) شدن می‌باشد. البته نوع انسان هیچ سنخیتی با نوع حیوان ندارد، ولی باید اعتراف کرد که شالوده‌شکنی زبان و معناباختگی هستی در بُعد فیزیکی آن زادهٔ همان مفهوم «شیءانگاری آدمی‌زاد و صورت حیوانی[1] بخشیدن به بشر می‌باشد که به نظر اولین گروسمن[2] (۲۰۰۴)، پدیده‌ای رایج در تئاتر پوچ‌گراست. ولیکن عامل اصلی چیزی نیست مگر از بین رفتن انسانیت و ارزش‌های کهن انسانی (در دههٔ چهل سدهٔ بیستم میلادی) تحت تأثیر فاشیسم و خشونت بی‌اندازهٔ ماشین جنگی هیتلری که به دنبال انتشار و توسعهٔ اندیشه‌های نژادپرستانهٔ خود، نژاد غیرژرمن را بی‌رحمانه در سطح بین‌الملل

[1]. Déshumanisation et animalisation de l'homme.
[2].Evelyne Grossman.

از صحنهٔ زندگی حذف می‌کرد. بنابراین باید گفت که به روی صحنه بردن موضوع کلیدی «مسخ نوعِ انسان» توسط یونسکو (به تأسی از *مسخِ* کافکا) نمادین بوده و حیوان سخت‌پوست به نام کرگدن تعریفی از خشونت و زمختی غیرقابل تحمل رفتارهای انسان افسارگسیختهٔ معاصر اروپایی است که اخلاقیات و منطق بشری، این میراث گران‌بها و تمدن کهن پیشینیان را فدای خودبرتربینی و ثروت بیشتر می‌کند. امّا در نهایت، قضیهٔ تغییر و دگردیسی از وضع و شکل انسانی به نوع حیوانی از نظر ژان خیلی جدی است؛ «جایگزینی زندگی بدوی و قوانین جنگل به‌جای تعهد انسانی و ملاک‌های اخلاقی!

تحلیل نمونه‌های متنی مستخرج از نمایش‌نامهٔ مذکور به‌روشنی خواننده را در درک مفهوم هم‌نوع‌گرایی (کورکورانه) توده‌ها و اقشار اجتماعی که در نهایت به تراژدی زبان می‌انجامد، یاری می‌کند. در اصل، این روشن‌گری پرده از پدیدهٔ مهمی به نام بی‌اعتباری و نابودی فرهنگ کهن و زبان آدمی‌زاد برمی‌دارد که در اشکالی از قبیل *تئاتر خشونت*، *تئاتر استهزاء و تئاتر بی‌کلام* مورد بررسی قرار گرفت. وجه مشترک در هر سه مورد یادشده در این نمایش‌نامه دردِ انزوا و تنهاییِ غم‌انگیز نوع بشر است. نکتهٔ مهم دیگر در این اثر نمایشی حضور "ضد قهرمانی" به‌نام بِرانژه است که سرگردان و مبهوت در جهانِ کرگدن‌زده، سعی دارد با زبان بی‌زبانی برای وقایع سرگیجه‌آور و غیرمنطقی پاسخ منطقی داشته باشد، اما باید بِرانژه را به‌سان سیزیفِ[1] آلبر کامو کماکان پیروز پنداشت!

کتابنامه

افخمی‌نیا، م؛ اسداللهی‌تجرق، ا.ش؛ و ساعی‌دیباور، س. (۱۴۰۰). احتضار وجود و بازنمایی زبانی آن در آثار نمایشی یونسکو. *پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۲۶*، ۳۹۴-۴۱۲.

پورعزت، ف؛ حیدری، م؛ سادات قائم پناهی، آ. (۱۴۰۱). بحران هویت سرگشتگی انسان نعاصر درآثار ژان اشنوز، از منظر فلسفهٔ هستی شناسی بنیادین مارتین هایدگر. نشریهٔ *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، شماره ۹*، ۹۴-۱۱۷.

[1]. *Mythe de Sysiphe*.

رحمت جو، ح.ر. (۱۴۰۱). بوطیقای آخرالزمان در تخیل محیط زیستی امروز فرانسه. نشریهٔ *پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*، شماره ۵، ۲۶-۴۷.

یونسکو، ا. (۱۳۴۵). *کرگدن*. (ج. آل‌احمد، مترجم). تهران: مجید.

یونسکو، ا. (۱۳۷۰). *نظرها و جدلها*. (م. قریب، مترجم). تهران: بزرگمهر.

Adamov, A. (1966). *L'homme et l'enfant*. Paris: Gallimard.

Arsitote. (1990). *Art Poétique*. Paris: Livre de Poiche.

Artaud, A. (1964). *Le théatre et son double*. Paris: Gallimard.

Beckett, S. (1952). *En attendant Godot*. Paris: Minuit.

Beckett, S. (1957). *Fin de partie*. Paris: Minuit.

Camus, A. (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.

Camus, A. (1942). *L'Etranger*. Paris: Gallimard.

Camus, A. (1947). *La Peste*. Paris: Gallimard.

Camus, A. (1951). *L'homme révolté*. Paris: Gallimard,

Domenach, J.M. (1967). *Le retour du tragique*. Paris: Seuil.

Esslin, M. (1977). *Le théâtre de l'absurde*. Paris: Casthel.

Grossman, E. (2004). *La Défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*. Paris: Éditions de Minuit.

Hubert, M.C. (1990). *Eugene Ionesco*. Paris: Seuil.

Ionesco, E. (1951). *La Leçon*. Paris: Gallimard.

Ionesco, E. (1960). *Rhinocéros*. Paris: Gallimard.

Ionesco, E. (1966). *Notes et contres notes*. Paris: Gallimard.

Jacquart, E. (1998). *Le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris: Gallimard.

Jarry, A. (de). (1896). *Ubu roi*. Paris: Revue Paul Fort-Le Livre d'art.

Kafka, F. (1915). *Die Verwandlung*. version allemande, Leipzig /1938, pour la traduction française), La Métamorphose. Paris: Gallimard.

Kamyabi-Mask, A. (1992). *Ionesco et son théâtre*. Paris.

Lecuyer, M. (1965). Le langage dans le théâtre d'Eugène Ionesco. in *Rice Institue Pamphlet Rice University Studies, 51*, n° 3, pp. 33-49.

Mohammadi-Aghdash, M. (2018). Violence du langage dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett : la quête du néant. in *Journal of Philosophical Investigations, n 24*, 339-353.

Mohammadi-Aghdash, M. (2019a). De l'animalisation à la défiguration du langage: (non)sens beckettien et réception de son théâtre en Iran. in *Plume, n 29*, 163-188.

Mohammadi-Aghdash, M. (2019b). Esthétique du contradictoire dans *La Cantatrice chauve* et *La Leçon d'Eugène Ionsco*. in *Recheches en Langue et Littérature Françaises, n 23*, 143-164.

Sarraute, C. (1960). *Eugène Ionesco*: *Propos recueillis*. in *Le Monde*, janvier 1960.

Sartre, J.P. (1938). *La Nausée*. Paris: Gallimard.

Sophocle.(Eds.). (2018). *Oedipe Roi*. Paris: Editions de Poche.