مفهوم العبث في مسرحية (سوء تفاهم) لالبير كامو

ا.م.د . اياد محمد حسين الشبيب
جامعة بابل
مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية

البريد الإلكتروني Email : iyad.alshammari4@uobabylon.edu.iq

الكلمات المفتاحية: العبث ، البير كامو ، مسرح العبث ، سوء تفاهم ، الموت.

كيفية اقتباس البحث
الشبيب ، اياد محمد حسين، مفهوم العبث في مسرحية (سوء تفاهم) لالبير كامو، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تموز ٢٠٢٥،المجلد:١٥ ،العدد:٤ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The Concept of the Absurd in Albert Camus's Play *The Misunderstanding*

Dr. Ayad M. Hussain
University of Babylon / Babylon Center For Cultural and Historical Studies.
iyad.alshammari4@uobabylon.edu.iq

Keywords : Absurdity, Albert Camus, Theatre of the Absurd, The Misunderstanding, Death.

How To Cite This Article
Hussain, Ayad M , The Concept of the Absurd in Albert Camus's Play *The Misunderstanding*, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, July 2025,Volume:15,Issue 4.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract :
Albert Camus's play *The Misunderstanding* (Le Malentendu) embodies the concept of **the absurd**—an existential idea where **human longing for meaning** collides with **the indifferent silence of the universe**. In this play, the absurdity of existence unfolds through a tragic chain of contradictions and fatal misunderstandings within a family. A son (Jan) returns home after years of absence without revealing his identity, and ends up murdered by his mother and sister, who run an inn and kill unsuspecting guests for money. The play reveals:

- **Human alienation in the world**: Despite family ties, no one recognizes the other. Identities are hidden, leading to total existential separation.
- **The silence of God and the universe**: There is no divine intervention or justice; instead, a heavy silence prevails, deepening the sense of absurdity.
- **Paradox and futility**: Jan seeks connection and reconciliation but is met with violence and death—highlighting the fragility of human communication in a meaningless world.

•**Freedom and choice**: Characters act freely, but their freedom lacks moral direction, resulting in tragic consequences that underscore the futility of human actions in the absence of meaning.

Thus, *The Misunderstanding* serves as a dramatic reflection of Camus's philosophical vision, previously outlined in *The Myth of Sisyphus*, where the absurd is the fundamental reality of existence, and the challenge lies not in suicide, but in **conscious resistance and awareness** in the face of absurdity.

الخلاصة العربية :

تُجسِّد مسرحية *سوء تفاهم* (Le Malentendu)لألبير كامو مفهوم **العبث** بوصفه محوراً وجودياً يتقاطع فيه التناقض بين **توق الإنسان إلى المعنى** و**صمت العالم اللامبالي** .في هذه المسرحية، تتجلى عبثية الوجود من خلال سلسلة من المفارقات القاتلة وسوء الفهم التراجيدي بين أفراد العائلة، حيث يعود الابن (جان) إلى وطنه بعد غياب طويل دون أن يُعرّف عن نفسه، فتنتهي زيارته بمقتله على يد والدته وأخته، اللتين تمتهنان قتل الزبائن الغرباء للحصول على المال. وتكشف المسرحية عن :

•**غربة الإنسان في العالم** :رغم الروابط العائلية، لا يتعرف أحد على الآخر، وتُحجب الهويات، مما يؤدي إلى الانفصال الوجودي الكامل.

•**صمت الله والعالم** :لا يأتي أي تدخل إلهي أو عدالة تعيد التوازن، بل يسود صمت مطبق يُعمّق الشعور بالعبث.

•**المفارقة واللاجدوى** :يحاول جان التواصل والمصالحة، لكنه يُقابل بالعنف والموت، مما يبرز هشاشة التواصل الإنساني في عالم يفتقر إلى اليقين.

•**الحرية والاختيار** :تتصرف الشخصيات بحرية، لكنها حرية خالية من التوجيه، مما يؤدي إلى نتائج مأساوية، تؤكد عبثية الأفعال البشرية حين تُعزل عن الأخلاق أو المعنى.

بالتالي، تُعد *سوء تفاهم* انعكاسًا دراميًا لرؤية كامو الفلسفية التي عبّر عنها في مؤلفه *أسطورة سيزيف*، حيث يكون العبث حقيقة الوجود، ويكمن التحدي في مواجهة هذا العبث دون الانتحار، ولكن بالوعي والمقاومة.

مفهوم پوچی در نمایشنامه « سوء تفاهم » اثر آلبر کامو

کلمات کلیدی: پوچی، آلبر کامو، تئاتر پوچ گر ، سوء تفاهم ، مرگ

چکیده :

نمایشنامه *سوء تفاهم* (Le Malentendu)اثر آلبر کامو تجسدی از مفهوم **پوچی** است؛ مفهومی اگزیستانسیالیستی که در آن، **اشتیاق انسان به معنا** با **سکوت بی‌تفاوت جهان** تلاقی می‌کند. در این نمایشنامه، پوچی وجود از طریق زنجیره‌ای از تناقض‌های تراژیک و سوءتفاهم‌های مرگبار میان اعضای خانواده آشکار می‌شود؛ جایی که پسر (ژان) پس از سال‌ها به زادگاهش بازمی‌گردد بی‌آن‌که هویت خود را آشکار کند، و در نهایت قربانی جنایتی می‌شود که مادر و خواهرش ـ که برای پول مشتریان غریبه را می‌کشند ـ مرتکب می‌شوند. نمایشنامه نشان‌دهندهٔ موارد زیر است:

•**بیگانگی انسان در جهان** :با وجود پیوندهای خانوادگی، هیچ‌کس دیگری را نمی‌شناسد، هویت‌ها پنهان می‌ماند و جدایی کامل وجودی پدید می‌آید .

•**سکوت خدا و جهان** :هیچ مداخله‌ای از سوی قدرتی متعالی یا عدالت وجود ندارد؛ سکوتی سنگین حاکم است که حس پوچی را تعمیق می‌بخش .

•**تناقض و بیهوده‌بودن** :ژان در تلاش برای برقراری ارتباط و آشتی است، اما با خشونت و مرگ روبرو می‌شود؛ این امر شکنندگی ارتباط انسانی را در جهانی بی‌معنا برجسته می‌کند .

•**آزادی و انتخاب** :شخصیت‌ها با آزادی عمل می‌کنند، اما آزادی‌ای تهی از جهت‌گیری، که به نتایج تراژیکی می‌انجامد و بیهودگی رفتارهای انسانی را در نبود معنا تأکید می‌کند .

از این‌رو، *سوء تفاهم* بازتابی نمایشی از دیدگاه فلسفی کامو است که پیش‌تر در اثر نظری‌اش *افسانهٔ سیزیف* مطرح کرده بود؛ جایی که پوچی واقعیت هستی است و چالش انسان، نه در خودکشی، بلکه در **آگاهی و مقاومت در برابر پوچی** معنا پیدا می‌کند .

مقدمه :

در قلب فلسفه‌ی مدرن، و به‌ویژه در زمینه‌ی اندیشه‌ی اگزیستانسیالیستی[1] اروپا در قرن بیستم، نام آلبر کامو به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین متفکرانی که کوشیدند بن‌بست انسانی را از منظر پوچی هستی بررسی کنند، برجسته می‌شود؛ کسانی که از خود پرسیدند آیا می‌توان با جهانی که پاسخی نمی‌دهد و تنها با سکوتی سنگین با انسان روبه‌رو می‌شود ، همزیستی کرد؟ کامو به‌عنوان فیلسوفی شناخته می‌شود که از پذیرش معنای از پیش موجود یا غایت‌مند برای زندگی سر باز زد، بی‌آنکه به ورطه‌ی نیهیلیسم یا دعوت به خودکشی فروغلتد. بلکه شکلی از «شورش اخلاقی» را پیشنهاد کرد که از دل همین کشاکش میان اشتیاق به معنا و سکوت

جهان برمی‌خیزد. شاید همین تنش، آن چیزی باشد که در نمایشنامه‌ی *سوء تفاهم* (Le Malentendu) تجسم می‌یابد؛ جایی که زندگی روزمره، خانواده، و ارتباط انسانی به صحنه‌هایی تراژیک تبدیل می‌شوند که مفهوم پوچی را در ساده‌ترین و دردناک‌ترین شکلش خلاصه می‌کنند .

مفهوم (پوچی) نزد کامو در کتاب فلسفی مشهورش *افسانه‌ی سیزیف* (۱۹۴۲) پدیدار شد؛ به‌عنوان ثمره‌ی آگاهی انسان نسبت به هستیِ معلق خود، میان نیاز به فهم و هماهنگی از یک‌سو و جهانی خاموش و بی‌تفاوت از سوی دیگر. این کشمکش اگزیستانسیالیستی به یأس نمی‌انجامد، بلکه به لحظه‌ای از آگاهی منتهی می‌شود که پس از آن، مسئولیت انتخاب زندگی، با وجود پوچی‌اش، بر دوش انسان نهاده می‌شود .

در این زمینه، نمایشنامه‌هایی که کامو نوشت، مانند *کالیگولا* و *سوء تفاهم*، به‌منزله‌ی ابزاری دراماتیک برای تجسم مفاهیم فلسفی‌ای هستند که او به‌صورت نظری مطرح کرده بود؛ جایی که اندیشه‌ها به کنش‌های زنده و موقعیت‌های تنش را در فضایی نمایشی با زبانی موجز، احساساتی فروخورده ، و پایان‌هایی پوچ تبدیل می‌شوند .

بر این اساس، این پژوهش می‌کوشد با ارائه‌ی خوانشی ژرف از نمایشنامه‌ی *سوء تفاهم*، آن را به‌مثابه نمونه‌ای ادبی و فلسفی از تجلی‌های پوچی در اندیشه‌ی کامو بررسی کند. با تحلیل شخصیت‌ها، ساختار دیالوگ، استفاده از سکوت، فضای بسته، و پایان تراژیک، این پژوهش می‌کوشد نشان دهد چگونه فلسفه به درام بدل می‌شود و چگونه مفاهیم اگزیستانسیالیستی در موقعیت‌های انسانی زنده نمود می‌یابد که هم خواننده و هم تماشاگر را به پرسش وامی‌دارد .

نمایشنامه‌ی *سوء تفاهم* نه پاسخی ارائه می‌دهد، نه آرامشی می‌بخشد، بلکه ما را رودررو با بن‌بست اگزیستانسیال در شکل ناب آن قرار می‌دهد: سوء تفاهمی ژرف میان انسان و دیگری، میان انسان و جهان، و حتی میان انسان و خویشتن. این نمایشی است درباره‌ی امیدی دردناک، عشقی سرکوب شده، واژه‌ای ناگفته، و پوچی‌ای که تنها از راه آگاهی و شورش در برابر آن می‌توان از آن گذر کرد .

مسئله‌ی پژوهش :

فلسفه‌ی پوچی نزد آلبر کامو که در آثار نظری‌اش بیان شده، چگونه در ساختار دراماتیک نمایشنامه‌ی *سوء تفاهم* تجلی یافته است؟ این تجلی چگونه در سطوح مختلف شخصیت‌ها، زبان، رخدادها، نمادپردازی و پایان‌بندی نمایش دیده می‌شود ؟

هدف پژوهش :

شناخت مفهوم پوچی در اندیشه‌ی آلبر کامو از خلال نمایشنامه‌ی *سوء تفاهم* .

اهمیت پژوهش :

اهمیت این پژوهش از دیدگاه فکری و فلسفی در آن است که به روشن‌سازی رابطه‌ی تنگاتنگ میان ادبیات و فلسفه در آثار کامو کمک می‌کند؛ از راه تحلیل این‌که چگونه مفهومی فلسفی انتزاعی مانند «پوچی» به تجربه‌ای دراماتیک، زنده و همراه با رنج بدل می‌شود، امری که به فهمی عمیق‌تر از اندیشه‌ی کامو فراتر از چارچوب نظری آن می‌انجامد . از منظر ادبی و نقدی نیز، این پژوهش خوانشی تحلیلی و متمایز از نمایشنامه‌ی *سوء تفاهم* ارائه می‌دهد؛ نمایشی که اغلب کمتر از *کالیگولا* یا رمان *طاعون* مورد توجه قرار گرفته، با آن‌که از ظرفیت‌های نمادین و ساختاری برخوردار است که به گسترش درک ما از تئاتر پوچی یاری می‌رساند.

محدوده‌ی پژوهش :

- محدوده‌ی مکانی: فرانسه
- محدوده‌ی زمانی : ۱۹۴۲ – ۱۹۴۳

مبحث نخست / پوچی در تئاتر بی‌معنا [۲] :

انسان معاصر همواره در پی برآوردن نیازهای زندگی است، و هنگام تمایل به لذت بردن از آن، نفس‌زنان می‌دود؛ اما ارزش واقعی زندگی را تنها مرگ آشکار می‌سازد. از این‌رو، بخش بزرگی از ادبیات و هنر در پی یافتن پاسخ به این پرسش‌اند که : ارزش زندگی چیست ؟ نویسندگان تئاتر ابزورد هدف خود را افشای پوچی جهان قرار دادند و خشم و نارضایتی خود را متوجه آداب و رسوم اجتماعی کردند؛ چرا که این رسوم غالباً توان پذیرش بدیل را ندارند. آگاهی از پوچی به معنای تراژدی سنتی نیست، بلکه این تراژدی نوعی طنز تلخ نسبت به جهانی ترسناک، آکنده از ترس، پوچی و گم‌گشتگی است .

این نویسندگان در کشاکش دائمی با عصری به سر می‌برند که در آن ، فجایع جنگ‌ها تمامی ارزش‌های انسانی را تحت‌الشعاع قرار داده بود. احساسی از جهانی بی‌نور، بی‌فضا و بی‌رنگ، جهانی که در آن خنده با گریه تفاوتی ندارد؛ جهانی بی‌ثمر که در آن، انسان پیش از آنکه به خوشبختی دست یابد، می‌میرد. در چنین جهانی، زندگی به امری پوچ و بی‌معنا فروکاسته می‌شود. مسیر زندگی و رفتار انسان به‌سمت استفاده از نقاب‌های گوناگون در

زندگی روزمره پیش می‌رود و وظیفه‌ی نمایشنامه‌نویس، تلاش برای تغییر این نقاب‌هاست، حتی در بستر اعتراض و طغیان .

نویسندگان تئاتر ابزورد نارضایتی عمیق خود را نسبت به حقیقت مرگ ابراز می‌دارند. آن‌ها پذیرش قوانین طبیعت و جهان از سوی برخی افراد را رد می‌کنند؛ چرا که به درکی از مرگ رسیده‌اند و می‌دانند که انسان موجودی فناپذیر است و سرنوشتی جز مرگ ندارد. " آندره مالرو" در این زمینه می‌گوید: انسان، تنها موجودی است که می‌داند جاودانه نیست، و از این‌رو هیچ چیز برای او ارزش، بها یا معنایی ندارد. حتی زمین نیز چیزی نیست جز سیاره‌ای مرده میان سیاراتی فانی (ر.ک: حماده ،۲۰۰۲ :ص٤٥) . در چنین دیدگاهی، بودن یا نبودن انسان در این جهان تفاوتی ندارد و همین مسئله، آن‌ها را به طغیان در برابر پوچی زندگی سوق داده است. "این طغیان بازتابی از روح دوران نوینی است که با آزادی، اضطراب، ناپایداری و جستجوی بی‌پایان برای جاذبه‌ی نوین مشخص می‌شود " (ر.ک: الاصفر،۱۹۹۹: ص۱۹۹) . آن‌ها علیه مرگ، این نیرویی که می‌تواند همه چیز را به هیچ بدل کند، اعتراض می‌کنند. از دیدگاه آنان، همه‌ی تلاش‌ها و اعمال انسان، رویایی بیش نیست که در لحظه‌ی مرگ پایان می‌یابد؛ گویی انسان موجودی زائد و بی‌معناست. این نگرش، بر اثر مرگ‌های جمعی ناشی از دو جنگ جهانی، شدت یافت؛ وقایعی که بستری فراهم آوردند برای شکل‌گیری بسیاری از تجربه‌های نمایشی در تئاتر ابزورد یا تئاتر بی‌معنا .

تئاتر ابزورد به اندیشه‌ی اگزیستانسیالیستی بسیار نزدیک است ، به‌ویژه در آنچه به دغدغه‌های انسان و مسائل وجودی او مربوط می‌شود . مرگ ، از جمله بزرگ‌ترین این دغدغه‌هاست . همان‌گونه که "کلاوف" در نمایشنامه‌ی *پایان بازی* اثر بکت می‌گوید: « زندگی در تمام طولش چیزی جز سترونی نیست، و طبیعی است که مرگ، پایان منطقی این سترونی باشد؛ و فساد، گندیدگی و انحلال، جایگزین طبیعی زندگی » (ر.ک: عبد المسیح ثروت ،۱۹۷۵:ص١٦) .شرایطی که اروپا پشت سر گذاشت، موجب شد که اندیشمندان اگزیستانسیالیست با خلق افکاری نو، تأثیر عمیقی بر تئاتر ابزورد بگذارند. این تأثیر، به درکی فلسفی از بی‌معنایی زندگی و ضرورت طغیان در برابر آن منجر شد. چنان‌که گفته‌اند: « پوچی، خودِ واقعیت است و طغیان، پاسخ آن؛ پوچی، همان بی‌معنایی زندگی است، و آیا می‌توان جهانی بی‌معنا را پذیرفت؟ پس باید بر آن شورید، حتی اگر بهایش مرگ باشد » (ر.ک:عبود ،۱۹۷۸:ص٤٣) .

با این‌حال، تئاتر ابزورد از متفکران اگزیستانسیالیست منطقی‌تر عمل می‌کند؛ زیرا انسان را مستقیماً درگیر رخدادها و دردهای بشری می‌سازد و او را قادر می‌سازد تا « با تمامی

خيانت‌ها، بی‌معنایی‌ها و پوچی‌ها روبه‌رو شود و آن‌ها را آزادانه، بی‌هراس، بی‌توهم و بی‌یأس بپذیرد، و در پایان، به آن بخندد » (ر.ک:حماده ، ۲۰۰۲: ص۷۰) . همنشینی اندیشه‌ی اگزیستانسیالیستی با تئاتر ابزورد، مفهومی روشن از مسئله‌ی بنیادین انسان، یعنی مرگ، به دست می‌دهد؛ خواه انسان در برابر این سرنوشت خشن و فریبکار تسلیم شود، خواه بر آن بشورد، در هر حال نتیجه یکی است : شکست انسان (ر.ک: عماد الدین خلیل ،۱۹۸۵ : ص۱۵۹) . مرگ در اینجا انسان را شکست می‌دهد، حتی در صورت تلاش برای طغیان در برابر پوچی آن؛ چرا که مرگ بی‌رحم است و کسی را نمی‌بخشد . در ادامه، به بررسی دو تن از نویسندگان برجسته‌ی تئاتر ابزورد یا بی‌معنا می‌پردازیم که پس از جنگ جهانی دوم پدیدار شدند :

اولاً / ساموئل بکت [۳]:

جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم قادر به زدودن غمی که بر چهره‌های انسانی نقش بسته نیست و هیچ قانونی نمی‌تواند انسان را از درد زندگی و ترس از مرگ و عطش او به مطلق آزاد سازد. در مرکز نمایشنامه‌های ساموئل بکت، جهانی بی‌ثمر به دلیل مرگ انسان و نارضایتی او، به ویژه در نمایشنامه *روزهای خوش* دیده می‌شود. به دلیل جنگ‌ها و ویرانی‌ها، زندگی در این آثار به پوچی و عبثی صرف تبدیل می‌شود، جایی که عوامل تخریب بشر و سیاره زیبای ما به دلیل نازیسم، بمب‌های اتمی که بر هیروشیما و ناکازاکی انداخته شد، بمب‌های هیدروژنی و تهدید صلح جهانی نمایان می‌شوند . نمایشنامه‌های بکت با ابهامی عمدی و چندین معنا همراه است، که هر معنا هدف مشخصی را دنبال می‌کند، از این رو او راه‌حل ارائه نمی‌دهد و ابهام و ناسازگاری میان خواسته‌ها و آرزوهای انسان را غالب می‌سازد. آثار او همچون تمامی نویسندگان تئاتر ابزورد با اعتراض و تناقض مشخص می‌شود؛ اعتراضی به همه نظام‌های اجتماعی، جایگاه انسان در جهان، شیوه‌های زیستن در زندگی روزمره و خلأهای موجود در آن. این تناقضات از طریق موقعیت‌های متضاد و غیرمنطقی به نمایش گذاشته می‌شود.

بکت دریافت که تصویر پوچگرایانه و دیدگاه‌های نیهیلیستی او را به انتخاب گفتار و کردار در زندگی رهنمون کرده است. ظهور او پس از جنگ جهانی دوم کاملاً مشهود بود، با تلاشی آشکار برای بیان اعتراض اجتماعی به جنگ‌های خونین و فجایعی که به دنبال آن آمدند، و کشتار جمعی و مرگ‌هایی که بر جای گذاشتند. نمایشنامه‌های بکت به خواننده این احساس را می‌دهد که بی‌برنامه و بدون هدف‌اند و سرنوشت انسان ناشناخته و بی‌هدف است. نمایشنامه

تمام سقوطكردگان نمونه‌ای زنده از دیدگاه‌های نیهیلیستی او و یکی از پایه‌های اصلی مفهوم "پوچی" در تاریک‌ترین و زشت‌ترین وجه آن است؛ در بدبینی مطلق، نفرت، انزجار، نفرت و پلشتی، تاریکی محض، سکوت مطلق و وحشی‌گری، ناتوانی، حماقت، گم‌گشتگی و افسردگی عمیق و عبث (ر.ک:عبد المسیح ثروت ،معالم الدراما ،بلات: ص۲۷۸) . او رفتارهای انسان را تنها تفریحی برای گذراندن زمان و کشتن ملال می‌داند، در انتظار نجاتی که ممکن است بسیار دیر برسد، و این نجات می‌تواند مرگ باشد، اما این نجات واقعی نیست و بلکه به معنای نیستی کامل است. نمایشنامه (*در انتظار گودو*) نماینده حقیقی انتظار و بی‌فایده بودن انتظار است و ناتوانی انسان در زندگی و خلأیی که او تا پایان عمر با آن دست و پنجه نرم می‌کند را نشان می‌دهد. چهار شخصیت نمایشنامه در انتظار "گودو" هستند و مدام بر انتظارشان تأکید می‌کنند، اما گودو هرگز نخواهد آمد و این باعث ناامیدی آن‌ها نمی‌شود. همانطور که استراگون می‌گوید : «چرا خودمان را نمی‌آویزیم ؟ » (ر.ک: بکت ، ۱۹۷۰:ص۱۲۳) .

نمایشنامه (*در انتظار گودو*) هیچ نشانه‌ای از زندگی عادی ندارد جز شاخه‌ای از درخت که بکت آن را به نماد طناب دار و صلیب یعنی راه مرگ و نمادی مذهبی تبدیل کرده است. این اثر از نخستین اجرای خود در سال ۱۹۵۳ بحث‌برانگیز بود، زیرا به قلب انسان می‌زند و سردرگمی انسان در طول تاریخ و همدردی با شخصیت‌هایی را نشان می‌دهد که ماشین جنگ و ناامیدی زندگی آن‌ها را به گذراندن وقت در انتظار نامعلومی که هرگز نمی‌آید محکوم کرده است . خاطر نشان داد که یکی" از ویژگیهای مشترکی که در آثار بکت مشاهده می شود ، فقدان طرحی منسجم وحضور شخصیت هایی که هویت آنها به درستی آشکار نیست "

(دوست و بریس ، ۱٤۰۳ :ص ۹٤-۹۵)

این نمایشنامه سردرگمی انسان در این دوران وارونه را منعکس می‌کند، دوره‌ای که انسان را موجودی نیهیلیستی معرفی می‌کند که به دنبال مرگ است تا از بی‌معنایی و هرج‌ومرج نجات یابد، در حالی که قدرت‌های خود برای شکل دادن به خویشتن را دست کم گرفته و منتظر نجات از این خلأ است. این نمایشنامه به انتخاب معنا و غیاب آن اشاره دارد و از طریق نمادها و اشاره‌ها آن را بیان می‌کند .

بکت در آثار خود به بالاترین درجه نیهیلیسم رسید و زبان را کاملاً انکار کرد تا بر یگانگی انسان در جهان تأکید کند، انسانی که با آن دشمنی می‌کند و به ناتوانی خود در عمل اعتراف می‌کند (ر.ک: صلیحه ، ۲۰۰۱ : ص ۱۰۸) . همچنین زبان در نمایشنامه‌های او پر از

تكرار است و این تکرار فشرده، معناهای روشنی از ترس، بی‌اطمینانی و اضطراب مداوم می‌دهد. در تئاتر پوچی، انسان حرف می‌زند نه برای ارتباط واقعی، بلکه برای فریب دادن خود با توهم ارتباط و فرار از حس ترس و وحشتناک اطرافش (ر.ک : همان منبع : ص ١٠٨) . این امر منجر به از بین رفتن تمایز میان توهم و واقعیت می‌شود. مرگ از مهم‌ترین دلایل این اضطراب و بی‌اطمینانی است؛ ترس و اضطراب مداوم که یأس کامل نسبت به آینده و ماهیت آن را اعلام می‌کند. بکت نشان داد که جهان نه فقط مبهم و مرموز بلکه غایب، بی‌وجود و بی‌معناست (ر.ک: کولین کوتل ، ١٩٩٨: ص ١٧٦) و در نتیجه همه چیز به نیستی محض بدل می‌شود. از آنجا که مرگ حقیقت مطلق وجود است و زندگی جز پوچی نیست، پس زندگی باید در گذرای فنا باشد، زیرا هر عمل بی‌ثمر محکوم به زوال و گم‌شدن است . (گودو) تنها امید نجات انسان از این گم‌گشتگی بود که عدم حضورش بر بی‌فایده بودن انتظارش دلالت دارد و انسان باید به مرگ نزدیک شود تا هر آنچه نجات‌پذیر است را نجات دهد .

بکت بر این باور بود که زبان در برقراری ارتباط با انسان شکست خورده و توانایی ایجاد روابط انسانی واقعی را ندارد؛ از این رو از طنز به عنوان وسیله‌ای برای بیان استفاده کرد. تقلید طنزآمیز یکی از مهم‌ترین ابزارهای هنری در تئاتر بکت است. " طنز به انسان کمک می‌کند تا از غرق شدن در یأس جلوگیری کند، زیرا نوعی رهایی و عبور از وضعیت موجود است، هرچند ممکن است نوعی کنترل نیز باشد، چرا که به نوعی نگاهی هجوآمیز به واقعیتی دارد که فرض بر بی‌امکان بودن آن است " (ر.ک : کلود کانوفا ، ٢٠٠٦: ص ٣٠٥) . هدف از این امر فاش کردن چهره واقعی انسان ظاهری است، در حالی که عمق هر فرد متفاوت است. دلیل این اختلاف، تمدن و آشفتگی است که تمامی ارزش‌های انسانی والای بشری را نابود کرده است و تقلید طنزآمیز وسیله‌ای است برای افشای ریاکاری این جامعه. این موضوع در نمایشنامه (*پایان بازی*) بکت به خوبی دیده می‌شود، جایی که شخصیت‌های نمایشنامه با نام‌هایی طنزآمیز معرفی شده‌اند .

نمایشنامه (*پایان بازی*) ادامه‌ای است بر آنچه بکت در *"در انتظار گودو"* آغاز کرد، زیرا در زندگی تکرار و پوچی وجود دارد .*پایان بازی* بدبینی بکت به زندگی را افزایش داد؛ در هر دو نمایشنامه شخصیت‌ها مرگ را آرزو می‌کنند اما نمی‌توانند خودکشی کنند، زیرا میل به زندگی (که خود دلیلی برای آن ندارند) قوی‌تر از میل به مرگ است (ر.ک : ولورث ، ١٩٧٩ : ص ٧٦). پوچی و یأس که در آثار (بکت) دیده می‌شود به معنای ستایش تصویر بدبینانه نیست، بلکه به منظور نشان دادن فاصله بین آرزوها و شرایط واقعی زندگی و تقدیراتی است که انسان

با آن‌ها مواجه است. اما هیچ تقدیری هولناک‌تر از مرگ برای انسان وجود ندارد؛ به حدی که بکت به بدبینی مطلق رسیده است .

هر دو نمایشنامه به انگیزه ترسناک پشت خودکشی یا حداقل تخریب نفس انسانی و کشمکش درونی انسان قرن بیستم اشاره دارند ؛ حامل روح یأس که بر پیشانی این عصر آویزان است تا جایی که انسان به مرگ به عنوان تنها راه نجات پناه می‌برد، زندگی را بی‌معنا می‌سازد و مرگ را رهایی از پوچی زندگی می‌داند .

ثانیاً / یوژن یونسکو[٤]:

از روزگار باستان، به‌ویژه نزد یونانیان، تئاتر همواره بر نمایش کشمکش میان انسان و بلایای طبیعی و جنگ‌ها تمرکز داشته است؛ در جهانی که هیچ معنایی ورای آن نیست جز سرنوشت پنهان و مرگی که امور انسان را چنان که بخواهد هدایت می‌کند. در دوران مدرن، تمدنی مادی گسترش یافت که انسان را موجودی دارای وجدان ندانست که مستلزم توجه به اندیشه‌اش باشد، بلکه جنگ‌های خونینی را پدید آورد که در آن بشر همچون گله‌ای در خدمت اهداف آن تمدن قرار گرفت و مانعی در برابر آزادی انسان شد. از این رو ظهور *اوژن یونسکو* ضرورتی در تئاتر بود، زیرا او ندا سر داد که شرایط کنونی زندگی بی‌معناست و درستی آن چیزی‌ست که انسان از آزادی فردی خود برمی‌خیزاند. بنابراین، آثار او ادامه‌ی جریانی بود که با اندیشه‌هایی مسلح شده بود که انسان را محور آفرینش انسان آزاد در دل زندگی آکنده از رنج و تکه‌تکه‌شدن و مرگی که بدون علت بر هر موجودی فرود می‌آید، می‌دانست؛ همان ابهامی که اشیای جهان را دربر گرفته و عقل انسان نمی‌تواند آن را جز در چارچوبی تنگ و نابسنده دریابد، و حتی قادر به فهم علت آن نیست.

یونسکو مدت‌ها در برابر مسئله‌ی مرگ توقف می‌کند . مرگ، نه به‌خاطر واقعیتی وحشتناک بودن ذاتش، بلکه بدان سبب که همه‌ی زندگی پیش از آن را پوچ و بی‌ارزش می‌نمایاند، موجب وحشت است. افزون بر این، مرگ به‌خودی خود بی‌معناست. «هدف نهایی که مرگ آن را مجسم می‌سازد... با خود معنای نهایی جهان و معنای نهایی وجود انسان را نیز می‌رباید.» (ر.ک: کلود کانوفا، ٢٠٠٦: ص٣٠٤) یونسکو از رهگذر مرگ، روح دوران را در نمایش‌هایش به تصویر کشید، چه از نظر مفهومی جسمانی و چه فکری، و از این رهگذر بیزاری انسان از واقعیت و احساس تراژیک پایان زندگی را بازتاب داد. اندیشه‌ی مرگ در اغلب نمایش‌نامه‌های او حضور دارد، به‌ویژه در نمایش‌نامه‌های *شاه می‌میرد* (١٩٦٢) و *بازی مرگ* (١٩٧٠) که در آن‌ها به مسئله‌ی گسترش بیماری کشنده‌ای در زمین می‌پردازد، به‌گونه‌ای که

همه‌ی تلاش‌ها برای مهار آن ناکام می‌مانند، و سرانجام با پیکرهایی انبوه پایان می‌پذیرند؛ قربانی‌ها یکی پس از دیگری افزایش می‌یابند تا آنجا که گورکنان وقت و مکانی برای دفن آن‌ها نمی‌یابند: «واقعیت کابوسی طاقت‌فرساست. به اطرافتان نگاه کنید؛ چه می‌بینید؟ جنگ، ویرانی، مصیبت، کینه، ستم، و مرگی که در کمین ماست. ما برای جاودانگی آفریده شده‌ایم، با این حال می‌میریم. این ترسناک است و نمی‌توان آن را جدی نگرفت.» (ر.ک: عطیه ، ۱۹۷۰: ص٥٠٤-٥٠٥)

این اندیشه، همان است که در نمایش‌نامه‌ی (*شاه می‌میرد*) آمده است؛ شاه با خطر نابودی در جنگی اتمی مواجه است. همسر سابقش او را به سوی مرگ و یأس می‌راند و مرگ در اینجا نماد نظام ارتجاعی سرمایه‌داری کهنه‌ای است که یونسکو علیه آن شوریده است. در مقابل، همسر جدیدش او را به ایستادگی در برابر مرگ و نومیدی فرامی‌خواند که نماد دنیای پیشروی جدید است. بنابراین، مرگ در اینجا مرگ تن نیست، بلکه مرگ یک نظام و نومیدی از وضعیتی برای پیدایش نظامی دیگر است . یونسکو زمان و مکان رویدادهای نمایش‌نامه را مشخص نمی‌سازد، بلکه آن‌ها را نامشخص می‌گذارد تا از این راه فاجعه را فاجعه‌ای کیهانی و مربوط به تمام نوع بشر جلوه دهد .

او بحران انسان معاصر را از رهگذر خلق کابوسی در شخصیت‌ها و ارائه‌ی آن‌ها بر پایه‌ی تناقض فکری و عاطفی به تصویر می‌کشد، جایی‌که بُعد پوچگرایانه خود را نشان می‌دهد. «صالحه» در تحلیل تئاتر یونسکو می‌گوید: او معمولاً شخصیت‌هایش را در چارچوبی نسبتاً اجتماعی قرار می‌دهد، اما تجربه‌ای که تئاترش در نهایت ترسیم می‌کند، اساساً تجربه‌ای دینی است، نه اجتماعی. او بُعد اجتماعی را در تأکید بر اندیشه‌ای شبه‌دینی به کار می‌گیرد، چنان‌که مرگ در تئاترش به نمادی از قانون مطلق و ثابت بدل می‌شود که در برابرش عقل، انسان، و تاریخ ناچیز جلوه می‌کنند. او گاه از تئاترش برای اعتراض به برخی شرایط اجتماعی و نقد برخی روابط انسانی بهره می‌برد (ر.ک: صلیحه ، ۱۹۸۵:ص ۸۲) .

فلسفه‌ی پوچگرایی یونسکو انقلابی منحصربه‌فرد در شکل و محتواست که از قانون عقل و منطق پیروی نمی‌کند؛ سفر به درون ژرفای روان است با شدت تمام در مواجهه با موقعیت‌های مختلف زندگی که نیاز به احتیاط و هشیاری دارد. از این رو در روان او خصومتی نفرت‌بار نسبت به زندگی و ابهام پیرامون آن شکل گرفت. یونسکو می‌گوید: «هیچ تصویری از جهان ندارم جز نابودی، وحشی‌گری، جنون، غرور، نیستی، وحشت و کینه‌ی بی‌ثمر. همه‌ی آنچه را تجربه کردم و در کودکی فهمیدم: جنون پست و بیهوده، فریادهایی که سکوت آن‌ها را

می‌پوشاند، سایه‌هایی که شب تا ابد در برشان گرفته است.» (ر.ک: عبد المسیح ثروت ، ۱۹۷۵: ص ۳۵) او راهی بهتر برای بیان این احساس تلخ نیافت جز شیوه‌ی طنز و استهزاء، تکیه بر خواب و تکان کابوس‌ها، و پرستش ابتذال، تا از شدت سترونی که بر زندگی سایه افکنده بود بکاهد؛ از این‌رو تصاویری آفرید بی‌معنای روشن، که در آن‌ها طنز مرگ و زندگی را تا سرحد پوچی بازتاب داد.

او به هستی خود و موجودات پیرامونش می‌نگرد و در پی یافتن تبیین‌های قانع‌کننده برای آن‌هاست؛ اما چندان نمی‌پاید که مرگ از زاویه‌ای دیگر غافلگیرش می‌کند و این مسئله را نزد او تشدید می‌سازد، و او را مبهوت و سرگشته می‌سازد، چنان‌که می‌گوید: «من احساس می‌کنم زندگی کابوسی دردناک و غیرقابل‌تحمل است. به اطرافت بنگر، جنگ، مصیبت، نفرت، ظلم، و مرگی که از هر سو در کمین ماست. این وحشتناک است، وحشتناک، وحشتناک.» (ر.ک: جمعه، حجازی، بلات : ص٦٤) از این وضعیت پوچ‌گرایانه درمی‌یابیم که مصالحه میان مرگ و زندگی نزد یونسکو ناممکن است. این منطق نیست‌گرایانه همانند منطق فلاسفه‌ی اگزیستانسیالیست است که از بیگانگی انسان در جهانی لبریز از اوهام و دور از هستی حقیقی سخن گفته‌اند. « بیگانگی هایدگر... به‌گونه‌ای قهرمانانه با نیستی روبه‌رو می‌شود، زیرا آگاه است که نیستی در درونش نهفته و پیوسته هستی‌اش را می‌فرساید. او آگاه است که سرنوشتش مرگ است.» (ر.ک: همان منبع : ص ٣٤) این مسئله به روشنی در سایه‌ی بی‌ارزش شدن اندیشه‌ی انسانی به‌واسطه‌ی شکاف میان تمدن غربی و زندگی، و به‌دنبال آن، انزوای انسان و بیگانگی‌اش آشکار می‌شود: «او خود واقعیت هستی انسانی را باورناپذیر و شگفت‌انگیز می‌داند؛ شگفتی و ناباوری‌ای که از احساس انزوا ناشی می‌شود؛ حداکثر و ژرف‌ترین سطح انزوا در برابر حتمیت مرگ.» (ر.ک: مقار،۱۹۷۲: ص٦٨-٦٩) مسئله‌ی مرگ به‌شدت با یونسکو پیوند دارد، از اندوه مرگ برادر کوچکش آغاز شد، و سپس دردهای کودکانه در آگاهی‌اش زنده و بیدار ماندند و مسئله‌ی مرگ به‌صورت خطی اصلی در همه‌ی آثارش درآمد، همچون: *درس*، *صندلی‌ها* ، *ژاک*، *قاتل*، *شاه می‌میرد* و...

ما اغلب درمی‌یابیم که (یونسکو) با زمان و مکان مطابق با منطق متعارف برخورد نمی‌کرد. او و نویسندگان تئاتر پیشرو چیزی را نوشتند که می‌توان با ریچارد کو آن را «درام ساعت‌های شکسته» نامید؛ به این معنا که شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های آن‌ها در جهانی زندگی می‌کنند که ساعت‌هایش از حرکت ایستاده‌اند و همین باعث سردرگمی آن‌ها می‌شود. همان‌طور که در پرده‌ی پایانی نمایش‌نامه‌ی «قاتل» می‌بینیم، برانژه با ساعت‌هایی مواجه می‌شود که

عقربه‌هایشان هرگز تغییر نمی‌کند، گویی در جهانی غیرواقعی پرسه می‌زند که در آن زمان از بین رفته، گویی در رؤیا یا کابوس به سر می‌برد. (ر.ک: جمعه،حجازی،بلات:ص ۳۸) این نگرش، ناشی از دیدگاهی بدبینانه نسبت به زندگی است، چراکه توقف زمان به حالت ملالی مربوط می‌شود که انسان معاصر از آن رنج می‌برد؛ در حالتی که زندگی دیگر به‌سوی آرامش و پیشرفت در حرکت نیست. نابود شدن زمان در ذات خود مغایر با واقعیت است، کوششی برای ایستادگی در برابر سرنوشت. یونسکو، انسان را از مرزهای زمان سنتی در تئاتر بیرون کشید، و او را از مرزهای مکان نیز خارج کرد. زمان روانی با مکان روانی در ارتباط است. اما قوانین مکان‌مند، محدودند و در تئاتر یونسکو جایی ندارند؛ تئاتری که از منطق سنتی تهی است (ر.ک :همان منبع: ص۳۹). تمام تلاش‌هایی که با ایستادن یا گریختن از زمان شکل گرفته‌اند، نشانه‌های مرگ‌اند؛ مرگ جهان، مرگ انسان؛ انسانی که بر صفحه‌ی هستی این پرسش را حک می‌کند: فایده‌ی این همه چیست؟ رنج کشیدن چه فایده‌ای دارد؟ نوشتن چه فایده‌ای دارد؟ ما اگر جاودانه بودیم، می‌توانستیم همه چیز را تحمل کنیم، اما مرگ در همه جا هست؛ دیروز در امروز می‌میرد، خاطرات در فراموشی می‌میرند، و انسان با خاطراتش می‌میرد. به‌نظر می‌رسد که مرگ، نزد یونسکو، نوعی میل پنهان را در خود نهفته دارد؛ جهشی است در جهانی ناشناخته (ر.ک: کلود استادو ، ۱۹۹۹: ص ۳۰-۳۱) .

یونسکو با زبان، که از حالت آشنا و معمولش خارج شده و بر واقعیت شوریده بود، استهجان و انزجار خود را از زندگی و پوچی آن ابراز کرد. پس دیالوگ نمایشی نیز باید سر به طغیان برمی‌داشت و از قید و بند معمول خود رها می‌شد. دیالوگ در تئاتر یونسکو با حالت ناتوانی زبانی و شکست در ایجاد ارتباط بین شخصیت‌ها پیوند خورده است. « یونسکو رویکردی نوین نسبت به دیالوگ اتخاذ کرد و آن را به مرکز تداوم بیان عقلانی فرو کاست. در عین حال، از ارکان شاعرانه بهره جُست و نشان داد که شکست در ارتباط می‌تواند اثری مثبت داشته باشد، نه صرفاً تأثیر منفی دراماتیک ». (ر.ک: جمعه ، حجازی ، بلات: ص۲۲) . شکنندگی زبان و گفت‌وگوی نمایشی به فروپاشی درون شخصیت‌ها می‌انجامد. بهترین نمونه‌ی این رویکرد، نمایش‌نامه‌ی مشهور او «خواننده‌ی کچل» است؛ جایی که آزادی بی‌حد کلمات، ترتیب غیرمنطقی رخدادها، اختلال آشکار در دیالوگ‌ها و ساختار غیرعقلانی شخصیت‌ها دیده می‌شود. این اثر نمونه‌ای از معنای پوچی در زندگی و شورش بر ارزش‌های مرسوم در زندگی روزمره است؛ چراکه در آن شخصیت‌ها از هم گسیخته‌اند و نوعی هذیان گفتاری دارند. می توان گفت " یونسکو دنیایی را خلق می کند که در آن هر فرد برای خودش صحبت میکند چون

زبان وشخصیت ها موفق به ایجاد انسجام بین دیالوگ ها و پاسخ ها نمی شوند " (افخمی نیا ودیگران ، ١٤٠٠ : ص٣٩٩- ٤٠٠) .

یونسکو با زبان، شیوه‌ای نو از مرگ را نشان داد؛ چنان‌که در نمایش‌نامه‌ی «درس» چنین کرد. این نمایش ساختاری دایره‌وار دارد و فعالیتی بی‌معنا را القا می‌کند، در عین حال فضایی وحشت‌آور می‌آفریند، آن هم با تخریب تدریجی نیروهای روانی شاگرد از سوی استاد. «دختر دانش‌آموزی که برای آمادگی در امتحان دکترای کامل آمده است، در ابتدا موقعیتی بالا دارد، سرزنده و پرانرژی است و زبانش روان. در مقابل، استاد ضعیف و لکنت‌زده است... روند اجرای نمایش‌نامه، به انتقال تدریجی قدرت اختصاص دارد؛ این نمایش نشان می‌دهد که چگونه دختر سرزندگی خود را از دست می‌دهد و به طوطی‌وار تکرار کردن و فریادهای درد بدل می‌شود، و استاد به مرتبه‌ای از سلطه‌ی جسمانی و زبانی می‌رسد.» (ر.ک: ارمالکین ، ٢٠٠٠: ص٦٢-٦٣) دختر تحت سلطه‌ی استاد، در پایان نمایش به فلج کامل می‌رسد؛ و این حالت، مرگ کارکردی را به تصویر می‌کشد که بر اثر اعمالی هدف‌مند به او تحمیل شده است.

نمایش‌نامه‌ی «درس» بر پایه‌ی باج‌گیری زبانی استوار است ؛ دختر به‌واسطه‌ی قدرت استاد در زبان و صدا که اثری مغناطیسی دارد، تحلیل می‌رود. این باج‌گیری، جلوه‌ای از نبرد اراده‌های متضاد است و خصم واقعی نمایش‌نامه را مشخص می‌کند: زبانی که از طریق آن پیچیدگی‌ها و اشارات دوچندان می‌شود. وقتی استاد تدریس زبان‌شناسی را آغاز می‌کند، انرژی شاگرد کاهش می‌یابد، صدایش غم‌انگیز می‌شود، و پاسخ‌هایش یا به سوی اطاعت میل می‌کنند یا صرفاً تکرار مکانیکی سخنان استادند. سلطه‌ی استاد بر دختر به اوج خود می‌رسد؛ در قتل و تجاوز به او که با ضربه‌ی چاقو همراه است، اما در واقع، این قتل و تجاوز با زبان رخ می‌دهد؛ قتلی زبانی و تجاوزی از طریق گفتار . (همان منبع : ص ٦٣-٦٧)

در پایان این تحلیل، تلاش می‌کنیم دیدگاه خود را درباره‌ی آثار یونسکو بیان کنیم، با تکیه بر نگرش پژوهشگر. با این حال، حق خواننده محفوظ است تا آثار یونسکو را به شیوه‌ی خود تفسیر کند، چراکه در آن‌ها کثرت تأویل، وارونگی تصاویر و تراکم رؤیاها دیده می‌شود. معنای آثار او روشن و مشخص نیست و برای درک آن‌ها، باید تصویری مناسب و متفاوت با واقعیتی که قصد عبور از آن را داشته، ترسیم کرد؛ واقعیتی نامعقول و پوچ که یونسکو در شورشی واقعی، بر بی‌معنایی زندگی شوریده است؛ زندگی‌ای که سرنوشت آن چیزی نیست جز هیچ، و مرگی که همه چیز را به هیچ بدل می‌کند.

Journal Of Babylon Center For Humanities Studies 2025 Volume :15 Issue : 4
(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)

بخش دوم : آلبر کامو و فلسفه‌ی پوچی

زندگی کامو /

آلبر کامو در طبقه‌ای از جامعه زندگی می‌کرد که متشکل از اقوام گوناگون بود. الجزایر در آن زمان شامل ساکنانی از اروپایی‌ها، عرب‌ها و بربرها می‌شد و ادیان مختلفی در آن جریان داشت که کامو نیز از آن‌ها تأثیر پذیرفت . «با این حال، این وضعیت می‌تواند در آثار او، به‌ویژه در پرداختن به دو موضوع "بیگانه" و "پوچی" ، تأثیرگذار بوده باشد» (ر.ک: اوبراین، ۱۹۷۲: ص ۱۰) . از این شرایط، کامو به‌سمت نفی تبعیض نژادی، شورش علیه فساد، و دفاع از طبقه‌ی کارگر در الجزایر حرکت کرد . اما در آثارش، این تصویر نمایان نشد، بلکه خلاف آن دیده می‌شود: «مجموعه‌ی آثار او، آن‌گونه که امروز می‌شناسیم، نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ای مستقیم میان او و... عرب‌ها نیست» (همان منبع : ص۱۲) . موانعی که کامو ایجاد می‌کرد، صرفاً محدود به نژاد نبود، بلکه دین و فرهنگ را نیز در بر می‌گرفت. این همان چیزی است که به‌عنوان مرز مشخصی میان ساکنان عرب و اروپایی در الجزایر وجود داشت. این نگرش، برخلاف آن چیزی است که او درباره‌ی هماهنگی نژادی شگرف میان ساکنان حوزه‌ی مدیترانه بیان کرده است . در رمان *بیگانه*، شخصیت‌های اروپایی با نام‌هایی مانند «مرسو، ریمون، و ماری» معرفی می‌شوند، اما مرد عرب کشته‌شده، هیچ نامی ندارد. این موضوع توجه خواننده را جلب می‌کند که کامو با این مرد کشته‌شده رابطه‌ی همدلی ندارد، بلکه او را همچون تکه‌سنگی یا درختی خشکیده می‌نگرد.

آلبر کامو از دو مرحله‌ی فکری عبور کرد: مرحله‌ی یأس از زندگی و انکار هرگونه معنا، که آن را به بیهودگی تبدیل کرد. مرحله‌ی نخست، «پوچی» بود که با نگارش *افسانه‌ی سیزیف* تجسم یافت. مرحله‌ی دوم، «شورش» علیه واقعیت بود که در کتاب *انسان شورشی* به اثبات رسید . با مطالعه‌ی موضوع پوچی و شورش در اندیشه‌ی کامو، می‌توان تحلیلی جامع از تئاتر او به‌دست داد؛ چراکه او از این طریق به بررسی رابطه‌ی انسان با هستی‌اش، میزان پذیرش یا طغیانش در برابر این هستی می‌پردازد. نمایش‌نامه‌های(*کالیگولا* و *سوء تفاهم*) در چارچوب متافیزیک نامعقول جای می‌گیرند، درحالی‌که (*دادگران* و *وضعیت محاصره*) در حوزه‌ی متافیزیک شورش طبقه‌بندی می‌شوند (ر.ک: سامية أحمد أسعد، ۱۹۷٦: ص ۲۳٤). تلاش کامو برای پرداختن به موضوع پوچی، تلاشی برای بنیادگذاری فلسفه‌ای در باب پوچی نبود، بلکه کوششی بود برای بازتاب احساس دردناک انسان از این وضعیت. او از ایمان به سرنوشت بشر و حق او برای زندگی شادمانه، حرکت می‌کرد.

پوچی در اندیشه‌ی آلبر کامو

مفهوم پوچی در معنای فلسفی مدرن و همچنین در معنای ادبی، با آلبر کامو گره خورده است. " افسانه سیزیف شامل چهار فصل ویک ضمیمه ، باموضوع محوری درک مفهوم (پوچی) است. " (وحدانی فر و علوی زاده ، ١٤٠٠ : ص٩١٩) از طریق مطالعه‌ی *افسانه‌ی سیزیف*، او می‌خواست همه چیز را در این جهان بداند، در حالی که جهان روشن و قابل فهم نبود. تضاد میان عقل انسان و جهان باعث شد او دریابد که عقل انسان می‌خواهد همه چیز را بداند، اما جهان پاسخ منطقی نمی‌دهد، و اینجاست که پوچی شکل می‌گیرد؛ این پوچی ناشی از بیگانگی انسان است. بنابراین «این سنگینی و بیگانگی در جهان همان بیهودگی است» (ر.ک: عبد المسیح ثروت،١٩٨٥:ص٨) . پوچی نه تنها در انسان، نه تنها در جهان، بلکه در رابطه‌ی میان این دو به وجود می‌آید. عقل سؤال می‌کند و جهان پاسخی نمی‌دهد، و عقل درمی‌یابد که زندگی بی‌معناست، که این پیوندی میان بی‌معنایی احساس‌شده توسط انسان و میل شدید به مرگ ایجاد می‌کند.

افسانه‌ی سیزیف مطالعه‌ای کامل درباره‌ی تجربه‌ی پوچی است که به نظر کامو رابطه‌ای است میان مطالبات منطقی انسان از یک سو و جهانی فاقد منطق از سوی دیگر. این تجربه چیزی جز رابطه‌ی انسان با وجودش نیست... اما این رابطه نابرابر است به دلیل تصادم مداوم میان خواسته‌های معقول انسان و جهانی نامعقول (ر.ک: کامو ،١٩٧٩: ص ٣٩) . مطالعه‌ی کامو، پروازی در دنیای پوچی، نیستی و بیهودگی است؛ او در جستجوی دروازه‌ای به قلمروی خلاقیت بود تا راهی بیابد که به عمق سیزیف برسد، و همچنان به تغییر و اصلاح افکار و مفاهیمی پرداخت که آن‌ها را متفاوت از اگزیستانسیالیسم می‌دید .او می‌خواست انسان شورشی و متمرد بر سرنوشت و سلب آزادی خود باشد، و مرگ نخستین عاملی است که آزادی انسان را سلب می‌کند. پس انسان باید به آزادی انتخاب شورش کند و مرگ را به اجبار نپذیرد: «مرگ اختیاری یعنی اینکه، حتی به‌طور غریزی، آن شادی مضحک و نبود هیچ دلیل عمیقی برای زندگی کردن... خودکشی ادراک عقلانی و حق غریزی برای بازگشت به آن عادتی است که به طور مسخره‌ای به اجرای فرمان‌های هستی ادامه می‌دهد، علی‌رغم فقدان هر دلیل معقولی برای صرفاً زیستن» (ر.ک: عبد المسیح ثروت ، ١٩٨٥: ص٦). آثار نمایشی او نمادی از آزادی و تصمیم‌گیری است؛ به همین دلیل خودکشی و قتل که راه‌های برجسته‌ای به سوی مرگ هستند، نقش بزرگی در آثارش ایفا می‌کنند و ویژگی مهمی هستند که باید دربارشان توقف و مطالعه کرد.

Journal Of Babylon Center For Humanities Studies 2025 Volume :15 Issue : 4
(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)

پس سیزیف بهترین نماینده‌ی مقصود کامو است؛ سیزیفی که بارها و بارها سنگش را به قله‌ی کوه می‌برد، در حالی که می‌داند کاری که می‌کند بی‌معنی است و بیهوده. اما سیزیف، که توسط خدایان به این مجازات محکوم شده است، به زندگی چنگ می‌زند و مرگ را رد می‌کند و تنها به همین دلیل اصرار دارد که زندگی‌اش را ادامه دهد حتی اگر بی‌ثمر باشد، و مرگش را با تکرار آن عمل مقابله می‌کند (ر.ک: کروکشانك ، بلا ت : ص ١٤٠) . او در اینجا در تناقضی مداوم زندگی می‌کند که هر روز با تناقضات جهان و رنج انسان‌ها روبرو می‌شود، تا جایی که باور دارد انسان به ناحق محکوم شده است که زندگی کند، او تنها موجودی است که توان درک معقولت را در جهانی نامعقول دارد .

کامو زمان را نیرویی ویرانگر برای انسان دانست که زندگی ما را بی‌معنا می‌کند، زیرا ما را به تلخی گذر زمان آگاه می‌سازد؛ یعنی وقتی زمان به عنصری ویرانگر تبدیل می‌شود، ما با آن احساس پایان زندگی و پوچی می‌کنیم: «در زندگی روزمره، زمان ما را می‌برد اما همیشه لحظه‌ای فرا می‌رسد که باید ما او را حمل کنیم. ما در آینده زندگی می‌کنیم: «فردا»، «بعداً»، «وقتی راهت را باز کردی»، «وقتی به اندازه کافی بزرگ شدی خواهی فهمید»، و این امور چیزهای شگفت‌انگیزی هستند چون مسئله قبل از همه مرگ است» (ر.ک: کامو،١٩٦٤: ص ٢٥) . مرگ اینجا عنصری فعال است که به انسان احساس وجود می‌دهد تا زندگی کند و معنی وجودش را در جهانی پر از هرج و مرج و بی‌منطقی دریابد. هرچه زمان می‌گذرد و مرگ به انسان نزدیک‌تر می‌شود، پوچی و نزدیکی به نیستی (نابودی) را بیشتر درک می‌کند. پس دیگر ضرورتی به کار نیست، چون ما در حال مردنیم. اما کامو زمان را به عنوان توانایی مؤثری برای دیدن آینده در نظر می‌گیرد، او زمان را از منظر آینده می‌نگرد، نه از منظر نزدیکی مرگ. دیدگاه او در اینجا خوش‌بینانه است به ضرورت عمل قبل از اینکه دیدگاهی بدبینانه باشد، همانطور که برخی می‌پندارند. میان انسان و زمان ارتباطی وجود دارد، زمان در نظر کامو نمایانگر دو جهت متضاد است: یکی نزدیکی مرگ در دید آینده و دیگری تلاش برای رسیدن به امکان ایفای نقش انسان در این زندگی و شورش علیه نامعقولی آن، در تلاشی برای زیستن. او « خود را در رابطه با زمان قرار می‌دهد، جایگاهی در زمان اشغال می‌کند و اذعان دارد که در نقطه‌ای از منحنی ایستاده است که باید تا انتهای آن سفر کند. او به زمان تعلق دارد، و با ترسی که برای شناخت دشمنان بدترش نیاز دارد، به فردا اشتیاق دارد، در حالی که همه چیز درون او باید این فردا را رد کند. و شورش بدن چیزی جز پوچی نیست» (همان منبع : ص٢٥) .مرگ بزرگ‌ترین دشمن کامو است، که او را به چشم ترسی از

ناشناخته و نیستی می‌نگرد. او از آن می‌ترسد و علیه آن اعلام جنگ می‌کند، و شورش جسمانی (خودکشی) تلاشی است برای شورش بر عقلانیت زمان که ما را به سرنوشت محتوم مرگ می‌کشاند .

کامو درک می‌کند که مرگ تجربه‌ای است که هیچ کس چیزی درباره‌اش نمی‌داند، زیرا تجربه‌ای خصوصی و وصف‌ناپذیر است. احساس مرگ قابل انتقال به دیگران نیست، چرا که ما نمی‌توانیم احساس دیگران را بازگو کنیم. تنها چیزی که می‌توانیم درباره این تجربه بدانیم، یقین ما به مردن است و این‌که هیچ دلیلی برای مرگ ما وجود ندارد. «ترس در واقع از ظاهر ریاضی‌گونه‌ای که حادثه دارد، نشأت می‌گیرد»؛ چیزی که تأکید می‌کند زندگی روزی باید پایان یابد و بدین ترتیب مرگ بر پوچی زندگی به شکلی قاطع گواهی می‌دهد، همان‌طور که کامو باور دارد (همان منبع : ص۲۷) . مرگ حتمی و اجتناب‌ناپذیر است و انسان در هر کجا که باشد آن را درک می‌کند. کامو به‌خوبی می‌داند که مرگ ناشناخته‌ای است که هیچ چیز از آن نمی‌دانیم و امکان بیان وجود زندگی پس از آن نیست. از این رو، او از عقلانیت مرگ به عنوان سرنوشتی اجتناب‌ناپذیر می‌گریزد و به پذیرش واقعیت آن بسنده می‌کند، و همزمان به فراموش کردن آن و تلقی آن به عنوان پوچی که انسان را می‌گیرد فرا می‌خواند، بنابراین شورش علیه آن ضروری می‌شود.

کامو آنچه را می‌خواهد از طریق فلسفه‌اش نشان دهد، «مرگ» یا سرنوشت‌هایی است که انسان را تهدید می‌کنند، نه این که او را رها کنند. او معتقد است جهان تابع قوانین خود است و یادآوری اینکه مرگ انسان را با تهدیدهایش احاطه کرده، نه برای اینکه یأس باطلی بر او غلبه کند، بلکه برای شناخت دشواری‌ها و فرصت‌هاست (ر.ک: البیریس ،۱۹۸۳، ص: ۸۰) . انسان باید با شجاعت با آن روبرو شود و از آن فرار نکند، زیرا زندگی‌اش ارزش زیستن دارد، حتی با تمام سختی‌ها و بی‌ثمری‌اش. بنابراین، زندگی نیز شایسته دفاع است، بدون ترس و تسلیم، و این دعوتی است به انسان تا از دل پوچی برخیزد و با پوچی مبارزه کند؛ و این جاست که معنی مرگ و زندگی در نظر کامو نهفته است . شاید موضع کامو خوش‌بینانه باشد، زیرا برای او مقابله و بخشیدن معنا به زندگی کافی است و در این نکته تسلی است برای او در برابر اتهام بدبینی و نومیدی غرق‌کننده.

کامو اعتراف می‌کند که زندگی نامعقول است، اما انسان تنها موجودی است که می‌تواند آن را بفهمد و با آن بازی کند. «زندگی، برای هر یک از ما، ارزشمند است و آگاهی تیز ما به این که زندگی نباید تابع فهم انسانی شود، ارزش آن را افزایش می‌دهد» (ر.ک:جرمین

براي،١٩٦٨: ص ٢١٧) . او مرزهايي كه انسان براى پايان زندگى‌اش تعيين مى‌كند را رد مى‌كند، و مثلاً خودكشى را فرار از مواجهه با پوچى زندگى و بى‌معنايى آن مى‌داند. ممكن است تناقض واضحى در گفته‌هايش باشد؛ گاهى از مرگ به عنوان پايان حتمى براى رهايى از آن حس غريب بى‌معنايى ياد مى‌كند، و در عين حال بر زندگى و ضرورت همزيستى با آن تأكيد مى‌كند؛ گويى از اين وضعيت بدبينانه، موضعى خوش‌بينانه استخراج مى‌كند، چرا كه با پوچى مبارزه مى‌كند و تسليم آن نمى‌شود . او مى‌داند كه خطى بالاتر، زندگى طولانى يا زندگى ابدى وجود ندارد، جز آن محدوده‌اى كه بر زندگى روزمره ما تحميل شده است. او مى‌گويد: «اين چيزهاى اطراف من و آن حقايق محسوس من هستند كه مرا به حركت وامى‌دارند» (ر.ك: الديدي ، بلات ، ص ١٤٩). پس (پوچى و نوميدى) به هيچ وجه صرفاً تحسين محض بدبينى نيستند، بلكه هدف‌شان تنها نشان دادن فاصله بين آرزوهاى انسان و شرايطى است كه در آن زندگى مى‌كند (ر.ك: البيريس ،١٩٨٣: ص٨٠).

ما مى‌دانيم كه پوچى اساساً رابطه‌اى است ميان انسان و جهانش، و بهترين راه رهايى از پوچى، از ميان برداشتن يكى از اين دو عنصر رابطه است . خواست هستى و ارتباط عقل با آن به عنوان وجود نامعقول، و گرايش به مفاهيم روحانى و ايمان به زندگى پس از مرگ، چيزى است كه كامو آن را «مرگ آگاهانه» مى‌نامد؛ يعنى حذف بخش دوم اين رابطه يعنى «مرگ انسان» كه او آن را «مرگ طبيعى» مى‌خواند ، وبه نظر پاتريک در متن « مرگ خوش »، مرگ آگاهانه بر مرگ طبيعى برترى دارد، هرچند كه مرگ آگاهانه انسان را خوشحال نمى‌كند. اما مرگ خوش آسان‌تر به دست مى‌آيد براى كسانى كه تسليم جهان مى‌شوند، كه معمولاً درس‌هايشان از درد، شادى، آزادى و مرگ سرچشمه مى‌گيرد (WEYEMBRGH , 1998.p.75) .

و از طريق آنچه پيش‌تر درباره زندگى و مرگ مطرح كرديم، مى‌بينيم كه هر دو طرف را كامو رد مى‌كند، و اگرچه خودكشى توانايى رهايى از اين نامعقول و بى‌منطقى است، اما تأسف‌بار است كه انسان پايان خود يعنى (مرگش) را تعيين كند، حتى اگر بى‌منطقى آن را درک كند، زيرا «كسى كه واقعاً زندگى نكرده است كسى است كه به شادى نرسيده... مرگ را تنها عملى خشونت‌آميز مى‌بيند» (همان منبع : ص٧٥). در اينجا ، مرگ يكى از شرورها به شمار مى‌آيد كه به نابودى انسان مى‌پردازد و او را به هيچ بدل مى‌كند، چون معتقد است پس از مرگ زندگى‌اى نيست؛ پس اگر انسان به خودكشى روى آورد، چه فايده‌اى دارد؟ كامو در كتابش «عروسى‌ها» مى‌گويد: «دوست ندارم باور كنم كه مرگ به زندگى ديگرى منتهى

مي‌شود، برای من در بسته‌ای است؛ نمی‌گویم باید از آن عبور کنیم، بلکه یک ماجراجویی وحشتناک و کثیف است» (ر.ک: کامو، اعراس ، بلات : ص ٢٥) . کامو خودکشی را راه‌حل نمی‌داند و بر جدی گرفتن زندگی تأکید دارد. او به این ترتیب با پوچی زندگی مخالفت می‌کند و خودکشی را تأیید و تأکید پوچی می‌داند. بنابراین «کامو خودکشی را رد کرد، و انتخاب نشانه آزادی است، و انسان آزاد کسی است که سرنوشت خود را در هر لحظه تعیین می‌کند چون سرنوشتش همیشه در پیش روی اوست» (ر.ک : کامو، الصیف ،١٩٦٢: ص١١). خودکشی نوعی از آزادی‌هایی است که کامو رد کرده، و به شورش علیه نامعقول در مرحله دوم فکری‌اش تأکید دارد، نه اینکه با ناراحتی با مرگ روبرو شویم .

کامو از طریق کتابش «افسانه سیزیف» خواست آن را نقطه شروع قرار دهد، نه پایان. او در جستجوی روشی بود نه یک مذهب، و انسان را قدرتی دانست که به او اندیشه می‌دهد و در تلاش برای دفاع از انسانیت خود در جهانی سرشار از نیروی سرکوب، که محدودیت‌هایی بر انسان تحمیل می‌کند و او را به سرنوشت‌های محتوم (مانند مرگ) می‌کشاند، است. این محدودیت‌ها کنش انسان را در برابر حرکت بدبخت جهان محدود می‌کنند و سپس زمینه‌ای اخلاقی بر پایه پوچی فراهم می‌آورد؛ او آزادی و شادی را تصویر می‌کند . او مرتباً اعلام می‌کند که می‌تواند زندگی را دوست داشته باشد، اما مرگ سرانجام در کمین است. بنابراین کامو می‌گوید: «می‌فهمم که تمام ترسم از مرگ ناشی از حسادت من به زندگی است. من نسبت به کسانی که خواهند زیست و کسانی که گل‌ها و شهوت‌ها برایشان معنی دارد، حسودم؛ من حسودی‌ام چون زندگی را به شدت دوست دارم و نمی‌توانم جز خودخواه باشم» (ر.ک : کامو ، اعراس ، بلات : ص ٢٧) . در اینجا کامو از دیگران متمایز است؛ او می‌گوید نیازش به شادی همراه با نیاز دیگر که کمتر از آن نیست، و آن احساس مسئولیت نسبت به انسانیت رنج‌کشیده است، که تحمل آن دشوارتر است . مرگ از لحظه اول برای کامو شوکی بود، بنابراین جستجویش برای شادی در قالب اخلاقی، تلاشی برای جبران زندگی تراژیک خود بود، و او درک می‌کرد که زندگی بی‌معنی است و هیچ چیز جای آن را نمی‌گیرد .

جستجو برای شادی کامو را به نوشتن «مرگ خوش» واداشت، که پژوهشی در قالب سفری است، شبیه سفر حاجی، نه به سمت شهر آرمانی، بلکه سفری به سمت «مرگ»؛ نوعی مرگ خاص که طبیعت خاص خود را دارد و تفسیر معنای زندگی است. قهرمان داستان «مرگ خوش»، مرسو، با عمد و مهارت می‌کشد و مجازات نمی‌شود؛ کشتن «زگریوس» که نام دیگر «دیونیسوس» است و نماد نیروهای فیزیکی جهان است (ر.ک: براي ،١٩٦٨:ص٧٩) ،

اعـلام مـرگ خداونـد توسـط كـامو و اعـلام انقـلاب او و گـره زدن مـرگ بـه انسـانيت بـود . «انقلاب‌ها غالباً به شكل قتل هستند (بعضی پادشاه و خدا را كشتند)؛ جايی كه ستمديده بر ستمگر قيام می‌كند و نتيجه قتل يک انسان است. اما همچنين انقلاب‌ها ممكن است از انگيزه‌های خود خيانت كنند، چون انسانی كه از مرگ و مكان مرگ متنفر بود، خود آن را مرتكب شده است» (J.nelancon , 1976 . p 98) .كامو معتقد است كه انجام قتل عملی است برای رهايی فردی و تحقق خود، پس مرگ يكی از ابزارهايی است كه كامو برای تحقق خود و آزادی‌اش به كار می‌گيرد، هر چند روش‌ها متفاوت باشند. او «مرسو» را شاهدی بر لذت زندگی حتی اگر بی‌معنی و سخت باشد می‌داند. اين موضوع را در آثار نمايشی خود به وضوح منعكس كرده، جايی كه جرم و قتل ابزار و راهی برای رسيدن به شادی شده‌اند، حتی اگر مجازات آن مرگ باشد.

قتل از جمله جرايمی است كه طبق قانون مجازات اعدام دارد و اين حكم را خدايان نيز صادر كرده‌اند، و قاتل به مرگ محكوم شده است . نخستين گناه، راهی است كه انسان از آن می‌ترسد و به خاطر آن محكوم به مرگ شده است؛ اين مرگ ممكن است نتيجه حكمی باشد كه قانونگذار وضع كرده، اما حكمی سخت و قابل مجازات است، زيرا «اعدام نوعی قتل ديگر است، حتی اگر قانونی باشد. انسان‌ها ذاتاً به مرگ محكوم شده‌اند، و ديگرانی نيز حق صدور حكم مرگ را برای خود قائل شده‌اند، كه شر تاريخی را به شر متافيزيكی افزوده‌اند» (ر.ک: J. melancon , 1976 : p 98) . مرگ شرّی است كه انسان را تهديد می‌كند و حكم اعدام شرّی است كه زندگی را سخت‌تر و تلخ‌تر می‌كند؛ قاتل حاكمی است كه برای مقتول حكم به مرگ داده است تا از اين راه به دنبال سعادت مورد نظر خود باشد، چه اين قتل قانونی باشد چه نباشد . اين ديدگاه در مقالات برجسته كامو درباره حكم اعدام، از جمله «تأملاتی درباره گيوتين»، ديده می‌شود، جايی كه كامو به عنوان موجودی اخلاقی «درگير مفهوم عدالت بود و از مخالفان سرسخت حكم اعدام بود» (ر.ک: مقار، ١٩٧٢: ص٢٧٩) . به لطف آثار ادبی و نمايشی‌اش، كامو توانست خود را به عنوان نيرويی تأثيرگذار در جامعه مطرح كند و در لغو حكم اعدام در فرانسه كمک كند، به ويژه پس از انتشار كتاب « تأملاتی درباره دار» كه سبكی اخلاقی نو ايجاد كرد (ر.ک: القيسي ،١٩٦١ : ص ٢٩) . او می‌خواهد انسان دنيايی ضد پوچی و تلخی زندگی بسازد، تلاش برای ايجاد جهانی كه عليه سرنوشت‌های محتوم تحميل‌شده توسط خدايان ايستادگی كند.

بخش بزرگی از اندیشه کامو بر محور آزادی شکل گرفته است. بی‌معنایی و بی‌منطقی زندگی به کامو این قدرت را داد تا مفهوم آزادی را با قاطعیت در عرصه ادبیات مطرح کند و آن را نقطه شروع تفکر خود قرار دهد: «زندگی می‌تواند بهتر زیسته شود اگر بی‌معنا باشد، و بنابراین بقاء بی‌فایده بودن، خود قائل به حذف خودکشی از انسان است چون خودکشی بی‌فایده بودن را از طریق مرگ حل می‌کند و آن را به کلی نابود می‌سازد.» (ر.ک: عبد المسیح ثروت ،۱۹۸۵: ص۱۳)

کامو معتقد است که مرگ به فنا و پایان می‌انجامد و هیچ فایده‌ای ندارد و باید از طریق بی‌فایده بودن و شورش علیه هر آنچه طبیعی و مقدر است، به مقابله با آن پرداخت. مسئله آزادی این است که: «مسئله‌ای بی‌معنا است . چرا که به شیوه‌ای متفاوت به مسئله خدا مربوط است . شناخت اینکه انسان آزاد است یا نیست به شناخت این بستگی دارد که آیا کسی فرمانروای اوست یا خیر.» (همان منبع : ص۱۳) . کامو قوانین و آداب و رسوم را حصاری می‌داند که آزادی‌ها را محدود می‌کند، چه این قوانین الهی باشند و چه قوانین وضعی، و هر چه انسان بیشتر از این قیود دور شود، آزادی اراده بیشتری کسب می‌کند که به او امکان می‌دهد علیه واقعیت بی‌معنی شورش کند. تنها آزادی‌ای که کامو می‌شناسد آزادی تفکر است، در جهانی پر از بی‌منطقی، که عقل ذات انسان است.

کامو و سارتر دو قطب متضاد در دایره آزادی و رهایی‌اند. هر یک اصول بنیادینی را برای نسلی که در واقعیت غرق شده است، تعیین کردند و به بحث درباره موضع انسانی پرداختند که می‌خواست آزادانه و انتخاب‌گر باشد. آن‌ها به ضرورت خشونت به عنوان راهی به سوی آزادی دعوت کردند و نقش انسان روشنفکر را در زندگی سخت تأکید کردند. در اینجا انقلاب به مثابه شورش علیه اصول با خشونت و اجبار برای رسیدن به هدف است، حتی اگر به از دست دادن آزادی بیانجامد. (ر.ک: أرونسون ، ۲۰۰٦: ص ۱۱ – ۱۲) . از این رو، کامو ایده خودکشی را از تفکرش کنار گذاشت و به ضرورت زیستن زندگی با تمام بی‌فایدگی‌ها و شکوه آن‌ها تأکید کرد، و با تمام وجود می‌دانست که در مسیر فنا است، پس با بازیگوشی به زندگی می‌نگرد تا ماجرایی روحانی را در مدت عمرش تجربه کند .

کامو زندگی، درد و بیماری سی ساله‌اش را راهی برای خلاقیت در جهان تئاتر و ادبیات ساخت. مواجهه با بیماری و مرگ دو راهی است که صاحبش را قوی، شجاع و آزاد در مقابل هر آنچه بی‌فایده است، می‌کند. او می‌خواهد پس از نشان دادن تهدیدات و فجایع مختلف که انسان معاصر را تحت فشار قرار می‌دهند، مسئله را در مواجهه با شر و کاهش آثار آن به حد

امكان قرار دهد. (ر.ک:p.286 : 1969 , surer) . رنج و بیماری شاخه‌هایی از مرگ هستند. ترس از دیگری واقعی است اما باید بر آن غلبه کرد و بیشترین بهره را برد. وقتی خدایی نیست، انسان فقط می‌تواند به شجاعت شخصی خود نسبت به دیگران بازگردد تا در این زندگی تسلط پیدا کند.

دیگر چیزی جز هنر برای کامو نمانده بود تا از طریق آن نومیدی و خلاقیتش را بیان کند؛ جایی که تمام امیدها و رویاهای تحقق نیافته‌اش متمرکز شده‌اند. مهم‌ترین انگیزه خلاقیت برجسته او در مرحله اول زندگی ادبی، تضاد میان هنرمند و جهان بود. او «ستایش از بدبختی انسان را نشان نمی‌دهد بلکه ندایی است بر مقابله با آن: او این بدبختی را به نمایش گذاشت تا عظمت را بخواند.» (ر.ک: البیریس ، ١٩٦٥: ص ٨٥) . تصویر انسان بازیگوشی که کامو ترسیم می‌کند، شبیه تصویری از انسانی است که به مثابه هنرمند زندگی می‌کند، زیرا انسان مشتاق زندگی به مثابه هنرمند تلاش می‌کند با روش‌های هنری زندگی خود را که برایش فقط رؤیا یا تصویری تحت کنترل کامل است خلق کند، در تلاش برای وحدت جهان و رؤیا، اما بی‌نتیجه. و دشوار است، بلکه «کنترل بدبختی و مرگ دشوار است، بنابراین حتی در مقاومت مکرر انسان در برابر آنچه او را له می‌کند، بدبختی باقی می‌ماند.» (ر.ک: همان منبع : ص٨٦) . که مرگ یکی از آن چیزهایی است که انسان به سختی می‌تواند بر آن کنترل داشته باشد. بنابراین کامو این موضوع را در آثار خود نشان داد تا اهمیت آن را کم کند و وارد دنیای شجاعت، یعنی دنیای هنر شود، که هر ناامیدی را به خوش‌بینی تبدیل می‌کند و تلاش می‌کند بر بی‌معنایی زندگی غلبه کند و دنیایی که هنرمند برای خود می‌سازد را به تصویر بکشد. همچنین اراده خدا و سرنوشتی که برای انسان نوشته شده را خم می‌کند، چیزی که بر انسان می‌آید و نمی‌توان بر آن غلبه کرد. از این طریق، انسان معنای وجود و نیستی خود، پوچی زندگی و اجتناب‌ناپذیری مرگ را درمی‌یابد و این به او نیرویی برای مقابله با جهان می‌دهد: «انتظار مرگ ویژگی دیگری از شجاعت پنهان است.» (ر.ک: J.melancon , 1976 : p178) . اگر کامو این شجاعت در مواجهه با مرگ را در آثار ادبی و نمایشی خود نشان نمی‌داد، ناامیدی، یأس، ترس از مرگ و قطع ارتباط با جهان باعث می‌شد که انسان به بالاترین درجات انزوای جهان برسد و تصویر هنری کاملاً تهی از هر چیز شود و امید و ناامیدی از هر مفهومی خالی گردند، و زندگی صرفاً تصویری شود .

اثر ادبی کامو نه تاریک و نه بی‌فایده بود، به ویژه که بسیاری از مردم، به‌ویژه جوانان، روزانه از آن درس می‌گیرند، و این آثار مرگ او را معنایی نهایی بخشیدند. او تصویر موقعیت

شخصی خود را بارها تکرار کرد و راز درونی خود را حفظ نمود و توانست با آثارش به همه بیاموزد که: «اگر مرگ تنها راه حل است، ما در مسیر اشتباهی حرکت می‌کنیم، زیرا مسیر درست به زندگی، به خورشید می‌انجامد.» (ر.ک: ledesque, 1963 : p. 180)

کامو در آثارش به دنبال روشی جامع برای رهایی از کابوس وجود انسانی و نمایش نوعی از زندگی است که دردهای انسانی را کاهش دهد، و انسان در زندگی خود بدون غرق شدن در آن زندگی کند و خود را حفظ نماید. او این موضع را در «اسطوره سیزیف» اثبات می‌کند و رفتار انسانی را نشان می‌دهد که می‌تواند زندگی را که ترجیح می‌دهد بر مرگ انتخاب کند. تمرکز او بر سبک‌های فردی زندگی نیست بلکه بر نگرش کلی انسان در دنیای پوچی است . کامو در مرحله اول ادبی خود هر عمل یا فعالیت را به طور کلی محکوم می‌کند، ناشی از نومیدی خود نسبت به ضرورت مرگ و سرنوشت محتوم انسان. بنابراین عمل انسان گذرا و در مسیر زوال است و چیزی جز بدبینی و منفی‌گرایی برای انسانیت باقی نمی‌ماند و باید به اعماق خود رو آورد که ما را به هماهنگی و توافق با دیگری کمک می‌کند .

نتایج حاصل از چارچوب نظری :

۱- زندگی انسان آکنده از یأس و اضطراب است که آن را از اصول اساسی زندگی می‌داند؛ چرا که یأس انسان را از خود به عنوان موجودی محدود جدا می‌کند.

۲- اندیشه هستی‌شناسانه تلاش کرده است مرگ را با ذات پیوند دهد و بدون ادراک ذات، جوهر اصلی مرگ فهمیده نمی‌شود .

۳- دشواری‌های زندگی و دردهای آن در انسان احساس فردیت نسبت به جهان ایجاد کرده است؛ و حقیقت مرگ میزان غربت انسان را در میان جهانی پوچ آشکار می‌سازد .

٤- تئاتر پوچی مرگ را نه مرگ جسم بلکه مرگ یک نظام و نومیدی از وضع موجود و جایگزینی آن با نظامی جدید می‌نگرد .

٥- نویسندگان تئاتر نامعقول تلاش کرده‌اند جنایت را به عنوان نقطه شروعی برای آزادی نشان دهند؛ و به‌واقع آزادی خود را از طریق جنایت بازمی‌یابند، زیرا خیانتکار جنایتکار واقعاً انسانی تنها است .

مبحث سوم / تحلیل نمایشنامه سوء تفاهم : نویسنده : آلبر کامو

ترجمه : جلال آل احمد

خلاصه داستان نمایشنامه /

کامو این نمایشنامه را در زمستان ۱۹۴۲–۱۹۴۳ نوشت، در بستر رویدادهایی که در چکسلواکی رخ داد، جایی که صحنه‌ی این تراژدی است. داستان از سفر «یان» آغاز می‌شود که در جوانی، مادر و خواهرش را که هتلی را در منطقه‌ای دور از شهر اداره می‌کنند، ترک می‌کند. او تلاش می‌کند ثروتی جمع کند تا به خوشبختی‌ای برسد که در کودکی از آن محروم بوده است. پس از غیبت ۲۵ ساله، او همراه همسر و فرزندش بازمی‌گردد، با ثروتی فراوان . اما او از آشکار ساختن هویت واقعی‌اش به مادر و خواهرش خودداری می‌کند و آنها را شگفت‌زده کند، و همسر و فرزندش را در منطقه‌ای مجاور رها می‌کند. وقتی وارد هتل می‌شود، نه مادر و نه خواهرش او را نمی‌شناسند. او برای شوخی، پول‌هایش را نشان می‌دهد و اتاقی اجاره می‌کند، اما مادر و خواهرش که در صدد کشتن همه مهمانان هتل هستند، او را در همان شب به قتل می‌رسانند. این اتفاق با کمک خدمتکار رخ می‌دهد که پول‌هایش را می‌رباید و جسدش را به رودخانه می‌اندازد. ناگهان هویت «یان» ناخواسته آشکار می‌شود، وقتی خدمتکار آن را در اتاق پیدا می‌کند. واکنش مادر و خواهر (مارتا) راهی است پر از مرگ برای تطهیر گناهان و پاک کردن رویایی که آنها به دنبال آن بودند اما هرگز نیافتند؛ مادر خود را دار زد و خواهرش (مارتا) خود را در چاه انداخت. این دو با مرگشان اعلام کردند که مرگ می‌تواند نجات‌بخش باشد، برای رهایی از فلاکت، سختی و ناامیدی‌ای که انسان در مسیر زندگی تجربه می‌کند.

تحلیل نمایشنامه :

نمایشنامه «سوء تفاهم» از مراحل ابزورد یا غیرمنطقی در زندگی آلبر کامو به شمار می‌رود، که نخستین دوره زندگی او در خلق آثار نمایشی است. کامو در این نمایشنامه وضعیتی را مطرح می‌کند که در آن قهرمان از ابتدا محکوم به مرگ است؛ او قربانی یک جنایت است که توسط مادر و خواهر به‌طور آگاهانه انجام شده و آن‌ها امکان رسیدن به خوشبختی نادیده را از طریق این جنایت اعلام می‌کنند. این مسئله، شخصیت‌ها را در مواجهه‌ای رو در رو با مرگ قرار می‌دهد — و اینجا یک تراژدی دردناک پیش روی ماست .

نمایشنامه از ابتدا شبیه بازی‌ای است که شخصیت‌ها برای نمایش خشونت زندگی و مرگ انجام می‌دهند. مرگ، دشوار، سرد و کند است، اما همزمان رقص مرگ را در پایان نمایش می‌بینیم که شخصیت‌ها ناچار و همراه با پذیرش ایده خودکشی برای به‌دست آوردن آزادی‌ای که در طول نمایش از دست داده‌اند، آن را می‌رقصند. مرگ تبدیل به آزادی می‌شود، اما آزادی‌ای درونی و خالی از امید و آینده. از این رو، شخصیت‌ها احساس می‌کنند زندگی بی‌معناست و هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای برای ادامه زندگی وجود ندارد. این همان ویژگی غیرمنطقی بودن است که بر یک روز زندگی «یان» در هتل سایه می‌اندازد و بی‌فایده بودن درد و رنج را نشان می‌دهد .

نمایشنامه «سوء تفاهم» با نمایش دو نیروی متضاد آغاز می‌شود که هر دو در فاجعه مادر سهیم هستند، جایی که مادر نماد نیستی و پوچی در وجودی ناامید است. او برای رسیدن به آرامش و صلح دست به قتل می‌زند، اما قتل پسرش او را از عمق ظلمی که انسان می‌کشد آگاه می‌کند. همچنین خواهر (مارتا) که بارها رویایی روشن از آینده‌ای در زیر نور خورشید و کنار ساحل داشته است، اما تقدیر و سوء تفاهم قوی‌تر بوده و او را به جرمی پس از جرم کشانده تا نهایتاً در مرگ غرق شود و رویا به توهم تبدیل گردد. این دو نقش دستگاه قتلی را دارند که با آمدن هر مهمان به هتل شروع به کار می‌کند.

بر اساس آنچه از شاخص‌ها و فلسفه پوچی در آثار کامو به دست آمده، می‌توان این اندیشه‌ها را در نمایشنامه «سوء تفاهم» چنین خواند :

۱ – ناامیدی و اضطراب به عنوان بخشی از طبیعت محدود انسان :

نمایشنامه «سوء تفاهم» دنیایی را به تصویر می‌کشد که در آن وحشت و ناامیدی خاموش حکم‌فرماست، جایی که شخصیت‌ها، به‌ویژه مادر و مارتا، در انزوایی خفقان‌آور داخل مهمان‌خانه‌ای روستایی و سرد زندگی می‌کنند که به صحنه قتل به انگیزه پول و رهایی از فلاکت تبدیل شده است. اما آنچه تجربه می‌شود فقط فقر مادی نیست، بلکه فقر روحی و هستی‌شناسانه است .

اضطراب وجودی و ناامیدی در شخصیت مارتا متجلی است، که اشتیاق خود را برای رهایی از زندگی خاکستری و یکنواخت چنین بیان می‌کند : " **آه ! مادر ! وقتی یک پول حسابی جمع کردیم و توانستیم این سرزمین های درندشت را ترک کنیم ، وقتی این مسافرخانه را واین شهربارانی را پشت سرگذاشتیم ، واین سرزمین بی آفتاب را فراموش کردیم ، روزی که عاقبت**

در برابر دریا که من این همه خوابش را می بینم قرار گرفتیم ، آخر در آن روز مرا خواهی دید که می خندم ." (آل احمد ، ۱۳۲۸: ص۲۰)

برای مارتا، زندگی به زنجیره‌ای از یکنواختی و سکون تبدیل شده که در آن تنها دو انتخاب وجود دارد: فرار به سوی امید (مهاجرت به سرزمینی آفتابی) یا مرگ معنوی در واقعیتی منجمد. این آگاهی از ناتوانی و تهی‌بودن همان «ناامیدی وجودی» است که انسان را از خود جدا می‌کند و او را به مواجهه با محدودیت‌ها و فناپذیری‌اش می‌کشاند .

یان نیز این اضطراب وجودی را عمیقاً تجربه می‌کند؛ او به دنبال معنا، به رسمیت شناخته‌شدن و گرمای خانواده است، اما به دیوار سکوت و خشکی عاطفی برخورد می‌کند. او عمداً تصمیم می‌گیرد هویت خود را فاش نکند، گویی می‌خواهد قدرت «عشق غریزی» را که باید بدون کلام شناخته شود، آزمایش کند، اما کشته می‌شود، چون این اشتیاق به ارتباط محکوم به ناامیدی در جهانی است که هیچ چیز نمی‌بخشد .

۲- پیوند مرگ با خود: مرگ به‌عنوان آزمونی برای جوهر :

در نمایشنامه، مرگ فقط به‌عنوان پایان زیستی مطرح نمی‌شود، بلکه به مثابه آیینه‌ای است که حقیقت «خود» را آشکار می‌کند. جان عمق غربت خود را تنها وقتی درمی‌یابد که با مرگی عبث روبرو می‌شود، مرگی که ناشی از سکوت و سوء تفاهم میان او و مادر و خواهرش است. این لحظه تنش میان «خود» و مرگ را نشان می‌دهد. وقتی می‌فهمد که مادر و خواهرش او را نمی‌شناسند، می‌گوید:

" من دست کم این را توانسته ام بفهمم که برای نگهداشتن من زیاد کوششی به خرج نداده اید ، ولی من علتش را درک نمی کنم " . (آل احمد ، ۱۳۲۸: ص۶۲)

در این متن، مشاهده می‌کنیم چگونه سکوت به شکافی هستی‌شناسانه بدل می‌شود که مانع از درک «خود» توسط دیگران می‌گردد. جان می‌میرد بدون آنکه شناخته شود، یعنی بدون اینکه واقعاً در آگاهی دیگران «زیسته» شود. همچنین، مارتا پس از کشتن برادرش رهایی نمی‌یابد، بلکه سفری سخت از ادراک دیرهنگام را آغاز می‌کند. او مستقیماً فرو نمی‌ریزد، بلکه وارد مبارزه‌ای درونی با معنا می‌شود، گویی مرگ جان باعث شده که دریابد خودش را نیز از دست داده و در مرگی شریک شده که معنای واقعی آن را نمی‌دانسته است . از این دیدگاه، مرگ فرصتی می‌شود برای کشف «خود» گرفتار در عبث و درک این نکته که انسان خود را تنها در مواجهه با پایان می‌شناسد .

۳- فردیت در میان جهانی عبثی :

نمایشنامه تنهایی و انزوای وجودی انسان را به واضح‌ترین شکل بازتاب می‌دهد. هر شخصیت حتی در حضور دیگران نیز تنها به نظر می‌رسد :

- جان تنها است، حتی پس از بازگشت به خانواده‌اش
- مادر در روزمرگی غیرانسانی غرق شده است
- مارتا اسیر رویایی ناممکن است
- و خدمتکار، که شخصیتی عجیب و غریب است، نقش تماشاگر خاموش را ایفا می‌کند، گویی نماینده جهان بی‌تفاوت است.

نمایشنامه مرگ را حقیقت یگانه و مسلم نشان می‌دهد و همه روابط و احساسات در معرض فروپاشی به‌خاطر تصادف یا سوء تفاهم قرار دارند. این امر باعث می‌شود انسان جهان را عبث، خاموش، غیرمنطقی، و نامتناسب با انتظاراتش حس کند؛ جهانی که بدون توضیح او را شوکه می‌کند. حس غربت در شخصیت ماریا تکرار می‌شود، اما بیشتر آن را در خدمتکار پیر که نماد سکوت وجود است، می‌یابیم:

"ژان : خدمتگار عجیبی دارید ... ژان : پس حرف می زند ؟ مارتا : هر چه کمتر که ممکن باشد . و فقط در موارد اساسی ." (آل احمد ، ۱۳۲۸: ص۳۶-۳۷)

این سکوت تنها رفتار فردی نیست، بلکه نماد سکوت جهان و فقدان گفتگوی واقعی میان انسان و هستی است، همان‌طور که کامو در «اسطوره سیسیف» آن را توصیف کرده است.

۴- مرگ به‌عنوان نماد فروپاشی نظام :

در نمایشنامه کامو، مانند نمایشنامه‌های اللامعقول به طور کلی، مرگ صرفاً یک رویداد زیست‌شناختی دیده نمی‌شود، بلکه نمادی است از فروپاشی یک نظام فکری یا اخلاقی .

در نمایشنامه «سوء تفاهم»، مرگ جان فقط پایان یک فرد نیست، بلکه فروپاشی مجموعه‌ای از ارزش‌ها و مفاهیم است: فروپاشی رابطه خانوادگی، شکست ارتباط، و سقوط ایده «وابستگی» یا «رحم». مرگ در اینجا اعلام شکست نظام اخلاقی و اجتماعی قدیم است، بدون آنکه چیزی نوین جایگزین آن شود. پس از جنایت، تولد معنایی را شاهد نیستیم، بلکه سکوتی بزرگ‌تر و ویرانی عمیق‌تر است. این جوهره عبث است: جایی که نه تبیین، نه رهایی، نه توجیهی وجود دارد. وقتی مادر می‌فهمد مقتول پسر خودش است، فرو می‌ریزد و در لحظه مواجهه با حقیقت می‌گوید : **" خوب ، من خوب می دانستم که روزی ورق به این طریق بر خواهد گشت و می دانستم که آن وقت باید تمامش کرد " (آل احمد ، ۱۳۲۸: ص۹۴)**

با این جمله ویرانگر، پروژه‌ای که بر پایه جنایت ساخته شده بود، فرو می‌پاشد. جنایت وسیله رهایی نبود، بلکه منجر به سقوط کل نظام ارزش‌ها و اخلاق شد.

۵- جنایت به‌عنوان ابزاری برای بازپس‌گیری آزادی :

بر اساس برخی جریان‌های تئاتر عبث، جنایت گاهی بیانگر آزادی است، وقتی انسان با عمل خود اعلام اراده فردی در برابر عبث جهان می‌کند . در «سوء تفاهم»، جنایت در ابتدا به خاطر نیاز (پول) انجام می‌شود، اما در عمقش آرزوی مارتا برای شکستن روزمرگی و خروج از زندان روزانه را آشکار می‌کند. مادر با سردی درباره قتل صحبت می‌کند، گویی وسیله‌ای برای رهایی خود است :

" این کار را خیلی به زحمت می توان جنایت دانست . کار ما یک مداخله بیشتر نیست . فشار آهستهٔ انگشت است که به زندگی های گمنام وارد می شود . و راستی هم ظاهرا زندگی از ما سختگیرتر و ستمگرتر است . شاید هم به علت همین است که من وقتی حس می کنم گناهکارم حالم بد می شود . " (آل احمد ، ۱۳۲۸: ص۲۳)

اما این جنایت به او آزادی نمی‌دهد، بلکه او را به عمق ناامیدی سوق می‌دهد؛ گویی کامو اشاره دارد که آزادی از طریق قتل به دست نمی‌آید، بلکه از طریق شناخت عبث و شورش آگاهانه علیه آن حاصل می‌شود.

در اینجا خدمتکار – شخصیت ناظر منفعل – مثل یک خبرچین وجودی عمل می‌کند؛ جنایت را می‌بیند، سکوت می‌کند و شخصیت‌ها را تنها رها می‌کند تا با سرنوشت خود روبرو شوند، و بدین ترتیب ایده اینکه انسان در لحظه جنایت خود نیز واقعاً تنهاست را مجسم می‌کند . «آزادی» در اینجا خیلی زود هنگام مواجهه با حقیقت بخار می‌شود و به ویرانی کامل تبدیل می‌گردد. این با نگاه نویسندگان تئاتر عبث همخوانی دارد که می‌گویند آزادی جدا شده از معنا به باری سنگین و سقوط تبدیل می‌شود.

از طریق نمایشنامه «سوء تفاهم»، کامو دیدگاهی درباره موضوعی فراموش‌نشدنی یعنی سرنوشت محتوم نشان داد . می‌شد تمام این سرنوشت‌ها را پشت سر گذاشت اگر (یان) فقط یک کلمه می‌گفت و خود را معرفی می‌کرد، و در عین حال مادر و خواهر اگر به درستی عمل می‌کردند و هویت او را می‌پرسیدند و نامش را تأیید می‌کردند، می‌توانستند وضعیت را کنترل کنند . اما همه این پیامدها به‌شدت به تسلیم در برابر سرنوشت دفاع می‌کنند، گویی «سوء تفاهم» واقعیتی ناگزیر است به دلیل بی‌اعتنایی به کلمات و صداقت . این فریاد ناامیدی از زندگی و دیدگاه نیستی‌گرایانه‌ای است که همه ارزش‌ها را انکار می‌کند. کامو زندگی را

تغییر داد، نه اینکه آن را پر از شادی و خوشبختی کند. او می‌خواست توجیهی برای همه اعمال ارائه دهد، در حالی که این اعمال جز رنج و نابودی چیزی برای زندگی به همراه ندارند . این تمایل به شورش بعدها در نمایشنامه‌هایش بیشتر بروز یافت.

نتیجه‌گیری :

در قلب طرح فکری آلبر کامو، مفهوم عبث جایگاهی مرکزی دارد. این مفهوم تنها به معنای هرج و مرج یا فقدان معنا نیست، بلکه به آن رویارویی عمیق اشاره دارد بین اشتیاق ذاتی انسان به نظم، وضوح و معنا، و سکوت جهان، سردی عالم و بی‌تفاوتی آن نسبت به سرنوشت فرد. از این منظر، نمایشنامه «سوء تفاهم» بازنمایی دراماتیک دقیق این تقابل عبثی است.

در «سوء تفاهم» درد از شر مطلق یا قصد قتل نمی‌آید، بلکه ناشی از جهل، سوءتفاهم و سکوت است. بازگشت «یان» به خانه خانواده پس از سال‌ها دوری و خواست گردهم‌آیی و به رسمیت شناخته شدن، با جنایتی عبثانه مواجه می‌شود که توسط مادر و خواهرش که او را نمی‌شناسند انجام می‌گیرد و رویا به تراژدی و نیت‌های خیر به فاجعه بدل می‌شود. اینجا عبث یعنی حقیقت بسیار نزدیک بوده، اما سکوت و عدم بیان آن منجر به مرگی بی‌معنا شده است . این داستان ساده عمق تناقض بین انسانی را به تصویر می‌کشد که به دنبال شناخت و عشق است، و جهانی که نه می‌شناسد و نه اهمیتی می‌دهد. شخصیت‌های نمایشنامه، به ویژه «یان»، «مارتا» و «مادر» شرور نیستند، بلکه اسیر شرایط عبثی‌اند: اطلاعات ناقص، احساسات سرکوب‌شده، تصمیمات به تأخیر افتاده و قضاوت‌های بر پایه توهم. همه این‌ها به سرنوشتی تراژیک منجر می‌شود، نه به دلیل بدخواهی، بلکه به دلیل فقدان معنا و ارتباط .

اما عبث، نزد کامو، دعوت به کناره‌گیری یا خودکشی وجودی نیست. بلکه لحظه‌ای از درک عمیق وضعیت انسان در این جهان است. کامو می‌گوید انسان باید این عبث را آگاهانه مواجه شود، نه با تسلیم. عبث را نمی‌توان حذف کرد، اما می‌توان با انتخاب زندگی، صداقت و پذیرش مسئولیت آزادی، حتی در غیاب پاسخ‌ها، علیه آن شورش کرد. در پایان نمایشنامه، مادر پس از گذشتن از زمان متوجه عمق فاجعه می‌شود، اما زمان به عقب بازنمی‌گردد. این پایان تنها خاتمه‌ای تراژیک نیست، بلکه فریادی فلسفی است که می‌گوید سکوت می‌تواند مرگبار باشد و فرار از مواجهه ما را از پیامدهای عبث معاف نمی‌کند. با این حال، کامو اشاره می‌کند که پذیرش عبث آغاز راهی نو است: راهی که به دنبال معنایی تحمیل شده از بیرون نیست، بلکه معنایی است که انسان خود با اعمال، صداقت و حضورش در جهان می‌سازد.

بدين ترتيب می‌توان گفت «سوء تفاهم» رامحل‌های آماده ارائه نمی‌دهد، بلکه مخاطب را به تأمل در شکنندگی ارتباط انسانی، ضعف منطق اخلاقی در دنیایی غیرمنطقی و مسئولیت شورش آگاهانه در برابر عبث وا می‌دارد. پیام کامو نه در اجتناب از درد، بلکه در توانایی مواجهه با آن بدون توهم و پافشاری بر دادن معنا به زندگی ماست؛ معنایی که نه جهان به ما می‌دهد، بلکه خود ما تصمیم می‌گیریم که به آن ببخشیم.

پی نوشت ها :

---

١ – اگزیستانسیالیسم " existe ntialism " یا " فلسفه وجودی " یکی از مکاتب مهم فلسفی در قرن ١٩و ٢٠ است ، که گاه از آن باعنوان " مکتب اصالت وجود انسان " اشاره می شود ، زیرا محور کاوشهای این فلسفه " وجود انسان " است . برای اطلاع بیشتر رجوع کنید : جواد سلیمانی ، نقد دیدگاه های مکتب اگزیستانسیالیسم درباره هویت انسان ، نشریه : پژوهش های اعتقادی کلامی(علوم اسلامی) ، ١٣٩٤ : دوره:٥ ، شماره :٢٠ ، ٤٩–٦٨ .

٢ – (پوچ گرایی) : رهیافتی اندیشگانی است که از دیرباز ذهن بشر را به خود مشغول ساخته و در همهٔ االعصار به صورت کمرنگ ویا پررنگ دیده شده است ؛ اما در عصر حاضر به شدت قابل لمس است . اما تئاتر پوچگرا (یا تئاتر ناهماهنگ): این اصطلاح را **مارتین اسلن** برای گروهی از نمایشنامه‌نویسان اروپایی به کار برد که در دهه‌های ١٩٥٠ و ١٩٦٠ از مکتب طبیعت‌گرایی فاصله گرفتند. برخی این نوع تئاتر را با عنوان «تئاتر ابسورد» (پوچگرا) نیز می‌شناسند؛ اصطلاحی فلسفی که با اندیشه‌ی اگزیستانسیالیستی پیوند دارد و با تئاتر پیشرو (آوانگارد) نیز مرتبط است. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به :

– زهرا کوشکی و دیگران، بررسی تطبیقی "پوچ گرایی" در آثار ساموئل بکت و صادق هدایت با تأکید بر رمان های مالون می میرد و بوف کور، نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز ، سال٧٣/شماره٢٤١/ بهار وتابستان ١٣٩٩،ص ١٤٧ .

– کرستوفر اینز ، المسرح الطليعي ، تر : سامح فكري، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٢، ص ٤١٦ .

٣ – ساموئل بکت (١٩٠٦–١٩٨٩)، از پدر و مادری ایرلندی زاده شد. تحصیلات خود را در مدارس سلطنتی بریتانیا به پایان رساند و سپس در پاریس به تحصیل در دانشگاه ادامه داد. او در حوزه‌های شعر، رمان و نمایشنامه‌نویسی فعالیت داشت. بکت از جمله نویسندگانی بود که تحت تأثیر جیمز جویس قرار گرفت و مدتی نیز منشی خصوصی او بود. جنگ جهانی دوم بزرگ‌ترین منبع الهام او برای نگارش تئاتر پوچگرا بود، به‌ویژه پس از آنکه در مقاومت فرانسه شرکت کرد. شهرت جهانی او با نمایشنامه‌ی در انتظار گودو (En attendant Godot) در سال ١٩٥٢ تثبیت شد؛ نمایشی که موفق‌ترین اثر نمایشی پس از جنگ محسوب می‌شود. از دیگر آثار برجسته‌ی او می‌توان به نوار آخر کرَپ (١٩٥٨) و همچنین همه‌ی افتادگان و خاکسترها (١٩٥٩) اشاره کرد. بکت در کنار برشت، یونسکو و ژان ژنه از مشهورترین چهره‌های تئاتر پس از جنگ به شمار می‌آید و یکی از نوآوران بزرگ صحنه تئاتر است. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به : ناثان

سكوت ، بيكيت ، تر : مجاهد عبد المنعم ، بغداد : منشورات وتوزيع المكتبة العالمية ، ١٩٨٥، ص ١٥٩ – ٢٦٢ .

٤ – يوژن يونسكو: نمایشنامه‌نویسی است که در سال ۱۹۱۲ میلادی در شهری کوچک به نام سیلاتینا در کشور رومانی به دنیا آمد. مادرش فرانسوی و پدرش رومانیایی بود. مادرش او را به فرانسه برد و او در آنجا زبان فرانسوی را آموخت و در آن زبان مهارت یافت. در سال ۱۹۳۸، او بر اثر تجارب دوران کودکی‌اش، به ویژه تجربه‌ی مرگ برادرش که با چشمان خود شاهد آن بود، به نگارش رساله‌ای با عنوان «اندیشه‌های گناه و مرگ» پرداخت. او از عقده‌ی پدر رنج می‌برد؛ پدری که برای او نماد نظام، قانون، ممنوعیت، نهی، دستور و سرکوب به شمار می‌رفت، و از همین رو علیه او عصیان کرد. مرگ برادرش تأثیری عمیق بر او گذاشت، و همین مسئله سبب شد تا اندیشه‌ی مرگ به شکلی تکرارشونده در آثار نمایشی او حضور یابد. یونسکو نمایشنامه‌های بسیاری نوشت از جمله: «خواننده‌ی کچل»، «درس»، «صندلی‌ها»، «کرگدن»، «شهدای وظیفه»، «ژاک یا اطاعت»، «آمیدیه»، «ساکن»، «شاه در حال احتضار» و «بازی مرگ». این آثار نوعی طغیان بر تئاتر معمول و متعارف بودند . برای اطلاعات بیشتر بنگرید به : محمد جمعه، محمد حجازي : یوجین یونسکو، مصر: دار الفکر، بلات، ص ۲۳–۳۳.

منابع :

١.ارمالكين ،جينيت :العنف اللغوي في الدراما المعاصرة ، تر:محمد السيد، القاهرة :وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠.

٢.أرونسون، رونالد : كامي وسارتر ، تر : شوقي جلال ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، سلسلة عالم المعرفة ، ٢٠٠٦ .

٣.استادو، كلود : يوجين يونسكو ، تر : قيس خضور ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ .

٤.أسعد، سامية أحمد : في الادب الفرنسي المعاصر ، مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦.

٥.الاصفر، عبد الرزاق: المذاهب الادبية لدى الغرب ، دمشق :مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ .

٦.اوبراين ،كونر كروز :البير كامو ، تر: عدنان كيالي ،بيروت :المؤسسة العربية للدراسات ، ١٩٧٢.

٧.براي، جرمين : البير كامو ، تر : جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٨ .

٨.البيريس، ر.م . : الاتجاهات الادبية الحديثة ، تر:جورج طرابيشي، بيروت:عويدات، ١٩٨٣ .

٩._____ : الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ، تر: جورج طرابيش ، بيروت :منشورات عويدات ، ١٩٦٥ .

١٠.بيكيت، صموئيل: في انتظار جودو ، تر: فايز اسكندر، مصر: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

١١.ثروت ، يوسف عبد المسيح : دراسات في المسرح المعاصر ، بغداد : مكتبة النهضة ،١٩٨٥ .

١٢._____ :مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٥.

١٣._____ :معالم الدراما في العصر الحديث ، بيروت :المكتبة العصرية، بلا ت .

١٤.جمعة ،محمد ؛ حجازي، محمد : يوجين يونسكو ، مصر : دار الفكر ، بلات .

١٥.حمادة ، حسن : مفهوم العبث بين الفلسفة والفن ، القاهرة : الكلمة ، ٢٠٠٢ .

١٦.خليل ،عماد الدين: فوضى العالم – في المسرح الغربي المعاصر – ، نينوى : منشورات مكتبة تموز، ١٩٨٥ .
١٧.دوست ،شاهرخ اميريان و بريس ، رقيه شورى : بررسي مؤلفه هاى ابزورد نمايشنامه هاى صحنه اى بكت و آداموف ؛ مطالعه تطبيقي نمايشنامه هاى " در انتظار گودو " و"همان طور كه بوده ايم" ، مطالعات ميان رشته اى هنر و علوم انسانى ، سال سوم،شماره هفدهم،فروردين١٤٠٣ .
١٨.الديدي،عبد الفتاح : الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، بلات.
١٩.سكوت ،ناثان: بيكيت ، تر: مجاهد عبد المنعم ، بغداد : منشورات وتوزيع المكتبة العالمية ، ١٩٨٥.
٢٠.سليمانى ، جواد : نقد ديدگاه هاى مكتب اگزيستانسياليسم درباره هويت انسان ، نشريه : پژوهش هاى اعتقادى كلامى(علوم اسلامى) ، ١٣٩٤ : دوره:٥ ، شماره :٢٠ .
٢١.صليحة، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠١.
٢٢._____ : المسرح بين الفن والفكر، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥.
٢٣.عبود ،حنا : اللامعقول في مسرح كامو ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٤ ، ٥ ، ١٩٧٨ .
٢٤.عطية ،نعيم : في مسرح العبث ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٥ .
٢٥.القيسي، زهير أحمد : البير كامو ، مجلة المعارف ، مج١ ، العدد 3 ، بيروت: دار مكتبة الحياة ، آذار، ١٩٦١ .
٢٦.كامو، البير: اسطورة سيزيف ، تر : انيس زكي حسن، بيروت : دار مكتبة الحياة ، ١٩٧٩ .
٢٧._____ : اسطورة سيزيف ، تر : مجاهد عبد المنعم مجاهد ،القاهرة : دار المفكر ، ١٩٦٤.
٢٨._____ : الصيف ، تر : علي الجندي ، بيروت : المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، ١٩٦٢ .
٢٩._____ : اعراس ، تر : جورج طرابيش ، بيروت : دار مكتبة الحياة ، بلات .
٣٠._____ : سوء تفاهم ، تر: جلال آل احمد ، چهارشنبه ٢٢ تير ١٣٢٨ .
٣١.كانوفا، ماري – كلود : الكوميديا ، تر: علاء شطنان التميمي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،٢٠٠٦ .
٣٢.كرستوفر، اينز : المسرح الطليعي ، تر : سامح فكري، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٢ .
٣٣.كروكشانك ، جون : البير كامو وأدب التمرد ، تر: جلال العشري ،بيروت: الوطن العربي، بلا ت .
٣٤.كوتل، كولين : علامات الاداء المسرحي ، تر: أمين حسين الرباط ، القاهرة : المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٨.
٣٥.كوشكى ، زهرا و ديگران : بررسي تطبيقي "پوچ گرايي" در آثار ساموئل بكت و صادق هدايت با تأكيد بر رمان هاى مالون مى ميرد و بوف كور، نشريه زبان و ادب فارسى دانشگاه تبريز ، سال٧٣/شماره٢٤١/ بهار وتابستان ١٣٩٩.
٣٦.مقار ،شفيق : دراسات في الادب الاوربي المعاصر ، بغداد : مطبعة الادب البغدادي ، ١٩٧٢.
٣٧.مهدى ، افخمى نيا و ديگران : احتضار وجود وباز نمايي زبانى آن در آثار نمايشى اوژن يونسكو ، پژوهش ادبيات معاصر جهان ، دوره ٢٤، شماره ٢،پاييز وزمستان ١٤٠٠.

٣٨.وحدانی فر ، امید و علوی زاده ، فرزانه سادات : تحلیل تطبیقی روایت (کتیبه) اخوان ثالث و (افسانۀ سیزیف) آلبر کامو ، پژوهش ادبیات معاصر جهان ، دوره ٢٤،شماره٢، پاییز وزمستان١٤٠٠.

٣٩.ولورث، جورج : مسرح الاحتجاج والتناقض ، تر:عبد المعم اسماعيل ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ،١٩٧٩.

40.J.MELANCON (marcel),Albert comus . Analyse de sa pensee Edition universitaive Fribourg ,com SeGes . com 1976 .

41.LEDESQUE (morvan)camus sueil , 1963 .

42.SURER (panl) , Cinquante aus de theatre , paris , d. enseignewent Superienr ,1969

43.WEYEMBRGH (Maurice),comus ou la mcemoire de origins.coll .le point philos.Phique , Edition De Boeck , universite paris , Bruxelles , 1998 .

Sources:

1.Ermalkeen, Jeanette: *Linguistic Violence in Contemporary Drama*, trans. Mohamed El-Sayed, Cairo: Ministry of Culture, 2000.

2.Aronson, Ronald: *Camus and Sartre*, trans. Shawqi Jalal, Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, *The World of Knowledge Series*, 2006.

3.Estadeau, Claude: *Eugène Ionesco*, trans. Qais Khaddour, Arab Writers Union, 1999.

4.Asaad, Samia Ahmed: *On Contemporary French Literature*, Egypt: General Egyptian Book Organization, 1976.

5.Al-Asfar, Abdul Razzaq: *Western Literary Schools*, Damascus: Arab Writers Union Press, 1999.

6.O'Brien, Conor Cruise: *Albert Camus*, trans. Adnan Kayali, Beirut: Arab Institution for Studies, 1972.

7.Bray, Germaine: *Albert Camus*, trans. Jabra Ibrahim Jabra, Beirut: Dar Al-Thaqafa, 1968.

8.Alberes, R.M.: *Modern Literary Trends*, trans. Georges Tarabichi, Beirut: Awidat, 1983.

9.————: *Literary Trends in the Twentieth Century*, trans. Georges Tarabichi, Beirut: Awidat Publications, 1965.

10.Beckett, Samuel: *Waiting for Godot*, trans. Fayez Iskandar, Egypt: General Egyptian Organization for Authorship and Publishing, 1970.

11.Tharwat, Youssef Abdul-Massih: *Studies in Contemporary Theatre*, Baghdad: Al-Nahda Library, 1985.

12.————: *Theatre of the Absurd and Other Issues*, Beirut: Dar Al-Farabi, 1975.

13.————: *Landmarks of Drama in the Modern Age*, Beirut: Al-Asriyya Library, n.d.

14.Jumaa, Mohamed; Hegazi, Mohamed: *Eugène Ionesco*, Egypt: Dar Al-Fikr, n.d.

15.Hamada, Hassan: *The Concept of the Absurd Between Philosophy and Art*, Cairo: Al-Kalima, 2002.

16.Khalil, Imaduddin: *The Chaos of the World – in Contemporary Western Theatre*, Nineveh: Tammuz Library Publications, 1985.

17.Doust, Shahrokh Amirian and Baris, Roghieh Shouri: *A Comparative Study of Absurd Elements in the Plays of Beckett and Adamov; A Comparative Study of "Waiting for Godot" and "As We Were"*, *Interdisciplinary Studies in Art and Humanities*, Vol. 3, No. 17, Farvardin 1403 [2024].

18.Al-Deidi, Abdul Fattah: *Contemporary Trends in Philosophy*, Cairo: National Printing and Publishing House, n.d.

19.Scott, Nathan: *Beckett*, trans. Mujahid Abdel Moneim, Baghdad: Global Library Publications, 1985.

20.Soleimani, Javad: *A Critique of Existentialist Views on Human Identity*, *Theological Belief Research Journal (Islamic Sciences)*, 2015, Vol. 5, No. 20.

21.Saleha, Nihad: *Contemporary Theatre Movements*, Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity, 2001.
22.————: *Theatre Between Art and Thought*, Baghdad: General Cultural Affairs House, 1985.
23.Abboud, Hanna: *The Absurd in Camus's Theatre*, *Theatrical Life Magazine*, Issues 4–5, 1978.
24.Atiya, Naeem: *On the Theatre of the Absurd*, Cairo: General Egyptian Organization for Authorship and Publishing, 1975.
25.Al-Qaisi, Zuhair Ahmad: *Albert Camus*, *Al-Maaref Magazine*, Vol. 1, No. 3, Beirut: Dar Maktabat Al-Hayat, March 1961.
26.Camus, Albert: *The Myth of Sisyphus*, trans. Anis Zaki Hassan, Beirut: Dar Maktabat Al-Hayat, 1979.
27.————: *The Myth of Sisyphus*, trans. Mujahid Abdel Moneim Mujahid, Cairo: Dar Al-Mufakkir, 1964.
28.————: *Summer*, trans. Ali Al-Jundi, Beirut: National Printing and Publishing Foundation, 1962.
29.————: *Nuptials*, trans. Georges Tarabichi, Beirut: Dar Maktabat Al-Hayat, n.d.
30.————: *The Misunderstanding*, trans. Jalal Al-Ahmad, Wednesday, 22 Tir 1328 [13 July 1949].
31.Canova, Marie-Claude: *Comedy*, trans. Alaa Shotnan Al-Tamimi, Baghdad: General Cultural Affairs House, 2006.
32.Christopher, Innes: *The Avant-Garde Theatre*, trans. Sameh Fikri, Academy of Arts, 1992.
33.Cruickshank, John: *Albert Camus and the Literature of Revolt*, trans. Jalal Al-Ashri, Beirut: Al-Watan Al-Arabi, n.d.
34.Cottle, Colin: *Signs of Theatrical Performance*, trans. Amin Hussein Al-Rabbat, Cairo: Supreme Council of Antiquities, 1998.
35.Kooshki, Zahra et al.: *A Comparative Study of "Absurdism" in the Works of Samuel Beckett and Sadegh Hedayat with Emphasis on the Novels Malone Dies and The Blind Owl*, *Persian Language and Literature Journal of Tabriz University*, Vol. 73, No. 241, Spring/Summer 2020.
36.J.MELANCON (marcel),Albert comus . Analyse de sa pensee Edition universitaive Fribourg ,com SeGes . com 1976 .
37.LEDESQUE (morvan)camus sueil , 1963 .
38.SURER (panl) , Cinquante aus de theatre , paris , d. enseignewent Superienr ,1969 .
39.WEYEMBRGH (Maurice),comus ou la mcemoire de origins.coll .le point philos.Phique , Edition De Boeck , universite paris , Bruxelles , 1998 .
40.Maqqar, Shafiq: *Studies in Contemporary European Literature*, Baghdad: Al-Adab Al-Baghdadi Press, 1972.
41.Mahdi, Afkhaminia et al.: *The Agony of Existence and Its Linguistic Representation in the Plays of Eugène Ionesco*, *Journal of Contemporary World Literature Studies*, Vol. 24, No. 2, Fall/Winter 2021.
42.Vahdani Far, Omid and Alavi Zadeh, Farzaneh Sadat: *A Comparative Analysis of the Narrative in (The Inscription) by Akhavan Sales and (The Myth of Sisyphus) by Albert Camus*, *Journal of Contemporary World Literature Studies*, Vol. 24, No. 2, Fall/Winter 2021.
43.Woolworth, George: *Theatre of Protest and Paradox*, trans. Abdul Muin Ismail, Beirut: Arab Center for Culture and Sciences, 1979.