



From Form to Content: A Study of Abbas Nalbandian’s Impact on the Iranian Theatre of the Absurd [In Persian]

Omid Delbandi *¹

1 Assistant Professor, Department of English Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Semnan University, Semnan, Iran



*Corresponding author: delbandy@semnan.ac.ir



Received: 02 Jul, 2024 Revised: 12 Nov, 2024 Accepted: 02 Mar, 2025

ABSTRACT

The Theatre of the Absurd, also known as Absurdist Theatre, is one of the prominent modernist movements in 20th-century drama. It emerged in the aftermath of World War II, shaped by deep philosophical, social, and political crises. This theatrical style reflects the existential anxiety of modern humans when faced with an incomprehensible and chaotic world. What distinguishes Absurdist Theatre from earlier dramatic traditions is not only its themes, but also its formal innovations—such as the abandonment of conventional narrative structures, the use of characters without defined psychological or social backgrounds, and dialogue that is often fragmented, repetitive, or illogical. In Iran, the rise of translated works and the influence of Western modernist thought during the 1960s and 1970s encouraged a new approach to the recreation of absurdist form and content. This development provided Iranian playwrights with a fresh framework for expressing existential and social anxieties. Among them, Abbas Nalbandian stood out for his experimental use of language—blending literary, colloquial, and distorted vocabulary—along with syntactic disruption, deliberately lengthy titles, and even intentional spelling errors. Through these techniques, he sought to depict the fragmented, unstable, and ironically humorous experience of the Iranian individual confronting modernity. This article focuses on two of Nalbandian’s plays—A Deep and Magnificent Research... and If Faust Had a Bit of Insight...—to analyze how absurdist elements are integrated with Iran’s unique linguistic, cultural, and social structures. As a pioneering and innovative modern playwright, Nalbandian played a key role in shaping and expanding Iran’s Theatre of the Absurd. By developing original dramatic forms, incorporating Iranian cultural references, and raising philosophical questions rooted in the Iranian context, he forged a distinctive style—one that is not a mere imitation of Western

absurdism, but rather a creative, localized reinvention of the genre. Despite the structural and aesthetic significance of his work, Nalbandian's plays have gradually faded from public attention. This decline can be attributed to broad lifestyle changes in Iranian society, the constraints of official publishing channels, and the lack of continued critical engagement with his work.

Keywords: Theatre of the Absurd, Abbas Nalbandian, Iranian Drama, Absurdism, Comparative Playwriting, Black Comedy.

از فرم تا محتوا: بررسی تاثیر نمایشنامه‌های عباس نعلبندیان بر تئاتر معناباخته ایرانی

امید دل بندی^{۱*}

۱. استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان های خارجی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

*نویسنده مسئول مقاله Email: delbandy@semnan.ac.ir

پذیرش: ۱۴۰۳/۸/۲۲

اصلاح: ۱۴۰۳/۰۸/۲۲

دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۸۲

چکیده

تئاتر افسورد یا تئاتر معناباخته، یکی از جریان‌های نوگرا درام‌نویسی قرن بیستم به‌شمار می‌آید که از دل بحران‌های فلسفی، اجتماعی و سیاسی پس از جنگ جهانی دوم پدید آمد. این جریان، بازتابی از اضطراب انسان مدرن در مواجهه با جهانی است و آنچه این تئاتر را از اشکال پیشین متمایز می‌کند، نه فقط مضمون آن، بلکه در فرم اجرای آن، از جمله حذف روایت‌های سنتی، ورود شخصیت‌هایی بدون پیش‌زمینه‌های روانی و اجتماعی، دیالوگ‌های بی‌ربط یا تکراری، برشمرده. در ایران، با گسترش ترجمه و تأثیرپذیری از اندیشه‌های مدرن غربی در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، نوعی گرایش به بازآفرینی فرم و محتوای تئاتر افسورد دیده می‌شود. این گرایش به نویسندگان ایرانی بستری تازه برای ابراز نگرانی‌های هستی‌شناسانه و اجتماعی بخشید. نعلبندیان نیز با بهره‌گیری از زبان چندلایه، ترکیب واژگان ادبی، محاوره‌ای و اختلال‌یافته، ساختارشکنی نحوی، عنوان‌های بلند و حتی غلط‌های املایی عامدانه، سعی در بازآفرینی تجربه‌ی زیستی بی‌ثبات، آشفته و طنزآلود انسان ایرانی در مواجهه با مدرنیته داشت. از اینرو پژوهش حاضر، با تمرکز بر دو نمایش‌نامه‌ی «پژوهشی ژرف و سترگ...» و «اگر فاوست یک کم معرفت بود...»، در پی تحلیل نحوه‌ی تلفیق مؤلفه‌های تئاتر افسورد با ساختارهای زبانی، فرهنگی و اجتماعی ایران است. عباس نعلبندیان، به‌عنوان یکی از نویسندگان مدرن و نوآور ایران، نقش بسزایی در شکل‌گیری و گسترش تئاتر معناباخته در ایران ایفا کرده است. او با خلق فرم‌هایی بدیع، تلفیق نشانه‌های فرهنگی ایرانی و طرح پرسش‌های فلسفی در زمینه اجتماعی ایران، در واقع سبک شخصی خود را به این ژانر افزوده است؛ سبکی که نه تقلید صرف، بلکه نوعی بازآفرینی بومی و خلاقانه از افسورد محسوب می‌شود. با وجود اهمیت ساختارمند و نوآورانه آثار او، متأسفانه این آثار به دلایلی چون تغییرات گسترده در سبک زندگی مردم ایران، ملاحظه‌های نشر رسمی و عدم بازخوانی انتقادی، تدریجاً از دید مخاطب عام دور شده‌اند.

واژگان کلیدی: تئاتر معناباخته، عباس نعلبندیان، تئاتر ایرانی، افسورد، نمایشنامه‌نویسی

تطبیقی، طنز سیاه

مقدمه

تئاتر افسورد یا تئاتر معنا‌باخته، یکی از جریان‌های نوگرا درام‌نویسی قرن بیستم به‌شمار می‌آید که از دل بحران‌های فلسفی، اجتماعی و سیاسی پس از جنگ جهانی دوم پدید آمد. این جریان، بازتابی از اضطراب انسان مدرن در مواجهه با جهانی است که نظم و معنا در آن فروپاشیده، زبان از کارکرد ارتباطی خود تهی شده، و هستی به تجربه‌ای بی‌هدف، تکرارشونده و گسیخته بدل شده است (Esslin, 2004). آنچه این تئاتر را از اشکال پیشین متمایز می‌کند، نه فقط مضمون آن، بلکه فرم اجرای آن است: نمایش‌هایی که در آن‌ها روایت‌های سنتی حذف می‌شوند، شخصیت‌ها اغلب فاقد پیش‌زمینه روانی و اجتماعی هستند، و دیالوگ‌ها یا بی‌ربط‌اند یا آن‌قدر تکرار می‌شوند که تهی از معنا جلوه می‌کنند. (Bigsby, 2019)

این سبک از تئاتر که در آثار نویسندگانی چون ساموئل بکت، اوژن یونسکو، هارولد پینتر و ادوارد آلبی به اوج رسید، در سال‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی جایگاهی تثبیت‌شده در ادبیات نمایشی اروپا یافت. در این آثار، فقدان طرح داستانی کلاسیک، استفاده از زبان بی‌ثبات، طنز سیاه، و نوعی ساختارشکنی هدفمند در روایت، همگی در جهت آشکارسازی فروپاشی معنا در جهان مدرن به‌کار گرفته می‌شوند. (Connor, 2020) حتی فرم صحنه‌آرایی و سکون فیزیکی شخصیت‌ها نیز در خدمت همین ایده پوچی است؛ چنان‌که در نمایش‌نامه معروف در انتظار گودو، سکون شخصیت‌ها و بی‌نتیجه ماندن انتظارشان، خود تمثیلی از بی‌معنایی زیست انسانی تلقی می‌شود.

در ایران، با گسترش ترجمه و تأثیرپذیری از اندیشه‌های مدرن غربی در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، نوعی گرایش به بازآفرینی فرم و محتوای تئاتر افسورد دیده می‌شود. این گرایش با تحولاتی چون شهرنشینی سریع، گسترش تضادهای طبقاتی، بحران‌های هویتی و سرکوب‌های سیاسی در هم تنیده شد و به نویسندگان ایرانی بستری تازه برای ابراز نگرانی‌های هستی‌شناسانه و اجتماعی بخشید (دهقانی پور، ۱۳۹۰). در این میان، برخی نمایشنامه‌نویسان چون غلامحسین ساعدی با بهره‌گیری از فرم سوررئالیستی و مفاهیم افسورد، به خلق آثاری همچون گاو و آی با کلاه، آی بی کلاه پرداختند. اما شاید عباس نعلبندیان تنها نویسنده‌ای بود که نه تنها در محتوا بلکه در فرم، زبان و ساختار، بیشترین نزدیکی را با ژانر افسورد به وجود آورد.

نعلبندیان با بهره‌گیری از زبان چندلایه، ترکیب واژگان ادبی، محاوره‌ای و اختلال‌یافته، ساختارشکنی نحوی، عنوان‌های بلند و حتی غلط‌های املائی عامدانه، سعی در بازآفرینی تجربه‌ی زیستی بی‌ثبات، آشفته و طنزآلود انسان ایرانی در مواجهه با مدرنیته داشت. آثار او را نمی‌توان صرفاً به‌عنوان تقلیدی از درام افسورد غربی دانست، چراکه در بسیاری موارد، نعلبندیان با درک فرهنگی و بومی، مفاهیم غربی را به زبان، ساختار، نشانه‌ها و کدهای ایرانی ترجمه می‌کند. این ویژگی‌ها او را به چهره‌ای منحصربه‌فرد در نمایش‌نامه‌نویسی مدرن ایران تبدیل کرده است (گبانچی و مازندرانی، ۱۳۹۰).

پژوهش حاضر، با تمرکز بر دو نمایش‌نامه‌ی «پژوهشی ژرف و سترگ...» و «اگر فاوست یک کم معرفت بود...»، در پی تحلیل نحوه‌ی تلفیق مؤلفه‌های تئاتر اِسورد با ساختارهای زبانی، فرهنگی و اجتماعی ایران است. پرسش اصلی این است که آیا می‌توان نعلبندیان را در چارچوب نویسندگان تئاتر اِسورد طبقه‌بندی کرد، یا او توانسته با بهره‌گیری از ابزارهای این ژانر، تئاتری بومی و مستقل خلق کند. برای این منظور، پس از مروری بر ویژگی‌های بنیادین تئاتر اِسورد، تحلیل تطبیقی آثار مورد نظر صورت خواهد گرفت تا میزان نزدیکی یا فاصله‌گیری نعلبندیان از این جریان مشخص شود.

تئاتر معنا باخته: اسلوب غربی

تئاتر معنا‌باخته یا آن‌گونه که رایج‌تر است، تئاتر اِسورد، به‌عنوان یکی از واکنش‌های بنیادی و خلاقانه‌ی هنری به بحران‌های عمیق مدرنیته، در دهه‌های میانی قرن بیستم و عمدتاً در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم در اروپا پدیدار شد. این جنبش نمایشی، بازتابی از تجربه‌ی جمعی نسل‌هایی بود که با ویرانی، کشتار، فروپاشی ارزش‌های اخلاقی و فروکاستن انسان به ابزاری در دست ایدئولوژی‌ها مواجه بودند. برخلاف گونه‌های کلاسیک تئاتر که به دنبال نظم، ساختار و معنابخشی به تجربه‌ی انسانی بودند، تئاتر اِسورد آگاهانه و رادیکال با این بنیان‌ها قطع ارتباط می‌کند. در این نوع تئاتر، نه تنها ساختارهای صوری سنتی نظیر پیرنگ علی-معلولی، شخصیت‌های توسعه‌یابنده و پایان‌بندی‌های منطقی کنار گذاشته می‌شوند، بلکه در سطح محتوایی نیز با جهانی مواجه هستیم که در آن معنا متزلزل شده، قهرمان حذف می‌گردد و انتظار به امری بی‌نتیجه بدل می‌شود.

دیگر ویژگی مهم این جریان، تمرکز بر زبان به‌عنوان ابزاری ناکارآمد و حتی فریبنده است؛ زبان در این نمایش‌ها اغلب گسسته، مبهم و دور از قابلیت‌های معمول انتقال معناست. این اختلال زبانی، نه تنها نشانه‌ای از بحران فردی یا اجتماعی است، بلکه به گفته‌ی بسیاری از منتقدان، بیانگر بحران بنیادین در نظام‌های نشانه‌ای مدرن است؛ نوعی واپاشی در اعتماد به توانایی زبان برای بازنمایی جهان و برقراری ارتباط. از این منظر، تئاتر اِسورد صرفاً نوعی تجربه‌ی نمایشی نیست، بلکه واکنشی فلسفی به شرایط وجودی انسان در جهانی بی‌نظم و مبهم است.

مارتین اسلین، منتقد و نظریه‌پرداز برجسته‌ی این ژانر، در کتاب کلاسیک خود، *The Theatre of the Absurd*، (نخستین بار در ۱۹۶۱ منتشر شد و نسخه‌ی بازبینی‌شده در ۲۰۰۴ به چاپ رسید)، این جریان را نه یک مکتب یا سبک ادبی منسجم، بلکه به‌مثابه رویکردی همسو میان گروهی از نمایشنامه‌نویسان معرفی می‌کند. او تأکید دارد که نویسندگان این سبک نمایشنامه گرچه ممکن است از نظر سبکی و ملیتی با یکدیگر تفاوت داشته باشند، اما همگی در آثار خود به بازتاب وضعیت متزلزل و آشفته‌ی انسان پس از جنگ، تجربه‌ی بی‌پناهی اگزستانسیال، و بحران معنا در دوران مدرن می‌پردازند. این نمایش‌ها، بیش از آن‌که در پی پاسخ باشند، طرح پرسش‌هایی بنیادین درباره‌ی بودن، ارتباط و معنای زیستن در جهانی تهی از قطعیت‌اند.

نویسندگان برجسته‌ای چون ساموئل بکت، اوژن یونسکو، هارولد پینتر و ادوارد آلبی، از چهره‌های شاخص جنبش تئاتر اِسورد به شمار می‌روند که با آثار خود، بنیان‌های سنتی

نمایشنامه‌نویسی را به چالش کشیده و دگرگون ساخته‌اند. آن‌ها با تخریب ساختارهای روایی مرسوم و عبور از الگوهای کلاسیک درام، تناتری پدید آوردند که در آن، انسجام علی-روایی جای خود را به بی‌نظمی، تکرار و بی‌هدف بودن داده است. شخصیت‌ها در این آثار اغلب فاقد پیشینه‌ی یا روند تحولی مشخصی هستند؛ در شرایطی گرفتارند که نه امیدی به تغییر در آن می‌رود و نه کنشی مؤثر از سوی شخصیت‌ها دیده می‌شود. در چنین فضاهایی، دیالوگ‌ها نه حامل اطلاعات تازه‌اند و نه ابزاری برای پیش‌برد کنش؛ بلکه بیشتر تکرارهایی بی‌ثمر، گسسته و حتی گمراه‌کننده‌اند. زبان، که در سنت نمایشی ابزاری برای وضوح و انتقال معنا تلقی می‌شود، در این نمایش‌ها به ابزاری برای تأکید بر ناتوانی در برقراری ارتباط تبدیل می‌شود؛ زبانی عقیم، گنگ و در نهایت مأیوس‌کننده که بیش از آنکه روشنگر باشد، تماشاگر را در ابهام و سردرگمی فرو می‌برد. (Connor 2020; Bigsby, 2019)

برای مثال، نمایشنامه‌ی معروف در انتظار گودو اثر ساموئل بکت، به‌روشنی یکی از نمونه‌های برجسته‌ی تناتر افسورد است که در آن، شخصیت‌های اصلی -استراگون و ولادیمیر- در فضایی ایستا و تکرارشونده، در انتظار آمدن گودویی هستند که هیچ‌گاه نمی‌رسد. این انتظار بی‌پایان، استعاره‌ای است از وضعیت انسان مدرن که در جهانی فاقد قطعیت، هدف و پاسخ رها شده است. بکت از این طریق، تجربه‌ی پوچی، اضطراب اگزستانسیال و خلأ معنایی را با حداقلی‌ترین عناصر نمایشی به تصویر می‌کشد. به‌همین ترتیب، در نمایشنامه‌ی کرگدن اثر یونسکو، مخاطب شاهد روند تدریجی مسخ انسان‌ها به حیواناتی ناآگاه و بی‌اختیار است؛ فرایندی نمادین که به سرایت ایدئولوژی‌های تمامیت‌خواه، فشار اجتماعی و از خودبیگانگی فرد در توده اشاره دارد. این دگرذیسی نه‌تنها در فرم بصری و حرکتی شخصیت‌ها بازتاب می‌یابد، بلکه در زبان نیز انعکاسی مشهود دارد: واژگان به مرور تهی می‌شوند، ارتباطات مختل و گفتگوها بی‌منطق و مبهم جلوه می‌کنند. هارولد پینتر نیز در آثار خود، با بهره‌گیری از فضاهای بسته، سکوت‌های معنادار و مکالمات منقطع، جهانی از ترس، سوءتفاهم و خلأ ارتباطی را باز می‌سازد؛ جایی که حتی واژه‌های آشنا، حامل اضطرابی عمیق و غیرقابل‌تعبیر می‌شوند.

با وجود فضای تاریک و تهی این نمایش‌ها، تناتر افسورد به‌گونه‌ای متناقض، اغلب از طنز و عناصر کمیک بهره می‌برد؛ اما این طنز، خنده‌ای عصبی و تلخ را در پی دارد، نه آرامش و آسودگی. شوخی‌ها و موقعیت‌های خنده‌دار، مخاطب را به دام می‌اندازند، اما خنده‌ی او دیری نمی‌پاید و به تأملی تلخ درباره‌ی معنا، هویت و جایگاه انسان در جهان می‌انجامد. طنز در این آثار، همچون لایه‌ای زیرپوستی، بر پوچی و بی‌معنایی جهان صحنه می‌گذارد و شکلی از «تراژدی در لباس کمدی» را رقم می‌زند. همان‌طور که استیون کانر (۲۰۲۰) اشاره می‌کند، تناتر افسورد نه صرفاً بازتاب بحران شخصیت یا روان انسان است، بلکه تبلوری از بحران فراگیرتری است که ساختارهای بنیادین زبان، روایت، ارتباط و حتی خود فهم را در بستر مدرنیته به چالش می‌کشد. از این منظر، این نوع تناتر نه صرفاً یک سبک نمایشی، بلکه گونه‌ای مواجهه‌ی فلسفی با هستی معاصر است.

از طرفی نویسندگان ایرانی همچون غلامحسین ساعدی و عباس نعلبندیان در ایران با توجه به شرایط نابسامان سیاسی و اجتماعی و اختلاف طبقاتی در کشور بساط ورود همچون ژانری را به

ادبیات ایران فراهم دیدند. حال به نظر می رسد که معنا در نمایش های دست بالای دست (۱۳۴۶) و شبان فریبک (۱۳۴۰) و فیلمنامه گاو (۱۳۵۰) ساعدی برخلاف نمایش نامه های تئاتر پوچی غربی به طور کامل از میان نرفته است، بلکه اثری همچون رمان مسخ کافکا خلق شده است که بر خلاف دید ظاهری و اولیه پوچ انگارانه، معانی متعددی در لایه های زیرین همچون مسخ پنهان شده است. این در حالی است که آثار عباس نعلبندیان همچون پژوهشی ژرف و سترگ و اگر فاوست یک کم معرفت به خرج داده بود معنا را در همان عنوان نمایش از دست داده اند. این خود نوعی نوع آوری و در اصل شکلی از بومی سازی تئاتر افسورد بوده است؛ چرا که تا کنون چنین عناوینی به این اندازه پوچ برای نمایش های معنا باخته غربی نیز انتخاب نشده بود. خواننده و یا بیننده نمایش در انتظار گودو با پیش زمینه فکری انتظار و بی ثمرگی آن به خواندن و یا تماشای این نمایش می نشیند. همین امر خود دلیلی است برای ایجاد یک معنای کلی که بر کل اثر احاطه داشته و در نهایت خواننده به تم اصلی نمایش که همان عنوان نمایش است، دست می یابد. و یا نمایش کرگدن که همچون فیلمنامه گاو ساعدی نوعی مسخ واگیردار بر اهالی یک شهر سرایت می کند و اندک اندک همه آنها را به کرگدن بدل می سازد، خواننده و یا بیننده خود را از پیش با مفهوم مسخ و عدم ثبات شخصیت در قرن بیستم بعد از جنگ های جهانی مواجه می بیند.

این در حالی است که در تعریف آلبر کامو در افسانه سیزیف نوعی پوچی ذاتی از معنا‌باختگی به دست می آید:

در کائناتی که ناگهان همه‌ی توهمات و بارقه‌های امید ناپدید شده‌اند، انسان احساس گریبگی می‌کند. وضعیت او به وضعیت فردی تبعیدشده می‌ماند که هیچ‌علاجی برای دردهایش وجود ندارد، زیرا از خاطراتش دربارهی موطنی از دست‌رفته محروم شده است و ایضاً آمیدی هم به رسیدن به سرزمینی موعود ندارد. این جدایی بین انسان و زندگی او، بین بازیگر و زمان و مکان نمایش او، حقیقتاً احساس معنا‌باختگی را به وجود می‌آورد. (کامو، ۱۹۷۵)

این بدان معنا است که شاید حتی نوعی کم‌دی (البته کم‌دی تلخ) در بطن نمایشنامه در جریان باشد که بیننده را در زمان اجرا به شدت بخنداند و لودگی و حماقت اشخاص نمایش را برای وی به نمایش بگذارد، حال آنکه تاثیر کلی و نهایی تئاتر معنا باخته نه در خودجریان نمایش، بلکه در ذهن بیننده صورت می گیرد که بعد از پایان نمایش، وی را سخت به فکر کردن وا می دارد تا نتیجه داستان را در ذهن خود تحلیل کند. با این حال چنین تاثیری سخت وام دار شرایط اجتماعی و نوع بیننده در بطن آن جامعه است. این برداشت صحیح نخواهد بود اگر بیاندیشیم که مخاطب این نوع تئاتر فرد روشن فکر اهل هنر است. اسلین در مقدمه کتاب خود، تئاتر پوچی، از تجربه اجرای در انتظار گودو در دو صحنه متفاوت می گوید. اجرای اول برای هنردوستان روشن فکری بود که آنچنان استقبال گرمی از نمایش نکردند. در حالی که اجرای دیگر برای زندانیان تبهکار، قاتل و سارق حرفه ای بود که در ابتدا نمایش سخت در انتظار تفریح و سرگرمی خالص بودند. اما با آمدن دو ولگرد به روی صحنه

ابتدا بسیار شوکه شدند، ولی در نهایت چنان متأثر از پایان نمایش بودند که گویی «همه آنها را تکان داده است».

سوال مطرح شده برای اسلین در کتاب خود این است که چرا گروه خلافکاران زندانی همچون واکنشی نسبت به این نمایش نشان دادند، در حالی که انتظار می‌رفت گروه روشن فکر و هنردوست لذت بیشتری از این نوع ادبی ببرند. اسلین به این سوال دو جواب می‌دهد:

شاید نمایش آنها را با شرایطی همچون شرایط خودشان رو به رو کرد؟ شاید. و یا اینکه آنها همچون منتقدان حرفه‌ای نبودند که با دیدگاه‌های از پیش تعیین شده و انتظارات مشخص به تماشای نمایش نشستند، در نتیجه آنها اشتباهی را که بسیاری از منتقدان در تقبیح نمایشنامه به دلیل نداشتن پلات، شخصیت پردازی، تعلیق و یا حتی یک مفهوم ساده، مرتکب نشدند. به طور حتم زندانیان سن کوتترین نمی‌توانند متهم به افاده روشن فکری باشند. (اسلین، ۱۳۸۸)

این موضوع نشان دهنده این نکته است که فضای فکری و بیننده‌ی مناسب از مهم‌ترین لازمه‌های رشد تئاتر پوچی در یک جامعه است. شاید دلیل افول این نوع نمایش در اواخر قرن بیستم از میان رفتن فضا و بیننده مناسب در غرب باشد. این نوع نمایشی در ایران نیز به دلایل مختلف سیاسی، فرهنگی و اجتماعی به خصوص در دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی که منجر به وقوع انقلاب در کشور گردید، فضا و بیننده خود را بدست آورد. هر چند ورود هر نوع و سبک ادبی و هنری از فرهنگی به فرهنگ دیگر خالی از تغییر و بومی‌سازی نبوده و همین بومی‌سازی در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی نیز دیده می‌شود:

ساعدی نیز به دلیل اوضاع آشفته و نابسامان جامعه اش، آسیب‌های روانی و اضطراب‌هایی چیره شده بر همگان، از این گونه تئاتر تأثیر پذیرفت. او نیز با توجه به پراکنش روحیه پوچی و بیهودگی در سراسر جامعه - که برخی افراد را به خودکشی و مرگ اندیشی سوق داد - از این تئاتر بهره برد و با افزودن عناصر تئاتر ایرانی، فرم و ساختار نویی به آن بخشید. (مازندرانی و گبانچی، ۱۳۹۰)

در ادامه به بررسی این نکته می‌پردازیم که طبق تعاریف متداول تئاتر معنا باخته، آیا می‌توان نمایش‌های عباس نعلبندیان را در این ژانر ادبی جای داد و اینکه نعلبندیان چگونه توانسته این نوع نمایشی را با توجه به فرهنگ، اوضاع سیاسی و اجتماعی در ایران بومی‌سازی کند.

عباس نعلبندیان و تئاتر معنا باخته

ظهور تئاتر افسورد در ایران، برخلاف منشأ غربی آن، صرفاً محصول بحران فلسفی نبود، بلکه پاسخی بود به فشارهای اجتماعی، سرکوب‌های سیاسی و گسست‌های فرهنگی در دوران پهلوی دوم. در این بستر، عباس نعلبندیان نه تنها فرم و محتوای این ژانر را شناخت، بلکه در تجربه‌ای نادر، آن را با زبان، فضا، تاریخ و موقعیت ایرانی درآمیخت. نعلبندیان نماینده نسلی است که به‌رغم نبود آموزش

آکادمیک منسجم، با خوانش دقیق متون ترجمه‌شده و تجربه‌ی مستقیم زندگی در حاشیه جامعه، توانستند نوعی تئاتر «غیراستاندارد» اما عمیقاً تأثیرگذار را پدید آورند (دهقانی‌پور، ۱۳۹۰).

در آثار نعلبندیان، به‌ویژه «پژوهشی ژرف و سترگ...» و «اگر فاوست یک کم معرفت بود...»، ما با نوعی بازآفرینی افسورد مواجهیم که در آن عناصر نامتجانس از تاریخ، ادبیات و فولکلور ایرانی با چهره‌های مدرن جهانی ترکیب شده‌اند. برای مثال، حضور شخصیت‌هایی چون دون کیشوت، فاوست یا مفیستوفلس در فضایی که یادآور ادارات دولتی یا زندان‌های مخروبه تهران است، نه تقلید صرف، بلکه بیان‌گر نوعی تضاد میان تاریخ و دوران معاصر، اسطوره و فراموشی، معنا و فقدان آن است. این ترکیب، فضایی پوچ، طنزآلود و در عین حال تراژیک پدید می‌آورد که تنها در زمینه فرهنگی ایران قابل درک کامل است (کبانچی و مازندرانی، ۱۳۹۰).

زبان در آثار نعلبندیان، ابزاری صرف برای ارتباط نیست؛ بلکه خود موضوع نقد است. استفاده عامدانه از غلط‌های املائی، واژگان آمیخته از لهجه‌های کوچه‌بازاری، گفتار فلسفی و زبان بی‌منطق، نوعی تخریب زبانی را شکل می‌دهد که به جای رساندن پیام، پیام‌ناپذیری را به نمایش می‌گذارد. این زبان ایزورد، دقیقاً همان موضوعیست است که کانر (2020) در تحلیل زبان شکسته در درام پست‌مدرن نیز به آن اشاره دارد: زبانی که به جای بازنمایی واقعیت، بر ناتوانی در درک آن تأکید می‌گذارد.

ویژگی بارز نعلبندیان آن است که حتی روایت‌های بی‌ساختار یا فرم‌های چرخه‌ای را با ذهنیت و الگوهای بومی درمی‌آمیزد. نمایشنامه‌های او اغلب گنجه‌ای‌اند؛ یعنی برای خواندن نوشته شده‌اند، نه برای اجرا، و این خود با ماهیت شخصی، درون‌گرایانه و حتی طغیان‌گر آثار او سازگاری دارد. نعلبندیان به جای تقلید مستقیم از بکت یا یونسکو، تلاش می‌کند فرم افسورد را در زبان فارسی و درون‌مایه‌های ایرانی جاری کند. او طنز را نه فقط برای تفریح، بلکه برای آشکارسازی زخم‌های فرهنگی و هستی‌شناختی جامعه ایران به کار می‌برد.

نعلبندیان در همه حال تحصیلات مدرسه و دانشگاهی را در نوشتن آثارش به سخره گرفت و با غلط‌های املائی و حتی دستوری، پایه نوشتار ادب فارسی را به تزلزل کشاند: غلط‌هایی همچون سندلی، خاهر، سدا، سندوغ و غاب به ترتیب به جای سندلی، خواهر، صدا، صندوق وقاب توانست خشم ادیبان فارسی را برانگیزد، اما وی هرگز از این سبک نوشتاری خود دست بر نداشت و حتی این سبک را در نوشتن نمایش نامه‌های خود نیز به کار برد. این مورد را می‌توان اولین قدم نعلبندیان به سوی ادبیات معنا‌باخته شناخت. وی عناوین بسیار طولانی و بعضاً مضحک را برای نمایشنامه‌های خود انتخاب می‌کرد. عناوینی همچون «پژوهشی ژرف و سترگ در سنگواره‌های قرن بیست و پنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم فرقی نمی‌کند»، «سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم» و «قصه غریب سفر شاد شین شنگول به‌دیار آدم‌کشان و مردان و جذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف‌کشان» آثار وی را به طور کلی از آثار دیگر نویسندگان متمایز می‌کرد. شاید همین دو عامل، یعنی غلط‌های املائی و عناوین طولانی از نشانه

های علاقه وی به نوشتن برخلاف انواع رئالیستی عرف جامعه و به سخره گرفتن سبک های شسته و رفته آن دوره از ادبیات فارسی بود.

البته این دو عامل در نوشتار نعلبندیان خود نوآوری در ژانر ادبیات معنا باخته محسوب می شود، چرا که نمونه هایی از این نظیر در دیگر نویسندگان ادبیات معنا باخته دیده نشده است. اما سوالی که در اینجا مطرح می شود این است که نعلبندیان چگونه توانسته خود را در ادبیات معنا باخته جای دهد تا جایی که بتواند آن را بومی سازی کند. برای جواب دادن به این سوال بهتر است ابتدا به دیدگاه پایه گذاران این ژانر ادبی نگاهی بیاندازیم. پایه گذاران این ژانر، این نوع نمایشنامه را پوچ و بی معنی نمی دانند. شاید در دید اول و با دیدگاه ادبیات رئالیستی، همچون سبکی پوچ و بی معنی به نظر برسد؛ اما در واقع این گونه نمایشنامه نویسی در تلاش است بیهودگی و پوچی دنیای امروزی را بعد از وقوع فجایع جنگ های جهانی به تصویر بکشد. یونسکو درباره انسان نمایش معنا باخته می گوید که «پوچی چیزی است خالی از هدف ... انسان دور افتاده از ریشه های مذهبی، متافیزیک، و متعالی خود، از دست رفته است. تمام کارهای وی بی معنی، پوچ، بی فایده است.» (اسلین، ۱۳۸۸: ۲۳) مارتین اسلین به طور کلی ویژگی های تئاتر این ژانر نمایشی را در سه محور اصلی بیان می کند:

۱. شخصیت ها
۲. زبان
۳. طرح داستان

شخصیت ها: شخصیت های نمایش معنا باخته معمولاً به شکلی به نمایش درمی آیند که در دنیای غیر قابل درک به شکل معلق رها شده اند. این شخصیت ها معمولاً کلیشه ای، کهن الگویی، و یا مسطح هستند که دائماً از واژه های پیش پا افتاده و در بیشتر موارد عاری از معنا استفاده می کنند. به عنوان نمونه، شخصیت ها اغلب به شکل جفت در کنار یکدیگر ظاهر می شوند و در تلاش اند معنایی برای زندگی پیدا کنند، همان طور که در انتظار گودو، آخر بازی، و روزنکراتز و گیلدنسترن مرده اند دیده می شود. یا اینکه شخصیت ها از دنیای تحت قوانین علمی و منطقی فاصله گرفته و صرفاً در تلاش برای زنده ماندن اند، مانند آنچه در نمایشنامه کرگدن دیده می شود.

زبان: زبان در نمایش های معنا باخته یکی از کلیدی ترین ابزار نویسندگان به شمار می آید. با اینکه به نظر می رسد پیام های زبانی در این نوع از نمایشنامه ها کاملاً بی معنی و پوچ باشد، در اکثر موارد، کاملاً مطابق با فلسفه طبیعت گرا است. یونسکو در این باره می گوید: «زبان وسیله ای است که انسان ها از آن برای برقرار کردن ارتباط استفاده می کنند، اما در دنیای افسورد، همین زبان به مانعی برای ارتباط تبدیل می شود.» (یونسکو، ۱۳۸۲: مقدمه)

این مکالمات میان شخصیت ها سرشار از پوچی و عدم ایجاد ارتباط مناسب میان دو طرف است و همین ویژگی نه تنها بر حس معنا باختگی تاکید دارد، بلکه در ایجاد فضای کمیک و طنز آلود نیز موثر است. این طنز در بسیاری از موارد کمک می کند تاثیر معنا باختگی در ذهن بیننده بیش از پیش ماندگار شود.

طرح داستان: طرح داستان در این ژانر ادبی مهم‌ترین تمایز را با ژانرهای قدیمی‌تر نشان می‌دهد. طرح داستان در تئاتر معنا‌باخته پر از کلیشه‌های پوچ و متداول است. در بیشتر این طرح‌ها، یک خطر بالقوه ولی پنهان جان و مال شخصیت‌های داستان را تهدید می‌کند. در برخی از این طرح‌ها نیز نوعی مسخ، فارغ از قوانین طبیعی و علمی، ولی عمیقاً تاثیرگذار رخ داده و زندگی تمام شخصیت‌های نمایش را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این تمایل به مسخ، همانند آنچه در کرگدن اثر یونسکو و یا گاو اثر ساعدی دیده می‌شود، در ایجاد حس بی‌ثباتی و پوچی نقش کلیدی ایفا می‌کند.

علاوه بر این، در بیشتر نمایش‌های افسورد، طرح داستان به شکل چرخه‌ای یا دایره‌وار به ابتدای داستان متصل می‌شود، موردی که در انتظار گودو نیز دیده می‌شود. این چرخه‌ی بی‌پایان، احساس پوچی و بیهودگی را در بیننده به شدت تقویت می‌کند. اسلین درباره این نوع روایت می‌گوید: «در چنین ساختاری، حتی پایان نمایش نیز تنها بازگشتی به نقطه آغاز است، نه راه‌حلی برای بحران شخصیت‌ها» (اسلین، ۱۳۸۸).

اگرچه در نگاه اول، آثار نعلبندیان ممکن است صرفاً نامتعارف یا غیرخطی به نظر برسند، اما بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که او آگاهانه از مؤلفه‌های اصلی تئاتر افسورد بهره گرفته است تا بحران‌های وجودی، سیاسی و زبانی جامعه‌ی معاصر ایران را بازتاب دهد. برخلاف برخی نویسندگان هم‌دوره که صرفاً به اقتباس یا تقلید ساختاری از افسورد غربی پرداختند، نعلبندیان با درونی‌سازی مفاهیم و بازتولید آن‌ها در زمینه‌ای بومی، به تئاتری دست یافت که هم فرم و هم محتوا را دگرگون می‌کرد.

در نمایشنامه‌ی پژوهشی ژرف و سترگ...، نعلبندیان از شخصیت‌هایی استفاده می‌کند که کاملاً ساختگی و بدون هرگونه پیوستگی تاریخی یا روانی هستند؛ یخشاگ، خشاگی، آخشیگ و شیگاخ صرفاً نام‌هایی مضحک‌اند، اما دقیقاً همین بی‌معنایی اسمی، نشانگر فروپاشی هویت شخصیت‌هاست. این رویکرد با شخصیت‌های بکت (ولادیمیر و استراگون) و یونسکو (به‌ویژه در درس یا کرگدن) هم‌راستا است، جایی که هویت‌ها نه تثبیت‌شده، بلکه روان‌پریش، سیال و غالباً نمادین‌اند.

فضای نمایش نیز به‌شدت دفرمه‌شده است. ترکیب صحنه‌هایی با ویژگی‌های ماقبل‌تاریخی (غارها، زبان سنگی، مناسک بی‌پایه) با ارجاعاتی مدرن چون فروید، چگوارا یا کلاتری، ساختار علی-معلولی را از میان می‌برد و به جای آن، فضایی پارادوکسیکال و تعلیق‌آمیز خلق می‌کند. این اختلاط آگاهانه، آن چیزی است که کانر (2020) آن را «پست‌مدرنیسم متقاطع با افسورد» می‌نامد؛ یعنی فضایی که در آن مخاطب نمی‌داند کجاست، چه زمانی در آن حضور دارد، یا چه قانونی بر جهان اثر حکم فرماست.

ساختار روایی آثار نعلبندیان نیز نمونه‌ای بارز از فرم افسورد است. داستان نه‌تنها بدون مقدمه و گره‌گشایی رخ می‌دهد، بلکه اغلب چرخه‌وار و تکراری است. شخصیت‌ها در نمایشنامه‌ها از ابتدا تا انتها تغییری نمی‌کنند، یا اگر هم تغییری دارند، به عقب‌گرد شباهت دارد. این ساختار، که در آثار

بکت به‌وضوح دیده می‌شود (آخر بازی)، در نمایشنامه‌های نعلبندیان نیز قابل پیگیری است و بیانگر فقدان هرگونه «رستگاری» در جهان مدرن است.

مهم‌ترین ویژگی آثار نعلبندیان، و آنچه آن‌ها را از سطح «توصیف» فراتر می‌برد، زبان نمایشی اوست. واژگان پرطمطراق و فلسفی در کنار جملات طنزآمیز و گفتار عامیانه، نه تنها خنده‌ای تلخ را برمی‌انگیزند، بلکه به‌صورت ضمنی نشان می‌دهند که خود زبان نیز در وضعیت بحران قرار دارد. زبانی که نمی‌تواند معنا را منتقل کند و به‌جای تولید فهم، بیشتر ابهام، اغتشاش و سوءبرداشت می‌آفریند. این دقیقاً همان چیزی است که اسلین نیز در تحلیل تئاتر افسورد می‌گوید: «زبان در خدمت برقراری ارتباط نیست، بلکه ناتوانی انسان از ارتباط را آشکار می‌سازد (Esslin, 2004)». بنابراین، نعلبندیان با به‌کارگیری هم‌زمان فرم افسورد، زبان مضطرب پرطمطراق و روایت‌های بی‌نتیجه، نه فقط آثار خود را از حالت صرفاً گزارشی خارج می‌کند، بلکه به بیانی فلسفی، هنری و انتقادی از موقعیت انسان معاصر ایرانی در بستر تاریخی خود می‌رسد.

در نمایش اگر فاست یک‌کم معرفت به‌خرج داده‌بود، زبان ابتدا بسیار فلسفی و هملت‌گونه به نظر می‌رسد. آقای ص.ص.م در پرده اول با زبانی پرشور و پیچیده، فلسفی‌ترین سوالات انسانی را مطرح می‌کند:

سدای آقای ص.ص.م:

حالا دیگر باید چکار کنم؟ حالا دیگر چکار میتوانم بکنم؟ به حقیقت با من بگو، چیست؟ این گذر پر محنت چیست؟ این آمد و شد غم انگیز و جان‌گزا، این تکرار زشت، از برای چیست؟ این تشت پر خون غروب و آن شیری پاک پگاه نشان کدام اندرز دل شکن است (نعلبندیان، ۱۳۴۸: ۳۲)

این زبان سنگین و متعالی مخاطب را به فضای تراژیک و جدی اثر می‌کشاند. اما به تدریج و با ورود دیگر شخصیت‌ها نظیر مفیستوفلس و سکرتر، لحن اثر تغییر کرده و به زبانی عامیانه و طنزآلود می‌گراید که اوج پوچی را نشان می‌دهد. در پرده دوم، این تغییر لحن به وضوح دیده می‌شود:

مفیستوفلس

{ به سوی آقای ص.ص.م می‌رود. } بیند آن دهان گنده ات را تا تمام دندانهایت را خرد نکرده ام.

آقای ص.ص.م

{ همچنان به فریاد { مردش نیستی، شیطان بی‌بو و خاصیت.

مفیستوفلس

{ بی‌نهایت خشمگین { یک پدری ازت بسوزانم که در داستان‌ها بنویسند.

آقای ص.ص.م

زرشک! آنوقت که پدر می‌سوزاندی شوهرت ژاندارم بود! (نعلبندیان، ۱۳۴۸: ۴۵)

این تضاد زبانی، فضای کم‌دی سیاه و پوچ نمایش را تشدید می‌کند و مخاطب را به تفکر درباره معنای ارتباطات انسانی و همچنین پوچی زندگی معاصر وامی‌دارد.

نعلبندیان در آثار خود با طرح داستان‌های مضحک و به‌هم‌ریختن زمان و مکان، پوچ‌گرایی را به سطح تازه‌ای می‌رساند. در نمایش پژوهشی ژرف و سترگ، صحنه نمایش یک غار است که نشان از گذشته‌های دور و نمادی از بدویت است، اما شخصیت‌های داستان به پدیده‌های مدرن و مفاهیم قرن بیستمی اشاره می‌کنند. این تضاد زمانی و مکانی، همراه با شخصیت‌های عهد حجری که در مورد مارکس و فروید صحبت می‌کنند، طنز سیاه نمایش را تقویت می‌کند و پوچی زندگی مدرن را برجسته می‌سازد.

در نمایش «اگر فاوست یک‌کم معرفت به‌خرج داده‌بود»، صحنه بین بهشت، دوزخ و دفتر مفیستوفلس در نوسان است. شخصیت‌هایی همچون فاوست و دون کیشوت، که از دوره‌های کاملاً متفاوت تاریخی و ادبی هستند، در این فضاها نامتجانس حضور دارند. این حضور عجیب، ساختاری مشابه به کمدی الهی دانته را تداعی می‌کند، اما به جای روایت تراژیک، با طنزی گزنده و سیاه همراه است. نعلبندیان با قرار دادن شخصیت‌های تاریخی و ادبی در چنین فضاها دور از ذهن، مخاطب را به چالش می‌کشد و از او می‌خواهد آگاهی پیشین خود از این شخصیت‌ها را برای فهم عمیق‌تر اثر به کار گیرد.

نعلبندیان آثار خود را به گونه‌ای طراحی کرده که مخاطب برای درک عمق آن‌ها نیازمند پیش‌زمینه‌ای ادبی و فرهنگی باشد. برای مثال، آشنایی با دکتر فاستوس کریستوفر مارلو یا دون کیشوت سروانته برای درک طنز و نقدهای موجود در نمایش ضروری است. این ویژگی آثار نعلبندیان را هم‌زمان پیچیده و چندلایه می‌سازد و از مخاطب می‌خواهد تا در فضایی تعاملی با اثر وارد شود. این ترکیب زبان و طرح داستان در آثار نعلبندیان، او را به یکی از نوآوران برجسته تئاتر معنا‌باخته تبدیل می‌کند و نشان‌دهنده تلاش موفق او برای بومی‌سازی این ژانر جهانی در فضای فرهنگی و اجتماعی ایران است. عباس نعلبندیان هرگز تئاتر ابسورد را صرفاً تقلید نکرده، بلکه با هوشمندی و خلاقیت، آن را با فرهنگ، زبان، و مسائل جامعه ایرانی درآمیخته و تلاش کرده است آن را بومی‌سازی کند. این فرایند نه تنها به واسطه بهره‌گیری از مضامین و شخصیت‌های مرتبط با فرهنگ ایرانی، بلکه از طریق رویکرد ویژه‌ای به زبان فارسی به انجام رسیده است.

نقش زبان و غلط‌های املائی در بومی‌سازی تئاتر ابسورد

یکی از ویژگی‌های برجسته آثار نعلبندیان، استفاده آگاهانه و عامدانه از غلط‌های املائی است. در حالی که در نمایش‌نامه «پژوهشی ژرف و سترگ»، که توسط آربی اوانسیان به صحنه رفت، غلط‌های املائی مشاهده نمی‌شود، در آثار بعدی او این سبک نگارش به یک عنصر ثابت تبدیل می‌شود. این تغییر عمدی در نگارش، نشان‌دهنده یک موضع‌گیری هنری و فرهنگی است. نعلبندیان با انتخاب این شیوه، به انزوای خود در دنیای رسمی و متکبرانه ادیبان و فعالان فرهنگی واکنش نشان می‌دهد. او به شکلی غیرمستقیم بیان می‌کند که آثارش نه برای اجرا، بلکه برای خواننده شدن نوشته شده‌اند. این حرکت، در واقع نوعی تمرد از هنجارهای پذیرفته‌شده ادبیات نمایشی و همچنین نقدی بر نظام نگارشی و آموزشی زبان فارسی است.

نعلبندیان از طبیعت زبان فارسی، که به دلیل وجود حروف با صدای مشابه، املاهای لغات آن پیچیده‌تر از زبان‌هایی همچون انگلیسی است، برای بیان دیدگاه‌های خود بهره می‌گیرد. او نه تنها از این ویژگی زبان فارسی برای ایجاد فضایی پوی و طنزآمیز استفاده می‌کند، بلکه به کمک آن، مخاطب را به تأمل در ماهیت و کارکرد زبان وادار می‌سازد. این غلط‌های املائی، علاوه بر ایجاد حس تمسخر نسبت به قواعد رسمی زبان، یک انتقاد زیرکانه به ساختارهای فرهنگی نیز محسوب می‌شود. نعلبندیان که خود حتی دبیرستان را به پایان نرسانده بود، با این سبک نگارش به نوعی به نخوت و افاده‌گرایی فضای ادبی و فرهنگی رسمی واکنش نشان می‌دهد و جایگاه خود را به عنوان یک نویسنده مستقل و متفاوت تثبیت می‌کند.

نعلبندیان با حرکت از نمایش‌های صرفاً نمایشی به سوی آثار قابل‌خواندن، نمایش‌نامه را به «نمایش گنجه» تبدیل می‌کند، یعنی اثری که برای تأمل و خواندن طراحی شده است. این انتخاب، نقطه تمایزی دیگر در آثار اوست. برخلاف نمایش‌نامه‌های معمول که هدف اصلی آن‌ها اجرا روی صحنه است، آثار نعلبندیان بیشتر به گونه‌ای نوشته شده‌اند که در هنگام خواندن مخاطب را درگیر کنند. به این ترتیب، او از قواعد و سنت‌های متعارف ادبیات نمایشی فراتر می‌رود و اثری خلق می‌کند که در عین تعلق داشتن به ژانر افسورد، واجد لایه‌های فرهنگی، زبانی و اجتماعی بومی است. این رویکرد، نه تنها هویتی منحصر به فرد به آثار او بخشیده، بلکه نعلبندیان را به یکی از پیشگامان بومی‌سازی تئاتر افسورد تبدیل کرده است.

در این میان هستند منتقدانی که نوشته‌های عباس نعلبندیان را در مکتب ادبی معنا باخته دسته بندی نکرده و بر این باورند که این نوع نگارش در اصل چیزی بیش از توهم نگارش تئاتر افسورد نیست. مهسا دهقانی پور در مقاله «توهم ایزورد نویسی در ایران» درباره اوج گرفتن تئاتر ایزورد در ایران می‌نویسد:

تئاتر پوچی هر چه بود، در ایران در دهه چهل جوشیدن گرفت. با غلیانی عصیان گونه تلاش کرد دیوارهای سنگین و بد ساز سنت را فرو ریزد ولی در همان دهه نیز موجش فرو نشست. میان ایزوردنویسان بودند کسانی که منطق این فرود لاجرم را درک کردند و پس نشستند ولی کسانی هم بودند که از درک منطق عاجز بودند. همان کسانی که در دهه پنجاه به بن بست یأس آلود رسیدند. بسیاری کوشیدند تا ایزوردنویس شناخته شوند، باقر صحرارودی، حسین واعظ، و... اما هیچ یک شاخص نشدند. اصولاً نمایشنامه‌نویس نبودند که حالا پوچی نویس شوند. به اغوای نام و هیجان عکس جهت رفتن، تن به این ورطه سپرده بودند. شاخص‌ها دو نفر بودند، مرحوم عباس نعلبندیان و بهمن فرسی. نعلبندیان ناخواسته به عنوان نماینده ایزورد نویسان معرفی شد. نامی که با قاموس نعلبندیان همخوانی نداشت. در سال‌های نخست کوشید خود را از این عنوان مبرا کند اما در میانه‌های راه به بیهودگی و یأس در کلیت هستی رسید و دیگر تلاش در جهت تبریئه را هم بیهوده می‌انگاشت. (دهقانی پور، ۱۳۹۰: ۴۳)

این در حالی است که سیر و تحولات در ادبیات با اصرار و بدون پیش زمینه تاریخی و فرهنگی هرگز شکل نمی‌گیرد و تقلید کورکورانه از مکاتب غربی نیز بدون این پیش زمینه‌ها و بومی سازی این مکاتب مطابق فرهنگ و ادبیات کشور دوام و جایگاهی در ادبیات نخواهد داشت. اگر زمینه برای نعلبندیان در نگارش این نمایش نامه‌ها و به خصوص نمایشنامه اول وی وجود نداشت و اگر نعلبندیان قادر به روی صحنه بردن نمایش های خود می‌بود، شاید اینگونه «به بیهودگی و یأس در کلیت هستی» نمی‌رسید. در حال حاضر نیز جز اندک کتابی از نعلبندیان، هیچ یک از نمایش‌ها و داستان‌های وی به چاپ رسمی نمی‌رسد. شاید همین عدم دسترسی به خوانندگان و بینندگان، نعلبندیان را بیش از پیش به سوی معنا باختگی، چه در «کلیت هستی» و چه در نگارش نمایش‌ها سوق داده است. نباید فراموش کرد که نعلبندیان در عین تنگ دستی و انزوا اقدام به خودکشی کرد. همین پایان، خود نوعی ابتکار در ادبیات معنا باخته است، چرا که طبق مکتب افسورد در غرب و مطابق اصول آلبر کامو در کتاب افسانه سیزیف عمل خودکشی خود کاری پوچ در نظر گرفته شده است. در نتیجه نمی‌توان ادعا کرد که نعلبندیان کورکورانه از ادبیات افسورد غربی تقلید کرده و از خود هیچ ابتکاری نشان نداده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در این مقاله، می‌توان گفت که عباس نعلبندیان با بهره‌گیری آگاهانه از تکنیک‌های نمایشی نوین، زبان چندلایه و ساختارشکنی فرمی، از چهره‌های برجسته در شکل‌گیری و بومی‌سازی تئاتر معنا‌باخته در ایران است. اگرچه او از حیث جایگاه در ادبیات رسمی کشور در انزوا به سر می‌برد؛ اما همین موقعیت حاشیه‌ای باعث شد بتواند با فاصله‌گیری از فرم‌های مسلط، جهان منحصر به فرد خود را در صحنه نمایش بیافریند. زبان نامتعارف، شخصیت‌های بی‌ریشه، و روایت‌های بی‌انتها در آثار او، همگی نشانه‌هایی از پیوند عمیق با فلسفه‌ی افسورد و تئاتر معنا‌باخته هستند.

با این حال، نعلبندیان را نمی‌توان صرفاً دنباله‌رو نویسندگان افسورد غربی دانست. او با خلق فرم‌هایی بدیع، تلفیق نشانه‌های فرهنگی ایرانی و طرح پرسش‌های فلسفی در زمینه اجتماعی ایران، در واقع سبک شخصی خود را به این ژانر افزوده است؛ سبکی که نه تقلید صرف، بلکه نوعی بازآفرینی بومی و خلاقانه از افسورد محسوب می‌شود. به عبارت دیگر، نعلبندیان نه تنها از چارچوب‌های این ژانر بهره برد، بلکه آن را در بافت زبان و جامعه ایران دگرگون ساخت و گسترش داد.

با وجود اهمیت ساختارمند و نوآورانه آثار او، متأسفانه این آثار به دلایلی چون تغییرات گسترده در سبک زندگی مردم ایران، ملاحظه‌های نشر رسمی و عدم بازخوانی انتقادی، تدریجاً از دید مخاطب عام دور شده‌اند. اما نباید فراموش کرد که رد پای تأثیر نعلبندیان را می‌توان در آثار نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان پس از او، از جمله بهمن فرسی، بهرام بیضایی، و حتی برخی از جریان‌های تجربی تئاتر امروز ایران مشاهده کرد.

منابع و مأخذ

- اسلین، مارتین (۱۳۸۸). تئاتر افسورد، ترجمه مهتاب کلانتری. نشر آمه.
- دهقانی‌پور، مهسا (۱۳۹۰). توهم ابزوردنویسی در ایران. ایران تئاتر.
- صالحی مازندرانی، محمدرضا، گبانچی، نسرین (۱۳۹۰). "واکاوی مفهوم تئاتر پوچی اروپا در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی"، نقد ادبی، ۴ (۱۶): صص ۱۰۵-۱۲۶.
- نعلبندیان، عباس (۱۳۴۷). پژوهشی ژرف و سترگ در سنگواره‌های قرن بیست و پنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم، فرقی نمی‌کند. تهران: انتشارات جشن هنر شیراز.
- نعلبندیان، عباس (۱۳۴۸). اگر فاوست یک کم معرفت بود خرج نمی‌داد. نسخه چاپ‌نشده، بایگانی جشن هنر.
- یونسکو، اوژن (۱۳۸۲). خوانش در تئاتر پوچی: صندلی‌ها و آوازه‌خوان طاس. ترجمه داریوش مودیان. تهران: نشر قطره.

Acknowledgements

We would like to express our thanks to reviewers for their valuable suggestions on an earlier version of this paper.

Declaration of Conflicting Interests

The author(s) declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship and/or publication of this article.

Funding

The author(s) received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this article.

REFERENCES

- Eslin, M., (2009). *Theater of the Absurd*, translated by Mahtab Kalantari. Ame Publishing. [In Persian]
- Dehghanipour, M., (2011). *The Illusion of Absurd Writing in Iran*. Iran Theater. [In Persian]
- Salehi Mazandarani M R, Gobanchi N. (2011) "An Analysis of the Dramatic Elements of Theater of the Absurd in Gholam Hossein Saedi's Plays". *LCQ*, 4 (16): pp. 105-126.
- Nalbandian, A., (1968). *A Deep and Great Research in the Fossils of the Twenty-Fifth Century Geology, or the Fourteenth, the Twentieth, It Doesn't Matter*. Tehran: Shiraz Art Festival Publications. [In Persian]
- Nalbandian, A., (1969). *If Faust Were a Little Knowledgeable, He Would Not Spend*. Unpublished Version, Art Festival Archives. [In Persian]
- UNESCO, Eugene (2003). *Readings in the Theater of the Absurd: Chairs and the Bald Singer*. Translated by Dariush Mudabbian. Tehran: Qatra Publishing House. [In Persian]
- Bigsby, C. W. E. (2019). *Modern American Drama 1945–2000*. Cambridge University Press. [In English]
- Connor, S., (2020). *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Wiley. [In English]
- Camus, A., (1975). *The Myth of Sisyphus*. New York. [In English]
- Drabble, M., (2000). *The oxford companion to English literature, oxford up*. New York. [In English]
- Esslin, M., (1995). *Literature of the Absurd*. New York: Routledge.
- Esslin, M., (2004). *The Theatre of the Absurd*, 3th edition, London: Bloomsbury Academic. [In English]
- Straznicky, M., (2008) 'Closet Drama' In Arthur F. Kinney (ed.), *A Companion to Renaissance Drama*, Oxford: Blackwell. [In English]