Journal of Studies in Applied Language (JSAL),
Vol. 8, No. 1, Winter 2025, pp. 141–157. ISSN: 2980-9304

© Bonyan Pouya Pajooh Andisheh Institute (BPPAI), 2025. This is an Open Access article, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution licence (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the originalwork is properly cited.

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*

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

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.

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

مجله زبان‌کاوی کاربردی (JSAL)
ISSN: 2980-9304
دوره هشتم، شماره ۱ (پیاپی ۱۹)، زمستان ۱۴۰۳، صص ۱۴۱-۱۵۷

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

دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۸۲ اصلاح: ۱۴۰۳/۰۸/۲۲ پذیرش: ۱۴۰۳/۸۲/۸۲

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

چکیده

تئاتر ابسورد 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، برشمرد. در ایران، با گسترش ترجمه و تأثیرپذیری از اندیشه‌های مدرن غربی در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، نوعی گرایش به بازآفرینی فرم و محتوای تئاتر ابسورد 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 ابسورد 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 ابسورد 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، ابسورد، نمایشنامه‌نویسی تطبیقی، طنز سیاه

مقدمه

تئاتر ابسورد 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 ابسورد 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 (دهقانی‌پور، ۱۳۹۰). در این میان، برخی نمایشنامه‌نویسان چون غلامحسین ساعدی با بهره‌گیری از فرم سوررئالیستی و مفاهیم ابسورد، به خلق آثاری همچون گاو و آی با کلاه، آی بی کلاه پرداختند. اما شاید عباس نعلبندیان تنها نویسنده‌ای بود که نه‌تنها در محتوا بلکه در فرم، زبان و ساختار، بیشترین نزدیکی را با ژانر ابسورد به وجود آورد.

نعلبندیان 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. آثار او را نمی‌توان صرفاً به‌عنوان تقلیدی از درام ابسورد 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).

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

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 ابسورد با ساختارهای زبانی، فرهنگی و اجتماعی ایران است. پرسش اصلی این است که آیا می‌توان نعلبندیان را در چارچوب نویسندگان تئاتر ابسورد 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 ابسورد، 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 ابسورد، 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 ابسورد 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 می گردد و انتظار به امری بی‌نتیجه بدل می شود.

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 ابسورد 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*، (نخستین‌بار در ۱۹۶۱ منتشرشد 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 اگزیستانسیال، 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 ابسورد به شمار می‌روند که با آثار خود، بنیان‌های سنتی

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

نمایشنامه‌نویسی را به چالش کشیده و دگرگون ساخته‌اند. آن‌ها با تخریب ساختارهای روایی مرسوم و عبور از الگوهای کلاسیک درام، تئاتری پدید آوردند که در آن، انسجام علی-روایی جای خود را به بی‌نظمی، تکرار و بی‌هدف‌بودن 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 تئاتر ابسورد 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 اگزیستانسیال 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 دگردیسی 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 می کنند. هارولد پینتر نیز در آثار خود، با بهره‌گیری از فضاهای بسته، سکوت‌های معنادار و مکالمات منقطع، جهانی از ترس، سوءتفاهم و خلأ ارتباطی را بازمی‌سازد؛ جایی که حتی واژه‌های آشنا، حامل اضطرابی عمیق و غیرقابل تعبیر می‌شوند.

با وجود فضای تاریک و تهی این نمایش‌ها، تئاتر ابسورد 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 صحه می‌گذارد و شکلی از «تراژدی در لباس کمدی» را رقم می‌زند. همان‌طور که استیون کانر (۲۰۲۰) اشاره می‌کند، تئاتر ابسورد 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 تئاتر 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

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

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 یک‌کم معرفت به‌خرج 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 ابسورد 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 کرگدن‌که 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 توهّمات و بارقه‌های امید ناپدید شده‌اند، انسان احساس غریبگی می‌کند. وضعیت او به وضعیت فردی تبعیدشده می‌مانَد که هیچ علاجی برای دردهایش وجود ندارد، زیرا از خاطراتش درباره‌ی موطنی از دست‌رفته محروم شده است و ایضاً امیدی هم به رسیدن به سرزمینی موعود ندارد . این جدایی بین انسان و زندگیِ او، بین بازیگر و زمان و مکانِ 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

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

ابتدا بسیار شوکه شدند، ولی در نهایت چنان متاثر 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 می رفت گروه روشن فکر و هنردوست لذت بیشتری از این نوع ادبی ببرند. اسلین به این سوال دو جواب می دهد:

> شاید نمایش آنها را با شرایطی همچون شرایط خودشان رو به رو کرد؟ شاید. و یا اینکه آنها همچون منتقدان حرفه ای نبودند که با دیدگاه های از پیش تعیین شده و انتظارات مشخص به تماشای نمایش نشسته باشند، 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 کونتین نمی توانند متهم به افاده روشن فکری باشند.(اسلین،۱۳۸۸)

این موضوع نشان دهنده این نکته است که فضای فکری و بیننده ی مناسب از مهم ترین لازمه های 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 بومی سازی نبوده و همین بومی سازی در نمایشنامه های غلامحسین ساعدی نیز دیده می شود:

> ساعدي نيز به دليل اوضاع آشفته و نابسامان جامعه اش، آسيبهاي رواني و اضطرابهاي چيره شده بر همگان، از اين گونه تئاتر تأثير پذيرفت. او نيز با توجه به پراكنش روحيه پوچي و بيهودگي در سراسر جامعه- كه برخي افراد را به خودكشي ومرگ انديشي سوق داد -از اين تئاتر بهره برد و با افزودن عناصر تئاتر ايراني، فرم و ساختار نويي به آن بخشيد.(مازندرانی و گبانچی، ۱۳۹۰)

در ادامه به بررسی این نکته می پردازیم که طبق تعاریف متداول تئاتر معنا باخته، آیا می توان نمایش های 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 بومی سازی کند.

عباس نعلبندیان و تئاتر معنا باخته

ظهور تئاتر ابسورد 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 نه‌تنها 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

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

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 ابسورد 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 (گبانچی و مازندرانی، ۱۳۹۰).

زبان در آثار نعلبندیان، ابزاری صرف برای ارتباط نیست؛ بلکه خود موضوع نقد است. استفاده عامدانه از غلط‌های املایی، واژگان آمیخته از لهجه‌های کوچه‌بازاری، گفتار فلسفی و زبان بی‌منطق، نوعی تخریب زبانی را شکل می‌دهد که به‌جای رساندن پیام، پیام‌ناپذیری را به نمایش می‌گذارد. این زبان ابزورد، 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 ابسورد 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 غلط های املایی و حتی دستوری، پایه نوشتار ادب فارسی را به تزلزل کشاند: غلط هایی همچون سندلی، خاهر، سدا، سندوغ وغاب به ترتیب به جای صندلی، 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 نامه های خود نیز به کار برد. این مورد را می توان اولین قدم نعلبندیان به سوی ادبیات معنا باخته شناخت. وی عناوین بسیار طولانی و بعضا مضحک را برای نمایشنامه های خود انتخاب می کرد. عناوینی همچون «پژوهشی ژرف و سترگ در سنگواره‌های قرن بیست و پنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم فرقی نمی‌کند»، «صندلی 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 امردان و جذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف‌کشان» آثار وی را به طور کلی از آثار دیگر نویسندگان متمایز می کرد. شاید همین دو عامل، یعنی غلط های املایی و عناوین طولانی از نشانه

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

های علاقه وی به نوشتن برخلاف انواع رئالیسیتی 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، متافیزیکی، و متعالی خود، از دست رفته است .تمام کارهای وی بی معنی، پوچ، بی فایده است.»(اسلین، ۱۳۸۸: ۲۳)
مارتین اسلین به طور کلی ویژگی‌های تئاتری این ژانر نمایشی را در سه محور اصلی بیان می‌کند:

۱. شخصیت‌ها
۲. زبان
۳. طرح داستان

شخصیت‌ها: شخصیت‌های نمایش معنا باخته معمولاً به شکلی به نمایش درمی‌آیند که در دنیای غیر قابل درک به شکل معلق رها شده‌اند. این شخصیت‌ها معمولاً کلیشه‌ای، کهن‌الگویی، و یا مسطح هستند که دائماً از واژه‌های پیش پا افتاده و در بیشتر موارد عاری از معنا استفاده می‌کنند. به عنوان نمونه، شخصیت‌ها اغلب به شکل جفت در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند و در تلاش‌اند معنایی برای زندگی پیدا کنند، همان‌طور که در در انتظار گودو، آخر بازی، و روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند دیده می‌شود. یا اینکه شخصیت‌ها از دنیای تحت قوانین علمی و منطقی فاصله گرفته و صرفاً در تلاش برای زنده ماندن‌اند، مانند آنچه درنمایشنامه کرگدن دیده می‌شود.

زبان: زبان در نمایش‌های معنا باخته یکی از کلیدی‌ترین ابزار نویسندگان به شمار می‌آید. با اینکه به نظر می‌رسد پیام های زبانی در این نوع از نمایشنامه‌ها کاملاً بی‌معنی و پوچ باشد، در اکثر موارد، کاملاً مطابق با فلسفه طبیعت‌گرا است. یونسکو در این‌باره می‌گوید :«زبان وسیله‌ای است که انسان‌ها از آن برای برقرار کردن ارتباط استفاده می‌کنند، اما در دنیای ابسورد، همین زبان به مانعی برای ارتباط تبدیل می‌شود.» (یونسکو،۱۳۸۲: مقدمه)
این مکالمات میان شخصیت‌ها سرشار از پوچی و عدم ایجاد ارتباط مناسب میان دو طرف است و همین ویژگی نه تنها بر حس معناباختگی تاکید دارد، بلکه در ایجاد فضای کمیک و طنزآلود نیز موثر است. این طنز در بسیاری از موارد کمک می‌کند تاثیر معناباختگی در ذهن بیننده بیش از پیش ماندگار شود.

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]
[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

طرح داستان: طرح داستان در این ژانر ادبی مهم‌ترین تمایز را با ژانرهای قدیمی‌تر نشان می‌دهد. طرح داستان در تئاتر معنا باخته 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 ابسورد، طرح داستان به شکل چرخه‌ای یا دایره‌وار به ابتدای داستان متصل می‌شود، موردی که در 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 ابسورد 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 ابسورد 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 اسامی، 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 کلانتری، 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 ابسورد» می‌نامد؛ یعنی فضایی که در آن مخاطب نمی‌داند کجاست، چه زمانی در آن حضور دارد، یا چه قانونی بر جهان اثر حکم‌فرماست.

ساختار روایی آثار نعلبندیان نیز نمونه‌ای بارز از فرم ابسورد 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

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

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، نه‌تنها 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 ابسورد می‌گوید: «زبان در خدمت برقراری ارتباط نیست، بلکه ناتوانی انسان از ارتباط را آشکار می‌سازد (Esslin, 2004). بنابراین، نعلبندیان با به‌کارگیری هم‌زمان فرم ابسورد، زبان مضطرب پرطمطراق و روایت‌های بی‌نتیجه، نه‌فقط 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 فاوست 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 جان گزا، 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 می رود.} ببند آن دهان گنده ات را تا تمام دندانهایت را خرد نکرده ام.

آقای ص.ص.م

{همچنان به فریاد} مردش نیستی، شیطان بی بو و خاصیت.

مفیستوفلس

{بی نهایت خشمگین} یک پدری ازت بسوزانم که در داستان ها بنویسند.

آقای ص.ص.م

زرشک! آنوقت که پدر می سوزاندی 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.

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

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 فضاهای 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 فضاهای 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 سروانتس 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 معنا باخته 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 املایی در بومی‌سازی تئاتر ابسورد

یکی از ویژگی‌های برجسته آثار نعلبندیان، استفاده آگاهانه و عامدانه از غلط‌های املایی است. در حالی که در نمایش‌نامه «پژوهشی ژرف و سترگ»، که توسط آربی اوانسیان به صحنه رفت، غلط‌های املایی 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 خوانده 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.

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

نعلبندیان از طبیعت زبان فارسی، که به دلیل وجود حروف با صدای مشابه، املای 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 پوچ و طنزآمیز استفاده می‌کند، بلکه به کمک آن، مخاطب را به تامل در ماهیت و کارکرد زبان وادار می‌سازد. این غلط‌های املایی، 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 ابسورد، 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 ابسورد تبدیل کرده است.

در این میان هستند منتقدانی که نوشته های 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 ابسورد نیست. مهسا دهقانی پور در مقاله «توهم ابزورد نویسی در ایران» درباره اوج گرفتن تئاتر ابزورد در ایران می نویسد:

> 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 ابزوردنویسان 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 بستی یأس آلود رسیدند. بسیاری کوشیدند تا ابزوردنویس شناخته شوند، باقر صحراورودی، 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 ابزورد 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 تبرئه را هم بیهوده می‌انگاشت. (دهقانی پور، ۱۳۹۰: ۴۳)

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

این در حالی است که سیر و تحولات در ادبیات با اصرار و بدون پیش زمینه تاریخی و فرهنگی هرگز شکل نمی گیرد و تقلید کورکورانه از مکاتب غربی نیز بدون این پیش زمینه ها و بومی سازی این مکاتب مطابق فرهنگ و ادبیات کشور دوام وجایگاهی در ادبیات نخواهد داشت. اگر زمینه برای نعلبندیان در نگارش این نمایش نامه ها و به خصوص نمایشنامه اول وی وجود نداشت و اگر نعلبندیان قادر به روی صحنه بردن نمایش های خود می بود، شاید اینگونه «به بیهودگی و یأس در کلیت هستی» نمی رسید. در حال حاضر نیز جز اندک کتابی از نعلبندیان، هیچ یک از نمایش ها و داستان های وی به چاپ رسمی نمی رسد. 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 نمایش ها 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 ابسورد در غرب و مطابق اصول آلبر کامو در کتاب افسانه سیزیف عمل خودکشی خود کاری پوچ در نظر گرفته شده است. در نتیجه نمی توان ادعا کرد که نعلبندیان کورکورانه از ادبیات ابسورد غربی تقلید کرده و از خود هیچ ابتکاری نشان نداده است.

نتیجه گیری

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 منحصربه‌فرد خود را در صحنه نمایش بیافریند. زبان نامتعارف، شخصیت‌های بی‌ریشه، و روایت‌های بی‌انتها در آثار او، همگی نشانه‌هایی از پیوند عمیق با فلسفه‌ی ابسورد و تئاتر معناباخته هستند.

با این حال، نعلبندیان را نمی‌توان صرفاً دنباله‌رو نویسندگان ابسورد 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 ابسورد 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.

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

منابع و مآخذ

اسلین، مارتین (۱۳۸۸). تئاتر ابسورد، 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 نمایشنامه های 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 مودبیان. تهران: نشر قطره.

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

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.

[Downloaded from jsal.ierf.ir on 2026-06-23]

[DOR: 20.1001.1.29809304.1403.8.1.6.7]

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]