

اپیدمی کرگدن زدگی:

نقد همنوایی کورکورانه توده‌ها در نمایشنامه کرگدن اوژن یونسکو

محمد محمدی آغداش

استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز

چکیده

از منظر فلسفی، منظور از عبارت کرگدن‌نسیسم یا هم‌رنگ جماعت شدن در نمایش کرگدن یونسکو صورت دیگر مفهوم «شرّ و بدی» بوده که بشریت از بدو آفرینش با آن دست به گریبان بوده است. بی‌شک ریشه‌های ادبی-فلسفی این مسئله مهم را می‌توان قبل از اجرای تئاتر مذکور در دو رمان مشهور تاریخ ادبیات ملل، یعنی طاعون- اثر آلبر کامو (۱۹۴۷) و مسخ- از آن فرانتس کافکا (۱۹۱۵) یافت. نکته‌ای که در اثر یونسکو جلب نظر می‌کند، ابتکار این نویسنده نوآور است که توانسته نه تنها مضمون فلسفی مذکور را، تحت تاثیر جنبش ضد بشری فاشیسیسم و خشونت‌های غیرقابل توصیف جنگ دوم جهانی، عینیت بخشد بلکه او به زیبایی تحسین‌انگیزی امحای انسانیت و ارزشهای اخلاقی را با «صورت حیوانی بخشیدن به بشریت افسار گیسخته معاصر اروپایی» به روی صحنه نمایش برده است. در این مقاله تلاش خواهیم کرد تا، ضمن تعریف و اصطلاح‌شناسی تئاتر آبزورد یا پوچرگا، موضوع «همنوایی کورکورانه توده‌ها» و بیان داستانی یونسکو در تئاتر شاخص کرگدن را از ورای مفاهیمی چون تئاتر استهزاء، تئاتر خشونت و تئاتر عدم ارتباط تحلیل و بررسی گفتمانی کنیم.

واژگان کلیدی: تئاتر خشونت، تئاتر عدم ارتباط، بی‌معنایی هستی، کرگدن‌گرایی، یونسکو.

مقدمه

پیشینه اصطلاح «تغییر شکل و دگردیسی» افراد به شکلی دیگر را می‌توان در ادبیات فانتزی قرن بیستم، در بحبوحه جنگ اول جهانی، و در رمان کوتاه فرانتس کافکا تحت عنوان مسخ (*The Metamorphosis*)، لایپیگ، ۱۹۱۵) یافت، که در آن فرد جوانی به نام گرگوار سامسا، شخصیت اول داستان، یک روز صبح هنگام بیدار شدن از خواب متوجه می‌شود که به صورت غیرعادی به حشره‌ای زشت و نفرت‌انگیز تبدیل شده است. مسخ کافکا ترجمان «تنهایی بشر و سرگستگی او در زندگی مدرن» بوده که آدمی، به بهانه از کارافتادگی و از دست دادن سودمندی خود، زیر چرخهای زندگی صنعتی مصرف‌گرا و به دور از اخلاق مور تنفر جامعه و حتی افراد خانواده خود واقع شده و ناباورانه زیر پای هم‌نوعان خود بسان حشره‌ای بی‌مصرف و متنفر له می‌شود. مفهوم فلسفی و متافیزیک «تنهایی و مسخ شدگی» انسان کافکایی کمی بعد، فردای جنگ مخرب دوم جهانی که نه تنها انسانها را نابود بل اخلاق و انسانیت را ضایع و برقراری ارتباط با متافیزیک را تبدیل به مسئله‌ای تراژیک و هولناک کرد، در رمان پرآوازه طاعون (*La Peste*)، پاریس، ۱۹۴۷) توسط آلبر کامو - نویسنده فرانسوی با جدیت بیشتر در شکل اپیدمی ویرانگر طاعون دوباره مطرح می‌شود. کامو از زبان قهرمان داستان - دکتر ریو می‌نویسد که ساکنین شهر خیالی اُران در الجزایر (که می‌تواند هر جای جهان باشد) یکی یکی دچار اپیدمی طاعون شده و «بهت زده» از صحنه زندگی حذف می‌شوند. می‌توان این اثر فلسفی را گفتمان اضطراب حاصل از مبارزه بشر علیه وضعیت مبهم و پوچ خود تلقی کرد.

این قسم دگردیسی ماهیت انسانی، پوچ انگاری، بیگانه بودن و احساس تهوع داشتن^۱ از زندگی و غیره، همه و همه منبعت از سرخوردگی و نومیدی دو جنگ اول و دوم جهانی بوده که در نیمه اول دهه پنجاه قرن بیستم میلادی نویسندگان شاخصی چون اوژن یونسکو، ساموئل بکت و آرتور آداموف را بر آن داشت تا، تحت تاثیر نهضت رمان نوی فرانسوی زبان، تئاتر مدرن و پیشتازی را به روی صحنه نمایش ببرند که موضوع اصلی آن «انسان مضطرب و رها شده» در جهان (سارتر، ۱۹۴۳ و ۱۹۳۸) است که، به دلیل «دور افتادن از ارزشهای اخلاقی و دینی» (یونسکو، ۱۹۶۶)، به

شدت از معنا باختگی هستی و از ناتوانی برقراری ارتباط با هم‌نوع خود رنج می‌برد^۲ اوژن یونسکو (رومانیایی‌الصل)، پرچمدار این نهضت درام نویسی به اصطلاح پوچ^۳ (*Théâtre de l'absurde*) تحول‌گرا، با نمایشنامه *آوازه خوان طاس* (*La Cantatrice chauve*، پاریس، ۱۹۵۰) موضوع بنیادین و زبانشناختی «تراژدی زبان» را مطرح و با درام *کرگدن* (*Rhinocéros*) نوشته شده در سال ۱۹۵۹ و اجرا یک سال بعد در پاریس به کارگردانی ژان لویی بارو) مسئله خالی کردن صحنه نمایش از نوع بشر و نبود تعامل و گفتگو در جوامع معاصر غربی را در حد اعلای خود ترسیم کرد و با همان درام نیز به شهرت جهانی دست یافت. چرا که در زمان پیدایش نمایشنامه *کرگدن*، نه اضطراب و تهوع ژان پل سارتر از بین رفته بود و نه طاعون آلبر کامو ریشه‌کن شده بود. به محض اجرای *کرگدن* در پاریس، بیشتر از هر جای دیگر خود آلمانی‌ها ظهور ایدولوژی شوم و تمامیت خواه فاشیسم هیتلری را روی صحنه‌های نمایش شهر بُن، پایتخت آلمان غربی، به لطف این تئاتر فلسفی-سیاسی محکوم کردند.

آنچه در این درام بیش از همه مایه تعجب منتقدین، تماشاچی (و خواننده) بوده، شاخص بودن همین بُعد زبانشناختی متن نمایش می‌باشد که در آن زبان به کُل تخریب شده و خاصیت معنابخشی خود را از دست داده است. چون که واژگان، به عنوان نشانه‌ها و عناصر ارتباطی مشترک بین انسانها، به لحاظ تحمل شوک روانی سنگینی که در اثر خشونت‌های خانمان‌سوز جنگ دوم بر پیکر جامعه اروپایی وارد آمده، دیگر «رابطه دال و مدلولی خود را از دست داده و چنان می‌نماید که بین کلمات و مفاهیمی که قبلاً بر دوش آنها بوده فاصله عمیقی ایجاد شده است. زبان در تئاتر یونسکو بسان مولکول عنصری شیمیایی است که از هم متلاشی شده و در نتیجه نمی‌تواند خاصیت اولیه و ذاتی آن عنصر را دارا باشد.» (موریس لوکویر - Maurice Lecuyer، ۳۴-۳۵: ۱۹۶۵). عامل اساسی دیگر در پیدایش این پدیده منفی، تنزل جایگاه انسان (به دلائلی که اشاره شد) به نوع حیوان تعبیر می‌شود؛ تغییر شکل همه شخصیت‌ها (در حکم نماد بشریت معاصر)، به جز برانز-قهرمان داستان، در طول نمایشنامه به حیوانی سخت پوست و خشن به نام *کرگدن* دیگر جایی برای سخن از آدمیزاد باقی نخواهد گذاشت! بر همین مبنا، بهتر است اصطلاح «من خشن هستم،

پس وجود دارم» را جایگزین اصطلاح *cogito* دکارت «من فکر می‌کنم، پس هستم» کرد! تغییر ماهیتی و شالوده‌شکنی بنیادین که فکر و اندیشه و زبان انسان را نشانه رفته است. این نوع ویژگیها در نوع خود عامل مقایسه ادبیات مدرن، به وجود آمده در آغاز نیمه دوم قرن بیستم میلادی، علی‌الخصوص تئاتر نوی پوچ‌گرا، با نوع کلاسیک آن بوده که در آن اصول ارسطویی و منطق دکارتی حاکم بود. و اما در تئاتر دگراندیش و ساختارشکن یونسکو اگر اصول و منطقی در کار باشد چیزی جز «اصول بدوی و منطق بی‌منطقی» (یونسکو، ۱۹۵۹) نمی‌تواند باشد. بی‌شک فلسفه یونسکو بیان عصر بدگمانی است، نوعی از ادبیات نمایشی که سرگردانی و بی‌ریشه شدن بشر معاصر و قطع ارتباط او با ارزشها و ادبیات نسل قبلی را به زیبایی تحسین‌آمیزی به تصویر کشیده است.

در پایان مقدمه مقاله یک بار دیگر این نکته را یادآور می‌شویم که نمایشنامه *کرگدن*، ضمن تداعی نمایشنامه *شاه اوبو (Ubu Roi)*، ۱۸۹۶ آوریل (۲۵) اثر آلفرد ژاری فرانسوی - Alfred Jarry (به عنوان نماد نوگرایی و مبارزه با هم‌رنگ‌گرایی یا همسان‌انگاری (*le conformisme*) و تأثیر غیر قابل انکار آن بر روی تئاتر مدرن دوره معاصر در خصوص هنجارشکنی و بر هم زدن ساختار و موازین تئاتر سنتی با خلق شخصیت محوری پدر اوبوی (مضحک - *Père Ubu*)، اساساً کابوسِ عدم برقراری ارتباط بین انسانها و از بین رفتن ارزشهای اخلاقی و خشونت‌گرایی را چالش اصلی خود قرار داده و تئاتر ناتوانی ارتباط کلامی را در قالب هم‌نوایی کورکورانه توده‌های انسانی در پیوستن به حزب‌های سبز و گاردهای آهنین^۴ در اروپای غربی و شرقی تداعی می‌کند. از این منظر پر واضح است که *کرگدن* «ترجمان بیزاری نویسنده از هم‌رنگ‌گرایی و جنبش ضد بشری فاشیسم است» (مارتین اسلین، همان، ۱۷۴). آری. یونسکو از ورای *کرگدن* خود، اشاره به مقاومت انسان و انسانیت در مقابل همسان‌انگاری داشته، و در مقابل مسئله خطرناک *کرگدن* حضور فردی چون برانژه بر روی صحنه نمایش، به عنوان شخصیت اصلی داستان و نماد انسانیت و اسطوره مقاومت، وجدانها را برای استقلال و آگاهی فرا می‌خواند. در این مبحث بر آن خواهیم بود تا، به منظور فهم موضوعیت *کرگدن*‌گرایی، با نگاهی به وضعیت

زبان و بیان داستانی یونسکو از ورای نمایشنامه مهم و شاخص کرگدن در زمره تئاتر پوچی به نکاتی چون، *تئاتر استهزاء*، تئاتر خشونت و علی‌الخصوص تئاتر عدم ارتباط پردازیم، تئاتری که گسست عمیقی با الگوهای سنتی فن نمایشنامه نویسی و هنر بیان صحنه‌ای دارد.

تئاتر استهزاء

قربانی شدن ارزشهای سنتی و اخلاقی، تحت تاثیر عواقب ناگوار خصوصا جنگ دوم جهانی، تخم شک و تردید را در فهم حقیقت در دل انسان معاصر کاشت. یونسکو، بکت و آداموف بر این باور بودند که دیگر حقیقت قابل تعریف نیست، چرا که گریز از وضعیت انسانی ناممکن جلوه کرده و «همه چیز عاری از اهمیت شده، زبان یکسره از خود تهی شده و جنبه دراماتیک به خود گرفته. به ناچار باید بدان خندید» (یونسکو، ۱۴۰: ۱۹۶۶). آری، به قول یونسکو، باید تئاتری ارائه کرد که به بی‌نظمی اجتماعی و بی‌معنایی هستی بتازد و بخندد. اما «خنده‌ای تلخ در سایه تراژیک» (ژان-ماری دومناک، ۲۷۱: ۱۹۶۷). در واقع دست‌آورد مهم *درام‌نویسی آوانگارد (Le Théâtre d'avant-garde)* یا پیشتاز به روی صحنه بردن لحن کمیک در کنار لحن جدی نوع تراژیک است. بدین خاطر باید اذعان کرد که تئاتر مدرن نه به معنای مولیری آن (پایه گذار نوع نمایشی کمیک در سده ۱۷ میلادی در کشور فرانسه) کمیک است و نه تراژیک به معنای راسینی (شاعر و درام نویس تراژیک شهیر فرانسوی در سده هفده میلادی). بل داستانی دراماتیک بوده، بی‌رحم‌تر و نومید کننده‌تر از تراژیک، که می‌خواهد با ریشخند و استهزاء پوچی هستی را تفسیر کند. نگاهی می‌اندازیم به صحنه درس «قیاس منطقی» مرد منطق‌دان در پرده اول نمایشنامه که منطق ارسطویی را به سخره گرفته است:

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

آقای پیر. - آه! آره. قیاس منطقی!

[...]

مرد منطق‌دان. - قیاس منطقی عبارت است از تصور و تصدیق و نتیجه.

آقای پیر. - چه نتیجه‌ای؟

[...]

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

آقای پیر (خطاب به مرد منطق‌دان). - سگ من هم چهار پا دارد.

مرد منطق‌دان (خطاب به آقای پیر). - پس آن هم گربه است.

[...]

آقای پیر (پس از مدتی تفکر خطاب به مرد منطق‌دان). - پس منطقاً سگ من می‌شود گربه.

مرد منطق‌دان. - منطقاً بله. اما عکسش هم درست است.

آقای پیر. - منطق خیلی زیبا است.

مرد منطق‌دان. - به شرط اینکه ازش سوء استفاده نشود.

[...]

مرد منطق‌دان (خطاب به آقای پیر). - حالا یک قیاس دیگر. تمام گربه‌ها میرا هستند. سقراط

میرا است. پس سقراط گربه است.

آقای پیر. - و چهار پا دارد. درست است. من یک گربه دارم، اسمش سقراط است.

مرد منطق‌دان. - می‌بینی...

آقای پیر. - پس سقراط گربه بوده است!

مرد منطق‌دان. - همین الان منطق برایمان کشف کرد.

[خط چین‌های تاکیدی از آن نویسنده مقاله است.]

(مستخرج از پرده اول کرگدن، ترجمه جلال آل احمد، صص. ۴۳-۳۳)

الحق که مرد منطق‌دان، خائن به زبان و اندیشه، با شگفتی و خونسردی تمام شعور تماشاچی را به بازی گرفته، با این «درس منطق» که ارائه می‌دهد! مرد منطق‌دان در کرگدن نماد تمام کمال

پوچی و تداعی کننده شخصیت استاد در نمایشنامه درس - *La Leçon* (۱۹۵۱)، اثری دیگر از یونسکو است. اولی درگیر استدلال‌های قالبی و دروغینی است که در خلاء می‌سازد با نتایج مضحکش «حالا یک قیاس دیگر. تمام گربه‌ها میرا هستند. سقراط میرا است. پس سقراط گربه است»، و آن دیگری در بن‌بست نظریه‌های بی‌سر و ته و غیرقابل فهمش گیر کرده و درس بی‌معنا به شاگردش تحویل می‌دهد. در این چشم‌انداز، زبان در متن یونسکو، به جای آنکه وسیله ارتباطی و تعامل باشد، مبین خلاء آگاهیها و فرار از مسئولیت و سردرگمی علمی بوده و به عنوان ابزار قدرت ضامن استیلای استاد بر شاگردش شده است، برتریتی که تراژیک‌وار و ناباورانه منجر به مرگ چهلمین شاگرد در یک روز شده است! شایان ذکر است که استهزاء سویه دیگر بی‌معنایی و پوچی زبان است؛ وقتی که هیچ کس کلام دیگری را نمی‌فهمد آنگاه کمیک و در عین حال بسیار دردناک می‌نماید: «گاهی، پوچی همان جنبه مضحک زبان است که جوهر خود را از دست داده، بی‌خاصیت شده و به کلیشه‌های خالی از معنا بدل گشته» (یونسکو، ۸۵: ۱۹۶۶). و این چنین درام‌های یونسکو سیاسی و ضد فاشیسم تلقی می‌شوند.

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

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

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

ژان - به شدت از این کار منعت می‌کنم.

[...]

برانژه - می‌روم دکتر را خبر کنم. خیلی ضروری است. باور کن. حالت اصلاً خوب نیست.

ژان (دوباره می‌دود طرف حمام و از آنجا). - گفتم، نه! [...] من فقط به دامپزشک‌ها اعتماد دارم.

[...]

[خط چین‌های تاکیدی از آن نویسنده مقاله است.]

(مستخرج از پرده دوم *کرگدن*، ترجمه جلال آل احمد، صص. ۱۳۰-۱۲۳).

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

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

دیزی (ترسیده). - جواب نده!

برانژه. - چرا؟

دیزی. - نمی‌دانم. شاید بهتر باشد جواب ندهی.

برانژه. - شاید مسیو پایون باشد یا بوتار یا ژان یا دودار که می‌خواهند خبر بدهند که از تصمیمشان [کرگدن شدنشان] برگشته‌اند. مگر تو خودت نگفتی که تصمیم آنها ممکن است یک تمایل موقتی باشد؟

دیزی. - گمان نمی‌کنم. نمی‌توانند به این زودی تغییر عقیده بدهند. وقت فکر کردن نداشته‌اند.

در این تجربه تا قدم آخر پیش می‌روند.

برائزه. - شاید مقامات رسمی باشند که به فکر چاره‌ای افتاده‌اند و حالا می‌خواهند ببینند چه کمکی از دست ما برمی‌آید.

دیزی. - اگر اینطور باشد خیلی تعجب دارد. (زنگ مجدد تلفن.)

برائزه. - بله. حتما تلفن مقامات رسمی است. من صدا را می‌شناسم. (زنگ دراز.) باید به تقاضای کمکشان جواب بدهم. هیچکس نمی‌تواند باشد (گوشی را بر می‌دارد) الو؟ (به عنوان جواب فقط صدای بررر و بررررر از تلفن شنیده می‌شود.) می‌شنوی؟ می‌گویند برررر... گوش کن. [...]

دیزی (وحشت زده). - یعنی چه خبر شده؟

برائزه. - حالا دیگر باهامان [کرگدن‌ها] شوخی هم می‌کنند. [...] می‌خواهند ما را دست بیندازند.

[...]

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

برائزه. - مخابرات اجازه [این کار را] نداده.

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

[خط چین‌های تاکیدی از آن نویسنده مقاله است.]

(مستخرج از پرده سوم کرگدن، ترجمه جلال آل احمد، صص. ۱۸۶-۱۸۴)

همانطوری که در این مجلس شاهدش هستیم، تماشاچی (و خواننده) با برائزه‌ای (ضد قهرمان) روبروست که جرأت کشیدن دوشاخه تلفن را هم ندارد ولی می‌خواهد «آخرین مبارز (کرگدن، صفحه آخر نمایشنامه)» باشد؛ هم او که «می‌خواهد با شجاعت و جرأت تمام در مقابل همه ارادل از عشقش، یعنی دیزی دفاع کند» (کرگدن، ص. ۱۸۲). و یا اینکه در پایان نمایشنامه برائزه دون کیشوت وار دو بار فریاد می‌زند «تفنگم کو! تفنگم کو!»، تا در مقابل کرگدن‌ها از خود دفاع کرده بلکه بتواند آنها را از شهر بیرون کند! آیا این جز یک حرکت مضحک و پوچ چیز دیگری تفسیر

می‌شود؟ این در حالی است که برانژه از اینکه تنهای تنها مانده و نتوانسته مثل همه احالی شهر کرگدن شود «افسوس» خورده و در مقابل آینه می‌گوید: «خیلی دلم می‌خواست کرگدن شوم، افسوس. اما دیگر نمی‌توانم. خیلی خجالت می‌کشم! (پشتش را به آینه می‌کند). آه که چقدر زشت هستم. [...]» او چقدر باید افسوس بخورد و احساس زشتی کند که چرا کرگدن نشده و انسان باقی مانده. ظاهراً کرگدن شدن هنر است و انسان ماندن گناه نابخشودنی تلقی می‌شود! وجه منفی فعل «توانستن»، دال بر ناتوانی (روانی یا فیزیکی) فرد برای انجام فعلی، در این گزاره برانژه «اما افسوس که نمی‌توانم کرگدن شوم» بسیار معنی‌دار است، گویی اینکه یک «نقص» ذهنی و فیزیولوژیکی است. یعنی او دلش می‌خواهد ولی سعادت آنرا ندارد! در این جملات، استهزاء زاده امری است که یونسکو پرچم موضوع مهم فلسفی مبارزه و قهرمانی را دست شخصیتی داده که هیچ سنخیتی با قهرمانان ادبیات نمایشی سنتی نداشته و البته خودش بدین قضیه آگاهی دارد. در ابتدای نمایشنامه، حین ملاقاتش با ژان که سر «شل و ول و مشروب خواری و ژولیده بودنش» او را نکوهش می‌کند، برانژه همه اینها را تصدیق می‌کند:

«ژان (همچنان که برانژه را وارسی می‌کند). - لباسهایت همه چروک است. رقت‌آور است. پیراهنت بدجوری چرک است. کفشهایت... (برانژه سعی می‌کند که پاهایش را زیر میز مخفی کند) کفشهایت واکس ندارد، چقدر نامرتب!... سرشانه‌هایت... [...] رقت‌آور است. رقت‌آور. خجالت می‌کشم که دوست توام. [...] / برانژه. - گوش کن ژان. من هیچ تفریحی ندارم. آدم تو این شهر دلش سر می‌رود. من برای کاری که دارم ساخته نشده‌ام... هر روز اداره، هشت ساعت تمام. و فقط سه هفته تعطیل تابستان! [...] / ژان. - فقط اراده لازم است، اراده! / برانژه. - اراده! من یکی برای این ساخته نشده‌ام. نه. من برای این زندگی ساخته نشده‌ام.»

(مستخرج از کرگدن، صص ۲۲-۲۳، ترجمه جلال آل احمد)

به قول امانوئل ژاکوار، نویسنده رساله نظری تئاتر استهزاء (*Le Théâtre de dérision*, 1974)، از این مبحث می‌توان نتیجه گرفت که مفهوم استهزاء در آثار نمایشی مدرن از دل لحن جدی تراژیک بیرون می‌آید، و البته این خودش به مدد قوه خیال وسیله مناسبی است برای غلبه بر

تراژدی وجود: «تنها کم‌دی است که به ما قوت می‌دهد تا، با آگاهی یافتن بر شرارتها و پلیدیها، تراژدی وجود را تحمل کنیم. ماهیت واقعی اشیاء، یعنی واقعیت را فقط از راه خیال می‌توان دریافت که واقع‌بین‌تر از تمام «واقع‌گرایی‌هایی است که برای خودمان ساخته‌ایم»، مصطفی قریب (۱۸۵: ۱۳۷۰).

تئاتر خشونت

همانطوری که در سطور بالا توضیح آن آمد، امحای معنویت و ارزشهای اخلاقی و افزون بر اینها فراگیر شدن شتابان زندگی ماشینی درام نویسان مدرن (یونسکو، بکت و آداموف که هر سه اینها به غیر زبان مادری‌شان در کشوری بیگانه می‌نوشتند) را بر آن داشت تا با صراحت لهجه و تیزبینی هنرمندانه‌شان واقعیت‌ها و نظم اجتماعی موجود را به چالش کشیده و در اندیشه طرحی نو برای بشریت نوین مصیبت دیده باشند. طرحی که خبر از فروپاشیدن فرمانروایی «من» کلاسیک، تعریف شده توسط اومانیستهای اخلاق‌گرای عصر رنسانس، می‌داد. اشاره بدین نکته عاری از فایده نخواهد بود که نهضت فرهنگی اومانیسم اروپایی (*Humanisme*) بشر و بشریت را سر لوحه اندیشه‌های فلسفی خود قرار داده بود. اما همین انسان، که تا قبل از دهه پنجاه میلادی سده بیستم در رأس محور آفرینش بوده و جهان و اشیاء با وجود او معنی می‌شد، دیگر آن مفهوم و جایگاه اولیه را از دست داده و زیر چکمه‌های قدرت‌های متوحش و توتالیتار آزرده و رنجور است. فلذا، ویژگی بارز آثار نمایشی مدرن فرانسوی زبان پرداختن به موضوعات کلان فلسفی همچون انسان، وجود، زمان و مرگ می‌باشد. فضای داستانی این متون غالباً سعی در ارائه چهره انسانی بی‌وجود و رها شده در ناکجابادها در زمان بی‌زمانی دارد. در جای جای نمایشنامه کرگدن، همانند نمایشنامه‌های درس (اوژن یونسکو)، در انتظار گودو و پایان بازی (ساموئل بکت)، تماشاچی شاهد خشونت‌های رفتاری و کلامی فراگیر بین پرسوناژهای داستان است. خشونت‌ی که، شاید به گفته آلبر کامو در رساله فلسفی‌اش انسان طاعی (۱۹۵۱، *L'homme révolté*)، حاصل بر هم خوردن نظم جهانی و پاشیدن بذر بدبینی به خاطر فاصله افتادن بین درخواست کمک انسان و سکوت متافیزیک بود. افزون بر آن، این مهم معلول ترس و دلهره بشر برای ادامه حیات در فردای

جنگ دوم بود که ماشین جنگی فاشیسم هیتلری کرگدن وار نژاد غیر ژرمن را از سر راهش بر می داشت. آنچه برای پرسوناژ تئاتر نو پراهمیت است، یافتن پاسخی (البته اگر بتواند) برای وضعیت پیش آمده است. این است وضعیت انسان یونسکوویی در تئاتر مذکور یونسکو، که در میدان خشونت و در اجتماع غیرعقلانی و غیر انسان شاهد اضمحلال بشریت و تهی شدن زندگی از معنا در دنیای مدرن است. برانژه بیهوده در تلاش است که برای شرایط غیر عقلانی پاسخ عقلانی بدهد. در اولین صفحات پرده اول نمایشنامه عبور ناگهانی و پرهیاهوی کرگدنی (تک شاخ یا دو شاخ از نوع آسیایی یا آفریقایی؟!)^۵ باعث ترس و حیرت افراد حاضر در مقابل کافه‌ای (آبجو فروشی) می شود که ژان و برانژه، دو تا دوست، آنجا با هم دیگر وقت ملاقات دارند:

ژان (خطاب به برانژه). - خوب دیشب کجا بودی؟ [...]

برانژه. - جشن تولد دوستان اوگوست را گرفته بودیم.

ژان. - دوستان «اوگوست»؟ مرا دعوت نکرده بودند. (در این لحظه صدای خیلی دور، اما با شتاب نزدیک شونده، هن و هن یک حیوان وحشی و صدای پاهای تند و هم چنین خرناسه درازش شنیده می شود.)

برانژه. - نتوانستم دعوت را رد کنم. خوشایند نبود.

ژان. - مگر من رفتم؟

برانژه. - شاید به این علت نرفتی که دعوت نکرده بودند...

زن خدمتکار (در حالی که از کافه خارج می شود). - سلام آقایان. چه میل دارید؟

(آن سر و صداها بسیار تند شده است.)

ژان (خطاب به برانژه و بی آنکه متوجه باشد تقریباً فریادزنان. تا بتواند حرفش را به گوش او برساند. چون سر و صدا رفته رفته خیلی زیاد شده). - نه خیر. درست است. من دعوت نداشتم. این افتخار نصیبم نشد... با این همه می توانم بهت اطمینان بدهم که اگر هم دعوت می کردند نمی آمدم... (سر و صدا دیگر خیلی عظیم شده) چه خبر است؟ (صدای چهار نعل دویدن حیوانی قوی و سنگین پا که دم به دم شتابزده تر می شود و حتی هن و هنش را می توان شنید بسیار نزدیک شده) آخر چه خبر است؟

زن خدمتکار. - واقعا چه خبر است؟ [...]

ژان. - ای وای! کرگدن! [...]. ای وای! کرگدن!

زن خدمتکار. - ای وای! کرگدن!

[خط چین‌های تأکیدی از آن نویسنده مقاله است.]

(مستخرج از *کرگدن*، پرده اول، ترجمه جلال آل احمد، صص. ۲۵-۲۴)

صحنه نمایشی یونسکو، بسان تئاتر ساموئل بکت (در *انتظار گودو - En attendant Godot* لوکی سالخورده، خدمتکار پوزو، با دهان کف کرده در نقش اسب بارکش ظاهر می‌شود و در پایان بازی - *Fin de partie* کلاو میانسال و خدمتکار هام، که اربابش برای صدا کردنش در صوت خود می‌دمد، در نقش سگ حاضر می‌شود) برای نوع بشر زیادی است! و اینجا حضور غیرمنتظره حیوانی سخت پوست و خشن از نوع وحشی به نام کرگدن در کوچه‌های شهر، که آغازی خواهد بود برای دعوت به کرگدن شدن عمومی، نشان خشونت صحنه‌ای بوده و فضا را برای آدمیزاد تنگ می‌کند. توضیحات صحنه‌ای نویسنده (جملات خوابیده داخل پرانتز) به خوبی این امر غیرعادی را بیان می‌کند: «(آن سر و صداها بسیار تند شده است.) و ژان (خطاب به برانژه و بی‌آنکه متوجه باشد تقریباً فریادزنان، تا بتواند حرفش را به گوش او برساند. چون سر و صدا رفته رفته خیلی زیاد شده)» در عین تعجب متوجه عبور کرگدن شده و دو بار در کمال حیرت و تعجب می‌گوید «ای وای! کرگدن!» و همینطور زن خدمتکار کافه «ای وای! کرگدن!» فریاد زدن ژان برای رساندن صدای خود به گوش طرف صحبتش برانژه بیانگر ادبیات جنگل و نابودی زبان بشری بوده که یادآور جمله معروف آرتور آداموف در *تئاتر مرد و کودک* است، «ما در صحرائی هستیم که هیچ کس صدای کسی دیگر را نمی‌شنود» (۸۷: *L'homme et l'enfant*). نمی‌توان از این مسئله به سادگی رد شد، چرا که فریاد زدن پرسوناژها در صحنه نمایش امری غیرعادی بوده و جز بیان خشونت و تخریب اندیشه و زبان حامل هیچ پیام دیگری نخواهد بود. یونسکو در این خصوص می‌گوید: «نظام فکری [فعلی] ما از هر جهت پرده‌ای بر روی واقعیت کشیده، این همان چیزی است که به صورت غیر منطقی به عواطف و هیجانات ما جهت داده است، واضح است که

پرسوناژهای نمایشی ما دیوانه و بدبخت هستند و گم شده‌اند، [...] و زبان و گفتار آنها مثل اندیشه‌شان تخریب و متلاشی شده است. چیزی که ما الان شاهد اجرای آن بر روی صحنه‌های نمایش [در همه آثار نمایشی مدرن پوچگرا] هستیم یاد آور برج بابل است.» (۳۳۴: ۱۹۶۶). صداهای مزاحم حاشیه‌ای آنقدر بلند است که مانع برقراری ارتباط بین افراد بر روی صحنه شده است، پرسوناژها همدیگر را نمی‌شنوند مثل اینکه در فاصله خیلی دور از هم قرار گرفته‌اند. از طرف دیگر این موضوع هیچ سنخیتی، در مقایسه با تئاتر کلاسیک-سنتی، با اصل «نزاکت» ارسطویی ندارد. ارسطو در *بوطیقای ادبیات* به صراحت می‌گوید، ضمن آنکه سطح و لحن کلام یک اثر نمایشی تراژیک می‌بایست عالی و جدی باشد، همینطور باید از حرکات و رفتارهای زننده و بی‌نزاکت بر روی صحنه نمایش حذر کرد. حالا باید از خود پرسید در فاصله بین سده هفده میلادی، عصر طلایی تئاتر کلاسیک که بر محور اصول شعری تبیین شده توسط ارسطو حرکت می‌کرد، و دهه پنجاه قرن بیستم با حضور غیر انسان و عناصر ترسناک (مثل کرگدن) بر صحنه نمایش چه اتفاقی افتاده است. سئوالی که پاسخ آن به اختصار در مقدمه بحث آمده است.

در طول نمایشنامه *خشونت کلامی* اندک اندک بدل به *خشونت فیزیکی* می‌شود، البته این ویژگی انکارناپذیر حضور عنصری ستر پست و خشن به نام کرگدن در اجتماع انسانی است. کمی بعد از این واقعه همان کرگدن (یا شاید کرگدنی دیگر) در اماکن عمومی شهر دوباره آزادانه ظاهر شده و گربه شهروندی «خانم خانه‌دار» را بیرحمانه له می‌کند که سبب ترس و دلهره بیشتر در دل شهروندان می‌شود:

مرد منطق‌دان (خطاب به آقای پیر، در حالی که دست خود را در گوشش گذاشته). - چه گفتی؟
 (سر و صدا دیگر چنان بلند است که مکالمه هر چهار نفر [برائزه، ژان، منطق‌دان و آقای پیر] را می‌پوشاند).

[...]

آقای پیر (فریاد زنان). - می‌گویم که...

مرد منطق‌دان. - اهه! عجب! چه خبر است؟

ژان (برمی‌خیزد و در حال حرکت صندلی‌اش را می‌اندازد و به سمت چپ پشت صحنه می‌نگرد که سر و صدای گذر کرگدن از آنجا می‌آید). - عجب! باز هم کرگدن!
مرد منطق‌دان (بلند شده و صندلی‌اش را می‌اندازد). - عجب! باز هم کرگدن!
آقای پیر (همان بازی). - عجب! باز هم کرگدن!
[...]

زن خدمتکار (سینی در دست و لیوانها بر آن، خارج می‌شود) چه خبر است؟ ای وای! باز هم کرگدن! (سینی را می‌اندازد، لیوانها می‌شکنند).
همگی [افراد حاضر در میدان کافه]. - پس اینطور!
ژان و برانژه. - پس اینطور! (در این لحظه ناله دلخراش یک گربه، و بعد فریاد بلند و دلخراش یک زن شنیده می‌شود).

خانم خانه‌دار (در حالی که گربه‌ای مرده و خون‌آلودی در بغل دارد، گربه‌کنان). - [کرگدن] لهش کرد، گربه‌ام را. گربه‌ام را له کرد.
همگی. - [این] بدبختی نیست؟ حیوانک بدبخت!
[خط چین‌های تأکیدی از آن نویسنده مقاله است].

(مستخرج از کرگدن، پرده اول، ترجمه جلال آل احمد، صص. ۵۴-۵۲)

در قطعه متنی مقابل این نکته به روشنی قابل فهم است که حیرت و تعجب «اهه! عجب! چه خبر است؟ / عجب! ای وای! باز هم کرگدن!» جایش را به مرور به خشونت در معنای اشد آن می‌دهد، مرگ و نیستی. شهروندان دیگر دچار ترس شده و حتی حیوانات اهلی هم در امان نیستند. کرگدن حین گذرش با بی‌رحمی و خونسردی گربه‌ها^۶ را له می‌کند و انسانها بر بدبختی‌شان گریه می‌کنند: «[کرگدن] لهش کرد، گربه‌ام را. گربه‌ام را له کرد. / این بدبختی نیست؟» نمی‌توان از این اتفاق شوم و بدبختی به ظاهر تمسخرآمیز «حیوانک بدبخت!» که افراد حاضر در میدان کافه فقط به منظور همدردی با خانم خانه‌دار ابراز می‌دارند، به سادگی رد شد، چرا که آن آغازی است بر بدبختی حقیقی آنها: تسلط کرگدن‌ها بر سرزمین انسانها و جایگزینی قانون جنگل و اندیشه

کرگدن زدگی به جای اصالت بشر و اخلاق انسانی. در این معنا، کرگدن نماد قدرت است که در نوع خود ویرانگر است. البته بسیار مهمتر و ترسناکتر از قدرت و خشونتِ کرگدن مفهوم کرگدنسیم^۷ یا تفکر کرگدن‌گرایی است که به سرعت فراگیر می‌شود چنان که رفته رفته صحنه نمایش خالی از آدمیزاد می‌شود. هم و غم یونسکو هم القاء همین نکته ثانوی است که اپیدمی‌وار انسانها را مجذوب خود می‌کند: از ده نفر انسان حاضر بر روی صحنه در پرده اول نمایش، شاهد حضور شش نفر در انتهای پرده دوم و تنها یک نفر «انسان» (برانژه - Béranger) در پایان پرده سوم هستیم. به طور خلاصه می‌توان گفت که خشونت ذات وجودی حیوان بوده و منطق و تفکر خاص نوع انسان و اگر در این تئاتر شاهد خشونت هستیم این به دلیل هویت حیوانی شخصیت‌های مسخ شده است:

انسان ← (ذاتا) منطق و تفکر

حیوان و انسان مسخ شده ← (ذاتا) خشونت

نمایش غم‌انگیز هم‌نوايي کورکورانه: يا عدم توانايي برقراري ارتباط کلامي بين انسانها؟

آری. این عین فاجعه و اوج وحشت است که بر سر انسان معاصر اروپایی نازل شده است. همانطور که در سطور بالا به این مهم اشاره شد، دیگر وقت آن است که شهروندان، در ابتدا یکی یکی و سپس گروه گروه، دگردیسی کرده و خط و مشی کرگدن‌ها را بجویند. یونسکو به زیبایی نشان می‌دهد که موضوع دگر شدن ابتدا از کارمندان دون پایه و افراد ضعیف و آسیب پذیر شروع می‌شود، افرادی که ترسو بوده و تابع روزمرگی هستند؛ مثل آقای بوف (Monsieur Bœuf) شخصیت غایب در صحنه، یکی از همکاران برانژه (در یک موسسه انتشارات حقوقی خصوصی)، اولین فردیست که به دنبال «یک سرماخوردگی مختصر!» (کرگدن، ص. ۹۱) خیلی راحت تغییر هویت داده و کرگدن می‌شود و همسرش خانم بوف (Madame Bœuf) نیز به منظور مراقبت و پرستاری از شوهر کرگدنش به ناچار به او می‌پیوندد، چرا که از وضعیت گاوی به کرگدنی شاید راه درازی در پیش نباشد! شایان ذکر است که در زبان فرانسه «بوف - bœuf» به معنای گاو نر اخته می‌باشد. و چه انتخاب زیرکانه‌ای. یونسکو توجیه **خانم بوف** برای هم‌رنگ شدن با شوهرش

(کرگدن شدن) را از دیدگاه عاطفی و خانوادگی بیان می‌کند: «کارمندان اداره وحشت زده شاهد حضور کرگدنی در طبقه همکف اداره هستند که در راه پله ساختمان دور خود می‌چرخد و برررر و برررر می‌کند) [...] / خانم بوف. - [که آمده غیبت شوهرش را را به اطلاع رئیس اداره برساند، با کمی دقت تشخیص می‌دهد که این کرگدن خود شوهر اوست] این شوهرم است. بوف. بوف بیچاره من است. [...] می‌شناسمش. (کرگدن با خرناس شدید اما محبت‌آمیز جواب می‌دهد). [...] بیچاره عزیزم. نمی‌توانم اینجوری ولش کنم. (صدای خرخر کرگدن شنیده می‌شود). دارد مرا صدا می‌کند (محبت‌آمیز). نمی‌توانم او را در چنین حالی رها کنم. [...] باید ببرمش خانه. [...] آمدم عزیزم. (او می‌پرد پشت کرگدن و چهار نعل می‌روند) (کرگدن، صص. ۹۹-۹۱). این مستخرج کوتاه متنی مقدمه‌ای برای داستان تلخ بی‌هویتی و همنوایی کورکورانه توده‌ها می‌باشد. بعد از این انتظار می‌رود که شاهد مسخ شدن کارمندان رده بالا و افراد صاحب نفوذ اجتماعی و حتی روشنفکران در درام کرگدن باشیم.

اوژن یونسکو طی مصاحبه‌ای با کلود ساروت (Claude Sarautte) - روزنامه‌نگار، کم‌دین و ادیب فرانسوی - در روزنامه لوموند (ژانویه ۱۹۶۰) پدیده کرگدن شدن را تغییر شکل بنیادین درونی و «یک جهش ذهنی واقعی» توصیف کرده و متعقد است که اثر حاضر، ضمن به چالش کشیدن استبداد سیاسی احزاب راستگرا و چپگرای اروپایی، ترجمان تراژدی فردیت و فردگرایی است که اپیدمی‌وار جوامع غربی را تهدید می‌کند. در چنین شرایطی وسوسه دگر شدن آنچنان افراد (پرسوناژها) را شیفته خود کرده که با رغبت و آگاهی بدل به هیولا گشته و ضمن تباه کردن اصالت انسانی خود هر گونه نمود زبانی و ارتباط کلامی هم بین آنها به حداقل می‌رسد. این است قصه دردناک ژان، یکی از پرسوناژهای نمایش که نماینده طبقه به اصطلاح روشنفکر جامعه به شمار می‌آید. مستخرج متنی ذیل یکی از فرازهای تکان دهنده و تداعی کننده مسخ تدریجی جسم و زبان انسانی در تئاتر مذکور است:

ژان. - من بهت می‌گویم [کرگدن شدن] آنقدرها هم بد نیست! تازه کرگدن‌ها هم مخلوقاتی هستند عین ما. و عین ما هم حق زندگی دارند.

برائزه. - به شرط اینکه زندگی ما را خراب نکنند. هیچ متوجه هستی که چه اختلافی هست میان این دو طرز فکر؟

ژان (که از این سر‌اتاق به آن سر می‌رود، وارد حمام می‌شود و در می‌آید). - خیال می‌کنی که فکر ما رجحانی داشته باشد؟

برائزه. - هر چه باشد ما آدمها ملاک‌های اخلاقی خودمان را داریم که به نظر من هیچ با مال حیوانات قابل مقایسه نیست.

ژان. - ملاک‌های اخلاقی! دیگر از اخلاق حرف نزنیم. اخلاق مرا خفه کرده. اخلاق! چه قشنگ! باید از خیر ملاک‌های اخلاقی گذشت.

برائزه. - آخر چه چیزی به جایش می‌گذاری؟

ژان (با همان بازی). - طبیعت!

برائزه. - طبیعت؟

ژان (با همان بازی). - طبیعت ملاک‌های خودش را دارد. اخلاق ضد طبیعی است.

برائزه. - اگر درست فهمیده باشم تو می‌خواهی به جای اخلاق [انسانی] قواعد جنگل را بگذاری؟

ژان. - من توش زندگی خواهم کرد، آنجا زندگی خواهم کرد.

برائزه. - کاملاً از حرف‌هایت برمی‌آید. ولی در اصل هیچ کس...

ژان (در حالی که همچنان در طول اتاق رفت و آمد است، حرف او را قطع می‌کند). - ما باید شالوده زندگی مان را از نو بریزیم. باید برگردیم به همان اختلاط بدوی.

برائزه. - من هیچ با تو موافق نیستم.

ژان (فوت کنان و در حالیکه با سر و صدا نفس می‌کشد). - می‌خواهم نفس بکشم.

برائزه. - آخر کمی فکر کن. تو می‌دانی که ما فلسفه‌ای داریم که این حیوانات [کرگدن‌ها] ندارند.

دستگاه ارزشهای داریم که هیچ چیز دیگری جایگزینش نمی‌شود. قرن‌ها تمدن بشری آنرا ساخته!

ژان (از توی حمام). - همه اینها را بریزیم به هم و خرابشان کنیم، اوضاعمان بهتر می‌شود.

برائزه. - تو جدی حرف نمی‌زنی، شوخی می‌کنی. [...]

ژان. - بررر... (که شیشه خرناسه است). [...]. برررر... (از نو خرناسه می‌کشد).

برائزه. - من تو را خوب می‌شناسم. نمی‌توانم باور کنم که این حرفها عمق فکر تو است. چون که تو هم بهتر از من می‌دانی که آدمیزاد...

ژان (در حالی که حرف او را قطع می‌کند). - انسان... دیگر این کلمه را به زبان نیاور.

برائزه. - می‌خواهم بگویم موجود بشری... بشریت...

ژان. - بشریت اعتبارش را از دست داده. و تو هم یک کهنه احساساتی مسخره‌ای (دوباره می‌رود به حمام).

برائزه. - آخر، هر چه باشد، فکر [و اندیشه بشری]...

ژان (از توی حمام). - تکرار مکررات است. داری مزخرفات می‌گویی.

برائزه. - مزخرفات؟

ژان (همچنان از توی حمام، با صدایی سخت کلفت و به زحمت قابل فهم). - همینطور است.

برائزه. - [...] نکنه عقلت را از دست داده‌ای؟ یعنی دلت می‌خواهد کرگدن باشی؟

ژان. - چرا نباشم؟ [...]

برائزه. - واضح‌تر حرف بزن. نمی‌فهمم چه می‌گویی. بد تلفظ می‌کنی.

ژان (همچنان از توی حمام). - گوشهایت را باز کن.

برائزه. - چطور؟

ژان. - گفتم گوشهایت را باز کن. گفتم برای چه کرگدن نباشم. من تغییر و تحول را دوست دارم.

(ژان، در حالیکه به وضع ترسناکی درآمده، از حمام بیرون می‌آید. در واقع او سر تا پا سبز شده با یک برآمدگی در پیشانی‌اش که عین شاخ کرگدن است.)

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

ژان- گرم است... خیلی گرم است. (در حالیکه لباسهایش و شلوار پیژامایش را در می‌آورد).

برائزه- داری چکار می‌کنی؟ من دیگر ترا نمی‌شناسم. تو که آن همه خجالتی بودی...

ژان- مرداب! مرداب کجاست؟

برائزه- مرا نگاه کن ببینم! انگار دیگر مرا نمی‌بینی. [...] (ژان در حالیکه فوت کنان وبا سر و صدا نفس می‌کشد، با کله به طرف برائزه حمله ور می‌شود). [...]

ژان (از توی حمام)- من ترا له می‌کنم. پایمالت می‌کنم.

برائزه (ترسان و وحشت زده، در حالیکه به زحمت در خانه را باز می‌کند)- او کرگدن شده. کرگدن! [برائزه که می‌خواهد همسایه‌های ژان را از کرگدن شدن او باخبر کند، ناگهان متوجه می‌شود که آنها نیز همگی کرگدن شده اند و فرار کنان فریاد بر می‌آورد] ای وای! کرگدن! گله‌ای از کرگدن! [...]

[خط چین‌های تأکیدی از آن نویسنده مقاله است.]

(مستخرج از پرده دوم کرگدن، ترجمه جلال آل احمد، صص. ۱۳۳-۱۲۶)

بررسی گفتمانی جمله به جمله قطعه متن بالا خشونت صحنه ای، دگرذیسی از وضعیت انسانی به حیوانی و بدنبال آن ناتوانی ارتباط کلامی بین برائزه و ژان را به تصویر کشیده است. لازم به یاد آوریست که ژان همان روشنفکر شیک پوش و با عفتی است که قبلاً (در ابتدای پرده اول) دوستش برائزه را به دلیل نامرتب پوشی و الکلی بودنش مواخذه می‌کرد و می‌گفت: «لباسهای همه چروک است. رقت آور است. پیراهنت بدجوری چرک است. کفشهایت... (برائزه سعی می‌کند که پاهایش را زیر میز مخفی کند) کفشهایت واکس ندارد، چقدر نامرتب!... سرشانه‌هایت... [...] رقت آور. خجالت می‌کشم که دوست توام [...]» (کرگدن، ص ۲۲). اما، حالا همین فرد «با نظم و انضباط و

خجالتی» بدل به هیولایی شده که عربده می‌کشد و می‌خواهد در «جنگل و مرداب زندگی» کرده و اگر کسی (انسانی) هم سر راهش قرار بگیرد «لهش» خواهد کرد.

در این مستخرج، همانطوری که شاهد آن بودیم، فرآیند کرگدن شدن یک تغییر درونی-روانی بوده که ابتدا از کلام شروع و سپس جسم را تحت تاثیر قرار می‌دهد؛ ژان، در ادامه بحث و گفتگو با برانژه در خصوص کرگدن شدن آقای بوف (کرگدن، صص. ۱۲۵-۱۲۲)، آنرا اقدامی شجاعانه توصیف کرده «پس اینجور. آقای بوف شجاع کرگدن شده. ها! ها! (کرگدن، ص. ۱۲۳)» و عقیده‌اش نیز بر این است که «من بهت می‌گویم [کرگدن شدن] آنقدرها هم بد نیست! تازه کرگدن‌ها هم مخلوقاتی هستند عین ما. و عین ما هم حق زندگی دارند (کرگدن، ص. ۱۲۶)». این یعنی علاقه و هیجان و آمادگی درونی سوژه-ژان برای پدیده دگر دیسی. درست همین جا بین طرز فکر ژان و برانژه اختلاف نظرها به صراحت خود را نشان داده برانژه با گفتن جمله «به شرط اینکه زندگی ما را خراب نکنند. هیچ متوجه هستی که چه اختلافی هست میان این دو طرز فکر؟» در عکس العمل به جمله بالای ژان با کمی احتیاط و ملاحظه عمل کرده و اعتبار حرف او را زیر سؤال می‌برد. و اما چیزی که در این صحنه بیش از همه جلب توجه می‌کند، آنکه ما به ازای تغییر صدای ژان (از حالت انسانی به وضعیت حیوانی) تعامل بین او و مخاطبش (برانژه) به تدریج تیره تر و تنش آلود می‌گردد، تا جایی که تماشاجی و برانژه دیگر نمی‌توانند (آوا) کلام او را تشخیص بدهند. در ادامه درس انسانیت خود، برانژه اشاره به «اخلاق انسانی و ملاک‌های اخلاقی» کرده و سعی می‌کند که ژان را متوجه قبح و خطرناک بودن دیدگاهش کند که او نیز با قاطعیت با نقطه نظر برانژه مخالفت کرده «ملاک‌های اخلاقی! دیگر از اخلاق حرف نزنیم. اخلاق مرا خفه کرده. [...] باید از خیر ملاک‌های اخلاقی گذشت» و پیشنهاد می‌کند، بهتر است آدمیزاد به «طبیعت اولیه خود، اختلاط بدوی و قوانین جنگل» برگردد. البته برانژه هم به نوبت خود کلام ژان را قطع و مخالفت صریح خود «من هیچ با تو موافق نیستم» را در عکس العمل به گزاره «زندگی بدوی حیوانی» پیشنهاد شده توسط مخاطبش اعلام داشته و در دفاع از اصالت بشر تقریباً آخرین جمله (کامل) خود «آخر کمی فکر کن. تو می‌دانی که ما فلسفه‌ای داریم که این حیوانات ندارند. دستگاه ارزشهای داریم که هیچ

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

بعد از این جدل کلامی میان دو پرسوناژ حاضر در صحنه شکل فیزیکی به خود گرفته و فرآیند مسخ و دگرگونی ژان با سرعت بیشتر از قبل پیش می‌رود؛ گزاره دعوت به «تعقل، اندیشه و ارزشهای انسانی» از طرف برانژه با جمله - نام آوا «بررر...» (که شبیه *خرناسه* است.) [...] برررر... (از نو *خرناسه* می‌کشد.) ژان مواجه می‌شود. قضیه جدی است، او این بار خیلی دور از برانژه - «انسان و بشریت» و نزدیک به عالم حیوانی است. چرا که صدا-کلام (انسانی) برانژه در ذهن او دیگر «هیچ معنی نداشته و پوچ» جلوه می‌کند، و بیشتر شبیه «مزخرفات»^۸ بوده تا کلام منطقی. البته توضیحات صحنه‌ای نویسنده «با صدایی سخت کلفت و به زحمت قابل فهم» در این راستا ماهر تأییدی بر پدیده دگردیدی ذهنی و جسمی ژان می‌باشد. آری. او با زبان خشونت می‌گوید، «دلش می‌خواهد کرگدن باشد». در واقع باید گفت تبدیل شدن تدریجی ژان به کرگدن سویه دیگر نابودی و ناممکن شدن تعامل و دیالوگ بین این دو فرد است، برانژه وقتی با «بررر و برررر» کردن ژان مواجه می‌شود با ناامیدی از او می‌خواهد: «واضح‌تر حرف بزن. نمی‌فهمم چه می‌گویی. بد تلفظ می‌کنی». این نوع جملات نامفهوم دقیقاً مصداق همان کلید واژه «تراژدی زبان» است که منتقدین تئاتر نو به اتفاق آراء از آن یاد کرده‌اند.

از طرف دیگر ژان فرآیند کرگدن شدن خود را در بُعد فیزیکی‌اش به سرعت طی می‌کند؛ بدن‌بال تغییر صدا رنگ پوستش نیز تغییر کرده و افزون بر آن شاخی هم بالای پیشانی‌اش در آمده، «او، در حالی که به وضع ترسناکی در آمده، از حمام بیرون می‌آید. در واقع او سر تا پا سبز^۹ شده با یک برآمدگی در پیشانی‌اش که عین شاخ کرگدن است». نتیجه امر آن است که برانژه نه تنها

«نمی‌تواند [شکل و شمایل حیوانی] او را تشخیص بدهد» بل باید تا «له» نشده زود از آنجا فرار کند، چرا که ژان «در حالی که فوت‌کنان و با سر و صدا نفس می‌کشد، خشمناک و عصبانی با کله به طرف برانژه حمله‌ور می‌شود». دیگر ژان «کرگدن شده است»، البته همگی «همسایگانش نیز همینطور!» حالا این سؤال طرح می‌شود، نوع انسان (برانژه) چه سنخیتی با نوع کرگدن (ژان) دارد؟ قیاس بین این دو از هر حیث (کمی و کیفی) مع‌الفارق است، چون به همان دلیل اصلی «نبود امکان دیالوگ بین کم‌دین‌ها»، همانطوری که متن حاضر نشان می‌دهد، نویسنده بیش از پیش دست به دامن توضیحات صحنه‌ای (*didascalies*) شده تا بتواند خلأ پیش آمده را پر و حداقل کلام (گنگ و پوچ) پرسوناژها را به تماشاجی و خواننده منتقل کند. از این لحاظ باید گفت که همه متون نمایشی ملقب به *آبزورد* (بوژه دیالوگ‌های متون نمایشی ساموئل بکت که، در نبود تعامل زبانی بین کم‌دین‌ها، آکنده به سکوت‌های طولانی مکرر است) بیشتر برای خواننده شدن خلق شده تا ارائه بر روی صحنه.

به دنبال کرگدن شدن نماینده طبقه روشنفکر، ژان، انتظار می‌رود که راه مسخ برای دیگر اقشار اجتماعی هموارتر خواهد بود. از این قبیل افراد می‌توان به آقای بوتار (*Botard*) معلم بازنشسته با گرایشات مارکسیستی و شکاک، دودار (*Dudard*) اندیشمند از قشر تحصیل کرده تکنوکرات، آقای پاپیون (*Monsieur Papillon*) رئیس اداره و نماینده طیف دیوانسالاری، آقای منطق‌دان (*Le logicien*) سفسطه‌گر، مرد بقال (*L'épicier*)، آقای پیر (*monsieur Le vieux*) و صاحب کافه (*Le patron du café*) بنا به دلالتی از جمله «آقای پاپیون [در زبان فرانسه، واژه پاپیون به معنی پروانه است] «خود را بازنشست کرده و برای استراحت برگشته به طبیعت»، بوتار به رسم «پیروی از زمانه خود»، دودار «به حکم وظیفه پیروی از رؤسا و رفقا، چه در سختی چه در آسایش» و... (کرگدن صص. ۱۷۵-۱۵۴) همه و همه بدل به کرگدن می‌شوند. مسئله اینجاست که هیجان و شیفتگی کرگدن‌گرایی چنان در شهر شایع می‌شود که حتی دیزی (معشوقه برانژه) هم، که قرار گذاشته بودند باهم خانواده تشکیل داده و نسل بشر را در مقابل تهدید جدی گله کرگدن‌ها احیا کنند، از «ترس انزوا و تنهایی» و به دنبال یک (بهانه ضعیف) مشاجره خانوادگی با برانژه، «نوع

انسان را ناتوان قلمداد و شیفته شور و قدرت خارق العاده کرگدن‌ها شده» و راه آنها را می‌جوید (کرگدن، صص. ۱۹۴-۱۹۰).

بدین ترتیب برانژه به عنوان «تنها انسان، که حرف کرگدن‌ها را نمی‌فهمد» بر روی صحنه باقی مانده و «قصد تسلیم شدن نداشته و می‌خواهد از بشر و اصالت بشری دفاع کند (کرگدن، ص. ۱۹۹)». آنکه در جمله فوق جلب نظر می‌کند اینکه قهرمان انقلابی فعلی حاضر در صحنه همان برانژه «شُل و ول» است که زمانی رفیق روشنفکر سابقش - ژان (کرگدن فعلی) او را بیش از همه به خاطر «بی تفاوتی، بی هدفی و بی اراده بودنش (کرگدن، ص ۲۳)» سرزنش می‌کرد. با این اوصاف، آیا باید برانژه را بر خلاف خودش (با ویژگی ضد قهرمان) قهرمان نامید؟! آری. او قهرمان است، چرا که بین جذب و کشش کرگدن‌گرایی (همرنگ جماعت شدن کورکورانه که به ظاهر امری طبیعی جلوه می‌کند) و انسان ماندن (با اصول و ملاک‌های اخلاقی که کاریست سخت و غیر طبیعی، وقتی همه شهروندان میل پیوستن به جماعت سخت پوستان را دارند) در نهایت برانژه بین «تلاطم درون و برون» (کرگدن، صص. ۱۹۹-۱۹۵) پایمردی کرده و راه دوم را انتخاب و از اصل خو دور نشد. یونسکو در این خصوص می‌گوید، «گاهی، بر خلاف عادت، تفکر انقلابی و اندیشه تغییر جهان در وجود یک فرد خیالپرداز و متفکر [مثل برانژه] شکل می‌گیرد» (۱۹۶۶). و این یعنی دمیدن نفس تازه در کالبد بشریت خسته توسط برانژه که مدافع انسان و ارزشهای انسانی است.

نتیجه‌گیری

نگاه اجمالی به نمایش کرگدن بیش از همه مبین این نکته مهم است که پرسوناژهای یونسکو ناتوان از برقراری تعامل و ارتباط کلامی هستند. این مهم، در ظاهر امر، ناشی از تغییر هویت آنها برای بدل به دگر (کرگدن) شدن می‌باشد؛ البته نوع انسان هیچ سنخیتی با نوع حیوان ندارد، در واقع باید اعتراف کرد که شالوده شکنی زبان و معنا باختگی هستی در بُعد فیزیکی آن زاده همان مفهوم «شیء انگاری آدمیزاد و صورت حیوانی بخشیدن به بشر» (*déshumanisation et animalisation*) می‌باشد که، به قول اولین گروسمن - Evelyne Grossman (۲۰۰۴)، پدیده‌ای رایج در تئاتر پوچگراست. ولیکن عامل اصلی چیزی نیست مگر از بین رفتن انسانیت و ارزشهای انسانی (در

دهه چهل سده بیستم میلادی) تحت تاثیر فاشیسم و خشونت بی‌اندازه ماشین جنگی هیتلری که بدنبال انتشار و توسعه اندیشه‌های نژاد پرستانه خود نژاد غیر ژرمن را بیرحمانه در سطح بین‌الملل از صحنه زندگی حذف می‌کرد. فلذا باید گفت که به روی صحنه بردن شاه موضوع «مسخ نوع انسان» توسط یونسکو (به تاسی از مسخ کافکا) نمادین بوده و حیوان سخت پوست به نام کرگدن تعریفی از خشونت و زمختی غیرقابل تحمل رفتارهای انسان افسار گسیخته معاصر اروپایی می‌باشد که اخلاقیات و منطق بشری، این میراث گرانبها و تمدن کهن پیشینگان، را فدای خود برترینی و ثروت بیشتر می‌کند. نتیجه؟ «جایگزینی زندگی بدوی و قوانین جنگل به جای تعهد انسانی و ملاک‌های اخلاقی!»، به پیشنهاد ژان که می‌خواهد بدل به کرگدن شود.

تحلیل نمونه‌های متنی مستخرج از نمایشنامه مذکور به روشنی خواننده را در فهم مفهوم هم‌رنگ‌گرایی کورکورانه توده‌ها که در نهایت به تراژدی زبان می‌انجامد یاری می‌کند. این روشنگری در اصل پرده از اصلی به نام بی‌اعتباری و نابودی فرهنگ و زبان آدمیزاد بر می‌دارد که در اشکالی از قبیل *تئاتر خشونت*، *تئاتر استهزاء* و *تئاتر بی‌کلام* مورد بررسی قرار گرفت. وجه مشترک در هر سه مورد یاد شده درد انزوا و تنهایی نوع بشر است. نکته مهم دیگر در این تئاتر حضور ضد قهرمانی به نام برانژه است که، سرگردان و مبهوت در جهان کرگدن‌زده، سعی می‌کند با زبان بی‌زبانی برای وقایع سرگیجه‌آور و غیر منطقی پاسخ منطقی داشته باشد، البته اگر بتواند. اما باید برانژه را بسان *سیزیف آلبِر کامو (Le Mythe de Sisyphe, 1942)* پیروز پنداشت!

پی‌نوشت‌ها

۱. رجوع کنید به رمانهای فلسفی بیگانه (*L'étranger*، پاریس، ۱۹۴۲) و تهوع (*La Nausée*، پاریس، ۱۹۳۸)، آثار دو تا نویسنده و فیلسوف فرانسوی آلبِر کامو و ژان پل سارتر.
۲. به گفته جلال آل احمد (۱۳۴۵/۱۳۷۶)، «گرچه مسخ کافکا غم‌انگیز بود، مسخ یونسکو وحشت‌آور است». اولی غصه از دست رفتن اصالت بشر را می‌سراید، که انسانی ناخواسته تبدیل به حشره شده است، در حالی که در کرگدن یونسکو انسانها به طور جمعی و به میل خود تغییر هویت داده و شادمان در

خیابان‌های شهر این سو و آن سو می‌روند. از طرفی دیگر در تئاتر، به تصویر کشیدن اپیدمی کرگدن شدن هولناک است، چونکه انقراض نسل نوع انسان را ترسیم می‌کند و این مسئله‌ای بس دردناک است.

۳. اشاره به نامگذاری منتقد معاصر بریتانیایی مجار تبار، مارتین اسلین (Martin Esslin) دارد که در رساله نظری خود تحت همین عنوان (تئاتر آبزورد یا ابسورد، ۱۹۷۱)، با تحلیل‌هایی که بر روی آثار نمایشی ساموئل بکت، اوژن یونسکو، آرتور آداموف و ژان ژنه انجام داده، سوگیری فلسفی-نمایشی تازه در متون مذکور را تحت لوای «هیچ انگاری و معنا باختگی» هستی توصیف می‌کرد؛ هرچند که خود یونسکو، بکت و آداموف مخالف سرسخت این عنوان بودند. یونسکو موافق عناوینی چون «تئاتر حیرت‌آور» و «تئاتر نو» بود. از خصوصیات فنی عمده این آثار می‌توان در حالت کلی به مواردی چون: ضد نمایش، تئاتر خشونت، حضور ضد شخصیتها و عدم تعامل کلامی و رفتاری بین آنها، بازیهای زبانی، تکرار مکرر ژست و کلام، دیالوگهای کوتاه (بین کم‌دین‌ها) و توضیحات نمایشی طولانی (نویسنده)، جملات ناتمام، ترکیبات نحوی بی‌ربط و غیرمنطقی، واژه‌های عامیانه و کلیشه‌های زبانی اغراق‌آمیز و غیره اشاره کرد.

۴. بدون شک شکل‌گیری فکر کرگدن‌گرایی در اثر مذکور یونسکو می‌تواند از دیدگاه نشانه‌شناسی تئاتر نو مورد مطالعه قرار گیرد. یعنی به لحاظ تحولات سیاسی-فرهنگی-اجتماعی که در اواخر دهه سی‌ام قرن بیستم (۱۹۳۸-۱۹۳۹) در اروپای غربی و به ویژه در آلمان نازی روی می‌داد، یونسکو از ظهور پدیده شوم فاشیسم با عنوان «وحشت مقدس» یاد می‌کند. نویسنده کرگدن، به نقل از Denis de Rougemont (نویسنده فرانسوی) که در سال ۱۹۳۸ در نورنبرگ آلمان شاهد تظاهرات نازیها برای استقبال از هیتلر بود، می‌گوید، «همین که موکب پیشوا نزدیکتر می‌آید، رفته رفته جماعت منتظر را هیجان و حالت هیستری عمومی فرا می‌گیرد و با شوری جنون‌آمیز برای آن آدم نابکار کف می‌زنند، چنان که این شور واشتیاق هذیان آلود نخست خود Denis de Rougemont را دچار حیرت می‌کند که در میان انبوه جمعیت گیر افتاده است»، مصطفی قریب (۲۴۴-۲۴۳: ۱۳۷۰). یونسکو تصریح می‌کند، این نویسنده فرانسوی که شاهد آن تظاهرات بوده، ضمن توصیف ناراحتی درونی‌اش، چگونه در میان جمعیت یکه و تنها دست به مقاومتی تردیدآمیز در مقابل توفان اوج گیرنده می‌زند و در همان حال است که می‌فهمد معنای «وحشت مقدس» چیست. در این معنا، بنا به تعریف خود یونسکو، «کرگدن اساسا حمله‌ای است علیه هیستری

عمومی، اپیدمی پنهان شده زیر حجاب اندیشه و استدلال، یعنی بیماری مسری مهلکی که در شکل انواع ایدئولوژیها، مثل فاشسیم بروز می‌کند» (همان).

۵. اشاره بدین نکته طنزآمیز شاید بدان خاطر باشد که اروپایی‌ها عادت دارند ریشه هر مشکلی (بویژه علت بیماریها) را در خارج از مرزهای جغرافیایی خود جستجو بکنند. به نقل از جلال آل احمد، «بیماری وبا از هند، خوره از آفریقا و آنفلوآنزا از آسیا [از نژاد زرد، یعنی چینی‌ها] وارد اروپا شده است» (همان، ص. ۱۲).

۶. اشاره ماهرانه‌ای است به وضعیت سیاسی-اجتماعی یهودیان اروپای شرقی و غربی که در بحبوحه جنگ جهانی دوم گربه‌وار زیر چکمه‌های قدرت نازیها نابود و له می‌شدند. احمد کامیابی مسک (۱۵۱): (۱۹۹۲).

۷. یونسکو طی گفتگویی صمیمانه با احمد کامیابی مسک (که رساله دکتری‌اش را روی آثار نمایشی این نویسنده و با تمرکز بر روی کرگدن، به انجام رسانده) در خصوص انگیزه و چرایی انتخاب حیوان «کرگدن» در پاسخ به سؤال او «چرا کرگدن؟» می‌گوید، «کرگدن را انتخاب کردم به دلیل اینکه نماد اپیدمی نظامی‌گری و تمامیت‌خواهی است. کرگدن افزون بر اینکه ستبر پوست است، اما در واقع حیوانی است که گله‌ای زندگی نمی‌کند. بل این گوسفندان هستند که زندگی جمعی دارند، ولی می‌بایست گوسفندانی خشن و عصبانی پیدا می‌کردم، و خیلی سخت است که به گوسفندی ناراحت و خشنمگین فکر کرد، در حالی که نازیها و گاردهای آهنین و همه اعضای احزاب سیاسی جمع‌گرا گزنده و خطرناک هستند. اما یک گوسفند این ویژگی‌ها را ندارد. در اول کار نگارش و قبل از همه به تصویر کشیدن گوسفندان [عصبانی] فکر می‌کردم، به لحاظ زندگی گله‌ای آنها، عنوانی که می‌توانست حتی امتیاز هم محسوب شود، ولی کرگدن را انتخاب کردم چون که حیوانی [تکرو، خشن] احمق است» (احمد کامیابی مسک، ۱۹۹۲: ۱۵۵-۱۵۴).

در بعد فلسفی قضیه، می‌توان، هم رأی با خانم ماری-کلود توبر (Marie-Claude HUBERT) – رساله‌نویس و تئاترشناس برجسته معاصر فرانسوی که عمده تحقیقات ادبی-تئاتری او بر روی آثار نمایشی ساموئل بکت، اوژن یونسکو و آرتور آداموف متمرکز شده – گفت که پدیده کرگدن شدن همان «چهره هیولایی یا بعد حیوانی مفهوم شر» است که بشریت از بدو آفرینش با آن دست به گریبان بوده است و یونسکو توانسته، مثل رمان طاعون (اثر آلبر کامو) و مسخ (اثر فرانتس کافکا)، به زیبایی تمام آنرا عینیت بخشیده و روی صحنه نمایش ببرد (۱۵۶-۱۴۰: ۱۹۹۰).

۸. یونسکو در خصوص نبود تعامل کلامی بین پرسوناژهایش، بویژه در تئاتر حاضر تصریح می‌کند که «در ابتدا این احساس به فرد [برانژه] دست می‌دهد که دیگری [ژان] مثل یک کرگدن رفتار کرده و نمی‌توان با او وارد تعامل شد، ولیکن در آخر این ما هستیم که احساس می‌کنیم که شاید کرگدن شده‌ایم و حق با دیگری است»، به نقل از (احمد کامیابی مسک، همان: ص. ۱۴۳).

۹. انتخاب رنگ سبز (پوست ژان که دارد بدل به کرگدن می‌شود) اتفاقی نبوده، بل تداعی‌کننده «اونیفورم‌های سبز گاردهای آهنین کشور رومانی در زمان پدیدار شدن فاشیسم در اروپا می‌باشد»، (کامیابی مسک، همان: ص. ۱۴۶). از این چشم‌انداز نمایش کرگدن اثری ضد فاشیسم است.

منابع

یونسکو، اوژن (۱۳۴۵/۱۳۷۶)، کرگدن، ترجمه جلال آل احمد، تهران: انتشارات مجید.

یونسکو، اوژن (۱۳۷۰)، نظرها و جدلهها، ترجمه مصطفی قریب، تهران: انتشارات بزرگمهر.

ARTHUR, Adamov (1966/1968), *L'homme et l'enfant*, Paris, Gallimard.

BECKETT, Samuel (1952/1953), *En attendant Godot*, Paris, Minuit.

--- (1957), *Fin de partie*, Paris, Minuit.

CAMUS, Albert (1942), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

--- (1942), *L'Etranger*, Paris, Gallimard.

--- (1947), *La Peste*, Paris, Gallimard.

--- (1951), *L'homme révolté*, Paris, Gallimard,

DOMENACH, Jean-Marie (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Seuil.

ESSLIN, Martin (1971, *The Theatre of Absurd*, version anglaise, London/1977 pour la traduction française), *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Casthel.

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

HUBERT, Marie-Claude (1990), *Eugene Ionesco*, Paris, Seuil.

IONESCO, Eygène (1951), *La Leçon*, Paris, Gallimard.

--- (1959/1960), *Rhinocéros*, Paris, Gallimard.

--- (1962/1966), *Notes et contres notes*, Paris, Gallimard.

JACQUART, Emanuel (1974/1998), *Le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard.

JARRY, Alfred (de) (1896), *Ubu roi*, Paris, Revue Paul Fort-*Le Livre d'art*.

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

KAMYABI-MASK, Ahmad (1992, édité par l'auteur), *Ionesco et son théâtre*, Paris.

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

SARRAUTE, Claude (1960), *Eugène Ionesco: Propos recueillis*, in *Le Monde*, janvier 1960.

SARTRE, Jean-Paul (1938), *La Nausée*, Paris, Gallimard.