

بررسی یک نمایشنامه معاصر ایرانی با رویکرد اصول سبک‌شناختی نمایشنامه‌نویسی غرب

شهناز شاهین*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه تهران، ایران

(تاریخ دریافت، ۸۵/۳/۳۰، تاریخ تصویب: ۸۶/۴/۴)

چکیده

این گفتار به بررسی اصول سبک‌شناختی ادبیات نمایشی معاصر می‌پردازد و تفاوت‌های آن را با متون کلاسیک بررسی می‌کند. یکی از این اصول وحدت‌های سه‌گانه ارسطو و قواعد دست و پاگیر نمایشی است که به فراموشی سپرده شده است. گویی تمام معیارهای تئاتر کلاسیک، همچون کنش، شخصیت و گفت و شنود، به نوعی شالوده شکنی مبتلا گشته‌اند و زمان نیز تداوم خطی و مستقیم خود را از دست داده است. متن نمایشی معاصر، ساختاری از هم گسیخته دارد، از مسائل روزمره سخن می‌گوید و درد جامعه امروز را بیان می‌کند.

در این مقاله نویسنده این تفاوت‌های ساختاری و محتوایی را با نگرشی مقایسه‌ای از منظر جامعه‌شناسی در نمایشنامه ایرانی نگین، اثر حمید امجد بررسی می‌کند. بحث نویسنده اینست که در این نمایشنامه، واقعیت‌های اجتماعی تنش‌زا بر ساختار دورانی نگین تأثیر گذاشته است و این امر امکان هر گونه رهایی شخصیت‌ها را نفی می‌کند. در ادامه بحث، برای روشن شدن نوآوری‌های این اثر، نمونه‌هایی از تئاتر فرانسه ارائه شده است.

واژه‌های کلیدی: تئاتر معاصر، تئاتر کلاسیک، نگین، عناصر پیرامنتی، ساختار نمایش، شخصیت، زمان.

مقدمه

هر چند نقد جامعه‌شناختی نقدی نوپاست، اما در پس این واژه، اندیشه‌ای گسترده نهفته است که از دیرزمان وجود داشته و به خاستگاه‌های علوم اجتماعی و تفکرآتی در زمینه واقعیت‌های اجتماعی فرهنگی بازمی‌گردد. در واقع اندیشه «شرح» ادبیات و متون ادبی به وسیله جوامع به وجود آورنده، دریافت کننده و مصرف کننده آن در ابتدای قرن نوزدهم در فرانسه دوران طلایی خود را پیمود، چرا که پس از انقلاب فرانسه با ایجاد «جامعه‌ای نو، مخاطبانی جدید، نیازهایی تازه و امکاناتی بدیع» (برژه، ۱۲۱) پدیدار شد. پدیده‌ای که در ایران نیز مشاهده می‌شود.

از طرف دیگر، می‌دانیم که در نمایشنامه‌های کلاسیک کنش نمایشی میان شخصیت‌هایی رخ می‌داد که از هویت مشخص و شرایط اجتماعی روشنی برخوردار بودند و در دنیایی بسته و منسجم در محدوده وحدت‌های سه‌گانه زمان و مکان و کنش به رد و بدل کردن گفته‌های خویش مبادرت می‌ورزیدند. لیکن در تئاتر معاصر، تغییراتی در درونمایه و ساختار نمایش پدیدار گشته است که حاکی از نوعی شالوده شکنی است. امروزه به جای پرداختن به شرح حال گذشتگان، به زندگی خصوصی افراد توجه می‌شود و بحران شخصیت و از هم گسیختگی زمان عینیت می‌یابد. به همین خاطر نمایشنامه‌ای ایرانی با عنوان نگین اثر حمید امجد را انتخاب کرده‌ایم، تا ضمن برشمردن پاره‌ای از نوآوری‌های ساختاری و محتوایی، آن را با نمونه‌هایی از آثار معاصر فرانسوی مقایسه کنیم و از منظر جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار دهیم.

بحث و بررسی

سال‌های ۱۹۷۰ نشانگر مسائل روزمره‌ای بود که معمولاً به بهانه بی‌اهمیت بودن، از صحنه تئاتر حذف می‌شوند، این مسائل هدف اصلی جریان‌گری‌ها گردید که نوطبیعت‌گرا (néonaturaliste) خوانده می‌شد و نام تئاتر روزمره (quotidien) را به خود گرفت (پاویس، ۲۸۰). این تئاتر نیز بدون این‌که با به نمایش درآوردن واقعیت‌ها، داعیه تغییر جامعه، یا طرز فکر مردم را داشته باشد، به زندگی خصوصی طبقه آسیب‌پذیر، که پیش از این حق مطرح شدن را نداشتند، اعتبار بخشید. کلود دوشه تئاتر را برای نقد جامعه‌شناختی بسیار مناسب می‌داند. به نظر او «تئاتر کاربرد اجتماعی شده کلام را به نمایش درمی‌آورد». (دوشه، ۱۴). خوانش جامعه‌شناختی، از خلال تلاشی آرام و جستجوگرانه، زبانی تازه را ابداع می‌کند و

مسائل تازه‌ای را مطرح می‌سازد (برژه، ۱۳۴). حال قبل از تحلیل نمایشنامه نگین، ابتدا به عناصر پیرامنتی و جنبه‌های فرامنتی این اثر اشاره می‌کنیم.

۱. عناصر پیرامنتی

اولین رویکرد ما با هر اثر که در عین حال بیانگر انتظاری است که از آن داریم، با مشاهده عنوان اثر شکل می‌گیرد. عنوان نمایشنامه نگین دست کم دو معنا را به ذهن ما متبادر می‌سازد. ابتدا نگین ما را به یاد سنگ یا گوهری قیمتی می‌اندازد که بر روی انگشتری می‌نشانند و یا «خاتم شاهی» و «انگشتری سلطنت» (ناظم‌الاطبا) را به خاطر می‌آورد که نشان از قدرت‌نمایی و فرمان‌روایی دارد. اما از آنجا که گاهی نام قهرمان یا شخصیت اصلی نمایشنامه را بر عنوان اثر می‌گذارند و نمونه‌های بارز آن در آثار نمایشنامه‌نویسان کلاسیک^۱ فراوان وجود دارد و در آثار نویسندگان سده بیستم^۲ نیز به چشم می‌خورد، نگین را نیز ممکن است بیانگر نامی تلقی کنیم که بر شخصیت اصلی این نمایشنامه نهاده‌اند. در این صورت شخصیتی برجسته و بی‌نظیر همچون نگین پربهای یک انگشتری را تداعی می‌کند و یا به طنز بر شخصیتی دلالت دارد که نویسنده به منظور غافلگیر کردن برگزیده است. این نکته‌ای است که در بخش‌های بعدی آشکار می‌شود.

وقتی کتاب را می‌گشاییم در برابر عنوان نمایشنامه، با عنوانی فرعی نیز روبه‌رو می‌شویم: نگین [مجلس/احضار] که خواننده را به فکر احضار روح می‌اندازد. سپس از وجود پنج شخصیت آگاهی می‌یابیم. به غیر از نگین که شخصیت اصلی است، چهار شخصیت دیگر بی‌نام‌اند و به عنوان زن ۱، زن ۲، مرد ۱، مرد ۲ خوانده می‌شوند. این چهار شخصیت، هویت و نام و نشان خود را از دست داده‌اند و تنها جنسیت آنها با ذکر شماره‌ای مشخص می‌شود، این پدیده در نمایشنامه‌های معاصر^۳ بسیار مرسوم است و ابتذال زندگی، در بی‌اهمیت جلوه دادن و یا فقدان نام شخصیت‌ها نمایان می‌شود.

۱- نمایشنامه‌هایی چون *آندروماک*، *فدر*، *برنیس* در آثار *راسین*، و *سینا*، *هوراس*، *سورنا* در آثار *کورنی*

۲- مانند نمایشنامه *الکتر* نوشته *ژرودو*، یا *کنوک* نوشته *ژول رومن*.

۳- به عنوان مثال *ناتالی ساروت* در نمایشنامه *به خاطر یک آری به خاطر یک نه*، شخصیت‌های خود را به صورت H_1 ، H_2 معرفی می‌کند.

۲. ساختار نمایش

هر چند در عصر حاضر از هر گونه متن نوشتاری، برای عرضه در صحنهٔ تئاتر استفاده می‌شود، ولی از میان ویژگی‌های وابسته به تئاتر می‌توان به دو ضرورت اصلی اشاره کرد: اول دیالوگ یا گفت و شنود که ماهیت نمایش را تشکیل می‌دهد. (کورون، ۲۷۴) که امروزه بیشتر میان نویسندگان (و/یا بازیگر) و تماشاگر برقرار می‌شود؛ دوم توضیحات یا اشارات صحنه‌ای که جنبه‌ای فرامتنی، با کارایی دوگانه دارند؛ هم به هنگام اجرا راهگشای کارگردانان و صحنه‌پردازانند و هم به هنگام مطالعه، اطلاعاتی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا کنش نمایش را بهتر درک و تجسم کند.

این توضیحات، اطلاعاتی دربارهٔ زمان، مکان، لحن صدا و حرکات ارائه می‌کند و در متن نمایشنامه هم نام‌های گوناگونی را به خود می‌گیرد. در اشاراتی که در آغاز نمایشنامه می‌آید و ما آن را توضیحات آغازین می‌نامیم، نویسنده معمولاً به معرفی شخصیت‌ها و نسبتی که با یکدیگر دارند می‌پردازد اما در نمایشنامه‌های معاصر این معرفی به حداقل می‌رسد. در نمایشنامهٔ نگین توضیحات صحنه‌ای آغازین به طرز غیر منتظره‌ای ما را غافلگیر می‌کند و با شنیدن صدایی به خود می‌آییم:

«صدای یک سیلی در تاریکی.»

نور می‌آید: نگین با چهره سفید شده- سیلی خورده و بغض‌آلود میان نور ایستاده. در عمق مرد ۱، مرد ۲، زن ۱ و زن ۲، نیم دایره پشت میز نشسته و دست بر میز نهاده‌اند، رو به او (...).

سپس در پی اشاراتی که آن را توضیحات کاربردی صحنه‌ای می‌نامیم، با واکنش شخصیت اصلی مواجه می‌شویم.

«نگین [بلافاصله بغضش می‌ترکد] زد! می‌خواستم پیرسم- که زد!

زن ۱ بشکنه دستش!

مرد ۱ حیرته از رفتار بعضی آقایان» (امجد، ۹).

بدین ترتیب، نمایشنامه با کتک خوردن نگین آغاز می‌شود و دو شخصیت دیگر در این باره اظهار نظر می‌کنند.

به عقیدهٔ ارسطو، گفت و شنود میان شخصیت‌ها، نمایانگر «نحوهٔ گفتار نمایشی» است.

نویسنده غایب، از طریق شخصیت‌ها با مخاطبان خویش ارتباط برقرار می‌کند و ابراز عقیده می‌نماید. از این رو برای گفته‌های نمایشی دو نوع گیرنده پیام متصور است: یکی شخصیت‌های خود نمایش و دیگری مخاطبان ناظر بر کنش نمایشی. اما چنین به نظر می‌رسد که گویی تماشاگران، بدون این که کسی متوجه حضور آنها شود، به طور پنهانی به گفتگوی میان شخصیت‌ها گوش فرا می‌دهند (نقل از لارتوما، ۴۳۶).

در نمایشنامه‌های معاصر تعیین این که چه کسی با چه کسی صحبت می‌کند، کاری است بس ظریف، و از میان نمایشنامه‌نویسانی که در ارائه گفت و شنودهای همزمان و به هم تابیده شهرت فراوان دارند، می‌توان از *ویناور* (Vinaver)، نویسنده معاصر فرانسوی نام برد. وی در نمایشنامه *از فراز کشتی* (*Par-dessus bord*) (۱۹۷۳) با ارائه گفت و شنودهای به هم پیچیده، فشارهای عصبی زندگی مدرن را تداعی می‌کند و در نمایشنامه *تقاضای کار* (*La Demande d'emploi*) (۱۹۷۱) به طرز ماهرانه ترتیب گفتگوی میان چهار شخصیت را که پیوسته روی صحنه‌اند بر هم می‌زند و با جابه‌جایی نظم میان گفته‌ها، مکالمه‌ای پیچیده می‌آفریند. در بخش اول این نمایشنامه سی قسمتی، والاس مدیر داخلی یک آژانس مسافرتی مصاحبه‌ای با فاژ که در جستجوی کار است، انجام می‌دهد، ولی لوئیز، همسر، و ناتالی، دختر متقاضی نیز همچنان روی صحنه می‌مانند و حرف‌های خود را می‌زنند.

والاس: شما ۱۴ ژوئن ۱۹۲۷ در ماداگاسکار متولد شده‌اید.

لوئیز: عزیزم

فاژ: من از نظر جسمانی

والاس: بدیهی است

لوئیز: ساعت چند است؟

ناتالی: با من اینطور رفتار نکن!

در نمایشنامه نگین نیز شاهد گفت و گویی دسته جمعی، اما به گونه‌ای دیگری که میان شخصیت‌های نمایش انجام می‌گیرد:

نگین (حرفی می‌زند، به عنوان آغاز کننده^۲) من هیچ جا حساب نبودم؟

۱- ترجمه نویسنده مقاله

۲- آنچه در میان پرانتز با حروف پر رنگ نوشته شده در متن نمایشنامه نیست و نگارنده اضافه کرده است.

مرد ۲ (شوهر منیژه، رو می‌کند به منیژه) تو مادر بچه می‌منیژ جان! پس عزیزی دیگه.
 نگین (رو به شوهر خود) چرا بچه‌ات عزیز نباشه چون مادرش منم؟
 مرد ۲ (شوهر نگین، رو به مادر نگین) می‌بینی مادر جان؟ دخترت کمبود داره.
 زن ۱ (مادر نگین، رو به دامادش) تو خونه توه. دادمش که کمبوداشو بیاری واسه
 خودم؟

مرد ۲ (شوهر نگین، رو به مادر نگین) یا چون کمبود داشت فرستادینش خونه من؟
 نگین (رو به شوهر و مادرش) هر دو فقط می‌خواین از شرم خلاص شین؟ تعارف
 نکنین، بگین دیگه.

زن ۱ (مادر نگین، رو به دخترش منیژه) این حرفا چیه منیژه؟ به خواهرت نگا کن. نگین
 چه جوری داره زندگی می‌کنه؟ او نو بیننی قدر زندگی خودتو می‌دونی.
 نگین (رو به مادر و خواهرش) پس براتون شده بودم آینه عبرت! (همان، ۲۱).

همان‌گونه که می‌بینیم، این گفت‌وگوی چند نفره بیشتر به مکالمه افراد ناشنوا شباهت
 دارد. هر کس حرف خود را می‌زند، بدون این‌که ارتباطی میان گفته‌ها وجود داشته باشد، یا از
 این گفت‌وگو و شنود نتیجه‌ای حاصل آید و یا کنش نمایش را به پیش برد. در برابر حمله یک
 شخصیت که سعی در نامتعادل کردن دیگری دارد، شخصیت دیگر به واکنشی دفاعی دست
 می‌زند، به فکر حفظ موضع خویش برمی‌آید، با جواب تندی مخالفت خویش را آشکار
 می‌سازد و یا از پاسخگویی اجتناب می‌ورزد. نکته دیگری که حائز اهمیت است، کوتاهی
 گفته‌هاست که به آهنگ کلام سرعت می‌بخشد و یکی از ویژگی‌های تئاتر معاصر است.
 می‌دانیم که هر متن نمایشی از سه عامل داستان، کنش و پی‌رنگ (intrigue) تشکیل یافته
 است. البته در طول اعصار مختلف، نویسندگان تئاتر از مفهوم داستان تعبیرهای گوناگونی ارائه
 داده‌اند. گاهی حکایت را، از عهد باستان تا به امروز، در قالب اسطوره به نمایش درآورده‌اند.
 گاهی نویسنده تئاتر، با تکیه بر شیوه نگارش خود، توالی رویدادهای نمایشنامه را آشکار نموده
 و مقصود اصلی خویش را بیان داشته است. اما برشت در نمایشنامه *ارگانون کوچک برای*
تئاتر، داستان را شامل «اطلاعات و انگیزه‌هایی می‌داند که موجبات لذت تماشاگران را فراهم
 می‌آورد و به منزله قلب تپنده نمایشنامه تلقی می‌شود. وی روشن ساختن داستان را از وظایف
 تئاتر می‌داند» (پرونر، ۲۵).

برای خواننده‌ای که می‌خواهد از موضوع نمایشنامه باخبر شود و برای کارگردانی که مایل

است آن را به اجرا درآورد، مشخص ساختن داستان اولین گامی است که در راه تحلیل محتوایی اثر برداشته می‌شود.

نکته‌ای که نمایشنامه نگین را به عنوان اثری نو مطرح می‌سازد، این است که برخلاف آثار نمایشی دوران کلاسیک، در ساختار آن، نشانی از تقسیم‌بندی‌هایی چون پرده و صحنه به چشم نمی‌خورد، حتی بخش‌های مختلف آن با علامتی از یکدیگر مجزا نشده‌اند. در حالی که برخی نمایشنامه‌های معاصر، یا ساختار آثار کلاسیک را به خاطر می‌آورند (هنر)^۱ و یا ساختاری به طور کامل متفاوت دارند (تقاضای کار، برای یک آری برای یک نه)^۲. دیگر این‌که، شخصیت‌های حاضر مدام با یکدیگر گفت‌وگو دارند و در خلال همین گفت و شنودها، موضوع داستان، وقایع نمایش و ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر آشکار می‌گردد.

موضوع نمایشنامه نگین کاملاً معمولی است، موضوعی است که می‌تواند گرفتاری بسیاری از خانواده‌های ایرانی باشد. نگین داستان دختری است که به اجبار تن به ازدواج با مردی تندخو و شکاک می‌دهد، از او طلاق می‌گیرد و خسته و پریشان خود را در آب دریا غرق می‌کند. تمام داستان را می‌توان در همین دو سطر خلاصه کرد. البته از آنجا که داستان به طور مستقیم به پیش نمی‌رود، ارائه چنین خلاصه‌ای نیز پس از بازسازی متن و برقراری تسلسل زمان‌ها امکان‌پذیر است.

۳. بررسی شخصیت‌ها

شخصیت نمایش که شخصی خیالی را در طول یک اثر نمایشی نشان می‌دهد، برگرفته از واژه لاتین پرسونا (Persona) به معنای صورتک یا نقاب است. شخصیت با تقلید خود ارتباطی میان دنیای خیال و دنیای واقعیت برقرار می‌کند. ارسطو بر این عقیده بود که تقلید یکی از ویژگی‌های بشری است. اما در سال ۱۸۲۷، ویکتور هوگو در مقدمه‌ای که برای نمایشنامه خود، کرامول نگاشت و به صورت بیانیه درام رمانتیک درآمد، نه تنها قواعد کلاسیک و وحدت‌های سه گانه ارسطو را نفی می‌کند، بلکه خواهان تئاتری آزاد است که در قالب درام، جنبه‌هایی از کمدی و تراژدی را درخود به هم بیامیزد و به آینه‌ای جهان‌نما مبدل شود.

۱- نمایشنامه هنر (۱۹۹۴) اثر یا سمینا رضا، به ۱۸ واحد تقسیم می‌شود که با ستاره از یکدیگر مجزا می‌شوند و ۳ بخش ۶ قسمتی یا «صحنه» را تشکیل می‌دهند.

۲- نمایشنامه تقاضای کار (۱۹۷۱) اثر میشل ویناور از سی قسمت تشکیل شده است و در برای یک آری برای یک نه اثر ناتالی ساروت هیچ نشانه‌ای از تغییر صحنه، مگر ۴ سکوت وجود ندارد.

از اواخر قرن نوزدهم به بعد، قوانین پذیرفته شده نمایشی باز هم به زیر سؤال رفت و بررسی نقش ضمیر ناخودآگاه، تناقضات زمانی، بی‌ثباتی‌های شخصیت و ناتوانی‌های کلامی، با از بین بردن وحدت شخصیت، بحران شخصیت را آفرید. آلفرد ژاری (۱۹۰۷-۱۸۷۳) با خلق نمایشنامه شاه اوبو (*Ubu Roi*) که در سال ۱۸۹۶ در پاریس به صحنه رفت، شالوده‌شکنی شخصیت را در فرانسه باب کرد. اگر چه در عصر حاضر، در رمان، از «مرگ شخصیت» سخن می‌رود، ولی به نظر نمی‌رسد که تئاتر بتواند به همین سادگی از وجود شخصیت چشم‌پوشد. مطالعه ویژگی‌های شخصیت از طریق «آنچه که می‌گوید، آن گونه که عمل می‌کند، آنچه که درباره‌اش می‌گویند و رفتاری که با او دارند» (پاویس، ۲۵۱) صورت می‌پذیرد.

در نمایشنامه‌نگین، از زبان شخصیت کنایه‌هایی می‌شنویم که حاکی از طعنه به اجتماع است. شخصیت‌نگین را می‌توان قربانی باورهای جامعه دانست. حرف‌های مادر سستی او نیز از باورهایش نشأت می‌گیرد، باورهایی که در سرانجام ناگوار دخترش تأثیر به‌سزایی دارند. این مادر برای نظر مردم اهمیت فراوانی قایل است و با کار کردن یا ادامه تحصیل دخترش مخالفت می‌کند. البته مشکل بیکاری و این‌که «مرداشم بیکار» جواب دندان‌شکنی است که به‌نگین داده می‌شود. میشل ویناور نیز مشکل اجتماعی بیکاری را که گرفتاری بسیاری از افراد جوامع مختلف است، مطرح می‌کند. در *تقاضای کار پدر خانواده در جستجوی کار* است و در دگراندیش، ناگفته پیداست (*Dissident, il va sans dire*) (۱۹۷۸) مادر و پسری هر دو بیکارند و این بیکاری پیامدهای وخیم و ویرانگری به بار می‌آورد.

وقتی‌نگین می‌خواهد به جای ازدواج با مردی که تنها یکی دوبار او را دیده است، به تحصیل خود ادامه دهد، مادرش در مخالفت با درس خواندن او می‌گوید:

«نمی‌بینی تو یومیه مون در موندیم؟ خرجشو کی می‌ده؟» (همان، ۱۱)

ولی وقتی می‌خواهد او را از ازدواج با جوان دلخواهش منصرف سازد، در برابر پرسش دختر که اگر به دانشگاه برود، مخارج تحصیلش از کجا تأمین می‌شود، مادر پاسخ می‌دهد:

«مگه تا حالا در موندیم؟ حالاشم جور می‌شه، نگران چه هستی؟» (همان، ۱۹)

و به محض این‌که زن شماره دو تشخیص می‌دهد که کار کردن به صلاح دختر جوان نیست، مادر می‌گوید: «بیا، جواب حرف مردم می‌تونی بدی؟» بدین ترتیب، مادر چهره‌آشنای آنهایی را مجسم می‌کند که به جای هر گونه تصمیم‌گیری

منطقی، تنها به حرف دیگران توجه دارند و منتظرند تا برایشان تعیین تکلیف کنند. از سوی دیگر هر کدام از شخصیت‌ها ایفای چند نقش را بر عهده دارند. زن ۱ هم در نقش مادر و هم در نقش خواهر نگین، منیژه [ه] ظاهر می‌شود که درباره شوهر خود چنین می‌گوید:

«هشت سال پای یک عوضی نشسته‌ام» (همان، ۲۲).

زن ۲ در نقش‌های زن دائی، عمه، خاله و گاه همسایه نگین ظاهر می‌شود که به سبب نازک بودن دیوارهای آپارتمان‌های جدید، بیشتر صحبت‌های نگین و شوهرش را می‌شنود و نمونه جدیدی از همسایه‌های خاله زنک را ارائه می‌دهد.

مرد ۲ نقش شوهر خواهر نگین و شوهر نگین را بر عهده دارد. و مرد ۱ که به ظاهر احضار کننده ارواح است، نقش قاضی دادگاه را نیز ایفا می‌کند و از یک فاجعه سخن می‌گوید که باید چگونگی آن برای دادگاه روشن شود.

اما نگین، شخصیت اصلی نمایشنامه که تمام گفت‌وگوها پیرامون او جریان دارد، دختری است حساس و رنج‌دیده که تأثیر خاطرات دوران کودکی‌اش را می‌توان در آنچه در بزرگسالی بر سر او می‌آید، به خوبی دریافت. ازدواج اجباری نگین با مردی خودخواه و شکاک، پریشان‌حالی‌های وی را در پی دارد. او پس از سقط جنین فرزندى که گناهش دختر بودن است، خود را در آب دریا غرق می‌کند، تا شاید بتواند فرزند از دست رفته‌اش را در آغوش گیرد. نگین هرگز حق انتخاب نداشته است و همیشه، چنان که از صحبت‌ها برمی‌آید، خانواده، اطرافیان یا جامعه برای او تصمیم گرفته‌اند. تنها دفعه‌ای که در اثر فشار خانواده که اصرار دارند باز هم به نزد شوهر پیشین‌اش بازگردد، تصمیم می‌گیرد، هنگامی است که خود را به دریا می‌اندازد.

ولی این بار نیز چنان که خود می‌گوید، اجبار خانواده باعث عملی ساختن چنین تصمیمی شده است. آنها هنوز هم راحتش نمی‌گذارند و پس از خودکشی نیز دادگاه موهومی برایش برپا کرده‌اند که اصل نمایشنامه را تشکیل می‌دهد. از این‌که با مرگ خود تأثیر بدی بر زندگی خواهرش و دیگران گذاشته است، هنوز هم سرزنش می‌شود.

شوهر منیژه می‌گوید: «پریروز سر چیزای الکی آنقدر پيله کرد که - زدمش!»

و مادر نگین می‌پرسد: «می‌بینی؟ اینا تقصیر کیه؟» (همان، ۴۹).

و اضافه می‌کند: «زندگی خیلپارو به هم زدی. همه چی رو به هم ریختی - قبول کن!»

(همان، ۴۸).

بررسی شخصیت شوهر نگیں برای بحث درباره نگیں ضروری می‌نماید. این مرد کج خلق که به همسرش سوء ظن دارد، تمام وقت خود را صرف کسب و کار می‌کند و متأسفانه نه وقت دارد و نه می‌داند که با همسر خود چگونه رفتاری داشته باشد. «شب از سر کار که می‌اومد می‌گفتم شرکت چه خبر بود؟ می‌گفت ول کن. حوصله ندارم.» می‌گفتم «پس من بگم خونه چیکارا کرده‌ام-» می‌گفت «خسته‌م. هر چی رو خواستم بدونم می‌پرسم» (همان، ۲۰).

او گربه را در سنتی‌ترین شکل ممکن پای حجله می‌کشد. با صدای سیلی زندگی مشترک خود را آغاز می‌کند، چون به پسر عموهای نگیں مشکوک است. علاوه بر آن همسرش را به رابطه نامشروع متهم می‌کند، به ضرب و شتم زن خود دارد و طرفه آن که در فرهنگ وی گویا عشق و محبت بی‌معناست، چرا که درست در روز ختم نگیں که دو سال و نیم همسرش بوده است، به خواستگاری زنی دیگر می‌رود.

در فرهنگ پسامدرن، دیگر دوران «قهرمانان بزرگ، خطرات بزرگ، سفرهای بزرگ و هدف‌های بزرگ» به سر آمده است (رنگه، ۶۴) و زندگی و موفقیت افراد با معیارهای جامعه‌ای مصرفی سنجیده می‌شوند. برای عده‌ای دنیا به جنگلی می‌ماند که اگر نشان دهی که می‌ترسی به تو حمله می‌برند، پس آنها پیش دستی کرده خود حمله‌ور می‌شوند. البته افرادی چون شوهر نگیں مختص زمان و مکانی خاص نیستند و همان‌طوری که آناتول فرانس به نیکی می‌گفت: «مردم همیشه همین‌گونه که اکنون هستند بوده‌اند، خودخواه، خسیس و بی‌رحم» (فرهنگ ربر).

در تئاتر معاصر فرانسه با نمونه‌هایی از خشونت‌های خانوادگی آشنایی داریم. به عنوان مثال استوپاسور (Steve Passeur)، (۱۹۶۶-۱۸۹۹) در نمایشنامه زن خریدار (*L'acheteuse*) با به نمایش درآوردن کینه‌ورزی بیش از حد در زندگی زناشویی، چارچوب اطمینان بخش تئاتر بورژوازی زمان خود را در هم می‌شکند، پل ژرالدی (Paul Géraldy) (۱۹۸۳-۱۸۸۵) هم در درام خانوادگی دوست داشتن (*Aimer*) به عدم رضایت در زندگی مشترک نظر دارد، عاملی که زندگی زناشویی را به شکست تهدید می‌کند.

رابطه میان نگیں و همسرش نیز رابطه‌ای مبتنی بر تنفر و قدرت‌طلبی است. در نتیجه به‌جای هر گونه عوامل یاری دهنده، نگیں در اطراف خود مخالفان متعددی دارد که موجبات دغدغه خاطرش را فراهم می‌آورند. مخالفت مادر و نزدیکان و همچنین تندخویی همسر، به منزله موانعی بیرونی تلقی می‌شوند که آرامش او را مختل می‌سازند و باعث نگون‌بختی‌اش می‌شوند. بدین ترتیب او پیوسته باید افسوس آنچه را بخورد که برایش محقق نگشته است.

آن چه می‌توان درباره همه شخصیت‌های اصلی و فرعی نگین اضافه کرد، آن است که اینها همه افرادی معمولی‌اند، بی‌هیچ داعیه روشنفکری. برای درک رفتار آنها باید درک درستی از عرف جامعه‌ای داشت که موضوع نمایشنامه در آن رقم می‌خورد. با مطالعه شخصیت‌ها به این نکته پی می‌بریم که آنها در طول نمایشنامه رفتار ثابتی ندارند و در هر موقعیتی به شکلی متفاوت عمل می‌کنند.

البته دادگاه طلاق نیز از منظر جامعه‌شناسی جای بررسی دارد. قاضی هر بار یک ماه فرصت می‌دهد تا که سازش و مدارا برقرار شود. اما حقایقی که در دادگاه بر زبان رانده می‌شود، نه تنها در خانه جای سازش باقی نمی‌گذارد، بلکه بهانه‌ای برای تلافی کردن می‌گردد. قاضی به خیال خود فرصت می‌دهد تا آن دو قدر با هم بودن را بهتر درک کنند، غافل از این‌که این فرصت فقط صرف انتقام‌جویی و قدرت‌نمایی می‌شود:

«نگین می‌گوید: من شبا کتک می‌خوردم!» (۲۹)

همه عرصه را چنان بر او تنگ می‌کنند که سرانجام ناگزیر می‌شود، صحنه را ترک گوید. رولان بارت درباره نمایشنامه‌های راسین می‌گوید که خروج شخصیت از صحنه نمایش، ارتباط تنگاتنگی با مرگ او دارد (نقل از پرونر، ۵۵). در نمایشنامه گیشه اثر ژان تاردیو (۱۹۹۵-۱۹۰۳) نیز وقتی مشتری از صحنه خارج می‌شود، مرگ در انتظار اوست. به همین ترتیب در نمایشنامه نگین، رفتن زن جوان به کنار دریا، با مرگش مصادف می‌شود. او می‌رود زیرا از محکمه‌ای که همه در آن قاضی‌اند و تنها او متهم، به تنگ آمده است. در وجود او «غریزه اصلی مرگ و زندگی در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند» (شارتیه، ۱۴۴-۱۴۵) ولی در مصاف میان مرگ و زندگی، سرانجام، پیروزی از آن مرگ است.

۴. ویژگی زمان

همان‌گونه که اشاره شد در نمایشنامه نگین، بر عکس شیوه‌ای که در آثار گذشتگان متداول بود، زمان از گذری مستقیم بهره نبرده است. نظمی میان زمان‌ها وجود ندارد و وقایع مدام در زمان و طبعاً در مکان‌های مختلف مانند خانه، رستوران، دادگاه، ... جابه‌جا می‌شوند و خواننده را سر در گم می‌کنند.

در نگاه اول برخی از جمله‌ها بی‌معنی‌اند و کشف معنای آن‌ها در گرو پیش رفتن و رویارویی با صحنه‌های دیگر است. در عالم پس از مرگ، دادگاه موهومی برپاست. خواننده خود را در بیرون از زمان و مکان احساس می‌کند و جریان دادگاه در بی‌زمانی مطلق رخ

می‌دهد. همان‌گونه که در خواب، زمان مطرح نیست، در این نمایشنامه نیز که همچون رؤیاست، زمان خط سیر مشخصی را طی نمی‌کند. در ابتدا ما به میانه داستان پرتاب می‌شویم. هیچ‌کس قصد ندارد ما را از ترتیب آنها آگاه کند، چرا که درک پیوند وقایع به عهده مخاطبان سپرده شده، به عهده خواننده یا تماشاگری فعال که به جای نظارت بر سیر حوادث، به یاری نویسنده و کارگردان آمده، خود به کشف ماجرا همت می‌گمارد؛ زیرا که تئاتر امروز مخاطبانی هوشیار می‌طلبد.

«تماشاگر امروز، آن کسی نیست که زندگی دیگران را برایش حکایت می‌کنند، بلکه او خود، آنچه را که دیگران تعریف می‌کنند، زندگی می‌کند» (گروس، ۶)

به گفته ویلیام جیمز، فیلسوف و پزشک آمریکایی^۱، ذهن انسان که پیوسته در حال فعالیت است، لحظه‌ای از پای نمی‌ایستد و همیشه در گذشته و حال و آینده سیر می‌کند. در هر لحظه گذشته و حال و آینده، چنان در ذهن، به یکدیگر می‌پیوندند که مفهوم زمان، برای ذهن، اهمیت خود را از دست می‌دهد.

با استفاده از فن بازگشت به گذشته (فلش بک) که یکی از اولین کاربردهای آن را در نمایشنامه‌شناسی آراس نوشته سالاکرو (Salacrou) شاهد بودیم، نویسنده نگین مدام خواننده را میان زمان گذشته و حال و آینده سرگردان می‌کند.

در تقسیم‌بندی سه گانه فروید نیز خاطرات و تجربه‌های انسان در ضمیر ناخودآگاه و نیمه‌آگاه او ذخیره می‌شوند و به هنگام مساعد شدن شرایط، به ضمیر آگاه می‌آیند. سختی‌های دوران کودکی همچون خواب در لایه‌های زیرین ضمیر نهفته است و بازگو کردن آنها از فشار تلخکامی‌ها می‌کاهد. اما به یاری جریان سیال ذهن، همه موانع زمانی از سر راه برداشته می‌شود و جریان ذهن، فعالانه به کار خود ادامه می‌دهد. این کاری است که نویسندگان معاصر انجام می‌دهند. آنها «بدون هیچ‌گونه مقدمه‌چینی»، (ژان دیلو، ۱۳۱) خواننده را از زمان گذشته به حال می‌آورند و هرچه از ذهنشان می‌گذرد، بدون در نظر گرفتن نظم زمانی، به روی کاغذ آورده، به «یادآوری خاطرات گذشته» می‌پردازند. همه زمان‌ها در یک همزمانی کامل قرار می‌گیرند و به «زمانی دائمی و بی‌زمان» مبدل می‌گردند. در این حال بر خواننده است که خود را با این قبیل نوشته‌ها عادت دهد، در درک مسائل، مشارکت خود را دریغ ندارد و خود به ذهنی فعال دست یابد.

۱- ویلیام جیمز (۱۹۱۰-۱۸۴۲) کتاب *اصول روانشناسی* را در سال ۱۸۹۱ نگاشت.

نتیجه گیری

در قرن هفدهم، تئاتر فرانسه بر پایه سنت تاریخی و متداول زبانی زیبا تکیه داشت، اما لیکن پیش کسوتان تئاتر سال‌های ۱۹۵۰ به همین زبان حمله‌ور شدند و عدم توانایی آن را برای انتقال افکار و احساسات آشکار ساختند. زبانی که امروزه شخصیت‌های «تئاتر روزمره» بدان تکلم می‌کنند، نمایانگر دشواری بیان دردها و مشکلات اجتماعی است. واژه‌ای برای بیان این مصائب نمی‌توان یافت، چرا که گاه فراتر از واژگان موجود جای می‌گیرد. امروزه بیش از همیشه شاهد برخورد اندیشه‌ها در صحنه تئاتریم، هر متن تازه‌ای با متون پیشین در ارتباط نزدیک است و ارتباط میان تئاتر و زندگی همچنان موضوعی مطرح به شمار می‌آید. در تئاتر امروز نقش کنش نمایشی بر عهده کلام سپرده شده و کشمکش‌ها در بطن زبان رخ می‌دهند، و این نکته‌ای است که باعث دغدغه خاطر و اشتغال فکر بسیاری از نویسندگان معاصر شده است.

نمایشنامه نگین، یا شاید نگین به معنی نگویید، از فاجعه‌ای می‌گوید که با واقعیت‌های اجتماعی، زندگی خانوادگی و اضطرابی متافیزیکی ارتباطی تنگاتنگ دارد. اما نویسنده نگین همانند نمایشنامه‌نویسان امروز (یاسمینا رضا، میشل ویناور) با وجود مطرح ساختن حقایق، نظریه یا راه حلی ارائه نمی‌دهد. نوشتار کتاب که از جمله‌هایی کوتاه تشکیل شده، و سبکی محاوره‌ای دارد که گواه بر سطح زبانی خانواده‌ای بسیار معمولی است، سرشار از سکوت است و فریاد. رفتار اجتماعی شخصیت‌ها نیز که در پی آزار رساندن به یکدیگرند، در فضاهای بسته امکان تنش بیشتری می‌یابد. زمان، تداوم رو به جلو را از دست می‌دهد، به دوران کودکی باز می‌گردد، در دنیای پس از مرگ گام می‌نهد. آنچه در این نمایشنامه احساس می‌شود، این است که واژه‌ها همه منتظرند تا کشف شوند و معنایی را که در پس خویش پنهان داشته‌اند، آشکار نمایند. شخصیت‌ها نیز، چنان که در خواب، با هم می‌آمیزند، هر یک در قالب چند نفر نمایان می‌شوند. نویسنده نگین با ترسیم زندگی نگونبار دختری سرخورده به مشکلات جوانان و حقوق زنان نظر دارد و به انتقاد از جامعه‌ای می‌پردازد که در آن، افراد ستم‌دیده کیفر می‌بینند.

در اروپا نیز «نظام پدرسالاری و مردمحوری طی قرن‌ها بر تمام سطوح فرهنگی و سیاسی و اقتصادی حاکم بوده است» (شمیسا، ۳۳۰). در آماري که در سال ۲۰۰۷ منتشر شد، می‌خوانیم که در کشور فرانسه همه ساله بیش از دو میلیون زن مورد ضرب و شتم همسر قرار می‌گیرند، لیکن قانونی نیز برای حمایت از آنها در برابر خشونت‌های خانگی، حداقل سه سال زندان و پرداخت بیش از چهل و پنج هزار یورو برای مجرم در نظر گرفته است (پنکا، ۳۲).

در پایان لازم به ذکر است که ساختار دورانی نمایشنامه نگین، به آوازه خوان طاس اثر اوژن یونسکو شباهت دارد. خواهر نگین نیز مانند خود او در پایان مومیایی می‌بیند، لب به دندان می‌گزد و از شوهرش کتک می‌خورد، گویی فاجعه دیگری در شرف تکوین است. نمایشنامه حمید امجد که دردهای جامعه امروز را نمایان می‌سازد، با صدای یک سیلی آغاز می‌شود و با صدای چهار سیلی به پایان می‌رسد و بدین ترتیب پایان را به آغاز پیوند می‌دهد و امکان هر گونه رهایی را از میان برمی‌دارد.

کتاب‌شناسی

امجد، حمید. (۱۳۸۴). *نگین*، تهران: نیلا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *نقد ادبی*، تهران: انتشارات طوس، چاپ سوم.

Bergez, Daniel: (1999). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Dunod, Paris.

Chartier, Jean-Pierre. (2001). *Introduction à la pensée freudienne*, Petite Bibliothèque Payot, Paris.

Corvin, Michel. (1995). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2Tomes, Bordas, Paris.

Ducher, Claude. (1979). *Sociocritique*, Nathan, Paris.

Grosse, Jean- Claude. (2006). *Les cahiers de l'Egaré.*, Paris.

Jeandillou, Jean- François. (1997). *L'Analyse textuelle*, Armand Colin, Paris.

Larthomas, Pierre. (2001). *Le Langage dramatique*, Puf, Quadrige, Paris.

Pavis, Patrice. (1997). *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris.

Pincas, Eric, mars. (2007). *Historia*, No 723, Paris.

Pruner, Michel. (1972). *L'Analyse du texte de théâtre*, Armand Colin, Paris/

Ryngaert, Jean- Pierre. (2000). *Lire le théâtre contemporain*, Nathan, Paris.

Vinaver, Michel. (1986). *Théâtre complet*, 2vol., Actes Sud/l'Aire, Arles.