

بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای و ارثیه ایرانی

مریم حیدری‌فرد*

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه
اصفهان، اصفهان، ایران

پیام عباسی**

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
(تاریخ دریافت: ۹۲/۲/۱۸، تاریخ تصویب: ۹۲/۸/۲۶)

چکیده

یکی از عناصری که مقایسه دو اثر ارثیه ایرانی نوشته اکبر رادی و باغ وحش شیشه‌ای نوشته تنسی ویلیامز را، با وجود تفاوت اساسی در پیرنگ، ممکن می‌سازد، نوع شخصیت‌پردازی آن‌هاست. این مقاله بر این باور است که تام در باغ وحش شیشه‌ای جنبه‌های شخصیتی متفاوتی دارد که هر یک از این جنبه‌ها، در نمایشنامه ارثیه ایرانی نمود بیشتری یافته و در قالب شخصیتی مجزا خود را نمایان ساخته است. این مقاله سعی بر آن دارد تا ابعاد شخصیتی تام را در جریان نمایش بررسی کرده و به نمود این تحولات در قالب شخصیت‌های ارثیه ایرانی بپردازد. در واقع می‌توان این طور بیان کرد که شخصیت‌پردازی تام به نوعی برابند این سه شخصیت نمایشنامه رادی است. عوامل تأثیرگذار بر تحولات در ساختار خانواده در عصر مدرن و گذار آن از قالبی سنتی به شکلی جدید را می‌توان در شخصیت‌پردازی آثار مشاهده کرد. این مقاله تلاش دارد تا با بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی دو نمایشنامه بر اساس مکتب آمریکایی، تصویر دقیق‌تری از انسان مدرن در واکنش به شرایط اجتماعی و اقتصادی حاکم بر عصر مدرن را در دو اثر با فرهنگ‌های متفاوت ارائه دهد.

واژه‌های کلیدی: شخصیت‌پردازی، شرایط اجتماعی، باغ وحش شیشه‌ای، ارثیه ایرانی، اکبر رادی، تنسی ویلیامز، مکتب آمریکایی.

* تلفن: ۰۳۱۱-۷۹۳۲۹۸۵، دورنگار: ۰۳۱۱-۷۹۳۲۹۸۵، E-mail: m.heydari1989@gmail.com

** تلفن: ۰۳۱۱-۷۹۳۲۹۸۵، دورنگار: ۰۳۱۱-۷۹۳۲۹۸۵، E-mail: Pyeam77@yahoo.co.uk

مقدمه

«باید روزی بدون اکبر رادی شروع نشود که شد...»^۱

گاه دو اثر نوشته شده در دو گوشه متنافر جهان، چنان به هم شبیه‌اند که گویی توسط یک نویسنده نوشته شده و یا این قطعیت را به خواننده انتقال می‌دهند که به یقین این دو نویسنده از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند و یا این که یکی از دیگری متأثر شده است. و گاه اتفاق می‌افتد که دو اثر نوشته شده توسط نویسندگانی در دو گوشه جهان، اشتراکاتی را به ذهن خواننده منتقل می‌سازند که ممکن است برآمد تأثیرپذیری دو نویسنده از هم نباشد، بلکه تشابه جهان‌بینی این دو نویسنده و فضای اجتماعی که در آن دست به نوشتن زده‌اند، ما را به مقایسه آثارشان وادار می‌سازد. دو اثر *باغ وحش شیشه‌ای* (۱۹۴۴) نوشته تنسی ویلیامز و *ارثیه ایرانی* (۱۳۴۷/۱۹۶۸) نوشته اکبر رادی، با توجه به جهان‌بینی مشابه نویسندگان دو اثر، با وجود پیرنگ متفاوتشان، شخصیت‌پردازی مشابهی را به نمایش می‌گذارند. مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی بر پایه تأثیرگذاری و تأثیرپذیری دو نویسنده با ملیت‌های مختلف و یا دو اثر، بر اساس مستندات تاریخی استوار است. «به سخن دیگر، از دیدگاه این مکتب، اثبات روابط تاریخی بین آثار ادبی که به زبان‌های مختلف نگاشته شده‌اند شرط مسلم و قطعی ورود به عرصه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است» (شرکت مقدم ۶۱). با این وجود، ارتباط تأثیرپذیری اکبر رادی از تنسی ویلیامز، هر چند محتمل، مد نظر این نوشتار نیست، بلکه گونه‌ای فراتر از ارتباط تأثیرپذیری، مقدمات این جستار را فراهم ساخته است. سوزان بسنت در این رابطه بیان می‌کند که اکثر متقدانی که از نقطه نظرهای متفاوت پا در عرصه ادبیات تطبیقی گذاردند، به نقطه تلاقی و اشتراکی مشخص نرسیدند و این موضوع موجب آن شده است که ادبیات تطبیقی از جنبه‌های گوناگون گسترش یابد (عنانی ۱۰). مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی این تصویر گسترده‌تر را به جهان معرفی کرد. این مکتب بر خلاف مکتب فرانسه، عقیده دارد که برای تطبیق دو اثر ادبی، الزامی برای تقارن تاریخی میان آن دو نیست و بی‌آنکه ارتباط و مبادله‌ای مستقیم یا غیرمستقیم میان دو نویسنده برقرار شده باشد، نیز می‌توان به تطبیق دو اثر ادبی پرداخت.

در مکتب آمریکایی، حیطة ارتباطات و تأثیرات ادبی، یکی از زمینه‌های عمده پژوهشی در ادبیات تطبیقی دانسته می‌شود، منتها از منظری فراخ‌تر، بدین‌سان که بر یافتن مدرک تاریخی و شواهد اثبات‌گرایانه اصرار نمی‌شود و قبول می‌شود که برخی از شباهت‌ها بین آثار ادبی، ناشی

۱- روز دلتنگی است»، مسعود کیمیایی، روزنامه اعتماد، ش ۱۵۷۶، پنج‌شنبه ۶ دی ۱۳۸۶، ص ۲۰.

از روح مشترک همه انسان‌هاست که ادبیات به عنوان پدیده‌ای جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش بشری و هنرهای زیبا معرفی می‌شود (شرکت مقدم ۶۳).

هاچسون پسننت^۱ یکی از پیشگامان مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، آثار ادبی را مرتبط با تحولات اجتماعی، تحولات فردی و تأثیر محیط بر زندگی اجتماعی و فردی انسان می‌داند. او معتقد است که در این موقعیت رابطه تأثیرگذاری و تأثیرپذیری فراملی نادیده گرفته می‌شود و تنها دستاوردهای انسانی مشترک، صرف‌نظر از زمان و مکان اهمیت می‌یابد (عنانی ۴۰).

با این دیدگاه، این مقاله تلاش دارد تا با بررسی ساختار روایی و شخصیت‌پردازی نمایشنامه ارثیه ایرانی که اثری است نوشته شده با فرهنگ شرقی در مقایسه با باغ وحش شیشه‌ای با پس زمینه غربی، تلاش نویسندگان آثار را در به تصویر کشیدن واکنش‌های مشترک انسانی به تحولات اجتماعی و اقتصادی عصر مدرن پیش رو قرار دهد.

یکی از وجوه اشتراک این دو اثر، اهمیت شخصیت‌پردازی برای نویسندگان است. اکبر رادی می‌گوید: «برای من بیش از هر چیز، شخصیت و کاراکتر آدم‌هایی که روی صحنه خلق می‌شوند، مهم است. خب البته عناصر دیگری هم مانند فضا، طرح، تم یا موضوع و چیزهایی از این قبیل در صحنه وجود دارند. ولی از نظر من، مهم‌ترین عنصر همان شخصیت است» (مظفری ۲۰).

یکی دیگر از عواملی که مقایسه دو اثر را ممکن می‌سازد، شباهت در ساختار روایی آن‌هاست، به طوری که هر دو نمایشنامه با روایت یک راوی آغاز و انجام می‌یابند. این نوع ساختار روایی، بخشی از جنبه‌های شخصیت‌پردازی را در دو اثر پر رنگ می‌کند که به تفصیل در طول مقاله شرح داده خواهد شد. دیگر عامل تأثیرگذار بر شخصیت‌پردازی دو اثر، شرایط اجتماعی، اقتصادی و خانوادگی حاکم بر نمایشنامه‌هاست. شرایط اجتماعی و اقتصادی حاکم بر جامعه در قرن بیستم میلادی، تحولاتی را در ساختار خانواده‌ها پدید آورد که این تحولات در روابط خانوادگی میان شخصیت‌های نمایش نمود پیدا می‌کنند. این مقاله تلاشی است برای پرداختن به اشتراکات شخصیت‌پردازی در دو اثر و زمینه‌های اجتماعی و خانوادگی که این اشتراکات را سبب می‌شوند. مطالعه تطبیقی شخصیت‌ها در این آثار امکان درک دقیق‌تری از جایگاه انسان مدرن را در عصر مدرن فراهم می‌آورد.

بحث و بررسی

یکی از وجوه تشابه این دو اثر، ساختار روایی آن‌هاست. هر دوی این آثار با خاطره‌پردازی راوی آغاز می‌شوند. «خاطره‌نمایی» یا «نمایش خاطرات»^۱ گونه‌ای از روایت است که در آن، یکی از شخصیت‌های نمایش، که گاهی شخصیت اصلی نمایش است و گاهی یکی از شخصیت‌های فرعی و ناظر داستان، روایت را با تک‌گویی ذهنی آغاز می‌کند. در این نوع روایت، داستان از آنجا آغاز می‌شود که تمام اتفاق‌ها رخ داده و راوی به بازگویی خاطرات خود از اتفاقات رخ داده در گذشته، برای تماشاگر با خواننده، می‌پردازد. در جریان نمایش، راوی می‌تواند جایگاه روایت را ترک کرده و در قالب نقش خود به تأثیرگذاری در پیشبرد حوادث داستان بپردازد. راوی در پایان داستان به جایگاه روایت باز می‌گردد و سرانجام داستان را از منظر خود برای مخاطب بازگو می‌نماید.

در هر دوی این آثار، نویسندگان از این نوع روایت بهره برده‌اند. در نمایش باغ وحش شیشه‌ای، تام نقش راوی را ایفا می‌کند. او که خود یکی از شخصیت‌های محوری نمایش است، مخاطب را برای بازگویی خاطرات خود آماده می‌سازد. کریستوفر بیگزبی، در مقاله‌ای با عنوان «تنسی ویلیامز: تصویرگر خود»، می‌نویسد که در حقیقت، تام با یادآوری خاطرات خود در آخرین روزهای بودن با خانواده، قبل از ترک آن‌ها، فضای کلی نمایشنامه را رقم می‌زند و حال به عنوان روایتگر، بیرون از فضای داستانی قرار می‌گیرد (بیگزبی ۲۶۷). همین‌طور نانسی کلاک در مقاله‌اش این‌طور می‌نویسد که فضای نمایشنامه همانا فضای ذهنی تام است و تام فقط در آغاز و پایان نمایشنامه از قالب خاطرات ذهنی خارج می‌شود و به زمان حال باز می‌گردد (کلاک ۳). از دیگر سو، نمایش ارثیه ایرانی با روایت جلیل آغاز می‌شود. جلیل نه تنها شخصیت محوری داستان نیست، بلکه حضور او در طول داستان کم‌رنگ است و در اغلب صحنه‌ها حضور ندارد و بیشتر نقش نظاره‌گر را بر عهده دارد. جلیل نیز در ابتدا این‌طور بیان می‌کند که: «[...] ماجرای ما از لحاظ زمان داستانی، حدود یک ماه طول می‌کشد [...]» (رادی ۲۶۳). این بدان معنی است که اتفاقات این نمایش نیز از قبل رخ داده و جلیل تنها به بازگویی این اتفاقات، نه لزوماً به عنوان عضوی درگیر، که به عنوان ناظری بر وقایع، آن را روایت می‌کند. هر دو راوی در انتهای نمایش به قالب روایتگری خود باز می‌گردند. علاوه بر نقش روایتگری که مخاطب ساختن مستقیم تماشاگر را می‌طلبد، در نمایش ارثیه ایرانی، دیگر

شخصیت‌ها نیز گاهی در جای جای نمایش، تماشاگر را مورد خطاب قرار می‌دهند و با آن‌ها سخن می‌گویند، به گونه‌ای که دیگر شخصیت‌های حاضر در صحنه، این گفت‌وگو را نمی‌شنوند و یا به طور صامت نسبت به آن بی‌تفاوت باقی می‌مانند.^۱ حال آنکه در نمایش باغ وحش شیشه‌ای، همواره این تام است که در طول نمایش با مخاطب ساختن تماشاگر، نقش روایتگر خود را حفظ می‌کند.

هر دو راوی، در ابتدا به روایت واقعیت یک زندگی، در یک قالب وهمی اشاره می‌کنند: تام: «[...] من درست برعکس شعبده‌بازی هستم که توی سیرک نمایش می‌ده، چون که اون مطالب دروغینو براتون به صورت یک حقیقت نمایش می‌ده، ولی من حقیقتو به صورت وهم و خیال در میارم [...]» (سمندریان ۸).

جلیل: «[...] نمایش ما از خیلی جهات یک واقعه معمولیه، که نه حوادث مهم و گیج کننده‌ای داره، نه حرف‌های عجیب و سرسام‌آوری. با وجود این، باید اضافه کنم که - یه چیزی مث رگه‌های رو مرمر تو این نمایش هست که به دیدنش می‌ارزه؛ اونم حقیقتیه که از پا آویزونش کردن [...]» (رادى ۴۶۳).

یکی از ویژگی‌های اصلی یک راوی، اشراف او به تمام واقعیت‌های داستانی است که تعریف می‌کند و به نوعی دانای کل بودن اوست. تام، به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی و درگیر در داستان، از تمام اتفاقات گذشته بر دیگر شخصیت‌ها نیز آگاه است و از منظر خود آن‌ها را روایت می‌کند. در واقع می‌توان این طور بیان کرد که این تام در نقش راوی است که از ابتدا مخاطب را با خود همراه می‌سازد و او را در طول داستان راهنمایی می‌کند و در پایان نمایش هم او را ترک می‌کند. مخاطب نیز اطلاعات خود از داستان را از منظر تام به دست می‌آورد. حال آنکه، راوی نمایش ارثیه ایرانی، این قابلیت را ندارد. جلیل در نقش راوی نمایش، در ابتدا بسیار خوب عمل می‌کند و اطلاعاتی از گذشته و حال آدم‌های نمایش به مخاطب می‌دهد که مخاطب از آن‌ها آگاه نیست. ولی در طول نمایش، جلیل از قالب

۱- تک‌گویی با مخاطب (Aside) شیوه‌ای مرتبط با حدیث نفس (Soliloquy) است. در شیوه حدیث نفس، شخصیت با خود بر روی صحنه نمایش سخن می‌گوید. در این شیوه شخصیت درحالی که به تنهایی بر روی صحنه است، افکارش را با صدای بلند بیان می‌کند. ولی در شیوه تک‌گویی با مخاطب، یکی از شخصیت‌ها، اندیشه یا قصد خود را در قالب سخنی کوتاه خطاب به تماشاگران بیان می‌کند و فرض بر این است که دیگر شخصیت‌های روی صحنه، حرف‌های او را نمی‌شنوند. با این شیوه تنها تماشاگران از اندیشه‌های واقعی این شخصیت آگاه می‌شوند.

روایتگری بیرون می‌آید، نقش کم‌رنگی به عهده می‌گیرد و فقط نظاره‌گر دیگر آدم‌های نمایش است و هیچ کنش و واکنش مؤثری از عملکرد او در طول داستان به چشم نمی‌خورد تا جایی که این عدم تأثیر او در پیشبرد داستان را جایی در نمایش در گفت‌وگویی با برادرش می‌خوانیم:

عظیم: «تو فقط سعی کن همه چی رو بدونی.

جلیل: این دیگه به خودم مربوطه.

عظیم: بدون، سر دربیار، با خبر شو! ولی نبادا به روی خودت بیاری! [...]» (رادی ۵۵۳).
 گرچه بعد تأثیرگذار تام، در نمایش اثریه ایرانی به عهده دیگر شخصیت‌هاست، ولی در بعد روایتگر تام نیز، جلیل به خوبی عمل نمی‌کند و نقش دانای کل و همه چیزدان او در طول نمایش رفته‌رفته کم‌رنگ می‌شود.

جلیل، پسر خانواده از ابتدا نقش دانای کل را بازی کرده و به روایت داستان پرداخته. او در انتهای نمایشنامه از آن چه شخصیت‌های دیگر و تماشاگر می‌دانند بی‌اطلاع است. این بی‌اطلاعی حکم دانای کل بودن را باطل می‌کند [...] (سلامتی ۱۶۷).

یکی دیگر از عواملی که پررنگ شدن بعد دیگری از شخصیت‌پردازی را در این دو نمایشنامه موجب می‌شود، شکل نوین خانواده در این دو اثر است. شکل نوین خانواده متأثر از تحولاتی است که در قرن بیستم میلادی در ساختار اجتماعی و اقتصادی جامعه به وقوع پیوست. در خانواده، به طور سنتی و از دیرباز، نقش مسئولیت‌پذیر، تأمین‌کننده و نان‌آور زندگی بر عهده پدر خانواده بوده است. با صنعتی شدن جوامع و مصرف‌گرا شدن انسان‌ها، توجه به نقش تأمین‌کنندگی و نان‌آوری پدر در خانواده بیشتر و بیشتر شد. ویکفیلد در کتابش با عنوان خانواده در تئاتر قرن بیستم آمریکا، می‌نویسد که خواسته‌ها از نان‌آور خانواده تا آنجا ادامه می‌یابد که او را از نقش پدری خود در خانواده دور می‌کند و در واقع نقش تأمین‌کنندگی او از نقش انسانی و پدر بودن پیشی می‌گیرد و به دید کالایی به او نگریسته می‌شود (ویکفیلد ۲۴). این فشاری که از سوی خانواده به پدر در جهت تأمین خواسته‌هایشان وارد می‌شود و همین طور ناتوانی او در این راه، موجب می‌شود تا او رفته‌رفته از کانون خانواده کناره‌گیر (همان ۲۶). این کناره‌گیری می‌تواند یا به دلیل تلاش برای تأمین نیازهای خانواده در جایی دیگر باشد و یا برای فرار از زیر بار این مسئولیت. ویکفیلد همچنین می‌افزاید: «در جامعه سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی قرن بیستم، ارزش نهادن بر بعد مادی مرد و پدر خانواده بیش از بعد انسانی‌اش، موجب دوری او از نقش سنتی پدری است.» (همان ۴۳). رها کردن نقش

تأمین‌کنندگی که به طور سنتی پدر عهده‌دار آن بود، سبب می‌شود تا این نقش به یکی دیگر از اعضای خانواده منتقل شود. ما در این دو نمایشنامه، شاهد جا به جایی نقش‌های سنتی و تغییر هنجارهاییم.

در خانواده وینگفیلد، پدر خانواده حضور ندارد. او خانواده را رها کرده و در پی امیال خود به دور دست‌ها رفته است. در ارثیه ایرانی، پدر خانواده، یعنی موسی، حضور دارد، ولی حضور او یک حضور صرفاً مادی است. او نقش مسئولیت‌پذیرش را رها کرده و حتی خود به عنوان کسی که باید نیازهایش توسط دیگران تأمین شود، باری بر دوش خانواده است. او نیز مانند پدر خانواده وینگفیلد، علائق شخصی خود را مهم‌تر از خانواده‌اش قرار داده، همسر دومی اختیار کرده و برای تأمین مخارج او، خانواده را در تنگنا قرار می‌دهد. در نتیجه نقش تأمین‌کنندگی خانواده، به اعضای دیگر خانواده منتقل می‌شود.

در خانواده وینگفیلد، این نقش به تام منتقل می‌شود. او برای تأمین اعضای خانواده، در کارخانه کفش‌سازی کار می‌کند. کاری که در تضاد با روحیات و علائق اوست و حتی آماندا-مادر خانواده- از او انتظار دارد که تا زمان به ثمر رسیدن و ازدواج لورا- دختر خانواده- تام نقش مسئولیت‌پذیر را که در نبود پدر به او محول شده، رها نکند: آماندا: «...» آگه می‌خواهی بری برو. ولی نه قبل از اون که جای تو رو کس دیگه‌ای توی خونه بگیره!

تام: منظورت از این حرف چیه؟

آماندا: منظورم اینه که وقتی لورا آدم مطمئنی رو پیدا نکرده که زندگی اونو تأمین کنه، تو حق نداری از این خونه بری! وقتی اون شوهر کرد و خونه مستقل برای خودش داشت، اون وقت تو آزادی و هر جا بخوای میتونی بری!» (سمندریان ۴۳)

از طرفی لورا نیز در نبود پدر، می‌باید بخشی از نقش تأمین‌کنندگی را برعهده بگیرد. آماندا، او را نیز به کلاس ماشین‌نویسی می‌فرستد تا در آینده بتواند زندگی خود را تأمین کند. در خانواده موسی هم وضع به همین ترتیب است. موسی با رها کردن نقش مسئولیت‌پذیر خود، این وظیفه را به دوش عظیم، دیگر عضو خانواده می‌افکند. عظیم در کارگاه تراشکاری کار می‌کند و به خاطر کار و تأمین خانواده یک چشمش را نیز در این راه از دست داده است. در این میان، انیس-مادر خانواده- نیز مانند آماندا وظیفه تأمین خانواده تا زمان ازدواج دختر-شکوه- را بر دوش عظیم می‌گذارد.

انیس (رو به عظیم): «...» حالا که روزی مون افتاده دس تو، با ما همچی میکنی. یه نگاهی

به خواهرت بکن.

عظیم (خشمگین): به من چه؟ مگه من اونو پس انداختم؟
انیس: تو باس صبر کنی تا اون بختش پاشه (رادی ۵۲۶).

خانواده حتی چرخ خیاطی‌ای برای شکوه تهیه می‌کند تا با آن بخشی از بار تأمین خانواده را به دوش بکشد. در طول نمایش، بیننده شاهد رابطه خوب والدین با فرد مسئولیت‌پذیر خانواده، فردی که نقش پدر را پذیرفته، می‌باشد و این رابطه خوب تا زمانی پابرجا می‌ماند که او نقش فرمانبردار و قربانی را برای خانواده ایفا می‌کند. آماندا تا زمانی که تام به حرف‌های او گوش می‌دهد، با محبت با او سخن می‌گوید و او را «با استعداد» (سمندریان ۳۸) می‌خواند. ولی زمانی که تام ذره‌ای از زیر بار مسئولیت خانواده شانه خالی می‌کند، از طرف آماندا متهم به خودخواهی می‌شود.

آماندا: دست از خودخواهی بردار، تو ... تو به هیچ چیز دیگه غیر از خودت فکر نمی‌کنی. (همان ۴۳)

و این در حالی است که بیگزبی در مقاله‌ای دیگر با عنوان «ورود به دنیای باغ وحش شیشه‌ای» می‌گوید، تام در حالی متهم به خودخواهی و بی‌توجهی به خانواده می‌شود که از تمام علائق خود گذشته، شغلی را انتخاب کرده که روح شاعرگون او را فرسایش می‌دهد، و حتی ذره‌ای به خود فکر کردن او - کتاب خواندن، شعر گفتن و رفتن به سینما - در مقابل تمام تلاش‌هایی که برای تأمین خانواده می‌کند، با شماتت روبرو می‌شود (بیگزبی ۳۳)، گویی وظیفه او از ابتدا تأمین معاش خانواده بوده و نه وظیفه‌ای محول شده به او در غیاب پدر. ویکفیلد در کتاب خود این طور بیان می‌کند که محبت مادری آماندا در رابطه با تام تنها نشأت گرفته از نیازهای اقتصادی اوست و نه صرفاً عشق و علاقه مادری به فرزندش. در واقع آماندا نگران سلامتی تام به عنوان عضوی از خانواده و یا پسرش نیست، بلکه از این می‌ترسد که تام با از دست دادن سلامتی‌اش، از وظیفه تأمین‌کنندگی‌اش بازماند (ویکفیلد ۶۱). در کنار هم ماندن اعضای خانواده نه لزوماً بر اساس محبت و پیوندهای عاطفی، که به خاطر نیازهای مادی است. آماندا: «[...] هر شب با قدم‌های لرزون می‌ای خون. مثل دیوونه‌ها با خودت حرف می‌زنی! سه ساعت می‌خوابی و بعد باید بلند شی و بری سر کار. من می‌تونم در نظرم مجسم کنم که تو کارتو با چه وضعی انجام میدی. خواب آلود، خسته، و مرتب هم با این حال نزارت چرت می‌زنی.

تام: بله حال من خیلی نزاره.

آماندا: تو چه حقی داری طوری رفتار کنی که شغل‌ت به خطر بیفته؟ تأمین معاش همه ما به خطر بیفته؟ فکر میکنی آگه شغل‌تو از دست بدی زندگی ما چه طوری ... (سمندریان ۲۹)

آماندا: (با محبت) پسر من تو که نمیتونی با شکم خالی سرکار بری، قهوه خالی که مواد غذایی نداره. [...] این طور با عجله هرت نکش. آدم آگه مایع داغ سر بکشه سرطان معده میگیره. خامه بریز که قهوه ات سرد بشه.

تام: نه متشکرم.

آماندا: خامه بریز توی قهوه‌ات که سرد بشه.

تام: نه مادر متشکرم. نه، بیشتر دوست دارم قهوه تلخ بخورم.

آماندا: میدونم، اما برات خوب نیست، ما باید تا اون جایی که میتونیم سعی کنیم بدن تو قوی و سالم بار بیاد. این روزا مشکلات زیادی در زندگی وجود داره، آگه هوای هم‌دیگه رو نداشته باشیم و به هم کمک نکنیم، پس دیگه چی کار کنیم؟ [...] (سمندریان ۳۹)

توجه آماندا به سلامتی تام و پرهیز دادن او از کارهای ناسالم که به سلامتی او آسیب وارد می‌کند، نه به خاطر نگرانی برای حفظ سلامتی تام، که نگرانی برای دور ریختن بخشی از درآمدش - که می‌توانست برای تأمین خانواده خرج شود - در راه علائق شخصی خود مانند رفتن به سینما، خرید کتاب و سیگار است:

آماندا: «[...] کجا میری؟»

تام: میرم بیرون سیگار بکشم.

آماندا: تو زیاد سیگار میکشی! هر بسته سیگاری که تو در روز دود میکنی پونزده سنت قیمت داره. حسابشو بکن، اون وقت متوجه میشی که تو یک ماه چه قدر می‌تونستی پس‌انداز کنی. [...] (همان ۴۸)

این توجه نشان دادن به شخص مسئولیت پذیر - در مقایسه با دیگر اعضای خانواده - را در خانواده موسی نیز شاهدیم. رفتار توأم با احترام پدر و مادر خانواده با عظیم، در مقابل نفرین کردن دیگر اعضای خانواده که نقش پدر را نمی‌پذیرند و به دنبال زندگی و علائق شخصی خود می‌روند، گویای این مدعا است:

موسی: «عظیم! تو تا به حال رو حرف من حرفی نیاورده بودی. حالام تنها کسی هستی که تو این خونه حاضرم چارتا کلمه باش حرف بزنی. اینو میگم که بدونی چقد خاطرتو می‌خوام. (رادی ۴۹۳)

عظیم: شما واسه چی انقد سر به سر اون (جلیل) میذارین؟

انیس: من آخرش اونو نفرینش میکنم نسل جنو.

عظیم: تو جوادم نفرین کرده بودی؟

انیس: اون دل منو به درد آورده بود.

عظیم: مگه چی کار کرده بود؟

انیس: تو اون خنسی که ما بودیم، یه گوشه شم جواد می تونست به دوش بکشه؛ اما اون ما رو توی بدبختی گذاشت و رفت و پاشم خورد.» (همان ۵۱۰)

عظیم فقط در نقش تأمین کنندگی اش مورد پذیرش و احترام خانواده است. به او به عنوان یک کالا نگاه می شود. به عنوان فرزند خانواده در ارتباط با پدر و مادر، هیچ اثری از محبت خانوادگی و احترام به علائق و خواسته های او به چشم نمی خورد. چه بسا اگر عظیم نیز به خواسته های خانواده بی توجه می بود، مورد بی مهری و نفرین آنان قرار می گرفت. او نیز مانند تام از زندگی و سلامت خود در راه تأمین نیازهای خانواده پدری گذشته، خانواده ای مستقل تشکیل نداده و بینایی اش را در این راه از دست داده است و در واقع خود را قربانی گذران زندگی خانواده می کند.

عظیم: «...» کار من یه طوریه که آدمو بدجوری میشکنه. سر صب یه هو آدم پیر میشه. خب؟ تو یه همچه وضعی دل خوشی آدم به چیه؟ [...]» (همان ۴۹۴).

توجه به فرد مسئولیت پذیر در خانواده موسی نیز صرفاً به جهت نیاز مادی آن هاست و نشانی از محبت در روابط خانوادگی به چشم نمی خورد. به طوری که هیچ کدام از اعضای خانواده به چشم عظیم که در راه تأمین خانواده آسیب دیده، توجهی نمی کنند و تنها به پرسیدن حال او اکتفا می کنند. دیگر اعضای خانواده به قربانی شدن عظیم واقفند و تنها در کلامشان سعی در ارزش نهادن بر کار او دارند تا بتوانند هر چه بیشتر او را در راه تأمین خانواده تشویق کنند.

موسی: «تو ... مقدسی.

عظیم: من، من ...

موسی: تو خودتو برای خاطر ما شهید کردی ... تو دنیا و آخرتو برای خودت خریدی.

عظیم: آخرتو نمیدونم؛ اما تا حالا که از دنیا چیزی نفهمیدم.» (همان ۴۹۵).

رفتن جواد از خانه و رها کردن خانواده و رفتن جلیل به دانشکده، کافه و بیلپارد با شماتت خانواده روبرو می شود. و همه این ها منجر به پایین آمدن آستانه تحمل نسل جدید در خانواده و شکستن هنجارهای زندگی خانوادگی از سوی آنان می گردد. وضعیت اقتصادی

خانواده‌ها نقشی اساسی در روند این تغییر و تحولات در خانواده‌ها دارد:

فقر اقتصادی حاکم بر خانواده‌ها باعث می‌شود که پدر و مادرها، فرزندان خود را به چشم یک نیروی کار در جهت تولید اقتصادی ببینند و خیلی زود آن‌ها را مجبور به قبول مسئولیت‌هایی در عرصه خانواده کنند. توقعی که آقا موسی و همسرش انیس، از فرزندان خود دارند در این راستا است. به دنبال فقر اقتصادی حاکم بر خانواده آقا موسی، تنها کاری که از دست او برمی‌آید، تغییر نگرش اوست به فرزندان و توقعات بی‌جای او سدی آهنین بین او و فرزندان کشیده و گسستی عمیق و هولناک در روابط خانوادگی آن‌ها ایجاد کرده است. او که با هر بهانه‌ای به دنبال خالی کردن شانه از زیر بار مسئولیت خانوادگی‌اش است، به هر یک از فرزندان به عنوان یک نیروی کار و تولید نگاه می‌کند و هر بار که با آن‌ها روبرو می‌شود آن‌ها را به خاطر عدم پذیرش این موضوع تحقیر و مواخذه می‌کند (مالمیر ۲۵۰).

فشار والدین بر روی فرزندان برای پذیرفتن این مسئولیت زود هنگام، در نهایت موجب گسستن آن‌ها از زندگی خانوادگی می‌شود. در خانواده وینگفیلد، تام جوانی است که تباهی رؤیاهای او آینده خود را در کار ملال‌انگیزی که برای تأمین خانواده مجبور به انجام آن است، می‌بیند. او خانواده را حصار می‌بیند که برای فرار از آن به سینما پناه می‌برد. او این حس نارضایتی خودش از بودن در خانواده را بارها در گفت و گو با مادرش به نمایش می‌گذارد:

تام: «...» باید از تموم اون چیزایی که آرزوشونو دارم صرف نظر کنم. از تموم کارایی که دلم می‌خواد بکنم و از تموم چیزایی که توی زندگیم می‌خوام به اون برسم. اون وقت تو مرتب میگی من خودخواهم و همه‌اش به فکر خودمم. تو نمیتونی بفهمی که اگه من به فکر خودم بودم، اگه تا حالا به بارم به فکر خودم افتاده بودم، حالا مدت‌ها بود همون جایی بودم که اون هست. یعنی من هم مثل اون فرار می‌کردم [...]» (سمندریان ۳۰).

تام، مادر و خواهر را رها می‌کند و مانند پدر در پی علائق خود می‌رود. در این بین لورا نیز برای فرار از این برزخ خانواده، به باغ وحش شیشه‌ای خود پناه می‌برد که نمادی از آسیب‌پذیری اوست. انسان‌های مدرن در دنیای شیشه‌ای و پر از توهمی گرفتار شده‌اند که به همان اندازه که شکننده است، بیرحم است و امید نجاتی در آن نیست. در خانواده موسی، جواد پیشتر خانواده را رها کرده، جلیل برای فرار از این خانواده از هم گسیخته به کافه و بیلبارد می‌رود و شکوه نیز به خوانندگی در رادیو مشغول می‌شود. در این بین، عظیم، شخص مسئولیت‌پذیر و وفادار به خانواده نیز، حتی آنان را تهدید به رها کردن می‌کند و در نهایت در زیر فشار این مسئولیت تحمیلی، به زندگی آن‌ها در مسجد نیز راضی می‌شود. او نیز مانند تام

به فکر آینده و زندگی خویش است و دیگرانی را که زندگی خود را وقف آنان کرده نسبت به آینده خود بی تفاوت می بیند.

عظیم: «این جا موضوع آینده من در بینه.

موسی: کدوم آینده؟ آینده تو منم، مادرت، خواهرت.

عظیم: مگه تو این خونه غیر از من آدم زنده پیدا نمیشه؟

موسی: چرا ... غیر از تو آدم زنده منم.

عظیم: پس بذارین، بذارین حالا که به این روز افتادم، یه ریزه م به فکر خودم باشم.

موسی: ما تو رو به این روز انداختیم؟

عظیم: آره ... آره، شما منو به این روز انداختین. من زندگیمو گذاشتم رو چشمم و گرفتم

جلوی شما. و شما زندگی منو با چشمم یه جا کنسیدین؛ بدون اینکه اصلاً به روی خودتون

بیارین.» (رادی ۴۹۳).

با وجود فرار از زیر بار مسئولیت خانوادگی، باز سرنوشتی محکوم به فنا در انتظار شخصیت هاست، گویی خانواده همچون مردابی است که هرچه برای فرار از آن تلاش کنند و دست و پا بزنند، باز هم بیشتر در آن فرو می روند. در خانواده وینگفیلد، تام با وجود علاقه به لورا و آوردن جیم برای آشنایی با او، لورا و مادرش را ترک می کند. اما بعد از ترک خانه باز شاهد فکر کردن او به آن هائیم و این عذاب وجدان برای ترک خانواده در وضعیتی مبهم و فکر کردن به سرنوشت آنها، او را رها نمی کند. در واقع این ترک خانواده در وضعیتی نامعلوم موجب به وجود آمدن عذاب وجدانی در تام می شود که تنها با بازگویی داستان زندگی اش برای دیگران آرام می یابد.

تام: «[...] با اولین غریبه ای که برخورد می کنم مشغول صحبت میشم، شاید آتشی که سینه ام رو میسوزونه خاموش بشه.» (سمندریان ۱۰۵).

در خانواده موسی، عظیم با وجود علاقه ای که به شکوه دارد و برای جلب توجه او برایش مبل می خرد، ولی باز در شرایط سخت، زندگی او و دیگر اعضای خانواده را در مسجد می پذیرد. جواد بعد از ترک خانه می میرد و جلیل، سرانجام دانشکده را رها می کند و به سربازی می رود.

فشار بر عضوی از خانواده که نقش مسئولیت پذیری را در غیاب پدر و یا عدم پذیرش مسئولیت توسط او می پذیرد، منجر به فروپاشی کانون خانواده و دور شدن فیزیکی و عاطفی اعضای خانواده از هم می شود. هر کس برای فرار از خانواده به دنبال دست آویزی است و خانه

که زمانی محل تجمع اعضای آن بود، اینک تبدیل به مکانی می‌شود که اعضا برای فرار از آن تلاش می‌کنند. رادی در این باره می‌گوید: «*ارثیه ایرانی* در مایه غلیظی از ناتورالیسم شناور است» (رادی ۱۵۸). شخصیت‌ها برای تغییر و فرار از موقعیت فعلی خود تلاش می‌کنند ولی گویی نیروی زندگی از هم گسیخته آنان، تمام تلاششان برای تغییر را بی‌نتیجه باقی می‌گذارد. محمد رحمانیان بر این عقیده است که در آثاری که با محوریت خانواده در دنیای مدرن شکل گرفته‌اند «خانواده نه گریزگاهی برای پناه آوردن، که جهنم خود ساخته آدمیان است» (طالبی ۱۰۴). او می‌افزاید «تراژیک‌ترین موقعیت خانوادگی در *ارثیه ایرانی* رخ می‌دهد. خانواده در این اثر کانون تضادها و تناقض‌هاست. [...] *ارثیه ایرانی* یک جهنم واقعی است. اهل خانواده از کنار هم می‌گذرند که به هم تنه بزنند، با هم سخن می‌گویند تا نیشی به یکدیگر فرو کنند، محبتشان توأم با حسابگری است و عشقشان آلوده تحقیر. بیزارند و بیزاریشان را نمی‌توانند پنهان کنند» (همان ۱۰۸).

نکته قابل توجه در این دو اثر این است که هیچ کدام از شخصیت‌ها قهرمان داستان‌هایشان نیستند. شخصیت‌هایی که زندگی خانوادگی‌شان به نمایش گذاشته می‌شود، انسان‌هایی تنها و رها شده در دنیای مدرن‌اند. در هر دو اثر به تمام شخصیت‌ها پرداخته شده و هیچ کدام بر دیگری در شخصیت‌پردازی برتری ندارند. تام در *باغ وحش شیشه‌ای* از پرداخت مضاعفی در شخصیت‌پردازی برخوردار است، زیرا نقش راوی را نیز بر عهده دارد و نقش او در دید مخاطب پررنگ‌تر به نظر می‌آید. او در واقع ضدقهرمانی است که ناتوانی‌هایش در برابر فشارهای دنیای مدرن به نمایش گذاشته می‌شود. در نمایش *ارثیه ایرانی* اما، نویسنده به همه آدم‌ها به طور یکسان توجه نکرده است و روی شخصیت خاصی نیز تأکید نمی‌شود. در این اثر نیز تنها تصویر انسان‌های تسلیم شرایط اجتماعی به نمایش گذاشته شده است.

نتیجه

این مقاله سعی بر آن داشت تا با در نظر داشتن شرایط اجتماعی و اقتصادی حاکم بر دو نمایشنامه *باغ وحش شیشه‌ای* نوشته تنسی ویلیامز و *ارثیه ایرانی* نوشته اکبر رادی، به بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در این دو نمایش بپردازد. با در نظر داشتن شخصیت تام در *باغ وحش شیشه‌ای*، سعی بر آن بود تا علل پررنگ شدن جنبه‌های شخصیتی او و تغییر و تحول آن در طول نمایش بررسی شود و به نمود آن جنبه‌ها در شخصیت‌هایی مجزا در نمایش *ارثیه ایرانی* پرداخته شود. با این باور که شخصیت‌پردازی تام گاه در قالب جلیل، گاه در قالب عظیم

و گاه در شخصیت جواد بروز پیدا می‌کند. در نهایت باید اذعان داشت که برآیند شخصیت‌های جلیل، عظیم و جواد به یک کل به نام تام ختم می‌شوند و در اصل تفاوتی بنیادی میان این سه شخصیت نیست، همانطوری که جلیل در گفت‌وگویی با برادرش بیان می‌کند: «من هر کی هستم، آدمی هستم مَث تو» (رادی ۵۵۵). همچنین با پرداختن به شرایط خانوادگی در دو اثر، سعی بر آن بود تا شکل‌گیری شخصیت‌ها در ساختار خانواده مورد بررسی قرار گیرد؛ خانواده‌ای که شرایط اجتماعی و اقتصادی قرن بیستم میلادی، آن را از شکل سنتی و منسجم خود خارج کرده است و این دو نمایشنامه شرایط اعضای خانواده را در این نظام از هم گسیخته خانوادگی به تصویر می‌کشند. بیگزبی در مقاله‌اش تحت عنوان «تنسی ویلیامز: تصویرگر خود» این طور می‌نویسد که از زمانی که خانواده به عنوان موضوع اصلی نمایش‌ها قرار گرفت، تنسی ویلیامز به دنبال تأکید و نشان دادن فروپاشی ساختار خانواده بوده است (بیگزبی ۲۹۱). ساختار روایی و شرایط خانوادگی مشابه در دو نمایشنامه، با وجود پیرنگ متفاوتشان، مقایسه شخصیت‌ها را در آن دو ممکن می‌سازد. بررسی تطبیقی شخصیت‌ها در این دو نمایشنامه، تنها به مقایسه شخصیت تام با جلیل و عظیم و جواد ختم نمی‌شود، بلکه نوع رابطه شخصیت نان‌آور خانواده با دیگر اعضا، از جمله مادر و خواهر خانواده، جای بحث و بررسی دارد. همچنین نوع رابطه والدین با یکدیگر، در خانواده وینگفیلد، رابطه آماندا با پدر خانواده با وجود عدم حضور او و نیز رابطه انیس و موسی در نمایشنامه ارثیه ایرانی قابل بررسی است. این مقاله تلاشی بود برای به تصویر کشیدن مشابهت‌های دو اثری که توسط دو نویسنده در بستر فرهنگی متفاوتی آفریده شده‌اند ولی نوع نگاه مشابه آن‌ها به شخصیت‌ها، مقایسه دو اثر را ممکن ساخته است.

Bibliography

- Bigsby, C.W.E. (2006). "Entering The Glass Menagerie". *Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2005). "Tennessee Williams: The Theatricalising Self ". *Bloom's Period studies of American Drama*. Yale: Yale University Press.
- Cluck, N. A. (1957). "Showing or Telling: Narrators in the Drama of Tennessee Williams". *American Literature*. Texas: Duke University Press.
- Enani, M. M. (2005). *Theories of Comparative Literature*. Retrieved from [http://www.svu.edu.eg/links/icpt/theories of comparative literature.pdf](http://www.svu.edu.eg/links/icpt/theories%20of%20comparative%20literature.pdf)

- Malmir, R. (1389/2010). "Barresi Zaminehaye Bohran Khanevadeh (Analysis of Family Crisis)". *Compilation of Essays of First Radi Conference*. Tehran: Ghatreh Publication.
- Mozafari, M. (1387/2008). *Poshte Sahneye Abi* (Behind the Blue Scene, Interview with Radi). Tehran: Morvarid Publication.
- Radi, A. (1386/2007). *Ruye Sahneye Abi* (On the blue scene). Vol. 1. Tehran: Ghatreh Publication.
- . (1352/1973). *Dasti az Dur* (Remote Hand, Essays). Teharn: Omid Publication.
- Salamati, S. (1389/2010). "Shegerdhaye Namayeshnamenevisi e Akbar Radi (Dramatic Techniques of Akbar Radi)". *Compilation of Essays of First Radi Conference*. Tehran: Ghatreh Publication.
- Samandarian, H. (1384/2005). *Baghe Vahshe Shishei* (The Glass Menagerie). Tehran: Ghatreh Publication.
- Sherkat M. S. (1388/ 2009). "The Schools of Comparative Literature". *Study of Comparative Literature*. V. 12. University of Birjand.
- Talebi, F. (1383/2004). *Shenakhtname Akbar Radi* (The Recognize of Akbar Radi). Tehran: Ghatreh Publication.
- Wakefield, T. (2003). "The Family in The Twentieth Century American Drama". *Modern American Literature: New Approaches*; Vol. 39. No. 2, New York.
- Williams, T. (1944). *The Glass Menagerie*. Retrieved from <http://staff.bcc.edu/williams--The Glass Menageie.htm>.