بررسی نمایشنامه «خدا در آلتونا حرف می‌زند»

نوشتهٔ محمد ابراهیمیان، از دیدگاه نئوفرمالیستی

فاطمه مولازاده

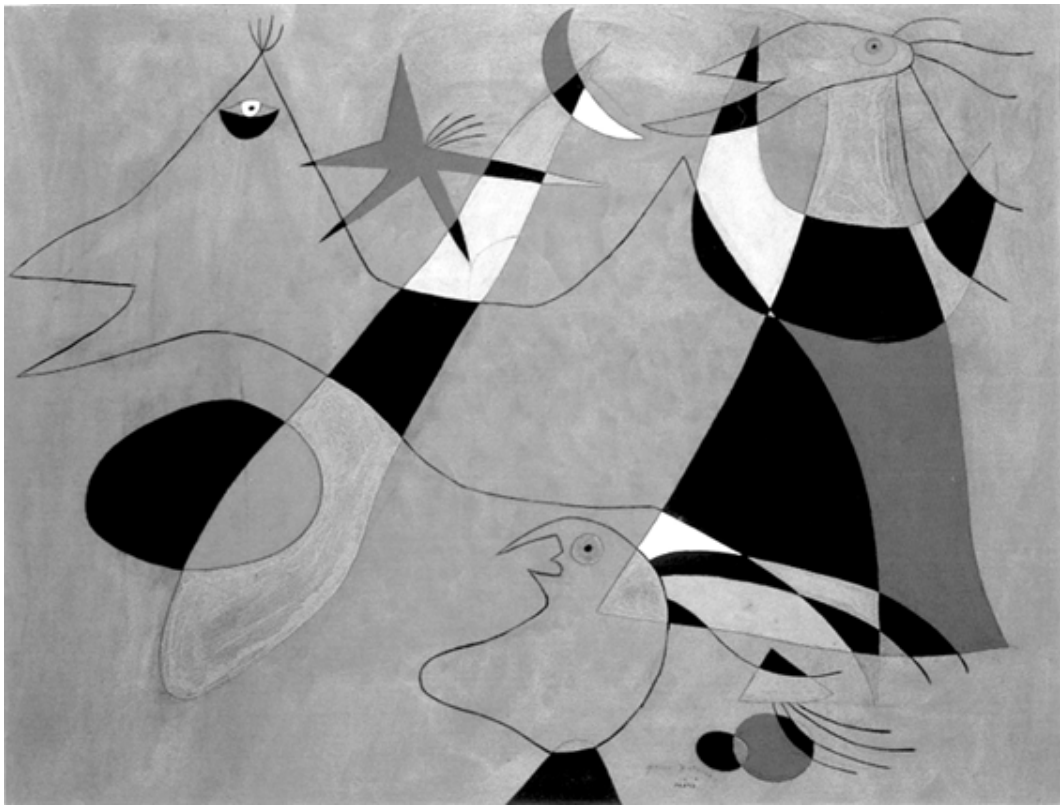
«خدا در آلتونا حرف می‌زند» نمایشنامه‌ای است نوشته محمد ابراهیمیان که در سال ۸۶ توسط انتشارات قطره و در ۱۴۲ صفحه به چاپ رسیده است.

محمد ابراهیمیان، نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس، و منتقد در سال ۱۳۲۵ در شهرستان صحنه از استان کرمانشاه متولد شد. همزمان با تحصیل روان‌شناسی در دانشگاه تهران در مطبوعات، نقدهای هنری می‌نوشت و پس از مدتی به نوشتن رمان و نمایشنامه روی آورد. از آثار او می‌توان به رمان کرشمهٔ لیلی، نمایشنامه‌های دیدار در دمشق، طوبی در جنگ، لیلی و مجنون، قزاق‌ها، شمسانا، رستاخیز عشق، حریر سرخ صنوبر، خدا در آلتونا حرف می‌زند، بدرود امپراطور و رودکی اشاره کرد که نمایشنامهٔ رودکی به عنوان نمایشنامهٔ برگزیدهٔ جشنوارهٔ بیست و ششم فجر نیز شناخته شده است.

نقد زیر به شیوهٔ نئوفرمالیستی نگاشته شده است. لازم است نخست اشاره‌ای به خود فرمالیسم از جنبهٔ تاریخی بیندازیم تا سپس معنای نئوفرمالیسم یا فرمالیسم نو مشخص شود.

نخستین گام را در تاریخ فرمالیسم ویکتور شکلوفسکی روسی با انتشار کتاب «رستاخیز واژه» برداشت که در سال ۱۹۱۴ به چاپ رسید، و ارزنده‌ترین اثر پژوهشی وی رساله «هنر به مثابهٔ تمهید» است که دگرگونی بزرگی را در چارچوب نظریه‌های نقد ادبی پدید آورد.

ولی بنیانگذاران فرمالیسم، اعضای دو انجمن *مطالعات زبان‌شناسی مسکو* (۱۹۱۵، به ریاست رومن یاکوبسن) و انجمن *پژوهش‌های زبان شاعرانه* (opoiaz) در سن پترزبورگ (که شکلوفسکی نیز یکی از



اعضای فعال این انجمن به حساب می‌آمد) بودند.

فرمالیست‌ها معتقد بودند که ما بدون تجربه فرم نمی‌توانیم معنا یا محتوای اثر هنری را درک کنیم؛ به همین دلیل فرم را مقدم بر محتوا می‌دانستند؛ از آنجا که هدف اصلی حمله‌های فرمالیست‌ها نقد تأثیری و نقد تاریخی بود، از نظر آنها اثر هنری پدیده‌ای خودمختار محسوب می‌شد که ورای فرآیندهای تاریخی و اجتماعی قرار داشت و منتقد برای پاسخ دادن به پرسش‌های انتقادی، «فقط» باید به خود متن رجوع می‌کرد.[1]

در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی، نظریه‌های ارسطو در بوطیقا، از جهاتی نخستین اثر فرمالیستی جهان است که بر اهمیت متن و تقدم فرم و بی‌توجهی به مؤلف از یک سو و مخاطب از سوی دیگر تأکید می‌کند.[2]

آثار فرگوسن (به‌خصوص کتاب the idea of a theatre)، اریک بنتلی، الدر السن، ریچارد هابنی، و معلمان تئاتر دیگری چون الکساندر دین، هاردی آلبرایت، سام اسمایلی و فرانسیس هاج از آثار مطرح در زمینهٔ نمایشنامه است.

این افراد غالباً اهل ایالات متحده هستند و آثارشان بعد از دههٔ ۱۹۳۰ شروع به انتشار کرد و تحت عنوان نقد نو (فرمالیسم انگلیسی ـ آمریکایی) در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۵۰ به اوج شکوفایی رسید.

یکی از ویژگی‌های فرمالیسم که دلیل بقای آن نیز بوده است، موهبت انعطاف‌پذیری آن است به طوری که به مرور زمان توانست بر ضعف‌ها و ناتوانی‌های غیر قابل دفاع خود غلبه کند؛ از آن جمله بی‌توجهی مطلق به مؤلف و زمینه‌های اجتماعی و تاریخی متن ادبی است که به خصوص در اثر فرانیس هاج با نام کارگردانی نمایشنامه شاهد این انعطاف‌پذیری هستیم که اثری نئوفرمالیستی به حساب می‌آید.

همان‌گونه که فرمالیست‌های اولیه (روسی) به کشف «ادبیت» اثر به شیوهٔ علمی علاقهٔ وافری داشتند و ازاین رو به «تجزیه و تحلیل» عناصر موجود در خود اثر می‌پرداختند، ما نیز در این متن تلاش کرده‌ایم که هر کدام از عناصر نمایشنامه را به صورت جداگانه بررسی کنیم تا نقد شکلی عینی‌تر به خود بگیرد و به صورت جزئی‌نگرتری بتوان در مورد فرم آن نگاهی به دست داد؛ در عین حال تلاش کرده‌ایم که از کنار زمینه‌های اجتماعی ـ تاریخی که در به وجود آمدن نمایشنامه بی‌تأثیر نبوده‌اند بی‌تفاوت نگذریم.

در مورد عناصر فوق‌الذکر باید گفت که فرمالیست‌ها عموماً و جیمز توماس خصوصاً که عمدهٔ این متن (پس از کتاب «نمایشنامه‌نویسی» اثر سام اسمایلی) متکی بر اثر اوست، عناصری از این قبیل را بررسی می‌کنند:

۱. شرایط مفروض: شامل زمان، مکان، جوامع، اقتصاد، سیاست و قانون، خرد و فرهنگ، مسائل مذهبی، و جهان نمایشنامه

۲. داستان پیش آغازین (شامل اتفاقاتی که پیش از شروع نمایشنامه رخ داده به اضافه تکنیک پخش این اطلاعات)

۳. طرح: شامل کنش فیزیکی و روان‌شناختی

۴. طرح: شامل بررسی پیشروی و ساختار

۵. شخصیت

۶. ایده یا فکر نمایشنامه (که در کلمات، شخصیت‌ها و طرح می‌توان به دنبال آن گشت)

۷. دیالوگ (شامل بررسی کلمات، جملات، گفتارها، تئاتری بودن)

۸. سبک نمایشنامه

۹. تمپو، ریتم و حال و هوا

البته در مواردی که احساس کردیم برخی از این موارد بیش از آن که نیل به سوی نقد داشته باشند، رنگ «تحلیل» صرف به خود

می‌گیرند که فقط برای اجرا مورد نیاز است، از آن مورد صرف نظر کرده‌ایم، مانند تمپو و ریتم.

نمایشنامه، داستان مردی است که ۱۵ سال پیش پسرش را برای تحصیل راهی آلمان کرده است و اکنون پس از این مدت طولانی به دیدار او می‌رود ولی متوجه می‌شود پسر با او بسیار بیگانه است و همه چیز از تفاوت این دو نسل آغاز می‌شود که پایانی جز خودکشی ندارد. او غرق در ذهنیات شاعرانه و بیمارگونهٔ خویش به استقبال مرگ می‌رود.

یک تفسیر کوتاه بر دنیای نمایشنامه:

این یک تراژدی دربارهٔ تنهایی انسان است ـ اثری که از درون متنی دیگر سر بر آورده است؛ از شاهنامهٔ فردوسی ـ و مشخصاً از داستان رستم و سهراب؛ و یک آشنایی‌زدایی و انتقادی از آن.

سهرابی دیگر به نام بردیا و رستمی دیگر به نام پدر، بعد از گذشت قرن‌ها، بار دیگر رو در رو، بار دیگر میدان جنگ، مرگ. ولی این پدر با رستم تفاوتی دارد؛ رستم، بار نخستینی که از سهراب بر زمین می‌خورد به حیله خود را می‌رهاند:

رستم: رسم جوانمردی چی می‌شه؟ (۵۵)[۳]

ولی این پدر شهامت آن را دارد که حیله به کار نبندد و برتری پسرش را بپذیرد، هر چند فقط در درون خود:

حق با اونه (۵۵)

همان‌گونه که سهراب را بر رستم ارجح می‌داند:

پسر: به سلامتی رستم می‌خورید؟

پدر: سهراب!

پدر عاشق است، عشقی که در واقعیت (سوای دنیای ذهنی او) نشانه‌ها از آن سخن می‌گویند: لنگه کفش زنانه پاشنه بلند زنگاری؛ که در آن می‌نوشد:

بقای سهراب، بقای عشق (۱۶)

و رازی سر به مُهر: ساعتی که در۱۲/۳۳ ایستاده و کوکش هم مفقود شده است؛ «همهٔ مردم دنیا نامحرمند» برای دانستن این راز!

اینک بردیاست و پدر، مردی بسیار پر مطالعه و عاشق کتاب که سال‌های عمرش را تنها با آنها سپری کرده است؛ پسر: سی سال روزنامه نگاری.

با همسری که حالش از هر چه کتاب است به هم می‌خورد:

بریز دور این آت آشغالا رو... خودتو حبس کردی تو اون اتاق لای اون کتابا که چی بشه؟

اینجا آلمان است، کیل، آلتونا. داستان از این قرار است که پدر(که در سراسر نمایشنامه تنها با همین عنوان از او یاد می‌شود!) از ایران (تهران) برای دیدار پسرش، بردیا که پانزده سال است برای تحصیل از ایران دور است بدینجا آمده. با شاهنامه‌ای بسیار بزرگ که با چرخ دستی حملش می‌کند: مردی با بیست هزار جلد کتاب در قلب کویر.

حوادث داستان از آنجا برای ما روایت می‌شود که وی وارد فرودگاه فرانکفورت شده و یکی از دوستان بردیا به نام جواد که او هم به همراه «جاسم براق و جاوید جفنگ و حاجی فینیک (بردیا)» مقیم آلمان است، به استقبال او می‌رود. بردیا بی‌خبر از همهٔ دوستانش «یهو غیبش زده» است.

علی ترکه: فکر می‌کرد باباش اومده ورش داره ببره تهران.

ولی به هر طریق ممکن او را می‌یابند و بردیا با پدر قرار می‌گذارد. در این میان صحنه‌ای هم هست که به مونولوگی از مادر اختصاص دارد و به زمان راهی شدن پدر به سوی آلمان برمی‌گردد؛ در این صحنه اطلاعاتی از این قبیل منتقل می‌شود: پدر عاشق‌پیشه است، مادر از وضع مالی خانواده‌اش در مقایسه با خواهرانش، راضی نیست، ۱۵ سال است که پدر حتی یک‌بار هم بلیطی به مادر نداده که برود و پسرش را ببیند. مادر حالش از کتاب به هم می‌خورد، میل دارد که بردیا با خواهرزاده‌اش ازدواج کند ولی پدر مخالف است، برادرهای او ازدواج‌های غیر معمولی با دو غیر ایرانی داشته‌اند، مادر در مورد خود خطاب به پدر می‌گوید: «عین قسم ناحق چسبیدی به من که چی بشه؟» یا چند سطر بعدتر:

«یه زن هم واسه خودت بگیر... تو هم که عاشق‌پیشه»؛ پدر: ولی من دوستت داشتم.

در این میان رستم و سهراب به طور مکرر در ذهن پدر حضور دارند، صحنه جنگ آن دو تا کشته شدن سهراب. زن زنگاری هم گاه ظاهر می‌شود: «عشق اولم بود» بیست و سه سال عاشقش بوده است. و بردیا از این عشق خبر دارد.

و نیز بافنده(بافندگان)ای که در ذهن پدر حضور دارد و محرم راز وی است؛ آنها قالی می‌بافند.

پدر در کلن دوستی به نام فریدون دارد که قدیمی‌ترین دوست اوست. فریدون قصد دارد برای پدر پناهندگی بگیرد و داستانی را به پدر آموخته که باید جلوی مأمورین بازی کند؛ آنها تمرین می‌کنند، مثل روزهای جوانیشان که در ایران در انتظار گودو اجرا می‌کرده‌اند، ولیکن

در نهایت پدر می‌گوید که: «بهم بر می‌خوره» او قصد ندارد بماند.

در این بین یک داستان فرعی نیز وجود دارد: منزل فریدون آتش می‌گیرد و پدر جان خود را به خطر می‌اندازد و راهی بیمارستان می‌شود.

در صحنه بعد که صحنهٔ حضور پدر در ایستگاه قطار آلتوناست، ناگهان با تعدادی پلیس مواجه می‌شویم که تصور می‌کنند او قصد دارد بمبی در آنجا منفجر کند، آنها از همان لحظهٔ ورود وی به آلمان او را زیر نظر داشته‌اند، تلفن ایستگاه زنگ می‌زند، در یک فضای تجریدی پدر گوشی را بر می‌دارد؛ صدای خداست: من نمرده‌ام، او که مرد، نیچه بود، به زودی مرا خواهی دید.

پدر ساعتش را که بار اولی که از آلتونا رد می‌شد در میان ریل‌ها انداخته بود، برمی دارد و رأس ساعت ۱۲/۳۳ مقداری قرص می‌خورد و در همانجا مرگ به سراغش می‌آید. سپس رییس پلیس (مرد بارانی‌پوش) برای جلوگیری از انفجار احتمالی دستور می‌دهد که قطار سریع‌السیر را متوقف کنند و قطار خانم‌ها (!) را پیش بیندازند.

قطار خانم‌ها متوقف می‌شود و تصادفاً همان زن زنگاری از آن بیرون می‌آید تا از لوکوموتیوران برای توقفشان توضیح بخواهد. از او ساعت را می‌پرسند؛ بدون نگاه به ساعت می‌گوید ۱۲/۳۳ (درست همان‌کاری که پدر همیشه می‌کرد)، ناگهان متوجه ساعت پدر می‌شود که مرد بارانی‌پوش آن را به طرزی اغراق‌آمیز دور انگشتانش می‌چرخاند. زن جیغی می‌کشد و روی نیمکت می‌افتد (بعد از مرگ سهراب؟!)...و کوک ساعت پدر را در آورده و کوکش می‌کند؛ همهٔ ساعت‌ها که در ۱۲/۳۳ دقیقه متوقف شده بودند به راه خود ادامه می‌دهند: ساعت راه آهن، ساعت مرد بارانی پوش، دو مأمور پلیس و دیگران.

بردیا نیز در آخر می‌گوید: «من... بردیا پسرش بودم» آیا مادر واقعی بردیا این زن است؟ (مرجع ضمیر مشخص نیست)

در نهایت بافندگان دار قالی را پیش می‌آورند؛ یک طرح اسلیمی هفت‌رنگ از یک نیلوفر رونده در یک متن زنگاری بافته‌اند. آتش‌بازی تولد مسیح آغاز می‌شود!

***

در بررسی نمایشنامه، اگر بخواهیم با شرایط مفروض- که فرمالیست‌ها و خصوصاً فرانسیس هاج آن را به شالوده و پایهٔ محکم ساختمان تشبیه می‌کند ـ آغاز کنیم و مشخصاً با عنصر «زمان» که در این نمایشنامه عنصر مهمی است، باید بگوییم که:

ـ زمان کنش همعصر با ماست؛ چرا که فریدون، دوست پدر از خاطرات خود در زمان انقلاب می‌گوید: وقتی انقلاب شد، تو میدان انقلاب از بس قنداق تفنگ کوبیده بودن رو سر و کله‌ام هیچ کس رو نمی‌شناختم (۹۰)

و «من از او (پدر) بزرگ‌تر بودم. هفت سال»

اینها به ما می‌گوید که پدر فریدون به نسلی تعلق دارند که هنگام انقلاب، ایام جوانیشان را سپری می‌کرده‌اند و بردیا اکنون جوان است؛ «خیلی از هجده سالش گذشته».

ـ زمان دراماتیک کمی پیش از هفت‌ماه است: از حدود اول ماه «می» (۷۵) (روز جهانی کار و کارگر که برای پدر اهمیت دارد (۷۶)) تا روز تولد مسیح (۱۴۵) که در ماه دسامبر است.

تمامی این مدت نیز بین صحنهٔ آخر و صحنهٔ پیش از آن سپری شده است.

ـ نمایشنامه حرکتی غیرخطی دارد و زمان در هم ریخته است. در واقع هیچ قید و بندی برای زمان روایت وجود ندارد. همه چیز به شیوهٔ سیال ذهن است. ذهن پدر، بافندگان (بافنده) را، رستم و سهراب را در میدان نبرد، پدر بزرگ، و زن زنگاری را برای ما مجسم می‌کند. در این مورد نویسنده دست به افشای فن نیز زده است:

پدر (به بافنده): بکوب، خوب می‌کوبیدی.

بافنده: می‌شنوه (البته مرجع ضمیر این فعل مشخص نیست)

پدر: تو، توی ذهن منی مؤمن.

بافنده: دستگام چی؟

پدر: اونم همین‌طور (۵۴)

و این ذهنی بودن روایت باعث می‌شود که تغییر زمان و قطع بهنگام یا نابهنگام آن و انتقال از صحنه‌ای به صحنه دیگر، کاملاً آزادانه صورت گیرد.

گاه نیز حضور مادر، ذهنیات پدر شامل رستم و سهراب و سپس حضور خود پدر، روی هم می‌افتد (۶۱ به بعد)؛ زمان در هم تنیده و مبهم می‌شود.

همان‌طور که اشاره شد، پسر (بردیا) در انتهای صحنهٔ کوتاه دوم دیالوگ کوتاهی دارد:

من...

و جمله‌اش را ناتمام می‌گذارد؛ و این جمله را (طبق توضیح صحنه) در انتهای نمایشنامه و آخرین دیالوگ آن تکمیل می‌کند:

من... بردیا پسرش بودم.

از آنجا که فقط توضیح صحنه بر این مسأله اصرار می‌ورزد آیا می‌توان گفت که با تکرار یک کلمه در لحظات آغازین متن و انتهای آن زمان دایره‌وار است؟ مگر نشانه‌های اجرایی آن را پررنگ کند.

حرکت غیرخطی و پس و پیش شدن زمان در کل متن، باعث می‌شود که توجه ما به فرم نمایشنامه (نوع روایت) به خودی خود جلب شود؛ و این وجه مشترکی است با شعر که در آن توجه معطوف به فرم، به طور خاص است؛ و همان‌گونه که رومن یاکوبسن می‌گوید: «اگر اثر هنری، توجه را به شکل خود جلب کند، آنگاه آن شکل به بخشی از محتوای آن تبدیل می‌شود!» شاید سیر دنیای نمایشنامه در بی‌زمانی و بی‌مکانی ذهن پدر، حکایت از ذهن آشفته خود او دارد. ذهنی که او را به سوی خودکشی سوق می‌دهد و شاید این فرم نیز خود، به این سو سوق داشته باشد.

مکان(های)نمایشنامه:

۱. نوازندهٔ تنبور در بلندترین ارتفاع ممکن، نزدیک ماه؛ ۲. اتاقی که بالکنی رو به دریای بالتیک دارد؛ ۳. ایستگاه قطار؛ ۴. اتاق فریدون، و مکان‌های نامعلوم دیگر.

بیشتر اتفاقات در اتاق خانهٔ بردیا می‌افتد که رو به دریای بالتیک است و در شهر کیل:

پسر: (رو به بالکن می‌رود) شانس آوردین این چند روز هوای کیل خوبه (۱۸)

نام نمایشنامه از شهری به نام «آلتونا» سخن می‌گوید در درون متن پدر اشاره به نمایشنامهٔ «گوشه‌نشینان آلتونا» اثر سارتر کرده است. این توجه خاص از محتوای متن سرچشمه گرفته، از نظر مشترکی که بین این متن و نمایشنامهٔ سارتر وجود دارد که به آن خواهم پرداخت.

در بعضی صحنه‌ها مکان، مشخص نیست و فقط توضیح صحنه به آن اشاره دارد، که گاه همین اشاره نیز وجود ندارد. از جمله صحنهٔ حضور فریدون است؛ معلوم نیست اینجا کجاست، فقط توضیح صحنه گفته است که «اینجا اتاق فریدون است»، ولی تماشاگر قطعاً نمی‌تواند مطمئن باشد که اینجا جای دیگری نیست، چرا که هیچ دیالوگی اشاره به این مسأله ندارد.

***

گروه‌ها و جوامع دوستی و خانوادگی چندی در نمایشنامه وجود دارد. ولی از این میان، مهم‌ترین و در عین حال پنهان‌ترین گروه، گروه عاشقانهٔ پدر و زن زنگاری است؛ چیزی که تنها از لابه‌لای دیالوگ‌ها و زیر متن اتفاقاتی می‌افتد (به طور خاص، حضور طولانی و پنهانی پدر در آلمان که گویی به دنبال این زن است)، و البته چند صحنهٔ ذهنی از حضور وی، می‌توان به آن پی برد، اشاره‌ای ظریف ولی رابطه‌ای بسیار پر رنگ در کل نمایشنامه و کنش اصلی؛ چنانکه ستون فقرات شخصیت پدر را کیفیت همین رابطه بر ما مشخص می‌سازد.

***

حضور پررنگ عنصر خرد و مسائل فرهنگی نیز در این بین جلب توجه می‌کند. شخصیت اصلی، پدر؛ ۳۰ سال روزنامه‌نگاری کرده است و بیشتر عمرش را با کتاب گذرانده چنانکه هم با ادبیات ایران و هم ادبیات آلمان آشنایی عمیقی دارد، گویی با آنها زندگی کرده است؛ این مسأله راحتی در نوع کلماتی که در سخن گفتن از آنها استفاده می‌کند، اشعار و عباراتی از مشاهیر، اشاره به اتفاقات مهم تاریخی ادبی که در سر تا سر نمایشنامه خودنمایی می‌کند و حال و هوای نمایشنامه را از حضور تاریخ ادبیات پر می‌کند، می‌توان مشاهده کرد؛ مثلاً:

آقای شیللر، احترامات فائقهٔ غریبانهٔ مرا بپذیرید.

همهٔ ویلهلم تل ها، به جای سیب، قلب پسرانشان را نشانه گرفته‌اند.

زنده باد اسطوره‌های فوتبال...

حتی پسرش بردیا هر چند که دانشجوی پزشکی است، ولی اطلاعات ادبی خوبی دارد به عنوان مثال آنجا که داستانی از مولوی نقل می‌کند (۹۳).

این اتفاق از نکات بسیار مثبت نمایشنامه است که اکنون در بررسی شخصیت پدر بیش از این به آن خواهم پرداخت.

***

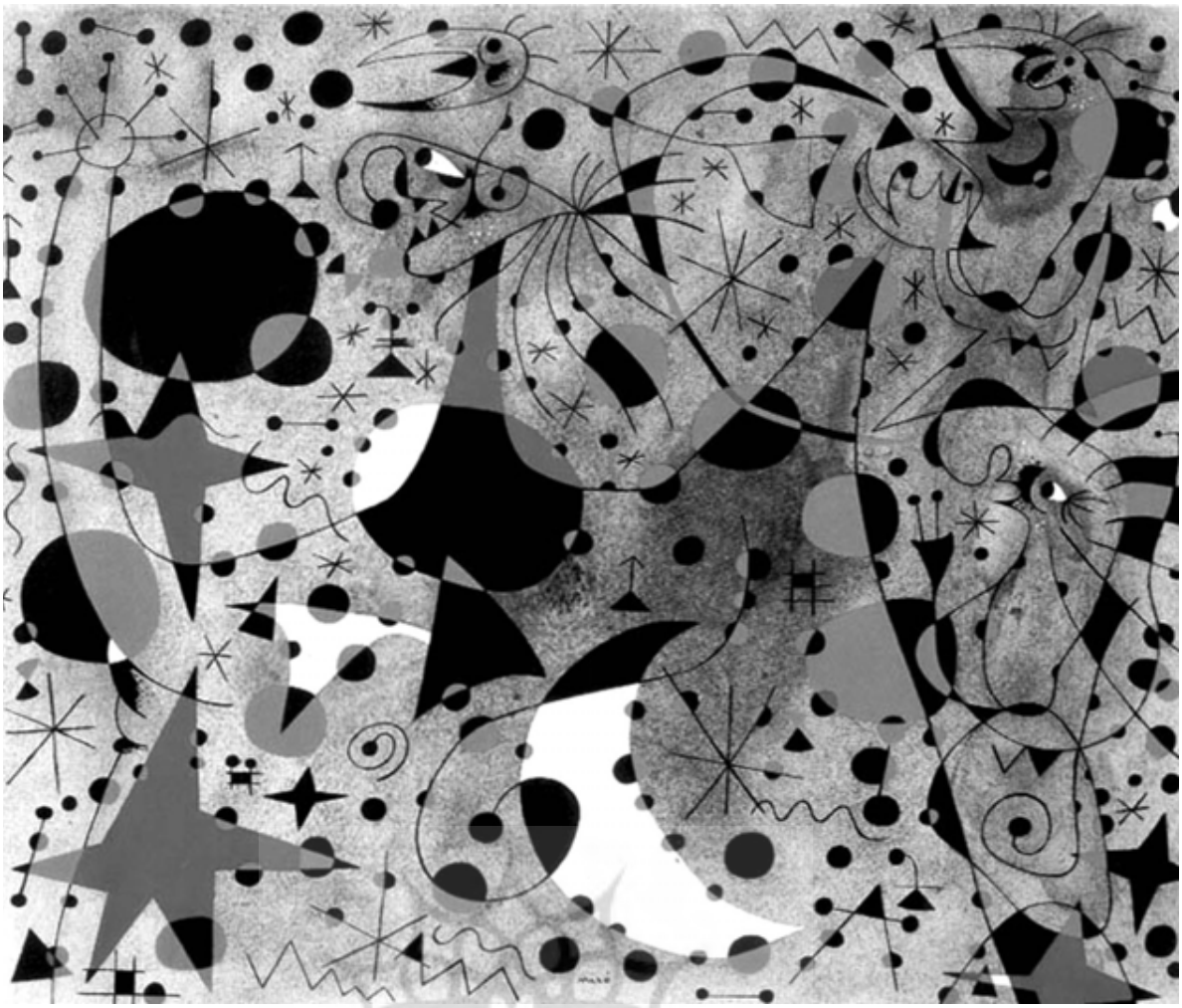
واضح است که عنصر شخصیت پدر که شخصیت اصلی است در نمایشنامه به وضوح سایه افکنده است؛ دنیای نمایشنامه عمیقاً تحت‌تأثیر ذهنیات اوست. عنصر شخصیت به همراه طرح دو عنصری هستند که فرانسیس هاج می‌گوید درونهٔ واقعی نمایشنامه بر آنها استوارند.

پدر شخصیت پیچیده‌ای است؛

عاشق؛ هدف مهم او این است که معشوق خود (زن زنگاری) را بیابد:

اگه سوزنی باشد تو انبارکاه: «من دونه دونه کاه‌های این انبارو می‌خورم. سوزن رو پیدا می‌کنم».

دیالوگ مستقیمی مبنی بر اینکه پدر به این قصد به آلمان رفته



وجود ندارد، ما این مسأله را از زیر متن و لابه‌لای دیالوگ‌ها تشخیص می‌دهیم. حتی پدر ادعا دارد که می‌رود پسرش را ببیند.

ولی مهم‌ترین مسأله‌ای که در مورد او وجود دارد مشکلات روحی ـ روانی اوست؛ آنقدر کتاب خوانده که دچار سوءهاضمهٔ فکری شده است:

بافنده (همان راوی مست غرق شعر و شور و عرفانی همچون پدر که زادهٔ ذهن اوست):

چقدر هذیان می‌گی!

و کشمکش اصلی نیز کشمکش درونی بین پدر و خویشتن اوست: در من ما هزار نفر زندگی می‌کنه. او غرق در ذهن خویش است: از واقعیت بیزارم.

او خود را نمونه‌ای از ابراهیم ادهم می‌داند که سوزن خود را بر هزار سوزن طلا ترجیح می‌دهد.

با این حال، نقطهٔ ابهامی که در مورد او وجود دارد این است که او هم در مورد مادر می‌گوید، دوستش دارد (۷۶) و هم در مورد زن زنگاری(!) این دو تا چه حد با هم قابل جمع در یک شخصیت است؟ مگر اینکه این مسأله را نیز به روانپریشی او مربوط بدانیم.

و نکتهٔ دیگر اینکه نام پدر مشخص نیست (او شخصیت اصلی است!) فقط کلمهٔ پدر را در مورد او می‌دانیم.

در این میان رقص‌های هستریک پدر، نشانهٔ مسائل روانی او و کاشتی مناسب برای باورپذیر کردن کامل خودکشی وی است.

از نمونهٔ آشفتگی‌های روحی او، این دیالوگ‌ها قابل توجه به نظر می‌رسد:

پسر: شما که اون قدر آهن داشتین، چرا باهاش ریل نساختین؟

پدر: که این انگلیسی‌های پفیوز از روش رد شن، هرچی داریم ببرن!

پسر: نه که نبردن؟

پدر: اونقدر نفت به خوردشون می‌دیم که بوی گند نفت بگیرن که دیگه کسی نتونه از بوی بد تحملشون کنه.

از دیالوگ انتهایی پدر می‌توان به عنوان گروتسک یاد کرد چرا که هم خنده و هم انزجار و اشمئزار را در خود دارد.

بدین‌ترتیب شخصیت‌پردازی پدر از نکات بسیار مثبت و مؤثر این نمایشنامه است.

***

رابطه‌ای بینامتنی بین این نمایشنامه، داستان رستم و سهراب و نمایشنامهٔ «گوشه‌نشینان آلتونا» اثر ژان پل ساتر وجود دارد. اگر در این سه داستان به دنبال نقطهٔ مشترک بگردیم به مهم‌ترین نقطه‌ای که می‌رسیم این است که در هر سه، کشمکش اصلی بین پدر و پسر است و پدر در حق پسر ظلمی رواداشته هر چند که در هر کدام نتیجه متفاوت است و عملکرد پدرها نیز. در شاهنامهٔ فردوسی، پدر پسر را می‌کشد، در گوشه‌نشینان آلتونا پدر و پسر با هم خودکشی می‌کنند، و در اینجا پدر به تنهایی؛ و معنای متن نیز شاید ناشی از همین نکته است. به غربت سپردن فرزند را چون سم کشندهٔ سهراب می‌داند؛ (۷۱) اشاره‌ای به مسالهٔ مهاجرت «مغزها».

با توجه به چنین دیالوگی:

پدر: مرتیکه قرمساق، بهش می‌گه تو رستمی زیر بار نمی‌ره

بافنده: ناسیونالیسم آقا، ناسیونالیسم، پسر فدای وطن

می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که نمایشنامه چیزی در مخالفت یا حداقل عدم تأیید وطن‌پرستی و فدا کردن فرزند به خاطر وطن در خود دارد. او معتقد به آزادی است.

حتی اشارات دیگری وجود دارد که گویی اعتراضی است به بعضی خصائل بعضی از ایرانی‌ها (حداقل از نگاه بردیا):

بردیا: کنگر خوردین و لنگر انداختین تو تختخواب تاریخ و هی چرت دو پهلو می‌زنین (۲۲)

بردیا از اینکه شاهنامه مملو از کشت و کشتار است نیز شکایت دارد: از صفحه اول همین که می‌گه به نام خداوند جان و خرد، شمشیرو می‌کشه تا آخر.

از ایرانیان در تاریخ هم می‌گوید:

آتن رو به آتیش نکشوندید ؟به مصر لشکر نکشیدید؟ کراسوس رو شما نکشتید؟ مردم دهلی رو قتل عام نکردید؟ هفده‌بار خاک سومنات رو به توبره نکشیدید؟ طناب از شونهٔ عرب رد نکردید؟ هفتاد من چشم مردم کرمان رو رو ترازو نگذاشتید؟ از کله مناره نساختید؟ (۲۱)

اینها نشان از جسارت این قلم در انتقاد از خویش در مقام یک ایرانی دارد که به قول ادوارد سعید «در نقش روشنفکر»: روشنفکر آن نیست که «به هر طریق» از خود یا از چیزی که منسوب به اوست به دفاع برخیزد (نقل به مضمون).

البته پدر نیز پاسخی دارد.

و نیز چنین دیالوگی: از اسکندر به این ور هر کی اومد ما رو تکه پاره کرد و رفت

پسر: برای همین همیشه دیکتاتورها بر شما دیکتاتوری کرده‌اند

این دیالوگ می‌تواند با نشانه‌ای که در صحنه گذاشته شود تفسیر امروزین و بسیار سیاسی به دست دهد.

***

عنصر زبان:

نویسنده از زبانی غیر رسمی استفاده کرده: دش دشه‌ها ـ قلمدوش کردن ـ این تتمهٔ عمر ـ گاف دادن ـ دیگه آفتابه خرج لحیمه و بسیاری مواد دیگر

در عین حال با توجه به شخصیت غرق در کتاب و کلمهٔ پدر، حضور کلمات و اشاراتی از کتاب‌های مختلف بر فضای نمایشنامه سنگینی می‌کند: هرکولس ـ هملت ـ فلمینگ پاولسن دانمارکی ـ زیگفرید ـ آشیل ـ اسفندیار

آوردن عباراتی مسقیماً از شاهنامه و حافظ، مولوی، شیللر و دیگران نیز تأکیدی بر ادبیات حاکم بر فضای متن دارد.

مشخصاً در مورد پدر استفادهٔ همزمان از این زبان فاخر و زبان عامیانه که گهگاه به سوی آواز نیز می‌رود (نه شیر داره نه پستون، شیرشو بردن هندستون «۱۰۱») نشان از همان آشفتگی روحی است؛ و این همان تأثیر مستقیم فرم بر محتوا ست.

در مورد شخصیت مادر اگر بخواهیم فقط به یک صحنه اشاره کنیم در صفحهٔ ۶۹ از عبارت: «یا قمر بنی هاشم، زمین‌لرزه» استفاده شده.

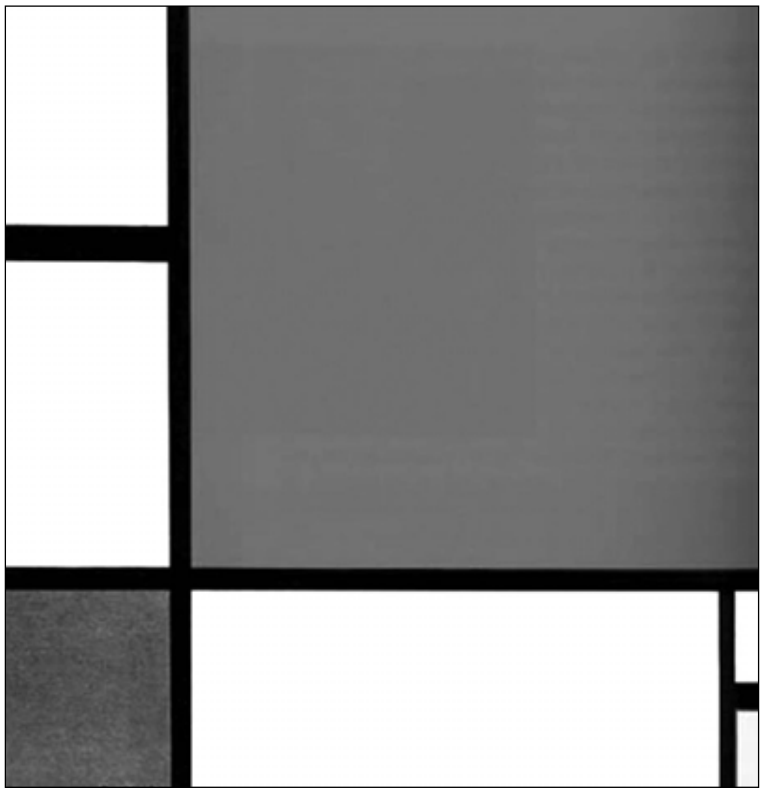
می‌دانیم که «یا قمر بنی‌هاشم» اصطلاحی عامیانه است و امروزه (با توجه به زمان کنش) عوام هیچگاه به جای زلزله از کلمهٔ «زمین لرزه» استفاده نمی‌کنند. به نظر می‌رسد همنشینی این دو عبارت زمخت باشد به خصوص اگر نگاهی به کلمات و عبارات مادر در جاهای دیگر متن هم بیندازیم: یه باریکه آب ـ هفت تا پادشاه رو خواب می‌دید ـ کشتیارت شدم ـ مثل ترقه‌ای، زود از کوه در می‌ری ـ چقولی کردن.

ممکن است گفته شود در اینجا با توجه اینکه با کشته شدن سهراب به دست رستم مواجه هستیم، این همنشینی توجیه‌پذیر است، ولی می‌دانیم که تمامی این اتفاقات در ذهن پدر رخ می‌دهد و تا جایی که متن به ما اطلاع (faet) می‌دهد، مادر از این ذهنیات آگاهی ندارد.

می‌دانیم که شخصیت‌ها در نمایشنامه تنها هنگامی لب به سخن می‌گشایند که نیرویی درونی یا اجباری آنها را به این کار وا دارد؛ در لحظاتی از نمایشنامه دیالوگ‌هایی رد و بدل می‌شود که شخصیت به هیچ‌وجه اجباری در به زبان آوردن آنها ندارد. مواردی همچون اینکه پسر می‌پرسد: «عاشقی چیه بابا؟» و سپس پدر به بیان نظرات نویسنده در مورد عشق می‌پردازد. اگر این دیالوگ، یا به طور کلی این واحد (unit)[۴] حذف شود، هیچ اتفاقی در متن نمی‌افتد؛ و می‌دانیم که ساختار نمایشنامه باید چنان باشد که اگر کلمه‌ای از آن حذف شود نقصی به نمایشنامه در معنا یا فرم وارد آید.

البته دیالوگ در حالت کلی، احساسات را به خوبی منتقل می‌کند و زیر متن نیز به خوبی به عشق پنهان پدر اشاره دارد و وظیفهٔ پیش بردن کنش را نیز انجام می‌دهد.

در پایان به بعضی نکات نیز اشاره می‌کنم:



ـ در مورد زمان دراماتیک نمایشنامه که کمی بیش از ۷ ماه به طول می‌انجامد، ما تنها از توضیح صحنه متوجه این می‌شویم که پدر چه مدت در آلمان بوده است. صفحهٔ آخر، هیچ دیالوگی وجود ندارد که به تماشاگری که امکان خواندن توضیح صحنه را ندارد بگوید که پدر ماه‌ها در آلمان مانده است.

ـ حضور پلیس آلمان و ورود مسالهٔ سیاست به طور پررنگ به کنش و معنای نمایشنامه، به صورتی ناگهانی اتفاق می‌افتد و غافلگیری است. این حضور در آخر صحنه است؛ آنجاست که متوجه می‌شویم پدر از ابتدای ورود به آلمان تحت‌نظر بوده است.از پیش هیچ کاشتی (اشاره‌ای برای باورپذیرکردن اتفاقات بعدی) برای حضور مستقیم پلیس وجود ندارد؛ فقط به مسالهٔ پناهندگی اشاره شده است.

ـ در صفحه (۱۴۳) بردیا هنگام مرگ پدر به طرزی غافلگیرکننده سر می‌رسد، گویی نویسنده دست او را گرفته و به این صحنه کشانده است، و تصور کرده که این غیر قابل باور بودن، تنها با این دیالوگ قابل حل است: پیدا کردن شما دانشجوی ممتاز دانشگاه پزشکی کیل، با توجه به دفترچهٔ خاطرات پدرتون کار چندان دشواری نبود.

با توجه به اینکه در صفحات پایانی نمایشنامه هستیم، به نظر می‌رسد این دیالوگ تنها از شتاب نویسنده برای جمع کردن متن حکایت دارد.

ـ از عنصر تصادف استفادهٔ فراوانی شده است؛ قطاری که مرد بارانی‌پوش دستور پیش افتادن آن را صادر می‌کند، تصادفاً همان قطاری است که حامل معشوق پدر است، و تصادفاً از بین تمامی آن زنان همین معشوق ما سر می‌رسد و کوک ساعت را جا می‌اندازد تا زمان به راه خود ادامه دهد!

ـ صحنه حضور خیالی پدربزرگ در کنار پسر و پدر به صورتی که هم پدر آن را می‌بیند و با او سخن می‌گوید و هم پسر، غیرقابل باور است. (۳۰ و بعد از آن)

پدربزرگ: کاش (بردیا) اینجا بود و کمر منو معالجه می‌کرد.

ولی چند لحظه بعد پسر با پدربزرگ سخن می‌گوید(!): حاجی عمو، بابامو چرا اینقدر می‌زدین؟

پدربزرگ هم پسر را می‌بیند: پسرمه! تو چرا می‌زنیش؟

پسر: پدرمه.

ـ از نکات مثبت نمایشنامه این است که در صحنه‌های رویارویی پدر و پسر، گاهگاهی این دو با رستم و سهراب همپوشانی پیدا می‌کنند و گویی روی هم می‌افتند. (۸۵)

پسر: خودتون تا حالا چرا نیومدین؟ وقتی خیلی می‌خواستمتون؟

پدر: حالا...

پسر: نوشداروی بعد از مرگ

پدر: نتونستم

پسر: چرا؟

پدر: قفل کرده شده بود

پسر: یه جورایی وازش می‌کردین، شما که بیژن رو از چاه می‌کشید بیرون یا هفت‌خوان رو واسه نجات کاووس پشت سر می‌ذارین و شاخ دیو سفید رو می‌شکونین.

پدر: ما یاد گرفتیم که همیشه دیگرون رو نجات بدیم.

گویی سهراب و رستمند که بار دیگر مقابل یکدیگر ایستاده‌اند.

پی‌نوشت:

۱. هاج، فرانیس، کارگردانی نمایشنامه، ترجمه منصور ابراهیمی و علی‌اکبر علیزاد، سمت، ۱۳۸۱، ص ۵.

۲. همان، ص ۴.

۳. اعداد داخل پرانتز به صفحات نمایشنامه اشاره دارد.

۴. اصطلاح جیمز توماس