شخصیّت‌پردازیِ زنان در دو نمایشنامه از علیرضا نادری

بهروز محمودی بختیاری (دانشیار دانشگاه تهران، گروه هنرهای نمایشی)

فاطمه احتشامی‌فر (دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد ادبیّات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی)

چکیده

این مقاله به بررسیِ شخصیّت‌پردازیِ زنان در دو نمایشنامهٔ *77/6/31* و *سه پاس از حیات طیّبهٔ نوجوانیِ نجیب و زیبا*، نوشتهٔ علیرضا نادری، در چارچوب نظریّات یونگ می‌پردازد. در این پژوهش، ابتدا مروری خواهیم داشت بر نظریّات یونگ دربارهٔ کهن‌الگوها و، پس از ذکر خلاصه‌ای از طرح داستانیِ دو نمایشنامهٔ مزبور، به بررسیِ شخصیّت‌پردازیِ زنان در آن دو نمایشنامه با استفاده از کهن‌الگوها خواهیم پرداخت. مقایسهٔ شخصیّت‌پردازیِ زنان در دو نمایشنامهٔ مزبور و ذکر مشابهت‌ها و تفاوت‌های شخصیّتیِ آنان دیگر بخش‌های این پژوهش را در بر می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: شخصیّت‌پردازی، نمایشنامهٔ جنگی، زن، علیرضا نادری، یونگ، کهن‌الگو.

1ـ مقدّمه

به تصریح لسکو،[1] در کتاب *هنر نمایش‌نویسیِ جنگ* (← ص 49)، نوشتن نمایشنامه‌های جنگی صرفاً پردازش انگیزهٔ جنگ در تئاتر و طرح سؤال از زاویهٔ پدیده‌ای نظامی نیست. اندیشیدن به جنگْ اندیشیدن به گستره‌ای از انگیزه‌های اجتماعی، حیاتی، سیاسی و فردی را با خود به همراه دارد. از آغاز جنگ و شکل‌گیریِ تئاتر دفاع مقدّس در ایران، ادبیّات نمایشیْ هنری مؤثّر در انعکاس اتّفاقات جنگ و بازگوییِ خاطرات، احساسات و تمایلات نسل‌های دیگر بوده است؛ چنان‌که از سال 1359 تا 1392 نمایشنامه‌های بسیاری در این زمینه به چاپ رسیده است. در بسیاری از این نمایشنامه‌ها، مسائل و دغدغه‌های زنانِ درگیر در جنگ در کانون توجّه بوده است. در این میان، علیرضا نادری نویسنده‌ای است که بسیاری از نمایشنامه‌های او به واکاویِ مسائل اجتماعیِ جامعهٔ ایران در سال‌های نخستینِ پس از جنگ اختصاص دارد. نگاهِ او به جنگ و پیامدهای آن پرسشگرانه و به دور از کلیشه‌های رایج است. شخصیّت‌های نمایشنامه‌های نادری کسانی‌اند که، به اذعان خودِ او، با آن‌ها زیسته و آن‌ها را به‌خوبی می‌شناسد. (← طیّبی، ص 49)

در میان نمایشنامه‌های نادری، *چهار حکایت از چندین حکایت رحمان*، *77/6/31*، *پچپچه‌های پشت خطّ نبرد*، *دیوار* و *سه پاس از حیات طیّبهٔ نوجوانیِ نجیب و زیبا* از جمله آثاری است که در آن‌ها جنگ و پیامدهای آن، به طور جدّی واکاوی شده است. در میان این نمایشنامه‌ها، *چهار حکایت از چندین حکایت رحمان* فقط یک شخصیّتِ زن (بدریّه) دارد و حضورِ او تنها در سایهٔ حضور پُررنگ مردان نمایشنامه و در میان روایت‌های آنان اهمّیّت می‌یابد. *پچپچه‌های پشت خطّ نبرد* شخصیّت زن ندارد. در نمایشنامهٔ *دیوار*، شخصیّت‌های زنْ اثیری‌اند و بی‌بهره از

1. Lescot, David

شخصیّت‌پردازیِ واقع‌گرایانه و، بنابراین، نمی‌توان شخصیّتِ آن‌ها را مانند شخصیّت‌های نمایشنامه‌های واقع‌گرا بررسی کرد؛ امّا در دو نمایشنامهٔ *77/6/31* و *سه پاس*، شخصیّت‌پردازیِ شخصیّت‌های زنْ واقع‌گرایانه است.

با توجّه به امکان استفاده از کهن‌الگوهای نظریّهٔ یونگ در تحلیل شخصیّت‌های دو نمایشنامهٔ *77/6/31* و *سه پاس*، از میان مهم‌ترین نمایشنامه‌های نادری دربارهٔ جنگ، که پیش‌تر اشاره شد، به بررسی شخصیّت‌پردازیِ زنان در دو نمایشنامهٔ یادشده می‌پردازیم.

2ـ کهن‌الگو در نظریّهٔ یونگ

کارل گوستاو یونگ[1] (1875-1961)، روان‌پزشک و متفکّر سوئیسی، که به سببِ فعّالیّت‌های خود در روان‌شناسی و به‌دست‌دادنِ نظریّاتی با عنوان روان‌شناسیِ تحلیلی[2] معروف است، در کنار زیگموند فروید،[3] از پایه‌گذاران دانش نوین روان‌کاوی قلمداد می‌شود. یونگ، در مقایسه با فروید، از زاویهٔ دید متفاوتی به مسائل روان‌شناسانه و تأثیرِ آن‌ها در ادبیّات پرداخته است. وی، برخلاف فروید، به ناخودآگاه جمعی معتقد است و ادبیّات فخیم را حاصل بازیابیِ کهن‌الگوهایی می‌داند که در حافظهٔ قومیِ ما مدفون شده‌اند. کهن‌الگو[4] تصویر، انگاره و طرح مضمونی است که به دلیل تکرار در تاریخ، مذهب، ادبیّات و فولکلور جنبهٔ متعالی یافته است. شماری از مهم‌ترین کهن‌الگوهای یونگی در مطالعات ادبی بدین‌قرار است: کهن‌الگوی خود، کهن‌الگوی آنیما، کهن‌الگوی آنیموس، کهن‌الگوی نقاب، کهن‌الگوی سایه، کهن‌الگوی ناخودآگاه فردی و کهن‌الگوی ناخودآگاه جمعی.

1. Carl Gustav Jung
2. analytical psychology
3. Sigmund Freud
4. archetype

کهن‌الگوی خود،[1] بنا بر نظریّهٔ یونگ، راهنمایی درونی و متمایز از شخصیّت است؛ به‌عبارتی، خودِ آگاه و من (اگو).[2] خودْ مرکز تنظیم‌کننده‌ای است که بسط دائم و بلوغ شخصیّتی را سبب می‌شود. (← فون فرانتس،[3] ص 244)

کهن‌الگوی آنیما[4] مظهر طبیعت زنان در وجود مردان یعنی روح زنانه در وجود مرد و، به اعتقاد یونگ، الهام‌بخش آثار هنری است. آنیما از مهم‌ترین کهن‌الگوهای یونگ و بانوی اثیریِ روان مرد است. به تصریحِ کتاب *راهنمای رویکردهای نقد ادبی* (گورین[5] و دیگران، ص 196)، این بانو همان است که، در یک ضرب‌المثل قدیمیِ آلمانی، به حوّا معروف است: «هر مردی حوّا را درونِ خود دارد».

> روان زنانه تجسّم تمام تمایلات روانیِ زنانه در روح مرد است؛ مانند احساسات و حالات عاطفیِ مبهم، حدس‌های پیشگویانه، پذیرا بودن امور غیر منطقی، قابلیّت عشق شخصی، احساس خوشایند نسبت به طبیعت و [...] رابطهٔ او با ضمیر ناخودآگاه. (یونگ 1، ص 280)

کهن‌الگوی آنیموس[6] نیز عصارهٔ همهٔ تجارب مرد در میراث روانیِ زن است. از دیدگاهِ یونگ،

> تجسّمِ عنصر نرینه در ناخودآگاهِ زن، همانند عنصر مادینه، جنبه‌های مثبت و منفی دارد. هنگامی که زنی به‌گونه‌ای علنی و با پافشاری دست به ترویج اعتقادات مردانه می‌زند یا می‌کوشد با برخوردهای خشونت‌بار اعتقاداتِ خود را بیان کند، به‌آسانی روان مردانهٔ خود را برملا می‌سازد. (فون فرانتس، ص 285)

وجود عنصر مردانه در زن، در مواقع ضروری، او را عهده‌دار اموری می‌کند که ویژهٔ مردان است. پدرْ نخستین ناقلِ تصویر آنیموس به دختربچّه است، چنان‌که عنصر مادینهٔ مرد از مادر شکل می‌گیرد. (← فدایی، ص 41)

---

1. Self
2. Ego
3. Von Franz, Marie Louise
4. Anima
5. Guerin, Wilfred.L
6. animus

کهن‌الگوی نقاب[1] طریقهٔ سازگاری و کنار آمدن فرد با جهان است یا، به بیان دیگر، نقابی است که فرد به‌واسطهٔ حضور در جامعه بر چهره دارد. نقابْ «تصویری است که شخص و دیگران فکر می‌کنند هستند. افرادی که برای خود نقابی با امتیازات بیش از حد آفریده‌اند، در مقابل، از هیجان عاطفیِ بیمارگونه رنج می‌برند» (یونگ 2، ص 279). نقابْ نمای بیرونی و شخصیّتی است که فرد با آن در اجتماع جلوه‌گر می‌شود و به آن تظاهر می‌کند. (← فوردهام،[2] ص 89)

کهن‌الگوی سایه[3] قسمت پست و سرکوب‌شدهٔ شخصیّت است. سایه تمام خودفریبی‌هایی است که فرد، به‌جای شناساییِ آن‌ها در وجودِ خود و درصدد رفعِ آن برآمدن، به دیگران نسبت می‌دهد و، به‌عبارتی، فرافکنی می‌کند. اشخاصی که نقاب‌های متعدّد بر چهره می‌زنند، بسیار بیش از افراد دیگر، از وسوسه‌های سایهٔ خود می‌ترسند. صفات سایه دقیقاً عکس صفات نقاب (پرسونا) است. هرچه فرد در نقاب از خود می‌سازد و در اجتماع به نمایش می‌گذارد، صفات سایهٔ خود را انکار و پنهان می‌کند. سرانجام، حادثه‌ای در زندگی فروافتادن نقاب و نمایان شدن صفات سایه را باعث می‌شود.

کهن‌الگوی ناخودآگاه فردی[4] دربرگیرندهٔ عناصری است از قبیلِ تجارب شخصیِ فراموش‌شده یا سرکوب‌شده، آثار برجای‌مانده از محرّک‌های بیرونی و درونی، و نیز آمیزه‌ای از اندیشه‌ها که به دلیل سرکوب شدن هرگز به خودآگاه نرسیده‌اند.

کهن‌الگوی ناخودآگاه جمعی[5] دربرگیرندهٔ غرایز و اشکال موروثیِ ادراک یا اندریافتی است که هرگز فرد به آن‌ها آگاهی نداشته است و در طیّ زندگیِ او به دست نیامده‌اند، بلکه وجه مشخّص گروه کامل از افراد، خانواده، ملّت یا همهٔ نوع بشر است.

1. persona
2. Fordham, Frieda
3. shadow
4. personal unconscious
5. collective unconscious

3ـ خلاصهٔ نمایشنامهٔ *77/6/31*

77/6/31 ماجرای ملاقات سیزده هم‌رزم زمان جنگ است که، در خرداد 1361 و قبل از حضور در عملیّات جنگی، با هم قرار می‌گذارند شانزده سال بعد، در تاریخی که نامِ نمایش نیز به آن اشاره دارد، یعنی 77/6/31، یکدیگر را در پایین برج آزادی ملاقات کنند. در روز موعود، معصومه زن پیمان (یکی از هم‌پیمانان)، که وانمود می‌کند زنِ رضا (فرمانده این گروه در جنگ) است، به همراه سینا (پسر رضا) در پی افرادی می‌روند که، به وفای عهد، پایین برج آزادی جمع شده‌اند تا معصومه و سینا آن‌ها را به خانهٔ فرماندهِ سابق خود (رضا) ببرند. هم‌پیمانان شامل علیرضا و جلیل (به همراه همسرانشان) و محمود به گمانِ خود به خانهٔ رضا می‌روند؛ غافل از اینکه رضا، روزی، اثاثیّه‌اش را به خانهٔ پیمان آورده و، در نبودِ او، اثاثیّه را در زیرزمینِ خانه رها کرده و رفته است و آن‌ها در واقع به خانهٔ پیمان رفته‌اند. سرانجام، مشخّص می‌شود رضا در گوشه‌ای از تهران در خلوت به زندگی نباتیِ خود ادامه می‌دهد و هم‌پیمانان، که هریک به انگیزه‌ای شوق دیدنِ او را در سر می‌پروراندند، بدون دیدن فرمانده سابق، در بُهت و سرخوردگی به زندگیِ هر روزهٔ خود بازمی‌گردند.

4ـ بررسی شخصیّت‌پردازیِ زنان در نمایشنامهٔ *77/6/31* با استفاده از کهن‌الگوها

4ـ1ـ کهن‌الگوی خود

فخری اهل گرگان، معلّم ریاضی و زن علیرضاست. این واقعیّت بیرونی و خودی است که دیگران از فخری و او از خود می‌شناسد. امّا فخری، در ناخودآگاهِ خود، خواهان زندگیِ دیگری است که در آن حقوق و ارزشی همپای مردان دارد. فخری دوست داشته از ایران برود، امّا علیرضا مانعِ او شده است: «چندبار می‌خواست از ایران بره؛ من نذاشتم» (نادری 1، ص 32). در میان جمع زنان حاضر در روز 77/6/31، فقط فخری اصرار دارد

به‌منظور آشنایی با واقعیّتِ وجود رضا و دیگر هم‌رزمانِ علیرضا در آن جمع بماند و، به‌رغمِ همهٔ موانعِ موجود، تا پی‌بردن به حقیقتِ ماجرا برای رسیدن به خواستِ خود پافشاری می‌کند. او، خطاب به علیرضا، می‌گوید:

من تو خوش‌ترین لحظه‌ها و ساعت‌های زندگیَم با این خاطره‌ها... . شماها این‌طوری نبودین؟خب اگه بودین که باید بفهمین امشب چه شبیه. پس، چرا راضی می‌شین از اینجا ببرنمون؟! (همان، ص 30)

ذهن ریاضی‌وار و منطق‌گرای فخری او را، زودتر از دیگران، متوجّه حقیقت اتّفاقات پیرامونِ خود می‌سازد. از زبانِ او، خطاب به علیرضا، چنین می‌خوانیم:

از همون اوّل که این زن [زن رضا] اومد تو مِیدون آزادی، با اون لبخند و دست‌دادنش با ما، از همون برخورد اوّل، پسره رو که دیدم [...] فکر کنم سرِ دوستت بلایی اومده باشه [...] سرِ رضا محذوف. (همان، ص 53)

لیلا مشاور آسایشگاه روانیِ جانبازان است و همان‌جا با جلیل آشنا شده. زندگیِ لیلا، پس از ازدواج با جلیل، از پی تلاش برای یافتن ریشه‌های کابوسِ او دستخوش تغییر می‌شود.

نرگس خواهر محمود است و، پس از جدایی از همسر معتادِ خود، وقتش را در خانه با شرکت در مسابقات تلفنیِ تلویزیون می‌گذراند.

معصومه زن پیمان است امّا، به درخواستِ او، خود را در آغاز زن رضا معرّفی می‌کند. از متن نمایشنامه، اطّلاعاتِ چندانی دربارهٔ ویژگی‌های اجتماعی معصومه به دست نمی‌آید.

4ـ2ـ کهن‌الگوی آنیموس

آنیموس فخری (مرد اثیری و پنهان روانِ او) بسیار مؤثّر و قدرتمند است. فخری، در *77/6/31*، تجلّیِ شکّ و بی‌اعتمادی و کنجکاویِ محمود در جسمی زنانه است و، برای دریافتن واقعیّت وجود رضا، با جدّیّت و سرسختی در کنار مردان می‌مانَد. در این نمایشنامه، آنیمای علیرضا و آنیموس فخری آشکارا در تضادّ و تقابل با هم است؛ چنان‌که در طول نمایشنامه مصداق‌های

فراوانی برای آن می‌توان یافت. مثلاً، فخری به علیرضا می‌گوید: «تو زیادی احساساتی می‌شی» (همان، ص 10). وجه واقع‌گرایانهٔ آنیموس فخری در تقابلی آشکار با خیال‌گرایی و شاعرانگیِ آنیمای علیرضاست. فخری، خطاب به علیرضا:

یه‌خرده حواستو بیشتر جمع کن، هی نرو غرق این کتابا و اون دفتر کوفتی‌ات شو. به حرفای این زن دقیق شو... جواباشو گوش بده. (همان، ص 53)

تضادّ آنیما و آنیموس فخری و علیرضا در عین حال باعث شده مانند دو قطب متضاد، در آغاز، یکدیگر را جذب و سال‌ها در کنارِ هم زندگی کنند. زنِ قدرتمند درون علیرضا اسیر مرد قدرتمند درون فخری و رابطهٔ آن دو عکسِ هم می‌شود، زیرا این زن و شوهر تعادل روانیِ سالمی ندارند و دوگانگی درونیِ ذهنشان نتوانسته است به تعادل و یگانگی برسد؛ هیچ‌یک از ازدواجِ خود رضایت ندارند. به دلیل همین تقابل آشکار، فخری معتقد است «خانما بعد از ازدواج همه یه‌جور ضرر می‌کنن» (همان، ص 22) و علیرضا معتقد است «زن رابطهٔ آدمو با حقیقت قطع می‌کنه. زن مردو عادت می‌ده به حدّ وسط بودن. زن شور زندگی رو از آدم می‌گیره». (همان، ص 88)

لیلا، در مقایسه با دیگر زنان نمایشنامه، کمتر حرف می‌زند و، بیش از آنکه انسانی مستقل باشد، به جلیل وابسته است. فخری لیلا را دختری بی‌دست‌وپا می‌داند که خود را، با انتخاب جلیل، از بسیاری لذّت‌ها محروم کرده و به بدبختی و زندگی با یک «موجیِ کامل» (همان، ص 54) تن داده است. نرگس نیز، مانند دیگر زنان نمایشنامه، آسیب‌دیده و شکست‌خورده است و، در جستجوی آنیموس خویش از پیِ آزارهایی که در زندگی از همسر و برادرِ خود دیده، در دنیایی از تنهایی و انزوا رها شده است.

4ـ3ـ کهن‌الگوی سایه

چنان‌که اشاره شد، سایه قسمت پست و سرکوب‌شدهٔ شخصیّت و نیز تمام خودفریبی‌هایی است که فرد، به‌جای شناسایی و رفع آن‌ها در وجودِ خود، به دیگران نسبت می‌دهد و، به‌عبارتی،

فرافکنی می‌کند. در نمایشنامهٔ *77/6/31*، سایهٔ فخری در هر موقعیّتی خود را نشان می‌دهد؛ به‌ویژه وقتی فخری از ازدواج می‌گوید، سایهٔ او آشکارا خود را از میان کلمات بیرون می‌افکند:

[ازدواج] درست مثل خریدن یه گونی برنج بدون مارک ـکه تو آشپزخونهٔ ایـن خونـه هـم هس ـ [...] اوّلش همه می‌گن ایرانیه، دُم‌سیاهه، بی‌نامِ خوش‌رِین؛ بعداً می‌فهمین از اینان کـه تندی وا می‌رن و می‌شن شیربرنج و کته. (همان، ص 24)

فخری، حتّی وقتی با لیلا دربارهٔ ازدواج حرف می‌زند، احساسِ خود را از ازدواجش با علیرضا بر لیلا فرافکنی می‌کند: «خوش به حال تو که شوهرتو دوست داری؛ خودتو حروم نکرده‌ای». (همان، ص 96)

سایهٔ فخری، در بدبینی و بی‌اعتمادی به اتّفاقات پیرامون، با سایهٔ محمود شباهت دارد. سایهٔ محمود زن‌گریز است و از زنان رنجشی نهفته دارد، چنان‌که حتّی از شنیدن صدای زن دچار چندش می‌شود (← همان، ص 88). فخری نیز همین احساس را به مردان دارد:

ما توی این چند ساعت فقط دست انداخته شدیم؛ بازهم آلت دست مردا شدیم. 24 ساعته نخوابیدم. علاوه بر اون همه‌سال که روزشماری کردم تا ببینم این ستون خـاطرات شـوهرم چه‌شکلیه. حالا، دست از پا درازتر برمی‌گردم خونه و دیگه انتظار هیچ‌چیزی رو نمی‌کشـم. (همان، ص 99)

سایهٔ نرگس (خواهر محمود) نیز به مردان بی‌اعتماد است و، به دلیل احساس ترسی که از موادّ مخدّر در زندگی با شوهر سابق معتادِ خود داشته، همواره در حال امتحان کردن مردان دیگر برای پی‌بردن به وجود اعتیاد احتمالی در آن‌هاست. محمود شخصیّتِ او را این‌گونه توصیف می‌کند: «همه رو بر اساس میلشون به ترشی و شیرینی دسته‌بندی می‌کنه و می‌شناسه؛ زخمیِ اعتیاده». (همان، ص 111)

4ـ4ـ کهن‌الگوی ناخودآگاه فردی

ناخودآگاه هر انسانی دربرگیرندهٔ تجارب شخصیِ فراموش‌شده یا سرکوب‌شده، آثارِ برجای‌مانده از محرّک‌های بیرونی و درونی و آمیزه‌ای از اندیشه‌های سرکوب‌شده است. رفتار

پرخاشگرانه و اعتراض‌آمیز فخری، در جمع هم‌رزمان سابق شوهرِ خود و خانواده‌هاشان، ریشه در همین تجارب تلخ سرکوب‌شده در ناخودآگاهِ او دارد:

> من تو این چند سال عمر همیشه دست انداخته شده‌ام... همه‌شم به دستِ مردا: بابا، مـردی که بوی پهن می‌داد؛ برادر، جوونی که نرسیده از نفس رفت؛ مسئول اوّل که همه‌ش چشـم بود، دو تا چشم هیز؛ اون‌یکی که یه مرد سنگین بود، بـی‌هـیچ عاطفـه و عقلـی؛ و ایـن‌کـه مردیش به زن نمی‌رسه، دل‌آشوب، نه نقشی به صورتش مونده نه فکـری بـرای فـردا داره. ازش یه شب و یه تهوّع یادم مونده و یه درد تموم‌نشدنی. (همان، ص 95)

تشبیه فخری از ازدواج به «گونیِ برنج بدون مارک» (همان، ص 24) نشان‌دهندهٔ نارضاییِ او از ازدواج با علیرضاست و میزان فاصلهٔ واقعیّت خودآگاه زندگیِ فخری را با زندگیِ دلخواهی نمایان می‌سازد که، در ناخودآگاهِ خود، آرزومندِ آن است.

نرگس نیز، در ناخودآگاهِ خود، خواهان فراموش کردن زندگی و همسر سابق و رنج‌ها و آسیب‌هایی است که از جانبِ او دیده. این ویژگیِ نرگس را محمود این‌گونه توصیف می‌کند:

> روال کارش ظاهراً عادّیه. خودشو خون‌سـرد نشـون مـی‌ده، امّـا خـدا مـی‌دونـه تـو دلـش چه‌خبره؟ حرف می‌زنه، حرف می‌زنه، فقـط هـم بـه خـاطر فرامـوش کـردن اون بـدبخت. (همان، ص 110)

آسیب و تأثیر اعتیاد شوهر سابق نرگس بر زندگیِ او به‌حدّی است که انسان‌ها را بر اساس میلِ آن‌ها به ترشی و شیرینی تقسیم‌بندی می‌کند. (← همان، ص 111)

4ـ5ـ کهن‌الگوی نقاب

در میان شخصیّت‌های زن نمایشنامهٔ *77/6/31*، فخری کمترین نقاب را بر چهره دارد. او در بازیِ علیرضا و دوستانِ او شرکت نمی‌جوید و ابایی ندارد خود را چنان‌که هست نشان دهد. در قسمتی از نمایشنامه، علیرضا به سوی فخری می‌رود و روسریِ او را جلو می‌کشد (← همان، ص 10)، امّا فخری خود را برای خوشامدِ دیگران نادیده نمی‌گیرد و به‌گونه‌ای متفاوت نشان نمی‌دهد. از این رو، شخصیّت فخری در تقابل با شخصیّت لیلاست که نقابی ضخیم بر چهره

دارد و می‌کوشد، بیش از آنکه خود باشد، رضایتِ جلیل را کسب کند. لیلا، در حضور جلیل، نقاب همسری مطیع و پرستاری همیشه حاضر را بر چهره دارد، امّا وجه زنانهٔ او به‌کلّی در پسِ این نقاب مخفی می‌ماند. عصبانیّت فخری در برخورد با لیلا و کشیدن چادر از سرِ او، که تلویحاً به برداشتن نقاب از چهرهٔ لیلا نیز اشاره دارد، مثال خوبی برای نشان دادن این تقابل است: «ورش دار. مردی اینجا نیست؛ تنهاییم؛ هیچ مردی اینجا نیست». (همان، ص 95)

در میان زنان نمایشنامه، معصومه نقابی چندگانه بر چهره دارد. از یک سو، در حضور پیمان (شوهرش) ناگزیر به ایفای نقش همسر رضا در برابر هم‌رزمان سابقِ اوست و از سوی دیگر همسر پیمان است (← همان، ص 102). در عین حال، بنا بر درخواستِ رضا (فرمانده سابق و دوست شوهرِ خود)، سرپرستی و ایفای نقش مادری را نیز برای فرزند رضا به عهده گرفته است. از این رو، در داستان، نقاب معصومه جلوهٔ بیشتری دارد و شخصیّتِ او نیز در مقایسه با دیگر زن‌ها پیچیده‌تر است. این نقاب‌ها او را در معرض انواع قضاوت‌ها از زبان میهمانان قرار می‌دهد، امّا او تنها سکوت می‌کند و، تا مشخّص شدن ماجرا، به‌رغمِ سؤال‌ها و کنجکاوی‌های پی در پی فخری، چیزی نمی‌گوید.

5ـ خلاصهٔ نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیّبهٔ نوجوانیِ نجیب و زیبا*

سه پاس از حیات طیّبهٔ نوجوانیِ نجیب و زیبا سه برش از زندگیِ علیرضا رفعت را به تصویر می‌کشد. علیرضا رفعت، شخصیّت اصلیِ نمایشنامه، جوانی است سی‌وچند ساله که در عنفوان جوانی (پانزده سالگی) به جبهه رفته و، بر اثرِ اصابتِ گلوله‌ای به پیشانی، حافظهٔ خود را از دست داده است. او دخترعموی خود (زیبا) را، که هم‌بازیِ دوران کودکی‌اش بوده، دوست دارد امّا هرگز از این محبّت نشانه‌ای بروز نمی‌دهد. خانوادهٔ عمو نیز، هنگام حضور علیرضا در جبهه، به تصوّر اینکه او با زیبا تصمیم ازدواج ندارد، دخترِ خود را به همسریِ حمید، دوست علیرضا که جانباز جنگ است و دست ندارد، در می‌آورند.

بعد از جنگ، علیرضا، که به علّتِ اصابت گلوله دچار زندگیِ نباتی شده، هر روز روند یکسانی می‌گذراند. اعضای خانواده و اطرافیان نزدیکِ او (پدر، مادر، برادرش محسن، زیبا و دوستان)، هریک، در این بازیِ هر روزه نقشی ایفا می‌کنند و او را در به‌یادآوردن گذشته‌ای که فراموش کرده است یاری می‌دهند. مادر، با یادآوریِ موضوع ازدواج، می‌کوشد او را به زندگیِ عادّی‌اش بازگرداند. زیبا نیز، در جایگاه دختری که علیرضا در گذشته دوست داشته با او وصلت کند، با سکوت در برابر علیرضا و واقعیّت فعلیِ زندگیِ او، مادر را در ایفای نقش هر روزه‌اش کمک می‌کند. محسن، برخلافِ دیگران، خواستار زندگی در زمان حال و واقعیّت جاری است و تمایلی به مرور گذشته ندارد؛ می‌توان شخصیّتِ او را از این نظر در تقابل با علیرضا دانست. پدرِ علیرضا در نمایشنامه نقش کم‌رنگی دارد؛ حضور سایه‌وارِ او در امتداد صحبت‌ها و رفتارهای دیگران معنا می‌یابد. علیرضا نیز هر شب، با غروب آفتاب، واقعیّت‌های دردآور زندگیِ خود، اصابت گلوله به پیشانی، ازدواج زیبا با دیگری و ابراز نکردن علاقهٔ خود را به او به یاد می‌آورد و بامداد فردا آن را فراموش می‌کند.

6ـ بررسی شخصیّت‌پردازیِ زنان در نمایشنامهٔ *سه پاس* با استفاده از کهن‌الگوها

شخصیّت‌های زن، در نمایشنامهٔ *سه پاس از حیات طیّبهٔ نوجوانیِ نجیب و زیبا*، از این قرارند: مادر که پرستاریِ علیرضا را بر عهده دارد. زیبا دخترعموی علیرضا و نیز دختر مورد علاقهٔ او که، در زمان حضور علیرضا در جبهه، با یکی از هم‌رزمانِ وی ازدواج کرده وحاصل این ازدواج سه فرزند است.

6ـ1ـ کهن‌الگوی خود

در متن نمایشنامه، مادر با عنوان عامّ «مادر» شناخته می‌شود و نمونهٔ تمام مادرانی است که، مانند مادر علیرضا، جوانی و زندگیِ خود را وقف فرزندانشان کرده‌اند و پابه‌پای آن‌ها مشکلات برآمده از جنگ را بر دوش می‌کشند. او دو فرزند دارد: محسن و علیرضا. محسن

کوچک‌تر و نمایندهٔ نسل جوانانِ پس از جنگ است؛ علیرضا سی‌وچند ساله و نمایندهٔ بخشی از نسل بازمانده از جنگ است. او زندگیِ نباتی دارد و مادرْ مسئولیّت نگهداریِ او را به صورت تمام‌وقت بر عهده دارد. مادر مانند علیرضا محکوم به بازیِ سرنوشت است؛ بازیِ هولناکی که گاه حتّی خود نیز فراموش می‌کند بازیگرِ آن است و سختیِ آن چهره‌اش را می‌خراشد. از زبانِ علیرضا دربارهٔ او چنین می‌خوانیم: «مامان دنبال یه فرصت می‌گرده که از اتاق بزنه بیرون و بره یه گوشه و گریه کنه». (نادری 2، ص 27)

زیبا دخترعموی علیرضا و زنی سی‌وچند ساله است. سال‌ها قبل، میانِ او و علیرضا علاقه‌ای بوده، امّا هیچ‌یک برای ابراز این علاقه قدمی پیش نگذاشته‌اند و زیبا، در زمانِ حضور علیرضا در جنگ، با دوستِ او، که جانبازی است بدون دست، ازدواج کرده و حاصل این ازدواج چند فرزند است.

6ـ2ـ کهن‌الگوی آنیموس

در این نمایشنامه، پدر خانواده، چه در نقش پدری و چه در نقش همسری، حضوری کم‌رنگ و سایه‌وار دارد. تصویر مرد آرمانی و آنیموس مادر، بیش از آنکه با شخصیّتِ پدر هماهنگ باشد، با شخصیّت علیرضا هم‌خوانی دارد. علیرضا قهرمان زندگیِ مادر است و مادر تمام زندگیِ خود را وقفِ او کرده:

> پسریه که اگه همهٔ مردم دنیا دوستش داشته باشن لایقشه. کسی هم که اون دوستش داشته باشه خوشبخت‌ترین مردمه. (همان، ص 6)

زیبا نیز تصویر مرد آرمانیِ خود را در علیرضا جستجو می‌کند. گرچه هرگز از زبان زیبا در این باره چیزی نمی‌شنویم، اشاره‌های علیرضا به چشم‌هایی که همه‌جا در تعقیبِ او بوده‌اند گویای این علاقه و میل گم‌شده است:

> اون دو تا چشم... اون روزم بودن، الانم هستن؛ دو تا چشم که می‌خوان چیزی رو بگن... امّا از خجالت یا نجابت، نمی‌دونم، امّا ساکتن. (همان، ص 15)

6ـ3ـ کهن‌الگوی ناخودآگاه فردی

مادر و زیبا از این نظر به هم شبیه‌اند که هر دو در ناخودآگاه می‌دانند علیرضا امکان بهبود و داشتن زندگیِ طبیعیِ انسان‌های معمولی را ندارد امّا، به‌رغمِ این آگاهی، به بازیِ هر روزهٔ خود در برابرِ او ادامه می‌دهند. تکرار واژهٔ «شکستن» در قسمت‌هایی از نمایشنامه که زیبا و علیرضا با هم دیدار دارند یا علیرضا از زیبا حرف می‌زند، به‌گونه‌ای نمادین، گویای احساس اندوه در ناخودآگاه زیبا از سکوت علیرضا در گذشته در برابرِ اوست:

> صدای **شکستن** چیزی شنیده می‌شود. علیرضا: «چی بود **شکست**؟» مادر: «چی بود **شکست**؟» [...] علیرضا: «مال لیوانیه که دیشب زیبا **شکست**». (همان، ص 15-16)

مادر نیز مانند زیبا، در ناخودآگاه، درگیر اندوه و حسرتی همیشگی است و تلاشِ خود را برای زندگی در زمان حال و برگرداندن علیرضا به دنیای واقعی بی‌ثمر می‌بیند. از زبانِ او، خطاب به علیرضا:

> برات جوشوندهٔ خوش‌مزه‌ای هم دم کردم: سنبل‌الطّیب. برای اعصابت خیلی خوبه. دکترا زیاد اعتقادی ندارن، امّا کی دیگه به حرف اونا گوش می‌کنه بعد از سیزده سال؟! (همان، ص 3)

6ـ4ـ کهن‌الگوی نقاب

مادر در بازیِ هر روزهٔ خود در حضور علیرضا نقابی دوگانه بر چهره دارد: گاه مانند صحنه‌های ابتدایی در پاس یک، در تلاش برای سوق دادن علیرضا از فراموشی به آگاهی، در نقش سال‌های گذشته ظاهر می‌شود:

> می‌خواهیم تو رو زنت بدیم، نه اینکه ازت خسته شدیم خدای نکرده، نه. که ازدواج کنی و از این به بعد هر روز صبح با صدای یکی دیگه بیدار بشی... علیرضا... گوش بده... نگاه کن... قیافهٔ من به نظرت آشنا می‌آد؟ (همان، ص 3)

گاه نیز نقاب واقع‌گرایی بر چهره می‌زند و می‌کوشد علیرضا را به زندگی در دنیای بیرون و روبه‌رو شدن با واقعیّت دعوت کند، مانند پاس سوم که مادر بی‌محابا می‌کوشد توجّه علیرضا را به واقعیّت‌های دنیای بیرون (سپری شدن زمان و موقعیّت فعلیِ او) جلب کند:

طفلی زیبا روحش هم خبر نداشت که تو مهرشو به دلت داری. حالا هم تمومش کن این قصّه رو مادر! اون عشق و علاقهٔ جوونی بود. تو حالا عمری ازت گذشته دیگه، سی‌وچند سالته! (همان، ص 42)

در این میان، زیبا نیز در پشت نقاب نقش‌های اجتماعیِ خود پنهان شده است. او می‌داند زمانْ از دست رفته و، اینک، مادرِ چند فرزند و همسرِ مردی جز علیرضاست. زیبا، در بازیِ هر روزهٔ مادر با علیرضا، با سکوتِ خود، نقاب «زیبا»ی سال‌های گذشته را بر چهره می‌زند و بر بالین علیرضا حاضر می‌شود و در سِیر هر روزهٔ علیرضا، از فراموشی تا به خاطر آوردن و سپس فراموشیِ دوباره، به ایفای نقشِ خود می‌پردازد:

علیرضا: «خب؛ چی می‌گی؟» زیبا: «هیچ‌چی.» علیرضا: «چی‌کار می‌کنی؟» زیبا: «چی‌کار کنم؟» علیرضا: «فقط بی‌انصافی نکن.» زیبا: «من بی‌انصافی نمی‌کنم.» علیرضا: «من خیلی سختی کشیدم...» زیبا: «شنیدم.» علیرضا: «نیگا» (به پیشانیِ خود اشاره می‌کند). زیبا: «دیدم». (همان، ص 36-37)

7ـ نتیجه

در هر دو نمایشنامه، با استفاده از مفاهیم کهن‌الگوییِ مطرح‌شده در نظریّات یونگ (کهن‌الگوهای خود، آنیموس، سایه، ناخودآگاه فردی و نقاب)، می‌توان به بررسیِ شخصیّت زنان پرداخت. زنان، در این دو نمایشنامه، پابه‌پای مردان، بار دشواری‌های برخاسته از جنگ را بر دوش می‌کشند و گاه این مشکلات، بیش از آنکه از محرومیّت‌های زندگی در جامعه‌ای درگیرِ جنگ برآمده باشد، از سوی مردانی است که در زندگیِ این زنان نقش پُررنگی (پدر، برادر، شوهر و پسر) دارند. از این رو، می‌توان شخصیّت معصومه و لیلا را در نمایشنامهٔ *77/6/31*، به‌ترتیب، با مادر و زیبا در نمایشنامهٔ *سه پاس* مقایسه کرد. مادر و معصومه، هر دو، به گذشتن از حقّ زندگیِ طبیعیِ خود برای ایفای نقش در پشت نقاب «مادری از خودگذشته» ناچارند. مادرْ پرستار و غم‌خوار پسری است که

برای انجام‌دادن ساده‌ترین امور زندگی به یاریِ مادر محتاج است و او، جدا از نقش مادری‌اش، باید برای فرزندِ خود پرستاری همیشگی باشد. معصومه نیز، جز فرزندِ خود، بار مراقبت از پسری را بر دوش می‌کشد که پدرش (که فرمانده جنگ بوده) او را به معصومه و شوهرش سپرده و از معصومه خواسته برای پسرش مادری کند.

زیبا را نیز در نمایشنامهٔ *سه پاس* با لیلا در *77/6/31* می‌توان مقایسه کرد: هر دو عاشق‌اند امّا، به‌جای قرار گرفتن در رابطه‌ای عاشقانه و دوسویه، نقاب پرستاری صبور در برابر محبوب آسیب‌دیدهٔ خود بر چهره دارند. لیلا عاشق جلیل شده، با او ازدواج کرده و در پی یافتن ریشه‌های کابوسِ اوست. جلیل جانباز جنگ است که در جنگ دستش مجروح شده و لیلا، مانند پرستاری متعهّد، قرص‌ها و داروهای او را در زمان‌بندیِ مشخّص می‌دهد. زیبا نیز زنِ مردی جانباز شده است که دو دست ندارد. تفاوت لیلا و زیبا در این است که زیبا عاشق مردی است که هرگز از علاقهٔ خود چیزی ابراز نکرده و زیبا نیز از این عشق گذشته و، تسلیم سرنوشتِ خویش، با دوستِ همان مرد ازدواج کرده است؛ امّا همچنان بر بالین محبوب دیرین، که اینک دچار فراموشی و روزمرّگی زندگی نباتیِ خود است، حاضر می‌شود و، دوشادوش مادرِ او، در بازیِ یادآوری به او (علیرضا) شرکت می‌جوید. این هر دو زنْ زندگی با یک جانباز را تجربه می‌کنند؛ با این تفاوت که لیلا این زندگی را خود انتخاب کرده امّا زیبا در بازیِ سرنوشت، برای یافتن آنیموسِ خود، به ازدواج با مردی جز مرد محبوب و آرمانی‌اش تن داده و، در برابر سرنوشت، سکوت اختیار کرده است.

فخری و نرگس نیز در *77/6/31* هریک به‌گونه‌ای با تصاویر تلخِ ناخودآگاهِ خود دست‌وگریبان‌اند و سایهٔ بی‌اعتمادی، بدبینی و سرخوردگی در یافتن مرد دلخواهِ خود را در زندگی بر دوش می‌کشند.

منابع

طیّبی، ندا، «حقیقت تریبون ندارد» (گفتگو با علیرضا نادری)، روزنامهٔ *اعتماد*، ش 1548، 4 آذر 1386، ص 11.

فدایی، فرید، *یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او*، دانژه، تهران 1381.

فوردهام، فریدا، *مقدّمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*، ترجمهٔ مسعود میربها، اشرفی، تهران 1356.

فون‌فرانتس، ماری لوییز، *فرآیند فردیّت*، ترجمهٔ محمود سلطانیّه، جامی، تهران 1384.

گورین، ویلفرد. ال و دیگران، *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، اطّلاعات، تهران 1370.

لسکو، دیوید، *هنر نمایش‌نویسی جنگ*، ترجمهٔ نادعلی همدانی، قطره، تهران 1383.

نادری (1)، علیرضا، *77/6/31*، قطره، تهران 1385.

ـــــ (2)، *سه پاس از حیات طیّبهٔ نوجوانی نجیب و زیبا*، مستند، تهران 1385.

یونگ (1)، کارل گوستاو، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، امیرکبیر، تهران 1352.

ـــــ (2)، *روح و زندگی*، ترجمهٔ لطیف صدقیانی، جامی، تهران 1387.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی