رادی و نوآوری در روایت تئاتری: تحلیلی بر روایت نمایشنامه خانمچه و مهتابی

مجتبی حسین‌نیا کلور

چکیده:

در آنچه در پی می‌آید، شیوه روایت نمایشنامه خانمچه و مهتابی، اثر اکبر رادی بررسی شده است. ابتدا مشخصه‌های روایت کلاسیک بررسی شد و تفاوت‌های شیوه روایت نمایشنامه با روایت کلاسیک برشمرده شد. با تحلیل پیرنگ نمایشنامه بر اساس نمودار متمرکز پیرنگ که توسط گریماس و لاری‌وای ارائه شده است، تفاوت‌های پیرنگ خطوط داستانی نمایشنامه با پیرنگ مرسوم و کامل روایت کلاسیک نشان‌داده شد. سپس با مراجعه به نظریه روایت بارت، ویژگی‌های روایت نمایشنامه بررسی شده و مشخص شد نمایشنامه به جهت نشان دادن روحیات و افکار شخصیت‌ها وسیعاً از شاخص‌ها استفاده می‌کند و به دلیل نقصان و یا حذف کنشی که شخصیت منطقاً در مقابل تغییر شرایط از خود نشان می‌دهد، کارکردهای هسته‌ای در آن اندک‌اند. در نهایت اشتراکات روایت نمایشنامه با روایت به‌کار گرفته‌شده در ضدرمان بر شمرده شده و نزدیکی بسیاری بین شیوه روایت نمایشنامه و شیوه روایت ضدرمان مشاهده شد.

واژگان کلیدی: روایت، روایت کلاسیک، نمودار متمرکز پیرنگ، ضدرمان.

مقدمه:

نمایشنامه خانمچه و مهتابی در میان آثار اکبر رادی از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. این برجستگی در وهله اول به جهت قرابت نمایشنامه با سایر آثار این نمایشنامه‌نویس است. آنچه سبب این قرابت می‌شود، نه مضمون و محتوای نمایشنامه، که نحوه ارائه مضمون در چارچوب ساختاری یکه است، چارچوبی که به جهت شیوه روایت نمایشنامه حاصل شده است.

اکبر رادی در بیشتر نمایشنامه‌هایش متأثر از شیوه ایبسن‌وار نمایشنامه‌نویسی که ادامه سنت خوش‌ساخت‌نویسی است، داستانی را از ابتدا به انتها، با دقت و ظرافت پرورانده و در خلال پیشرفت نمایشنامه سعی در انکشاف ظرایف شخصیت از طریق نشان دادن عکس‌العمل شخصیت در برابر کنش، دارد. پس‌نگاه[1] و پیش‌نگاه[2] در نمایشنامه‌هایش کمتر دیده می‌شود، عمدتاً داستان بر طبق ترتیب زمانی بازگو شده و با پیشرفت نمایشنامه، هر آن اطلاعاتی تکمیلی ارائه می‌شود تا به روشن‌ساختن ابهامات داستان کمک کند. ویژگی‌هایی که در هر اثر متعلق به شیوه روایت کلاسیک، کم‌وبیش قابل مشاهده است.

اما نمایشنامه خانمچه و مهتابی یکسره با دیگر نمایشنامه‌های رادی که گوشه‌ای از مشخصاتشان در بالا آمد، تفاوت دارد. نمایشنامه‌ای است که در ذهن مخاطب آشنا به ادبیات داستانی، رمان‌های مدرن ذهنیت‌محور، چون آثار ویرجینیا وولف را تداعی می‌سازد و شیوه ارائه آن به شیوه ارائه ضدرمان پهلو می‌زند. این مدعایی است که در ادامه این مقاله مجدداً به آن پرداخته خواهد شد. جهت روشن ساختن ویژگی‌های روایت نمایشنامه، نگارنده ابتدا سعی خواهدکرد پیرنگی گویا از اثر ارائه دهد. با برشمردن ویژگی‌های روایت نمایشنامه تلاش خواهد شد تفاوت‌های شیوه روایتی نمایشنامه خانمچه و مهتابی با شیوه کلاسیک روایت مشخص شود. با طرح نظریات رولان بارت در باب روایت، به جست‌وجوی چرایی این تفاوت‌ها پرداخته شده و در نهایت دلایل قرابت نمایشنامه با ضدرمان ارائه می‌شود. از آنجا که قسمت عمده تحلیل در این نوشتار بر پیرنگ نمایشنامه استوار خواهد بود، ابتدا به پیرنگ نمایشنامه می‌پردازیم.

پیرنگ نمایشنامه خانمچه و مهتابی:

پیچیدگی‌های بررسی روایت نمایشنامه از دشواری به دست دادن پیرنگ آن خود را می‌نمایاند. نمایشنامه پاره‌هایی از زندگی چند زن است که در خلال کابوس‌ها ـ و شاید خاطرات ـ زنی در آستانه

نسیان پیری، بازگو می‌شود. پاره‌هایی که در هم می‌آمیزند و در جاهایی با هم یکی می‌شوند، در کنار این پاره‌ها دو پاره تماماً کابوس‌مانند نیز به‌طور مجرد حاضرند. شاید دیالوگ زیر که در آغازین صفحات نمایشنامه از زبان شخصیت خانجون، که از طریق او وارد نمایشنامه می‌شویم، بیان می‌شود، بیانگر شکل آنچه در نمایشنامه با آن روبه‌روییم، باشد.

«گاهی موقع اتفاق طوری می‌افته و داستان جوری قاطی‌پاطی می‌شه که آدم نمی‌دونه کی به کیه و چی به کجا بنده، مث شبای لقانطه و ماجرای رقص، مث نخلای شمال و اون عمارت خلوت بارانی، مث قاری بلند بالایی که شبای جمعه زیر اون فانوس نفتی سوره اعراف می‌خوند، یا شبی که ذاکری با کلاه و چکمه رفت توی شعله و اون کفشای لنگه به لنگه و ساعتی که مث ناقوس کلیسا توی گوش من دینگ‌دانگ می‌کنه... تمام اینا پاره‌های یه تابلوی آنتیک و قدیمیه که من هیچوقت نتونستم تیکه‌هاشو سر جای خودش بذارم و یه منظره کاملی از توش دربیارم.»[۳]

با این وجود هفت داستان مجزا از یکدیگر در این نمایشنامه قابل پیگیری است.

اول: خانجون زنی است بی فرزند که در جوانی چند بار گمان حاملگی برده است، اما هر بار متوجه شده که احساسش از روی آماسی است که او را در بر می‌گیرد. همسرش را که زندگی عاشقانه‌ای با او داشته است، در آتش‌سوزی از دست داده و در پیرسالی و در حالی که مبتلا به نسیان پیری - آلزایمر - است، توسط خواهرش به سرای سالمندانی واقع در سعادت‌آباد سپرده شده است. خواهرش به همراه همسر و فرزندانش تنها کسانی هستند که گه‌گاه به او سر می‌زنند. سارا، پرستار سرای سالمندان، شریک پاره‌ای از لحظات اوست و او در حین صحبت با سارا گه‌گاه در اوهام فرو می‌رود. او در پایانی کابوس‌وار مار می‌زاید.

دوم: لیلا زنی است با چشم‌های سبزآبی که به همسری شاهزاده‌ای قجری به نام معتمدهمایون درآمده است، مردی فرانکوفیل که اصرار دارد او را پرنس شارل بخوانند. همسر لیلا با دعوت او به جلسه هفتگی‌اش در گراند هتل، از او می‌خواهد که باغ سرو نقره‌ای را که مهریه لیلا است و توسط ناصرالدین‌شاه در عوض پیشکش کنیزکی با چشم‌های سبزآبی به خانواده همایون بخشیده شده و اکنون سعادت‌آباد نامیده می‌شود، بفروشد. لیلا علیرغم اندکی مقاومت، به‌خاطر علاقه به همسرش، به خواسته او تن در می‌دهد. همسر لیلا با فروش باغ و رشوه دادن به یکی از ذی‌نفوذان در وزارت خارجه، سفیر ایران در پاریس، شهر محبوبش می‌شود. لیلا و همسرش تمام دارایی خود را در فرانسه

صرف خوشگذرانی می‌کنند. با مرگ معتمدهمایون، تنها حسرت بر باد رفتن دارایی‌ها و گذشت روزگاران خوش برای لیلا که صاحب فرزندی نشده است، باقی می‌ماند.

سوم: گلین زنی است که به جهت نقصی در چهره‌اش، فرصت چندان مناسبی برای ازدواج نیافته و در نهایت به همسری آموتی که در سعادت‌آباد چاه‌کنی می‌کند، درآمده است. گلین و همسرش از وضع زندگی‌شان ناراضی‌اند و بچه‌دار نشدن‌شان به این نارضایتی می‌افزاید. آموتی تصمیم دارد زنی را در روستایش به عقد موقت درآورد تا شاید صاحب فرزند شود. گلین برای بهبود اوضاع زندگی، به همسرش پیشنهاد می‌کند که با کرایه‌گرفتن کودکی به تکدی بپردازد. آموتی بهانه می‌آورد که فرزند باید از آن خودشان باشد. با اشاره گلین به ضعف همسرش، آموتی عصبانی شده، او را کتک زده و از خود می‌راند. گلین او را ترک می‌کند. آموتی همسر دیگری می‌گزیند، می‌میرد و گلین در گورستان محل دفن او، که مردی قاری بلندبالایی، شب‌های جمعه زیر نور فانوس، در آن بر سر گورها مشغول قرائت قرآن است، با کودکی کرایه‌ای به تکدی می‌نشیند.

چهارم: ماهرو نویسنده‌ای تقریباً موفق است که به همسری سامان، نقاشی کم‌مایه و سترون، اما متفرعن و پرمدعا درآمده است. این زوج که هیچ‌گونه اشتراکی با هم ندارند، در سعادت‌آباد با هم آشنا شده‌اند، اندکی در پاریس زندگی کرده‌اند و پس از بازگشت در آپارتمانی در سعادت‌آباد سکنی گزیده‌اند. ماهرو که زندگی و کارش را وقف همسرش کرده، از خودشیفتگی و دروغ‌های او به ستوه آمده است و در گفت‌وگوهایش با سامان به این موضوع و عدم مشابهت علائق‌شان اشاره می‌کند. با مشاهده خیانت از سوی سامان روابطشان سردتر و تیره‌تر می‌شود. سامان در حضور ماهرو خودکشی می‌کند. ماهرو عکس‌العملی نشان نمی‌دهد و تنها پس از مرگ سامان، او را از حلقه دار جدا می‌سازد.

پنجم: حاکمی در باغ سرو نقره‌ای به عیش‌ونوش مشغول است و انتظار زنی را می‌کشد که ساعتی پیش سر چشمه آب دیده است، شیفته چشمانش شده و او را به خود خوانده است. غلام حاکم، دو چشم سبزآبی زن را برای او پیشکش می‌آورد. زن که تسلیم نشده و چشمانش را به میل، از دست داده است، اظهار می‌کند که سحر چشمانش از چیزی است که در سینه دارد. حاکم قلب او را می‌طلبد، درخواست حاکم از سوی غلام اجابت می‌شود و حاکم مجدداً به عیش‌ونوش مشغول می‌شود.

ششم و هفتم: دو کابوس، که در اولی، گلین به دنبال گروهی عزادار که در میان طوفان در بیابانی به تشییع جنازه مشغول‌اند، روان است. درد او را به پشت تخته‌سنگی می‌کشاند. کودکی می‌زاید.

عزاداران بازگشته و کودک را در تابوت گذاشته و با خود می‌برند و گلین تنها می‌تواند دستش را به سوی آنان، به جهت ممانعت دراز کند. پس از مدتی، آموتی با انبانی بر دوش نزدیک تخته‌سنگ می‌شود. دستی سوخته می‌یابد که از آن صدای ترانه‌ای به گوش می‌رسد که ورد زبان گلین بوده است. دست را در انبانش گذاشته و به راه خود ادامه می‌دهد. و در دیگری، مردی در رستوران دستور مغز آهو می‌دهد. پیشخدمت ماهرو را که در لباس کنیزک است، دست بسته پیش می‌آورد، در حالی که سامان با صلیبی بر دوش پیشاپیش آن دو می‌آید. پیشخدمت ماهرو را گردن می‌زند. گلین پیچیده در چادر مشغول به تکدی است. ماهرو سر خود را در سینی‌ای پیش آورده و به سوی مرد می‌گیرد. لازم به یادآوری است، در چهار مورد اول تنها مقداری از میانه داستان بر صحنه آورده می‌شود. ابتدای هر داستان در خلال گفت‌وگوی شخصیت‌ها بازگو می‌شود و پایان آنها نیز در میان آنچه که هذیان و یا اوهام شخصیت خانجون است، بیان می‌شود. ذکر این نکته از این‌روست که در مواجهه با متن چنین پیرنگی که ذکر آن آورده شد، خود را نمی‌نمایاند، بلکه نگارنده برای نیل به ابزاری جهت تحلیل روایت، سعی کرده است آن را فراهم آورد.

ناگفته پیداست شیوه روایی چنین نمایشنامه‌ای که در آن چندین خط داستانی مستقل در دل هم روایت می‌شوند که تنها در یک مکان و در مضمون سترونی با هم مشترک‌اند و قطع و پرتاب از زمانی به زمان دیگر به چشم می‌خورد، تفاوت بارزی با شیوه روایت کلاسیک که در آن تسلسل زمانی یک شرط لازم است، وجود دارد. در ادامه با بر شمردن ویژگی‌های شیوه روایت نمایشنامه، بیشتر به تفاوت‌های آن با روایت کلاسیک که خصیصه اکثر آثار رادی است، پرداخته می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

افتراق روایت نمایشنامه با روایت کلاسیک:

با مراجعه به آثاری که درباره نظریه روایت و تحلیل روایت در دسترس‌اند، آنچه برای پژوهش‌گر تئاتر ایجاد سؤال می‌کند، این امر است که در این آثار کمتر به نمایشنامه و نمایش و ویژگی‌های روایتی آن پرداخته شده است. قریب به اتفاق نظریه‌پردازان روایت، ادبیات داستانی، به‌ویژه رمان و فیلم را دستمایه تحلیل و فرضیات خود قرار داده‌اند. البته روایت در تئاتر با روایت داستان و فیلم تفاوت‌هایی دارد. تفاوت عمده نمایش با ادبیات داستانی از آنجا ناشی می‌شود که نوع بازنمون در نمایش بر پایه نشان دادن است و آن چیزی در نمایش می‌آید که بر صحنه قابل نشان دادن باشد. در مورد سینما نیز

امکانات تصویرپردازی‌ای فراتر از آنچه بر صحنه قابل جمع‌آوردن است، در دست است. این تفاوت‌ها باعث می‌شود که در ادبیات داستانی و سینما امکانات روایی بیشتری نسبت به نمایش حاصل آید.

اما این تمایز گذاشتن و محدود انگاشتن شیوه‌های روایت تئاتر در مواجهه با آنچه پس از نیمه دوم قرن بیستم در هنر نمایش رخ داد، رنگ می‌بازد. نمایشنامه‌های مدرن و از جمله اثر مورد بررسی در این مقاله، نمایشنامه خانمچه و مهتابی، امکانات روایی‌ای فراتر از آنچه در ادبیات نمایشی عمدتاً واقع‌گرای رایج در پیش از سال‌های ۱۹۵۰ معمول و مرسوم و مورد نیاز بود را به خدمت می‌گیرند. با برشمردن خصیصه‌های روایت کلاسیک که عمدتاً در آثار واقع‌گرایانه کاربرد داشته‌اند، و مقایسه آنها با ویژگی‌های نمایشنامه خانمچه و مهتابی این تفاوت‌ها آشکارتر می‌شوند.

می‌توان ادعا کرد که بیشتر آثار اکبر رادی تحت شمول آنچه ادبیات واقع‌گرایانه خوانده می‌شود، قرار می‌گیرند. گرچه جدل‌های فراوانی حول مفهوم واقع‌گرایی در ادبیات رخ داده است، اما با التفات به تعریفی که رنه ولک و جورج بکر از واقع‌گرایی در ادبیات ارائه داده‌اند، می‌توان فصل‌الخطابی برای اطلاق لفظ واقع‌گرا بر اثر ادبی یافت. آنها مدعی‌اند، مهم‌ترین اصل واقع‌گرایی گزینش موضوعات عادی یا معمولی، و نشان دادن آنها به شیوه‌ای است که در مقایسه با زندگی عادی پذیرفتنی و معمول به نظر آیند (مارتین ۳۹:۱۳۸۲). با در نظرگرفتن قید پذیرفتنی به نظر رسیدن در برابر زندگی عادی در تعریف بالا، پای مفهوم چارچوب ارجاعی به میان می‌آید. آیا هر اثر باید ضمن مقایسه توسط هر مخاطب، با زندگی‌اش معمول و پذیرفتنی بنماید؟ یا در اتمسفری که نگاشته شده است باید چنین وضعیتی داشته باشد؟

با توجه به اینکه روایت عمدتاً - به غیر از روایتی که از مشاهده آثار هنرهای تجسمی حاصل می‌آید- ساختاری لفظی است می‌توان چنین نتیجه گرفت: رابطه میان واژه و دنیای بیرون مبتنی بر قرارداد است و این قراردادها تغییر می‌کند. این نظر که همه بازنمون‌ها قراردادی است نکته مهمی در خود دارد. اینکه هر قرارداد را باید چارچوب ارجاعی خاص بخشید (همان: ۸۷). می‌توان چنین نتیجه گیری کرد که هر اثر با توجه به اتمسفری که در آن نوشته شده است و با عنایت به باورهای رایج در دوره زمانی به تحریر در آمدنش، با زندگی معمول همان عصر مقایسه شود تا داوری شود که واقع‌گرایانه است یا خیر.

با در نظر گرفتن چنین الگویی، تنها سه اثر از آثار اکبر رادی خارج از دایره واقع‌گرایی قرار می‌گیرند. هاملت با سالاد فصل، شب به خیر جناب کنت و خانمچه و مهتابی. برای روشن شدن تفاوت روایت نمایشنامه خانمچه و مهتابی با الگوی روایت کلاسیک که بردول آن را میراث رمان واقع‌گرای قرن نوزدهمی و نمایش خوش‌ساخت می‌داند (بردول ۱۳۸۵ ب: ۲۷)، ابتدا به برشمردن ویژگی‌های روایت کلاسیک می‌پردازیم.

آن‌چنان‌که بردول ویژگی‌های روایت کلاسیک را بر می‌شمرد، می‌توان به ویژگی‌های زیر در روایت کلاسیک اشاره کرد:

- شیوه کلاسیک روایت با داستان متعارف که در نظر پژوهشگران شکل عادی داستان به شمار می‌آید، بیشترین هماهنگی را دارد. در چارچوب داستان تکیه بر زنجیره علّی شخصیت‌محور و نشان دادن رویدادها به منزله تلاش در جهت دست یافتن به اهداف، هر دو از ویژگی‌های طرح متعارف روایت به شمار می‌آیند.
- علیت عمده‌ترین اصل وحدت‌بخش به شمار می‌آید.
- در محدوده پیرنگ آن الگویی را در نظر دارد که وضعیت آغازین امور را که ابتدا شکسته می‌شود و سپس باید اصلاح شود، تایید می‌کند.
- دست‌کم یکی از رویدادها باید معلق بماند تا انگیزه انتقال به صحنه بعد فراهم آید که دنباله مسیر رویداد معلق مانده را پی گیرد.
- پایان به منزله به حد کمال رسیدن ساختار، نتیجه منطقی زنجیره حوادث، تاثیر نهایی علت اولیه و آشکار شدن حقیقت است.
- روایت کلاسیک به‌سختی می‌کوشد در لحظه به لحظه، حداکثر وضوح مفهومی را داشته باشد.
- رابطه زمانی هر صحنه‌ای با صحنه قبلی در همان آغاز و بدون ابهام برای تماشاگر مشخص می‌شود.(همان: ۴۰-۲۶)

در مراجعه به نمایشنامه خانمچه و مهتابی پاره‌ای از این ویژگی‌ها نقض می‌شوند. شخصیت‌ها به‌شدت مقهور شرایطی هستند که در آن حضور دارند؛ نقشی در پیش بردن رخدادها ندارند، بلکه توسط رخدادها به جلو رانده می‌شوند و گویی تنها شاهدی بوده‌اند بر آنچه گذشته است و اینک در خلال نمایشنامه آن را بازگو می‌کنند. وضعیت آغازین امور پوشیده مانده و تنها بر هم خوردن شرایط

اولیه است که توصیف می‌شود. نهایت هر خط داستانی نیز آشفتگی را افزایش می‌دهد، به‌جای اینکه راه‌حلی برای بازگشت به شرایط به‌سامان ارائه دهد. آنچه در پایان حادث می‌شود، در جهت رفع آشفتگی نیست، بلکه در جهت حذف عامل آشفتگی‌ساز است. سیر داستان به‌جای آنکه به پایان خود برسد، آناً قطع می‌شود. علت آشفتگی در سیر نمایشنامه حذف شده است، و با وجود این حذف تغییری در سیر داستان امکان‌پذیر نیست. رویدادها تکه‌تکه ارائه شده و رها شده‌اند و قطع‌های پرشمار در هر خط داستانی به چشم می‌خورد، گویی تنها تصاویری از چند گوشه زندگی هر شخصیت به نمایش درآمده‌اند. حداکثر تلاش نمایشنامه‌نویس بر ایجاد ابهام بوده است. رفت و برگشت‌های زمانی بسیار که در پی قطع‌های پرشمار خط داستانی حاصل شده‌اند، جایی برای تسلسل زمانی باقی نگذاشته‌اند. ویژگی‌های برشمرده شده، تمایز روایت به‌کار گرفته شده در نمایشنامه خانمچه و مهتابی با شیوه روایت کلاسیک، آن‌چنان که بردول نظر دارد، را عیان می‌سازد. علیرغم اینکه خصوصیات ذکر شده برای روایت کلاسیک از روی بررسی آثار سینمایی تنظیم شده است، اما منافاتی با روایت تئاتری ندارد. با این وجود در ادامه خصوصیات روایت‌های گوناگون تئاتری از دید روایت‌شناسی که بیشتر بر ادبیات نمایشی و تئاتر متمرکز بوده است، بیان می‌شود تا تفاوت روایت نمایشنامه خانمچه و مهتابی نسبت به زمینه مرسوم روایت تئاتر مشخص شود.

از دید سام اسمایلی، روایت کلاسیک در تئاتر بر حسب گسترش نمایشنامه و شکل ارائه آن دارای ویژگی‌های زیر است. نمایشنامه‌ای که شیوه روایتی معمول و کلاسیک را به کار می‌بندد، عمدتاً از لحاظ حرکت سازمان‌دهنده نمایشنامه، حرکت افقی دارد. نمایشنامه‌ای که به شکل افقی پیش می‌رود ساختاری علّی دارد، یک واقعه علت واقعه دیگر است. بدینسان وقایع به رشته مرتبط پیش‌آمدها و پی‌آمدها شکل می‌دهد. در کنش این نمایشنامه‌ها، تاکید بر پیشرفت، گسترش و بُعد است. حرکت از یک کنش به کنش دیگر پیوسته، مستمر، پیاپی و پایاست (اسمایلی ۵۴:۱۳۷۸). همچنین او درباره شکل ارائه و سامان داستان، چنین آثاری را از نوع خطی می‌داند که ویژگی‌های زیر بر آن مترتب است: وقایع متوالی آنها دارای خطوط منفرد یا موازی است. موقعیت‌ها - بزنگاه‌هایی - مهم‌اند و حرکت از یک موقعیت به موقعیتی دیگر با پیچیده‌سازی فزاینده به سوی حل‌وفصل نهایی و موقعیتی پایان‌بخش هدایت می‌شود (همان: ۵۶).

اما نمایشنامه خانمچه و مهتابی از این سنخ آثار نیست. این نمایشنامه به جای آنکه از طریق پیشرفت

داستان پیش رود، از طریق بازگویی آنچه گذشته است و از مسیر آنچه شخصیت‌ها نقل می‌کنند، پیش می‌رود. وقایع، پیش‌آمد واقعه بعدی یا پی‌آمد واقعه قبلی نیستند. پیش‌آمدها و پی‌آمدهای هر واقعه تنها بر زبان شخصیت‌ها جاری و بازگو می‌شود. هر واقعه‌ای که رخ می‌دهد، رها می‌شود و با مراجعه مجدد به داستان شخصیت، واقعه‌ای با فاصله‌ای بسیار از واقعه رخ داده، به صحنه می‌آید که گوشه‌ای دیگر از داستان شخصیت است، با پیش‌آمد و پی‌آمدی خاص خود که مکتوم می‌مانند. حرکت از کنشی به کنشی دیگر، ناپیوسته، دگرگون‌شونده و متناوب است. هر خط داستانی، به جای آغاز، یک نقطه حرکت (start) دارد و به جای پایان، در جایی متوقف می‌شود. از این رو، از جایی که نمایشنامه‌های مرسوم روایت خود را می‌آغازند، شروع نمی‌شود و نقطه‌ای از زندگی شخصیت به عنوان نقطه شروع خط داستانی انتخاب شده است که وقایع مهمی را پشت سر خود دارد، وقایعی که بعدها و در پیشرفت نمایشنامه به صورت خاطره یا پس از یک وقفه زمانی بلند بازگویی می‌شود. بدین‌گونه بسیاری از اطلاعات مربوط به پیشینه شخصیت‌ها مجهول مانده و با توجه به اینکه پاره‌هایی منقطع از داستان شخصیت ارائه می‌شوند، مجهول باقی می‌ماند. همچنین پیش از آنکه سیر داستان آن‌قدر گسترش یابد، تا به جمع‌بندی برسد، با نشان دادن نقطه‌ای از سرنوشت شخصیت داستان را متوقف می‌سازد، در حالی که پایان داستان شخصیت نرسیده است و کلیدی برای حدس سرانجام او در دست نیست. نمایشنامه بیشتر درباره شرایط زندگی شخصیت‌هاست تا درباره سیر زندگی آنها و از آنجا که در میان پرده‌ای از اوهام روایت می‌شود، تصاویری منقطع از شرایط به دست داده می‌شود.

بررسی روایت نمایشنامه با تحلیل پیرنگ ادامه می‌یابد. دو دلیل بر انتخاب پیرنگ جهت تحلیل روایت مترتب است:

اول، وابستگی درک شیوه روایت به پیرنگ. هر رسانه روایی وسیعاً از منطقی برون‌کلامی سود می‌جوید که بر اساس آن حوادث از دو جنبه متفاوت پیشرفت می‌کنند. پیشرفت از جنبه اول، به‌طور عینی و مستقل از ابتدا تا انتها در جهان داستان صورت می‌پذیرد. اما پیشرفت حوادث از جنبه دوم در ذهن صورت می‌پذیرد. بدین معنی که ما در طول درک روایت رویدادها را در چارچوب پیرنگ، تجزیه کرده و در الگوهای خاص سازمان می‌دهیم (بردول ۱۳۸۵ الف: ۱۰۸). از اظهارنظر بالا بر می‌آید که شرط اول درک روایت و سازمان دادن آن در ذهن و گام اول در شناسایی و طبقه‌بندی روایت، حصول آگاهی از چندوچون سازمان پیرنگ روایت است.

دوم: عامل پویا و متغیر در روایات گوناگون، پیرنگ است. داستان واحدی را با برگزیدن شیوه‌های متفاوت ارائه پیرنگ می‌توان به اشکال گوناگون روایت کرد. آنچه در این روایت‌های گوناگون از یک داستان واحد فرضی متغیر است، شیوه انتظام رویدادهاست. انتخاب شیوه انتظام رویدادها بر فرایندهای اطلاعاتی که بر اساس آنها رویدادها را درک می‌کنیم، مؤثر است. پیرنگ شیوه انتظام و ارائه بالفعل داستان است (همان:۱۰۶). پیرنگ، در مقایسه با دیگر عناصر روایت که عبارتند از شخصیت، نقطه دید، زاویه دید یا کانون و لحن[۴] جنبه پویای هر روایت را تشکیل می‌دهد و حرکت هر روایت متغیری از شیوه تنظیم پیرنگ است.

با این مقدمه به بررسی پیرنگ نمایشنامه خانمچه و مهتابی می‌پردازیم.

ساخت پیرنگ، ساخت روایت

عمدتاً در بررسی‌هایی که بر روی نمایشنامه‌ها صورت می‌گیرد، پیرنگ به‌عنوان چیزی مفروض و پیاده شده از روی نمایشنامه که سیر تقویمی وقایع و سیر علّی رخدادها در آن گنجانده شده است، در نظر گرفته می‌شود و از این‌رو بیشتر به‌عنوان بابی برای آشنایی مخاطب با نمایشنامه مورد تحلیل، نگاهی گذرا بر آن انداخته‌شده و ذکری کلی از آن می‌رود. اما چنان که در بالا آمد، فرایند فهم هر اثری که از روایت سود می‌جوید، در گرو فهم پیرنگ است.

نقش اصلی طرح - پیرنگ- عبارت است از اینکه شخصیت‌ها را به هم مربوط سازد و قهرمان و ضدقهرمان را در شرایط تعارض قرار دهد. به این خاطر پویاست که گسترش و حرکت داستان توسط آن انجام می‌شود و در حقیقت نقطه ثقل درونی قصه - داستان- است (اخوت ۴۴:۱۳۷۱). در تحلیل روایت هر اثر ادبی، تحلیل پیرنگ از مهم‌ترین مداخل است، از آنجا که اصطلاحی که برای ساختار روایت به‌کار می‌رود، پیرنگ است (مارتین ۵۷:۱۳۸۲).

در این قسمت مقاله جهت تحلیل و برشماری ویژگی‌های پیرنگ نمایشنامه خانمچه و مهتابی از نمودار متمرکز[۵] که گرماس و لاری‌وای ارائه کرده‌اند، استفاده می‌شود. نموداری که سعی‌دارد رخدادها را در ساده‌ترین الگوی ممکن سامان دهد. بر این اساس روایت به صورت زیر تعریف می‌شود. تغییر و تحول از یک حالت به حالت دیگر. این تغییر و تحول از سه عنصر تشکیل شده است.

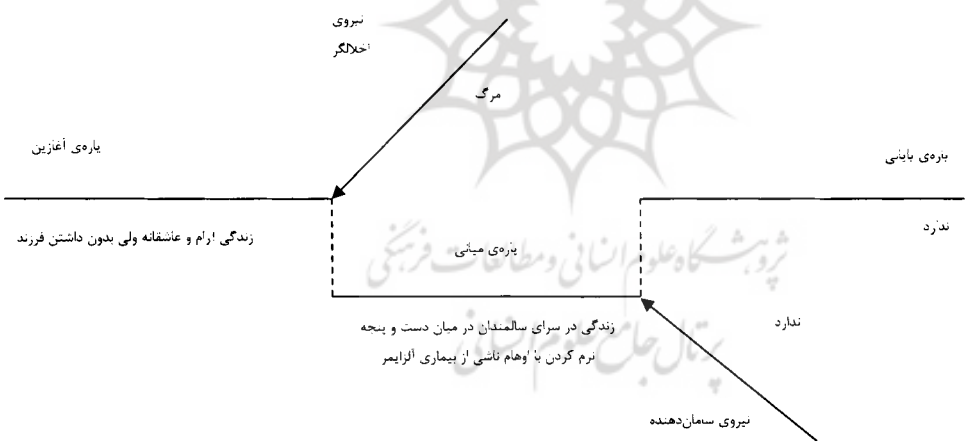
۱- عنصری که روند تغییر و تحول را به راه می‌اندازد (نیروی اخلال‌گر).

۲- دینامیسم پویایی که این تغییر و تحول را تحقق می‌بخشد (یا تحقق نمی‌بخشد).

۳- عنصر دیگری که این روند تغییر و تحول را خاتمه می‌دهد (نیروی سامان دهنده). (عباسی ۱۳۸۵:۸۸)

با در نظر گرفتن این سه جزء، روایتی که به وسیله پیرنگ به شکل توالی تقویمی تاریخی سامان داده شده و سیر علّی رخدادها در آن روشن باشد، به سه قسمت تقسیم می‌شود: پاره آغازین که در آن آرامش حکم‌فرماست و با ورود نیروی اخلال‌گر به پایان می‌رسد؛ پاره میانی که در آن سیر چالش‌هایی که پس از ورود نیروی اخلال‌گر به وجود آمده است، روایت می‌شود. این پاره نیز با سربرآوردن نیروی سامان‌دهنده پایان می‌گیرد. پاره پایانی که در اثر دخالت نیروی سامان‌دهنده اوضاع سامانی نو می‌گیرد. این نمودار برای خرده داستان‌هایی که شخصیت‌های خانجون، لیلا، گلین و ماهرو را در نمایشنامه در برمی‌گیرند، از قرار زیر است:

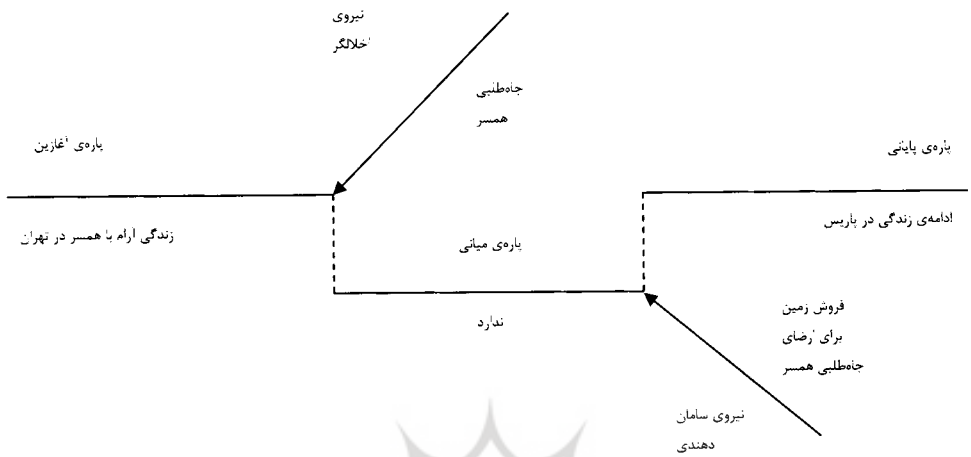
الف - خانجون:



آن‌چنان که از نمودار بالا برمی‌آید، این خط داستانی تقریباً به تمامی شامل پاره میانی است. پاره آغازین ضمن اشاراتی تلویحی به میان کشیده می‌شود. آنچه بیشترین حجم داستان را به خود اختصاص داده، بیماری خانجون و حال و روز او در سرای سالمندان است. داستان در حالی‌که در میان اوهام غرق است رها می‌شود، بدون این که عاملی آن را به سوی تعادل سوق دهد. شخصیت در میان وضعی گرفتار آمده که گریزی از آن نیست. تنها نیروی سامان‌دهنده، می‌تواند مرگ شخصیت

باشد، اما داستان تا آن مرحله پیش‌نمی‌رود؛ داستان برشی از زندگی متلاطم زنی بیمار است.

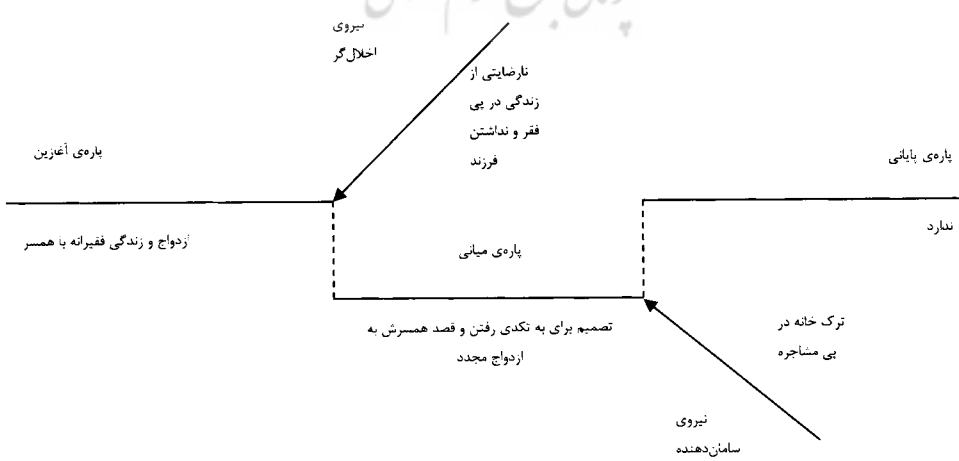
ب - لیلا:



آنچه در این خط داستانی از نمایشنامه جلب نظر می‌کند، برجستگی دو نیروی اخلال‌گر و سامان‌دهنده است. اشاراتی اندک به وضع آغازین و وضع پایانی وجود دارد، اما به تفصیل به جاه‌طلبی‌های شارل و فرایند فروش زمین پرداخته شده است. با این وجود هیچ‌گونه چالش و ناملایمتی قابل ذکری در اثر ورود نیروی اخلال‌گر رخ نمی‌دهد. گویی اساسا این داستان فاقد چالش بین شخصیت‌هاست، چه از نوع کشمکش[۶] و چه از نوع تنش[۷].

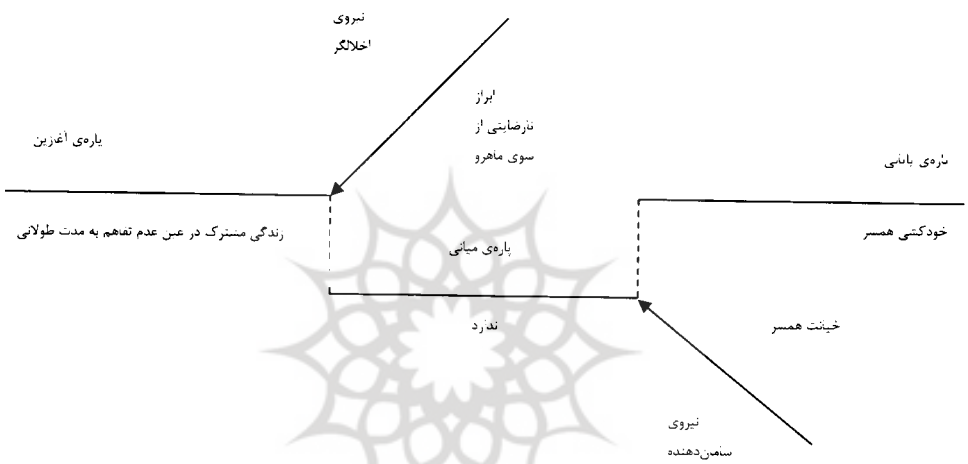
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ج - گلین:



خط داستانی ای که شخصیت گلین را در بر دارد، می‌رود که هنجارترین شکل پیرنگ را داشته باشد. اما از آنجا که پاره پایانی آن بسیار تکه‌تکه، منقطع و غیرقابل اتکا بیان می‌شود، رنگ می‌بازد و به اندازه پاره میانی و آغازین، روشن نیست. البته باید اشاره کرد که آنچه به عنوان پاره آغازین در نظر گرفته شده است، نیز به صورتی کمرنگ و در خلال بازگویی شخصیت قابل حصول است، اما نسبت به پاره پایانی می‌توان با اندکی تسامح آن را موجود درنظر آورد.

د ـ ماهرو:



نمودار این خط داستانی شبیه به نمودار خط داستانی مربوط به شخصیت لیلاست، اما این تشابه در عین وجود دو تفاوت ماهوی است. در این خط داستانی پاره میانی که قاعدتاً باید شامل کشمکش و تنش باشد، حذف شده است. نه از آن رو که فاقد کنش بوده است، بلکه از آن جهت که صحبتی از آن به میان نیامده است. در حالی که پاره میانی این خط داستانی، اگر روایت کلاسیک مد نظر می‌بود، می‌توانست شامل کشمکش‌های فوق‌العاده باشد. از سوی دیگر، نیروی سامان‌دهنده برای تعادل بخشیدن به اوضاع، رویکردی حذفی دارد، در حالی که در نمودار خط داستانی شخصیت لیلا این‌گونه نیست. دلیل حذفی بودن نیروی سامان‌دهنده در این خط داستانی، اجتماع ضدین در آن است. از لحاظ طول داستانی نیز تقریباً تمامی آنچه از داستان در نمایشنامه آورده شده است شامل پاره آغازین آن است. پاره پایانی تنها در میان گفته‌های شخصیت بازگویی می‌شود.

در این میان از دو خط داستانی کابوس‌وار به جهت آنکه بنا به آنچه نمایش می‌دهند، کوتاه‌تر و

انتزاعی‌تر از آن هستند که به بررسی تن در دهند، صرف‌نظر شده است. این دو صحنه کابوس‌وار تنها تصاویری مجرد را به پیش چشم می‌آورند. خط داستانی مربوط به شخصیت حاکم نیز وفادار به روایت کلاسیک به نظر می‌رسد. از این‌رو از بررسی آن نیز می‌گذریم.

ساختار پیرنگ نمایشنامه را می‌توان از روی طبقه‌بندی جرالد پرینس، ساختار انضمامی[8] نامید، که در آن پاره‌ای در میان دو پاره دیگر قرار دارد، در حالی‌که از نظر داستانی با دو پاره دیگر کاملاً متفاوت است (اخوت ۴۶:۱۳۷۱). ساختار انضمامی پیرنگ در مقابل ساختار الحاقی[9] که در پاره ساده به پاره ساده دیگری با عناصر ربطی (به منظور حفظ تداوم) متصل شده و تشکیل کلی منسجم را می‌دهد و ساختار متناوب[10] که در آن اپیزودهای متضاد به طور متناوب پشت سر هم می‌آیند و وجود یکی وابسته به دیگری است، قرار دارد. (همان: ۴۴)

حال با معرفی نظریه رولان بارت در باب روایت جهت توضیح ویژگی‌های روایت نمایشنامه، سطح دیگری از ویژگی‌های روایت آن آشکار خواهد شد. بارت متأثر از آرای ولادیمیر پراپ بر کارکرد (function) عناصر هر روایتی تکیه می‌کند. اما در تبیین بیشتر آنچه می‌توان بر آن نام کارکرد اطلاق کرد، می‌کوشد. او سه سطح عمده و اصلی برای ساختار روایت پیشنهاد می‌کند.

۱-کارکرد، که روایت به وسیله آن به پیش‌برده می‌شود.

۲-کنش که از آن برای ارجاع به شخصیت استفاده می‌کند.

۳- ماده روایت شامل syuzhet یا discourse (تولان ۴۵:۱۳۸۶).

در این میان تکیه نگارنده بر کارکرد خواهد بود. از آنجا که کارکرد است که هر موقعیت آغازین را به واسطه اثری که بر آن می‌گذارد به وضعیت تکامل یافته آن هدایت می‌کند، جریانی که تحت عنوان پیشرفت روایت می‌شناسیم.

کارکرد خود بر دو قسم است:

الف) کارکردهای محض که باعث تغییرات در وضعیت می‌شوند (همان:۴۵) یا به عبارت دیگر عمل یک شخصیت بنا به نقشی که آن عمل در پیشبرد پیرنگ دارد. (اخوت ۲۲:۱۳۷۱)

ب) شاخص‌ها[11] که برای ارجاع به مفهوم کمابیش مهمی به‌کار می‌روند که برای فهم معنای داستان ضروری است و درباره وضعیت روانی شخصیت‌ها، علائم مربوط به اتمسفر اثر، اطلاعات هویتی شخصیت‌ها، توصیف محیط و... است (تولان ۴۵:۱۳۸۶).

بارت پیوستاری کلی در روایت را در نظر می‌آورد که در یک سر آن روایت کاملاً کارکردی - به مانند حکایت‌ها یا اسطوره‌ها - و در سر دیگر آن روایات کاملاً شاخصی - مثل رمان‌های روانشناختی- قرار می‌گیرد (همان: ۴۵) از آنجا که در نمایشنامه خانمچه و مهتابی بیشتر آنچه حاضر است، در جهت بیان روزگار شخصیت‌ها، سابقه آنها و روحیاتشان است که از خلال توصیفات آنها مطرح می‌شود، می‌توان نمایشنامه را به آثار بیشتر شاخصی مانند رمان‌های ذهنیت‌محور نزدیک دانست. به جهت آنکه همچون این آثار به کلی از کنش خالی نیست، از نمونه‌های این آثار می‌توان به سوی فانوس دریایی نوشته ویرجینیا وولف را مثال آورد.

کارکردهای محض نیز بر حسب تأثیری که در پیشرفت روایت دارند، به دو گروه تقسیم می‌شوند:

الف) هسته‌ها[۱۲] که می‌توان آنها را محور روایت، سرآغاز راه‌های جدید و امثال آن دانست. (همان:۴۶) این کارکردها نتایج مهمی در سیر وقایع دارند و لحظاتی را که در آن ممکن است سیر داستان به جهت انتخاب تغییر یابد، در بر می‌گیرند. به بیانی دیگر با گذاشتن یک یا چند راه پیش پای شخصیت کنش را ارتقا می‌بخشند و می‌توانند نتایج انتخاب شخصیت را نشان دهند (لوته ۹۹:۱۳۸۶).

ب) قمرها[۱۳]: رویدادهای فرعی یا انتقالی، کنش‌های غیرضروری یا اعمالی که با هسته‌ها همراهند (تولان ۴۹:۱۳۸۶). اما نتیجه عمده‌ای ندارند، از آن‌رو که راهی را پیش‌روی شخصیت نمی‌گذارند. در نظر بگیرید که زنگ تلفنی به صدا درمی‌آید. به صدا درآمدن زنگ تلفن و تصمیم به برداشتن (یا برنداشتن) گوشی آن هسته‌های یک روایت خرد هستند. در این میان، فکر کردن به این که چه کسی تلفن می‌زند، اکنون ساعت نامناسبی برای به صدا درآمدن تلفن است. روشن کردن چراغ اتاق خواب، نگاه کردن به ساعت اتاق و چنین فعالیت‌هایی قمرهای این روایت خرد هستند. هسته‌ها و قمرها یک توالی پیوسته را تشکیل می‌دهند که با هسته آغاز می‌شود و با هسته پایان می‌گیرد. اما در میان آنها قمرهایی می‌آیند که عمدتاً در سطح پیرنگ نقش کمرنگی دارند، اما در سطح دیگر روایت یعنی شخصیت عناصری ضروری هستند؛ به دلیل آنکه نظر شخصیت نسبت به آنچه می‌گذرد را روشن می‌سازند (برگرفته از مارتین ۸۵:۱۳۸۲-۸۰).

شاید به نظر برسد که هسته‌ها برای شکل دادن به یک روایت بسنده باشند، اما باید توجه داشت که بدون وجود اقمار، چنین روایتی امکان افزودن پیچیدگی‌های شخصیتی را ندارد. در نمایشنامه

خانمچه و مهتابی، نمایشنامه‌نویس از آنجا که قصد داشته است گوشه‌هایی از روحیات شخصیت‌ها را در مقابل چشم مخاطب بگشاید و نه اینکه او را با داستان شخصیت مشغول سازد، به وفور کارکردهای قمری را به کار بسته است. با مراجعه به پاره آخر نمایشنامه شمایی از وفور کاربرد شاخص‌ها و کارکردهای قمری تصویر می‌شود. آنچه در این پاره از نمایشنامه می‌گذرد از قرار زیر است:

الف) گلین: ۱- حضور در گورستان ۲- بازگویی دلایل روی کردن به تکدی‌گری ۳- بازگویی آنچه در شروع و طول زندگی مشترکش از او انتظار می‌رفته ۴- جدا کردن راه خود از همسرش ۵- بازگویی موانع حضورش در گورستان به عنوان متکدی ۶- بازگویی تصمیم به عوض‌کردن کودک کرایه‌ای ۷- توصیف کودک کرایه‌ای ۸- بازگویی آنچه منجر به دعوا با همسرش شده است ۹- بازگویی دعوا با همسرش ۱۰- ترک منزل ۱۱- بازگویی ازدواج مجدد همسر ۱۲- قرآن خواندن بر سر گور همسر.

از موارد دوازده گانه ذکر شده موارد ۱، ۴، ۱۰ و ۱۲ کارکردهای هسته‌ای هستند. موارد ۳، ۵، ۹ و ۱۱ کارکردهای اقماری و موارد ۲، ۳، ۷، ۸ و ۱۱ همگی شاخص هستند. وفور شاخص‌ها در این قسمت که دو صفحه متن را دربرمی گیرد، مشهود است.

ب) لیلا: ۱- مرور دفترچه خاطرات ۲- بازگویی محتویات دفترچه خاطرات ۳ - بازگویی خاطرات خوش زندگی در فرانسه ۴ - توصیف حال‌وروز خود در حال حاضر ۵- بازگویی خاطرات آشنایی با همسرش ۶ - بازگویی سیر زندگی یکنواخت‌اش ۷- توصیف حال و روز خود در برابر همسرش ۸ - اظهار تأسف از فروختن زمین ۹ - بازگویی کم و کیف بر باد دادن دارایی‌ها ۱۰ - احترام به گور همسر.

از میان این موارد نیز که حجمی دو صفحه‌ای از نمایشنامه را تشکیل می‌دهد، موارد ۱ و ۱۰ کارکرد هسته‌ای، موارد ۲ و ۵ کارکردهای اقماری و موارد ۳، ۴، ۶، ۷، ۸ و ۹ شاخص هستند. در اینجا نیز شاخص‌ها فراوان ترند.

ج) ماهرو: ۱- حضور بر سر گور و ادای احترام به گور همسر ۲- توصیف خودشیفتگی همسر ۳- بازگویی خیانت همسر ۴- توصیف بدذاتی همسر ۵- درآوردن عکس و پاره کردن و پرت کردن پاره‌های آن ۶ - بازگویی خودشیفتگی همسر ۷- بازگویی فاصله خود از همسر ۸- توصیف جنازه

همسر در داستانی که نوشته است. ۹- بازگویی عصبانیت همسر از داستان ۱۰- بازگویی به بن بست رسیدن همسر ۱۱- توصیف صحنه خودکشی همسر ۱۲ - بازگویی عکس‌العمل‌اش در مقابل خودکشی ۱۳- آنچه پس از خودکشی انجام داده است.

از میان موارد برشمرده بالا نیز موارد ۱ و ۱۳ کارکردهای هسته‌ای هستند. موارد ۳، ۵، ۹ و ۱۲ کارکردهای اقماری و ۲، ۴، ۶، ۷، ۸، ۱۰ و ۱۱ شاخص هستند. مجدداً تعداد زیادی شاخص و پس از آن کارکردهای اقماری در حجمی سه صفحه‌ای خودنمایی می‌کند.

د) خانجون: ۱- شروع درد ۲- اعلام نیاز به پرستار ۳- اشاره به فراموشی‌اش از خلال صحبت‌هایش با پرستار ۴- اشاره به بیماری‌های جسمی‌اش از سوی پرستار ۵- اشاره مجدد به بیماری فراموشی‌اش در اشاره به بیرون ۶- توصیف سرای سالمندان از سوی پرستار ۷- اشاره پرستار به نیاز خانجون به پرستاری به علت بیماری‌های بسیار ۸- رفتن پرستار و تنها ماندن خانجون ۹- توصیف وضعیت‌اش در سرای سالمندان ۱۰ - فرو رفتن او در اوهام ۱۱- دردی که او را می‌تاباند ۱۲ - پس از پایان درد مار می‌زاید.

در اینجا تنها موارد ۸ و ۱۲ کارکردهای هسته‌ای هستند. موارد ۱، ۲ و ۱۰ کارکردهای اقماری و موارد ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۹ و ۱۱ شاخص هستند.

با توجه به آنچه آورده شد، به نظر می‌رسد ادعای تعلق نمایشنامه خانمچه و مهتابی به گونه‌ای از روایت که جهت ارائه روحیات، افکار و سرگذشت شخصیت‌ها به شاخص تکیه دارد، پر بیراه نباشد. مورد دیگری که قابل ذکر است تعادل نسبی کارکردها و شاخص‌ها در روایت متعلق به گلین است. سرچشمه این تعادل، نزدیکی پیرنگ آن به روایت کلاسیک، در قیاس با دیگر خرده داستان‌های نمایشنامه، آن‌چنان که در تحلیل نمودار پیرنگ آن آمده است.

نکته بارزی در مورد روایت نمایشنامه که در اینجا از تحلیل درباره آن چشم‌پوشی می‌شود، شکل پراکندگی پاره‌های هر خط داستانی است. این پراکندگی که هر گونه تسلسل زمانی بین پاره‌ها را منتفی می‌سازد، می‌تواند ناشی از بنیاد کردن شیوه روایت به روایتی ذهنیت‌محور باشد. شیوه‌ای که امکان جمع‌آوردن چندین شخصیت را به گونه‌ای که ضمن حفظ تشخص، به صورت خاطره یا کابوس‌های یک شخصیت ظهور یابند، را فراهم می‌آورد. در بخش بعدی مقاله، نمونه‌هایی از این رویکرد در ادبیات داستانی مدرن ارائه خواهند شد.

روایتی مشابه روایت ضدرمان

با پایان گرفتن دهه دوم قرن بیستم جریانی در ادبیات شکل گرفت که وجهه نظر خود را مخالفت با اصول قراردادی شده قرن نوزدهم قرار داد، جریانی که با جیمز جویس آغاز شد و به رمان نو منتهی گردید. جریان ذکرشده، ابتدا ضدرمان نامیده شد. از آنجا که وجه اشتراک آثار متنوع این جریان این بود که قواعد مرسوم و حیاتی رمان اینک کلاسیک شده قرن نوزدهمی را رد می‌کردند، منتقدان آن را حرکتی بر ضد گونه ادبی رمان تلقی کردند. در حالی که تکامل ادبیات این جریان را به عنوان جریانی که ذیل عنوان رمان فعالیت می‌کند، هویت بخشیده است. جریان ضدرمان، نویسندگان متعدد و آثار گوناگونی را در خود جای می‌دهد. آثاری از قبیل اولیس و بیداری خانواده فینیگان نوشته جیمز جویس، امواج، خانم دالاوی و به سوی فانوس دریایی ویرجینیا وولف، مالوی، مالون می‌میرد و نام ناپذیر نوشته ساموئل بکت، توماس گمنام اثر موریس بلانشو، جاده‌ای به سوی فلاندرز نوشته کلود سیمون، آتش کم‌جان ولادیمیر ناباکوف، تهوع ژان پل سارتر، بیگانه آلبر کامو و ... . با وجود اینکه این آثار فاقد پشتوانه نظری‌ای هستند تا بتوان آنها را تحت عنوان مکتب نام کرد، اما دارای اشتراکاتی هستند که به آنها به عنوان یک جریان ادبی هویت می‌بخشند. این اشتراکات عبارتند از :

۱- طرح داستانی مشخص و واضحی ندارند.

۲- از حوادث پراکنده استفاده می‌کنند.

۳- شخصیت‌ها در آن خیلی کم تحول پیدا می‌کنند.

۴- اشیا و مکان‌ها را مشروحاً تجزیه و تحلیل و موشکافی می‌کنند.

۵- از تکرار زیاد استفاده می‌کنند.

۶- دائماً توالی زمانی را در داستان به هم می‌زنند.

۷- جای اول و آخر داستان را دائماً با هم عوض می‌کنند. (سلیمانی ۵۲:۱۳۶۹)

این رمان‌ها روایت خطی مرسوم رمان قرن نوزدهم را با استفاده از تمهیدات ذکرشده زیر پا می‌گذارند. در این شکل از روایت، توقعات مخاطب آشنا به روایت کلاسیک، در مورد انسجام پیرنگ برآورده نمی‌شود.

خصیصه‌های ذکر شده برای ضدرمان، در نمایشنامه خانمچه و مهتابی به شکل بارزی حضور و

نمود دارند. در مورد پیرنگ نمایشنامه در قسمت قبلی مقاله به تفصیل صحبت شده است. اما در مورد دیگر خصوصیات، چنان که از مراجعه به نمایشنامه بر می آید، نمایشنامه حوادث پراکنده‌ای از زندگی چند شخصیت را در کنار هم آورده است. آن هم به گونه‌ای که هیچ رابطه زمانی‌ای که تسلسل زمانی را باعث شود بین آنها وجود ندارد. حتی در پاره‌ای از این نمایشنامه چهار شخصیت که هیچ اشتراک تاریخی با هم ندارند، با هم حاضرند. در مورد هر شخصیت نیز برهه‌های گوناگون از زندگی آنها بدون رعایت تسلسل زمانی به همدیگر قطع می‌شوند. تقریباً تمامی داستان‌ها از جایی نزدیک به انتها آغاز می‌شوند تا به ابتدای داستان برسند، اما قطعی در این میان رخ می‌دهد و داستان را از جایی عقب‌تر از جایی که شروع شده است یا از جایی بسیار جلوتر از آن روایت می‌کند. و این پرش چندین بار در مورد داستان هر شخصیت تکرار می‌شود. شخصیت‌های نمایشنامه گویی که اسیر شرایط باشند دست به کار عمده‌ای نمی‌زنند- به جز در مورد گلین- و از آنجا که در مقابل آنچه می‌گذرد، تسلیم، مقهور و فاقد امکان واکنش دادن هستند، تحولی در آنها حاصل نمی‌شود. مشخصه دیگری که به صورت مشخصه هویتی نمایشنامه درآمده است، تکرار است؛ تکراری که در مورد مکان (سعادت‌آباد)، در مورد شخصیتی با چشم‌های سبزآبی، در مورد نازایی و سترونی شخصیت‌ها و در مورد تنهایی محتوم آنها وجود دارد.

نقشی که تکرار در این میان بر عهده دارد، اهمیت بخشیدن و تشخص‌دادن به چیزهایی است که تکرار می‌شوند. چیزی که در متن روایی تکرار می‌شود به دلیل این تکرار صدق و صحت نمی‌یابد، اما مهم‌تر می‌شود (لوته ۱۳۸۶:۸۴) . در نمایشنامه‌ای که همه چیز به صورت کابوس یا خاطره به نظر می‌رسد، این تکرارها باعث می‌شود بتوان نخی برای اتصال تصاویر درهم‌ریخته زندگی شخصیت‌ها در نظر آورد. در مورد تکرار وقایع نیز، نمایشنامه خانمچه و مهتابی چند واقعه مانند دعوای گلین با همسرش، مهمانی آشنایی سامان و همسرش، حضور لیلا و همسرش در رستوران و حضور پرستار بر سر بالین خانجون پس از رفتن بستگانش را از منظرهای متفاوت تکرار می‌کند و این تکرارها در جهت کم‌رنگ کردن اهمیت واقعه‌هاست؛ وقایعی که به نظر می‌رسد نقطه عطف هر داستان باشند، اما با این ترفند در اهمیت آنها تشکیک حاصل می‌آید. تکرار واقعه‌ای که قبلا توصیف شده است، معمولاً تاکید بر معنای آن واقعه را تغییر می‌دهد یا بدان می‌افزاید. همان واقعه طوری ارائه می‌شود که بیشتر یا کمتر از آنچه قبلا تصور می‌کرده‌ایم خوشایند، غیر مغرضانه یا مهم باشد.

(تولان ۸۵:۱۳۸۵ به نقل از بال ۶۱:۱۹۸۵)

به میان آوردن دائمی گذشته و حال در این نمایشنامه را می‌توان با سه‌گانه بکت، مالوی، مالون می‌میرد و نام ناپذیر مقایسه کرد. چنان‌که در این رمان‌ها راویان بیشتر منزوی و از محرک‌های حسی محروم‌اند و از فرط درماندگی می‌کوشند تا با به یاد آوردن رویدادهای گذشته از آنچه بر آنها رفته است سر درآورند. (لاج، در پاینده ۱۵۴:۱۳۸۶)

نمایشنامه خانمچه و مهتابی مملو است از حضور جزئیاتی که در سطح داستان با هم ارتباط منطقی‌ای نمی‌یابند؛ یعنی علاوه بر از بین رفتن سیر زمانی، سیر علّی وقایع نیز از بین رفته است. برای دریافتن سیر علّی وقایع ناچاریم به حدس‌هایی متوسل شویم، اما هر بار این حدس‌ها با ارائه تصویری از گوشه دیگری از داستان شخصیت از بین می‌رود. در جایی که باید انگیزه شخصیت‌ها از اقدامات‌شان حاضر باشد، نمایشنامه‌نویس اقدام به حذف همان نقطه از داستان کرده است. به عنوان مثال معلوم نیست چرا پس از گذشت هفت سال از زندگی مشترک، لب به اعتراض می‌گشاید و چرا سامان، همسرش تصمیم به خودکشی می‌گیرد. پیش‌زمینه‌ای که دلایل این رخدادها را در بر می‌گرفته است، در نمایشنامه حذف شده است.

از آنجا که خرده داستان‌های نمایشنامه بیشتر از طریق بازگویی شخصیت‌ها بیان می‌شود، آن را تبدیل به مجموعه دیدگاه‌های ذهنی شخصیت‌ها کرده است. مشابه چنین حالتی را می‌توان در رمان به سوی فانوس دریایی ویرجینیا وولف یافت که در آن بیشتر حجم رمان، نظریات شخصیت‌ها را از طریق بازگویی افکار و رخدادها در بر می‌گیرد. در این رمان خواننده با مجموعه‌ای از دیدگاه‌های ذهنی و شخصی رو به رو می‌شود، نه یک چشم‌انداز جامع و فراگیر. (لوته ۲۵۰:۱۳۸۶)

رمان متشکل از اپیزودهایی است که در آنها حول زندگی دو خانواده که هر یک به گونه‌ای در ارتباط با یک فانوس دریایی هستند، قضاوت‌هایی از سوی شخصیت‌های درگیر، در خلال توصیف حال و هوا و رخدادهای به وقوع پیوسته، ارائه می‌شوند.

در نمایشنامه خانمچه و مهتابی نیز شخصیت‌ها آنچه را به زندگی‌شان شکل داده است، از دریچه قضاوت‌های خود بازگو می‌کنند و چشم‌اندازی ذهنی ارائه می‌کنند که بیشتر از آنکه رخدادها را در بر گیرد، داوری شخصیت‌ها را در بر گرفته است.

هر پاره‌ای از نمایشنامه در عین حال که مخاطب را بر آن می‌دارد که امکان ارتباط علّی میان آن و

دیگر پاره‌ها - ایضا در مورد پاره‌های خرده داستان‌ها- را مردود نشمارد، اما مستقلاً همچون یک طرح روایی انتزاعی به حیات خود ادامه می‌دهد و این شیوه‌ای است که در ضدرمان نیز مسبوق به سابقه است. ضدرمان با تکه‌تکه کردن و جابه‌جا کردن تجربه می‌خواهد، خواننده بتواند از این تکه‌های در هم ریخته- که هر یک مستقلاً کامل‌اند - واقعیت را بازسازی کند. (میرصادقی ۱۹۵:۱۳۷۷) تکه‌تکه کردن داستان در خلال روایت عمدتاً از آن روی صورت می‌گیرد که امکان پرداخت بیشتر به حالت‌های روانی و حال و هواهای ذهنی فراهم شود.

امکانات روایی‌ای که ضدرمان پدید آورده بود، توسط نویسندگانی که بعدها نوشته‌های آنان به رمان نو معروف شد، دنبال شد و چنان که دیدیم نمایشنامه خانمچه و مهتابی این امکانات و شیوه‌های روایی را در نمایشنامه‌نویسی به کار برده است. جریانی که فارغ از رسانه روایی، تلاش دارد مخاطب را در خلال دنبال‌کردن روایت به چالش بکشد. هدف نویسنده آشکارسازی روند روایت برای خواننده نیست، بلکه او به تمام تکنیک‌های ممکن دست می‌یازد تا متن از حالت خطی که درک خواننده را سهل و آسان می‌نماید، خارج شده و یک حالت دایره‌ای یا چرخشی به خود بگیرد. (اسداللهی ۷:۱۳۷۸) تلاشی که در جهت ایجاد گونه‌های نو و القای پویایی ادبیات و هنر نمایش صورت می‌گیرد.

نتیجه‌گیری:

از آنچه تا کنون گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت: نمایشنامه خانمچه و مهتابی از روایت کلاسیک استفاده نمی‌کند. به دلیل آنکه برای بازنمایی افکار، روحیات و قضاوت‌های شخصیت‌هایی که در بر دارد، ابزاری برگزیده است که مناسب شکل انتزاعی و کابوس‌گونه آن باشد. در حالی که روایت کلاسیک کفایت خود را در ادبیات واقع‌گرایانه نشان داده است و برآیندی از این گونه ادبیات است. از تحلیل پیرنگ نمایشنامه چنین برمی‌آید که در هر داستانی، پاره آغازین و بسامان داستان عمدتاً مغفول واقع شده است، پاره پایانی نیز که در آن اوضاع آرامی دیگر می‌یابد، یا وجود ندارند یا از کنش خالی است. در مورد دو خط داستانی نیز حذف پاره میانی که باید قاعدتاً حاوی چالش، کشمکش و تنش باشد، داستان را به بازنمایی انفعال شخصیت تبدیل کرده است. نمایشنامه از آن‌رو که عمدتاً درباره حال و هوای ذهنی شخصیت‌هاست، به طور گسترده از

شاخص‌ها و کارکردهای اقماری بهره می‌گیرد که وظیفه روشن‌ساختن زوایای شخصیت را در محمل توصیف و کنش‌های جزیی بر عهده دارند. روایت نمایشنامه بسیار نزدیک به روایت به‌کار گرفته شده در آثاری است که آنها را ضدرمان می‌نامند. مشابهت‌هایی از قبیل نبود پیرنگ واضح و کامل، استفاده از حوادث پراکنده، عدم تحول شخصیت‌ها، تکیه بر مکان یا اشیاء، استفاده زیاد از تکرار و برهم‌زدن توالی زمانی و به میان آوردن گذشته به صورت چندین باره، شیوه روایت ضدرمان و نمایشنامه خانمچه و مهتابی را به هم نزدیک می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها:

1 - flash back

2 - flash forward

۳ - رادی، اکبر. ۱۳۸۴. روی سنگفرش آبی: جلد چهارم، مجموعه آثار دهه ۷۰. تهران: قطره. ص ۳۳۳

۴- برگرفته از نظریه‌های روایت، ص ۹۱۴

5 - schema canonique

6- conflict

7- tension

8- embedding stracture

9- conjoining stracture

10- alternation structure

11- indice

12- nuclei

13- satelites

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

- اخوت، احمد. ۱۳۷۱. دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا.

- اسداللهی، شکرالله. ۱۳۷۸. رمان نو، دیالوگ نو. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، بهار ۱۳۷۸، شماره ۴۳، شماره مسلسل ۱۷۴. صص ۳۴-۱.

- اسمایلی، سام. ۱۳۷۸. کاوشی در ساختارهای جدید روایت، ترجمه منصور براهیمی. فارابی، بهار و تابستان ۱۳۷۸، دوره هشتم شماره چهارم و دوره نهم شماره اول، شماره مسلسل ۳۲ و ۳۳. صص ۶۰-۵۲.

- بردول، دیوید.۱۳۸۵ الف. روایت در فیلم داستانی: جلد اول. ترجمه سید علاالدین طباطبایی. چاپ دوم، تهران: فارابی.

- بردول، دیوید.۱۳۸۵ ب. روایت در فیلم داستانی: جلد دوم. ترجمه سید علاالدین طباطبایی. چاپ دوم، تهران: فارابی.

- تولان، مایکل. ۱۳۸۶. روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی و انتقادی، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

- سلیمانی، کورش. ۱۳۶۹. رمان چیست. تهران: نگاه.

- عباسی، علی. ۱۳۸۵. پژوهشی بر عنصر پیرنگ، پژوهش زبان‌های خارجی. پاییز ۱۳۸۵. شماره ۳۳. سال دوازدهم. صص ۱۰۳-۸۵.

- لاج، دیوید. ۱۳۸۶. رمان پسامدرنیستی. در نظریه‌های رمان. گردآوری و ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

- لوته، یاکوب. ۱۳۸۶. مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

- مارتین، والاس. ۱۳۸۲. نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. ۱۳۷۷. واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. تهران: کتاب مهناز.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی