عوامل مؤثر اجتماعی بر خلق یک اثر ادبی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله

-«اصالت جامعه‌شناسی ادبیات در برقراری و تشریح مناسبات جامعه و اثر ادبی است. جامعه پیش از اثر وجود دارد و نویسنده را مشروط می‌کند و نویسنده نیز به بازتاب و بیان جامعه می‌پردازد و جویای دگرگون ساختن آن است، جامعه در اثر ادبی وجود دارد و ردپا و توصیف آن را در اثر باز می‌یابیم، جامعه پس از اثر نیز وجود دارد و به همین سبب جامعه‌شناسی خواندن و خوانندگان را داریم که آن نیز از بررسی‌های آماری گرفته تا نظریهٔ دریافت به ادبیات می‌پردازد.»[1]

جامعه‌شناسی ادبی یکی از روش‌های علوم ادبیات است، یعنی روشی انتقادی که به متن (از واژه‌شناسی تا معناشناسی) توجه دارد. این رشته که به متن روی می‌آورد و با توجه به پدیده‌های اجتماعی مانند ساختارهای ذهنی و شکل‌های آگاهی، در پی گسترش درک متن است.

روش‌هایی که تا کنون در زمینه بررسی جامعه‌شناسی ادبیات به کار گرفته شده است به آگاهی فردی یا ناخودآگاه نویسنده مربوط می‌شوند. اصالت جامعه‌شناسی ادبیات در برقراری تشریح مناسبات جامعه و اثر ادبی است.

همان طور که اشاره شد جامعه قبل از اثر ادبی نویسنده وجود داشته است و جامعه توسط نویسنده انعکاس یافته و بیان می‌شود. نویسنده تلاش می‌کند تا جامعه را دگرگون کند. جامعه در اثر نیز وجود دارد زیرا افکار و برداشت‌های نویسنده متأثر از شرایط اجتماعی زمان خود می‌باشد و نیز حال و هوایی که اثر ادبی در آن خلق شد یا به صورت پنهان یا آشکار در اثر نمایان است. نویسنده به طور جدایی‌ناپذیر با زندگی اجتماعی، مبارزات جاری در آن و با سیاست نیز در ارتباط است. انسان از جامعه آمده و به آن بازمی‌گردد. در یک اثر ادبی مانند نمایشنامه یا داستان، اشخاص داستان نه بر اساس اراده نویسنده بلکه بنا به «منطق درونی» حیات اجتماعی و روانی خود سیر تکاملی می‌یابند. این امر مسئله جهان هستی نویسنده را به میان می‌کشد و عقاید نویسنده تنها رویه سطحی اثر را تشکیل می‌دهد و در رویه ژرف آن، مسائل مهم آن دوره و رنج‌های فرد قرار دارند که از خلال اشخاص داستان بیان می‌شوند. از این رو نیروهای عمده‌ای که بر تحول اجتماعی حکم می‌رانند در وجود اشخاص و حوادث داستانی متجلی می‌شوند.

نظریهٔ جهان‌بینی نویسنده و جهان‌بینی‌های اشخاص داستان واقعیت‌های فردی محسوب نمی‌شوند، بلکه خود واقعیت‌های اجتماعی هستند در کانون این تفکر، مفهوم جهان‌بینی به معنی وحدت‌گرایی دربارهٔ کل واقعیت اجتماعی است. این دیدگاه، دیدگاه متغیر فردی نیست بلکه نظام فکری، گروهی از انسان‌هاست که در شرایط اقتصادی و اجتماعی یکسانی به سر

می‌برند. نویسنده این نظام را به شیوه‌ای گویا بیان می‌کند.

«جایگاهی کـه نقد جامعه‌شـناختی در درون جامعه‌شناسی ادبیات دارد شبیه مکانی است که نقد روان‌کاوی در درون روان‌کاوی از آن برخوردار است.»[۲]

از آنجایـی که الگوهـای اجتماعی و فرهنگی و ایجاب‌هـای اجتماعـی و نهـادی در متن دیده می‌شوند لذا همه چیز در متن ناشی از نوعی عمل اجتماعی اسـت. حال نویسنده خود در بستر این اعمـال اجتماعی و متأثر از کلیهٔ عوامل اجتماعی دست به نگارش می‌زند و خود به عنوان محصولی از جامعهٔ خویـش نمی‌تواند خـارج از چارچوب جبرهـای محیطی کـه وی را احاطـه کردند به بازنمود واقعیت بپردازد.

[پیش از جسـتوجوی روابط بین اثر و طبقات اجتماعی عصـر آن نخسـتین مرحله تخصیص عبارت اسـت از «فهمیدن اثـر در دلالت خاص خویش». گلدمن[۳] از نخستین کسانی است که از سـال ۱۹۴۷ بر این مضمون (کـه اغلب از طرف رولان بارت[۴] نیز تکرار شده است) تأکید می‌ورزد که مؤلف دلالت و ارزش نوشته‌های خویش را بهتر از دیگران نمی‌شناسد و مطالعه اظهارات و نامه‌های او لزومـاً بهترین طریقه درک آن‌ها نیسـت. بین نیات آگاهانهٔ هنرمند و صورت‌هایی که نویسنده جهان‌بینی خود را توسـط آن تجسم می‌بخشد، ممکن است نوعی گسستگی وجود داشته باشد و این چیزی اسـت که لوکاچ[۵] نیز خاطرنشان کرده است. یک «تحلیل درونی زیباشناختی»، «دلالت غیبی اثر» را آشکار می‌کند که بعداً منتقد آن را به «عوامل اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی عصر خود» ربط می‌دهد. از این رو ادبیات و آثار ادبی هر دوره به نوعی تحلیل و نگرش و برداشت از مقطع زمانی خاص اسـت که نویسندهٔ اثر آن را تجربه کرده و اثرش را جهت قضاوت به مخاطب عرضه می‌کند، نویسنده هرگز زنجیرهٔ جدا از جو اجتماعی زمان خود نیست بلکه جبری است که بنا به مختصات اجتماعی خود زاده شـده است و مخلوقات آثار او نیز مخلوقاتی متناسب با مختصات زمانی مقطع خاص از تاریخ اجتماعی حاکم است.

[ده سـال بعد گلدمـن در کتـاب «در دفاع از جامعه‌شناسی زمان» (۱۹۶۴) تأکید دوباره دارد که موضوعـات حقیقی آفرینش فرهنگی نه افراد منفرد، بلکه گروه‌های اجتماعی هستند «البته در عین حال اذعان دارد که خالق فردی به گروه تعلق دارد.» او خاطرنشان می‌کند که برای اعلام اینکه زمان یعنی وقایع‌نـگاری اجتماعی بازتاب جامعه عصر خویش اسـت لازم نیست که جامعه‌شناس باشـیم. او همچنین به جای آنکه بین واقعیت و محتوای ادبیات داسـتانی قایل به هم‌سانی باشد، آن را بیشـتر بین سـاختار محیـط اجتماعی و صورت داسـتان می‌بینند. بین صورت ادبی رمان و ارتباط روزمره انسان‌های دیگر نوعی «همانندی ساختار» وجود دارد.][۶]

از آنجایـی که متن نمایشـی (نمایشـنامه) در زمرهٔ آثار ادبی بررسـی و تحلیل می‌شود لذا متن نمایشی همواره متأثر از محیط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی زمان نویسنده می‌باشد و از این روست کـه قابـل درک و باورپذیر از سـوی خواننده و مخاطب اسـت نوعـی «همانندی سـاختاری» بین دنیای اثر و دنیـای واقعی پیرامون مخاطب احساس می‌شود.

پیرزیما[۷] در «راهنمایی نقد جامعه‌شـناختی» تعریفـی از این رشـته به دسـت می‌دهـد، نقد جامعه‌شـناختی همـان «جامعه‌شناسـی متن» است یعنی به جای آنکه همانند دیگر شاخه‌های جامعه‌شناسـی ادبیات به مضامین و اندیشه‌های اثر توجه کند، به دانستن این مسئله علاقه نشان می‌دهـد که چگونه مسـائل اجتماعـی و منافع گروهی در سطوح معنایی، نحوی و روایی به بیان درمی‌آیند.

نمایشنامه‌دعوت

نمایشنامهٔ «دعوت» اثر غلام‌حسین ساعدی از جمله نمایشنامه‌هایی است که بعد «روان‌شناختی» آن بسیار پررنگ و غالب است.

طرح داستانی

داستان نمایش برش کوتاهی sketch از زندگی دختری سی‌ساله اسـت که در تلاش برای آماده کردن خود بـرای حضور در میهمانی اسـت که هنـگام خروج از خانه و رفتن به میهمانی ناگهان مکـث می‌کند و به خاطر نمـی‌آورد از طرف چه کسی و به کدام میهمانی دعوت شده است. هرچه تلاش می‌کند قادر به یاد آوردن محل میهمانی و شخص دعوت‌کننده نیست و نمایشنامه با همان حالت تعلیق به پایان می‌رسد.

شـاید بتوان چنین تصور کرد که رابطه «علت و معلولـی» در این نمایش تک‌پـرده‌ای بر وقایع گذشتهٔ زندگی دختر بنا شـده باشد که در واقع قبل از شـروع نمایش اتفاق افتاده باشد و به نظر می‌رسـد که در نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای بر هم خوردن نظـم و روال عادی جریان زندگی قبل از شـروع ماجرای نمایش و مربوط به گذشته است، زیرا در اکثـر نمایش‌های تک‌پـرده‌ای از ابتدای نمایـش بر هم خـوردن نظم کاملـاً از چیدمان صحنـه، موضع‌گیـری شـخصیت‌ها و ریتم تند رویدادها مشخص است.

به نظر می‌رسد که ساخت‌مایهٔ نمایشی به عنوان «طرح» در این نمایش کوتاه مشهود نیست. زیرا این برش کوتاه نمایشی از رابطهٔ «علت و معلولی» پیش‌برد داسـتان تبعیت نمی‌کنـد نقش عنصر «طرح» بسـیار کم‌رنگ و غیر قابل تشـخیص به

معنای واقعی «طرح» در داستان است. اما این مورد آسیبی به «موقعیت نمایشی» اثر و سایر «جنبه‌های نمایشی» آن نمی‌رساند.

[به علاوه در بعضی از اشکال هنری، طرح (پیرنگ)، در مفهوم عادی کلمه وجود ندارد و از این رو نمی‌توان طرح (پیرنگ) را به خلاف ترکیب به مثابه عنصر عام همه اشکال هنری تلقی کرد.][8]

[تنها آن اشکال و انواع هنری از طرح (پیرنگ) برخوردارند که تضادهای زندگی شخصیت‌های انسانی و برخوردهای بین آن‌ها را تصویر می‌کنند.][9]

شخصیت‌ها

در نمایشنامهٔ «دعوت» شخصیت [دختر] درگیر جدال و کشمکش با خود است. تضادهای درونی او فوران کرده و «برون‌فکنی» کرده‌اند و عریان شده‌اند و به نوعی جنگی میان ضمیر خودآگاه و «ناخودآگاه» دختر درگرفته و از آشفتگی و به هم ریختگی وی می‌توان به این جدال پی برد.

ضمیر خودآگاه[10] محتوای ذهنی یا کارکرد ذهنی که فرد از آن آگاهی دارد. در عصب‌شناسی به بیداری، هشیاری گفته می‌شود.[11]

ضمیر ناخودآگاه[12] بخشی از ذهن یا کارکرد روانی که فرد به ندرت از محتوای آن آگاه می‌شود، مخزن اطلاعاتی است که هرگز هشیار نبوده‌اند (واپس‌رانی اولیه) یا شاید زمانی هشیار بوده‌اند، اما بعدها واپس‌رانی شده‌اند.[13]

آن طور که از گفته‌های دختر مشخص می‌شود و اطلاعاتی را به طور غیر مستقیم در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، بایستی دختر در گذشته یا شاید هنوز همواره در میهمانی‌های مختلف حضور داشته است و بیشتر اوقات خود را صرف خوشگذرانی در این میهمانی‌ها کرده است. دیالوگ زیر نمونه‌ای از این گونه برداشت‌هاست که مربوط به گفت‌وگوی دختر با شخصی است که او را به میهمانی دعوت می‌کند:

[**دختر:** نه نمی‌تونم... نه نمی‌تونم... جان تو امشب دعوتم.

نه جزو اسرار نیس، خیال بد نکن.] (ص ۸)

دختر در طول نمایش دچار شک و تردید نسبت به میهمانی است که خود را برای رفتن به آنجا آماده می‌کند، در عین حال از نوعی آشفتگی و پریشانی ذهنی رنج می‌برد. گاهی فراموش می‌کند که باید برای رفتن به میهمانی آماده شود.

به نظر می‌رسد دختر از خوابی خوش بیدار شده است و اولین چیزی که به یادش می‌آید، رفتن به میهمانی است که از قبل دعوت شده.

در نمایشنامهٔ «دعوت» این بار نیز غلام‌حسین ساعدی علاقه‌مند است که از هنر به عنوان یک ابزار برای دست‌یابی به ژرفای ذهن شخصیت داستان و در واقع انسان، برای یافتن حقیقت بهره‌برداری کند و نقاب از خودآگاه شخصیت بردارد و در این راستا از فنون هنری برای ایجاز، ابهام و ایهام استفادهٔ لازم را ببرد.

دختر در آن نمایشنامه و به محض حضور در صحنه، آسیه (خدمتکار خانه) را صدا می‌زند و کار از او می‌خواهد.

[**دختر:** آسیه!... آسیه!... بیا اینارو جمع کن، ریختمش این گوشه (منظورش لباس‌های کثیف است).] (ص ۷)

حالت ورود دختر به صحنه و شانه بالا انداختش و گذاشتن صحفه به روی گرامافون حاکی از بی‌تفاوتی و بی‌حوصلگی او دارد.

دختر از ابتدای نمایش با آیینه ارتباطی کوتاه و توأم با لبخند برقرار می‌کند و این عمل تا نیمهٔ نمایشنامه چند بار تکرار می‌شود.

از پاسخ‌گویی تلفنی دختر با یکی از دوستانش به نظر می‌رسد که مدت‌هاست که دیگر کسی او را به مهمانی دعوت نکرده است و دیگر مثل سابق مورد توجه قرار نمی‌گیرد.

[**دختر:** دعوتم دیگه... نه... جزو اسرار نیس... خیال بد نکن ای بابا... دیگه از من گذشته... کسی محلمون نمی‌ذاره...] (ص ۷)

دختر در ادامهٔ صحبت تلفنی می‌گوید: [نه... نه... عصبانی نیستم... دیگه ادا اصول نداره... نه به هیچ کاری نرسیدم... یهو یادم اومد... نمی‌دونی چه ریختی‌ام کثیف... ژولیده... دلم از خودم بهم می‌خوره... (می‌خندد)... هیچ کدوم‌شونو نمی‌شناسم... آره... جای حسابیه... با یه عده آدم حسابی... روش خیلی حساب می‌کنم...] (ص ۸)

لحن گفت‌وگوی دختر حاکی از بی‌حوصلگی دارد و ظاهر به هم ریخته و ژولیدهٔ او مؤید این قضیه، و عدم اعتماد به نفس نسبت به خودش است. ظاهراً اطلاع دقیقی از کمیت و کیفیت میهمانی ندارد و به قول خودش [تازه یادش اومده که باید بره میهمانی] و از طرفی اهمیت رفتن به میهمانی را مطرح می‌کند که دعوت به آنجا را فراموش کرده و یک دفعه به یاد آورده است. میهمانی که هیچ کدام افرادش را نمی‌شناسد و فقط محلی برای امتحان کردن آخرین شانس اوست.

در حالی که لباس‌های خود را یکی پس از دیگری در مقابل آیینه امتحان می‌کند آسیه را برای نظرخواهی و انتخاب بهترین لباس صدا می‌زند.
(آسیه وارد صحنه می‌شود)
دختر: (مقابل آیینه) کدوم یکی بیشتر بهت می‌آد؟
آسیه: بله خانم؟
دختر (به خود می‌آید) ببین اینجا چقدر شلوغه.] (ص ۱۰)

نقش آسیه به مرور در نمایشنامه پررنگ‌تر می‌شود و دختر از او در مورد انتخاب لباس برای میهمانی نظرخواهی می‌کند.
آسیه: کی باید برین؟
دختر: نمی‌دونم... گفتم بذار حواسم به کار خودم باشه، هیچی نمی‌دونم... (ص ۱۱)

با دیالوگی که ذکر شد، باز دختر تأکید به روی ناآگاهی مطلق نسبت به میهمانی امشب می‌کند.
دختر: (لباس‌ها را برمی‌دارد) به نظر تو کدوم یکی از اینا بیشتر به من می‌آد؟ (جلو آیینه) این؟ (لباس را به خود می‌گیرد) یا این؟ (لباس دیگر را برمی‌دارد)
آسیه: من که نمی‌بینمتون.
دختر: تو آیینه... آیینه رو نگاه کن، نه پشت منو. (ص ۱۱)

دختر به آیینه اعتماد بیشتری دارد و در اصل آیینه در این نمایش میزان سنجش حقیقت و از همه مهم‌تر پیدا کردن خود گمشده است.
دختر: (رو به آسیه) تو اگه بودی کدومشو می‌پسندیدی؟
آسیه: من؟ (پیراهن را برمی‌دارد و با نگاه خریداری می‌نگرد و جلو آیینه می‌ایستد و لباس‌ها را امتحان می‌کند)... (ص ۱۲)

آسیه برای انتخاب بهترین پیراهن جلوی آیینه می‌ایستد و لباس‌ها را امتحان می‌کند. از این قسمت نمایشنامه به بعد آسیه شخصیتی بسیار پیچیده، مبهم و ناشناخته به نظر می‌رسد و توجه مخاطب را بیشتر به سمت خود جلب می‌کند و تا انتهای نمایشنامه این توجه از سوی مخاطب نسبت به او بیشتر می‌شود و سوالاتی را در ارتباط با خود در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند.

آسیه کیست، آیا تنها یک خدمتکار است؟

چرا زمانی که دختر مقابل آیینه ایستاده و پیراهنی را امتحان می‌کند از آسیه می‌خواهد که در آیینه نگاه کند و در مورد پیراهن نظر بدهد مگر آسیه بدون آیینه نمی‌تواند نظر خود را مستقیماً و بی‌واسطه اعلام کند؟

چرا آسیه برای نظر دادن در مورد بهترین پیراهن خودش جلوی آیینه می‌ایستد و آن را به تن خودش امتحان می‌کند؟
[آسیه: می‌دونین خانم، رنگش خوبه... دوختش خوبه... یه جور ماهیه.
دختر: (قانع و در خود فرورفته) ماهیه؟
آسیه: خیلی ماهه... خیلی قشنگه.
دختر: (با رضایت) همین رو می‌پوشم.
آسیه: نگفتم؟] (ص ۱۳)

نظر آسیه با سلیقهٔ دختر یکی و سازگار است. آسیه در انتخاب لباس، در انتخاب کفش نظر می‌دهد و دختر قانع می‌شود.

آیا آسیه واقعاً یک شخصیت در نمایش است؟ یا چیز دیگری که به شکل شخصیت نمایان شده است؟ یکی از سوالاتی که شاید مخاطب را تا پایان نمایش به دنبال پاسخ بکشاند این است که شاید آسیه بخشی از ضمیر دختر است. اما ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه؟

آسیه در تمام طول نمایشنامه به دفعات رفتن به میهمانی را به دختر تذکر می‌دهد و یادآوری می‌کند که «دیرتون نشه!»
[آسیه: دیرتون نشه خانم.
دختر: (به‌خودمی‌آید) راستی ساعت چنده؟](ص۱۵)
[آسیه: یه وقت دیر نشه؟
دختر: دیر؟... وای خدا! (خوشحال و مضطرب) اول چه کار کنم؟] (ص ۲۳)

تا پایان نمایش نظر آسیه بر نظر دختر غالب می‌شود. آسیه مرتب چیزهایی را به دختر یادآوری می‌کند.
[آسیه: یه چیزی داشتین.
دختر: چی؟
آسیه: اون کلاه گیسه، می‌گفتین خیلی گرون خریدن.
دختر: ها... راست می‌گی. (با ذوق) زنده باشی.] (ص ۱۹)

اما چرا دختر هر لحظه فراموش می‌کند که باید به میهمانی برود و بی‌تفاوتی و سهل‌انگاری می‌کند.
[آسیه: پیرهنتونو بپوشین.
دختر: اول باید دستی به صورتم ببرم و بعد...
آسیه: هر کاری می‌کنین زود باشین.
دختر: تو هم عوض اینکه به من دستور بدی کاری بکن.
آسیه: من چه کار کنم؟... من که مهمونی نمی‌خوام برم.] (ص ۲۹)

آسیه به طور جدی و محکم اعلام می‌کند که قرار نیست به میهمانی برود.
[آسیه: هوا خوب نیست، چتر آوردم.
دختر: بارک‌الله آسیه، حالا ببین عروسیت چه کار می‌کنم.] (ص ۲۳)

آسیه دختری مجرد است و دختر با خوشحالی برای او آرزوی ازدواج می‌کند.

قسمت پایانی نمایش تقریباً بخش رمزگشایی بعضی از احتمالات است مثلاً اینکه آسیه کیست و چیست؟ کدام بخش از ضمیر دختر است که حواسش جمع‌تر از اوست؟
[**دختر:** خداحافظ. (به طرف در می‌رود، می‌ایستد، مبهوت برمی‌گردد، فکر می‌کند، جلوی آیینه می‌آید. وحشت صورتش را پر کرده است، در خودش گم می‌شود، دست و پایش سست می‌شود، به وسط اتاق برمی‌گردد، گیج و مات است. سخت درمانده و بیچاره همه چیز را نگاه می‌کند.] (ص ۲۴)
[**آسیه:** طوری شده خانم؟... چیزیتون شده؟ (دختر جواب نمی‌دهد بی‌اراده به جلو خیره است.) چی شده خانم؟... چرا این طور شدین؟ (دختر را که ناتوان خم شده، می‌گیرد.) یه دقّه بنشینین خانم. (دختر می‌نشیند.)
دختر: آسیه.
آسیه: بله.
دختر: من کجا می‌خواستم برم؟
آسیه: کجا می‌خواستین برین؟
دختر: آره کجا؟] (ص ۲۴)

دختر از آسیه سوال می‌کند که قرار بوده کجا برود. آیا حتماً آسیه باید بداند یا نه؟
[**دختر:** آره کجا؟
آسیه: مهمونی دیگه خانم.
دختر: مهمونی؟ کدوم مهمونی.
آسیه: من نمی‌دونم.
دختر: بهت نگفته بودم؟
آسیه: چرا گفته بودین.
دختر: خوب من کجا قراره برم.
آسیه: کجاشو نگفته بودین.
دختر: یه خورده فکر کن... شاید گفته بودم.
آسیه: اگر من فکر کنم شما یادت می‌آد.] (ص ۲۵)
آسیه: اگر من فکر کنم شما یادت می‌آید؟

پرسشی کلیدی جهت پاسخ به فرض مطرح‌شده در مورد آسیه آیا فکر کردن آسیه موجب می‌شود تا دختر محل میهمانی را به یاد آورد؟ چه ارتباطی بین فکر کردن آسیه و به خاطر آوردن دختر است.

[**دختر:** (در حال راه رفتن) راه برم یادم بیاد؟ (با خود) داشتم راه می‌رفتم که یادم رفت.
آسیه: (در حالی که شانه به شانهٔ دختر راه می‌رود) راه برین، فکر بکنین... راه برین، فکر بکنین.] (ص ۲۶)

در این قسمت از نمایشنامه آسیه و دختر به یگانگی می‌رسند و یکی می‌شوند و به نظر می‌رسد آسیه، بعد دیگری از روان دختر است.

بخش «ناخودآگاه» ذهن، آن بخشی است که گاه به وسیلهٔ بخش «خودآگاه» فعال می‌شود و دارای بخش بسیار فعالی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ شخصیت است. شخص ممکن است از برخی از این عناصر آگاه باشد و از برخی دیگر آگاهی نداشته باشد. بنابر فرضیه‌ای فرآیند شکل‌گیری شخصیت گاه به شکل «خودآگاه» و گاه به شکل «ناخودآگاه».[۱۴]

به نظر می‌رسد که آسیه آن بخش از «ضمیر ناخودآگاه» دختر است که بنا بر نیاز «ضمیر خودآگاه» و یا خودبه‌خود فعال می‌شود و در اصل

مخزن ذخایر برخی از اطلاعات پس زده شده است.

در پایان نمایشنامه «عدم» دعوت به میهمانی بروز می‌کند و به نظر می‌رسد که علائم «پیکوز عاطفی»[15] اختلال شدیدی که در عواطف شخص روی می‌دهد و منجر به اختلال افکار می‌شود.

«در این بیماری عواطف به کلی از دست می‌رود. به علاوه شخص ادراکات غیر عادی از محیط خود دارد و به درستی نمی‌تواند حقایق زندگی را تفسیر کند. در این حالت شخص سعی دارد با انجام فعالیت، دربارهٔ موقعیت خود، کاری انجام دهد.[16]

تم

«تم» نمایشنامهٔ دعوت بیشتر به این مورد اشاره دارد که جامعه و خانواده اگر بیش از حد هنجار گریخته باشد ناهنجاری‌های روانی افراد را به دنبال خواهد داشت و چنین افرادی به علت نداشتن خطوط راهنما، افرادی بی‌هدف و بی‌جهت خواهند شد.

گفت‌وگوهای نمایشی

گفت‌وگوی میان دو شخصیت که در واقع به نظر می‌رسد یکی باشند در نمایشنامهٔ «دعوت» اگرچه بسیار معمولی و واقعی به نظر می‌رسند اما در سرتاسر نمایشنامه به گونه‌ای کدبندی شده تا مخاطب با گشایش کلید این کدها در گفت‌وگوی میان دو شخصیت به ذات «روان‌شناختی» اثر دست‌یابی پیدا کند که البته با تأکید بر روی برخی از جملات با لحن و حالتی خاص هنگام ادای آن‌ها می‌توان قوت بیشتری به جست‌وجوی کدهای موجود در گفت‌وگوها بخشید و در اجرایی به ظاهر واقع‌گرایانه نیز می‌توان با چیدمان و جامه‌های مناسب با فضای نمایش به طور غیرمستقیم دست به گشایش برخی از کدها زد و یا آن‌ها را برجسته‌تر ساخت.

سبک نگارش

سبک نگارش نمایشنامهٔ «دعوت» به ظاهر، سبکی «واقع‌گرایانه» است اما در لایه‌های پنهان گفت‌وگوها سبک نگارش به گونه‌ای به سمت رویاپردازی و خیال سیر می‌کند و صحنه‌های پایانی نمایشنامه دلیلی بر این ادعاست یعنی عدم قطعیت درخصوص «دعوت» شخصیت دختر به میهمانی. در این نمایش سمبولیسم در طراحی صحنه و اکسپرسیونیسم در اتفاقات کاملاً مشهود است.

خیال[17] زنجیره‌ای تصوری از رویدادها یا تصوراتی (مثلاً رؤیاهای روزانه) که به ابزار، تعارضات ناهشیار را برآورده می‌کند، یا فرد را برای وقوع رویدادهای آتی و مورد انتظار آماده می‌کند.[18]

در سبک اجرایی نمایشنامهٔ «دعوت» می‌توان از عناصر «گزاره‌گرای» نیز استفاده کرد. چرا که این سبک همواره گذار از عین[19] به ذهن[20] است و گفت‌وگوها، داستان و چیدمان صحنه همگی راه را برای چنین اجرایی هموار می‌کند.

فضا

«فضا» در نمایشنامهٔ «دعوت» فضای وهم‌آلود و پریشان است که در این مورد به هم‌ریختگی اتاق دختر و آشفتگی آن نمادی از آشفتگی ذهنی و به هم‌ریختگی روان و ذهن دختر است و گفت‌وگوی شخصیت‌ها، آرایش صحنه (اتاق به هم ریختهٔ دختر) و هم اوهام دختر نسبت به محل میهمانی، همگی به خلق چنین فضایی منجر شده‌اند.

حال و هوا

«حال و هوایی» که از چنین فضایی در نمایشنامهٔ «دعوت» به مخاطب دست می‌دهد «حال و هوای» گیج و مبهم نسبت به شخصیت آسیه و اینکه آیا میهمانی و دعوتی در کار بوده یا خیر. مخاطب همواره دچار پرسش‌هایی است که یک شخصیت آشفته هیچ گاه به مقصد نهایی نخواهد رسید.

نمایشنامهٔ «دعوت» از غلام‌حسین ساعدی از آن دسته نمایشنامه‌هاست که صفحهٔ آخر که تمام می‌شود و نمایش در ذهن مخاطب تازه شروع می‌شود.

نمایشنامهٔ وای بر مغلوب

در فرهنگ «اصطلاحات ادبی» تألیف کارل بکسون و آرتروگانز «حقیقت مانندی» چنین تعریف شده است:

کیفیتی که در اعمال و شخصیت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد. اینکه چه درجه‌ای از احتمال یا شباهت به واقعیت لازم است تا به «حقیقت مانندی» دست بیابیم هرگز به طور قطع مشخص نشده است.[۲۱]

«حقیقت مانندی» در یک داستان یا نمایشنامه شخصیت‌ها زمانی به تأیید خواننده می‌رسد که باور وی را جذب کند، حتی اگر وقایع داستان یا شخصیت‌ها تخیلی و خیالی باشند، اما باز زمانی که نظر مخاطب را جذب می‌کند و مخاطب آن را می‌پذیرد، امر «حقیقت مانندی» اتفاق می‌افتد و مرزهای خیالی که نویسنده به آن‌ها پرداخته است به لحاظ جذابیت و گونه‌های متفاوتی از ارائه آنچه ممکن است اتفاق بیفتد نظر مخاطب را به خود معطوف می‌دارد.

تخیل انعکاس تجارب گذشته است که مصالح موجود را تغییر می‌دهد و اساس آن‌ها ایماژهای جدید به وجود می‌آورد که هم محصول فعالیت خلاق انسان هستند و هم نتیجهٔ پیش نمونه‌هایی که این فعالیت بر پایهٔ آن‌ها استوار است.[۲۲]

در واقع پرداخت و تکوین صحیح از طرف نویسنده که مربوط به محتوای ساختاری همچون شخصیت، پی‌رنگ، تصویرهای خیال (ایماژ) و جزئیات دقیق اثر نویسنده را به «حقیقت مانندی» نزدیک می‌کند.[۲۳]

نمایشنامه «وای بر مغلوب» اثر غلام‌حسین ساعدی دارای ویژگی‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی بارزی است که در اصل بعد روان‌شناختی اثر بر بعد جامعه‌شناختی آن غالب است و از این رو این نمایشنامه فضای بازی را برای رویکرد روان‌شناختی بر تحلیلگر گشوده است که ویژگی‌های روان شناختی شخصیت‌ها هم به عنوان معلولی از عوامل بیرونی و هم درونی به خوبی تن به ارزیابی در حوزهٔ روان‌شناختی در می‌دهند. نمایشنامهٔ «وای بر مغلوب» ماجرای زندگی خانواده‌ای است که پدر خود را از دست داده و مادر و دو دختر در کنار دو پیشخدمت مسن زن روزگار را می‌گذرانند. مادر شخصیتی هنجارگریخته و نامتعادل دارد و در واقع عامل پیش‌برندهٔ ماجراهای نمایشنامه است. ورود مردی جوان (مصطفی) که خود دقیقاً نمی‌داند که چه نسبت فامیلی با این خانواده دارد بر شدت بی‌نظمی و گسستگی در روند این خانواده می‌افزاید و در پایان مرد جوان قربانی ناهنجاری‌ها و بی‌نظمی‌های این خانواده لجام‌گسیخته می‌شود. در نمایشنامهٔ وای بر مغلوب نویسنده در خلق شخصیت‌هایی که از تناسب و تنظیم خوبی برخوردار هستند، بسیار موفق است زیرا اگر تمام شخصیت‌ها از یک تیپ مشابه انتخاب می‌شدند کشمکش و درگیری در این نمایشنامه با موفقیت پیش برده نمی‌شد. و از این رو تفاوت خصوصیات فردی شخصیت‌ها در این نمایشنامه گره‌ها، بحران‌ها و کشمکش‌های لازم را در بطن داستان به نحو احسن ایجاد کرده‌اند. تغییر و تنوع رفتاری شخصیت‌ها بعدی از کمدی را به اثر بخشیده است که در زمان لازم انبساط خاطر مخاطب را تأمین می‌کنند و از طرف دیگر با بررسی شخصیت‌ها و عوامل زایش چنین شخصیت‌هایی بعد تراژیک خود را به خوبی حفظ کرده و تأثر و هم‌دردی لازم را در مخاطب ایجاد می‌کند.

طرح داستانی

طرح داستانی در نمایشنامهٔ وای بر مغلوب به طور منظم و به مسیر رابطهٔ علت و معلولی استوار است و از این رو کنجکاوی لازم برای پیگیری حوادث بعدی نمایشنامه را در مخاطب ایجاد می‌کند. مسیر حرکت اتفاقات در نمایشنامه به گونه‌ای است که هیچ یک از عناصر اساسی داستان در این حرکت نادیده گرفته نشده است و از آنجایی که این نمایشنامه از سه پردهٔ نسبتاً کوتاه تشکیل است از نظر داستانی به خوبی خود را در ردیف داستان‌های کوتاهی که بیشترین توجه را نسبت به واقعیت و اصالت زندگی واقعی معطوف داشته‌اند، قرار می‌دهد و اثر از جنبه‌های سرگرم‌کننده در حوادث داستانی فاصله می‌گیرد و با طرح شالودهٔ ظریف و آسیب‌پذیر روح و روان انسان‌ها در ارتباط با خود و اجتماع واقعیت‌های پنهان را عریان می‌کند.

نمایشنامهٔ وای بر مغلوب اگرچه با توجه به برخی نکات کمیک[۲۴] است اما پایانی تراژیک[۲۵] به خود می‌گیرد و به نوعی در شمار نمایشنامه‌های تراژیکمدی قرار می‌گیرد.

تراژدی (اندوه‌نامه شادپایان، شادی‌نامهٔ اندوه پایان، فاجعه‌نامه مضحک و...) ترکیبی از تراژدی و کمدی است و گاهی ویژگی‌های هر دو را دارد. غالباً هنگامی که انسان بر «فاجعه» می‌خندد و یا آنکه در «رویدادهای خنده‌آور» می‌گرید، به «تراژیکمدی» نزدیک شده است.[۲۶]

نمونه‌ای از نوع «تراژیکمدی» در نمایشنامهٔ «وای بر مغلوب» را می‌توان به صفحه ۵۳ مربوط به پاسخ‌های خدیجه و سکینه به آه و ناله‌های خانم اشاره کرد.

[صدای خانم: آهای سکینه!

سکینه (فریاد)

سکینه: کوفت!

صدای خانم: به درک بری و برنگردی.

سکینه: اول تو رو می‌فرستم.] (ص ۵۳)

[صدای خانم: مصطفی جان.

سکینه: چیه عزیز دلم؟

صدای خانم: می‌خوام ور دل خودم باشی.

سکینه: حتماً می‌آم ور دلت.

صدای خانم: می‌آی چه کارم بکنی؟

خدیجه در حال خنده سقلمه‌ای به تهیگاه سکینه می‌زند.

خدیجه: خوشم باشه، نشنیدی؟] (ص ۵۵)

در چنین بخشی از نمایشنامه «خانم» دچار تراژدی تلخ اختلال روان‌پریشان حالی و پرت و پلا گویی بر اثر این اختلالات روانی و حس تنهایی است که پاسخ‌گویی‌های «سکینه» و «خدیجه» به او لبخند تلخی را بر روی لبان مخاطب ایجاد می‌کند.

در مورد پایان تراژیک نمایشنامه می‌توان به ابقای روان‌پریشی خانم و قتل مصطفی به دست خانم (که دچار بحران بدبینی شدید بر اثر ماجراهای تلخ زندگی گذشتهٔ وی و یادآوری ناخودآگاه آن‌هاست) اشاره کرد بعد تراژیک در سراسر نمایشنامه غالب است که در واقع همان فروپاشی نظام و نهاد خانواده است.

شخصیت‌ها

درخصوص بررسی شخصیت‌های موجود در نمایشنامهٔ وای بر مغلوب از آنجایی که نگارندهٔ این رساله برای تجزیه و تحلیل شخصیت‌ها دانش

کافی را در زمینهٔ ابعاد روانی شخصیت‌ها دارا نبوده از بیم خطا و اشتباه در این امر از نظریات و مراجع معرفی‌شدهٔ مکتوب از سوی جناب آقای دکتر مهرداد خوشرو راهنمایی شده‌ام و از نظرات ایشان در این زمینه یاری جسته‌ام تا در حرکت در این حوزهٔ تخصصی کمتر دچار اشتباه و خطا شده باشم.

از آنجایی که بارزترین شخصیت پیچیده و در اصل پروتوگانیست[۲۷] اصلی نمایشنامه «خانم» می‌باشد و اکثر کشمکش‌های موجود در نمایشنامه بر دوش این شخصیت است و اوست که نمایشنامه را به حرکت درمی‌آورد ابتدا به ارزیابی مختصری در مورد این شخصیت پرداخته خواهد شد. زیرا از منظر روان‌شناختی «نابهنجاری بنا به اصطلاحات روان‌شناختی به هر گونه فعالیت ذهنی، هیجانی یا رفتاری اطلاق می‌شود که مغایر با هنجارهای مقبول فرهنگی یا عملی باشد.»[۲۸]

خانم دارای شخصیتی پرخاشگر و معترض است که در سرتاسر نمایشنامه با هیچ یک از شخصیت‌ها سر سازگاری و انطباق ندارد و هر لحظه با برون‌ریزی هیجان پس از به یاد آوردن رویدادهای دردناک یا خوشایند دست به تخلیه روانی می‌زند. آنچه حس کنجکاوی را نسبت به شناخت بیشتر این شخصیت برمی‌انگیزد آشنایی با پیشینه و حوادثی است که در گذشته برای وی اتفاق افتاده و این چنین تعادل روانی او را برهم زده است.

«به یاد آوردن رویدادهای دردناک، که چون برای هوشیاری غیر قابل تحمل بوده واپس رانی شده و بیمار در حالتی بین هوشیار و توهم این گونه رویدادها را مرور می‌کند.»[۲۹]

دیالوگ‌های خانم که از نظر مخاطب عام بیشتر به هذیان‌گویی و جملات مسخره و بی‌معنا به نظر می‌رسد اما، در جای خود قابل مکث و تجزیه و تحلیل هستند و تا حدودی از هوشیاری وی نسبت به گذشته و تا حدودی جریانات فعلی زندگی او نشئت می‌گیرند.

«هوشیاری یعنی باخبری از جهان بیرون وجود خود فرد»[۳۰]

نمونه‌ای از دیالوگ‌های به ظاهر بی‌معنا و بی‌محتوای خانم از صفحه ۱۴ نمایشنامه وای بر مغلوب که نوعی هذیان‌گویی است و تا حدودی می‌تواند از منظر روان‌شناختی تجزیه و تحلیل شود، در زیر آمده است.

[خانم: می‌خوام، می‌خواهم یه... یه (با احتیاط و صدای آرام) یه بچه بخورم!]

با بیان این دیالوگ خانم قصد دارد از بچه‌های محل که از بیرون او را تهدید می‌کنند و آزار می‌دهند، انتقام بگیرد اما ما نمی‌دانیم که آیا خانم دچار یک سوء تعبیر عقلی و یا سوء تشخیص شده است و چنین بچه‌هایی وجود خارجی ندارند و خانم دچار وهم و یک ادراک دروغین است اما حس انتقام‌جویی در او جدی و واقعی به نظر می‌رسد.

«یکی از نمونه‌های رفتار پرخاشگرانه انجام اعمال خشونت‌آمیز، خشونت اخلاقی، رنجش اخلاقی یا نقشه‌چینی برای تلافی کردن اهانت‌های خیالی و یا واقعی»[۳۱]

نمونه دیگری از این گونه دیالوگ‌ها در صفحهٔ ۲۰

خانم: سودابه گفت شیهه‌س، من گفتم خنده‌س. سودابه گفت خنده‌اس، من گفتم شیهه‌س، خوب شیهه همون خنده‌س دیگه، مگه نه؟ کارمون که تمام شد سرباز گندهه رفته بود، سکینه ایستاده بود رویه سکو. این سکینه خیلی ناقلاس، نمی‌خواست راه بیفته، به زور آوردیمش بیرون. بیرون که اومدیم دیدم یه اسب پیررو دار زدن، زبونش افتاده رو سینه‌اش...

اختلال یادآوری یعنی بی‌دقتی در یادآوری خاطرات را پارامنزیا[۳۲] گویند و ممکن است شامل تحریف خاطرات گذشته، خاطرات هذیانی[۳۳]، یادکرهای هذیانی[۳۴] و جعل قصه باشد.[۳۵]

با توجه به بیماری اختلالات یادآوری در خانم «پارامنزیا» که با آن درگیر است، گونه‌هایی از روان‌پریشی یا مصداق‌های غیرواقعی در کلام وی جاری است مثلاً صحنهٔ دار زدن یک اسب پیر در گورستان (ص ۱۹) که خانم به واگویی آن می‌پردازد یا با تلافی که شوهر متوفی او را به یادش می‌آورد و افرادی که در آن باتلاق در حال غرق شدن و فرو رفتن بودند (ص ۶۷) یا شکل عجیب و غریبی از نوزاد عبدالخالق را به تصویر می‌کشد و به توضیح آن می‌پردازد (ص ۲۵) و از این رو دیالوگ‌های خانم بیشتر به صورت هذیان‌گویی جلوه می‌کند و موارد اشاره‌شده از سوی او مصداق بیرونی و واقعی ندارد و گاه مخاطب را به جست‌وجوی ادراک وامی‌دارد. اما آنچه مسلم است این هذیان‌گویی‌ها بی‌تأثیر از زمینه‌های خانوادگی و اجتماعی خانم در گذشته یا حال نمی‌باشد.

«ویژگی تجربهٔ هذیانی این است که در رابطه با یک رویداد روانی دیگر معنی جدیدی حاصل می‌شود.»[۳۶]

در سراسر نمایشنامه ما مدام با ترس و وحشت خانم، احساس عدم امنیت وی نسبت به محیط داخل و خارج از خانه روبه‌رو هستیم و این ترس و اضطراب او را رها نمی‌کند و هراس از مرگ این قدر وجود او را لبریز کرده است که در پایان نمایشنامه برای رهایی از این اضطراب و وحشت مظنون اصلی که پسرعموی جوان است را به قتل می‌رساند تا خود زنده بماند و به نوعی از پلیس درونی خود رهایی پیدا کند و به تهدیدهای پیرامونش پایان دهد.

«هرگز نباید فراموش کنیم که انسان برای گریختن از ترس همیشه به دنبال مفری است. انسان موجودی است که هرگز نمی‌تواند و نمی‌خواهد در بن‌بست زندگی کند. انسان این بن‌بست را می‌شکند. انسان با ترس خوشبخت نیست و درجه خوشبختی افراد به نسبت ترسی است که با خود حمل می‌کنند. وقتی می‌ترسیم به اهرم‌های قدرتی که داریم متوسل می‌شویم.[۳۷]

خدیجه و سکینه دو خدمتکار موجود در نمایشنامه شخصیت‌های نیرومند یا جذابی به نظر نمی‌رسند. شخصیت‌هایی هستند با عملکردهای از قبل پیش‌بینی شده تفسیر و تحولی در آن‌ها دیده نمی‌شود و به نوعی شخصیت این دو زن به سمت قالب میل می‌کند و شخصیت‌های قالبی زیر هستند.

«شخصیت‌های قالبی اطراف ما را پر کرده‌اند و آدم در زندگی روزمره با آن‌ها بسیار برخورد می‌کند. متمایزترین آن‌ها شخصیت‌هایی هستند که به شخصیت‌های قالبی خود، جنبهٔ حرفه‌ای کسب و کار داده‌اند، مثل پیشخدمت‌های کافه، جاهل مسلک‌ها...»[۳۸]

سوسن و سودابه دو دختر خانم در نمایشنامه شخصیت‌های ایستایی هستند که از آغاز تا پایان نمایشنامه هیچ تغییری نمی‌کنند و شخصیت‌های صرفاً لذت‌جو و دم‌غنیمی هستند که خود از منظر روان‌شناختی نوعی بیماری است. دخترها حساسیت و تا حدودی موشکافی مادر و اضطراب و دلواپسی‌های خانم که همواره خود را مورد تهدید می‌بیند را ندارند و بدون هیچ دلواپسی و هراسی به خوشگذرانی خود مشغولند.

«فرد لذت‌جو فردی است که در زندگی فقط به دنبال لذت است.»[۳۹]

فرد لذت‌جو اگر برای لذت بردن موانعی و منعی بر سر راه نداشته باشد و آزادانه به لذت‌های خود دست یابد شاید به ندرت دچار اضطراب و هراس باشد آن طور که از شخصیت سوسن و سودابه برمی‌آید، سیر لذت آن‌ها پاسخ به غرایز جنسی و دست‌یابی به جنس مخالف است.

شخصیت مصطفی (پسرعمو) از ابتدا تا پایان نمایشنامه شخصیتی بدون تغییر وایستا[40] است، زیرا راهی جز سازش با این خانواده برای رسیدن به مراتب و مدارج بالای اجتماعی ندارد و این خانواده را بهترین وسیله می‌داند. مصطفی از بدو ورود به نمایشنامه به طور مستقیم یا غیرمستقیم خود را شخصیتی جاه‌طلب و قدرت‌طلب معرفی می‌کند.

«فرد دارای شخصیت قدرت‌طلب معمولاً خصوصیات زیر را نشان می‌دهد: اطاعت کورکورانه از مافوق، تکیه به قواعد خشک، انتظار تحسین افراد قدرتمند.»[41]

مصطفی در بدو آشنایی با خانم و سوسن و سودابه سعی در جلب رضایت و تأیید آن‌ها نسبت به خود دارد و در واقع شخصیت مافوق در این نمایشنامه خانم است که مصطفی بی چون و چرا از او اطاعت می‌کند تا حدی که در پایان جان خود را از دست می‌دهد.

دیالوگ زیر از طرف مصطفی تا حدودی روحیهٔ قدرت‌طلب و جاه‌طلب وی را نمایان می‌کند.

[مصطفی: من آدم‌هایی رو دوست دارم که اهل ترقی باشن، ترقی چیز بسیار خوبیه آرزوی من اینه که دایم در حال توسعه و پیشرفت باشم. من عاشق مدارج علمی و اجتماعی هستم.] (ص ۳۹)

مصطفی که خود نمی‌داند چه نسبتی با خانواده خانم دارد و شاید اصلاً اشتباه گرفته است اما متوجه موقعیت مرفه اجتماعی و اقتصادی این خانواده شده است و از آنجایی که تشنهٔ قدرت و جاه و مقام است، چسبیدن به این خانواده مرفه و به اصطلاح امروزی را سکوی پرشی برای رسیدن به اموال و خواسته‌هایش می‌داند و آن طور که از صورت قضیه برمی‌آید، مصطفی متعلق به قشر پایین اجتماعی است و از این جهت به پشتیبانی این خانواده به اصطلاح بانفوذ نیازمند است تا ضعف‌های طبقاتی خود را جبران کند و به اصطلاح با بالادست‌ها ارتباط و همنشینی داشته باشد.

[مصطفی: از طبقهٔ گدا گشنه بدم می‌آد. همه‌شون پرمدعان، مثل اینکه از همه چیز دنیا سر درمی‌آرن، همه‌شون حسود و خود خورن. خیالاتین، اما آدمای مرفه، جالب‌ترن، خیالشون راحته غصهٔ هیچ چیز رو نمی‌خورن، ادب سرشون می‌شه، امروز یکی از بهترین روزهای عمر منه که به زیارت شما موفق شدم.] (ص ۳۷)

شخصیت مصطفی از بعد روان‌شناختی شخصیتی است که جسارت و توان اعتراض را نسبت به آنچه که تمایلی به انجام آن در او نیست را ندارد و به نوعی از نظر روحی و روانی شخصیتی بیمار و روان رنجور و ضعیفی می‌باشد.

«عدم توجه به حقوق ما ـ حقوق قاطعیت و اعتراض به جا ـ ما را گرفتار جسمی مریض، روحی بیمار و روابطی ناسالم می‌کند.»[42]

از این رو مصطفی در مقابل نه گفتن نسبت به خواسته‌های غیرمعقول خانم و سایرین به نوعی در خود احساس ضعف می‌کند و به تمام خواسته‌های معقول و نامعقول این خانواده تن در می‌دهد و از این بابت خانم که شخصیتی سلطه‌جویانه دارد، انتظارات خود را از مصطفی حق مسلم خود می‌داند و بر او می‌تازد و لجام او را در دست می‌گیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«عدم قاطعیت بجا موجب می‌شود که دیگران بر ما سلطه‌جویی داشته باشند، تحمیل کنند، فشار وارد کنند، توقعات بی‌جا داشته باشند و رنجش‌های فراوان.»[۴۳]

در پایان نمایشنامه آنچه بر سر مصطفی می‌آید

ناشی از نقطه ضعف او که همان عدم قاطعیت و اعتراض به جا نسبت به شخص سلطه‌جو است و از همه مهم‌تر روحیهٔ به اصطلاح ترقی‌خواهانه او موجب این پایان تراژیک برای اوست. عبدالخالق شخصیتی است غایب که خانم از آن حرف می‌زند، باغبان خانه. ظاهر عبدالخالق شخصی است که خانم به شدت از آن می‌ترسد و قطعاً بایستی شخصیتی رعب‌انگیز و قاطع باشد. شخصیتی که در حد وظیفه‌اش عمل می‌کند.

زمان

زمان مربوط به حوادث و وقایع داستان نمایشنامهٔ وای بر مغلوب را می‌توان تا حدودی از گفت‌وگوهای موجود در نمایشنامه و نحوهٔ زندگی این خانواده به دورهٔ خاصی از رژیم گذشته نسبت داد. یعنی زمانی که جامعهٔ ایران به اصطلاح در یک مقطع از آزادی‌های کاذب اجتماعی به سر می‌برده است. به طور مثال زمانی که دختران و زنان به طور آزادانه و بدون هیچ منعی قانونی و شرعی می‌توانند با جنس مخالف ارتباط برقرار کنند و این گونه ارتباط‌ها را در کلیهٔ سطوح ارتباطی خود حفظ و مهیا سازند. مقطعی از تاریخ اجتماعی زمان پیش از انقلاب که به اصطلاح جامعهٔ ایران با الگوبرداری از جوامع غربی و آزادی‌های اجتماعی آن جوامع تنها به نوعی بی‌بندوباری و لذت‌جویی‌های فردی گرایش دارد و این گونه الگوبرداری‌ها مختص طبقه نسبتاً مرفه جامعه آن زمان است و این دگرگونی فرهنگی پی‌آمدهای منفی خود را در جامعهٔ آن دوران که از نظر سیاسی و اقتصادی به بلوغ لازم نرسیده بوده به دنبال داشته است.

«دگرگونی فرهنگی فرآیندی است که طی آن اجزای مختلف یک فرهنگ با گذشت زمان تغییر و تبدیل می‌پذیرد. هر گونه تغییر در اجزا و مالکیت فرهنگی در سازمان‌های اجتماعی تحولاتی را پدید می‌آورد و اگر شتاب این دگرگونی‌ها فزونی یابد، آسیب‌هایی را در پی خواهد داشت. زیرا هنگام تغییر، برخی از عناصر فرهنگی جامعه از دیگر اجزا سریع‌تر رشد کرده، منجر به بی‌تناسبی منظومهٔ اجتماعی و فرهنگی می‌شود. تغییرات نامطلوب، دشواری تطابق یا سازگاری اجتماعی را به همراه دارد. یعنی فرد به زحمت می‌تواند خود را با تغییرات تازه همراه کند و این ناسازگاری اجتماعی را به همراه دارد و این ناسازگاری علت بسیاری از ناراحتی‌های عصبی و اجتماعی معاصر است.»[۴۴]

در مقطع تاریخی از ایران در رژیم گذشته جامعه با بحران فرهنگی چشم‌گیری مواجه شده بود و نوعی غرب‌زدگی مخرب در این مقطع گریبان جامعه را گرفته بود. از این رو اشخاصی متعلق به طبقهٔ مرفه اجتماعی خود را ملزم به پیروی از الگوی فرهنگی غرب می‌دانستند و در نهایت دچار بحران هویت و در پی آن بحران‌های روحی و روانی و ناهنجاری‌های رفتاری می‌شدند که این امر به خوبی در مورد شخصیت‌های نمایشنامه وای بر مغلوب مشهود است. عقب‌ماندگی فرهنگ مادی نسبت به فرهنگ غیرمادی شخص و طبقهٔ مربوط به وی را دچار یک نوع لجام گسیختگی رفتاری و روانی می‌سازد و فرد پیرو فرهنگ مادی در چنین جامعهٔ با رفتار نابهنجار خود در تعارض با هنجارهای موجود در جامعه خود قرار می‌گیرد و پس از مدتی دچار نوعی احساس ناهنجاری، پوچی و بی‌قدرتی می‌شود که مسئله از خود بیگانگی را به دنبال خواهد شد.

از خود بیگانگی مقوله‌ای روان‌شناختی و جامعه‌شناسی است که به عنوان فاجعه نوعی انسانی قرن حاضر مطرح است. از خود بیگانگی نوعی بیماری روانی است که موجب می‌شود، انسان از خود دور شود و کیفیات و حالات دیگری را به جای واقعیت وضعیت خود بشناسند، به عبارت دیگر بیانگر حالتی است که در آن شخصیت واقعی انسان زایل می‌شود و شخصیت بیگانه‌ای مثل انسان یا شئ در آن حلول می‌کند و انسان غیر را «خود» احساس می‌کند.[۴۵]

احساس ترس از تعرض و مرگ در خانم را می‌توان تا حدودی به ناامنی‌های اجتماع آن زمان که ناشی از همین ناهنجاری‌های فرهنگی است، تعمیم داد و از طرفی به خفقان‌های سیاسی و جو پلیس حاکم بر جامعه که شاید خانم شاهد بگیر و بندهای آن بوده و یا به نوعی خود دست از دور بر آن‌ها داشته و شاید بتوان توصیف خانم از دار زدن یک اسب در گورستان (ص ۲۰) نوعی تداعی خاطره از صحنهٔ اعدام یک محکوم باشد که اکنون توأم با روان‌پریشی و آشفتگی خانم به این صورت توصیف و تعریف می‌شود، قطعاً در جامعه‌ای که بی بند و باری آزاد باشد همواره قوای امنیتی علیه بروز آزادی افکار سیاسی و اجتماعی در جامعه فعالیت دارد و ردپای آن‌ها در جامعه به وضوح قابل مشاهده است و افراد جامعه نوعی پلیس درونی را در خود احساس می‌کنند و یدک می‌شکنند.

در «تم» و فکر اصلی و اندیشهٔ غالب نویسنده در نمایشنامهٔ وای بر مغلوب همان ارتباط ناهنجاری‌های اجتماعی فرهنگی است و پیامد آن آشفتگی‌های روحی و روانی فرد است که باعث برهم خوردن ارتباط تعادلی اعضای خانواده نسبت به هم می‌شود و نظام خانواده را مضمحل و گسیخته می‌کند. در واقع علت ناهنجاری‌های روانی و از خود بیگانگی فرد را ناشی از ناهنجاری‌های موجود در جامعه می‌دانند و جامعه با بی‌عدالتی و عدم تناسب بین فرهنگ مادی و فرهنگ غیرمادی بستری را فراهم می‌آورد که در آن فرد از خود واقعی فاصله می‌گیرد و به نوعی تن به یک سری از بی‌عدالتی‌ها در می‌دهد. این بی‌عدالتی را می‌توان بین روابط افراد نیز مشاهده کرد و در پایان گرایش برخی از افراد اجتماع به انحرافات اجتماعی برای غلبه نوعی اضطراب درونی را به دنبال دارد.

«انسان‌ها موجوداتی هستند با آرزوهای نامحدود، که برخلاف جانوران دیگر با برآورده شدن معیارهای زیستی‌شان سیری نمی‌پذیرند. به بیان دیگر، انسان هرچه بیشتر داشته باشد بیشتر می‌خواهد و معمولاً برآورده شدن هر نیاز به جای کاستن از آرزوهای انسان، نیازی تازه را

هم برمی‌انگیزد.»[۴۶]

با توجه به تعریف فوق و با توجه به این میل سیری‌ناپذیر انسان چنین برمی‌آید که آرزوهای انسان را تنها می‌توان با نظارت‌های خارجی یعنی با کنترل اجتماعی مهار کرد و قانون‌مندی را اعمال کرد.

فضا

فضای داستانی بر نمایشنامهٔ وای بر مغلوب فضایی واقعی[۴۷] به نظر می‌رسد که با واژه‌هایی چون ترس، پریشانی، تردید و آشفتگی همراه است. از نظر «فضا»، حال و هوا، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگوی نمایشی، طرح و... مبتنی بر واقعیت جامعهٔ آن زمان است و ما به ازای بیرونی آن در اجتماع آن زمان و زندگی واقعی انسان‌ها به فراوانی یافت می‌شود. فضای حاکم بر اثر حکایت از بی‌نظمی و لجام‌گسیختگی نهاد خانواده و روابط ما بین اعضای آن است. ویژگی‌های روانی و منش رفتار ظاهری شخصیت‌ها دقیقاً مربوط به دوران زندگی خود نویسنده در جامعهٔ آن روزگار است. شخصیت‌های نمایشنامه نمادی پرورش‌یافته در شرایط اجتماعی، فرهنگی زمانی است که ریشه‌ای در فرهنگ و اصالت تاریخی و طبقاتی اصیلی ندارند. شخصیت‌ها به ظاهر از نظر رفاهی و اجتماعی همه چیز دارند به جز سلامت روان و کانون گرم خانوادگی. آشفتگی و بی‌نظمی از ویژگی‌های بارز فضای نمایشنامه چه از نظر روانی و چه از نظر سبک و سیاق زندگی است که به شکل سطور برجسته‌ای در سراسر نمایشنامه دستگیر خواننده می‌شود. که به طور قطع در اجرای متن نیز (بالفعل و یا بالقوه) عینیت پیدا می‌کند، و به میزان بالایی چنین فضایی را بر اجرا تحمیل خواهد کرد و از این رو از سایر عوامل اجرایی برای حمایت از فضایی که در درون خود متن وجود دارد، بایستی یاری گرفت.

در نمایشنامه شخصیت‌پردازی، گفت‌وگوها، رفتارها، حالات روحی و روانی و برخی بی‌بندوباری‌های شخصیت‌ها در طول حوادث داستان بر اساس «طرح داستانی» و «تم» همگی در راستای ساخت چنین فضای آشفته و درهم و برهم به یکدیگر یاری می‌رسانند و با توجه به دیالوگ‌های خانم که درون و روان او را بیان می‌کند و چنین فضایی و با تمهیداتی چون چهره‌پردازی و گریم، صحنه‌آرایی و نور در اجرای متن به گونه‌ای دست به یک اجرای اکسپرسیونیستی[۴۸] زد و یک سری از کلیدهای اجرای چنین سبکی از متن در درون نمایشنامه نهفته است.

حال و هوا

«حال و هوای» ناشی از فضای نمایش (که مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت) ذهن مخاطب را درگیر آشفتگی می‌کند. «حال و هوای» ترس نسبت به آشفتگی‌های کانون خانواده، فروپاشی نهاد خانواده و عواقب فاجعه‌آمیز آن و دیگری تأسف به حال قربانیان جامعه‌ای که دچار خلط فرهنگی ناهنجاری است که بعضی از انسان‌ها را به پرتگاه نیستی و از خود بیگانگی می‌راند و نابودی ارزش‌های اخلاقی و تعهدات انسان‌ها نسبت به یکدیگر.

حال و هوایی که از گفت‌وگوهای نمایشی در نمایشنامه وای بر مغلوب با شخصیت‌های درگیر و نوع بینش و تفکر آن‌ها از تناسب خوبی برخوردار است. ایجاز در گفت‌وگوها، وضوح جهت، شناساندن خود و وقایع داستان از ویژگی‌های مثبت گفت‌وگوهاست و شخصیت‌ها اطلاعات لازم را نه به طور مستقیم بلکه با فن و شیوهٔ مناسب تلویحاً مخاطب را از رویدادهایی که امکان اجرای آن بر روی صحنه مقدور نیست، آگاه کند و همین امر آشنایی این نوع فضا را برای مخاطب بیشتر می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، آدورنو. ایوتادیه، باختین، برشت، بوتود، زیما. کوهلر، گرامش. گلدمن. لوکاچ. هگل و گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران، نقش جهان، چاپ اول بهار ۱۳۷۷، ص ۹۸.

۲. نقد ادبی در سده بیستم، ژان ایوتادیه، مترجم محمدرحیم احمدی، چاپ اول ۱۳۷۷، انتشارات سوره، ص ۲۷۱.

3. Lucien Goldman

4. Bart

5. Lukach

۶. نقد ادبی سده بیستم، ص ۲۶۶.

7 . Pierre Zima

۸. «عناصر داستان»، میر صادقی، جمال، تهران، انتشارات شفا، ۱۳۶۴، چاپ اول، ص ۱۵۳.

۹. «عناصر داستان»، میرصادقی جمال، ص ۱۵۳ و ۱۵۴.

10. Conscious mind

۱۱. انجمن روان‌پزشکان امریکا «واژه نامهٔ روان‌پزشکی»، ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت، خشایار بیگی، تهران، انتشارات ابجد، چاپ اول، سال ۱۳۷۵، ص ۷۹.

12 . unconscious mind

۱۳. واژه‌نامهٔ روان‌پزشکی، ص ۸۰.

14. Cuddonj.A.A Dictionary Of LIERARY TERMS PENGUIN BOOKS. 1979 – P.730

15 . imotional psychose

۱۶. بهداشت روانی، شاملو، سعید، انتشارات رشد، چاپ یازدهم، سال ۱۳۷۴، ص ۲۷۸.

17 . fnatsty

۱۸. انجمن روان‌پزشکان آمریکا، واژه‌نامهٔ روان‌شناسی، ترجمه مهرداد فیروزبخت، خشایار بیگی، تهران، انتشارات ابجد، سال ۱۳۷۵، ص ۱۳۶.

19. object

20. subject

۲۱. عناصر داستان، میرصادقی، جمال، ص ۱۱۹.

۲۲. عناصر داستان، میرصادقی، جمال، ص ۱۲۲.

۲۳. عناصر داستان، میرصادقی، جمال، ص ۱۲۳.

24 . comic

25 . tragic

۲۶. سبک‌های ادبی، ناظرزاده کرمانی، فرهاد، ص ۸.

27 . Protagonist

۲۸. انجمن روان‌پزشکان آمریکا، واژه‌نامهٔ روان‌پزشکی، ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت، خشایار بیگی تهران، انتشارات ابجد، چاپ اول، سال ۱۳۷۵، ص ۹.

۲۹. همان، ص ۹.

۳۰. فرهنگ توصیفی اصطلاحات روان‌شناختی، برونو، فرانکو، ترجمه مهشید یاسایی ـ فرزانه طاهری، تهران، انتشارات طرح نو، چاپ اول سال ۱۳۷۰، ص ۲۶۷.

۳۱. فرهنگ توصیفی اصطلاحات روان‌شناسی، برونو، فرانکو، ص ۲۲۵.

32. Par amnesia

33 . retrospective delusions

34 . delusional memories

35 . Fish's Clinical Psychopathology Signs And Symptoms In Psychiatry – Reviled Repenit. P118.

۳۶. علایم بیماری‌های روانی، فیش، فرانک، ترجمهٔ اصغر سجادیان، تهران، انتشارات اطلاعات، چاپ اول سال ۱۳۷۴، ص ۸۱.

۳۷. مجلهٔ روان‌شناختی جامعه شمارهٔ ۲۹، دی ماه ۱۳۸۴، ص ۸.

۳۸. عناصر داستان، میرصادقی، جمال، ص ۱۹۷.

۳۹. فرهنگ توصیفی روان‌شناختی، برونو، فرانکو، ص ۲۲۳.

40. Static character

۴۱. برونو فرانکو «فرهنگ توصیفی اصطلاحات روان‌شناختی» ترجمهٔ مهشید یاسایی ـ فرزانه طاهری تهران، انتشارات طرح نو، چاپ اول، سال ۱۳۷۰، ص ۱۸۵.

۴۲. روان‌شناختی اعتراض جی، اسمیت، مانوئل، ترجمهٔ مهدی قراچه‌داغی، تهران، انتشارات درسا، چاپ هفتم، سال ۱۳۷۸، ص ۹.

۴۳. روان‌شناسی اعتراض، جی، اسمیت، مانوئل، ص ۱۰.

۴۴. آسیب‌شناسی اجتماعی، ستوده، هدایت‌الله، تهران، انتشارات آوای نور، چاپ سوم، سال ۱۳۷۴، ص ۴۷.

۴۵. زمینه جامعه‌شناسی، اگ. برن، ونیم کوف، اقتباس امیرحسین آریان‌پور، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ یازدهم، سال ۱۳۵۷، ص ۴۸۴.

۴۶. زندگی و اندیشه بزرگان جامعه‌شناسی، لیویس، کورز، ترجمه محسن ثلاثی، تهران، انتشارات علمی، سال ۱۳۶۸، ص ۱۹۱.

47. Realistic

48. expressionistic