فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال دوم، شمارهٔ سوم، زمستان ۱۴۰۳،
صفحات ۱۵۰-۱۲۱

تحلیل ترامتنی نمایش‌نامهٔ «هاملت با سالاد فصل» اکبر رادی بر اساس دیدگاه ژرار ژنت

بتول واعظ[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
مبین مقتدر پرمهر[۲]
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

این پژوهش با هدف تحلیل ترامتنی نمایشنامهٔ «هاملت با سالاد فصل» اکبر رادی در نسبت با هملت شکسپیر و دیگر پیش‌متن‌های ادبی، با روشی توصیفی ـ تحلیلی و کیفی انجام شده است. مسئلهٔ اصلی تحقیق آن است که رادی چگونه با بهره‌گیری از پنج‌گونهٔ ترامتنی ژنت، تراژدی کلاسیک را در بستر بحران هویت روشنفکری جامعهٔ ایرانی بازآفرینی می‌کند. بررسی روابط بیش‌متنی، فرامتنی، سرمتنی و پیرامتنی نشان داد که رادی، ساختار نمایشنامهٔ هملت را در قالبی اشتقاقی دگرگون کرده و شخصیت «پروفسور چخ بختیار» را بر اساس شخصیت هملت، به صورت طنزآلود و آیرونیک بازآفرینی کرده و محاکمهٔ تراژیک هملت را به محکمه‌ای گروتسک و بیرونی بدل نموده است. تحلیل بینامتنی این نمایشنامه، حضور مؤثر آثار چخوف، کافکا و داستان امیر ارسلان نامدار را نیز در سطح فضا، زبان و مضمون نشان می‌دهد. در سطح فرامتنی و سرمتنی نیز این نمایشنامه، الگوهای آشنای تراژدی را با رویکردی تفسیری به طنزی اجتماعی و انتقادی تبدیل کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که رادی با درهم‌تنیدن گونه‌های ترامتنی، روایتی نو پدید آورده است که فروپاشی هویت روشنفکر و شکست طبقات اجتماعی را بازتاب می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: اکبر رادی، ترامتنیّت، بیش‌متنیت، بینامتینت، فرامتنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت.

---

[۱] batulvaez@yahoo.com
[۲] Mobinpormehr۷@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۲۵

درآمد

یکی از رویکردهای کلان نقد، رویکرد نشانه‌شناختی است. نشانه‌شناسی دانشی میان‌رشته‌ای شناخته می‌شود که به بررسی و شناخت نشانه و مفهوم دلالت می‌پردازد. شناخت نشانه‌ها در دیدگاه‌های فلسفی اندیشمندان باستان، به عنوان پایۀ مطالعات آنان شناخته می شد (صفوی، ۱۳۹۷: ۵۳-۵۴). نخستین مطالعات منسجم در حوزۀ نشانه‌شناسی از سوی پوئنسو و در ادامۀ جان لاک طرح شد که ارتباط میان اندیشه‌ها و نشانه‌ها را بررسی می‌کرد (مکاریک، ۱۳۹۸: ۳۲۶-۳۲۷). در ادامه دیدگاه‌های سوسور و پیرس به صورت گسترده‌تر به بررسی دال‌ها و مدلول‌ها و تحلیل آن‌ها پرداختند (مقدادی، ۱۳۹۷: ۴۶۲).

بینامتنیت به عنوان یکی از زیرمجموعه‌های رویکرد نشانه‌شناختی، ظرفیت خوانش و بررسی متون را فراهم می‌سازد. در واقع بینامتینت به واسطۀ متن‌های دیگر می‌کوشد تا به رمزگشایی متون بپردازد. به سخن دیگر، تأثیر و تحولی که در متون رقم می‌خورد، بیش از آن که متأثر از جهان واقعی و بیرونی باشد، تأثیرگرفته از تعامل و گفت‌وگوی میان متن‌ها با یکدیگر است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۳۶). از سویی دیگر می‌توان چنین بیان داشت که رویکرد بینامتینت بر اساس چهارچوب‌های ساختارگرایی شکل گرفته است. رویکرد ساختارگرایی را می‌توان به دو دورۀ ساختارگرایی باز و ساختارگرایی بسته تقسیم کرد. هر دو دوره بر متن تمرکز داشته و جهان خارج از متن را بررسی نمی‌کند. در ساختارگرایی بسته، متن به عنوان تنها کانون مطالعه به حساب می‌آید و بدون در نظرگرفتن خالق اثر بررسی می‌شود، نیز تنها به یک متن اکتفا می‌کند؛ این در حالی است که در ساختارگرایی باز و با توجه به رویکرد بینامتنیت، جهان متنی به مثابۀ یک پیوستار مطالعه و بررسی می‌شود. بدین‌ترتیب برای فهم یک متن بایستی به شبکه‌های متنی دیگر رجوع کرد. به سخن دیگر، فهم یک متن در گرو خوانش و رویارویی آن با سایر متون است (نامورمطلق، ۱۴۰۰: ۱۷-۱۸).

اکبر رادی (۱۳۱۸-۱۳۸۶)، یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویسان معاصر ایران، با سبکی رئالیستی- انتقادی و بهره‌گیری گسترده از بیش‌متنیت، آثار کلاسیک جهانی را در بستر اجتماعی- تاریخی ایران بومی‌سازی می‌کند.«وی بر اساس شخصیت‌های استعاری، نقدی چندلایه بر بحران روشنفکری، زوال سنت و تضاد طبقاتی ارائه می-دهد»(صادقی، ۱۳۹۰: ۵۸). رادی بر پایۀ دیالوگ‌های پرتنش و خشونت کلامی، فضاسازی خانوادگی بسته و شخصیت‌پردازی تیپ‌محور استوار را ایجاد می-کند(محمودی بختیاری و معنوی، ۱۳۹۵: ۲۰۲). وی با گرته‌برداری از شخصیت‌پردازی چخوف، شخصیت‌های نمایشنامۀ خود را در بستری تاریخی و اجتماعی ترسیم کرده و

احساسات و عواطف آنان را با توجه به زیست اجتماعی و سیاسی فضاسازی می‌کند(مهندس‌پور و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۷۳).

پیشینه و روش تحقیق

در پیشینهٔ پژوهش‌های مرتبط با تحلیل ترامتنی نمایش‌نامهٔ «هاملت با سالاد فصل» اکبر رادی، مطالعات محدودی به‌طور مستقیم به بیش‌متنیت این اثر با پیش‌متن‌های کلاسیک پرداخته‌اند، اما در زمینهٔ مطالعهٔ بینامتنی دیگر آثار رادی، پژوهش‌های درخوری انجام گرفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

مقالهٔ «بررسی روابط بینامتنی در دو نمایشنامهٔ ارثیهٔ ایرانی اکبر رادی و مرگ فروشنده آرتور میلر»، ناتاشا محرم‌زاده (۱۳۹۲) به روابط بینامتنی و تطبیقی بر اساس عناصر شخصیت و محتوا با تمرکز بر رئالیسم اجتماعی پرداخته است. در پژوهشی دیگر با عنوان «خشونت کلامی در نمایشنامهٔ هاملت با سالاد فصل: رویکردی گفتمانی»، بهروز محمودی بختیاری و مهسا معنوی (۱۳۹۵)، الگوهای خشونت کلامی در دیالوگ‌ها بر اساس نظریهٔ مالکین تحلیل شده است. در مقالهٔ «بررسی گفتمان‌های پیشامدرن، مدرن و پسامدرن در آثار اکبر رادی»، نیلوفر باغبان مشیری و اسماعیل عالیزاد (۱۳۹۵) گفتمان‌های سه‌گانه را در آثار رادی طی چهار دهه با نگاهی جامعه‌شناختی بررسی می‌کنند، اما توجهی به مطالعهٔ ترامتنی این آثار با متون دیگر ندارند. در مقالهٔ «انعکاس بحران هویت در نمایش‌نامه‌های «باغ آلبالو» از چخوف و «لبخند با شکوه آقای گیل» از رادی»، فرهاد مهندس‌پور، مهدی حامدسقایان و علی قلی‌پور (۱۳۹۵) بحران هویت و زوال اشرافیت، به صورت تطبیقی تحلیل شده است. در مقالهٔ«سیر تحول شخصیت در آثار نمایشی اکبر رادی»، شیوا پورجهان و علی محمدی (۱۳۹۶) تحول تیپ‌های شخصیتی، با رویکرد جامعه‌گرا بررسی شده است. نیز مقالهٔ «بررسی تطبیقی نمایشنامهٔ افول اکبر رادی و نمایشنامهٔ دشمن مردم هنریک ایبسن»، حسین رحمانی (۱۳۹۷) اقتباس قیاسی بن‌مایه‌ها و تیپ‌ها را بر اساس نظریهٔ یوست تحلیل می‌نماید. در پژوهشی دیگر با عنوان «تحلیل و تطبیق تاریخی پنج نمایشنامه از اکبر رادی»، عطاءالله کوپال و پریسا اخوان (۱۳۹۹) مضامین طبقاتی و نشانه‌شناختی تاریخی بررسی شده است، بدون این‌که اشاره‌ای مستقیم به «هاملت با سالاد فصل» یا پیش‌متن‌های مورد نظر داشته باشند.

این پژوهش‌ها، هرچند پیشینهٔ ارزشمندی در تحلیل تطبیقی و جامعه‌شناختی آثار رادی فراهم کرده‌اند، اما به تحلیل ترامتنی نمایشنامهٔ «هاملت با سالاد فصل» از منظر گونه‌شناسی ژنت بررسی ننموده‌اند.

مبانی نظری

بینامتنیت

پایه‌ای‌ترین اصل رویکرد بینامتنیت و ساختارگرایی باز، این گزاره است که هیچ متنی بدون پیش‌متن به‌وجود نمی‌آید. بنابراین با توجه به نظریهٔ بینامتنیت، تمام متن‌ها با نظر به متن‌های پیشین خلق شده است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۴). اصلی‌ترین نظریه‌پردازان بینامتنیت؛ باختین، کریستوا، بارت، ژنی، بلوم، ریفاتر و ژنت به‌حساب می‌آیند.

رابطهٔ یک متن با متن‌های پیشین را می‌توان به اشکال گوناگونی تقسیم کرد. کریستوا در سال ۱۹۶۶ با الهام از نظریهٔ گفت‌وگومندی باختین، واژهٔ بینامتنیت را وضع کرد (همان: ۱۰۳). به عقیدهٔ وی، متن شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای است که در تعامل با سایر کنش‌های دلالت‌گر در متن فرهنگ قرار گرفته است (مکاریک، ۱۳۹۸: ۷۳). با توجه به نظر باختین که گفت‌وگومندی گفته‌ها و چندصدایی را مبنا قرار داده بود، کریستوا گفت‌وگومندی میان متن‌ها در جهان متنی را با عنوان بینامتنیت مطرح می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۹۱). از نظر باختین، اثر ادبی که در بستر اجتماعی شکل می‌گیرد، با گفتار یا گفتارهای دیگر در ارتباط است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۶۹).

در نظر کریستوا، هیچ متنی بدون تأثیرپذیری از پیش‌متن خلق نمی‌شود. در واقع متن‌ها به واسطهٔ برگرفتگی از یکدیگر، ماهیت خود را ثابت می‌کنند. به سخن دیگر، تنها آدم اسطوره‌ای است که سخن خود را بکر بیان کرده است و بدون سوگیری از سخن دیگر پدید آمده است (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۶).

بینامتنیتِ کریستوا در حوزهٔ «خلق» ارائه می‌شود و این مسئله بیانگر نظری بودن عقیدهٔ اوست (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۰۶ و ۱۳۵)؛ بدین معنی که از دیدگاه کریستوا بینامتنیت نمی‌تواند به خوانش یا بررسی متون بیانجامد، بلکه تنها در پویایی و زایش متن دخیل است (همان: ۱۱۲-۱۱۳).

در ادامهٔ دیدگاه‌های کریستوا، بارت نیز بر اساس همین نظر در پی جست‌وجوی تأثیر و تأثر متون بر یکدیگر نبود و نقد منابع را انکار می‌کرد. وی با ارائهٔ نظر خود، بینامتنیت را در حوزهٔ «خوانش» طرح‌ریزی می‌کند و با تأکید بر نحوهٔ خوانش متن و دریافت مخاطب، مفهوم بینامتنیت را گسترش می‌دهد و در ادامه، این عقیده به نظریهٔ مرگ مؤلف او می‌انجامد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۴۶؛ آلن، ۱۳۸۵: ۱۰۵)؛ ازاین‌رو، در نظر بارت خوانندهٔ اثر با خوانش آن، از رهگذر متونی که پیش‌تردرک کرده است، به تألیف و خلق اثر می‌پردازد. بنابراین می‌توان چنین بیان داشت که پیش‌متن مؤلف اهمیتی نداشته و این پیش‌متن خواننده است که در خوانش اهمیت دارد (همان: ۱۶۵-۱۶۶).

در ادامه، نظریه‌پردازان نسل دوم که به عنوان اصلاحگران رویکرد بینامتنیت شناخته می‌شوند، به صورت‌بندی این رویکرد پرداخته و نقد منابع را امکان‌پذیر می‌پندارند (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۹-۲۸). در واقع برخلاف نظریهٔ کریستوا، کوشیدند تا از بینامتنیت به عنوان یک ابزار و شیوهٔ مطالعهٔ روابط متن‌ها بهره ببرند؛ بدین معنی که ژنی، با پی‌جویی دیدگاه کریستوا نسخه‌ای به‌روز از نظریهٔ بینامتنیت ارائه می‌دهد. بنابراین بینامتنیت از نظر وی، در زمرهٔ «نقد کاربردی» جای می‌گیرد و از حالت نظری خارج می‌شود (همان: ۱۸۲ و ۱۹۶). وی با ارائهٔ بینامتینت ضعیف و قوی، امکان کاربردی بودن این رویکرد را فراهم می‌سازد.

ریفاتر با ایجاد ارتباط میان سبک‌شناسی و بینامتنیت، با پی‌جویی نظریهٔ بارت، «بینامتنیت دریافت و خوانش» را ارائه می‌دهد. در نظر وی بینامتنیت می‌تواند حتمی یا غیر حتمی باشد؛ بدین معنا که در حوزهٔ «خوانش» اگر تأثیر و تأثر قابل اثبات باشد؛ حتمی و ضروری، و در غیر این صورت غیرحتمی و احتمالی است (همان: ۲۱۰ و ۲۲۷).

ترامتنیت ژنت

در نهایت، ژرار ژنت به دسته‌بندی بینامتینت تحت عنوان ترامتینت می‌پردازد. به عقیدهٔ وی، ظهور متنی در متن دیگر، بینامتنیت محسوب می‌شود (genette, ۱۹۹۷: ۱). ژنت با صورت‌بندی نظریه‌های بینامتنیتی پیش از خود نظیر کریستوا، بارت، ژنی و ریفاتر، روابط میان متن‌ها را با نظام منسجم‌تری ارائه می‌دهد. ژنت انواع روابط میان‌متنی را با عنوان ترامتینت مطرح می‌کند و در ادامه نیز پنج دسته روابط میان‌متنی را از یکدیگر جدا می‌کند (نامورمطلق، ۱۴۰۳: ۱۳).

از نظر وی ترامتنیت و روابط میان متون به پنج شاخهٔ اصلی تقسیم می‌شود که در جدول زیر قابل مشاهده است:

نام لاتین	معادل فارسی	نوع ارتباط
Intertextualité	بینامتنیت	هم‌حضوری یکی یا چند عنصر میان متن‌ها
Paratextualité	پیرامتنیت	آستانه‌ای و تبلیغی برای متن کانونی
Mé tatextualité	فرامتنیت	تفسیر و نقد متن دوم بر روی متن نخست
Architextualité	سرمتنیت	تعلق گونه‌شناسانه، مکتب‌شناسانه و...

Hypertextualité	بیش‌متنیت	برگرفتگی و اشتقاق متن دوم از متن نخست

جدول ۱-۱) شاخه‌های پنج‌گانهٔ ترامتنیت (نامورمطلق، ۱۴۰۳: ۱۴).

هر گاه دو متن رابطهٔ هم‌حضوری داشته باشند، در حوزهٔ بینامتنیت قرار می‌گیرند. در نظرگاه ژنت اگر یک عنصر از متن نخست در متن دوم حضور پیدا کرده و از آن وام گرفته شده باشد، در شاخهٔ بینامتنیت بررسی می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۷).

پیرامتنیت به بررسی این رابطه می‌پردازد که متون دوم در احاطهٔ متونی دیگر هستند و نقش آستانه‌ای دارند، همچون نقش طرح جلد کتاب، عنوان، عنوان دوم و... که در جهت تبلیغ و متن اصلی کتاب است. پیرامتن به دو بخش پیرامتن درونی و پیرامتن برونی تقسیم می‌شود. پیرامتن درونی در نزدیک‌ترین شکل به متن اصلی است و به‌طور مستقیم و بی‌واسطه با آن پیوسته است. پیرامتن درونی به سه دستهٔ ناشری، مؤلفی و شخص دیگر تقسیم می‌شود. نیز پیرامتن‌های برونی، همان دسته‌ای هستند که به صورت ناپیوسته و غیرمستقیم به نقد و تبلیغ متن می‌پردازند (همان: ۸۹-۹۲).

فرامتن‌ها به رابطهٔ میان متون از جهت تفسیری، نقدی و گزارش‌گونگی می‌پردازند. به بیان دیگر فرامتنیت، رابطهٔ میان پیش‌متن و بیش‌متن را در تفسیر و نقد تلقی می‌کند. اگر بیش‌متن به تفسیر و نقد پیش‌متن بپردازد، در حوزهٔ فرامتن بررسی می‌شود. سرمتینت نیز رابطهٔ گونه‌شناسانه دارد و با گونه‌شناسی و مکتب‌شناسی متون به صورت‌بندی آنان می‌پردازد. (همان: ۸۹-۹۴). در نهایت بیش‌متنیت، رابطهٔ اشتقاق دو متن و برگرفتگی متن دوم از متن نخست است. گونهٔ اقتباس و ترجمه در این شاخه بررسی می‌شود. بیش‌متنیت در دیدگاه ژنت به مثابهٔ بازنویسی است (نامورمطلق، ۱۴۰۳: ۲۳). در واقع رابطهٔ دو متن در بیش‌متنیت، سبب پیوند میان پیش‌متن و بیش‌متن است و رابطهٔ آن‌ها وجودشناسانه‌ست و نه تفسیری؛ به گونه‌ای که در صورت عدم وجود متن نخست، متن دومی نیز شکل نمی‌گرفت (genette, ۱۹۸۲ : ۱۱).

بیش‌متنیت

بررسی روابط بیش‌متنیت در متن بر اساس برگرفتگی و اصل اشتقاق بیش‌متن از پیش‌متن به دو دسته کلی تقسیم می‌شود. نخست گونهٔ همانگونی و تقلیدی (Transformation). دو دیگر گونهٔ تراگونی و تغییری (Imitation). این رابطه بر اساس سه نظام کارکردی بنا نهاده شده است؛ کارکردهای این روابط به سه دستهٔ تفننی، طنزی و جدی صورت‌بندی می‌شود. توضیح این که

بیش‌متنیت با شش گونهٔ اصلی بر پایهٔ دو شاخص «نسبت» و «کارکرد» شکل گرفته‌اند. در واقع سه کارکردِ ۱) تفنن. ۲) طنز. ۳) جدی؛ و دو نسبتِ ۱) همانگونی. ۲) تراگونی، سبب ایجاد شش نوع جزئی‌تر می‌شود (نامورمطلق، ۱۴۰۳: ۵۳-۵۴).

کارکرد نسبت	تقلیدی (همانگونی)	تغییری (تراگونی)
تفننی	پاستیش	پارودی
طنزی	شارژ	تراپوشی
جدی	فورژری	جایگشت

جدول ۱-۲) شاخص‌های پنج‌گانه و گونه‌های شش‌گانه (نامورمطلق، ۱۴۰۳: ۵۵).

بیش‌متنیت در شش زیرگونهٔ بیش‌متنی به بررسی و تحلیل می‌پردازد.

۱- پاستیش: تقلیدی عین به عین از اثر پیشین است و کارکرد تفننی دارد (نامورمطلق، ۱۴۰۳: ۱۶۴).

۲- شارژ: تقلیدی همراه با اغراق است و کارکرد طنز دارد (همان: ۲۰۴).

۳- فورژری: تقلیدی با کارکرد جدی است که به تک‌گویی و تداوم دادن اثر پیشین می‌پردازد (همان: ۲۴۴-۲۴۵).

۴- پارودی: تغییری بر اساس کارکرد تفنن است که پیوند و ارجاع محتوایی بیش‌متن به پیش‌متن را دارد، ولی در سبک تغییر ایجاد می‌شود (همان: ۳۰۸).

۵- تراپوشی: تغییری با کارکرد طنز است که با دگرگونی سبکی، عدم تجانس سبک و محتوا، نیز وجود ناهمزمانی و ناهمسطحی به نقد، تخریب و تحقیر پیش‌متن به واسطهٔ بیش‌متن می‌پردازد (همان: ۳۴۴-۳۴۵).

۶- جایگشتی: تغییری بر اساس کارکرد جدی است که برگردانی جدی در حوزهٔ سبک و نیز برگرفتگی بینارشته‌ای و هنر به هنرِ بیش‌متن از پیش‌متن است (همان: ۳۸۴-۳۸۵).

۲- خلاصهٔ نمایشنامه

ماه‌سیما و همسرش، پروفسور دماغ، از سفری هفت‌ساله(ماه‌عسل) به دور دنیا بازگشته‌اند. پدربزرگ ماه‌سیما روبه‌روی آسمان‌خراش خود، آپارتمانی در طبقهٔ هفتم به آن‌ها هدیه داده است. او ظاهراً با دوربینی خانهٔ آن‌ها را کنترل می‌کند. ماه‌سیما پیوسته از خصوصیات برجستهٔ پدربزرگش سخن می‌گوید و شوهرش را آمادهٔ ملاقات با او می‌کند. دماغ، مثل یک کودک، کاملاً مطیع همسرش است و هر آنچه او می‌گوید،

انجام می‌دهد. ماه‌سیما اعیان‌زاده است و دماغ، نوهٔ غنچه‌خانم، یکی از کنیزکان باغ قدیمی پدربزرگ. بنابراین، ماه‌سیما می‌ترسد که شوهرش در خانوادهٔ والاتبار او پذیرفته نشود. پدر او، استاد قمپز دیوان، عموی او، عالیجناب، خواهرش، سروناز و دیگران به دیدن ماه‌سیما و همسرش می‌آیند تا با پرسیدن سؤالاتی از وی، مقام و موقعیت شغلی و فرهنگی او را محک بزنند. در پردهٔ دوم نمایشنامه، اعضای خانواده دادگاهی برای محاکمهٔ دماغ تشکیل می‌دهند که همه، جز متهم در آن حضور دارند. در نهایت در این دادگاه، دماغ را به جرم آن‌که پنجره را باز گذاشته و موجب ورود و نفوذ موش به خانه شده است، به اعدام محکوم می‌کنند. ولی دماغ پیش از آن‌که به دار آویخته شود، به تدریج به موش بزرگی تبدیل می‌شود. دکتر موش، یکی از شخصیت‌های نمایش‌نامه، مأمور اجرای حکم می‌شود. حکم اعدام دماغ در حالی اجرا می‌شود که پدربزرگ با لبخند رضایتی بر لب، در قاب پنجره ظاهر می‌شود.

۳. بحث و بررسی

اکبر رادی در «هاملت با سالاد فصل» با بهره‌گیری از تکنیک‌های ترامتنی ژرار ژنت، چند جهان ادبی را به هم گره می‌زند: جهان تراژیک و فلسفی هملت شکسپیر، جهان ایستا، فرسوده و پوچ‌زدهٔ آثار چخوف، مسخ کافکا و امیرارسلان نامدار. رادی با تلفیق این چند منبع به شیوه‌های ترامتنی، داستان روشنفکری شکست‌خورده در میانهٔ طبقات اجتماعی ایران معاصر را بازگو می‌کند.

تحلیل ترامتنی نمایشنامهٔ «هاملت با سالاد فصل»

الف. بیش متنیت

مهم‌ترین نسبت میان دو نمایشنامه، نسبت بیش‌متنی است؛ یعنی رادی متن خود را نه بر اساس نقل یا برداشت مستقیم، بلکه بر اساس دگرگونی ساختاری و معنایی«هملت» شکسپیر بنا می‌کند. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌ها در این زمینه، مسئلهٔ جنون است. در نمایشنامهٔ هملت، جنون، تاکتیکی آگاهانه و ابزاری برای پنهان-کردن نقشهٔ انتقام است. هملت به صراحت به دوستانش هشدار می‌دهد که آن‌گاه که او را در حالت مسخرگی و جنون می‌بینند، نباید با اشاره و کنایه، وانمود کنند که از حقیقت باخبر هستند:

«چه امکان آن است که به زودی چنین صلاح بدانم که خود را به مسخرگی بزنم. هرگز، وقتی مرا بدان حال می‌بینید، دست‌ها را بدین‌سان چلیپا نکنید و این‌گونه سر نجنبانید یا با جملات شبهه‌آمیز مانند خوب، بله می‌دانیم یا هرگونه سخن دو پهلوی دیگر به کنایه نفهمانید که چیزی دربارهٔ من می‌دانید...»(شکسپیر، ۱۳۶۰: ۶۶-۶۷).

این نقاب جنون، یک استراتژی حاصل یک طرح ذهنی است. در مقابل، در نمایشنامهٔ رادی، شخصیت «دماغ چخ بختیار»، نه برای رسیدن به هدفی، بلکه تحت فشار شدید روانی و فرسایش سلطهٔ طبقاتی خانوادهٔ ماه‌سیما، عقلش زایل شده است و سخنانی مهمل و کودکانه بر زبان می‌راند. گفت‌وگوی میان دماغ و ماه‌سیما، نشان می‌دهد که جنون دماغ نه انتخاب، بلکه پیامد خشونت نمادین و ساختار فرودست‌ساز جامعه است:

ماه‌سیما: مث یه آقای محترم به‌ام شب به خیر میگی و میری تو رختخوابت...

دماغ: ماه‌سیما

ماه‌سیما: بگو دمی‌جان.

دماغ: یه خروس قندی بده.

ماه‌سیما: وا ماشا الله‌ت باشه، دیگه چند تا؟

دماغ: پس میزاری خودم رو بخارونم؟

ماه‌سیما: خاک عالم، آخرش شپشک گرفتی(رادی،۱۳۸۷: ۲۶).

در این‌جا رادی، پیش‌متن را وارونه کرده است؛ جنون که در هملت نشانهٔ قدرت و کنش است، در جهان رادی، نشانهٔ درماندگی و سقوط است. «پروفسور چخ بختیار، روشنفکری سرخورده است که به‌خاطر ترس از مستبدان جامعه، حتی خرد خود را هم از دست داده و آن چنان مطیع و ضعیف است که حتی قدرت دفاع از خود را هم ندارد و در نهایت بر اثر فشار محیط، حتی هویت انسانی خود را هم فراموش می‌کند و مبدل به موش می‌شود»(رون، ۱۳۸۸). این وارونگی در پایان نمایشنامه نیز تکرار می‌شود؛ پایان نمایشنامهٔ هملت، مرگ تراژیک و شکوهمند خاندان سلطنتی است، اما در نمایشنامهٔ رادی، پایان به مسخ و «آویختگی دماغ با سر موش و تنهٔ انسان» ختم می‌شود. این دگردیسی گروتسک و مبتذل مرگ، نوعی نقیضه‌سازی تراژدی است و به وضوح یک بازآفرینی بیش‌متنی را نشان می‌دهد که در آن، شکوه تراژیک نمایشنامهٔ شکسپیر، به ابتذال تراژدی روشنفکری در ایران دههٔ چهل فروکاسته می‌شود.«نکتهٔ قابل توجه آن است که اکبر رادی، خود روشنفکران دههٔ چهل ایران را هاملت‌گونه‌هایی دانسته که البته نه به سبک هاملت راه می‌رفته‌اند، نه سیاه می‌پوشیده‌اند و صد البته شاهزاده هم نبوده‌اند. او خود اذعان می‌کند که در پردازش شخصیت روشنفکران، از خصلت شاخه‌ای از روشنفکران دههٔ چهل الهام گرفته است، اما این‌بار در «هاملت با سالاد فصل» به گونه‌ای تمثیلی به سراغ این فرقهٔ مجهول رفته است»(همان؛ رک. رادی، ۱۳۷۹: ۱۷۰).

پروفسور دماغ چخ بختیار همچون هملت، نمایندهٔ روشنفکری متفکر، تردیدکننده و تنهاست. او از همان آغاز در جدال با جامعه و خانوادهٔ همسرش قرار دارد. این تضاد، مشابه تضاد هملت با دربار دانمارک، به‌ویژه کلادیوس، گرترود و دیگر اطرافیان است:

در هر دو نمایشنامه، شخصیت اصلی در برابر جمعی از خویشان قرار می‌گیرد که او را به داوری می‌کشند. در هملت، این روند با جنون نمایشی و واقعی همراه است؛ در نمایشنامهٔ رادی، دماغ به‌صورت تمثیلی به موش تبدیل می‌شود که استعاره‌ای از نابودی عزت نفس و درونی‌شدن نگاه تحقیرآمیز دیگران است. تبدیل دماغ به موش، یادآور روند فروپاشی روانی هملت است؛ با این تفاوت که در هملت، این فروپاشی با جنون و مرگ فیزیکی همراه است، اما در نمایش رادی، با تحقیر نمادین، تبدیل‌شدن به حیوان، و نهایتاً اعدام نمایش‌گونه‌ای که به هجو محض بدل شده است. این گونهٔ تقلید را می‌توان نوعی تراپوشی در جهت دگرگونی شدید سبکی (تبدیل به موش به مثابه جنون) و عدم تجانس سبک و محتوا دانست که با نقد، تخریب و دگرگونی پیش‌متن، به طنزی سیاه منجر می‌گردد.

در هملت شکسپیر، دادگاه و قضاوت نهایی هرگز در چارچوب نظم رسمی محقق نمی‌شود؛ عدالت، فردی و تراژیک است. اما در اثر رادی، نه‌تنها دادگاه برگزار می‌شود، بلکه توسط بی‌ربط‌ترین آدم‌ها اداره می‌شود. اگر در هملت، «مرگ» قاضی نهایی است و عدالت در دل تراژدی متحقق می‌شود، در هاملت با سالاد فصل، یک تعمیرکار در و پنجره، قاضی نهایی می‌شود و عدالت به کاریکاتور بدل می‌گردد. شخصیت دکتر موش همچنین به «شبح طنزآلود قدرت» بدل می‌شود؛ او به چیزی نظارت می‌کند که خود درکی از آن ندارد و همین تبدیل او به مدیر جلسهٔ محاکمه، خود یک نمایش در نمایش است؛ درست همان‌طور که نمایشنامهٔ هملت نیز نمایش در نمایش را در دل ساختار خود دارد. به نظر می‌رسد این تغییر از نوع تراپوشی با کارکرد طنز شدید، ساختار هجوآمیز، نقدمحور و تحقیرآمیز باشد که عدالت بی‌پایه و نمایش در نمایش را بازسازی کرده است. به سخن دیگر، رادی با تغییر موقعیت دادگاه و شخصیت قاضی به تعمیرکار در و پنجره، ناهمگونی کامل سبک و محتوا و تغییر شخصیت‌ها را ایجاد کرده است.

در هملت، روح پدر او به‌صورت تراژیک ظاهر می‌شود و هملت را به انتقام فرامی‌خواند. در نمایشنامهٔ رادی، دماغ یعنی هملت ایرانی، کشته می‌شود و پدربزرگ، نه تنها نمی‌میرد، بلکه جوان و پیروز می‌شود. رادی با این ساختار، نقدی مدرن و تراژدی‌وار بر شکست روشنفکر ایرانی دارد. جایی که نه تنها سنت نمی‌میرد، بلکه پس از حذف عنصر بیدارگر، با سیمایی تازه‌تر و فریبنده‌تر باز می‌گردد. این تغییر طنز از پیش‌متن به واسطهٔ گونهٔ تراپوشی تحلیل می‌شود. رادی با تغییر شدید سبکی و محتوایی، موقعیت شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد و به تخریب طنزآمیز و تحقیر پیش‌متن می‌پردازد و شکست روشنفکر را نقد می‌کند. این دگردیسی از نظر نشانه‌شناختی چند لایه دارد:

الف) جوانی به مثابهٔ بازتولید قدرت: پدربزرگ جوان می‌شود، چون قدرتش نه تنها فرونریخته، بلکه با اعدام دماغ، حالا تجدید حیات یافته است. این جوانی، نشانه‌ای است از آن که قدرت مستبد، با سرکوب صدای پرسش‌گر، بازسازی و ترمیم می‌شود.

ب) لبخند به مثابهٔ فریب و رضایت: لبخند پدربزرگ، نه نشانهٔ شفقت یا صلح، بلکه نشانهٔ رضایت از پیروزی نهایی است؛ رضایت از این که ساختار، دوباره تثبیت شده و شورش خاموش شده است. یعنی قدرت خود را نه با خشونت عریان، بلکه با تصویر فریبنده‌ای از سرزندگی و امید تثبیت می‌کند. در فرهنگ ایرانی، پدربزرگ معمولا با خرد، تجربه اما همزمان با فرسودگی و مرگ همراه است. جوانی ناگهانی او در پایان، نوعی ساختارشکنی نشانه‌شناختی است؛ به جای آن‌که قدرت فرسوده شود، به شکل جوان و بازسازی‌شده بازمی‌گردد. این وارونگی، از نمایشنامه یک تراژدی پوچ و مدرن می‌سازد«بی‌درنگ، پنجرهٔ روبه‌رو کشویی باز می‌شود. پدربزرگ که اتفاقاً جوان رعنایی است، با یک لبخند درخشان، نیم‌تنه در قاب پنجره نقش بسته است. افراد در برابر او کرنش می‌کنند. پدربزرگ به مهربانی سه بار سر فرود می‌آورد...»(رادی، ۱۳۹۶: ۱۳۸).

در طول نمایش، پدربزرگ نه تنها پدرسالاری کلاسیک را نمایندگی می‌کند، بلکه همچون یک چشم نظارت‌گر فوکویی، در طبقهٔ بالا بی‌چهره و نادیدنی، اما حاضر و نافذ خانواده را کنترل می‌کند. او نماد نظم، قدرت، سنت و سرکوب است و حتی وقتی حضور فیزیکی ندارد، اثرش در رفتارها، ترس‌ها و زبان اعضای خانواده محسوس است. چهرهٔ جوان پدربزرگ در پایان، نشانه‌ای است از پیروزی ساختار سرکوبگر بر سوژهٔ پرسشگر؛ بازتولید ایدئولوژی در چهره‌ای فریبنده و تثبیت اقتدار به جای گسست است. رادی با این تصویر، نقدی عمیق بر بازتولید قدرت در قالب‌های تازه، اما با ماهیتی کهنه و سلطه‌جو ارائه می‌دهد. در نهایت می‌توان گفت در این بخش نیز، رادی با ایجاد تفنن در ساختار و نیز بهره‌گیری از طنز تخریبی، از پیش‌متن هملت شکسپیر بهره‌گرفته است.

در تحلیل بیش‌متنی با روش تراپوشی، شخصیت پدربزرگ را می‌توان برگرفتی طنزآمیز و آیرونیک از روح پدر هملت دانست. در هملت، حضور روح پدر، نقطهٔ آغاز بحران تراژیک است؛ او با ظاهرشدن در تاریکی و آگاه‌کردن هملت از حقیقت قتل، کنشی اخلاقی، افشاگرانه و رهایی‌بخش انجام می‌دهد. روح، مشروعیت کنش هملت را تضمین می‌کند و درواقع، در جای صدای حقیقت و فرمان عدالت می‌نشیند. هملت نیز از همان لحظهٔ نخست، بار رسالتی تراژیک را بر دوش می‌گیرد. از نظر ژنت، این یک بیش‌متن مقتدر است؛ متنی که در اثر رادی نیز به شکل سایه‌ای دور، ولی معنادار بازتاب می‌یابد.

اما در نمایشنامهٔ«هاملت با سالاد فصل»، پدربزرگ، در نقطهٔ مقابل روح پدر هملت می‌ایستد و رابطهٔ بیش‌متنی بر اساس تقابل شکل می‌گیرد. او نه افشاگر حقیقت، که مظهر ترس، اطاعت کورکورانه و سلطهٔ طبقاتی است. ماه‌سیما از همان آغاز، دماغ را با روایت‌هایی مبهم و اغراق‌آمیز از عظمت و ابهت او می‌ترساند، اما این پدربزرگ، هرگز از طبقهٔ بالا پایین نمی‌آید؛ یک سایهٔ قدرت است، بدون‌آن‌که حضوری واقعی یا معنابخش داشته باشد. این غیاب، به جای آن‌که رازآلودی روح هملت را یادآور شود، به طنزی تلخ تبدیل می‌شود: دماغ برخلاف هملت، نه توسط حقیقت بیدار می‌شود و نه رسالتی را به دوش می‌گیرد، بلکه بیشتر در ساختار قدرت و بی‌معنایی و موقعیت مضحک گرفتار می‌شود.

در پایان نمایش، پدربزرگ برخلاف روح پدر هملت که آغازگر پیام عدالت بود، خندان، جوان و راضی ظاهر می‌شود؛ انگار نه حقیقتی برای گفتن دارد و نه وظیفه‌ای اخلاقی. لبخند تأییدگر او در لحظهٔ اعدام دماغ، درواقع داغ نهایی طنز رادی است: جایی که قدرت مسلط نه تنها مانع ظلم نمی‌شود، بلکه با لبخند آن را مشروعیت می‌بخشد. این لحظه، یک وارونگی بیش‌متنی است، زیرا رادی با اشاره به نقش روح در هملت، آن را به ضد خود تبدیل می‌کند: به جای فرمان عدالت، تأیید قدرت و به جای ظهور برای روشن‌شدن حقیقت، ظهور برای تثبیت پوچی جایگزین می‌شود. به این ترتیب، پدربزرگ، نسخهٔ مسخ‌شده، تهی‌شده و کاریکاتوروار نقش روح پدر هملت است؛ نه ارواحی که عدالت می‌طلبند، بلکه سایه‌هایی که تداوم خشونت را در جامعه تثبیت می‌کنند.

رادی با آگاهی از قدرت پیش‌متن شکسپیر و غایت آن، موقعیت مشابهی را می‌آفریند، اما کارکرد معنایی آن را به کلی دگرگون می‌کند تا وضع روشنفکر، قدرت و جامعهٔ دههٔ چهل ایران را نقد کند.

بیش‌متنیت در «هاملت با سالاد فصل» رابطه‌ای اشتقاقی و وجودشناختی میان بیش‌متن رادی و پیش‌متن شکسپیر برقرار می‌کند که بدون وجود هملت، نمایش رادی شکل نمی‌گرفت. رادی ساختار، شخصیت‌ها و درون‌مایه‌های هملت را بازنویسی می‌کند: محاکمه درونی به بیرونی، تردید فلسفی به انفعال اجتماعی، و مرگ تراژیک به مسخ گروتسک تبدیل می‌شود. این بازنویسی بومی‌سازی‌شده، هملت را از تراژدی فردی به نقد جریان روشنفکری ایرانی بدل می‌سازد. بیش‌متنیت رادی نه ترجمهٔ ساده، بلکه اقتباس خلاقانه است که سبک شکسپیری را در بستر جامعهٔ ایرانی تحول می‌بخشد.

ب. بینامتنیت

در سطح بینامتنی که رابطهٔ مستقیم‌تر متون با یکدیگر بررسی می‌شود، شاهد رابطهٔ بینامتنی نمایشنامهٔ رادی با چهار متن هستیم: هملت شکسپیر، آثار نمایشی چخوف، مسخ کافکا و داستان امیرارسلان نامدار.

رابطهٔ بینامتنی با نمایشنامهٔ هملت:

شکل‌گیری رابطهٔ بینامتنی نمایشنامهٔ «هاملت با سالاد فصل» با «هملت» شکسپیر را ـ غیر از عنوان که نام هملت را در کلید واژه‌های خود دارد ـ می‌توانیم در سبک زبانی و کلام به ظاهر فلسفی، آشفته و به ظاهر گسسته و تکیه‌کلام‌های تعارف‌آمیز شخصیت-های این دو نمایشنامه ببینیم. برای نمونه، گفت‌وگوهای پراکنده و به ظاهر بی‌سروته اوفیلیا پس از مرگ پدرش، با کلام مقطع و دارای لکنت زبان پروفسور دماغ که عقل خود را بر اثر فشار حاصل از سلطهٔ طبقهٔ سرمایه‌داری از دست داده است، قابل مقایسه است. رادی این سبک از زبان آشفته را حفظ کرده، اما معنا را تغییر داده است:

اوفیلیا: «خوب، خدا عوضتان بدهد، می‌گویند که جغد دختر نانوا بود. خدایا! ما می-دانیم چه هستیم، اما نمی‌دانیم چه ممکن است بشویم. خدا سفره‌تان را برکت دهاد»(شکسپیر، ۱۳۶۰: ۲۰۱).

این سبک زبانی مقطع و کوتاه در کلام دماغ که در برابر طبقهٔ سلطه، قدرت کلامی را از دست داده است و فرصت گفت‌وگو به او داده نمی‌شود، نیز مشهود است:

«استاد: چی؟ چی کار می‌کردی؟
عالیجناب: دانشیار کالج فلسفه بودی؟
دماغ: خیر قربان.
استاد: امین صلح محکمهٔ خیار؟
ماه‌سیما: خیر پاپی جان.
دکتر موش: دبیر انجمن در و پنجره؟
دماغ: خیر قربان.
عالیجناب: عضو افتخاری باشگاه اسب؟
ماه سیما: خیر عالیجناب.
استاد: مدعی‌العمون دادگاه ناموسی؟
دماغ: خیر قربان.
دکتر موش: کفیل اکادمی خامخواران؟
دماغ: خیر»(رادی، ۱۰۸).

همچنین تعارفات طعنه‌آمیز هملت در برابر «ازریک»، در اثر رادی در دهان دماغ ظاهر می‌شود، اما از سر عجز و زبونی نه مانند هملت از روی تمسخر:

هملت:«ارادت کشیم آقا»؛ «با خاکساری سپاسگزاریم آقا»(شکسپیر: ۲۶۲).

استاد: «یعنی از محضر اعلای ما که دک می‌شی، در رو پشت سرت آهسته جفت کن و پاورچین پاورچین برو که خاطر ما متألم نشه.

دماغ: جاروکش درگاهم.

استاد: ایها العوام، فی‌الواقع از لهیب خشم ما بترس...

دماغ: آفتابه‌دار بارگاه اقدسم، قربان»(رادی، ۴۱).

نوع رفتار ماه‌سیما با دماغ و تعریف اغراق‌آمیز از او در برابر خانوده‌اش، یادآور سخن هملت به اوفیلیا دربارهٔ ازدواج است:

هملت:«اگر خواستار زناشویی هستی، همسر مردی احمق شو، چه آنان که خردمندند، خوب می‌دانند شما چه غول‌هایی از ایشان می‌سازید»(شکسپیر، ۱۲۶).

ماه‌سیما:«ولی پاپی‌جان، پاپی والاتبار من، باید به عرض عالی برسونم فقط روزنامه نبوده، دماغ من نسخه‌های خطی و سنگی و باستانی هم زیاد خونده... از میخی و کوفی و عبری بگیرین تا... ثلث و نسخ و تعلیق و اسپرانتو! همّه رو دوره کرده...»(رادی، ۳۷).

بنابراین، شباهت میان جملهٔ هملت در خطاب به اوفیلیا با ستایش اغراق‌آمیز ماه‌سیما از دانش دماغ، نوعی انعکاس طنزآمیز و بینامتنی ایجاد می‌کند که از درون متن رادی قابل شناسایی است. این بینامتنیت در سطح جمله و گفت‌وگو، پیوند دو متن را در سطح سبک و بیان تقویت می‌کند.

سبک زبانی پوچ و بی‌سروته دیگر شخصیت‌های نمایشنامهٔ رادی، با سبک زبانی مبهم، پیچیده و فیلسوفانهٔ شخصیت‌های «هملت» مانند خود هملت، اوفیلیا، گورکن‌ها و ... نیز رابطه‌ای بینامتنی از نوع تقابل و طنز شکل داده است. درواقع، رادی فلسفه‌بافی شخصیت‌های نمایشنامهٔ هملت در وضعیت بحرانی را در نمایشنامهٔ خود در قالب سبکی آیرونیک و گروتسگ بازآفرینی کرده است؛ در هر دو نمایشنامه، در وضعیتی که باید سخن به درستی و سادگی به زبان آید، برخلاف مقتضای ظاهر، شخصیت‌ها به گونه‌ای از زبان فلسفی و استدلالی(هملت) ـ که در لحظهٔ بحرانی، حکم سخنان مهمل را پیدا می‌کند ـ و پوچ و بی‌معنا(هاملت با سالاد فصل) روی می‌آورند:

گورکن نخستین:« باید برای دفاع جان خودش بوده باشد. غیر از این ممکن نیست. برای این‌که مطلب از این قرار است: اگر من به عمد خودم را غرق بکنم، پس عملی را مرتکب شده‌ام. عمل هم سه جزء دارد: اقدام‌کردن، دست‌به‌کار شدن، به انجام‌رسانیدن. بناء علیهذا. دخترک خودش را به عمد غرق کرده... اجازه بده، اینجا آب است. خوب، این‌جا هم یک آدم، خوب، اگر این آدم برود توی این آب و غرق بشود، چه بخواهد و چه نخواهد، به پای خودش رفته. ملتفتی؟ ولی اگر آب بیاید به طرفش و غرقش بکند، خودش، خودش را غرق نکرده. کسی که مرگ به دست خودش نبوده، خودکشی نکرده»(شکسپیر: ۲۳۱).

عالیجناب: «وکیلی؟ کلانتری؟ مستنطقی؟ وزیر کل مجلسی؟
دکتر موش: بنده فقط تیشه می‌زنم.
عالیجناب: مرگ شما نع!
دکتر موش: جان شما بله؟
عالیجناب: جان شما نع!
دکتر موش: مرگ شما بله!
عالیجناب: نع، نع!
دکتر موش: بله، بله!
عالیجناب: نع، نع!
دکتر موش: بله، بله!»(رادی: ۱۰۲).

بینامتنیت با آثار چخوف

چنان‌که در آثار چخوف، شخصیت‌هایی همچون «گایف» در «باغ آلبالو» یا «ورشینین» در «سه خواهر» در فضای بستهٔ خانوادگی، گفت‌وگوهای تکراری و ناتوانی از کنش واقعی گرفتارند، در این نمایش نیز، شخصیت‌های پدربزرگ، پدر و عمو، نمایندگان طبقه‌ای منجمد، متکبر و بی‌اثرند. آن‌ها فقط حرف می‌زنند، قضاوت می‌کنند و طلبکارند. مشابه شخصیت‌های چخوفی که گرفتار گذشته‌اند و قادر به دیدن آینده نیستند؛ رادی با ارجاع به سبک پیش‌متن‌های چخوف و با تقلید از موقعیت‌های چخوفی، فضا و شخصیت‌ها را تقلید کرده است. به سخن دیگر می‌توان عناصر داستانی فضا و گونهٔ شخصیت‌پردازی را در حوزهٔ بینامتنیت میان این آثار مطرح کرد. گفت‌وگوی گایف با گنجه به تعبیر خودش، احمقانه و بی معنی است:

گایف:«بله.. این شیء...(دستش را به گنجه می‌کشد)ای گنجهٔ عزیز و پرافتخار! به وجود تو که طی صد سال گذشته راهنمای اندیشه‌های روشن نیکی و عدالت بوده‌ای، درود می‌فرستم؛ در طول چند سالی که گذشت، دعوت خاموش تو به کار و زحمت ثمربخش، هرگز کاستی پیدا نکرد و در نسل‌های تبار ما شادابی و ایمان به آینده‌ای بهتر را زنده نگاه داشت...در واقع وحشتناک است! خدای من! امروز هم کنار گنجه ... کلی حرف‌های احمقانه زدم! تازه وقتی حرفم تمام شد، متوجه شدم که چقدر احمقانه بود»(چخوف،۱۳۸۹: ۴۴۱و ۴۴۹).

چخوف اغلب روشنفکرانی ترسو، منزوی و ناکام را به تصویر می‌کشد (مانند تروفیموف(دانشجو) در باغ آلبالو). دماغ نیز در همین جایگاه است: فیلسوفی ناتوان از کنش، در برابر طبقه‌ای مادی‌گرا و بی‌رحم. نگاه ابزاری و تحقیرگرانه به اندیشه و فرهنگ در نمایشنامهٔ رادی، شبیه به نگاه چخوفی به فروپاشی اشرافیت و بی‌نتیجه‌بودن روشنفکری است. سبک زبانی آشفته و بی‌معنا در کلام پروفسور دماغ و دیگر شخصیت-

های نمایشنامهٔ رادی، بازآفرینی‌ای آیرونیک از بیان روشنفکرانه و در عین حال، بی‌نتیجهٔ تروفیمف در باغ آلبالو است که نماد سرخوردگی و عقیم‌بودن شخصیت روشنفکر در جامعهٔ سرمایه‌داری است:

لیوبو آندری یونا: پتیا شما چقدر فهمیده هستید؟

لوپاخین (به مسخره): خیلی زیاد!

تروفیموف:«بشریت رو به جلو می‌رود و نیروهای خود را به کمال می‌رساند. آنچه امروز برای او دست‌نایافتنی است، یک روزی قابل وصول و قابل درک خواهد شد، اما باید کار کرد و به آن‌هایی که در جست‌وجوی حقیقت‌اند، با تمام قوا کمک کرد. امروز در روسیه عدهٔ قلیلی کار می‌کنند. اکثریت عظیم روشنفکرانی که من می‌شناسم، در جست‌وجوی چیزی نیستند و هیچ‌کاری انجام نمی‌دهند...»(چخوف، ۱۳۸۹: ۴۶۲-۴۶۳).

رادی به شخصیت‌های چخوفی ارجاع می‌دهد؛ همچنین با نقدی اجتماعی، ناتوانی روشنفکر ایرانی را نمایان می‌کند. با خوانشی بینامتنی می‌توان چنین بیان داشت که رادی، ناتوانی شخصیت‌های چخوفی را به ناتوانی روشنفکرهای ایرانی نیز تعمیم می‌دهد.

وی با بهره‌گیری از طنز تلخ، وضعیت تراژیک را به شکلی هجوآمیز روایت می‌کند؛ همانند چخوف که خنده را از دل تراژدی بیرون می‌کشد. در صحنه‌ی پایانی، تبدیل دماغ به موش، تبدیل تراژدی به فاجعهٔ گروتسک است. این تبدیل یادآور نمایشنامه‌هایی چون مرگ ایوان ایلیچ(تولستوی) یا حتی اتاق شماره ۶(چخوف) است که در آن شخصیت‌ها تحت فشار روانی و اجتماعی، تدریجاً از هویت انسانی تهی می‌شوند. این هم‌حضوری میان بیش‌متن و پیش‌متن را می‌توان طنزآمیز دانست که در واقع، تراژدی هجوآمیز را رقم می‌زند. تغییر جنسیت شخصیت در نمایش‌نامه، بیان‌گر تغییر و تخریب هویت انسانی روشنفکر است و کارکردی انتقادی و طنزی جهت‌دار دارد.

بنابراین دماغ در «هاملت با سالاد فصل»، نمایندهٔ روشنفکر ایرانی است که تحقیر می‌شود و در موقعیت اجتماعی مشخصی قرار نمی‌گیرد؛ درست مانند ایوانف که از درون فرسوده شده و با ناکارآمدی‌اش روبه‌روست یا تریپلف در «مرغ دریایی» که عاشقانه شکست می‌خورد و از سوی دیگران نادیده گرفته می‌شود.

تطبیق بین خانواده ماه‌سیما (رادی) و خانواده رانفسکی (باغ آلبالو) به شکلی است که در هردو متن، ساختار خانوادگی سنتی به بحران رسیده است. پدر، عمو و پدربزرگ ماه‌سیما به‌مثابهٔ نمایندگان قدرت سنتی، بر دماغ (عنصر بیگانه و روشنفکر) می‌تازند.

خانواده رانفسکی در باغ آلبالو هم با فروپاشی اقتصادی و فقدان درک زمان حال مواجه‌اند.

بهره‌مندی از نام‌های خانوادگی شخصیت اصلی نمایشنامه نیز ارجاع به آثار چخوف دارد. مثلا نام «لوپاخین» در باغ آلبالو که به معنی بلعیدن است. لوپاخین فرزند یک رعیت است که تاجر موفقی شده و در نهایت باغ آلبالو را می‌خرد. این اسم به نوعی طنزآمیز است، چون او سرمایه‌دار نوکیسه‌ای است که انگار می‌بلعد و تصاحب می‌کند و سیری ندارد. یا شخصیت«خوموتوف» در عروسی که شخصیتی خودنما و پوچ است و نامش به گونه‌ای تلویحی بار طنز و تحقیر دارد. گویی یوغی است بر گردن دیگران یا موجودی حقیر که تنها ظاهر پرطمطراقی دارد. در نمایشنامهٔ رادی، نیز در انتخاب نام دماغ چخ بختیار، نوعی بازی با واژگان و وارونه‌سازی نظام معنایی دیده می‌شود. دماغ در لغت به معنی مغز است که جایگاه خرد است و با شخصیت دماغ که در نقش روشنفکری شکست‌خورده ظاهر شده است، رابطهٔ معنایی آیرونیک می‌سازد. از سوی دیگر، واژهٔ «چخ» نوعی ایهام دوگانه‌خوانی دارد. چُخ با ضمه، یادآور ابتدای نام چخوف است که نوعی رابطهٔ بینامتنی با نمایشنامه‌های او شکل می‌دهد. چَخ با فتحه، یک نام‌آوا برای راندن حیوانات است که با طرز رفتاری که در نمایشنامه با دماغ می‌شود و نیز پایان مسخ‌گونهٔ او، تناسب دارد.

در هر دو نمایشنامه، مرگ ساختار سنتی و تضاد طبقه‌ای نمایش داده می‌شود. در رادی، این تضاد منجر به محاکمه و مرگ نمادین می‌شود. دماغ به موش تبدیل می‌شود و در صحنه‌ای گروتسک اعدام می‌شود، اما در چخوف، به انفعال شخصیت‌ها، فروش باغ و صدای قطع درخت ختم می‌شود:

صحنهٔ آخر در نمایشنامهٔ هاملت با سالاد فصل: « در چهارچوبهٔ در، دماغ با هیکلی عجیب و هولناک، با سر موش و تنهٔ آدم به طناب آویزان است و بی‌حرکت، گویی در نسیم سبکی آهسته تاب می‌خورد. هیچکس توجهی به او ندارد...عالیجناب با طمأنینه طرف صندلی راست روبه‌رو می‌رود و بسیار سنگین و معنعن جلوس می‌کند...»(رادی: ۱۳۸-۱۳۹).

صحنهٔ آخر در نمایشنامهٔ باغ آلبالو: «صدای دوردستی انگار از آسمان شنیده می‌شود؛ صدایی حزن‌انگیز و شبیه به صدای پاره‌شدن سیم یک ساز. آنگاه سکوت حکمفرما می‌شود و فقط آهنگ دور دستهٔ تبری که به درختی زده می‌شود، به گوش می‌رسد»(چخوف: ۴۹۹).

بینامتنیت با «مسخ» کافکا

یکی از مهم‌ترین ارجاعات بینامتنی در نمایشنامهٔ رادی، پیوند با «مسخ» کافکا است: پروفسور دماغ به موش تبدیل می‌شود. گرگور سامسا در داستان «مسخ» فرانتس کافکا نیز به سوسک تبدیل می‌شود. در هردو، موجود انسانی‌ای که از ساختار حاکم جداست (یا بیرون زده)، به موجودی پست و طردشده بدل می‌شود. در کافکا، مسخ تراژیک است و از بیگانگی نشأت می‌گیرد؛ در رادی، مسخ طنزآلود و هجویه‌آمیز است و به نوعی تحقیر فلسفه انتزاعی‌ست که نمی‌تواند جهان را کنترل کند. در واقع مسخ تراژیک در اثر کافکا به مسخ هجوآمیز بدل می‌گردد. این مسئله علاوه برخوانشی بینامتنی، نقد و طنز مخرب نمایشنامهٔ رادی به فلسفهٔ انتزاعی را نشان می‌دهد.

از این‌جا یک تقابل تأمل‌برانگیز شکل می‌گیرد: دکتر موش (موشی که دکتر شده) و پروفسور دماغ (پروفسوری که موش شده)؛ یعنی جهان کاملاً وارونه که در آن، موش‌ها قاضی شده‌اند و در مقابل، متفکران به موش‌های بی‌پناه بدل شده‌اند. این وارونگی تمثیلیِ قدرت و خرد، با زبان بینامتن و طنز، ساختار اثر را به یک آینهٔ هجویه‌آمیز از جهان معاصر بدل می‌کند.

نام دکتر موش، خود ترکیبی طنزآلود و استعاری است. موش، معمولاً نماد موجودی خُرد، ضعیف، پنهان، و بعضاً موذی‌ست، اما حالا همین موش، دکتر شده است؛ یعنی با نوعی «پوشش علم» یا «اقتدار کاذب» مشروعیت گرفته است. او در جایگاه قضاوت و مدیریت جلسه‌ای قرار می‌گیرد که قرار بوده است با عقل، منطق و اخلاق اداره بشود.

پروفسور دماغ (با این اسم عجیب) نماد تفکر فلسفیِ انتزاعی، متورم، اما بدون ریشه در واقعیت است: «دماغ» یعنی مغز، تفکر، ذهن. اما همین دماغ، با همه ادعاهایش در عمل، اشتباهی مثل «باز گذاشتن پنجره» را مرتکب می‌شود که در سطح نمادین یعنی «نفوذ افکار مزاحم» یا حتی «ایجاد امکان تغییر». در نتیجه، سیستم او را طرد می‌کند و دچار مسخ می‌شود.

جامعه‌ای که از عقل می‌ترسد، به دست مهمل‌سازان می‌افتد. در جامعه‌ای که خرد انتقادی طرد می‌شود، دستگاه قدرت به دست آدم‌هایی می‌افتد که هیچ سنخیتی با عقل، عدالت یا معنا ندارند، آن‌که واقعاً می‌فهمد، باید به موش بدل شود، و آن‌که فقط "ادای فهمیدن" درمی‌آورد، مدیر جلسه و صادرکنندهٔ حکم می‌کند. این مسئله نقدی اجتماعی با گونهٔ طنز مخرب و تقلیدی شدت‌یافته از پیش‌متن کافکا است. بدین ترتیب، هم‌حضوری چند عنصر در میان اثر کافکا و اثر رادی قابل مشاهده است.

بینامتنیت با «امیر ارسلان نامدار»

امیر ارسلان نامدار نمایندهٔ جهان خیال‌انگیز و قهرمانانه‌ای است که در آن قهرمان با شجاعت، وفاداری و عشق با جهان مبارزه می‌کند و سرانجام پیروز می‌شود. این جهان با قهرمانان مطلق خیر و شر ساخته شده است. در مقابل در هاملت با سالاد فصل، با جهانی مواجهیم که قهرمان در آن تعلیق‌شده، پر از شک و تردید و سرگشتگی است. انگار جهان امیرارسلان نامدار، همان جهان ایده‌آل و مطلق گذشته است که دیگر کارایی ندارد و به قولی مدفون شده است.

رادی با بیرون‌کشیدن کتاب امیرارسلان نامدار از زیر خاک و دزدیده‌شدن آن توسط موش‌ها، نشان می‌دهد که آن جهان خیالی منزه، دیگر جایگاهی در زندگی ندارد. امیر ارسلان، یادآور نوعی ادبیات شفاهی و عامه‌پسند نسل‌های گذشته است. نوعی یادگار شیرین که در کشاکش مدرنیته به حاشیه رانده شده است.

در نمایشنامه، پدربزرگ خواندن این کتاب را ممنوع کرده است. پدربزرگ که نماد سنت است، خود این روایت سنتی را سانسور کرده است. شاید چون می‌داند جهان قهرمانانه‌اش دیگر در جهان تناقض‌ها و آشفتگی‌های معاصر جایی ندارد. در اینجا رادی با چرخشی ظریف، سنت را علیه خودش می‌نشاند: سنتی که می‌خواهد حقیقت را حفظ کند، اما خودش دست به سانسور می‌زند.

در امیر ارسلان، همه چیز روشن است: خوب و بد، قهرمان و ضد قهرمان. اما در این نمایشنامه، مثل هملت شکسپیر، مسئلهٔ اصلی، تردید در حقیقت است. کتاب امیر ارسلان در این فضا به عنوان یک روایت بستهٔ مطمئن معرفی می‌شود، اما جهان نمایشی رادی، جهانی است که نه تنها قهرمان ندارد، بلکه حتی نمی‌توان مطمئن بود که حقیقت در آن چیست؟ در نتیجه، امیرارسلان نامدار نمادی از قصه‌هایی است که دیگر پاسخگوی جهان بحران‌زدهٔ امروز نیستند.

ج. فرامتنیت

در نمایش‌نامه «هاملت با سالاد فصل»، اکبر رادی بیش‌متن را به فرامتن تبدیل می‌کند زیرا ساختار، شخصیت‌ها و درون‌مایه‌های هملت شکسپیر را نه برای بازسازی ساده، بلکه برای نقد وضعیت روشنفکری ایرانی به کار می‌گیرد. رادی هملت را به عنوان پیش‌متن نقد می‌کند و نشان می‌دهد چگونه تردید فلسفی و وجودی قهرمان دانمارکی در بستر اجتماعی ایران به پوچی، انفعال و شکست کامل تبدیل می‌شود. این رویکرد فرامتنانه، هملت را از تراژدی فردی به تراژدی جمعی و اجتماعی ارتقا می‌دهد و رادی را به عنوان منتقدی فرهنگی قرار می‌دهد که پیش‌متن کلاسیک را در خدمت نقد معاصر درمی‌آورد.

درواقع، در سطح فرامتنی، رادی با اثر خود در حال تفسیر ضمنی شکسپیر است. به عبارت دیگر، وی با خلق دیالوگ‌ها و موقعیت‌های مشابه، خوانش اجتماعی ـ انتقادی خود را از هملت بیان می‌کند، بی‌آن‌که به آن اشارهٔ مستقیم داشته باشد. برای مثال، مهمل‌گویی‌های هملت در گفت‌وگو با روزنکرانتز یا شاه، اگرچه ظاهراً آشفته‌اند، در لایهٔ زیرین خود حاوی نقدی تیز بر مناسبات قدرت و فساد سیاسی‌اند. سخن هملت دربارهٔ نعش پولونیوس و «کرم‌های سیاستمدار» که آن را می‌خورند، با آن‌که به ظاهر پریشان است، درونمایه‌ای فلسفی و سیاسی دارد(رک. شکسپیر: ۱۸۸-۱۸۹)، اما در نمایشنامهٔ رادی، سخنان پریشان دماغ یا استاد و عالیجناب، واقعاً تهی‌اند و هیچ لایهٔ تأملی در پس آن‌ها نیست. این تهی‌بودگی، نشانه‌ای از عقیم‌شدن تفکر و بی‌خاصیت‌شدن روشنفکری در متن رادی است. به بیان دیگر، رادی با آفرینش گفت‌وگوهای پوچ استاد و عالیجناب، مانند بزرگنمایی‌های مضحک دربارهٔ جبهٔ ترمه یا فراک ناپلئونی و یا جملاتی مانند«عصای من بیفته، اژدها میشه» و «سکه‌های من بچه می‌کنه»، در حال تفسیر انتقادی از مهمل‌گویی‌ها یا فلسفه‌بافی‌های هملت است(رک. رادی: ۸۸). او نشان می‌دهد که در جهان ایرانی دههٔ چهل، مهمل‌گویی دیگر پوششی برای تفکر نیست، بلکه نشانهٔ سقوط عقلانیت است. همچنین ارجاع دماغ به عبارت فلسفی دکارت:«من فکر می‌کنم، پس هستم»(رک. رادی: ۳۵) که در متن رادی به یک لفاظی پوچ بدل می‌شود، تفسیر فرامتنی رادی را کامل می‌کند؛ فلسفه در این جهان به ابزاری مبتذل و بی‌معنا تبدیل شده است. این لایه‌های تفسیری، رابطهٔ فرامتنی بسیار قوی میان دو متن ایجاد می‌کند.

پروفسور دماغ بازآفرینی فرامتنانهٔ هملت است؛ محاکمهٔ درونی به بیرونی و هجوآلود تبدیل می‌شود و ناتوانی روشنفکر در کنش را نشان می‌دهد. این تفسیر فرامتنانه، هملت را به عنوان پیش‌متن گزارش می‌کند، اما با افزودن لایه‌های طبقاتی، خانوادگی و اجتماعی ایرانی، آن را نقد می‌نماید. دماغ نه تنها تردید نمی‌کند، بلکه در چرخه‌ای از فشارهای خانوادگی و اجتماعی گیر افتاده و در نهایت به موش تبدیل می‌شود که نماد تحقیر کامل روشنفکر و شکست آن است.

فضاسازی نیز در فرامتنیت رادی نقش کلیدی دارد. قلعه السینور به خانه پدربزرگ بدل می‌شود که نماد فساد خانوادگی، طبقاتی و اجتماعی در ایران است. توطئه‌ها و نمایش‌های دروغین، تفسیر ایرانی السینور هستند که آن را ریشه در سنت و خانواده می‌داند. رادی با این فرامتنیت، هملت را نقد می‌کند و نشان می‌دهد تراژدی شکسپیری در ایران به تراژدی روزمره و شکست‌خورده تبدیل می‌شود.

سرمتنیت

در سطح سرمتنی، رابطهٔ دو متن در نسبت با ژانر آشکار می‌شود. «هملت» یکی از نمونه‌های برجستهٔ تراژدی کلاسیک است؛ قهرمان تراژیک، کشمکش میان کنش و تفکر و پایان مرگ‌بار، عناصر سازندهٔ این ژانر هستند. رادی با انتخاب آگاهانهٔ عنوان«هاملت با سالاد فصل» ابتدا در سطح پیرامتن اشاره می‌کند که اثر او در گفت‌وگو با یک تراژدی بزرگ قرار دارد، اما پس از آن با افزودن ترکیب اضافی«سالاد فصل»، ژانر را می‌شکند و آن را وارد قلمرو کمدی سیاه و نمایش ابزورد می‌کند. این تغییر ژانری در سراسر اثر دیده می‌شود. رفتارها و کنش‌های خانوادهٔ ماه‌سیما نوعی اشرافیت مبتذل و کاریکاتوری را بازنمایی می‌کند که پا به پای اشرافیت تراژیک در هملت حرکت می‌کند، اما ژانر تراژدی را به گروتسک تبدیل می‌سازد. حتی صحنهٔ بازجویی استاد از دماغ، بازتاب طنزآمیز همان پرسش هویت در هملت است، اما در اثر رادی، این صحنه به جای تأمل فلسفی به ابزوردیسم می‌انجامد. بنابراین، در سطح سرمتنی، رادی تراژدی هملت را به کمدی سیاه و تئاتر پوچی مبدل می‌سازد و از دل تغییر ژانر، نقد اجتماعی خود را صورت می‌دهد. این تبدیل، بخش مهمی از نسبت‌های ترامتنی میان دو اثر است.

د. پیرامتنیت

۱.پیرامتن عنوان:

عنوان «هاملت با سالاد فصل» به مثابهٔ یک پیرامتن درونی، نقش بنیادینی در رمزگشایی از ساختار نشانه‌ای اثر دارد. این عنوان یک ترکیب اضافی چندجزئی است که در محور همنشینی، دو واحد معنایی از دو نظام گفتمانی ناهمگون را کنار هم می‌نشاند: «هاملت» به مثابهٔ ارجاعی مستقیم به یکی از جدی‌ترین تراژدی‌های کلاسیک غربی و «سالاد فصل» که مفهومی روزمره، ترکیبی و به نوعی سطحی به نظر می‌آید. این مجاورت واژگانی، واجد بار آیرونیک است، زیرا تراژدی والا را در کنار چیزی عام و آشفته قرار می‌دهد و بدین‌ترتیب تمهیدی زبانی برای درهم‌آمیزی دو ساختار نمایشی ظاهراً ناسازگار فراهم می‌آورد. از منظر نشانه‌شناسی، این ساختار در سطح پیرامتنی مخاطب را از همان آستانهٔ ورود به متن به سمت قرائتی رادیکال از اختلاط ژانری سوق می‌دهد، به‌گونه‌ای که تراژدی و کمدی نه در نسبت تقابل، بلکه در وضعیت تعارض و امتزاج ظاهر می‌شوند.

علاوه بر این، دلالت‌های آیرونیک عنوان، با سایر مؤلفه‌های پیرامتنی اثر نظیر طرح روی جلد نیز همسویی معنایی پیدا می‌کند؛ طرحی که خود ملغمه‌ای از اشیاء، نمادها و عناصر فرهنگی ناهمگون است و به مثابهٔ تجسم بصری همان سالاد مانندی یا درهم-

آمیختگی متن عمل می‌کند. بدین‌سان، عنوان نمایشنامه تنها یک نامگذاری ساده نیست، بلکه مدخلی تفسیری برای درک درون‌مایۀ اثر محسوب می‌شود، زیرا متن در عمق خود نیز همین ساختار تلفیقی میان جدیت تراژیک و بازی هجوآمیز کمدی را پی‌می‌گیرد. به بیان دیگر، شکل پیرامتنی عنوان، کارکردی درون‌متنی می‌یابد و مخاطب را برای خوانشی آماده می‌کند که در آن ملغمه، شیوه‌ای برای نقد و بازنمایی فروپاشی معنا در جهان معاصر است.

۲. پیرامتن قرآنی:

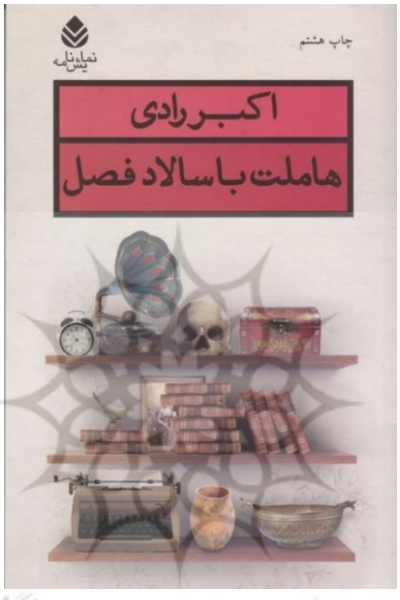
قرارگرفتن آیۀ ۶۰ سورۀ یس در آستانۀ فصل‌های نمایشنامه از منظر پیرامتنی، نقشی هشداردهنده و تبیینی دارد. بخشی از آیه در ابتدای فصل اول آمده است: « أَلَم أَعهَد إلَیکُم یا بَنی آدَمَ أن لا تَعبُدُوا الشَّیطان» و بخشی دیگر در ابتدای فصل دوم:«...إنَّهُ لَکُم عَدُوٌّ مُبینٌ». مضمون آیه این است که انسان‌ها نباید از شیطان پیروی کنند، زیرا او دشمن آشکار آنان است. این انتخاب آگاهانۀ رادی، نوعی فراخوان معنایی است که موقعیت روایی و دراماتیک نمایشنامه را از همان ابتدا در افق تقابل هدایت/ فریب و شناخت / غفلت قرار می‌دهد. اهمیت آیه در این است که صرفاً توصیه‌ای اخلاقی و شعاری دینی نیست، بلکه به منزلۀ کدی خوانشی عمل می‌کند که مخاطب را به پرسش از مصداق شیطان در فضای نمایشی رادی سوق می‌دهد. به بیان دیگر، پیرامتن قرآنی، نقش یک نشانۀ راهبردی را دارد: آیه با ارجاع به دشمنی آشکار، مخاطب را به جست-وجوی این دشمن در متن دعوت می‌کنند؛ دشمنی که نه در قالب موجودی فراطبیعی، بلکه در قالب نیروهای اجتماعی، سیاسی یا فکری در نمایش ظاهر می‌شود.

در سطح بازنمایی درون‌متنی، این تقابل معنایی به شکلی وارونه و چندلایه تحقق می‌یابد. شخصیت‌های نمایش در ظاهر، دماغ را دشمن خود می‌پندارند، زیرا او نماد عقل و روشنفکری است و از نظر آنان تهدیدی برای آرامش توهم‌آلودشان محسوب می‌شود. از این منظر، آیه در چشم‌انداز معکوس خوانده می‌شود: آنان عقل و تفکر را مصداق شیطان می‌گیرند و در پی حذف او برمی‌آیند. اما در لایۀ دوم، شاید بتوان رویکرد معنایی دیگری نیز اتخاذ کرد: لایۀ پنهان نمایشنامه می‌تواند با توجه به این پیرامتن قرآنی، نقد جریان روشنفکری‌ای باشد که با زبانی متورم و پرمدعا، اما بی‌اثر و غیرمسئول، جامعه را فریب داده‌اند. در این سطح، دماغ نه قربانی مظلوم که شیطان فریبکار خوانده می‌شود؛ یعنی دشمنی که با لفاظی و توهم دانایی مخاطبان را سرگردان می‌کند. بنابراین، این آیه، دو نقش معنایی هم‌زمان ایفا می‌کنند: نشانه‌ای از دشمنی عقل‌ستیزانۀ شخصیت‌ها با خرد و نقدی عمیق نسبت به روشنفکری بی‌ریشه و گمراه-

کنندهٔ عصر. بدین‌ترتیب، پیرامتن قرآنی، نه تنها جهت معنایی نمایش را تعیین می‌کند، بلکه عمق طنز تراژیک متن را نیز آشکار می‌نماید.

۳. پیرامتن طرح روی جلد:

تصویر روی جلد نمایشنامهٔ «هاملت با سالاد فصل»، پیرامتنی است که در پیوند نشانه-شناختی با درونمایهٔ آن است. این جلد با چینش اشیای خاصی بر سه طاقچه، به خواننده نوید مواجهه با متنی میان‌متنی، طنزآمیز و نقادانه نسبت به گذشته و اکنون را می‌دهد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر جلد به‌وضوح به سه بخش یا طاقچهٔ مجزا تقسیم شده است؛ این تقسیم‌بندی را می‌توان به عنوان سه لایهٔ زمانی یا معنایی در نظر گرفت:

طاقچهٔ اول (بالایی): خاطره، مرگ، نوستالژی

طاقچهٔ دوم (میانی): حافظهٔ تاریخی، فرهنگ، روایت

طاقچهٔ سوم (پایینی): بازنویسی، خلق متن، بومی‌سازی

این لایه‌ها تداعی‌گر ساختاری است که در خود نمایشنامه نیز حضور دارد: گذشته‌ای باشکوه یا مرده، اکنونی در حال تفسیر و آینده‌ای نامطمئن در جستجوی معنا. در واقع، همین چیدمان تصویری، از ابتدا به خواننده می‌گوید که با نمایشی از چندگانگی زمانی و معنایی روبه‌رو خواهد بود.

جمجمه: ارجاع مستقیم به هملت شکسپیر

جمجمه در مرکز طاقچه اول، اشاره‌ای مستقیم به مهم‌ترین نماد «هملت» شکسپیر است. در صحنه معروف «یوریک»، هملت با جمجمه دلقک دربار(استعاره‌ای از خود شکسپیر) گفت‌وگویی فلسفی می‌کند. اما در این تصویر، جمجمه نه در دست شخصیت، بلکه در قفسه‌ای تزیینی قرار دارد؛ گویی مرگ نیز کالایی مصرفی شده و تأمل وجودی هملت به بخشی از دکور بدل شده است.

این پارودی (تقلید طنزآلود) نشان می‌دهد که «فلسفه» نیز در دنیای امروز، مانند سایر مفاهیم والای انسانی، تهی‌شده و به عنصری زینتی فروکاسته شده است. همین ایده در نمایشنامه رادی هم حضور دارد، جایی که پرسوناژها درگیر بحران معنا، تکرار و سردرگمی‌اند، اما پاسخ‌ها صرفاً تقلیدی، کلیشه‌ای یا بی‌خاصیت‌اند.

این ارجاع تصویری، علاوه بر معرفی بینامتنیت با متن کلاسیک، نشانگر تأمل فلسفی دربارهٔ مرگ، فروپاشی و معنا است؛ اما قرار گرفتن آن در کنار گرامافون و زنگ ساعت نوستالژیک، نشان از تغییر فضای آن و تأمل به فضایی پارودی و امروزی دارد.

گرامافون، ساعت زنگی، صندوقچه: نشانه‌های زمان و خاطره

گرامافون و ساعت زنگی نمادهای زمان‌اند. این دو شیء، در کنار جمجمه قرار دارند؛ نمادهایی از زمان‌اند، اما نه زمان پیش‌برنده، بلکه زمان دایره‌ای، تکراری و فرسوده. گرامافون به مثابهٔ وسیله‌ای که نغمه‌ای قدیمی را تکرار می‌کند، استعاره‌ای از تکرار فرهنگی است؛ همچنان که خود «هملت با سالاد فصل» تکرار – و در عین حال شکستن – یک سنت نمایشی است. ساعت زنگ‌دار هم نمادی است از زمان منقضی؛ زنگ می‌زند، اما دیگر بیدار نمی‌کند. هم یادآور گذشته است و هم نشانه‌ای از «تکرار» و «نوستالژی».

این نشانه‌ها با نمایش صندوقچه‌ای بسته، خاطره‌گونه و رازآلود، حاکی از درون‌مایهٔ نمایشنامه هستند: گذر زمان و تقابل سنت و مدرنیته در ساختار داستان. این تقابل در متن رادی نیز از طریق شوخی با هملت، درون‌مایه‌های خانوادگی و پرسش از معنا و حافظهٔ گذشته بروز می‌یابد. صندوقچه کنار جمجمه قرار گرفته است؛ انگار چیزی از گذشته هنوز در آن نهفته است، اما به جای آن‌که گشوده شود، در ویترینی چیده شده است. این تصویر می‌تواند اشاره‌ای به گذشته‌های دفن‌شده یا سرکوب‌شده‌ای باشد که کاراکترهای نمایشنامه به‌نوعی با آن‌ها درگیرند: خاطره‌های خانوادگی، شکست‌های تاریخی یا اسرار روانی.

کتاب‌ها، عکس قدیمی و پرنده: رجوع به میراث فرهنگی و هویت

طاقچه دوم با ردیفی از کتاب‌های کلاسیک، یک قاب عکس خانوادگی و مجسمهٔ پرنده‌ای تزئینی تزیین شده است. این چیدمان می‌تواند بازتابی از روایت‌های مسلط

فرهنگی باشد: کتاب‌هایی که تاریخ رسمی را روایت می‌کنند، تصویری خانوادگی که میراث طبقاتی را حفظ می‌کند و پرنده‌ای که خیال پرواز دارد، اما سنگی است. پرندهٔ کوچک روی کتاب‌ها می‌تواند نماد خیال، رهایی یا نغمه باشد و ترکیب آن با کتاب‌ها، تأکیدی بر سنت روایت، حافظهٔ جمعی و میراث خانوادگی است. نمایشنامهٔ رادی نیز در همین راستا با کنایه به ادبیات، تئاتر و مناسبات فرهنگی ایرانی، یک نقد فرهنگی و در عین حال درآمیخته با طنز ارائه می‌کند.

در متن نمایشنامه، این عناصر به شکل‌های مختلفی بازتاب می‌یابند: شخصیت‌هایی که از گذشته فرهنگی خود جدا شده‌اند، اما هنوز در بند آن هستند؛ گفت‌وگوهایی که به سنت و میراث ارجاع می‌دهند، اما در عمل بی‌رمقند. پرنده در این‌جا می‌تواند نماد رهایی عقیم‌شده باشد: میل به پرواز، بدون امکان آن.

ماشین تحریر، گلدان، ظرف قدیمی: پیوند سنت و مدرنیته

در ردیف پایین، ماشین تحریر به مثابهٔ ابزاری برای خلق متن، در کنار اشیای سنتی و تزئینی مثل گلدان سفالی و ظرف برنزی قرار گرفته است. همین امر در متن نیز دیده می‌شود: زبان ترکیبی، گفت‌وگوهای شبه‌فلسفی اما محلی، شخصیت‌هایی که ترکیبی از تیپ‌های سنتی و معاصرند. حضور این ماشین تحریر در کنار دیگر اشیاء، همان معنای «سالاد فصل» را تکمیل می‌کند: آشفتگی ترکیب‌ها، تنوع مصالح، ترکیبی طنزآمیز از اجزای مختلف فرهنگی و تلاشی پست‌مدرن برای بازآفرینی یک متن کلاسیک.

در طاقچهٔ پایینی، ماشین تحریر به عنوان نماد نویسندگی و بازآفرینی قرار دارد. این شیء بیان‌گر آن است که نویسنده (اکبر رادی) در حال بازنویسی یک متن کلاسیک است، اما با ابزار و زبان جدید. به بیان دیگر، این ماشین تحریر، رمزگذاری نویسندهٔ مدرنی است که متن شکسپیر را به زبان طنز معاصر بومی کرده است. نوشتن دربارهٔ گذشته با ابزار مدرن.

گلدان سفالی و ظرف برنزی باز هم به گذشتهٔ فرهنگی اشاره دارند، اما در کنار ماشین تحریر قرار گرفته‌اند؛ گویی گذشته نیز باید بازنویسی شود. این اشیاء، برخلاف معنای کاربردی‌شان در گذشته، اکنون در قامت ابژه‌های تزئینی در آمده‌اند.

جلد نمایشنامه هاملت با سالاد فصل در واقع یک متن بصری کامل است که هم با اثر اصلی شکسپیر در گفت‌وگوست و هم با فضای اجتماعی و فرهنگی ایران. از طریق عناصر آشنای تصویری، طنز، اشیای نوستالژیک و چیدمانی لایه‌لایه، این جلد چونان براعت استهلالی، دلالت بر متنی دارد که نه تقلیدی ساده، بلکه گفت‌وگویی انتقادی و پارودیک با میراث نمایشی جهان و هویت فرهنگی ایران است.

غیاب موش به‌مثابهٔ حضور قوی‌تر: منطق پست‌مدرن

در روایت‌های مدرن و پست‌مدرن، «غیاب» گاهی از «حضور» پرمعناتر می‌شود. وقتی روی جلد چیزی که باید نشان داده شود، عمداً حذف می‌شود، خواننده هوشیار از خودش می‌پرسد: چرا نیست؟ این پرسش، آغاز تأویل است. موش با این‌که در متن حضوری مؤثر دارد، اما غیبتش از تصویر، نشانه‌ای از چیزی است که "نمی‌خواهیم ببینیم"، اما «واقعاً هست». یعنی موش، به مثابهٔ موجودی پنهان، خزنده و نادیده‌انگارده شده، دقیقاً همان جایگاهی را در تصویر حفظ کرده که در لایه‌های پنهان قدرت و جامعه دارد.

اگر موش نشانه‌ای از فساد سیستم، ریاکاری نخبگان، یا وارونگی خرد و قدرت باشد، نبودنش روی جلد، می‌تواند نشانه‌ای از این معنا باشد که ما چهرهٔ تهدید را نشان نمی‌دهیم، چون بخشی از ساختار، خود ماییم. مثل این‌که در جامعه در ظاهر، نظم، زیبایی و حرف‌های زیبا نشان داده می‌شود، اما پشت این ظاهر، ساختاری موش‌زده خوابیده است. بنابراین موش در جلد حضور ندارد، چون حقیقت تلخی است که از آن چشم‌پوشی شده است. غیبت موش در تصویر جلد، یک انتخاب کاملاً آگاهانه و معنادار است. این غیبت، نشانهٔ پنهان‌کاری جامعه، حضور موذی در زیر سطح زیبا و دعوتی برای عبور از تصویر به معناست. این رابطهٔ آستانه‌ای، پیرامتن را به بخشی جدایی‌ناپذیر از ترامتنیّت تبدیل می‌کند.

نتیجه‌گیری

نمایشنامهٔ «هاملت با سالاد فصل» رادی، اثری چندلایه و ترامتنی است که پیش‌متن‌های تراژدی کلاسیک غربی شکسپیر و طنز رئالیستی روسی چخوف را در چارچوب بحران هویت اجتماعی ایران بازسازی می‌کند. رادی با درهم‌آمیختن الگوهای ترامتنی، نمایشی خلق می‌کند که در آن نه تنها به بازتاب فروپاشی هویت روشنفکر می‌پردازد، بلکه شکست طبقات اجتماعی را نیز در قالبی گروتسک، کنایی و استعاری به نمایش می‌گذارد.

بنا به رابطهٔ بیش‌متنی، پروفسور دماغ چخ بختیار، در حقیقت بازآفرینی شخصیت هملت است. همان‌طور که هملت میان وظیفه، تردید، هویت و اندیشه اسیر است، دماغ نیز در میان فشارهای خانوادگی، طبقاتی، و بحران هویتی گیر افتاده است. هردو شخصیت، درگیر مکانیسمی از محاکمه‌اند. در هملت، این محاکمه درونی و روانی‌ست؛ در نمایش رادی، محاکمه‌ای بیرونی و نمایشی است که به شکلی گروتسک و هجوآلود برگزار می‌شود. لحظهٔ تبدیل شدن به موش و به دار آویخته‌شدن «دماغ»، یادآور پایان تراژیک هملت است؛ اما در اینجا به شکل طنز تلخ و گروتسک اجرا می‌شود. خانهٔ

پدربزرگ همانند قلعهٔ «السینور» در هملت، فضایی پر از توطئه، نمایش و گندیدگی اخلاقی است. مونولوگ‌های دماغ، که حاوی نوعی تفلسف خام و از ریخت‌افتاده است، تقلیدی از مونولوگ‌های درونی هملت در قالبی پوچ و بی‌اثر است.

بر اساس تحلیل بینامتنی نیز، رادی در این نمایشنامه مانند سایر نمایشنامه‌هایش، هم از منظر فضاسازی و سبک و هم از نظر مضمون تحت تأثیر چخوف است. شخصیت‌هایی چون پدربزرگ، پدر و عمو، نمایندگان طبقه‌ای اشرافی‌اند که همانند شخصیت‌های چخوفی، دچار خمودگی، انفعال، پوچی و زبان‌بازی‌اند. حضورشان در صحنه بیشتر بر پایهٔ حرف‌زدن است تا کنش. طنز تلخ، تراژدی خاموش و پایان‌بندی ابزورد، تداعی‌گر فضاهایی شبیه به نمایشنامه‌های «سه خواهر» یا «باغ آلبالو» است؛ جایی که شخصیت‌ها در حال حرف‌زدن، تحلیل‌رفتن و نابودشدن هستند. همچنین، نام خانوادگی شخصیت اصلی، ارجاعی مستقیم به چخوف دارد که در آن هم بازی با نام‌ها و هم تغییر کارکرد جدی به فکاهی مشاهده می‌شود. در ادامه نیز با پایان‌بندی به شیوهٔ مسخ کافکا و نیز ارجاع به امیرارسلان نامدار، رابطه‌ای بینامتنی با این دو اثر شکل می‌گیرد.

رادی با بهره‌گیری از فرامتنیت و سرمتنیت، ساختارهای آشنای تراژدی و نمایش کلاسیک را به سخره می‌گیرد و نقد می‌کند تا از خلال یک طنز گزنده، موقعیت روشنفکر ایرانی را در تقابل با طبقات اجتماعی مسلط بازتاب دهد. در نهایت، با پیوند این دو، اثری میان‌متنی و مولتی‌ژانر خلق می‌کند که نه تنها سرگرم‌کننده، بلکه نقدی ژرف بر جامعه و هویت مدرن نیز هست.

با توجه به رابطهٔ پیرامتنی نیز می‌توان گفت که تصویر روی جلد نمایشنامه، خود پیرامتنی استعاری و نشانه‌شناختی است که با درون‌مایهٔ متن، ارتباط معنایی دارد.

پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

آلن، گراهام(۱۳۹۲). بینامتنیت. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

باغبان مشیری، نیلوفر و عالیزاد، اسماعیل(۱۳۹۵). «بررسی گفتمان‌های پیشامدرن، مدرن و پسامدرن در دوره‌های زمانی متوالی از آثار اکبر رادی». *جامعه فرهنگ رسانه*. ۵ (۲۰). ۱۰۶-۸۷.

پورجهان، شیوا و محمدی، علی(۱۳۹۶). «سیر تحول شخصیت در آثار نمایشی اکبر رادی». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. ۸ (۳۰). ۴۹-۷۰.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.

رادی، اکبر(۱۳۹۶)، هاملت با سالاد فصل، چاپ ششم، تهران: قطره.

رادی، اکبر(۱۳۷۹)، مکالمات، گفت‌وگو با ملک ابراهیم امیری، تهران: ویستار.

رون، مهسا(۱۳۸۸)، تحلیلی از نمایشنامهٔ هاملت با سالاد فصل، کتاب ماه ادبیات، آذرماه، شمارهٔ۳۲.

چخوف، آنتون پاولویچ(۱۳۸۹)، مجموعه آثار چخوف: نمایشنامه‌ها۲، ترجمهٔ سروژ استپانیان، چاپ چهارم(ویرایش دوم)، تهران: توس.

رحمانی، حسین(۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی نمایشنامه‌ی افول اثر اکبر رادی و نمایشنامه‌ی دشمن مردم اثر هنریک ایبسن». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ۶ (۳). ۱۰۶-۸۶.

شکسپیر،ویلیام(۱۳۶۰)، هملت، ترجمهٔ م. ا. به آذین، چاپ چهارم، تهران: دوران.

صادقی، قطب‌الدین(۱۳۹۰)، «تحلیل نمایش‌نامهٔ هاملت با سالاد فصل» در رادی-شناسی(۱): مجموعه مقالات همایش رادی‌شناسی. گردآورنده: حمیده بانو عنقا، تهران: قطره.

صفوی، کورش(۱۳۹۷). آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات. تهران: علمی.

کوپال، عطاءالله و اخوان، پریسا(۱۳۹۶). «تحلیل و تطبیق پنج نمایشنامه از اکبر رادی». *فصلنامه ایران‌شناسی*. ۲ (۳). ۱۱۲-۱۳۵.

محرم‌زاده، ناتاشا(۱۳۹۲). «بررسی روابط بینامتنی در دو نمایشنامهٔ ارثیهٔ ایرانی اثر اکبر رادی و مرگ فروشنده اثر آرتور میلر». *نشریه تئاتر*. ۵۲. ۱۸۱-۲۰۲.

محمودی بختیاری، بهروز و معنوی، مهسا(۱۳۹۵). «خشونت کلامی در نمایشنامهٔ هاملت با سالاد فصل: رویکردی گفتمانی». *جستارهای زبانی*. ۷ (۲). صص ۱۸۷-۲۰۵.

مقدادی، بهرام(۱۳۹۷). دانش‌نامهٔ نقد ادبی: از افلاتون تا به امروز. تهران: چشمه.

مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۹۸). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶): «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامهٔ علوم انسانی. ۵۶: صص ۸۳-۹۸.
نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴): درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.
نامورمطلق، بهمن (۱۴۰۰): بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم. تهران: سخن.
نامورمطلق، بهمن (۱۴۰۳): بیش‌متنیت: از نظریه‌های برگرفتگی‌های میان‌متنی. تهران: سخن.

Gé rard, Genette(۱۹۸۲). Palimpsestes. La litté rature au second dé gré e. Paris: Editions du Seuil.

Genette, Genette(۱۹۹۷). Palimpsests: Literature in the Second Degree. trans. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press

آوانگاری منابع:

Ālan, Gerāhām (۲۰۱۳). Bīnamatnīyyat. Translated by Payām Yazdānjū. Tehran: Markaz.
Bāghbān-Mashhūrī, Nīlūfar & ʿĀlīzād, Ismāʿīl (۲۰۱۶). "Barrasi-ye seygūneh-ye gūftemānhā-ye pīshā-modern, modern va pasā-modern dar dowrehā-ye zamānī-ye motavālī az āsār-e Akbar Rādī." Jāmeʿeh, Farhang, Rasāneh ۵(۲۰): ۸۷–۱۰۶.
Pūrjahān, Shīvā & Moḥammadī, ʿAlī (۲۰۱۷). "Sīr-e taḥavvol-e shakhṣīyyat dar āsār-e nemāyeshī-ye Akbar Rādī." Pazhūheshhā-ye Naqd-e Adabī va Sabk-shenāsī ۸(۳۰): ۴۹–۷۰.
Todorov, Tzvetan (۱۹۹۸). Manṭiq-e goft-o-gūʾī-ye Mīkhāʾīl Bākhtīn. Translated by Dārīyūsh Karīmī. Tehran: Markaz.
Rādī, Akbar (۲۰۱۷). Hāmlit bā sālād-e fasl. ۶th ed. Tehran: Qaṭreh.
Rādī, Akbar (۲۰۰۰). Mokālemāt: Goft-o-gū bā Malek Ebrāhīm Amīrī. Tehran: Vīstār.
Rūn, Mahsā (۲۰۰۹). "Taḥlīlī az nemāyeshnāmeh-ye Hāmlit bā sālād-e fasl." Ketāb-e Māh-e Adabīyyāt, Āzarmāh, no. ۳۲.
Chekhov, Anton Pavlovich (۲۰۱۰). Majmūʿeh-ye āsār-e Chekhov: Nemāyeshnāmehā ۲. Translated by Sarvazh Estepāniyān. ۴th ed. (۲nd rev. ed.). Tehran: Tūs.
Raḥmānī, Ḥosayn (۲۰۱۸). "Barrasi-ye tatbīqī-ye nemāyeshnāmeh-ye Ofūl-e Akbar Rādī va nemāyeshnāmeh-ye Doshman-e Mardom-e Henrik Ibsen." Pazhūheshhā-ye Adabīyyāt-e Tatbīqī ۶(۳): ۸۶–۱۰۶.
Shakespeare, William (۱۹۸۱). Hāmlit. Translated by M. A. Behʾāzīn. ۴th ed. Tehran: Dowrān.

Ṣafavī, Kūrosh (۲۰۱۸). Āshnāʾī bā nishāneh-shenāsī-ye adabīyyāt. Tehran: ʿElmī.
Sadeqi,Qotb al-Din(۲۰۱۱),"Tahlil-e Namayeshname-ye Hamlet ba Salad-e Fasl" in Radishenasi(۱): Majmue-ye Maqalat-e Hamayesh-e Radishenasi, ed: Hamideh Banu Anqa,Tehran: Qatre.
Kūpāl, ʿAṭāʾollāh & Akhavān, Parīsā (۲۰۱۷). "Taḥlīl va tatbīq-e panj nemāyeshnāmeh az Akbar Rādī." Faslnāmeh-ye Īrān-shenāsī ۲(۳): ۱۱۲–۱۳۵.
Maḥramzādeh, Nātāshā (۲۰۱۳). "Barrasi-ye ravābet-e bīnamatnī dar do nemāyeshnāmeh-ye Ersīyeh-ye Īrānī-ye Akbar Rādī va Marg-e Forūshandeh-ye Arthur Miller." Nashrīyyeh-ye Teʾātr ۵۲: ۱۸۱–۲۰۲.
Maḥmūdī Bakhtiyārī, Behrūz & Maʿnavī, Mahsā (۲۰۱۶). "Khoshūnat-e kalāmī dar nemāyeshnāmeh-ye Hāmlit bā sālād-e fasl: Ruykardī-ye goftemānī." Justārhā-ye Zabānī ۷(۲): ۱۸۷–۲۰۵.
Maqdadī, Bahrām (۲۰۱۸). Dāneshnāmeh-ye naqd-e adabī: Az Aflāṭūn tā be emrūz. Tehran: Cheshmeh.
Makarik, Irena Rima (۲۰۱۹). Dāneshnāmeh-ye nazarīyyehā-ye adabī-ye moʿāṣer. Translated by Mehrān Mohājer & Moḥammad Nabavī. Tehran: Āgah.
Nāmvar-Moṭlaq, Bahman (۲۰۰۷). "Tarāmatnīyyat: Motāleʿeh-ye ravābet-e yek matn bā dīgar matnhā." Pazhūheshnāmeh-ye ʿOlūm-e Ensānī ۵۶: ۸۳–۹۸.
Nāmvar-Moṭlaq, Bahman (۲۰۱۵). Darāmadī bar bīnamatnīyyat: Nazarīyyehā va kārbordhā. Tehran: Sokhan.
Nāmvar-Moṭlaq, Bahman (۲۰۲۱). Bīnamatnīyyat: Az sākhtārgerāʾī tā pasāmodernīsm. Tehran: Sokhan.
Nāmvar-Moṭlaq, Bahman (۲۰۲٤). Bīsh-matanīyyat: Az nazarīyyehā-ye bargereftagīhā-ye mīyān-matnī. Tehran: Sokhan.

پرتال جامع علوم انسانی