Mashhoud@Gmail.com

هیچ کس ... و دیگر نماند

ده پسرک سیاه برای شام رفتند.
یکی کلویش گرفت و مرد و بعد نه تا ماندند.

آگاتا کریستی در ۱۵ سپتامبر ۱۸۹۰، با نام آگاتا مری کلاریسا میلر، در شهر تورکوی، واقع در ایالت دوون به دنیا آمد. وقتی تنها یازده ساله بود، تصمیم گرفت خواننده اپرا شود. اما در سال بعد تغییر عقیده داد. در طول سال‌های سخت جنگ جهانی اول با کلنل ارچیبالد کریستی ازدواج کرد. وقتی کلنل برای نبرد به جبهه فرانسه رفت، آگاتا از طرف یک موسسه امدادرسانی به بیماران‌های زمان جنگ رفت تا در آنجا به مجروحان خدمت کند. در همین دوران، او با علم سم‌شناسی نوین آشنا شد و این امر تاثیر بزرگی در داستان اولش به نام «سرای مرموز دهکده استایلز» (۱۹۲۰) گذاشت. نکته قرزند آگاتا دختری به نام روزالیند بود که در سال ۱۹۱۹ به دنیا آمد. در سال ۱۹۲۶ او و ارچیبالد به مشکل برخوردند. موضوع جنال جاد و بیحاصل بود که آگاتا را دچار مشکل عصبی کرد. همسرش از او درخواست کرد که همان سال به وقوع بپیوندد.

دو سال بعد در سال ۱۹۲۸ از همسرش جدا شد و در سال ۱۹۳۰ با ماکس مالووان، که یک باستان‌شناس بود، ازدواج کرد.

کریستی همسرش را در حفری‌هایی که در عراق و سوریه و در شهرهای اشوری انجام می‌داد، همراهی می‌کرد و همین سفرها دخالت به وجود آمدن جلوه‌های تاریخی و افسانه‌ای، در پس‌زمینه برخی از داستان‌هایش شد. زندگی کردن با یک دیرین‌شناس و آشنایی بیشتر با تاریخ بشر، کریستی را در پیدا کردن روش‌های جدید و ترسیم فضاهای بدیع و تازه، یاری می‌کرد.

آگاتا کریستی در طول زندگی حرفه‌ای‌اش آثار متعددی را در زمینه‌های مختلف به دنیای ادبیات تقدیم کرده است. رمان، داستان کوتاه، شعر، نمایشنامه و... حاصل سال‌ها تلاش این نویسنده در زمینه ادبیات است. معروف‌ترین اثر جاسوسی این نویسنده، که مشهور بودن نمایشنامه معماگونه جهان نیز، تقلب گرفته است و از پرفروش‌ترین اجرا در سراسر جهان را در حساب دارد. نمایشنامه «موش‌ها» است که آگاتا کریستی بر اساس داستان خود را حفظ کرده است و هر ساله شاهد اجراهای بازدای از آن هستیم.

اکثر نویسندگان و مورخان بر این عقیده‌اند که شروع داستان‌های پلیسی و جنایی به طور جدی از داستان‌های کوتاه روزنامه‌ای در آمریکا و مشخصا از نویسنده سرشناس داستان‌های جاسوسی و وهم‌آور یعنی «ادگار الن پو» بوده است. به طور مشخص رگه‌های ناب این گونه در نویسندگان بزرگی مثل «برام استوکر»، «مری شلی»، «الن پو» و... را می‌توان در آثار جنایی‌پوسان مشهور انگلیسی یعنی آرتور کانن دویل و آگاتا کریستی مشاهده کرد. آگرچه آگاتا کریستی در ادامه راه کانن دویل به خلق آثار آگاتا و جنایی روی می‌آورد، اما بسیار کمتر از او به فضاهای گوتیک و وهم‌آور می‌پردازد و بیشتر واقع‌گرایی و رئالیسم اجتماعی را در روان‌شناسی شخصیت‌هایش در هم می‌آمیزد و با استفاده از روش قدیمی کانن دویل، یعنی کارآگاه و دوست همراهش، فصل جدیدی را در این سنوه داستان پردازی، باز می‌کند.

رمان کانن دویل در سال ۱۹۳۰ جسم خود را ترک کرد، اما آثار بسیاری از آگاتا کریستی سبب و داستان انگلیسی افتخار می‌کند. آگاتا را دست‌کم یک نویسنده بزرگ می‌دانند که خلاقیت او کرده است تمام همسان سبک که نسل‌های بعد از گذشته‌های آگاتا کریستی، در سراسر جهان به خودش رفته است و توده جهان از آثار نویسنده بسیار تاثیر

درست از همین‌رو، در کتاب‌فروشی‌ها، دکه‌های روزنامه‌فروشی، ایستگاه‌های تردد شهری و بین شهری، داروخانه‌ها، فروشگاه‌های مواد غذایی، هتل‌ها، مراکز توریستی، کتابخانه‌های مدارس و ... جای خود را باز کرده‌اند و به فروش می‌رسند.

به گفتهٔ بسیاری از ادیبان و صاحب‌نظران، برترین نویسندهٔ ادبی دنیا، ویلیام شکسپیر است که در طول قرون گذشته، با شمارگان نسبتاً خوبی، نزدیک به نهصد میلیون نسخه از کتاب‌هایش به فروش رسیده‌اند. همین رقم را آگاتا کریستی فقط در مدت هشتاد سال به دست آورده است و فقط انجیل که قدمتی بیش از دو هزار سال دارد، در سکوی بالاتر ایستاده است. در صحبت از آگاتا کریستی، باید واژه‌هایی در خور بانویی را به کار گرفت که آثارش به اکثر زبان‌های زندهٔ دنیا، ترجمه شده است. بی‌تردید وی مشهورترین نویسندهٔ زن در جهان است و عنوان «ملکهٔ جنایت» او را در زمرهٔ شناخته‌شده‌ترین نویسندگان انگلستان و جهان قرار می‌دهد. او به عنوان نویسنده‌ای تیزهوش و روانشناسی قدرتمند، از تمامی خصوصیات نمایشی، در آثارش بهره می‌گیرد تا خواننده را روی صحنه و در حال اجرا، در میان شخصیت‌ها قرار دهد.

آگاتا کریستی در جایی گفته است: «رمز جلو افتادن، زود شروع کردن است.»

نه پسرک سیاه تا دیروقت نشستند
یکی به خواب ابدی رفت و بعد هشت تا ماندند.

رمان پلیسی و جنایی، رمانی است که در آن جرمی (معمولاً آدم‌کشی) روی داده باشد و به وسیله یک کارآگاه، با روش‌های منطقی و تفسیرها و تعبیرهای معقول، گناهکار، شناخته می‌شود. این نوع رمان، شاخه‌های متنوع و گوناگونی دارد. اما در عین حال این‌گونه داستان‌ها می‌توانند نمایشی یا دراماتیک هم باشند. با توجه به خصوصیات رمان‌های نمایشی، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که ژانرهای مختلف ادبی می‌توانند دربردارندهٔ داستان‌های دراماتیک نیز، باشند به شرطی که خصوصیات آن در بطن اثر گنجانده شده باشد.

«رمان نمایشی یا دراماتیک، رمانی است که هماهنگی میان شخصیت و پیرنگ بسیار باشد و یکی به دیگری وابسته و هر دو به نحو جدایی‌ناپذیری، در هم بافته شده باشند. به عبارت دیگر، شخصیت‌ها از صفات و عضویت‌هایی برخوردارند که عمل داستانی را تعیین می‌کنند و عمل نیز در جریان داستان، شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد و از این رو شخصیت و عمل، مثل الاکلنگی روی هم تأثیر می‌گذارند و با هم پیش می‌روند و تحوّل می‌یابند و گره‌گشایی را باعث می‌شوند.» در رمان نمایشی، برخلاف رمان شخصیتی میدان جولان و تاخت و تاز محدود است و به همین دلیل به آن نام «نمایشی» داده شده است چراکه غیر مستقیم به محدودیت اعمال بازیگران در صحنه اشاره دارد ...

مطابقت میان عمل و شخصیت‌ها، در رمان‌های نمایشی امری اصلی و اساسی است. شخصیت، همان عمل و عمل، همان شخصیت است و پیرنگ بخشی از اهمیت و معنای رمان است.»

در واقع به‌سادگی می‌توان نتیجه گرفت که آثار کریستی علاوه بر اینکه در ژانر پلیسی جنایی یا کارآگاهی جای می‌گیرند، بالقوه خصوصیات رمان‌های نمایشی را نیز دارند. اشاره به اعمال و حرکات شخصیت‌ها در فضایی محدود، ارتباط شخصیت با پیرنگ داستانی و پیش‌رَوی متقابل هر دو با شکل‌گیری خطوط داستانی و گره‌افکنی و تحول در شخصیت‌ها تا گره‌گشایی پایانی، همه از عواملی‌اند که کاملاً در آثار کریستی دیده می‌شوند.

وجود دو شخصیت، در دو سوی معادلهٔ داستانی، نمایشی بودن کلیت داستان را بیشتر برملا می‌سازد. درگیری و کشمکش اصلی میان قاتل و کارآگاه رخ می‌دهد و همین امر بار دراماتیک اثر را سنگین‌تر می‌کند. تضاد آشتی‌ناپذیری که میان این دو شخصیت برقرار می‌شود مستقیماً مربوط به پیرنگ داستانی است و به‌روشنی و سادگی می‌توان خصوصیات اولیه یک اثر دراماتیک را بر اکثر آثار کریستی استوار کرد. «آثاری که در ژانر جنایی پلیسی جای می‌گیرند، در ساده‌ترین و خلاصه‌ترین شکل، بر پایه رابطهٔ میان قاتل و مقتول بنا می‌شوند. در مرحلهٔ بعدی نویسنده با دست‌کاری نوع رابطه و یا تغییر فرمان‌های این معادله، طرح اولیه را شاخ و برگ می‌دهد، کاری که آگاتا کریستی استاد آن است و در نهایت به هرچه پیچیده‌تر شدن معماهای داستان‌هایش منجر می‌شود. به همین جهت است که آثار او، تا این حد قابلیت‌های دراماتیک دارند. زیرا اصلاً اساس آنها را گره‌افکنی‌ها و ایجاد موقعیت‌های پیش‌برنده و به تبع آن گشودن گره‌ها و حل معمّاها، پی می‌ریزند.»

اجزاء مختلف سازندهٔ یک درام را در اکثر آثار کریستی، می‌توان جست. اگرچه تمامی عناصر یک تراژدی به شکل کامل در آثار او موجود نیست، اما می‌توان دریافت که عناصر مورد نیاز برای شکل‌گیری یک نمایشنامه قدرتمند دارای کشش، شخصیت‌های جذاب، درگیری، قصهٔ مناسب و ... در داستان‌های کریستی، در تمامی زوایای آن، مخفی شده‌اند. از این‌رو، با بررسی برخی از عناصر تراژدی، که البته از عناصر مهم تمامی انواع نمایشنامه به حساب می‌آیند، می‌توان به خصوصیاتی که در این آثار نهفته‌اند، پی برد.

هشت پسرک سیاه سفر کردند
یکی گفت همان‌جا می‌ماند و بعد هفت تا ماندند.

برای شکل‌گیری یک نمایشنامه ساختارمند و باارزش، بیش از هر چیز به یک طرح کلی احتیاج داریم. تعاریف مختلفی از طرح نمایشنامه یا «طرح در تراژدی خوانده‌ایم اما به طور کلی طرح، چیزی است که کامل و تمام باشد. در طرح وقایع اولیه گسترش می‌یابند و به کاراکترهای مورد نیاز هویت بخشیده می‌شود. رویدادهای داستان تا رسیدن به هدف مورد نظر مرحله به مرحله، پشت سر هم ـ البته با تأکید در روابط علت و معلولی ـ قرار می‌گیرند. از منظر ارسطویی طرح، ساختمان جامع یک نمایشنامه است که آغاز، میانه و پایان دارد. آغاز یک درام محل، موقعیت کاراکتر و سطح واقعیت یا امکان و احتمال را تعیین می‌کند.»

دقیقاً اولین چیزی که پس از خواندن تعداد زیادی از آثار کریستی، در ذهن شکل می‌گیرد، همین ساختار طرح است. ما به عنوان خوانندهٔ اثر، متوجه می‌شویم که نویسنده، با زیرکی اطلاعات مورد نیاز برای بدنه اصلی داستان را در ابتدا و در واقع در بخش آغاز، به ما ارائه کرده است. این شیوهٔ نویسندگی از چند منظر، برای تبدیل شدن به نمایشنامه حائز نکات ارزشمندی است.

۱. نویسنده، اطلاعات مربوط به مکان یا رخدادگاه، کاراکترها و تعداد آنها و رویکرد خود به شیوه داستان‌گویی را بیان می‌کند.

۲. وجود اطلاعات ارزشمند، راجع به شخصیت‌ها و تم و رویدادهای قصه، در یک‌سوم ابتدای آن به شخص اقتباس‌کننده، این اجازه را می‌دهد که به‌راحتی بتواند دربارهٔ چگونگی پیش‌رَوی نمایشنامه و اتفاقات آن تصمیم‌گیری کند و به این آگاهی برسد که آیا این داستان، مواد مورد نیاز برای اجرای نمایش روی صحنه با تمام محدودیت‌های شناخته‌شده آن را در اختیارش قرار می‌دهد یا خیر.

۳. معمولاً آغاز، در داستان‌های آگاتا کریستی، با خلق یک موقعیت همراه است، که این موقعیت یا

وضعیت را می‌توان همیشه نمایشی، ارزیابی کرد. کریستی در طرح داستانی خود، شروع قصه را با یک مهمانی نامتعارف، دعوت یک غریبه، اسیر شدن در موقعیتی دور از دنیای متمدن، مثل کشتی روی اقیانوس، به وقوع پیوستن یک پیشگویی یا افسانهٔ قدیمی و ... ترتیب می‌دهد. این وضعیت‌ها، همگی دارای بار نمایشی فراوانی هستند و جذابیت لازم برای سرگرم شدن تماشاگر و ترغیب وی برای پیگیری نمایش را ایجاد می‌کنند.

«اما میانه درام متشکل از یک سلسله پیچیدگی‌هاست. پیچیدگی ممکن است از کشف اطلاعاتی تازه، تقابل غیر منتظره بعضی کاراکترها و ... سرچشمه بگیرد. پیچیدگی، حالت تعلیق و انتظار را در تماشاگر به وجود می‌آورد و همین پیچیدگی‌ها هستند که در نهایت به بحران ختم می‌شوند.» کشف وقایع و ارائه اطلاعات، پس از تعریف موقعیت و تحویل یک آغاز جذّاب به تماشاگر، همان اتفاقی است که دقیقاً در میانهٔ داستان‌های کریستی رخ می‌دهد. زمانی که موقعیت شکل می‌گیرد، نیاز به معرفی بیشتر شخصیت‌ها احساس می‌شود و نویسنده به گذشته نقب می‌زند. تطبیق طرح نمایشنامه یا طرح دراماتیک با طرح داستان‌های کریستی در این مرحله نیز به‌راحتی صورت می‌گیرد. اطلاعات لازم در بخش میانی داستان در اختیار خواننده، قرار می‌گیرند و گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های کوچک، پشت سر هم انجام می‌شوند. یعنی در بدنهٔ اصلی داستان، اطلاعاتی میان نویسنده و مخاطب رد و بدل می‌شود تا مخاطب بتواند به استنتاج دست پیدا کند. در واقع، کریستی، اطلاعات کارآگاه خود را مخفی نمی‌کند و آنها را گشاده‌دستانه در اختیار تماشاگر، یا خواننده قرار می‌دهد. اما پیچیدگی معماها به گونه‌ای است که هر ذهنی نمی‌تواند از پس استنتاج درست آنها برآید و به راه حل درست نزدیک شود. همه اطلاعات مهم، در میانهٔ داستان به مخاطب منتقل می‌شود و در پایان داستان، ما نتیجهٔ هماهنگی و برآیند آنها را شاهدیم.

این شیوهٔ داستان‌گویی، باعث می‌شود تا مخاطب، خود را در جایگاه کارآگاه داستان قرار دهد و بنابراین از خط سیر داستانی جدا نشود. در شکل نمایشی نیز این ساختار کارکرد مناسبی پیدا می‌کند و تماشاگر آنچه را روی صحنه می‌بیند، داوری می‌کند.

«پایان درام نیز به نتیجه‌گیری می‌انجامد. این فصل، معمولاً از اوج تا پایان، بسط پیدا می‌کند. قسمت نهایی درام، معمولاً کوتاه است. در این قسمت گره‌گشایی باید انجام درام را به معنای کامل عهده‌دار شود و مخاطب به‌روشنی درک کند که چگونه پایان فرامی‌رسد. اگر نویسنده، توانا باشد، امکان پیش‌بینی نتیجه کار را از مخاطب دریغ می‌کند.»

کریستی، همیشه بازگشایی گره‌های داستان را به انتهای داستان، وامی‌نهد. این کارآگاه است که در طول اثر به دنبال اطلاعات و سرنخ‌ها می‌گردد و در پایان با کنار هم قرار دادن قطعات مختلف این پازل، به جواب نهایی دست پیدا می‌کند. «پوارو» کارآگاه مشهور بلژیکی آثار کریستی، عادت دارد پس از حل هر معما، افراد درگیر حوادث را در یک مکان، گرد هم آورد و پرده نهایی یا همان فصل گره‌گشایی را با آب و تاب فراوان برای حاضران اجرا کند. وی مانند یک شعبده‌باز توانا، سرنخ‌ها را یکی‌یکی از آستین خود بیرون می‌کشد و تماشاگر و دیگر شخصیت‌ها را با حیرت و شگفتی، روبه‌رو می‌سازد. همیشه، نتیجهٔ نهایی، که شناسایی قاتل است، در پی ارائهٔ اطلاعات خاصی که در نیمه میانی داستان دریافت کرده‌ایم صورت می‌گیرد و به صورت کاملاً ساختارمند و حساب‌شده دارای روابطی علت و معلولی است. در نهایت مخاطب به یک جواب روشن و ساده دست پیدا می‌کند و هدف کلی اثر در این قسمت کوتاه افشاگری، شکل می‌گیرد.

آگاتا کریستی دربارهٔ چگونگی طرح‌ریزی داستان‌هایش می‌گوید: «بهترین زمان برای طرح‌ریزی یک رمان، زمانی است که در حال شستن ظرف‌ها هستم.»

هفت پسرک سیاه، هیزم می‌شکستند، یکی خودش را با تبر نصف کرد و بعد شش تا ماندند.

آگاتا کریستی، نوعی برخورد روان‌شناسانه را با شخصیت‌هایش دنبال می‌کند و به کاوش در عادات و آدابی که بر آنها اصرار می‌ورزند، می‌پردازد و ذهنیاتی که آنها را فراگرفته است و با آنها دست و پنجه نرم می‌کند به تصویر می کشد. این شخصیت‌ها عموماً وجهی از خصایص انگلیسی‌های سنتی قرن نوزدهم را که پا به عصر نو گذاشته‌اند، پیش رو می‌کشند. آن‌ها با تأکید بر اخلاقیاتی که پاسخ روابط روزشان را نمی‌دهد و آنها را به ورطهٔ بلا پرتاب می‌کند، به زندگی خویش ادامه می‌دهند.

«همچنان که ساختار خانواده، در قصه‌های کریستی، اهمیت دارد، روابط پیچیده زن و شوهر و مراودات گره‌خوردهٔ والدین و فرزندان تا مرز طبقاتی ارباب‌ها و خدمتکارها، پیش می‌رود و لایه‌های مختلف یک جامعه را رو در روی هم قرار می‌دهد. در بسیاری از کارهای کریستی، جان‌مایهٔ قصه، مترادف با فروپاشی خانواده است. وی در قابی سرشار از جزئیات، آتش پنهان زیر مناظر چشم‌نواز انگلستان و تنش جاری در پشت چهرهٔ انگلیسی‌های آداب‌دان را به نمایش می‌گذارد. او این کار را با کمترین تأکید بر خشونت ظاهری، انجام می‌دهد. همیشه در قصه‌های کریستی، جنایتی رخ می‌دهد. اما ما شاهد این جنایت نیستیم و ما هم مانند سایر شخصیت‌ها ناگهان خود را در مواجهه با یک جسد می‌یابیم.»

در روند یافتن گناهکار است که گذشتهٔ همه شخصیت‌ها، هویدا می‌شود و ضمیرشان، که همواره سعی در مخفی کردن آن داشته‌اند، خود را نشان می‌دهد.

بسیاری از داستان‌های او مانند «ملاقات با مرگ»، «به سوی صفر»، «خانه جن‌زده»، نمایشنامه «تله‌موش»، «تار عنکبوت» و ... در بستر روان‌شناسی شخصیت، معنای خود را پیدا می‌کنند. «در حقیقت با گذر از فصلی به فصل دیگر برای رسیدن به لحظه‌های نهایی برای یافتن قاتل یا حل معماست که نقاب ظاهری آدم‌ها برداشته می‌شود. این مؤلفهٔ آشنایی آثار

کریستی که می‌گوید: "قاتل در میان ماست" بر این نکته اصرار می‌ورزد که هر فرد بالقوه، یک گناهکار است و انگیزه و توانایی انجام گناه را دارد. در دنیای او همه آدم‌ها ـ فارغ از مرتبت اجتماعی که دارند ـ می‌توانند در شرایطی دل به شیطان درونشان بسپارند.»

آدم‌های آثار کریستی، از درون و بیرون، دارای خصوصیات شخصیت‌های درام هستند، چراکه اساساً درگیر یک ماجرای دراماتیک شده‌اند که گریزی از آن نیست. وی هر شخصیت را با توانایی‌ها و ضعف‌هایش در این موقعیت حساس، قرار می‌دهد و انتخاب را به عهده مخاطب می‌گذارد. هر شخصیت، دارای پیشینهٔ طولانی و حساب‌شده، طبقهٔ اجتماعی مشخص، ساختار فیزیکی متناسب با درون، زیرکی و هوش مورد نیاز، انگیزه‌های درونی ناشناخته و مرموز، تحصیلات خاص و ... است.

«کریستی، تصویر دقیقی از شهرهای کوچک و روستاهای پوست‌انداختهٔ اوایل قرن بیستم را ترسیم می‌کند. می‌توان در آثار او، سیمای انگلستان سنّتی را در تب و تاب گذر از دههٔ بیست به بعد یافت. تصویری از یک جامعه در فاصلهٔ دو جنگ جهانی اول و دوم را دید و پس از آن، به تغییرات بعد از جنگ دوم، پرداخت. نوعی تاریخ‌نگاری اجتماعی که تقابل سنت‌گرایی و مدرنیسم را هم، به رخ می‌کشد.»

«با گذر قصه‌های کریستی، در طول نیم‌قرن از دههٔ بیست یا دههٔ ۷۰، هرکول پوارو و خانم مارپل، با او جلو آمدند و مانند خود او بدل به آدم‌هایی تغییرنیافته در دنیایی تغییریافته شدند. پوارو، آدم بدون زندگی قراردادی است که مأوای ثابتی ندارد و همیشه در سفر است. یک مرد بدون خانواده، که به همه جا تعلق دارد و در عین حال به هیچ‌جا وابسته نیست. کسی که ظاهراً جای خود را در میان طبقهٔ اشراف پیدا می‌کند، اما همیشه در روند حل معماهای رازآلود، آن اشرافیت را زیر سؤال می‌برد و ارزش‌هایش را مردود اعلام می‌کند، بی‌آنکه به طبقه متوسط یا کارگر اطرافش، کششی داشته باشد.

با همین فردگرایی مفرط است که عدالت هم برای پوارو، مفهومی فارغ از آنچه برای قانون معنا می‌دهد، دارد. قهرمانان کریستی، در صف مأموران قانون قرار ندارند و جامهٔ پلیس را بر تن نمی‌کنند. پول برایشان چندان اهمیتی ندارد. آنها آدم‌های اطرافشان و همین‌طور خواننده یا تماشاگر را به مبارزه‌ای ذهنی می‌طلبند تا به آنها ثابت کنند چقدر در اشتباه‌اند.»

تأکید دائمی بر اهمیت فی‌نفسه قصه‌های پیچیده، همیشه به این نکته می‌رسد که آنچه با چشم دیده می‌شود و یا آنچه در نگاه اول به ذهن خطور می‌کند، می‌تواند تا چه حد غلط و گمراه‌کننده باشد. پوارو، در داستان «مرگ در آسمان» می‌گوید: «چیزهای مهم‌تری از یافتن قاتل هم، وجود دارند. عدالت، واژه شیرینی است، اما همیشه هم نمی‌توان برای آن معنا و مفهوم روشنی، قائل شد. آنچه در وهلهٔ نخست اهمیت دارد این است که باید افراد بی‌گناه را از بند، رها ساخت و از سایران متمایز کرد.»

پوارو، عدالت شخصی‌اش را فراتر از عدالت اجتماعی، می‌داند و با همین تعبیر است که برخی اوقات، قاتل‌ها را تحویل قانون نمی‌دهد.

قهرمانان آثار کریستی، همیشه در تنهایی به سر می‌برند. آنها از زندگی روزمره، خسته و کسل هستند. نیرویی شگرف می‌خواهند تا قدرت استنتاج و عقلانیت آنها را، به چالش بطلبد. زندگی این قهرمان‌ها در مواجهه با جنایت است که شکل فعال و غیر منفعل، به خود می‌گیرد.

آگاتا کریستی

حضور آنها بر اساس جنایت معنای خود را پیدا می‌کند و فقط در این زمینه می‌توانند با دیگران ارتباط برقرار کنند. برای همین، تنهایی همیشه روی شانه‌هایشان سنگینی می‌کند.

«پوارو، در داستان "ماجرای مرموز دهکدهٔ استایلز" به عنوان یک بلژیکی، پا به سن گذاشته، که پیش‌ترها در خدمت اداره پلیس بوده است و اکنون به انگلستان پناهنده شده، معرفی می‌شود. مردی با قد کوتاه، شانه‌های بالاآمده، کله‌ای تخم‌مرغی و سبیل‌هایی اراسته که یادآور نقاشی‌های قرن نوزدهم از خانواده‌های سلطنتی اروپایی است. یک فرد آداب‌دان و مؤدب و وقت‌شناس و دقیق. کسی که به خوراکی‌ها، علاقهٔ فراوانی دارد و می‌تواند در این امور، یک کارشناس قلمداد شود. می‌توان او را نازک‌نارنجی هم محسوب کرد. او از سرماخوردگی می‌ترسد و عطسه کردن برایش یک بیماری است. روی آب، همیشه دریازده می‌شود و از پا گذاشتن به آب هراس دارد.» از سرعت دوری می‌کند و زمان‌بندی کارهایش همیشه منظم و دقیق است. بسیار شیک می‌پوشد. با وسواس قدم برمی‌دارد. سبیل‌هایش را به عنوان نماد شخصیت خود، با احترام و آداب خاصی به سمت بالا تاب می‌دهد. مردی فاقد قدرت فیزیکی یا جذابیت ظاهری است و رابطهٔ چندانی با جنس مخالف، ندارد و اساساً احساسات خاصی مانند عشق در وی تأثیر چندانی نمی‌گذارد چراکه همیشه با نیروی تفکر و منطق، سر و کار دارد. به نظر می‌رسد همیشه بهانه‌ای به دست اطرافیانش می‌دهد تا در خفا، او را به مسخره بگیرند. اما همین امور توانایی ذهن پیچیده و قدرتمند او را پُررنگ‌تر می‌کند.

آدم‌های اطراف پوارو، به‌تدریج درمی‌یابند با مردی متکبر و مغرور روبه‌رو هستند که در حل معماهای حل‌ناشدنی، فرسنگ‌ها از او عقب افتاده‌اند. از این باب، در روند حل همان معماها و معمولاً در فصل نهایی، آنها را برابر پوارو، می‌بینیم که باید به حرف‌هایش گوش دهند و حرکت‌های تئاتری‌اش را تحمل کنند تا انتقامش را از آنها بگیرد و پیش رویش به زانو درآیند.

«فصل نهایی قصه‌های پوارو، نه فقط حل یک معمّا، بلکه گشودن عقده‌های یک مردم است. به همین دلیل شخصیت پوارو، برای خواننده یا تماشاگر به ظاهر، جذابیت چندانی ندارد و کریستی هم اصراری به ایجاد این جذابیت ندارد.» اما در نهایت این جذابیت به شکل درونی و خدشه‌ناپذیر، ایجاد می‌شود.

در سال ۱۹۳۰ خانم مارپل، در داستان «قتل در ویکارج» معرفی می‌شود. کریستی در مقایسهٔ مارپل با پوارو می‌گوید: «مارپل، دارای قریحهٔ شوخ‌طبعی است. زن‌های بسیاری مانند او در میان مادربزرگ‌ها، عمه‌ها و خاله‌های اطرافمان، دیده می‌شوند. کسانی که به طور طبیعی قوهٔ استنتاج از ضمیر آدم‌ها را دارند و هرگز هم، اشتباه نمی‌کنند.»

می‌دانیم که «اشخاص بازی خوب، به داستان، استحکام، منطق، گیرایی، عمق و در نهایت معنی می‌دهند. حال آنکه داستان هر قدر هم که پُر پیچ و خم و سرشار از حوادثی غیر منتظره باشد، اگر شخصیت‌های قابل قبولی نداشته باشد، قادر به القای مفاهیمی والا، نخواهد بود. همچنین، شخص بازی اصیل‌ترین و مهم‌ترین عنصر نمایشنامه است. هر شخص بازی دنیای کاملی از خود دارد و هرچه نویسنده با او آشنا باشد، مطالبش جالب‌تر خواهد بود.» شخص بازی، رکن اساسی نمایشنامه است که می‌بایستی در تعریف از سه وجه مختلف برخوردار می‌شد.

۱. بعد فیزیکی
۲. بعد اجتماعی
۳. بعد روانی

با توجه به مقدمه‌ای که راجع به شخصیت‌های

کریستی ذکر شد، می‌توان به این نکته دست یافت که کریستی در تمامی آثارش، تمامی وجوه دراماتیک یک کاراکتر را مد نظر قرار داده است. ریزترین جزئیات مورد نیاز برای خلق هرچه رئالیستیک‌تر یک کاراکتر در بطن هر داستان نهفته است و نمایشنامه‌نویس می‌تواند درحالی‌که پا به پای کارآگاه داستان (پوارو یا خانم مارپل) پیش می‌رود، جزئیات را در انداموارہ شخصیت نمایشی نمایشنامه‌اش منظور کند.

آدم‌های داستان‌های کریستی، از تمام جهات مورد بررسی قرار می‌گیرند. نویسنده، به‌خصوص به جنبه روانی شخصیت‌ها، توجه ویژه‌ای دارد اما ابتدا به وجه فیزیکی توجه نشان می‌دهد و با اضافه

کردن یک اتفاق یا در خلال یک گفت‌وگو یا حتی توصیف سوم شخص، به تعریف ابعاد فیزیکی هر شخصیت می‌پردازد. این آدم‌ها در اجتماعی زندگی می‌کنند که نویسنده اشراف کامل به جزئیات و عناصر آن دارد بنابراین می‌تواند اشکال مختلف و متفاوت روابط و علت و معلول‌های اجتماعی رفتارهای فردی یا جمعی را، در بطن و لفاف هنجارها و ناهنجارهای اجتماعی قرار دهد.

محل داستانی و شخصیت به صورتی متقابل از یکدیگر متأثر می‌شود و این امر به وضوح در رمان‌های کریستی، شایع است. نحوه کشمکش میان قاتل و کارآگاه و همچنین شیوه پی آمدن وقایع و حوادث، از شناختن تدریجی شخصیت‌ها و تأثیر متقابل آنها بر یکدیگر، نشئت می‌گیرد. از آنجایی که در رمان‌های مورد نظر با محیط و شخصیت‌های محدود روبه‌رو هستیم، و نویسنده به اعمال این شخصیت‌ها در هر قسمت، اشاره می‌کند و این اعمال در گفتار دیگر شخصیت‌ها پیدا و شناسایی آدم‌های مختلف داستان یا نمایش، از فحوای کلامی خود آنها یا دیگران میسر می‌شود. رابطهٔ میان قاتل و کارآگاه و قتل، اساسی‌ترین بنیان رمان‌های پلیسی جنایی است. شکل منحنی و خط حرکتی این نوع داستان‌ها، تا حدود زیادی شبیه به منحنی ارسطویی است و از ابتدا با یک مقدمه، شروع می‌شود و در درگیری میان شخصیت‌ها و شناسایی هر کدام، به‌تدریج اوج می‌گیرد و بر تعلیق و بحران می‌افزاید. در انتها، فصل گره‌گشایی قرار می‌گیرد که آدم‌های داستان یا نمایش را، گرد هم می‌آورد و با یادآوری اتفاقات، حوادث، گفت‌وگوها، گذشته‌ها و اعمال آنها به نتیجه‌گیری می‌رسد و فرود داستان نیز در پایان و به صورت بسیار کوتاهی، بیان می‌شود.

«نویسنده در اکثریت قریب به اتفاق قصه‌هایش، قهرمان‌ها و مخاطبان خود را در هزار توی بسیار گیج‌کننده‌ای از پیچ و خم‌های معمّایی، قرار می‌دهد که تنها پوارو راه گریز از آن را می‌داند و تقریباً همیشه در یک تک‌گویی طولانی در انتهای داستان، مسیر گریز از آن هزار تو را، به قهرمان‌ها و مخاطبان قصه، می‌نمایاند.»

ما در نمایشنامه اساساً با دو نوع کاراکتر روبه‌رو هستیم، این دو دسته را به:

۱. جامع

۲. ساده

تقسیم کرده‌اند. فورستر، همین مفهوم را در مبحث کاراکتر به «مدور» و «مسطح» تقسیم‌بندی می‌کند. این نکته را نیز می‌دانیم که «کاراکتر مسطح»، تک‌بُعدی یا تک‌عنصری است. یعنی یک فکر یا عقیده خاص یا ... "شخصیت" او را شکل می‌دهد و او غیر از این مفهوم، معنای دیگری ندارد. اما به محض اینکه عوامل و عناصر دیگری به این کاراکتر به صورت کلی اضافه شوند، این کاراکتر به سوی "مدور" شدن میل می‌کند.» با توجه به این نکته که فورستر می‌گوید، اگر کاراکتری ما را دچار شگفتی کرد و اعمالش برای ما غافلگیرکننده و غیر منتظره بود، او کاراکتری مدوّر است، می‌توانیم به این حقیقت دست پیدا کنیم که پیچیدگی و غیر قابل پیش‌بینی بودن کاراکترهای داستان‌ها و نمایشنامه‌های آگاتا کریستی، آنها را در زمرهٔ کاراکترهای مدوّر قرار می‌دهد و حضور همین آدم‌ها در داستان است که باعث می‌شود، برداشت نمایشی از آن به آسانی صورت گیرد و اساساً مشخصات نمایشی بسیاری را از خود بروز دهد.

برخی از شخصیت‌ها در آثار کریستی نماینده یک قشر خاص از مردم اجتماع هستند و حتی گاهی حضور سنخ‌هایی را در داستان‌ها می‌بینیم که برای افزودن چاشنی طنز و کمدی کلامی به خشونت درونی داستان، آفریده شده‌اند. اما شخصیت‌های اصلی درگیر ماجرای قتل، معمولاً کاراکترهای مدوری هستند که فردیت خود را بازمی‌نمایانند. این فردیت برآمده از زندگی گذشته و تجارب آن، همراه با انگیزه‌های روانی باعث می‌شود کاراکتر از حالت تک‌بعدی بیرون بیاید و چندین شمایل را در ظاهر به خود بگیرد. «اما در نمایشنامه این نکته اساسی را نباید فراموش کرد که همه چیز باید روی صحنه عمل شود. در قلمرو نمایشنامه، خمیرمایه کار ما کلام، تصویر و عمل است. البته روشن است که کلام دراماتیک با کلام عادی تفاوت‌های اساسی دارد و بن‌مایهٔ یک درام، کنش است.»

ما نمی‌توانیم، قهرمان تراژدی را در نمایشنامه با قهرمان داستان‌های کریستی، مقایسه کنیم چراکه تعاریف مشخص این دو کاراکتر را از هم جدا می‌سازد. اما در نمایشنامه‌های مدرن که تراژدی به اشکال تازه‌تری نمود پیدا می‌کند و قهرمان نیز از خصوصیات بارز قهرمان تراژدی کهن، پیروی نمی‌کند، می‌توان شباهت‌هایی را با آثار کریستی جست.

«کاراکتر محوری در نمایشنامه، همان قهرمان نمایشنامه است. این کاراکتر می‌تواند مثبت یا منفی باشد. خصوصیات اخلاقی او تعیین‌کنندهٔ وضع نیست. او در حقیقت کسی است که کنش پیرامون او شکل می‌گیرد و متن را به جلو می‌برد.» «دو تعبیر اصلی دربارهٔ کاراکتر اصلی در نمایشنامه وجود دارد:

۱. کاراکتر محوری، کاراکتری است که مخاطب کاملاً در تجارب او شریک است.

۲. کاراکتر محوری، کاراکتری است که کنش اصلی، در دست اوست.»

کاراکتر محوری آثار کریستی، کارآگاه است. این شخصیت، گاه نام هرکول پوارو و گاه نام خانم مارپل را به خود می‌گیرد. اما در بیشترین، بهترین و شناخته‌شده‌ترین آثار کریستی، این نقش برعهده پوارو است. او خود را در ورطه‌ای که جنایت ایجاد کرده است می‌اندازد و در پی قاتل می‌گردد و با این عمل به مخالفت و ستیز آشکار با کاراکتر مخالف (قاتل)، می‌پردازد. خواست وی، اجرای عدالت یا ارضای حس کنجکاوی است. البته در پاره‌ای موارد، کاراکتر اصلی به دلیل اینکه از راه شغل کارآگاهی امرار معاش می‌کند، وارد ماجرا می‌شود. در داستان‌های کریستی، ترکیبی از همه این عوامل، شخصیت اصلی را شکل می‌دهد و به واکنش وامی‌دارد. اساساً عمل قاتل باعث عکس‌العمل کارآگاه و بالعکس می‌شود. جذابیت شخصیتی مثل پوارو، در همان ظاهر و خصوصیات عجیب اوست. این موضوع باعث می‌شود که قوهٔ ذهنی و تعقل وی در مقایسه با قوای جسمی او، تا حدود زیادی برجسته‌تر شود.

اما کاراکتر مخالف، یا رقیب نیز تقریباً به اندازه کاراکتر محوری در این‌گونه داستان‌ها اهمیت دارد، چراکه این دو مولد انرژی یکدیگر به شمار می‌آیند و با حذف هر یک دیگری نیز از

کار خواهد افتاد. حال اگر شخصیت مخالف به قداست و تیزهوشی شخصیت محوری نباشد، اساساً درگیری و کشمکشی رخ نخواهد داد، تا ماجرا در جهت آن پیش برود. «هر گاه کاراکتری که در برابر اعمال کاراکتر محوری به مخالفت برخیزد، کاراکتر مخالف یا رقیب خوانده می‌شود. کاراکتر مخالف باید در نیرو و قدرت و اراده، همان کاراکتر اصلی باشد. همین هم‌سنگی باعث می‌شود که ستیز به وجود آید.»

کاراکتر مخالف (در آثار کریستی، قاتل) هوادار وضعیت موجود است. به همین دلیل او فقط به دفاع برمی‌خیزد. در آغاز او حملات کاراکتر محوری را فقط دفع و در ادامه ضرباتی نیز بر او وارد می‌کند. او آغازگر مبارزه نیست ولی اعمال او باعث شده که کاراکتر محوری به مخالفت برخیزد.

تا زمانی که قتلی به وقوع نپیوسته است، کاراکتر محوری عملاً کاری برای انجام ندارد. اما به محض اینکه قتل صورت می‌گیرد، وضعیت آشفته می‌شود و بحران اوج می‌گیرد. قاتل در تمام طول ماجرا از دست کارآگاه می‌گریزد و هر از گاه نیز، ضربهٔ تازه‌ای وارد می‌کند.

شخصیت‌های آثار کریستی، غریبه، وهم‌آور، پیچیده و شدیداً انسانی هستند، به طوری که هر کدام از ما به‌راحتی می‌توانیم خود را در جایگاه آنها تصور کنیم. به جز شخصیت کارآگاه که تا حدودی از هوشی خارق‌العاده برخوردار است، بقیه آدم‌های داستان، در ورطه‌های گناه، اشتباه، عشق و زندگی همانند ما هستند. همین امر و ملموس بودن انسانی که در یک موقعیت خاص اقدام به قتل می‌کند، آن را ترسناک‌تر و فاجعه‌بارتر جلوه می‌دهد و همهٔ ما می‌دانیم که جنایت و قتل، مسائلی هستند که در جامعهٔ بشری به‌وفور رخ می‌دهند.

آگاتا کریستی می‌گوید: «در این دنیا چیزی ترسناک‌تر از این نیست که فرزند شما، جزئی از وجود شما و در عین حال یک شخصیت کاملاً غریبه است.»

شش پسرک سیاه با کندوی عسل بازی می‌کردند، زنبور چاقی یکی را گزید و بعد پنج تا ماندند.

«ستیز، عامل بقای آدمی و جوهرهٔ هستی اوست. ستیز دراماتیک کاملاً آگاهانه صورت می‌گیرد. جهت مشخصی دارد. به مجموعه انداموارهٔ درام، جهت می‌دهد. علت وجودی صحنه‌ها را در کل انداموارهٔ، تعبیر می‌کند. مفهوم درام را آشکار می‌سازد. ستیز در درام به گونه‌هایی متفاوت رخ می‌دهد اما باید به این نکته اشاره کرد که هر اثر ماندگاری یک ستیز درونی دارد که مربوط به کاراکترهای نمایشنامه است. ستیز دیگری نیز در زمینه درام باید جاری باشد و آن ستیز میان نویسنده و مخاطب است.»

حتی اگر به معنای لغوی ستیز هم توجه کنیم، آن را به عنوان یک عامل درام می‌توانیم در آثار کریستی پیدا کنیم. اساس رویارویی دو نیروی خیر و شرّ در یک شکل کلّی، ستیز است. برآیند میان کارآگاه و قاتل به درگیری و کشمکش می‌انجامد. علت وجودی صحنه‌ها، فصل‌ها، شخصیت‌ها و اتفاقات، همین ستیز میان این دو شخصیت است و با حذف یکی از این دو عنصر، دیگر داستانی در اختیار نخواهیم داشت. ستیز درونی داستان‌های کریستی، میان کاراکتر اصلی و کاراکتر رقیب یعنی کارآگاه و قاتل صورت می‌گیرد اما ستیزهای کوچک‌تری هم میان دیگر شخصیت‌ها و قاتل و همچنین میان کارآگاه و دیگر شخصیت‌ها برقرار است. ستیز هرگز نباید لذت را از مخاطب دریغ

آگاتا کریستی

کند و دقیقاً ستیز از نوع ستیز آثار کریستی لذت و سرگرمی را به همراه دارد. نویسنده در ستیز میان خود و مخاطب، همیشه پیروز است و می‌توان این خصوصیت را به رابطه میان کارگردان و تماشاگر نیز تعمیم داد.

«ستیز در یک اثر دراماتیک عبارت است از:

۱. زمینه‌ای که لحظات اساسی درام را به هم پیوند می‌دهد.

۲. علت وجودی و اهمیت لحظات را تعبیر می‌کند.

۳. نوعی موقعیت است که بر پایه آن بحران به وجود می‌آید.

۴. بحران در آن گسترش می‌یابد.

۵. بحران در زمینهٔ ستیز، به اوج می‌رسد.

۶. اوج بحران زمینه‌ای برای ستیز بعدی است.

۷. ستیز ظرفی است که تمامی اجزاء و عناصر درام در آن ارائه می‌شود.

۸. اگر درام را به درختی تشبیه بکنیم، ستیز، تنهٔ آن درخت است که همهٔ اجزای دیگر با آن ارتباط دارند.»

ستیز در آثار آگاتاکریستی عبارت است از:

۱. لحظات درگیری و تعقیب و گریز قاتل و کارآگاه.

۲. علت درگیری و برهم‌خوردگی اوضاع و آشفتگی یعنی قتل.

۳. موقعیت درگیرانه و کشمکش، میان دو نیروی مخالف و قوی که بر پایه آن جنایت به وجود می‌آید.

۴. جنایت وسیله‌ای می‌شود برای درگیری و کشمکش میان کارآگاه و قاتل.

۵. بر اثر ستیز میان قاتل و کارآگاه به طور مثال قتل دیگری به وقوع می‌پیوندد.

۶. این قتل باعث کشمکش بیشتر و پله بعدی درگیری‌های میان کارآگاه و معمّای قتل است.

۷. کشمکش میان قاتل و کارآگاه، هدف داستان، تم، شخصیت‌ها، اتفاقات و سرگرمی را در خود دارد.

۸. اساساً به دلیل عامل جنایت است که دو نیرو، در مقابل هم قرار می‌گیرند و قربانیان هم‌دستان احتمالی، مسبب‌ها، قتل‌ها، انگیزه‌ها، گذشته‌ها و ... را تعریف می‌کنند.

«کشمکش دراماتیک نه فقط آگاهانه وقوع می‌یابد، در هر صحنه نیز، در جهتی معیّن جریان دارد تا مبدأ آن را که انگیزه است به هدفش که چیزی جز تأکید درام‌نویس بر مسئله‌ای خاص در آن صحنه نیست، بپیوندد و با پیوستن این اهداف به هم و یا به عبارتی با پیوستن صحنه‌های مختلف یک نمایش به یکدیگر به مجموع آنها جهت بدهد و در نهایت معنی و مفهومی را که نمایش برای دست یافتن بر آن به رشته تحریر درآورده است، آشکار سازد.»

برای رسیدن به مفهوم ستیز در آثار کریستی می‌توان از این فرمول استفاده کرد:

کشمکش = شخص بازی‌محوری + هدف + نیروی مخالف

کشمکش = کارآگاه + کشف راز قتل + قاتل

«استحکام درام، وابسته به قدرت هر دو طرف معادله است. یعنی قدرت اراده نیروی محوری در دستیابی به هدف و مخالفت نیروی مخالف با نیروی موافق در رسیدن به هدف.» قاتل تا پای جان از گرفتار شدن می‌گریزد و بر انجام قتل اصرار می‌ورزد چراکه چاره‌ای ندارد و کارآگاه نیز به واسطهٔ شغل خود و انگیزه درونی و شخصیتی‌اش، او را پله به پله و گام به گام دنبال می‌کند.

اما از انواع ستیزهایی که تئوریسین‌های تئاتر، برای درام قائل شده‌اند، می‌توان به روشنی یافت که ستیز در آثار پلیسی و جنایی و به‌خصوص در آثار کریستی، از نوع ستیز آدمی با آدمی است. دو نیرو، یا به صورت بیرونی یا به شکل درونی، در برابر هم قرار می‌گیرند. این نوع، رایج‌ترین انواع ستیز است و به‌راحتی در رابطه میان قاتل

و کارآگاه، تعریف می‌شود. از آنجا که همیشه در قصّه‌های کارآگاهی قاتل و پلیس نیروهای انسانی هستند و یک به یک در برابر هم قرار می‌گیرند و همین تقابل آنهاست که داستان را به پیش می‌برد، می‌توان به این نکته، دست یافت که ستیز آدمی با آدمی در این‌گونه داستان‌ها جریان دارد.

«از منظر ماهوی نیز، می‌توان ستیز را به گونه‌هایی تقسیم‌بندی کرد. از این منظر، ستیز به چهارگونه تقسیم می‌شود:

۱. ستیز ساکن

۲. ستیز با جهش

۳. ستیز تصاعدی

۴. ستیز پیش‌بینی شده»

با نگاهی به تعاریف ارائه‌شده در کتب مختلف آموزش نمایشنامه‌نویسی یا تئوری‌های درام به شکل ستیز تصاعدی می‌رسیم که شدیداً و به طور مشخصی در نمایشنامه‌ها و همچنین رمان‌های کریستی، جریان دارد. «در ستیز تصاعدی ابتدا هدف معین می‌شود. آن‌گاه کاراکتر محوری و کاراکتر مخالف در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. عامل هماهنگی باعث می‌شود که ستیز این دو سیر وقایع درام را یکی پس از دیگری پیش ببرند و در نهایت به هدف برسند. تداوم منطقی زنجیره‌ای وقایع، تا رسیدن به هدف حفظ می‌شود. در سیر این تداوم، منطقی گاه کاراکتر محوری و زمانی کاراکتر مخالف به پیروزی می‌رسند. چنین روندی، بحرانی را به وجود می‌آورد که به مرور شدت می‌گیرد، تا اینکه در نقطهٔ اوج تحول اساسی مطرح می‌شود.»

هدف معیّن است، کشف راز جنایت و دستگیری قاتل. به همین دلیل است که قاتل رو در روی کارآگاه، قرار می‌گیرد. حرکت‌های قاتل، برای مخفی نگاه داشتن سرنخ‌ها و تلاش‌های کارآگاه برای پرده برداشتن گام به گام از راز جنایت، وقایع را پیش می‌برند. تداوم منطقی حوادث با سیر صعودی تنش آنها و نزدیک‌تر شدن به کشف راز جنایت، تداوم می‌یابد. گاه کارآگاه به توفیقی دست پیدا می‌کند و گاه قاتل در آخرین لحظه از دست او می‌گریزد یا قتلی دیگر را انجام می‌دهد. بالاخره در نقطهٔ اوج ماجرا، کارآگاه راز جنایات را برای دیگران فاش می‌سازد.

ساختار کلی رمان‌های آگاتا کریستی نیز، تا حدود زیادی شباهت به ساختاری دارد که ارسطو، برای تراژدی قائل است. «ارسطو ساختار را به دو قسمت عمده، تقسیم می‌کند که قسمت اول آن، شامل گره‌افکنی از ابتدا تا نقطه اوج و قسمت دوم گره‌گشایی از نقطهٔ اوج تا پایان است. او نقطهٔ اوج را نقطهٔ تغییر مشخص و قاطع بحث قهرمان و روشن شدن قضیه می‌داند.» با کمی تغییر می‌توان این شکل را بر داستان‌های کریستی، استوار کرد. در واقع پیش‌درآمد یا همان زمینه‌چینی در آثار کریستی، مقدمهٔ داستان است که موقعیت را می‌سازد. سپس، گره‌افکنی پیش می‌آید که انجام قتل است. ستیز از پی گره‌افکنی میان کارآگاه و قاتل، آغاز می‌شود. بحران درمی‌گیرد و ماجرا پیچیده می‌گردد و همه اشخاص در آن درگیر می‌شوند تا اینکه به نقطهٔ اوج می‌رسد. این نقطه، گره اصلی است. همان‌جایی است که نفس تماشاگر در سینه حبس می‌شود تا بالاخره دریابد چه‌کسی مرتکب قتل شده است. این نقطه، تحول یکی از شخصیت‌ها از یک شهروند عادی به قاتل را در پی دارد. اگرچه این تحول درونی نیست اما از بیرون و از منظر شکلی می‌توان آن را نوعی دگرگونی به حساب آورد. شناسایی قاتل ما را به گره‌گشایی می‌رساند و کارآگاه معمای حل‌شده را توضیح می‌دهد و سپس نتیجه، که قسمتی بسیار کوتاه است، حاصل می‌گردد. در واقع منحنی این آثار به شکلی است که در آن طول حرکت عمل افزاینده بیشتر از اندازه عمل کاهنده است.

هماهنگی قدرتمندی که در بن‌مایه و ذات آثار کریستی، نهفته است باعث می‌شود تا دیگر عناصر درام نیز، به شکل روشنی خود را در سرتاسر اثر، نشان دهند. منظور از هماهنگی در یک متن نمایشی، ترکیب اشخاص بازی و در کنار هم قرار دادن ایشان است به طریقی که آشفتگی حاصل شود و بر اساس خصوصیات ویژهٔ ایشان، هر لحظه بر این آشفتگی دامن زده شود. آنچه در این میان اهمیت بیشتری دارد، خلق و خوی اشخاص بازی است. در یک هماهنگی کامل هر شخص بازی علاوه بر معرفی خود باعث بروز و تجلی خصوصیات طرف مقابل نیز می‌شود. در ترکیب و هماهنگ کردن اشخاص بازی تا آنجا که ممکن است باید اشخاصی را در مقابل هم قرار داد که هرچه بیشتر در جهات گوناگون با هم متفاوت و متضاد باشند. هماهنگی بر اساس اجتماع ضدین استوار است. البته تفکیک احباب نیز عموماً در داستان‌های عاشقانه کارکرد خوبی برای هماهنگی دارد. اما اجتماع ضدین، در داستان‌های خیر و شر، حرف اول را می‌زند. موقعیتی که دو پدیده متضاد (کارآگاه و قاتل) مجبور به قرار گرفتن در کنار هم می‌شوند. شرایط عینی باید به نحوی فراهم شود که به‌رغم تضاد بنیانی که بین دو پدیدهٔ مذکور برقرار است، ایشان را ناگزیر از به سر بردن با یکدیگر بکند.

اوضاعی که کریستی در داستان‌هایش به وجود می‌آورد تا قاتل و کارآگاه را مجبور به مبارزهٔ رو در رو با یکدیگر بکند، اکثراً از ساخت موقعیت‌های اولیه برمی‌آیند. افرادی که در یک کشتی روی اقیانوس، در هواپیما، در قطاری گیرکرده در برف با درهای قفل‌شده، ویلایی دورافتاده، جزیره‌ای بدون سکنه و ... گرد هم آمده‌اند، مسلماً نمی‌توانند از موقعیت بگریزند و اجتماع ضدین را بر هم بزنند. آنها ناچار به مبارزه و رو در رویی هستند.

«اما آشفتگی که آن را به بحران نهفته نیز تعبیر کرده‌اند، نقطه‌ای است که مسیر عادی وقایع را تغییر می‌دهد. تعادل را در هم می‌ریزد و سیر جدید حوادث را رقم می‌زند. آشفتگی، محصول ضدیت کاراکترهاست و فقط بر اثر هماهنگی درست به دست خواهد آمد.» آشفتگی در لحظه قتل پدید می‌آید. یعنی همهٔ موارد و شرایط فراهم می‌شود تا قتلی صورت بگیرد و داستان پیش برود. این عامل، مخاطب را درگیر داستان می‌کند.

زمانی که آشفتگی اتفاق می‌افتد، مفهوم پیچیدگی دراماتیک یا همان گره‌افکنی‌ها، پیش می‌آید. «پیچیدگی موانعی است که بر سر راه کاراکتر محوری قرار می‌گیرد و او را از رسیدن به هدف، بازمی‌دارد. همین عامل، انگیزهٔ ستیز را فراهم می‌کند و دو کاراکتر محوری و مخالف را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد.» دو فصل از رمان‌های آگاتا کریستی، دارای یک گره جداگانه است. یعنی علاوه بر اینکه یک گره اصلی، در کل اثر جریان دارد، در هر فصل، معماهایی در رابطه با آن گره اصلی پیش می‌آیند که در پایان آن فصل، گره‌گشایی می‌شوند. این ساختار می‌تواند به ساختار هر پرده در نمایشنامه‌های اقتباسی از آثار کریستی نیز، سرایت پیدا کند. گره‌گشایی هر فصل موجب پیشرفت داستان و آغاز فصل بعدی است. اما گره اصلی یا در واقع همان قتل و ناشناس ماندن قاتل، می‌بایستی در پایان داستان باز شود.

«بحران نیز از قسمت‌هایی است که به‌راحتی می‌تواند شدیدترین هیجان‌ها و همچنین لذت‌بخش‌ترین قسمت از تجربیات عاطفی را فراهم آورد. بحران به وقایع نمایش شدت می‌دهد و با ایجاد درگیری عاطفی، میزان هیجان تماشاگر را بالا می‌برد.» این عنصر نیز، به همراه گره‌افکنی در داستان‌های کریستی پیش می‌رود. در واقع اطلاعاتی که به تماشاگر داده نمی‌شوند یا به عبارت بهتر، از دید تماشاگر، مخفی می‌مانند به میزان تعلیق و بحران کمک می‌کنند. اطلاعاتی از قبیل گذشته مظنون‌ها، روابط مشکوک میان آنها، انگیزه‌ها و ... اگرچه در طول اثر به صورت غیر مستقیم عنوان می‌شوند اما هرگز توجه مخاطب را به خود جلب نمی‌کنند.

زمانی که سرنوشت شخصیت‌های داستان، به شرایط و اتفاقات موجود بازمی‌گردد، اتفاقاتی مثل قتل که پدیده‌ای اجتماعی است و ریشه به قدمت تاریخ بشر دارد، بیشتر رخ می‌نماید و آنها را تحت تأثیر خود، قرار می‌دهد. همین امر هیجان تماشاگر نگران سرنوشت شخصیت‌ها را بالا می‌برد. بحران برای مخاطب مثل یک ضربه است. ضربه‌ای که پیش‌زمینه‌های خاصی دارد و پس از آن هم تبعاتی از پی آن می‌آیند. زنجیرهٔ مفاهیمی مثل گره‌افکنی و گره‌گشایی، بحران، تعلیق، پیچیدگی و ... حوادث را می‌سازند و در پیشبرد وقایع داستان و نمایشنامه کمک می‌کنند.

«اما هر نوع بی‌اطمینانی و بی‌خبری از نتیجه و انتظار را تعلیق می‌گویند. تعلیق مفهومی است که بیننده در ذهن خویش ایجاد می‌کند. اساس تعلیق را پیش‌بینی تشکیل می‌دهد. تردید و دو دلی بیننده در مورد رسیدن یا نرسیدن به هدف، ایجاد تعلیق می‌کند. بنابراین وجود اطلاع برای ایجاد تعلیق، امری ضروری است. اما تعلیق به عنوان عنصری از ساختار دراماتیک به معنای معلق نگه داشتن امری است که مخاطب به‌شدت علاقه‌مند به کشف آن است. تعلیق به دو شکل قابل دستیابی است:

۱. به شکل طبیعی
۲. به شکل تکنیکی

تعلیق به شکل طبیعی بر اثر هماهنگی درست کاراکترها و آشکار شدن تضاد آنها به وجود می‌آید. اما تعلیق به شکل تکنیکی در ارتباط با بحران قابل دست‌یابی است. اگر نویسنده با ترتیب دادن بحران‌ها بر پایهٔ شدت هیجانی آنها به شکلی عمل کند که مخاطب دائماً در انتظار بحرانی دیگر باشد، تا انتها او را با خود همراه خواهد داشت.»

روشن است که تعلیق در آثار کریستی، در جا به جای آنها دیده می‌شود. اطلاعاتی که به صورت مجزا و قسمت‌بندی‌شده در طول هر فصل از اثر به مخاطب داده می‌شود، هیجان او را بالا می‌برد و نتیجه داستان را نامشخص نشان می‌دهد. مخاطب درحالی که شدیداً درگیر ماجرا شده است و می‌خواهد هویت قاتل را کشف کند، ماجرا را مو به مو دنبال می‌کند. گناهی نابخشودنی انجام‌شده‌است و عده‌ای انسان در جامعهٔ کوچک میان خودشان به دنبال اجرای عدالت هستند. روشن شدن مرحله به مرحلهٔ داستان و معماها و هر لحظه پیچیده‌تر شدن اتفاقات، باعث می‌شود که تماشاگر یا خواننده هر لحظه در انتظار اتفاق ناگوار تازه‌ای به سر ببرد.

«تعلیق به معنای معلق و پا در هوا نگه داشتن، نتیجه امری است که تماشاکن شدیداً مشتاق

به سر درآوردن از آن است. چنین نتیجه‌ای در یک اثر نمایشی، همانا سرانجام کشمکشی است که دو جناح متخاصم آغاز کرده‌اند و با نشان دادن گوشه‌هایی از توانایی‌های بالفعل و امکانات بالقوهٔ خود، موجبات پیش‌بینی نتایجی را در ذهن تماشاکن، فراهم می‌آورند.»

این موضوع دقیقاً در آثار کریستی به چشم می‌آید. منتها با این تفاوت که ما از هویت یکی از این دو نیروی متخاصم باخبریم (کارآگاه) و از دیگری اطلاعی در دست نداریم و جالب اینجاست که همین امر نیز، خود موجب نوعی تعلیق می‌شود که تماشاگر دائماً با خود حدس بزند که چه کسی قاتل است؟

اما نتیجه نهایی نمایشنامه نیز از عناصری است که می‌تواند در جلب رضایت مخاطب و موفقیت اجرا تأثیر به سزایی داشته باشد. نتیجه نهایی که دیگر صحنه‌ای را در پی ندارد، فقط وظیفهٔ تعبیر کردن مسائل نمایش و پاسخگویی به سؤال‌های مطرح‌شده را بر عهده دارد. نتیجه باید روشن و صریح و قاطع باشد. باید همه چیز در نهایت وضوح و قاطعیت تعبیر شده و هیچ مفهوم لاینحلی باقی نماند.

برای مقایسهٔ این عنصر و یافتن آن در آثار کریستی کافی است که چند رمان او را بخوانید.

پنج پسرک سیاه نزد قاضی رفتند، یکی زندانی شد و بعد چهار تا ماندند.

تم، درون‌مایه و جان نمایش است. عنصری که موضوع نمایش را شکل می‌دهد و خط‌مشی کلی آن را تعیین می‌کند. تم را معمولاً از شخصیت اصلی می‌شناسند. در واقع فاعل نمایشنامه ما را تم آن رهنمون می‌شود. آن چیزی که در ذهن فاعل نمایشنامه می‌گذرد، آن عنصری که به نوعی هدف و انگیزه اوست، در قالب تم نمایشنامه قرار می‌گیرد. این عنصر از فاعل به سایر عناصر نمایشنامه، سرایت می‌کند و همگی را مانند اتصالی محکم به هم مربوط می‌سازد.

قتل یا جنایت، درون‌مایه‌ای است که بشر از زمان هابیل و قابیل با آن سر و کار داشته است و شاید بتوان گفت تمی ازلی و ابدی است. حرکت فاعل نمایشنامه برای کشف حقیقتی که در پرده مانده است و یا نگرش نسبی انسان‌ها به عدالت و حقیقت، در سایه وجود یک قتل، شکل می‌گیرد.

«هر نمایشنامه‌ای یک تم اصلی و یک موضوع اصلی دارد که برجسته می‌شوند. تم‌ها ثابت و ازلی، ابدی هستند. موضوع می‌تواند به اثبات یا رد تم در نمایشنامه بیاید.»

قتل می‌تواند در کنار مفاهیمی چون حسادت، خشم، تردید، ترس، عشق و .. مفهومی ثابت و ازلی، ابدی تلقی شود. «تم در کل خلاصه آکسیون یا جهان دراماتیک، ایده اصلی یا مضمون متشکله آن است. پس تم، مترادف اندیشه یا مضمون اصلی است. تم، طرح کم و بیش آگاهانه‌ای است که متن به طور مکرر آن را مطرح می‌سازد.»

اگر یک تم فراگیر و قدرتمند در اثر حضور داشته باشد، اثری که حول آن شکل گرفته است، بر پایه‌های آن استوار می‌شود و می‌تواند عناصر مختلف ساختاری‌اش را با توجه به درون‌مایه، تعریف و تبیین کند. درون‌مایه آثار کریستی، شامل موضوعات اخلاقی و انسانی است. بشر، تشنه مفاهیم زیبا و اخلاقی انسانی است و از این‌رو، تماشاگر از آثاری که بر پایهٔ این مفاهیم استوار شده، استقبال می‌کند.

هرکول پوارو می‌گوید: «هیچ ماجرایی با یک جنایت تمام نمی‌شود.»

چهار پسرک سیاه به دریا رفتند؛ ماهی سرخ یکی را خورد و بعد سه تا ماندند.

میزانسن در آثار کریستی اهمیت فراوانی دارد. با توصیف کریستی از محیط، فضا و عناصر موجود و ارتباط آن با شخصیت‌هایش در داستان‌ها به توصیف کامل جغرافیای طبیعی می‌پردازد. مسیرهای دسترسی، جنگل، دریا، رودخانه و کوه، گذر از سرزمینی به سرزمین دیگر، برشمردن جزئیات هر ساختمان و راه‌های ورودی و خروجی، نوع نورپردازی، وسایل و مبلمان اتاق‌ها، پنجره‌ها و راه‌پله‌ها، توصیف جنس مواد استفاده‌شده و حتی سبک معماری، همگی در آثارش دیده می‌شود. وی حداکثر بهره را از فضاهای بسته می‌برد. به کارگیری کشتی، قطار و هواپیما برای رسیدن به نوعی فضای استرلیزه و سترون است. در آثار او از آدم‌های اضافی، عناصر بی‌مورد و یا گفت‌وگوهایی که در مجموعهٔ اثر کارکردی نداشته باشند، به‌ندرت نشانی دیده می‌شود.

مکان وقوع ماجرا از اهمیت حیاتی برخوردار است و کریستی آن را در فصول ابتدایی داستان‌هایش به مخاطب عرضه می‌دارد. یک ویلایی دورافتاده یا جزیره‌ای در میان اقیانوس، هر کدام می‌توانند فضای بسته و کلاستروفوبیک مورد نظر وی را به وجود آورند. فضایی که نویسنده در آن به‌راحتی با تکیه بر استعداد شخصیت‌پردازی و ماجراسازی‌اش می‌تواند خفقان و وحشت فراوانی را به مخاطب منتقل سازد. بسته بودن فضا به طور کلی و به مفهوم واقعی میزانسن یک نمایش را شدنی‌تر می‌سازد. از آنجا که اضافات احساسات‌پردازانه و یا شخصیت‌ها و مکان‌های زینتی در آثار این نویسنده کمتر جایی دارند، تبدیل این آثار به نمایشنامه از نظر تکنیکی بسیار ساده‌تر صورت می‌گیرد چراکه خمیرمایه اصلی که در اختیار ماست. روی یک خط و مسیر حساب‌شده حرکت می‌کند و از اصل و ابتدا شدیداً به قوانین نمایشی وفادار است.

در اکثر داستان‌های آگاتا کریستی، کارآگاه با بازسازی حرکات افراد و زمان‌بندی مناسب به شیوهٔ قتل دست پیدا می‌کند. این نکتهٔ مهم که در لحظهٔ قتل هر یک از افراد در کجای عمارت یا مکان مورد نظر قرار داشته‌اند و چه تحرکاتی میان شخصیت‌ها، صورت گرفته است، می‌تواند کارآگاه را به اشتباهات جزئی قاتل، رهنمون شود. بنابراین حرکت شخصیت‌ها در آثار کریستی از پیش تعیین شده است و به صورتی معضل و وسواس‌گونه توصیف می‌شود. این امر کمک می‌کند که در اقتباس‌های نمایشی به‌سادگی و روشنی انگیزش‌های حرکتی شخصیت‌ها را درک کنیم و بتوانیم با در کنار هم قرار دادن حرکت‌های شخصیت‌های متفاوت، روندی حرکتی و زیبایی‌شناسی تصویری نمایش را نیز در اختیار داشته باشیم.

نوع حرکت، نحوهٔ قرارگیری روی صحنه، استفاده از وسایل صحنه، ارتباط با دیگر شخصیت‌ها، ورود و خروج‌ها خاموش و روشن شدن نورها، تغییرات ناگهانی در وضعیت یا ایستایی صدایی صحنه و ... از عوامل مهم و پیش‌برندهٔ نمایش هستند که با ظرافت خاصی در رمان‌های کریستی، توصیف می‌شوند. اگر حرکات با انگیزه درونی درست و منطبق با اکت نمایشی و صحنه‌ای و همچنین پیش‌زوی داستان، انجام شود، فضای مناسب جهت هرچه نمایشی‌تر شدن اتفاق داستانی به وجود می‌آید.

سه پسرک سیاه به باغ وحش رفتند؛ خرس بزرگ یکی را گرفت و بعد دو تا ماندند.

از دیگر عناصری که به هرچه نمایشی‌تر شدن آثار کریستی کمک می‌کند، و قابلیت‌های داستان را برای اقتباس نمایشی بالا می‌برد، محدودیت در فضا و تعداد شخصیت‌هاست. تئاتر مدیومی است که از نظر دکور و طراحی صحنه، که یکی از عوامل مهم زیبایی آن نیز هست، در محدودیت قرار دارد. ضمناً محدودیت زمان نیز، امروز با توجه به تغییر سلیقه تماشاگر دنیای مدرن، دیده می‌شود. تماشاگر امروزی، در میان هزاران کانال ماهواره‌ای سرگردان است و به گفته «داستین هافمن»، یک بازیگر خوب، تنها پنج ثانیه فرصت دارد که در میان عوض شدن انبوه کانال‌ها خود را به بیننده تلویزیونی، نشان دهد. با این تفاسیر، متأثر نیز، تحت تأثیر شدت و سرعت جریان زندگی مدرن قرار گرفته است و اگر تلاش کنیم آن را به شیوهٔ قدما، بدون هیچ نوآوری اجرا کنیم، به خطا رفته‌ایم.

بنابراین زمان و مکان وقوع حوادث در مدیوم متأثر از اهمیت اساسی و حیاتی برخوردارند. همچنین است که در رمان‌های کریستی، مکان‌های محدود باعث آسان‌تر شدن عمل اقتباس نمایش می‌شوند. از آنجایی که اتفاقات مهم داستانی در یک تمرکز مکانی به وقوع می‌پیوندند، در روند نمایشی کردن این آثار، می‌توان به‌سادگی از موقعیت‌ها و مکان‌های غیر ضروری که البته تعداد بسیاری کمی هم دارند، چشم‌پوشی و خط سیر کلی ماجرا را بسیار پُررنگ و از پیش تعیین شده، هدایت کرد.

در اکثر آثار کریستی تعداد محدودی شخصیت داریم که در مکانی مثل قطار، کشتی، هواپیما، ویلا و ... گرد هم آمده‌اند و امکان خروج آنها از این موقعیت به واسطهٔ اتفاقی خاص مثل قتل، زیر سؤال می‌رود. همین وضعیت به خودی خود، دست‌مایه بسیار قدرتمندی برای شروع یک نمایش است. به طور مثال داستان «ده سیاه‌پوست کوچک» دربارهٔ ده نفر زن و مردی است که همگی به جزیره‌ای برای گذراندن تعطیلات دعوت شده‌اند. این ده نفر در عمارتی قدیمی در جزیره، اقامت می‌گزینند بدون آنکه از هویت میزبان خود باخبر شده باشند. سپس ماجرا آغاز می‌شود و هر یک از آنها بر اساس یک شعر کودکانه یکی پس از دیگری به قتل می‌رسند. موقعیت و شرایط جغرافیایی و آب و هوایی به اتمسفر این فضا کمک بسیاری می‌کند و تب فضای بسته را در سراسر اثر جاری می‌سازد.

ملاحظه می‌شود که شخصیت و فضای محدود، موقعیت مناسبی را جهت ایجاد فضایی دراماتیک و روی صحنه تئاتر ایجاد کرده است.

با نگاهی به این عناصر و با خواندن رمان‌های آگاتا کریستی، می‌توان به این نتیجه رسید که مواد خام مورد نظر برای رسیدن به یک طرح نمایشی، در موقعیت جذاب، پیش روی ما قرار دارد. نوشته‌های این نویسنده، در واقع از لحاظ موقعیتی و شخصیتی، نمایشنامه‌های بالقوه‌ای هستند که فقط صحنه‌بندی، دیالوگ‌گذاری و رسیدن به خط‌مشی کلی را نیاز دارد. زیرا در امر تبدیل آنها به درام یا نمایشنامه به تغییرات اساسی نیازی نیست و نمایشنامه‌نویس نباید به خلق موقعیت‌ها یا آدم‌های نمایشی فراوان بپردازد.

دو پسرک سیاه زیر نور خورشید نشستند، خورشید یکی را سوزاند و بعد یکی ماند.

آگاتا کریستی را می‌توان یکی از موفق‌ترین نمایشنامه‌نویسان جهان دانست. نمایشنامه‌های او همیشه جزء پُرفروش‌ترین آثار «برادوی» و «وست‌اند» بوده‌اند و حتی در چین و ژاپن نیز رکورد فروش آثار نمایشی را در اختیار دارند. فروش این آثار به شکل نمایشنامه در کتاب‌فروشی‌ها و به شکل اثر اجرایی یا نمایش در سالن‌های تئاتر، بر این ادعا صحّه می‌گذارد. نمایشنامه «تله‌موش» در آخرین اجرای خود در سال ۲۰۰۶ در لندن دوباره به رکوردی بی‌سابقه دست پیدا کرده است و حتی نمایشنامه فراموش‌شده‌ای از کریستی به نام «دودکش‌ها» که به‌تازگی توسط نوهٔ او در کتابخانه ملی لندن پیدا شده، «وست‌اند» را به تسخیر خود درآورده است.

در این بخش فهرستی از نمایشنامه‌های کریستی و آثاری را که به وی نسبت داده‌اند از نظر می‌گذرانیم.

نمایشنامه‌ها

۱. Alibi ـ ۱۹۲۸
تنظیم برای صحنه از: مایکل مورتون
۲. قهوهٔ سیاه ـ ۱۹۳۰
تنظیم برای صحنه از: آگاتا کریستی
۳. [illegible] ـ ۱۹۳۱
تنظیم برای صحنه از: آگاتا کریستی
۴. عشق یک غریبه ـ ۱۹۳۶
تنظیم برای صحنه از: فرانک واسپر
۵. دختر یک دختر ـ ۳۹ یا ۱۹۳۷
تنظیم برای صحنه از: آگاتا کریستی
۶. خطر در اندهاوس ـ ۱۹۴۰
تنظیم برای صحنه از: آرنولد ریدلی
۷. ده سیاه‌پوست کوچولو ـ ۱۹۴۳
آگاتا کریستی
۸. قرار ملاقات با مرگ ـ ۱۹۴۵
آگاتا کریستی
۹. قتل روی نیل ـ ۱۹۴۶
آگاتا کریستی
۱۰. قتل در ویکاریج ـ ۱۹۴۹
تنظیم برای صحنه از: موئی چارلز ـ باربارا تویی
۱۱. هالو ـ ۱۹۵۱ ـ آگاتا کریستی
۱۲. تله‌موش ـ ۱۹۵۲
آگاتا کریستی
۱۳. شاهد برای تعقیب ـ ۱۹۵۳
تنظیم برای صحنه از: آگاتا کریستی
۱۴. تار عنکبوت ـ ۱۹۵۴
آگاتا کریستی
۱۵. به سوی صفر ـ ۱۹۵۶
آگاتا کریستی ـ جرالد ورنر
۱۶. قضاوت ـ ۱۹۵۸
آگاتا کریستی
۱۷. مهمان ناخوانده ـ ۱۹۵۸
آگاتا کریستی
۱۸. بازگشت برای جنایت ـ ۱۹۶۰
آگاتا کریستی
۱۹. سه قانون ـ ۱۹۶۲ ـ آگاتا کریستی
۲۰. Fiddlers Three ـ ۱۹۷۲
آگاتا کریستی (آخرین نمایشنامه‌ای که نوشت)
۲۱. آخناتون ـ ۱۹۷۳
نوشته‌شده در سال ۱۹۳۷.
۲۲. جنایت افشاشده ـ ۱۹۷۷
آگاتا کریستی.
۲۳. ورق‌ها روی میز ـ ۱۹۸۱
تنظیم برای صحنه از: لزلی داربون.
۲۴. گرفتاری در خلیج پولنسا ـ ۱۹۹۲.
۲۵. قتل آسان است ـ ۱۹۹۳
تنظیم برای صحنه از: کلایو اکستون.
۲۶. و دیگر هیچ‌کس نبود ـ ۲۰۰۵
تنظیم برای صحنه از: کوین الیوت.
سال‌ها نشان‌دهندهٔ تاریخ انتشار نمایشنامه و نه تاریخ نگارش آن هستند.

نمایشنامه‌های رادیویی

۱. [illegible] ـ ۱۹۳۷ ـ آگاتا کریستی
۲. سه موش کور ـ ۱۹۴۷ ـ آگاتا کریستی
۳. [illegible] ـ ۱۹۴۸ ـ آگاتا کریستی
۴. تلفن شخصی ـ ۱۹۶۰ ـ آگاتا کریستی

نمایشنامهٔ تلویزیونی

لانهٔ زنبور ـ ۱۹۳۷
تنظیم برای صحنه از: آگاتا کریستی

[illegible] آگاتا کریستی [illegible] جهان به شمار می‌رود و بسیاری از [illegible] آثار وی را می‌توان در زمینهٔ ادبیات نمایشی جست. اما متأسفانه در کشور ما تا کنون توجهی به این زاویه از شخصیت هنری وی صورت نگرفته است. در حالی که استفاده از نمایشنامه‌های اقتباس‌شده از آثار و توجه به تکنیک‌های نگارشی وی می‌تواند به جلب توجه مخاطبان به تئاتر و آشتی تماشاگر و هنر نمایش منجر شود.

یک پسرک سیاه تنها ماند
رفت و خودش را دار زد
و دیگر هیچ‌کس نماند

منابع
ارسطو؛ عبدالحسین زرین‌کوب، فن شعر، تهران: امیرکبیر ۱۳۵۷.
[illegible] از آگاتا کریستی، ترجمهٔ [illegible]، تهران: [illegible] ۱۳۸۰.
[illegible] ترجمهٔ شیرین تعاونی، تهران: [illegible] ۱۳۷۹.
[illegible] ترجمهٔ دکتر مهدی فروغ، تهران: [illegible] ۱۳۴۹.
[illegible] مجلهٔ سروش، ش ۱۰۷۲.
[illegible] تهران: [illegible] ۱۳۵۰.
[illegible] مجلهٔ فیلم، ش ۱۵۹.
[illegible] تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا ۱۳۴۹.
[illegible] ماهنامهٔ مجلهٔ فیلم، ش ۱۵۹.
[illegible] تهران: امیرکبیر ۱۳۸۰.
[illegible] تهران: فواد ۱۳۶۹.
[illegible] ساختار درام، تهران: نیستان ۱۳۸۰.
کریستی، آگاتا: [illegible] ترجمهٔ مهدی والفی، [illegible] ۱۳۷۳.
کریستی، آگاتا: [illegible] ترجمهٔ بهرام افراسیابی، تهران: [illegible] ۱۳۷۲.
کریستی، آگاتا: ده سیاه‌پوست کوچولو، ترجمهٔ محمد قصاع، تهران: [illegible] ۱۳۷۴.
کریستی، آگاتا: ساعت‌ها، ترجمهٔ نسیم [illegible]، تهران: [illegible] ۱۳۷۵.
کریستی، آگاتا: [illegible] قاتل، ترجمهٔ محمد قصاع، تهران: [illegible] ۱۳۷۲.
کریستی، آگاتا: شب بی‌پایان، ترجمهٔ [illegible]، شیراز: [illegible] ۱۳۷۰.
کریستی، آگاتا: [illegible] به قتل می‌رسد، ترجمهٔ جمشید [illegible] ۱۳۶۹.
کریستی، آگاتا: قتل در بین‌النهرین، ترجمهٔ [illegible]، تهران: آشیانهٔ کتاب ۱۳۷۳.
کریستی، آگاتا: [illegible]، ترجمهٔ بهرام افراسیابی، [illegible] ۱۳۶۵.
کریستی، آگاتا: کریسمس در میان کبوترها، ترجمهٔ عباس [illegible]، تهران: [illegible] ۱۳۷۲.
کریستی، آگاتا: گرفتاری در خلیج پولنسا، ترجمهٔ نازیلا [illegible]، تهران: شقایق ۱۳۷۳.
گلشیری، هوشنگ: [illegible] مجموعه داستان، تهران: [illegible] ۱۳۶۳.
مکی، ابراهیم: شناخت عوامل نمایش، تهران: سروش ۱۳۷۱.
میرصادقی، جمال: ادبیات داستانی، تهران: سخن ۱۳۷۶.
میرصادقی، جمال: داستان و ادبیات، تهران: نگاه ۱۳۷۵.
میرصادقی، جمال: عناصر داستان، تهران: شفا ۱۳۶۴.
www.agatha.cz
www.agathachristie.com
www.BBC.com
www.christie.thefreelibrary.com
www.en.wikipedia.org
www.guardian.co.uk
www.mysterynet.com
www.sanvak.tripod.com