

## بررسی نمایشنامه «خدا در آلتونا حرف می‌زند»\*

### ● فاطمه مولازاده

محمد ابراهیمیان، نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس، و منتقد در سال ۱۳۲۵ در شهرستان صحنه از استان کرمانشاه متولد شد. همزمان با تحصیل روان‌شناسی در دانشگاه تهران در مطبوعات، نقدهای هنری می‌نوشت و پس از مدتی به نوشتن رمان و نمایشنامه روی آورد. از آثار او می‌توان به رمان کرشمه لیلی، نمایشنامه‌های دیدار در دمشق، طوبی در جنگ، لیلی و مجنون، قزاق‌ها، شمسانا، رستاخیز عشق، حریر سرخ صنوبر، خدا در آلتونا حرف می‌زند، بدرود امپراطور و رودکی اشاره کرد که نمایشنامه رودکی به عنوان نمایشنامه برگزیده جشنواره بیست و ششم فجر نیز شناخته شده است.

نقد زیر به شیوه نئوفرمالیستی نگاشته شده است. لازم است نخست اشاره‌ای به خود فرمالیسم از جنبه تاریخی بیندازیم تا سپس معنای نئوفرمالیسم یا فرمالیسم نو مشخص شود.

نخستین گام را در تاریخ فرمالیسم ویکتور شک洛夫سکی روسی با انتشار کتاب «رستاخیز واژه» برداشت که در سال ۱۹۱۴ به چاپ رسید، و ارزنده‌ترین اثر پژوهشی وی رساله «هنر به مثابه تمهید» است که دگرگونی بزرگی را در چارچوب نظریه‌های نقد ادبی پدید آورد.

ولی بنیانگذاران فرمالیسم، اعضای دو انجمن مطالعات زبان‌شناسی مسکو (۱۹۱۵)، به ریاست رومن یاکوبسن) و انجمن پژوهش‌های زبان شاعرانه (opozia) در سن پترزبورگ (که شک洛夫سکی نیز یکی از اعضای فعال این انجمن به حساب می‌آمد) بودند.

---

\*. کتاب ماه ادبیات، ش ۱۶، پیاپی ۱۳۰، مرداد ۱۳۸۷. نوشته حاضر نقدی است بر کتاب خدا در آلتونا حرف می‌زند؛ نوشته محمد ابراهیمیان؛ تهران: قطره، ۱۳۸۶.

فرمالیست‌ها معتقد بودند که ما بدون تجربه فرم نمی‌توانیم معنا یا محتوای اثر هنری را درک کنیم؛ به همین دلیل فرم را مقدم بر محتوا می‌دانستند؛ از آن‌جا که هدف اصلی حمله‌های فرمالیست‌ها نقد تأثیری و نقد تاریخی بود، از نظر آنها اثر هنری پدیده‌ای خودمختار محسوب می‌شد که ورای فرایندهای تاریخی و اجتماعی قرار داشت و منتقد برای پاسخ دادن به پرسش‌های انتقادی، «فقط» باید به خود متن رجوع می‌کرد.<sup>۱</sup>

در حوزه نمایشنامه، نظریه‌های ارسطو در بوطیقا، از جهاتی نخستین اثر فرمالیستی جهان است که بر اهمیت متن و تقدم فرم و بی‌توجهی به مؤلف از یک سو و مخاطب از سوی دیگر تأکید می‌کند.<sup>۲</sup>

آثار فرگوسن (به خصوص کتاب *the idea of a theatre*)، اریک بنتلی، الدر السن، ریچارد هابنی، و معلمان تئاتر دیگری چون الکساندر دین، هاردی آلبرایت، سام اسمایلی و فرانسیس هاج از آثار مطرح در زمینه نمایشنامه است.

این افراد غالباً اهل ایالات متحده هستند و آثارشان بعد از دهه ۱۹۳۰ شروع به انتشار کرد و تحت عنوان نقد نو (فرمالیسم انگلیسی - آمریکایی) در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۵۰ به اوج شکوفایی رسید. یکی از ویژگی‌های فرمالیسم که دلیل بقای آن نیز بوده است، موهبت انعطاف‌پذیری آن است، به طوری که به مرور زمان توانست بر ضعف‌ها و ناتوانی‌های غیرقابل دفاع خود غلبه کند؛ از آن جمله بی‌توجهی مطلق به مؤلف و زمینه‌های اجتماعی و تاریخی متن ادبی است که به خصوص در اثر فرانسیس هاج با نام کارگردانی نمایشنامه شاهد این انعطاف‌پذیری هستیم که اثر نئوفرمالیستی به حساب می‌آید.

همان‌گونه که فرمالیست‌های اولیه (روسی) به کشف «ادبیت» اثر به شیوه علمی علاقه وافری داشتند و از این رو به «تجزیه و تحلیل» عناصر موجود در خود اثر می‌پرداختند، ما نیز در این متن تلاش کرده‌ایم که هرکدام از عناصر نمایشنامه را به صورت جداگانه بررسی کنیم تا نقد شکلی عینی‌تر به خود بگیرد و به صورت جزئی‌نگرتری بتوان در مورد فرم آن نگاهی به دست داد؛ در عین حال تلاش کرده‌ایم که از کنار زمینه‌های اجتماعی - تاریخی که در به وجود آمدن نمایشنامه بی‌تأثیر نبوده‌اند، بی‌تفاوت نگذریم.

در مورد عناصر فوق‌الذکر باید گفت که فرمالیست‌ها عموماً و جیمز توماس خصوصاً که عمده این متن (پس از کتاب «نمایشنامه‌نویسی» اثر سام اسماعیلی) متکی بر اثر اوست، عناصری از این قبیل را بررسی می‌کنند.

۱. شرایط مفروض: شامل زمان، مکان، جوامع، اقتصاد، سیاست و قانون، خرد و فرهنگ، مسائل مذهبی، و جهان نمایشنامه
  ۲. داستان پیش‌آغازین (شامل اتفاقاتی که پیش از شروع نمایشنامه رخ داده به اضافه تکنیک پخش این اطلاعات)
  ۳. طرح: شامل کنش فیزیکی و روان‌شناختی
  ۴. طرح: شامل بررسی پیشروی و ساختار
  ۵. شخصیت
  ۶. ایده یا فکر نمایشنامه (که در کلمات، شخصیت‌ها و طرح می‌توان به دنبال آن گشت)
  ۷. دیالوگ (شامل بررسی کلمات، جملات، گفتارها، تأثیربودن)
  ۸. سبک نمایشنامه
  ۹. تمپو، ریتم و حال و هوا
- البته در مواردی که احساس کردیم برخی از این موارد بیش از آن که نیل به سوی نقد داشته باشند، رنگ «تحلیل» صرف به خود می‌گیرند که فقط برای اجرا مورد نیاز است، از آن مورد صرف‌نظر کرده‌ایم، مانند تمپو و ریتم.
- نمایشنامه، داستان مردی است که ۱۵ سال پیش سرش را برای تحصیل راهی آلمان کرده است و اکنون پس از این مدت طولانی به دیدار او می‌رود، ولی متوجه می‌شود پسر با او بسیار بیگانه است و همه چیز از تفاوت این دو نسل آغاز می‌شود که پایانی جز خودکشی ندارد. او غرق در ذهنیات شاعرانه و بیمارگونه خویش به استقبال مرگ می‌رود.

### یک تفسیر کوتاه بر دنیای نمایشنامه

این یک تراژدی درباره تنهایی انسان است - اثری که از درون متنی دیگر سربرآورده است؛ از شاهنامه فردوسی - و مشخصاً از داستان رستم و سهراب؛ و یک آشنایی‌زدایی و انتقادی از آن. سهرابی دیگر به نام بردیا و رستمی دیگر به نام پدر، بعد از گذشت قرن‌ها، بار دیگر رو در رو، بار دیگر میدان جنگ، مرگ، ولی این پدر با رستم تفاوتی دارد؛ رستم، بار نخستینی که از سهراب بر زمین می‌خورد به حيله خود را می‌رهاند:

رستم: رسم جوانمردی چی می‌شه؟ (۵۵)<sup>۳</sup>

ولی این پدر شهامت آن را دارد که حيله به کار نبنند و برتری پسرش را بپذیرد، هرچند فقط در درون خود:

حق با اونه (۵۵)

همان گونه که سهراب را بر رستم ارجح می‌داند:

پسر: به سلامتی رستم می‌خورید؟

پدر: سهراب!

پدر عاشق است، عشقی که در واقعیت (سواى دنیای ذهنی او) نشانه‌ها از آن سخن می‌گویند:

لنگه کفش زنانه پاشنه بلند زنگاری؛ که در آن می‌نوشد:

بقای سهراب، بقای عشق (۱۶)

و رازی سر به مهر: ساعتی که در ۱۲/۳۳ ایستاده و کوکش هم مفقود شده است؛ «همه مردم

دنیا نامحرمند» برای دانستن این راز!

این که بردیاست و پدر، مردی بسیار پرمطالعه و عاشق کتاب که سال‌های عمرش را تنها با آنها

سپری کرده است؛ پسر: سی سال روزنامه‌نگاری.

با همسری که حالش از هرچه کتاب است به هم می‌خورد:

بریز دور این آت آشغالاً رو ... خودتو حبس کردی تو اون اتاق لای اون کتابا که چی بشه؟

اینجا آلمان است، کیل، آلتونا. داستان از این قرار است که پدر (که در سراسر نمایشنامه تنها با

همین عنوان از او یاد می‌شود!) از ایران (تهران) برای دیدار پسرش، بردیا که پانزده سال است برای

تحصیل از ایران دور است، بدین جا آمده. با شاهنامه‌ای بسیار بزرگ که با چرخ‌دستی حملش می‌کند:

مردی با بیست هزار جلد کتاب در قلب کویر.

حوادث داستان از آنجا برای ما روایت می‌شود که وی وارد فرودگاه فرانکفورت شده و یکی از

دوستان بردیا به نام جواد که او هم به همراه «جاسم براق و جاوید جفنگ و حاجی فینیک (بردیا)»

مقیم آلمان است، به استقبال او می‌رود. بردیا بی‌خیر از همه دوستانش «بیهو غییش زده» است.

علی‌ترکه: فکر می‌کرد باباش اومده ورش داره بیره تهران.

ولی به هر طریق ممکن او را می‌یابند و بردیا با پدر قرار می‌گذارد. در این میان صحنه‌ای هم

هست که به مونولوگی از مادر اختصاص دارد و به زمان راهی شدن پدر به سوی آلمان برمی‌گردد؛ در

این صحنه اطلاعاتی از این قبیل منتقل می‌شود: پدر عاشق پیشه است، مادر از وضع مالی خانواده‌اش

در مقایسه با خواهرانش، راضی نیست. ۱۵ سال است که پدر حتی یک بار هم بلیطی به مادر نداده

که برود و پسرش را ببیند. مادر حالش از کتاب به هم می‌خورد، میل دارد که بردیا با خواهرزاده‌اش ازدواج کند، ولی پدر مخالف است، برادرهای او ازدواج‌های غیرمعمولی یا دو غیر ایرانی داشته‌اند، مادر در مورد خود خطاب به پدر می‌گوید: «عین قسم ناحق چسبیدی به من که چی بشه؟» یا چند سطر بعدتر:

«یه زن هم واسه خودت بگیر... تو هم که عاشق پیشه!» پدر: ولی من دوست داشتم.

در این میان رستم و سهراب به طور مکرر در ذهن پدر حضور دارند، صحنه جنگ آن دو تا کشته شدن سهراب. زن زنگاری هم گاه ظاهر می‌شود: «عشق اولم بود» بیست و سه سال عاشقش بوده است. و بردیا از این عشق خبر دارد.

و نیز بانفده (بافندگان) ای که در ذهن پدر حضور دارد و محرم راز وی است؛ آنها قالی می‌بافند. پدر در کلن دوستی به نام فریدون دارد که قدیمی‌ترین دوست اوست. فریدون قصد دارد برای پدر پناهندگی بگیرد و داستانی را به پدر آموخته که باید جلوی مأمورین بازی کند؛ آنها تمرین می‌کنند، مثل روزهای جوانیشان که در ایران در انتظار گودو اجرا می‌کرده‌اند، ولیکن در نهایت پدر می‌گوید که: «بهم بر می‌خوره» او قصد ندارد بماند.

در این بین یک داستان فرعی نیز وجود دارد: منزل فریدون آتش می‌گیرد و پدر جان خود را به خطر می‌اندازد و راهی بیمارستان می‌شود.

در صحنه بعد که صحنه حضور پدر در ایستگاه قطار آلتوناست، ناگهان با تعدادی پلیس مواجه می‌شویم که تصور می‌کنند او قصد دارد بمبی در آنجا منفجر کند، آنها از همان لحظه ورود وی به آلمان او را زیر نظر داشته‌اند، تلفن ایستگاه زنگ می‌زند، در یک فضای تجریدی پدر گوشی را برمی‌دارد؛ صدای خداست: من نمرده‌ام، او که مرد، نیچه بود، به زودی مرا خواهی دید.

پدر ساعتش را که بار اولی که از آلتونا رد می‌شد، در میان ریل‌ها انداخته بود، برمی‌دارد و رأس ساعت ۱۲/۳۳ مقداری قرص می‌خورد و در همان‌جا مرگ به سراغش می‌آید. سپس رییس پلیس (مرد بارانی‌پوش) برای جلوگیری از انفجار احتمالی دستور می‌دهد که قطار سریع‌السیر را متوقف کنند و قطار (!) را پیش بیندازند. قطار خانم‌ها متوقف می‌شود و تصادفاً همان زن زنگاری از آن بیرون می‌آید تا از لاکوموتیوران برای توقفشان توضیح بخواهد. از او ساعت را می‌پرسند؛ بدون نگاه به ساعت می‌گوید ۱۲/۳۳ (درست همان کاری که پدر همیشه می‌کرد)، ناگهان متوجه ساعت پدر می‌شود که مرد بارانی‌پوش آن را به طرزی اغراق‌آمیز دور انگشتانش می‌چرخاند. زن جیغی می‌کشد و روی نیمکت می‌افتد (بعد از مرگ سهراب؟! ...) و کوک ساعت پدر را درآورده و کوکش می‌کند؛

همه ساعت‌ها که در ۱۲/۳۳ دقیقه متوقف شده بودند به راه خود ادامه می‌دهند: ساعت راه آهن، ساعت مرد بارانی پوش، دو مأمور پلیس و دیگران.

بردیا نیز در آخر می‌گوید: «من... بردیا پسرش بودم» آیا مادر واقعی بردیا این زن است؟ (مرجع ضمیر مشخص نیست)

در نهایت بافندگان دار قالی را پیش می‌آورند؛ یک طرح اسلیمی هفت‌رنگ از یک نیلوفر رونده در یک متن زنگاری بافته‌اند. آتش‌بازی تولد مسیح آغاز می‌شود!

در بررسی نمایشنامه، اگر بخواهیم با شرایط مفروض - که فرمالیست‌ها و خصوصاً فرانسویس هاج آن را به شالوده و پایه محکم ساختمان تشبیه می‌کند - آغاز کنیم و مشخصاً با عنصر «زمان» که در این نمایشنامه عنصر مهمی است، باید بگوییم که:

- زمان کنش هم‌عصر با ماست؛ چراکه فریدون، دوست پدر از خاطرات خود در زمان انقلاب می‌گوید: وقتی انقلاب شد، تو میدان انقلاب از بس قنداق تفنگ کوبیده بودن رو سر و کلاه، هیچ کس رو نمی‌شناختم (۹۰)

و «من از او (پدر) بزرگ‌تر بودم. هفت سال»

اینها به ما می‌گوید که پدر فریدون به نسلی تعلق دارند که هنگام انقلاب، ایام جوانیشان را سپری می‌کرده‌اند و بردیا اکنون جوان است؛ «خیلی از هجده سالش گذشته».

- زمان دراماتیک کمی پیش از هفت‌ماه است: از حدود اول ماه «می» (۷۵) روز جهانی کار و کارگر که برای پدر اهمیت دارد (۷۶) تا روز تولد مسیح (۱۴۵) که در ماه دسامبر است. تمامی این مدت نیز بین صحنه آخر و صحنه پیش از آن سپری شده است.

- نمایشنامه حرکتی غیرخطی دارد و زمان در هم ریخته است. در واقع هیچ قید و بندی برای زمان روایت وجود ندارد. همه چیز به شیوه سیال ذهن است. ذهن پدر، بافندگان (بافنده) راه رستم و سهراب را در میدان نبرد، پدر بزرگ، و زن زنگاری را برای ما مجسم می‌کند. در این مورد نویسنده دست به افشای فن نیز زده است:

پدر (به بافنده): بکوب، خوب می‌کوبیدی.

بافنده: می‌شنوه (البته مرجع ضمیر این فعل مشخص نیست)

پدر: تو، توی ذهن منی مؤمن.

بافنده: دستگام چی؟

پدر: اونم همین‌طور (۵۴)

و این ذهنی بودن روایت باعث می‌شود که تغییر زمان و قطع بهنگام یا نابهنگام آن و انتقال از صحنه‌ای به صحنه دیگر، کاملاً آزادانه صورت گیرد.

گاه نیز حضور مادر، ذهنیات پدر شامل رستم و سهراب و سپس حضور خود پدر، روی هم می‌افتد (۶۱ به بعد)؛ زمان در هم تنیده و مبهم می‌شود.

همان‌طور که اشاره شد، پسر (بردیا) در انتهای صحنه کوتاه دوم دیالوگ کوتاهی دارد:

من...

و جمله‌اش را ناتمام می‌گذارد؛ و این جمله را (طبق توضیح صحنه) در انتهای نمایشنامه و آخرین دیالوگ آن تکمیل می‌کند:

من ... بردیا پرسرش بودم.

از آن‌جا که فقط توضیح صحنه بر این مسأله اصرار می‌ورزد، آیا می‌توان گفت که با تکرار یک کلمه در لحظات آغازین متن و انتهای آن زمان دایره‌وار است؟ مگر نشانه‌های اجرایی آن را پررنگ کند.

حرکت غیرخطی و پس و پیش شدن زمان در کل متن، باعث می‌شود که توجه ما به فرم نمایشنامه (نوع روایت) به خودی خود جلب شود؛ و این وجه مشترکی است با شعر که در آن توجه معطوف به فرم، به طور خاص است؛ و همان‌گونه که رومن یاکوبسن می‌گوید: «اگر اثر هنری، توجه را به شکل خود جلب کند، آنگاه آن شکل به بخشی از محتوای آن تبدیل می‌شود!» شاید سیر دنیای نمایشنامه در بی‌زمان و بی‌مکان ذهن پدر، حکایت از ذهن آشفته خود او دارد. ذهنی که او را به سوی خودکشی سوق می‌دهد و شاید این فرم نیز خود، به این سو سوق داشته باشد.

### مکان(های) نمایشنامه

۱. نوازنده تنبور در بلندترین ارتفاع ممکن، نزدیک ماه؛ ۲. اتاقی که بالکنی رو به دریای بالتیک دارد؛ ۳. ایستگاه قطار؛ ۴. اتاق فریدون، و مکان‌های نامعلوم دیگر.

بیشتر اوقات در اتاق خانه بردیا می‌افتد که رو به دریای بالتیک است و در شهر کیل:

پسر: (رو به بالکن می‌رود) شانس آوردین این چند روز هوای کیل خوبه (۱۸)

نام نمایشنامه از شهری به نام «آلتونا» سخن می‌گوید در درون متن پدر اشاره به نمایشنامه «گوشه‌نشینان آلتونا» اثر سارتر کرده است. این توجه خاص از محتوای متن سرچشمه گرفته. از نظر مشترکی که بین این دو متن نمایشنامه سارتر وجود دارد که به آن خواهیم پرداخت.

در بعضی صحنه‌ها مکان، مشخص نیست و فقط توضیح صحنه به آن اشاره دارد، که گاه همین اشاره نیز وجود ندارد. از جمله صحنه حضور فریدون است؛ معلوم نیست این‌جا کجاست، فقط توضیح صحنه گفته است که «این‌جا اتاق فریدون است»، ولی تماشاگران قطعاً نمی‌توانند مطمئن باشند که این‌جا جای دیگری نیست، چرا که هیچ دیالوگی اشاره به این مسأله ندارد.

گروه‌ها و جوامع دوستی و خانوادگی چندی در نمایشنامه وجود دارد. ولی از این میان، مهم‌ترین و در عین حال پنهان‌ترین گروه، گروه عاشقانه پدر و زن زنگاری است؛ چیزی که تنها از لابه‌لای دیالوگ‌ها و زیرمتن اتفاقاتی می‌افتد (به طور خاص، حضور طولانی و پنهانی پدر در آلمان که گویی به دنبال این زن است)، و البته چند صحنه ذهنی از حضور وی نمی‌توان به آن پی برد، اشاره‌ای ظریف ولی رابطه‌ای بسیار پر رنگ در کل نمایشنامه و کنش اصلی؛ چنان‌که ستون فقرات شخصیت پدر را کیفیت همین رابطه بر ما مشخص می‌سازد.

\*\*\*

حضور پررنگ عنصر خرد و مسائل فرهنگی نیز در این بین جلب توجه می‌کند. شخصیت اصلی، پدر؛ ۳۰ سال روزنامه‌نگاری کرده است و بیشتر عمرش را با کتاب گذرانده، چنان‌که هم با ادبیات ایران و هم ادبیات آلمان آشنایی عمیقی دارد، گویی با آنها زندگی کرده است؛ این مسأله راحتی در نوع کلماتی که در سخن گفتن از آنها استفاده می‌کند، اشعار و عباراتی از مشاهیر، اشاره به اتفاقات مهم تاریخی ادبی که در سرتاسر نمایشنامه خودنمایی می‌کند و حال و هوای نمایشنامه را از حضور تاریخ ادبیات پر می‌کند، می‌توان مشاهده کرد؛ مثلاً:

آقای شیلر، احترامات فائقه غریبانه مرا بپذیرد.

همه ویلهلم تل‌ها، به جای سیب، قلب پسرانشان را نشانه گرفته‌اند. زنده‌باد اسطوره‌های فوتبال... حتی پسرش بردیا هرچند که دانشجوی پزشکی است، ولی اطلاعات ادبی خوبی دارد، به عنوان مثال آن‌جا که داستانی از مولوی نقل می‌کند (۹۳).

این اتفاق از نکات بسیار مثبت نمایشنامه است که اکنون در بررسی شخصیت پدر بیش از این به آن خواهیم پرداخت.

\*\*\*

واضح است که عنصر شخصیت پدر که شخصیت اصلی است، در نمایشنامه به وضوح سایه افکنده است؛ دنیای نمایشنامه عمیقاً تحت تأثیر ذهنیات اوست. عنصر شخصیت به همراه طرح دو عنصر هستند که فرانسیس هاج می‌گوید درونۀ واقعی نمایشنامه بر آنها استوارند.



پدر شخصیت پیچیده‌ای است؛

عاشق؛ هدف مهم او این است که معشوق خود «زن زنگاری» را بیابد:

اگه سوزنی باشد تو انبار کاه: «من دونه دونه کاه‌های این انبارو می‌خورم. سوزن را پیدا می‌کنم.»  
دیالوگ مستقیمی مبنی بر این که پدر به این قصد به آلمان رفته وجود ندارد، ما این مسأله را از

زیر متن و لابه‌لای دیالوگ‌ها تشخیص می‌دهیم. حتی پدر ادعا دارد که می‌رود پسرش را ببیند.  
ولی مهم‌ترین مسأله‌ای که در مورد او وجود دارد مشکلات روحی و روانی اوست؛ آن قدر کتاب خوانده که دچار سوءهاضمه فکری شده است:

بافنده (همان راوی مست غرق شعر و شور و عرفانی همچون پدر که زاده اوست):

چقدر هذیان می‌گی!

و کشمکش اصلی نیز کشمکش درونی بین پدر و خویشان اوست: در من ما هزار نفر زندگی می‌کنه. او غرق در ذهن خویش است: از واقعیت بیزارم.

اون خود را نمونه‌ای از ابراهیم ادهم می‌داند که سوزن خود را بر هزار سوزن طلا ترجیح می‌دهد.  
با این حال، نقطه ابهامی که در مورد او وجود دارد این است که او هم در مورد مادر می‌گوید، دوستش دارد (۷۶) و هم در مورد زن زنگاری (!) این دو تا چه حد با هم قابل جمع در یک شخصیت است؟ مگر این که این مسأله را نیز روانپزشی او مربوط بدانیم.

و نکته دیگر این که نام پدر مشخص نیست (او شخصیت اصلی است!) فقط کلمه پدر را در مورد او می‌دانیم.

در این میان رقص‌های هستریک پدر، نشانه مسائل روانی او و کاشتی مناسب براب باورپذیر کردن کامل خودکشی وی است.

از نمونه آشفته‌گی‌های روحی او، این دیالوگ‌ها قابل توجه به نظر می‌رسد:

پسر: شما که اون قدر آهن داشتین، چرا باهاش ریل نساختین؟

پدر: که این انگلیسی‌های پفیوز از روش رد شن، هرچی داریم ببرن!

پسر: نه که نبردن؟

پدر: اونقدر نفت به خوردشون می‌دیم که بوی گند نفت بگیرن و دیگه کسی نتونه از بوی بد تحملشون کنه.

از دیالوگ انتهایی پدر می‌توان به عنوان گروتسک یاد کرد، چرا که هم خنده و هم انزجار و اشمئزاز را در خود دارد.

بدین ترتیب شخصیت‌پردازی پدر از نکات بسیار مثبت و موثر این نمایشنامه است. رابطه‌ای بینامتنی بین این نمایشنامه، داستان رستم و سهراب و نمایشنامه «گوشه‌نشینان آلتونا» اثر ژان پل ساتر وجود دارد. اگر در این سه داستان به دنبال نقطه مشترک بگردیم، به مهم‌ترین نقطه‌ای که می‌رسیم این است که در هر سه، کشمکش اصلی بین پدر و پسر است و پدر در حق پسر ظلمی روا داشته، هرچند که در هر کدام نتیجه متفاوت است و عملکرد پدرها نیز، در شاهنامه فردوسی، پدر پسر را می‌کشد، در گوشه‌نشینان آلتونا پدر و پسر با هم خودکشی می‌کنند، و در این‌جا پدر به تنهایی؛ و معنای متن نیز شاید ناشی از همین نکته است. به غربت سپردن فرزند را چون سم کشنده سهراب می‌داند؛ (۷۱) اشاره‌ای به مسأله مهاجرت «مغزها».

با توجه به چنین دیالوگی:

پدر: مرتیکه فرمساق، بهش می‌گه تو رستمی زیر باره نمی‌ره.

بافنده: ناسیونالیسم آقا، ناسیونالیسم، پدر فدای وطن.

می‌توان این گونه تفسیر کرد که نمایشنامه چیز در مخالفت یا حداقل عدم تأیید وطن‌پرستی و فداکردن فرزند به خاطر وطن در خود دارد. او معتقد به آزادی است. حتی اشارات دیگری وجود دارد که گویی اعتراض است به بعضی خصائل بعضی از ایرانی‌ها (حداقل از نگاه بردیا):

بردیا: کنگر خوردین و لنگر انداختین تو تختخواب تاریخ و هی چرت دو پهلو می‌زنین. (۲۲)  
بردیا از این که شاهنامه مملو از کشت و کشتار است نیز شکایت دارد: از صفحه اول همین که می‌گه به نام خداوند جان و خرد، شمشیر و می‌کشه تا آخر.

از ایرانیان در تاریخ هم می‌گوید: آتن رو به آتیش نکشوندید؟ به مصر لشکر نکشیدید؟ کراسوس رو شما نکشتید؟ مردم دهلی رو قتل عام نکردید؟ هفده‌بار خاک سومنات رو به توبره نکشیدید؟ طناب از شونه عرب رد نکردید؟ هفتاد من چشم مردم کرمان رو رو ترازو نگذاشتید؟ از کله مناره نساختید؟ (۲۱)

اینها نشان از جسارت این قلم در انتقاد از خویش در مقام یک ایرانی دارد که به قول ادوارد سعید «در نقش روشنفکر»: روشنفکر آن نیست که «به هر طریق» از خود یا از چیزی که منسوب به اوست به دفاع برخیزد (نقل به مضمون).

البته در نیز پاسخی دارد.

و نیز چنین دیالوگی: از اسکندر به این ور هر کی اومد ما رو تکه پاره کرد و رفت.

پسر: برای همین همیشه دیکتاتورها بر شما دیکتاتوری کرده‌اند.  
این دیالوگ می‌تواند با نشانه‌ای که در صحنه گذاشته شود، تفسیر امروزی و بسیار سیاسی به دست دهد.

\*\*\*

عنصر زبان:

نویسنده از زبان غیر رسمی استفاده کرده: دش دشه‌ها - قلمدوش کردن - این تتمه عمر - گاف دادن - دیگه آفتابه خرج لحيمة و بسیاری مواد دیگر.

در عین حال با توجه به شخصیت غرق در کتاب و کلمه پدر، حضور کلمات و اشاراتی از کتاب‌های مختلف بر فضای نمایشنامه سنگینی می‌کند: هرکولس - هملت - فلمینگ پاولسن دانمارکی - زیگفريد - اُشیل - اسفندیار.

آوردن عباراتی مستقیماً از شاهنامه و حافظ، مولوی، شیلر و دیگران نیز تأکیدی بر ادبیات حاکم بر فضای متن دارد.

مشخصاً در مورد پدر استفاده همزمان از این زبان فاخر و زبان عامیانه که گهگاه به سوی آواز نیز می‌رود (نه شیر داره نه پستون، شیرشو بردن هندستون «۱۰۱») نشان از همان آشفتگی روحی است؛ و این همان تأثیر مستقیم فرم بر محتواست.

در مورد شخصیت مادر اگر بخواهیم فقط به یک صحنه اشاره کنیم، در صفحه ۶۹ از عبارت: «یا قمر بنی هاشم، زمین لرزه» استفاده شده.

می‌دانیم که «یا قمر بنی هاشم» اصطلاحی عامیانه است و امروزه (با توجه به زمان کنش) عوام هیچ‌گاه به جای زلزله از کلمه «زمین لرزه» استفاده نمی‌کنند. به نظر می‌رسد همنشینی این دو عبارت زمخت باشد، به خصوص اگر نگاهی به کلمات و عبارات مادر جاهای دیگر متن هم بیندازیم: یه باریکه آب - هفت تا پادشاه را خواب می‌دید - کشتیبارت شدم - مثل ترقه‌ای، زود از کوه در می‌ری - چقولی کردن.

ممکن است گفته شود در این جا با توجه این که با کشته شدن سهراب به دست رستم مواجه هستیم، این همنشینی توجیه‌پذیر است، ولی می‌دانیم که تمامی این اتفاقات در ذهن پدر رخ می‌دهد و تا جایی که متن به ما اطلاع (faet) می‌دهد، مادر از این ذهنیات آگاهی ندارد.

می‌دانیم که شخصیت‌ها در نمایشنامه تنها هنگامی لب به سخن می‌گشایند که نیروی درونی یا اجباری آنها را به این کار وا دارد؛ در لحظاتی از نمایشنامه دیالوگ‌هایی رد و بدل می‌شود که شخصیت

به هیچ وجه اجباری در به زبان آوردن آنها ندارد. مواردی همچون این که پسر می پرسد: «عاشقی چیه بابا؟» و سپس پدر به بیان نظرات نویسنده در مورد عشق می پردازد. اگر این دیالوگ، یا به طور کلی این واحد (unit)<sup>۴</sup> حذف شود، هیچ اتفاقی در متن نمی افتد؛ و می دانیم که ساختار نمایشنامه باید چنان باشد که اگر کلمه‌ای از آن حذف شود، نقصی به نمایشنامه در معنا یا فرم وارد آید.

البته دیالوگ در حالت کلی، احساسات را به خوبی منتقل می کند و زیر متن نیز به خوبی به عشق پنهان پدر اشاره دارد و وظیفه پیش بردن کنش را نیز انجام می دهد. در پایان به بعضی نکات نیز اشاره می کنم:

- در مورد زمان دراماتیک نمایشنامه که کمی بیش از ۷ ماه به طول می انجامد، ما تنها از توضیح صحنه متوجه این می شویم که پدر چه مدت در آلمان بوده است. صفحه آخر، هیچ دیالوگی وجود ندارد که به تماشاگری که امکان خواندن توضیح صحنه را ندارد، بگوید که پدر ماه‌ها در آلمان مانده است.

- حضور پلیس آلمان و ورود مسأله سیاست به طور پررنگ به کنش و معنای نمایشنامه، به صورتی ناگهانی اتفاق می افتد و غافلگیری است. این حضور در آخر صحنه است؛ آن جاست که متوجه می شویم پدر از ابتدای ورود به آلمان تحت نظر بوده است. از پیش هیچ کاشتی (اشاره‌ای برای باورپذیر کردن اتفاقات بعدی) برای حضور مستقیم پلیس وجود ندارد؛ فقط به مسأله پناهندگی اشاره شده است.

- در صفحه (۱۴۳) بردیا هنگام مرگ پدر به طرزی غافلگیرکننده سر می رسد، گویی نویسنده دست او را گرفته و به این صحنه کشانده است، و تصور کرده که این غیر قابل باور بودن، تنها با این دیالوگ قابل حل است: پیدا کردن شما دانشجو ممتاز دانشگاه پزشکی کیل، با توجه به دفترچه خاطرات پدرتون کار چندان دشواری نبود.

با توجه به این که در صفحات پایانی نمایشنامه هستیم، به نظر می رسد این دیالوگ تنها از شتاب نویسنده برای جمع کردن متن حکایت دارد.

- از عناصر تصادف استفاده فراوانی شده است؛ قطاری که مرد بارانی پوش دستور پیش افتادن آن را صادر می کند، تصادفاً همان قطاری است که حامل معشوق پدر است، و تصادفاً از بین تمامی آن زنان همین معشوق ما سر می رسد و کوک ساعت را جا می اندازد تا زمان به راه خود ادامه دهد!

- صحنه حضور خیالی پدر بزرگ در کنار پسر و پدر به صورتی که هم پدر آن را می بیند و با او

سخن می گوید و هم پسر، غیر قابل باور است. (۳۰ و بعد از آن)

پدربزرگ: کاش (بردیا) این‌جا بود و کمر منو معالجه می‌کرد.  
ولی چند لحظه بعد پسر با پدربزرگ سخن می‌گوید(!): حاجی عمو، بابامو چرا اینقدر می‌زدین؟  
پدربزرگ هم پسر را می‌بیند: پسرمه! تو چرا می‌زنی؟  
پسر: پدرمه.  
- از نکات مثبت نمایشنامه این است که در صحنه‌های رویارویی پدر و پسر، گاهگاهی این دو با رستم و سهراب همپوشانی پیدا می‌کنند و گویی روی هم می‌افتند. (۸۵)  
پسر: خودتون تا حالا چرا نیومدین؟ وقتی خیلی می‌خواستمتون؟  
پدر: حالا...  
پسر: نوشداروی بعد از مرگ.  
پدر: نتونستم.  
پسر: چرا.  
پدر: قفل کرده شده بود.  
پسر: یه جورایی وازش می‌کردین، شما که بیژن رو از چاه می‌کشید بیرون یا هفت‌خوان رو واسه نجات کاووس پشت سر می‌ذارین و شاخ دیو سفید رو می‌شکونین.  
پدر: ما یاد گرفتیم که همیشه دیگرون رو نجات بدیم.  
گویی سهراب و رستمند که بار دیگر مقابل یکدیگر ایستاده‌اند.

### پی‌نوشت‌ها

۱. هاج، فرانیس، کارگردانی نمایشنامه، ترجمه منصور ابراهیمی و علی‌اکبر علیزاده، سمت، ۱۳۸۱، ص ۵.
۲. همان، ص ۴.
۳. اعداد داخل پرانتز به صفحات نمایشنامه اشاره دارد.
۴. اصطلاح جیمز توماس.

