روایت پست‌مدرن در نمایشنامه‌ی «خانمچه و مهتابی» اثر اکبر رادی

دکتر شهرام کیایی[1]
هاجر عباسی[2]

چکیده

«پست‌مدرنیسم، همان‌گونه که از واژه‌اش استنباط می‌شود، به معنای پشت سر گذاشتن مدرنیته است؛ یعنی دوره‌ای که خود با نفی سنت شکل گرفته است» (بی نیاز، ۱۳۸۸، ۲۰۳).

پست‌مدرنیسم از تمایزهای سخت‌گیرانه‌ی ژانرها طفره می‌رود و بر التقاط ژانرها، تقلید مضحکانه، طنز و بازیگوشی در اجرای آثار هنری تاکید می‌کند و از بازتابش و خود ـ آگاهی، از هم گسیختگی و ناپیوستگی به ویژه در ساختارهای روایی، ابهام، همزمانی و همچنین تاکید بر سوژه‌های ساختارگریز، مرکزگریز یاری می‌گیرد. متن پسامدرن از تکه‌های به هم ریخته شده تشکیل شده است که باید آنها را کنار هم چید تا تصویر کامل و واحد به وجود آید.

«اصول متعددی از جمله مرکزگریز، تکه‌گزاری، تقلید ادبی، تکنیک بینامتنی، رودررویی روایت خرد در برابر روایت کلان، پوچ‌گرایی، تکنیک قطعه‌قطعه‌شدگی و همچنین نبود قاعده و قطعیت در معنا و ساختار در داستان پست‌مدرن وجود دارند» (بنت[3]، ۲۴۹، ۱۹۹۶).

«خانمچه و مهتابی» زندگی پیرزنی ۸۸ ساله را در یک آسایشگاه سالمندان روایت می‌کند که به مرور خاطراتش می‌پردازد و در این مرور خواننده با زنان متفاوتی از فرهنگ و سطوح مختلف اجتماعی آشنا می‌شود. زنانی غمگین که ممکن است هر کدام از فرهنگ، سطح دانش و خانواده متفاوتی برخوردار باشند، اما در نهایت قربانیان سرخورده‌ی جامعه هستند. نمایشنامه‌ی «خانمچه و مهتابی» یکی از آخرین آثار اکبر رادی محسوب می‌شود که دارای مضمونی اجتماعی است و تصویر واقعی یک زندگی ایرانی را به شیوه‌ای خاص که مورد بحث قرار خواهد گرفت، نشان می‌دهد. این نمایشنامه با نگاهی به جایگاه زن ایرانی در سه مقطع تاریخی معاصر دارای فضایی غیررئالیستی و شیوه‌ای نوپردازانه است.

---

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
۲. هاجر عباسی، دانشجوی کارشناسی ارشد رشته‌ی ادبیات زبان انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.

3. Bennet, Gordon

در این پژوهش، ضمن اشاره به روایت پست‌مدرن و ویژگی‌های بارز آن، به بررسی و کشف تکنیک‌ها و شگردهای هنری موجود در «خانمچه و مهتابی» خواهیم پرداخت.

کلیدواژه: شخصیت غیرقابل باور، چندصدایی، جریان سیال‌ذهن، قطعه‌قطعه شدگی، بازنمایی واقعیت

مقدمه

همان‌گونه که در «دایرةالمعارف پست‌مدرنیسم» بیان شده است از زمان آغاز آن به عنوان یک اصطلاح ادبی در ۱۹۵۰، پست‌مدرن به عنوان یک نفوذ فرهنگی، سیاسی و روشن فکرانه بیان کننده‌ی شرایط دوران ما می‌باشد و همواره درک ما را از وحدت، معرفت، زیبایی، اخلاق، تاریخ و سیاست به چالش کشیده است (xiii، ۲۰۰۳).

روایت پسامدرن از عوامل متعددی مانند قطعه‌قطعه شدگی[1]، بازنمایی[2]، شخصیت غیرقابل باور[3]، چندصدایی[4]، جریان سیال ذهن[5]، کثرت‌گرایی، عدم انسجام و تناقض، بینامتنی[6]، فمینیسم، پایان‌بندی چندسویه[7]، شروع غیرمتعارف، و تقریباً هرگونه تکنیکی که تا کنون در روایت داستانی وجود داشته است استفاده می‌کند.

رادی نویسنده‌ای بود که در اکثر آثار خود از سبک رئالیست استفاده می‌کرد به طوری که اغلب کارهای او به ویژه آثار اولیه، نمایشنامه‌هایی بودند که داستان آنها در روستاها اتفاق می‌افتاد و به مولفه‌هایی چون پرداختن به روابط انسان‌ها و روابط انسان‌ها با جامعه‌ی اطراف توجه ویژه‌ای داشت. داستان‌های اودارای ساختاری خطی هستند، مرزهای داستان‌های او مشخص هستند و آغاز و پایان و ترتیب وقایع در آنها تداوم منطقی داستان را حفظ می‌کنند ولی بنا به گفته‌ی «هادی مرزبان» کارگردان نمایش «خانمچه و مهتابی» :

---

1. Fragmentation
2. Representation
3. Unreliable Character
4. Polyphonic
5. Stream of Consciousness
6. Intertextuality
7. Multiple Ended

«خانمچه و مهتابی از نظر تکنیک درام‌نویسی متفاوت است. رادی ابتدا در «باغ شب‌نمای ما» مقداری از رئالیسم خود را شکاند و تا اندازه‌ای به سمت مدرنیسم رفت. رگه‌های این رفتن به سمت مدرنیسم را در «هاملت با سالاد فصل» هم می‌توان دید. اما خانمچه و مهتابی تکامل یافته آن تجربیات است. کاری که به قلمرو یک نمایشنامه‌ی پست‌مدرن نزدیک می‌شود» (www.theatre.ir).

متن پست‌مدرنیستی از وسط شروع می‌شود و سلسله حوادث بی‌ربط در آن صورت می‌گیرند. زمان حال قطعه‌قطعه است و اتفاقات یکدیگر را دنبال نمی‌کنند؛ هرچند که ممکن است خواننده در ذهن خود ساختاری را به آن نسبت دهد. با توجه به این امر که پست‌مدرنیسم دارای ویژگی‌های گسترده‌ای است و امکان بررسی کامل آنها نمی‌باشد، نگارنده در این پژوهش تنها به ویژگی‌های شاخص آن در نمایشنامه‌ی «خانمچه و مهتابی» خواهد پرداخت.

«خانمچه و مهتابی» دارای ساختاری تکّه‌ای است که در آن هفت تابلو (هفت اپیزود) به نمایش گذاشته می‌شود، تابلوهایی که به ظاهر هر یک در خود مستقل و کامل اند، ولی در واقع همهٔ آنها تکه‌های جدا شده از یک تابلوی بزرگتر هستند که «خانجون» با ذهن آشفته و به هم ریخته‌اش تلاش می‌کند آنها را کنار هم قرار دهد. به همین سبب، نمایشنامه یک داستان خطی با منطق واقع‌گرایی را دنبال نمی‌کند و تداخل زمان‌ها (گذشته و حال) به همراه خواب‌ها و کابوس‌های «خانجون» و هم چنین ادغام تابلوها و داستان‌ها در یکدیگر، «خانمچه و مهتابی» را از لحاظ ساختار و شیوه‌ی روایت، در مقایسه با دیگر آثار رادی، در جایگاهی متفاوت قرار می‌دهد.

حال که در حد ناچیزی به سرفصل‌های پست‌مدرنیسم اشاره شد، توضیح داستان «خانمچه و مهتابی» از دید گاه روایت پست‌مدرن در دستور کار قرار می‌گیرد.

تکنیک قطعه‌قطعه شدگی در روایت پست‌مدرن

«تکنیک قطعه‌قطعه شدگی اساس ادبیات پست‌مدرنیسم است. هر قطعه به طرف قطعه‌ی بعدی که عملکرد دیگری در زمان است، حرکت می‌کند و مکان نیز قطعه‌ی بعدی را کاملاً نفی می‌کند، در نتیجه ما استمرار عادی روایی نداریم. اما ممکن است تکرار داشته باشیم. در این امر تکرارها، انگاره‌های دو قلوی همدیگر هستند. آنها هم زادهای یکدیگرند نه عین هم؛ و اگر عمل نوشتن قوی باشد، طبیعی است که به رغم وجود تکرار، هر صفحه به اندازه‌ی کل کتاب لذت می‌دهد ـ مثل گفته‌ها و نوشته‌های اشخاص اسکیزوفرنیک که مکالمات آنان کوتاه است؛ چون شخصیت آنان تکه‌تکه شده است و نمی‌توانند موضوعی را از اول تا آخر دنبال کنند. ناتمام گذاری و پرش از یک قطعه به قطعه‌ی دیگر، و به طور کلی پراکندگی به معنای نبود قصه و حذف کامل گره داستان نیست، بلکه به مفهوم یک راهبرد گریز از انسجام و کنار گذاشتن موقتی گره محسوب می‌شود» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸، ۲۱۲).

همان‌طور که بارت آن را عنوان می‌کند در روایت پست‌مدرن، تکنیک «روایت پدیده در پدیده» وجود دارد. نویسنده اغلب بدنبال ساخت دنباله‌ای از اتفاقاتی است که ارتباط زمانی به به یکدیگرندارند.

تفکر پست‌مدرن، روایت‌های کلان[1] را مورد پرسش و انتقاد قرارمی دهد و بر این باور است که هرگونه تلاش برای ایجاد وحدت به ناچار در اختلال، تکه‌تکه شدن و یا انحلال است. با توجه به این واقعیت، «لیوتارد» خواستار روایات‌های

---

1. Grand Narrative

کمینه[1] و یا روایت‌های محلی یا بومی[2] به جای استفاده از روایت کلان است. او حتی اظهار داشته است که: «ما به اندازه کافی برای کلیت بخشیدن به جهان و وحدت پرداخته‌ایم» (۱۹۸۴، ۸۱)، و زمان آن رسیده است که روایت خرد[3] را استفاده کنیم. روایتی که به مثابه‌ی رشته یا زنجیری از حوادث و وقایع ناهمگن مربوط به فرایند نقل و روایت فهم می‌شود؛ چیزی که با توجه به عدم استمرار، پراکندگی و متفرق بودن آن، در برابر ادغام یا مستحیل شدن در روایت‌های کلان یا در فراروایت‌ها مقاومت به خرج می‌دهد.

قطعه‌قطعه شدگی در «خانمچه و مهتابی»

رادی در کتاب «مکالمات» در پاسخ به این ادعا که «تئاتر شما چندان ملازمه‌ای با تجربه‌های فرم ندارد» می‌گوید:

«چطور می‌توانم تناسب عالی یک ترکیب، آن رقص ریوبی فرم را در کلام و صحنه نبینم؟ که معنی عالم برای من همه در فرم است. » (امیری، ۱۳۷۹، ۱۴۶).

رادی همچنین در کتاب «پشت صحنه‌ی آبی» در پاسخ به این سوال که «تکنیک چقدر در خلق یک اثر نمایشی نقش دارد؟» می‌گوید:

«شکی نیست که تکنیک در شکل‌ها و شیوه‌های مختلف، خود را نشان می‌دهد. از ایجاز و فشردگی گرفته تا بازی‌های کلامی تا حضور شخصیت‌ها و رفت و آمد آنها در صحنه و در مجموع آنچه مربوط به یک ساخت می‌شود... این‌ها هرکدام باید به موقع و سرجای خودشان بیایند. درست مثل یک پازل» (مظفری ساوجی، ۱۳۸۸، ۹۶-۹۵).

---

1. Mini-Narrative
2. Local Narrative
3. Little Narrative

و این تکنیکی است که در «خانمچه و مهتابی» به صورتی شگرف به اجرا در آمده است.

داستان‌های موجود در این نمایشنامه، همان‌طور که خانجون در ابتدای داستان می‌گوید مانند یک تابلو می‌مانند که قطعه‌قطعه شده‌اند.

خانجون: «تمام اینا پاره‌های یه تابلوی آنتیک و قدیمیه، که من هیچوقت نتونستم تیکه‌هاشو جای خودش بذارم و یه منظره کلی از توش در بیارم» (۳۳۳)

خانجون، با تصویرسازی این سه زندگی، رنج‌ها را نمایان می‌سازد، رنج‌های زن ایرانی در گذر زمان شکل عوض کرده، اما هم‌چنان پابرجاست و خانجون تلاش می‌کند این تکه‌ها را جای خود بگذارد و یک منظره‌ی کلی از آن بیافریند. به‌طور کلی نمایشنامه در۴ داستان با درون مایه‌ی یکسان ولی در فضا و زمان متفاوتی رخ می‌دهد.

۱) داستان پیرزنی به نام خانجون که گویی تمام داستان‌های دیگر در ذهن این زن می‌گذرد.

۲) داستان زن و مردی از طبقه اشراف (شازده قجری).

۳) داستان زن و مردی فقیر.

۴) داستان زن و مردی در عصر جدید که هر دو هنرمندند.

در داستان اول، خانجون که توسط خواهرش به خانه‌ی سالمندان در «سعادت‌آباد» آورده شده است، تنهاست و در تنهایی‌هایش با یادآوری خاطرات جوانی، شب را سپری می‌کند:

«خانجون: نشستی روی صندلی، یه پتوی پشمی هم رو پاهات کشیدی و به سر شاخه‌های این درخت نگاه می‌کنی تا کی شام بدن که بخوری و همین جور نشسته رو صندلی نمازتو بخونی و دیگه هیچی... و تو هی چشم و چار می‌چرخونی

بلکه تاجی و آقای مشکین و بچه‌ها رو اون پایین ببینی...» (۳۲۷)؛ «دورت بگردم سودی! من با این باد مفصلم چه شکلی می‌تونم بخوابم که حالا خواب شم ببینم؟ تازه اونایی هم که تو خواب دیدم، هر کدام یک پرده واقعی بوده عین قرص ماه توی قاب پنجره. نه جدی! پس اون کتابه چی بود سانی به ام داد؟ مگه خواب نیمهٔ روشن زندگی نیس از پشت یه ململ قهوه‌ای؟» (۳۳۳).

تمامی داستان‌های فوق در ذهن وی رخ می‌دهد و گویی این زن نماینده‌ی تمام زنانی است که در چنین وضعیتی هستند. در اولین یادآوری او به بازسازی جوانی‌اش در قالب زندگی لیلا و شارل می‌پردازد، لیلا که نازا است، قطعه زمینی در سعادت‌آباد پشت قباله دارد، که شوهر با زوری محترمانه و چاپلوسی‌ای مثلا عاشقانه از او می‌خواهد تا آن را بفروشد و به فردی با نفوذ در وزارت خارجه رشوه دهد تا پست سفیر ایران در پاریس (شهر رویایی‌اش) را تصاحب کند، لیلا می‌پذیرد ولی نه از روی میل، تنها اجباری است که در لفافه‌ی عشق به لیلا تحمیل می‌شود:

«شارل: اون می‌خواد زمین‌های «سعادت‌آباد» رو خورد کنه و در قطعه‌های ویلایی.
لیلا: سعادت‌آباد؟ (متعجب چانه‌اش را از روی دست‌ها بر می‌دارد.)
شارل: تو باید رضایت بدی عزیزم.
لیلا: آخه... این چطور ممکنه؟
شارل: چشم‌ها ته ببند و هر چی به دلت افتاد، همونه.
لیلا: اگه رضایت ندم... چی می‌شه شارل؟
شارل: همهٔ رشته‌های ما پنبه می‌شه.» (۳۴۰)

خانجون با کابوسی آشفته از این شب و رویاها و خاطراتش می‌گذرد!

خاطره‌ی دیگر، زندگی فلاکت‌بار گلین و آموتی است، گلین در جوانی از تنهایی، بدبختی و ناچاری به آموتی که معتادی مفنگی است و در محله‌ی

سعادت‌آباد چاه تخلیه می‌کند، پناه می‌برد، اما آموتی به بهانه‌ی نازایی گلین سراغ زن‌های دیگر می‌رود و گلین با گدایی روزگار می‌گذراند!

«آموتی: من می‌گم زن بایستی چشم و رو داشته باشه.
گلین: روبه رو می‌کنیم.
آموتی: تو غلط می‌کنی به هر چه نه بدترت!
گلین: صیغه بنشونه، لادس عمه ش!
آموتی: د چرت نگو زنیکه می‌زنم جا به جا لا الا ه الا الله !» (۳۶۴)
«آموتی: آره! آره! (از جا جسته، لنگان و با هیجان یکی دو گام برمی دارد) چرا اجاق من کور باشه؟ چرا در خونه ام بسته باشو و این ریغو انینه آمیزعلی ترتری شیش تاشو زِرپ و زِرپ درست کنه عین مث تاپاله بریزه تو کوچه که یه دونه بابا قوری شم کرایه بده به قیمت خون باباش و اونوقت بشینه پای منقل جزّ و جز دود کنه بست به بسّش نرسه... خدایی که اون بالا نشسته این جوری قسمت می‌کنه؟
گلین: خب آمیز علی کون پیزی داشته جونم با مث تو شُلی نبوده که. حالا چرا کفر می‌گی؟
آموتی: خفه! (و خشمگین با سرچپق می‌کوبد به سر گلین)
گلین: آخ ! (دست روی پیشانی می‌گذارد)» (۳۷۰-۳۶۹).

خانجون در شبی دیگر زندگی ماهرو و سام را بازنمایی می‌کند، زن و شوهری مدرن که در سعادت‌آباد زندگی می‌کنند و در جستجوی خوشبختی دست و پا می‌زنند! مرد ادعای هنرمندی دارد و زن که نویسنده است، از حقوق پایین‌تر خود در مقایسه با شوهر رنج می‌برد! مرد نقاش است، اما هنوز نتوانسته زندگی خود را با رنگ‌های شاد نقاشی کند و زن که نویسنده است، قصه‌ی دلخواهش هنوز نوشته نشده! و در نهایت سامان در حضور ماهرو خودکشی می‌کند. ماهرو با

بی‌تفاوتی کامل مرگ او را مشاهده می‌کند و بعد با خونسردی، پزشکی قانونی و آمبولانس را خبر می‌کند.

«ماهرو: به من باج نده، سام، به من اهانت نکن، من فقط یه فرصت مساوی می‌خوام.
سامان: ما توی زندگی همیشه فرصت‌های مساوی داشتیم؛ نداشتیم؟
ماهرو: تو سی و هفت نمایشگاه گذاشتی، داخلی، خارجی، انفرادی، گروهی، از چین و ماچین تا سیارهٔ
پلوتونیوس! و من دو تا کتاب چاپ کردم، یکیش در پنجاه و دو صفحه، اونم به خرج خودم... (۳۸۳).
ماهرو: تو خیال می‌کنی واگنر قلهٔ موسیقی و قمر یه خوانندهٔ کوچه باغی نوستالژیکه؟
سامان: سوال‌های پیشامدرن می‌کنی! » (۳۸۵)

همچنین سه داستان کوتاه و بسیار عجیب در میان داستان‌های اصلی «خانمچه و مهتابی»، آورده شده‌اند که مانند خواب یا کابوس با عناوین «خواب سنبله»، «خواب میزان» و «خواب عقرب» به نظر می‌رسند که در قسمت‌های بعدی مورد بحث قرار خواهند گرفت.

در هرصورت، همان‌گونه که قبلاً اشاره شد پرش از یک قطعه به قطعه‌ی دیگر، و به طور کلی پراکندگی به معنای نبود قصه و حذف کامل گره داستان نیست. رادی در این نمایشنامه از روایت‌های خرد بهره گرفته است. روایت‌هایی که مانند زنجیری از حوادث و وقایع ناهمگن مربوط به فرایند نقل و روایت قابل درک می‌شوند. اگرچه در ابتدا این روایت‌ها یا داستان‌ها بسیار عجیب و نامربوط به نظر می‌رسند، اما در طی داستان خواننده به این نتیجه می‌رسد که تمامی این زن‌ها خود خانجون هستند.

در هر چهار داستان ابتدا خانجون در مورد گذشته خود و خاطراتش صحبت می‌کند و سپس بدون هیچ‌توضیح و یا وقفه‌ای خواننده به ترتیب وارد زندگی لیلا، گلین و ماهرو می‌شود. موضوع نازایی شخصیت‌ها چندین‌بار در نمایشنامه ذکر شده است. در قسمت اول خانجون این موضوع را با پرستار مطرح می‌کند:

«خانجون: اوهوم... اونا خواهرزاده‌های منن. بچه‌های تاجی و آقای مشکین.
پرستار: مگه بچه‌های خود شما نیستند؟
خانجون: مال من باد خالی بود جونم.
پرستار: باد خالی؟... چه جوری؟
خانجون: ویار می‌کردم، اق می‌زدم، لم و مس می‌شدم و این صاب مرده عین خمره جسته بود جلو. » (۳۳۰)

در داستان دوم، داستان گلین و آموتی نیز به نازایی گلین اشاره شده است:

«آموتی: ... چرا اجاق من کور باشه؟ چرا در خونه ام بسّه باشه...» (۳۶۹)

در نهایت هنگامی که خانجون یک مار می‌زاید، متوجه می‌شویم که ایشان به جای هر سه زن زایمان کرده است و داستان زندگی هر سه زن داستان زندگی خانجون به طور خاص و زندگی زنان ایرانی به طور عام می‌باشد.

بازنمایی واقعیت در ادبیات پست‌مدرنیستی

از نظردریدا[1]، در داستان پست‌مدرنیستی، تصویر هیچ‌گونه مناسبتی با هیچ واقعیتی ندارد؛ تصویر وانموده‌ای ناب از خودش است. این تصویر به نظام جلوه‌ها تعلق ندارد؛ بلکه به نظام وانمودن متعلق است. در این مرحله، وانمایی ادبیات در خودش است که باید آن را مشخصه‌ی دوران پست‌مدرنیسم در ادبیات دانست؛ یعنی حرکت از دال به دال. ادبیات را به خود ارجاع می‌دهد و متنی می‌سازد که مناسبتی با واقعیت ندارد و از این رو می‌تواند از تقسیم بندی جهان‌های متفاوت (وجوب، امکان، و امتناع) بگذرد. بودریار عصر پسامدرن را با ناپدیدی مرجع و عصر وانمودن یکی می‌داند و معتقد است که نشانه‌ها بر مدلول غلبه کرده‌اند و ما تماس خود را با واقعیت از دست داده ایم. لذا از دیدگاه دریدا در ادبیات پسامدرنیسم:

«الف: واقعیتی وجود ندارد، و نمی‌توان شکلی برای دگرگونی آن ابداع کرد، از این رو تنها چیزی که می‌ماند، بازی با شکل‌های پیشین است.

ب: متن هیچ نسبتی با واقعیت ندارد و قصد هم ندارد که با بیان زندگی آدم‌هایی نظیر خود ما، حقیقتی را در مورد زندگی و جهان بگوید.

داستان پست‌مدرن، داستانی است درباره‌ی هستی‌های دیگر؛ جهان‌هایی که چه مربوط به ما باشد و چه خارج از ما، به هر حال با ارجاع‌های تطبیقی (علم) و ارجاع‌های عاطفی (داستان) معمولی نمی‌توان به آنها دست یافت؛ زیرا اولاً واقعیت بیرونی به مفهوم کلاسیک و حتی مدرنیستی، معنای خودش را از دست داده است، ثانیاً من تعریف شده در روان‌شناسی و روان‌کاوی متداول، جای خود را به من چند پاره و از هم گسیخته داده است» (بی نیاز، ۱۳۸۸، ۳۲۹).

---

1. Derrida, Jacques

وانمایی واقعیت در «خانمچه و مهتابی»

• خواب‌ها یا رویاها

در نمایشنامه «خانمچه و مهتابی»، سه خواب یا کابوس با عناوین «خواب سنبله»، «خواب میزان» و «خواب عقرب» وجود دارند که کاملاً نمادین بوده ودر نتیجه با ساختار غیررئالیستی اثر هم خوانی دارند.

خواب اول (سنبله) که به داستان لیلا مربوط می‌شود، چرا که زن حاضر در این تابلو با صورتک لیلا ظاهر می‌شود و احتمالاً همان کنیزکی است که ناصرالدین‌شاه در عوض او باغ سعادت‌آباد را به خانواده همایون بخشیده است. این صحنه واقعی به نظر نمی‌رسد، چرا که «دو چشم سبزابی رمیده» (۳۵۵) بر روی سینی قرار دارد که می‌تواند با حاکم صحبت کند. به نظر می‌رسد که زن دارای رازی در درون سینه‌ی خود است «که حاکمان باغ سرو هیچگاه به راز آن دست نخواهند یافت» (۳۵۶).

خواب دوم (میزان) که به زندگی گلین مربوط می‌شود یک تابلوی کاملاً سورئالیستی و بدون کلام است که در آن زنی با صورتک گلین نوزادی می‌زاید و مردانی سیاه‌پوش نوزاد زنده را در تابوتی گذاشته و مویه کنان به سوی امامزاده‌ای متروک می‌روند. زن پی قافله ملتمسانه تکان‌تکان می‌خورد. و در نهایت دستش در پشت سنگ مأیوسانه پایین می‌آید و ناپدید می‌شود:

«مردی... از پشت تخته سنگ که می‌گذرد، خم می‌شود، دست سوختهٔ زغال شده‌ای را بر می‌دارد... و آن را توی کولهٔ خود می‌تپاند» (۳۷۲).

و اما خواب سوم (عقرب) خوابی است غیرقابل درک و عجیب. در این خواب هم مانند خواب سنبله، غلام در حال سرو کردن غذا برای حاکم می‌باشد که ناگهان بدون هیچ وقفه‌ای صحنه به تدریج قهوه‌ای رنگ می‌شود و «یک مرد بی‌خصیصه با

چتر سیاهی در یک دست و زنجیر قلادهٔ سگ سفید ملوسی در دست دیگر از پیشنمای راست به چپ صحنه عبور می‌کند.

این خواب نیز مشخصاً به زندگی ماهرو بر می‌گردد، چراکه: «زن خوش قامت با شکوهی با صورتک ماهرو در پیراهن حریر باستانی و دست‌های از پشت بسته پیدا می‌شود...» (۳۹۴)

تا اینجا همه چیز قابل فهم است. ولی به ناگهان توضیح صحنه تبدیل به تک‌گویی شخصیتی ناشناس می‌شود و باز به توضیح صحنه برمی‌گردد و در انتها بار دیگر با دیالوگ در می‌آمیزد:

> «... سپس جلاد شمشیر سنگین خود را کشیده بلند می‌کند و با دو دست و تمام قوت خود به آسمان می‌برد، و از نور قهوه‌ای به تاریکی آهسته آهسته روی گردن زن فرود می‌آورد. و آنگاه دیدم آنکه عصا بر نیل کوفت و جهان کسوف شد. و دیدم او را سر به سجده نهاده چون برخاست، به «وادی السلام» رسیده بود و دیگر آبهای رازگونه فرو کشید و ماه دو نیمه بود که آن سر زیبا بر زمین غلتید تا روی ریل داغ. همزمان: قطع قل‌قل قلیان، تاریکی مطلق، صدای سهمگین ضربه شمشیر، سری که می‌افتد و جیرجیر جنبش آرام صندلی در یکی دو پرتو فرار ... نور آبی آهسته می‌آید. زنی در حجاب روی زمین نشسته، سرش پایین و دستش به حال تکدی از چادر مشکی بیرون است. جلوش دختر بچه‌ای طاقباز خوابیده است و تماس پنجه‌ای روی سینه‌اش دیده می‌شود. اکنون زن خوش قامت با شکوه در پیراهن سفید باستانی ظاهر شده است؛ در حالی که سر بریده خود را توی یک سینی طلایی روی دستانش گرفته، به سوی عالی جناب پیش می‌رود و سینی را با نرمی و کرنش به طرف او دراز می‌کند. علیلم، دلیلم، شب جمعه‌اس، شب خیراته، بده به این یتیمچه، جدّم زهرا عوضت بده. یا جدّا! علیلم، دلیلم، شب جمعه اس، شب خیراته...) (۳۹۴).

اگرچه هر کدام از خواب‌ها مشخصاً به زندگی یکی از زن‌های نمایشنامه مربوط می‌شود، اما به نظر می‌رسد که این خواب‌ها هیچ نسبتی با دنیای واقعی ندارند و به هستی‌ها و یا جهان‌هایی مربوط می‌شوند که نه تنها دارای قاعده‌ی خاصی نمی‌باشند، بلکه با ارجاع‌های تطبیقی (علم) و ارجاع‌های عاطفی (داستان) معمولی نمی‌توان انها را درک کرد.

ماهیت عجیب این خواب‌ها مانع از ارزیابی آنها به نحو سنتی می‌شود. رادی در تلاش است تا دنیای واقعی این زن‌ها را به گونه‌ای نابسامان، و چند معنایی نشان دهد.

چند صدایی در ادبیات پست‌مدرنیستی

در یک اثر چندصدایی، در مورد یک موضوع خاص، هر یک از افراد داستان یا رمان که دارای دیدگاه‌های مختلفی هستند روایت‌های متفاوتی می‌کنند و گفت‌وگوها، انسان‌ها، روابط افراد و... همگی در جهت رساندن یک روایت و پیغام خاص، حرکت می‌کنند.

ولی در اثر چندآوایی روایت‌های گوناگون و کثرت دیدگاه‌ها، تک‌روایت غالب را می‌شکنند. در چنین فضایی که به جای تک‌روایت، روایات اشخاص مختلف با جهان‌بینی‌های متفاوت، وجود دارد، خواننده، نیز به عنوان عنصر خلّاق (که می‌تواند موافق یا مخالف روایات و صداهای مختلف که در داخل اثر، حضور دارند باشد و خود نیز در گفت‌وگو شرکت کند) وارد صحنه می‌گردد. چند صدایی منعکس کننده‌ی صداهایی است که خفه شده‌اند یا به حاشیه رانده شده‌اند و یا به صورت زمزمه در آمده‌اند.

باختین[1] این توانش زبانی را با وجود برخورداری از معانی متفاوت منطق «گفت و شنودی» نامید و با این مفهوم نشان داد که زبان را فرایندی دوسویه یا چندگانه می‌داند نه پدیده‌ای واحد. به نقل از تزوتان[2]، باختین بر این عقیده بود که:

«گفتار در هر حالت همواره توسط شرایط واقعی اداشدن آن و بیش از هرچیز توسط نزدیک‌ترین موقعیت اجتماعی که گفتار در آن حادث می‌شود، تعیّن و تشخّص می‌یابد. ارتباط کلامی هیچ‌گاه خارج از پیوند آن با موقعیت ملموس و موجود قابل درک و توضیح نیست» (۱۳۷۷، ۹۰).

باختین این‌گونه استدلال می‌کند که ویژگی گفتگوگری زبان در زبان ادبی و به ویژه در رمان آشکارتر است. رمان نشان‌دهنده‌ی کیفیت «دوصدایی» یا چند صدایی است که همه‌ی معانی موجود در زبان را آشکار می‌سازد. رمان می‌تواند گفتمان‌های مختلف خود را به شیوه‌های گوناگون سامان دهد. به‌طوری که در یک متن رئالیستی، گفتمان‌ها سلسله مراتب مشخصی دارند که یک صدا یا راوی برتر و کانونی آنها را کنترل می‌کند، حال آنکه متن پست‌مدرنیستی فاقد این صدای مرکز مدار است، لیکن آزادی عمل بیشتری را برای صداهایی که هیچ‌یک مشخصاً صدای برتر نیست در نظر می‌گیرد (۱۳۸۲، ۷۰).

در ادبیات چندصدایی، شخصیت‌ها هر کدام از دیدگاه خود به جهان می‌نگرند و جهان‌بینی خاص خود را دارند. دیدگاه راوی یا نویسنده فقط به عنوان یک صدا در کنار آواهای شخصیت‌ها در اثر حضور دارد: «شاهد دنیایی هستیم که در آن همهٔ شخصیت‌ها و حتی خود راوی از آگاهی گفتمانی خاص خویش برخوردارند. همهٔ گفتمان‌ها، تأویل‌هایی از جهان است که به دیگر گفتمان‌ها پاسخ می‌دهد و

---

1. Bakhtin, Michael
2. Tzvetan, Todorov

به آنها رو می‌کند» (تزوتان، ۱۳۷۷، ۵۸). این شخصیت‌ها، هرکدام نه به عنوان یک آبژه، بلکه به عنوان سوژه و فاعلی که جهان و دیدگاه خویش را دارند، در اثر به هم می‌رسند و گفت‌وگو می‌کنند. سوژه‌هایی که از بطن اجتماع برخاسته‌اند.

چند صدایی در «خانمچه و مهتابی»

همان‌گونه که در ابتدای مقاله ذکر شد، نمایشنامه «خانمچه و مهتابی» دارای چهار داستان جداگانه درباره‌ی چهار زن است که همه آنها در واقع نماد یک زن (خانجون) در دوره‌ها و فضاهای تاریخی متفاوت هستند.

این سه زن، اگرچه از سه طبقه متفاوت هستند، اما سرانجام به نقطه‌ای که خانمچه در آن نشسته است، می‌رسند. «گلین»، «مهرو» و «لیلا» هر کدام، متعلق به قشر خاصی هستند. گلین، زنی از طبقه‌ی پایینِ جامعه است که همسرش بوی سگ می‌دهد و وضعیت نابسامانی دارد، اما به خود این اجازه را می‌دهد که گلین را به خاطر نزائیدن از زندگی‌اش براند.

«مهرو» متعلق به قشر فرهیخته جامعه است که بر «مساوات در حقوقِ زن و مرد» تأکید دارد و همسرش از روشنفکری فقط پوشیدنِ کفش‌های لنگه به لنگه بدونِ جوراب و بلند کردن موها و باز گذاشتنِ دکمه‌ی لباس‌هاش را بلد است.

لیلا نیز، زنی از طبقه‌ی اشراف است که با تمام جذابیت‌های ظاهری‌اش، نمی‌تواند برای «همایون» یا همان «شارل» شاهزاده‌ای بزاید.و شارل در مقابل بلندپروازی‌های زاده‌ی افسردگی ناشی از سترون بودنِ لیلا را با به باد دادنِ زمین‌های سعادت‌آباد ارضا می‌کند.

اگرچه داستان‌ها در این نمایشنامه با روایت و جنس زبان متفاوت و مخصوص خود بیان شده‌اند، اما تمامی آن‌ها دارای پیغام واحد می‌باشند. هر کدام از شخصیت‌ها در این اثر از دیدگاه خود به جهان می‌نگرند و جهان بینی خاص خود را

دارند و زبان تمامی آنها با فضا و دوره‌های مربوطه متناسب می‌باشد. به عنوان مثال، رادی، در مکالمات بین گلین و آموتی از زبان محاوره‌ای سطح پایین استفاده کرده است:

«آموتی خب آمیز علی کون پیزی داشته جونم؛ مث تو شلی نبوده که. خدام با اش داده. حالا کفر می‌گی چرا؟
آموتی: خفه! (و با سر چپق می‌کوبد به پیشانی گلین.)
گلین: آخ! (دست روی پیشانی اش می‌گذارد.) بزن! بزن! اون جواب منو به تو می‌ده‌ای حارث!
آموتی: یکه زیاد نکن زنیکه پاشو گم شو بیرون!
گلین: خدا جای حق نشسته آموتی؛ اون دنیا که دروغ نیس.
آموتی: د منو خون گرفته، یه کلمه دیگه چرت بگی،
گلین: آآآه.....(و روی صندلی می‌افتد.)»

در حالی که در مکالمات بین لیلا و شارل، از زبان روشنفکران دوره‌ی پهلوی استفاده شده است:

«لیلا: (بادبزن را آهسته می‌بندد) تو قبلاً درباره این جناب افتخار مقدم جور دیگه‌ای می‌گفتی شارل.
شارل: بله. اون سه تا خونه اعیانی در سه نقطه شهر داره و،
لیلا: چهارمیشم که قصر ساخته داره دم تکون میده برای فخر الحاجیه دختر عموی من
شارل: (می نشیند) خب اونم مثل همه شاهزاده‌های قجری زیر دمش یه کم بسته.
لیلا: چرا تو نیستی؟
شارل: از کجا میدونی؟
لیلا: یعنی چی ... این حرفت؟

شارل: (با خنده) من انواع این نمونه‌های فرنگی رو یک بارم که شده چشیدم، اما ورموت طور دیگه‌ای به دهنم مزه می‌کنه... به سلامتی!» (۳۴۱)

رادی، در مکالمات بین ماهرو و سام نیز از زبان روشنفکران استفاده کرده است:

«سامان: من روی تابلو بگوزم می‌شه سالوادر دالی.
ماهرو: عقده‌ی پیگمالیون!
سامان: چی گفتی؟
ماهرو: نوشتم: صنعت پست‌مدرنیسم.
سامان: پس اینم اضافه کن: من روی معاصران خودم خم نمی‌شم مارو؛ بهترین شونو همدوش خودم بلند می‌کنم.
ماهرو: با وجود این، تابلوهای تو با من رابطه برقرار نمی‌کنن استاد.
سامان: برای اینکه مخاطبان من قراره در هزاره‌ی دیگه به دنیا بیان.» (۳۸۳-۳۸۴)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود نمایشنامه «خانمچه و مهتابی» هیچ حقی برای یک صدا قائل نیست، بلکه منعکس‌کننده‌ی صداهایی است که خفه شده‌اند و یا به حاشیه رانده شده‌اند و این همان چیزی است که در نظریه چند صدایی باختین مطرح می‌شود.

جریان سیال ذهن در روایت پست‌مدرن

«شیوه جریان سیال ذهن که در اوایل قرن بیستم در داستان‌نویسی غرب شکل گرفت، تحولات مهمی در فرم و شیوه‌ی روایت داستان ایجاد کرد. بهره‌گیری از تکنیک‌های روایتی چون تک‌گویی درونی، حدیث نفس و دیدگاه دانای کل معطوف به ذهن شخصیت‌ها، وانهادن زمان خطی داستان‌های سنتی و جابه‌جایی مداوم کانون روایت داستان میان لایه‌های ذهن و میان زمان عینی و ذهنی، استفاده از

ترفندهای زبانی برای نزدیک کردن زبان داستان به زبان ذهن، دشواری یافتن معنا و مصداقی قطعی در داستان برخلاف داستان‌های سنتی، شباهت زبان داستان به شعر ناب، تغییر جایگاه نویسنده نسبت به موقعیت سنتی خود و حتی کنار رفتن نویسنده از صحنه و مشارکت خواننده در تجربیات ذهنی شخصیت‌ها و فرآیند آفرینش داستان، از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان‌های جریان سیال ذهن است» (بیات، ۵۲، ۱۳۸۷).

اصطلاح جریان سیال ذهن در ابتدا به صورت یک عنوان روان‌شناختی مورد بحث قرار گرفت. در ادبیات، این اصطلاح نشان‌دهنده‌ی نوعی رویکرد نوشتن برای ارایه‌ی جنبه‌های روانی شخصیت در داستان می‌باشد» (هامفری[1]، ۱۹۶۵، ۲-۱).

داستان جریان سیال ذهن، به «ناتمامیت شخصیت، تنوع سطوح خودآگاه، نیمه‌هوشیار، ناخودآگاه، و احساسات زودگذر شخصیت‌ها» می‌پردازد و بدون توضیحی از زمان و مکانی به به زمان و مکان دیگر حرکت می‌کند» (ریکور[2]، ۱۹۸۵، ۱۰). به عبارت دیگر، هدف از داستان جریان سیال ذهن کشف کردن و نشان دادن بخش‌های غیرمنطقی و بی‌نظم سطح هوشیار افراد و زندگی روانی شخصیت‌ها می‌باشد.

جریان سیال ذهن در «خانمچه و مهتابی»

در نمایشنامه «خانمچه و مهتابی»، ماهرخ، سامان، شازده، گلین، آموتی، خان‌جان، لیلا شخصیت‌های اصلی نمایش در ساختار سیال ذهن توسط خانجون روایت می‌شوند. خانجون از کابوس‌ها، خواسته‌ها و اتفاقاتی که برایش در طی سال‌های طولانی به وجود آمده سخن می‌گوید.

---

1. Humphrey, Robert
2. Ricoeur, Harvena

«نمایشنامه «خانمچه و مهتابی»، نه از طریق کنش‌ها و واکنش‌ها در زمان حال، بلکه عمدتا از طریق بازگویی آنچه در گذشته بر شخصیت‌ها رفته است، پیش می‌رود. صحنه‌ها پیش درآمد یا پی‌آمد صحنه‌های دیگر نیستند. اغلب صحنه‌ها نقطه آغاز مشخصی ندارند و در میانه رها می‌شوند، اما همه این تکه‌های نیمه تمام با وجود فاصله‌های زمانی و تاریخی، با مراجعه مجدد به داستان اصلی که توسط «خانجون» بازگویی می‌شود، به هم می‌رسند و کامل می‌گردند. در واقع، راه‌گشای همه گره‌ها و ابهامات، گفتارهای درونی «خانجون» است که با ذهنی سیال مارا از واقعه‌ای به واقعه‌ای دیگر و از زمانی به زمانی دیگر پرتاب می‌کند و باز می‌گرداند» (دلخواه، ۱۳۸۹، ۱۷).

تک‌گویی

تک‌گویی درونی یکی از تکنیک‌های روایی جریان سیال ذهن است که در این نمایشنامه وجود دارد. افکار و زندگی گذشته خانجون توسط گفتار درونی و یا تک گویی‌های وی در حالی بیان می‌شوند که گویا خانجون به صورت کامل از دنیای اطراف خود خبری ندارد و در حال فکر کردن به گذشته است:

> «خانجون: ... پس من صدای خش‌خش اون برگای ریخته رو کجا شنیدم؟ خش.. خش... خش... هشتاد و هشت مرتبه! (که با هر خش گامی برداشته، خنده عجیبی می‌کند.) گفت: شازده هم که باشی، اون جا به ات می‌گن کله سیاه. برای همینه که من اسم خودمو عوض کردم. منبعد اسم من شارله. به ام بگو شارل. گفت: لهجه م فرانسهٔ پاریسی و موهای منم که خرمایی می‌زنه.» (۳۳۴)

و به این ترتیب خانجون قسمتی از عقاید و زندگی «همایون معتمد الدوله» را که دوست دارد «شارل» خوانده شود برای خواننده و یا تماشاگر بیان می‌کند.

همپوشانی

رادی علاوه بر شیوه‌ی گفتار درونی از شکستن زمان خطی داستان‌ها و جابه‌جایی مداوم کانون روایت هم بهره برده است. ساختار داستان غیرخطی است. رادی سه برهه‌ی زمانی از تاریخ ایران را برای نشان دادن رنج زنان ایرانی انتخاب می‌کند. ما در داستان نخست با یک فضای سنتی اوایل دوره‌ی پهلوی رو به رو هستیم و بدون هیچ‌گونه توضیحی وارد داستان دوم می‌شویم. در داستان دوم با یک خانه متعلق به قشر فروتر جامعه با فرهنگ زبانی کوچه بازاری روبرو هستیم. در ادامه‌ی داستان سوم وارد دوره‌ای دیگر از تاریخ می‌شویم و با قشری متوسط از زمانه‌ی امروزی روبرو می‌گردیم. این داستانک‌ها هر یک تابلویی جداگانه را شکل می‌دهند. تابلوهایی که دارای اوج و فرودهای روایتی خاص خود است و در نهایت با عامل مشترک ذهنیت خانجون و عمارت «سعادت‌آباد» به یکدیگر متصل می‌شود.

اما، علاوه بر وارد شدن از یک دوره به دوره‌ی دیگر، که در سه بخش جداگانه آورده شده اند، رادی زمان‌ها و مکان‌ها را با یکدیگر ادغام کرده است. خواننده در هر داستان از گفتار درونی خانجون خارج می‌شود و با زمان و مکانی دیگر روبرو می‌گردد که این خود یکی از مشخصه‌های روایت پست‌مدرن است. به عنوان مثال، در صحنه‌ی آموتی و گلین، خانجون از گفتار درونی خود خارج می‌شود و بدون هیچ گونه توضیحی وارد خانه‌ی گلین و آموتی می‌شود:

> «خانجون: اینم شد نصیب ما هیچی! ساعت دید و اومد و یه قواره اطلسی با یه کله قند و یه خورده‌ای چس و پس رفتیم کوچهٔ عدسی‌ها و صد رحمت به گاودونی. میشنوی سارا؟ تا اون شبی که زیپلن هوا می‌کردن و کلهٔ برجه آتیش گرفته بود.»

• زمان و مکان جدید

«گلین: (یک تکه رخت را خوب چلانده می‌تکاند.) می‌دونی سد رقیه چی می‌گه آموتی؟
آموتی: باز این اومد این جا تلپ شد؟
گلین: اومد پیشونی مو بند انداخت و، یه پیاله چایی خورد و رفت.» (۳۶۰-۳۵۹)

و خواننده وارد زمان و مکان جدید می‌شود. این تکنیک در صحنه‌ی لیلا و شارل نیز صورت می‌گیرد؛ زمانی که خانجون از تک‌گویی خود خارج می‌شود و خواننده وارد منزل لیلا و شارل می‌شود و سپس وارد کافه می‌شود و در نهایت به خانه باز می‌گردد:

«خانجون: ... مانتوی بلند آبی و کلاه سبدی من یادت میاد؟ همایون، دلم می‌خواد روز آشنایی مونویا تمام اون حاشیه‌های قشنگی که داشت، تجدید کنیم. کافه «لقانطه»... بریم؟»

• ورود به فضای جدید

«شارل: «گراند هتل» با سرویس کاملتری پذیرایی می‌کند.
لیلا: یعنی تو «گراند هتل» رو به «لقانطه» ترجیح میدی؟» (۳۳۶)

و به این ترتیب خواننده وارد خانه‌ی آنها می‌شود. اما، در همین صحنه، لحظاتی بعد به ناگهان و بدون هیچ قطع صحنه ای، زمان و مکان به چند ساعت بعد و کافه جا به جا شده است.

«لیلا: شاهزاده معتمد الدوله بنا دارند منو به کافه‌ی «کلیزه» دعوت کنند.
شارل: نه!
لیلا: کافه «ملودین»؟
شارل: نه!

لیلا: پس «فلامینگو»
شارل: (او را طرف میز هدایت می‌کند) مادام!
لیلا: آه... اینم «لقانطه» محبوب من، تهران!...
شارل: (نیمه خیز برای کسی کلاهش را برمی دارد و می‌گذارد)» (۳۴۶)

شخصیت در ادبیات پست‌مدرنیستی

در ادبیات پست‌مدرن، شخصیت‌ها لغرنده، غیرقابل اعتماد، با هویت‌های تخیلی هستند و وجودشان دربرگیرنده‌ی افکار، اعمال و گفتار واقعی و غیر واقعی، رویاگونه و کابوس‌وار است که گاهی در صدد گسستن از همه‌چیز است. روال معمولی در شخصیت‌سازی و حادثه پردازی به هم می‌ریزد و تابع هیچ قاعده‌ای نمی‌شود.

«شخصیت‌های داستان‌ها با بی‌ثباتی و کثرت‌گرایی هستی‌شناسانه مشخص می‌شوند و شکننده و دچار بحران هویت‌اند؛ ... شخصیت در ادبیات پست‌مدرنیستی دچار من پریشی است. این «من» پریشان شده یا «من پریش» نظامی متشکل از سه وجه است: واقعی یا آن چیزی که تجربه می‌شود، تخیلی یا بازنمایی آن چیزی که تجربه شده است، و با لاخره نمادین یا بازنمایی پیچیده‌تر و سامان یافته به شکل صورت خیال» (بی نیاز، ۱۳۸۸، ۲۱۶).

بنابراین شخصیت‌ها در این‌گونه ادبیات دارای مشکلات روانی هستند. یا کم حرف می‌زنند و یا پرگویی می‌کنند ولی در هر صورت حرف‌هایشان نامربوط است و حتی می‌توانند چندین گفتار نامربوط را کنار هم قرار دهند.

«امکان دارد از زمان‌هایی که خواننده به شخصیت نگاه می‌کند، شاهد زندگی او در گذشته باشد؛ ضمن این که چارچوب زمانی (گذشته) زندگی شخصیت هم چندان روشن و مشخص نیست» (همان، منبع، ۲۱۷).

شخصیت در «خانمچه و مهتابی»

هادی مرزبان، کارگردان نمایش خانمچه و مهتابی در پاسخ با این سوال که «خانمچه و مهتابی یکی از معدود نمایش‌های اکبر رادی است که در آن زن‌ها محوریت دارند. این مسئله دلیل خاصی دارد؟» اظهار داشته است:

«رادی همیشه می‌گفت در حیطه‌ی نمایشنامه‌نویسی من وظیفه‌ام را در قبال زن‌ها انجام نداده‌ام و می‌خواست بدهی‌اش را به خانم‌ها با نوشتن این متن جبران کند. در این نمایش رادی قصد نشان دادن مظلومیت و استثمار شدن زن‌ها را داشت. این مظلومیت در همه‌ی ادوار تاریخی به گونه‌ای مظلوم واقع شده است و در متن هم به خوبی به شخصیت‌های زنان پرداخته شده است.»

تمامی شخصیت‌های زن در این نمایشنامه در دوره‌های مختلف تاریخی توسط مردهای سلطه‌جو مورد ستم واقع شده‌اند. تمامی آنها مورد ستم واقع شده‌اند و همواره تلاش کرده‌اند مشکلات را به گونه‌ای که خاص خودشان است، پشت سر گذارند. در نتیجه هیچ‌کدام از آنها در وضعیت روحی مناسبی به سر نمی‌برند. به عنوان مثال، خانجون با مرور زندگی دردناک خود در قالب تمامی شخصیت‌هایی که در ذهن تصور کرده نه تنها ما را به عنوان مخاطب در جریان امر قرار می‌دهد، بلکه ما را با درون و منشاء رنج‌هایشان بیشتر می‌شناساند، و در همین روایت‌ها است که خواننده با ماهیت درونی این شخصیت‌ها آشنا می‌شود.

برای نمونه کافی است به گفتار درونی خانجون در تمامی صحنه‌ها توجه کنیم تا رفتار غیر واقعی و هویت تخیلی ایشان را در یابیم:

> «خانجون: ... تا جفته پیدا نشه، همهٔ ما حشرات ناقص‌الخلقه‌ای هستیم که توی ظلمات برزخ برای خودمان پر و بال می‌زنیم... می‌دونست که آخر شب وقتی می‌ره اتاق مطالعه و تاریخ مشروطه یا انقلاب فرانسه رو برای سومین بار دوره می‌کنه، من

می‌شینم این جا و توی دفتری که جلدشو ماهوت آبی گرفته م، خاطرات روزانهٔ خودمو یادداشت می‌کنم. خاطرات که نه، در واقع اعترافات نیمه شب یا زندگینامهٔ منه. آشفته، مغشوش، مبهم، که همیشه با دو کلمه شروع می‌شه... باطل اباطیل! (به طرف ما سر می‌پراند.) چرا نوشتمش؟ معنی این دو کلمه چیه ؟...» (۳۳۵-۳۳۴)

و بدین‌گونه ما متوجه می‌شویم که خانجون در وضعیت روحی نامناسبی به سر می‌برد و گاهی اوقات احساس می‌کنیم ایشان در توصیف امور دچار لغزش می‌شود و یا دچار من پریشی است. همان‌گونه که اشاره شد شخصیت‌ها در این گونه ادبیات دارای مشکلات روانی هستند. یا کم حرف می‌زنند و یا پرگویی می‌کنند. خانجون، شخصیت محوری داستان بسیار پر حرف است و در بعضی از صحنه‌ها بدون هیچ‌گونه وقفه‌ای مدت زمانی طولانی صحبت می‌کند.

دیگر عامل عجیب در «خانمچه و مهتابی» ماری است که تنها شخصیت‌های زن نمایشنامه آن را می‌بینند و خانجون در انتها آن را می‌زاید تا از بار سنگین درد و غم گذشته رها شود. خواننده در لابلای این داستان‌ها وجود یک مار را حساس می‌شود، که سر انجام توسط خانجون زاییده می‌شود. خانجون این مار را «خانمچه» می‌نامد.

در صحنه لیلا و شارل، لیلا امضای شاه قاجار بر قباله «سعادت‌آباد» را شبیه ماری سیاه می‌بینند:

«لیلا: این چیه شارل؟
شارل: اون ... امضای شاه شهیده.
لیلا: یه شکل مخصوصیه، نگاه کن.
شارل: شکسته نوشتم، با مرکب سیاه و یک تاب کشیده هم داده.
لیلا: پس این کله سیاه چیه؟ اینم دُم شه، داره تاب می‌خوره.
شارل: کافیه (ونامه را می‌قاپد)
لیلا: اوه، شارل!

شارل: تو ... حالت خوبه عزیزم؟ » (۳۵۱-۳۵۰)

وجود این مار سیاه در تابلوهای بعدی نیز احساس می‌شود.

«گلین: اگه نشسته بودی توی این گاودونی واسه خودت وصله می‌کردی و بعدش یه هو اون کله سیاه قلمبه رو دیده بودی که از لای جرز دیوار زده بیرون ودلت هُری می‌ریخت تو، این جوری مث ابن زیاد نمی‌اومدی سرم.» (۳۶۳)

ماهرو نیز در انتهای صحنه‌اش با سامان، مار را می‌بیند:

«ماهرو: ... آه! این، کیه، سام؟ این صورت سیاه مثلثی، این چشمای تیز طلایی! ... چرا این کلشو سیخ طرف من گرفته پر پر نگاهم می‌کنه؟ چرا گردنشو پهن کرده این جور غضبناک؟ و این زبانی که مثل تیغه ... (با وحشت کتاب را می‌اندازد و سراسیمه فریاد می‌زند.) ... سامی ... سامی...» (۳۹۲)

در نهایت این مار که «شعله می‌کشد» و «فش‌فش» می‌کند، از درون خانجون بیرون می‌آید:

«خانجون: اومدی پی پی؟ اومدی جونم؟ آخه من تو این غروب قهوه‌ای، با این دست و پای لند و کم چه‌تر و خشکت کنم؟ یه طرفتم که ماه گرفته خانم! دندونت کلید شده؟...» (۴۱۰)

اگرچه رادی در انتخاب مار و دیده شدن آن تنها توسط شخصیت‌های زن هدفی را دنبال کرده است، اما این که تنها شخصیت‌های زن وجود این مار را در زندگی خود احساس می‌کنند، نشان دهنده‌ی رنج‌ها و تصویری که آنها از زندگی خود دارند می‌باشد. و هنگامی که آنها به وجود مار اشاره می‌کنند، خواننده احساس می‌کند حرف هایشان بی‌ربط است و آنها دچار بحران هویت انسانی و فرا انسانی (به مدد همان نماد و صورت خیال) هستند.

نتیجه گیری

نمایشنامه «خانمچه و مهتابی» از متفاوت‌ترین و ویژه‌ترین آثار رادی است. نمایشی سراسر دور از رئالیسم، اما با همان زبان آشنا و همان تحلیل‌های اجتماعی که این بار با فرم و سبکی کاملاً تجربی و پیشتاز بازنمایی شده‌اند.

«خانمچه و مهتابی» بستری است که در آن طبقات اجتماعی ایران و تبارها و تنگناهای انسان ایرانی در حسرت زایش، خود را نشان می‌دهند، تاریخ و اکنونی که برای گفته شدن باید به تمثیل در ایند و نشانه‌گذاری شوند. این تاریخ بدون وحدت‌گرایی و با خرده روایت‌هایی متکثر است. رادی برای گفتن حرفش از درام‌های خوش‌ساختش فاصله گرفت و فرم و زبانش را استعلا بخشید و از ویژگی‌های سبک پست‌مدرنیسم بهره گرفت تا وجوه فرهنگی و اجتماعی جامعه خویش را نشان دهد.

منابع

۱- بیات، حسین، (۱۳۸۷)، داستان نویسی جریان سیال ذهن، تهران: انتشارات علمی فرهنگی
۲- بی‌نیاز، فتح الله، (۱۳۸۸)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، تهران: انتشارات افراز.
۳- تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۷)، منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: مرکز، اول
۴- دلخواه، مسعود، (۱۳۸۹)، فضا، ساختار و شگردهای فنی درنمایشنامه «خانمچه و مهتابی»
۵- رادی، اکبر، (۱۳۷۹)، مکالمات (گفت و گو با ملک ابراهیم امیری)، تهران: نشر ویستار
۶- رادی، اکبر، (۱۳۸۴)، روی صحنه آبی:دوره آثار، دهه‌ی ۷۰، تهران: نشر قطره
۷. مظفری ساوجی، مهدی، (۱۳۸۷)، پشت صحنه‌ی آبی (گفت‌وگو با اکبر رادی)، تهران: انتشارات مروارید.
۸- وبستر، راجر، (۱۳۸۲)، پیش‌درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی، ترجمه‌ی الهه دهنوی، تهران: روزنگار، اول.

1. Bennett, Gordon. Mclean, Ian. (1996). The Art of Gordon Bennett. Sydney: Craftsman House.
2. Humphrey, Robert. (1965). Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: University of California Press.
3. http://www.theater.ir/fa/photo_report.php?cat=981
4. Lyotard, JeanFrancois. (1984). The Postmodern Condition, A Report on Knowledge. Trans.
5. Geoff. Bennington and Brian Massumi. Manchester U.P
6. Taylor, V. Winquist, C. (2003). Encyclopedia of Postmodernism. Routledge, London: New York.