تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۱۷
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۵

فتح‌اله زارع‌خلیلی[۱]، رحمت امینی[۲]، سپیده امیری[۳]

سه خوانش از ایده‌ی «گلدونه»، در نمایشنامه «گلدونه‌خانوم» اسماعیل خلج

چکیده

گلدونه / گلدونه‌های ترسیم‌شده در نمایشنامه‌ی «گلدونه‌خانوم» اسماعیل خلج (۱۳۲۴-حاضر) - که از مطرح‌ترین آثار تولیدشده در « کارگاه نمایش» (۱۳۴۸-۱۳۵۸) است- ، واجد ظرفیت تفسیرپذیریِ چندگانه‌اند. چراکه، نه در قالب بدنی واحد، بلکه به شیوه‌ای متکثر تجسد می‌یابند. شیوه‌ای که درنهایت به گستردگیِ معناییِ آن منتج می‌شود. ازاین‌رو، این اثر باب تفاسیر و خوانش‌های متعدد را پیش رویِ مخاطب می‌گشاید. گشایشی که با نقطه‌ی ثقل قرار گرفتن گلدونه، انسجام خود را بازمی‌یابد. بدین‌معنا که گلدونه هم باب را می‌گشاید، و هم به‌نحوی از فراخی آن می‌گریزد؛ چراکه نقطه مرکزی و ارتباط‌دهنده اجزا، به‌شمار می‌آید.
با این تفاسیر، در پژوهش حاضر سه خوانش از ایده‌ی- و نه شخص- گلدونه مدنظر خواهد بود؛ یکی برمبنای «زبان»، دیگری با مرکزیت «فضا» و درنهایت با نگاهی به «بدن»مندیِ گلدونه. انتخاب این سه وجه به شیوه‌ای استقرایی اتفاق افتاده است. بدین‌معنا که، از مواجهه با اثر و براساس استفاده شاخصی که نویسنده از این سه سطح به منصه‌ظهور گذاشته است گزینش حاصل شده؛ و نه برمبنای فرض و چارچوبی ابتدایی. از امر خاص آغاز شده تا به الگویی کلی راه یافته است. بنابراین روش اصلی صورت‌بندی پژوهش، تحلیل مضمون استقرایی بوده، به‌لحاظ پیشبرد تحلیل‌ها نیز به شیوه توصیفی- تحلیلی اتکا می‌شود.
نتایج حاصل، حاکی از آن است که باوجود تکثر ظاهری، فصول مشترکی، گلدونه‌های ترسیم‌شده را به‌هم متصل کرده است. در زبانِ هریک به‌نحوی تأکید بر روایات گذشته - گذشته‌ای است که تصور وجود «اخلاقیات» را به اشخاص القا می‌کند- رؤیت‌پذیر است. در خوانش فضا، هر چهار تن نشانی از فضای آرمانیِ پیشین که حال به اضمحلال گرویده، بر خود حمل می‌کنند. در تحلیل بدن نیز گلدونه‌ها درنهایت، در قالب بدنی مشترک- زری- تجسد می‌پذیرند. حرکات پایانی زری، خبرِ مضمحل شدن گلدونه‌ای فراتر از یک شخص را به رساییِ هرچه‌تمام‌تر نمایان می‌کند. لحظه مرگ یک ایده‌ی جمعی، که در قالب بدنی زنانه بر صحنه ترسیم می‌یابد.

واژگان کلیدی: ادبیات‌نمایشی ایران، اسماعیل خلج، گلدونه‌خانوم، زبان، فضا، بدن

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده‌معماری‌وشهرسازی، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه‌آزاداسلامی، اصفهان، ایران
E-mail: zarekhalili@shirazu.ac.ir
[۲] استادیار گروه هنر، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه‌آزاداسلامی، نجف‌آباد، ایران
E-mail: rahmatamini@ut.ac.ir
[۳] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده‌معماری‌وشهرسازی، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه‌آزاداسلامی، اصفهان، ایران
E-mail: amiriisepideh@gmail.com

۱-مقدمه

شکل‌گیریِ نمایشنامه‌ی «گلدونه‌خانوم»، با تأکید بر شخصیت/ وضعیتی در گذشته‌ی هر چهار پرسوناژ اثر- که اکنون از آن دورافتاده‌اند- ممکن شده است. نام‌گذاریِ یکسانِ دورافتاده‌ی هریک، تحت‌عنوان گلدونه، سبب تکرار این نام در سراسر نمایشنامه شده و کارکردِ آن را از یک نام به مقام یک ایده رسانده است. ازاین‌رو است که گلدونه نه به‌عنوان یک شخص، بلکه یک ایده مدنظر خواهد بود. ایده‌ای که با زبانی خاص، فضایی خاص و بدنیِ خاص است که بیان داشته می‌شود؛ که با تأکید بر قشر فرودست جامعه‌ی دهه‌های چهل و پنجاه، امکان پذیرفته است. اگر در متن، به آثار تولیدشده در این دوران نگاه شود، این انتخاب درراستای تمایل وافری است که در آثار هنری _ادبی، به‌خصوص در سینمای بدنه آن دوره -آنچه موسوم است به «فیلم‌فارسی»- و تئاتر عامه‌پسند «لاله‌زار» قرار می‌گیرد. این امر قرابتِ آثار خلج به فرهنگ حاکم بر کوچه‌وخیابان را بر خود داشته؛ که در گزینش نام گروه تئاتریِ او نیز به‌وضوح دیده می‌شود: «گروه کوچه». آثار او به مردمانِ کوچه‌وبازار نزدیک است اما با کیفیتی دیگر، «کیفیتی دراماتیک که چیزی جز شعر منثور نیست» (مکی،۱۳۹۲: ۱۲۶).

درواقع، از زیستِ قشری که به‌علت دافعه‌های روستانشینی و توسعه شهرنشینی، زندگیِ پیشین را ترک و روانه پایتخت شده بودند، برگرفته؛ و به آن وسعتی هنری با کارکردی ورای آن، بخشیده است. زیستی که در پیِ مواجهه با توسعه‌ی این عصر و آشتی‌ناپذیری با فضای تازه سیطره یافته، شکل گرفته است. به‌طورخاص در این اثر، فضای بسته‌ی قهوه‌خانه به محلی برای سخن از فضای آرمانی و مطلوبِ این اشخاص، بدل می‌شود. فضای آرمانیِ گذشته، که خود را در گلدونه‌ی هرکدام از شخصیت‌ها متجلی می‌سازد. درنهایت، بدن زنانه گلدونه است که تجسد آن گذشته‌ای است که تصور وجود «هرآنچه نیک» را به اشخاص القا می‌کند. این پژوهش در پی پاسخی برای این پرسش است که «خوانش‌های چندگانه از یک ایده‌ی واحد، چه ابعادی را آشکار می‌سازد؟» هدف از غور در ابعاد مختلف گلدونه نیز، یکی آنکه به چندوچون این خصایص و ارتباط فی‌مابین نیل پیدا کرده؛ همچنین گشایش مسیر برای سایر تفاسیر – که ضرورت پژوهش است- هموار شود.

۲-پیشینه پژوهش

با جست‌وجویی کوتاه عدم‌اقبال پژوهش‌گران به آثار اسماعیل خلج به‌وضوح نمودار می‌شود؛ چه در حیطه تألیف کتاب و چه نگارش مقالات. از علل این چشم‌پوشی شاید بتوان به استفاده خلج از میراث تئاتر عامه‌پسند لاله‌زار و سینمای فیلم‌فارسی-که بیشتر در مظان‌اتهام آکادمیسین‌ها قرار داشته و تا امروز نیز طرد شده‌اند- اشاره داشت. ازاین‌رو، خلأ پژوهشی چشمگیری در این حوزه دیده می‌شود که ضرورت تحقیق حاضر را دوچندان می‌نماید. از معدود آثار تولیدشده می‌توان به مقاله‌ای تحت‌عنوان «نقد کهن‌الگویی نمایشنامه ۶ از هفت نمایش کوتاه اسماعیل خلج» (۱۳۹۸، نشریه هنرهای‌زیبا) به‌قلم شهین حقیقی اشاره کرد. پژوهشی از نوع تحلیل محتوا، که با هدف بررسی متن یادشده از دید کهن‌الگوهایی است که در سیر روایت، به‌کار گرفته شده‌اند. نتیجه‌ی پژوهش، نشان‌گر حضور اغلب کهن‌الگوها در نمایشنامه است که نظام‌مند به‌کار گرفته شده‌اند و می‌توان گفت دانش نویسنده از دیدگاه‌های یونگ، در پیش‌فرض‌هایی که روایت براساس آن پدید آمده، تأثیرگذار بوده است.

افزون‌براین، در ماهنامه « آزما» (اردیبهشت و خرداد ۱۳۹۴) سلسله‌نوشتارهایی با مرکزیت «مکان» به نشر رسیده، که به پژوهش حاضر قرابت بیشتری دارد. در این شماره، جستاری باعنوان «نشانه‌شناسی مکان در نمایشنامه‌های «دیکته» و «گلدونه‌خانوم» به‌قلم شقایق عرفی‌نژاد به چشم می‌خورد. در این پژوهش به

دلالت‌های استفاده مکرر خلج از لوکیشن قهوه‌خانه پرداخته شده. به‌گفته‌ی این پژوهش در قهوه‌خانه‌ای که در «گلدونه‌خانوم»، تصویر شده هیچ‌کدام از نشانه‌های مرسوم قهوه‌خانه‌های سنتی (نقالی، روایت، بازی و ....) وجود ندارد. این نشانه‌ها در متن نمایشنامه هستند. روایت است که اهمیت می‌یابد. نقال جای شخصیت‌ها بازی و گاه خارج از بازی با تماشاگران هم‌کلام می‌شود. این ترفند که میان‌گیری نام دارد، از تکنیک‌های نمایش ایرانی است. در «گلدونه‌خانوم» نیز لحظاتی وجود دارد که اشخاص خطاب به تماشاگر سخن می‌گویند. گه‌گاه با تمسک به تمهیداتی، قهوه‌خانه به مکان دیگری بدل شده؛ گویی مکان سیلان پیدا می‌کند و جاری می‌شود. علاوه‌براین، قهوه‌خانه‌ای که در گلدونه‌خانم نمایش داده شده، در شهر واقع است. در تصور روشنفکر سال‌های توسعه، شهر، مظهر پلیدی است. در *بوف کور*، تهران، ری یا حومه‌ی آن جایی است خوف‌انگیز که مردمان را مسخ خود کرده است. *تهران مخوف* (که در سال ۱۳۰۴ منتشر شده است نیز طرح تلخی است از تهران) در «گلدونه‌خانوم» نیز این ظن به شهر امتداد می‌یابد.

۳-روش‌شناسی و شرح سه وجه منتخب

پژوهش حاضر ازآن‌رو که به سطوح و روابط پدیده‌ها، درراستای افزودن به دانش نظریِ موجود درزمینه‌ی تئاتر معاصر ایران شکل گرفته، و کاربرد آنیِ آن موردتوجه نیست، به‌لحاظ هدف «نظری» محسوب می‌شود. همچنین، به‌لحاظ روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات، «کیفی»، که به‌تبع آن، در پی رسیدن به درک و فهم عمیق تجارب ایجادشده در آثار موردبررسی هستیم. متغیرها با کمک واژه‌ها، کلمات و عبارات توصیف شده؛ و ازاین‌طریق است که به جست‌وجوی الگوهای ریشه‌دوانده در آثار، پرداخته خواهد شد. برای رسیدن به اهداف موردنظر، اطلاعات و داده‌ها با استفاده از منابع «کتابخانه‌ای»، جمع‌آوری خواهند شد. سپس آنچه دراین‌بین با موضوع ارتباط بیشتری داشته، انتخاب و نکات موردنظر استخراج و درنهایت تحلیل خواهند شد. به‌لحاظ روش اجرا و پیشبرد، تجزیه‌وتحلیل مضمونِ استقرایی مدنظر است. به‌این‌معنا که از آثار و امر خاص شروع و به الگویی کلی رسیدیم. دیگری، روش توصیفی- تحلیلی مدنظر خواهد بود.

نمایشنامه «گلدونه‌خانوم» که به‌عنوان نمونه‌موردی پژوهش ازمیان مجموعه آثار خلج، گزینش شده است. چراکه، گشوده‌ترین اثر به‌جهت خوانش چندگانه است. افزون‌براین، این اثر در جوار «حالت چطوره مش‌رحیم؟» از پرفروش‌ترین آثار تاریخ «کارگاه نمایش» به‌شمار می‌آیند[۱] که با مرکزیت زبان، فضا و بدن تحلیل خواهد شد. شناخته‌شده‌ترین تقسیم‌بندی در بابِ درام، از آنِ ارسطو است. او در *بوطیقا* عنوان می‌دارد که «به حکم ضرورت، در تراژدی شش جزء وجود دارد، که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارت‌اند از: افسانه مضمون[۲]، سیرت[۳]، گفتار[۴]، اندیشه[۵]، منظر نمایش و آواز» (زرین‌کوب،۱۳۹۲: ۱۲۲). در عصر معاصر نیز متفکرین به‌تبع تحولات پیش‌آمده بر آن شده‌اند تا دسته‌هایی از عوامل حاضر، ارایه دهند.

تادوژ کوزان[۶] در کتاب *ادبیات و نمایش* سیزده نظام نشانه‌ایِ دخیل در نمایش صحنه‌ای را چنین برمی‌شمارد: واژه‌ها، برخواندن متن، حالت بیانی چهره، ادا و اشاره، حرکت بازیگران در فضای دراماتیک، چهره‌آرایی، موآرایی، لباس، وسایل صحنه، دکور، نورپردازی، موسیقی، جلوه‌های شنیداری. از دید کوزان دو مورد نخست این نظام‌های نشانه‌ای به متن، سه مورد دیگر (۳-۵) به کاربرد بیانی بدن بازیگر، سپس سه مورد (۶-۸) به ظاهر بازیگر، ۹ تا ۱۱ به صحنه‌آرایی و دو مورد واپسین به صدا اشارت دارد (اسلین، ۱۳۷۵: ۴۵-۴۶).

حتی اگر این فهرست را سیاهه‌ای از عوامل بنیادین آفریننده معنا در درام بدانیم، چند فزونی و کمبود دارد (اسلین، ۱۳۷۵: ۴۵-۴۶). همچنین، با نظر بر این‌که متون نمایشی- و نه اجرای آثار- مدنظر این

پژوهش خواهد بود، تلاش بر آن است تا صورت‌بندی دیگری از سطوح درام ارایه شود. صورت‌بندی‌ای که موجزتر و کلان‌تر از عوامل ذکرشده در تعاریف پیشین باشد: زبان، بدن و فضا. چراکه در مواجهه با اثر، استفاده از این سه سطح بسیار چشمگیر است. ازآن‌رو که روش تحلیل مضمون استقرایی امر خاص را مرجع بر تعاریف و چارچوب‌های ازپیش‌شکل‌گرفته می‌داند، اولویت با آن است که نمایشنامه عرضه داشته است.

۴-سه خوانش از ایده‌ی «گلدونه»

۴-۱ خوانش گلدونه با مرکزیتِ «زبان»

باوجود اهمیت وافری که هنرمندانِ پیرو شیوه‌های آوانگارد و انقلابی تئاتر، در جهت نفی کیفیت ادبی، برای عملیات دراماتیک قایل بوده، و تئاتر را چیزی جز ترکیب و گسترش اتودهای نمایشیِ مبتنی بر بدیهه‌سازی نمی‌دانند، «نمایشنامه متنی «سخن بنیاد» است» (باقری،۱۳۹۲: ۳۹). بنابراین، تا آنجا که بتوان متن نمایشنامه را خواند، جزو ادبیات است و می‌توان آن را همچون شعر یا نثر، یا گونه‌ای داستان روایی تأویل داشت[۷] (باقری،۱۳۹۲: ۳۹) که در سطور آتی نیز براین‌مبنا پیش خواهیم رفت.

شکل‌گیریِ زبان در نمایشنامه «گلدونه‌خانوم»، با توجه و تأکید بر قشر فرودست جامعه امکان‌پذیر شده است. همان‌طور که در اولین مواجهه با این نمایشنامه مشهود است، شخصیت‌ها با زبان محاوره و لحنِ جنوب شهر تهران تکلم می‌کنند. اگر در متن وسیع‌تر به آثار تولیدشده در این دوران نگاه شود، این طرز از ادای کلمات، درراستای تمایل وافری است که در آثار هنری و ادبی، به‌خصوص در سینمای بدنه‌ی وقت - آنچه موسوم است به «فیلم‌فارسی»- و تئاتر عامه‌پسند «لاله‌زار» قرار می‌گیرد. در این اثرِ به‌خصوص، قرار گرفتن یک «زن مفقود» یا یک «ایده‌ی زنانه‌ی گمشده» در مرکزیتِ مباحث، بر زبانِ این اقشار مؤثر واقع می‌شود.

ازاین‌رو، تفسیر مدنظر بخش حاضر، برمبنای جابه‌جاییِ کلام به‌سوی گلدونه‌ی هر چهار شخصیت نمایشنامه -احمد، رضا، باقر و زری- خواهد بود. جابه‌جایی گفته‌های سه شخصیت مذکر نمایشنامه به گلدونه، در هنگام یادآوریِ او صورت می‌پذیرد. بنابراین مختصات زبانی هرکدام از این سه مرحله جابه‌جایی، و سپس حضور زری -گلدونه- بر صحنه را بررسی خواهیم کرد. پرواضح است که منظور از جابه‌جایی، جزییات تشکیل‌دهنده و متمایزکننده زبان در هرکدام از این چند مرحله است و نه زبان به‌طورکلی. در این مسیر، لازم‌به‌تذکر است که نام‌گذاریِ یکسانِ گمشده‌ی هر چهار شخصیت، تحت‌عنوان گلدونه، سبب تکرار این نام در سراسر نمایشنامه شده و کارکردِ آن را از یک نام به مقام یک ایده رسانده است. ایده‌ای که تأکید بر آن در نمایشنامه به‌وسیله‌ی عناصر و قابلیت‌های زبانی است که متجلی می‌شود. بدین‌ترتیب که مخاطب در جابه‌جایی‌های مداوم میان کلام شخصیت‌ها، و کلام گلدونه قرار می‌گیرد. درنتیجه رفت‌وبرگشتی از زبان جاری در صحنه به زبان ذهنیِ شخصیت‌ها، و از زبانی اغلب مردانه به زبانی زنانه صورت می‌گیرد.

هنگام همراه شدن کلام عینیِ جاری در صحنه با کلامی که به‌نظر می‌رسد زاده‌ی ذهنیت شخصیت‌ها است، کلام، یک‌نواختیِ اولیه‌ی خود را ازدست می‌دهد. اگرچه خطاب قرار دادن تماشاچیان در بدوِ شروع صحنه، توسط شخصیت باقر، صحه‌ای است بر وجود پیچیدگی‌هایی در کلام نمایشنامه. کلام سیر مشخصی را از ابتدای صحنه طی می‌کند. این سیر در زمان ظهور گلدونه بر صحنه به‌هم می‌ریزد. به‌هم‌ریختگی اما، در حضورهای مجدد او بر صحنه به الگو و منطق معین تبدیل می‌شود.

اولین جابه‌جایی، ازطریق نامه ممکن می‌شود. نامه‌ای که گلدونه به احمد فرستاده است. نامه‌ای که یک‌دستیِ بیان حاکم بر فضا را توسط قرائت گلدونه درهم می‌شکند. برخی خصیصه‌های کلام او را بررسی خواهیم کرد:

> *امیدوارم که اون قهوه‌خونه جای راحتی باشه. شاید همه‌جا یه‌جوره، اما ای‌کاش نرفته بودی اگر از احوالات ما خواسته باشی، نگران نباش. بچه‌ها خوب و راحتن... دلم واست تنگ شده حالم خوبه... دیوار پشتی خراب شده. خیلی‌وقته. به هیچی توی این اتاق نمیشه اطمینون کرد... اگر از احوالات ما خواسته باشی... من که دیگه داره طاقتم سر میاد. اگه ایوب هم بود تا حالا از پا دراومده بود. اگه زندگی آینه... چه‌می‌دونی من چه‌کار می‌کنم؟ چه‌می‌دونی چِمه؟ ... نمی‌دونم...(باقری،۱۳۹۲: ۹۸ – ۱۰۰)*

در ادامه بیان می‌دارد:

> *... یه نذرکی هم کردم. چه‌می‌دونم؟ شدم عینهو جغد کور و کز کردم این گوشه. موندم تک‌وتنها. نه کاری نه باری. از صبح تا شب هی خیالات به سرم می‌زنه که بالاخره چی میشه (باقری،۱۳۹۲: ۱۰۱).*

در این گفت‌وگوها که بخشی از جملات نقل‌شده از گلدونه‌ی احمد است، با تعداد زیادی از «تردیدنماها» مواجه هستیم. «تردیدنماها که طیف مفهومی تقریباً گسترده‌ای را تشکیل می‌دهند، از ادات شک و تردید همچون «اگر» و «گویی» تا افعال استفهام چون «میدانی» و بیان پرسش‌هایی حاکی از عدم قطعیت و توأم با یأس. جمله‌هایی که با «من فکر می‌کنم» آغاز می‌شود نه با «من می‌گویم» و استفاده بسیار از قید «شاید» برای بیان ابهام و عدم قطعیت. برخی محققین –ازجمله لیکاف – معتقدند که این موارد که درجه قاطعیت کلام را پایین می‌آورد برای کاستن از قدرت زبان است و در زنان بیش از مردان دیده می‌شود» (هنری و اسماعیلی،۱۳۹۷: ۲۰۷)؛ بنابراین در کلام او با استفاده وافر از این تردیدنماها، تزلزل و عدم‌قطعیت برجسته‌سازی می‌شود.

جابه‌جایی بعدی، نه ازطریق نامه، بلکه صحبت‌های شخصیت رضا در توصیف گلدونه است که این امر را ممکن می‌سازد. بدین‌ترتیب در خلال کلام جاری در صحنه‌ی رضا به کلامِ ذهنی‌اش راه می‌یابیم. کلامی که در وهله‌ی اول برخلاف گلدونه‌ی احمد که از شک آکنده بود، مقتدرانه دیده می‌شود:

> *من می‌تونم یه هفته لب به غذا نزنم. من می‌تونم ده تا شهر رو پای برهنه زیر پا بذارم. اما شما چی هستین؟ یه مشت آدم‌های پوسیده و زهواردررفته. حالا برین بگین گلدونه غرغر می‌کنه! بگین علت پیریه! بگین حالش معلومه! بگین یه پاش لب گوره! اما من پیر نمی‌شم. من زنده می‌مونم. می‌گین نه؟ بیاین جلو با همه‌تون شرط می‌بندم! سر دار و ندارم... دیگه چی می‌خواین از من؟ ولم کنین! (خلج،۱۳۸۳: ۱۱۳)*

در بیان او بارها با اشاره مقتدرانه و پرتأکید به «من» روبه‌رو می‌شویم. اما در پس این بیان مستقیم، تلویحی و با بیان غیرمستقیم و از خلال نقل‌قول از دیگران با شکنندگی او نیز مواجه می‌شویم. نقل این عبارت که: «برین بگین [گلدونه] حالش معلومه» به شیوه‌ای غیرمستقیم، کلام پراقتدار او را به چالش می‌کشد و از اطمینان ابتدایی می‌کاهد. این هم‌زمانی حس مقاومت و شکنندگی گلدونه در کلامِ شخصیت رضا در توصیف او که چندین‌بار تکرار می‌شود، با استفاده از ادات شک، تقویت می‌شود: «جداً که عجب زنی! ... اما حالا نمیدونم چه وضعی داره. شاید الان.. (خلج،۱۳۸۳: ۱۱۱ – ۱۱۳)

دراثنای سخنان شخصیت باقر از گذشته‌اش، زبان گلدونه‌ی او نیز عیان می‌شود که زبانی است آمیخته

با شعر. ازاین‌جهت نه‌تنها با کلام گلدونه‌های پیشین متفاوت است، بلکه از سایر لحظات نمایشنامه نیز متمایز می‌شود. اگرچه در نقاطی از صحنه، گرایش به شعرگونه و منظوم شدن زبان، خود را در قالب تکرار کلمات مشابه و هم‌وزن نشان می‌دهد (خلج،۱۳۸۳: ۱۱۶- ۱۲۱)، اما در لحظات ظهور کلامِ گلدونه‌ی باقر، به‌طورغالب به نظم بدل می‌شود (خلج،۱۳۸۳: ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵).

دوسه‌روزه که من پای گدارم
خبر از جان شیرینم ندارم
نیومد قاصد، احوالش بگیرم
خودم میرم که دیدارش ببینم (خلج،۱۳۸۳: ۱۲۴)

ادغام نثر با نظم، زبان نمایشنامه را سیال کرده است؛ و انتخاب اشعار هم به‌سبب فولکلور بودن و هم استفاده از ترکیبات منفی‌سازی نظیر «خبر نداشتن» و «نیامدن قاصد» القاکننده احساس نوستالژی گذشته است.

زمان حضور گلدونه در قالب شخصیت زری بر صحنه، با دو دوره‌ی گلدونه بودن- به‌مثابه دوره معصوم گذشته- و زری بودن- به‌مثابه دوره ناپاک اکنون- مواجه هستیم. زری معتقد است که زمانی صاحب همه‌چیز بوده و سپس هرآنچه داشته از او «گرفته شده است». این روند در جایی به سرحد خود رسیده و بر او علنی شده که نام خود را از گلدونه به زری تغییر داده است. بنابراین زندگیِ او به پیش‌وپس از تغییر این نام تقسیم شده.

در دوره گلدونه بودن، او زیستی «معصومانه» داشته؛ اما به‌تدریج از گلدونه بودن فاصله گرفته است. درواقع، اسم کارکردی ورای معرفی ظاهری شخص را داشته و چنان با هویت او عجین شده که فاصله گرفتن از شخصیت پیشین، با تغییر نام همراه است. بخش‌هایی از مونولوگ‌ها - یا بهتر است بگوییم حدیث‌نفس[۹] های طولانی‌ای که در اواخر اثر توسط گلدونه‌ای که اکنون زری شده، بیان می‌شود را بررسی می‌کنیم.

من همه‌چی داشتم. چطور آدم یهو عوض میشه؟ همه‌چیم رو ازم گرفتن. وقتی می‌گم همه‌چی، یعنی همه‌چی. الان کلی‌ساله که دیگه هیچ‌کس حتی منو گلدونه هم صدا نزده. این نشونیه اینه که من کاملاً کس دیگه‌یی شدم. البته اسم آدم چه فرق می‌کنه که چی باشه؟ ... من مجبور شدم. وقتی دیدم خودم رو از دست دادم، به خودم گفتم بذار این اسم هم با خودت بره! یه آدم پست نباید اسم یه آدم معصوم رو روی خودش بذاره... به خودم گفتم حالا که من دیگه گلدونه نیستم، چرا باید بهم بگن گلدونه؟ (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۱-۱۳۲)

این حدیث‌نفس طولانی که بخشی از آن را مشاهده شد، چکیده‌ای است از ایده‌های مطرح‌شده در اثر و ازاین‌رو اهمیت فراوانی دارد. اگر به دو فعل «داشتم» و «گرفتن» در جملات آغازین دقت شود، برجسته‌سازیِ جبر حاکم بر زندگانیِ پرسوناژ به‌وضوح درک می‌شود. «همه‌چیم رو ازم گرفتن» جمله‌ای که مجهول بودنِ فاعلِ آن امکان حملِ معانی برون‌متنی را فراهم می‌کند. بدین‌معنا که هرآنچه او داشته بدون اختیار او و توسط نیرویی فراتر از اراده او «گرفته شده است». این مدعا در چند سطر بعد با آوردن عبارت «مجبور شدم» قوی‌تر ظاهر می‌شود. دلالت بر اجباری بودن و نه اختیاری و ارادی بودن این روند دارد.

گره خوردن هویت اشخاص با نام آن‌ها نیز که از ایده‌های اصلی زبان اثر است، در این چند سطر بازنمایی شده است. اشاره به این‌که نشانه‌ی تغییر او این است که کسی او را گلدونه صدا نمی‌زند. و گره خوردن گلدونه با «معصومیت» که در سطور بعدی نیز بر آن تأکید می‌شود. به آخرین جملات این حدیث‌نفس توجه کنید:

کی ناراحت نیست، که تو نباشی؟ ... وقتی فکرش رو می‌کنم و به خودم می‌گم گلدونه، گله‌گله روی پیشونیم عرق جمع میشه. به خودم می‌گم، هیهات هیهات! زن! تو از خودت خجالت نمی‌کشی؟ چه‌طور روت می‌شه به خودت نگاه کنی؟ به خودم می‌گم می‌دونی چی شدی گلدونه؟ کثافت... تو چطور روت می‌شه که غذا بخوری؟ به خودم می‌گم تو خیال می‌کنی که اگه دستت رو با صابون بشوری پاک می‌شه؟ چقدر احمقی! بعد هم به خودم می‌گم خفه شو! تو چطور جرأت می‌کنی این حرف‌ها رو بگی؟... آه گلدونه! چی شدی؟ چی می‌شی؟ ... آه گلدونه! چی بودی؟ چی شدی؟ چی می‌شی؟ (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۳-۱۳۴)

در جای‌جای این سطور «پرسش‌های تأکیدی» دیده می‌شود. جملاتی پرسشی که نه به‌دنبال پاسخ و نه ایجاد ابهام بلکه در پی تأکید و برجسته‌سازیِ زندگیِ اسفناک زری است. همین‌طور «پرکننده‌های واژگانی» که شامل ترکیباتی نظیر وه، آه می‌شود؛ که مجموعه‌ای از اصوات؛ شبه‌جمله‌های سوگند و لعنت، که اغلب برای تزیین به‌کار برده می‌شوند. مشخص‌ترین شاخصه آن در ادبیات‌فارسی «آه» است. در این سطور نیز شاهد کاربرد «آه» و «هیهات» هستیم که بارِ بیان ناخوشایند او را تشدید می‌کند.

نکته‌ی دیگر آن‌که، کلام گلدونه/ گلدونه‌ها در جهت القای نوستالژی گذشته اثر، مؤثر واقع می‌شود. اگرچه شگردهای متن درراستای نمایش این بی‌قراری فراتر از آن است، برای‌نمونه با بهره‌گیری از جملات کوتاه و مقطع است که بی‌قراری و اضطراب شخصیت‌ها تصویر می‌شود (خلج،۱۳۸۳: ۱۰۵)؛ همچنین در اثر با تک‌گویی‌هایی طولانی، اغلب در ارتباط با روایت گذشته اشخاص نمایشنامه مواجه می‌شویم (خلج،۱۳۸۳: ۱۰۵ و ۱۰۶ و ۱۰۸ و ۱۰۹). این روایات که وجه توصیفی و روایی اثر را برجسته می‌سازد، به پررنگ شدن سایه‌ی گذشته در اثر می‌انجامد. اما نکته موردتأکید ما این است که در جای‌جای اثر با زبان زنانه به‌عنوان زبانِ مغفول و گمشده مواجه هستیم. بدین‌معنا که، آن گذشته‌ی آرمانیِ گمشده، در زبانی زنانه متجلی شده است. انتخاب چیدمانی مناسب برای واژگان و عبارات اداشده در جهت القای حس نوستالژیِ این قشر، حول‌محور گلدونه سامان می‌یابد. اگرچه گلدونه از بدن واحدی شکل نگرفته – که در بخش خوانش بدن بدان پرداخته خواهد شد– اما زبان و کلامی با تفاوت‌هایی نه‌چندان بنیادین دارد.

۴-۲ خوانش گلدونه با مرکزیتِ «فضا[۱۰]»

در این پاره از بحث، بر دو جنبه از فضای اثر تمرکز خواهد شد: فضایی که با عناوینی همچون «مکان‌پردازی[۱۱] غیرکلامی[۱۲]–ترسیم فضای ماوقع[۱۳]–» شناخته می‌شود؛ و همچنین فضایی که ازطریق «مکان‌پردازی کلامی–ترسیم فضای خارج از صحنه–» شکل می‌پذیرد.

چراکه، مکان‌پردازیِ نمایشنامه، تنها به متن فرعی فروکاستنی نیست؛ ردِ آن را می‌توان به شکل ضمنی در متن اصلی نیز یافت. البته «گفتار نه‌تنها به‌عنوان گونه‌ای پشتیبان کلامی برای محدودیت مکان صحنه[۱۴]، بلکه وجه خاصی از زندگیِ به تصویر کشیده شده در درام را نیز در تمامیت زمینه‌های جغرافیایی، اجتماعی یا حتی کیهانی آن قرار می‌دهد» (فیستر،۱۳۸۷). همچنین، ازآنجاکه، «به شکل ذهنیِ این یا آن نظرگاه وصل است. اتصال صحنه‌پردازی لفظی به یک نظرگاه می‌تواند شبکه‌ی پیچیده‌ای از ابهام خلق کند» (فیستر،۱۳۸۷: ۸۷۲)، که این یا آن صحنه‌ی عینیِ خاص به‌ندرت ممکن است از عهده‌ی خلق آن برآید. در درام‌هایی که از یک مکانِ ماوقع واحد تشکیل شده‌اند–نظیر نمایشنامه منتخب این پژوهش– غالباً فضای خارج از صحنه اهمیت افزون‌تری می‌یابد. گاه اختلاف فضایی بین صحنه و منطقه‌ی خارج از صحنه به‌گونه‌ای ساخته‌وپرداخته شده است که نمایان‌گر یک اختلاف معنایی محوری باشد[۱۵].

صحنه‌ی وقوع کنش و گفت‌وگو در نمایشنامه «گلدونه‌خانوم» –همانند اغلب نمایشنامه‌های اسماعیل

خلج- را «قهوه‌خانه»ای در جنوب‌شهر، تشکیل داده است. درحقیقت او به قهوه‌خانه، که محل تردد قشر فرودست شهری و برخورد آن‌ها با یکدیگر به‌شمار می‌آید، موقعیت مکانی خاصی می‌بخشد. به‌طورخاص در این اثر، فضای بسته‌ی قهوه‌خانه به محلی برای سخن از فضای آرمانی این اشخاص، بدل می‌شود. فضای آرمانیِ گذشته، که خود را در گلدونه‌ی هرکدام از شخصیت‌ها متجلی می‌سازد.

خوانش ایده‌ی «گلدونه» در این بخش از پژوهش، شامل نوستالژیِ اماکن، اشخاص و وضعیت‌هایی در گذشته است که از آن به‌عنوان «فضای آرمانیِ پیشین» یاد خواهیم کرد. فضایی که در متن از آن با صفاتی چون «پاک» و «معصوم» یاد می‌شود. گلدونه، مجازی از آن به‌شمار می‌آید که حال در مواجهه با زندگیِ شهری و توسعه‌یافته‌ی کنونی به لکاته‌ای می‌ماند و باید بر هستی‌اش مرثیه خواند. بنابراین سایه‌ی شهر بر تمام وجوه اثر دیده می‌شود. شهری که در روند توسعه «افسارگسیخته»ای، هرآنچه که همراه نشود را مضمحل می‌کند. سرعت شتابانِ این روند باعث موقتی بودن فضایِ زیست و درنتیجه شکل‌گیریِ نوستالژی گذشته شده است. نوستالژیِ کلیتِ وضعیت و فضایی در گذشته‌ی تک‌تک اشخاص نمایشنامه، که خود را در جزیی تحت‌عنوان گلدونه جای داده است. در سطور آتی، شواهد این فرض را دنبال می‌کنیم.

از ابتدای اثر و با نخستین دیالوگ‌ها این امر آشکار می‌شود که پرسوناژها از مناسبات حاکم بر فضای زندگی فعلی خشنود نیستند. قهوه‌چیِ تازه‌کار که زندگیِ خود در روستایی که توانایی تأمین نیازهای مالی او را نداشته، با چشم‌داشتِ حصولِ درآمد در شهر رها کرده - شخصیت احمد- به‌کرات از فضایِ نابه‌سامان کنونی گلایه می‌کند. وضعی که اعتقادات او را زایل کرده (خلج،۱۳۸۳: ۹۷)، و سبب شده در قهوه‌خانه‌ای که نه‌تنها حس فضای امن و دایمی را برای او مهیا نکرده، بلکه از آن به‌عنوان «قبرستان» نیز یاد می‌کند، به‌دوراز گلدونه‌ی خود، گذران عمر کند (خلج،۱۳۸۳: ۱۰۰). بسته بودن فضای قهوه‌خانه نشانه‌ای از شهری که مدفن خواسته‌های او شده را بر خود حمل می‌کند.

شخصیت رضا، بی‌خانمانی است که چندشبی را در این قهوه‌خانه سپری کرده است. قهوه‌خانه برای او نیز - همچون احمد- مأمنی موقت شده و ازاین‌رو است که «خانه» -یعنی مأمنی دایمی- در گفت‌وگوهای او نقش پررنگی بازی می‌کند. این موقتی بودن فضای زندگی، خود دلیلی است برای احساس تعلق نداشتن شخصیت‌های احمد و رضا به فضای کنونیِ زیست خود. نداشتن احساس تعلقی که درنتیجه سرعت شتابان تغییرات و عدم‌وجود پایداری، بستری برای شکل‌گیری حس نوستالژی به گذشته ایجاد می‌کند.

ادعاهای رضا در اواخر اثر توسط خود او تکذیب می‌شود- که این خود در جهت نشان دادنِ فضای «مخرب» کنونی است- اما این نکته از اهمیت فضا در این سخنان نمی‌کاهد. همانند دیالوگ‌هایی که در اشاره به توسعه شهری و لطماتِ این روند که بر امثال او، - یعنی قشر «فرودست» با مشاغلی موقت نظیر «توفالکوبی» که او مدعی انجامِ آن است- بیش از سایرین بوده است. همان‌طور که در توصیف دلایل وضع کنونی و بی‌خانمانی خود به منسوخ شدن کوبیدن توفال به سقف خانه‌ها درنتیجه رشد ساختمان‌های چندطبقه‌ای که با روش‌های جدید این نیاز را به‌کل مرتفع کرده‌اند، اشاره می‌کند (خلج،۱۳۸۳: ۱۱۴). او با درماندگی در همراه شدن با این سیر شتاب‌زده پیشرفت و توسعه مواجه شده است. درنتیجه این ناکامی‌ها او نیز گلدونه‌ی خود را ازدست داده و با فاصله گرفتن از او تمام خصایص «نیک» از او رخت بربسته است. گلدونه‌ی شخصیت باقر، همانند دو شخصیت پیشین در نقش همسری متجسم می‌شود که اکنون از او جدا افتاده است. در سخنانِ او بیش از ناتوانی مالیِ اکنون، که در گفت‌وگوهای دو شخص دیگر با تأکید بر آن تکیه می‌شد، به فقدانِ خصایصی در وضع فعلی اشاره می‌شود که واجد بار احساسی‌اند، نظیر: «شعر» و «عشق». که با رفتن گلدونه یا «فضای آرمانیِ پیشین» ازبین رفته است. با لحظه‌ای درنگ بر زمان نگارش نمایشنامه (۱۳۴۸- ۱۳۵۰)، ارجاعات برون‌متنیِ -آگاه و یا ناآگاه- این نمایشنامه به زمینه شکل‌گیری آن

ایضاح می‌یابد. عصر توسعه پرسرعتِ اقتصاد، صنعت، اجرای قوانینی چون اصلاحات ارضی و به‌تبع آن دافعه‌ی زندگی روستایی و جاذبه زندگی شهرنشینی که باعث رشد مهاجرت از روستا به شهر شد. رشدی که تغییراتی بنیادین را بر فضای زیستِ شهری و روستایی نقش داد و درنتیجه نوستالژیِ بازگشت از این مسیر را در ساحتِ اندیشه بسیار برجسته کرد.

درنهایت با شخصیت زری مواجه می‌شویم، روسپی‌ای که او نیز گلدونه‌ی خود را ازدست داده است. او که قبل‌تر گلدونه نام داشته، به‌عنوانِ تجسد ایده‌ای که از ابتدا پرورده شد، بر صحنه ظاهر می‌شود؛ ایده‌ی گذشته «پاک» که به حالی «ناپاک» نایل شده است. موقتی بودنِ فضای زیست در زندگیِ یک روسپی، واضح‌ترین شکل را به خود می‌گیرد. ناپایداری‌ای که نداشتن احساس تعلق را با شفافیت هرچه‌بیشتر القا می‌کند. او اکنونِ خود را به‌گونه‌ای ترسیم می‌کند که گویی هرآنچه در گذشته داشته ازبین رفته، همانند «ترکیدن حبابی روی آب» (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۰).

پس از صورت‌بندی ناخوشنودی شخصیت‌ها از فضای حاکم بر اکنون، به این پرسش برخورد می‌کنیم که واکنش این اشخاص در مواجهه با این شرایط چیست؟ آن‌ها برای گریز از فضایِ ویرانِ کنونی چه راهی را برمی‌گزینند؟ در سطور پسین از این واکنش – که شکل‌گیریِ تمایلی مفرط به بازگشت به فضای گذشته است–، سخن خواهیم گفت. بازگشت به فضای پیشین که در خود «معصومیت»ی داشته که حال وجود ندارد و به اشخاص حسی از تعلق را می‌بخشد که در فضای زیستِ موقتِ حال یافت نمی‌شود. بنابراین، ایده‌آلِ آن‌ها در این مراجعت است که خلاصه می‌شود؛ مراجعت به گلدونه، که نوستالژی این «فضای آرمانیِ گذشته» را صورت‌بندی کرده است.

این تمایل و احساس تعلق به گذشته، در جای‌جایِ دیالوگ‌ها به چشم می‌خورد؛ همان‌طور که شخصیت احمد دراین‌باره می‌گوید که روزی خواهد رسید که پاشنه‌هایش را ورکشیده، کوله‌بارش را برداشته و به نزد گلدونه باز خواهد گشت (خلج،۱۳۸۳: ۱۱۵) و (خلج،۱۳۸۳: ۱۱۴). شخصیت رضا نیز در چنین برانگیختگیِ حسرت‌باری از خاطرات گذشته به‌سر می‌برد. بازگشت به گذشته و به گلدونه را مساوی با کندن از هرآنچه «ناپسند»، می‌داند. کندن از زندگی‌ای که به اقتضای آن به انجام اعمالی «نامطبوع» تن داده است. او عنوان می‌دارد که دلش هوای گلدونه را کرده، و بلافاصله از عدم‌تمایلش به دروغ و فریب سخن می‌گوید (خلج،۱۳۸۳: ۱۱۵)؛ گویی با بازگشت به گلدونه، تمامیِ «ناخوشایندی»ها رخت برمی‌بندند. ایده‌آلِ شخصیت باقر نیز آینده‌ای است که به گذشته‌ی او شباهت بسیار دارد، گذشته‌ای که در آن هنوز از گلدونه جدا نشده است. فضایی که در ترسیم آن به‌کرات از شعر مدد می‌جوید (خلج،۱۳۸۳: ۱۲۴).

دراین‌بین شخصیت زری نیز که در حسرت این گذشته است، برای ترسیم فضایِ آرمانیِ اسبق، بیش از سایرین با تأکید بر بیان جزییات، عمل می‌کند. جزییاتی که درراستای شکل‌دهی به فضای ایده‌آل ارایه می‌شود. با نگاهی به گفتار او این مدعا شکل مشخص‌تری خواهد یافت:

من همه‌چی داشتم. از یه استکان‌نعلبکی بی‌ارزش بگیر تا روتختی حریر. از یه شونه و تاج سر بگیر تا گلوبند مروارید. فرش‌های کرمونی و کاشونی. دو سه دست مبل. حیاط دربست. اما حالا چی دارم؟ ... من همه‌چی داشتم. چه‌طور آدم یهو عوض می‌شه؟ (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۰–۱۳۱).

استفاده از این اشیاء و مصادیق جزیی – نظیر «استکان‌نعلبکی»، «روتختیِ حریر»، «فرش‌های کرمونی و کاشونی»، «حیاط دربست»– برای القای فضا گذشته صورت می‌پذیرد. مصادیقی که به‌طورمعمول با فضای زندگیِ پیشاصنعتی و دور از توسعه‌ی شهریِ کشور گره خورده است و کارکردِ انتقال حس نوستالژی را به‌خوبی ایفا می‌کند. او در ادامه تشریح فضای حاکم بر این گذشته‌ی به‌اصطلاح «معصوم» می‌گوید:

یه روزی می‌گن، یه گلدون‌هایی بود که همیشه یه گل زرد روی موهاش بود. غروب‌ها می‌نشست توی باغچه و بیرون اومدن ستاره‌ها رو نگاه می‌کرد. صبح می‌رفت روی پشت‌بوم، که از همه زودتر خورشید رو ببینه. به همه سلام می‌داد اما از هیچ‌کس خداحافظی نمی‌کرد... اون همه‌رو دوست داشت. آه گلدونه! (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۴)

فضای توصیف‌شده با جزییاتی ازقبیل «باغچه» و «پشت‌بام»، متعاقباً اشخاص و اماکن مشخص و به‌خصوصی را به ذهن مخاطب بومی متبادر کرده؛ و نوع خاصی از فضا را ممکن می‌سازد. فضایی که حسی از تعلق، وابستگی و استمرار را به اذهان تلقین می‌کند. فضای حاکم بر جهانِ ماقبل از گسترش نوع کنونیِ زندگی، که شخصیت‌هایی غرق در استیصال خلق کرده است.

در پایان لازم‌به‌ذکر است که ترسیم این امر نه‌فقط در گفت‌وگو، بلکه با بهره‌گیری از امکانات صحنه نیز بازنمایی می‌شود؛ امکاناتی نظیر «نور». بنابراین، اشاره‌ای مختصر به استفاده از نور در صحنه بحث را تکمیل خواهد کرد. در صحنه این نمایشنامه نور عمومی حاکم است؛ اما با چند استثناء. لحظه خروج نهایی سه شخصیت –احمد، رضا و باقر– در خاموشیِ صحنه و نبود نور اتفاق می‌افتد. درنتیجه چنین استفاده‌ای می‌توان برداشت‌هایی ازجمله ایجاد ابهام در پایان‌بندیِ اثر، یا تأکید بر وجود آینده‌ای نه‌چندان‌روشن در پیش رویِ شخصیت‌ها را متصور شد. از جامعه‌ای سخن گفت که سرعت شتابان توسعه در آن، هرگونه ایده‌ی بازگشت را ناکام می‌گذارد. در لحظات پایانی حضور زری یا همان گلدونه بر صحنه نیز، این برداشت تقویت می‌شود. این لحظات اگرچه متفاوت از دیگران، اما درهمان‌راستا است که عمل می‌کند: «نور اطراف می‌رود و فقط او است که زیر نور است» (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۲)؛ نوری که به سفیدی می‌رود و جسدی از «فضای آرمانیِ پیشین» تداعی می‌کند.

۴-۳ خوانش گلدونه با مرکزیتِ «بدن»

در باب تحلیل برمبنای بدن، اغلب به دستورصحنه‌های فرعی که به توصیف شخصیت‌ها اختصاص یافته، اتکا می‌شود؛ گرچه در مواردی گفت‌وگوها نیز مدنظر خواهند بود. پس از بررسیِ اولیه‌ی اثر، چند مؤلفه در جهت تحلیل گزینش است: نخست «جنسیت» مدنظر خواهد بود؛ در وهله بعد تأملی خواهیم داشت بر خصیصه‌ای که مختص به این اثر است، یعنی بهره‌گیریِ متفاوتِ خلج از بدن‌مندی، که خود را در تجسد ایده‌ای جمعی در قالب بدنی واحد و زنانه نشان داده است. درنهایت نیز به‌اختصار بر «اداها و حرکات بدن» نظر می‌شود.

اهمیت نقش «جنسیت» در این نمایشنامه از آن ناشی می‌شود که باوجود برتری کمی شخصیت‌های مرد در نمایشنامه – سه‌به‌یک– گه‌گاه زنانگی است که بر سراسر اثر سایه افکنده است. نویسنده از ابتدای اثر با ترفندهای گونه‌گون به برجسته‌سازی زنانگی دست زده است. تکرار تعلقاتی که با زن‌بودگی عجین است یکی از این روش‌ها است:

نمی‌دونی چه‌قدر مواظبش بودم. اما باز جا گذاشتم. یه چندتا بسته‌ی ریزودرشت بود. چندتا کیف زنونه بود، خارجی. چندتا بند ساعت بود، فلزی. مهرگیاه و تسبیح و چاقو و گردن‌بند گلی (خلج،۱۳۸۳: ۱۰۳).

این دیالوگ در کل سه بار تکرار می‌شود (نگاه شود به خلج،۱۳۸۳: ۱۰۴ و ۱۱۰)؛ و در لحظاتی که تمام شخصیت‌های حاضر در صحنه مرد هستند، به سبیلی غیرمستقیم زنانگی را یادآور می‌شود. این روش بازهم تکرار می‌شود، این‌بار در دیالوگ‌های زری، هنگامی‌که از دوران گلدونه بودن خود سخن می‌گوید:

من همه‌چی داشتم. از یه استکان‌نعلبکی بی‌ارزش بگیر، تا روتختی حریر. از یه شونه و تاج سر بگیر تا گلوبند مروارید. فرش‌های کرمونی و کاشونی. دو سه دست مبل. حیاط دربست. اما حالا چی دارم؟ (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۰-۱۳۱)

روش دیگری درراستای القای جنسیت مؤنث در نمایشنامه، ترسیم بدن زنانه است؛ این‌بار نیز ازطریق دیالوگ. این تصویرسازی بیشتر مختص به گفت‌وگوهای شخصیت باقر و زری است. باقر در قالب نظم به توصیف گلدونه‌ی خود می‌پردازد: «که تو چشات مثل ستاره‌س. ابروهات مثل کمون» (خلج،۱۳۸۳: ۱۲۳)؛ همچنین در دیالوگی منثور، در وصف آینده رؤیایی خود در کنار گلدونه به زنانگی در اثر قوت می‌بخشد: «شعرهای تازه یاد می‌گیرم. به گلدونه یاد می‌دم. سرم رو می‌ذارم روی رون‌هاش و می‌خوابم. اون برام شعر می‌خونه، من خوابم می‌بره. درست مثل یه بچه» (خلج،۱۳۸۳: ۱۲۴).

زری نیز با اشارات مکرر به دوران گلدونه بودن خود، غلبه زنانگی را تحکیم می‌کند. با اشاره به «گل زرد روی موهایش» (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۴)، و «لپ‌های سرخ» (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۱) و «خنده‌هایی که از لبش قطع نمی‌شده» (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۱)، هم‌زمان که گذشته خود را ترسیم می‌کند، زن‌بودگی را نیز در اثر منتشر می‌نماید. افزون‌براین، مهم‌ترین شیوه، تکرار شدن گلدونه به‌عنوان ایده‌ای که در بدنی زنانه و واحد نمود یافته است، که در سطور آتی به‌طورمجزا بدان پرداخته خواهد شد.

استفاده منحصربه‌فرد خلج از عنصر بدن به «تجسد ایده‌ای جمعی در قالب بدنی واحد و زنانه» رسیده است؛ که به شرح آن خواهیم پرداخت. شخصیت‌های اثر هریک از گلدونه‌ای سخن به‌میان می‌آورند؛ که درحال‌حاضر از آن‌ها دور افتاده است. گلدونه‌هایی که واجد فصول مشترکی است؛ همگی خبر از گذشته‌ای «خوش» و «معصوم» می‌دهند که اکنون به‌سوی تباهی قدم نهاده است. انتخاب جنسیت زن برای این ایده‌ی مشترک موجب ایجاد ارتباط تنگاتنگی بین آن و جنسیت- که پیش‌تر از آن سخن به میان آمد- می‌شود.

باوجود تکثر ظاهریِ گلدونه‌ها، به‌دلایلی نظیر نام مشترک، خصایص مشترک، گذشته، حال و آینده مشترک، درنهایت همگی در قالب یک بدن مشترک-زری- نیز تجسد می‌یابند. خلج در ارتباط با این پرسش که گلدونه این نمایشنامه از چه خبر می‌دهد، ابراز داشته است که:

گلدونه، نشانه و تمثیل پاکی است. حرف من این است که تا وقتی آدم‌ها وارد اجتماع نشده‌اند، این نشانه -گلدونه- را داشته‌اند. ولی به‌محض اینکه وارد اجتماع می‌شوند، این نشانه از یاد می‌رود و گم می‌شود (شهبازی و کیان‌افراز،۱۳۸۷: ۲۲۶).

اگرچه باتوجه به متن نمایشنامه، می‌توان تعابیر وسیع و غامض‌تری به گلدونه نسبت داد. تعابیری همچون انحطاط اقتصادی و اخلاقی درنتیجه توسعه و صنعتی شدن-که در طول اثر بارها از آن سخن به‌میان آمده و در بخش تحلیل فضا نیز اشاراتی بدان شد- احمد در جست‌وجوی زندگی مالی بهتر به شهر آمده و به‌دلیل مقتضیاتِ این زندگی جدید از هر آنچه اخلاقی می‌پندارد، دور شده (نگاه شود به خلج،۱۳۸۳: ۹۷ و ۹۸). رضا نیز با فروپاشیِ اخلاقی مواجه شده (نگاه شود به خلج،۱۳۸۳: ۱۲۴)، تاآنجاکه به انکار وجود گلدونه نیز می‌پردازد: «بهت دروغ گفتم که می‌تونم پولت رو پس بدم...خجالت می‌کشم اما بهت دروغ گفتم که من بچه دارم... بهت دروغ گفتم که زن دارم. بازاریه. توفالکوبی. خرده‌ریزهای توی تاکسی...» (خلج،۱۳۸۳: ۱۲۴- ۱۲۵) گلدونه‌ی او فردی حقیقی نبوده و تنها یک خواهش و فرافکنی است، که به حقیقت نمی‌پیوندد.

باقر و زری نیز هریک به‌نحوی اکنون ناخوشایندی را تجربه می‌کنند. تنها راه نجات آن‌ها فرار به گذشته‌ای

است که تصور وجود «اخلاقیات» را به اشخاص القا می‌کند. این گذشته، در بدن زنانه گلدونه است که تجسد می‌یابد. ازاین‌رو از مهم‌ترین خصایص گلدونه قابلیت اطلاق آن به جمع، ارتباط آن با گذشته و همین‌طور ظهور آن در بدنی زنانه است. درحقیقت ما در این اثر، به‌وضوح با حمل ایده‌هایی ذهنی و جمعی بر قالب بدن مواجه هستیم. چهار بدنی که به‌دلیل خصایص مشترک، به شکل واحدی تعبیرپذیر می‌شود. این بدن واحد اما، محکوم به اضمحلال و افول است. در سخنان و حرکات زری ازدست رفتنِ گلدونه وضوح بیشتری می‌یابد:

> *وقتی فکرش رو می‌کنم و به خودم میگم گلدونه، گله‌گله روی پیشونیم عرق جمع میشه. به خودم میگم، هیهات هیهات! زن! تو از خودت خجالت نمی‌کشی؟ چه‌طور روت میشه به خودت نگاه کنی؟ به خودم میگم میدونی چی شدی گلدونه؟ کثافت... تو چه طور روت میشه که غذا بخوری؟ به خودم میگم تو خیال می‌کنی که آگه دستت رو با صابون بشوری پاک میشه؟ (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۴)*

و در پایان با مرگ زری که پیش‌تر گلدونه خوانده می‌شده، با مرگ همه گلدونه‌ها مواجه می‌شویم. این لحظه با تحرکاتی همراه است که مرگ جمعی را سزا است؛ بنابراین ذیل تحلیل حرکات بدان پرداخته خواهد شد. ازآن‌رو که نویسنده، استفاده محدودی از قابلیت‌های بدنیِ متعارف ازقبیل ایجاد حرکت را به نمایش گذاشته است، این مقوله موجز توصیف خواهد شد.

همان‌طور که بیان شد، حرکات بسیار محدودی در نمایشنامه توصیف شده است. گردش بازیگران در صحنه و این‌که وزن کدام گوشه از صحنه به‌لحاظ حضور آن‌ها بیشتر شده، روشن نیست. وجود حرکاتی مختص به هرکدام از چهار شخصیت نیز تنها ازطریق شناخت سایر وجوه شخصیت هرکدام، و همچنین معدود حرکات اشاره‌شده در توضیحات صحنه که درراستای اهداف لحظه‌ایِ شخصیت‌های نمایشنامه صورت پذیرفته، قابل‌حدس است. برای‌نمونه رضا در بین ادعاهای خود «با کف دست به زمین می‌زند ... روی زمین پهن می‌شود» (خلج،۱۳۸۳: ۱۰۹)؛ که در کنار لحظاتی که به کذب بودن ادعاهای خود اقرار می‌کند، به شناخت شخصیت مبالغه‌گویی که در آرزوی بازگشت به معصومیت خود است، یاری می‌رساند. بااین‌حال دلالتی بیش از وصف شخصیت، به مفسر اعطا نمی‌کند. مابین اندک تحرکاتی که قابلیت تحلیل و برداشت‌ها و دلالت‌هایی بنیادین‌تر را به مخاطب اعطا می‌دارد، لحظات پایانی اثر با محوریت زری و یا گلدونه است:

> *نور روی گلدونه می‌آید... از زمین کنده می‌شود. نور روی صورت و سینه‌ی اوست. به بالا و به عقب می‌رود، گویی می‌خواهد روی هوا دراز بکشد... رنگش رو به سفیدی می‌رود... کاملاً روی هوا دراز کشیده. رنگش سفید شده. بی‌حرکت است و مرده‌یی را به خاطر می‌آورد (خلج،۱۳۸۳: ۱۳۴).*

حرکاتی که مرگ گلدونه را فراتر از یک شخص، به رساییِ هرچه‌تمام‌تر نمایان می‌کند. لحظه مرگ یک ایده‌ی جمعی، ایده‌ای که در قالب بدنی زنانه بر صحنه تجسد یافت. تحرکاتی که به او مقام کسی را می‌بخشد که بار تمام گناهان را بر دوش کشیده و حال تاوان آن را با مرگ خود می‌پردازد.

نتیجه‌گیری

باوجود تکثر ظاهری، فصول مشترکی، گلدونه‌های ترسیم‌شده را به‌هم متصل کرده است. از مهم‌ترین خصایص گلدونه/گلدونه‌ها قابلیت اطلاق آن به جمع، ارتباط آن با گذشته- گذشته‌ای است که تصور وجود «اخلاقیات» را به اشخاص القا می‌کند- و همین‌طور ظهور آن در بدنی زنانه است. درحقیقت ما در این اثر، با ترسیم ایده‌هایی ذهنی و جمعی در قالب بدنی زنانه مواجه هستیم. چهار بدنی که به‌دلیل

خصایص مشترک، به شکل واحدی تعبیرپذیر می‌شود. این بدن واحد اما، محکوم به اضمحلال و افول است. حرکات پایانیِ زری، خبرِ مضمحل شدن گلدونه‌ای فراتر از یک شخص را به رساییِ هرچه‌تمام‌تر نمایان می‌کند. لحظهِ مرگ یک ایده‌ی جمعی، که در قالب بدنی زنانه بر صحنه تجسد یافت.
در کلام گلدونه/گلدونه‌ها به‌جهت القای نوستالژی مدنظر اثر، تحرکاتی هماهنگ دیده شد. برای‌مثال، در اثر با تک‌گویی‌هایی طولانی، اغلب در ارتباط با روایت گذشته اشخاص نمایشنامه مواجه می‌شویم. این روایات که وجه توصیفی و روایی اثر را برجسته می‌سازد، به پررنگ شدن سایه‌ی گذشته در اثر می‌انجامد. در خوانش با تمرکز بر فضا نیز گلدونه مجازی از «فضای آرمانیِ پیشین» به‌شمار آمد، که حال در مواجهه با زندگیِ شهری و توسعه‌یافته به اضمحلال گرویده است. شهری که در روند توسعه «افسارگسیخته»، هرآنچه که همراه نشود را مضمحل می‌کند. سرعت شتابانِ این روند باعث موقتی بودن فضایِ زیست و درنتیجه شکل‌گیریِ نوستالژی گذشته شده است. نوستالژی وضعیت و فضایی در گذشته‌ی تک‌تک اشخاص نمایشنامه، که خود را در جزیی تحت‌عنوان گلدونه جا داده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. آمار دقیق فروش در (قلی‌پور،۱۳۹۸: ۲۶۲ – ۲۶۳) و (خرم‌زاده اصفهانی،۱۳۸۷).
۲. تقلید کردار همان افسانه مضمون است. ترکیب و تألیف افعال و کردارها (زرین‌کوب،۱۳۹۲: ۱۲۲).
۳. امور و اوصافی است، که وقتی اشخاص کاری انجام می‌دهند، آن‌ها را بدان اوصاف متصف می‌سازیم (زرین‌کوب،۱۳۹۲: ۱۲۲).
۴. ترکیب کردن و به‌هم آمیختن اوزان (زرین‌کوب،۱۳۹۲: ۱۲۲).
۵. تمام آن‌چیزها که اشخاص داستان جهت اثبات امری یا بیان مطلبی می‌گویند (زرین‌کوب،۱۳۹۲: ۱۲۲).
6. Tadoj Cosan
۷. گرچه کیفیتی مختص به خود دارد که در سایر گونه‌ها کمتر به چشم می‌خورد. کیفیتی که می‌توان آن را به کیفیت دراماتیک تعبیر کرد، که دست یافتن به آن مستلزم شناخت جنبه‌های گونه‌گون زبان و درک کامل ویژگی‌های مکالمه است (مکی،۱۳۹۲: ۱۲۶).
8. Robin Lakoff
۹. نقد انگلیسی- آمریکایی بین دو مفهوم تمایزی اصطلاح شناختی قایل شده است، نوع اول به‌عنوان حدیث‌نفس (Soliloquy) و از نوع دوم به‌عنوان مونولوگ یا تک‌گویی یاد می‌کند:

> *«... مونولوگ از سویی به علت طول و کمال نسبی خود از دیالوگ متمایز است، و از حدیث نفس نیز... به دلیل آنکه خطاب به کسی بیان می‌شود، متمایز است... حدیث نفس را فردی بر زبان می‌آورد که تنهاست یا چنان بازی می‌کند که گویی تنهاست. حدیث نفس گونه‌ای حرف زدن با خود است و منظور از آن، تأثیرگذاری بر دیگران نیست» (فیستر،۱۳۸۷).*

۱۰. فضا و مکان ازهم متمایزند. «مکان» بخشی از فضاست که به‌وسیله شخص یا چیزی اشغال شده است و مرکز «امر محسوس» به‌شمار می‌آید. مکان با ثبات و پایداری درهم‌تنیده، و محلی را برای رفع نیازهای زیست‌شناختی صورت‌بندی می‌کند. اما این مکانِ محسوس، در شبکه‌ی همواره متغیر روابط اجتماعی است که به لحظه در می‌آید و فضا را خلق می‌کند (مدنی‌پور،۱۳۸۷: ۳۲). فضا به‌عنوان گستره‌ای باز و انتزاعی، حاصل برهم‌کنش افراد با این محیط است. بنابراین فضا، مفهومی است پویا که امکان وقوع حرکت را می‌دهد، مکان اما درنگی پدید می‌آورد.
11. Localisation
۱۲. مقصود از مکان‌پردازی غیرکلامی، «عرضه‌داشتِ کمابیش دقیق و مشخصی از فضا با استفاده از مکان صحنه (مرکب از دکور، تجهزات و وسایل صحنه، وسایل نورپردازی و نظایر آن) است، که به‌واسطه دستورصحنه‌ها عرضه می‌گردد» (فیستر، ۱۳۸۷). پرواضح است که دستورصحنه‌های تئاتری یا به بازیگر مرتبط است و یا به زمینه‌ی دیداری و شنیداریِ کنش‌های او. در بخش تحلیل فضای این پژوهش آن‌چه به زمینه‌ی دیداری مرتبط است، مدنظر خواهد بود؛ و آن بخش که به شخصیت‌های اثر اختصاص داشته، در بخش تحلیل عنصر بدن واکاوی می‌شود.
لازم‌به‌تذکر است که ذیل مکان‌پردازیِ غیرکلامی «خلق حسی از فضا و مکان ماوقع ازطریق کنش‌ها و فعالیت‌های

نقشواره‌های مختلف حاضر در صحنه» (فیستر، ۱۳۸۷: ۸۷۸) نیز قرار می‌گیرد، که مدنظر این بخش از پژوهش نیست؛ چراکه این کنش‌ها نیز در بخش مکملِ آن، یعنی بخش بدن موردتوجه خواهند بود. البته در این بخش، صِرفِ توصیف مکان‌پردازیِ غیرکلامی موردبحث نیست؛ بلکه هدف آن است تا براین‌مبنا به روابط درونی اثر پی برده شود. روابطی که از هم‌کناریِ ارکان مختلف فضا شکل گرفته و از فرم گفت‌وگوییِ درام نشأت می‌گیرد.

13. Locale

۱۴. برای‌نمونه استفاده از این تکنیک در تئاتر الیزابتی بسیار دیده می‌شود. بااین‌حال، صحنه‌پردازی لفظی چیزی بیش از یک جانشین ساده بود (فیستر،۱۳۸۷).

۱۵. «این نوع تفسیر معناشناختی از اختلاف میان فضاهای درونی و بیرونی، به‌ویژه در درام‌های مدرن غربی که تحت‌تأثیر اندیشه‌ی اگزیستانسیالیسم فلسفی نوشته شده‌اند، رایج است. در این نمایش‌نامه‌ها، اغلب استفاده‌ی مؤثری از ایده‌های کهن الگویی درباره‌ی فضا، نظیر ایده‌ی زهدان، غارها و هزارتوها شده است» (فیستر،۱۳۸۷: ۸۴۱ و ۸۴۲). بنابراین در این آثار «مکان‌پردازی کلامی» از اهمیت بسیاری برخوردار است. چراکه از راه‌های اصلیِ بازنمایی فضای خارج از صحنه است. از برجسته‌ترین سویه‌های بهره‌گیری از این شیوه آن است که گرچه عرضه داشَت بصری مکان صحنه به شکل «عینی» برای همه‌ی شخصیت‌ها یکسان است، اما مکان‌پردازیِ کلامی بیشتر «به شکل ذهنیِ این یا آن نظرگاه وصل است.» (فیستر،۱۳۸۷: ۸۷۲)، که این یا آن صحنه‌ی عینیِ خاص به‌ندرت ممکن است از عهده‌ی خلق آن برآید.

فهرست منابع

- اسلین، مارتین (۱۳۷۷). *دنیای درام: نشانه و معنا در رسانه‌های نمایشی: تئاتر، سینما، تلویزیون*. مترجم: محمد شهبا. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- باقری، فارس (۱۳۹۲). *کارکرد و کاربرد زبان در فرایند نمایشنامه‌نویسی*. تهران: افراز.
- بروتون. لو، داوید (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی بدن*. تهران: ثالث.
- خلج، اسماعیل (۱۳۹۵). *مجموعه آثار نمایشی*. مجلد اول. تهران: قطره.
- خرم‌زاده اصفهانی، ستاره (۱۳۸۷). *تئاتر ایران در گذر زمان-۳: کارگاه نمایش از آغاز تا پایان ۱۳۴۸-۱۳۵۷*. تهران: افراز.
- زرین‌کوب، عبدالحسن (۱۳۹۲). *ارسطو و فن شعر*. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- فیستر، مانفرید (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمه: مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
- قلی‌پور، علی (۱۳۹۸). *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی: تربیت زیباشناختی ملت در سیاست‌گذاری فرهنگی دولت*. تهران: نظر.
- مکی، ابراهیم (۱۳۹۲). *شناخت عوامل نمایش: نگاهی اجمالی بر فرایند پیدایی نمایش و بررسی جامع اصول و مبانی متون نمایشی*. تهران: سروش.
- حقیقی، شهین (۱۳۹۸). « نقد کهن‌الگویی نمایشنامه ۶ از هفت نمایش کوتاه اسماعیل خلج». *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*. دوره ۲۴، شماره (۲). صفحه‌های ۷۷-۸۶.
- عرفی‌نژاد، شقایق (۱۳۹۴). « نشانه‌شناسی مکان در نمایشنامه‌های «دیکته» و «گلدونه‌خانوم». *ماهنامه آزما*. شماره (۱۱۰). صفحه‌های ۳۹-۴۰.
- هنری، گلاله و اسماعیلی، عصمت (۱۳۹۷). « سلطه و عصیان در زبان فروغ فرخزاد (خوانش شعر فروغ براساس رویکردهای سه‌گانه زبان و جنسیت)». *ادبیات پارسی معاصر*. سال هشتم، شماره (۲). صفحه‌های ۱۹۳-۲۱۶.

Received: 2021/04/12
Accepted: 2022/06/07
Published: 2022/09/06

Three Readings of the Idea of "Goldone" in the Play "Ms. Goldone" by Ismail Khalaj

Fathollah Zarekhalili, Assistant Professor, Dept. of Art and Architecture, University of Shiraz
Rahmat Amini, College of Fine Arts, University of Tehran
Sepideh Amiri, Master of Art studies, Dept. of Art and Architecture, University of Shiraz

Abstract

Goldone/Goldones depicted in Ismail Khalaj's play "Ms. Goldone" – which is one of the most important works produced in the Iranian play workshop (1969–1979) – have a capacity for multiple interpretations. Because, they are embodied not in a single, but in multiple bodily forms. The method that ultimately leads to its semantic breadth. Hence, this work opens the door to various interpretations and readings for the audience. An opening that regains its cohesion as Goldone becomes the center of weightiness. That is, Goldone both opens the door and somehow escapes its breadth; because it is the central point and connecting link of the components.

With these explanations, in the present study, three readings of Goldone's idea – an idea, not a person – will be considered; One based on "language", the other with the centrality of "space" and finally with the focus on the "body" of Goldone. Selection of these three aspects has been inductive. In other words, the choice is based on the direct encounter with the play and based on the noticeable use of the author of these three aspects; and not based on a primary assumption and framework. It starts with the specifics to get to the general pattern. This is because it is in this way that we will be able to find an analysis commensurate with the coordinates associated with this particular work. Therefore, the main method of research formulation is inductive content analysis, and in terms of advancing the analysis, also descriptive–analytical method will be used.

Results pointed out that despite the apparent multiplicity of Goldones, they share some similar criteria that connected them. In each language, nostalgia is somehow visible. The past instills the idea of morality and felicity in the character's presents. In the reading of space, all four show signs of the former ideal space that is now collapsing. The space is currently declining in the face of industrial and developed life. The analysis of the body also showed that the Goldones eventually embodied in the form of a common body named Zari. Zari's final movements, in the best possible manner, reveal the news of the disappearance and ruination of Goldone beyond a person. The moment of death and destruction of a collective idea. An idea which was embodied on the stage in the form of a female body.

Keywords: Iranian dramatic literature, Ismail Khalaj, Ms. Goldone, Language, Space, Body