نگاهی تطبیقی به شکل‌گیری وضعیت نمایشی در پیچک دلددا و *کریستین و کید* گلشیری، براساس تقسیم‌بندی ژرژ پولتی

علیرضا پورشبانان[1]، مهدی عبدی[2]*

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی

دریافت: ۱۳۹۸/۶/۲۲ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۱۲

چکیده

ادبیات نمایشی و داستانی، از دیرباز، با یکدیگر پیوند داشته‌اند؛ داستان، به‌عنوان وسیلهٔ بیان رویدادهای زندگی و نمایش، به‌عنوان ابزار ارتباط با جهان پیرامون، همواره، در ارتباط با یکدیگر، ضمن برآورده کردن برخی از مهم‌ترین نیازهای انسان، امکانات خود را با یکدیگر به‌اشتراک گذاشته‌اند و روند رو به گسترش آن، همچنان ادامه دارد. امروزه، نمایش، از ظرفیت‌های ادبیات داستانی و داستان، از برخی ویژگی‌های درام استفاده می‌کند. با این وصف، در این پژوهش، سعی شد با تمرکز بر ۳۶ وضعیت نمایشی ژرژ پولتی، دو اثر پیچک از گراتزیا دلددا و *کریستین و کید* از هوشنگ گلشیری، بررسی و به روش توصیفی‌تحلیلی، چگونگی خلق ظرفیت‌های نمایشی دو اثر، از طریق وجوه اشتراک محتوا، نشان داده شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد هرچند این دو اثر، در دو مکتب با مختصات متفاوت شکل گرفته‌اند، با درون‌مایهٔ مشترک عشق و روابط انسانی و عاطفی، از وضعیت‌های نمایشی مرتبط با این درون‌مایه برخوردارند؛ چنان‌که گلشیری، با توجه به بُعد فردی روابط و دلددا، با تمرکز بر زمینهٔ اجتماعی شکل‌گیری و رشد شخصیت‌ها، موفق به خلق موقعیت‌های نمایشی در آثار خود شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات، درون‌مایه، دلددا، ژرژ پولتی، گلشیری، نمایش.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: m.abdi1289@gmail.com

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۸، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹، صص ۳۸-۶۲

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

۱. مقدمه

داستان، به‌عنوان گونه‌ای ادبی، ارتباطی نزدیک با نمایش (درام) دارد و این ارتباط از مایهٔ اصلی نمایش، متن و نوشته، آغاز می‌شود. داستان، به‌ویژه رمان، گونهٔ مستقل برآمده از درام[۱] است؛ اما نزدیکی و ارتباط این دو، ازهم‌گسسته نیست.

> داستان جانشین درام نشده است جز به این مفهوم که به‌عنوان مردم‌پسندترین شکل ادبی جای آن را گرفته است. شکی نیست که داستان از درام تکامل یافت، عمدتاً،... با قشربندی اجتماعی تدریجی مخاطبان در قرن هفدهم، شروع شد و با ظهور تدریجی امکانات زندگی خصوصی مدرن در قرن هیجدهم، ادامه یافت (داوسن، ۱۳۷۷: ۱۲۱-۱۲۰).

امروز، داستان و نمایش دو گونهٔ مستقل، با ویژگی‌های منحصربه‌خودند که در عناصری مانند گفت‌وگو، شخصیت‌پردازی، عمل، صحنه‌پردازی و... با هم اشتراک دارند؛ بنابراین، متن داستانی می‌تواند با اعمال تمهیدات آثار نمایشی، در قالب نمایش ارائه شود و می‌توان در بررسی میان‌رشته‌ای، بزنگاه‌های مهم این تبدیل را در وضعیت‌های مختلف در کانون توجه قرار داد.

ژرژ پولتی[۲]، نویسندهٔ فرانسوی توانسته است:

> با ذکر نمونه‌هایی از ادبیات، شرح دهد که چگونه برخی از معروف‌ترین و محبوب‌ترین رمان‌ها، داستان‌ها و نمایشنامه‌ها، از این وضعیت‌های اصلی نشأت گرفته و پرورش یافته‌اند و چگونه نویسندگان از درون این وضعیت‌های اصلی، منبع تقریباً پایان‌ناپذیری از پیرنگ‌مایه را استخراج می‌کنند ... و چگونه طراحی پیرنگ‌های اصلی پولتی، به‌خوبی، در خدمت داستان‌نویس یا نمایشنامه‌نویس قرار می‌گیرد (پولتی، ۱۳۸۳: ۱-۲).

حال، با توجه به این وضعیت‌های خاص، به‌عنوان عامل نمایشی کردن متون داستانی، تلاش می‌شود در بررسی تطبیقی و با تمرکز بر داستان *پیچک و کریستن وکید*، به این پرسش

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

اصلی پاسخ داده شود که چگونه وجوه اشتراک در محتوا باعث خلق ظرفیت‌های نمایشی در دو اثر با مکتب و مختصات متفاوت می‌شود.

۱- ۱. پیشینهٔ پژوهش

در ایران، در پیوند با آثار دلددا[۳]، به‌عنوان نویسنده‌ای خارجی، پژوهش‌هایی اندک صورت گرفته و بیشتر فعالیت‌ها، به ترجمهٔ آثار او محدود شده است. از میان معدود پژوهش‌های انجام‌شده، می‌توان به کتاب دوجلدی محسن ابراهیم (۱۳۷۶)، *ادبیات و نویسندگان معاصر ایتالیا*، اشاره کرد که در آن، در کنار سایر نویسندگان معاصر ایتالیا، به معرفی این نویسنده و آثار او پرداخته شده است. کلوشانی (۱۳۹۷)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدش، باعنوان *تطبیق خوانش روان‌کاوانهٔ چشم‌هایش بزرگ علوی و چشم‌های سیمونه گراتزیا دلددا*، دو اثر را با توجه به دیدگاه‌های فروید و یونگ، نقد و تحلیل کرده است. در مقالهٔ «مقایسهٔ شخصیت‌پردازی نمایشی در دو اثر ایرانی و ایتالیایی؛ مطالعهٔ موردی: رمان‌های *جن‌نامه* و *وسوسه*»، از عبدی و همکاران (۱۳۹۸)، مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی و شگردهای برجسته‌سازی نمایشی در این دو رمان بررسی شده است.

از سوی دیگر، آثار گلشیری، به‌ویژه *شازده احتجاب*، بسیار در کانون توجه پژوهشگران بوده و در قالب‌های مختلف بررسی شده است که از میان آن‌ها می‌توان به کتاب *بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب*از صالح حسینی (۱۳۷۹) اشاره کرد. در این کتاب، به متن گلشیری از منظر ساختار و شیوهٔ جریان سیال ذهن توجه شده است. در *همخوانی کاتبان* از حسین سناپور (۱۳۸۰) نیز، مجموعه‌مقالاتی دربارهٔ زندگی گلشیری و نقد و تفسیر آثارش گردآوری شده است. در کتاب *از رمان؛ جستارهایی پیرامون آثار هوشنگ گلشیری*، از مجتبی هوشیار محبوب (۱۳۹۰)، نویسنده دربارهٔ وجوه فکری و شیوهٔ داستان‌پردازی گلشیری بحث کرده است؛ همچنین، سمیرا قاسمی گزیک (۱۳۹۳)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدش، باعنوان *بررسی تطبیقی قابلیت‌های نمایشی در رمان‌های مدیر مدرسه جلال آل‌احمد و شازده احتجاب*

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

هوشنگ گلشیری، مؤلفه‌های نمایش را در این دو اثر بررسی کرده است؛ اما از میان آثار گلشیری، *کریستین و کید* کمتر مطمح نظر پژوهشگران بوده است. عبدی (۱۳۸۹)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدش، باعنوان *بررسی عناصر داستانی در آثار هوشنگ گلشیری با تکیه بر رمان شازده احتجاب و کریستین و کید*، این اثر را از جنبهٔ عناصر داستانی تحلیل کرده است. مقالهٔ «ناهمخوانی دوره و نوشتار؛ بررسی رمان *کریستین و کید*» از اسماعیلی و رضویان (۱۳۹۴) نیز، از معدود پژوهش‌هایی است که این رمان را براساس مؤلفه‌های رمان نو واکاوی کرده است.

همان‌طورکه دیده می‌شود، نگاه تطبیقی با رویکرد نمایشی منتخب در مقالهٔ حاضر، پیش از این، در کانون توجه پژوهشگران قرار نگرفته است.

۱- ۲. روش پژوهش

در این پژوهش، با روش کتابخانه‌ای و شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی، شکل‌گیری وضعیت‌های نمایشی در دو رمان *پیچک* و *کریستین و کید*، بررسی شده و استفاده از فضای مجازی، روند انجام پژوهش را تکمیل کرده است.

۲. تعاریف و کلیات

۲- ۱. درام (نمایش)

تعاریف متعدد درام، هریک، جنبه‌ای از آن را درنظر گرفته‌اند و به‌طورِکامل، ماهیت این مفهوم را پوشش نمی‌دهند. این‌گونه است که ویتگنشتاین[۴]، در تعریف‌ناپذیری برخی واژگان می‌گوید: «بسیاری از کلمات، معنای دقیقی ندارند... اگر این را عیب بدانیم، مانند این است که بگوییم نور چراغ، نوری واقعی نیست؛ چون گسترهٔ معین و مشخصی ندارد» (اندرو، ۱۳۹۵: ۴۵)؛ بنابراین، درام نیز، مانند مفهوم نور، هسته‌ای شناسایی‌شدنی و مرکزی دارد که گرچه نمی‌توان تعریفی روشن از آن ارائه داد، می‌توان ویژگی‌های آن را برشمرد. این هسته، همواره، فعالیت‌هایی مانند پانتومیم، سیرک، تئاتر خیابانی، اپرا، واریته، کاباره، تئاتر فی‌البداهه و هنرهای

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

نمایشی را در بر می‌گیرد که گرچه گسترهٔ این مفهوم را متغیر می‌کند، حوزه‌های گوناگون را در هم می‌آمیزد و جلوه‌های گوناگون و متداخل آن، هسته‌ای مشترک دارد (اسلین، ۱۳۷۵: ۱۶) و میراث ۲۵۰۰سالهٔ تحلیل دراماتیک و وجود ده‌ها هزار فیلم داستانی، به ما امکان می‌دهد تا اصولی را برای تعریف چارچوبی از درام، از آن‌ها استخراج کنیم (بلکر، ۱۳۸۸: ۳)؛ چنان‌که در اولین قدم و با مراجعه به ریشه‌شناسی واژهٔ «درام» در یونانیِ باستان و توجه به معنای آن، یعنی «انجام دادن» (موریتز، ۱۳۸۴: ۹)، می‌توان به سایر مختصات آن پیرامون این مفهوم و وجه عملی آن، به‌شکلی منسجم، اشاره کرد.

درواقع درام، تقلید، نمایش و بازسازی رویدادهای جهان واقعی یا خیالی است. آنچه درام را از داستان جدا می‌کند، اجرا و نمایش است؛ بنابراین، توضیحات درام، در مفهوم کلی خود، کنشی است تقلیدی که به‌اجرا درآمده باشد (اسلین، ۱۳۷۵: ۱۷).

پس با برشمردن این ویژگی‌ها، می‌توان گفت درام، «عبارت از داستانی است که توسط انسان‌های واقعی، در برابر تماشاگران، به‌اجرا درمی‌آید؛ به این ترتیب، برخلاف داستان ادبی صرف، نمایش، تحت تأثیر و توان حضور زندهٔ بازیگران، هم، مرئی و هم، ملموس می‌شود» (اسلین، ۱۳۶۱: ۱۱۹).

۲- ۲. داستان

داستان[5]، در نگاه ابتدایی، چیزی است در برابر حقیقت و واقعیت و به گفتهٔ افلاطون، یعنی وانمود کردن، بدون نیت فریبکاری (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۴۱) و در معنای عام، «...دربرگیرندهٔ همهٔ انواع آثار خلاقهٔ شکوهمند است؛ چه شعر، چه نثر ...و در معنای خاص، بر آثار منثوری دلالت دارد که از ماهیت تخیلی برخوردار باشد» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۳۰)؛ اما از دیدگاهی متفاوت، «داستان، نقل حوادث است، به‌ترتیب توالی زمانی» (فورستر، ۱۳۶۹: ۳۳) یا مشترک با تعریف روایت، «زنجیره‌ای است از رویدادهای علّی واقع در زمان و فضا» (بوردول و تامسون، ۱۳۹۰: ۷۳)؛ بنابراین، داستان باید منثور و خیالی باشد و حادثه‌ای را در قالب نثر بیان کند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

علاوه‌بر شاخصه‌های مذکور، باید بیان حوادث در داستان به‌گونه‌ای باشد که «شنونده را بر آن دارد که بخواهد بداند که بعد، چه پیش خواهد آمد» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۴۶). چنین انتظاری این پرسش را مطرح می‌کند که علت این حوادث چیست؛ زیرا

> رویدادهای متوالی، بدون عاملی که آن‌ها را به‌وجود آورده است، نمی‌تواند پدید آید و به همین سبب، در تمام داستان‌ها، با دو عنصر اساسی مواجهیم: چگونگی توالی رویداد که از آن به پیرنگ تعبیر می‌کنند و شخصیت‌ها که در این رویداد شرکت دارند (براهنی، ۱۳۹۳: ۱۱۸).

پاسخ به این پرسش در مواجههٔ داستان با مخاطب، کارکرد اقناعی دارد.

اهمیت و جایگاه داستان، از گذشته تا دورهٔ معاصر، به‌تدریج، موجب شکل‌گیری انواع این گونهٔ ادبی در قالب ادبیات داستانی شده است که «شامل قصه، رمانس[۶]، رمان[۷]، داستان کوتاه و آثار وابسته به آن است» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۱) که از میان این گونه‌ها، رمان جایگاهی ویژه یافته و یکی از منابع اصلی اقتباس‌های سینمایی، در گذشته و امروز، بوده است؛ ازاین‌رو، نقشی مهم را در ارتباط بین ادبیات با نمایش ایفا می‌کند.

از رمان تعاریفی مختلف ارائه شده است؛ چنان‌که آرنولد کتل[۸]، رمان را قصهٔ واقع‌گرایانهٔ منثوری می‌داند که به‌خودیِ‌خود، کامل است و طولی مشخص دارد (کتل، ۱۳۶۷: ۳۲) و در تعریفی دیگر:

> اصطلاح رمان، امروزه، به طیف وسیعی از آثار داستانی اطلاق می‌شود که تنها ویژگی مشترک آن‌ها، بلند و منثور بودنشان است. رمان، در مقایسه با سبک‌های داستانی کوتاه‌تر و فشرده‌تر، امکان وجود شخصیت‌های مختلف و متعدد، پیرنگ (پیرنگ‌های) پیچیده‌تر و فضای وسیع‌تری را فراهم می‌آورد؛ همچنین، در آن مجال بیشتری برای بررسی شخصیت و انگیزه‌های او وجود دارد (آبرامز، ۱۳۸۴: ۲۳۰).

و به همین دلیل است که خواننده را به دنیایی واقعی‌خیالی می‌برد که تازگی دارد (لور، ۱۳۸۰: ۴۶).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

۲- ۳. وجوه اشتراک درام و داستان

تماس با هر اثر ادبی، تنها، از طریق «نوشتار» انجام می‌گیرد. توجه به این نکته برای جنبهٔ نمایشی ادبیات حائز اهمیت است؛ زیرا مخاطب در تماس با اثر ادبی از طریقی غیر از نوشتار، از حوزهٔ ادبیات فراتر می‌رود؛ برای نمونه، وقتی شعری از روی نوشته خوانده می‌شود، خواننده در حوزهٔ ادبیات است؛ اما اگر کسی شعری را با صدای بلند ادا کند، آنگاه، به حوزهٔ نمایش یا حداقل، به نخستین منزل از وادی نمایش وارد شده است. وقتی شعر با حرکات و اشارات همراه می‌شود، مخاطب، باز، به نمایش نزدیک‌تر شده است؛ زیرا بنابر نظر لارنس پرین[۹]، تنها ویژگی خاص درام آن است که در اصل برای اجرا، و نه برای مطالعه، تصنیف شده است و ۱. معمولاً از طریق عمل؛ ۲. توسط بازیگران روی صحنه و ۳. مقابل تماشاگران اجرا می‌شود (Perrine,1974: 909). با این اوصاف، خوانش یک داستان یا شعر، درواقع، نوعی نمایش با یک بازیگر است و تقریباً، همهٔ عناصر نمایش را در آن می‌توان دید.

درحقیقت، تماس با ادبیات از طریق نوشتار، مطلقاً، واقعیتی زبان‌شناسی نیست؛ بلکه ناشی از تساهل در کلام و تعبیر است. این امر را از عقیدهٔ فردینان دوسوسور[۱۰] دربارهٔ رابطهٔ گفتار و نوشتار می‌توان فهمید؛ از نظر او، زبان و خط دو دستگاه نشانه‌ای متمایزند و دومی، تنها، برای نمایاندن وضعیت نمایشی اولی به‌وجود آمده است. پدیدهٔ زبان را نمی‌توان از پیوند میان واژهٔ مکتوب و ملفوظ تعریف کرد؛ اما واژهٔ ملفوظ، این پدیده را می‌سازد و آن‌چنان با واژهٔ ملفوظ که اولی تصویر دومی است، آمیخته می‌شود که کم‌کم، نقش اصلی را غصب می‌کند... این امر مانند آن است که بپنداریم برای شناسایی یک شخص، بهتر است به عکس او نگاه کنیم تا به خود او (دوسوسور، ۱۳۷۸: ۳۶).

بنابراین، هنگام مطالعهٔ خاموش یک متن هم، ویژگی‌های زبان شفاهی، ازجمله لحن، اشارات و حرکات احتمالی، در ذهن تکرار می‌شود. این امر را تجربهٔ شخصی و یافته‌های مبحث زبان غیرملفوظ، در روان‌شناسی زبان، تأیید می‌کند؛ اما با خواندن خاموش قطعه‌ای ادبی از روی نوشته در خلوت، بقایایی از شیوهٔ خواندن شفاهی و نیمه‌نمایشی در ذهن اتفاق

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

می‌افتد؛ ازاین‌رو، خواندن ادبیات با صدای بلند، به‌ویژه در برابر مخاطبان و همراه با اشارات، حرکات و اجرا، تاحدی زیاد، آن را به نمایش تبدیل می‌کند (امینی، ۱۳۸۴: ۲۰۵).

در غرب نیز، براساس همین ویژگی، ارتباط ادبیات و درام را تعریف می‌کنند. کریستوف نیو[۱۱] معتقد است:

> ادبیات، الزاماً، امری زبانی است؛ بدین‌معنی که ادبیات، به‌وسیلهٔ نوع استفاده‌اش از زبان، از... سایر هنرها متمایز می‌شود؛ زیرا استفاده از زبان یا واژه‌ها توسط نویسنده را فقط، به‌طورِ تقریبی، با رنگ برای نقاش، می‌توان قیاس کرد؛ درحالی‌که تفاوت بین داستان‌نویس و شاعر با درام‌نویس، فقط، در این است که شاعر یا نویسنده، برای توصیف شخصیت، عمل، احساس، اندیشه یا مکان و غیره، چیزی جز زبان در اختیار ندارد؛ درحالی‌که درام‌نویس می‌تواند اشارات، حرکات و جلوه‌های سمعی و بصری را نیز به‌کار گیرد ... و کار او را تاآنجاکه همانند نویسندهٔ غیردرام‌نویس از زبان برای توصیف بهره می‌گیرد، باید ادبیات محسوب کرد (نیو، ۱۳۹۷: ۲).

درحقیقت، از نظر نیو، تمایز ادبیات و درام در تفاوت استفاده از زبان و اجراست و آنچه پیوند آن‌ها را محکم می‌کند، همان روایت است؛ چنان‌که «صحنهٔ استوار بر دیدگاه دراماتیک نیز، باید با عاملی روایتی شکل بگیرد که شیوهٔ ارائهٔ رویدادها را سازمان‌دهی کند» (دنسیگر و راش، ۱۳۹۴: ۲۸۳).

این نکته که نمایش، محصولی مشترک است که ادبیات، قسمت زبانی و فنون نمایشی، اجرای آن را بر عهده دارد، نشان می‌دهد که هرگز، نمی‌توان شیوهٔ اجرا را برتر از زبان دانست؛ زیرا

> عمل، همان زبان است و زبان که «جهان» دراماتیک نمایشنامه را می‌آفریند و مناسبات میان این دو جهان و واقعیت استعاری است. به این ترتیب، نوع صحنه، اسباب آن و سبک بازی، باید چنان باشند که در آفرینش این جهان استعاری، به

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

زبان یاری رسانند. زبان نمایشنامه به تماشاگر می‌فهماند که معیارهای امکان‌پذیری و احتمال، کدام‌اند؛ حرکت، ادا و اشارات، اسباب صحنه و صحنه، همه، ابزارهایی کمکی محسوب می‌شوند که درنهایت، باید از زبان خلاق پدیدار شوند (داوسن، ۱۳۷۷: ۱۷).

۲- ۴. وضعیت‌های نمایشی

پژوهش‌ها و تقسیم‌بندی‌های انجام‌شده، نشان می‌دهد که از حدود قرن شانزدهم و هفدهم میلادی تاکنون، تنها ۳۶ وضعیت نمایشی[۱۲] اصلی (کنش و واکنش شخصیت‌ها) و پیرنگ داستانی وجود داشته است و دیگر موقعیت‌ها و پیرنگ‌های فرعی، زیرمجموعهٔ این موقعیت‌ها هستند؛ ازاین‌رو، هیچ داستان، نمایشنامه یا فیلم‌نامه‌ای، بدون ایجاد موقعیت مناسب، شکل نخواهد گرفت؛ بنابراین، وضعیت نمایشی را توجه جزئی‌نگر به زمینهٔ انگیزشی رویداد دانسته‌اند. موقعیت، مجموعه‌روابط درونی یک شخصیت یا بین شخصیت‌ها و مناسبات شخصیت‌ها با محیط اطراف است؛ درواقع، موقعیت، مجموعه‌محرک‌هایی است که بر هر شخصیت، در یک فاصلهٔ زمانی مشخص، اثر می‌گذارد؛ لذا، موقعیت را ترکیبی از وضعیت‌ها به‌شمار آورده‌اند (فرودگاهی و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۹).

کتاب *سی‌وشش وضعیت نمایشی*، نوشتهٔ ژرژ پولتی، به دلیل قدمت و نبود آثار مشابه، از منابع مهم ادبیات دراماتیک است و همواره، در کانون توجه محققان عرصهٔ نمایش بوده است. ژرژ پولتی اذعان دارد که این ۳۶ وضعیت، از آنِ گوتزی[۱۳] است و او آن‌ها را صرفاً، بازیابی و تنظیم کرده است تا در آن‌ها، مکان مناسب نمایش‌های نیازمند طبقه‌بندی را پیدا کند. ادعای وجود فقط ۳۶ وضعیت نمایشی، کشف این حقیقت است که در زندگی نیز، فقط ۳۶ وضعیت عاطفی وجود دارد (پولتی، ۱۳۸۳: ۹).

از نظر پولتی، همهٔ پیرنگ‌های ممکن، گونه‌های مختلف ۳۶ پیرنگ اصلی است که براساس تعارض‌های بنیادین عاطفی‌انسانی شکل گرفته و همهٔ آثار ادبی بر آن‌ها استوار است (همان،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

۱). نویسنده در این کتاب، با ذکر نمونه‌هایی زیاد از معروف‌ترین نمایشنامه‌ها و داستان‌ها و رمان‌های نشأت‌گرفته از این وضعیت‌ها، منبعی غنی از پیرنگ‌ها خلق می‌کند و این طبقه‌بندی‌ها با ایجاد موقعیت‌های بکر، دریچه‌هایی تازه از زایش موقعیت‌های جدید، پیش روی نویسندگان قرار می‌دهد. این وضعیت‌ها عبارت‌اند از:

۱. لابه؛ ۲. رهایی؛ ۳. انتقام جنایت؛ ۴. انتقام‌جویی میان خویشاوندان؛ ۵. تعقیب؛ ۶. بلا؛ ۷. قربانی خشونت یا بدبختی؛ ۸. شورش؛ ۹. تهور جسورانه؛ ۱۰. آدم‌ربایی؛ ۱۱. معما؛ ۱۲. دستیابی؛ ۱۳. عداوت میان خویشاوندان؛ ۱۴. رقابت میان خویشاوندان؛ ۱۵. زنای مرگ‌بار؛ ۱۶. جنون؛ ۱۷. بی‌احتیاطی شوم؛ ۱۸. جنایات ناخواستهٔ عشق؛ ۱۹. قتل خویشاوندی ناشناخته؛ ۲۰. ایثار در راه آرمان؛ ۲۱. فداکاری به سبب خویشاوندی؛ ۲۲. همه‌چیز فدای هوس؛ ۲۳. ضرورت قربانی کردن عزیزان؛ ۲۴. رقابت فرادست و فرودست؛ ۲۵. زنا؛ ۲۶. جنایات عشقی؛ ۲۷. کشف خطاکاری محبوب؛ ۲۸. موانع عشق‌ورزیدن؛ ۲۹. عشق به دشمن؛ ۳۰. جاه‌طلبی؛ ۳۱. تعارض با یک خدا؛ ۳۲. حسادت بی‌جا؛ ۳۳. قضاوت اشتباه؛ ۳۴. پشیمانی؛ ۳۵. بازیابی گم‌شده؛ ۳۶. از دست دادن محبوب.

۳. بررسی وضعیت‌های نمایشی در داستان پیچک

گراتزیا دلددا از نویسندگان مشهور ادبیات ایتالیا و جهان، یکی از نمایندگان سبک «وِریسم»[۱۴] یا واقع‌گرایی محض ایتالیاست. این سبک، تلفیقی از رئالیسم و ناتورالیسم است که جیووانی ورگا[۱۵] در ایتالیا پایه‌گذاری کرد و پس از چند سال، بدون نفوذ در کشورهای دیگر، ازبین رفت (نوری، ۱۳۸۵: ۴۶۰). این سبک در دههٔ ۱۹۲۰ به‌پایان رسید؛ اما بعد از جنگ جهانی دوم، در فرمی نو و با انفجار ناگهانی، ظهور کرد و نئورئالیسم نام گرفت (Encyclopedia Britannica, online).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

درواقع، وریسم «شکلی افراطی از رئالیسم است که در آن، هدف هنرمند بازسازی کاملاً وفادارانهٔ ظاهر دقیق موضوع و کنار نهادن آرمان‌گرایی و هرگونه تفسیر تخیلی است» (چیلورز و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۹۲).

نویسندهٔ این سبک، زندگی شخصیت‌های روستایی منطقهٔ بومی جنوب ایتالیا را توصیف می‌کند؛ روستاییانی که از جامعه طرد شده‌اند و برای بقا، در مقابل سرنوشت قرار دارند؛ نویسنده در قالب بیان واقعیت محض زندگی آنان، مضامین انسانی عمیق را به‌تصویر می‌کشد.

رمان پیچک، داستان خانوادهٔ اصیل و قدیمی دکرکی[۱۶]، در دهکدهٔ بارونئی[۱۷] در جنوب ایتالیا، با شخصیت‌های متعدد است. این خانواده، به دلیل مشکل مالی، مقروض است و تلاش می‌کند با حفظ جایگاه خود، این مشکل را رفع کند. داستان حول رابطهٔ پائولو[۱۸]، پسر خانواده و خدمتکارشان آنزا[۱۹]، نامزد گانتینه[۲۰]، دیگر خدمتکار خانه، جریان دارد؛ البته، طی داستان، مشخص می‌شود که گانتینه برادر ناتنی پائولو است. آنزا نیز، دختری سرراهی است که پدر پائولو او را از کودکی به خانه آورده است. پائولو و آنزا عاشق هم هستند؛ اما به خاطر تفاوت طبقاتی ارباب‌خدمتکار و نامزدی آنزا با گانتینه، نمی‌توانند این عشق را علنی کنند. عموی خانواده، زوآ[۲۱]، پیرمرد بیمار و آسمی، با وجود ثروت سرشار، به خاطر بدبینی به اعضای خانواده، به آن‌ها کمکی نمی‌کند. پائولو، علی‌رغم تلاش خود، موفق نمی‌شود پولی به‌دست آورد. آنزا برای کمک به خانواده و به دلیل عشق به پائولو، اقدام به خفه کردن عموزوآ می‌کند و سعی دارد بیماری او را عامل این مرگ جلوه دهد. با ورود پلیس، همهٔ خانواده بازداشت می‌شوند و آنزا نیز، مدتی، پنهان می‌شود. کشیش دهکده، آنزا را در خانه‌اش پناه می‌دهد و او را راضی می‌کند حقیقت را بگوید. پس از بررسی‌های انجام‌شده، مرگ پیرمرد، طبیعی اعلام می‌شود. آنزا هم، به خاطر عذاب وجدان، تصمیم می‌گیرد با خروج از دهکده، به نشانهٔ توبه، از عشق خود بگذرد و جایی دیگر، به خدمتکاری مشغول شود. خانوادهٔ دکرکی هم، طبق وصیت عموزوآ، با استفاده از ثروت او، قرض‌هایشان را پس می‌دهند. پائولو برای برگرداندن آنزا، بارها، تلاش می‌کند؛ اما سودی ندارد و به این ترتیب، بین دو عاشق، سال‌ها، فاصله می‌افتد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

سرانجام، مادر پائولو به سراغ آنزا می‌رود و او را به خانه بازمی‌گرداند. این دو، پس از این همه مدت، تصمیم می‌گیرند با هم ازدواج کنند.

رمان پیچک، به دلیل توصیف دقیق مکان داستان، بیان ویژگی‌های ظاهری و رفتاری شخصیت‌ها متأثر از سبک وریسم و کنش و تعلیق، از ظرفیت بالای نمایشی برخوردار است. علاوه‌براین، وضعیت‌های نمایشی موجود، مانند مثلث عشقی میان پائولو، گانتینه و آنزا، شرایط عموزوآ و مشکلات خانواده و آسیب واردشده به جایگاه اجتماعی آن‌ها، زمینهٔ خلق موقعیت‌های نمایشی را در این داستان فراهم می‌کند. از نظر اجتماعی هم، قضاوت مردم، به‌خصوص بعد از مرگ عموزوآ و شایعهٔ قتل او به دست پائولو، موجب افزایش کشمکش و تعلیق می‌شود. نویسنده، چنین موقعیت‌هایی را به‌ویژه در تقابل و گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها، با جزئیات، به‌تصویر کشیده است که می‌توان آن‌ها را به‌شکلی نمایشی، مجسم کرد. گفت‌وگو که یکی از عناصر مهم پیشبرد داستان، پرداخت شخصیت و تزاید حس‌وحال است (نوبل، ۱۳۸۵: ۹)، به‌عنوان یکی از عناصر خلق موقعیت نمایشی، به‌شکلی مشخص و به‌عنوان بخش لاینفک داستان، به‌کار رفته و نویسنده نیز، در میان گفت‌وگوها، با توصیف کوتاه از شخصیت‌ها و فضای حاکم، جنبهٔ دراماتیک به داستان بخشیده است؛ مثلاً، می‌توان در صحنهٔ دیدار کشیش با عموزوآ، این کارکرد ویژه را به‌خوبی مشاهده کرد:

> کشیش، کنار تخت نشست، با دستمال فیروزه‌ای و سرخ‌رنگ، عرق صورت و گردن خود را خشک کرد. آنزا بالش‌های پشت پیرمرد را مرتب می‌کرد. [توصیف اعمال، مانند اجرا بر روی صحنه و درادامه، گفت‌وگو][۲۲]
>
> ـ آه، آه، دارم از خستگی هلاک می‌شوم. آنزا، میهمان دارید؟
>
> ـ بله آقا. دو نفر؛ یکی یک متمول و دیگری یک فروشندهٔ مهمیز. عموزوآ، بالش‌ها این‌طوری راحت است؟
>
> مریض، به‌خشکی، جواب داد [بیان حالت و لحن شخصیت]: آره، برو.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

آنزا دور شد. کشیش متوجه شد که چهرهٔ عموزوآ، از همیشه، بیشتر در هم رفته و زشت‌تر شده است.

ـ آخ، آخ؛ چقدر اینجا مگس هست. آنزا، چرا کرکره‌ها را نمی‌بندی؟

آنزا کرکره‌ها را بست، خارج شد و به پشت در تکیه داد. تا چند لحظه، به‌جز صدای غرولند کشیش و نفس زدن تند پیرمرد، چیزی به گوشش نرسید. هروقت پیرمرد این‌طور نفس می‌زد، علامت خطر بود! ... [توصیف کنش شخصیت که حرکت و پویایی را به دنبال دارد و ادامهٔ گفت‌وگو که به نمایشی شدن آن کمک می‌کند...] (دلددا، ۱۳۹۵: ۶۳-۶۴).

رمان پیچک، به رابطهٔ عاطفی و عاشقانهٔ دو شخصیت داستان و ماجراهای اثرگذار بر این رابطه و نحوهٔ ادامهٔ آن می‌پردازد؛ بنابراین، وضعیت‌های نمایشی این داستان، حول موضوع عشق و ازدواج شکل گرفته است که در جدول زیر، می‌توان نوع و بسامد این وضعیت‌ها را مشاهده کرد:

جدول شمارهٔ ۱. وضعیت‌های نمایشی در پیچک

نام وضعیت	بسامد
رقابت میان خویشاوندان	۱
جنایات عشقی	۱
موانع عشق ورزیدن	۲
قضاوت اشتباه	۲
پشیمانی	۱

مورد اول وضعیت چهاردهم، «رقابت میان خویشاوندان»[۲۳] است که عوامل آن شامل خویشاوند مطلوب، خویشاوند مطرود، شخص، چیز یا موضوع[۲۴] مورد رقابت است (پولتی، ۱۳۸۳: ۷۱). گانتینه، به‌عنوان نامزد آنزا، قرار است با او ازدواج کند؛ درحالی‌که پائولو و آنزا، عاشق یکدیگر هستند و پائولو می‌خواهد به هر طریقی شده، آنزا را به ازدواج خود درآورد؛

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

بنابراین، میان پائولو و گانتینه، برادر ناتنی او، بر سر آنزا رقابتی شکل می‌گیرد که علنی نیست؛ زیرا پائولو و آنزا نمی‌توانند این عشق را آشکار کنند. پائولو، در این کشمکش، با ایجاد فاصله میان گانتینه و آنزا، تلاش می‌کند شرایط را تغییر دهد. ارتباط پنهانی پائولو و آنزا، علاقهٔ گانتینه به آنزا و نامزدی رسمی آن‌ها، تعلیقی را ایجاد می‌کند که همسو با «مهم‌ترین سؤال مطرح در داستان‌های عشقی، یعنی "چه چیزی مانع آن‌هاست؟"» (مک‌کی، ۱۳۸۷: ۶۴)، منجر به خلق وضعیت دراماتیکی شده است که نمونه‌های معروف آن، در بسیاری از آثار تاریخ سینما مشاهده می‌شود.

آنزا، از سویی، خود را مدیون خانوادهٔ دکرکی می‌داند و از سوی دیگر، عاشق پائولو است؛ بنابراین، برای نجات پائولو و خانواده‌اش از این وضعیت، راه چاره را در از بین بردن عموزوآ و رسیدن به ثروت او می‌بیند. آنزا، شبی، بعد از تردید و کشمکش درونی، خود را قانع می‌کند تا عموزوآ را خفه کند. این شرایط، وضعیت بیست‌وششم، «جنایات عشقی»[۲۵] را ایجاد می‌کند. عوامل این وضعیت، عاشق و معشوق هستند. «این وضعیت، تنها وضعیت تراژیک در میان تمام وضعیت‌هایی است که براساس عشق بنا شده‌اند» (همان، ۱۳۱).

رابطهٔ پائولو و آنزا، با رسوایی و قضاوت‌های نادرست خانواده و مردم و نامزدی آنزا با گانتینه روبه‌رو می‌شود که وضعیت بیست‌ونهم را خلق می‌کند. عوامل این وضعیت، باعنوان «موانع عشق ورزیدن»[۲۶]، شامل دو عاشق و یک مانع است که زیرمجموعهٔ این وضعیت با مورد «ج» شمارهٔ یک، «ازدواجی که به سبب نامزدی قبلی زن برای مردی دیگر ممنوع شده» (همان، ۱۴۵)، منطبق است. به دلیل اختلافات طبقاتی بین پائولو، به‌عنوان ارباب و آنزا، به‌عنوان خدمتکار، باید شمارهٔ دو، «نامساوی بودن ثروت، به‌منزلهٔ مانعی جهت ازدواج» (همان، ۱۴۴) را درنظر گرفت.

مشکلات مالی خانوادهٔ دکرکی، ثروت عموزوآ و مرگ ناگهانی او، موجب شک مردم و شایعهٔ قتل عمو به دست پائولو می‌شود؛ درحالی‌که پائولو بی‌گناه است و سرانجام، تحقیقات پلیس این بی‌گناهی و نادرستی قضاوت مردم را اثبات می‌کند. در اینجا، وضعیت سی‌وسوم،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

باعنوان «قضاوت اشتباه»[۲۷] شکل می‌گیرد. عوامل این وضعیت عبارت‌اند از: «اشتباه‌کننده، قربانی اشتباه، علت یا عامل اشتباه و مجرم» (همان، ۱۶۵). در این مورد، مردم، اشتباه‌کننده؛ پائولو، قربانی اشتباه؛ اوضاع مالی نابسامان خانواده، علت اشتباه و جرم هم، قتل عموزوآ است. از زیرمجموعهٔ این وضعیت باید مورد «د» شمارهٔ چهار را باعنوان «بدگمانی نابه‌حق نسبت به شخص بی‌گناهی که از شرکت در دسیسه امتناع کرده است» (همان، ۱۶۹) درنظر گرفت.

آنزا از ارتکاب قتل، دچار عذاب وجدان می‌شود و پس از مدتی، از کردهٔ خود، پشیمان شده و توبه می‌کند و برای جبران آن، از پائولو فاصله می‌گیرد. این موقعیت، وضعیت سی‌وچهارم، یعنی «پشیمانی»[۲۸] را شکل می‌دهد که عوامل آن «خطاکار، قربانی یا خطا و پرسشگر است» (همان، ۱۷۱). آنزا، خطاکار؛ قربانی، عموزوآ؛ خطا، قتل و پرسشگر، قانون است. این وضعیت به زیرمجموعهٔ «الف» شمارهٔ یک، پشیمانی از جنایتی پنهان، تعلق دارد (همان‌جا).

۴. بررسی وضعیت نمایشی در داستان *کریستین و کید*

کریستین و کید، داستان عاشقانه‌ای است که به روابط خارج از عرف جامعه می‌پردازد. داستان شامل هفت بخش است که در انتها، با قرار گرفتن در کنار هم، داستان را شکل می‌دهند و چون راوی، در ابتدا، اقرار می‌کند که در پی نوشتن داستانی است، شاید، جملاتی که از *تورات* در آغاز هر بخش ذکر شده، به «داستانی که نویسنده، ضمن تجربهٔ زندگی خود، قصّهٔ آن‌ها را می‌نویسد، اشاره دارد» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۲۵۸). با چنین شیوه‌ای، خواننده، به‌تدریج و مستقیماً، از جزئیات داستان و شخصیت‌ها آگاه می‌شود؛ گویی خواننده، تماشاگری است که به دیدن نمایش نشسته است.

مهدی (راوی)، از طریق دوستش، با خانواده‌ای انگلیسی، زن و شوهری (کریستین و کید) با دو بچه (رزا و جون)، آشنا می‌شود. در پی ارتباط مهدی با این خانواده، بین او و کریستین، رابطه‌ای عاطفی و جنسی شکل می‌گیرد. کریستین با همسر خود، کید، رابطهٔ سردی دارد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

ابتدا، راوی می‌خواهد، تنها، تماشاگر باشد؛ چون سعی دارد داستانی بنویسد:

> می‌خواستم و بارها گفته بودم، حتی به کریستین، که من تماشاچی بودن را ترجیح می‌دهم. روی صحنه بد بازی می‌کنم؛ یعنی نمی‌شود هم بازی کرد و هم فکر کرد که بازی می‌کنم و هم به نوشتن، به ثبت کردن و یا راست‌وریست کردن داستانی، از این جدّی‌بازی‌ها...خفه شدم (گلشیری، ۱۳۵۰: ۶۱).

باوجوداین، او نیز درگیر داستان و رابطه می‌شود.

در فصل اول، راوی در پی نوشتن داستانی است که از طریق آن، خواننده را از رابطهٔ دوستش (سعید) و کریستین آگاه کند؛ بنابراین، غیرمستقیم، ماجرای آن‌ها را بیان می‌کند. در بخش دوم، راوی، حین بازی شطرنج، با گذشتهٔ کریستین آشنا می‌شود. در فصل سوم، با تغییر زاویهٔ دید، داستان از زبان فاطمهٔ نابینا روایت می‌شود و رابطهٔ او و راوی، در گذشته و ناگفته‌های میان راوی، کریستین و کید، نامنظم و تکه‌تکه، بازگو می‌شود. در فصل چهارم، راوی، با همان شیوهٔ پوشیده‌گویی و انقطاع فراوان در روایت، با بیان مفاهیم ذهنی و انتزاعی از زندگی و شخصیت‌های داستان، به بخش‌هایی دیگر از روابط نامشروع آن‌ها می‌پردازد. در بخش پنجم، راوی، با ابهام، تعلیق و پراکنده‌گویی، سفر پدر و مادر کریستین به اصفهان و بازدید از اماکن تاریخی را روایت می‌کند. در فصل ششم، کریستین از کید جدا شده و به انگلستان برگشته است. راوی می‌خواهد نامه‌ای به کریستین بنویسد؛ اما مستأصل مانده است که چه بنویسد؛ بنابراین، با پرش‌های زمانی، بخش‌هایی از دوران کودکی خود و ناگفته‌هایی از روابط خود با کریستین را بازگو می‌کند. در بخش هفتم، با تغییر زاویهٔ دید به سوم‌شخص محدود، تنهایی، می‌خوارگی، سرگردانی و شکست راوی در زندگی، بیان می‌شود که درنتیجه، راوی به گریه می‌افتد و همهٔ خاطرات (نامه‌ها و عکس‌ها) این ماجرا را می‌سوزاند (اسماعیلی و رضویان، ۱۳۹۴: ۳۲-۳۳).

شیوهٔ روایت *کریستین و کید*، در هفت بخش، در خلق ساختار نمایشی این داستان مؤثر است؛ یعنی هر فصل، به‌مثابه پرده‌ای از نمایش است که مقابل خواننده قرار می‌گیرد. از میان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

۳۶ وضعیت نمایشی، چهار وضعیت را، به‌طور ویژه، در کل داستان می‌توان مشاهده کرد که در جدول شمارهٔ دو بیان شده است:

جدول شمارهٔ ۲. وضعیت‌های نمایشی در *کریستین و کید*

نام وضعیت	بسامد
زنا	۴
کشف خطاکاری محبوب	۱
موانع عشق ورزیدن	۲
از دست دادن محبوب	۱

در این داستان، وضعیت بیست‌وپنجم، باعنوان «زنا»[۲۹]، بالاترین بسامد را دارد. ژرژ پولتی، عوامل این وضعیت را زن یا شوهر فریب‌خورده و دو زناکار می‌داند. در این داستان، روابط نامشروع افراد، نشان‌دهندهٔ سردرگمی و اضمحلال شخصیتی آن‌هاست. ابتدا، مخاطب به رابطهٔ کریستین و سعید پی می‌برد. این دو، متأهل هستند و رابطه‌ای نامشروع را آغاز کرده‌اند که خیانتی آشکار است و موجب تضاد، کشمکش، تعلیق و سرانجام، خلق وضعیت نمایشی می‌شود که نمونه‌هایی فراوان در تاریخ سینما دارد؛ فیلم‌هایی مانند *یک روز به‌خصوص*[۳۰] (۱۹۷۷) ساختهٔ اتوره اسکولا[۳۱]، *امپراتوری هوس*[۳۲] (۱۹۷۸) از آثار ناگشی اوسیما[۳۳] فیلم‌ساز ژاپنی، *لغزش بانوی انگلیسی*[۳۴] (۱۹۷۵)، اثر جوزف لوزی[۳۵] و *من را با ملایمت بکش*[۳۶] (۲۰۰۲) ساختهٔ چِن کایگه[۳۷]، از نمونه‌های معروف آن به‌شمار می‌رود (پورشبانان، ۱۳۹۵: ۱۱).

این موقعیت، وضعیت بیست‌وپنجم و دربارهٔ سعید و کریستین، مورد سوم از زیرمجموعهٔ این وضعیت، یعنی «خیانت به همسر (زن) به خاطر زنی شوهردار (زنای مضاعف)» (پولتی، ۱۳۸۳: ۱۲۶) است؛ با این تفاوت که دربارهٔ کریستین، جای همسر (زن) با شوهر و زن شوهردار با مرد زن‌دار عوض می‌شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

کید، شوهر کریستین، هم، وارد رابطه‌هایی نامشروع می‌شود. جدایی عاطفی او از کریستین و اطلاع از رابطهٔ کریستین با سعید، عامل رابطهٔ او با زنان دیگر است؛ اما اطلاعاتی دربارهٔ افرادی که با آنان رابطه دارد، ارائه نمی‌شود؛ بنابراین، به‌طورکلی، این موقعیت در وضعیت بیست‌وپنجم، باعنوان «زنا»، قرار می‌گیرد.

راوی (مهدی) تلاش می‌کند داستانی بنویسد و همهٔ ماجرا را بیان کند؛ اما خود او درگیر رابطهٔ عاطفی با کریستین می‌شود. پس از جدایی کریستین از سعید، مهدی به او نزدیک می‌شود. رابطهٔ این دو، عاطفی و جنسی است که وضعیت بیست‌وپنجم نوع سوم را دربارهٔ کریستین تداعی می‌کند و برای مهدی نیز، وضعیت بیست‌وپنجم پابرجاست؛ با این تفاوت که او متأهل نیست و درواقع، باید آن را زنا با زن شوهردار، به دلیل عشق و علاقه نامید.

در بخش دوم، کریستین، حین بازی شطرنج، گذشته و رابطهٔ خود با مردان دیگر را بازگو می‌کند و مهدی با آن روبه‌رو می‌شود و در این موقعیت، وضعیت بیست‌وهفتم، باعنوان «کشف خطاکاری محبوب»[۳۸] شکل می‌گیرد. از نظر پولتی، عوامل این وضعیت، کاشف و گناهکار هستند. از این وضعیت، فوراً، کشمکشی روان‌شناختی حاصل می‌شود و سرزنش و رسوایی به‌همراه می‌آورد (همان، ۱۳۷).

این موقعیت داستان، به مورد «ب» شمارهٔ سه، باعنوان «کشف آنکه همسر، قبلاً، مرتکب خطا شده است» (همان، ۱۳۸)، نزدیک است. چنین اطلاعاتی، رابطهٔ این دو را به‌چالش می‌کشد و با ایجاد دوراهی برای مهدی، این وضعیت را برجسته می‌کند؛ همچنین، گفت‌وگوی میان دو شخصیت و توصیفات راوی، این بخش را به سوی شیوهٔ بیان نمایشی سوق داده است.

در بخش سوم، فاطمه که بین او و مهدی هم، رابطه‌ای وجود داشته است، به‌طور ضمنی، به عشق خود به مهدی اعتراف می‌کند؛ درحالی‌که مهدی با کریستین رابطه دارد. چنین موقعیتی، وضعیت بیست‌وهشتم، باعنوان «موانع عشق‌ورزیدن» و مورد «ه» از زیرمجموعهٔ آن، یعنی «ناسازگاری خلق‌وخوی عشاق، مانع ازدواج می‌شود» (همان، ۱۴۳) را ایجاد می‌کند. این علاقه، ابتدا، دوطرفه است؛ اما آنچه مانع این ارتباط می‌شود، حضور کریستین و پیش از آن، دلیل

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

مهدی مبنی بر نابرابری میان او و فاطمه است؛ چون فاطمه نابیناست. این نابرابری در میان واگویه‌های فاطمه که حرف‌های مهدی نزد کریستین است، مطرح می‌شود.

> گفته بودی که من می‌توانستم صورتش را، موهاش را، دست‌هاش را ببینم، آن دو تا انگشت سفید و کشیده‌اش را ببینم که دراز می‌کند تا سیگار را از من بگیرد. ... این‌ها را شوهر کریستین به من گفت. بعد هم مثل اینکه گفته‌ای: مساوی نبودیم. نمی‌دانم از اینکه تو آزاد بوده‌ای و من نبوده‌ام، احساس کرده‌ای... (گلشیری، ۱۳۵۰: ۴۳).

البته، باید درنظر داشت نوع روابط شخصیت‌ها، پایدارِ منتج به ازدواج نیست و فضای داستان، نوعی گسیختگی رابطه‌ها را نشان می‌دهد؛ باوجوداین، در زیرمجموعهٔ وضعیت بیست‌وهشتم قرار می‌گیرد. در این بخش، در گفت‌وگوی بی‌واسطه، بدون هیچ توصیف و توضیحی که برآمده از سبک خاص روایت گلشیری است، موقعیتی خلق شده که می‌توان آن را نمایشی‌ترین بخش داستان دانست.

وضعیت بیست‌وهشتم، دربارهٔ ارتباط مهدی با کریستین نیز، تکرار می‌شود؛ زیرا عشقی متقابل بین این دو وجود دارد که سرانجام، موانعی باعث جدایی آن‌ها می‌شود. این رابطه، در مورد «ج»، در وضعیت بیست‌وهشتم، باعنوان «ازدواجی که به سبب نامزدی قبلی برای مردی ممنوع شده است» (پولتی، ۱۳۸۳: ۱۴۵) مصداق می‌یابد. کریستین حتی تلاش می‌کند با خرید حلقهٔ انگشتر، به این رابطه، جنبهٔ رسمی دهد و آن را قطعی کند که به نتیجه نمی‌رسد؛ زیرا مهدی با حضور شوهر کریستین و رابطه‌های قبلی او، نمی‌تواند این رابطه را به‌سرانجام برساند. این شکل رابطه را می‌توان در فیلم *در حال‌وهوای عاشقی*[۳۹] (۲۰۰۰) ساختهٔ وونگ کار وای[۴۰]، کارگردان هنگ‌کنگی دید. در این فیلم هم، دو شخصیت زن و مرد متأهل، با خیانت همسرانشان وارد رابطهٔ عاشقانه می‌شوند؛ اما موانعی، مانع ادامهٔ رابطه و منجر به جدایی آن‌ها می‌شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

در بخش هفتم و پایان داستان، راوی، علی‌رغم علاقه به کریستین، او را ازدست می‌دهد. این موقعیت، وضعیت سی‌وششم، باعنوان «از دست دادن محبوب»[۴۱] را به‌وجود می‌آورد. پولتی، عوامل این وضعیت را خویشاوندی مقتول، خویشاوندی شاهد و جلاد معرفی می‌کند (همان، ۱۷۷). عوامل این وضعیت، کلی بیان شده‌اند؛ درواقع، مخاطب با مقتول، قتل و جلاد روبه‌رو نیست؛ بلکه فقدانی شکل گرفته که دراصل، از دست دادن یک طرف رابطه است؛ گویی، طرف مقابل برای راوی مرده است. دوری، روابط سابق کریستین و تأهل او، عوامل ازبین‌برندهٔ این رابطه‌اند.

اما مهم‌ترین عاملی که باعث می‌شود وضعیت‌های نمایشی در این داستان برجسته شوند، تعارض و کنش و کشمکشی است که میان شخصیت‌های داستان وجود دارد و ازآنجاکه «کشمکش، خمیرمایه و اساس هر درامی است» (موریتز، ۱۳۹۱: ۱۷)، این شخصیت‌ها، به‌مثابه حوزه‌هایی فعال هستند که در ایجاد موقعیت و وضعیت نمایشی، نقشی بسزا ایفا می‌کنند؛ زیرا «هر وضعیت نمایشی، از درون تعارضی میان دو حوزهٔ فعال، ظهور می‌کند» (پولتی، ۱۳۸۳: ۱۷۹).

۵. نتیجه

در رمان پیچک، درون‌مایه‌هایی مانند «رقابت میان خویشاوندان»، «جنایات عشقی»، «موانع عشق ورزیدن»، «قضاوت اشتباه» و «پشیمانی»، وضعیت‌های نمایشی را شکل داده است که «موانع عشق ورزیدن» و «قضاوت اشتباه»، بیشتر بسامد دارد. در رمان *کریستین و کید* هم، وضعیت‌های «زنا»، «کشف خطاکاری معشوق»، «موانع عشق ورزیدن» و «از دست دادن محبوب» درون‌مایه‌های اصلی است که «زنا» با چهار مورد و «موانع عشق ورزیدن» با دو مورد، تکرار بیشتری دارند؛ بنابراین، می‌توان گفت درون‌مایهٔ مشترک عشق و روابط انسانی و به‌تبع آن، وضعیت «موانع عشق ورزیدن»، مهم‌ترین درون‌مایهٔ نمایشی مشترک این دو متن است و با وجود تفاوت مکتب و سبک داستان‌نویسی، در بستری از عناصر نمایشی، شامل گفت‌وگو،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

کنش، تضاد، تعلیق و کشمکش، برای نویسندگان ابزار خلق موقعیت‌های دراماتیک بوده و هر دو اثر را دارای قابلیت‌های نمایشی کرده است.

به بیانِ دیگر، در پاسخ به مسألهٔ اصلی پژوهش باید گفت وضعیت‌های نمایشی دو اثر که براساس درون‌مایهٔ عشق و چالش‌های حاصل از آن شکل گرفته، به‌علاوهٔ شاخص‌های ساختاری، در ایجاد و تقویت ظرفیت‌های دراماتیک، نقشی بسزا داشته‌اند؛ به‌گونه‌ای‌که در *کریستین وکید*، روابط میان شخصیت‌ها، همراه با گفت‌وگو و سبک خاص روایت گلشیری، به‌خوبی، صحنه‌هایی با نمود نمایشی خلق کرده است و در رمان پیچک نیز، ویژگی‌های مکتب وریسم، برپایهٔ واقع‌گرایی، توصیف جزئیات و کاربرد دیالوگ‌های متعدد، با ایجاد فضایی فراتر از توصیف و روایت صرف، به‌خوبی، چارچوب بیان نمایشی را شکل داده است؛ چنان‌که شخصیت‌های هر دو داستان، در وضعیت‌هایی مشابه، ویژگی‌های شخصیت‌پردازی نمایشی را به‌خوبی، نشان می‌دهند.

بسامد وضعیت «زنا» در *کریستین وکید*، بیانگر تمرکز نویسنده بر روابط فردی و درونی است؛ اما در رمان پیچک، بسامد وضعیت «قضاوت اشتباه»، نشان‌دهندهٔ اهمیت روابط اجتماعی و جمعی شخصیت‌ها و سرنوشت مرتبط با محیط و مردم است؛ بنابراین، گلشیری با توجه به بعد فردی روابط و دلددا با تمرکز بر بستر اجتماعی شکل‌گیری و رشد شخصیت‌ها، موفق به خلق موقعیت‌های نمایشی در آثار خود شده‌اند.

در مقایسه‌ای نهایی، باید گفت بهره‌گیری تکنیک‌های پیچیدهٔ روایی گلشیری و خلق وضعیت‌های نمایشی برای بیان افکار و درونیات شخصیت‌ها سبب شده است که ساختار روایی داستان او دیریاب باشد؛ بنابراین، در تبدیل به نسخهٔ نمایشی، نیاز به افزایش یا تغییر برخی جزئیات است؛ درحالی‌که داستان دلددا، تحت تأثیر مکتب وریسم و با توصیف جزئیات، موجب ایجاد وضعیت‌های نمایشی برای بیان روابط اجتماعی و بیرونی شخصیت‌ها شده است و به‌خوبی، قابلیت تبدیل وفادارانه به نسخهٔ نمایشی را دارد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

پی‌نوشت‌ها

1. Drama
2. George Polti
3. Grazia Cosima Deledda
4. *WITTGENSTEIN*
5. Fiction
6. Romance
7. Novel
8. ketelle
9. Laurence Perrine
10. Ferdinand do Saussure
11. Christopher New
12. Dramatic Situation

۱۳. نویسندهٔ ایتالیایی (۱۸۰۶–۱۷۲۰) که مهم‌ترین اثر او *توران‌دخت* است که از آن اقتباس‌های زیادی صورت گرفته است.

14. Verismo
15. Giovanni Verga
16. Decherechi
17. Barunei
18. Paulu
19. Anessa
20. Gantine
21. Zua

۲۲. توضیحات از نگارندگان است.

23. Rivalry of Kinsmen
24. Object
25. Crime of Love
26. Obtacles to Love
27. Erroneous Judgment
28. Remorse
29. Adultery
30. *A Special Day*
31. Ettore Scola
32. *Empire of Passion*
33. Nagisa Oshima
34. *The Romantic Englishwoman*
35. Joseph Losey
36. *Killing Me Softly*

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

37. Chen Kaige
38. Discovery of Dishonor of a Loved One
39. *In the Mood for love*
40. Wong Kar-wai
41. Loss of Loved Ones

منابع

- آبرامز، ام. اچ (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: رهنما.
- ابراهیم، محسن (۱۳۷۶). *ادبیات و نویسندگان معاصر ایتالیا*. تهران: فکر روز.
- اسلین، مارتین (۱۳۶۱). *درام چیست؟*. ترجمهٔ شیرین تعاونی. تهران: آگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۷۵). *دنیای درام*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- اسماعیلی، عصمت و سیدرزاق رضویان (۱۳۹۴). «ناهمخوانی دوره و نوشتار؛ نقد و بررسی رمان *کریستین و کید*». *فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی*. س۱۹. ش۶۵. صص۲۳ـ۵۲.
- امینی، محمدرضا (۱۳۸۴). «تأملی در جنبه‌های نمایشی ادبیات فارسی». *مجلهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز (ویژه‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی)*. د۲۲. ش۱. صص۲۱۶-۲۰۳.
- اندرو، دادلی (۱۳۹۵). *تئوری‌های اساسی فیلم*. ترجمهٔ مسعود مدنی. تهران: تابان خرد.
- براهنی، رضا (۱۳۹۳). *قصه‌نویسی*. تهران: نگاه.
- بلکر، اروین‌آر (۱۳۸۸). *عناصر فیلم‌نامه‌نویسی*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
- بوردول، دیویو و کریستین تامسون (۱۳۹۰). *هنر سینما*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: نشر مرکز.
- پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۵). «اقتباس سینمایی از آثار غنایی ادبیات کلاسیک فارسی». *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*. س۷. ش۴. صص۲۱-۱.
- پولتی، ژرژ (۱۳۸۳). *سی‌وشش وضعیت نمایشی*. ترجمهٔ سیدجمال آل‌احمد و عباس بیاتی. تهران: سروش.
- چیلورز، ایان و دیگران (۱۳۸۲). *سبک‌ها و مکتب‌های هنری*. تدوین و ترجمهٔ فرهاد گشایش. تهران: عفاف.
- حسینی، صالح (۱۳۷۹). *بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب*. تهران: نیلوفر.
- داوسن، س.د (۱۳۷۷). *درام*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. تهران: نشر مرکز

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

- دلددا، گراتزیا (۱۳۹۵). *پیچک*. ترجمهٔ بهمن فرزانه. تهران: جاویدان.
- دنسیگر، کِن و جف راش (۱۳۹۴). *فیلم‌نامه‌نویسی متفاوت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
- سوسور، فردینان (۱۳۷۸). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.
- سناپور، حسین (۱۳۸۰). *همخوانی کاتبان*. تهران: نشر دیگر.
- عبدی، مهدی (۱۳۸۹). *تحلیل و بررسی عناصر داستانی در آثار هوشنگ گلشیری با تکیه بر دو اثر شازده احتجاب و کریستین و کید*. دانشگاه محقق اردبیلی. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. اردبیل.
- ـــــــــ و دیگران (۱۳۹۸). «مقایسهٔ شخصیت‌پردازی نمایشی در دو اثر ایرانی و ایتالیایی (مطالعهٔ موردی: رمان‌های *جن‌نامه* و *وسوسه*)». *مجلهٔ تاریخ ادبیات*. د۱۲. ش۱. صص۲۲۹-۲۰۷.
- فرودگاهی، مهدی و دیگران (۱۳۸۸). *همیشه بهار؛ بازخوانی متون کهن برای اقتباس در فیلم کوتاه*. تهران: انجمن سینمای جوانان ایران.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*. تهران: نگاه.
- قاسمی گزیک، فاطمه (۱۳۹۳). *بررسی تطبیقی قابلیت‌های نمایشی در رمان‌های مدیر مدرسه جلال آل‌احمد و شازده احتجاب هوشنگ گلشیری*. دانشگاه زابل. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.
- کتل، آرنولد (۱۳۶۷). «رمان چگونه؟». ترجمهٔ محمدمهدی کلباسی. *مجلهٔ آدینه*. ش۳۲. صص۳۷-۳۲.
- کلوشانی، عادله‌سادات (۱۳۹۷). *تطبیق خوانش روان‌کاوانه «چشم‌هایش» بزرگ علوی و «چشم‌های سیمونه» گراتزیا دلدا*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه‌طباطبایی. دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجه.
- گلشیری، سیاوش (۱۳۸۹). «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران». *پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب*. ش۱۰. صص۲۴۲_۲۸۷.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۰). *کریستین و کید*. تهران: زمان.
- لور، کاترین (۱۳۸۰). «رمان چیست؟». ترجمهٔ محمدرضا قلیچ‌خانی. *مجلهٔ بیدار*. ش۷. صص۵۲-۴۵.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۸۷). *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
- موریتز، چارلی (۱۳۸۴). *نگارش فیلم‌نامهٔ داستانی*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: فارابی.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]

- ـــــــــــــ (۱۳۹۱). *تکنیک‌های فیلم‌نامه‌نویسی*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: ساقی.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۴). *ادبیات داستانی*. تهران: سخن.
- نوبل، ویلیام (۱۳۸۵). *راهنمای نگارش گفت‌وگو*. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: فارابی.
- نوری، نظام‌الدین (۱۳۸۵). *مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم*. تهران: زهره.
- نیو، کریستوفر (۱۳۹۷). *درآمدی به فلسفهٔ ادبیات*. ترجمهٔ علیرضا حسن‌پور و رقیه مرادی. تهران: نقش‌ونگار.
- هوشیار محبوب، مجتبی (۱۳۹۰). *جستارهایی پیرامون آثار هوشنگ گلشیری*. تهران: روزگار.
- Britannica, Italian literature, Verismo, online /www.britanica.com, November 4, 2019.
- Perrine, Laurence (1974). *The Element of Drama*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-05-11]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1399.8.3.9.8]