فصلنامه علمی زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۱ : ۲۶۵ـ۲۸۷
DOI: 10.22059/JWICA.2022.335112.1728

(مقالهٔ پژوهشی)

مطالعهٔ رابطهٔ کنش و شخصیت در شخصیت‌های زن نمایشنامه‌های «خواب در فنجان خالی» و «خانه» اثر نغمه ثمینی

محمدحسین ناصربخت[1*]، شقایق سادات شمسی[2]

چکیده

هر نویسنده‌ای برای اینکه بتواند شخصیتی منطقی و درعین‌حال جذاب خلق کند، روش‌های گوناگونی به‌کار می‌بندد؛ اما تأثیرگذارترین عامل در شخصیت‌پردازی همواره زندگی روزمرهٔ خودِ نویسنده است. شخصیت‌های ساخته‌شده توسط نویسندگان غالباً بازنمودهایی از افرادی هستند که نویسنده در زندگی روزمره با آنها در ارتباط بوده است. ازاین‌رو همواره می‌توان با شناخت شخصیت‌های خیالی نویسندگان در زمان‌های مختلف، دربارهٔ مردم آن زمانه اطلاعات مفیدی کسب کرد. به همین جهت بررسی شخصیت‌پردازی شخصیت‌های داستانی و نمایشی در آثار نویسندگان، در دوره‌های زمانی مختلف، اهمیت بسیاری دارد. در این پژوهش ضمن بررسی شخصیت‌پردازی و رابطهٔ آن با کنش‌های شخصیت، به‌سراغ دو نمایشنامهٔ «خواب در فنجان خالی» و «خانه» رفته و شخصیت های زن در این دو نمایشنامه را موردتحلیل قرار دادیم؛ همچنین این نکته موردبررسی قرار گرفت که چه عواملی در شخصیت‌سازی زنان نمایشنامه‌های نغمه ثمینی تأثیرگذار بوده و هریک از شخصیت‌ها، با توجه به پیشینه و ارزش‌هایشان، به چه واکنش‌های دربرابر خانه (نظام حاکم مردسالار) دست می‌زنند؛ سرانجام این نتیجه حاصل گردید که ارزش‌های زنان در جامعهٔ معاصر، بر شخصیت‌پردازی شکل‌گرفته در آثار نمایشی، ازجمله آثار نغمه ثمینی، تأثیرگذار بوده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کلیدواژگان

نمایشنامهٔ ایرانی، نغمه ثمینی، کنش، شخصیت‌پردازی، «خواب در فنجان خالی» (نمایشنامه)، «خانه» (نمایشنامه)

پرتال جامع علوم انسانی

۱. استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر (سینما و تئاتر)، تهران، ایران bakhtbs@gmail.com
۲. دانشجوی ارشد گروه نمایش، پردیس فارابی، دانشگاه هنر، تهران، ایران sh.shamsi74@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۰۷

این مقاله برگرفته از پایان نامه با موضوع بررسی رابطه کنش و شخصیت در زنان نمایشنامه‌های نغمه ثمینی با رویکرد فمنیسم روانکاوانه با تاکید بر نمایشنامه های خانه، خواب در فنجان خالی و زبان تمشک‌های وحشی است.

مقدمه

ویرجینیا وولف[۱] از زنان می‌خواهد تمنای خود را در نوشته بگذارند. او زنان را مخاطب قرار می‌دهد و می‌گوید: «خودت را بنویس، تمنای تو باید شنیده شود، فقط در این صورت است که منابع پایان‌ناپذیر ناخودآگاه فوران خواهد کرد» (وولف، ۱۳۸۴). در اثر هر هنرمندی، فارغ از هنرش، می‌توان ردپای زمانهٔ او را یافت. شخصیت‌ها در نمایشنامه، فیلم یا داستان می‌توانند بازتابی از واقعیت‌های زندگی روزمرهٔ نویسنده و حتی گاهی ایده‌آل‌های ذهنی او باشند؛ بنابراین شخصیت‌ها باوجود خیالی بودن، اهمیت بسزایی در شناخت خلق‌وخوی انسان‌ها در زمانهٔ نویسنده دارند. گاه برخی نویسندگان تلاش کرده‌اند با خلق شخصیت‌هایی که نماینده‌ای از گروهی خاص هستند به بیان دغدغه‌های آن گروه بپردازند. از جمله می‌توان به تلاش‌های نویسندگان فمینیست و مارکسیست اشاره کرد. این نویسندگان با خلق شخصیت‌های زن رنگین‌پوست یا فقیری که موردستم قرار گرفته بودند، در تلاش بودند دغدغه‌ها و مسائل گروه‌های مختلف را نشان دهند؛ بنابراین همواره شناخت شخصیت‌های نمایشی و داستانی در هر عصری با توجه به روح زمانهٔ آن عصر حائز اهمیت است.

کنش‌های شخصیت‌های نمایشی وسیلهٔ اصلی پیشبرد پلات نمایشنامه است. اینکه هر شخصیت دربرابر رویدادی که اتفاق افتاده یا کنشی که شخصیت‌های دیگر نمایش انجام داده‌اند، چه واکنشی را انتخاب می‌کند، ریشه در شخصیت‌پردازی او دارد. در این پژوهش تلاش داریم با بررسی دو نمایشنامهٔ «خواب در فنجان خالی» و «خانه» از نغمه ثمینی، کنش‌های زنان نمایشنامه را با توجه به دیدگاه‌های ارسطو، فیستر و تامس در حوزهٔ شخصیت‌پردازی و کنش موردتحلیل قرار داده و شباهت‌ها و تفاوت‌های میان شخصیت‌پردازی و کنش‌های زنان در این دو نمایشنامه را بررسی نماییم. همچنین تلاش برآن است که به این پرسش پاسخ دهیم که «کنش‌های زنان در ایران معاصر ناشی از چه باورها و ارزش‌هایی است؟» و «زنان خوب از نگاه جامعهٔ مردسالار چه خصوصیاتی دارند و این خصوصیات چگونه به زنان آموخته شده است؟»؛ همچنین به بررسی این نکته خواهیم پرداخت که زنان این دو نمایشنامه تا چه اندازه به زنِ مطلوب بودن در جامعهٔ مردسالار نزدیک بوده و از آن تبعیت می‌کنند.

روش تحقیق

این تحقیق، پژوهشی تحلیلی- توصیفی است که با مطالعهٔ کتابخانه‌ای، فیش‌برداری و جست‌وجو در منابع موجود در شبکه‌های اینترنتی، داده‌های موردنیاز را جمع‌آوری نموده و با تکیه بر رابطهٔ کنش و شخصیت زنان در نمایشنامه‌های نغمه ثمینی، به تحلیل آنها خواهد پرداخت.

---

۱. . Virginia Woolf : رمان‌نویس، مقاله‌نویس، ناش، منتقد و فمینیست انگلیسی

چارچوب نظری و پیشینهٔ پژوهش

تا کنون پژوهش‌های گوناگونی درمورد نمایشنامه‌های نغمه ثمینی انجام شده است که بیشتر آنها بر مواردی همچون زمان‌مندی در روایت یا اسطوره‌سنجی در نمایشنامه‌های او تکیه داشته‌اند؛ ازجملهٔ آنها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

حامد سقاییان و صحاف مقدم (۱۴۰۰)، «بررسی جلوه‌های کهن‌الگوی مادر در نمایشنامهٔ *اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند* با تکیه بر آرای فروید»؛

زاهدی و نصرتی (۱۳۹۰)، «زمان‌مندی روایت در چهار نمایشنامهٔ نغمه ثمینی (افسون معبد سوخته، خواب در فنجان خالی، شکلک و اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند)»؛

در حوزهٔ پژوهش‌هایی که درمورد شخصیت‌پردازی در نمایشنامه‌های نغمه ثمینی صورت گرفته است می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

تفضلی و مقبلی (۱۴۰۰)، «اهمیت خاطره در شخصیت‌های نمایشنامه‌های نغمه ثمینی با تمرکز بر *خواب در فنجان خالی*، *هیولاخوانی* و *زبان تمشک‌های وحشی*»؛

زاهدی، نصرتی و نجیبی (۱۳۹۱)، «بررسی نقش‌های جنس‌گرایانه در دو نمایشنامهٔ *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* اثر نغمه ثمینی براساس نظریهٔ کنش متقابل».

نکته‌ای که پژوهش‌های ذکرشده کمتر به آن توجه کرده‌اند روان شخصیت‌های زن نمایشنامه‌های نغمه ثمینی و شناخت دغدغه‌های آنها با توجه به پیشینه‌های شخصیتی، اهداف و ارزش‌های آنان است؛ که در این پژوهش تلاش خواهد شد به این موارد پرداخته شود تا شاید به شناخت بهتری از ذهنیت نغمه ثمینی، به‌عنوان نمایندهٔ نمایشنامه‌نویسان زن ایرانی، دست یابیم.

کنش[1]

ارسطو در رسالهٔ *فن شعر* خود علاوه‌بر معرفی عناصر شش‌گانهٔ تراژدی، که شامل افسانهٔ مضمون (داستان)، سیرت (اخلاق)، گفتار، اندیشه، منظر نمایش، و آواز می‌شود، به این نکته می‌پردازد که «مهم‌ترین این اجزای شش‌گانه ترکیب‌بندی وقایع (داستان) است» (ارسطو، ۱۳۸۸: ۹۲). ارسطو دربارهٔ اولویت اهمیت بین داستان یا اخلاق (در ترجمهٔ فارسی *فن شعر*، اخلاق یا سیرت مترادف کاراکتر است (معافی غفاری، ۱۳۹۱: ۷۶)) اولویت را به داستان می‌دهد. او در این‌باره می‌نویسد: «غایت زندگی یک نوع کردار است نه چگونگی اخلاقی. به مقتضای اخلاقشان مردمان صفات دارند، اما حسب کردارشان شادمان یا برعکس هستند؛ بنابراین نمایش را برای تشبیه اخلاق ندهند، ولی از راه کردارها اخلاق را

1. . action

پیش آورند [...] از این گذشته، بی‌کردار تراگودیا را نتوان داشت ولی بی‌خلقیات تواند بود» (ارسطو، ۱۳۸۸: ۹۲-۹۳). در اینجا منظور از کردار، کنش و عمل کاراکتر است که داستان را شکل می‌دهد. ارسطو، که طرح را اصل نخست و روح نمایشنامه می‌دانست، از آن به تقلید کنش و آرایش رویدادها یاد می‌کرد. وی همچنین گفته است طرح باید آغاز، میانه و انجامی داشته باشد و کنش کامل و واحدی را به‌نمایش بگذارد؛ پس می‌توان گفت هر نمایشنامه یک کنش واحد بزرگ دارد.

جیمز تامس،[1] کارگردان و استاد دپارتمان تئاتر در دانشگاه ملی وِین در میشیگان، در *تحلیل فرمالیستی متن نمایشی* می‌نویسد: «طرح به معنای خط داستانی است، یعنی امور در جریان‌اند، نمایشنامه به سمت‌وسویی می‌رود و کنش در حال پیشروی است. طبق این مفهوم اساسی، طرح، میل به این را که بدانیم امور نهایتاً به چه انجامی می‌رسند (یا نمی‌رسند) حفظ می‌کند و پرسش‌هایی از این دست را پیش می‌کشد: چه اتفاقی افتاد؟ چه اتفاقی دارد می‌افتد؟ چه اتفاق خواهد افتاد؟» (تامس، ۱۳۹۷: ۸۱).

تعاریف متعددی دربارهٔ کنش وجود دارد؛ از جملهٔ آنها که در اکثریت منابع آمده است، عمل، عمل نمایشی، حرکت، ماجرا، ماجرای دراماتیک و حادثه است. همچنین در برخی منابع «گفت‌وگوی دراماتیک بین کاراکترها را کنش میان آن کاراکترها می‌نامند» (معافی غفاری، ۱۳۹۱: ۷۶). شاید کلمهٔ کنش در ذهن مخاطب چیزی شبیه قتل، جنگ، انقلاب و مانند آنها را تداعی کند؛ کلماتی که حرکت و انگیزه‌های بسیار شدیدی را یادآوری می‌کنند اما سم اسمایلی[2] در کتاب *ساختار کنش* می‌نویسد: «کلیهٔ فعالیت‌های انسان تا حدودی یک کنش است. کنش تنها حرکت و جابه‌جایی نیست بلکه نوعی دگرگونیست. کنش از اعمالی ساده مانند وقتی که فردی چشم‌های خود را به‌هم می‌زند یا گردن خود را می‌خاراند، تا اعمال پیچیده را، نظیر وقتی که فردی تصمیم به قتل یا انصراف از کشتن دشمن خود می‌گیرد دربر دارد. باوجود آنکه هر فردی برای نظم‌بخشی به زندگی خود تلاش می‌کند و سعی بر این دارد که بر اعمال خود نظارت داشته باشد، در زندگی واقعی هیچ‌کس موفق به پی‌ریزی کنش‌های خود نیست. درحالی‌که زندگی شامل کنش‌های متضاد و گوناگون است، نمایشنامه کنشی سازمان‌یافته است. در تعریف ساده، کنش دگرگونی انسان است. حرکت، فعالیت و تغییر، انواع دگرگونی یا همان گونه‌های مختلف کنش است» (ساختار کنش، ۱۳۹۲).

مانفرد فیستر[3] در کتاب *نظریه و تحلیل درام* کنش را این‌گونه تعریف می‌کند: «گذر هدفمند و اختیاری، و نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی» (فیستر، ۱۳۹۵: ۲۶۳). وقتی که این گذر ناخواسته باشد، رویداد تعریف می‌شود و معمولاً شخصیت برای مقابله با رویداد دست به کنش

1. James Thomas
2. Sam Smiley
3. Manfred Pfister

می‌زند تا اوضاع را مطابق میل خود کند. هرچند عکس‌العمل نشان ندادن به یک رویداد هم می‌تواند کنش باشد. در هر نمایشنامه کنش اولیه است که آغاز می‌کند و باعث ایجاد سطوح کشمکش می‌گردد؛ پس می‌توان گفت بدون کنش، نمایشی در کار نخواهد بود و هر نمایشنامه یک کنش اصلی و تعداد نسبتاً زیادی کنش فرعی دارد. کنش اصلی ناخودآگاه در تعریف نمایش توسط یک فردِ بدون دانش تئاتری نیز مطرح می‌گردد. کنش‌های فرعی در خدمت کنش اصلی قرار می‌گیرند یا تحت‌تأثیر آن هستند. جیمز تامس در کتاب *تحلیل فرمالیستی متن* کنش‌ها را به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌کند:

«کنش جسمی (شامل ورود و خروج‌ها، روابط فضایی بین شخصیت‌ها، استفاده از وسایل، فعالیت‌های خاص)؛

کنش روان‌شناختی (اقرارها، نقشه‌ها، دستورها)» (تامس، ۱۳۹۷: ۸۱).

معمولاً کنش آغازین یا توسط شخصیت اصلی رخ می‌دهد یا مغایر با خواست‌های او صورت می‌گیرد. در هرصورت کنش اولیه واکنش‌هایی دربر دارد که نمایشنامه را شکل می‌دهد. خواست‌های متفاوت شخصیت‌های نمایشنامه در بین آنها کشمکش ایجاد می‌کند. ایوب آقاخانی[1] کشمکش را این‌گونه تعریف می‌کند: «کشمکش در لغت به معنای کشیدن و رها کردن، از هرسو کشیدن، کشاکش، جدال و ستیزه، خوشی و ناخوشی و غم و شادی است. در اصطلاح درام، تعارض دو نیرو یا دو شخصیت با یکدیگر را گویند که عناصر مهمی در شکل‌گیری پیرنگ است» (آقاخانی، ۱۳۹۱: ۷۵). در کنار کنش‌های جسمی، برای پیشبرد نمایش کنش‌های روان‌شناختی نیز موردنیاز است. تامس در تعریف کنش‌های روان‌شناختی و مقایسهٔ آن با کنش‌های جسمی می‌نویسد: «غالباً طرح را فقط به‌عنوان کنش برونی و جسمی می‌شناسند. بنا به این استدلال، نمایشنامه‌هایی قوی محسوب می‌شوند که پر از ورود و خروج، مخاطره و رهایی و فعالیت‌های زیرکانه و مهیجی از این دست هستند؛ اما این سوءتفاهمی بیش نیست. طرح فراتر از پاره‌ای کنش‌های ابداعی جسمی است؛ زیرا طرح در کنار ویژگی‌های بیرونی، درون شخصیت‌ها نیز به‌وقوع می‌پیوندد و حالات درونی آنها را نیز همچون شرایط بیرونی‌شان دستخوش تغییر می‌کند. این وجه درونیِ طرح را عموماً روان‌شناختی یا کنش درونی می‌خوانند تا آن را از کنش یا فعالیت‌های جسمی تمییز دهند. کنش روان‌شناختی به‌جای حیات جسمی با حیات ذهنی، روحی و حسی شخصیت‌ها مرتبط است. هنگامی که کنش روان‌شناختی علناً ازطریق گفت‌وگو بیان می‌شود، معمولاً به سه شیوه ظهور می‌کند: اقرارها، نقشه‌ها و دستورها. چیزی غیرعادی و اسرارآمیز دربارهٔ این فرم‌ها وجود ندارد؛ بلکه اینها صرفاً گویای نگرش شخصیت به چیزی است که بیان می‌شود» (تامس، ۱۳۹۷: ۹۰). البته علاوه‌بر این مواردی که جیمز تامس به آنها اشاره کرد، نمایشنامه‌نویسان،

---

۱. بازیگر، نویسنده و کارگردان رادیو و تلویزیون

فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان برای تغییرات حالات درونی شخصیت‌ها از امکانات متفاوتی بهره می‌گیرند که می‌توان این موارد را در نورپردازی، گریم، طراحی لباس و مانند آنها یافت. البته در نمایشنامه و صحنه، با توجه به محدودیت‌ها، بار بیشتر کنش‌های روان‌شناختی برعهدهٔ گفت‌وگوهای بین شخصیت‌هاست. براهیمی در مقالهٔ «گفت‌وگوی نمایشی به‌مثابه کنش» می‌نویسد: «گفت‌وگوهای یک نمایشنامه نباید صرفاً به بیان درآیند؛ زیرا آنها گفت‌وشنودهایی مابین دو یا چند نفر نیستند بلکه کنش‌هایی هستند که باید به اجرا دربیایند. گفت‌وگو صرفاً نوعی دادوستد کلامی نیست بلکه نوعی انتقال متقابل مصنوع و نمادین کنش‌ها در میان شخصیت‌هاست که در طی آن هر شخصیت خواست و نیاز خود را بر دیگری تحمیل می‌کند؛ بنابراین ماهیت گفت‌وگو عبارت است از فشار آوردن بر دیگری» (براهیمی، ۱۳۸۶). وقتی دیالوگی بین دو شخصیت برقرار می‌شود، در واقع کنشی ایجاد می‌شود که به‌وسیلهٔ آن می‌توان کنش هر ضربان، واحد، صحنه و پرده را به‌دست آورد. شناخت کنش‌های هر ضربان، واحد و پرده و تحلیل آن به درک زیرمتن اثر کمک بسیاری می‌کند. به‌طور کلی همهٔ موارد فوق مستلزم آن است که کنش اولیه، که معمولاً خلاف خواست تعدادی از شخصیت‌هاست، بتواند کنش‌های جسمی و روان‌شناختی متناسبی ایجاد کند.

شخصیت نمایشی

در کتاب *فیلمنامه‌نویسی شخصیت‌محور* تعریفی کلی که از شخصیت ارائه می‌گردد این است: «شخصیت هر چیزیست که روشن می‌سازد ما به‌عنوان یک فرد کیستیم» (هورتون، ۱۳۹۸: ۵۳). در طول قرن‌ها تاریخ هنرهای نمایشی، شخصیت نمایشی تعاریف متفاوتی برپایهٔ فلسفه‌های غالب زمان پیدا کرد. گاهی نمایشنامه‌نویسان شخصیت را خصیصه‌ای ثابت و گاه متغیر می‌دانستند. بنابر تعریف جیمز تامس «امروزه شخصیت را الگوی کامل رفتارهایی می‌شناسیم که برای فرد تعیین هویت می‌کند. در حوزهٔ نمایش شخصیت به معنای چیزی راکد که برای همیشه تثبیت شده باشد نیست، بلکه الگویی پویا از ویژگی‌هاییست که به‌تدریج بر روند نمایشنامه گسترانده می‌شوند. برخی نویسندگان بر این گمانند که این بدان معناست که شخصیت‌ها به‌راستی می‌توانند در یک نمایشنامه متحول شوند، حال آنکه دیگران معتقدند آنان صرفاً ویژگی‌های نهفتهٔ پیشین خود را آشکار می‌سازند» (تامس، ۱۳۹۷: ۱۳۲). درهرحال نکته‌ای که در اینجا حائز اهمیت است، این است که تحول در شخصیت‌ها و تغییر در آنها اگر به‌صورت اصولی و درست شکل گیرد، می‌تواند نشان دهد کنش‌های شخصیت‌ها و رویدادها چه تأثیری بر شخصیت گذاشته‌اند.

نصرالله قادری[۱] در مقالهٔ «شخصیت در نمایشنامه» دربارهٔ اهمیت شخصیت نمایشی این‌گونه می‌نویسد: «عمده‌ترین بخش کتاب‌های داستان‌نویسی، سناریونویسی و نمایشنامه‌نویسی را مبحث شخصیت و شخصیت‌پردازی تشکیل می‌دهد. اما در بوطیقای ارسطو اولویت به طرح داده شده و شخصیت در درجهٔ دوم قرار گرفته است. آنچه مسلم است شخصیت و طرح اساساً از یکدیگر جدایی‌پذیر نیستند. شاید خود شما تا به حال بارها به این ایراد در نوشته‌ها برخورده‌اید که منتقد اثر می‌گوید: نمایشنامه فاقد شخصیت‌پردازی است. عدم پرداخت درست و اصولی این رکن اساسی باعث می‌شود کارهایی از این دست ارزش و اعتبار چندانی نداشته باشند و چه بسیار آثاری که به‌دلیل پرداخت منطقی شخصیت، در تاریخ زنده و پویا مانده‌اند» (قادری، ۱۳۷۰: ۲).

آنچه مسلم است، شخصیت‌ها برمبنای تجربه و معرفت نویسنده فراهم می‌آیند؛ البته نویسنده نباید حضور خود را تحمیل کند و از زبان شخصیت موعظه کند. شخصیت باید راه خود را برود اما نمی‌توان این موضوع را نادیده گرفت که شخصیت حاصل تجربیات نویسنده و مسلماً تحت‌تأثیر ناخودآگاه اوست. یکی از بهترین نمونه‌های شخصیت‌پردازی در تاریخ ادبیات، شخصیت شرلوک هولمز خلق‌شده توسط سر آرتور کانن دویل[۲] است. این شخصیت خیالی آوازهٔ نامش از نویسنده‌اش پیشی گرفته و حتی بعد از مرگ نویسنده نیز به حیات خود ادامه داده است. اما شرلوک هولمز از کجا در ذهن کانن دویل پدید آمد؟

سر آرتور کانن دویل پزشک بود و از تجربیات پزشکی خود برای نوشتن بسیار بهره برد. اما ریشهٔ اصلی شخصیت شرلوک هولمز مردی بود به نام جوزف‌بل[۳]. جوزف‌بل مدرس پزشکی و جراح اسکاتلندی معروفی در قرن نوزدهم بود که استادِ آرتور کانن دویل هم بود. آرتور کانن دویل در نامه‌ای که در سال ۱۸۹۲ برای استادش فرستاده بود این‌طور نوشت: من شرلوک هولمز را مدیون شما هستم. همچنین نام خانوادگی هولمز برگرفته از پروفسور الیور وندل هولمز[۴] است که پزشک، ادیب، فیلسوف و نویسندهٔ آمریکایی است که دویل به‌شدت او را تحسین می‌کرد (و حتی پس از مرگش در سال ۱۸۹۴ در ستایش او چندین مقاله نوشت.)

نمونه‌های این‌چنینی در تاریخ ادبیات و نمایش بسیار است. بنابر گفتهٔ تایسن در کتاب *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* «منظور این نیست که شخصیت‌های داستانی اشخاصی واقعی هستند؛ بلکه آنها تجربه‌های روانی انسان‌ها را بازمی‌نمایانند» (تایسن، ۱۳۹۴: ۶۵). با توجه به این نکته و اینکه شخصیت‌های نمایشی همواره توسط انسان‌ها خلق شده‌اند، به‌خوبی می‌توانند بازنمودهایی از تجربه‌های

---

۱. کارگردان، منتقد، نویسنده، مدرس سینما و تئاتر

2. Sir Arthur Ignatius Conan Doyle
3. Joseph Bell
4. Oliver Wendell Holmes

انسانی باشند که شخصیت انسان را شکل داده است.

قادری شخصیت را این‌گونه تعریف می‌کند: «شخصیت مجموعه‌ای اختصاصی است کـه انسـان را از انسان‌های دیگر مشخص می‌سازد. شخصیت مجموعهٔ کیفیات مادی و معنوی، موروثی و اکتسابی اسـت که در اعمال، گفتار و رفتار انسان جلوه‌گر می‌شود. به‌طور کلی عوامل سازندهٔ شخصـیت را مـی‌تـوان در سه ویژگی خلاصه کرد:

۱ـ ویژگی بیرونی که در آغاز مواجه شدن می‌توان آنها را دید مثل قد و رنگ مو؛

۲ـ ویژگی‌های درونی که در آغاز قابل‌شناخت نیست مثل طرز فکر و صفات باطنی؛

۳ـ ویژگی‌های محیط زندگی که شامل عناصر طبیعی و عوامل اجتماعی می‌شـود» (قـادری، ۱۳۷۰: ۶).

ایوب آقاخانی نیز شخصیت را ایـن‌گونـه تعریـف مـی‌کنـد: «شخصـیت در لغـت بـه معنـای ذات و خلق‌وخوی مخصوص شخص است و در معنی عام، عبـارت از مجموعـهٔ خصوصـیاتی اسـت کـه حاصـل برخورد غرایز و امیال نهفتهٔ انسان با دانش اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی است» (آقاخـانی، ۱۳۹۱: ۳۱).

در نمایشنامه و داستان معمولاً تلاش می‌شود بازنمایی‌هایی از شخصیت‌های واقعی صورت بگیرد؛ به این صورت که نویسندگان تلاش می‌کنند شخصیت‌های داستانی خود را به‌گونـه‌ای طراحـی کننـد کـه شبیه شخصیت‌هایی که در دنیای واقعی می‌شناسند باشند. اما مسلماً تفاوت‌هـایی بـین شخصـیت‌هـای دراماتیک و شخصیت‌های خیالی وجود دارد. ادوارد مورگان فورستر[۱] تفاوت‌هـای دو شخصـیت واقعـی و خیالی را به‌خوبی بیان کرده است، او می‌گوید: «شخصیت تاریخی بنابر مدارک و شـواهد بیرونـی وجـود دارد و اگر این مدارک نباشد، او را نخواهیم داشت و قطعـاً نخـواهیم شـناخت. امـا شخصـیت داسـتانی عبارت است از مدارک و شواهد به‌عـلاوه و منهـای ایکـس. یعنـی چیزهـایی در او کـم یـا زیـاد اسـت» (قادری، ۱۳۷۰: ۸). باوجود تفاوت‌هایی که بین شخصیت واقعی و دراماتیک وجـود دارد، همـواره تـلاش نمایشنامه‌نویسان بر این بوده که بتوانند شخصیت‌هایی شبیه واقعیت خلق کنند. بـرای ایـن منظـور در طـول سـال‌هـا از روش‌هـای مختلفـی اسـتفاده شـده و در بعضـی مواقـع نویسـندگان موفـق شـدند شخصیت‌هایی خلق کنند که بیش از شخصیت‌های تاریخی در یادها باقی بمانند.

نکته‌ای که در معرفی شخصیت بیش از هر چیزی مهم است، آقاخانی این‌گونه بیان می‌کند: «شخصیت اساساً توسط کاری که انجام می‌دهد ماهیت اصلی خود را عیان می‌سازد» (آقاخانی، ۱۳۹۱: ۳۱)؛ پس می‌توان گفت شخصیت‌ها، چه در دنیای واقعی و چه در دنیای نمایش، اساساً آن کسی نیستند که می‌گویند؛ بلکه کنش‌ها و واکنش‌های آنهاست که تعریفشان می‌کند.

---

۱. Edward Morgan Forster : رمان‌نویس، انشاءنویس، منتقد ادبی و اجتماعی انگلیسی در قرن نوزدهم

در اینجا برای درک بهتر شخصیت‌پردازی، به توضیح مفاهیمی می‌پردازیم که نویسندگان برای خلق شخصیت‌های عمیق‌تر و اصولی‌تر از آنها بهره برده‌اند.

پیشینهٔ شخصیت: مسلماً یک نمایش نمی‌تواند از ابتدای تولد یک شخصیت تا سن ۸۰ سالگی او را نشان دهد؛ اما برای اینکه شخصیت اعتبار داشته باشد، مهم است که نویسنده شخصیتی را که خلق می‌کند به‌خوبی بشناسد. به همین منظور نویسنده باید تمام گذشتهٔ مخلوق خود را بداند؛ چراکه گذشتهٔ او بر تصمیماتی که امروز روی صحنه می‌گیرد تأثیرگذار است. از نگاه لیندا سیگر «دو دیدگاه دربارهٔ نوشتن یا تأمل دربارهٔ زندگینامهٔ یک شخصیت وجود دارد. برخی نویسنده‌ها تهیهٔ لیستی از اطلاعات مربوط به شخصیت‌های اثرشان را بسیار مفید می‌دانند؛ لیستی تقریباً همان‌گونه که اگر می‌خواستید خلاصهٔ فعالیت‌های حرفه‌ای یا بیوگرافی‌تان را برای تقاضای یک شغل بنویسید تهیه می‌کردید. اما گروهی دیگر از نویسندگان چنین روشی را مفید نمی‌دانند. آنها معتقدند اگر می‌خواهید زیرمتنی خلق کنید، باید اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت داستانی‌تان داشته باشید اما اغلب می‌توان در زیرمتن مطالبی یافت که فرد در لیست خلاصهٔ سوابقش اشاره‌ای به آن نمی‌کند؛ نکته‌هایی که ممکن است باعث شود تا فرد استخدام نشود. هنگام خلق زندگینامهٔ شخصیت در یک اثر علاوه‌بر این اطلاعات، باید نگرش و عقیدهٔ شخصیت درخصوص این اطلاعات نیز درنظر گرفته شود» (سیگر، ۱۳۹۴: ۹۲). البته مسلماً قرار نیست که شخصیت تمام اطلاعات مربوط به گذشته‌اش را روی صحنه مانند جارچی اعلام کند. این اطلاعات اسراری است بین شخصیت و نویسنده که در جهان نمایش به بسیاری از آنها حتی اشاره هم نمی‌شود. اما همان‌طورکه گفتیم، این گذشته در تصمیمات، تفکرات و درک شخصیت‌ها از وقایع روی صحنهٔ نمایش مؤثر است. تامس در کتاب *تحلیل فرمالیستی* اشاره می‌کند «رویدادها صرفاً آن چیزی است که در گذشته برای شخصیت‌ها پیش آمده و مشخصاً جنبهٔ حیاتی دارد. همواره رویدادهای پیشین در یک نمایشنامه اهمیت دارند؛ زیرا مواد خام لازم را برای کشمکش صحنه‌ای فراهم می‌آورند» (تامس، ۱۳۹۷: ۶۹). این رویدادها حتی اگر بیان هم نشوند، در تصمیمات و تفکر شخصیت اثر می‌گذارند و شکل‌دهندهٔ نظام نمایش هستند.

اهداف شخصیت: شاید «هدف» یکی از مهم‌ترین دلایل رخ دادن داستان‌ها باشد. هر شخصیت براساس پس‌زمینه‌های شخصیتی‌اش و چیزهایی که در ناخودآگاه خود پنهان یا علناً اعلام می‌کند، هدف‌هایی را برای خود تعیین می‌کند که تحقق این هدف‌ها باعث شروع رویدادها می‌شود. از معروف‌ترین نمونه‌های آن در دنیای نمایش می‌توان به نمایشنامهٔ *مکبث* اشاره کرد که لیدی مکبث با هدفِ قدرت گرفتن، شوهر خود را به خیانت تشویق می‌کند و نمایشنامهٔ مکبث شکل می‌گیرد. پس می‌توان گفت هدفی که در پس‌زمینهٔ شخصیت لیدی مکبث وجود دارد کنش اولیهٔ نمایش را ایجاد می‌کند. تامس دربارهٔ هدف در کتاب *تحلیل فرمالیستی متن* این‌گونه می‌نویسد: «هدف‌ها، آمال، ستون فقرات، نیت، خواست، همگی اصطلاحاتی متفاوت با معنی یکسان هستند و آن میل یا نقشهٔ اصلی کنش شخصیت است. تعیین هدفی واحد برای کل یک نمایشنامه کار سختی است؛ به همین دلیل لازم

است آن را به هدف‌های فرعی تقسیم کنیم که درکشان ساده‌تر باشد. بزرگ‌ترین هدف را معمولاً هدف اصلی می‌نامند. هدف‌های فرعی با ضرب‌ها، واحدها و صحنه‌ها و پرده‌ها پیوند دارند و محدودهٔ آنها را تعیین می‌کنند» (تامس، ۱۳۹۷: ۱۳۳).

کنش‌های شخصیت معمولاً برای رسیدن به هدف‌های او صورت می‌گیرد. تامس دربارهٔ تفاوت کنش و هدف تأکید می‌کند: «البته باید کنش نمایشی را از هدف‌ها تمییز دهیم. هدف‌ها آمال شخصیت‌ها هستند؛ هرچندکه با فعل وصف می‌شوند، واقعاً به انجام نمی‌رسند. بلکه کاری هستند که شخصیت‌ها می‌خواهند در آینده انجام دهند. کنش نمایشی نیز با فعل وصف می‌شود و شخصیت‌ها عملاً آن را انجام می‌دهند. هدف‌ها در آینده رخ می‌دهند اما کنش‌های نمایشی در زمان حال به‌وقوع می‌پیوندند. در واقع کنش نمایشی راهکار رفتاری است که شخصیت‌ها برای دستیابی به اهداف خود به‌کار می‌بندند» (همان: ۱۳۷).

ارزش‌های شخصیت: همهٔ انسان‌ها برای خود اصولی در زندگی دارند. هرکس اعمال و یا رفتارهایی را ارزشمند می‌داند و تمام تلاشش را می‌کند تا این ارزش‌ها را حفظ کند. وقتی این ارزش‌ها پایمال می‌شوند، هر انسان مطابق با شخصیت‌پردازی یا میزان عقیده‌اش به آن ارزش‌ها، واکنش‌هایی نشان می‌دهد. تامس در کتاب *تحلیل فرمالیستی متن نمایشی*، ارزش‌ها را این‌گونه معنا می‌کند: «ارزش‌ها عبارتند از آنچه شخصیت‌ها در جهان نمایشنامه با آن موافق یا مخالف‌اند و آنچه نظر آنان را نسبت‌به خوب و بد یا درست و نادرست نشان می‌دهد. شخصیت‌ها در راه دستیابی به هدف خویش ارزش‌هایی را می‌پذیرند که آن را برآورده سازد؛ در غیر این‌صورت آنها نمی‌پذیرند یا با آنها مبارزه می‌کنند. ارزش‌ها بهترین راه رسیدن به مقصد را به شخصیت‌ها نشان می‌دهند» (همان: ۱۴۹). ارزش‌هایی که شخصیت‌ها برای خود برمی‌گزینند می‌تواند ناشی از تربیت، جامعه، خانواده و حتی تجربیات تلخ و شیرین آنها باشد؛ بنابراین می توان گفت ارزش‌های هر فرد متناسب با پیشینهٔ او شکل می‌گیرد. این ارزش‌ها همیشه چیزهای مثبتی نیستند و گاهی می‌توانند خصوصیات منفی را در شخصیت شکل دهند. تامس در این‌باره می‌گوید: «ارزش‌ها عمدتاً برآمده از باورهای شخصی درمورد چیزهایی چون وجدان، خواست اجتماعی ـ و یا خانوادگی ـ ، جاه‌طلبی، موفقیت و لذت جسمانی‌اند. این باورها در برخی شخصیت‌ها الگویی از شرافت را شکل می‌دهند، حال آنکه در بقیه ممکن است برعکس، مجموعه‌ای از شرارت را به‌وجود آورند» (همان: ۱۴۹).

کشمکش‌های شخصیت: تعارض در بین اهداف شخصیت‌های نمایش می‌تواند در بین آنها کشمکش ایجاد کند اما این کشمکش‌ها فقط مربوط به شخصیت‌ها نیست. تامس در این‌باره می‌نویسد: «کشمکش به‌جای اینکه مفهوم محدودی داشته باشد، به شکل‌های مختلفی ظاهر می‌شود. کشمکش می‌تواند بین شخصیت و محیط، شخصیت و سرنوشت یا نیروهای طبیعت، شخصیت و عقاید، یا حتی بین نیروهای درون یک شخصیت صورت گیرد» (همان: ۱۴۰). کشمکشی که بین شخصیت‌ها در

نمایش ایجاد می‌شود گاهی ناشی از تعارض هدف‌ها و گاه ناشی از تعارض ارزش‌هاست. ایوب آقاخانی کشمکش مبتنی‌بر شخصیت را به سه دسته تقسیم می‌کند:

«الف) کشمکش آدمی با آدمی؛

ب) کشمکش آدمی با خویش؛

ج) کشمکش آدمی با نیروهای خارجی که می‌تواند شامل کشمکش با طبیعت، جامعه، تقدیر و ... باشد» (آقاخانی، ۱۳۹۱: ۷۷-۷۶).

اینکه این کشمکش‌ها در صحنهٔ نمایش چگونه نشان داده شود، در نمایشنامه‌های مختلف، متفاوت است. چیزی که اهمیت دارد این است که این کشمکش‌ها موجب حیات نمایشنامه و تحول در شخصیت‌ها می‌گردد.

روند تحول در شخصیت: همان‌طورکه گفتیم غالب نویسندگان معتقدند شخصیت می‌تواند دچار تغییر و تحول گردد. «رولان بارت در این‌باره اظهار می‌کند شخصیت محصول آمیختگی‌هاست. او ادامه می‌دهد شخصیت بیش از اینکه یک شیء یا نام باشد، ابژه‌ای همواره در حال تغییر است. شخصیت هیچ‌گاه کامل، ثابت، تغییرناپذیر و پایان‌یافته نیست، بلکه همواره از یک منظر مشخص، در حال حرکت به‌نظر می‌رسد. آنچه باید در رویکرد بارت مورد توجه قرار گیرد، تمرکز او بر شخصیت در فرایند زبانی کنش متقابل است؛ نه صرفاً تمرکز او بر شخصیت در روان‌شناسی» (هورتون، ۱۳۹۸: ۵۴).

درک فرایند تغییر در شخصیت، ما را به یاد امر کارناوالی که باختین آن را بیان کرده بود می‌اندازد. در کتاب *فیلمنامه‌نویسی شخصیت‌محور* کارناوال در نظریهٔ شخصیت چندین معنی ضمنی دارد:

«شخصیت به‌مثابه فرآیند (وضعیتِ شدن)؛

شخصیت به‌مثابه چندآوایی (صداهای متعدد که به طرق مختلف در زمان‌های مختلف با هم در تعاملند)؛

شخصیت به‌مثابه گفتمان اجتماعی که به فرهنگ و صداهای بسیار آن تعلق دارد و با آنها در تعامل است» (همان: ۵۹)

رابطهٔ کنش و شخصیت: انسان آن فردی نیست که می‌گوید؛ بلکه آن واکنشی است که در موقعیت‌های مختلف نشان می‌دهد. در موقعیت‌های یکسان افراد با شخصیت‌های متفاوت دست به کنش‌های متفاوتی می‌زنند. سید فیلد،[1] نظریه‌پرداز و مدرس فیلم‌نامه‌نویسی (۱۹۳۵-۲۰۱۳)، در کتاب *چگونه فیلم‌نامه بنویسیم* دربارهٔ ارتباط شخصیت‌پردازی و کنش می‌نویسد: «شخصیت رفتار نیز هست. جوهر شخصیت کنش است. کاری که شخص می‌کند در حقیقت نشان‌دهندهٔ خود اوست». نویسنده همواره باید این موضوع را مدنظر قرار دهد که کنش‌های شخصیت متناسب با ارزش‌ها، اهداف و

1. Syd Field

پیشینه‌های شخصیت باشد تا بتواند با مخاطب ارتباط بهتری برقرار کند و برای او باورپذیر باشد. اگر این ارتباط درست شکل گیرد، هم اثر ارزشمندی خلق خواهد شد و هم اینکه نویسنده می‌تواند بهتر دغدغهٔ خود را بیان کند.

تا به اینجا دربارهٔ شخصیت‌پردازی و کنش‌های شخصیت‌ها روی صحنه توضیحاتی دادیم. اکنون با انتخاب دو نمایشنامه از نغمه ثمینی، نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی، با نام‌های «خواب در فنجان خالی» و «خانه»، ضمن بررسی شخصیت‌های زن این دو نمایشنامه، دربارهٔ رابطهٔ کنش و شخصیت آنان بحث می‌کنیم و مقایسه‌ای بین زنان این دو نمایشنامه خواهیم داشت.

«خواب در فنجان خالی»

نمایشنامهٔ «خواب در فنجان خالی» داستان دخترعمو و پسرعمویی به نام فرامرز و مهتاب را روایت می‌کند که برای حفظ خانهٔ اجدادی‌شان با هم ازدواج کردند. آنها در خانهٔ اجدادی خود، که از دورهٔ قاجار به ارث رسیده، همراه با عمهٔ پیرشان که به او آقاعمه می‌گویند زندگی می‌کنند. فرامرز و مهتاب سال‌ها در انتظارند که با مرگ آقاعمه، خانه را کاملاً تصاحب کرده و سپس بفروشند و هرکدام به‌دنبال زندگی خود بروند. نمایشنامه از جایی آغاز می‌شود که به‌نظر می‌رسد آقاعمه مرده است. فرامرز که بسیار خوشحال است آمادهٔ مراسم خاکسپاری می‌شود؛ این درحالی است که مهتاب از جدایی از فرامرز ناراحت است. اما آقاعمه مجدد زنده می‌شود و هرچه زمان در نمایشنامه می‌گذرد، او جوان‌تر می‌گردد. با جوان شدن آقاعمه، اسرار خانهٔ اجدادی خود را نشان می‌دهند و مشخص می‌شود آقا عمه، که زمانی به نام ماه‌لیلی شناخته می‌شده، خواهر ماهرخ و دخترعموی فرامرزخان بوده که زمانی زن و شوهر صاحب این خانه بوده‌اند. ماه‌لیلی که برای تحصیل، از ایران رفته بود برای چند روز بازمی‌گردد ولی عشق قدیمی فرامرزخان به ماه‌لیلی اوضاع را به‌هم می‌ریزد؛ تا جایی که ماه‌لیلی قصد بیرون رفتن از خانه می‌کند اما موردتجاوز فرامرزخان قرار می‌گیرد و بعد از آن برای حفظ آبروی فرامرزخان، در زیرزمین خانه زندانی می‌شود. بعد از ۹ ماه، ماه‌لیلی فرزندی به‌دنیا می‌آورد و فرامرزخان این فرزند را به ماهرخ نسبت می‌دهد. ماهرخ که به‌خاطر بی‌علاقگی همسرش تقریباً کارش به جنون کشیده شده است، باور می‌کند این فرزند خودش است.

نکتهٔ جالب در این نمایشنامه، تکرار شدن شخصیت فرامرزخان در فرامرز و تکرار شدن شخصیت ماهرخ در مهتاب است. ثمینی در این‌باره می‌گوید: «من می‌خواهم یک سؤال درست کنم. ما نسبت‌به یک‌صد سال پیش از نظر مناسبات چقدر تغییر کرده‌ایم؟ من در متن جواب خودم را داده‌ام و نگرانی‌ام القاء جواب‌ها نبوده است. ما غیر از لباس و موبایل‌مان که در جیب‌مان است و اتومبیل و پمپ بنزین که به آنجا می‌رویم، چقدر نسبت‌به گذشته، روابط و مناسبت‌هامان فرق کرده است؟ بنابراین متن به‌دنبال

طرح این سؤال است که چقدر این دوره‌ها و آدم‌ها شبیه هم هستند؟!» (به نقل از نجاری، ۱۳۹۴: ۱۴۵-۱۴۶).

شخصیت‌های مهتاب (ماهرخ) و ماه‌لیلی، زنان این نمایشنامه را تشکیل می‌دهند. در این نمایشنامه، خانه به‌عنوان نمادی از جامعهٔ پدرسالار، حائز اهمیت است. در این خانه ماه‌لیلی و ماهرخ نماد دو زن هستند که دربرابر نظام پدرسالار خانه واکنش‌های متفاوتی دارند. ماهرخ/مهتاب به‌عنوان زنی مطیع، نظام پدرسالارانه را می‌پذیرد و به ارزش‌های آن احترام می‌گذارد. به دیالوگ پایانی مهتاب /ماهرخ توجه کنید:

مهتاب /ماهرخ: «من زن خوبی برایتان بودم، فرامرزخان. سربه‌زیر و آرام. خودم غذاتان را طبخ می‌کردم، خودم جوراب شما را رفو می‌کردم ... حالا هم خودم می‌کشمتان، آخر نمی‌شود که! شما بروی فرنگ، من از دلتنگی دق می‌کنم. هم من، هم این بچه! این‌طور لااقل پیش خودمان می‌مانید.»

ماهرخ /مهتاب به‌عنوان زن مطیع نظام مردسالار، معنی زن خوب بودن را در سربه‌زیر بودن، غذا پختن، جوراب رفو کردن و مانند آنها می‌داند. در واقع می‌توان گفت زن خوب از نظر او زنی است که به همسر خود خدمت کند و مطیع فرمان‌های او باشد. اینها برای مهتاب /ماهرخ ارزش‌هایی است که زن ملزم به رعایت آن است. پس مهتاب /ماهرخ مطابق ارزش‌هایی که خود آنها را پذیرفته زندگی می‌کند اما نتیجهٔ دلخواه را نمی‌گیرد. فرامرز/فرامرزخان همچنان قصد دارد او را ترک کند. در اینجا باورهای مهتاب /ماهرخ فرومی‌ریزد و با کشتن همسرش، به ارزش‌های خود پشت می‌کند. هرچند مهتاب /ماهرخ کشتن شوهر خود را درجهت نگه داشتن همسر در کنار خود می‌داند، در واقع او به‌صورت ناخودآگاه از ارزش‌هایش طغیان کرده است.

اما ماه‌لیلی واکنش متفاوتی به نظام پدرسالار خانه دارد. او در ابتدا تلاش می‌کند برای تغییر شرایط گام بردارد؛ اما درنهایت تصمیم می‌گیرد از خانه و نظام حاکم بر آن بگریزد. شاید در ظاهر به‌نظر برسد ماه‌لیلی با خواهرش در ارزش‌ها مغایرت دارد. او برخلاف خواهرش، زن خانه‌نشین و مطیعی به‌نظر نمی‌رسد و به پیشرفت فکر می‌کند. تحصیلات و سابقهٔ فرنگ رفتن، ارزش‌های خانوادگی‌ای را که به ماه‌لیلی آموزش داده شده تغییر داده است. البته این تغییرات هنوز در او ریشه نگرفته‌اند. شاید در نگاه اول به‌نظر برسد او علاقه‌ای به تصاحب فرامرزخان نداشته باشد، اما در واقع ماه‌لیلی از اینکه فرامرزخان به او علاقه‌مند است لذت می‌برد؛ همانطورکه خودِ فرامرزخان گفت ماه‌لیلی فقط به همین منظور برای سفری کوتاه به خانهٔ اجدادی برگشته است. پس می‌توان نتیجه گرفت ماه‌لیلی با ارزش‌هایی شبیه خواهرش بزرگ شده اما تحت‌تأثیر زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کرده، این ارزش‌ها روند تغییری را طی کردند که درنهایت با ناکامی همراه شدند.

این دو زن در نقطهٔ مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و هرکدام نماد گروهی از زنان معاصر ایرانی

هستند. گروه اول افتخار خود را خدمت به مرد (شامل پدر، همسر یا پسر) می‌داند و برای خود هویت مستقلی قائل نیست اما دستهٔ دوم به‌دنبال اثبات خود به جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند. به همین دلیل ماه‌لیلی به ایران بازگشت تا به پسرعموی خود پیشرفتش را نشان دهد. فرامرزخان، که مرد حاکم بر این خانه است، دربرابر این دو زن واکنش‌های متفاوتی دارد. او در ابتدا شیفتهٔ ماه‌لیلی است و به‌نوعی مطیع و دنباله‌روِ اوست؛ اما درنهایت از سلطهٔ ماه‌لیلی بر خودش خسته می‌شود و بعد از تجاوز به ماه‌لیلی، علاقه‌اش را به او ازدست می‌دهد. فرامرزخان حالا ماه‌لیلی را به‌عنوان زن سرکش خانه و مخالف ارزش‌های حاکم بر خانه در زیرزمین زندانی می‌کند، فرزند او را از او می‌گیرد و به ماهرخ زن مطیع خانه می‌دهد. درنهایت ماه‌لیلی بعد از گذشت صد سال از آن روزها تغییر می‌کند. او مطیع می‌شود؛ به‌طوری‌که حتی دیگر حرف هم نمی‌زند و درنهایت به‌خاطر این مطیع شدن جایزه دریافت می‌کند و می‌تواند از زیرزمین خانه بیرون آمده و در اتاق پذیرایی زندانی شود.

فمینیست‌های روانکاو، ازجمله دوروتی دینرستین،[1] معتقدند چون زنان به‌تنهایی نقش مادری را برعهده دارند، کودک، مادر را نماد جهانی غیرقابل‌اعتماد و پیش‌بینی‌ناپذیر می‌بینند. به همین خاطر «مردان که نمی‌خواهند بار دیگر وابستگی اسارت‌بار به نیرویی قدرقدرت را تجربه کنند، خواهان مهار زنان و طبیعت و اعمال اقتدار بر آنها می‌شوند» (تانگ، ۱۳۹۹: ۲۴۵). به همین دلیل مردان همواره به‌دنبال تسلط بر زنان هستند. در نمایشنامهٔ «خواب در فنجان خالی» هم همین‌گونه است. فرامرزخان که از عشق ماه‌لیلی بی‌تاب است کاملاً تحت‌سلطهٔ او قرار گرفته و به‌دنبال او سر از جلسات مشروطه درمی‌آورد. درنهایت فرامرزخان، که نمی‌تواند این وضعیت را تحمل کند، بعد از تجاوز به ماه‌لیلی او را در زیرزمین خانه برای همیشه زندانی می‌کند تا به‌زعم خویش از این سلطه نجات یابد؛ نجاتی که با اسارت دیگری همراه است.

کشمکش‌های این دو زن هم جالب توجه است. کشمکش‌های مهتاب /ماهرخ را می‌توان در چند سطح بررسی کرد:

الف) کشمکش با خود: گفتیم که ماهرخ/ مهتاب برای خود ارزش‌هایی انتخاب کرده است. او مدام تلاش می‌کند با رعایت این ارزش‌ها، فرامرزخان/ فرامرز را عاشق خود کند اما بی‌فایده است. او که در این راه شکست خورده، دچار این تردید می‌شود که شاید ارزش‌های اشتباهی انتخاب کرده است. در جایی از نمایشنامه او به مقایسهٔ خود و ماه‌لیلی می‌پردازد. درواقع او خود و ماهرخ را در یک گروه و ماه‌لیلی و فرناز را در گروه رقیب قرار می‌دهد. مهتاب گروه رقیب را قدرتمندتر می‌داند.

مهتاب: «ماهرخ بدبخت هم مثل من لابد بلد نبوده حرف‌های روشنفکرانه بزنه. برورویی هم که نداشته که دل تو رو بلرزونه.»

1. Dorty Dinerstein

با این مقایسه نشان می‌دهد مهتاب به این فکر می‌کند که ماه‌لیلی نسبت‌به خودش و ماهرخ، در به‌دست آوردن قلب فرامرز/فرامرزخان موفق‌تر بوده است.

ب) کشمکش با فرد دیگر: کشمکش بین مهتاب/ ماهرخ با همسرش برای جلب توجه او، و بعد از عدم موفقیت برای جلب ترحم او، می‌تواند نمونهٔ بارز کشمکش در بین یک زوج باشد. این کشمکش به‌خوبی در فضای صحنه حس می‌شود اما کشمکشی که بین ماهرخ/ مهتاب با ماه‌لیلی وجود دارد، خود را به این راحتی نشان نمی‌دهد. ماهرخ/ مهتاب با اعتمادبه‌نفس پایین وارد رقابت با ماه‌لیلی می‌شود. این در حالیست که خود را از ابتدا شکست‌خورده می‌داند. رقابتی که بین این دو خواهر شکل گرفته، نه از سر کینه بلکه از سر بیچارگی است و در جای‌جای صحنه علاقهٔ این دو خواهر به یکدیگر متجلی است.

ج) کشمکش با سرنوشت: این مهم‌ترین کشمکش مهتاب است. او مکرراً به این موضوع اشاره می‌کند که نمی‌گذارد سرنوشت او هم مانند ماهرخ شود؛ اما درنهایت هرچه تلاش می‌کند بیشتر به‌سمت چیزی که نمی‌خواهد حرکت می‌کند. اعتقاد زنان سنتی و مطیع به خرافات همواره برای شخصیت‌های زن نمایشی معاصر تکرار می‌شود. در واقع به‌دلیل نبود قانون حمایت‌کننده از این زنان، آنها تنها راه نجات خود را در توسل به خرافات، که نوعی اساس رهایی ذهنی- هرچند غیرواقعی- را تداعی می‌کند، می‌بینند. این شخصیت‌ها به‌خصوص در آثار اولین نمایشنامه‌نویسان زن معاصر بیشتر دیده می‌شوند؛ از جمله معروف‌ترین نمونه‌های آن نمایشنامهٔ *دید/ر* اثر مهین تجدد است. در این نمایشنامه گل‌بانو زنی سنتی است که به‌خاطر نداشتن آگاهی و حمایت قانونی، بعد از مرگ شوهر مورد سوءاستفادهٔ شریک او قرار می‌گیرد. او به دعا و نذر و نیاز متوسل می‌شود. نظرزاده در این‌باره می‌نویسد: «نمایشنامه سویه‌ای انتقادی به خرافه‌ها و نذر و نیاز زنان این قشر دارد و آن را راهی از سر ناچاری در هنگامهٔ نبود پشتوانه‌های قانونی و حمایت‌گر خانواده‌های بی‌سرپرست معرفی می‌کند» (نظرزاده، ۱۳۹۹: ۱۲۲).

اما کشمکش‌های شخصیت ماه‌لیلی متفاوت است. کشمکش اصلی او با مردان خانواده است. او در ابتدا بین خودش و فرامرزخان کشمکش ایجاد می‌کند که چه کسی در عشق غالب باشد و به‌نظر می‌رسد از این کشمکش لذت می‌برد؛ اما درنهایت این کشمکش باعث نابودی آرزوهای او می‌شود و او به‌عنوان زندانی خانه، جنگ دیگری را برمی‌گزیند. او تلاش می‌کند از فرامرزخان انتقام بگیرد و بعد از مرگ او، تمام مردان خانه برای ماه‌لیلی بازنمودهایی از فرامرزخان می‌شوند. درنتیجه کشمکش همیشگی و صدسالهٔ ماه‌لیلی با مردان خانه ادامه دارد.

ایجاد روند تحول و دگرگونی در شخصیت به‌صورت منطقی کاری دشوار است؛ به‌خصوص که در اجراهای نمایشی همواره محدودیت زمانی و مکانی وجود دارد. همواره برای اجرای نمایش روزی یا ماهی یا درنهایت سالی خاص از زندگی شخصیت‌ها انتخاب می‌شود تا برای مخاطب باورپذیر باشد. پس تغییر در شخصیت‌ها در نمایشنامه بیش از دیگر شکل‌های نمایش سخت است. نمایشنامهٔ «خواب در

فنجان خالی» هم از این قاعده مستثنی نیست. هرچند پیشینهٔ اجدادی مهتاب در آن بررسی می‌شود، روند دگرگونی و به جنون رسیدن آن خام است. ماهرخ برای رسیدن به جنون، روند منطقی‌تری را نسبت‌به مهتاب طی می‌کند اما روند به جنون رسیدن برای او هم کامل نیست. برای مهتاب جز سابقهٔ خوردن قرص اعصاب و جنون در خانواده، دلیل محکمی برای رسیدن به آن درجه از جنون تعیین نشده است. همچنین در صحنه‌های میانی، کمتر به بیان نشانه‌های تغییر مهتاب پرداخته شده است.

به‌طور کلی تمام نمایشنامهٔ «خواب در فنجان خالی» حول محور روند تحول در شخصیت ماه‌لیلی می‌چرخد. نمایشنامه نشان می‌دهد چگونه دختر جوان و زیبایی به نام ماه‌لیلی تبدیل به آقاعمه می‌شود و این روند صدساله چگونه رخ داده است. این نمایشنامه همچنان نشان می‌دهد چگونه خانهٔ اجدادی، از شخصیت‌های نمایش چیز دیگری می‌سازد. در روند تغییر صدسالهٔ ماه‌لیلی، زندانی شدن او در زیرزمین خانهٔ منحوس، بیش از هر چیز دیگری او را تغییر می‌دهد. دختری که همواره رها و آزاد بوده در پست‌ترین قسمت خانه به‌مدت صد سال زندانی می‌شود؛ پس این حق را دارد که از زندان‌بان خود انتقام بگیرد. برخلاف شخصیت مهتاب، برای ماه‌لیلی روند تغییر قابل‌باورتر و دقیق‌تر ترسیم شده است. مخاطب به‌خوبی می‌تواند با زن مستعدی که صد سال در خانهٔ اجدادی حبس شده و تمام آرزوهای او نابود شده است، هم‌ذات‌پنداری کند.

«خانه»

نمایشنامهٔ *خانه* اثر نغمه ثمینی به بیان آرزوها و حسرت‌های اعضای یک خانواده می‌پردازد و در این بین آرزوها و حسرت‌های زنان این نمایش، یعنی پرنیان و رؤیا، اهمیت ویژه‌ای دارد. رؤیا مادری خانه‌دار است. او که حدوداً ۵۰ سال سن دارد، در بیست‌وچهارسالگی ازدواج کرده و سه فرزند دارد که یکی از آنها فرزند همسر سابق «آزاد» است؛ اما رؤیا هر سه فرزند را مانند مادر واقعی دوست دارد. مکانی که برای او در خانه انتخاب شده آشپزخانه است. او مانند بسیاری از مادرها بیشتر وقت خود را در آشپزخانه می‌گذراند. همدم رؤیا وسایل آشپزخانه، لکهٔ کثیف روی گاز و از همه مهم‌تر تلویزیون است. رؤیا زنی است که جامعه از او به‌عنوان زن خوب یاد می‌کند: او مطیع همسر، دلسوز فرزند و کدبانو است و تمام وقتش حتی زمان تفریحش را صرف امور خانه و خانواده می‌کند. حتی با هامون، که فرزند خودش نیست، کاملاً مادرانه رفتار می‌کند و از کوچک‌ترین برخورد بد با او دچار عذاب وجدان می‌شود؛ چراکه دوست ندارد از دید جامعه «نامادری» شناخته شود. رؤیا با شخصیت خیالی خود، که در واقع همان مرد رؤیاهایش است، در حال صحبت است. پیشینهٔ رؤیا به‌عنوان زنی خانه‌دار نشان می‌دهد او طوری تربیت شده که ارزش‌های خانواده را همیشه بر منافع خود ترجیح دهد. او به هنجارهای جامعه دربارهٔ خودش پایبند است. مثل اکثر مادرها به خود حق ترسیدن دربرابر فرزندانش را نمی‌دهد. بزرگ‌ترین عذاب وجدان رؤیا این است که چرا سال‌ها قبل در زمان جنگ درمقابل فرزندانش ضعف نشان داده و

هنجارهای سنتی زن خوب را رعایت نکرده است؟ رؤیا تمام سردی‌ها و مشکلات خانه را به آن شبی نسبت می‌دهد که خودش نتوانسته وظیفهٔ مادر همیشه‌مهربان و قوی را ایفا کند. عذاب وجدان دائمی و اینکه در هر اتفاق بدی، زن به‌دنبال نقش خود در آن واقعه می‌گردد، نشان می‌دهد زنان نسل رؤیا غالباً به‌نوعی تربیت شده‌اند که تمام بدی‌ها و اتفاقات ناخوشایند را به خود نسبت می‌دهند. براساس گفتهٔ دوروتی دینرستین، که پیش‌تر هم به آن اشاره شد، به‌خاطر اینکه زنان به‌تنهایی نقش مادری را برعهده دارند، کودک، مادر را نماد جهانی غیرقابل‌اعتماد و پیش‌بینی‌ناپذیر می‌بینند. به همین دلیل مردان سعی در تسلط بر زنان دارند. قرینهٔ این حالت برای خود زنان اتفاق می‌افتد. آنها تمام بدی‌ها و مشکلات را به خود نسبت می‌دهند و «به‌سبب وحشت از قدرت مادر درونی‌شان، این میل در آن‌ها رشد می‌کند که به دست مردان مهار شوند» (تانگ، ۱۳۹۹: ۲۴۵).

حسرت رؤیا حرف‌هایی است که آن شب در حضور فرزندانش زده و آنها را مادرمرده و ناخواسته خوانده است. او کاملاً با تعریفی که تایسون از زن خوب در جامعهٔ پدرسالار ارائه می‌دهد مطابقت دارد. «او فروتن است و بی‌ادعا، ازخودگذشته و پرورنده. برای خود چیزی نمی‌خواهد، چراکه خدمت کردن به شوهر و فرزندانش او را کاملاً خشنود می‌سازد. گاهی ممکن است به‌سبب مشکلات دیگران اندوهگین باشد و دائماً نگران آنهایی است که تحت سرپرستی او هستند؛ اما هرگز خشمگین نمی‌شود» (تایسن، ۱۳۹۴: ۱۶۱). درست است که رؤیا، به‌عنوان زنی سنتی، به‌خوبی تربیت شده و خودش هم به نظام‌های ارزشی جامعهٔ مردسالار احترام می‌گذارد؛ اما در درونش هنوز بخش‌هایی وجود دارد که به این نظام معترضند؛ ذهنیاتی که از رؤیا زندگی متفاوتی را از آنچه جامعه برای او تعریف کرده است، طلب می‌کند. همین خیالات، رؤیا را به ارتباط پنهانی با مردی خیالی در تلویزیون می‌کشاند و او را تشویق به فرار از خانه می‌کند. در واقع این هدف و ارتباط خیالی چیزی است که رؤیا برای خود می‌سازد تا بتواند آن بخش از وجودش را، که معترض است، آرام کند اما درنهایت به همان روش قبلی به زندگی ادامه می‌دهد و تحول را نمی‌پذیرد.

پرنیان در مقایسه با مادرش، دختری امروزی است. او افکار سنتی مادرش را ندارد و آزادانه‌تر زندگی می‌کند. پرنیان دو برادر بزرگ‌تر دارد و خود را بچهٔ ناخواسته می‌داند.

پرنیان: «من آخه از اون بچه ناخواسته‌هام. ماهان رو باباهه می‌خواسته، مامانه نمی‌خواسته. سر من برعکس می‌شه. مامانه می‌خواسته، باباهه نمی‌خواسته. مامانه هم لج می‌کنه می‌گه منم نمی‌خوامش ولی از لج تو نگهش می‌دارم. باباهه هم می‌گه جهنم درک! بعد من دنیا میام.»

پرنیان رابطهٔ خوبی با مادر و پدرش ندارد. علاوه‌براین به‌نظر می‌رسد در مدرسه هم شاگرد محبوبی نبوده است.

پرنیان: «به قول معلم دینی‌مون من از اونام که کارنامه‌رو می‌دن دست چپم اردنگی،

وسط آتیش ...»

پرنیان باوجود مجرد بودن، باردار است و در حمام خانه قصد سقط فرزندش را دارد. او ادعا می‌کند از پدر و مادرش نمی‌ترسد بلکه به‌خاطر اینکه نمی‌خواهد پشیمانی به‌دنیا آوردنش را در نگاه والدینش ببیند، حاضر نیست تحت هیچ شرایطی جریان حاملگی‌اش را تعریف کند. او ازطریق چت کردن با پدر بچه‌اش در ارتباط است. اما در پایان مشخص می‌شود این ارتباط می‌تواند خیالی باشد. اگر این فرد را ایده‌آل پرنیان درنظر بگیریم، متوجه می‌شویم مرد رؤیاهای پرنیان نسبت‌به مرد رؤیاهای مادرش تاریک‌تر است. دختری که در دههٔ هفتاد یا اواخر دههٔ شصت متولد شده است بسیار منفی‌نگر است و حتی نمی‌تواند در رؤیاهایش یک شاهزادهٔ سوار بر اسب درستکار ببیند. این در حالی است که رؤیا در ذهنش مردی وفادار و مشتاق می‌سازد. این تفاوت در دو زن نمایشنامه، تفاوت دو نسل را نشان داده و بیان می‌کند نسل جدید نسبت‌به نسل گذشته بدبین‌تر است.

رابطهٔ پرنیان با مادرش باوجود اهمیتش در شکل‌گیری شخصیت پرنیان، کمتر موردتوجه قرار گرفته است؛ درحالی‌که رابطهٔ مادر و دختر در این نمایشنامه می‌توانست نگاه تازه‌ای دربارهٔ رابطهٔ دختران نسل جدید با دختران نسل گذشته ارائه بدهد. هدف رؤیا در زندگی این است که وظایف موردانتظار جامعه از خودش را به‌خوبی برآورده سازد اما خودش از این زندگی یکنواخت خسته شده و هدفش را تغییر داده است. او می‌خواهد با مرد دلخواهش از این خانه فرار کند. در انتها وقتی زمان رفتن فرامی‌رسد، رؤیا مشغول آشپزی می‌شود و بهانه می‌آورد که باید غذا را آماده کند. او درنهایت در خانه می‌ماند و هدف خود را قربانی ارزش‌هایی می‌کند که به او آموزش داده شده است. اما هدف پرنیان سقط جنین است که به‌نوعی نمادی از طرد زنانگی است که کارن هورنای، آن را به‌واسطهٔ موقعیت برتر مرد در جامعه می‌داند (هورنای، ۱۳۸۷). در واقع هرچه مادر تلاش می‌کند مطابق انتظارات جامعه باشد، دختر در تلاش است خلاف خواست جامعه عمل کند تا از دچار شدن به سرنوشت مشابه بگریزد.

درست است که رؤیا به‌عنوان زنی سنتی به‌خوبی تربیت شده و به نظام‌های ارزشی جامعهٔ مردسالار احترام می‌گذارد، اما در درونش هنوز بخش‌هایی وجود دارد که به این نظام معترضند. بخش‌هایی که از رؤیا می‌خواهند زندگی متفاوتی از چیزی که جامعه برای او تعریف کرده زندگی کند. همین بخش‌ها رؤیا را به ارتباط پنهانی با مردی خیالی در تلویزیون می‌کشاند و رؤیا را تشویق به فرار از خانه می‌کند. هرچند نظام ارزشی جدید، حریف نظام ارزشی قبلی نمی‌شود و درنهایت رؤیا ارزش‌هایی را که براساس آنها تربیت شده انتخاب می‌کند، این دوگانگی در شخصیت رؤیا قابل توجه است که در او کشمکش درونی قدرتمندی ایجاد کرده است و مخاطب با تکنیک «محرم اسرار خیالی» از این کشمکش درونی آگاه می‌شود. بازه‌ای زمانی از زندگی رؤیا برای نمایش انتخاب شده که او وظیفه دارد انتخاب کند. در واقع رؤیا در این پرده در کشمکشی درونی با خودش است تا بتواند بین تحول یافتن یا تکرار روند همیشگی انتخاب کند و درنهایت تصمیم می‌گیرد تغییر نکند و ثابت بماند.

ارزش‌های حاکم بر زندگی پرنیان بیش از هر چیز، رد کردن ارزش‌های حاکم بر زندگی والدینش بوده است. او در این‌باره می‌گوید:

پرنیان: «رؤیا می‌گه ـ مامانم، مامان‌بزرگ تو ـ می‌گه اون وقتا دوست‌دختر، دوست‌پسری تعریف دیگه‌ای داشت. سه سال طول می‌کشید طرف دست طرف رو بگیره. اونم چه‌جوری! یه برفی اگه می‌ومد دختره اگه سُر می‌خورد، پسره اگه جرئت می‌کرد دستش رو بگیره، دختره اگه ناز و نوز نمی‌کرد و دستش رو پس نمی‌کشید ... اووه! چه حوصله‌ای داشتن. خب تهش که چی؟ تهش به همون‌جا می‌رسیدن که ما دوروزه می‌رسیدیم دیگه. خب الآن دورهٔ سرعته. همه‌چی پرسرعته. پخت‌وپز پرسرعت، اینترنت پرسرعت، عشق پرسرعت. خب تو هم مال همین دوره‌ای! بی‌بی پرسرعت. حوصله‌م سرمی‌ره از این نصیحت‌های الکی مامان!

به‌طور کلی به‌نظر می‌رسد زندگی راحت در تجملات، هدف اصلی زندگی پرنیان است؛ اما این سرپوشی برای هدفِ دیگر اوست که سعی دارد آن را نبیند و آن چیزی نیست جز پذیرفته شدن در خانه (نمادی از جامعه)؛ در واقع می‌توان گفت پرنیان از کودکی خود طردشدگی‌هایی دارد که ریشه‌های آنها را نادیده می‌گیرد و سعی دارد با رسیدن به موقعیت‌های مالی و اجتماعی بهتر، برای این طردشدگی مرهم بسازد. پرنیان می‌خواهد خود را متفاوت از مادر و زنان نسل گذشته نشان دهد؛ بنابراین هر چیزی که برای مادرش ارزش بوده برای او ضدارزش می‌شود؛ اما نمی‌تواند از تعدادی از این ارزش‌ها فرار کند؛ از جمله اهمیت آبرو برای زنان معاصر ایرانی. پرنیان از اینکه دیگران او را تحقیر کنند، بیزار بوده و حاضر است حتی به قیمت جانش، سقط جنین را به‌تنهایی در حمام انجام دهد.

در اینجا چهار شخصیت زن موردبحث را در کنار یکدیگر بررسی کرده و نشان می‌دهیم چهار شخصیت‌پردازی متفاوت تا چه اندازه توانسته کنش‌های متفاوتی ایجاد کند و رابطهٔ کنش و شخصیت در هرکدام از شخصیت‌ها تا چه اندازه موفق بوده است.

شخصیت	شخصیت‌پردازی					کنش	رابطهٔ کنش و شخصیت
	پیشینه	اهداف	ارزش	کشمکش	تحول		
ماه‌لیلی	دختری با اصالت قاجاری، ثروتمند، تحصیل‌کرده	موفقیت در جامعه، زندگی آزاد	آزادی، موفقیت	با مردانی که او را سرکوب کردند.	تبدیل شدن از زن آزاد به زن مطیع	تلاش برای انتقام از مردان خانه	زن آزادی که زندانی شده برای انتقام، انگیزهٔ بسیار دارد.
ماهرخ/ مهتاب	دختری با اصالت	موفقیت در زندگی	مطیع همسر	رقابت با دیگر زنان	ناگهان دچار	فال گرفتن مکرر، علائم	جنون شدید و انتقام به روش

	قاجاری، سابقهٔ جنون	زناشویی	بودن	با ارزش‌های متفاوت	جنون می‌شود.	جنون	زنان مطیع
رؤیا	تربیت‌شده به‌عنوان زن مطیع	نشان دهد که برای خانه مهم است.	انجام وظایف همسری و مادری به بهترین شکل	کشمکش درونی برای تغییر کردن یا نکردن	درمقابل تحول مقاومت می‌کند.	همیشه در حال خانه‌داری	همواره مطابق ارزش‌هایش زندگی می‌کند.
پرنیان	دختری طردشده	سقط جنین (طرد زنانگی)	ضد ارزش‌های مادر زندگی کند	کشمکش با خود برای سقط جنین	درمقابل تحول مقاومت می‌کند.	در حال سقط جنین (طرد زنانگی خود)	طرد زنانگی برای فرار از زندگی براساس ارزش‌های جامعه

ماهرخ/ مهتاب و رؤیا در دو نمایشنامهٔ «خواب در فنجان خالی» و «خانه» شباهت‌هایی دارند. هر دوِ آنها در کنار خانه و خانوادهٔ خود بیش از هر چیز دیگری تعریف می‌شوند. هر دو انجام دادن کارهای خانه و خدمت به خانواده را ارزش و افتخار می‌دانند. کشمکش‌های درونی آنها هم شبیه است. هر دو در این فکر هستند که شاید ارزش‌های اشتباهی را انتخاب کرده باشند. رؤیا این کشمکش را در تردیدش برای ترک خانه، و مهتاب در مقایسه کردن خود با ماه‌لیلی نشان می‌دهد. کنش‌ها اما دربارهٔ این دو شخصیت متفاوت است و این ناشی از تفاوت اهداف آنهاست. مهتاب می‌خواهد هرطور شده زندگی زناشویی‌اش را حفظ کند و در این راه دست به هر کاری می‌زند؛ اما رؤیا در این فکر است که زندگی زناشویی و خانواده‌اش را ترک کند. اگر رؤیا و مهتاب/ ماهرخ را در یک طرف قرار دهیم، نمی‌توانیم بگوییم ماه‌لیلی و پرنیان با هم در طرف مقابل قرار می‌گیرند. درست است که هر دو مغایر با ارزش‌های جامعه رفتار می‌کنند اما هرکدام از این کنش‌ها، هدف‌هایی کاملاً متفاوت دارند. پرنیان صرفاً به‌دنبال این است که مخالف مادرش رفتار کند تا شاید بتواند سرنوشتی متفاوت از مادر خود پیدا کند؛ درحالی‌که ماه‌لیلی ظاهراً برای دغدغهٔ اجتماعی‌اش در تلاش است بتواند دنیای بهتری ایجاد کند اما به‌نظر می‌رسد بیشتر به‌دنبال هیجان در زندگی است.

بحث و نتیجه‌گیری

نغمه ثمینی، به‌عنوان نمایندهٔ زنان نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی، دغدغهٔ زنان را دارد. او در نمایشنامهٔ «خواب در فنجان خالی» شخصیت‌های زن متفاوتی خلق می‌کند که باوجود اینکه از یک خانواده هستند، واکنش‌های متفاوتی دربرابر خانه و قدرت حاکم بر آن دارند و با توجه به این واکنش‌ها، عاقبت‌های متفاوتی پیدا می‌کنند. نکته‌ای که در این نمایشنامه بیش از هر چیز به تفاوت دو شخصیت زن دامن می‌زند، ارزش‌های حاکم در روان این دو زن است که تحت‌تأثیر تحصیلات، برای این دو خواهر متفاوت رقم خورده است. در نمایشنامهٔ «خانه» تفاوت ارزش‌ها در مادر و دختر ریشه در رابطهٔ آن دو با یکدیگر دارد. پرنیان، که از داشتن عاقبتی شبیه مادر خود می‌ترسد، در ردّ ارزش‌های مادر دست به کنش‌هایی می‌زند که شاید برای خودش هم منطقی به‌نظر نرسد. در واقع پرنیان هدف خود را در شبیه مادر نشدن تعیین کرده است و به‌صورت ناخودآگاه تمامی کنش‌های او به این جهت می‌رود. رؤیا در این نمایشنامه مانند ماهرخ /مهتاب در نمایشنامهٔ «خواب در فنجان خالی» دچار تردید است که آیا ارزش‌های درستی را انتخاب کرده است یا خیر؟ اما درنهایت پایبندی به ارزش‌های گذشته را انتخاب و سعی می‌کند با انجام وظایف خانه، آن را فراموش کند و به خود بقبولاند هنوز در خانه به او محتاجند؛ انتخابی که در جامعهٔ امروز توسط زنان بسیاری صورت می‌گیرد.

در این پژوهش تلاش کردیم با بررسی این دو نمایشنامه، که در آنها خانه به‌عنوان نمادی از جامعهٔ مردسالار دیده می‌شود، به این سؤالات پاسخ دهیم: کنش‌های زنان نمایشنامه ناشی از چه باورها و ارزش‌هایی است؟ تربیت زنان همواره از مهم‌ترین مسائلی بوده که جامعهٔ مردسالار با آن دست‌وپنجه نرم می‌کرده است. در این جوامع برای شکل‌گیری شخصیت زنان، ارزش‌ها نقش مهمی داشتند. این ارزش‌ها، کنش‌های زنان را مطیعانه و بدون بلندپروازی جهت می‌دادند؛ اما کنش‌های متفاوتی که به‌نوعی اعتراض را دربر دارد و باعث طرد زنان در جامعهٔ مردسالار می‌شود همواره از ارزش‌های متفاوتی ناشی می‌شود که جامعهٔ مردسالار با آن مخالف است.

زنان خوب از نگاه جامعهٔ مردسالار چه خصوصیاتی دارند و این خصوصیات چگونه به زنان آموزش داده شده است؟ زنان ایرانی که تا مدت‌ها تحت قانون و نظام مردسالار زندگی کرده‌اند، زن خوب بودن را همواره مطیع بودن می‌دانند؛ اما امروزه با تعریف‌های جدیدی که دربارهٔ زنان ارائه شده است، وظایف دیگری برای خود می‌بینند. درمقابل این تعاریف جدید، زنان به چند دسته تقسیم می‌شوند: گروهی همچنان درمقابل تغییر ارزش‌ها مقاومت می‌کنند، گروهی همواره در شک و تردید هستند و گروهی برای ارزش‌های جدید خود می‌جنگند. جامعهٔ مردسالار هم واکنش‌های متفاوتی به هر دسته از این زنان نشان می‌دهد. این دسته‌بندی و واکنش به آن در آثار نغمه ثمینی، به‌عنوان نمایشنامه‌نویس زن ایرانی، به‌خوبی تجلی یافته است.

هر کدام از زنان این نمایشنامه‌ها تا چه میزان به تعریف زن خوب در جامعهٔ مردسالار نزدیک هستند؟ ماهرخ و رؤیا جزو زنانی هستند که موردتأیید نظام مردسالار هستند. آنها علاوه‌بر مطیع بودن، برای خود هیچ خواسته‌ای ندارند و صرفاً هیچ آرزویی جز انجام دقیق خواسته‌های دیگران ندارند. پرنیان و ماه‌لیلی با انگیزه‌های مختلف در دسته‌ای قرار می‌گیرند که باید توسط این نظام تنبیه شوند، اما اتفاقی که می‌افتد این است که تمامی این زنان هرکدام به‌نوعی تاوان می‌دهند و در هر صورت قربانی هستند.

تلاش این پژوهش بر آن بود که با تحلیل شخصیت‌پردازی و کنش‌های شخصیت‌های زن در آثار نغمه ثمینی، به این نکته دست یابد که کنش‌های زنان تا چه میزان تحت‌تأثیر نظام مردسالار جهت یافته است. نغمه ثمینی، به‌عنوان نمایشنامه‌نویس زن ایرانی، همواره در آثارش به مسائل فمینیستی توجه ویژه داشته است. به‌دلیل محدویت‌ها، در این پژوهش صرفاً به دو اثر «خواب در فنجان خالی» و «خانه» اشاره شد؛ اما پیشنهاد می‌شود برای پژوهش‌های بعدی به نمایشنامه‌های «خاله اودیسه» و «تلخ بازی قمر در عقرب» با رویکرد فمینیسم روانکاوانه نیز پرداخته شود.

منابع

آقاخانی، ایوب (۱۳۹۱). *راهنمای عملی نمایشنامه‌نویسی برای رادیو*، تهران: افراز.

ارسطو، (۱۳۹۲)، *فن شعر*، ترجمهٔ سهیل محسن‌افنان، تهران: حکمت.

اسمایلی، سم (۱۳۹۲). *نمایشنامه‌نویسی: ساختار کنش*، ترجمهٔ صادق رشیدی و پرستو جعفری، تهران: افراز.

براهیمی، منصور (۱۳۸۶). «اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری بخش اول: متن و زیرمتن: گفت‌وگوی نمایشی به‌مثابه کنش». *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، (۲): ۴۵-۷.

تامس، جیمز (۱۳۹۷). *تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی*، ترجمهٔ علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد، تهران: سمت.

تانگ، رزمری (۱۳۸۷). *نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*، ترجمهٔ منیژه نجم عراقی، تهران: نی.

تایسن، لوییس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.

ثمینی، نغمه (۱۳۹۰). *خواب در فنجان خالی*، تهران: نی.

ثمینی، نغمه (۱۳۹۳). *خانه*، تهران: نی.

سید، فیلد (۱۳۹۳). *چگونه فیلمنامه بنویسیم*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نیلوفر.

سیگر، لیندا (۱۳۹۴). *زیرمتن در فیلمنامه: آنچه پنهان است*، ترجمهٔ مهدی کیا، تهران: چشمه.

فورد، دبی (۱۳۸۳). *نیمهٔ تاریک وجود*، ترجمهٔ فرناز فرود، تهران: کلک آزادگان.

فیستر، مانفرد (۱۳۹۵). *نظریه و تحلیل درام*، ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده، تهران: مینوی خرد.

قادری، نصرالله (۱۳۷۰). «شخصیت در نمایشنامه». *سوره*، (۲۸): ۵۶-۴۸.

معافی غفاری، فرزاد (۱۳۹۱). «کنش و دیالوگ در نمایش رادیویی» ماهنامهٔ علمی- تخصصی *صدای جمهوری اسلامی ایران*، (۶۷): ۷۹-۷۳.

نجاری، محمد (۱۳۹۴). *زبان زنان: بررسی زبان زنانه در نمایشنامه‌های نغمه ثمینی و چیستا یثربی*، تهران: اختران.
نظرزاده، رسول (۱۳۹۹). *ادبیات نمایشی زنان ایرانی*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
هورتون، اندرو (۱۳۹۸). *فیلمنامه‌نویسی شخصیت‌محور*، تهران: سمت.
هورنای، کارن (۱۳۸۷). *روان‌شناسی زنان*، ترجمهٔ ابوذر کرمی، تهران: دانژه.
وولف، ویرجینیا (۱۳۸۴). *اتاقی از آن خود*، ترجمهٔ صفورا نوربخش، تهران: نیلوفر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی