مقاله پژوهشی

تحلیل نمایشنامه «آندورا» نمایش جنگ یا عشق بر پایه ساختار ارسطویی و غیر ارسطویی

مارال غلامی کوتنایی[1*]، علی دلیر[2]

۱-دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

۲-دانش آموخته کارشناسی ارشد کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۱۱۶-۱۰۱

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7309

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

هدف و زمینه: جنگ جهانی دوم و تأثیرات مخرب آن سبب خلق نمایشنامه‌هایی با مضامین تنهایی، شک، جنگ و تباهی شده است. «ماکس رودولف فریش» یکی از نویسندگانی است که در این زمینه دست به خلق آثاری چند زده است. او نمایشنامه‌نویسی سوئیسی است. از میان آثار او «نمایشنامه آندورا» از منظر «بی‌نظمی در زمان، شخصیت، روایت»، «پیش‌گویی»، «جنگ»، «یهودستیزی»، «آندورا» و «عشق» مورد بررسی قرار میگیرد. هدف اصلی، بررسی و تحلیل عناصر دراماتیک نمایشنامه باتکیه‌بر «ساختار ارسطویی و غیره ارسطویی» به‌عنوان دو نظریهٔ اصلی در رویکرد نمایشنامه‌نویسی است تا با بررسی دقیق ساختاری و محتوایی نمایشنامه، مفاهیم و نکات اصلی و پنهان شده در لایه‌های زیرین اثر آشکار شود و در کنار نمایاندن توانمندی نویسنده با نقدی دقیق و علمی نقاط ضعف موجود در درام را نیز مشخص نماییم.

روش مطالعه: الگوی تحلیلی این پژوهش به شیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای است. برای تسلط بر محتوا و ساختار اثر در ابتدا به خوانش دقیق نمایشنامه آندورا پرداخته شد و سپس متن بر اساس نظریهٔ ارسطویی و ساختار مدرن در قالب غیرارسطویی از جنبه‌های مختلف یاد شده مورد تحلیل قرار گرفت.

یافته‌ها: مشخصهٔ اصلی ساختار نمایشنامهٔ ارسطویی بر وحدت سه‌گانه استوار است. درحالیکه درام مدرن با مؤلفه‌هایی چون بی‌مکانی، بی‌زمانی و شکست روایت همراه است. بررسی‌ها حاکی از آن است که نمایشنامهٔ آندورا به عنوان اثری مدرن در ساختار خود از هر دو شیوهٔ ارسطویی و مدرن به نوعی استفاده کرده است.

نتیجه‌گیری: نمایشنامه به دو بخش ارسطویی (تابلوهای یک تا دوازده) و غیر ارسطویی نه صحنه (آوانسنها) قابل‌تقسیم است. بخش غیر ارسطویی به‌واسطه تأثیر منفی حضور آوانسها (پیشگویی) دارای کمترین کنش دراماتیک است. قدرت خلق روایتی خلاقانه را ندارند، باعث کاهش تعلیق در نمایشنامه میشوند و از نقاط ضعف ساختاری اثر محسوب میشوند. قدرتمندی فریش در پرداخت مفهوم عمیق «عشق» در ورای مفاهیم یهودستیزی و در لایه‌های پنهان نمایشنامه است. عنصری مؤثر که در حقیقت آغازگر و پایان‌بخش درام است. یکی دیگر از اصلی‌ترین دغدغه‌های اشخاص نمایشنامه و حتی نویسنده مفهوم جنگ است. در سراسر درام کوچک‌ترین تأثیر و نمودی از جنگ در قالب ترس، فقر، وحشت جمعی، بی عملی به قانون و.. در میان مردم آندورا حضور ندارد و تنها در پایان اثر این مفهوم از کلمه فراتر رفته و با حضور سیاه‌پوش‌ها شکل عینی مییابد.

تاریخ دریافت: ۲۷ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۳۰ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۵ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۹ شهریور ۱۴۰۲

کلمات کلیدی:
آندورا، فریش، یهودستیزی، ساختار ارسطویی و غیر ارسطویی

* نویسنده مسئول:
maral.gh.lit@gmail.com
(+۹۸ ۲۱) ۸۲۸۸۳۶۰۵

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 101-116

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Analysis of the play "Andorra" showing war or love based on Aristotelian and non-Aristotelian structure

M. Gholami Kutnai[1*], A. Dalir[2]

1- Ph.D. in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.

2- Master's Degree in Directing and Acting, Faculty of Arts, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 17 June 2023
Reviewed: 21 July 2023
Revised: 06 August 2023
Accepted: 20 September 2023

KEYWORDS
Andorra, Frisch, Antisemitism, Aristotelian and non –Aristotelian structures

*Corresponding Author
✉ *maral.gh.lit@gmail.com*
☎ (+98 21) 82883605

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: World war and its devastating effects have created some plays about loneliness doubt, war, and destruction. Max Rudolf Frisch is one of the authoress who has created several works in the field. He is a Swiss architect, Journalist, novelist and play writer born in Zurich, In 1911. He has created numerous works such as "Andorra play" which is examined for the distortion of time, character, narration, prediction war, antisemitism. Andorra and Love. The main subject is studying and analyzing the dramatic elements of the play, based on Aristoteles and non-Aristoteles structure as the two main theories for play writing. Which (carefully) examine the structure and the hidden concept of the play. further more, showing the power of the author with precise and scientific criticism, the weakness of drama is also identified.

METHODOLOGY: The analytical pattern of this research is based on library studies. To comprehend the content and structure of the play, "Andorra," a thorough reading was initially conducted. The text was then analyzed from various perspectives based on Aristotelian theory and modern structure in a non-Aristotelian format.

FINDINGS: The main characteristic of Aristotelian play structure is its reliance on the unity of the three acts. On the other hand, modern drama is accompanied by elements such as non-locus, non-time, and narrative disruption. The investigations indicate that "Andorra" as a modern work has utilized elements from both the Aristotelian and modern patterns in its structure.

CONCLUSION: Analyze show that the play can be divided into two parts; Aristotle;(tables; one to 12) and non-Aristoteles (nine scene or Avant scene) Due to negative effects of Avant's(prediction) the non-Aristotle's part has less dramatic action and less creative narration which lead to less suspense in the play. this is a weakness of the work, but Frisch's strength is hiding Love beyond antisemitism. on the other hands, the hidden Love is main element of the start or end point of the drama.another main concern of the characterse of the play even the author himself is the concept of war. analysis shows that there is no singe of fear ,horror , violation,of the law in the entire drama only at the end of the play does it become concrete with the presence of the black -clads. analysis shows that there is no singe of fear ,horror , violation,of the law in the entire draonly at the end of the play does it become concrete with the presence of the black -clads. analysis shows that there is no singe of fear ,horror , violation,of the law in the entire drama only at the end of the play does it become concrete with the presence of the black -clads. analysis shows that there is no singe of fear ,horror , violation,of the law in the entire drama only at the end of the play does it become concrete with the presence of the black -clads.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7309

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
9	0	1

مقدمه

«با خودم فکر میکنم که بالاخره یه روز حقیقتو میگیم. ولی غافلیم که دروغ زالوست و حقیقت رو مکیده. این زالو رشد میکنه. من هرگز از چنگش رهایی پیدا نمیکنم.» (آندورا، ۱۳۴۷:۵۸). «وظیفهٔ هنرنمایشی به‌تصویرکشیدن صرف خود یک حالت عاطفی و احساس نیست، بلکه، وظیفهٔ آن به‌تصویرکشیدن، احساسی است که به انجام عمل بینجامد. وظیفهٔ هنرنمایشی، فقط ترسیم یک رویداد، بیرونی نیست، بلکه ترسیم تأثیر آن بر روح انسان است.» (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۲۲). آنچه ساختار درام را میسازد وحدت سه‌گانه ارسطویی است که با شکست آن درام مدرن شکل میگیرد. ارسطو در کتاب «فن شعر» خود تراژدی را این‌گونه تعریف میکند: «تقلیدی از حادثه‌ای خوب، مرتبط، کامل و پایان‌یافته در اندازه معین است که موجب شفقت و ترس میشود و بدین‌وسیله موجب تزکیه میگردد.» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۱۹). مشخصه اصلی ساختار نمایشنامه ارسطویی استوار بر وحدت سه‌گانه است که عبارت‌اند از وحدت پی‌رنگ، زمان و مکان. «وحدت پی‌رنگ یعنی وقایع داستان زنجیروار و بی‌وقفه در جریان‌اند به‌طوری‌که یک مجموعه واحد را تشکیل میدهند؛ یعنی حادثه‌ای که ابتدا، میانه و پایانی دارد و به عبارتی هر واقعه ای نتیجه واقعهٔ دیگر است.» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۲۵). این بدین معنی است که حوادث متعدد در نمایشنامه از نظر علت و معلول همانند یک زنجیره به هم متصلند به عبارتی دیگر «هر واقعه‌ای نتیجهٔ رویداد قبلی است.» (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۲۹). در ساختار تراژدی، ارسطو وحدت زمان را یک روز کامل در نظر میگیرد و به دلیل پیچیده بودن شرایط اجرا، سختی در جابه‌جایی عناصر صحنه و کمبود مکانهای اجرا سومین اصل یعنی وحدت مکان شکل میگیرد که عبارت است از اجرای نمایش تنها در یک مکان ثابت. با بازتعریف ماهیت درام برای انسان معاصر و فهم دقیق‌تر ما از دوران اولیه زندگی بشر میتوان بیان کرد که درام زیستی تنگاتنگ با او داشته است و به‌سختی میتوان روند عادی زندگی انسان گذشته را از آیین، مذهب و جنبه‌های نمایشی جدا کرد این درهم‌تنیدگی در یونان باستان دچار ساختار میشود و ما به نخستین تعریف دقیق از هنرنمایش دست مییابیم. در دوران مدرن اما چرخشی دوباره شبیه یک دور باطل به سمت گذشته‌ای داریم که تعریف و شناختی از خود نداشت. این درام مدرن با مؤلفه‌هایی چون بی مکانی، بی زمانی، شکست روایت و... همراه است. «در واقع اساس ادبیات امروز بر خودآگاهی قهرمان استوار است. درحالی‌که، عدم خودآگاهی، مشخصهٔ اساسی تراژدی‌های کلاسیک به شمار میرود.» (سونتاگ، ۱۳۷۶: ۷۸). «آندورا»، به‌عنوان اثری مدرن نمایش‌نامه‌ایست در دوازده تابلو، متعلق به «ماکس فریش» نویسندهٔ بزرگ سوئیسی. او در ۱۹۱۱ در زوریخ متولد شد دو سال در رشته زبان‌شناسی تحصیل کرد و به‌عنوان روزنامه‌نگار آزاد مشغول به کار شد، در ۲۶ سالگی تحصیل خود را در رشتهٔ معماری ادامه داد و حرفهٔ نوشتن را نیز در پیش گرفت. فریش رمان‌نویس، شاعر و طراح صحنه است. اما شهرت اصلی او به سبب درام‌نویسی است. معروف‌ترین آثار او عبارت‌اند از: «بیدرمن و آتش‌افروزان»، «اشتیلر»، «هوموفابر»، «اسم من گاتن باین است»، «مسافرت به پکن»، «دیوار چین»، «دون ژوان یا عشق هندسی»، «گراف اودرلند» و «آندورا». آنچه در میان آثار او «کم‌نظیر» لقب گرفته است نمایشنامهٔ آندورا است. نمایشنامه آندورا را ماکس فریش در سال ۱۹۸۵ شروع کرد و در پائیز ۱۹۶۱ به پایان رساند. این اثر در ایران به دست حمید سمندریان برای اولین‌بار ترجمه و در آذرماه ۱۳۴۷ بر روی صحنه رفت. نمایشنامهٔ آندورا در سال ۱۹۶۱ و پس از جنگ جهانی دوم منتشر شد. اگرچه متأثر از فضای پس از جنگ سرشار از کلمات و مفاهیم یهودستیزی است، اما صرفاً به این دلیل نمیتوان تمام ماهیت اثر را در مفهوم یهود ستیزی خلاصه کرد. نشانه‌های درون‌متنی فراوانی وجود دارد که حاکی از وجود مفاهیمی عمیق‌تر در لایه‌های زیرین نمایشنامه است. اینکه به دلیل وجود صفات منفی و حس نفرت به یهود نمایشنامه را به یک اثر یهودستیز

صرف محدود کنیم، نگاه ساده و سهل‌انگارانه‌ای به شاکله اثر و قدرت نویسنده است. هدف اصلی این مقاله بررسی و تحلیل عناصر دراماتیک نمایشنامه باتکیه‌بر «ساختار ارسطویی و غیر ارسطویی» به‌عنوان دو نظریهٔ اصلی در رویکرد نمایشنامه‌نویسی است تا با بررسی دقیق ساختاری و محتوایی نمایشنامه، مفاهیم و نکات اصلی و پنهان شده در لایه‌های زیرین اثر آشکار شود روش کار در این مقاله به شیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای است.برای تسلط بر محتوا و ساختار اثر در ابتدا به خوانش دقیق نمایشنامهٔ آندورا پرداخته شد و سپس متن بر اساس نظریهٔ ارسطویی و ساختار درام مدرن در قالب غیرارسطویی از جنبه‌های: «بی‌نظمی در زمان، شخصیت، روایت»، «پیشگویی»، «جنگ»، «یهودستیزی»، «آندورا» و «عشق» با دقت مورد تحلیل قرار گرفت.

با وجود معروفیت، اهمیت و محبوبیت نمایشنامهٔ آندورا، اثر ماکس فریش، در بین هنرمندان و پژوهشگران ایرانی، تا کنون، پژوهش، مقاله و تحقیقات ناچیزی پیرامون این اثر صورت‌گرفته که به‌جای تحلیل و تمرکز بر ساختار نمایشنامه بیشتر به شرح زندگی ماکس فریش پرداخته‌اند که از آن جمله میتوان به موارد زیر اشاره کرد:

_ از این فرهاد کش فریاد (سیری در زندگی و آثار ماکس فریش) / همایون علی‌آبادی

در این مقاله، همایون علی‌آبادی، پس از پرداختن به زندگی‌نامه ماکس فریش، به معرفی کلی آثار و شیوهٔ درام نویسی او میپردازد و فریش را با تورنتون وایلدر، فردریک دورنمات، برتولت برشت، در یک کفهٔ ترازو قرار میدهد و نزدیکی این بزرگان نمایشنامه‌نویسی را از جنبهٔ، «بیگانه‌سازی در نقش» یا «فاصله‌گذاری» میداند.

_ استفاده از مونتاژ در ساختار نمایشنامه، نقد و بررسی نمایشنامه آندورا/ حسن پارسایی

این مقاله مونتاژ را بخش مهم نمایشنامه آندورا میداند که ماهیتی تجربی دارد. یعنی هم‌زیستی دو روایت آغاز و پایان در کنار هم که از تکنیک‌های مونتاژ در سینما است.

_ آندورا/ مهرداد رهسپار

خلاصه‌ای از نمایشنامه ارائه میدهد، به تحلیل اجرای آندورای حمید سمندریان میپردازد و بازی بازیگران را بررسی میکند.

_ ماکس فریش نویسنده معاصر، اما کلاسیک / فیلیپ ولتی/ مهشید میرمعزی

خاطرات و تحلیل فیلیپ مورتی، سفیر سوییس در ایران از زندگی و آثار ماکس فریش است.

_ فریش نمایشنامه‌نویس / شیرین بزرگمهر

این مقاله بیشتر به توصیف زندگی فریش و نگاهی کوتاه بر نمایشنامه آندورا متمرکز است.

اکثریت آثار بالا که مرتبط با ماکس فریش و نمایشنامه آندورا هستند، وارد مقولهٔ نقد یا تحلیل اثر نشده‌اند. به همین منظور، در این مقاله سعی میشود بدون توجه به‌پیش فرض‌های موجود دربارهٔ نمایشنامه، دست به‌نقد و تحلیلی موشکافانه از اثر زده شود.

به دلیل پیچیدگی ساختار نمایشنامه و باهدف تسلط بیشتر خوانندگان بر تحلیلهای ارائه شده خلاصه‌ای از نمایشنامه ارائه میشود.

خلاصهٔ اثر

این اثر نمایشی در شهری تخیلی به نام «آندورا» پرداخت میشود. شهری که مردمان آن خود را خاص و برتر میبینند و آندورا را مهد صلح، آرامش و دموکراسی میشناسند و به آندورایی بودن خود میبالند. تمرکز اصلی درام بر شخصیتی جوان به نام «آندری» است که متأثر از سخنان اطرافیان و دروغ پدر که معلم شهر است خود را

یهودی یتیم و پول‌پرستی میبیند که به فرزندخواندگی پذیرفته شده است و مورد قبول هیچکس در آندورا نیست. درحالی‌که او فرزند واقعی معلم و زنی به نام «سینی ورا» است. بی‌خبر از این حقیقت و به جرم یهود بودن بار سنگین توهین و حقارتهای زیادی را بر دوش میکشد و تنها عشق به خواهر خوانده «باربلین» او را به ادامهٔ زندگی در چنین محیطی امیدوار میسازد. پرسوناژهای آندورا در ساختار اجتماعی نمایشنامه، کشیش، معلم، نجار، کافه‌چی، پزشک، سرباز و کارگر را در بر میگیرد که هر یک متناسب باشخصیت درونی خود نسبت به آندری واکنشی منفی نشان داده و با سخنانی سرشار از تعصب خود او را مورد آزار قرار میدهند. با حضور سینیورا مادر حقیقی آندری و درخواست او، معلم که تاکنون به دلیل ترس، حقیقت را پنهان ساخته بود تلاش میکند تا آندری را از نژاد حقیقی خودآگاه سازد، اما این حقیقت برای آندری باورپذیر و خوشایند نیست؛ زیرا او عاشق باربلین است و قصد ازدواج با او را دارد. با آشکارشدن این راز تمام ساختارهای ذهن و روح او درهم میریزد. امید به زندگی را از دست میدهد و با وجود بی‌گناهی و شهادت دروغ کافه‌چی نومیدوار خود را تسلیم سیاه‌پوشانی میکند که به دلیل کشته‌شدن سینیورا (مادر آندری) اکنون شهر را به تسخیر گرفته‌اند و در پی یافتن یهودی قاتل هستند. اگرچه آندری در لحظه قتل سینورا هیچ حضوری ندارد؛ اما از سوی یهود شناس به‌عنوان یک یهودی شناسایی میگردد و به دار آویخته میشود. نمایش با خودکشی معلم، جنون باربلین و سخنان اندوهناک او با مفهوم چشم‌انتظاری برای آندری به پایان میرسد. در سراسر نمایشنامه آوانسهایی وجود دارد که در آن هر شخصیت دیالوگ‌هایی بر زبان میاورد که گویی در برابر دادگاهی ذهنی قرار گرفته و برای اثبات بی‌گناهی خود در مرگ آندری سخن میگوید.

سابقهٔ پژوهش

۱. بی‌نظمی در زمان، شخصیت و روایت

«روایت» و «زمان» دو عنصر درهم‌تنیده هستند. ساختار روایت در زمان شکل میگیرد و با ضعف در زمان، روایت نیز متأثر میشود و این دو بر عنصر مهم «شخصیت» تأثیر مستقیم میگذارند. «هرچه نمایشنامه‌نویس شخصیتها و موقعیت آنها را کامل‌تر مجسم کند نمایشنامه به پیچیدگی و چندگانگی عالم واقع نزدیک‌تر میشود. این به آن معنا نیست که بگوییم نمایش اعم از اینکه آشکارا سیاسی باشد یا در پوشش، تأثیر سیاسی نخواهد داشت. در واقع نمایشنامه‌نویسانی همچون ایبسن و یا برناردشاو در بسیاری دگرگونیهای مهم اجتماعی و نهایتاً سیاسی سهم شایانی داشته‌اند.» (اسلین، ۱۳۸۲: ۱۱۸). در نمایشنامه آندورا با درامی مدرن روبه‌رو هستیم که با ساختار ارسطویی (وحدت زمان، مکان و روایت) در تضاد است و تلاش میکند بر خلاف نمایشنامه‌نویسانی چون ایبسن با فضایی غیر ارسطویی درامی سیاسی خلق کند. فریش در نمایشنامه خود، تکنیکهای نمایشی را راه خروج اثر از پارادوکس و بی‌نظمی درون نظم میبیند. او نمایشنامه را به دو بخش تقسیم میکند و این همان فن نمایشی است که به کار میبرد. در اثر، بیست ویک صحنه وجود دارد که از این تعداد، نُه صحنه به نام «آوانسن» و باقی تابلوهای یک تا دوازده هستند. صحنه‌هایی که به نام آوانسن نام‌گذاری شده‌اند، در آینده اتفاق خواهند افتاد و ما نام آنها را صحنه های پیشگویی میگذاریم. «اعتراف میکنم. اون روزها همهٔ ما تو اون جریان اشتباه کردیم... مگه من پسره رو بردم دار زدم؟» (آندورا، ۱۳۴۷: ۲۱). در این دیالوگ که آوانسن اول و صحنهٔ دوم نمایشنامه است، شخصیت کافه‌چی، گویی در مقابل یک دادگاه دست به اعتراف میزند. اعترافی که در آیندهٔ وقوع نیافته اتفاق خواهد افتاد و در آن از حادثه‌ای درگذشته حرف میزند. باتوجه‌به تضاد مفهوم زمان آوانس‌ها با زمان بیان آنها در روند درام به‌منظور ایجاد انسجام منطقی، ما زمان آوانس‌ها را حال در نظر میگیریم.

نمونه آوانسنها

جملهٔ «اعتراف میکنم» فعل زمان حال با مفهوم عملی در گذشته، یعنی (مرگ آندری) است که برای مخاطب نمایشنامه مفهوم آینده را دارد.

تابلوی اول نمایشنامه زمان حال را تصویر میکند. اما آوانسنها در یک بی‌زمانی و بی‌منطقی به سر میبرند. نمیتوانند آینده باشند، چون هنوز آینده اتفاق نیفتاده است. گذشته هم نمیتوانند باشند، چون هنوز گذشته شکل نگرفته است. ما با زمان حال حرکت میکنیم. باتوجه به اینکه آوانسنها مفهوم گذشته و آینده را نیز در بردارند، گذشته در این اثر هیچ‌وقت تبدیل به عینیت نمیشود. یعنی ما گذشته‌ای در این روایت نخواهیم دید و بنابراین، اثر فاقد اصلی‌ترین عنصر درام یعنی رویداد حوادث در زمان حال میباشد. باید دقت داشته باشیم که در آوانسنها به دلیل شکست ساختار ارسطویی، این وقایع و حوادث هستند که مفهوم زمان را برای مخاطب مشخص میکنند؛ یعنی مخاطب پس از آگاهی از حوادث به یاری خوانش تابلوها میتواند گذشته یا آینده بودن زمان در آوانسها را درک نماید. به‌عنوان‌مثال در دیالوگ کافه‌چی: «این تنها حرفیه که من بعد از این‌همه سال‌ها و ماه‌ها که گذشته هنوز میتونم بگم: من بی‌گناهم.» (آندورا، ۱۳۴۷: ۲۱). این دیالوگ در اولین آوانسن نمایشنامه است و هنوز مخاطب هیچ آگاهی از ین حادثه به واسطه تابلو ها ندارد بنابراین در ذهن او به دلیل عدم آگاهی بر حادثه این آوانسن مفهوم آینده را میسازد. اما در این نمونه: «من اقرار میکنم. بهیچوجه ثابت نشده که سنگو کی بطرف اون زن خارجی پرت کرده بود» (همان: ۱۱۲). این دیالوگ از شخصیت یکنفر در آوانسن هفتم بیان میشود. در حالی که در تابلوی نهم حادثه مرگ سینیورا برای مخاطب آشکار شده است تکرار این حادثه در صحنه بعد به دلیل آگاهی مخاطب باعث میشود تا این آوانسن از نظر زمانی مفهوم گذشته را بیابد. اگرچه این وقایع هستند که مفهوم زمان آوانسنها را برای خواننده مشخص میکنند اما مخاطب باید دقت کند فریب ترتیب صحنه‌ها را نخورد زیرا ترتیب صحنه‌های اثر براساس زمانی، چیدمان منظمی ندارد. در آوانسن اول ازحادثه‌ای در گذشته‌ای دور صحبت میشود که به دلیل عدم آگاهی برای مخاطب مفهوم آینده را منتقل میکند در حقیقت آوانسن اول از آخرین حادثهٔ نمایشنامه آگاهی میدهد چنانچه صحنه‌ها چیدمان منظمی داشتند خواننده هم‌زمان میتوانست با جلو رفتن آوانسنها به اتفاقی که در ساختار ارسطویی شکل میگیرد، نزدیک‌تر شود، درحالی که با پیشتر رفتن اعترافات، ما از واقعیتی که در ساختار ارسطویی (تابلوها) روی میدهد، دورتر میشویم و این یکی از پیچیدگیهای ساختاری نمایشنامه است.

درام چینش اتفاقات در زمان حال است. با تحلیلهای بیان شده به نظر میرسد، بودونبود این نُه صحنه، نه‌تنها کمکی به شالودهٔ درام نمیکنند، بلکه باعث ازبین‌رفتن اندک تعلیق موجود در متن میشوند که تنها عامل قابل‌تحمل و تامل نمایشنامه است. این ضعف در ساختار، روایت و زمان در نمایش، سبب عدم فهم و درک درست شخصیتهای نمایشی نیز شده است. پیشگویی شخصیتها نمایانگر نوعی تناقض رفتاری است که متأثر از بی نظمی زمان است. این بی‌نظمی نوعی ضعف به‌حساب می‌آید و نمی‌توان با هیچ تفسیری بر آن سرپوش گذاشت.

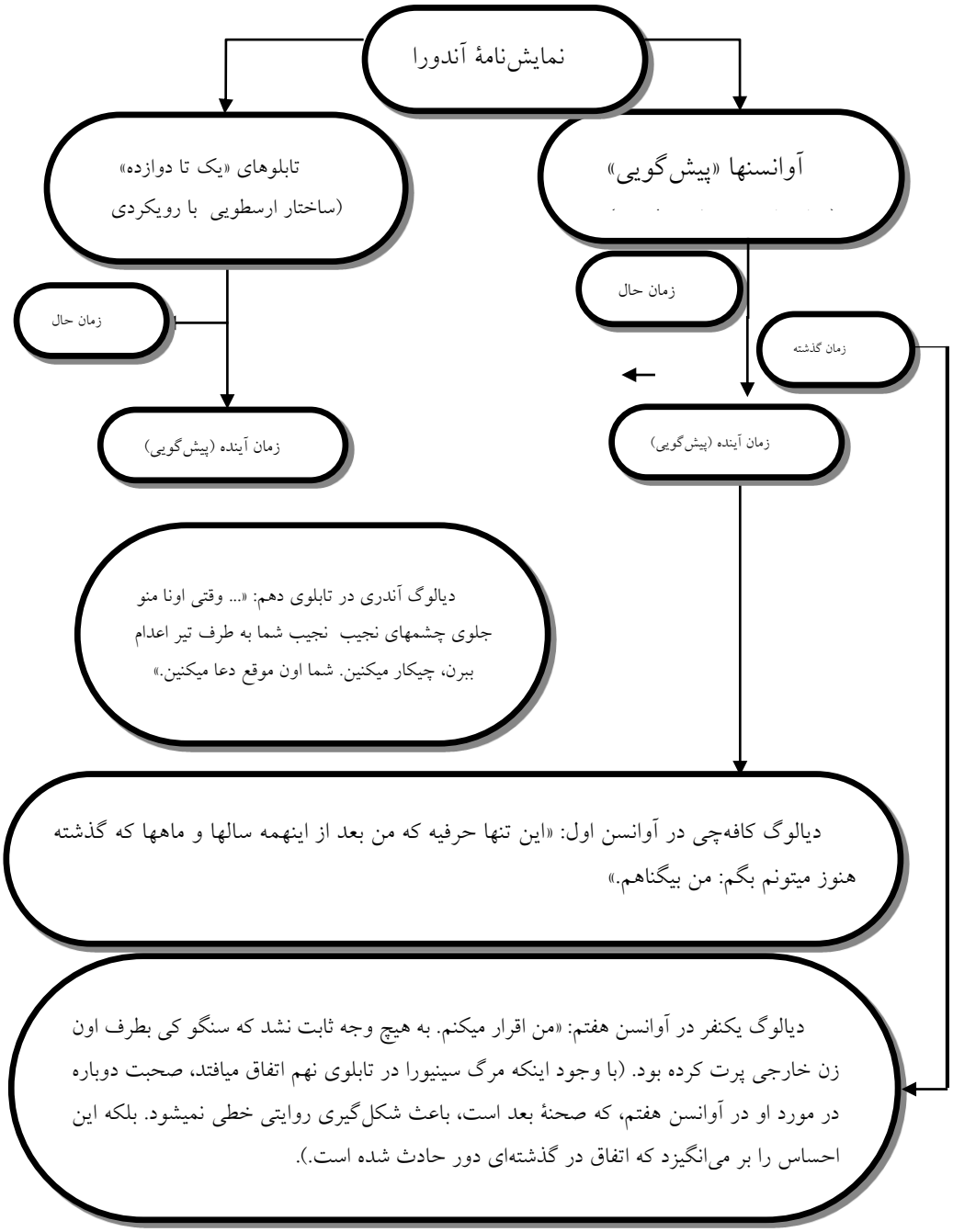
۲. پیش‌گویی یا توهم پیش‌گویی

پیش‌گویی یعنی آگاهی داشتن از اتفاقات، قبل از وقوع آن. «پیش‌گویی را می‌توان یکی از علوم بسیار قدیم و اولیه و هم چنین سخن‌گفتن از واقعه‌ای در آیندهٔ دور یا نزدیک بدون درنظرگرفتن واقع‌شدن یا نشدن آن نامید.» (نیکنام و صرفی: ۱۶۱). این مقوله کارکردی اجتماعی دارد؛ زیرا مخاطب به آن اعتماد کرده و بر اساس سخنان پیشگو رفتار میکند. بیشترین نمود آن را در ادبیات و اساطیر ملل میتوان مشاهده کرد. در شاهنامه پیشگویی از سوی عوامل طبیعی و فراطبیعی چون موبدان سروش، ندای غیبی و سیمرغ و... و در حماسه‌های یونان از سوی خدایان و راهبان صورت میگیرد. پیش‌گویی جاماسب درباره مرگ اسفندیار باهدف طلب تدبیر و نیرنگ برای رهایی از نسپردن حکومت به فرزند صورت گرفت، پیشگویی آتنا بر آخیلیوس باهدف بشارت بوده است. پیش‌گویی در فرایند داستان اهداف مختلفی چون اندرز، بشارت، هشدار شوم و آگاهی‌بخشی را در بر دارد و باهدف مهم گره‌گشایی و افزایش جذابیت و گیرایی در ساختار اثر به کار میرود. بر اساس بررسی انجام شده در ساختار نمایشنامه، نه صحنه، آوانسنها در حقیقت معنا و مفهوم پیش‌گویی را دارند. شخصیتها حکم پیشگو را پیدا میکنند. ماهیت اصلی اشخاص پیشگو است که در روند درام، با نام‌های دیگری نیز چون: کشیش، نجار، معلم و.... نیز شناخته میشوند. ما با توصیفی متناقض از شخصیتها در صحنه و آوانسنها مواجهیم، اشخاص در آوانسها با چهره‌ای متفاوت و بی‌گناه معرفی میشوند درحالی‌که در روند داستان ماهیتی سیاه و منفی دارند. از میان تمام پیشگوییهای درام که اشخاص ماهیت پیشگو دارند تنها در یک مورد با نمونه‌ای از پیشگویی با قدمت تاریخی مواجهیم. در تابلوی اول: «باربلین: حرفهای مردم حقیقت داره...حقیقت داره که یه روز صبح ساعت چهار اونا میان؟ با هزار زره‌پوش سیاه که از چپ و راست زمینهای ما رو ویران میکنن، و یا چترهای خودشون مثل ملخهای خاکستری از آسمون پایین میریزن.» (آندورا،۱۳۴۷: ۶). شخصیت (باربلین) در دست‌فروش اینجا به‌جای پیشگویی شخصی در قالب یک سوال اشاره به پیشگویی دارد که گویی باور مردم آندورا است و انچنان دقیق است که حتی زمان و ساعت وقوع نیز مشخص شده است. حضور چنین رویدادی در متن توقع وقوع حتمی و دقیق آن را ایجاد مینماید در حالی که عملاً در نمایشنامه با هیچ یک از معیارهای مطرح شده ای چون: ساعت وقوع، ویرانی زمین، فرود هزاران چترباز و... مواجه نمیشویم. نه تنها زمان و موقعیت دقیق آن به واقعیت نمیپیوندد. بلکه تمام مفهوم به مرگ آندری ختم میشود و این تناقض بزرگ شکل میگیرد که چرا باید یک پیشگویی با چنین دقتی به اشتباه درباره شخصی باشد که یهودی نیست زیرا بر اساس نشانه‌های متن آندری شخصیت ساده‌ای است که وجود چنین پیشگویی دقیقی برای او باور پذیر نیست.

بیشترین حجم نمایشنامه را پیشگویی در بر گرفته است که به دو صورت بیرونی (آوانسنها) و درونی (متن) نمایان است. به واسطه این حضور پررنگ، مخاطب در انتظار مشاهدهٔ کارکرد بیشتری از این عنصر و پرداخت حوادث دراماتیک متاثر از آن میباشد. اما برخلاف پیشگوییهای به کار رفته در متون ادبی، تاریخی و اسطوره‌ای، در این نمایشنامه کارکرد خاصی در روند درام ندارند. پیش‌گوییها تا پایان اثر در محدودهٔ آوانسنها باقی نمیمانند و این خروج و حضور در دل صحنه‌ها بر ساختارمندی اثر تاثیری منفی داشته است. آگاهی آندری به عنوان شخصیت اصلی از زمان مرگ خود نمونه‌ای از این خروج پیشگویی‌ها در دل صحنه‌های اثر است که بدون دلیلی منطقی و

کارکردی موثر شکل گرفته و تعلیق داستان را خدشه‌دار ساخته است. نکتهٔ قابل تامل آنکه اگرچه حضور پیش گویی در متن و خروج از آوانسها سبب ضعف ساختاری اثر شده و بر منطق داستان آسیب وارد کرده است، اما باید توجه داشت که پیشگوییهای درون متنی در مقایسه با آوانسها، نزدیک تر به مفهوم کلاسیک پیش‌گویی هستند. به نظر میرسد اگر این عنصر دراماتیک (پیش‌گویی) تنها در محدودهٔ متن پرداخت میشد، کامل تر و رساتر شکل میگرفت و درام را از ضعف ساختاری دور میساخت. نکتهٔ دیگر آنکه آوانسها فقط برای مخاطب مفهوم پیشگویی را دارند، چون از وقوع حوادثی در آینده خبر میدهند در حالی که برای اشخاص نمایش، آوانسها مسیر منطقی داستان هستند و گفت‌وگو در باب موضوعی که به وقوع پیوسته است. اما درام در ذهن شخصیتهای نمایش ساخته نمیشود. بلکه از حوادث و کنشها شکل میگیرد. زیرا شخصیتهای نمایش گرفتار نوعی بی‌مکانی و بی‌زمانی هستند و در این محیط درام خلق نمی‌شود. ساختار اثر به گونه‌ای است که تنها پس از بررسی دقیق آن به این نتیجه میرسیم که آوانسنها مفهوم پیشگویی را دارند. اما در روند معمول و خوانشی سطحی، گفتار شخصیتها در مفهوم یادآوری حوادثی از گذشته هستند. زمان درام و زمان پیشگویی باید یکسان باشد تا پیشگویی دارای ارزش شود. چنانچه آوانسها را زمان حال فرض کنیم، پیشگویی درام نیز در زمان حال بیان میشود با مفهوم گذشته دربارهٔ حوادثی که قرار است در آینده شکل بگیرد. پیچیدگی چنین تحلیلی نیازمند جزئی‌نگری در مفهوم زمان است. در ساختار درام بدون آوانسنها گذشته‌ای نداریم زیرا فابیولا (مجموعه‌ای سراسری از رویدادهای ممکن در روایت). در درام، عاملی دراماتیک محسوب نمیشود. نمونهٔ آن صحبتهای معلم درباره نجات آندری از شهر سیاهپوش‌ها است که تنها به عنوان گذشته‌ای پیشامتنی و قصه‌ای فاقد اعتبار است. با شکل‌گیری آوانسنها مفهوم «گذشتهٔ زیست شده در زمان حال یا حال زیست شده در زمان گذشته» را داریم که پیشگویی در آن اتفاق میافتد زیرا آوانسها در آینده‌ای دور بعد از حمله سیاهپوش‌ها و به دار آویختن آندری روی میدهد. اما در زمان حال بیان میشود. ما در اثر با دو زمان حال مواجهیم: اول سیر منطقی داستان و دوم زمان بی‌زمانی و بی‌مکانی آوانسنها. گویی به‌جای هم‌زمانی میان درام و پیشگویی با نوعی زمان پریشی در اثر مواجهیم.

۱- نمودار مفهوم زمان در آوانسنها و تابلوهای نمایشنامه:



۳. مفهوم جنگ

جنگ یکی از اصلی‌ترین، دغدغه‌های اشخاص نمایشنامه و حتی نویسنده است. تا جایی که در اولین تابلو با این مسئله برخورد میکنیم. باربلین در تابلوی اول به کشیش چنین میگوید: «حقیقت داره که یه روز صبح ساعت چهار اونا میان؟ با هزار زرهپوش سیاه که از چپ و راست زمینهای ما رو ویران میکنن.» (آندورا، ۱۳۴۷: ۶) با این وجود این مقوله در هیچ جایی از متن، حتی نمودی فانتزی، نمادین و یا سوررئال هم ندارد. باید توجه داشت که مفهوم جنگ در فضایی غیرواقعی بررسی میشود در حالی که در سخنان اشخاص، با حقایق تاریخی آمیخته شده است. بنابر این جنگ در فضایی از خیال و واقعیت تاریخی شکل گرفته و تنها به مکالمه اشخاص محدود میشود. «کشیش: مگه وقتی سیاهپوشهای همسایه اون کارو کردن که آدم یاد قتل‌عام بچه‌ها در بیت اللحم میفتاد ما مردم این سرزمین خودمون رو بر ضد اونها مسلح نکردیم مگه برای فراری‌ها لباس جمع نکردیم؟» (همان، ۷). جنگ در اینجا تنها به عنوان خاطره‌ای از گذشته بدون هیچ نشانه و اعتبار متنی از زبان این شخصیت بیان میشود. بیشترین نمود جنگ در تابلوی هشتم است. در این تابلو حضور «زن سیاهپوش» موضوع گفت و گوی پیرامون جنگ را پررنگ تر میکند اما به نظر میرسد با نوعی بی‌خیالی و ساده انگاری همراه است. بررسی و تحلیل دیالوگها نشان میدهد شخصیتهای نمایش بیشتر درگیر خصلتهای منفی خود و ظاهرسازی هستند. دغدغه «کافه‌چی» به ظاهر مهمان نوازی اما در اصل پول‌پرستی است: «توی آندورا هنوز مصونیت مهمون از بین نرفته. اصل قدیمی و مقدس مصونیت مهمون!..... مخصوصاً که طرف هم یک خانوم باشه / کارگر: و پول قلمبه‌ای هم داشته باشه!» (همان، ۸۶). «دکتر» که باید نماد انسانی تحصیلکرده با وجدانی پاک و فروتن باشد بیشتر به دنبال یافتن فرصت برای تفاخر و تمجید از خود و مقام پوشالی‌اش هست او حتی در این تابلو که موضوع اصلی آن جنگ است، مجالی تازه برای سخنرانی به نفع خود مییابد: «من خیلی توی دنیا گشته‌ام باور کنید. معروفه که من یه آندورایی خالص و تمام عیارم... اگر غیر ازین بود که این پرفسور شما قید کرسیهای تدریس تمام دانشگاه‌های دنیا رو نمیزد... من میگم اونها جرات این کارو ندارن. شاعر بزرگ ما پرین میگه: سلاح ما بیگناهی ماست یا برعکس...» (آندورا، ۱۳۴۷: ۸۷-۸۲). شخصیت «یکنفر» که تنها دغدغهٔ او تلفظ و کاربرد درست صفت «خبرچین» برای زن سیاهپوش به‌جای تمرکز بر موضوع جنگ است: «نمیگن خبرچینه، میگن خبر چین. حتی اگه وضعیت ازینم ناجورتر باشه و طرف هم مونث باشه.» (همان، ۸۵). در نهایت سرباز که تنها در ظاهر از شجاعت حرف میزند اما در عمل آن چنان رفتار سخیف و هرزه‌ای دارد که به دلیل نگاه سنگین و آزاردهنده از سوی زن سیاهپوش مورد شماتت قرار میگیرد: «سینیورا: توی آندورا زن پیدا نمیشه؟» (همان، ۹۰). او آن چنان پست است که نه تنها در برابر این سخن سکوت نمیکند بلکه آن را دستمایه‌ای برای کنایه‌ای زشت میسازد: «سرباز: ازش پرسیدم واسه این اومده آندورا که تو مملکت خودش مرد پیدا نمیشه؟» (همان، ۹۰). تحلیلها نشان میدهد در سراسر درام کوچک‌ترین تأثیر و نمودی از جنگ در قالب ترس، وحشت جمعی، فقر و فشارهای اقتصادی، بی عملی به قانون و... در میان مردم آندورا حضور ندارد. از میان شخصیتهای نمایش، سرباز به عنوان تنها نماد گنگی از جنگ است که هیچ دغدغهٔ جدی برای چگونگی برخورد با مفهوم جنگ ندارد. او موجودی هرزه و لاابلی است که تنها به شهوت و میل شدیدش به زنان فکر میکند. «اینا لیاقت ندارن من واسه خاطرشون جنگ کنم. ندارن. اما من جنگ میکنم. برو برگردم نداره [...] من سربازم و دلم دختره رو میخواد.» (همان، ۱۹). مثل اینکه جنگ، از طرف نویسنده، برای مردم آندورا به درستی تعریف نشده است یا اینکه درک مخاطب اثر از جنگ متفاوت است. در تابلوی پنجم، کافه که به عنوان مهم‌ترین مکان برای گفت‌و گوهای سیاسی و اجتماعی ایست، چنین بحثی شکل میگیرد:

«یکنفر: خبر جدید چی داری؟
معلم: چرا میخندین؟
یکنفر: باز دارن تهدیدمون میکنن.
معلم: کی‌ها؟
یکنفر: کشور همسایه.» (آندورا، ۱۳۴۷: ۵۹). این دیالوگ نشان میدهد جنگ برای مردم آندورا فقط یک شوخی و سرگرمی است.

در متن نمایشنامه، سیاهپوشها در مقام نماد عملی جنگ و آندوراییها در مقام میزبان منفعل شناخته میشوند تا روند پلات، ما را به این حقیقت مهم برساند که هر دو جبهه ضد یهود هستند. خصوصاً سرزمین آندورا با ساختار جغرافیایی و استراتژیک توصیف شده در درام هیچ‌گونه ارزش مادی یا معنوی خاصی برای مورد حمله واقع شدن ندارد. بنابر این حمله دشمن نابودگر به آندورا بی منطق به نظر میرسد. زیرا به هیچ عنوان نمی‌تواند در راستای اهداف جنگ‌سالارانه و اندیشهٔ ضد یهود سیاهپوشها باشد.

تنها در پایان اثر مفهوم جنگ از کلمه فراتر رفته و در نهایت با حضور سیاهپوشها شکل عینی مییابد. تمام جنگ بدون هیچ خشونتی از سوی دشمن و هیچ مقاومتی از سمت آندوراییها محدود به حضور یک یهودشناس میشود. گویی هدف اصلی حمله سیاهپوشها تنها دستگیری آندری و مرگ او است. در اینجا با تناقض ساختاری در درام مواجهه میشویم. اینکه چرا با وجود یهودشناس ماهر، آندری به عنوان یک غیر یهود کشته میشود در حالی که او بر اساس نشانه‌های موجود در متن، نه ریشه و نژاد یهودی دارد و نه میتواند نمادی برای یهودیان کشته شده در جنگ جهانی دوم باشد. «دکتر: اون دید این کارو داره، مطمئن باش. اون اصلاً بو میکشه. وقتی کسی از توی میدون رد بشه اون از راه رفتن تنها میفهمه یارو جهوده یا نه. از پاها میفهمه.» (آندورا، ۱۳۴۷: ۱۲۸). حتی اگر نویسنده به دنبال خلق چنین مفهومی در اثر خود بوده باشد. در حالی که بر طبق نشانه‌های کلامی در متن به دار آویخته می‌شود.

۴. یهود ستیزی

با خوانشی سطحی از اثر هم میتوان به روشنی، تکرار اسم یهود و یهودی را از زبان مردم آندورا شنید. مسئله اینجاست که این موضوع چطور باعث نابودی زندگی آندری در آندورا میشود و مردم این یهود ستیزی را تا چه مرحله‌ای میرسانند. «باربلین: میگن وقتی سیاهپوشها بیان، هرکسی را که جهود باشه میگیرن و بعد میبندنش به یه تیر و توی مغزش گلوله خالی میکنن!» (آندورا، ۱۳۴۷: ۹). «معلم: آندورائیها آدم‌های خوبی هستن، اما وقتی پای پول پیش بیاد، اونوقت اخلاق جهودها رو پیدا میکنن.» (همان، ۱۶). «سرباز: جهود بودن خنده نداره، هیچ خنده نداره. ببین! گوش کن! آخه یه جهود باید محبوبیت به دست بیاره.» (همان، ۲۰). «نجار: اولاً که اینجا نوحه خونهٔ جهودها تو اورشلیم نیست، در ثانی من که نگفتم میخوام تو رو بیرون کنم.» (همان، ۳۹). یهود ستیزی در متن و از طرف مردم شهر به همین اندازه در سطح میگذرد. نگاهی کلیشه‌ای به یهودیت که هنوز هم در میان مردم دنیا رایج است. و این شکل از برخورد نمیتواند آندری را به چنین سطحی از پوچی و تنفر از خویشتن برساند. جملاتی مثل پول پرست و حریص بودن یهودیها. مفهوم و نمود یهودستیزی در نمایشنامه بیشتر متاثر از ضعف شخصیتهای مختلف است که هر شخصیت متناسب با کمبودهای درونی خود نشانه‌هایی از یهود ستیزی را آشکار میسازد. کافه‌چی که مظهر پول پرستی است در گفتارهای خود از این صفت برای توهین به یهودیان استفاده

میکند: «آندوراییها آدم‌های خوبی هستند ولی وقتی پای پول پیش بیاد - من همیشه گفتم - اونوقت اخلاق جهود ها رو پیدا میکنن.» (همان، ۱۴). دکتر با شخصیتی مدعی که عاری از سواد و اخلاق است در صحنهٔ معاینهٔ پزشکی از آندری بیمار با بیان این جمله یهودیت را مورد تحقیر قرار میدهد: «ها بارک الله جانم. صدات باید به همین رسائی باشه تا هر جهودی که نام سرزمین مادری ما رو می شنوه زیر خاک فرو بره.» (همان، ۴۶). نجارکه بدون هیچ مهارتی فقط عنوان حرفه‌اش را یدک میکشد با بیان این جمله بر عدم لیاقت آندری و بی‌کفایتی یهودیان اشاره میکند: «حالا چرا میخواد حتماً نجار بشه؟ نجار شدن واسهٔ کسی که صنعت تو خونش نباشه آسون نیس. توی خون اونم چه جور می‌تونه صنعت باشه؟» (همان، ۱۱).

از میان تمام شخصیتهای نمایشنامه، کان «پدر آندری» عامل اصلی مفهوم یهودستیزی است. در روند درام ذهن مخاطب با این سوال مهم درگیر میشود که با فرض پذیرش مفهوم یهودستیزی در روند داستان، چرا پدر نژاد آندری را یهود معرفی می‌کند؟ که با تامل در ساختار اثر به این چهار پاسخ دست مییابیم:

۱. استفاده از صفت یهود برای آندری یک عمل آگاهانه از سوی نویسنده برای پرداخت فضای یهود ستیزی در نمایشنامه است.

۲. حضور این صفت در درام عملی اتفاقی و غیر اگاهانه از سوی نویسنده و تنها متاثر از فضای سیاه پس از جنگ است.

۳. نمود تناقض رفتاری در شخصیت داستان، «کان معلم» است.

۴. نمودی از ضعف ساختاری است زیرا سوالی است که هرگز در روند نمایش به پاسخی مناسب وشایسته نمیرسد.

۵. آندورا

در آغاز نمایشنامه، آندورا چنین معرفی می‌شود: «آندورای این نمایشنامه با سرزمین کوچکی که واقعاً به همین نام موجود است، ارتباطی ندارد. همچنین هیچ سرزمین دیگری مورد نظر نیست. بلکه آندورا فقط نامی است برای یک مدل.» (آندورا. ۱۳۴۷). مدل بودن آندورا ارتباط مستقیم با شهروندانش دارد. شهروندانی که کمتر از تابلوهای نمایشنامه‌اند: معلم، مادر، آندری، باربلین، کشیش، دکتر، کافه چی، نجار، یکنفر، سرباز و کارگر. آدمهایی به شدت معمولی که حتی توان رقم زدن کنشی نمایشی را ندارند. دغدغه‌هایی معمولی، سطحی و انسانی ماهیت وجودی اهالی آندورا را شکل میدهد. آندورا به تنهایی سرزمینی بی‌ماهیت است. تنها یک اسم که معنایی را از خود متبادر نمیکند. اسمی است که به واسطه شخصیتها و تعاریف آنها گویی سبقه‌ای فرهنگی و تاریخی دارد. اما برای مخاطب چندان باور پذیر نیست. در نتیجه پذیرش مفاهیمی چون یهود ستیزی عمق چندانی نمییابد. با توصیفات فریش، این مکان قدرتمند دارای فرهنگی غنی، انسان‌هایی متمدن و ضد یهود معرفی میشود که شخصیت اصلی داستان را به کام مرگ میکشاند. اما در حقیقت سرزمین آندورا دچار گسست مفهومی است. اگر نویسنده تعریف درست و دقیقی از مکان ارائه می‌داد، زنجیرهٔ اتصال و تأثیر گذاری مکان و شخصیتها و مخاطب با قدرت در کنار یکدیگر باقی میماند در حالی که به دلیل سستی در پرداخت مکان، شخصیتها دچار تناقضات رفتاری هستند و به تبع آن مخاطب نیز محکوم به سردرگمی است. آندورا در ساختار درام به دلیل نداشتن ویژگیهای مکانی به عنوان مولفه های اصلی یک سرزمین به نوعی تبدیل به شخصیت نیز میشود. «شخصیت – مکانی» است شبیه به شخصیت خیالی «گودو» در نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» که از دید آندورایی‌ها جایی سرشار از افتخارات و غنای فرهنگی است. در حالی که آندورای تعریف شده از زبان شخصیتها نه تنها در نمایشنامه دیده نمیشود بلکه درست نقطهٔ

مقابل توصیف‌ها است. تنها زمانی که آندورا به عنوان مکان، ماهیت مییابد، در برخورد با مفهوم عشق است. زیرا عشق مفهومی جهان شمول و خارج از محدودهٔ زمان و مکان است.

۶. مفهوم عشق

شخصیت اصلی درام، «آندری» پسر یتیمی است که اگرچه هیچ نشانی از احساس و دوست داشتن در وجودش نسبت به پدر، نامادری و مادر حقیقی‌اش دیده نمیشود، اما به دلیل عشق به باربلین در طول نمایشنامه، تمامی حقارت‌ها را تاب می‌آورد و بی‌توجه به حجم آزارها، با نیروی عشق درونی شروع به تلاش، آینده نگری و خلق زندگی‌ای در دل فساد آندورا میکند با این امید که بتواند از پوسیدگی نجات پیدا کند. او فداکارانه حاضر است در برابر تحقیرها و عدم پذیرش نجار برای آموزش از حرفهٔ مورد علاقه خود دست کشیده و تبدیل به یک فروشندهٔ ساده شود «این همون چیزیه که امثال تو توی خونشونه. باور کن. هر کس هم باید همون کاری رو بکنه که توی خونشه. تو میتونی پول درآری اندری. پول. پول زیاد ....» (آندورا، ۱۳۴۷: ۴۰). در ذهن این شخصیت هیچ تعریف و جایگاهی برای مفاهیمی چون پدر، مادر و خواهر وجود ندارد. عشق به باربلین به عنوان خواهر خوانده، قوی‌ترین نیرویی است که او را به سمت زندگی میکشاند. در اولین ملاقات با زن سیاه‌پوش در مقام مادر اصلی خود، هیچ توجهی به رابطهٔ عمیق و خاص پسر و مادری ندارد. مادر، شخصی‌است شبیه به دیگرانی که احساسی در او بر نمی انگیزند. و با گرفتن هدیه انگشتری مادر تنها به یاد باربلین و تامین مالی برای آغاز زندگی با او میفتد. تمام دنیای احساسی آندری در وجود باربلین خلاصه میشود: «من از مملکت اونا، که ترکش میکنم، و از قیافه همشون متنفرم. فقط یک نفر هست که من دوستش دارم و همون یک نفر برام کافیه ...» (آندورا، ۱۳۴۷: ۶۳). این عشق آن چنان قدرتمند است که آندری را از پذیرش حقیقت درباره هویت واقعی خود باز میدارد او دیگر گوشی برای شنیدن سخنان کشیش، پدر و التماس‌های خواهرانه و دلسوزانهٔ باربلین ندارد. زیرا حاضر نیست باربلین را از مقام عشق تا حد خواهر تنزل دهد. باربلین: «تو دیوونه شدی... شنیدی؟ تو نابود میشی اگر حرف مارو باور نکنی، خودتو مخفی کن اندری: چرا خودمونو مسموم نکردیم باربلین، اون موقع که کوچک بودیم حالا دیگه دیر شده ....» (همان، ۱۱۹). باربلین معشوق، یگانه هدف برای وجود و زندگی آندری است و درست در لحظهٔ آگاهی از حقیقت، این شخصیت عاشق دست از تلاش و حتی زندگی میکشد و تسلیم مرگ میشود در ذهن عاشق آندری زندگی بدون حضور معشوق بی معنا و پوچ است. آنچه مرگ این شخصیت را رقم میزند نه چوبهٔ دار است و نه یهودستیزی، بلکه پاک کردن تنها جلوهٔ عشق از وجود اوست. تحلیلها نشان میدهد حضور این دو شخصیت و موضوع عشق، درام را در نمایشنامه شکل میدهد. عشق سادهٔ آندری به باربلین در لایهٔ ظاهری پلات است که در بررسی ساختار درام نمودی تابو وار مییابد. آنچه روایت را به تراژدی نزدیک میکند کثرت حوادث دردناک برای اشخاص درام است که عشق میان این دو شخصیت یکی ازین حوادث است. زیرا توانایی آن را دارد که با عدم حضور خود در روند درام، شخصیت را منفعل ساخته و تسلیم مرگ کند. رابطهٔ آندری و باربلین در مقام عشق، اگرچه در روند نمایش نمودی ظاهری و قدرتمند ندارد، اما در حقیقت آغازگر و پایان بخش درام است. عشق آندری به خواهر خود تابویی است که باید تبدیل به یک کنش دراماتیک شود و از سوی خرد جمعی مورد سرزنش قرار گیرد. اما مانند سایر مفاهیم در سطح میماند و تنها با بررسی مفهوم عشق تأثیر منفی آن آشکار میشود. «کان معلم» تنها پل ارتباطی و شکل دهندهٔ مفهوم تابو است که میتوانست با پرداختی بهتر، شدت کنش‌گری تابو در درام و به تبع آن سرزنشهای جمعی را ایجاد کند. اما ضعف ساختاری شخصیت، این عامل مهم را در حد یک مکالمه کوتاه پایین میاورد.

نتیجه‌گیری

نمایشنامه آندورا در ظاهر درامی مدرن است. که به دو بخش ارسطویی و غیر ارسطویی تقسیم میشود تحلیل‌ها نشان میدهد آوانسنها ساختاری غیر ارسطویی دارند و اصلی‌ترین نماد مدرن در متن هستند سایر متن یعنی تابلوهای یک تا دوازده دارای ساختاری ارسطویی هستند. در درام روایت جایگاهی ندارد حتی درام مدرن به همین دلیل آوانسنها به خاطر حضور روایت محض، خالی از کنش دراماتیک هستند این یکی از نقاط ضعف ساختاری در بخش غیر ارسطویی نمایشنامه است. بخش ارسطویی به واسطه تأثیر منفی حضور آوانسنها (پیشگویی) دچار کمترین کنش دراماتیک میشوند. بیشترین نمود این تأثیر در قسمت ارسطویی، مبحث پیش‌گویی آندری از مرگ خود است که به دلیل خروج از بافت منطقی از ساختار ارسطویی فاصله میگیرد که به هیچ وجه قابل توجیه نیست. عنصر آوانسنها در ساختار مدرن میتوانستند روایتی در کنار ساختار ارسطویی باشند که با خلق روایتی خودساخته دست به خلاقیت بزنند در حالی که آوانسنها تنها واقعیت نوشته شدهٔ نمایش را به دور از هر خلاقیتی تکرار میکنند. در مبحث مهم جنگ ما شاهد واکنشی درست از جانب شخصیتها نیستیم، حتی سرباز در مقام نماد جنگ هیچ کنش موثر و فعالی را از خود نشان نمیدهد و این بی عملی در مسیر روایت در برابر چنین موضوع مهمی که شکل دهندهٔ اصلی درام است به دلیل عدم حضور واقعی و ملموس این اندیشه درساختار درام میباشد. بررسی مفهوم آندورا نشان میدهد که در حقیقت سرزمین آندورا دچار نوعی گسست مفهومی است. اگر نویسنده تعریف درست و دقیقی از مکان ارائه میداد، زنجیرهٔ اتصال و تاثیرگذاری مکان، شخصیتها و مخاطب با قدرت در کنار یکدیگر باقی میماند در حالی که به دلیل سستی در پرداخت مکان، شخصیتها دچار تناقضات رفتاری هستند و به تبع آن مخاطب نیز محکوم به سردرگمی است. با وجود ادعای اثر بر حضور پررنگ مفهوم یهودستیزی این عنصر با توجه به تفسیر ما از جغرافیای آندورا که به مثابهٔ نمایشنامه است و ضعف شخصیتها، تنها در سطح و کلام میماند. اصلی‌ترین نمود این ضعف در چرایی و چگونگی مرگ آندری مشاهده میشود. اگر چه بی‌نظمی در روایت سبب ضعف در ساختار شده است، اما قدرتمندی فریش در پرداخت مفهوم عمیق عشق در لایه‌های زیرین نمایشنامه است. او توانسته است در ورای کلمات یهودستیزی، عنصر اصلی شکل دهندهٔ درام، یعنی عشق را پنهان سازد. مفهومی با بیشترین تأثیر و کنش دراماتیک که تنها پس از کنار زدن لایه‌های کلام، برای خواننده آشکار میشود.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد رشته کارگردانی و بازیگری مصوّب در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس استخراج شده‌است. سرکار خانم دکتر مارال غلامی کوتنایی راهنمایی این رساله را برعهده داشته و نویسنده مسئول بوده‌اند. آقای علی دلیر بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر دو پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان لازم میدانند مراتب سپاس و قدردانی خود را از جناب «آقای دکتر امید مجد» به پاس حمایتهای علمی ایشان اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریج داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده وهیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Rudolf Frisch, Max. (1368). Andorra. Translated by Hamid Samandarian,Tehran: Rooz.

Sontag, Susan. (1997). Is the age of tragedy over?. Translated by Chista Yasrebi, Tehran: Cinema and theater magazine. No. 22. p. 78

Esslin, Martin. (2002). What is the show?. Translated by Shirin Taavoni, Tehran: The show.

AliAbadi, Homayoun. (1987). Satiety in the life and works of Max Frisch. Tehran: Art and Architecture Magazine. No. 172. pp. 14-18.

Parsaie, Hasan. (2015). The use of montage in the structure of the play, Tehran: The show. No. 191. pp. 63-65.

Rahsepar, Mehrdad. (1966). Andorra. Tehran: Negin. No. 21. pp. 60-62.

Welty, Philip. (2007). Max Frisch is contemporary but classic writer. Translated by Mahshid Mirmoezi, Tehran: Simia. No. 1. pp. 21-50.

Bozorgmehr, Shirin. (2007). Playwriting by Max Frisch. Tehran: : Simia. No. 1. pp. 57-60.

MirzaNiknam, Hossein and Safari, Mohammad Reza. (2002). Prophecy in Shahnameh. Tehran: Journal of The Iranian Studies. No. 2. p. 158.

Freytag, Gustav. (2003). The technique of drama. Berlin: Authors' House

Aristoteles. (1982). The Poetics. Greek, German and Translated by. Manfred. Fährmann. Stuttgart: Reclam

فهرست منابع فارسی

فریش، ماکس. (۱۳۴۷). نمایشنامه آندورا. ترجمهٔ حمید سمندریان. تهران: انتشارات روز

سونتاگ، سوزان. (۱۳۷۶). آیا عصر تراژدی به پایان رسیده است؟. ترجمهٔ چیستا یثربی تهران: مجله سینما تئاتر، شماره ۲۲. ص ۷۸

اسلین، مارتین. (۱۳۸۲). نمایش چیست؟. ترجمهٔ شیرین تعاونی. تهران: انتشارات نمایش

علی آبادی، همایون. (۱۳۶۶). از این فرهاد کش فریاد. تهران: مجله هنر و معماری، شمارهٔ ۱۷۲. صص۱۴- ۱۸

پارسایی، حسن. (۱۳۹۴)،. استفاده از مونتاژ در ساختار نمایشنامه. تهران: نشریه تخصصی تئاتر، نمایش، شماره۱۹۱. صص ۶۳- ۶۵

رهسپار، مهرداد. (۱۳۴۵). آندورا. تهران: مجله نگین، شماره ۲۱. صص۶۰- ۶۲

ولتی، فیلیپ. (۱۳۸۶). ماکس فریش نویسندهٔ معاصر، اما کلاسیک. ترجمهٔ مهشید میرمعزی. تهران: مجلهٔ سیمیا، شمارهٔ ۱. صص ۲۱- ۵۰

بزرگهمر، شیرین. (۱۳۸۶). فریش نمایشنامه‌نویس. تهران: مجلهٔ سیمیا، شمارهٔ ۱. صص ۵۷- ۶۰

میرزا نیکنام، حسین و محمدرضا صرفی. (۱۳۸۱). پیشگویی در شاهنامه. تهران: مجلهٔ مطالعات ایرانی، شماره ۲. ص ۱۵۸

معرفی نویسندگان

مارال غلامی کوتنایی: دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

(Email: *maral.gh.lit@gmail.com* :نویسنده مسئول)

علی دلیر: دانش آموخته کارشناسی ارشد کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(Email: *ali.dalir.art@gmail.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Maral Gholami Kotanaei: PhD in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.
(Email: *maral.gh.lit@gmail.com*: Responsible author)

Ali Dalir: Master's Degree in Directing and Acting, Faculty of Arts, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
(Email: *ali.dalir.art@gmail.com*)