# تحلیل برشتی از داستان خ*انههای شهر ری* غلامحسین ساعدی

فاطمه كاسي\*

محمدصادق بصيرى\*\*

## چکیده

برتولد برشت از نظریهپردازان تئاتر است. او تئاترش را نقطهٔ مقابل تئاتر ارسطویی میداند. او با معرفی تئاترش به نام تئاتر حماسی به فکر ایجاد اختلال در پذیرش رضامندانهٔ جهان ازسوی تماشاگران بود و بدینسبب از تمهیداتی برای رسیدن بدین مقصود استفاده کرد که فاصله گذاری نام دارد. او با خلق شخصیتهای شگفتانگیز مانع همذات پنداری مخاطب با بازیگر میشود. اگرچه نظریهٔ او مربوط به نمایشنامه است، می توان در داستان هم از آن استفاده کرد. غلامحسین ساعدی نمایشنامهنویس بود: چوب به دستهای ورزیل، آی استفاده کرد. غلامحسین ساعدی نمایشنامهنویسی را در آثارش جستوجو کرد. نگارندگان این نظریه را در تعلیل داستان خانههای و شخصیتهای شگفتانگیز و همینطور مسائل شگردهای فاصله گذاری را در حوادث و شخصیتهای شگفتانگیز و همینطور مسائل اجتماعی جستوجو کردند. نتیجهٔ این بررسی نشان میدهد نویسنده توانسته با ایجاد این فاصله گذاریها روح تفکر مردم شهر ری، صورت بندیهای اجتماعی، ارزشها و هنجارها، مسائل روانی، اخلاقی، شخصیتهای مونتاژگونه و داستانی گروتسکوار خواننده را به تغییر مسائل روانی، اخلاقی، شخصیتهای مونتاژگونه و داستانی گروتسکوار خواننده را به تغییر مسائل روانی، اخلاقی، شخصیتهای مونتاژگونه و داستانی گروتسکوار خواننده را به تغییر وادارد.

كليدواژهها: برشت، فاصله گذاری، ساعدی، خانههای شهر ری.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۵/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۱۳ دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۳، شمارهٔ ۸۸، بهار و تابستان ۱۳۹۴

<sup>\*</sup> استادیار دانشگاه پیامنور fateme.casi@gmail.com

<sup>\*\*</sup> دانشیار دانشگاه شهید باهنر کرمان ms.basiri@gmail.com

#### مقدمه

برتولد برشت، شاعر، نمایشنامهنویس، کارگردان، اندیشمند و موسیقیدان والامقامی است که تأثیر بهسزایی بر تئاتر معاصر اروپا گذاشته است. بین سالهای ۱۹۱۹ و ۱۹۳۰ در تئـاتر فولکزبون با پیسکاتور همکاری کرد و از او تأثیر زیادی گرفت. درواقع برشت در سال ۱۹۳۰ تحت تأثیر نظریات و کارهای اجرایی پیسکاتور یکبار گفته بود: «تئاتر حماسی را ازلحاظ اجرایی شخص پیسکاتور ابداع کرد و ازلحاظ نوشتن متن من»؛ یعنی درحالی که پیسکاتور متوجه جنبههای مستند اجرا بود، برشت به خط داستانی توجه داشت. به عقیدهٔ او تماشاگر تئاتر بهجای احساس کردن باید به اندیـشیدن و تفکـر وادار شـود. او مـیخواسـت واقعیـات زندگی روزمره را درمعرض دید تماشاگر بگذارد و ازطریق تکنیک خاص خود، او را به برخورد مسئولانه با این واقعیات وادار کند. هدف او ایجاد شکلی از تئاتر بود که تقابل تماشاگر را با مضمون و محتوای نمایشنامه برانگیزد. او میخواست تماشاگر در طول اجرای نمایش هشیار و آگاه باشد، بیندیشد و تصمیم بگیرد. بدین گونه به تئاتر حماسی دست یافت و با فاصله گذاری آن را به کمال رساند (ابراهیمیان، ۱۳۸۱: ۳۶-۳۷). نظریههای برشت درباب تئاتر حماسی از ترکیب و امتزاج دو عنصر اصلی شکل می گیرد: عنصر صوری و عنصر ایدئولوژیک. ازنظر برشت این دو جداییناپذیرند (فرهادپور، ۱۳۶۸: ۲۳). برشت می گفت ایدئولوژی نمی گذارد انسان جهان را چنان که بهراستی هست تغییریذیر بازیابد. ازایـنرو بـه نظمی ابدی در زندگی اجتماعی، چون قانون طبیعی، ایمان می آورد و تن در می دهد (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۴۵).

برشت غالباً اصطلاح مونتاژ را برای مقایسه و نشاندادن تقابل هنر جدید یا مدرن و هنر سنتی به کار می گیرد. مونتاژ عبارت است از ترکیب سویههای متفاوت و اغلب مخالف که نتیجهٔ آن نه یک ترکیب ارگانیک (که عناصر متشکلهٔ خود را به تمامی جذب و تمایز آنها را محو می کند) بلکه ترکیبی چندآوایی است، یعنی ساختاری که سویههای خود را به روش ترکیب الحان وحدت می بخشد و به آنها اجازه می دهد تمایز و استقلال نسبی خود را حفظ کنند. بدین ترتیب بازیگری مدنظر برشت نیز با تأکید شدید بر بیگانهسازی متضمن مونتاژ است. مونتاژ پدیدهها را وحدت می بخشد تا یک ترکیب ناآشنای "بیگانهشده" به دست آید که نتیجهٔ آن نیز تجربهای شوک آور (برای تماشاگر) است که باید به درک انتقادی ساختار این پدیدهها نایل شود (فرهادپور، ۱۳۷۹: ۳۰). برشت می نویسد: «بیگانهسازی، درمورد یک حادثه یا شخصیت صوفاً به معنای زدودن نکات بدیهی از آن حادثه یا شخصیت است،

یعنی زدودن هر آنچه شناخته شده و بدیهی است و برانگیختن نوعی حیـرت یـا کنجکـاوی دربارهٔ حادثه یا شخصیت موردنظر» (فرهادپور، ۱۳۶۸: ۲۴).

برشت بر این باور بود که نویسندگان باید صناعتهای صوری جدید را به کار گیرند تا بتوانند جریان اغفال کنندهٔ واقعیت را تحت سیطرهٔ خود درآورند. تئاتر حماسی برشت دربر گیرندهٔ تمهیدات فنی جدید بود که پارهای از آنها را از نوگرایان معاصر و پارهای را از فرهنگهای دیگر وام گرفته بود. هدف از به کاربردن آن تمهیدات، ایجاد اختلال در پذیرش رضامندانهٔ جهان ازسوی تماشاگران بود. تأثیر از خودبیگانگی در نمایشنامههای او بدین منظور بود که از همانندشدن منفعلانهٔ تماشاگران با شخصیتهای نمایش و درنظر گرفتن آن شخصیتها بهمثابهٔ شخصیتهای جهانی و تردیدناپذیر جلوگیری کند. میخواست مردم در احساس همدردی و شفقت غرقه نشوند، بلکه با پاسخدادن به پرسشهایی که در نمایشنامههای او مطرح میشد، به انتقاد از نظم اجتماعی موجود و بسط پایهٔ روشنفکری درجهت فعالیت سیاسی بپردازند. رویکرد او به شکل ادبی قطعاً سیاسی است: دغدغهٔ تغییردادن دنیا و نه صرف فهمیدن آن (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۵: ۱۳۷۷ – ۲۹۸

یکی از مهمترین نظریههایی که برشت ارائه کرد نظریهٔ فاصله گذاری است که به بیگانهسازی هم ترجمه شـده اسـت: «ایـن نظریـهٔ او تاحـدودی از مفهـوم "آشـناییزدایـی" فرمالیستهای روسی سرچشمه گرفته بـود» (سـلدن و ویدوسـون، ۱۳۷۷: ۱۰۵). حاصـل "فنون فاصله *گ*ـذاری" دقیقـاً «بیگانـه *کـر*دن تماشـاگر از اجـرای نمـایش و بازداشــتن او از یکی پنداشتن عاطفی خود با نمایش نامه است تا به این ترتیب نگذارد که نیروهای داوری ــ انتقادی او از کار بیفتد» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۹۶). به نظر برشت «بهوسیلهٔ کنارگذاشتن عناصر سنتی، هنرهای نمایشی خود را از تتمهٔ شعائری که یادآور آلودگی آن در ادوار گذشته است میرهاند و سپس از مرحلهای که به تفسیر جهان کمک می کرد به مرحلهای وارد می شود که به تغییر جهان کمک می کند» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۱۹). فرمالیسم روس تأثیری فراادبی در نظریهٔ فاصله گذاری برشت ایفا کرده است و بیشک برشت مرهون این مکتب بوده است. از عناصر مهم در فرمالیسم، که زیربنای دیگر عوامل قرار می گیرد، آشنایی زدایی و برجسته سازی است. پیوستگی عناصر زیبایی شناختی غالب متن در برجسته سازی رخ میدهد. باید دانست که عناصر زیباییشناسی مدام درحال تغییرند. متنبی که در گذشته زیبا بود، اکنون زیبایی خود را از دست داده است و بالعکس. کارکرد برجستهسازی ایس است که همواره پیشزمینهها را به پـسزمینـه و بـالعکس مـیرانـد. ایـن رویکـرد دربرابـر آشنایی زدایی که صنعتی ایستاست در نظر گرفته شده است. از صناعتهای دیگری که داستان به خواننده می بخشد عینیت و حس مستقیم است. به نظر می رسد بهترین شگرد آشکارسازی صناعت، طولانی سازی و کندکردن رفتار شخصیتها و پرسوناژهای داستان است؛ یعنی باید حالات درونی و رفتارهای بیرونی فراوانی را در جملهها و توصیفات پی در پی و طولانی از یک سوژه یا یک شخصیت به قلم آورد که همگی این ماجرا در لحظهٔ کوتاهی رخ داده باشد (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۵۳). از شگردهای آشکارسازی صناعت به رخ کشیدن شخصیت شگفت در نمایش و داستان است، تماشاگری که بازیگر می شود و زن یا مردی که در نقش همدیگر بازی می کنند و مانند آن، که برشت بدان توجه ویژهای داشته است (تسلیمی، ۱۳۹۰؛ ۴۹).

منظور او از این اصطلاح بههمزدن عادتهای ادراک مخاطب و حرکت بر لبهٔ عادت و هوشیاری است. حرکت بر این باریکه مستلزم دقت در ارائهٔ پیام و درک دوگانهای است که خود برشت به بعضی از آنها اشاره دارد (رهنما، ۱۳۵۷؛ ۵۴).

نظریهٔ برشت بیشتر در نمایشنامه کاربرد دارد. اما از آنجاکه داستان خانه های شهر ری ساعدی ظرفیت بررسی از دیدگاه نظریهٔ فاصله گذاری برشت را دارد، از این دیدگاه نگریسته می شود. ساعدی در جایگاه نمایشنامه نویسی تمثیل گرا اگرچه سابقهٔ تمثیل در ایران را در ادبیات ایران از نظر دور نمی دارد، به لحاظ شکل به کارگیری تمثیل بیشتر متعلق به طیف سنتی است که نمایشنامه نویسانی مانند برشت پایه گذار آن بودند و می کوشیدند با به کارگیری تکنیکهایی چون تکرار، آشنایی زدایی و سدر تمثیلهایشان، درجهت اهداف اجتماعی مشخصی حرکت کنند. نمایشنامه های ساعدی نیز درام موقعیت هستند. تغییرات مداوم در موقعیتها و غرابت آنهاست که به شخصیتها نمودی تازه می بخشد. نمی توان شخصیتها را از موقعیتهایشان جدا کرد و دربارهٔ آنها به داوری پرداخت. نگارندگان این شخصیتها را از موقعیتهایشان جدا کرد و دربارهٔ آنها به داوری پرداخت. نگارندگان این ویژگی را در این اثر داستانی او هم یافتند.

تکنیک فاصله گذاری را می توان در داستان دیگر ساعدی عزاداران بیل نیز جست. عزاداران بیل داستان زندگی مردم روستای بیل را در هشت قصه باز گو می کند. او توانسته با به نمایش گذاشتن شخصیتها و حوادث شگفتانگیز از همذات پنداری خواننده با داستان جلوگیری کند. شخصیتها و حوادثی که با باورهای خرافی مردم بیل گره می خورد و نتایج اسفباری برایشان به وجود می آورد. داستان "گاو مشدی حسن" از مشهور ترین داستان های این مجموعه است. مشدی حسن به دلیل از دست دادن گاوش دچار مسخ روحی می شود. او، ناامید از رهایی، هنگامی که ابزار کار خود را از دست می دهد، همچون گاو می شود. این بینجاست که خواننده وارد داستان می شود. او شاهد جامعه ای است که انسان هایش دچار

تحلیل برشتی از داستان خانههای شهر ری غلامحسین ساعدی، صص ۱۸۴-۱۸۷

ازخودبیگانگی شدهاند و به انسانهای تکساحتی تبدیل شدهاند که جز کار و ابزار آن به چیز دیگری نمیاندیشند. انسانهایی که غیر از هویت شغلی، نتوانستهاند هویت دیگری داشته باشند. بنابراین جامعهای که ساختارش با خرافهها گره خورده و شی، وارگی را به انسانها ارزانی داشته است، هدف انتقاد نویسنده در این داستان است.

ناگفته نماند فقط سمت و سوی مقاله برشتی است، اما از اصطلاحات و کلیدواژههای نظریهپردازان، روانشناسان و جامعهشناسان دیگر دراینباره استفاده شده است.

### بيان مسئله

مقالهٔ حاضر به تحلیل داستان خانه های شهر ری غلامحسین ساعدی ازمنظر نظریهٔ فاصله گذاری برشت می پردازد. نویسنده ازطریق حوادث و شخصیت های شگفتانگیز فاصله گذاری می کند. برشت می خواهد ازطریق فاصله گذاری خواننده را به تفکر وادارد و او را به تغییر وضعیت اجتماعی فراخواند. در این مقاله به همراه آرای برشت از آرای دیگر جامعه شناسان و روان شناسان نیز استفاده شده است.

## ضرورت تحقيق

آثار ادبی ازطریق نشاندادن کاستیهای جامعه، خوانندگان را به تفکر وامیدارند و آنان را به اصلاح و تغییر کاستیها دعوت می کنند. جامعه شناسان نیز با بیان آرای خود، نه تنها به شناخت جوامع پرداختهاند، بلکه به تغییر آن نیز اندیشیدهاند تا انسانها را از جبر اجتماعی دور کنند و آنان را مسئول اصلاح و ساخت جامعهٔ خود قرار دهند.

#### ييشينة تحقيق

درباب برشت و آرای او مقالههایی نوشته شده است که از آن جمله می توان به مقالات زیر اشاره کرد:

«فاصله گذاری در بوف کور»، علی تسلیمی و سارا کشوری (۱۳۹۰)، مجلهٔ زبان و ادب فارسی «فاصله گذاری برشت با نگاهی به «آدم آدم است»، فرشاد ابراهیمیان (۱۳۸۱)، نشریهٔ صحنه «استحالهٔ شخصیت در نمایشنامهٔ آدم آدم است»، محمدحسین حدادی (۱۳۸۸)، مجلهٔ نقد زبان و ادبیات خارجی

«برشت و تئاتر حماسی (۱)»، مراد فرهادپور (۱۳۶۸)، *نشریهٔ نمایش* «برشت و تئاتر حماسی (۲)»، مراد فرهادپور (۱۳۶۸)، *نشریهٔ نمایش* «برشت و ایزنشتاین»، مراد فرهادپور (۱۳۷۹)، *نشریهٔ نمایش* 

هیچ کدام از این جستارها به تحلیل مستقل خانه های شهر ری با توجه به نظر برشت و جامعه شناسان و روان شناسان نپرداخته اند.

#### خلاصهٔ داستان

داستان را فرشته ای به نام روحائیل برای فرزندش نقل می کند. دیـوی بـه نـام جـالو، کـه پادشاه آن سرزمین بود، روزی از ظلم و ستم خسته می شود. سوار اسب سیاهش می شود و با تغییر ظاهر به سفر می رود. بعد از هفت شبانه روز وارد سرزمین ری می شـود. در آنجـا بـه خانه ها سرکشی می کند و حوادث و اتفاق هایی را می بیند. ابتدا وارد خانـه ای مـی شـود کـه همه مشغول جشن و شادی بودند؛ سپس خانه ای که عده ای بـا سـکوت کنـار هـم نشـسته بودند و مردی سخن می گفت. مردان به سینه می کوبیدند و زنـان نالـه مـی کردنـد. ناگهـان چشم جالو به دختری زیبا می افتد. دختر به عکسی خیره بود، عکس مرد جوانی بود. دختر عکس را بوسید و مرد جوان در همین حال وارد شد و گلی را به او هدیه کرد و رفـت. جـالو از اینکه شاهد چنین اتفاقی بود بسیار شاد شد. اما بلافاصله بعد از آن شاهد خیانت دختر به نامزدش شد. دختر مرد غریبه ای را به خود راه داد.

جای دیگر مردی را دید که به اتهام اینکه به زن مردم نگاه می کرد چهارمیخش کردند. شبهنگام جالو وارد دکان قلمدانساز شد و به او و قلمدانهایش نگاه کرد. پس از رفتن قلمدانساز، جالو متوجه لوحهای شد که پشت کوزهٔ خالی قرار داشت. تصویر دختر زیبایی بر آن نقش شده بود. صبح که شد آن تصویر را روی جلد قلمدانی منقوش دید. آن را پنهان کرد تا موقع برگشت به سرزمینش آن را بخرد و با خود ببرد.

شهر ری دو طبقه داشت: خانهدارها و بیخانمانها. وارد خانهٔ کوچکی شد. پیرمردی را دید که تنها در خانه مشغول کتابخواندن بود. جالو خود را به شکل مرد درویشی درآورد، در زد، پیرمرد در را باز کرد و بی توجه مشغول خواندن شد. جالو که بی توجهی او را دید آنجا را ترک کرد.

سپس وارد خانهٔ دیگری شد: خانهای بسیار مجلل. دوازده مرد کنار هم نشسته بودند و مینوشتند، در باز شد و مرد شکم گندهای با عینک ذرهبینی وارد شد. مردها تعظیم کردند. او بدون اعتنا کنار میزها میرفت و از تعداد صفحات نوشته شده می پرسید. مرد عینکی آنجا را ترک کرد و به اطاقی دیگر رفت. دختری زیبا وارد اتاق شد. دختری شبیه همان تصویر جلد قلمدان. جالو غمگین آنجا را ترک کرد.

بعد از سرکشی به خانهها، نیمه شب وارد خانه ای شد که متعلق به چهار قزاق بود. آنان از نصفه های شب تا صبح ورزش می کردند. جالو از دیدن چنین صحنه ای شاد شد. صبح که شد آن خانه را ترک کرد. پساز ترک خانهٔ قزاق ها به صورت جوانی تغییر شکل داد. دسته ای شحنه را دید که آواز می خواندند و مست بودند. وقتی او را دیدند محاصره اش کردند و به جرم مست بودن او را دستگیر کردند و به دیوان خانه بردند!

در دیوانخانه سه نفر دیگر را هم دید. پیرمرد کتابخوان، مرد قلمدانساز، پسر جوان (نامزد دختر خیانتکار). شاکیان بهترتیب مرد دانشمند، شحنه، تاجر کشمیری، پدر دختر بدکاره بودند. مرد دانشمند از مرد جوانی که به کتابهای او توهین کرده بود شکایت داشت و توهین او را توهین به دانش و بینش بشر میدانست. مرد جوان در جواب گفت: او سالی هفتاد کتاب مینویسد و پول کلانی به جیب میزند؛ کتابهایی بیارزش که فقط شرح عشقهای بیفرجام و بیان خیانتکاریهاست. قاضی هم بهدلیل آنکه مرد بیسواد به فرهنگ و به آقای دانشمند توهین کرده است، او را به صد ضربه شلاق و ده روز زندان محکوم کرد!

شاکی دوم، شحنهای لاغر بود که از پیرمرد کتابخوان بهدلیل بیدارماندن تا نیمهشب شکایت داشت و عنوان کرد که بهدلیل مشکوکشدن به بیدارماندن پیرمرد به تعقیب کارهایش پرداخت و از پنجره افتاد و پایش آسیب دید. قاضی او را به جرم آنکه سبب شکستن پای شحنهٔ حکومت شده بود به بیست ضربه شلاق و پنجاه دینار جریمه محکوم کد!

شاکی سوم، تاجر کشمیری بود که از مرد قلمدانساز برای نگفتن جنس قلمدانها، شکستن قلمدان و ضرر کردنش شکایت داشت و خواهان پرداخت خسارت شد. قلمدانساز خسارت را پرداخت کرد. اما قاضی او را بیستوهفت دینار هم جریمه کرد!

شاکی چهارم، پدر دختر خیانت کار بود. او از نامزد دخترش بهدلیل بدرفتاری با دخترش شکایت داشت. جالو که علت را میدانست، همهچیز را به زبان آورد، قاضی با شنیدن تمام حرفها درنهایت چنین حکم کرد: چون حکم قلبشکستن در قوانین نیامه باید منتظر حکم جدید بود. متهم باید در دوستاق بماند. جالو اعتراف کرد که مست کرده و مرتکب قتل و دزدی شده است، قاضی تحت تأثیر صداقت او قرار گرفت و به او قول داد که اگر صادق باشد، آزاد خواهد شد. قاضی خواهان اعتراف بیشتر جالو شد و سپس پرسید رابطهات با دیوان خانه چگونه است؟ او گفت: آتش به ریشهٔ عمرت بگیرد انشاءاله. قاضی عصبانی شد و حکم کرد که: چون این مرد فضول، خائن، قاتل و دزد است و دست عدالت او را به شد و حکم کرد که: چون این مرد فضول، خائن، قاتل و دزد است و دست عدالت او را به

محکمه کشانده است اعدام خواهد شد. صبح که از خواب بیدار شد قزاقها او را برای اجرای حکم بردند، او گریخت و بهجای او مردی از بیخانمانها را بیگناه به دار آویختند. جالو ناامیدانه ری را ترک می کرد که دید قاضی مست و خراب در گوشهای از محلهٔ کوزه گرها افتاده است و دختری برایش می رقصد!

نزدیک غروب به شکل تاجری درآمد و خواست که قلمدان محبوبش را بخرد و از آن شهر فرار کند اما متوجه شد که پیشاز او تاجر شاکی آمده و آن را خریده است. جالو ناامید تصمیم گرفت که شهر را ترک کند اما به ملک خود برنگردد و سر به بیابان بگذارد. اما دیگر نایی برای رفتن نداشت. آرام به زمین نشست و کنار دیوار دراز کشید. آن شب هوا سرد و بورانی بود. صبح که قلمدانساز برگشت جسد سیاه سوختهای را دید که دو شاخک زرین داشت و عصای نازک و کوچکی کنارش بود. وقتی مدتی گذشت و از جالو خبری نشد، پسر جالو راهی شد تا از پدرش خبری بیاورد. وارد سرزمینی شد که عدهای آدمیزاد جسد بزرگی را از عرابه پیاده می کردند. پدرش را شناخت. دیوها هفت شب و هفت روز عزا گرفتند و چون کسی را شایستهٔ جانشینی نیافتند تصمیم گرفتند آزاد زندگی کنند. از شهر بیرون رفتند و شهر را آتش زدند. آنها فقط یکبار در زمان سلیمان نبی کنار هم جمع شدند ولی بعد از او دوباره پراکنده شدند.

## تحليل داستان

داستان شروعی فاصله گذار دارد و خواننده با داستانی متفاوت روبهروست. همهٔ کنشهای داستان، خواننده را به شگفتی وامی دارد. دنیای افسانه ها دنیای شگفتی هاست، اما در بسیاری موارد شاهد داستانهایی هستیم که شگفتی انسان را دربرابر پدیده های اطراف به تصویر می کشد. اما در این داستان با شخصیتی غیرانسانی مواجهیم که خود وارد دنیای انسانی شده و دچار شگفتی شده است. این شگفتی گاه محصول شخصیتها و رفتار پرتضاد آنهاست و گاه منعکس کنندهٔ جامعهای است که پیوندی عمیق و انکارنکردنی با ایدئولوژی و قدرت مسلط دارد. شگفتیای که خود سبب بیگانه سازی و فاصله گذاری می شود که شرح آن به صورت مبسوط خواهد آمد.

## ۱. فاصله گذاری در شخصیت و حادثهها

ساعدی از ابتدای داستان با به تصویر کشیدن شخصیت اصلی داستان، دیـو (جـالو) و سـپس دیگر ساکنان شهر ری شخصیتهای شگفتی را میآفریند که هم خواننده و هم جـالو را بـه شگفتی وامی دارد. جالو که خود شاه دیو و پریان و عامل برپایی عدالت اسـت، روزی بعـد از

دیدن تعداد زیادی ظالم و مظلوم در سرزمین پریان خسته و دلزده عزم سفر می کند تا اندکی بیاساید و راهی شهر ری می شود. نفس سفر آشنایی زدایانه به نظر می رسد، چراکه همواره در داستانهای پریان آدمیان اند که از دنیای خود خسته و دلزده شدهاند و به کشف دنیایی جدید و پررمز و راز تمایل دارند و آن را در سرزمین پریان می جویند. به طور کلی دیو موجودی است که همواره در داستانها به صورت ضدقهرمان نموده می شود و چهره و شخصیتی وارونه دارد. اما در این داستان خواننده تفاوتی بین خود و دیو در حیطهٔ شخصیت و رفتار نمی بیند. او اساساً چهرهای قهرمان گونه یا ضدقهرمان ندارد. در ابتدای داستان خواننده شاهد چهرهای خاکستری از اوست:

«دیو عجیبی بود، هر قاتلی را خود به محکمه می برد؛ هر دزدی را خود دست می برید، اما پنهانی هم هرکس را که دوست نداشت، سرش را زیر آب می کرد» (ساعدی، ۱۳۳۴: ۷).

«در آخرین طرح نمایشنامه، کوشش برشت بر این است که شخصیت گالیله را به گونهای ارائه کنید که تماشاگر در او به دیدهٔ انسانی قهرمان ننگرد و او را با تمام ویژگیهای خوب و بدش بپذیرد» (رهنما، ۱۳۸۹: ۸۷). درست همانگونه که در همهٔ انسانها هست. اگرچه دیو انسان نیست، چونان انسانی به تصویر کشیده شده است که صرفاً یک بعد ندارد. او نه تنها چهرهای دیوگونه ندارد، بلکه در مقایسه با ساکنان شهر ری می توان به چهرهای مثبت از او هم رسید. بنابراین برخلاف عادت معهود، در این داستان دیو چهرهای مثبت و انسان چهرهای منفی دارد. «برخورد برشت با پدیدهها نسبی است. بدین معنی که وی معتقد است تمام پدیدهها اعم از اجتماعی، اخلاقی و ... دارای دو چهرهٔ مختلفاند که تحت شرایط مقتضی، یکی از آن دو متجلی شده، جلوه می کند» (ابراهیمیان، مختلفاند که تحت شرایط مقتضی، یکی از آن دو متجلی شده، جلوه می کند» (ابراهیمیان،

درباب ورود جالو به شهر ری هم می توان سخن گفت. در ابتدای کتاب آمده است:

«... برای حفظ امنیت و راحتی اهالی افسونی خوانده، دور شهر دمیدند تا دیـو و پـری و ازمابهتران را بدان اجازه نباشد. تنها دیوی که میتوانست به آن مکان قدم نهد، سالها قبـل از سلیمان نبی بود. هرچند که سحر و افسون بر وی کارگر نشد ولی باز نتوانست جان سالم به در برد» (همان: ۱۳۳۴).

جالو وارد شهری عجیب شده است که حفاظت و امنیت آن با افسونی است که دور شهر دمیدهاند. خواننده از ابتدا متوجه می شود که این شهر و ساکنانش دیگر گونهاند. شهری که ساکنانش به جای تأمین امنیت شهر از راه های معمول، به افسون پناه می برند. این موضوع خواننده را با ساکنانی روبه رو می سازد که دارای ذهنیتی بدوی هستند. انسان های بدوی که

گویی هنوز وارد مدنیت نشدهاند. مدنیتی که وضع قانون و اعمال آن ازطریـق دسـتگاههـای حکومت و قدرت از نتایج آن است، یا اگر وارد آن شدهاند، دستاوردهای زنـدگی شـهری در آنان نهادینه نشده است.

از دیگر شخصیتهای بیگانهشده می توان به مرد کتابخوان اشاره کرد. او گویی در ایس دنیا نیست یا نمی خواهد باشد. آیا می توان گفت او با دیدن شهری تا بدین حد وارونه در تلاش است که خود را از قید این مردم و تفکرات حاکم بر آنها برهاند؟ او چنان در دنیای خودخواسته و خودساختهٔ خود غرق شده است که نه صدایی می شنود و نه می خواهد که بشنود. حتی زمانی که او را به اتهام اینکه شب تا صبح بیدار مانده و باعث آسیب پای شحنه شده است! به بیست ضربه شلاق و پرداخت پنج دینار محکوم کردند، چیزی به زبان نیاورد، چراکه می دانست یگانه راه رهیدن انسانی چون او سکوت است و حال که جامعهای با چنین ساختاری تحمل انسانی چون او را، که در گوشهٔ خلوت خود با کتاب سر می کند، ندارد و دربرابر انسانهایی که در مرحلهٔ "نهاد" و لذت باقی مانده اند، با سر کوب لذت و پناه بردن به کتابخوانی به جابه جایی و تصعید دست می زند، با مرگ خود دست کم مانع نابودی تمدن بشر می شود. او بدون آنکه چیزی بگوید به مرگ تن می سپارد؛ در جامعه ای نابودی تمدن مذبوحانه جانب غریزه را می گیرند او ناگهان به مرگ تن در می دهد. از دیدگاه فروید غریزهٔ مرگ برتر است و در پایان پیروز (ر.ک: فروید، ۱۳۵۷: ۷۷–۷۷).

کتابخواندن یگانهراهی بود که او برای رهایی از انسانهایی که این چنین به زندگی ددمنشانهٔ خود خو گرفتهاند انتخاب کرده بود. وقتی این ابزار از او ستانده شد چه بسا مرگ شیرین تر و پذیرفتنی تر باشد.

«قاضی درحالی که زنگ میزد به پیر کتابخوان اشاره کرد که بلند شده دفاع کند. اما او همچنان نشسته بود که نشسته بود و سوت و کور به جلو نگاه می کرد... قاضی بلند شده رأی دادگاه را با صدای بلند قرائت کرد: چون پیر کتابخوان باعث شد که پای شحنهٔ حکومت بشکند، به بیست ضربه شلاق و پنجاه دینار جریمه محکوم شد. او دیگر برای همیشه افتاده بود، عینک کوچک و شکستهاش روی میز بود» (ساعدی، ۱۳۳۴: ۴۵-۴۶).

ساعدی با به تصویر کشیدن شخصیتهایی چون مرد دانشمند و قاضی به مونتاژ شخصیتها دست میزند.

در این داستان شخصیت مرد بهاصطلاح دانشمند و قاضی مونتاژگونهاند. مونتاژ ماسکهای شخصیتی خصوصی و اجتماعی. هردو این شخصیتها دو وجههٔ متضاد دارند که ترکیب آنها و سیس بازنمود واقعی آن خواننده را دچار شگفتی می کند. مرد دانشمند که

صاحب کتابهای فراوانی است درحقیقت خود چیزی نمینگارد، بلکه گماشتههایش برای او و به نام او مینگارند. او این گونه در این جامعهٔ وارونه بهعنوان دانشمند شناخته می شود و این گونه صاحب وجهه می شود. تصویر او از بیرون، تصویر شخصی است موجه و پسندیده، اما وقتی وارد زندگی خصوصی او می شویم، نه تنها دانشمند نیست بلکه انسانی است سخت وابسته به لیبیدو. افزون بر این ساعدی با نشان دادن "دانشمند" جامعهٔ سوداگری را توصیف می کند که ارزش علم و دانش در آن فقط به دلیل کسب سود مالی و جایگاه اجتماعی است. این شخصیت برای هماهنگ شدن با جامعهای سوداگر، به تحول هویت روی می آورد و با کسب هویتی جدید به ننگ چنین زندگی دل خوش می کند.

«خانهٔ دیگر سالن مجللی داشت که دوازدهنفر مرد پشت میزهای بزرگ نشسته بودند و مقدار زیادی کاغذ و قلم روی میز جمع کرده لاینقطع مینوشتند. در همین موقع در باز شد و مرد شکم گندهای که عینک ذرهبینی داشت وارد شد. همهٔ مردها به پا خاسته، تا کمر خم شدند، او بی آنکه اعتنایی به این حرکات بکند، به کنار میز نفر اول نزدیک شد:

\_ چقدر نوشتهای؟ مرد دستهای کاغذ به دستش داد، گفت: پانصد بـرگ...» (سـاعدی، ۱۳۳۴: ۲۴-۲۳).

ضربهٔ نهایی هنگامی به خواننده وارد می شود که علاوه بر چهرهٔ پیشین، او را در گیر مسائل اخلاقی هم می بیند و بدین ترتیب او درنتیجهٔ زندگی در چنین جامعه ای هم وجدان و هم اخلاق خود را نادیده می گیرد و در شکایت مرد جوان از او مردی دوستدار فرهنگ خوانده می شود. گویی جامعه ای که فساد در همهٔ پیکره اش رخنه کرده است، افرادی چنین استحاله شده را طلب می کند و هرکسی را که چنین برچسبی نداشته باشد از خود می راند.

«پساز مدتی جالو به اطاقی رفت که سه کنیز هندی با مرد عینکی صحبت می کردند. چند لحظه بعد دخترها با ادا و اطوار مخصوص عینک او را درآوردند. سپس تکتک لباسهایش را کندند. مرد روی نازبالشها دراز کشید. در این موقع دختر زیبایی درحالی که تنگی از شراب به دست داشت وارد اطاق شد» (همان: ۲۷).

بسیاری از میلهای ما در ناخودآگاه ریشه دارد، زیرا خودآگاه ما بر بسیاری از خواستها و فعالیتهای روانی ما نظارت ندارد (فروید، ۱۳۸۲: ۳۳۵). این تمایلات حیاتی یا جنسی لیبیدو خوانده میشود و در جایگاهی به نام "نهاد" واقع است. "نهاد" بسیار افسارگسیخته و نابهسامان است و در رفتار غریزی کودکان و بیماران روان پریش پدیدار میشود. "نهاد" فقط در پی "اصل لذت" است و برای رسیدن به لـذت شهوانی بـه نـابودی همـهٔ هنجارهـا کمـر میبندد. دربرابر "نهاد" (اصل لذت)، اصطلاحات "خـود" (اصل واقعیـت) و "فراخـود" (اصل

اخلاق) مطرح شدهاند. "خود" به تنظیم "نهاد" می پردازد و نظارتهای اجتماعی سبب می شود که "نهاد" پا را از گلیم خود فراتر نگذارد. اما "فراخود" از عوامل اجتماعی نیز فرامی رود: عوامل درونی و اخلاقی و باورهای مذهبی سبب می شود که "نهاد" و کام جوییهای بی پروا مهار و سرکوب گردند و به ناخود آگاه سپرده شوند (همان).

در این داستان دانشمند در مرحلهٔ خود و اصل واقعیت باقی می ماند و هنگامی که نظارت اجتماعی حضور ندارد به نهاد و لذت تمایل دارد و نه خویشتنداری و امساک. بههمین دلیل چون در خلوت است آن کار دیگر می کند. در حالی که اگر اصل اخلاق در وجودش نهادینه شده بود، خود رغبتی برای رفتن به جانب لذت نداشت. اما چون در بیرون، نهاد اجتماعی و ایدئولوژی به او فرمان ایست می دهند، صرفاً می تواند این گونه در خفا فرمانبر لیبیدو باشد و در عین حال در جامعه محترم بماند. قاضی و دختر خیانت کار نیز عکس برگردان هایی از همان دانشمند هستند که خواننده شاهد چهرهٔ مونتاژگونهٔ آنهاست. دختر به نامزد خود خیانت می کند اما کسی جز جالو چیزی از آن نمی داند. قاضی هم با قضاوت های شگفت انگیزش و با آن تصویری که جالو از او در انتهای داستان در برابر دید خوانندگان می گذارد، عجیب و غریب تر می شود.

در این بخش از داستان بعد از آنکه نامزد دختر که به همراه گل شمعدانی به دیدنش آمده او را ترک می کند داستان این گونه روایت می شود:

«... پساز مدتی دختر پاورچین پاورچین به طرف در میرود... دختر جلو در رسید. در را نیمهباز کرده آنجا ایستاد. پساز چندی مردی که کلاه تخممرغی و سبیلهای چخماقی داشت از آنجا عبور می کرد. وقتی دختر را دید متلکی گفت. دختر باز خندید. مرد که چند قدم آنورتر ایستاده بود باز چیزی گفت: دختر سرش را بیرون آورده نگاه کرد. مرد نزدیک آمد. لنگهٔ در باز شد و او به داخل خزید. سپس هر دو مثل اینکه سالهاست با هم آشنا هستند به اطاقی رفتند» (ساعدی، ۱۳۳۴: ۱۶).

شگفت آنکه، بهدلیل همین چهرهٔ مونتاژگونه پدر دختر خبری از اتفاقات ندارد و از داماد خود شاکی است که با هیچ علتی با دخترش بدرفتاری می کند:

«من ازجانب دختر درماندهام از شما تقاضای عدالت می کنم. این مرد که نامزد دختر من است و تا چند روز پیش او را مانند بتی می پرستید، از دیروز با اخم و تخم زیادی با او رفتار می کند بی آنکه علتی باشد» (همان: ۵۲).

قاضی در این داستان بهجای برقراری عدالت، نمایندهٔ طبقهٔ ظالم است که با قدرت خود و سرکوبی دیگر نمایندگان جامعه، مأمور اجرای قانونی ظالمانه است. در چنین جامعهای

قانون صرفاً گروه خاصی را راضی نگه میدارد، دیگر افراد جامعه هرچند محق باشند مجبور به پذیرفتن قوانینی مستبدانهاند. قوانینی که بهره کشی طبقاتی و ستمهای اجتماعی را منعکس می کند. قوانینی که طبقهٔ حاکم تدوین می کنند تا سود ببرند. در جایی که چنین تفکری حاکم باشد برای شکستن قلب قانونی وضع نمی شود، چراکه این طبقهٔ حاکم نیستند که قلبشان شکسته می شود، حال چه اهمیت دارد اگر قلب طبقهٔ فرودست شکسته و حقش نادیده انگاشته شود؟ این سلطه و هژمونی این طبقهٔ فرادست است که غالب است.

قاضی پساز دانستن علت بدرفتاری مرد (داماد) با دختر شاکی با وجود محقبودن مرد این گونه حکم می دهد:

«چون جرم "شکستن قلب" در قاموس قوانین درج نشده، باید منتظر کسب مقننهٔ جدید بود. بدان جهت متهم در دوستاق می ماند و برای رعایت حال وی اجازه داده می شود هفته ای یک بار یعنی روزهای جمعه از ساعت یک تا دو دم باغچهٔ دوستاق نشسته از آفتاب عالم تاب کیف کند» (ساعدی، ۱۳۳۴: ۵۴).

شخصیت مونتاژگونهٔ قاضی هم آنجا رخ مینماید که جالو چهرهٔ دیگر قاضی را میبیند. او که در چنین جامعهٔ فاسد و وارونهای قاضی را در دیوانخانه با چهرهای به طاهر موجه دیده بود، اکنون باید پذیرای این بعد از وجود او نیز باشد:

«... پس نزدیک تر رفت، اما از حیرت و تعجب گردهاش تیر کشید و مو بر تنش راست ایستاد. قاضی دیوان خانه، مست و خراب، به خمرهای تکیه زده بود. دختری که صورت چرخی و ابروان چاتمهای داشت مقابل او می رقصید و قر می داد» (همان: ۷۵).

## ۲. فاصله گذاری در بازتاب مسائل اجتماعی

داستان نشان دهندهٔ جامعه ای است که فقط دو طبقه دارد: فرادست و فرودست. طبقهٔ فرودست در گفتمان رایج در آن جامعه زیر سلطهٔ قدرت حاکم است. همین گفتمان است که برای افراد تصمیم می گیرد، شغل آنها را تعیین می کند و درنهایت این گفتمان قانون را تصویب می کند و عده ای را شاکی و عده ای را متهم می شناسد. افراد فرودست جامعه چاره ای ندارند جز اینکه دربرابر چنین گفتمانی تسلیم باشند. به عبارت دیگر گفتمان ایدئولوژی و قدرت به قدری سرکوب گر است که افراد فرودست را از هویتشان دور و درنهایت از خود بیگانه می سازد. خواننده شاهد جامعهٔ فاسدی است که از طریق دیو (جالو) نمایانده می شود. در این جامعه افراد یا به سمت غریزهٔ جنسی تمایل دارند یا غریزهٔ زندگی و معیشت. از همین روی جز قهرمان اصلی داستان (جالو)، بقیهٔ شخصیتها نامی ندارند و

تیپسازی شدهاند. اتفاقاً چون تمایلشان به سوی این غریزههاست، حرکتشان در سمت و سوی قدرت است و ناخودآگاه به پشتیبانان این گفتمان تبدیل میشوند. آنان برای اینکه به ابتدایی ترین نیازهای زندگیشان پاسخ دهند، چارهای جز تبدیلشدن به شیء ندارند. در چنین جامعهای به قدری پاسخدادن به نیازهای ابتدایی انسانی دشوار است که توان و فرصتی برای بازسازی قوانین جامعه باقی نمیماند. یگانهصدایی که دربرابر خواست قدرت و ایدئولوژی مقاومت کرد جوانی است که با دانشمند در گیر شد:

«این آقای دانشمند را میبینید؟ از اعیان درجهٔ اول است، سالی هفتاد کتاب مینویسد و از این راه است که پول کلانی به جیب میزند. من نمی پرسم که در عرض پنجاه و دو هفته، هفتاد جلد کتاب چهارصد صفحهای چطور نوشته میشود؟... تنها ازش بپرسید که چه مینویسد و چه چیزی به خورد مردم میدهد. همهاش از عشق و ننگ... اینهاست فرهنگ و دانش، توهین به اینها کفر است» (ساعدی، ۱۳۳۴: ۳۴).

میبینید که اعتراض به این مرد بهاصطلاح دانشمند ازجمله اعمالی است که در گفتمان قدرت جرم محسوب می شود و تنها کسی که عملاً زبان به اعتراض می گشاید همین جوان است. همین گفتمان است که معیار سواد و دانش را تعیین می کند و هرکه در آن حلقه نباشد بی سواد است و از آنجا که تفکر افراد بی سواد گروه در تقابل با صاحبان این تفکر و گفتمان است، متفکران باید مجازات شوند:

«چون مرد بی سواد به فرهنگ و آقای دانشمند توهین ناروا کرده است، صد تا شلاق می خورد و ده روز در دوستاق می ماند» (همان: ۴۴).

چنین گفتمانی است که می تواند دروغها را واقعیت محسوب کند و برعکس. این گفتمان قادر است جامعه را به رعایت قوانین خاصی ملزم کند. به عبارت دیگر گفتمانها می توانند تفکرهایی را تولید کنند که به شناسنامهٔ یک دوره یا عصر تبدیل شود. روح تفکر مردم شهر ری تکساحتی شدن، شی عوارگی، بی هویتی و ازخودبیگانگی است. درواقع این جامعه می تواند گفتمانی بیگانه را به وجود آورد (و همهٔ طبقات را ملزم به رعایت و پذیرش آن کند (اپیستمه). ساعدی با نشان دادن دوگانگی در جامعهای که فقط یک تفکر را برتر می داند، به هیچروی به دنبال حس هم دردی خواننده با شخصیتهای سر کوب شده نیست. بلکه بدین گونه با نشان دادن ظلمها و فسادهای طبقهٔ فرادست اتفاقاً طبقهٔ فرودست را بیشتر می نمایاند. او به طور ضمنی اشاره می کند که نتیجهٔ پذیرفتن چنین جامعه ای چنین عواقبی است. او با نشان دادن جامعه به صورت گروتسک هویت پوچ و استحاله یافتهٔ آنان را به نمایش می گذارد. گروتسک و اساس آن تحریف و انحراف است که هم زمان نه فقط به نمایش می گذارد. گروتسک و اساس آن تحریف و انحراف است که هم زمان نه فقط

وحشت، بلکه خنده ایجاد می کند. به این صورت واقعیتهای اجتماعی به صورت طنزی گزنده ارائه می شود و تماشاگر به رویارویی جدی با واقعیات فراخوانده می شود. خود مونتاژ شخصیتها هم گونهای گروتسک است. تمام افراد این گونه با استحالهٔ شخصیت همرنگ جامعه می شوند تا ادامهٔ زندگی برایشان میسر باشد. این خود نشان دهندهٔ جامعه ای طبقاتی است که افراد باید با تحول خود به سوی احراز هویت خود گام بردارند (حدادی، ۱۳۸۸؛

نزد برشت اثر هنری آن است که تضادهایی را نشان دهد که بین دیدگاههای گوناگون وجود دارد و از تماشاگر بخواهد که به همهچیز با دیدهٔ شکاک و نظر انتقادی بنگرد و در داوری شتاب نکند (رهنما، ۱۳۸۹: ۸۳۸).

او بدین طریق راه را برای اصلاح جامعه باز می کند و جامعه را از حالت بستهای که هیچ تغییری در آن امکان پذیر نیست خارج می کند و اثرش را از تئاتر ارسطویی دور و به تعبیر خود تئاتر حماسی (دیالکتیکی) نزدیک می سازد.

در این داستان فقط معلولها نیستند که نمایش داده می شوند، بلکه می توان به علتها هم دست یافت. علتهایی که ازطریق شخصیتها و حوادث شگفتانگیز مسائل اجتماعی را فاصله گذاری می کنند و پیامدهای فرهنگی، اخلاقی، جنسی و رفتاری این علتها را نمایان می سازند.

سلطهٔ همین طبقهٔ فرادست است که این گونه افراد بی گناه را به انسانهای گناهکار و متهم تبدیل می کند و درنهایت جالو را بدون هیچ گناهی به مرگ محکوم می کند. این هژمونی، که قبلاً توانسته بود با روابط پنهان کسانی را که از حوزهٔ گفتمانی او بیرون می روند سرکوب کند، اینبار از مجازات اعدام برای جالو استفاده می کند؛ چراکه پیش از این نتوانسته است با استفاده از روابط قدرت (دستگاههای ایدئولوژیک) او را سرکوب کند و بههمین دلیل از روش مجازات جسمانی (اعدام) بهره می جوید. این هژمونی تا جایی پیشروی می کند که وقتی جالو فرار می کند و مانع اجرای حکم اعدام می شود، با کشتن فرد بیگناهی، همچنان خود را در چشم مردمان آن شهر قدرت مسلط نشان می دهد:

«مرغ از قفس پریده بود و خبری از محکوم نبود. همهٔ قضات حتی آخوند عسگر نیـز بـا بهت و حیرت انگشت به دندان گرفته و با چشمان باز به صورت هم نگریستند... جـالو پـنج نفر قزاق را دید که از دست و پای مردی گرفته و او را به طرف سکوی دار میآورند، مـردی بود از بیخانمانها که نه کفش داشت، نه کلاه و پـارههـای لباسـش آویـزان بـود... او را بـا سرعت عجیبی از پله بالا بردند... دهان جلاد از شدت شهوت و اشتها گشاده شده بود... او با

تردستی تمام خفتی از طناب درست کرده بود و با مهارت زائدالوصفی آن را به گردن مرد انداخت» (ساعدی، ۱۳۳۴: ۶۸-۷۲).

این داستان کنش جدلی انسانها را درباب مفاهیمی چون مفاهیم اخلاقی، موفقیتها، تفاهمها و سوءتفاهمها، ثبات و تغییر و قدرت و ضعفها به نمایش می گذارد و خواننده را به اندیشیدن و قضاوت دعوت می کند (ایگلتون، ۱۹۸۵: ۶۳۳–۶۳۸). درنتیجهٔ هژمونی گفتمان قدرت است که خواننده شاهد شخصیتهایی چون قاضی، دانشمند، تاجر، دختر خیانت کار و شحنههای ظالم است. از دل همین گفتمان است که مردی بدون نوشتن هیچ کتابی دانشمند شناخته مى شود. مرد تاجر از قلمدان ساز به خاطر فروختن قلمدان سفالى شاكى می شود، چراکه شکسته است و او را متضرر ساخته است. جالو را بـدون گنـاه راهـی زنـدان مى كنند و... . به طور كلى همواره تمام اعمال، قوانين و قضاوتها بايد به سود طبقهٔ فرادست باشد. هرگاه نباشد می توان همچون حقی ضایعشده آن را طلب کرد و این طلب یستوانهٔ قانونی نیز دارد! در این جامعه یا از زنان برای کسب لذت استفاده می شود (مرد دانـشمند و قاضی) یا خیانت کاری زنان نمایانده می شود (خیانت دختر به نامزدش). ساعدی با نشان دادن جامعهای تا بدین حد فاسد خواننده را به تفکر وامی دارد. او خواننده را با تماشای این جامعه دلزده می کند، اما مرگ یا بهعبارتی بهتر، خودکشی مظلومانهٔ جالو در سرما، خواننده را بسیار متأثر میسازد. او توانایی رهایی از این وضعیت را داشت، اما مرگ را به این زندگی ترجیح داد. او با دیدن جامعهٔ فاسد انسانی به ساختار استعاری و شبیه به هم دو دنیای جنیان و آدمیان در ارتباط با همدیگر پی میبرد. بنابراین امیدی برای رستن در هیچکدام از این دنیاها برای او باقی نمیماند. شخصیتها، حوادث، جامعهٔ شگفت و درنهایت مرگ جالو، که توانسته بود رنگی انسانی به خواستهها و شخصیت خود بدهد، بهجای حس همدردی به خوانندگان احساسی توأم با انزجار، خشم و تنفر میدهد و این همان چیزی است که برشت در کارهایش جستوجو می کرد.

#### نتيجهگيري

داستان خانه های شهر ری روایت شهری است که تقریباً تمام دریچه هایش را برای تغییر جامعهٔ فاسدی که طبقهٔ حاکم ارزشها و هنجارهایش را تعیین می کند بسته است. گاه صداهایی هرچند ضعیف (جوان معترض به دانشمند) شنیده می شود، اما چندان مجال بروز ندارد؛ چراکه پیش از آن طبقهٔ حاکم با تقسیم جامعه به دو طبقهٔ فرادست و فرودست امکان

تحلیل برشتی از داستان خانه های شهر ری غلامحسین ساعدی، صص ۱۸۴–۱۸۴ تغییر را از او می ستاند. ساعدی برای ایجاد فاصله گذاری از شگردهای متنوعی استفاده

استفاده از شخصیت جالو (دیو) برای نمایاندن فساد در جامعه، دانشمند سوداگر، قاضی ظالم، زنان خیانت کار و فاسد، شحنههای سرمست، تاجر زورگو و حوادثی چون متهمدانستن افراد بی گناهی چون پیرمرد کتابخوان، جوان معترض به مرد بهاصطلاح دانشمند و محکوم به مرگ کردن جالو بدون هیچ گناهی و همین طور برجسته سازی مسائل اجتماعی چون پوچی و بی هویتی انسان هایی که تکساحتی شده آند و دائماً به فکر پاسخدادن به نیازهای جنسی و معیشتی خود هستند و درنهایت ترجیحدادن مرگ بر زندگی جالو در جامعه ای چنین فاسد، خواننده را به تفکر و قضاوت وامی دارد و او را در رویارویی با مسائل قرار می دهد و درنهایت او را از پذیرندهٔ صرف وقایع و حوادث اجتماعی رویارویی با مسائل قرار می دهد و درنهایت او را از پذیرندهٔ صدف وقایع و حوادث اجتماعی نیز دیده می شود. همین جاست که بهترین نمونهٔ فاصله گذاری نمایش داده می شود: جالو شخصیتی است که بیرون از فضای معرفتی (اپیستمه) جامعه قرار دارد و می خواهد از ایدئولوژی این جامعه بگریزد و مستقل بیندیشد. درست است که جامعه شناسان به جبر اجتماعی باور دارند، اما برخی از آنان درصده گریز از جبر، ایدئولوژی و قدرت هستند که اجتماعی باور دارند، اما برخی از آنان درصده گریز از جبر، ایدئولوژی و قدرت هستند که برشت با تکنیک فاصله گذاریاش یکی از مهم ترین آنهاست.

### منابع

ابراهیمیان، فرشاد (۱۳۸۱) «فاصله گذاری برشت با نگاهی به آدم آدم است»، *نشریهٔ صحنه*، شـمارهٔ ۲۰. ۳۶. ۲۰.

احمدی، بابک (۱۳۸۰) حقیقت و زیبایی. تهران: مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳) مارکسیسم و نقد ادبی. ترجمهٔ معصومه بیگی. تهران: دیگر.

برشت، برتولت (۱۳۷۸) دربارهٔ تئاتر. ترجمهٔ فرامرز بهزاد. تهران: خوارزمی.

تسلیمی، علی (۱۳۸۸) *نقد ادبی: نظریههای ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی*. تهران: کتاب آمه.

ــــــــ (۱۳۹۰) «فاصله گذاری در بوف کور». زبان و ادب فارسی. شمارهٔ ۶۴: ۴۳-۶۱.

حدادی، محمدحسین (۱۳۸۸) «استحالهٔ شخصیت در نمایشنامهٔ آدم آدم است». *مجلهٔ نقـد زبـان و ادبیات خارجی.* شمارهٔ دوم: ۳۵-۴۹.

رهنما، تورج (۱۳۸۹) ادبیات امروز آلمان. تهران: چشمه.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۳۴) خانههای شهر ری. بی جا: شرکت سهامی چاپ کتاب آذربایجان. سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷) *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. تهران: طرح نو.

(۱۳۷۵) <i>نظریهٔ ادبی و نقد عملی</i> . ترجمهٔ جلال سخنور و سهیلا زمانی. تهران: پویندگان نور.
فرهادیور، مراد (۱۳۶۸) «برشت و تئاتر حماسی (۱)». <i>نشر بهٔ نمایش.</i> شمارهٔ ۲۵: ۲۳–۲۹.

- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۹) «برشت و ایزنشتاین: مونتاژ در هنر جدید»، *نشریهٔ نمایش.* شمارهٔ ۱۳: ۳۰–۳۶.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲) کاربرد تداعی آزاد در روان کاوی کلاسیک. ترجمهٔ سعید شجاع شفتی. تهران: ققنوس.
  - \_\_\_\_\_(۱۳۵۷) آیندهٔ یک پندار. ترجمهٔ هاشم رضی. چاپ دوم. بیجا: آسیا.
- Eagleton, Terry (1985) "Brecht and Rhetoric", *New Literary History of literature*, vol, 16. No, 3. John Hopkins university press, pp.633-638.