

A Comparative Reading of Death-wish in Gholam-Hossein Sa'edi's *Dast Balaye Dast* and Marsha Norman's *Night, Mother*

Maryam Goharpad¹
Mohammadreza Dabirnia^{2*}

Abstract

In modern societies, the concept of death-wish is an intellectual notion that challenges an individual's approach to the surrounding environment and significantly impacts the individual's lifestyle. Playwrights such as Marsha Norman and Gholam-Hossein Sa'edi have explored the conscious confrontations with death in their works, particularly in *Night, Mother*, and *Dast Bālāye Dast*. These characters are portrayed as either pro-death-wish or anti-death-wish. This descriptive-analytical study aims to investigate the semantic contrast within the narrative discourse of the two plays. The central questions of this study are: How two playwrights from different cultural and linguistic backgrounds have addressed the death-wish theme in their works, and what narrative differences they have employed. To answer these questions, the present study centralizes the death-wish theme as the central axis of the two plays and comparatively analyses the two works in the light of narrative elements such as characters, plot, time, and setting. The analyses of this study show that by utilizing temporal-spatial continuity and a single opposing character to the pro-death-wish character, Norman exhibits a more profound understanding of death-wish compared to Sa'edi, and aligns the narrative characterization and components of her play with its theme.

Keywords: Death-wish, Thematic Analysis, Narratology, Gholam-Hossein Sa'edi, Marsha Norman

Extended Abstract

1. Introduction

Correlating with psychological disorders, such as depression, death-wish greatly impacts the plot. The authors create characters who have a death-wish,

1. M. A. in Dramatic Literature, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
(maryamgoharpad92@gmail.com)

*2. Ph. D. Student in Comparative Literature, Heinrich Heine University, Dusseldorf, Germany.
(Corresponding Author: mohammadreza.dabirnia@hhu.de)

while an element in the story opposes their actions. The element can be the character itself or a family heirloom. Left unsupported, nihilism and death-wish can lead to self-annihilation. The Kubler-Ross model argues that people go through five stages: denial, anger, bargaining, depression, and acceptance. The present study investigates the battle between life and death in Gholam-Hosseini Sa'edi's *Dast Bālāye Dast* and Marsha Norman's *Night, Mother*. This confrontation manifests itself in the form of arguments between the death-wish characters and their families who oppose their decision.

2. Methodology

Informed by narrative elements, characterisation, and the concept of death-wish, this descriptive-analytical study aims to investigate the semantic contrast within the narrative discourse of the two plays.

3. Theoretical Framework

The theoretical framework of this study is in accordance with "the comparative literary representation of natural phenomena and human reactions." It allows the researcher to narratologically analyse the concept of death-wish in two distinct plays.

4. Discussion and Analysis

The present study analyses the concept of death-wish as an answer to nihilism, isolation, and meaninglessness of the characters' lives. It correlates with concepts such as despair, isolation, and sociological and familial defeat. Playwrights such as Marsha Norman and Gholam-Hosseini Sa'edi have explored the conscious confrontations with death in their works, particularly in *Night, Mother*, and *Dast Bālāye Dast*. These characters are portrayed as either pro-death-wish or anti-death-wish.

In his *The Psychology of Suicide*, Edwin Shneidman designates two chapters to "the need to be loved" and "the need to belong." The lack of love between characters and their families escalates the main character's depression and directly impacts his/her final decision. Sa'edi portrays the character's isolation by isolating him in an alien environment; on the other hand, Norman alienates her character through its interactions with the mother. Both playwrights refrain from theatrically and explicitly addressing suicide. In *Dast Bālāye Dast*, the plot unfolds with an act of suicide which is repeated throughout the play. This repetition portrays the character's cycle of despair and isolation. In *Night, Mother*, on the other hand, the plot unfolds through a unified and structured narrative which, eventually, leads to the character's decision. Observing the Aristotelian unities, Norman presents a carefully structured narrative.

Although Sa'edi's play exhibits the unity of action and place, it lacks the third unity; in other words, Sa'edi's play is not as unified and structured as Norman's.

The two playwrights differ greatly in characterization. Through lengthy dialogues, Norman addresses the inner processes of the characters and Jessie's reasons for committing suicide. She suffers from depression, personal loss, epilepsy, and social and familial isolation. Sa'edi, on the other hand, creates two opposing personalities, which, in turn, highlight the character as a noble worker in the society, who due to social injustice and emotional emptiness, gives in to isolation and suicide.

In both plays, the last Act, the suicide, portrays the absolute action against weakness and infinite passivity, which result in death. To address the socio-cultural implications of suicide, the authors employ theatrical tools, which, in turn, highlight the process and reasons for committing suicide.

5. Conclusion

By comparatively investigating *Night*, *Mother* and *Dast Bālāye Dast*, this study concludes that both authors portray death-wish as a sociological phenomenon, resulting from psychological trauma and sociological isolation. Norman, by utilizing temporal-spatial continuity and a single opposing character to the pro-death-wish character, reveals a more profound understanding of death-wish compared to Sa'edi, thus aligning the narrative characterization and components of her play with its theme.

Bibliography

- Goharmorad. 1354 [1975]. *Khaneh-Roshani*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].
- Koochakmanesh, L. 1394 [2015]. "Marg dar Falsafeh-e Moris Belansho," *Dar Adabiyāt va Marg*. Leyla, K (trans.). Tehran: Gam-e No. [In Persian].
- Norman, M. 1389 [2010]. *Shab-be-Kheir Mādar*. Ehya, H (trans.). Tehran: Tajrobeh. [In Persian]. [*Night, Mother*]
- Polti, G. 1400 [2021]. *Si va Sesh Vaziyat-e Nemāyeshi*. Seyed Jama, A (trans.). Tehran: Soroush. [In Persian]. [*Les Trente-Six Situations Dramatiques*]
- Prawer, S. 1401 [2022]. *Darāmadi bar Motāle'āt-e Adabiye Tatbighi*. Alireza, A (trans.). Tehran: SAMT. [In Persian].
- Rad, A and Marziyeh, N. 1401 [2022]. "Barrasiye Tatbighye Hekayat-e Namrood dar Afsaneh-e Qoroon-e Victor Hugo va Tafsir-e Rashid-al-Din-e Meybodi," *Pazhooresh-hā-e Adabiyāt-e Tatbighi*. Vol, 10. 53-76. [In Persian].
- Rezaian, M. 1392 [2013]. "Pishgiri az Khod-koshi dar Keshvarha-e dar Hal-e Tose'eh: Mozoei dar Olaviyat," *Tahghigāt-e Nezām-e Salāmat*. Vol, 9. 441-448. [In Persian].

- Salarifar, A and Anahita, G. 2018. "Figures of Loneliness in the First Man, Reflection of the Fantasies Albert Camus," *French Language Studies*. 10 (1(18)). 15-30. [In French].
- Shneidman, E. 1392 [2013]. *Ravān-shenāsyeh Khod-koshi: Zehn-e Khod-khoshi-garā*. Mehrdad, F (trans.). Tehran: Ravanshenasi va Honar. [In Persian]. [*The Psychology of Suicide*]

How to cite:

Goharpad, M. and Dabirnia, M. 2024. "A Comparative Reading of Death-wish in Gholam-Hossein Sa'edi's *Dast Balaye Dast* and Marsha Norman's *Night, Mother*", *Naqd va Nazaryeh Adabi*, 19(2): 171-187. DOI:10.22124/naqd.2025.29086.2635

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*.

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.



تحلیل مفاهیم مرگ‌خواهی در نمایشنامه‌های دست بالای دست از غلامحسین ساعدی و شب بخیر مادر از مارشا نورمن: یک مطالعه تطبیقی

محمد رضا دبیرنیا^{۲*}مریم گوهرپاد^۱

چکیده

اندیشه مرگ‌خواهی در دنیای مدرن از نحله‌های فکری است که رویکرد فرد در مواجهه با جهان اطراف را به چالش می‌کشد و می‌تواند بر نحوه زندگی فرد و اطرافیانش تأثیر بگذارند. نویسندگانی چون مارشا نورمن و غلامحسین ساعدی در آثارشان مانند نمایشنامه‌های شب بخیر مادر و دست بالای دست، به بررسی رویارویی آگاهانه شخصیت‌ها با مرگ پرداخته‌اند. شخصیت‌هایی مرگ‌خواه و درمقابل، شخصیت‌هایی بازدارنده. تحلیل تضاد معنایی فوق در قالب گفتمان روایی در این دو نمایشنامه هدفی است که این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی بدان پرداخته است. با بررسی تطبیقی انگاره مرگ‌خواهی به‌عنوان محور اصلی این دو نمایشنامه و مطالعه مضمون در اجزای هر روایت مانند شخصیت‌ها، پیرنگ، زمان و مکان و غیره به بررسی و مقایسه آنها پرداخته‌ایم تا بدین پرسش پاسخ دهیم که دو نویسنده از دو خاستگاه فرهنگی-زبانی متفاوت چگونه به مضمون مرگ‌خواهی در آثارشان پرداخته‌اند و با چه تفاوت‌هایی روایت داستانی‌شان را شکل داده‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش بیان می‌دارد که در هر دو اثر بحران‌های روانی و انزوای فردی شخصیت اصلی به همراه مشکلات خانوادگی از علل وجود مرگ‌خواهی در آنها بوده است. در این میان نورمن با استفاده از تداوم زمانی-مکانی و تک‌شخصیت مقابل شخصیت مرگ‌خواه بیش از ساعدی به واکاوی علل مرگ‌خواهی پرداخته و از این‌رو توانسته شخصیت پردازی روایت خویش و همچنین اجزای روایی نمایشنامه را در راستای مضمون آن قرار دهد. حال آنکه ساعدی با روایتی مینیمال بیشتر بر تأثیرگذاری محیط بر فرد نظر داشته و با استفاده از موقعیت‌های روایی به بسط مضمون فوق پرداخته است.

واژگان کلیدی: مرگ‌خواهی، مضمون‌شناسی، روایت‌شناسی، غلامحسین ساعدی، مارشا نورمن.

maryamgoharpad92@gmail.com

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه

تربیت مدرس، تهران، ایران

* mohammadreza.dabirnia@hhu.de

۲. دانشجوی دکترای ادبیات تطبیقی، دانشگاه هاینریش هاینه، دوسلدورف،

آلمان. (نویسنده مسئول)

۱- مقدمه

مرگ‌خواهی با توجه به افسردگی و مسائل روان‌شناختی ریشه‌دار در شخصیت‌نمایشی سبب می‌شود و جوه دراماتیک پیرنگ و روایت دستخوش تغییر شوند. در ادبیات داستانی و نمایشی، نویسندگان بسیاری در تلاش بوده‌اند تا شخصیت‌هایی را خلق کنند که نماینده فکری افراد مرگ‌خواه هستند. از سوی مقابل در این آثار می‌توان یک شخصیت یا عاملی را یافت که به مبارزه علیه این انگاره می‌پردازد؛ این عنصر می‌تواند خود شخص، اطرافیان او یا به‌عنوان مثال خاطره و شیئی مهم از گذشته فرد باشد. درواقع این گرایش فکری در اکثر افراد رو به‌سوی پوچی دارد و اگر با مراقبت خود فرد و خصوصاً اطرافیان همراه نباشد می‌تواند مرگی خودخواسته را نیز رقم بزند. الیزابت کوبلر راس^۱ فرایند پنج مرحله‌ای انسان در آستانه مرگ را این‌طور بیان می‌کند: انکار، خشم، چانه‌زنی، افسردگی و درنهایت پذیرش (ملايوسفی و باقری، ۱۳۹۵: ۱۳۳). انسان در هریک از این مراحل ممکن است متوقف شود یا به استقبال پذیرش پیش از اتمام مرحله بعدی برود. از آنجاکه در دو نمایشنامه دست‌بالای دست (۱۳۴۶) و شب بخیر مادر (۱۹۸۳) با مفاهیم فوق مواجهیم، پژوهشگران بر آن بوده‌اند که مضمون مرگ‌خواهی را نزد ساعدی نویسنده ایرانی و نورمن نمایشنامه‌نویس آمریکایی، با توجه به روایت و عناصر روایی مورد استفاده آنها در راستای مضمون داستانی و در دو نمایشنامه منتخبشان نشان دهند. هر دو نویسنده با خلق شخصیت‌های به‌عصیان رسیده سعی در نشان دادن معنای زندگی و مرگ در نگاه آنها دارند و این مهم را در تقابل شخصیت‌ها با عضوی از خانواده‌شان که مخالف طغیان و قدم گذاشتن به‌سوی مرگ است، به تصویر می‌کشند.

ارسطو در کتاب فن شعر بیان می‌دارد که «در تراژدی شش جزء وجود دارد، که تراژدی از آنها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد» وی این عناصر تراژدی را شامل «افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز» می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۹۶: ۱۲۲). امروز می‌توان با اتکا بر نظریات ارسطو عناصر تشکیل‌دهنده درام را شامل موارد زیر برشمرد؛ تم یا موضوع و معنای یک نمایشنامه، پیرنگ یا پلات، شخصیت، زمان و مکان، فضا و حالت و درنهایت دیالوگ‌ها (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۲۵۹ و ۷۵-۷۸). در مبحث ادبیات تطبیقی نیز «بررسی اثر ادبی از خلال درونمایه‌های آن، یکی از شیوه‌های شناخته‌شده نقد

1. Elisabeth Kübler-Ross

ادبی است که به واسطه آن می‌توان محتوای یک اثر و یا خط سیر و اندیشه نویسنده آن را مورد مطالعه قرار داد» (راد و اطهاری نیک‌عزم، ۱۴۰۱: ۵۷). جستار حاضر در پی این است که چگونه مفهوم مرگ‌خواهی به عنوان مضمونی از مضامین نمایشنامه در دو اثر دست بالای دست و شب بخیر مادر تجلی یافته است. بدین سبب مفهوم فوق با رویکرد مضمون‌شناسی و روایت‌شناسی و رابطه بین آنها مورد بررسی قرار گرفته و در گستره پژوهش‌های تطبیقی به چگونگی تفاوت‌ها و شباهت‌هایی که از منظر مضمون و همچنین نحوه بیان روایت مانند چینش پیرنگ، پردازش شخصیت‌ها و ارائه زمان و مکان در دو نمایشنامه وجود دارد پرداخته شده است.

۱-۱- پیشینه تحقیق

در پژوهش‌هایی که در خصوص بررسی مرگ در آثار غلامحسین ساعدی صورت گرفته است مرگ از دیدگاه‌های اجتماعی و غیره مورد نظر بوده است؛ قربانی پس‌و‌پیش و تاج‌بخش (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی مرگ از منظر اجتماعی در داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی»، مرگ را از حیث جامعه‌شناختی و روانکاوی در داستان‌های کوتاه ساعدی مورد بررسی قرار داده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که وی با ترسیم فضایی اندوهبار به نقد افکار و رفتار اقشار مختلف جامعه پرداخته است. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «بررسی مضمون مرگ در مجموعه داستانی عزاداران بی‌ل غلامحسین ساعدی»، خانم‌محمدی و دهقان‌پور (۱۳۹۵) از بین آثار نویسندگان مرگ‌اندیش ایرانی به یکی از مجموعه داستان‌های ساعدی می‌پردازند و اذعان می‌دارند که ساعدی به خاطر سابقه شغل پزشکی به مقوله مرگ از دید روان‌شناسانه پرداخته است. همچنین محبوبه قنادان و همکاران (۱۴۰۱) به واکاوی مضامین مختلف نمایشنامه‌های ساعدی از جمله فقر، آسیب‌های روحی-روانی، اضطراب‌ها و هراس‌ها و خودکشی می‌پردازند و نتیجه می‌گیرند وی در نمایشنامه‌های اولیه خویش از هنر نمایشنامه‌نویسی مدرن اروپایی الگوبرداری کرده است تا مشکلات دوران اجتماعی خویش را بازتاب دهد.

در زمینه مبحث مرگ‌اندیشی در آثار مارشا نورمن نیز پژوهش‌هایی در خصوص نمایشنامه شب بخیر مادر انجام شده است؛ عالیه‌السادات جعفری و شهرام کیایی

(Jafari & Kiaei, 2015) اثر شب بخیر مادر را از منظر نظریه روانکاوانه لکان^۱ مورد بحث قرار می‌دهند و براساس این نظریه که مبین این نکته است که نقش‌های مادرانه، پدرانه و غیره بر روان فرد تأثیر می‌گذارند، شخصیت‌های نمایشنامه شب بخیر مادر را به‌عنوان سوژه‌های لکانی مورد تحلیل قرار داده، اذغان می‌دارند شخصیت‌های این نمایشنامه خصوصاً جسی با اختلالات، رفتارها، واکنش‌ها به دیگران، ناامیدی، خودکشی و مرگ نشان می‌دهند که بسیاری از مسائل روانی، فامیلی و اجتماعی بر روی روح و روان او تأثیر گذاشته است. همچنین نتیجه می‌گیرند که جسی از احساساتی مانند بیگانگی، ناامیدی، درد و فقدان آزار می‌بیند و هدف او به خودکشی تبدیل می‌شود. مگان کاپلون^۲ (2012) سه کلیدواژه عشق، غذا و مرگ را در این اثر نورمن مورد توجه قرار داده است و به تحلیل و بررسی این سه عنصر به‌عنوان ابزاری دراماتیک در نمایشنامه پرداخته است. وی بر این باور است که مادر در این نمایشنامه برای تجربه مرگ-در-زندگی^۳ خویش و همین‌طور ترس از مرگ و زندگی به استفاده نمادگرایانه از خوراکی‌ها-شیرینی- یعنی نقطه اتکایی به دنیای بیرون و متصل به زندگی که دختر فاقد آن است، روی می‌آورد و از همین حربه برای تغییر ایده دخترش به منظور خودکشی، استفاده می‌کند. لیزا تایلر^۴ (2019) نیز در کتاب فهمیدن مارشا نورمن و در فصل چهارم آن با عنوان «اطلاعات دست اول از احساس خودکشی در نمایشنامه شب بخیر مادر که به نمایشنامه مورد بحث این پژوهش اختصاص دارد، به بررسی ابعاد خودکشی شخصیت در نمایشنامه شب بخیر مادر با استفاده از مصاحبه‌های نویسنده آن یعنی مارشا نورمن می‌پردازد و همچنین نمایشنامه را از لحاظ ساختاری مورد بازبینی قرار می‌دهد.

پژوهش‌های فوق در حد بررسی مقدماتی عنصر مرگ یا خودکشی باقی می‌مانند، حال آنکه پژوهش حال حاضر درصدد است انگاره مرگ‌خواهی و مفهوم آن را در دو نمایشنامه ذکر شده از حیث مضمون‌شناسی و بُعد روایی آن مورد تطبیق قرار دهد.

1. Jacques Lacan
2. Megan P. Kaplon
3. Death-in-life
4. Lisa Tyler

۲- چارچوب نظری و روش تحقیق

با تمرکز بر مضامین آثار ادبی-نمایشی می‌توان آنها را از لحاظ جزئیات پرداخته روایی مورد واکاوی و تطبیق قرار داد. زیگبرت پراور^۱ در فصلی از کتاب *درآمدی بر مطالعات ادبیات تطبیقی* به «مضمون‌ها و پیش‌نمونه‌ها»، می‌پردازد و مضمون‌شناسی را از جمله راه‌های نقد ادبی می‌داند که در آن می‌توان به جوانب مختلفی از یک اثر پرداخت. وی در این حوزه پنج مورد را ذکر می‌کند: «۱- بازنمایی ادبی پدیده‌های طبیعی یا آنچه او مسائل دائمی انسانی و الگوهای رفتار می‌نامد؛ ۲- موتیف‌های تکرارشونده؛ ۳- موقعیت‌های تکراری؛ ۴- بازنمایی ادبی تیپ‌ها؛ ۵- بازنمایی ادبی شخصیت‌های اصلی یا معروف اساطیری، افسانه‌ای، تاریخی یا ادبیات کهن» (به نقل از بامشکی و پارسا، ۱۳۹۶: ۳۱). پژوهش حاضر با تکیه بر مورد نخست، درصدد است مضمون هر دو اثر را با تکیه بر عناصر روایت نمایشی در آنها مورد واکاوی قرار دهد. مضمون مرگ‌خواهی به بررسی انگیزه‌های شخصیت‌ها برای پایان دادن به زندگی خویش از طریق خودکشی می‌پردازد. هر دو نمایشنامه این پژوهش بر محوریت شخصیت‌هایی مرگ‌خواه استوارند که مضمون را به حیطة شخصیت‌پردازی وارد کرده‌اند. لذا دو نمایشنامه فوق را می‌توان داستان‌هایی شخصیت‌محور دانست که در بافتار روابط علی نمایشنامه و همچنین موقعیت مکانی-زمانی آن امکان بروز و پرداخت به مضمون اصلی را می‌دهند.

این پژوهش بنا بر رویکردی توصیفی-تحلیلی به بررسی و تحلیل دو عنوان نمایشی و شخصیت‌های آنها می‌پردازد تا با در نظر گرفتن وجهه روایی-نمایشی کنش‌های مرگ‌خواهانه، مسیر روایت کردن آنها از منظر نویسندگان و نمایشی شدنشان از لحظه تصمیم‌گیری تا عمل مورد قیاس قرار گیرد.

۳- مضمون مرگ‌خواهی

در دوران پسامدرن کالایی شدن تمام جنبه‌های زندگی منجر به پوچی و بی‌معنایی مفهوم زندگی نزد بشر شده است. در نتیجه بسیاری از انسان‌ها به دلیل عدم آمادگی برای رویارویی با مرگ، به فکر خاتمه دادن به زندگی خود برای رهایی از مشکلات هستند (Sigrist, 2015: 92).

1. Siegbert Prawer

مرگ در رابطه‌ای دیالکتیک با زندگی است، برخی برای فرار از آن و به تعبیر بلانشو^۱ همواره مردن، دست به مرگ خودخواسته می‌زنند. وی خودکشی را به‌عنوان لحظه‌ای توصیف می‌کند که فرد تلاش دارد بر مرگ چیره شود؛ «میل خودکشی بسیار قوی و امیدوارانه است زیرا مرگ را به‌عنوان عمل یک من در جایی ادراک می‌کند که من و اعمال آن دیگر نفوذ و اعتباری ندارند» (به نقل از کوچک‌منش، ۱۳۹۴: ۴۰). طغیان حاصل از مرگ‌خواهی در نظر آلبر کامو^۲ می‌تواند پلی برای عبور از بیهودگی باشد (فارسیان و قادری، ۱۳۹۸: ۱۰۹). این مضمون با مفاهیمی چون ناامیدی، انزوا و بی‌معنایی زندگی پیوند خورده است. علائم فوق به‌صورت دوری‌گزینی در زندگی شخص نمود می‌یابند؛ «در تنهایی مضامین مختلفی وجود دارد: انزوا در درون، انزوای عاطفی و اجتماعی» (Salari Far & Ghaemmaghami, 2018: 15). هر دو نویسنده موردبحث این پژوهش نیز با تکیه بر مضامین فوق پیرنگ و شخصیت‌های نمایشی خویش را طرح‌ریزی کرده‌اند. ساعدی در «دست بالای دست» انزوای منجر به مرگ‌خواهی شخصیت اصلی را با استفاده از ایزوله کردن وی در محیط زندگی‌اش به نمایش گذاشته است. نورمن با رویکردی متضاد شخصیت اصلی را که از انزوای فردی رنج می‌برد و دوری از جامعه را برگزیده، در کنار مادرش قرار می‌دهد و از طریق چنین پارادوکسی انزوای او را پررنگ‌تر به مخاطب می‌نماید. زیرا شخصیت اصلی شب‌بخیر مادر تنهایی‌ای را تجربه می‌کند که علی‌رغم صحبت‌های امیدبخش مادر و ایده‌های متعدد او برای برگشت دخترش به زندگی مانند «از تفنگ بابات هم نمی‌تونی استفاده کنی [...] تو خونه من هم حق نداری این کار رو بکنی [...] بهت اجازه نمی‌دم» (نورمن، ۱۳۸۹: ۲۱)؛ منجر به کنش انتهای نمایشنامه می‌شود. نورمن به بررسی یک شب سرنوشت‌ساز در زندگی دو زن می‌پردازد. تمرکز نمایشنامه بر تعامل بین دو شخصیت است که به‌تدریج دلایل جسی برای تصمیم خود را آشکار می‌سازد. این اثر به شکلی جزئی‌نگر به موضوع خودکشی، انزوا و ارتباطات شکست‌خورده خانوادگی می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه این عوامل می‌توانند فرد را به سمت مرگ‌خواهی سوق دهند.

دست بالای دست با نگاهی به مناسبات خانوادگی در جامعه ایرانی به مرگ‌خواهی می‌پردازد. هرچند دو نمایشنامه نمودی از روابط خانوادگی اند اما در دست بالای دست

1. Maurice Blanchot
2. Albert Camus

شخصیت‌های مختلفی از طبقات گوناگون اجتماعی حضور دارند. ساعدی نشان می‌دهد که این نابرابری‌ها می‌توانند فرد را به حاشیه برانند و احساس ناامیدی و پوچی را در او تقویت کنند. دو نویسنده با خلق شخصیت‌های به عصیان رسیده سعی در نمایش معنای زندگی و مرگ در نگاه آنان دارند. آنها در جریان روزمره زندگی خود گرفتار ناملایماتی شده‌اند و سپس آن را در قالب مرگ و راهی برای رهایی پذیرفته‌اند. دو شخصیت مرگ‌خواه در دو نمایشنامه، یعنی جسی و مرد با تنهایی تحمیل شده از سمت خانواده‌های خویش روبرو هستند. جسی در شب آخر که در پی عملی کردن خواسته خویش است فرصت صحبت کردن با مادرش را که علی‌رغم نزدیکی فیزیکی، از لحاظ روحی دور از یکدیگرند به دست می‌آورد. در تمام این لحظات که مادر در پی اقناع دختر برای به فعلیت نرساندن تفکر و کنش مرگ‌خواهی است، جسی مادر را از مشکلات زندگی‌اش که او را به چنین نقطه‌ای رسانده آگاه می‌سازد و پرده از تصمیم قطعی‌اش برمی‌دارد. برعکس، مرد دست بالای دست مدت‌ها است به لحاظ فیزیکی از خانواده خود دور است. هیچ‌یک از افراد نزدیک مرد در کنارش نیستند و از وی خبری ندارند. او مردی تنها است که به واسطه کارمند بودن و درگیری شغلی فرصت صحبت کردن راجع به مسئله‌ای را حتی با همسایه‌هایش نیز پیدا نکرده است (ساعدی، ۱۳۵۴: ۳۶). مرد دست بالای دست حتی فرصت صحبت کردن با خانواده خود و بیان مشکلاتش را نداشته است. چون برادر بزرگ‌تر احوالات مرد را به سخره می‌گیرد (همان: ۴۶-۴۸).

۴- پیرنگ نمایشنامه‌ها

نظم و ترتیبی که کنش‌های نمایشی-داستانی را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد و به عنوان «تشکیل‌دهنده نظم کل اثر» (اسمایی، ۱۳۹۲: ۲۷) شناخته می‌شود پیرنگ نامیده می‌شود. در ابتدای دست بالای دست مرد سعی در خودکشی دارد و آن را به فعلیت می‌رساند که همسایه‌ها نجاتش می‌دهند و مرگ‌خواهی فرجامین او به صحنه آخر نمایشنامه موکول می‌شود. برخلاف شب بخیر مادر که وضعیت تلاش برای تغییر موقعیت اولیه شخصیت اصلی به موقعیت ثانویه در طول نمایشنامه مورد تأمل و نمایش قرار می‌گیرد، در دست بالای دست خواننده در ابتدا ناگهان با این کنش انجام شده

مواجه می‌شود و سپس تغییر موقعیت‌ها برحسب تکرار دوباره همین موقعیت پیش می‌روند. در شب بخیر مادر مرگ‌خواهی از افکار اولیه شخصیت اصلی است که به کنش انتهایی او منجر می‌شود. منتها در دست بالایی دست مرد بار اول با حلق‌آویز کردن و در اقدام بعدی با اسلحه، از قبل مرگ‌خواهی خویش را به مرحله عمل رسانده است. مانند اقدام دختر که از آغاز به دنبال اسلحه پدر است و در پایان با صدای شلیک همان اسلحه نمایشنامه به انتها می‌رسد (نورمن، ۱۳۸۹: ۸۳). هر دو نویسنده طرح نمایشی خویش را با آگاهی از قصد شخصیت‌های اصلی در راستای مرگ‌خواهی شروع می‌کنند و در ادامه با به تصویر کشیدن کشمکش بین شخصیت‌های اصلی و شخصیت‌های فرعی-در هر دو نمایشنامه اعضای خانواده فرزند- خواننده را در مواجهه مستقیم با مشکلات روحی و اجتماعی شخصیت مرگ‌خواه قرار می‌دهند تا در انتها با شنیدن صدای شلیک گلوله همه چیز پایان یابد. اگرچه ترتیب زمانی رخداد وقایع در دو نمایشنامه اندکی متفاوت به تصویر کشیده می‌شوند اما روابط علی کنش‌های داستانی یک خط سیر را دنبال می‌کنند و آن تمرکز بر شخصیت‌های اصلی نمایش، شخصیت‌های فرعی آن به‌عنوان بازدارندگان تلاش شخصیت‌ها برای تغییر وضعیت و موقعیت اولیه‌شان و همچنین علل رفتاری هر دو شخصیت مرگ‌خواه است.

دو نمایشنامه دارای قرابت و اشتراک ساختاری هستند ولی ساعدی نمایشنامه خویش را در چهار صحنه نوشته است و نورمن با نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای این روند به اجرا درآوردن تصمیم شخصیتش را بدون تقطیع صحنه‌ها به نمایش می‌گذارد. نقش فرم در درام عبارت است از «سازماندهی بخش‌ها و تبدیل آنها به کلیتی وحدت‌یافته» (یوسفیان کناری و امیرشاه‌کرمی، ۱۳۹۹: ۶). نورمن با انتخاب چنین فرمی و پایبندی به وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی یعنی وحدت کنش بدون وارد شدن به طرحی فرعی، وحدت زمان-یک بعدازظهر از اعلام تصمیم جسی تا اجرای آن- و وحدت مکان یعنی خانه جسی و مادرش، سعی کرده است محتوای مد نظر خویش را در کلی منسجم ارائه دهد. ساعدی درحالی‌که به وحدت‌های سه‌گانه یعنی وحدت کنش با وجود نداشتن هیچ طرح فرعی، وحدت مکان در خانه مرد و وحدت زمان از خودکشی آغازین تا دومین آن پایبند بوده اما با توجه به کوتاهی متن نمایشی و اندک بودن شخصیت‌ها توجیه قابل‌ملاحظه‌ای برای

عدم پیوستگی ساختاری در فرم ندارد و تغییر صحنه‌ها در راستای محتوای نمایشنامه صورت نگرفته است. اما نورمن با رعایت پیوستگی ساختاری نمایشنامه در اینکه هیچ وقفه‌ای موجب اختلال در روند آن نشود، تنش موجود در فضا و محتوای نمایشنامه را به‌طور واضح و بی‌کم‌وکاست پیش روی خواننده قرار داده است.

۵- تفاوت کنش مرگ‌خواهانه

به تعبیر ای. هوبلر کنش «گذر هدفمند و اختیاری، و نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی» است (فیستر، ۱۳۹۵: ۲۶۳). کنش انتهایی هر دو نمایشنامه یعنی عمل خودکشی بیانگر «نهایت عمل و فعلیت» در مقابله با «ضعف و انفعال بی‌نهایت لازمه مرگ» (کوچک‌منش، ۱۳۹۴: ۴۰) است و مستلزم بالاترین قدرت در شخصی که آن را مرتکب می‌شود. باتوجه‌به اینکه مذمت خودکشی «در جوامع با فرهنگ سنتی و جوامع با فرهنگ دینی مانند ایران، به شدت بیشتری دیده می‌شود» (رضاییان، ۱۳۹۲: ۴۴۲). لازمه طرز نمایشی کردن و به کنش درآوردن آن در متن نمایشی این است که نویسنده تا حد امکان با جلوگیری از نمایش صریح آن بتواند داستان خود را بیان کند. هر دو نمایشنامه در بیان مضمون، تقابل شخصیت‌ها با یکدیگر همسو هستند اما نمایشی شدن کنش هریک از آنها به طریقی متفاوت صورت می‌گیرد. مرد دست بالای دست بار اول با اقدام به خودکشی و نجات جاننش، مرگ‌خواهی خود را به فعلیت رسانده و این بخش از داستان پیش از شروع روایت گنجانده شده است. اما جسی صرفاً با خریداری گلوله تفنگ فقط یک قدم به عملی کردن تصمیم خود نزدیک شده است و هیچ‌گاه مگر تا آخر طرح نمایشی اقدام به این کار نمی‌کند. در صحنه آخر دست بالای دست درحالی که خانواده مرد خیال می‌کنند با حرف‌هایشان او را منصرف کرده‌اند و نجات‌داده‌اند، و زمانی که مکان نمایشی در راهروی خانه مرد می‌گذرد، «صدای انفجار گلوله‌ای از اتاق مرد شنیده می‌شود» (ساعدی، ۱۳۵۴: ۷۰). با استفاده از تمهیدات نمایشی در صحنه یعنی صدا این کنش و اجرای آن میسر می‌گردد. مشابه چنین تمهیدی در شب بخیر مادر نیز اجرایی می‌گردد؛ جسی «به اتاق خواب خود می‌رود و تا مادر به در برسد، صدای قفل در را می‌شنویم» (نورمن، ۱۳۸۹: ۸۲). در اینجا نیز نویسنده با بهره‌گیری از تغییر مکانی شخصیت، سعی در پنهان‌سازی کنش از مخاطب دارد.

مادر هنوز در پی راضی کردن جسی است که «صدای گلوله را می‌شنویم. مثل پاسخی است شبیه نه» (همان: ۸۳). باز هم استفاده از ابزاری اجرایی مانند صدا به کمک نمایش‌نامه‌نویس آماده است تا وجه پنهان کنش را بر روی کاغذ اجرا کند و با این ترفند تمرکز را بر روی علل مرگ‌خواهی شخصیت‌ها و تقابل دیالوگ‌محور آنها قرار دهد. با وجود مشابه بودن پلات و به سرانجام رسیدن قصد مرگ‌خواهی در هر دو اثر و نحوه کنش‌مندی مضمون، روابط بین فردی شخصیت‌ها در هریک به صورتی متمایز شکل گرفته و پیش می‌رود. در شب بخیر مادر، «مادر و دختر در خلال این رویارویی بیش‌ازپیش به یکدیگر نزدیک می‌شوند» (Tyler, 2019: 118). حال آنکه در دست بالای دست انفعال و جزیره‌های انسانی دور از هم در روابط بین شخصیت‌ها نمود بارزی دارد و کنش‌نمایی نمایش را ناگزیر می‌سازد.

۶- زمان و مکان

زمان و مکان-فضا- جزو مختصات اولیه روایت نمایشنامه است که در کنار موضوع، شخصیت‌ها، داستان، اندیشه، دیالوگ و غیره ساختار اولیه نمایشنامه را تشکیل می‌دهند (اسمایی، ۱۳۹۲: ۵۰). در دست بالای دست شاهد اتفاقات پس از خودکشی اولیه شخصیت هستیم؛ برادر و زن شخصیت پیرو خودکشی نافرجام وی به خانه‌اش می‌آیند. اولین پرده در اتاق مرد همسایه می‌گذرد. مرد گریزان از زندگی اجتماعی، به خانه‌ای پناه آورده که اتاق‌های آن متعلق به غریبه‌ها است و همین نتیجه انزوایی است که او به‌طور خودخواسته به خود تحمیل کرده است تا درنهایت به مرگ‌خواهی او منجر می‌شود. حتی رابطه او با مرد همسایه که او را از اقدام به خودکشی اول نجات داده است رابطه‌ای صمیمانه نیست و در حد سلام‌علیک است (ساعدی، ۱۳۵۴: ۴۲). صحنه‌پردده‌های بعدی نیز در همان خانه شامل راهرو و اتاق مرد می‌گذرند. وسایل زندگی مرد که نویسنده در راستای شخصیت‌پردازی مکانی و پرسوناژی آنها را توصیف کرده حداقلی است (همان: ۵۱). در صورتی که در شب بخیر مادر تمام اتفاقات در مکانی واحد-هال و آشپزخانه- می‌گذرد. نویسنده از فضای بسته را نماد انزوای شخصی و بن‌بست‌های روانی شخصیت قرار می‌دهد. انعکاس موقعیت تک‌مکان در نمایشنامه را با محدود کردن زمان روایی می‌توان در گفته نورمن دید؛ «ما یک شخص را که قصد

خودکشی دارد داخل یک فضا با شخصی که بیشترین علاقه را به او دارد و بیشترین سعی را برای نجات جان او انجام می‌دهد قرار می‌دهیم» (Tyler, 2019: 116). این محدودیت در دست بالای دست نیز وجود دارد که می‌توان آن را در زندگی شخصیت‌های مرگ‌خواه نمادین دانست.

هر دو نمایشنامه بازه‌ای کوتاه از آخرین ساعات زندگی دو شخصیت را شامل می‌شوند، با این تفاوت که در دستور صحنه شب بخیر مادر ذکر شده زمان نمایشی روی صحنه با زمان روایی متن نمایشی برابر است و این امر به کمک وسایل صحنه-ساعت میسر شده است. «زمان، زمان حال است و داستان نمایش حدود ساعت هشت و ربع شب شروع می‌شود. ساعتی در آشپزخانه، و ساعتی دیگر باید پشت میز اتاق نشیمن کار کنند و در برابر تماشاگران باشند. نمایش آنراکت ندارد» (نورمن، ۱۳۸۹: ۸). این استمرار زمانی نمود این است که «تنش در آن دچار اخلال نشود» (Tyler, 2019: 118) و مراحل عنوان تفکر مرگ‌خواهی تا عمل بدان بی‌وقفه در یک مدت زمانی و در یک مکان ثابت نشان داده شود. در دست بالای دست اشاره‌ای به بازه زمانی نمی‌شود ولی از پیوستگی اتفاقات، زمان در حدود چند ساعت بین دو اقدام به خودکشی مرد می‌گذرد. بنابراین توجیه پیوستگی زمانی به‌منظور نمایش میزان بحران برای دست بالای دست موضوعیت پیدا نمی‌کند. می‌توان گفت در شب بخیر مادر نویسنده با در نظر گرفتن جزئیات و بسط پرداخت متنی-دیالوگی بین دو شخصیت، مقدار زمانی نمایشی و به‌تبع آن مدت دیالوگ داشتن بین دو شخصیت و درک مناسبات بین آنها و عمق روابط را مدنظر قرار داده است.

۷- شخصیت‌پردازی

آن جونز^۱ بیان می‌دارد: «در داستان‌های شخصیت‌محور شخصیت همان داستان است» (به نقل از بامشکی و پارسا، ۱۳۹۶: ۳۴). در روایت‌شناسی استفاده نویسنده از شخصیت راهی برای انتقال مضامین داستان در روایت است. در شب بخیر مادر شخصیت‌پردازی درون‌گرا و تمرکز بر دو شخصیت است. جسی نه تنها با بیماری افسردگی دست‌وپنجه نرم می‌کند بلکه شکست‌های زندگی‌اش را نیز بازتاب می‌دهد. او دلایل خود برای

1. Ann Jones

خودکشی را توضیح می‌دهد، این مسئله باعث می‌شود تماشاگر با درونیات او ارتباط برقرار کند. تلمنا نیز به عنوان مادری که سعی می‌کند جلوی این اتفاق را بگیرد، نمایانگر یک شخصیت پرمحبت ولی درعین حال ناآگاه از عمق رنج دختر خویش است.

درمقابل دست بالای دست تصویری گسترده‌تر از جامعه ارائه می‌دهد و به تعامل بین شخصیت‌ها برای نمایش تضادها اجتماعی-طبقاتی می‌پردازد. شخصیت اصلی که نماینده مردم عادی و زحمتکش است با موانع اجتماعی و اقتصادی روبرو می‌شود که بر زندگی‌اش تأثیر می‌گذارد و او را به سمت ناامیدی و در نهایت مرگ‌خواهی سوق می‌دهد.

در هر دو نمایشنامه با شخصیت‌های دراماتیک اجتماع‌گریز و منزوی مواجه‌ایم. آنها با داشتن عامل جدایی از همسرانشان تبدیل به عنصری می‌شوند که به پیشبرد طرح روایی کمک می‌کند. «جدایی برای هر دو جنس مؤنث و مذکر، ریسک خودکشی را چهار برابر هر حالت دیگری از تأهل موجب می‌شود» (Wyder et al, 2009: 208). بنابراین جدای از وضعیت بیماری روانی هر دو شخصیت، جدایی از عوامل دیگر در راستای افکار مرگ‌خواهانه آنها تلقی می‌شود. این مهم در شب بخیر مادر با بیماری صرع دختر و بیرون رفتن او از خانه (نورمن، ۱۳۸۹: ۲۵)، رها شدن از جانب شوهرش (همان: ۲۸)، عدم موفقیت در کار (همان: ۳۴) و دوری‌گزینی از جامعه نمود پیدا می‌کند و در دست بالای دست با توضیح اینکه هیچ‌یک از افراد نزدیک مرد کنارش نیستند (ساعدی، ۱۳۵۴: ۳۶).

در نمایشنامه‌های مذکور هر دو نویسنده رویکرد شخصیت‌های متقابل را بنا به دیدگاه متفاوت و مخالف‌خوانی با تصمیم شخصیت اصلی در نظر گرفته‌اند. در چنین درامی که برپایه تقابل دیدگاه‌های شخصیت‌ها شکل می‌گیرد تا شخصیت اصلی تصمیم خود را نهایی کند، مبنای گفتگوهای درام را نظرگاه متفاوت شخصیت مقابل فراهم می‌سازد. لذا ساعدی با خلق دو شخصیت برادر و همسر که نقششان در وضعیت «عداوت میان خویشاوندان» (پولتی، ۱۴۰۰: ۶۵) قرار دارد و شخصیت مرد همسایه که نجات‌بخش وی از اولین اقدام به خودکشی است، همچنین نورمن با خلق شخصیت مادر که براساس دستورات صحنه (نورمن، ۱۳۸۹: ۸۷) شخصیتی متضاد با دختر را داراست، سعی داشته‌اند موقعیت نمایشی را بسط دهند تا علل تصمیم شخصیت و مسیر رسیدن او به نقطه پایانی بر مخاطب آشکار شود. تقابل مادر-دختر در «شب بخیر مادر» از

همان نخستین مکالمات این دو شروع می‌شود. در این گفتگوها مشهود است که این دو نفر به عنوان دو فردی که با هم زندگی می‌کنند، تفاهم لازم را ندارند و بحث‌های بسیاری بین آنها شکل می‌گیرد؛ «من قصد کمک ندارم»، «من نمی‌تونم پیام بالا جمع‌کنم» (همان: ۱۳). همچنین شاهد بی‌توجهی‌های مادر به زندگی شخصی دختر هستیم؛ مادر می‌پرسد چه کسی فشنگ‌ها را خریده و خودش کجا بوده که جسی می‌گوید پای تلفن با اگنس بوده است (همان: ۱۸). این نشانه‌ای است بر بی‌توجهی به زندگی شخصیت اصلی نمایشنامه که قرص ضد افسردگی مصرف می‌کند (همان: ۱۶) و به علت بیماری‌اش از جامعه طرد شده است.

در دست بالایی دست تقابل مرد و خانواده‌اش با دعوی دو برادر شروع می‌شود؛ مرد خیال می‌کند همسر و برادرش به خاطر سرکوفت زدن به او نزدش آمده‌اند (ساعدی، ۱۳۵۴: ۵۵). مخالفت برادر بزرگ‌تر با تصمیم شخصیت اصلی نه در راستای کمک به بهبود وضعیت روحی او که بیشتر بنابر عذاب دادن او تلقی می‌شود. برادر بزرگ در حال حرف زدن با اوست و سعی دارد متقاعدش کند که باید در ذهنش تغییر ایجاد کند و باید بتواند از زندگی لذت ببرد. او حتی به مرد حکم می‌کند که وضعیتش مثل یک فرد عادی است و باید چطور زندگی کند (همان: ۶۷). ساعدی کنش‌های مرد در پاسخ به برادرش را به صورت دیالوگ‌های تک‌کلمه‌ای در نظر گرفته است که هم نشان از وضعیت روحی او برای فرار از پاسخ‌گویی و هم وارد نشدن به جزئیات ذهنی او است. حال آنکه نورمن با بسط موقعیت‌های درام‌گونه سعی دارد به ذهن شخصیت اصلی نفوذ کند و حتی جهان‌بینی او را؛ «جسی: به خودم، به امید، می‌گم نه» (نورمن، ۱۳۸۹: ۷۰) به مخاطب نشان دهد تا در انتها کنش شخصیت موجه باشد. امری که ساعدی با پرداخت مینی‌مال در روایت سعی در گذر از آن را داشته است. وی همچنین با استفاده از ترفند متمایز کردن خط داستانی نمایش از روایت آن، کنش ابتدایی داستانی‌اش - اولین خودکشی مرد - را بر مخاطب پوشیده نگه می‌دارد.

ادوین شنایدمن^۱ دو فصل از کتاب خویش در روانشناسی خودکشی را به «نیاز به دوست داشته شدن» (۱۳۹۲: ۴۳) و «نیاز به تعلق» (همان: ۱۱۵) اختصاص داده است. از

1. Edwin S. Shneidman

دیگر اثرات شخصیت‌های فرعی بر زندگی شخصیت اصلی فقدان عشق بین آنها و در خانواده است که می‌تواند به عنوان عاملی بر افسردگی شخصیت اصلی و در نهایت تصمیم او اثرگذار باشد. جسی با ترک شدن از سمت همسر و پسرش و مرد نیز با ترک شدن از سمت همسر و برادرش دچار فقدان عشق شده‌اند. همچنین جسی در خانواده‌ای بزرگ شده که مادر پدر را دوست نداشته است (نورمن، ۱۳۸۹: ۴۲). این کمبود عشق بعدها در زندگی وی به صورت تنهایی و دوری او از مادرش با وجود زندگی مشترک آنها نمود پیدا می‌کند. «جسی: تو اصلاً می‌دونی من چی حس می‌کنم؟ مادر: از کجا باید بدونم؟ تو اون دور دورهایی» (همان: ۵۲) و سپس مادر بیان می‌دارد که حتی از این تنهایی بی‌خبر بوده است (همان: ۸۲). در شب بخیر مادر این روند گفتگوی شخصیت اصلی با شخصیت مقابل حالت مبارزه برای بقا را به خود می‌گیرد که هر دو طرف به طور مساوی سهمی از موقعیت‌های نمایش را به عهده می‌گیرند، اما در دست بالای دست مبارزه‌ای برابر شکل نمی‌گیرد زیرا تقابل شخصیت‌های فرعی به صورت «ساختار پدرسالارانه خانواده» (Weber, 1978: 411) نمایانده می‌شود و برادر بزرگ در نقش سرپرست خانواده عهده‌دار ریاست کردن بر تمام اعضا می‌شود و همین نظام به صورت کلیت نقش‌های شخصیتی آنها و دیالوگ‌هایشان در خصوص نهی مرد از انجام خودکشی بروز پیدا می‌کند.

۸- نتیجه‌گیری

این مقاله با بررسی تطبیقی دو نمایشنامه شب بخیر مادر اثر مارشا نورمن و دست بالای دست اثر غلامحسین ساعدی (گوهرمراد) نشان داد که چگونه هر دو نویسنده مرگ‌خواهی را به عنوان یک پدیده پیچیده انسانی و اجتماعی در قالب روایتی نمایشی با مضمونی مشابه به تصویر می‌کشند. مفهوم مرگ‌خواهی در هر دو اثر نه تنها به عنوان نتیجه بحران‌های روانی و انزوای فردی، بلکه به عنوان واکنشی به تضادها و نابرابری‌های اجتماعی نشان داده می‌شوند.

در شب بخیر مادر تمرکز بر روی روابط خانوادگی و تأثیرات بیماری‌های روانی بر انتخاب‌های فردی مرگ‌خواهانه است. این نمایشنامه با استفاده از بسط دیالوگ‌ها و نظرات شخصیت مرگ‌خواه به درک عمیق‌تری از انزوا و تأثیر آن بر تصمیم‌گیری‌های

بنیادین فرد می‌پردازد. ازسوی دیگر «دست بالای دست» مرگ‌خواهی را در چارچوب تبعیض‌های اجتماعی-خانوادگی مورد کنکاش قرار می‌دهد، اگرچه بر آنها تمرکز نکرده و علل آن را مورد واکاوی قرار نمی‌دهد.

هر دو نمایشنامه به تأثیرگذاری و نفوذ عمیق محیط اجتماعی و خانوادگی بر فرد و چگونگی تأثیر این عوامل در تمایلات مرگ‌خواهانه او می‌پردازند. این آثار به‌خوبی نشان می‌دهند که چگونه مسائلی مانند انزوا، ناامیدی، بیماری‌های روانی و سرکوب اجتماعی می‌توانند در اندیشه و رفتار افراد نقش بسزایی داشته باشند. و درنهایت مرگ‌خواهی به-عنوان یک انتخاب شخصی و نهایی برای پایان دادن به رنج‌های درونی به تصویر کشیده می‌شود. دو نویسنده با استفاده از عناصر روایی مانند شخصیت‌پردازی-شخصیت‌های مرگ‌خواه و شخصیت‌های مقابل آن- سعی بر آن داشته‌اند که مضمون موردنظر خویش را در قالب روایتی نمایشی به تصویر بکشند. نورمن با کمک گرفتن از موقعیت تک‌مکان و تداوم زمانی و همچنین استفاده از شخصیت مادر به‌عنوان تنها شخصیت مقابل فرد مرگ‌خواه که در صحنه حضور دارد، در قالب دیالوگ‌ها به چگونگی شکل‌گیری و نمود تصمیم مرگ‌خواهی می‌پردازد. حال آنکه ساعدی با پرداخت کمتری نسبت به نورمن، چنین مضمونی را مورد واکاوی قرار می‌دهد که می‌توان آن را ریشه در سنت‌های فرهنگی جامعه وی در خصوص چنین موضوعی دانست.

هر دو اثر با استفاده از ساختارهای دراماتیک مختلف، نقش محیط و ارتباطات فردی در تقابل با مفهوم مرگ را بررسی می‌کنند و به ما نشان می‌دهند که چگونه شخصیت‌ها با تنهایی‌های درونی و خارجی خود دست‌وپنجه نرم کرده و درنهایت تصمیم به عملی ساختن آن می‌گیرند. به‌منظور پژوهش‌های پیش رو دو نمایشنامه موردنظر پژوهش حاضر این فرصت را به ما می‌دهند که بر روی ظرفیت‌های فلسفی و انتقادی مرگ‌خواهی به‌عنوان یک عمل خودآگاهانه و اجتماعی تأمل کنیم و این ظرفیت را در قالب نظم‌های روایی شامل ادبیات داستانی یا نمایشی در اختیار نویسندگان این حوزه قرار دهیم.

منابع

اسمایی، سام. (۱۳۹۲). *نمایشنامه نویسی: ساختارکنش*. ترجمه صادق رشیدی و پرستو جعفری. تهران: افراز.

- اشنایدمن، ادوین. (۱۳۹۲). *روانشناسی خودکشی: ذهن خودکشی‌گر*، ترجمه مهرداد فیروزبخت. تهران: روانشناسی و هنر.
- باشمکی، سمیرا و پارسا، شمس. (۱۳۹۶). «مایگان‌شناسی تطبیقی در پرتوی بازنمایی ادبی شخصیت‌های اصلی در داستان‌های شخصیت‌محور تائیس از آناتول فرانس و شیخ صنعان از عطار». *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۴ (۱۸)، ۲۹-۵۷.
- پولتی، ژرژ. (۱۴۰۰). *سی‌وشش وضعیت نمایشی*، ترجمه جمال آل‌احمد و عباس بیاتی. تهران: سروش.
- خانمحمدی، محمدحسین؛ دهقانپور، عدالت. (۱۳۹۵). «بررسی مضمون مرگ در مجموعه داستانی عزاداران بیل غلامحسین ساعدی». *کنگره بین‌المللی زبان و ادبیات*، مشهد.
- راد، آسیه و اطهاری نیک‌عزم، مرضیه. (۱۴۰۱). «بررسی تطبیقی حکایت نمرود در افسانه‌ی قرون ویکتور هوگو و تفسیر رشیدالدین میبدی». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۱۰ (۱)، ۵۳-۷۶.
- رضاییان، محسن. (۱۳۹۲). «پیشگیری از خودکشی در کشورهای در حال توسعه: موضوعی در اولویت». *تحقیقات نظام سلامت*، ۹ (۵)، ۴۴۱-۴۴۸.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۶). *ارسطو و فن شعر*، تهران: امیرکبیر.
- ساعدی، غلامحسین. (۱۳۵۴). *خانه‌روشنی*. تهران: امیرکبیر. *نمایشنامه*.
- فارسیان، محمدرضا؛ قادری، فاطمه. (۱۳۹۸). «بازتاب مفهوم مرگ در اندیشه آلبر کامو و صادق هدایت». *مطالعات زبان و ترجمه*، ۵۲ (۳)، ۱۰۱-۱۲۰.
- فیستر، مانفرد. (۱۳۹۵). *نظریه و تحلیل درام*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
- قربانی پس‌ویشه، مهران؛ تاج‌بخش، پروین. (۱۳۹۶). «بررسی مرگ از منظر اجتماعی در داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی». *نهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، بیرجند.
- قنادان، محبوبه؛ علوی مقدم، مهیار؛ فیروزی مقدم، محمود و خیرآبادی، سهند. (۱۴۰۱). «واکاوی درون‌مایه نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی و تأثیرپذیری از نمایشنامه‌های سنتی و مدرن اروپایی». *ماهنامه جامعه‌شناسی سیاسی/ایران*، ۵ (۳)، ۶۶۹-۶۹۳.
- doi: 10.30510/psi.2022.316660.2678
- کوچک‌منش، لیلا. (۱۳۹۴). «مرگ در فلسفه موريس بلانشو». *در ادبیات و مرگ*. بلانشو، موريس و دیگران، ترجمه لیلا کوچک‌منش. تهران: گام نو. ۹-۴۷.
- ملایوسفی، مجید و باقری، محمدرضا. (۱۳۹۵). «انسان جدید و مسأله مرگ: نگاهی به نظریه الیزابت کوبلر راس». *پژوهش‌نامه ادیان*، دوره ۱۰ (۲۰)، ۱۳۳-۱۵۰.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۳). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*، تهران: سمت.

نورمن، مارشا. (۱۳۸۹). *شب به‌خیر مادر*. ترجمه حمید احیاء. تهران: تجربه. نمایشنامه.
یوسفیان کناری، محمدجعفر؛ امیرشاه کرمی، شهرزاد. (۱۳۹۹). «تحلیل ساختاری فرم‌های پیرنگ
نمایشی نمونه مطالعاتی؛ هیولاخوانی (نغمه ثمینی) و کبوتری ناگهان (محمدچرمشیر)». *نامه
هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۱۰ (۲۰)، ۵-۲۰.

- Jafari, AA. & Kiaei, Sh. (2015). "Lacanian Psychoanalytical Theories in Marsha Norman's 'Night, Mother'". *International Journal of Applied Linguistics & English Literatur*, Vol 4 (3), 138-143.
- Kaplon, M. P. (2012). "Food, Love and Death in Norman's 'night Mother'". *Inquiries Journal/Student Pulse*, 4(06), 1-2.
- Salari Far, A. & Ghaemmaghami, A. S. (2018). "Les figures de la solitude dans Le Premier Homme, reflet des fantasmes d'Albert Camus". *Revue des Études de la Langue Française*, 10(1), 15-30. doi:10.22108/relf.2018.104512.1024
- Sigrist, M. (2015). "Death and the Meaning of life". *Philosophical Papers*, 44(1), 83-102. <https://doi.org/10.1080/05568641.2015.1014541>
- Tyler, L. (2019). *Understanding Marsha Norman*, University of South Carolina Press, Columbia, South Carolina, ebook.
- Wyder, M., & Ward, P. & De Leo, D. (2009) "Separation as a suicide risk factor". *Journal of Affective Disorders*, (116), 208-213.
- Weber, M. (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*, Volume 2, (Eds.). G. Roth & C. Wittich. Publisher University of California Press.

روش استناد به این مقاله:

گوهریاد، مریم. و دبیرنیا، محمدرضا. (۱۴۰۳). «تحلیل مفاهیم مرگ‌خواهی در نمایشنامه‌های «دست بالای دست» از غلامحسین ساعدی و «شب بخیر مادر» از مارشا نورمن: یک مطالعه تطبیقی». *نقد و نظریه ادبی*. ۱۹ (۲): ۱۷۱-۱۸۷.
DOI:10.22124/naqd.2025.29086.2635

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi (Literary Theory and Criticism)*.



This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پرتال جامع علوم انسانی