درهم‌تنیدگی واقعیت و خیال: مطالعهٔ تطبیقی نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* و فیلم *رز ارغوانی قاهره*

بهروز محمودی بختیاری، دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران[1]
تکتم نوبخت، کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران

چکیده

لوییجی پیراندللو از دو جهت در مطالعات سینمایی جایگاهی قابل‌توجه دارد: نخست به اعتبار درون‌مایهٔ آثارش که مبتنی بر جست‌وجوی مفهوم حقیقت، مرز میان واقعیت و خیال، و نسبت بین آنهاست؛ و دوم به اعتبار تأثیراتی که در حوزهٔ سینما (چه در زمینهٔ نگارش و چه در زمینهٔ تولید) از خود به جا گذاشته است. وودی آلن هم از جمله سینماگرانی است که آثار متعددی تحت تأثیر فضای فکری پیراندللو خلق کرده است. فیلم *رز ارغوانی قاهرهٔ* آلن شاخص‌ترین این آثار است که مؤلفه‌های مشترکی با نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* به قلم پیراندللو دارد. چالش میان واقعیت و خیال که دست‌مایهٔ اصلی این دو اثر است همانندی‌هایی را در پرداخت این دو اثر رقم می‌زند: نمایش در نمایش (سیالیت مکان)، واقعیتِ شخصیت‌های خیالی در مقابل سیالیت شخصیت‌های واقعی و واپس‌زدگی ناشی از جنگ از آن جمله است. در این مقاله ابتدا تفکر پیراندللو و عوامل مؤثر بر این نگرش و تأثیرش بر سینما و سپس همانندی‌های نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* و فیلم *رز ارغوانی قاهره* بررسی می‌شود. *رز ارغوانی قاهره* را می‌توان تبلوری از تأثیرپذیری سینما از ادبیات نمایشی دانست، چرا که در آن، آلن رؤیای پیراندللو را مبنی بر به تصویر کشیدن نمایش‌نامه‌اش محقق ساخته است.

کلیدواژه‌ها: *رز ارغوانی قاهره*، *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده*، واقعیت و خیال، وودی آلن، لوییجی پیراندللو

---

1. Email: mbakhtiari@ut.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

در میان فیلمسازان معاصر سینمای جهان، وودی آلن[1] بواسطه نوع برخوردش با آثار ادبی و سینمائی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. از نمونه‌های موفق کارهای وودی آلن در این زمینه می‌توان به *عشق و مرگ*[2] (۱۹۷۵) (نقیضه‌ای بر آثار مشهور ادبیات روسیه از قبیل *جنگ و صلح* و *آناکارنینا*)، *هانا و خواهرانش*[3] (۱۹۸٦) با نگاهی به فیلم *روکو و برادرانش*[4] اثر لوکینو ویسکونتی[5] (۱۹٦۰) و *فانی و الکساندر*[6] اثر اینگمار برگمان[7] (۱۹۸۲)، *جنایت و بزهکاری‌ها*[8] (۱۹۸۹) با نگاهی به رمان *جنایت و مکافات* داستایفسکی[9]، و *رز ارغوانی قاهره*[10] (۱۹۸۵) با نگاهی به فیلم پسر شرلوک هولمز (*شرلوک کوچک*[11]) (۱۹۲٤) اثر باستر کیتون[12] و نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده*[13] اثر لوییجی پیراندللو اشاره کرد، که مورد آخرْ موضوع پژوهش حاضر است.

در نگاه اول، *رز ارغوانی قاهره* مؤلفه‌های مشترکی با نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* دارد که چالش میان واقعیت و خیال، که دست‌مایهٔ اصلی این دو اثر است، به طور ضمنی اغلب این مؤلفه‌ها را پوشش می‌دهد. این مؤلفه‌ها عبارتند از: تکنیک نمایش در نمایش (سیالیت مکان)، تضاد شخصیت خیالی و واقعی (و اصل تقابل شخصیت‌های خیالی با شخصیت‌های واقعی) و واپس‌زدگی ناشی از جنگ. پرسش پژوهش حاضر این است که آیا این شباهت‌ها تصادفی هستند یا می‌توان تأثیری نظام‌مند از نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* را در فیلم *رز ارغوانی قاهره* مشاهده کرد. این شباهت تا چه میزان از جهان‌بینی مشترک پدیدآورندگان دو اثر ناشی می‌شود؟ این جهان‌بینی تا چه اندازه از زندگی شخصی و تا چه اندازه از شرایط اجتماعی حاکم بر زندگی دو هنرمند و تبعات روانی ناشی از آسیب های جنگ برآمده است؟

---

1. Woody Allen
2. *Love & Death*
3. *Hannah and her sisters*
4. *Rocco and his brothers*
5. Luchino Visconti
6. *Fanny and Alexander*
7. Ingmar Bergman
8. *Crimes and Misdemeanors*
9. Fyodor Dostoyevsky
10. *The Purple Rose of Cairo*
11. *Sherlock Jr.*
12. Buster Keaton
13. *Six Characters in Search of an Author*

برای پاسخ به این پرسش‌ها، پس از مروری بر جهان‌بینی حاکم بر آثار پیراندللو، به عنوان یکی از شخصیت‌های ادبی تأثیرگذار در سینما، با بررسی فیلم *رز ارغوانی قاهره* به مطالعهٔ همانندی‌های جهان‌بینی پیراندللو و وودی آلن می‌پردازیم و تأثیر یکی از مهم‌ترین آثار پیراندللو، یعنی *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده*، را بر این فیلم می‌کاویم. انگیزهٔ ما در مطالعهٔ مضامین و بن‌مایه‌های مشترک این دو اثر همان سه دلیل اساسی و مهمی است که زیگبرت سالمن پراور در کتاب *درآمدی بر مطالعات تطبیقی* خود بیان کرده است: نخست این‌که بررسی مضمون‌ها و بن‌مایه‌ها به ما کمک می‌کند تا دریابیم نویسنده چه موضوعی را برگزیده و چگونه از این موضوع در زمان‌های مختلف استفاده کرده است؛ دوم، مضمون‌شناسی به ما کمک می‌کند که روح جوامع مختلف را در دوران‌های مختلف بررسی کنیم؛ و سوم، از رهگذر مضمون‌شناسی می‌توانیم اطلاعاتی جالب‌توجه و کاربردی را در سبک‌شناسی ژانرهای گوناگون دریابیم و ببینیم که چگونه این مضامین در سبک‌ها یا ظروفی دیگر بازنمایی شده‌اند (پراور ۹۳-۹۵).

زیربنای فکری آثار پیراندللو

مطالعهٔ آثار پیراندللو نشانگر این است که او همواره در نمایش‌نامه‌هایش دلمشغول یک اصل است: مقابل هم قرار دادن تصویر واقعی انسان (حقیقت انسان) و تصویر خیالی (تصویر آرمانی) او، مانند انسانی که در مقابل آینه ایستاده است و از خود می‌پرسد کدام را می‌توان باور کرد؟ تصویری که من از خود دارم یا تصویری که دیگران از من می‌بینند؟ این دوگانگی در آثار متعددی از پیراندللو قابل ردیابی است. مثلاً در نمایش‌نامهٔ *هانری چهارم*، از آثار مشهور پیراندللو، شخصیت اصلی به دنبال سقوط از اسب در هنگام سوارکاری، خود را امپراتور آلمان می‌پندارد و نزدیکانش نیز در این توهم با او همراه می شوند. این فضای جدید آن‌چنان او را در خود حل می‌کند که پس از بهبودی نیز تمایلی به خروج از آن ندارد و همچنان بر ادامهٔ آن اصرار می‌ورزد. در قسمتی از نمایش‌نامه، شخصیت هانری، وقتی از جنون برمی‌گردد، می‌گوید:

> هانری: ...زنی می‌خواد مرد باشه... پیری می‌خواد جوون باشه... – و هیچ‌کس هم نه دروغ می‌گه نه بازی درمیاره. در این شکی نیست: هرکس یه چیزی از خودش ساخته و با اعتقاد

کامل به اون چسبیده. ...آه اگه بدونین من چقدرشو مقابل خودم دیدم! قیافه‌ای که مال خودم بود، ولی اون‌قدر وحشتناک بود که نتونستم نگاهش کنم (پیراندللو، ۱۳٤٦: ۵۵-۵٦).

شخصیت هانری در تمنای دیده شدن است و این دیده شدن را تنها وقتی به دست می‌آورد که در نقش هانری باشد. انگار انسان این شیوهٔ زندگی را بر خود تحمیل می‌کند تا به اتفاق این شخصیت دوم در برابر آسیب‌های زندگی از خود دفاع کند (مینیون ۲۳۸).

ردپای این جهان‌بینی را احتمالاً باید در زندگی شخصی پیراندللو جست‌وجو کرد، چرا که همسر، دختر و خواهر او به بیماری شیزوفرنی مبتلا بودند و این اختلال روانیِ خانوادگی تبدیل به دست‌مایهٔ خلق آثار پیراندللو شد. در حقیقت، طبیعت نویسندگی او به کمکش شتافت و زمینهٔ خلق شاهکار او را فراهم ساخت؛ به گفتهٔ دیگاتیانی، «برخلاف مردم معمولی که از چنین فضایی رنج می‌برند، یک نویسنده چنین چیزی را تبدیل به طلا می‌کند» (دیگاتیانی[1] ۲٦). پیراندللو یکی از پایه‌ها و مشخصه‌های اصلی شیزوفرنی، یعنی اختلال در تشخیص واقعیت و خیال، را نقطهٔ عزیمت و دست‌مایهٔ تعدادی از مهم‌ترین آثارش قرار داد. از *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* گرفته تا ادامهٔ آن، یعنی نمایش‌نامهٔ *امشب از خود می‌سازیم*[2]، و *آن‌طور که مرا می‌خواهی*[3] و *هانری چهارم* (همان).

علاوه بر این، زادگاه پیراندللو، سیسیل، منبع الهامی غنی برای آفرینش شخصیت‌های گوناگون بود. شخصیت‌های متأثرکننده، هراس‌آور و گرفتار هوس‌ها و تمایلات متضاد. انسان‌هایی که مدام با واقعیت و خیال در ستیزند. در برخی از آثار او، شخصیت‌ها علیه صورتکی که بر آنان تحمیل شده است قیام می‌کنند. بعضی آن را می‌پذیرند و در بعضی دیگر صورتک به تدریج محو و واقعیت پشت آن آشکار می‌شود. رودررو شدن با واقعیت بی‌پرده اوج دراماتیک آثار پیراندلو است (خلج ۲۱۳).

بخش دیگری از زیربنای فکری پیراندللو را می‌توان در رابطهٔ میان آثار او با فلسفه جست‌وجو کرد. در میان فیلسوفان و متفکران، آنری برگسون[4] و افکار او دربارهٔ «شهود» می‌تواند راهنمای بسیار کارامدی برای شناخت جهان آثار پیراندللو باشد. برگسون از

1. Digaetani
2. *Tonight We Improvise*
3. *As you desire me*
4. Henry Bergson

فیلسوفان معاصر پیراندللو است. در فلسفهٔ او، جهان‌شناسی با بحث معرفت رابطه‌ای بسیار نزدیک دارد. به عقیدهٔ او، عقل از درک واقعیت نهایی ناتوان است و بر همین اساس، فلسفهٔ برگسون را مظهر جنبش ضدعقلانی در عصر حاضر معرفی می‌کنند (دورانت ۹٤). جهان، در نظر برگسون، از دو بخش جدا از هم، یعنی «ماده» و «شعور» یا همان شهود، تشکیل شده است. پیراندللو هم، مانند برگسون، جهان را حاوی دو قطب ماده و شعور می‌پندارد و ذهن و درونیات انسان از منظر او جایگاه شاخصی دارند و شکل‌دهندهٔ واقعیت عقلانی انسان هستند. «این نویسنده همواره در صدد بود که تئاتر را ناگزیر سازد تا طرز فکر و تلقی جدیدی را منعکس سازد. این طرز تفکر عمدتاً ذهنی است و درام‌های وی اگر ذهنی نباشند در حقیقت هیچ نیستند و تم‌های اصلی آنها که به شیوه‌ای دراماتیک و اکسیونی بسیار دقیق تجسم یافته است نسبیت زندگی ذهنی انسان‌هاست. *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* بازتاب نکات بدیعی از اندیشه‌های او دربارهٔ زندگی و تئاتر است» (خلج ۲۱۲).

پیراندللو معمولاً در آثار خود مسئلهٔ عمده‌ای را مطرح می‌کند که قابل حل نیست زیرا هر یک از شخصیت‌های نمایش‌نامه حقیقت را به سیاق خود تعبیر می‌کند. بنابراین، پیراندللو با شکّی منطقی به اعتبار رهیافت علمی در مورد حقیقت می‌نگرد زیرا رهیافت علمی در حقیقت به معنای مشاهدهٔ مستقیم واقعیت است، در حالی که به نظر می‌رسد حقیقت در نظر پیراندللو کاملاً شخصی و ذهنی است (براکت ۱۳۹). به گفتهٔ اسکار براکت در کتاب *تاریخ تئاتر جهان*، دغدغهٔ اصلی پیراندللو رابطهٔ میان هنر و طبیعت انسانی بوده است: «از آنجا که حقیقت همواره در حال تغییر است و هنر، پس از آن‌که خلق شد، برای ابد ثابت می‌ماند، بنابراین تئاتر در نظر او قانع‌کننده‌ترین هنرها محسوب می‌شود چرا که یک نمایش‌نامه در هر اجرا لزوماً تغییر می‌یابد. از این رو، پیراندللو تئاتر را به مجسمه‌ای زنده تشبیه می‌کرد، اما چون به گمان او حتی واقع‌گراترین نمایش‌نامه‌ها تنها قادرند تعبیر یا تقلید مسخره‌ای از حقیقت را عرضه کنند لذا راه حل این مشکل را تنها در نوشتن نمایش‌نامه‌های فیلسوفانه‌ای می‌یافت تا واقعیت بتواند در حالت تغییر مداوم بررسی شود» (همان).

در اهمیت نگاه فلسفی پیراندللو به جهان، همچنین به این گفتهٔ اسکار براکت استناد می‌کنیم: «پیراندللو تأثیر عمیقی بر عصر خود باقی گذاشت و شاید بتوان گفت هیچ

نویسنده‌ای به اندازهٔ او در رواج دیدگاه فلسفی در درام سهم نداشته است؛ دیدگاهی که نویسندگان پس از جنگ جهانی دوم از آن دست برنداشتند» (همان ۱۳۸).

پیراندللو و سینما

دوران فعالیت ادبی پیراندللو مصادف است با اوج‌گیری صنعت سینما در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰. در این سال‌ها (به ویژه در سینمای ایتالیا) بسیاری از چهره‌های ادبی شاخص این کشور جذب صنعت سینما شدند. جووانی ورگا[1]، گوئیدو گوتزانو[2]، لوچو دامبرا[3]، لوچانو زوکولی[4]، گابریلِه دانونتزیو[5]، مارکو پراگا[6] و خود پیراندللو از این دسته نویسندگان بودند (نالف[7] ٤١). بدون شک، انگیزه‌های مالی و دریافت دستمزدهای گزاف در این همکاری بی تأثیر نبود اما توجه پیراندللو به سینما، جدا از انگیزه‌های مالی، از جنس دیگری بود. این رسانهٔ جدید به لطف امکانات تازه‌اش به شدت توجه زیباشناسانهٔ او را جلب کرده بود. پیراندللو می‌کوشید میان نظریه‌های مطرح سینمایی و دنیای تئاتر پلی ارتباطی ایجاد کند. در جهان سینما، یکی از کسانی که پیراندللو را سخت تحت تأثیر قرار داد سرگئی آیزنشتاین[8] بود. نظریه‌های آیزنشتاین و به خصوص استفادهٔ او از عنصر صدا و گفتار متن بسیار مورد توجه پیراندللو قرار گرفت، به طوری که به جدیت به دنبال آزمایش آن در صحنهٔ تئاتر بود و به این می‌اندیشید که اگر صدایی از خارج صحنه، به مانند گفتار متن فیلم، در صحنه پخش شود چه تأثیر دراماتیکی ایجاد خواهد کرد (همان).

دیدگاه‌های تئاتری پیراندللو و نگاهی که به سینما و تئاتر داشت در فیلمسازان نسل آیندهٔ او به خوبی مشهود است. از مهم‌ترین این چهره‌ها می‌توانیم به ژان لوک گدار[9] اشاره کنیم. خود گدار در این باره می‌گوید: «من از فرم مستندگونه استفاده کردم تا به

1. Giovanni Verga
2. Guido Gozzano
3. Lucio D'Ambra
4. Luciano Zuccoli
5. Gabriele D'Annunzio
6. Marco Praga
7. Nulf
8. Sergei Eisenstein
9. Jean- Luc Godard

تخیل شکلی واقعی ببخشم. من بسیار علاقه‌مند هستم که *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* را به فیلم برگردانم تا به شکلی سینمایی نشان بدهم که تئاتر چیست» (همان). گدار در فیلم‌هایی مانند *ازنفس‌افتاده*[1] (۱۹۵۹)، سرباز کوچک[2] (۱۹۶۰) و زن زن است[3] (۱۹۶۱) به روشنی تأثیر موتیف‌های پیراندللویی را نشان داده است. از بین سینماگران دیگری که تحت تأثیر پیراندللو بوده‌اند، می‌توان به اینگمار برگمان[4] و ژان رنوار[5] اشاره کرد. برگمان، که او نیز از دنیای تئاتر به سینما آمده بود، در فیلم *زندان*[6] (۱۹۴۸)، هم در ساختار و هم در طراحی شخصیت‌ها، آشکارا تحت تأثیر *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* بود (همان ٤٤). او در فیلم دیگر خود با نام *چشمان شیطان*[7] (۱۹۶۰) نیز این رویه را در پیش گرفت و از راوی داستان نه فقط به عنوان یک روایتگر بلکه به عنوان مداخله‌گر در صحنه‌های فیلم استفاده کرد. ژان رنوار نیز در فیلم *کالسکهٔ طلایی*[8] (۱۹۵۲)، که دربارهٔ یک گروه تئاتری کمدیادلارته در قرن هجدهم است، مستقیماً به سنت پیراندللویی بازمی‌گردد و، با استفاده از شیوهٔ بازی در بازی، رشته‌ای پیچیده از واقعیت و خیال را به وجود می‌آورد. خود رنوار در این باره می‌گوید: «پیراندللو بر بسیاری از درام‌نویسان مدرن تأثیر گذاشته است. او پنجرهٔ تازه‌ای با انبوهی از خیال‌پردازی را به افق‌های بی‌انتها باز کرد و من نیز، مانند بسیاری دیگر، از آن هوا قدری تنفس کردیم» (بیشاپ[9] ۱٤۳).

البته پیراندللو همان گونه که تأثیرات بسیاری بر نگاه سینماگران مدرن گذاشت از سینما نیز تأثیرات بسیاری پذیرفت. او، پس از چند تجربهٔ ناموفق در زمینهٔ فیلم‌نامه‌نویسی، در ۱۹۱٦ رمان *دفترهای سرافینو گوبیوی فیلمبردار*[10] را منتشر کرد. این اثر تلاشی بود برای نوشتن داستان‌هایی که بیش از ادبی بودن سینمایی باشند و

1. *Breathless*
2. *Little Soldier*
3. *Une femme est une femmes*
4. Ingmar Bergman
5. Jean Renoir
6. *Prison* (*fangelse*)
7. *The Devil's eyes*
8. *Le carrosse* (*The Golden Coach*)
9. Bishop
10. *Shoot! The Notebook of Serafino Gubbio Cinematograph Operator*

محـدودیت جهـان داسـتانی را بشـکنند. در ایـن اثـر، مـا شـاهد کـات، فـلاش‌بـک، فلاش‌فوروارد و بسیاری از فرم‌های سینمایی هستیم؛ حتی بخشی از رمـان بـه صـورت سناریو نوشته شده است و خواننده با این کار میان دنیای واقعی و تخیلی قرار می‌گیـرد. این کتاب شرح و بیانی است فیلسوفانه از سینما، نه تنها به عنوان یک رسانه و فرم تازهٔ هنری بلکه به عنوان منظری تازه از زندگی مدرن (نالف ٤٣).

فعالیت پیراندللو در عالم سینما تنها به اینجا ختم نمی‌شـود. او در دهـهٔ ۱۹۲۰ بـه همراه آرنالدو فراتیلی[1] و اومبرتو فراچیا[2] کمپانی فیلم تپسی[3] را تأسیس کرد. سیاستِ این کمپانی ساختنِ فیلم‌هایی بود که با نگاهی به آثار ادبی جهان ساخته شـده باشـند. *شب رمانتیک*[4] (۱۹۲۰) بر اساس داستانی از ادگار آلن پو[5]، *ایندیانا*[6] (۱۹۲۱) بر اساس داستانی از ژرژ ساند[7]، و فیلم *رُز*[8] (۱۹۲۱) بر اساس داستانی از پیراندللو محصول این کمپانی بود (داوینچی نیکولز و اُکیـف بـاتزونی[9] ٢٤). یکـی از بهتـرین اقتبـاس‌هـای سینمایی از آثار پیراندللو اثری بود با نام *فولاد*[10] (۱۹۳۳) به کارگردانی والتر روتمن[11]. این اثر پل ارتباطی پیراندللو با نئورئالیسم ایتالیاست که پس از جنگ جهـانی دوم بـه وجود آمد و الهام‌بخش پرچمداران نئورئالیستی مانند چزاره زاواتینی[12] و امثال او شد (وردونـه[13] ٢٢٦). پیرانـدللو در ۱۹۳۰ بـا همکـاری آدولـف لنتـز[14] سـناریوی *شـش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* بر اساس نمایش‌نامهٔ مشهور خودش را نوشت که البته هرگز به فیلم در نیامد، زیرا پیراندللو اعتقاد داشت این اثر بیشتر متکی بـر زبـان است تا تصویر. این گفتهٔ او به روشنی نشان می‌دهد که پیراندللو تا چه حد بـه جـدا بودن زبان سینما از تئاتر اشراف داشته است (نالف ٤٧).

---

1. Arnaldo Fratieili
2. Omberto Fracchia
3. Tepsi
4. *A Romantic Night*
5. Edgar Allan Poe
6. *Indiana*
7. George Sand
8. *The Rose*
9. Da Vinci Nichols & O'Keefe Bazzoni
10. *Steel* (*Acciaio*)
11. Walter Ruttman
12. Cesare Zavattini
13. Verdone
14. Adolf Lantz

شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده و *رز ارغوانی قاهره*: تجسم درهم‌تنیدگی واقعیت و خیال

تلاقی تخیل و واقعیت و رودررویی شخصیت‌های واقعی و تخیلی که ویژگی مهم آثار نمایشی پیراندللو است در تعداد قابل‌توجهی از آثار وودی آلن نیز مشاهده می‌شود. از نمونه‌های شاخص آن می‌توان به *دوباره اون آهنگو بزن سَم*[1] اشاره کرد که شخصیت اصلی فیلم همواره در کنار روح همفری بوگارت[2] زندگی می‌کند و سایهٔ این شخصیت در همه جای زندگی او حضور دارد. آلن این دیدگاه را در *خاطرات هتل استارداست*[3]، که با نگاهی به فیلم *هشت و نیم*[4] (۱۹۶۳) فلینی[5] ساخته شده است، ادامه می‌دهد. در این فیلم، فیلمسازی به نام سندی بیتس[6] (که نقش او را خود آلن بازی می‌کند) با خاطرات و زنان زندگی گذشته‌اش محاصره می‌شود. این دیدگاه همچنین در اثر دیگر او با نام *شالوده‌شکنی هری*[7] (۱۹۹۷) بیشتر گسترش می‌یابد. در این فیلم، آلن در نقش هری بلاک[8] ظاهر می‌شود، نویسنده‌ای که از زندگی خود و شخصیت‌های اطرافش برای نوشتن داستان استفاده می‌کند و در محاصرهٔ دو دسته از شخصیت‌ها قرار می‌گیرد.

اما اوج تأثیر پیراندللو بر آثار وودی آلن را می‌توانیم در *رز ارغوانی قاهره* مشاهده کنیم، به ویژه تأثیری که آلن از نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* گرفته است.

بازی با مرز واقعیت و خیال دست‌مایهٔ اصلی پیراندلو در نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* و وودی آلن در فیلم *رز ارغوانی قاهره* است. این دو با ایجاد تقابل میان جهان حقیقی و غیرحقیقی به خاصیت مکمل بودن این دو جهان برای هم اشاره می‌کنند. برای درک توضیحات فوق، ارائهٔ طرح کلی نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* الزامی به نظر می‌رسد.

---

1. *Play It Again, Sam*
2. Humphrey Bogart
3. *Stardust Memories*
4. *8 1/2*
5. Federico Fellini
6. Sandy Bates
7. *Deconstructing Harry*
8. Harry Block

یک گروه تئاتری در سالن نمایش مشغول تمرین نمایش‌نامه‌ای از پیراندللو هستند که ناگهان شش نفر ناشناس وارد سالن می‌شوند و ادعا می‌کنند که شخصیت‌های ناتمام یک نمایش‌نامه‌اند و در جست‌وجوی نویسنده هستند تا داستانشان را کامل کند. در ابتدا همه فکر می‌کنند که این شش نفر دیوانه‌اند ولی کارگردان، که توجهش جلب شده است، تصمیم می‌گیرد داستان آنان را به روی صحنه بیاورد. شخصیت‌ها اصرار دارند که فقط خودشان قادرند نقش خودشان را بازی کنند؛ بدین ترتیب گروه تئاتر مشغول تماشای آنها می‌شود. سپس کارگردان از بازیگران گروه می‌خواهد که نقش این شش نفر را ایفا کنند اما شش شخصیت به شدت به خنده می‌افتند و کارگردان می‌خواهد که خودشان نقششان را ادامه بدهند. بدین ترتیب، فضایی به شکل بازی در بازی به وجود می‌آید که مدام میان واقعیت و خیال در رفت‌وآمد است.

این شش شخصیت به دنبال آن هستند که خودشان زندگیشان را تعریف کنند، به وجود خویش اصالت ببخشند و سرانجام صاحب هویت شوند. شاید بتوان این اثر را در یک کلام مقدمه‌ای بر اگزیستانسیالیسم مدرنی دانست که بعدها ظهور کرد. در میان سینماگران معاصر جهان، میان وودی آلن و پیراندللو شباهت‌های بسیاری وجود دارد. «نام وودی آلن در عالم سینما بیش از هر چیز با زیبایی‌شناسی اکتشاف شخصیت انسان و طبیعت زندگی و تضاد آن با مرگ مترادف است» (نالف ۵۳). همانند نوشته‌های پیراندللو، بسیاری از آثار آلن نیز متمرکز بر این پرسش اساسی است که زنده بودن چه معنایی دارد. در حقیقت آثار آلن نیز مانند پیراندللو از دیدگاه اگزیستانسیالیستی مدرنی اشباع شده است که رگه‌هایی از معناباختگی و ناگزیری و چاره‌ناپذیر بودن مرگ در آن به وضوح دیده می‌شود. این ویژگی در بزرگ‌ترین موفقیت هنری و تجاری توأمان او، یعنی *آنی هال*[1] (۱۹۷۷) گرفته تا آثاری مانند *عشق و مرگ*، *خاطرات هتل استارداست* و *دوباره اون آهنگو بزن سَم* (۱۹۷۲) به وضوح دیده می‌شود.

طرح کلی فیلم *رز ارغوانی قاهره* این قرار است: در دوران رکود اقتصادی، در نیوجرسی، زنی جوان و بی‌دست‌وپا به نام سیسیلیا[2] به همراه خواهرش در کافه‌ای

1. *Annie Hall*
2. Cecilia

پیشخدمت است. شوهرش مونک[1] کارش را از دست داده و نـه تنهـا بـه سیسـیلیا وفادار نیست بلکه درآمد اندک او را هم صـرف قمـار و الکـل مـی‌کنـد. سیسـیلیا همیشه برای تسکین خود به سینمای محله‌شان پناه می‌برد و هر فیلم را چنـد بـار می‌بیند. به ویژه شیفتهٔ فیلم *رز ارغوانی قاهره* و شخصیتی به نـام تـام باکسـتر[2] در فیلم است. سرانجام یک روز، در حین تماشای فیلم، تام باکستر سیسیلیا را خطاب قرار می‌دهد و علاقه‌اش را به او ابراز می‌کند و از پـردهٔ سـینما بـه دنیـای واقعـی می‌آید. این آغاز از بین رفتن مرز رؤیا و واقعیت و آشـوبی اسـت کـه بـه وجـود می‌آید. سرانجام سیسیلیا، این زن سرخورده که به رؤیاپردازی پناه آورده است، بـا رؤیای رفتن به هالیوود به همراه بازیگری که نقش تام باکستر را بازی مـی‌کنـد و آرزوی ستاره شدن در هالیوود، هم از تام باکستر خیالی و هم از شوهر واقعـی‌اش دست می‌کشد.

در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ هزاران مشتاق و علاقه‌مند به بازیگری و ستاره شدن راهی هالیوود می‌شدند. بر این اساس آثار بسیاری نوشـته شـد. اولـین نـوول امریکـایی دربارهٔ تأثیر اغواگر سینمای هالیوود بر زندگی مردم معمولی با نام *مرتـون سـینما*[3] اثر نویسنده‌ای بود به نام هری لئون ویلسون[4]. از این کتاب به قدری اسـتقبال شـد که هم در برادوی[5] اجرای موزیکـالی از آن بسـیار پرفـروش شـد و هـم در ۱۹۲٤ اقتباس سینمایی موفقی از آن در هالیوود به کارگردانی جیمز کـروز[6] سـاخته شـد. یک دهه بعد، گرترود استاین[7] آن را بهتـرین کتـاب دربـارهٔ امریکـای قـرن بیسـتم معرفی کرد (هاچینگز[8] ۹۳). این اثر به همراه درون‌مایهٔ نمایش‌نامهٔ *شش شخصـیت در جست‌وجوی نویسنده* دست‌مایهٔ وودی آلن برای خلق *رز ارغوانی قـاهره* شـد. در ادامه، به بررسی نقطهٔ اشتراک مهم نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجـوی نویسنده* و فیلم *رز ارغوانی قاهره* پرداخته می‌شود.

---

1. Monk
2. Tom Baxter
3. *Merton of the Movies*
4. Harry Leon Wilson
5. Broadway
6. James Cruze
7. Gertrude Stein
8. Hutchinngs

نمایش در نمایش (سیالیت مکان)

تکنیک نمایش در نمایش پیراندللو پاسخی تئاتری به نگرش دوقطبی بودن جهان است. اوج این تکنیک را می‌توان در دو اثر شاخص او، یعنی *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* و *امشب از خود می‌سازیم* مشاهده کرد. شیوهٔ تئاتر در تئاتر که پیراندللو در این اثر به کار می‌گیرد بعدها در نمایش‌نامه‌های *آن طور که مرا می‌خواهی* و *امشب از خود می‌سازیم* به نحو کامل‌تری دیده می‌شود (خلج ۲۱۲).

اولین وجه اشتراک *رز ارغوانی قاهره* با نمایش‌نامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* در مکان نمایشی و استفاده از شگرد نمایش در نمایش است. داستان هر دو این آثار در تماشاخانه اتفاق می‌افتد، با این تفاوت که در *رز ارغوانی قاهره* سالن سینما جای سالن تئاتر را گرفته است. سینما و تئاتر هردو مکان‌هایی هستند برای رؤیاسازی و فرار از واقعیت بیرونی.

پیراندللو برای نشان دادن تقابل شخصیت‌های خیالی و حقیقی و همچنین دنیای واقعی و دنیای خیالی از صورتک برای شخصیت‌های خیالی استفاده می‌کند و وودی آلن این کار را با سیاه‌وسفید نشان دادن فیلمی که بر پردهٔ سینما می‌گذرد و رنگی بودن دنیای حقیقی خود فیلم به انجام می‌رساند. تام باکستر فقط هنگامی که از درون پردهٔ سینما پا به بیرون می‌گذارد به رنگ دنیای واقعی (رنگی) درمی‌آید. تغییر دادن دکور صحنه و کارگردانی توسط شخصیت‌های خیالی، متناسب با داستان زندگی‌شان، در نمایش‌نامهٔ پیراندللو نمونهٔ دیگری از همین دست است که نشان از درهم‌تنیدگی خیال و واقعیت در دو اثر دارد؛ درهم تنیدن دو زندگی، نمایش در نمایش.

مکان در *رز ارغوانی قاهره* از واقعیت به وهم تغییر می‌یابد. گاهی مکان حقیقی همان مکان فیلمی (قاهره، برادوی) است که بر پرده می‌گذرد و گاه نیوجرسی و مردمانش. در *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* دکور صحنه، که متناسب با داستان شخصیت‌های نمایش بود به مکان زندگی شخصیت‌های خیالی تغییر جهت می‌دهد. شگرد نمایش در نمایش امکان سیال بودن مکان را برای جابه‌جایی میان واقعیت و رؤیا، یا میان مکان حقیقی و خیالی، برای دو مؤلف فراهم آورده است.

وودی آلن به عمد فضای فیلم را در دوران رکود اقتصادی ناشی از جنگ قرار داده است تا فقر و بیکاری در زندگی واقعی را در تقابل با آسایش و امید در زندگی خیالی قرار دهد؛ در این دوران سخت و فشار ناملایمتی‌ها تنها رؤیابافی (که ظهور سینما برای مردم مصیبت‌زده به آن جلوه‌ای تازه بخشید) می‌توانست تسلایی بر فقر و فلاکت مردم باشد.

تهیه‌کنندگان هالیوودی نیز به این امر واقف‌اند. در فیلم *رز ارغوانی قاهره* آنان زمانی که متوجه می‌شوند شخصیت‌های خیالی فیلم، در کلافگی انتظار برای بازگشت تام باکستر، به حقیقت وجودی خودشان اندیشیده و آمادهٔ طغیان‌اند تا بتوانند مانند تام به زندگی واقعی بیایند، ناامیدی خود را از سینما اعلام می‌کنند: «بهتره این صنعت بمیره. افراد واقعی زندگی‌های خیالی می‌خوان و افراد خیالی زندگی‌های واقعی.»

در *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده*، هنگامی که دخترخوانده داستان تلخ زندگی خود را بازگو می‌کند، کارگردان از به صحنه آوردن وقایع دردناک زندگی او ممانعت می‌کند و در پاسخ به اعتراض دختر، که این حقیقت است و نمی‌توان چشم بر حقیقت بست، می‌گوید: «همه چیز را، حتی اگر حقیقت باشد، نمی‌توان روی صحنه نشان داد» (پیراندللو، ۱۳۸۹: ۲۲) و این اشاره‌ای است به خیالی بودن صحنهٔ تئاتر و سینما، به ویژه در زمینهٔ کمدی در ابتدای ظهورش، که وظیفه داشت زندگی را زیباتر از آن‌چه در حقیقت هست نشان دهد. به تعبیر پیراندللو، «واقعی‌ترین نمایش‌نامه‌ها تنها قادرند تقلید مسخره‌ای از حقیقت را عرضه کنند» (براکت ۱۳۹).

در نمایش در نمایش پیراندللو شخصیت‌های واقعی با شخصیت‌های خیالی وارد چالش و تضاد چشمگیری می‌شوند که تا انتهای نمایشنامه ادامه می‌یابد. در فیلم *رز ارغوانی قاهره* نیز، پس از آن‌که شخصیت تام باکستر پا به دنیای واقعی می‌گذارد، چالش میان شخصیت‌های خیالی فیلم و شخصیت‌های واقعی حاضر در سالن سینما با هدف اثبات حقانیت خود آغاز می‌شود و تا انتهای فیلم به چشم می‌خورد. شگرد نمایش در نمایش (سینما در سینما) تقابل و تضادی را از دنیای خیالی و واقعی به دست می‌دهد که جز از طریق آن نمی‌شد حق مطلب را ادا کرد: به رغم تضادهای میان این دو گروه، هیچ کدام موفق به حذف دیگری نمی‌شوند، درست مانند جهان واقعی که در آن، حقیقت و رؤیا در هم آمیخته‌اند و در چالش مداوم هستند. همان

طور که در انتهای فیلم *رز ارغوانی قاهره*، سیسیلیا، که واقعیت تلخ جهان اطرافش او را دوباره به سالن سینما می‌کشد و او، در جست‌وجوی یک زندگی عاشقانه، رؤیای جدیدی را با شخصیت مرد فیلم جدید آغاز می‌کند، در نمایش‌نامهٔ پیراندللو نیز داستان شخصیت‌های خیالی چنان واقعی می‌نماید که در پایان، همهٔ شخصیت‌های واقعی از مرگ واقعی دختربچهٔ کوچک خانوادهٔ خیالی به حیرت می‌آیند و وحشت‌زده کار را تعطیل می‌کنند.

شرایط اجتماعی حاکم بر روزگار مؤلفان و واپس‌زدگی ناشی از جنگ

بر اساس تقسیم‌بندی اسکار براکت در کتاب *تاریخ تئاتر جهان*، تئاتر پیراندللو در بخشی با عنوان تئاتر در ایتالیا بین دو جنگ جهانی بررسی می‌شود. بعد از جنگ جهانی اول مکتب تازه‌ای در نویسندگی ایتالیا اعلام موجودیت کرد که معمولاً آن را تئاتر گروتسک می‌نامند. این اصطلاح از نمایشنامهٔ *صورت و صورتک*[1] نوشتهٔ لوییجی کیارللی[2] که نام فرعی‌اش یک گروتسک در سه پرده بود پیدا شد (براکت ۲۱۳). از دیگر مکاتبی که در ایتالیای پس از جنگ رخ داد مکتب فوتوریسم بود که در درام با نام «درام سنتیک» یا «درام مصنوعی» معرفی شد که ویژگی آن درام‌هایی کولاژمانند بود که ترکیبی از عناصر مختلف را نشان می‌داد. تأثیرپذیری پیراندللو از آیزنشتاین و مفاهیمی که از طریق تدوین و ترکیب تصاویر و تلفیق آواز و صدا و تصویر و غیره در تئاترهایش به کار می‌برد نمودی از این ویژگی است. جنبش دیگری که در دوران فعالیت هنری پیراندللو شکل گرفت جنبش سوررئالیسم بود که در فاصلهٔ جنگ‌های اول و دوم جهانی در اروپا و در ادامهٔ مکتب دادائیسم به وجود آمد. در سوررئالیسم هدف هنرمند ایجاد واقعیتی تازه و مطلق است، یا به عبارت دیگر، آمیختن واقعیت و رؤیا و آفرینش «واقعیتی برتر از واقعیت». این مکاتب ادبی در زمان بین دو جنگ جهانی و بعد از واپس‌زدگی‌ها و فقر و وحشت‌های ناشی از جنگ جهانی اول شکل گرفته بودند و بالطبع محافل ادبی و هنری و نویسندگان آن دوران، از جمله پیراندللو، را تحت تأثیر قرار داده‌اند.

---

1. *The Mask and the Face*
2. Luigi Chiarelli

آلن نیز در *رز ارغوانی قاهره* زمان فیلم را دورهٔ رکود اقتصادی پس از بحران‌های جنگ انتخاب می‌کند و در فیلم بارها از زبان شخصیت‌های اصلی دربارهٔ بسته شدن کارخانه‌ها، فقر و جنگ صحبت می‌کند. سیسیلیا بارها به تام، که از فیلم بیرون آمده و پا به دنیای واقعی گذاشته است، گوشزد می‌کند که کشور وضع مناسبی ندارد و در بحران است و زندگی در شرایط جنگ و دنیای بدون شغل سخت است و او چیزی از «جنگ بزرگ» نمی‌داند. جنگ بزرگ مدّ نظر سیسیلیا همان جنگ جهانی است که زندگی مردم اروپا را دستخوش تغییرات زیادی کرد، از جمله در حوزهٔ اقتصاد، که واقعیت انکارناپذیر زندگی و مهرهٔ اصلی بازی زندگی مردم واقعی است. وقتی تام می‌خواهد به همراه سیسیلیا به رستوران برود، در واکنش به نگرانی سیسیلیا بابت نداشتن پول، پول‌های خیالی خود را به او نشان می‌دهد اما سرانجام، پس از این‌که متوجه بی‌ارزش بودن پولش در دنیای واقعی می‌شود و سیسیلیا را نگران‌تر از قبل می‌بیند، تصمیم می‌گیرد به جای زندگی در دنیای واقعی، سیسیلیا را با خود به درون دنیای تخیلی فیلم و پردهٔ سینما ببرد تا پول خرج کردن برایشان راحت‌تر باشد و به زندگی عاشقانه‌شان ادامه دهند، همان گونه که بارها به سیسیلیا می‌گوید: «من از جایی میام که مردم ناامید نمی‌شن.»

واقعیتِ شخصیت‌های خیالی در تضاد با سیالیت شخصیت‌های واقعی

از دیگر نقاط مشترک *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* و *رز ارغوانی قاهره* می‌توان به تعریف مؤلفان از «شخصیت خیالی» اشاره کرد و تأکید بر این‌که شخصیت خیالی، برخلاف شخصیت واقعی، در فیلم و نمایشنامه دارای ثباتی است که دیگری فاقد آن است. در نمایشنامه، شخصیت پدر دربارهٔ خودشان می‌گوید: «یک شخصیت تئاتر همیشه دنیای مخصوص خود و حرکات و رفتار مشخص دارد. همیشه برای خودش کسی است در حالی که یک آدم معمولی ممکن است هیچ کس نباشد» (پیراندللو، ۱۳۸۹: ۷۲و۷۳). او در ادامه، دربارهٔ حقیقت وجودی، به کارگردان چنین می‌گوید:

> پدر: طبیعی است، چون حقیقت وجود شما هر آن عوض می‌شود.
> کارگردان: همه می‌دانند که ممکن است عوض بشود. مرتب عوض می‌شود. این سرنوشت همه است.

پدر (فریاد می‌کشد): ولی سرنوشت ما عوض نمی‌شود (همان ٧٤).

شخصیت‌های خیالی در دو اثر برای خود حق آزادی و انتخاب قائل‌اند و می‌خواهند واقعی باشند. در قسمتی از نمایشنامه، شخصیت پدر به کارگردان می‌گوید:

پدر: ما می‌خواهیم زندگی کنیم.
کارگردان: زندگی ابدی؟
پدر: نه قربان. ولی اگر می‌شد اقلاً چند وقتی در وجود شما زندگی کنیم (همان ٦١).

در *رز ارغوانی قاهره* هم شخصیت‌های روی پرده به دنبال وجود داشتن و زنده بودن هستند. هنگامی که تهیه‌کنندگان هالیوودی از بازگشت تام باکستر به دنیای فیلم ناامید شده‌اند و مسئول سینما می‌خواهد پروژکتور را خاموش کند، شخصیت‌های فیلم معترض می‌شوند: «پروژکتورها رو خاموش نکنین. همه جا تاریک میشه و ما ناپدید می‌شیم. نمی‌دونین ناپدید شدن چه جوریه؟»

در یکی دیگر از سکانس‌ها، که تام باکستر خیالی از شوهر سیسیلیا کتک می‌خورد و در ظاهرش هیچ تغییری به وجود نمی‌آید، تأکید نویسنده (آلن) بر حقیقت ثابت و تغییرناپذیر شخصیت‌های موجود در قصه در برابر حقیقت متغیر انسان‌های واقعی است. تام در پاسخ به تعجب سیسیلیا می‌گوید: «ما هیچ وقت تغییر نمی‌کنیم. این یکی از فواید خیالی بودنه.»

در *رز ارغوانی قاهره*، در سکانسی که تمام مردم سالن سینما را ترک کرده‌اند و پولشان را می‌خواهند، شخصیت‌های روی پرده، که از بلاتکلیفی و انتظار برای برگشتن تام خسته شده‌اند، به فکر فرو می‌روند و همچون او، حقوق انسانی ازدست‌رفتهٔ خود را مطالبه می‌کنند:

به خودمون نگاه کنیم! نشستیم و به یه سناریوی احمقانه خیره شدیم، در حالی که خیکی‌های هالیوود از کار ما روزبه‌روز ثروتمندتر می‌شن. سران استودیوها، نویسنده‌ها، ستاره‌های سینما. این ما هستیم که عرق می‌ریزیم! ما شخصیت‌های روی پرده هستیم نه اونها... من می‌گم متحد شیم و کاری کنیم. بیایین خودمونو از نو تعریف کنیم. بیایین خودمون رو تو دنیای واقعی و اونها رو تو دنیای خیالی فرض کنیم. می‌بینید؟ ما واقعیت هستیم و اونها رؤیا.

وودی آلن، با انتخاب و جایگزین کردن رسانهٔ سینما به جای تئاتر در داستان خود، بحرانی را که حاصل شکستن مرز خیال و واقعیت است گسترش می‌دهد. در این فیلم، با فرار تام از پردهٔ سینما در شهر نیوجرسی، تام باکسترهای دیگری نیز در سینماهای شهرهایی مانند شیکاگو، دنور و سنت لویس هم فرار می‌کنند. علاوه بر این، آلن با بردن شخصیت سیسیلیا به درون دنیای فیلم نشان می‌دهد که نه تنها مردم دنیای واقعی حسرت‌ها و کمبودهای خودشان را دارند بلکه شخصیت‌های رؤیایی نیز با حسرت‌ها و نداشته‌های خود دست به گریبان و از تکرار خسته‌اند. از نمودهای بارز این مسئله هیجانی است که شخصیت‌های درون داستان فیلم با آمدن شخصیتی جدید و عوض شدن خط داستانی نشان می‌دهند، مانند رهبر ارکستری که ناگهان گروه ارکستر را متوقف می‌کند و به جای آهنگ همیشگی، که قطعه‌ای ملال‌آور است، موسیقی چارلستون اجرا می‌کند و با خوشحالی تمام، برخلاف همیشه، در وسط صحنه می‌رقصد. از این گونه است شخصیت مادر در نمایش‌نامهٔ پیراندللو که با جدوجهد فراوان از کارگردان می‌خواهد صحنهٔ دیدار او با پسرش را که قبلاً اتفاق افتاده و تمام شده است کارگردانی کند تا او بتواند این بار حرف‌هایی را که در آن لحظه نتوانسته بود بر زبان آورد به پسرش بگوید و اتفاقی را که رخ داده بود به شکل دیگری رقم بزند و مانع از اتفاقات شوم بشود. «حسرت» خصلتی انسانی است که شخصیت‌های خیالی در هر دو اثر با آن دست‌به‌گریبان‌اند؛ از این دست است تمنای «عشق» و «حق انتخاب» که تام باکستر را به بیرون از پردهٔ سینما می‌کشاند و خصلتی انسانی و واقعی به او می‌دهد. تام بارها به سیسیلیا گوشزد می‌کند که من حق انتخاب دارم و در سکانسی که سیسیلیا بین انتخاب تام باکستر و گیل شپرد واقعی مردد است یکی از شخصیت‌های فیلم به او می‌گوید: «تصمیمت رو بگیر سیسیلیا! مهم‌ترین ویژگی زندگی انسان آزادی اون در انتخابه.» شخصیت خیالی بسیار واقعی‌تر از خود سیسیلیا در تصمیم‌گیری او نقش موثری بازی می‌کند.

شخصیت پدر و دخترخوانده در نمایشنامهٔ *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده*، به گفتهٔ خود پیراندللو، بسیار پررنگ‌تر از دیگر شخصیت‌های خیالی ترسیم شده‌اند. پدر و دخترخوانده مدعی هستند که خودشان واقعیت موجود هستند نه

بازیگرانی که نقش آنها را بازی می‌کنند. آنـان شخصـیت‌هـایی هسـتند کـه نویسـنده‌ای خلقشان کرده و حالا علیه خود او طغیان کرده‌انـد و مـی‌خواهنـد آزاد باشـند. بنـابراین نویسنده را رها کرده‌اند و دربه‌در به دنبال نویسنده یا کارگردان دیگـری مـی‌گردنـد کـه آنها را مطابق میل خودشان، خود حقیقی‌شان، تجسم ببخشد. آنها از ایـن‌کـه کـارگردان حاضر نمی‌شود بخش‌های حقیقی و تلخ زندگی‌شان را روی صحنه بیـاورد از او ناامیـد می‌شوند. در یکی از صحنه‌ها، وقتی بازیگران و کارگردان دربارهٔ طراحی صحنهٔ جنایتی که پدر بر دخترخواندهٔ خود روا داشته است به عبارت «توهم صحنه‌ای» اشاره می‌کننـد، پدر با عصبانیت شکایت می‌کند چون معتقد است اطلاق «تـوهم» بـه آنچـه در زنـدگی آنان رخ داده جز جنایتی برای پوشاندن حقیقت نیست:

> اگه این امکان هست که ما بیرون از جهان توهم واقعیتی نداشته باشیم شما هم بهتره چندان بـه واقعیت خودتون مطمئن نباشید. چون واقعیت هم ـ مثل واقعیت دیروز ـ فردا معلوم می‌شه که توهمی بیش نبوده. ما از شما واقعی‌تریم. واقعیت شما از امـروز بـه فـردا عـوض مـی‌شـه امـا واقعیت ما تغییر نمی‌کنه. اینو بدونید! تفاوت ما با شما همینه (پیراندللو، ۱۳۸۹: ۷۱).

پیراندللو درگفتاری که در نمایش‌نامهٔ خود ارائه داده است اذعان مـی‌کنـد کـه «ایـن شخصیت‌های مخلوق ذهن من دیگر زندگی‌ای پیدا کرده بودند که مال خودشان بود نه مال من. من قادر به کنترل شخصیت‌هایی که خلق کرده بودم نبـودم و بنـابراین آنهـا را رها کردم تا راه خـود را برونـد یـا نویسـنده‌ای دیگـر اختیـار کننـد» (همـان ۱۰۹). در سکانسی از فیلم *رز ارغوانی قاهره* نیز تهیه‌کنندگان هالیوودی گیل شپرد، بـازیگر نقـش تام باکستر، را مؤاخذه می‌کنند و به او می‌گویند: «تو توانایی کنترل مخلـوق خـودت رو نداری.» بنابراین، گیل برای بازگرداندن اعتبار خود مأمور پیدا کردن تام و بازگرداندن او به دنیای فیلم می‌شود.

گیل، هنگامی که سرانجام در جست‌وجوی تام به طور اتفاقی به سیسیلیا برمی‌خورد، برای متقاعد کردن او به افشای مخفی‌گاه تام می‌گوید: «اون شخصیت منه. من درسـتش کردم.» این در حالی است که وقتی تام جهانگرد در سکانس های پایـانی فـیلم بـا گیـل مواجه می‌شود، در پاسخ به او که ادعا می‌کند «مـن تـو را زنـده کـرده‌ام»، بـرای اثبـات موجودیت خود می‌گوید: «پس من زنده‌ام و وجود دارم!» تنش موجود میان بازیگران و

شش شخصیت خیالی در نمایشنامهٔ پیراندللو نیز از همین دست است. بازیگران مدعی هستند که آنها به شخصیت‌های خیالی جان می‌دهند و وقتی می‌خواهند شخصیت‌ها را مطابق سلیقهٔ خود بازی کنند خنده و تمسخر شخصیت‌های خیالی را برمی‌انگیزند زیرا آنان حتی شیوهٔ نگاه خود را بسیار حقیقی‌تر از بازیگران می‌دانند.

در *رز ارغوانی قاهره*، دست آخر شپرد[1] با حیله به سیسیلیا ابراز علاقه می‌کند و اینجاست که سیسیلیا در انتخاب بین دو مرد قرار می‌گیرد. او سرانجام مرد واقعی را انتخاب می‌کند و از تام خیالی می‌خواهد به دنیای فیلم برگردد چون معتقد است «در دنیای شما، بر خلاف دنیای ما، برای هر چیزی راه حلی هست.» ولی وقتی خانه را ترک می‌کند و به سراغ شپرد می‌رود تا به وعده‌اش عمل کند و او را با خود به هالیوود، سرزمین رؤیاپردازی‌ها، ببرد با واقعیت تلخ زندگی روبه‌رو می‌شود. همان واقعیتی که شوهرش هنگام ترک خانه در آستانهٔ در به او گوشزد کرده بود: «زندگی واقعی شبیه فیلم نیست. تو برمی‌گردی!» و این اتفاق بازگشتی دوباره است به دنیای ویران‌کنندهٔ واقعیت.

در پایان، زن تنها و دل‌شکسته دوباره به سینما پناه می‌برد و این بار فیلمی موزیکال از فرد آستر[2] و جینجر راجرز[3] را تماشا می‌کند و پس از دقایقی در دنیای فیلم غرق می‌شود. بدین ترتیب هر دو اثر (هم فیلم و هم نمایش‌نامه) این گونه پایان می‌یابند که در نهایت چاره‌ای جز انتخاب واقعیت وجود ندارد و رؤیاپردازی فقط می‌تواند مسکنی باشد برای فراموشی موقت تلخی واقعیت، اگرچه به قول پل لویی مینیون در تحلیل پیراندلو: «زندگی کمتر از هنر حقیقت دارد» (مینیون ۲۳۸).

نتیجه‌گیری

درهم‌تنیدگی واقعیت و خیال مؤلفهٔ مشترکی است که همانندی‌های بارزی را در این دو اثر پوشش می‌دهد. از این دست است سیالیت مکان با استفاده از شگرد نمایش در نمایش. شرایط اجتماعی حاکم بر مؤلف و واپس‌زدگی ناشی از جنگ و درهم‌تنیدگی

1. Shepherd
2. Fred Astaire
3. Ginger Rogers

شخصیت‌های حقیقی و خیالی و اصل بودن شخصیت‌های خیالی در تقابل با شخصیت‌های واقعی.

تکنیک نمایش در نمایش و بازخورد آن بر سیالیت مکانْ ابزاری است برای تجسم زیربنای فکری این دو اثر، یعنی درهم‌تنیدگی واقعیت و خیال که تجلی آن در چگونگی خلق مکان است. مکان در این دو اثر سیال است، به گونه‌ای که از واقعیت به خیال در رفت‌وآمد است. مکان نمایشی «سالن تئاتر» در *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* و «سالن سینما» در *رز ارغوانی قاهره* میدانی است مناسب برای اجرای تکنیک نمایش در نمایش.

واپس‌زدگی ناشی از جنگ مولفهٔ مشترک دیگری است که این دو اثر را پوشش می‌دهد. سرگشتگی شخصیت‌های خیالی پیراندللو و پناه بردن آنان به چیزی فراتر از واقعیت موجود و آفریدن خیال در کنار واقعیتْ نمودی آشکار از پوچ‌گرایی و استیصالی است که پس از جنگ جهانی اول و در فاصلهٔ دو جنگ بر هنر و ادبیات اروپا حاکم بود و طبیعتاً شکل‌گیری مکاتب هنری و ادبی، که خاستگاهی جز جنگ و ویرانگری نداشت، در شکل‌گیری نگرش هنری پیراندللو تأثیر بسزایی داشت. در *رز ارغوانی قاهره* زمان فیلم در دوران رکود اقتصادی پس از جنگ است و شخصیت‌های فیلم بارها به جنگ و ناامیدی و سرخوردگی حاصل از آن اشاره می‌کنند.

واقعیتِ شخصیت‌های خیالی در تضاد با سیالیت شخصیت‌های واقعی در این دو اثر استعاره‌ای است از دورماندگی و انزوای انسان مدرن زیر سیطرهٔ ماشین و فناوری و جنگ از اصل و حقیقت خود. در *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* و *رز ارغوانی قاهره* واقعی بودن شخصیت‌های خیالی و خیالی بودن شخصیت‌های واقعی به گونه‌ای متضاد پردازش شده است. شخصیت‌های خیالی ابژه، حقیقت و اصل در نظر گرفته شده‌اند و شخصیت‌های خیالی سوژهٔ جدامانده از حقیقت. آنها دارای ثباتی هستند که شخصیت‌های واقعی فاقد آن هستند. این در تقابل قرار دادن دو نوع شخصیت، به خودی خود، نمودی است آشکار از تداخل رؤیا و واقعیت در این دو اثر.

رز ارغوانی قاهره تبلور تأثیرپذیری خلاقهٔ سینما از جهان ادبیات نمایشی است، یعنی به تصویر کشیدن یک اثر ادبی – نمایشی با استفاده از زبان تصاویر. این همان

هدفی بود که پیراندللو در اقتباس سینمایی *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده* می‌خواست به آن برسد.

منابع

براکت، اسکار. *تاریخ تئاتر جهان*. ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور. تهران: مروارید، ۱۳۹۳.

پراور، زیگبرت سالمن. *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. تهران: سمت، ۱۳۹۳.

پیراندللو، لوییجی. *هانری چهارم*. ترجمهٔ بهمن محصص. تهران: روزن، ۱۳٤٦.

پیراندللو، لوییجی. *شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده*. ترجمهٔ حسن ملکی. چ۳. تهران: تجربه، ۱۳۸۹.

خلج، منصور. *درام‌نویسان جهان*. ج۱. تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۹.

دورانت، ویل. *تاریخ فلسفه*. ترجمهٔ عباس زریاب. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰.

مینیون، پل لویی. *چشم‌انداز تئاتر در قرن بیستم*. ترجمهٔ قاسم صنعوی. تهران: قطره، ۱۳۸۰.

Bishop, Thomas. Pirandello and French Theater. New York: New York University Press, 1960.

Da Vinci Nichols, Nina and Jana O'Keefe Bazzoni. Pirandello and Film. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995.

Digaetani, John Louise. Stages of Struggle: Modern Playwrights and Their Psychological Inspirations. Jefferson NC and London: McFarland, 2008.

Hutchinngs, William. "Some of Us Are Real, Some Are Not". in: King, Kimball (editor). *Woody Allen: A Casebook.* New York: Routledge, 2001.

Nulf, Frank. "Luigi Pirandello and the Cinema". *Film Quarterly*. **24**/2 (Winter 1970-1971): 40-48.

Verdone, Mario. *Italian Intellectuals and Cinema.* Rome: Edizioni dell'Atteneo, 1952.

منابع تصویری

Deconstructing Harry (1997). Dir: Woody Allen.
Kaos .(1984). Dir: Paolo and Vito Taviani.
Play It Again, Sam (1972). Dir: Herbert Ross. Writings: Woody Allen.
Purple Rose of Cairo (1985). Dir: Woody Allen.