تحلیل رمان «رویای تبت» بر اساس «استعاره نمایشی نظریه گافمن»

مریم حسینی*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا (س)

مژده سالارکیا**

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا (س)

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۹/۱۸)

چکیده

رمان رویای تبت یکی از آثار فریبا وفی از جمله نویسندگان دهه هفتاد است که در آن روزمرگی سه زن در دو نسل و با سه هویت متفاوت روایت می‌شود. نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی که به تحلیل آثار ادبی پرداخته‌اند از رویکردهای مختلفی در تحلیل متن سود جسته‌اند. یکی از انواع مهم‌ترین نظریه‌های جامعه‌شناسی نظریه کنش متقابل نمادین است. در حالی‌که یک نظریه‌پرداز کنش متقابل نمادین به این توجه دارد که آدم‌ها چگونه تصویری از خود خلق می‌کنند و با آن به گفت‌وگو می‌پردازند، گافمن به این قضیه می‌پرداخت که چگونه جامعه انسان‌ها را به ارائه‌ی تصویر معینی از خودشان وامی‌دارد. اروینگ گافمن(۱۹۸۲- ۱۹۲۲) از جمله جامعه‌شناسانی است که به تحلیل روابط میان افراد در زندگی روزانه می‌پردازد. وی برای این منظور از استعاره‌های نمایشی بهره می‌گیرد.

در این پژوهش ضمن بیان نظریه‌های گافمن به بررسی رمان بر پایه‌ی نظریات وی می‌پردازیم. براساس الگوی گافمن در تحلیل رمان رویای تبت می توان گفت، شخصیت‌های زن این رمان برای پنهان کردن داغ عشقی ممنوع تلاش می‌کنند، اما نمی‌توانند در اجرای روی صحنه، موفق عمل کنند.

کلیدواژه‌ها: *فریبا وفی، رؤیای تبت، اروینگ گافمن، جامعه‌شناسی نمایشنامه‌ای، داغ ننگ.*

---

*. E-mail: drhoseini@yahoo.com

**. E-mail: mskia212@yahoo.com

مقدمه

نمایش لحظات مهم یک گروه یا طبقه از مردم، با مطالعه‌ی فرهنگ آن گروه یا طبقه معنادار می‌شود. فرهنگ به معنای ارزش‌هایی است که در یک گروه معین، رفتارهای معین را شکل می‌دهد و به طور کلی به شیوه‌ی زندگی اعضای یک جامعه اطلاق می‌شود. هر اثر ادبی ناخواسته از جامعه و تحولات آن تأثیر می‌گیرد و «رمان» به عنوان یک محصول فرهنگی، لحظات مهم یک گروه یا یک طبقه از مردم را به نمایش می‌گذارد. رمان بیانی ادبی از جامعه ارائه می‌دهد و بر اساس شرایط زمانی و مکانی نوشته می‌شود. بنابراین با مطالعه‌ی رمان‌های نوشته شده در یک دوره‌ی زمانی معین، می‌توان به نگرش افراد آن دوره نسبت به خود و جامعه پی برد. رمان، فرمی ادبی است که قابلیت تحلیل جامعه، فرهنگ و هویت افراد را دارد.

در سال‌های پایانیِ دهه‌ی هفتاد، نویسندگان زن روایت‌های تقریباً مشابهی از زندگی روزمره‌ی هم‌جنسان خود ارائه دادند. آنان با به تصویر کشیدن روزمرگی زنان، آنان را وادار کردند تا برای تغییر دنیای خود بکوشند و معمولاً این کوشش در این رمان‌ها، زمینه‌ساز آزمونی اخلاقی برای شخصیت‌های زن می‌شد و آنان را به هراس می‌انداخت. این شخصیت‌ها معمولاً برای پنهان کردن دغدغه‌های فکری خود به سکوت پناه می‌بردند و تلاش می‌کردند تا از این آزمون سربلند بیرون آیند. نویسندگانی چون *ناهید طباطبایی*، *سپیده شاملو*، *زویا پیرزاد*، *شیوا ارسطویی*، *فریبا وفی* و ... روایت‌هایی از این دست ارائه دادند و تا چندسال پیاپی توانستند جوایز ادبی معتبر کشور را از آن خود کنند. شاید بتوان گفت «*فریبا وفی*» با دریافت جوایز مهم برای سه رمان اول خود، موفق‌تر از دیگران عمل کرده است. او در آثار خود به توصیف زن، جایگاه او در جامعه و نگرش وی به هویت خویش پرداخته است. رمان «رؤیای تبت»، دومین رمان او، به سبب توصیف سه زن در موقعیت‌های مختلف اهمیت بسیاری دارد.

تحلیل این روزمرگی‌ها و نقشی که در هویت‌سازی افراد دارند، با نظریات مدرن جامعه‌شناسی میسر می‌شود. *اروینگ گافمن*[1] (۱۹۸۲-۱۹۲۲)، جامعه‌شناس کانادایی و هوادار مکتب کنش متقابل نمادین، نظریات خود را بر پایه‌ی تحلیل روابط میان افراد در زندگی روزمره بنا کرد و برای بیان دیدگاه‌های خود از استعاره‌های نمایشی بهره برد.

تحلیل روزمرگی‌ها و مدیریت‌هایی که زنان این رمان به کار می‌گیرند تا دیگران را از آزمونی که درگیر آن هستند، دور نگاه دارند با نظریه‌ی گافمن امکان پذیر است.

چهارچوب نظری

کنش متقابل نمادین از دیدگاه‌های جامعه‌شناسی معاصر است که به بررسی رفتار انسانی و رابطه‌ی فرد و جامعه می‌پردازد. این مکتب بر پایه‌ی نظریات *جرج هربرت مید*[۲]، جامعه‌شناس و فیلسوف قرن نوزدهم و *هربرت بلومر*[۳]، جامعه‌شناس معاصر بنا شد و اندیشمندانی چون *اسکات*[۴]، *گافمن*، *رز*[۵] و ... نظریاتی را در چهارچوب این مکتب ایراد کردند.

هدف اصلی این مکتب مشاهده‌ی تعاملات اجتماعی و تعبیر و تفسیر اعمال است. اساس این مکتب بر مفاهیمی چون خود، زبان، مجموعه اجتماعی، نماد، نشانه و ... بنا شده‌است. در این میان مفهوم «خود»[۶] کانون بحث نظریه‌پردازان این مکتب است. مفهوم «خود» به نفس، شخصیت و من تعبیر شده است و تنها در جریان تجارب و فعالیت‌های اجتماعی شکل می‌گیرد.

مید، «خود» را به دو نوع «فاعلی»[۷] و «مفعولی»[۸] تقسیم می‌کند. به دیگر سخن، برای هویت، دو بعد در نظر می‌گیرد. من فاعلی همان هویت فردی است و به تفاوت میان فرد با دیگران اطلاق می‌شود و من مفعولی، هویت جمعی است و با عضویت در گروه‌ها و شباهت فرد با دیگران شکل می‌گیرد. به این ترتیب خویشتن و هویت هر فرد، تحت تأثیر واکنش‌های دیگران نسبت به او شکل می‌گیرد. بنابراین اگر طرز فکر دیگران نسبت به فرد تغییر کند، هویت فرد نیز دستخوش دگرگونی خواهد شد (توسلی، ۱۳۸۵: ۲۸۱-۲۷۹).

شاگردان *مید*، راه وی را در دانشگاه شیکاگو ادامه دادند و زمینه‌ساز مکتب دیگری تحت عنوان «*مکتب شیکاگو*» شدند. «*اروینگ گافمن*»[۹] از اعضای این مکتب بود که به سبب متمایز بودن دیدگاهش و خلق استعاره‌ی نمایشی تأثیر مهمی بر نظریه کنش متقابل نمادین گذاشت.

می‌توان گفت که *گافمن* از بررسی‌های توصیفی *مکتب شیکاگو* بهره برده بود و با تلفیق آن با نظریات انسان‌شناسی اجتماعی، نظریه‌ی متفاوت خود را طرح کرد. او با مشاهده‌ی مستقیم، تجربه‌ی شخصی و مطالعه‌ی آثار ادبی و هنری به بررسی کنش متقابل پرداخت و در آثار خود مسائل ساده‌ی زندگی روزمره را زیر ذره‌بین قرار داد. وی در این مسیر برخلاف سایر همکارانش از به‌کارگیری پرسش‌نامه و تحلیل‌های آماری دوری جست.

اهمیت *گافمن* در عرصه‌ی جامعه‌شناسی به سبب کتاب «*معرفی خود در زندگی روزمره*»[۱۰] است که آن را در سال ۱۹۵۹ به چاپ رساند. او در این کتاب مدل جامعه‌شناسی نمایشنامه‌ای

خود را در قالب استعاره‌ی «سپهر اجتماعی یک صحنه‌ی نمایش است» مطرح کرد که با تشویق‌ها و انتقادات بسیاری روبه‌رو شد.

گافمن تأثیری شگرف بر نظریه‌ی کنش متقابل گذاشت و نوعی روش‌شناسی خلاق[۱۱] را به نام *روش‌شناسی مردم‌نگارانه* پایه‌گذاری کرد. به همین سبب، *کالینز* وی را «پدر» روش‌شناسی مردم‌نگارانه معرفی می‌کند (ریتزر، ۱۳۸۶: ۲۹۴).

نظریه‌ی جامعه‌شناسی نمایشنامه‌ای

گافمن مانند دیگر نظریه‌پردازان مکتب کنش متقابل نمادین، به بررسی مفهوم «خود» پرداخت. «خود» در نگاه *گافمن* محصول شرایطی است که کنش متقابل میان فرد و دیگران ایجاد می‌شود. وی معتقد است *هویت اجتماعی*[۱۲] در جریان این کنش‌ها به وجود می‌آید. هویت افراد بیش از هر چیز تحت تأثیر نقشی است که آن‌ها در جامعه بر عهده دارند. آن‌ها تلاش می‌کنند تا تصویر آرمانی خویش را در این جریان تثبیت کنند. به این منظور افراد نقاب‌هایی اجتماعی برای خود می‌سازند تا چهره‌ی واقعی خود را پنهان کنند؛ چهره‌ای که ممکن است از لحاظ ارزش‌های انسانی هیچ مشکلی هم نداشته باشد. این نقاب‌ها به افراد کمک می‌کنند تا از رفتارهای مورد قبول نظام حاکم پیروی کنند، بدون آن‌که به آن باور داشته باشند. این تثبیت کردن خود آرمانی همیشه به سادگی رخ نمی‌دهد و برخی مواقع برای افراد مسأله‌آفرین[۱۳] می‌شود. استفاده از نقاب‌های اجتماعی از روی میل و رغبت نیست، بلکه این فشارهای ساختار حاکم است که افراد را به این رفتار برمی‌انگیزاند (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۶-۶۵).

گافمن مطالعه‌ی خود در زندگی روزمره و تعاملات آن را اصل مهم تحقیقاتش قرار داد. او معتقد بود که جهان اجتماعی دارای موقعیت‌هایی اجتماعی است که هر کدام معنا و مقررات ویژه‌ای دارند. او این موقعیت‌ها را «*چهارچوب*»[۱۴] نامید و بیان کرد که تعاملات اجتماعی در قالب این چهارچوب‌ها رخ می‌دهند. در واقع این چهارچوب مشترک میان افراد است که روابط متقابل را می‌سازد (همان: ۱۱۸).

گیدنز به نقل از *گافمن* بیان می‌کند (۱۳۷۴: ۱۰۳) که در زندگی روزمره افراد توجه زیادی به حفظ آبروی یکدیگر دارند و معمولاً تلاش می‌کنند جنبه‌هایی از رفتار را که ممکن است منجر به از دست رفتن آبرو شود، پنهان کنند. این نوع آداب‌دانی نوعی «*تدبیر حفاظتی*» است که افراد آن را در مقابل ضعف‌هایشان از روی قصد انجام می‌دهند.

گافمن معتقد بود که کنشگران نباید تحت تأثیر فراز و نشیب‌ها قرار گیرند، بنابراین آن‌ها برای حفظ تصویر خود در مقابل مخاطبانشان به اجرای نقش[۱۵] روی می‌آورند. نقش‌ها در واقع

همان تصاویر آرمانی هستند که کنشگران می‌خواهند از خود نشان دهند کـه بنـا بـه پایگـاه یـا موقعیت اجتماعی معینی ساخته می‌شوند. *گافمن* به دنبال این تصور، نظریه‌ی «*جامعـه‌شناسـی نمایشنامه‌ای*»[۱۶] خود را مطرح کرد. بـه عقیـده‌ی وی «خـود یـک اثـر نمایشـی اسـت کـه از... صحنه‌ی نمایش برمی‌خیزد» (ریتزر، ۱۳۸۶: ۲۹۲).

در مدل نمایشی *گافمن*، تعامل اجتماعی یک نمایش است. وی برای بیان نظریه‌ی خـود از دو استعاره بهره می‌گیرد: *روی صحنه*[۱۷] و *پشت صحنه*[۱۸]. در این نمایش افراد تلاش می‌کنند تـا بـا گفت‌وگو، اشارات، حرکات و مناسک دیگر، واقعیت دیگری را برای حضار ترتیب دهند. حـوزه‌ی روی صحنه، تصویری عمومی از کنشگر به مخاطبان اجتماعی می‌دهد تا مخاطبان تحـت تـأثیر آن به دلخواه کنشگران عمل کنند. هر نوع فعالیتی که کنشگران انجام می‌دهند تـا مخاطـب را تحت تأثیر قرار دهند، در نظر گافمن «توانمندی» خوانده می‌شود که در طول نمایش بـه اجـرا درمی‌آید (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۲).

حفظ رفتار مناسب در روی صحنه متضمن کار گروهی است. از این رو واحد مطالعه‌ی کـنش اجتماعی *گافمن*، «*گروهه*»[۱۹] است. گروهه مـی‌توانـد حـداقل از یـک کنشـگر و یـک مخاطـب تشکیل شود. گاه نیز این مخاطب فرضی است که در ایـن حالـت گروهـه از یـک نفـر تشـکیل می‌شود. *ریتزر* توضیح می‌دهد (۱۳۸۶: ۲۹۶) کـه در مـدل *گـافمن* بـازیگران و حضـار در یـک گروهه قرار نمی‌گیرند، بلکه گافمن گروهی از بازیگران را یک گروهه و حضار را گروههای دیگـر می‌داند.

ریتزر در کتاب «*نظریه جامعه‌شناسی در دوران مـدرن*» (همـان: ۲۹۳) بـیش از دیگـران بـر جزئیات نظریه‌ی *گافمن* دقت می‌کند. وی بیان می‌کند که بازیگر برای اجرای هرچه بهتر، بایـد نمایی متناسب با نقش خویش داشته باشد. «*نمایش ظاهری شخص*» در اجراهای تئاتری شامل *محیط* و *نمای شخصی* است. *محیط* صحنه‌ای فیزیکی اسـت کـه بایـد شـرایط را بـرای اجـرای کنشگران آماده کند و *نمای شخصی* تجهیزات نمایشی است که حضار آن را از آنِ اجراکنندگان می‌دانند. برای مثال اتاق عمل محیط مناسبی برای اجرای نقش یک جراح و تجهیزات پزشـکی، نمای شخصی وی است. *نمای شخصی* به *قیافه* و *منش* تقسیم می‌شـود. *قیافـه* نشـانگر منزلـت اجتماعی کنشگر است و *منش* «به حضار یادآور می‌شود که چه نوع نقشی را باید از یک کنشگر در یک موقعیت خاص انتظار داشته باشند ... منش عجولانـه و مـنش صـبورانه دو نـوع اجـرای نقش کاملاً متفاوت را نشان می‌دهند».

بازیگران برای یک اجرای مـؤثر و تحـت تـأثیر قـرار دادن تماشـاچیان خـود، شـگردهـایی را تحت عنوان «*مدیریت تأثیرگذاری*»[۲۰] به کار می‌برند تـا از بـروز مشـکلات احتمـالی جلـوگیری کنند. آن‌ها با استفاده از کنش‌هایی خـاص، قصـد دارنـد بـه حضـار القـا کننـد کـه ایـن نقـش

برای آن‌ها بسیار مهم است و بر آن مسلط هستند. آن‌ها با این قصد وانمود می‌کنند که به تماشاچیان بسیار نزدیکند و چیزی برای پنهان کردن ندارند، اما در باطن باید مطمئن باشند که به اندازه کافی از آن‌ها دورند تا آن‌ها متوجه غیرواقعی بودن تصویر ارائه شده نشوند.

«*ایمان و مرادی*» در توضیح روش *گافمن* بیان می‌کنند (۱۳۹۰: ۶۳) که در تمام طول اجراهای تئاتری، هم بازیگران و هم مخاطبان در حال اجرا هستند. زمانی که در روند اجرای بازیگران اختلالی ایجاد شود، مخاطبان با چشم‌پوشی از خطاها به یاری بازیگران می‌شتابند، زیرا آن‌ها نیز خواستار بهره بردن از اجرایی بی‌نقص هستند. بنابراین اشتباه‌های کوچک به کل نقش صدمه نمی‌زند.

یک اجرای خوب نیازمند تمرین بازیگر نیز هست و حوزه‌ی پشت صحنه این امکان را برای وی فراهم می‌کند. این حوزه که از دغدغه‌های صحنه دور است، قلمروِ خودانگارانه‌ی فرد محسوب می‌شود. در این قسمت فرد مجال می‌یابد تا قبل از عرضه کردن هویت در روی صحنه، آن را تمرین کند (گیدنز،۱۳۷۴: ۱۱۴).

کنشگران برای ارائه‌ی تصویری خوب و منسجم از خود، تلاش می‌کنند بخشی از خود را نشان دهند که شکست‌خورده نباشد. بنابراین بخش‌های ناخوشایند خود را پنهان می‌کنند. تصویر عمومی که حضار از این نمایش به‌دست می‌آورند، هویت اجتماعی فرد است. هویت فردی نیز در ارتباط‌هایی شکل می‌گیرد که بین تصویر عمومی و تصویر خود برخورد ایجاد می‌کند. به این ترتیب هویت فردی امری جدا از هویت جمعی نیست بلکه تحت تأثیر آن است.

به نظریه جامعه‌شناسی نمایشنامه‌ای *گافمن* انتقادات بسیاری وارد شد. بر اساس این نظریه هر فرد در طول زندگی «خودهای متعددی» را تجربه می‌کند و در نقش‌های بسیاری بازی می‌کند تا بیشترین سود را به‌دست آورد. در این مسیر افراد، انواع حیله‌ها را به‌کار می‌برند و هر لحظه تصویری دروغین از هویت خود به نمایش می‌گذارند. به این ترتیب فرد دائماً تحت تأثیر دیگران است و حقیقت خود را در زیر نقاب پنهان می‌کند (کیانپور (مقدمه)،۱۳۸۶: ۱۰ و توسلی، ۱۳۸۵: ۳۲۶).

نظریه‌ی داغ

مدل آرمانی *گافمن* و تشبیه تعامل اجتماعی به صحنه‌ی نمایش، تعریفی جامع از هویت افراد ارائه نمی‌کرد. به همین سبب *گافمن* درصدد تکمیل نظریه‌ی خود برآمد. او دریافت که اجرای نمایش همیشه بدون نقص پیش نمی‌رود و هر قدر فاصله‌ی میان تصویر عمومی

و تصویر خود زیادتر باشد، کنشگر همواره در اضطراب بیشتری به سر می‌برد. او می‌هراسد که افرادی از روی صحنه به پشت صحنه راه یابند. برای جلوگیری از این امر، فرد از مدیریت‌های تأثیرگذاری بیش از پیش بهره می‌گیرد. این مانع *گافمن* را بر آن داشت تا در ادامه‌ی دو استعاره‌ی نمایشی خود، دو اصطلاح دیگر را نیز وضع کند: *هویت اجتماعی بالقوه*[۲۱]، یعنی آنچه یک فرد می‌تواند باشد، و *هویت اجتماعی بالفعل*[۲۲]، یعنی آنچه یک نفر واقعاً هست. وی بر این باور بود که هرکس شکافی میان این دو هویتش باشد، هویت اجتماعی‌اش تخریب می‌شود و در اصطلاح داغ‌خورده است (ریتزر، ۱۳۸۶: ۲۹۸). او این نظریه را که به هویت‌های خدشه‌دار شده می‌پردازد، در سال ۱۹۶۳ در کتاب معروف خود، «*داغ*»[۲۳] مطرح کرد و در توضیح این اصطلاح نوشت: «هنگامی که غریبه‌ای در مقابل ما قرار می‌گیرد، امکان دارد صفتی را در او ببینیم که او را از دیگر اشخاص دسته‌ی پیش‌بینی شده‌اش متمایز کند و به نوعی نامطلوب‌تر نسبت دهد ... بنابراین او در ذهن ما از یک انسان کامل و عادی به فردی ناقص و کم ارزش تقلیل می‌یابد.» (گافمن، ۱۳۸۶: ۳۱) امری که این دیدگاه منفی را ایجاد کند، داغ ننگ خوانده می‌شود. در واقع داغ ننگ هر صفتی است که در نمایش، اختلال ایجاد کند.

داغ ننگ به سه نوع متفاوت تقسیم می‌شود: نوع اول به زشتی‌ها و معایب بدن اشاره دارد. انواع نقص عضوها در این دسته قرار می‌گیرند. نوع دوم شامل نواقص و کمبودهای مربوط به شخصیت افراد است. مواردی چون احساسات غیرطبیعی و داشتن عقاید انعطاف‌ناپذیر و غیرقابل اعتماد به این دسته مربوط می‌شوند. نوع سوم داغ ننگ قومی و قبیله‌ای است که به ملیت، نژاد و مذهب مربوط می‌شود و می‌تواند در مسیر نسل‌ها انتقال یابد (همان: ۳۴).

گافمن تقسیم‌بندی دیگری نیز از انواع داغ ارائه کرد. وی می‌نویسد که فرد داغ‌خورده می‌تواند با اطرافیان خود برخوردهای متفاوتی داشته باشد. ممکن است از آغاز، این احتمال را بدهد که دیگران متوجه داغ ننگ او هستند و متناسب با آن با وی برخورد می‌کنند؛ بنابراین می‌کوشد در کنش‌هایش این مسأله را مدیریت کند. در این مورد معمولاً فرد از هویتی ننگ‌آلود در گذشته و آشکار در ظاهر رنج می‌برد. احتمال دیگر آن است که فرد تصور کند دیگران از وجود چنین داغی بی‌خبرند و به آسانی به آن دست نمی‌یابند. در این حالت فرد داغ‌خورده می‌کوشد تا ضعف خود را پنهان کند و به گونه‌ای رفتار می‌کند که این مسأله همچنان پنهان بماند. در مورد اول، فرد با داغ ننگی بدنام‌کننده یا داغ *بی‌اعتباری*[۲۴] و در مورد دوم با داغ ننگی که احتمال دارد بدنام‌کننده باشد یا داغ *احتمال بی‌اعتباری*[۲۵] روبه‌رو است (ایمان و مرادی، ۱۳۹۰: ۶۹).

فردی که از داغ احتمال بی‌اعتباری رنج می‌برد، بیشتر از افراد بدنام‌شده دغدغه دارد. چنین فردی نگرانی بسیاری برای پنهان کردن داغ خود از نزدیکانش دارد، زیرا همواره این احتمال وجود دارد که آن‌ها با دریافت واقعیت از وی دوری کنند. میزان دغدغه‌ها و اضطراب چنین فردی با بررسی «*اطلاعات اجتماعی*» و «*رؤیت پذیریِ*»[۲۶] داغ وی آشکار می‌شود.

اطلاعات اجتماعی توسط نشانه‌ها منتقل می‌شوند و برخی از آن‌ها ممکن است به شکلی عادی و به دفعات بسیار دریافت شوند. این نشانه‌ها را می‌توان «*نماد*»[۲۷] نامید. نمادها به سه دسته تقسیم می‌شوند. دسته‌ی اول شامل «*نماد منزلت*»[۲۸] است که تثبیت‌کننده‌ی وضعیت آبرو و پایگاه طبقاتی فرد است. دسته‌ی دوم نمادهایی هستند که تصویر منسجم فرد را بر هم می‌زنند و از هویتی تخریب‌شده خبر می‌دهند. از این نمادها تحت عنوان «*نمادهای داغ ننگ*»[۲۹] نام‌برده می‌شود. نمادهای «*پنهان‌کننده‌ی هویت*»[۳۰] نیز چون نمادهای دسته‌ی دوم، یک تصویر منسجم را بر هم می‌زنند، اما در جهت مثبت و به شیوه‌ای که برای کنشگر مطلوب است.

گافمن معتقد است که رؤیت‌پذیری (همان: ۱۰۰-۹۹) نیز به این مسأله می‌پردازد که یک داغ ننگ چگونه ایجاد شده‌است تا دیگران از آن آگاه شوند. اصطلاح بهتر برای این امر «*ادراک‌پذیری*»[۳۱] یا «*آشکارگی*»[۳۲] است، زیرا برخی از عیب‌های مشهود از راه بینایی منتقل نمی‌شوند. برای مثال «لکنت زبان» از راه شنیدن، آشکار می‌شود. رؤیت‌پذیریِ داغ مستقیماً قابل درک است و ارتباطی با آگاهی داشتن از یک داغ ندارد. برای مثال ممکن است براساس اطلاعات دیگران از داغ ننگ یک نفر آگاه باشیم، اما رؤیت‌پذیری زمانی رخ می‌دهد که به وضوح آن داغ را دریابیم.

فرد داغ‌خورده دائماً در دغدغه‌ی پذیرش[۳۳] از جانب دیگران است. اطرافیان این افراد اغلب نمی‌توانند آن توجهی را که «جنبه‌های سالم هویتی وی مطالبه می‌کند»، به او بدهند؛ مگر آن‌که خود موقعیتی مشابه فرد داغ‌خورده تجربه کرده باشند و یا افرادی عادی باشند که از زندگی فرد داغ‌خورده مطلع باشند و با او اظهار همدردی کنند. *گافمن* در کتاب «*داغ ننگ*» (۱۳۸۶: ۵۴) اصطلاح «*آگاهان*»[۳۴] را برای این گروه وضع کرده است.

فرد داغ‌خورده به مرور درمی‌یابد که این عدم پذیرش به سبب برخی صفات خودش ایجاد شده است، بنابراین به موقعیت خود واکنش نشان می‌دهد. در این صورت ممکن است آنچه را که سبب این نقص شده‌است با تلاش از میان ببرد و یا با صرف زحمات بسیار، مهارت‌های دیگری را به دست آورد. واکنش دیگر آن است که داغ خود را وسیله‌ای برای توجیه شکست‌های دیگرش قرار دهد تا به مقاصد دیگر برسد. نقطه‌ی حساس در زندگی این افراد،

لحظه‌ای است که در حضور دیگران قرار بگیرند، زیرا آن‌ها تلاش می‌کنند تا جنبه‌های مثبت وجودی‌شان را به نمایش بگذارند و داغ آن‌ها می‌تواند در این مسیر مشکل‌ساز باشد (همان: ۴۵).

گافمن در کتاب خود بیشتر مثال‌هایی را از نقص عضو مطرح می‌کند، اما خواننده به مرور درمی‌یابد که بسیاری از افراد در برخی موقعیت‌ها از داغ ننگی رنج می‌برند. مانند فردی که درباره‌ی گذشته‌ی خود دروغ گفته‌است و می‌ترسد دیگران از دروغ او باخبر شوند.

معرفی فریبا وفی و رمان رؤیای تبت

فریبا وفی در سال ۱۳۴۱ در تبریز زاده شد، سپس به تهران آمد و اکنون به همراه خانواده‌اش در تهران زندگی می‌کند. نخستین مجموعه‌ی داستانی او در *عمق صحنه* در سال ۱۳۷۵ منتشر شد. پس از چاپ مجموعه داستان دومش *حتی وقتی می‌خندیم* (۱۳۷۸)، به رمان‌نویسی روی آورد و اولین رمان خود را در سال ۱۳۸۱ با عنوان *پرنده من* منتشر کرد و توانست جوایز متعددی از جمله جایزه بنیاد گلشیری را از آن خود کند. سومین رمان او، *رؤیای تبت*، در سال ۱۳۸۴ به چاپ رسید و توانست نظر داوران بنیاد گلشیری را برای دومین بار به خود جلب کند (دستغیب، ۱۳۸۶، ۱۳۴).

خلاصه رمان

رمان «*رؤیای تبت*» از لحظه‌ای که ماجرا به پایان رسیده‌است، آغاز می‌شود. راوی که شعله نام دارد، بدون رعایت نظم رخدادها، با شماتت کردن خواهر بزرگترش، شیوا، وارد داستان می‌شود و تمام اتفاقات رخداده را با مخاطب قرار دادن او با بی‌پروایی تعریف می‌کند.

شیوا که شانزده سال پیش با جاوید ازدواج کرده، صاحب یک دختر و یک پسر است. او چند سال پیش در پی فعالیت‌های سیاسی به همراه جاوید و دوست دیگرشان، صادق، به زندان می‌افتد. صادق مدتی طولانی در زندان می‌ماند، ولی شیوا و جاوید پس از چند ماه آزاد می‌شوند. شیوا پس از آزادی جذب خانه‌داری می‌شود و روحیه‌ی خونسرد و پسرانه خود را در تربیت فرزندان و اداره‌ی زندگی به کار می‌گیرد. این روحیه در پی تربیت وی در خانواده‌ای پدرسالار که او را از کودکی به سبب علاقه به فرزند پسر، حسین آقا صدا زده‌اند، با فعالیت‌های سیاسی دوره‌ی جوانی، به نوعی خصلت او شده است.

جاوید که با حقوق معلمی نمی‌تواند از عهده‌ی هزینه‌های زندگی برآید، به همراه خانواده‌اش به خانه‌ی پدری نقل مکان می‌کند. جایی که همسر دوم پدرش، فروغ، در آن ساکن است. فروغ که از همسر اولش، محمدعلی، به سبب بچه‌دار نشدن جدا شده است، با پدر جاوید ازدواج کرده، اما همواره به دیدار محمدعلی می‌رود و در رؤیای زندگی با او روزگار می‌گذراند. پس از فوت مادر محمدعلی،که در جدایی آن‌ها نقش مؤثری داشته‌است، فروغ برای زندگی با محمدعلی از خانه‌ی پدر جاوید فرار می‌کند. جاوید نیز پدرش را در جریان می‌گذارد. در نتیجه فروغ با قمه‌ی پدر جاوید متوقف می‌شود و توبه می‌کند، اما هیچ‌گاه محمدعلی را فراموش نمی‌کند. اندکی بعد از نقل مکان شیوا به خانه‌ی پدری جاوید، فروغ سکته می‌کند و شیوا پرستاری از او را به عهده می‌گیرد.

هنگامی که صادق از زندان آزاد می‌شود، شعله به واسطه‌ی قطع رابطه با مرد مورد علاقه‌اش، مهرداد، آشفته و شکست‌خورده است. او به دنبال دستاویزی است که عشق مهرداد را فراموش کند. در این میان صادق به کمک او می‌آید و به حرف‌های او گوش می‌دهد. شعله، مهرداد را به مرور زمان فراموش می‌کند و دل به صادق می‌بندد. اما صادق دل در گروی دیگری دارد و در برابر اصرار شعله که او چه شکلی است و نامش چیست، از ویژگی‌های روحی او می‌گوید. صادق که دیگر اعتقادی به آرمان‌هایش ندارد، تصمیم می‌گیرد به مکانی ناشناخته چون تبت برود. شعله برای منصرف کردن او به خانه‌اش می‌رود و از او تقاضای ازدواج می‌کند، اما مانند همیشه با منطق رازآلود صادق مواجه می‌شود که به او جواب رد می‌دهد.

جاوید پس از نقل مکان به خانه‌ی پدری، تصمیم می‌گیرد تا شغلش را تغییر دهد. او با کمک شیوا کارگاه چوب‌بری راه می‌اندازد. دیگر از گروه انبوه دوستانی که به خانه‌ی جاوید و شیوا می‌آمدند، خبری نیست. تنها صادق است که هنوز به خانه‌ی آن‌ها می‌آید. صادق هم برای تغییر زندگی‌اش تصمیم قطعی به مهاجرت می‌گیرد. شیوا اما همواره نگاهی به پشت سر دارد و نمی‌تواند همگام با جاوید پیش برود. او که سال‌ها به خاطر صبوری‌اش سکوت کرده، اکنون از این موقعیت یکنواخت دلزده است. او که پس از سرخوردگی از سیاست، جذب فعالیت‌های خانگی شده و دوستانش را هم از دست داده، در رؤیای صادق برای رفتن به تبت غرق می‌شود و وسوسه‌ی گم‌شدن و فرار از مسؤولیت‌های روزمره به جانش می‌افتد. این در حالی است که فرزند سومش را خودخواسته سقط می‌کند و احساس تنهایی و یأس شدیدی در وجودش شکل می‌گیرد.

جاوید مهمانی خداحافظی صادق را ترتیب می‌دهد و شیوا برای فرار از ناامیدی به مستی پناه می‌برد و در همین مستی احساس خود را نسبت به صادق بیان می‌کند و می‌گوید می‌خواهد به

تبت برود و برای اولین بار در جمع گریه می‌کند. صادق نیز با گرفتن دست شیوا، احساس خود را نسبت به او نشان می‌دهد. جاوید مبهوت نگاه می‌کند و شعله به سبب احساس حسادتی که وجودش را فرا گرفته است، مانند عروسکی خشکش می‌زند و درمی‌یابد محبوب صادق کسی جز خواهرش نیست.

تحلیل رمان از منظر گافمن

همان طور که گفته شد «*رؤیای تبت*» از زبان شعله، با مخاطب قرار دادن خواهر بزرگترش، شیوا روایت می‌شود. دو خواهر با وجود تفاوت‌های بسیار، مجبور به ایفای نقش در گروه‌های یکسان می‌شوند. در حالی که هر دو در پشت صحنه‌ی این نمایش دغدغه‌های بسیاری دارند. هرچند «شعله» فردی همدرد یا در اصطلاح آگاه با درد خود می‌یابد و او را کم‌وبیش از حوزه‌ی پشت صحنه‌ی خود آگاه می‌کند، اما «شیوا» این امکان را نمی‌یابد و با سکوت، از حوزه‌ی پشت صحنه‌ی خود محافظت می‌کند. فشار و سنگینی این سکوت در نهایت او را وادار می‌کند تا اجرای نقش را برهم زند و دیگران را از داغ خود آگاه کند. شیوا و شعله در مقابل این گروه‌های یکسان در جایگاه بازیگر و مخاطب قرار می‌گیرند. البته شعله و مهرداد نیز در مقابل یکدیگر اجرای ناموفقی دارند.

در این تحلیل نمایش سه شخصیت اصلی زن داستان، بر اساس نظر *گافمن* مورد بررسی قرار می‌گیرد: شیوا، شعله و فروغ.

۱- نمایش شیوا

۱- ۱- نمایش شیوا در چهارچوب خانواده

الف) خانواده‌ی پدری

شیوا از آغاز کودکی در نقش فرزند پسر بازی می‌کند. پدر که آرزوی فرزند پسر دارد، حتی پس از تولد دختر از خواسته‌اش بازنمی‌گردد و او را «حسین» می‌نامد. شیوا به سادگی این تحمیل را می‌پذیرد، اما به مرور زمان در اجرای این نقش برخلاف خواسته‌اش دچار مشکل می‌شود:

«از این که رفته‌رفته باید شیوا می‌شدم بدم می‌آمد. از بدن خودم که تغییر می‌کرد، چندشم می‌شد. اولین روزی هم که آن علامت مشهور را توی لباسم دیدم یک دست سیر گریه کردم.» (وفی، ۱۳۸۸: ۶۸)

همین تربیت متفاوت، موجب شکل‌گیری هویتی متفاوت در شیوا می‌شود. به همین دلیل است که او خود را از گروه زنان پیرامونش جدا می‌بیند و در ظاهر تلاش می‌کند این نقش متفاوت را به خوبی اجرا کند، بر همین اساس نقاب خاصی بر چهره می‌گذارد و منشی متفاوت با دیگران پیش می‌گیرد:

«مشکل همین‌جا بود. فکر می‌کردی با دیگران فرق داری. با من، با مامان، با فروغ. فرق داشتن با ما از افتخارات شخصی‌ات بود» (همان: ۱۰۶).

با وجود حفظ این فاصله، او در بزرگسالی از داغی پرده برمی‌دارد که ریشه در کودکی دارد و برای پنهان کردنش، تلاش کرده خود را به سطح مطلوبی از فرهنگ برساند، اما از آن راضی نیست:

«زندگی کردن را به ما یاد نداده‌اند. در مورد کائنات می‌توانیم ساعت‌ها حرف بزنیم ولی از پس ساده‌ترین مشکلات زندگی برنمی‌آییم. بزرگ شده‌ایم، ولی تربیت نشده‌ایم» (همان: ۱۰۶).

ب) نمایش پس از ازدواج

شیوا شانزده سال قبل از شروع روایت، در طی فعالیت‌هایی سیاسی با جاوید آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند. زندگی مشترک او با وضعیت نابسامان اقتصادی شروع می‌شود. جاوید که معلم ساده‌ای بیش نیست، با اندیشه‌های عدالت‌خواهانه‌اش این وضعیت را دشوارتر می‌کند. شیوا با متانت و خردورزی، خود اداره‌ی امور را در دست می‌گیرد و در مقابل مردی که او را به خاطر وفاداری‌اش برگزیده به ایفای نقش می‌پردازد و در این اجرا موفق است:

«همیشه از جاوید دفاع می‌کردی. هیچ‌وقت شریک بدگویی زن‌ها از مردها نمی‌شدی. هم‌دست هیچ زنی نبودی. تعصب جاوید را داشتی و این توی فامیل زبانزد بود» (همان: ۱۰۲).

شیوا و جاوید، هر دو در یک گروهه قرار می‌گیرند و در مقابل دیگران (حضار) بر اساس اصول ارزشمند انسانی عمل می‌کنند. همکاری شیوا و جاوید در یک گروهه، موفق جلوه می‌کند، اما به نظر شعله این اجرای موفق، قراردادی نانوشته میان آن دو است:

«از این خوشبختی قراردادی حالم به هم می‌خورد. در طول این شانزده سال آرام‌آرام به یک آگهی تبلیغاتی خانوادگی تبدیل شده بودید؛ همیشه راضی، همیشه عاقل» (همان: ۱۱).

نمای شخصی شیوا، کاملاً با نقش او در کودکی و جوانی‌اش سازگار است. وی مخالفتش را با مسائل به صراحت بیان می‌کند، اما بخشی از وجود او همیشه ناشناخته باقی می‌ماند. او برای نشان دادن تسلط بر نقش از سکوت بهره می‌گیرد و با «توداری»، بر چهره نقاب متانت و عقل می‌گذارد. در این میان راوی بیش‌تر از هرکس از پشت صحنه‌ی نمایش شیوا آگاه است. این آگاهی که ریشه‌اش مشخص نیست، با شک و تردید همراه است:

«با رفتار مؤدبانه‌ات فاصله را با همه حفظ می‌کردی. گاهی فکر می‌کردم حتی جاوید هم نمی‌توانست از صدها مرزی که تو داشتی عبور کند» (همان: ۱۰۱).

نمایش شیوا و جاوید همواره موفق است. شیوا بیش‌تر از آنکه همسر جاوید باشد، رفیق اوست و در مواقع دشوار، اداره‌ی امور را در دست می‌گیرد. بازگشت جاوید به همراه خانواده‌اش به منزل پدری و زندگی با فروغ، با آزاد شدن صادق از زندان هم‌زمان می‌شود و تمام این‌ها بر تسلط شیوا در روی صحنه تأثیر می‌گذارد، هرچند که در آغاز هنوز مدیریت‌های او در روی صحنه مؤثر هستند. او که از اجاره‌نشینی خسته است، در میان کشمکش‌های جاوید و فروغ نقش واسطه را بازی می‌کند و فضای خانه (چهارچوب صحنه) را با وسواس می‌آراید:

«با ذوق یک طراح، خانه را آراسته بودی. با جابه‌جایی صندلی‌ها و پشتی‌ها و عوض کردن رومیزی‌ها آرایش تازه‌ای به خانه‌ی قدیمی داده بودی... خانه عوض شده بود بی‌آنکه چیزی اضافه شده باشد» (همان: ۳۴).

مدیریت‌های تأثیرگذاری و منش صبورانه‌ی شیوا این اطمینان را به اطرافیان می‌دهد که او هیچ‌گاه در اجرای نقش دچار مشکل نمی‌شود و حتی زمانی‌که ناخواسته باردار می‌شود و بچه را سقط می‌کند، جاوید مطمئن است که شیوا از عهده‌اش برمی‌آید. این اطمینان حضار سبب می‌شود که شیوا هرگز آن توجهی را که انتظار دارد، از دیگران دریافت نکند.

بازگشت به خانه‌ی پدری و زندگی با فروغ برای جاوید دشوار است و نمی‌تواند با تسلط بر نقش، اجرا را ادامه دهد. درگیری‌های او با فروغ و تلاش شیوا برای میانجیگری، برای جاوید خوشایند نیست. در پی این امر است که اجرای هر دو در یک گروهه بر هم می‌خورد و تصویری که این زوج در ذهن اطرافیان از خود ساخته بودند، به آرامی ترک برمی‌دارد. به دیگر سخن، این جاوید است که در عصبانیت نقاب از چهره برمی‌دارد:

> «جاوید گفت: «کفر آدم را درمی‌آوری با هیس‌هیس کردن‌هایت» ... اولین بار بود که می‌دیدم دیگر مثل یک روح در دو قالب نیستید؛ چیزی که جاوید دوست داشت آن را یادآوری کند و گاهی به رخ بکشد. پشتت به ما بود. یک روح تنها بودی در یک قالب تنها» (همان: ۷۴).

شیوا تلاش می‌کند تا با نقاب همیشگی‌اش، فاصله خود را با زن‌های پیرامونش همچنان حفظ کند و الگوی دیگران باشد. وی برای حفظ این تصویر آرمانی به سکوت پناه می‌برد. این سکوت آرام‌آرام حضور دیگران را بی‌اهمیت می‌کند. در واقع، توانمندی از دست‌رفته‌ی او سبب می‌شود که این شیوه را پی بگیرد که چندان هم موفق نیست و او را بیش از پیش به پشت صحنه علاقه‌مند می‌کند. احساس تنهایی در شیوا زمانی تشدید می‌شود که جاوید کارگاه چوب‌بری راه می‌اندازد و تصمیم می‌گیرد آن را وسعت دهد. در این میان شیوا نیز فرصت می‌یابد تا در پشت صحنه بار دیگر نقش خود و جایگاهش را در زندگی مشترک بسنجد. صادق نیز که در همین زمان از زندان آزاد می‌شود، شیوا را به یاد خاطرات دور می‌اندازد. زمانی که چادر سر می‌کند و برای ملاقات با صادق، خود را خواهر او معرفی می‌کند و یا هنگامی که صادق در اسباب‌کشی به دیدن او می‌آید. توجهی که شیوا به صادق می‌کند، در نگاه دیگران خواهرانه است. اجرای دقیق شیوا در طول سال‌ها و بی‌تفاوتی ظاهری صادق مانع از آن می‌شود که حضار به عاطفه‌ی پنهان موجود در این رابطه پی ببرند.

صادق در بازگشت خود به دنبال مکانی برای یافتن آرامش است، در این میان به تبت و عرفان بودایی آن می‌اندیشد و جاوید برای به‌دست آوردن ثروت نقشه می‌کشد. شیوا نیز خود را بیش از پیش بی‌برنامه و بی‌آینده می‌بیند. خستگی ناشی از این مسأله، توانمندی او را متزلزل می‌کند. دیگر در مقابل جاوید سکوت نمی‌کند و از گروهه‌ی زن و شوهری در مقابل دیگران بیرون می‌آید و به اجرای مقابل او روی می‌آورد. مَنِشی که شیوا در پیش می‌گیرد، دور از انتظار دیگران است. او نسبت به تغییراتی که در زندگی‌اش به واسطه‌ی ثروتمند شدن جاوید رخ می‌دهد، عکس‌العمل خوشایندی نشان نمی‌دهد و به مرور درمی‌یابد که مشکل او و جاوید نه با بحث و منطق و نه با پول حل می‌شود:

«بلند نشدی. از تنبلی نبود. فرز و چابک و همیشه درحال آسان کردن زندگی بودی. نگاهت به همه چیز کوتاه و مسلط بود. مثل نگهبانی که چندان مهربان نیست، ولی عمیقاً متعهد است. حواست به همه چیز و همه کس به ویژه جاوید بود. ولی چیزی تغییر کرده بود. آن روز یک‌بار هم روی مبل‌های تازه ننشستی. به اخم جاوید اعتنا نکردی و نرفتی که دنیای خانه را سامان بدهی» (همان: ۸۳).

۱- ۲- نمایش شیوا و صادق

شیوا در مقابل صادق بر اجرا مسلط نیست. منش انسان‌دوستانه‌ی صادق او را به خود جلب می‌کند. او که در جوانی هم‌دست کفرگویی‌های صادق برای رفتن به تبت بوده است، اکنون شنونده‌ی اوست. شیوا که خود را از آن‌چه تصور داشت، فرسنگ‌ها دور می‌بیند در رؤیای صادق برای رفتن به تبت غرق و درگیر آزمونی اخلاقی می‌شود. او نمی‌تواند به ارزش‌های موجود بی‌تفاوت باشد و سعی می‌کند این علاقه را که به سبب دل‌زدگی در او ایجاد شده است، پنهان کند و این امر میسر نیست جز با تسلط بر نقش فعلی؛ همان چیزی که او را به این دل‌زدگی رسانده است. بنابراین تنها چیزی که به کمک او می‌آید تا این داغ را پنهان کند، تصوری است که حضار از او دارند. او بیش‌تر از آنکه ساده، مغرور، محجوب و ... باشد، در نگاه جاوید زنی است که هیچ‌وقت خیانت نمی‌کند (همان: ۶۱). جاوید که در نوجوانی متوجه عشق ممنوع میان فروغ و همسر سابقش، محمدعلی می‌شود، در آرزوی ازدواج با زنی وفادار، شیوا را انتخاب می‌کند.

شیوا داغ ننگی را با خود حمل می‌کند که می‌داند دیگران از آن آگاه نیستند، اما همواره دغدغه‌ی آشکار شدن آن را دارد. او باید مادر و همسری نمونه باشد، اما خود می‌داند که درگیر احساسی است که هویت اجتماعی فعلی‌اش را زیر سؤال می‌برد. از سوی دیگر، صادق نیز با نقاب انسان‌دوستانه‌اش سعی در پنهان کردن این داغ دارد. عشق به شیوا خیانت به رفاقت محسوب می‌شود، اما او چنان نقشش را خوب ایفا کرده است که با وجود نشانه‌های آشکار داغ و رؤیت‌پذیری آن، کسی متوجه هویت پنهان‌شده‌ی او نمی‌شود. نمونه‌ی بارز این نمادهای داغ و رؤیت‌پذیری آن، لحظه‌ای است که صادق در مستی به رقص رومی‌آورد:

«صادق تند کرد و مثل قاصدی که در مقابل شاهزاده‌ای فرود بیاید، درست روبه‌روی تو خم شد. همه دست زدیم ... صادق همان‌جا زانو زده بود و سرش تا

نزدیک تو پایین آمده بود. جاوید از پشت شانه‌اش را گرفت و خندید. «دامن زن مرا با محراب اشتباه گرفته‌ای مهندس» (همان: ۱۲۶).

بازگشت صادق، نقاب از چهره‌ی شیوا برمی‌دارد. او دیگر نمی‌تواند نقش زنی باهوش را بازی کند. مشکلات به ظاهر حل شده‌اند، اما دیگر از دوست داشتن خبری نیست. شیوا که بخش زنانه‌ی وجودش را پنهان کرده است و بیش‌تر رفیق بوده تا همسر، خسته است و منش صبورانه جای خود را به عصبانیت می‌دهد. این عصبانیت بخشی از پشت صحنه‌ی او را آشکار می‌کند، اما داغ او به آسانی قابل رؤیت نیست و حضار با چشم‌پوشی، تمامی تغییرات رفتاری شیوا را ناشی از خستگی و افسردگی پس از سقط بچه می‌دانند.

شیوا و صادق که درگیر مسائل اخلاقی هستند، هرگز نمی‌توانند دست به عملی هنجار شکنانه بزنند. در این میان صادق موفق‌تر است، اما شیوا که با حضار خود در زیر یک سقف زندگی می‌کند، اجرای دشوارتری را بر عهده دارد. زمانی که صادق از رفتن می‌گوید، رؤیای رفتن و فرار از مسؤولیت‌های روزمره، شیوا را منقلب می‌کند. او در همان لحظه میخکوب می‌شود و رفتارش برای صادق یک نشانه است و لبخند به لب‌های او می‌آورد (همان: ۹۱). از سوی دیگر، او اندوه همیشگی فروغ را در دوری از محمدعلی می‌بیند. توبه‌ی فروغ هیچ‌گاه به آرامش روحی وی، حتی در کهن‌سالی، کمک نکرده است. شیوا کمی از جسارت فروغ را لازم دارد تا زندگی بدون عشق خود را دگرگون کند.

شیوا به مرور خود را از دیگران جدا می‌بیند و نمی‌تواند در گروه‌ها اجرای موفقی داشته باشد، زیرا شکاف آشکاری میان خود و دیگران می‌بیند. نه می‌تواند شیوای عاقل باشد و نه می‌تواند مانند فروغ به سرخوشی روی آورد. بنابراین هویت جمعی او به شدت آسیب می‌بیند. شیوا که نیازمند توجه جاوید است، وقتی این توجه را دریافت نمی‌کند، بیش از پیش به حوزه پشت صحنه و غرق شدن در رؤیای رفتن به تبت پناه می‌برد. همراه شدن با کفرگویی صادق و پناه بردن به عرفان نخ‌نمای بودا، قبلاً جاوید را «به سلامت عقلانی و اخلاقی شریک زندگی‌اش» مشکوک کرده‌است. (همان: ۳۷). بنابراین شیوا دغدغه‌ی بیشتری برای پنهان کردن این رؤیا (داغ) دارد:

«این روزها در خواب‌هایم کارهایی می‌کنم که هیچ‌وقت فکرش را هم نمی‌کردم. صبح چشم باز می‌کنم و باور نمی‌کنم صاحب آن خواب‌ها باشم» (همان: ۱۵۹).

زمانی‌که شیوا می‌فهمد صادق با تحقق این رؤیا فقط چند قدم فاصله دارد، اندک توانمندی خود را هم از دست می‌دهد و در شب مهمانی خداحافظی صادق برای رهایی از این اندوه و به دست آوردن جسارت لازم به مستی پناه می‌برد و در این مستی، داغ خود را

آشکار می‌کند. می‌گوید می‌خواهد به تبت برود و با گفتن این جمله شکست خود را در نمایش اعلام می‌کند و آسودگی محکومی را پیدا می‌کند «که قبل از مرگ حرفش را زده است» (همان: ۱۷۴). صادق نیز با گرفتن دست شیوا احساس خود را آشکار می‌کند. در یک لحظه تصویر شیوای «متین و معقول» در ذهن حضار ویران می‌شود. تسلط همیشگی‌اش بر نقش و اجرای آن، این بار او را نجات نمی‌دهد، زیرا جنبه‌ی رؤیت‌پذیری داغ آن‌قدر آشکار است که دیگر جبران‌شدنی نیست. در مقابل، «شادی رهاشده‌ای» در صورت شیوا می‌نشیند که او را از این همه دغدغه می‌رهاند.

۲- نمایش شعله

شعله نیز در کنار گروهه‌ها به اجرای نقش می‌پردازد، اما نحوه‌ی اجرای وی در مقابل مهرداد و مرد آرام و عواقب ناشی از آن شخصیت، هویت و داغ وی را بیش‌تر آشکار می‌کند.

۲- ۱- اجرای متقابل شعله و مهرداد

گروهه‌ی شعله و مهرداد و اجرای متقابل آن‌ها دوام چندانی نمی‌آورد. در آغاز داستان این گروهه بر هم خورده است و شعله برای تسلط بر خود، به اجرای فرضی در مقابل مهرداد و خانواده‌ی او روی می‌آورد. او خود را در مقابل دیگران خاموش قرار می‌دهد و تصور می‌کند که می‌خواهد اتومبیل مهرداد را آتش بزند:

> «تا صبح چند بار تا در خانه‌ی مهرداد رفتم. با یک پیت بنزین به خانه‌شان می‌رفتم. تصور بنزین توی دستم و کبریت توی جیبم تسکینم می‌داد» (همان: ۱۹).

شعله در نقش مخاطب، بازی مهرداد را باور می‌کند و با وعده‌هایش آرام می‌شود، اما همواره دغدغه دارد. او برای حفظ صحنه‌ی نمایش، بر تمام وعده‌های خیال‌انگیز مهرداد، که پوچی آن‌ها را حس می‌کند، چشم می‌بندد. حضور مهرداد به شعله می‌فهماند که یک زن است و برای اجرای این نقش واقعی به تأیید مخاطبش (مهرداد) نیاز دارد.

گروهه‌ی شعله و مهرداد، با تصمیم مهرداد به ازدواج با دختری اصل و نسب‌دار بر هم می‌خورد. مهرداد از شعله می‌خواهد او را ترک نکند و این ازدواج را تحمیلی می‌خواند. مدیریت تأثیرگذاری مهرداد قوی نیست و شعله که تاکنون با چشم‌پوشی و باور اجرای

او، صحنه را حفظ کرده است، با وجود احساسی که به مهرداد دارد، ایـن بـار خطـایش را انکـار نمی‌کند:

«شب قبلش گفت عروس واقعی‌اش من هستم ... گفت که از حـالا بـدبخت اسـت. این را با زنده‌دلی و انرژی یک آدم خوشبخت گفت» (همان: ۲۷).

با وجود آن‌که این اجرا بر هم می‌خورد، امـا شـعله بـه دنبـال راهـی بـرای بازگشـت مهـرداد می‌گردد و سعی می‌کند اجراهای پیشین را مجسم کند و هر بار خود را مقصر می‌داند، زیـرا در تصور او این اجراها واقعی نبوده‌اند:

«گفته بودم کارم را دوست دارم و با کمی تقلب از کلمات جاوید در مورد استقلال اقتصادی حرف زده بودم. بحث نکرده بود. فقط نگاهم کرده بود. ای لعنت بـه مـن که شصت سال بعد معنی هر چیز را می‌فهمم» (همان: ۲۰).

زندگی شعله پس از بر هم خوردن صحنه، دسـتخوش تغییراتـی مـی‌شـود و او را مجبـور بـه اجرایی مسلط‌تر بر نقش‌های پیشین می‌کند. او که از فـردا مـی‌ترسـد و حـس مـی‌کنـد هـیچ لحظه‌ای در آینده برایش ساخته نشده است، به دنبال هدفی برای ادامه می‌گـردد و بـه جبـران داغ طردشدگی‌اش روی می‌آورد. جبرانی که شعله انتخاب می‌کند، متضـمن اجـرای مسـلط در برابر خانواده است:

«سردم است. بعد از مهـرداد همیشـه سـردم بـود. بعضـی وقـت‌هـا از بیمارسـتان تا نیمی از راه خانـه را پیـاده مـی‌رفـتم. خسـتگی کـاری مـی‌کـرد از سـرگردانی بیرون بیایم... هدف نداشتم و باید آن را جعـل مـی‌کـردم. خانـه مـی‌شـد هـدف» (همان: ۵۴).

شعله که برخلاف شیوا رفتار برون‌گرایی داشته‌است، اندوه نبـودن مهـرداد و تـرک‌شـدنش را نمی‌تواند پنهان کند و در مقابل حضار، کسی را نمی‌یابد تـا بـا او همـدلی کنـد. پنـاه‌بـردن بـه مسؤولیت‌های روزمره هم کمک‌کننده نیست. البته ایـن تنهـا حـوزه‌ای اسـت کـه شـعله در آن تسلط در اجرا را از دست نمی‌دهد. او از روبه‌رو شـدن بـا دیگـران وحشـت دارد و بـرای پنهـان کردن داغی که دیگران، در چهارچوب بیمارستان، از آن آگاه نیستند، بیش از پـیش در اجـرای خود دقت می‌کند:

«صبح روز بعد مثل مـرده بـه بیمارسـتان رفـتم. سـلام دادن بـه دیگـران کـاری شاق بود ... توی اتاق‌های بخش راه می‌رفتم و حواسم بود کـه اشـتباه نکـنم. بایـد

مراقب تزریق به موقع مریض‌ها بودم و دمای بدنشان را کنترل می‌کردم» (همان: ۴۶).

پس از خروج از این چهارچوب، باز داغ گریبان او را می‌گیرد. او برای جبران این داغ به گروهه‌ای دیگر پناه می‌برد و سوار بر ماشین کهنه‌ی شیری رنگی می‌شود تا نبود ماشین سرمه‌ای مهرداد را از یاد ببرد.

۲- ۲- اجرای متقابل شعله و مرد آرام

مرد آرام درست در بحرانی‌ترین وضعیت وارد زندگی شعله می‌شود؛ هنگامی که شعله برای عملی کردن نمایش فرضی خود، با یک قوطی کبریت از خانه‌ی خواهرش خارج شده است. مرد آرام که همان دوست چندین ساله‌ی شیوا و جاوید است، با همان آرامش همیشگی منحصربه‌فردش به حوزه‌ی پشت صحنه‌ی شعله راه می‌یابد. اجرای شعله در مقابل مرد آرام واقعی است، او را به پشت صحنه‌ی نمایش خود می‌برد و به سادگی از داغ خود پرده برمی‌دارد. اما مرد آرام سرشار از راز است و در مقابل شعله اجرای موفقی ندارد. او در آغاز به عنوان یک دوست معمولی به کمک شعله می‌آید، اما در واقع خود نیز از داغی مشابه داغ شعله رنج می‌برد. این احساس مشترک، یکی از دلایل شکل‌گیری این چهارچوب است:

«فکر می‌کردم آزادی دم دست است. نمی‌دانستم یک روز عاجز می‌شوم از دست خودم».

گفت: «این احساس را می‌شناسم. با آن زندگی کرده‌ام... مثل دیوانه‌ها کار کردم. شب و روز خودم را گرفتار کردم به خودم اجازه ندادم به او فکر کنم» (همان: ۵۷).

مرد آرام به سبب این همدردی و آگاهی به داغ، اندکی از پشت صحنه‌ی خود را به شعله نشان می‌دهد، اما مانند او نقاب را کاملاً کنار نمی‌گذارد. در آغاز تنها حرف زدن از مهرداد دلیل اجرا میان دو نفر است و شعله خواهان حضور همیشگی مرد آرام نیست، اما به مرور به او عادت می‌کند. در حالی که مرد آرام با سکوت، از حوزه‌ی پشت صحنه‌اش مراقبت می‌کند، شعله با پرحرفی به اجرا روی می‌آورد. در این صحنه، شعله در جایگاه تماشاگر اطلاعاتی به دست نمی‌آورد و البته بازیگر خوبی هم نیست. مرد آرام محبت‌های او را نمی‌پذیرد در حالی که در درون خواهان آن است. آنچه اجرای او را برهم می‌زند، عدم مدیریتش میان دو حوزه است. او

بارها این حس را به بازیگر روبه‌رویش منتقل می‌کند که به جای او انتظار زن دیگری را می‌کشد:

> «گاهی وقت‌ها حرف که می‌زنم متوجه می‌شوم نگاهم می‌کند با تعجب و شرمندگی کسی که به جای مسافر آشنایش زن دیگری را سوار کرده است و حالا نمی‌داند با این زن چه کند» (همان: ۷۰).

> «از خودش چیزی نمی‌گوید. بعضی وقت‌ها تحمل سکوتش سخت می‌شود. آن‌قدر توی خودش است که یادش می‌رود من هم تصادفاً در ماشین هستم ... گاهی فکر می‌کنم جایی آن بیرونم و او دارد دنبالم می‌گردد. یا شاید هم در جست‌وجوی یک نفر دیگر است» (همان: ۷۷-۷۶).

این عدم تسلط، اجرایی ناموفق را شکل می‌دهد. اجرای نقش همراه با سکوت در نظر شعله توانمندی نیست، بلکه خبر از داغی پنهان‌شده می‌دهد که شعله را در جایگاه تماشاگر به شک می‌اندازد. حضور پیاپی مرد آرام در زندگی شعله به این شک دامن می‌زند. او درنمی‌یابد مرد آرام چه نقشی در زندگی‌اش دارد و تحت چه عنوان با او یک گروهه را تشکیل داده است. شعله در پشت صحنه به دلایل حضور او می‌اندیشد و گاه در روی صحنه هم از مرد آرام، دلیل حضورش را می‌پرسد، اما هیچ پاسخی دریافت نمی‌کند. همین سکوت او را درمانده می‌کند و نمی‌داند چه نقشی را باید در مقابل مرد آرام بازی کند. استفاده از زیبایی ظاهری، مدیریتی است که شعله به‌کار می‌گیرد، اما جز نگاهی تحسین‌آمیز چیزی به دست نمی‌آورد:

> «شال حریر سبزی به دور موهایم پیچیده بودم. سرم را تکان دادم. موهایم از صورتم کنار رفتند. خوشم می‌آمد از این که بازهم به صورتم برمی‌گشتند. مرد آرام کمی به طرف من چرخید و با تحسین نگاهم کرد» (همان: ۸۵).

عدم موفقیت شعله در این صحنه، در اجراهای دیگر او نیز تأثیر می‌گذارد. در نگاه دیگران او هنوز چشم به راه مهرداد است. شعله به سبب اصرارهای مرد آرام نمی‌تواند از او در مقابل دیگران سخن بگوید. مرد آرام به شعله درس شجاعت می‌دهد و می‌گوید به قضاوت دیگران اهمیت ندهد، اما بارها از شعله می‌خواهد از او در مقابل دیگران سخن نگوید، زیرا آن‌ها نمی‌توانند این رابطه را درک کنند. مرد آرام در هر صورت در عشقی ممنوع به‌سر می‌برد؛ رابطه با شعله خیانت به عشق شیوا و عاشق شیوا بودن خیانت به رفاقت است. او که در حوزه‌ی روی صحنه، همیشه نقش یاریگر را بازی کرده است، خود می‌داند از آنچه می‌خواهد باشد، بسیار دور

است. او که بیان نمی‌کند اجرای نقش برایش مهم‌ترین اتفاق است، به سادگی از حضارش فاصله می‌گیرد و حتی زمانی که خواهان برقراری ارتباط است، تمرین‌های مؤثرش در پشت صحنه و پنهان کردن داغ، که آن را چون رازی می‌داند، مانع او می‌شوند. او در مقابل شعله از داغ عشق خود سخن می‌گوید، اما آن را در لابه‌لای استعاره‌ها می‌پوشاند و در عین حال از مدیریت روی صحنه نیز غافل نیست:

> «گفت: «زن قشنگی بود، ولی تو قشنگ‌تری». داشت خرم می‌کرد. باج می‌داد تا دست بردارم ... بعضی وقت‌ها آرزو کرده بودم، خرم کند. حرف‌های قشنگ بزند. تأییدش کافی نبود. تعریفش را هم می‌خواستم. هیچ کدام از این کارها را نمی‌کرد» (همان: ۱۳۹).

شعله همان‌طور که در مقابل مهرداد به چشم‌پوشی روی آورده بود، در مورد مرد آرام نیز همان رویه را دنبال می‌کند، اما مرموز بودن را برنمی‌تابد. او منش عجولانه‌ای در پیش می‌گیرد تا معنایی برای این رابطه بیابد و در نهایت مرد آرام بی‌آنکه پاسخی بدهد، او را ترک می‌کند. رفتن مرد آرام همان اندوه رفتن مهرداد را تکرار می‌کند، اما بی‌خبر بودن دیگران از این رابطه جنبه‌ی رؤیت‌پذیری داغ را کاهش می‌دهد و شعله نیز تلاش می‌کند برای پنهان نگاه‌داشتن آن بیش از پیش برخود مسلط باشد:

> «با خودم می‌گفتم از این پس آزاد و مستقل زندگی می‌کنم. بی‌آنکه به چیزی یا کسی وابسته باشم. به درسم ادامه می‌دهم. به سفر می‌روم. زبان انگلیسی یاد می‌گیرم و مرتب ورزش می‌کنم. کتابی را که تازه خریده بودم می‌خواندم و رازهای تسلط بر نفس را یاد می‌گرفتم ... به خودم می‌گفتم لبخند یادت نرود» (همان: ۹۸).

شعله تمرین قدیمی را دوباره پیش می‌گیرد و آزادی خود را بارها به خود یادآوری می‌کند، اما این تمرین نتیجه‌ی مطلوبی در پی ندارد. مرد آرام بازمی‌گردد و شعله با چشم‌پوشی، عذرخواهی او را می‌پذیرد. این بازگشت هرچند شعله را خشنود می‌کند، اما باز هم پاسخی برای تردیدهایش نمی‌یابد. مرد آرام حضورش در کنار شعله را یک راز می‌داند و هیچ‌گاه نقاب از چهره برنمی‌دارد. به مرور شعله درمی‌یابد که مرد آرام رابطه‌ای بی‌سرانجام را با او آغاز کرده است و همین داغ ننگی دیگر بر پیشانی او می‌زند:

> «مردهای من عاشق نمی‌شدند. دم دست بودند، ولی مال من نبودند. با آمدنشان این حس گزنده به سراغت می‌آمد که یک روز می‌روند و وقت رفتنشان

می‌دانستی مرده‌هایی هستند که توانایی فکر کردن به بازمانده‌ها را ندارند» (همان: ۱۴۱).

در نهایت مرد آرام هم شعله را رها می‌کند و برای فرار از داغ خود، تصمیم به سفر می‌گیرد. شعله باز هم از زیبایی‌اش کمک می‌گیرد و به دیدن او می‌رود تا او را منصرف کند. او سعی می‌کند نقش یک عاشق را بازی کند، اما در درونش می‌داند که این‌طور نیست؛ احساسی که به مهرداد داشت به مراتب قوی‌تر بود. بنابراین نمای شخصی متفاوتی را برای خود می‌سازد:

«لباس تنگ خوش‌رنگی پوشیده بودم و می‌دانستم بعد از رفتنم بوی عطر تندی که به خود زده بودم، توی راه پله می‌ماند. کفش‌های پاشنه‌بلندم روی پله‌ها صدا می‌کرد» (همان: ۱۶۸).

هیچ کدام از این مدیریت‌ها، مرد آرام را از رفتن منصرف نمی‌کند. او که اکنون با وجدانش درگیر است، اعتراف می‌کند اشتباه کرده است و از انگیزه‌ی خود برای ادامه دادن این رابطه می‌گوید. هرچند که این اعتراف و انگیزه هم که نمادی از داغ ننگ محسوب می‌شود، در لفافه صورت می‌گیرد:

«وقتی آدم به چیزی که می‌خواهد نمی‌رسد، زیاد دور نمی‌رود. همان حوالی پرسه می‌زند و به آشناترین چیز نزدیک به او، شبیه به او چنگ می‌زند» (همان: ۱۷۰).

رابطه‌ی شعله با مهرداد و مرد آرام، از نوع عشق ممنوع نیست و داغ‌آور هم محسوب نمی‌شود. این‌که شعله در هر دو رابطه طرد می‌شود، برایش داغ به همراه می‌آورد و هنگامی که درمی‌یابد برای مرد آرام فقط تداعی‌کننده‌ی خواهرش بوده است، این داغ شدت بیش‌تری می‌یابد.

شعله در اجراهای خود مانند شیوا به چشم‌پوشی روی می‌آورد، اما مانند او این جسارت را ندارد تا اجرا را برهم بزند. تا پایان روایت او تنها در پشت صحنه از خود سخن می‌گوید و هرگز چون خواهرش نقاب از چهره برنمی‌دارد. می‌توان گفت تسلطی که شعله در اجرا از خود نشان می‌هد از شیوا بیش‌تر است، هرچند که برخلاف آن انتظار می‌رود.

هویت فردی شعله هیچ‌گاه آشکار نمی‌شود و او در زیر نقاب‌هایی که به او تحمیل شده است، به اجرا ادامه می‌دهد. باید گفت شعله هیچ‌گاه در یک گروهه با دیگران قرار ندارد، او همواره در نقش بازیگر و مخاطب به تنهایی حاضر می‌شود و گروهه‌ای تک نفره را تشکیل می‌هد و گاه هم به اجرای فرضی روی می‌آورد. در حالی که شیوا حداقل در ظاهر و در شانزده

سال زندگی مشترک، همراه با جاوید در یک گروهه قرار دارد و این گروهه به آرامی ترک می‌خورد.

۳- نمایش فروغ

با آغاز روایت، فروغ دیگر قصد ندارد بر روی صحنه اجرا کند، جز آن‌که خود را خوشحال نشان بدهد. داغی که فروغ از آن رنج می‌برد، برای همگان آشکار است. قرارهای پنهانی او با محمدعلی، همسر سابقش، پس از ازدواج با پدر جاوید، داغی است که دیگران از آن باخبر هستند، اما فروغ از این داغ رنج زیادی نمی‌برد. آنچه همچنان او را اندوهگین می‌کند، طرد شدن از جانب محمدعلی است:

> انگشت‌های بازش را روی قلبش گذاشت ... گفت: «دنیا بدون محمدعلی فایده ندارد، شعله جان» (همان: ۱۵۳).

فروغ در جوانی با محمدعلی ازدواج می‌کند، اما به دلیل بچه‌دار نشدن از او جدا می‌شود. خاطره‌ی کوتاه زندگی با همسر اولش هیچ‌گاه از ذهن او پاک نمی‌شود. زندگی فروغ سرشار از داغ‌های ننگی است که دیگران از آن آگاه هستند. او به غیر از بچه‌دار نشدن که از نوع داغ‌های جسمی است، از نقص شخصیتی نیز رنج می‌برد. وی پس از ازدواج با پدر جاوید، باید در جایگاه همسری، اجرای خوبی ارائه دهد. او اندکی در این مسیر موفق است. به دیدار محمدعلی می‌رود و از زیبایی خود برای پنهان کردن نشانه‌های داغ بهره می‌برد:

> «پاهایش شروع کرد به لرزیدن. فکر کرد الان حوض حیاط از خون فروغ رنگی شده است ... آخرین پله را پایین آمد و همه چیز را دید. حیاط برخلاف انتظارش شبیه قتلگاه نبود. فروغ روی تخت نشسته بود و نفس‌نفس می‌زد. پدر روبه‌رویش ایستاده بود، خیلی نزدیک به او ...» (همان: ۳۲)

فروغ نمی‌تواند محمدعلی را فراموش کند، او مدام مرد بقال (پدر جاوید) را با همسر اولش مقایسه می‌کند. مرد بقال برای راضی نگه داشتن او به خواسته‌هایش تن می‌دهد، اما تغییرات مرد بقال، فروغ را راضی نمی‌کند. او از هر فرصتی استفاده می‌کند تا باز هم به دیدار محمدعلی برود، اما این مرد نیز سرشار از ضعف‌های شخصیتی است. او که به اصرار مادرش، فروغ را طلاق داده و با زن دیگری ازدواج کرده است، از دیدار فروغ دست برنمی‌دارد. فروغ برای

دیدار محمدعلی باید دیگران را فریب دهد، اما مدیریت‌های وی مخاطبش (جاوید) را نمی‌فریبد:

> «آن روز هرکاری می‌کردم، وقت نمی‌گذشت. حیاط را شستم. اتاق‌ها را جارو کردم. قالی‌ها را تکاندم. بعدازظهر همه جا از تمیزی برق می‌زد. بقچه‌ام را بستم و گفتم می‌روم حمام» (همان: ۱۴۲)

زمانی که فروغ به دیدار محمدعلی می‌رود، برق قمه‌ی پدر جاوید را می‌بیند. رؤیت‌پذیری داغ او نیست که او را برای همیشه اندوهگین می‌سازد. او این داستان را بی‌هیچ اضطرابی برای حضار تازه‌اش (شعله) تعریف می‌کند، اما هیچ‌گاه پایان داستان را نمی‌گوید؛ گویی می‌خواهد همیشه قهرمانش، قهرمان بماند:

> «محمدعلی چشمش می‌افتد به پدر جاوید و شاگرد قلچماقش. پدر جاوید قمه به دستش بوده و جلوتر می‌آمده. محمدعلی یک قدم می‌رود عقب و پشت سر فروغ قایم می‌شود و همان جا ایستاده خودش را خیس می‌کند» (همان: ۱۴۶).

فروغ در نهایت با همه‌ی داغ‌هایی که دیگر دغدغه‌ای برای پنهان کردن آن‌ها ندارد، توبه می‌کند. از تولد بچه‌ی محمدعلی باخبر می‌شود، اما دیگر صحنه‌ی اجرا با مرد بقال را ترک نمی‌کند. او در پیری همچنان به خاطر عشق ممنوعش سرزنش می‌شود. دیگر هیچ‌کس او را به خاطر بچه‌دار نشدن مقصر نمی‌داند، این داغ با گذشت زمان بی‌اهمیت شده است. سرزنش دیگران هم برایش اهمیتی ندارد. داغی که همیشه او را آزار می‌دهد، طرد شدن از جانب محمدعلی است. مردی که حتی وقتی داغ بی‌بند و باری را هم به خاطر او به جان می‌خرد، از او حمایت نمی‌کند و پشت سرش سنگر می‌گیرد.

حضار فروغ از داغ‌های وی آگاه هستند، بنابراین او نیازی به حوزه‌ی پشت صحنه و حفظ آن ندارد. در نظر دیگران او زنی «جلف و عامی» است، امری که او را از حضارش جدا می‌کند و او را در یک گروهه با دیگران قرار نمی‌دهد. با وجود آگاهی دیگران از داغ وی، او از داغش فقط برای شعله سخن می‌گوید. شعله تنها کسی است که در نقش یک فرد آگاه ظاهر می‌شود، زیرا خود نیز از داغ طردشدگی رنج می‌برد.

نتیجه‌گیری

«رؤیای تبت» روایت دلبستگی و عشق سه زن در جایگاه‌های متفاوت است. این عشق انگیزه‌ای برای نظم بخشیدن به تعامل‌ها است، زیرا عشق‌هایی که این سه زن

تجربه می‌کنند، مورد تأیید حضارشان نیست و آن‌ها باید برای حفظ نظم صحنه، تلاش بیشتری کنند.

شعله که راویتگر این عشق‌ها است، قادر به بیان عشق خود در مقابل دیگران نیست. او تلاش می‌کند داغ خود را پنهان نگه دارد و تقریباً در این مسیر موفق است. دو بار ترک شدن توسط دو مرد متفاوت، او را بیش از اندازه اندوهگین کرده است، با این حال عملکرد او در حوزه‌ی روی صحنه نسبت به فروغ و شیوا بهتر است. نگاهی که اطرافیان به او دارند، او را در این مسیر یاری می‌کند. از نظر حضار اشتباه‌ها همیشه از جانب شعله است و اعتماد او به عشق مهرداد، دیگران را در این مورد مطمئن کرده است. در مقابل، شیوا با وجود آن‌که تسلط همیشگی‌اش در روی صحنه، داغ وی را پنهان ساخته و شخصیت مثبتش را حفظ می‌کند، اما همین توانمندی سبب می‌شود تا حضار اشتباه او را حتی در مستی نبخشند و در مقابلش مبهوت بمانند. رؤیای تبت درست در لحظه‌ای به پایان می‌رسد که خواننده از داغ تمامی شخصیت‌ها و پشت صحنه‌ی تمامی اجراها آگاه می‌شود.

فروغ با آن‌که از جانب اطرافیان، زنی جلف و عامی خوانده می‌شود، اما دربردارنده داغ‌هایی است که دو خواهر هم از آن‌ها رنج می‌برند. او چون شیوا، داغ عشقی ممنوع را با خود حمل می‌کند؛ داغی که او را بی‌اعتبار کرده است و دیگر لزومی به پنهان کردنش نیست. همان‌طور که شیوا در لحظه‌ی پایانی، حس آزادی را با آشکار کردن داغ خویش تجربه می‌کند، فروغ نیز دیگر دلیلی برای جبران داغ این عشق ممنوع نمی‌بیند و حتی اقرار می‌کند آخرین دیدارش با محمدعلی آخرین زمانی بوده که خوشبختی را حس کرده است. آنچه فروغ در پشت صحنه از آن حفاظت می‌کند، طردشدگی خود و بی‌عرضگی قهرمانش است. زمانی که شعله را همدرد با خود حس می‌کند، از داغ طردشدگی پرده برمی‌دارد، اما از بی‌عرضگی قهرمانش هیچ نمی‌گوید. همان‌طور که شعله در برابر اعتراف مرد آرام (صادق) سکوت می‌کند. در واقع شعله ناخواسته بازیچه‌ی عشق ممنوع صادق می‌شود.

با آن‌که شخصیت فروغ نسبت به دو شخصیت دیگر کمتر پرداخته شده، اما ارتباط میان داغ دو خواهر را به طور ضمنی نشان می‌دهد. تنها تفاوتی که در این میان وجود دارد، آن است که دو خواهر از داغ «*احتمال بی‌اعتباری*» رنج می‌برند، در حالی‌که فروغ بی‌اعتبار شده است. شیوا در نهایت داغ خود را آشکار می‌کند، اما شعله اندوه طردشدگی از جانب مرد آرام را همیشه پنهان نگه می‌دارد.

به‌طور کلی، این سه زن توانمندی خود را در اجرا از دست می‌دهند. فروغ با آن‌که از زیبایی خویش برای تسلط بر صحنه و آرام کردن مخاطبش (مرد بقال) استفاده می‌کند، در اجرا شکست می‌خورد. شعله در اجرا مقابل مهرداد شکست می‌خورد و نمی‌تواند از حوزه‌ی

پشت صحنه‌ی خود در مقابل مرد آرام محافظت کند. همچنین نمی‌تواند مرد آرام را با بهره‌گیری از مدیریت تأثیرگذاری خود، از رفتن منصرف کند. عدم هماهنگی شیوا با تغییرات زندگی چون موفقیت جاوید در کار، حضور صادق و ترس از یافتن آینده‌ای همچون آینده‌ی فروغ، تسلط وی را در اجرا برهم می‌زند. مستی این امکان را در اختیار او قرار می‌دهد که از سلطه‌ی وجدان خود رها شود و در همان لحظه خوشبختی قراردادی و تحمیلی خود را در نگاه حضار از میان ببرد.

پی‌نوشت‌ها

۱- E. Goffman

۲- G. H. Mead

۳- Herbert Blumer

۴- M. Scott

۵- A. Rose

۶- Self

۷- I

۸- Me

۹- *اروینگ گافمن* در ۱۱ ژوئن ۱۹۲۲ در کانادا متولد شد. او دوره‌ی لیسانس را در دانشگاه *تورنتو* گذراند و در طی این مدت با یک انسان‌شناس به نام *دبلیو لوید وارنر*، همکاری می‌کرد. به همین سبب برخی او را به انسان‌شناسان اجتماعی بیشتر وابسته می‌دانند تا به نظریه‌ی کنش متقابل نمادین و معتقدند آثار اولیه‌ی وی تحت تأثیر انسان‌شناسان اجتماعی به وجود آمده.

۱۰- Presentation of self in everyday life

۱۱- Creation Methodological

۱۲- Social Identity

۱۳- Problematic

۱۴- Framing

۱۵- Role

۱۶- Dramaturgical Sociology

۱۷- Front

۱۸- Back
۱۹- Team
۲۰- Impression Management
۲۱- Virtual Social Identity
۲۲- Actual Social Identity
۲۳- Stigma
۲۴- Discredited Stigma
۲۵- Discreditable Stigma
۲۶- Visibility
۲۷- Symbol
۲۸- Prestige Symbol
۲۹- Stigma Symbol
۳۰- Disidentifiers
۳۱- Perceptibility
۳۲- Evidentness
۳۳- Acceptance
۳۴- The wise

منابع و مآخذ

ایمان، محمدتقی؛ گلمراد مرادی. (۱۳۹۰). «روش‌شناسی نظریه اجتماعی گافمن»، **فصلنامه زن و جامعه**، (۲) ۲، صص ۷۷-۵۹.

توسلی، غلامعباس. (۱۳۸۵). ***نظریه‌های جامعه‌شناسی***. چاپ دوازدهم. تهران: سمت.

جنکینز، ریچارد. (۱۳۸۱). ***هویت اجتماعی***. مترجم تورج یاراحمدی. تهران: شیرازه.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۶). «*رمان ایرانی*». **مجله نقد و بررسی کتاب**، (۶) ۲۱، صص ۱۴۰-۱۳۳.

ریتزر، جورج. (۱۳۸۶). ***نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر***. مترجم محسن ثلاثی. چاپ دوازدهم. تهران: علمی.

گافمن، اروینگ. (۱۳۸۶). ***داغ ننگ: چاره‌اندیشی برای هویت ضایع‌شده***. مترجم مسعود کیانپور. تهران: مرکز.

گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۴). ***جامعه‌شناسی***. مترجم منوچهر صبوری. چاپ دوم. تهران: نی.
وفی، فریبا. (۱۳۸۸). ***رؤیای تبت***. چاپ پنجم. تهران: مرکز.