نگاهی به نمایشنامه «هملت ماشین» اثر هاینر مولر

حقیقت را درخواهید یافت

ناصر حسینی‌مهر

بنگر، ماشین را:
که چگونه می‌چرخد و انتقام می‌گیرد
و ما را بی‌ریخت و ضعیف می‌کند
راینر ماریا ریلکه

با مطالعه نقد سیاسی ریچارد وبر منتقد سرشناس آلمانی بر «هملت ماشین» پی می‌بریم که این نمایشنامه جایگاه ویژه‌ای در آثار هاینر مولر دارد و در سیر تکاملی درام‌پردازی‌هایش می‌تواند نقطه عطفی محسوب شود یا ارثیه‌ای شاعرانه در تاریخ ادبیات دراماتیک آلمان. «هملت ماشین» با مجموعه‌ای از کلاژها و نقل‌قول‌هایی از سایر آثار مولر در واقع تبدیل شده به نوعی بیوگرافی ادبی نویسنده، و از آنجا که او همچون برتولت برشت نمایشنامه‌هایش را با مضامین اجتماعی - سیاسی می‌نوشت، می‌توان «هملت ماشین» را از مهم‌ترین کارهای سیاسی دانست. نوع نگاه هاینر مولر به «سیاست»، متفاوت و تنها منحصر به خودش بود. او جهان را با تحلیل‌های طبقاتی و ماتریالیستی نمی‌گریست، بلکه بیشتر با درونکاوی انسان و وارد شدن به دنیای فردی او، در پی شکافتن فکر بود و نه وقایع، و همچون آنارشیست‌های متقدم، رستگاری را در آزادی فرد از همه قیود و قراردادهای اجتماعی می‌دانست، تا آنجا که در کتاب «خاکستر و دینامیت» تاکید می‌ورزد: «انسان را نمی‌توان تغییر داد، راحتش بگذار!»

برخی دیگر از تحلیلگران ادبی معتقدند هاینر مولر تحت تاثیر آن دسته از رفرمیست‌های افراطی نیمه دوم قرن بیستم است که پس از یک دهه مبارزه آشتی‌ناپذیر با ساختار فرسوده سوسیالیسم و کاپیتالیسم شکست خوردند و به نتایج تازه‌ای رسیدند و از «سیاست» کناره گرفتند. اما «هملت ماشین» و بیشتر آثار مولر خلاف و نادرستی این ادعا را نشان می‌دهد. این نمایشنامه مانیفست یا نقدی است کاملاً سیاسی در تحلیل عملکرد همان رفرمیست‌ها و روشنفکرهای سیاسی، به ویژه در جوامع سوسیالیستی پیش از فروپاشی.

با آغاز نمایشنامه «هملت ماشین» ما با نخستین دریافت و نوع نگاه هملت مولر روبه‌رو می‌شویم که با پرسشی انتقادی از تاریخ قصد دارد مخاطبش را به اندیشه وادارد: «جسد از آن کیست در آن تابوت؟» آنگاه به میان مردم سوگوار گرد تابوت می‌رود و به روشنگری می‌پردازد، به فاش ساختن حقایق و ترسیم چهره واقعی پدر؛ همان سلطه‌گری که ثمره هنر کشورداری‌اش چیزی نبود جز سرکوب و استثمار و فریب. هر چند او به خوبی می‌داند که انتقال این آگاهی و روشنگری به مردم فرودست بی‌ثمر است، زیرا آنان در واقع مرده‌های متحرکی هستند که از مرده دیگری تغذیه و سوگواری را به سورچرانی تبدیل می‌کنند: «لاشه با لاشه شود دمخور!» و بعد وقتی این روشنفکر آریستوکرات با ناامیدی و نفرت به این توده ستمدیده تاریخ نمی‌نگرد، تبدیل می‌شود به روشنفکری سرخورده: «دراز کشیدم و بر زمین گوش نهادم و شنیدم که جهان در گردش به گرد خویش با گام‌هایی پرشتاب به سوی گندیدگی می‌رفت.» همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، نمونه چنین روشنفکرانی در دوران پس از شکست رفرم‌های اجتماعی به ویژه در بلوک شرق کم نبودند کسانی که دلبستگی خود را به حضور در ساختار قدرت و رفرم‌های از بالا از دست دادند و همچون «هملت» عهدهای خود را با اجدادشان شکستند و به بیهودگی سنت‌های دیرین پی بردند، چنان که قهرمان مولر در گفت‌وگویی با روح پدر مقتول خود، انتقال قدرت به فرزند را پوچ و مضحک می‌داند:

«من باید/ چنان که مرسوم است تکه‌ای فلز/ در این یا آن گوشت فرو کنم/ و به آن بچسبم از آن رو که جهان می‌چرخد؟!» البته تجربه تاریخ بارها نشان داده که خلاف جریان آب شنا کردن از جانب روشنفکرانی با جایگاه طبقاتی «هملت مولر» راه به جایی نبرده و چیزی را در جامعه تغییر نداده است جز از دست دادن جان به اتهام برهم زدن نظم و امنیت (نظیر راژک و کوزتوف دولتمردان معدوم‌شده مجارستان و بلغارستان در پی تصفیه‌های استالینی)، یا گم شدن در وادی مخدراتی گیج و گول.

شانه به شانه هملت، روشنفکر دیگری ایستاده است به نام هوراشیو، که با افکار هملت آشناست، و اگر به دولتمردی برسد، بر اساس قوانین موروثی بی‌گمان جایگاه و مقامی نظیر آنچه پولونیوس داشته به او تعلق خواهد گرفت و هملت بر آن آگاه است. او می‌داند که هر حکومت جدید بازیگرانی جدید می‌خواهد. نقش‌ها اما ثابتند: «هوراشیو پولونیوس! تو یک بازیگر هستی، من هم یک بازیگرم، نقش هملت را بازی می‌کنم. دانمارک یک زندان است.» اما هوراشیو برای شرکت در این بازی دیر آمده است. در تراژدی هملت هیچ نقشی برای او نیست. تراژدی خون‌آلود هملت با به خاک و خون کشیدن خالقش به پایان می‌رسد: «مادر، فریادت را خفه می‌کنم... می‌خواهم جسد را در چاله بچپانم.» این چپگرای رمانتیک و دلزده از ایدئولوژی و ایدئولوگ‌های پیشین، بدون توانایی در تحلیل شکست‌ها، بدون ستایش از وقار سوسیالیسم (که پیشرفت چندانی هم نداشت)، و بدون ارائه راه حل‌هایی تازه برای معضلات جامعه، با چشم‌پوشی از مرده‌ریگ اجدادی، از قدرت می‌گریزد، و کشتی بی‌بادبانش را به مسیر ستمدیدگان می‌راند تا هویتی تازه به دست آورد، تا غمخوارشان شود: «افلیا، که قلب او اشک‌هایم را می‌گرید.» اما آیا این رباینده قلب‌ها می‌تواند بر دریای توفانی افلیا شناور بماند و با رنجدیدگان یگانه شود؟ پاسخ نویسنده منفی است زیرا هاینر مولر قهرمانش را در صحنه چهارم به میان مردم می‌برد تا از نزدیک شاهد تحولات اجتماعی از نوع «بوداپست» در سال ۱۹۵۶ (طاعون در بودا) و «بهار پراگ» باشد؛ تحولات نافرجامی که منجر به محکم‌تر شدن بنیادهای کهنه سلطه‌گری شد: «در زمستان گاهی به دهکده می‌آمدند/ و دهقانی را می‌دریدند.» هملت مولر به مرحله تازه‌تری از شناخت می‌رسد و آن عبارت است از پی بردن به فاصله عمیق «آرزوها» و «واقعیت‌ها»ی موجود، یا تفاوت فاحش میان تئوری و عملکرد اجتماعی و قرار گرفتن در سلسله‌ای از تضادهای روزمرگی: «دلخوشی‌های فاسدشده، دروغ‌هایی که به باور می‌آیند، بدن‌های تحقیرشده زنان، فروشگاه‌ها، چهره‌ها، حساب‌های بانکی، آرا، جنگ مصرف، آرزوی نسل‌ها که سرکوب می‌شود در خون...» و این «شناخت» او را از پا می‌اندازد و ناتوان می‌کند تا آنجا که از «مردم ستمدیده» هم قطع امید می‌کند و پس از تایید نیچه که: «عوام جای خود را دارند اما نباید بر مسند حکومت تکیه زنند» ماسک و لباس نقش به دور می‌افکند. در این هنگام تماشاگر چهره واقعی عصیانگری برخاسته از طبقه حاکم را می‌بیند که به مرحله تهوع رسیده است؛ روشنفکری که باورهایش را از دست داده و دیگر قدرت عمل ندارد. نیچه منتظر است تا چنین موقعیتی را این طور فرموله کند: «از دست دادن قدرت عمل از طریق شناخت.» «کمال مطلوب در پیروزی هنر بر وحشت است.» در نتیجه او از افلیا دور می‌شود و قدم به قلمرو هنر می‌گذارد: «من مکبث بودم... ریچارد سوم... راسکلنیکف...» و تصمیم می‌گیرد در هنر و با هنر «واقعیت زشت» را تحمل‌پذیرتر کند. اما آیا پناه بردن روشنفکران سیاسی به دامن هنر، عقب‌نشینی محسوب می‌شود؟ هاینر مولر با عبارتی سرزنش‌آمیز این گرایش را «سر فرو بردن در شن» می‌نامد تا به این طریق قهرمانش نقش سنتی خود را در روند تاریخی تغییر دهد و با تحلیل‌های جدید، جایگاهی تازه دست و پا کند. در نتیجه با پاره کردن عکس نویسنده بر صحنه امکان نزدیک شدن به حواریون دیونیزوس (خدای آواز و درام) و آپولون (الهه آرامش و شعر و پیکرتراشی) را از دست می‌دهد و نمی‌تواند همچون افلاطون پیش از مسیحیت مسیحی شود: «اصلاح بشریت غیرممکن است. بشریت مفهومی انتزاعی بیش نیست.» پس تنها یک راه می‌ماند؛ بازگشت به درون خویش، یا به قول هملت: بازگشت «درون رگ‌هایم، درون مغز استخوان‌هایم، درون هزارتوی جمجمه‌ام، درون دل و روده‌هایم، درون خونم... تا بتوانم تنها بمانم. مغز من یک زخم است. می‌خواهم یک ماشین باشم، بدون درد، بدون تفکر». و در پایان به بیگانگی با خود می‌رسد، و بدون توانایی در تحلیل و بررسی «گذشته»، حتی آن را کتمان می‌کند و باز به سراغ ماسک و لباس نقش می‌رود، زره پدران به تن می‌کند، اصول پیشین سلطه‌گران را می‌پذیرد، تا این بار هولناک‌تر از جنایت‌های مکبث و راسکلنیکف، با ترور «اندیشه» و «اندیشه‌ورزان» تکلیف جهان را یکسره کند: «دوران یخبندان».

اما آخرین پرسش: چرا هاینر مولر نماینده رنجدیده‌ترین مردمان را یک زن انتخاب کرده است؛ افلیا؟ او خود در پاسخ می‌گوید: «معمولاً مردان جامعه را به نابودی می‌کشند و زنان آن را بازسازی می‌کنند.» والتر بنیامین یکی از تئوری‌پردازان سیاسی و مورد احترام هاینر مولر، اعتقاد داشت «آرمانشهر» تنها در سوسیالیسم زنان تحقق‌پذیر است، البته نه با دریافت کهنه زن‌سالاری در تاریخ. و هاینر مولر از میان همه زنان افلیا را برگزید تا از دریچه نگاه «فردیت انسان» به جهان و آینده بنگرد، و همچون رزا لوکزامبورگ «شکست» را زمینه‌ای برای مبارزه کنونی ببیند: «امروز ما وجود نداشتیم اگر شکست‌های دیروز نبود.» هاینر مولر در انتهای اثر با شخصیت‌پردازی هوشمندانه، افلیای خود را خرد و زخمین و بی‌حرکت، پیچیده در نوار پانسمان و درون یک ویلچر می‌نشاند تا زنی را نشان دهد که به رغم پذیرفتن شکست، تسلیم نمی‌شود، و برای رهایی از بند کاپیتالیسم و سوسیالیسم، با حنجره خون‌آلود الکترا فریاد نفرت برمی‌کشد و در صحنه باقی می‌ماند. با دیدن چنین شهامت و جسارتی پرسش‌هایی تازه به ذهن خطور می‌کند: آیا هاینر مولر با جمله پایانی افلیا: «آن زمان که او با کاردهای قصابان از میان اتاق‌های خواب شما بگذرد، حقیقت را درخواهید یافت!» از آینده‌ای خبر می‌دهد شیطانی‌تر و جنون‌آمیزتر؟

اطلس جهان

دکتر بهزاد قادری

شلای استیفنسن
نژاد و جغرافیای بهشت

از دیرباز «نقشه» با شور سرگردانی آدمی پیوندی ناگسستنی داشته است. انسان در هر نقشه‌ای که می‌کشید باید جایی را به عنوان بهشت زمینی مشخص می‌کرد. در نقشه‌های جهان که غربیان از قرن هشتم میلادی می‌کشیدند بهشت در دوردست‌ترین جای عالم، شرق دور، بود. بعدها، اما، جای این بهشت زمینی تغییر کرد و بین‌النهرین نیز در شمار بهشت موعود قرار گرفت. اما با نیرو گرفتن مسیحیت در اروپا، رفته‌رفته، این بهشت به صورت استعاری و چون تاجی بر سر مسیح بر تارک نقشه نشست، چنان که یک دست مسیح از جانب شرق بیرون می‌آمد و دستی دیگر از غرب و پاها از جنوب نقشه، که اشاره‌ای است به اینکه او بهشت را با ظهور دوباره‌اش بر زمین برپا خواهد کرد تا وحدتی مسیحی و یکدست بر جهان حاکم شود. هم‌اکنون این نقشه در کلیسای جامع هرفورد انگلیس نگهداری می‌شود.[1] (اندکی بعد خواهیم دید که استیفنسن با این نقشه کار دارد.) وقتی دیگر بهشت در شرق نبود، آن منطقه برای غرب «دیگری» می‌شد و تاختن به آن روا بود. انگلیسی‌ها کشورشان را «جزیره» - چیزی سوای بقیه اروپا - دیده‌اند. چیزی چون بهشت، و بی‌جهت نیست که از آغاز اومانیسم نابگرایی نژادی در آثار ادبی‌شان موج می‌زند. چند نمونه؛ «تیمور لنگ» و «تراژدی دکتر فاستوس» مارلو، «رابینسون کروزو»ی دفو. در این آثار سلسله‌مراتب نژادی و قومی رعایت می‌شود. اما نسل نمایشنامه‌نویس پس از دهه ۵۰ قرن بیستم انگلیس سر آن داشته‌اند تا این آرمانشهرهای اروپامحور را واخوانی کنند و این شاید تا اندازه‌ای برخاسته از جبر تاریخ و، بیش از آن، به خاطر بینش‌های تازه و معرفت‌شناسی متفاوت با اندیشه‌های مرکز- محور دوران مدرنیته باشد. یکی از نمایشنامه‌نویسان زن این نسل شلای استیفنسن است که در سال ۱۹۵۵ در نورثهامبرلند در شمال شرق انگلیس به دنیا آمد و در دانشگاه منچستر دوره نمایشنامه و درام را سپری کرد. او از سال ۱۹۹۶ برای رادیو بی‌بی‌سی و تئاتر متون نمایشی نوشته است. نخستین نمایشنامه‌اش «خاطره آب» (۱۹۹۷) است و پس از آن او «آزمایشی با تلمبه باد» (۱۹۹۸)، «انوار باستانی» (۲۰۰۰)، «اطلس جهان» (۲۰۰۲)، «روشنگری» (۲۰۰۵) و «راه دراز» (۲۰۰۸) را نوشت. نمایشنامه «اطلس جهان» از شمار نمایشنامه‌هایی است که محتوایی پسااستعماری دارد و انگار هدف از برگزیدن چنین نامی برای این نمایشنامه ایجاد پیوندی بینامتنی با متون نمایشی گذشته باشد تا نقشه تازه‌ای را در ذهن بیننده بیافریند. (یادمان باشد که در «دکتر فاستوس» مارلو، دکتر فاستوس در پیش روی خودش اطلس جهان را می‌گذارد و آرزوی تصاحب آن را دارد.) این نمایشنامه بر محور جک مرد ۷۲ساله‌ای می‌چرخد که اینک در کنار دختر و پسرش، آنا و مایکل، با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند. دخترش مشغول تدارک عروسی با پسری سیاهپوست به نام شولتو است. بستر مرگ جک ننویی است در فضای باز یا «باغچه»ی خانه‌های انگلیسی و، در آغاز نمایشنامه، جک را می‌بینیم که اصرار دارد او را از ننو بیرون بیاورند. این بستر، استعاره دوگانه مرگ/ تولد است که نشانگر گذر جک از آن «من» پوست‌کلفت ملی‌گرایی و نژادپرستی است که در سه دهه ۳۰، ۴۰ و ۵۰ قرن بیستم - دوران کودکی، نوجوانی و جوانی جک - دامن انگلیس را گرفته بود. ما این پدر را بیشتر در فضای بیرون از خانه‌های انگلیسی یا «باغچه» می‌بینیم؛ فضایی که یادآور آن مناظر طبیعی‌ای است که در نقاشی‌های قرون ۱۸ و ۱۹ انگلیس یادآور بهشت برین یا فضاهای چوپانی (Pastoral)ای بود که نگاه انسان را به افق‌های دور می‌کشاند؛ نگاهی که هوس چیره شدن بر طبیعت دست‌نخورده را به آن‌سوی مرزهای بریتانیا نیز می‌کشاند. اینک، اما، در این فضای چوپانی، «دیگری» - در هیئت شولتوی سیاهپوست و مادرش - نیز حضور دارند. اینک جک که مغزش پر از دانستنی‌های جورواجور است، باید به حکمت نظری مادر شولتو گوش فرادهد. معمولاً واکنش جناح محافظه‌کار منتقدان به چنین متونی ترشرویی بوده است. شریدان مورلی، پس از دیدن این نمایشنامه، در مجله «نیو استیتسمن» (۲۵ نوامبر ۲۰۰۲) واکنشی همانند واکنش منتقدان میانه‌رو نسبت به «در انتظار گودو» در دهه ۱۹۵۰ دارد و «اطلس جهان» را نمایشنامه‌ای می‌داند که در آن «چهره‌های بازی ارزش این همه توجه» را ندارند. او در ادامه سخنش این اثر را بیشتر مناسب نمایش در «میخانه‌ای، جایی در تئاترهای حاشیه» می‌داند و دلیلش هم این است که «این نمایشنامه از نظر کردار دراماتیک خیلی کم دارد».[2] به نظر من مشکل شریدان مورلی این است که او همچنان در چارچوب گفتمان ملی‌گرایی و درام ملی سخن می‌گوید، یعنی همان مفاهیمی که استیفنسن در این نمایشنامه آماج حملاتش قرار داده است. اما آنچه استیفنسن از آن می‌گریزد همین «کردار دراماتیک» باب طبع ملی‌گرایی است، زیرا این تلقی دیرزمانی است که به بیماری «آغاز» و «اصل» دامن زده است. جک کسی است که اطلس وجودش را با تار و پود این ملی‌گرایی بافته‌اند، اما از آغاز این نمایشنامه، این دیدگاه واکاوی می‌شود. استیفنسن خودش این واکاوی را با پژوهش درباره نقشه و بوم‌نگاری و تلاشش برای شناختن جهان کوانتومی معاصر انجام می‌دهد. او در «دفتر خاطرات زنی مایوس» (نهم جولای ۲۰۰۱) بر اهمیت بوم‌نگاری‌اش در این نمایشنامه چنین تاکید می‌کند: «... تصمیم دارم هفته دیگر به هرفورد بروم تا اطلس جهان را ببینم. چون این نام نمایشنامه‌ام است، باید نسخه اصلی این نقشه را ببینم.»[3] همین است که جک مجموعه‌ای از این نقشه‌ها دارد و این تنها دارایی اوست. نمایشنامه‌های استیفنسن کالبدشکافی مغز و رسوبات تاریخی آن است؛ از این روست که در آثارش بایگانی، یاد، خاطره، حافظه، تاریخ و واقعیت با هم گره می‌خورند و به فضاهای ذهنی پیچیده‌ای شکل می‌دهند. چنین فضاهایی به خودی خود مستندسازی‌های دراماتیکی از کار در می‌آیند. گیرم آن‌گونه که مورلی انتظار دارد، کشمکش و پیرنگ و کردارها به آن شدت نمایشنامه‌های سنتی نباشند. فضاسازی‌های دراماتیکی از این دست به بوم‌نگاری‌های بسیاری نیز دامن می‌زنند و خود بخش مهمی از این کالبدشکافی مغز و رسوب‌زدایی آن به شمار می‌روند. در این کالبدشکافی، چهره‌های نمایشنامه‌های استیفنسن با «من» و «دیگری» روبه‌رو می‌شوند. در آغاز، چهره‌ها در پوست سخت «من» گرفتارند و «دیگری» به عنوان غریبه یا دشمن در بیرون، و دور از آنان - و به خیال خودشان در فاصله‌ای امن - به سر می‌برند. اما بیماری یا ذهن‌پریشی، که در نمایشنامه‌های استیفنسن استعاره‌ای برای دگرگونی و نماندن بر یک مدار است، همچون نشتری است بر دمل «من» که «من» را، هرچند کار دشواری است، به پیشواز «دیگری» روانه کند. این شیوه دیالکتیکی درام استیفنسن را می‌توان از نام تازه‌ترین نمایشنامه او، «راه دراز»، نیز دریافت که اشاره‌ای است به دشواری رویارویی‌های جدلی با خود. به گفته بارنت «... درام نمایشنامه‌های او در دوتایی‌های دوگانه‌ای نهفته است که در چهره‌های نمایشنامه‌اش متجلی می‌شوند، و این دوگانگی‌ها در تقابل‌های ایدئولوژیکی، در فضای تفاوت‌ها - که الهام‌بخش دگرگونی است- رخ می‌دهند.»[4] جک این روند دیالکتیکی اندیشه در «اطلس جهان» را نخست با مثالی از فیزیک این‌گونه بیان می‌کند: «یه نوترون مثل یه ذره شروع به حرکت می‌کنه. به شکل موج سیر می‌کنه، و مثل یه ذره به مقصد می‌رسه.» و سپس در پایان نمایشنامه حرکت خودش را نیز به همین صورت بیان می‌کند: «من مثل یه ذره شروع به حرکت کردم، مثل یه موج به مسیرم ادامه دادم و مثل یه ذره می‌رسم به...» نمونه دیگر این دیالکتیک هدیه‌ای است که در روز عروسی آنا با شولتوی سیاهپوست، مایکل و این دو برای جک دست و پا می‌کنند: نقشه زندگی جک در شهر خودش، از زمان تولدش تاکنون. نقشه‌ای بزرگ که عکس هوایی از شهر است و در آن مسیر زندگی او را با چراغ روشن کرده‌اند. آنا مسیر زندگی او را در شهر خودش روی نقشه نشان می‌دهد و جک از ناچیزی مسیر زندگی‌اش در این نقشه یکه می‌خورد: «جک: این... فکر می‌کردم این... همش همینه؟/ آنا: منظورت چیه؟/ جک: فکر می‌کردم بیشتر از این حرفا باشه./ آنا: منظورت چیه؟/ جک: فقط چند تا علامت رنگی رو صفحه‌س. فکر می‌کردم پیچیده‌تر از این باشه. فکر می‌کردم زندگی‌ام بیشتر از این حرفا باشه./ آنا: این فقط یه نقشه‌س./ جک: روی این نقشه خیلی از خودم ردپایی نذاشتم، نه؟» این همان فضایی است که بخشی از آگاهی جک است. اما در پرده دوم، جک همانند گناهکارانی که در برابر کشیشی اعتراف می‌کنند، در برابر مادر شولتو به نقشه دیگری اشاره می‌کند: نقشه زمانی که در یمن به خدمت سربازی مشغول بوده است. جک در آن دوران پسرکی بومی را زیر گرفته و کشته است. مسوولان انگلیسی در یمن او را بی‌هیچ محاکمه‌ای به انگلیس می‌فرستند تا این موضوع را فراموش کند. در پایان نمایشنامه، هنگامی که پرده فرو می‌افتد، بیننده با دو نقشه، دو فضا از یک ذهن، روبه‌رو می‌شود: «همچنان که نمایش به پایان می‌رسد و نور محو می‌شود، نقشه زندگی جک در تاریک-روشن در کنار نقشه قتل او در عدن می‌درخشد.» این نمونه برجسته‌ای از شیوه جدلی کار استیفنسن است. نژاد و اصالت یکی از رگه‌های دیالکتیکی دیگر این نمایشنامه است. در این اثر از ردیابی همین نقشه‌ها روشن می‌شود که نژاد سیاه و سفید جایی در تاریخ با هم آمیزش داشته‌اند و چیزی به نام نژاد ناب سیاه یا سفید وجود ندارد. همان‌گونه که گفتیم، در آن فضای سبز خانه آنا که یادآور نقاشی‌های مناظر چوپانی قرن هجدهم است، اینک سیاه و سفید در کنار هم قرار می‌گیرند، چیزی که در آن نقاشی‌ها وجود نداشت. ترجمه این نمایشنامه به فارسی همزمان شد با انتخابات ریاست‌جمهوری در امریکا و پیروزی باراک اوبامای آفریقایی‌تبار. با من از سر و ته یک کرباس بودن دموکرات‌ها و جمهوری‌خواهان نگویید. این به جای خودش، اما با خودم می‌گفتم «بخش بزرگی از بار مسوولیت گذر سالم از مدرنیته به پسامدرنیته بر دوش درام غرب بوده که توانسته گفتمان‌های استعماری و پسااستعماری را بشنود، بسنجد و از آنها درس بگیرد.»

پی‌نوشت‌ها

1-Alessandro Scafi, Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth. Chicago: University of Chicago Press, 2006
2-Sheridan Morley, “The Problem with Map Reading: Sheridan Morley Runs into Navigational Difficulties with Two Plays That Fail to Chart Their Proper Course”, New Statesman. Vol. 131, No. 4615 (2002). 46
3-Shelagh Stephenson. “Diary of a Woman in Despair”, New Statesman. Vol. 130, No. 4545 (2001). 38.. Page Number: 38
4-Claudia Barnett, “A Moral Dialectic: Shelagh Stephenson’s An Experiment with an Air Pump”. Modern Drama, Vol.49, No.2 (Summer 2006), 206

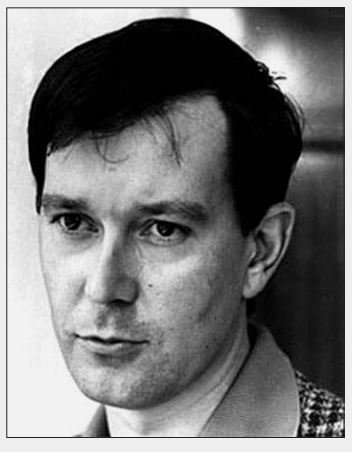
صحنه کافکایی

علی منصوری

جو آرتون؛ استاد کمدی سیاه

نمایشنامه‌نویسی را از اوایل دهه ۶۰ آغاز کرد. با نمایشنامه‌ای رادیویی به اسم «لوطی روی پله» (۱۹۶۱) و تا قبل از اینکه در ۹ آگوست ۱۹۶۷ با ۹ ضربه چکش در جمجمه‌اش به قتل برسد، در مجموع ۹ نمایشنامه نوشت و مخاطبانش را با کمدی‌های سیاهش شوکه، عصبانی و شگفت‌زده کرد. جو آرتون (۱۹۶۷-۱۹۳۳) در نظر جماعت تئاتری دنیا به عنوان استاد کمدی‌های سیاه معاصر شناخته می‌شود. او از شوخی‌های سیاه و نیشدارش برای گرفتن خنده استفاده می‌کرد و به‌طور همزمان روی آن به عنوان یک استراتژی سیاسی مانور می‌داد. سوژه‌های غالب آثار او- از جنسیت و خانواده و مذهب و پلیس گرفته تا روان و مرگ و جنون- همگی به شیوه‌ای رادیکال و مفتضحانه مطرح می‌شوند. همان طور که کاترین ورث در کتابش «انقلاب در درام مدرن انگلستان» می‌نویسد: «این نشان‌دهنده قدرت اوست که به محض شنیدن نام آرتون اولین چیزی که به ذهن می‌رسد شوکه و قلقلک شدن حساسیت‌هاست. او اینچنین بی‌محابا خود را در جاده یکطرفه انواع تابوها انداخت.» او با به‌کارگیری آگاهانه شوخی‌های آزاردهنده‌اش سنت‌ها، سیستم‌ها و قلمرو قدرت در دهه ۶۰ را به چالش کشید. آرتون می‌خواست در نمایشنامه‌هایش الگوهای جنسیتی معمول جامعه آن روز را واژگون و فراخوانی برای آزادی اعلام کند.

«سرگرم کردن آقای اسلوان» (۱۹۶۴) اولین نمایشنامه بلند آرتون است که گرچه در سه هفته اجرا چندان به مذاق عمومی خوش نیامد، اما نقد خوب و ستایش‌آمیز ترنس رتیگان، نمایشنامه‌نویس، آن را نجات داد. این نمایشنامه حول ماجراهای یک خانواده طبقه متوسط می‌گردد؛ کت، دختر خانواده، به خاطر علاقه‌اش اسلوان را از کتابخانه به خانه می‌برد و به او پیشنهاد می‌دهد در آنجا ساکن شود. اِد، پسر خانواده، که یک تاجر موفق است هم به اسلوان دلبستگی‌هایی پیدا می‌کند و روز بعد از او می‌خواهد راننده‌اش شود. اسلوان هم بعد از اینکه خیلی اتفاقی پدر خانواده، کمپ، را به قتل می‌رساند، برای سرپوش گذاشتن بر جنایتش توسط کت و اِد چاره‌ای جز زندگی با آنها ندارد. برخی از منتقدان به این نکته اشاره کرده‌اند که آرتون در «اسلوان» از ابزارهای زبانی کمدی رفتار استفاده می‌کند، تا عدم تجانس را در کاراکترهای پست طبقه متوسط به سخره بگیرد و حتی از آن فراتر رفته و به این ناسازگاری



و غرابت در روابط هم بپردازد. حرف‌های کت و اِد خزعبلاتی اخلاق‌گرایانه است که در عین حال آن دو تلاش می‌کنند نمای بیرونی آن ادب و تربیت باشد. اگرچه این گونه بحث‌ها خیلی زود به کنار می‌رود و امیال حقیقی، حرص و آز و سنگدلی آنها نمایان می‌شود. نمایشنامه بعدی آرتون «تاراج» (۱۹۶۵) نام داشت؛ یک پارودی وحشتناک از داستان‌های پلیسی به اضافه فارس سیاه که شهرت نویسنده‌اش را جهانی کرد. «تاراج» حول محور موضوعاتی مثل مرگ، پلیس، مذهب و عدالت می‌گردد.

در وهله نخست، زبان رک، کاراکترهای خل و چل و تحقیر اخلاقیات طبقه متوسط در آثار آرتون باعث حیرت و عصبانیت منتقدان و مخاطبان شد. او خود با نوشتن بازخوانی‌هایی از نمایشنامه‌های خودش با نام مستعار به این مخالفت‌ها دامن زد. گرچه به‌طور کلی، منتقدان آرتون را به عنوان یک استعداد مسلم می‌شناختند که او را از پیشینیانش جدا می‌کرد، بیشتر آنها از دیدگاه تاریک او نسبت به جهان نوشتند و برخی دیگر به دِینی که گذشتگان و همچنین نمایشنامه‌نویس معاصر او، هارولد پینتر، بر گردنش دارند اشاره کردند. منتقدان غالباً بر سر این مساله متفق‌القول‌اند که آرتون نمایشنامه‌هایی با ساختارهای عالی و سرشار از بذله‌گویی نوشته که به نوعی تفسیری است گزنده از عصر معاصر خودش. آرتون خود یک بار به وکیلش گفته بود: «می‌دانم اعتبار صدای من بیشتر از هر کس است. زبان من، زبانی رکیک و توهین‌آمیز است که حساسیت‌های طبقه متوسط را نشانه گرفته است.» او با هدف شوکه کردن مخاطبان بورژوای خود بی‌پروا دل به دریا می‌زد و از استفاده از واژه‌ها واهمه‌ای نداشت. دیگر نمایشنامه‌های آرتون «کمپ ارپینگهام» (۱۹۶۶)، «خدمتکار خوب و باوفا» (۱۹۶۷)، «بازی‌های کفن و دفن» (۱۹۶۸) و «چیزی که باتلر دید» (۱۹۶۹) نام دارند. گرچه مرگ زودرس او در ۳۴سالگی دنیای نمایشنامه‌نویسی بریتانیا را از آثار این نویسنده محروم کرد، اما به جرات می‌توان ادعا کرد او برای همیشه یکی از استادان مسلم کمدی سیاه دنیای نمایش باقی خواهد ماند.