نگاهی به نمایش «نوشتن در تاریکی» نوشته و کار محمد یعقوبی

آن که می‌خندد هنوز خبر بد را نشنیده است*

علی شروقی

اگر نوشتن در تاریکی را با معیاری که خود محمد یعقوبی در گفت‌وگویش با روزنامه شرق برای سنجش میزان توفیق این اثر ارائه کرده بسنجیم باید آن را اثری موفق بدانیم. یعقوبی در گفت‌وگو با روزنامه شرق مورخ ۲۰ آبان ۸۹ در پاسخ به این سوال که «شما اگر مجبور باشید بین عمیق بودن و انعکاس دادن یک واقعیت اجتماعی یکی را انتخاب کنید کدام را انتخاب می‌کنید»، گفته است: «من به این فکر می‌کنم که کدام تاثیر بیشتری می‌گذارد و گفت‌وگوی بیشتری با تماشاگر برقرار خواهد کرد. یعنی اگر قرار باشد عمیق بودن منجر به این شود که من ارتباط کمی بگیرم من به ارتباط فکر می‌کنم. به این فکر نمی‌کنم که ۳۰ سال بعد من را کشف کنند. من به شدت آدم اکنون‌گرایی هستم. یعنی صد درصد خیامی. همین امروز. من دارم با همین آدم‌های واقعی که همین امروز در سالن نشسته‌اند گفت‌وگو می‌کنم. برای من تئاتر عمیقاً یک رفتار اجتماعی است. شکل هنری‌ای است از همین رفتاری که الان من و تو می‌کنیم. مثل همین که ما با هم حرف می‌زنیم، می‌رویم به خیابان، جوک می‌گوییم. تئاتر هم یک رفتار از زندگی است که بعضی‌ها دارند. یعنی آدم‌هایی که تئاتر کار می‌کنند و آدم‌هایی که به سالن تئاتر می‌روند و تئاتر می‌بینند. برای همین قرار نیست رفتارم را طوری تنظیم کنم که ۳۰ سال بعد درکش کنند. قرار نیست برای ۳۰ سال بعد کار بکنم، قرار است برای امروز کار بکنم. اگر قرار بر این است که برای امروز کار کنم و واکنش فوری تماشاگر را نیاز دارم، پس باید هم او را داشته باشم و هم به این فکر کنم که تا چه حد خودم را راضی می‌کند.» با استناد به این سخنان یعقوبی، هنگام تماشای «نوشتن در تاریکی» وقتی در همان صحنه اول با خوانده شدن اس‌ام‌اس جوک انگشت و حماسه، خنده تماشاگران، تالار چهارسو را لرزاند دیگر به قطع و یقین می‌توانستی بگویی نویسنده و کارگردان این نمایش به مقصود خود رسیده است. آری در آن لحظه یعقوبی به هدف خود یعنی ارتباط سریع و گسترده با اکثریت تماشاگر رسیده بود. از این پس صدای خنده هر چند دقیقه یک بار در سالن تئاتر می‌پیچید و البته می‌شد حدس زد که بیرون از تالار چهارسو یعنی دو ساعت دیگر چیزی از این نمایش در حافظه جمعی تماشاگران نخواهد ماند به جز احتمالاً بعضی متلک‌ها و شوخی‌هایی که مدتی کوتاه در محافل دوستانه همچون تکیه‌کلام‌ها و متلک‌های سریال‌های مهران مدیری، تکرار و پس از مدتی فراموش می‌شود.

گرچه به هیچ وجه قصد ندارم رویکرد یعقوبی در نوشتن در تاریکی را که به هر حال از نظر مضمون اثری مهم و متعهد است با رویکرد کاسبکارانه سریال‌هایی که در آنها متلک پراندن صرفاً ابزار کاسبی است مقایسه کنم اما آنچه مرا به این مقایسه واداشت جنس طنز به کاررفته در نوشتن در تاریکی بود و اتکای آن بر متلک پراندن به جای نقد بنیادین آنچه در نمایش به آن پرداخته شده است. یعنی شیوه‌ای که در این سال‌ها پسند عمومی را نیز به خود جلب کرده و نمونه‌اش در ادبیات داستانی، استقبال مخاطبان ادبیات از آثاری نظیر «شاخ» و «ها کردن» پیمان هوشمندزاده است که در آنها نیز متلک پراندن جای طنز بنیادین و افشاگر را گرفته است. گرچه بدون شک دلیل استقبال از نوشتن در تاریکی برخلاف آثار دیگری که مثال زدم، تنها شوخی‌ها و متلک‌پرانی‌های موجود در آن نیست و اولین عاملی که مخاطب را به تماشای این اثر برمی‌انگیزد همان مضمون نمایش است. اما همان طور که گفتم از همان صحنه‌های آغازین نمایش، شوخی‌ها، مضمون اصلی نمایش را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند و متن را از حرکت به سمت عمق اتفاقی که دارد رخ می‌دهد بازمی‌دارند. این را از همان نخستین واکنش‌های تماشاگر هنگام تماشای اثر می‌توان دریافت و از تکرار مدام جوک اس‌ام‌اسی نیما یا تکرار مدام این جمله از دهان بازجو بعد از هر شعری که نیما می‌خواند: «بسیار شعر پرمفهومی بود.» (خنده تماشاگر) تکرارهایی از این دست که بیشتر و شاید هم ناخواسته، به کار خنده گرفتن از تماشاگر می‌آیند، باعث شده نقد مصداق‌ها و خندیدن به آنها و مسخره کردن‌شان جای نقد ریشه‌ها و ساخت‌های به وجودآورنده یک وضعیت و نقد بنیادین قدرت را بگیرد. این روزها جملاتی مانند «خوب تکه انداخته بود» و «منظور داشت» و «شیطنت کرده بود» را درباره آثار زیادی می‌شنویم و دقیقاً تفاوت میان همین شیطنت کردن و منظور داشتن و تکه انداختن با طنز بنیادین است که مرز میان اثر عامه‌پسند را از اثری که به سراغ ریشه‌ها و ساخت‌های برسازنده یک اتفاق می‌رود مشخص می‌کند و البته همین جا باز باید تاکید کنم که حسن نوشتن در تاریکی این است که دست‌کم مستقیم و فاش می‌گوید که از چه ماجرایی دارد حرف می‌زند و مقصودش را پشت هزار اشاره و شیطنت و ترفندهای بازار گرم‌کنی از این دست پنهان نمی‌کند. اما این پرسش را به جا می‌گذارد که اگر به فرض نمایشنامه‌هایی چون «بازگشت به خانه» هارولد پینتر، «گلن گری گلن راس» دیوید ممت و «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد» ادوارد آلبی- که هر سه از منظر سیاسی و اجتماعی قابل مطالعه‌اند - با اجرایی درست روی صحنه بروند با تمام طنزی که در ساختارشان وجود دارد آیا مخاطب را از خنده روده‌بر خواهند کرد؟ جواب منفی است و دلیلش هم روندی است که در این آثار از طنز تا فاجعه طی می‌شود. در طنز معطوف به فاجعه، تکرار نه برای خنداندن مخاطب که برای تداوم و رساندن تجربه روزمره از مضحکه تا آن سوی مرز فاجعه‌ای جمعی به کار می‌رود؛ مرزی که نوشتن در تاریکی در آستانه آن از حرکت باز می‌ماند و راهی را که آغاز کرده تا انتها نمی‌رود. چند روزنامه‌نگار به شمال رفته‌اند و قرار است در ادامه این سفر به لنگرود بروند. نیما نمی‌تواند به لنگرود برود چون در تهران کاری دارد که باید زودتر برگردد.

دوستان اصرار می‌کنند که بماند. او می‌گوید به این شرط می‌تواند بماند که بچه‌ها صبح، زودتر راه بیفتند تا از آن طرف زودتر به سمت تهران حرکت کنند. بین بچه‌ها بر سر زود راه افتادن اختلاف می‌افتد. عده‌ای نمی‌خواهند به خاطر نیما زود راه بیفتند. نیما سعی می‌کند به لطایف‌الحیل آنها را به زود بیدار شدن مجاب و به شکلی غیرمستقیم اراده‌اش را به بقیه تحمیل کند. رای‌گیری‌ها هم به نتیجه نمی‌رسد و اختلاف ادامه دارد. هیچ کس رای دیگری را نمی‌پذیرد و این استارت خوبی است که متاسفانه در حد استارت مانده و جای آن را شوخی و متلک درباره دموکراسی و تصمیم جمعی و... گرفته است. به موازات این ماجرا نیما را می‌بینیم که دستگیر شده و دارد بازجویی پس می‌دهد. به جبر ممیزی، بازیگر نقش بازجو صحنه بازجویی را توضیح می‌دهد و کلاً این صحنه به شیوه غیرمستقیم نمایش داده می‌شود. درباره این تکنیک و دیگر تکنیک‌های به کار رفته در نمایش ترجیح می‌دهم حرفی نزنم چون برآمده از دل زیبایی‌شناسی درونی متن و اندیشه پشت آن نیستند و خود نویسنده هم در گفت‌وگویش هوشمندانه و بی‌آنکه بخواهد از این اجبار به سود خود بهره‌برداری و به مدد آن خودنمایی کند، گفته است شیوه اجرای پیش از ممیزی را بیشتر دوست داشته است و آن جمله معروف ممیزی باعث خلاقیت است- که بیشتر پوشاننده خصلت بازدارنده ممیزی و توجیه آن است- را هم تکرار نکرده است. بازمی‌گردم به همان صحنه‌های طنزآمیز نمایش و جر و بحث بچه‌ها سر زمان بیدار شدن و جر و بحثی شبیه آن درباره رفتن به مقبره برشت که تمثیلی از یک وضعیت کلی هستند؛ تمثیلی که از تمام ظرفیت‌های آن به درستی استفاده نمی‌شود و عنصر شوخی و متلک بر آن غالب می‌شود. در حالی که به گمان من اتفاقاً آنچه در این متن می‌توانست به آن طنز بنیادین منتقد قدرت منجر شود نه نشان دادن همه آنچه همه ما درباره حوادثی که در متن به آنها پرداخته شده می‌دانیم که تداوم مکالمات و جر و بحث‌های جمع دوستانه تا مرز فروپاشی آن جمع می‌بود. چند جا وسط جر و بحث کدورت‌هایی هم پیش می‌آید و قضیه جدی می‌شود اما در نهایت نشاط جمع دوستانه و یکدستی آن به جا می‌ماند. صحنه‌های بازجویی البته قرار است روی دیگر ماجرا را نشان دهند اما نقطه اتصال نشاط شمال به صحنه‌های بازجویی معیوب است. چون در هر دو صحنه چیزی کم است. جای چند حلقه خالی است. نویسنده انگار دلش نیامده است که نشاط و یکدستی جمع دوستانه را به قیمت انهدام آن به دلیل اختلاف نظر و جر و بحثی کوچک بر هم بزند و تلخی و فاجعه‌ای را که به راحتی می‌تواند فرجام همان جر و بحث‌ها و به نتیجه نرسیدن‌ها باشد به صحنه‌های بازجویی منتقل می‌کند. اما در صحنه‌های بازجویی هم گرچه خود موضوع و آنچه در حال اتفاق افتادن است، تلخ است، اما باز هم خنده گرفتن از تماشاگر جای طنز بنیادین معطوف به نقد ساختارها را می‌گیرد. همین است که مخاطب را تا اواخر نمایش به رغم سرانجام تلخ نیما خندان نگه می‌دارد و صحنه تلخ پایانی را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

شاید گفته شود که هرگز یک جمع دوستانه به دلیل اختلافاتی این همه کوچک از هم نمی‌پاشد. پاسخ این است: در واقعیت موجود شاید از هم نپاشد اما وظیفه هنر نشان دادن وضعیت موجود و اینهمانی با آن نیست.

وظیفه هنر امتداد یک تجربه برگرفته از زندگی روزمره تا انتهای مفروض و ممکن اما هنوز در واقعیت به فعل درنیامده آن است. در «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد» آلبی مهمانی و بازی به تنش و فروپاشی ختم می‌شود و تماشاگر دیگر نمی‌خندد چراکه با وجه ترسناک یک موقعیت در آغاز معمولی روبه‌رو می‌شود. یا «شهر قصه» بیژن مفید که اتفاقاً پر از متلک‌پرانی و شوخی و بازی است و نمونه‌ای استثنایی از نظر به کار گرفتن این عناصر در راستای خلق نوعی طنز رادیکال و معطوف به فاجعه است و به همین دلیل در عین اینکه می‌خنداند، ترسناک است. شخصیت‌های نمایش نوشتن در تاریکی پس از جر و بحث‌های فراوانی که گاه نمایش را به سمت ابزورد شدن پیش می‌برند، دست آخر به نتیجه نمی‌رسند اما به همان حال رها می‌شوند و جر و بحث‌شان تنش‌آفرین نمی‌شود و آنها را وارد مرزی بحرانی در حیطه ارتباط دوستانه نمی‌کند. به نتیجه نرسیدن دوستان، تلاش نیما برای مجاب کردن جمع و تلاش مشابه منوچهر و کشیدن کار به مسخره کردن و دست انداختن یکدیگر می‌تواند تنش‌آفرین شود، اما در حد خنده و شوخی باقی می‌ماند. نویسنده می‌کوشد در صحنه‌های بازجویی خبر بد را برساند. اما تنها از چیزی خبر می‌دهد که همه می‌دانیم. که قبلاً اتفاق افتاده است.

نوشتن در تاریکی با گزارش یک فاجعه تمام می‌شود اما فاجعه‌بار تمام نمی‌شود چراکه تجربه ناقص می‌ماند و تا انتها دنبال نمی‌شود. در صحنه هایدلبرگ یک لحظه شخصیت‌ها در آستانه فاجعه و فروپاشی درونی قرار می‌گیرند و همه چیز جدی می‌شود و این لحظه وقتی است که پای شخصیت‌ها شل می‌شود و می‌خواهند همان جا بمانند. اما همین موقعیت به ظاهر کوچک و پیش پاافتاده اما مهم، تا انتها دنبال نمی‌شود و نویسنده نمی‌تواند از دل بحث‌ها و موقعیت‌های کوچک وضعیتی واقعاً تراژیک و در واقع یک تراژدی کلی و جمعی را به نمایش بگذارد. او از یک اتفاق فاجعه‌بار سخن می‌گوید اما آنجا که می‌خواهد ساختاری را که فاجعه از دل آن بیرون آمده نقد کند و از مصداق‌ها به سمت ساختی که مصداق‌ها از دل آن بیرون آمده‌اند حرکت کند قضیه را نصفه نیمه رها می‌کند. اما نمایش در آستانه این نقد جدی متوقف می‌ماند.

***عنوان مقاله سطری است از شعر برتولت برشت**

عکس‌ها: مهدی حسنی

نگاه

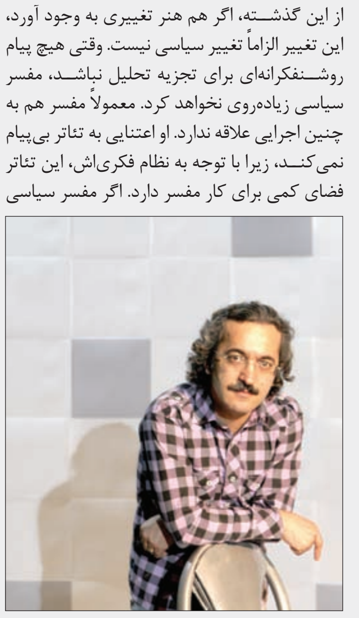
به بهانه اجرای نمایش «نوشتن در تاریکی»

در تاریکی نمی‌توان نوشت

مایکل کربی/ترجمه: علی قلی‌پور

مایکل کربی سردبیر سابق «دراما ریویو» سال ۱۹۷۵ مقاله‌ای به نام «درباره تئاتر سیاسی» نوشت که خلاصه‌ای از آن در پی خواهد آمد. غرض از انتخاب این ترجمه، گریز از نوشتن نقدی بر «نوشتن در تاریکی» و از سوی دیگر شرحی بر آن است. از آنجا که می‌توان «نوشتن در تاریکی» را مانند مصداق و مثالی در سطر به سطر این مقاله دید، پس چه نیاز به نوشتن دوباره آنچه دیگران گفته‌اند و چه نیاز به تمجید آنچه همگان دیده‌اند. این ترجمه به محمد یعقوبی تقدیم می‌شود تا ضمیمه‌ای بر صراحت «نوشتن در تاریکی» باشد؛ نمایشی که یکی از به یادماندنی‌های نسل ما خواهد شد.

آیا همه تئاترها سیاسی هستند؟ برخی چنین ادعایی دارند. این نگرش در برخی حوزه‌ها بر مبنای درک اشتباهی از واژه «سیاسی» است. ظاهراً آنهایی که ادعا می‌کنند همه تئاترها سیاسی هستند، واژه‌های «سیاسی»، «اجتماعی»، «اقتصادی» را با هم اشتباه گرفته‌اند. البته همه تئاترها در زمینه اجتماعی- اقتصادی مشخصی شکل می‌گیرند. اما منظور این نیست که همه تئاترها باید جهت‌گیری سیاسی داشته باشند. به راستی می‌توان استقلال کارکرد بنیادی تئاتر و سیاست را با برخی از نمایش‌های ملی نشان داد؛ اجراهایی که سالیان سال در دوران حکومت سیستم‌ها، فرقه‌ها و احزاب سیاسی گوناگون بی‌هیچ تغییری باقی ماندند. هرچند شاید دولت و خط مشی سیاسی برای انسان به مثابه حیوان اجتماعی مفید باشد، [اما] اینها همیشه هم ضروری و اجتناب‌ناپذیر نیستند. بسیاری از فعالیت‌ها – محبت زوج‌ها به یکدیگر، بازی‌کردن عده‌ای از دوستان، جراحی‌کردن پزشک و مانند آن- به خودی خود ارتباطی با سیاست ندارند. [پس] دلیلی هم ندارد که تئاتر حتماً این‌طور، یعنی سیاسی باشد. اگر در پس متنی تئاتری منظوری سیاسی باشد و نیت آن درک نشود، دیگر نیازی نیست آن را از مقوله «تئاتر سیاسی» بدانیم. بنابراین اگر تلاش نمایش معطوف به سیاسی شدن نباشد، آن نمایش سیاسی نخواهد بود. البته این امکان هم هست که برخی موقعیت‌ها و برخی دولت‌ها همه تئاترها را وادار به سیاسی بودن کنند. از این نظر می‌توان مساله را بیشتر تصمیمی بیرونی دانست تا تصمیمی درون‌گروهی. در این مورد، سانسور مثال خوبی است. با وضع قوانین برای تئاتر، دولت قادر است میان خود و همه اجراها پیوند ایجاد کند. منتها [در چنین حالتی]، اجراها هم سیاسی می‌شوند- چون اجرا درباره دولت است- و فقط چنین اجرایی با چنین قوانینی ارتباط دارد. در کل تئاتر فقط در گستره‌ای سیاسی می‌شود که سعی به سیاسی شدن کند. بیشتر تئاترها هیچ ارتباط، یا هیچ علاقه‌ای به سیاست ندارند. تئاتر سیاسی تئاتر روشنفکرانه است. این تئاتر با مفاهیم و ایده‌های سیاسی سر و کار دارد و معمولاً در پی نفی یا اثبات موضع سیاسی خاصی است. این نوع تئاتر را باید تئاتری ادبی دانست، نه چون همواره مستلزم استفاده از کلمات است یا متن دارد، بل به این دلیل که همه عناصر اجرا برای تحکیم و تقویت معانی نمادین سودمند هستند و تماشاگر نیز معنای سیاسی کار را می‌فهمد. تئاتر سیاسی صرفاً درباره نهاد منفعلی به نام دولت نیست. این تئاتر ارجاع صریحی به مشکلات داشته و به لحاظ فکری پویاست. بنابراین «ادیپ» و «هملت» صرفاً نمایشنامه‌هایی سیاسی نیستند، زیرا پروتاگونیست آنها عالی‌مقام [یعنی شاه و شاهزاده] است. البته به فرض که هر متنی قادر به عرضه مفهوم سیاسی باشد، اما این امکان نیز وجود دارد که هر متن سیاسی، ویژگی پویای سیاسی‌اش را با گذر زمان از دست بدهد. بعضی‌ها این توانایی را دارند که هر اجرایی را در ذهن خود به دولت و حکومت ربط دهند. آنها تئاترها را سیاسی تفسیر می‌کنند. چنین تفسیری به شخصیتی که تفسیر می‌کند بستگی دارد و از خود اثر قابل تفکیک است. ممکن است هر سیستم، برنامه روانشناختی یا اجتماعی برای یک نمایش برنامه‌ریزی کند. بنابراین در هر نظام تفسیری، تفسیر سیاسی اجرا مبتنی بر دانش سیاسی مفسر است. اما دانش سیاسی همان دانش تئاتری نیست. دانسته‌های بسیاری از مفسران تئاتر، درباره موضوعات مورد توجه روشنفکرانه، بیشتر از دانسته‌هایشان درباره تئاتر است. آنها هر چه را که [از اجراها] می‌فهمند به ساختارها و استانداردهای روشنفکرانه‌ای مرتبط می‌کنند که به کلی از تئاتر جداست. [بنابراین حتی] اگر همه تئاترها هم به حیات خود پایان دهند، الگوهای سیاسی تفکر به قوت خود باقی خواهند بود. «تفکر»، آن ساز و کار ذهنی است که مفسر سیاسی برای سیاسی‌کردن همه تئاترها به کار می‌گیرد. اجرا یا در خدمت دیدگاه سیاسی مشخصی است یا علیه آن. پس ظاهراً همه تئاترها مجبورند سیاسی باشند. شعار اواخر دهه ۱۹۶۰ این بود: «شما هم بخشی از راه‌حل هستید و هم بخشی از مشکل». برخی بر این باورند که همه تئاترهای تجربی و آوانگارد سیاسی‌اند، زیرا متفاوت از جنبه‌های سنتی و مقبول و مخالف آن هستند. هر تئاتری که به لحاظ هنری رادیکال باشد، از لحاظ سیاسی هم رادیکال محسوب می‌شود. دولتی که قدرت را در دست دارد، بخشی از وضع موجود و حامی آن است به همین دلیل هرگونه تغییر در وضع موجود، چنان تهدید و هجمه‌ای علیه دولت به نظر می‌رسد. افلاطون در کتاب «جمهوری» در بحث از دولت مطلوب خود، از همین تهدید ابراز نگرانی می‌کند. هنر شیوه تفکر مردم را تغییر می‌دهد و روش تازه فکر کردن نیز ممکن است که عاقبت عامل تغییراتی در قوانین و دولت شود. اما این نکته «سیاسی خواندن» همه تئاترها را توجیه نمی‌کند. تئاتر سیاسی، آن بنیان‌ها و جنبه‌هایی از دولت را که باید دستخوش تغییر شوند، به وضوح بیان کرده و طبیعت این تغییرات را همواره تشریح کرده و از آنها محافظت می‌کند. هیچ‌کس نمی‌داند که هنر با علیت غیرمستقیمش جهان را تغییر خواهد داد و هیچ‌کس توانایی پیش‌بینی پیامدهای آن را ندارد. از این گذشته، اگر هم هنر تغییری به وجود آورد، این تغییر الزاماً تغییر سیاسی نیست. وقتی هیچ پیام روشنفکرانه‌ای برای تجزیه تحلیل نباشد، مفسر سیاسی زیاده‌روی نخواهد کرد. معمولاً مفسر هم به چنین اجرایی علاقه ندارد. او اعتنایی به تئاتر بی‌پیام نمی‌کند، زیرا با توجه به نظام فکری‌اش، این تئاتر فضای کمی برای کار مفسر دارد. اگر مفسر سیاسی ناگزیر با آثار انتزاعی و بی‌ارجاع مواجه شود، بررسی خود را معطوف به ساختار گروه، تماشاگران و زمینه اجتماعی متن خواهد کرد. تحلیلگر به این نکته واقف است که تماشاگران به طور کلی به طبقه متوسط، متوسط رو به بالا، و طبقات بالا تعلق دارند، برخی از آنها خودشان هنرمند هستند، بسیاری از آنها نیز زیر ۳۰ سال سن دارند و همه آنها هم در مورد تئاتر آگاهی دارند. [بنابراین] می‌توان این تماشاگران خاص و قابل شناسایی را در زمینه اجتماعی گسترده‌تری قرار داد. تماشاگران قابل قیاس با جامعه بزرگ‌تری بوده و می‌توان آنها را چنان زیرگروهی کارآمد دانست. در مناسبات تئاتری، یک مضمون یا پیام بهتر یا بدتر از دیگری نیست. تحلیلگر تئاتر به روش ارائه مضمون علاقه‌مند است هرچند ممکن است که مضمون برآمده از ترفندها و تکنیک‌های خاص تئاتری باشد. او به مناسبات کارکردی میان سبک و بیان، و میان اجرا و تماشاگر علاقه‌مند است. مطالعه و تحلیل تئاتر سیاسی اهمیت بسیار دارد، البته نه به خاطر سیاسی بودنش، بل از آن رو که ابعاد تئاتری ویژه‌ای را شرح داده و آنها را به تصویر می‌کشد. اغلب تئاترهای سیاسی، به جای اینکه صرفاً نشان‌دهنده مسائل و دغدغه‌های سیاسی باشند، تلاش در تغییر باورها و اعتقادات تماشاگران دارند. تئاتر سیاسی در نهایت خواستار کنشی سیاسی مبتنی بر همین تغییرات است. واقعیت‌های سیاسی مطرح‌شده در تئاتر، اغلب مطابق واقعیت‌های زندگی روزمره نیستند. اگر تئاتر سیاسی برای کسانی اجرا شود که با نویسنده/ کارگردان/ اجراگران موافق باشند، هیچ فایده‌ای نخواهد داشت. یکی از بزرگ‌ترین مشکلات تئاتر سیاسی این است: چگونه می‌توان تماشاگرانی یافت که در برابر تغییر عقیده‌شان انعطاف‌پذیر باشند؟ این مبنای تئاتر چریکی است؛ تئاتری که اجرای آن به تماشاگرانی اختصاص دارد که هیچ برنامه‌ریزی خاصی برای دیدن نمایش ندارند، اما تماشای تئاتر از هر سو به آنها تحمیل می‌شود؛ پس حال می‌توان فهمید که چرا گروه‌های تئاتر سیاسی به شدت نیازمند طنز هستند. به محض اینکه سر و کله تماشاگر کامل-یعنی تماشاگری که پیشاپیش موافق نیست- پیدا می‌شود، دومین مشکل تئاتر سیاسی هم مطرح می‌شود: تماشاگر شروع به گوش فرادادن و پذیرفتن حرف‌های اجراگران می‌کند. شاید اجراگران با مقاومت روشنفکران مواجه شوند. در اینجا گرایشی طبیعی در تماشاگر هست که براساس آن، «علیه» هر چه مخالف باورهای حال باشد، واکنش نشان می‌دهد. وقتی تئاتر به تماشاگرانش بگوید: «ما درست می‌گوییم و شما اشتباه می‌کنید»، اغلب تماشاگران هم به لحاظ فکری موضع [سیاسی] خود را حفظ کرده و به بیان آن خواهند پرداخت. حمله [الزاماً] تسلیم شدن در پی نخواهد داشت، بلکه حالت تدافعی ایجاد می‌کند. اگر کلیت [این بحث] به لحاظ روانشناختی درست باشد، تاثیرگذاری بسیاری از تئاترهای سیاسی را مساله‌ساز می‌کند. هدف بسیاری از تئاترهای سیاسی رویارویی با توده تماشاگران است؛ تماشاگرانی از طبقه کارگر، تماشاگرانی از میان آدم‌های عادی. وقتی شخصیت تئاتری به این طبقه احساس تعلق نکند و خودش را جزیی از آن نداند- البته بسیاری از تئاترهای سیاسی تولید تحصیلکرده‌هایی از طبقه متوسط و طبقه بالا بوده- و وقتی عوام را تحصیل‌نکرده یا شبه‌تحصیلکرده و کوته‌فکر بدانیم، بسیاری از نمایش‌های سیاسی عمداً تفکر و تکنیک‌هایی کودکانه، پیش‌پاافتاده و ابتدایی خواهند داشت. بنابراین «ما» در برابر «آنها» قرار می‌گیرد؛ آنهایی که حس می‌کنند در بیشتر تئاترها حضور ندارند. پس [تئاترشان هم] فخرفروشانه به نظر می‌رسد. هرچند ممکن است تماشاگر خود را با «ما» که خردمند هستیم یکی بداند نه با «آنها» که نابخردند، زیرا با این کار احساس برتری می‌کند. مسلماً هنگامی که تئاتر سیاسی را با کنش‌های سیاسی زندگی روزمره می‌کنیم، تئاتر سیاسی ناگزیر احکامی بی‌ثمر دارد. تئاترهای سیاسی برخی موضوعات خاص را مطرح کرده، در جست‌وجوی مشکلات مشخصی بوده و پرسش‌های مشخصی دارند. تئاتر سیاسی به دنبال نوکیشی نیست، آموزنده نیست و از بدیل [و مشرب] خاصی طرفداری نمی‌کند. دیگر تغییر باورها و اعتقادات تنها نتیجه ممکن و سودمند تئاتر سیاسی نیست. اگر تئاتر توانایی تغییر موضع‌گیری یک تماشاگر را داشته باشد- به ویژه وقتی با دیگر ابزارهای سیاسی مقایسه می‌شود- نفوذ و تاثیر آن همچنان بااهمیت خواهد ماند. [بنابراین] قادر است برای تماشاگرانی که پیشاپیش با موضع‌گیری آن تئاتر موافق هستند، پشتیبان فکری و احساسی باشد. درست مانند رژه که به برانگیختن شهامت، روح جنگاوری و وطن‌دوستی سربازان یاری می‌رساند، تئاتر سیاسی هم توانایی ایجاد حس وحدت در میان معتقدان به یک مشرب خاص را دارد. آنها با تئاتر سیاسی احساس می‌کنند که در اعتقادشان تنها نیستند و دیگران هم فعالانه با آنها همراه شده و هدف یکسانی در پیش دارند. پس این عامل تعیین‌کننده مهمی در تغییر سیاسی هم هست.



اطلس جهان

دکتر بهزاد قادری

گوته و بایرن: عقاب و قوش در فرهنگ و درام قرن نوزدهم

بایرن چون شهابی در آسمان زندگی بلند گوته درخشید و رفت اما چنان تاثیری بر گوته گذاشت که وی در گفت‌وگویش با اکرمَن گفت: «نمی‌توانم کس دیگری جز بایرن را، که بی‌شک بزرگ‌ترین نابغه قرن ماست، نماینده دوران ادبیات مدرن بشناسم.» گوته چنان شیفته بایرن بود که یک‌تنه در برابر زخم زبان‌های مردم انگلیس علیه بایرن ایستاد و گفت: «انگلیسی‌ها هر چه می‌خواهند درباره بایرن بگویند، به نظر من او بزرگ‌ترین شاعر دوران است.» او حتی بی‌پروایی بایرن را برای اکرمن این گونه تفسیر می‌کرد: «گستاخی و بی‌پروایی بایرن یقیناً به سوی فرهنگ گرایش دارد.»

این ستایش عقابی تیزبین از قوشی تیزچنگ اما توفان‌زده بود. بایرن نیز گوته را سرور خود می‌دانست و نه‌تنها نمایشنامه «مانفرد» (۱۸۱۶) را با الهام از «فاوست» نوشت، بلکه «سارداناپولس» (۱۸۲۱)، برجسته‌ترین اثر نمایشی‌اش، را به گوته «ولی‌نعمت و سرور خود، سرآمد نویسندگان معاصر، که ادبیات کشور خویش را پی افکنده، و با آن راه را به تمامی ادبیات اروپا نشان داده»، تقدیم کرد. آیا می‌توان در این کشش دوسویه تنشی نیز دید؟

گوته و بایرن در روزگاری می‌زیستند که اروپا با بزرگ‌ترین مرحله بحرانی خود روبه‌رو بود. از یک سو، انقلاب فرانسه و جمهوری‌خواهی در میان روشنفکران اروپا شوری به پا کرده بود، از سوی دیگر، اروپا به عنوان نماینده فرهنگی هلنی - مسیحی، می‌خواست سیطره خود را بر جهان گسترش دهد، اما فرهنگ اسلامی را در هیئت امپراتوری عثمانی و یکی از قدرت‌های سازمان‌یافته و رقیب جغرافیای سیاسی اروپا در پیش روی خود می‌دید. گوته را با انقلابیون کاری نبود: «من از انقلاب بیزار بودم، به من می‌گفتند «یار نهادهای حاکم».» اما بایرن با آشوب دمخور بود، فرهنگ هلنی- مسیحی اروپا را رو به زوال می‌دید، و هرچند از شیفتگان فرهنگ یونان باستان بود، با عثمانی‌ها درآمیخت و از گفت‌وگوی تمدن‌ها سخن گفت.

«فاوست» گوته و آثار بایرن به تنش میان این گفتمان‌های سیاسی- فرهنگی آن روزگار گواهی می‌دهند. در این آثار یکی از نشانه‌های تنش میان گفتمان‌های موجود در چارچوب مفاهیم دو- دیدی و چندآوایی، یا به گفته‌ای، روحیه «کارناوال» در هنر و نیز همزیستی فرهنگ‌های مختلف، جلوه می‌کند. جوهره اندیشه هلنی که «آشوب» را نظمی بالقوه می‌شناخت برای رمانتیک‌ها وسوسه‌انگیز بود. گوته رمانتیسیسم را مرض و کلاسیسیسم را سلامتی می‌پنداشت. باید دید این دو شاعر چگونه با این شیدایی کنار آمدند. آیا نظر اینان درباره بازسازی فرهنگ اروپا یکسان بود؟ در اینجا، برای روشن شدن این موضوع، فقط به شیوه سفر این دو نگاهی می‌اندازیم زیرا دستاوردهای آنان در این زمینه گویای اندیشه‌های آینده آنان نیز هست.

یکی از دلایل رو آمدن «کارناوال» در گفتمان ادبی نویسندگان اروپا در قرن نوزدهم «از خانه برون رفتن» نویسندگان و «غربتی» شدن آنان در پهنه جهان بوده است. گوته فقط دو سال و اندی و بایرن تقریباً نیمی از عمرش را در سفر بودند و هر دو نیز از سیر و سفرهایشان دریافت‌هایی داشتند که می‌خواستند با آنها شالوده فرهنگ تازه‌ای را بنا کنند. اما آیا می‌توان همه این سفرها را یکسان پنداشت؟

آرزوی گوته سرازیر شدن به جنوب اروپا بود. او عاقبت در ۳۷سالگی و به مدت دو سال و اندی (۱۷۸۸-۱۷۸۶)، به ایتالیا سفر کرد و هر جا کسی او را شناخت، او آشنایی نداد. باختین این شیوه زندگی، یعنی بی‌خبر از خانه و کاشانه بیرون زدن، نامی دیگر برگزیدن، خلعت وانهادن و جامه‌ای خاکی بر تن کردن را «نوروز شدن، جشن ویرانی معیارها» یا به عبارتی، نخستین گام در ایجاد روحیه شاد زیستن با مردم و تجربه کردن زندگی از نزدیک نامیده است.

گوته در نامه‌ای درباره این سفر می‌گوید: «روی هم‌رفته نمی‌توان چیزی یافت که با تجربه زندگی تازه‌ای که یک اندیشمند از زیستن در سرزمینی نو به دست می‌آورد قابل مقایسه باشد. گرچه هنوز همان آدمی هستم که بودم، فکر می‌کنم تا مغز استخوانم عوض شده‌ام.» او در روزهای پایانی این سفر می‌گوید: «هدف اصلی‌ام از این سفر بهبود یافتن از مسائل جسمانی و اخلاقی‌ای بود که در آلمان عذابم می‌دادند و بالاخره از من موجودی بی‌مصرف ساخته بودند؛ هدف دیگرم برآوردن نیاز شدید به هنر راستین بود. اولی را تا اندازه زیادی تحقق بخشیده‌ام، دومی را کاملاً.» گوته تا ایتالیا پیش رفت. او بیش از این نیز طلب نکرده بود. بایرن در سال ۱۸۱۰، یعنی ۱۴ سال پس از سفر گوته، از آرزوی سفر به سرزمین حافظ سخن گفت و در نخستین تجربه «کولی‌گری»اش رو به شرق کرد.

بایرن نیز همانند گوته دنیای ادب اروپای شمال غربی را چون خود این بخش اروپا نمور و مه‌آلود می‌دید و می‌خواست این فضا را با آسمان آبی و شب‌های پرستاره و وهم‌انگیز شرق روشن کند. او در نامه‌ای به دوستش، توماس مور، چنین می‌نویسد: «همیشه تاسف خورده‌ام که کار بزرگی ارائه نداده‌ای، ولی ما را همچنان امیدوار می‌کنی که چشم‌انتظار شاهنامه (منظورش کاری بزرگ و همسنگ کار فردوسی است) و همین‌طور غزلیاتی به قلم تو باشیم. به [ادبیات شرق] بچسب. سروش ما، مادام داستال، به من می‌گفت این تنها راهکار برای ادبیات ماست. شمال، جنوب، و غرب، همه اینها خالی آمده‌اند، اما از شرق هیچ‌چیز نداریم جز این خزعبلات ساوثی که به جوی نمی‌ارزند.»

خلق و خوی بایرن سوای خلق و خوی گوته بود و طبیعی است که نگرش او درباره سفر نیز چیز متفاوتی باشد. درست است که گوته سحرگاهان، بی‌خبر و بی‌اجازه از ولینعمت‌های خود، کوله‌بارش را برداشت و راهی سفر شد، اما برای او پایان این سفر از پیش روشن بود. او در سراسر دوران سفرش به مبدأ چشم دوخته بود و در نامه‌ای به ولینعمتش، کارل آگوست، نوشت: «به خاطر پنهان‌کاری و... مسافرت به اینجا مرا ببخشید... هوس دیدن این کشور از اندازه گذشته بود، تنها الان که این آرزو برآورده شده، باز مهرم برای دوستان گل کرده و سودای وطن و بازگشت دارم.»

این همان گونه‌ای است که یک پیرو مکتب کلاسیسیسم سفر می‌کند: نقطه پرگار سیر خود را آغاز می‌کند؛ دایره کامل می‌شود و عاقبت به نقطه آغاز بازمی‌گردد. اما بایرن چون حافظ که می‌گفت «عاقلان نقطه پرگار وجودند ولی / عشق داند که در این دایره سرگردانند» ثبات پایه پرگار را در هم ریخت. او همچون حافظ که می‌گفت «نه من از خلوت تقوا به در افتادم و بس / پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت» انسان را آواره دستگاه آفرینش و، در نتیجه، «کولی‌گری» را در سرشت آدم می‌دانست: «من مثل حضرت آدمم، اولین مجرمی که به سفر محکوم شد.» ضدقهرمانش، چایلد هارولد، نیز به هنگام ترک انگلیس چنین می‌گوید: «... می‌روم از اینجا/ و کجایش را من نمی‌دانم/ اما روزگاری که چون ساحل این محنت‌آباد در افق گم می‌شد/ برق غم یا شادی موج می‌زد در چشمم/ سپری گشته و از خاطر رفته/ بار دیگر خیزاب! یک بار دگر!/ زیر پایم خیزاب - نریانی با سوارش دمساز - خیز برمی‌دارد/ این چنین غوغایی خوش چمیدن دارد!/ رهنمایم باد، این شتابان جسور، گو به هر سو برود!/گیرم این دکل از فرط فشار، همچو نی خم گردد،/ بادبادن‌ها هم، چون قبایی ژنده، بگسلند از توفان،/ باز هم باید رفت: آخر این تن علفی است، به یکی صخره سرد آویخته/ و دلش می‌خواهد روی امواج برقصد در باد/ برود با خیزاب، به هر آنجا که رود باد صبا/ روزگاری، در شباب عمرم/ سخن از یک سر شوریده شیدایی گفتم/ اینک آن نغمه! باز می‌خواهم سخن از او گویم.»

تراژدی آدم (ع) بر روی زمین همین سرگردانی اوست؛ جست‌وجویی بی‌بازگشت. اگر دایره کامل شود چنان است که گویی مار دم خودش را گاز گرفته و این از حکمت شادان به دور است. گوته پدرسالار در سفر همیشه نقطه آغاز را در نظر داشت؛ بایرن در آثارش به خنده به گوته می‌گفت که «برو چه پرگاری؟!» همین است که گوته در برنامه مدرنیته‌اش، اروپامحوری را می‌خواست و نگران آشوب‌زدگی در ادبیات آن بود: «آلمان به تنهایی در هر شاخه‌ای چنان سرآمد است که مشکل بتوانیم به دستاوردهای آن نگاهی بیندازیم؛ آن وقت حالا باید یونانی‌ها و رومی‌ها، فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها را وارد معرکه کنیم. بعضی‌ها با این هم راضی نمی‌شوند. اینها آنقدر دیوانه‌اند که راه شرق را هم نشان می‌دهند. و بی‌گمان این کافی است که ذهن یک جوان را مغشوش کند... بهترین چیز چسبیدن به یونانیان است، تا بتوان در آنجا به آرامش رسید.»

می‌گویند گوته چنان شیفته روح سرکش بایرن بود که عاقبت چهره او را در بخش دوم «فاوست» در چهره اوفوریون، فرزند جوانمرگ فاوست و هلن، رقم زد و با همسرایانش چنین به سوگ او نشست: «تو ... برای نیکبختی این جهان آفریده شده بودی/.../ هیچ چیز نتوانست تو را از روشی که داری باز دارد/ و تو در شبکه کمند شوم گرفتار آمدی/ اینچنین تو، با قوانین جامعه و قواعد اخلاقی/ بی‌آنکه ترسی به دل راه دهی، در افتادی.»

اما می‌خواهم بگویم این مرثیه مرگ بایرن به معنای پذیرفتن او فقط در چارچوب فرهنگی هلنی- اروپایی است: گوته «پاندورا»، یا همان قوش فرهنگ اروپا، را دوباره به جعبه بازمی‌گرداند و بر در آن قفل می‌زند: عقاب باشلق بر سر قوش می‌اندازد و آن را در قفس می‌اندازد تا اروپا با دیدگاه دگرگونی گام به گام بیشتر آشنا شود و از انقلاب کمتر بشنود. «فاوست» گواهی می‌دهد که گوته بخش هلنی بایرن را برمی‌گزیند. مرثیه‌های مرگ می‌توانند سرود شادی هم باشند.