نگاهی به نمایش «تور عروس» نوشته و کار امیر امجد

معجون مشروطه

عکس: رضا معطریان

رضا شاهبداغی

تاریخ مشـروطه، بـه خصوص در این سـال‌ها، همواره دسـتمایه‌ای جذاب برای نمایشنامه‌نویسی ایرانی بوده اسـت. از یک منظر نشان‌دهنده امتداد طنین پرسش‌های مشروطه است که تا زمان ما ادامه یافته. اینکه نمایشنامه‌نویس ایرانی هنوز در پی یافتن پاسخ‌هایی است که آن دگرگونی عظیم را در تاریخ معاصرمـان فهم کند. تور عروس اما منظری جدا از روال این‌گونه نمایشنامه‌ها ارائه می‌دهد. تور عروس تاریخ خود را برساخته است و به اتکای مستندات آن جلو می‌رود و مشروطه را از زاویه دید خود می‌نگرد.

دغدغه فضاسازی چنان در تار و پود اجرا تنیده اسـت که آن را بـه وضوح می‌تـوان در صحنه تور عـروس درک کـرد. آنجا که صحنه در رئالیسـمی نشـات گرفتـه از فضـای مینیاتور ایرانـی، حیاط خانـه‌ای را می‌نمایاند. موسـیقی زنده و نوازندگانی که به وضوح دیده می‌شـوند، زنانی سـیاهپوش که در جهت پررنگ کردن عمل شـخصیت‌های اصلی و کمـک به این فضاسـازی اعمالی انجام می‌دهند، حوض تخته‌پوش میان حیـاط که یادآور بی‌تردید نمایش تخته‌حوضی است،... این فضاسازی همچون تمهیدی در آغاز نمایش آشکار می‌شود که قصدش کشاندن تماشاگران است به عرصه تاریخی که اجرا مدعی عرضه‌اش شده.

تاریخ مدنظر حدود سال‌های پایانی استبداد صغیر است و بحبوحه فتح تهران به دست مشروطه‌طلبان. در اندرونی خانه که تنها مجال زنان پیشـرو نمایش است کلماتی تکرار می‌شود و قرار است این کلمات وضع بیرون را بنمایاند. به این سـیاق کلماتی چون مشروطه، دارالفنون، باغشاه و شمس‌العماره از زبان این زنان تبدیل به مفاهیمی جدا از ساحت نمایشنامه می‌شوند و کیفیتی تزیینی می‌یابند. آنجا که تنها به مدد تکرار این کلمات، اجراکننده در پی درونی کردن این مفاهیم است. مفاهیمی که خارج از حیطه عمل زنان، اندرونی خانه، شکل می‌گیرد. و اجرا قرار است نسبت میان این مفاهیم و وضعیت زنان را آشکار کند. اینکه آرمان‌های مشروطه، در این نمایش (آزادی و دارالفنون)، و سـد استبداد (در اینجا شمس‌العماره و باغشـاه) چگونه نسبتی با مه‌لقا و ماه‌بانو و جیران ایجاد می‌کند.

مساله زنان و انقیادشـان، فرع مشروطه بود. به این معنا که در ابتدا مفاهیمی چون تجدد و حکومت قانون به کار بود و به تبع آن مساله‌ای چون وضعیت زنان شکل گرفت. اجرا سعی دارد تاریخ جدیدی را از مشـروطه خلق کنـد و مدعی زاویه دید جدیدی اسـت. این‌گونه که به قصد ارائه این دید جدید، به اجبار، داسـتانی را سر و شکل می‌دهد تا نظرش را نسـبت به مشروطه آشـکار کند. کیفیت این عمل علت دغدغه این فضاسـازی اسـت. جایی بیرون از متن و اجرا، گفتمانی از مشروطه شکل گرفته است با محوریت نقش زنان در آن کشمکش- این‌گونه که آرمان‌ها و موانع مشروطه به یک نسبت در انقیاد زنان موثر بوده- و حال باید در این متن و اجرا بگنجد. اما نمایش محدودیت‌هـای ذاتی خود را دارد و به این سیاق نقطه نظر اجراکننده منجر به غلتیدن در ورطه داستان‌های پلیسی/ معمایی می‌شود: قاتل کیست؟ مقتول کدام است؟ آیا قاتل و مقتول یکی هستند؟

اجرا دسـتمایه‌ای اسـت برای نشان دادن نقش و وضعیـت زنـان. به این ترتیب ماجرای رسـول و جیـران و تازه‌دامـاد در چرخه‌ای از بدل‌پوشـی و سـوءتفاهم، عرصه‌ای است که در آن جیران دست بـه عملی انقلابی می‌زند و جلوی افشـای بی‌موقع زمـان حمله مجاهدین به تهـران را می‌گیرد. داماد خانـه که از ابتـدای نمایش تا لحظه ورود رسـول آدمی درس‌خوانده و کم و بیش طرفدار مشـروطه عنوان می‌شد، که تنها از خلال گفت‌وگوهای مه‌لقا و ماه‌بانو گزارش می‌شد، ناگهان تبدیل به خیانتکاری می‌شود که گویا برای مقبول افتادن در چشم پدرزن می‌خواهد به مشروطه‌خواهان خیانت کند. رسول در نقش مجازات‌کننده این خیانتکار و همچنین رقیب شکست‌خورده او تصویر قاتل و مقتولی توامان است.

نقد خشـونت انقلابی کـه در نمایش فوق نقد عمل رسول است به طناب‌پیچ کردن یدالله، تلاش اجراکننـده را آشـکار می‌کنـد در آفرینش تاریخ مستند. گویی در ولوله استبداد صغیر که مجاهدین در راه تهران‌اند و باغشـاه کشتارگاه دگراندیشانی چـون ملک‌المتکلمیـن و صوراسرافیل، گروهی از مشروطه‌خواهان از دید اجراکننده خشونت انقلابی دارنـد نقد می‌شـوند. ضرورت این دیـدگاه درباره تاریخ مشـروطه در ساحت تئاتر درک نمی‌شود. به گونه‌ای ناچسـب در پی القای مفاهیم مد نظر خود اسـت، مخصوصاً آنجا که نمایشـنامه‌نویس از زبان رسـول آن دگماتیسم آینده- چپ انقلابی همراه با خشـونتش- را فریاد می‌زند که «اصلاً یک همچه روزی کـه در هر کوی و برزن مجاهدی غلتیده در خون خود، زن جماعـت را چه به بیرون رفتن؟»[1] این گفتار نوعی پیشگویی و از جنس قضاوت پیش از موعد است.

زمزمه نمایشـنامه‌نویس در نقد خشونت انقلابی یادآور هجمه‌ای است که در این سال‌ها به خشونت انقلابـی گروه‌های چپ در دهه ۵۰ شمسـی انجام می‌شـود. نمایشنامه‌نویس، تاریخ معاصر ایران را، از مشـروطه تا کنون، گویی یک‌کاسـه کرده و در آن عنصری به نام خشونت انقلابی را جدای اینکه در آن دوران- مشروطه و به خصوص استبداد صغیر- وجود داشته یا نداشته به نقد کشیده است. جدای اینکه به استناد تاریخ مجاهدین فاتح تهران، جماعتی بودند که از سـر ظلم بی‌حسـاب، منافع مالکین و بزرگان ایلات و سیاسـت روس و انگلیس آتش خشم‌شـان دامان محمدعلی‌شاه را می‌گرفت.

حالا این سـوال مطرح می‌شـود که چرا تاریخ مشـروطه دسـتمایه این مانیفسـت علیه خشونت انقلابی شـده اسـت. چرا سـال‌های پس از آن، به خصـوص هنگامه به دار کشـیدن فضل‌الله نوری به میان نیامده. اساساً مشروطه آن سال‌ها فضایی برای دسته‌بندی سیاسی به وجود نیاورد و جدال در حد همان تجدد و سـنت باقی ماند. انقلابی‌گری از آن سنخ که خشونت هم داشته باشد معلول انقیاد و فشار است بر آن دسته‌ها و گروه‌های ناراضی از وضعیت. ایشان مبادی تئوریک‌شان دست‌کم شکل گرفته و بی‌هرگونـه قضاوتی می‌دانند کـه چگونه نظمی را می‌خواهند جانشین وضعیت نابسامان پیش‌رویشان کنند. مشـروطه‌خواهان مدنظر نمایش فوق نسبتی با وضعیت این دسـته‌ها و گروه‌ها نداشته‌اند. مثال موجه آن وضعیت گروه‌های چپ دهه ۵۰ شمسـی بود که تحت فشـار بی‌حسـاب رژیم پهلوی، لاجرم اندیشه‌هایشان از لوله تفنگ بیرون آمد.

نویسنده تقدم و تاخر تاریخی را در نظر نمی‌گیرد و گویی به عمد دست به کار بیان پیش‌انگاشته‌های خـود در بـاب تاریخ معاصر می‌شـود و خشـونت انقلابی گروه‌های سیاسی دهه‌های بعد را به جنبش مشروطه وصل می‌کند. اینکه رسول بگوید «چاره‌ای نیسـت. برای پیروزی، این خون‌ها لازم است. مرگ بـرای هدف. چه هدفی والاتر از این؟»[2] اینها گویی انعکاس انتقادهای فزاینده‌ای اسـت که این سال‌ها باب شـده تـا با آن گریبـان هرگونـه چپ‌گرایی را بگیرنـد و این تاریخ معلول را علتی بیابند از جنس خشـونت انقلابی که گویی تنها آن بوده علت‌العلل تمامی مصیبت‌های رفته به این مردم. رسول صفت سـواد را برای مباینت میـان خود و دیگران- مه‌لقا و ماه‌بانو- پیش می‌کشـد. و این به طعنه اسـت که آشکارا کیفیت مشروطه‌خواهی رسول را می‌نمایاند. و کاش ببینند همان سـواد که نویسـنده به طعنه رسـول را وادار می‌کند که بگویـد، علت‌العلل تمام این مصیبت‌هاست.

بعـد از ورود جیـران بـه صحنـه، نوعی تلاش دلواپسـانه به کار اسـت تا تمام سـوال‌ها را پاسخ گوید. سـرعت این تلاش به گونه‌ای تند است که با هر گفتار بازیگران لاجرم باید سوالی پاسخ گفته شود. گره‌گشایی عجولانه از کیفیت سوال‌های مطرح‌شده در طول نمایش خبر می‌دهد؛ اینکه سوال‌ها درونی نبـوده و اساسـاً از بیرون جهان نمایشـنامه به آن تزریق شده است.

گفت‌وگوی آخـر جیران و ماه‌بانو کاملاً اضافه اسـت. می‌شد جیران با یک تک‌گویی مبسوط قال قضیـه را بکنـد و خود دسـت بالا بزند به پاسـخ دادن آن همه سـوال. اینکه در واپسـین لحظات اجرا مخاطب دسـتگیرش می‌شود که داماد اساساً درگیـر دسـته‌بندی‌های سیاسـی عمیقی بوده و جیران فهمیده که داماد خیانتکار اسـت و رسول آدم خوب ماجراسـت که به گلوله او کشـته شده. رسـول می‌گوید داماد یـدالله تنها رابط مجاهدین درون شـهر بـا مجاهدین بیرون شـهر بـود: «از دامادت بگو، تنها رابط ما و مجاهدین بیرون شهر. کی فکرش را می‌کرد؟ چه کسـی بهتر از او با این همه سابقه؟ تف!»

نمایش در پی بیان روایتی خودخواسته و در عین حال نو از مشـروطه اسـت و به این سیاق معجونی شـکل می‌دهد که در آن مقداری مشروطه است و باقی نظرگاه نویسـنده به زنان و خشـونت انقلابی دسـته‌ای خیالی در مشـروطه و اسـتبداد صغیر و ماجراهای پلیسـی/ معمایی باغشاه. این در حقیقت نوعی فروکاهیدن زنان و خشـونت انقلابی و باغشاه است که در گیر و دار اجرا تبدیل به مفاهیم سطحی درام‌های پلیسی می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱- امجـد، امیر، تور عروس، تهـران، نیلا، ۱۳۸۹، ص ۶۰

۲- همان، ص ۶۲

درباره نمایش «دهانی پر از پرنده» نوشته و کار فارس باقری

خرده‌روایت‌های بی‌پایان

حسین ذوقی

صدای آغازین نمایـش «دهانی پر از پرنده» با روایتی کوتاه آغاز می‌شـود. داسـتان تماس تلفنی زنـی با مردی که در آن خواب زن گفته می‌شـود. زن خـواب مـرد را دیده. آنها هیـچ‌گاه همدیگر را ندیده‌انـد. ایـن آغاز دوباره تکرار می‌شـود. مرد با ورود بـه صحنه می‌گوید زنی (با تاکید بر یای نکره و ناآشـنا بودن زن) با او تمـاس گرفته و گفته در خواب او را دیده است. این روایت گنگ و مبهم بر ابهام داستان نمایش تا انتها می‌افزاید. این داستان فراموش می‌شود. و این سوال را در ذهن به یادگار می‌گذارد تا پس از اجرا از خود بپرسـیم داسـتان خـواب زن و گفتـن‌اش به مرد پـای تلفن به چه منظور بوده است؟

روایت خواب فراموش می‌شـود. داستان جدید رونمایی می‌شود. مردی در اتفاقی، در یک شلوغی با ضربه‌ای که به سرش وارد می‌شود به کما می‌رود. خانواده سـه‌نفره آنها که به همراه برادر جانبازشان زندگی می‌کنند، با این اتفاق وارد شـکل جدیدی می‌شوند.

پسر خانواده سرکشـی می‌کند. برادر اما هنوز با گل‌هایش سـر و کار دارد. مادر هم تمام تلاشش را می‌کنـد تـا وضعیت سـابق را حفظ کند و خود به تنهایی زندگی را به دوش بکشـد. او اما ناگهان احسـاس می‌کند رازهای زندگـی‌اش را نمی‌داند؛ رازهـای زندگی شـوهرش را، رازهایـی که تا آخر نمایش هم سر به مهر می‌ماند و مخاطب هم چیزی از آنها سر درنمی‌آورد. اگر این به نظر مولف نمایش نکتـه خوبی به نظر آمده (از آن جهت که بر پنهان ماندن و مبهم بودن داستان تاکید دارد) نقطه ضعف نمایش به حسـاب می‌آیـد. از طرفی مرد به دلیل بحران‌های روحی و عشق زیاد به زن حتی تصمیم دارد کارش را رهـا کند. او زندگی و خانواده‌اش را رها کرده و تنها شـده اسـت. حالا عشق او به زن را درمی‌یابیم. پسـر سـرکش خانواده هم با به کما رفتن پدر این جسارت را یافته که در برابر خانواده مقید خود قد علم کند و دوستش را به خانه بیاورد. رابطه دختر هم رابطه عاشـقانه تک‌سویه‌ای به نظر می‌آید. او دختر جوانی است که دلبسته پسر شده و بـا حضور در خانه و برقرار کردن رابطه عاطفی با مادر و عموی پسـر قصد دارد خود را وارد خانواده کنـد. از طرفی او مادر ندارد و مادر پسـر را چون مادر خود می‌پنـدارد. از توصیفات چنان برمی‌آید که روابط پیچیده‌ای وجود دارد و داستان محکمی باید این خرده‌روایت‌های شخصیتی را به هم پیوند دهد. اما نمایشـنامه «دهانی پر از پرنده» هیچ گاه از پس انسجام داسـتانی برنمی‌آید و همه چیز در حد بیان و گـذر از خرده‌روایت می‌ماند. همه چیز در سـطح بروز پیـدا می‌کند و زمان نسـبتاً کوتاه نمایش در تناسـب پیچیدگی مورد نظر نویسـنده این اجازه را نمی‌دهد که همه موارد قوام پیدا کند و برای مخاطب به سـرانجام برسد. مهم‌ترین نکته هم می‌تواند همان رازهای مرد در کما رفته باشـد. ما با اینکه حتی یکی از شاکیان و دوستان قدیمی او را می‌بینیم، باز هم منظور زن از این حرف را که حـالا همه از مرد طلبکارند، نمی‌فهمیم. مرد چنان قدیسی مجسـم می‌شود که همه گناهان جهان را یکباره مرتکب شـده اسـت. ما نمی‌دانیم او مردی باایمان اسـت یا شـیادی کوچک. مرد امروز برای آرمانش در شلوغی جمعیت ضربه خورده است. پس او چگونه مردی اسـت؟ این‌گونه سوال‌ها در مورد برای فرار از رئالیسم محض به سمت قرار دادن نشانه بر صحنه می‌رود. کاربرد صندلی نمایش نشانه‌ای از خانه است. این نشانه بصری نه‌تنها هیچ گاه خانه را در ذهن تداعی نمی‌کند و به عنوان نشـانه پذیرفته نمی‌شود که انگار نمایش‌دهنده خانه‌ای خالی است. شـاید هم ایده طراح و کارگـردان این بوده اما آنها مسیری معکوس طی کرده‌اند.

در مواجهه با این اثر نکاتی پوشیده می‌ماند:

چرا زن – مادر مدام در این توهم است که همه مردان به فکر تصاحب او هستند؟

چرا دوسـت مـرد و عاشـق زن اینقدر سـعی دارد حرف‌هایـش را در قالب داسـتان مردی دیگر روایت کند؟

چرا صحنه دادن اطلاعات باید به شکلی سطحی بـا حضـور زن و دختر جـوان و در قالب یک بازی کودکانه به مخاطب ارائه شود؟

چرا اطلاعات دادن توسـط نویسـنده هیچ گاه گره‌هـای ذهن مخاطب را باز نمی‌کند و بیشـتر به گنگی و نفهمیدن نمایش دامن می‌زند؟

این سوال‌ها عموماً بی‌پاسخ می‌مانند. سوال‌هایی که مسلماً فارس باقری در مقام نویسنده و کارگردان جواب‌هایی قانع‌کننده برایشان خواهد داشت.

«دهانـی پر از پرنـده» اگرچه پرسـش‌هایی را بی‌پاسـخ می‌گذارد امـا در فضای کنونـی تئاتر ما اجرایی اسـت قابل تامل با مدت زمان یک سـاعت بی‌آنکه تماشاگر را دچار ملال کند.

شـخصیت‌های نمایش بی‌پایان است. رشد تکاملی شخصیت‌ها به نتیجه نمی‌رسد و در نهایت داستان تک‌خطـی اما جذاب نمایش سـرانجامی نمی‌یابد. این ضعف عمده نمایشـنامه در اجرا هم تاثیرگذار است. وقتی شـخصیتی نامنسجم است پس بازیگر هم برای ارائه آن مشـکل خواهد داشـت. این‌گونه است که بازیگر نقش مادر هیچ‌گاه نمی‌تواند تحول شـخصیتش را و شکسـتش را به خوبی به نمایش بگذارد. این‌گونه است که دختر جوان و پسر سرکش هم نمایش‌دهنده تیپ‌هایی هسـتند که تنها برای خنداندن تماشـاگر کاربرد دارند و بس. آنها از ابتدا تا انتها یک‌شـکل‌اند و تغییری ندارند.

طراحی صحنه در عین زیبایی و شیک بودنش و اجرای تمیز آن تنها کاربردی بصری دارد. قرار است نمایش خانه را بر عهده داشـته باشد و در این راه و

عکس: مهدی حسنی

دکتر بهزاد قادری

نبوغ در بازار معرفت‌شناسی و ادبیات نمایشی: شَفِر و باند

شاید هیچ چیز بیش از این سخن ایبسن بر ما دشوار نیاید که می‌گفت «من فلان کتاب را نخوانده‌ام، کتاب‌ها را می‌دهم به همسرم که بخواند.» و شاید هیچ سخنی نیز به اندازه این گفته توماس ادیسون دلچسب نباشد که می‌گفت «نبوغ یک درصدش الهام و نود و نه درصدش جان کندن است.» ایبسن کودکانه نگران بود که مبادا دیگران او را نابغه ندانند، چون نابغه- در کاربرد قرن نوزدهم- تافته‌ای جدابافته به شمار می‌رفت که مایه حیرانی و حسرت دیگران بود. بنابراین کسی که هوشیارانه از لابه‌لای نوشته‌های دیگران روح زمانش را می‌شناخت و تلاش می‌کرد با آنان از در گفت‌وگو و جدل برآید نابغه به شمار نمی‌رفت. نابغه باید مادرزاد می‌بود؛ بنابراین درس‌خوانده‌هایی مثل ارسطو یا بیکن که بر اساس تقلید و گرته‌برداری از دیگران اندیشیده بودند، نوابغ دست دوم به شمار می‌رفتند. اینان هرگز به جایگاه قدیسیِ نوابغی چون هومر، شکسپیر یا موتسارت، یعنی شوریدگانی مکتب‌ندیده و آشفته و مجنون نمی‌رسیدند.

واژه نبـوغ (genius) در زبـان لاتین از همان ریشـه ژن و ژنتیک می‌آید و ژن نام خدای نگهبانی است که هنگام تولد با آدمی زاده می‌شود و بر منش و سرنوشت او حکم می‌راند. در زبان انگلیسی دو واژه genie یا jinni نیز گونه‌های دیگر واژه ژن هستند و ریشـه هر دو از واژه عربی «جن» اسـت، یعنی «هر چیز [که] پوشـیده از حواس» باشد، خواه از عالم فرشتگان و خواه از قلمرو شیاطین. تا قرن شانزدهم قدیسان کسانی بودند که در چنین عوالمی زندگی می‌کردند و همین بود که دیوانگان را نیز از شـمار قدیسان می‌دانستند؛ «دیوانه‌خانه» ساخته مدرنیته است. در اروپا از اوایل قرن شانزدهم «قدیس» جایش را به «نابغه» داد. قدیس دارای کرامات بود، اما پس از رواج اومانیسم و ریشـه دواندن روشنگری و نشاندن آدمی در مرکز توجه و رو آوردن به علوم تجربی، دیگر قدیس کاربردش را از دست داد. بنابراین، به قول گاربر، «نبوغ» را می‌توان واژه‌ای پساروشنگری دانست.

نبوغ از اواخر قرن هجدهم معنای دیگری یافت. شـاعران رمانتیک نبوغ را ویژگی شـاعران می‌دانسـتند (البته کانت در «سـنجش خرد ناب» پیشاپیش با گفتن اینکه نبوغ در قلمرو هنر می‌گنجد نه در عالم علوم تجربی آب به آسـیاب اینان ریخته بود). رمانتیک‌ها نابغه/ شاعر را آدمی تنها، غیرعادی، فردگرا و آشنا با سروش غیبی، آشفته و مکتب ندیده اما اعجوبه‌ای در عالم آفرینش (به هر دو معنایش)، گریزان از کار گروهی و چشم انتظار الهام از عوالم «جنی» می‌دانستند. اینان حتی نبوغ و نوشتن را در پیوند با «تریننگی» می‌دانستند.

رمانتیک‌ها به دنبال نمونه عینی نویسنده نابغه‌ای بودند که علَمَش کنند تا حرف‌شان را برکرسی بنشانند؛ و چه کسی بهتر از شکسپیر! برای آنان شکسپیر با آن آثار آشفته و «وحشـی»اش (نمایشنامه‌های او را مقایسه کنید با کارهای سوفوکل، بن جانسن یا مارلو) نابغه‌ای بود که کودکانه می‌سـرود زیرا او «مدرسـه»ای نبود (شلی و بایرن هم از اخراجی‌هـای دانشـگاه بودند و به آن افتخار می‌کردنـد) و، از این روی، رمانتیک‌ها (سـوای بایرن، آن هم به دلایلی) نمایشنامه‌هایش را طبیعی و حاصل نبوغی درونی و مهارنشـدنی می‌دانستند. گوته و ویکتور هوگو و کولریج و وردزورث و هزلیت، هر یک از این نمایشنامه‌نویس بتی ساختند. آیا آنان نمی‌دانستند که با این کار آب به آسیاب برداشت تازه لیبرالیسم از انسان می‌ریختند که هم به فردگرایی بیمارگونه دامن می‌زد و هم توجیهی بود برای برده‌داری و استعمار شرق به دست غرب؟ این برداشت از نبوغ در سـرمایه‌داری غرب جایگاه برجسته‌ای داشته است. بیشتر نویسندگانی که در دهه ۱۹۲۰ قلم زدند و به «نسل تباه» مشهورند خود را نخبگانی یکتا می‌دانستند و به دیر مغان پناه می‌بردند و مرید و مرادی در میان‌شان رواج داشت: پاند و الیوت و همینگوی از این قماش هستند. معمولاً «قهرمانان» آثار این نویسندگان یا آدم‌های گوشه‌نشینی‌اند کـه مردم آنـان را درک نمی‌کنند- مثل «مرد پیر و دریـا»ی همینگوی- یا آدم‌های معمولی‌اند که می‌خواهند ادای آدم‌های بزرگ را درآورند، اما نمی‌توانند- مثل پروفراک در شعر «ترانه عاشقانه ج. آلفرد پروفراکِ» الیوت. این رگه در دهه‌های بعد نیز در آثار نویسندگان جلوه دارد. نمونه‌اش ماکسول اندرسن (۱۹۵۹-۱۸۸۸) درام‌نویس امریکایی اسـت که «پابرهنه در آتن» (۱۹۵۱) او به سرگذشـت محاکمه، زندانی شدن و مرگ سقراط می‌پردازد. در این اثر، نبوغ در عالم فن بیان و سخنوری جلوه می‌کند. اقتباس سینمایی این اثر در سال ۱۹۶۶ صورت گرفت و بسیار نیز موفق بود.

با نیرو گرفتن نو- لیبرالیسم، پشتیبانی از محصولات هنری با چنین برداشتی از نابغه بیشتر شد. پیتر شفر (۱۹۲۶-) در سال ۱۹۷۹ نمایشنامه «آمادئوس» را نوشت و در آن زندگی نابغه‌ای چون موتسارت را با گونه‌ای معرفت‌شناسی نزدیک به سلیقه نو- لیبرالیسم رقم زد. در سـال ۱۹۸۴ از این اثر اقتباسی سینمایی شد که برای ما فیلمی آشناست، همان طور که «شکسپیر عاشق» (۱۹۹۸)، فیلمی از همین قماش، برای ما آشناست.

شـفر در این اثر دو موسـیقیدان، سالی‌یری و موتسـارت، را در برابر هم می‌گذارد. سـالی‌یری که موسیقیدان دربار است به کار و تلاش و جان کندن در تصنیف قطعات موسـیقی باور دارد. او نام موتسـارت را شنیده اسـت و از آثارش لذت می‌برد و آنها را می‌ستاید. پس موتسارت را به دربار فرامی‌خوانند اما رفتار غیراشرافی و «وحشی» بودن طبع موتسارت برای سالی‌یری گران تمام می‌شود. او نمی‌تواند بپذیرد که چنین آدمی بتواند چنان موسیقی‌ای بیافریند و نام‌آور شود، آن وقت او، با آن همه تلاش، گمنام بماند. این است که هم از موتسارت متنفر می‌شود و هم به او رشک می‌ورزد.

«یاگو»ی اتللو نمونه برجسته تفکر مدرنیته آغازین و اقتصاد بازار است که بنا را بر رقابت و جنگ و حذف می‌گذارد. شَفر «یاگو» را در هیئت سالی‌یری بر صحنه می‌برد. سـالی‌یری، همانند یاگو که جانوس، خدای دو چهره را می‌پرسـتد، از یک سو وانمود می‌کند که پشـتیبان موتسـارت است و از سـوی دیگر هر جا که می‌تواند، از پشت به موتسارت خنجر می‌زند. او آنقدر به شهرت موتسارت رشک می‌ورزد که ادعا می‌کند او بوده که موتسارت را با آرسنیک مسموم کرده تا شاید، از این راه، نامش در تاریخ بماند.

پیش از شفر، ادوارد باند (۱۹۳۴-) نمایشنامه‌ای نوشت به نام «بینگو: صحنه‌هایی از پول و مرگ» (۱۹۷۶). چهره اصلی این اثر شکسپیر است: همان نابغه رمانتیک‌ها و باب طبع نو- لیبرالیسم، چرا که برای فردگرایی موردپسند این دستگاه سیاسی- اقتصادی کارسـاز بود. در صحنه نخسـت این نمایشنامه شکسپیر، قلم و کاغذ در دست، در جلو صحنه روی صندلی نشسته و در فکر است. ما گمان می‌کنیم او دارد به آفریدن قطعه‌ای ادبی می‌اندیشـد؛ اما چنین نیست. عمده مالکان روستا می‌خواهند زمین‌های دهقانان یا خرده‌مالکان را بگیرند و گرد آن حصار بزنند. آنان به شکسـپیر روی آورده‌اند با این وعده که اگر از خیزش روسـتاییان جانبداری نکند، زمین‌های خودش در امان خواهد بود، حالا پاداشـی که او برای این کار می‌گیرد، بماند. پس قلم و کاغذی که در دسـت شکسپیر است توافقنامه‌ای است که او امضا خواهد کرد و به این وسیله به مردم پشت خواهد کرد. در این نمایشـنامه بن جانسـن نیز حضور دارد که در دیداری با شکسپیر به او پیشـنهاد می‌کند با خوردن سم خودش را از این زندگی برهاند. در صحنه پایانی نمایشنامه شکسپیر، سم در دست، در بستر مرگ است و دخترش نگران اینکه ببیند آیا پدرش در جایی از این اتاق پولی پنهان کرده یا نه. انگار کسانی مثل باند از برداشت نو - لیبرالیسـتی درباره نبوغ و نابغه دوری می‌کنند. نوتاریخی‌گری به اسطوره‌سازان و اسطوره‌های آنان به دیده شک می‌نگرد. رمانتیک‌ها دوست داشتند شکسپیر را نابغه‌ای بشناسانند که آثارش حاصل جوشش‌های خود به خودی قریحه فردی‌اش بوده‌اند. نقد نوتاریخی‌گری این را دروغی بیش نمی‌داند، چرا که رمانتیک‌ها و نوادگان‌شان این نکته را پنهان کرده‌اند که شکسپیر با همکاری بازیگران و دیگران آثارش را می‌نوشت و اصولاً نویسندگی در زمان شکسپیر به گونه‌ای که ما امروز فکر می‌کنیم نبوده و بیشتر متکی بر کار گروهی بوده اسـت. در واقع کسانی مثل گرینبلات معتقدند شکسپیر نیز، مثل دیگر نویسـندگان، عاملی در روابط قدرت و داد و سـتدهای آن بوده اسـت. به نظر او درست است که هنرمند به عنوان یک فرد پا به عرصه آفرینش هنری می‌گذارد، اما او حاصل داد و ستدی جمعی است. آیا در چنین بینشی جایی برای نبوغ هست یا آن را دربست رد می‌کنند؟ در دستگاه فکری شفر، نبوغ از فردگرایی می‌زاید؛ در دستگاه فکری باند، اما، نبوغ را تلاش انسان‌ها برای یافتن روابط عقلانی بین خود و جهان خارج معنی می‌کنند. در این دستگاه فکری، نبوغ را تلاش به معنی درگیری توام با خلاقیت با ماده بی‌شکل تعریف می‌کنند. آدم‌های این گروه از نمایشنامه‌نویسان نبوغ را در این می‌دانند که آدم‌ها به «تخته‌پاره‌ای بچسبند» زیرا، به نظر آنان، دوران قهرمان‌پروری‌های تهی به سـر آمده است. رگه فکری استوار بر نو- لیبرالیسم اقتصادی در میان مصرف‌کنندگان محصولات هنری غرب، که بخشی از آن ماییم، کاملاً جا افتاده است. اما چون غرب از دیدگاه مقابل آن، با به کار بستن شیوه «سانسور نامحسوس»، پشتیبانی نکرده است، چندان از آن خبر نداریم یا اگر داریم، معرفت‌شناسی ما درباره جهان و آفرینش هنری چنان است که دوست داریم موج‌سوار گروه نخست بمانیم، در صورتی که اگر اندکی به فرآیند پشـتیبانی از تولید و پخش محصولات هنری بنگریم، باید این پرسش برایمان پیش آید که دو فیلم «آمادئوس» (۱۹۸۴) و «شکسپیر عاشق» (۱۹۹۸) به چه رفتارهایی دامن می‌زنند و پیامدهایشان چیست.