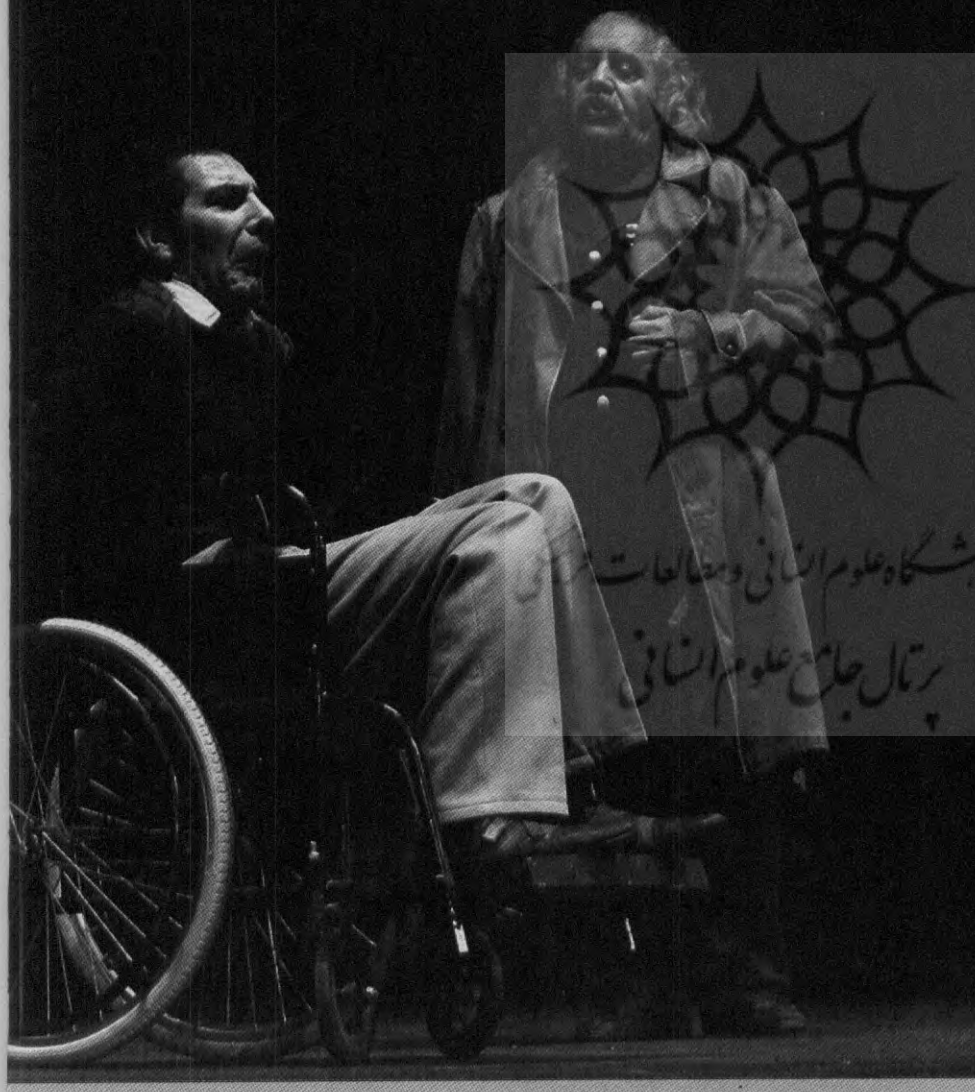
یک گام به پیش، دو گام به پس

نگاهی به نمایش «دنیای دیوانه دیوانه»

کاری از بهزاد فراهانی

اشکان غفارعدلی

عضو کانون ملّی منتقدان تئاتر



با فرونشستن گرد و غباری که حاصل جولان و تاخت و تاز پُرهیاهوی بازیگران نمایش «دنیای دیوانه، دیوانه، دیوانه» است، تلاشی ستودنی اما ناکام در جهت بازتاب بن‌مایه و اندیشه‌ای رخ می‌نماید که در صورت برخورداری از یک پرداخت نمایشی موفق، قرار بود به مثابهٔ جاقویی بُرّان بر پیکر فربه و گوشت‌آلود سرمایه‌دار، فرود آید و با ذبح او در قربانگاه صحنه، رویکردی انتقادی را نسبت به تار و پود نخ‌نمای نظام فرتوت سرمایه‌داری، به نمایش گذارد.

در این رویکرد، تلاش بر این بوده تا نقد سرمایه‌داری در پس داستانی، خودنمایی کند که در آن عاقلان به ظاهر دیوانه به جنگ دیوانگانِ عاقل‌نما، برمی‌خیزند و به واسطهٔ این کشمکش و درگیری، مجال بروز نظریه سیاسی مطلوب نمایش در حرکتی متناوب از قطبی به قطب دیگر فراهم آید.

به عبارتی دیگر در نمایش «دنیای دیوانه...»، آرمسایشگاه امید در مقام تمثیل، نیرو یا تشکلی را بازمی‌نماید که برخی از اعضای آن، فرآیند یک سایکودرام را از مرزهای قراردادی نمایش فراتر می‌برند و با شلیک نهایی به قلب سرمایه‌داری، ابعاد انتقام‌کشی خود را از چارچوب نمایشنامه تا مرز واقعیت در جهان خارج، بسط و گسترش و تعمیم می‌بخشند!

در این میان، فرآیند انتقاد، از نظام سرمایه‌داری، از تعامل و تقابل سه داستان با یکدیگر، که توسط سه تن از اعضای آرامسایشگاه امید، روایت می‌شود، تحقق می‌پذیرد و این روند تا یافتن مهرهٔ اصلی که همان رئیس و صاحب آرامسایشگاه است، ادامه می‌یابد؛ به این ترتیب که با آغاز نمایش، راوی، دکتر، تماشاگران را به تماشای نمایش‌های منتخبی دعوت می‌کند که هر یک داستان زندگی یکی از مجانین ساکن در آرامسایشگاه را در نگاهی گذرا به تصویر می‌کشد. این سه نمایش (یا سه خط داستانی) که هر یک به تنهایی گوشه‌ای از چارچوب مناسبات و روابط موجود در نظام سرمایه‌داری را بازتاب می‌دهند، در ادامه با شورش و عصیان ساختگی گردانندگان این نمایش‌ها، به یکدیگر پیوند می‌خورند و از این پس، نمایش خط داستانی واحدی را پیش می‌گیرد که در آن عمل شخصیت‌ها بر مبنای انتقام‌کشی از گذشته و گرفتن انتقام از کسانی است که به نحوی در جهت‌دهی سرنوشت آنان تا رسیدن به مرز جنون، دخیل بوده‌اند، پیش می‌رود. پس نمایش «دنیای دیوانه...» با معرفی گذرا و شتاب‌زدهٔ شخصیت‌های خود که به واسطهٔ یک فلاش‌بک و در قالب یک قطعهٔ نمایشی کوتاه، انجام می‌پذیرد، مسیری را پی می‌گیرد که مقصد رؤیایی و آرمانی آن، تحقق عدالت و برابری و

قیام بر ضد همهٔ آن مؤلفه‌ها و افرادی است که به طریقی در هرچه فربه‌تر شدن نظام سرمایه‌داری، نقشی مؤثر و درخور، ایفا کرده‌اند؛ هرچند که تمام این وقایع به ظاهر در قالب یک نمایش و در چارچوب قراردادی یک نمایشنامه. البته نه‌چندان برخوردار از انسجام، حادث می‌شود.

از همین رو است که محمود ارنگه، ملقب به فیلسوف سینما، به سراغ صاحبان سینما، تئاتر خاور، می‌رود و قصد آن دارد تا با کشتن داماد صاحب سینما، انتقام اعمال شیوهٔ مدیریتی را بگیرد که با حذف ناجوانمردانهٔ او مقدمات تغییر در سرنوشتش را فراهم آورده است و باز بر همین اساس است که امیر اصغر خان حالت، ملقب به بیچاره، نیز به سراغ فرمانده‌اش می‌رود و ماه‌بانو نیز به سوی خانهٔ مردی روان می‌شود که با نپذیرفتن پیشنهاد ازدواج با او، به طور غیرمستقیم، سرنوشتی دیگر را برایش رقم زده است! اما این سه تن با مشاهدهٔ وضع کنونی افراد مذکور، از فکر انتقام پشیمان می‌شوند، چراکه هر یک از افرادی که این سه، قصد نابودی‌شان را دارند، خود در مناسبات و معادلات جدید به وضعیتی مشابه گرفتار آمده‌اند و بدین واسطه خود قربانی شرایطی شده‌اند که زمانی در فربه کردن آن نقش داشته‌اند. هرچند که حساب یوسف مربوط به داستان ماه‌بانو ـ از حساب تیمسار و صاحبان سینما ـ تئاتر خاور از نظر قشر و طبقه اجتماعی به کلی جداست.

با این اوصاف فرآیند دیالکتیکی تاریخ که با تحولات به وقوع پیوسته، جایگزینی ساختاری نوین به جای ساختار پیشین را در ذهن متبادر می‌سازد. گوشه‌ای دیگر از بن‌مایهٔ نمایش را بازتاب می‌دهد که در آن نگاه انتقام‌جوی سه شخصیت مورد نظر، از عناصر سوخته معطوف به مهره و عامل اصلی پیش‌آمدها و رویدادهای به وقوع پیوسته می‌گردد.

به عبارتی دیگر با این رویکرد، نمایش مرز رئالیسم را پشت سر می‌گذارد و با تصویر کردن نمادین (و برپا کردن مضحکه) سرمایه‌داری در هیئت یک فرد فربه، که مجموعه‌ای از خصایص و ویژگی‌های نظام سرمایه‌داری را یک‌جا به نمایش می‌گذارد، وارد فاز نهایی به تصویر کشیدن آرمان و انگیزه‌ای می‌شود که چیستی و ماهیت نمایش از آن نشئت گرفته است.

این شخص با هیبت و ظاهرش و نیز با امکانات و قدرتی که در اختیار دارد، تصویری از یک سرمایه‌دار را، در مقام کسی که ابزار تولید را در دست دارد و با این انحصار در جهت گسترش مالکیت خصوصی بر منافع مردم و منابع طبیعی گام برمی‌دارد، ترسیم می‌کند که در نهایت نیز با اقدام خارج از چارچوب نمایشنامه، در اقدامی نمادین، در جهت تغییر شرایط و دستیابی به ساختار و نظامی دیگر، از پای درمی‌آید و به ظاهر، کشته می‌شود.

اما ایراد و اشکال اساسی در رابطه با این نمایش و سیر وقایع آن، خلط مرز میان هنر و ایدئولوژی است که به نظر می‌رسد، نمایش «دنیای دیوانه...» با فروکاستن هنر، در حد ایدئولوژی، رویکرد و نگاهش را صرفاً معطوف به پرورش و انتقال مستقیم یک نظریه یا اندیشهٔ سیاسی کرده است که این امر موجب شده تا از خودمختاری و استقلال که لازمهٔ هر اثر هنری است و فاصله گرفتن از ایدئولوژی در عین پرداختن به آن، کمتر نشانی یافت شود.

به عبارتی دیگر همان‌گونه که تری ایگلتون با استناد به یکی از آثار انگلس، نتیجه می‌گیرد که «رابطهٔ هنر با ایدئولوژی، پیچیده‌تر از رابطهٔ میان حقوق و نظریه سیاسی با ایدئولوژی است»[1] و نیز همان‌طور که لویی آلتوسر با صراحت اعلام می‌دارد که «هنر را نمی‌توان به ایدئولوژی فروکاست»[2] و از لزوم شناخت علمی برای ایدئولوژی سخن

می‌گوید، می‌توان اذعان داشت که دنیای دیوانه... با مخدوش کردن مرز میان هنر و ایدئولوژی و تلاش برای نشان دادن محدودیت‌های ایدئولوژی حاکم از طریقی ناکارآمد، یک‌سر خود را وقف نظریه و آرمانی می‌کند که در پرداخت نمایشی آن، هنر و به طور خاص ملزومات و مناسبات مرتبط با بازتاب تئاتری یک اندیشه یا آرمان، همان حلقهٔ مفقوده و عنصر فراموش‌شده است.

در جهت تشریح این وضعیت می‌توان به پاسخ انگلیس به داستان‌نویسی به نام مینا کائوتسکی، اشاره کرد که می‌نویسد: «به هیچ رو از داستانی که گرایش سیاسی داشته باشد بدش نمی‌آید، ولی جانب‌داری آشکار را درست نمی‌داند. او در ادامه متذکر می‌شود که گرایش سیاسی باید بی‌آنکه به چشم بیاید از موقعیت‌های نمایشی بیرون، بیرون بیاید؛ فقط با چنین شیوهٔ غیرمستقیمی است که داستان انقلابی قادر است بر آگاهی بورژوایی خوانندگانش تأثیر کارساز بگذارد.»[۳]

و باز در همین جهت است که تری ایگلتون در کتاب مارکسیسم و نقد ادبی با تجزیه و تحلیل نظریات مارکس و انگس، بیان می‌کند که: «تعهد سیاسی آشکار در داستان غیرضروری است (البته نه اینکه ناپذیرفتنی باشد) زیرا نوشته‌ای که به‌راستی رئالیستی باشد نیروهای مهم زندگی اجتماعی را تصویر می‌کند و هم از عکس‌برداری امور مشهود و هم از سخنوری‌های تحمیلی فلان راه حل سیاسی برمی‌گذرد.»[۴]

بر این اساس می‌توان به تجزیه و تحلیل زنجیرهٔ روابط علی و معلولی و در کل منطق و ساختار سیر وقایع داستانی نمایش «دنیای دیوانه...»، از منظر میزان تأثیرگذاری و نحوه پرداخت نمایشی، و همچنین بررسی میزان هم‌گرایی و تطابق بن‌مایهٔ مستتر در آن با رئالیسم انتقادی پرداخت و در این حین به این نکتهٔ مهم توجه کرد که آیا اساساً می‌توان ادم‌های نمایش را به عنوان شخصیت‌هایی نمونه‌وار (نمونه‌نما) در نظر گرفت که از توان و پرداختی مناسب برای انتقال مضمون مورد نظر برخوردارند یا خیر؟!

واقعیت آن است که روند وقوع حوادث در نمایش «دنیای دیوانه...»، در عین فقدان عمل نمایشی در سیر وقایع داستانی و در نتیجه متابعت نکردن از یک زنجیره علی و معلولی معین و قابل قبول و نیز نبودن وحدت و انسجام درونی (و همچنین احتراز نکردن از جانب‌داری سیاسی آشکار) صرفاً بر محور برجسته‌نمایی و انتقال اندیشه‌ای تنظیم شده است که تزریق اجباری آن به جابه‌جایی داستان، ضعف‌های ساختاری متعددی را در بدنهٔ نمایش موجب گردیده است.

نخستین عامل به وجود آورندهٔ این ضعف و نقصان را، باید در باورناپذیری و ماهیت شعاری و کلیشه‌ای داستان نمایش جست‌وجو کرد؛ چه آنکه عزمی تحمیلی بر مجموعه علل و مؤلفه‌هایی که به ظاهر قرار است شخصیت‌های نمایش را به اعتراض و اقدامی جسورانه سوق دهد، به چشم می‌خورد که این مجموعه عناصر از توان و قدرت لازم و کافی در جهت بازتاب شرایط سیاسی و اجتماعی و در نتیجه با مؤلفه‌ها و مناسبات خارج از جهان متن نمایش برخوردار نیستند. این در حالی است که فراهانی تمام تلاشش را برای ارجاع به تاریخ و مؤلفه‌هایی برآمده از بطن اجتماع، به کار گرفته است؛ اما در نهایت این مؤلفه‌ها، در زمینه و داستانی نمایشی، مورد استفاده قرار می‌گیرند که خط سیر وقایع آن هر لحظه بیش از پیش تک‌بُعدی و شعاری می‌شود و سرانجام با افتادن در دام کلیشه، نوعی جانب‌داری مستقیم و برنیامده از وقایع و حوادث نمایش را بازتاب می‌دهد که از این حیث، موجب محدوش جلوه دادن استقلال اثر هنری می‌گردد.

این بیان مستقیم و شعاری که با بازگشت به یک شیوهٔ مبارزهٔ ناکارآمد (به اهمیت نقش سلاح در نمایش دقت کنید) همراه است، در ادامه، نمایش را به یک بیانیه یا خطابه سیاسی تبدیل می‌کند که در آن تمام نیرو و توان نمایش، صرفاً در پایان (و آن شلیک تیر خلاص)، انباشته شده است.

به تعبیری دیگر تماشاگر به واسطهٔ نبود ارتباطی منطقی میان آنچه روی صحنه نمایش داده می‌شود با آنچه نمایش قصد ارجاع به آن را دارد و نیز به دلیل مستقیم‌گویی و نبودن لایه‌های ژرف‌ساختی در نمایش، از کشف و شهود در لایه‌های زیرین داستان و دریافت مضمون و اندیشهٔ والا و درخور تأمل مستتر در ورای آن، که قاعدتاً می‌بایست از خلال موقعیت‌های نمایشی به درک آن نائل شود، محروم شده است و از این رو ملال غالب بر تئاترهای سیاسی، که از هویتی شعاری و ماهیتی سطحی و تک‌ساحتی برخوردارند، در اینجا نیز رخ می‌نماید و سلطهٔ آن ملال در پس هیاهوهای بسیار بر فضای سالن و در نتیجه بر ذهن مخاطب سایه می‌افکند؛ چه آنکه انتقال مضمون می‌بایست از ورای یک بازنمایی چند بُعدی از جهان خارج و با ارائه گره‌هایی به مخاطب برای دستیابی به ایده نمایش به واسطهٔ کشف و شهود در لایه‌های ژرف‌ساختی جهان متن محقق می‌شد.

اوج این نگاه یک‌سویه و جانب‌دارانه را که در قالبی کلیشه‌ای مجال طرح می‌یابد می‌توان در بخشی از نمایش که به زندگی یوسف می‌پردازد، به نظاره نشست. او با کوله‌باری از بسته‌های خالی، در حالی به منزل می‌آید که کمی پیش از این از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کار، اخراج شده است. توجه کنید که در بخش اول نمایش نیز که شخصیت یوسف در ارتباط با ماه‌بانو تعریف می‌شود، در عین نبودن هرگونه عمل نمایشی، یوسف فقط لب به شکوه و شکایت از فلاکت خود می‌گشاید و در دومین برخورد با یوسف نیز جز تشدید نمادین این وضعیت، اطلاع دیگری از یوسف به تماشاگر ارائه نمی‌شود. این برخورد گزینشی و یک‌سویه که یوسف را در حضیض فقر و فلاکت نشان می‌دهد، بدون آنکه علت فقر و فلاکت او در چارچوب یک داستان و عمل نمایشی و مجموعه‌ای از روابط علی و معلولی باورپذیر به مخاطب منتقل شود، همان معضل و افتی است که ساختار روایی و کلیت نمایش را تحت‌الشعاع خود قرار داده است.

پس دومین عامل را باید در نبود شخصیت‌های نمونه‌نما (نمونه‌وار) در نمایش «دنیای دیوانه...» ریشه‌یابی کرد که به دلیل این فقدان، حلقه و چرخهٔ رئالیسم نمایش که یک آرامسایشگاه خصوصی به نام امید را (به این نام و معنای متبادر از آن در ذهن دقت کنید) در تقابل با یک آرامسایشگاه کلی و عمومی، به نام دنیا، قرار می‌دهد، کامل نمی‌شود و بدین سبب، «بازتاب واقعیت که باید برگرفته از بازنمایی جزئیات و بازآفرینی حقیقی شخصیت‌های نمونه‌نما در شرایط نمونه‌نما باشد»[۵] آن‌چنان که درخور و شایسته است تحقق نمی‌پذیرد.

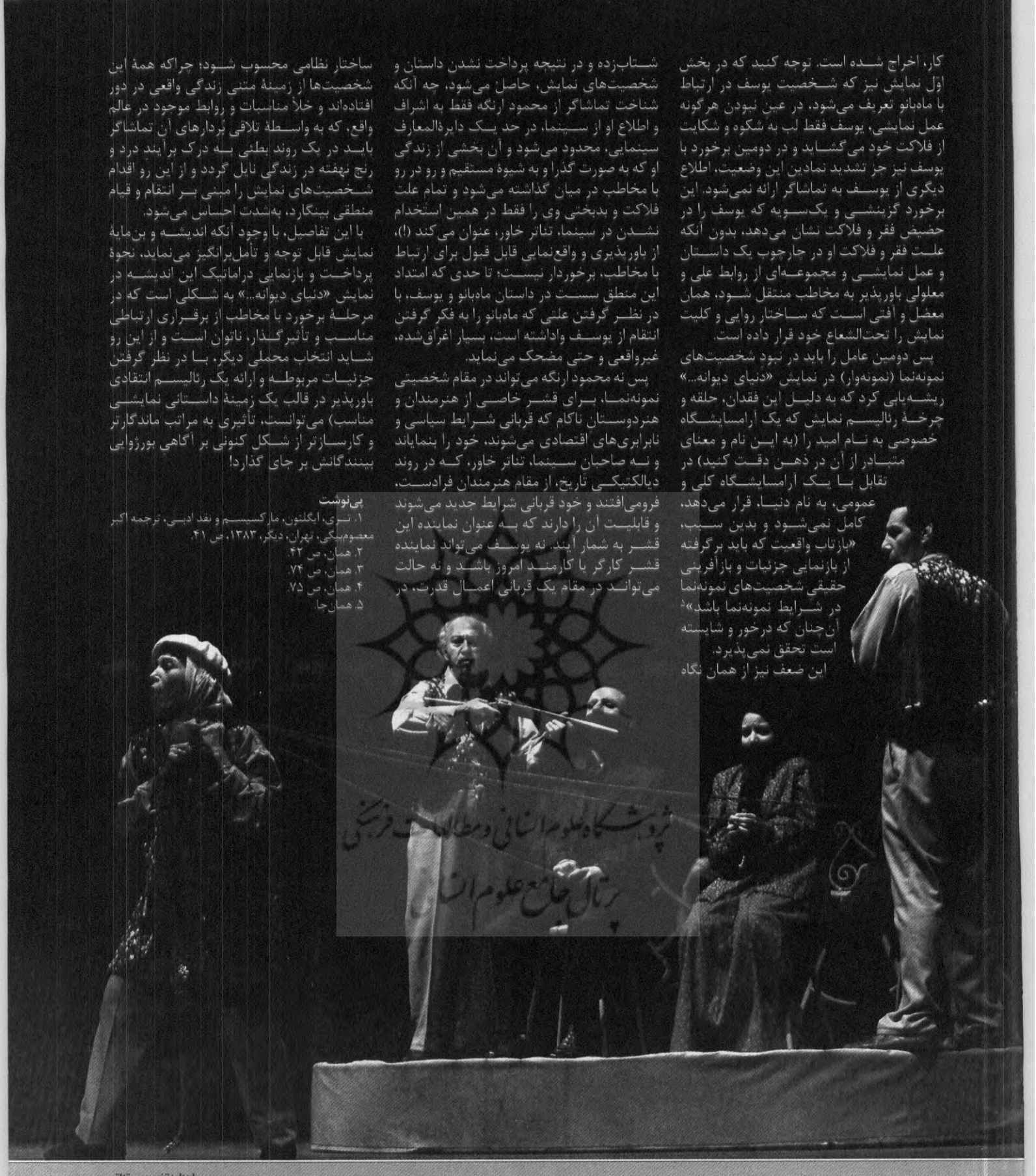
این ضعف نیز از همان نگاه شتاب‌زده و در نتیجه پرداخت نشدن داستان و شخصیت‌های نمایش، حاصل می‌شود، چه آنکه شناخت تماشاگر از محمود ارنگه فقط به اشراف و اطلاع او از سینما، در حد یک دایرةالمعارف سینمایی، محدود می‌شود و آن بخشی از زندگی او که به صورت گذرا و به شیوهٔ مستقیم و رو در رو با مخاطب در میان گذاشته می‌شود و تمام علت فلاکت و بدبختی وی را فقط در همین استخدام نشدن در سینما، تئاتر خاور، عنوان می‌کند (!)، از باورپذیری و واقع‌نمایی قابل قبول برای ارتباط با مخاطب، برخوردار نیست؛ تا حدی که امتداد این منطق سست در داستان ماه‌بانو و یوسف، با در نظر گرفتن علتی که ماه‌بانو را به فکر گرفتن انتقام از یوسف واداشته است، بسیار اغراق‌شده، غیرواقعی و حتی مضحک می‌نماید.

پس نه محمود ارنگه می‌تواند در مقام شخصیتی نمونه‌نما، برای قشر خاصی از هنرمندان و هنردوستان ناکام که قربانی شرایط سیاسی و نابرابری‌های اقتصادی می‌شوند، خود را بنمایاند و نه صاحبان سینما، تئاتر خاور، که در روند دیالکتیکی تاریخ، از مقام هنرمندان فرادست، فرومی‌افتند و خود قربانی شرایط جدید می‌شوند و قابلیت آن را دارند که به عنوان نماینده این قشر به شمار آیند. نه یوسف می‌تواند نماینده قشر کارگر یا کارمند امروز باشد و نه حالت می‌تواند در مقام یک قربانی اعمال قدرت، در ساختار نظامی محسوب شود؛ چراکه همهٔ این شخصیت‌ها از زمینهٔ متنی زندگی واقعی در دور افتاده‌اند و خلأ مناسبات و روابط موجود در عالم واقع، که به واسطهٔ تلاقی پردازهای آن تماشاگر باید در یک روند بطئی به درک برایند درد و رنج نهفته در زندگی نایل گردد و از این رو اقدام شخصیت‌های نمایش را مبنی بر انتقام و قیام منطقی بینگارد، به‌شدت احساس می‌شود.

با این تفاصیل، با وجود آنکه اندیشه و بن‌مایهٔ نمایش قابل توجه و تأمل‌برانگیز می‌نماید، نحوهٔ پرداخت و بازنمایی دراماتیک این اندیشه در نمایش «دنیای دیوانه...» به شکلی است که در مرحلهٔ برخورد با مخاطب از برقراری ارتباطی مناسب و تأثیرگذار، ناتوان است و از این رو شاید انتخاب محملی دیگر، با در نظر گرفتن جزئیات مربوطه و ارائه یک رئالیسم انتقادی باورپذیر در قالب یک زمینهٔ داستانی نمایشی مناسب) می‌توانست، تأثیری به مراتب ماندگارتر و کارسازتر از شکل کنونی بر آگاهی بورژوایی بینندگانش بر جای گذارد!

پی‌نوشت

۱. نری، ایگلتون، مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، تهران، دیگر، ۱۳۸۳، ص ۴۱.
۲. همان، ص ۴۲.
۳. همان، ص ۷۴.
۴. همان، ص ۷۵.
۵. همان‌جا.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی