اسطوره،ایدئولوژی،نمایشنامه

فارس باقری
FARES_SANI@YAHOO.COM

ما چگونه به پدیده‌ها نگاه می‌کنیم؟
نمایشنامه‌نویسان ما با پدیده‌ای به نام جنگ که سال‌ها با آن درگیر بوده‌ایم، چگونه روبه‌رو شده‌اند؟ وقتی خواسته‌ایم از دریچهٔ آثار هنری، و به طور خاص، نمایشنامه، این پدیده را بررسی کنیم با آن برخورد کرده‌ایم؟
شیوهٔ برخورد نویسندگان، شیوهٔ نگاهشان را باز می‌تاباند. در اینجا، منظور از شیوهٔ برخورد به معنای روش‌شناختی و رویکرد فهم نویسنده نسبت به آن پدیدهٔ مورد نظر است. اما کار از آنجا سخت‌تر می‌شود که بخواهیم از میان آثاری که دربارهٔ جنگ نوشته شده است، اثر برتری را بررسی کنیم. پس ما به سراغ شیوه‌هایی که نویسندگان ما با این پدیده روبه‌رو شده‌اند، می‌رویم تا بدون هیچ حکمی آن را بررسی کنیم.
ذهن انسان چگونه فعالیت می‌کند؟ تاکنون ذهن انسان به دو شیوه به امور در جهان می‌اندیشیده است: انتزاعی و عینی (کاربردی).
امروز در جوامع پیشرفته، انسان در پیچیدگی‌های این جوامع آنچنان حل شده است که این نوع فعالیت (انتزاعی) را جزء لاینفک زندگی‌اش می‌داند و فعالیت نوع دوم را انسان از یاد برده است. فعالیتی که از همان بدو تفکر بشر و در جهان اسطوره‌ای با او بوده است و جهان و پدیده‌ها را با آن می‌فهمیده است. شاید با مثالی بتوان این روش‌ها را توضیح داد: فرض کنیم ما عده‌ای میهمان دعوت کرده‌ایم. نخستین عمل ما چه خواهد بود؟ باید برای آنان صندلی به اندازه در نظر بگیریم. پس ما می‌خواهیم به تعداد میهمان‌هایمان صندلی داشته باشیم. نخستین راه این است که بیندیشیم و بگوییم تعداد میهمانان چند نفر است؟ بنابراین تعداد صندلی‌ها هم باید همان قدر باشد. این شیوهٔ تفکر به مسئله، روشی انتزاعی است که انسان در برابر پدیده‌ها انجام می‌دهد: (Obstract)
نوع دیگر راه عملی و کاربردی آن است: یعنی فعالیت ملموس و عینی آن. انسان بدوی بیشتر با این نوع فعالیت سر و کار داشته است. این نوع فعالیت اساس و پایهٔ فکری او را پی‌ریزی می‌ریخته است: (Concrete)

پس در روش انتزاعی، ما با اعداد (تعداد میهمانان) سر و کار داریم. اعداد در عالم خارج وجود ندارند و بیشتر امری انتزاعی‌اند: ده نفر= ده عدد صندلی

اما در روش عینی، ما با فرد سر و کار داریم. فردی عینی: صندلی حمید، صندلی امین، صندلیِ افشین ... نه اینکه بدانیم آن‌ها چند نفر هستند و بدانیم چند عدد صندلی نیاز داریم. بلکه می‌گوییم این صندلی برای امین و این صندلی برای افشین و ...

در فعالیت نوع دوم، ما با عین مسئله روبه‌رو می‌شویم و با واقعیت ملموس و طبیعت اشیا و پدیده‌های واقعی سر و کار داریم. انسان بدوی این گونه با جهان و پدیده‌های آن روبه‌رو می‌شده است. در هنر و ادبیات، انسان با این نوع از فعالیت روبه‌رو می‌شود: روش عینی و کاربردی و ملموس و جزئیات آن پدیده.

اما پیچیدگی تمدن امروزی، انسان را روز به روز از آن فعالیت عینی و کاربردی انسانی که در جهانی اساطیری می‌زیسته، دور می‌کند. دور شدن انسان از عینیت و اجزای پدیده‌ها به معنای فاصله گرفتن او از طبیعت و واقعیت آن‌هاست.

اثر هنری و خلق نمایشنامه با وجود آنکه در جهانی انتزاعی روی می‌دهد، اما انسان را برمی‌گرداند به سمت واقعیت و طبیعت ملموس پدیده‌ها. در واقع خلق نمایشنامه یعنی رجعت انسان به سمت جهان و عین پدیده‌ها نه محتوای آن‌ها.

انسان بدوی در جهان اساطیری می‌زیست. به نظر باید این جهان را توضیح داد. اسطوره چیست؟

اسطوره، سرگذشتی راستین است که در زمانی ازلی رخ داده است و به گونه‌ای تخیلی و نمادین می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده، هستی دارد یا از میان رفته است. جوامع ابتدایی تفسیر خود را به شکل اسطوره‌ای از جهان بروز می‌دادند. باورهای دینی انسان نخستین، از اسطوره‌ها آغاز می‌شود و در زمان‌های متأخرتر به گونهٔ ادیان نمود یافته است. پس دین و دانش از نخستین داشته‌های انسان نخستین است که گسترهٔ اسطوره‌ای خاص را بنیان نهاده‌اند. اسطوره بنی دینی و فلسفی دارد. البته نه فلسفه در معنای امروزین بلکه استدلالی تمثیلی از جهان پیرامون بود که سرچشمه‌ها را می‌کاوید. پس اسطوره روش‌شناختی و فهم علمی پدیده‌هاست. نوعی نظام اندیشیدن و ساختار فکری است.

اما در عصر حاضر که انسان در دورهٔ اسطوره‌ای زندگی نمی‌کند اسطوره به چه معناست؟

از نظر فیلسوفان معاصر، اسطورهٔ امروزین نوعی گفتار است. نظامی از ارتباط و نوعی پیام است. از این رو درمی‌یابیم که اسطوره نمی‌تواند یک ابژه یا یک مفهوم یا یک ایده باشد. بلکه اسطوره اسلوبی از دلالت و یک روش است. نظام از اندیشیدن و رویکردی عملی برای شناخت پدیده هاست.

ایدئولوژی چیست؟

ایدئولوژی ، دارای نوعی اطلاع (نه آگاهی) است. این اطلاع، فاقد تعقل ناب است. نوعی شبه علم است. ایدئولوژی در مواجهه با هر پدیده‌ای با گزینش از یک معرفت کلی و اجتهاد در آن‌ها، به ترکیب ثابتی از معارف می‌رسد تا بر فهم علمی و دینی نقطهٔ پایانی قرار دهد. اگر چه ایدئولوژی نوعی شبه علم می‌سازد و محصول علمی آن نیز، به خلق جامعه‌ای اتوپیایی و فردی ایده‌آلیستی می‌انجامد. چنین جامعه و فردی که بن‌مایه‌های فکری خود را از ایده‌آلیسم و آرمان‌گرایی می‌گیرد، عملاً در واقعیت متوقف می‌ماند. از این رو حکم او دربارهٔ واقعیت و خلوص یک پدیده آغشته به نوعی تحکم و سکون و استبداد است. ایدئولوژی‌ها و اتوپیائیست‌ها وقتی که امکان تحقق ایدئولوژی خود را نمی‌یابند خود را در جزیرهٔ خیال و خیالبافی خود محصور می‌کنند.

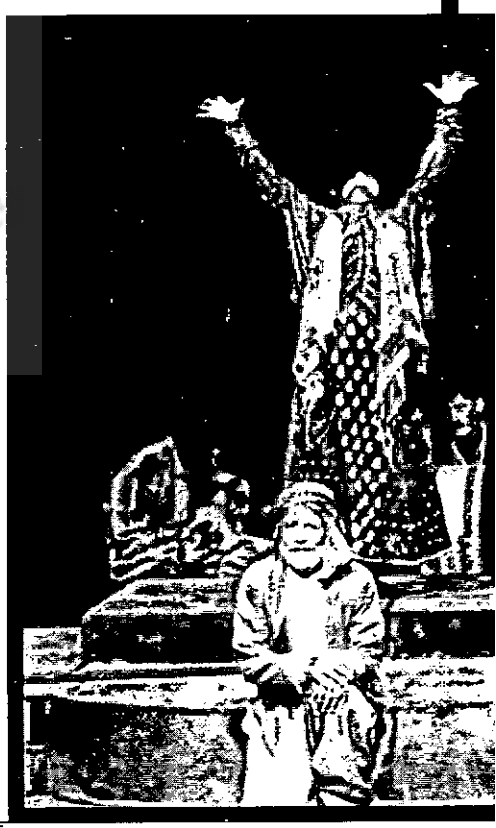
پس ایدئولوژی در برابر هر پدیده‌ای که قرار

می‌گیرد با پیش فرضی یقینی به سراغ آن پدیده می‌رود و این پیش فرض همیشه مانع شناخت واقعی آن می‌شود. چرا که قبل از آنکه چیزی را در درون آن پدیده کشف کند با پیش فرض خود، آن را اختراع کرده است.

اما نظام فکری که در اسطوره بدان اشاره کردیم به سرچشمه‌ها و اجزای آن پدیده می‌پردازد و آن را چون آتش از نوع کشف می‌کند.

حال باید پرسید که این دو روش به عنوان دو نظام اندیشیدن چگونه با پدیده‌ها برخورد می‌کنند و چگونه مجهولات خود را پاسخ می‌دهند؟

در نظام اول (اسطوره‌ای) همیشه با پرسش روبه روییم. پرسش از خاستگاه‌ها و روابط و عناصر تشکیل دهندهٔ آن پدیده پی‌جویی می‌شود. (می‌توان جهان متن یا جهان واقعیت باشد) روابطی که در مسیر فهم آن را تجزیه می‌کند و نسبت‌های میان اجزای آن را بررسی می‌کند. این نوع پرسش تکیه بر سببیت آن پدیده دارد.



ایدئولوژی هرگز پرسشی را برنمی‌تابد. نسبت به هر پدیده‌ای پیش فرضی یقینی دارد. تکیهٔ ایدئولوژی بر تبلیغ و پروپاگاندایی کلیشه شده است. چرا که در مواجهه با هر پدیده بر کلیت ثابتی از امور و داده‌ها و ارزش‌ها تکیه می‌کند و سعی دارد تا آن کلیت را با ولع هر چه بیشتر گسترش دهد. همین یقین سخت و استوار تناقضات او را برملا می‌کند.

در گذشته و به نوعی امروز، اسطوره وقتی در قالب نوشتار ادبی شکل می‌گیرد در سیر تغییر خود بدل به حماسه می‌شود و ایدئولوژی در ساحت نوشتار با تغییراتی به تاریخ مبدل می‌گردد (دوره‌های تاریخی). ایدئولوژی ـ تاریخ و اسطوره ـ حماسه برساخته و باز تولید جدال و مواجههٔ انسان با خود، جهان با دیگری و با طبیعت است. اما در درون اسطوره ـ حماسه و ایدئولوژی ـ تاریخ همیشه وجهی مشترک و معنایی مشترک وجود دارد که بخش وسیعی از آن‌ها را انباشته است: جنگ.

امروز که ما از حماسه‌ها و تاریخ، اندکی دور شده‌ایم تنها در درون پدیده‌ها و تاریخ و به معنای درست در بطن متن قرار داریم: نمایشنامه.

حال باید پرسید تئاتر (در کلیت آن) و نمایشنامه به عنوان بخشی از تئاتر، در برخورد با پدیده‌ای به نام «جنگ» چگونه عمل می‌کند؟ در اینجا منظور از نمایشنامه، نوعی نوشتار ادبی است که دارای نظامی فکری است و نوعی گفتار و فرم و روشی از تفکر شده است که با پدیده‌ها برخوردی ادبی دارد. تکیهٔ مقاله نیز بر این گونه رویکرد و نتیجهٔ حاصل از آن است.

اما این دو نظام فکری به عنوان دو روش نگاه، به پدیده‌ای به نام جنگ در اثر تولیدی و نوشتار ادبی (نمایشنامه) چگونه بازتاب می‌یابد؟

جنگ برای انسان پدیده‌ای عام و کلی است. یک بررسی ساده نشان می‌دهد که در طی تاریخ زندگی انسان بر روی زمین تنها دویست و هفتاد سال آن را انسان بدون جنگ سپری کرده است. حجم بسیاری از دوران‌های تاریخی و زندگی انسان را جنگ انباشته است. هر جنگی که در کشوری روی می‌دهد ساختارهای اجتماعی و قومی و جمعیتی و روان آن کشور را تغییر می‌دهد. نمایشنامه به عنوان نوعی ادبی در مواجهه با این اتفاق، تغییرات اجتماعی (زلزله در ساختارها) را رصد می‌کند و می‌کاود و این را در شیوهٔ نگرش و تکنیک‌های خود بازتاب می‌دهد.

بنا بر تعاریف گفته شده می‌توان دو نوع نمایشنامه را در حوزهٔ جنگ توصیف کرد:

اول: نمایشنامهٔ دستوری ـ تبلیغی (او ـ نویسنده ـ جهانی را بیان می‌کند)

دوم: نمایشنامهٔ پرسشگرانه (او ـ نویسنده ـ به جهانی می اندیشد)

یکم:

هر جنگی که روی می‌دهد مردمان درگیر با آن جنگ در ابتدا به شکلی تهییجی با آن روبه‌رو می‌شوند. دستگاه تبلیغی آن کشور هر امری را به خدمت خود درمی‌آورد تا بتواند احساس فردی رزمندگان و احساس جمعی مردمان را تازه نگه دارد. آن‌ها مدام احساس جمعی را به مرکزیت ایدهٔ خود سوق می‌دهند. هنگامی که این دستگاه فکری بدون هیچ انعطاف و بدون هیچ دخل و تصرفی در حوزهٔ متن (نمایشنامه) وارد می‌شود جهان نمایشنامه را به سوی کلیت تهییجی و تبلیغی می‌راند. چرا که غایت اثر ادبی را تهییج به امر و ایده‌ای می‌داند که آن را تبلیغ می‌کند. در این گونه نمایشنامه‌ها ایده پررنگ‌تر از اجزای دیگر است. چرا که نویسنده‌ای که با این دستگاه فکری می‌نویسد، نمی‌تواند از حادثه و پدیده فاصله بگیرد و اجزا و ترکیب واقعی آن را بشناسد. پس نویسنده به سوی کلیت بخشی این پدیده می‌رود و مرکزیت را به ایده می‌دهد و مدام آن را باززایی می‌کند و نمایشنامه‌های در ظاهر متنوع اما در حقیقت یکسانی را باز تولید می‌کند و گاه از دل آن‌ها شعارهایی را برجسته می‌سازد تا چیزی را بیان کند. در این روش نمایشنامه به ابزاری تبدیل می‌شود که باید ایده‌ای را بیان دارد. در مقابل چنین اثری تماشاگر و خواننده نیز، در فضا و حالتی جمعی غوطه‌ور می‌شود تا از طریق آن بتواند به شکلی آیینی، با آن ایده همنوا شود. پس در روش خود بیش از هر چیزی بر سطح اشیا و پدیده‌ها می‌لغزد و با این سطحی‌نگری، احساسی مشترک و آمبیانسی کلی می‌سازد تا آن کلیت دستوری و مسلم فرض شده را تعمیم دهد و تقویت کند. این نوع نوشتار معنا محور و ایده‌طلب است. اما به مرور زمان و با تغییر زمینه‌های تاریخی و اجتماعی معناهای ضمنی نمایشنامه اهمیت خود را از دست می‌دهند و در فضا دود می‌شوند و به هوا می‌روند.

دوم:

روش نظامند اسطوره‌ای سویه‌ای دیگر دارد. در این روش پرسش از بنیادهای هر پدیده و سببیت‌های آن آغاز می‌شود. اینکه چرا پدیده‌ای به وجود آمد و ادامه یافت و بر پدیده‌های دیگر چه تأثیری گذاشته است؟ این روش‌شناسی در هنگام نوشتن نمایشنامه به روشی برای نوشتار نویسنده تبدیل می‌شود. این روش پیش از آنکه به معنا، روی بیاورد، بر ساختمان و ساختار آن اثر متمرکز می‌شود. چرا که در این روش رویکرد هر پدیده‌ای، کلیتی است انسجام یافته از اجزایی که به شکلی کلی در کنار هم قرار گرفته‌اند و با یکدیگر در ارتباط و تعاملند و با وجود هستی مستقل بر یکدیگر نیرویی وارد می‌کنند و شکلی خاص از روابط را بنیان می‌نهند. چنانکه نمایشنامه نیز خود از اجزایی ساخته شده است و بر روابط درونی عناصر با یکدیگر تکیه می‌کند تا پدیده‌ای منسجم را قابل فهم کند.

در روش اول (دستوری ـ تبلیغی) هر پدیده معنایی پیشین و از پیش تعریف شده دارد. گویی پیش از آغاز پایان یافته است. پس آن پدیده معنایی یکه دارد و باید آن معنا بیان و گسترش یابد. اما در روش دوم (پرسشگرانه) هر پدیده کلیتی است ساخته شده از اجزایی و چیستی و چرایی اجزا و روابط آن‌ها با یکدیگر آن پدیده را نسبت به هر چیز دیگری متمایز می‌کند. نوشتن با این رویکرد هر بار، پدیده را با نوشتن نمایشنامه‌ای تازه، از نوع تعریف می‌کند و رنگ تازه‌ای به آن می‌دهد و آن پدیده را دارای صداهای متنوعی می‌کند که نسبت به تنوع جمعیتی و انسانی خواننده و تماشاگر، معناهایی گوناگون می‌یابد.

اما در روش اول که رویکردی معناگرایانه و تقلیل‌یافته به پدیده‌ها دارد، وقتی حوزهٔ نمایشنامه را با پیش فرض‌هایش می‌انبارد آن نمایشنامه را به بلایایی دچار می‌کند که نافی و ناقض این نوع ادبی است و یا آنکه نمایشنامه را به رساله و نطقی تنظیم یافته تبدیل می‌کند. از آسیب‌هایی که این روش نمایشنامه را از نوع ادبی خود دور و یا خالی می‌کند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. راز آمیز بودن:

خاصیت راز آمیز بودن یک فضا، در نمایشنامه کلیت بخشی به آن فضاست تا جمعی را به حرکتی همگانی وا دارد.این فضا، نمایشنامه را از چند و چون و استدلال عقلی دور می‌کند. برای تقویت این فضای رازآمیز، معمولاً نمایشنامه‌نویس علت و سببیت رویدادها را به امری متافیزیکی ارجاع می‌دهد. این ارجاع بیرونی نمایشنامه را از قائم به ذات بودن خود، تهی می‌کند. امر متافیزیکی بیش از آنکه چیستی اجزا را بیان دارد فضایی کلی می‌سازد تا تماشاگر در درون آن به امری تهییج شود. این امر به وفور در نمایشنامه‌هایی که خوانده و یا به صورت اجرا دیده‌ایم. زیرا با این فضاسازی رازآمیز، به تعبیر خود، دیگران را با خود همنوا کرده است. اما او تنها راه گریز از تحلیل و فهم پدیده را باز می‌تاباند: بدین معنا که گویی ما (نویسنده) تحلیل نمی‌کنیم چرا که فضای راز آمیز غیر قابل فهم است.

۲. عرفان گرایی:

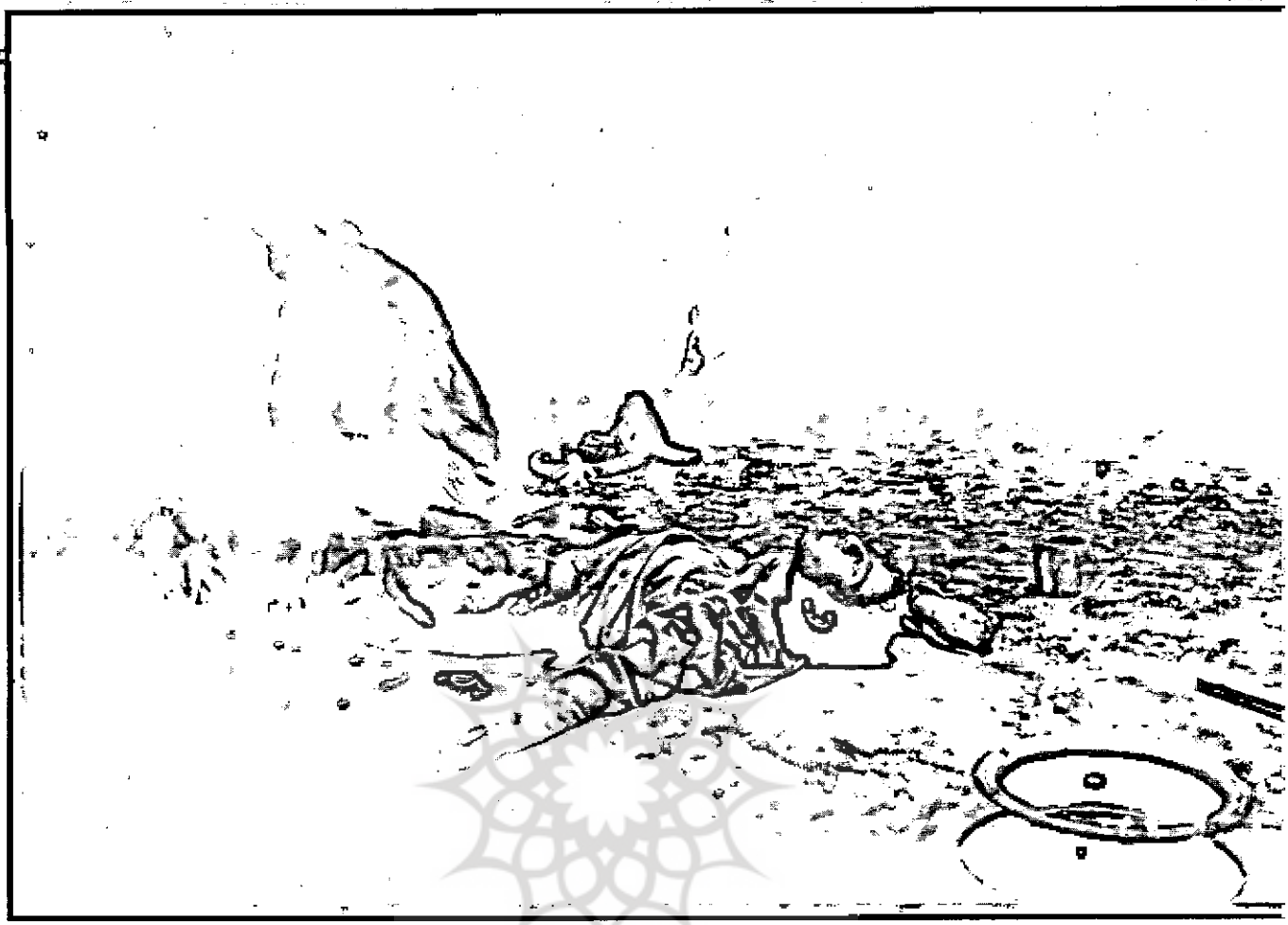
منطق، عرفان دل است نه سر. در حوزهٔ عرفان، نمایشنامه پیش از آنکه بتواند استدلال کند تن از استدلال می‌زند (ما بی‌چونیم- پای استدلالیان چوبین بود) نویسنده با داشتن این روش علاوه بر گریز از پرداخت یک ایده از آن به عرفان پناه می‌برد در نتیجه نویسنده، پیش از آنکه به شخصیت راه ببرد تیپ سازی می‌کند. به جای آنکه علت و روابط اجزا را بررسی کند طرح واره‌ای از آن پدیده و انسان ترسیم می‌کند.

۳. نوستالژی:

ایدئولوژی مبدا و مقصدی برای خود، متصور است. از آنجا که هر امر ایدئولوژیکی با واقعیت پیوند سستی دارد و هر ایده‌ای را فقط به شکل یک ایدهٔ کلی مطرح می‌کند با گذشت زمان آن مقصد دور و دورتر می‌شود چرا آرمان‌گرایی محض هرگز مقصدی ندارد. دور از دسترس بودن مقصد ایدئولوژیک، برای فرد، احساسی از نوستالژی می‌سازد. احساسی که مدام از او می‌خواهد تا در نبود مقصد به مبدأ پیشین بازگردد. اما انسان هرگز نمی‌تواند در گذشته زندگی کند. وجود بخش عظیمی از حوادث و رویدادها در گذشته در این گونه نمایشنامه‌ها، بلایی است که رابطهٔ اثر را با مخاطب امروز از هم می‌گسلد. نمی‌توان نمایشنامهٔ را بدون زمان حال در نظر گرفت. حتی در نمایشنامهٔ «آخرین نوار کراپ» اثر «بکت» ما اثر گذشته را بر زمان حال می‌بینیم. این گذشته به صرف گذشته بودن معنایی ندارد. اما گریز از پدیده‌ای و پناه‌بردن به عرفان، نویسنده را چندین بار از حقیقت دور می‌کند.

۴. عدم انسجام طرح:

طرح، با چرایی و سببیت یک پدیده سر و کار دارد نه بر توالی حوادث. هنگامی که نمایشنامه ای با معنا و پیش فرضی یقینی نوشته می‌شود با طراحی ضعیف و عدم انسجام طرح یا نبود طراح مواجه می‌شود. چرا که با این پیش فرض پدیدهٔ مورد پرسش و تردید و کاوش قرار نمی‌گیرد بلکه آن را امری یقینی و پذیرفتنی قلمداد می‌کند و به جای تکیه بر سببیت حوادث، بر توالی رویدادها، تکیه می‌شود. هر پدیده‌ای بدون علیت و سببیت فقط در حد حادثه‌ای صرف باقی می‌ماند. آیا



جنگ فقط حادثه‌ای است که روی داده و پایان یافته است؟ جنگ پدیده‌ای چند وجهی است که باید آن را منشوروار دید. پدیده‌ای با ابعاد متنوع و صبغه‌های متنوع نه حادثه‌ای محض.

۵. پرداخت تیپ:

هنگامی که اندیشه و معنای پدیده‌ای از پیش آشکار و یقینی فرض می‌شود انسان و شخصیت، در نمایشنامه نیز، حامل همان اندیشهٔ تک ساحتی می‌شود. اندیشه‌ای که بیش از آنکه شخصیتی را با تمام ابعاد متنوع آن آشکار کند، تنها به ترسیم طرح‌واره‌ای از نوعی کلی از آن، نائل می‌شود. وقتی انسان را بدون تنوع و اجزا و تناقض‌هایش در نظر آوریم، او را به درستی یا محتملاً نپرداخته‌ایم بلکه انسان را در حد طرح‌واره‌ای یا پدیده‌ای تک ساختی تقلیل داده‌ایم. با چنین نگاهی هرگز نمی‌توان انسانی را در موقعیت پیچیده‌ای مانند جنگ نشان داد.

تئاتر، به طور کلی و نمایشنامه به طور خاص، سعی بر آن دارد تا انسان واقعی را در زمان و مکان و موقعیتی واقعی نشان دهد (واقعیت داستانی- متنی) آیا دستگاه فکری که برای هر پدیده تعریف و پیش فرضی واحد دارد، می‌تواند انسان را در تمام ابعاد آن نشان دهد؟ این نوع تئاتر آیا بیش از آنکه تئاتری انسانی باشد ایدئولوژیک نیست که انسان را تهی از تنوع می‌خواهد و می‌بیند؟ آیا در جامعه‌ای که تئاترش به سراغ داده‌های یقینی دربارهٔ انسان می‌رود و این تعاریف و داده‌ها را به شکلی دستوری از تئاتر خواستار است، این جامعه به تئاتر نیازمند است؟

با وجود این، می‌توان گفت که ما و نمایشنامه‌های ما، وقتی در برابر پدیده‌ای به نام جنگ ـ جنگی هشت ساله با تمام ابعاد و فراز و نشیب‌هایش قرار می‌گیرد که تمام مردمان آن کشور، جنگ را با گوشت و پوست و خون دریافته‌اند ـ با کدام دستگاه فکری به این پدیده نگریسته است؟ آثار موجود سال‌های رفته و نیامده قضاوتی است بر رویکرد نویسندگان ما نسبت به جنگی هشت ساله که از آن ماست و سال‌ها با آن عجین بوده‌ایم.

ما چگونه می‌نویسیم؟