روشنگری

سیلا استفنسن | بهزاد قادری ـ حسین زمانی مقدم | نمایشنامه‌های بیدگل: اروپایی (۲۰) |

مقدمه

بَرکِشَند و واکِشَند آگاهی در بریتانیای (اِ)کبیر

پس از اطلس جهان (۲۰۰۲)، روشنگری (۲۰۰۵) دومین نمایشنامهٔ شیلا استفنسن است که سر راه علاقه‌مندان سبز می‌کنیم؛ اثری از نسل دوم نمایشنامه‌نویسان انگلیس پس از جنگ جهانی دوم که از مهتابِ سرد و سربی میزهای جدا[1]ی (۱۹۵۴) ترِنس رَتیگِن، و از آفتابِ تیزوتندِ با خشم به گذشته بنگر (۱۹۵۶) جان آزبورن مزه گرفتند و رسیدند، اما تلخ و تیز و گَس و شور، و به (و از) نمایی بریتانیایی پرداختند که حالا دیگر به چشم آنها کبیر نه که اِکبیر بود. این نسل فیزیک کوانتومی، متافیزیک کلاسیک، نظریهٔ آشوب[2]، تاریخ معاصر، جادو، خرافه، و رسانه‌های جمعی را درهم می‌آمیزد تا شاید از این معجون اکسیری برای رهایی آگاهی بختک‌زدهٔ مردمشان، از مفاهیم قالبی دربارهٔ هویت بسازد.

کدام بیداری؟ چه هویتی؟ نمایشنامه‌نویسان این نسلِ انگلیس دو اصل مهم، «مکانمندی»[3] و «زمانمندی»[4]، را در پیوند مستقیم با هویت می‌بینند؛

۱. *Separate Tables* اثر Terence Rattigan (۱۹۷۷-۱۹۱۱)؛ ترکیبی است از دو نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای به نام‌های میز کنار پنجره و شمارهٔ هفت، و هر دو در هتلی اتفاق می‌افتد که ساکنان ثابتی دارد و رئیس آن یک زن سنتی و خرافاتی است. این فضا بیشتر نمایانگر انگلیس بعد از جنگ جهانی دوم و واماندگی فرهنگی و عاطفی مردم است.

2. chaos theory
3. Spatiality
4. Temporality

بنابراین، هر دو مفهوم را رو می‌آورند، حلاجی می‌کنند، از محتوای معنایی‌اش می‌کاهند یا بر آن می‌افزایند، و دوباره آنها را درهم می‌تنند تا شاید تاروپود قبای نُویی برای آگاهی فردی و هویت ملی فراهم آید البته قبایی که دیگر باید چهل‌تکه باشد.

این نمایشنامه‌نویسان رفتار امپراتوری را همچون ماهیت تئاتر ارسطویی می‌دانند که خصلت سرکوبگرش را بر شالودهٔ اصل «تقلید»[1] بنا می‌کند، آن هم با تأکید بسیار بر «کاتارسیسِ» رعشه‌آوری که هدف نهایی‌اش یادآوری تصویر خود، یعنی «اینجا» و «اکنون»، در ذهن بیننده و تنبیه آنهایی است که شاید خیالِ سرپیچی از معیارهای قدرت سلطه‌گر را در سر داشته باشند. نظر این هنرمندان دربارهٔ رفتار مجریان امپراتوری با زیردستان، در مستعمرات و کشور مادر، یادآور شاید متأثر از دیدگاه آگوستو بوآل دربارهٔ سرنوشت مخاطب در تراژدی ارسطویی است، چون از دید بوآل «مخاطب از نظر سرنوشتش (یعنی کرداری که در نمایشنامه می‌بیند)، به **بازشناختِ خطایی** می‌رسد که سبک‌سرانه از او سر زده و با بازشناسی آن **خصلتِ ضداجتماعی** در وجود خودش، درصددِ پاک‌سازی آن برمی‌آید. این ماهیت سرکوبگر دستگاه تراژدی است.»[2]

ازقضا وقتی امپراتوری با استفاده از نهادهای قدرتِ سیاسی و/ یا هنری به نهادینه‌کردن تصویر خود در میان مردم می‌اندیشد، بر «اینجا» و «اکنون» پافشاری می‌کند و این دقیقاً براساس همان اصل «وحدت مکان و زمان» ارسطویی است، خواه این در تراژدی یونان باستان و خواه در آثار اخلاقی قرون وسطا، مثل نمایشنامهٔ هرکس، باشد.

مکانمندیِ یک قوم، بیش از آنکه عینی باشد، برخاسته از حضور در جغرافیای ذهنی اوست که خود برساختهٔ باورها و تلقیات فرهنگ سیاسی، مذهبی، اقتصادی آن قوم است. اما با دگرگونی در این ساختارهای نمادین اجتماعی، هویتِ مکانی مردم نیز دستخوش بحران و دوگانگی می‌شود؛ و اگر نشد، آثار هنرمندان خارخاسَکی می‌شوند زیردُم چنان هویتی با این رسوبات فرهنگی، و این همان

1. Mimesis
2. *Theatre of the Oppressed*, P. 34.

کاری است که نمایشنامه‌نویسان انگلیس در آن تجربهٔ طولانی دارند.

در رویکرد فمینیستی به تئاتر، این خارخاسَک را با یک جابه‌جایی در مفهوم و هدف کاتارسیس زیر دُم گفتمان سلطه‌گر امپراتوری می‌گذارند. در تئاتر ارسطویی، می‌دانید، کاتارسیس در پایان اثر و برای پالایش عواطف و ایجاد تعادل عقلانی در رفتار شخصیت تراژیک، و نیز مخاطب، رخ می‌دهد. این را در شرح و بسط تراژدی که از ارسطو تا هگل ادامه دارد می‌بینیم. زیرا به گفتهٔ بال «انگار هر دو فیلسوف می‌خواهند بگویند (با کاتارسیس) دنیا به ثبات دائمی، تعادل نامحدود، و آرامش جاودانی‌اش بازمی‌گردد.»[1]

تئاتر فمینیستی، اما، کاتارسیس را نفی نمی‌کند، بلکه جایش را عوض می‌کند و آن را میانِ کار می‌آورد. تئاتر کلاسیک با اصل «وحدت مکان و زمان» بر نظم و توالی علت‌ومعلولی تأکید می‌کند تا از آن مصالحی برای تولید نظم دلخواهش بسازد. شخصیت تراژیک با خطای تراژیکش، در واقع، از چهارچوب این نظم و توالی بیرون می‌زند و این در مخاطب ترسی پالاینده پدید می‌آورد، چنان ترسی که مخاطب در پایان با خود عهد می‌کند در زندگی واقعی‌اش مرتکب خطایی همچون لغزش شخصیت تراژیک نشود. بنابراین، کاتارسیس نقش روان‌درمانی و بازگرداندن نظم را بر عهده دارد. اما تئاتر فمینیستی با ابن‌الوقت‌بودنش، کاتارسیس را دقیقاً بر دو مفهوم مکان و زمان اِعمال می‌کند تا مخاطب را از بند «وحدت زمان و مکانِ» مورد نظر سلطه‌گران برهانَد و شالودهٔ تداومی متکی بر «اینجا» و «اکنون» را در ذهن آنها سست کند. در این حالت، «این نیز دقیقاً نوعی پاک‌سازی است. آنچه که پاک می‌شود [...] زمان، همین مرضِ توالی، است. [...] و کل زندگی که تصادفاً در زمان رخ می‌دهد را به اتفاق و تکرار تبدیل می‌کند.»[2] با پرتابِ مخاطب از «اینجا» و «اکنون» به مکان‌ها و زمان‌های دیگر، برای او فرصتی پیش می‌آید که خودش را بیرون از باورها و رسوبات فرهنگی مزمنِ جامعه‌اش ببیند؛ این هم نوعی کاتارسیس است.

یکی از رسوبات فرهنگی در ذهن مردم انگلیس هویتی برخاسته از

1. Ibid., P. 86.
2. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*, P. 143.