

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۲، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹

سازوکار مواجهه با دیگری در نمایشنامه «آی بی کلاه، آی با کلاه» با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی

مجید سرسنگی^۱، صادق رشیدی^{۲*}، فرهاد امینی^۳

چکیده

این پژوهش که با روش تحلیلی نشانه‌شناسی فرهنگی به انجام رسیده، یک نمایشنامه نوشته شده در فضای ادبیات نمایشی مدرن ایرانی و ساختار تئاتری آن را در سپهر نشانه‌ای قرن ۱۴ هجری شمسی، به‌عنوان یک پدیده بینافرهنگی با استفاده از نشانه‌شناسی فرهنگی، مورد بررسی قرار داده‌است. با در نظر گرفتن حضور فرهنگ اروپا/آمریکا مرکز به‌عنوان دیگری فرهنگی در قرن مذکور، شیوه‌های مواجهه با این دیگری مورد تحلیل قرار گرفته است. در این پژوهش با تحلیل فرایند سازوکار جذب و طرد در نمایشنامه «آی با کلاه، آی بی کلاه»، شیوه ساعدی برای ترجمه فرهنگی تئاتر از سپهر فرهنگی غربی و همچنین سازوکار مواجهه با دیگری‌های در زمانی و هم زمانی مورد توجه قرار گرفته است. مطالعه پسااستعماری این سازوکار در اثر ساعدی نشان می‌دهد که سازوکار مواجهه ساعدی با دیگری، سازوکاری است که هراس از دیگری و خطر آن را به‌عنوان پیش‌فرض در نظر می‌گیرد و با طرد بخشی از فرهنگ در زمانی به‌عنوان سنت‌ها و طرد بخش‌های دیگری از آن و همچنین طرد گفتمان غالب و رسمی قدرت، برای مقابله با دیگری، تکیه بر آگاهی را پیشنهاد می‌کند.

واژگان کلیدی: استعمار، دیگری، خودبودگی، فرهنگ، ساعدی

تاریخ دریافت: ۹۹/۶/۲۹ تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۱۵

۱ عضو هیات علمی دانشگاه تهران، دانشیار گروه ادبیات نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی.

۲ دکترای تخصصی پژوهش هنر (مطالعات عالی هنر). عضو هیات علمی دانشگاه فرهنگیان. استادیار گروه آموزش هنر. تهران. ایران، (نویسنده مسئول)

Email: s.rashidi17@gmail.com

۳ کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، دانشکده سینما-تئاتر. تهران. تهران

مقدمه

شاید بتوان سرآغاز این پژوهش را در تعریف جدید مفهوم فرهنگ و توان تراکنش متون متعلق به آن در مطالعات بینافرهنگی جست‌وجو کرد. فرهنگ به‌عنوان مجموعه‌ای سیال و قابل تغییر از متون و نظام‌های نشانه‌ای متعلق به یک حوزه خاص معرفت‌شناختی، نژادی، زبانی و غیره به ما اجازه می‌دهد تا تئاتر را به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی و یک شبکه نشانه‌ای در تراکنش بین فرهنگ‌های مختلف بررسی کنیم. این تراکنش‌ها منجر به دریافت یک پدیده فرهنگی متعلق به فرهنگی خاص، توسط یک فرهنگ دیگر و نهایتاً سازوکاری می‌شود که آن را فرایند ترجمه می‌نامند. درام‌نویسی در ایران، فرایندی است که از طریق ترجمه بیافرهنگی تئاتر غربی وارد ایران شده است. بدیهی است که مخاطب ایرانی، تئاتر و مناسبات اجرای آن را با سایر گونه‌های نمایشی مانند تعزیه و نقالی اشتباه نخواهد گرفت (در صورت این عدم دانایی فرایند ارتباط مختل خواهد شد) بنابراین حتی اگر مناسبات ویژه اجرای گونه‌ای دیگر از نمایش که رمزگان خاص خود را دارد، داخل یک سالن تئاتر اتفاق بیافتد، رمزگان‌های تئاتری مرجع، تعبیر رمزگان‌های آن گونه نمایشی خواهد بود. برای مثال اگر ما در یک سالن تئاتر با صحنه گرد، متعلق به اجرای تعزیه، یا موسیقی آن یا حضور یک نقال با روش‌های مشخص نقالی مواجه شویم، باز هم در یک سالن تئاتر قرار داریم و تطبیق مناسبات اجرایی، ما را بر آن می‌دارد که شیوه نمایشی دیگر را درون یک بافت تئاتری دریابیم. درباره سایر روش‌های نمایشی غیرغربی (مانند رمزگان‌های نمایش کاتاکالی هندی، یا کابوکی ژاپن) نیز وضع به همین منوال است. بدین ترتیب رمزگان‌های عام تئاتر غربی بستری را تشکیل می‌دهند که تنها از طریق آن بستر، رمزگان‌های عام سایر گونه‌های نمایشی قابل درک خواهد بود. این فرایندی است که آن را بیش رمزگذاری^۱ می‌نامند، این بیش رمزگذاری در مورد رمزگان‌های دراماتیک نیز صادق است. از طریق این بیش رمزگذاری، تفسیری پدید خواهد آمد که ممکن است مبتنی بر نشانه‌های فرهنگی هم‌زمانی یا درزمانی (استفاده از انباره فرهنگی) فرهنگ غیرغربی باشد. بنابراین سه سطح رمزگانی ارتباط تئاتری وابستگی مستقیم به رمزگان‌های فرهنگی دارند که در متن مقاله به تشریح آن پرداخته خواهد شد.

بر این اساس، این مقاله با هدف اصلی تحلیل و تبیین سازوکار مواجهه با دیگری در نمایشنامه‌آی بی‌کلاه، آی باکلاه از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی و اجتماعی نوشته شده است. ما

1 Over coding

در این پژوهش به بررسی نمایشنامه‌ای از غلامحسین ساعدی با عنوان «آی با کلاه، آی بی کلاه» خواهیم پرداخت. بررسی ساعدی به‌عنوان یکی از نمایشنامه‌نویسانی که بخشی از گفتمان درام‌نویسی ایرانی را برعهده داشته است با رویکردهای نظری نشانه‌شناسی فرهنگی به تحلیلی منجر خواهد شد که در آن فارغ از موضع‌گیری‌های متعصبانه و شیفتگی نسبت به زیبایی‌شناسی اثر، وجوه تازه‌ای از معنای این اثر دراماتیک را روشن خواهد کرد، وجوهی که ما را به سوی تصویری شفاف از روش مواجهه این متن به‌عنوان متن خودی با ساحت فرهنگی اروپایی به‌عنوان دیگری رهنمون خواهد کرد.

طرح مسئله

مسئله اصلی ما در این مقاله این است که تجربه فرهنگی قرن ۱۴ هجری در ایران، تجربه‌ای گره‌خورده با گفتمان اروپامرکزی است و بدیهی است که آثار هنری هم از این تجربه مستثنی نیستند، گفتمان منتج از این تلاقی فرهنگی ممکن است اروپامرکز (وضعیت دیگری و نه خود) یا ضداروپامرکز (وضعیت خود و نه دیگری) و یا ترکیبی (وضعیت هم خود هم دیگری) باشند. بنابراین در این مقاله با انتخاب یکی از نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی، با نام آی بی کلاه، آی با کلاه فرایند تلاقی و گره‌خوردگی فرهنگ خودی و دیگری را تشریح خواهیم کرد.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع تحقیقات کیفی است و در فرایند این رویکرد تحقیقاتی، روش نشانه‌شناسی فرهنگی برای تحلیل یافته‌ها استفاده قرار گرفته است. در این پژوهش ابتدا با استفاده از نشانه‌شناسی فرهنگی، فرایندهای طرد و جذب عناصر و متون فرهنگی تشریح شده است و سپس به موازات آن با بهره‌گیری مفهوم خود و دیگری، داده‌ها و اطلاعات تحقیق مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

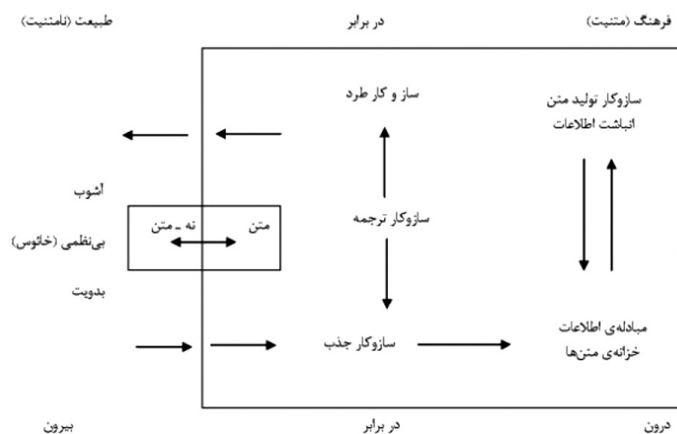
چارچوب نظری

تئاتر، نشانه‌شناسی و گفتگوی بینا فرهنگی

از منظر نشانه‌شناسی، فرهنگ، شبکه‌ای پیچیده از نشانه‌ها تعریف می‌شود که تمام شئون زندگی اجتماعی و تاریخی انسان را فرا گرفته‌اند. این شبکه نشانه‌ای طبیعتاً رمزگان‌های مشخصی برای

دریافت معنا دارد، رمزگان‌هایی که از طریق تاریخ و کنش‌های اجتماعی تولید شده‌اند. نشانه‌ها، شبکه‌ای پیچیده از دلالت‌ها را می‌آفریند که امکان ارتباط بشر با جهان پیرامون را فراهم خواهد آورد و اصولاً بشر به وسیله همین نشانه‌ها ارتباط خود با جهان پیرامون را تعریف می‌کند. باین‌نگاه فرهنگ شامل «همه رفتارهای معنادار انسان و رمزگان‌هایی است که به آن رفتارها ارزش می‌بخشند و آن‌ها را قابل درک می‌کنند» (سجودی، ۱۳۸۸: ۲) بنابراین سپهر فرهنگی، مجموعه‌ای است که در حوزه رمزگان‌های قابل درک تعریف خواهد شد، مرزهای این مجموعه قابل درک، تا جایی ادامه می‌یابد که رمزگان‌ها و شیوه‌های دریافت دلالت نشانه‌ای برای اهالی سپهر فرهنگی قابل فهم باشد و شبکه‌های نشانه‌ای خارج از این حوزه غیرقابل فهم تلقی خواهند شد. هم از این‌روست که فرهنگ‌ها، سپهرهای خارج از خود را بی‌نظم تلقی می‌کنند. بنابراین بدیهی به نظر می‌رسد که هر فرهنگ نیاز به حوزه‌های بی‌نظم بیرونی برای تعریف خود دارد، در واقع این مرز میان فهم یا نه-فهمی و فرهنگ یا نه-فرهنگ^۱ است که هر فرهنگی را تعریف می‌کند و هیچ فرهنگی بدون فرهنگ دیگر قابل تعریف نیست. «نشانه‌شناسی فرهنگی بیشتر با روابط میان فرهنگ‌ها درگیر است تا یک فرهنگ منفرد» (سجودی و بصیری، ۱۳۹۴: ۲) ارتباط میان فرهنگ‌ها دادوستدی دائمی را تضمین می‌کند که میان فرهنگ‌های مختلف برقرار است، از زمانی که جهانگردان و بازرگانان به انجای مختلف دست به توصیف شهرها، آدم‌ها و موجودات دیگر موجود در سفرهای‌شان زده‌اند، تا امروز که تعاملات فرهنگی در جهانی با ارتباطات بسیار سریع و آسان صورت می‌پذیرد، این ارتباط فرهنگی وجود داشته است. اساساً همین ارتباط است که موجب پویایی فرهنگی خواهد شد، فرهنگ‌ها در خلال این ارتباط «بر ارزش خود می‌افزایند و در همان حال که دیگری فرهنگی را ملاقات می‌کنند به خود بازمی‌گردند و خود را بازتعریف می‌کنند» (همان: ۲). نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب مسکو/ تارتو، روشی است که در آن فرهنگ هم به‌عنوان یک موجودیت مستقل قائم‌بذات و هم به‌عنوان یک سپهر آمیخته و دارای مرز با دیگری تعریف می‌شود. این الگو در نمودار شماره ۱ آمده است.

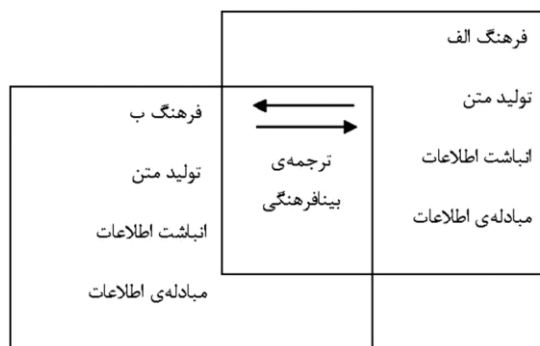
۱ در کتاب نشانه‌شناسی فرهنگی اثر فرزان سجودی، این مفهوم به‌صورت نافهم و نامتن ثبت شده که به نظر صحیح‌تر می‌رسد، چرا که نه، نفی‌ساز و ناغیریت‌ساز است، اما ما در اینجا برای رعایت امانت همان نه-متن و نه-فهم را که در مقاله‌ی مورد ارجاع ثبت شده آورده‌ایم.



نمودار شماره ۱: ترجمه فرهنگی و ساز و کار جذب و طرد (همان: ۲)

گفتیم که فرهنگ به عنوان یک شبکه نشانه‌ای قائل به رمزگان‌های قابل درک برای اهالی خود است، در فرایند ارتباطات فرهنگی نشانه‌های دریافت شده از فرهنگ بیگانه تا وقتی غیرقابل درک و فهم بمانند اساساً ارتباطی شکل نگرفته است، چرا که لازمه ارتباط نشانه‌ای، وجود رمزگان مشترک برای گیرنده و فرستنده است. بنابراین فهم نشانه‌های جدید نیاز به فرایند خودی‌سازی دارد. در واقع «رمزگان‌های دیگری در درون خود بازساخته می‌شوند» (همان) این فرایند را می‌توان فرایند ترجمه فرهنگی نامگذاری کرد، فرایندی که در آن یک نه-متن از سپهر فرهنگی بیگانه بدل به یک متن قابل فهم در سپهر فرهنگی خودی می‌شود. وقتی یک متن به عنوان یک شبکه نشانه‌ای وارد فرهنگ خودی می‌شود، برخی نشانه‌های آن جذب و برخی طرد می‌شوند. این فرایند ترجمه تا وقتی ادامه می‌یابد که «فرهنگ دیگر وجود نداشته باشد» (همان: ۲، به نقل از پوسنر، ۲۰۰۴: ۲۸). الگویی که تحت عنوان الگوی مکتب تارتو نمودار ۱ به نمایش گذاشته شده، عملاً الگویی قطبی است که به دو بخش فرهنگ و نه-فرهنگ یا نظم و بی‌نظمی تقسیم شده است. در چنین شرایطی ترجمه فرهنگی به شکلی که ما مد نظر داریم کمتر امکان شکل‌گیری خواهد داشت، بلکه آنچه به عنوان خودی‌سازی متون نه-فرهنگ-رخ می‌دهد، ناظر به نوعی رفتار مرکزگرا به سوی فرهنگ خود خواهد بود که سازوکاری دفاعی برای تثبیت خود در برابر ناشناخته‌ها را فراهم خواهد آورد.

برای ترجمه بینافرهنگی ترجیح بر آن است که دو سپهر فرهنگی را به‌عنوان فرهنگ خودی و دیگری فرهنگی تبیین کنیم و به‌این‌ترتیب مناسبات بینافرهنگی را مطابق نمودار شماره ۲ تعریف کنیم:



نمودار شماره ۲: الگوی تعدیل‌شده روابط بینافرهنگی (همان: ۳)

این الگوی تعدیل‌شده دو فرهنگ را به‌عنوان شبکه‌ای پویا از نشانه‌ها، مبادله اطلاعات و انبارة آن‌ها در زمان حاضر و گذشته نشان می‌دهد که مستقلاً معنایی ندارند و وجود هرکدام به دیگری وابسته است و این وابستگی در فرایندی که ترجمه بینافرهنگی است تعریف می‌شود. ارتباط بینافرهنگی مطابق آنچه سجودی تصریح کرده با سه وضعیت مواجه خواهد شد: اول وضعیت خود و نه دیگری، دوم وضعیت دیگری و نه خود و سوم وضعیت هم خود و هم دیگری (سجودی، ۱۳۸۸: ۴)

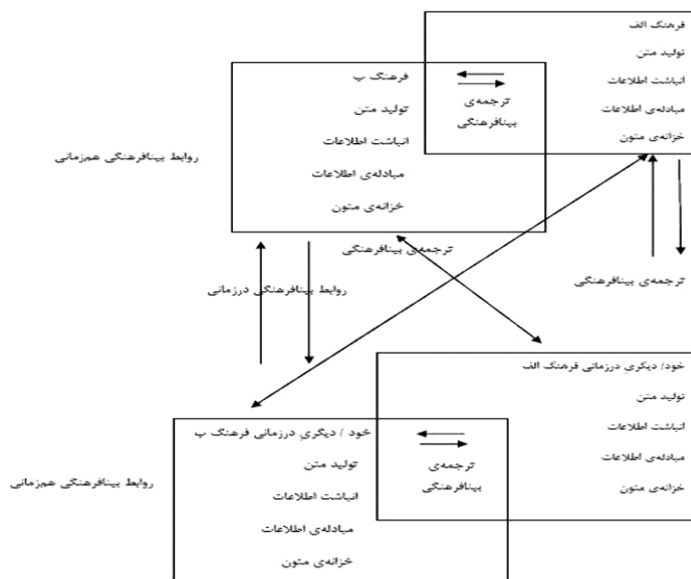
رویکرد اول رویکردی ایدئولوژیک و در پی هویت‌بخشی است، در این رویکرد خود، فرهنگ است و دیگری بدوی. رویکرد دوم رویکردی است که به استحاله هویت خود در دیگری می‌انجامد، به‌این‌ترتیب که خود، هویتش را از نگاه دیگری بازتعریف خواهد کرد و آنچه فرهنگ دیگری درباب هویت او تبیین می‌کند را می‌پذیرد و دیگری آرمانی را می‌آفریند. سومین رویکرد، رویکردی دیالکتیکی میان خود و دیگری است. این رویکرد ضامن پویایی هر فرهنگی است و عملاً در تمام تاریخ تعاملات بینافرهنگی وجود داشته اما همیشه از طرف گفتمان‌های مسلط (که همواره یکی از رویکردهای اول یا دوم را تأیید و حمایت کرده‌اند) نهی

شده است. رویکرد سوم رویکردی گریزناپذیر است که موجب می‌شود همیشه ردی از خود در دیگری و ردی از دیگری در خود وجود داشته باشد (همان: ۴ تا ۷).

از طرف دیگر نباید فراموش شود که مناسبات فرهنگ در یک بستر تاریخی تولید می‌شود، به این معنا که تاریخ، بستری را برای تعریف خود در برابر دیگری فراهم می‌آورد، این تاریخ، مجموعه‌ای متون است که خود از طریق آن‌ها و به تعریفی از هویت خویش دست یافته و آن را به‌عنوان مبنایی برای مواجهه امروزی خود با دیگری قرار داده است. در واقع سازوکار فهم نشانه‌های امروزی فرهنگی از طریق یک خودی تاریخی بازیابی می‌شود. این خودی که سجودی آن را «خودی آرمانی در زمانی» می‌داند (همان: ۱۰)، هویتی است که گذشته یک فرهنگ را به‌عنوان پایه‌ای برای زمان حال همان فرهنگ در نظر می‌گیرد. این پایه و مبنا هرچند به‌نظر خودی می‌رسد اما به اعتقاد سجودی دیگری تاریخی و در زمانی فرهنگ خودی امروزی است که بدون فرهنگ امروز معنایی نخواهد داشت.

حضور دو سطح زمانی در تعریف خود فرهنگی و دیگری فرهنگی منجر به الگوی ارتباط

در زمانی و هم‌زمانی دیگری می‌شود که در نمودار ۳ نشان داده شده است:



نمودار شماره ۳: روابط بینا فرهنگی در زمانی و هم‌زمانی (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۰)

از سوی دیگر همان‌گونه که بصیری (۱۳۹۸) گفته است تئاتر از طریق تفلیس به‌عنوان یک مرز بین‌فرهنگی وارد فرهنگ ایرانی شده است. حضور این مرز بین‌فرهنگی در بررسی ما موجب پیچیدگی‌های زیادی خواهد شد. در نظر گرفتن تمام امکانات ترجمه و غیر آن خود پژوهشی دیگر می‌طلبد و ما برای پرهیز از این پیچیدگی، دیگری فرهنگی در قرن ۱۴ هجری شمسی را غرب به مفهوم عام کلمه در نظر گرفته‌ایم. بدیهی است که چنین رویکردی ممکن است تقلیل‌گرایانه به نظر برسد و تئاتر غربی را تئاتری یکدست و همگن نشان دهد. بنابراین برای پرهیز از این تقلیل‌گرایی جریان‌های تئاتری مشخصی از فرهنگ غربی به‌معنای فرهنگ آمریکا/اروپایی پس از سال ۱۹۰۰ را مورد نظر قرار داده‌ایم.

آنگونه که زاریلی و دیگران در تاریخ‌های تئاتر (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۳) طبقه‌بندی کرده‌اند، تئاتر انقلابی و اصلاح‌گر قرن بیستم، نظام‌های تئاتری مشخصی هستند که رمزگان‌های عام تئاتری و رمزگان‌های دراماتیک خود را دارند. ضمناً نباید فراموش کرد که نظام ارسطویی تئاتر مبتنی بر همذات‌پنداری، تزکیه و وحدت‌های پنج‌گانه هم‌چنان رمزگان‌هایی تئاتری و دراماتیک را تولید می‌کند و در سطح وسیعی مورد استفاده تئاتر غربی قرار می‌گیرند.

مفهوم دیگری^۱ و جایگاه آن در ایران قرن ۱۴ شمسی

دیگری در عمومی‌ترین سطح «به رابطه‌ای دوقطبی بین یک سوژه و یک فرد یا یک چیز دیگر اشاره دارد که متفاوت یا غیر است و به‌مثابه ناخود تعریف و تثبیت شده است» (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۱۰) تصور خود از دیگری تصویری است که ممکن است حق حیات یا استقلال یا منافع خود را به‌خطر اندازد، به‌این‌ترتیب دیگری، هویتی غیرخود دارد که ممکن است در حال تحمیل این هویت به خود باشد یا نباشد و همان‌طور که قبلاً در مورد فرهنگ اشاره شد، خود نیز بدون حضور دیگری توان شناخت خود را ندارد.

خود و دیگری از دو منظر قابل تعریف هستند، منظر اول که مورد استفاده ادوارد سعید بود منظری است که در آن انسان غربی خود را به‌عنوان خود و شرق را به‌عنوان یک تهدید تلقی می‌کند، آن‌طور که سعید تصریح می‌کند، غرب در چهار مرحله دست به دیگری‌سازی شرق می‌زند که مرحله آخر شرق را از یک تهدید واحد یک ابژه قابل شناسایی پایین خواهد آورد (سعید،

۱۳۹۴: ۱۸۲ و ۱۸۳). منظر دوم منظری است که استعمارپذیر، استعمارگر را به عنوان تهدیدی برای خود تلقی می‌کند و با او به عنوان یک دیگری برخورد می‌کند که سه وضعیت عصیان، سرکوب یا تقلید و رسیدن به وضعیت هیبریدی (درآمیختگی) را در پی خواهد داشت.

از طرف دیگر، هویت دیگری در طی تاریخ ممکن است دچار تغییراتی شود، بدین معنی که یک فرهنگ خودی بنابه شرایط اجتماعی سیاسی و فرهنگی خود دست به دیگری‌سازی‌هایی خواهد زد و دیگری خود را پیوسته تعریف و بازتعریف خواهد کرد. این دیگری‌سازی جدای از سپهر فرهنگی خاص به سپهر سیاسی و اجتماعی موجود در یک فرهنگ هم وابسته است.

در ایران قرن ۱۴ هجری تا پیش از انقلاب اسلامی، دیگری سیاسی، عملاً به دو بخش تقسیم می‌شود، دوره زمانی رضا شاه پهلوی، ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ و دوره زمانی محمدرضا شاه از ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷، در دوره اول و در ادامه دوران قاجار، شوروی به عنوان جانشین روسیه تزاری دیگری سیاسی ایران محسوب می‌شود و از طرف دیگر رضا شاه انگلیس را هم به عنوان «دیگری» تلقی می‌کرد، بعد از مدتی آلمان بدل به «خودی» سیاسی کشور شد و این روال تقریباً تا پایان حکومتش ادامه یافت (منوری، ۱۳۹۵: ۱۱) دوران بعد از ۱۳۲۰ دولت شوروی همچنان به عنوان دیگری سیاسی باقی ماند و تمایل دولت به آمریکا و اروپا بیشتر شد (همان)

می‌بینیم که دیگری سیاسی این دوران، گفتمان شوروی و خودی سیاسی گفتمان اروپا/آمریکا مرکز بوده است. مقصود ما از دیگری سیاسی و خودی سیاسی، خودی‌سازی و دیگری‌سازی‌ای است که از سوی گفتمان رایج حکومت در دوران پهلوی اعلام می‌شد. این اعلام لزوماً به معنای خودی‌سازی و دیگری‌سازی فرهنگی نیست، چنانچه پیشتر تأکید کردیم فرهنگ غربی به عنوان دیگری فرهنگی حضور پررنگی در این قرن دارد.

تحلیل یافته‌ها و مطالعه موردی مقاله (نمایشنامه آی با کلاه، آی بی کلاه)

داستان نمایشنامه

در یک محله نوساز حاشیه شهر، پیرمرد شبانه اهالی را از حضور دزدی شبیه هیولا! در یک خانه متروک که در همسایگی آن‌ها قرار دارد مطلع می‌کند، اهالی محل به تحریک دکتر قانع می‌شوند که پیرمرد خیالاتی شده و متوهم است، اما وقتی مرد روی بالکن هم تأکید می‌کند که هیولا را دیده، مرد روی بالکن مردم را به جسور بودن و رفتن داخل خانه تحریک می‌کند اما کسی

پایپش نمی‌گذارد، درنهایت وقتی پلیس و یک خبرنگار سرمی‌رسند، می‌بینیم که هیولای داخل خانه، پیرزنی خل‌وضع و بی‌آزار به نام ننه‌علی بوده که عروسک بزرگی را با خود حمل می‌کرده است! درنهایت مشخص می‌شود که مرد روی بالکن از ابتدا می‌دانسته که ننه‌علی در آن خانه است و قصد داشته ترسوبودن اهل محل را به رخ‌شان بکشد.

در پرده‌ دوم دزدانی را می‌بینیم که به خانه‌ متروکه می‌روند - ساعدی از نام حرامیان برای دزدها استفاده کرده - دوباره پیرمرد اهل محل را بیدار می‌کند، این بار مرد روی بالکن هم سعی می‌کند همه را بیدار کند، دیگران بیدار می‌شوند اما کسی حرف پیرمرد و مرد روی بالکن را باور نمی‌کند، همه تأکید دارند که هیچ‌کس در خانه‌ متروک نیست و هیچ‌خطری متوجه محله نخواهد بود، درنهایت مرد روی بالکن را از خود می‌رانند و دکتر به همه‌ اهل محل قرص خواب می‌دهد که راحت بخوابند. وقتی همه‌ چراغها خاموش می‌شود حرامیان را می‌بینیم که به خانه‌ها یورش می‌برند و تنها از خانه‌ مرد روی بالکن که چراغش روشن است دوری می‌کنند.

بررسی سازوکار جذب و طرد فرهنگی در نام و ساختار نمایش آی بی کلاه، آی باکلاه

نام نمایشنامه از دو عبارت شبیه‌به‌هم تشکیل می‌شود که با یک اختلاف در حروف ربط نوعی جناس را ساخته‌اند، این نام دو وضعیت را در برابر چشم می‌گذارد که اختلاف کمی با هم دارند، از طرف دیگر ساختار نمایشنامه هم از این اصل پیروی می‌کند، نمایشنامه در دو پرده نگاشته شده که هر دو پرده وضعیتی مشابه و یک‌نقطه‌ اختلاف دارند، در پرده اول اشخاص محله به جز مردبالای بالکن، توهم را واقعیت می‌پندارند و وضعیتی کمیک شکل می‌گیرد و در پرده دوم واقعیت را توهم می‌پندارند که وضعیت تراژیک پدید می‌آید.

کنار هم قراردادن دو وضعیت نمایشی هم‌ارز و نمایش رفتارهای آدم‌ها در این دو وضعیت مشابه مخاطب را به قضاوت درباره‌ رفتارها و خواهد داشت. مخاطب در پرده اول نمی‌داند آیا واقعاً هیولایی در خانه پنهان است یا نه، و به این جهت با آدم‌های نمایشنامه هم‌ذات‌پنداری می‌کند و روایت به شکلی پیش می‌رود که مخاطب و اشخاص محله با هم همراه شوند (درست مانند زمانی که با یک روایت اول شخص روبه‌رو هستیم) اما در پرده دوم مخاطب حرامیان را می‌بیند و می‌داند که واقعیت چیست، در این وضعیت ما با روایتی سوم‌شخصی طرفیم که رفتارهای مشابه آدم

های نمایشنامه را به معرض مطالعه و بررسی می‌گذارد. این شیوه روایت و ساختار نمایشی هرچند دارای وحدت‌های سه‌گانه و واجد ویژگی‌های رئالیستی است اما در برابر همذات‌پنداری مخاطب و غافلگیری او مانعی ایجاد می‌کند و شباهتی به شیوه‌های تئاتر آموزشی برشت و روش‌های پداگوژیکی^۱ برای نمونه در آنکه گفت آری، آنکه گفت نه پیدا می‌کند.

تئاتر تعلیمی و آموزشی برشت تئاتری اجتماعی بر مبنای بیداری، آگاهی و انجام اصلاحات سیاسی و اجتماعی است. تئاتر ساعدی هم در همین راستا عمل می‌کند، تلاش شخصیت اصلی متن که «به‌نظر می‌رسد طرحی از ذهنیت‌های شخصی خود نویسنده است» (سپهر، ۱۳۴۶) در جهت اصلاح شرایط و بیدار کردن نمادین افراد حاضر در محله، به قضاوت و داشتن مخاطب در طرح وضعیت‌های مشابه و شیوه نمادین متن در القای طرح خواب عمومی - قرص خواب‌هایی که مردم برای فراموش کردن خطر مصرف می‌کنند - همه در راستای تئاتری انقلابی عمل خواهد کرد. منتقدانی که در اجرای اول این متن به کارگردانی جعفر والی (۱۳۴۶) حاضر بوده‌اند، هرکدام به شیوه‌ای به این نگرش اصلاحی و انقلابی واکنش داده‌اند، از هوشنگ حسامی که تئاتر ساعدی را تئاتری «قطعاً ملی» خواند (حسامی، ۱۳۴۷) تا نامه شاعرانه مهین جهاننگلو در پاسخ به متن که آن را آتشی بر خرمن کاه می‌داند (جهاننگلو، ۱۳۴۷)^۲ بنابراین می‌توان گفت که بعد انقلابی تئاتر ساعدی با بعد انقلابی - اصلاحی برشت همپوشان است.

از سوی دیگر باید گفت که هرچند در شیوه‌های تئاتر آموزشی برشت از بسیاری رمزگان‌های تئاتر اپیک مثل فاصله‌گذاری استفاده می‌شود و در این نمایش خبری از این رمزگان‌ها نیست - هرچند در متون دیگری از ساعدی مثل چشم در برابر چشم می‌شود این رمزگان‌ها را دید - اما شیوه رئالیستی ساعدی در پیوند با محتوای انقلابی با شیوه‌ای که برشت برگزیده ارتباطی مشخص دارد.^۳ از سوی دیگر تئاتر برشت «به‌عنوان یک مارکسیست انقلابی به سرنگونی نظام سرمایه معتقد

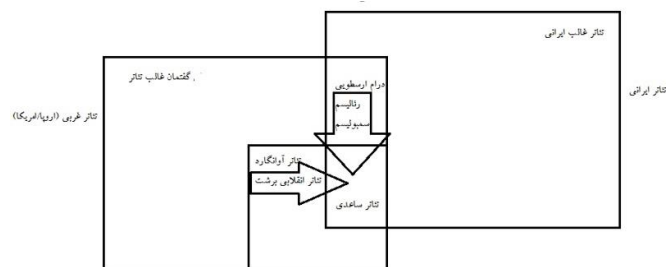
۱ تئاتر تعلیمی/آموزشی

۲ در این میان برخی از نویسندگان مانند نصرت‌الله نویدی متن ساعدی را «به نعل و میخ‌زدن» می‌داند و معتقد است که او صرفاً از فریاد «گرگ آمد - گرگ آمد» عکس گرفته و کاسه و کوزه‌های بیچارگی مردم را بر سر مردم شکسته است (نویدی، ۱۳۴۷)، حتی اگر این قول را بپسندیم، نمایش ساعدی نمایشی انقلابی است، گیریم بر روش‌های انقلابی‌گری‌اش نقد وارد باشد!

۳ درباره‌ی تاثیر تئاتر برشت بر ساعدی رجوع کنید به: مجذوب‌صفا، ۱۳۸۹

بود» (زاریلی، ۵۴۳) این ضدیت با نظام سرمایه‌داری یا گفتمان امپریالیستی از یک‌سو و مقابله برشت با تئاتر رایج و غالب عصر خود، اعم از نظریه‌های ارسطویی یا رهیافت استانیسلاوسکی به تئاتر (همان) باعث می‌شود که برشت به‌عنوان دیگری تئاتر غالب غربی قابل شناسایی باشد، دیگری نزدیکی که در برابر دیگری دور گفتمان غربی یعنی شرق شکل گرفته، جالب اینکه برشت در شیوه‌های تئاتری خود از روش‌های تئاتر شرقی بهره می‌جوید و گویی این دیگری نزدیک دیگری دور را جذب می‌کند و خودی را طرد می‌نماید. حال ساعدی بخشی از تئاتر غربی را جذب می‌کند که اقلیت و دیگری نزدیک تئاتر غرب است، اگر رادی با جذب روش‌های تئاتر مدرنیستی و نظام ارسطویی تئاتر، نظام غالب تئاتری را به‌عنوان دیگری جذب و بدل به‌خودی می‌کند، ساعدی نظام اقلیت و انقلابی را برمی‌گزیند و خود بدل به‌دیگری نزدیک گفتمان خودی می‌شود (در ادامه و در بررسی متن نمایشنامه، شخصیت مرد روی بالکن را به‌عنوان دیگری نزدیک گفتمان خودی خواهیم دید و این خود شباهتی قابل بحث است!).

به‌طور خلاصه می‌توان از شباهت نام نمایش به نمایش برشت و همچنین ویژگی‌های ساختاری تئاتر برشت به این نتیجه رسید که ساعدی در ساختار نمایشنامه بخشی از رمزگان‌های تئاتر غربی که متعلق به شیوه‌ای خاص از تئاتر را جذب کرده است، هرچند شیوه برشت از رمزگان‌های تئاتر شرق دور بهره گرفته و این تبادلات فرهنگی، تشریح فرایند جذب و طرد را بسیار پیچیده خواهد کرد اما می‌توان با اغماض چنین گفت که ساعدی در حوزه ساختاری بخشی از تئاتر غربی را جذب می‌کند که گفتمان غالب تئاتری نیست، بلکه بخش «آوانگارد و انقلابی و اصلاح‌گر تئاتر غربی محسوب می‌شود» (همان: ۵۴۲) که خود در برابر گفتمان غالب تئاتری دوران خود دست‌به‌مقابله زده و آن را طرد کرده است. می‌شود این تبادل فرهنگی، در تئاتر را به شکل زیر ترسیم نمود:



نمودار شماره ۴: طرد/جذب ساختار در نمایش ساعدی (این نمودار توسط نویسندگان ترسیم شده است).

مکان و زمان به عنوان بستری برای خودی و دیگری سازی در نمایشنامه «آی بی کلاه، آی باکلاه»

نمایشنامه در «محلای نوساز در حاشیه شهر» و «محوطه‌ای از تلاقی چند کوچه» اتفاق می‌افتد. این حاشیه‌نشینی خود واجد معانی بسیاری است، سرزمین‌ها یا نقاط مرکزی در مطالعات بینافرهنگی و مطالعات پسااستعماری به سرزمین‌هایی اطلاق می‌شود که در حد فاصل دو فرهنگ قرار گرفته باشند، این سرزمین‌ها خاصیتی هیبریدی و دوگانه دارند و «پتانسیل بالایی برای تغییر و ساختارشکنی دارند» (اشکراف، ۱۳۹۵: ۴۷) و همین قرارگرفتن‌ها در ناحیه بینابین می‌توانند به‌گونه‌ای عمل کنند که «نظام‌های دوگانه را بی‌نتیجه و در نتیجه بی‌بنیاد جلوه دهند» (همان) منطقه‌ای که ما در این نمایش از آن صحبت می‌کنیم، منطقه‌ای مرزی است، از یک‌سو خانه‌هایی تازه‌ساز و خوش‌نما دارد و در کنار این خانه‌ها خانه‌ای متروکه و مخروبه، این هم‌نشینی خاصیت هیبریدی مکان را تبیین می‌کند و توان بالایی این منطقه در ایجاد تغییر و شورش علیه دیگری را نشان می‌دهد و اگر تصمیم یا جسارتی در این اهالی موجود باشد همان‌گونه مرد روی بالکن گوشزد می‌کند «رهایی و آزادی» را در پی خواهد داشت.

از طرف دیگر، این نقطه یک حاشیه است، حاشیه‌ای که کلاستری ندارد و «اصلاً معلوم نیست اینجا جزء منطقه شهربانیه یا ژاندارمری» (ساعدی، ۱۳۵۱: ۲۸) این حاشیه‌ای بودن توان بالایی برای توسعه مضامین پسااستعماری در متن پدید می‌آورد. حاشیه‌ای بودن یا مفهوم حاشیه از مفاهیم بسیار بحث‌برانگیز مطالعات پسااستعماری است، مفهوم حاشیه ارتباط بلافصل با مفهوم مرکز دارد، این مفهوم در شکل استعماری خود به دیگری‌هایی اطلاق می‌شود که در مقابل مرکز با فرهنگ و تمدن، بی‌تمدن و بی‌فرهنگ‌اند (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۲۵) و از طرف دیگر حاشیه‌ها تابع مرکزند، تابع سلسله مراتبی که از سوی مرکز تحمیل شده است، در واقع این مرکز است که حاشیه را مشخص می‌کند و حاشیه‌ها هستند که مرکز را تعریف و بازتعریف می‌کنند، قرار گرفتن در چنین مکانی از یک‌سو توان مواجهه با گفتمان مرکز را بالا می‌برد و از سوی دیگر می‌تواند ادعای فرهنگ مرکزی در دارابودن مجموعه‌ای معین، خالص و همگن از ارزش‌ها را زیر سوال ببرد (همان).

نتیجتاً این بستر مکانی، شرایطی را فراهم می‌آورد که می‌توان در آن به گفتمان دوتایی میان قدرت مرکزی و تبعیت حاشیه‌ها حمله برد و از این طریق آن را به چالش کشید و این کارکرد

انقلابی تئاتر ساعدی را بیشتر تقویت خواهد کرد. از طرف دیگر حاشیه‌ها خودبه‌خود، دیگری‌های نزدیک فرهنگ مرکزی محسوب می‌شوند. در نتیجه، می‌بینیم که انتخاب مکان در این نمایشنامه با ساختار نمایش، که آن هم انقلابی و دیگری‌گفتمان مرکزی است همخوانی دارد.

خود/ دیگری‌ها و نسبت میان آن‌ها در نمایشنامه‌ی بی‌کلاه، آی با کلاه

نمایشنامه با یک اعلام خطر آغاز می‌شود، خطری که از حضور یک دیگری قدرتمند در محله شکل گرفته است، پیرمرد این خطر را دیده و تلاش می‌کند دیگران را آگاه کند، پیرمرد، نماینده‌ی نسل گذشته است، او شب‌ها کتاب‌های مربوط به علوم غریبه می‌خواند و دچار سلسله‌بول است، او موجودی خطرناک و با شکلی مهیب را دیده که وارد خانه‌ی متروکه شده است، پیرمرد اهالی محله را خبر می‌کند و برای مواجهه با این دیگری مخوف از آن‌ها کمک می‌خواهد، وقتی اهل محله با هم در کنار پیرمرد جمع می‌شوند یک خود توده‌وار شکل می‌گیرد که در برابر یک دیگری به مواجهه می‌پردازد.

سازوکار این مواجهه تا پیش از حضور مرد روی بالکن سازوکاری چند مرحله‌ای است. در ابتدا ترس از این دیگری در میان خود توده‌وار قدرت می‌گیرد، آن‌ها در برابر این ترس به دنبال چاره‌جویی هستند تا اینکه دکتر وارد میدان می‌شود، دکتر در این مواجهه تلاش می‌کند که پیرمرد را به توهم متهم کند و با استفاده از گفتمان علمی و استفاده از لغات فرنگی و بیگانه، توده‌ی خودی را قانع می‌کند که پیرمرد دچار توهم شده است و خطری از جانب دیگری وجود ندارد «دکتر: ...ایشون دچار هالوسیناسیون شدن.....یعنی توهم.....مضاف بر اینکه سرکار دچار هیپوتروفی پروستات هم هستین...» (ساعدی، ۱۳۵۱: ۲۱ و ۲۲) دکتر در این سازوکار مواجهه به‌عنوان نماینده‌ی گفتمان قدرت/ دانش فوکویی عمل می‌کند. در رهیافت فوکو درباره‌ی نسبت میان دانش و قدرت، «دانش به جای آنکه حقیقت را نشان دهد، رابطه‌ی قدرت بین سوژه و ابژه را بازتاب می‌دهد» (برتنس، ۱۳۹۱: ۱۸۰) دکتر به‌عنوان یک سوژه شروع به شناسایی و بررسی رفتار و سکناات پیرمرد به‌عنوان ابژه می‌کند، باقی شخصیت‌ها هم در این مسیر با دکتر همراه می‌شوند:

«مکانیک (خطاب به دکتر): آخه اینکه نمی‌شه، ما اینجا وایستادیم شمام هی سوال جواب

می‌کنی.

بابای مدرسه: می‌خواد ته‌وتوی قضیه رو خوب دراره.

مکانیک: حالا که وقت این حرفا نیست.

دکتر: آگه یه دقه اجازه بدین به نتیجه می‌رسیم.

مکانیک: خایله خب، پس شمام زیاد لغتش ندین...» (ساعدی، ۱۳۵۱: ۲۱)

همه اهالی محل به‌همین ترتیب که مکانیک همراه دکتر می‌شود با او برای ابژه قراردادن پیرمرد همراهی می‌کنند، بدین ترتیب است که دانش دکتر بدل به یک گفتمان می‌شود و تسری می‌یابد و کم‌کم سوژه‌هایی را تولید می‌کند و از این طریق قدرت خود را تثبیت می‌نماید، در واقع گفتمان دانش/قدرت که به‌وسیله دکتر ایجاد می‌شود دیگران را به‌عنوان سوژه مورد خطاب قرار می‌دهد تا خود را تکثیر کند. این تکثیر شدن سبب می‌شود که یک خود/دیگری داخلی درون گفتمان خودی شکل بگیرد، تمام اهل محل به‌جز پیرمرد بدل‌به‌خود و پیرمرد بدل‌به‌دیگری آن‌ها می‌شود، فراگیری گفتمان دانش/قدرت موجب ایجاد این مرزبندی می‌شود و پس از مرزبندی، دیگری داخلی را خشتی و طرد می‌کند:

«دکتر:.....(پیرمرد) دچار توهمات و خیالات غیرواقعی شدن

بابای مدرسه: پس بگو، همه‌اش بخارات معده بود

مرد: بهتره خودتو معالجه کنی آقا

مکانیک: نصفه شبی همه‌رو زابراه کردی که چی؟

مادر مکانیک: خدا پدر هرچی مردم‌آزاره بیامرزه» (همان: ۲۲) و در ادامه اهل محل با مهربانی و به‌خیال‌اینکه پیرمرد بیمار است او را به خوابیدن دعوت می‌کنند، این فرایند یعنی طرد و جذب توامان دیگری، توسط گفتمان دانش/قدرت رخ می‌دهد، گویی گفتمان با طرد دیگری او را به ابژه بدل کرده و تنبیه می‌کند و سپس از طریق جذب او را به‌عنوان سوژه مجدداً فرامی‌خواند تا قدرت خود را تثبیت کند. این گفتمان وجود دیگری دور و خطری که محله را تهدید می‌کند را نفی کرده و آن را ناموجود تلقی می‌کند. «دکتر: ...فکر نمی‌کنم هیچ‌کجای دنیا موجودی با مشخصاتی که سرکار گفتین وجود داشته باشه» (همان: ۲۳)

بنابراین سازوکار بخش اول پرده‌آی بی‌کلاه، سازوکاری است که در آن:

۱- یک خود، خطری را احساس می‌کند که وجود خود را تهدید می‌کند و بدین طریق

دیگری‌سازی می‌کند.

۲- گفتمان دانش/قدرت بر خود مسلط می‌شود و سوژه خودی را بدل به دیگری می‌کند و سازوکاری را پدید می‌آورد تا با متهم کردن خود به جنون و توهم وجود دیگری انکار شود.

۳- خود وجود دیگری را انکار می‌کند.

همان‌گونه که فوکو تصریح می‌کند، اینکه ادعای دکتر به‌عنوان نماینده دانش چه قدر صادق یا کاذب است، اهمیتی ندارد، آنچه اهمیت دارد «گفتمان به‌خصوصی است که امکان صورت بندی دانش را فراهم می‌آورد و بیرون از این گفتمان دانش اعتبار خود را از دست می‌دهد» (برتس، ۱۸۰: ۳۹۱) این گفتمان به‌خصوص در متن از طریق کلمات زبان بیگانه، سطح زبانی و همچنین آزمون‌های علمی دکتر فراهم می‌شود و قدرتی را به دکتر می‌دهد تا بتواند دیگران را با خود همراه کند.

بی‌اعتبار کردن دانش از طریق شکست در گفتمان صورت می‌پذیرد، این شکست جایی آغاز می‌شود که مرد روی بالکن خود را نشان می‌دهد و شروع به حرف زدن می‌کند، او به‌وضوح از طریق حمله به آزمون‌های پزشکی دکتر، ادعای توهم بودن حضور دیگری را بی‌اعتبار می‌کند «مرد روی بالکن: ها؟ چیه؟ لابد می‌خوای منم سؤال جواب کنی... نه داداش، من نه پرخورم و نه کتاب ارواح می‌خونم، گرفتاری ادراری هم ندارم، خوابم نبودم که حالا بدخواب شده باشم» (ساعدی، ۱۳۵۱: ۲۵) در اینجا بخش دوم مواجهه با دیگری دور (هیولایی که در خانه متروک پنهان شده) آغاز می‌شود.

مرد روی بالکن موقعیتی جداگانه دارد، او از نظر مکانی جدای از توده جمعیت محله است، او هرچند اهل همین محله است و در گستره خود، یک عضو خودی محسوب می‌شود اما صدایی جداگانه دارد و خطر حضور دیگری دور، (موجودی که در خانه متروک پنهان شده) را از خود سلب می‌کند و می‌گوید که این موجود خطری برای او ندارد:

«مرد: خب حالا که محله در خطره باید کمک کنی یا نه؟»

مرد روی بالکن: ولی من از هیچ خطری باکیم نیست» (همان: ۲۶)

همین صدای جداگانه سبب می‌شود که مرد روی بالکن دیگری اهالی محله محسوب شود هرچند که این دیگری در برابر دیگری موجود در خانه متروک که دیگری دور این محله است، دیگری نزدیک خواهد بود، سازوکار مواجهه با دیگری دور، ابتدا با زیر سؤال بردن گفتمان دکتر و تأکید بر حضور دیگری دور و خطر آن برای خود آغاز می‌شود، خودی‌ها این دیگری نزدیک،

یعنی مرد روی بالکن را ابتدا می‌پذیرند و تلاش می‌کنند که با او همراهی کنند. دکتر به‌عنوان نماینده گفتمان قدرت/دانش دوباره اوضاع را به دست می‌گیرد و سعی می‌کند به مدیریت اوضاع بپردازد، او تأکید می‌کند که باید راه حلی منطقی برای این مشکل پیدا کرد «دکتر: باید به راه منطقی و اساسی پیدا کرد» (همان: ۲۸) و این راه حل اساسی و منطقی از نظر دکتر استفاده از قانون و نماینده قانون است «دکتر: منظورم اینه که حضور نماینده قانون لازمه» (همان). گفتمان قدرت پدید آمده که دانش در آن شکست برداشته است، برای تثبیت خود دست‌به‌دامن سایر گفتمان قانون می‌شود، در واقع گفتمان قدرت موجود در حاشیه از این طریق گفتمان قدرت مرکزی را فراخوانی می‌کند و مواجهه با دیگری را به او واگذار می‌کند، میان خودی‌هایی حاشیه نشین بحث برای فراخواندن مرکز درمی‌گیرد، این فراخوانی بخشی از مواجهه و برخورد با دیگری موجود در خانه متروکه است، تک‌به‌تک شخصیت‌ها از این مواجهه شانه خالی می‌کنند، در این بخش از پرده اول دکتر جدای از اینکه نماینده قدرت است به‌عنوان یکی از شخصیت‌های خودی و نماینده طبقه خویش نیز عمل می‌کند، او از کمک‌کردن به مردم ابا دارد و حاضر نیست اتوموبیل خود را برای حل معضل در اختیار مردم بگذارد، وقتی فراخوانی مرکز برای مواجهه و دفع خطر به مشکل می‌خورد خودی‌های حاشیه‌ای تصمیم می‌گیرند که خود با دیگری مقابله کنند. آن‌ها حتی اسلحه‌ای برای این مقابله ندارند، اما با وجود داشتن این اسلحه هیچ‌کسی حاضر نمی‌شود با دیگری مقابله را آغاز کند. خودی‌ها در این مواجهه به رفتاری دست می‌زنند که نوعی مکانیسم دفاعی روانی محسوب می‌شود، آن‌ها از مرد روی بالکن به‌عنوان تنها کسی که می‌تواند داخل خانه متروک را ببیند می‌خواهند که شرایط خانه را گزارش دهد، می‌خواهند مقدار خطر را بسنجند و از این طریق خود را آرام کنند. مرد روی بالکن شروع به گزارش دادن شرایط هیولای موجود در خانه می‌کند، این گزارش فارغ از اینکه سخره‌آمیز و غیرواقعی است تأثیر جالبی بر خودی‌ها می‌گذارد، آن‌ها شروع به واکنش دادن به رفتارهای دیگری می‌کنند، و این واکنش حتی به تقلید هم می‌انجامد، وقتی مرد روی بالکن می‌گوید که هیولا در حال خندیدن است، مردم نیز نخودی می‌خندند! آن‌ها از دیگری ترسیده‌اند، اما با این تقلید خود را در انقیاد او درآورده‌اند و این تقلید به‌عنوان عملی برای فراموش کردن ترس و از آن خودسازی دیگری صورت می‌پذیرد.

مرد روی بالکن، مردم را به تصمیم‌گیری و مواجهه با دیگری فرامی‌خواند و تأکید می‌کند که این مواجهه راه آزادی و رهایی را برای آن‌ها هموار خواهد کرد: «مرد روی بالکن: ... باید همت کرد و دست به کار شد و این هیولا را که باعث وحشت همه شده نابود کرد، یک‌بار تصمیم بگیرین و بعدش دیگه رهایی و آزادی» (همان: ۴۱) ولی وقتی مردم حاضر به این مقابله نمی‌شوند او آن‌ها را به ترس و بی‌عملی محکوم می‌کند «مرد روی بالکن: ... می‌ترسین، همه‌تون، همه‌تون از دم می‌ترسین، ترس مثل خون بیست و چهار ساعته تو رگ‌هاتون می‌گرده» (همان) به این ترتیب مرد روی بالکن به عنوان ناظری که رفتارهای خودی را مشاهده می‌کند و از سوی دیگر به دیگری هم نظارت دارد، درباره خودی قضاوتی می‌کند که می‌توان آن را صدای نویسنده دانست، صدایی که مانیفست متن را تولید می‌کند و علت عدم مواجهه با دیگری را در میان ترس خودی‌ها از دیگری می‌داند. این مواجهه، جدای از مواجهه دراماتیک موجود در متن، مواجهه کلان خود متن و صدای غالب آن که صدای نویسنده است را هم به ما نشان می‌دهد.

در ادامه اولین نماینده مرکز که به حاشیه می‌آید خبرنگار است، او به عنوان نماینده رسانه، نماینده گفتمان قدرت نیز هست، فارغ از اینکه نظریه پردازانی مانند آلتوسر رسانه را به عنوان ساز و برگ ایدئولوژیک دولت در نظر می‌گیرند (آلتوسر، ۱۳۸۷: ۳۷) و از طرف دیگر گفتمان فوکویی شباهت زیادی به ایدئولوژی آلتوسری دارد، نشانه‌هایی از تطبیق خبرنگار به عنوان نماینده قدرت مرکزی در خود متن موجود است: در مواجهه خبرنگار با اهالی محل، همگی در جواب دادن به خبرنگار از جمله بندی‌های رسمی و اشاره به دولت مرکزی استفاده می‌کنند «مرد: بنده به تغییرات اساسی در شئون اجتماعی قائم و معتقدم که امنیت اس‌واساس... اساس... خبرنگار: بله بله درسته» (همان) و یا «مکانیک: عقیده دارم که تصمیمات اولیای امور تنها ضامن بقای ملک و ملت است».

خبرنگار: آفرین، آفرین» (همان) وقتی خبرنگار با دکتر صحبت می‌کند، دکتر مشکلات محله را در مواردی غیر از حضور این دیگری هیولا می‌داند و سه مورد بی‌ربط راجع به آسفالت و آب و برق و غیره را مطرح می‌کند و جالب‌تر آنکه در ادامه دکتر پیشنهاد می‌دهد تا محله را به نام خودش (دکتر ثباتی) ثبت کنند تا بتوانند شور مردم در مراسم رسمی را با اسمی شایسته در روزنامه‌ها منعکس کنند و در واقع از طریق همین پیشنهاد دکتر هم‌دستی و همراهی خود را به عنوان نماینده قدرت مرکزی در این حاشیه تبیین می‌کند.

عمل رسانه در این صحنه بی‌اهمیت جلوه‌دادن خطر دیگری و بی‌اثرکردن آن است، از یک‌سو همان‌طور که گفته شد در تمام مدتی که خبرنگار با مردم محله صحبت می‌کند بحث حضور دیگری در خانه به حاشیه رانده می‌شود، و از سوی دیگر خبرنگار از پیرمرد می‌خواهد که رفتار هیولا را تقلید کند و به این طریق خطری که پیرمرد مدعی حضور آن است را به استهزاء می‌کشاند، این فرایند دوسویه میان خود و دیگری که به تقلید و استهزای دیگری می‌انجامد شباهت زیادی به فرایند تقلید استعماری که بابا از آن یاد می‌کند دارد، رفتار خبرنگار باعث می‌شود که تقلید از دیگری، موجب مسخره جلوه‌دادن خطر آن و به طریق اولی بی‌اثرشدن خطر حضور دیگری شود، گویی گفتمان قدرت موجود در متن که از طرف مرکز پشتیبانی می‌شود و رسانه، دانش و قانون را در اختیار دارد سعی کرده است تا خطر دیگری را نفی و بی‌اثر کند.

در آخرین مرحله از سازوکار مواجهه در پرده اول، گفتمان مرکزی، کل مواجهه را از حاشیه سلب می‌کند «پیرمرد: مگه شما متوجه خطر نیستی؟

افسر: چرا، ولی دیگه به شماها مربوط نیست، شما باخیال راحت می‌تونید برید خونه‌هاتون،

تا صبح ترتیبات لازم رو بدیم» (همان: ۵۱)

در این لحظه وقتی همه چیز برعهده نماینده مرکز گذارده می‌شود، پیرزنی نیمه‌دیوانه با عروسکی بزرگ از خانه متروکه بیرون می‌آید و مشخص می‌شود که تمام ترس و دلهره خودی‌ها از خطر دیگری توهمی بیش نبوده است. در اینجا دو مطلب قابل بررسی و ذکر است:

یکم رفتار مرد روی بالکن در به‌مسخره‌کشیدن اهل محل در مواجهه با دیگری است، این رفتار همان‌گونه که در پرده دوم گفته می‌شود برای نشان‌دادن ترس‌ها و بی‌تصمیمی‌های مردم در مواجهه با دیگری اتفاق افتاده، مرد روی بالکن می‌خواسته تا مردم از بی‌تصمیمی و ترس خود آگاه شوند و گیرافتادگی خود در تاروپود وحشت‌های ناشی از شرایط اجتماعی را ببینند.

دومین مطلب آن است که هرچند دیگری موجود در خانه خطرناک نبوده و به‌شکل واقعی خطری متوجه خودی‌ها نیست اما این بی‌خطر بودن، دلیلی بر عدم وجود دیگری نیست، سازوکار مواجهه به‌رحال و فارغ از اینکه دیگری خطرناک است یا نه، سازوکاری قابل بررسی است، این سازوکار که در پرده اول گیرافتادگی مردم در گفتمان قدرت، سلب مسئولیت از آن‌ها و عدم جسارت خودی در مواجهه با دیگری است، سازوکاری است که در پرده دوم نیز به‌شکلی مشابه ادامه می‌یابد و در ادامه به آن خواهیم پرداخت. سازوکار مواجهه

با دیگری باتوجه به اینکه این دیگری خطرناک نبوده و توهم خطر از سوی آن وجود داشته است به وضعیتی خنده‌دار بدل می‌شود و به بیان دیگر، واقع‌انگاری توهم در پرده اول به پایانی کمیک می‌انجامد.

در پرده دوم دقیقاً باهمان رویداد پرده اول مواجه‌ایم، پیرمرد حرامیان، یا دزدانی که وارد خانه متروک شده‌اند را دیده و می‌خواهد اهل محل را خبر کند، استفاده از واژه «حرامی» در متن به جای دزد، می‌تواند دو نوع دلالت ضمنی را دربرداشته باشد، یکم آنکه ساعدی در محور جانشینی از لغتی قدیمی و متعلق به انبار ذخیره فرهنگی به جای واژه «دزد» استفاده کرده تا براین نکته تأکید کند که سنت‌های موجود در انبار ذخیره فرهنگی، خودبه‌خود دیگری‌های خطرناکی را تولید می‌کنند، وقتی مرد بالای بالکن، در پرده اول به صراحت ترس را جزئی از خون و وجود خودی‌های محله می‌داند، می‌شود نتیجه گرفت که از نظر ساعدی این هراس از مواجهه با دیگری در سنت‌های خودی ریشه دارد و به این اعتبار استفاده از خود انبار ذخیره فرهنگی به عنوان ریشه فرهنگی برای نام‌گذاری خطر موجود در دیگری رویگری استعاری خواهد بود که مسئولیت بخشی از نتایج مصیبت‌بار خطر و خطرناک هجوم دیگری را بردوش فرهنگ خودی می‌گذارد.

دومین دلالت ضمنی که ضعیف‌تر به نظر می‌رسد، جانشینی برای نشان دادن نفرت است، نفرتی که در خود لغت «حرامی» نهفته و بار معنایی آن از «دزد» بیشتر به نظر می‌رسد. این دلالت را می‌توان در نسبت میان متن و آیه‌ای از قرآن که در ابتدای متن قرار گرفته نیز مورد توجه قرار داد.

در پرده دوم مرد روی بالکن نیز حرامیان را دیده است و این بار برخلاف پرده اول خطر حضور آن‌ها را متوجه خود نیز می‌داند و به این ترتیب مرد روی بالکن این بار خود را به عنوان خودی محله بازتعریف می‌کند چرا که دیگری مشترکی استقلال و هویت هر دو را تهدید می‌کند. اما با وجود اینکه مرد روی بالکن این خطر را اعلام می‌دارد، مردم این بار خطر را جدی نمی‌گیرند و به مقابله می‌پردازند. مرد روی بالکن به میان مردم می‌آید و می‌خواهد خود را در میان آن‌ها جذب کند، اما آن‌ها او را طرد می‌کنند و از خود می‌رانند. مردم باور کرده‌اند که مواجهه با دیگری صرفاً وظیفه گفتمان قدرت و سازوبرگ‌های آن است

«مکانیک: خیلی خب قبول اون تو پر دزده...به تو چه مربوط؟ مگه وکیل وصی مردمی؟»

بابای مدرسه: ریش سفید محله‌ای؟

مادر مکانیک: مگه تو کلانتری؟ کدخدایی؟» (همان: ۶۴) مردم خطر دیگری و حضورش با باور نمی‌کنند و در واقع سازوکاری که گفتمان قدرت در پرده اول پیش گرفته بود مؤثر واقع شده و خطر حضور دیگری از منظر خودی‌ها بی‌اثر شده است. «مرد بالای بالکن: این دفعه باورتون نمیشه! این از ترس بدتره، زدین به بی‌خیالی» (همان: ۶۶) و بدین ترتیب ناظر از میان جمع رانده می‌شود. در این میان پیرمرد همچنان اصرار می‌کند که خطر دیگری جدی است، دوباره گفتمان دانش/قدرت دست‌به‌کار می‌شود، دکتر پیرمرد را دوباره آزمایش می‌کند، و او را کاملاً بیمار تشخیص می‌دهد، با قرص‌هایی او را خواب می‌کند و تأکید می‌کند که فردا او را به مطبش بیاورند. از سوی دیگر تمام اهالی محل خودخواسته قرص‌ها را می‌خورند و به این ترتیب خودبه‌خود به گفتمان قدرت تن می‌دهند.

خطر کاملاً خنثی می‌شود، مردم به خانه‌ها می‌روند و از اینجا به بعد خانه مرد روی بالکن که نسبت به خطر موجود در دیگری آگاه است، روشن می‌ماند و سایر خانه‌ها خاموش می‌شوند. سپس حرامیان به خانه‌های خاموش حمله می‌کنند. در واقع سازوکار مواجهه با دیگری در پرده دوم به این شکل قابل دسته‌بندی است:

- خودی آگاه، به قصد مواجهه و دفاع از در برابر دیگری دست به عمل می‌زند.
- خودی‌های ناآگاه خودی آگاه را طرد می‌کنند.

آنچه در اینجا مهم به نظر می‌رسد حضور گفتمان قدرت مرکزی و نماینده‌های حاشیه‌ای آن در فرایند خودی‌سازی و دیگری‌سازی است، نمایش ساعدی، قدرت مرکزی را حافظ منافع دیگری می‌پندارد به این معنا که قدرت مرکزی خود با بی‌اثرکردن حساسیت خودی‌ها به خطرات دیگری به نفع او عمل می‌کند، بنابراین نمایش ساعدی گفتمان قدرت مرکزی را دیگری می‌سازد. از سوی دیگر وقتی حرامیان در ابتدای پرده دوم توسط تماشاچی دیده می‌شوند و مخاطب اطلاعاتی بیش از افراد حاضر در صحنه به دست می‌آورد، ناگزیر به قضاوت کردن رفتار آن‌ها بر مبنای اطلاعاتی که دارد خواهد نشست، تماشاچی می‌داند که روایت مرد روی بالکن و همچنین پیرمرد از حضور حرامیان در خانه متروکه، قطعاً صادق است، بنابراین وقتی سایر اهالی محله با این صدق روایت مقابله می‌کنند مخاطب آن‌ها را دیگری خود خواهد پنداشت، بدین ترتیب نمایش ساعدی بر آن است که گروهی از خودی‌ها را به شکل زیر دسته‌بندی کند:

گروهی از خودی‌ها شامل: مرد بالای بالکن، پیرمرد، تماشاچیان و گروه دیگری‌ها شامل: گفتمان قدرت مرکزی، مردمی که مقهور این گفتمان شده‌اند، دیگری موجود در خانه متروکه.

در میان خودی‌ها، مرد بالای بالکن روشنفکری را نمایندگی می‌کند و پیرمرد، طبقه‌ای سنتی را. این سنت علی‌رغم فرتوت‌بودن و وابستگی‌های خرافی (که علوم غریبه و سلسله بول‌نشانه‌های آن است) خطر دیگری را احساس می‌کند و واکنش نشان می‌دهد، حضور آیه‌ای از قرآن در پیشانی متن نیز به خودی‌سازی گفتمان مذهبی دامن می‌زند. اگر قرآن را جزئی از سنت قلمداد کنیم این خودی‌سازی بخشی از سنت دامنه‌دارتر خواهد شد. لازم به ذکر است که قدرت پیرمرد را وادار به خوابیدن می‌کند و او هم از حضور دیگری متضرر خواهد شد، اما این ضررکردن نمی‌تواند الزاماً به معنی غیرخودی‌بودن پیرمرد باشد.

در پرده دوم «دیگری» لزوماً خطرناک است، اما مردم نسبت به آن بی‌تفاوت‌اند. درمقابل در پرده اول دیگری ترسناک نیست اما مردم از آن می‌ترسند. این اختلال مواجهه با دیگری از منظر ساعدی نتیجه گفتمان قدرت مرکزی است، گفتمانی که خطر دیگری را حقیر جلوه داده و توان مقابله را از خودهای درون فرهنگ گرفته است، به بیان دیگر درمنظر ساعدی «دیگری» فرهنگ ایرانی در سپهر نشانه‌ای قرن ۱۴ هجری، دیگری خطرناک و هراس‌آوری است که گفتمان غالب قدرت این خطر را پنهان و احساس نسبت به خطر را مختل کرده است.

از سوی دیگر مست‌بودن مرد روی بالکن در پرده اول، و آگاهی او از اینکه هیچ‌هیولایی در خانه نیست، موضوعی قابل بررسی برای ماست. مرد روی بالکن هرچند در پرده دوم علت رفتار پرده اول خود را آزمایش کردن شجاعت مردم اعلام می‌کند، اما مخاطب نمایش در پرده دوم با همین استدلال و تأکید بر دروغ‌گو بودن خودی (مرد بالای بالکن) به اهالی محل حق باورنکردن او را بدهد. تأکیدهای پرده دوم بازهم کفه ارزش‌گذاری را بر صدق گفتار و خیرخواهی مرد روی بالکن باز خواهد گرداند، اما در همین وضعیت مست‌بودن و به‌سخره‌گرفتن اهالی محل رگه‌هایی از نقد خودی دیده می‌شود. نقدی که اگر قوت آن بیشتر بود به وضعیت نه‌خود و نه‌دیگری می‌انجامد، «وضعیتی سترون و غیرپویا را پدید می‌آورد که که با نوعی گسست هویتی بازشناخته خواهد شد» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۰).

نتیجه گیری

می توان گفت که سازوکار مواجهه ساعدی با دیگری، سازوکاری است که هراس از دیگری و خطر آن را به عنوان پیش فرض در نظر می گیرد و با طرد بخشی از فرهنگ در زمانی به عنوان سنت ها و طرد بخش های دیگری از آن و همچنین طرد گفتمان غالب و رسمی قدرت، مقابله با دیگری باتکیه بر آگاهی را پیشنهاد می کند. این سازوکار همان سازوکاری است که در مطالعات پسااستعماری به ضداستعمارگرایی مشهور است. هرچند این اصطلاح به شکل عمومی به معنی «مبارزه سیاسی مردم استعمار شده علیه ایدئولوژی و کنش های استعمارگرایی است» (اشکراف، ۱۳۹۵: ۲۶) اما از جهت دیگر این ضداستعمارگرایی با جنبش های «رادیکال مارکسیستی و آزادی خواهانه برای آشتی دادن خواسته های انترناسیونالیستی و ضدنخبه گرای مارکسیسم با احساسات ناسیونالیستی آن دوره بود» (همان: ۲۷) ساعدی این بازگشت به خود و ناسیونالیسم را از طریق خودی سازی بخشی از فرهنگ سنتی انجام داده است و به عنوان یک روشنفکر تحصیل کرده پزشکی در راستای همین جنبش وظیفه آگاه کردن توده های مردم از خطرات دیگری را به عهده گرفته است.

ساعدی در پی آگاهی بخشی است، آگاه کردن خودی ها از خطر دیگری، اما دیگری ساعدی، یک دیگری همگن و منسجم نیست، مجموعه ای است از سنت ها، گفتمان قدرت مرکزی خودی و گفتمان امپریالیستی. از نگاه ساعدی خطر اصلی در آن است که گفتمان قدرت خودی، خطر دیگری همزمانی را نفی می کند. او تلاش می کند تا در برابر این همدستی با آگاهی بخشی به خودی ها، آن ها را به اقدامی عملی، جسورانه و انقلابی ترغیب کند. بدین ترتیب است که مقابله ساعدی با دیگری همزمانی، به مقابله با گفتمان مرکزی و هرگفتمان دیگری که خطر دیگری نفی یا بی اثر کند می انجامد. به بیان دیگر می توان گفت که ساعدی، گفتمان مرکزی غالب را به عنوان خودی، به همراه دیگری غربی و نظام سرمایه داری، دیگری سازی می کند، آن را خطرناک اعلام می کند و به این ترتیب به مقابله با آن برمی خیزد. این شیوه ساعدی را همان گونه که ذکر شد به جنبش های استعمارستیز نزدیک خواهد کرد. اما نباید فراموش کرد که ساعدی - هرچند نه به صورت مؤکد- خودی نمایش (مرد بالای بالکن) را نیز از نقد بی نصیب نمی گذارد و همزمان با طرد خودی ها، صدای غالب نمایش را هم در آستانه طرد شدن قرار می دهد و به این ترتیب سایه ای رویکرد نه خود و نه دیگری بر متن افکنده می شود.

منابع

۱. اشکراف، بیل و دیگران، (۱۳۹۵)، *فرهنگ اصطلاحات پسااستعماری*، ترجمه: حاجیعلی سپهوند، تهران: انتشارات آریاتبار.
۲. آلتوسر، لویی، (۱۳۸۷)، *ایدئولوژی و ساز و برگهای ایدئولوژیک دولت*، ترجمه: روزبه صدرا، تهران: انتشارات چشمه.
۳. برتنس، یوهانس ویلهلم، (۱۳۸۳)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: انتشارات ماهی.
۴. بصیری، آیدا، (۱۳۹۸)، *گسستگی و پیوستگی فرهنگی در تئاتر ایران از پیشامشروطه تا ۱۳۳۲*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۵. جهاننگلو، مهین، (۱۳۴۷)، «نامه ای به گوهر مراد درباره‌ی آی بیکلاه، آی باکلاه»، *مجله نگین*، شماره ۳۵، صفحه ۵.
۶. حسامی، هوشنگ، (۱۳۴۶) «آی بیکلاه، آی باکلاه»، *مجله آرش*، شماره ۱۵، صص ۱۰۷ تا ۱۱۰.
۷. زاریلی، فیلیپ و دیگران، (۱۳۹۳)، *تاریخ های تئاتر*، مهدی نصرالله زاده (مترجم)، تهران: بیدگل.
۸. ساعدی، غلامحسین، (۱۳۵۱)، *آی بیکلاه، آی باکلاه*، انتشارات نیل: تهران.
۹. سپهر، کیوان، (۱۳۴۶)، «تئاتر در بوتۀ نقد»، *مجله نگین*، شماره ۳۴، صص ۱۰ تا ۱۲.
۱۰. سجودی، فرزانه، (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی نظریه و عمل*، تهران: انتشارات علم.
۱۱. سجودی، فرزانه، (بهار ۱۳۸۸)، «ارتباط بین فرهنگی، ترجمه و تأثیر آن در فرایند جذب و طرد»، *تحقیقات فرهنگی ایران*، شماره ۵، صص ۱۴۱ تا ۱۵۴.
۱۲. سعید، ادوارد، (۱۳۹۴)، *شرق‌شناسی*، ترجمه لطفعلی خنجی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۳. شاهمیری، آزاده، (۱۳۸۹)، *نظریه و نقد پسااستعماری*، انتشارات علم، تهران.
۱۴. مجذوب‌صفا، آمنه، (۱۳۸۹)، «بررسی تطبیقی تأثیر نمایشنامه نویسی برتولت برشت بر نمایش‌نامه‌نویسی غلامحسین ساعدی بر اساس روش فرانسوی (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)»، *دانشگاه فردوسی مشهد*.