ترفندهای ضد ویکتوریایی درام‌نویسی شاو با نگاهی به *اسلحه و انسان*

مریم بیاد*
مربی دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۷/۱/۱۸، تاریخ تصویب: ۸۷/۲/۲۱)

چکیده

مقالهٔ تلاشی است برای توصیف اندیشه و تفکر استثنایی شاو در زمینهٔ نمایشنامه و تلاش‌های وی برای زدودن گمان و پندار رمانتیک‌های دورهٔ ویکتوریا. جهان‌بینی، ظرافت طبع و نگاه واقعگرایانهٔ شاو، او را در ردیف نامداران ادبیات انگلستان، به ویژه در گونهٔ نمایشنامه‌نویسی جای می‌دهد، وی گرچه جایگاه شایسته و شخصیت برجسته‌ای داشت، اما مواضع روشنفکرانه‌اش مانع ارتباط تنگاتنگ خوانندگانش با او بود. این مقاله با توضیح اهداف سادهٔ شاو به عنوان یک نمایشنامه‌نویس، تلاش دارد تا پندارهای نادرست را دربارهٔ او بزداید. این مقاله همچنین در بردارندهٔ نگاهی کوتاه بر «اسلحه و انسان» با وام‌گیری جملاتی از آن اثر است که بازتاب دهندهٔ آرای فلسفی شاواند.

واژه‌های کلیدی: شاو، ویکتوریایی‌ها، ظرافت طبع، روشنفکری، کمدی و اخلاق، اسلحه و انسان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* تلفن: ۶۱۱۱۹۰۵۳-۰۲۱، دورنگار: ۸۸۶۳۴۵۰۰-۰۲۱، E-mail:msbeyad@ut.ac.ir

مقدمه

جرج برنارد شاو را می‌توان یکی از نظریه‌پردازان کمیک ادبیات انگلستان، در دورهٔ معاصر بحساب آورد، به ویژه که او، افزون بر نگاه طنزآلودش بر پدیدارها، خود دارای فکری نقاد و تفکری پویا بود، او را به جرئت می‌توان در گروه نویسندگان آگاهی قرار داد که می‌کوشیدند در هر جایگاهی با بی‌عدالتی بستیزند. شاو در این زمینه طنز را سلاحی کرد تا با در هم ریخت آن با تئاتر، با کهنگی ستیز کند. شاو تشنهٔ دگرگونی جامعه بود و وی با نمایشنامه و طنز در این زمینه پیش می‌تاخت.

بحث و بررسی

پیش از آن که اسکاروایلد Oscar Wilde و جرج برنارد شاو آثار نمایشی‌شان را به جامعهٔ ادبی انگستان عرضه کنند، مخاطبان انگلیسی مفهوم خاصی را از کمدی در ذهن خود داشتند. برای مثال بن جانسون Ben Johnson، نمایشنامه‌نویس سدهٔ هفدهم و کمدی‌نویس انگلیسی، به مضامین کمیک کلاسیک که هدفش اصلاح و آموزش جامعه بود، می‌پرداخت و آن‌گونه مفاهیم را مضمون نوشته‌هایش می‌کرد.

در دورهٔ بازگشت[1] (Restoration Period) و به هنگام پادشاهی چارلز دوم بود که نمایشنامه‌های مولیر (Moliere) تأثیر ژرفی بر نمایشنامه‌نویسان انگلستان گذارد، به گونه‌ای که ماهیت و جایگاه نمایشنامهٔ انگلیسی رو به زوال رفت و تمایل به نمایشنامه‌های کمدی رو به کاهش گذارد. هر چند مخاطبان انگلیسی همچنان نمایشنامه‌های کمدی شکسپیر را که از سبک نوشتاری کلاسیک‌ها پرهیز می‌کرد و نیز نمونه‌های انگلیسی لیلی و گرین Lily and Greene را که هدفش ایجاد فضایی کمیک بود، ترجیح می‌دادند.

بایستهٔ یادآوری است که ویلیام شکسپیر نمایشنامه‌های کمدی‌اش را بی‌آن که بخواهد افراد و یا جامعه را به ریشخند بگیرد، از روی غریزه می‌نوشت، او بر خلاف سنت مرسوم، به شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش نمی‌خندید، بلکه با آن‌ها و همراه با آنان می‌خندید.

در این میان، تنها نخستین نمایشنامهٔ او به نام *اشتباهات مضحک* ***(Comedy of Errors)*** بود که متأثر از کمدی کلاسیک بود، وگرنه بقیهٔ نمایشنامه‌های کمیک او ترکیبی از واقعیت و ذهن بود که در فضایی ساکت، خلوت و مناطقی پرت و دور افتاده، رخ می‌نمود.

۱- دورهٔ بازگشت، حدود سال‌های ۱٦٦۰ است که چارلز دوم به پادشاهی بازگشت.

با پایان گرفتن سدهٔ هفدهم، سبک کمدی دورهٔ بازگشت با شتاب فرو خفت و چندان نگذشت که در سدهٔ هجدهم، رمان جای نمایشنامه را گرفت، زیرا از همان اواخر سدهٔ هفدهم و سر آغاز سدهٔ هجدهم بود که طبقهٔ جدیدی بر اریکهٔ قدرت سوار شد و توانست آرمان‌ها و اندیشه‌های زمینی خود را جایگزین سبک فاخر کلاسیک کند. طبقهٔ متوسط، با انقلاب بزرگ فرانسه در اواخر سدهٔ هفدهم، مهر سیطرهٔ خود را بر فرهنگ و هنر جامعه فرو کوفت.

با درهم‌ریزی سیطرهٔ قدرت کلاسیسیسم و فرو خفت جامعهٔ اشرافی، اندیشمندان طبقات رو به افول، روی به رؤیا و رمان آوردند، خانم ژرژ ساند و شاتوبریان نطفهٔ رمانتیسیسم را از آلمان و انگستان وام گرفتند تا آن را در بستر آمادهٔ فرانسه پرورش دهند. از سوی دیگر با قدرت‌یابی طبقهٔ متوسط، طبقهٔ کارگر زنجیر گسست و بسیاری از نویسندگان و شاعران، زبان و قلمشان را در خدمت طبقهٔ نوخاستهٔ کارگر به کار گرفتند. رمان عرصهٔ کارزار طبقهٔ جدید و آلترناتیو آن طبقهٔ کارگر شد. نویسندگان آزادی انسان- کارگران و زنان- را در آثارشان فریاد می‌کشیدند.

فضای حاکم بر جوامع اروپایی، رشد رمان را شتاب می‌بخشید. نویسندگان منادیان آزادی زنان و کارگران شده بودند، پیامد رمان، گونه‌های دیگر ادبی نیز رشد خود را آغاز کردند، نمایشنامه‌نویسان، همدوش با نویسندگان رمان‌ها، فریاد مخاطبان خود شدند. اگر چه انگلستان حتی در سدهٔ نوزدهم، در نمایشنامه‌ها، نیازها و آرمان‌های طبقهٔ متوسط را بازتاب نمی‌داد، اما دیگر کشورهای اروپایی توانستند نمایشنامه‌نویسان بزرگی را به جهان هنر عرضه کنند، اینان همچون **آنتون چخوف** در ***باغ آلبالو***، **استرینبرگ** در *دوشیزه ژولی* و **هنریک ایبسن** در نمایشنامهٔ **دشمن مردم** به موضوعات جدید و مشکلات زمان خود پرداختند، کامجویی آزاد، طلاق، رهایش عشق و کامگیری و آزادی زنان در مرکز توجه آنان بود، اما انگستان هنوز در حجاب دورهٔ ویکتوریایی فرو خفته بود که ناگهان نمایشنامه‌نویسی پرجذبه و جدال برانگیز، همچون اسکاروایلد، کوشید حجاب ریایی دورهٔ ویکتوریایی‌ها را کنار بزند.

اسکاروایلد در نوشته‌هایش، اثرات و نگرش آنان به زنان، نهادهای اجتماعی و ازدواج را مورد پرسش قرار می‌داد، اما از آنجا که او نگاهی زیباشناختی Aesthetic به زندگی داشت، نقد او نتوانست کنش ویکتوریایی‌ها را بیاشوبد، تا این که جرج برناردشاو برآمد و پرچم تغییر رفتار و اندیشه ویکتوریایی را به دست گرفت و نمایشنامه نویسان انگلیسی را خطاب کرد: «آدمی هنگامی پیشرفت می‌کند که اوهام گذشته را به دور افکنده و احساسات و غرایزش در برابر فکر و اندیشه به فراموشی بسپارد» (مک کارتی ٤).

شاو از صحنهٔ تئاتر به عنوان سکوی رساندن صدایش به ویکتوریایی‌ها برای آمادگی تغییر پندارشان استفاده می‌کرد و از پیشگفتارهایش برای بیان آرایش بهره می‌برد. موعظه‌های شاو پیام‌آوران زیبایی شناسی و اخلاقی‌اند. خطابهٔ هنر است، هنری است که هنرمند صاحب اندیشه را از مخاطبانش، متمایز می‌کند.

خطیب هرگز با مخاطبان خود تظاهر به همدردی نمی‌کند، بلکه با شماتت باری واژگانش، آنان را سرزنش می‌کند. هنگامی که شاو نمایشنامه‌ای را آراسته از آرایش می‌کرد، به یکباره عناصر نمایشنامه‌ای را از آن می‌زدود و به جای آن گفت و گوها را چاشنی طنز می‌داد. او خود این ترفند را «ادعا نامه‌ای برای وارد آوردن اتهام و در نتیجه راهیابی به حقایق از راه آرمان‌ها، با بهره‌گیری از همهٔ ظرفیت‌های هنر بلاغت و غنایی خطیب، واعظ، وکیل مدافع و راپسودیست Rhapsodist می‌دانست» (بنتلی ۱۱۱).

شاو آن‌گونه می‌نوشت که جامعه، آن را احساس می‌کرد و بدان اندیشه‌ها و پندارها نیاز داشت. گفتنی است که او کار خود را با نوشتن نمایشنامه آغاز نکرد. اما از آنجا که نتوانست با سخنرانی، رمان و رساله ارتباطی کوچک، به وسعت یک واژه، با مخاطبان برقرار کند، به ناگزیر بر آن شد تا نمایشنامه و تئاتر را بیازماید. هر چند که شاو نمایشنامه‌نویس، جایگاهی کوچک‌تر از شاو متفکر و فیلسوف داشت. اما او بر آن شد تا با نگرشی واقعگرایانه، با تمام توان، رویاهای رمانتیک‌های ایده‌آلیست را در هم بریزد.

«شاو بر این باور نیست که در نمایشنامه جز کلام، باید همه چیز به دور ریخته شود و فقط پس‌مانده‌ای به نام نمایشنامهٔ نو باقی بماند. او معتقد است که روان گفتاری، کنایه، چالشگری، تضاد، طنز، تمثیل و آراستن واقعیت‌های در هم ریخته به صورت موقعیت‌های منظم و هوشمندانه، همهٔ این‌ها دیرینه‌ترین و پایدارترین رهاوردهای نمایشنامه‌اند» (همان ۱۱۳).

شاو بر آن بود تا رمانتیسیسم را از چهرهٔ هنرمندان دورهٔ ویکتوریایی بزداید. او پندارهای وهم گونهٔ رمانتیک‌ها را غیر قابل تحمل می‌دانست، تا آنجا که رابطهٔ زن و مرد را بسیار عادی و به دور از عشق و توهم به تصویر می‌کشید. او باور داشت که تئاتر کاراترین ابزار برای اندیشیدن و پرورش احساس تهیدستان است، که این اندیشه و تلاش شاو، با چالش بسیار رو به رو شد.

نخستین چالش، بیزاری مخاطبان از نمایشنامه‌های ناخوشایند شاو بود. بازیگران نیز به نمایشنامه‌های رمانتیک بیشتر راغب بودند، زیرا برای آن‌ها بازی در نقش‌های متداول و معمول،

عادی شده بود. افزون بر این‌ها، مدیران سالن‌ها نیز چشم به گیشه داشتند و قهرمانان ایده‌آل و عشقی را ترجیح می‌دادند. این موانع برای شاو آزاردهنده بود، او به تئاتر واقعی و نقاد می‌اندیشید.

در این شرایط بود که «نمایشنامهٔ نو» شاو از روال جاری آثار شکسپیر و مولیر فاصله می‌گرفت. او درمی‌یافت که نمایشنامه‌های شکسپیر در صدد اصلاح جامعه نیستند، آن‌ها بیشتر با درون انسان، حماقت‌ها و کاستی‌های روحی او سرو کار دارند. شاو باور داشت که شکسپیر به تعهدات و رسالت نمایشنامه‌نویس واقعی پایبند نبوده، از این روست که نویسنده عشق را کانون توجه خود کرده بود.

به نظر شاو، نمایشنامه باید خود را از وابستگی به طبقهٔ متوسط برهاند، زیرا او باید در تغییر جامعه بکوشد. در این اندیشه، ادبیات و نمایشنامه نباید در سطح متعارف بماند. شاو با بهره‌گیری از طنز و بذله‌گویی پنداشت‌های خود را با روشی نو به مخاطب القاء می‌کرد.

با ورود به سدهٔ نو، ناقدانی که به جر و بحث‌های شسته رفتهٔ نمایشنامه‌های متعهد Problem Plays (نمایشنامه‌هایی که در اواخر سدهٔ نوزدهم دنباله‌رو هنریک ایبسن بودند و مشکلات اخلاقی و اجتماعی را بررسی می‌کردند) می‌پرداختند، دریافتند که طنز از اهمیت آثار شاو می‌کاهد. آنان هرگز نتوانستند مضمون اخلاقی پر توان شاو را در آثارش دریابند، این مضامین در سرتا سر آثار شاو، همچون ناوک به سوی اندیشه‌ها و آرمان‌های نامنسجمی هدف گرفته بودند که وی در ایبسن یافته بود. اما ساموئل بکت نیروی طنز او را در نمایشنامه‌هایش تشخیص داد. البته این یک حقیقت مسلم است که طنز و سرگرمی به نویسنده این مجال را می‌دهد تا بی‌واهمه با مخاطب سخن بگوید. شاو خود در این زمینه آشکارا نوشت: «من با صدای زنگولهٔ کلاه دلقک، همانند کفتار مردم را به شنیدن وا داشته‌ام.» (چُتیا ۱۵۷).

شاو نه تنها به راستی کوشید مفهوم نمایشنامه را تغییر دهد، بلکه آرزو داشت وضع جامعه را، هم از لحاظ اقتصادی و هم اندیشمندی بهبود بخشد. اهداف شاو در زمینه‌های تئاتر و جامعه بود. شاو در مقابله با ادعای نمایشنامه‌های مبنی بر بازتاب واقعیت دههٔ ۱۸۹۰ و نمایاندن اشیاء به همان گونه که هستند، آن هم با ارائه شناخت و کاربری صنایع ادبی دیر آشنا و طرح داستان و اخلاقیات سنتی که آن‌ها به عنوان پیش فرض پذیرفته بودند، برمی‌آشوبد و اعلام می‌دارد: تأکید نباید بر فقر احساسی، بلکه باید بر نگرش خرده مالکان مناطق فقیر شهر، نه بر زنان سقوط کرده و پشیمان، بلکه بر روسپی‌گری و نه بر پوشاک رنگارنگ و مکان‌های پر زرق و برق، بلکه باید بر آسیب و فساد نظام سرمایه‌داری باشد که مزایا را برای عدهٔ کمی و به

قیمت بیگاری کشیدن از جسم و جان بسیاری دیگر فراهم آورده است. و این به هنگـامی بـود که قهرمان‌پروری، بی‌پروا در نمایشنامهٔ «اسلحه و انسان» به تمسخر گرفتـه شـد، و قالـب‌هـای جنسی زیر سؤال رفت (همان ۱۵۵).

دوران شاو دوران طغیان‌های اجتماعی و مرحلهٔ گذار بود. توزیع نامساوی ثروت خشم او را برانگیخت چرا که او جامعه‌شناسی بود سرشار از احساس همـدردی بـا مـردم، اگـر چـه در اندیشهٔ او سرنوشت انسان جایگاهی والا داشت، اما او بر این بـاور بـود کـه امـور اجتمـاعی و سیاسی را باید به کارشناسان باهوش وانهاد. او به عنوان عضوی از جامعهٔ طرفداران اصـلاحات تدریجی (Fabian Society) سعی در اصلاح، آموزش و سـاماندهی تهیدسـتان تـا رسـیدن بـه جامعه‌ای شکوفا داشت.

شاو در *اسلحه و انسان* پرده از چهرهٔ پر غرور و با شکوه جنگ برداشـت و نشـان داد کـه جنگ چقدر وحشتناک، بی‌روح و مخرب است. این نمایشـنامه کـه در منطقـه‌ای از بلغارسـتان اتفاق می‌افتد، تنها توجه مشتریان دائمی تئـاتر را جلـب کـرد. در ایـن نمایشـنامه، دو مضـمون جنگ و ازدواج، با هم درآمیخته‌اند، زیرا شاو معتقد بود در عین این‌که جنگ شـر و احمقانـه و ازدواج مطلوب و خوب است، اما توهمات رؤیایی که به جنگ‌های خانمانسـوز و ازدواج‌هـای نامیمون منتهی می‌شوند، هر دو این‌ها را در خود پوشانده‌اند.

سرجیوس(Sergius): «من همانند شوالیه‌ای که به کارزار رفته و معشوقه‌هایش او را از بالا می‌نگرند، به رزمگاه رفته‌ام.» (٤٩: II) می‌بینیم که نگاه رمانتیستی به جنگ، بر اساس این مفهوم ایده‌آلیستی قرار گرفته که انسان‌ها می‌جنگنـد، چـون بـه قهرمـانی نیـاز دارنـد. بـه طـور کلـی، نمایشنامه‌های شاو به دور از احساس بوده و خالی از تعصب و بی‌طرفانه‌اند. اگر او انسـانی پـر احساس بود، نمی‌توانست به شرارت‌های اجتماعی بی‌توجه بوده و به آن‌ها بخندد، او ایـن کـار را می‌کند، چرا که او روشنفکر و بری از تعصب است.

«ویلیام آرچر (William Archer) شخصیت مرکزی و ضد قهرمـان «اسـلحه و انسـان» را سروان برنارد بلانتیچلی شاو (Captain Bernard Bluntichelli Shaw) نامید، شخصیت‌هایی که به نظر می‌رسد در شیوهٔ فهم و استدلال خاص او شریک‌اند و پیاپی در نمایشنامه‌هـای ادواردی (Edwardian Plays) [مربوط به عصر ادوارد هفتم] ظاهر می‌شوند. در آثار درباری، بـازیگرانی که نقش‌های اصلی را بازی می‌کردند، جان تنر (John Tanner) و آنـدر شـفت (Under Shaft) به شکل شاو گریم می‌شدند» (چتیا ۱۵۸).

شاو نسبت به تغییر پذیری جامعه‌اش احساس مسئولیت می‌کرد، در پندار او بدون دنیـای

زیبا، زندگی غیرقابل تحمل خواهد بود. او به مردم نشان می‌داد چگونه زندگی کنند و چطور با زندگی روبرو شوند. او می‌خواست پیام امید و ایمان را به مردم برساند. از آنجا که در عصر ویکتوریایی عقیده بر این بود که تئاتر فقط برای سرگرمی است، بنابراین مأموریت سرگرم کردن مردم بر دوش تئاتر بود. به عقیدهٔ شاو اگر تئاتر در هدف خود جدی باشد، مردم هم خود به خود جدی خواهند شد. بنابراین مخالفت شاو با مضمون نمایشنامه‌هایی با تکیه بر خوبی و بدی و خیر و شر بود. شکسپیر، به همین علت تناقض‌های پیش‌پا افتادهٔ آن‌ها را نشان می‌داد.

به نظر شاو این مسئله بسیار بی‌اهمیت است، زیرا ما آن را در زندگی روزمره به کار نمی‌بریم. او بر این باور بود که هنرمند تبلیغات‌چی نیست، هنرمند باید به طرح ذهنی خود عینیت ببخشد. او می‌کوشید هنرش را ارتباطی کند و این کار را با بحث و جدلی که تناقض مرکزی نمایشنامه‌هایش را شکل می‌داد، یعنی تناقض روشنفکرانه، سرانجام می‌داد.

در اسلحه و انسان رینا (Riena) همواره در حال انتقاد و سرجیوس همیشه بدبین و رؤیایی‌اند. شخصیت‌های آن‌ها با کنش‌های آنان، تغییر نمی‌کند، بلکه در طول نمایشنامه است که آشکار می‌شوند، مثلاً رینا دختری سبکسر و تهی مغز نیست، او شک و شبهاتی منطقی دارد و به سنت‌های رومانتیک و ایده‌الیسم حمله می‌کند.

رینا: «ذهنیات ما از آنچه سرجیوس می‌خواست انجام دهد، وطن‌پرستی‌ها، ایده‌آل‌های قهرمانانهٔ ما، گاهی اوقات شک می‌کردم که آیا این‌ها چیزی جز رویا نیستند؟» (I ۲۱) و اما دربارهٔ لوکا (Louka)، او از موقعیت اجتماعی یک خدمتکار راضی نیست. او بسیار مغرور، مطمئن و جسور است. لوکا یک زن برنارد شاوی واقعی است، زیرا واقع بین‌تر بوده و مبتنی بر غرایزش عمل کرده و برای خودش فکر می‌کند. او زنی نونگر و آزاد شده است. به نظر لوکا صحبت‌های سرجیوس در حد حرف است، چرا که دربارهٔ شجاعت حرف می‌زند، اما آن را نشان نمی‌دهد. شخصیت سرجیوس نامتوازن و نابالغ است. او در حالی‌که قرار است یک قهرمان باشد، مجبور شده مانند یک دلقک رفتار کند.

سرجیوس: «بانوی گرامی من، سرباز در واقع در اوج دلاوری، یک ترسو است، دلاوری او دلیل واهمهٔ او از آسیب است، تمام رمز و راز مبارزه موفق همین است.» (I ٤٦).

در طول این نمایشنامه می‌توان احساس کرد که شاو می‌خواهد به بیرحمانه و غیر انسانی بودن، جنگ اشاره کند. او از معیارهای سنتی اخلاقیات برای نمایاندن شخصیت‌هایش استفاده نمی‌کند، بلکه آن‌ها را در کنار فضائل نمایش می‌دهد تا نشان دهد که رذائل نیز وجود دارند، با

این مفهوم که شرط وجود فضیلت، رذیلت است، زیرا این دو ویژگی لازم و ملزوم یکدیگرند. در این میان داوری شاو نسبت به آن‌ها، مطابق با طرز تفکر رومانتیک یا واقعیشان دربارهٔ زندگی است. در شخصیت‌های او تعارضات درونی آنچنان‌که در هملت و مکبث می‌بینیم وجود ندارد، قهرمان شاو علاقه‌ای به غلبهٔ بیرونی ندارد چرا که در غلبه بر نیروهای خارجی، نشانی از قهرمانی نمی‌بیند. آنچه مهم است، غلبه بر نفس و پیروزی اراده بر احساس است. اما این اندیشه بسیار ایده‌آلیستی است، زیرا شاو بر این باور است که انسان امروزی با انسان روزگار جولیوس سزار تفاوتی ندارد. بی‌گمان انسان دانش خود را گسترش داده است، اما در درون انسان هیچ پیشرفتی حاصل نشده است. نسل‌ها طول خواهد کشید که انسان گونهٔ برتری از موجودات شدن را پیش ببرد. «در مشاهده‌ای روانشناسانه، شاو با برخورداری از سرعت یک کاریکاتوریست در به چنگ آوردن مهم‌ترین ویژگی است، ولی این امر در وی با احساسی همیشگی آمیخته شده مبنی بر این‌که جنس ذات انسانی در همهٔ افراد یکسان است» (مک کارتی ٤).

شاو، قهرمان را از چشم دیگران انداخت تا نشان دهد که انسان خاکی فراتر از قهرمانی به شکل مجسمه و افسانه است. در صحنه‌ای که سرجیوس، بلونتیچلی را به دوئل فرا می‌خواند، وی آن را ساده و بی‌تفاوت می‌پذیرد. گویی قهرمان فرا انسان همه چیز را به سادگی می‌پذیرد. به همین گونه هیچ تعارضی در رینا و بلونتیچلی وجود ندارد، زیرا رینا بر این باور است که در تمام مدت مشغول بازی بوده است. به نظر شاو، زنان در عشق صیادند و مردان در برابر شکار.

رینا: «دنیا برای زنانی که می‌توانند شکوه آن را دریابند و مردانی که می‌توانند عشقش را بازی کنند، دنیایی واقعاً شکوهمند است ...» (I; ۲۱).

و اما دربارهٔ لوکا، او زنی بسیار باهوش است، اکراه او بیش از عشقش، سرجیوس را تحریک می‌کند، زیرا این کار به عزت نفس و شخصیت سرجیوس آسیب می‌زند.

با وجود همهٔ این‌ها، در پشت تمام طنزهای شاو، خرد همراه با صورتک، آشکارا به چشم می‌خورد. شاو بر آن بود تا در پشت نقاب خنده، شیادی‌های جامعهٔ پیشین را که بر روزگار او احاطه داشت و سودمندی آن را ترسیم می‌کرد، رسوا کند. هدف او کشاندن مخاطبانش به سوی اندیشیدن بود و او این کار را با کلامش انجام می‌داد. در کلام او می‌توان برخوردی تیز و روشنفکرانه میان اندیشه و ذهن یافت. او با کلام نشان می‌دهد که مردم چگونه ارزش‌های مادی را بالاتر از ارزش‌های انسانی قرار می‌دهند. او می‌کوشد، میان لایه‌های دروغین و راستین زندگی تمایز قائل شود.

یکبار دیگر او از کلام و شخصیت‌ها به عنوان ابزار بهره می‌برد، به واسطهٔ شخصیت‌هایش نشان می‌دهد، که زندگی چه طور باید باشد و مردم واقعی چگونه باید گفتگو کنند. خود شاو را نمی‌توان تنها در یک دسته از شخصیت‌ها شناخت، برعکس، او در شخصیت‌های متفاوتی انباشته از راز زندگی شناخته می‌شود. برای نمونه، بی‌ثباتی‌های سرجیوس بسیار انسان گونه‌اند، او به شخصیت‌های رمانتیک عادی در صحنه می‌خندند، مثلاً کاترینا و شوهرش. او آن‌ها را بسیار رومانتیک می‌کند و در رومانتیک بازی‌شان آن‌ها را خنده‌دار جلوه می‌دهد. بلوونتیچلی بر خلاف سربازی قهرمان، همچون انسانی عادی و هراسناک از جنگ نشان داده می‌شود.

بلونتیچلی: «من هیچ مهماتی ندارم. فشنگ به چه درد نبرد می‌خورد؟ در عوض من همیشه شکلات همراهم دارم ...» (I ۲۹).

شاو عقاید خود را از طریق نمایشنامه‌ها، بحث‌ها و جدل‌هایش تفهیم می‌کند. او با شیوه‌ای که خاص خود اوست، ساختار نمایشنامه‌هایش را تنظیم می‌کند. شاو همانند ایبسن از زبان فقط برای ابراز باورهای خردورزانهٔ خود و نه برای ابراز احساسات و تخیل بهره می‌جوید. در طرف دیگر، معاصران وی همانند چخوف از احساسات بهره می‌گرفتند. هر چند شاو هم از زبان، فقط به عنوان وسیله‌ای برای متقاعد کردن خوانندگان و بینندگان آثارش استفاده نمی‌کند، بلکه به جد عقیده دارد که با کاربرد صحیح طنز و بذله‌گویی، می‌تواند توده‌ها را به واقعیات اخلاقی سوق دهد. بدین ترتیب او آرمان‌های اخلاقیش را با شهد طنز می‌پوشاند و آراهای به ظاهر ناخوشایندش را شیرین جلوه می‌دهد. به نظر شاو، طنز، بر خلاف بذله‌گویی که از احساسات بیرون می‌جهد، فعالیتی ذهنی است.

«شاو امروز آن چیزی است که ولتر در سال ۱۷۷۸، سال مرگش، در اروپا بود. او مانند ولتر در تمام زندگیش فورانی از طنز، پویایی روشنفکرانه و مجادله بود. به مانند سخنوارن، بی‌واهمه به کلیسا یورش می‌برد، در حالی که ضرورت مذهب را اعلام می‌داشت، سنت را ریشخند می‌کرد، و بی‌ترس و هراس از قربانیان مشروعیت و قهرمانان آرمان‌های رسوا شده دفاع می‌کرد. او انسان دوستی معتقد به حقارت انسان و خیرخواهی بدون عشق بود.» (مک کارتی ۱۵ از مقدمه).

اما این‌ها مطمئناً به این معنا نیست که شاو کلبی مسلک (بدبین) است، او واقعاً به ذات انسان ایمان دارد و به آنچه انسان می‌تواند باشد، به شرط آن‌که تلاش کند غریزهٔ انسانی خود را که فطرتاً خوب است، به کار بندد. این تفکر او را قادر می‌ساخت، فضای نمایشنامه خود را شاداب نگهدارد. نبوغ شاو او را مجهز به ارزش‌های اصیل در نیروی بینش و ارزشیابی

چیزهای مستقل از معیارهای سنتی می‌کرد. هنر او تکاندن مخاطبان از عقاید سنتیشان بود. او به مسائل می‌خندید و افراط و تفریط احساس را بی‌نهایت مضحک می‌دانست، در حالی‌که گستاخی ایرلندی خود را نسبت به امور پر طمطراق نشان می‌داد.

«نمایشنامه‌های شاو در جذابیت مستمرشان در جهت استدلال، روشنفکرانه است. ولی هر چند در آن‌ها عقاید با سماجت به بحث گذارده می‌شوند، اما به‌ندرت می‌توان پیامی واضح و روشن در آن‌ها یافت، البته اگر این پیام‌ها موضوعات عمده‌ای نباشند که معتقد است نظام عمیقاً فاسد بوده و هیچیک از ما نمی‌توانیم در این نظام آسوده خاطر باشیم. بیان وضعیت‌های متضاد برای تأثیرگذاری شاو حتی از بیان آن‌ها در نمایشنامه‌های برشت (Brecht) نیز تعیین کننده‌تر است.

در سال ۱۹۰٤ آ. ب. واکلی (Walkly) خاطر نشان کرد: «دیالکتیک شاو سرزنده است. شخصیت‌های مصمم یکدیگر را شناسایی می‌کنند و با این‌که به عنوان حریفان هم قالب‌ریزی شده‌اند از دیدن شکست انسان‌های کودن و نان به نرخ روز خور خوشنود می‌شوند، حتی زمانی‌که بظاهر با آن‌ها متحدند و مخاطب نیز در این پیروزی سهیم می‌شود» (چیتا ۱٥٦).

طنز، عصارهٔ نمایشنامه به سبک شاو است که در آن، نمایشنامه نویس در حالی که بیرون از دنیای ساختهٔ خود ایستاده، آن را با بی‌تعصبی شیطنت‌آمیزی نظاره می‌کند. شوخ طبعی او جاودان است و در نمایشنامه‌هایش رشته‌ای بی‌انتها از سر زندگی پر شور و شادابی روح وجود دارد. پس از شکسپیر، هیچ‌یک از نمایشنامه نویسان انگلیسی در تنوع و وضوح شخصیت‌ها با شاو برابر نیستند. شخصیت‌های او تا حد زیادی به شکل محصولاتی خوب یا بد از نیروهای اجتماعی و یا نمایندهٔ عقایدند.

«شاو به آن چیزی اعتقاد داشته که شاید بتوان همداستان با زبان بازی رمان‌نویسان عامه‌پسند به نحو توجیه پذیری مکتب رومانتیک نامید؛ به عبارت دیگر، آثار او تداوم آرمان و واقعیت، معنویت و مادیت، نظریه و کاربرد است. او بر مبنای نفرتش از جهان بینی‌های ریاکارانه، یک مارکسیت است ... مشکل بزرگ نمایشنامه‌های شاو، رابطه بین ایده‌آل و واقعیت است و بدین منوال است که رابطه‌ای بین ایده‌آلیسم و رئالیسم ترسیم می‌کند» (شلی ۱۲۳). او نگاه رومانتیک را به زندگی به باد تمسخر گرفت، وی با بینشی زیرکانه و جسورانه و شجاعتی روشنفکرانه، انسان و نهادهای اجتماعیش را موشکافانه می‌کاوید.

مناطق پائین شهر، روسپی‌گری، ازدواج‌های سنتی، پیش داوری اجتماعی، رومانتیسم نظامی‌گری، شخصیت‌های تاریخی با شکوه، حرفهٔ پزشکی، مذهب، این‌ها تنها بخشی از

چالش‌هایی است که زیر ذره‌بین نقد خردگرایی او قرار گرفتند. او در حالی که سخت دلبستهٔ رفاه اجتماعی مردم بود، اما همین نیروی زندگی‌بخش راه نجاتی برای سردرگمی‌های او بود. نیروی زندگی، غریزهٔ پویای زیستن و زادن در شور زایندگی زن تبلور گرفت، اما تا آنجا که به ازدواج مربوط می‌شد، شاو آن را نه به عنوان وسیلهٔ ارضای شهوات شخصی مردان و زنان و نه به عنوان وسیلهٔ تحکیم روابط خانوادگی، بلکه به شکل ابزار به دنیا آوردن نسلی نو و بهتر، تلقی می‌کرد.

در طول نمایشنامهٔ «اسلحه و انسان» شاو به دو گونه فخرفروشی اشاره می‌کند: فخرفروشی خدمتکاری به نام نیکولا که نسبت به زیردستانش احساس تنفر می‌کند، او با این رفتار، خود را در برابر آن‌ها تحقیر می‌کند، زیرا از این کار خوششان می‌آید. شاو همچنین فخرفروشی خانوادهٔ پتکف (the Petcoffs) را که خود را به دلیل داشتن کتابخانه و زنگ دری الکتریکی! از همسایه‌هایش بالاتر می‌داند، محکوم می‌کند.

شاو خدمتکاران را با آرمان‌هایی که آنان را به طبقات فرودین وابسته می‌کرد، مخالف بود. او به شرافت کار اعتقاد داشت و این‌که بدون توجه به نوکر مآبانه بودن آن، کار کردن برای جامعه دارای ارزش و خدمت‌رسان است.

شاید برای درک بهتر نمایشنامه‌ای شاو لازم باشد توجه ویژه‌ای به مقدمهٔ آن‌ها مبذول کنیم، چرا که از نظر او از طریق مقدمه می‌توان به وجدان عموم دست یافت. او در بیشتر نمایشنامه‌هایش، در مقدمهٔ آن‌ها ایده‌های خود را گسترش داده و به بحث می‌گذاشت. مقدمه به ما کمک می‌کند تا دلایل ماورای نمایشنامه و انتخاب قالبی خاص را بفهمیم.

این نمایشنامه و مقدمهٔ آن، هر دو نقطهٔ آغاز مشترکی دارند. هر دو آن‌ها ضد رمانتیک‌اند. با این همه هر دوی این نقاط به هم مرتبطند، به طوری که یکی تفسیر منشور دیدگاه‌های وی و دیگری تغییر دراماتیک دیدگاه‌های اوست. مقدمهٔ او به ما کمک می‌کند تا تشخیص دهیم که او جدی، اصلاح‌طلب و مبلغ است.

نتیجه

بدین ترتیب ممکن است به این نتیجه برسیم که به هر حال فهم شاو به عنوان نمایشنامه‌نویس چندان دشوار نیست. در حقیقت، ما در توجه به تمام جزئیات کوچک زندگی که معمولاً توسط دیگر نمایشنامه نویسان نادیده گرفته می‌شود، مدیون شاوایم. او به عنوان یک انقلابی اخلاق‌گرا، به عمد برای افشای نظامی مصنوعی که قرن‌ها به کار گرفته شده بود، از

ترفند طنز استفاده می‌کند. او مطمئناً شجاعت این را داشت که نقاط ضعف ویکتوریایی‌ها را به شکلی ظریف و طنزگونه به معرض تماشا گذارد. نمایشنامه‌های او به ذات و رفتار انسان می‌پردازد.

او قویاً به درایت انسان اعتقاد دارد، به شرطی که انسان خواهان استفاده از قدرت خرد خود باشد و به وسیلهٔ قدرت خدا دادش ممکن است روزی به ابر انسان تبدیل شود.

«برای من تراژدی و کمدی زندگی در پیامدهای گاه بسیار بد و گاه مضحک تلاش‌های مستمر، برای پایه‌گذاری نمادهایمان بر ایده‌آل‌هایی که به جای تاریخی علمی و ناب توسط شهوات نیمه ارضاء شده‌مان به تخیلمان القاء می‌شود، نهفته است.» (شاو ١٦)

کتاب شناسی

Bentley, Eric (1948). *The Playwright as Thinker*. New York: Horcourt Brace.

Boulton, Marjorie (1971). *The Anatomy of Drama*. London: Routledge.

Chothia, Jean (1996). *English Drama of the Early Modern Period*. London: Longman.

Gibbs, A.M. Bernard Shaw (2005). *A Life*. Florida/ Florida University Press.

Mac Carthy, Desmond (1973). *Shaw The Play*. Great Britain, Redwood Press.

Richards, Shaun Ed (2004). *Cambridge Companion to Twentieth Century Irish Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sengupta, S.P (1996). *Advanced Literary Essays*. New Delhi: Educational Publishers.

Shaw, Bernard (1972). *Plays Pleasant*. Great Britain: Penguin.

Unnes, Christopher (2006). *Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge: Cambridge University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی