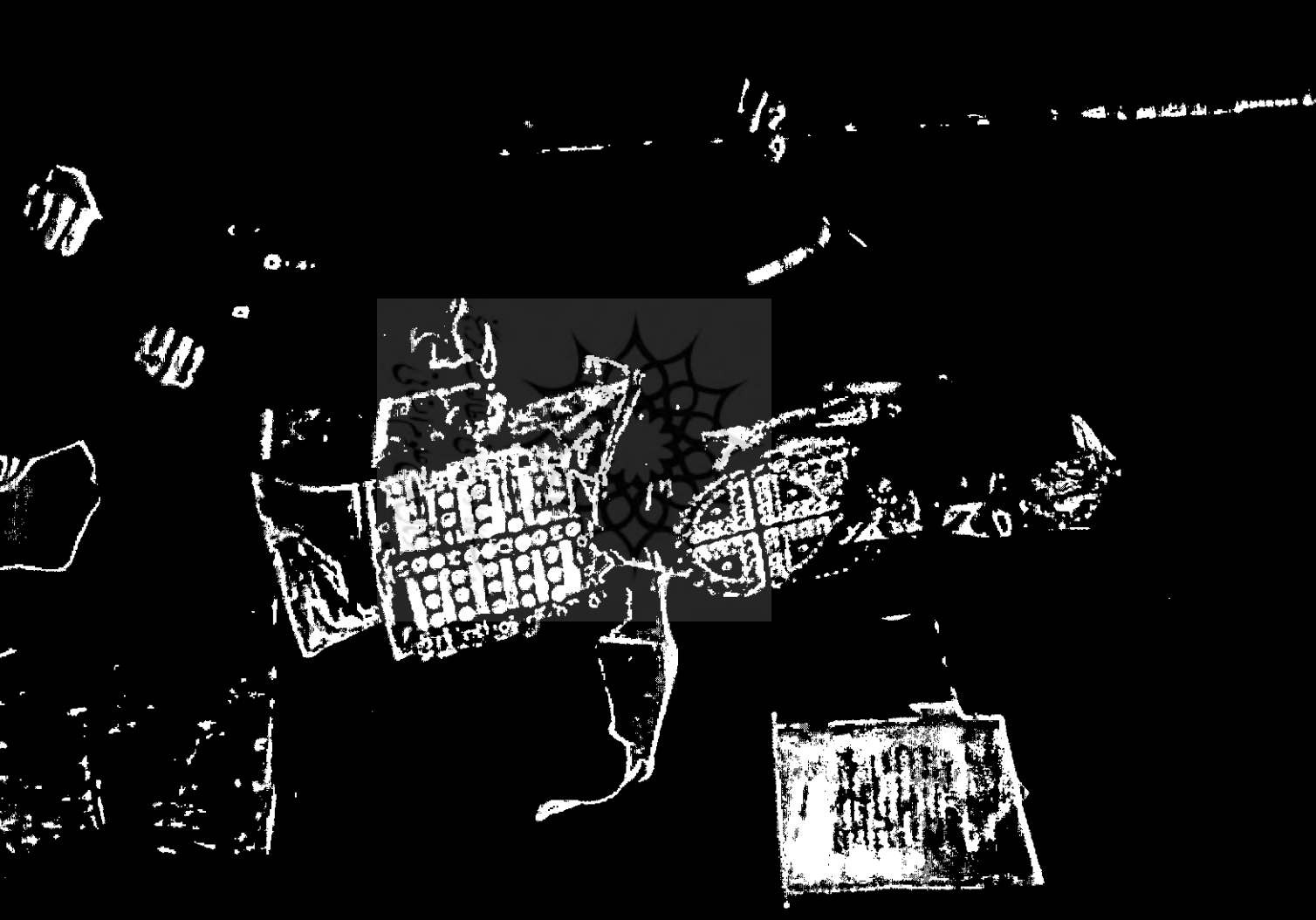


شبِ هزار و یکم

ملتی که تا قصه می‌گوید، زنده است

شهرام جعفری‌نژاد

اعتراف می‌کنم نمایشِ **شب هزار و یکم** برایم چنان پُر از کشف و شهود بود که شاید مهم‌ترین کارم در این نوشته، فقط نظم‌دادن به اندیشه‌هایم باشد و بس. در میانه‌ی نمایش بارها آرزو کردم قلم و کاغذ و امکانی می‌داشتم تا دم به دم، هرچه به نظرم می‌رسد بنویسم تا بعداً فراموش نکنم و این را از بابت علاقه به گفت‌وگو با اثر و مشارکت با دیگر تماشاگرانِ خواننده‌ی این یادداشت می‌گویم، اگر نه، چه باک از «مفاهیم»، که دیدنِ **شب هزار و یکم** خود، تجربه‌ای آن‌قدر لذت‌بخش بود که مانندِ دیگر آثارِ هنریِ جاودان، می‌شد فقط در جادوی آن غرق شد و به هیچ رهیافتِ فرامتنیِ دیگر فکر نکرد.

بیایید قدم به قدم جلو برویم تا غرق نشویم (لازم به توضیح هست یا نیست؟ که من نیز چونان هر ناقدِ دیگر درحالِ ساختنِ «بهرام بیضاییِ» خود و **شب هزار و یکمِ** خودم). بهرام بیضایی به‌گمان من مهم‌ترین هنرمندِ معاصر و مهم‌ترین شخصیتِ توأمانِ ادبی/ نمایشی/ سینماییِ این سرزمین تا حال است. طی چهل و اندی سال، بیش از یکصد و بیست اثر (چند پژوهش و بیش‌تر نمایشنامه و فیلمنامه) نوشته که حدود نیمی از این تعداد منتشر شده، بر صحنه رفته یا فیلمی بر پایه‌شان ساخته شده است. شیفته‌ی زبان پارسی و دلبسته‌ی آیین‌های شرقی‌ست. اسطوره‌ها و بازنگری درشان (به‌قصد روزآمد کردن و تداوم‌شان تا

← اجرای «شب هزار و یکم»، ۱۳۸۲

حال و کشف معناهای تازه‌تر از آن‌ها) را دوست دارد و اصولاً عاشقِ کشف و دانستن و آموختن است. بیانِ مستقیم و سرراستِ واقعیت را دوست ندارد (که هیچ، اصلاً معتقد است چنین کاری امکان ندارد) و هر ماجرایی برای او داستانی و نمایشی‌ست. دوست دارد هر کنشی را «نمایش» دهد و بسترِ مادیِ انتقالِ آن را «بسازد». مرزی بینِ واقعیت و خیال نمی‌شناسد و معتقد است «واقعیت» خیالِ جمعیِ ماست. تمام جهان و حیات برایش در مفهوم «باروری» خلاصه می‌شود و از همین‌روست که به‌رغمِ همه‌ی تلخ‌اندیشی‌های ظاهری و همه‌ی کژمداری‌های روزگار، امیدوار و نیرومند و پُرتوان است؛ و به‌رغمِ پایان‌های باز و احیاناً اندوهگینِ برخی آثارش، در مجموع می‌توان گفت دانه‌ی امید و بازیابی و آرزوی روزگارِ خوش می‌پرورد. نیز از همان اعتقاد به باروری‌ست که شخصیتِ زن را اصل و اساسِ هستی، مادرِ زمین و اداره‌کننده‌ی فرهنگ‌ها و تمدن‌ها در طول تاریخ می‌داند و همپای نکوهشِ مردسالاریِ سنتی، همواره به بازیابیِ اسطوره‌های مقاومِ زنانه (در قالب‌های متفاوتِ روستایی و شهری، گذشته و حال ...) می‌پردازد. به گذشته و تاریخ اشاره کردم. معتقد است «تاریخ را پیروزشدگان می‌نویسند» و از این‌رو معتقد به هیچ تاریخِ مرسوم و مکتوبی نیست، جز تاریخِ نانوشته و ناگفته‌ها (که خود می‌کوشد بیابد و بگوید). با سنت‌ها به‌معنای آیین‌های پیوندِ ما با ریشه‌ها و هویت‌مان موافق است و به‌معنای سرسپردگیِ کورکورانه به عاداتِ قومی و قبیله‌ای نه؛ و با نوگرایی به‌معنای استفاده از امکاناتِ جهانِ نو برای بهتر زیستن موافق است و به معنای فراموش‌کردنِ ریشه‌ها و هویت‌ها نه. معتقد به هیچ انگاره و مکتبی نیست و متکی به «خرد» آدمی همچون تنها مرجع قابل دفاع هستی و سنجشِ جهان است. در عرصه‌های اجرایی، خلاق و مؤلف است و آثارش مشحون‌اند از حرکت و توجه به ریزه‌کاری‌ها و سرسری‌نگذشتن از شرایطِ تحمیلیِ محدودیت‌ها ... در نتیجه از متن‌های باصلابت، بازی‌های قوی و صحنه‌پردازی‌های پُرمفهوم سرشارند. در یک‌کلام، نمونه‌ی یک هنرمندِ شرقیِ پُرحوصله و ظریف‌پرداز که ممکن است عمری را بر سرِ کنده‌کاریِ محصولِ دستش بگذارد و باکش نباشد که «جهانِ چندآواییِ پسانوگرای پساپدیدارشناسانه»ی رایج در غرب و تزریقی به سراسرِ جهان، او را نمی‌فهمد یا حداکثر برای موزه‌ها و حیرت از این میزان عمق و پیچیدگی می‌خواهدش. جهان برای بیضایی، ساده یا دست‌آویزی برای ساده‌انگاری نیست و پیچیدگی‌اش از آن‌روست که بسیار از آن می‌داند و هرچه بیش‌تر می‌داند، بیش‌تر غرقش می‌شود...

خُب، بس است. این بازخوانی را می‌توان تا ابد و به‌تفصیل ادامه داد و به‌اندازه‌ی کافی

از **شب هزار و یکم** دور شدیم. این هم وسوسه‌ی بیمارگونِ من در نزدیک‌شدن به هر اثر بیضایی‌ست که می‌ترسم (شاید به‌حق) خواننده‌ای باشد که به‌اندازه‌ی کافی او را نشناسد و تأویل‌هایم برایش بی‌معنا جلوه‌کند؛ یا شاید می‌کوشم پیش از نزدیک‌شدن به متن، او را برای خود مرور کنم تا لذتی جز لذتِ غرق در اثرش را نیز تجربه کنم: لذتِ کشفِ این‌که (به‌گمان من آیا) این‌بار همه‌ی توان و شایستگی‌های او به منصه‌ی ظهور رسیده یا نه؛ قله‌ای دیگر را فتح کرده یا نه؛ و دقیق‌تر بگویم (فقط در مقایسه با آثار خودش) اثری بر فرازتر آفریده یا نه؟... و این‌بار خرسندم. **شب هزار و یکم** در من به‌درستی، لحظات یکه‌ی **مرگ یزدگرد** و **کارنامه‌ی بُندار بیدخش** را زنده می‌کند و به‌لحاظ تودرتویی و پُر و پیمانی حتی به‌گمانم از آن‌دو فراتر می‌رود.

• اجرای «شب هزار و یکم»/ ۱، ۱۳۸۲

قدم بعدی: **شب هزار و یکم** درباره‌ی چیست و چگونه نمایشی‌ست؟ **شب هزار و یکم** نمایشی سه قسمتی (چونان سه نمایشِ جدا ولی در پیوند با یکدیگر) با زمان‌های تقریبیِ (به‌ترتیب) پنجاه، شصت و چهل دقیقه است. هر نمایش سه بازیگر دارد: یک مرد و دو زن، که هر یک به‌تناسبِ متن و در دایره‌ی «بازی در بازی»های متعدد، چند نقش بازی می‌کنند و همین «دو زن ـ همچون دو نیمه‌ی مکمّل ـ و یک مرد»، اصلاً یکی از پیوندان‌های محکمِ روایی و حتی اجراییِ صحنه‌ها و کلّ نمایش می‌شود. نمایشِ اول، بازسازیِ شب

هزار و یکمِ پادشاهیِ ضحّاک است، که پیش‌تر برادرِ مادرِ خود ـ جمشید شاه ـ را به دو نیم کرده، با مادرِ خود همبستر شده و دو دخترِ جم ـ شهرناز و ارنواز ـ را به همسریِ خود درآورده است. اینک هزار شب است که شهرناز و ارنواز برای ضحاک قصه ساز می‌کنند تا به خواب رَوَد و همگان از ظلمِ او تا حدّی در امان باشند. کلّ این ماجرا به‌گمان بیضایی، بنیادِ اثرِ نابودشده‌ی پارسی، **هزار افسان**، است که بعداً به‌عربی ترجمه شده و در بازگشت به این سرزمین (با تغییرات بسیار) نام **هزار و یک شب** گرفته است. نمایشِ دوم پس از پیروزیِ اسلام بر ایران می‌گذرد. اعراب به پورفرّخان، دستور ترجمه‌ی **هزار افسان** به‌عربی را داده‌اند و چون از داستان‌های آن آگاه شده‌اند، مترجم را به بند کشیده‌اند و درحالِ کشتن اویند که خورزادِ نیکرخ و ماهک، همسر و خواهرِ پورفرّخان با نسخه‌ی اصلِ **هزار افسان** و به‌نیرنگ اعراب از راه می‌رسند تا مگر او را بیابند، غافل از این‌که این واپسین نسخه نیز از میان می‌رود و حضورِ آن‌ها فقط بهانه‌ای می‌شود تا با یاریِ نگهبانی زجرکشیده، ماجرای استنطاق از پورفرّخان و زجر و هلاکِ او را بازسازی کنند. نمایشِ سوم به روزگار ما نزدیک‌تر است (حدود صد سال پیش) که نخستین نسخه‌ی باز برگردان به‌فارسیِ **هزار و یک شب** در ایران منتشر شده و زنی روشنک‌نام در خفا آن را خوانده (و بر داستان‌های آن و احتمالاً بر توانِ زنان در اداره‌ی مردان، آگاه شده) است. این‌بار نیز نمایش، ماجرای بازسازیِ مرگِ ظاهریِ روشنک به‌کمک خواهرش رُخسان است تا از این‌راه، مرد رازهای خود را برملا کند و از این برملایی، روشنک نیز امکان افشای رازِ خود را بیابد ... که می‌یابد و می‌گوید و شگفت که نتیجه، امیدوارانه است: مرد، شمشیر فرو می‌نهد و از همسرش تقاضای سواد و خرد می‌کند.

از حرف‌های تکراری و کلّی، همچون زبانِ متفاوتِ سه نمایش (طبعاً)، صحنه‌پردازیِ موجز و درعین‌حال کاربردیِ بیضایی (مثل همیشه)، اشاره‌های نمادینِ او به جامعه‌ی معاصر (مطمئناً) ... به‌سرعت بگذریم و واردِ نمایشِ نخست شویم: نمایشی حماسی با طنینِ آیین‌های کهن از ایران باستان. ضحّاک از خوابی آشفته می‌پرد و شهرناز و ارنواز می‌کوشند داستان پادشاهیِ نامیمونِ او و چرایی و چگونگیِ همسریِ خود به او را به‌عنوان داستانِ شب هزار و یکمِ حکومتش (واپسین شب پیش از رسیدنِ پهلوانی که اسطوره‌ی خرمی و آبادانی‌ست و بساطِ ضحّاک را درهم می‌پیچد) برایش بازی کنند. کلامِ یکسره پارسی، اما ساده و شیوای بیضایی از همان آغاز خود را نشان می‌دهد:

ضحاک: شمایید شهرناز و ارنواز، یا خوابید که من می‌بینم؟

● اجرای «شب هزار و یکم»/ ۱، ۱۳۸۲

شهرناز: ما خوابِ تو نیستیم ضحاک. تو خوابِ خودی و بی‌خوابی ما!

ضحاک: شما چرا بیدارید؟

ارنواز: ما به خوابی بدخواب شدیم!

... در ادامه، بلافاصله اصلی‌ترین مضمونِ نمایش خود را می‌نمایاند: تقابلِ استبدادِ مردانه با ضعف و آسیب‌پذیریِ زنانه که اما چون با خرد آمیخته است، در واقع معنای اداره‌ی غیرمستقیمِ مرد و مهارسازی و تعدیلِ خشونت و فسادِ او را می‌دهد. به این گفت‌وگو دقت کنید:

ضحاک: مارهای من، سرمستِ بوی خوشِ شما؟ تاکرشمه درکارشان کنید؟ نه، شما به من نزدیک می‌شوید آن‌گاه‌که من بخواهم!

شهرناز: ما تا جایی‌به تو نزدیک می‌شویم‌که از جان سیر نشده باشیم ضحاک. مارهای تو سرکش‌اند!

ضحاک: چه نیک است نامِ ترس! و چه نیک است‌که شما تیراندازی نمی‌دانید یا افکندنِ دشنه از دور!

ارنواز: باکدام دشنه و تیر وکمان ضحاک؟

ضحاک: چه نیک که زنان را تیغ و کمند نمی‌آموزند، وَرنه بر جانِ خود بی‌زنهار می‌شدم! و چه نیک است که هر داستانی در این شبستان ـ میان این شش درِ بسته ـ می‌گذرد، که کسی را به آن راهی نیست ...

که بلافاصله لایه‌ی دیگری از نمایش را نیز نهفته بیان می‌کند؛ پندارِ سربسته‌ماندنِ استبداد در عینِ توانایی هنر ـ داستان و نمایش ـ در انتقال و بازنماییِ آن طیّ قرون و اعصار (تا جایی‌که حتی ما در این زمانه می‌توانیم شاهدِ ماجرایی از ضحاک باشیم که هزاران سال پیش میانِ شش درِ بسته گذشته!). گفت‌وگوی پُرضربِ شهرناز و ارنواز در میانه‌ی تک‌گویی‌های ضحاک، بلافاصله اندیشه‌ی دیگری را از این نمایشِ سه‌نفره آشکار (و در واقع، لایه‌های پیشین را تکمیل) می‌کند؛ این‌که مردان، منفردند و اهلِ تک‌گویی، اما زنان، جمع‌اند و اهلِ گفت‌وگو، که بر اثرِ حیلت‌های جهانِ مردانه متفرق شده‌اند (حضورِ دوگانه‌ی شهرناز و ارنواز از این دیدگاه می‌تواند زاده‌ی تمثیلِ زیبای به دو نیم کردنِ جمشید در درخت هم باشد). دمی نمی‌گذرد که اندیشه‌ای دیگر می‌گذرد؛ در زمانه‌ی استبداد، ماندن و دست بر دست گذاشتن یا کوشش برای کاستن از آن با داستان‌ساختن و به جادوی هنر؟

ارنواز: [به‌جای مغ]... ننگ نیست دخترانِ جم در بسترِ ضحاک و همبالینِ وی؟

شهرناز: به‌جانِ خودم ننگ است ـ آری ـ و ننگین‌تر این‌که پنهان شویم و بنگریم که هر روز، مغزِ دو برنا بیرون می‌کشند و بر مارهای او خورش می‌کنند تا مگر دردِ خود بخواباند؛ دردِ کینه‌ها که در سر دارد!

و بدین‌سان، درامِ نمایش شکل می‌گیرد: این‌که همسریِ شهرناز و ارنواز به ضحاک و کلّ ماجرای سرگرم‌کردنِ او طی هزار و یک شب می‌تواند تدبیرِ خودِ آنان باشد برای کاستن از استبداد و خشونتِ او تا گاهِ دادگری. به‌این ترتیب، جانمایه‌ی نمایش اولِ **شب هزار و یکم** بر دیالکتیکِ بی‌مانندِ اصرارِ شهرناز بر همسریِ ضحاک در مقابلِ بُهت و انکارِ مِهمُغان (با بازی در بازیِ ارنواز) و پیشِ چشمان ـ و گاه با تک‌گویی‌های ـ ضحاک استوار است تا به‌تدریج ما را نسبت به مضمونِ مرکزیِ اثر متقاعد کند؛ و از یاد نبریم که در لایه‌ای پنهان‌تر، بیضایی نیز خود درحال ادامه‌ی همین بازی در بازی در جهانِ واقع است؛ این‌که به‌رغم همه‌ی محدودیت‌ها و شرایطِ کاریِ طاقت‌فرسا، کار کند و پیامش را برساند. نمایش از فکرهای جنبیِ جذاب نیز مملو است؛ از جمله این فکرِ قدیمی (در آثار بیضایی به‌ویژه نمایشنامه‌های تمثیلیِ آغازینش) که مارهای ضحاک زاده‌ی تبهکاری‌های اویند (دیوها را انسان‌ها به وجود می‌آورند تا اعمالِ بد خود را به آن‌ها نسبت دهند) و بدین‌سان، تصویرِ

دو مار با ضحاک در میان‌شان به‌درستی پرچمِ منقوش به اژدهای سه سر در بارگاهِ ضحاک را معنا می‌کند. پیش می‌رویم و می‌بینیم که تدبیر و ظرافتِ زنانه همچنان ادامه دارد؛ شهرناز و ارنواز با خوالیگران ـ خورش‌پزانِ ضحاک ـ نیز همداستان می‌شوند که هر شب دارویی در خوراکِ وی کنند تا به خواب فرو رود و دو جوان برنا از مرگ برهند. پیش‌تر از پایانِ امیدوارانه‌ی نمایش گفتم. حال می‌خواهم اضافه کنم این تنها پایانِ نمایش نیست که چنین است. چون دقت کنیم هر سه نمایش در بطنِ خود، جادوی امیدواری و سبکبالی می‌پرورند. فقط برای لحظه‌ای تجسم کنید آن‌همه خون‌دل که طیِ سالیان خورده‌ایم و خورده‌اند برای بی‌پناهی و هلاکِ جوانانِ این سرزمین که می‌پنداشتیم خوراکِ مارهای ضحاک شده‌اند، به‌تدبیرِ شهرناز و ارنواز صورت نگرفته باشد و این تنها افسانه‌ای باشد ساخته‌ی مردان، برای آن‌که خود را از کیاست نیندازند و استبدادِ خود را دوچندان بنمایانند. این به‌راستی فرخنده نیست؟

از بازی در بازی گفتم که هم تمهیدی آشنا در آثار بیضایی‌ست و هم در هر اثر، کارکردی متفاوت می‌یابد. از جمله در این نمایش، دو کارکردِ استثنایی و جذاب دارد؛ تقریبا تمام بازیگران هنگامِ بازی در بازی لحظاتی به خود می‌آیند و از شدت یادآوریِ ظلمی که بر آن‌ها رفته بی‌تاب می‌شوند... و دوباره به بازی در بازی برمی‌گردند که این نخستین کارکردِ مدّنظرم است (به‌عبارت دیگر، هم شدتِ ظلم را نمایش می‌دهند که آن‌ها را در لحظاتی از بازی جدا می‌کند و هم آن را برای ماکاهش می‌دهند که خوشبختانه فقط ناظرِ روایتِ این ظلم هستیم)؛ و دیگر آن‌که این بازی در بازی ـ به‌قصد افشای داستان‌های نهان گذشته ـ دقیقا پیش چشم‌های کسی (ضحاک) درحال رخ دادن است که عامل اصلی فتنه‌ها و دلیلِ رازپوشی تا حال بوده و پس اینک چگونه است که او نیز شنیدن و دیدنِ استبدادِ خود را تاب می‌آورد؟ به‌این‌سان، نمایش، بنیانِ فاصله‌گذاریِ بسیار عمیق و تازه‌ای را می‌نهد که بارها از فاصله‌گذاری‌های مرسوم شرقی و غربی ـ از تعزیه تا برشت ـ پیچیده‌تر است و در نتیجه مفهومِ ژرف‌تری از زیباشناسیِ فاصله‌گذاری را نیز به ذهن متبادر می‌کند؛ این‌که فاصله‌گذاری به‌معنای وقفه‌های هر از گاه در بازسازیِ هنری و بازگشت به واقعیت در لحظاتی چند، اولاً مرزی نمی‌شناسد و جزئی گهگاه آشکار شده از طبیعتِ هر بازسازیِ هنری (گیرم در زمانی غافلگیرکننده یعنی حینِ اجرای اثر) است؛ و ثانیاً وظیفه‌اش تنها هشدار به تماشاگران و بیدار ساختنِ آن‌ها نسبت به استعاره‌های احتمالیِ نمایش در روزگارِ معاصر نیست، بل از آن افزون‌تر می‌تواند هشدار و بیدارباش به بازیگران (شخصیت‌های

نمایش) در زمانِ وقوع ماجرا نیز باشد... یا به‌عبارت دقیق‌تر، اصلاً از این هشدار اولیه ـ در متن ـ آغاز می‌شود تا به هشدارِ دومین ـ نسبت به تماشاگران ـ برسد؛ و بالاخره در لایه‌ای افزون‌تر (بازیِ شهرناز و ارنواز پیش چشمانِ ضحاک به‌عنوان تماشاگر نمایش آنان) نشانگرِ کارکردِ دیرینه و استثناییِ هنر در بالا بردن ظرفیتِ پذیرشِ رازهای نهانِ آدمی از طریق سرگرم‌سازی و برانگیختنِ حس کنجکاویِ او برای دانستنِ نتیجه‌ی درام پیش چشمانش (حتّی اگر ماجرای زندگی خودش باشد!) نیز هست. و تازه این بازی در بازیِ واپسین ـ در شب هزار و یکمِ حکومت ضحاک ـ معنایی دیگر (تقریباً مشابه بازی در بازی‌های **مرگ یزدگرد** برای کشتنِ زمان و رهانیدنِ جان) نیز دارد؛ شهرناز و ارنواز هزار شب است که این بازی‌ها را درمی‌آورند تا بُرنایان از مرگ برهند، پس اینک بازیِ کلّ حکومت ضحاک درشب هزار و یکم، طلیعه‌دارِ پایانِ تیرگی و «از راه رسیدنِ پهلوانی که بساطِ او را برخواهد چید» نیز هست.

هنوز ماجرای ضحاک تمام نشده. خردِ زنانه همچنان ادامه دارد و هنوز «پهلوان» از راه نرسیده؛ ضحاک با دانستنِ این رازها دم به دم خشمگین‌تر می‌شود و رجزِ نابودیِ شهرناز و ارنواز و مِهمُغان و خوالگیر می‌خواند... که تدبیری دیگر به‌کار می‌آید: بدگمان کردنِ او ـ به‌راستی یا به‌زیرکی؟ ـ به مارهایش (پاره‌های تنش و دو نیمه‌ی وجودش که این نیز همچنان ادامه‌دهنده‌ی تمثیلِ دو پارگیِ درخت و جمشید و دخترانش است):

شهرناز: تو خواب بودی ضحاک و مارهای تو چشم‌چرانیِ من می‌کردند، یا پیکرِ پاکِ خواهرم! تا آن‌جاکه دور نبود زهر بر تو بریزند ضحاک، تا از تو رها شوند!

و دیالکتیکی دیگر برای اثباتِ خیانتِ مارانِ که می‌انجامد به:

ضحاک:... آیا مارهایم از من فرمان نمی‌برند؟

شهرناز: پنداشتی این تو نبودی که فرمانِ ایشان می‌بردی؟

ضحاک: هاه، اگر مارانم فرمانِ من نمی‌برند، تیغم هنوز به فرمان است!

شهرناز: نزن، که اگر فرود آوری پشیمانی‌ات سودی نکند و بر تو همان رود که بر کوپالِ هند رفت!

... و داستانی دیگر برای بازی در بازی؛ «داستانِ کوپالِ شَنگَل» که شاهین می‌پروراند و چون به زنِ خود بدگمان می‌شود و او را می‌کُشد، شاهین‌ها قفس می‌شکنند و او را می‌دَرَند، درحالی‌که آشکار می‌شود پیرزنِ پلاسینه‌پوشی که زن به او مهربانی کرده بود، پریِ اوست که از راه می‌رسد و او را جانِ دوباره می‌دهد. خُب، این دیگر بی‌همتاست که

می‌بینیم ماجرای خردِ زنانه و کاستن از خشونتِ مردانه و پندارِ غلطِ مردان نسبت به دست‌پرورده‌های‌شان و یک عمر تظاهرِ دست‌پرورده‌ها به ولی‌نعمت‌ها و بدگمانیِ مردان به زنان و مهربانی و تحملِ زنان و فکرِ زنده‌شدنِ دوباره در روزِ داوری ... همه و همه، داستانی و ریشه‌ای دیرین‌تر ـ و همچنان شرقی ـ نیز دارد (و شگفتا که آن نیز بینِ دو زن و یک مرد رخ می‌دهد) و پس چه بسا **هزار افسان** نیز پیش از ایران و ایرانیان رخ داده و چه بسا تا ابد در جاها و گاه‌های دیگر تکرار شود؛ که می‌شود و یک رویکردِ مهمِ **شب هزار و یکم** در تکثیرِ این فکر به سه نمایش در سه زمان و مکان، اشاره به همین تداوم است؛ تداوم و پیوندِ خرد و هنر برای از بین بردن یا کمرنگ‌کردن شر. گفتم «خرد» و «هنر» (یکی میراثِ خدادادِ آدمی و دیگری توانِ استفاده‌ی مفید از آن) و یادم آمد که در هر سه نمایش **شب هزار و یکم**، دو دختر پیش رو ـ نه یک روح در دو بدن، که ـ از این دیدگاه، مکمّل هم‌اند؛ چون دقت کنیم، یکی (شهرناز، نیکرخ، روشنک) همواره چون الاهه‌ی خرد است که بیش‌تر می‌داند و می‌گوید و دیگری (ارنواز، ماهک، رُخسان) همواره چون الاهه‌ی هنر که نقش درمی‌آورد و بازی در بازی‌ها را پیش می‌کشد.

● روی جلد نمایشنامه «شب هزار و یکم»

یادآوریِ داستانِ کوپالِ هند بر ضحاک نیز ـ چون ما ـ تأثیرِ خود را می‌نهد و شمشیرش را می‌اندازد. با این همه، درام (بازیِ واقعیت و دروغ، یا خشونت و آزادی، یا سکوت و هنر) ادامه دارد؛ ضحاک دو پسرش را می‌خواهد و شهرناز و ارنواز وانمود می‌کنند (یا واقعاً کرده‌اند؟) که اولاً آن دو پسر، فرزندانِ مارهای او بوده‌اند نه خودِ او، و ثانیاً در همین شبِ واپسین، مغزِ سرِ همین دو پسر، خوراکِ مارها شده:

ضحاک: کدام منم و کدامین مارهای من؟ کدامین راست است و کدام افسانه؟ آه ضحاک،

تو خامِ این زنان شدی، که اگر اهرمن یارِ من است، پس او نیز خامِ ایشان است!

(چه ستایشی از هنر بالاتر از این‌که حتّی می‌تواند اهرمن را خام کند؟)... و در ادامه، اوج یافتنِ کشمکش را ببینیم:

ارنواز: هزار و یک برنا گریختند، آن‌گاه که ما تو را در خواب می‌کردیم و مارهای تو را بیدار، و اکنون تو در چنبره‌ی شهربندِ این هزار و یک تنی، که به کین‌خواهیِ کشتگانِ خود می‌آیند!...

شهرناز: از این دریچه‌ها بنگر ضحاک. بیرون هزار و یک آتش است. هزار و یک مردِ مردانه، که تیغ آهخته می‌رسند. آیا هنگام نیست که مارهای تو نیش بر خویش زنند؛ یا شاید پیش از آن، بر تو؟

... و همچنان این فکرِ دیرینه‌ی آثار بیضایی (و تاریخ بشری) که هرکس تاوانِ اعمالِ خود را پس می‌دهد و پهلوانِ روز داوری کسی نیست جز جمع پاکانی که هزار روز یا هزار سال یا... تاب می‌آورند و بر هم جمع می‌شوند تا «تبه شاهی بگذرد و شامیران از میان برخیزد». واپسین گفتارهای شهرناز و ارنواز، طنینِ آغازِ آفرینش را دارد (**شهرناز:** در خوابِ خدایی خویش پهلوانی پروریدم دادگر. / **ارنواز:** بلی آبدست و بادسوار! / **شهرناز:** خاک‌نَوَرد و آتش‌گذار! / **ارنواز:** پهلوانی که مادرش گاوی بود! / **شهرناز:** که می‌آید به آبادیِ چشمه‌ها و درخت!) و واپسین گفتارِ ضحاک، گونه‌ای دلگرمی ذلت‌بار از این است که «نامِ شما زدوده خواهد شد ... شما را جز سرزنش نمی‌رسد بدین‌که همسرانِ من بودید! در داستان‌ها که از این پیکار می‌کنند، سخنی از شما نخواهد رفت ...» و شهرناز نیز تایید می‌کند: «من این برای نام نکردم ضحاک؛ خواهرم ارنواز نیز. ما دخترانِ جمشیدیم؛ جهان به داد می‌گستریم و خود ارّه می‌شویم!»، گرچه دست‌کم به یاری همین نمایش می‌دانیم و می‌بینیم که نامِ آن‌ها ماندگار است.

پرده‌ی بارگاه استبدادِ ضحاک که طیفِ رنگ‌های خشن و سردِ سیمین و زرین در آن نمودِ چشمگیری داشت، بسته می‌شود و پرده‌ی بارگاهی دیگر، این‌بار با تفوّقِ رنگ‌های سرخ و سیاه و سبز (گویی یکی از تعزیه‌های اولیا و اشقیا) باز می‌شود. دورانِ پس از پیروزیِ اعراب بر ایران است، سوختنِ تمدنی کهن (که اگر ضحاک داشت، **هزار افسان** نیز داشت و این پیروزی گرچه ضحاکیان را از میان برداشت، **هزار افسان‌ها** را نیز نابودکرد یا تغییر داد و به نامِ خودکرد و با ماهیتی دگرگون پس فرستاد) و دورانِ تغییرِ واژه‌ها؛ پس نخستین بارقه‌های نمایش ـ با ظرافت ـ از همین دگرگونی می‌گویند:

ماهک: این پیامی‌ست از پورِ فرّخان.

شریف: که به‌ترجمه اسمش ابن‌میمون کردند.

ماهک: پسرِ مزدکِ دبیر.

شریف: که ابن جرجیس‌الکاتب ترجمه شد.

ماهک: به همسرِ دلبندم خورزاد.

شریف: بنت‌الشمس بخوانید.

ماهک: در شگفتم که تو را به نامِ پدری خوانده.

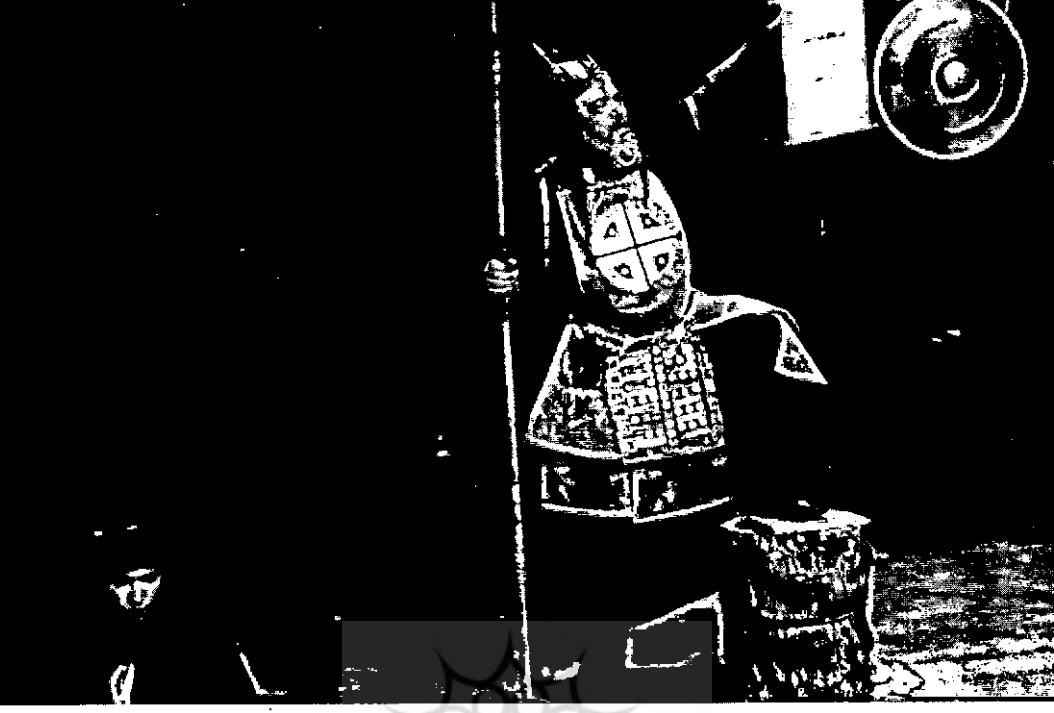
خورزاد: برادرش به من می‌گفت نیکرخ.

شریف: وجیهه بگویید.

ماهک: آه، و خواهرِ تنی‌ام ماهک.

شریف: به هلال‌القمر تصحیح کنید...

و لازم به توضیح نیست که این تغییر به‌زیبایی کلّ نمایشِ دوم را درمی‌نَوَردد و در برابرِ کلامِ یکسره پارسیِ نمایشِ نخست، معجونی از کلامِ پارسی و عربی، اعم از پارسیِ تغییریافته یا عربیِ اصیل را عرضه می‌دارد. نکته‌ای دیگر نیز در واگویی گفت‌وگوها و اساساً کُنش‌ها و بازی‌های این بخش نمایان است. بعداً از فرهنگِ مستقلِ هر نمایش خواهم گفت، اما این‌جا همین‌قدر بگویم که در برابرِ کلام و رفتار و منشِ ساده و خام و بدویِ نمایشِ نخست (از جانبِ هر که و با هر میزان نگاهِ مثبت یا منفی)، این‌بار کلام و رفتار و منشِ جاری در نمایش ـ به‌خصوص از جانب شریفِ بغداد که اصیل‌ترین عنصرِ عربیِ نمایش است ـ سرشار از کنایه و استعاره و دو پهلوگویی‌ست. گویی ریشه‌ی این فرهنگِ مذمومِ معاصر (که برخی به آن «شاعرانگی» می‌گویند) به همان زمانی می‌رسد که قرار است با پنهان‌کاری و پنهان‌گفتاری، ریشه‌های اصیلِ تمدنِ پیشین ما را دگرگون جلوه دهند. از همین‌رو، تردید و ناباوری در کلام و رفتارِ شریف موج می‌زند: «محاسب شماره‌کرد؛ قصه‌ها هزار نبود!» یا «کاتبان جملگی متلذّذ و طالب، و اصل می‌جویند جهتِ مقابله‌ی معنا و تحقیق در صحّتِ کلام!» یا «اهل دارالکتاب در این وجیزه‌ی طویله تورّقی کردند و حجّتِ مایند ـ آری ـ ما به قولِ آنان مبتظهریم که از الفِ اول تا تاء تمّت در آن اشکال‌ها دیدند!»... که بی‌شباهت به بسیاری از تردیدها و بی‌اعتمادی‌های معاصر، به‌ویژه از سوی حکومت‌ها نسبت به هنرمندان نیست. اما درعین‌حال می‌بینیم که همین حکومت، یکی از جملاتِ قصارِ حکومتِ پیشین در وصفِ دو بنیادِ مکتوبش را تغییر شکل می‌دهد و به نامِ خود



● اجرای «شب هزار و یکم» / ۲ ، ۱۳۸۲

می‌کند؛ «دانا را دو نامه بس؛ اَوِستاک که نامه‌ی آسمان است و هزار افسان که نامه‌ای‌ست از زمین» می‌شود: «از دنیا و آخرت، خلیفه‌الله را دو کتاب کافی‌ست؛ **قرآن** که کتابِ لاهوت است بر تاق و تاقچه؛ و **الف لیله و لیله** که کتاب ناسوت است زیرِ متکّا و کنارِ دست... » و چقدر ظرافت در بیانِ این تغییر و کاهشِ بارِ معنایی آن نهفته است: «خلیفه» خود را جای «دانا» نهاده، «نامه» که وجهِ انتقالی و گفت‌وگویی آن بیش‌تر است جای خود را به «کتاب» داده که بیش‌تر بوی تسلیم می‌دهد و «آسمان» و «زمین» شده «لاهوت» و «ناسوت» که تعبیرِ عملی‌اش هم بلافاصله گفته شده: «تاقچه» و «متکّا»!

بدین‌سان، نیمه‌ی نخستِ نمایشِ دوم ـ چونان مقدمه‌ای بر تعزیه‌ی اصلی ـ بر پرسش و پاسخ بین شریف با خورزاد و ماهک استوار است تا شریف مطمئن شود نسخه‌ای دیگر از **هزار افسان** (به‌عربی «الف قصص») که به‌تدریج می‌شود «الف لیله و لیله» و در بازگشت به ایران، نامِ **هزار و یک شب** می‌گیرد) باقی نمانده و چون اطمینان می‌یابد تنها یک نسخه بوده که آن هم در آتشِ ری سوخته، او هم ـ به‌زیبایی و با تمثیلی وارونه ـ نسخه‌ی دوم را در آب می‌اندازد تا از بین برود: «اکنون می‌شود گفت که این کتاب نبود!» کتابی که پورفرّخان، هزار شب بر سرِ نگاشتنِ آن نهاد... و اینک باز شبِ هزار و یکم.

شریف می‌رود و دو لنگه در سرخ با انبوه کاردها و دشنه‌ها و نیزه‌ها پشت سرش بسته می‌شوند. اینک محبسی به‌مراتب خوفناک‌تر و شکنجه‌ای به‌مراتب سنگین‌تر از ظلم پادشاهی ایران. ورود عجمی (سربازی در بارگاه عرب) که شاهد مجلس استنطاقِ پورفرّخان بوده و گفت‌وشنودها را نوشته، بارِ دیگر بهانه‌ای می‌شود برای یک بازی در بازیِ غریب و استثنایی که تا پایانِ نمایشِ دوم را چون توفانی حزن‌آلود درمی‌نوَردد. بارِ دیگر «نوشتن»، «روایت» و «نمایش»، وسیله‌ای می‌شود برای انتقالِ پیام، نقلِ ظلم‌ها و از این راه، رهانیدنِ خود و دیگران از بازتاب‌های آن. شگفت آن‌که مجلسِ درحالِ آغاز نیز همچون همه‌ی تعزیه‌ها صرفا برای دانستنِ پایان ماجرا (که معمولاً همه می‌دانند) نیست؛ این‌جا هم عجمی در نخستین گفتارِ خود، پایان را ـ که مرگِ پورفرّخان است ـ فاش می‌کند (با واکنش‌هایی زیباکلام از خورزاد ـ «آه مردِ من! پس در این هزار روز، قلم در خونِ خویش می‌زدی؛ یا به مرکّب جامه‌ی بختِ من سیاه می‌کردی!» ـ و ماهک ـ «مُزد ناگرفته برادر، این‌همه را مزد بخشیدی، به نانی که از رنجِ تو می‌خورند!»). پس مجلس برای دانستنِ چیزهایی دیگر است؛ رازهایی که بینابینِ استنطاق از پورفرّخان فاش می‌شود (شاید) و یا روایت‌هایی که هر بار نو می‌کنیم تا سویه‌هایی نو و دیگرگون ازشان ـ هرکه به‌تناسبِ جایگاه و شرایط و زمان و مکان ـ کشف کنیم (**خورزاد**: باید بدانم چگونه تاوانِ دانایی داد! روزی خود را نپرسم که چرا از این‌روز نپرسیدم!) و محتمل‌تر از همه، این‌که حالا در غربتی چنین دهشتناک بر سرِ خورزاد و ماهک چه می‌آید؟ («**ماهک**: آیا باید روسپیِ کوچه‌ها شویم از گرسنگی و پس از آن، سنگسارِ بددهنان؟»... به‌راستی نقد نظام اجتماعی و اخلاقی اعراب از این شیواتر؟). بنا می‌شود خورزاد، محتسب را بازی کند، ماهک، میرعسس را و عجمی، پورفرّخانِ دربند را. واپسین گفتارِ عجمی پیش از بازی، باز طنینی دوگانه دارد: «آیا ندیده‌ای مجلسِ شهادتِ مانی! که مومنان شهادتِ وی درمی‌آورند و وی هر بار بدان زنده می‌شود؟» که هم پاسخی به پرسشِ چراییِ این بازی‌ست و هم طعنی دیگر از ایران باستان به اعراب، که مجالسِ شهادت و تعزیه نیز پیش از آن بوده و اینک فقط جامه و نام عوض کرده است. بازی آغاز می‌شود و خورزاد و ماهک در جامه‌های جلاد و شکنجه‌گرِ پورفرّخان، عربده‌کشان و لگدکوبان، پی در پی پیکرِ او پر خون می‌کنند (با همان ترفندِ «بازی در بازی» که گفتم، که این‌جا می‌شود «بازی در بازی در بازی»، یعنی تأمل‌های هر از گاه و بی‌تابی از بازی‌کردنِ نقشِ ظالم). دیالکتیکِ این بخش بر تقابل بین ریاکاری و صداقت استوار است. جلادان از بدعت‌ها و کفرگویی‌های کتابی می‌گویند که آن را ورق

نزده‌اند و پورفرّخان از خود دفاع می‌کند که آن‌ها خود این ترجمه از او خواسته بودند، که این داستان‌ها به ایران باستان می‌رسد و مربوط به اعراب نیست، که ایراد و اشکالی در ساحتِ دین پدید نمی‌آورد ... («سلطان، خلیفه گیر و شهرزاد، روحِ ملعونِ عجم؛ که به‌تفتین، با این‌همه حکایتِ بعیدِ مستبعد، حواسِ سلطانِ عرب را از تنبیه و تجسس و تعزیر و سیاست و قتال دور می‌کند و از سلطه و حکومت نفور!») خُب، واضح است. اعراب تا پیش از ترجمه، چیزی از **هزار افسان** نمی‌دانسته‌اند و اینک فهمیده‌اند «حکایتِ شهرزادنامی‌ست که به‌یاریِ خواهرش دین‌آزاد، هر شب با جادوی کلام، پادشاه را در خواب می‌کنند تا از کشتنِ دوشیزگان یاد نکند»، به‌عبارت دیگر، زنانی (شایسته‌ی زنده‌به‌گوری نزدِ اعراب) به جادوی خرد و هنر (دو زندیق کفر نزد ایشان)، سلطانی را از عیّاشی و خونریزی (دو پیکار مورد علاقه‌شان) دور می‌کنند. کفر از این بالاتر؟

دیگر شگفتیِ این بخش از نمایش، آن است که در عینِ حفظِ پایه‌های درام داستان بین گفت‌وگوهای پُرتنشِ شخصیت‌ها، «اطلاعات» (از جمله مهم‌ترینش درباره‌ی معانیِ پنهانِ **هزار افسان**) هم می‌دهد و این اطلاعات آن‌قدر خوب در دلِ گفت‌وگوها قرار می‌گیرند که نه شائبه‌ی پیام‌رسانیِ مستقیم را به ذهن متبادر می‌کنند و نه تنشِ فزاینده‌ی اثر را از رمق می‌اندازند.

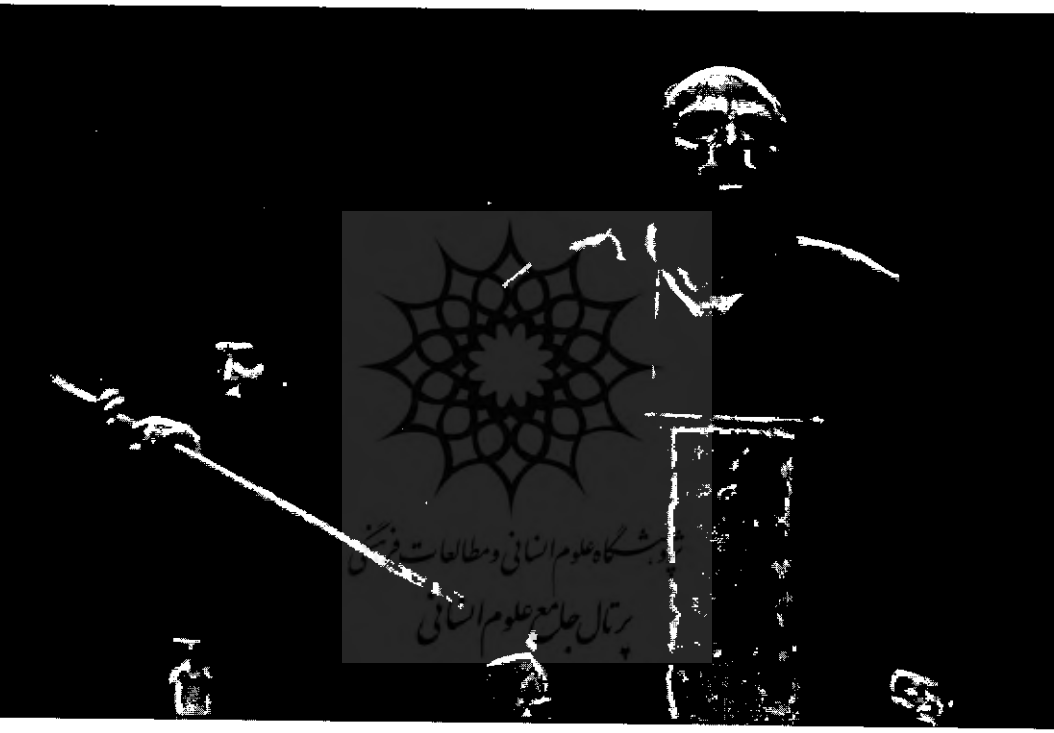
عجمی: تو این شهرزاد کم مگیر، که شنیدم از دانای باستان پدرم مزدکِ بهداد که گفت این نیست مگر صورتی از دخترِ خدا ناهید در زمین، که برای هدایتِ سلطان آمد و دلیلِ وی است بر خرد و عدل! و آیا چنین نیست شهرنازِ جم، که وی را پدر، داورِ جهانِ تاریکی‌ست؟

یا:

عجمی: ... و گفت پدرم که شنیدم از ستاره‌شناس که این نیست مگر داستانِ کهکشانِ افلاک. سلطان، خورشیدگیر؛ و شهرزاد آن ماهِ شب که به‌روز رنگ می‌بازد و خواهرش آن هوای سایه‌وار بر گِردش که هوادارِ وی است؛ و ستارگان، آن‌ها که از سوختن به آتشِ خود باز رهاند و اگر شما این درنیابید هرگز هیچ درنیافتید!

این استدلال، یک شگفتی در شگفتی هم دارد و آن، انکارِ خود (مجدداً توأم با منطق و استدلالی مثال‌زدنی) به‌قصدِ رهانیدنِ جان از شکنجه‌هاست، آن‌جا که پورفرّخان می‌گوید: «اگر در رنجید از آزاده‌زنی و این‌که چرا چنین خِرد آورد و اگر رضایتِ شما این است که شهرزاد انکار کنم، آری می‌کنم اکنون که جانم در گرو است! آری به خدا که اگر زنی این‌همه

داستان گفت، از آن است که دو مرد یاری‌اش کردند! به‌اول آن سلطانِ قتال‌پیشه که وی را به‌فکرِ حکایت‌ساختن انداخت به‌قصد تأخیر افکندن در مرگِ خویش... و در ثانی گردآورنده‌ی این هزار افسان، که این داستان‌ها از همه‌جای هند و روم و عربِ و مصر و زنگ و حبش به هم پیوست، تا سلاطینِ جهان دانند در جهان، اندیشه و خُلق بسیار است و به رای خود اکتفا نکنند.» تا جایی‌که به یاد می‌آورم، یکی از استثنایی‌ترین هنرهای بیضایی از دیرباز، همین پوسته پوسته شکافتنِ هر ماجرا و دیدن (یا حدس) ضدّ آن در دلِ خودش



• اجرای «شب هزار ویکم»/ ۲، ۱۳۸۲

بوده و از همین‌روست که هیچ واقعیتِ مرسومی را نمی‌پذیرد و تازه یک شگفتی در شگفتی در شگفتی هم هست؛ این‌که میرعسس در میانه‌ی انکارِ پورفرّخان، آن‌جاکه او مثالِ سلطانِ قتال‌پیشه و تأخیر افکندن در مرگِ خویش را می‌گوید، یادآوری می‌کند: «هاه! مثل تو - اکنون؟» که فکر می‌کنم بیش از این نیاز به توضیح ندارد.

مجلسِ شکنجه ادامه می‌یابد و اوج می‌گیرد. استنطاق‌کنندگان همچنان با دورویی از

تمایلِ خود به علم می‌گویند و درعین‌حال نمی‌توانند میلِ بنیادین‌ترِ خود به خونریزی و زن‌بارگی را پنهان‌کنند و پورفرّخان فقط خلاصی می‌خواهد و آب (که هم یادآور دستمایه‌ی «تشنگی» در مجالسِ تعزیه است و هم تمثیلِ پیشینِ انداخته‌شدنِ نسخه‌ی دومِ **هزار افسان** در سطلِ آب را معنا می‌کند) و در جمله‌ای کوتاه، کلّ ریاکاری ایشان را برملا می‌کند: «وَه که طبلِ اخلاق می‌زنید و نقاره‌ی ایمان و هر دوان به مسخره می‌گیرید...» و به‌تدریج، ایشان ـ و ما ـ را به این نتیجه‌ی درونیِ اثر می‌رساند که داستانِ ضحاک و خوی ضحاکی، ویژه‌ی یک زمان و مکان نیست و در همان‌حال، خلیفه می‌تواند ضحاکی دیگر باشد و دو شکنجه‌گر، مارهایش که در جانِ مردمان می‌افتند تا مغزِ ایشان بردارند در پرورشِ ستم‌های خو... و بدین‌سان، چون روزگار هر بار درحال تکرار خویش است، چرا روایت‌های آن نباشد؟ که هست و باز فکرِ تداوم و نوجامه‌شدنِ **هزار افسان** تا **هزار و یک شب**... شب **هزار و یکم** به‌صراحت مجسم می‌شود: «هرکس باید سخن گفتن زیر تیغ را بیاموزد»... و «آیا این شهرزاد نیست مگر ملتی که زیر تیغ جلاد، راه نجات می‌جوید؟»... و بالاخره تکرارِ آن فکرِ قدیمی در آثار بیضایی (مثلاً در **حقیقت و مرد دانا**) که ماهیتِ نِی یکی‌ست، اما می‌تواند قلم شود در دستِ کسی و نیزه در دستِ دیگری: «هرکس از تو همان ساخت که خود بود.»

پایانِ قصه‌ی خورزاد و ماهک شگفت است و برابرنهادی بر واکنشِ همه‌ی آزادزنانِ این سرزمین در برابرِ ظلم‌های جهانِ مردانه در طولِ تاریخ. آن‌ها عجمی را به نابودی نمی‌دهند (گزارش را می‌بلعند)، به خلوتِ خلیفه نمی‌روند، بردگیِ رجال را نمی‌پذیرند و همچون اولیا به آغوشِ شهادت می‌روند، آن‌هم نه هریک با تیغِ خود، که چونان گونه‌ای همبستگیِ دیگر، هریک با تیغِ دیگری: «از من جدا مَشو اکنون که شوَم نیست!»، «از من جدا مَشو اکنون که بی‌برادرم!»... «روزی تظلّمِ ما شنیده خواهد شد!»، «روزی از این ستم‌ها یاد می‌کنند!»، «آن‌روز من و تو زنده می‌شویم!»، «آن‌روز نامِ تو شهرزاد است و نامِ من دین‌آزاد!»... و از یاد نمی‌بریم که نامِ بغداد هنوز بَغ‌داد است: «شهرِ خدا که خشت خشتِ آن از تیسفون کشیدند».

پرده بسته می‌شود و چون باز می‌شود، یکباره به روزگارِ معاصر می‌آییم؛ حدودِ یک سده پیش. بوی تهرانِ قدیم اواخر قاجار می‌آید و پسزمینه، پنجدریِ سنّتیِ متقارنی‌ست با کم‌ترین اشیا و ابزار. این‌بار، روشنک و رُخسان، بازیِ مرگِ روشنک را درمی‌آورند و برخلافِ لحنِ ستبر و باستانیِ نمایشِ نخست و لحنِ تعزیت‌بار و دوپهلویِ نمایشِ دوم، با کلامی ساده

ـ نزدیک‌تر به روزگارِ ما ـ و کم و بیش آمیخته با طنز و مطایبه سخن می‌گویند. دیری نمی‌گذرد که در برابرِ قالبِ نقّالانه و حماسیِ نمایشِ اول و قالبِ تعزیه‌گونِ نمایشِ دوم، قالبِ نمایشِ سوم را گونه‌ای مجلسِ تقلید یا روحوضی می‌یابیم و به‌لحاظ مضمونی (ارتباط با **هزار افسان**) نیز اگر نمایشِ اول را واگویه‌ی **هزار افسان** بدانیم، نمایشِ دوم را در پیوند با ماجرای نوشتنِ آن و نمایشِ سوم را در پیوند با خواندنِ آن می‌یابیم و بدین‌سان، زنجیره‌های کامل‌شونده‌ی این سه بخش مدام مستحکم‌تر می‌شوند. گویی هر نمایش ـ در هماهنگی با فرهنگِ زمان و مکان ـ شکلی دیگرگون از یک مفهوم است، به‌هر شکل که با آن ارتباط برقرار کنیم و با هر سبک که اجرا شود... و به‌راستی این سه سبک یاسه آیین که به‌درستی در بازیِ بازیگران و صحنه‌پردازیِ هر نمایش نیز نمود یافته، با روحِ زمان و مکانِ هر بخش پیوندی ناگسستنی دارند؛ داستانِ نخست متعلق به زمانِ پیش از خواندن و نوشتن و تمدنِ مکتوب است، از این‌رو طنینِ نقّالیِ حماسه‌ها را دارد و فرهنگِ متجلّی در رفتارها و کلامِ بازیگران نیز، خشک و بدوی و باستانی‌ست؛ داستانِ دوم متعلق به زمانِ اوجِ نوشتارهای ادبی و علمی و دینی و فلسفیِ ایران و اسلام با همه‌ی رونویسی‌ها و ترجمان‌ها و مغالطه‌های واژگانی و کلامی و دستوری‌ست و از این رو مشحون از رفتارها و سخن‌هایی التقاطی و ترکیبی و ریاکارانه است و داستان سوم متعلق است به زمانِ معاصر، گاهِ خواندن (یا نخواندن!) و بهره‌بردن (یا نبردن!) از میراثِ پشت سر به‌مددِ دانش و سواد و خِردِ جهانِ نو. هم از این‌رو، بازیِ بازیگران (جز تفاوت‌های ماهویِ برخاسته از شخصیتِ متفاوتِ هر فرد، حتّی در هر بخش) به‌طورکلّی در بخشِ نخست بیش‌تر به بازنماییِ آیین‌های باستانیِ ایران‌زمین با همه‌ی خشکی و ستبری و چهرک‌واری مانند است، در بخش دوم کم‌وبیش با گونه‌ای ظرافت و نرمی و احساس (اعم از ترس، عاطفه یا ظلم) همراه می‌شود و در بخش سوم، بیش از همه به رفتارهای معاصر ما (اعم از کنش‌های خردمندانه، کودکانه یا جاهلانه) شباهت دارد و باز در هر یک، شاهدیم که شخصیتِ مرد، رأس جاهل یا ظالمِ مثلث (نماد حکومت‌های مستبد در طول تاریخ) را تشکیل می‌دهد که بیرونی‌ترین بازی را دارد؛ زن الاهه‌ی خِرد، رأسِ کارگردان/ خواهرِ بزرگ‌تر / اداره‌کننده/ مادر راکه درونی‌ترین بازی را دارد؛ و زن الاهه‌ی هنر، رأس بازیگر / خواهرِ کوچک‌تر / آسیب‌پذیر/کودک راکه ساده‌ترین و بی‌پیرایه‌ترین بازی را؛ و باز شاهدیم که این سه‌گانه‌پروری‌ها از پیوندان‌های تکرارشونده بینِ افرادِ یک خانواده تا جوامع و حکومت‌ها و جهان و حتّی کائنات را درمی‌نَوَردند؛ یا به‌عبارت دیگر از همان هسته‌های کوچکِ فردی آغاز می‌شوند تا به کلّ هستی می‌رسند و

اصل و اساس همه‌ی گیتی، همین تعامل سه‌گانه است.

از نمایش سوم دور نشویم. اینک گاهِ پنهان‌داشتنِ سواد و خِردِ زنانه است. هزار شب از ازدواجِ روشنک و این پنهان‌کاری می‌گذرد و او بر آن است تا (باز) در شبِ هزار و یکم و (باز) به‌جادوی نمایش، به این راز پایان دهد، تا همچو مادرش (و مادرِ او و...) نخواهد خود را آتش بزند. جادوی نمایشِ روشنک از چیدنِ آیینِ سوگِ خویش آغاز می‌شود (آیا به‌راستی این داستان زنی نیست که با دستِ خلّاقِ خویش از مرگ به زندگی می‌آید؟) و به‌تدریج به گفت‌وگو با همسر و برخاستن و جامه نو کردن می‌انجامد و گفتم که ـ در این نمایش به‌مقتضای زمان و اندکی هم حتماً به‌خواستِ مؤلفِ اثر در راهِ زمینه‌چینیِ لازم برای رسیدن به نتیجه‌ی دلخواه ـ همه‌ی این کنش‌ها با اندکی طنز و سبکبالی همراه است. نکته‌ی تکان‌دهنده‌ی خِردِ زنانه در این نمایش (همپای زیرکیِ شهرناز و ارنواز در نمایشِ نخست) آن است که می‌فهمیم میرخان ـ شوهرِ روشنک ـ سال‌ها پیش مأمورِ بستنِ مکتب‌خانه‌ی مادرِ او بوده و روشنک از پسِ سوختنِ مادر، (به‌مثابه‌ی گونه‌ای انتقام) عهد کرده همسرِ او شود تا بداند از همان مکتب است! حاضرجوابی‌های رُخسان و مطایبه‌های کلامیِ او بارِ دیگر یادآور نمایش‌های عروسکی و سیاه‌بازی‌های قدیمیِ بیضایی و این فکرِ دیرینه‌ی شخصیت‌های طلحک در روحوضی‌هاست که یکی از راه‌های سخن‌گفتن زیرِ تیغ، آمیختنِ آن با شهد و شکر است؛ و شوخی‌های گفتاریِ روشنک و میرخان، از طنزِ جاری در سوءتفاهم‌های زناشویی و روزمره‌ی همه‌ی زوج‌های معاصرِ آثارِ بیضایی کم ندارد:

رخسان: آه، کمک، مُرده دامنم را چسبیده! [به میرخان] نمی‌خواهی مرا از دستش خلاص کنی؟ یک سکه به مُرده بده مرا وِل کند!

میرخان: دو سکه می‌دهم که تو را با خودش ببرد! وکاش مرا می‌برد جای تو، که با مرگِ همسرم همه‌ی زنان دنیا در نظرم مُرده‌اند.

رخسان: بلانسبتِ خودم!

روشنک: مرگِ مرا قسم بخور که دور و برش نمی‌چرخی!

رخسان: چطور نچرخم وقتی باید در مرگِ تو همدیگر را دلداری بدهیم؟... اگر وِل نکنی خواهر جان، ناچارم دامنم را از پا دربیاورم!

و... به‌ویژه آن‌که این شوخی‌ها اغلب در تقویتِ همان بُن‌مایه‌های نمایش است؛ مثلا: «کِی و کجا دیگر همسری پیدا کنی که هم منشی باشد و هم حسابدار و هم کدبانو و هم معشوقه؟» (نقش زنان در اداره‌کردنِ مردان)؛ یا: «همسرم و بچه‌ای که نمی‌دانم داری یا

• بالا: اجرای دانمارکی «شب هزار و یکم»/ ۳، ۲۰۰۳ ←

• پایین: اجرای «شب هزار و یکم»/ ۳، ۱۳۸۲ ←

نداری. جانکم، اقلاً می‌توانستی **هزار و یک شب** خوانده باشی و به من نگویی!» (دروغگویی مردان برای نیفتادن از کیاست دروغین خود) و...

دیالکتیکِ بی‌مانندِ این نمایش ـ که البته به‌مقتضای حال‌وهوای آن، سبک‌تر و گذراتر است ـ به‌مثابه‌ی آغازگرِ بازی در بازیِ روشنک و رُخسان، این‌بار بر مبنای این دروغ مردانه است که گفته‌اند هر زنی **هزار و یک شب** را بخواند، می‌میرد. پس روشنک هزار شب این داستان‌ها را خوانده به‌انتظارِ مرگ و اینک در شبِ هزار و یکم، چون نمُرده و دروغِ بزرگِ جامعه ـ و شوهرش ـ برایش فاش شده، بازیِ مرگ درمی‌آورد تا از نو زاده شود و شوهرش ـ و همگان ـ را بر افشای این راز آگاه کند. نمایش در واپسین فرازها، واپسین دروغ‌های جمع پیرامونِ **هزار و یک شب** را نیز پاک می‌کند:

میرخان: شاید هم مکرِ زنان؟

روشنک: خِرد تا به زنان برسد نامش مکر می‌شود! نه؟ و مکر تا به مردان برسد نامِ عقل می‌گیرد!

میرخان: قصه‌هایی هم هست درباره‌ی زنان بدکاره!

روشنک: که نتیجه‌ی مردانِ بدکارند!

میرخان: و درباره‌ی غلامان و کنیزان!

روشنک: که هوشیارتر از اربابانِ خودند!

میرخان: و درباره‌ی بردگان!

روشنک: که به آزادی می‌رسند.

میرخان: پس تو همه را خوانده‌ای!...

روشنک: حتی بیش از این؛ من چیزهایی هم نوشته‌ام که دیگران بخوانند.

میرخان: تو نوشته‌ای؟

روشنک: داستان‌هایی را که شهرزاد نگفت!

... که ادامه‌ی منطقیِ همان فکرِ تداومِ این اثر و همه‌ی آثار در طول تاریخ است و طبعاً شامل **شب هزار و یکم** هم می‌شود.

پایان نمایش، امیدوارانه و استثنایی‌ست. مرد شمشیر می‌اندازد و از همسرش تقاضای سواد و خِرد می‌کند و روشنک به پادافرهِ همه‌ی زنانِ تحت ستمِ پیش و پس از خود و با اشاره به فرزندی که در دل دارد (اندیشه) پیروز می‌شود. می‌توان گفت این پایانِ نمایش اول (پهلوانی که از راه می‌رسد و آبادانی می‌آورد) و پایانِ درونی و در بسته‌ی نمایش دوم

(نتیجه‌ی منطقی خون‌هایی که در این راه ریخته شد) نیز هست که درعین حال ـ همچون دو پایانِ دیگر ـ با روح کلّی نمایش مربوط به خود همخوان‌تر است. به‌هرحال، این امیدواری ـ چنان‌که در آغاز گفتم ـ نه در آثار بیضایی غیرمنتظره است و نه ـ چنان‌که در میانه اشاره کردم ـ ناهماهنگ با روح این اثر؛ که هر سه نمایش در بطنِ خود، گونه‌ای انتظار و چالش به‌امیدِ روزگارِ بهتر را می‌پرورند. اما این می‌تواند نتیجه‌ی طبیعیِ بهتر شدنِ روزگارِ نو نسبت به دوران‌های دیرینِ این سرزمین هم باشد که به‌هرحال تخم‌های سواد و فرهنگ و خِرد در آن پاشیده شده و تا حدودِ زیادی از آن استبدادِ کهن و جهلِ مرکّب قرونِ گذشته فاصله گرفته است. اینک دیری‌ست که بسیاری مردان، شمشیرِ ضحاکی انداخته‌اند و طلبِ علم و سواد می‌کنند، هرچند هنوز گهگاه همچون پورفرّخان قلمی آغشته به خونِ خود داشته باشند.

بسیار شنیده‌ام که از تأثیرگذارتر یا خوب‌تر بودنِ نمایشِ دوم می‌گویند. البته من هم غلیانِ احساسات در نمایش دوم را بسیار دوست دارم، اما فراتر از آن، هرسه نمایش برایم زنجیره‌ای یکپارچه‌اند که به‌طور جدا ـ شاید قابل تصور، اما ـ فاقد تأثیرِ فعلی‌اند. نمایش میانی، گوهری‌ست در میانه‌ی دو پوسته‌ی آغازین و انتهایی که روح غمخوارانه‌ی نیمه‌ی اولش در مقایسه با روح حماسی نمایش اول، بدین‌سان به چشم می‌آید و فریادِ تظلمِ نیمه‌ی دومش در مقایسه با روح سبکبال نمایش سوم، بدین‌سان پررنگ می‌شود؛ و ضمناً به‌لحاظ اجرایی اصلاً مکمّل آن دو جزء است، چنان‌که صحنه‌پردازیِ غالب بر نمایش ـ متناسب با روح هر بخش ـ در بخش نخست (همچون نقّالی حماسه‌های کهن)، گرافیکی دایره‌وار دارد؛ در بخش دوم (همخوان با مجالس تعزیه) از میزانسن‌های عمقی و ارتباط بین پیشزمینه و پسزمینه سود می‌برد؛ و در بخش سوم (با الهام از فرهنگِ تصویریِ نگاره‌های قاجار)، تجسّمی خطی و تخت بین اجزاء را به نمایش می‌گذارد؛ در نمایشِ نخست، معمولاً مرد مرکزِ دایره است و زنان برگِردش می‌چرخند؛ در نمایشِ دوم، مرد رأس مثلثی‌ست که دو زن رئوس قاعده‌های آن‌اند و در نمایشِ سوم، مرد در میان و دو زن غالباً در چپ و راستِ اویند. به‌این‌ترتیب، هر بار هر روایت شکلِ اجراییِ خودش را نیز می‌یابد و آن‌گاه، نظاره‌ی هرسه به‌شکل پیوسته است که تأثیری چنین عمیق و ماندگار بر جا می‌نهد و بر قلّه‌ی نمایش، فراتر از همه‌ی مضامین اصلی و فرعی فریاد می‌زند: «خِرد را نمی‌شود کُشت». تماشای **شب هزار و یکم**، خود روایتِ چهارمِ این نمایش و داستانِ ملتی‌ست که تا قصه می‌گوید، زنده است.