سخن نو آر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جلال ستاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از دیرباز و خاصه در این روزگار، با قوّت و تأکید بیشتر، مصرّانه خاطرنشان شده است که بجاست هنرمندان ما براساس داستانها و اسطوره‌ها و شخصیّت‌ها و وقایع تاریخی این زادبوم نمایشنامه و فیلمنامه بنویسند و از میراث فرهنگی الهام پذیرند، اما تا آنجاکه می‌دانم، کمتر کسی گفته است که درام‌نویسان، چگونه باید و می‌توانند چنین کنند، چون آنچه مورد آرزوست، کاری خُرد نیست، گرچه بعضی ممکن است با خام دستی آنرا سرسری و دست کم بگیرند، بلکه کاری سترگ و دشوار است و از دستِ هر کس هم ساخته نیست، خاصه که نمونه‌های موفق چنین تجربه‌ای در ایران انگشت شمارند و بنابراین ناگزیر باید از نمونه‌های فرنگیِ در خور اعتنا و آموزنده، مثال آورد که آنهم غالباً به سبب ناآشنایی ما با آنها در ایران و نبود امکان و یا دشواری شناخت‌شان، اینک، چندان گره‌گشا نیست.

در اینجا و از هم اکنون باید خاطرنشان کنم که قصد از این بحث که بیشتر نگاهی به آینده دارد، تشویق به درام‌نویسی تنها براساس مضامین کهن ملّی (که گاه با تفاخر و تعصّب نیز همراه می‌شود) نیست. ذهن خلاّق اگر بتواند از هر جاکه بخواهد توشه و مایه می‌گیرد (میراث فرهنگی یا «وقایع اتفاقیه»،) گاه از سرچشمه می‌نوشد و زمانی از روز بازار زمانه تأثیر می‌پذیرد. بیگمان کند و کاو در گذشته اگر عالمانه و از

سر بصیرت صورت گیرد، بسی سودمند و مایهٔ پشتگرمی و خودآگاهی است و در محاسنش هیچ شکی نیست و نمونه‌های درخشانی از این دست نیز در زمینهٔ علم و ادب و هنر ایران، سراغ داریم، اما تنها با بازگشت به این سرچشمه، بی‌هیچ ابتکار و نوجوئی و خلاقیّت، نمی‌توان هنری فراخور حال و روز مردم زمانه آفرید. باید دید فرزندِ اهل بامال پدر چه می‌کند که به گفتهٔ ناصرخسرو:

فرزند هنرهای خویشتن شو تا همچو تو کسرا پسر نباشد
وانگه که هنر یافتی بشاید گر جز هنرت خود پدر نباشد

بنابراین به گزاف نمی‌توان دعوی کرد که:

نوبت کهنه فروشان گذشت نوفرونشانیم و این بازار ماست!

بیگمان آرزوی هر ایران دوست فرهیخته‌ای اینست که درام‌نویس امروزین با آگاهی از میراث فرهنگی ارزنده و دوام‌پذیر سرزمینش، گنجور هنر دستاورد خود باشد که:

فرزند گوهری را عزّ از نسب نباشد عیسی عزیز نفس است ارچه پدر ندارد

و مثلاً" اگرهم این دعوی را درست بدانیم که «نبض تراژدی در اوستا می‌زند»[1] ناگفته پیداست که نمی‌توان پاره‌ای از کتاب اوستا را کمابیش به همان گونه که هست، با اندک تغییری در ساختار، به عنوان «تراژدی» ، نمایش داد. تراژدی‌نویسی، غیر از نقلِ مضمونی فرضاً" تراژیک از صفحهٔ کتاب به صحنهٔ نمایش است و بدبختانه، از سر سهل‌انگاری، گاه این دو معنی با هم خلط می‌شود، همانگونه که آئین غیر از تئاتر است.

حال که از آئین یاد شد، به مناسبت یادآور می‌شوم که هرآئینی در جهان، نمایشی است: مثلاً" آداب و مراسم کیش شمنی و جادوگری و سماع و آئین اقامهٔ نماز

۱- مقالهٔ آی محمد آی محمدی، **کیهان هوایی**، اول تیر ۱۳۷۳ و ۵ مرداد ۱۳۷۳ .

جماعت کاتولیک مذهبان در کلیسا و آئین برگزاری جشن نوروز و چهارشنبه سوری و زار.[۱] همهٔ این مراسم به تئاتر یا نمایش شباهت دارند، چون کسانی که کارآشنایند، همچون بازیگران حرفه‌ای، آن مراسم را در حضور جمعی برپا می‌دارند که از آنچه می‌بینند و بدان اقتدا می‌کنند، منقلب می‌شوند. اما البته آن مراسم را با تئاتر نباید خلط کرد، چنانکه گاه وجود آئین در فرهنگی را به مسامحه دالّ بر وجود تئاتر در همان فرهنگ گرفته‌اند. هیچ فرهنگ و کیشی، بی‌آئین نیست، اما درام که آفریدهٔ ذهن هنرمند است، و نشان از فردیّت خلاق دارد غیر از آئین است که بنیانگذارش همیشه شناخته نیست و همواره به صورتی یکسان و جمعی تکرار می‌شود و حسن تأثیرش، سوای ایمان، از همین یکنواختی کیمیاکار ناشی است. از آئین می‌توان برای خلق درام و تئاتر بهره گرفت، و مهمتر از این، صاحب‌نظران بسیار بر این باورند که تئاتر یا درام از آئین‌های مذهبی تراویده است، اما تحویل درام یا تئاتر به آئین، خطا و وارونه کردن قضایاست.

۱- «قداست تنها به روال داستان محدود نمی‌شود، بلکه در تراز بازی (ludisme) نیز به صورتی محسوس و تصویری، نمودار می‌گردد، و به بیانی دیگر، کارگردانی و تئاتری می‌شود... به گفتهٔ هوئیز ینگا (J. Huizinga): مقولهٔ قدسی، درو منون (dromenon) است، یعنی چیزیست در حال شدن و در شرف وقوع، و آنچه می‌شود (به نمایش درمی‌آید)، یک دراما (drama) است، یعنی چیزی از مقولهٔ کار و عمل که ممکن است شکلی نمایشی داشته باشد ... این عمل، تقلید از واقعه‌ای کیهانی است اما نه فقط برای نمایش آن واقعه، بلکه به قصد همذات شدن با آن و بنابراین کنش آن عمل، فقط تقلید محض نیست، بلکه مشارکت و بهره‌مندی است». به عبارتی ساده‌تر عمل قدسی، هم نوعی بازی است. (ludus sacer) و هم آئین.

J. Huizinga, **Homo Ludens,** Gallimard, 1951, P.37.

به نقل از:

Jean - Jacques Wunenburger, Le sacré, P. U. F. 1981, P. 33 - 4 .

در گذشته، چندبار آئین زار را بعینه در تماشاخانه‌ای نمایش دادند و تماشاگرانی که از آن آئین آگاهی نداشتند، به شگفت آمدند و پنداشتند که تئاتری بومی که امیدبخش است و آینده‌ای درخشان دارد، پدید آمده است، اما البته چنین نبود. در سالهای اخیر، شاهد نمایشی ملهم از زار بودم که در آن، بابازار و مامازار، زارگرفته‌ای را که براثر منفجر شدن فاجعه‌آمیز هواپیمای مسافربر ایرانی با توپ ناو آمریکایی شناور در خلیج فارس، بیمار شده بود، درمان کردند. نمی‌دانم که چنین امری واقعیت داشته است یا زائیدهٔ فکر نمایشنامه‌نویس بوده است، اما به هر حال نمایش دوم از «نمایش» اول دراماتیک‌تر بود.

تعزیه، نمایشی آئینی است و از قرن گذشته تاکنون، محقّقانی برجسته، نخست خارجی و سپس ایرانی، دربارهٔ تعزیه از جهات مختلف پژوهش کرده‌اند، از جمله خوتسکو، کنت دو گوبینو، پیتر چلکوفسکی، ژان کالمار، بهرام بیضایی، پرویز ممنون، عنایت‌ا... شهیدی، فرخ غفاری و صادق همایونی و ... علاوه بر این شمار مقالاتی که در همین زمینه در سالهای اخیر در روزنامه‌ها و مجلات به چاپ رسیده‌اند و بعضی از آنها، در حدّ انشاءنویسی و شعاربافی و غازه‌بندی و اغراق‌گویی و قلمزنی به سبک مصنوع و پرتکلّف و تکرار مکرّر است، کم نیست. اما درام‌هایی که با الهام از سبک تعزیه‌گردانی و شبیه‌سازی، ساخته شده‌اند، بسیار اندک است. در باب حسن و فایده و حتی لزوم الگو قرار دادن تعزیه برای خلق درامی امروزین، سخن بسیار شنیده‌ایم، ولی کارهایی موفق از این دست به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسند، چون چنین کاری، آسان نیست و توفیق در این راه علاوه بر شناخت و آگاهی، قریحه و ذوق هنری می‌خواهد که برخلاف عقل سلیم، به اعتقاد دکارت، به همه داده نشده است. یک نمونهٔ شاخص در این زمینه، به گمان من، کاری است از دوستم محمود عزیزی، هنگامی که هنر تئاتر را به جدّ می‌گرفت. محمود عزیزی که موضوع ساله‌اش (در ۱۹۸۰): نقاط مشترک میان تعزیه‌گردانی و نمایش تراژدی

یونانی است و در آن رساله کوشیده است تا در پرتو قیاس دراماتورژی ارسطویی با دراماتورژی حماسی برشت، از تعزیه استنباطی نو عرضه بدارد.[۱] منظورم، نمایش مسلم بن عقیل است که متأسفانه مدت زمانی کوتاه بر صحنه ماند. تجربهٔ محمود عزیزی که بنا به گفته‌اش می‌خواست «توانایی و قابلیّت تحول‌پذیری این گونه نمایش» را به محک تجربه بیازماید[۲]، شایان اعتنا و ارزشمند بود، چون نوعی نمایش آئینی را که ریشه‌های عمیق فرهنگی و ایمانی و عاطفی دارد و شیوه‌های اجرا و نمایش‌اش از هر لحاظ: سبک بازی، شیوهٔ گفتار، نوع موسیقی و اشارات، همه آئینی، یعنی شناخته و کمابیش ثابت‌اند، به اسلوبی نو نمایش می‌داد، البته با این دلمشغولی که جوهر نمایش آئینی، محفوظ و دست نخورده بماند و به تماشاگر نیز القاء و ابلاغ شود.[۳]

اینگونه تجربه‌های موفق و آموزنده، انگشت شمارند، ولی معلوم می‌دارند که نواندیشی و نوآوری، حتی در نمایش‌های آئینی نیز، امکان‌پذیر است، گرچه کاری است دشوار و صبر و حوصله و همّتی بلند و خستگی‌ناپذیر و دانش و آگاهی و عشق و ایمان به هدفی که در پیش است می‌خواهد و ممکن است که جوینده بسیار بجوید و کم بیابد، اما تا رنج تحمل نکنی گنج نبینی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- نک به ترجمهٔ بخشهایی از آن که در مجلهٔ **نمایش** به سردبیری لاله‌تقیان، شماره ۱۱، پانزدهم شهریور ماه ۱۳۶۷؛ و **فصلنامه تئاتر**، به سردبیری همو شمارهٔ ۲ و ۳، تابستان و پائیز ۱۳۶۷، به قلم نگارنده به چاپ رسیده است.

۲- محمود عزیزی در مجلس «نقد حضوری» نمایش مسلم بن عقیل می‌گوید: «تجربهٔ ما، تعزیه نبود، ولی برگرفته از قالب حاکم بر این هنر سنتی بود». مجلهٔ **سوره**، آذرماه ۱۳۶۸، ص ۲۳.

۳- نک به: مجلهٔ **نمایش**، شمارهٔ ۱۳، پانزدهم آبان ماه ۱۳۶۷، یادداشت لاله‌تقیان. شمارهٔ ۲۳، پانزدهم شهریور ۱۳۶۸، یادداشت‌های نگارنده و احمد هاشمی.

اینک بجاست که به بعضی نوجویی‌های شایان اعتنایی که در زمینه‌های دیگر شده است تا آنجا که من آگاهی دارم نظری بیفکنیم: نخست در عرصهٔ تاریخ و فرهنگِ ملّی و سپس در حوزهٔ اساطیر.

ظاهراً همواره چنین به نظر رسیده است که بهره‌گیری از تاریخ برای درام‌نویسی، کار نسبةً آسانی است. اما به راستی چنین نیست، مگر آنکه بخواهیم تاریخ را چون وسیله و ابزاری برای بیان نیّاتی که اینک داریم به کار بریم و بنابراین کج تاب کنیم و ناگفته پیداست که تفسیر تاریخ غیر از جعل یا کج تاب‌کردنش، یعنی بهره‌گیری ناروا از گذشته است، چنانکه تئاتر تاریخی نیز نقل واقعه‌ای تاریخی، بی‌فزون و کاست، از صفحهٔ کتاب به صحنهٔ نمایش نیست، آنگونه که بارها، در مدارس متوسط روزگار محصلّی‌مان، شاهد نمایش «حسنک وزیر» از تاریخ بیهقی بوده‌ایم.

بیگمان هیچ هنرمند بزرگ دیده‌وری نیست که تاریخ را به «روایت» خود نقل نکند، اما تحریف تاریخ و خبط و خطا در گاه‌شماری و گاه‌شناسی (anachronisme)، غیر از تفسیر است. هنرمند بعضی وقایع تاریخی را که از دیدگاهش بسی مهم‌اند و یا به اعتقادش در سایه افتاده‌اند، برجسته و بزرگ می‌کند و برآفتاب می‌اندازد و بعضی دیگر را کوچک و خُرد جلوه می‌دهد، اما مجاز نیست که واقعیت محرزی را کتمان یا انکار کند و نادیده بگیرد و یا به اقتضای مرام و معتقدات و نظام ارزشی زمانه و مذهب مختار عصر آنچه را که در زمانی دیگر روی داده بی نقد و ارزیابی منصفانه یکسره مردود بداند. ساشاگیتری درام نویس و هنرپیشه و فیلمساز نامدار فرانسوی، فیلم‌های دیدنی زیبایی دربارهٔ ناپلئون و کاخ ورسای و تالیران و بسیاری دیگر از شخصیت‌های تاریخی فرانسه ساخته است، پر از نکته‌پردازی‌های شوخ و نیز با پس و پیش کردن بعضی وقایع برای افادهٔ بهتر مقصود و ادای دین در حقّ کسانی که به شرح حالشان می‌پردازد و این خیالبافی‌ها را لازم می‌دانسته است تا خصائل ممتاز آن اشخاص به خوبی برجسته و نمایان گردد،

اما البته به خود اجازه نداده است که بر پیروزی در استرلیتز و یا شکست در واترلو چشم فرو بندد، یعنی در واقعیت، دخل و تصرف کند. آندره وایدا در فیلم دانتن، برای بیان این معنی که تنزّه‌طلبان انقلابی، بیرحم‌اند و سرانجام خونریز می‌شوند، شاید بیش از اندازه ربسپیر را سنگدل و اشراف‌منش و دانتن را جان نثار خلایق دوست نشان داده است و این حقٌ اوست و در آن حرفی نیست، اما البته از اعدام شدن دانتن با گیوتین که مقدمهٔ اعدام ربسپیر با همان تیغ اهریمنی است، تعبیری «عارفانه» که بی‌معنی و خلاف واقع است، نگرده است. ایزنشتین فیلم الکساندر نوسکی (Alexandre Newski) را در ۱۹۳۸ ساخت و صحنهٔ بسیار معروفش، شکست فاحش شوالیه‌های آلمانی تتونی (Teutonique)، بر دریاچهٔ یخزدهٔ Peipous (در آوریل ۱۲۴۲) است. فیلم در حال و هوای تهدیدآلودی که بیم هجوم نظامی آلمانی‌ها می‌رفت، ساخته شده است و به همین جهت، ارادهٔ معطوف به قدرت سردار را به طرز شکوهمند و مفاخره‌آمیزی نمایش می‌دهد و این کاملا" طبیعی و پذیرفتنی است. همو در فیلم ایوان مخوف که در بحبوحهٔ جنگ پایان یافته است (۱۹۴۳ ـ ۱۹۴۴) از شهریاری که (سلطنت از ۱۵۳۳ تا ۱۵۸۴) نخستین شاهی بود که لقب تزار گرفت و نیز نخستین شاه «مدرن» روسیه محسوب شده است، به نوعی تجلیل می‌کند و این لحن و بیان، صبغه‌ای ملّی و میهنی دارد. اینگونه مثال‌ها کم نیست و به سادگی می‌توان نمونه‌هایی دیگر از چنین تفسیرها و تعبیرهای برحق که محصول نگرش هنرمندانهٔ درام‌نویس و فیلمساز به وقایع تاریخی است فراهم آورد و هیچکدام از آنها نیز در حکم جعل وقایع تاریخی و قلب حقایق تاریخی نیست. اما چرا باید در فیلم تلویزیونی دنباله داری مرـرط به امیرکبیر، از مهمترین کارش که تأسیس دارالفنون است، یادی نکرد و در عوض اهتمامش به خواندن دعای ظهر عاشورا را برجسته و نمایان ساخت؟ بیگمان امیر، مسلمان مؤمن خدا ترسی بوده است و این از «عالمی تقی» چنو شگفت نیست، اما شاهکار شگرفش در بحبوحهٔ

بیداد و تاریک اندیشی سلطنت دودمان قجر، گشودن باب معارف نوین بر ایرانیان دورافتادهٔ از قافلهٔ تمدن است: تماشاگران در آن زمان می‌پرسیدند چرا از مردم در این فیلم نشانی نیست و یا به عارف شدن ناگهانی امیر، شب پیش از روز شومی که به قتلگاه یعنی حمام فین پا نهاد، به دیدهٔ تردید می‌نگریستند. اما به گمان من ظلم بزرگی که بر امیر رفت این بود که قدرش در بنیاد کردن دارالفنون، مجهول ماند.[۱] همچنین چرا کمال الملک را که هنرمندی بزرگ و آزاده و کریم النفس و بلند همت بوده است و به شهادت مرحوم محمد علی فروغی «پس از آنکه گفتگوی مشروطیّت به میان آمد، از دل و جان مشروطه طلب شد»، باید همچون ستارخان مجاهد نستوه راه مشروطیّت و به خلافِ واقع، امین و محرم دربار مظفرالدین شاه فرانمود تا آنجا که در امضای فرمان مشروطه دست داشته است. کمال‌الملک هنرمند والایی است که پایگاهش در تاریخ هنر ایران دانسته و شناخته است و به قدرشناسی و تکریم از برای کاری که بزرگانی دیگر کرده‌اند، نیازی ندارد تا نامش در جریدهٔ عالم ثبت شود.[۲]

۱- آقای صفاءالدین تبرائیان به مناسبتی دیگر، اما در همین معنی می‌نویسد:

«در شعری که به میرزا رضا کرمانی نسبت داده شده آمده است:

محب آل رسولم غلام هشت و چهارم فدایی همه ایران رضای شاه شکارم

«فراموش نکنیم که براساس دو کلمهٔ مصرع دوم این بیت، چند سال پیش زندگانی میرزارضای کرمانی در قالب یک مجموعه تلویزیونی با عنوان «شاه شکار» از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شد. سریالی که هرگز به اسرار قتل شاه و کالبدشکافی ترور و دست‌های پشت پرده آن نپرداخت و تازه در حدّ توان به توجیه اقدام انقلابی رخداده، بی‌توجه به مصالح ملی پرداخت و شاید آنچه که با عنوان «سلطان صاحبقران» توسط علی حاتمی در ابتدای نیمه دوم دههٔ پنجاه و پیش از پیروزی انقلاب اسلامی تهیه شد، بهتر از این یکی بود.». **عصر ما**، ۱۴ اردیبهشت ۱۳۷۹، ص ۹.

۲- ش. سرور Shashi Tharoor دیپلومات هندی تبار که در ۱۹۵۶ در لندن زاده شده و اینک در

از این گونه دستکاری‌ها و خاصه نگرشی‌ها که بی‌پروا، ظرف زمان و مکان را جابه‌جا می‌کنند و ا ز زمانه پیش می‌افتند و بیش از آنکه مقدور بوده و واقعیت داشته است می‌خواهند، می‌توان مثالهای فراوان آورد، اما غرض واقعه‌نگاری نیست.

در اینجا ممکن است به من ایراد کنند که پس چرا میلوش فورمان فیلم آمادئوس را ساخت که هیچیک از موزار شناسان، سیمای معبودشان را در چهره و حرکات و سکنات آمادئوس بازنشناختند و زبان به اعتراض گشودند؟ این پرسش بجاست. در پاسخ نخست باید خاطرنشان کنم که من به خود هرگز اجازه نمی‌دهم که به هنرمند، خدای ناخواسته بگویم باید چه بکند و یا نکند، فقط می‌پرسم ضرورت تصرفاتش در واقع و نفس الامر چیست. و اما فورمن که از زندگانی موزار، کاملاً آگاهی داشت، به گمان من، می‌خواست به مردم میانه‌حال بفماند که نابغه چگونه آدمی است. موزار نابغه‌ایست که مادر زمانه کمتر فرزندی چون او زائیده است و این نابغه همانند همتایانش که نادراند، با مردم عادی فرق دارد و ممکن است کارهایی شگرف کند که

سازمان ملل خدمت می‌کند، در رمانِ مرسوم به رمان بزرگ هند Le grand roman indien (که در ۱۹۸۹ در نیویورک منتشر شد) و شرح حوادث دردناکی است که در قرن بیستم بر هند تا زمان استقلال کشور گذشت، حماسهٔ پهناور مهابهارات را الگو قرار داده و به تقلید از آن، تاریخ هند مدرن را از زبان راوی کهنسال فرزانه‌ای که شرح حال خود و سرزمینش را به کاتبی املاء می‌کند. باز می‌گوید. این راوی از دید آگاهان، همان ویاسا (Vyasa)، نویسندهٔ «حکیم» مهابهارات است. اما همه وقایع و شخصیت‌های اصلی (گاندی، نهرو، جناح، البته با نام‌های مستعار) در رمان نقش بسته و حضور دارند و هیچ واقعه عمده یا شخصیت مهمی از قلم نیفتاده است.

نویسنده رمان می‌گوید: «نام این رمان (**رمان بزرگ هند**)، مرهون سنجش و ارزیابی نویسنده از محتوای کتاب نیست، بلکه مدیون تجلیل وی از نخستین منبع الهامش یعنی منظومهٔ کهن حماسه مهابهارات است و در زبان سانسکریت، مها به معنای بزرگ است و بهارات، یعنی هند». **لوموند** ۲۶ مارس ۱۹۹۳، ص ۲۸ .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کودکانه بنمایند و به اعتقاد من فورمن در رساندن این معنی کامیاب بوده است. بنابراین آمادئوس فیلمی برای خواص موزارشناس نیست.

نمایشنامهٔ «یادگار سالهای شن»[۱] [«نگاهی به حماسهٔ عظیم عاشورا (قیام توّابین)]، به قلم و کارگردانی آقای علی رفیعی را در همین ردهٔ نوآوری‌ها می‌توان منظور داشت، خاصه که نویسنده کوشیده تا اسطوره یا قصه‌بافی را چاشنی تاریخ کند و با خلق شخصیت‌هایی کمابیش خیالی بر غنای درام بیفزاید که اینهمه نشان از ذوق ابتکار و نوجویی دارد. نمایش رویهمرفته دلچسب و گیرا بود و با دانائی و توانائی کارگردانی شده بود و طراحی صحنه‌هایش زیبا بود اما نمایشنامه، برخلافِ نمایشنامهٔ دیگر آقای علی رفیعی: خاطرات و کابوسهای یک جامه‌دار از زندگی و قتل میرزاتقی‌خان فراهانی، که موزون و یکپارچه و یکدست بود[۲]، ناهمگن بود و ساخت و ترکیب‌بندی استواری نداشت چنانکه گویی از پاره‌هایی که درست با هم جفت و جور و مفصل‌بندی نشده‌اند و قصه‌های فرعی‌ای که با تنهٔ اصلی پیوند و جوش نمی‌خورند فراهم آمده است.[۳] مثلاً شعار پراکنی‌ها و زیاده‌گویی‌های مجنون

۱- Chronique des annees de sables (de cendres) یادآور عنوان فیلم شکوهمند معروف در باب انقلاب الجزایر به نام Chronique des années de Liraises است.

۲- البته من و بسیاری دیگر آن زمان (در بازپسین سالهای نظام پیشین) ملتفت نشدیم که غرض اشاره به سرنوشت دکتر محمد مصدق است. بیگمان این غفلت را باید به حساب بی‌توجهی و ناآگاهی من گذاشت.

۳- «نمایش یادگار شن، معجونی است با شعب و شاخه‌های زیاد که ذهن تماشاگر و حتی نویسنده را از موضوع اصلی و ادامه و پرداخت آن، باز می‌دارد.» **اطلاعات**، ۲ دی ۱۳۷۱. با امضای مستعار محّب.

«قصه‌های فرعی بسیاری در طول نمایش به چشم می‌خورد که هیچ کدام تداوم نمی‌یابند. این

«اجرای منطق‌الطیر عطار توسط پیتر بروک»

قصه‌ها به شکل تابلوهای جداگانه‌ای به اجرا درمی‌آیند و به دست فراموشی سپرده می‌شوند. این مضامین فرعی، سربار نمایش‌اند. ریتم کند نمایش که به دو ساعت و نیم می‌رسد، از مجموع این قصه‌های فرعی پراکنده و غیرمنسجم به وجود آمده است. ازینرو نمایش یادگار سالهای شن، به اجرایی خسته‌کننده و ملال‌آور تبدیل شده است». **کیهان هوایی**، ۱۸ آذر ۱۳۷۱. میترا میرهاشمیان.

که یادآور مجنون در فیلم زیبای سالهای زیر آتش اثر فیلمساز الجزایری است، و گاه و بیگاه در صحنه حضور می‌یافت و نقش راوی را داشت، کسالت بار و ملال‌آور بود، و گرچه درمی‌یافتیم که وی شخصیتی نمادین یعنی مظهر پیمان شکنان گناهکار و تردامن در نسل‌های پیاپی است، اما به درستی معلوم نمی‌شد این داور زمانه یا نمودگار وجدان معذّب، چه گوهر اساطیری شاخصی دارد که به سحر کلامش، سلیمان صرد که از یاری امام حسین (ع) خودداری می‌ورزید، سرانجام به خونخواهی وی برمی‌خیزد. اختلاف‌نظر سلیمان صرد با مختار و جنگ و ستیز آندو بر سر کسب قدرت البته به نمایشنامه صبغهٔ درامی نیرومندی می‌بخشید، اما رفته رفته نقشِ مختار در خروج و خونخواهی، کمرنگ و دست آخر گویی از متن به حاشیه رفته در سایه می‌افتاد تا آنجا که عاقبت نمایش به تراژدی عشق و عاشقی دو دلداده: شبث و سلما، بدل می‌شد. این نابسامانی به گمانم ناشی از سردرگمی درام‌نویس محترم در شخصیت‌پردازی کسانی چون مختار است، بدین معنی که نویسنده ظاهراً با زیر و بم تاریخ آن دوران و تفسیرهایی که بر قیام خونخواهان امام حسین (ع) نوشته‌اند، آگاهی کامل نداشته است و یا به رغم داشتن علم و اطلاع کافی، ندانسته با وی چه کند، در نتیجه کارش به صورت ملغمه‌ای از تاریخ‌نگاری و داستان‌پردازی و تراژدی و کمدی و ماجراهای اصلی و حوادث فرعی (که موجب انصراف ذهن از اصل واقعه می‌شوند) درآمده است، و برعکس همو نمایشنامه فاجعهٔ قتل امیرکبیر را با شوق و حوصله و از سرِ آگاهی پرداخته (اما چنانکه گفتیم کسی گمان نبرد که مقصود محاکمه و حبس و زجر محمد مصدق است) و به نیکویی کارگردانی کرده بود با بازی درخشان مهد هاشمی. ولی «یادگار سالهای شن»، «روز واقعه» نشد.

اینک باید به قلمرو دیگری یعنی جهان افسانه و حماسه و اساطیر و تمثیلات

عرفانی که دستمایهٔ خلق درام شده‌اند، نظر کنیم (البته تا آنجا که می‌دانم) و در این حوزه، کار فراوان است.

نخست از درام‌های «عرفانی» بگوئیم که کلاً چندان چنگی به دل نمی‌زنند. در اینجا برای روشنتر شدن مطلب دو کار از آقای صادق هاتفی را ذکر می‌کنم که یکی از آندو ربطی به عرفان ندارد، بلکه روایتی گیرا از سوکنامهٔ سهراب‌کشی است ولی ذکرش به لحاظ مقایسه ضرور است. **سوک سیاوش** نوشتهٔ آقای صادق هاتفی به کارگردانی و بازی درخشان سیاوش طهمورث، نمونهٔ برجسته‌ای از گزارش اسطوره‌ای ملّی و بیان درامی‌اش به زبانی نو و دلچسب و «تلفیق هنرمندانه‌ایست از داستان سیاوش شاهنامه و دوام حضور ذهنیّات آن اسطوره در زندگی امروزین. پیوند میان این دو زمان و رابطهٔ ذهنی و تصویری شخصیت‌ها را نیز نقل نقال شاهنامه کاملاً موّجه می‌سازد»[۱]. سیاوش پسر اصغر آقای نقّال در گذشته‌ای نه چندان دور، خانه و کاشانه را ترک گفته و دیگر بازنگشته است و شاید هم شهید شده است و اصغر آقا به همین جهت سخت نگران و دردمند است، همسرش نیز جامه سیاه دربرکرده، در انتظار خبری از فرزند، جان می‌کاهد. اصغر آقا از سیاوش واقعی به یاد سیاوش اسطوره‌ای می‌افتد و به نقالی داستان سیاوش می‌پردازد و «به سوک سیاوش» می‌نشیند و اینچنین اسطوره به زمانِ حال گره می‌خورد: «نویسنده و کارگردان با استفاده از فن نمایش در نمایش، داستان سیاوش شاهنامه را نمایش می‌دهند، در حالیکه شخصیت‌ها...، ویژگی زمان حال را نیز حفظ می‌کنند... این گردش زمان با نقل نقال یعنی رابط سنتی میان حماسه و اسطوره و مردم زمانه، شکل می‌گیرد و شاید نخستین بار است که در ادبیات نمایشی ما چنین تلفیق ماهرانه‌ای صورت می‌پذیرد.[۲] در یک کلام می‌توان گفت که سوک سیاوش، حدیث

۱- لاله تقیان، مجلهٔ **نمایش**، شمارهٔ ۱۳، پانزدهم آبان ماه ۱۳۶۷.

۲- همان. ایضاً نک به نقد م. ق. پورداد در مجله **نمایش**، شماره ۱۴، ۱۵ آذرماه ۱۳۶۷.

هر انسانی است که عزیزی را از دست داده است، زیرا با سیاوش‌خوانی اصغر آقای نقال که درد از دست دادن پسرش سیاوش بر دلش چون کوه سنگینی می‌کند، زمانِ حال، چون رودی که به در زمان بی‌زمان اسطوره، می‌ریزد و یا اسطوره در قالب واقعیّتی امروزین، گوشتمند می‌شود و دوباره جان می‌گیرد تا آنجا که تماشاگر به درستی نمی‌داند به سوک کدام سیاوش نشسته است، و در چه زمانی سیر می‌کند: زمان خطی آفاقی و یا زمانِ اسطوره‌ای برگشت‌پذیر؟[۱]

سوک سیاوش نمونهٔ موفقی از روایت اسطورهٔ شهادت به زبانی امروزین است، اما آقای صادق هاتفی که در مصاحبه‌ای فاتحانه اظهار داشته بود «می‌شود فرم‌های نمایش ایرانی را کامل‌تر کرد[۲]»، در کار دیگری که من ازو دیدم و آن داستان دنباله‌دار دیدار مولانا با شمس است (اگر اشتباه نکنم) به رغم توضیحات مفصلی که ایشان و مقامات صدا و سیما برای تنویر افکار عمومی در باب نو بودن آن کار دادند، تجربهٔ موفقی نبود و اینبار صاحب «سوک سیاوش» از عهدهٔ «امروزی» کردن حدیث آن

۱- آقای صادق هاتفی با عنوان «سرپرست گروه ملی ایران» که نداستم چه گروهی است و چه کرده است (چون تنها از گروه تئاتر ملی که عباس جوانمرد سرپرستش بود خبر دارم) «سوک سیاوش» را ظاهراً با تغییراتی چند به همت مرکز هنرهای نمایشی، به اروپا برد و چند بار در کشورهای آلمان و انگلیس نمایش داد و در مصاحبه‌ای از توفیق نمایش در فرنگ سخن گفت و از جمله به مصاحبه‌کننده که از نتایج سفرش می‌پرسید پاسخ داد: «نتایج سفر یعنی من که در برابر شما نشسته‌ام، یعنی حرفی که من به عنوان نخستین سفیر تئاتر ایران می‌زنم، یعنی تحلیلی که از جنبه‌های تئوری و عملی کار به دست می‌دهم» (هفته‌نامهٔ بشیر شمارهٔ ۱۴۸، ص ۸ و ۹).

گفتنی است که هفتهٔ بعد در همان هفته‌نامه نامه‌ای از آقای حسن نصرآبادی در پاسخ به آقای هاتفی چاپ شد که در آن از جمله آمده است: «چه کسی عنوان (نخستین) سفیر تئاتر (ملی) ایران را به شما داده است؟»

۲- زن روز، تیرماه ۱۳۶۹.

بزرگمردان عالمِ عرفان برنیامد. بگذریم از اینکه «عرفان بازی در تئاتر گلخانه‌ای» ما باب روز شده است[۱] و خام دستی‌ها در این مقوله بسیار است، اما غرض یافتن مصداقی برای آن نظر نیست و بنابراین بی‌هیچ سبق ذهنی، می‌توانم بگویم که شخصیت‌ها در این اثر، بی‌شور و جلا بودند و درخشش و فروغی نداشتند و «استاد» سخنانِ معمولی و شعارگونه‌ای که نخ نما شده‌اند از این قبیل که غرب به واقعیت نظر دارد و شرق صاحب حقیقت است، می‌گفت و آنچه به استناد متون عرفانی و زندگینامه‌های عرفانی بزرگ، در مراد و پیر و مرشد سراغ داریم، در او یافت نمی‌شد و اینهمه ملال می‌آورد و نقض غرض می‌نمود و دست آخر، وقتی دو شیخ بزرگوار بال درآورده، چون عروسکان کاغذی و یا به مانند «چرخبال»، به آسمان پرواز یا عروج کردند، برحیرتم افزود و به یاد آوردم که اورفه در فیلم زیبای ژان کوکتو، برای رفتن به فراسوی این جهان، از آینه می‌گذرد و مولیر محتضر را در فیلم زیبای آریان منوشکین (Ariane Mnouchkine)، دوستانش از تماشاخانه به خانه می‌برند و مرگ با بالا رفتن آنان از پله‌های ساختمان که با ضرباهنگی کند نمایش داده می‌شود و به همین دلیل طول می‌کشد و همزمان موسیقی جانگدازی به گوش می‌رسد، پاورچین پاورچین پاورچین فرا می‌رسد و بدینگونه مولیر چنان به سوی مرگ می‌رود که گویی به آسمان پرواز می‌کند. این صحنه واقعیت تاریخی ندارد ولی باورمان اینست که مولیر می‌بایست چنین می‌مرد. حال این مرگ کجا و مرگ آن دو بزرگوار کجا؟

سی‌مرغ و سیمرغ نوشتهٔ آقای قطب‌الدین صادقی که با کارگردانی‌اش به صحنه رفت، کوشش شایان اعتنای دیگری در الهام‌پذیری از شاهکارهای متون عرفانی بود. من چون آقای کریستف بالایی ایران‌شناس فرهیختهٔ فرانسوی نمی‌گویم که

۱- نک به مقالهٔ نگارنده در ماهنامهٔ آدینه، بهمن ۷۵.

نمایشنامه، نسخه بدل (و برابر با اصل) نمایشنامه‌ای است که ژان کلود کاریر Jean claude Carriére نوشت و به کارگردانی پیتر بروک بر صحنه رفت[۱]، و حتی تأثیر پذیرفتن (ونه رونویسی) از آن کار درخشان را نیز فی‌نفسه عیب نمی‌دانم، اما تردیدی نیست که نگرش هر دو به مضمونِ «طلب» یکی است، با این تفاوت که نمایشنامهٔ ژان کلودکاریر درامی تصویری است، و زبان نمایشنامه سی‌مرغ سیمرغ، زبان نقل و روایت بود. به گمان من نقص یا ضعف نمایشنامهٔ سی‌مرغ سیمرغ، همین «زبانِ روایی» آن بود که تصویری یا نمایشی نبود، بدین معنی که زبان روایت و گفتار، بر درامسازی می‌چربید و گفته‌ها چون کاملاً در قالب تصاویر اثر بخش به نمایش درنمی‌آمدند و در کمتر مواردی تصویر بی‌یاری کلام ادای مقصود می‌کرد، ناگزیر برای افادهٔ بهتر منظور و معنی، گفته‌ها تکرار (و به همین جهت کسالت‌بار) می‌شدند و این تکرارگاه به پُرگویی می‌مانست و ملال می‌آورد.

سرگردانی بازیگران هم در پاره‌ای صحنه‌ها که به ازدحام و اغتشاش و شلوغی و بی‌نظمی می‌انجامید و نیز موسیقی دلنشین و رقص و آوازهای کردی که معلوم نبود چه ربطی به تحرّی «حقیقت» دارد، کلاً موجب تفرقه خاطر و دورافتادگی ذهن از اصل موضوع و حاشیه‌بندی، می‌شد. اما نکته مهم اینست که درک نویسنده از

۱- «در تئاتر شهر، تئاتری اقتباس شده از متون ادبی به روی صحنه بود. حالا چکار کرده بودند؟ ده سال پیش کلود کاریر، برای پیتر بروک در جشنوارهٔ آوینیون، ترجمه‌ای از این متن را به نام «کنفرانس پرنده‌ها» انجام داده بود. حالا همان ترجمهٔ فرانسوی او را دوباره برداشته‌اند و دوباره به فارسی اقتباس کرده‌اند و برای برنامهٔ تئاتر شهر استفاده کرده‌اند. این اثر از لحاظ فرهنگی چه معنا دارد؟ این که یک ایرانی برود از خارج، ترجمهٔ یک اثر ادبی از سنت خویش را بیاورد و دوباره به فارسی ترجمه کند؟ این به عقیدهٔ من بهترین نمونهٔ از خود بیگانگی فرهنگی است». کلک، خرداد ۱۳۷۱، ص ۱۷۶. و خاصه نک به مقالهٔ آقای نصراله قادری در سوره، دورهٔ دوم، شمارهٔ پانزدهم، ص ۵۶ ـ ۶۱.

مثنوی عطّار، همانند فهم ژان ـ کلود کاریر از آن حماسه عرفانی است (که البته در این هیچ عیبی نیست) یعنی دریافتی است «صوری» و نه باطنی و زیسته یا تجربی که به آزمایش وجدان حاصل آمده باشد و به گمانم به همین دلیل، سی‌مرغ سیمرغ را متأثر از نمایشنامهٔ نوشتهٔ ژان ـ کلود کاریر دانسته‌اند. حقیقت اینست که در هر دو مورد، و البته فضل تقدّم با ژان ـ کلود کاریر است، مثنوی عرفانی عطار منحصراً به مقوله‌ای اجتماعی تحویل شده است یعنی تلاش برای کشف حقیقت وجود (ظهوری) که مجاهدتی سخت و پر خوف و خطر و درآکنده از تردید و دودلی و شک فلسفی است. اما مثنوی عطار در اصل شرح «عقبات صعب سلوک و «گذشتن از وادیهای هولناک»[۱] طریقت است و سفر مرغان، سفری باطنی است، نه هجرت از دیاری به دیاری دیگر، سیری نفسی است و نه آفاقی و سالکان گرم‌رو، در ایمان و عزمشان راسخ‌اند و خارخار شک دردلشان نمی‌خلد، اما راه دشوار است و منزل بسی دراز و بدینجهت بسیاری خام ره‌نرفته، پای رفتن ندارند یا از پای درمی‌آیند.[۲] بیگمان هنرمند حق دارد که تلّقی و استنباط خاص خویش را (که در اینمورد عرفی و دنیایی‌ـ است) از مضمونی والا (که عرفانی است) عرضه بدارد، و اگر این معنی یعنی سیر بی‌سلوک را نخست ژان ـ کلود کاریر، به نیکی نمایشی کرده است. دلیل بر آن نیست که کسی دیگر بختش را در این راه نیازماید، هر چند کارش، در پی کاریر، دشوارتر می‌شود. برای مزید بصیرت خوانندگان ارجمند بیفایده نمی‌دانم که ترجمهٔ مصاحبهٔ کاریر را برای آشنایی با شیوهٔ کارش بعینه بیاورم[۳] با عنوانِ «از منظومهٔ عطار تا

۱- استاد سیدصادق گوهرین.

۲- برای آگاهی بیشتر نک در مقاله این بنده: گزارش و نمایش منطق‌الطیر در غرب، **فصلنامه تئاتر**، شماره ۱۵، پائیز ۱۳۷۰.

۳- گفتگوی ژرژبنو Georges Banu با وی در **Le Voies de la céation théatrale,, X, 1982,** PP. 299 - 301

نمایشنامه ژان ـ کلود کاریر».

«ژرژ بنو ـ شما اقتباس کنندهٔ دو متن‌اید: «استخوان» (L'os) و «منطق طیور» (La conférence des oiseaux). اندیشهٔ پرداختن به آنها، همزمان، چگونه به ذهنتان راه یافت[1]؟ برای نوشتن متونی که مضمونشان با هم بسی اختلاف دارد، چه کردید و چگونه توانستید چنین کنید؟

«ژان کلود ـ کاریر ـ داستان از اینجا آغاز شد که پیتر بروک پذیرفت که در فستیوال آوینیون سال ۱۹۷۹ شرکت جوید و در ماه ژانویه ما هنوز متنی نداشتیم. به نمایشنامهٔ دیوپ (Diop) می‌اندیشیدیم که ستایشش می‌کردیم، ولی نمایشنامه به نظرمان کمی ساده و مجمل می‌آمد و تصوّرمان این بود که می‌باید بر آن افزود تا پربارتر شود و در این میان، چنانکه حوادث زندگی همواره زمانی پیش می‌آیند که آدم وادارشان می‌کند که پیش آیند، Malick Bowens روایت شفاهی پسری راکه به مدرسه می‌رود و به Certificat (گواهینامهٔ پایان دورهٔ متوسطه برای ورود به دانشگاه) مرسوم است و پیام کهن گرایی (archaïque) راکه نمی‌توان از آن نسخه‌برداری کرد، برایمان بازگفت و ما هر دو را یکجا گردآوردیم و کل کار، زود سامان یافت و در چند روز نوشته شد و پس از آن تغییری نکرد.

«ما متن منطق‌الطیر را از دیرباز می‌شناختیم (عنوان اصلی یعنی منطق‌الطیر را به درستی می‌توان به انجمن مرغان سخنگو «L'assemblée parlante des oiseaux» یا سخن مرغان در انجمن «Le langage des oiseaux rassemblés» گزارش کرد. بنابراین می‌بایست انجمن "assemblée" و سخن «Langage» را به هم پیوست: به همین جهت به نظر رسید که واژهٔ کنفرانس "conférence" از آن دو اندیشه خیلی هم دور نیست). منظومهٔ (عطار) نخست همچون پایه و مبنایی برای تمرین نقش (هنرپیشگان) به کار آمد. در واقع اینکه از هنرپیشه‌ای بخواهند که

۱- در فستیوال آوینیون آندو را یکجا، در پی هم نشان دادند (م.)

خود پرنده‌ای را برگزیند و نقش شخصیتش در بازی را، براساس چند سطری که در تعریف آن شخصیت آمده، بنیان نهد (چون نبوغ عطار در این است که به طراحی بسنده می‌کند)، دست آویز و مستمسک فوق‌العاده‌ایست و برای هر یک از بازیگران، شورانگیز است که شخصیتش را در بازی بیافریند و سپس همراه دیگران، در صحنه‌های پیاپی گروهی، بی‌یاری متن، بدان شخصیت جان بخشد. چون هنرپیشگان فقط می‌توانستند از موسیقی و بانگ و صوت استفاده کنند.

«ژ. ب. بنابراین مقصود این بود که از این «پیش تاریخِ» گروه و جستجوهایش، به ساختاری استوار که ثبات شخصیت‌ها و روایت داستان را امکان‌پذیر می‌سازد، برسید؟

«ژ. ـ ک. ک. ـ تحقیقاً". و برای حصول این مقصود، شش ماه وقت داشتیم و این شرط‌بندی‌ای دور از عقل بود که هم به نگارش نمایشنامه مربوط می‌شد و هم به انتخاب وسایل برای نمایشش. احساس می‌کردیم که به فنون تازه و به نقاب‌ها و عروسکهایی که پیشتر هرگز به کار نبرده بودیم، نیاز داریم. این دو گونه کار با هم پیشرفت کردند. در ماه مارس، ساختار نمایشنامه آمده بود، اما این ساختار هنوز ثبات نداشت و این بی‌ثباتی تا سومین نمایش نمایشنامه در آوینیون، ادامه پیداکرد. در آغاز من در همهٔ تمرین‌ها عملاً" حضور داشتم و سرانجام ساختار پایه یا ساختار بنیادینی پی‌ریزی کردیم که هنوز قطعیت نداشت. در این مرحله، کار پیتر بروک و کار هنرپیشگان و دکوراتورها به کاری که من کرده بودم، پیوست، و چنانکه گفتم، صورت نهایی، دیرهنگام به دست آمد.

«ژ. ب. این ساختاری که شما عرضه می‌کنید، با منظومهٔ عطار که بر بهانه‌جویی‌ها و عذر آوردن‌ها و طفره‌زدن‌ها و سست عنصری پرندگانی تمرکز یافته که از قبول دعوت هدهد سرباز می‌زنند، فرق عمده‌ای دارد. در نمایشنامهٔ شما برعکس، سفر پرندگان با همهٔ حوادثی که در آن هست، ساخت متفاوتی یافته است.

احساس من اینست که شما خواسته‌اید، از حماسه به درام برسید.

«ژ. -ک. ک. کاملاً درست گفتید، ما در جستجوی ساختار نوینی بودیم که جاذبهٔ دراماتیک و پویایی داشته باشد. در واقع، حال و روز (پرندگان) در آغاز نمایشنامه‌مان، تقریباً ۸۰٪ منظومهٔ عطّار را دربر می‌گیرد. به نظرم چنین رسید که اگر «بهانه‌جویی»ها بیش از یک سوم نمایشنامه را شامل شود، نمایش کسالت بار و ملال‌آور خواهد شد. این مقدمه و تمهیدات و زمینه‌چینی (در منظومه) عالی است اما اگر بخواهیم پیشتر برویم و واقعاً داستانی دراماتیک بسازیم، لازم می‌آید که پرندگان تصمیم بگیرند که زودتر عزیمت کنند.

«ژ. ب. بدینگونه شما متنی را که اساسش بر بیحرکتی نهاده شده، به متنی که حرکت در قلبش جای دارد و استعارهٔ اساسی‌اش محسوب می‌شود، تبدیل می‌کنید.

«ژ. -ک. ک. راست است که جای واقعی گفتگوی پرندگانی که شهری مسکون است، (در نمایشنامه) به کویر تغییر یافته است و سپس در پایان کویر، به جایی که در آن واقعاً آخرین امتحان که سرشتی روحانی دارد، آغاز می‌شود.

«ژ. ب. پس کارکرد کویر، بازپسین وارسی و حقیقت‌آزمایی است پیش از آنکه پرندگان به راز آموزی نائل آیند و به اسرار تشرّف یابند؛ و در واقع کویر، راه دشواری است که باید پیمودش تا بتوان از آنچه گیتیانه است به عالم مینو و قدسی و روحانی رسید.

«ژ. ک. -ک. -کویر راهِ درازی است پیش از رسیدن به وادی و بنابراین می‌باید قبلاً دانست که چرا گذشتن از آن، لازم است و لاجرم به مناسبت نتیجه گرفت. آنگاه وادی‌هایی می‌آیند که ما آنها را با عناصر و مواد و مصالحی که از خود منطق‌الطیر و یا از دیگر آثار عطّار چون الهی‌نامه و تذکرةالاولیاء به عاریت گرفتیم و مربوط به سیر و سفر نمی‌شوند، بیش از آنچه در متن منظومه آمده، بسط و گسترش داده پروراندیم.

«ژ. ب. -و این از جمله چیزهایی است که در تحلیلِ تطبیقی دو متن، مرا شگفت

زده کرد. چندین تغییر (در متن اصلی) وجود دارد: گاه داستانهای عطّار طبیعةً درامی شده‌اند و گاه وارونه، زیرا شما نتیجهٔ اخلاقی هدهد از داستانها را معکوس می‌کنید و گاه در نهایت، بعضی از این داستانها در متن اصلی یافت نمی‌شوند.

«ژ.ـ ک. ک.ـ من فکر می‌کنم بهترین راهِ تقرّب‌جستن به نویسنده‌ای (چون عطار) اقتباس (adaptation) یعنی گرفتن مطلب با تصرف و تلخیص است. در «کنفرانس» نه تنها قطعاتی هست که از دیگر نوشته‌های عطّار اخذ شده‌اند، بلکه قطعاتی هم هست که از او نیز نیست و من آنها را ساخته و افزوده‌ام اما نمی‌توانم بگویم آن ساخته‌ها کدامند، زیرا درون‌تراوی به طور کامل صورت گرفته است.

«ژ. ب. ـ از میان صدها قصهٔ هدهد، شما شماری را برگزیده‌اید. معیار انتخاب‌تان چه بود؟

«ژ. ک. ـ ک. ـ معیار من لذتی بود که از قصه‌ها می‌بردم و جالب توجه بودن‌شان و نیز پرهیز از تکرار. ما از آغاز نمایشنامه کوشیدیم معنی و مفهوم شاه و این واقعیت را که هر شاهی شاه (سیمرغ) نیست برجسته و نمایان کنیم... آن قصه‌ها را به سبب زیبائی‌شان نیز برگزیدیم، چون قصه‌هایی بودند که با ما سخن می‌گفتند. هرگز نکوشیدیم تا دلیل بیاوریم و اثبات کنیم. فقط می‌خواستیم چیزی را که عطّار بهتر از هر کس گفته بازگوئیم، زیرا از میان همه نویسندگان نهان‌بین و باطنی (ésotérique)، عطار از نوادر کسانی است که راه‌حل ارائه می‌دهد و آن اینست که: تو تنهایی. سرِّ جستجو، آینه است. اما با تصریحی بس مهم و آن اینست که به گفتهٔ عطار باید بسیار احتیاط کنی. اگر تنها بیایی، تنها خواهی ماند، اگر دو تن باشید که می‌آئید، دو تن خواهید بود و اگر سی یا چهل تن باشید، سی یا چهل تن خواهید بود. بنابراین شاید چیزی بیش از تنهائی‌ات وجود دارد و این به بیانی دیگر همانا گفتهٔ مسیح است که وقتی دو تن به نام من گرد می‌آیند، من در میان شان خواهم بود. هنگامی که دو تن برای جستجو و طاب، گرد می‌آیند، چیزی بیش از یک به اضافهٔ یک وجود دارد و

قس علیهذا.

«ژ. ب. – در متن، بنمایهٔ آینه به کرّات باز می‌آید و من در آن، معنایی رازآموز می‌بینم و آن اینکه رازآموزی، به نوعی به دانایی مؤدی نمی‌شود ـ هدهد پاسخ را می‌دانست ـ بلکه تجربه‌ای حاصل می‌آورد که ریشهٔ پاسخ را در انسان چون نهالی می‌نشاند. اگر جز آن می‌بود، پاسخ شاید انتزاعی (و ذهنی) می‌بود.

«ژ. ک. – ک. ـ آری یقیناً چنین است، ولی این رجعت مکرر که شما از آن یاد می‌کنید، در عین حال، جزء فن ایرانی تکرار نیز هست. داستان چون ریسمانی است که با الیاف یا نخهای رنگارنگ بافته شده است. در آغاز در حدود سی رنگ و مضمون به هم بافته، هست، و با چرخش ریسمان، در هر لحظه رنگی پدیدار می‌شود: نخ طلایی، نخ فیروزه‌ای. مضمون‌های بسیاری هست که مکمل هم‌اند و هربار با تابشی بیشتر می‌آیند تا آنکه بفرجام روشنایی کامل بیاید.

«ژ. ب. ـ روشنایی‌ای که چون حلقه‌ای بسته نمی‌شود، بلکه گشوده شده همه را دربرمی‌گیرد.

«ژ. ک. ـ ک. ـ بورخس که نخست او ما را متوجه منطق‌الطیر کرد ـ زیرا متنی فراموش شده بود ـ خاطرنشان می‌کند که عطّار صاحب منظومه، بی‌خوانندگانی که شاعر جذبشان می‌کند و به دنبال خود می‌کشاند، هیچ اهمیتی نداشت و کسی نبود و خود وی بدون مشتریانی که برای شنیدن سخنانش در دکان عطاری او گرد می‌آمدند، وجود نمی‌داشت. و این به گونه‌ای سرّی، همانند مناسبات هُدهُد با پرندگان است.

«ژ. ب. ـ ازین بابت من بسیار حیرت کردم که شما، پیوند میان هدهد و عطّار را که در متن منظومه بارها مطرح شده، از قلم انداخته‌اید. عطّار همانگونه که گاه با سخن گفتن از دست و پای پرندگان، تصوّر معماآمیز انسان پرنده را به ذهن القا می‌کند، پیوند معماآمیز دیگری میان شاعر و هدهد که شاعر او را راهبر مرغان به سوی حضرت سیمرغ کرده است برقرار می‌سازد. این حضور صاحب اثر، حتی به

صورتی جزئی، در اثری سنتی، شگفت‌انگیز و جالب توجه است. چرا آنرا حذف کردید؟

«ژ. ک. ـ ک.ـ به نظرمان چنین رسید که سخن گفتن از عطار و معرفی وی، منطق‌الطیر را بیش از اندازه به زمانه‌اش وابسته می‌کرد. پیشتر، به قدر کفایت عهد منظومه را معلوم داشته بودیم. عطار، شخصیت اعجاب‌انگیزی است، یقیناً شگفت‌انگیزترین کسی که تاکنون شناخته‌ایم، اما معرفی‌اش بر صحنه، با جامه‌های قرن ۱۲، فقط فایده‌ای داستانی و تماشایی داشت. فرهنگِ مردم (فولکلور) غالباً دشمن تئاتر است. فولکور حتی چون سخنگو (راوی) به کارمان نمی‌آمد و این ضرر را داشت که آن دوران، دورانِ سروده شدن منظومه را، برجسته کنیم، به زبانِ امروز و دوران کنونی. عطار در منظومه منطق‌الطیر از خستگی و موهای سپیدش سخن می‌گوید و یقین است که خود تجاربی نظیر تجارب هدهد داشته، اما در عین حال، رشتهٔ سخن را به دست نمی‌گیرد تا بگوید: می‌خواهم آنچه می‌دانم با شما در میان نهم. ما شاید فقط یکبار به عطار وفادار نمانده‌ایم و آن اینست که تصمیم گرفتیم هرگز از خدا نام نبریم. ما خواستیم از ذکر نام خدا اجتناب ورزیم، زیرا عطار نیز، پنهان کاری می‌کند. عطار نمی‌توانست بگوید که انسان تنهاست، چون سرش به باد می‌رفت.

«ژ. ب. ـ در قیاس با متن اصلی، شما اهمیت بسیار زیادی برای وادی‌ها قائل شده‌اید، به رغم همه مشکلات تئاتری که (نمایش) وادی‌ها پدید می‌آورد، مشکلاتی که تقریباً ناگشودنی‌اند.

«ژ. ک. ـ ک. ـ ما در اینباره تلاش و کوشش بسیار کردیم برای انسان آردبیز غربال به دست و ستاره‌شناس. ما می‌خواستیم این وادی‌ها، معادل حجره‌های اسرار الوزیس (Eleusis) باشند، چون در این وادی‌ها نیز همچنان که در آن غرفه‌های آئین و اسرارالوزیس، کاهنان و آئین دانائی، به کار مشغولند. این هفت وادیِ رمزی، در

حقیقت وادی نیستند، بلکه در درون یک مکان و محل تئاتری واقع‌اند و ممکن است که هرم یا معبد الوزیس باشند به مثابهٔ اطاق‌های رازآموزی و تشرف به اسرار، که در آن، هر آزمون، به اصطلاح اصحاب ورزش، ممکن است موجب خارج شدن بازنده از بازی شود، یعنی برای نیل به مرحلهٔ بعدی، باید از مرحلهٔ پیشین گذشت، الی آخر. در هر وادی، این خطر در کمین است که افسونی، طالب را بی‌اختیار به خود کشد و بنابراین بیم توقف و از رفتن بازماندن هست. شاه بیت منطق‌الطیر که پیتر بروک می‌تواند آنرا شعار خود سازد اینست: «اگر چیزی ترا از پیش رفتن باز داشت، آن چیز بت تو می‌شود»[1]؛ اما این پیشروی، حرکت آفاقی در زمان و مکان نیست، بلکه بیشتر نهضتی درونی و انفسی است چنانکه جایی می‌گوید: «آنچه برای من اهمیت دارد اینست که هنرپیشه‌ای بتواند بر صحنه بیحرکت بماند و توجه‌مان را به خود جلب کند، در حالیکه هنرپیشهٔ دیگری حتی یک ثانیهٔ توجه ما را به خود نمی‌کشد. سبب این اختلافِ شیمیایی و فیزیکی و روانی چیست؟ مربوط به کیفیت هنرپیشه و شخصیت اوست؟ نه، ساده‌پسندی است اگر چنین بپنداریم و این پاسخ پرسش من نیست. من پاسخ را نمی‌دانم، معهذا یقین دارم که وجود دارد»[2] و هنرپیشهٔ ژاپنی ـ یوشی اویدا (Yoshi Oida) بهترین همکار پیتر بروک در ضرورت این تحرک که گر نروی نیستی می‌گوید، «به هنگام عزیمت از ژاپن، نویسندهٔ بزرگی به من اندرز داد: «هرگز در نیمه راه از رفتن بازنمانید. در جستجوی سنگهای قیمتی، چیزی که بیش از همه اهمیت دارد، کندن زمین با عزم جزم است تا سرانجام سنگ به دست آید. اگر به کندن زمین در یک نقطه ادامه دهید، عاقبت سنگهای قیمتی را خواهید

۱- پایان مصاحبه.

2- Pleter Brook, **Points de suspension**, traduit de l'anglais par Jean - Claude Carrière et Jophie Reboud, 1992

به نقل از لونوول ابسرواتور، ۲۷ اوت ـ ۲ سپتامبر ۱۹۹۲.

یافت». روش بروک برعکس عبارتست از جستجوی راه حلی دیگر بیدرنگ، وقتی پیشرفتی حاصل نمی‌آید. بنا به نظریهٔ نویسنده، پیتر بروک به جای یک سوراخ، سوراخهای متعددی در زمین حفر می‌کند»[1]. هدف در هر دو مورد یکی است: دوام تلاش و جستجو تا گنج به دست آید. کوشش‌های بی‌وقفه و خستگی‌ناپذیر ژان کلود کریر و پیتر بروک در امر خلق درام‌هایی براساس متونی چون منطق‌الطیر و مهابهاراته و تمرین‌های مدام آن نمایشنامه‌ها تا قابل نمایش شوند، درسی است که باید از آنان آموخت.

منطق‌الطیر عطّار که به نظرم زیباترین اسطوره در ادب و فرهنگ ایران است، ما را به جاهای دور دست برد. به سخن خود بازگردیم که تفسیر اساطیر به زبانی نو بود. بهرام بیضایی به گمان من در این کار تواناست، من به عنوان مثال همواره از فیلم زیبای چریکه تارا یاد می‌کنم. در این فیلم، سرداری شکست‌خورده، روزگاری است که در گذشته، اما تا شمشیری را که یادگار گرانبهای نیاکان است و در هنگامهٔ پیکار از دست داده، بازنیابد، روح بیقرارش آرام نمی‌گیرد و به خواب ابدی فرو نمی‌رود، بسانِ آن دریانورد لعنت شدهٔ سرگردانی که کشتی‌اش برفراز دریاهای بیکران تا ابد پرواز خواهد کرد، مگر آنکه زن جان نثاری، از راه شیفتگی و دلدادگی، برای نشان دادنِ وفاداری و پایداری‌اش در عشق، سر از پا نشناخته، بی‌محابا خود را در آغوش امواج خروشان دریای طوفانی افکنده، هلاک شود. بنابراین رستگاری و نجات تنها به نیروی عشق کیمیاکار ممکن است و جسارت و تلاش به تنهایی برای رستن از دام بلا و جان به سلامت بردن از طوفان، سودی نمی‌دهد. سردار درمی‌یابد که شمشیر چون میراثی کهن و گرانبها، دست به دست گشته و سرانجام به شیرزنی که سادگی و نژادگی را در خود جمع دارد و گویی مظهر یک تن از بانوان مینوی‌نژاد فرشته خوی

1- Yoshi Oida, **L'Acteur Flottant**, 1992, همان مآخذ

است، رسیده است. پهلوان در طلب شمشیر، تاریخ را درنوردیده است و شمشیر در گردونهٔ حادثات، گاه بی‌دریغ، خونریز و زمانی تیغی بوده است که در دست شهیدان راه حق، برای اقامهٔ عدل و اماتهٔ ظلم به کار آمده است و بدینگونه چون رشته‌ای جادویی، سرنوشت قوم را نسل به نسل، به هم پیوسته و دوخته است. اینگ اگر به چنگ آید و زنگار از رخش سترده شود، آب رفته به جوی باز خواهد آمد و روح سرگشته، قرار و آرام خواهد یافت و یا آنکه این شوق طلب، هرگز فرو نخواهد نشست، چون شمشیر، رمز پویندگی و کمال‌جویی و آرمان‌خواهی است؟ که در پردهٔ راز آسمانی ـ سرّی است ز چشم ما نهانی. سرّ فیلم، به گمان من، سرّ بالاطلبان آرمانخواهی است که اوج جویند و این زیاده‌کوشی، در داستانی اساطیری، به زبانی رمزی زیبائی بیان شده است.

بیضایی در غالب نمایشنامه‌ها و فیلم‌هایش، همینگونه با دیدی نو جو و «روزگانی» به بازخوانی اسطوره‌ها و قصه‌های کهن و مضامین زمان‌گذر ملی و دینی همت گماشته و لاجرم جوهر و مایهٔ میراثی ارزمند و داوم‌پذیر را تفسیر و روزآمد کرده است و برترین توفیقش در این زمینه، به گمان این بنده، «روز واقعه» است. اما کارنامهٔ بندارابیدخش حدیثی دیگر دارد.

مشکل اصلی کارنامهٔ بندارابیدخش[۱] که به قول بهرام بیضایی «یک نقّالی (برخوانی) و ضدتئاتر» است و «تجربه»ای است در این زمینه، «ناآشنایی مردم با اسطوره‌های ایرانی»[۲] نیست[۳]، بلکه زبان و بازی با زبان است که کارکردی مستقل و خودمختار می‌یابد و جای جای مانع از فهم و درک مستقیم مقصود می‌شود و از این

۱- بهمن ـ اسفند ۱۳۷۶.

۲- روزنامهٔ **جامعه**، یکشنبه و دوشنبه ۲۴ و ۲۵ اسفند ۱۳۷۶.

۳- آقای امیرکاووس بالازده، ازین لحاظ «کارنامهٔ بندار ببدخش و سرّ جام‌جم» را معنی کرده است. نک به ماهنامهٔ **آیینه زندگی**، سال اول، شمارهٔ یک، اردیبهشت ۷۷، ص ۴۲ ـ ۴۴.

قبیل است به عنوان مثال، عبارات و اصطلاحاتی چون «چه اندیشیدی که من **ایشان را به کس گیرم؟**» ، «آهنگران را چکش و آتش دمنده ندادم)، و اندازه‌ها چون **دانگ و بَدَست و پنگان و کیله...؟**» «منِ **گاه‌نشین**»، و آن **زیجها و زینه‌ها** و چندی و چونی این **روشنانِ آسمان**» ، «**خشمیده**» ، «چون کرنایی و **دست‌باز و چَرگر**... و **گُوانِ شرز**... «**کاهکشان**»، «**چک چکینِ** زره‌ها»، «**چهرهٔ کجگرد**»، «تا همیشه شکوهان خواهد **ژکید**»، «**گمانیدی**»، «**بیاگهانی**»، «روغنان بر تن خود **بیندای**» و ... اینگونه تعبیرات و واژگان در ترکیب و تألیف کلامی و نحوی کهن‌گرای (archaïque)، ذهن تماشاگر را لختی به خود مشغول می‌دارد و فرصت پی‌گیری ماجرا را از او می‌گیرد[1] به مصداق آنکه: دشمن طاوس آمد پر او ـ ای بسا شه را بکشته فرّ او. آقای بیضایی در لزوم کاربرد چنین زبانی گفته است:

«بکارگیری این زبان برای نمایشنامه «بندار بیدخش» از روی ضرورت بود و تنها فرقی که با بقیهٔ متون نمایش دارد این است که از کلماتی غیر از کلمات فارسی در آن استفاده نشد. به هر حال با توجه به نثر گفتارها و نوشتارهای رادیو و تلویزیون، روزنامه‌ها و ...(به جز استثناءها) تعجبی ندارد که عده‌ای متوجه متن نمی‌شوند. من اصرار دارم که این جمله را تکرار کنم که در این نمایشنامه هیچ کلمه‌ای از هیچ زبان دیگری جز فارسی وارد نشده است. در این نمایشنامه حتی یک کلمه عربی هم

۱- برخلاف نظر آقای بیضایی که به طعنه و ملامت می‌گوید:

«تماشاگرانی که تصور می‌کنند زبان نمایش دشوار و سخت است، ثابت می‌کنند که زبان مادری خود را به خوبی بلد نیستند. تمام کلمات این نمایش فارسی است و هیچ یک از کلمات از زبان دیگری غیر از فارسی گرفته نشده است. من تعجب می‌کنم که درک زبان برای عده‌ای سخت است. اتفاقاً متن نمایش زبان ساده‌ای دارد و اگر مردم ما متنی به این سادگی را نمی‌فهمند پس وای به حال آموزش زبان ما! در حالی که بسیاری از مردم کلمات غیرفارسی (مثل عربی) را به

وجود ندارد. نه به این سبب که استفاده از کلمات عربی ضروری نیست بلکه به این خاطر که متن نمایش مربوط به تاریخی است که پیش از زبان عربی بود. فکر کردم که می‌توان به این وسیله فاصلهٔ زمانی و هم ارتباط زبانی را بهتر نشان داد».

در اینصورت می‌بایست زبان اوستایی یا پهلوی به کار می‌رفت نه «فارسی سره». جورج استاینر یکِ تن از بازپسین روشنفکران قرن بیستم که همتای روشنفکران عصر روشنگری است، در آخرین کتابش می‌گوید: «شکسپیر بیش از بیست هزار واژه به کار برده است و شمار واژگانی که راسین به کار برده به دو هزار نیز نمی‌رسد. این اختلاف، هستی شناختی و معرفت الوجودی (ontologique) است و روشنگر دو راه و روش و یا دو مفهوم و احساس از جهان که کاملاً ضد یکدیگرند. مفهوم و احساس شکسپیر از جهان، متضمن دست و دل بازی است و مسرفانه و باز و گشوده و روان چون رود زندگی است و راسین در طلب ذات و ماهیّت و جوهر (essence) از طریق خویشتن‌داری و تقوی است. (نثر) راسین از قماش موسیقی (partita) باخ و تندیس‌های جاکومتی است و چون باد، عاری از هر نرمی و لطف و پیرایه است» راسین جویای ذاتیّت و ماهیت (essentialité) است[1] و با همان واژگان نسبةً محدود که به زعم جورج استاینر صاحبنظر، مقتضی جهان‌بینی خاص اوست، ظریف‌ترین معانی را به زبانی که همه درمی‌یابند، و به راستی سهل و ممتنع است، بازگفته و شرح کرده است.

اینک ببینیم فرزانگی بندار دل آگاه که سرانجام بر سر آن جان به شکرانه می‌دهد چون جان بر سر نهاده است، در چیست؟ به گفتهٔ بیضایی «بندار بیدخش اصلاً اعتراضی است به قدرت دانش و روشنفکری که در کل اعصار هم وجود داشته است»، «دانایی است که به همهٔ فنون و علوم زمانه خودش آگاه است و از خیلی وقایع، «پیش آگاهی» دارد و این پیش‌آگاهی در این داستان، به صورت «جام جم»،

1- George Steiner, **Errata**, Récit d' une pensée, traduit. de l'anglais, 1997, P. 59.

آمده است».

بندار که جام جم یا جام جهان نمای ساخته‌اش کاشف اسرار است و احوال خیر و شرّ عالم، از آن پیدا می‌شود، چون از بد کنشی جم اگر به جام دست یابد، بیمناک است، در پایان زندگی به دردناکی می‌گوید: «گجسته منا که زندگی تباه کردم در ساختن بهترین چیزی از بهر بهتری جهان و از آن جز بد برنخاست... دانش بمیرد آنجا که در پنجهٔ مرگ‌اندیشان است... و پیش از مرگ، من این جام بر سنگ می‌کوبم و ما هر دو می‌شکنیم! ... اینک به تیغ تو پاداش خود دریافتم، پاداش زندگی بر سر دانش نهادن!»

این بیان تلخ و اندوهبار، فریاد گلوگیری است که از هزار توی تاریخ سیاسی بیدادگر و مردم‌ستیزی برمی‌خیزد و برخلاف پندار منتقدی، یادآور پشیمانی رابرت اپنهایمر پدر بمب اتمی نیست[1]. اپنهایمر به هنگام، سلاح مرگبار و مخوف بمب اتمی را در اختیار ترومن نهاد و مسئول گذار آتشین و سوزان نوع بشر به جهانی دیگر است و مستوجب ملامت، اما این همهٔ داستان نیست، چون در دوران جنگ اسپانیا، هواخواه ولرم جناح چپ بود و در جوانسالی به دختری کمونیست یا وابسته به نهضت کمونیسم، دل باخته بود (که بیست سال بعد خودکشی کرد) و یک تن از قربانیان بلای مک کارتیسم در آمریکاست و نومیدانه کوشید تا مانع از ساخت بمب هیدروژنی شود و در باب بعضی جزئیات زندگانیش نیز دروغ گفت و این گفته معروف از اوست: «علم، گناهی کرد که نامش هیروشیما است و به همین سبب، معصومیّت متفرعنانه‌اش را از دست داد و دید در سیاره‌ای منزوی و شکننده به کار

۱- اپنهایمر پس از جنگ گفت: «شاید اگر بمبی را با چتر در آسمان ژاپن رها می‌کردند، به همهٔ ژاپنی‌ها هشدار داده بودیم و حجت را بر همه تمام کرده بودیم، اما دیگر خیلی دیر شده بود و چرخ به گردش افتاده بود». لونوول ابسرواتوار ۱۳ ـ ۱۹ ژوئیهٔ ۱۹۹۵ .

بسته می‌شود که در معرض خطر مرگ و نابودی است به دست باشندگانش»[1]. با اینهمه جامعه او را یک تن از آتشکاران آتشخانهٔ سیاسی نظامی آمریکا شناخت و اپنهایمر در بقیّتِ عمر این داغ را بر پیشانی داشت. ولی در پیشگاه وجدان تاریخ، تبرئه شد، چون چنین به نظر رسید که گالیلهٔ قرن بیستم است. این تردیدها و دودلی‌های جامعه در قضاوت: ستایش دانشمند صاحب نبوغ از یکسو و نکوهش پدر بمب اتمی از سوی دیگر، سرنوشت تراژیک اپنهایمر را رقم می‌زند. بیگمان مسأله اصلی در زندگانی اپنهایمر، چگونگی ارتباط دانشمندان با مصادر قدرت سیاسی و نظامی است، و از این دیدگاه شاید بتوان گفت که مناسبات جماعت دانشمندان با جنگی تمام عیار، مقصر و مسئول ساخت بمب اتمی است و نه اپنهایمر به تنهایی.

در ماجرای بندار بیدخش برعکس مردم نقشی ندارند و غائبند و بندار از حمایت آنان محروم است و نمی‌تواند در آینهٔ نگاهشان، نقش بیگناهی یا گناهکاری‌اش را ببیند، اینست که در خلوت ذهن و ضمیرش، دست به کاری می‌زند که غصه سرآید. اپنهایمر در عین گنهکاری بی‌پناه نیست، اما بندار در عین بیگناهی، بی‌پناه است.

رستم و سهراب به روایت و کارگردانی پری صابری[2] که پیشتر هفت شهر عشق، روایتی از منطق الطیر عطار و بیژن و منیژه از شاهنامهٔ فردوسی را به صحنه برده بود، کوشش شایان اعتنای دیگری برای نمایشی کردن پاره‌ای از حماسهٔ ملی ماست که با همهٔ سعی کارگردان، به اثر دراماتیک در خود بسامانی تبدیل نشده است و به راستی امروزه چگونه باید شخصیت‌های نمونه‌وار حماسه را که برتر از مردم عادی‌اند و آنچه می‌کنند فوق طاقت‌انسانی است، نمایش داد؟ همانگونه که در حماسه تصویر

1- Jean Audouze, Jean - Claude Carriére, Regands sur le visibe, 1996, P. 47.

۲- آذر و دی ماه ۱۳۷۷.

شده‌اند بی‌فزون و کاست و به امید یاری راوی تا درام را جای جای روایت کند یا در کسوت مردم زمانه با کردار و گفتاری در خور مردان و زنان حماسه که در واقع آفرینش درامی حماسی ملهم از ادبیات حماسی است؟ مشکل کار در اینجاست که نمایش شخصیت‌های اسطوره‌ای در ادبیات (رمان، داستان) آسانتر از نمایش‌شان بر صحنه است که غالباً شک و تردید برمی‌انگیزد، چون اسطوره را به مقیاس انسان فرو می‌کاهد. امیدوارم روزی به خلق درامی حماسی که برای نمایش ساخته و پرداخته شده باشد توفیق یابیم و بیگمان کوشش‌های مشکور پری صابری و هنرمندان دیگری که در همین راه تجربه‌اندوزی می‌کنند، زمینه را برای چنین آفرینشی که باید کاری نو باشد و نه نمایش سلسله تصاویری از متن ادبی همراه با روایت نقّال، فراهم می‌آورند. قضا را همین کار صحنه‌های درامی زیبایی داشت که کمتر مورد توجه قرار گرفت و ای کاش بیشتر می‌بود از جمله رویارویی دو اسب در مرغزار و مجلس شاه سمنگان و کیکاووس و پیکارها که با ضرباهنگی کُند نمایش داده می‌شد و نبرد رستم و سهراب. اما زیاده‌گویی و بهره‌گیری از همهٔ عناصر آئینی که گردآمدنشان در یکجا، وجهی نداشت: ورزش زورخانه‌ای و شبیه‌خوانی (تعزیه) و سماع دراویش چرخان و برپایی مراسم زار و نیز وجود صحنه‌هایی فرعی و آوردن حجله به صحنه و عروج سهراب بر بال سیمرغ، به گمان این بنده زائد بود و از قوّت تراژیک داستان می‌کاست. راهی که پری صابری با استقامت و شوق در پیش گرفته است، راه دشوار پرفراز و نشیبی است که امیدوارم سرانجام به درامی کردن آثار حماسی و عرفانی بیانجامد.

سوکنامه فرود سیاوشان (برگرفته از شاهنامهٔ فردوسی) نوشتهٔ حسن باستانی، با طراحی و کارگردانی مریم معترف[1]، تجربهٔ موفقی در همین زمینه است. مریم

۱- فروردین، اردیبهشت ۱۳۷۸.

معترف آنچنانکه خود می‌گوید هفت سال به «اسطورهٔ جریره» که تنها، در دژی دورافتاده، میان ایران و توران، پسرش فرود، یادگار سیاوش را می‌پرورد بدان امید که روزی به خونخواهی پدر برخیزد و از افراسیاب کین بستاند، اما در پی کج‌اندیشی و بی‌تدبیری توس سپهسالار ایران کشته می‌شود، اندیشیده است و از میان چندین نمایشنامه که به خواستش نوشته شده، عاقبت «سوکنامهٔ فرود سیاوشان» را پسندیده است. به اعتقاد من این «غمنامه» تجربهٔ شایان اعتنایی است در خلق درامی براساس داستانی حماسی که مریم معترف آن را با بهره‌گیری از شیوهٔ تعزیه، کارگردانی کرد. سوکنامه روحی حماسی داشت و به زبانی که آقای حسن باستانی کوشید تا حماسی (و نزدیک به کلام شاهنامه باشد) روایت می‌شد و گفتارها همه در دهان شخصیت‌های درام، به سهولت چون گوی می‌غلطید، اما تنگی جا به آدم‌های بازی (هنگامه‌دار و بازی‌سازان) میدانی مناسب برای بازی که صورتی شیوه‌پردازانه و آئینی داشت، نمی‌داد. جایگشت مدام نقش‌ها نیز رشتهٔ پیوند حوادث را که با ضرباهنگی تند پشت هم می‌آمدند و این ضرباهنگ از آغاز تا پایان به درستی حفظ شد، می‌گسست که حاصلش، حواس پرتی و پریشان خاطری تماشاگر بود. کمبود دیگر به گمانم، نبود موسیقی‌ای ساده و مختصر بود که غیبتش در لحظاتی، سخت محسوس بود.

اما این همهٔ سخنم دربارهٔ این «سوکنامه» نیست که به اعتقادم تجربه‌ای شایان اعتنا بود و امیدوارم که مریم معترف و «بازی‌نامه» نویس‌اش از ادامه و پیگیری چنین کاری باز نمانند که «هنوز راه نرفته و کار نکرده بسیار است».[۱]

جریره نخستین همسر سیاوش و مادر فرود است که فرزندش فرود را در سپید دژ کلات می‌پرورد و فرود که پسر بزرگ سیاوش است، بسانِ پدرش در جوانی کشته

۱- سوکنامهٔ فرود سیاوشانْ،غمنامهٔ جریره (بازی‌نامه)، حسن باستانی با طراحی مریم معترف، برگ زیتون، ۱۳۷۷، از مقدمهٔ آقای مهدی مدایینی بر کتاب.

می‌شود. نویسندهٔ «بازی‌نامه» به همانندی سرنوشت این پدر و پسر توجه خاصی دارد و این مشابهت را به دو وسیله برجسته می‌کند: نخست از طریق احیاء گذشته یعنی نقلِ بعضی حوادث دردناک زندگانی سیاوش که بازیگران در حین بازی تراژدی فرود، آن‌ها را بازی می‌کنند. بنابراین هنگامه‌دار جای جای به مناسبت، پرده‌هایی از داستان سیاوش را که با سوانح کنونی زندگانی فرود، مشابهتی دارند نقل می‌کند و بازیگران نیز همان صحنه‌های برخورد میان سیاوش و فرنگیس (دخت افراسیاب و همسر دوم سیاوش، مادر کیخسرو) و سیاوش و افراسیاب و افراسیاب و فرنگیس و گرسیوز (برادر افراسیاب) را بازی می‌کنند. این احیاء گذشته یا بازگشت به گذشته، برای پیوستن امروز به دیروز و برجسته نمایاندن سرنوشتی است که گویی پدر و پسر در آن اشتراک دارند. بدینگونه فرود، سیاوش می‌شود چنانکه گویی آندو یک روح‌اند اندر دو بدن. این شگرد، به «سوکنامه» قوّت تراژیک خاصی می‌بخشد که از امتیازات «بازی‌نامه» است، چون تقدیری مشترک، بر سر پدر و پسر سایه افکنده است و هر دو را از پای درمی‌آورد، تیغ خونریز تقدیری واحد دو بار فرود می‌آید «که خون عاقبت جانب خون کشد». اما این هم هست که چنین شگردی ممکن است، خاصه به سبب ضرباهنگ شتابان بازی، موجب سردرگمی و حواس‌پرتی تماشاگر شود. شاید اگر این صحنه‌ها با موسیقی خاصی همراه بود، بازی در بازی، مشخص‌تر می‌شد.

تدبیر دومی که به کار رفته و به گمانم جانِ کلام «غمنامه» در همین جاست و مبیّن دلمشغولی تراژیکی است که به «سوکنامه» سمت و سویی روشن می‌بخشد، اشاره به این اصل ایضاً تراژیک است که مرگ دردناک سیاوش و فرود بر یک معنی دلالت دارند. به این گفتگوی پرمعنی توجه کنید:

سیاوخش: جریره دلگیر است!

جریره: نه سیاوخش! جریره از دلبستگی‌ای می‌ترسد که پایانش دوری

است و مرگ!

سیاوخش: مرگ کمین هر زندگیست!

جریره: چرا فرزندی آورم که می‌دانم روزی به سوزنده آتش جنگ افروزان می‌سوزد؟!

سیاوخش: باشد که ریشهٔ کین بسوزاند![1]

نکته در اینجاست. خون سیاوش در رگهای فرود به جوش آمده است و خون ناحق نمی‌خسبد. فرود چون سیاوش برای آنکه ریشهٔ کینه بخشکد، می‌رزمد، اما تلاشش بیهوده است:

فرود: و اینک ما می‌میریم و باز کینه از جهان نمی‌افتد.

جریره: اگر دشمنی می‌مرد، با مرگ سیاوخش مرده بود[2]

خون ریختن کار بازی نیست. خونی خونگیر می‌شود. طلسم این تقدیر شوم را باید شکست ورنه به گفتهٔ هنگامه‌دار: «دریغا که نام مردان ایران پامچال کژاندیشی سروران می‌شود».[3]

آقای حسن باستانی کوشیده است تا «سوکنامه» را به زبانی حماسی (نزدیک به متن شاهنامه فردوسی) و به پارسی‌سره بنویسد. این کوشش، در خور توجه است و چه بهتر که زبان نمایشنامه، زبانی پاکیزه و آراسته و فاخر و روان باشد، اما بدبختانه در چنین مواردی حاصل کار، گاه نثری تکلّف‌آمیز می‌شود مزّین به واژگانی نادر و مهجور که فهم معنی را دشوار می‌کند و این البته نقض غرض است. نثر سوکنامه جای جای نشان از چنین اهتمامی دارد و به راستی نمی‌دانم چرا باید الفاظ یا

۱- سوکنامه، ص ۴۷ ـ ۴۸.

۲- همان، ص ۵۴.

۳- همان، ص ۵۵.

جملاتی از این قبیل به کار برد: «چرگرهرها و گوسانها»[۱] (چرگر یعنی سرودگوی، خنیاگر)، «دیو اشکنان»[۲] (دیوشکن به قیاس سنگ‌شکن)، «کسی .. خبر به افراسیاب نکشد»[۳] (نرساند)، «غُرم» (میش کوهی)، «بیور سپاه»[۴] (بیور به معنای عدد ده‌هزار است)، «و اگر چشته را می‌باشند برای سپاه[۵]» (چشته به معنای طعمه است)، «گواژه»[۶] (طعنه، سرزنش) و غیره.

الهام پذیری از قصه‌های قرآنی و دینی در نمایشنامه و فیلمنامه‌نویسی که در این سالها به کرّات موکّداً توصیه می‌شود و نمونه‌های محلّ تأملی نیز از آن در دست است، مانند مجموعه تلویزیونی ایّوب و اصحاب کهف، بحث جداگانه‌ای می‌طلبد. گفتن ندارد که منظور، تصویر کردن قصهٔ قرآنی، بعینه نیست، بلکه پروراندن حکمت قصه به نحوی نمایشی، ضمن وفاداری و پایبندی به حکمت قصه است. بنابراین نخست باید حکمت قصه را دریافت و سپس به نمایشش پرداخت و این مقصود آسان و بیدرنگ، به چنگ نمی‌آید. قرآن کتاب حکمت و هدایت است و قصه می‌گوید تا مؤمن را به اندیشیدن و تفکّر برانگیزد: فَاقْصُص القصَصَ لَعَلَّهُم یَتَفَکّرون[۷]، قصه را بگوی، شاید به اندیشه فرو روند و در بیان، از تمثیل، سود می‌جوید: انّ الله لایَستَحی ان یَضْرِب مثلاً ما بعوضة فمافوقها[۸] خدا ابائی ندارد که

۱- همان، ص ۱۱ .

۲- همان، ص ۱۴.

۳- همان، ص ۱۷.

۴- همان، ص ۲۲.

۵- همان، ص ۲۴.

۶- همان، ص ۲۸ و ۳۷ و ۳۹ و ... .

۷- اعراف، آیهٔ ۱۷۶.

۸- بقره، آیهٔ ۲۴ .

به پشه و کمتر از آن مَثل بزند و بسیاری آیات را به صورت استعاره به کار می‌برد.[۱] پس باید اندیشید و از نیروی تخیل و تعقل یاری جست تا به حقیقت پنهان در وراء واقعیت فریبنده پی برد. چنانکه می‌گوید: وکلاً نَقُصُّ علیک من انباءالرّسل ما نثّبتُ به فؤادک و جاءَکَ فی هذه الحقُّ و موعظةٌ و ذکری للمؤمنین، هر خبری از اخبار پیامبران را برایت حکایت می‌کنیم تا تو را قویدل گردانیم. و در این کتاب بر تو سخن حق و برای مؤمنان موعظه و اندرز نازل شده است.[۲] و نیز باید از تمثیل و استعاره در درام‌نویسی ملهم از قصه‌های قرآنی[۳]، بهره جست.

اما اگر ذوق و اندیشه و زیبایی‌شناسی هیچیک در ساخت و پرداخت قصهٔ قرآنی به صورت نمایشنامه یا فیلمنامه به کار نیاید و به اعتباری، قصه به زبانی درامی بازگو نشود، و مهمتر از همه، در وهلهٔ نخست، حکمت قصه بر درام‌نویس مکشوف نگردد (و درک این معنی مستلزم تفکر و تعقل و انس و آشنایی با معارف اسلامی است) تا بتواند آنرا هنرمندانه بپروراند، حاصل کار چیزی جز تصویر کردن آنچه که از ظاهر قصه برمی‌آید نخواهد بود. تنها با درک و فهم عمیق معنای قصه به اتکای تفسیرها یا تأویل‌هایی که از آن شده است و شروحی که بر آن نوشته‌اند، می‌توان با

حق به لطف خود مثل زد از شما　　جوهر موری بدل زد از شما

عطار (مصیبت‌نامه)

۱- نک به: محمد علوی‌مقدم، هنر استعاره در قرآن مجید، **مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی** دانشگاه فردوسی، پائیز ۱۳۵۵.

پل نویا، تفسیر قرآنی و پیدایش زبان عرفانی، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، **معارف**، آذر ـ اسفند ۱۳۶۸.

۲- هود، آیهٔ ۱۲۰.

۳- نک به: رسول جعفریان، نقش قصه‌پردازان در تاریخ اسلام، **کیهان اندیشه**، خرداد و تیرماه ۱۳۶۹.

علم و معرفت به موازین درام‌نویسی، جوهر قصه را به یاری نیروی تخیل در قالب درامی دلچسب و گیرا، ریخت و به زبانی امروزی نقل کرد.

و اما در مورد اساطیر، مسأله با آنچه در باب قصه‌های قرآنی گفتیم، فرق می‌کند. در این حوزه باید به تعبیر اساطیر یعنی نو کردن مایه و مضمون‌شان که پذیرندهٔ تفاسیر گوناگون‌اند توانا بود تا روایت تئاتری یا سینمائی، تکرار متن مکتوب یا شفاهی در قالب تصویر نباشد. اساطیر بزرگ که بنا به تعریف، شرح و نقل مسائلی است که بشر جاودانه با آنها سر و کار دارد (زندگی، مرگ، عشق، عالم ماوراء و...) هیچگاه کهنه و منسوخ نمی‌شوند و به همین جهت در هر دوره، به اقتضای زمانه می‌توان با نگاهی نو در آنها نگریست. و این کاریست که به روزگار ما در غرب بزرگانی چون آنوی و ژیرودو و کوکتوو و سارتر و ژان کلودکریر کرده‌اند و در ایران نیز فی‌المثل سعید پورصمیمی با داستان شیخ صنعان عطّار[1] که شرحش را در کتابی آورده‌ام[2].

توفیق درام‌نویسان ما در این راه، منوط به احراز شرایطی است که بعضی از آنها به گمان من بدینقرارند:

۱ـ شناخت اندیشه و بینش اساطیری (و نه فقط داستانها و روایات اساطیری) و زبان رمزی آنها که البته انجام دادن این مهم، الزاماً بر عهدهٔ درام نویسان نیست و کاریست که باید به دست اسطوره‌شناسان و رمز شناسان صورت گیرد و درام‌نویسان از حاصل تحقیقات آنان سود برند. هر درام نویسی، حکماً پژوهنده در عالم اسطوره و رمز نیست.

۲ـ شناخت عمیقِ آن بخش از آثار درام‌نویسانِ بزرگی که با اساطیر فرهنگشان، درام‌های نوی آفریده‌اند و یا اساطیر فرهنگهای بیگانه را به شیوه‌ای نو بازپرداخته‌اند.

۱- سعید پورصمیمی، نمایشنامهٔ پیر سمعان، ۱۳۷۲.

۲- جلال ستاری، **پژوهشی در قصه شیخ صنعان و دختر ترسا**، نشر مرکز، ۱۳۷۸.

چون آنتیگون (۱۹۴۴) و اوریدیس (۱۹۴۲) و مده (۱۹۵۳) و ادیپ ژان آنوی[۱] و الکتر (۱۹۳۸) ژان ژیرودو و آنتیگون (۱۹۲۲) و ماشین دوزخی (۱۹۳۴) و ادیپ شهریار (۱۹۲۸) و اورفه (۱۹۲۶) و وصیّت اورفه (۱۹۵۹) ژان کوکتو و مگس‌های (۱۹۴۳) ژان پل سارتر[۲] و منطق‌الطیر و مهابهاراتِ ژان ـ کلودکریر که منظومهٔ عرفانی عطّار و حماسهٔ بزرگ هندی را برای تئاتر اقتباس کرده است.[۳]

۳ـ پژوهش در این آثار برای پی‌بردن به کیفیت و چگونگی اقتباس، به یاری شرح‌ها و توضیحات اقتباس کنندگان دربارهٔ شیوهٔ کارشان.

۴ـ بررسی آثاری که درام‌نویسان ایرانی با اقتباس از حماسه‌ها و قصه‌های ملّی آفریده‌اند و مقایسه آنها با آثار همانند از درام‌نویسان بیگانه.

۵ـ تشویق گروه داوطلبان برای تجربه‌اندوزی در این زمینه که در حقیقت کاری کارگاهی و دانشجویی است.

در اینجا به مناسبت، اشارتی کوتاه به فیلم جهان پهلوان تختی ساختهٔ آقای بهروز افخمی شاید خالی از فایده نباشد. چون مربوط به بزرگمردی همعصر ماست که در هاله‌ای اسطوره‌ای محاط شده است. اسطوره روایت کاری شگرف و نمونه است که انجام دادنش در توان همه نیست و به همین جهت به ارباب انواع و ایزدان و

۱ـ نک به: ریموند ویلیامز، ژان آنوی و استفاده از قالب اساطیری در تئاتر، ترجمه مصطفی قریب، **رودکی**، شماره‌های ۷۵ و ۷۶، بهمن و اسفند ۱۳۵۶.

۲ـ نک به: جستجوی حقیقت از طریق اسطوره، گفتگو با ژان پل سارتر، ترجمهٔ خسرو سمیعی، **نمایش**، شماره دوم، پانزدهم آذرماه ۱۳۶۶.

ژان ـ پل سارتر، اسطوره و واقعیّت تئاتر، ترجمهٔ خسرو سمیعی، **نمایش**، شمارهٔ سوم، پانزدهم دیماه ۱۳۶۶.

۳ـ نک به: **فصلنامه تئاتر**، شماره ۱۵، یاد شده و مصاحبهٔ با ژان ـ کلود کریر در: **پیام یونسکو**، مهرماه ۱۳۶۸.

پهلوانان و قهرمانان و نوادر دوران و یکه تازان روزگار منسوب شده است. از ارباب انواع و ایزدان می‌گذرم چون با موضوع سخنمان ارتباطی ندارد و خاطرنشان می‌کنم که به عنوان مثال، شخصیت‌هایی تاریخی چون اسکندر و زوج نامدار هلوئیز و آبلار و ایوان مخوف و ناپلئون به عنوان مثال اسطوره شده‌اند و برای شیعیان، چنانکه می‌دانیم، امام حسین (ع) اسطورهٔ شهادت در راه اقامهٔ حق و اماتهٔ ظلم است و شاید کسی بهتر از صاحب مثنوی **گل و هرمز** این معنی را افاده نکرده باشد آنجا که می‌گوید:

بسی خون کرده‌اند اهلِ ملامت ولی این خون نخسبد تا قیامت
هر آن خونی که بر روی زمانه‌ست برفت از چشم و این خون جاودانه‌است
چو ذاتش آفتابِ جاودان بود ز خونِ او شفق باقی از آن بود
چو آن خورشیدِ این شد ناپدیدار در آن خون، چرخ می‌گردد چو پرگار[1]

حتی «گاه، اما سخت به ندرت، می‌توان دگرگونی حادثه‌ای تاریخی (و معمولی) را به اسطوره، به طور زنده ملاحظه کرد»[2]. مثالی که میرچاالیاده در این مورد می‌آورد، داستان دختر و پسری است که قرار بود به زودی زناشویی کنند، ولی پسر ناگهان به قتل می‌رسد و عروسی به عزا تبدیل می‌شود. این مثال مربوط به عشقی نارواکام است، اما سیاست نیز ممکن است از شخصیتی که با زورمندان زمانه درافتاده یا مردم چنین تصوری از او دارند قهرمانی اسطوره‌ای بسازد. منتهی

---

۱ - **خسرونامه** منسوب به عطّار، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، زوّار ۱۳۵۵.

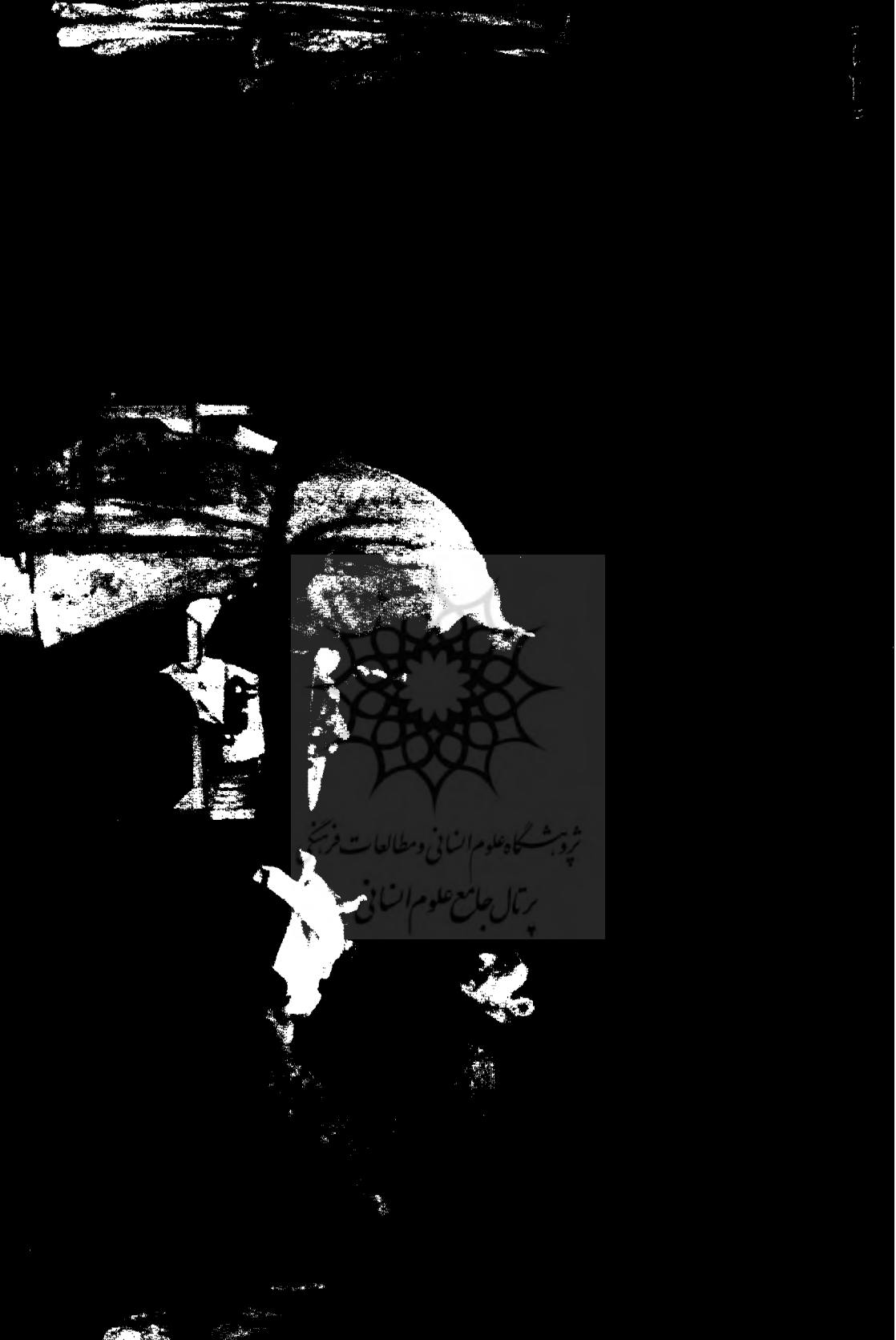
۲- نک. به میرچاالیاده، ادبیات شفاهی، در: **آئین و اسطور در تئاتر**، نویسنده و گردانندهٔ جلال ستاری، توس، ۱۳۷۶، ص ۱۷۱ - ۱۷۳.

گفتنی است که وحدت (هندی یا گیلانی) قرن سیزدهم هجری، حسین بن منصور حلاج را «شهید کربلای عشق» می‌نامد. **منظومهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا**، به کوشش محمد خواجوی، طهوری، ۱۳۶۳، ص ۵۵.

اسطوره‌های سیاسی یا ایدئولوژیک، کم دوامند از قبیل اسطورهٔ برتری نژاد آریایی، ساخته و پرداختهٔ نازی‌ها، اسطوره‌های «شبه علمی» تروفیم لیسنکو (۱۸۹۸ ـ ۱۹۷۶) و ایوان میچورین (۱۸۵۵ ـ ۱۹۳۵) مهندسان کشاورزی شوروی که دانش زیست‌شناسی را فدای ایدئولوژی لنینیسم ـ استالینیسم کردند و اسطورهٔ قدرت متعال فن‌آوری و اسطورهٔ قدرت فائقه تاریخ و اسطورهٔ دایانا که به قول تونی بلر نخست وزیر انگلیس «شاهزاده خانم مردم» بود و به گفتهٔ روزنامه‌نویسی «عروسکی نوع‌دوست» و به زعم ادگار مورن (Edgard Morin) «عضوی از خاندان المپ‌نشینان مدرن» که مرگ فاجعه‌بارش، بر او تشریف شکوهمند قداست پوشاند.[1] در اسطوره شدن جهان پهلوان تختی، هم شایعهٔ درست یا نادرست قتلش به دلایل سیاسی (جانبداری از مصدق، سرسنگینی با شاه) دست داشت و هم عامل دیگری که اگر نبود، اسطورهٔ تختی چون هر اسطورهٔ سیاسی یا ایدئولوژیک دیگر رفته رفته فرو می‌ریخت. آن عامل، خوی جوانمردی و مظلومیّت اوست که به مرگش، صبغهٔ شهادت بخشید. اما فیلم آقای بهروز افخمی، خواسته و دانسته، بررسی پلیسی مرگ مردیست که روشن نیست، خودکشی کرده است و یا به علتی درگذشته است. آقای افخمی باید شیفتهٔ هیچکاک باشد، چون کمابیش به شیوهٔ او به «کالبد شکافی» مرگی می‌پردازد که شاید قتل رسوایی است، با این تفاوت عمده که خنده‌های مکرر آقای فیلمساز و همسرش (در فیلم) و حالت تمسخرآمیز شوهر، جایگزین طنز ظریف هیچکاک شده است. فیلم آقای افخمی، اسطوره نیست، «اسطورهٔ ناتمام»[2] هم نیست، ضد اسطوره است و آقای افخمی این کار را به گمانم آگاهانه و به اراده و اختیار کرده است. معهذا شگفت است که در فیلم نه با پسرش آقای بابک تختی مصاحبه می‌شود و نه از تظاهرات دانشگاه پلی‌تکنیک به هنگام تشییع جنازهٔ وی،

1- **Libération**, L'évènenement, 12 septembre 1997.

۲- **صبح امروز**، ۲۰ مرداد ۱۳۷۸، ص ۷.


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشانی هست. آخرین نکته اینکه موسیقی آقای بابک بیات در آغاز فیلم، بسیار زیباست، موسیقی‌ایست وزین، متین و تشویش‌انگیز که جاری شدن سیل یا وقوع طوفانی سهمگین را به ذهن القاء می‌کند.

در پایان به حوزهٔ دیگری که قلمرو نمایشهای آئینی و سنتی است نظر کنیم و سخن را با ذکر نمونه‌ای شاخص موقتاً به پایان بریم و گفتنی‌های دیگر را در فرصتی دیگر بگوئیم.

پستوخانه که آقای حمید امجد آن را نوشت و کارگردانی کرد (گروه نمایش پرچین، بهمن و اسفند ۱۳۷۸) کاری بدیع در «تقلید» و روحوضی است، همچنان که مجلس نامه» (گروه تئاتر پرچین، مهر و آبان ۱۳۷۸) که آقای محمد رحمانیان نویسنده و کارگردانش بود، تجربه‌ای موفق در تلفیق شبیه‌خوانی و سیاه‌بازی محسوب می‌شود. پستوخانه متضمن شگرد «بازی در بازی» برای تحرّی حقیقت است که به نمایش معنایی روانشناختی و صورتی دلپذیر می‌بخشد.

سه برادر طمعکار خواستار زناشویی با دختر عموی ثروتمندشان، آزاده خانم‌اند، بی‌آنکه از نیّات هم آگاه باشند، ولی به ترفند نوکر خانه الماس که سیه چرده‌ای روشندل است و مدّعی است که تاجری از چین و ماچین با صد قافله مال التجاره به خواستگاری دختر می‌آید و به زودی فرا خواهد رسید، ناکام می‌شوند. برادران، دورغزن و ریاکارند و تاجر چینی، زادهٔ خیال الماس است که صادقانه عاشق مونس کلفت آزاده خانم است و مونس نیز دوستش دارد و عاقبت به هم می‌رسند و آزاده خانم هم چون شاهزاده خانم‌های قصه‌ها، چشم به راه مردی دلخواه است که ناگهان امّا به هنگام فرا می‌رسد و وی را به همسری برمی‌گزیند و به مونس قول داده که اگر خواستگار چینی واقعاً آمد، الماس و مونس را به وصال هم برساند. در واقع آزاده خانم در خواب دیده بود که سواری از راه دور با جامهٔ بنفش و گیوهٔ آجیده و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شال سرخ برای بردنش می‌آید و خوابش را برای الماس تعریف کرده بود و الماس هم داستان بازرگان چینی را برای تشفّی خاطر آزاده خانم و شکست خواستگاران ساخته بود. با این تفاصیل، نویسنده برای عیان کردن چهره‌های حقیقی نابکاران، از شگرد بازی در بازی به زیبایی سود می‌جوید. الماس با پوشیدن رخت‌های کسی که آزاده‌خانم در خواب دیده بودش (با جامهٔ بنفش، شال کمر سرخ و گیوهٔ آجیده) به مونس می‌گوید: «من همه کس هستم غیرخودم[۱]» البته الماس همواره الماس است، اما با بستن نقابی به چهره به سیمای تاجر چینی ظاهر می‌شود (با جامهٔ بنفش و شال سرخ و گیوهٔ آجیده) تا دغلبازان را بی‌نقاب کند. و وقتی آزاده‌خانم به نیرنگش پی می‌برد و گله‌مند به وی می‌گوید که چرا با او بازی کرده و امیدش را بر باد داده است، الماس پاسخ می‌دهد: «نه بانو ـ نه ـ اون پیغموم داده که تو راهه. من فقط واسه این خودمو به ریخت اون درآوردم که امشب شما، خامِ این سه خواستگار نشین».

آزاده خانم: پس واقعاً می‌آد؟ یعنی تو به خاطر من رنگ عوض کردی؟

الماس: کاش می‌شد رنگ عوض کنم بانو. رنگ من از زیر هر نقابی خودشو لو می‌ده؛ همون جور که حالا لو رفته‌ام»[۲]

واقعیت، خیالی است که در سر می‌پروریم و بدان باور داریم یا همان چیزی است که به ظاهر می‌بینیم و یا گمان می‌بریم که می‌بینیم؟ چنانکه آزاده‌خانم به یک تن از نوکران خانه می‌گوید: «به آسمون نگاه کن! به دلم برات شده که امشب یکی از راه می‌رسه».[۳] آدم‌ها، در زندگانی، به راستی همان هستند که می‌نمایند یا برای خوشامد دیگران، نقاب به چهره بسته نقش‌بازی می‌کنند؟ و شاید هم برای شناخت درست دیگران (بی‌نقاب و بی‌دروغ) ناچار خود را کسی دیگر فرا می‌نمایند تا از

۱- حمید امجد، **پستوخانه** (تقلید در دو مجلس)، نیلا، ۱۳۷۸، ص ۳۸.

۲- همان، ص ۷۳.

۳- همان، ص ۷۹.

نیّات واقعی مصاحبان و همنوعان آگاهی یابند؟ و یا آنکه می‌خواهند سخن دلشان را از زبان دیگری بگویند، و بنابراین گویی می‌دانند واقعیت یا حقیقت چیست ولی رودربایستی دارند. و از گفتنش خجالت می‌کشند؟ همانگونه که آزاده‌خانم به سیمای الماس ظاهر می‌شود و مونس که از واقعیت بی‌خبر است، به وی (در حقیقت آزاده‌خانم) به زبان بیزبانی، عشقش را ابراز می‌دارد. و مونس خود با ظاهر و سیمای آزاده‌خانم، رخ می‌نماید و به آزاده‌خانم (با نقاب مونس) می‌گوید: «شما با چهرهٔ خدمتکار جلوم ایستادین و من چهرهٔ خانم مو به صورت دارم.

آزاده‌خانم: شدیم آئینه هم! خانمی کردن چه جور چیزیه مونس؟»[۱] و این آیینه‌داری در مجلس کوران نیست، اما وقتی خانه امن نیست، از نقاب پوشیدن و نقاب بستن، گریزی نیست.

در واقع همانگونه که «داداش بزرگه» می‌گوید: «مجلس اصلی توی پستوست. پس باید به پستوی پستو رفت که همون مجلس ضیافته!»[۲] و به قول داداش کوچیکه»: «وقتی معلوم نیست که مجلس کدومه و پستو کدوم، چرا معلوم نباشه من کی‌ام و بقیه کی؟»[۳] اینست که داداش کوچیکه با چهرهٔ داداش بزرگه ظاهر می‌شود و داداش بزرگه با چهرهٔ داداش وسطی و داداش وسطی با چهرهٔ داداش کوچیکه، چون «مجلس امن نیست» و همه توطئه کارند و «دشمن عیّاری پیشه کرده و حیله‌ها در کار زده است» و جنگ و پیکار رودر رو نیست و «آدم‌ها به صورت هم چنگ می‌زنن و زیر هر چهره، چهرهٔ دیگه‌ای دارن»[۴] و «وقتی نمی‌دونی پشت این چهره‌های صد

۱- همان، ص ۹۰.

۲- همان، ص ۸۴.

۳- همان، ص ۸۵.

۴- همان، ص ۱۰۲.

رنگ چی می‌گذره، چرا با چهرهٔ خودت سینه سپر کنی؟[۱]». در این جهان پر از ریا و فریب، گول ظاهر را نباید خورد، چون همه نقابدارند و قیافه‌ها بدلی است و هر کس پشت قیافهٔ دیگری پنهان است و «تا چهره پنهون می‌کنی، یکی از راه می‌رسه قیافه تو می‌قاپه می‌زنه به صورت خودش!»[۲]. بیگمان آدم‌های یکرویی چون آزاده خانم «از این دروغ که عین غازه به صورت می‌مالند خسته می‌شوند»[۳] و سرانجام نیز حیران و سرگردان می‌مانند چنانکه آزاده خانم به مونس می‌گوید: «تو که چهرهٔ من رو صورتته، واقعاً همونی که هستی که من فکر می‌کنم؟»[۴] ولی چه می‌شود کرد، به قول آزاده خانم: «این که آدم خودش باشه. خیلی سخته، ولی یکی دیگه بودن از اونم سخت‌تره!»

مونس (با چهرهٔ آزاده‌خانم): پس چرا هر دو چهره عوض نکنیم؟ با همهٔ سختی‌ش بذار خودمون باشیم!». اما حتی وقتی نقاب‌ها را برمی‌دارند، باز شک و تردید به تمام و کمال زایل نمی‌شود:

آزاده‌خانم: باور کنم؟ یعنی این صورت واقعی توئه؟ و این چهرهٔ حقیقی من؟»[۵] یعنی هر کس چنان نقش دیگری را خوب بازی کرده که طبیعت ثانوی و دروغین وی، طبیعت اولیه‌اش شده است؟

پس هیچ شگفت نیست که خیال و واقعیت به هم آمیزند و یکی دیگری را برانگیزد، چنانکه سرانجام پندار دربارهٔ تاجر چینی به واقعیت می‌پیوندد. تاجر به راستی فرا می‌رسد و می‌گوید: «من همونی‌ام که ساختین و از شهرم راه انداختین و از

۱- همان، ص ۸۶.

۲- همان، ص ۸۸.

۳- همان، ص ۸۹.

۴- همان، ص ۸۹.

۵- همان، ص ۹۱.

راه دور، منزل به منزل آوردین تا اینجا، پشت در که رسیدم، به نظرم اومد کسی داره منو آرزو می‌کند. من منم، تاجری از چین و ماچین!».

آزاده خانم (به تاجر): صبر کنین ـ پشتِ چهرهٔ شما چی پنهان شده؟

تاجر: آرزوهای شما. من هیچ چی نیستم غیرِ آرزوهای قدیمی که امشب بیدار شدن... خودتون منو ساختین ـ خودتون آرزو کردین که بیام»[۱].

برای این آدم‌های بی‌نقاب بی‌دروغ، «هیچ آرزویی محال نیست».[۲]

این نقابداری و ایفای نقش بنا به الزامات اجتماعی و یا حسابگری در مناسبات و روابط و بازی در بازی و گام برداشتن در تالار آینه‌ای که تصاویری کج تاب از آدمی نشان دهند، یادآور نمایشنامه‌های پیراندلو است که در آن‌ها، مرز میان واقعیت و خیال روشن نیست و آدم‌هایِ جهانی که در آن واقعیت و خیال از هم جدایی‌ناپذیرند از خود می‌پرسند: آنچه می‌بینیم به بیداری است یارب یا به خواب؟ پستوخانهٔ آقای حمید امجد، این جهان را نه با تلخکامی پیراندلو بلکه با شوخ طبعی و طنزی دلنشین تصویر می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- همان، ص ۱۰۴.

۲- همانا، ص ۱۰۹.