بهرام بیضایی، گنوستی‌سیسمِ مدرن وکاربردِ اجتماعی[1]

دکتر بهرام جاسمی

این نوشته با مختصر تغییراتی از متنِ آلمانی ارائه می‌شود. متنِ اصلی در معرفی بهرام بیضایی همزمان با اجرای غروب در دیاری غریب در تئاتر گاستایکِ مونیخ (اکتبر ۱۹۹۵) انتشار یافته است.

جهان به‌عنوانِ غربتکده

«در جهان بودن» اما نه «از جهان بودن» شعارِ اصلی و محوریِ گنوستی‌سیسم است[2]. انسانِ گنوسی به جهان از چشم‌اندازِ هجرت می‌نگرد و در این مقام وظیفه‌اش یادآوری و ذکرِ «خاستگاهِ» اصلیِ خویش است و از همین‌طریق بینِ خود و جهان تفاوت می‌گذارد و این تفاوت‌ها را که ذاتی هستند نه عَرَضی، با زبانِ نارضایی از این جهان بیان می‌کند. ازین‌رو زندگانیِ این جهانی نوعی هجرت است که انسان باید روزگاری آن را ترک کند. به‌ناچار کردارِ او رنگِ «گویا که...» و رفتارِ کودکانه‌ی «مثلاً...» به خود می‌گیرد: مثلاً مالک است، اما درواقع مالکِ چیزی نیست. مثلاً در این‌جا اما در جای دیگر است. مثلاً در این غربتکده زندگی می‌کند، گویا که این زندگی همان خاستگاهِ اصلیِ اوست و

۱- نقل از **فصل تئاتر**، کلن، بهار ۱۹۹۸.

۲.اشاره به مذهب مسیحی غیرکلیسایی در قرن اول میلادی. یکی از علائم گنوسی گری همان اعتراض علیه مادی بودن جهان و کوشش برای تغییر آن است.

قس علیهذا. در این چشم‌انداز جهان از لحاظِ هستی‌شناسی ازخودبیگانه و از لحاظِ مذهب به‌عنوان دست‌آوردِ شیطان از پیش محکوم و محاکمه گردیده است. چنین جهانی در خورِ دلقکان است، و این حقیقت باید نشان داده و رد شود. سوآل این است که چگونه؟ انسان دارای عطیه‌ای الهی‌ست که عبارت است از سخن[۳] که از ملاء اعلا[۴] برآمده و به او رسیده است. انسان می‌تواند از طریقِ ارتقاء سخن و برجسته‌ساختنِ آن، تفاوتِ خود را با این جهان نشان دهد. نمونه‌های برجسته‌ی این برداشت در ادبیاتِ کهن و جدیدِ فارسی فراوان است. در فارسیِ دَری حداقل از زمانِ فردوسی و از طریقِ شاهکارِ وی، **شاهنامه**، ما دارای این نمونه‌ی اعلا هستیم.

سکه‌ای کاندر سخن فردوسیِ توسی نشاند
کافرم گر هیچ‌کس از زمره‌ی فُرسی نشاند
اول از بالای کرسی بر زمین آمد سخن
او سخن را باز بالا برد و بر کرسی نشاند (ابن‌یمین طغرایی)

و یا از زبان خداوندگارِ سخنِ فارسی:

نه هر کس حق تواند گفت گستاخ
سخن ملکی‌ست سعدی را مسلّم

انسان، این بیگانه‌ی مهاجر، باید به جست‌وجوی وطنِ معنویِ خویش برخیزد زیرا از مکانی ماوراء خاکدانِ جهان نشأت یافته است. وحشت و دردِ غربت به سرنوشتِ او، به این غریب تعلق دارد. او در این سرای بیگانه، گُم اندر گُم شده است. اگر در این جا، در این جهان وطن گزیند، بیگانه‌بودنِ ریشه‌ایِ خود با جهان را از یاد خواهد برد و به «این جا» سقوط می‌کند و در نتیجه به منشاء واقعیِ خود بیگانگی می‌ورزد. این نیز بخشی از سرنوشتِ انسان است که به‌ناچار در غربت زندگی می‌کند. غزلیاتِ حافظ مشحونِ این سرنوشتِ دردناک و از سوزِ دلِ شاعر است که به محکومیتِ وی در غربتِ این جهانی اشاره می‌ورزند:

خرّم آن‌روز کزین منزلِ ویران بروم
راحتِ جان طلبم وَز پیِ جانان بروم
گر از این منزلِ ویران به‌سوی خانه رَوَم

۳. به مفهوم **عهد عتیق** برابر است با Logos ؛ نمونه ی برجسته ی آن در آغاز **انجیل یوحنا** آمده است: «و در آغاز کلمه بود...».
۴. Pleroma به مفهوم گنوسی آن، جایگاه جاویدان خداوند مهر و نور است.

دگر آن‌جاکه رَوَم عاقل و فرزانه رَوَم
من از دیارِ حبیبم نه از بلادِ غریب
مُهَیمَنا به رفیقانِ خود رَسان بازم
من ملَک بودم و فردوسِ برین جایم بود
آدم آورد در این دیرِ خراب‌آبادم

پس اولین قدم برای بازگشت به وطنِ معنوی، یادآوری و ذکرِ دائمیِ بیگانه‌بودن با این جهان است. از این چشم‌انداز، زندگی عبارت است از زندگانیِ آن‌جهانیِ تبعیدشده به این‌جهان. اما زندگانیِ اصلی در ماوراء قرار دارد، در آن‌سوی حجاب:

«تو از این‌جا نبوده‌ای و ریشه‌هایت از این جهان نیستند.» (از **کتاب گنزه**، کتاب مقدسِ مَندایی ـ صابئی)[۵]

هانس یوناس در آثارِ خود نشان داده است که هستیِ بشری نوعی «قرار داده‌شدنِ ناخواسته‌ی من در غیرِ من»، یعنی این‌جهان است.[۶] چه‌کس بر این جهان فرمان می‌راند؟ دمیورژ. خداوندگارِ این جهانِ مادی شیطانی، دمیورژ است[۷] که ذاتِ اهریمن و صفاتِ اهریمنی از اوست. این تصورگونه با منِ انسانی بیگانه است زیرا در چنین برداشتی از جهان، سرنوشت حکمفرمایی می‌کند. و باطنِ انسان نقطه‌ی برخورد و ملاقاتِ نیروهای بیگانه خواهد بود. صرفاً در نیروی رنج‌بردن و سپس در شورش‌ورزیدن علیهِ جهان امکان دارد که اتفاقِ تازه‌ای بیُفتد: انسان رد می‌کند. صرفاً در مقاومت‌ورزیدن علیهِ سرنوشت است که راهِ انسان روشن می‌شود. و از این‌طریق خویشتنِ انسان‌شناسایی، و خداوندگارِ جهانِ مادی یعنی دمیورژ کشف می‌شود:

«[به آسمان] بلد نیستی بگو بلد نیستم، بیا پایین، خلاص! چی اون‌بالا نشستی؟»
(از نمایشنامه‌ی **جنگنامه‌ی غلامان** نوشته‌ی بهرام بیضایی). اکتسابِ تبعیدی‌بودن خود نشانه‌ی بیداریِ معنوی‌ست و از این‌طریق انسان به‌جست‌وجوی نور برمی‌خیزد. عارفِ بزرگ، شهاب‌الدین سهروردی، در رساله‌ی **القصه الغُربه الغَربیه** از این جست‌وجو سخن می‌گوید. قهرمانِ این ماجرا اهلِ یمن است؛ سرزمینِ طلوعِ آفتاب که خود نمادِ هستی‌ست. او در چاهی در مغرب یا غرب که سرزمینِ غروبِ آفتاب است، اسیر شده و با الهام‌گرفتن

۵. **کتاب گنزه** (Ginza) (به‌معنای گنج) یکی از منابع اولیه‌ی گنوسی‌گری‌ست.
۶. Hans Jonas : از صاحب‌نظران برجسته‌ی تحقیقات گنوستی‌سیسم.
۷. دمیورژ (Demiurg) از چشم‌انداز گنوسی‌گران، همان لوسیفر (Luzifer) ملک مقرب و حامل نور الهی‌ست که نافرمانی کرد و به جهان مادی هبوط یافت.

از پرنده‌ای، چشمانش به وظیفه‌ی انسانیِ خود باز می‌شود؛ و سرانجام به وطنِ خود بازمی‌گردد. این قصه، سرگذشتِ هر انسانِ صاحب‌اندیشه‌ی معنوی‌ست که در جهانِ محدودِ حواس محبوس است و نشان می‌دهد که نور متعلق به ذاتِ معنویِ انسان از شرقِ جهانِ معنی برمی‌تابد. انسان، این موجودِ تبعیدشده، باید بازشناسد که جهان به‌عنوانِ حجاب و نیز احساسِ جدایی از اصلِ خویش، دارای واقعیتِ فی‌الذاته و مستقل و متکی به خود نیست. انسان باید به شرقِ معنویِ خویش طیّ طریق کند، به آن‌جاکه درختِ زندگی (شجره‌الحیاه) قرار دارد. و این یعنی بازگشت به منشأ خویش در چشم‌اندازِ متافیزیکیِ او. در قصه‌ی یادشده که حاویِ نگرشِ گنوسیِ ایرانی‌ست، دو درونمایه‌ی اصلی مشخص‌اند: تبعید و بازگشت. انسان به‌محض آن‌که به راه قدم نهد، اشراق را درک می‌کند[۸] و در طیّ طریق چشمانش به شبحی روحانی روشن می‌شود که در آن تصویرِ «آن‌دیگر» و «آن مطلق» دائماً واضح‌تر می‌شود.[۹] و همین شبحِ روحانی‌ست که به انسان امکانِ شورش علیهِ این جهان و رویای جهانِ دیگر ـ یا به‌قول هانری کُربن «جهانِ رویا»[۱۰] ـ را می‌دهد:

صبور باشید ای میلیون‌ها تن!
برای جهانِ بهتر صبور باشید!
که برفرازِ چادرِ ستارگان است...

شیللر

آلبر کامو در آثارش نشان می‌دهد که برای شورش علیهِ خلقت الزاماً نباید سیزیف بود[۱۱]. هنر و ادبیات در این رابطه چه هستند؟ هنر توقع و انتظار است. الهامِ هنری توقع است. و زمان انتظار خداست که از ماگدایی عشق می‌کند (سیمونه وایل)[۱۲].

جهانِ بیضایی اصولاً جهانِ شورش علیهِ این جهان است. در جهانِ او، نقش‌های بازیگران با هم تعویض شده‌اند: پهلوان، نقشِ عادیِ خود را که کُشنده‌ی اژدهاست دیگر قبول نمی‌کند و می‌خواهد بداند که چرا اژدها، اژدها شده است و حتّی شمشیر خود را علیه آفرینشِ خود به قصه‌گو یا عروسک‌گردان حواله می‌دهد. در نمایشنامه‌های او حضورِ یک قصه‌گو جالب توجه است. قصه‌گوی بیضایی شباهت به دمیورژ دارد که انسان‌ها را به‌عنوان

---

۸. منظور Orientierung آلمانی و یا Illumination است.
۹. آن دیگر (Das Andere) را رودلف اتو به‌معنای تصویر خدا در ذهن انسان تعریف کرده است.
۱۰. این اصطلاح اصولاً از ملاصدرای شیرازی‌ست به‌شکل «قوه‌ی متخیله».
۱۱. سیزیف پهلوان اسطوره‌ای یونان.
۱۲. Simone Weil : از شارحان و مفسران گنوستی‌سیسم.

عروسک خیمه‌شب‌بازی برای بازی‌های شرم‌آورش مورد سوءاستفاده قرار می‌دهد. و جالب‌تر آن‌که قصه‌گو مدعی‌ست که او پهلوان‌ها و دیوها، سیاه‌ها و دخترها را برای آن خلق کرده که آن‌ها طبقِ نقشه‌ی اولیه‌ی او، نقش‌هایی را که بدان‌ها محوّل کرده بازی کنند. اوست که همه‌چیز را تعیین می‌کند. در این جاست که چهره‌ی اسطوره‌ایِ دیگری برای ما واضح‌تر می‌شود: فردوسی.

تحول در خودآگاهیِ دسته‌جمعی[۱۳]

فردوسی شاعرِ بزرگ اثرِ عظیمِ خود **شاهنامه** را که بزرگ‌ترین حماسه‌ی ملّی ایرانیان است در بیش از ۱۰۶۰ سال پیش سروده است. قصه‌گو ـ فردوسی ـ قصه‌ی همه پهلوان‌ها و ماجرای پهلوانی‌های ایرانیان (و تا حدودِ زیادی قصه‌ی پهلوان‌های هند و اروپایی) را علیهِ اژدها، دیوها و نیروهای شیطانی به‌نحوی استادانه ترسیم کرده؛ و در این جا خطی مقسّم بین نیک و بد کشیده شده است. او با تأثیر گرفتن از ثنویتِ زردشتی و مانوی نوعی آگاهیِ دسته‌جمعی و در نتیجه یک فلسفه‌ی اخلاق برای اقوامِ ایرانی خلق نموده است: انسان موظّف است که جانبِ نیک را بگیرد و علیهِ بد مبارزه کند. اما از آن‌جا که مبارزه محدود به دوره‌ی زمانیِ معینی‌ست، زمانِ نامحدود (خدای زمان) در پایانِ کار مرحله‌ی بی‌زمانی را پدید می‌آورد. به‌زبانِ دیگر، زمان بر هر چیز و هر کس مسلّط است، صرف‌نظر از آن‌که انسان چگونه رفتار کند. روشن‌تر بگوییم، برای فردوسی سرنوشت آن نیروی قَدَری‌ست که اهمیتِ مرکزی دارد (مفهومِ قضا و قَدَر). انسان هر اندازه زحمت بکشد و هرگونه عمل کند، باز هم این سرنوشت (قَدَر) است که تعیین‌کننده‌ی همه‌چیزِ اوست. از همین‌رو، برخی از پهلوانانِ فردوسی در میدانِ نبرد نابود نمی‌شوند بلکه در اثرِ وقایعِ مرموز از بین می‌روند. بهرام بیضایی درونمایه‌ی سرنوشت را از دیدگاهِ دیگری می‌نگرد: باید علیهِ سرنوشت شورش کرد. در آثارِ او برای اولین‌بار در تاریخ ادبیاتِ تئاتریِ ایران، قصه‌گو (سرنوشت، دمیورژ و...) خود به‌عنوان دیو، اژدها، قاتل معرفی می‌شود. زیرا اوست که انسان‌ها را علیهِ یکدیگر به بازی وامی‌دارد تا همدیگر را نابود کنند. انسان‌ها علیه قصه‌ی قصه‌گو به مقاومت دست زده و شورش می‌ورزند، با علم به این‌که این شورش نابودی‌شان را در پی خواهد داشت، زیرا چشمان‌شان به نورِ اشراق روشن شده است.

---

۱۳. «خودآگاهی جمعی» همچون بازتاب واقعیتی در ذهن انسان، برساخته‌ای‌ست در برابر آن‌چه به‌عنوان «ناخودآگاه جمعی» توسط یونگ تعریف شده است.

آن‌ها می‌کوشند که انسان باشند تا پهلوان. از این‌رو بیضایی نیز به‌نوبه‌ی خود خط مقسّمی بین کهنه و نو می‌کشد و در اندیشه‌ی قَدَرگرایی و سرنوشت‌گرایی باستانیِ ایرانی تحول پدید می‌آورد و در پی آن است که ارزش‌ها از نو ارزیابی و تعریف‌ها از نو تعریف شوند:

«سی سال است که قصه می‌گویم؛ اما هیچ‌وقت، هیچ‌وقت فکر نکرده بودم که ممکن است خودِ من دیو باشم.» (**غروب در دیاری غریب**).

می‌دانیم که فردوسی سی سال برای شاهکارِ خود، **شاهنامه** کار کرده و زحمت کشیده است. آیا او با این عمل، و از طریقِ قصه‌هایش به مسندِ دمیورژ تکیه زده است؟ او ما را از طریقِ این قصه‌ها در برابرِ امری دستوری قرار داده که پهلوان‌ها را بستاییم و به دیوها نفرت ورزیم. مشکلِ ما این است که در جهانِ مدرن و در جامعه‌ی امروزی نمی‌توان به‌سادگی پهلوان‌ها را از دیوها تشخیص داد و از سوی دیگر می‌دانیم که در وجودِ هر انسان به‌عنوان نمونه هر دو کاراکتر را می‌توان یافت. بیضایی عنصرِ معنویِ دیگری را به میدانِ کارزار می‌کشد: عشق؛ که به انسان کمک می‌کند تا بتواند از لعنتِ تبعید گریخته و به سرزمینِ طلوع آفتاب درآید. بنابراین عشق، اشراق است؛ جهت‌یابی‌ست؛ و حتّی به مُردن با عنوان انسانِ عاشق، کاربردِ اجتماعیِ تازه می‌بخشد. او دیالوگِ انسان/انسان را به جداییِ دستوری بینِ خیر و شر ترجیح می‌دهد و به ما می‌نمایاند که هیچ‌کس قادر نیست طریقِ درست به‌سوی خویش را به انسان نشان دهد زیرا:

«انسان خود، طریق است» (هایدگر)

انسان آن است که اوست. زیرا اوست[۱۴] که با غوطه‌زدنِ در دریای دهشتناکِ هستی و ماندنِ دائمی در این دریا، مقامِ انسان‌بودن را در مبارزه کسب می‌کند نه درکاهلی. و آن‌روز که موفق شود در طریقِ خود نورِ اشراق را درونی کند (Lux Ex Orient) ، شیطان را از سریرِ قدرتش به زیر خواهد کشید. پس هستی عبارت است از نقطه‌ی مکانیِ همه‌ی وقایعی که این نمایش در آن جریان دارد. ما همه باید در این تئاتر بازی کنیم تا دمیورژ را با اشراف به طریق، به استعفا از قدرت وادار سازیم. از این‌رو در این جهان هیچ‌کس صرفاً تماشاچی نیست. هر کس، هر فردی، بازیگرِ این تئاترِ کیهانی‌ست که اولین پرده‌ی آن با رنج آغاز گشت.

---

۱۴. در اصل از **عهد عتیق**. در پاسخ موسی از یهوه که نام او چیست، خدا می‌گوید: «به آنان بگو نام من "من آنم که هستم" است!» اشاره‌ای است به بی‌متعلقات‌بودن وجود برتری که صفت و حتی نام ندارد.

نظم در نثر

در ادبیاتِ فارسی نظم از زمان زردشت سلطه دارد. متونِ مذهبی او، و گاثاها به‌ویژه، به‌نظم آراسته شده‌اند. در هزاره‌ی گذشته شاعرانِ بزرگِ ایران مانند حافظ، سعدی، مولانا، فردوسی و بسیاری دیگر هنرِ شاعری را در زبانِ فارسی به‌قلّه‌ی رفیع و دست‌نایافتنیِ لطایف و ذوق رسانده‌اند و تنها در آغازِ قرنِ حاضر بود که تنی چند از نویسندگانِ ایرانی توانستند خود را از زیرِ بارِ میراثِ غول‌آسای نظمِ فارسی بیرون کشند و افق‌های جدیدی در اشکالِ مختلفِ بیان، مانندِ درام، رُمان، نوول و غیره بگشایند. بیضایی در بینِ درام‌نویسانِ ایران مقامِ ویژه‌ای دارد. او چهارچوبه‌ی شعریِ بیان را نگه داشته ولی درعین حال درام را به‌نثر شرح می‌دهد. شعرگراییِ بیضایی در درام، بازیِ تصنعی با کلمات نیست بلکه نوعی شکوفاساختنِ حقیقت در فرم‌های زیباشناسی‌ست. او توانسته یک ساختارِ زبانی ـ ادبی برای تئاتر خلق کند که ویژه‌ی خودش است و «تئاتر بیضایی» ست، به‌گونه‌ای غیرقابل تقلید. زیرا برداشتِ او از سه پایه‌ی همیشگیِ خدا ـ جهان ـ انسان، خاصِ اوست و مُهرِ او بر آن خورده است. از این‌رو زبانِ بیانیِ او در درام‌نویسی کاملاً در همین غالب به‌کار می‌آید و پذیرای قالبِ دیگر نیست. از این چشم‌انداز است که ما درام‌نویسیِ بیضایی را «تئاترِ بیضایی» می‌نامیم.