درنگی بر دو تئاتر از بهرام بیضایی؛ «کارنامه‌ی بندار بیدخش» و «بانو آئویی»

گفت‌وگو با تاریخ[1]

حمید امجد

۱

ادیپوس با کرئون سخن می‌گوید. کرئون به او پاسخ می‌دهد. دیگران می‌شنوند و قضاوت‌شان را به زبان می‌آورند. و میانِ این‌همه، گفت‌وگو وجود دارد. اگر هنر نمایشیِ یونان در هزاره‌ی پیش از میلاد، صاحبِ این امکان ـ گفت‌وگو ـ شده، تصادفی نیست. جامعه‌ی یونانیِ معاصرِ سوفوکل، در حیطه‌ی علمِ اجتماع، از مردم‌سالاری برخوردار است، در زمینه‌ی فلسفه دارای قالبِ گفتاگوی خِردمحور است، و در حوزه‌ی اعتقادات، به کیشِ چندخدایی با خدایانِ آدمی‌سان مرتبط. در آن جامعه، فردیّتِ آدمی چندان محترم هست که در دایره‌ی اجتماع و سیاست بتوان نظرهای متفاوت داشت و تفاوت را تاب آورد، در عرصه‌ی فلسفه بتوان هر اندیشه را به محکِ نقد و نقض زد، و در دنیای هنر بتوان روایات مختلف از هر اسطوره ارائه داد؛ در هر اثر، مهم صِرفِ داستانِ ادیپوس نیست ـ که در افواهِ عوامِ همعصرِ سوفوکل نیز موجود است ـ مهم، روایت‌های فردیِ اشیل و سوفوکل از این اسطوره و تفاوت‌های‌شان در دیدگاه و ساخت و شکل با هم است. در چنین عصری، پیدایشِ گفت‌وگوی نمایشی در هنرِ تئاتر نیز نه عجیب که طبیعی‌ست. انسان‌بودن، فردِ

۱ـ نقل از ماهنامه‌ی دنیای تصویر، اردیبهشت ۱۳۷۷.

انسانی‌بودن، مایه‌ی شرمساری نیست، و آدم‌ها ـ چه شاه و چه چوپان و چه پیک ـ به‌یکسان از شایستگیِ حضور بر صحنه و برقراریِ گفت‌وگویی رودررو ـ افقی ـ بهره‌ورند؛ گفت‌وگویی میانِ آن‌ها که پای بر زمین دارند.

در مقابل، در ادبیاتِ مشرق‌زمین، تا هزاره‌های بعد، گفت‌وگوی رودررو ـ جدا از استثناهایی بس نادر، چون شاهنامه‌ی فردوسی ـ عملاً رخ نمی‌دهد. در این متون، نمودارِ گفت‌وگو معمولاً عمودی‌ست، میان بنده و سرور؛ یا زمین و آسمان. و دو سوی ارتباط اغلب فاصله‌ای بعید دارند. در طولِ این تاریخ، چون فردیّتِ انسانی اهمیتی ندارد، و انسان به‌محضِ انسان‌بودنش حائزِ ارزش‌هایی یکسان با دیگران نیست، گفت‌وگوی رودررو معنا ندارد. همچنان‌که ساختِ اجتماعیِ چنین جوامعی، مبتنی بر نموداری هرم‌وار بوده است، و تعریف و ارج و جایگاهِ هرکس در درجه‌ی نخست وابسته به مرتبه‌ای از هرم است که او در آن قرار دارد، مخاطب و مقصدِ ظاهریِ هر سخنی از هر رده‌ی هرم، مرتبه‌ای فراتر یا فروتر ـ در طولِ پایگان یا هرمِ عمودی ـ ست، و مقصدِ حقیقیِ همه‌ی سخنان، جایی دور از دسترسِ همگان؛ که جایگاهِ رأسِ هرم ـ با هاله‌ای از تقدّس ـ است، به‌نمایندگی از آسمان، و احاطه‌شده توسط فَرَوَهرِ نیاکان و مقرّبان.

موضوعاتِ مربوط به زندگیِ جاری، در ادبیات مشرق‌زمین، همه از رده‌ی مَجازند و بی‌اعتبار؛ و اعتبارِ واقعی از آنِ حقیقتی‌ست نادسترس که آدمیان را به‌کُنهِ آن راه نیست؛ و بنابراین هر گفت‌وگویی تنها می‌تواند یکصداشدنِ چند تکصدای نارسا باشد، در همسخنی و توافق بر سرِ حقیقتِ واحد، تا شاید صدای‌شان تا مرتبه‌ای از مراتبِ نامحدودِ عمودی فراز رود. به‌همین دلیل است که در تاریخِ ادبیّتِ کهنِ ما، نه‌فقط تصویرسازیِ زمینی از جزئیاتِ معمولیِ زندگی هم وجود ندارد، که میانِ شخصیت‌های این ادبیات، هرگز گفت‌وگویی زمینی نیز در نمی‌گیرد. و به‌همین دلیل است که در عرصه‌ی قصه‌گوییِ کهن‌مان، حتّی وقتی دو رقیبِ عشقی ـ چون «خسرو» و «فرهاد» که اصلاً از دو نوع زندگی و دو زبان و دو طبقه‌ی متفاوت هم می‌آیند ـ به همسخنی می‌نشینند، حاصلش نه گفتاگوی واقعی، که تنها ابرازِ توافق است بر سرِ یک حقیقتِ واحدِ نادسترس.

این تک‌صدایی قرن‌ها در هنرهای ما ـ نه‌فقط نمایش، که ادبیات، نقاشی، و موسیقی هم ـ طنین‌انداز بوده است. در نقاشیِ سنّتیِ ما هم، شاه ـ رأسِ هرم ـ حتّی اگر دورتر از دیگران ایستاده باشد، بزرگ‌تر از بقیه دیده می‌شود. و موسیقیِ سنّتیِ ما، سالیان است که رسیدن به چندصداییِ موسیقیِ غربی را مشق می‌کند، و هنوز به نتیجه نرسیده.

۲

اقلیمِ خشکِ جغرافیای ما را در شکل‌گیریِ نظامِ هرم‌وارِ اجتماعی و سیاسیِ کهن، بی‌تأثیر ندانسته‌اند. امّا این بدان معنا نیست که سرشتِ مردمانی که در این جغرافیا زیسته‌اند و خواهند زیست می‌بایست تا ابد با زبانِ پایگانی و نظامِ هرم‌وارِ اجتماعی پیوند خورده باشد. به‌عکس، همین کوشش‌ها برای به «دانش» تبدیل‌کردنِ «سرنوشتِ» تاریخی، همین ریشه‌جویی‌ها، نشان از تلاش برای تغییرِ این سرشت و سرنوشت دارد. نقشِ جغرافیا را در شکل‌گیریِ غریزی (اسطوره‌محور و آیین‌مدار) جوامعِ کهن است که می‌سنجیم، وَرنه انسانِ خِردورزِ امروز می‌کوشد به ریشه‌های خود آگاه شود و وضعیتِ خود را خویش برگزیند، نه آن‌که به طبعِ خاک و آب و هوا واگذاردَش. جوامعِ مختلف، تغییراتی را که خود گزیده‌اند به‌مرورِ زمان ـ طیّ قرن‌ها و حتّی هزاره‌ها ـ در الگوهای زیستیِ اولیّه‌ی خود اِعمال کرده‌اند. مردم‌سالاریِ آتنی، برای جامعه‌ای، شاید چند قرن بعد از عصرِ طلاییِ آتن رخ داده باشد، برای جامعه‌ای دیگر، دوهزاره‌ی بعد؛ و برای جوامعی هنوز رخ نداده است. در زمینه‌ی هنر نیز، مرزبندیِ جغرافیایی مدت‌هاست کارآیی خود را از دست داده است: شرق صدسالی‌ست که دورنماییِ نقاشیِ غرب را تجربه می‌کند، و امروز غرب، ترکیبِ نغمه‌ها و پرده‌بندیِ موسیقیِ شرق را. بنابراین، تجارب تاریخیِ سرزمین‌های مختلف در عرصه‌های فرهنگ، فلسفه، اجتماع، و هنر می‌توانند در سرزمین‌های دیگر به عمل و آزمون درآیند، بی‌آن‌که تفاوت‌های جغرافیایی بتوانند تا ابد ممانعت کنند. اگر مانعی هست ـ که بسیاری جاها هست ـ تفاوتی تاریخی‌ست، نه جغرافیایی. اقوامی هنوز دوران‌های تاریخیِ ماقبلِ مدرن را تجربه می‌کنند، اقوامی درگیرودارِ مدرنیزم، و اقوامی از عصرِ مدرن برگذشته و در تدارکِ تجربه‌های بعدی‌اند. تجاربِ تاریخی در سرزمینی زودتر جواب داده و در سرزمینی دیرتر. و نوسان‌های این تجاربِ بشری در بسترِ زمان است که رخ می‌دهد نه در محورِ مکان. به‌عبارت دیگر، ـ در مقیاسِ کلان و در درازمدت ـ عاملِ تعیین‌کننده، تاریخ است، نه جغرافیا. جغرافیای آتن را نمی‌توان تکرار کرد، امّا تاریخِ آتن الزاماً «تکرارناپذیر» نیست. و اگر این تکرار هرگز عملاً و به‌طور کامل رخ نداده، امّا جوامع مختلف به‌همان اندازه که بدان نزدیک شده‌اند، نتایجِ به‌نسبت مشابهی به دست آورده‌اند. و این ضمناً ربطی به غرب‌زدگیِ شرق یا شرق‌زدگیِ غرب ندارد. وقتی ما شرایطِ عصرِ طلاییِ آتن یا هر عصرِ دیگر را تجربه کنیم، یعنی که آن‌را از صافیِ خود گذرانده‌ایم، و آن‌گاه خود صاحبِ این تجربه‌ی تاریخیِ خویشیم، و این دیگر صرفاً سوغاتِ غرب نیست؛ همچنان‌که مثلاً آن‌چه

● ● کارنامه بندار یدخش»، ۱۳۷۶.

عرفانِ مسیحی خوانده می‌شود، به‌واقع تماماً وامدارِ فرهنگِ «مهر»ی ایرانی‌ست، ولی چون مردمانِ مسیحی، تجربه‌ی تاریخیِ آن‌را از سر گذرانده‌اند و بده‌بستانی میانِ آن فرهنگ‌های بومی و این فرهنگِ مهری رخ داده، حقِ آن‌هاست که نامِ دوره‌ی فرهنگی‌شان را ـ با حفظ احترام منشاء این تأثیرگذاریِ فرهنگی ـ از خودشان اخذ کنیم.

جوامع بشری می‌توانند با دوران‌هایی از تاریخِ یکدیگر معاصر شوند، و لحظه‌های خاصی از تجربه‌ی فرهنگیِ یکدیگر را بازآزمون کنند. اغلبِ ملل با لحظاتِ دوزخیِ تاریخِ یکدیگر معاصر بوده یا گشته‌اند، و برخی ملل با لحظاتِ درخشانِ تاریخِ همدیگر همعصر شده‌اند؛ و در آستانه‌ی هزاره‌ی سوم میلادی، گویا رسیدن به تجربه‌ی فرهنگیِ مشترک، نوعی همزمانیِ تاریخی، برای گروه‌هایی بشری اگر نه یک آرمان، که یک دغدغه است.

۳

نقّالی، تجلّیِ سنّتِ نمایشیِ تکصدای ما بوده است؛ و خود برآمده از آن نظامِ هرم‌وارِ اجتماعی و سیاسی و فرهنگی در طولِ هزاران سال تاریخِ این جامعه. در نمایشِ روایتیِ سنّتی چون تعزیه نیز، شبیه‌خوانان هرکدام نقّالِ نقش‌شان هستند، نه بازیگرِ آن. شبیه‌خوان

به شخصیت و فردیّتِ نقش نزدیک نمی‌شود؛ بلکه آن را ـ با حفظِ فاصله ـ از بیرون، و از پسِ زمانی که از واقعه گذشته ـ نه چون واقعه‌ای که در لحظه‌ی «حال» درکارِ وقوع است ـ با صرفِ ماضیِ افعالِ زبان، چون واقعه‌ای که پیش از زمانِ بازگویی رخ داده «نقل» می‌کند. نقش‌ها فردیّت ندارند و به‌همین دلیل فاقدِ روان‌شناسی و در نتیجه فاقدِ تشخّص و تعیّن و تمایزِ انسانی‌اند. همه الگوهای مجسّمِ خیر یا شرّند، و نوعِ ارتباطی که توده‌ی تماشاگر «باید» با هرکدام از الگوهای خیر و شر در نمایش برقرار کند، پیشاپیش تعیین شده است. و به‌همین دلیل، این ارتباطی «رودررو» نیست. هم نقش و هم تماشاگرِ او، در حینِ اجرای نمایش «فردیّتِ» خود را تعطیل می‌کنند، و در ناخودآگاهی جمعی حل می‌شوند. به‌همین سبب است که نمایشِ سنّتیِ ما، با حفظِ همه‌ی ارزش‌های زیبایی‌شناختی، آیینی، فرهنگ‌شناختی، مردم‌شناختی و اسطوره‌شناختی، در مرحله‌ی تاریخیِ ماقبلِ «تئاتر» ـ به‌منزله‌ی ارتباطِ رودرروی دو فردِ انسانی به‌نام بازیگر و تماشاگر ـ قرار می‌گیرد.

۴

بر صحنه‌ی **کارنامه‌ی بندار بیدخش** در آغاز دو نقّالِ تنها می‌بینیم، با دیواری در میان‌شان. میانِ آن‌دو ـ چنان‌که در هر نقّالیِ دیگر هم ـ ارتباطی رودررو برقرار نیست. هرکدام در مکانِ فرضیِ خود ایستاده‌اند و بازگوییِ داستانی را که در گذشته رخ داده، آغاز می‌کنند. هیچ‌یک آن‌ها را به جهانِ آن‌دیگری راه نیست، و هریک می‌کوشد به‌نیروی گمان یا به‌یاریِ جامِ گیتی‌نما، رفتارِ دیگری در آن‌سوی دیوار را تنها حدس بزند. و اسطوره‌ی جام، خود محصولِ همین فرهنگِ دیوارهاست، که تو همواره در رویای خود می‌خواهی بدانی آن‌سوی دیوار چه می‌گذرد.

۵

دیواری که بر صحنه‌ی هر نقّالی وجود دارد، دیواری‌ست فراتر از حصارِ جداکننده میانِ دو مکان. حتّی اگر داستانِ یک نمایشِ روایتیِ سنّتی ـ چون تعزیه ـ با شخصیت‌های متعدّد در یک مکانِ واحد رخ دهد، خواه‌ناخواه میانِ شبیه‌خوانان/ نقّالانِ ایستاده کنارِ هم نیز، دیواری ناپیدا هست. آن‌ها هرگز واقعاً با هم سخن نمی‌گویند و هرگز واقعاً رودررو نمی‌شوند ـ و این فی‌نفسه می‌تواند نه عیب، که ویژگیِ این نوع نمایش باشد (آن‌ها در واقع «کنارِ» هم نیستند چون اساساً در مصداقی از مکان نیستند؛ در «مکانِ نوعی»اند). حتّی با تماشاگر

نیز رودررو نیستند؛ چون تماشاگر نیز بنا به تعریفِ تعزیه، با همان اعتقادِ قلبی به تماشا آمده که چه شبیه اولیا و چه شبیه اشقیا نیز با همان اعتقاد بر صحنه به سخن آمده‌اند. و «رودررویی» امکانی وجودی‌ست که در آن «عدمِ توافق» هم جایی و معنایی داشته باشد. عدمِ توافقی که در تعزیه میان جبهه‌های خیر و شَر می‌بینیم، درحالی‌ست که جبهه‌ی شَر پیشاپیش حتّی نزدِ شبیه خوانِ اشقیا هم رسواست؛ و شبیه‌خوانان و تماشاگران همه گِرد آمده‌اند که در اصل توافقی غایی با منشاء واحدِ هستن را اعلام کنند. عدمِ توافق میان جبهه‌های خیر و شرّ تعزیه، پیشاپیش در وجهِ معنا، به‌نفع جبهه‌های خیر و در وحدتِ نهاییِ معنای جهان حل شده، و در وجهِ شکل نیز با همدلی و گریستنِ روایت‌کنندگانِ هر دو جبهه به‌سودِ گروهِ اولیا به پایان می‌رسد.

موضوع تعزیه یا هر نمایشِ آیینیِ دیگر، کلّی‌تر، هستی‌نگرانه‌تر، و روشن‌تر از مسایلِ زندگیِ روزمرّه و خواست‌ها و انگیزه‌ها و صفاتِ فردی و گاه ناخودآگاهِ آدمیانِ زمینی‌ست؛ و زندگیِ زمینی انباشته است از موضوعات جزئی و اغلب پیچیده و مبهم. رودررویی و تضادِ واقعی، همیشه در حیطه‌ی این مسایلِ جزئی و پیچیده و مبهم است که میان آدمیان درمی‌گیرد و چنان درمی‌گیرد که گاه تماشاگر به‌سادگی نتواند دریابد حق با کدام سوی این رودررویی‌ست. و موضوع «تئاتر» همین مسایلِ جزئی، پیچیده، مبهم، و «بشری»ست.

دو نقّالِ **کارنامه‌ی بندار بیدخش** در آغاز، قالبِ واحدی برای سخن گفتن دارند. هرکدام در کارِ «منم» زدن‌اند و از قالبِ «گفتم/گفت» برای شمردنِ آن‌چه در زندگی کرده‌اند ـ و همین‌کارها باید به زندگی‌شان ارزش و معنا ببخشد ـ استفاده می‌کنند؛ قالبی که درباره‌ی گذشته حرف می‌زند، و گویی که مخاطبش آیندگان‌اند [سنگ‌نبشته‌های پادشاهانِ باستانی را بنگرید: قالب «گفتم/گفت» آیندگان را خطاب می‌کند، زیرا که برای کهن‌الگوی شاه ـ رأسِ هرم ـ گویی در میانِ معاصران کسی شایسته‌ی خطاب‌شدن نیست؛ ـ و تازه، معاصران که حق ندارند درباره‌ی ارزش و معنای آن‌چه شاه در زندگی کرده، تردید کنند ـ او کارنامه‌اش را برای آیندگان مکتوب می‌کند؛ و شاید در اصل خطاب به «زمان» در مفهومِ کلّی و یکپارچه‌اش سخن می‌گوید]. در این قالب، لحظه‌ی جزئیِ «حال» ـ لحظه‌ای که «درام» در آن رخ می‌دهد ـ اهمیتی ندارد.

۷

عدم توافق میانِ موضعِ دو نقّال ـ که نقش‌های «جم» و «بُندار» را روایت می‌کنند ـ البته جدّی و واقعی‌ست؛ زیرا در این‌جا تفاوتی مهم نسبت به تعزیه وجود دارد: میانِ دو جبهه‌ی رجزخوان در **کارنامه‌ی بندار بیدخش**، «حق» پیشاپیش ـ و طبق بنیادی اعتقادی که در قالبِ نمایشِ آیینی مطرح است ـ در انحصارِ یکی از دو جبهه نیست. پیش‌شرطی در کار نیست و تماشاگر الزامی اعتقادی ندارد که یکی را بر حق و دیگری را بر باطل بداند؛ این به‌هرحال یک «تئاتر» است که از شکلِ نمایشِ آیینی سود جُسته امّا خود آیین نیست. در نتیجه اثباتِ بر حق یا باطل‌بودنِ جبهه‌های داستانِ این اثر، برعهده‌ی «ساختمانِ» اثر است؛ نه آن‌که پیشاپیش توسط آیین تبیین شده باشد. نقش‌های این تئاتر، در کهن‌الگوهای پیش‌شناخته‌ی خیر و شرّ حل نمی‌شوند؛ بلکه به‌عکس، تشخّصی نسبی دارند که درنهایت به‌روان‌شناسیِ شخصیت و فردیّتِ نقش منجر خواهد شد. این اتفاق امّا به‌تنهایی و در انتزاع رخ نمی‌دهد. رسیدنِ این دو نقّال به مرزِ شخصیت، به موازاتِ رخدادهایی در ساختمان و شکل و قالبِ نمایش رخ می‌دهد، که به آن خواهیم رسید.

۸

در **کارنامه**... دو کلیدِ نادیدنی هست؛ که از طریقِ تخیّلِ نقّال ـ و تماشاگر مجسّم می‌شوند؛ «جام» و «دبیرک». جام همه‌چیز را نشان می‌دهد، و خود در صحنه دیده نمی‌شود؛ زیرا خود گم‌شده‌ای واقعی‌ست: گم‌شده‌ی «جم» ـ قدرت ـ، و «بندار» ـ روشنفکر ـ؛ و گم‌شده‌ی اسطوره و تاریخِ ما... و این اساساً افسانه [یا «ضدافسانه»؟] ی گم‌شدنِ آن است. و امّا کلیدِ نادیدنیِ دیگر؛ دبیرک: او گامی به‌سویِ تصویرِ انسانِ عادی‌ست. یکی فرمانبر، که اندکی از دانشِ «بُندار»

آموخته، و اندکی از قدرتِ «جم» بهره ستانده؛ آدمی چون آدمیانِ خُردِ دیگر که جایگاهی در تاریخ و اسطوره نیافته و ثبت نشده‌اند. و آدمی گرفتارِ خوی‌های آدمی‌وار چون آز و فریب‌گری و ترفندسازی. آدمی که دربرابرِ «وضوحِ» اسطوره، در برابر مواضعِ کُلّی و روشنِ «جم» و «بُندار»، موضعی مبهم و جزئی و پیچیده دارد. [از میانِ همه‌ی گمان‌های «بُندار» درباره‌ی او، و از میانِ آن‌چه خودِ دبیرک به «بندار» می‌گوید، به‌راستی کدام‌یک قصدِ حقیقیِ او در کارِ دزدیدنِ جام از «جم» و بردنش به نزدِ «بُندار» است؟ حقیقتِ نهایی درباره‌ی او مبهم است و مبهم می‌ماند.] درباره‌ی او تنها می‌دانیم که گرچه در آغاز به‌هر نیرنگ با «جم» و «بُندار» ـ هردو ـ بد می‌کند، در پایان راویِ تمامیِ داستانی‌ست که می‌شنویم؛ و به‌یُمنِ وجودِ اوست که این داستان باقی می‌ماند. او آدمی‌ست آغشته‌ی گناهِ زیاده‌خواهیِ انسانی، و درعین‌حال «شاهدِ» اسطوره/ تاریخ است؛ روایتگری که هر دو سوی رخداد را گواهی می‌دهد. آدمی ساده، که نام‌ونشانِ اسطوره‌ای یا تاریخی ندارد و تنها چیزی که دارد کُنشمندیِ او، و سهمش در رُخداد و ساختمانِ اثر است. و به‌این‌ترتیب «شخصیتی» کاملاً زمینی کشف می‌شود: انسانِ واقعی، انسانِ درگیرودارِ شرایط و زمان و مکان، «انسانِ تاریخی» در مفهومِ واقعی و اسطوره‌زدایی‌شده‌اش؛ که گم‌شده‌ی واقعیِ تاریخِ مکتوب و اسطوره‌ی ماست؛ و او چیزی با خود می‌آوَرَد: گفت‌وگو.

۹

با دبیرک، قالبِ دیگری واردِ ساختمان و زبانِ کارنامه... می‌شود. لحظاتِ حضورِ او در نزدِ «جم» ـ زمانی که «جم» با او سخن می‌گوید ـ و لحظاتِ حضورِ او در زندانِ رویینه‌دژ ـ زمانی که «بندار» با او سخن می‌گوید ـ سخنانِ دو نقّال، مخاطبِ زنده‌ی واقعی در روی صحنه دارد. این دیگر «نقّالی» نیست؛ «گفت‌وگو»ست میان آدم‌هایی زمینی که درباره‌ی چیزهای زمینی حرف می‌زنند، و می‌کوشند فکرِ هم را بخوانند، و ـ یعنی ـ همدیگر را بفهمند. با او «لحظه‌ی حال» شکل می‌گیرد، و حضور و سخن‌گفتن در «اکنونِ نمایشی». زبان، دیگر سخن‌گفتن با صرفِ گذشته‌ی افعال درباره‌ی رویدادهای گذشته، با مخاطب نامعلومی در آینده نیست. با حضورِ دبیرک، ما از آسمانِ اسطوره به زمین فرود می‌آییم، و با اوست که گفت‌وگوی رودرروی انسان با انسان در لحظه‌ی اکنون ـ لحظه‌ی وقوعِ «درام» ـ شکل می‌گیرد، و ما واردِ عصریِ دیگر می‌شویم: عصرِ تئاتری، با شخصیتِ تئاتری [یعنی «انسانِ» درگیرِ موقعیت]، زبانِ تئاتری [یعنی گفت‌وگوی رودررو]، و زمان و مکانِ تئاتری

[یعنی زمانِ تعریف‌شده و معیّنِ حال، و مکانی که در «واقعه» موثر است، و در نتیجه، جابه‌جایی در آن معنا دارد؛ و بیضایی به این زمان و مکانِ تئاتری، امکانِ ابداعیِ دیگر نیز می‌افزاید: توازی ـ یا همزمانی ـ در ارایه‌ی روایت‌های مستقلِ دو نقّال به تماشاگر.]

۱۰

میانِ دو نقّال ـ که «جم» و «بُندار» را روایت می‌کنند ـ دیواری‌ست. از وَرای آن همدیگر

● «کارنامه بندار بیدخش»، ۱۳۷۶.

را نمی‌توانند دید؛ هرچند که یک بار «جم» ـ وقتی اسب‌تازان از پیروزیِ خود می‌گوید ـ از آن نیمه‌ی صحنه که بنا به قرارداد «روبینه‌دژ» است، می‌گذرد؛ و یک بار «بندار» ـ وقتی زندگی‌اش تا رسیدن به زندان را مرور می‌کند ـ از نیمه‌ی دیگرِ صحنه که کاخِ «جم» است گذر می‌کند؛ امّا این لحظات هم به‌معنای حضورِ هردوی‌شان در یک مکانِ واحد نیست، زیرا آن‌ها در این لحظات دارند حضورشان در آن‌سوی دیوار را که در «زمان گذشته» [ی

نامشخص] رخ داده مرور می‌کنند. به‌تعبیرِ دیگر، آن‌ها در گذشته‌ای ناهمزمان با یکدیگر است که در جایگاهِ فعلیِ دیگری حاضر بوده‌اند.

دبیرک تنها شخصیتِ **کارنامه**... است که حضورش در کنارِ هرکدام واقعی و همزمان است؛ و به‌همین دلیل تنهاکسی‌ست که ارتباطِ رودررو با او در زمانِ حال رخ می‌دهد. بدون او، دو نقّال ـ که زبانِ تاریخِ ما هستند ـ از هم جدا افتاده‌اند، و او ـ که خودنادیدنی‌ست ـ خیال و آرزوی ماست که از دیوار می‌گذرد، و به آن‌سو می‌رود. پیش از او، ما از هم جدا افتاده‌ایم با دیواری در میان‌مان؛ و **کارنامه**... ثبتِ آن لحظه‌ی شگفتی‌انگیز است که تخیّلِ خلاّقِ بازیگر / نقّال ـ همراه با تماشاگر ـ از دیوار می‌گذرد و «گفت‌وگو» در می‌گیرد. جام نیز چون او از جنسِ خیالِ ماست، و چون آرزوی ما عمل می‌کند؛ و از طریقِ همین جام ـ وقتی که به‌دستِ «بُندار» می‌رسد ـ درمی‌یابیم که «جم» نیز چون ماست: از طریقِ همین تخیّلِ خلاّقِ دیوارگذر، ساختمانِ هرم‌وارِ میانِ انسان‌ها در هم می‌شکند. حالا شاه و زندانی و دبیر ـ همه ـ به «شخصیت» تبدیل شده‌اند.

۱۱

آن‌چه میشیما یوکیو نویسنده‌ی **بانو آئویی** در شش نمایشنامه‌ی «نو»ی مدرنِ خود می‌کند، گذاری به ریشه‌های تاریخیِ هنرِ سرزمینِ خویش است. او در پیِ راهی‌ست که صدای تاریخ را بر صحنه‌ی معاصرش بیازماید، و توفیقِ او نه‌فقط در تبدیلِ بانگِ تکصدای نیاکانش به چندصداییِ برآمده از عصرِ خویش، بلکه افزودنِ امکاناتِ حاصل از همه‌ی این آزمون، و انتقالِ همه‌ی این صداها به تئاترِ مدرنِ دورانِ تاریخیِ خود است. پیش از او، زمانی که در اواخرِ عصرِ می جی تئاتر به‌مفهومِ غربی به ژاپن راه یافته بود، نمایش‌های سنّتیِ «نو» و «کابوکی» به‌دلیلِ عدم انطباق با عصرِ مدرنیزم و شرایطِ جدیدِ جامعه ـ که به‌سرعت خود را برای مسابقه با غرب آماده می‌کرد ـ اندک‌اندک از صحنه‌های زنده‌ی زمانه کنار رفته بودند و آن‌چه از آن‌ها ماند به‌لحاظِ خلّاقیت و تحول‌پذیری به ایستایی رسیده بود. نسل‌های بعدیِ نمایشنامه‌نویسانِ ژاپن ـ در سال‌های پس از ۱۹۰۰ ـ با پدیده‌ی تازه‌ی تئاترِ غربی مواجه بودند، و تنها با این پرسش که باید از این پدیده‌ی جدید در راه اهدافِ اجتماعی و سیاسی بهره گرفت یا زیبایی‌شناسیِ هنریِ تئاتر بر اهدافِ اجتماعی‌اش رجحان دارد. امّا پس از جنگِ دومِ جهانی بود که پسلرزه‌های شدیدِ انفجارِ هیروشیما در ارکانِ فرهنگیِ ژاپن نیز نمود یافت، و نمایشنامه‌نویسانِ این نسل را واداشت دوباره به میراثِ کهنِ

فرهنگیِ خود سرک بکشند: تاناکا چیکائو به بهره‌برداری از شکل‌های اجراییِ «نو» و «کیوگن» بازمی‌گردد؛ و ئی‌زاوا تاداسو می‌کوشد قالبِ «کیوگن» را احیاکند. و میشیما در همین بسترِ فرهنگی، رویکردِ دیگرگونه‌ای به‌سنّتِ نمایشیِ «نو» دارد. او داستان‌های شش «نو»ی شناخته‌شده‌ی کهن را در فضای ژاپنِ جدید ـ قرن بیستم ـ بازمی‌آفریند؛ و روحِ تاریخ را در صحنه‌ی معاصرش احضار می‌کند. همزمانیِ تاریخیِ میشیما با تجاربِ سه‌آمی موتوکیوی قرن پانزدهم ـ و منبع الهامِ او، اثر بزرگِ خانم موراساکی شیکیبو، از دلِ سده‌های میانه ـ بازگشتی به گذشته‌ی دور نیست؛ بل راهبردی‌ست برای گفت‌وگو با تاریخ.

• «بانو آئویی»، ۱۳۷۷.

۱۲

هنرمندان نیز چون انسان‌های دیگر، هنگامِ زاده‌شدن، جغرافیای خود را خود انتخاب نمی‌کنند. بسیاری از این متفکران ـ در جدال با رنجِ ناهمزمانی با همعصران ـ عمرِ خود را در جابه‌جاشدن‌های جغرافیایی صرف می‌کنند؛ امّا گزیدنِ جغرافیای تازه، به‌معنای به‌دست‌آوردنِ زادگاهِ جدید نیست. این احساسِ آوارگی و تبعید را ـ که در اصل ناشی از

ناهمزمانی‌ست ـ می‌توان با روی‌آوردن به جغرافیایی دیگر ـ جغرافیای «جهانِ متن» در برابر جغرافیای جهانِ واقعی ـ تسکین داد. امّا ـ به آثار ناباکوف، کوندرا و... نگاه کنید: ـ جغرافیای «جهانِ متن» این هنرمندان نیز به‌گونه‌ای عمیق با یاد و حسرتِ جغرافیای نخستین ـ زادگاه ـ شان، و فرهنگِ پیوستارش، آمیخته است. تنها تسلاّ این است که «جهانِ متن» ـ یا هنر ـ در قیاس با جهانِ واقعی، جغرافیابردار نیست، از مرزبندی‌ها رهاتر است، و در آن می‌توان با احساسِ غربتِ کم‌تری زیست؛ ولی نمی‌توان فراموش کرد که هنر و فرهنگ نهایتاً با «زبان» پیوستگی دارند؛ و آن‌جا که زبانِ مادری‌ات را نمی‌شنوی، زود به یاد می‌آوری که جغرافیای تو نیست. امّا چیزی هست که فراتر از جغرافیا و زبان جاری‌ست: زمان. [و توفیق در آن جدال با ناهمزمانی، در گروِ ادراکِ همین نکته است؛] هنرمند می‌تواند تاریخِ خود را بنا کند؛ تاریخِ قالبِ هنریِ خود را.

۱۳

هر اثرِ هنریِ بزرگ، گفت‌وگو با تاریخِ آن هنر است. و تاریخِ هنر، خود چیست جز همین گفتاگوی؟ معنای مبتذل‌بودنِ اثری در یک قالبِ هنری، آن است که بده‌بستانی با تاریخِ قالبِ هنری‌اش ندارد. از این تاریخ، تنها «می‌گیرد» و به آن «نمی‌دهد». گفت‌وگویی درکار نیست، و تنها صدایی واحد در فضای اثر جاری‌ست: «گفت»ی بی‌پاسخ از سوی قالب به اثر. در این حالت، از تمام امکاناتِ متعددی که قالبِ هنری در طیّ تاریخِ خود آزموده، تنها معدود نمونه‌هایی آزمایش‌شده و امتحان‌پس‌داده ـ کلیشه ـ در اختیارِ اثرِ تازه قرار می‌گیرد. اثرِ هنریِ بزرگ، امّا، نه‌تنها به این قناعت نمی‌کند و کلیشه‌ها را می‌شکند و شرایطِ آزمون‌های تازه‌ای پیشِ روی امکاناتِ تاریخیِ قالب خود می‌نهد، بلکه ارتباطش با تاریخ هنر را به گفتاگویی دوسویه بدل می‌کند. تاریخ را به آزمایشگاهِ خود دعوت می‌کند، و آن‌چه پس از این ضیافت از آزمایشگاه خارج خواهد شد، دیگر همان تاریخِ پیشین نیست: قطعاً «امکانِ» تازه‌ای به آن افزوده شده. و در این حالت است که هنرمند با همه‌ی تاریخِ خود همزمان می‌شود؛ گفت‌وگویی رودررو، در زمان حال، میانِ تمامیِ تاریخ.

۱۴

میشیما می‌کوشد خلاقیّتِ متوقف‌شده‌ی «نو» در عصرِ جدید را دوباره احیا کند و در

• «بانو آتویی»، ۱۳۷۷.

امکاناتِ نمایشیِ قالبِ «نو» نه‌فقط پی‌جوی راهی برای بیانِ مفاهیمِ معاصرِ موردنظرِ خود، که در جست‌وجوی امکانِ تعمیمِ دیدگاه‌ها و تصاویرش از جهانِ معاصر به تمامیِ تاریخی‌ست که به‌عصرِ او منتهی شده. او در گفت‌وگویی که با تاریخِ هنرِ خود می‌گشاید، نه‌فقط امکاناتی از پیشینه‌ی قالبش دریافت می‌کند، بلکه روحِ افسرده و منجمدِ نمایشِ «نو» را که در زمانه‌ی او دیگر ساکن و بی‌حرکت شده، در بوته‌ی آزمونِ خود دوباره ذوب و جاری می‌کند، و با «ساختِ» جدیدی که به آن می‌بخشد، آمیزه‌ای تازه به دست می‌دهد که امکانی برای ادامه‌ی حیاتِ شکل‌های کهنِ این قالبِ هنری در جهانِ جدید هم هست. این دیگر نه «نو»ی سنّتی‌ست، نه بدعتی بی‌ریشه و بی‌تاریخ؛ این «نو»ی میشیماست.

کارِ بیضایی با قالب‌های سنّتی چون نقّالی و تعزیه نیز، شکل‌دادن به ارتباطی دوسویه است؛ که نه‌فقط امکاناتی بیانی از شکل‌های نمایشِ سنّتی استخراج می‌کند و در اختیارِ مفاهیمِ معاصرِ بیضایی می‌نهد، بلکه خونِ تازه‌ای به رگ‌های افسرده‌ی نمایشِ سنّتی ـ که امروز جز کالبدی لَخت و غیرپویا، جز زینت‌المجالسی در کنارِ چای و قلیان و دُبزیِ فولکلوریک از آن نمانده است ـ تزریق می‌کند. نمایشِ سنّتی از این پس می‌تواند در بسترِ

این «ساختِ جدید»، شخصیت، موقعیت، ساختمان، و گفت‌وگو را در جامه‌هایی روزآمد تجربه کند.

و امّا رجوع میشیما و بیضایی ـ هردو ـ به ریشه‌های تاریخیِ هنرِ خود، و بهره‌گیری از کم‌ترین امکاناتِ مادّیِ اجرایی، کم‌ترین تعدادِ بازیگر، و کم‌ترین تجمّل، و به‌جای آن‌ها، استوارکردنِ بنیادِ اثر بر زبان، تخیّل، و نیروی خلّاقه‌ی موجود در ساختمانِ نوینِ آثار، در این مقطع از تاریخ تئاتر، همسانیِ دیگری نیز می‌یابد: هردو برای جریانِ مسلّطِ تئاترِ همعصرشان که غرقِ تجمّل و حجم و جمعیت شده، و از فرطِ تصورِ نوگرایی به بی‌ریشگی می‌زند، و از غنای زبان و اندیشه و ابداع دیری‌ست دور افتاده، و شاید مهم‌تر از همه، فراموش کرده که هر لحظه‌ی هنر، بُرهه‌ای از تاریخِ آن است، و از ریشه‌های تاریخیِ هنرِ خود بُریده، و بی‌آن‌که رو به آینده‌ی این تاریخ داشته باشد در تکرار و تکرار و تکرار درجا می‌زند، سخت غافلگیرکننده‌اند. این غافلگیری، این سیلیِ تکان‌دهنده و بیدارکننده برای همعصران، شاید از مهم‌ترین دست‌آوردهای گفت‌وگوی این دو با تاریخ است.

۱۵

پشت سرِ میشیما، یک سنّتِ مستمرّ فرهنگی بوده است که پیش از او قطع شده. داستان **بانو آئویی** هزار سالی پیش از میشیما، در **گنجی مونوگاتاری** خانم شیکیبو آمده، از آن به نمایش‌های عامیانه راه یافته، سه‌آمی موتوکیو آن را دیده و ثبت کرده، و حاصل را دامادش زنچیکو یوجینوبو در روایتی شاعرانه‌تر، با زبانِ ادبیِ غنی‌تر، و البته نمایشی‌تر باز نوشته. پنج قرن پس از این نسخه است که میشیما به‌سراغِ داستان **بانو آئویی** می‌رود و در آن نه‌تنها روحِ زنده‌ی «بانو روکوجو»ی رهاشده و معترض را، بلکه روحِ غرّان و معترضِ نمایشِ زنده‌ی «نو» را به صحنه‌ی مدرنِ ژاپنی دعوت می‌کند. این، عملاً شرح یک‌جابه‌جاشدگی، شرح یک «ناهمزمانی»ست: داستانِ ارواحی که وسطِ دنیای مدرنِ اتوموبیل و بیمارستان و تلفن، و بیخِ گوشِ روان‌شناسیِ جدید اتفاق می‌افتد ـ طعنه و هشداری توأمان به همعصرانِ میشیما که گویی آن سنّتِ مستمرّ فرهنگی را از یاد برده‌اند؛ و میشیما لازم می‌بیند انقطاعش را یادآوری کند.

پشت سرِ بیضایی، این سنّتِ مستمر، غایب است؛ و تجربه‌های پراکنده در نیم‌قرنِ اخیر، مرهون تلاش‌های منفردی چون **سیاوش‌خوانی** خودِ او [خلق «ساخت جدید»ی در ادامه‌ی تجربه‌ی هزارساله‌ی فردوسی، و سنّت‌های کهن‌تر و کهن‌ترِ پیش از فردوسی درباره‌ی اسطوره‌ی سیاوش] بوده است. او اینک در رویکردش به نمایشِ سنّتی، می‌کوشد

نه‌فقط غیابِ عمومیِ آن سنّتِ مستمر را یادآوری کند، که هرآن‌چه ـ از ساختِ شخصیت و موقعیت و گفت‌وگوی تئاتری ـ برای شکل‌گیریِ این سنّت، کم داشته‌ایم یا گم‌کرده بودیم، تجربه کند و در جایگاهِ تاریخی‌اش قرار دهد. او با تن‌ندادنش به هر قالبِ پیش‌ساخته‌ای از تئاتر، ما را با لحظاتِ گم‌شده‌ی تاریخ‌مان همزمان می‌کند، تا آن‌چه را که در آن لحظه‌ی تاریخی باید می‌داشته و تجربه می‌کرده‌ایم ولی نداشته و تجربه نکرده‌ایم، پیشِ چشم‌مان به تجربه درآورد ـ تجربه‌ای که برای حیاتِ سنّتِ فرهنگی، و برای تداومش ضروری‌ست.

در اجرای ـ شاید تصادفاً همزمان ممکن‌شده‌ی ـ **کارنامه‌ی بندار بیدخش و بانو آنویی** می‌توان همزمانیِ غیرتصادفیِ بیضایی و میشیما با هم را دید: دو استاد که خود کوشیده‌اند با لحظه‌های گم‌شده‌ی تاریخ‌شان همزمان شوند، جایی از این جست‌وجو، در لحظه‌ی گم‌شده‌ی همسانیِ دو فرهنگِ شرقی، در لحظه‌ی از میان برخاستنِ مرزهای جغرافیا و گشوده‌شدنِ درهای گفت‌وگو با تاریخ، با هم همزمان می‌شوند؛ با هم و با ما که حاضرانِ این ضیافتیم، و در این میزگردِ تاریخی با بیضایی، میشیما، سه‌آمی، جمِ اسطوره‌ای، بُندارِ خیالی، فردوسی و نقّالان و شبیه‌خوانانِ تاریخ، و گمنامان و گم‌شدگانِ تاریخ که پُرشمارترند، با شخصیت‌ها و آفرینشگرانِ هر دوره از تاریخِ تئاترِ شرق و غرب، و با لحظه‌ی «حال» و با «فردیّتِ» گم‌شده‌ی خویش، در یک مجلس و گِردِ یک حلقه به گفت‌وگو نشسته‌ایم. اینک می‌توانیم گفت: ادیپوس باکرئون سخن می‌گوید؛ «هیکارو» با «روکوجو»، و «جم» و «بندار» با دبیرک.

اسفند ۱۳۷۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی