مویه بر زمان!

نگاهی به نمایش مویهٔ جم

مهدی ارجمند

وآنک آن مرد به یاد می‌آورد که در آغاز، همه چیز هست بود و نیست بود، همه چیز نیست بود و هست شد...

(کلام راوی در مویهٔ جم)

مویهٔ جم بعد از آثاری چون آرش، بهرام چوبینه و هفت‌خان رستم تجربه‌ای دیگر از قطب‌الدین صادقی در اجرای روایات کُهن و غنایی ایران باستان است، روایاتی که در هزارپیچ تاریخ رنگ و بوی اسطوره‌ای به خود گرفته‌اند و سرگذشت یک ملّت را از ورای حکایتی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رمزآگین بیان می‌کنند.

جم یا جمشید یکی از معروف‌ترین شخصیت‌های اسطوره‌ای ایرانی است که توأمان نماد «زندگی و مرگ» و «نیکی و پلیدی» است. در میتولوژی شرق باستان ریشهٔ این اسطوره را در هیئت اسامی یم، یمیم و یاما (خدای مرگ در اساطیر هند و ژاپنی) و... یمه (در اوستا) می‌توان یافت. صورت ایرانی آن در شاهنامهٔ فردوسی رُخ می‌نماید. جَم دارندهٔ جامِ جهان‌بین و شاه-پهلوانی افسانه‌ای است که نخستین‌بار آیین شادی را در **نقطهٔ باززایی زمان** (نوروز) بنیان می‌کند، از این‌رو می‌توان اسطورهٔ جم را به‌نوعی عجین و آمیخته با مفهوم **آغاز زمان** در میتولوژی ایرانی دانست، در عین‌حال جم آغازگر زمان به‌مفهوم کرونولوژیک (گاهشماری) آن نیز هست زیرا با وی **تاریخ** سیر زمانمند خود را آغاز می‌کند (تاریخ در اصل واژه‌ای عربی است از ریشهٔ اَرَخ و وَرَخ به‌معنای وقت‌یابی). جم اسطوره‌ای است که **یک دوره تحولات اساسی** را در مفهوم هویت ایرانی، **وقت‌یابی می‌کند**.

وآنک آن مرد به یاد می‌آورد که در آغاز، همه چیز هست بود و نیست بود. همه چیز نیست بود و هست شد، به‌یاد می‌آورد زمینی بود، دِه بود، دودمان بود، رمه بود و چوپان بود، زمین بخشنده، آب‌ها رام، راه‌ها روشن و آتش به هر کانونی فروزان بود، پس به‌یاد می‌آورد روزی که ناگهان خورشید نشان سهمگینی نمایاند. ماه از رنگ خود بگردید. روشنی گریخت. زمین به لرزه درآمد. باد به سختی وزید. برف سیاه، تگرگ سرخ بارید. آسمان غُرّید. کاریز و رود سراسر یخ زد و گیهان سهمناک شد.

(از متن نمایش)

در روایات آمده است که جم بعد از هفتصد سال شاهی‌اش ادعای خدایی کرد و فرّه ایزدی از وی دور شد آنگاه سپاهیانش او را رها کردند و جهان دستخوش آشوب شد. این زمان را «وقت هاویه» (Abyss) یا همان **سلطهٔ آشفتگی** بر جهان گویند زیرا که ابلیس یا **انگره‌دیو** با فریبِ جم مایهٔ فسادِ او را به‌عنوان راهبر قومش فراهم ساخت و از این طریق تباهی و شرارت را در بین مردمان بپراکند. توجه به این نکته ضروری است که در ساحت اسطوره گاه یک وجود (being) توأمان دربردارندهٔ خصوصیات فردی و جمعی (Collective) است و به وحدتی در کثرت اشاره می‌کند، چنین است وجود اسطورهٔ سیمرغ در روایت عطار که در عین‌حال **واحد متکثر است** و نیز اسطورهٔ جم که هم **خود** (Self) تواند بود و هم **ناخود** (Nos-Self) و از این راه قادر به ارایهٔ صورت فردی و جمعی قوم خود در **پسِ چهره‌ای واحد**.

در اجرای دکتر صادقی ارتباطی ماهُوی بین جم و صُوَر قومی‌اش وجود دارد. زیباترین ترفند همانا وجود **یک بازیگر** (میکائیل شهرستانی) است که کلّ روایت را انشا می‌کند. او هم جم است و هم رعایا، هم سپاهیان و هم مردمان، او تجسم وجودی است اسطوره‌ای که تبارش را در خود حمل می‌کند.

* * *

تکنیک «بازی در بازی» در این اثر شیوه‌ای است برای **عینی‌ساختن** تمام تضادهای درونی درام، به تعبیر دیگر سیر **استحالهٔ** شخصیت جم جز از طریق نمایش پرسوناژهایی که خود نقشِ ایشان را بازی می‌کند و در واقع وجوه پنهان صورت قومی او هستند میسّر نمی‌شود. مویهٔ جم از این دیدگاه قابل مقایسه با «مرگ یزدگرد» اثر وزین بهرام بیضایی است که آن هم اساس ساختارش را بر «بازی در بازی» بنا نهاده است و از آن پیش‌تر به سنّت نقّالی راویان کُهن که هر دَم خود را به‌جای پهلوانان و بلان نبرد گذاشته، سلوک آنان را روایت می‌کردند. ریشهٔ «بازی در بازی» به آیین نمایشی شرق باستان بازمی‌گردد که در آن «**همه بازیگرند و جهان صحنهٔ بازی است**» از این‌رو «هم‌ذات‌پنداری» (Identification) به مفهوم غربی‌اش در این تئاتر جایی

ندارد زیرا پرسوناژ لحظه‌ای «هست» و دیگر «نیست» گاه «خود» است و گاه دیگری که از «خود» یاد می‌کند. در مرگ یزدگرد نمی‌دانیم که این جسدِ خفته بر صحنه، پادشاه است یا شبیه او، آیا این روایت که از او می‌کنند واقع است یا خیال و آیا حقیقت تاریخ چنان است که حُکّام نوشته‌اند یا آنچه مردمان می‌گویند. در مویهٔ جم نیز «بازی در بازی» فرصت هم‌ذات‌پنداری و یکی‌پنداشتن تماشاگر با جم را نمی‌دهد زیرا وجود بازیگر هردَم متکثر می‌شود. در واقع تماشاگرِ این درام نه با جم که با بازیگر نقشِ وی احساس هم‌ذات‌پنداری می‌کند، با وجودی ناآرام که هر لحظه از «خود» به «ناخودهای» متعدد حرکتی جادویی را طی می‌کند و از همین‌روست که «جاذبهٔ بازیگر» در تئاتر شرق گاه از جاذبهٔ پرسوناژهایی که بازی می‌کند بیش‌تر است. در آیین نمایش شرقی بازیگر به‌معنای واقعی کلمه، Player است نه Actor یا Actress زیراکُنش‌ها یا اعمال او به بازی جادویی **مایا** (خدای جادوی هند) در باغ بهشت می‌مانَد که تنها به تجلّی غریزهٔ بازی و بازیگری در موجودات اشاره دارد ــ و از همین‌رو جادو، بازی و شعبده در فلسفهٔ شرق قرین یکدیگرند.

نیک خود را شاه خواندم و شما را فریفتم...
نیک شما را ریشخندِ خود کردم، نیک بازی دادمتان به بازیگری .

(زن آسیابان در مرگ یزدگرد)

«فریب» (Fraud) و شعبده در ذاتِ متونِ رازورزانه (Mystique) و حتی Epic (حماسی ـ روایی) شرق وجود دارد. اگر در مرگ یزدگرد بازیِ «حقیقت و مجاز» وجود امری تاریخی را زیر سؤال می‌برد، در مویهٔ جم این بازی خود **امری تاریخی** است یعنی **ذات بازی است که روایت را می‌سازد.**

* * *

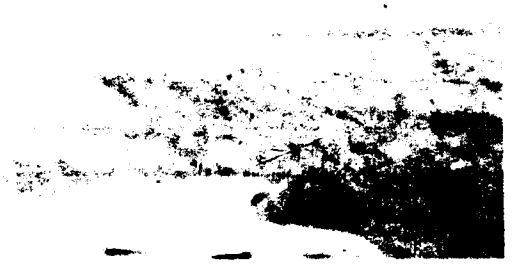
در نگاه اول واپسین نمایش دکتر صادقی چونان چند اثر «اخیرش» در گونهٔ (genre) **حماسی ـ روایی** (Epic) جای می‌گیرد و قصه‌ای دربارهٔ پادشاهی افسانه‌ای که هم نماد **شادورزی** و **مهر** در کیش باستان بود و هم نمودِ **مرگ** و **تاریکی**، او دو وجود در یک کالبد بود و این دوآلیسم (ثنویت) در ساختار اجرای نمایش نقشی اساسی دارد.

من نیمی روان بودم، نیمی تن، نیمی نیک بودم، نیمی بد
نیمی آزاد، نیمی بند...
من نه ایزدم نه دیو، تو تیغ بر آفریده‌ای می‌نهی که پیش‌تر از بخت خویش گریخته...

(واپسین کلام جم)

دوگانگی در مویهٔ جم مایهٔ تحرک و عامل بحران‌زای درام است، جدا از شیوهٔ بازی متکاثر میکائیل شهرستانی که طیف‌های متنوعی از احساس، بیان و حرکت را در هیئت پرسوناژهایی فرضی اجرا می‌کند. ردّپای دوآلیسم را به‌وضوح در عناصر صحنه نیز مشاهده می‌کنیم. جسدی که در مرکز صحنه قرار دارد و همسر خاموش جم (جمیگ) است گویی تمام نمایش را حول محور خود می‌خواند، او با سکوت سنگینش در مقابل کلام شوریدهٔ جم و با سکون ابدی‌اش در برابر حرکات پیوستهٔ مرد، عنصری مرکزی در طراحی صحنهٔ درام است. این آبَرعروسک خاموش که یادآور عروسک‌های آرمانی ادوارد گوردون‌کریگ است آن‌چنان روحی به اجرا می‌دهد که شاید هیچ جایگزینی بر آن متصوّر نیست. در واقع کالبد او به‌وسیلهٔ بازی تب‌آلود جم تسخیر شده و انیمیت (Animate) می‌شود یعنی با این‌که می‌دانیم **شیئی بی‌جان** است ولی در اجرا **حضورِ انسانی** پیدا می‌کند. محوری‌بودن جسد در مرگ یزدگرد نیز **نقطهٔ ثابت‌گردان** درام است، تمامی تلاش بازیگران در طی اجرای نمایش این است که به این **شئ مرکزی که نماد موت تاریخ** است جان بخشند و هویت آن را برملا کنند. در مویهٔ جم اما حضور جسد به‌عنوان «نماد مرگ» ارزشی تماتیک (مضمونی) به اثر می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



باید توجه داشت که جم در اصل همان «خدای مرگ» در اساطیر ایرانی است و نمایش به‌طرز غریبی سیر تولد تا مرگِ آیینی کهن را دنبال می‌کند، فرهنگی باستانی که اینک تنها نامی و یادی از آن باقی مانده است. (توجه داریم که در بروشور نمایش، تماشاگر تنها با نام جم روبه‌رو می‌شود و از پیشینهٔ او سخنی به‌میان نمی‌آید). مواجههٔ تماشاگر تنها با نامی از تاریخ باستان است که به «خدای مرگ» (جم یا یاما) اشاره می‌کند و این نام به تعبیری **یادآور مرگ آن تاریخ نیز هست.**

گُم باد از گیتی این شامگاه که بر من سیاه‌ترین است... گُم باد نام گمگشتهٔ من... گُم باد این کشتزار فریبکار، و گُم باد این برهوت تنهایی، که از هر سه به ستوهم تا جاودان... و من که روزگاری ابر و باد و باران به فرمانم بود، روزگاری در دژ خود مرگ می‌راندم، اینک خواستار مرگ خویشتنم، آرزومند کالبدی بی‌جان و تُهی.

(از مویهٔ جم)

حرکت جم به‌سوی مرگ در درام کاملاً وجودی و خودخواسته است، با این‌که تاریخِ روایت‌شدهٔ باستان چیز دیگری می‌گوید و جم هرگز به میل خود مرگ را برنگزید و این ضحاک بود که دستور داد تا وی را دو نیم کنند اما کُنش جم در درام به میل خود و از سرِ نوعی **دل‌آگاهی** پیش از مرگ است، او به جلادانش می‌گوید که وی را با ارّهٔ یک شاه‌ماهی به دو نیم کنند تا به آنان و نیز خود بیاموزد که در آدمی هم حیوان و هم فرشته لانه دارند و هر انسان بالقوه حاملِ دو جهان نیک و پلید است.

* * *

مهم‌ترین ویژگی اجرایی مویهٔ جم استفادهٔ هوشمندانه از تکنیک **هم‌زمانی** (Synchronicity) است بدین‌معنا که سه عنصر اصلی درام یعنی **بازی، موسیقی و پس‌آرایی** صحنه با تطابقی ظریف در طول زمان حرکت می‌کنند، با توجه به مفهومی از زمان که در ابتدای سخن به آن اشاره شد کلّ درام در فاصلهٔ یک غروب خورشید روی می‌دهد **گویی زمان چونان داور واپسین «تاریخ» را می‌بلعد.**

در بسیاری از نقاط اوج بازی که شامل کرشندوها و دِکرشندوهای میکائیل شهرستانی است هم‌زمانی لحظه‌به‌لحظهٔ موسیقی حالات بیانی صحنه را دوچندان می‌کند، برای مثال در صحنهٔ جنون جم با هر گام بازیگر ضربات کوبندهٔ طبل پریشانی روانی او را برملا می‌کند، هم‌چنین است هم‌زمانی اصواتِ آرام‌بخشِ فلوت و سازدهنی با حالات عاطفی و عمیقِ جم نسبت به جمیگ، در عرصهٔ حرکات متنوع نیز تماشاگر هم‌زمانی دو حس (بینایی و شنوایی) را تجربه می‌کند. هر حرکت بازیگر با تلنگری موسیقایی همراه است و از این راه حسّ نهفته در حرکت پدیدار می‌شود، کافی است لحظه‌ای یک حرکت یا فیگور بازیگر با صدای نغمهٔ مربوطه سینک (هم‌زمان) نباشد تا همه چیز فرو ریزد. در مویهٔ جم این هم‌زمانی به‌دقت مورد نظر بوده و به زیبایی تمام اجرا شده است.

متون نمایشی آثار دکتر صادقی هنوز چندان که باید مورد بررسی و مُداقّه قرار نگرفته است اما بدون‌شک وجوه غنایی (lyric) و **کلامی** آن چه در ساحت نوشتار و چه در حیطهٔ اجرا قابلیت پژوهشی جدّی را داراست. در بسیاری از فرازهای متنِ مویهٔ جم **کلام و اکسیون** در هم آمیخته‌اند و از این‌نظر جنبهٔ دراماتیک و صحنه‌ای متن را افزایش می‌دهند مثل این قطعه:

آنک جم است که در مهی تیره، طبل کوچ می‌کوبد، به شاخ می‌دمد، نیِ رفتن می‌نوازد، آنک جم است که زمین را سه‌سوّم پهن‌تر از آنچه پیش‌تر بود، می‌گستراند... بنگر انجمن چگونه می‌آرامد، چگونه هیزم بر آتش می‌برد، چگونه به شادخواری می‌نشیند...

هر عبارت این قطعه، یک اکسیون فشرده‌شده است که می‌تواند در اجرا به کُنشی صحنه‌ای مبدل شود.

طبل‌کوبیدن، بر شاخ دمیدن، نی‌نواختن و... بدیهی است که مجموعهٔ زنجیروار این کُنش‌ها در یک قطعه است که دینامیک اجرا را شدت می‌بخشد، هم‌چنین است قطعه‌ای دیگر:

آنک جم، جم پیروز، جم پیروزبخت چنان کرد، او چاره‌گر شد، به‌پا خاست، در کار دژ شد، او ایچ نیاسود، ایچ ننالید، ایچ نیاشفت، تا چینه بساخت، تا دژ استوار کرد، او همهٔ تخمه‌های نیک و زیبا و بهترین را جفت‌جفت گزین کرد، به بارو برد، به دژ کرد.

در ادامهٔ این قطعه اکسیون‌های فشردهٔ جم با فنومن‌های طبیعی همراه می‌شوند و امکان «بازی در بازی» را برای بازیگر مهیّا می‌سازند.

... پس تازیانهٔ تندباد بر گُردهٔ زمین فرود آید. سپس تندر تباهی آسمان بیافکند. پس گردباد نیستی هستی بپیماید. پس گیهان بیاشوبد سخت...

متون نمایشی از این‌دست به دلیل وزن و ریتم خاص خود لاجرم اجرا را به‌سوی یک فُرم موسیقایی هدایت می‌کنند گویی بازیگر بدون درک درستی از مفهوم «ضرب‌آهنگ» قادر به اجرای این متون نخواهد بود. حقیقت آن است که بازیگران آثار صادقی می‌بایست خصوصیات یک **رقصندهٔ خشن** (Cruel dancer) را داشته باشند، تأکیدی که وی بر دو عامل **سرعت** و **هیجان‌گری** (Excitism) در اجراهایش دارد درام را در غلافی از **خشونت صحنه‌ای** می‌برد که تِم اصلی بسیاری از آثار او نیز هست (از دیدگاه تماشاگرانی که به تئاتر ناتورالیستی خو گرفته‌اند، بازیگرانِ صادقی همواره در حالِ پرخاش‌کردن هستند و خشونت جزءِ ذاتِ ایشان شده است) اما در حقیقت این شیوه جدا از انضباط‌هایی که بر جسم ایشان روا می‌دارد قدرت انتقال عواطف و احساسات را در حداقل زمان ممکن در ایشان افزایش می‌دهد در این‌حال، تأکیدها و آکسان‌های بازیگران بر کلمات به‌معنای تخلیهٔ انرژی فشرده‌شده‌ای است که با تلفظ «یک واژه» تمامی احساس درونی بازیگر را به منصهٔ ظهور می‌رساند. مجموعهٔ این «انفجارات انرژی» به‌وسیلهٔ **تأکیدها** (Accent's)، زیر و بَم‌های کلامی (Intonation's) و کرشندوهای پی‌درپی که سرعت گویشِ متن را گاه تا حدّ نامفهوم‌شدن عبارات بالا می‌برند، باعث می‌شود که هر بازیگری قادر به شرکت در اجراهای صادقی نباشد... بیهوده نیست که بعد از سال‌ها هنوز حضور علیزاده در مُده‌آ، **شهرستانی** در آرش و **عبداللهی** در هفت‌خان رستم از یاد نمی‌رود و **اینک در مویهٔ جم گویی همهٔ اینان در یک کالبد احضار شده‌اند.**

به‌راستی جم بر چه می‌گرید؟

بر عشق؟ بر مرگ؟ بر آیین کهن؟... **یا بر زمان؟!**

های ای گردش روزگار، مرا خود مویه‌گری بایست تا بردارد آواز و سنگینی دلم اندکی کاستی دهد. ای زن من دیگر موییدن نمی‌دانم. اینک مویه منم. اینک من خود موییدنم.