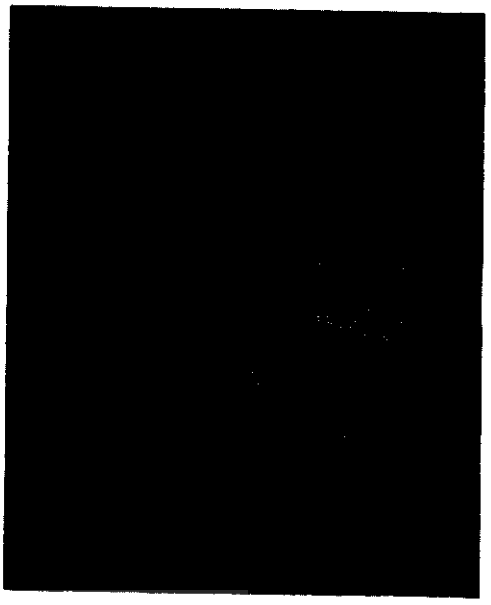


در فروردین و اردیبهشت سال ۶۹، گروه نمایش «سوگ سیاوش»— نوشته و کار صادق هاتفی— اجراهایی از این نمایش را در «تئاتر دوپاری» فرانسه و نیز سالن اصلی یونسکو برصحنه آورد، که با اقبال فراوان روبرو شد. این نمایش، به مناسبت سال بزرگداشت حکیم توس— ابوالقاسم فردوسی— از سوی سازمان یونسکو اجرا شد. بازیگران این نمایش که عازم پاریس شدند، عبارت بودند از: ایرج راد، هادی اسلامی، حسن پورشیرازی، قطب‌الدین صادقی، دلدار گلچین، مرجانه گلچین، محمد شیری، مصطفی عبداللهی، عنایت شفیعی، نصرت طاهری شعاع، مجید سلطانی

با اغتنام فرصت و به مناسبت همزمانی نشر «فصلنامه هنر» با مراسم بزرگداشت فردوسی از سوی دانشگاه تهران، گفتگویی دربارهٔ ظرفیت‌های نمایشی شعر فارسی و شاهنامه با «صادق هاتفی» داریم که متن آن از نظر خوانندگان ارجمند می‌گذرد.

• به بهانهٔ گرامیداشت هزاره انتشار شاهنامه و بزرگداشت حکیم ابوالقاسم فردوسی از سوی یونسکو:

گفتگویی با صادق هاتفی نویسنده و کارگردان نمایش «سوگ سیاوش»

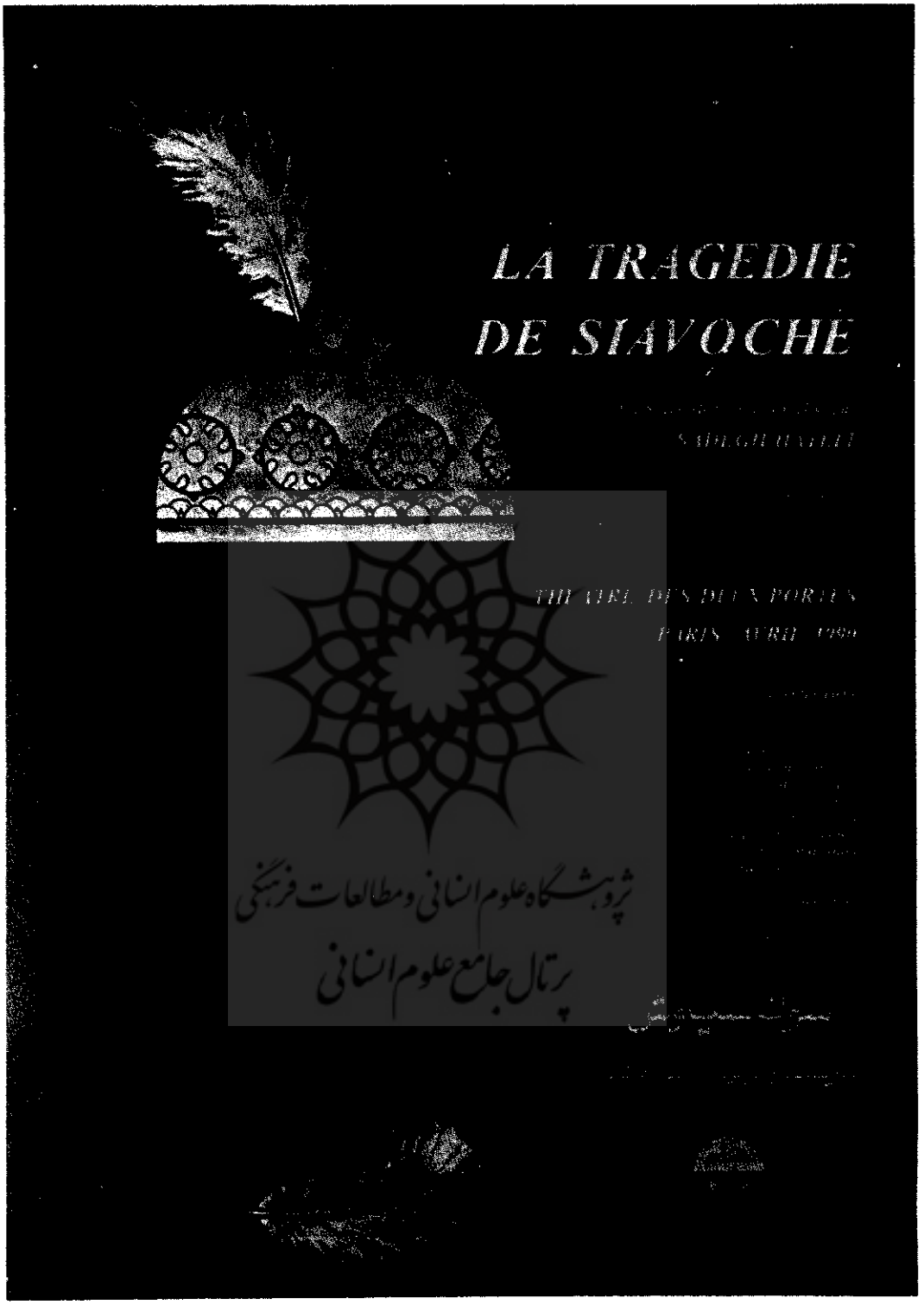
ظرفیت‌های نمایشی شاهنامه

امسال از سوی سازمان یونسکو سال بزرگداشت حکیم توس اعلام شده و برنامه گرامیداشت وی در دی‌ماه ۶۹ از سوی دانشگاه تهران برگزار می‌گردد. آیا اجرای نمایش «سوگ سیاوش» در «تئاتر دوپاری» در همین سمت و سو بوده یا نه، و اساساً تلقی و برداشت و برخورد شما با متون منظوم تراژیک فارسی برای صحنه تئاتر، چگونه است؟

● مسلماً اجرای «سوگ سیاوش»، در سالن اصلی سازمان یونسکو در این سمت و سو بوده است، اما اجرای آن در «تئاتر دوپاری» نه؛ چرا که این، اجرایی بود برای عموم و به ویژه ایرانیان خارج از کشور و سمت و سوی آن کاملاً منطبق بود با اهداف «گروه تئاتر ملی ایران» این اهداف عبارتند از:

۱— تحقیق و بررسی متون کهن ایرانی و به ویژه شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی در جهت استخراج آثار نمایشی از میان آنان و تلفیق آن با «هوای زمان».

۲— تحقیق و بررسی فرم‌های نمایش سنتی ایران اعم از سایه‌بازی، خیمه شب بازی، بقال‌بازی، سیاه‌بازی، تعزیه، مناقب‌خوانی، نقالی، معرکه گیری پرده‌داری و غیره، در جهت ایجاد شکل‌های نوین



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمایش ایرانی.

۳— ارتقاء سطح کیفی و تکنیکی نمایش ایرانی براساس تحقیق و بررسی روی شکل‌های نمایشی زمان در کشورهای دیگر دنیا.

٤— تلفیق دقیق موسیقی سنتی و مدرن و حرکات هماهنگ حماسی با شکل‌های نمایشی و تلاش در جهت وحدت بخشیدن به آنان برای رسیدن به شکلی خاص و تازه از نمایش ایرانی.

۵— ادامهٔ راه پیش کسوتان این رشته، و استفاده از تجربیات آنان، به ویژه از تجربیات باارزش «گروه هنر ملی ایران» در این مهم.

٦— دعوت از هنرمندان، نویسندگان و دانشمندان و صاحب‌نظران شعر و ادب پارسی، برای همکاری و نیز ترتیب جلسات سخنرانی برای آنان، در جهت ارتقاء سطح آگاهی هنری/ ادبی هنرمندان و هنردوستان.

می بینید که چند عامل مهم هم ارز و هم سوی هم در نظر گرفته شده‌اند. محتوی، شکل و حال و هوای زمان. اگر ما در برخورد با متون کهن ایرانی، در این راستا حرکت کنیم، بدون تردید به دستاوردهای مهم و بارزشی خواهیم رسید و بسیاری ازاین متون استعداد و توان این امر را دارند.

چه برداشت و بینشی از داستان سیاوش داشته اید و تاملات و تلقی شما به عنوان نویسندهٔ متن، بر کدامین یک از وجوه و جنبه‌های این داستان بوده است؟

● تراژدی سیاوشُ در شاهنامه، بلافاصله پس از تراژدی رستم و سهراب آغاز می شود و شخصیت «سیاوش»، میان شخصیت‌های دیگر تراژیک شاهنامه چون: اسفندیار، سهراب، فرود و غیره از خصوصیات ویژه برخوردار است.

«سیاوش»، به اعتباری پاک‌ترین شخصیت شاهنامه است: شهزاده‌ای که نه در دربار، که در زابل و زیردست رستم دستان- جهان پهلوان ایرانی- تربیت یافته است. او تجسم انسانی سه اصل بزرگ زرتشت پیامبر ایرانی [گفتار نیک، پندار نیک، کردار نیک] است. خطای تراژیک سیاوش، نه چون «هملت»، تردید، و یا «اتللو»، حسد، «ادیپوس»، سماجت، و یا اسفندیار غرور و قدرت‌طلبی، که اصرار بیش از حد در صداقت و وفای به عهد است. صداقت و وفای به عهد، آن هم در زمانه‌ای که سالوسانی چون «گرسیوز» از یک سو و «کاوس شاه» از سوی دیگر حاکمان زمین‌اند و نیرنگ پادشاه وقت توران و ایران.

مرگ سیاوش، که خود شروع فصل جدیدی از جنگهای خونین در شاهنامه است، پایی در افسانه و پایی در تاریخ و واقعیت دارد.

«ابوبکر بن محمد بن جعفر النرشخی» در «تاریخ بخارا» می نویسد:

«مردم بخارا را برکشتن سیاوش نوحه‌هاست؛ چنانکه در همهٔ ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است».

می دانیم که در سنت و سیرهٔ ادبیات مغرب زمین، به جز ادبیات بزمی [لیریک] و حماسی [اپیک]، ادبیات نمایشی [دراماتیک] نیز وجود دارد؛ حال آنکه این صبغه و سنت در ادب فارسی بی‌سابقه است. آیا می‌توان آثاری مانند شاهنامه را که در آنها جوهر و گوهر تراژدی دیده می‌شود، چنان برصحنه آورد و چندان گره‌ها وافت و خیزهای تئاتری برآن افزود که جنبهٔ نمایشی محض داشته باشند؟

● در تصور من، تراژدی‌های شاهنامه: جمشید، سهراب، اسفندیار، سیاوش، جریره و... از زیباترین و غنی‌ترین تراژدی‌های موجود در جهان‌اند و به محض آنکه شما «کلید اجرایی» آن را یافتید، تبدیل می شوند به آثار نمایشی بسیار با ارزش و درخور توجّه و تعمّق.

بیهوده نیست که فردوسی را «حکیم» نامیده‌اند. شناخت دقیق این حکیم، از روح و روان انسان و افت و

خیزهای این روان، روابط میان آدم با آدم و نیز با گروه، حکومت و جامعه، ایجاد و زمینه‌چینی تمامی عواملی که یک قهرمان تراژدی را آرام آرام به لحظهٔ موعود می‌رسانند، در کمتر اثر دیگری به چشم می‌خورد. و اینجاست که موردی برای پیشنهاد شما یعنی افزودن اُفت و خیزهای تئاتری نمی‌بینیم؛ چرا که اینها، در بطن و جوهرهٔ اثر وجود دارند و تنها کافی است که شما شیوه و حال و هوای اجرای نمایشی آن را بیابید.

از زمان هزاره فردوسی تا امروز [بیش از یک صد سال]، اجراهای بسیاری از شاهنامه و از جمله داستان «سیاوش» شده است. ویژگی اصلی این اجراها، «زبان منظوم» آنها بوده است. حتی گاهی «صحنهٔ نمایش» به صورت محملی برای روخوانی و شعرخوانی درآمده [مثل داستان رستم و سراب نوشته حسین کاظم‌زادهٔ ایرانشهر و یا کارهای بهارمست]. آیا می‌توان شاهنامه را با زبان «نثرآهنگین» یا منظومه‌های نمایشی مناسب صحنه تبدیل کرد یا نه؟ همین جا بگوئیم که به قول دکتر صفا در کتاب «حماسه‌سرایی در ایران»، منظومهٔ حماسی با «منظومهٔ دراماتیک»، تا درجه‌ای شبیه و با «شعر غنایی» یکباره مغایر می‌شود. زیرا شاعر تمثیلی یا دراماتیک در بیان داستان و حکایت از واقعهٔ خارجی خود را دخیل نمی‌سازد؛ یعنی «پشت صحنه» قرار می‌گیرد نه «روی صحنه». اما در شعر غنایی اینگونه نیست. آیا شاهنامه سوای ارزش‌های مسلم ووالا و گرانسنگ حماسی و ادبی، ظرفیت‌های نمایشی هم دارد یا نه؟

● تبدیل یک داستان به یک اثر نمایشی، خود، هم چون آفرینش یک اثر هنری است و نیاز به استعداد، تجربه، شناخت و فن‌شناسی دارد؛ یعنی حذف یا تبدیل صحنه‌ها و فصل‌هایی که ضروری یک قصه‌اند، اما در درام نقش آن گونه کلیدی ندارند. شناخت دقیق شخصیت‌های قصه و ارتباط آنان باهم و سیر و حرکت این ارتباط در جهت پیش راندن درام و آنگاه انتخاب ضروری‌ترین این شخصیت‌ها و گذشتن از کنار باقی، از مهم‌ترین امور است.

انتخاب و کنار هم گذاردن ماجراها و بخش‌هایی از قصه که در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگرند، به گونه‌ای که پس از تدوین و حتی حذف یک پاراگراف آن به مسیر درام لطمه وارد آورد اهمیت دارد، و پس آنگاه مهمتر از تمام این‌ها، انتخاب و تکیه روی جنبهٔ مسلط ماجرا، قصه، شخصیت و یا هدف است.

روشن‌تر بگوییم: فی‌المثل کدام جنبه از تراژدی «سیاوش» برای شما اهمیت دارد؟ کدام جنبه از شخصیت «سیاوش»، «کاوس» و یا دیگران؟ اینجاست که روحیه و طرز تلقی شما از این جنبه‌ها، اساس و بنیان درام را می‌سازد. پس به این ترتیب می‌بینید که ممکن است ده‌ها نفر روی یک قصهٔ واحد کار کنند، اما محصول، ده‌ها گونه گردد؛ چه از نقطه‌نظر برداشت، چه زبان؛ چرا که زبان نمایش را نیز حال و هوای آن و هدف ویژه آن تعیین می‌کند.

در مورد فوق هرچند که نمایشنامه‌ها، دارای قصهٔ واحد و سرچشمهٔ واحدند، اما از نظر نمایشی دارای ارزش‌های متفاوتی هستند؛ از بی‌ارزش تا ارزشمند. حال که این مسئله مشخص گردید، ناچارم نکته‌ای را بگویم، اینکه: اثر منظوم را با شعر یکسان و هم ارز ندانیم؛ همانگونه که نثر عامیانه، نثر محاوره‌ای، نثر روزنامه‌ای، نثر ادبی و نثر فلسفی و علمی متفاوتند و هریک در رابطه با هدف خاص خویش، شکل ویژه‌ای می‌یابند، در نظم نیز چنین است. برخی یکی از انواع همین نثرها هستند، اما منظوم. و برخی دیگر این فضا را می‌شکنند و در جستجوی آسمانه‌های دیگر و دور از دسترس به جولان در می‌آیند. البته، هر شعری به نوعی منظوم است، اما هر منظومی، شعر نیست؛ شعر دارای ویژگی و جوهرهٔ مخصوص به خود است، نوع ارتباط خاص خود را دارد.

اما قصه‌های منظوم را حکایتی دیگر است: بخش‌هایی از آن می‌توانند شعر ناب باشند؛ تنها بخش‌هایی. زیرا این ناب بودن نمی‌تواند در همهٔ گسترهٔ این آثار و در بند بند آن وجود داشته باشد؛ چرا که قصه به بازگویی و توصیف صحنه‌هایی هم نیازمند است، که نثر کاربرد بیشتری دارد. و اینجا است که بیان نثر، اما منظوم و به همان ردیف و قافیهٔ اشعار، به میان می‌آید تا پُل‌های ارتباطی قصهٔ منظوم را بسازد و ماجرا را پیش برد. بنابراین، در نقد و بررسی یک اثر منظوم، حتماً باید این مهم در نظر گرفته شود.

مثالی برای شما بیاورم: در همین قصهٔ «سیاوش»، هر دو این حالات به وضوح وجود دارند. نگاه کنید به این بیت:

یکی روز شاه جهان با پسر
نشسته که سودابه آمد به در

هرگونه که با آن برخورد کنید، نثری است منظوم شده که جوهرهٔ شعر ندارد. اما در این بیت:

بیابان پر از مار دیدم به خواب
زمین پر ز گرد، آسمان پرعقاب

حتی اگر آن را به صورت نثر هم بنویسید تصویری که ارائه می‌دهد شعر است و دارای جوهرهٔ شعری. و جالب است به شما بگویم که در «سوگ سیاوش» من، هر دو این ابیات وجود دارد، زیرا که با حرکت کلی درام هماهنگ‌اند ساختمان این نمایش حرکتی دارد از ساده به پیچیده. از زمانه‌ای به زمانی. و اینجاست که عظمت کار حکیم توس نمودار می‌شود و او را به عنوان شاعر و در همان حال «استاد سخن» در اذهان هر فارسی زبان تا ابد زنده نگه می‌دارد.

به گمان من دشواری اساسی، زبان فارسی است که زبان منظوم صحنهٔ تئاتر نیست و این نکته را «نیما» در «حرف‌های همسایه» آورده است. «... شعر قدیم ماسوبژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری، نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد. بنابراین نه به کار ساختن نمایشنامه می‌خورد و نه به کار اینکه «دکلمه» شود دکلاماسیون و تئاتر، سازندهٔ ظاهرند. هر دو می‌خواهند زنده را با آنچه در بیرون زنده است سروکار بدهند. به این جهت تئاترهایی که از روی شاهنامه یا نظامی و امثال آنها ساخته می‌شود، به نظر من بسیار کار کودکانه‌ای است. و باید این کار باشد تا کار آدم بزرگ جانشین آن بشود و تئاتر با طرز کار جدید در ادبیات ما معنی پیدا کند. از این خلاصه، مفصلی را خودتان دریابید.» [حرف‌های همسایه ص ۵۳–۵۲].

● بی آنکه بخواهم به طور جدّی وارد این مبحث شوم، توضیح نکته‌ای را ضروری می‌دانم:

ما برای تدوین قصه و ماجرای یک نمایش به سراغ غزلیات حافظ نمی‌رویم، اما ای بسا برای ساختن حال و هوای آن، این کار را انجام دهیم. اکثر قصه‌های سعدی به کار نمایش نمی‌آیند. اما در همان حال می‌توانند بخشی از یک نمایش باشند همین طورند قصه‌های مثنوی مولانا. البته در میدان نثر، ساحت و عرصه و پهنهٔ وسیع‌تری پیشاروی ماست. همچون کارهای «صدرالدین عوفی» که از بحث امروز ما خارج است. اما شاهنامه را حرفی دیگر است.

به سوی هرکدام از قصه‌های آن بروید، با ساختمانی نمایشی روبرو هستید؛ فی المثل «ضحاک» شما در این شخصیت، تمامی ابعادی را که لازمهٔ یک شخصیت درام است می‌یابید. سیر حوادث آنگونه حساب شده و منطقی پیش می‌رود که سقوط «جمشید» و فرمانروایی این اهرمن‌خو، اجتناب‌ناپذیر می‌نماید و آنگاه تار و پود رویدادها و سرنوشت و جبر و اختیار، چنان بافته می‌شوند که لحظه به لحظهٔ قصه می‌تواند لحظه به لحظهٔ یک نمایش نیز باشند.

این مقدمه را گفتم تا بتوانم به این حرف برسم که دلایل برخورد استاد گرانقدر شعر نو پارسی، نیما، را با درام و نمایش، باید در جای دیگر جستجو کرد: فصل جدید شروع تئاتر در سرزمین ما از گذشته خود بریدو کپی هایی شد از روی تئاتر اروپا واضح است که در چنین حالتی، چنین تئاتری نمی توانست آن ارتباط منطقی، حسی و تنگاتنگی را که تئاتر یک سرزمین باید با مردمش برقرار کند، ایجاد نماید. برای ایجاد این ارتباط، ما مجبور بودیم و هستیم که به ریشه های خود، به نمایش خود و آثار ملی خود که مجموعه ای است از متون، غزلیات، قصه ها، شکل ها، بازی های نمایشی، ضرب المثل ها، ریتم ها و اصوات برگردیم و براین مبنا تئاتر ملی خود را شکل و گسترش دهیم. بنابراین، سخن «نیما» در عین آنکه در زمان خود، به دلیل عدم وجود یک تئاتر ملی و قانونمند معتبر است، اما در همان حال فراموش می‌کند که همان کارهای ناپختهٔ روی شاهنامه و نظامی و امثالهم مقدمه و پایهٔ کارهای بعدی است. و به همین دلیل، نه تنها کودکانه نیست، که آمیخته است با جستجو و شهامت.

مجموعاً ۸۲ نمایشنامه و اپرا و نمایش رادیویی و سناریو در قرن اخیر، یعنی از سال ۱۲۸۲ تاکنون با الهام گیری از شاهنامه به نظم یا به نثر و یا کلام آهنگین به زبان فارسی تنظیم شده و محرک نویسندگان این آثار عموماً، یا احساس میهن دوستی و یا مقاصد سیاسی و تفنّن بوده. حال آنکه درام نویسی کاری است فنی و ادبی و نمایشنامه نویس باید حد اعلای ذوق و دانش را به کار ببرد.

به گمان من از میان این همه آثار، جز آسیب و صدمه به حماسه همیشه جاودانه حکیم توس ظرف دیگر نبسته ایم. و از سوی دیگر نیز، مفهوم تئاتر و صحنه نمایش را نیز از کف داده ایم. چرا؟

● نقد و بررسی این آثار، به این سادگی نیست و اصولاً بی انصافی است اگر بخواهیم زحمات گذشتگان خود را این گونه بی ارج و ارزش جلوه دهیم فی المثل در حالی که «سیاوش در تخت جمشید» مرحوم «فریدون رهنما»، در زمان خود ستایش منتقدان داخلی و خارجی را برمی انگیزد، «هانری کوربن» صفحات بسیاری در نقد و تحلیل آن می نویسد، شما حتی اشاره‌ای هم به آن نمی‌کنید. نمی خواستم از کسی نام ببرم، اما این مورد بسیار شناخته شده را به عمد ذکر کردم تا گله‌ای دوستانه کرده باشم از نوع برخورد شما. به هرحال، بگذریم. بدون تردید مجموعه کارها و تلاش هایی که در این مسیر انجام یافته است، ثمرات نیکو و کتمان پذیری در سیر و تکامل درام در این مُلک داشته اند و اگر این تلاش ها نبودند، امروز ما نمی توانستیم «گروه تئاتر ملی ایران» داشته باشیم و بالطبع نمی توانستیم، «سوگ سیاوش» را در معتبرترین سالن های دنیا اعم از پاریس و هامبورگ و فرانکفورت و برلین و لندن و غیره اجرا کنیم و توجه جهانیان را به نمایش وطنمان و حتی ادبیات کلاسیک آن جلب کنیم.

فراموش نکنید که اجرای این نمایش در «سالن اصلی یونسکو»، به مناسبت هزارهٔ انتشار شاهنامهٔ فردوسی، توجه بسیاری از محافل هنری و خبری را به این مسئله و به شاهنامه و قابلیت تطبیق آن با جهان امروز جلب کرد و در همان حال اثبات کرد که تراژدی های شاهنامه، دارای قابلیت های شگرف نمایشی بوده و در صورت توجه و تعمق و کار نظم یافته و بسامان و منضبط روی آن، می تواند به صورت یکی از غنی ترین منابع نمایشی ما درآیند.