رضا کرم‌رضایی

ظرفیت دراماتیک حکایات مثنوی معنوی

این‌که چرا ما ایرانی‌ها و به طور کلی تمام فارسی‌زبانان با آن گنجینه با ارزش و افتخارآمیز و بی‌نظیر انواع ادبیات، به‌خصوص شعر، نسبت به ادبیات نمایشی بیگانه و ناشناس بوده‌ایم، مربوط می‌شود به وضع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ما در گذشته که بررسی آن وقت زیادی می‌طلبد و از موضوع ما خارج است. بعد از مشروطه که با تئاتر به شیوه غربی و نمایشنامه‌نویسی آشنایی پیدا کردیم، گر چه تعدادی نمایشنامه‌نویس خوبی به‌وجود آمد، با این حال هنوز گام‌های بلندی در این راه برداشته نشده است و برای رسیدن به یک تئاتر ملی و خلق نمایشنامه‌های باارزش تلاش زیادی باید کرد، یکی از راه‌های رسیدن به این هدف استفاده از متون قدیم فارسی و حکایات سنتی، از جمله همین حکایت‌های مثنوی معنوی می‌باشد. اما چگونه؟

نشانه و مبنای ارزش‌گذاری ادبیات در کشورهای غربی «ادبیات نمایشی» یا ادبیات دراماتیک آن کشور است، به عبارت دیگر پایه و اساس ادبیات هر ملتی در آنجا نمایشنامه بوده است و می‌شود گفت که هنوز هم هست.

اما در ایران مبنا و معیار ارزش‌گذاری در ادبیات «شعر» بوده است و این نوع ادبی بیشتر از انواع دیگر ادبی اهمیت و رواج داشته و آثار گرانبهایی در زمینه نظم آفریده شده است.

در زمینه ادبیات نمایشی از تقریباً چهار قرن قبل از میلاد آثار باارزشی از «اشیل»، «سوفوکل» و «اوریپید» در دسترس است که هنوز هم معتبر و گرانقدر و قابل اجرا به شمار می‌آیند. و حتی نظریات ارسطو در مورد کمدی و تراژدی که با توجه و براساس نمایشنامه‌های آن زمان در کتاب معروف «فن شعر» آمده، تغییر چندانی نکرده است. ارسطو ادب نمایشی یا ادب دراماتیک را مهم‌ترین نوع ادبیات دانسته است. «دراما» به زبان یونانی به معنی کار یا عملی است که انجام‌پذیر باشد. پس هدف از نوشتن آن اجرا کردن در جایی است، نه اینکه فقط خوانده شود.

ارسطو برای این هدف شش عامل را ضروری دانسته بود:

۱- پلات (Plot) یا هستهٔ داستان نمایشنامه که دارای ابتدا، میانه و پایانی باشد.

۲- کاراکتر (Character)، اشخاص نمایش.

۳- اندیشه شخصیت که با گفتار و اعمال آنها مشخص می‌شود.

۴- Dialoge گفتار شخصیت‌ها که در تراژدی موزون است.

۵- Chor، همسرایان

۶- Dekor، صحنه یا منظر نمایش و نیز برای نمایش سه وحدت قایل بود:

۱- زمان که یک شبانه‌روز بوده.

۲- مکان که کل نمایش در یک محل اجرا شود.

۳- موضوع که نمایش فقط موضوع واحدی را در بربگیرد.

در درام‌های امروز فقط به وحدت موضوع توجه می‌شود و دو وحدت دیگر را نادیده می‌گیرند.

هدف نمایش را ارسطو «کاتارسیس» یعنی پالایش و تزکیه روح و روان تماشاگر می‌دانسته است.

نمایش در اکثر تمدن‌های قدیم وجود داشته و در آن از رب‌النوع‌ها تجلیل به عمل می‌آمده است. مثلاً سابقه آن به مصر بازمی‌گردد، به چهار هزار سال پیش از میلاد. با این حال در ایران قبل از اسلام شواهد چندانی‌از دراما باقی نمانده است و در ایران بعد از اسلام هم تا این اواخر نمایشنامه نداشته‌ایم.

مگر این‌که متون تعزیه را که در چند قرن اخیر رواج پیدا کرده است، نمایشنامه و خرده نمایش‌هایی مانند نقاشی را نمایش به حساب آوریم. یعنی همان‌طور که پیش از این گفته شد، نشان و معیار و پایه و اساس ادبیات در ایران شعر بوده و حکایات که آن هم به صورت شعر بیان می‌شده است. قالب مثنوی که قالب مناسبی برای داستان‌سرایی می‌باشد.

«گوته» شاعر و درام‌نویس برجستهٔ آلمان آن چنان تحت تأثیر شعر ایران به‌خصوص اشعار حافظ قرار می‌گیرد که بینش و جهان‌بینی‌اش عوض می‌شود و «دیوان شرقی» را می‌نویسد. او در جایی گفته است که ایرانی‌ها آن قدر شعر شناسند که از صدها شاعر خوبی که دارند، فقط پنج نفرشان را قبول

دارند.

از میان ملت‌های قدیم، کمتر ملتی مانند ایرانیان دارای سابقهٔ ممتد ادبی و آثار برجسته و دل‌انگیز به لهجه‌های گوناگون است. از قدیم‌ترین اثر ایرانی، یعنی «گات»های زرتشت تا جدیدترین آثار جانبخش پارسی، همه جا و همیشه پرتو روح خلاق و اندیشه تابناک ایرانی آشکار و هویداست. مجموع کتب و منظومه‌هایی که از حدود هزار سال قبل از میلاد تا امروز، یعنی سه هزار سال شمسی در این کشور به زبان‌های اوستایی و پهلوی شمالی و اشکانی، پهلوی ساسانی، سغدی، تبری، کردی و پارسی دری پدید آمده، از حد شمار بیرون است.

بنابراین برعهده درام‌نویسان متعهد ماست که برای رسیدن به یک تئاتر ملی ارزشمند به نحوی درست این گنجینهٔ گرانبها را مورد استفاده قرار بدهند و از این میراث و سفرهٔ گسترده تغذیه کنند.

برای نمونه، زمانی که من نمایشنامهٔ توراندخت اثر برتولت برشت را ترجمه می‌کردم در مقدمهٔ آن آمده بود که برای نوشتن نمایشنامه از یک قصه قدیمی ایرانی استفاده کرده است و توضیح داده بود که قصه مزبور یکی از مجموع قصه‌های کتاب ایرانی «هزار و یک روز» است. این کتاب که در جواب «هزار و یک شب» نوشته شده است، در قرن هفده به اروپا می‌رود و تعدادی از درام‌نویسان بزرگ آنجا قصه توراندخت را هر کدام به طریقی تبدیل به نمایشنامه می‌کنند. خلاصه قصه از این قرار است:

توراندخت، دختر خاقان چین به دلایلی نمی‌خواهد ازدواج کند، اما پدرش به خاطر داشتن یک ولیعهد از او می‌خواهد که حتماً ازدواج کند و صاحب فرزندی بشود. توراندخت می‌پذیرد، اما به این شرط که برای خواستگارانش سه معما مطرح کند، هر کسی که جواب درست داد با او ازدواج کند وگرنه سرش از تن جدا نماید. امیرزادگان و شاهزادگان از ممالک مختلف دنیا به خواستگاری توراندخت می‌آیند و چون نمی‌توانند به معماها جواب درستی بدهند سرهایشان را به باد می‌دهند. سرانجام امیرزاده طبرستان در ایران جواب درست معماها را می‌دهد و با توراندخت ازدواج می‌کند.[1]

برای تبدیل یک نوع ادبی به نوع ادبی دیگر، یعنی تبدیل یک اثر به اثر دیگر باید اثر اولی یا اثر پایه و مورد اقتباس را از دو لحاظ شناخت: یکی صورت و ساختار و دیگری معنی و مفهوم یا درون‌مایه و پیام اثر. حال می‌توان به هر دو لحاظ وفادار ماند یا وفادار نماند و یا برخلاف آن عمل کرد. درمورد اثر دوم یا اثری که آفریده می‌شود، باید دارای صورت و ساختاری باشد که به خوبی از عهدهٔ انتقال معنی و مفهوم مورد نظر نویسنده برآید و برای تبدیل اثر پایه به اثر دوم مناسب باشد. همان‌طور که قبلاً اشاره شد بزرگانی چون ویلیام شکسپیر و برتولت برشت و دیگر درام‌نویسان با استفاده از حکایات و وقایع تاریخی خود و ملل دیگر نمایشنامه‌های ارزشمندی خلق کرده‌اند. بیش از همه برتولت برشت در این مورد خلاق است و مهارت دارد. به همین دلیل نمایشنامه‌های کوتاه و بلند زیادی دارد

که با این روش نوشته شده است. از آنجا که نمایشنامه‌های کوتاهی که تحت عنوان نمایشنامه‌های آموزشی نوشته، مانند حکایات مثنوی معنوی تمثیلی می‌باشد، جا دارد که خلاصه داستان یکی از آنها را به نام «دانسن Dansen» تعریف کنم.

صحنه یک میدانگاهی است که دور تا دور آن دکان است. تابلوی سر در دکان‌ها غیر مستقیم اشاره به کشورهای اروپایی دارد. دکان خوک‌فروشی «دانسن» در وسط میدان قرار دارد و تنها دکانی است که ما صاحب آن را می‌بینیم. کاملاً مشخص است که میدانگاهی تمثیلی از اروپا و دکان‌ها هر کدام نمادی از یک کشور اروپایی است. از اسم دانسن معلوم است که نشانه کشور دانمارک است، و نیز در زمان جنگ جهانی دوم دامداری در دانمارک بیش از کشورهای دیگر اروپا رواج داشته است.

در شروع نمایش، دانسن مشغول نظافت یکی از خوک‌هایش می‌باشد که «مرد غریبه» با خشونت زیادی وارد می‌شود، آن چنان که دانسن از دیدن او وحشت می‌کند.[۲] غریبه در اولین دکان را با لگد باز می‌کند. اعتراض دانسن بی‌فایده است. صدای شلیک یک تیر و ناله صاحب مغازه به گوش می‌رسد. دانسن، وحشت زده به اطراف می‌دود و کمک می‌طلبد، اما هیچ کس به او جوابی نمی‌دهد. غریبه پیروزمندانه با خنده از دکان بیرون می‌آید. نام روی تابلوی دکان را پاک می‌کند و نام دیگری به جای آن می‌نویسد که آلمان را تداعی می‌کند و برای این که صدای دانسن را بخواباند یک خوک از او می‌خرد. خوک که به حالت اعتراض به دانسن مرتب به او می‌گفت: «منو بفروش، منو بفروش» در بغل غریبه آرام می‌گیرد.»[۳]

غریبه، تمام دکان‌ها را یکی پس از دیگری، به همین طرز تصرف و غارت می‌کند و برای این که مانع اعتراض‌های دانسن بشود، هر بار از او یک خوک می‌خرد، گرچه دانسن وقتی می‌بیند تصرف هر دکان به نفع او تمام می‌شود، هر بار از شدت اعتراض او کاسته می‌شود، تا دیگر نه تنها سکوت می‌کند، بلکه لبخندی هم می‌زند.

سرانجام دانسن تنها می‌ماند و نوبت به خوک فروشی او می‌رسد. غریبه او را تهدید می‌کند و با تحکم به او می‌گوید: «منبعد خودت خوک‌ها را به آدرس من می‌فرستی اما بدون صورت‌حساب».

برشت در این نمایشنامه کوتاه تمثیلی، کاملاً ساده و مختصر و مؤثر می‌گوید که اگر کشورهای اروپایی به خاطر منافع‌شان در مقابل تجاوزات هیتلر سکوت نمی‌کردند و یکدیگر را تنها نمی‌گذاشتند، هیتلر نمی‌توانست به آن آسانی کشورهای اروپایی را تسخیر کند.

در نمایشنامه کوتاه «قیمت آهن چنده؟» هم تقریباً همین موضوع مطرح است. با این تفاوت که این بار آهن‌فروشی «سونسون» در مرکز میدان قرار دارد و صاحبش دیده می‌شود. این دکان تمثیلی است از کشور سوئد، چون این کشور آهن زیاد و مرغوبی دارد و آلمان آهن‌هایش را از آنجا می‌خرد.

غریبه مرتب می‌آید از دکان سونسون آهن می‌خرد. هر بار یکی از دکانداران همسایه نزد سونسون

می‌آید و به او می‌گوید: این غریبه مشکوک است، به او آهن نفروش. می‌آمدم پیش شما، در راه مرا تهدید کرد. سونسون می‌گوید، من کاسبم، هر کس از من جنس بخرد می‌فروشم. همسایه‌ها اصرار می‌کنند، به او التماس می‌کنند، اما بی‌فایده است. سرانجام غریبه او را هم تهدید می‌کند و می‌گوید:

«پس از این آهن‌هایت را به مفت برایم می‌فرستی.» چیزی که برشت با تمثیل در این نمایشنامه می‌گوید کاملاً روشن است. وسائل و ماشین‌های جنگی هیتلر که باعث قدرت او می‌شده باآهن متعلق به کشور سوئد ساخته می‌شد و با آنها نیمی از اروپا را ویران کرد.[۴]

گر چه برتولت برشت در زمره نمادگرایان و تمثیل‌گرایان محسوب نمی‌شود، اما نمایشنامه‌های زیادی در این مکتب نوشته است که الگوی خوبی برای تبدیل حکایات مثنوی مولانا است، البته از لحاظ صورت و نه معنا. بعداً توضیح خواهیم داد که چرا برای تبدیل حکایت‌های مثنوی معنوی به نمایشنامه، چه از لحاظ صورت وچه از لحاظ معنا، استفاده از روش‌های مکتب «نمادگرایی» بسیار درست و کارساز است.[۵]

دیگر این‌که برای تجزیه و تحلیل و آشنایی کامل با هر نوع اثری که می‌خواهیم از آن اقتباس کنیم، یا آن را تبدیل به اثر نوع دیگری بکنیم، باید با شرایط و موقعیت اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و فرهنگی زمان خلق اثر آشنا باشیم. زیرا، این عوامل نوع یا مکتب یا شیوه، نحوهٔ بیان و درونمایه اثر را معلوم می‌کنند، یا در آنها دخالت دارند.

قرن هفتم و هشتم هجری قمری زمانی که مولانا در آن می‌زیست، وحشتناک‌ترین دوران تاریخ ایران از حیث قتل عام‌ها و کشتارها و ویرانی‌های پیاپی است. این وضع با حمله مغول و شورش‌هایی که بعد از آن رخ داد شروع شد و با تاخت و تازهای مأیوسانه فرزندان محمد خوارزمشاه و سرداران و سپاهیان بی‌صاحب او که این سوی و آن سوی سرگردان بوده و حرکات مذبوحانه‌ای می‌کرده‌اند، تکمیل شد. و سپس با حملهٔ مجدد مغول در زمان هلاکو و آزادی‌هایی که در عهد جانشینان وی بر ایرانیان می‌رسید، ادامه یافت. اختلافات سران مغول و جنگ‌های سخت آنان که همواره با قتل و غارت و ویرانی همراه بود، جنگ‌ها و کشاکش‌های پیاپی و پایان‌ناپذیر امرای مختلف بر سر فرمانروایی بر ناحیتی از ناحیت‌های ایران که در این میان مال وجان مردم را مال‌المصالحه قرار می‌داده‌اند، و نیز هجوم‌هایی که هر چندگاه یک بار به وسیله شاهزادگان مغولی بر ایران می‌شد، و ظلم‌ها و آزارهای عمال مغول که معمولاً به جلای وطن مردمان منتهی می‌شد، و سرانجام قتل و غارت‌های وحشیانه تیمور و همراهان او، همه و همه وضع خطرناک و خانه‌براندازی در ایران ایجاد کرده‌بود که در تمام این دو قرن امتداد داشت.

در رأس همه این مصایب و بلایا حملهٔ مغول و تاتار قرار داشت. نمونه‌هایی که از قتل عام‌های چنگیز

داده‌اند وحشتناک و هراس‌انگیز است. وی معمولاً بعد از تسلیم مدافعان هر یک از بلاد، دستور می‌داد که سپاهیان نخست مردم را از زن و مرد به گروه‌های چندین نفری تقسیم کنند و از شهر خارج سازند؛ آنگاه فرمان غارت می‌داد. در این بین اگر کسانی را در بیغوله‌ها پنهان می‌یافتند به قتل می‌رسانیدند، آنگاه کسانی را که به خارج از شهر برده بودند غالباً برای تفریح به جان یکدیگر می‌انداختند. مثلاً فرمان می‌دادند که با مشت به سرو روی یکدیگر بکوبند. سپس تیغ در میان آنها می‌نهادند و هر چه می‌خواستند برای فرونشاندن آتش بربریت و توحش خود به قتل می‌آوردند. و بعد عده‌ای که گاه عددشان به سی و چهل هزار برمی‌آمد، به عنوان «حشر» از جوانان و مردم توانا معلوم می‌کردند و به رسم اسارت می‌بردند تا خدمات لشگری ایشان را انجام دهند و اگر کسانی باقی می‌ماندند که طعمهٔ شمشیر مغولان نشده بودند می‌بایستی به شکرانه زندگی مالیاتی بپردازند.[۶]

در دسته‌ای از بلاد، تخریب و کشتار سبعانه آنان چنان بود که حتی تصور آن نیز دهشت‌انگیز و هراس‌آور است. مثلاً در مرو بعد از راه یافتن به شهر شروع به قتل و غارت و هتک نوامیس و خونریزی وحشیانه نمودند و خواص و عوام را از شهر بیرون بردند. آنگاه زنان را از مردان جدا کردند و بعد از انتخاب چهارصد تن از محترمه و عده‌ای کودک پسر و دختر که به اسارت بردند باقی خلق را به تمامی کشتند. چنان کشتاری که گودال‌ها از کشتگان انباشته شد. چون لشکر مغول از کار خود فارغ شد، عده‌ای که در سوراخ‌ها و نقب‌ها پنهان شده بودند بیرون آمدند و دوباره در حدود پنج هزار تن در شهر ویران مرو جمع شد. در این ضمن دسته‌ای از مغولان از راه رسیدند و «حصهٔ مردم کشی» کشتار این پنج هزار تن نصیب دسته جدید شد و به هر یک از سربازان سیصد الی چهارصد «مروزی» مزد کشتن رسید. اندکی گذشت، سردار دیگری با سربازانش از راه رسید، او هم بازمانده مردمی را که از این سوی و آن سوی در مرو ویرانه فراهم آمده بودند از دم تیغ گذراند و بی‌نصیب نماند. بعد از این وقایع سید عزالدین نسّابه با جمعی سیزده شبانه روز به شمارش کشتگان پرداخت، متجاوز از یک میلیون و سیصد هزار نفر به احصاء درآمد.[۷]

از این وحشتناک‌تر واقعه نیشابور بود، زیرا در مدافعاتی که حصاریان این شهر انجام می‌دادند، داماد چنگیز کشته شده بود و به خونخواهی او، غیر از چهارصد تن پیشرو که به اسارت بردند، همهٔ اهل شهر را به قتل آوردند و سپس فرمان رسید شهر را از خرابی چنان کنند که در آنجا زراعت توان کرد و هیچکس حتی سگ و گربه را زنده نگذارند.[۸]

کشتار بی‌امان مغول، قتل عام‌های پی‌درپی، شکنجه‌ها و آزارها، ساختن مناره‌ها از سرهای آدمیان، برپاداشتن دیوارها از صف‌های اسرا همراه آجر و گچ، سر بریدن و مثله کردن، تعدی به نوامیس مردم بی‌دفاع، ترویج انواع مفاسد و معایب، دروغ و تزویر، مخالفت با شرع و اخلاق و انسانیت؛ تقریباً کمتر شهر و ده و ناحیه‌ای را مستثنی ساخت.

در بخارا چنگیز با سپاهیان خود به شهر درآمده در مسجد جامع نزول کرده بود: اسبان را در مسجد بسته و صندوق‌های قرآن را جعبه کاه و علف ستوران کرده و نسخ قرآن را در میان قاذورات لگدکوب چهارپایان ساخته بودند. در این حالت امیر جلال الدین... که مقدم و مقتدای سادات ماوراءالنهر بود روی به امام عالم رکن الدین امام‌زاده از افاضل علمای عالم آورد و گفت: مولانا چه حالتیست؟ این که می‌بینم: بیداریست یا به خواب؟ مولانا امام‌زاده گفت: خاموش باش! باد بی‌نیازی خداوندست که می‌وزد، سامان سخن گفتن نیست.[۹]

حتی مقاومت ایرانیان را دور از عقل می‌شمردند و آن را نتیجه‌ای از این اصل می‌دانستند که چون مشیت حق بر فنای آن قوم قرار گرفته بود بدین گونه اعمال دست می‌زدند تا وسیله‌ای برای نیستی‌شان باشد.

خود چنگیزخان هم معتقد بود که «عذاب خدا» است که بر سرگناهکاران فرود آمده است. در خطبه‌ها گفته می‌شد، ای قوم بدانید که شما گناه‌های بزرگی کرده‌اید، این گناه‌های بزرگ را بزرگان شما کرده‌اند. از من بپرسید که این سخن به چه دلیل می‌گویم. سبب آن که من عذاب خدایم، اگر شما گناه‌های بزرگ نکردنی خدای چون من عذاب را به سر شما نفرستادی.» [۱۰]

بر اثر کامیابی‌هایی که مغولان در نخستین حملات سریع و چابکانه خود حاصل کرده بودند در تصور مردم چنین آمده بود که مشیت الهی و بخت با آنان یار است و بر اثر مساعدت اقبال هر گونه مقاومت با آنان ناممکن و بی‌ثمر است. این اندیشه ناصواب تا دیرگاه مایه فتح و پیروزی و پیشرفت‌های پردامنهٔ مغولان شمرده می‌شده است.

در چنین اوضاعی است که مولانا در ترکیب و تفسیر حکایت‌هایش اشخاص آن اهمیت زیادی برای جبر و تقدیر قائل است و تدبیر و اختیار را به هیچ می‌انگارد. برای نمونه حکایت نگریستن عزرائیلی بر مردی...

زاد مردی[۱۱] چاشتگاهی[۱۲] در رسید
در سرا عدل[۱۳] سلیمان در دوید
رویش از غم زرد و هر دولب کبود
پس سلیمان گفت: ای خواجه، چه بود؟
گفت: عزرائیل در من این چنین
یک نظر انداخت پر از خشم و کین
گفت هین اکنون چه می‌خواهی؟ بخواه
گفت: فرما باد را ای جان پناه[۱۴]

تامرا زینجا به هندستان برد

بوک[15] بنده، کان طرف شد جان برد

نک[16] زدرویشی گریزانند خلق

لقمهٔ حرص و اَمَل ز آنند خلق

ترس درویشی، مثال آن هراس

حرص و کوشش را تو هندستان شناس

باد را فرموده تا او را شتاب

برد سوی قعر هندستان، بر آب

روز دیگر، وقت دیوان[17]، و لقا[18]

پس سلیمان گفت: عزرائیل را

کان مسلمان را به خشم از بهر آن

بنگریدی، تا شد آواره ز خان[19]؟

گفت: من از خشم کی کردم نظر؟

از تعجب، دیدمش در ره گذر

که مرا فرمود حق، که امروز هان

جان او را تو به هندستان ستان

از عجب گفتم: گر او را صد پَرَست

او به هندستان شدن دور اندر است

تو همه کار جهان را همچنین

کن قیاس و چشم بگشا و ببین

از که بگریزیم؟ از خود؟ ای محال

از که برباییم؟ از حق؟ ای وبال[20]

او می‌گوید: اگر گاومیش برای دفاع از «شیر قضا» صد شاخ هم داشته باشد باز هم شیر او را خواهد کشت. مردمان هم هر قدر با شاخ‌های عقل و تدبیر برای دفع شیر قضا چاره‌جویی کنند باز هم شکستشان حتمی است.

با این‌که او جبر نامحدود را محکوم و اختیار محدود را اجتناب‌ناپذیر نشان می‌دهد، در کل جبری است.

به هر داستان و حکایت و یا نمایشنامه‌ای از دو جهت باید نگاه کرد: یکی صورت یا ساختار و دیگری معنی یا درونمایه. حکایات مثنوی معنوی، از هر دو جهت به دو دلیل گفته شده در بالا، یعنی جبر و

تقدیر و مسائل دیگری که بعداً گفته خواهد شد، برای تبدیل به نمایشنامه‌های از نوع «خوش ساخت» یا مکتب خوش ساخت Well Made Play مناسب نیستند، مگر این‌که تغییرات لازم در آنها داده شود و به اصل کاملاً وفادار نماند.

البته به مأخذ حکایات هم می‌شود مراجعه کرد، شاید آنها منظور ما را برآورده کنند، چون مولانا اکثر حکایات را از حکایات دیگر اقتباس کرده است. مولانا طبق اسلوب خود در روایات و حکایات و تمثیلات به نوعی دخل و تصرف کرده و صورت آن را مطابق با مقاصد خود ساخته است.

و اما نمایشنامه‌های به اصطلاح خوش ساخت، ساختاری منسجم دارند که به‌ویژه از علت و معلولی بودن زنجیره‌ای وقایع آن نشأت می‌گیرد. بدین‌ترتیب هر واقعه معلول واقعهٔ قبل از خود و علت واقعه بعد از خود است.

حامل و وسیلهٔ ایجاد این وقایع اشخاص نمایش‌اند. یعنی اراده اشخاص و تدبیر و تلاش آنها برای رسیدن به هدف و از بین بردن موانع مختلف سر راه است که این وقایع را می‌سازد، تصادف و اتفاقات، اگر آنها را تقدیر بنامیم در درجه دوم اهمیت قرار دارد. و نیز سیر «پلات Plot» نمایشنامه به این طریق است که در واقعهٔ اول که حکم مقدمه را دارد اشخاص نمایش به‌خصوص شخصیت اصلی یا Protagonist معرفی می‌شود. سپس معضل یا مشکل سخت و پیچیده‌ای به‌وجود می‌آید، به اصطلاح گره‌ای افکنده می‌شود، در مرحله بعد اوج نمایشنامه و گشودن گره است و بعد فرود و نتیجه‌گیری. بین گره‌افکنی و گره‌گشایی تعلیق یا Suspense به‌وجود می‌آید که ایجاد جذابیت و انتظار می‌کند. از نظر هیچکاک که استاد به‌وجود آوردن تعلیق است، تعلیق با غافل‌گیری Surprise فرق می‌کند، تعلیق، لازمه‌اش پاسخ تأخیریافته‌ای بر پایه راز و رمز است، حال آن که غافل‌گیری پاسخ عاطفی آنی به افشای ناگهانی است. پلات نمایشنامه‌های خوش‌ساخت، یا هسته داستان به عبارتی طرح و توطئه و توالی منظم اعمال و حوادث مبتنی بر علت و معلولی، به گونهٔ هرمی هم می‌تواند باشد.

به هر حال به هر شکلی که باشد در این نوع نمایش یا نمایشنامه شخصیت و داستان تحول می‌یابد، تحول شخصیت‌ها در طول تلاش و پیکار و کشمکش آنها برای رفع موانع در راه هدفشان صورت می‌گیرد. این موانع گاه آدم‌ها هستند، به‌خصوص شخصیت Antaganist که مخالف شخصیت اصلی Protagonist و مقاصد و اهداف و امیال اوست. گاه کشمکش با محیط است؛ گاه با نیازهای مادی، گاه با موانع طبیعی، گاه با خودش و گاه با تقدیر و سرنوشت. در نتیجه چنین شخصیتی باید پویا باشد، یعنی در مقابل موانع فعال و کنشمند. در حالی که شخصیت‌های حکایات مولانا بیشتر ایستا هستند

و نه پویا و اهل جدال. و اگر فعالیتی هم داشته باشند بی‌ثمر است. جدال و ستیز آنها با خود است، با «نفس» که می‌شود آن را به عنوان یک جدال دراماتیک مورد استفاده قرار داد.

جمله افتادند از تدبیر و کار

ماند کار و حکم‌های کردگار

کسب، جز نامی مدان ای نامدار

جهد، جز وهمی مپندار ای عیار[۲۱]

البته کسب و جهد همراه با توکل را می‌پذیرد در حکایت نخجیران و شیر می‌گوید:

گر توکل می‌کنی در کار کن

کشت کن، پس تکیه بر جبار کن

اما این حرف ربطی به حکایت مزبور ندارد.

گفت پیغمبر به آواز بلند

با توکل زانوی اشتر ببند

یکی از اعراب بادیه نشین، شتر خویش را یله کرد و گفت: بر خدا توکل کرده‌ام، پیامبر(ص) بدو فرمود: اعقِلها و تَوکل «شترت را ببند و در عین حال به خدا توکل کن.»

البته همین اختیار محدود همراه با توکل هم برای پیشبرد داستان «نمایشنامهٔ خوش ساخت» و حرکت اشخاص آن در کشمکش برای رفع موانع و رسیدن به هدف می‌تواند کافی باشد، اما در تحول حکایات مثنوی معنوی و شخصیت‌های آنها تدبیر و اختیار به ندرت نقش دارند و تقریباً همه چیز تابع جبر و تقدیر است. به‌خصوص که مولانا هیچ وسیله‌ای را هم حاصل عملکرد اشخاص نمی‌داند: علل و اسباب را خداوند خلق می‌کند، سبب هرگز بی‌سبب نمی‌شود.

این سبب‌ها، آن سبب عامل کند

باز گاهی بی‌بر و عاطل کند

بنابراین برای تبدیل حکایات مثنوی به نمایشنامه، بهتر است که به دنبال نوع دیگری از نمایشنامه بود. برای این منظور باید نمایشنامه‌هایی را مطالعه کرد که در بحرانی نظیر بحران حمله مغول به ایران به‌وجود آمده باشد، و به بررسی مکاتب هنری‌ای پرداخت که در همان اوضاع اجتماعی‌ای که در آن اثر جاودان مثنوی معنوی خلق شده است، به‌وجود آمده باشد. مثلاً در اوضاع اجتماعی جوامع جنگ‌زده غرب در جنگ جهانی اول و دوم. در این زمان شکل حکومتی کشورهای درگیر جنگ جهانی تغییر می‌یابد و از لحاظ سیاسی اوضاع آشفته و نابه‌سامانی پیدا می‌کنند. از لحاظ اقتصادی، ویرانی وخرابی، فقر و بیکاری، به دنبال آن فساد اخلاقی همه جا را فرامی‌گیرد.[۲۲] فقط آمریکا به این دلیل که دیرتر، در نتیجه سرحال و توانمند، به نفع متفقین وارد جنگ می‌شود، از خرابی مصون می‌ماند.

آمریکا بعد از پیروزی متفقین با کمک به کشورهای فقیر شده، تحت عنوان «طرح مارشال» وضع اقتصادی بهتری هم پیدا می‌کند و زمینه سلطه‌اش بر بسیاری از کشورهای جهان فراهم می‌شود و با فرار و مهاجرت مغزها[۲۳] از کشورهای جنگ‌زده به آمریکا از لحاظ علمی هم پیشرفت می‌کند و ابرقدرتی می‌شود. روسیه شوروی هم با تصرف کشورهای اروپای شرقی و مهاجرت نخبگان اروپا به آنجا از لحاظ علمی پیشرفت می‌کند و صاحب قدرت بزرگی می‌شود. همین اتفاق در بحران حمله مغول هم رخ می‌دهد و نخبگان ایران به بلاد غرب یعنی کشورهای مجاور می‌گریزند یا مهاجرت می‌کنند. از جمله مولانا که در پنج سالگی به همراه پدرش برای مدتی به روم می‌رود، به همین دلیل جلال‌الدین رومی نامیده می‌شود. و اما از فقر اروپا در زمان جنگ هر چه بگویم کم گفته‌ام، شاید بهتر باشد آن را در قالب یک داستان مستند کوتاه بیان کنم تا تنوعی هم حاصل شود.

زمانی که در آلمان تحصیل می‌کردم، هم‌اطاقی‌ام که دانشجوی حقوق بود تعریف می‌کرد: «در یکی از روزهای بعد از جنگ روی نیمکت کنار میدانی نشسته بودم که یک جیپ ارتشی آمریکا از کنارم گذشت و یکی از سربازهای آمریکایی داخل جیپ یک قرص نان برایم پرتاب کرد. پرتاب شکلات و آدامس و غیره برای مردم جنگ‌زده به وسیله سربازان آمریکایی در آن زمان معمول بود. خوشحال و خندان نان را به خانه آوردم که آن را با خانواده بخوریم، چون مدتی بود نان سیری نخورده بودیم. همین که جریان را تعریف کردم و خواستم نان را به مادر بدهم، پدرم مانع شد. او که قاضی شهر بود، دوربین عکاسی‌اش را برداشت و گفت: برویم همانجا که این نان را گرفته‌ای تو بخور و من عکس می‌گیرم، می‌خواهم این را به یادگار داشته باشم که در زمان جنگ یک سرباز آمریکایی به پسرم یک قرص نان صدقه داده است. من می‌خوردم و پدرم عکس می‌گرفت و مردمی که به دورم جمع شده بودند، از این‌که یک بچه به تنهایی یک قرص نان می‌خورد تعجب می‌کردند.»

طبیعی است که در چنین اوضاع و احوالی مکتب «دادا» به‌وجود آید. جوانان عصیانگر شهر زوریخ از شهرهای کشور بی‌طرف سوئیس در جنگ جهانی اول و دوم به دنبال پژوهش‌های گوناگون برای پیدا کردن یک موضوع و مضمون پوچ در هنر به طرف یک چنین مکتبی گرایش پیدا کردند که صرفاً واکنشی بود در برابر جنون و دیوانگی گسترش یابندهٔ دنیای درگیر جنگ، و به شکلی منفی، هرج و مرج‌طلبانه و ویرانگرانه. در کارهای جنبش دادا یک نیروی قوی آمیخته با طنز دیوانه‌وار به چشم می‌خورد. کلمات جمله‌ای را تکه تکه می‌کردند و روی صفحه می‌ریختند، هر چه به طور تصادف در می‌آمد یک بیت از اشعار آنها بود.

نقاشی‌هایشان که با رنگ‌های الوان و حرکات خود انگیخته و عنان گسیخته قلم مویی روی بوم «آفریده» شده بود، آتش می‌زدند و در رود سن می‌انداختند، نتیجه هر چه می‌شد تابلوی آنها بود.

تئاترها و طبیعتاً صحنه‌آرایی‌هایشان کاباره‌ای و دیوانه‌وار بود و سخنرانی‌هایشان سراسر پوچ و بی‌معنی و غیرعقلانی. هدفشان بازنگری انتقادی تمام سنت‌ها، اصول و مقررات، پایه‌های منطقی و حتی نظرات مربوط به نظم، همبستگی، و زیبایی یا عوامل راهنمای هنرها در سراسر تاریخ بود که آن را حاصل فرهنگ بورژوازی می‌دانستند که نتوانسته بود جلوی این جنگ بی‌رحمانه و فجایع حاصل آن را بگیرد وحتی موجب به‌وجود آمدنش هم شده است، پس باید به سخره گرفته و احتمالاً نابود شود. بنابراین هدفشان ضدیت با هنر گذشته و ویران کردن آن، به‌خصوص رئالیسم و شکل غلو شدهٔ آن ناتورالیسم بوده که هنر فراگیر آن زمان به حساب می‌آمد. آنها معتقد بودند که عقل و منطق به فاجعه جنگ جهانی انجامیده است و تنها راه نجات هرج و مرج سیاسی و منطق گریزی است.[۲۴]

سوررئالیست‌ها نیز با هر نوع عقلانی کردن هنر، یعنی با هر گونه برتری دادن به عناصر عقلی در برابر عناصر تخیلی مخالفند.[۲۵] به گمان آنها هیچ چیز بیهوده‌تر و غیرضروری‌تر از هنری نیست که منحصراً با نشان دادن جنبه‌ای از واقعیت یا طبیعت (جلوه‌های نور، فضا، جرم یا حجم و دیگر مسائل طبیعی) سر و کار داشته باشد.

همزمان با مکتب دادا و بعد از آن مکتب‌های نمایشی زیادی به‌وجود آمد. همه این پژوهش‌ها به دنبال یک مکتب نمایشی بود که برعکس مکتب‌های گذشته به شدت تأثیرگذار باشد و بتواند از رخدادهایی شبیه جنگ جهانی جلوگیری کند. هنر، به‌خصوص هنرهای نمایشی دشوارترین و پرزحمت‌ترین فعالیت انسانی است و نیز هم برای آفریننده و هم برای دریافت کنندهٔ هنر بسیار گران تمام می‌شود. بنابراین نمایشی ارزشمند است که بسیار تأثیرگذار باشد وگرنه همان موضوع و محتوا را می‌شود به گونهٔ دیگری مطرح کرد. در این مورد، یعنی تأثیرگذاری بیشتر، از میان تمام این انواع یا مکتب‌های نمایشی، مکتب اکسپرسیونیسم برای تبدیل حکایات مثنوی معنوی و آثار دیگر مولانا به نمایش مناسب‌تر است. این مکتب در آلمان با همین هدف به‌وجود آمد، یعنی هر چه بیشتر برانگیختن تماشاگر. مکتب سمبولیسم شاید برای منظور ما مناسب‌ترین باشد، یا نمادگرایی و تمثیلی نیز. نویسندگان جوان وحساس و خشمگین آلمانی در پی یافتن قالبی مناسب و مؤثر برای بیان احساسات و افکار خود به این مکتب رسیدند. اکسپرسیونیسم در نمایش آن‌طور که توسط یکی از پیشروان این مکتب تعریف شده کوششی است برای تمرکز و قدرت بخشیدن در عبارات، صدا، رنگ، نور و حرکت در جهت ارائه تکنیکی غیر واقعی، که به طریقی تند و سخت و شدید تماشاگران را برانگیزاند.

و اما همانطور که در بالا گفته شد، مکتب نمایشی نمادگرایی یا تمثیلی چه از لحاظ صورت و ساختار و چه از لحاظ معنا و بینش نویسنده از انواع یا مکاتب دیگر نمایشی با حکایات مثنوی معنوی سازگار

است و همخوانی دارد و برای تبدیل این حکایات به نمایش، از تکنیک یا روش مناسبی برخوردار است. در جهان حقایق مخفی و ناآشکار، باطنی، رمزآمیز و سرگونه‌ای وجود دارد که با چشم ظاهربین و گوش ظاهرشنو قابل درک نیست و امکان دیدن و شنیدن آنها وجود ندارد. به نظر این نمادگرایان، آن‌چه انسان می‌بیند، حس می‌کند، درک می‌کند و می‌فهمد «حقیقت اصلی و اولی» نیستند، زیرا انسان در شرایط و موقعیتی نیست که بتواند حقیقت اصلی و اولی را مشاهده و فهم کند.

احتمالاً «افلاطون» نخستین متفکری بوده است که با زبانی شاعرانه و ضمن گفت‌وگویی که بی‌شباهت به زبان نمایشی نیست، مسئله حقایق اصلی و اولی، «تناسب»، «میزان» و «نحوه‌ای» که انسان آنها را «مشاهده» و «فهم» و «درک» می‌کند، مورد بحث قرار داده است. این بخش از افکار افلاطون را «نظریه مثل» می‌نامند.

آنچه ما می‌بینیم همه حقیقت نیست، بخش کوچکی از آن است، امور و اشیاء به‌سان کوه‌های یخ شناور در اقیانوس‌ها هستند که بخش کوچکی از آنها از سطح آب بیرون آمده و نمایان شده است؛ حال آن که بخش اعظم کوه یخ در آب پنهان است.

هنرمندان نمادگرا در جست‌وجو و در تکاپوی یافتن و دیدن و نمودن آن بخش مخفی مسائل و معضلات و اشیاءاند، وگرنه آن‌چه عیان است، چه حاجت به بیان است.

هنرمندان نمادگرا، به واقعیات به نحوی که دیگران می‌نگرند، نگاه نمی‌کنند.

نرگس و سنبل نبود در بهار

آن‌چه بروید بر لب جویبار

چشم بتان است که گردون دون

با چوب آورد از گل برون

آغاز کنندگان جنبش نمادگرایی در شعر و هنرهای نمایشی نیز، هر کدام به میزان ذوق و فهم و استعداد خود کوشیده‌اند تا به دنیای حقایق نهفته و مرموز نقبی زده و اندیشه و آرمان‌هایی که هنگام کنار زدن پوستهٔ پوشاننده حقیقت، در ذهن آنها جوشیده است، به نمایش بگذارند.

ویژگی‌های نمایشنامه نمادگرا:

۱- هر صحنه منتهی به «نمادی» می‌گردد که سبب رها شدن تخیل گردیده و در ذهن تماشاگر منجر به «حالت» و «فضایی» می‌گردد که مطلوب نمایشنامه‌نویس بوده است.

۲- تسلط سه عنصر «زمینه فراگیر»، «حالت» و «فضا» بر منطق نمایشنامه. بر خلاف نمایشنامه‌های به اصطلاح خوش ساخت، (Well made Play) رویدادها یا وقایع آن طبق اصول علت و معلولی به هم زنجیر نشده‌اند، بلکه نمادها که سازنده آنها سه عنصر مذکور است نمایشنامه را سامان‌بندی

می‌کنند.

۳ـ شخصیت‌های نمایشنامه نمادگرای با «ابهام»، «ایهام» و «رمز» پرداخت شده‌اند. اگر شخصیت‌های نمایشنامه‌های «واقع‌گرای» را به عکس تشبیه کنیم، شخصیت‌های نمایشنامه‌های «نمادگرای» به نقاشی‌های مبهم و تأویل‌پذیری قابل تشبیه‌اند که از رنگ‌ها، نقطه‌چین‌ها و خطوطی به‌وجود آمده‌اند که حال و هوا و فضا و جهتی را القا می‌کنند که در ذهن تماشاگر رسوخ می‌کنند و او را به تعبیر و تفسیر گفتار و رفتار شخصیت‌ها و در نتیجه فهم آنها سوق می‌دهد. وجود «ایهام»، «ابهام» و «رمز» در شخصیت‌های این نوع نمایشنامه‌ها، امری تصادفی، یا نتیجه ضعف و اشتباه در شخصیت‌پردازی نیست، بلکه نمایشنامه‌نویس «نمادگرای» آگاهانه و به عمد این ویژگی‌ها را در شخصیت‌های نمایشنامه می‌گنجاند.

۴ـ در این نوع نمایشنامه‌ها، بعضی از «نمادها» تکرار می‌شوند تا نکات مهم نمایشنامه را در ذهن تماشاگر زنده و متحرک نگه‌دارند و نیز سبب شوند تا حالت و فضای نمایشنامه، خصوصیت وهم‌انگیز و مرموز خود را حفظ کند.

۵ـ نمایشنامه‌های «نمادگرا» ساده و شاعرانه، موسیقایی، تکرارشونده، خیال‌انگیز، مبهم و رنگ‌دار است.

به قول «موریس مترلینگ»، «زبان دوم» یا «گفت‌وگوی روح» است. این زبان که شاید در ظاهر گاهی غیرضروری و تکراری به نظر برسد، در حقیقت بیانگر عمیق‌ترین حس و درک انسانی، از حقیقت و زیبایی است.

۶ـ درونمایه نمایشنامه‌های «نمادگرای» بیشتر امور محنت‌انگیز است.

۷ـ نمایشنامه‌نویسان نمادگرای از «فانتزی»، «خیال ساخته» بهره فراوانی می‌برند. فانتزی: (آن‌چه دیده نمی‌شود، شبح، سایه، نیروی ادراک ذهنی، نیروی تخیل، هوس و آرزو، توهم، رؤیا) یکی دیگر از معانی فانتزی Fantasticism کاربرد بی‌مهار خیال در آفرینش هنری است: (مثلاً وقتی جنگل به حرف در می‌آید، در واقع نوعی فانتزی به کار رفته است.)

۸ـ تمثیل (Allegory) که شیوهٔ نمادگرایانه است، کاربرد زیادی در این نوع نمایشنامه‌ها دارد. کاربرد نماد به صورت تمثیل.

۹ـ در نمایشنامه‌های واقع‌گرای معمولاً پیام و بن‌اندیشه‌هایی واضح و صریح گنجانده شده‌اند. اما در نمایشنامه‌های نمادگرای بن‌اندیشه‌ها تا حدود قابل توجهی، تابع و معلولی از حال و هوا و فضای نمایشنامه بوده، و در مهی از ابهام و ایهام و نیز در پوششی از شعر و موسیقی و سایر وسیله‌ها و نمادهای زیباساز، به صورت رمزآمیزی در درازنا و پهنای نمایشنامه «پراکنده» است، به نحوی که تماشاگران ناگزیرند در آن حال و هوا و فضایی که نمایش آفریده است، به کمک اندیشه و حتی شهود

قلبی خود در تاروپودهای ظریف و شکننده نمایشنامه، معانی خفیه، القایی، ایمایی و کنایی را پیدا کنند.

بن‌اندیشه‌های نمایشنامه‌های نمادگرای، معمولاً در تماشاگران، گونه‌ای سیر و سیاحت ذهنی و درونی را بر می‌انگیزانند.

هنگامی که نمایشنامه‌های نمادگرای به پایان می‌رسند، جست‌وجوها و پویش‌های ذهنی تماشاگران آغاز می‌شود.

بنابراین، احتمالاً به یک اعتبار می‌توان گفت، در حالی که نمایشنامه‌های واقع‌گرای و مکتب‌های مشابه آن می‌کوشند تا کم‌وبیش «پاسخی» به مسائل مورد نظر خود پیشنهاد کنند، نمادگرایان و مکتب‌های مشابه آن به آفریدن پرسش دست زده‌اند.

«اوژن یونسکو» نمایشنامه‌نویس معروف مکتب «عبث‌نما» می‌گوید: من فقط سؤال می‌کنم، پیدا کردن جواب با خود تماشاگر است.

نمایشنامه‌های نمادگرای دارای جنبه‌های قوی شعری و موسیقایی هستند. شعر و موسیقی دو خاستگاه مهم ادبیات نمادگرا محسوب می‌شوند. نمایشنامه‌نویسان نمادگرای هم از نظر اجرایی بر پایه سه اصل قرار داشته‌اند:

۱ـ شعر

۲ـ موسیقی

۳ـ هنرهای تجسمی

ساموئل بکت، بنیان‌گذار مکتب «عبث‌نما، یا پوچ‌گرا»[۲۶] می‌گوید: «برای من تئاتر جایگاه پیام‌رسانی‌های اخلاقی نیست، من نه می‌خواهم آموزش بدهم و نه چیزی را عوض کنم، من می‌خواهم شعر بسرایم، شعری که انسان پر از اضطراب و نگرانی‌ها را به تفکر وادارد.»

از زمان پیدایش مکتب نمادگرای تا زمان ما دست‌کم پانزده مکتب نمایشی، یا جنبش و فرآیند کم و بیش مهم تئاتری در دنیا به‌وجود آمده است. از آنجا که همه آنها تحت تأثیر بحران‌های جنگ جهانی اول و دوم و بحران‌های نظیر آن در نتیجهٔ جنگ‌های استقلال‌طلبانه و فزونی‌طلبی قدرتمندان نوشته شده است، آشنایی با آنها برای منظور ما مفید است و چون پرداختن به یک یک آنها از حوصله این مقاله خارج است، به آوردن اسامی آنها بسنده می‌کنم:

۱ـ فرآیند تئاترو گروتسکو Teatro grotesco منسوب به لوئیجی پیراندلو و همفکران او ۱۹۳۶ ـ ۱۸۶۷.

۲ـ فرآیند «شیوه‌پردازی» Stylization در فرانسه

۳ـ جنبش نمایش «فراگیر» Total thecetre

۴ـ مکتب «فراواقعیت‌گرای» Surrealism [۲۷]

۵- جنبش «دادا» Dadaism

۶- فرآیند تئاتر «شقاوت یا مشقت و خشونت» منسوب به آنتونی آرتو و پیروان او.[۲۸]

۷- مکتب تئاتر «ابزورد» Absurd

۸- فرآیند «نمایش آیینی مناسکی» Ritual Theatre منسوب به ژان ژنه و دیگران در اروپا و آمریکا و آفریقا.

۹- جنبش «تئاتر کارگاهی یا آزمایشگاهی» منسوب به «پرژی گروتوسکی» و پیتر بروک.[۲۹]

۱۰- جنبش «نمایش زنده» The Lining Theatre منسوب به «جولیان بک» Julian Beck و همسرش.

۱۱- جنبش «صحنه یا مکان خالی» Theatre of Empty space منسوب به پیتر بروک و پیروان او در انگلستان، اروپا و آمریکا.[۳۰]

۱۲- جنبش «نمایش رویدادی» Happenings منسوب به «آلن کاپرو» Alan Kaprow و دیگران در اروپا، آمریکا و ژاپن.

۱۳- جنبش «نان و عروسک» Bread and Puppet منسوب به پیتر شوآن و دیگران که ابتدا در آلمان پدید آمد، سپس آمریکا.[۳۱]

۱۴- جنبش «نمایش باز» Open Theatre یا نمایش بی‌مرز.

۱۵- مهم‌تر و تأثیرگذارتر از همه تئاتر «حماسی یا روایی» برتولت برشت است.

همان‌طور که قبلاً گفته شد، فردریک دورنمات را هم در ردیف ساموئل بکت، اوژن یونسکو، آداموف، پینتر و ادوارد آلبی و... جزو نویسندگان «ابزورد یا عبث‌نما و پوچ گرا» آورده‌اند. اما روش و بینش او با آنهای دیگر فرق می‌کند. با این‌که دورنمات به جبر و همین‌طور به تقدیر اعتقاد دارد و تدبیر را کارساز نمی‌داند و سبب و علت‌ها را تا حدی خارج از اراده اشخاص، (شاید به این علت که پدرش کشیش بوده است) نمایشنامه‌هایش را می‌شود «خوش‌ساخت» به حساب آورد؛ مانند نمایشنامه‌های ملاقات بانوی سالخورده، فیزیکدان‌ها و آثار دیگرش که همه از «تعلیق» کافی هم برخوردارند. (به این دلیل که او رمان پلیسی و جنایی زیاد مطالعه می‌کرد و تحت تأثیر آنها بود.) او روش نمایشنامه‌نویسی‌اش را در دو نکته شرح می‌دهد و در مؤخره نمایشنامهٔ فیزیکدان‌ها می‌آورد.[۳۲]

از آنجا که دانستن این دو نکته برای هدف و منظور ما مفید می‌تواند واقع شود، من آن را ترجمه و تفسیر می‌کنم و در مؤخرهٔ این مقاله می‌آورم:

خلاصه نمایشنامه فیزیکدان‌ها

«موبیوس» فیزیکدان به‌نسبت‌جوان، رساله‌ای می‌نویسد. بعد متوجه می‌شود که اگر رساله مورد سوء

استفاده قدرتمندان قرار بگیرد، می‌تواند دنیا را به نابودی بکشاند. موبیوس برای این‌که رساله‌اش را بی‌اعتبار جلوه بدهد، خودش را به دیوانگی می‌زند و راهی یک تیمارستان یا یک آسایشگاه خصوصی می‌شود. (تدبیر) دو فیزیکدان دیگر، یکی از شرق و یکی از غرب مأمور می‌شوند که به آنجا بروند و با تطمیع یا به ترور «موبیوس» را بیرون بیاورند تا در خدمت دولت‌هایشان قرار بگیرد. اما دست بر قضا پرستارهای خصوصی هر سه فیزیکدان متوجه می‌شوند که آنها دیوانه نیستند و عاشق آنها می‌شوند. هر سه فیزیکدان برای این‌که هویتشان روشن نشود مجبور می‌شوند پرستارها، به عبارتی عشق‌شان را خفه کنند و خودشان محکوم می‌شوند که به عنوان قاتلان دیوانه برای همیشه در تیمارستان بمانند. وقتی فیزیکدان‌های مأمور شرق و غرب هر کدام به نوعی موبیوس را تطمیع می‌کنند و وعده و وعیدهای مختلف به او می‌دهند و برای بردن او به روی هم اسلحه می‌کشند، موبیوس می‌گوید: بهتر است که ما برای همیشه در تیمارستان بمانیم، تا این‌که برویم بیرون و جهان را مبدل به تیمارستان کنیم. در همین اثناء رئیس آسایشگاه که پیردختر گوژپشتی است می‌آید و همه چیز را برای آنها روشن می‌کند. می‌گوید: بردن او بی فایده است، چون من به عنوان پزشک معالجش هر شب او را خواب می‌کردم و تمام رساله او و طرز به کار بردن آن را از زبان او می‌شنیدم و یادداشت می‌کردم. بعد از این ما نه تنها زمین بلکه کرات دیگر را تسخیر خواهیم کرد و همین‌طور تمام کهکشان‌ها، منظومه‌ها و...

موبیوس فریاد می‌زند که جهان به دست یک پیردختر گوژپشت دیوانه دکتر افتاده. معلوم می‌شود که این آسایشگاه متعلق به شرکت‌های بزرگ چند ملیتی است که به همین منظور ساخته شده است. در واقع موبیوس قید زن و فرزندانش را زده و به جایی آمده که از آنجا گریخته است. (تقدیر)

۱- من نمایشنامه را نه با یک موضوع، بلکه با یک داستان شروع می‌کنم «منظور این است که داشتن فقط یک شروع، یعنی ابتدای داستان و یا داشتن یک یا چند شخصیت برای او کافی نیست، باید «پلات» کامل، اول و میانه و پایان نمایشنامه را داشته باشد تا آن را شروع کند.

۲- تأکید می‌کنم که وقتی نمایشنامه را با یک داستان شروع می‌کنیم باید تا انتهایش را فکر کرده باشیم. «منظور من این است که تمام داستان باید برای نویسنده روشن باشد. نه مانند بعضی‌ها که شروع را می‌نویسند تا ببینند بعداً چه پیش می‌آید.»

۳- یک داستان، موقعی تا به انتها فکر شده است که اتفاقات ممکن ناهنجاری را در فرم‌ها پیدا کرده باشد.

«در رمان‌های پلیسی و جنایی که دورنمات تحت تأثیر آنهاست، پیچ و خم‌های زیادی وجود دارد که اکثر آنها ناهنجار یا شگفت‌انگیز است و منظورش از اتفاقات ممکن، همان گفتهٔ ارسطوست که در مورد نمایشنامه می‌گوید: رخدادها و داستان و اتفاقات آن باید «ممکن الوقوع» یعنی باورکردنی باشد.

منظور از ناهنجار غیر عادی بودن و در عین حال شگفت‌انگیز بودن آن است.

۴- این پیچش‌های ناهنجار اتفاقی، قابل پیش‌بینی نیست، بلکه بر حسب تصادف به‌وجود می‌آید.

۵- هنر نمایشنامه‌نویس در این است که این رخدادهای اتفاقی را حتی الامکان مؤثر بیان دارد.

۶- بیان کننده، یا حامل رخدادهای نمایشی انسان‌ها هستند. «دورنمات در اینجا علل و اسباب و وسیله اتفاقات را خود انسان‌ها می‌داند، نه تقدیر، اما درعمل می‌بینیم که تقدیر یا سرنوشت موبیوس را به جایی می‌کشاند که از آن گریزان است. مگر این‌که آن را به عنوان یک اتفاق غیرقابل پیش‌بینی بپذیریم.»

۷- حادثه و تصادف یا اتفاق در یک رخداد یا واقعه نمایشی عبارت از این است که کی و کجا، کی و با کی به طور اتفاقی برخورد کرده است.

یعنی اتفاقات تصادفی است، نه جبری یا تقدیر الهی، و در عین حال کاملاً اختیاری هم نیست. مثلاً اگر رخدادی در جای دیگری اتفاق می‌افتاد سرنوشت به گونهٔ دیگری رقم می‌خورد.»

۸- هر قدر آدم‌های نمایش با طرح و نقشه محکم‌تری جلو بروند، همان قدر مؤثرتر با رخدادها و حوادث برخورد می‌کنند. «مخصوصاً که موقع استواری و پایداری حق را به خودشان بدهند.»

۹- آدم‌هایی که با طرح و نقشه محکمی جلو می‌روند، می‌خواهند به هدف خاصی برسند، و وقتی در اثر یک تصادف و اتفاق برخلاف هدفشان روبه‌رو می‌شوند، آن حادثه به ناهنجارترین شکل با آنها برخورد کرده است. یعنی به آن چیزی می‌رسند، یا برخورد می‌کنند که از آن می‌ترسیده‌اند، به آن چیزی برخورد می‌کنند که از آن دوری می‌جستند. (مثال: نمایشنامه ادیپ) «ادیپ از جایی فرار می‌کند، اما تصادف یا تقدیر او را به همان‌جا می‌کشاند.»

۱۰- یک چنین داستانی ناهنجار است، نه پوچ و بی‌معنی «این یک پارادوکس یا تناقض‌نمایی است که در زندگی وجود دارد.»

۱۱- چنین داستانی شگفت‌انگیز و غیر عادی است. خرق عادت و خلاف انتظار است. خلاف آن چیزی است که انتظارش را داشتیم، خلاصه یک «پارادوکس» است، یعنی یک تناقض‌نمایی است.

۱۲- درام‌نویسان هم مانند استدلالیون (منطقیون) بسیار کم می‌توانند از پارادوکس‌ها دوری گزینند. «استدلالیون، تناقض‌نمایی می‌کنند، تا اتخاذ سند کنند برای چیزی که می‌خواهند اثبات کنند.»

۱۳- در پارادوکس‌هاست که حقیقت نمایان می‌شود.

۱۴- کسی که در برابر پارادوکس‌ها قرار می‌گیرد، خودش را در برابر واقعیت‌ها می‌بیند.

۱۵- یک نمایش می‌تواند ترفندی به کار برد که تماشاگر خود را در برابر واقعیت‌ها ببیند، اما نمی‌تواند

او را مجبور کند که دربرابر واقعیت، بایستد یا بر آنها غلبه کند.[۳۳]

در خاتمه لازم می‌دانم به گفته دیگر دورنمات اشاره کنم، می‌گوید: وظیفه درام‌نویس تنها این نیست که دشمنان بشریت را به تماشاگران بشناساند، بلکه وظیفه مهم نمایشنامه‌نویس این است که از شگردهایی که آنها به کار می‌برند، از طرز عمل آنها، از دسیسه‌ها و شیطنت‌های آنها پرده بردارد، آن چنان که شگفت‌انگیز باشد.»

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ شیلر، درام‌نویس برجسته آلمان این قصه را تبدیل به یک نمایشنامه «ملودرام» کرده است که در سال ۱۳۳۶ به کارگردانی رفیع حالتی در جامعهٔ باربد اجرا شد، من هم در آن بازی داشتم.

هیلدش ایمر، درام‌نویس اتریشی، قصه را به صورت یک نمایشنامهٔ (ابزورد یا عبث‌نما) می‌نویسد. برتولت برشت، استاد استفاده از قصه‌های شرقی، قصه را به صورت یک نمایشنامه (حماسی یا روایی) در می‌آورد. من آن را ترجمه کرده‌ام و چاپ هم شده است. و نیز یکی از گروه‌های تئاتری اصفهان آن را در دانشگاه علم و صنعت اجرا کرد. برشت در این نمایشنامه، روشنفکران قلابی را شدیداً به باد انتقاد می‌گیرد. واختانکوف روسی، از آن یک اپرا می‌سازد که در جهان شهرت پیدا کرده، ضمن آنکه در تالار رودکی سابق هم اجرا شده است، به خودم گفتم اگر درام‌نویسان خارجی اینقدر زیاد از این قصه ما استفاده کرده‌اند چرا خودمان این کار را نکنیم. این بود که من هم قصه را به صورت یک نمایشنامه سنتی در آوردم و در اواخر دههٔ ۶۰ آن را در سالن اصلی تئاتر شهر اجرا کردم که با استقبال خوبی هم روبه‌رو شد.

می‌خواهم بگویم که یک حکایت یا قصه خوب چقدر توان و قابلیت تبدیل به نمایشنامه‌های مختلف را دارد.

این را هم بگویم که قصه توراندخت را مولانا هم طبق معمول با تغییراتی در مثنوی معنوی آورده است که متأسفانه ناتمام مانده است.

۲ـ غریبه، تمثیل و نماد هیتلر است. من این نمایش را به همراه نمایش کوتاه دیگری به نام «قیمت آهن چنده؟» از همین نویسنده در سال ۱۳۵۴ ترجمه، چاپ و در تلویزیون کارگردانی و ضبط کرده‌ام.

۳ـ خوک، نماد و تمثیل نفس «دانسن» و شخصیت کاسبکارانه اوست. برشت علت تمام ناهنجاری‌ها، نادرستی‌ها و معضلات اجتماعی را روحیهٔ کاسبکارانه و سودجویی آدم‌ها می‌داند و

این تقریباً در تمام نمایشنامه‌های او مطرح است.

۴ـ این دو نمایشنامه بحران‌های زمان ما را هم شامل می‌شود. فقط ابرقدرت‌های زمان فرق کرده‌اند و مواد خاصی که به آن نیاز دارند.

۵ـ برای آشنایی بیشتر با نحوهٔ اقتباس بد نیست که به یک نمایشنامه کوتاه دیگر برشت، به نام «آن که می‌گوید آری و آن که می‌گوید نه.» اشاره کنم که از یک سنت چینی برداشت شده است:

در جایی، یک بیماری مسری (اپیدمی) شیوع پیدا کرده و دوای آن گیاهی است که در کوه‌های اطراف می‌روید، آموزگار به همراه شاگردانش برای آوردن گیاه مزبور عازم کوهستان می‌شود. یکی از شاگردان که پسر بچهٔ کم سالی بود، در بین راه خسته و ناتوان می‌شود و از ادامه راه باز می‌ماند. آموزگار به او می‌گوید: حال باید مطابق یک سنت قدیمی تو را به پایین پرت کنیم و ما به راهمان ادامه دهیم. آیا موافقی؟ پسر بچه می‌گوید: آری.

در اینجا برشت سنت را می‌پذیرد. چون یک نفر به خاطر نجات بیماران زیادی فدا می‌شود.

برشت، برای این‌که بگوید سنت همیشه درست نیست، نمایشنامه را دوباره شروع می‌کند. این بار آموزگار، طی یک مونولوگ بیان می‌دارد که برای یک گردش علمی به کوهستان می‌روند. باز هم همان اتفاق برای پسر بچه رخ می‌دهد. اما وقتی آموزگار برای پرت کردنش موافقت او را می‌خواهد،

پسر بچه می‌گوید: نه. در هر موقعیت جدیدی سنت جدیدی باید بنیان نهاد، این بار ما برای گردش علمی آمده‌ایم می‌توانیم برگردیم و بار دیگر به کوهستان بیاییم.

بدین‌ترتیب برشت به مطلب مورد اقتباس نه تنها وفادار نمی‌ماند، بلکه پیامی برعکس آن می‌دهد. (متأسفانه در ترجمهٔ چاپ شده در موقعیت بار دوم تغییر در مونولوگ آموزگار داده نشده و تماشاگر یا خواننده تعجب می‌کند که چرا برشت این نمایشنامه را دوبار نوشته است. یک بار پسر بچه می‌گوید نه و یک بار می‌گوید، آری. با این‌که مترجم آن دانشمند و ادیب برجسته‌ای است. این نمونه را برای این نقل کردم که بگویم یک نویسنده در مورد اثر خودش مسئول است و نه اثر مورد اقتباس.

این را هم بگویم که در ایران هم در بین کوچ‌نشینان تقریباً چنین سنتی وجود دارد. هرگاه کسی در موقع کوچ قادر به ادامه راه نباشد او را با مقداری وسایل در پناهگاهی رها می‌کنند.

۶- تاریخ ادبیات در ایران، تألیف دکتر ذبیح اله صفا

۷- برای نمونه‌های وحشتناک‌تری از این دست به تاریخ جهانگشای جوینی مراجعه شود.

۸- جهانگشای جوینی

۹- جهانگشای جوینی

۱۰- جهانگشای جوینی

۱۱- زادمرد: آزاد مرد، شاید مراد ساده لوح باشد.

۱۲- سحرگاه

۱۳- عدالتخانه

۱۴- پناهگاه

۱۵- مخفف «بود که»

۱۶- اینک

۱۷- عدالتخانه

۱۸- لقاء، دیدار

۱۹- خانه، سرا

۲۰- سختی و عذاب

۲۱- جوانمرد

۲۲- مانند وضع اجتماعی ایران در زمان حمله مغول.

۲۳- البته آمریکا در طول تاریخ کوتاهش از این موارد که علت پیشرفتش بوده بهره گرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲۵و۲۴- «پای استدلالیون چوبین بود.»

۲۶- تئاتر **Absurd** (بی‌هدف و معنی) تئاتر عبث‌نما یا پوچ‌گرا. این اسم را مارتین اسلین، منتقد انگلیسی به آن داده، ولی خود نویسندگان آن را نمی‌پذیرند. به هر حال می‌شود این مکتب را یکی از شاخه‌های سمبولیسم یا نمادگرا به حساب آورد. اصطلاحات دیگری که در مورد این مکتب یا این نوع تئاتر به کار برده‌اند عبارت است از: آوانگارد (پیش‌رو یا پیشتاز)، خلاف معمول، ضد تئاتر، تئاتر بورژوا، نیرنگ‌زدا و بی‌منطق.

تکنیک تئاتر «ابزورد» حقیقت و رؤیا، واقعیت و خیال، دلقک بازی و پانتومیم، کاربرد ماسک و نمایش در نمایش است. مضامین آن: نشان دادن غم‌ها، از خود بیگانگی انسان‌ها در جهان ماشینیسم، اضطراب بشر، دردها، ترس‌ها و معصومیت انسان است.

شخصیت در تئاتر «ابزورد» از نظر روانی:

مضطرب، حاشیه‌نشین، پرحرف، دو رو، خسته کننده، درون‌نگر، بی‌هدف، کم عقل، کم عمل، ناامید، رفاه‌طلب، با تمایلات جنسی مشکوک، غیرمتعارف و در عین حال قربانیان کم تقصیر و شرایط فلسفی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دوران خود.

شخصیت‌ها به صورت موجز انسانند. آنها کاریکاتوری هستند از مجموعه بسیاری از صفات بشری.

زبان تئاتر «ابزورد» در جهت تداعی معانی، ایجاد ابهام، خلق ابهام، ایجاد سوء تفاهم، ایجاد وحشت، اعتراض، قساوت، ایجاد خلجان‌های سرکوب شده و دلهره‌آور. بعضی‌ها هم از سکوت، تپق و جملات ناتمام و بی‌منطق استفاده می‌کنند. بازی با زبان، نارسایی زبان برای ارتباط با یکدیگر. در کار پرداخت این نوع نمایشنامه‌ها گویی **Plot** وجود ندارد، و فقط یک رخداد را در برمی گیرد. آنها مثالند، نه مصداق. (مانند شخصیت‌های داستان‌های مثنوی معنوی) این اعجاز در صحنه و دکوراسیون و حتی موضوع نمایش به صراحت یافت می‌شود. (انتظار گودو).

۲۷- سوررئالیسم: نمایش زیبایی، حقیقت پنهان و شگفتی‌هاست. این هنر ریشه در ذهن ناخودآگاه انسان‌ها دارد. اعتقاد دارند که انسان‌ها در خواب و رؤیا و رفتار غریزی‌شان صادق‌ترند. آنها در پی یک نوع زیبایی خاصی‌اند که تکان‌دهنده و «تشنج» آور باشد، زیرورو کند، یا آنطور که آندره برتون می‌گوید، میخکوب کند.

۲۸و۲۹- آرتو، سر آن داشت تئاتر نویی به‌وجود آورد که در آن روان‌های پریشان در تمدن جدید تشفی یابد. (تئاتر شفابخش) تئاتری که جوش و خروشی در تماشاگران ایجاد کند. جوش و خروشی که مظاهر به اصطلاح تمدن جدید در روح بشر حبس کرده است. البته لازمه چنین دگرگونی‌هایی فشار بر تماشاگران و ایجاد مشقت مطبوع و مفید در آنهاست، تا روح‌شان تشفی پیدا کرده، چرک‌های درون بیرون ریخته شود. آنتونی آرتو معتقد است که متن ادبی نمایش باید به سود سایر عناصر تشکیل دهنده تئاتر: بازیگری، صحنه‌آرایی، لباس، چهره‌پردازی، نورپردازی، موسیقی و... کاهش یابد. این مکتب تحت تأثیر تئاتر مشرق‌زمین است، با به کار بستن نماد و نشانه‌های طبیعی، نشانه‌های صریح همراه با آیین و اوراد و ارائه چالش‌های متافیزیکی.

فقط با استفاده از اشعار مناسب مولانا و به‌کار بستن و همراهی «کورگرافی **Choregraphi**» حرکاتی نظیر رقص سماع می‌شود. نمایش‌های بسیار خوبی در مکتب نمادگرایی یا تمثیل‌گرایی و نیز همین مکتب آرتو و رسیدن به هدف او خلق کرد. تشفی پیدا کردن، پاکی و سلامت روح، یعنی همان «کاتارسیس **Katharsis**» تزکیه و پالایش روان که ارسطو از تراژدی انتظار دارد، شاید هم بیشتر نظیر نمایش «همیشه شاهزاده» که سال‌ها پیش گروتفسکی اجرا کرد و فقط ۳۴ تماشاگر را می‌پذیرفت و در حالی که سی سالی از این ماجرا می‌گذرد، وقتی صحنه‌هایی از آن را به خاطر می‌آورم، انگار که انفجاری غریب در درونم رخ می‌دهد. با این‌که زبان لهستانی هیچ نمی‌دانستم.

۳۰- کتابی با همین عنوان توسط خود پیتر بروک نوشته شده است که نظریات او را در برمی‌گیرد. چون این کتاب به فارسی ترجمه شده است، دیگر نیازی نیست که من به آن اشاره کنم. اما بد نیست که به بعد دیگری از نظریات او در مورد تئاتر اشاره کنم، آن هم به وسیله یک واقعه مستند.

پیتر بروک معتقد بود که تئاتر باید جهانی باشد. یک نمایش باید به شکلی باشد که تمام مردم دنیا آن را بفهمند. وی در این راه آزمایش‌های عجیبی می‌کرد. او که تمام تالارهای جهان در اختیارش بود، در فرانسه نمایش ریچارد سوم، اثر: ویلیام شکسپیر را از او دیدم که در یکی از میدان‌های میوه‌فروشی پاریس بدون دکور اجرا می‌شد.

او چند سال قبل از انقلاب، تصمیم به اجرای یک نمایش تجربی در جشن هنر شیراز در مکان تخت جمشید گرفت و برای یک اجرا پول هنگفتی از طرف مسئولان جشن هنر به او پرداخت شده بود. او یک گروه تقریباً سی‌نفری داشت که هر کدام آنها از یک کشور بود و می‌خواست برای نمایش مزبور چند نفری هم از ایران انتخاب کند. شاید هم از او خواسته بودند، تا نشان بدهند نمایش یک تولید مشترک است و پرداخت آن پول هنگفت (پنج میلیون تومان فقط دستمزد) را توجیه کنند. بروک از داوطلبان گروه‌های مختلف تئاتری امتحان مختصری به عمل آورد و حسین کسبیان، پرویز پورحسینی، سیاوش تهمورث، داریوش فرهنگ، فهیمه راستگار و من انتخاب شدیم که سه ماهی در باغ فردوس تمرین می‌کردیم، آربی آوانسیان هم دستیار کارگردان بود.

نمایش، «اورگاست ۱ و اورگاست ۲» نام داشت. اورگاست ۱ برگرفته از نمایشنامه «ایرانیان» اثر: اشیل، نمایشنامه‌نویس چند قرن قبل از میلاد یونان بود. موضوع آن لشکرکشی ایرانیان در زمان هخامنشیان است. می‌گویند دریا طوفانی و مانع عبور لشکریان می‌شود، خشایارشاه به دریا تازیانه می‌زند تا رام شود و آرام گردد. (تازگی هالیوودیان از این نمایشنامه ضد ایرانی فیلم مسخره‌ای ساخته‌اند به نام سیصد که باعث نفرت و خشم ایرانیان شده است.) اورگاست ۲ برگرفته از نمایشنامه «پرومته در زنجیر» اثر: سوفوکل، نمایشنامه‌نویس دیگر یونان در همان زمان بود. موضوعش این است که پرومته آتش را که تمثیل روشنایی و دانایی است به میان مردم می‌آورد. او مورد خشم خدایان قرار می‌گیرد و به زنجیر کشیده می‌شود و باقی ماجرا. هر دو نمایش به زبانی اختراعی یا «من در آوردی» اجرا می‌شد. زبانی که نه ما معنی آن را در می‌یافتیم، نه دیگر اعضای گروه. نه حتی خود پیتر بروک و دو زبان‌شناسی که آمریکایی بودند و ظاهراً آنها این زبان را اختراع کرده بودند، اما پیتر بروک و دو زبان‌شناس او معتقد بودند که این زبان برای ملت‌های مختلف جهان از لحاظ حسی قابل فهم‌تر و تأثیرگذارتر از هر زبانی است و با تماشاگر بهتر رابطه برقرار می‌کند.

باری، نزدیکی‌های اجرا متوجه شدیم که قرار است، اورگاست ۱ که موضوعش ایرانیان است و ضد ایران و در غروب اجرا شود و اورگاست ۲ که موضوعش موافق و تعریف از یونان است در طلوع آفتاب اجرا شود. من که می‌دانستم در طول تاریخ بین دانشمندان ایران و غرب مشاجره و دعواست بر سر این حقیقت که تمدن از طریق ایران به غرب رفته است، اما آنها ادعا می‌کنند که تمدن از یونان، یعنی از غرب به اروپا رفته است. به عبارتی سرچشمهٔ تمدن اروپاست. متوجه شدم که بروک با اجرای این نمایش و به این طریق می‌خواهد همین ادعای اروپایی‌ها را تأیید کند، فراتر از آن می‌خواهد بگوید: جهان با تمدن ایران غروب و با تمدن اروپا طلوع می‌کند. وقتی این را به پیتر بروک گفتم، رنگ باخت و انکار کرد که چنین منظوری نداشته است. گفتم در این صورت، اورگاست ۲ را غروب و اورگاست ۱ را طلوع آفتاب اجرا کنید، هنوز که به طور رسمی در جایی اعلان نشده، ایرانی‌ها را ناراحت خواهید کرد. من حاضر نیستم در نمایشی که توهین به وطنم است شرکت کنم. جر وبحث زیادی کردیم، اما بی‌فایده بود و من به ناچار آنجا را ترک کردم که البته خیلی به زیانم تمام شد. حیرت می‌کردم از این‌که دولت ایران این همه پول و امکانات در اختیار کسی می‌گذارد تا یک برنامه ضد ایرانی را تجربه کند، در حالی که خودمان احتیاج زیادی به سالن‌های اجرا داریم.

۳۱ـ یک تئاتر خیابانی است که در آن از ماسک و عروسک استفاده می‌شود. یک فکر یا موضوعی را مطرح می‌کنند و مردم را با آن درگیر می‌نمایند.

۳۲ـ من این نمایشنامه را ترجمه و در سال ۵۹ در سالن اصلی تئاتر شهر اجرا کردم. چند سال بعد هم در تلویزیون ضبط کردم که چند بار هم پخش شده است.

۳۳ـ از این شماره به بعد گفته‌های او فقط مربوط به فیزیکدان‌ها می‌شود و به موضوع ما ارتباطی پیدا نمی‌کند.