

دکتر فرشید ابراهیمیان مولانا و نمایش

در دهه‌های اخیر بسیاری کوشیده‌اند تا صبغه و سبقه و تاریخ و پیشینه‌ای برای هنر تئاتر در این مرز و بوم فراهم کنند که حاصل تمامی این کوشش‌ها در کتاب بهرام بیضایی تحت عنوان «تاریخ نمایش» و نه تئاتر» در ایران» متبلور شده است. کتابی که در آن نویسنده بیشتر به بررسی خرده فعالیت‌های نمایشی یا خرده نمایش‌هایی که از دیرباز در همه جوامع بشری به مناسبت‌های گوناگون مانند (آیین - نمایش‌های مربوط به چرخه فصول، دعای باران، مهرگان، آذرگان، نوروزگان، سوگ سیاوش، آیین‌های مرتبط با خوشه‌چینی، درو و بعد از اسلام نوحه‌خوانی، زنجیرزنی و تعزیه، پهلوان بازی، معرکه‌گیری، تخت حوضی، پرده‌خوانی و...) وجود داشته است پرداخته، سیر تحول و تکامل آنها را تا پیش از ورود تئاتر غربی یا نمایش به معنای امروزی آن در ایران در اواخر قرن سیزدهم (هش) و سال‌های پایانی رژیم قاجاری مورد تدقیق و مطالعه قرار داده است. لیکن راقم این سطور سر آن دارد که از بعد و منظر و ساحت دیگری به مقوله نمایش (به‌ویژه از چشم و زاویه دید عارف و سالک و شاعر و شوریده همه اعصار و زمان‌ها، یعنی مولانا جلال‌الدین بلخی) به آن نظاره کند. منظری ژرف و شگرف که تمامی هنرمندان بزرگ تئاتر از آن منظر به اقیانوس بی‌کرانه هستی و منعکس‌کننده آن (تئاتر) نگرسته‌اند.

این منظر که در آثار هنرمند بزرگ و درام‌نویس برجسته تاریخ نمایش (شکسپیر) نیز به وفور دیده می‌شود، منظر تصویر فضایی کلام یا (ایماژ) است؛ ایماژی که در ادبیات اسلامی عرفانی ما از آن تحت عنوان «صور خیال» یاد کرده‌اند. یعنی صورتی ذهنی را از پس پشت لایرنت‌ها و هزاران توی گمان بیرون کشیدن و به آن رنگ حیات و واقعیت بخشیدن؛ خیالی که در هر دو صورت مشائی و اشراقی‌اش سایه (Shadow) یا تصویر گنگ و مبهمی از پدیده‌هاست. گر چه در ادب شعری ما گاه تعبیر دیگری از خیال شده است؛ لیکن تعبیری که نگارنده از این واژه دارد همان تعبیر اشراقی و نزدیک به تلقی عرفا از آن است. زیرا نزد عرفا، در اکثر مواقع خیال همان حجاب یا پرده میان ذهن و عین یا فیزیک و متافیزیک است. همین تلقی است که مسیر و راه نمایش ایرانی را از تئاتر فرنگی جدا ساخته است. تفارقی که سبب شده است یکی زمینی و این جهانی بوده، در پس هر معلولی به دنبال علتی مادی و محسوس باشد. و دیگری که از هیچ منطوق و معنای این جهان تبعیت نکرده، ریشه هر چیز را در شهود و احساس قلبی جست‌وجو کند. احساسی که لاجرم در تضاد و تناقض با خرد و عقل «کرنونی» قرار گرفته، پای چوبین استدلالیان را بی‌تمکین می‌داند. تمکینی منطقی، که جوهر و ماهیت تئاتر غرب می‌باشد؛ زیرا که خالق و سازنده آن (انسان غربی) هم از آغاز تاریخ مدونش نگاهی رئالیستی و تجربی به جهان داشته، اعتبار چندانی برای احساس و اصحاب آن به دلیل فقدان نگرش استقرائی قائل نبوده است.

بدین سان هنر نیز نزد او (به مثابه بخشی از واقعیت) واجد همان خصایص و مختصات پدیده‌های ملموس است. حتی آثاری که پس از شکست انقلاب کبیر فرانسه (یا شکست خرد و رئالیسم) و در مقطع رمانتیسیسم تحریر شده، به اصطلاح ذهنی و تخیلی هستند، در تحلیل نهایی گشته و رنگی از واقعیت را با خود حمل می‌کنند؛ چرا که این ذهن با ذهن انسان شرقی بسیار متفاوت است. بدین اعتبار که با نگاه علمی و استقرائی یا نگاه واقع‌نگر غربی بر آن است که ذهن انعکاس جهان در عضو مغز می‌باشد (البته مراد از جهان، جهان عینی و قابل تجربه است).

در نتیجه در هنرهایی مانند هنر اکسپرسیونیستی یا هنرهایی نظیر آنکه هنرمند محتویات ذهنی خود را فرافکنی (Project) می‌کند، در حقیقت مبین تأثیراتی است که ریشه در عالم یا جهان واقع دارند. به عبارت دیگر در این حالت Emprossive هنرمند جهان واقعی و ملموس را از صافی وجود (مغز) خود (که فرآیند بسیار پیچیده‌ای نیز دارد) عبور داده، شکل جدیدی از واقعیت را ارائه می‌کند. واقعیتی ذهنی که منشأ و مبدأ و آبشخور اصلی‌اش همان واقعیت است.

با این اوصاف نمایش (تئاتر) غربی یک‌سره با نمایش عشق شرقی - ایرانی بیگانه می‌شود. نمایشی که واقعیت عینی و ملموس را نه با تجربه و استقراء عقلی، بلکه با شهود و عشق دست‌نیافتنی و غیر قابل وصول شناسایی می‌کند. فرآیندی که سبب بروز و ظهور دو نوع معرفت و به تبع آن دو نوع هنر

می‌شود: هنری که شهود واقعیت عینی است و دیگری هنری که واقعیت شهود غیر ملموس است. اما جانمایه و جوهر هردو هنر نزد مولانا تصورات خیالی، یا ایماژهایی سرشار از رمز، عشق، زیبایی و شیفتگی است. آن‌چنان تصورات استیتیکی که لفظ و کلام و عبارات از بیان آن نه قاصر، بل عاجز، فقیر، حزین، راه‌نشین و ژنده‌پوشی بیش نیست، چرا که اینجا وادی مادی جنون است، جنون عاشقی دیده به رخسار یار گشوده. یاری به وسعت و پهنای همه دشت‌های پرگل جهان. دلداری به درازنای همه آب‌های با طراوت گیتی. یعنی همان زیبایی و جمال ذات باریتعالی. معرفت و هنر نخست را بیشتر می‌توان در مثنوی سراغ گرفت. معرفتی که ملازم جذابیت‌های دراماتیک و زیباشناسی است. جذابیت و زیباشناسی که عجین زبان لیریک و ساختمان نمایشی است. زبانی که دست پرورده شخصیت‌هایی با خصلت یا کاراکترهای روان‌شناسیک، فلسفی و اخلاقی است و ساختمان و زبانی که در اکثر مواقع واجد تمی واحد است.

از این رو و با توجه به قصه‌پردازی (که ذات و تمبر نمایش به تعبیر ارسطوست) و پرداخت شخصیت‌هایی که ذکر آن رفت، این آثار تا حد زیادی بعد و جنبه نمایشی پیدا می‌کنند، نمایشی که صبغه و ساختمانی روایی دارد. ساختمان روایی (یا اپیکی) که اطلاعات غنی و گسترده خود را به شیوه‌ای طولی و در پاره‌ای اوقات (تعلیمی) منتقل می‌سازد. اطلاعات و معلوماتی که از طریق ترکیب عناصر مختلف و در موقعیتی ویژه (صحنه) و مزج و امتزاج مفاهیم متضاد به مخاطب منتقل می‌شود، و در این انتقال به خلق تصاویری (نمایشی) دست می‌یازد که از شدت زیبایی، هیبت، جلال، جبروت، وزن و آهنگ، و رنگ و موضوع انسان را دچار حیرت می‌کند. تصاویری که بعضاً واجد تم (درونمایه) یا اندیشه سرتاسری تئاتریکال هستند. تمی که به دلیل برخوردار بودن از قصه و ساختمان نمایشی و شخصیت‌های پیش‌برنده، توسط موضوعات و حوادث مختلف برجسته می‌شود: مانند مثلاً قصه در تنور انداختن و سپس به آب سپردن موسی (ع)، (دفتر سوم ۹۶۹-۹۴۸) به فرمان پروردگار برای نجات جان او:

خود زن عمران که موسی بُرده بود

دامن اندر چید از آن آشوب و دود

آن زنان قابله در خانها

بهر جاسوسی فرستاد آن دغا

غمز کردندش که اینجا کودکیست

نآمد او میدان که در وهم و شک نیست

اندرین کوچه یکی زیبا زنی ست

کودکی دارد ولیکن پر فنیست

پس عوانان آمدند او طفل را

در تنور انداخت از امر خدا

وحی آمد سوی زن زان باخبر

کی ز اصل آن خلیست این پسر

زن به وحی انداخت او را در شرر

بر تن موسی نکرد آتش اثر

پس عوانان بی مراد آن سو شدند

باز غمازان کز آن واقف بُدند

با عوانان ماجرا برداشتند

پیش فرعون از برای دانگ چند

کای عوانان باز گردید آن طرف

نیک نیکو بنگرید اندر عُرف

باز وحی آمد که در آبش فگن

روی در او مید دار و مو مکن

درفگن در نیلش و کن اعتماد

من ترا با وی رسانم رو سپید

این سخن پایان ندارد مکرهاش

جمله می پیچید هم در ساق و پاش

صد هزاران طفل می کشت او برون

موسسی اندر صدر خانه در درون

از جنون می کشت هر جا بد جنین

از حیل آن کور چشم دوربین

اژدها بُد مکر فرعون عنود

مکر شاهان جهان را خورده بود

لیک از او فرعون تر آمد پدید

هم ورا هم مکر او را درکشید

اژدها بود و عصا شد اژدها

این بخورد آن را به توفیق خدا

دست شد بالای دست این تا کجا

تا به یزدان که الیه المنتهی

کان یکی دریاست بی غور و کران

جمله دریاها چو سیلی پیش آن

حیل ها و چارها گر ازدهاست

پیش الا الله آنها جمله لاست

این تم که در اغلب موارد به دلیل ویژگی های برشمرده ملازم خصلت های اخلاقی، انسانی، فلسفی، روان شناسیک و... می باشد، تم بازگشت به خویشتن یا تم اتصال به حق است؛ یعنی همان تم مشهور اکثر درام های مدرن. همان آثاری که واجد شخصیت های الینه شده هستند؛ با این تفاوت که راه وصول آن در مولانا نسبت به درام های مدرن بسیار متفاوت است. بدین معنا که در درام مدرن و پست مدرن شخصیت تحت تأثیر کشش سردمداران زر و زور به تدریج (ego) ی فردی خود را از دست داده، طی فرآیندی مبدل به مهره کوچکی از ماشین اقتصادی، اجتماعی، نظامی امپراطوری های مالی و صنعتی شده، لاجرم به واسطه دوری و جدا افتادن از خود ego در چرخه مناسبات تولیدی - اجتماعی گم می شود (عصر جدید - چاپلین)، زیرا که دیگر نشانی ای از خود ندارد. تا آنجا که حتی آینه هم از وی روی برتافته، تصویر دگرگونه ای از او ارائه می کند. تصویر مجاله شده ای که نتیجه و حاصل چالش و چرخش و پیچش وی با محیط پیرامون است. محیطی که مانند کلافی سردرگم آن چنان وی را حول محور خود می پیچاند که هرگز راهی به مبدأ و منشأ و آبشخور اصلی و اصیل خود باز نمی یابد، چون دائم در حال چرخ زدن و گشتن و هزیمت کردن به نقطه شروع خود است، مانند (مورسو) یا (سیزیف). شخصیت هایی که اسیر روزمرگی های کشنده خود شده و هرگز راه نجاتی بر آنها متصور نیست. روزمرگی دایره واری که مدام وی را از محور و مرکز وجود خویش دور می سازد. دورشدنی که گاه ریشه در شهوات و لذات غریزی عمده شده دارند. لذاتی که مولانا به واسطه توالد منکر آنها نشده، حتی جذب و کشش میان زن و مرد را موهبت و نمودی از مشیت الهی می داند، اما پرستش آن را سقوط و جدایی انسان از خود تلقی می کند، آن چنان که جایی می فرماید:

جز ذکر نی دین او ذکر او

سوی اسفل برد او را فکر او^۱

از طرف دیگر هیجانان ناشی از هواپرستی را نیز محکوم کرده، اعتقاد دارد که، حال پرستی انسان را از خود و خدای خود دور ساخته همچون «کلفت» های ژنه، یا شخصیت زاغی (در خاطرات یک زندانی) برای تأمین خواست های مادی و سرسپردن به هواهای نفسانی و دستیابی به لذات مادی از خود (ego) انسانی اثر جدا شده در هوا و هوس و هیجان و شور جنسی گم می شود. از این رو انگشت سبابه خود سوی آنها گرفته فریاد برمی آورد که:

این جهان جنگ است چون کل بنگری

ذره، ذره همچو دین با کافری

آن یکی ذره همی پرد به چپ

وان دگر سوی یمین اندر طلب

ذره‌ای بالا و آن دیگر نگون

جنگ فعلیشان بین اندر رکون

جنگ فعلی هست از جنگ جهان

زین تخالف آن تخالف را بدان

ذره‌ای کاو محو شد در آفتاب

جنگ او بیرون شد از وصف حساب

چون ز ذره محو شد نفس و نفس

جنگش اکنون جنگ خورشیدست و بس

رفت از وی جنبش و طبع و سکون

از چه از انا الیه راجعون^۲

لیکن گم‌گشتگی و جدایی از خود (self) در مولانا شکل و صورت کاملاً متفاوتی دارد که آن را نه در قالب نمایش دراماتیک علت و معلولی می‌توان به تصویر کشید و نه در چارچوب درام نوین با پشتوانه کشش یا Strain. بلکه مولانا آن را در قالب نمایش محض یا تصویر فضایی کلام و مفاهیم یا به تعبیری همان صور خیالی متجلی می‌سازد. تصاویری که مصورش نه بازیگر محسوس و ملموس بر صحنه، بلکه آن صورتگری است که نقاش چین هم از ترسیم و تجسم آن عاجز است. تصویری که سنتز یا نتیجه نظامی منطقی و علی نیست، که از مقدمات روشن حرکت کرده به حکم منطقی مطلوب برسد. مانند تصویر عاشق شدن رومئو و ژولیت، که طی پروسه‌ای معلوم حادث می‌شود. یعنی ابتدا رومئو و سپس ژولیت از (ego) ی روزمره و معیشتی‌شان جدا شده، غرقه در عشق یکدیگر، خود را گم می‌کنند (یا نمونه‌های دیگری از این دست). بلکه بی‌هیچ مقدمه و برهان و سنتزی، صرفاً از طریق جذبه‌ای غیرمادی و لمس ناشدنی، و غرقه شدن در هیجان و عشقی غیر غریزی، حبی را به تصویر می‌کشند که کمتر بازیگری قادر به تجسم آن است. هیجانی که ناشی از تجلی یار است:

آب زیند راه را هین که نگار می‌رسد

مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد

راه دهید یار را ز آن مه ده چهار را

کز رخ نوریبخش او نور نثار می‌رسد

رونق باغ می‌رسد چشم و چراغ می‌رسد

غم به کنار می‌رود مه به کنار می‌رسد

باغ سلام می‌کند، سرو قیام می‌کند

سبزه پیاده می‌رود، غنچه سوار می‌رسد

و بحث اصلی یا اختلاف و تفاوت یا منشأ تصویر و تصور و نمایش در مولانا همین است: تجلی. که عشق و زیبایی کلید اصلی فهم و درک آن است. بدین اعتبار که پروردگار عالم پیش از خلق جهان و آفرینش، در خلوت تنهای خود که هنوز خبری از ماسوی‌الله نیست، در کمال توصیف‌ناپذیر جمال بی‌همتای خویش بنشسته در عالم کبرایی؛ در تمامت وجود بی‌همتای خود که هم عشق است و هم عاشق و هم یار است و هم معشوق، هم شاهد، هم مشهود، هم فارق و هم مفروق، در حالی که به کار عشق یافتن و عشق باختن به خویشتن خویش مشغول است، ناگهان تاب مستوری نیاورده، جلوه‌ای از رخ خویش عیان کرده، غرقه در لذت دیدار خود، خواستار رویت تمامت قامت و قیامت قامت وجود بی‌بدیل خود شده، این گونه نه به خلق جهان که به تجلی ذات اقدس خود می‌نشیند.

بنابراین از منظر مولانا جهان هستی آینه‌ای است که از وجود ذی‌جود او برآمده، بر آفاق و انقباس متجلی شده، تمامت هستی آینه، و آینه عین وجود، و وجود هم او و هم آینه می‌گردد.

این فرآیند (یعنی پروسه‌ای که از آغاز تنهایی ذات باری تا باختن نرد عشق به خود و عشق و شاهد و شهید و مشهود، تا تجلی و حضور در آینه هستی) نمایش بی‌بدیلی است که کس را یارای دیدن و تحمل و تماشای آن نیست. نمایشی که از زبانی آرکائیک یا به تعبیر بهتر تغزلی و غیر زمینی (که کامل‌ترین و زیباترین زبان است) برخوردار است؛ زبانی که مبین راز و سرّ و داستان هستی است، داستانی سرشار از تصاویر ناب نقاش ازل.

جسم خاک از عشق بر افلاک شد

کوه در رقص آمد و چالاک شد

چه حیرت‌انگیز است که در تئاتر، هنرمند بزرگی چون «گروتفسکی» به دنبال و در جست‌وجوی همین تصاویر قدسی از طریق دیدار بازیگر با نقش و تجسم این دیدار به واسطه حرکت و کنش و استفاده از تمامی امکانات خداداد و وجودی و نیز همه ظرفیت‌های حسی و قابلیت‌های تنانی و روانی وی بود.

اما مولانا تنها در چند بیت و گاهی در یک غزل تمامی آن اسرار و رازها و همه کنش‌ها و واکنش‌ها و نیز تمامی هیجانات درونی بازیگر در برخورد با «سیما» را (پس از سوختن و خاکستر شدن و دوباره از خاکستر خویش بیرون آمدن) آن‌چنان فشرده کرده، در معرض دید ما قرار می‌دهد که حتی مینی‌مالیست‌های پست مدرن هم به این درجه از ایجاز و کوچک کردن مفاهیم و تصاویر دست نیافته‌اند:

بوی آن خوب ختن می‌آیدم

بوی یار سیم تن می‌آیدم

می‌رسد در گوش بانگ بلبلان

بوی باغ و یاسمن می‌آیدم

درد چون آبستن می‌گیردم

طفل جان اندر چمن می‌آیدم

بوی زلف مشکبار روح قدس

همچو جان اندر بدن می‌آیدم

یوسف افتاده در چاه فراق

از شه مصر آن رسن می‌آیدم

من شهید عشقم و پر خون کفن

خون بها اندر کفن می‌آیدم

گرو تفسکی بر آن بود که آن بو، و جایگاه ختنی و سپس منشأ وجودی آن یعنی یار سیم‌تن و بانگ بلبلان را در گوش، و یاسمن و درد تاک را از جوانه زدن ببقار غوره خُرد در انتهای شاخسار پیچ در پیچ، و فراق یوسف در چاه افتاده، و سرخی خون شهید بر کفن سپید را با دیدار، به تصویر کشد. و مولانا این همه را در چند بیت، آن هم در غزل و اشعاری محض و با زبانی برگرفته از حرکت کواکب و ستارگان و ضرباهنگ و نغماتی بیان می‌کند که هیچ موزیسین و آهنگسازی قادر به درک و دریافت و ضبط و ارائه آن با سازهای ناساز این جهانی نخواهد بود.

کدام موزیسین، بازیگر، کارگردان و درام‌نویسی قادر است کوه به رقص آمده را آن چنان چالاک به تصویر کشد، که متضمن برافلاک شدن «جسم خاک» از عشق باشد؟ چه کسی می‌تواند قصه جسمیت یافتن خاک را این گونه به صحنه کشاند؟ پاسخ یقیناً منفی است، زیرا دورافتادگی و بیگانگی آن چنان است که هیچ کس سنخیتی با آن پیدا نمی‌کند. هجر و غربتی که مولانا مدام، چه در غزلیات شمس و چه در مثنوی معنوی، متذکر آن است، غربتی که ناشی از عدم شناخت عشق خاک و بانگ بلبل و باغ و سوسن و سنبل است؛ غم غربت جانکاه انسان در جهان خاکی، خاکی که جسمیت نمی‌یابد و عشق نمی‌شناسد، خاکی که مستمع نغمات زیبای بلبلان نبوده، راز گل نیز نمی‌داند. خاکی که اسرار کوه چالاک شده ندانسته با او همپای رقص نمی‌شود. ازین سان ناله سر می‌دهد که:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند

وز جدایی‌ها شکایت می‌کند^۳

از نیستان تا مرا بیریده‌اند

از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

سینه خواهم شرحه، شرحه از فراق

تا بگویم شرح و درد اشتیاق

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش

باز جوید روزگار وصل خویش

من به هر جمعیتی نالان شدم

جفت بدحالان و خوش حالان شدم

هر کسی از ظن خود شد یار من

از درون من نجست اسرار من

سر من از ناله من دور نیست

لیک چشم و گوش را آن نور نیست

تن زجان و جان ز تن مستور نیست

لیک کس را دید جان دستور نیست

محرم این هوش جز بیهوش نیست

مر زبان را مشتری جز گوش نیست

در این ابیات نه تنها مولوی درباره غم غربت یا همان «تم» گم‌گشتگی نمایش مدرن سخن گفته و در کمال زیبایی درد و رنج و الم عظیم و غیرقابل تحمل بشری را به تصویر کشیده، در تبیین آن از نی استعانت می‌جوید، بلکه به لحاظ نمایشی به شیوه روایی و اپیک متوسل شده، در قالب قصه‌ای شورانگیز به خلق تصویری می‌نشیند که یک گام از تصاویر محض و ناب جلوتر رفته، به تصاویر نمایشی به معنای صحنه‌ای‌اش نزدیک می‌شود، زیرا که این تصاویر واجد هر سه رکن اصلی هنر نمایش تئاتریکال یعنی شخصیت، قصه و تم می‌باشد. شخصیتی که بسیار تمثیلی است (و چنان که می‌دانیم جذاب‌ترین، پیچیده‌ترین، سحرانگیزترین شخصیت‌های دراماتیک همین شخصیت‌های تمثیلی هستند) و در این ابیات «نی» نقش آفرین آن است. و داستانی که از چارچوب ساختمانی ویژه خود برخوردار می‌باشد و قصه‌ای که روایی است.

صرف نظر از آنچه مولانا در این ابیات و با آن شخصیت انتزاعی «نی» می‌خواهد بگوید، (که خود بسیار بحث‌انگیز و شیرین و یکی از وجوه از خودبیگانگی است)، به وضوح می‌توان محل یا «صحنه» نقل، گوینده شوریده آن (نقال) و مردمی (تماشاگران) که ناظر آن نقل هستند را در مخیله خود مجسم نمود. نقلی (روایتی) سورئالیستی با تصاویری فرازمینی و شخصیتی آرکتیپال (Archetypal) و مکانی «نیستان ازلی» تصاویری که تنها توسط یک فرد خلق می‌شوند. همان مرشد یا پهلوانی که در میانه میدان ایستاده و در حالی که مردمان پیرامون او حلقه زده‌اند، از جدایی و دورافتادگی و هجر یار می‌گوید. (شکایت می‌کند). همان که در حین شکایت از ناتوانی و ضعف سینه و تن خسته یاد کرده؛ بر خود می‌گرید و تأسف می‌خورد که فاقد چنین سینه‌ای (سینه شرحه، شرحه) است. چرا که تنها

این سینه می‌تواند غم و درد فراق را مجسم نماید.

کدام هنرپیشه و نقالی این چنین (به تعبیر گروتفسکی با آتش درون) جسم خویش را سوزانده، با خاکستر وجود خویش در حالی که سرشار از هیجان، احساس، جوشش، کوشش و غلیان درون است رو به تماشاگر کرده، در میانه میدان فریاد بردارد که:

یک دست جام باده و یک دست زلف یار

رقصی چنین میانه میدانم آرزوست

یا:

سرّ من از ناله من دور نیست

لیک چشم و گوش را آن نور نیست

و در این روایت فریادگونه که از ویژگی‌های نمایشی فراوانی برخوردار است؛ از عشق، هجر، انسان، ازل، درد، رنج، اشتیاق، آرزو، اصالت، رسالت، فضیلت، ردیلت، نیکی، بدی، سرّ، گمان، حجاب، جبر، اختیار، حریف، رقیب، اسارت، بندگی، روزمرگی، کمال، آزادی، آزادگی، مذهب و فلسفه و سرانجام خصوصیات و مختصات «نی» و جدایی او از نیستان سخن گفته، تو را دچار حیرت و جذبه‌ای کند که مراد همه درام‌نویسان و نمایشگران است. بی‌آنکه عرقی بر جبین او نشسته باشد و گرد صحنه‌ای از تقلای او به هوا خاسته. و از فرط کشاکش با خود و «غیر» نفیر «نی» را مخدوش ساخته، خوی کرده و پیرهن چاک، ابرو درهم کشد که... تصویر و نمایشی که در دم چندین تم را در خود حمل کرده، با تردستی که نه، بل با جادوی بیان و به شکلی موازی و نیز با ارزش‌های یکسان، تمامی آنها را به انجام رساند. تم‌هایی جاودانه که در طول تاریخ نمایش به کرات از آنها استفاده شده و به صحنه رفته است. موضوعاتی چون: عشق، دوری، بیگانگی، وحدت، جنگ، نفس و...:

کاشکی هستی زبانی داشتی

تاز هستان پرده‌ها برداشتی

هرچه گویی ای دم هستی از آن

پرده دیگر بر او بستى بدان

آفت ادراک، آن حال است و قال

خون به خون شستن محال است و محال

شایان ذکر است که در غزلیات شمس، تجلی معرفت و هنر یعنی «واقعیت شهود غیر ملموس» شکل دیگری به خود می‌گیرند. یعنی تم‌های برشمرده، فی‌نفسه و بی‌آنکه موضوع یا به تعبیر دراماتیک حادثه و واقعه‌ای سبب تبلور آنها شود، به تنهایی بار حمل و جلوه خویش را بر عهده دارند. مانند همین بیت؛

تاز هستان پرده‌ها برداشتی

در این بیت ضمن آنکه مولانا تم اصلی تصویر خود که پرده و حجاب است را بی‌هیچ عامل کمکی مطرح می‌کند، هیتی جسمانی به هستی بخشیده، آن را واجد زبان و به تبع آن بیان و لاجرم اندیشه و خرد در خور می‌سازد. ضمن آنکه در بیت سوم ناگهان به طرح یک معضل اجتماعی - تاریخی (لاجرم زمینی) پرداخته، آن‌چنان تصویر دراماتیکی از این واقعیت سهمگین در دل و جان و ذهن و روان تو حک می‌کند که کمتر نمایشی قادر است در چنین زمان محدود و چنان کلام صریح و بی‌واسطه‌ای چنین مسئله‌ای «خون به خون شستن» را که امروزه ده‌ها نمایش پیرامون آن و تحت عنوان «خون بس» به رشته تحریر درآمده است، به نتیجه دل‌خواه برساند. یعنی به رغم آنکه ارتباطی منطقی و علی در پس این حوادث (که در تئاتر غرب موجود است) در این تصاویر وجود ندارد با مهارتی که به واسطه غور در هستی و اضداد آن به دست آورده است؛ آن‌چنان این هر دو را از درون به هم پیوند می‌زند (مجهول بودن و مجهول ماندن ماهیت عشق به دلیل گنگ و فاقد زبان بودن هستی)، و جهلی که در صدد شستن خون با خون است، که مفهوم محوری و غایی اندیشه او (تم) به خوبی روشن و آشکار می‌شود.

تفاوت عمده‌ای که تصاویر مولانایی با تصویر یا نمایش غربی دارد، چنان‌چه پیشتر نیز اشاره شد مسئله علیت است. در حقیقت مولانا قوانین علی را جریانی سنتی در روبنای هستی می‌داند که در تضاد با واقعیت زیربنایی آن قرار می‌گیرد، زیرا فیضان جهانی هر لحظه ریشه در سرچشمه صدور خداوندی دارد. بدین اعتبار مولانا اعتقادی به شیء مطلق و پایدار در جهان هستی (هیولا) ندارد. صورتی که مشائیان (که ریشه در رئالیسم ارسطویی داشتند) بر آن مصر بوده، در صدد اثبات آن بودند. در هنر نمایش این مسئله سبب جدایی واقعیت تصویر از تصور یا «ایده» می‌شود، واقعیتی که پایه و مایه تئاتر غربی است و ایده‌ای که اس و اساس تصاویر ناب و محض مولانا است. تصاویری که از دو خصلت عمده و آشکار برخوردار باشند: یکی خصیصه «روایت‌گری»، و دیگری «ایجاز». خصایصی که مانع تصاویر می‌شوند؛ یعنی توسعه پیدا نمی‌کنند، چراکه کلام بر بال نازک نقل نشسته است. لیکن زمانی که این روایت‌ها ملازم یکدیگر می‌شوند، گستره عظیمی از پهن دشت تصورات ذهنی تاریخی فراهم می‌کنند، که بی‌بدیل ریشه در شهود دارند:

لطف شیر و انگبین عکس دل است

هر خوشی را آن خوش از دل حاصل است

پس بود دل جوهر و عالم عرض

سایه دل کی بود دل را غرض

تاریخ و جهانی که تئاتر غربی برای نمایش آن می‌بایست پروسه‌ای شامل قصه، ساختمان و شخصیت‌های پیش‌برنده را پشت سر بگذارد، قصه‌ای که در زمانی معین و مکانی محدود بیان می‌شود؛ لیکن در مولانا این تاریخ و هستی جهانی در لمحّه‌ای به تصویر درآمده، راز (تم) خلق آن را نیز در کرشمه‌ای بیانی با تو در میان می‌گذارد:

این جهان جنگ است چون کل بنگری

ذره، ذره همچو دین با کافری

آن یکی ذره همی پرد به چپ

و آن دگر سوی یمین اندر طلب

ذره‌ای بالا و آن دیگر نگون

جنگ فعلیشان بین اندر رکون

چون ز ذره محو شد نفس و نفس

جنگش اکنون جنگ خورشیدست و بس

در ادامه، این جنگ را به زندگی انسانی نیز تسری بخشیده، می‌فرماید:

چون ندارد کس غم تو ممتحن

خویش کار خویش باید ساختن

آدمی خوارند اغلب مردمان

از سلام علیکشان کم جو امان

خانه دیو است دل‌های همه

کم‌پذیر از دیو مردم دمدمه

از دم دیو آنکه او لاجول خورد

هم چو آن خر در سرآید در نبرد

ملاحظه می‌شود که مولانا نه تنها در چند بیت جنگ میان خیر و شر و چپ و راست و اهورا و اهرمن را به زیبایی هر چه تمام‌تر بیان می‌کند، بلکه با همان ایجاز و زیبایی در مورد انسان و تنهایی او و ارتباط‌های ناسالم و ناسازش سخن گفته، فقدان علقه و عواطف او را به واسطه این ارتباط‌های خدشه‌دار شده به تصویر می‌کشد؛ همان سخن و تمی که در قرن بیستم به کرات از دهان اندیشمندان و هنرمندان زیادی چون هایدگر، سارتر، یونسکو، بکت و دیگران بیرون آمده و نمایشنامه‌های متعددی پیرامون آن به رشته تحریر درآمده است؛ نمایشنامه‌هایی چون گوشه‌نشینان آلتونا، مگس‌ها، کرگدن‌ها، بازی آخر، ننه کوراژ و فرزندانش و نمایشنامه‌های دیگری که جملگی در مورد عدم ارتباط بشری و جنگ ناشی از این بی‌ارتباطی نگاشته شده‌اند؛ جنگی که به تعبیر مولانا از سلام و

علیک دروغین انسان‌ها نسبت به یکدیگر شکل می‌گیرد. سلام علیک دروغینی که نه تنها امنیت تو را تضمین نمی‌کند، بلکه به سبب رخنه کردن دیوان و دادن در دل‌های نادل آنان می‌بایست که از آنها گریخت. اما گریز ملازم جدایی و جدایی ملازم تنهایی است و انسان تنها شده همچون ذره‌ای جدامانده از کل، معلق شده، به تعبیر بکت به هستی پرتاب و نقاط اتکای خود را از دست می‌دهد.

ذره‌ای بالا و آن دیگر نگون

جنگ فعلیشان ببین اندر رکون

و جای دیگر:

دم دهد گوید ترا ای جان دوست

تا چو قصابی کند از دوست پوست

یا:

سرنهد بر پای تو قصاب‌وار

دم دهد تا خونت ریزد زار زار

این تعابیر عیناً نظیر تعابیری است که ولتر در کتاب کاندیدا دارد. وی در جمله پایانی کتاب می‌گوید: هر کسی باغچه خویشتن را می‌کاشت.

یعنی روح تعاون و دوستی و مشارکت از زندگی انسانی رخت بریسته، وی را اسیر تنهایی خویش ساخته است؛ تنهایی و بی‌کسی انسانی که در درام مدرن گم، یا گم‌گشته می‌شود؛ چون که دست‌گیری ندارد.

راه نجات این گم‌گشته از منظر فیلسوفان و درام‌نویسان معاصر بازگشت انسان به خود یا «خویشتن» است؛ راهی که عیناً مولانا پیشنهاد می‌کند.

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش

باز جوید روزگار وصل خویش

یعنی بازگشت به (Self). و چون این جهان (دنیای محسوسات) حبس روح یا به تعبیر حافظ قفس جان انسان است، اعتقاد دارد که برای رهایی از بند اسارت دیوان و ددانی که قلب انسان را تسخیر کرده، در آن آشیان گزیده‌اند، می‌بایستی این کالبد مادی و زمینی (قفس و زندان) یا من معیشتی و حسابگر (ego) را ترک گفته، به سمت بالا یا کل هستی پرواز کند؛ پروازی که متضمن بازیافت خویشتن خویش از طریق انتشار (Self) ازلی در هستی بیکران است. با این پراکنده شدن و لزوماً یکی شدن با آن به کمالی دست می‌یازد که هستی (کل) از آن برخوردار است. در مگس‌ها، سارتر این تعالی را در آزادی و آزاداندیشی می‌داند. لیکن آزادی از منظر مولانا رهایی مرغی از قفس تن گریخته است که در بی‌کرانگی هستی منتشر می‌شود:

گفت که تو شمع شدی قبله این جمع شدی

شمع نیم، جمع نیم دود پراکنده شدم

یعنی برای دست‌یابی به کمالی که به واسطه آن قبله مردمان خواهی شد، باید همچون دود در هستی پراکنده شده، به آن متصل شوی و آنگاه که با او اتصال یافته، با خویشتن خویش به آشتی نشستی، از من حقیر کوچک و تنها و گم‌گشته‌ای که دم به دم کارد قصابی سلاخان بر گردن اوست رهایی یافته، آن چنان عظیم و متعالی خواهی شد که دست هیچ اهریمنی به دامان تو نخواهد رسید؛ اهرمنانی که سرتاسر وجود و شهر و دیار مردمان را فراگرفته‌اند و مجالی برای بروز و ظهور ارزش‌های انسانی آنها باقی نمانده است.

دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر

کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست

گفتند یافت می‌نشود جسته‌ایم ما

گفت آنک یافت می‌نشود آنم آرزوست

مولانا در همین دو بیت تمامی اندیشه نهیلیستی و ابزوردیستی جهان غرب را به زیبایی هر چه تمام‌تر به تصویر (نمایش) می‌کشد. تابلویی نمایشی که از خصلت‌های «اکسپرسیونیستی» برخوردار است. تصاویری به شدت آستره و مینی‌مال که در قالب بیانی موجز و زیبا تبلور یافته است. تصاویری ایماژیک که ریشه در تصور (ایده) محض دارند، نه واقعیت قابل لمس. از این رو رجعت یا بازگشت به خویشتن در مولانا بازگشت ذره به کل است، رجعتی که نه تنها انسان، بلکه تمامی ذرات پراکنده در هستی را نیز شامل می‌شود:

جمله اجزا در تحرک در سکون

ناطقان کانا الیه راجعون

ذکر و تسبیحات اجزای نهان

غلغلی افکنده اندر آسمان

اما گذشته از سویه ایماژیک این اشعار که مصور صورت کلی نمایش یا جنبه غیرصحنه‌ای ادب پارسی است و از طریق آنها حالات، هیجانات و اطوار انسانی (برای انتقال مفاهیم خاص) تبیین می‌شوند. در مثنوی شماری از قصه‌ها مانند کنیزک و پادشاه، دژهوش ربا، قصه موسی و شبان، داستان صوفی و خر او... به دلیل نقل‌گفت‌وگوهای میان دو شخصیت از زبان شاعر و هم‌چنین جذب و کششی که این دیالوگ‌ها ایجاد می‌کند تا حد زیادی به مفهوم نمایش صحنه‌ای نزدیک می‌شود. یعنی می‌توان این قصص را به شکل راستین و اصیل خود (و نه دراماتیزه شده) به صحنه کشید. همان‌گونه که قصص مربوط به ماجراهای کربلا را در تعزیه به صحنه می‌کشانیم؛ زیرا که در تعزیه هم

عیناً گفت وگوهای غیردراماتیک شاعرانه‌ای وجود دارد که توسط حرکات و حالات و هیجانات کاملاً استلیزه و فاصله‌گذاری شده شبیه‌خوانان به تصویر کشیده می‌شوند. قصه‌هایی که از زبانی موجز، ضرباهنگی درخور و شخصیت‌هایی نزدیک به طبیعت برخوردار می‌باشند که با کمی ممارست می‌توان از آنها نمایشی صحنه‌ای تدارک دید:

حلقه آن صوفیان مستفید

چونک بر وجد و طرب آخر رسید

خوان بیاوردند بر میهمان

از بهیمه یاد آورد آن زمان

گفت خادم را که در آخر برو

راست کن بهر بهیمه گاه و جو

صوفی: (بعد از اتمام طرب سفره پهن کردند که صوفی یاد خر خود افتاد) پسر جان بعد از اتمام مهمانی مقداری گاه و جو بگذار جلوی آن حیوان.

گفت لاحول این چه افزون گفتنت

از قدیم این کارها، کار من است

خادم: اختیار دارید لازم به تذکر نبود، این کار همیشگی بنده است.

گفت تر کن آن جوش را از نخست

کان خر پیر است و دندان هاش سُست

صوفی: لطف کن کمی هم آب بر غذایش بزن و نرمش کن. چونکه حیوان پیر شده و دندان هایش قدرت جویدن ندارد.

گفت لاحول این چه می‌گویی مها

از من آموزند این ترتیب‌ها

خادم: لاحول ولا... باباجون چی می‌گی شما! من خودم استاد این مسائلم و بقیه از من یاد می‌گیرند.

گفت پالانش فرونه پیش پیش

داروی مُنبل بنه بر پشت ریش

گفت لاحول آخر ای حکمت گزار

جنس تو مهمانم آمد صد هزار

جمله راضی رفته‌اند از پیش ما

هست مهمان جان ما و خویش ما

گفت آبش ده ولیکن شیر گرم
گفت لاحول این سخن کوتاه کن
گفت جایش را به روب از سنگ و پُشک
ور بودتر ریز به روی خاک و خشک
گفت بستان شانه پشت خر بخار
گفت لاحول ای پدر شرمی بدار
رفت وز آخر نکرد او هیچ یاد
خواب خرگوشی بدان صوفی بداد

والخ...

این حکایت که از میانه مورد تماشا و بررسی قرار گرفته است شاهد مثال خوبی برای احراز هویت قصص مثنوی است. یعنی ضمن آنکه مولانا از خصلت و ویژگی‌های ترکیبی شعر پارسی برای تصویر کردن و انتقال مفاهیم خود سود می‌جوید (همانند غزلی که در پی می‌آید) و با اضافه کردن داستان‌های زیبایی که حول محور یک یا چند شخصیت پیش‌برنده در جریان است، بار نمایشی آنها را نیز افزون می‌کند.

من مست و تو دیوانه ما را که برد خانه
صد بار ترا گفتم کم زن دو سه پیمانه
در شهر یکی کس را هوشیار نمی‌بینم
هر یک بتر از دیگر شوریده و دیوانه
هر گوشه یکی مستی زده بر دستی
زان ساقی هر هستی با ساغر شاهانه
از خانه برون رفتم مستیم به پیش آمد
در هر نظرش مضمهر صد گلشن کاشانه
چون کشتی بی‌لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد
از حسرت او مرده صد عاقل فرزانه
گفتم ز کجایی تو تسخر زد و گفت ای جان
نیمیم ز ترکستان نیمیم ز فرغانه
نیمیم ز آب و گل نیمیم ز جان و دل
نیمیم لب دریا باقی همه دُر دانه

گفتم که رفیقی کن با من که منت خویشم

گفتا که به نشناسم من خویش زیگانه

شمس الحق تبریزی از خلق چه پرهیزی

اکنون که به پا کردی صد فتنه و فتنه

در این غزل چنان که ملاحظه می شود مولانا هم چون سکانسی از یک فیلم سینمایی، با تدوینی مقتدرانه و در مدت زمانی بسیار کوتاه و محدود، مرد مستی را (که خود مولانا است) به تصویر می کشد که شهروند شهری خمّار می باشد. شهری که همه افراد آن از شدت شرب شراب شوریده و دیوانه گشته، اختیار از کف بداده اند و در هر گوشه و کنجی رخت اقامت گزیده اند. در این تصویر مولانا ابتدا از توصیف وضعیت ظاهری مرد شروع کرده، سپس با چند تاش موج قلم ناگهان از صورت ظاهری مرد و شهر به باطن و روان آنها پرداخته، با زیبایی هر چه تمام تر و نیز با رعایت تمامی اصول استیک و پرسپکتیو (از قرینه گرفته تا نسبت) به تجسم بصری آنها می پردازد، تجسمی که در مثنوی به طریق اولی به دلیل ساختمان فی نفسه نمایشی قصه ها برجسته تر است، زیرا که بار نمایشی آنها به اعتبار صحنه ای اش بیشتر است؛ مانند مثال دیالوگ شده فوق.

بدینسان، می توان گفت اگر چنین سنتی، سنت تئاتری، در جامعه ما موجود می بود یا حوادث روزگار اجازه می داد که زمینه های فراهم شده (به تعبیر عده ای) بارور شود، قطعاً مولانا در کنار عطار و فردوسی و نظامی و سعدی و دیگران، از زمره بزرگ ترین درام نویسان تاریخ تئاتر جهان تلقی می شد و درام نویسی شاعر، اندیشمند حکیم، عالم و عاشق.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت ها:

۱- مولوی و جهان بینی ها، محمدتقی جعفری، انتشارات بعثت، صفحه ۲۵.

۲- همانجا

۳- مثنوی معنوی دفتر اول صفحه ۱، رینولد نیکلسون ۱۹۲۵، انتشارات خوارزمی چاپ دوم ۱۳۵۰

منبع:

- کلیات شمس با مقدمه بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۱