Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 11, No. 2, Autumn and Winter 2021, 73-95

Representation of "body" in the play "Chub be Dast–hayeVarsail" by Gholam Hossein Saedi

SepidehAmiri*, FathollahZarekhalili**

RahmatAmini***

Abstract

The concept of "body" goes beyond a set of organs and functions that are regulated by the laws of anatomy and physiology. The body, above all, has a symbolic structure that provides a medium for the projection of cultural forms in their broadest forms. In this study, examples of this assumption will be followed in the study of plays produced in the Iranian dramatic literature of the Sixties and Seventies. An era that was accompanied by fundamental changes. In the mid-1970s, two-thirds of the country's population was young people under the age of 30. The country's education system also grew slightly to threefold. Influenced by the "post-colonial" discourse that flourished after World War II, this broad class at one point turned to the leftism; And turned to jihad in opposition to the regime of the time. The objection manifested in the literary / artistic productions - which are considered works in praise of the mass uprising -. This resistance is manifested in different levels of works; Among these, the "body" will be considered in the present study. Among the works of Art/Literary, an outstanding play by Gholam-Hossein Saedi, "Chub be Dast–hayeVarsail" will be analyzed.In order to analyze the various aspects of the "body" in this play, firstof all "gender; Appearance" is considered. In

* Master of Art studies, Dept. of Art and Architecture, University of Shiraz (Corresponding Author), Amiriisepideh@gmail.com

** Assistant Professor, Dept. of Art and Architecture, University of Shiraz, Zarekhalili@shirazu.ac.ir

*** Assistant Professor, College of Fine Arts, University of Tehran, rahmatamini@ut.ac.ir

Date received: 02/02/2021, Date of acceptance: 17/11/2021

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

the next part, "body movements", and after that, "body stillness and creating illusion and imagination of movement" and its implications will be discussed. Finally, we will consider a topic that is specific to this play. the uniqueaspectof ‘body’, which has shown itself in the "Metamorphosis of the body”. Results indicate that the process of emphasis on the certain dimensions of body, helped the writer to alienatesome characters. This process is possible by usage of the body's capabilities, for example by transforming shapeof the body towards the animal figure.

Keywords: Dramatic Literature, Gholam Hossein Saedi, “Chub be Dast–hayeVarsail”, Body.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ۷۵ - ۹۵

تأملی برنمود «بدن» در نمایش‌نامهٔ «چوب به‌دست‌های وَرَزیل» *غلامحسین ساعدی*[۱]

سپیده امیری*
فتح‌اله زارع‌خلیلی، رحمت امینی*****

چکیده

مفهوم «بدن» فراتر از مجموعه‌ای از اندام‌ها و کارکردهای تابع آناتومی و فیزیولوژی می‌باشد. بدن در مباحث علوم انسانی و هنر، بیش و پیش از هرچیز، واجد ساختار نمادین می‌گردد. ساختاری که جایگاهی برای طرح‌افکنیِ فرهنگ، در بغرنج‌ترینِ صورت‌ها فراهم می‌آورد. در این پژوهش،وجوهی از مفهوم بدن، با نظر براثری نمایشی پی گرفته می‌شود.یعنی نمایشنامه‌ی «چوب به دست‌های وَرَزیل»، نگاشته شده در دهه چهل شمسی، بقلم غلامحسین ساعدی.اثری که به وضوح تحت تأثیر گفتمان پسااستعماریِ سربرافراشته پس از جنگ‌جهانی دوم می‌باشد.مقطعی که گفتمان چپ بر فضای روشن‌فکری غالب آمد. این گفتمانشان خود را در آثار ادبی/هنری تولید شده، ثبت کرد. نشانی که در سطوح مختلف آثار نمایان می‌گردد. از این بین،سطح «بدن» مدنظر پژوهش حاضر خواهد بود. روش پژوهش، به‌جهتِ اجرا و پیشبرد، توصیفی-تحلیلی است. این امر با بهره از منابع کتابخانه‌ای ممکن گشته است. همچنین، در راستای واکاویِ وجوه گونه‌گون

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه شیراز (نویسندهٔ مسئول)، amiriisepideh@gmail.com
** استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه شیراز، zarekhalili@shirazu.ac.ir
*** استادیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، rahmatamini@ut.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۵

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

«بدن» در این نمایشنامه،دسته‌بندی‌هایی انجام پذیرفته است. ابتدا به «جنسیت؛ ظاهر؛ پوشش بدن» نظر انداخته می‌شود. در وهله بعد به «اداها و حرکات بدن»، و پس از آن نیز به «سکون بدن و ایجاد توهم و تصور حرکت» و دلالت‌های آن پرداخته خواهد شد. درنهایت بر مبحثی تأمل خواهیم داشت که مختص به این اثر است. یعنی بهره‌گیریِ متفاوتِ ساعدی از قابلیت بدن، که در «دگردیسیِ بدن» شکل یافته است. نتایج حاصله در تحلیل، حکایت از آن دارد که ساعدی با بهره از قابلیت‌های بدن، هویت‌سازی (و یا حتی بی‌هویت ساختن) را به انجام رسانده. برای مثال با تحول فرم بدنِ *شکارچی‌ها*، به سمت‌وسوی بدنی حیوانی، آن‌ها به عنوان «دیگران-غیر خودی‌ها» طرد می‌نماید. به عبارتی، تأکید بر خودی‌ها- یعنی *ورزیل‌ی‌ها*-، که به غیریت‌سازی تازه‌واردها-*موسیو* و *شکارچی‌ها*- ختم می‌شود، از طریق مفهوم بدن است که صورت می‌پذیرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات نمایشی، غلامحسین ساعدی، چوب به‌دست‌های ورزیل، بدن.

۱. مقدمه

در اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰، نیمی از جمعیت کشور زیر ۱۶ سال، و دو سوم جمعیت آن زیر ۳۰ سال ارزیابی شد. از سال ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۶ نیز نظام آموزشی کشور به لحاظ کمی سه برابر رشد یافت (آبراهامیان، ۱۳۹۴: ۵۳۰). جوانانی که در نتیجه‌ی این روند توسعه، در وضعیت آموزشی نسبتاً مطلوبی قرار گرفته بودند،طبقه‌ی متوسطی گسترده و نسبتاً مرفه -شامل جوانانِدارای تحصیلات عالیه- را شکل دادند.بخش عمده‌ای از این گروه، تحت تأثیر فضای سربرافراشته پس از جنگ‌جهانی دوم، در مقطعی به گفتمان چپ مارکسیست-لنینیستی متمایل شدند.این طبقه‌ی شهرنشین با بهره از این گفتمان، و با اعتقاد به این گزاره که «زیر بال حکومت رفتن، شرط اولش بال خویش را بستن است[۲]» (آل احمد، ۱۳۵۷: ۱۴۷ - ۱۴۸)، سعی در شکل‌دهی به نوعی از ستیز را داشت.ستیزی بر علیه حاکمیت وقت،که در تناسب با روحیه‌ی سازش‌گریزِ این اشخاص بود. عدم تساهلی که خود در آثار ادبی و هنری تولید شده[۳]-که آثاری دوران‌سازو در مدح و «روشنگریِ» توده‌ها به شمار می‌آید- نشان می‌دهد.

به‌طور خاص در تئاتر، این عدم سازش ظاهراً با نفی تام و تمامِ نهادهای حکومتی، و هنر مورد تأیید آن همراه بود. اما در عمل اغلب بر تئاتر مدنظرِ «سازمان رادیو تلویزیون ملی» تاکید می‌شد.نهادی که نماینده‌ی برجسته‌یفرمالیسم در تئاتر، به‌وسیله حمایت

از «کارگاه نمایش» و «جشن هنر شیراز» به شمار می‌آمد. مخالفان، چنین آثاری را در پی زدودن هرگونه خطر سیاسی و اجتماعی از هنر می‌دانستند.بنابراین، در نشریات اواخر دهه چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه، جدالسازمان‌یافته‌ی این جریاناتدر نفی فرمالیسم در تئاتر به‌وفور دیده می‌شود[۴](شهبازی و کیان‌افراز، ۱۳۸۷: ۱۹۷–۱۹۸). نمایشنامه‌ی «چوب به‌دست‌های وَرَزیل» از آثار شاخص تولیدشده توسط این گروه پرنفوذ می‌باشد، که حول زندگیِ مردمی فرودست شکل پذیرفته است.

وَرَزیل، دهی خیالی است که تعاملات، حوادث و افعال شخصیت‌های نمایشنامه را در خود شکل داده است. این خیالی بودن نه تنها به معنای کندن از مناسبات حاکم بر ایران در دوران به نگارش درآمدن آن (۱۳۴۴) و ترسیم یک «ناکجاآباد» نیست، بلکه –به باور هم‌قطاران ساعدی–، یک «هرکجاآباد[۵]» است.بدین معنا که، برپایه‌ی تمرکززدایی از زمان و جغرافیایی خاص، در جهت عمومیت دادن آن به سطح ملی و حتی فراملی–و نه یک روستای مشخص– صورت پذیرفته است. نمونه‌ای است از «بر سکوی پرش مسائل محلی به دنیاجستن»؛ که «با نقطه نظری جهانی مساله‌ای تاریخی را مطرح می‌کند» (همان: ۵۶۲–۵۶۳).

وجهی از نمایشنامه که در این پژوهش بر آن تأکید می‌ورزیم نه بُعد کلان و جهان‌شمول آن، بلکه پیوند منطقی عناصر با اتفاقات محلی دوران نگارش آن می‌باشد.در زمان به‌صحنه‌رفتن این اثر در سال ۱۳۴۴[۶] قال و مقالِ بسیاری به پا شد.جلال آل احمد (۱۳۰۲–۱۳۴۸)آن را به دلیل آنچه او «ملموس کردنِ عظمت فقر و جهالت دهات» می‌داند، ستایش کرد. او این مدح با ادای این جمله که «من اگر خرقه بخشیدن در عالم قلم رسم بود، و اگر لیاقت و حق چنین بخششی را می‌یافتم، خرقه‌ام را به دوش دکتر *غلامحسین ساعدی* می‌افکندم» (شهبازی و کیان‌افراز،۱۳۸۷: ۵۶۲–۵۶۳) به اوج رساند. اما دیگرانی از جمله غفار حسینی(۱۳۱۳–۱۳۷۵) معتقد بودند که *ساعدی*«... دردی کهنه و آشنا را با زبانی ساده و با سمبول‌هایی سطحی بیان کرده...» (همان:۱۷۹).هدف از این پژوهش اما، نه ارزش‌گذاری بر آن، که تحلیل شکل‌دهی منحصربه‌فرد این اثر به «بدن» است. این پژوهش به دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش‌ها خواهد بود که «ترسیم بدن در نمایشنامه‌ی چوب به‌دست‌های ورزیل از چه مختصات و ویژگی‌هایی برخوردار می‌باشند؟» و اینکه «چه ارتباط متقابلی مابین سطوحِ بدن در این نمایش‌نامه و

گفتمان روشنفکریِ چپ، در دهه‌های چهل و پنجاه برقرار می‌باشد؟» چراکه پس از بررسی اولیه، مابین این گفتمان و این سطح از نمایشنامه وجوه مشترکی دیده شد، که ضرورت انجام پژوهش را شکل داد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های گذشته کتب ارزشمندی، چه در باب بدن در ادبیات، و چه با تمرکز بر شخص غلامحسین ساعدی و مرور آثار او به نشر رسیده است. از آن جمله،کتاب تاریخ بدن در ادبیات، نوشته‌ی سید مهدی زرقانی و همکاران(۱۳۹۸، نشر سخن) است.این کتاببه تفحص در شکل‌گیری بدن‌ها در تاریخ ادبیات فارسی پرداخته،ونگرش‌ها درباب بدن را در آثار ادبا بررسی می‌کند.البته ازآنجا که تمرکز اثر بر ادبیات متقدم است، قاعدتاً به ادبیات دراماتیک اشاره‌ای نشده است. کتبی نیز نگاشته شده که عملکردی شناختی درباره‌ی غلامحسین ساعدی ایفا می‌کنند. همچون شناختنامه‌ی ساعدی(۱۳۹۶) بقلم کوروش اسدی که مروری کوتاه است بر فهرست آثار داستانی و نمایشی او.از این قبیل می‌توانبه کتاب همسایه‌ی ساعدی، نوشته‌ی قهرمان شیری (۱۳۹۴) اشاره کرد. اثری که شامل شرح حال و داستان‌های ساعدی می‌باشد.

ترجمه‌هایی نیز صورت پذیرفته است، که به دو نمونه‌ی آن اشاره می‌کنیم.در کتاب جامعه‌شناسی بدن اثر داوید لو بروتون(۱۳۹۲) با ترجمه‌ی ناصر فکوهی،بدنمندی به مثابه پدیده‌ای اجتماعی- نمادین بررسی شده است. این اثر یادآور می‌شود که کنش‌های سازنده‌یحیات روزانه، از ساده‌ترین اشکال تا پیچیده‌ترینشان، نیازمند دخالت و عامل بدنی می‌باشند. کتاب دیگری نیز با عنوان فلسفه جسمانی نوشته‌ی مشترک لیکاف و جانسون (۱۳۹۴)، با ترجمه‌ی جهانشاه میرزا بیگیبه نشر رسیده است. از مدعاهای کتاب آن است که ذهن اساساً جسمانی است؛ و با تکیه بر دستاوردهای علوم شناختی می‌کوشد تا واقعیت نقش جسم در شناخت انسان را برای مخاطبآشکار سازد.

مابین مقالات و پایان‌نامه‌ها نیز، قریب‌ترین پژوهش صورت گرفته به تحقیق حاضر، پایان‌نامه‌ای است با عنوان «مسخ شخصیت در داستان مدرن: بازخوانی "کرگدن" اثر اوژن یونسکو و داستان‌های "گاو" و "موسرخه" نوشته‌ی غلامحسین ساعدی» به قلم افسانه فرقدانی (۱۳۸۹).در این کوشش، مسخ بدنِ شخصیت، در حکم جلوه‌ی بیگانگی در

مصادیقی از داستان‌های مدرن بررسی شده است.در این مسیر، به روش تطبیقی، دو داستان از مجموعه‌ی «عزاداران بیل»، را با «کرگدن» یونسکو مورد بازخوانی قرار داده است.اشاره‌ای نیز به مقاله‌ای با عنوان «آغاز کهتری: "ادبیات شکست" در نمایشنامه‌های چوب به‌دست‌های ورزیل و چهار صندوق» بقلم ایثار ابومحبوب (نشریه‌یآیین، ۱۳۸۹-۱۳۹۰) لازم است. چراکه وقایع اجتماع را نیز در تحلیل خود لحاظ داشته است.منظور از «ادبیات شکست»، نوعی از ادبیات است که درگیری نویسنده با شکست‌های اجتماعی را بازنمایی می‌کند. به فرض این پژوهش، در نتیجه‌یوقایع۲۸ مرداد، آثار روشن‌فکران ایرانی، طبقات اجتماع را در مظن مؤاخذه قرار دادند.از این منظراست که چهار صندوق بهرام بیضایی و چوب به‌دست‌های ورزیل غلامحسین ساعدی را از زیرمجموعه‌های پیکره‌ی این ادبیات به حساب می‌آورد.

همانطور که مرور شد، در این پژوهش‌ها، وجوه شکل‌گیری بدن در نمایشنامه‌ی «چوب به‌دست‌های ورزیل» مدنظر واقع نشده است؛ و ضرورت انجام پژوهشی با این محوریت موجه می‌نماید.

۳. روش و مفاهیم نظری پژوهش

پژوهش حاضر، در راستای افزودن به دانش نظریِ موجود در زمینه‌ی ادبیات نمایشی معاصر ایران شکل گرفته، و کاربرد آنیِ آن مورد توجه نمی‌باشد، ازاین‌رو، به لحاظ هدف «نظری» محسوب می‌شود. همچنین، به‌جهت روش اجرا و پیشبرد،توصیفی-تحلیلی است. پیش از ورود به مبحث تجزیه و تحلیل لازم است تا در سطور آتی به سطح انتخاب شده- بدن- ایضاح داده شود.

چالش‌ها و فرازوفرودهای جامعه ایران معاصر، به نحوی قابل تأمل خود را در پیوند مابین ایدئولوژی، فرهنگ و بدن به منصه‌ظهور گذاشته است[۷]. فرهنگ به معنای کهن آن از ریشه فرهنجیدن، به معنای آموختن و آموزش دادن، مدنظر است. بنابراین

> مقصودمان آن بخش از کنش های بدنی است که آموختنی است و از فرهنگی به فرهنگ دیگر تفاوت دارد. آنچه را که ما رفتارهای طبیعی بدن فرض می‌شود، در واقع از طریق آموزش به ما منتقل شده و بار فرهنگی دارد. بدن‌های ما از جهت طبقه،

جنسیت و قومیت به طور اجتماعی و فرهنگی بر ساخته می‌شوند (زرقانی و همکاران، ۳۲).

در بُعد ایدئولوژیک نیز «هرگونه سیاستی خود را با خشونت، الزام و محدود کردن بدن به اجرا در می‌آورد؛ از این‌رو، هرگونه نظم و قدرت سیاسی با نظم بدنی همراه است، چراکه موقعیت انسانی اساساً موقعیتیبدنی است» (بروتون، ۱۳۹۲، به نقل از ماری بروم).

بدین ترتیب، مفهوم «بدن» در این پژوهش فراتر از مجموعه‌ای از اندام‌ها و کارکردها است، که بنابر قوانین آناتومی و فیزیولوژی تنظیم و هدایت می‌شوند. توجه ما بیش از هرچیز، به ساختار نمادینی است که پهنه‌ای برای فرافکنی اشکال فرهنگی در گسترده‌ترین صورت‌هایش، فراهم می‌آورد. مسئله‌ی کلیدی و محوریِ بحث ما حول این گزاره شاکله می‌یابد که «موقعیت انسان، موقعیتی بدنی است». بدان معنا که

> گشایش ما نسبت به جهان از خلال پوست می‌گذرد. نامی که ما بر خود داریم، شناخته‌شدنمان، تعلق ما به یک گروه اجتماعی همه از خلال بدن تحقق یافته و انجام می‌گیرد. بدن ماده‌ایست پایان نایافتنی برای عملکردهای اجتماعی، بازنمایی‌ها و خیال (بوروتون،۱۳۹۲).

بدنی که همواره امری بدیهی (و دست‌یاب) در نظر گرفته می‌شود، اما در واقع هیچ‌چیز به اندازه‌ی آن غیرقابل دسترس نیست. چراکه فراورده‌ای ساخته و پرداخته اجتماع است. لذا «... داده‌ای ساده و بدون شبهه نیست، بلکه در واقع حاصل یک تبیین اجتماعی و فرهنگی به‌شمار می‌رود» (همان).

بنابراین، بدن یک طبیعت غیرقابل انکار که در همه جماعت‌های انسانی به صورت یک‌سانی عینیت یابد نیست؛ بدن عینیتی نمی‌باشد که بلافاصله خود را به مشاهده‌گر بنمایاند، بلکه در «... نتیجه‌ی ارزش‌گذاری و هویت‌بخشی به بدن براساس نظام ارزشی و فکری-فرهنگی یک قوم است. از آنجا که نظام های مذکور در فرهنگ های مختلف با یک‌دیگر تفاوت دارند، بدنِ فرهنگی-اجتماعی عامل هویت بخش و تمایزبخش میان اقوام است...» (زرقانی و همکاران،۳۲).از این‌رو، واقعیتی متغیر از یک جامعه به جامعه‌ای دیگر است؛ و به شکل شگفت‌آوری متنوع و حتی متناقض می‌نماید. در نتیجه‌ی این خصلت است که بدیهی بودن اولیه این مفهوم از بین رفته و مسائل متنوعی را مطرح می‌سازد[۸].

در پژوهش حاضر نیز، عنصر بدن در مرکزیتِ تحلیل نمایشنامه واقع گردیده است. در این راستا،اغلب به دستورصحنه‌های فرعی که به توصیف شخصیت‌ها اختصاص یافته، اتکا می‌شود.گرچه در مواردی دیالوگ‌ها نیز مدنظر خواهند بود. پس از بررسیِ اولیه‌ی اثر، تعدادی مؤلفه در جهت تحلیل گزینش شده و تلاش براین است تا از این خلال به شناسایی نمایش بدن نزدیک شویم: نخست به جنسیت پرسوناژها و دلالت‌های حمل شده بر آن در روند نمایشنامه نیز اشاره خواهد شد. در این اثنا، نگاهی نیز به مشخصات ظاهری از جمله پوشش بدن پرداخته می‌شود. سپس به اداها و حرکات بدنیِ[۹] پرسوناژها نظر انداخته می‌شود؛ که از طریق تحلیل کنش‌ها و فعالیت‌های پرسوناژهای مختلف حاضر بر صحنه ممکن می‌شود.در پژوهش حاضر رفتارهای بدنی دال بر وجود چیزی غیر از خود تصور می‌شود، اما نه عواطف و تأثراتِ درونی. ما به دنبال دلالت‌هایی فراتر از آن، در سطح جامعه خواهیم بود. در واقع رفتار محسوس شخصیت‌ها که در قالب حرکت خود را عرضه می‌دارد به نوبه خود، به انتقال و القای گفتمان‌هایی در جامعه که بالنفسه محسوس نیست، دست می‌یازد. پس از تحلیل تحرکات بدن در آثارِ منتخب، به دسته‌ای تحت عنوان سکون بدن و ایجاد توهم و تصور عمل و حرکت پرداخته خواهد شد[۱۰]. در مسیر کندوکاو نمایشنامه دسته‌ای نیز لحاظ شده، که در آن به مسائلی حول محور بدن تمرکز می‌گردد که مختص این اثر مشخص بوده است.

۴. بدن در نمایش‌نامهٔ «چوب به‌دست‌های وَرَزیل»

حال زمان آن است نا افعال و تعاملات بازنمایی‌شده در نمایش‌نامه «چوب به‌دست‌های وَرَزیل»، در بوته‌ی تحلیل قرار گیرد. همانطور که اشاره شد، در راستای واکاویِ وجوه گونه‌گونِ «بدن» در این نمایشنامه، ابتدا به «جنسیت؛ ظاهر؛ پوشش و متعلقات بدن» نظر انداخته می‌شود. در وهله بعد به «اداها و حرکات بدن»، و پس از آن نیز در پاره‌ای از بحث به «سکون بدن و ایجاد توهم و تصور حرکت» و دلالت‌های آن پرداخته خواهد شد. درنهایت بر مبحثی تأمل خواهیم داشت که شامل بهره‌گیریِ متفاوتِ ساعدی از این سطح، یعنی «دگردیسیِ بدن» می‌باشد.

۱.۴ جنسیت؛ ظواهر؛ پوشش بدن

نویسنده در بخش معارفه‌ی شخصیت‌ها –که در ابتدای اثر نقش تعیین‌کننده‌ای در ایجاد بینشی از پرسوناژها ایفا می‌کند–، مخاطب را صرفاً با نام‌ها مواجه داشته و از تدقیق خصوصیات ظاهری پرهیز کرده است. با این‌وجود، در همین آشنایی موجز، نکته‌ی واجد اهمیت تعداد به نسبت زیاد اشخاص –۱۴نفر– و جنسیت آن‌ها است، که همگی مذکر می‌باشند. در طول اثر نیز به ندرت به خصایص ظاهری ایشان اشاره می‌شود. از معدود دفعاتی که با چنین اشاراتی مواجه می‌شویم، سخنانی است در وصف شخصیت *کدخدا*: «پیریه و هزار درد بی درمون»(ساعدی،۱۳۵۰: ۱۸)؛ یا دیالوگی دیگر به نقل از شخصیت *اسدالله* خطاب به او: «بهتره اینجا بمونی، جوونا هستن»(همان: ۲۵)؛ که خبر از سن و سال تقریبیِ اشخاص می‌دهد. یا در نقطه‌ای دیگر از اثر، شاهد آن هستیم که شخصیت *موسیو* در توصیف *مشدغلام* از صفت «دراز» استفاده می‌کند(همان: ۷۴)؛ و درنتیجه شِمایی بسیار عام و کلی از *وَرَزیلی‌ها* در ذهن شاکله می‌بندد.

علاوه بر این، حالات چهره‌ها نیز به ندرت تشریح می‌گردد. انگشت روی لب گذاشتن به نشانه سکوت (همان: ۳۳ و ۳۵)، جدی بودن قیافه (همان: ۳۲) و یا بی‌صدا خندیدن (همان: ۵۸ و ۱۱۱)؛ و یا اوصاف حالت جمعیِ چهره‌ی اشخاص همچون: «[*اسدالله*] دست‌پاچه به مردم نگاه می‌کند. همه سرها را پائین می‌اندازند»(همان: ۵۶)؛ و «[*اسدالله*] به تک‌تک آدم‌ها نگاه می‌کند و هروقت متوجه یکی می‌شود، طرف سرش را می‌اندازد پائین» (همان: ۳۳)؛ معدودی از این قبیل توصیفات‌اند که اغلب کارکرد دراماتیکِ لحظه‌ای داشته و دلالت‌پذیر نمی‌باشند. این عدم تمایل به توصیف ظواهر و حالاتِ آن در ارتباط با *وَرَزیلی‌ها* را هم‌زمان می‌توان به اتکای نویسنده به شکل‌گیریِ تیپولوژی مردم روستایی در ذهن مخاطب، و یا **سلب فردیت از اشخاص** و **ادغام آن‌ها در یک جمع واحد** تعبیر کرد؛ چراکه پیشاپیش مسیر مستحیل کردن اشخاص در جمع، با انتخاب تعداد زیادی پرسوناژ هموار شده است.

با درنگی بر گفتمان‌های متنفذ بر دهه‌های چهل و پنجاه، به فراگیریِ امر گروهی در رگ و پیِ جامعه بر می‌خوریم. از نقش حمایتی حاکمیت در ایجاد تشکلاتِ گروهی در فرهنگ و هنر گرفته، تا روشنفکرانی که متأثر از سوسیالیسم، در سودای جامعه‌ای بی‌طبقه به‌سر می‌بردند. جامعه‌ایکه درآن تنها منفعتی که بایستیپی گرفت، «منفعت عمومی» است؛

منفعتی که به شیوه‌ای اشتراکی محققمی‌گردد. نوعی از سوسیالیسم که معتقداست مصلحت عمومی فقط باید از سوی گروه‌های متعدد خودسازمان‌یافته تحقق یابد.این مکتب هوادار قدرت و اقتدار توزیعی گروه‌های غیرمتمرکز و سازمان‌های تولیدکنندگان در راستای تحقق مصالح و منافع عمومی جامعه است و ترجیح می‌دهد، مصلحت عمومی جامعه را با تکیه بر انجمن‌های کارگری متعدد پیش برد. در نهایت نیز، در جوارِ عامه مردم و در اوخر دهه پنجاه کارکرد تجمعات گروهی را به اوج خود رساندند.

مشخصاً در «چوب به دست‌های ورزیل» تعداد به نسبت زیاد اشخاص -نُه *وَرَزیلی* و پنج غیر *وَرَزیلی*- است که چه در بخش معرفه و چه در طول اثر به ندرت به خصایص ظاهری ایشان اشاره می‌شود. در نهایت تأکید بر پرسوناژها-حتی در کوتاه‌مدت- ازبین می‌رود. در تشریح این عدم تأکید بر اشخاص، در اثر به نتایج قابل توجهی نائل خواهیم آمد. مهمترین آن مواجه شدن با جماعت *وَرَزیلی*‌ها به عنوان کلیتی واحد است که اشخاص به طور فردی به ندرت در آن مورد تأکید و تمایز قرار می‌گیرند. این‌ها همه از خلال آمد و شدِ فراوان میان پرسوناژهای متعدد است که امکان ظهور یافته و قهرمان‌پروری و سوژه‌محوری را به حاشیه می‌راند.با نظر بر بستر وسیع‌تری بر عصرِ نگارش نمایشنامه دوچندان می‌گردد؛ دورانی که با ختم شدن به انقلاب اسلامی، امرِ گروهی را به اوج خود می‌رساند.

در رابطه با ظواهر شخصیت‌های تازه وارد یعنی *موسیو* و *شکارچی‌ها* -بالعکسِ *وَرَزیلی‌ها*-، نویسنده هرچند به‌ایجاز و کلی، تشریحاتی را ارائه می‌دهد: «... مسیو، پیرمرد عینکی، از کوچه راست عقبی پیدا می‌شود و پشت سرش دو شکارچی با هیکل‌های بزرگ و تراشیده که هرکدام تفنگی بدست وخورجینی بدوش دارند وارد می‌شوند» (همان: ۶۰). چنین اوصافی در ارتباط با شکارچی سوم و چهارم نیز عیناً تکرار می‌گردد (همان: ۱۱۱). اوصاف موجزی که حول خصایص متمایزکننده آن‌ها از *وَرَزیلی‌ها* شکل پذیرفته است. علاوه بر نقش این اوصاف در ایجاد تمایز مابین این دسته و جمیع *وَرَزیلی‌ها*، با نظر بر عالم برون‌متنی، *موسیو* تداعی‌گر تیپولوژیِ اشخاص بیگانه -اغلب غربی- می‌گردد. اما در ارتباط با حالات چهره و بدن *شکارچی‌ها* موضوع از غموض بیشتری برخوردار است. *شکارچی‌ها* که از همان بدو ورود با تمایزی که «داشتن بدن قدرتمند» برای آن‌ها تعریف شده، به عنوان هم‌دستانِ *موسیو* شناسانده می‌شوند؛ رفته‌رفته با تمایزاتی بنیادین‌تر بر چهره و بدن خود

ظاهر می‌شوند. به دلیل اهمیت این واقعه، بـه طـور مجـزا در بخـش پایـانی بـدان پرداختـه خواهد شد؛ اما پیش از آن به شرح حرکات بدنیِ سایر پرسوناژها مبادرت می‌شود.

۲.۴ اداها و حرکات بدن

«**اداها و حرکات بدن**» اشخاص از نظر جهت و سمت‌وسـوی عینـیِ حرکـات، از مبـدأهای متفاوتی آغاز شده و به سمت میدانچه روستا، انجام می‌پذیرد. حرکت‌هایی از راسـتِ جلـو و راستِ عقب؛ از چپِ جلو و چپِ عقبِ صحنه به سمت مرکز:

> *مشدی غلام* از کوچه دست راست جلو صحنه پیدا می‌شود و می‌آید توی میدانچه جلو سایه‌بان، دورو برش را نگاه می‌کند و می‌رود روی سکو. دست‌ها رادور دهان مـی‌گیـرد [و اهالی را صدا می‌زند] ... *کدخدا* از کوچه راست عقبی وارد مـی‌شـود... و مـی‌نشـیند پای یکی از ستون‌های سایه‌بان مسجد ... *اسدالله* از کوچه چپ وارد می‌شود... *عبدالله* و *مشدستار* از کوچه راست جلو، *مشدجعفر* و *مشدعلی* از کوچه راست عقـب، *نعمـت* از کوچه چپ عقب وارد می‌شوند... همه جلوی سایبان می‌نشینند(همان: ۱۰-۱۶).

این توصیف از جهاتِ ورود و حرکـتِ اشـخاص در طـول اثـر بارهـا انجـام مـی‌گـردد (نگاه شود به همان: ۲۴) حرکاتی که در نقطـه مشـترکی -میدانچـه- بـه سـرانجام مـی‌رسـد. درنتیجه این عمل نه تنها چشم و فکر در صحنه چرخانده می‌شود-جنبه فنی-، بلکـه تصـور مرکزیت داشتن این نقطه در روستا نیـز شـکل مـی‌پـذیرد-جنبـه دراماتیـک-. ایـن مرکـز - میدانچه- نیز خود مشتمل بر نقاط گوناگونی اسـت، کـه بـه مقصـدِ جزئـی‌تـرِ اشـخاص در مراحل مختلف اثر تمایز می‌بخشد. مرکزیت ابتداییِ حرکات، «مسجد» است.

همانطور که در صحنه اول، نشستن اشخاص در سایه‌بان مسجد، تأکیـد بـر مقصـد ایـن حرکات را نمایان می‌سازد(همان: ۱۴-۱۶)؛ در صحنه دوم نیز تحرکاتی مشهود و چشـم‌گیـر، حول این مکان انجام می‌پذیرد: «*مشدغلام* بلند می‌شود، فانوسش را برمی‌دارد، بـه طـرف در مسجد می‌رود، در را باز می‌کند و وارد می‌شـود(همان: ۲۵)؛ همچنـین اشـارت بـر درآوردن کفش پیش از ورود بـه مسـجد (همـان: ۲۶)، همزمـان بـا قـرار دادن آن بـه عنـوان مقصـد تحرکات، نشانی از منزه‌بودگیِ این مقصد برای اشخاص نمایشنامه بر خود دارد. امـا پـس از چندی محوریت تحرک اشخاص در میدانچه تغییر می‌کند. دامنه حرکات اشخاص رفته‌رفتـه به سمت «خانه‌های اربابی» تغییر جهت می‌یابد:

در و پنجره ساختمان دست چپ باز است و سروصدا از داخل ساختمان شنیده می‌شود ... *اسدالله* با بسته رختخواب بزرگی که بدوش گرفته، از کوچه دست راست وارد می‌شود ... [*اسدالله*] به طرف پله‌های عمارت می‌رود... *عبدالله* با یک بسته رخت‌خواب وارد می‌شود (همان: ۵۷).

از این مرحله به کرّات به «خانه‌های اربابی» به عنوان مقصد حرکات اشاره می‌شود (نگاه شود به همان: ۶۱ و ۶۴). *شکارچی‌ها* حال بر جایگاه اربابان سابق تکیه زده‌اند؛ اربابانی که به نظر می‌رسد مدت‌هاست از ده رفته‌اند و خانه‌هایی بر فراز پلکان از خود برجای گذاشته‌اند. خانه‌هایی که در هم‌جواریِ خرابه‌ای واقع شده که روستاییانی که زمین‌هایشان را از دست داده‌اند بدان پناه می‌برند، و این نشان از ناموزونی حاکم بر مناسبات دارد. خانه اربابان خالی است و این طعنه تندی است که مخاطب را از جهان نمایشی به جهان واقعیت پرتاب می‌کند. اربابانی که می‌توان متصور شد که اصلاحات ارضی دست‌شان را از زمین‌ها کوتاه کرده و حال جانشینان تازه‌ای بر مصدر آنان تکیه زده‌اند: *شکارچی‌ها* غیر از لحظات ورود، در مابقی لحظات حضور، *شکارچی‌ها* اغلب از پنجره این خانه‌های اربابی است که در معرض دیدار و شنیدار قرار می‌گیرند.

خانه‌های اربابی بر فراز پله‌ها و در دو سمت چپ و راست قرار گرفته‌اند. درنوردیدن پله‌ها و بالا رفتن از آن، حالاتی ورای جنبه‌های فنی را دارا می‌باشد. حرکاتی که بر مافوق و اولی بودن اشخاص ساکن، صحه می‌گذارد. این تغییر جهت و مسیر حرکت با تغییر حالات این حرکات نیز همراه است.

مردها خسته و عرق‌ریزان، به ترتیب *اسدالله*، *کدخدا*، *مشدغلام*، *مشدستار*، *مشدعلی*، *مشدعبدالله* و دیگر مردم آبادی، درحالی‌که بعضی‌ها پاچه شلوار را بالازده‌اند و هر کدام دوسطل آب به دست دارند، از کوچه دست راست عقبی وارد می‌شوند، *مسیورا* که می‌بینند سرجا خشک می‌شوند. سطل‌ها را زمین می‌گذارند و می‌روندیک طرف جمع می‌شوند. محرم سطل‌ها را به *مسیو* نشان می‌دهد، هردو می‌خندند. صدای خروپف یکدفعه قطع می‌شود. همه به ساختمان نگاه می‌کنند(همان: ۷۵).

نمونه‌های مشابه این قبیل حرکات به وفور به چشم می‌خورد (نگاه شود به همان: ۱۱۵). نکته‌ی قابل توجه، جمعی بودن این حرکات است. جمعی بودن در اکثر حالات حمل شده بر حرکات به چشم می‌آید– برای مثال حرکات بدنی در واکنش به خطرات (همان: ۲۸ و

۸۹)- گرچه چنان‌که اشاره شد، شخصیت محرم همواره انفکاک خود را از این تحرکات حفظ می‌دارد؛ اما او نیز پایان، به این جمع پیوسته، و ازاین‌رو استثنایی برجای نمی‌ماند. در این لحظات پایانی، مجدداً شاهد گردشِ حرکات و بازگشت مقصدِ به سوی «مسجد» می‌باشیم. در این اوصاف فرجامین، بر تغییر جهت *وَرَزیلی‌ها* به مسجد، همزمان با جمعی بودن این تحرکات، تأکید داشته می‌شود:

> ... *ورزیلی‌ها* فشرده کنار هم ایستاده‌اند... بهم نزدیک‌تر می‌شوند، مبهوت و باهم، گاه به راست و گاه به چپ نگاه می‌کنند... ناگهانی و هماهنگ عقبعقب می‌روند، و چنان به‌هم می‌چسبند که گوئی تصمیم دارند همدیگر را از رگبار تیرها نجات دهند و همه هم‌چون تن واحدی به در مسجد حمله می‌کنند... همهمه‌ای درمی‌گیرد که رفته‌رفته بلندشده، به ناله و نعره بلندی تبدیل می‌شود. ناله‌ای که تنها موقع نزدیک شدن حلقه طناب دار، از حلقوم یک محکوم بیرون می‌آید (همان: ۱۱۶-۱۱۷).

بنابرین حرکت به سوی مسجد است که به عنوان مقصد نهایی خودنمایی می‌کند. مدعای این پژوهش مبنی بر تأکید نمایشنامه بر «جمع» و نه «فرد» نیز در توصیفات این سطور است که وضوح می‌یابد. استفاده از استعاره «تن واحد» نقطه اوجی است برای تشریح لحظاتی از اثر که تمامیِ حرکات، توسط این گروه به شکلی همزمان و یکسان انجام می‌پذیرد. حرکاتی که از ابتدا به چشم می‌خورد، و در انتها با یکی شدن بدن‌ها به اوج خود می‌رسد.

۳.۴ سکون و بی‌حرکتی؛ ایجاد تصور حرکت

علاوه بر مواردی که بدن با تحرک و جنبش نمایان می‌گردد، گهگاه از طریق «**سکون و بی‌حرکتی**» است که لحظات کلیدیِ اثر امکان می‌پذیرد. گرچه چنین شیوه‌ای در این اثر نمود چندانی نیافته است؛ اما نزدیک‌ترین حالت تمایل به سکون در حرکات شخصیت *نعمت* است که به چشم می‌خورد. او دومین پرسوناژی است که زمین‌هایش را ازدست می‌دهد. در نتیجه این حادثه، رفته‌رفته حرکات بدنیِ او تغییر کرده و میل به بی‌حرکتی و سکون در او پدیدار می‌شود: «*اسدالله* و جماعت بلند می‌شوند. فقط *نعمت* سرجای خود به زانو نشسته است...*کدخدا* و *اسدالله* متوجه *نعمت* می‌شوند. بطرفش می‌آیند و زیر بازویش رامی‌گیرند» (همان: ۳۷). این بی‌تحرکتی -که خود را عمل «نشستن»

تکرار می‌کند- بارها از او سر می‌زند، که نشان از تغییر در حالات بدن او دارد: «نعمت برمی‌گردد. می‌ایستد...مردها را نگاه می‌کند... چوب‌ها را می‌اندازد زمین و می‌رود جلو سایه‌بان می‌نشیند... همه، در حالی که نعمت را تماشا می‌کنند از کوچه راست جلو صحنه خارج می‌شوند» (همان: ۴۳).

در جوار بی‌حرکتی و سکون، در لحظاتی از اثر با«**ایجاد تصور عمل و حرکت**» است که درام محقق می‌گردد. مشخصاً در ارتباط با *شکارچی‌ها* است که شاهد استفاده از این شیوه می‌باشیم. حضور بدن این شکارچی‌ها در معدود دفعاتی رؤیت‌پذیر می‌شود. درعوض تصور این حضور از طریق علائم شنیداری است که بر فضا سایه می‌افکند-برای مثال خروپف آن‌ها در ابتدای توضیحات صحنه‌های هشت(همان:۶۱)، نُه(همان:۷۰)، ده(همان:۸۳)، سیزده (همان:۹۸)، چهارده (همان:۱۰۳)، پانزده (همان: ۱۱۰) مورد اشاره قرار می‌گیرد؛ که پرتکرارترین عامل شنیداری در طول نمایشنامه است. اصوات دیگری نظیر نعره و همهمه -در آغاز صحنه دوازده (همان: ۹۳) و اواخر صحنه هفتم (همان:۶۸)- نیز وظیفه ایجاد تصور این حضور را بر عهده دارد.ازاین‌رو ما بیش از حضور فیزیکی آن‌ها، با ایجاد تصور عمل و حرکت از طریق علائم شنیداری و همچنین دیالوگ-که در بخش تحلیل زبان بدان پرداخته شد- مواجه می‌شویم. رفتار بدنیِ شکارچیان از نقاط مهم نمایشنامه به شمار رفته و قابلیت استخراجِ دلالت‌های بنیادینی را در جهت تحلیل دارا است؛ بدین دلیل نیازمند توجه بیشتری در سطور آتی می‌باشد.

۴.۴ دگردیسیِ بدن

حال به بهره‌گیریِ منحصربه‌فرد این نمایشنامه از قابلیت‌های بدنی، که خود را در «**دگردیسیِ بدن**» نمایان می‌سازد، پرداخته خواهد شد. این مشخصه در رفتار بدنیِ *محرم* و *شکارچی‌ها*، -هرچند با تفاوت‌هایی- نمود می‌یابد. پیش از لحظات پایانیِ اثر که *محرم* را در جمع *وَرَزیلی‌ها* ادغام می‌نماید-آنجاکه که *محرم* پیشاپیش مردم، چوب به دست با آستین خونین به وسط میدان می‌آید (همان:۹۱-۹۲)- او از معدود پرسوناژهایی است که مسیری متفاوت از سایرین پیش گرفته، و از این‌رو از فردیت برخوردار است. او زمین‌هایش را از کف داده است. زمین‌هایی که در *وَرَزیل* چنان با هویتِ روستاییان گره‌خورده که صدمه به آن به معنای فروپاشیِ تام و تمام زندگی افراد قلمداد می‌شود.

زمین‌هایی که در اینجا به وجهی فراتر از راه گذران و معاش تبدیل می‌شوند و دست به هویت‌بخشیِ شخصیت‌ها نیز می‌زند. همانطور که در جایگاهی که شخصیت *محرم* در آن ترسیم شده است، این نقش به وضوح دیده می‌شود: «دو طرف مسجد آبادی به دو کوچه می‌رسد. دیوار کوچه دستِ راست، آباد است و دیوار روبروئی کوچه چپ ریخته و پشت آن **خرابه** بزرگیست» (همان:۹).*محرم* از ابتدای اثر، در این خرابه است که به مخاطب شناسانده می‌شود. سرک کشیدن‌های او از «خرابه» به «میدانچه»، به کرّات انجام می‌پذیرد (نگاه شود به همان: ۱۰ و ۲۳ و ۳۳ و ۵۵).

انتخاب این فضا برای معرفی *محرم* از آن جهت واجد اهمیت است که تخریب زمین به خرابه‌نشینی ختم شده است. خرابه‌نشینی نیز موجبات شکل پذیرفتنِ خلق و خویی نو را در او فراهم آورده است، خلق و خویی که با سفاهت و استهزاء ورزیدن و در نهایت غریبه‌شدن با کیستیِ سابق، همراه شده است. این خود نشانی است از پیوند فضای زیست و هویت شخصیت‌های این نمایشنامه. افراد در درون فضا نه تنها امرار و معاش می‌کنند بلکه معنایی جدید می‌یابند؛ و *محرم* نمونه مناسبی در جهت اثبات این فرض می‌باشد.

این خلقیات، در جوار اداها و حرکات او و برخی دیگر از پرسوناژها (*شکارچی‌ها*) معنای به‌خصوصی می‌یابد. نمونه‌ای از حرکت مورد نظر، در نقطه‌ای رؤیت‌پذیر می‌شود که *محرم* از خرابه بیرون می‌آید، و این عمل با خزیدن همراه است؛ خزیدن درعوضِ راه رفتن.

> آفتاب تازه درآمده و در مسجد باز است. نعمت جلو در مسجد روی مسکو نشسته و سرش را روی دوزانو گذاشته، سرمحرم ازسوراخ وسط دیوار بیرون می‌آید و نگاه می‌کند و آهسته خود را بیرون می‌کشد و می‌آید وسط کوچه چهاردست‌وپا می‌خزد جلو. جلوی سکو چمباتمه می‌زند و به تماشای نعمت می‌نشیند (همان: ۲۹).

این رفتار مجدداً تکرار می‌شود (نگاه شود به همان: ۳۴). *محرم*، با تغییرات حالات و حرکات بدنی به شرایط واکنش نشان می‌دهد. این تغییرات حرکات بدن در کنار دیالوگ‌های او به تهی شدن از قالب انسانی اشاره دارد:

> ... تا پائیز دیگه باید گشنگی بکشی ... چی واست مونده ... چغندر ... کلم یا سیب‌زمینی؟... هیچ‌کس از آدم گدا خوشش نمیآد ... از دیروز تا حالا یه جوری نیگام می‌کنن مثل اینکه من نجسم ... تو چشم‌شون که زل می‌زنم، سرشونو میاندازن پائین. منو مث یه سگ مرده ... مث چی بگم ... (همان: ۳۲).

تغییر شکل بدن *محرم* صرفاً در حرکات او ست که نمود می‌یابد، اما در ارتباط با *شکارچی‌ها* با تغییر شکلی علنی و عینی مواجه می‌شویم. با تحول فرم بدنِ *شکارچی‌ها*، به سمت‌وسوی بدنی حیوانی، ابتدا از طریق علائم شنیداری، همچون صداهای نامفهوم، نعره و همهمه (همان: ۶۸ و ۹۳)، و دیالوگ‌های *ورزیلی‌ها* در وصف آن‌ها مواجه می‌شویم. مثلاً در جایی شخصیت *مشدعلی* در وصف تغییر شکل آن‌ها به «باد کردن بدن آن‌ها» (همان: ۱۰۴) اشاره می‌کند. *محرم* نیز آن‌ها را «چیز» خطاب می‌کند و نه «شخص» (همان: ۷۲). پس از این، بدن تغییر شکل‌یافته آن‌ها به طور عینی نمایان می‌گردد:

«[*ورزیلی‌ها*] مشت بدر می‌کوبند و همهمه می‌کنند. از دو پنجره، سرشکارچی‌ها بیرون می‌آیند. صورتشان بزرگ و پف کرده است، به جماعت خیره می‌شوند. جماعت آرام‌آرام از پله‌ها پائین می‌آیند، وسط میدان جمع می‌شوند» (همان: ۹۱).

پیش‌تر که می‌رویم، این تغییر شکل، تشدید می‌یابد:

> کله *شکارچی‌های* اول و دوم خواب‌آلوده و پفکرده، از پنجره‌ها بیرون می‌آید. صورت‌هاشان تغییر شکل داده، دندان‌ها بیرون آمده است. چند لحظه شکارچی‌های تازه واردرا که با دقت مواظب آن‌هاهستند تماشا می‌کنند. ناگهان با حالتی خشمگین نعره می‌کشند. این نعره باهم و ناگهانی‌ست (همان:۱۱۶).

بدین ترتیب است که به‌تدریج این تغییر شکل نمایان می‌گردد. دلالت‌های حمل شده بر تغییر شکل حرکات و بدن *محرم* و *شکارچی‌ها* از بنیان متمایز است. در مورد اول، *محرم* در پیِ از دست دادن است که چنین تغییری را تجربه می‌کند. او از بدنی انسانی به حالات حیوانی سوق می‌یابد. در مورد دوم، *شکارچی‌ها* در پیِ به دست آوردن و بهره‌کشی از *وَرَزیلی‌ها* است که به این حال تن می‌دهند. در حقیقت، برای آن‌ها شمایل انسانیِ ابتدایی، گویا همچون پوششی عمل می‌کند و نه حقیقتی مسلم؛ آن‌ها از بدنی شبه انسانی به حیوان‌شدن حرکت می‌کنند. مقاومت برای انسان شدن *شکارچی‌ها* از ابتدای اثر، بالاخص از راه ویژگی‌های زبانی ممکن می‌گردد.

برای نمونه، با بهره از صفاتی که از سمت اهالی *وَرَزیل* به شکارچی‌ها نسبت داده می‌شود. نگاهی بیاندازیم به صحنه‌ی پنجم اثر، جایی که شخصیت *عبدالله* بیان می‌دارد: «مارو با اجنبی جماعت چیکار؟... میخوای این یه لقمه نون هم خدا از دستمون بگیره؟» (ساعدی، ۱۳۵۰: ۵۲-۵۳)، یا دیالوگی دیگر و این‌بار از زبان شخصیت *محرم*: «... تو فکر

اینم که تو بعد یه عمر نماز و روزه به چه کارائی افتادی، داری واسه چند تا کافر بی‌دین که معلوم نیس کی‌ان وچه کاره‌ان، لحاف تشک می‌بری. توخودت بعد رغبت می‌کنی تواینا بخوابی؟» و در ادامه اضافه می‌کند: «... آخرعمری همین مونده بود که خدمت کافرای نجاستو بکنی؟» (همان: ۵۸– ۵۹)

استفاده از صفاتی همچون «اجنبی» و «کافر» در کنار عدم نام‌گذاری این اشخاص و هم‌چنین اختصاص دیالوگ‌های بسیار محدود به آن‌ها که در ارتباط با *موسیو* با لهجه‌ای بیگانه همراه شده، و در ارتباط با *شکارچی‌ها* به دیالوگ‌های درخواست غذا محدود می‌شود (نگاه کنید به ساعدی،۱۳۵۰: ۶۹)، این عمل مقاومتی را در برابر «شخص» شدن آن‌ها شکل می‌دهد. حتی در پاره‌ای از موارد کلام و واژه‌های *شکارچی‌ها* به صداهای نامفهوم تبدیل می‌شود؛ همانطور که در وصف این حال در صحنه هفتم عنوان می‌شود:

> همه ساکت میشوند و گوش میدهند. ابتدا صدای ملچ ملچ ... بعدهمهمه ... بعد نعره و فریاد ... یک مرتبه سرشکارچی ها از دو تا پنجره پیدا می شود، ساکت مردم را نگاه می‌کنند و با هم نعره می زنند. مردم ترسیده عقب میروند (همان :۶۸).

بدین ترتیب است که این دیگری به شکل «موجود» یا «چیز»ی فاقد مؤلفه‌های متعارف که بتوان از آن بهره گرفت و آن به عنوان عضوی از جماعت پذیرفت و یا حتی بدان نزدیک شد، عرضه می‌شود. پرسشی که *محرم* در ارتباط با هویت آن‌ها مطرح می‌کند وضوح بیشتری بدین مدعا می‌دهد: «اینا چی هستن؟» (همان: ۷۲)

بنابراین، بدن و زبان در این مسیر، همراه شده و غیر را شکل داده‌اند. این غیریت‌سازی نیز همواره همراه است با غیریت‌ستیزی. در این روند، هویت افراد و فاعلان براساس دو قطب متفاوت از هم مشخص گشت. قطب مثبت با رویکردی انتقادی و با ضمیر «ما» و با هویت «خودی» معرفی و قطب منفی و هدف انتقاد، با ضمیر «آن‌ها» و با هویت «دیگری» غیرانسانی معرفی و ارائه داشته شد.

۵. نتیجه‌گیری

از نکاتواجد اهمیت در «چوب به‌دست‌های ورزیل»، تعداد به نسبت پُرشمارِ اشخاص – نُه *وَرزیل‌ی* و پنج غیر *وَرزیل‌ی*– است.به خصایص ظاهریِ این اشخاص، چه در بخش

معارفه و چه در طول اثر به ندرت اشاره می‌شود. در نتیجه، تأکید بر پرسوناژها–حتی در کوتاه‌مدت– از بین می‌رود. در تشریح این عدم تأکید بر اشخاص، دلالت‌هایی، به‌خصوص با توجه به گرایشات نویسنده‌ی اثر–گرایشات چپ مارکسیستی– می‌توان یافت. اما اگر در خود اثر نیز به دنبال رهنمون باشیم، به نتایج قابل توجهی نائل خواهیم آمد. مهم‌ترین آن مواجه شدن با جماعت *وَرَزیل‌ی*ها به عنوان کلیتی واحد است؛ که اشخاص به طور فردی به ندرت در آن مورد تأکید و تمایز قرار می‌گیرند. این‌ها همه از خلال آمد و شدِ فراوان میان نفرات متعدد است که امکان ظهور یافته و قهرمان‌پروری و سوژه‌محوری را به‌حاشیه می‌راند. در نهایت همگی یک وحدت معنایی خاص را پدید می‌آورند.

افزون براین، اشاره‌ای نیز به روند طرد «دیگری» در این اثر لازم است. در نگاهی به ایرانِ دهه‌های چهل و پنجاه واضح است که، با تسلط اندیشه‌های چپ بر جریان روشن‌فکری، مدرنیته به مثابه جریانی عقیم و بحران‌زده تصور شد که جوامع را به سمت‌وسوی «مصرف‌گرایی» سوق می‌داد. تدبیر این جریان به جای تکیه بر مفاهیمی مدرن هم‌چون ارزش‌های لیبرال و دموکراتیک، بر مفاهیم پرطمطراقی همچون «بومی‌گرایی» و «بازگشت به خویشتن» پی افکنده شده بود. تکاپوی پر سروصدای طیف وسیعی از روشن‌فکران در دنیای غرب، اقبال چنین جریانی را در منظر روشنفکران جهان سوم بیش‌تر جلوه‌گر می‌ساخت. از این منظر غرب به مثابه دیگریِ امپریالیست در برابرِ بومی‌گرایان، هویت یافته و سپس طرد شد. در این مسیر، هویت افراد براساس دو قطب متفاوت از هم مشخص گشت. قطب مثبت با ضمیر «ما» و با هویت «خودی» معرفی و قطب منفی و هدف انتقاد، با ضمیر «آن‌ها» و با هویت «دیگری» معرفی و ارائه داشته شد.

در نمایشنامه «چوب به‌دست‌های وَرَزیل» نیز روند تأکید بر خودی‌هابه **غیریت‌سازی** ختم می‌شود. در این اثر این غیر یا دیگری *موسیو* و *شکارچی‌ها* هستند؛ که در برابر خودی‌ها– یعنی *وَرَزیل‌ی*ها– شکل گرفته و هویت می‌یابند. این امر با بهره ازقابلیت‌های بدن صورت می‌پذیرد. بدین ترتیب که این دیگری به شکل «موجود» یا «چیز»ی فاقد مؤلفه‌های متعارف که بتوان از آن بهره گرفت و آن به عنوان عضوی از جماعت پذیرفت و یا حتی بدان نزدیک شد، عرضه می‌شود. این امر، با تحول فرم بدنِ *شکارچی‌ها*،به سمت‌وسوی بدنی حیوانی، ممکن می‌گردد. ابتدا از طریق علائم شنیداری،

هم‌چون صداهای نامفهوم، نعره و همهمه، و در نهایت، بدن تغییر شکل‌یافته آن‌ها به‌طور عینی نمایان می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تحت عنوان «بررسی سطوحِ سه‌گانه‌ی «زبان»، «فضا» و «بدن» در ادبیات نمایشی و گفتمان‌های فرهنگی- هنریِ دهه‌های چهل و پنجاه شمسی»

۲. بخشی از سخن جلال آل احمد در نقد اجرای «امیر ارسلان» به کارگردانی علی نصیریان.

۳. برای مثال دفتر شعر «ابراهیم در آتش» احمد شاملو در سال‌های واقعه‌ی سیاهکل سروده شد.

۴. یکی از گروه‌های تئاتری چپ‌گرا و منتقد این جریانِ «حکومتی»، «انجمن تئاتر ایران» بود که به‌نقل‌از سعید سلطانپور -از اعضای اصلیِ انجمن- در تلاش برای گسست از هر سازمان و گروه دولتی و وابسته به رژیم، در سمت منافع توده‌ها کار خود را پیشمی‌برد (شهبازی و کیان‌افراز، ۱۳۸۷: ۱۹۷-۱۹۸). به نقل از بروشور نمایش «کلّه‌گردها، کلّه‌تیزها» اقدامات نمایشیاین گروه در نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل و نیمه‌ی اول دهه‌ی پنجاه در فضاهای متنوعی نظیردانشگاه‌ها، کارخانجات و میادین پرازدحام شهرانجام می‌پذیرفت (همان: ۲۰۲). گرچه لازم به ذکر است که این تمایلات اغلب در حدودِ جهانِ متن باقی ماند و کمتر-به‌خصوص در حوزه تئاتر- به‌اجرا درآمد. در نهایت اکثر آثار نمایشیِ این روشنفکران در سالن‌های به اصطلاح «حکومتی» نظیر «۲۵ شهریور» به اجرا درآمد. برای نمونه بین آثار ساعدی علاوه بر «چوب به دست‌های ورزیل» که بدان اشاره شد، «آی با کلاه، آی بی کلاه»(۱۳۴۶ و ۱۳۴۷) و «بام‌ها و زیربام‌ها» (۱۳۴۹) هر دو به کارگردانی جعفر والی، «وای بر مغلوب»(۱۳۴۹) و «دیکته و زاویه»(۱۳۴۵ و ۱۳۴۷) با اجرایی از داود رشیدی(۱۳۲۱-۱۳۹۵) و «بهترین بابای دنیا» به کارگردانی عزت‌الله انتظامی (۱۳۰۳-۱۳۹۷)، همگی در تالار «۲۵ شهریور» یا «سنگلج» به اجرا رفتند. سعید سلطانپور نیز با وجود مخالفت‌های رادیکال و تند خود، در سال ۱۳۴۸ «دکتر استوکمانِ دشمن مردم» را در «تالار انجمن ایران و آمریکا» و «سالن تئاتر دانشکده هنرهای زیبا» به‌صحنه آورد. در توضیح این رویکرد دوگانه می‌توان یادآور این نکته شد که اعم مخالفت این اقشار با فعالیت‌های سازمان رادیو تلویزیون ملی بود که بانی جشن هنر شیراز و در نهایت حامی فرمالیسم در هنر و کارگاه نمایش بود. در کنار نگاه این سازمان، دیدگاه وزارت فرهنگ و هنر قرار داشت که معتقد به تئاتر ملی و نگاه به فرهنگ بومی ایران، در تئاتر بود. آنها بیشتر فعالیت خود را در تالار سنگلج و تالارهای دانشگاهی متمرکز می‌کردند. بنابراین کمتر مورد خشم مخالفین قرار می‌گرفت و در موارد زیادی میزبان این روشنفکران نیز بودند.

۵. اصطلاحی از جلال آل احمد.

۶. به کارگردانی جعفر والی و در سالن ۲۵ شهریور.

۷. مصداق بارز آن در بررسی زندگانی اوایل انقلاب اسلامی رؤیت می‌پذیرد؛ چراکه ما با بدن‌هایی مواجه می‌شویم که نقش قدرت و مذهب را با صراحت هرچه تمام‌تر با خود به‌یدک می‌کشیدند. پوشش بدن‌ها، چهره‌ها، ادا و حرکات بدنی همه جهت‌گیری‌های سیاسی_فرهنگی را در پیوند با مفاهیم ایدئولوژیک، القا می‌کرد. مسلماً پیوند قدرت و بدن تنها به این عصر محدود نمی‌شود و همواره در اعصار و فرهنگ‌های متفاوت بازتولید شده، اما اَشکال، ایده‌ها و آرمان‌های متفاوتی را با خود حمل می‌کند.

۸. برای مثال فنون بدن، بیان احساس‌ها، اداها، ضوابط ادب، فنون گفت‌وگو ، دریافتهای حسی، نشانه‌گذاری بر پوست یا درون گوشت (این عمل به شکل نوعی کندن، زخم کردن، تغییر شکل یا افزودن چیزی به پوست کنشگر انجام بگیرد. شکل دادن‌های نمادین به بدن امری نسبتاً رایج در جوامع انسانی به حساب می‌آید: بریدن آیینی تکه‌ای از بدن (ختنه مذکر یا مؤنث، کشیدن دندان‌ها، قطع انگشتان، تراشیدن وسط سر و غیره) نشانه گذاری در عمق پوست (زخم زدن، بُرش، شیار کشیدن و غیره) نوشتار پوستی به شکل خالکوبی، آرایش و غیره، تغییر شکل کلی بدن (تغییر شکل پاها، انقباض شکم با نوارهای تنگ، فربه یا لاغر کردن، کشیدن لاله گوش‌ها و غیره) استفاده از جواهرات و اشیاء مناسکی که شکل‌گیری بدن را سازماندهی مجدد می‌کنند؛ گونه‌هایی از نشانه‌گذاری بدن محسوب می‌شوند که جامعه می‌کوشد به شدت کنترلش کند. آرایش موی سر و صورت، کج‌رفتاری بدنی. که بدنمندی در مرکز این مضامین است (بروتون، ۱۳۹۲).

۹. «حرکاتی که در تئاتر ادامه رقص است و میراث‌دار سنت مراسم آیینی» (مکی،۱۳۹۴: ۱۱۳)؛ و امروزه درحوزهفعالیت‌هاینمایشی،رقص،حرکتویا عمل، ابزاریمتصور می‌شوددر جهت به‌منصه‌ظهوررساندن و متجلی کردن هر چه بیشتر خصوصیات اخلاقی، آرزوها، تمایلات درونی و اهداف شخص بازی. از راهِ حرکت و عمل، آنچه را که ذهنی است، در درون شخص بازی می‌گذرد و رؤیت‌پذیر نبوده، تجسم‌پذیر می‌شود(همان). به عبارت دیگر، هر نقش واجد یک زندگی درونی و یک زندگی بیرونی است. زندگی درونی عصاره و ماحصل عکس‌العمل‌ها و تأثرات عاطفی پرسوناژ نسبت به محرکاتی تصور می‌شود که به خودی خود برای ناظر محسوس نیستند؛ در واقع تأثراتی که به صورت پتانسیل و یا امکانات بالقوه در او ذخیره می‌شوند تا با فراهم آمدن شرایط مناسب، در قالب انگیزه و محرک، امکان تجلی و بروز زندگی بیرونی نقش را، که وجه عینی این فعل و انفعال‌ها است، میسر سازد.

۱۰. گاهی با توسل به تمهیداتی خاص، توهم و تصور عمل و حرکتی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود، و مهم‌تر از آن در پاره‌ای از مواقع، با بهره‌گیری از تکنیک‌های دراماتیک و به‌کاربستن ابتکاراتی، دنباله فرایند عملی را که بر صحنه می‌گذرد، در ذهن مخاطب امتداد می‌دهد؛ و از این طریق، آن را تکامل می‌بخشد. در چنین مواقعی، چه بسا شخصی که بر صحنه حضور دارد کاملاً بی‌حرکت باشد، با این وجود، در ذهنمخاطبتحرکاتی تجسم می‌یابد. «این همان حرکت و یا عمل درونی است که گرچه مبنایش بر اعمال فیزیکی و بیرونی پایه‌گذاری شده است؛ دامنه عمل از محدوده آن در می‌گذرد و حوزه نفوذش در مخاطب به مراتب عمیق‌تر می‌گردد» (همان: ۱۱۴).

کتاب‌نامه

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۴). ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه شناسی سیاسی ایران معاصر. ترجمه: احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی. تهران، ایران: نی.

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹). تاریخ ایران مدرن. ترجمه: محمدابراهیم فتاحی. تهران، ایران: نی.

اخوان لنگرودی، مهدی (۱۳۹۷). از کافه نادری تا کافه فیروز. تهران، ایران: مروارید.

اسدی، کوروش (۱۳۹۶). شناختنامه‌ی ساعدی. تهران، ایران: نشر نیماژ.

آل‌احمد، جلال (۱۳۵۷). کارنامه سه ساله. تهران، ایران: رواق.

بروتون. داوید لو (۱۳۹۲). جامعه‌شناسی بدن. مترجم: ناصر فکوهی. تهران، ایران: ثالث.

زرقانی، مهدی؛ آقابابایی‌خوزانی، زهرا؛ ایزانلو، امید؛ جهانپور، فاطمه؛خادمی، حمید؛ شرفایی، محسن؛ فرخ‌فر، فرزانه (۱۳۹۸). تاریخ بدن در ادبیات، تهران، ایران: سخن.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۰). چوب به‌دست‌های ورزیل. تهران، ایران: مروارید.

شهبازی، کاظم و کیان‌افراز، اعظم (۱۳۸۷). تئاتر ایران در گذر زمان-۲ (۱۳۴۲-۱۳۵۷). تهران، ایران: افراز.

شیری، قهرمان (۱۳۹۴). همسایه‌ی ساعدی: میراث داستان‌نویسی غلامحسین ساعدی. تهران، ایران: بوتیمار.

لیکاف، جورج؛جانسون، مارک (۱۳۹۴). فلسفه جسمانی. مترجم: جهانشاه میرزا بیگی. تهران، ایران: آگه.

مکی، ابراهیم (۱۳۹۴). شناخت عوامل نمایش. تهران، ایران: سروش.

فرقدانی، افسانه (۱۳۸۹).مسخ شخصیت در داستان مدرن: بازخوانی"کرگدن"اثر اوژن یونسکو و داستان های "گاو" و "موسرخه" نوشته‌ی غلامحسین ساعدی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه گیلان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

علوی، فریده؛ مظفری، ندا (۱۳۹۵). بررسی تئاتر آبسورد در نمایشنامه «چوب به‌دست‌های ورزیل» اثر غلامحسین ساعدی. پژوهش زبان و ادبیات فرانسه. دوره دهم، شماره ۱۸. صفحه ۱۵-۳۲.

ابومحبوب، ایثار (۱۳۸۹-۱۳۹۰). آغاز کهتری: "ادبیات شکست" در نمایشنامه‌های چوب به‌دست‌های ورزیل و چهار صندوق.آیین. شماره ۳۴ و ۳۵. صفحه ۸۶-۹۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی