در روزهای دوشنبه دهم مردادماه و سه‌شنبه یازدهم و چهارشنبه دوازدهم مردادماه سال جاری، در شماره‌های پانصد و سی و هشت تا پانصد و چهل روزنامهٔ شرق، مطلبی در سه بخش به چاپ رسید.[1] عنوان این نوشته که به قلم «محسن حسینی» به رشتهٔ تحریر درآمده است این بود: «**تعمقی دراماتیکی و دراماتورگی در ۳ نمایشنامه از بهرام بیضایی**» در نوشتهٔ حاضر، بر آنیم تا نگاه موشکافانه‌ای بر این متن بیندازیم. قصد آن نداریم که به قضاوت گزاره‌های صادرشده در آن بنشینیم؛ فقط نکته‌هایی را جست‌وجو و بیان می‌کنیم و قضاوت نهایی را بر عهدهٔ خواننده می‌گذاریم چرا که به اعتقاد ما، خوانندگان، بزرگ‌ترین داوران‌اند و زمان، سره از ناسره باز خواهد شناخت؛ پس قلندران بیدار، تا صبح، انتظار خواهند کشید.

در عنوان نوشتهٔ فوق، واژهٔ «**دراماتیکی**» و «**دراماتورگی**» از نظر دستوری به غلط مورد استفاده قرار گرفته است. دراماتیک (Dramatic) صفتی (adjective) است که از ریشه «درما» ساخته شده است. این واژه در ادبیات نمایشی ایران معمولاً معادل با «نمایشی» ترجمه شده است. مثلاً ترکیب «Dramatic Arts» به «هنرهای نمایشی» و «Dramatic Lyric» به «شعر نمایشی» ترجمه شده است. واژهٔ «Dramatical» و «Dramatically» قیدهایی هستند که از همین ریشه اخذ شده‌اند؛ می‌دانیم که «قید» عبارت است از واژه‌ای که چگونگی انجام فعل را توصیف می‌کند. مثلاً در فارسی می‌گوییم: «آن دو نفر به طرز وحشیانه‌ای به یکدیگر حمله کردند» و یا در انگلیسی می‌گویند: «They hurt eachother badly» واژه‌های «وحشیانه‌ای» و «badly» هر دو قید هستند. حال اگر بازگردیم به دو واژهٔ «دراماتیکی» و «دراماتورگی» در نوشتهٔ محسن حسینی، درمی‌یابیم که اولاً ایشان به جای «تعمق دراماتیک» که یک ترکیب «وصفی» (موصوف به علاوه صفت) است از یک قید در مکان یک صفت استفاده کرده‌اند. ثانیاً از معادل «نمایشی» استفاده نکرده‌اند. ثالثاً از واژهٔ «دراماتورگی» که خودش یک مصدر است، (مثل کارگردانی به معنای «کارگردانی کردن») در جایگاه یک صفت سود جسته‌اند. رابعاً اینکه واژهٔ «دراماتورگی» را معادل با «نمایشنامه‌شناسی» دانسته‌اند. ایشان هم در متن خود آشکارا به این معادل اشاره کرده‌اند و هم راه استنتاج برای خواننده را در معادل‌سازی «**تعمقی دراماتورگی**» باز گذاشته‌اند. در مورد مقالهٔ دو قسمتی ایشان در شماره‌های شانزده و هفده مجله صحنه، دربارهٔ «دراماتورگی» در شماره‌های بعد، مفصل‌تر بحث خواهیم کرد.

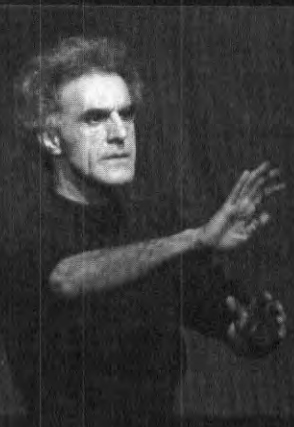
در پاراگرافی از نوشتهٔ ایشان تعمق می‌کنیم:

«**بزرگان ادب و هنر در هر عصر و یا دوره‌ای از شرایط تاریخی آن‌چنان خود را درگیر موضوعات ادبی، هنری نموده‌اند که نه‌تنها به خلق آثار بزرگ دست زده‌اند، بلکه به نوعی از چالشهای شکل و محتوی ادبی و هنری ـ جدا از دغدغه‌های سیاسی ـ هم در کارهایشان مورد بحث و بررسی (همزمانی) شده است.**» (ش ۵۳۸)

اگر کمی به این پاراگراف دقت کنیم درمی‌یابیم که: از واژهٔ «**موضوعات**» به جای واژهٔ «موضوعها» و از واژهٔ «**محتوی**» به جای «محتوای» استفاده شده است. از همه مهم‌تر اینکه فعل این جملهٔ طولانی این است: «**مورد بحث و بررسی شده است.**» که احتمالاً قرار بوده است تا به این صورت باشد: «مورد بحث قرار می‌گیرند.» توجه شود که با توجه به فاعل «**چالش‌ها**»، فعل باید در صیغه جمع استفاده شود و نه مفرد. حال به پاراگراف دیگری توجه می‌کنیم:

«**آشوب و هیاهویی که در درون شکسپیر بازیگر به وجود آمد و کشمکشی که وی با تئاتر بحران‌زای الیزابتی او را سال‌ها درگیر خود ساخته بود، زمینه‌ساز آثار معتبر کلاسیک جهان گشت و بدیهی است که مستلزم شناخت دقیق شکسپیر از تاریخ انگلستان، ایرلند، ولز و اسکاتلند بود که دراماتیکر الیزابتی را به خلق ستارگان رقصنده‌ای ترغیب نمود.**» (ش ۵۳۸)

به شیوهٔ استفاده از فعل توجه کنید: «**به وجود آمد**» به جای «به وجود آمده بود» به کار رفته است. فعل ماضی ساده، به جای فعل ماضی بعید به کار رفته است اما مراد نویسنده معنای بعید بوده است. شاهد مثال ما جمله بعدی آن است که با فعل «**ساخته بود**» نگاشته شده است. از سوی دیگر، ترکیب «**تئاتر بحران‌زای الیزابتی**» به جای ترکیب درست‌تر «تئاتر بحران‌زدهٔ دورهٔ الیزابت» به کار رفته است. همه می‌دانیم که ترکیب «Elizabethian Theatre» به معنای یک «دورهٔ تئاتری» است و نه «تئاتر الیزابتی» و این یک گرته‌برداری معنایی است. از سوی دیگر متن بر آن است تا تقابل شکسپیر را با بحرانهای دورهٔ خودش مطرح کند؛ بنابراین ما با یک «**تئاتر بحران‌زده**» روبه‌رو



اشاره

در سه شماره از روزنامهٔ شرق ـ در مردادماه سال جاری ـ «شطحیاتی» به قلم محسن حسینی دربارهٔ اجرای «مجلس شبیه نوید ماکان و...» به چاپ رسیده است. ایشان در مقالهٔ خود به طرح فرضیه‌هایی پرداخته‌اند که ظاهراً هدفشان، «مدح» اجرا و بهرام بیضایی بوده است؛ اما به دلیل دور بودن از اصول و مبانی پژوهش، نه فقط در اثبات فرضیه‌های خود ناتوان مانده‌اند؛ بلکه از یک شکل دستوری و نگارشی صحیح نیز ـ که رسانندهٔ منظور و مقصود نگارنده‌اش باشد ـ به دور مانده‌اند؛ این‌چنین است که به «ذمّ» اثر تبدیل می‌شود که از قدیم نیز گفته‌اند:

«دشمن دانا بلندت می‌کند
بر زمینت می‌زند نادان دوست»

در این نوشته، نگاه نقادانه‌ای به این مقاله خواهیم داشت؛ گفت‌وگو، نیاز یک جامعهٔ دموکراتیک است و از آنجا که صحنه، محل گفت‌وگو و تبادل نظر است، لذا ماهنامهٔ صحنه، پذیرای هر گونه دیالوگی است؛ بنابراین در صورتی که هنرمند گرامی جناب آقای محسن حسینی تمایل داشته باشند؛ منتظر پاسخ ایشان هستیم. باشد که به دور از سوء تفاهمها و سوء تعبیرهای رایج، باب مکالمه گشوده شود.

حرکت روی موج!!

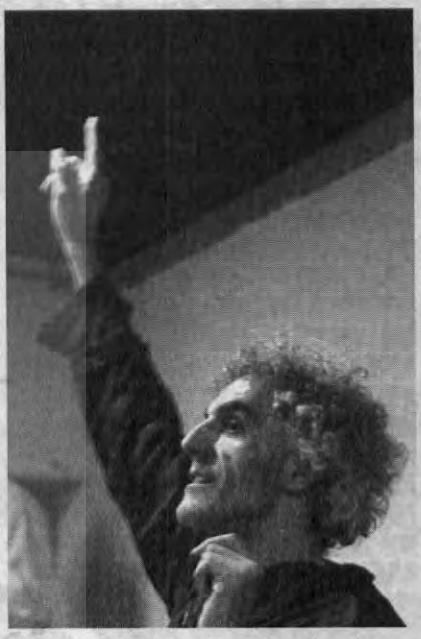
کندوکاوی بر قلم محسن حسینی در مقاله «تعمقی دراماتیکی و دراماتورگی...»

علی ابوذری

هستیم نه با یک «**تئاتر بحران‌زا**». این معادل‌سازی در واژهٔ «**دراماتیکر**» به اوج می‌رسد. این واژه معادل با «نمایشنامه‌نویس» و یا «درام‌نویس» در زبان فارسی و معادل با «Dramatist» در زبان انگلیسی است. محسن حسینی ترجیح داده است تا از واژهٔ آلمانی «دراماتیکر» عیناً در متن پژوهشی خود استفاده کند. به پاراگراف دیگری نگاه می‌کنیم:

«... و فاصله میان دو جنگ جهانی اول و دوم و موج جوان کمونیسم آن دوران از سویی دیگر، آرتو را در شرایط ویژه و برهه‌ای از زمان خاص قرار می‌دهد که به خلق نظرات تکان‌دهنده‌ای برای یک دوره طولانی عرصه تئاتر آوانگارد نوین ـ بعد از جنگ جهانی دوم ـ به‌ویژه در چهار دهه اخیر صحنه تئاتر آوانگارد اروپاست.»(ش ۵۳۸)

در اینجا نیز با نکات دستوری تازه‌ای روبه‌رو هستیم: ترکیب «برهه‌ای از زمان خاص» به جای «**برهه خاصی از زمان**» و یا «برهه زمانی خاص» قرار گرفته است؛



بدیهی است که صفت «**خاص**» قرار است به «برهه» بازگردد و نه به «زمان». به فعل جملهٔ آخر این پاراگراف دقت کنید؛ به جز فعل ربطی «**است**» چیز دیگری دیده نمی‌شود. بنابراین ما با این جمله روبه‌روییم: «... به خلق نظرات تکان‌دهنده‌ای ـ ... ـ به‌ویژه در چهار دهه اخیر صحنه تئاتر آوانگارد اروپاست.» حال از معادل‌سازی «**نظرات**» به جای «نظرها» می‌گذریم! حال اگر بخواهیم به وجه محتوایی این بخش نیز نگاه موشکافانه‌ای بیندازیم درمی‌یابیم که «**تئاتر آوانگارد نوین**» به دورهٔ پس از جنگ دوم جهانی اطلاق شده است و به دنبال آن، لفظ «**چهار دهه اخیر**» ما را به دهه هشتاد میلادی می‌برد. بنابراین درمی‌یابیم که ۱ـ منبع مورد استفادهٔ محسن حسینی در دهه هشتاد میلادی به چاپ رسیده است. ۲ـ نظریه‌های آرتو، زمینه‌ساز حرکتهای آوانگارد در تئاتر اروپا و آمریکا بوده است.[۲]

بخش دیگری از نوشته محسن حسینی را می‌خوانیم:

«برتولت برشت که از پشتوانه قوی فلسفی، سیاسی و شاعرانگی در عصر هیجان‌انگیز جمهوری وایمار و تا به قدرت رسیدن حزب ناسیونالیسم آلمان (نازیها ـ ۱۹۳۳) ـ که سرآغاز دوران رعب و وحشت و اسفباری در تاریخ سیاسی آلمان بود ـ و تا پایان جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵) ادامه یافت، از برشت نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پردازی بی‌بدیل در عرصه تئاتر آلمان و جهان به همراه ۳۷ نمایشنامه سیاسی، فلسفی، اجتماعی همچون ستارگان رقصنده‌ای در عرصه هنر صحنه تئاتر و ادبیات نمایشی نمود که در جهان از جایگاه مطمئناً شگرفی برخوردار است.»(ش ۵۳۸)

باز هم با ترکیبهای نابجا مواجه هستیم: «**عصر هیجان‌انگیز جمهوری وایمار**» به جای «دوران پرتلاطم جمهوری وایمار» و «**حزب ناسیونالیسم**» به جای «حزب ناسیونال سوسیالیست»[۳] به کار رفته‌اند. بار دیگر فعل جمله به غلط استفاده شده است. در جملهٔ «**... از برشت نمایشنامه‌نویس و... در عرصه هنر صحنه تئاتر و ادبیات نمایشی نمود...**» لابد قرار بوده است تا از فعل «ساخته است» استفاده شود. به هر حال این جمله به خودی خود هیچ معنایی را به ذهن متبادر نمی‌کند. به تمام این نکته‌های دستوری، نابجا استفاده کردن از «قید» را نیز علاوه کنید: «**در جهان از جایگاه مطمئناً شگرفی برخوردار است.**» **به جای «مطمئناً در جهان از جایگاه‌شگرفی برخوردار است.»**

چند خط پایین‌تر با جملهٔ بی‌سر و شکلی برخورد می‌کنیم به این شکل:

«... و به سنتزی تبدیل گشت که از دشمن دیرینه‌اش گوته، دوستی پایدار و همکاری دلسوز مبدل ساخت.»(ش ۵۳۸)

احتمالاً این جمله مورد نظر محسن حسینی بوده است: «و به سنتزی بدل گشت که از دشمن دیرینه‌اش، گوته، دوست و همکاری دلسوز ساخت.» به هر حال آشکار است که نویسندهٔ این به اصطلاح پژوهش، در نگارش و دستور زبان فارسی اشکالهای پایه‌ای و ابتدایی دارد و در عمل، از رساندن منظور خود ناتوان است. به این شاهد مثال دقت می‌کنیم که در وصف بهرام بیضایی است(!؟):

«اسطوره معاصر ادبیات نمایشی این سترگی و سترونی، به عبارتی «نمایش در ایران»، از یک‌چنین راه‌های پرمخاطره‌انگیز تاریخ این سرزمین ایران بزرگ ـ که مملو و سرشار از خمره‌های وزین نمایشی در گوشه و کنار این سرزمین پهناور که در قله‌های رفیع ادبیاتش بزرگانی مانند حافظ، فردوسی، سعدی، مولوی، خیام، عطار و... که هنوز از بار گران سنگ ادب و فرهنگ می‌درخشند ـ با چشمانی باز جغدگونه و سرشار از دانایی نظاره‌گر رویدادهای ادبی و هنری این آب و خاک قرار می‌گیرد.»(ش ۵۳۸)

در اینجا ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که «**جغد**» در فرهنگ عامه ما نشانهٔ «بدیمنی»، «شگونِ بد» و «بخت نامیمون» است. بدیهی است که نوشته‌ای که در یک روزنامه به چاپ می‌رسد، مخاطب عام دارد و باید «عامه مردم» را در نظر داشته باشد.

از سوی دیگر «بوم» در فرهنگ غربی، نشانه دانایی و آگاهی است. به هر حال به نظر می‌رسد که علاقه شخصی نویسنده به پرندهٔ جغد، بنیانِ این «نشانه‌پردازی» نابجا باشد. این تکنیک نوشتن، همان «ذمّ شبیه به مدح» است؛ که سخنش رفت.

ترکیبهایی مثل «**راه‌های پرمخاطره‌انگیز**»، «**این سرزمین ایران بزرگ**»، «**خمره‌های وزین نمایشی**» و «**که هنوز از بار گران‌سنگ ادب و فرهنگ می‌درخشند**» به‌علاوه ناتوانی در به کار بردن فعل درست در جای درست، مجموعه‌ای بی‌معنا و غیر قابل درک را به وجود آورده است. بنابراین وقتی در قدم اول که همانا فهم و درک منظور نویسنده است، باز می‌مانیم، در قدم دوم و سوم که فهم و داوری در مورد گزاره‌های پژوهشی است، حتماً باز در می‌مانیم! به بخش دیگری توجه می‌کنیم:

«ادبیات نمایشی بهرام بیضایی جدا از کاربردهای تصویری ـ نمایشی به‌عنوان یک «تئاتر ملی» حتماً طبقه‌بندی می‌گردد و از زوایای مختلف برای علم پژوهش در زمینه ادبیات نمایشی فراتر از شایستگی، می‌باید قابل تعمق، تمرکز و اکسانت‌گذاری موضوعاتی همچون: علم نشانه‌شناسی (Semiology)، تئاتر مردم‌شناسی (Theater antropology)، نظام ساختارمند درام و نمایشنامه‌شناسی (Dramaturgy)، آداپتاسیون زمانی (Adaptation of the time)، بازخوانی متون کهن، (Text – Dekonstruktion)، می‌تواند سال‌ها سرچشمهٔ تأثیر ماتریال‌های ادبیات نمایش، شاعرانگی برای علم پژوهش قرار بگیرد.»

قید «**حتماً**» بار دیگر به غلط، در وسط جمله به کار رفته است؛ ترکیب «**علم پژوهش**» کاملاً بی‌معناست، مگر اینکه علم جدیدی به این نام به وجود آمده باشد! احتمالاً ترکیب «پژوهش علمی» (Scientific Research) به معنای پژوهشی مبتنی بر اصول و روشهای علمی، مورد نظر محسن حسینی بوده است. ترکیب «**فراتر از شایستگی**» ضمن اینکه بی‌معناست، در جای غلطی نیز به کار رفته است. ترکیب «می‌باید قابل تعمق...» اولاً بدون هیچ فعل تمام‌کننده‌ای در انتهای جمله رها می‌شود و ثانیاً غلط است؛ احتمالاً ترکیب «بایستی قابل تعمق...» وجه مناسب‌تری از آن خواهد بود. ترکیب «**Theatre Antropology**»[۴] که به معنای «مردم‌شناسی تئاتر» است به غلط معادل با «**تئاتر مردم‌شناسی**» آورده شده است. نیز ترکیب «Adaptation of the time» که به معنای «به روزرسانی» و یا «با اوضاع روز تطبیق دادن» است و در معنای خاصی در ادبیات نمایشی، می‌تواند معادل با «بازنویسی کردن بر اساس وضعیت روز» نیز تعبیر گردد، به غلط معادل با «**آداپتاسیون زمانی**» قرار داده شده است.

ترکیب «ماتریال‌های ادبیات نمایش» نیز احتمالاً به جای «دستمایه‌های ادبیات نمایشی» به کار رفته است. به هر حال از اشکالهای دستوری و انشایی که بگذریم؛ ما با گزاره‌ای حکمی سر و کار داریم که «**ادبیات نمایشی بیضایی**» را به‌طور قطعی و «**حتماً**» در زمره «**تئاتر ملی**» قرار می‌دهد، بی‌آنکه برای اثبات گزاره‌اش، دلیلی ذکر کند. حتی آنجایی که نمایشنامه‌های بیضایی را سزاوار انواع مطالعات علمی می‌داند؛ شاهد و مثالی ذکر نمی‌کند تا خواننده‌اش را به نحوی متقاعد گرداند. بنابراین ما با گزاره‌ای علمی (که قابل اثبات یا ردّ باشد) سر و کار نداریم؛ در عوض یک گزاره بدیهی و همیشه‌درست را پیش رو داریم که از منظر نگارنده‌اش، اثبات‌شده فرض گردیده است. همچنان که در نوشته محسن حسینی پیش‌تر می‌رویم با تعداد بیشتری از این گزاره‌های اثبات‌نشدهٔ همیشه‌درست مواجه می‌شویم، به این گزاره دقت کنیم:

«استاد بهرام بیضایی ضعف درام‌نویسی و به عبارتی نمایشنامه‌نویسی در ایران را در گذشته و امروز عدم نگرش و اساساً خلأ و نبود یک جریان فلسفی تنومند و اصولاً دیدگاه‌بنیادین فلسفه در ارتقای هنر نمایشنامه‌نویسی در صحنه تئاتر امروز می‌داند.»(ش ۵۳۸)

در اینجا محسن حسینی از زبان بیضایی به اصلی‌ترین مشکل نمایشنامه‌نویسی ایران اشاره می‌کند، اما اصلاً به منبع و مرجع این نقل قول اشاره نمی‌کند. بنابراین او از یک‌سو بدیهی‌ترین اصل روش تحقیق علمی را رعایت نمی‌کند (که همان ذکر منبع و مرجع برای نقل قولهای مستقیم است.) و از سوی دیگر هیچ اشاره‌ای به دلیل این امر نمی‌کند؛ او مشکلها و دلایلی را که به نداشتن «یک جریان فلسفی تنومند» در نمایشنامه‌های ایرانی می‌انجامد ردیابی نمی‌کند؛ بنابراین هیچ چیزی بر گفتهٔ بیضایی نمی‌افزاید و در نتیجه به جای یک گزارهٔ علمی، یک گزارهٔ وصفی ارائه می‌دهد که در نهایت ـ اگر درست جمله‌بندی شود ـ عقیدهٔ بیضایی در مورد نمایشنامه‌نویسی ایران را به ما منتقل می‌کند؛ پژوهشگر، نگاه پژوهشی ندارد؛ نظر ندارد و این نخستین قدم در شکل دادن به یک نوشتهٔ پژوهشی است. به این گزاره‌ها که از لابه‌لای نوشته محسن حسینی بیرون کشیده‌ایم توجه می‌کنیم:

«...گستردگی و فراخنای تماتیکی شکل پیرامون آن زبان و ادبیات...» «...تسلسل سنت نمایشنامه‌نویسی به‌عنوان یک استراتژیک ادبی به‌طور مستمر ادامه یافت.»

«... و بدیهی است که سرایندهاش یکی است و انگار شنوندگانش هم یکی هستند، تجربیاتی برملا می‌گردد که انگار تجربیات ما است و «از ماست که بر ماست.» (ش ۵۳۸)

بار دیگر واژهٔ **«تماتیکی»** به جای واژه «تماتیک» ـ که معادل «مضمونی» است ـ به کار رفته است تا یک ترکیب بی‌معنا را شکل بدهد: **«فراخنای تماتیکی شکل ...»** همین‌طور است ترکیب **«استراتژیک ادبی»** که به جای **«استراتژی ادبی»** و یا «موضع‌گیری ادبی» به کار رفته است. در اینجا بار دیگر یک «صفت» (استراتژیک) جایگزین یک «اسم» (استراتژی) شده است. این اشکالها وقتی به اوج خود می‌رسند که مَثل **«از ماست که بر ماست»** در مصداق نابجایی به کار می‌رود. محسن حسینی می‌خواهد بگوید که بیضایی در نمایشنامه‌هایش از تجربه‌هایی سخن می‌گوید که تجربه‌های همهٔ ماست و در واقع ما نیز مثل کاراکترهای او، حوادث را تجربه کرده‌ایم؛ بدیهی است که این ضرب‌المثل مصداق دیگری دارد؛ در جایی به کار می‌رود که گروهی از «ما» باعث و بانی شکل‌گیری یک اتفاق باشند و گروه دیگری از «ما» از این اتفاق ناخرسند؛ آن‌گاه در پاسخ به کسانی که علت و عامل این اتفاق را در خارج از «ما» می‌جویند، می‌گویند: «از ماست که بر ماست.»

محسن حسینی نام جدیدی بر سه نمایشنامه بیضایی می‌نهد. او مجموعهٔ «مجلس ضربت زدن» و «مجلس قربانی سنمّار» و «مجلس شبیه در ذکر...» را با نام **«تریلوژی مجلسین»** می‌خواند. اولاً برای واژه **«تریلوژی»** معادل زیبای «سه‌گانه» را داریم؛ ثانیاً ترکیب **«مجلسین»** اگر بر وجه تثنیه و به فتح سین باشد که غلط است چون در تناقض با **«تریلوژی»** قرار می‌گیرد؛ اگر بر وجه جمع و به کسر سین باشد، آن‌گاه یک ترکیب عربی می‌سازد که می‌تواند معادل با «مجلسها» قرار بگیرد؛ از سوی دیگر بیضایی نمایشنامه‌های دیگری هم با عنوان **«مجلس»** نوشته است و نویسنده هیچ اشاره و دلیلی برای گلچین کردن این سه نمایشنامه ـ به جز توالی زمانی ـ ذکر نکرده است. از همه مهم‌تر اینکه واژهٔ **«تریلوژی»** به سه نمایشنامه گفته می‌شود که از نظر ایده، انگاره و سلسله توالی رویدادها، در پی هم می‌آیند؛ نویسنده هیچ خط سیر یکدستی را در این سه نمایشنامه پی نگرفته است تا ما را به این باور برساند که با یک **«تریلوژی»** روبه‌رو هستیم. در بخش دیگری از متن که در وصف «مجلس ضربت زدن» نوشته شده است تعمق می‌کنیم:

«... حتی در جاهایی مشخص، نویسنده در درون نمایش مجبور به ترفندهای دراماتورگی اثر می‌گردد، بدین گونه که مخالف‌خوان و یا آنتاگونیست (ابن‌ملجم) را مجبور می‌سازد، سمپاتی غیر مستقیم خود را نسبت به پروتاگونیست و قهرمان اصلی حضرت علی(ع) اعتراف نماید.»

همه کسانی که دستی در پژوهش در حیطهٔ نمایشهای سنتی ایران و به‌خصوص، تعزیه دارند می‌دانند که یکی از سنتهای تعزیه در مخالف‌خوانی و در بیاضهای اشقیاء، این است که تعزیه‌خوان، با دو بیت که در وصف صفات امام می‌خواند، ابتدا تبرک می‌جوید (اساساً در اجرای تعزیه، همه مشارکت‌کنندگان تبرک می‌جویند.) و سپس نقش خود را ـ اعم از ابن‌ملجم یا شمر یا... ـ می‌خواند. در اینجا محسن حسینی، این سنت تعزیه را به نبوغ بیضایی در دراماتورگی اثر مرتبط می‌کند و نشان می‌دهد که تا چه حدّ بر سنتهای اجرایی تعزیه مسلط است. به بخش دیگری نگاه می‌اندازیم:

«مجلس «ضربت زدن» از عناصر قوی و پیچیده دراماتیکی و دراماتورگی ـ نمایش در نمایش در درام ـ و دراماتورگی (نمایشنامه‌شناسی) به‌طور زنده در روی صحنه که همزمان به‌عنوان منتقد اثر و تماتیک داستان حقیقی ـ الان و اینجا ـ برخوردار می‌گردد.» (ش ۵۳۸)

با توجه به اینکه تمام ترکیبات و واژه‌های غیر رایج و غلط این پاراگراف را پیش‌تر توضیح داده‌ایم، فقط توجه خوانندگان را به معنای باطنی این پاراگراف جلب می‌کنیم! محسن حسینی در تلاش برای شکافتن و شناختن لایه‌های گوناگون معنا در نمایشنامهٔ «مجلس ضربت زدن» می‌نویسد:

«...گفت‌وگوهای آن دو (نویسنده و کارگردان) نگاهی به ضرورت نمایشنامه‌نویسی از متون کهن از سویی و مشکل به روی صحنه آوردن موضوعات از فیلترها ممیزی از سوی دیگر از ارکان اصلی نمایش قرار می‌گیرد.» و یا:

«... «مجلس ضربت زدن» از پیچیدگی‌های ساختارمند و ریخت‌شناسی نمایش میان واقعیت و غیر واقعیت برای تمرینات یک نمایشنامه در نوسان است.» و یا:

«مشکلات بازنویسی، نگرش‌های متفاوت و برداشت‌های گوناگونی از مستندات تاریخی، تحلیل گرایانه‌ای، معاصر نمودن نمایش در ارتباط با موضوع اصلی «نبض زمان» مورد بحث اصلی این نمایش است.»

در هر سه مورد درمی‌یابیم که محسن حسینی در روساخت اثر و در سطحی‌ترین لایه نمایشنامه قرار دارد. او به دیالوگ استناد و همان نخستین معنای آن را دریافت می‌کند. اشاره به فیلترهای ممیزی، ضرورت تبدیل متون کهن به نمایشنامه، نوسان میان واقعیت و غیر واقعیت و مشکلات تطبیق دادن مفاهیم تاریخی با دغدغه‌های معاصر، همگی در سطح روساخت متن و در نخستین مواجهه با اثر، قابل دریافت است. بنابراین محسن حسینی هیچ فرضیه جدیدی و یا هیچ دریافت خاص و ویژه‌ای ارائه نمی‌دهد. به این ترتیب او وارد بحث درباره «مجلس قربانی سنمّار» می‌شود:

«استاد سنمّار؛ معمار، سازنده، طراح و فیلسوف این بنای اتوپیایی «خورنق» که بیانگر اتوبیوگرافی نویسنده «مجلس ضربت زدن» است مدت‌هاست که بدون اگر و امّای دراماتورگی و دراماتیکی آثارش تبدیل به متاموفرز، استحاله‌ای و دگردیسی دگراندیشی شخصیت‌ها از دل شخصیت‌محوری نویسنده شده و بار سنگین، پر بها و همراه با تاوان‌های سخت را به همراه دارد.» (ش ۵۳۸)

نگارندهٔ این به اصطلاح پژوهش، هیچ دلیلی ارائه نمی‌دهد تا اثبات کند که «سنمّار» یک فیلسوف است؛ اینکه او چطور استنتاج کرده است که **«استاد سنمار»** همان **«اتوبیوگرافی نویسنده»** در نمایشنامه «مجلس ضربت» زدن است. بماند که او بر تفاوت بین «بیوگرافی» که معادل با «زندگینامه» است و «اتوبیوگرافی» که معادل با «زندگینامه خودنوشت» است و به معنای زندگینامه‌ای است که خود فرد می‌نویسد، قائل نیست و در متن خود، یکی را به جای دیگری به کار برده است. واژهٔ «متامورف» یا «متامورفوسیس» به معنای «مسخ» است. (Metamorphosis)[۵] ترکیب «دگراندیش» نیز واژگان تخصصی ادبیات سیاسی معاصر ایران است؛ اصلاح‌طلبان به افرادی که قدرت تحمل فکر مخالف خود را دارند در اصطلاح «دگراندیش» می‌گویند. با این حال، سه خط آخر نوشتهٔ او بی‌معنا به نظر می‌رسد؛

شما نیز تلاش خودتان را بکنید!

نقل قول دیگری را می‌خوانیم:

«... بیضایی از نقطه نظر و نگاه عمیقانه‌ای که به فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی سینما دارد، از شاخص‌ترین چهره‌های بصری امروز مدیومی به نام سینما و با اتکا به حرفه‌قدر تمندش سینماتوگراف است، صحنه‌های نمایشی بیضایی به‌مانند آثار شکسپیر از تکنیکهای والای سینمایی برخوردار است.» (ش ۵۳۹)

باز باید تأکید کنیم که بهتر می‌بود اگر از ترکیب «نگاه عمیقی» به جای **«نگاه عمیقانه‌ای»** استفاده می‌شد و یا «چهره‌های بصری امروز مدیوم سینما» به جای **«چهره‌های بصری مدیومی به نام سینما»**. اما اینکه در آثار شکسپیر، تکنیکهای **«والای»** سینمایی وجود دارد، فرضیه‌ای است که باز محسن حسینی به جای اثبات آن و ارائه دلایل و مستندات کافی، آن را بدیهی و اثبات‌شده می‌انگارد. از سوی دیگر مقایسهٔ آثار بیضایی با آثار شکسپیر، حتی اگر از منظر کاربردهای تکنیکهای سینمایی باشد، «قیاس مع‌الفارق» است. به ادامه این بحث دقت می‌کنیم:

«... آثار وی از هنر نمایشی خاص به‌ویژه ژانر بازیگری سخت‌تر و متفاوت‌تری برخوردار است، زیرا زبان در آثار بهرام بیضایی، زبانی فیزیکی و مبتنی بر ادبیات و الفبای صحیح بدن و بیان استوار بوده و به قول وی «القای کلام از طریق بدن» را مطالبه می‌نماید. (ش ۵۳۹)

پیش از هر چیز باید توجه کنیم که بار دیگر محسن حسینی یک نقل قول مستقیم را داخل گیومه مطرح کرده است اما هیچ منبع و مرجعی را ذکر نمی‌کند. وقتی که بیضایی از مفهوم **«القای کلام از طریق بدن»** صحبت می‌کند، به همان مفهوم «بیان بدنی» اشاره دارد که بیشتر کارگردانان تئاتر مدرن بر آن تأکید دارند و امروزه از رکنهای اصلی در آموزش بازیگری به شمار می‌آید؛ اما نویسنده، آن را **«ژانر بازیگری سخت‌تر و متفاوت‌تری»** می‌داند که معلوم نیست به چه دلیل آن را ویژهٔ آثار بیضایی می‌داند؟ او در پاسخ به این پرسش این گونه می‌نویسد:

«بدون شک تا به امروز با اجرای کارگردانی بهرام بیضایی از آثارش «مرگ یزدگرد» (۱۳۵۸)، «بندار بیدخش» (۱۳۷۶) و یا «شب هزار و یکم» (۱۳۸۳)،

تأکیدی بر نوعی دیگر از بازیگری در آثارش را نمایان و برجسته می‌سازد و حتماً می‌تواند به‌عنوان یک «مدل» تلقی گردد. متأسفانه هنوز آقای بهرام بیضایی اصراری در جمع آوری و مدون ساختن یک «مدل» و یا به عبارتی: «متد» و یا «سیستم» بازیگری خاص را به رشته تحریر در نیاورده است. (ش ۵۳۹)

در اینجا ذکر چند نکته ضروری به نظر می‌رسد: اول اینکه واژهٔ «سیستم» **(System)** در لغت به معنای «نظام» است اما در معنای خاص خود در ادبیات نمایشی به سیستم بازیگری استانیسلاوسکی گفته می‌شود. ترکیب «بازیگری سیستم» از همین واژه اخذ شده است. دوم اینکه واژهٔ «متد» **(Method)** در لغت به معنای «روش، شیوه» است اما در معنای خاص خود در ادبیات نمایشی به روش آموزش بازیگری که بر اساس سیستم استانیسلاوسکی، در آمریکا و به وسیله «لی استراسبرگ»۶ و همکارانش در «اکتورز استودیو»، انسجام یافت، گفته می‌شود؛ گفتنی است که «متد» بیشترین کاربردش را در بازیگری سینما پیدا کرده است. سوم اینکه دست یافتن به یک «سیستم بازیگری» به معنای عام آن، به راحتی رخ نمی‌دهد؛ «یرژی گروتفسکی»، کارگردان مشهور لهستانی، پس از سالها تحقیق و تفحص در حیطه کار بازیگر، بیان می‌دارد که هیچ سیستمی به جز سیستم استانیسلاوسکی وجود ندارد و او فقط پاسخهای متفاوتی به همان سؤالاتی داده است که در اساس، استانیسلاوسکی طرح کرده است.

در مورد «برتولت برشت» نیز گفتنی است که مفهوم «بیگانه‌سازی» **(Verfremdung)** ابداعی او، بیشتر یک مفهوم فلسفی در کلیت تئاتر است و به‌خصوص، برای بازیگری طرح نشده است. چهارم اینکه بهرام بیضایی در هیچ منبع مکتوب یا گفت‌وگویی ادعا نکرده است که مبدع یک سیستم بازیگری جدید یا حتی یک مدل جدید بازیگری است؛ او بیشتر به ضعفهای بازیگری در ایران اشاره می‌کند و از بازیگر می‌خواهد تا علاوه بر توانایی‌های دکلاماسیون، بیان بدنی و نشانه‌شناسی بدن را نیز به کار بندد. بدین ترتیب آنجا که محسن حسینی فرضیه جدیدش را مطرح می‌کند و آن را به بیضایی نسبت می‌دهد، می‌گوید که **«بدون شک»** او **«تأکیدی بر نوعی دیگر از بازیگری را»** در نمایشنامه‌ها و اجراهایش مطرح کرده است و اینها **«حتماً»** می‌توانند یک **«مدل»** باشند. او هیچ دلیل و گواهی نمی‌آورد و ضمن اینکه باز هم فرضیه خود را اثبات‌شده می‌پندارد، از بیضای گله‌مند است که چرا **«سیستم»**اش را تاکنون **«به رشته تحریر در نیاورده است.»** در اینجا یک سؤال منطقی طرح می‌شود که خود نویسندهٔ این پژوهش (!) چرا فرضیه خود را ارائه نمی‌دهد و به این سیستم (!) جدید بازیگری اشاره و هیچ گزاره‌ای در این مورد مطرح نمی‌کند. امیدوار هستیم که ایشان در نوشته‌های دیگری به این مهم بپردازند. (!؟)

بدین ترتیب محسن حسینی می‌رسد به اجرای «مجلس شبیه...» و این‌همه در حالی است که به نظر می‌رسد تناقض گوییها به اوج خود رسیده‌اند. نقل قول دیگری را می‌خوانیم:

«مجلس شبیه؛ در ذکر مصایب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین» تراژدی غیر مترقبه خانواده‌های ماکان و فرزین به دور از هر گونه حاشیه‌نویسی، استعاره، تمثیل، سمبل، مطنطن و بدون هیچگونه ایما و اشاره‌ای ادبیات نمایشی ـ همانگونه که در نامگذاری نمایش در سالن انتظار تئاتر شهر با آن آشنا می‌شویم ـ این بار هر چه برهنه‌تر و بدون اگر و امّاهای تراژیکی و بری از لفاظی و رمز و کنایه ادبی به روی صحنه می‌آید.» (ش ۵۳۹)

در اینجا باید گفت که اولاً اطلاق واژه «تراژدی» به یک «مجلس شبیه» دور از منطبق به نظر می‌رسد؛ گو اینکه محسن حسینی هیچ تلاشی برای اثبات آن نیز نکرده است. ثانیاً آن‌گونه که او توصیف کرده است، اثر فاقد ارائه‌های ادبی ـ نمایشی نیست؛ نوید ماکان، تمثیلی است از خود نویسنده و دهها تمثیل دیگر که به واقعیت جامعه ـ از منظر بیضایی ـ باز می‌گردد و در جای خود ـ در فرصتی دیگر ـ مورد بحث قرار خواهند گرفت. ثالثاً اینکه **«فرض محال، محال نیست»** پس می‌پذیریم که فرضیه محسن حسینی صحیح است و بیضایی هر چه **«برهنه‌تر»** و **«بری از لفاظی و رمز و کنایه ادبی»** اثرش را به صحنه آورده است. محسن حسینی ادامه می‌دهد:

«... به نظر می‌رسد که دراماتیکر و کارگردان اثر بهرام بیضایی تنها بسنده به تصویر کشیدن برشی از «قتل‌های زنجیره‌ای» در نمایشنامه خود کرده باشد که احیاناً اثر را از شکوهش بری خواهد ساخت، اگر تنها به بحث داخل گیومه می‌پرداخت.» (ش ۵۳۹)

به این ترتیب درمی‌یابیم که محسن حسینی بلافاصله فرضیه خود را رد می‌کند و می‌گوید که اثر بیضایی نمی‌تواند تک‌ساحتی و به دور از آرایه‌های ادبی باشد و به ارائه تصویری از «قتلهای زنجیره‌ای» بسنده کرده باشد. این تناقض گوییها انتهایی ندارند. محسن حسینی در میانهٔ **«تعمقی دراماتیکی و دراماتورگی»** خود ناگهان به صحرای کربلا می‌زند که:

«تئاتر آینده می‌باید مکانی شایسته و ممتاز در دستورات زیربنایی کمیسیون فرهنگی مجلس محترم در سطح برنامه‌ریزی کلان مورد مداقه و بررسی قرار بگیرد و بتواند در این راستا جایگاهی ویژه مانند: «معاونت تئاتری» در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی کسب نماید.» (ش ۵۳۹)

اجازه بدهید سکوت کنیم که ناگفتنمان بهتر است (!؟) او ادامه می‌دهد که:

«بدیهی است اجرای چنین نمایشنامه‌ای در یک چنین مقطع زمانی و حساس می‌باید، بتواند از جار و تخم بدبینی را بخشکاند و رایحهٔ عطر آگین حقوق اولیه شهروندی را دوباره و قدر تمند به مشام همگان ـ نه یک قشر خاص ـ بلکه به طور رایگان در اختیار شهروندان قرار بدهد.» (ش ۵۳۹)

پرسشهای ما از محسن حسینی این است که اولاً این مطالب چه ربطی به **«تعمقی دراماتیکی و دراماتورگی»** دارند؟ ثانیاً اگر از دید ایشان ما در یک مقطع زمانی حساس قرار داریم، چرا این اجرا باید تخم بدبینی را بخشکاند؟ و اصلاً بدبینی به چه چیزی را؟ مگر خود ایشان نگفته‌اند که:

«تئاتر بهرام بیضایی تئاتری در نفی میل فراموشی جمعی و در ستایش با هم به خاطر آوردن است، تئاتری است که با نقل روایت‌های گوناگون از اسطوره‌های کهن و گذار از آن به مدرن همراه است.» (ش ۵۳۹)

بنابراین بر طبق گفته خود ایشان، بیضایی باید در پی یادآوری باشد. پس ماجرا چگونه ختم به خیر می‌شود؟ ثالثاً اینکه منظور ایشان از **«حقوق اولیه شهروندی»** دقیقاً چیست؟ مقصودشان از **«یک قشر خاص»** چیست؟ از ترکیب **«به‌طور رایگان»** چه منظوری دارند؟ به نظر می‌رسد که محسن حسینی نیز در پوشش آرایه‌های ادبی و به دور از **«تعمقی دراماتیکی و دراماتورگی»** (!!؟) به شکایتهای شغلی و فاضل‌نمایی می‌پردازد. ما بیش از این به تبیین معانی به کار رفته در جمله‌های اخیر او نمی‌پردازیم و به بحث تکنیکی خود باز می‌گردیم. نوشته محسن حسینی به پایان رسید؛ جست‌وجوهای ما هم به پایان رسید؛ امّا حقیقت هنوز باقی است و البته عزیز!

پی‌نوشت:

۱ـ علاقه‌مندان می‌توانند با مراجعه به آدرس اینترنتی روزنامه شرق، این سه متن را مطالعه کنند: www.sharghnewspaper.com

۲ـ این فرضیه مخالفان بی‌شماری نیز دارد.

۳ـ حزب ناسیونال سوسیالیست آلمان پس از به قدرت رسیدن هیتلر در ۱۹۳۳، به حزب نازی تغییر نام داد.

۴ـ این ترکیب نخستین بار به وسیله یوجنیو باربا ابداع شد.

۵ـ نام اثر مشهوری از فرانتس کافکا نیز هست.

۶ـ او به همراهی «استلا آدلر» و «میخاییل چخوف» به این امر مبادرت ورزید.