و سلیمان ، رقص « سالدات »های روسی با پدرشان ، پاساژکوتاه مرگ حاجی‌بلشویك، کفترهـای رها شدهٔ سلیمان در پهنهٔ آسمان و بالاخره پرواز قرقی‌های بی‌رحم و شکار شدن کفترهای آئینه چشم معصوم توسط قرقی‌ها، از صحنه‌های مشغول‌کننده هستند: /اگر در زمستان پرنده‌های همان سال را پرواز بدهی، پرنده‌ها آئینه چشم می‌شوند و دیگر نمی‌بینند. آنوقت قرقی بسراغ آئینه‌چشم می‌رود/ ـ کـه امان از این آئینه‌چشمی‌ا که امان از این جوانمرگی ! کـه امان از حـرص و طمع قرقی‌های پیرا و این یکی از تاکیدهایی است که براهنی در رومان کرده است. جوانمرگی درجامعه ما. جوانمرگی در تاریخ ما. دراین‌رومان ماهنی، سلیمان، اکبرصداقت،ایشیق، جمال‌وکمال رهنما که همه جوان هستند می‌میرند. جوان‌هایی که همه قابلیت بالیدن و بزرگ‌شدن و تبدیل‌شدن دارند. ماهنی اگر رشد می‌یافت سهیلا زن محمود می‌شد . سلیمان اگر رشد پیدا می‌کرد، دکتر خرسندی یا اکبر صداقت یا ایشیق می‌شد. و اکبرصداقت و ایشیق...

۸

در زمینهٔ مسائل خانوادگی زندگی محمود بسیار معمولی وساده‌است. یك استاد دانشگـاه با زن نسبتاً زیبا و دخترچهارده ساله‌اش (گلناز) در محیطی گرم و عادی گذران عمر می‌کنند. عشقبازی‌های رایج بین یك زن و شوهر وگاه شیرین‌زبانی‌های یك دختر تازه رس نمك زندگی است . البته لطف و تازگی‌کار دراین است که سهیلا زن محمود با تمام صداقت، همراه و هم‌رأی محمود است وگاه برای کسب خبر وبه‌دست‌آوردن اطلاعات در بارهٔ تعداد زنـدانیان سیاسی وارد معرکـه‌هایی می‌شود. شخصیت متین و استواری که او در رومان کسب می‌کند، به‌عنوان یك‌زن شهری تازه است و ما با نگاهی به‌پیرامون خود درمی‌یابیم که سهیلا و زن‌هایی که صرفاً برای

شهوت‌رانی و بچه‌بزرگ‌کردن ساخته شده‌اند، در جامعه ماکم نیستند. این یك نمونهٔ زن شهری است که شوهری دانشگاهی دارد.

و اما در زمینهٔ شغلی، براهنی روشنفکرها را به دو دستهٔ موجه و غیر موجه تقسیم می‌کند. یك دسته شخصیت‌هایی مثل دکتر قاصد ، دکتر معلم ، دکتر عرب و رئیس دانشگاه که در عین پفیوزی برای جامه‌عمل پوشاندن افکارشان عوامل اجرایی مثل ، غضنفرها و پرنیان‌ها را در اختیار می‌گیرند. و دسته دیگر کسانی که خود فکر می‌کنند و خود وارد عمل می‌شوند. مثل دکتر محمود شریفی، دکتر خرسندی ، جمال و کمال رهنمایی، اکبر صداقت. و ایشیق و... که هردو در تقابل تاریخی نقش‌های خود راایفا می‌کنند و سنتزی به نام آوازگشتگان پدید می‌آورند. در این فصل بین محمود ودانشجوها چندان ارتباطی نمی‌بینم. فقطمقداری حرف وسخن‌است که به‌صورت روایت از خود نویسنده می‌خوانیم. و این کاستی این سئوال را پیش می‌آورد که دکتر محمود شریفی چگونه محبوب قلوب و بت دانشجوها بوده است؟

اما براهنی در وصف اوضاع دانشگاه و روانشناسی جمعی حاکم بر آن و روکردن چهرهٔ معدود چاپلوسان فطری نظیر استاد ادبیات فارسی که مدتی متولی انجمن صائب بود، علت حضور مستمر شخصیت زن‌باره‌ای مثل دکتر عرب در دانشگاه و جنجالی که وی درمخزن کتابخانه با یك دختر دانشجوآفرید و نشان دادن حمایت‌ها و پشتیبانی‌های علنی وغیرعلنی که از «بالا» از او شد موفق است. البته با این تأکید که ما همواره داریم یك رومان‌را تعقیب می‌کنیم ونه یك رساله مستدل وعلمی ازجامعه دانشگاهی‌را. باری،

بلوای راه‌رفتن طالبی، دانشجوی دیرانـــه با دوازده‌ا آفتابه مسی در راهروهای دانشکده، سخنرانی علی‌اکبرخان‌هوشمندباآن فوت‌فوت و پف‌پف کردن‌که می‌خواست انقلاب را تلفظ کند، سخنرانی دکترفیلسوف باحی‌گر، حی‌گر، گفتنش و جملهٔ استفهامی « مگر شما هستید؟ » که به دکترمعلم‌گفت، گفتگوی تلفنی دکتر شریفی با دکتر فیلسوف و اشغال‌کنگره‌ای‌که قرار بود شهبانو فرح افتتاح‌کند توسط دانشجوها، از ماجـراهای خوانـدنی رومان است ــ که باکمی اغراق هنرمندانه و سوءظن‌های مخل همراه است. نگاهی کـه همراه پروازهای خیال ، از یك جمع صرفاً صنفی دانشگاه، یك محفل فرماسونری ساخته و دستاویز خوبی است برای افرادی‌کدانقلاب‌فرهنگی‌را با بستن دانشگاه اشتباه‌گرفته بودند.

در فصل دوم (حدیث پری‌داران)، براهنی اجمال فصل اول‌را می‌گشاید (که ای‌کاش پاسخ‌های لازم را در همان فصل می‌داد.)، محمودکه تا قبل‌اززندان باراول، استاد ادبیات‌تطبیقی است، به‌استادی پیش‌بینی‌منصوب می‌شود و در مخزن کتابخانه دانشگاه پشت میزی زهوار دررفته می‌نشیند . او روزها مشغول نوشتن قصهٔ حملهٔ‌گرگ‌ها به تبریز است. قصه‌ای‌که بعدها خواننده، درمی‌یابد زندگی نویسنده و قصه‌ای‌که دردست نوشتن دارد باهم پیش می‌رود. و مشکل قصه مشکل خود محمود هم هست. او یکی‌ازگرگ‌ها را نزدیك خود حس می‌کند، اما هنوز نتوانسته پوزه‌اش را از نزدیك.لمس کـند. تا این‌کـه عکس شاه و شهبانو از روی دیوار مخزن‌کتابخانه مفقود می‌شود و این مقارن تشریف‌فرمایی شهبانو فرح به تالار فردوسی دانشگاه، و مقارن ساعاتی است‌کـه محمود گرگ را نزدیك‌تر به خود می‌بیند . اما چیزی عجیب در داخل قفسه‌های مخزن وجود داردکه مخل آسایش اوست. چیزی شبیه به‌یك ساعت بزرگ،که با هزاران پیچ مهرهٔ‌کج ومعوج وپیچیده و مرموز با هزاران عقربك پیدا و ناپیدا در میان قفسه‌ها پنهان شده است . که ناگهان ترس و وحشت سراپای محمود را فرا می‌گیرد و ازمخزن فرار

می‌کند. که در واقع از مقابل پیش‌آمدهای احتمالی آینده‌که احیاناً می شد جلویش راگرفت جاخالی می‌دهد. (دقیقاً یك عمل روشنفکرانه می‌کند ونه یك حرکت انقلابی .)، و این شروع‌فاجعه و گرفتاری مجدد اوست. شهبانو فرح در روز معین بەتالار نمی‌آید ومحمود ضمن سخنرانی استاد علی‌اکبر خان هوشمند زیر صندلی‌های تالار استفراغ می‌کند . ساواکی‌هـا به علتی نامعلوم، شاید هم وجودشایعهٔ بمب‌گذاری درمخزن‌کتابخانه بەکوی‌دانشگاه شبیخون می‌زنند. اکبرصداقت یکی از رهبران دانشجوهـا به خانه محمود پناهنده می‌شود. روز پایان‌کنگره، دانشجوها تالارفردوسی را اشغال‌انقلابی می‌کنند. و اکبرصداقت برای مستشرقین سخنرانی می‌کند. (درطول‌رومان‌ما نمی‌فهمیم این مبارزین، صرف‌نظر از ضدیت با دیکتاتوری و خفقان حرف و سخن و پیام واقعی‌شان کدام است؟ که البته می‌توان حدس زد ، نویسنده این‌آدمها را اگر با افکار و اهداف اصلی‌شان نشان‌می‌داد انتشار رومانش‌را از سوی نشر نوزیر سؤال می‌برد.)، دانشگاه شلوغ می‌شود. اکبر صداقت با قصد فرار در مـاشین محمود پنهان می‌شود . و محمود صحنهٔ مرگ اکبر صداقت دانشجو را در مناسب‌ترین جای ممکن، در بالای میله‌های دانشگاه نظاره می‌کند. و بالاخره زمانی می‌رسدکـه اشباح درون و بیرون زمان و مکان ! دست بەدست هم می‌دهند ومعمای حضور محمود را در دانشگاه زیر سؤال می‌برند . ساواك با ترفندی ماهرانه او را چشم بسته دور چند خیابان می‌گرداند. و در بازگشت، در خود مخزن کتابخانه ، آن ساواکی معروف توی دهان محمود ادرار می‌کند: /دهنت را باز کن ، باز هم نگهش دارا/ دهان محمود بی‌اختیار باز می‌ماند و سیل گرم شاش فاعل که روی بلندی ایستاده است در دهان مفعول سرازیر می‌شود . و سه روز بعد، (رومان در دوازده روز اتفاق می‌افتد)، وقتی‌کنگره تمام می‌شود محمود پشت همان‌میز و همزمان با پایان‌گرفتن قصه‌که حالا گرگ‌ها فرصت‌کافی دارندتا به‌قهرمان داستان نزدیك شوند، توسط گروهی ساواکی‌کـه قبلا هم او را بازداشت

کرده‌اند دستگیر می‌شود.

فصل دوم با جمله‌ای که دکتر فیلسوف خطاب به‌دکترمعلم در کنگره. وموقع سخنرانی گفته بود پایان می‌پذیرد. و محمود راکه دچارسرگردانی و بی‌هویتی شده است نجات می‌دهد: /مگرشما هستید؟/ انگارجمله خطاب به‌او گفته شده بود: / آقا مگرشما هستید؟/وناگهان محمود فکرمی‌کندکه‌باید باشد: /فکرمی‌کنم، پس هستم. تو دهنم شاشیده‌اند، پس حتماً هستم.../.

۱۰

فصل‌سوم(حدیث آئینه‌چشمان)، باتلفنی که دکترخرسندی،(که‌دراصل اعلام به‌جریان افتادن پروژه افشاء ساواک وشاه در خارج ازکشور است.)، از استانبول به‌تهران می‌زند شروع می‌شود. و با خاطره‌ای که نویسنده از بیروت و خیابان الحمراء دارد ادامه می‌یابد. شهری که « طبیعتی چندگانه دارد و ترکیب فصولش اعجاب انگیز است» . محمود در کافه‌ای نشسته و شاهد پخش سه نوع موسیقی متضاد که درواقع سه نحوهٔ زندگـی متفاوت شهروندان است، می‌باشد. موسیقی اول موسیقی آدم‌های پرتحرك است که جهان را می‌شوید و غبار از روی شهرها می‌گیرد و قلب مشتاقانش را شاد می‌کند و سمبلش پیرمردگـل‌فروشی است کـه روبروی‌کافه مغازه‌ای دارد. موسیقی دوم، موسیقی است که در اعماق جهان فضله می‌اندازد و بچه‌هایش را می‌پروراند. موسیقی که با وزن و آهنگ خاص خود نعمت‌های جهان‌را متعفن می‌کند و بیماری و مرض می‌آورد و مثل روح خبیث شیطان تحجرو عقب ماندگـی همراه دارد و قصیدهٔ بلند نشاط را به‌مبارزه می‌طلبد ــ کـه سمبلش موشی است در دست رفتگر پیری که قصد آزادکردنش را دارد. وموسیقی‌سومی هم هست که در لحظه سکوت این‌دوموسیقی‌صدای‌تپانچه‌اش بلند می‌شود و موسیقی دوم را خاموش می‌کند ــ و سمبلش جوانی بیست

ساله است با صورتی لاغروکشیده وچشم‌های ملتهب و...

وبالاخره باتصویری ازیك بازجویی جهنمی درخانهٔ فقیرانهٔ بازجو. و در حضور مادر پیر بازجو ادامه پیدا می‌کند. مادری‌که به بازجو بودن پسرش اعتراض دارد. مادری‌که می‌داند، پسرش یك بی‌سروپا بیشتر نیست. مادری‌که می‌داند پسرش از راه شرافتمندانه امرار معاش نمی‌کند. مادری که هنوز پسرش را با لگد می‌زند و عاقش‌کرده است.

همچنین با درجریان قرارگرفتن اقدامات تحقیقی آقای اسماعیلی: (نشانه‌هایی‌کـه نویسنده از آقـای اسماعیلی می‌دهد با شخصیت زنده‌یاد اسماعیل شاهرودی، شاعری‌که درسکوت مرد، منطبق است.)، ازرفت‌وآمد درون و بیرون زنـدان قـزل قلعه وکشف نحوهٔ‌کشته شدن انقلابیون تحت عنوان قاچاقچی شکل می‌گیرد. تا می‌رسد به‌زمان‌حال رومان‌که‌رئیس‌زندان محمود را از بندآورده به‌دفتر زیر « هشت » و مقابل یك نفر خـارجی. (احیاناً آمریکایی)، که متخصص خط است می‌نشاند و با تست‌های متفاوت می‌خواهد از محمود اعتراف بگیرد‌که نوشته‌های افشاگرانه‌ای‌که درخارج ازکشور چاپ شده و می‌شود به خط و امضاء اوست یا نه، تداوم می‌یابد. بعدکه او اعتراف نمی‌کند وبه‌قولی قلیچ می‌زند، بازجویی‌های مکرراین بار مهم‌تر و سنگین‌تر ازقبل‌شروع می‌شود. محمودرا به‌سردخانه‌بیمارستانی می‌برند و اجسادکشته‌شدگـان روز حادثه دانشگـاه را نشانش می‌دهند. و محمود طـی یك رودررویی عجیب درحضور بازجوهـا یکی از برادران رهنما راکه او نیز قابلیت انقلابی شدن را دارد، (حتی از نظرچهره هم دقیقاً شبیه برادر دیگرست.) از مرگ حتمی نجات می‌دهد ! و خود زیر شکنجه برای از دست ندادن قوهٔ تفکر و تجدید روحیه، گذشته‌ها را بـا « فلاش‌بك‌هایی بی‌مقدمه‌کـه عمدتاً تجسم روحیه مبارزه‌جویانه پدر خود اوست مرور می‌کند. همچنین زیباترین خاطرات را بین خواب و بیداری و بیهوشی به‌یاد می‌آورد. به‌پرواز و چرخش‌کبوترها واین‌که اگرپرنده‌هـا

هرچند تازه‌سال و آئینه چشم، همگی با هم و پشت وپناه هم باشند قرقی‌ها نمی‌توانند کاری بکنند ، فکر می‌کند . یعنی، به‌چیزی مهم‌تر از خود شکنجه فکرکردن و نهایت آسان نمودن عمل شکنجه برای شخص زندانی ــ که‌البته گوایــن رهنمود، خود حــرف تازه‌ای نیــت در ادبیات زندان، (حتی این حقیر نیز قبلا این شیوهٔ برخورد را در داستان « پرمایه درگرداب » به‌کار گــرفته است .)، اما از یك طراوت و تازگــی برخوردار است که قابل تأمل است.

و بالاخره رومان تا بخش ماقبل‌پایان که دقیق و درست و حساب‌شده پیش رفته است یك باره با یك بازنگری سرسری به واقعه ۳۰ تیر و ۲۸ مرداد و ۱۵ خرداد که از زبان محمود و پدرش بیان می‌شود و حاوی هیچ نکته تازه و تصویری عینی و ملموس نیست سرهم‌بندی می‌شود. (انگاردر بازبینی مجدد که در سال ۶۱ انجام گرفته به‌محمود شریفی و پدرش نیز نقشی درخور واگذاشته شده است.)

ازاین‌ها که بگذریم، رومان برخلاف اکثریت‌قریب به‌اتفاق رومان‌ها که می‌خواهند در پایان سروته موضوع را بهم بیاورند پایانی‌ضعیف‌ندارد. بلکه قسمت ماقبل آخرش که همان واقعه ۱۵ خرداد و... بود ضعیف است. شوخی دلهره‌آور مرد زیباروی ساواکی در حمام زندان به‌عنوان لحظات پایانی رومان شناخته می‌شود . محمودکف آ-بری حمام افتاده و از وحشت گلوله‌هایی که درتاریکی به‌پیرامونش‌شلیك‌می‌شود، درحالت‌نسیان می‌بیند: /....انگار در زیرزمین شهرها بودند، باپل‌ها، خیابان‌ها، میدان‌ها،خانه‌ها، و اداره‌ها، مردم هلهله‌کنان می‌آمدند، آوازمی‌خواندند وسرهاشان‌می‌خورد به‌سقف زیرزمین . ناگهان میلیون‌هــا منقارکوچك به جدار داخلی خورد. پوست زمین کاهیده بود، وتنك بود. جدار زمین ترك‌برداشت وهمه‌آن‌هایی که‌آن زیر مانده‌بودند بیرون پریدند. صدای پدرش درتلفن می‌گفت‌قیامت است! قیامت است! و قیامت شروع شد و قرقی‌ها روی پشت‌بام‌های شهر

سقوط می‌کردند. و پشت‌بامهای شهر پوشیده از نعش فرقی بود. و بعد دید که سهیلا و گلنار نمی‌توانند معاصر ماهنی و سلیمان نباشند. نمی‌توانند معاصر ایشیق و صداقت وآن جوان خونین‌چشم سردخانه بیمارستان‌نباشند. و بعد صدای پدرش را بدروشنی شنید: «پاهای هزاران جوان برکف‌آجر فرش این حمام خواهد افتاد. ولی‌زمین به‌آن‌ها وعده داده شده. زمین از آن، آن‌هاست. صورتش را برزمین چسباند. گفت «خاک!» ومانند. /

که پیام اصلی رومان همین چند سطر بالاست. اصولا در هیاهوی متافیزیك زمان حدوث چاپ رومان، ازفیزیك سخن‌گفتن وبه‌زمین‌فکرکردن و به‌خاك وطن اندیشیدن و تاریخ را فراتر از خود دیدن و هم‌عصرکردن شخصیت‌های رومان با بزرگان‌تاریخ خود بزرگ‌ترین پیام است. /

مجموعارُومان به‌عنوان اثری‌که ادبیات زندان و زندگی روشنفکر جامعهٔ شهری را مورد بحث قرار داده قابل تأمل است. ما آدم‌های جدیدی را درآن می‌بینیم. آدم‌هایی‌که همواره با خصلت‌های خوب وبدبورژوازی و خرده‌بورژوازی‌شان حضوری ملموس در شادی و ناشادی ما داشته و در پیوندی تنگاتنگ و مکانیکی با هم عمل می‌کنند. شخصیت‌هایی نظیر دکتر معلم، دکتر قاصد، پرنیان، دکترعرب و... از یك‌سو. نگهبانان، بازجوها، مسئولین زندان از سوی دیگر. دکتر فیلسوف، دکترهوشمند و... ازیك‌سو، دکتر خرسندی، دکترشریفی، اسماعیلی، اکبرصداقت، ایشیق، سهیلا، سلیمان و پدر محمود از جانب دیگر. ــ که همه در تقابلی خستگی‌ناپذیر قراردارنـد و ایـن خـود طـرح تازه‌ای است در رومـان‌نویسی معاصر ایران.

۱۲ ب

براهنی در آواز کشتگان تیزهوش است . خوب می‌بیند : آدم‌های خوب و بد را تشخیص می‌دهد، اما خود، (دکترمحمود شریفی)، قدرت این را نداردکه در رومان خوب خوب یا بد بد باشد.

غیر از این آوازکشتگان نقائص آشکاری هم دارد. نقائصی‌که اگر خود براهنی در کار دیگران می‌دید صرف‌نظر نمی‌کرد . بخصوص از نظر نثرکه باید گفت، از فرط بی‌پیرایگی بی‌سبك است. گاه روزنامه‌نگارانه و گاه کاملا ادبی رومانتیك و تعدادی غلط دستوری‌که ناشی ازترکی فارسی نوشتن اوست . چندتایی به‌عنوان نمونه می‌آورم : /کبابها بر برنجها پیاده می‌شد/ــ /طوفان مهیبی‌که در خونش بالا آمده بود / ــ / پلك جسد را انداخت/ــ وایضاً اشتباه به‌کارگرفتن اصطلاحات عامیانه مثل: «الم‌شنگه که بجای شلنگ تخته و خار به‌پهلو رفتن‌که بجای خار به چشم‌رفتن‌استفاده شده است.» و «که»های بی‌شماری‌که در هر صفحه مورد سوء استفاده قرار گرفته است.

ایراد بعد تناقض‌هاست. براهنی‌گاه در برخورد با ترك‌زبانها چنان تعصبی نشان می‌دهد که‌گویی تم اصلی رومان همین است: /محمود همهٔ اشکالات آذربایجانیها راداشت‌که مهم‌ترین آنها یکدندگی‌درمقابل‌قدرتمندان بود.../ که‌گویی ایستادگی در مقابل زورمندان مثلا جزو خصلت‌های مردم کردزبان ما نیست... و گاهی هم خود زبان گویای معدود مضمون‌سازهای تهرانی برای ترك‌ها می‌شود ــ که نمونه، یا مثالش بماند.

۱ــ حاجی‌بابا اصفهانی/جمیزموریه/ ترجمه: میرزاحبیب اصفهانی /بکوشش، دکتر یوسف رحیم‌لو/انتشارات حقیقت تبریز/۸۶۶ صفحه/بها:ــ/

۲ــ ورق‌پاره‌های زندان/بزرگ علوی/انتشارات، امیرکبیر/چاپ‌اول ۱۳۲۰، چاپ دوم۱۳۵۷/۱۲۰صفحه/بهاء ۹۰ریال/

۳ــ انگیزه/غلامحسین‌بقیمی/ چاپخانه مصطفوی شیراز/مرکزپخش، انتشارات رواق/۳۴۵صفحه/بهاء، ۳۵۰ریال/

تکنیک بازی در بازی

حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس
فیلمنامه : نوشته: بهرام بیضائی
انتشارات: دماوند. تهران ۱۳۶۲

اصغر عبداللهی

بهرام بیضائی نویسنده وکارگردان سینما و تآتر است. درهنر نمایش تحقیق کرده و فرم‌های گوناگون تآتر سنتی ایران را می‌شناسد. همین تحقیق در تاریخ تآتر و جستجو در فرم‌های نمایش سنتی در جهت‌یابی هنری او مؤثر واقع شده است. تکنیک بیضائی بیگمان از همین جستجوها حاصل شده است. شگردهای تآترهای سنتی شرق در بیشتر آثار نمایشی بیضائی بازنویسی می‌شود و جزئی از ساختمان نمایش را تشکیل می‌دهد.

بیضائی به شیوهٔ تآتر سنتی از تجسم واقعگرایانه اشیاء، زمان، مکان و آدمها پرهیز می‌کند؛ فقط عمل بیرونی را نشان می‌دهد و از روانشناسی جزء به‌جزء حوادث می‌گذرد. بیضائی «بازی» بودن اتفاق درحال وقوع را نشان می‌دهد (درمرگ یزدگرد... و هنرپیشه نقش‌دوم) اما نمی‌توان گفت

که این عمل همـان تـآتر داستانی و بیگانه سازی برتولت برشت‌است. بیضائی برخلاف برشت، راه نفوذ مخاطبش را درحادثه نمی‌بندد . مخاطب او از نقش شاهد فراتر می‌رود و خود را درهمین نقش بیاد می‌آورد.حادثه روی صحنه، ازمحدودیت یك «بازی» بمشارکت شاهد می‌انجامد. درتعزیه هم وضعیت تماشاچی همین است . در ابتدا شبیه خوان را می‌بینـد و بعـد بتدریج واقعیت زمان، مکان و اشیاء را ازیاد می‌برد وبمشارکت عاطفی‌در حادثه‌ای اقدام می‌کندکه هیچ خاطره بصری از آن‌ندارد. بهمین‌گونه در تآتر روحوضی؛ تماشاچی ابتدا مخاطب شوخی و هزل‌گویی‌هنرپیشه است؛ اما موسیقی و شتاب حوادث دراطراف صحنه او را بمشارکت و حضـور عملی می‌طلبد.

تأثیر بیضائی از تآترسنتی، سرعت وشتاب موجود دربازگوئی‌حادثه است. عملی‌که باعث انفعال و در نتیجه قـال ماندن مخاطب او در داوری دقیق اجزاء حادثه می‌شود.

بیضائی همیشه یك تمثیل محوری دارد.ومی‌خواهد باشتاب مخاطبش را بدآنجا بکشاند. بهمین‌علت درقید داستان‌گوئی نیست وقواعدکلاسیك داستان پردازی رادر درام نویسی رعایت نمی‌کند. درسینما هم همینطور ، بیضائی تکامل یك سکانس رادر سکانس بعد دنبال نمی‌کند. مجموعـه‌ای از سکانس‌های متعدد فقط درذهن‌تماشاچی‌تدوین می‌شود. درهمین فیلمنامه«لیلا دختر ادریس» چهارده سکانس بازمانی کمتر از۵ دقیقه اتفاق می‌افتد.شتاب سکانس‌ها شبیه « شهر فرنگ » های قدیمی است،که تند تند تصویر تعویض می‌شد وفقط یك‌لحظه ارتباط باتصویر ممکن بود. درهمین‌جاست‌که شگرد های بیضائی بزعم شباهت‌های صوری آن با فاصله گذاری خـلاف جهت تآتر داستانی برتولت‌برشت‌عمل می‌کند. برتولت برشت پی‌آمدهای‌متحول یك حادثه‌را دنبال می‌کند، بیضائی‌برعکس تکلیف فرجام حادثه راازپیش تعین ومترصد فرصت می‌ماندکه باتداخل انگیزه‌های مهـم نمایشی (دستی

پیر وچروکیده که وارد گیشه می‌شود) به‌همان محور تمثیلی (بازی) نزدیك شود.

بنیاد ذهنی بیضائی مجموعه‌ای از همین تمثیل‌هاست. تفکر اجتماعی او نیز در چنبرهٔ فراخوانی مکرر تمثیل در اجزاء یك حادثه اجتماعی و تاریخی سیر می‌کند.

تاثیر بیضائی محقق بر بیضائی درام نویس در همین شگرد یاساخت ذهنی نمود پیدا می‌کند. تحقیق در آئین‌های سنتی و صورتك‌های تآتر، بر بیضائی تأثیری بیش از آموختن سادهٔ تاریخ نمایش گذاشته است.

بیضائی از (بازی) به مفهوم گسترده‌تری دست یافته است: جایگزین کردن کسی یا رویدادی به‌جای کسی یا رویدادی دیگر در تاریخی دیگر. پس تاریخ می‌تواند در کسی یارویدادی تعمیم یابد و نیز بدون هیچ تغییری در اصول، باقی بماند. این همان ساختی است که تکنیك بازی در بازی را به‌بیضائی آموخته است. یعنی هرکسی می‌تواند امروز در نقش متاخر خود یاکسی شبیه خودظاهرشود. یا اصلاً به ادامهٔ نقش خوددر تمام طول‌تاریخ اصرارورزد. درمرگ‌یزدگرد، پدرجایگزین‌شاه می‌شود وچون درعین‌حال شاه ممکن است همان پدر (آسیابان) باشد، وقتی دختر آسیابان که مورد تجاوز شاه‌هم درضمن قرار گرفته است، از پدریاد می‌کند. این پدر، که در زهدان دختر هم راه‌یافته است به تمثیلی از تداوم یك‌حضور جاودانه‌تبدیل می‌شود.

قرار شاه وآسیابان این است که جایگزین همدیگر شوند. می‌دانیم که این سنت و آئین، رسم هم بوده است (میرنوروزی). اما چرا دختر آسیابان که ناظر به این تعویض نقش بوده است، دچار اختلال حواس می‌شود و این بازی دربازی‌شاه وآسیابان را یاد نمی‌آورد؟ چون‌شاه رااو، با اقتدار و احساس یك‌پدر به‌یاد می‌آورد، حضور دائمی این احساس در بیشتر آثار بیضائی مشهود است. گاهی البته شکل روانی هم

بخود می‌گیرد. تعویض وبازی درفردیت روانی کسی که خودرا جایی در تاریخ گم کرده است. پیر زن فیلم کلاغ، هویت خودرا ازیاد برده‌است. بیضائی تهران قدیم را بازسازی می‌کند تا پیرزن، هویت خودرا در آن سالهای دور پیداکند. همینطور در فیلنامهٔ «لیلا دختر ادریس» زن من آقای ادباری، احساسی مشابه پیرزن کلاغ را القاء می‌کند:

عکس عروسی‌ما چقدر زود گذشت. هفته اول‌هرشب می‌رفتیم لقانطه. رستوران خیلی خوبی بود توی بهارستان. شما ندیده‌اید. وسط حیاطش استخر بزرگی بود که توی اون قایق سواری‌می‌کردند. به‌قایق‌ها می‌گفتند لنکا. ارکستر داشت، فوکستروت می‌زدند. ما رقص بلد نبودیم. متجددین همه بلد بودند...

سراج: عمه جان

لیلا نگاه می‌کند، خانم ادباری سرش پائین می‌افتد

خانم ادباری [لبخند می‌زند] قرار نبود منوعمه صداکنی. بدقول‌ا من مادرو بیشتر دوست دارم.

بیضائی مارا نسبت به همهٔ نام‌ها، روابط ونسبت‌ها مشکوک می‌کند. همه‌کس برای تکمیل فردیت وجودی‌خود ناچار است عاریتی را بپذیرد تا از تنهائی‌نجات یابد. کسی‌زندگی خودش رانمی‌کند. همه بازی‌می‌کنند. هیچ‌کس بدنقش خود قانع نیست. چون همه‌کس درنقش خود تنهامی‌ماند.

آقای‌ادباری: همیشه‌همینطورخوابش‌می‌بره [روی اورامی‌پوشاند]

خیلی تنهاست.

لیلا: شما که هستید؟

آقای ادباری: [می‌نشیند] منهم تنها هستم.

همین تنهائی آقای ادباری است که باعث می‌شود عکس فوری لیلا را پنهان کند. می‌باید سالها پیش در بایگانی آقای ادباری (در اداره ثبت احوال) لیلا بدنیا می‌رسیده اما هیچ نشانه‌ای از لیلا در بایگانی آقای ادباری وجود ندارد. البته بایگانی، اینجا تمثیلی از مجموعهٔ حضور آقای ادباری درزندگی است. اوبی (لیلا) تنها خواهد بود، همچنان که آن پیر مرد و پیرزن دهاتی که کسی را (با مشخصات لیلا) گم کرده‌اند.

لیلا: این نشانی هیچ‌جانیست پدر. سربه‌سرتون گذاشتن.

مرد دهاتی: البته هرچی‌شما بفرمایی صحیحه. حالا ما چه‌کنیم؟ گمشده داریم.

لیلا: آخه چه نشانی دارین؟

زن‌دهاتی: نشانی همه هیچ- خانم چند سالیون صبر کردیم پیدا نشد، تا گفتیم اگه ما نگردیم چطوری پیدا بشد؟ خانم جان پیشانیت بلنده، معلومه کمالات داری به ما بگو بین این همه غریب، گمشده‌ی مو چطور پیدا میشه؟

لیلا: چی بگم مادر، سنش چیه؟ چند سالشه؟

زن‌دهاتی: گوش بگیر خانم جان، طفلك مو بچه ساله.

مرد دهاتی: بچه سال بیده. حالا که دیگه اونطور نمانده. حالا باید رشید و رعنائی شده باشه:

زن‌دهاتی: من‌چه عرض کنم. بچهٔ ما جخ به سن وسال شما، جخ به‌قد وبالای خودت نگاه‌کن، من که سالیون سال اونو ندیدم به‌تو چی‌عرض کنم؟

لیلا : آخه مادر جان، بالاخره اقلا خودتون باید بدونین عقب کی می گردین.

زن‌دهاتی: برای ما فرق نمی‌کنه خانم جان. گم‌کرده دیرم ...

همین گم کرده داشتن. بیضائی در فیلم کوتاه سفر، دو کودك رانشان می‌دهد که یکی از آنها درجستجوی پدر ومادرش است بی‌آنکه کمترین آدرس ونشانی از آنها داشته باشد. در آن فیلم کودك از محله‌های فقیر و گذرهای قدیمی جنوب شهر به‌ساختمانهای نو ساز بالای شهر می‌رود.مرد وزن جوانی در را می‌گشایند، وضعیت کودك، به مرد و زن احساسی مشابه را هشدار می‌دهد : آیا آنها در آینده کودکی راگم نخواهندکرد؟ نمای بعدی از بالاست ـ شاید از ساختمان مسکونی آن مرد وزن ـ کودك در خیابان وسط یك دایره سرگردان مانده است. این مضمون محوری است؛ اما بیضائی فقراجتماعی را هم پیش می‌کشد. به‌مصائب ناشی از بی‌عدالتی اجتماعی هم نظر می‌اندازد. در تصورکودك، پدر ومادرش باید حتماً در منطقه مرفه شهر سکونت داشته باشند تا بایافتن آنها نجات پیداکند . در تصور اونمی‌گنجدکه پدر و مادرش در محله‌ای فقیر سکونت دارند. کودك احساس می‌کند که او را از وجود واقعی‌اش جدا کرده‌اند. درگذرهایی تا این‌حد فقیر و درهم ریخته (که بیضائی در فیلم نشان می‌دهد) همیشه‌در وحشت خواهد بود. درفیلمنامه(لیلا دختر ادریس) با مضمونی مشابه فیلم سفر، لیلا می‌خواهد از انجماد یك محلهٔ فقیر خود را نجات دهد.سوژه‌ای که البته بارها درپاورقی‌های مجلات دستمالی شده‌است.یعنی‌همان مضمون قدیمی دختری‌که ازدست فقر می‌گریزد اما به‌دامن فحشا می‌افتد.

لیلا : من می‌رم به‌محله‌های بزرگ ، بابا بزرگ. نترس، از خودم مواظبت می‌کنم. این وضعی نیست که هیچ‌کس خوشش بیاد... ولی خب، درعوض کارش یك کار حسابیه. درآمدش هم همینطور. باید یه جوری باشه‌که بتونم شماهارو هم ببرم. آره. یه‌روزی برمی‌گردم همهٔ شمارو با خودم می‌برم. اول ازهمه جیران ـ

اما بیضائی جهت رمانتیك‌های مبتذل را دور می‌زند ولیلا رابه‌ادارهٔ ثبت احوال می‌کشاند. سوژه تبدیل شدن دختر فقیر به‌یك فاحشه در حاشیه باقی می‌ماند. حضور ادباری و سراج ابعاد داستان را گسترش می‌دهد. بیضائی حدفاصل میان حوادث فرعی و اصلی را تا آخرین سکانس حفظ می‌کند. البته دو مضمون واقعی و تمثیلی درعین‌حال‌که به‌موازات همدیگر پیش می‌روند، برهم تأثیر می‌گذارند و رشدکلی اثر را موجب می‌شوند. بیضائی سعی‌کرده است واقعیت را ازگزند تمثیل محوری دور نگهدارد اما گاهی موفق نمی‌شود. مثلا دستی پیر وچروکیده‌که واردگیشه می‌شود، و لیلا از ترس همهٔ پول‌ها را به‌آن می‌دهد.

بیضائی در ترسیم محلهٔ لیلا اگرچه همان تصاویر فیلم سفررا تکرار می‌کند ولی موفق می‌شود از محله نمودی تمثیلی ارائه دهد. تصاویری‌که بعلت‌کوتاه بودن‌آنها واقعی جلوه می‌کنند. این‌فضاسازی خوب ازگذرهای قدیمی شگرد دائمی بیضائی است. هر نما بطور مجزا و در ضمن‌گذرا با نماهای بعدی درهم می‌آمیزد و در مجموع حس مورد نظر بیضائی‌را القاء می‌کند.

۱۶۴/ مس

محله. روز. خارجی

یك کوچهٔ سقف دار؛ لیلا و ارسلان در آن می‌روند. یك کوچهٔ سقف‌دار دیگر؛ لیلا و ارسلان در آن می‌روند. یك کوچهٔ سقف‌دار دیگر ؛ لیلا و ارسلان در آن می‌روند. این سه تصویر باید دهلیز پیچاپیچی‌را القاء کند.

ــ کوچه‌ای که در آن دهها زن در لباده‌های بلند سیاه می‌آیند.

ــ لیلا و ارسلان می‌ایستند. ارسلان کاملا رنگ باخته.

ارسلان: از اینجا به‌بعد بهتره خودت تنها بری.

ــ لیلا راه می‌افتد، و ارسلان درجمعیت زمینهٔ تصویر دور می‌شود.

بین جماعت زنهای لباده‌پوش لیلا محو می‌شود.

این گـذرهای پیچ در پیچ، لیلا را از واقعیت تاریخی خود آگـاه می‌کند: (بین جماعت زنهای لباده‌پوش لیلا محو می‌شود).

ارسلان (نامدار) یعنی نامزد لیلا، او را تنها می‌گذارد. در بیرون‌از این محله هم سراج او را تنها می‌گـذارد . لیلا برای استقلال فردی خود نیاز به‌کار دارد. بیضائی در شش سکانس و در شش شرکت، لیلا را ناامید از یافتن شغل نشان می‌دهد تا بالاخره در سکانس هفتم لیلا که آدرس صنایع وطن را از زن همسایه‌گرفته است متوجه یك واقعیت می‌شود.

زن همسایه: [تکه‌روزنامهٔ مچاله‌ای را باز می‌کند] اینه، شرکت صنایع وطن. حقوق‌های عالی می‌دن. این اسمش، اینم نشونی؛ ایناهاش! شماره چهل وهفت.

لیلا: قربون شما، چه جوری تشکر کنم؟ نمیدونم‌چی‌بگم.

ممنونم. ممنونم.

لیلا با خوشحالی تکه روزنامه را گرفته است، بی‌اختیار برمی‌گردد و می‌دود.

شرکت صنایع وطن. روز. خارجی

لیلا جلوی دری بزرگ ایستاده که بالای آن برکتیبه کاشی نوشته « شرکت صنایع وطن» و زیر آن شمارهٔ ۴۷ــ تصویروسیع: این دری است تنها در بیابانی از قراضه‌ها ایستاده. دوربین بالا می‌رود؛ دور و براین در هیچ نیست جز اسقاط و آهن پاره‌هایی از یك شرکت پیشین بر جای مانده. لیلا از دور به این ویرانه می‌نگرد: کاغذ روزنامه‌اش دو دست. از جایی نامعلوم نالهٔ سگی.

سکانس یاد شده آنقدر شتابزده گنجانده شده است که شبیه یك شوخی است تا واقعیت. بیضائی در سه سکانس دیگرهم لیلا را نشان می‌دهد که پی کار می‌گردد. اینجا دیگر بیضائی دارد دست به‌دست می‌کند تا دو خط فرعی و اصلی داستان را برای حضور لیلا آماده کند وچون لیلاهنوز آنقدر کوفته نشده که پذیرش نقش اعظم منطقی جلوه کند، این دو، سه‌سکانس اضافی را می‌گنجاند و همان تأثیرهزل آمیزشرکت صنایع وطن را هم برباد می‌دهد. واقعیت این است که بیضائی قصد تحلیل جامعه شناختی از محیط اجتماعی لیلا را ندارد. البته بیضائی زمینهٔ رشد اجتماعی لیلا را درسکانس افتتاحیه، ادارهٔ ثبت احوال، گیشه سینما، اتوبوس و محیط کار نشان می‌دهد و نسبت به واقعیت‌های معاصر متعهد است. حتی آنقدر نگران شخصیت لیلاست که

از آن طنز زنده و پرتحرك « مرگ یزدگرد » اینجا هیچ اثری نیست. اما به‌رغم همهٔ این واقعیت‌گرایی‌ها، بیضائی برعلائق تمثیلی خود بهاء بیشتری داده است. مثلاگم‌شدن شناسنامه لیلا می‌تواند واقعیت داشته باشد ولی‌این که لیلا توانسته بدون شناسنامه درس بخواند! (لیلا دریك شرکت مشغول تایپ نامه است) وباهیچ مشکلی تا بیش از این روبرو نشده، توجیه منطقی ندارد.

سکانس مربوط‌به‌لیلا وشرکت صنایع وطن نیز می‌توانست با واقعیت نمایی از صنایع مونتاژ معاصر نشان داده شود. بیضائی قصد داشته است بگوید در جامعه‌یی‌که صنایع ملی آن از پیشرفت و رونق افتاده یا اصلا صنایعی هرگز وجود نداشته، بدنبال کار بودن، پی نخود سیاه رفتن است. بنابراین اسم شرکت صنایع وطن را روی یك «کاشی» حکاکی‌کرده است تا بگوید این صنایع مربوط به‌سالهای خیلی دوری می‌شود ودراثرمثلاهجوم صنایع مونتاژ ویا مصرفی به تلباری ازآهن‌پاره تبدیل شده است. فیلمنامه محیط اجتماعی ـ اقتصادی سالهای حکومت شاه را نشان می‌دهد. پس‌این صنایع باید مربوط به دوران قاجاریه باشد! مثلا اگرلیلا درزمان رضاخان یا قاجاریه دنبال کار می‌گشت حتماً در همین صنایع استخدام می‌شد و. . . تازه این صنایع همان روز در روزنامه آگهی استخدام داده است. شاید بیضائی این صنایع را هم «گمشده» تلقی می‌کند. شاید این صنایع باید روزی ساخته می‌شده و وجود می‌داشته. اما چون در هجوم صنایع‌وارداتی نابود شده، امروز در وجدان مغفرله‌ی اقتصادی ما به تلی ازآهن پاره‌تبدیل شده است... بگذریم. حتی از صدای نالهٔ آن سگ هم‌که ازجائی نامعلوم می‌آید روی تصویر لیلا بگذریم‌که از بیضائی بعید بود اینقدر دچار رقت قلب بشود... بهرحال لیلا بدیك ضربه دیگر نیاز دارد تا ازپا دربیاید و بپذیرد‌که او همان «اعظم» است. (اعظم فاحشه‌ای است‌که لیلااکنون در اطاقش زندگی می‌کند) . این ضربه را ارسلان می‌زند یعنی‌کسی‌که «مرد»

لیلا محبوب می‌شود.

ارسلان : ولی قبل از رفتن یه موضوعی هست لیلا ــ [در را می‌بندد] من هیچوقت این موضوع اعظم‌رو نفهمیدم. اعظم اسم دیگهٔ تو نیست؟

پیش از این همه‌کس لیلا را اعظم می‌خواند. یا اساساً می‌خواهند که لیلا کس دیگری باشد. زمینه هم‌آماده است. لیلا شناسنامه ندارد. بوروکراسی‌هویت اورا ثبت نکرده است واصلاموجودیت اوزا نمی‌پذیرد.

لیلا : شما باید رئیس باشین. درسته؟ شما یه‌چیزی بهشون بگین آقا؛ چیزی‌رو که جلو چشمشون هست نمی‌بینن. آقایون می‌گن که من مرده‌ام.

آقای ادباری: راستی؟

آقای ضروری : من به همچین مسئله‌ای برنخورده بودم !

لیلا : آقایون می‌گن باید ثابت کنم.

آقای ادباری: باید یك استشهادتنظیم کنید.

آقای ضروری : [توضیح میدهد] استشهاد ! مردم محله‌تون شهادت بدن!که من زنده‌ام؟

لیلا :

گفتیم که همه چیز وهمه‌کس «لیلا» بودن لیلا را نفی می‌کنند. لیلا مقاومت می‌کند. وقتی در اطاق اعظم‌که توبه‌کرده است جا گیر می‌شود این فشار به‌مرحلهٔ نهائی می‌رسد. از یکسو هرشب دراطاقش را می‌زنند واورا

اعظم می‌خوانند و از سویی، آینه‌ساز و خیاط لباس و آینه سفارشی اعظم را برای اومی‌آورند وحتی بقیه پول را ازلیلامطالبه می‌کنند. لیلامستأصل می‌شود. رؤیاهای نجیبانه دختر فقیر همینجا به پایان می‌رسد. لیلا شروع مرحله‌ی جدید را درك می‌کند.

پاسبان: شما اعشم هستید؟

لیلا: اسم من لیلاست.

پاسبان: خیلی‌ها که توی این‌کار می‌افتن اسم دیگه‌ای روی خودشون می‌ذارن.

لیلا ناچار می‌شود بپذیردکه او لیلا نیست. دختر ادریس نیست. نداینکه چون‌همه‌این را خواسته‌اند. نداینکه چون شناسنامه ندارد. بلکه لیلا باید مسئولیت تمام تاریخ را یکجا بپذیرد. مسئولیت همهٔ «لیلا»هایی‌که همان اعظم بوده‌اند یا شده‌اند. هویت لیلا و اعظم به‌یکسان درطول تاریخ گمشده است. اگر « لیلا » همچنان روی هویت خود اصرار کند، اعظم گم خواهد شد.

آقای ضروری: لیلافرزند ادریس.

تصویر لیلا آقای ادباری وارد تصویرمی‌شود،

آقای ادباری: اسم شمارو صدا می‌کنند.

لیلا: [مات] اسم من؟

آقای اذباری: بله. لیلا.

لیلا : اسم من ــ لیلاست ؟

آقای ادباری : بله، شناسنامه حاضره،نمی‌گیرید؟

لیلا : شناسنامه. آه چرا.

آقای ادباری: تو دیگه زنده‌ای لیلا. این روز اول توست همانطور که روز آخرمن.

لیلا آرام می‌رود شناسنامه را می‌گیرد و برمی‌گردد وبدون اینکه به آن نگاه‌کند.

لیلا : [به‌آقای ادباری] من بدون اینم زنده‌ام

شناسنامه را آرام پاره می‌کند...

لیلا نقش اعظم را بعهده می‌گیرد. لباس اعظم را می‌پوشد وخود را در آینه اعظم بزك (گریم) می‌کند. پدر بزرگ یك شمشیر برای او به‌ارث گذاشته‌که تمثیلی از یك سلاح عتیقه است. جایی در تاریخ صیقل‌دیده‌است و نسل به‌نسل مانده است تا امروز به لیلا برسد. لیلا صاحب واقعی این شمشیر است. و حالا یك حادثه درکلیت تاریخی خود اتفاق می‌افتد.

اطاق لیلا. شب. داخلی

لیلا جلوی‌آینه نشسته است، و خود را آرام و باشکوه بزك می‌کند: چشم‌ها را می‌کشد، و آنها درشت‌تر جلوه می‌کنند. لبها را رنگ می‌زند: و گونه‌ها را تغییر می‌دهد. مژه‌ها را صاف می‌کند و به‌گردن خود دست می‌کشد. موها را به‌دوطرف می‌ریزد، و اینها همه آرام. اطاق نیمه تاریك است. صدای در؛ لیلا بی‌حرکت می‌ماند، وباشکوه درآینه به خودمی‌نگرد. صدای در، لیلا سر برمی‌دارد. واینك او اعظم‌است.

صدای مرد: اعظم...

لیلا لبخند می‌زند و روی چهارپایهٔ خود به‌طرف در می‌گردد.

لیلا : در ـ بازه.

در آهسته و آرام باز می‌شود و مردی به‌درون می‌آید درشت اندام.

۱۷۰/ مس

لیلا شمشیر را بالا می‌برد وفریادکشان می‌زند.

لیلا از مسیر تاریخ عبورکرده است. همچنان‌که قابل بازگشت به تمامی سابقهٔ تاریخی خود است. موجودیت لیلا تمثیلی است. زن هزار ساله است‌که مانده است‌تادرنقش اعظم ظهورکند. یا درواقع عوامل‌محیطی او چنان است‌که لیلا گمشده خود (اعظم) را می‌یابد وحالاکه یافته است با سلاح قدیمی میراث گذشتگان تقاص می‌ستاند...

حقایق در بارهٔ « لیلا دختر ادریس » فیلمنامه خوبی است که جابجا علائق قدیمی بیضائی به‌آن آسیب رسانده است: دستی پیر و چروکیده‌که وارد گیشه سینمامی‌شود ولیلا پولها را باوحشت‌درکف‌آن دست می‌گذارد، کارمند بازنشسته‌ای‌که هرصبح به اداره می‌آید، و... سراج روشنفکر مالیخولیائی‌که توانائی نجات لیلا (دختر فقیر) را ندارد. همان حکایت قدیمی‌که بنا به رسم تواضع وکرنش در مقابل‌تهیدستان درآثارادبی‌ادبای لوچ اجتماعی گنجانده می‌شود تا روشنفکران نیزازحقارت عمومی‌بی نصیب نمانده باشند. بگمان ما بیضایی نویسنده و هنرمند باارزشی است‌که آثار و آراء او بدون شك تأثیر مثبتی بر تاریخ تاتر و حتی سینمای ما برجای گذاشته است.

اما بیضائی ناگزیر است برای بیان صریحتر تاریخ، داوری‌تازه‌ای برگزیند.

پائیز ۶۲

بازارکتاب داغ است، اما چه کتابی!

ابوالقاسم محمد طاهر

نصف شب است دیگر، دکتر شوایتزر!

نوشته:ژیلبرسبرون. ترجمه: احمد شاملو

انتشارات: ابتکار. چاپ اول: زمستان۶۲

درکشور ما نیز از دیر باز، هر موضوع تازه‌ای درعرض چند روز مثل جذر و مد دریا، آبهای آرام را بهم می‌زند، و در اثر طوفان، امواج خروشان به پا می‌شود، ساحل‌نشین‌های فراوانی را درکام خود می‌کشد، و بعد دوباره همه چیز به‌حال اول خود بازمی‌گردد، و تکرار مکررات، پیش‌زمینه‌یی برای جذر و مد بعدی می‌شود. مثل همهٔ اتفاقات معاصر که خوانده، دیده، یاشنیده‌اید.

عجیب نیست که کتاب هم، اسیر این کش وقوس‌های گاه ویرانگر شده باشد؛ چه بعضی از ناشرین، باهر وزش باد، بادبان راست می‌کنند و به‌آب

می‌زنند و براستی مزهٔ دهان خلق‌الله را خوب می‌دانند:دیروز راز کامیابی فلان رقاصه و فردا چه باید کرد را به زیور طبع می‌آرایند.

خلاصه برای ما خوانندگان نجیب! چنان داروهایی تجویز می‌کنند، که اگر کورنکند، شفا هم نمی‌دهد!

امروز غیراز چند ناشرانگشت شمار، مابقی یا دارندنبش قبرمی‌کنند یا بادنمای دکانشان جهت منافع را جای دیگر نشان می‌دهد، وباب روز و زور به نشر اراجیف می‌پردازند.

مثلا در موردکتاب تاریخ ایران : تا دیروز آثار و آراء نویسندگان و محققین شوروی زیر چاپ می‌رفت وحالا سر وکلهٔ زندگان و مردگان انگلیسی‌ها پیدا شده است. ازجمله : تاریخ ایران، سرجان مالکم؛ آنهم با قطع‌های کوتاه و بلند، با جلدهای زرکوب وگرانقیمت، که ازدکان ناشرین سرشناس وناشناس بیرون آمده ودر ویترین کتابفروشی‌ها دیده می‌شود.

بعد از چه‌بایدکردهای جلد سفید وارزان قیمت، چشممان به جمال سفرنامه‌های خارجی‌خاصه انگلیسی‌هاروشن شده است.(**سفرنامه‌اراولینسون، سفرنامهٔ بهلر، سفرنامهٔ ژنرال کاردان، ترهزل...**) و بعد چاپ چیزهائی از جمله:احیاء شعرکهن، تعبیر وتفسیر اشعار شعرای‌کهن‌سرا و خوابنامه‌ها و هجویات خرما فروش شاه‌عبدالعظیم تا سوهان فروش بلبل تبار بی خاصیت که خزعبالاتشان را طبق پیشگوییهای (بزرگان‌کوچك) به فرزندانشان سپردند ، و یاد آوری‌کردند : « روزی خواهد رسید که این‌ها بازار پیدا کنند . »

اکنون ناشرین محترم دست به‌کار نبش قبرشده‌اند و اجساد مومیایی شده را همراه‌با نوشته‌هایشان‌که بوی‌گند پوسیدگی می‌دهد،به معرض‌فروش گذاشته اند.

عملشان از دوجال خارج نیست. یاقصد دارندبه‌ریش‌خریدار بخندند، یا خریدار را بخندانند؛که هر چه خواندید قصه بود وقصه بود،

و این نوعی آموزش ناپسند است به شیفتگان تاریخ ایران‌که در جستجوی حقیقت، باید هزاران صفحه اباطیل بخوانند. داستان آن مسافر غریب‌رادر مثنوی حتماً به‌یاد دارید،که صوفیان خرش را شبانه فروختند وصاحب خر را دعوت‌کردند تا در سماع‌آنهاشرکت‌کند. صوفیان رندانه می‌خواندند: **خربرفت وخربرفت وخربرفت.** وهمراه آنان صاحب خـرهم می‌خوانـد و می‌رقصید وشادی می‌کرد. « خربرفت وخربرفت وخربرفت. »

ازخاطرات‌دوگل،چرچیل،مارگارت‌تاچر،شارل‌جردان،ویلیام‌سرلیوان ومستر کارتر که بگذریم، می‌ماند خاطرات روزنامه‌نویس‌های خارجی‌چپی‌ی دست راستی‌نما وراستی‌ی دست چپی نما از جمـله:آقای آندره فونتن از **لوموند** و آقای سروان شرایبـر از **اکسپرس** که دونسخه از در فشانی‌ها و یادداشتهای سردستی‌اشان به‌فارسی ترجمه و باتیراژ زیاد چـاپ، و حتی به چاپ دوم هم رسیده است. این آقای شرایبر تکلیف جهان‌سوم راروشن کـرده و آب پاکی را روی دستمان ریخته‌اند،که : « شما محکوم به فنـا هستید وبایدبدانیدابرقدرت جهان را تقسیم کرده‌اند و شما، ای کشورهای عقب مانده، ول‌معطلید»

دراین آشفته بازار، به‌حقیقت مطالب‌درست و واقعی،کم چاپ‌می‌شود وبیشتر شاهد یك آش شله قلمکار در مطبوعات هستیم، وبه راستی، این‌چند کتاب خوب مرهمی نیست که بر این جثهٔ هزاران زخم خورده بگذاریم. درکار این ناشرین جای بسی شك وشبهه است.واما:

نصف شب است دیگر،دکتر شوایتزر

در مقدمه‌کتاب، مترجم یا ناشر چنین نوشته‌اند:

در «گابون»ـ مستعمرهٔ آفریقایی فرانسه ـ در دفتر بیمارستانی سر ـ هم‌بندی شده،که خوابگاهایش را از تنهٔ درختان ساخته بام آنها را به نی

و برگهای پهن وبلند پوشانده‌اند، در نورنیمرنگ چـراغ‌های نفت سوز مردی سرگرم نواختن پیانو است. با صدای زنی‌که می‌گوید « نصف شب است دیگر دکتر شوایتزر ! » نوازندگیش را قطع می‌کند. این‌زن ماری ، دستیاراوست‌که به‌جراح خسته لزوم استراحت رایادآور می‌شود. اما همان دم، از اعماق ظلمت، اخطاری‌که باطبل بدوی تام تام مخابره می‌شود بـه گـوش می‌آید. «کودك بیماری در راه بیمارستان است. » شب از نیمـه گذشته و نخستین لحظـات اولین روز ماه اوت ۱۹۱۴ آغـاز شده است . آنگاه،جنگ وعشق‌ومرگ‌قدم‌برصحنه‌می‌گذارند؛ودر کنارشوایتزرچهره‌هایی آشکار می‌شوندکه درمیان آنها سیماهای تاریخی ژنرال لیوتی lyauty (زیر نام « فرمانده لیودن ») وکشیش فوکو foucauld (زیرنقاب«پدر شارل ») آشکارا قابل شناسایی است و تضـادهای اصلـی فاجعـه‌ای را می‌سازندکه یکی از مقاطع دردناك تاریخ بشریت است.»

سپس مترجم یا ناشر محل تولد و تحصیلات شوایتـزر را یاد آور می‌شودوتأسیس بیمارستانی درگابون‌به‌سال ۱۹۶۵ و اینکه ایشان نویسنده، دانشمند الهیات، فیلسوف، طبیب، وجراح وموسیقی شناس بزرگـی است. سپس اشاره می‌کندکه شوایتزر، مردی‌که « در هیچ لحظه‌یی از عمرچیزی برای شخص خود نخواست » .

شوایتزر تا پایان جنگ ـ تاسال ۱۹۱۸ رنج اسارت را متحمل‌شد. اما در ۱۹۲۴ بار دیگر توانست خود را به‌آفریقا برسانـد وکار انسانی‌را دوباره پی‌بگیرد.

مسیرون، نویسندهٔ نمایشنامه شاید قصد این داشته است، شوایتزر را ازچند بعد مورد بررسی و به معرض قضـاوت قرار دهد. از یك طـرف،

چهرهٔ انسان دوستانه و خستگی ناپذیر شوایتزر که جهت معالجهٔ بیماران آفریقائی ودرمان روان خود به‌گابون می‌رود وشبانه روز خویش را وقف سلامتی قبائل بدوی افریقا می‌کند.

بعد دیگرش ماری است که جنبه‌های عاطفی زنانه همراه با علائق شخصی‌اش را نویسنده از گفت وشنود ماری با دیگر شخصیتهای نمایشنامه. دومین چهرهٔ شوایتزر را به‌نمایش می‌گذارد.

مثلا درصحنهٔ یك:

ماری: چقدر غیر انسانی این سرزمین!

شوایتزر: قلمرو داموکلس damoclos است!اینجا؛ مرگ، در هر لحظه، درهمه‌جا معلق‌است. گیرم برحسب‌ساختمان موجودات، گاهی مثل زهر عمل می‌کند گاهی مثل نوشدارو.

(ناگهان ساکت می‌شود وبی‌حرکت می‌ماند)

می‌شنوید؟ یك‌نفر دارد می‌آید به‌این‌طرف

(ماری حرکتی عصبی از خود نشان می‌دهد.)

وحشت نکنید! به‌تان‌که‌گفتم؛ اینجا ، چیز خطرناك ، صداش شنیده نمی‌شود!

ماری: آخر، من‌هم صدایی نشنیدم!

شوایتزر: (خندان) ضمناً بایدچیزهای غیرمنتظره راپیشاپیش دوست داشت، بالو آلا ... یك روز صورتی تو چارچوب در نمایان می‌شود، یاکتابی به دست‌تان می‌افتد، یاصدای ناشناسی‌را می‌شنوید، وزندگی‌تان یکهو معنی خودش را پیدا می‌کند.

ماری: دست‌برداریدا یك زندگی باارزش، هیچ چیز را به تقدیر وتصادف واگذار نمی‌کند.

شوایتزر: هرزندگی‌بزرگی براثر یك تصادف بزرگ‌بوجود آمده .

در این مکالمه است‌که شوایتزر دلیل رها کردن زن وفرزندش را در زادگاهش‌اروپا مطرح می‌کندوبرای ماری‌به‌زبان‌می‌آورد‌که: « زندگی‌تان یکهو معنی خودش‌را پیدا می‌کند. » شوایتزر این حیات دوباره را در دل‌آفریقامی‌یابد ، وبی‌شك بایـد جوابی باشد به خـانواده‌یی که از آن گریخته است.

سوی دیگرچهرهٔ شوایتزر، پدر شارل وبینش اوست. که‌درصحنه‌هایی رو در روی هم قرار داده می‌شود. مثلا در پردهٔ اول ، صحنهٔ دو:

شوایتزر: نه، پدر شارل! این‌که‌سلطنت عدل خداوندی بیست قرن است شروع به‌حرکت‌کرده، دره‌ی از من دوا نمی‌کند . من می‌خواهم این عدالت هرچه زودتـر برسد ومستقر بشود. هرچه زودترا وگرنه من به‌چه دردی می‌خورم ؟

پدرشارل: هر کدام ما از راه خودش به سمت هدف می‌رود . این است‌که موقع حرکت پشتمان را به‌هم‌می‌کنیم.

شوایتزر: وآنور زمین، توی نیمه راه زندگیمان رو در روی هم درمی‌آییم؛ سینه به سینه وناتوان و غمزده. آخ ، این جوری است‌که فقـط ستمگرها و خسر پول‌ها به هدفشان می‌رسند!

پدرشارل: مرا بگوکه خیال می‌کردم اینجا تنها کسی را پیـدا می‌کنم که هیچ وقت خدا دست ناامیدی به دامنش نمی‌رسد .

شوایتزر: علتش این است‌که نصف شب است، پدر.سنگینـی نصف شب‌ها را من عادتاً در تنهایی تحمل‌می‌کنم

این ابعاد چهرهٔ شوایتزر است که در قالبهای ماری و پدر شارل رخ می‌نمایاند. وغریبانه شکوه می‌کند، امید می‌دهد، می‌جنگد واستقامت‌می‌کند. ته سنجاق کوچکی است در اطلس جهانی، نقطه‌یی غریب که می‌درخشد مثل کرم شب تاب.

باخودش می گوید: چه ریاضت بی‌جهتی، بدن، رفیق راه خوبی‌است پدر، به‌اش برسید!

وچهرهٔ دیگرش جواب می‌دهد:

نوکری‌است پرخوروتنبل، ودوباره جواب می‌شنود.

« اما وفادار تادم مرگ! ».

درصحنهٔ ۴ ، شوایتزر کلافه از بینش اینکه جهان یك مثل است.

پدر شارل: ظلمات جهان خارج...

ماری: این در را باید ببندیم، پدر.

برای خاطر پشه‌ها؟

برای خاطر همهٔ دشمن‌های بیرون؛ همهٔ قدرت‌های شب!

کلنجار رفتن با شبی‌که در وجودمان است بس‌مان نیست ؟

ودر همان صحنهٔ ۴ درجای دیگر می گـوید: وقتی دوتا نابینا با هـم بجنگند، زخم‌های وحشتناك بهم میزنند.

و این کلنجار دکتر شوایتزر، در قالب‌های پدرشارل، ماری‌وشوایتزر به خوبی نمایانگر انسان عصرما است که سراسیمه، گاه عشق مـی‌ورزد، گاه می‌جنگد و گاه درمی‌ماند. ودر این هنگام است که نظامیان با پشتوانهٔ خرـ پول‌ها، سرمی‌رسند، وتهدید و زور وتجاوز را به‌انسان درماندهٔ این عصـر تنقیه می کنند.

در مقابل دکتر شوایتزر،فرمانده لیون‌و فرماندار لبلان‌ظاهرمی‌شوند.