چوب به‌دستهای ورزیل یک طرف قرار دارند و محرم بی‌چوب یک طرف. یک طرف هیئت اجتماع است و امید و دلبستگی به مال و خودفریبی و چاره‌جویی؛ یک طرف فرد است و یأس و آزادی از قید تعلق و روبه‌رو شدن با واقعیت زشت.

در میان چوب به‌دستهای ورزیل آدمهای گوناگون هستند: آدم ساده، آدم خرافی، آدم خل، آدم عاقل، آدم منفی، آدم مثبت. گراز هر شب زمین یکی از این آدمها را شخم می‌زند، و هر یک از این آدمها را بر سر این دوراهی قرار می‌دهد که یا در جمع چوب به‌دستهای ورزیل بمانند و با گراز مبارزه کنند، یا مانند محرم خرابه‌نشین شوند و به ریش دیگران زهرخند بزنند.

پردهٔ اول نمایش در حقیقت کشاکش این دو جبهه و مطالعهٔ روحیات چوب به‌دستهاست بر سر این دو راهی. توفیق نویسنده در این قسمت از حیث پروراندن موضوع ـ صرف‌نظر از مسئلهٔ تقطیع صحنه‌ها و تداوم زمانی که خود بحث جداگانه‌ای است ـ بسیار شایستهٔ ستایش است. اجزای داستان با یکدیگر کاملاً جوش می‌خورند و چنانکه در داستانها و نمایشنامه‌های موفق همیشه اتفاق می‌افتد، موضوع عمق پیدا می‌کند و قابل تجزیه و تحلیل می‌شود و از هر گوشهٔ آن معنایی می‌جوشد.

اما این امر فقط تا پایان پردهٔ اول ادامه دارد، و در حقیقت می‌توان گفت که نمایشنامهٔ واقعی ـ یعنی آنچه مورد بحث ماست ـ به همین‌جا ختم می‌شود. پردهٔ دوم در حقیقت نمایشنامهٔ دیگری است که نه از جهت موضوع (تم) و نه از جهت سبک و نه از جهت نحوهٔ بیان با پردهٔ اول وجه مشترکی ندارد.

در پردهٔ دوم اولاً آن دو جبههٔ مقابل یکدیگر و کشاکش آنها که خواننده (و البته بیننده) آن را به‌عنوان موضوع اصلی شناخته بود یکباره فراموش می‌شود. ثانیاً نمایشنامه تغییر ماهیت می‌دهد و به‌صورت نوعی کمدی درمی‌آید. ثالثاً بیان نمایشنامه که در پردهٔ اول یک نحوهٔ بیان کاملاً واقعی است مبدل به نوعی بیان کنایی (یا به‌اصطلاح «سمبولیک») می‌شود. این انتقال از بیان واقعی به بیان کنایی به‌کلی ناگهانی و بی‌وجه است و نمایشنامه که تا آن لحظه با استحکام پیش رفته است از همه حیث دچار لرزش و سستی می‌شود.

قضیه از این قرار است که چوب به‌دستهای ورزیل سرانجام می‌روند دست به دامن یک «مسیو» می‌شوند و مسیو دو شکارچی به ورزیل می‌فرستد و شکارچیها گرازها را می‌کشند و خودشان به‌جای گرازها شروع می‌کنند به خوردن دار و ندار مردم ورزیل.

ورزیلیها (دیگر به آنها نمی‌شود گفت «چوب به‌دستهای ورزیل») می‌روند دو شکارچی تازه می‌آورند تا ظلم شکارچیهای اول را دفع کنند، ولی شکارچیهای اول و شکارچیهای دوم باهم متحد می‌شوند، و ورزیلیها از دست آنها به مسجد پناه می‌برند.

من گمان می‌کنم که شکل ظاهر این طرح نویسنده را فریفته و از دنبال‌کردن موضوع اصلی نمایش، که خود را در پردهٔ اول به‌خوبی آشکار می‌کند، بازداشته است. (شاید هم تقصیر از فیلم «مرد طپانچه طلایی» باشد، نمی‌دانم.) به هرحال موضوع اصلی فراموش می‌شود. آدمهای نمایش که در پردهٔ اول هرکدام پرورشی یافته بودند و سیمای مشخصی پیدا کرده بودند، یک‌دست و یک‌نواخت می‌شوند. حتی محرم و مشداسدالله، که دو سیمای درخشان هستند، قاتی جماعت می‌شوند. به‌علاوه نمایشنامه شروع می‌کند به لنگیدن. شکارچیها دو نفر بیشتر نیستند، مگر دو نفر آدم چقدر می‌خورند که یک ده را به ستوه بیاورند؟ صدای خورخورشان مگر چقدر بلند می‌شود که اینهمه آزار برساند؟ چطور اینهمه دهاتی زورشان به دو شکارچی شهری نمی‌رسد؟ تفنگ دارند؟ داشته باشند، وقتی که در خوابند چطور؟ اتفاقاً همیشه در خوابند. خواهید گفت که اینها همه از باب تمثیل است. باشد، هر تمثیلی و هر کنایه‌ای باید ابتدا صورت واقعی‌اش درست باشد و در حد خود معنی پیدا کند، تا آنگاه بتوان معانی دیگر از آن انتظار داشت. در حقیقت می‌توان گفت که هر معنای دیگری که از آن برآید از برکت قوام و انسجام معنای واقعی آن برمی‌آید؛ اگر پای معنای واقعی‌اش بلنگد پای معانی دیگر هم به‌طریق اولی خواهد لنگید.

زبان نمایشنامه، چنانکه به هنگام اجرای آن در جشنوارهٔ نمایشهای ایرانی دیدیم، برای ادا شدن روی صحنه استعداد فراوان دارد. همچنین آدمها نیز از استعداد تجسم یافتن روی صحنه کاملاً برخوردارند. در مورد تقطیع صحنه‌ها و حل مسئلهٔ گذشت زمان در پردهٔ اول، باید گفت که نویسنده در وضع دشواری قرار گرفته است و، چنانکه تجربهٔ اجرای این نمایشنامه نشان داد، نتوانسته است خود را از این وضع دشوار بیرون بکشد.

اما همهٔ اینها نباید مانع شود از اینکه توفیق آقای ساعدی را چنانکه شایسته است ببینیم و تحسین کنیم. هرچه باشد نمایشنامه‌نویسی بدین‌صورت جدی برای ما تازگی دارد. باید امید داشت که توفیق پردهٔ اول این نمایشنامه، پردهٔ اول توفیق نمایشنامه باشد.

نجف دریابندری

۴۹۲ - غلامحسین ساعدی در سال ۱۳۵۸

دربارهٔ قوت و ضعف نمایشنامهٔ

آی بی‌کلاه، آی باکلاه[1]

صحنه چون باز می‌شود، ما کوچهٔ «نمونه‌وار»ی می‌بینیم در یک محلهٔ تازه‌ساز، بعد از نیمه‌شب. پیرمرد علیل نالانی به کوچه می‌آید و فریاد برمی‌دارد که هیکل عجیب و غریبی را دیده است که وارد خانهٔ خرابهٔ کوچه شده است و باید اهل محل را خبر کرد. اهل محل جمع می‌شوند. چند آدم بی‌نام و نشانند، از نوع همین آدمهایی که تودهٔ جامعه را تشکیل می‌دهند. نویسنده حتی لازم ندیده است که نامی روی هیچکدام آنها بگذارد، جز یک نفر؛ و او جعفرخان از فرنگ‌برگشته ــ یا فرنگ‌نرفته ــ‌ای است به نام آقای دکتر ثباتی. از طرف دیگر یک آدم بی‌نام و نشان دیگر هم هست که جدا از جماعت توی بالکن خانه‌اش نشسته است و نم‌نم ودکای سلطانیه می‌نوشد و بگومگوی اهل محل را در کوچه گوش می‌دهد.

مسئله این است که یک خطر موهوم امنیت کوچه را تهدید می‌کند. در چنین وضعی چه باید کرد؟ لابد باید موهوم بودن خطر را روشن کرد، یا اگر خطر واقعی باشد به دفع آن کوشید. ولی آدمها معمولاً این کار را نمی‌کنند. چون این کار اولاً منطق و ثانیاً جسارت می‌خواهد، و آدمها عادتاً از این معایب مبرا هستند. پس به‌جای هرکار دیگر به جر و بحث بیهودهٔ ابلهانه می‌پردازند. همه حاضرند بیدریغ در قضیه اظهار نظر کنند، ولی هیچکس حاضر نیست ذره‌ای از خودش مایه بگذارد. آقای دکتر ثباتی حتی حاضر

۱. مجلهٔ تئاتر، شمارهٔ سی و یکم، سال سوم، فروردین ۱۳۴۱

نیست اتوموبیلش را برای خبرکردن پلیس از گاراژ بیرون بیاورد.

مرد تنهای ودکانوش از بلندی بالکنش به این اوضاع نگاه می‌کند. پیداست که از این قبیل اوضاع زیاد دیده است و دیگر جلو زبانش را نمی‌تواند بگیرد. حماقت این جماعت و بیهودگی کارهاشان را به رخشان می‌کشد. و طبعاً خشم و نفرت همه را برمی‌انگیزد. مرد تنها دیدگاهش با دیگران فرق دارد. او در بلندی است و آنچه دیگران نمی‌بینند، او می‌بیند. ولی پیداست که برای جماعت ابلهان دلسوزی ندارد. خوش دارد مسخره‌شان کند و بچزاند. آخرسر معلوم می‌شود هیکل عجیب و غریبی که پیرمرد دیده بوده در حقیقت کسی جز ننه‌علی پیرزن گدا نیست. همه وامی‌روند. مرد تنها استکانش را به‌سلامتی ننه‌علی بالا می‌اندازد. این از پردهٔ اول.

پردهٔ دوم در واقع عکس پردهٔ اول است. و لابد به همین جهت یکی «آی باکلاه» است و یکی «آی بی‌کلاه». در این پرده قضیه جدی است. ما به هنگام باز شدن پرده به چشم خود می‌بینیم که چند تن سیاهپوش شمشیر به‌دست وارد خرابه می‌شوند. باز همان پیرمرد علیل نالان به کوچه می‌آید تا همسایگان را خبر کند. این‌بار مرد تنهای بالکن‌نشین هم از برج خود پایین می‌آید تا مردم را از خانه‌ها بیرون بکشد. چونکه او هم «حرامیان» را دیده است. ولی طبیعی است که مردم محل حرف او و پیرمرد را قبول نکنند. سرنوشتش این است که مردم حرفش را نفهمند و نپسندند. او به مردم اخطار می‌کند که خطر در کمینشان نشسته است، ولی مردم او را از میان خود می‌رانند تا از بالکن خود جر و بحثهای ابلهانهٔ آنها و مسخره‌بازی خبرنگار و پلیس را تماشا کند. و بعد هم از لج او که می‌خواهد آنها را بیدار نگاه دارد هم به پیرمرد که به چشم خود «حرامیان» را دیده است قرص خواب می‌خورانند و هم خودشان می‌خورند تا از زحمت بیدار بودن آسوده شوند. سرانجام التماس پیرمرد و اخطار مرد تنها به جایی نمی‌رسد، و مردم کوچه را خلوت می‌کنند، و «حرامیان» سیاهپوش به خانه‌ها می‌ریزند. پایان نمایش.

من جریان هردو پرده را با قدری تفصیل از آن جهت نقل کردم که تقریباً در سراسر نمایش، نویسنده به زبان دوپهلو سخن می‌گوید و آشکار است که هر واقعه‌ای قطع‌نظر از معنی ظاهری خود بیان‌کنندهٔ معنی یا معانی دیگری هم هست.

در حد سطح و ظاهر قضایا، «آی باکلاه، آی بی‌کلاه» کمدی سبک و شیرینی است که رویهمرفته خوب نوشته و اجرا شده است. نویسنده و کارگردان کارهای مردم حقیر و

خودبین بیگانه از شعور اجتماعی را روی صحنه به ما نشان می‌دهند و روی جنبه‌های مسخره و مفتضح آنها انگشت می‌گذارند. وقتی که دکتر ثباتی از موقعی ــ که به هیچ‌وجه مناسب هم نیست ــ استفاده می‌کند تا اسم خود را روی کوچه بگذارد، من گمان می‌کنم که غالب تماشاگران مصداق خارجی او را در کوچهٔ خودشان به یاد می‌آورند. یا از خندهٔ ناراحت تماشاگران من این‌طور می‌فهمم که در صحنهٔ عکس‌برداری خیلیها با کمال تعجب چهرهٔ خودشان را تشخیص می‌دهند. شاید این نخستین بار باشد که انسان تهرانی هیکل ناساز خودش را روی صحنه می‌بیند و ناچار است پیش وجدان خودش اذعان کند که هیچ بی‌انصافی هم در حقش نکرده‌اند و انصافاً مسخره است. از این حیث صرف‌نظر از توفیق نویسنده در پروراندن صحنه‌ها، کوشش کارگردان هم در مجسم‌کردن آدمها و اوضاع روی صحنه به‌نظر من بسیار ثمربخش بوده است.

اما برای همهٔ کسانی که این نمایش را دیده‌اند این نکته مسلم است که غرض نویسنده به همین‌جا ختم نمی‌شود. منتهی به نظر من این درست نیست که بپرسیم غرض نویسنده چه بوده است؛ درست‌تر این خواهد بود که ببینیم غرض این نمایشنامه چه می‌تواند باشد.

زیرا که منظور از تفسیر و تعبیر اثر هنری این نیست که ما به نیروی حدس و گمان دریابیم که نویسنده چه می‌خواسته است بگوید. (و این اشتباهی است که در مورد بیان «سمبولیک» در این سرزمین اخیراً بسیار شده است و شایستگی این را دارد که در جای خود دربارهٔ آن به‌شرح گفتگو شود.) به‌نظر من غرض از تفسیر سمبولیک اثر هنری جز این نیست که ببینیم اثر مورد بحث تا چه حد استعداد تجزیه و تحلیل دارد و تا چه حد می‌توان به هدایت صورت ظاهرش معانی دیگری برایش فرض کرد، بی‌آنکه در روابط «اورگانیک» اجزایش گسیختگی حاصل شود. بنابرین به نظر من شرط اول و اساسی هر اثری که داعیهٔ بیان سمبولیک داشته باشد این خواهد بود که در صورت ظاهر، انسجام و ارتباط زنده (اورگانیک) بین اجزایش به نحو روشن و بارز برقرار باشد. فقط در این صورت است که اثر قابل فهم می‌شود. اگر به‌جای آفرینش بافت زنده‌ای از اجزای مرتبط، موزائیکی بسازیم از سمبولهای حکمی یا انشایی که فقط پسند و سلیقهٔ خود ما معنای خاصی به یکایک آنها بخشیده باشد باید گفت که در فهم معنی سمبولیسم به ساده‌لوحی دچار شده‌ایم، و عمق و ارزش آن موزائیکی که ما با سمبولهای گوناگون ساخته‌ایم از ارزش موزائیک متعارفی که کارگر از سنگ و سیمان می‌سازد کمتر هست که

بیشتر نیست.

باری، به نظر من «آی باکلاه، آی بی‌کلاه» درست به همین جهت که از حیث سطح و ظاهر اثری است قابل قبول، قابلیت تجزیه و تحلیل دارد و می‌توان به تعبیر و تفسیر آن پرداخت.

فرض کنیم که آن کوچهٔ «نمونه‌وار» صحنهٔ اجتماع به طور کلی است، و اهل محل تودهٔ وسیع مردمند که دید و شعور اجتماعی ندارند، و پیرمرد علیل نمایندهٔ آن نسل قدیم است که می‌تواند با شم غریزی و غیرعقلانی خود جهات خطر و سلامت را تشخیص دهد، مانند اسب که در موقع نزدیک‌شدن زلزله بی‌آرام می‌شود. و فرض کنیم که آقای دکتر ثباتی نمایندهٔ آن جماعت «تکنوکرات» است که شعور اجتماعی‌اش از عوام‌الناس بیشتر نیست ولی به‌سبب «تخصصی» که دارد از جامعه طلبکار است، و بعد راه‌حل همهٔ مشکلات جامعه را در پرتو «تخصص» خود می‌جوید بی‌آنکه حاضر باشد برای یک امر اجتماعی حتی چند دقیقه‌ای دل از اتومبیلش بکند. و فرض کنیم که مرد تنهای بالکن‌نشین آن انسانی است که به‌سبب بلندی دیدگاه و وسعت افق دیدش محکوم است به اینکه همیشه با عوام‌الناس در حال عدم تفاهم و ستیزه باشد. دربارهٔ «حرامیان» سیاهپوش هم هر فرضی که می‌خواهید بکنید. اتفاقاً من در این مورد ایراد دارم.

به نظر من در مورد این چند تن سیاهپوش که در ابتدای پرده وارد خرابه می‌شوند و در انتهای آن به خانه‌ها می‌ریزند، ساختمان نمایشنامه سست می‌شود. از یک طرف ساختمان نمایشنامه این ضرورت را پیش آورده است که در پردهٔ دوم یک خطر واقعی در خرابه نهفته باشد و تماشاگران هم از آن باخبر باشند. از طرف دیگر نویسنده در سراسر پردهٔ اول به زبان ساده و در دایرهٔ واقعیات نمایشنامه را پرورانده است. در حالی که پردهٔ اول بدین ترتیب به خیر و خوشی پایان یافته، در ابتدای پردهٔ دوم به‌هیچ وجه جای آن نیست که نویسنده در قرارهایی که برای خود گذاشته است تجدید نظر کند و عواملی را وارد صحنه کند که با معیارهای پردهٔ اول ــ یعنی با واقعیت ساده و معصوم ــ وجودشان قابل توجیه نباشد.

اتفاقاً کسانی که «چوب‌به‌دستهای ورزیل» را دیده‌اند به‌یاد خواهند داشت که نظیر همین ایراد به آن اثر آقای دکتر ساعدی هم وارد بود. در آن نمایشنامه نیز نویسنده در پردهٔ اول مسئله‌ای را به‌روشنی و قوت طرح می‌کرد ولی در پردهٔ دوم در حل آن دچار

اشکال می‌شد و ناچار فضای واقعی پردهٔ اول را رها می‌کرد و وارد دنیایی می‌شد که در آن مثلاً دو نفر آدم صدمن نان می‌خورند و بیست سطل آب می‌نوشند. البته هیچ اشکالی نمی‌داشت که نویسنده از ابتدا بنا را بر این نوع دنیا بگذارد، و در نتیجه با مقتضیات خاص چنین دنیایی نمایشنامه را بپروراند. ولی چنین نکرده بود. به عبارت ساده وسط بازی قرارها را به‌هم زده بود. یعنی جر زده بود.

در مورد «آی باکلاه، آی بی‌کلاه» به نظر من عین همین ملاحظه صادق است. به نظر من در این نمایشنامه «حرامیان» جزء مکمل نمایشنامه نیستند. در حقیقت اشباحی هستند که از عالم دیگری وارد عالم آن پیرمرد علیل و آقای دکتر ثباتی شده‌اند. بنابرین حق داریم از خود بپرسیم که نکند آقای دکتر ثباتی با همهٔ ابتذال و سطحی بودنش راست بگوید و پیرمرد علیل ما نکند فی‌الواقع دچار «هالوسیناسیون» شده باشد؟ اگر جواب این سؤال مثبت باشد، بافت تمامی نمایشنامه مثل پارچهٔ پوسیده از هم می‌پاشد، و چیزی که قابل تفسیر و تعبیر باشد از آن برجای نمی‌ماند. اما اگر جواب منفی باشد، ناچار این سؤال پیش می‌آید که اگر این «حرامیان» به زبان ساده دزدند، چه نوع دزدی هستند؟ در آن خرابه چه‌کار دارند؟ در عهد و زمانی که پلیس به ماشین بوق‌دار و چراغ‌دار مجهز است، دزد هم لابد بی‌ماشین نمی‌ماند. بنابرین چه ضرورت دارد که جماعت دزدان از سرشب بیایند در خرابه‌ای که هر دم ممکن است مورد هجوم واقع شود خود را مخفی کنند؟ به علاوه، دزد در این روزگار احتیاج به شمشیر و لباس عجیب (کردی؟) ندارد.

از این نوع سؤالها می‌توان مسلسل آورد. و می‌توان تصور کرد که در پاسخ آنها گفته شود که اینها در واقع دزد یا «حرامی» نیستند، اینها سمبولند. اما این حرف از نوع حرف کسانی خواهد بود که دریافتشان از سمبولیسم همان دریافت ساده‌لوحانهٔ سمبولیسم حکمی است.

نویسنده فلان امر را بی‌هیچ اقتضایی از لحاظ روابط زندهٔ اثر در جایی می‌آورد و حکم می‌کند که این نشانهٔ بهمان امر است. من می‌گویم که این فقط می‌تواند نشانهٔ پرتی نویسنده از مرحله باشد.

باید فوراً یادآوری کنم که در نکتهٔ اخیر اشاره به هیچ وجه متوجه آقای دکتر ساعدی نیست. این در حقیقت جواب تقدیری کسی است که بخواهد نقص ساختمانی «آی

باکلاه، آی بی‌کلاه» را به زبان «سمبولیسم حکمی» توجیه کند. به نظر من این نقص در این نمایشنامه نقص اساسی و ماهوی است و از آن نمی‌توان گذشت، ولی اگر از آن بگذریم به نظر من نمایشنامهٔ آقای دکتر ساعدی از باقی جهات بسیار قابل ستایش است؛ گیرم ملاحظاتی هم هست که شاید طرح بعضی از آنها بیفایده نباشد.

یکی از این ملاحظات این است که نقش مرد تنهای بالکن‌نشین نقش بسیار دشواری است، نه‌تنها از لحاظ بازی و اجرا ــ که به نظر من آقای انتظامی آن را از این حیث خوب از کار درآورده است ــ بلکه در اصل از لحاظ پروراندن این آدم، هنگام نوشتن این نمایشنامه، به‌نظر می‌رسد که این کار دشوار بوده است؛ زیرا که این آدم پس از مدتی به‌صورت مرکز ثقل نمایشنامه درمی‌آید و هرکس در صحنه چیزی بر زبان می‌آورد یا کاری می‌کند، بیننده انتظار دارد که این آدم جواب دندان‌شکن یا توضیح کوبنده‌ای برایش داشته باشد. در بسیاری موارد همین‌طور است، اما نه همیشه. مرد تنها گاهی زبانش یاری نمی‌کند و ناچار کوتاه می‌آید. حتی به‌نظر من لحظاتی هست که به‌کلی سقوط می‌کند و در ردیف جماعت ابلهان کوچهٔ دکتر ثباتی قرار می‌گیرد. این نشان می‌دهد که یا نویسنده اهمیت نقش این آدم را چنان که باید درک نکرده است، یا در پروراندن او دقت و کوشش کافی به‌کار نبرده است. به هر صورت به نظر من استخوان‌بندی این آدم عیبی ندارد، ولی گوشت و پوستش خیلی تمیز از کار درنیامده است و جای صافکاری دارد.

نکتهٔ دیگر این است که به‌نظر می‌رسد نویسنده از لحظاتی که برای ریشخندکردن ضعفهای آدمها و تأسیسات اجتماعی برایش فراهم شده چنان به شوق آمده که گاهی ــ ولو چند لحظهٔ کوتاه ــ مایهٔ اصلی نمایشنامه را از یاد برده است. در نتیجه این‌گونه لحظات سطحی و غیرقابل تحلیل از کار درآمده‌اند. هرچند که فی‌نفسه در حد سطح و ظاهر خود قابل قبول و حتی گاهی قابل ستایش هستند. شاید به عنوان نمونه بعضی از حرکات خبرنگار یا پاسبان را بتوان از این قبیل دانست. چون نباید فراموش کنیم که در این بحث فرض ما در این است که با یک نمایش کنایی جدی سر و کار داریم که فقط در ظاهر صورتک کمدی سبک به چهره زده است. از این نقطهٔ نظر که نگاه کنیم خواهیم دید که در بسیاری از صحنه‌ها ــ ولو به قیمت صرف‌نظر کردن از مقداری از خندهٔ حضار ــ ممکن بود گه گفتگوها را به سمت مایهٔ اصلی قدری بیشتر توجه داد.

اما در مورد اجرا، من فکر می‌کنم که آقای والی کارگردان این نمایشنامه کار بسیار پاکیزه‌ای ارائه کرده است که بی‌شک در بسیاری لحظات قویاً شایستهٔ تحسین است، جز اینکه تعبیر او هم از «حرامیان» آقای ساعدی بیگانگی آنها را با فضای کلی نمایشنامه تشدید می‌کند.

آه و نالهٔ علی نصیریان به عنوان پیرمرد علیل به‌نظر من قدری زیادتر از اندازه آمد. به نظر می‌رسد که آقای نصیریان به‌جای خلق یک پیرمرد واقعی خاص برای این نقش ــ که نقش چندان دشواری هم نباید باشد ــ بیشتر به سراغ قراردادهای تآتری رفته است و از لرزاندن صدا و این قبیل «کلیشه»ها یاری جسته است، در حالی که من از سابقهٔ کار آقای نصیریان گمان می‌کنم که ایشان نباید برای ارائهٔ یک پیرمرد زنده، محتاج به «کلیشه»های تآتری باشد. شاید مسئولیت کارگردان را هم نباید در مورد این نقش فراموش کنیم.

بازی آقای فنی‌زاده بسیار صادقانه و شیرین به‌نظر می‌رسد، گیرم که ــ شاید به اقتضای نمایشنامه ــ نقش خود را قدری کمرنگ از کار درمی‌آورد.

سایر بازیکنان هم پاکیزه کار کردند، و روبهمرفته می‌توان گفت که تماشاگر «آی باکلاه» با مقداری زیادی مطلب برای فکرکردن از سالن نمایش بیرون می‌آید. و این چیزی است که کم اتفاق می‌افتد.

نجف دریابندری

www.KetabFarsi.com

اهل هوا

غلامحسین ساعدی

چاپ اول، ۲۰۹ صفحه، بها ۷۰ ریال

از انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی

«وقتی از هر جنوبی بومی که با فرهنگ مخلوط و درهم ساحل‌نشینان آشنا باشد دربارهٔ زار، نوبان، و مشایخ بپرسی در جواب ــ اگر به تو اعتماد داشته باشد ــ خواهد گفت: زار، نوبان و مشایخ همه باد است.

«و این بادها قدرتهایی هستند که دنیای درون خاک و برون خاک همه در اختیار آنهاست. تمام موجودات خیالی و همهٔ آنهایی که به‌چشم نمی‌آیند، پری‌ها، دیوها، ارواح نیک و بد، همه باد یا خیال یا هوا هستند. و آدم‌ها همه اسیر و شکار این‌ها. اسیر و شکار بادهایی که خوب هستند و اسیر و شکار بادهایی که بد هستند.

«و اگر کسی گرفتار یکی از این بادها شود و بتواند جان سالم از چنگ باد در ببرد، آنوقت آن شخص به جرگهٔ «اهل هوا» درمی‌آید.»

این تعریفی است که ساعدی در آغاز کتاب خود از موضوع کتاب می‌کند و با این کتاب به احوال گروهی از مردم گوشه‌ای از این ملک آشنا می‌شویم که پیش از آن جز حرفهایی پراکنده و یا فقط نامی از آن نشنیده بودیم.

■ جنوب ایران با راهی که به دریای آزاد دارد و با بریدگیهایش از سرزمین‌های

مرکزی و شمالی این کشور، در حاشیهٔ خلیج و دریای عمان از روابط تجارتی و ناگزیر فرهنگی خود از عناصر فرهنگی افریقایی، عرب، هندی تأثیر عمیق پذیرفته و بویژه در حوزهٔ تنگهٔ هرمز تأثیر فرهنگهای عرب و افریقایی کاملاً بارز است. مردم آن سامان هنوز ساعتهای خود را به سنت عربی کوک می‌کنند، اغلب زبان عربی سواحل جنوبی خلیج‌فارس را می‌دانند و با مردم آن‌سوی خلیج آمد و شد و رابطهٔ اقتصادی دارند و از آنجا از عدن گذر می‌کنند و تا سواحل زنگبار و تانگانیکا برای تجارت می‌روند. از موقعی که استعمار پرتغالی مشتی سیاه‌پوست را نیز به‌صورت برده به سواحل ایران آورد این آمیختگی شدیدتر شد و محصول این آمیختگی همان اعتقادها و مراسم اهل هواست که ترکیبی است از عقاید بدوی افریقایی که برای عوامل طبیعت شخصیت و نیروی متافیزیکی قایل می‌شود (یعنی همان animism) و خرافه‌ها و معتقدات اسلامی و عرب. بدینگونه است که بعضی از عوارض جسمی و روانی به عوامل نامعینی که بادها یا «هبوب» نامیده می‌شوند، نسبت داده می‌شوند و این عوامل را با مراسمی جادوگرانه رام می‌کنند و از زیانباری آنها می‌کاهند.

اما این مراسم و عقاید نتوانست آنطور که باید در جنوب ایران اشاعه یابد و تمام جمعیت را در بر گیرد، بلکه همواره به‌صورت عقاید و مراسم اقلیت افریقایی و عرب باقی ماند و تنها جاشوان فقیر و مردمان تهیدست سفیدپوست و ایرانی را به خود جلب کرد. و آنچه که تاکنون به نام «زار» می‌شنیدیم قسمتی از عقاید و مراسم همین «اهل هوا»ست و این نامی است که آنها به خود می‌دهند.

■ آنچه از مجموع کتاب دربارهٔ مراسم «اهل هوا» استنباط می‌شود اینست که مراسم اهل هوا نوعی آداب مصونیت بخشیدن به مبتلایان عوامل و عوارض طبیعی، یعنی بادها، است که به دست عواملی مرموز و مافوق طبیعی، که جن‌ها یا موجوداتی مشابه آنها باشند، ایجاد می‌شود. و این مراسم مجموعه‌ای است از میل به بازی و رقص و موسیقی و آداب و مراسم جادوگرانه که به دست «بابا» یا «ماما» اجرا می‌شود.

ساعدی در این کتاب با پیگیری و دقتی خاص و با وسواس یک محقق دقیق تمام اطلاعاتی را که می‌توانسته در مدتی محدود در باب این مراسم و عقاید فراهم کند، فراهم کرده و کوشش و پیگیری او در این باب به حدی است که خارج از حوصلهٔ تنگ و شتابزدهٔ بسیاری از ماست. این کار ساعدی نیز در همان زمینهٔ تک‌نگاریهای اوست که

تاکنون سه‌چهار جلد از آنها منتشر شده، اما نسبت به آنها در سطح بالاتری از ارزش قرار دارد، زیرا موضوع آن بکر و جالب است و در زمینهٔ تحقیقات مردمشناسی ایران جایی خاص دارد و یکی از جدیترین کارهای مؤسسهٔ تحقیقات اجتماعی است و به قول آقای دکتر جمشید بهنام، «مقدمه‌ایست بر سلسله تحقیقاتی که باید دربارهٔ آداب و رسوم پیچیده و شگفتی که در گوشه و کنار سرزمین ما پراکنده است، انجام گیرد.» (مقدمهٔ کتاب)

اما این کتاب با همهٔ اهمیت و ارزشش هنوز یک کار مقدماتی است در این زمینه، که باید دنبال شود. مطالعه‌هایی که باید بر روی این کار انجام شود در درجهٔ اول یک مطالعهٔ تطبیقی است بر روی این موضوع در نقاطی که شیوع دارد و یافتن ریشه‌ها و تنوعهای آن و نیز تحلیل این قضیه از دیدگاههای مختلف مردمشناسی و روانشناسی اجتماعی و روانپزشکی است.

نقص اساسی این کتاب اینست که ساعدی در آن به خواننده هیچ کومکی نمی‌کند و مشتی مادهٔ خام را در اختیار او می‌گذارد که ممکن است برای بسیاری حتی گیج‌کننده و نامفهوم باشد. این کتاب مجموعهٔ یادداشتهای ساعدی است که از مصاحبه‌های او با «بابا»ها و «ماما»های زار و نوبان و غیره، یعنی دکانداران این عقاید و مراسم، فراهم شده. او عیناً گفته‌ها و عقاید آنها را منعکس می‌کند بدون هیچ اظهارنظر و دخل و تصرف. و هیچگونه استنباطی از خود ارائه نمی‌کند. این کار اگرچه ممکن است تا حدود زیاد به خاطر کمی مدت بررسی یا پیچیدگی موضوع توجیه شود، اما صددرصد قابل توجیه نیست، زیرا به هرحال نوعی برداشت شخصی باید وجود داشته باشد و من نمی‌توانم این ناظر بودن مطلق و «جرأت تجزیه و تحلیل» نداشتن را صددرصد بپذیرم. و چرا نباید جرأت تجزیه و تحلیل داشت؟ آنهم کسی که به هرحال یکی از رشته‌های کار خود را تحقیق در مردمشناسی و مونوگرافی‌نویسی قرار داده و سالی یک کتاب از او در این باب منتشر می‌شود. ساعدی دست‌کم می‌توانست با مراجعه به بعضی کتابها و مدارک (از جمله مقالهٔ دایرةالمعارف اسلام در باب زار و بعضی مآخذ مفصلتر) اطلاعات جامعتری در این باب فراهم کند. ساعدی با آنکه مستقیماً مجالس اهل هوا را مشاهده نکرده قسمت عمدهٔ کتاب را از شنیده‌های خود دربارهٔ مجالس و مراسم اهل هوا انباشته است که گاه دراز و ملال‌آور می‌شود.

یکی از نقایص اساسی این مطالعه اینست که به احوال مبتلایان به زار و نوبان توجهٔ کافی نشده و جز یک یا دو مورد (مصاحبه با کدخدای لارک) با آنها مصاحبهٔ مستقیم نشده است و همه‌جا به تکرار حرفهای باباها و ماماها اکتفا شده است و مثلاً این جمله بارها تکرار شده است که: «مبتلای زار کسی است که او را پیش دکتر ببرند و دوا و درمان کنند و علاج نشود و... آنوقت بیاورند پیش بابای زار و او بفهمد که شخص مبتلای زار است...» در حالی که از بعضی موارد در کتاب اشاره شده (از جمله در مورد مبتلایان باد په‌په) استنباط می‌شود که نوعی عوارض ریوی را به این جن یا باد نسبت می‌دهند و اینها را می‌شد دقیقتر و مشخصتر کرد.

به‌هرحال ساعدی می‌توانست این کلاف پیچیده‌ای را که پیش خواننده گذاشته بازتر کند، یا دست‌کم امکانات بازکردن آن را از جنبه‌های مختلف، آنطور که خود استنباط کرده، باز گوید. هیچ نیازی به تفسیر و توجیه نیست که گزارش‌دهنده «جرأت» آن را نداشته باشد، بلکه فقط نویسنده می‌توانست با قید احتیاط همان برداشتهای اولیهٔ خود را از موضوع ارائه کند تا بتواند هادی کسی یا کسانی باشند که احتمالاً بعد از او دنبالهٔ این کار را خواهند گرفت. به هرحال کتاب حاضر بیش از یک مجموعهٔ «فیش» نمی‌تواند سودرسان باشد آنهم برای کسی که می‌خواهد دنبالهٔ این کار را بگیرد.

■ مقدمه‌ای که ساعدی بر این کتاب در احوال مردم جنوب نوشته، به قول مقدمه‌نویس کتاب، آقای دکتر بهنام، از «خیالپردازیهای یک داستان‌نویس» خالی نیست و گاه مبالغه‌های بزرگ و بی‌منطق دارد و نیز از لغزشها و سستیهای نثر عاری نیست: از جمله آنکه بعضی اطلاعات آن براساس شنیده‌هایی است که دقت آنها مورد تردید است. مثلاً اینکه: «در برابر ده کشتی که به افریقا سفر می‌کند، یک کشتی به هند نمی‌رود.» در زیر نمونه‌هایی از لغزشهای عبارتی و مبالغه در مفاهیم را می‌آورم:

«اما تقصیر همیشه مال دریا نیست» (ص۷) به جای: اما همیشه تقصیر دریا نیست.

«راه و روش شکار ماهی در هر وجب از ساحل جنوب تغییر می‌کند.» (ص۸)

«دفعات و کرات کشتی‌های پاکستانی در آبهای اطراف قشم دیده شده‌اند...» (ص۱۰) به‌جای: کشتی‌های پاکستانی بارها در آبهای...

«اما تخلیهٔ ساحل ایران به شیخ‌نشین‌ها مسئلهٔ جالب‌تری است.» (ص۱۳) که عبارتی است غلط.

«... و اگر آب آنچنان باشد که خوشه‌ها و محصول را با نمک مومیایی نکند»...(۱۸) که می‌دانیم هیچ‌چیز را با نمک «مومیایی» نمی‌کنند.

«در هر برکه پر و ضدعفونی شده لاشهٔ چندین سگ و هزاران گنجشک و ملیون‌ها حشره شناور است» (ص ۱۹) که بی‌توجهی به معنی اعداد است.

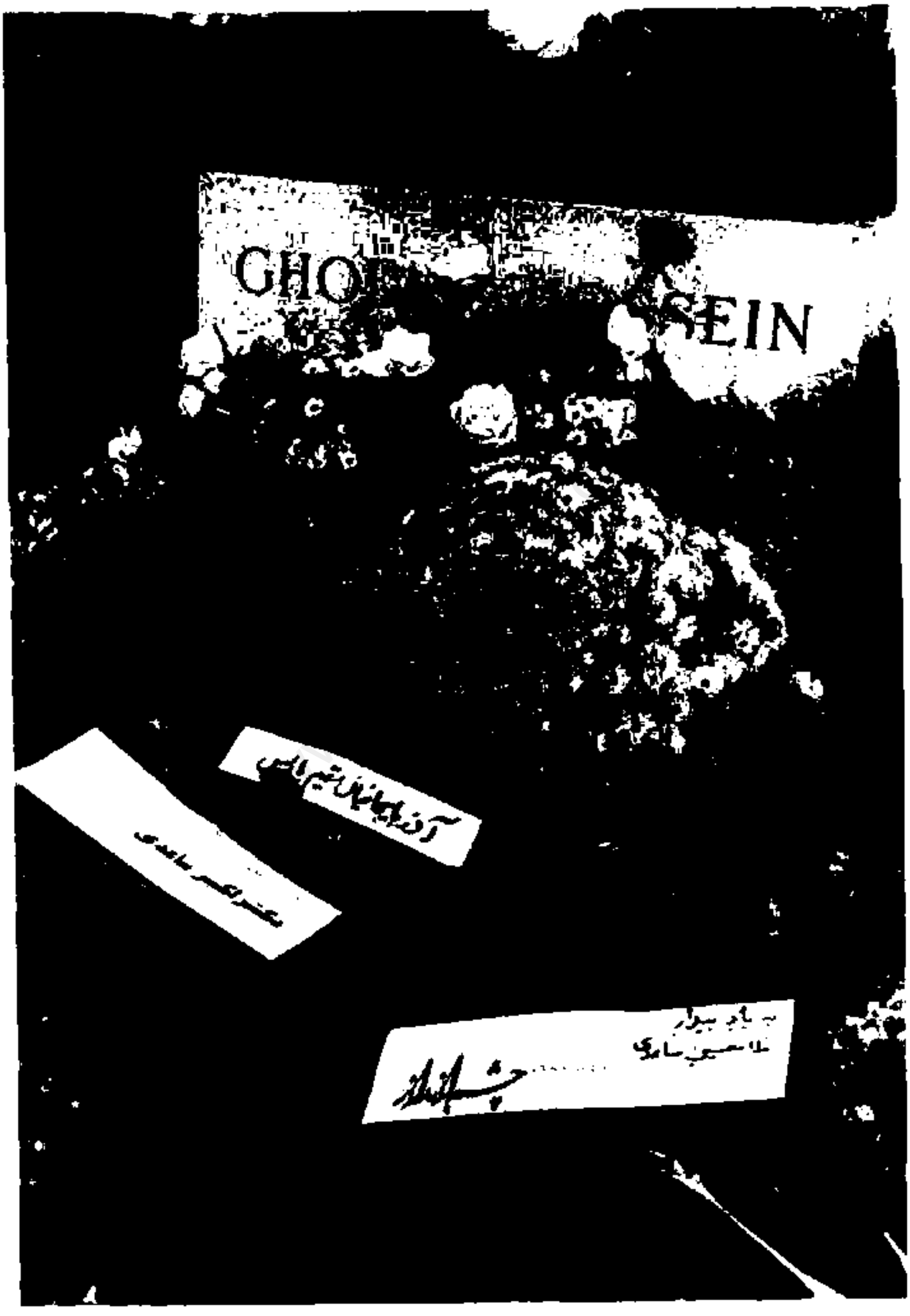
ساعدی در این کتاب نیز عادت به زیاده‌گویی و آوردن نامهای مطول و بی‌خاصیت را، که غالباً به اینگونه کارهای او لطمه می‌زند، از دست نداده و بعضی جاها به اصرار تمام یک سری اسم قطار می‌کند، بی‌آنکه خواننده بفهمد فرق اینها با هم چیست. مثلاً: «خرماهای دهات ساحلی نوع مرغوبی نیستند و بیشتر شکری، مصلی، لشت، خفراوی، زامردون، شعری، نقشی و... عمل می‌آید.» (ص ۱۲) و یا «معمول شدن انواع رقصهای عجیب و غریب و مفصل عربی و افریقایی مانند رقصهای رزیف، کووایی، شابوری، فی‌ژیری، زینبی، لافت، و ذاکری...» (ص ۲۱) و یا آن شرح بکل زاید و دراز پاورقی صفحه‌های ۱۳۵ و ۱۳۶ دربارهٔ مدرسهٔ کمالی قشم با آن صورت اسامی مفصل مدیران مدرسه. ضمیمهٔ «موجودات افسانه‌ای دریاهای جنوب» نیز با این کتاب مناسبت مستقیم ندارد، اما ضمیمهٔ «سازها و لوازم اهل هوا» و «اصطلاحات اهل هوا» مفید و خوب است. گرچه بعضی از اصطلاحها مانند «هیکل بستن» و «نعش‌کردن» از آن افتاده و نیز... تعریفها گل و گشاد و بعضی مواقع بیش از حد لازم است.

و نیز در متن صفحات زیادی حرام شده و سفید مانده و یا با آوردن هر عنوان جزیی در یک صفحهٔ مستقل کوشیده‌اند کتاب را بیهوده بزرگ کنند.

به هرحال این کار با همهٔ خرده‌هایی که به آن می‌توان گرفت کار پرارزشی است و نشانهٔ پشتکار و کوشش و جویندگی کم‌نظیر ساعدی در میان جوانان و نویسندگان ماست.

دابورش آشوری

بررسی کتاب، شمارهٔ ۸



مزار ساعدی در پرلاشز

چوب‌بدستهای ورزیل

گوهر مراد

چاپ اول، جیبی، ۱۴۰ صفحه، ۳۰ ریال

انتشارات مروارید

گوهرمراد با «لیلاج‌ها» شروع کرد که برای شروع کار بسیار خوب بود. دنبالش «قاصدها» را نوشت با پیغامی از اندوه‌های پاک و کودکانه. بعد هم «شبان‌فریبک» و واردشدن در متن ماجرای شب را. این‌ها همه تک‌پرده‌ای بود. «کاربافک‌ها در سنگر» آغاز چندپرده‌ای‌ها را خبر داد، ولی خوش نبود. نویسنده در آن به نقطهٔ حساسی انگشت گذاشته بود، به نبض اغتشاش در زندگی به ظاهر آرام و ساکن ما. نمایشنامه می‌توانست چیز دندانگیری باشد، اما نشد. و «کلاته‌گل» درآمد. و همین‌طور نمایشنامه‌های مشروطیت ــ باز تک‌پرده‌ای ــ و لال‌بازی‌ها. و همین‌طور و همین‌طور تا «چوب‌بدستهای ورزیل» و آن یکی «بهترین بابای دنیا».

گوهرمراد در نمایشنامه‌هایش، حتا در داستان‌ها به نام غلامحسین ساعدی، دو صورت دارد. یک صورت که می‌خواهد رآلیسم محض عرضه کند و از رآلیسم خود نتیجه‌های سمبولیک بگیرد. در این مورد بیشتر مفهوم را در نظر می‌گیرد، بدون این که در بند تحقق قالب خارجی باشد. به عبارت دیگر، رابطهٔ ظرف و محتوی را از یاد می‌برد. و بعلاوه سمبول‌هایش قراردادی و بدون انعطاف است. دیگر این که قضیه را از جهت

نوعی درون‌گرایی با گوشه‌های لیریک برداشت می‌کند، و سخن از داستان پریشانی درون فرد می‌گوید در برخورد با خشونت بیرون. البته این‌جا هم مقصود را با عامل عینی و ظاهری نشان می‌دهد. به نظرم گوهرمراد به این صورت بهتر می‌تواند چهره بنماید.

■ «چوب‌بدستهای ورزیل» می‌خواهد تمثیلی باشد از یک مسئلهٔ حاد و مبتلا به زمان. اما تمثیلی است جامد و کاملاً رو که فضایی برای اندیشه‌های سمبولیک ندارد. خوبی تمثیل در ابهامی است که برای ذهن آدمی پیش می‌آورد. و این ابهام کشش دارد برای پذیرش مفهوم‌های غریب. کششی که حد آن کوشش ذهن متعالی هنرمند است که به دنبال خود کوشش ذهنی مخاطبش را نیز به‌همراه دارد. سمبول‌ها لغت‌های دفترچهٔ لغت معنی نیستند. پوستهٔ رمز و نشانه برای رازگونه بودن اندیشه است در جایی که منظور راوی طور دیگری حاصل نشود. وگرنه بی‌جهت به دنبال سمبول‌بودن نه اثر کار را اضافه می‌کند و نه سنگینی اندیشه را. اشتباه نکنیم، انتقال سادهٔ معنی هم هنر است.

چوب‌به‌دست‌های ورزیل، این چنین بدون آمادگی برای مأموریت تمثیلی خود وارد میدان می‌شوند. میدان ورزیل. «ورزیل» در کتاب «یک ده خیالی» معرفی شده. و اگر این ده را وسعت دهیم می‌بینیم ورزیل می‌تواند پهنه‌ای باشد در سطح یک سرزمین و با دیدی مماس بر این سطح و نه از بالا و یا مثلاً «نگاهی از پل»[1] و به عمق. به‌طوری که می‌شود تمام ماجرای نمایشنامه را در یک گزارش مانند شرح داد، بی‌آن‌که از اثری ــ منهای اثر نمایشی قضیه ــ که باید داشته باشد، کم بشود.

«گرازها» به «ورزیل» حمله می‌کنند. چوب‌به‌دست‌های ورزیل به چاره‌جویی می‌افتند. ابتدا می‌خواهند با «آواز دهل» گرازها را بتارانند. بعد که نمی‌شود، یکی‌شان پیشنهاد می‌کند، بروند «کخالو» ــ گرازها پیش از این آن‌جا را هم زده بودند ــ و از «کخالویی‌ها» چارهٔ کار را بپرسند. می‌روند. کخالویی‌ها می‌گویند، چارهٔ گراز «تفنگ» است. و خودشان حالا «پاسگاه» دارند و «ژاندارم» و دیگر از گرازها خبری نیست. ورزیلی‌ها پی تفنگ می‌روند خدمت «سرکار». سرکار آن‌ها را می‌فرستد «ون» پیش «ماطاووس» نامی که «شکارچی»های ماهر دارد. ماطاووس به آن‌ها دوتا شکارچی می‌دهد. شکارچی‌ها پول نمی‌خواهند، فقط جا و خورد و خوراک برای آن‌ها کافی است.

---

۱. نمایشنامه‌ای به همین نام از آرتور میلر.

وگرازها را می‌کشند، که ماطاووس می‌آید «لاشه»شان را بارکامیون می‌کند و می‌برد. بعد شکارچی‌ها بلای جان ورزیل می‌شوند. چون آن‌قدر مـی‌خورند کـه دیگـر در ورزیـل «دندان‌گیر» پیدا نمی‌شود. ورزیلی‌ها مستأصل می‌شوند. و ناچار باز به ماطاووس متوسل می‌شوند. ماطاووس دوتا شکارچی دیگر برای آن‌ها می‌فرستد که شکارچی‌های اولی را بیرون کنند. این شکارچی‌ها هم دست کمی از شکارچی‌های قـبلی نـدارنـد. بـه ظـاهر چیزی نمی‌خواهند، جز جا و خورد و خوراک فراوان. وقتی شکـمشان سـیر مـی‌شود، لحظهٔ انتظار فرا می‌رسد. لحظه‌ای که ورزیل امیدوار است از وجود شکارچـی‌ها پـاک شود. آن‌ها تفنگ‌ها را به طرف هم قراول می‌روند و گلنگدنها را می‌کشند. ولی یک دفعه لولهٔ تفنگ‌ها را می‌گیرند به طرف «جماعت» ورزیل.

این خلاصه‌ای است از داستان نـمایشنامه، و نـمایشنامه گسـترشی است در سـطح همین خلاصه. مگر نومیدی محرم که گرهی است. و چون محتاج بررسی جداگـانه‌ای بود، در این خلاصه اشاره نشد. به‌طور کـلی داسـتان بـدون تـحرک و یکـنواخت پیش می‌رود. درست مثل یک خط مستقیم و از راست به چپ. و چون اوجی ندارد، پایانش با این که جالب است و باید تکانی باشد بعد از آن اوج بی‌اثر می‌ماند.

■ با این مقدمه باید گفت که نویسنده در نوشتن نمایشنامه سنگین‌مایه ننشسته و خیلی به‌راحتی در سه‌چهار نشست سر و ته قضیه را به‌هم آورده. شاید هم ماجرا از اصل در ذهنش ثقلی نداشته که چنین شده.

همه‌چیز در «چوب‌بدستهای ورزیل» تمثیل است. حتا حرف‌ها را هم باید معنی کرد. ولی گفتم، زیاد نمی‌خواهد به خودت فشار بیاوری، زود مـی‌فهمی. مـحیط نـمایشنامه واقعی است. تمثیل‌ها خارج از شخصیت القایی خود همه تجسمی عینی و حقیقی دارند. و در همین تجسم عینی‌شان است که خلل است و گاهی زورکی. حالا ببینم چطور.

ورزیل چه‌جور دهی است؟ ما این ده را درگیر و دار مبارزه با بلاهای طبیعی و یک آفت دیگر، آدم در اسارت آدم، مشاهده می‌کنیم. اما آن‌چه را که می‌بینیم دیگر یک ده نیست، یک‌چیز کلی است، بدون فضای واقعی یک ده و بـدون رنگ و بـوی زنـدهٔ آن. چندتا مثال می‌آورم: اول ـ اسدالله و ستار وقتی از کخالو برمی‌گردند، اسدالله در ضـمن حرف‌هایش برای جماعت می‌گوید: «آخه الان چارساله تو کخالو پاسگاه گـذاشـتن...» (ص ۵۸) قبل از این هم در جاهای دیگر نمایشنامه اشاره می‌شود که آن‌ها چهار سـال

است از کخالو بی‌خبرند، همچنین از آبادی‌های دیگر. باز از زبان اسدالله: «برو ببین آبادی‌های دور و ور چه‌خبره.» (ص۵۵) نویسنده می‌خواهد بگوید که جامعهٔ ورزیل از دنیا، از پیشرفت دنیا بی‌خبر است. حرف خوبی است، اما باید دید این حرف در قالب بی‌خبری یک ده از ده دیگر می‌گنجد؟ درست است که کخالو دور است و اگر صبح بروی شب باید برگردی. ولی نمی‌شود قبول کرد که در طول این چهار سال حتی یک نفرشان برای یک‌بار هم شده به کخالو نرفته‌اند. به‌خصوص که نوع رابطه‌شان ایجاب می‌کند آن‌ها از هم خبر داشته باشند. چنانکه کدخدا «مش‌نصرالله» را، که تازه در کخالو کدخدا شده، می‌شناسند. و یا دیگران جابه‌جا از کخالویی‌ها صحبت می‌کنند. دوم ـ در میدان ورزیل دوتا خانهٔ اربابی هست که هردو خالی است. من نمی‌گویم، یکی از ورزیلی‌ها می‌گوید: «... سال‌هاس درش وانشده.» (ص۶۲) یعنی ارباب بی‌ارباب؟ سوم ـ محرم خرابه‌نشین می‌شود. همه نصیحتش می‌کنند که از خرابه(!) بیاید بیرون. فقط زنش را نمی‌بینیم که بیاید برای نجات شوهرش تلاش بی‌ثمر بکند. آیا زن ندارد؟ من نمی‌دانم. ولی در آخر نمایشنامه وقتی به‌سوی مردم باز می‌گردد او را هم می‌بینیم که همراه دیگران برای شکارچی‌ها غذا می‌آورد. این را هم بگویم که در اصل زن‌ها و بچه‌ها در ورزیل محلی از اعراب ندارند. هیچ‌جا آن‌ها را نمی‌بینیم. حتا موقعی که صدای گرگر ماشین ماطاووس را می‌شنویم، نمی‌بینیم که زن‌ها سرک بکشند برای تماشا و یا بچه‌ها بیایند دور ماشین جمع بشوند. بدبختی دیگر ورزیل این است که سگ هم ندارد. ما صدای گرازها را می‌شنویم، ولی عوعوی سگ‌ها را نه. قبول می‌کنم که این موردها جزیی است. می‌توان از بچه‌ها و زن‌ها و یا سگ‌ها چشم پوشید ولی خیلی از این جزئی‌هاست که رنگ و بوی اصالت را از «ورزیل» گرفته است. و نمی‌گویم برای نشان‌دادن واقعیت باید عکسبرداری بکنی، ولی انتخاب چرا. ناچاری. چهارم ـ ورزیل مگرچه دارد که می‌تواند غذای شکارچی‌ها را هر روز به‌طور تصاعدی بالا ببرد؟ آیا عبدالله راست می‌گوید؟ که «...اگه امروز یه سفره نون بخورن، فردا یه سفره میشه دوتا... پس‌فردا میشه چهارتا... همین‌جور بگیر و برو.» (ص۱۰۱) یا مشدغلام: «...این برنج خوراک سه‌ماه خونهٔ منه.» (ص۷۸) در حالی که در ابتدای نمایشنامه صحبتش هست که یک سال پیش: «دو سالش که زمستون بود دندون‌گیر پیدا نمیشد...» (ص۱۹). اگر بخواهی بگویی در همهٔ مثال‌هایی که زده‌ام، به چگونگی امر آگاه بوده‌ای و عمد داشته‌ای و خواسته‌ای معنی‌های خاصی را

افاده بکنی، باید به یادت بیاورم که نمایشنامه در محیطی واقعی می‌گذرد.

جامعهٔ ورزیل هم یک چیز کلی است. مشخصهٔ اصلی آن گراززدگی و بلای دیگر، اسارت، است. این بلاها سرسری روی همهٔ ورزیلی‌ها تأثیر گذاشته. به ظاهر آن‌ها خودشان را به‌طور مستقیم با آن درگیر می‌بینند. اما عجیب است که این گرفتاری جز همین شکل ظاهری خود تأثیر دیگری در زندگیشان ندارد. آیا هر گرفتاری بزرگ هزاران ناراحتی خرد و کشنده ـ که قادر است چهره‌ها را دگرگون کند ـ نمی‌زاید؟ آیا نمی‌شود اثرهای استعمار را در رابطهٔ آدم‌های یک خانواده، حتی در روحیهٔ متشتت یک فرد نشان داد؟ در حالی که با هجوم این غول وحشتناک در ورزیل، هیچ اتفاقی برای هیچ‌کس نمی‌افتد. چرا؟ جواب می‌دهم: برای این‌که آدم‌ها اصالت شخصی خود را در ورزیل از دست داده‌اند و تبدیل به تیپ شده‌اند. هرکس قبل از این‌که حرف خودش را بزند، حرف تیپش را می‌زند، با همان اصطلاح‌ها و تکیه‌کلام‌های مخصوص تیپش. به‌طوری که اگر لباس آن‌ها را عوض کنیم و بگذاریم مثل‌هایی را که جابه‌جا می‌آورند، به زبانی دیگر و با کلمه‌هایی دیگر بگویند، این خطر را دارد که دیگر آن‌ها را نشناسیم. خیال نکنی این جامعیت نقش آدم‌ها را می‌رساند. درست به‌عکس، عروسکی بودن آن‌ها را نشان می‌دهد. و خطر دوم این که در پایان نمایشنامه، دیگر آن‌ها را به‌یاد نداریم. و چون تک‌تک‌شان در ما اثری باقی نمی‌گذارند، اثر کلی نمایشنامه را هم بی‌رنگ می‌کنند. آن‌ها حرف می‌زنند و پیش هم جمع می‌شوند، اما هیچ‌چیز روشن نمی‌شود و راز سر به مهر ورزیل ناگشوده می‌ماند. چون حرف‌ها بیشتر توضیح واضح است برای نشان‌دادن یک کلیت. چنان که گاهی زیادی هم می‌نماید. مثل صحنهٔ هفتم تا ورود عبدالله و این نشان بی‌ریشگی آن‌ها و بی‌علتی وجودشان است. مثلاً «مشدغلام» باید جار بزند و ورزیلی‌ها را خبر کند و یا برای شکارچی‌ها نوکر بی‌مزد و مواجب باشد. دیگر ما از او هیچ‌چیز نمی‌دانیم. و نمی‌دانیم چرا او از میان ورزیلی‌ها برای این کار انتخاب شده. می‌شود گفت که از همان اول نمایشنامه تیپ‌سازی شروع شده. ان‌هم به طریقهٔ راحتش، به هرکس یک انگ و برچسب بی‌علت زدن. «مشدستار» یکی از تیپ‌ها است. کم‌حرف، نمی‌خواهد فکر کند، به دیگران وکالت می‌دهد که به‌جای او تصمیم بگیرند. خودش می‌گوید: «والله من که چی بگم... چیزی سرم نمی‌شه... من، هرچه شماها بگین با جون و دل می‌کنم.» (ص ۱۸) و تا آخر هم همین جمله را تکرار می‌کند: «هرچی شما بگین... شما وکیل من...»

(ص۳۷) و «من که از اولش گفتم... عقلم به این چیزا قد نمیده،.. هرچه شما بگین من قبول...» (ص۹۲). دو سه جمله‌ای هم که در موقع‌های دیگر بر زبان می‌آورد، هیچ به شناخت او کمک نمی‌کند. حتا کم‌حرفی او هم صفت تیپش هست و بی‌علت.

تیپ دیگر عبدالله مذهبی است که در هر کجای دنیا باشد حرف خودش را می‌زند. و این‌جا هم همیشه و از آن اول: «به‌نظر من این کار کار خداس... خدا غضبمون کرده.» (ص۱۸) و «...نفس گراز زمینو نجس می‌کنه، خیر و برکتو می‌بره.» (ص۱۹) و در جواب اسدالله که می‌گوید تا ما گرازها را نتارانیم: «ما نه... خدا... ماها وسیله‌ایم.» (ص۲۸) و یا: «تنها چاره همینه. باید به درگاه خودش متوسل بشیم. چاره‌ساز اونه... از من و تو چه ساخته‌س؟ باید نذر و نیاز کنیم... توسل کنیم.» (ص۳۷) و «...این آتش‌ها همه از گور ماطاووس بلن میشه.» (ص۱۱۲) آنجا هم که محرم او را وسوسه می‌کند که چرا دارد برای چندتا کافر بی‌دین لحاف و تشک می‌برد، ناراحت می‌شود. فقط در آخر است که می‌گوید: «دستم به دامنت ماطاووس.» (ص۲۸) که اشارهٔ خوبی است به نقش مشروط مذهب، ولی کافی نیست.

دیگر «مشدجعفر»، خل و نیمه‌دیوانه، تیپی که آفرینش آن در تخصص گوهرمراد (غلامحسین ساعدی) است. و تا اندازه‌ای هم موفق. و به این نشانی‌ها: وقتی محرم و نعمت از توی خرابه به بدبختی مردم می‌خندند او هم همین‌طوری و بی‌هیچ مقصود در میان جماعت با خنده‌های آنان همکاری می‌کند. و یا وقتی جماعت گرفتار شکارچی‌ها شده‌اند و دارند از دست روزگار خود می‌نالند، او باز خل بازی‌های خودش را درمی‌آورد: «ماشاالله چه سرحال اومدن... نه کدخدا؟ (می‌خندد)» (ص۹۸).

کدخدا و مشدعلی آمادگی بیشری دارند تا در قالب تیپ عرضه شوند. به همین جهت پذیرش وجود آن‌ها در ورزیل تا حدی آسان‌تر است.

تیپ اسدالله خیلی زود و خام عرضه می‌شود. او مغز متفکر ورزیل است. و این تصادفی است. جماعت در میدان ده نشسته‌اند و پی چاره‌اند. یک دفعه اسدالله بدون مقدمه می‌گوید: «چرا همه‌تون زل زدین به من؟...» (ص۱۷) بعد از سلامی که در ابتدای ورود گفته، این اولین جملهٔ روشن‌کننده‌ای است که از او می‌شنویم. و کدخدا در جوابش می‌گوید: «می‌دونی اسدالله، تو ماشاالله عقل و کمالاتت از همهٔ ما بیشتره...» (ص۱۸) هیچ‌کس زل نزده به اسدالله، جز نویسنده که یک‌دفعه چشمش افتاده به او ـ آخر یکی

باید این‌بار را به‌دوش بکشد. تا این لحظه عقل و کمالات اسدالله از همه بیشتر نیست و اگر هست باید نشان داده شود. در نوع حرفش، و در رفتارش و حتا قبل از آمدن او در چند کلمه بین کدخدا و مشدغلام که کاملاً مناسب گفتگوی آن‌ها هم هست. به هرحال اسدالله را اگر قبول داشته باشیم، آدمی است روشنفکر مآب و از جرگهٔ روشنفکران مثبت. اوست که ورزیل چشم به او دوخته، و اوست که برای اولین بار فکر مبارزه با گرازها را به‌وسیلهٔ دهل به جماعت تلقین می‌کند. و بعد هم اوست که راه کجالو را نشان می‌دهد و با ماطاووس قرارداد می‌بندد.

محرم مشخصترین و ملموسترین چهرهٔ این نمایشنامه است. او هم روشنفکر است، منتها آن روی سکهٔ روشنفکری. بدبین و فهمیده. او در سرزمین خالی ورزیل مثل خاری زمخت و پابرجا روییده. گرچه خرابه‌نشینی او کمی خنده‌دار است. و باید به یاد نویسنده آورد که الان دیگر «خرابه‌نشینی» تعبیر است، نه تظاهری عینی. خرابه‌نشینی محرم در وجود اوست، نه در خرابهٔ کنار میدان ده. در هر صورت محرم آدمی است که در آب و هوای ورزیل دم می‌زند و منطق وجودی او در نمایشنامه از همه بیشتر است. برای این‌که او تنها کسی است که بسنده نمی‌کند حرف تیپش را بزند و گاهی حرف خودش را هم می‌زند. مردی است آگاه و بسیار حساس. و از همین حساسیت زیادی زمانی چهرهٔ او کدر می‌شود، ولی کاملاً تیره نمی‌ماند. مثل سنگی که توی آب صافی بیندازی و برای چند لحظه آب را گل آلود کنی. چنانکه ما باز می‌توانیم آگاهی او را ــ نه توانایی‌اش را ــ از توی همان خرابه ببینیم. او از نومیدی شروع می‌کند و به امیدی جبری می‌پیوندد. گرازها اولین‌بار به زمین او حمله می‌کنند. حساسیت او این ضربه را بزرگتر می‌پذیرد و او یک‌دفعه خودش را در ورزیل تنها و رانده احساس می‌کند: «...صبحی همه از ته دل خوشحال بودین...» (ص۱۲) «از دیروز تا حالا یه جوری نیگام می‌کنن مثل اینکه من نجسم...» (ص۳۶) «...من از دیشب خرابه‌نشین شدم.» (ص ۱۱) و همین نومیدی برایش بددلی می‌آورد. ولی بددلیش هم عارضه‌ای است. او نیش خورده و چون آدمی است حساس، حساسیتش قدرت تعقل او را به‌طور موقت فلج کرده. و او را در بن‌بستی قرار داده و در نومیدی و تنهایی خود فنای دیگران را هم می‌خواهد و این را به زبان می‌آورد: «...نوبت اونای دیگم میرسه...» (ص ۱۴) و بعد که به پیشنهاد اسدالله می‌خندد و یا دهلها را می‌دزدد و یا دیگران را وسوسه می‌کند، باز به حساب این بددلی موقتی است. اما در

همین حرف‌ها و کارهایش شخصیت آگاهش کاملاً نمودار است. او سه نفر را وسوسه می‌کند و برای این کار انگشت روی نقطهٔ ضعف آدم‌ها می‌گذارد. نعمت و اسدالله را وقتی گرازها زمین آن‌ها را می‌زنند دعوت به خرابه‌نشینی می‌کند. به نعمت: «بیا... من و تو دیگه از اونا نیستیم...» (ص۳۵) و به اسدالله: «...بیا این‌جا... مثل نعمت هم این‌جاس مگه نمی‌بینی چه‌جوری نیگات می‌کنن.» (ص۶۶) و عبدالله مذهبی را هم این‌طور سرزنش می‌کند: «...تو فکر اینم که تو بعد یه عمر نماز و روزه به چه‌کارایی افتادی. داری واسه چندتا کافر بیدین که معلوم نیس کین و چه‌کاره‌ان لحاف و تشک می‌بری...» (ص۹۶) در حالی که او خودش نسبت به مذهب حساسیتی ندارد. به‌طوری که بعد به همین عبدالله، در موقعی که جماعت از دست شکارچی‌ها می‌نالند، طعنه می‌زند: «بگین مثل عبدالله دعا کنه کارا درس میشه.» (ص۹۵) سیمای شوخ او وقتی اصطلاح‌ها و مثل‌ها را به سخره می‌گیرد خیلی جالب است. او می‌داند که این مثل‌ها، این سکه‌های مستعمل را امروز دیگر نمی‌شود خرج کرد. آن‌وقت در لحظه‌های لازم بی‌ارزش بودن آن‌ها را به رخ ورزیلی‌ها می‌کشد. گراز که زمین اسدالله را می‌زند، کدخدا او را این‌طور تسلا می‌دهد: «...همون، چرک کف دسته، بشوری میره فردا دوباره میاد... تازه به کی وفا کرده.» (ص۷۵) اسدالله هم می‌پذیرد: «می‌دونم کدخدا، به هیشکی... یه کفن بیشتر که نمی‌بریم...» (همان صفحه) بعد وقتی ورزیلی‌ها می‌نالند که شکارچی‌ها بیچارشان کرده‌اند و هست و نیستشان را خورده‌اند، محرم همان مثل‌ها را به یادشان می‌آورد: «ای بابا تنتون سالم باشه... مال دنیا مث چرک کف دسته، امروز بشوری میره فردا دوباره میاد.» (ص۱۰۴) و «آدم وقتی از دنیا میره یه کفن که بیشتر نمی‌بره.» (ص۱۰۵) برگشتن او هم به طرف جماعت یک سیر منطقی دارد. گرچه تا آخرین لحظهٔ برگشت سرتقی و سماجت می‌کند و حرف خودش را می‌زند. ولی نویسنده با تمهیدهایی راه برگشت را برای او باز گذارده: یکی این کل که روح کلی جامعهٔ ورزیل در حال مبارزه است و این خواه‌ناخواه جزءها را هم به‌دنبال خود می‌کشد، هرقدر هم که این جزءها، مانند محرم و نعمت، شکست خورده باشند. دوم این‌که محرم ــ هم‌چنین نعمت ــ از بیرون دارد به قضیه نگاه می‌کند. نگاهش هم دقیق است. او اول با یک طرف قضیه سر و کار دارد، جماعت ورزیل. ولی بعد قضیه سر دیگری هم پیدا می‌کند، ماطاووس و شکارچی‌هایش. برخورد او را با جماعت دیدیم، با این‌ها نیز طنز نیشدار او را می‌توانیم

ببینیم. به ماطاووس: «از دور که میومدی ندیدی چه دودی از ورزیل بالا میره؟ ـ دود اجاقاس دیگه... دیگ‌هارو بار گذاشتن و تندتند می‌پزن، می‌پزن که شکم اونارو سیر کنن.» (ص۸۶) و باز به ماطاووس: «...هرچی هستن دست‌کمی از گرازا ندارن.» (ص۸۸) به این ترتیب او دو وزنهٔ جماعت و دستهٔ ماطاووس را در مقابل هم و در مقابل خود می‌سنجد. این سنجش در یک لحظه نیست. وزنه‌ها در تمام مدت ضربه‌های خود را به شعور او وارد می‌کنند. و وقتی در صحنهٔ یازده شکارچی‌ها ـ با این که او حرفی نزده ـ به‌طرف او نشانه می‌روند، می‌دانند با کی طرفند ـ وزنهٔ سنگین مشخص می‌شود. او به طرف جماعت برمی‌گردد. از این لحظه او در میان دیگران حل می‌شود و دیگر زیاد مشخص نیست، جز این که تازه نفس است. و جلوی عبدالله را می‌گیرد که چرا دارد به اسدالله نیش می‌زند و بعد هم در مقابل چشمان حیرت‌زدهٔ ورزیلی‌ها با اسدالله می‌رود دنبال ماطاووس که بیاید برای آن‌ها فکری بکند. سوم این‌که محرم و نعمت بعد از دعوا و تیراندازی به میان مردم می‌روند. این هم از یک طرف برگشت ناگهانی محرم و نعمت را تعدیل می‌کند و قابل قبول. چه، اثر نمایشی دعوا و جنگ و تیراندازی هم در صحنهٔ تئاتر و هم در زندگی روزمره آن‌قدر هست که آدم را برای پذیرفتن بعضی چیزهای بی‌دلیل آماده کند. نویسنده، دانسته یا ندانسته، دوبار از این تمهید استفاده کرده. دفعهٔ اول برای خرابه‌نشین کردن نعمت، که اشاره می‌کنم چرا مستدل نیست.

نعمت هم تصویر کم‌حرف و ناشناسی است. و گاهی که دهن باز می‌کند از سر ناچاری است. چون نویسنده می‌بیند که او هم باید حرفی بزند وگرنه فراموش می‌شود. چنان‌که بارها حضور او را در صحنه فراموش می‌کنیم. حتی موقعی که در خرابه نشسته فقط وقتی سرش را از سوراخ خرابه درمی‌آورد و می‌خندد به یاد او می‌افتیم. نقش او هم در نمایشنامه عوضی است. او مأموریت دارد تسلیم وسوسه‌های محرم بشود. اما می‌بینیم که مقاومت می‌کند و سخت هم مقاومت می‌کند. او سه‌بار به محرم حمله می‌کند و از همان اول هم در مقابل حرف‌های محرم می‌ایستد: «برو دنبال کارت.» (ص۳۴) «د ولم کن... راهتو بکش برو... من می‌دونم کیا از این وضع خوشحالن.» (ص۳۶) نعمتی که این‌طور حرف می‌زند، دیگر نباید برود توی خرابه. این را داشته باشید، تا باز هم بگوییم. در آخر صحنهٔ سوم نعمت داد می‌زند: «...آهای نیگا کنین... اونجاروا اونارو!» دهل‌ها را می‌گوید که محرم دزدیده و در خرابه پنهان کرده است. اگر نویسنده نعمت را لازم دارد

که از وسوسه‌های محرم اغوا بشود، نباید به او کمک کند که دهل‌ها را پیدا کند و به سوءنظر محرم پی ببرد. با این تفصیل معلوم نیست که چرا در صحنهٔ چهارم بعد از آن دعوای سخت سوم یک‌دفعه می‌گوید: «من صحرا بیا نیستم.» (ص۴۹) و می‌رود توی خرابه. شب است، همه، حتا نعمت، دهل‌ها را به دوش «حمایل» کرده‌اند و دارند می‌روند صحرا. محرم رو می‌کند به نعمت می‌گوید: «تو میری چکار؟» (ص ۴۷) و جواب می‌شنود: «به تو چه‌مربوطه» و باز که محرم اصرار می‌کند، نعمت یک‌دفعه با صدای بلند می‌گوید: «د ولم کن! (دهل را از شانه درمی‌آورد و می‌گذارد زمین و با چوبدستی حمله می‌کند. محرم انتهای کوچه ناپدید می‌شود.) د بروگم شوا مرتیکه چرا دست از سرم ورنمی‌داری؟» (ص۴۸) این‌جا دیگر ریسمان رابطهٔ نعمت و محرم کاملاً پاره شده است، ولی نویسنده با استفاده از اثر نمایشی صحنهٔ دعوا دوباره آن را گره می‌زند، که گرهٔ شلی است. در این بارهٔ تمهید صحنهٔ دعوا به تنهایی کافی نیست که خرابه‌نشینی بی‌دلیل و ناگهانی نعمت را بپذیریم. ولی بازگشت او را به طرف مردم می‌پذیریم به همان دلیل هایی که برای محرم ذکر کردم.

و اما ماطاووس. ماطاووس، یک ماطاووس حسابی است، و خوب هم پرداخت شده. حرف‌ها و رفتارش به تیپش می‌خورد. ولی شکارچی‌ها آن‌چنان تصویری نیستند که تنفر ما را برانگیزند. اغراق‌آمیز بودن آن‌ها را نباید به حساب موفق بودن تیپشان گذاشت. درست است که اغراق در هنر جایی دارد. ولی اگر به‌جا نباشد، خیلی هم دست و پاگیر است.

اغراقی که در این‌جا به‌کار رفته، از دو سو کار را خراب کرده. از یک طرف به تجسم طبیعی شکارچی‌ها به عنوان آدم لطمه زده، و از طرف دیگر ورزیل را با آن فقر ادعایی، که اشاره کردم، غیرعادی نشان داده. در حالی که می‌شد مقصود را با پرخوری معمولی شکارچی‌ها نشان داد که مناسب بضاعت ورزیل هم هست. چون این ورزیلی که من دیده‌ام دوتا شکارچی عادی و معمولی هم قادرند آن را به افلاس بکشانند. و اگر بخواهی بگویی که غرضت چیز دیگری بوده و خواسته‌ای مثلاً نفس غارت را با پرخوری غیرعادی شکارچی‌ها نشان بدهی، یک‌بار هم پیش از این گفتم، حرف‌هایی که می‌خواهی بزنی اغلب خوب است، ولی در قالبی که برایشان انتخاب می‌کنی نمی‌گنجند.

اما همیشه این‌طور نیست. تکه‌های خوب هم هست که به ورزیل می‌برازد.

لحظه‌هایی که رابطه محکم است. و آدم‌ها همگامی دارند و دست‌اندرکارند تا به ورزیل شکل بدهند. و ای کاش از این صحنه‌ها بیشتر بود. مثلاً آن‌جا که اسدالله و ستار از کخالو برگشته‌اند. این سفر هیبتی به آن‌ها بخشیده. حالا می‌توانند با شرح مشاهده‌های خود پز بدهند: اسدالله حرف می‌زند و ستار گاه‌گداری با دو سه کلمه دنبالهٔ حرف او را مزه‌مزه می‌کند. حضور او در این سفر تاریخی برای ابهت او کافی است. دیگران هم بی‌طاقتند و با بهت چشم به دهان آن‌ها دوخته‌اند. اسدالله این‌طور متظاهرانه ــ که به او می‌آید ــ شروع می‌کند: «ببینم هیشکی نیومده سراغ منو بگیره؟» (ص۵۳) و وقتی کدخدا می‌پرسد: «مگه انتظاری داری؟» (ص۵۴) ببینید با چه افتخاری جواب می‌دهد: «آره. قراره با ماشین بیان.» (همان صفحه) و یا با چه کیفی از لذت ماشین‌سواری که قند توی دلش آب کرده یاد می‌کند: «خب آخه سرکار مارو سوار ماشین خودشون کرد و برد اونجا... آدم نازنینی بود.» (ص۶۱)

و یا صحنهٔ یازدهم که حیف است از آن یاد نکنم: جماعت به محل شکارچی‌ها حمله می‌کند. شکارچی‌ها ابتدا با نعره آن‌ها را می‌ترسانند. مردم وحشت‌زده فرار می‌کنند. و دوباره از گوشه و کنار سر درمی‌آورند. شکارچی‌ها لولهٔ تفنگ‌ها را می‌گیرند به طرف آن‌ها. آن‌ها باز پا به فرار می‌گذارند. شکارچی‌ها به‌طرف محرم نشانه می‌روند. صدای تیر بلند می‌شود. محرم فرار می‌کند. باز مردم پیدایشان می‌شود، باز شکارچی‌ها تیر در می‌کنند که مردم چوب‌ها را می‌گذارند زمین و می‌گریزند. صحنه خالی می‌شود و شکارچی‌ها می‌خندند. این تکه بسیار گویا و کوبنده است و جای پای خوبی است در نمایش‌نامه‌نویسی تازه‌پاگرفتهٔ ما.

■ از زبان نمایشنامه بگوییم که بیشتر بر مثل‌ها و اصطلاح‌ها تکیه دارد. و این کار خطرناکی است. به‌کارگرفتن مثل‌ها چه در داستان و چه در نمایشنامه خیلی احتیاط می‌خواهد. چون باید به خاطر داشت که این مثل‌ها ساختهٔ دیگران است. و حالا بنا را با مصالح حاضر و آماده بناکردن کار نویسنده را سبک می‌کند. به‌طور کلی گوهرمراد بهتر از این می‌توانست گفتگوها را تنظیم کند، که از او دیده‌ایم. گفتگوها نشان‌دهندهٔ شتاب او در نوشتن نمایشنامه است.

و اما تکنیک. «چوب‌بدستهای ورزیل» در عین بی‌تکنیکی، تکنیکی دارد جالب که به چشم نمی‌خورد. و این موفقیتی است برای نویسنده. جای هرچیز در فضا محکم و

مناسب است. آدم‌ها به ترتیبی راحت حرکت می‌کنند. ختم هر صحنه با شروع صحنهٔ بعد تطبیق می‌کند. به عبارت دیگر صحنه‌ها خوب به هم نخ شده است.

■ باز برگردیم به «ورزیل». ورزیل چرا به این روز می‌افتد؟ آخرین لحظه که قربانی دست و پا می‌زند، لحظهٔ مجردی نیست، نوسان میرنده و محوی است از گام‌های بی‌حساب گذشته. رد پای ورزیلی‌ها نیز به آخرین لحظهٔ فاجعه می‌رسد. آن‌ها با ندانم‌کاری‌های خود ــ که ریشه‌های فراوان در زمین و آسمان دارد ــ نان خود را به خون خود آغشته می‌کنند و دستهٔ دیگر نان را از دست آن‌ها می‌قاپند. دستهٔ اخیر سوراخ دعا را خوب پیدا کرده‌اند: ناتوانی ورزیلی‌ها و اسارت دربست ورزیل، بی‌پناهی و خوابناکی ورزیل مسئله‌ای نیست که ناگهان حادث شده باشد. این خلاء در بعد تاریخ به وجود آمده و بعد در یک لحظهٔ حاد زیر پای ورزیلی‌ها دهن باز کرده. ماهیت زیربنای ورزیل از سیمای ورزیلی‌ها پیداست. همه‌شان در یک دلهره و ناتوانی عمومی متشکلند. از کدخدا بگیر که می‌گوید: «والله راستش از شما چه پنهون... من خیلی فکرکردم... اما خب دیگه... پیریه و هزار درد بی‌درمون... عقلم به‌جایی قد نداد...» (ص۲۵) و تنها پیامش برای ورزیل این است: «این‌جور چیزا رو یه نفر تنهایی نمی‌تونه بفهمه... بایس همه عقلاشونو روهم بریزن...» (ص۱۶) تا مشدعلی، که او هم پیر و خرفت است و ستار که نمی‌خواهد فکر کند و مشدجعفر که حسابش پاک است و عبدالله که سخت چسبیده به مذهب. می‌ماند دیگر کسی؟ محرم، که نومیدی و بدبینی او شهادت دیگری است بر فقر و بدبختی ورزیل. به قول اسدالله، او خودش را کنار کشیده است. و وقتی هم به طرف جماعت برمی‌گردد که دیگر کار از کار گذشته است. شاید، اگر خودش را کنار نمی‌کشید می‌توانست به درد ورزیل بخورد و لااقل در کنار اسدالله باشد. و اسدالله، درست است که روشنفکر و مثبت است اما او هم از ورزیل ناتوان تغذیه می‌کند. در نتیجه در یک طرح کلی شبیه ورزیلی‌های دیگر است. وقتی که از کخالو برمی‌گردد به خودش می‌نازد. خیال می‌کند علاوه بر این که راه چاره را پیدا کرده، چیزهای نویی هم از دنیاهای دیگر دیده. او چه چیزهایی دیده که این همه احساس غرور می‌کند؟ پاسگاه، سرکار، ماشین، و تفنگ. این‌ها است که او را شیفته کرده. و راه‌حلی که پیدا کرده کدام است؟: «تا تفنگ نباشه... تا بوی باروت بلن نشه اونا دست‌وردار نیستن.» (ص۶۵) تا تفنگ دست کی باشد؟ آیا انسان نمی‌تواند برتر از سرنوشت محیطی و شرایط طبیعی و تربیتی خود فکر کند و نقبی

به‌سوی زندگی بهتر بزند؟

با این آدم‌هاست که جامعهٔ ورزیل شکل می‌گیرد و چاره‌جویی‌های ابتدایی عرضه می‌شود. آن‌ها با گرازها درگیرند. گرازها اشاره‌ای است بر طبیعتی که مهار نشده. می‌شود گرازها را کشت ــ تفنگ می‌خواهد ــ و لاشه‌شان را فروخت. اما در ورزیل گراز و گوشتش نجس است. آن‌ها ابتدا می‌خواهند با آواز دهل ــ دهل‌های مسجد ــ گرازها را بتارانند که نمی‌شود. و بعد به کخالو می‌روند. در کخالو به راز تفنگ پی می‌برند، ولی به راز تفنگدار نه. ماطاووس با لاشهٔ گرازها تجارت می‌کند و به نیروی این تجارت شکارچی‌های ماهر و تفنگ در اختیار دارد. شکارچی‌ها وسیله‌اند و مثل منحنی متناوبی دوباره او را به لاشهٔ گرازها می‌رسانند. منتها وسیله‌ای که وقتی در اختیار ورزیل قرار می‌گیرند، خرجی هم ندارند. و تفنگ نشانه‌ای است از قدرت ماشین که با دست شکارچی‌ها در ورزیل معجز(!) می‌کند. وقتی شکارچی‌ها گرازها را می‌کشند، کدخدا می‌گوید: «...آدم از قدرت‌نمایی خدامات و مبهوت میشه. ببین چه کرده. اگه اینا نمی‌اومدن الان گرازا صد دفعه تمام آبادی را کن فیکون کرده بودن... عجب بلایی از سرمون گذشت.» (ص۷۴) مسلم است که این نوع تفسیرها راه دادنی است به نفع ماطاووس و شکارچی‌ها. اسدالله هم ابتدا راضی است و می‌ترسد: «اگه راهشونو بکشن برن... آنوخ چه‌کار می‌کنی؟» (ص۷۸) و چند روز بعد است که تازه می‌فهمد بدتر از گرازها را به خانهٔ خود راه داده و این مهمان دیگر حبیب خدا نیست. آن‌وقت فریاد می‌زند: «دیگه تو ده هیچ‌چی پیدا نمیشه ـ راهتونو بکشین از اینجا برین» (ص۱۱۵) شکارچی‌ها نمی‌روند. آن‌ها به زندگی راحتی رسیده‌اند. ماطاووس هم مشغول است. لاشهٔ گرازها را کامیون کامیون بار می‌کند و می‌برد. دیگر با شکارچی‌ها هم کاری ندارد. از آن طرف، کدخدا وقتی می‌بیند که نه راه پس دارند و نه راه پیش، راه‌حلی منفی به خاطرش می‌رسد: «میگم چطوره ورزیلو ول کنیم بریم؟» (ص۱۱۹) کجا بروند؟ وضع آبادی‌های اطراف خراب‌تر است. باهم مشورت می‌کنند. و ناچار کدخدا تصدیق می‌کند: «آره نمیشه رفت... من همین‌جوری یه چیزی گفتم.» (ص۱۲۱) و آخربار اسدالله پیشنهاد می‌کند که به ماطاووس متوسل بشوند. تجربهٔ آزموده را دوباره تجربه می‌کنند. قربانی در مسلخ به امید قصاب می‌نشیند! شکارچی‌های تازه‌نفس ــ با همان شرایط شکارچی‌های قبلی ــ وارد می‌شوند، تا این تراژدی را کامل کنند. لحظهٔ موعود، لحظهٔ درخشش لولهٔ

تفنگ‌هاست به طرف چشمان ناباور ورزیلی‌ها. و آنگاه تجسم حد نهایی فقرشان در پناه‌بردن به مسجد و ادامهٔ فاجعه!

■ این حکایت مبارزهٔ خام آدم باطبیعت است که به مبارزهٔ شوم آدم با آدم کشیده می‌شود. در پشت جلد کتاب نوشته شده: «در این مبارزه ذهن آدمی است که چاره می‌جوید.» من این تعبیر را به وام می‌گیرم و به نویسنده برمی‌گردانم که در شأن اوست. این ذهن اوست که چاره می‌جوید و دست اوست که به تعهد قلم می‌زند. او می‌داند که در کجا ایستاده است و نظاره‌گاهش کجاست. «چوب‌بدستهای ورزیل» حرف زمان ما است. حرفی است با خطاب و هشدار ـ گرچه خواهان کم است و سالن پر نمی‌شود. در جایی که امیرارسلان دو ماه و اندی روی صحنه می‌ماند. و فریادی است از مسئولیت که اگر رسا نیست، آگاهانه است. هنرمند امروز ناآرام است. تردید، گام‌های لرزان اول است برای گریز. و تسلیم به وسوسهٔ مسئولیت، ماندن و بیعت‌کردن با خود و شهادت دادن به حضور خود در روی خاک است و ندیدن و نشنیدن دروغ. عصر خبر، بودن تو را جار می‌زند. و محاسبه روزبه‌روز دقیق‌تر می‌شود. جزع‌های عارفانه که این روزها به‌گوش می‌رسد نوعی شانه‌خالی کردن است. در عصر ما هرگونه لباس درویشی پوشیدن تادرویشی است و بازگشت به یک دورهٔ فقر تاریخی. زمانی حربه‌ها در زیر همین لباس‌ها بود، که اصالتش در زمان خود پذیرفتنی بود. اما حالا ابزار کار از قدمت درآمده. فقط درصد سال اخیر دنیا کلی حادثه دیده، و قانون پشت قانون کشف شده. آدم باید خیلی ساده و خوش‌باور باشد که تن به این لباس‌ها بدهد، و یا خیلی موذی که بخواهد استفاده کند. و در هر دو صورت نتیجه یکی است. و نتیجه به سود کدام قانون است؟ ساده و خوش‌قلب بودن از مسئولیت کسی نمی‌کاهد. باید متوجه باشی که چه داری می‌گویی. حتا اگر «قیله»ات زیبایی «یک گل سرخ» باشد و «سجاده»ات «دشت» و «نماز»ت را در «پی تکبیرةالاحرام علفها»، «پی قدقامت موج»[1] بخوانی، باز بی‌فایده است. چون این باران مهربان بهاری نیست که بر روی علف‌ها می‌بارد. و موجی که می‌بینی برخاسته، موج حادثه است، و ممکن است روزی مثل آوار بر سر تو هم فرود بیاید. بیهوده «آواز تنهایی شقایق» را می‌خوانی که به دل نمی‌نشیند. این زمان صدای «تکه‌تکه شدن»

---

۱. سهراب سپهری

شقایق‌ها به گوش می‌رسد. و اگر آن موسیوی فرانسوی[۱] تعریف می‌کند، دقیق باش که برای از راه بدر بردن تو و جمعیت پشت سرت نباشد. چرا ما اینجا هر کاری می‌کنیم، آن‌ها را به یاد قالی‌ها و مینیاتورهای ایران می‌اندازد. آن‌ها خیال می‌کنند در شرق خبری نیست، و یا شاید باز برای ما خواب مستشرقانه دیده‌اند! آقای ژان‌ژاک گوتیه نمی‌داند که اینجا مردی از درهٔ «ماخ اولا» «با قایق نشسته به خشکی» فریاد می‌کند، و زنی[۲] از «آیه‌های زمینی» سخن می گوید، و ما «هر روز برجدار این همهمه یخ می‌بندیم.»[۳]

در پایان تکرار می‌کنم، در میان نمایشنامه‌های ایرانی که در سال‌های اخیر به روی صحنه آمده، نمایشنامه‌های گوهرمراد جای خاصی دارد.

ابراهیم رهبر

www.KetabFarsi.com

---

۱. اشاره به حرف‌های ژان‌ژاک گوتیه دربارهٔ «غروب در دیاری غریب» و «قصهٔ ماه پنهان» بهرام بیضایی
۲. فروغ فرخزاد ۳. اصلانی

با جعفر والی و سیروس طاهباز پس از اجرای نمایش چوب بدستهای ورز

با ساعدی

ساعدی دربارهٔ هیچ‌چیز و هیچکس سکوت نمی‌کند مگر دربارهٔ خودش.
نمی‌خواهد بلندگویی باشد متصل شده به مشتی سیم درهم و برهم و یکسره زار بزند: وای برمن! و نمی‌خواهد که دیگران هم بلندگوی او باشند.

او با سکوتش می‌خواهد بگوید تا مردم هستند، ما در میانه کی هستیم؟

مقالات تحسین‌آمیز را دربارهٔ خودش ندیده می‌گیرد. می‌گفت مقالاتی که دربارهٔ چوب‌بدستهای ورزیل چاپ شده چند برابر حجم خود کتاب بوده. گفتم آن را نگهداشته‌ای گفت نه زیادی بود.

و چندتا از مقالات واقعاً خوب نوشته شده بود به وسیلهٔ آدمهای خوبتر. اما ساعدی همواره در کار فراموش‌کردن خویش است

از همین‌رو هیچ مصاحبه‌گر حرفه‌ای نتوانسته است او را غافلگیر کند. به بهانهٔ دوستی قدیمی، خواستم اولین و آخرین گفتگو را باهم دربارهٔ آثارش یا آنچه را که او بخواهد داشته باشیم. از نیمروز تا عصر فقط در پی آن بود که مرا از این گفتگو منصرف کند و همینطور شد. او بیهودگی این بلبل‌زبانیها را دریافته است. حتی در کتابهایش از «من» سخن نمی‌راند. داستانها غالباً روایت شده‌اند و راوی چنان رندانه در پشت قصه‌ها پنهان شده که این غیبت طبیعی به نظر می‌رسد. اگر شخصیتهای داستانش، جدا از او زندگی می‌کنند ساعدی آنها را به خود رها نمی‌کند. نخی همه‌جا آنها را به درون معرکه‌ای می‌کشاند که زندگی امروز ماست.

ساعدی از بغل گوش‌ات دربارهٔ آنچه پیش چشم‌ات می‌رود سخن می‌گوید، شاید فکر می‌کند تو نمی‌بینی و نمی‌شنوی، اینست که همیشه تو را از واقعه آگاه می‌کند. گاهی عادی و زمانی با نعره که شاید خوابیده باشی. اما هیچوقت پچپچه نمی‌کند که خوابت سنگین‌تر شود.

ساعدی وقایع‌نگار واقعه‌هایی است که ما در آن سهمی داریم و اگر نداریم هنوز به ما رخصت زندگی نداده‌اند.

توشهٔ سفر

ساعدی کفارهٔ شهرنشینی‌اش را، با همپالکی‌های روشنفکر نشستن را غالباً با سفرهای دور و درازش پس می‌دهد، وقتی که می‌رسد و می‌گوید «این روزها درب و داغونم» می‌توان فهمید که فردا پس‌فردا دکتر غیبش زده است بعد از دهی، یا ولایتی سر درمی‌آورد و وقتی برگشت در خورجین سفر او فصلی از یک کتاب، کتابی دربارهٔ یک شهر و شهری از یک دنیاست. بازگشته است از واقعیتی به واقعیت دیگر و این واقعیت دوباره یافته را با هیجان و خروش حکایت می‌کند از آنطرفها و آدمهایش، از تئاتر و فیلم و کتاب، از پرسوناژهای عجیب و غریب این جهان فانی از دیدنیهای سفر و گفتنی‌هایش حرف می‌زند و بیشتر از چیزهایی که در آنجا خنده‌دار یا گریه‌آور بوده است. کمتر چیزی است که به نظر ساعدی خنده‌دار نیاید. شاید تنها جانباخته‌ها، فقیران و محرومان و نابغه‌ها به نظر او خنده‌دار نباشند گرچه گاهی این آخری را هم دستمایه خنده‌های بلندش می‌کند.

بسیاری از کتابهای او ــ از تک‌نگاریهایش که بگذریم ــ مایه از سفرهای او دارد، گرچه ساعدی برای دیدن پرسوناژهای خود و فضای قصه‌ها و نمایشنامه‌هایش نیازی به سفر ندارد.

ذهن خیالباف او هرجا که نشسته است چون فرشتهٔ وحی بالای سر همه می‌پرد، از آن بالا هر حرکتی را می‌پاید، دوستان را و آنچه در چشم‌انداز اوست. اینان دانه‌های روز برفی این پرنده‌اند، جدی باشی یا شوخ، شهیدنما باشی یا مخالف خوان، گارسن باشی یا نقاش، کچل باشی یا کیکاوس او تو را انتخاب می‌کند، به خودت نگیر او تو را آرشیو می‌کند.

ساعدی می‌گوید: نوشتن برای من نه هدف است و نه مشغله‌ای، تنها وسیله‌ایست که با مردم

ارتباط برقرار کنم. این را همینطوری می‌گوید نه با تفاخر متظاهرانی که کم نیستند. هنر برایم ارزش ندارد، گورپدر هنر! آنچه را که می‌خواهم بگویم باید ارزش داشته باشد، تازه وقتی که آن را بخوانند و بشنوند و بعد...

ترس و ترسها

وقتی که او از ترس سخن می‌راند از «ترس و لرز»، «واهمه‌های بی‌نام و نشان» از «چوب‌بدستهای ورزیل»، از «عزاداران بیل» او از انواع ترس می‌گوید، ترس از دستگاه مخابرات، ترس از آدم روبه‌رویی، ترس از آدم بالاسری، ترس از چهار جهت اصلی و چهار جهت فرعی، ترس از متافیزیک، ترس از خویشتن، ترس از من و تو، ما و همهٔ ضمایر و موصولات. او تنها واژهٔ ترس و مشتقات آن را نمی‌شکافد تا به مصدر برسد، او می‌گوید پوست را می‌شکافد از گوشت و استخوان، ترس را بیرون می‌کشد و به من و تو می‌گوید نگاه کن، از چه می‌ترسی؟ از چه می‌ترسیدی؟ به یک مکالمه نگاه کنید از نمایشنامهٔ آی باکلاه و آی بی‌کلاه:

«مرد روی بالکن: از اولش معلوم بود، من شما مردم‌رو خوب می‌شناسم، باهاتون خیلی بیشتر از آنچه که فکر کنین آشنام، من از تو شماها دراومدم، سر آب، سرزمین، سر ساختمون، تو دعواها، خلاصه همه‌جا باهاتون بودم، سایه به سایه، هوای کارتونو داشتم، شما هرکدام یه مشت از این گرفتاریها و مسئولیتها به خودتون بستین، مسئولیت زن، مسئولیت بچه، مسئولیت پدر و مادر، مسئولیت کار، مسئولیت خونه، مسئولیتهای اجتماعی خب، البته همهٔ اینها مانعه.

مرد: تو دیگه چی میگی؟ بالای گود نشستی و میگی لنگش کن.

مرد روی بالکن: من فقط یک چیز میگم، تنها موقعی که میشه کاری کرد همین الانه.

میکانیک: از کجا می‌دونی؟

مرد روی بالکن: من اینجا وایستادم و همه‌جارو خوب می‌بینم. شما حرفای منو باور می‌کنین، هرچه که میگم. ولی خودتونو می‌زنین به اون راه و بعد زه می‌زنین، کثافت می‌زنین به خودتون، چرا؟ واسه این که می‌ترسین، همه‌تون، همه‌تون از هم می‌ترسین، ترس مثل خون بیست و چهار ساعته تو تنتون می‌گرده اونوقت چیکار می‌کنین هی دست و پاتونو جمع می‌کنین، هی تو خودتون فرو می‌رین تا جایی که فلج می‌شین و دیگه نمی‌تونین تکان بخورین...»

می‌بینی که ساعدی قصه نمی‌گوید تا بخوابی، همانطور که هنوز هم دوستان می‌گویند

و دوستان دیگر به خواب می‌روند، چشمش را نمی‌بندد ـ گرچه اینطور راحت‌تر است ـ او با چشمهای دریده از وحشت و تعجب همه‌چیز را می‌بیند، حتی تیترهای درشت قرمز و سیاه را، می‌شنود حتی پچپچه‌ها را و خبرهای خواننده‌های شهرستانی را. اما حرف‌زدنش، درست موقعی شروع می‌شود که از کار طولانی از مطب یا از نوشتن نمایشنامه و قصه‌ای آمده باشد.

جواد مجابی

با مجابی در شبهای شعر گونه (ده شب)

عزاداران بیل

در بیل هیچکس به دنیا نمی‌آید.

بوی تند مرگ و بوی اجساد مرده‌ها در تمام فضای کتاب عزاداران بیل گسترده است. مرگ با بی‌صورتی و رؤیت ناپذیری خود بیلی‌ها را همه‌جا با صدای زنگی دنبال می‌کند.

بیل مرگ‌گاه است و در آنجا از تولد خبری نیست و یا تولد محسوس نیست. حتی وقتی که تصور تولدی در میان باشد «رمضان» دختر مشهدی بابا را غمگین لب هرهٔ بام به انتظار می‌نشاند تا شب بشود و «شب که شد دختر مشهدی بابا از پشت بام پایین می‌رود و شمع سبز بزرگی را برمی‌دارد و می‌آید بیرون، می‌رود طرف تپه تا در نشانه‌گاه آن را روشن کند» و در انتظار بی‌نهایت بازگشت «رمضان» که مرده است بماند.

خاک بیل از آن خاکهای خیامی‌ست که وقتی انسان روی آن راه برود حس می‌کند که روی سر و پای مرده‌ها راه رفته است. نه‌تنها بیلی‌ها همینطور بی‌دلیل و شاید به دلیل فضای خاص بیل می‌میرند بلکه «حاج‌شیخ» هم که از سیدآباد می‌آید تا بر جنازهٔ «آقای بیل» نماز بخواند در بیل می‌میرد و باد می‌کند.

بیل عقیم است. در این روستای کوچک هیچکس با مرگ درنمی‌افتد. همانطور که با کهنگی، قحطی، مرض و جنون. امید بیلی‌ها به دعاست و اشک‌ریختن. این صفت بیلی‌هاست که فقط ناظر باشند. «یک‌یک از دیوار رفتند بالا و دیدند که زیلوی اسلام را روی مرده پهن کرده‌اند.» (قصهٔ دوم) «بیلی‌ها رفتند... و زل زدند به آنچه که توی حیاط افتاده بود و باد می‌کرد.» (قصهٔ دوم) و وقتی که صحبت از عروسی مشهدی اسمعیل

است مرگ مشهدی حسن و گاوش امکان شنیدن صدای ساز «اسلام» را از میان می‌برد و صدای دایره و کف‌زدنها با صدای نعرهٔ درماندهٔ گاوی که دو روز قبل مرده است و مرگش بزرگترین فاجعهٔ بیل است می‌آمیزد.

در بیل باید فاتحهٔ همه‌کس و همه‌چیز را خواند. فاتحهٔ آقای بیل را، فاتحهٔ حاج‌شیخ را، فاتحهٔ زن کدخدا را، پسر کدخدا را، مشهدی حسن را، مشهدی اسلام و موسرخه را... «آنها گیج و بهت‌زده فاتحه می‌خواندند.»

«ننه فاطمه گفت: فاتحهٔ همه‌چی خونده شد. اول قحطی و بعدشم این.»

مثل اینست که عزاداری بیلی‌ها ابدی‌ست. همیشه صدای گریهٔ یکنفر یا جمعی در بیل پیچیده است. آنها می‌گویند: «تا عزاداری نشه آقاها مارو نمی‌بخشن» (قصهٔ سوم) و هیچکس نمی‌پرسد که گناه بیلی‌ها چیست که بخششی اینقدر گران دارد.

«آنها در تاریکی بلندبلند گریه کردن.» (قصهٔ دوم)

«و سیاهی از توی تاریکی بلندبلند گریه کرد.» (قصهٔ دوم)

«صدای شیون از تمام بیل بلند بود.» (قصهٔ دوم)

«بیلی‌ها های‌های گریه کردند.» (قصهٔ ششم)

«مردها سرها را انداختند پایین و گریه کردند.» (قصهٔ سوم)

«بیل تا صبح نوحه خواند و عزاداری کرد.»

«زنها آمدند و ... ناله‌هاشان را سر دادند.»

«ننه‌خانوم گفت: گریه کنین و شفا بگیرین و مریض‌ها دراز شدند روی خاک و گریه را شروع کردند.»

و حتی در خواب هم گریه بیل را ترک نمی‌کند. «مشدی جبار توی خواب گریه‌هایش را شروع کرده بود.» (قصهٔ سوم) و سرانجام «فردا عزاداری می‌کنیم، گریه می‌کنیم، نوحه می‌خوانیم...» (قصهٔ سوم) ولی در قصهٔ هشتم که براستی عروسی‌ست این عروسی بیرون بیل و در ده دیگری اتفاق می‌افتد و بدشگونی و نکبتش برای بیلی‌ها می‌ماند و اسلام را آواره و مجنون می‌کند.

«در تیمارستان یک‌جا خالی بود. یک پیراهن و یک شلوار بی‌صاحب...»

(قصهٔ هشتم)

این، فضای هشت قصهٔ کتاب عزاداران بیل است. فضایی خفه، کدر و سوگوارانه که ساعدی در ساختن آن دستی دارد و پیش از این کتاب نیز نشان داده است که در ایجاد ملالت‌بارترین فضاها ناتوان نیست. من، ساعدی را به خاطر این چنین گرایشی به کدورت سرزنش نمی‌کنم و نه باور دارم که می‌شود راهی را به جز آن که نویسنده می‌رود و بیش از آنکه بخواهد محکوم و مجبور به رفتن است در آن، از او انتظار داشت. خیلی‌ها آنطور که می‌بینند همانطور ترسیم می‌کنند. ساعدی نه قضاوت می‌کند نه گلایه و نه خوب و بد را تفکیک می‌کند. نه در قصه‌هایش خداوند است که بدکاران را مجازات کند، نه پیام‌آور است که رهبری کند و نه انسان است که اعتراض‌کننده باشد. او یک بیلی تمام‌عیار است و فقط نگاه می‌کند. فلسفهٔ او بازگردان این سخن است که «وقتی شیطان در ستایش روز شعر می‌گوید من از شب سخن خواهم گفت.» و این شب در تمام بیل گسترده است.

من، جواندوهبار قصه‌های ساعدی را دوست نمی‌دارم و خواب خوب دیدن را ــ دست‌کم گاهی ــ ترجیح می‌دهم.

ساعدی به تدریج و در طول قصه‌ها امیدهای خواننده را به یک سرانجام مطبوع از میان می‌برد. اگر در قصه‌های نخستین خواننده به امید اینست که در نهایت، وقایع آن‌طور شکل بگیرند که دریچه‌ای در آنها باز بماند رفته‌رفته انسان حس می‌کند که ناگزیر تمام راه‌ها به بی‌ثمری محض خواهد رسید و تسلیم این فکر می‌شود که کلاف قصه هرطور که بافته شود سرانجام چیزی جز روکشی برای مرده‌ها نیست. دیگر هیچ شکی نمی‌ماند که موسرخه با آن اشتهای عظیمش به خوردن، علاج‌ناپذیر است. امامزاده‌ای بدلی به هر تقدیر خراب خواهد شد، شفایی در بین نیست. «اسلام» مطبوعترین کاراکتر قصه‌های بیل دیر یا زود گرفتار یکی از همان پیش‌آمدهای غیرمنتظر خواهد شد که در کمین همهٔ بیلی‌هاست. سگ بیگانه‌ای که عباس به آن دل می‌بندد کشته خواهد شد و به هر صورت اگر دونفر در یک مسأله عقیدهٔ واحدی دارند و آن انتقام‌گرفتن از پوروسی‌هاست و سرکشیدن در چاه‌های آنها و دزدیدن چیزی که گرسنگی را تمام کند، این وجه اشتراک با تجاوز یکی به خواهر دیگری از میان می‌رود.

این‌ها همه اجزاء عینی قصه‌هاست و بعد، ساعدی با کمک عوامل ذهنی و حسی و

غیرواقعی جو قصه‌ها را تیره‌تر و سنگین‌تر می‌کند.

آنچه از آغاز هم در قصه‌های عزاداران بیل توجه را جلب می‌کند همان عوامل فراتر از مرز واقعیات قصه‌هاست. در داستان قحطی، بادی که به تصرف بیل می‌آید و خمیره‌ای آنچنان غیرعینی دارد که هراس‌انگیز است ـ بادی که با خودش مقدار زیادی کهنه می‌آورد و توی تمام کوچه‌های بیل ولو می‌کند و به درخت‌ها می‌آویزد ـ و در همین قصه مادری که پسرش را نمی‌شناسد و پسرش یک‌پارچه سیاهی‌ست که از حاشیهٔ دیوار پاورچین پاورچین می‌رود و قوز می‌کند، قیافهٔ پیرمرد خنزرپنزری هدایت را به خودش می‌گیرد و همانطور بدون علت قاه‌قاه می‌خندد و در همین قصه قضیهٔ چاه پوروسی‌ها و صدای گوسفندی که در انتهای چاه می‌پیچد از همان قبیل تصویرسازیهاست.

در پایان قصهٔ گاو، جایی که ظاهراً دیگر حرفی برای زدن نمانده است و مشهدی حسن و گاوش هردو از بین رفته‌اند «نعرهٔ درماندهٔ گاوی از درون طویله» یکباره جو واقعی داستان را عوض می‌کند و درد را سنگین‌تر و فضا را تیره‌تر.

در قصهٔ موسرخه ورود موجودی که همان موسرخه است و در عین حال موسرخه نیست و می‌شود «با سنگ پهن زمینش کرد» همین حال را دارد. «جانور عجیبی آمده بود به بیل و زده بود به خرمن، به هیچ چیز شبیه نبود. پوزه‌اش مثل پوزهٔ موش دراز بود. گوشهایش مثل گوش موش کوچک بود اما دست و پایش سم داشت.»

«پسر مشدی صفر گفت: میگم موسرخه نباشه که برگشته توی ده؟»

«پسر مشدی صفر سنگ را ول کرد. جانور بی‌آنکه صدا بکند روی زمین پهن شد. خون زرد و لزجی از دهانش بیرون آمد.» و این موجود یا همزاد موسرخه است و یا موسرخهٔ دیگریست از این سرزمین گرسنه. و هیچکدام آنها هم نیست.

در قصهٔ هشتم سوار ناشناسی که به بیل می‌آید و به اسلام می‌گوید بیل را ترک کند و برود بازهم از همین‌گونه عوامل است. اسلام آنچنان مطیع این سوار سرنوشت است که خانه‌اش را گل می‌گیرد و آواره می‌شود.

در مجموع می‌شود گفت این راهیست که ساعدی می‌تواند در آن پیش برود. زمینهٔ خاص کارهای اوست. آن چیزیست که به قصه‌های ساعدی ویژگی می‌دهد و آن را از قصه‌های فراوان متشابه جدا می‌کند.

نثر عزاداران بیل یکدست نیست و با این وجود نسبت به نوشته‌های نخستین ساعدی بسیار پیشرفته است و در مقایسه با قصه‌نویسان امروز ما نثرش نامطبوع نیست. زبان اصلی ساعدی زبان آذریست و شاید به همین دلیل او هنوز نتوانسته کاملاً بنای نثر فارسی را دریابد.

گفتگوها در نثر عزاداران بیل نه شکسته است نه سالم. و در مورد نثر این بزرگترین عیب کتاب است. با اینکه به نظر من شکستن نثر کار صحیحی نیست و نثری ماندنی خواهد بود که سالم باشد نه محاوره‌ای، اگر ساعدی مصمم باشد که گفتگوها را به زبان گفتگو و شکسته بیاورد باید گفت در اینکار صددرصد ناموفق است.

«می‌خواد ببردش شهر»

حرف «د» در «ببردش» سنگین است و هرگز در مکالمه به کار نمی‌رود و به «ت» تبدیل می‌شود. باید گفته می‌شد: می‌خواد ببرتش شهر.

«کدخدا گفت: میدم دست تو، فکرام همه‌اش پیش رمضانه.»

به جای: میدم دس تو، فکرم همش پیش رمضونه.

«ننه رمضان گفت: سرمو بگیر بالا، سرمو بگیر بالا.»

ننه‌رمضان پیرزنیست مشرف به موت و اگر بیان مکالمه‌ایست هرگز پیرزن مشرف به موت نمی‌تواند حرف «ر» را در «بگیر» تلفظ کند ـ آنهم دوبار پشت سرهم!

باید گفته می‌شد: سرمو بگی بالا، سرمو بگی بالا.

«کدخدا این رمضان تو چند سالشه؟»

به جای: این رمضون تو چن سالشه؟

«اسلام گفت: گناه که نیستش.»

به جای: گنا که نیستش.

«پس کارا روبراه شده» به جای: پس کارا روبرا شده.

«پیرزن گفت: غذاهای مونده‌رو جمع می‌کنم» به جای: غذاهای مونده‌رو جم می‌کنم.

«کدخدا گفت: پس کارها درست شد.» به جای: پس کارا درس شد.

«پوروسی اول گفت: مگه خودشون پوستش نکنده‌ن؟» به جای: مگه خودشون پوسشو نکندن؟

«حسنی گفت: یه‌شب دیگه، هروقت که اومدیم.» به جای: هروخ که اومدیم.

«مشدی جبار گفت: حتماً خیلی اومدی این طرف‌ها.» به جای: خیلی اومدی اینطرفا.

«مشدی جبار گفت: آخه کسی نمی‌آد که باهم بریم.» مسلماً بیان «نمی‌آید» خیلی آسانتر از «نمی‌آد» است.

«مشدی بابا گفت: خاموششان کن.» به جای: خاموششون کن.

یکجا راننده می‌گوید: «صدای زنگا؟ هیچوقت این طرفا شنیده نمیشه»

و جای دیگر عبدالله می‌گوید: «هیشکی، به هیشکی نمیدم.»

در مورد نثر شکستهٔ این کتاب احتیاج به نمونه‌گذاری بیشتر نیست زیرا یافتن نمونه‌های درست به مراتب مشکل‌تر از یافتن نمونه‌های غلط است.

از مسألهٔ نثر شکسته که بگذریم نثر عزاداران بیل عیوب دیگر هم دارد.

«مرغ کشته‌ای را بیرون آورد که از پاهایش گرفته بود و جلو فانوس نگاهداشت.»

به جای: مرغ کشته‌ای بیرون آورد که پاهایش را گرفته بود. مرغ را جلو فانوس نگاهداشت.

«اسلام از گوش‌های اسب گرفت و سرش را کشید بیرون.»

بجای: اسلام گوشهای اسب را گرفت و سرش را بیرون کشید.»

«مشدی طوبا پنجره را باز کرد و رفت پشت بام طویله و از سوراخ پشت بام که نگاه کرد مشدی حسن را دید که کله‌اش را توی کاهدان فرو برده پا به زمین می‌کوبد و نعره می‌کشد مثل نعرهٔ گاوشان آن‌وقت‌ها که مشدی حسن از صحرا می‌آوردش.»

اولاً جمله بنای فارسی ندارد. ثانیاً گاوشان غلط است و گاوش درست است. (قصهٔ چهارم)

«کلهٔ خاتون‌آبادی آمد بالا سگ و عباس را نگاه کرد و خندید.» (قصهٔ پنجم)

به جای: کلهٔ خاتون‌آبادی آمد بالا. خاتون‌آبادی سگ و عباس را نگاه کرد و...

«مثل اینکه می‌خواد همه‌رو بخوابه» معنا مجهول است و جمله بنای فارسی ندارد.

«برگشته رو به قبله خوابیده» به جای: برگردوندنش طرف قبله.

و به همین ترتیب ما به اشتباهات دستور نثر عزاداران بیل می‌رسیم که شامل برخی از جمله‌های ذکر شده است و بعضی دیگر.

«عباس خوابیده بود و خاتون‌آبادی نشسته بود بالاسر عباس و ستاره‌ها را نگاه کرد.» (قصهٔ پنجم)

به جای: ...نشسته بود بالاسر عباس و ستاره‌ها را نگاه می‌کرد.

«عباس جلو رفت. موهای سگ بعضی جاهاش ریخته بود و جای زخم بزرگی در گردنش بود. با همهٔ پیری دندانهای محکم و سالم داشت و چشمان براق و درشت او را نگاه می‌کرد.»

معلوم نیست فاعل جمله سگ است یا عباس. سگ چشمهای درشت عباس را نگاه می‌کرد یا عباس چشمهای درشت سگ را.

«دو بچهٔ دیگر که وسط اتاق، استخوانی را مک می‌زدند برگشتند...» (قصهٔ اول)

در صورتی که دو بچه استخوانی را مک بزنند باید یک سرش را یکی گرفته باشد و سر دیگرش را آن یکی، در حالی که چند سطر پایین‌تر می‌گوید «بچه‌ها استخوان‌ها را انداختند و رفتند...»

«پاپاخ روی دیوار خانهٔ کدخدا نشسته بود و سرش را گذاشته بود روی پاهاش و خوابیده بود» (قصهٔ اول)

«سیدآبادی‌ها و حسن‌آبادی‌ها ریخته‌ان خاتون‌آباد و هرچی دارن و ندارن جمع کرده برده‌ان.»!

اغلب بین بیان مستقیم و غیرمستقیم در جمله‌های ساعدی تفاوتی وجود ندارد و هردو شکل اشتباه است.

«زن مشدی حسن گفت: هیچ، میگه که گاوش گم نشده، میگه گاو من گم نمیشه، درنمیره، او همین‌جاس. دارین بهم دروغ میگین.» (قصهٔ چهارم)

که یا باید نوع بیان مستقیم را انتخاب می‌کرد و می‌گفت: هیچی، میگه که گاوم گم نمیشه، درنمیره، اون همین‌جاس...

و یا غیرمستقیم: هیچی، میگه که گاوش گم نشده. میگه گاوش گم نمیشه، درنمیره، اون همونجاس. میگه که داریم بهش دروغ میگیم.

حرکت دادن فعل از محل اصلی خود به مکانی که شاید بتوان آن را «محل بیانی فعل» نامید در ابتدای امر کار جالبی بود. از آنجا که این حرکت در نثر کلاسیک فارسی هم سابقه دارد باید گفت که شاید تجدیدکنندهٔ این کار منشی‌زاده بوده است (دربدر در پی بهشت). آل‌احمد را هم می‌توان از دوباره آغازکنندگان این حرکت دانست که نثرش را حسی‌تر و زیباتر می‌کرد. اما بعد از این حرکت فعل فاجعهٔ درهم‌ریختگی اساسی جمله

را به وجود آورد و حتی نثر خود آل‌احمد را هم به یک پیچیدگی بی‌علت و منطق کشید و چنان سلب مفهوم کرد که گاهی نثرش به جدول کلمات متقاطع بیشتر شبیه است تا به نثر «و رمل می‌خواهد که بخوانیمش. و اسطرلاب هم. امکان هم. توان هم. زمان هم.»

ساعدی نیز از این بیماری سرگردان کردن فعل در نثرش برکنار نیست. این کار نثر ساعدی را نه‌تنها حسی‌تر و زیباتر نکرده است بلکه فروریخته و سست کرده است.

یک نمونهٔ حرکت فعل جملهٔ زیر است:

«دختر میرابراهیم را از روزی که پسرخاله و مادرش آورده بودند مریضخانه هنوز برایش جا پیدا نشده بود و مانده بود توی باغ زیر درخت بزرگی.» (قصهٔ دوم)

بنای کلی قصه‌ها آنقدر ساده است که نباید انحراف یا اشتباهی داشته باشد و با این وجود تقریباً بنای کلی هیچ یک از قصه‌ها خالی از اشتباه نیست (بجز قصهٔ ششم).

هر قصه یا جریانیست از یک واقعه ــ بدون نقطهٔ اوج ــ که با نظم جلو می‌آید و تمام می‌شود (قصهٔ دوم ـ سوم ـ چهارم ـ هفتم) و یا جریان دو واقعه است در کنار هم.

در قصهٔ اول آگاهی عمومی آدمها بر این است که پیرزن مردنی‌ست و القاء بی‌علت این فکر خسته‌کننده است و غیرمنطقی.

در قصهٔ دوم دو ماجرا وجود دارد که هیچگونه ارتباط داستانی یا منطقی باهم ندارند و حتی اجزاء هر یک از دو ماجرا نیز ابزار لازم بنای قصه نیستند. دو واقعه جدا از هم بدون کمترین ارتباط زنجیری یا ذهنی جریان دارد و جدای از هم تمام می‌شود و این‌طور احساس می‌شود که منظور تلفیق اجباری دو قصه بوده است در یکی برای کش‌آوردن قضیه.

در قصهٔ قحطی، ما با فروریختن شخصیتی که از بیلی‌ها ساخته شده و تقریباً در تمام قصه‌ها یکدست و موفق است روبه‌رو هستیم. بیلی شجاعت سرکشیدن توی پوروس و فرورفتن در چاه پوروسی‌ها را ندارد. این، کار بیلی‌ها نیست که راه بیفتند و بروند و طناب بیندازند توی چاه پوروسی‌ها (و پوروسی‌ها همه خواب باشند و یا به روی خودشان نیاورند) تا قصه هیجانی ساختگی پیدا کند و اساس کار را فرو بریزد. ما در قصهٔ گاو می‌بینیم که همهٔ بیلی‌ها جمع می‌شوند دور هم، کمین می‌کنند، توی خود بیل هستند، چوب و چماق و چاقو هم دارند و می‌دانند که سه‌تا پوروسی دارند می‌آیند و با این همه

پوروسی‌ها می‌آیند و می‌زنند و سالم درمی‌روند و زخمی هم نمی‌خورند. اینجا ما با بیلی‌های واقعی روبه‌رو هستیم. بیلی‌های ناتوان و عقیم که در هفت قصهٔ بیل جز این نیستند. ناظرین افلیج آنچه که پیش می‌آید، سیاه باد، قحطی، گرسنگی و مرگ. حتی در همان قصهٔ قحطی هم ننه خانوم می‌گوید: بازم میرین گدایی؟ و مشدی‌بابا جواب می‌دهد: چاره چیه ننه خانوم؟

در قصهٔ هشتم، برای سکوت اسلام و کتمان حقیقت هیچ علتی وجود ندارد. مثل این است که با این سکوت می‌خواهد خودش را شهید کند. اما قصه را سست و ابتدایی می‌کند. در پایان همین قصه، مشهدی رقیه هم که به دنبال «اسلام» به بیل آمده سکوت می‌کند. پسر مشهدی صفر چشمک می‌زند شکلک درمی‌آورد، پوزخند می‌زند، و رقیه فقط می‌گوید «چکار کنیم» این کتمان نوعی ناتوانی را در شکل‌دادن به وقایع و شخصیت‌ها نشان می‌دهد که در تمام قصه‌های بیل به چشم می‌خورد مگر در قصهٔ ششم که قوی‌ترین قصهٔ کتاب عزاداران است و در آن از همه جانب تصویری دقیق از تصورات و اندیشه‌ها و توقعات بیلی‌ها، خرافاتی بودنشان، به حقیرترین مسائل چشم دوختنشان، بت‌ساختن و زیر سایهٔ امام‌زاده سینه‌زدنشان، فروریختن امیدهای کوچک و حیران و معطل‌ماندن آنها و آن خصوصیت پوروسی‌ها (که بسته‌ترین و قویترین کاراکتر قصه‌های عزاداران هستند) که می‌آیند و امام‌زادهٔ بدلی را می‌بینند و برنمی‌دارند (چون گوشت و پوست نیست که اقناعشان کند) داده شده است.

هشت قصهٔ کتاب عزاداران بیل در مجموع یک ارتباط کلی باهم دارند. شخصیت‌ها تغییرناپذیرند.

در تمام قصه‌ها «اسلام» امید کدخداست. وقتی یکی می‌میرد در قصه‌های بعدی دیگر وجود ندارد. پسر مشدی صفر نمونهٔ کامل این تداوم است. از آن آدمهای کینه‌توز و بدطینتی‌ست که کارش خبرچینی و دروغ‌سازی و مردم‌آزاریست.

در قصهٔ سوم وقتی مشهدی جبار و حسنی برای دزدی می‌روند توی راه برمی‌خورند به پسر مشدی صفر.

«پسر مشدی صفر: اقربخیر، این‌وقت شب کجا؟»

«کار داریم.»

«پسر مشدی صفر خندید و گفت: می‌دونم چکار دارین.»

«خوب؟ می‌دونی که بدون... برو جار بزن، برو به همه بگو که جبار و حسنی رفتند دزدی.» این اشارهٔ مشدی جبار نشان می‌دهد که پسر مشدی صفر در این کار سابقه‌ای دارد. همین آدم است که همزاد موسرخه را می‌کشد، سگ مشدی عباس را با تبر می‌زند و سرانجام با یک دروغ زندگی مشدی اسلام را به هم می‌ریزد و دیوانه‌اش می‌کند.

«دیشب تو میدان پشت خونهٔ مشدی صفر جمع شده بودن و پسر مشدی صفر هم اومده بود و رفته بود بالای هیزم‌ها و می‌گفت که چه‌جوری با سیدآبادی‌ها اومده و پشت‌بام طویله پیدات می‌کنن که با مشدی رقیه خوابیده بودین بغل هم.» (قصهٔ هشتم)

این تداوم که در بسیاری از موارد به چشم می‌خورد به مجموعهٔ هشت قصهٔ بیل شکل یک تک‌قصه را می‌دهد. قصه‌ای که زندگی یکنواخت و دردناک بیلی‌ها را توصیف می‌کند. لیکن این تداوم نیز با یک انحراف اساسی سست می‌شود و آن مسألهٔ قحطی‌ست که هیچگونه تأثیری در قصه‌های بعدی نمی‌گذارد و اشاره‌ای هم به آن نمی‌شود.

مسألهٔ «زمان» در هشت قصهٔ عزاداران بیل هیچ مورد توجه نبوده است و صرفاً براساس عادت نویسنده شکل گرفته است. مثل اینست که حوادث مجبورند یا «شب که شد» اتفاق بیفتند یا «طرفهای غروب که شد» و یا «صبح که شد».

«صبح که شد کدخدا و اسلام آمدند روی دیوار...» اولین جملهٔ قسمت ۳ ـ قصهٔ ۲

«شب که شد همه سیاه پوشیدند...» اولین جملهٔ قسمت ۱۰ ـ قصهٔ ۲

«طرف‌های غروب ننه فاطمه نشسته بود...» اولین جملهٔ قسمت ۱ ـ قصهٔ ۳

«طرف‌های غروب مشدی اسلام...» اولین جملهٔ قسمت ۱۴ ـ قصهٔ ۸

«نزدیک‌های غروب اسلام و کدخدا و مشدی جبار...» اولین جملهٔ قسمت ۶ ـ قصهٔ ۴

«نزدیک‌های غروب اسلام و کدخدا و...» اولین جملهٔ قسمت ۱۸ ـ قصهٔ ۴

«غروب که شد اسلام با گاری خالی...» اولین جملهٔ قسمت ۱۴ ـ قصهٔ ۴

«شب که عباس رفت به خانه...» اولین جملهٔ قسمت ۱۲ ـ قصهٔ ۵

«صبح که شد گاری را آوردند جلو خانه...» اولین جملهٔ قسمت ۹ ـ قصهٔ ۶

«غروب که شد ننه خانوم و ننه فاطمه...» اولین جملهٔ قسمت ۱۱ ـ قصهٔ ۶

«شب که شد موش‌ها از زیر...» اولین جملهٔ قسمت ۳ ـ قصهٔ ۷

و نظایر این‌ها که فراوان می‌توان جست.

ساعدی نویسندهٔ تازه‌کاری نیست. سالهاست که می‌نویسد و سخت و صمیمانه هم می‌نویسد. به نظر من حرکت او در نوشتن درست عکس جهتی‌ست که بهرام صادقی پیموده است. صادقی بسیار خوب آغاز کرده و در ملکوت به خواب رفت. ساعدی بد شروع کرد ولی امروز انسان مجبور است راه‌رفتن او را ببیند و به مقصد او فکر کند و در این‌جا ــ این زمان ــ که نویسندهٔ متوسط هم وجود ندارد و نام‌آورانش(!) جمال‌زاده و صادق چوبکند باید گفت: یک عقاب در میان کلاغها مثل یک سیمرغ است در میان عقابها.

نادر ابراهیمی

اندیشه و هنر، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ششم

www.KetabFarsi.com

www.KetabFarsi.com

آذرخش بی‌تندر

توپ

داستانی بلند از غلامحسین ساعدی

ناشر: سازمان انتشارات اشرفی

۱۹۳ صفحه، ۱۳۰ ریال

غلامحسین ساعدی را در **عزاداران بیل** شناختیم و گوهرمراد را در **چوب‌به‌دستهای ورزیل**. در این دو کتاب داستان‌نویس و نمایشنامه‌پرداز معاصر چهرهٔ خود را ساخت و ستودنی ساخت، چنانکه انتظار خواننده را از خود صد چندان کرد. با این انتظار صدچندان شده اخیراً نمایشنامهٔ دیکته و زاویه و بعد داستان بلند **توپ** را خواندیم و افسرده شدیم. اگر دیکته و زاویه اولین نمایشنامه‌ای می‌بود که گوهرمراد آن را می‌نوشت، می‌گفتیم جوانی است بااستعداد و آینده‌ای درخشان در پیش دارد! اما الان، بعد از آنکه آن همه نمایشنامه‌های ساخته و پرداخته از او خوانده‌ایم، با این فریاد کودکانهٔ کودک‌فریب او چه کنیم؟ اگر **توپ** را پیش از عزاداران بیل می‌خواندیم، عزاداران بیل جوابی می‌بود که ما را ساکت و خرسند می‌کرد، اما اکنون، با این تندر بی‌آذرخش، این ابر بالندهٔ دمان بی‌باران، این **توپ** مروارید چه کنیم؟

کتاب «توپ» را که خوانده‌ایم و یادداشتهایی در حاشیهٔ صفحات آن کرده‌ایم، ورق می‌زنیم: