نقطه

درباره «خواب در فنجان خالی»

با خشم به گذشته بنگر

ایثار ابومحبوب

تراژدی‌های کلاسیک سیاسی، موضع‌گیری‌های خشماگین سیاسی نیز دارند. شکست‌خورده و پیروز، قربانی یا مستحق، هامارتیا، همگی لحن پیام سیاسی تراژدی را روشن می‌کند. مثلاً «مکبث» ویلیام شکسپیر، مانیفست سیاسی شکسپیر است علیه جاه‌طلبی شقاوت‌آمیز سیاسی. یا «کالیگولا» نوشته آلبر کامو مانیفست سیاسی کامو است علیه فاشیسم پوچی و خودکامگی سیاسی. با آنکه او می‌خواهد روی جذاب خودکامگی سیاسی را عیان کند، بر مضر بودن سهمناک آن پافشاری می‌کند. کامو نشان می‌دهد که حتی اگر کالیگولای خودکامه، موجودی باهوش و هنرمند است، رفع خطر سهمناک او یک وظیفه است.

اگر ادعای آغازین ما غلط باشد که هیچ، اما اگر درست باشد به قیاس می‌توان گفت «خواب در فنجان خالی» یک تراژدی سیاسی است علیه مشروطه‌خواهی. از منظر این نمایش تحولات ۱۲۰ سال اخیر ایران- و شاید تمام تاریخ ایران- به یک دلیل، گناهکارانه است؛ مردانه است.

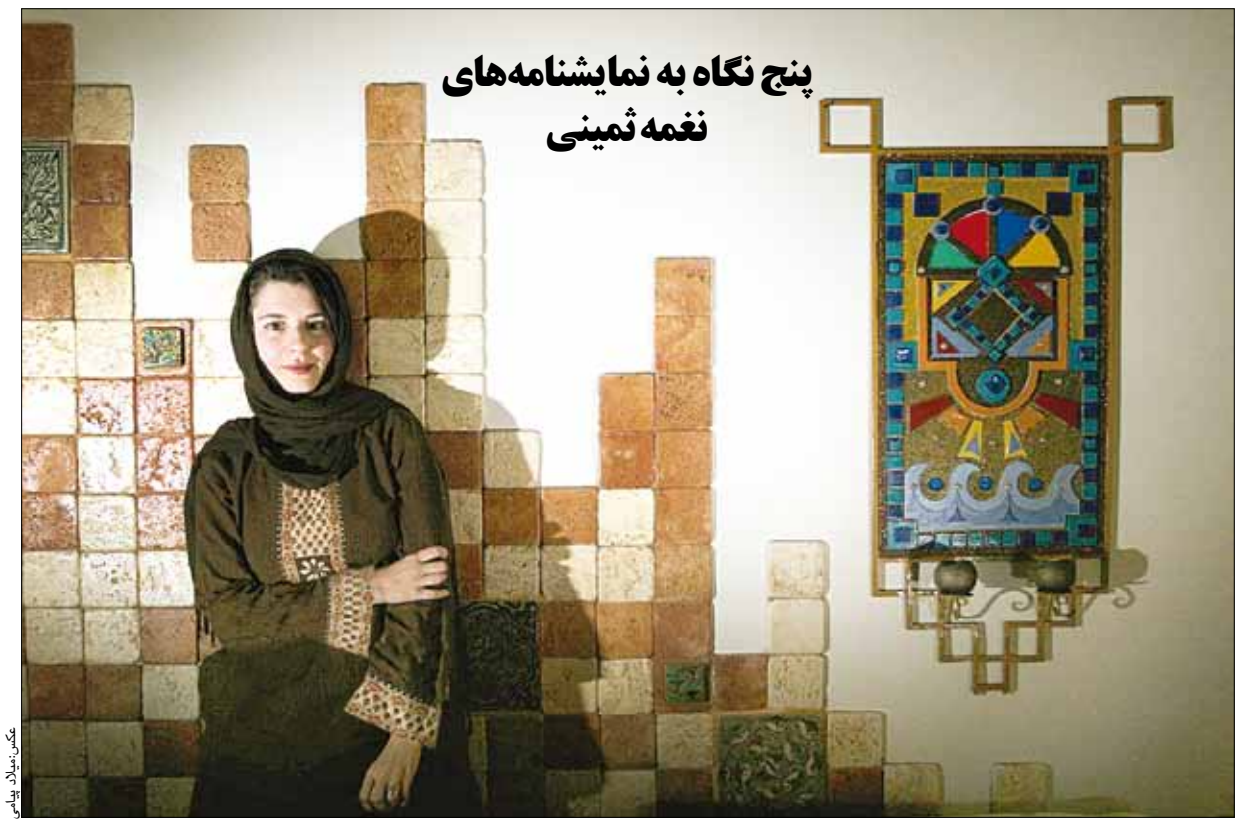
مهتاب و فرامرز زن و شوهری در ابتدای دهه ۸۰ هستند که سال‌ها است قصد جدایی دارند اما در انتظار مرگ عمه‌ای ۱۲۰ساله به نام ماه‌لیلی مانده‌اند تا خانه موروثی را به دست آورده، بفروشند، قسمت کنند و بروند. عمه مرده است و نمایشنامه آغاز شده است. آنچه او را ۱۲۰ سال زنده نگه داشته، میل به انتقام از ستمی است که بر او رفته؛ چیزی شبیه یک طلسم یا نفرین او را بعد از مرگ دوباره زنده می‌کند و او به سرعت در حال طی کردن روند معکوس و بازگشتن به دوران جوانی است. همزمان با او خانه نیز به سال‌های مشروطه بازمی‌گردد و روح اجداد قاجاری فرامرز و مهتاب دوباره گهگاه در خود آنان حلول می‌کند و انتقام جاری می‌شود. عمه در ۱۰۰ سال پیش دختری متجدد و مشروطه‌خواه بوده که برای تحصیل طب به فرنگ رفته بوده است. در سفر کوتاهش به ایران مورد حمله و تعرض پسرعموی مشروطه‌خواهش قرار می‌گیرد که وکیل مجلس مشروطه نیز هست. فرامرز و فرامرزخان در یک چیز مشترکند؛ تا هوای مشروطه پس شده، پس رفته‌اند و به گوشه‌ای خزیده‌اند. از نظر نمایشنامه‌نویس آن دو در یک چیز دیگر نیز مشترکند؛ مرد ایرانی‌اند. صدای پیروز در این نمایشنامه صدای ماه‌بانو است که سنتز نهایی نمایشنامه را به نفع خود رقم می‌زند. او حتی تفسیر ساختاری نمایشنامه را به نمایندگی از نمایشنامه‌نویس در جمله پایانی به این طریق اعلام می‌کند: «ما از آن‌گونه‌ایم که رویاها هستند و زندگی کوچک ما را خوابی فراگرفته است.» (نمایشنامه خواب...، ص۸۲) این شخصیت که چنین امانتدارانه در جای‌جای نمایشنامه از جانب نمایشنامه‌نویس سخن می‌گوید، در جای دیگری پیش از این اعلام کرده است: «مرد ایرانی، مرد ایرانی است، یک تعداد تعصبات در خونش رفته، مشروطه‌طلب و غیر هم توفیر نمی‌کند.» (همان، ص۶۰)

دوباره به آن می‌اندیشم: آیا «خواب در فنجان خالی» یک نمایشنامه علیه مشروطیت و به تبع آن تغییرات انقلابی تمام این سال‌ها است؟ این بار نتیجه می‌گیرم: نه. نمایشنامه‌نویس می‌خواهد سند تبرئه خود را در نمایشنامه به جا گذاشته باشد: «فرامرزخان: در اصلاح‌طلبی مشروطه شک دارید؟

ماه‌لیلی [همان عمه]: شک در آدم‌ها است، نه در ذات مشروطه.» (همان، ص۶۱)

دیگر شک نمی‌توان کرد که این نمایشنامه حاصل نوعی یأس از بازپس گرفتن حقی زنانه از تجددخواهی در سال‌های میان پرانتز مشروطه است. این نمایشنامه با خشم به یک «هامارتیا»ی تاریخی در مشروطه‌خواهی و مابقی اشاره می‌کند. و هامارتیا آن پاشنه آشیلی است که خود قهرمان همیشه نادیده‌اش می‌گیرد؛ آن چشم اسفندیاری که هر چیزی را به جز خود می‌بیند. «خواب در فنجان خالی» تهدید می‌کند که زهری که همه تحول‌خواهان در کام تجددخواهی زنان ریختند روزی از فنجان قهوه همه مردانی سر درخواهد آورد که نسل اندر نسل مشروطه‌سواری کرده‌اند، اما در مقابل زنان به قول متن محکوم حکم کلی «همان مرد ایرانی بودن» هستند. پنهان کردن زنان، هامارتیای سال‌های میان پرانتز تاریخی این متن است. این نمایشنامه به تمام وجوه دیگر مشروطه‌خواهی و مابقی بی‌توجه است چون موضوع بحثش نیست. به هر حال این اثر نه محصول دوره مشروطه، بلکه محصول ابتدای دهه ۸۰ است.

این متن با انتخاب دوره مشروطه پرانتزی تاریخی باز می‌کند تا بر هر چه در این میان هست دلالت کند. شاید به طعن انتقام می‌گیرد که به زبان نمی‌آورد. صدای این نمایشنامه حقیقت را به نحوی کینه‌جویانه بیان می‌کند؛ بر سهم پایمال‌شده زنان از تجدد تاکید می‌کند. نغمه ثمینی تلاش کرده اثری زنانه بیافریند، اما انگار این امکان را تنها در کلام لطیف جست‌وجو می‌کند؛ در ترکیبی از گلشیری و حاتمی. بنابراین در لحن و زبان بیش از آنکه دستاوردی داشته باشد، دچار سانتی‌مانتالیسمی می‌شود که بیشتر نویسندگان دهه پیش انگار در آن طبع آزموده‌اند. به هر روی با وجود اینکه هنوز یک دهه کامل از نگارش این متن نمی‌گذرد، به نظر می‌رسد شاید اگر ثمینی دوباره این متن را می‌نگاشت، چند چیز را حتماً تغییر می‌داد؛ در شکل و تکنیک، شاید تنها دیالوگ‌ها را دوباره و بهتر می‌نوشت. احتمالاً عمده تغییرات باید به نگرش و تحلیل تاریخی مربوط می‌شد. اما گمان می‌کنم شاید به طرح، ساختار و چینش و انسجام موتیف‌ها دست نمی‌زد زیرا به قدر کافی ماهرانه است.



عکس: نهلا پیامی

پنج نگاه به نمایشنامه‌های نغمه ثمینی

درباره نمایشنامه «اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند»

شاعرانگی اسطوره

رحیم عبدالرحیم‌زاده

یکی از پذیرفته‌شده‌ترین نظریه‌ها در تاریخ نمایش، شکل‌گیری این هنر را از آیین‌های مرتبط با اسطوره‌ها و ایزدهای گیاهی می‌داند؛ اسطوره‌هایی که در تمام جغرافیای جهان باستان حضور دارند و آیین‌های مربوط به آن از اشکالی کاملاً نمایشی برخوردار است، از جمله این اسطوره‌ها می‌توان به اسطوره ایزیس و اوزیریس در مصر، دیونیزوس در یونان، آدونیس در اساطیر فینیقی، تموز و ایشتار در اساطیر بین‌النهرین، راما و سیتا در اساطیر هند، زیگفرید در اسطوره‌های ژرمنی و سیاوش در اساطیر ایرانی اشاره کرد.

وجه مشترک تمامی این اسطوره‌ها به لحاظ ساختاری ایزدی شهید است که در قالب یک گیاه سر برمی‌آورد و نوحه‌ها، زاری و مویه‌ای که برای او انجام می‌گیرد و شادمانی و جشن پس از رستاخیز دوباره‌اش منشاء شکل‌گیری آیین‌های نمایشی مرتبط با آن است.

این اساطیر و آیین‌ها عمدتاً در ارتباط با دوره کشاورزی در تمدن بشری بررسی می‌شوند چرا که به شکل نمادین به مرگ و رستاخیز هرساله گیاهان اشاره دارد.

نغمه ثمینی از آن دست نویسندگانی است که چه در حوزه پژوهش و چه در حوزه آفرینش علاقه فراوانی به جهان آیین‌ها و اساطیر از خود نشان داده است. از پژوهش‌هایی درباره هزار و یک‌شب یا کتاب تماشاخانه اساطیر گرفته تا نمایشنامه‌هایی چون افسون معبد سوخته، تلخ‌بازی قمر در عقرب و رازها و دروغ‌ها که هرکدام به شیوه‌ای به جهان پر از رمز و راز ادیان، اسطوره‌ها یا افسانه‌ها پهلو می‌زنند.

در این میان در نمایشنامه «اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند»، او به سراغ ایزدهای گیاهی رفته و از رویدادهای مرتبط با این ایزدان نمایشنامه‌اش را پرداخته است.

در این جستار بیش از هر چیز به این نکته خواهیم پرداخت که این نگاه به اسطوره چگونه در نمایشنامه ثمینی تبلور یافته و به آن شکل داده است.

از آغاز تاریخ نمایشنامه‌نویسی روایت‌های اسطوره‌ای همواره یکی از مهم‌ترین مضامینی بوده که نمایشنامه‌نویسان به سراغ آن رفته‌اند. از آشیل، سوفکل و اوریپید گرفته که جهان آثار آنان مشحون از روایت‌های مرتبط با اساطیر یونانی است تا دوره معاصر که نویسندگانی چون ژان آنوی و ژان کوکتو و بسیاری دیگر اسطوره را دستمایه کار خود قرار داده‌اند. آنچه در رابطه میان روایت‌های اسطوره‌ای و تئاتر از آغاز تا به امروز به شکلی آشکار خود را نشان می‌دهد بر این واقعیت تکیه دارد که روایت اسطوره‌ای هیچ‌گاه به شکل تمام و کمال به جهان نمایش راه نیافته و همواره در این تغییر مدیوم، روایت اصلی نیز تغییرات عمده‌ای را پذیرفته است. در مقایسه‌ای گذرا میان آنچه هومر در ایلیاد و ادیسه یا آنچه هسیود در نسب‌نامه خدایان آورده است با اساطیری که در نمایشنامه‌های آشیل، سوفکل یا اوریپید آمده‌اند این واقعیت بیشتر خود را آشکار می‌کند و این بیش از هر چیز به تفاوت‌های ساختاری روایت اسطوره‌ای و روایت دراماتیک بازمی‌گردد.

ثمینی نیز در نمایشنامه اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند، چنین رویکردی در قبال اسطوره دارد. در این نمایشنامه او از چندین ایزد گیاهی در بخش‌های مختلف اثرش بهره می‌گیرد. اساس روایت به آتش رفتن سیاوش است و در سه مرحله با ایزدان گیاهی برخورد می‌کند و سه مقطع مهم زندگی آینده او نیز درون آتش بازگو می‌شود. هر چند نام این ایزدان به شکل آشکاری در نمایشنامه نمی‌آید اما بر اساس قرائن و نشانه‌ها می‌توان فهمید که به طور مشخص، روایت سیاوش را با توتم اسب مرتبط می‌داند و آن را دارنده اسب سیاه معرفی می‌کند. از همین رو است که مادیان نقشی اساسی و محوری در نمایشنامه می‌یابد و حتی تبدیل به معشوقه‌ای برای سیاوش می‌شود که جان خود را برای او فدا می‌کند.

سومین وجه استفاده ثمینی از اسطوره در نمایشنامه اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند که حاکی از نوع نگاه او به اسطوره است شاعرانگی اسطوره است. در این نمایشنامه اسطوره بیش از آنکه در قالب یک روایت داستانی متجلی شود در قالب شعر تبلور می‌یابد و منطقی که بر اثر حاکم است بیش از هر چیز منطق شعر است.

جهان نمایشنامه ثمینی جهانی آمیخته با تخیل شاعرانه است. سیاوش ساعت‌ها درون آتش به سر می‌برد، با مردان و زنانی از فرهنگ‌ها و زمان‌های مختلف دیدار می‌کند، زندگی او درون آتش بازگو می‌شود، مادیانش به او عشق می‌ورزند و پس از آنکه در آتش می‌سوزد تبدیل به ابری بارور می‌شود. همه این تصاویر هر چند در قالب یک نمایشنامه گرد آمده‌اند و هر چند ساختار داستانگویانه دارد اما در همان حال منطق شعر کاملاً بر آنها حاکم است.

آنچه بر این منطق شاعرانه موجود در متن تاکیدی مضاعف می‌نهد زبان شاعرانه و آهنگینی است که ثمینی برای این نمایشنامه انتخاب کرده است و غنای شاعرانه متن را بیش از پیش افزایش می‌دهد.

از سوی دیگر زبانی که ثمینی در این نمایشنامه به کار برده است پیشنهاد جدیدی برای زبان آرکائیک در نمایشنامه‌نویسی ایران است چرا که عموماً تا بحث زبان آرکائیک و فضای آیینی اسطوره‌ای در ادبیات نمایشی ایران پیش کشیده می‌شود بلافاصله جنس زبان بهرام بیضایی به یاد می‌آید و اغلب نمایشنامه‌نویسان نیز با زبانی بیضایی‌وار سراغ چنین مضامینی می‌روند. اما ثمینی در این نمایشنامه با بهره‌گیری از غنای شاعرانه در پی دستیابی به زبان جدیدی برای فضای آرکائیک و باستانی است.

سویه دیگر نوع نگاه ثمینی به اسطوره و استفاده از آن در نمایشنامه اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند به آگاهی او از این روایت‌ها بازمی‌گردد. از یک سو کنار هم قرار دادن ایزدان گیاهی شرق و غرب بیانگر این آگاهی است و از سوی دیگر مرتبط ساختن جهان نمایشنامه با عناصری چون باروری، بارندگی و رویش گیاهان بر این مساله که وی به شکلی آگاهانه این عناصر را کنار هم چیده است تاکید می‌نهد. در آغاز نمایشنامه با صحرای خشک و لم‌یزرع روبه‌رو هستیم و در پایان بارش باران را می‌بینیم.

از سوی دیگر ثمینی از روایت‌های دیگر پیرامون اسطوره سیاوش غافل نیست از جمله روایتی که مربوط به راما و سیتا در رامایانا و اسطوره زیگفرید مدنظر او بوده که در پس‌زمینه داستان سیاوش حضور دارند، اما این اساطیر چنان تغییر شکل داده‌اند که تنها نشانی و نشانه‌ای از آنها باقی است و این نشان می‌دهد که ثمینی به خوبی راز تغییر شکل روایت‌ها را دریافته است.

از سوی دیگر تنها ایزدی که به شکل مستقیم روایتش در نمایشنامه بازگو می‌شود، سیاوش است. ثمینی به جای پرداختی خطی از داستان سیاوش، روایتش را از لحظه‌ای آغاز می‌کند که سیاوش به درون آتش می‌رود و در واقع بقیه رویدادهای مربوط به زندگی او درون آتش گفته می‌شود و به نوعی از تکنیک سخت و دیریاب فلاش‌فوروارد استفاده می‌شود. این شکل روایی بدیع نیز از روایت اسطوره‌ای سیاوش روایتی متفاوت می‌سازد و این خود نشان‌دهنده آن است که ثمینی بیش از آنکه در پی بازآفرینی اسطوره و روایت اسطوره‌ای باشد، اسطوره را به عنوان محملی برای برقراری ارتباط و بیان دغدغه‌های انسان معاصر مورد استفاده قرار می‌دهد.

در همین زمینه

چندی پیش شاهد اجرای دوباره نمایشنامه «رازها و دروغ‌ها» نوشته نغمه ثمینی در یکی از فرهنگسراهای تهران بودیم. «رازها و دروغ‌ها» نخستین بار در سال ۱۳۸۲ در سالن سایه به کارگردانی کیومرث مرادی روی صحنه رفت. اجرای اخیر بهانه‌ای شد برای خواندن دوباره نمایشنامه‌های نغمه ثمینی. از منتقدان تئاترخواستیم که هر یک به انتخاب خود درباره یکی از آثار ثمینی بنویسند. این صفحه می‌تواند یک ثمینی‌خوانی کوچک باشد.

خانه در چهار نمایشنامه از نغمه ثمینی

خانه‌ام ابری است

آزاده شاهمیری

نمایشنامه‌های زیادی را می‌توان به یاد آورد که در یک خانه روی داده‌اند یا شاید به عبارت بهتر کمتر نمایشنامه‌هایی را می‌توان به خاطر آورد که در خانه (خواه قصر باشد یا اتاقی ساده) واقع نشده‌اند. اما خانه در اغلب آنها تنها در چهاردیواری‌ای برای محصور و مشخص کردن مکان خلاصه شده و به عنصری تاثیرگذار و نقشمند بدل نشده است. یکی از وجوه درخور توجه در برخی از آثار نغمه ثمینی روند تحولی خانه در حکم پدیده‌ای مکانی، میراثی تاریخی و زیستگاهی جمعی است که به جغرافیایی وسیع‌تر مانند شهر، کشور یا جهان پیرامون نیز تعبیرپذیر است. خانه به ویژه در چهار متن «خواب در فنجان خالی» (۱۳۸۱)، «شکلک» (۱۳۸۳)، «رویای نیمه‌شب پاییزی» (۱۳۸۷) و «خانه» (۱۳۸۸) نقشی اساسی در شکل‌گیری و پیشبرد داستان دارد. خانه در این متن‌ها حامل بخش بزرگی از انگیزه‌ها، انگاره‌ها و رخدادها است تا به آنجا که نامش را به آخرین نمایشنامه ثمینی وام می‌دهد.

از ویژگی‌های این چهار متن تشخص‌بخشی به خانه و محیط نه‌فقط به مثابه رویدادگاه که در حکم کاراکتری مستقل و حتی بعضاً محوری است. محوریت خانه از «خواب در فنجان خالی» آغاز می‌شود؛ خانه آنجا هم منشاء نفاق است و هم در وضعیتی متناقض‌نما محل پیوند زوج جوان متن. خانه گذشته‌ای هضم‌نشده و در گلومانده است و محملی برای تراژدی تکرار تاریخ. در «شکلک» خانه دیروزی رهاشده و ناتمام است؛ تاریخی بی‌سرانجام و سرگردان در دوری باطل. خانه آنجا برزخ است و استراحتگاهی موقت و نامطمئن برای رهگذرانی بی‌خانمان. خانه در «رویای نیمه‌شب پاییزی» متروک، خاک‌گرفته و فراموش‌شده است اما در عین حال منبع الهام و سرچشمه خلق و زایندگی نیز هست. اما در «خانه» آخرین نمایشنامه ثمینی خانه سبب‌ساز انفصال، پراکندگی، بیزاری و بیماری آدم‌ها است؛ نیرویی به شدت منفی و شر. مشخصه مشترک این چهار متن به طور کلی آن است که خانه در آنها یا از اساس ویران است، یا رو به ویرانی است یا موجب ویرانی. به جز «شکلک» که خانه در آن به‌رغم فروپاشیدگی پناهگاهی است هرچند ناامن، در آثار دیگر خانه ماوا و کاشانه نیست، امنیت خود را باخته، کانون تضاد، تشنج و تشویش شده است. خانه برعکس تصویر درندشت و فراخش در توضیح صحنه‌ها، چارچوبی تنگ است که اشخاص نمایشنامه درصددند از حبس آن خارج شوند. همه به دنبال ترک خانه، بیرون زدن از آن و خلاصی از بند آنند. ثمینی با «خانه» روند تولید خانه‌هایی یک‌شکل را که خصوصیات و کارکردهایی گاه متناظر و مشترک دارند، قطع و تکثیر گذشته فرسوده و بازخوانی تاریخ عبرت‌آموز را به یکباره متوقف می‌کند. خواست شدید تملک ملک موروثی در «خواب در فنجان...» در «خانه» به ضدخودش، بیزاری از خانه و طرد آن بدل می‌شود؛ دیگر کسی خانه را نمی‌خواهد. بی‌شک اگر رد خانه را در نمایشنامه «خانه» پی بگیریم به «خواب در فنجان خالی» می‌رسیم؛ این خانه همان خانه است که در مسیر تاریخ کوچک و نحیف شده و با گذشت زمان تا رسیدن به «خانه» به ماکتی نقلی تقلیل یافته است. دیگر این گونه نیست که مثل پیشترها خانه ساکنانش را به بازی بگیرد و شکل و روند زندگی آنها را تعیین کند یا تغییر دهد و با پایان نمایشنامه آدم‌های متن را تا ابد در خود بایگانی کند. این‌بار خانه‌ای که مسبب همه رنج‌های ساکنانش بوده است سزای جبایت خود را می‌بیند، مضمحل و محقر می‌شود و گویی دست آخر می‌میرد. سیر حقیر شدن خانه در نمایشنامه‌های ثمینی به ساکنانش نیز سرایت می‌کند؛ آدم‌ها دیگر روزنامه‌نگار و عکاس (خواب در فنجان خالی)، دانشجو (شکلک) و نویسنده (رویای نیمه‌شب پاییزی) نیستند؛ این بار کارمندی جزء (خانه) گرفتار زندان خانه شده است. خانه با تمام اهمیت و ابهتش به اسباب‌بازی‌ای در دستان ساکنانش تبدیل می‌شود که می‌توان رهایش کرد، زیر و رویش کرد، از قابش بیرون زد، و با فاصله از آن ایستاد و فروریختنش را تماشا کرد.

درباره نمایشنامه «رازها و دروغ‌ها»

آغاز زمان بازی

حسین ذوقی

رازها و دروغ‌ها از آثار ابتدایی نغمه ثمینی است. می‌توان این نمایشنامه را شروع شیب رو به بالای اهمیت نغمه ثمینی در میان نمایشنامه‌نویسان ایران دانست. اگر مسیر نمایشنامه‌نویسی ثمینی را بخواهیم دوره‌ای در نظر بگیریم، این نمایشنامه آغاز دوره دوم ثمینی است؛ آغاز دوره‌ای که ثمینی ساختار جدید و متفاوتی را محک می‌زند و فرم نمایشنامه‌نویسی مورد علاقه خودش را تثبیت می‌کند.

۱- نمایشنامه رازها و دروغ‌ها اهمیت ویژه‌ای در تولیدات نمایشنامه‌نویسی نغمه ثمینی دارد. این نمایشنامه جدای از ساختار متفاوتش در زمان تولید و جدای از تفاوت در نمایشنامه‌های ثمینی در زمان اجرا و بعدتر چاپ آن، خبر از ظهور نمایشنامه‌نویسی مهم در تئاتر ایران داشت.

نغمه ثمینی پیش از نمایشنامه رازها و دروغ‌ها با دو نمایشنامه، یکی تقریباً کم‌اهمیت و دیگری کم‌دیده‌شده، بیشتر چهره‌ای آکادمیک و رسانه‌ای داشت. او را به عنوان استاد جوان برخی دانشگاه‌های تئاتری می‌شناختند. افسون معبد سوخته شاید نمایشنامه خوبی بود، اما چنان نبود که بتواند اهمیت نمایشنامه‌نویسش را تام و تمام نمایش دهد.

رازها و دروغ‌ها اما تداوم همکاری یک گروه نمایشی بود؛ گروهی که قرار شده بود پیوسته متن‌های نمایشی نغمه ثمینی را روی صحنه ببرد. و اجرای همین نمایشنامه باعث شد نغمه ثمینی به نمایشنامه‌نویسی مهم تبدیل شود. از این جهت رازها و دروغ‌ها، هم نمایشنامه‌ای مهم در کارنامه نغمه ثمینی است و هم نمایشنامه‌ای مهم به استقلال خود.

۲- حالا چرا رازها و دروغ‌ها نمایشنامه خوبی است و بااهمیت. چرا این نمایشنامه توانست خود و مولفش را صاحب جایگاه کند؟

اینکه زمان درام در نمایشنامه تغییر می‌کند، از زمانی به زمان دیگر می‌پریم تقریباً تبدیل به موتیف نمایشنامه‌های ثمینی شده است.

رازها و دروغ‌ها تقریباً شروع همین جریان است. نمایشنامه در دو زمان متفاوت می‌گذرد؛ زمان اول وقوع روایت اصلی است. داستان ناحوم؛ آهنگری که جد بزرگ کولی‌ها می‌شناسندش و متهم به آن کسی که میخ‌های مصلوب کردن مسیح را ساخته است. همسر ناحوم حامله است و او که محروم از داشتن حتی سکه‌ای سیاه است مجبور به ساخت میخ می‌شود.

و زمان دوم در دوران اوج قدرت مسیحیت است؛ دوران انکیزاسیون، همان دورانی که سیاه است و چنان لولوی تاریخ، کشیش، زنی کولی را متهم به بی‌ایمانی کرده است. این بازی زمانی که در رازها و دروغ‌ها زیبا بود و چفت و بست نمایشنامه بود در آثار بعدی ثمینی هم ادامه پیدا کرد؛ اما چنان شد که در خواب در فنجان خالی لوث شد و ناصواب.

۳- رازها و دروغ‌ها اگرچه نمایشنامه‌ای است مبتنی بر یک داستان مذهبی، اما نمی‌شود آن را نمایشنامه‌ای مذهبی دانست. چنان که «آخرین وسوسه مسیح» نوشته نیکوس کازانتزاکیس این گونه است و چنان که فیلمنامه‌ای به همین نام هم که پل شرایدر نوشته است و کارگردانی اسکورسیزی را دارد. «آخرین وسوسه مسیح» روایتی دیگرگونه و نه مبتنی بر روایت‌های مذهبی است. آنچنان است که نوع نگاه نویسنده اولویت اول است. نغمه ثمینی هم در رازها و دروغ‌ها نگاهی کازانتزاکیسی یا حتی شرایدری دارد. چنان که خود ثمینی نیز اشاره‌ای در جایی کرده بود که این اثر مورد توجهش بوده و در خلق رازها و دروغ‌ها تاثیر داشته است. اهمیت دیگر رازها و دروغ‌ها هم همین است. ما نمایشنامه‌ای چنین خیلی کم داریم.

به تمامی دلایل گفته‌شده در بالا و خیل دلایل گفته‌نشده و البته واضح و دانسته «رازها ودروغ‌ها» مهم‌ترین نمایشنامه نغمه ثمینی است، به اعتقاد من اما بهترین نمایشنامه ثمینی هم هست.

نقطه سر خط

درباره نمایشنامه «شکلک»

خواب با طعم تاریکی

امین عظیمی

شعبان جعفری بیش از آنکه در تاریخ معاصر ما یادآور جاهلی بانفوذ و پرقدرت باشد، نماد لمپنیسمی جهت‌دار و در خدمت اهداف و اغراض سیاسی است؛ نیرویی کور و غریزی که از آستین فاسد پهلوی بیرون آمد و با شعار شاه‌دوستی و وطن‌پرستی به همراه هم‌سلکانش یکی از خائنانه‌ترین نقش‌ها را در شکل‌گیری کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سرنگونی دولت دکتر محمد مصدق ایفا کرد. او ربع قرن بر عمر رژیمی افزود که حیات روشنفکران در آن بیشتر به نقش تزیینی پرندگانی در قفس دیو بزرگ شبیه بود. نویسندگان، هنرمندان و شاعران این اجازه را داشتند که در قفس بزرگ نظام پهلوی هنرنمایی کنند اما تنها با اندیشیدن به فراروی از آستانه میله‌ها - اگر از پرهیب چماق شعبان بی‌مخ‌ها نجات می‌یافتند- راه به زیرزمین‌های تاریک ساواک می‌گشود که یا افسردگی و ملال را به آنها حقنه می‌کرد یا آنها را در مرگی آنی یا تدریجی به خاموشی می‌کشاند. و در عوض این شعبان جعفری و شعبان جعفری‌ها بودند که در روی خاک متکثر می‌شدند و به مثابه نمایندگانی بی‌واسطه از کوردلی و دنائت قدرت در مجالس بزم و سرور، در گردهمایی‌های بزرگان که گاه در زورخانه - به مثابه قلمرو فکرت نظام‌های توتالیتر – شکل می‌یافت خوش‌رقصی می‌کردند، کباده می‌کشیدند و دم از مرد و مردانگی در حضور شاه می‌زدند. شعبان جعفری در ۲۸ مرداد ۱۳۸۵، یعنی در همان سالی که نمایشنامه «شکلک» منتشر شد، پنجه در نقاب خاک کشید؛ در پنجاه و سومین سالگرد غمبار له شدن آزادی، زیر پاهای لمپنیسم بی‌محابایی که خود را در هر برهه تاریخی از نو می‌ساخت تا در برابر حیات تفکر و منطق و اندیشیدن قد علم کند.

اما در میان شعبان بی‌مخ‌ها بودند مردانی که بر مبنای همان غریزه بر خود می‌شوریدند و قربانی تیغ آخته «غلامانی» می‌شدند که منتظر گوشه چشمی از قانون کور لمپنیسم بودند. نغمه ثمینی که پیشتر تبحر خود را در دراماتورژی عناصر روایی برآمده از تاریخ ایران و پیوند الگوهای روایت اسطوره‌ای در بستری رئالیسم جادویی‌وار به نمایش گذاشته بود، در «شکلک» نیز بر مبنای چنین ساخت و کاری به خوانش ماهیت تفکر شعبان جعفری در بستر روایت حسن، عالیه، شریف و نرگس می‌پردازد. ثمینی مکاشفه در دنیای ذهنی لمپن‌هایی که همراه با شعبان جعفری به قتل و غارت آزادیخواهان می‌پرداختند را بر شخصیت «حسن» متمرکز کرده است. نوچه‌ای تیپیکال که قرار است نماینده جنبه‌ای دیگر از همان تعصب کوری باشد که همراه بی‌منطق و با چشمانی بسته کشته و سوزانده است و حالا بر همان مدار و در حاشیه یکی از همان تجاوزات حکومت پادشاهی که اتفاقاً سالن تئاتری بوده است، اسیر زیبارویی به نام نقره شده است. اما شعبان که به مثابه پروردگار کوردلی خواست خود را بر خواست بندگان – نوچه‌هایش- غالب می‌بیند نقره را از حسن می‌گیرد و اینجاست که «عشق»، و لهیب سوزان آن برای نخستین بار روی دیگر کوردلی لمپنیسم را برای او به نمایش می‌گذارد.

برای او قانون تخطی‌ناپذیر شعبان بی‌مخ ناگهان مبدل به ستم آشکار پروردگاری در برابر بنده‌ای می‌شود که تازه بر قواعد بازی‌ای که خود بخشی از آن است واقف شده است. ثمینی این بخش از روایت را به عنوان دریچه‌ای برای ورود به جهان شعبان جعفری مورد استفاده قرار می‌دهد اما در شمایلی کلان‌تر با طراحی شخصیت‌هایی همچون شریف و نرگس که ورودشان به خانه متروک سبب به حرکت درآمدن چرخ روایت شده است، مخاطب را هوشمندانه و از طریق اشارت‌هایی پیدا و پنهان به آمیختگی و تکثیر نقش‌ها و شمایل‌ها در تاریخ کشورمان معطوف می‌کند. «شکلک» در فضایی تاریخی و مبتنی بر بازی فرمی با زمان روایت می‌شود اما سندی زنده از جریان تفکر نمایشنامه‌نویسی بیدار و هوشیار نسبت به وقایع اجتماعی خویش است.

او با پیوند زمان حال و گذشته و تقابل دو نسل به ذات تکثیرپذیر لمپنیسم و بی‌مغزی اشاره دارد که میوه‌اش در دامان هر روزه زنان و مردانی از این خاک پرورده می‌شود. مفهوم تولد در این اثر بیشتر نگاهی فرازمانی دارد. بچه نرگس با آن شمایل غریب که در پایان نمایشنامه متولد می‌شود بیشتر تصویری واقعی اما هولناک از ارواح حاکم بر تاریخ ماست که در هزارتوی انعکاس‌یابنده و متکثری از بی‌منطقی، بی‌حافظگی و خواب‌آلودگی اسیر شده است. خوابی به طعم تاریکی و مرگ که حسن در واپسین دیالوگ‌هایش آنچنان که در نخستین حضورش بر صحنه بر زبان جاری می‌کند: «دلم فقط هلاک یک خوابه... از اوناش که چشم‌هات رو هم بگذاری ندونی کی و کجا دوباره وا می‌کنی.» (نمایشنامه شکلک،ص۷۶) آرزویی غریب به شمار می‌رود. بهره‌گیری ثمینی از سنت نمایشی معرکه‌گیری و پهلوان‌بازی و نمودهای آشکار و پنهانی که در آن برای توسعه معانی نشانه‌ها در طول نمایشنامه به کار می‌گیرد یکی از شاه‌بیت‌های نمایشنامه‌نویسی ما به شمار می‌رود. ثمینی در مقام نمایشنامه‌نویس با پیوند گذشته و حال گویی آینده‌ای را پیش‌بینی می‌کند که می‌توان امروز در حیات روزمره‌مان نشانه‌هایی روشن و مستدل از جریان یافتن آن را در شمایلی تازه شاهد بود.

از زبان راوی

پس از نوشته شدن یادداشت‌ها از نغمه ثمینی می‌پرسیم:

-اگر بخواهید از میان نمایشنامه‌هایتان پنج اثر را انتخاب کنید که بیشتر دوست‌شان دارید، به ترتیب اولویت کدام یک را انتخاب می‌کنید؟

این انتخاب‌ها از جنبه‌ای حسی است و بر این اساس که مخاطب چه واکنشی به آنها نشان داده است. اولویت دادن برایم سخت است. انتخاب‌هایم بدون اولویت «خواب در فنجان خالی»، «شکلک»، «رازها و دروغ‌ها»، «خانه» و «اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند»خواهند بود در این نمایشنامه‌ها سعی کردم الگوهای سفت و سخت ذهنی‌ای را که می‌شناختم و با آنها مانوس بودم بشکنم. همه این دلایل باعث می‌شود تا این آثار برایم مهم شوند.