«شعر حافظ، نمایش جهانی حافظ»

«بیان یک فکرغلط اما عمیق بسیارزیباتر
از تکرار طوطی وار یک فکر درست است.»
□□□□

□□□ □□□□

هرکجا انسان باشد آن جا نمایش(تئاتر)هم هست!
تئاترچیست؟ تئاتر تخیلی است هنری به شکلی از اشکال صحنه ای. تخیلِ هنری (نبوغ آفرینشی) می تواند فردی، جمعی یا جهانی باشد. صحنه ـ گاهِ نمایش ـ هم می تواند خصوصی، همگانی یا جهانی باشد.
صحنه ی تخیل هنری حافظ جهانی است، چرا که شعرحافظ (نبوغ مقدس حافظ) جهانی است. اما، در تئاترآن چه که بیش مهم است بازی بدن است تا بازی زبان! پس چه گونه است که شعر حافظ ، زبان حافظ ، نمایش جهانی است؟
«شعرحافظ، نمایش جهانی حافظ» است، چرا که حافظ، نظیر، اکثر متفکران بزرگ، کار و بار زندگی در صحنه ی هستی را، در تحلیل آخر،نه دربازی زبان، بلکه دربازی عظیمی از جبر همیشگی مرگ و رستاخیز، حرکت، رقص دائم (شیوا) می بیند:

تو عمر خواه و صبوری که چرخ شعبده باز
هزار بازی از این طرفه تر بر انگیزد

هدف مبحث حاضر، اکنون بررسی و تحلیل عناصر، سبک و چشم انداز این بازی عظیم جهانی است.

* * * *

صحنه ی بازی

شکل هستی، از نظر حافظ، نظیر دریافت اکثریت قریب به اتفاق فیلسوف ـ هنرمندان دوران اقتصاد طبیعی ـ اقتصاد وابسته به زمین ـ دایره است، دایره ای که نمودی از دایره ی وجود اهل عرفان، نمودی از ادراک هندسی جهان کامل **افلاطونیان**، و نمودی از تسلسل فصول طبیعت، هر سه را، در خود دارد:

آن که پر نقش زد این دایره مینایی
کس ندانست که درگردش پرگار چه کرد

کاغذین جامه به خوناب بشویم که فلک
ره نمونیم به پای علم داد نکرد

جام می و خون دل هریک به کسی دادند
در دایره ی قسمت اوضاع چنین باشد

عاقلان نقطه ی پرگار وجودند ولی
عشق داند که در این دایره سرگردانند

چندان که بر کنار چو پرگار می شدم
دوران چو نقطه ره به میانم نمی دهد

گر مساعد شودم دایره چرخ کبود
هم به دست آورمش باز به پرگار دگر

و اکنون، حافظ صحنه ی میدان تخیل (میدان بازی) جهانیی خودرا با ادراک دایره شکلی که از هستی دارد مطابقت داده و از آن با اصطلاحات نمایشی (تئاتری) رایج در فرهنگ مان ، نظیر **پرده ، مجلس ، شعبده بازی ، تماشاگه** (گاه)، **جام جهان نما، جام جهان بین**، و ..... نام می برد:

آمد از پرده به مجلس عرقش پاک کنید

تا بگوید به حریفان که چرا دوری کرد

هان مشو نومید چون واقف نئی از سر غیب
باشد اندر پرده بازی های پنهان غم مخور

تو عمر خواه و صبوری که چرخ شعبده باز
هزار بازی از این طرفه تر برانگیزد

چه جای من که بلغزد سپهر شعبده باز
از این حیل که در انبانه ی بهانه ی توست

مدعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و برسینه ی نا محرم زد

ز ملک تا ملکوتش حجاب بردارند
هرآن که خدمت جام جهان نما بکند

پیر میخانه سحر جام جهان بینم داد
واندر آن آینه از حسن تو کرد آگاهم

بازیگران ـ تماشاگران

اما، در مجلس، در این دایره ی هستی، در این صحنه ی زندگی، چه کسی و چه کسانی بازی یا بازی زندگی می کنند؟ به زبا ن دیگر، بازیگر ـ تماشاگران صحنه ی تخیل حافظ چه کسانی هستند؟
بگذاریم از زبان خود حافظ بشنویم:

طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق
که در این دامگه حادثه چون افتادم
من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم

آری. **آدم نخستین** (حافظ نخستین) خود، نخستین بازیگر ـ تماشاگر صحنه، دامگه حادثه (معرکه ـ حربگاه) خود آفریده است. و در این زمینه، **مولانا حسین کاشفی سبزواری**، مؤلف کتاب پُراشتها ر **روضت الشهدا** (مادر کتاب تعزیه نامه ها) شاید بهترین مفسر این دیدگاه نمایشی باشد، آنگاه که معرکه را برابر حربگاه می گیرد و حربگاه را صحنه ی نمایش و معرکه گیری، و نخستین معرکه گیررا **حضرت آدم**:

« بدان که معرکه در اصل لغت حربگاه را گویند، و در اصطلاح موضعی را گویند که شخص آنجا باز ایستد و گروهی مردم آنجا بروی جمع شوند و هنری را داشته باشد به ظهور رساند؛ و این موضع را معرکه گویند برای آنکه چنانچه در معرکه ی حرب هر مردی هنری داشته باشد بروز نماید و اظهار آن کند،این جا نیز معرکه گیر هنر خود ظاهر می کند. چنانچه در حربگاه بعضی به هنر نمودن مشغول اند و بعضی به تفرج. اینجا نیز یکی هنر می نماید و گروهی تفرج.
اگر پرسند معرکه از کی باز پیدا شده است بگوی از زمانی که **آدم صفی** علیه السلام ملایکه را تعلیم اسماء می داد. چنانچه خدای تعالی می فرماید: قال یا آدم انبئهم باسمائهم .....
و، اگرپرسند که سّر معرکه کدام است؟ بگوی دانش، که هر که بی دانش قدم در معرکه نهد از سّر خبر ندارد.....
حاصل سخن آنکه، معرکه از **آدم صفی الله** مانده و آدم به اهل علم آن معرکه را مطیع ساخت. پس هر که قدم در معرکه نهد باید که در هر فن که دخل کند بدان عالم باشد تا اورا صاحب معرکه توان گفت. »
وهر گاه بخواهیم این معرکه ی بشری، دیدگاه نمایش جهانی حافظ را به صورت یک تئاتر کلاسیک ایرانی ببینیم، تعزیه ی **حر ریاحی** (حر رند) گویاترین نمونه است، جایی که در معرکه ی کربلا، دامگه حادثه، **ابن زیاد** (رند بدکار) **حر** (رند بدکار خوش کار شده) را، یعنی حافظ (رند همه کاره) را تشویق به کشتن حسین می کند:

ابن زیاد : چرا ای حر نام آور به کار خویش حیرانی؟
حر : گذر از من بدیگر ساز این منصب تو ارزانی
ابن زیاد: تو در مردانگی و پر دلی مشهور آفاقی
حر : تو می گویی زراه حق شوم من باغی و طاغی
ابن زیاد: مگر چشم از نمک های یزید ای حر تو پوشیدی؟
حر : مگر از کوزه ی ظلمت تو جام باده نوشیدی؟
ابن زیاد: بکن کاری شود راضی یزید ای حر مسعودم
حر : مکن کاری که گردم رو سیه در نزد معبودم
ابن زیاد: یزیدت می دهد اسب و زر و مازندران و ری
حر : کجا عاقل فروشد باغ جنت را به ملک ری؟
ابن زیاد: مگو دیگر سخن زین گونه ای حر ننگ و عارت کو؟
حر : تو خود باد خزانی دائماً فصل بهارت کو؟
ابن زیاد: بگیر این منصب و فرمان و در رفتن مصمم شو
حر : تو می گویی که از جنّت برون مانند آدم شو!

باری. **حر** ریاحی که رستاخیزش را در مرگ خویش می بیند و صحنه ی جنّت را صحنه ی کربلا (صحنه ی هستی) ، بازیگری است، رندی است که می کوشد از خطای بازیگر اول، معرکه گیر اول، رند اول، **آدم ابوالبشر، ولی اول،** پرهیز کند.
گفتیم رند اول، چرا که در این معرکه، بازی هستی، **آدم ابوالبشر،** ولی نخستین، حافظ نخستین، نه تنها سمبل یا صورت نوعی نخستین معرکه گیر (بازیگر) است، بلکه صورت نوعی یا الگوی نخستین رند هم هست:

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود
کاین شاهد بازاری وان پرده نشین باشد

آن نیست که حافظ را رندی بشد از خاطر
کاین سابقه ی پیشین تا روز پسین باشد

مرا روز ازل کاری بجز رندی نفرمودند
هرآن قسمت که آنجا رفت ازآن افزون نخواهد شد

رندان تشنه لب را آبی نمی دهد کس
گویی ولی شناسان رفتند از این ولایت

اضافه آنکه، **مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری** برای معرکه گیر (بازیگر) صفاتی را برمی شمارد که دقیقاً همان صفاتی است که حافظ برای رند اصل می شمارد:
مولانا: « اگر پرسند که کمال معرکه گیری در چند صفت است بگوی در پنج صفت: اول آنکه اعتقاد او پاک باشد.... دویم آنکه از حسد دور بود .... سیم آنکه اهل توکل بود.... چهارم از غرض و ریا پاک باشد.... پنجم عُجب و تکبّر نورزد بلکه متواضع و خاک نهاد باشد. »
حافظ :
اول،پاک اعتقاد باشد:

از یوم عشق و دولت رندان پاکباز
پیوسته صدر مصطبه ها بود مسکنم

دویم، از حسد و تعصب دور بود:
ما عیب کس به مستی و رندی نمی کنیم
لعل بتان خوش است و می خوشگوارهم

سیم، اهل توکل باشد و روزی را از خدا طلبد:
نصیحت گوی رندان راکه با حکم قضا جنگست
دلش بس تنگ می بینم مگر ساغر نمی گیرد

چهارم، از غرض و ریا پاک باشد:
رند و یکرنگم و با شاهد و می همصحبت
نتوانم که دگر حیله و تزویر کنم

پنجم، تکبّر و عُجب نورزد و خاک نهاد باشد:

فکر خود و رای خود در عالم رندی نیست
کفراست دراین مذهب خودبینی و خودرائی

بهر حال، آنچه تا کنون در باره ی بازیگر (رند) نمایش جهانی حافظ گفتیم، صورت ذهنی (صورت نوعی) این معرکه گیراست. آنگاه که به صورت عینی (صورت تاریخی) این بازیگر نزدیک می شویم اورا به مراتب پیچیده تر و بازیگرتر می یابیم.
در واقع، در بازی جهانی حافظ، ما با سه گروه معرکه گیر (رند) روبرو هستیم. (الف): رند خوشکار (تز ـ پروتاگونیست) که حافظ مستقیماً از او به عنوان رند، معرکه گیر (بازیگر) نام می برد. اینان شامل عیاران، قلندران، شب زنده داران، خرابات نشینان، اهل صفا و مروّت و پاکدلی و بصیرت، پیر باده فروش، پیر مغان، زحمتکشان و دردمندان و از جان گذشته گان اند:

در سفالین کاسه ی رندان به خواری منگرید
کاین حریفان خدمت جام جهان بین کرده اند

راز درون پرده ز رندان مست پرس
کاین حال نیست زاهد عالی مقام را

مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز
ورنه در مجلس رندان خبری نیست که نیست

این گروه از رندان (بازیگران) بیشتر اهل عمل اند تا حرف، بیشتر از بدن (جان) مایه می گذارند تا از زبان. اینان خصوصیات مردمی دارند که انعکاسات زندگی عینی آنهاست. و بی جهت نیست که معنای لغوی اولیه بازیگری بدن، در اغلب زبان ها، **میم** mime، یعنی بازیگر بدن ثبت شده است. و فراموش نکنیم که نخستین بازیگران و اکثر بازیگران غیررسمی ثبت ناشده در تاریخ تئاتررا، که با بازی بدن سروکار دارند، همین توده های بی چیزان تشکیل می دهند.
(ب): رند بدکار (انتی تز ـ آنتا گونیست) که حافظ مستقیماً از او به عنوان رند یاد نمی کند، اما اخلاق وصفاتی را که به او نسبت می دهد، نشان هائی که ازاوبرمی شمارد، درواقع، همان نشان ها و همان و اخلاق صفات رند، یعنی معرکه گیری، شعبده بازی، حقه بازی، تزویرگری وغیره است. این گروه ازرندان شامل روحانیان و زاهدان خودنما، واعظ و عالم، محتسب، اهل ریا و مکر و حیله و تزویر، صوفی، شیخ ، صاحبان جاه و مقام ، دارایان ثروت و خدم و حشم اند:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد
بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد
بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه
زیراکه عرض شعبده با اهل رازکرد

بیدلی در همه احوال خدا با او بود

او نمی دیدش و ازدورخدایا می کرد
آن همه شعبده ها عقل که می کرد اینجا
سامری پیش عصا و ید بیضا می کرد

ای دل طریق رندی از محتسب بیاموز
مست است و در حق او کس این گمان ندارد

این گروه رندان (بازیگران) برخلاف گروه نخست، بیشتر اهل حرف اند تا اهل عمل، بیشتر از زبان مایه می گذارند تا از بدن (جان). بازی آنان بیشتر بازی زبان است تا بازی بدن. اینان خصوصیات غیر مردمی دارند که انعکاسات زندگی ذهنی آن ها است. و بی جهت نیست که معنای لغوی اولیه بازیگری زبان، در اغلب زبانها، **دورو** hypokritus یعنی بازیگر زبان ثبت شده است. وفراموش نکنیم که اکثر بازیگران رسمی ثبت شده در تاریخ تئاتررا که با متن نوشته شده (نمایشنامه)، زبان، سروکار دارند،دراصل ودرآغاز، روحانیان، شاهان، فراعنه، یعنی اهل خدم و حشم تشکیل می دهند.
(ج): رند همه کار (سنتز ـ رزؤنور) . این رند که آمیزه از هر دو گروه است و خصوصیات هر دو گروه را در خود جمع دارد، انسان واقعی (بازیگر ـ تماشاگر) نمایش جهانی حافظ است و حافظ خود، شاخص ترین مثال آن:

عاشق و رند و نظربازم و می گویم فاش
تا بدانی که به چندین هنر آراسته ام
شرمم از خرقه ی شرم آلوده خود می آید
که برو وصله به صد شعبده پیراسته ام

چون صوفیان به حالت رقصند و مقتدا
ما نیز به شعبده دستی بر آوریم

می خورکه شیخ و حافظ و مفتی و محتسب
چون نیک بنگری همه تزویر می کنند

این رند (معرکه گیر) که هم حرف می زند و هم عمل می کند، هم از بدن مایه می گذارد و هم از زبان، درواقع، جوهر زمان اش، یعنی یک بازیگر ناب واقعی است. و بی جهت نیست که **شکسپیر** بازیگران را جوهرزمان شان، چکیده اخلاق و روحیات زمان شان می داند. اینان، فرزندان زمان شان، یعنی ابن الوقت تان اند:

من رند و عاشق در موسم گل
آن گاه توبه استغفر الله

وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی

حاصل از حیات ای جان این دم است تا دانی

اینان انسان های واقعی اند، چرا که همه کاره اند. و بی علت نیست که **مارکس** می گوید: « انسان ام و هرچه بگویی هستم .» اینان پیچیده ترین و در عین حال بی آلایش ترین بازیگران (انسان های) دوران شان هستند. و بی علت نیست که وقتی از **پاولف** پرسیدند: « پس از تکمیل آزمایشات اش بر روی سگ ها از چه موجوداتی تحقیقات وآزمایشات خودرادوباره شروع خواهد کرد؟» پاسخ می دهد: « از بازیگران! »
این رندان (معرکه گیران) بدلیل همه کاره بودن شان گاه ممکن است القاب غیر مردمی (غیر مرسوم زمان) اما صفات مردمی داشته باشند، و گاه القاب مردمی اما صفات و رفتار غیر مردمی، گاه القاب مردمی و صفات و رفتارمردمی، و گاه القاب غیر مردمی و صفات و رفتار غیر مردمی.
1 ـ القاب غیر مردمی (غیر مرسوم زمان) اما صفات و رفتار مردمی:
زرتشت:

بیار ساقی آن آتش تابناک
که زردشت می جویدش زیر خاک
به من ده که در کیش رندان مست
چه آتش پرست و چه دنیا پرست

2 ـ القاب مردمی اما صفات و رفتار غیر مردمی:
میر نوروزی:

سخن در پرده گویم چو گل از غنچه بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی

3ـ القاب مردمی و صفات و رفتار مردمی:
یوسف:

می خور که صد گناه از اغیار در حجاب
بهتر ز طاعتی که بروی و ریا کنند
پیراهنی که آید از آن بوی یوسف ام
ترسم برادران غیورش قبا کنند

4ـ القاب غیر مردمی و صفات و رفتار غیر مردمی:
مغ:

همی بینم ازدور گردون شگفت
ندانم کرا خاک خواهد گرفت
وگر رند مغ آتشی می زند
ندانم چراغ که را برمی کند

خلاصه کنیم. این گروه رندان همه کاره معنای انسان اند، معنای جهان، معنای آتش:

دست از طلب ندارم تا کام من برآید
یاتن رسد به جانان یا جان زتن برآید
بگشای تربتم را بعد از وفات بنگر
کز آتش درونم دود از کفن بر آید

بهر حال، سخن در باره ی بازیگران (معرکه گیران)نمایش جهانی حافظ را در همین جا ختم می کنیم، هر چند که ادامه ی بحث می تواند مارا به دیدگاه های نوتری در مورد این بازی عظیم راهبری کند که در این بخش لزومی برای توضیح آن ها نیست. همین قدر کافیست گفته شود که جهت داشتن ایده ای ملموس از هر سه گروه رندان در ادبیات و تئاتر و سینمای دیروز و امروز، می توان از **سمک عیار** و **داش آکل** در ادبیات، **فنی زاده** و **سیاه** در تئاتر و تئاتر رو حوضی، **مبارک** و **پهلوان کچل** در تئاتر عروسکی، **چارلی چاپلین** و **سامورایی** ها و**کابوی** ها در سینما نام برد.

کارگردان ـ نمایشنامه نویس

جهان بینی حافظ به عنوان یک فیلسوف ـ شاعر از دو چشمه سیراب می شود.
الف ـ : دیدگاه های فردی حافظ که اساس آن بر اختیاراست و پیرو اندیشه ی انقلابی تحول:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

ب ـ : دید گاه اجتماعی حافظ که اساس آن بر جبراست و تابع اندیشه ی تقدیرگرایی:

دست در حلقه ی آن زلف دو تا نتوان کرد
تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد
آن چه سعی است من اندر طلبت بنمایم
این قدر هست که تغییر قضا نتوان کرد

بر آستانه ی تسلیم سر بنه حافظ
که گرستیزه کنی روزگار بستیزد

در کشاکش میان دو دیدگاه، همان طور که **دکتر آریان پور** در مورد هر فرد تأکید دارد، دیدگاه اجتماعی، که تابعی است از جهان بینی دوران، و درمورد حافظ، جهان بینی تقدیری دوران فئودالیسم،

در تحلیل آخر، دیدگاه شکل دهنده ی تفکری است که حافظ، نیز با اصطلاحاتی نظیر قضا و قدر، حکم ازلی،سرنوشت و..... از آن نام می برد:

ساقیا می ده که با حکم ازل تدبیر نیست
قابل تغییر نبود آن چه تعیین کرده اند

عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم
کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم

این دیدگاه تقدیرگرایی که در جهان بینی مذهبی دوران در نام های گوناگونی همچون خدا، دادار، رب، پروردگار،خالق و.... متبلور می شود، در واقع، معمار (کارگردان ـ نمایشنامه نویس) نمایش جهانی حافظ است؛ خالقی که با دستان ملکوتی خود معرکه گیر اول، حافظ نخستین را از ِگل سرخ پرداخته است:

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند
ِگل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

خاک وجود مارا از آب دیده تر کن
ویران سرای دل را گاه عمارت آمد

و دراینجا، تفکروباورپرداخت انسان ازمواد ... از ِگل یا از سنگ یا ازچوب یا از چرم و یا از آهن، ویا از... که یک تفکروباور همگانی مذهبی، ازدوران های بسیارپیشین تاریخی، است و تنها متعلق به اسلام نیست، مارا وارد مفاهیم عمیق تر و پیچیده تری از تاریخ نمایش جهانی حافظ می کند. بدین معنا که آدم ـ بازیگر نخستین، **الف**: آلت و عروسکی بیش نیست، **ب**: در تاریخ نمایش عروسکی آمده است که نخستین عروسک ها از چوب و یا چرم و یا گل ساخته شده اند. اما از این دیدگاه، نمایش جهانی حافظ سبک جدیدی نیست، چرا که در اساطیر هندی آمده است که یکی از نام های **برهما** (خدای خدایان، خالق جهان) **سوترادهارادا** به معنی کسی که سر نخ ها را بدست دارد، یعنی عروسک باز (مرشد) می باشد. یا در اساطیر بین النهرینی آمده است که انسان به حیث یک روبات (آدم مصنوعی ـ آدم آهنی) توسط مادر ـ خدای زمین، **مامی** یا **ماما**، جهت خدمت به خدایان آفریده شده است. بدعت حافظ از این نظر است که آدم ـ بازیگر نخستین (عروسک گلی نخستین) او مارا بیواسطه با بقایای اندیشه های توتمی و فتیشی در ارتباط می گذارد.
و می دانیم که توتم ها و فتیش ها (عروسک های اولیه ساخته شده از سنگ و چوب و چرم و آهن و مواد خوراکی) بت ها و ارباب انواعی بودند که خود خالق هستی به شمار می آمده اند. از آن جمله اند **لات** و **هول** در کعبه قبل از اسلام، **دیونی سوس** در معبد دلفی در یونان قبل از مسیحیت، و **کیریرشه** در معابد ایلامی قبل از **زرتشت**. اینان پیش از سقوط همه کاره بودند. به دیگر سخن، اینان خود آفریده و دیگر آفریده بودند. به سخنی دیگر، خالق و مخلوق آدم (حافظ) ، خود آدم (حافظ) بود و هست. و مگر بانگ **اناالحق منصور** جز این می گوید:

برآن عزمم اگر خود می رود سر
که سرپوش ار طبق بردارم امشب
کشد نقش اناالحق بر زمین خون
چو منصور ارکشند بر دارم امشب

و مگر خالق خود از خودش در خاک از خود آفریده ندمید تا **آدم**سرشته شد؟ به بیان دیگر، **کارگردان ـ نمایشنامه نویس** نمایش جهانی حافظ خود حافظ، این رند همه کاره، این عروسک گلی نخستین، یعنی انسان ـ خداست! اینان، این توتم ها و فتیش ها، این عروسک گلی نخستین، پس از سقوط (تقسیم) است که خرد و کوچک می شوند، بازیچه می شوند! سقوط ـ تقسیمی که معنای طبقاتی ـ جنسی دارد. بازتاب این صراحت تقسیم در آفرینش اساطیری **حوا** (زندگی) از دنده ی چپ **آدم** (گل نخستین) و اندیشه ی کم بینی زن (فریب آدم توسط حوا) نهفته است. یا می توانیم بازتاب صراحت چنین تقسیمی را در **رساله ی ضیافت**، نگارش **افلاطون**، جایی که متفکران آتنی در باره ِی پیدایش مفهوم عشق گفتگو می کنند، بیابیم. در ضیافت، هر میهمانی نقطه نظر خودرا می گوید، و از آن جمله است نقطه نظر **آریستوفانس** کمدی نویس ، که انسان در آغاز دو سر داشت و چهار چشم و چهار دست و چهار پا و .... و بسیار کامل بود، و هیچ یک از خدایان حریف او نمی شدند، تا این که بنا بر پیشنهاد **زئوس** (خدای خدایان) انسان را دو نیمه می کنند، تقسیم می کنند تا ضعیف شود؛ و ازآن هنگام است که عشق پیدا می شود، زیرا هر نیمه ای از انسان (انسان ها) در پی جفت خود است تا آن را بیابد و دوباره کامل شود

و چنین است که کمال در عشق است و عشق در کمال و کمال حافظ در وحدت، در اتحاد، در یگانگی، در نظم، در شعر، در شعور به تقسیم و درشعور به کمال، یعنی در شعور به بازی ـ نمایش، در شعور به حرکت.

به هر حال، ما وارد بخش بازی های آیینی اروپای مسیحی قرون وسطا (دوران اقتصاد طبیعی) نمی شویم واز مقولات نمایشی آن جا، که از طریق آیین **مهرپرستی** ارتباط ارگانیک با اندیشه های نمایشی دنیای عرفانی ـ اسلامی حافظ دارد، سخن نمی گوییم؛ جایی که **ماریونت** (یکی از فرم های نمایش عروسکی، بازی شده با نخ) به معنای **ماری، ماریا، مریم، حضرت مریم** خرد و کوچک شده، بیان مسیحی ـ نمایشی بازی آفرینش دنیای مسیحیت است. اما، در اینجا، ناگزیر از ذکر این نکته هستیم که یکی از معانی عروسک در اکثر قریب به اتفاق زبان ها، **آلت دست، برده، سخنگو** و **مبلغ** است که دارای بار سیاسی ـ اجتماعی است. و مگر حافظ با تمام رندی اش خود آلت دست، عروسک، مبلغ یک رند بدکار، یک برهمای زمینی (یک سوتراداهارادای زمینی) دیگر بنام **شاه شجاع** نبود؟!:

رندی حافظ نه گناهی است صعب
با کرم پادشه عیب پوش
داور دین شاه شجاع آن که کرد
روح قدس حلقه ی امرش بگوش

سحر ز حاتف غیبم رسید مژده بگوش
که دوره شاه شجاع است می دلیر بنوش

در واقع، نمایش جهانی حافظ دارای فرم بسیار پیچیده تر و نمایشی تری است که اصطلاحاً بدان نمایش در نمایش، یا بازی در بازی گویند، فرمی که در آن هر رندی بازیچه ی رندی دیگراست.
آری. **بازی بقاء** در نمایش جهانی حافظ یک اصل است!

صحنه آرایی، زمان و جنسیت بازیگران (رندان)

گفتیم که دوران حافظ دوران اقتصاد طبیعی (اقتصاد وابسته به زمین ـ روستا، رشد شهرهای تجاری، حاکمیت بیدادگر مذهبی، قوم سالاری و مرد سالاری) است. و طبیعتاً صحنه آرایی و جنسیت نمایش جهانی حافظ،، نیز متأثر از ویژگی های برشمرده دوران فوق است. به سخن دیگر، صحنه آرایی ها، لباس ها، آرایش و جنسیت تمامی بازیگران (معرکه گیران) بازتابی از سنن و عادات و تصاویر و ادراکات زیبایی شناسانه ی یک اقتصاد طبیعی است:

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع
شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع

سرو بالای من آن دم که در آید به سماع
چه محل جامه ی جان را که قبا نتوان کرد

می شکفتم زطرب زانکه چو گل برلب جوی
بر سرم سایه ی آن سرو سهی بالا بود
ساقیا سایه ی ابراست و بهار و لب جوی
من نگویم چه کن ار اهل دلی خود تو بگوی

به عبارت دیگر، گل، بلبل، دشت، سرو ، جوی و جویبار، قبا، عبا، دستار، کوی، میخانه، خرابات، دیر، کاروان سرا، قافله، باد صبا، جام و قدح و شمع، از یک سو، وسایل صحنه، دکورها، و لباس های نمایش جهانی حافظ اند؛ و از سوی دیگر،جنسیت مردانه ـ روستا ـ شهری بازیگران (رندان) جنس بازیگران او. واضح تر بگوییم، از قریب هشتاد تا نود بیتی که از قول حافظ در مورد رند در متون مختلف آورده اند، حتا یک بیت اشارتی به جنسیت زنانه ی رندان او ندارد که هیچ، بلکه اکثر قریب به اتفاق آنان از شاهدبازان (بچه بازان) قهارند. و طبیعی است که در راس تمامی اینان نمونه ی رند همه کاره، یعنی خود حافظ باشد:

آمد افسوس کنان مغبچه ی باده فروش
گفت بیدار شو ای رهرو خواب آلوده
شست و شویی کن و آنگه به خرابات خرام
تا نگردد ز تو دیر خراب آلوده
به هوای لب شیرین پسران چند کنی

جوهر روح به یاقوت مذاب آلوده

و گفتن ندارد که در یک جامعه ی مذهبی بیدادگر که از اسطوره بودش (ظهور آدم) گرفته تا اسطوره نبودش (ظهور مهدی زمان) سراسر آغشته به اندیشه ی مرد سالاری است، کمال عشق اش، نیز به از **یوسف ثانی** است:

گفتند خلایق که تویی یوسف ثانی
چون نیک بدیدم به حقیقت به از آنی
شیرین تراز آنی به شکرخنده که گویم
ای خسرو خوبان که تو شیرین زبانی
تشبیه دهانت نتوان کرد به غنچه
هرگز نبود غنچه بدین تنگ دهانی
صد باربگفتی که دهم زآن دهنت کام
چون سوسن آزاده چرا جمله زبانی
گویی بدهم کامت و جانت بستانم
ترسم ندهی کامم و جانم بستانی

ممکن است اهل فنی بگوید، خصلت مردانه و اجرای نقش زن توسط مردان یک ویژگی عام نمایش های قبل از دوران انقلاب صنعتی است،نظیر **تعزیه** خودمان. در جواب می گوییم: «آری! حق با شماست.» و در تأیید او اضافه کنیم که این ویژگی عام خود تابع ویژگی عام بزرگتری است که روند تکامل تاریخ نام دارد. و این روند به خود اجازه می دهد که حتا در دوره ای مرد زبان تمامی افراد جامعه و نماینده بخش نیست یا پنهان خود، یعنی زن هم باشد. لیکن محرومیت زن از حقوق اجتماعی در دوران مرد سالاری، به ویژه دوران فئودالیسم، و حتا همجنس بازی یک چیزاست، و بچه بازی چیز دیگر. همجنس بازی بیشتر یک پدیده و یا شاید یک نقص ژنتیکی است، درصورتی که بچه بازی یک پدیده و عارضه اجتماعی ـ مذهبی است. و نمایش جهانی حافظ همچون جامعه اش از این عارضه بشدت رنج می برد. درواقع،ادبیات (بازی زبان) هیچ جامعه ای، در طول قرون وسطا، به اندازه ادبیات ایران درگیر این عارضه نبوده است و چرا؟ چرا از **شاه** تا **شاعر**، از **شیخ** تا **شاطر**، از **شحنه** تا **شوخ** همه این کاره اند؟
ماسعی می کنیم به این سئوال در بخش **سبک نمایش** جهانی حافظ پاسخ دهیم.

زبان نمایش

ادراکی که اکثر ما از هنر نمایش داریم ادراک یونانی، یعنی ضرورت وجود یک متن نمایشی (نمایشنامه ـ بازی زبان) برای تحقق یک نمایش است؛ در صورتی که ماتریال اولیه و اساسی جهت شکل گیری یک واقعه (معرکه) همانا ارگان های حرکتی و نه ارگان های صوتی بدن انسان است. ضرورت فوق، ادراک یونانی از نمایش، زمانی پیدا شد که، مرد یونانی، در پروسه ی تقسیم کار، زبان را به عنوان یکی از مایملکات خویش در اختیار خود گرفت، و در توجیه آن این اسطوره را ساخت و پرداخت که **آتنه** ـ خدای آتن ـ از مغز سر **زئوس** ـ خدای خدایان ـ و **دیونی سوس** ـ خدای تاک و نمایش ـ از ران او زائیده شده اند. و بدین گونه زایش راکه پدیده ای فیزیکی، و مادی و حسی و خاص زنان است، به پدیده ای غیر مادی، ذهنی ـ فکری و مردانه تبدیل نمود.
این سخن بدین معناست که آفرینش، خلقت، در درجه ی اول، یک پدیده ی مادی و فیزیکی است و سپس تبدیل به یک مقوله ی فلسفی و متافیزیکی می شود. همچنانکه، چه در واقع و چه در اساطیر، زمین، خاک، یک عنصر مادی، زاینده ـ زاینده ی آدم ـ است و بعد آسمان، متافیزیک قرون وسطایی، عنصر مردانه از راه سر می رسد و مدعی می شود! و مگر ما در اساطیر زرتشتی خودمان،در **اوستا** ــ یشت ها ــ نمی خوانیم که انسان نخستین ریشه اش در بوته ی ریباس ، یعنی در خاک بود و بعد ساقه که بسوی آسمان رشد می کند، دو گانه می شود، دو شاخه، دو هستی جداگانه می شود به نامهای **مشیه** و **مشیانه**، یعنی مرد و زن، یعنی **سیاوش** و **سودابه**، یعنی اهورا و اهریمن، منطق وغریزه، تعقل و حس، روشنایی و تاریکی، آسمان و زمین، فکر و ماده، بازی زبان و بازی بدن!؟ و مگر همین پروسه نیست که بعدها در فرهنگ یونانی ـ غربی فرموله تر شد و بعنوان شب، غریزه، حس، زن، زمین (طبیعت دیونی سوسی، عشق زمینی) و روز، منطق، تعقل، مرد، آسمان (طبیعت آپولونی، عشق آسمانی ـ افلاطونی) عرضه می شود؟ و مگر حافظ خود درگیر ذهنی، درگیر روشنایی و صبح، درگیر آسمان این مدعی از راه رسیده نشده است؟!:

مرغ سان از قفس خاک هوایی گشتم
به هوایی که مگر صید کند شهبازم

مژده ی وصل تو کو کز سر جان برخیزم
طایر قدسم و از دام جهان بر خیزم

حافظ شب هجران شد بوی خوش صبح آمد
شادیت مبارک باد ای عاشق شیدایی

بگذارید عمیق تر برویم. بگذارید تاریخی تر بنگریم. دربازی مورد نظر ما، یعنی بازی حافظی، صورت اسلامی پروسه ی تقسیم طبقاتی ـ جنسی زبان، یعنی تملک مردانه ی زبان، آقایی زبان را باید در علت وجودی دیگری، یعنی در علت وجودی خود **قرآن** و حافظ نخستین آن (آدم ـ ولی ـ حضرت محمد) جستجو کرد. چرا که مگر **قرآن**، خود معجزه، معجزه ی زبان، معجزه ی بازی زبان نیست؟! و مگر حافظ ، حافظ این معجزه نمی باشد؟!:

عشقت رسد به فریاد ور خود بسان حافظ
قرآن ز بر بخوانی بر چارده روایت

و بیشتر! مگر حافظ مدعی (خدای) این معجزه در بازی زبان اش نیست؟!:

وقت صبح از عرش می آمد خروشی عقل گفت
قدسیان را بین که شعر حافظ ازبر می کنند

و بالاخره، مگر حافظ حافظه ی یک فرهنگ مرد سالارانه نیست که نقل می کنند: وقتی برای پیامبر (خاتم لعل) خبر می برند که عثمان بدخو، دخترت **سکینه** را به دلیل نافرمانی زیر ضربات تازیانه کشته است ، حضرت قرن ها جلوتر و بسیار پراگماتیستی تر از ابر مرد ژرمنی (نیچه) می فرمایند: «خیراست. اگر ده دختر دیگر هم می داشتم باز به عثمان می دادم! »

سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی
چو اسم اعظمم باشد چه باک از اهرمن دارم

و حافظه ی فرهنگ مرد سالار ما، بی شک، خاطره ی تازیانه ی **شهنشاه خشایار** بر گرده ی آب ـ **آناهیتا** ـ **سودابه** را هنگام عبور از دریا در خاطره دارد، هر چند که آن را در بازی زبان ا ش بازی نمی دهد ؛ چرا که مدعی دیگری ، **اسکندر**، تار و پود حافظه ی مارا گسسته و دوباره تافته و بافته است.
خلاصه کنیم. با ادراک یونانی ـ غربی از نمایش (بازی زبان) و با ادراک عربی ـ اسلامی، یا اسلامی ـ ایرانی از معرکه (معجزه ی قرآن) نمایش جهانی حافظ ، نه تنها راه به جایی نمی برد، بلکه دامنه ی دردمندی جسم، زمین، انسان خاکی را زیر تازیانه ی مدعیان، گسترده تر و طولانی تر خواهد کرد. می گویید:« نه!» پس به مدعیان خون کرده ی کشورمان بنگرید که چه گونه بر حرمت خاکی مان، برپاها، که دایماً هستی خاکی مان را یادآوری می کنند، شلاق (تازیانه) می کوبند.
برعکس! به گمان من، سنت ها و رسوم فیزیکی (بازی های بدنی) و در رأس آن ها رقص ایرانی ـ شیرازی رایج در دوره ی حافظ در میکده ها، که ریشه در اعیاد و جشن های باروری یک اقتصاد طبیعی دارد، شعر حافظ، نمایش جهانی حافظ را شکل داه اند:

مغنی کجایی به گلبانگ رود
بیاد آور آن خسروانی سرود
که تا وجد را کارسازی کنم
به رقص آیم و خرقه بازی کنم

سرو ما چون سازد آهنگ سماع
قدسیان در عرش دست افشانی کنند

نگارم دوش در مجلس به عزم رقص چون برخاست
گره برداشت از گیسو و بر دل های یاران زد

و بدین دلیل است که شعر حافظ بیش و پیش از آنکه بیان یک فکر باشد تبلور یک حس است، انتقال یک واقعه ی ملموس و عینی است. و حس را باید نشان داد،نمایش داد، بازی بدن داد، رقص داد. حس را باید رقصید، زیرا بقول **آنتونن آرتو**، شاعر و اهل نمایش فرانسوی: « اگر بخواهی حسی را برزبان آوری به آ ن خیانت کرده ای. آن را لو داده ای .» براستی چگونه می شود چشمه ی این معرکه هارا بازی زبان دانست؟!:

ناگهان پرده بر انداخته ای یعنی چه
مست از خانه برون تاخته ای یعنی چه
زلف در دست صبا گوش به فرمان رقیب
این چنین با همه در ساخته ای یعنی چه

خیز و بالا بنمای ای بت شیرین حرکات
کز سر جان و جهان دست فشان برخیزم
روز مرگم نفسی مهلت دیدار بده
تا چو حافظ زسر جان و جهان برخیزم
بر سر تربت من با می و مطرب بنشین
تا به بویت زلحد رقص کنان برخیزم
گر نهان خاک شوم بر سر خاکم بگذر
تا به پا بوس تو از شوق عیان برخیزم

این چه شوراست که در دور قمر می بینم
همه آفاق پر از فتنه و شر می بینم
دختران را همه در جنگ و جدل با مادر
پسران را همه بد خواه پدر می بینم
هیچ رحمی نه برادر به برادر دارد
هیچ شفقت نه پدر را به پسر می بینم
اسب تازی شده مجروح به زیر پالان
طوق زرین همه بر گردن خر می بینم
ابلهان را همه شربت زگلاب است و شکر
قوت دانا همه از خون جگر می بینم

آری. رقص و رقاصه های شیرازی که ریشه در مادر ـ زمین، ریشه در خاک دارند، ریشه در **ایشتار**، در **ایزیس**، در **آناهیتا**، در **دمتر**، در **ماریا** (مریم) در زایندگی مادی و فیزیکی، سراینده عینی شعر حافظ اند! و بدین گونه است که چشمه ی شعر حافظ، اشراق حافظ از خاک، از درد شادی زادن، از شب که طبیعت زنانه دارد، از کار جسمی تحقیر شده، از بازی بدن، از رقص می جوشد. وبازهم می گویید:« نه!» پس به آیین **ارفه ئیسم** (یکی از منابع نمایشی عرفان) جایی که رقص به موسیقی، درد جسمی به ناله (تحریر) گراییده، اما هنوز زبان، آقا نشده است، بنگریم. جایی که گذر از زایش به نازایی، گذر از زن به مرد، گذر از غریب به رفیق، گذر از مرگ به بقاء، گذر از جسم ـ هیولا، به فرم ـ فرشته را هنوز می رقصند. جایی که هنوز بازی اشراقی ـ عرفانی پروسه ی تقسیم کار (تقسیم انسان ـ تقسیم زن و مرد) رقاصی می شود.
آری. و بدینگونه است که شعر حافظ را کمتر باید خواند و بیشتر رقصید. بازی بدن کرد. و مگر حافظ خود غیر از این گوید:

به هواداری او ذره صفت رقص کنان
تا لب چشمه ی خورشید درخشان بروم

چه ره بود این که زد در پرده مطرب
که می رقصند در هم مست و هوشیار

و چنین است که « شعرحافظ نمایش، جهانی حافظ » است، حرکت دایمی حیات است، بازی عظیمی ازجبرهمیشگی مرگ و رستاخیز، یعنی عرفان هندی، یعنی **شیوا**، یعنی رقص است. و آن جا که رقص است، حرکت دایمی است، موسیقی است. و بی جهت نبود که **فیثاغورث** ارفه مذهب موسیقی را صدای حرکات ستارگان، صدای رقص ستارگان، صدای حرکت حیات می دانست. و آن جا که موسیقی است، هم صدا هست و هم ریاضیات. و شعر چیست؟ شعر آیا نمی تواند صدای حسی ریاضیات باشد؟ یک تحریر؟:

یک و دو سه و چهار
بچه ها آمد بهار

و شعر ناب آیا شمارش حسی صدای پای شتری نیست که می گویند مبنای وزن کلاسیک شعر فارسی ـ عربی است؟ و آیا حافظ در شعر خود بیشتر به موسیقی حرکت، یا دریافت فیثاغورسی حیات از موسیقی چشم ندارد تا فهم مکتبی و خشک آن در محافل و شب های شعر حافظی؟:

در آسمان نه عجب گر به گفته ی حافظ
سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

سرود مجلست اکنون فلک به رقص آرد
که حافظ شیرین سخن ترانه ی توست

بگذارید بیشتر نمایشی نگاه کنیم. برای تفحص عمیق تر به **تعزیه** خودمان، که اساس آن عمدتاً بر بازی بدن است تا بازی زبان، برگردیم.
در تعزیه، آنچه که تماشاگررا بیشتر جلب و جذب می کند، حس موسیقی است تا فهم عقلانی ومکتبی شعر(کلام، بازی زبان)، و به همین دلیل است که تا **حسین خوان** شروع به خواندن می کند، تماشاگر قبل از آنکه معنای کلام به گوشش رسد، زار آغاز گریستن می کند؛ چرا که حس موسیقی، حس صدا، حس صدای موسیقی برای تماشاگر، یعنی **شیوا**، یعنی بازی حیات، یعنی دامگه حادثه، یعنی **معرکه ی حسین**، یعنی **رقص حسین**، رقص حسین در صحرای کربلا، یعنی مرگ و رستاخیزعیسی-سیاوش، یعنی مرگ ورستاخیزسنگ و نبات و حیوان و انسان.....، یعنی تداوم جبری وجود، یعنی انقلاب دایم، حرکت دایم، تخیل دایم، فسانه ی دایم:

ز انقلاب زمانه عجب مدار که چرخ
از این فسانه هزاران هزار دارد یاد

و بی جهت نیست که قدیمی ترین القاب دو گروه **اشقیا** و **مظلومان** در تعزیه، **همساز** و **ناهمساز** بود. و یکی از منابع نمایشی تعزیه را در گوشه های موسیقی ایرانی، و گوشه هارا در تحریرها، یعنی کوچک ترین و مشکل ترین واحد موسیقی ایرانی، که اساسش برصدای فاقد معناست، می دانیم.
به عبارت دیگر، در شعر حافظ، کلمه منتظر معنا نمی شود، کلمه در شعر حافظ به صورت موسیقی (صوت به قاعده در آمده) و صوت به صورت ایجاز- نشانه ای حرکتی، بلافاصله از مغز به اُرگان های حرکتی منتقل شده و بدن به حرکت (رقص) درمی آید.
به بیان دیگر، کسی که حافظ را نرقصد اورا درک نمی کند! براستی چگونه می شود این موسیقی را نرقصید؟!:

دل می رود ز دستم صاحبدلان خدارا
دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا

سرو چمان من چرا میل چمن نمی کند
همدم گل نمی شود یاد سمن نمی کند

کسی که حافظ را نرقصد اورا درک نمی کند؛ چرا که به علت ثروت موسیقی، شعر از معنا می گریزد:

جان بی جمال جانان میل جهان ندارد
هرکس که این ندارد حقا که آن ندارد

و بناچار برای معنای شعر باید آن را مجسم کرد. جسمیت داد. در قالبی ریخت! و چه قالبی مناسب تر از بدن انسان؟! به عبارت دیگر، در شعر حافظ،، معنای کلمه را در حامل کلمه، یعنی جسم و ماده لمس شدنی متحرک (رقصنده ـ مردم) باید جستجو کرد. جسم را ابتدا باید حس کرد و بعد معنا کرد. به عبارت دیگر، شناخت حافظ از مقوله ی بدوی ترین و ابتدایی ترین نوع شناخت، یعنی شناخت غریزی-حسی است. و به همین دلیل است که شعر حافظ را اکثریت بی سواد جامعه ازبر می داند، بدون آنکه شاید بداند از حافظ است!

یادم می آید روزی پس از ختم نماز از پدرم پرسیدم : « آخر تو معنای این کلمات عربی را می دانی که می خوانی؟ » جواب داد :

«احتیاجی به فهم آنها نیست. این کلمات را باید حس کرد. و حس این کلمات به من نیرویی می دهد تا شماهارا بزرگ کنم!» و بعد من یاد **هاله لویای** دنیای مسیحیت افتادم که در آغاز و پایان اوراد مذهبی خوانده می شود، و این که این کلمه عبری، در آغاز، صدای نامفهومی، صدایی حسی (تحریری) بود، نظیر آنچه که بومیان استرالیایی امروز، هنگام رقص باران، هنگام کار و در خلسه ی کار بدنی، ناخودآگاه، اداء می کنند. **هاله لویای** دنیای مسیحیت و **یاهو** ی دراویش رقصنده ی ما، بعدهاست که معنای ستایش پیدا می کند؛ وقتی که کار بدنی از کار ذهنی جدا می شود، وقتی که کلمه (بازی زبان) خدا می شود و رقص (بازی بدن) شیطان.

می گویند بدون **قرآن** حافظ را نمی شود فهمید. ما می گوییم بدون حافظ **قرآن** را نمی شود فهمید. آری. شعر حافظ اجی مجی جادوی حیات، یعنی حرکت است. شعر حافظ را باید تحریر کرد، و تحریررا رقصید. شعر حافظ صدای رقص است. به زبان دیگر، تحریر حافظ،، کرئوگرافی نمایش جهانی حافظ است. در غیر این صورت، هیچ محققی شایسته تر از **کسروی** در مورد حافظ سخن نگفته است. به عبارت دیگر، هنگام خواندن غزلیات حافظ باید بیش تررروی حجم فیزیکی زبان وی تکیه کرد تا درک معنا. و حجم های فیزیکی(حسی) زبان، ایماژهای صحنه ای، هیروگلیف های صحنه ای،اجسام زبانی نمایش جهانی حافظ اند.درغیراین صورت، بلبل روستایی حافظ در برابر بلبل جهان ماورای صنعتی شده ی امروز، طفلکی بیش نیست،یک مرغ روستا! به بیان دیگر، نغمه ی پرنده روستایی نشسته بر سرو و کنار جوی رکن آباد و خو کرده به زمزمه ی آن کجا، و نغمه ی پرنده نشسته بر پاره سپری برکنار گودال آبی در قبرستان عظیمی از ماشین و خو کرده به غرش مهیب جت های سوپر سونیک کجا!

بگذارید طور دیگری به زبان نمایش جهانی حافظ نگاه کنیم. از زاویه ی نمایشی یک فرهنگ دیگر. و از این زاویه غزل های حافظ، به واقع، دستور صحنه های بازی جهانی حافظ اند. هر غزل دستور صحنه ای است که می گوید چه بکن! نه آن که چه بگو! هر غزل، در واقع، خلاصه ی داستان یا سناریویی است؛ داستان مختصر حادثه ای است که باید بدیهه پردازی شود، مثل سناریو های **کمدی دلارته** (نمایش مردمی ایتالیا بر اساس بازی بدن)، با این تفاوت که سناریوهای **کمدی دلارته** خلاصه داستان یک فکر مشخص اند که باید به عمل در آیند، و لذا، پیوسته اند. و غزل های حافظ، به دلایلی که گفته شد، خلاصه داستان یک حس است، ثبت یک لحظه است که باید بازی شوند، و لذا، نا پیوسته اند و خط مشخصی را تعقیب نمی کنند. مثال ها:

مثال یک فکر

کاپیتانو (یک رند حافظی) دختری را با تردستی نرم و راضی می کند و به پارکی می برد و بر نیمکتی می نشینند. در این اثنا مزاحمی سرمی رسد (مثل یک بیت ازیک غزل حافظ که ارتباطی آزاد با دیگر ابیات دارد). مزاحم که پسرکی است، مشتی آلبالو در دست دارد و بر نیمکت دیگری، دور از چشم **کاپیتانو** و دخترک نشسته و بدون این که واقعاً قصدی داشته باشد ، ضمن خوردن آلبالوها، هسته ی آن ها را به اطراف پرتاب می کند. هسته ها مثال مگسی آواره، درست هر زمان که **کاپیتانو** قصد بوسیدن دخترک را دارد، بر نوک دماغ اش می خورند (دوباره نظیر یک بیت از غزل که ارتباط منطقی با دیگر ادبیات ندارد) . و این حرکت بارها، و هر بار با افه ای بیشتر، آن قدر تکرار می شود تا عاقبت، کار **کاپیتانو** و دخترک به قهر می کشد.

مثال یک حس

دل می رود ز دستم صاحبدلان خدارا
دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
کشتی نشستگانیم ای باد شرطه برخیز
باشد که باز بینیم دیدار آشنا را
در حلقه ی گل و مل خوش خواند دوش بلبل
هات الصبوح هبوایا ایها السکارا
آن تلخ وش که صوفی ام الخبائث اش خواند
اشهی لنا و احلی من قبلة العذاری
هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی
کاین کیمیای هستی قارون کند گدارا
آیینه ی سکندر جام می است و بنگر
تا برتو عرضه دارد احوال ملک دارا
سرکش مشو که چون شمع از غیرتت بسوزد
دلبر که در کف او موم است سنگ خارا

و بالاخره، گفتگوها (دیالوگ ها) بدلیل تفوق طبیعی بازی بدن بر بازی کلام، در هر دو سبک، اگر وجود داشته باشند، مختصر، منقطع، برقی و مؤجزند. و این ویژگی تا آنجا پیش می رود که اغلب، از نظر شکل، گفتگوها ارتباطی نابجا، گسسته از خط داستان و حتا گسسته از یکدیگر دارند. به واقع،در اینجا، از نظر محتوا، ما با مفهوم کلامی از**گروتسک** (طنزی کمیک ـ تراژیک) روبرو هستیم. با این تفاوت که در سناریوهای **کمدی دلارته** دیالوگ ها، بدلیل تفوق فکر، بیشتر به جانب انتقال یک حس می روند در حالی که، در غزل ها، گفتگوها، بدلیل تفوق حس، بیشتر به جانب انتقال یک فکر. مثال ها:

مثال یک دیالوگ حسی درکمدی دلارته مثال یک گفتگوی فکری درغزل ها

بازیگران (بازیگر 1، بازیگر2)

1 - عشق
2 - مسخره
1 - دوستت دارم
2 - کثافت
1 - شب
2 - روز
1 - فردا
2 - دیروز.

مثال دیگر

1 - برویم
2 - ماندم
1 - بمانیم
2 - دویدم
1 - بخندیم
2 - گریستم
1 - بمیریم
2 - دیروز، امروز، فردا!

بازیگران (بازیگر 1، بازیگر 2)

1 - غم تو دارم
2 - غمت سر آید
1 - ماه من شو
2 - اگر بر آید
1 - زمهرورزان رسم وفا بیاموز
2 - زخوبرویان این کارکمترآید.

مثال دیگر

1 - لبت
2 - لبم آب حیات
1 - دهنت
2 - زهی حب نبات
1 - سخن تو
2 - حافظ گفتا :
1 - شا دی همه لطیفه گویان صلوات!

سبک نمایش

نمایش جهانی حافظ ، معرکه ی حافظی، دو احساس کاملاً متضاد اما، جدا نا شدنی روشن و تیره، شیرین و تلخ، شاد و اندوه را درانسان برمی انگیزد. به بیان دیگر،غزل های حافظ همواره در آستانه ی تبدیل دو حس کمیک ـ تراژیک، صعود و سقوط، تولد و مرگ گام می زنند، که بازتاب دیدگاه وحدت وجودی (اتحاد تضادها) یا بازتاب دیدگاه نمایشی (شیوایی) شاعراند. به گفته دیگر، غزل های حافظ خنده ی شیرینی است که ریشه در تلخی، روزی است که ریشه در شب، دادی است که ریشه در بیداد دارند.
آری! سبک حافظ طبیعت طنازی دارد. میان گریه می خندد:

میان گریه می خندم که چون شمع اندر این مجلس
زبان آتشینم هست لیکن در نمی گیرد

اما، این طنز چگونه طنزی است؟ طنز شکست است یا طنز پیروزی؟ طنز تراژیک است یا طنز کمیک؟ طنز تلخ است یا طنز شیرین؟ طنز سیاه است یا طنز سفید؟ و **عبیدوار** بگوییم: طنز موش است یا طنز گربه؟ و قاطع و صریح باشیم، طنز برای شاه ذلیل است یا برای آخوند فاتح؟ و مدرن و سینمایی نگاه کنیم، طنز از نوع فیلم های **چارلی چاپلین** است یا طنز از نوع فیلم های **لورل و هاردی؟**
لوناچارسکی می گوید: « طنز سیاه برای دشمنی است که می ماند تا شکست بخورد. دشمنی که هنوز فاتح و سفاک است. اما طنز سفید برای دشمنی است که قبلاً شکست خورده، دشمنی که مغلوب و ذلیل شده است. »
در رقص ها و نمایش های آیینی، که نمایش جهانی حافظ هم در این مقوله جای دارد، دشمنی که می ماند تا شکست بخورد مرگ است. در نتیجه، تداوم نسل، زایندگی، که از پیوستن دو جنس مخالف (نر و ماده، مرد و زن) بوجود می آید، در این نمایش ها یک اصل است. سلاح و کلید پیروزی است. صورت سمبولیک این سلاح همانا آلت های تناسلی زن و مرد (فالوس ها) هستند که بطور وسیعی در نمایش های آیینی، از **کمدی های یونانی** گرفته تا **تئاتر رو حوضی** خودمان که انباشته از شوخی های جنسی **سیاه** عقده داراست، و بخصوص در انواع عروسکی این نوع نمایش ها بکار گرفته می شوند. به عنوان مثال،در نمایش های عروسکی اندونزی (وایانگ) سلاح قهرمان همانا فالوس بسیار بزرگ اوست که به حیث گرز و شمشیر با آن به دشمن می تازد! اما، در نمایش جهانی حافظ که به طور فاجعه آمیزی مدعی تر از تمامی نمایش های آیینی است، چرا که هیچ آیینی همچون اسلام بطور قاطع با ظهورش اعلام ختمیت اندیشه را نکرده است، دشمنی که می ماند تا شکست بخورد مرگ نیست. بلکه حامل مرگ، یعنی **آدم**، نخستین معرکه گیر، حافظ نخستین، خود حافظ است:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم

بنا بر این، در اینجا، در نمایش جهانی حافظ، عشق برای بقاء ودوام انسان نیست. برعکس! عشق در بازگشت به اصل و مکان اولیه، به جنت لا مکان، عشق در بازگشت به نوعی **نیروانا**ست. به دنیای فارغ از شور و شعور، به دنیای ضد اندیشه است. در نتیجه، در این حالت، عشق صورت طبیعی رابطه بین دو جنس مخالف (که لازمه ی دوام و بقای انسان برای پیروزی آینده است) را از دست می دهد. عشق مسخ می شود. در این حالت، در دنیای مرد سالار، عشق، نیاز طبیعی جنسی و جسمی، نیاز به شکست دشمنی که مانده است تا شکست بخورد، گرایش می کند یا به دروغ افلاطونی (عشق افلاطونی) و یا به مغبچه و لب و چهره ی یوسفی، یا هر دو. و فالوس ها، مناره ها، سلاح هایی می شوند در دست ضد قهرمان (ضد آدم) برای جنگ با هستی عینی، برای شکست حیات مادی و زمینی، برای قطع امید بقای انسان، **برای قطع امید شکست آخوند فاتحی که مانده است تا شکست بخورد!** و در این حالت، سبک حافظ ماورای طنز سیاه، ماورای طنز تراژیک و ماورای طنز شکست است. چرا که دشمن، دشمنی که مانده است تا شکست بخورد شده است خود حافظ:

من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم
اینم از روز ازل حاصل فرجام افتاد

و در این حالت درد حافظ نیز درد ماورای زیستن، درد لرز خنده ای سیاه بر هستی تهی است:

از چرخ به هرگونه همی دار امید
وز گردش روزگار می لرز چو بید
گفتی که پس از سیاه رنگی نبود
پس موی سیاه من چرا گشت سفید

دکتر علی شریعتی، می نویسد: « روزی یکی از صحابه از حضرت محمد پرسید که چرا همیشه خندان است؟ و حضرت پاسخ می دهد:« اگر بدانی پشت این خنده (پشت این صورتک) چه وحشتی خفته است! » و بی علت نیست که **گوته** ی کبیر، این مرید حافظ می نویسد: « حیات یک مرض بدخیم است. و جهان یک دیوانه خانه. » و دوران، و اصولاً نگرش حافظ مگر غیر از این بود که شاعررا وا می دارد تا بنالد:

آب و هوای فارس عجب ُسفله پرور است
کو همرهی که خیمه از این خاک برکنم

به می عمارت دل کن که این جهان خراب
بر سر آن است که از خاک ما بسازد خشت

اما، سبک حافظ تمامی این نیست، چرا که گفتیم نمایش جهانی حافظ دو احساس کاملاً متضاد اما، جدا نشدنی روشن و تیره، شیرین و تلخ، شادو اندوه را در انسان برمی انگیزد، حسی کمیک ـ تراژیک را دامن می زند:

زیر شمشیر غمش رقص کنان باید رفت
آنکه شد کشته ی او نیک سرانجام یافت

و باز هم بیشتر! حافظ بیش از این ها می تواند عمیق و آگاهانه معرکه گیری (رندی) کند! و چگونه؟!
در اساطیر یونانی آمده است که روزگاری در شهری از دولت شهرهای یونان (تب) مرضی هولناک (طاعون) شایع می شود و شهر تبدیل به هرج و مرج خانه ای (دیوانه خانه ای) می گردد. شاه و کاهنان و مردم شهر در جستجوی علت مرض، سرانجام کشف می کنند که بانی طاعون خود شاه (اودیپ شهریار) است. چرا که ناآگاه پدررا کشته است و ناآگاه تر با مادر خوابیده است. با کشف علت مرض، شاه خودرا کور می کند و از شهر اخراج می شود. و در نتیجه، مرض فروکش می کند. در ادامه ی این احوال، شاعران و نمایشنامه نویسان بزرگ یونانی، و در رأ س آنها **سوفوکلس** بی همتا ، در پی تقبیح و انتقاد به عمل شاه پدرکش و زناکار، که ریشه شرقی دارد، نمایشنامه **اودیپ شهریار** را می نویسد؛ و با گوشه چشمی سیاسی به مصر و خصوصاً **ایران هخامنشی** این کاره، شرایط سیاسی ـ اجتماعی ـ مذهبی مسلط دوران را به انتقاد می کشند.

اکنون، اگر آنچه که در یونان و در شهر« تب» گذشت، اسطوره است و فقط یک پا در حقیقت دارد، آنچه در شهر شیراز و دوره ی حافظ گذشته، واقعیت عینی دارد و هر دو پای ش در حقیقت است. براستی چگونه است و چرا **شاه شجاع** آگاه پدرکش و آگاه با مادر خوابیده، برخلاف **اودیپ شهریار** خودرا کورنمی کند واز شهر اخراج نمی شود که هیچ، بلکه شاعر ـ رند آرزومند سقف فلک گشایی همچون حافظ، **ابراهیم صهبای** آینده ای می شود در ستایش شاه جوانبخت:

شد عرصه ی زمین چو بساط ارم جوان
از پرتو سعادت شاه جهان ستان
دارای دهر شاه شجاع آفتاب ملک
خاقان کامکار و شهنشاه نو جوان

زور شمشیر، تباه ریشه ی مذهبی، جستجوی عدالت از هر طریق ممکن، اخلاق انطباق گر ایرانی با هر شرایط، تمامی این ها می توانند توجیه گر طاعون نازل بر شیراز باشند. اما، طنازی حافظ، ادراک زیباشناسانه ی حافظ، هنوز بیش از این ها می بیند. او **شاه شجاع**، رند بدکاررا که هیچ، شیراز تب زده را که هیچ، او تمامی ذرات هستی را درگیر جبر معرکه یی می بیند که در آن یا خود خدا هم مجبور به بازی است، و یا اصلاً خدایی وجود ندارد:

یا هیچکس نشانی زان دلستان ندیده
یا من خبر ندارم یا او نشان ندارد

و این بازی قانونی دارد که نام آنتیک آن **وحدت وجود** و نام نوین اش **تغییر**است. بر اساس این قانون، انسان خدا، خدا آسمان، آسمان زمین، زمین گاو، گاو درخت، درخت رودخانه، رودخانه دریا، دریا موج، موج سنگ، سنگ فرشته، فرشته اندیشه، اندیشه شیطان، شیطان حس، حس عشق، و عشق میل پیوستن هر چیز به هر چیز، هر چیز به هر کس، و هرکس به هرکس است! میل پیوستن، بدون ملاحظه ی نسبت های پیشین و امروزین! بدون ملاحظه ی نسبت های خونی یا قراردادی (سیاسی، اخلاقی، اجتماعی) جامعه! آری! ادراک زیبایی شناسانه ی حافظ، و در نتیجه سبک وی، ناشی از رندی (معرکه گیری) در صحنه ایست که همه چیزآن، به شیوه ی کمیک ـ تراژیکی قابل تبدیل به یکدیگراست. به گفته ی دیگر، سبک حافظ ناشی از بازیگری در **فانتزی لندی** است که **دانته** ی هم عصر حافظ آن را **کمدی الهی** و **بالزاک**، مادر جامعه شناسی امروزین، آن را **کمدی انسانی** نامیده اند. آری. سبک حافظ **گروتسک** است: شبکه ای لایتناهی و تو در تو از روابط و ارتباطات همه چیز و همه کس با هم. با حسی، حافظه ای اسرارآمیز و لاینحل در میانه و در عمق شبکه، و با ورطه هایی بی انتها، خفته میان ارتباطات. اسم این شبکه **حیات** است! آری! حافظ را باید حیاتی، گروتسک وار بازی کرد، رقصید. ترکیبی از خطوط منحنی در رقص کلاسیک ، خطوط مخطط و مقطع در رقص مدرن، و طرح رنگی از بازیگری (رندی) ملهم از تئاتر کارخانه ای، **بیومکانیک** (زیست مکانیکی)، یعنی بازی **توتم ـ عروسک ـ روبات**. تعجب ندارد! حافظ خود، قبلاً پیشنهاد بازی کارخانه ای خودرا داده است:

فی الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر
که این کارخانه ایست که تغییر می کند

بیا که رونق این کارخانه کم نشود
به زهد همچو تویی یا به فسق همچو منی

ژان کوکتو، شاعر، مجسمه ساز، نمایشنامه نویس، فیلمساز و موسیقی دان فرانسوی در جایی گفته است « از شعر گریزی نیست،ایکاش می دانستم چرا؟ ! » و ما هم بالطبع می گوییم: « از حافظ گریزی نیست. ای ... کاش می دانستیم چرا؟! »

آیا چشم اندازی بهتر از این برای حافظ می توان دید؟

زمستان 1991 کلن
انجمن فرهنگی نوا