مجله‌ی *حافظ‌پژوهی* (مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۲۶۰-۲۳۳

پنج دشواری در راه نوشتن اپرایی براساس زندگی دراماتیک حافظ

بهروز غریب‌پور*

ملول از همرهان بودن طریق کاردانی نیست
بکش دشواری منزل به یاد عهد آسانی

چکیده

حافظ شاعری بسیار شناخته‌شده و محبوب و حتی مقدس است؛ ازاین‌رو، تبدیل زندگی‌اش به اثری دراماتیک آسان نیست؛ به‌ویژه که بیشتر آنچه درباره‌ی او گفته شده، با افسانه و اغراق درآمیخته است. زبان زیبا و هنری حافظ را نیز نمی‌توان و نمی‌شود به نثر تبدیل کرد. از سوی دیگر، یافتن روایتی معتبر برای بیان زندگی و اندیشه‌ی حافظ بسیار دشوار است. وجود شخصیت‌های مختلف که ویژگی‌های متمایزکننده داشته باشند، ضرورتی انکارناپذیر است و باید از لابه‌لای واقعیت زندگی حافظ کشف شوند. این دشواری‌ها برای نگارش متن اپرا (لیبره‌تو) براساس زندگی اساساً دراماتیک حافظ بر سر راه بود که با بهره‌گیری از *دیوان حافظ* راهکارهایی برای رفع آن یافتم. در مقاله‌ی پیش رو، با توضیح این چاره‌جویی، تلاش کرده‌ام نکات و اصولی برای نوشتن متن اپرا براساس زندگی و اشعار شاعران بزرگ ایرانی برشمرم. این مقاله می‌تواند به پرسش‌های کسانی که می‌خواهند متن اپرایی بنویسند، پاسخ دهد.

واژه‌های کلیدی: اپرا، *اپرای حافظ*، دراماتورژی، متن دراماتیک.

---

* نویسنده، طراح و کارگردان اپرای عروسکی، فیلم و تئاتر، gharibpourbehrooz@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵

۱. مقدمه

این نوشته دربرگیرنده‌ی نکاتی کلیدی‌ست که بی‌تردید دغدغه‌ی حافظ‌شناسان بوده و است. از سوی دیگر، پاسخ‌گوی سؤال‌های کسانی است که مایل‌اند متن‌هایی اپرایی بنویسند یا کنجکاوند بدانند چه نکات و اصولی برای نوشتن متن اپرا به‌شیوه‌ی من، تأکید می‌کنم به‌شیوه‌ی من و براساس زندگی و اشعار شاعران بزرگ ایرانی مدِنظر قرار گرفته است یا در آینده باید مدِنظر قرار بگیرد.

دراماتورژی[۱] (dramaturgy) به معنای هنر یا نظریه‌ی صحنه‌ای‌کردن اثری‌ست که برای اجرا نوشته شده است اما باید متناسب با تأویل و تفسیر کارگردان تغییر شکل یابد. دراین‌باره اختلافِ‌نظرهایی میان دست‌اندرکاران تئاتر وجود دارد. این اختلافِ‌نظرها بیشتر متوجه چگونگی اعمال دراماتیزه‌کردن (Dramatize) است تا معنی این عمل. در *فرهنگ انگلیسی اکسفورد* (*Oxford English Dictionary*) و *فرهنگ لغت کمبریج* (*Cambridge Dictionary*) سعی شده است معانی مختلف این واژه معرفی شود. من در زمان نگارش دراماتورژی اپراهای *رستم‌وسهراب* و *لیلی‌ومجنونِ* محمد فضولی و نظامی گنجوی و نوشتن اپراهای *عاشورا*، *مولوی*، *حافظ*، *سعدی*، *خیام*، *شیخ صنعان‌ودختر ترسا* (یا با نام صحنه ای‌اش: *اپرای عشق*) و *همای وهمایون خواجوی کرمانی*، به تجربه‌هایی دست یافتم. گمان می‌کنم این تجربه‌ها، بدون ارزش گذاری نتیجه ی کار (اعم از بد یا خوب، عادی یا عالی بودن آن‌ها)، به‌لحاظ ترکیب‌بندی اشعار خود شاعران و دیگر شاعران (به‌عنوان مثال، قریب ۲۲ شاعر در اپرای *مولوی*) و پدیدآوردن زبانی یکدست، فاخر و مبتنی بر ویژگی‌های دیالوگ، خاص و منحصربه‌فرد محسوب می‌شوند. طبعاً برخی از مهم‌ترین آن‌ها در این نوشته منعکس شده‌اند.

۲. بحث و بررسی

دشواری‌ها[۲] در راه نوشتن اپرایی براساس زندگی دراماتیک حافظ کدام‌اند و آن «عهد آسانی» به‌قول حضرت حافظ از چه راهی به دست آمد؟

۲. ۱. دشواری‌ها

۲. ۱. ۱. دشواری اول. حافظ را همه می‌شناسند، حتی اگر این شناخت عمقی چندان نداشته باشد؛ پس تکرار می‌کنم که حافظ را همه می‌شناسند. علی‌الظاهر، ابراز این نکته از «توضیح واضحات» هم فراتر است؛ به‌تعبیری، اظهر من الشمس است؛ اما همین توضیح واضحات، آنجا به مانعی بزرگ مبدل می‌شود که قصد داشته باشید اثری دراماتیک براساس زندگی شخصیتی بنویسید که همه او را می‌شناسند یا کمابیش می‌شناسند. بسیاری از ایرانیان، اشعار او را حفظاند و حتی اگر بخشی عمده از غزلیاتش را حفظ نباشند، چند غزلی یا ابیاتی پراکنده از این شاعر استثنایی را به یاد دارند و با خواندن تفسیرها و توصیف‌ها و حتی قصه‌ها و افسانه‌ها نکاتی راجع به او خوانده یا شنیده‌اند. اگر چنین هم نباشد، در سفر به زادگاه این شاعر دردانه‌ی جهان، ولو برای فرونشاندن کنجکاوی خود، بر سر مزار این غیب‌گوی جادوگر، این «لسان‌الغیب»، حاضر شده‌اند و از کسی خواسته‌اند برایشان تفألی بزند. این رسم در مراسم تحویل سال یا شب یلدا هم صورت گرفته است. اگر ابیات *شاهنامه‌ی* حکیم‌ابوالقاسم فردوسی این سعادت را داشته که در قهوه‌خانه‌ها و مراسم حماسی ورد زبان نقالان و مردمان باشد، *دیوان حافظ* نیز این اقبال درخشان را داشته و دارد که در خانه‌ی هر ایرانی باشد و در نوروز یا هرازچندگاه و روزانه، با تفألی برای صاحب فال آینده‌خوانی کند. فروش فال حافظ نجات‌بخش معیشت خانواده‌ی کودکان کار و متبرک‌کننده‌ی منقار بلبلان و سیره‌های فال‌گیران آرامگاه حافظ است؛ بنابراین، این آشنایی توأم با ارادت و قداست که کمتر از ارادت به قدیسان نیست، دشواری تأمل‌برانگیزی‌ست که بر سر راه درام‌نویس قرار می‌گیرد تا زندگی حافظ را به اثری دراماتیک تبدیل کند. در زندگی حافظ، اصالت با چالش‌های دراماتیک و به‌عبارتی، نبرد میان خیر و شر، بد و خوب و زشت و زیباست و به‌عنوان عناصر اولیه و پیش‌نیازهای پدیدآوردن اثری دراماتیک محسوب می‌شود؛ اما وجود این عناصر، به‌خودیِ‌خود، کافی نیست؛ این موضوع، آنجا پیچیده‌تر می‌شود که درام‌نویس مایل باشد از این عناصر به نفع استنباط خودش بهره بگیرد و همه‌ی هم‌وّغمش این باشد که

نقاط عطف زندگی و اندیشه‌ی حافظ را به‌درستی ترسیم کند و بخواهد اثری بیافریند که آشنایی‌زدایی هم بکند و هزاران مخاطب، آن را ببینند و نگویند:

– نه! این شخصیت نمی‌تواند حافظ نباشد!

یا

– این‌ها را که می‌دانستیم و شما چه چیز تازه‌ای پیش روی ما گذاشته‌اید؟

یا پس از دیدن آن بگویند:

– برداشتی غیرمستند است و ارجاعات پذیرفتنی ارائه نمی‌کند.

و واکنش‌هایی مشابه این‌ها از خود نشان ندهند.

آن توضیح واضحات که به آن اشاره کردم، مانعی بر سر راه نوشتن و اجرای اثر به وجود نیاورد. در این رابطه، بلافاصله گفته‌ای نغز از آنتون چخوف (Anton Chekhov) به ذهنم متبادر می‌شود؛ او در جایی که به یاد نمی‌آورم، گفته است (نقل به مضمون): شما زمانی که درباره‌ی هیولا یا موجودی غیرقابل دسترس و فانتزی می‌نویسید، بسته به قدرت نویسندگی و توانایی و خلاقیتتان، مختارید که موجودی را مطابق با درک و دریافتتان بیافرینید و هر کسی که ایرادی به آن وارد کند، می‌توانید ادعا کنید: «هیولا همین است که من خلق کرده‌ام»؛ اما اگر بخواهید راجع به یک امر یا پدیده‌ی موجود یا انسان ملموس و آشنا، داستان یا اثری صحنه‌ای بیافرینید که دارای مابه ازای بیرونی باشد، باید بدانید که هر کسی آمادگی دارد و می‌تواند به شما ایراد بگیرد و بگوید: «خیر این‌طور نیست؛ معلم‌ها این‌طور نیستند، یک ژنرال این‌گونه رفتار نمی‌کند، یک باغبان، یک زن اشرافی این نوع رفتار را ندارند»؛ اما اگر شما درست دیده و درست تصویر کرده باشید، خواهند گفت: «همین است! درست است!»[۳] سرگئی زالیگین در وصف آنتون چخوف می‌گوید: «در آغاز قرن جدید، روسیه، نه برای نخستین بار، در حال رشد بود. روسیه کشف درون مغز را مدیون مندلیف، صوت را مدیون شالیاپین، گوش را مدیون چایکوفسکی و چشمان را مدیون راسروف و بالاخره وصف واقعیت را مدیون چخوف

می‌داند» (زالیگین، ۱۳۵۳: ۶۷). بنابراین، در گام اول، دشواری نوشتن راجع به «موضوع» یا «شخصیت واقعی» را از من بپذیرید؛ به‌خصوص اگر این شخص حضرت حافظ باشد.

۲. ۱. ۲. دشواری دوم. دشواری دیگر آن است که اغلب، آنچه درباره‌ی حافظ گفته شده، با افسانه و اغراق و خلاف واقعیت درآمیخته است. کافی‌ست به یاد بیاوریم که در زمان حیات حافظ، دیوانی از غزلیاتش وجود نداشته است و سال‌ها بعد، محمد گلندام، به‌شیوه‌ای که آن هم توأم با داستان‌پردازی روایت شده، غزلیات وی را به‌باور بسیاری، با تعیین جایزه و پاداش گردآوری کرده است. آن‌گونه که داستان‌پردازی کرده‌اند، او در ازای ارائه‌ی هر غزل، یک سکه‌ی طلا هدیه داده است. بپذیرید که این شیوه، پیامد منفی داشت و مدعیانی به این بازی نامحدود وارد می‌شدند که مانع به‌نتیجه‌رسیدن هدف عالی محمد گلندام می‌شدند. به‌باور من، غزلیات «به‌شیوه‌ی مدنظر حضرت حافظ و توصیه‌ی هوشمندانه‌ی او جمع‌آوری شده»؛ بااین‌حال، دست‌به‌دست‌شدن دیوان اشعار حافظ طی زمان، سبب پدیدآمدن نسخی متفاوت شده است. من باید از ابیاتی به‌عنوان گفت‌وگوها یا اساساً روند درام اپرایی استفاده می‌کردم که کمتر محل تردید و منازعه باشند یا در همه‌ی نسخ، کمابیش یکسان باشند.

۲. ۱. ۳. دشواری سوم. دشواری دیگر این است که زبان زیبا، فاخر و تراشیده‌ی حافظ را نمی‌توان به نثر تبدیل کرد. هر غزل براساس یک معماری درخشان و بی‌نهایت کارآمد آفریده شده است، هر واژه مجسمه‌ای از ظرافت است و تبدیل آن به نثر جز ابتذال و نابودکردن و فروریختن آن معماری و شکستن آن مجسمه و به‌هم‌ریختن آن مهندسی کلام زبان حافظ نتیجه‌ای در بر نداشته و نخواهد داشت؛ بنابراین و براساس تجربه‌ای که در اپراهای دیگر، به‌خصوص *اپرای مولوی* داشتم، اراده کردم که زبان اثر، زبان خود حافظ باشد و انتخاب ابیات با درنظرگرفتن ساختار داستانی باشد، نه آشنا و نه فقط بسیار زیبا بودن آن‌ها. در غیر این صورت، اولاً اثری دراماتیک و مبتنی بر خطی داستانی پدید نمی‌آمد؛ ثانیاً، به‌جای اپرا، آلبوم ترانه‌های حافظ خلق می‌شد. پیامد اتخاذ این روش

که زبان و موسیقی کلام محفوظ بماند نیز، انتخاب قطعی ژانر دراماتیک اپرا بود و نمی‌شد از آن صرف‌نظر کرد؛ زیرا فقط اپراست که موسیقی کلام، زیبایی اندیشه و همه‌ی آن مختصاتی که گفتم به‌اضافه‌ی خشم نهفته در ذهن و لحن حافظ را به زبان خود او قابل بیان می‌کند. نکته‌ی فوق‌العاده مهم‌تر این است که حافظ، در ظاهر، قصه و داستان نگفته است تا ابیات قابلیت تبدیل‌شدن به گفت‌وگو را به سرعت و آسانی داشته باشند؛ امتیاز بالقوه‌ای که در *شاهنامه‌ی* حکیم‌ابوالقاسم فردوسی، آثار نظامی گنجوی، خواجوی کرمانی و *بوستان* حضرت سعدی هست. چاره‌ای نبود جز آنکه من تفسیر خودم را آشکار کنم: *دیوان غزلیات حافظ*، خطی داستانی دارد که ممکن است در آن وقایع پس‌وپیش ارائه شده باشند؛ اما می‌توان برای آن‌ها تقدم و تأخری سازمان‌دهی کرد تا داستان پنهان‌شده در درونشان آشکار شود.

۲. ۱. ۴. دشواری چهارم. از کدام روایت معتبری برای بیان زندگی و اندیشه‌ی این شاعر بی‌همتا باید استفاده می‌کردم؟ مأخذ و منبع اصلی من برای درک اندیشه‌ی حافظ و عناصر موافق و مخالف در تعیین دوستان و دشمنانش، تعیین جایگاه او، شرایط اجتماعی و نگاه منتقدانه و اعتراضی‌اش به این نظام و انعکاس آن در ساختار بیانی‌اش و...، عمدتاً ابیات دیوان او بود. باور داشتم که ازطریق ارجاعات ابیات و کشف عناصر دراماتیک نهفته در غزلیات به ساختار اثر دراماتیک دست خواهم یافت. نکاتی در ذهنم شکل گرفته بود که درصورت دنباله‌روی از هریک از شرح‌حال‌نویسان، می‌توانست ترکیبی ناهمگون از تصورات آن‌ها و من به وجود آورد و استنباط من دستخوش افکار دیگران قرار بگیرد؛ ازاین‌رو، مطلقاً به این راه نرفتم و درعوض، با مراجعه به دیوان‌های مختلف کوشش کردم با بررسی بسامد واژگان و نام‌ها و مکان‌ها، به عمق حوادث و افکار و ترس‌ها و خشم‌ها و باورهای حافظ دست یابم؛ به همین دلیل، در جست‌وجوی ابیاتی بودم که اختلاف‌نظرها درباره‌ی صحت و سقم آن‌ها حداقلی و فی‌المثل، متوجه توالی آن‌ها باشد و درباره‌ی اصالت بیت یا مصراع، تشکیکی صورت نگرفته باشد. بی‌شک، در این رابطه خود را از پژوهش تاریخی محروم نکردم؛ حوادث تاریخی در

دوره‌ی زندگی حضرت حافظ را در حد توانم دنبال می‌کردم تا مبانی تاریخی مخدوش نشوند و برخی از داستان‌ها در رابطه با زندگی او را از نو مرور کنم و به‌شکلی واقع‌گرایانه‌تر در متن اپرا بگنجانم.

۲. ۱. ۵. دشواری پنجم. برای خلق اثری دراماتیک، وجود شخصیت‌های گوناگون که دارای نقاط متمایزکننده از دیگران باشند، ضرورتی انکارناپذیر است. کشف این شخصیت‌ها اگر نزدیک به واقعیت زندگی حافظ نمی‌بود، همه‌ی مردم ایران مدعی و معترض من می‌شدند؛ بنابراین، اینجا نیز ازطریق بسامد نام‌ها و عناوین، حوزه‌ی نفوذ و تأثیر آن‌ها را در زندگی حافظ مشخص کردم و با بررسی تاریخی، حوزه‌ی نفوذ و تأثیر آن‌ها را در زندگی مردمان شیراز یافتم و به‌تدریج، هریک از آن‌ها مختصات یک شخصیت را به دست آورد. این مختصات عبارت بودند از:

- ویژگی‌های شخصیت‌ها و سیمای ظاهری آن‌ها: به‌عنوان مثال، خشونت و تعصب و بی‌رحمی امیرمبارزالدین‌محمد[۴].
- رفتار و کردار و منش هر شخصیت: به‌عنوان نمونه، راه و روش محمد گلندام با مراد و معلم و دوستش، حضرت حافظ.
- زبان و کلام هر نقش: طبعاً ادبیات هر شخصیت در دستیابی به دو اصل پیشین نقش قطعی دارد؛ به‌عنوان مثال، زبان عبید زاکانی ملهم از زبان قصیده‌ی «موش‌وگربه»[۵] و زبان فرماندهان و امیرمبارزالدین، به‌شیوه‌ی اشتلم‌خوانی و چکشی و خشن صحبت‌کردن، به‌سرعت، تضاد میان آن‌ها را با نقش‌های دیگر آشکار می‌کند.
- مشخص‌کردن دامنه‌ی نفوذ آن‌ها در جهان اطراف و به‌خصوص میزان توافق یا تخالف آن‌ها با باورهای حافظ و میزان تأثیرشان بر روند داستان.
- قطب‌های دراماتیک: دوستان و دشمنان حافظ و آنچه که می‌تواند چالش‌های اثری نمایشی و تقابل شخصیت‌هایش را تأمین کند؛ البته نیروی مقابل حافظ افزون بر اشخاص، افکار هم هستند و به‌عبارت دقیق‌تر، او در محاصره‌ی نیروهای ریاکار و

حاکمان مستبد و ممزوج ریا و قدرت است. این مجموعه در پدیدآوردن فضای خوف و رجا بسیار مؤثر بود.

- بیان اندیشه‌های او، بی‌حدس و گمان، بدون توسل به خرافه‌ها و افسانه‌ها و بیان هر آنچه اثبات‌پذیر و پذیرفتنی باشد.

۲. ۲. چاره‌اندیشی‌ها

دراین‌باره ابتدا گریزی می‌زنم به «توشیح عقاید» ملک‌الشعرای بهار و همکارش، کوهی کرمانی، تا نتیجه‌ای بگیرم:

روزنامه‌ی *نسیم صبا* در ایام جنگ جهانی اول تا اوایل سلطنت رضاشاه به مدیریت کوهی کرمانی و همکاری ملک‌الشعرا منتشر می‌شد. زمزمه‌ی شکستن قلم‌ها و بریدن زبان‌ها به گوش می‌رسید و به دلیل محدودیت‌های فراوان علیه نویسندگان و نشریات، امکان انتقاد عملی و صریح وجود نداشت. در یکی از شماره‌های آن روزنامه، مطلبی با عنوان «توشیح عقاید» چاپ شد که اگر به‌شیوه‌ی متعارف و از راست به چپ خوانده می‌شد، در رثای سردارسپه بود؛ اما اگر عمودی و از کلمات سمت راست خوانده می‌شد، درباره‌ی بی‌لیاقتی او بود: درحقیقت، پیام ملک‌الشعرا این بود: رضاخان بی‌سواد که وزرای خود را نتوانست به مجلس معرفی بنماید، چطور لایق ریاست جمهور است؟، تأمینات نمی گذارد آزادانه بنویسیم؛ لذا ما موشح عقاید حقه را بر رسولان پیام باشد و بس. بماند که ملک‌الشعرای بهار، به‌باور مورخان، چندان هم صادق نبود و به‌رغم این رفتار، در رثای رضاشاه هم اشعاری سروده بود؛ اما او را به بازی نگرفته بودند. او با اتخاذ این شیوه مکنونات قلبی‌اش را لابه‌لای پیام ستایشگرانه بیان کرده بود و البته خیلی زود هم لو رفت. من وارد این تفسیر نمی‌شوم، بلکه مایلم بگویم در سرزمین اختناق، قرن‌هاست حقایق با رمز و کنایه بیان می‌شود و آنچه در حدود نود سال پیش رخ می‌دهد، در ادامه‌ی صدها سال تجربه است. آنچه صدها سال پیش، عبید زاکانی در قصیده‌ی «موش‌وگربه» انجام می‌دهد، ادامه‌ی سالیانی‌ست که صراحت لهجه و نقد بی‌واهمه جای خود را به زبان‌ها و داستان‌های

سمبلیک و رمزی داده است. بماند که شعرای شجاع گذشته‌ی ما بسیار متهوّرانه به عمق این فساد و ریا حمله برده‌اند. خود حافظ یکی از آن بزرگان است. من در بررسی‌هایم و به نظر خودم، به نفع آفریدن فضایی دراماتیک به این نتیجه رسیدم: با کنارهم‌نهادن غزلیات حافظ، خواننده، انگار که روایتی را مرور می‌کند، می‌تواند داستان یک زندگی را ببیند؛ داستان زندگی انسانی خلاق، مسلط به دین و علوم و معانی، چیره‌دست در انتخاب واژگان تاریخی، آشنا با اسطوره‌های قومی و مبانی عقیدتی پیش از اسلام و گریزان از قیدوبندهای مستبدان از هر جنس و هر قماش؛ انسانی که گاه مأیوس است و گاه شادمان، زمانی قصد هجرت می‌کند و گرد شهر همی‌چرخد تا انسان به معنی واقعی را بیابد؛ اما بالاخره از دیو و دد ملول می‌شود و آفرینش انسانی تمام‌عیار را آرزو می‌کند؛ بنابراین، *دیوان غزلیات حافظ* غزلیاتی غیرمرتبط نیستند، بلکه هر غزل پاره‌ای از «داستان» اصلی کتاب و سندی بر تاریخ زمانه‌ای‌ست که طی قرن‌ها در ایران متداول بوده است؛ اما حافظ از رمزنویسی عبید زاکانی یا رمزنویسی به‌شیوه‌ی چندین قرن بعد از خودش پرهیز کرده و به جای آن، روشی را برگزیده است که من آن را «داستان‌گویی در لفافه‌ی ابیات تغزلی» و «قصیده‌ای پراکنده، پوشیده در قالب غزل» می‌نامم. همین‌جا بگویم که تأثیر خواجوی کرمانی بر حافظ کتمان‌کردنی نیست؛ اما آنچه شعر حافظ را متفاوت و متمایز می‌کند، همین خرده‌داستان‌ها و نقدها و پیوستگی ساختاری غزلیات است و آفریدن داستانی که باید کشف بشود، هرچند معانی آن‌ها به‌صورت مستقل هم قابل درک‌اند. مثالی می‌زنم:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند؟ پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند
ناموس عشق و رونق عشاق می‌برند عیب جوان و سرزنش پیر می‌کنند
جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز باطل در این خیال که اکسیر می‌کنند
گویند رمز عشق مگویید و مشنوید مشکل‌حکایتی‌ست که تقریر می‌کنند
ما از برون در شده مغرور صد فریب تا خود درون پرده چه تدبیر می‌کنند
تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند
قومی به جد و جهد نهادند وصل دوست قومی دگر حواله به تقدیر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۵۹: ۴۰۶)

این نمونه، مطلعی‌ست بر هرمنوتیک و تأویلی که آفریدن متنی اپرایی را امکان‌پذیر کـرد. در این رابطه، بخش اعظم گفت‌وگوهای اپرا برگرفته از ابیـات حـافظ و در مـواردی، از دیگر بزرگان ایران‌زمین است. این گفت‌وگوها، به‌اقتضای صحنه و شخصیت، با رعایـت وزن و قافیه و زیبایی و سطح استتیک شاعرانگی و تأثیر آن در بسط آنچه از زبان حـافظ گفته شده یا تشخیص، آن بوده که از زبان مخالف یا مخالفان او گفته بشود، نوشته شـده است. به‌موقع، به این موضوع اشاره خواهم کرد.

اگر حافظ چنین داستان پیوسته‌ای را به‌صورت مثنوی می‌سـرود، اولاً بـا جـان خـود بازی می‌کرد، ثانیاً امکان باقی‌ماندن آن‌ها محال بود؛ برای همین، در تـرازی تکرارنشـدنی و جاودانی و برخلاف «موش‌وگربه» و نمونه‌ی متأخر، «توشیح عقاید»، آن را نه در یـک قطعه بلکه در مجموعه‌ی اشعارش، جاری و ساختار غزل را انتخـاب مـی‌کنـد. بـه نظـر می‌رسد آنچه می‌گوید، شرح فراقش از محبوب و بیان درد جـان‌سـوز عشـق اسـت کـه به‌قولی، جاخالی‌دادن به محتسبان است. در مثال‌هایی که پس از این خواهم آورد، نشـان می‌دهم که چگونه هر غزل اشـاره‌ای دارد بـه اوضـاع و احـوال اجتمـاعی و بـه‌سـادگی می‌توان سایه‌ی هولناک حاکمان سنگدل و شرح اذیت و آزارشان را به نام دین و رعایت شرع در آن‌ها دید.

بیان نکته‌ای اساسی درباره‌ی دشواری سوم در اینجا بسیار ضروری‌ست؛ اشاره کـردم که مطلقاً نمی‌توان داستان زندگی حافظ و دیگر شاعران را به نثر نوشت. به جـای شـرح و بسط و چرایی این ادعا، مثالی می‌آورم:

راســتی، خــاتم فیــروزه‌ی بواســحاقی خوش درخشید ولی دولت مستجعل بود

هرگز، هرگز، این بیت را با هیچ نثری نمی‌توان جایگزین کرد، مگر با مبتذل و مضـحک کردن اندیشه و ساختار نافذ و موسیقی کلام و قدرت انتقال محتوای آن. در یک مورد از ده‌ها مورد مشابه، به تبدیل این ابیات از نظم موجود به نثر فکر کنیـد: شـاه ترکـان فـارغ است از حال ما، کو رستمی؟ سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی، دل ز تنهـایی بـه جان آمد، خدا را همدمی (همان: ۹۳۸).

نتیجه آنکه نمایشنامه یا لیبره‌توی *اپرای حافظ* باید دو امتیاز را بدون هیچ تردیدی رعایت می‌کرد: زبان فاخر و موزون و مقفا و موسیقی نهفته در *دیوان غزلیات* او و اجرای گفت‌وگوها با آواز یا لحن رسیتاتیو (Recitative)[۶] که به ساختار اپرایی ختم می‌شد و شد.

به‌هرحال، من *دیوان غزلیات حافظ* را شرحی از همه‌ی بیم و امیدهای مردم ایران می‌دانم که مدت‌ها پیش از حافظ آغاز شده است و تا زمانه‌ی ما ادامه داشته و دارد. چندین بار و به مناسبت‌های مختلف گفته‌ام که بسامد واژگان آشنای فرهنگی و توصیف اوضاع اجتماعی در میان ابیات حافظ، مخزن و حافظه‌ی تاریخی ماست و به ملکول «دی‌ان‌ای» (Deoxyribonucleic Acid) ایرانیان می‌ماند. در ساختار متن اپرایی و اجرایی، همه‌ی تلاشم این بوده که این ارزش بی‌مانند اشعار حافظ را به نمایش بگذارم. چنان کنم که مخاطب خود را با پدیده‌ای تاریخی و بایگانی‌شده روبه‌رو نبیند، بلکه تماشاگران احساس کنند حافظ انسانی از روزگار آنان است و به نقد همان نکاتی می‌پردازد که موضوع و مسأله‌ی آن‌ها نیز است. این جد و جهد نه با تحمیل، بلکه به اعتبار خود اشعار *دیوان حافظ* انجام شد. از میان ۵۰۶ واژه و ۲۶۷ واژه‌ی کلیدی، ابیاتی را برگزیدم که مؤید حوادث، باورها، تلخکامی‌ها، عشق به سرزمین، اختناق، ریا، مشارب و عناوین فرقه‌ای و نظایر آن است که حتی در روزگار ما هم پربسامدترین واژه‌ها هستند؛ البته، واژه‌ی «محتسب»[۷] که نوزده بار در *دیوان غزلیات حافظ* تکرار شده، برای نسل امروز، واژه‌ای ناشناس است؛ اما ماهیتی ملموس دارد. من با برجسته‌کردن نقش امیرمبارزالدین‌محمد، به‌عنوان نماد ریا، خشکه‌مقدسی، خشونت و قهر با لطف و کرم و تساهل، چنان برخورد کرده‌ام که اگر تا پیش از این در اشعار حافظ بی‌چهره است، سیمایی ملموس بیابد.

۲. ۳. صحنه‌هایی از *اپرای حافظ*

با این مقدمه، صحنه‌هایی از *اپرای حافظ* را با عنایت به شرح و بسط ابیاتی از حافظ یا به تناسب ابیاتی از سایر شاعران توضیح خواهم داد:

– اورتور[۸] (overture): سپاهیان امیرمبارزالدین‌محمد به سرکردگی او به شیراز حمله می‌برند. صدای تکان‌دهنده‌ی حافظ در پس‌زمینه‌ی این حمله‌ی ویران‌کننده شنیده می‌شود:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها
شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها
(همان: ۱۸)

صحنه‌ی اول: در قتلگاه شاه‌ابواسحاق عده‌ای در حال فرارند. مردی در حال فرار می‌خواند:

مرد درحال فرار:

الحذر ای غافلان، زین وحشت‌آباد، الحذر! الفرار ای عاقلان، زین دیومردم، الفرار!
(همایی، به‌نقل‌از: جمال‌الدین‌عبدالرزاق اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۷۴و۱۷۵)

مردی دیگر فریاد می‌زند: مرگ در وی حاکم و آفات در وی پادشاه/ ظلم در وی قهرمان و فتنه در وی پیشکار[۹]

زن در حال فرار:

امن در شهر ناپدید و عدل در وی ناپدید کام در وی ناپدید و صحت در او ناپایدار
مهر را خفاش، دشمن، شمع را پروانه، خصم جهل را در دست، تیغ و عقل را در پای، خار

در همین صحنه و آنچه در اورتور اتفاق افتاده است، شخصیت منفی یا آنتاگونیست[۱۰] (antagonist) معرفی می‌شود. طبعاً این زن منظوری به‌جز امیرمبارزالدین و مزدورانش در رابطه با سقوط شهر را مدنظر ندارد:

شاه‌ابواسحاق: ما آزموده‌ایم در این شهر بخت خویش (حافظ، ۱۳۵۹: ۵۸۸)

انگار ممدوح حافظ در آخرین لحظات زندگی با بیتی از شاعر محبوبش از دسیسه‌های علیه حکومتش پرده برمی‌دارد؛ اما مصرع دوم قابل استفاده نیست: «بیرون کشید باید از این ورطه رخت خویش» (همان). پس از قتل شاه‌ابواسحاق، حافظ خطاب به مادر او می‌گوید:

راستی، خاتم فیروزه‌ی بواسحاقی خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود
(همان: ۴۲۲)

و مادر تأیید می‌کند:

دیـدی آن قهقهـه‌ی کبـک خرامـان حـافظ　　کـه ز سـرپنجه‌ی شـاهین قضـا غافـل بـود

(همان)

و پس از مرگ شاه‌ابواسحاق:

در دلـم بـود کـه بـی‌دوسـت نباشـم هرگـز　　چه توان کرد که سعی من و دل باطـل بـود

یاد بـاد آن کـه سـر کـوی تـوأم منـزل بـود　　دیده را روشنی از خـاک درت حاصـل بـود

(همان)

و بخشی دیگر از غزل حافظ که بر جسد شاه‌ابواسحاق می‌خواند، چیزی جز این نیسـت که غزل حاوی پیامی جز ارتباط عاشقانه است:

یاری اندر کس نمی‌بیـنم[۱۱]، یـاران را چـه شـد؟!　　دوستی کی آخر آمد، دوسـتداران را چـه شـد؟!

آب حیوان تیره‌گون شد، خضر فرخ‌پی کجاست؟　　خون چکید از شاخ گل، باد بهاران را چه شـد؟!

(همان: ۳۴۴)

اکنون، حافظ در آستانه‌ی قطبِ‌مثبـت‌شـدن در زنـدگی و در مـتن دراماتیـک یـا همـان پروتاگونیست[۱۲] (Protagonist) قرار گرفته است؛ زیرا معلوم می‌شـود کـه اوج تسـلیم و سکوت دیگران با روح بزرگ، قدرت زایش غرور و عشق و شجاعتی کـه دارد، برتـر از دیگران جلوه می‌کند.

در *اپرای حافظ*، شخصیت‌هـای مثبـت دیگـری هـم هسـتند: عبیـد زاکـانی یکـی از آن‌هاست؛ اما قطعاً در ترازی بسیار پایین‌تر از حافظ است. این انتخاب صرفاً به این دلیل است که زبان طنز عبید زاکانی می‌تواند زبـان عامیانـه تلقـی شـود و تماشـاگر بدانـد در برخورد با مستبدان، انسان‌های دل‌سوز و متعهد هرکدام راهی را برمی‌گزینند. عبید در دو صحنه‌ی اپرا در میخانه‌ی یک کلیمی و در زندان امیرمبارزالدین دیده مـی‌شـود. عبیـد در میخانه برای مردم ستمدیده داسـتان «مـوش‌وگربـه» را مـی‌خوانـد؛ امـا معرفـی‌کـردن او مقدمه‌ای دارد:

کنون برگو که دنیا چیست؟

عبید: دوزخ!

و دوزخ چیست؟

عبید: اینجا!

و اینجا چیست؟

به‌یغمارفته خاک ما...همان منزلگه دارا

و دوزخ‌بان؟

همان شاهی که بوده‌ست استربان

در ادامه و پس از ردوبدل‌کردن چند گفت‌وگو:

و مفتی کیست؟

عبید: در این دوران؟

اکنون شخصیت مثبت دیگری ظاهر می‌شود: محمد گلندام، مرید و دوست حافظ و گردآورنده‌ی دیوان او:

محمد گلندام:

احوال شیخ و قاضی و «شرب الیهودشان»[۱۳] کردم سؤال صبحدم از پیر می‌فروش

(همان: ۵۷۶)

عبید، به‌زبان حافظ پاسخ می‌دهد: درکش زبان و پرده نگه‌دار و می بنوش (همان)

و این‌گونه، با تعظیمی به یکدیگر نشان می‌دهند که با حافظ‌اند، نه با محتسب. در ادامه به‌زبان نمادین، امیرمبارزالدین، گربه‌ی حکایت «موش‌وگربه»، وصف می‌شود:

عبید:غرض از موش و گربه برخواندن

مدعا فهم کن پسر جانا... (با صدای بلندتر همه‌ی اهل میخانه را مورد خطاب قرار می‌دهد)

...بود در مسجد آن ستوده‌خصال

در نماز و نیاز و افغانا

این خبر چون رسید بر موشان
همه گشتند شاد و خندانا
هر یکی کدخدا و دهقانا
برگرفتند بهر گربه به مهر
هر یکی تحفه‌های الوانا
آن یکی شیشه، شیشه‌های شراب به کف (زاکانی، ۱۳۳۲: ۵)

(شوری در میخانه به پا می‌شود و یکی از مستان) فریاد می‌زند:

مرد مست: ای مبارزالدین‌محمد
برنشسته به‌جای شاه‌ابواسحاق
ای تو بدتر ز ما مستانا

عبید: بس کنید شما را به‌خدا...سر من ندهید به باد، مفت و ارزانا

داستان موش‌وگربه را ادامه می‌دهد:

– روزه بودم، به روزهای دگر از برای رضای رحمانا

در اینجا می‌خواستم نشان بدهم آن زبان رمزی در دوره‌ی اختناق امیرمبارزالدین و در دوره‌های مشابه، وجود داشته و حدیث «موش‌وگربه» یکی از عالی‌ترین رمزنامه‌نویسی‌های تاریخ ادبیات ماست که عبید زاکانی تحت لوای داستانی ظاهراً برای کودکان و عوام، اندیشه‌ای عمیق را براساس تجارب خودش و تاریخ تلخ ایران‌زمین بیان می‌کند: آشتی میان ظالم و مظلوم، محال است. حافظ به‌گونه‌ای دیگر می‌گوید:

باده با محتسب شهر ننوشی، زنهار! بخورد باده‌ات و سنگ به جام اندازد
(حافظ، ۱۳۵۹: ۳۰۸)

یا

محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد قصه‌ی ماست که در هر سر بازار بماند
(همان: ۳۶۶)

ای کبک خوش‌خرام، کجا می‌روی بایست غره مشو که گربه‌ی زاهد نماز کرد
(همان: ۲۷۴)

شخصیت مثبت دیگر شاخ نبات است. در اواخر اپرا او ظاهر می‌شود و به‌زبان خودِ حافظ او را دلداری می‌دهد:

هان! مشو نومید چون واقف نه‌ای از سر غیب
باشد اندر پرده بازی‌های پنهان، غم مخور
گرچه منزل بس خطرناک است و مقصد بس بعید
هیچ راهی نیست کان را نیست پایان، غم مخور (همان: ۵۱۶)

یا

دور گردون گر دوروزی بر مراد ما نرفت دائماً یکسان نماند حال دوران، غم مخور
(همان)

حافظ: حال ما در فرقت جانان و ابرام رقیب (همان)

شاخ نبات: جمله می‌داند...جمله می‌داند، «جمله می‌داند خدای حال‌گردان، غم مخور» (همان)

و... .

با این وصف، سرآمد نیروهای مثبت درام در رویارویی با حاکم جائر مشخص می‌شوند و در ادامه، شاه‌شجاع، فرزند امیرمبارزالدین، این ترکیب را کامل می‌کند؛ اما همه‌ی تلاش این بوده است که مطابق واقعیت زندگی حافظ و برابر با منطق واقع‌گرایانه و بی‌جانب‌داری احساسی و مخدوش‌کردن وقایع تاریخی، این شخصیت‌ها در اندازه‌های گوناگون و در قامتی پذیرفتنی ظاهر بشوند.

در جبهه‌ی آنتاگونیست‌ها یا قطب‌های منفی، امیرمبارزالدین در رأس است؛ اما دیگرانی هم هستند که مزدوران و مأموران و اطرافیان چاپلوس اویند و از اوامرش اطاعت می‌کنند. در صحنه‌های میخانه و زندان و سردابه که بعداً به آن خواهم پرداخت و در کاخ امیرمبارزالدین با آن‌ها مواجه می‌شویم، جبهه‌ی او از پیروان حافظ یا مدافعان

آزادی قابل شناسایی‌ست؛ به‌عنوان مثال، در صحنه‌ی شورش علیه امیرمبارزالدین، فردی را می‌بینیم که ظلم‌ستیز است و در آخر به صف همراهان شاه‌شجاع می‌پیوندد:

پیرمردی دردمند، در جمع مردم معترض شیراز:

غافل سال و ماه و مغروری　　دد و دیوی و ز آدمی دوری

(سنایی[۱۴]، ۱۳۹۷: ۱۷۲)

آدمی کی بود گزنده چو تو؟　　دیو و دد کی بود درنده چو تو؟

سال و مه کینه‌جوی همچو پلنگ　　خلق عالم ز طبع تو دلتنگ

(همان: ۱۵۶)

نه همی تا ابد بخواهی زیست　　پس بدین پنج روزِ مُلک این چیست؟

ای به باطل ز دیو برده سبق　　سایه‌ی باطلی، نه سایه‌ی حق

(همان: ۳۴۹)

و الی آخر.

درباره‌ی یکی از شخصیت های مهم در زندگی و *اپرای حافظ*، یعنی محمد گلندام که به دلیل گردآوری اشعار حافظ مدیونش هستیم، چنین گفته می‌شود که او پس از مرگ حافظ اعلام می‌کند هر کس غزلی از شاعر شیراز برایش بیاورد، سکه‌ای طلا خواهد گرفت و با این تمهید، غزلیات حافظ را جمع‌آوری می‌کند. در *اپرای حافظ* این فرضیه باطل اعلام می‌شود. در صحنه‌ی سردابه، دلیل این بطلان به نمایش گذاشته شده است:

در سردابه، محمد گلندام و تعدادی زیاد از مریدان حافظ، به‌رهبری او و دور از چشم گزمه‌ها و مأموران امیرمبارزالدین‌محمد در حال ازبرکردن غزلیات حافظ‌اند؛ بنابراین آن‌ها تکرار حافظ‌اند و به جای نوشتن که گزک به دست دشمن دادن است، غزلیات را به یاد می‌سپارند؛ اما اتخاذ چنین روشی دقیقاً براساس توصیه و راهنمایی خود حافظ است[۱۵]:

پس از ملازمت عیش و عشق مه‌رویان　　ز کارها که کنی شعر حافظ از بر کن

(حافظ، ۱۳۵۹: ۷۹۴)

و این تنها توصیه‌ی او نیست؛ حافظ باور دارد که غزلیاتش آسمانی‌ست و چنین می‌گوید:

صبحدم از عرش می‌آمد خروشی، عقل گفت: قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند
(همان: ۴۰۴)

طبیعی‌ست که محمد گلندام غزلیات حافظ را به ذهن و حافظه سپرده و دیگران را نیز با خود شریک کرده است؛ بدین‌گونه، راه‌حل بی‌نظیر حافظ که هجوم عمال حکومت و نابودی اشعارش را تجربه کرده، تنها راه ماندگاری اشعارش شده است. در صحنه، با اصحاب محمد گلندام روبه‌رو می‌شویم که در حال ازبرکردن غزلی از مرادشان، حافظ‌اند:

خوشا نماز و نیاز کسی از سر درد به آب دیده و خون جگر طهارت کرد
امام خواجه که بودش سر نماز دراز به خون دختر رز، خرقه را قصارت[۱۶] کرد
اگر امام جماعت طلب کند امروز خبر دهید که حافظ به می طهارت کرد
(همان: ۲۷۲)

و عده‌ای دیگر به‌شیوه‌ی ازبرکردن می‌خوانند:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه‌باز کرد
بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد
(همان: ۲۷۴)

در ادامه، حافظ به این جمع وارد می‌شود و در گفت‌وگویی با محمد گلندام، او را می‌آزماید تا بداند پس از شنیدن مصرعی از بیتی، همه‌ی آن را به یاد می‌آورد یا نه. گلندام سربلند از این امتحان بیرون می‌آید؛ ولی ناگهان گزمه‌ها و سرسپردگان امیرمبارزالدین به سردابه هجوم می‌برند و پیروان حافظ را به خاک و خون می‌کشند؛ اما پیش از آن، چند گفت‌وگوی دیگر از صحنه را بیان می‌کنم تا نشانه‌های درگیری دراماتیک در *اپرای حافظ* را نشان بدهم:

عسس: تو به تقصیر خود افتادی از این در محروم
از که می‌نالی و فریاد چرا می‌داری؟ (همان: ۸۹۶)

عسس دیگر: بشنو ای خواجه اگر زان که مشامی داری (همان)
تویی امروز درین شهر که نامی داری (همان)

حافظ: کیسه‌ی سیم و زرت پاک بباید پرداخت (همان: ۸۹۴)

ما تحمل نکنیم ار تو روا می‌داری (همان: ۸۹۶)

جدال که به اوج می‌رسد، حافظ در حال سماع می‌خواند:

این خرقه که من دارم، در رهن شراب اولی
هم سینه پر آتش به، هم دیده پرآب اولی
چون مصلحت‌اندیشی دور است ز درویشی
هم سینه پرآتش به، هم دیده پرآب اولی
تا بی سر و پا باشد اوضاع فلک زین دست
در سر هوس ساقی، در دست شراب اولی (همان: ۹۳۰)

عسس: گر مسلمانی از این است که حافظ دارد
آه اگر از پس امروز بود فردایی (همان: ۹۷۸)

شاید بی‌مناسبت نیست که دوباره تکرار کنم ابیات *دیوان حافظ* قابلیت تبدیل‌شدن به گفت‌وگوهای شخصیت‌های متضاد را دارند و این بهترین و مستندترین گواه است که زندگی حافظ یک زندگی دراماتیک و سرتاسر جدال بیرون و درون او بوده است؛ گاه حافظ خودش را ملامت می‌کند که انعکاسی از نظر مخالفانش است؛ اما در اغلب مواقع، مخالفانش را به تازیانه‌ی نقد می‌کوبد: این ابیات زمانی که دوباره در پرتو اندیشه و تعبیری متفاوت قرار می‌گیرند، وجه پنهان خود را آشکار می‌کنند و بُعد طغیانی آن علیه ریاکاری و مؤمنان دروغین، قابل رؤیت می‌شود. بی‌تردید در این تعبیر، حافظ عاشق می‌ماند؛ اما نه عاشقی که فقط و فقط به محبوبش می‌اندیشد. غزل‌های حافظ را مقایسه کنید با غزل‌های بی‌نظیر حضرت سعدی که خالص عاشقانه‌اند و بس:

من ندانستم از اول که تو بی مهر و وفایی عهد نابستن از آن به که ببندی و نپایی
دوستان عیب کنندم که چرا دل به تو دادم باید اول به تو گفتن که چنین خوب چرایی؟

(سعدی،۱۳۸۵: ۷۴)

و... .

برگردیم به موضوع اصلی و کشف پیام‌های حافظ. تصور من این است که او به‌قدری در خطر بوده که مجبور می‌شده است بگوید:

شکرشکن شوند همه طوطیان هند زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود

(حافظ، ۱۳۵۹: ۴۵۲)

و به مخالفانش بگوید: من در خارج از این شهر و سرزمین، طرف‌داران و مریدان و عاشقانی دارم و اگر امکان ادامه‌ی زندگی در شیراز میسر نباشد، به هند و بنگال می‌روم. اما باز به یاد بیاوریم که او می‌گوید:

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود

(همان: ۴۲۸)

آیا این کافی نیست که بدانیم حافظ آسوده‌خاطر نبوده و همچون دماسنج، میزان سردی اوضاع حاکمان و ظلم آن‌ها بر مردم ستم‌زده و روی‌وریای دینداران با نام‌ها و القاب فریبکارانه را می‌سنجیده و تنها شور درونی‌اش مانع انجماد ذهنش می‌شده است؟

در صحنه‌ی زندان، همه‌ی آزاداندیشان به بند کشیده شده‌اند؛ اما از حافظ خبری نیست. او ردی از خود به جای نگذاشته و فقط از او نقل می‌شود. چرا او را نمی‌کشند؟ زیرا سند جرم او، یعنی اشعارش، ضبط در ذهن‌هاست و اگر ابیاتی از او دست‌به‌دست می‌گردد، به خط خود او نیست؛ چنان‌که شاعری درباری، پاره‌کاغذی را در دست گرفته است و می‌خواند تا امیرمبارزالدین را برآشوباند. این شاعر و وزرا، سفلگان مزدور حاکم مستبد و در شمار آنتاگونیست‌های ریزه‌خوارند:

شاعر درباری: صوفی، بیا که جامه‌ی سالوس بر کشیم
وین نقش زرق را خط بطلان به سر کشیم
نذر و فتوح صومعه در وجه می نهیم [...در وجه می نهیم]
دلق ریا [...دلق ریا] به آب خرابات بر کشیم
غارت کنیم باده و شاهد به بر کشیم
عشرت کنیم ور نه به حسرت کشندمان (رک. همان: ۷۵۲)

امیرمبارزالدین نعره می‌زند: آتش بزن این باطل کافر شده است حافظ

و اوراقی که ظاهراً اشعار حافظ بر آن‌ها نوشته شده است، به آتش کشیده می‌شوند:

شاعر درباری:

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم

خم می، [خم می] دیدم و خون در دل و سر در گل بود (همان: ۴۲۲)

از این‌گونه ابیات در زندان خوانده می‌شود تا حکم ارتداد حافظ را بگیرند. چرا؟ زیرا او، هم محبوب است و هم، پس از تجربه‌های لذت‌بخش در جوار ممدوحانش، تأیید سفاکی چون امیرمبارزالدین را به پشیزی نمی‌خرد.

در دربار و در آخر دیدار که بیشتر محاکمه‌ای رودرروست نه غیابی، باز اشعاری از حافظ می‌خوانند تا او اعتراف کند سراینده‌ی اشعار است:

وزیر: تو گفته‌ای: به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است

به عقل نوش که ایام فتنه‌انگیز است

ز رنگ باده بشوییم خرقه‌ها در اشک

که موسم ورع و روزگار پرهیز است (همان: ۱۰۰)

وزیر دیگر: غرور و نخوت این مرد بنگرید:

عراق و پارس گرفتی به شعر خوش حافظ

بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است (همان)

حافظ به خشم می‌آید و با صلابت می‌گوید: این نیز گفته‌ام:

هر آن کسی که در این حلقه نیست زنده به عشق

بر او نمرده به فتوای من نماز کنید (همان: ۴۹۴)

وزیر، با خشم: نیست امید صلاحی ز فساد حافظ... (همان: ۶۹۴)

و در ادامه:

حافظ: من نخواهم کرد ترک لعل یار و جام می

زاهدان معذور داریدم که اینم مذهب است (همان: ۷۶)

امیرمبارزالدین بر سر او فریاد می‌زند: ای مدعی برو که مرا با تو کار نیست

احباب حاضرند به اعدا چه حاجت است؟ (همان: ۸۶)

حافظ: محتاج قصه نیست گرت قصد خون ماست (همان)

وزیر: فرمود برو که ورا با تو کار نیست

وزیر دیگر: فرمود احباب حاضرند به اعدا چه حاجت است؟

حافظ: برو به کار خود ای واعظ این چه فریاد است؟

مرا فتاد دل از ره، تو را چه افتاده است؟

به کام تا نرساند مرا لبش چون نای

نصیحت همه‌عالم به گوش من باد است (همان: ۸۸)

امیرمبارزالدین: برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ (همان)

برو ...برو...برو

حافظ: سر تسلیم من و خشت در میکده‌ها

مدعی گر نکند فهم سخن، گو سر و خشت (همان: ۱۷۲)

پس از این جدال، حافظ تصمیم می‌گیرد شیراز را ترک کند. افسانه این است که او از ترس امواج دریا منصرف می‌شود؛ اما به‌استناد ابیاتی از خود حافظ، او از ایران دل نمی‌کند و می‌ماند. در ساحل دریا و درحالی‌که مردد است که برود یا بماند، گفت‌گویی میان او و محمد گلندام درمی‌گیرد که تأمل‌برانگیز است:

گلندام:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است

ببین که در طلبت حال مردمان چون است

ز جام غم می لعلی که می‌خورم خون است

مرو مرو از این دیار حافظ (رک. همان: ۱۲۶).

حافظ:

زنهار از این ولایت

زنهار از این ولایت
گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت
سرها بریده بینی، بی‌جرم و بی‌جنایت
عشقت رسد به فریاد ار خود به‌سان حافظ
قرآن ز بر بخوانی در چهارده روایت (رک. همان: ۲۰۲)

و در ادامه:

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی
رهروی باید، جهان‌سوزی نه خامی بی‌غمی (رک. همان: ۹۳۸)

من به‌استناد چندین مصراع مشخص، باور دارم که داستان وحشت حافظ از دریا و سوارنشدنش بر کشتی پذیرفتنی نیست:

من از دیار حبیبم نه از بلاد غریب (همان: ۶۶۶)
که از جهان ره و رسم سفر براندازم (همان)
شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی؟ (همان: ۹۳۸)
سینه مالامال درد است، ای دریغا مرهمی (همان)

و برای اثبات اینکه او خاک ایران را دوست دارد و تنها شیراز نیست که دل او را برده است، در آخرین فریادها می‌گوید:

ای صبا، گر بگذری بر ساحل رود ارس
بوسه زن بر خاک آن وادی و مشکین کن نفس (همان: ۵۳۸)

۳. سخن پایانی

من در *اپرای حافظ* تا دم مرگ با او پیش رفته‌ام و تاآنجاکه توانسته‌ام اوج و فرود زندگی سرشار از هیجانش، مبارزه‌اش برای پرده‌برانداختن از روی ریاکاری و ریاکاران، عشق عمیق او به انسان، هوشمندی‌اش در راه کشف و بیان حقیقت (به‌شیوه‌ای که شرح داده‌ام

که از نشانه‌های بارز رندی اوست) و احترام به گذشته‌ی ایران و هر آنچه که عاشقانه است اما صرفاً عشق به محبوبی انسانی نیست، نشان داده‌ام و تأکید کرده‌ام ابیات حافظ دی‌ان‌ای فرهنگ و تاریخ ماست؛ اما تعمداً بخش‌هایی از اپرا، همچون ملاقات رؤیایی حافظ با مولوی و سعدی و خیام و خواجوی کرمانی در خرابه‌های تخت جمشید را نیاورده‌ام تا از اطاله‌ی کلام جلوگیری کنم.

در ضمن، در پایان‌بندی اپرا به رسمی زیبا، تفأل‌زدن، گریزی زدم؛ هر شب، یکی از شش غزل حضرت حافظ، تصادفی، پخش می‌شد تا تماشاگر همه‌ی حضور حافظ را در زمان‌های گوناگون تجربه کند؛ چه در زمان حیاتش و چه قرن‌ها بعد که مردمان به او متوسل می‌شوند. به‌هرحال، آرزویم این است روزی مکتوب اپرا را بخوانید یا حداقل نسخه‌ی تصویری آن را ببینید و باور کنید.

«دشواری منزل به یاد عهد آسانی» کشیدم.

یادداشت‌ها

۱. نمایش‌پردازی یا دراماتورژی، در معنی مطالعه و تحلیل و تفسیر متن نمایشی‌ست. دخل و تصرفی که من در داستان «رستم‌وسهراب» کرده‌ام، حضور فردوسی در لحظات حساس اپرا هنگام رخ‌دادن وقایع است؛ مثلاً، در صحنه‌ی نبرد رستم و سهراب که تهمینه در اوج استیصال، به پای فردوسی می‌افتد تا بلکه به‌عنوان داستان‌نویس، از پدیدآمدن فاجعه جلوگیری کند، فردوسی با زبان بدن و اشاره می‌گوید: فاجعه برگشت‌ناپذیر است و از دست من کاری ساخته نیست. این رفتار، رفتاری متفاوت و درعینِ‌حال، قابل تطبیق با هر آفرینش ناب خلاق است.

۲. برتولت برشت (Bertolt Brecht) (۱۸۹۸– ۱۹۵۶)، درام‌نویس آلمانی، برای افشای سرمایه‌داری و تفکر نژادپرست نازیسم، نمایشنامه‌هایی بسیار ارزشمند از خود به یادگار گذاشته است؛ اما درعینِ حال، برای دیگر نویسندگان و بازیگران و کارگردانان نیز، درس‌هایی دارد که از میان همه‌ی آن‌ها، محتوای کتابچه‌ی ۲۴صفحه‌ای او به زبان فارسی، با عنوان *پنج مشکل در راه نوشتن حقیقت*، با ترجمه‌های متعدد، وصف حال حافظ و درعینِ‌حال، متناسب با تفسیر من از روش او برای بیان

حقیقت و انعکاس آن در متن *اپرای حافظ* است. برشت این پنج مشکل را این‌گونه دسته‌بندی کرده است:

- شجاعت بیان حقیقت؛
- درایت برای شناخت حقیقت؛
- هنر به‌کاربردن حقیقت، همچون یک سلاح؛
- قدرت تشخیص برای گزینش کسانی که آگاه‌شدن از حقیقت برایشان مؤثرتر است؛
- ترفند و زیرکی برای ترویج وسیع حقیقت (چگونه بنویسیم که گرفتار پلیس نشویم) (رک. برشت، ۱۳۳۸).

من به‌جای «مشکل»، از واژه‌ی مدِنظر حضرت حافظ، «دشواری»، بهره بردم تا این قرینه‌سازی را بیش‌ازپیش روشن کنم.

۳. در اصل چخوف می‌گوید اگر شما راجع به موجودی ناشناخته بنویسید، به‌سادگی می‌توانید از پس هر انتقادی برآیید؛ اما اگر از جنباندن دم سگ بنویسید، ده‌ها مدعی خواهید داشت؛ زیرا دم سگ و جنباندن آن را همه دیده‌اند و می‌توانند نوشته‌ی شما را با واقعیت تطبیق دهند و ده‌ها ایراد بر نوشته‌ی شما وارد کنند. من به‌لحاظ رعایت شأن موضوع، در روایت آن دخل و تصرف کرده‌ام؛ اما مضمون همان است که چخوف گفته و بسیار درست گفته است.

۴. میرسیدشریف جرجانی، امیرمبارزالدین را مصداق «مجدد رأس مائه» منجی اسلام در رأس قرن می‌داند (رک. باستانی پاریزی، ۱۳۶۵: ۴۱). منظور اینکه، برخی هم او را ستایش کرده‌اند؛ اما عمده‌ی اخبار گواهی می‌دهند که او دو بار توبه کرده و توبه شکسته است، بددهان و خشن و بی‌رحم بوده، می‌گویند فحش‌هایی بر زبان می‌آورده که چنان بد و شنیع بوده که چارواداران به گرد پایش نمی‌رسیده‌اند و افتخارش این بوده که: درحینِ قرائت *قرآن*، گناهکاری را نزدش می‌آورده‌اند، او خواندن را متوقف می‌کرده، با شمشیرش گردن فرد مظلوم و بی‌پناه را می‌بریده و باز برای قرائت *قرآن* جلوس می‌کرده است. به‌گفته‌ی خودش، قریب به هشت‌صد بار این داستان در زندگی‌اش تکرار شده است و عاقبت به دست فرزندش، شاه‌شجاع، ابتدا زندانی و سپس، با فروکردن میل در چشمانش کشته می‌شود. حافظ چنان از او متنفر بوده که او را فقط به نام «محتسب» یاد می‌کرده است. امیرمبارزالدین هنگام تسخیر شیراز خدعه می‌کند تا شاه‌ابواسحاق را خود نکشد و او را به کسان حاج‌ضراب می‌سپرد تا قصاص کنند. آن‌ها نیز چنین می‌کنند؛ اما چنین کشتنی چنان طولانی‌ست که می‌توانست بخشی عمده از زمان را به خود اختصاص دهد. من به اصل قضیه اکتفا

کردم: کشتن شاه ابواسحاق در انظار مردم و به دست خودش که تقابل حافظ و امیرمبارزالدین را دراماتیک می‌کرد.

۵. «موش‌وگربه» شرح نمادین حمله‌ی امیرمبارزالدین‌محمد به شیراز و قتل شاه‌ابواسحاق و چیرگی او بر مردم بینوای شیراز است: ناگهان گربه جست بر موشان/ چون مبارز به روز میدانا

۶. رسیتاتیو (**Recitative**) که به ایتالیایی، رچیتاتیو (**Recitativo**) خوانده می‌شود، نوعی خط آوازی‌گفتاری‌ست که باسرعت، ولی شمرده، بیان و در تعزیه با نام «اشتلم‌خوانی» شناخته می‌شود و مخصوص خواندن شخصیت‌های منفی همچون شمر و ابن‌زیاد است.

۷. محتسب: (نعت فاعلی): احتساب شمارکننده‌ی امربه‌معروف و نهی‌ازمنکر، مأمور حکومتی که کار او بررسی مقادیر و اندازه ها و نظارت در اجرای احکام دین و بازدارنده از منهیات و اعمال نامشروع است. «چون پیر شوند محتسب گردند» (*حدود العالم*). «هیچ کس را زهره نبود که شراب آشکارا خورد که چاووشان و محتسبان گماشته بودند» (*تاریخ بیهقی*). «حاکم در محفل خوبان به روز/ نیم‌شبان محتسب اندر شراب» (ناصرخسرو) (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیلِ «محتسب»).

۸. اورتور قطعه‌ای‌ست که به‌صورت فشرده، به بیان محتوایی در اثر می‌پردازد.

۹. از اشعار جمال‌الدین‌عبدالرزاق اصفهانی، شاعر سده‌ی ششم هجری قمری. این نمونه‌ای‌ست از به‌کارگیری اشعاری که از حافظ نیست، اما موقعیت داستان را به‌خوبی به نمایش می‌گذارد.

۱۰. آنتاگونیست (**Antagonist**) شخصیت رودرروی قهرمان یا شخصیت محوری درام است که می‌تواند منحصر به یک نفر نباشد.

۱۱. در اصل، «یاری اندر کس نمی‌بینیم» است؛ اما به‌مقتضای نقش و متناسب با شرایط صحنه، به‌صورت ضمیر اول‌شخص مفرد آمده است.

۱۲. پروتاگونیست (**protagonist**) قهرمان یا شخصیت مثبت و محوری درام است که می‌تواند منحصر به یک نفر نباشد.

۱۳. شرب الیهود (اسم مصدر) عربی، پنهان‌خواری شراب (عمید، ۱۳۸۹: ذیل «شرب الیهود»)

۱۴. ابوالمجد مجدودبن‌آدم سنایی غزنوی یا حکیم‌سنایی (۴۷۳-۵۴۵ق)، شاعر و عارف فارسی‌زبان قرون پنجم و ششم هجری. در سرتاسر اپرا می‌توان اشعاری از شاعران دیگر یافت؛ اما نه از زبان حافظ، بلکه از زبان دیگران؛ البته، هرجا امکانی وجود داشته، کلام حافظ را برای شخصیت‌های مثبت (مثلاً محمد گلندام) یا منفی (همچون وزیر و شاعر درباری)، هم به کار برده‌ام.

۱۵. چند قرن بعد از حافظ، ری برادبری (Ray Bradbury)، نویسنده‌ی معروف آمریکایی در سال ۱۹۵۳، رمان *فارنهایت ۴۵۱* (نقطه‌ی حرارتی که کتاب را می‌سوزاند) را نوشت. در سال ۱۹۶۶، فرانسوا تروفو (François Truffaut)، فیلم‌ساز فرانسوی، این رمان را به فیلم سینمایی تبدیل کرد. در این فیلم آدم‌ها کتاب‌های کلاسیک و اثرگذار بشری را از بر می‌کنند تا با اینکه مأموران آتش‌نشان آن‌ها را می‌سوزانند، از نابودی حفظشان کنند. من باور دارم که حافظ این تدبیر بی‌نهایت هوشمندانه را به محمد گلندام و دیگران توصیه کرده است.

۱۶. قصارت (اسم مصدر عربی): حرفه‌ی قصار، پیشه‌ی گازر، گازری، شست‌وشودادن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «قصارت»)

منابع

باستانی پاریزی، محمدابراهیم. (۱۳۴۸). *شاه‌منصور، پهلوان گرز هفده من*. تهران: نشر چکامه.

برشت، برتولت. (۱۳۹۳۸). *پنج مشکل در بیان حقیقت*. ترجمه‌ی مصطفی رحیمی. تهران: انتشارات رز.

بهار، محمدتقی. (۱۳۰۲). *نسیم صبا*. تهران: بی‌تا.

حافظ، خواجه‌شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۵۹). *دیوان حافظ*. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. ج ۱. تهران: انتشارات خوارزمی.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران، مؤسسه‌ی انتشارات و چاپ روزنه.

زاکانی، عبید. (۱۳۳۲). *موش‌وگربه*. تهران: کتابفروشی ادبیه.

زالیگین، سرگئی. (۱۳۵۳). *هنر وصف واقعیت*. ترجمه‌ی ناصر مؤذن. تهران: انتشارات گوتنبرگ.

سعدی، مشرف‌الدین‌مصلح‌بن‌عبدالله. (۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

سنایی، مجدودبن‌آدم. (۱۳۹۷). *حدیقه الحقیقه*. مقدمه، تصحیح، تعلیقات و فهرست‌ها: محمدجعفر یاحقی، سیدمهدی زرقانی.تهران: سخن.

عمید، حسن. (۱۳۸۹). *فرهنگ فارسی عمید*. تهران: امیرکبیر.

غریب‌پور، بهروز. (۱۳۹۱). *لیبره‌توی اپرای حافظ (نخستین اجرا)*. تهران: تالار فردوسی. بنیاد فرهنگی‌هنری رودکی.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). *منتخبات عبدالواسع جبلی و جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی و حکیم سوزنی*. نسخه‌ی خطی.