Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 11, No. 2, Autumn and Winter 2021-2022, 39-60

Representation of "Body" in the Play *Chub be Dast-Haye Varsail* by Gholam Hossein Saedi

Sepideh Amiri*, Fathollah Zarekhalili**
Rahmat Amini***

Abstract

The concept of "body" goes beyond a set of organs and functions that are regulated by the laws of anatomy and physiology. The body, above all, has a symbolic structure that provides a medium for the projection of cultural forms in their broadest forms. In this study, examples of this assumption will be followed in the study of plays produced in the Iranian dramatic literature of the Sixties and Seventies. An era that was accompanied by fundamental changes. In the mid-1970s, two-thirds of the country's population was young people under the age of 30. The country's education system also grew slightly to threefold. Influenced by the "post-colonial" discourse that flourished after World War II, this broad class at one point turned to the leftism; And turned to jihad in opposition to the regime of the time. The objection manifested in the literary / artistic productions - which are considered works in praise of the mass uprising -. This resistance is manifested in different levels of works; Among these, the "body" will be considered in the present study. Among the works of Art/Literary, an outstanding play by Gholam-Hossein Saedi, "Chub be Dast−hayeVarsail" will be analyzed.In order to analyze the various aspects of the "body" in this play, firstof all "gender; Appearance" is considered. In

* Master of Art studies, Dept. of Art and Architecture, University of Shiraz (Corresponding Author), Amiriisepideh@gmail.com
** Assistant Professor, Dept. of Art and Architecture, University of Shiraz, Zarekhalili@shirazu.ac.ir
*** Assistant Professor, College of Fine Arts, University of Tehran, rahmatamini@ut.ac.ir
Date received: 02/02/2021, Date of acceptance: 17/11/2021

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

the next part, "body movements", and after that, "body stillness and creating illusion and imagination of movement" and its implications will be discussed. Finally, we will consider a topic that is specific to this play. the uniqueaspectof ‘body’, which has shown itself in the "Metamorphosis of the body”. Results indicate that the process of emphasis on the certain dimensions of body, helped the writer to alienatesome characters. This process is possible by usage of the body's capabilities, for example by transforming shapeof the body towards the animal figure.

Keywords: Dramatic Literature, Gholam Hossein Saedi, *Chub be Dast–Haye Varsail*, Body.

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ۴۱ - ۶۰

تأملی بر نمود «بدن» در نمایش‌نامهٔ *چوب‌به‌دست‌های وَرزیل* غلامحسین ساعدی[۱]

سپیده امیری*
فتح‌اله زارع‌خلیلی، رحمت امینی*****

چکیده

مفهوم «بدن» فراتر از مجموعه‌ای از اندام‌ها و کارکردهای تابع آناتومی و فیزیولوژی است. بدن در مباحث علوم انسانی و هنر، بیش و پیش از هرچیز، واجد ساختاری نمادین می‌شود که جایگاهی را برای طرح‌افکنیِ فرهنگ در بغرنج‌ترینِ صورت‌ها فراهم می‌آورد. در این پژوهش، وجوهی از مفهوم بدن، با نظر بر نمایش‌نامهٔ *چوب‌به‌دست‌های ورزیل*، نگاشته‌شده در دههٔ ۱۳۴۰، به‌قلم غلامحسین ساعدی، پی گرفته می‌شود که اثری نمایشی است؛ اثری که به‌وضوح تحت‌تأثیر گفتمان پسااستعماریِ سربرافراشتهٔ پس از جنگ‌جهانی دوم است. مقطعی که گفتمان چپ بر فضای روشن‌فکریِ غالب آمد. این گفتمان نشان خود را در آثار ادبی/ هنری تولیدشده ثبت کرد؛ نشانی که در سطوح مختلف آثار نمایان می‌شود. از این بین، سطح «بدن» مدنظر پژوهش حاضر خواهد بود. روش پژوهش، به‌جهتِ اجرا و پیش‌برد، توصیفی ـ تحلیلی است. این امر با بهره از منابع کتاب‌خانه‌ای ممکن شده است. هم‌چنین، درجهت واکاویِ وجوه گونه‌گون «بدن» در این نمایش‌نامه، دسته‌بندی‌هایی انجام پذیرفته است. درابتدا به «جنسیت، ظاهر، و پوشش بدن» نظر انداخته

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه شیراز (نویسندهٔ مسئول)، amiriisepideh@gmail.com
** استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه شیراز، zarekhalili@shirazu.ac.ir
*** استادیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، rahmatamini@ut.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۵

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

می‌شود. در وهلهٔ بعد به «اداها و حرکات بدن» و پس‌ازآن، به «سکون بدن و ایجاد توهم و تصور حرکت» و دلالت‌های آن پرداخته خواهد شد. درنهایت بر مبحثی تأمل خواهیم داشت که مختص به این اثر است؛ یعنی بهره‌گیریِ متفاوتِ ساعدی از قابلیت بدن که در «دگردیسیِ بدن» شکل یافته است. نتایج حاصل در تحلیل حکایت از آن دارد که ساعدی، با بهره از قابلیت‌های بدن، هویت‌سازی (یا حتی بی‌هویت‌ساختن) را به‌انجام رسانده است. برای مثال با تحول فرم بدنِ شکارچی‌ها به‌سمت‌وسوی بدنی حیوانی، آن‌ها را به‌عنوان «دیگران ـ غیرخودی‌ها» طرد می‌کند. به‌عبارتی، تأکید بر خودی‌ها، یعنی وَرَزیلی‌ها، که به غیریت‌سازی تازه‌واردها، یعنی موسیو و شکارچی‌ها، ختم می‌شود، از طریق مفهوم بدن است که صورت می‌پذیرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات نمایشی، غلامحسین ساعدی، *چوب‌به‌دست‌های ورزیل*، بدن.

۱. مقدمه

در اواسط دههٔ ۱۳۵۰، نیمی از جمعیت کشور زیر شانزده سال و دوسوم جمعیت آن زیر سی سال ارزیابی شد. از سال ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۶ نیز نظام آموزشی کشور به‌لحاظ کمّی سه برابر رشد یافت (آبراهامیان ۱۳۹۴: ۵۳۰). جوانانی که درنتیجهٔ این روندِ توسعه در وضعیت آموزشی نسبتاً مطلوبی قرار گرفته بودند، طبقهٔ متوسط گسترده و نسبتاً مرفهی، شامل جوانانِ دارای تحصیلات عالیه، را شکل دادند. بخش عمده‌ای از این گروه تحت‌تأثیر فضای سربرافراشتهٔ پس از جنگ‌جهانی دوم در مقطعی به گفتمان چپ مارکسیست ـ لنینیستی متمایل شدند. این طبقهٔ شهرنشین با بهره از این گفتمان و با اعتقاد به این گزاره که «زیر بال حکومت رفتن شرط اولش بال خویش را بستن است»[۲] (آل‌احمد ۱۳۵۷: ۱۴۷–۱۴۸)، در شکل‌دهی به نوعی از ستیز علیه حاکمیت وقت می‌کوشید که در تناسب با روحیهٔ سازش‌گریزِ این اشخاص بود و عدم تساهلی را نشان می‌داد که در آثار ادبی و هنری تولید شده است؛[۳] آثاری که دوران‌ساز و در مدح و «روشن‌گری» توده‌ها به‌شمار می‌آیند.

به‌طور خاص در تئاتر، این ناسازگاری ظاهراً با نفی تام‌وتمام نهادهای حکومتی و هنر موردتأیید آن هم‌راه بود، اما درعمل اغلب بر تئاتر مدنظرِ «سازمان رادیوتلویزیون ملی» تأکید می‌شد؛ نهادی که نمایندهٔ برجستهٔ فرمالیسم در تئاتر به‌وسیلهٔ حمایت از «کارگاه نمایش» و «جشن هنر شیراز» به‌شمار می‌آمد. مخالفان چنین آثاری را درپی زدودن هرگونه خطر

سیاسی و اجتماعی از هنر می‌دانستند. بنابراین، در نشریات اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه، جدال سازمان‌یافتهٔ این جریانات در نفی فرمالیسم در تئاتر به‌وفور دیده می‌شود[۴] (شهبازی و کیان‌افراز ۱۳۸۷: ۱۹۷–۱۹۸). نمایش‌نامهٔ *چوب‌به‌دست‌های وَرَزیل* از آثار شاخص تولیدشدهٔ این گروه پرنفوذ است که حول زندگیِ مردمی فرودست شکل پذیرفته است.

وَرَزیل دهی خیالی است که تعاملات، حوادث، و افعال شخصیت‌های نمایش‌نامه را در خود شکل داده است. این خیالی‌بودن نه‌تنها به‌معنای کندن از مناسبات حاکم بر ایران در دوران به‌نگارش‌درآمدن آن (۱۳۴۴) و ترسیم «ناکجاآباد» نیست، بلکه به‌باور هم‌قطاران ساعدی، یک «هرکجاآباد»[۵] است. بدین معنا که برپایهٔ تمرکززدایی از زمان و جغرافیایی خاص درجهت عمومیت‌دادن آن به سطح ملی و حتی فراملی و نه یک روستای مشخص صورت پذیرفته است. نمونه‌ای از «بر سکوی پرش مسائل محلی به دنیا جستن» است که «با نقطه‌نظری جهانی مسئله‌ای تاریخی را مطرح می‌کند» (همان: ۵۶۲–۵۶۳).

وجهی از نمایش‌نامه که در این پژوهش بر آن تأکید می‌ورزیم، نه بُعد کلان و جهان‌شمول آن، بلکه پیوند منطقی عناصر با اتفاقات محلی دوران نگارش آن است. در زمان به‌صحنه‌رفتن این اثر در سال ۱۳۴۴[۶] قال‌ومقالِ بسیاری به‌پا شد. جلال آل‌احمد (۱۳۰۲–۱۳۴۸) آن را به‌دلیل آن‌چه او «ملموس‌کردنِ عظمت فقر و جهالت دهات» می‌داند، ستایش کرد. او این مدح را با ادای این جمله که «من اگر خرقه‌بخشیدن در عالم قلم رسم بود و اگر لیاقت و حق چنین بخششی را می‌یافتم، خرقه‌ام را به دوش دکتر غلامحسین ساعدی می‌افکندم» (همان) به اوج رساند، اما دیگرانی ازجمله غفار حسینی (۱۳۱۳–۱۳۷۵) معتقد بودند که ساعدی «... دردی کهنه و آشنا را با زبانی ساده و با سمبول‌هایی سطحی بیان کرده...» (همان: ۱۷۹)، اما هدف از این پژوهش نه ارزش‌گذاری بر آن، که تحلیل شکل‌دهی منحصربه‌فرد این اثر به «بدن» است. این پژوهش به‌دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش‌ها خواهد بود که «ترسیم بدن در نمایش‌نامهٔ *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* از چه مختصات و ویژگی‌هایی برخوردار است؟» و این‌که «چه ارتباط متقابلی بین سطوحِ بدن در این نمایش‌نامه و گفتمان روشن‌فکریِ چپ در دهه‌های چهل و پنجاه برقرار است؟»، چراکه پس از بررسی اولیه بین این گفتمان و این سطح از نمایش‌نامه وجوه مشترکی دیده شد که ضرورت انجام پژوهش را شکل داد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های گذشته کتب ارزش‌مندی، چه درباب بدن در ادبیات و چه با تمرکز بر شخص غلامحسین ساعدی و مرور آثار او، به‌چاپ رسیده است. از آن جمله، کتاب *تاریخ بدن در ادبیات*، نوشتهٔ سیدمهدی زرقانی و دیگران (۱۳۹۸) از انتشارات سخن است. این کتاب به تفحص در شکل‌گیری بدن‌ها در تاریخ ادبیات فارسی می‌پردازد و نگرش‌ها درباب بدن را در آثار ادبا بررسی می‌کند. البته ازآن‌جاکه تمرکز اثر بر ادبیات متقدم است، قاعدتاً به ادبیات دراماتیک اشاره‌ای نشده است. کتبی نیز نگاشته شده است که عملکردی شناختی دربارهٔ غلامحسین ساعدی دارند. هم‌چون *شناخت‌نامهٔ ساعدی* (۱۳۹۶)، به‌قلم کوروش اسدی، که مروری کوتاه بر فهرست آثار داستانی و نمایشی اوست. از این قبیل، می‌توان به کتاب *همسایهٔ ساعدی*، نوشتهٔ قهرمان شیری (۱۳۹۴)، اشاره کرد. اثری که شامل شرح‌حال و داستان‌های ساعدی است.

ترجمه‌هایی نیز صورت پذیرفته است که به دو نمونهٔ آن‌ها اشاره می‌کنیم. در کتاب *جامعه‌شناسی بدن*، اثر داوید لو بروتون (۱۳۹۲)، با ترجمهٔ ناصر فکوهی، بدن‌مندی به‌مثابهٔ پدیده‌ای اجتماعی ـ نمادین بررسی شده است. این اثر یادآور می‌شود که کنش‌های سازندهٔ حیات روزانه از ساده‌ترین اشکال تا پیچیده‌ترینشان به دخالت و عامل بدنی نیازمندند. کتاب دیگری نیز با عنوان *فلسفهٔ جسمانی*، نوشتهٔ لیکاف و جانسون (۱۳۹۴)، با ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، به‌چاپ رسیده است. از مدعاهای کتاب آن است که ذهن اساساً جسمانی است و با تکیه بر دستاوردهای علوم شناختی می‌کوشد تا واقعیت نقش جسم در شناخت انسان را برای مخاطب آشکار سازد.

بین مقالات و پایان‌نامه‌ها نیز قریب‌ترین پژوهش صورت‌گرفته به تحقیق حاضر پایان‌نامه‌ای با عنوان *مسخ شخصیت در داستان مدرن: بازخوانی کرگدن اثر* اوژن یونسکو و *داستان‌های گاو و موسرخه* نوشتهٔ غلامحسین ساعدی، به‌قلم افسانه فرقدانی (۱۳۸۹)، است. در این پژوهش، مسخ بدنِ شخصیت درحکم جلوهٔ بیگانگی در مصادیقی از داستان‌های مدرن بررسی شده است. در این مسیر، به‌روش تطبیقی، دو داستان از مجموعهٔ *عزاداران بیل* با *کرگدن* یونسکو بازخوانی شده است. اشاره‌ای نیز به مقاله‌ای با عنوان «آغاز کهتری: "ادبیات شکست" در نمایش‌نامه‌های *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* و *چهار صندوق*» به‌قلم ایثار ابومحبوب (*آیین* ۱۳۸۹–۱۳۹۰) لازم است، چراکه وقایع اجتماع را نیز در تحلیل خود لحاظ کرده است. منظور از «ادبیات شکست» نوعی از ادبیات است که درگیری نویسنده با

شکست‌های اجتماعی را بازنمایی می‌کند. به فرض این پژوهش، درنتیجهٔ وقایع ۲۸ مرداد، آثار روشن‌فکران ایرانی طبقات اجتماع را در مظن مؤاخذه قرار دادند. از این منظر است که *چهار صندوق* بهرام بیضایی و *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* غلامحسین ساعدی را از زیرمجموعه‌های پیکرهٔ این ادبیات به‌حساب می‌آورد.

همان‌طورکه مرور شد، در این پژوهش‌ها، وجوه شکل‌گیری بدن در نمایش‌نامهٔ *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* مدنظر واقع نشده است و ضرورت انجام پژوهشی با این محوریت موجه می‌نماید.

۳. روش و مفاهیم نظری پژوهش

پژوهش حاضر، درجهت افزودن به دانش نظریِ موجود در زمینهٔ ادبیات نمایشی معاصر ایران شکل گرفته است و کاربرد آنیِ آن موردتوجه نیست. ازاین‌رو، به‌لحاظ هدف، «نظری» محسوب می‌شود. هم‌چنین به‌لحاظ روش اجرا و پیش‌برد، توصیفی ـ تحلیلی است. پیش از ورود به مبحث تجزیه‌وتحلیل لازم است تا در سطور آتی به سطح انتخاب‌شده، یعنی بدن، ایضاح داده شود.

چالش‌ها و فرازوفرودهای جامعهٔ ایران معاصر به‌نحوی قابل‌تأمل خود را در پیوند بین ایدئولوژی، فرهنگ، و بدن به‌منصهٔ ظهور گذاشته است.[۷] فرهنگ به‌معنای کهن آن از ریشهٔ فرهنجیدن، به‌معنای آموختن و آموزش‌دادن، مدنظر است. بنابراین:

> مقصودمان آن بخش از کنش‌های بدنی است که آموختنی است و از فرهنگی به فرهنگ دیگر تفاوت دارد. آن‌چه را که رفتارهای طبیعی بدن فرض می‌شود، درواقع از طریق آموزش به ما منتقل شده و بار فرهنگی دارد. بدن‌های ما از جهت طبقه، جنسیت، و قومیت به‌طور اجتماعی و فرهنگی برساخته می‌شوند (زرقانی و دیگران ۱۳۹۸: ۳۲).

در بُعد ایدئولوژیک نیز «هرگونه سیاستی خود را با خشونت، الزام، و محدودکردن بدن به‌اجرا درمی‌آورد. ازاین‌رو، هرگونه نظم و قدرت سیاسی با نظم بدنی هم‌راه است، چراکه موقعیت انسانی اساساً موقعیتی بدنی است» (بروم، به‌نقل‌از بروتون ۱۳۹۲).

بدین ترتیب مفهوم «بدن» در این پژوهش فراتر از مجموعه‌ای از اندام‌ها و کارکردهاست که بنابر قوانین آناتومی و فیزیولوژی تنظیم و هدایت می‌شوند. توجه ما بیش از هرچیز به ساختار نمادینی است که پهنه‌ای برای فرافکنی اشکال فرهنگی در گسترده‌ترین

صورت‌هایش فراهم می‌آورد. مسئلهٔ کلیدی و محوریِ بحث ما حول این گزاره شاکله می‌یابد که «موقعیت انسان موقعیتی بدنی است» و بدین معناست:

> گشایش ما نسبت به جهان از خلال پوست می‌گذرد. نامی که ما بر خود داریم، شناخته‌شدنمان، تعلق ما به یک گروه اجتماعی همه از خلال بدن تحقق یافته و انجام می‌گیرد. بدن ماده‌ای است پایان‌نایافتنی برای عملکردهای اجتماعی، بازنمایی‌ها، و خیال (بروتون ۱۳۹۲).

بدنی که همواره امری بدیهی (و دست‌یاب) در نظر گرفته می‌شود، اما درواقع هیچ‌چیز به‌اندازهٔ آن دست‌رس‌ناپذیر نیست، چراکه فراورده‌ای ساخته و پرداختهٔ اجتماع است. لذا «... داده‌ای ساده و بدون شبهه نیست، بلکه درواقع حاصل یک تبیین اجتماعی و فرهنگی به‌شمار می‌رود» (همان).

بنابراین، بدن یک طبیعت انکارناپذیر نیست که در همهٔ جماعت‌های انسانی به‌صورت یک‌سانی عینیت یابد. بدن عینیتی نیست که بلافاصله خود را به مشاهده‌گر بنمایاند، بلکه در «... نتیجهٔ ارزش‌گذاری و هویت‌بخشی به بدن براساس نظام ارزشی و فکری ـ فرهنگی یک قوم است. ازآن‌جاکه نظام‌های مذکور در فرهنگ‌های مختلف با یک‌دیگر تفاوت دارند، بدنِ فرهنگی ـ اجتماعی عامل هویت‌بخش و تمایزبخش میان اقوام است...» (زرقانی و دیگران ۱۳۹۸: ۳۲). ازاین‌رو، واقعیتی متغیر از یک جامعه به جامعه‌ای دیگر است و به‌شکل شگفت‌آوری متنوع و حتی متناقض می‌نماید. درنتیجهٔ این خصلت است که بدیهی‌بودن اولیهٔ این مفهوم از بین رفته است و مسائل متنوعی را مطرح می‌سازد.[۸]

در پژوهش حاضر نیز، عنصر بدن در مرکزیتِ تحلیل نمایش‌نامه واقع شده است. بدین منظور، اغلب به دستورصحنه‌های فرعی، که به توصیف شخصیت‌ها اختصاص یافته است، اتکا می‌شود، گرچه در مواردی دیالوگ‌ها نیز مدنظر خواهند بود. پس از بررسیِ اولیهٔ اثر، تعدادی مؤلفه درجهت تحلیل گزینش شده و تلاش بر این است تا از این خلال به شناسایی نمایش بدن نزدیک شویم. نخست به جنسیت پرسوناژها و دلالت‌های حمل‌شده بر آن در روند نمایش‌نامه نیز اشاره خواهد شد. در این اثنا، نگاهی نیز به مشخصات ظاهری ازجمله پوشش بدن پرداخته می‌شود. سپس به اداها و حرکات بدنیِ[۹] پرسوناژها نظر انداخته می‌شود که از طریق تحلیل کنش‌ها و فعالیت‌های پرسوناژهای مختلف حاضر بر صحنه ممکن می‌شود. در پژوهش حاضر، رفتارهای بدنی دال بر وجود چیزی غیر از خود تصور می‌شود، اما نه عواطف و تأثراتِ درونی. ما به‌دنبال دلالت‌هایی فراتر از آن در سطح

جامعه خواهیم بود. درواقع رفتار محسوس شخصیت‌ها، که در قالب حرکت خود را عرضه می‌دارد، به انتقال و القای گفتمان‌هایی در جامعه که بالنفسه محسوس نیست، دست می‌یازد. پس از تحلیل تحرکات بدن در آثارِ منتخب، به دسته‌ای تحت عنوان سکون بدن و ایجاد توهم و تصور عمل و حرکت پرداخته خواهد شد.[۱۰] در مسیر کندوکاو نمایش‌نامه دسته‌ای نیز لحاظ شده است که در آن به مسائلی حول محور بدن تمرکز می‌شود که مختص این اثر مشخص بوده است.

۴. بدن در نمایش‌نامهٔ *چوب‌به‌دست‌های وَرَزیل*

حال زمان آن است تا افعال و تعاملات بازنمایی‌شده در نمایش‌نامهٔ *چوب‌به‌دست‌های وَرَزیل* در بوتهٔ تحلیل قرار گیرد. همان‌طورکه اشاره شد، به‌منظور واکاویِ وجوه گونه‌گونِ «بدن» در این نمایش‌نامه، ابتدا به «جنسیت، ظاهر، پوشش، و متعلقات بدن» نظر انداخته می‌شود. در وهلهٔ بعد به «اداها و حرکات بدن» و پس‌ازآن نیز در پاره‌ای از بحث به «سکون بدن و ایجاد توهم و تصور حرکت» و دلالت‌های آن پرداخته خواهد شد. درنهایت بر مبحثی تأمل خواهیم داشت که شامل بهره‌گیریِ متفاوتِ ساعدی از این سطح، یعنی «دگردیسیِ بدن»، است.

۱.۴ جنسیت، ظواهر، و پوشش بدن

نویسنده در بخش معارفهٔ شخصیت‌ها، که در ابتدای اثر نقش تعیین‌کننده‌ای در ایجاد بینشی از پرسوناژها ایفا می‌کند، مخاطب را صرفاً با نام‌ها مواجه و از تدقیق خصوصیات ظاهری پرهیز کرده است. باوجوداین، در همین آشنایی موجز، نکتهٔ واجد اهمیت تعداد به‌نسبت زیاد اشخاص، یعنی چهارده نفر، و جنسیت آن‌هاست که همگی مذکرند. درطول اثر نیز به‌ندرت به خصایص ظاهری ایشان اشاره می‌شود. از معدود دفعاتی که با چنین اشاراتی مواجه می‌شویم، سخنانی است در وصف شخصیت کدخدا «پیریه و هزار درد بی‌درمون» (ساعدی ۱۳۵۰: ۱۸) یا دیالوگی دیگر به‌نقل‌از شخصیت اسدالله خطاب به او: «بهتره این‌جا بمونی، جوونا هستن» (همان: ۲۵) که خبر از سن‌وسال تقریبیِ اشخاص می‌دهد یا در جای دیگر از اثر شاهد آنیم که شخصیت موسیو در توصیف مشدغلام از صفت «دراز» استفاده می‌کند (همان: ۷۴) و درنتیجه شِمایی بسیار عام و کلی از وَرَزیلی‌ها در ذهن شاکله می‌بندد.

علاوه‌براین، حالات چهره‌ها نیز به‌ندرت تشریح می‌شود. انگشت روی لب گذاشتن به‌نشانهٔ سکوت (همان: ۳۳، ۳۵)، جدی‌بودن قیافه (همان: ۳۲)، بی‌صدا خندیدن (همان: ۵۸، ۱۱۱)، یا اوصاف حالت جمعیِ چهرهٔ اشخاص هم‌چون «[اسدالله] دست‌پاچه به مردم نگاه می‌کند. همهٔ سرها را پایین می‌اندازند» (همان: ۵۶) و «[اسدالله] به تک‌تک آدم‌ها نگاه می‌کند و هروقت متوجه یکی می‌شود، طرف سرش را می‌اندازد پایین» (همان: ۳۳)، معدودی از این قبیل توصیفات‌اند که اغلب کارکرد دراماتیکِ لحظه‌ای دارند و دلالت‌پذیر نیستند. این تمایل‌نداشتن به توصیف ظواهر و حالاتِ آن در ارتباط با وَرَزیلی‌ها را هم‌زمان می‌توان به اتکای نویسنده به شکل‌گیریِ تیپولوژی مردم روستایی در ذهن مخاطب یا «سلب فردیت از اشخاص و ادغام آن‌ها در یکَ جمع واحد» تعبیر کرد، چراکه پیشاپیش مسیر مستحیل‌کردن اشخاص در جمع با انتخاب تعداد زیادی پرسوناژ هموار شده است.

با درنگی بر گفتمان‌های متنفذ بر دههٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، به فراگیریِ امر گروهی در رگ‌وپیِ جامعه برمی‌خوریم. از نقش حمایتی حاکمیت در ایجاد تشکَلات گروهی در فرهنگ و هنر تا روشن‌فکرانی که متأثر از سوسیالیسم در سودای جامعه‌ای بی‌طبقه به‌سر می‌بردند؛ جامعه‌ای که در آن تنها منفعتی که بایستی پی‌گرفت، «منفعت عمومی» است؛ منفعتی که به‌شیوه‌ای اشتراکی محقق می‌شود. نوعی از سوسیالیسم که معتقد است مصلحت عمومی فقط باید از سوی گروه‌های متعددِ خودسازمان‌یافته تحقق یابد. این مکتب هوادار قدرت و اقتدار توزیعی گروه‌های غیرمتمرکز و سازمان‌های تولیدکنندگان درجهت تحقق مصالح و منافع عمومی جامعه است و ترجیح می‌دهد که مصلحت عمومی جامعه را با تکیه بر انجمن‌های کارگری متعدد پیش برد. درنهایت نیز در جوارِ عامهٔ مردم و در اوخر دههٔ ۱۳۵۰ کارکرد تجمعات گروهی را به اوج خود رساند.

مشخصاً در *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* تعداد به‌نسبت زیاد اشخاص، نُه وَرَزیلی و پنج غیروَرَزیلی، است که چه در بخش معرفه و چه درطول اثر، به‌ندرت به خصایص ظاهری ایشان اشاره می‌شود. درنهایت تأکید بر پرسوناژها، حتی در کوتاه‌مدت، از بین می‌رود. در تشریح این عدم تأکید بر اشخاص، در اثر به نتایج قابل‌توجهی نائل خواهیم آمد. مهم‌ترین آن مواجه‌شدن با جماعت وَرَزیلی‌ها به‌عنوان کلیت واحد است که اشخاص به‌طور فردی به‌ندرت در آن موردتأکید و تمایز قرار می‌گیرند. این‌ها همه از خلال آمدوشدِ فراوان میان پرسوناژهای متعدد است که امکان ظهور یافته‌اند و قهرمان‌پروری و سوژه‌محوری را به حاشیه می‌رانند. با نظر بر بستری وسیع‌تر، یعنی عصرِ نگارش نمایش‌نامه، درمی‌یابیم دورانی است که با ختم‌شدن به انقلاب اسلامی امرِ گروهی به اوج خود می‌رسد.

در رابطه با ظواهر شخصیت‌های تازه‌وارد، یعنی موسیو و شکارچی‌ها، بالعکسِ وَرَزیلی‌ها، نویسنده هرچند به ایجاز و کلی تشریحاتی را ارائه می‌دهد: «... مسیو، پیرمردِ عینکی، از کوچهٔ راستِ عقبی پیدا می‌شود و پشت سرش دو شکارچی با هیکل‌های بزرگ و تراشیده که هرکدام تفنگی به‌دست و خورجینی به‌دوش دارند وارد می‌شوند» (همان: ۶۰). چنین اوصافی در ارتباط با شکارچی سوم و چهارم نیز عیناً تکرار می‌شود (همان: ۱۱۱). اوصاف موجزی که حول خصایص متمایزکنندهٔ آن‌ها از وَرَزیلی‌ها شکل پذیرفته است. علاوه‌بر نقش این اوصاف در ایجاد تمایز بین این دسته و جمیع وَرَزیلی‌ها، با نظر بر عالم برون‌متنی، موسیو تداعی‌گر تیپولوژیِ اشخاص بیگانهٔ اغلب غربی می‌شود، اما در ارتباط با حالات چهره و بدن شکارچی‌ها موضوع از غموض بیش‌تری برخوردار است. شکارچی‌ها، که از همان بدو ورود با تمایزی که «داشتن بدن قدرت‌مند» برای آن‌ها تعریف شده، به‌عنوان هم‌دستانِ موسیو شناسانده می‌شوند، رفته‌رفته با تمایزاتی بنیادین‌تر بر چهره و بدن خود ظاهر می‌شوند. به‌دلیل اهمیت این واقعه، به‌طور مجزا در بخش پایانی بدان پرداخته خواهد شد، اما پیش‌ازآن به شرح حرکات بدنیِ سایر پرسوناژها مبادرت می‌شود.

۲.۴ اداها و حرکات بدن

«اداها و حرکات بدن» اشخاص از نظر جهت و سمت‌وسوی عینیِ حرکات از مبدأهای متفاوتی آغاز شده و به‌سمت میدانچهٔ روستا انجام می‌پذیرد. حرکت‌هایی از راستِ جلو و راستِ عقب، از چپِ جلو و چپِ عقبِ صحنه به‌سمت مرکز:

> مشدی‌غلام از کوچهٔ دست راست جلوی صحنه پیدا می‌شود و می‌آید توی میدانچهٔ جلوی سایه‌بان، دوروبرش را نگاه می‌کند و می‌رود روی سکو. دست‌ها را دور دهان می‌گیرد [و اهالی را صدا می‌زند]... کدخدا از کوچهٔ راست عقبی وارد می‌شود... و می‌نشیند پای یکی از ستون‌های سایه‌بان مسجد... اسدالله از کوچهٔ چپ وارد می‌شود... عبدالله و مشدستار از کوچهٔ راست جلو، مشدجعفر و مشدعلی از کوچهٔ راست عقب، نعمت از کوچهٔ چپ عقب وارد می‌شوند... همه جلوی سایبان می‌نشینند (ساعدی ۱۳۵۰: ۱۰-۱۶).

این توصیف از جهاتِ ورود و حرکتِ اشخاص درطول اثر بارها انجام می‌شود (بنگرید به همان: ۲۴). حرکاتی که در نقطهٔ مشترکی، یعنی میدانچه، به‌سرانجام می‌رسد. درنتیجهٔ این

عمل نه‌تنها چشم و فکر در صحنه چرخانده می‌شود (جنبهٔ فنی)، بلکه تصور مرکزیت‌داشتن این نقطه در روستا نیز شکل می‌پذیرد (جنبهٔ دراماتیک). این مرکز، میدانچه، نیز مشتمل‌بر نقاط گوناگونی است که به مقصدِ جزئی‌ترِ اشخاص در مراحل مختلف اثر تمایز می‌بخشد. مرکزیت ابتداییِ حرکات «مسجد» است.

همان‌طورکه در صحنهٔ اول، نشستن اشخاص در سایه‌بان مسجد، تأکید بر مقصد این حرکات را نمایان می‌سازد (همان: ۱۴–۱۶)، در صحنهٔ دوم نیز تحرکاتی مشهود و چشم‌گیر حول این مکان انجام می‌پذیرد: «مشدغلام بلند می‌شود، فانوسش را برمی‌دارد، به‌طرف در مسجد می‌رود، در را باز می‌کند و وارد می‌شود» (همان: ۲۵). هم‌چنین، اشارت بر درآوردن کفش پیش از ورود به مسجد (همان: ۲۶)، هم‌زمان با قراردادن آن به‌عنوان مقصد تحرکات نشانی از منزه‌بودگیِ این مقصد برای اشخاص نمایش‌نامه بر خود دارد، اما پس از چندی محوریت تحرک اشخاص در میدانچه تغییر می‌کند. دامنهٔ حرکات اشخاص رفته‌رفته به‌سمت «خانه‌های اربابی» تغییر جهت می‌یابد:

> در و پنجرهٔ ساختمان دست چپ باز است و سروصدا از داخل ساختمان شنیده می‌شود... اسدالله با بستهٔ رخت‌خواب بزرگی که به‌دوش گرفته، از کوچهٔ دست راست وارد می‌شود... [اسدالله] به‌طرف پله‌های عمارت می‌رود... عبدالله با یک بسته رخت‌خواب وارد می‌شود (همان: ۵۷).

از این مرحله به‌کرات به «خانه‌های اربابی» به‌عنوان مقصد حرکات اشاره می‌شود (بنگرید به همان: ۶۱، ۶۴). شکارچی‌ها حال بر جایگاه اربابان سابق تکیه زده‌اند؛ اربابانی که به‌نظر می‌رسد مدت‌هاست از ده رفته‌اند و خانه‌هایی برفراز پلکان از خود برجای گذاشته‌اند. خانه‌هایی که در هم‌جواریِ خرابه‌ای واقع شده‌اند که روستاییانی که زمین‌هایشان را از دست داده‌اند بدان پناه می‌برند و این از ناموزونی حاکم بر مناسبات نشان دارد. خانهٔ اربابان خالی است و این طعنهٔ تندی است که مخاطب را از جهان نمایشی به جهان واقعیت پرتاب می‌کند؛ اربابانی که می‌توان متصور شد که اصلاحات ارضی دستشان را از زمین‌ها کوتاه کرده است و حال جانشینان تازه‌ای بر مصدر آنان تکیه زده‌اند: شکارچی‌ها غیر از لحظات ورود، در مابقی لحظات حضور؛ شکارچی‌ها اغلب از پنجرهٔ این خانه‌های اربابی است که درمعرض دیدار و شنیدار قرار می‌گیرند.

خانه‌های اربابی برفراز پله‌ها و در دو سمت چپ و راست قرار گرفته‌اند. درنوردیدن پله‌ها و بالارفتن از آن حالاتی ورای جنبه‌های فنی دارد. حرکاتی که بر مافوق و اولی‌بودن

اشخاص ساکن صحه می‌گذارد. این تغییر جهت و مسیر حرکت با تغییر حالات این حرکات نیز هم‌راه است:

> مردها خسته و عرق‌ریزان، به‌ترتیب اسدالله، کدخدا، مشدغلام، مشدستار، مشدعلی، مشدعبدالله، و دیگر مردم آبادی، درحالی‌که بعضی‌ها پاچهٔ شلوار را بالا زده‌اند و هرکدام دو سطل آب به‌دست دارند، از کوچهٔ دست راست عقبی وارد می‌شوند، مسیو را که می‌بینند، سرجا خشک می‌شوند. سطل‌ها را زمین می‌گذارند و می‌روند یک طرف جمع می‌شوند. محرم سطل‌ها را به مسیو نشان می‌دهد، هردو می‌خندند. صدای خروپف یک‌دفعه قطع می‌شود. همه به ساختمان نگاه می‌کنند (همان: ۷۵).

نمونه‌های مشابه این قبیل حرکات به‌وفور به‌چشم می‌خورد (بنگرید به همان: ۱۱۵). نکتهٔ قابل‌توجه جمعی‌بودن این حرکات است. جمعی‌بودن در اکثر حالات حمل‌شده بر حرکات به‌چشم می‌آید. برای مثال، حرکات بدنی در واکنش به خطرها (همان: ۲۸، ۸۹)، گرچه چنان‌که اشاره شد، شخصیت محرم همواره انفکاک خود را از این تحرکات حفظ می‌دارد، او نیز درپایان به این جمع پیوست. ازاین‌رو، استثنایی برجای نمی‌ماند. در این لحظات پایانی، مجدداً گردشِ حرکات و بازگشت مقصدِ به‌سوی «مسجد» را مشاهده می‌کنیم. در این اوصاف فرجامین، بر تغییر جهت وَرَزیلی‌ها به مسجد، هم‌زمان با جمعی‌بودن این تحرکات، تأکید ورزیده می‌شود:

> ... ورزیلی‌ها فشرده کنار هم ایستاده‌اند... به‌هم نزدیک‌تر می‌شوند، مبهوت و باهم، گاه به راست و گاه به چپ نگاه می‌کنند... ناگهانی و هماهنگ عقب‌عقب می‌روند و چنان به‌هم می‌چسبند که گویی تصمیم دارند هم‌دیگر را از رگبار تیرها نجات دهند و همه هم‌چون تن واحدی به در مسجد حمله می‌کنند... همهمه‌ای درمی‌گیرد که رفته‌رفته بلندشده، به ناله و نعرهٔ بلندی تبدیل می‌شود. ناله‌ای که تنها موقع نزدیک‌شدن حلقهٔ طناب‌دار، از حلقوم یک محکوم بیرون می‌آید (همان: ۱۱۶–۱۱۷).

بنابراین، حرکت به‌سوی مسجد است که به‌عنوان مقصد نهایی خودنمایی می‌کند. مدعای این پژوهش مبنی‌بر تأکید نمایش‌نامه بر «جمع» و نه «فرد» نیز در توصیفات این سطور است که وضوح می‌یابد. استفاده از استعارهٔ «تن واحد» نقطهٔ اوجی برای تشریح لحظاتی از اثر است که تمامیِ حرکات توسط این گروه به‌شکلی هم‌زمان و یک‌سان انجام می‌پذیرد. حرکاتی که از ابتدا به‌چشم می‌خورد و درانتها با یکی‌شدن بدن‌ها به اوج خود می‌رسد.

۳.۴ سکون و بی‌حرکتی؛ ایجاد تصور حرکت

علاوه‌بر مواردی که بدن با تحرک و جنبش نمایان می‌شود، گه‌گاه از طریق «سکون و بی‌حرکتی» است که لحظات کلیدیِ اثر امکان می‌پذیرد. گرچه چنین شیوه‌ای در این اثر نمود چندانی نیافته است، نزدیک‌ترین حالت تمایل به سکون در حرکات شخصیت نعمت است که به‌چشم می‌خورد. او دومین پرسوناژی است که زمین‌هایش را از دست می‌دهد. درنتیجهٔ این حادثه رفته‌رفته حرکات بدنیِ او تغییر می‌کند و میل به بی‌حرکتی و سکون در او پدیدار می‌شود: «اسدالله و جماعت بلند می‌شوند. فقط نعمت سرجای خود به‌زانو نشسته است... کدخدا و اسدالله متوجه نعمت می‌شوند. به‌طرفش می‌آیند و زیر بازویش را می‌گیرند» (ساعدی ۱۳۵۰: ۳۷). این بی‌تحرکی، که خود را با عمل «نشستن» تکرار می‌کند، بارها از او سرمی‌زند که نشان از تغییر در حالات بدن او دارد: «نعمت برمی‌گردد. می‌ایستد... مردها را نگاه می‌کند... چوب‌ها را می‌اندازد زمین و می‌رود جلوی سایه‌بان می‌نشیند... همه، درحالی‌که نعمت را تماشا می‌کنند، از کوچهٔ راست جلوی صحنه خارج می‌شوند» (همان: ۴۳).

در جوار بی‌حرکتی و سکون، در لحظاتی از اثر با «ایجاد تصور عمل و حرکت» است که درام محقق می‌شود. مشخصاً در ارتباط با شکارچی‌هاست که استفاده از این شیوه را شاهدیم. حضور بدن این شکارچی‌ها در معدود دفعاتی رؤیت‌پذیر می‌شود. درعوض، تصور این حضور از طریق علائم شنیداری است که بر فضا سایه می‌افکند. برای مثال، خروپف آن‌ها در ابتدای توضیحات صحنه‌های هشت (همان: ۶۱)، نُه (همان: ۷۰)، ده (همان: ۸۳)، سیزده (همان: ۹۸)، چهارده (همان: ۱۰۳)، و پانزده (همان: ۱۱۰) مورداشاره قرار می‌گیرد که پرتکرارترین عامل شنیداری درطول نمایش‌نامه است. اصوات دیگری نظیر نعره و همهمه، در آغاز صحنهٔ دوازده (همان: ۹۳) و اواخر صحنهٔ هفت (همان:۶۸)، نیز وظیفهٔ ایجاد تصور این حضور را برعهده دارد. ازاین‌رو، ما بیش از حضور فیزیکی آن‌ها با ایجاد تصور عمل و حرکت از طریق علائم شنیداری و هم‌چنین دیالوگ، که در بخش تحلیل زبان بدان پرداخته شد، مواجه می‌شویم. رفتار بدنیِ شکارچیان از نقاط مهم نمایش‌نامه به‌شمار می‌رود و قابلیت استخراجِ دلالت‌های بنیادینی را درجهت تحلیل داراست. بدین دلیل نیازمند توجه بیش‌تری در سطور آتی است.

۴.۴ دگردیسیِ بدن

حال به بهره‌گیریِ منحصربه‌فرد این نمایش‌نامه از قابلیت‌های بدنی، که خود را در «دگردیسیِ بدن» نمایان می‌سازد، پرداخته خواهد شد. این مشخصه در رفتار بدنیِ محرم و شکارچی‌ها، هرچند با تفاوت‌هایی، نمود می‌یابد؛ پیش از لحظات پایانیِ اثر، که محرم را در جمع وَرَزیلی‌ها ادغام می‌نماید، آن‌جا که محرم پیشاپیشِ مردم چوب‌به‌دست با آستین خونین به وسط میدان می‌آید (ساعدی ۱۳۵۰: ۹۱–۹۲). او از معدود پرسوناژهایی است که مسیری متفاوت با سایرین پیش گرفته و ازاین‌رو از فردیت برخوردار است. او زمین‌هایش را از کف داده است. زمین‌هایی که در وَرَزیل چنان با هویتِ روستاییان گره خورده که صدمه به آن به‌معنای فروپاشیِ تام‌وتمام زندگی افراد قلمداد می‌شود. زمین‌هایی که در این‌جا به وجهی فراتر از راه گذرانِ و معاش تبدیل می‌شوند و به هویت‌بخشیِ شخصیت‌ها نیز دست می‌زنند، همان‌طورکه در جایگاهی که شخصیت محرم در آن ترسیم شده است، این نقش به‌وضوح دیده می‌شود: «دو طرف مسجد آبادی به دو کوچه می‌رسد. دیوار کوچهٔ دستِ راست، آباد است و دیوار روبه‌رویی کوچهٔ چپ ریخته و پشت آن خرابهٔ بزرگی است» (همان: ۹). محرم از ابتدای اثر در این خرابه است که به مخاطب شناسانده می‌شود. سرک‌کشیدن‌های او از «خرابه» به «میدانچه» به‌کرات انجام می‌پذیرد (بنگرید به همان: ۱۰، ۲۳، ۳۳، ۵۵).

انتخاب این فضا برای معرفی محرم از آن جهت واجد اهمیت است که تخریب زمین به خرابه‌نشینی ختم شده است. خرابه‌نشینی نیز موجبات شکل‌پذیرفتنِ خلق‌وخویی نو را در او فراهم آورده است؛ خلق‌وخویی که با سفاهت و استهزاورزیدن و درنهایت غریبه‌شدن با کیستیِ سابق هم‌راه شده است. همین نشان از پیوند فضای زیست و هویت شخصیت‌های این نمایش‌نامه است. افراد در درون فضا نه‌تنها امرار معاش می‌کنند، بلکه معنایی جدید می‌یابند و محرم نمونهٔ مناسبی درجهت اثبات این فرض است.

این خلقیات در جوار اداها، حرکات او، و برخی دیگر از پرسوناژها (شکارچی‌ها) معنای به‌خصوصی می‌یابد. نمونه‌ای از حرکت موردنظر در نقطه‌ای رؤیت‌پذیر می‌شود که محرم از خرابه بیرون می‌آید و این عمل با خزیدن هم‌راه است؛ خزیدن درعوضِ راه‌رفتن.

> آفتاب تازه درآمده و در مسجد باز است. نعمت جلو در مسجد روی سکو نشسته و سرش را روی دوزانو گذاشته، سر محرم از سوراخ وسط دیوار بیرون می‌آید و نگاه می‌کند و آهسته خود را بیرون می‌کشد و می‌آید وسط کوچه چهاردست‌وپا می‌خزد جلو. جلوی سکو چمباتمه می‌زند و به تماشای نعمت می‌نشیند (همان: ۲۹).

این رفتار مجدداً تکرار می‌شود (بنگرید به همان: ۳۴). محرم، با تغییرات حالات و حرکات بدنی، به شرایط واکنش نشان می‌دهد. این تغییرات حرکات بدن درکنار دیالوگ‌های او به تهی‌شدن از قالب انسانی اشاره دارد:

> ... تا پاییز دیگه باید گشنگی بکشی... چی واست مونده... چغندر... کلم یا سیب‌زمینی؟... هیچ‌کس از آدم گدا خوشش نمی‌آد... از دیروز تا حالا یه جوری نیگام می‌کنن مثل این‌که من نجسم... تو چشم‌شون که زل می‌زنم، سرشونو میندازن پایین. منو مث یه سگ مرده... مث چی بگم... (همان: ۳۲).

تغییر شکل بدن محرم صرفاً در حرکات اوست که نمود می‌یابد، اما در ارتباط با شکارچی‌ها با تغییر شکلی علنی و عینی مواجه می‌شویم. با تحول فرم بدنِ شکارچی‌ها به‌سمت‌وسوی بدنی حیوانی، ابتدا از طریق علائم شنیداری هم‌چون صداهای نامفهوم، نعره و همهمه (همان: ۶۸، ۹۳)، و دیالوگ‌های ورزیلی‌ها در وصف آن‌ها مواجه می‌شویم. مثلاً در جایی شخصیت مشدعلی در وصف تغییر شکل آن‌ها به «بادکردن بدن آن‌ها» (همان: ۱۰۴) اشاره می‌کند. محرم نیز آن‌ها را «چیز» خطاب می‌کند و نه «شخص» (همان: ۷۲). پس‌ازاین، بدن تغییرشکل‌یافتهٔ آن‌ها به‌طور عینی نمایان می‌شود:

> [ورزیلی‌ها] مشت به در می‌کوبند و همهمه می‌کنند. از دو پنجره سر شکارچی‌ها بیرون می‌آید. صورتشان بزرگ و پف کرده است، به جماعت خیره می‌شوند. جماعت آرام‌آرام از پله‌ها پایین می‌آیند، وسط میدان جمع می‌شوند (همان: ۹۱).

پیش‌تر که می‌رویم، این تغییر شکل شدت می‌یابد:

> کلهٔ شکارچی‌های اول و دوم خواب‌آلوده و پف‌کرده از پنجره‌ها بیرون می‌آید. صورت‌هاشان تغییر شکل داده، دندان‌ها بیرون آمده است. چند لحظه شکارچی‌های تازه‌وارد را که با دقت مواظب آن‌ها هستند تماشا می‌کنند. ناگهان با حالتی خشمگین نعره می‌کشند. این نعره باهم و ناگهانی است (همان: ۱۱۶).

بدین ترتیب است که به‌تدریج این تغییر شکل نمایان می‌شود. دلالت‌های حمل‌شده بر تغییر شکل حرکات و بدن محرم و شکارچی‌ها از بنیان متمایز است. در مورد اول، محرم درپی ازدست‌دادن است که چنین تغییری را تجربه می‌کند. او از بدنی انسانی به حالات حیوانی سوق می‌یابد. در مورد دوم، شکارچی‌ها درپی به‌دست‌آوردن و بهره‌کشی از وَرَزیلی‌ها هستند که به این حال تن می‌دهند. درحقیقت، برای آن‌ها شمایل انسانیِ ابتدایی

گویا هم‌چون پوششی عمل می‌کند و نه حقیقتی مسلم. آن‌ها از بدنی شبه‌انسانی به حیوان‌شدن حرکت می‌کنند. مقاومت برای انسان‌شدن شکارچی‌ها از ابتدای اثر به‌خصوص از راه ویژگی‌های زبانی ممکن می‌شود.

برای نمونه، با بهره از صفاتی که از سمت اهالی وَرَزیل به شکارچی‌ها نسبت داده می‌شود، به صحنهٔ پنجم اثر نگاهی بیندازیم؛ جایی که شخصیت عبدالله بیان می‌دارد: «ما رو با اجنبی جماعت چی‌کار؟... می‌خوای این یه لقمه نون هم خدا از دستمون بگیره؟» (ساعدی ۱۳۵۰: ۵۲–۵۳) یا دیالوگی دیگر و این‌بار از زبان شخصیت محرم:

> ... تو فکر اینم که تو بعد یه عمر نماز و روزه به چه کارایی افتادی، داری واسه چند تا کافر بی‌دین که معلوم نیس کی‌ان و چه کاره‌ان، لحاف‌تشک می‌بری. تو خودت بعد رغبت می‌کنی تو اینا بخوابی؟... آخرعمری همین مونده بود که خدمت کافرای نجاستو بکنی؟» (همان: ۵۸–۵۹).

استفاده از صفاتی هم‌چون «اجنبی» و «کافر» درکنار نام‌نداشتن این اشخاص و هم‌چنین اختصاص دیالوگ‌های بسیار محدود به آن‌ها، که درمورد موسیو با لهجه‌ای بیگانه هم‌راه شده است و درمورد شکارچی‌ها به دیالوگ‌های درخواست غذا محدود می‌شود (بنگرید به ساعدی ۱۳۵۰: ۶۹)، این عمل مقاومتی را دربرابر «شخص»شدن آن‌ها شکل می‌دهد. حتی در پاره‌ای از موارد کلام و واژه‌های شکارچی‌ها به صداهای نامفهوم تبدیل می‌شود، همان‌طورکه در وصف این حال در صحنهٔ هفتم بیان می‌شود:

> همه ساکت می‌شوند و گوش می‌دهند. ابتدا صدای ملچ‌ملچ... بعد همهمه... بعد نعره و فریاد... یک مرتبه سرشکارچی‌ها از دو تا پنجره پیدا می‌شود، ساکت مردم را نگاه می‌کنند و با هم نعره می‌زنند. مردم ترسیده عقب می‌روند (همان: ۶۸).

بدین ترتیب است که این دیگری به‌شکل «موجود» یا «چیز»ی فاقد مؤلفه‌های متعارف عرضه می‌شود که بتوان از آن بهره گرفت، آن را به‌عنوان عضوی از جماعت پذیرفت، یا حتی بدان نزدیک شد. پرسشی که محرم درمورد هویت آن‌ها مطرح می‌کند وضوح بیش‌تری بدین مدعا می‌دهد: «اینا چی هستن؟» (همان: ۷۲).

بنابراین، بدن و زبان در این مسیر هم‌راه شده و غیر را شکل داده‌اند. این غیریت‌سازی نیز همواره با غیریت‌ستیزی هم‌راه است. در این روند، هویت افراد و فاعلان براساس دو قطب متفاوت از هم مشخص شد. قطب مثبت با رویکردی انتقادی، با ضمیر «ما» و با

هویت «خودی» معرفی شده و قطب منفی و هدف انتقاد با ضمیر «آن‌ها» و با هویت «دیگریِ» غیرانسانی معرفی و ارائه شده است.

۵. نتیجه‌گیری

از نکات واجد اهمیت در *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* تعداد به‌نسبت پُرشمارِ اشخاص، نُه وَرَزیلی و پنج غیروَرَزیلی، است. به خصایص ظاهریِ این اشخاص، چه در بخش معارفه و چه درطول اثر، به‌ندرت اشاره می‌شود. درنتیجه تأکید بر پرسوناژها، حتی در کوتاه‌مدت، از بین می‌رود. در تشریح این تأکیدنکردن بر اشخاص دلالت‌هایی را، به‌خصوص باتوجه‌به گرایش‌های نویسندهٔ اثر یعنی گرایش‌های چپ مارکسیستی، می‌توان یافت، اما اگر در خود اثر نیز به‌دنبال رهنمون باشیم، به نتایج قابل‌توجهی نائل خواهیم آمد. مهم‌ترین آن مواجه‌شدن با جماعت وَرَزیلی‌ها به‌عنوان کلیت واحد است که اشخاص به‌طور فردی به‌ندرت در آن موردتأکید و تمایز قرار می‌گیرند. این‌ها همه از خلال آمدوشدِ فراوان میان نفرات متعدد است که امکان ظهور یافته‌اند و قهرمان‌پروری و سوژه‌محوری را به حاشیه می‌رانند. درنهایت همگی یک وحدت معنایی خاص را پدید می‌آورند.

افزون‌براین، اشاره‌ای نیز به روند طرد «دیگری» در این اثر لازم است. در نگاهی به ایرانِ دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ واضح است که، با تسلط اندیشه‌های چپ بر جریان روشن‌فکری، مدرنیته به‌مثابهٔ جریانی عقیم و بحران‌زده تصور شد که جوامع را به‌سمت‌وسوی «مصرف‌گرایی» سوق می‌داد. تدبیر این جریان، به‌جای تکیه بر مفاهیمی مدرن هم‌چون ارزش‌های لیبرال و دموکراتیک، بر مفاهیم پرطمطراقی هم‌چون «بومی‌گرایی» و «بازگشت به خویشتن» پی افکنده شده بود. تکاپوی پرسروصدای طیف وسیعی از روشن‌فکران در دنیای غرب اقبال چنین جریانی را در منظر روشن‌فکران جهان سوم بیش‌تر جلوه‌گر می‌ساخت. از این منظر، غرب به‌مثابهٔ دیگریِ امپریالیست دربرابر بومی‌گرایان هویت یافت و سپس طرد شد. در این مسیر، هویت افراد براساس دو قطب متفاوت از هم مشخص شد. قطب مثبت با ضمیر «ما» و با هویت «خودی» معرفی و قطب منفی و هدف انتقاد با ضمیر «آن‌ها» و با هویت «دیگری» معرفی و ارائه شد.

در نمایش‌نامهٔ *چوب‌به‌دست‌های وَرَزیل* نیز روند تأکید بر خودی‌ها به غیریت‌سازی ختم می‌شود. در این اثر این غیر یا دیگری موسیو و شکارچی‌ها هستند که دربرابر خودی‌ها، یعنی وَرَزیلی‌ها، شکل می‌گیرند و هویت می‌یابند. این امر با بهره از

قابلیت‌های بدن صورت می‌پذیرد. بدین ترتیب که این دیگری به‌شکل «موجود» یا «چیز»ی فاقد مؤلفه‌های متعارف عرضه می‌شود که بتوان از آن بهره گرفت و آن را به‌عنوان عضوی از جماعت پذیرفت یا حتی بدان نزدیک شد. این امر با تحول فرم بدنِ شکارچی‌ها به‌سمت‌وسوی بدنی حیوانی ممکن می‌شود. ابتدا از طریق علائم شنیداریِ هم‌چون صداهای نامفهوم، نعره و همهمه، و درنهایت بدن تغییرشکل‌یافتهٔ آن‌ها به‌طور عینی نمایان می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد تحت عنوان *بررسی سطوحِ سه‌گانهٔ «زبان»، «فضا»، و «بدن» در ادبیات نمایشی و گفتمان‌های فرهنگی ـ هنریِ دهه‌های چهل و پنجاه شمسی*.

۲. بخشی از سخن جلال آل‌احمد در نقد اجرای *امیر ارسلان* به‌کارگردانی علی نصیریان.

۳. برای مثال دفتر شعر *ابراهیم در آتش* احمد شاملو در سال‌های واقعهٔ سیاهکل سروده شد.

۴. یکی از گروه‌های تئاتری چپ‌گرا و منتقد این جریانِ حکومتی «انجمن تئاتر ایران» بود که به‌نقل‌از سعید سلطانپور، از اعضای اصلیِ انجمن، در تلاش برای گسست از هر سازمان و گروه دولتی و وابسته به رژیم، در سمت منافع توده‌ها کار خود را پیش می‌برد (شهبازی و کیان‌افراز ۱۳۸۷: ۱۹۷–۱۹۸). به‌نقل‌از بروشور نمایش *کله‌گردها، کله‌تیزها* اقدامات نمایشی این گروه در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۴۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۵۰ در فضاهای متنوعی نظیر دانشگاه‌ها، کارخانه‌ها، و میادین پرازدحام شهر انجام می‌پذیرفت (همان: ۲۰۲). گرچه ذکر این نکته لازم است که این تمایلات اغلب در حدودِ جهانِ متن باقی ماند و کم‌تر، به‌خصوص در حوزهٔ تئاتر، به‌اجرا درآمد. درنهایت اکثر آثار نمایشیِ این روشن‌فکران در سالن‌های به‌اصطلاح «حکومتی» نظیر «۲۵ شهریور» به‌اجرا درآمد. برای نمونه، از بین آثار ساعدی، علاوه‌بر *چوب‌به‌دست‌های ورزیل*، که بدان اشاره شد، *آی با کلاه، آی بی کلاه* (۱۳۴۶، ۱۳۴۷) و *بام‌ها و زیربام‌ها* (۱۳۴۹) هردو به‌کارگردانی جعفر والی، *وای بر مغلوب* (۱۳۴۹) و *دیکته و زاویه* (۱۳۴۵، ۱۳۴۷) با اجرایی از داوود رشیدی (۱۳۲۱–۱۳۹۵)، و *بهترین بابای دنیا* به‌کارگردانی عزت‌الله انتظامی (۱۳۰۳–۱۳۹۷) همگی در تالار «۲۵ شهریور» یا «سنگلج» به‌اجرا رفتند. سعید سلطانپور نیز، باوجود مخالفت‌های رادیکال و تند خود، در سال ۱۳۴۸ *دکتر استوکمان دشمن مردم* را در «تالار انجمن ایران و آمریکا» و «سالن تئاتر دانشکدهٔ هنرهای زیبا» به‌صحنه آورد. در توضیح این رویکرد دوگانه می‌توان یادآور این نکته شد که از مخالفت این قشرها با فعالیت‌های سازمان رادیو تلویزیون ملی بود که بانی جشن هنر شیراز و درنهایت حامی فرمالیسم در هنر و کارگاه نمایش بود. درکنار

نگاه این سازمان، دیدگاه وزارت فرهنگ و هنر قرار داشت که به تئاتر ملی و نگاه به فرهنگ بومی ایران در تئاتر معتقد بود. آن‌ها بیش‌تر فعالیت خود را در تالار سنگلج و تالارهای دانشگاهی متمرکز می‌کردند. بنابراین، کم‌تر موردخشم مخالفان قرار می‌گرفتند و در موارد زیادی میزبان این روشن‌فکران نیز بودند.

۵. اصطلاحی از جلال آل‌احمد.

۶. به‌کارگردانی جعفر والی و در سالن ۲۵ شهریور.

۷. مصداق بارز آن در بررسی زندگانی اوایل انقلاب اسلامی رؤیت می‌پذیرد، چراکه ما با بدن‌هایی مواجه می‌شویم که نقش قدرت و مذهب را با صراحت هرچه تمام‌تر با خود به‌یدک می‌کشیدند. پوشش بدن‌ها، چهره‌ها، ادا، و حرکات بدنی همه جهت‌گیری‌های سیاسی ـ فرهنگی را در پیوند با مفاهیم ایدئولوژیک القا می‌کرد. مسلماً پیوند قدرت و بدن تنها به این عصر محدود نمی‌شود و همواره در اعصار و فرهنگ‌های متفاوت بازتولید می‌شود، اما اَشکال، ایده‌ها، و آرمان‌های متفاوتی را با خود حمل می‌کند.

۸. برای مثال فنون بدن، بیان احساس‌ها، اداها، ضوابط ادب، فنون گفت‌وگو، دریافت‌های حسی، نشانه‌گذاری بر پوست یا درون گوشت (این عمل به‌شکل نوعی کندن، زخم‌کردن، تغییر شکل، یا افزودن چیزی به پوست کنش‌گر انجام می‌گیرد. شکل‌دادن‌های نمادین به بدن امری نسبتاً رایج در جوامع انسانی به‌حساب می‌آید: بریدن آیینی تکه‌ای از بدن (ختنهٔ مذکر یا مؤنث، کشیدن دندان‌ها، قطع انگشتان، تراشیدن وسط سر، و غیره)، نشانه‌گذاری در عمق پوست (زخم‌زدن، بُرش، شیارکشیدن، و غیره)، نوشتار پوستی به‌شکل خال‌کوبی، آرایش، و غیره، تغییر شکل کلی بدن (تغییر شکل پاها، انقباض شکم با نوارهای تنگ، فربه یا لاغرکردن، کشیدن لالهٔ گوش‌ها، و غیره)، استفاده از جواهرات و اشیای مناسکی که شکل‌گیری بدن را سازمان‌دهی مجدد می‌کنند، گونه‌هایی از نشانه‌گذاری بدن محسوب می‌شوند که جامعه می‌کوشد به‌شدت کنترلش کند. آرایش موی سر و صورت، کج‌رفتاری بدنی که بدن‌مندی در مرکز این مضامین است (بروتون ۱۳۹۲).

۹. «حرکاتی که در تئاتر ادامهٔ رقص است و میراث‌دار سنت مراسم آیینی» (مکی ۱۳۹۴: ۱۱۳) است و امروزه در حوزهٔ فعالیت‌های نمایشی، رقص، حرکت، یا عمل ابزاری متصور می‌شود درجهت به‌منصهٔ ظهوررساندن و متجلی‌کردن هرچه بیش‌تر خصوصیات اخلاقی، آرزوها، تمایلات درونی، و اهداف شخص موردبازی. از راهِ حرکت و عمل آن‌چه که ذهنی است، در درون شخص موردبازی می‌گذرد و رؤیت‌پذیر نیست، تجسم‌پذیر می‌شود (همان). به‌عبارت‌دیگر، هر نقش واجد یک زندگی درونی و یک زندگی بیرونی است. زندگی درونی عصاره و ماحصل عکس‌العمل‌ها و تأثرات عاطفی پرسوناژ نسبت به محرکاتی تصور می‌شود که به‌خودی‌خود برای

ناظر محسوس نیستند. درواقع، تأثراتی که به‌صورت پتانسیل یا امکانات بالقوه در او ذخیره می‌شوند تا با فراهم‌آمدن شرایط مناسب، در قالب انگیزه و محرک، امکان تجلی و بروز زندگی بیرونی نقش را، که وجه عینی این فعل و انفعال‌هاست، میسر سازد.

۱۰. گاهی با توسل به تمهیداتی خاص، توهم و تصور عمل و حرکتی در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود و مهم‌ترازآن در پاره‌ای از مواقع، با بهره‌گیری از تکنیک‌های دراماتیک و به‌کاربستن ابتکاراتی، دنبالهٔ فرایند عملی را، که بر صحنه می‌گذرد، در ذهن مخاطب امتداد می‌دهد و از این طریق، آن را تکامل می‌بخشد. در چنین مواقعی، چه‌بسا شخصی که بر صحنه حضور دارد، کاملاً بی‌حرکت باشد، باوجوداین، در ذهن مخاطب تحرکاتی تجسم می‌یابد. «این همان حرکت و یا عمل درونی است که گرچه مبنایش بر اعمال فیزیکی و بیرونی پایه‌گذاری شده است، دامنهٔ عمل از محدودهٔ آن درمی‌گذرد و حوزهٔ نفوذش در مخاطب به‌مراتب عمیق‌تر می‌گردد» (زرقانی و دیگران ۱۳۹۸: ۱۱۴).

کتاب‌نامه

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹)، *تاریخ ایران مدرن*، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی، تهران: نی.

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۴)، *ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر*، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران: نی.

آل‌احمد، جلال (۱۳۵۷)، *کارنامهٔ سه ساله*، تهران: رواق.

ابومحبوب، ایثار (۱۳۸۹–۱۳۹۰)، «آغاز کهتری: "ادبیات شکست" در نمایش‌نامه‌های *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* و *چهار صندوق*»، *آیین*، ش ۳۴، ۳۵.

اخوان لنگرودی، مهدی (۱۳۹۷)، *از کافه نادری تا کافه فیروز*، تهران: مروارید.

اسدی، کوروش (۱۳۹۶)، *شناخت‌نامهٔ ساعدی*، تهران: نیماژ.

بروتون، داوید لو (۱۳۹۲)، *جامعه‌شناسی بدن*، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران: ثالث.

زرقانی، مهدی و دیگران (۱۳۹۸)، *تاریخ بدن در ادبیات*، تهران: سخن.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۰)، *چوب‌به‌دست‌های ورزیل*، تهران: مروارید.

شهبازی، کاظم و اعظم کیان‌افراز (۱۳۸۷)، *تئاتر ایران در گذر زمان (۱۳۴۲–۱۳۵۷)*، تهران: افراز.

شیری، قهرمان (۱۳۹۴)، *همسایهٔ ساعدی: میراث داستان‌نویسی غلامحسین ساعدی*، تهران: بوتیمار.

علوی، فریده و ندا مظفری (۱۳۹۵)، «بررسی تئاتر آبسورد در نمایش‌نامهٔ *چوب‌به‌دست‌های ورزیل* اثر غلامحسین ساعدی»، *پژوهش زبان و ادبیات فرانسه*، دورهٔ ۱۰، ش ۱۸.

فرقدانی، افسانه (۱۳۸۹)، *مسخ شخصیت در داستان مدرن: بازخوانی کرگدن اثر اوژن یونسکو و داستان‌های گاو و موسرخه نوشتهٔ غلامحسین ساعدی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، گروه ادبیات و علوم انسانی، رشت: دانشگاه گیلان.

لیکاف، جورج و مارک جانسون (۱۳۹۴)، *فلسفهٔ جسمانی*، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگه.

مکی، ابراهیم (۱۳۹۴)، *شناخت عوامل نمایش*، تهران: سروش.