بهرام بیضایی؛ آثارِ اولیه

ژیزل کاپوشینسکی

برگردانِ بابک تبرّایی

بهرام بیضایی در مقامِ نویسنده، الهام و الگوهایش را از سنّت و فرهنگِ عامّه‌ی ایرانی می‌گیرد. نمونه‌ی ارزنده‌ای از هنرِ او را می‌توان در مجموعه‌ی سه نمایشنامه‌ی تک‌پرده‌ای‌اش به‌نام‌های **عروسک‌ها، غروب در دیاری غریب، و قصه‌ی ماه پنهان** دید که در ۱۹۶۳ [۱۳۴۲] منتشر شد. بیضایی در این آثار، شکلِ خیمه‌شب‌بازیِ سنّتیِ ایرانی را وفادارانه دنبال می‌کند. شخصیت‌های «پهلوان»، «دختر»، «دیو»، و «مرشد» یا عروسک‌گردان از خیمه‌شب‌بازی می‌آیند و شخصیتِ پنجم، یعنی «سیاه»، از نمایشِ عامیانه و محبوبِ دیگری به‌نام «سیاه‌بازی». به‌روالِ خیمه‌شب‌بازی، عروسک‌گردان هرکدام از نمایشنامه‌ها را با یک خودگویی می‌آغازد و در آن شخصیت‌هایی را به تماشاگران عرضه می‌کند که «با دستانِ خود»ش ساخته، و پیرنگِ اصلی را نیز معرفی می‌کند؛ او غالباً در حینِ بازی هم با دیگر شخصیت‌ها مکالمه برقرار می‌کند. باد، و رعد و برق که متناوباً بر بازی (کنش) تأکید می‌کنند نیز از «خیمه‌شب‌بازی» گرفته شده‌اند ـ که اغلب با سروصدای ناگهانیِ باد و رعد، و ظهورِ غولی که عروسک‌ها را برداشته و با خود می‌بَرَدشان، به پایان می‌رسد. افتادنِ پرده در نمایشنامه‌ی دوم همراه می‌شود با بشکن‌زدنِ موزونِ «سیاه» که به تماشاگران ضرب‌آهنگ می‌دهد، عملی که در بسیاری از نمایش‌های سنّتیِ ایرانی رایج است. پرده‌ی شفافی در

← بهرام بیضایی، دهه‌ی ۱۳۵۰

عمقِ صحنه‌ی نمایشنامه‌ی اول استفاده می‌شود، که سایه‌های پهلوان و دیو ـ درحالِ نبرد ـ بر آن دیده می‌شود؛ این تکنیک بازمانده‌ی سایه‌بازی‌ست.

درونمایه‌ی مرکزیِ این سه نمایشنامه، شرایطِ انسانی و ناتوانیِ فرد در اثرگذاردن بر سرنوشتِ خویش است. این انگاره، که در ادبیات و مذهب عمومیِ ایران بسیار جاری‌ست، غالباً مبنای نمایش‌های سایه‌بازی را تشکیل می‌دهد. امّا اگر در خیمه‌شب‌بازیِ سنّتی صرفاً چون پایه‌ای برای رسیدن به تصاویرِ متنوعِ مضحکه به‌کار می‌آید، بیضایی پرداختی تراژیک و حاوی ساختارپردازیِ دقیق به آن می‌بخشد. سرنوشتِ محتومِ آدمی رنج‌کشیدن از تنهایی، عشق، و ستیزه است، و هرکدامِ این سه عنصر به‌نوبه‌ی خود در یکی از این سه نمایشنامه پرداختِ ویژه‌ای می‌یابند.

تنهایی درونمایه‌ی اصلیِ **عروسک‌ها**ست، جایی که پهلوان، مانند شاه لیرِ شکسپیر یا Moïse اثرِ وینی، بی‌کسیِ خویش را بیان می‌کند:

پهلوان: خسته‌ی خسته شدم.

... کِی یه دقه راحت بودم؟

زیراندازم زمین بوده رواندازم آسمون.

هِی زدم به دشتِ بی‌امون.

هِی رفتم و نرسیدم.

هِی رسیدم و نفهمیدم.

هِی گفتم اون‌دورا یک کوهه

پای کوه یه چشمه

پای چشمه یه سبزه.

بود، امّا خالی بود.

همه‌چی بود، امّا چه فایده؛ خالی بود.

پهلوان دلتنگ و خشمگین از درگیرشدن در بسیاری جنگ‌های بی‌ثمر، از جدال با دیو که شهر را تهدید می‌کند، سر باز می‌زند؛ هرچند، عاقبت از این‌کار ناگزیر می‌شود تا دختری را که در دلِ خود نهانی دوست می‌دارد، نومید نکرده باشد. دیو را می‌کُشد اما خودش هم زخمی مهلک برمی‌دارد.

تنهایی و انزوا، تقدیرِ دیگر شخصیت‌ها نیز هست. هنگامی‌که پهلوان صحنه را برای دیدار با مرگ ترک می‌کند، به دوستش سیاه می‌گوید:

● اجرای «غروب در دیاری غریب» به کارگردانی عباس جوانمرد، ۱۳۴۳

هیچ دیوی آخرین دیو نیست ـ
همون‌طور که هیچ پهلوونی!
الآن که ما این جاییم، دیوهای دیگه‌ای،
و همین‌طور ـ شاید ـ پهلوونِ دیگه‌ای، دارن بزرگ می‌شن.
امّا تو هیچ‌وقت، هیچ‌وقت آرزو نکن که جای من باشی!

و سیاه، کنارِ عروسک‌گردان، به مردِ جوانی که مشتاقانه می‌خواهد پا جای پای پهلوان بگذارد و شمشیرِ افتاده‌ی او را از زمین بردارد هشدار می‌دهد که این شمشیر سنگین خواهد بود:

سیاه: ... تو باید تا آخرِ عمر این سنگینی رو به دوش بکِشی.
حالا دیگه درِ همه‌ی دروازه‌ها به‌روت بازه،
راهِ همه‌ی بیابون‌ها برات درازه.
تو باید بری و بری و بری،
زیرِ داغِ آفتاب
با داغی که توی سینه‌ته.

مرشد: با پاهای سنگین ـ

سیاه: و تنهاییِ تلخ یه پهلوون ـ

غروب در دیاری غریب بر درونمایه‌ی عشق متمرکز است. پهلوان دختر را دوست دارد؛ برای او کومه‌ای در کنارِ دریاچه‌ی سبز خواهد ساخت، جایی که در آن به‌خوشی خواهند زیست، امّا ابتدا او باید دیو را بکُشد که ساکنِ کناره‌های دریاچه است. عازمِ این‌کار می‌شود، امّا در آن‌جا درمی‌یابد که دیو فقط انسانِ رنج‌دیده‌ی دیگری چون خودِ اوست؛ و از جدال با او سر باز می‌زند. عروسک‌گردان، خشمگین از این‌که عروسک/ شخصیت‌هایش نقش‌ها یا وظایفی‌راکه به آن‌ها سپرده انجام نمی‌دهند، پهلوان و دیو را نابود می‌کند، و دختر هم از غصه می‌میرد. سیاه‌سر می‌رسد و انگشتِ اتهام را به‌سوی عروسک‌گردان می‌گیرد، که اکنون با خشم بر صحنه مُشت می‌کوبد و همه‌چیز را منهدم می‌کند. سپس، هراسان از رفتارِ خودش، به زمین می‌افتد، یکی از عروسک‌های بی‌جانش را در دست می‌گیرد و غمگنانه می‌نالد که: «من و تو همدیگه رو متلاشی کردیم.» پس عشق، به‌رغمِ احساساتِ زیبایی که پدید می‌آورد، در این‌جا نه به سعادت، که به مرگ و نابودی می‌انجامد.

در **قصه‌ی ماه پنهان** درونمایه‌ی مرکزی جنگ است. پهلوان و دیو سال‌هاست که با هم می‌جنگند، جنگی چنان قدیمی که هیچ‌کس نمی‌تواند به یاد آورَد چگونه شروع شد. «مردم قصه‌ها را فراموش کرده‌اند»، و فلاکت و نکبت در شهر حکمفرماست:

دختر: ـ سال‌هاست که گلی نروییده.

مسافر: تاک‌ها انگورهای نرسیده می‌دهند...

...مُرده‌ها در گورها آرام نیستند.

ما تاریکی رو با دست لمس می‌کنیم...

فریادهایی کرکننده هوا را می‌شکافد، و سیاه به‌شتاب می‌آید تا اعلام کند پهلوان و دیو به‌دستِ هم کشته شده‌اند و جنگ تمام شده است. در میان شادمانیِ مردم و غصه‌ی سیاه از مرگِ دوستش پهلوان، مسافری مرموز قول می‌دهد پهلوان را به‌زندگی بازگرداند. آن‌چه مورد نیاز است صرفاً کسی‌ست که آرزویش را بیان کند؛ اما یک شرط هم هست: [با زنده‌شدنِ پهلوان، به‌ناگزیر] دیو نیز باید به زندگی برگردد. سیاه نمی‌پذیرد که آرزو کند [چون‌که می‌داند باز جنگِ دیو و پهلوان درخواهد گرفت] و می‌رود، آن‌هم به‌رغمِ اعتراضاتِ مسافر که می‌گوید او نگرانِ صلح و آشتی نیست، نگرانِ عشقِ پنهانی‌اش به دختر است [که با زنده‌شدنِ پهلوان، باز از دست خواهد رفت]. حالا دختر به صحنه می‌آید. او هم آرزو نمی‌کند تا آن‌که مسافر قول می‌دهد اگر پهلوان و دیو بازگشت به زندگی را ترجیح ندادند، دوباره زندگی را از آن‌ها پس خواهد گرفت. دختر آرزو می‌کند، و دیو و پهلوان در میانِ

رعد و فریادهایی ترسناک به زندگی بازمی‌گردند. سیاه، خشماگین از این خبر، به‌شتاب می‌آید و مسافر را می‌کُشد، و در نتیجه، اکنون که دختر برگشته تا اطلاع دهد پهلوان و دیو نمی‌خواهند به زندگی [و جنگِ ابدی] برگردند، مسافر دیگر زنده نیست که زندگی را از دیو و پهلوان باز پس بگیرد. دختر و سیاه با هراس به هم رو می‌کنند، و در همین حال پرده فرو می‌افتد و عروسک‌گردان اعلام می‌کند که جنگ «تا دنیا دنیاست» ادامه خواهد داشت.

پرسوناژهای نمایشیِ بیضایی، کهن‌الگوهای بازنمایاننده‌ی وجوه منفرد و درشت و برجسته‌شده‌ی طبیعتِ آدمی هستند. دختر زیباست، پاک است و وفادار؛ پهلوان شریف است و شجاع؛ سیاه و دیو قربانیانی بی‌گناه و رنج‌کشیده‌اند؛ و عروسک‌گردان و مسافر نمادهایی از تقدیر. در نمایشنامه‌ی دوم معلوم می‌شود که شریرِ واقعی خودِ عروسک‌گردان است. بعد از آن‌که او همه را کُشته و همه‌چیز را نابود کرده، می‌گوید:

... اما هیچ‌وقت، هیچ‌وقت فکر نکرده بودم که ممکن است
خودِ من دیو باشم.

تقدیر ارادی نیست؛ بلکه خود سپرده به دستانِ بخت است و رویدادهای مهارناپذیر، چنان‌که خودِ عروسک‌گردان اعلام می‌کند:

من تماشاگرم،
تماشاگرِ قصه‌ی مرگ و حیات.
بازی را من شروع می‌کنم
امّا پایانِ بازی بر هیچ‌کس معلوم نیست.

در شکل‌بخشیدن به درونمایه‌ها به‌این شیوه، شخصیت‌ها صورتی سَبک‌پردازانه و غیرواقع‌گرایانه می‌یابند. آن‌ها عنصری از جادو و رمز و راز به نمایشنامه‌ها می‌بخشند. از جانبِ بیضایی هیچ تلاشی برای بازآفرینیِ [واقع‌نمایانه‌ی] زندگی صورت نمی‌گیرد، بلکه پیوسته به تماشاچیان یادآوری می‌شود که شخصیت‌ها و نمایشنامه، تخیّلی‌اند. عروسک‌گردان به تماشاچی خوش‌آمد می‌گوید، شخصیت‌ها و پیرنگ را معرفی می‌کند، و پیاپی بازی را قطع می‌کند تا اظهارنظر کند. این تمهیدِ فاصله‌گذارانه به یادِ تماشاچیان می‌آورد که آن‌ها در [حالِ تماشایِ] یک نمایش‌اند و هرگونه توهّمِ ممکن از واقعیت را از بین می‌برد. اظهارنظرهای عروسک‌گردان غالباً تأثیری دلهره‌آور دارند؛ اغلب فاجعه‌ای قریب‌الوقوع را اعلام و بر فضای غیرواقعی تاکید می‌کنند.

مرشد: ... سیاه چی می‌خواد بگه؟

حرف‌های اون رنگ به چهره‌ی دخترک نگذاشته.

زبانِ این سه نمایشنامه نیز سبک‌پردازانه و شاعرانه است. دیالوگ‌ها به‌واسطه‌ی تصویرسازیِ غنی و ضرب‌آهنگِ شناور پیش می‌روند، مانندِ این قطعه:

پهلوان: در این صحرا گلِ نیلوفری می‌بینم،
که دربرابرِ قرصِ خورشید دراومده.
خورشید نورِ خودش رو به گل انداخته،
و گل بوی خودش رو به نور داده.
این خورشید عشقِ منه.
و این گلِ نیلوفر اندامِ تو.

دختر: این گل برای تو چیده شده.

پهلوان: و این دست برای گرفتنِ گل اومده.

این «پرسونا»های نمایشی، غالباً پاسخ‌گونگیِ دیالوگ را رها می‌کنند و به‌جای آن، همچون سازهایی در یک ترکیبِ موسیقیایی، اندیشه‌های یکدیگر را بازتاب می‌دهند، کامل می‌کنند و پیش می‌برند:

دختر: باز شب شد.

سیاه: و شب سیاه‌تر شد.

دختر: قندیل‌ها روشن نیست.

سیاه: و مشعل‌ها خاموشه.

دختر: اگر آتشی روشن کنی،
نورش در تاریکی می‌میره.

سیاه: و جایی که نور بمیره
چرا باید آتش روشن کرد!

دختر: همه‌ی مردمِ شهر در خواب‌اند.

سیاه: و همه‌ی دروازه‌ها بسته.

بیضایی از تصاویرِ طبیعت ـ با ریشه‌هایی در سنّت‌های ادبی و نگارگریِ ایرانی ـ بهره می‌جوید: آسمان، ماه، چشمه‌ها و نهرهای جاری، گل‌ها، درختان و آهوان، تاکستان و مِی. گاه‌گاه ضرب‌آهنگِ توالی و تکرارِ یکنواختِ کلمات و بازمایه‌ها کیفیتی بازمانده از موسیقیِ ایرانی به دیالوگ‌ها می‌بخشد. به‌علاوه اشارات و کنایاتِ ویژه و سرشار از ایهام

● اجرای «غروب مرد دیاری غریب» به کارگردانی عباس جوانمرد، ۱۳۲۳ ←

صحنه‌هایی فراموش‌نشدنی‌از رمز و راز خلق می‌کنند که کُنش را همراهی می‌کند:

مرشد:ـ این یک فریاد بود

و این فریاد همیشه بوده است

و ماکه همیشه بوده‌ایم

چرا تا به‌حال آن را نشنیده‌ایم؟...

یا:

دختر: ... اون مردکیه؟ اونو می‌شناسی؟

سیاه: نه.

دختر: می‌گفتن امروز واردِ این شهر شده.

سیاه: امّا مثل این‌که خیلی پیش از این یه جایی دیده‌مش.

دختر: از کجا می‌آد؟

سیاه: معلوم نیست.

دختر: به‌کجا می‌ره؟

سیاه: معلوم نیست.

بیضایی از خلالِ نحوه‌ی بیانِ شاعرانه، سبکی دراماتیک را پی می‌ریزد که به‌رغمِ برخی تکلّف‌ها، اصیل و پُرتحرّک است. مکالماتِ طولانی، گهگاه به صحنه‌های ایستا منتهی می‌شوند که به‌لحاظ دراماتیک چندان هم مؤثر نیستند. این مخصوصاً درباره‌ی نمایشنامه‌ی اول صدق می‌کند، که تنهاکُنشِ واقعی ـ جدال میانِ پهلوان و دیو ـ از طریقِ نمایشِ سایه‌های قهرمانانِ نمایش روی پرده‌ی انتهای صحنه، با دیالوگ‌ها تلفیق می‌شود. بااین‌وجود، تأثیرِ کلّیِ **سه نمایشنامه‌ی عروسکی** منوط به زیبایی و سادگی آن است.

سخنِ بیضایی در این آثار، نومیدانه است: تقدیری بیهوده قهرمانان را می‌فرساید، و فراغت از رنج تنها در مرگ ممکن می‌شود. این منظرِ تلخ‌اندیشانه در نمایشنامه‌های دیگرِ او نیز نمود می‌یابد. **پهلوان اکبر می‌میرد**، منتشرشده در ۱۹۶۵ و اجراشده در [اوایل] ۱۹۶۶ [۱۳۴۴]، نمایشنامه‌ای‌ست مبتنی بر زندگیِ سنّتیِ ایرانی. این متن، یک پهلوانِ کُشتی را تصویر می‌کند که به‌سادگی می‌تواند رقیبی جوان را شکست دهد؛ اما به‌جای این‌کار ترجیح می‌دهد به قولی که به پیرزنی داده، عمل کند. این زن از قضا مادرِ رقیبِ اوست امّا اکبر به‌جای شکستنِ قولش و ناراحت‌کردنِ او، ترجیح می‌دهد شکست را بپذیرد و شهر را ترک کند. برای این‌کار او از سنّتِ جوانمردانه‌ی حرفه‌اش تبعیّت می‌کند، اما تقدیرِ ظالمانه‌ی او،

فضایی تراژیک خلق می‌کند که در آن، رنج و تنهایی پهلوان، تلخ و بی‌ثمر به نظر می‌رسد.

در ۱۹۶۶ بیضایی دو نمایشنامه‌ی دیگر هم منتشر کرد: **دنیای مطبوعاتی آقای اسراری** و **سلطان مار**. اولی انتقادی گزنده است بر تباهی و تقلّب مسلّط بر دنیای رسانه‌ها و مطبوعات. آقای اسراری ـ سردبیر نشریه‌ای عامه‌پسند ـ داستان‌های یکی از حروفچین‌های جوانش را به‌اسم داستان‌هایی از برادرزاده‌ی خودش چاپ می‌کند. این حقّه موفقیت مالی بزرگی برای نشریه‌ی او به بار می‌آورد. دردسر از جایی شروع می‌شود که حروفچین، که سکوتش را خریده‌اند، ناپدید می‌شود. اما ترفند زیرکانه‌ی اسراری و برادرزاده‌اش به‌زودی حروفچین را بازمی‌گرداند؛ و او دلزده و نومید التماس می‌کند که اجازه دهند فقط به شغل سابقش در زیرزمین ساختمان برگردد. ساختار این نمایشنامه الگویی متعلق به روزگار مابعد ورود تئاتر غربی دارد، و بخش‌هایی از آن نیز جلوه‌هایی از تئاتر ابزورد را بازتاب می‌دهد. صحنه‌آرایی و شخصیت‌ها رئالیستی‌اند، پیرنگ خطی‌ست، و کُنش ضرورتاً از دیالوگ نتیجه می‌شود. ضرب‌آهنگ نمایشنامه سریع و لحن آن هجوآمیز است.

سلطان مار تاحدّی کم‌تر بدبینانه است. متن در قالبی اسطوره‌ای، تمثیلی‌ست متمرکز بر سرکوب دولتی و فساد سیاسی. سلطان مار، حاکمی مستبد، زشت‌رو و منفور است، **اما** توسط دوشیزه‌ای زیبا که دوستش دارد و طلسمش را می‌شکند، خلاصی می‌یابد. «جلد» مارای‌اش می‌افتد و او نه‌تنها به مرد جوان خوش چهره‌ای تبدیل می‌شود، بلکه همچون قهرمانی ملّتش را از طمع دوکشور خارجی که توطئه کرده بودند این سرزمین را میان خودشان تقسیم کنند نجات می‌دهد. در این جا تکنیک‌های دراماتیک جسورانه و خلّاقانه‌اند: صحنه، وام‌گرفته از تعزیه، سکّویی گرد است که تماشاچیان دورتادورش می‌نشینند؛ موسیقی و رقص پی‌درپی کُنش را نقطه‌گذاری می‌کنند و به درام یاری می‌رسانند؛ پرسوناژهای دراماتیک، آمیزه‌ای جالب‌توجه از انسان‌ها و موجودات فوق‌طبیعی (دیوها) از اساطیر کهن ایرانی‌اند.

بیضایی پس از این نمایشنامه‌های دیگری هم منتشر کرد [که تا هنگام انقلاب] شامل این‌ها بودند: **دیوان بلخ**، منتشرشده به‌سال ۱۹۶۸ [۱۳۴۷]، نمایشنامه‌ای با فضای تاریخی که ساکنان شهری را قربانی مقامات فاسد حکومتی نشان می‌دهد، **هشتمین سفر سندباد** [نوشته‌ی ۱۳۴۳] منتشرشده در ۱۹۷۱ [۱۳۵۰]، اثری تمثیلی درباب تقدیر و سرنوشت، **ملهم از هزارویک‌شب**، **گم‌شدگان** نوشته‌ی ۱۹۶۹ [۱۳۴۸] و منتشرشده در ۱۹۷۸ [۱۳۵۷]، و **چهار صندوق** [نوشته و منتشرشده در ۱۳۴۶]، انتشار مستقل در ۱۹۷۹ [۱۳۵۸].