حماسه آفرینی دراماتیک ذهن و زبان

نقدو بررسی نمایشنامه «فتح نامه کلات» اثر «بهرام بیضایی»

•حسن پارسایی

جهان و زندگی با شگفتی‌هایشان زیبا هستند و بخشی از این شگفتی‌ها، همواره با انسان بوده و هست. از این رو، تاریخ، سرشار از داستان‌های شگفت و شگفتی‌های داستان‌های گوناگون است که اگر به زبان نمایش بیان شوند به غرابت و غایت‌مندی بیشتر، متعالی‌تر، زیباتر و معنادارتر می‌رسند.

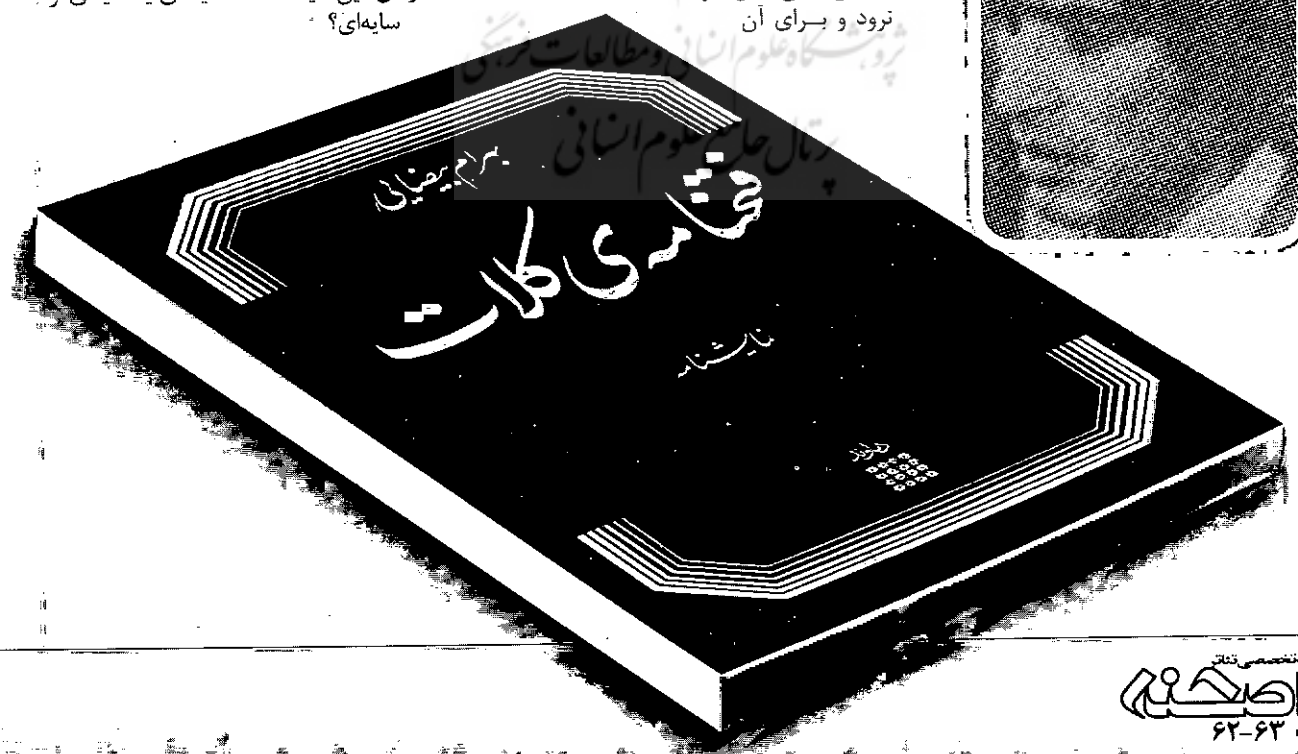
برای این دگردیسی نامتعارف، به ترتیب همهٔ عناصر، یعنی کلیت داستان، رخدادها آدم‌ها، اعمال و گفتار و حتی خود تاریخ هم، باید وجوه مستندگونه و مصداقی‌شان را از دست بدهند و با دنیای نمایش و زبان و نگره آن تطبیق یابند تا به جامعیتی برتر و عام شمول‌تر برسند. در چنین حالتی، همه چیز عاطفه‌انگیزتر، حس‌افزاتر و معنادارتر و اندیشه‌زاتر می‌شود، زیرا با معیارها و شاخصه‌های دنیای نمایش به تعریف و تبیین درآمده است؛ این تعریف و تبیین نمایشی، در حوزه‌های کلام و دیالوگ و اعمال رفتار و شرایط حادثه‌زای اثر «وانمودسازی» و بازآفرینی عینی و بصری می‌شوند و برای هر کدام نیز مقدمات و پس زمینه‌هایی لازم است. نمایشنامهٔ «فتح نامه کلات» اثر «بهرام بیضایی» نمونه قابل اعتنایی برای بررسی این مقوله‌ها به شمار می‌رود و یکی از برجسته‌ترین شاخصه‌های آن دیالوگ‌ها و شیوهٔ بیان پرسوناژهاست که به سبک و سیاق خود نویسنده برمی‌گردد و عناصر دیگر هم بازتاب و برآیند نمایش‌های کوچک نهفته در دیالوگ‌هاست که از تجمیع آن‌ها نمایش نهایی شکل می‌گیرد.

معمولاً نخستین دیالوگ‌های هر نمایشنامه ای برای آشناکردن مخاطب با فضا و پرسوناژهای نمایش همان کارایی بخش آغازین ورود به داستان را دارد. با این تفاوت که در نمایشنامه، نویسنده می‌کوشد با توجه به نوع پرسوناژ و مخصوصاً موضوع، فضایی عاطفی متناسب با ژانر اثر هم، ایجاد کند؛ یعنی اگر نمایشنامهٔ حماسی، ملودرام، تراژدی یا کمدی باشد، نوع زبان و فضای عاطفی کلام زمینه را برای ورود ذهنی و ارتباط عاطفی مخاطب فراهم سازد تا در چنین فضایی قرار بگیرد. هر دیالوگی با این مشخصات یک «دیالوگ پیش نیاز» محسوب می‌شود. این دیالوگ‌ها الزاماً فقط مربوط به آغاز نمایشنامه نیستند، بلکه در بخش‌های دیگر نیز، به کار می‌روند و سهمی هم در شیوهٔ شخصیت پردازی پرسوناژها دارند؛یک پرسوناژ ممکن است بنا به هر علتی بلافاصله سراغ موضوع اصلی ذهن خود نرود و برای آن حاشیه پردازی کند یا به طور مستقیم راه و شیوه‌ای برای بیان ذهنیات و نشان دادن عواطف خود نیابد. در چنین شرایطی او نیاز به «دیالوگ پیش نیاز» دارد و البته پرسوناژهایی هم هستند که از صراحت لهجه و کلام برخوردارند و مستقیماً سراغ موضوع می‌روند، از این رو هرگز از «دیالوگ پیش نیاز» استفاده نمی‌کنند.

اگر این دیالوگ‌های «پیش نیاز» در آغاز نمایشنامه باشد و از آن صرفاً برای معرفی پرسوناژها و اشاره به هیبت و هیمنه یا تلخی و فاجعه‌گون بودن یک رخداد یا به کمیک بودن آن اشاره شود، در آن صورت میزان تأثیرگذاری آن بیشتر است، زیرا ذهن مخاطب را از داده‌ها و دانسته‌های قبلی به کلی پاک می‌کند. او را از لحاظ عاطفی برای رویارویی با حوادث، پرسوناژهای خاص اثر آماده می‌سازد و هنگام ارتباط با اثر همراهی عمیق‌تر و دائمی‌تری را سبب می‌گردد.

«بهرام بیضایی» با همین کاربری دیالوگ‌های «پیش نیاز» را در نمایشنامهٔ «فتح نامه کلات» به کار می‌گیرد تا ابتدای فضای عاطفی و حسی لازم را برای رخدادهای بعدی آماده سازد:

زن: سلام بر فاتحان ترس آور!
درود بر درفش آوران ویرانی!
توغای: این کیست، سایه ای یا سایه‌ای از سایه‌ای؟



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاید روح درختی است یا چشمه‌ای!(صفحه ۲۰)

او از این دیالوگ‌های «پیش نیاز» برای معرفی و تأکید بر برخی خصوصیات پرسوناژها هم، بهره می‌گیرد تا شاخص بودن آن‌ها قطعیت یابد و پرسوناژها با هیبت و هیمنه لازم به فضای دراماتیک متن و به طور هم‌زمان به حیطهٔ ذهن مخاطب وارد شوند. همهٔ دیالوگ‌های پرسوناژ « قصه خوان» دیالوگ‌های «پیش نیاز» به شمار می‌روند و بعضی از آن‌ها نمایه‌های اولیه‌ای از پرسوناژها ارائه می‌دهند:

این اگر سینه می‌دَرید آن سر می‌برید این پیشواز فنا می‌رقت، آن مرگ می‌خرید.

این اگر آتش به خیمه‌ها زد آن دست بر چپاول برد

این اگر هزار چنته غنایم آورد، آن همان شما را سیر شمرد.

هان، این دشت کشته‌هاست نیک بنگرید

این دو نام نامی را گوش بسپرید؛

توی خان و توغای خان

این فرمانروای کلات، آن حاکم بلخ بامیان.

این سردار هفت سر؛ قابض ارواح!

آن خان اسیر کش؛ ملک الموت! (صفحه ۸)

«بهرام بیضایی» در رابطه با فضای نمایشنامه و نهایتاً خود موضوع هم، از این نوع دیالوگ‌ها استفاده می‌کند تا به پس زمینهٔ قبلی حوادث حادث شده فی ما بین این پرسوناژها، اشاره‌ای داشته باشد و ضمناً در وضعیت فعلی هم، ذهنیت و واکنش‌های عاطفی آنان را نسبت به هم نشان بدهد و هم زمان علت‌های پیر نگی کافی برای رخدادن حوادث بعد و حتی باورپذیر شدن آن‌ها وجود داشته باشد:

توغای: (با خود) تو می‌خواهی این جسد را از چنگم در بیاوری.

همان طور که آی بانو را در آوردی.

آی بانو، همسرت، نه ـ بلکه زنی که از من ربوده‌ای.

آن که در زیبایی از زنان سر است

و تو فقط به این دلیل صاحب او هستی

که به نیرنگ ساعتی از من زودتر رسیدی

توی: (به داوران) صحبت از یک جسد نیست صحبت از افتخار یک جنگ است (صفحه‌های ۱۱و۱۲)

دیالوگهای«پیش نیاز» به فضای دراماتیک اثر هم کمک می‌کنند و گاهی هم با یک «صحنه پیش نیاز» همراه می‌شوند. در میان نمایشنامه‌نویسان بزرگ» «ویلیام شکسپیر» بیش از همه از این دیالوگ‌ها استفاده می‌کند. او از طریق همین دیالوگ‌ها و با استفاده از بیان غیرمستقیم و با توسل به تغییراتی که در پدیده‌های طبیعی زمینی و آسمانی رخ می‌دهند حادث شدن حادثه‌ای مهم را به کمک یک دیالوگ «پیش نیاز» با زیبایی کم نظیری خبر می‌دهد: «یک بار در روزی سرد و پر باد که رود تیبر آشفته و متلاطم با ساحل خود در خشم و خروش بود، قیصر به من گفت...»[1] گاهی نیز «دیالوگ پیش نیاز» را با یک «صحنهٔ پیش نیاز» همراه می‌کند و زیبایی‌ها و ویژگی‌های دراماتیک متن را به اوج می‌رساند:

ماده شیری در کوچه‌ها زاییده است و قبرها دهان گشوده و مرده‌ها را بیرون افکنده‌اند، جنگجویان خشمگین آتشین صف بسته و دسته دسته آمادهٔ نبرد، بر روی دیوارها می‌جنگند و بر روی «کاپی تول» خون باریده است، غوغای جنگ در هوا طنین انداخته است، اسب‌ها شیهه کشیده و مردانی که در حال نزاع بوده‌اند، نالیده‌اند و ارواح در کوچه‌ها فریاد گوش خراش دردناک برآورده‌اند.[2]

دیالوگ‌های «پیش نیاز» سبب می‌شوند تا از همان آغاز طرح داستانی نمایش با شگفتی و غرابت تمام شکل بگیرد و معمولاً در نمایشنامه‌هایی که رویکرد تراژیک یا حماسی دراماتیک، عمیق و تحرک‌افزایی وجود دارد، گاهی این رخدادها یا «صحنه‌های پیش نیاز» تا حد بخشی از یک اسطوره ارتقاء پیدا می‌کنند. «بهرام بیضایی» هم در نمایشنامه « فتح نامه کلات» قصه‌ای دارد که از همان آغاز از آن اسطوره‌سازی می‌کند. او «صحنه پیش نیاز» و شگفت‌انگیزی خلق می‌کند که زمینهٔ شکل‌گیری بعدی اسطوره را ممکن و باورپذیر جلوه می‌دهد. پرسوناژ «زن پنج سری» که اول در آغاز می‌آفریند و او را سر راه سرداران قرار می‌دهد تا زمینهٔ شکل‌گیری اسطوره نهایی را آماده سازد، ترفندی خلاقانه و دراماتیک است. نقش «زن پنج سر» به سه عجوزهٔ جادوگر بخش آغارین تراژدی «مکبث» اثر «ویلیام شکسپیر» شباهت زیادی دارد و خود موقعیت سرداران هم، تقریباً با کارکردی شبیه به همان وضعیت به کار گرفته شده است. دیالوگ پرسوناژ «زن پنج سر» به علت آنکه خودش با شاکلهٔ عجیبی که نویسنده توصیف می‌کند علناً حضور دارد، صرفاً یک «دیالوگ پیش نیاز» به حساب می‌آید که برای تشدید وجوه دراماتیک و حسی «صحنهٔ پیش نیاز» زیر در نظر گرفته شده است؛ اهمیت دیالوگ ضرورت توجه به توضیحات آغازین نویسنده در مورد پرسوناژ «زن پنج سر» را هم الزامی کرده است: «آرام ارم زن پنج سر وارد می‌شود. او چوب بلندی بر دوش دارد که بر آن چهار سر با جامه‌ها و گیسوان بلند تا روی زمین است، همه زنده و تیره» (صفحه ۱۵). به خود دیالوگ هم توجه کنید:

زن: ما پنج خواهر ابدی

خسته، پیاده، درمانده

چهارمرده، فقط یکی زنده

در جست‌وجوی چه، سرگشتهٔ که ایم؟

(زمزمه می‌کند) منجی بر سر دار

رئیسان خونخوار

سپاهیان غدّار (همان صفحه)

« ویلیام شکسپیر» و «بهرام بیضایی» هر دو این فضاسازی اولیه را به کمال رسانده‌اند. در تراژدی «مکبث» جادوگرانی را می‌بینیم که از سرنوشت دیگران یا به عبارتی، آینده آنان خبر دارند به نظر می‌رسد که در شکل‌گیری آن نیز دخیل باشند. در سطور زیر «شکسپیر» نشان می‌دهد که زنان جادوگر از حوادث قبلی، یعنی جنگی که در گرفته خبر دارند:

جادوگر اول: کی باز یکدیگر را ببینیم ما سه نفر هنگام باران یا برق یا تندر؟

جادوگر دوم: وقتی که آشوب و غوغا به سر رسیده وقتی که نبرد به شکست و ظفر انجامیده

جادوگر سوم: این پیش از غروب خورشید خواهد بود.

جادوگر اول: در چه محلی؟

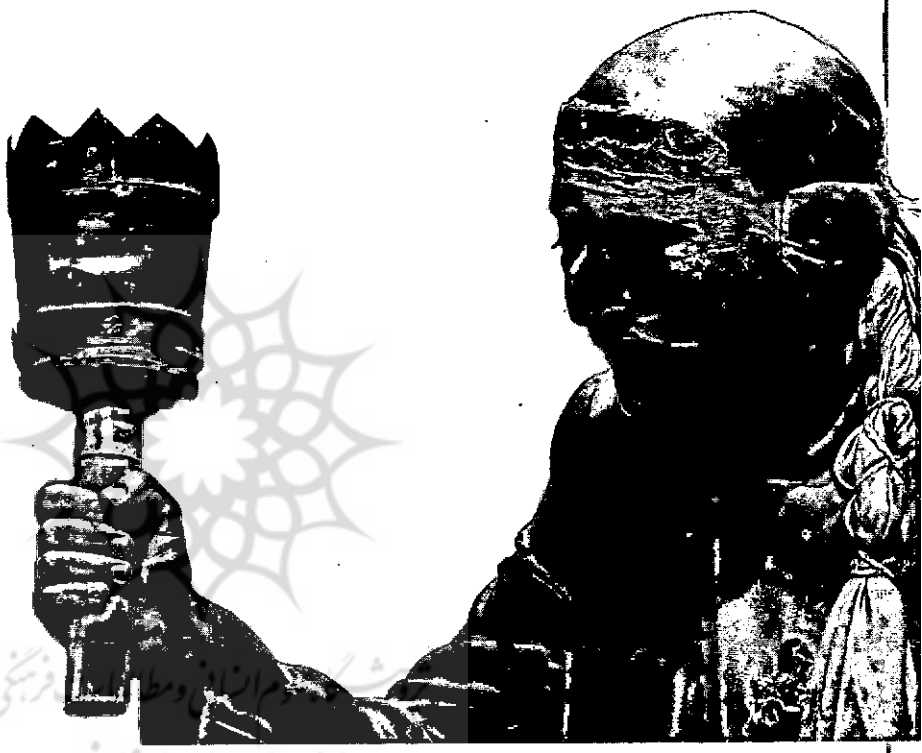
جادوگر دوم: در بیابان.

جادوگر سوم: تا در آن جا با مکبث ملاقات کنیم.[3]

در نمایشنامه «فتح نامه کلات» اثر «بهرام بیضایی» پرسوناژ «زن پنج سر» که قرار است سر راه دو سردار جنگاور «توغای خان» قرار بگیرد موقعیت و ظاهری شبیه به زنان جادوگر نمایشنامهٔ «مکبث» دارد و هم زمان نیز یک زن واقعی ستمدیده و خشمگین و پر کینه عجیب، به نظر می‌رسد که به علت وضعیت نامتعارفش، یعنی حمل چهار سر بریده خواهرانش، تا حدزیادی موجودیتی اسطوره‌ای و هم زمان بسیار نمایشی پیدا کرده است. از این رو، از

لحاظ کثرت عناصر و ما بازای موضوعی و نمایشی و تجمیع آن‌ها حول موقعیت این پرسوناژ، باید اقرار کرد که «زن پنج سر» نمایشنامه «فتح نامه کلات»، به مراتب پر هیمنه‌تر، پرغرابت‌تر و دراماتیک‌تر از سه جوزهٔ جادوگر نمایشنامهٔ « مکبث» است.

از نگاه هنرمند برای آفرینش شگفتی‌ها مرزی وجود ندارد. معمولاً نخستین پدیدهٔ کنش‌زا و حس‌آمیزی که انسان می‌بیند، برایش بدیع و شگفت‌انگیز است، اما بعد از دیدن شماری از رخدادهای عجیب، چنانچه با صحنه و واقعه‌ای یگانه‌تر و اعجاب‌آورتر، روبه‌رو شود به طور هم‌زمان



به یک قیاس ذهنی متعالی‌تر می‌رسد و جهان و هستی را به مراتب شگفت‌انگیزتر و متفاوت‌تر و نیز، معنادارتر، به تصویر در می‌آورد.

برخی از نمایش‌های متمایز و نامتعارف نهفته در متون نمایشی نیز، در کار شکل دهی به این شگفتی‌های زیبا هستند و میزان عاطفه‌ورزی و اندیشه‌ورزی ما را به زندگی و هستی ارتقا می‌بخشند. در نمایشنامه «فتح نامه کلات» اثر «بهرام بیضایی» با چنین رویکرد زیبایی شناسانه‌ای روبه‌رو هستیم. گاهی دیالوگ‌های نامتعارف و پارادوکسیکال ما را به نمایهٔ دیگری از زندگی ارجاع می‌دهند که از لحاظ روان‌شناختی و فلسفی بسیار تأمل‌برانگیز است. «بیضایی» شش سردار «توی خان» را با پرسوناژ «زن پنج سر» روبه‌رو می‌کند تا مخاطب با نگرهٔ خاص و مخافت‌زایی از زندگی و هستی هم، آشنا شود:

یامات: نام این جای هولناک چیست؟

زن: جهان

یامات: این چه کار است که تو می‌کنی؟

زن: زندگی.

نایمان: مرده را ماند.

زن: دنیا همه گورستانی است.

نایمان: تو که هستی، هان؟

زن: زنده‌ای زندگی ندانسته، مرده‌ای گور خویش گم کرده (صفحه ۱۶).

در نمایشنامهٔ «فتح نامه کلات» اثر «بهرام بیضایی» زنی همهٔ عاشقانش را که جنگاوران و مردان سرآمد روزگار خویشند، گرد هم می‌آورد و با این «سپاه عشق» به جنگ کسی می‌رود که مظهر نفرت و پلیدی‌هاست و شوهر تحمیلی او را با شناعت و خفت کشته است؛ در این موضوع یک وجه پارادوکسیکال هم هست: عاشقان برای رسیدن به وصال معشوق باید بجنگند، یعنی اوّل دلشان را از نفرت آکنده کنند.

این مددخواهی از عشق، از لحاظ زیبایی‌شناختی تقابل: «عشق و نفرت» با «زیبایی و زشتی» را در قالب یکی از دراماتیک‌ترین نگره‌ها به زیبایی نشان می‌دهد و نقش محوری «زن»، «زیبایی» و «عشق» را برای از بین بردن زشتی‌ها به گونه‌ای هنرمندانه آشکار می‌سازد. اما موضوع غامض‌تر و پیچیده‌تر از حد تصور مخاطب است: جنگ «آی بانو» از «کینه»‌ای پارادوکسیکال هم نشئت می‌گیرد که برآیند «عشق» دیرینه او به همین دشمن فعلی، یعنی «توغای خان» است:

آی‌بانو: آی عشق با مردمان چه می‌کنی؟ ما با همه آزادگی، بنده‌ی توایم؛ با همه گردنکشی. توغای، ای ملعون! چرا آن روز که پدرم دست مرا به توی خان داد قدم پیش نگذاشتی؟ چرا در محاصرهٔ کلات یک روز دیر رسیدی؟ چرا در روز فتح به حیله دست نبردی تا توی خان با یکی دو نعش از تو پیشی گیرد؟ تو مرا هرگز ندیدی که از پشت نقاب زنان قلبم برای تو می‌زند و به حراج بختم در بازار شما مکاران با اشک و سکوت می‌نگرم. (صفحه های ۸۲ و۸۳).

این جنگ و دشمنی فاجعه‌گون و تراژیک، زمانی رخ می‌دهد که «توغای خان» هم از عشق او شب و روز ندارد. جالب آن است که حتی قبلاً پیش از ازدواج «توی خان» با «آی بانو»، او عاشق این زن زیبا بوده است.

«آی بانو» که مرارتها و رنجهای زیادی بر او رفته است برای اثبات ارزش «زن بودنش» دست به انتقام می‌زند. او آخرین فرصت کامیابی در عشق را به مرگ و نیستی تبدیل می‌کند، چون «توغای خان» با بزک کردن و زن نما جلوه دادن «توی خان» بدترین توهین مستقیم را به زن کرده است (صفحه‌های ۳۷و۱۵۷).

موقعیت «آی بانو» و «توغای خان» که در اصل هر دو، عاشق هم هستند، اما هم‌زمان نیز، با هم می‌جنگند، به شکل هنرمندانه‌ای در یکی از دیالوگ‌های «توغای خان» جلوهٔ نهایی یافته است. این دیالوگ کوتاه همهٔ تناقضاتی را که در این وضعیت پارادوکسیکال وجود دارد، نشان می‌دهد و ضمناً خاطر نشان می‌سازد که به علت شرایط عاطفی دوگانه‌ای که پیش آمده «توغای خان» در درونش، بنا به دغدغه‌هایی که دارد توسط خودش گیر افتاده است؛ دیالوگ فوق توضیحات متناقض و دوسویه‌ای را که قبلاً به نوبت برای هر کدام به بیان درآمده بود به طور یکجا و به زیباترین شکل ممکن ارائه می‌دهد. ضمناً هوشمندی و توانمندی خلاقانه «بیضایی» در دراماتیزه کردن مفاهیم ذهنی و سویژه‌ای مثل «احوال یک عاشق در جنگی ناخواسته با معشوق» را به اثبات می‌رساند:

توغای: تو مرا تنها دشمنی که مرگت را نمی‌خواهم ـ آی بانو ـ سرداری نداری که بیشتر از من یاریت کند. سردارانم را به قصد تو بر می‌انگیزم و خود با توام! نقشه ما چه باشد تا ترا گزندی نرسد؟ (صفحه ۱۰۸)

در دیالوگ فوق نویسنده حتی مضمون جنگ را هم با تناقض‌نمایی بسیار زیبایی به ضد خود تبدیل کرده است: «توغای خان» می‌خواهد طوری با محبوبش بجنگد که به جای آسیب، به او یاری رساند.

«بهرام بیضایی» ، «آی بانو» را در زره «توی خان» به جنگ با «توغای خان» می‌فرستد و بعد از پیروزی او و اسیر شدن «توغای خان» آن‌ها با هم روبه رو می‌شوند. «توغای خان»، «آی بانو» را به علت آنکه زره شوهرش «توی خان» را به تن دارد و چهره‌اش نیز پوشیده است، نمی‌شناسد و او را جای «توی خان» می‌گیرد و بارها می‌کوشد دل او را نسبت به خود به رحم آورد. در همین گیر و دار و قبل از آنکه «آی بانو» چهره بنمایاند و زره از تن برگیرد و زن بودنش را آشکار سازد، «توغای خان» از صدای زنانهٔ او آزرده می‌شود و چون می‌پندارد که مخاطبش خود «توی خان» است و اساساً یک مرد با او حرف می‌زند، چنین لحنی را توهینی به خود تلقی می‌کند، بنابراین از او می‌خواهد که با صدای زنانه با او حرف بزند چون این تحقیر بسیار را نمی‌تواند تحمل کند. اینجا «بهرام بیضایی» رویکرد مرد سالارانه و مرد محوری مغولان را خاطر نشان می‌سازد و نشان می‌دهد که از نظر آنان زن تا چه حد دون پایه بوده است : «تحقیر بس است؛ با من به صدای خودت حرف بزن! در آن دنیا چگونه سر از خجلت برآورم که اسیر زنی شده‌ام؟» (صفحه ۱۴۲) بی‌اطلاعی «توغای خان» از هویت «آی بانو» و مرد پنداشتن او به یک موقعیت نمایشی تعلیق را شکل داده و «بیضایی» با اشاره به « صدای زنانه» همین مخاطب فرضی از زبان «توغای خان»، موقعیت را تعلیق‌زاتر و کنشمندتر کرده است. «توغای خان»، «آی بانو» را دوست دارد، اما زن بودن او را بسیار حقیر می‌شمارد. این همان چیزی است که «آی بانو» را به خشم آورده تا در زره یک مرد (توی خان) و به عنوان جنگاور دلیر ثابت کند که از هر دو سردار مغول که به مرد بودنشان می‌نازند، دلیرتر و هوشمندتر است.

در این میان نکتهٔ مبهمی در نمایشنامهٔ «فتح نامه کلات» وجود دارد: «توی خان» و «توغای خان» هر دو سردارانی غریبه و بیگانه و دشمن بوده‌اند و تا قبل از تسخیر کلات و تسلیم شدن پدر «آی بانو» این دختر زیبا هرگز «توغای خان» را ندیده است. بعد از فتح کلات هم، بلافاصله و ناچاراً به عنوان هدیهٔ صلح، بنا به تصمیم پدرش و به رغم مخالفت خودش به عقد « توی خان» درآمده است؛ از این رو، چنانچه «توغای خان» را هم دیده باشد، حتماً بعد از ازدواج با «توی خان» بوده است. اما در نمایشنامه تأکید شده که او قبلاً «توغای خان» را دیده و عاشق او شده است و همین، متن را تا حدی دچار ابهام کرده است.

راوی «قصه‌خوان» نمایشنامه که روند رخدادهای نمایشنامه را به تناوب تقطیع و در نتیجه، آن را با «فاصله گذاری» پیش می‌برد، سبب می‌شود موضوع جذاب و گیرای اثر، که از ویژگی‌های روایی و داستانی عمیقی برخوردار است، تا حدی از حالت روایی و داستانی محض به در آید و به یک «روایت نمایشی» تغییر یابد. حضور «قصه خوان» به تقسیم شدن نقش‌ها شکل‌دهی حوادث و نهایتاً به شکل‌گیری میزانسن‌های نمایشی کمک کرده است. ضمناً موجودیت او تنها برای «قصه‌خوانی» نیست، بلکه عملاً یکی از پرسوناژهای متن هم محسوب می‌شود؛ او هنگام روایت قصهٔ نمایشنامه دارای واکنش‌های عاطفی و حسی است و همانند پرسوناژهای دیگر از وقایع خوب و شاد و محق، به وجد می‌آید و از بروز حوادث تلخ و ناگوار متأثر و اندوهگین می‌شود. این خصوصیت در دیالوگ‌هایش به خوبی انعکاس یافته است:

قصه خوان: (می‌خواند) در میان پرده‌نشینان فقط یکی!
آی بانو، تو آن تکی.
تو خود را فنای ما کردی
تا جنگ مغلوب صلح شد؛
ورنه ما امروز چه بودیم
جز سرهایی بر مناره‌ای؛
مشتی ارواح گرسنه گریان
در کناره‌ای (صفحه‌های ۴۱و۴۲).

حضور «قصه‌خوان» در یک چهارم آغازین نمایشنامه، پررنگ‌تر است. او بعداً به علت تراکم و تشدید حوادث و حساس‌شدن موقعیت‌ها که در آن‌ها زمینه‌های لازم برای درگیری و دغدغه‌زایی و مقابله پرسوناژها، فراهم می‌شود و دیگر فرصتی برای قصه‌خوانی نیست، موقتاً کنار می‌رود و فقط برای لحظاتی زودگذر در بخش میانی اثر (صفحه‌های ۸۷، ۹۵، ۹۶، ۱۰۷) و نهایتاً با حضوری بسیار کوتاه و چند لحظه‌ای و با یک دیالوگ موجز در پایان نمایشنامه، ظاهر می‌شود (صفحه ۱۷۰)

ناهماهنگ بودن حضور و هم عرض نبودن «قصه‌خوان» شاخصهٔ اجتناب‌ناپذیر و محتومی بودن رخدادهای نمایشنامه را به خوبی خاطر نشان می‌سازد. گاهی شاخصه «فاصله گذاری» در متن به سبب کنش‌زایی و حس‌آمیزی بیش از حد، رخدادها نادیده گرفته می‌شود و سبک و سیاق اجرایی اثر بنا به اقتضای موضوع و شرایط، به صورت دو گانه و دو وجهی شکل می‌گیرد؛ یعنی گاهی، هم ذات پنداری هم واقعاً رخ می‌دهد.

«توی خان» و «توغای خان» همزمان رقیبان جنگی وعشقی همدیگی هستند، هر دو «آی بانو» را دوست دارند و یکی از آنان به نیرنگ و تهدید او را تصاحب کرده است. «توغای خان» هم با کینه‌ورزی و بی‌رحمی همهٔ هیمنه و اعتماد به نفس «توی‌خان» را می‌شکند و آبرویش را می‌برد؛ یعنی هر دو پرسوناژ مرد حین شجاعت و دلاوری دارای کژاندیشی و کژراهگی هستند و مخاطب هنگام خواندن یا مشاهدهٔ اجرای اثر، حتی در هم ذات پنداری با یکی از آن‌ها هم در می‌ماند، زیر هر دو تا حدی دافعه مندند. از طرفی، روند شکل‌گیری ساختار نمایشنامه هم، با حضور تناوبی «قصه‌خوان» به نحوی «فاصله گذاری» شده است که همین زمینهٔ فاصله گرفتن از این پرسوناژهای مرد با «فاصله گذاری» نسبی مورد نظر در ساختار متن هم، همخوانی دارد؛ «بیضایی» موضوع را با ساختار اثر هم عرض و هم سو پردازش کرده است.

همهٔ پرسوناژهای نمایشنامهٔ «فتح کلات نامه» اثر «بهرام بیضایی» به طور نسبی دارای این «فاصله» هستند. حتی خود پرسوناژ «قصه‌خوان» هم، به محض اینکه مخاطب می‌خواهد او را بشناسد، غیبش می‌زند و بعداً همان طور که قبلاً اشاره شد، در بخش‌های میانی و پایانی، حضوری بسیار کوتاه و چند لحظه‌ای پیدا می‌کند.

نگرش غیر معمول و نامتعارف «بیضایی» مانع وارد شدن او به حوزهٔ تأویل‌ها و تعبیرهای رایج می‌شود؛ او تأویل‌های خاص خودش را داراست؛ مثلاً گرچه او نهایتاً خواب «توغای خان» را تعبیر می‌کند، اما به گونه‌ای پارادوکس‌دار، بیداری را تأویل‌زاتر و تعبیرپذیرتر جلوه می‌دهد. در نتیجه جنبه تلویحی و معنازایی موضوع شدت می‌یابد:

قنقرات: اما هیچ کبوتری بر کلات نگذشته.
توغای: بر کلات فقط خواب‌های ما می‌گذرد.
خواب دیدم که ده ببر شکسته قفس
به سوی من می‌آیند ـ این یعنی چه؟
قنقرات: گفتی ده؟
توغای: چون انگشتان دو دست که با هم‌اند.
هوم ـ در آن چه سرّی هست؟
قنقرات: در خواب سرّی نیست، سرّی اگر هست در بیداری است (صفحه‌های ۹۸و۹۹)

رویکرد «بهرام بیضایی» در رابطه با ارواح و مردگان، تا حدی به نگرش «ویلیام شکسپیر» به ارواح و مردگان شباهت دارد. «شکسپیر» در آثارش اشباح و ارواح مردگان را به دفعت، با زندگان روبه‌رو می‌سازد. در نمایشنامه «مکبث» هم این تأویل دراماتیک وجود دارد: «اکنون کشتگان بر پا می‌خیزند با بیست زخم مهلک بر تارک سر، و ما را از کرسی‌مان می‌رانند»۴

«بهرام بیضایی» در نمایشنامهٔ «فتح نامه کلات» مردگان را با حالت‌های نمایشی زیباتری بر زندگان آشکار می‌سازد؛ او از زبان «توغای خان» می‌گوید: «نعشی که سر آن با «توی خان» جنگیدم به سوی ما می‌آید، به دستش توغی (درفشی)، به دست دیگرش دبوس (گرز)! او را از زخم‌هایش شناختم» (صفحه ۱۰۱).

نکتهٔ قابل تأملی هم در نمایشنامهٔ «فتح نامهٔ کلات» وجود دارد: پرسوناژهای «توی خان» و «توغای خان» هر کدام یک «مکبث» محسوب می‌شوند که ابتدا ماجراهای جداگانه‌ای

می‌آفرینند و بعد در مقابل هم قرار می‌گیرند. ضمناً این جام هم بر تأثیر پرسوناژ قدرتمند یک زن (آی بانو) تأکید شده و به صورت یک حقیقت انکار ناپذیر، نشان داده شده است. تفاوت عمدهٔ «لیدی مکبث» با «آی بانو» هم در این است که شخصیت او با «مکبث» جمع می‌شود و این تجمیع، فضا و حوادث نمایشنامهٔ «مکبث» اثر «ویلیام شکسپیر» را به مراتب فاجعه آمیزتر، هولناک‌تر و تراژدیک می‌سازد، اما در نمایشنامهٔ «فتح نامهٔ کلات»، «آی بانو» با هیچ کدام از پرسوناژهای «توی خان» و «توغای خان» جمع نمی‌شود و برای خودش شخصیتی مستقل دارد، ضمناً حضور او اساساً نمایشنامه را به سوی ژانر تراژدی هدایت نمی‌کند، بلکه بتدریج وجوه تراژیک قبلی اثر را که با حوادث ازدواج تحمیلی او و متعاقباً با روبه‌رو شدن «توی خان» با خواری و خفتی به مراتب دردناک‌تر و فاجعه‌آمیزتر از چند مرگ رنج‌افزا شکل می‌گیرد، کم‌رنگ می‌کند و آن را نهایتاً به یک «درام حماسی» تغییر می‌دهد؛ او سرانجام در تثلیث پرسوناژهای محوری به قهرمان اصلی، یعنی پرسوناژ پروتاگونیست نمایشنامه، مبدل می‌شود و در حوزهٔ واقعیت نمایشی پایانی اثر، در جایگاه یک «زن حکمران» قرار می‌گیرد و همگان را به ساختن دنیایی نو دعوت می‌کند: «آری، این کلمات همه جا پراکنده شود؛ زنان فرزندان خود را با نفرت از جنگ به دنیا بیاورند. دنیا به دست قهرمانان خراب شده؛ با ماست که بسازیمش! (صفحه های۱۶۹و۱۷۰)

«بهرام بیضایی» قائل به شکل‌بندی جداگانهٔ صحنه‌ها نبوده است؛ یعنی نمایشنامهٔ «فتح نامه کلات» توضیحات صحنه ندارد و هرگز روند اجرای ادامه‌دار حوادث و شکل‌گیری موقعیت‌ها و رویارویی پرسوناژهای گوناگون قطع نمی‌شود. همه چیز در «وارد شدن و خارج شدن‌های» پی در پی خلاصه شده است؛ یعنی خود قصهٔ نمایشنامه است که به زمان و مکان شکل می‌دهد وگرنه از لحاظ ظاهری تأکیدی بر زمان‌ها و مکان‌ها نشده است، علت آن هم ظاهراً باید این باشد که اولاً «بهرام بیضایی» چگونگی پردازش صحنه‌ها را کاملاً «اختیاری» کرده است. او از قبل هیچ سفارش یا دستوالعمل جامع و دقیقی ندارد. دیگر آنکه، چون با قصه‌گویی فاصله‌دار پرسوناژ «قصه‌خوان» گاهی هم‌ذات‌پنداری با اثر دچار وقفه و فاصله می‌شود همه چیز، خود به خود تا حدی با شکل و شیوهٔ «فاصله گذاری» پیش می‌رود، بنابراین صحنه‌ها هم، به تناسب این ویژگی به همان شیوهٔ ساده‌ای که خاص چنین متونی است، در نظر گرفته شده‌اند و کلاً مقولهٔ صحنه‌آرایی و دکور، محوریت ندارد. خود «بیضایی» هم، آن را به صورت یک «فضای خالی» در نظر گرفته و در مورد ابزار صحنه هم فقط به حداقلی از ادوات بسنده کرده است:

صحنه: فضای خالی

اسباب مجلس: توغ‌ها، درفش‌ها، پرچم‌ها، چرخ نخ ریسی، ارابه و ادمک، هفت سایبان آی بانو، سرهای بریده، جامه‌های کارزار و جنگ افزارها (صفحه ۵)

او هیچ توضیح حالت یا دستورالعملی هم برای درک حالات پرسوناژها به هنگام بیان دیالوگ‌ها و یا حرکت ارائه نمی‌دهد و شناخت این حالات را همانند صحنه‌پردازی‌ها «اختیاری» کرده است. او در بیان دیالوگ‌ها هرگز از «مکبث» استفاده نکرده و حتی اشاره‌ای هم، به وقفه‌ای ـ و لو برای لحظه‌ای ـ در وارد و خارج شدن پرسوناژها نمی‌بینیم و این نشان می‌دهد که این «اختیاری» شدن عمدی بوده است و البته این احتمال هم وجود دارد که «بیضایی» ضرب آهنگی تداومی وبلاانقطاع برای اجرای آن در نظر گرفته باشد.

اختیاری بودن چنین ترفندی هم، بدان معنا نیست که کارگردان هر طور دلش خواست برای دیالوگ‌ها حالت تعیین کند و یا پرسوناژها را هنگام حرکت به میل خود راه ببرد و یا به او ژست و اطواری «من درآوردی» بدهد، بلکه این اختیاری بودن دقیقاً در چهارچوب تحلیل و شناخت درست هر دیالوگ، پرسوناژ، موقعیت، حرکت و حادثه است؛ هر کارگردانی بخواهد آن را اجرا کند دستورالعمل های حالات پرسوناژها را به هنگام بیان و حرکت باید از تحلیل خود دیالوگ و موقعیت پرسوناژ به دست آورد؛ یعنی هر کد، قاعده و شناسه‌ای برای اجرای درست این نمایشنامه باید مستقیماً از خود متن استخراج شود، این امر سبب شده که نمایشنامهٔ «فتح نامهٔ کلات» بر خلاف متون نمایشی دیگر که دستوالعمل‌ها و توضیحات لازم را دربردارند، نیاز به تحلیل و ارزیابی جامع‌تری داشته باشد.

بیان گاه منظوم و شعری و گاه غیرمنظوم «بهرام بیضایی» پر واژه، زیبا و موجز و بنا به الزامات موضوع و فضای حسی و نوع پرسوناژها و حتی ژانر اثر، اغلب مطنطن و پر هیمنه است. ضمناً همهٔ ما بازاهای دیالوگ‌ها به خود پرسوناژها برمی‌گردد و هیچ نشانی از حُقنه کردن ذهنیات شخصی نویسنده در آن نیست.

دیالوگ‌ها برای بیان شدن روی صحنه مناسب و آسان است، مضافاً اینکه از وجوه دراماتیک و زیبایی برخوردارند:

آی بانو : توغای تو نمی‌دانی که مرگ
از مژهٔ چشم به ما نزدیک‌تر است.
و دوزخ پشت پای توست؛
اگر بلغزی در آنی.
آه توغای، تو نمی‌دانی که دو دنیا
از یک مشت بته بزرگ‌تر نیست؛
و دوزخ هر کسی به اندازهٔ خود اوست (صفحه ۱۳۹).

در این نمایشنامه، به علت کثرت آدم و حوادث، هیچ پرسوناژی پرت و تنها نیست تا با دغدغه‌های درونی و بدون مخاطبش در قالب «مونولوگ ها» روبه‌رو شویم. در این اثر مونولوگی وجود ندارد و اساساً فضای نمایشنامه و رخدادهای آن چنین فرصتی را به پرسوناژها نمی‌دهد؛ در عوض، همهٔ آن ها را با دیالوگ های درخشان که هر کدام به سهم خود به محتوای اثر می‌افزایند، همراه کرده است. نوع نگاه «بیضایی» و هر چه مفهومی و مضمونی‌تر کردن دیالوگ‌ها سبب شده که از قواعد مرسوم زبان هم فراتر برود و بدایع ذهنی و گفتاری را وارد دیالوگ ها بکند و این یکی از زیباترین و برجسته ترین ویژگی دیالوگ های «بیضایی» و نمایشنامهٔ «فتح نامه کلات» به شمار می‌رود؛ او در جایی طول و بعد مسافت را با واحد تقویمی زمان، یعنی «روز» می‌سنجد که در نوع خود هوشمندانه و هنرمندانه است: «آنچه می‌خواستی اتحاد بود با قلمرو پدری‌اش که از رود آلان تا قره‌رود پهن است و از دریای بسته تا دریای منقلب! و طول آن هفت طلوع

آفتاب تا غروب است»
(صفحه ۲۹).

ما بـه ازاءهای ذهنـی او با توجه بـه رویکرد حماسـی اثر، بسـیار الزامی شـده‌اند و حذف یا اضافی بودن آن‌ها در ذهن نمی‌گنجد. به یکی از دیالوگ‌های «پیش‌نیاز» بخش میانی نمایشنامه توجه کنید: «در تمام ییلاق این سـپاه نیسـت؛ گویی هر جانوری از سوراخی درآمده و در سپاه آی بانـو، پرچـم فتحی گرفته اسـت» (صفحه ۱۰۸).

او ترکیباتی شـاعرانه، استعاری و تشبیهی نیز به کار می‌برد که معنازایـی دیالوگ‌ها را فزونی می‌بخشـد. این ترفند به تضاعـف زیبایی کلام نیز منجر شده اسـت: «سپاه سایه آمده با بیرق آفتاب» (صفحهٔ ۱۰۹)؛ یا در برخی دیالوگ‌های منظوم و شـعری تصاویـر بصری زیبایـی ارائه می‌دهد که گرچه در اصل «دیالوگ پیش نیاز» هسـتند، اما در کل به یـک «صحنهٔ پیش‌نیاز» کوچک تبدیل شـده‌اند. سـطور زیر که از زبان پرسوناژ «قصه‌خوان» بیان می‌شوند گردش شب و روز را به زبان نمایش نشان می‌دهند:

در آسمان، سوار سپید در افق دور می‌شود!
می‌رسد سوار سیاه از افق دیگر!
شب پرده می‌کشد بر رازهای روز
دامـن غـروب درو می‌کنـد خرمن خاکسـتر
(صفحه ۹۵)

یا:

مقراض خورشید چادر شب را درید
سپر افکند ماه، آفتاب پرده کشید.
چـرخ خورشـید در مزرع آسـمان به گردش افتاد
غبار سم اسبان تا چرخ رسید (صفحهٔ ۱۰۷)

دیالوگ‌هـای فوق، نشـان می‌دهـد که ذهن «بیضایـی» همـان طور کـه بعداً به آن اشـاره خواهد شـد با «هم زمانی» پیش می‌رود؛ یعنی در هر لحظه‌ای به همهٔ جوانب نظر دارد. او وقتی بـه پرسـوناژها و حوادث نمایشـنامه می‌پردازد عنصر «زمان» و گردش شب و روز را هم، از یاد نمی‌بـرد؛ از این رو، در قالب یک «دیالوگ پیش نیاز» سـری به آسـمان می‌زنـد و آن را هم در شرایط مورد نظر نمایشنامه به توصیف می‌کشد، بعد به زمین برمی‌گردد تا «غبار سـم اسبان» و نیز دنباله نبرد را پی بگیرد.

همان طور که قبلاً اشـاره شـد در نمایشنامهٔ «فتح نامهٔ کلات» همانند آثار «ویلیام شکسپیر» دیالوگ‌های «پیش‌نیاز» کاربـری زیادی دارند. «بهرام بیضایی» در بخش‌هـای میانی و قبل از پایان که حوادث نمایشـنامه به اوج می‌رسند، از دیالوگ‌های «پیش‌نیاز» زیاد اسـتفاده می‌کند، زیرا به فضاسـازی حسی و ذهنی تأثیرگذارتری نیـاز دارد. دیالوگ‌هـای «پیـش نیـاز» بخش میانی از زیبایی و بیان دراماتیک برجسـته‌تری برخوردارند:

دینکیز: تو از نیامدن آی بانو نگرانی توغای من از آمدنش!
من زنی را در خواب دیدم
که دیوارهای کلات را به لبخندی فرو ریخت.
بایـاوت: و من خواب بال‌هـای بزرگی دیدم در آسمان.
قارات خان: ببینید، سکهٔ ماه از رواج افتاد.
آسمان چهره از سیاهی شست!
یولـدوز: بیرق خاکسـتر در آمد به دسـت بادا!
(صفحه ۱۰۵)

دیالوگ‌هـای نمایشـنامهٔ «فتح‌نامـهٔ‌کلات» در همـان حـال کـه حامـل مضامیـن و ما به ازاءهای واقعی هسـتند، به لحـن و بیان دنیای نمایـش درآمده‌اند و کلام را به غایت زیبایی‌اش رسـانده‌اند. آن‌ها معنادار و معنازا و اسـتعاری و تلویحی هسـتند. ریتـم و ضرب‌آهنگ جملات، بنا به موقعیت عاطفی پرسـوناژ پردازش شده و هر کدام تک صحنه‌های کوچک تأثیرگذاری به شـمار می‌روند و ریتم حماسی روند رویدادهای نمایشـنامه را، بـه خوبی نشـان می‌دهند: «در نمایـش او بنگرید، چهار نشـان زندگی مرده و فقط مرگ مانده سـر زنده» (صفحه ۱۸)، «تامم برگـردد اگر بدتـر از این نکنـم» (صفحهٔ ۴۷)، «کاش رؤیـا بـه زیبایی واقعیت بـود» (صفحه ۵۱)، «من مردان ایسـتاده می‌خواهم نه افتاده» (صفحهٔ ۵۲)، «خون از سـر قلم و نیزه‌ات جاری بود« (صفحـهٔ ۵۳)، «طبل به فرما زدن، تجهیز، به فرما کردن» (همان صفحه)، «تو خود رسوای منی» (صفحهٔ ۵۵)، «مرگ گم شود اگر این خط خونین را از تو نخواند» (همان‌صفحه)، «دشمن شـاد شـدی» (صفحهٔ۵۶)، «اگـر او رفت باقی تویی» (همان صفحه)، «آینه با من راست‌تر است تا خود من» (صفحهٔ ۵۷)، «چادر سیاهی در فتح ماتم اسـت، در چادر سرخ مرگ توغای را آماده می‌کنند» (صفحهٔ ۶۳)، «در خیال بر تختی تکیه زنم که دیگری بر آن نشسته است» (صفحهٔ۶۵)، «سـرمای کولی کش» (صفحهٔ ۷۷)، «سنگین و تیره شبی، که در آن صدای بال پرندگان و خندهٔ کفتاران جان مرا می‌آشـفت»، «مـرگ پایمال شـده این اسـت که ندانی کجا و کی و به کدام دست خنجری می‌آید آب داده به زهر» (صفحهٔ ۱۰۹)، «وحشـت در کوچه‌ها می‌دود» (صفحهٔ ۱۱۷)، «چون جنگ بیرون به سـر رسید، جنگ درون را به آخر بیاوریم» (صفحهٔ ۱۲۲)، «گویند شـش جان دیگرش به انتقام هفتمین برگشته» (صفحهٔ ۱۲۹)، «بی عشق می‌توانم زندگی کنم، بی غرور، نه» (صفحهٔ ۱۴۵)، «قسـم به اشـک بانویـی که آب‌های جهان مهر اوسـت» (صفحهٔ ۱۶۲) و ...

وقتی دیالوگ‌ها دراماتیک باشند به دراماتورژی کل اثـر کمـک می‌کننـد. در این اثـر، گاهی

دیالوگ‌ها و یا بخشی از آن خودش یک نمایش کوچک است:

نعشی که بر سر آن با تو جنگیدم
از من نیک بخت‌تر است،
که او با دست گشوده و چشم باز
پای پرچمی فرو افتاد،
نه این چنین دور از شایستگی (صفحهٔ ۳۴)

×××

کیست آی بانو؟
سیاه‌پوشی در این جهان نیلی پوش.
از چفت کمر تا فرق سر
هفت قلم سیاه پوشیده
بر سر نهاده افسر!
هفت زن بر او گرفته‌اند
هفت پردهٔ شبگون؛

او نشسته پشت هفت پردهٔ ماتم (صفحهٔ ۴۲)

اسـتفاده از تناقـض و پارادوکـس در کلام و در موقعیت‌هـا، بـه کنش‌زایـی و حس‌آمیزی نمایشنامه، بسیار کمک می‌کند و معنازایی آنچه ارائه می‌شود به صحنه‌ها، پرسوناژها و حتی کلیت متن دلالت‌گری خاص و غایت مندی می‌بخشد. در نتیجـه، «ژرف سـاخت» اثـر ژرف‌اندیشـی بیشتری شـکل می‌گیرد. در نمایشـنامهٔ «فتح نامهٔ کلات» اثـر «بهرام بیضایی» این تناقضات بسیار زیادند و حتی تم نمایشنامه هم، بر اساس پارادوکس های معینی شـکل می‌گیرد؛ با آنکه موضوع اصلی این نمایش «عشق و زن محوری» اسـت، اما همین مقوله، سـبب مرگ و شکست و خواری دو سـردار عاشـق می‌شود و عشق که همیشه آغازگر «زندگی» به شمار می‌رود، اینجا آغازگر «مرگ» اسـت. با همهٔ این‌ها، پیچیدگی و غموض رازگونهٔ موضوع سـبب شده که همین

مرگ هم، پارادوکسیکال باشد، چون پایان دهندهٔ زیبایی‌ها نیست،بلکه نابودگر زشتی‌ها و پلیدی‌هاست.

در اغلب دیالوگ‌ها و موقعیت‌ها نیز پارادوکس‌هایی شکل گرفته‌اند: «بر چهره‌اش خنده‌ای کشیدهٔ بودند، حال آنکه خود گریان بود» (صفحهٔ ۴۷)، «همان قدر که غمگین خوشحالم» (صفحهٔ ۵۵)، «تو گمان می‌کنی زشتی صورتت ستمی است بر قلب من؛ مگر نمی‌دانی که زنان بر مردان ستمکار عاشقند؟» (صفحه ۵۸) و ...

در نمایشنامهٔ «فتح نامهٔ کلات»، «آی بانو» به آهو (صفحه‌های ۶۳ و ۶۶)، «توی‌خان» به سگ (صفحه‌های ۹۱و۹۲و۱۱۸و۱۲۷و۱۲۹) و «توغای‌خان» به گرگ صحرا (صفحهٔ ۱۱۸) و یکبار هم به شیر (صفحهٔ ۱۴۰) تشبیه شده‌اند و جالب آن است که در این نمایشنامه، سگ و گرگ یعنی «توی‌خان» و «توغای خان» به جان هم می‌افتند تا بلکه آهو (آی بانو) را شکار کنند و در جنگ نهایی که بین «آهو» و «گرگ صحرا» یا «شیر» درمی‌گیرد، به طرز پارادوکسیکالی آهو یعنی «آی بانو» پیروز می‌شود. در این نمایشنامه، زن یا آهو «نماد زیبایی و ایران» است و هر دو مرد یا همان سگ و گرگ بیابان «نماد مغولان و بیگانگان» به حساب می‌آیند که با زور به ایران تعرض و تجاوز می‌کنند، اما نهایتاً از آن شکست می‌خورند. «زن پنج سر» هم نماد «زنان مورد ستم قرار گرفته» ایران است که نمادی مکمل برای «آی بانو » محسوب می‌شود.

«بهرام بیضایی» در پایان نمایشنامهٔ «فتح نامهٔ کلات» دچار احساسات گرایی نمی‌شود. او به ازاءهای موضوعی مورد نظرش را از محدودهٔ واقعیت‌های باورپذیر اثرش فراتر می‌برد. آخرین دیالوگ «قصه خوان» خیلی موجز همهٔ وضعیت موجود را تلویحاً خاطرنشان می‌سازد و هم‌زمان به آینده هم، نظر دارد:

قصه‌خوان: نوای شادی و غم هر دو را بسرایید.

دنیا تا بنگرید ویران است.

درود بر آن که بسازد؛

درود بر آن که بیارد جهان آبادان! (صفحهٔ ۱۷۰)

در نمایشنامهٔ«فتح‌نامهٔ‌کلات» هر سه پرسوناژ «آی بانو»، «توی خان» و «توغای خان» کاملاً شخصیت‌پردازی می‌شوند. هر سه کاراکتر، چند ساحتی و پیچیده (Round) هستند.

پرسوناژ «قصه خوان» گرچه کاراکتری ساده و تک ساحتی (Flat) به نظر می‌رسد، اما هرگز شخصیت‌پردازی نمی‌شود، چون حضورش کوتاه و گذراست. پرسوناژهای دیگر متن متناسب با محدودیت حضورشان پاره‌ای از شخصیت خود را به مخاطب می‌نمایانند و همین اندازه هم، برای متن کافی است، زیرا اغلب فرعی و جانبی هستند؛ هیچ کدامشان به صورت فردی نقش اساسی و محوری در شکل‌گیری حوادث نمایشنامه ندارند، بلکه ترکیب گروهی و جمعی آن‌ها، اثر بخش شده است، آن هم فقط در رابطه با سهم معین و محدودی که از موضوع و حوادث دارند.

مقولهٔ شخصیت‌پردازی در نمایشنامه بدان معنا نیست که حتماً و الزاماً مخاطب باید به همهٔ زوایای زندگی و روح پرسوناژ پی ببرد، زیرا چنین امری حتی در دنیای واقعی، محال و نشدنی است. آنچه برای شخصیت‌پردازی یک پرسوناژ کفایت می‌کند آن است که در محدودهٔ اعمال، گفتار و موقعیت‌های مورد نظر و در رابطه با ژانر اثر، به طور نسبی هم از لحاظ حسی و عاطفی و هم از نظر اندیشه‌ورزی برای مخاطب تحلیل‌پذیر و درک‌شدنی باشد و او را به یقین نسبی برساند؛ یعنی پرسوناژ با توجه به موقعیت‌ها و حوادث

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمایشنامه شناسه‌های ذهنی، روحی، روانی و رفتاری کافی برای شناساندن خود ارائه دهد و سپس تحلیل و نهایتاً به باور درآید.

چهار ویژگی عمده در نمایشنامهٔ «فتح‌نامهٔ کلات» اثر «بهرام بیضایی» قابل تعمق‌تر است؛ اول خود داستان نمایشنامه که بسیار گیرا، تعلیق‌آمیز، کنش‌مند و در نوع خود بدیع و زیباست. دوم، پرسوناژهای خاص و یگانه‌ای که هر گاه در متن ظاهر می‌شوند، بلافاصله و در محدودهٔ همان صحنه بر مخاطب تأثیر می‌گذارند، چون از هیمنه، شکوه و گیرایی دراماتیکی بالایی برخوردارند و منحصر به فرد و خاص بود نشان فقط به خودشان ارجاع پیدا می‌کند، زیرا یگانه‌اند. سوم، بیان نمایشی زیبای نویسنده است که با بهره‌گیری از رویکردی ابژه (Objective) حتی مفاهیم سوبژه (Subjective) را هم، عینی و نمایشی کرده است. عبارات و جملات کلاً دیالوگ‌ها کاملاً به دنیای نمایش تعلق دارند و گرچه پرسوناژها به پس زمینه‌های تاریخی منتسب شده‌اند، اما خود همین مقوله «تاریخ» هم جزء دنیای نمایش شده است.

«بهرام بیضایی» گاه با نگرشی استقرایی ضمائم و اجزای دقیق صحنه‌ها و حتی لباس و آرایه‌های پرسوناژها را در دیالوگ‌ها یادآوری می‌کند و گاه با نگاهی قیاسی موجودیت کلی این آدم‌ها، صحنه‌ها و رویدادها را در روند شکل‌گیری داستان متن تعیین می‌کند و تشخص می‌بخشد. این دو رویکرد سبب شده که طرح یا پی‌رنگ (Plot) نمایشنامه که روابط علت ومعلولی رخدادهای اثر را شکل می‌دهد، بسیار منسجم و هوشمندانه باشد و در نهایت به یک شاخصه و ویژگی قابل تأمل تبدیل شود؛ برای اثبات آن هم باید گفت هر حادثه و پرسوناژی که در صحنه‌های میانی و اواخر نمایشنامه واقعیت نمایشی پیدا می‌کند، قبلاً در جایی از متن به طور ضمنی به آن اشاره شده و یا رد و نشانه‌ای دارد.

چهارم، توانمندی ذهنی «بهرام بیضایی» مخصوصاً در به کارگیری «نظام نشانه‌ای» بصری ومعنادار تئاتر که یکی از شاخصه‌های برجستهٔ سبک و سیاق او در نمایشنامه‌نویسی است؛او هر آنچه را ـ اعم از پرسوناژ، موضوع، ابزار، شکل، واژه و دیالوگ، حادثه و ... ـ به کار می‌گیرد، آن را به یک نشانهٔ دلالت‌گر تبدیل می‌کند و این یکی از شاخصه‌ها و معیارهای مهم، برای ارزیابی توانمندی هنری نمایشنامه‌نویسان بزرگ به شمار می‌رود که نگرش، سبک و شیوهٔ معین آنان را در نوشتن متون نمایشی به اثبات می‌رساند.

علت این موضوع را باید به آن نسبت داد که «بیضایی» به رغم ذهن کثرت‌گرایش، گزینه‌ای هم عمل می‌کند؛ خود انتخاب موضوع و داستان هم جزء اولین نشانه‌های مفهومی کار او محسوب می‌شوند، ضمناً برای هر پدیده، ابزار و پرسوناژ قائل به «معنای حضور» است؛ هیچ چیز را بدون معنا و غایت‌مندی طلب نمی‌کند و در این معناجویی و معنا زایی همیشهٔ بن‌مایه‌های سیاسی، اجتماعی و هنری با هم و به صورت هم آمیخته ارائه می‌شوند و این وجوه «زیبایی شناختی» نگرهٔ او به هنر نمایشنامه‌نویسی است.

نمایشنامه «فتح نامهٔ کلات»، هم «داستان محور» و هم «پرسوناژ محور» است؛ زیرا هر دوی این مقوله‌ها از ویژگی خاص و متمایزی برخوردارند و با دقت به پردازش درآمده‌اند. ضمناً هر دوی این عناصر، یعنی داستان و پرسوناژ تأثیرات متقابلی بر هم دارند و می‌توان گفت که به علت انسجام ساختاری اثر هر کدام برآیند دیگری است؛ شاید بهترین تعریف برای کاربری و اهمیت این دو عنصر این باشد: فقط در چنین داستانی می‌توان چنین پرسوناژهایی یافت و با این پرسوناژها هم، داستانی جز این شکل نمی‌گیرد؛ این تعریف گرچه ظاهراً بدیهی و رونما شده به نظر می‌رسد، اما واقعیت آن است که می‌توانست چنین نباشد، یعنی این موضوع «سهل ممتنع» است: گاهی پرسوناژهای معین و شاخصه‌مندی در متون نمایشی و غیر نمایشی حضور دارند، بی آنکه به پس زمینه‌های داستانی و پی‌رنگی مناسب و کاملی ارجاع شده باشند، در نتیجه ساختگی به نظر می‌رسند و بالعکس، داستان یک اثر ممکن است بدیع و گیرا باشد، ولی پرسوناژها به اندازهٔ کافی در آن پردازش نشده باشند؛ یعنی در هر دو حالت، هیچ کدام برآیند دیگری نباشد. علت چنین اتفاقاتی روشن است: گرچه در آغاز وقایع و پرسوناژها در اختیار ذهن نویسنده هستند، اما به تدریج این ذهن نویسنده است که به انقیاد و عنان پرسوناژها و حوادث درمی‌آید، تا جایی که در یک روند طبیعی و الزامی همین پرسوناژها و حوادث دستخوش تغییر می‌شوند و اگر چنین روندی طی نشود در آن صورت پرسوناژها و حتی خود داستان، ساختگی و بدلی جلوه می‌کنند.

«بیضایی» در حوزهٔ کاربری زبان برای آنکه فضای تاریخی ـ نمایشی اثر را حفظ کند و آن را به اوج برساند. ضمناً بر باورپذیری و وجاهت آدم‌ها و حوادث بیفزاید، اغلب از واژگان ترکی «ترکی مغولی» استفاده کرده و نام بیشتر پرسوناژها هم، با همین نگره انتخاب شده است. این کاربری زبان، که بر اساس مابازاهای تاریخی انجام شده، پرسوناژها را از قبل به زمینه‌های زمانی و تاریخی مورد نظر نمایش منتسب کرده است.

نمایشنامهٔ «فتح‌نامهٔ کلات» به علت تعدد حوادث و نیز پرسوناژهای خاص و یگانه‌ای که دارد و ضمناً به سبب برخورداری از تعلیق های پی‌درپی و استفاده از پارادوکس‌های زیاد که بر شگفتی فضای اثر افزوده و نیز وجود پر تحرک و کنش‌زا، قابلیت زیادی هم، برای فیلم‌نامه شدن و نهایتاً به صورت فیلم درآمدن دارد؛ سینما این قابلیت را دارد که برخی از صحنه‌های نبرد و یا هر حادثه دیگری را هم که در کلام به آن‌ها اشاره شده، عملاً به صورت زنده به تصویر بکشد و کنش‌زایی و گیرایی و شکوه اثر را فزونی بخشد.

«بهرام بیضایی» دیدگاهی کثرت‌گرا و هستی‌گرایانه دارد؛ با هر اثری دنیای خاصی می‌آفریند که همهٔ ضمائم و الزامات خود را به همراه دارد. رویکرد استقرایی او همواره بر نگرش قیاسی‌اش می‌چربد. از این رو، جزئیات و داده‌های زیاد و متنوعی به مخاطب می‌دهد و نمایشنامه‌اش از جهان سیاسی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، تاریخی و زیبایی‌شناختی بسیار قابل تأمل و شایستهٔ بررسی است. نگاه بصری او و آگاهی عمیق و گسترده‌اش از نشانه‌های مفهومی و بصری دنیای نمایش همان طور که قبلاً اشاره شد، بسیار برجسته است و هر پدیده و عنصری را به عنوان جزئی از یک دنیای نمایشی هستی‌دار و هستی‌بخش قابل اعتنا می‌کند.

در نگرش و ارزیابی او از کاربری زبان، پرسوناژ، موضوع و حادثه هم زمانی خاصی وجود دارد که به آثارش جامعیت بخشیده است؛ او وقتی دیالوگی را می‌نویسد نوع واژگان، معنا، وجوه بصری درونی و حتی شاکلهٔ بیرونی و متریک آن را هم در نظر دارد. یک‌سویه و یکتا نگر نیست تا فقط گرفتار یک شاخصه یا یک ویژگی پدیده‌ها و موضوع‌ها بشود، بلکه همهٔ وجود، زوایا، ابعاد، ویژگی‌های بصری و دراماتیک، معانی و میزان حس‌آمیزی و اندیشه‌زایی هر چیز و موضوعی را با هم و به طور هم زمان می‌بیند، بازآفرینی می‌کند و نهایتاً می‌نویسد و می‌نمایاند.

پی‌نوشت:

□ *فتح‌نامهٔ کلات*، بهرام بیضایی، انتشارات دماوند، تهران، ۱۳۶۲.

۱. *ترازدی قیصر*، ویلیام شکسپیر، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، صفحهٔ ۲۶.

۲. همان کتاب، صفحهٔ ۶۲.

۳. مکبث، ویلیام شکسپیر، ترجمهٔ فرنگیس شادمان، انتشارات علمی و فرهنگی، صفحهٔ ۳.

۴. همان کتاب، صفحهٔ ۴۹.