بیضاییِ معاصر

حمید امجد

آن‌چه در زیر می‌خوانید تکه‌ای‌ست از کتابِ منتشر نشده‌ی **بازی‌های اصل و بدل** (جلد دومِ تجدّد و درام ایرانی) که در سال ۱۳۸۴ نوشته شده. موضوع کتاب، طرحِ خوانشی از آثار بهرام بیضایی در تئاتر و سینماست، و فصل‌های مختلفِ آن کمابیش در نسبت و پیوستگی با یکدیگر معنا می‌یابند؛ از همین‌رو برای نقلِ جداگانه در این‌جا تکّه‌ای تا حدّ امکان جدا از بحثِ سراسریِ کتاب برگزیده شده، تا شاید در استقلالی نسبی قابل خواندن باشد.

... در این‌باره به‌ویژه اهمیت دارد که سوءتفاهمِ مُزمن و رایجِ نقدِ زمانه مبنی بر شیفتگیِ بیضایی به اسطوره و تاریخ (که حاصلِ مطلق‌نگریِ این نقد به رابطه‌ی دوگانه‌ی آثارِ او با این مراجع است) یا پیوندِ آثارش با «گذشته»، با عطفِ توجه به مکالمه‌ی این آثار با مراجعِ زمانه و تاریخِ معاصر اندکی جبران یا تعدیل شود. مروری بر تاریخِ نگارشِ آثار بیضایی[1] می‌تواند روشن‌کننده‌ی محدوده‌ی برخی «حفره/ فاصله»ها یا «میدان‌های بازی» در آثارِ هر دوره، و روایت/ پاسخِ او، هم در قبالِ «دیو»ها و هم در قبالِ «پهلوان»های کلان روایتِ زمانه‌اش باشد. از پسِ یکی دو مثالِ پیش‌تر یادشده درباره‌ی معارضاتِ او با مطلق‌نگریِ جریان‌های روشنفکری و نقدِ زمانه، یا همانندسازی تاریخی و ارجاعاتی به سرنوشت نهضتِ ملّی، کودتای ۱۳۳۲ و سقوطِ دولتِ دکتر محمد مصدق، و روحیه‌ی عمومی در روزگارِ پس از آن در **دیوان بلخ** (۱۳۴۷)، یا مثلاً همزمانیِ نگارشِ **راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی** (که محورش «جنونِ تاریخ» است) با برگزاریِ جشن‌های

دوهزارو پانصدمین سالِ شاهنشاهی ایران (۱۳۴۹)، می‌توان فقط به یک مثالِ دیگر بسنده کرد: در ۱۳۴۶، در آستانه‌ی برگزاریِ جشن‌های تاجگذاری، **بیضایی** **چهار صندوق** (که در آن مترسک بر تخت می‌نشیند)[۲] و **ضیافت** (که در آن دهباشی/گرگ، رمه را تحویل می‌گیرد و جشن به‌پا می‌کند) را نوشت؛ و همزمان، در اجرای آن‌ها و همچنین در «میزگرد تئاتر»، گفتمانِ سیاسیِ روشنفکریِ زمانه را نیز به چالش گرفت[۳]. سطحی دیگر از پاسخ به زمانه را البته باید در مکالمه‌ی این آثار با «متن»های معاصر ـ به‌ویژه در قالب‌های هنری (تئاتر و سینما) ـ بَررَسید. آثارِ بیضایی به‌همان اندازه که نشانه‌های حضورِ تاریخ و اسطوره و مکالمه با آثارِ گذشتگان را به نمایش می‌گذارند، سرشارند از نشانه‌های مکالمه با جهانِ آثارِ معاصر، چه به‌صورتِ راه‌یافتنِ آواهای همزمان به دلِ این آثار (و برعکس) و چه در تبادلِ پرسش‌ها و پاسخ‌ها با آثارِ هنریِ زمانه؛ و نیز گرایش به سامان‌دادن به آواهای پراکنده و به‌حاشیه‌رانده به‌صورتِ جریانی مستمر و قابل‌انتقال به تجربه‌گرانِ آینده. چنان‌که آمد، قلمروِ مکالمه و تبادلِ آثار بیضایی با آثاری از تاریخِ معاصر (از مشروطه به این‌سو) در برابرِ شهرتِ آثارش به پیوند با گذشته‌ی تاریخی، قلمروی کمابیش ناگشوده مانده است؛ قلمروی که از ثبت‌وضبط و احیا و تداوم‌بخشیدن تا پاسخ‌گفتن به تجربه‌های نمایشیِ بی‌پاسخ رهاشده‌ی سده‌ی اخیر بخش‌هایی از آن‌اند، و محضِ نمونه می‌توان اشاره‌کرد به تداومِ گوشه‌هایی از نمایش‌های عامیانه و میدانیِ عصر مشروطه (چون نمایشِ عروسکیِ ملّت و استبداد و مشروطه و مشروعه که مردِ خیمه‌دار در **ندبه** [۱۳۵۶] عرضه می‌کند)، بازی‌های نمایشیِ «مجالسِ زنانه» (چون نمونه‌هایی راه‌یافته به ساختمانِ **پرده‌خانه** [۱۳۶۱] یا **ندبه** و...) یا تجربه‌هایی نمایشی از محافلِ روشنفکرانِ همان عصر (چون «پانتومیمی» سیاسی نوشته‌ی علی‌خان ظهیرالدوله [۳۰گ۱۳-۱۲۴۳] و اجراشده در انجمن اخوّت، که ملّت را چون جنازه‌ای افتاده پیش پای محمدعلی‌شاه مجسّم می‌کرده و دو نفر در نقشِ وزرای مختارِ روس و انگلیس رخت‌ولباسِ جنازه را ـ که بر او نام «ایران» نوشته شده ـ یکی‌یکی پیش روی شاه غارت می‌کرده‌اند و...[۴]؛ این طرح که خود شاید از سنّتِ افواهی یا نمایشیِ عامیانه‌ی آن‌عصر نیز ریشه یا تأثیر گرفته باشد، با ساختمانِ جدید، جابه‌جاییِ محمدعلی‌شاه [ضدقهرمان] با سلطان‌مار [قهرمان] که خودش پیشنهادِ اجرایِ این بازی را محضِ تنبّهِ سُفرا به «سیاه» در نقشِ ملّت می‌دهد، لحنِ هجوآمیز، و به‌اوج‌رساندنِ شوخی در پایانِ آن، در **سلطان‌مار** [۱۳۴۴] به‌کار گرفته شده) در سامانِ روایی تازه‌ای که می‌کوشد این تجربه‌های پراکنده و بُریده بُریده را به نوعی سنّتِ مستمر بدل سازد؛ همچنان‌که

در دگرسانیِ روایتِ شکلی و زبانی و مضمونیِ **اژدهاک** (۱۳۴۰) می‌توان پاسخی به سنّتِ «درامِ تاریخیِ» رایج و پیش از خودش (مثلا با تکرارِ داستانِ ضحاک) یافت و همزمان پاسخی به گرایشِ بازگونه‌سازیِ روایتِ تاریخی/ اسطوره‌ای (در پژوهش‌ها و آثاری که به **گئومات** [۷-۱۳۳۳] نوشته‌ی احسان طبری [۱۳۶۸-۱۲۹۵] همچون نمودگارِ نمایشی‌شان اشاره شد)؛ و نیز در مجموعه‌ی «بَرخوانی»ها اساساً پاسخی به بازنماییِ یونانی‌وارِ اساطیر و تاریخِ ایران بر صحنه‌های «درام تاریخی» (بناکردنِ روایتِ **آرش** [۴۰-۱۳۳۷] بر سنّتِ نقّالی درکارِ بیضایی پاسخی به نمایشنامه‌ی **آرشِ شیواتیر** [۱۳۳۸] و دیگر آثارِ اسطوره‌ای/ تاریخیِ نویسنده‌اش ارسلان پوریا [۱۳۷۳-۱۳۰۹] نیز هست که می‌کوشید اسطوره‌های ایرانی را در «قالبِ» تراژدیِ یونانی ـ با استفاده از همسرایان و سایر عناصرِ آن قالب ـ برای صحنه بنویسد) و در **مرگ یزدگرد** (۱۳۵۷) پاسخی به بیانِ مطنطن و ثقیل و ظاهراً «باستانی» همچون زبانِ «طبیعیِ» درامِ تاریخیِ مرسوم. قهرمان‌زدایی‌هایش، از جمله در تجزیه‌وتحلیلِ شخصیتِ پهلوان اکبر همچون قهرمانی کنده‌شده از جا و زمانه‌ی خویش، می‌تواند در مکالمه با نمایشنامه‌ی **چوب زیر بغل** (۱۳۴۱) اثر بهمن فرسی بررسی شود؛ که در شخصیتِ پهلوانِ ناتوان‌شده، ناهمزمانی و جاکن‌شدگیِ او، و مکانِ مقدس همچون پسزمینه‌ی مکانیِ واقعه با آن مشترک است[۵]. تداومِ فکرِ «گذر از تاریخ» از **رستاخیز شهریاران ایران** (حدود ۱۲۹۵) اثر میرزاده‌ی عشقی (۱۳۰۳-۱۲۷۳) تا **داستانِ باورنکردنیِ** (۶۱-۱۳۵۸) بیضایی، و فکرِ دیدارِ زن و مردِ ناهمزمان، از **کفن سیاهِ** (۸-۱۲۹۵) عشقی تا **راهِ توفانی... و چریکه‌ی تارا** (۱۳۵۷) و **گفت‌وگو با باد** (۱۳۷۷) قابلِ بررسی‌ست؛ و این‌که چگونه وجهِ آرمانی، نجاتبخش و مطلق‌انگاشته‌ی تاریخیّت در آثارِ عشقی به نقدِ آن در آثارِ بیضایی می‌رسد (آرزوی بازگشتِ امروز به عصرِ ساسانیان یا آمدنِ شاهزاده‌ی ساسانی به امروز برای عشقی آرمانی نجاتبخش است، امّا در آثار بیضایی در تاریخ نیز جز رقّت و وحشت جُستنی نیست و سردارِ تاریخی جز حسرت و بندهای تازه با خود نمی‌آورد؛ در **مرگ یزدگرد** هم با سیمای یزدگرد چون شاه- پهلوانِ اژدهاکُش ـ «هماوردِ اژدها»[۶] ـ و هم با شاهزاده‌ای ساسانی ـ سردار ـ بر صحنه آشنا می‌شویم: «همیشه آرزو می‌کردم روزی دادِ خود به شهریار بَرَم؛ و اینک او این جاست. داد از او به کجا بَرَم؟»[۷]). سیرِ گرایشِ قالب‌های سنّتیِ تعزیه و تقلید به بازتاب‌دادنِ تصویرِ مردمانِ معمولی و موضوعاتِ معاصر، و نیز به آمیختگیِ هر دو قالب با هم، که از دورانِ قاجار در روندی تدریجی و به‌غریزه‌ی اجراکنندگانِ عامی آغاز شده بود، تا تجربه‌های پراکنده‌ای در سده‌ی حاضر (از پسِ انقطاعِ تاریخی و منعِ

اجرای نمایش‌های سنّتی در دهه‌های آغاز قرن) از جمله در «تعزیه-فکاهه»های محمدعلی افراشته[8] (۱۳۳۸-۱۲۸۷)، تا به‌ثمررسیدنِ تجاربی آگاهانه در این زمینه‌ها در آثار بیضایی، و تداومش تا تجاربِ پی‌گیرانه‌ای در نسلِ بعد، مانند نمایشنامه‌های **مجلس‌نامه** (۱۳۷۷) و **شهادتخوانی قدمشاد مطرب در طهران** (۱۳۸۰) ـ هردو اثر محمد رحمانیان (متولد ۱۳۴۱) ـ که عمیقاً وامدارِ رهیافت‌های بیضایی در نگره و عملِ درام‌پردازی بر مبنای عناصر و قالب‌های تعزیه و تقلید و آمیختگی‌شان هستند، مسیری قابلِ پی‌گیری در تاریخنگاریِ درامِ ایرانی‌ست. بررسیِ مقایسه‌ایِ **هشتمین سفر سندباد** (۱۳۴۳) با منبعی که از آن اقتباس[9] شده، یعنی نمایشنامه‌ای کوتاه از پرویز ناتل‌خانلری (۱۳۶۹-۱۲۹۲) با نام **سفر هشتم سندباد**[10] (۱۳۳۱)، نمونه‌ی برجسته‌ای پیشِ روی می‌نهد روشنگرِ دگرگونیِ بنیادینی که در این «مکالمه» بر زمینه یا بسترِ نمایشیِ معاصر اعمال شده است. این‌جا مهم‌ترین نکته ـ حتّی ـ تبدیلِ نمایشنامه‌ای پنج‌شش صفحه‌ای (با فضای متعارف و عادتیِ «درامِ تاریخیِ» بزمی، «تالار»ی «در شهر بغداد»، سندبادِ نشسته بر «تختی» با «شالِ کشمیری» و «بالشی بزرگ و گرانبها» و... سه زنِ رامشگر؛ که یکی‌شان ـ «زنِ زیبای آوازه‌خوان» ـ ابیاتی از حافظ می‌خواند) به نمایشنامه‌ای در ۱۱۳ صفحه (سرشار از کُنش و واکُنشِ نمایشی، لایه‌های تودرتوی روایی، فضاهای تازه و متنوع، شخصیت‌های پُرشمار و جوراجور، زبان‌های نمایشیِ گوناگون و...) نیست. مهم‌تر از این‌ها رهاسازیِ زیباشناسیِ صحنه‌ی نمایش از سکون و چارچوب‌های «رئالیسمِ اتاق‌نشیمن» (حتّی تحمیل‌شده به افسانه و تاریخ) است و انتقالِ آن به «سیّالیّتِ زمان و مکانِ» نمایشی. آن سندبادِ بحری که در تمامِ طولِ نمایش بر تختی به بالش تکیه بزند، هرچندکه از سفرهای گذشته یا اشتیاقش به سفرِ آینده «سخن» بگوید، هر کسی جز سندبادِ بحری نیز می‌تواند باشد؛ «ادبیّتِ» نمایشیِ سندباد در تجسّم‌یافتنِ حرکت و پویشِ اوست، در جنب‌وجوش و سفرهای پی‌درپی، سیرِ مداوم از خشکی به کشتی بر آب و از ساحلی به ساحلِ دیگر؛ که سیّالیّتی در نمایشگری می‌طلبد. ابداعِ نگره-شیوه‌ی اجراییِ مشهور به «سکّوی گِرد» با حذفِ «دکورِ» مرسوم و جایگزینیِ «فضا»ی نمایشی ـ برساخته از «بازی» و «زبانِ» پیش‌رونده و «منطقِ» نمایشی ـ و با بُرش‌های پی‌درپیِ زمانی و مکانی که قراردادهای زیباشناختی (استخراج‌شده از قالب‌های نمایشِ سنّتیِ ایرانی؛ همریشه با اصلِ قصه‌ی شرقی سندباد) مقدور می‌کنند، برای نخستین‌بار در این نمایشنامه جلوه یافته است، و راه‌حلّی برای رهاییِ درامِ ایرانی (در نگارش و اجرا) از تنگنای عادت‌شده‌ی قابِ صحنه‌ی ایستا، ناگزیریِ وحدت‌های زمان و مکان، و تحمیلِ

«واقع‌نمایی» بر صحنه، عرضه می‌کند. بااین‌همه، این تنها ترفندی «شکلی» برای صحنه نیست، بل نشانِ گذر از رسوبِ ادراکِ جهانِ منظومه‌ای (نظام‌مندِ) کهن (مبتنی بر مرکزیتِ زمین) نیز هست ـ که در عرصه‌ی اندیشه با قطعیتِ باورهای ثابت و اسطوره‌وارگ خویشاوند است، و تجلّیِ نمایشی‌اش در این‌جا می‌شود صحنه‌ای ساکن همچون چارچوبِ بی‌انعطافِ کُنش؛ از آن‌جاکه «کُنش» الزاماً همیشه در این چارچوبِ تنگ نمی‌گنجد، ناگزیر صحنه بدل می‌شود به محدوده‌ای ساکن و درخودگسسته برای قاب‌گرفتنِ «توصیف»های کُنش و نه بازنماییِ خودِ آن؛ و قهرمانانِ چنین درامی ناگزیر به جانبِ قهرمانی در «سخن‌وَرزی» درباره‌ی عمل می‌روند، در غیابِ خودِ عمل. به‌عکس، «شکلِ» استخراج‌شده از دلِ نمایش‌های عامیانه‌ی سنّتی، خویشاوند با جهانِ بی‌مرزِ افسانه و «کارناوال»، این‌جا به‌کارِ نمایشی‌کردنِ «پویشِ» اندیشه و کُنش، همخوان با ادراکِ مدرن و غیرمتمرکز از جهانِ پاره‌پاره، می‌آید؛ که با انگیزه‌ی سیر و حرکت برای «کشف» و دریافتِ تمایز میانِ پاره‌پاره‌های جهان، و یافتنِ «معنا/ حضور» در این مسیر، ملازم است. بر این صحنه‌ی «دِگرشوَنده» کُنشِ نمایشی سیّالیّتی شعروار می‌یابد که در آن گذشته/ تاریخ نیز، بی‌نیازِ وصف و سخن‌وَرزی درباره‌اش، چون «اکنون» در دسترس قرار می‌گیرد و قابلِ بازنماییِ نمایشی می‌شود؛ و سفرهای سندباد، نه‌فقط همچون ملاّحی در افسانه‌های دورِ کهن، که همچون روحِ بی‌تابِ انسانِ امروزین، سرشار از شورِ بی‌پایانِ جُستن و یافتن، عرضِ جغرافیا و طولِ زمان را می‌پیماید (داستانِ نمایشنامه، نه‌تنها سفرهایی جغرافیایی، بل گذرهایی در زمان

طیّ مدتی بیش از یک‌هزار سال را نیز در بَر می‌گیرد). گرچه تجربه‌ی نوآورانه‌ی شکستنِ وحدت‌های زمان و مکان بر صحنه[11] که قواعدِ عادتیِ فرارَوایتِ نمایشی را دگرگون کرد، اکنون از پسِ چهار دهه اقسامِ تکرارهای اندیشیده و نیَندیشیده‌ی همگانی به بخشی از سنّتِ نمایشیِ جاری بدل شده است، برای خودِ بیضایی تبدیلِ مکانیکِ صحنه به شعر، که در چند اثرِ بعدی‌اش برای صحنه ـ **سلطان‌مار**، **ندبه** (۱۳۵۶)، **خاطرات هنرپیشه‌ی نقش دوم** (۱۳۶۰) و... ـ نیز به‌کار گرفت، زمینه را برای «اندیشه»ی شکستنِ فضا در آثارِ سینمایی (جایی که گذر به گذشته و آینده، به‌میانجیِ «تقطیعِ» سینمایی، آسان است) در «تصویرِ واحد» (همچون بدیلِ صحنه‌ی نمایش) آماده‌کرد: در **چریکه‌ی تارا** (۱۳۵۷)، **باشو غریبه‌ی کوچک** (۱۳۶۴)، **گفت‌وگو با باد** و **مسافران** (۱۳۷۰) «شعرِ» روایی‌ست که عناصر، شخصیت‌ها و نشانه‌هایی از زمان‌ها، مکان‌ها و جهان‌هایی چندگانه را در تصویرِ واحد کنارِ هم گرد می‌آورد. به این تجربه‌ها، و تجاربِ دیگرش در سینما، نیز می‌توان از منظرِ قیاس با فرارَوایتِ مسلّط بر سینمای همزمان با ساختِ هریک از فیلم‌هایش نگریست؛ تجربه‌هایی که همچنان در شکل و محتوا سرِ خروج از سنّت/ فرارَوایتِ رایج، و ناهمسانی هم با پهلوان و هم با دیوِ آن، داشتند...

پی‌نویس:

۱ـ سیماکوبان در دهه‌ی ۱۳۶۰ با ترسیم «جدولِ زمانیِ نوشته‌های بهرام بیضایی ۱۳۶۱- ۱۳۴۱ در رابطه با اوضاع اجتماعی-سیاسی» چکیده‌ی چنین مروری را بر دو دهه از فعالیتِ نویسندگیِ بیضایی عرضه کرده است. بنگرید به: زاون توکاسیان، **مجموعه‌ی مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی**، تهران، آگه، ۱۳۷۱، صص ۷۰ - ۴۸.

۲ - ایده‌ی دسترس‌ناپذیریِ «آرمان» در ذهنیتِ نسلِ سَرخورده‌ی روشنفکرانِ پس از مشروطیت در آثاری از میرزاده‌ی عشقی (۱۳۰۳-۱۲۷۳) مانند **رستاخیز شهریارانِ ایران** (حدود ۱۲۹۵) و **کفنِ سیاه** (۹۸-۱۲۹۵) به تضادِ چاره‌ناپذیر و تقدیریِ روز و شب با خواب و بیداری پیوند می‌خورَد، و قهرمانانِ این آثار که به‌وقتِ روز و در عالمِ بیداری تخته‌بندِ نکبتِ جهانی نادلخواه‌اند فقط در خواب یا خلسه و رویای شبانه با عالمِ روشن و دلپذیرِ آرمانی‌شان دیدار می‌کنند. (عشقی در ۱۳۰۳ به‌ضربِ گلوله کشته شد.) تداومِ همین نگاهِ دوگانه و به‌کارگیریِ تمثیلِ خواب و بیداری در موردِ شکافِ گذرناپذیر و کابوس‌گونه میانِ جهانِ آرمانیِ روشنفکر با جهانِ واقعاً موجود در آثارِ مهم‌ترین نویسندگانِ همنسلِ عشقی از جمله رضا کمال‌شهرزاد (۱۳۱۶-۱۲۷۷) ادامه یافت. شهرزاد جدا از رجوعِ مکرّر به این بازمایه در آثارِ متعدّد، آن را در کانونِ نمایشنامه‌ی **مجسمه‌ی مرمر** (۱۳۰۸) ـ با برداشتی از اسطوره‌ی پیگمالیون ـ آشکارتر به کار

گرفت: پیکرتراشی پیکره‌ی بانویی زیبا را از مرمر تراشیده و به او دل داده است؛ امّا «از نظاره‌ی آن، روزگار»ش سیاه شده، چون این پری‌رویِ مرمرین نه نگاهی به او می‌کند و نه از جای می‌جنبد، مگر هنگامی‌که پیکرتراش به خواب رفته باشد. با خفتنِ او، مجسمه رقصان می‌شود و «با حرکاتِ دلفریبِ خود، اطرافِ او مانند پروانه‌ای» به حرکت درمی‌آید؛ و سپس به‌هنگامِ بیدارشدنِ او، باز بی‌حرکت برجای خود می‌ایستد. در این جا نیز «عالمِ مطلوب» و امکانِ وصل تنها در رویا شکل می‌پذیرد و هنرمند/ روشنفکر هرگز با پریِ رویاهایش در عالمِ بیداری دیدار نمی‌کند. میانِ عالمِ رویا و دنیای بیداری همپوشانی و تداخلی همچون برخی نمونه‌های ادبِ سنّتی، یا حتّی همراستایی و امتدادی در حدّ آثارِ عشقی وجود ندارد، و تنها نسبتِ این دو جهانِ بیگانه تناوبِ اجباری، تحمیلی، تقدیرگون و (در نتیجه) تراژیک‌شان است. (شهرزاد در ۱۳۱۶ خودکُشی کرد.) رویای پری‌روی دست‌نیافتنیِ «آرمان» که در جهانِ روزانه و بیداری صرفاً به پیکره‌ای بی‌جان بدل می‌شود هرگز از سرِ ادبیاتِ مدرن و روشنفکرانه‌ی ایران نرفت. قهرمانِ داستانی از صادق هدایت به‌نام «عروسکِ پشتِ پرده» (انتشار در: **سایه‌روشن**، ۱۳۱۲) جوانی‌ست که (مثل **جعفرخانِ ازفرنگ‌آمده‌ی** حسن مقدم، ۱۳۰۰) در بازگشت از فرنگ، دخترعمو/ نامزدش را از یاد برده و میلی به ازدواج با او ندارد، چون (مثل پیکرتراشِ **مجسمه‌ی مرمر**) دل به مجسمه‌ای بی‌جان اما زیبارو داده است که تنها در خلسه‌های شبانه زنده به نظر می‌رسد. بااین‌همه، فرجامِ این پیوند در داستان، فقط تعلیق‌به‌محالی از سنخِ دو نمایشنامه‌ی مقدم و شهرزاد نیست؛ برای «ممکن»شدنِ پیوند، دختر (مثل مریم در **ایدآلِ پیرمرد دهگانی** عشقی، ۱۳۰۲) به‌ناگزیر خود را با خواسته‌ی مرد تطبیق می‌دهد؛ و نتیجه فاجعه، تباهیِ دختر و مرگِ اوست. روشنفکریِ دوران گواهِ شکستِ «پیوند» میان آرمان و واقعیت در سطوح مختلفِ محیط و جامعه‌ای‌ست که تعادلِ پیشینش را باخته و تعادلِ جدید را به دست نیاورده است. (هدایت در ۱۳۳۰ خودکُشی کرد.) تصویرِ «آرمان» این روشنفکران در پیکرِ مجسمه‌ای زیبا و فرشته‌خو که در جهانِ شبانه‌ی خواب و پنداره از جای می‌جنبد یا تنها در خلسه‌ی «رویا» به رقص می‌آید در آثارِ نسل بعد نیز پدیدار می‌شود. جهانِ داستان‌های کاظم تینا(۶۹-۱۳۰۸) پُر است از نمودهای بازگشتِ این مایه، به‌صورتِ سرگردانیِ مجسمه(آرمان)ها در میانِ زندگیِ روزمرّه‌ی مردمانی که کم‌کم وجودِ آن‌ها را از یاد بُرده‌اند (مثلا در «گویندگان یک قصه») یا درگیریِ آن‌ها با مسئله‌ی اراده و اختیار یا تن‌دادن به جبر (مثلا در «زندگیِ جاویدان»). در داستانِ اخیر، هنرمندِ مجسمه‌ساز که با «زن» (همسرِ آقای «شهریار») رابطه‌ی مهر وکین داشته، به‌دستِ آقای «شهریار» کشته شده؛ و میراثِ رابطه‌ی مهر وکین (و دست‌آخر، انتقام از زن) را برای این مجسمه‌ی سرگردان باقی گذاشته است. (بنگرید به هر دو داستان در: ک. تینا، **آفتابِ بی‌غروب**، بی‌نا، ۱۳۳۲). تینا در «رقصِ مجسمه» بارِ دیگر مجسمه‌ای را تصویر می‌کند که ـ گویی در آستانه‌ی رقص ـ بر تاقچه خشکیده؛ در لحظه‌ای که تصویرِ او در آینه می‌خواهد رقصی آزادانه بیاغازد، زن و مردی به اتاق وارد می‌شوند و شمع را خاموش می‌کنند، و تاریکیِ اتاق تصویرِ رویایی را در آینه می‌کُشد (بنگرید به: ک. تینا، **چند مکان در هستی**، بی‌نا، ۱۳۴۰). بازنماییِ روحیه‌ی آرمان‌گریزِ روزگارِ پس از کودتای ۱۳۳۲، تن‌سپردن به تقدیر از سرِ یأس؛ تصویرِ آرمان‌های گُم یا رها شده، و ایده‌ی خونخواهیِ هنرمندِ مجسمه‌ساز/ روشنفکرِ آرمان‌خواه که «شهریار» برای حفظِ رابطه‌ی انحصاریِ

خود با زن/ مردم نابودش کرده مرحله‌ای دیگر از تداومِ تاریخیِ آن بازمایه‌ی قدیمی را به نمایش می‌گذارد. (تبناتیز چهار دهه پس از مرگِ هدایت، در پاریس خودکُشی کرد.)...

از پسِ این‌ها و انبوهی تجاربِ مشابه در ادبیاتِ روشنفکریِ معاصرِ ایران است که بازاندیشیِ بیضاییِ در این الگوی روایی، مثلا در **چهار صندوق**، معنا می‌یابد. اگر نسل‌هایی از روشنفکران بهای دسترس‌ناپذیریِ آرمان ـ به‌منزله‌ی معشوقِ اثیری ـ را با خودکُشی‌های پیاپی پرداختند، شاید اشکال را در تعریفِ مرسوم و ایستا از آرمان، و چاره را در مواجهه با این تعریف و ساخت‌شکنیِ آن، و آشکارسازیِ سویه‌های متناقضش باید جُست. در **چهار صندوق** تجسمِ آرمان از صورتِ سنّت‌شده و عادتیِ مجسمه‌ی زنی زیبا روکه خلوتِ شبانه‌ی رویا جولانگاهِ اوست (و در جهانِ زندگیِ روزانه/ واقعیتِ اجتماعی خاموش می‌شود یا چهره می‌پوشاند) به مترسکی هراس‌انگیز و خشن بدل شده که در جهانِ روز و بیداری به حرکت درمی‌آید، و گرچه وجودش محصولِ آرمانِ جمعیِ نیاز به آرامش و امنیت است خود سازندگانِ خویش و پردازندگانِ این آرمان را زیرِ تازیانه می‌گیرد و بر عرصه‌ی عمومی/ حیاتِ اجتماعی(یا زندگیِ واقعی/ روزانه)شان سیطره می‌یابد، و اعضای جامعه را به خلوت‌های خصوصی و شبانه («شب‌های پچپچه») و زبانِ وَرزیِ آرمان‌خواهانه‌ای تبعید می‌کند که سیاه ـ قهرمانِ پاکباخته و تلخکامِ نمایش ـ همه‌چیزش را در پای باور به آن می‌بازد و در پایان نه‌فقط خواهانِ خلاصی از حبس و انزوا، که ـ با فریادِ «خورشید! خورشید!» ـ خواهانِ رهایی از جهانِ شبانه و سخن‌وَرزی‌ها یا وعده‌پردازی‌های آرمانیِ آن است. بدین‌سان **چهار صندوق** در سطحِ مواجهه با فرارَوایتِ تاریخی، میانِ پذیرشِ تفکیکِ جهان‌های آرمانی و واقعی، یا پذیرشِ تبعید از دنیای واقعیتِ روزانه به جهانِ فریبنده و «آرمانی/ رویایی» زندگیِ شبانه ـ که مثلاً در عصرِ رضاشاهی مبنای ساختارِ درامِ روشنفکرانه‌ای چون درامِ شهرزاد را تشکیل می‌داد اما به‌تدریج حتّی پویشِ آغازینِ خود، به‌منزله‌ی گونه‌ای سرپیچی و مقاومت در برابرِ همسانیِ آرمانیِ رسمی، را از دست داده و خود به عادتی همسان‌ماز بدل شده بود ـ با پذیرشِ زبانِ قالبی/ بدلی و در نتیجه آرمان‌خواهیِ قالبی/ بدلی، نسبتی نشان می‌دهد.

۳- به‌رغمِ عادت‌ستیزیِ همیشگیِ بیضایی، جالب است که جریان‌های مسلّطِ «نقد» طیِ نزدیک به نیم‌قرن فعالیتِ او، کمابیش همیشه و در هر دوره‌ای متوقعِ همسانی و همخوانی‌اش با عادات و چارچوب‌های زمانه، از جمله «انتظاراتِ» موج‌های رایجِ نقد، بوده‌اند: از دیدِ نقدِ محتواگرای آل‌احمد و میراث‌برانش در جانبداریِ «واقع‌گراییِ اجتماعی» در دهه‌های بعد، بیضایی همواره «شکل‌گرا» بی افراطی و «زیادی مدرن» بوده است؛ و از دیدِ نقدِ «پسامدرن»شده‌ی دهه‌های اخیر، همواره «محتوا» گرایی سنّتی. علّتِ این «فاصله» با عاداتِ زمانه در کارِ او را در جُستنِ همان «حفره/ حدّفاصل»ها در متن و حاشیه‌ی «راه‌حل‌های جامع» یا «گفتمان‌های غالبِ» هر دوره می‌توان یافت.

۴- برای شرحِ کامل‌تر بازی بنگرید به: ادوارد براون، **انقلاب ایران**، ترجمه‌ی احمد پژوه، معرفت، ۱۳۲۹، صص ۱-۴۳۰؛ جمشید ملک‌پور، **ادبیات نمایشی در ایران**، ج۲، توس، ۱۳۶۳، صص ۶-۷۵؛ ابراهیم صفایی، **تاریخ مشروطیت به‌روایت اسناد**، ایرانیان، ۱۳۸۱، صص۹-۴۷۸.

۵- در «گفتارِ» آغازینِ **چوب زیر بغل** نیز اشاراتی به ابلیسِ درون، درونمایه‌ی انتظار، و زمانِ درگذار

و بی‌رهاورد رفته (بنگرید به: بهمن فرسی، **چوب زیر بغل**، نامه‌های سیاه، ۱۳۴۱، ص ۸) که با درونمایه‌های نمایشنامه‌ی بیضایی نزدیک است. همین مایه‌ها و نیز مایه‌ی «سفر در طولِ زمان» که درنمایشنامه‌ی فرسی وجود دارد، در **هشتمین سفر سندباد** نیز دیده می‌شوند.

۶- بهرام بیضایی، **مرگ یزدگرد**، روزبهان، ۱۳۵۸، ص ۳۸.

۷- همان، ص ۴۸.

۸- محمدعلی افراشته روزنامه‌نگار و طنزنویسِ عضو حزب توده، درکنارِ قطعاتِ منظوم و داستان‌های طنزآمیز و سفرنامه‌ی شوروی و نمایشنامه‌های کوتاه کمدی‌اش (**اخوی‌زاده، شوهرخواهر، مسخره‌بازی و خودکُشی**) چهار «تعزیه‌نامه» نیز، به‌نام‌های **تعزیه‌ی دیوان بلخ** (با همکاریِ خسرو پیله‌ور)، **تعزیه در بخشداری، تعزیه در کوره‌پزخانه و تعزیه‌ی قبله‌ی عالم** در روزنامه‌اش **چلنگر** (۱۹ اسفند ۱۳۲۹ تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲) منتشر کرده است (بنگرید به این تعزیه‌نامه‌ها در: نصرت‌الله نوح [گردآورنده]، [مجموعه‌ی آثار محمدعلی افراشته؛ دفتر سوم:] **نمایشنامه‌ها، تعزیه‌ها و سفرنامه**، تهران، حیدربابا، ۱۳۶۰، صص ۱۱۰-۹۳). این تعزیه‌نامه‌ها جنبه‌ی نمایشی و اجراییِ چندانی ندارند و از حدّ مکالماتی منظوم و هجوآمیز درباره‌ی مضامینِ سیاسیِ روز با شخصیت‌هایی معادلِ چهره‌های واقعی، و با حجمی اندک برای انتشار در روزنامه، فراتر نمی‌روند؛ امّا نکته‌ی مهم در آن‌ها کوشش برای مشابهت با قالب و زبان و اوزان شعریِ تعزیه و حتّی ضرب موسیقاییِ آن است درعینِ پرداختن به موضوعاتِ روز، مردمانِ معمولی، و آمیختگی با طنز و هجو، که با سیرِ تحولِ تاریخیِ قالبِ تعزیه همسان است. چنان‌که گردآورنده‌ی مجموعه اشاره‌کرده فکرِ سرایشِ این تعزیه‌نامه‌ها را، افراشته از خسرو پیله‌ور (شاعری کرمانشاهی) دریافت کرده است (همان، ص ۹۳).

۹- بیضایی در گفت‌وگویی به نحوه‌ی انجامِ این اقتباس اشاره‌کرده است؛ در ۱۳۴۳ کارگردانی (جعفر والی) اقتباس از نمایشنامه‌ای بسیار کوتاه (چاپ‌شده در مجله‌ی **سخن** سال ۱۳۳۱) را به او سفارش می‌دهد، درحالی‌که آن نمایشنامه با امضای مستعار «ا. ب.» منتشر شده بوده و کوششِ گروه برای یافتنِ نویسنده‌اش (در زمانی که گویا خانلری ـ مدیرِ **سخن** ـ نیز در سفر بوده) بی‌نتیجه می‌ماند. خانلری سال‌ها بعد در چند گفت‌وگو اعلام کرد که نویسنده‌ی آن نمایشنامه‌ی کوتاه بوده است (بنگرید به: بهرام بیضایی، «هزارویک شب و ضحّاک» [گفت‌وگو]، کتاب ماه؛ هنر، ش ۸۰-۷۹، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۴، ص ۳۳).

۱۰- ا. ب. [پرویز ناتل خانلری]، «سفر هشتم سندباد»، **سخن**، س ۴، ش ۲، دی ۱۳۳۱، صص ۶-۹۱.

۱۱- برخلافِ **هشتمین سفر**... که در آن‌زمان بختِ اجرا بر صحنه نیافت، بیضایی این تجربه را در اجرای **سلطان‌مار** (۱۳۴۸) با حذفِ «دکور» و «ابزار» متداول، برگزیدنِ فقرِ صحنه، و جایگزین‌سازیِ «تخیّل»، زیباشناسیِ بیانِ نمایشی و منطقِ شعری به جای آن‌ها به ثمر رساند. در صحنه‌ای از این اثر، سلطان‌مار به محبوبش خانم‌نگار ـ که مهر/ بهای او را «چهل قطارِ شتر بار» تعیین کرده‌اند ـ می‌گوید «نه - دربرابرِ زیباییِ شما من جز فقر چیزی ندارم که البته از چهل قطارِ شتر بار بیش‌تر است...» (بیضایی، **دیوان نمایش**، ج ۱، روشنگران، ۱۳۸۲، ص ۵۶۵)؛ شاید این بیانِ ناخودآگاهِ نویسنده/ اجراکننده درقبالِ محبوبش (تئاتر) نیز باشد که آن را، با همه‌ی وسعت و رنگارنگیِ افسانه‌وارش بر صحنه، به‌بهای فقرِ ذاتیِ جهانِ افسانه و سنّتِ نمایش عامیانه (به‌جای «چهل قطار شتر بارِ» دکور و ابزارِ اجرایی) طلب می‌کند.