درس‌های «سهراب‌کُشی»

محمد چرم‌شیر

در خوانشِ یک نمایشنامه، خواننده همیشه با دو تصویر رودرروست: تصویری که نمایشنامه‌نویس از برآیندِ دیالوگ و شرح صحنه‌هایش می‌سازد؛ و تصویری که مخاطب از برآیندِ دیالوگ‌ها و شرح صحنه‌ی نمایشنامه به‌اضافه‌ی قدرتِ تخیّلِ خویش می‌سازد. تصاویرِ نمایشنامه‌نویس تا سرحدّ امکان عینی‌اند و تصاویرِ خواننده، به‌شدت ذهنی. امکان دارد که در نقاطی از نمایش این دو تصویر بر هم منطبق شوند و در دیگر اوقات تصاویری جدا و ناهمشکل باشند. در خوانشِ مخاطبِ ایرانی از یک اثرِ هنری این‌گونه جا افتاده است که تصویرِ عینیِ هنرمند باید در ساحتی قرار گرفته باشد که مرعوبِ تصویرِ ذهنیِ مخاطب نشود. در این خوانش، اثرِ هنریِ برتر آن است که مافوقِ تصاویرِ ذهنیِ مخاطب باشد و برتریِ این تصاویرِ ذهنی را به‌شکلی به رده‌ی دوم تنزل دهد و درواقع آن را منفعل سازد. انگار مخاطبِ اثرِ هنری بی‌میل نیست خود را از قیدِ تصاویرِ ذهنی به‌نفعِ تصاویرِ عینی خلاص کند. هرگاه این تصاویرِ ذهنی جذاب‌تر به نظر بیایند، دلیلی خواهند بود بر ضعف و عدم حضورِ نفسِ خلّاقه در اثر. در این نحوه از خوانش، مخاطب انگار بر این باور است که اثرِ هنری زاده‌ی خودِ او و نویسنده است. و در این‌میان آن‌که تصاویری بدیع‌تر

خلق کرده باشد، صاحبِ واقعیِ اثر است. در این نحوه‌ی خوانِش آن‌چه دائماً درحال حذف است، سازوکاری‌ست که نویسنده در اثر تعبیه‌کرده تا مخاطب در روندِ خوانِش به تصویرِ مورد نظر یا حتّا مورد علاقه‌اش برسد. این امروز یکی از معیارهای مهمِ خوب و بدِ اثرِ هنری‌ست. این جا مخاطب دچار سوءتفاهمِ دیگری هم می‌شود: او تخیّلِ خلّاقه و خیال‌انگیزی را مدام با هم اشتباه می‌گیرد.

خوانِشِ این‌روزهای مخاطب از اثرِ هنری تأکید بر همین خیال‌انگیزی دارد. ادای تکراریِ این جمله‌که «اثرِ هنری باید آدم را با خودش ببَرَد» حاکی از همین رویکرد است. نمی‌گوییم باید اثرِ هنری ما را به‌کجا ببرد؛ و اساساً این‌جایی‌که می‌بَرَد، چه اندازه با خواستِ اثرِ هنری (که اتفاقاً بودن، دیدن و اندیشیدن در موضوعِ حاضر، آماده و پیشِ چشم است) پیوند دارد. این خوانِش به نظر می‌رسد بیش‌تر وجهی رُمانتیک را مدّ نظر دارد تا نگاهی خلّاقه را. در نگاهِ خلّاقه، اثر آن‌چنان‌که هست دیده می‌شود نه آن‌چنان‌که باید. اول می‌پرسیم که اثر چیست؟ سازوکارش کدام است؟ به چه پیوندِ ارگانیکی در سازوکارِ خود رسیده است؟ مهندسیِ چینشِ آن چگونه است؟ و پس از پاسخ‌گرفتنِ این پرسش‌هاست که روندِ تجزیه‌ی اثرِ هنری به اجزاء آغاز می‌شود، تفکیکِ اجزاء متشکّله از فضای قرارگیریِ اجزاء و بررسیِ کارکرد و پیداکردنِ لایه‌های متفاوتی که کُلّ اثر بر آن ایستاده و آن را واکاری می‌کند. جُز این، همیشه مرافعه‌ای باقی می‌ماند میانِ مخاطب و خالقِ اثر که کدام‌یک تصاویری بدیع‌تر و عمیق‌تر آفریده‌اند.

شرح‌صحنه‌های بیضایی در آخرین نمایشنامه‌ی منتشر شده‌اش ـ **سهراب‌کُشی** ـ به‌شدت چکیده و حداقلی‌اند. فقط شرحی حداقلی‌اند از آن‌چه بر صحنه می‌گذرد. نشان‌دادنِ مکان و نمایشِ ساده‌ترین رفتارهایی که کاراکترها بر صحنه انجام می‌دهند. همین و همین. و این در تعارضی آشکار است با شرح‌صحنه‌نویسیِ امروزِ نمایشنامه‌های ماکه هر شرح‌صحنه تلاش می‌کند تصویری زیبا بسازد. و این‌کار را از راه شرحِ کوچک‌ترین تا درشت‌ترین عملِ کاراکترها بر صحنه انجام دهد. و معارض است با شیوه‌ی نویسندگانِ ماکه در شرح‌صحنه تلاش می‌کنند کم‌وکسری‌های شخصیت‌پردازی، انتقالِ اطلاعات، روان‌شناسیِ کاراکتر و روندِ حرکتِ قصه را در متن جبران کنند. در این روش، شرح‌صحنه‌ها، نخست این‌که زیباشناسانه‌اند و دیگر این‌که روشن‌کننده‌ی نقاطِ تاریک‌اند. شرح‌صحنه‌های بیضایی در **سهراب‌کُشی** هیچ‌کدام این‌ها نیست. اگر نیست، پس این ساده‌شدن، این چکیده‌سازی به چه‌کار می‌آید؟ پیش از واردشدن به این بحث باید نکته‌ای روشن شود.

● تصویر جلد «سهراب‌کشی» ←

بهرام بیضایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بسیار شنیده‌ایم و هنوز هم می‌شنویم که متنِ نمایشنامه تنها نیمی از آن چیزی‌ست که به آن می‌گوییم «نمایش»، نیمِ دیگرش اجراست. با این نگره، متن بدون اجرا، نمایشی مُرده است. در این جا از این‌که این نگره، که اتفاقاً طرفدارانِ سینه‌چاکی هم دارد، تا چه اندازه درست است و از کدام سنّت می‌آید و حاصلِ کدام فرآیندِ تاریخی‌ست، حرف نخواهم زد. مهم این است که با طرح و بسطِ این نگره، ساحتِ نمایش و نمایشنامه‌نویسی بیش‌از پیش از حوزه‌ی ادبیات جدا می‌شود، که شده است. و نمایشنامه از حوزه‌ی ادبیاتِ صِرف خارج می‌شود، که شده است. این جدایی حتّا تا آن‌جا به‌افراط رفته که متنِ نمایشنامه عملاً از خودِ نمایش هم حذف شده. به یاد بیاوریم شعارِ گروه‌های اجرایی در اواخرِ دهه‌های شصت‌و هفتادِ قرن بیستمِ میلادی را، که می‌گفتند: «پنجره‌ها را باز کنید و از صدای محیط نمایش بسازید». این‌جا صحبت بر سرِ افراط هست، اما سخن از خوب و بد، درست و نادرست، نیست. سخن فقط این است که این شعارها و آن نوع رفتار زاده‌ی شرایطی تاریخی و اجتماعی بوده است و حاصلِ اندیشه‌وَرزی خلّاقانه بر سرِ مفهوم و کارکردِ نمایش. با این‌وصف می‌توان نتیجه گرفت که آن شرایطِ اجتماعی و تاریخی تغییرپذیر است، و آن اندیشه‌وَرزیِ خلّاقانه قادر به واکاویِ دوباره و دوباره‌ی خود و پدیدارکردنِ صورت‌های دیگری از نگاه به‌مقوله‌ی نمایش. آن‌چنان‌که خودِ شعاردهندگانِ دهه‌های شصت‌و هفتاد در اواخر دهه‌ی هفتاد و کلّ دهه‌ی هشتادِ میلادی، بازگشتی داشتند به «متنِ» نمایش، آن هم بازگشتی به متن‌های کلاسیک، و بازخوانیِ آن‌ها در هیأت‌هایی جدید و بدیع. رگِ‌گردن برافراشتن در اثباتِ صحت و تغییرناپذیریِ نگره‌ها، گرفتارشدن در همان تحجّری‌ست که شورشیانِ دیروز، بر نمونه‌های آن‌روزگارش شوریدند.

تلاشِ نمایشنامه برای بازگشت به حوزه‌ی ادبیات نه عملِ مذمومی‌ست و نه اندیشه‌ای منحط، و از آن‌سو، نه حتّی کشف جدیدی‌ست. دیدنِ ضرورت‌های تاریخی ـ اجتماعی در انجامِ آن، و چگونگیِ بازگشت به حوزه‌ی ادبیات، بی‌آن‌که خدشه‌ای بر جنبه‌های اجراییِ متن وارد آید، از آن‌دست اندیشه‌هایی‌ست که می‌تواند بابِ گفت‌وگو، تجربه و واردشدن به فضاهایی را دوباره بگشاید که به‌دلیل بدیهی‌تلقی‌شدن، همیشه مسکوت مانده‌اند. این گشایش، در دنیای امروز به آفرینش‌های بزرگی در نمایشِ جهان منجر شده است. نگاه کنید به طیفِ گسترده‌ای از آثارِ کاملاً صحنه‌ایِ نیل سایمون تا آثارِ مدرنِ مایکل فرین یا براین فری‌یل که در عینِ پایبندی به حوزه‌ی ادبیات، متن‌هایی به‌معنی کاملِ کلمه «اجرایی»اند. این حقی‌ست که سینه‌چاک‌دادن‌ها و رگِ‌گردن برافراشتن‌ها و عربده‌کِشی‌ها

آن را از تأتر ما دریغ کرده است.

با این توضیح، **سهراب‌کُشی** متنی‌ست به‌مثابه‌ی متن. و نویسنده‌اش با تمهیداتِ بسیار دارد تلاش می‌کند موازنه‌ای میان ادبیاتِ متن و شکلِ اجرا ایجاد کند. نزدِ بیضایی این کارِ تازه‌ای نیست. از **اژدهاک** تا **کارنامه‌ی بُندار بیدخش** تا **شبِ هزارویکم** و... او همواره در همین‌کار بوده است، اما تا این جا، **سهراب‌کُشی** تمیزترین و شُسته‌رُفته‌ترین تجربه‌ی بهرام بیضایی در این حوزه و میدان است. نویسنده‌ی نمایشنامه برای رسیدن به این نقطه چند کارِ مختلف در حوزه‌ی شناختِ اجتماعی ـ تاریخیِ زمانه‌ی خود و در حوزه‌ی تجربه‌ی فنّیِ نگارشِ متن انجام می‌دهد.

بیضایی تجربه‌ای دارد که کم‌تر نویسنده‌ای از ما با آن مواجه بوده است: بیضایی بیش‌تر «خوانده شده» و کم‌تر از آن «دیده شده». این‌که این تقدیری تلخ است یا شیرین، جای بحثِ دیگری دارد. مهم این است که علاقمندانِ بیضایی، اجراهای او را بیش‌تر تصور کرده‌اند تا این‌که واقعاً دیده باشند. نمایشنامه‌های او در قالبِ کتاب در دست ماست. نشسته‌ایم و آن‌ها را خوانده‌ایم. درواقع ما نیمه‌ی زنده‌ای راکه آن سینه‌چاکان بر آن خونی‌اند ندیده‌ایم و نمی‌بینیم. بیضایی یا باید در متنِ نوشته‌ی خود آن‌چنان کند که آن انفعالِ ما در نادیدنِ تصاویرِ خود و دیدنِ صِرفِ تصاویرِ نویسنده پدید آید، یا باید به‌سویی عقب‌نشینی کند که نمایشنامه‌اش صرفاً اثرِ ادبیِ مکتوبی در قالبِ نمایش باشد. اتفاقاً بیضایی در دوره‌های مختلفِ کاری‌اش این هر دو کار را می‌کند. نگاه کنید که چگونه نوع اول را در **سلطان‌مار** و **ندبه** انجام می‌دهد و نوع دوم را در **سه بَرخوانی** و بسیاری آثارِ دیگرش. **سلطان‌مار** نمونه‌ی مثال‌زدنیِ درجه‌اولی‌ست برای آن نوعی که بیضایی مخاطبِ خود را به تماشاگرِ منفعلِ صرف تبدیل می‌کند: پس از گذشتِ سال‌ها از نگارشِ آن نمایشنامه و اجراهای متعدّد از آن، هنوز شوخی‌ها، متلک‌ها و بداهه‌های متن از تمامیِ فعل‌وانفعالاتِ جاری‌شده بر متن توسط گروه‌های اجرایی، دلنشین‌تر و جذاب‌تر است. و از سوی دیگر خودِ ما شاهدِ خودمان بوده‌ایم که در وقتِ خواندنِ **سه بَرخوانی**، **کارنامه‌ی بُندار بیدخش** و... چند بار مجبور شده‌ایم به عقب برگردیم و آن‌چه را نفهمیده‌ایم، دوباره‌خوانی کنیم.

بی‌گمان دور ماندنِ بیضایی از کارِ اجرایی و پس‌زده‌شدنش در این سال‌ها و از طرفِ دیگر نوعِ ارتباطش با مخاطبان که از راهِ خواندنِ آثارش محقّق شده (چیزی که کم‌کم دارد دامنِ نویسندگانِ بیش‌تری را می‌گیرد) همان ضرورتِ تاریخی ـ اجتماعی‌ست که نویسنده‌ای چون او را وا می‌دارد تا به ادبیّتِ متن، نگاهی دوباره داشته باشد ـ ادبیّتی که حاصلش نه

زبان‌بازی، پیچشِ قصه‌ای، جایگزینیِ نشانه‌شناختی به‌جای تعریف‌کردنِ قصه و دچار شدن به نوعی شیوه‌پردازی در جهتِ نامفهوم‌شدن باشد (چیزی که امروز در اکثریتِ قریب‌به‌اتفاقِ این‌گونه متن‌ها می‌بینیم)، بلکه برعکس، ادبیّتی در جهتِ نوعی روشن‌سازی. با نگاه به قصه‌ی خطی **سهراب‌کُشی** درمی‌یابیم که بیضایی قصه‌ی آشنای «رستم و سهراب» را، به‌دلیلِ همین آشنابودنش برای مخاطب، وا نمی‌نهد؛ بلکه از سرِ صبر، اول همان قصه را تعریف می‌کند و درخلالِ تعریف‌کردنِ قصه‌ی اصلی، خروجی‌های خود به تعریفِ قصه از جوانبِ دیگر را می‌سازد. او برای این‌کار دائماً در زمان حرکت می‌کند، آن را جابه‌جا می‌کند و از همین تمهیدِ «زمان» برای رفتن و تعریف‌کردنِ قصه‌های مربوط به کاراکترهای اصلی‌اش استفاده می‌کند. و این جابه‌جایی را آن‌چنان ساده انجام می‌دهد که ما به‌یکباره خودمان را در دام می‌بینیم. عوض‌شدنِ جایگاه و نگره‌ی تقدیریِ قصه‌ی اصلی به جایگاهِ اندیشه‌وَرزی و تدبیر، چیزی که در قصه‌ی اصلی، اصلاً سایه‌ای از آن دیده نمی‌شود، آن‌چنان نرم صورت می‌پذیرد که ما به‌یکباره با آن مواجه می‌شویم بی‌آن‌که پیش‌تر بدان اندیشیده باشیم. به یاد بیاوریم آن‌جای قصه را که رستم برای گرفتنِ نوشدارو از صحنه بیرون می‌رود و کاراکترهای باقی‌مانده بر سرِ ضرورتِ زنده‌ماندن یا حتّی کُشتنِ سهراب با هم چاره‌اندیشی و بحثی تازه پیش می‌کشند.

بیضایی با حرکت به جلو و عقب در زمان، مجال می‌یابد تا از فنّ «گریز زدن» در نمایشِ ایرانی بهترین سود را ببرد. این «گریز» امکانِ آن را پدید می‌آورد که قصه‌ی اصلی هیچ‌گاه نه به تعویق بیُفتد نه به محاق. نویسنده با حوصله در بازگویی قصه‌ی اصلی، این فضا را برای خود خلق می‌کند که همزمان، روایتِ ساخته‌ی خود را هم تعریف کند. ما در **سهراب‌کُشی** شاهدِ حرکتِ آرام، موازی و همزمانِ قصه‌ی اصلی و قصه‌ی «ساخته‌شده» ایم. و همزمانیِ این‌دو، همزمانیِ حرکتِ اندیشه‌ی شاهنامه‌ای ـ تقدیرِ مرگ ـ و اندیشه‌ای که بیضایی به آن می‌افزاید ـ بحث در مورد مقوله‌ی قدرت و نسبت آن با افراد ـ را فراهم می‌آورد. نویسنده قصه را تعریف می‌کند، ساده هم تعریف می‌کند. حسرت و سرزنش و چاره‌اندیشی و بروزِ افکارِ جدید را در پسِ همان چاره‌اندیشی به‌نوبت در کنارِ هم می‌گذارد و به‌یکباره لایه‌های زیرینِ متن را بر ما آشکار می‌کند.

پرهیزِ خودخواسته‌ی بیضایی در نمایشنامه‌ی **سهراب‌کُشی** آرایه‌ی زبان را به‌نفعِ واضح‌بودنِ قصه، به عقب می‌راند. زبان ساده می‌شود و قصه‌گو. طمطراقِ زبان که می‌تواند رویه‌ای به‌شدت خیال‌انگیز به متن بدهد، خطابه‌هایی می‌سازد که همان کارکردِ «منِ راوی»

در قصه‌نویسی را دارند. کسی دچار «صدای سرِ» شخصیت‌های داستانی نیست، همگان به آنچه رُخ داده می‌پردازند، به آنچه دیده‌اند و آنچه می‌خواهند. تکنیکِ گفت‌وگویی، ساده‌ترین شکلِ خود را دارد، سوآل و جواب. تکنیکی که کمک می‌کند زبان در حیطه‌ی زبانِ «منِ راویِ» داستانی باقی بماند. عملِ ساده‌ی صحنه‌ای اتفاق می‌افتد و بر این تأکید می‌شود که عملِ بیرونی به کارکردِ واژه‌ها، جمله‌ها و عبارات موکول شود. شاید اصرارِ همیشگیِ بیضایی به‌درست‌خوانیِ متن، در **سهراب‌کُشی** شدتِ بیش‌تری یافته باشد، اما اتفاقی که این‌بار می‌افتد آن است که متن شرایطِ درست‌خواندن‌شدن را در خود تعبیه کرده است. اگر **کارنامه‌ی بُندار بیدخش** برای فهمیده‌شدن، درست‌خوانی‌اش را می‌طلبد، و درست‌خوانیِ آن متن، سوادِ مخاطب را به چالش می‌کِشد، در **سهراب‌کُشی** زبان چگونه‌خواندن‌شدن را بر مخاطبش تحمیل می‌کند.

این ادعا شاید برخی را خوش نیاید، اما بهرام بیضایی با **سهراب‌کُشی** ادبی‌ترین متنِ خود را نگاشته است. ادبیاتی که ادبیّتِ واقعیِ متن در آن بروز کرده است. استاد، ما را در آستانه‌ی موقعیتِ غریبی قرار داده است؛ آستانه‌ی اندیشیدن به بازگشتِ نمایشنامه به حوزه‌ی ادبیات بی‌آن‌که به نیمه‌ی زنده‌اش آسیبی وارد آید.

هجده آذر هشتاد و شش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی