اژدهاک، سلطان مار، پرده‌خانه

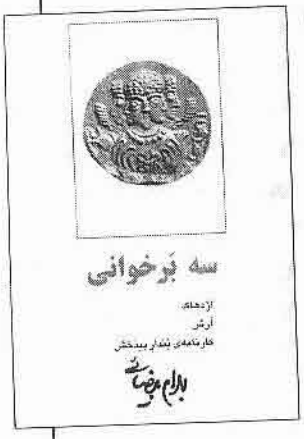
تحلیل سه اثر از بهرام بیضایی

● رحمان سیفی آزاد

مقدمه

آیا ایران‌زمین در روزگار گذشته صاحب تئاتر بوده است؟! اگر چنین بوده، چه شده است که در روزگار حال چون غرب و... تئاتر در زندگی مردم جایگاهی ندارد؟! این سئوال محرکی شد تا جست‌وجویم را در تاریخ کهن ایران شروع کنم. از غور در اسناد، مدارک، گفته‌ها و نظریه‌های متناقض و گاه متعصبانه در این باره کم‌کم ذهنم به سوی دیگری معطوف گشت، احساس گمشده‌ای را داشتم و خود را در بیراهه می‌دیدم. کسی بر من نهیب می‌زد؛ یافتن این‌که آیا ایران در پیشینه‌اش صاحب تئاتر بوده یا نه، چه آرامشی در تو ایجاد می‌کند؟! آیا در پی توجیهی مقنع به حقارت ناشی از این کمبود هستی؛ تا پشت آن سنگر بگیری و با غفلت روزگار معاصرت را سپری کنی؟! یا نه پی‌جوی دغدغه‌های دیگری غیر از تئاتر هستی؛ به دنبال چه هستی؟...

به دنبال چه هستم؟! تردید چونان در من رسوخ کرد که واماندم. باید جوابی می‌یافتم. پس خوانش دیگر از آن‌چه خوانده بودم را آغازیدم. در میان اندوخته‌های ذهنم نوری در اعماق سوسو یافت. به چشم برهم‌زدنی به آن سو چرخیدم. آثار نمایش بیضایی بود. بارها این آثار را خوانده بودم، گاه از روی تفخر، گاه از روی وظیفه و گاه از روی هزار هوس؛ ولی این بار جدای همهٔ دفعات بود. نگاهی از روی تعقل و تعمق برای پاسخ به حس درونی، با صداقت کامل بود. این بار از وجهی دیگر خیره بودم. با خود اندیشیدم، او که سال‌ها پیش، پیش‌تر از آن‌که من باشم، به کنکاش در تاریخ نمایش ایران پرداخته بود، چطور از تاریخ عبور کرد و از دغدغهٔ ساده و صرف داشتن و نداشتن تئاتر گذر کرد و دریافت، چگونه عالمان ینگهٔ دنیا در سال‌های دور بضاعت‌های آیین‌های مذهبی و رسوم نمایش گذشته‌شان را شناخته و همراه با تحولات جامعه و تفکرات حاکم معاصر آنها را متحول کردند و متفکرانشان از همان ابتدای راه به استخراج ویژگی‌ها و قراردادها مشغول شدند و مکتوب «بوطیقا» را برای آیندگان نشان گذاشتند و به همین منوال تا امروز پی گرفتند و می‌گیرند، اما گذشتگان ما و خود ما به هر دلیل از این مقال، غافل بودیم و هستیم؟ پس دانستم بیضایی نیز همانند آنها اما به سیاق مردمش و مرز و بومش خواسته این راه را پیش گیرد و چنین کرد و با استناد به آن‌چه بود؛ یعنی قراردادها و بضاعت‌های موجود در آیین‌های مذهبی، نمایش و سنت‌ها و رسوم نمایش کهن و پیش از معاصر، گام بدین راه نهاد و با عزمی راسخ تا به امروز آن را پی گرفته است، بی‌انصافی است اگر مدعی شویم موفق نبوده است. این چنین شد که راهی روشن‌تر پیش گرفتم و خواستم به اندازهٔ دانش و فهمم بدانم بیضایی چگونه سعی دارد کهن و معاصر را پیوند دهد تا آیندگان بهره برند. جستار این ویژگی‌ها در سه اثر مختلف، «اژدهاک»، «سلطان مار» و «پرده خانه» که در ادامه می‌آید، کوشش در این مسیر است.



۱. اژدهاک

در آغاز نویسنده با نامگذاری اثرش با عناوینی چون: «روایت برای روایت» و «رستم بازی» هویت اثر را مشخص می‌کند و آن را در ردهٔ طومارهای نقالی قرار می‌دهد. متن به طومارِ نقالانی می‌ماند که بر اساس داستان‌های کهن تحریر شده است. اصل داستان از شاهنامه گرفته شده و به همین دلیل و برای القای بهترِ حس و حال داستان، شیوهٔ رستم بازی پیشنهاد شده است. ـ در رستم‌بازی نقال باید خود زره بر تن بپوشد و سپر در دست بگیرد و سپس به نقل گفتن مشغول شود. ـ در این روایت، نویسنده با استفاده از شیوهٔ زبانی در بازی که به ضرورت تکنفره بودنِ نمایش نقالی به وجود آمده است، تعلیقی زیبا را تا اواسط روایت ایجاد می‌کند. این روایت بر خلاف نقالی‌ها که با پیش‌خوانی شروع می‌شوند، سریع به اصل ماجرا می‌پردازد و نقال نیز در نقش شخصیت اصلیِ داستان ظاهر می‌شود. (ص ۳۰) نویسنده با این شیوه، مخاطب را به اشتباه انداخته و این تعلیق تا آنجا که نقال (نویسنده) از بازی نقش شخصیت اصلیِ داستان (اژدهاک) دست برمی‌دارد، ادامه دارد و مخاطب از این قسمت به بعد متوجه اشتباه خویش می‌شود. (ص ۳۳) در طول اثر، نویسنده از شیوهٔ بازی در بازی، مضاف بر خلق تعلیق همانند همهٔ طومارها

برای روایت داستان نیز سود می‌جوید و جابه‌جا برای زمینه‌چینی و انتقال حس و حال و فضای اتفاق یا عمل از عنصر تشبیه و تمثیل در قالب روایت، کمک می‌گیرد. (ص ۳۲) مکث ناگهانی اثر، مکث‌هایی نظیر نقالان است. نویسنده با زمینه‌چینی و توضیحات جنبی دربارهٔ یک واقعه با ایجاد مکثی کوتاه و ناگهانی، ذهن و تخیل مخاطب را آماده و متمرکز می‌کند و بدین ترتیب تمام حس صحنه با همهٔ عظمت و سنگینی توسط مخاطب درک می‌شود.

«... و تازیانه که در کف او بود به آسمان خش سیاه کشید و خورشید که روشن بود روی پنهان کرد و تازیانه مارگونه به خود پیچید و مردم با ترس بنگریستند ـ تندباد تازیانه فرود آمد ـ خون او فرود آمدنش آتش در هزار رگ.» (ص ۳۲)

روایت اژدهاک چون تمامی نقل‌ها گاهی به‌طور مستقیم روایت شده و نویسنده چون نقالان در قالب نقش اصلی داستان قرار گرفته و ادامهٔ داستان را روایت می‌کند. در این لحظات او برای حفظ شکل و چارچوب روایی اثر، از زبان شخصیت اصلی، طبیعت و اشیاء بی‌جان را مورد خطاب قرار می‌دهد تا داستان را روایت کند. با این حربه، نویسنده به گونه‌ای غیرمستقیم مخاطب را طرف روایت قرار می‌دهد.

«ای شب تو دریا را به یاد من می‌آوری، آن‌گاه که چون سپاهی (به سوداری خشم)... (ص ۳۶)

در طول اثر، آن‌گونه که با وسایل و اشیاء در نقالی بازی می‌شود، دروازه، گور و غیره جان گرفته و در راستای هدف روایت و فضاسازی قوی‌تر به سخن درمی‌آیند و با آنها بازی می‌شود.

«... گور ترسناک تهی دهان خود را گشود و گفت: من مارهای تو را بر تنی خواهم، من هیچ یاری را بی‌دوش پذیرفته‌ام...» (ص ۳۳)

نویسنده همان‌گونه که نقالان برای انتقال صلابت و قدرت فضا، حفظ ریتم و ضرب‌آهنگ کلی نمایش و تحت تأثیر قرار دادن تماشاگران با داد و فریاد داستان را نقل می‌کنند، گوشه‌هایی از روایت را برای استفاده‌ای مشابه با فریاد نقل می‌کند.

«و اژدهاک دیوانه‌وار می‌غرید: این یامای پادشاه مگر تو بر کی شادی گذاشتی؟!» (ص ۳۶)

بر اساس شیوهٔ روایی نقالی، تغییر متوالی مکان و زمان اثر، در بطن جمله گنجانده شده و روایت می‌شوند.

«پس من اندیشیدم ژرف. به سرزمینی اندیشیدم دوردست و تهی و... و من به سوی سرزمین دوردست می‌رفتم.»

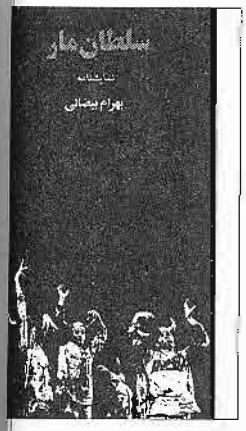
نویسنده نظیر نقالان با تمسک به عنصر تکرار که به کش‌دار شدن توصیف حالات و احساسات منجر می‌شود، سنگینی و عظمت هر اتفاق و واقعه را به مخاطب منتقل می‌کند.

«... از زمین‌های به خواب‌رفتهٔ خاموش گذشت و از زمین‌های به خواب‌رفتهٔ خاموش گذشت.» (ص ۳۳)

«... پس تازیانه بود و تن، و تن زیر تازیانه بود... پس تازیانه بود و تن، و تن زیر تازیانه بود.» (ص ۳۲)

اثر همچنین بر خلاف اکثریت طومارهای نقالی که با قهرمان‌سازی، قهرمان‌پروری و بزرگ‌نمایی، ضمن طرح مضمون ساده، سعی در سرگرم کردن و تخلیهٔ هیجان‌های مخاطب دارند، با قهرمان‌شکنی در پی طرح مضمونی پیچیده است. نویسنده ضمن طرح دردی عمیق و ریشه‌دار اجتماعی، قصد دارد فکر و اندیشه‌ای را انتقال دهد.

«... زیری پای من شهری ـ و مردمان خوابند ـ مردگان جاودانه و در خوابند و منم تنها با غریو گنگ خود مانده...» (ص ۳۹)



۲. سلطان مار

تقلید «سلطان مار» با برداشتی آزاد از داستان عامیانهٔ «میر خفته خمار» به رشتهٔ تحریر درآمده است و جزو تقلیدهای تخیلی می‌باشد. در این تقلید، چشمه، دیوار، اسب، سگ و درخت (ص ۱۲ و ص ۶۸) زبان می‌گشایند و نکات نغز و ظریفی را بیان می‌کنند. نویسنده در همان برخورد اول با آوردن عنوان «مجلس تقلید» در ذیل نام نمایشنامه، تکلیف مخاطب را با اثر روشن می‌کند. در دل نمایشنامه از ترفندهای اجرایی ساده و بی‌تکلف و جذاب خاص این نوع نمایش (تقلید) جابه‌جا برای پیشبرد قصه بهره برده شده است. نمایشنامهٔ سلطان مار به عنوان مجلس تقلید، اصول خاصی را برای طرح داستان عامیانه بکار گرفته است. در توضیحات صحنه، بازیگران، «نقش‌پوش» نامیده می‌شوند تا بدانند اتفاق و ماجرای داستان را بازی خواهند کرد و قرار نیست حوادث و وسائل به‌طور طبیعی و واقعی نشان داده شوند. بدین ترتیب تمام اصول و قوانین این مجلس همچون همهٔ تقلیدهای دیگر، برای اثبات و حفظ این اصل (بازی بودن نمایش) تنظیم و شکل می‌گیرد. از همان آغاز، شخصیت صحنه‌گردان که احتمالاً ریشه در شخصیت مرشد نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی دارد، به عنوان یکی از بازیگران نمایش به بازی می‌پردازد و

به نمایش و بازی‌بودن تأکید می‌کنند.

«صحنه گردان: نمایش امشب، نمایشی است فکاهی و افسانه‌ای به اسم سلطان مار، با بهترین لباس و موسیقی و بازیگران جوان که در معرض تماشای سروران خواهد بود...» (ص ٦)

با شروع نمایش، شاه و وزیر با تماشاگر ارتباط برقرار می‌کنند. این عمل یکی از روش‌های مهم و اصلیِ این نوع مجالس است و از خصوصیت روایتیِ این‌گونه نمایش‌ها می‌باشد. در این ارتباط بی‌واسطه، شاه و وزیر به معرفی و طرح مشکل خود می‌پردازند و اولین قراردادِ بازی بودنِ نمایش شکل می‌گیرد.

(می‌آیند به طرف جمعیت)

شاه وزیر: این که می‌بینید ما این‌قدر قدم می‌زنیم، دلیل بر آن است که خیلی ناراحتیم.

(وزیر باز هم قدم می‌زند. شاه پیش‌تر می‌آید.)

شاه: چاکرتان شاه سرزمین وسیعی هستم که... (ص ٧ و ٨)

صحنه‌گردان، در پسِ نقش‌های مختلفی که در طول نمایش بازی می‌کند، وظیفهٔ اصلیِ خود را که روایت‌گری است، حفظ می‌کند و نقش‌ها را یکی پس از دیگری شکل می‌دهد و به نقش مورد نظر در می‌آید. شیوهٔ بازی در بازی از شگردهای دیگرِ این مجالس است. در این شگرد، حس بازی بودنِ آن‌چه روایت می‌شود صحنه رخ می‌دهد، به مخاطب انتقال داده می‌شود. (ص ١٠) ارتباط مستقیم صحنه‌گردان با مخاطب و روایت کردن صحنه‌ها در قالب نقش‌های مختلف باعث می‌شود، تخیل مخاطب تحریک شده و بر طبق گفت‌وگوها، تصویری خام در ذهنش پدید آید. هنگامی که مثلاً چند نقش‌پوش به تصویر کردن سادهٔ صحنهٔ عظیم جنگ می‌پردازند، مخاطب با ذهنی آماده با ترکیب و همراه کردن این تصویر ساده با ذهنیتش، به درک عظمت آن صحنه می‌رسد و خود را ناظر آن صحنهٔ عظیم فرض می‌کند. (ص ٨۴ و ٨۵)

همچنین نقش‌پوش‌ها با پوشیدن لباس متناسب با نقش مورد نظر در پیش روی مخاطبان به آنها نشان می‌دهند که خود، شخصیت مورد نظر نبوده و بازیگری هستند که این نقش‌ها را بازی خواهند کرد. (موسیقی شاد. دیوها ـ رقصان ـ تغییر حالت می‌دهند. صحنه‌گردان به سرعت چهار تکه پسک به آنها می‌دهد که روی شانه‌ها می‌اندازند. نیزه‌دار وارد شده است.) (ص ٨٨)

زمانی که نقش‌پوش‌ها در نمایش مشغول ایفای نقش نیستند به صورت‌خانه یا اتاق لباس و... می‌روند و صحنه را به نقش‌پوش‌های دیگر می‌سپارند. (ص ٩٣) شخصیت‌ها خصوصیات نقش خود را به بازیگران دیگر یادآوری و گوشزد می‌کنند. (ص ۵٧) و در به تصویر کشیدن صحنه‌های دشوار که به شخصیت‌های بیشتری نیاز است، از دیگر بازیگران کمک می‌طلبند. (ناگهان همهٔ بازیگران قبلی نقش‌های مختلف و نوازندگان با صورت‌های پوشیده و همه با اسبک‌های به کمر بسته، ویله کنان وارد می‌شوند و...) (ص ٨٣ و ٨۴)

فضای شاد، هیجانی و فکاهی ـ رکن مهم مجالس تقلید ـ در سراسرِ نمایشنامه فراموش نشده است. نویسنده با بکار بردن تعدادی از عناصر شادی‌آورِ مجالس تقلید، وجود فضای شاد را در نمایشنامه تضمین می‌کند. عنصر تعریض یا کنایه‌گویی مورد استفاده قرار می‌گیرد تا ضمن ایجاد حال و هوایی شاد، در عمق، ریشخند کردن حماقت‌ها، بی‌لیاقتی‌ها و... موجب شود. همچنین از این طریق، مجالی برای گریز به مسائل روز پدید می‌آید و یکی دیگر از وجوه کنایه هویدا می‌شود.

وزیر:... من به بسط تجارت علاقه دارم، و به همین دلیل قراردادهایی با کشورهای همسایه امضاء کرده‌ام که به ما قند جبه‌ای بفروشند و در مقابل ازمان قند کله‌ای بخرند تا کام خردومان شیرین شود... (ص ٨)

نقش‌پوش‌ها با وارونه‌گویی، معضلات و مشکلات اخلاقیِ شخصیت‌ها را بیان می‌کنند. با این شیوه، مسائل باورپذیرتر و نشاط‌آور می‌شود و تشابهاتی به لحاظ واقعیت اجتماعی شکل می‌گیرد. (ص ٧) شخصیت‌ها در لحظات بغرنج و دشوار، همانند همهٔ آدم‌ها با یکدیگر همدردی می‌کنند؛ ولی همدردیِ مذکور در این مجلس، مانند تقلیدهای دیگر، برای کاستن تألم خاطر و فشار ناراحتی نیست، بلکه هدف مسرور کردن و کاهش فضای سنگین و حاکم بر اثر است. برای مثال هنگامی که شاه دست به خودکشی می‌زند، وزیر و وقایع‌نگار این‌چنین همدردی می‌کنند:

وزیر: پادشاه عادل ما به بهشت رفت. افسوس!

وقایع‌نگار: چه امیر عادلی، دیگر لازم نیست ازش بترسیم.

وزیر: می‌توانیم عکس‌هایش را جمع کنیم.

...

وقایع‌نگار: هرچه را خراب کرده، آماده کنیم.

وزیر: افسوس، افسوس، چقدر به‌موقع رفت، دیگر خیلی داشت دیر می‌شد. (ص ١٨)

گاه شخصیت‌ها با تشبیه طنزگونه، زیرکانه و ساده، موضوعی ظریف و دقیق را بیان می‌کنند و به راحت‌ترین و عامیانه‌ترین شکل، واقعیتی را که در ذات خود، طنزگزنده‌ای دارد، مطرح می‌نمایند.

سفیر جابلصا: گویی سال‌هاست به رحمت حق رفته.

سلطان مار: حالا شما لطفاً بروید کلاه جسد را بردارید.
سفیر جابلصا: کلاه؟ با کمال میل.
سلطان مار: شما کفش جسد را بردارید.
سفیر جابلقا: هرچه بفرمایید.
...
سلطان مار: و شما بروید شلوار جسد را بکنید.
سیاه: (از جا می‌پرد و شلوارش را می‌چسبد) این دیگر نه، این دیگر نه.
سلطان مار: می‌بینید آقایان؟ ملت به این جاکه برسد از جا بلند می‌شود. (ص ۲۶ و ۲۷)

گاه شخصیت‌ها با تحقیر، به ریشخند و استهزای دیگران می‌پردازند. حقیر شمردن در تقلید به منظور آشکار شدن حقایق برای مخاطبان، به ویژه ساده‌لوحان است. در مجلس «سلطان مار» سفرای جابلقا و جابلصا به تحقیر شاه می‌پردازند:

شاه: درست است که جانشین ندارم، ولی لعنت اجدادم چه؟ آنها مرا تعیین می‌کنند.
سفیر جابلصا: قربان یکی از همین اجداد شما بود که شمال دریای شما را به ما فروخت.
سفیر جابلقا: و یکی دیگرشان جنوب دریای جنوب را به ما بخشید و...(ص ۱۹)

در طول نمایشنامه عناصر عملی؛ چون ترس (ص ۱۲)، تکرار (ص ۶۵ الی ۷۰)، نوا در آوردن (ص ۷)، ادا درآوردن (ص ۶)، رقص (ص ۱۱ و ۵۰)، اشکال مضحک (ص ۱۵ و ۱۶) و غیر عملی (شوخی‌های کلامی)، شادی و نشاط و طرب صحنه را حفظ می‌کنند. گاهی که فضای شادِ نمایشنامه فراموش می‌شود، نقش‌پوش‌ها به طور مستقیم به یکدیگر یادآوری می‌کند که وظیفهٔ آنها نشان دادن، نمایش شاد و فکاهی است؛ این مسأله تلویحاً تأکیدی بر زبان بودن نمایش است. (ص ۹۳) نویسنده از عناصر شادی‌آور، صرف خنداندن بهره نبرده، بلکه خنده و سرور را بهانه‌ای قرار داده تا تلخی مضمون دردآور، غمناک و بی‌رحمی را که در ژرفِ ساختِ اثر در جریان است، تعدیل کند و در نهایت هضم آن را آسان‌تر سازد. در اغلب صحنه‌ها از موسیقی برای حفظ تداوم فضای شاد ـ وظیفهٔ اصلیِ موسیقی در تقلیدها ـ به‌خوبی بهره‌برداری شده است. توضیح صحنه‌ها در سراسرِ متن، بر شادیِ موسیقی در اجرا تأکید دارند. موسیقی در جای جای مجلس عملکردی زنده، پویا، فعال و تزیینی دارد و متناسب با حالات عاطفیِ نقش‌پوش‌ها عمل می‌کند و آنها را در انتقال حس‌های مورد نظر یاری می‌دهد. (ص ۵۰ و ص ۶۱) موسیقی ضمن همراهی نقش‌پوش‌ها هنگام ورود و خروج، تأکیدات لازم را نیز به همراه دارد. (ص ۲۳)

گرهٔ اصلیِ نمایشنامهٔ سلطان مار برخلاف اکثریت مجالس تقلید، حول محور «سیاه» شکل نمی‌گیرد. سیاه به عنوان شخصیت محوری و اصلی مطرح نیست. او نقش حاشیه‌ای دارد و مقلد و دلقک بارگاه محسوب می‌شود. نویسنده از این طریق با اشاره‌ای زیرکانه به جایگاه و وظیفهٔ اصلیِ سیاه در زندگی واقعی‌اش، حضور او را به عنوان رکن اساسی و لازمِ این مجالس فراموش نکرده است.

نیزه‌دار: ای ناکس! تو که در صحنهٔ پیش مرده بودی.
سیاه: بالاخره بازی یک سیاه می‌خواست یا نه؟! گفتم نصف می‌گیرم این یکی را هم بازی می‌کنم. (ص ۲۲)

□ □ □

سیاه: نخیر کسی نظر مرا نمی‌پرسد، سرشان گرم است؛ کسی نمی‌گوید من این وسط چه کاره‌ام؟!
وزیر: تو مقلد بارگاهی. بالاخره این بارگاهِ جنت‌پناه یک دلقک می‌خواهد. (ص ۵۶)

سیاه با حضور محدودِ خود در نمایشنامه به شکل‌های گوناگون، هویت طنزآمیز و هجوگویش را به‌خوبی بروز می‌دهد. او با درباریان به شوخی می‌پردازد و فضایی شاد و مسرت‌بخش خلق می‌کند. (ص ۳۸) سیاه برای دست انداختن شاه و اطرافیانش ابتدا با مقدمه‌چینی، موضوع خاصی را پراهمیت و جدی نشان می‌دهد و تلاش می‌کند تا این لحظه را برای مخاطب، باورپذیر ارائه کند. سپس عملِ کاملاً معکوس را برحسب مقدمه‌چینی شکل داده و بدین‌سان همه را به اصطلاحِ تقلیدچی‌ها، پکر کرده یا دست می‌اندازد. (ص ۱۶، هنگامی که سیاه خبرِ به‌دنیا آمدنِ نوزاد شاه را می‌آورد.) سیاه گاه مفهوم کلمات را اشتباه می‌فهمد و این مسأله باعث رخ دادن درگیری‌های مضحکی می‌شود. پس از آن دیگران سعی می‌کنند تا مفهوم صحیح واژه را به او بفهمانند. (ص ۲۹) سیاه گاهی به یک مسأله پیله می‌کند تا از آن مسأله، بهرهٔ کافی ببرد. آن‌قدر سماجت به خرج می‌دهد و خود را به حماقت می‌زند تا از دست او کلافه شده، به ستوه می‌آیند و بدین ترتیب درگیریِ مضحکی شکل می‌گیرد. (ص ۱۴) سیاه به هجو شاه و اطرافیانش می‌پردازد و در ورای این ترفندِ شوخ‌گونه به آنها توهین و بی‌احترامی می‌کند که به‌مراتب از توهین‌ها و پرخاش‌های مستقیم، اثرگذارتر و برنده‌تر است. (ص ۹۸) او همچون تقلیدهای دیگر، با رقص مخصوصش در لحظات گوناگون نمایشنامه ظاهر شده و فضای شاد و مسرت‌بخش را شکل می‌دهد. (ص ۳۷)

صحنهٔ نمایش، سکوی گردی ـ که رکن رکینِ مجالس تقلید است ـ می‌باشد. صحنه کاملاً ساده و بی‌پیرایه است و از این حیث با مجالس تقلید همخوانی دارد. این سکو با قراردادهای صحنه‌ای خاص، مکان‌های گوناگونی را در زمان گذشته، حال و آینده شکل می‌دهد. سکوی نمایش در

زمان حال، گاه قصری و زمان گذشته و گاه به شکل بیابان، ریگزار و کوهستان تجلی پیدا می‌کند و در این نمایشنامه تنها با گفتن یک جمله، مخاطب به گذشته می‌رود.

وزیر: ... به نه ماه پیش برمی‌گردیم... (ص ۸)

و تیتر با ذکر یک جمله، زمانی دراز پشت سر گذاشته می‌شود. (ص ۱۴) همچنین فضا و زمان قدیمیِ داستان، با استفاده از کلمات و عبارات روز، مانند اسلحه، جتربازها، امتحانش مجانی است، بزنید به‌چاک و... شکسته شده و با زمان حال پیوند برقرار می‌کند. نقش‌پوش‌ها با برداشتن چند قدم، یا رفتن از یک طرف صحنه به طرف دیگر، چرخیدن به دورِ سکو و گفتن چند کلام، سکوی گرد را به قصر، قصه را به بیابان، بیابان را به کوهسار، کوهستان را به ریگزار و ریگزار را به باغی مبدل می‌سازند. (ص ۶۰)

در نمایشنامه همانند نقاشی‌های ایرانی، دومکان مختلف به‌طور همزمان و بدون هیچ مرز و محدودیتی نشان داده می‌شود و بدین ترتیب تصویری نمایشی و بدیع خلق می‌گردد. در این تصویر دو شخصیت در دو مکان مختلف با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. (ص ۷۰) در این صحنهٔ ساده و بی‌پیرایه از دکور و لوازم تزیین‌کنندهٔ صحنه‌ای به شکل طبیعی و واقع‌گرا خبری نیست. لوازم و آرایش صحنه به یک صندوق شادمانی و لباس‌های مجلس خلاصه و ختم می‌شود. نویسنده از امکان نمایش، بازی‌شدن وسایل و لوازم صحنه، برای پیشبرد هدف اصلیِ داستان سود برده است. او این امکان را در جهت ایجاد و انتقال فضای خیالیِ نمایش بکار می‌برد. (ص ۶۲ و ۶۸) ارزش ادبی و کلامیِ تقلید سلطان مار نیز جای تعمق دارد. بر خلاف مجالس تقلید که از دل عامه بیرون می‌آیند و سرشار از گفتارهای سطحی و سادهٔ عامیانه‌اند، این مجلس در عین سادگی و عامیانه بودنش، دارای کلمات و جملاتی است که ارزش والا و کارکرد ادبی مناسبی دارند. گفت‌وگوها با ریتم، وزن و آهنگ مناسب در انتقال فضا و هویت اشخاص نمایش، خوب عمل می‌کنند. در سراسر تقلید صنایع ادبی بسیار همانند تشبیه، کنایه و استعاره بکار گرفته شده است تا در پس فضای مسربت‌بخش نمایش، لایهٔ پنهان و عمیق نمایش نمایان شود. متن در ژرف ساختن خود به تبع خصلت عمومیِ مجالس تقلید به کندوکاو زندگی آدم‌های دردمند، ستم‌کشیده و رنجور می‌پردازد. در اواخر تقلید، نویسنده نه به طور مستقیم و آن‌گونه که در مجلس تقلیدِ عامیانه رسم بود، بلکه از زبان یکی از نقش‌پوش‌ها و برحسب ضرورتِ داستان به طرح نکاتی اخلاقی می‌پردازد. (ص ۱۰۹) سرانجام تقلید سلطان مار با تمام نفرت‌ها، دردها، تظلم‌ها، گرسنگی‌ها، غم‌ها، غارت‌ها و جنایت‌هایی که در دل خود مستتر دارد، همانند مجالس تقلید عامیانه ـ که آغاز و انجام شاد دارند ـ با ریتم و آهنگی شاد پایان می‌یابد؛ چرا که بانیان این مجالس خواهان نشاط و خوشیِ همیشگی تماشاگران هستند.

سیاه: او را ولش، بیا عشق خودمان را بورسیم.

دایه: (مسخره‌کنان) شب بیا باغ.

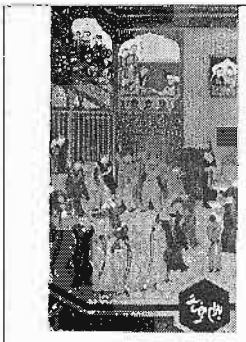
سیاه: ده‌ها سیلی نقد به از حلوای نسیه. (دایه می‌زند توی گوشش) آخ، چرا می‌زنی؟!

دایه: سیلی نقدتر از این نمیشه.

سیاه: آه که این ضرب‌المثل‌ها چه بلایی به جان من شده. از هول حلیم افتادم توی دیگ!

صحنه‌گردان: مجریان این برنامه، شب خوش را برای شما آرزو می‌کنند.

(موسیقی شاد، صحنه تاریک می‌شود) (ص ۱۱۱ و ۱۱۲)



۳. پرده خانه

نمایشنامهٔ «پرده‌خانه» از جمله آثاری است که در حیطهٔ سنت‌های زنانه تعریف می‌شود؛ عوامل اجرایی و دست‌اندرکاران اصلیِ این قبیل آثار زنان هستند. گره و زمینهٔ اصلیِ داستان بر اساس مشکلات و مسائل مربوط به زنان شکل می‌گیرد. در طبقه‌بندیِ محدودتر می‌توان این نمایشنامه را به لحاظ تم اصلیِ آن، «تعزیهٔ زنانه» نامید. در این تعزیه به مرثیه و مویهٔ زنان به عنوان نیروهای زاینده و آبادکننده اشاره شده است. مضمون اصلیِ پرده‌خانه همانند تعزیه جنگ بین خوبان و بدان است. در این جنگ و ستیز، زنان به سان نیروهای زندگی‌بخش در برابر سلطان و یارانش می‌ایستند. نویسنده نیز در آغاز نمایشنامه با تقسیم اشخاص بازی، مشابه عنوان نمایش‌های تعزیه بر این معنا صحه می‌گذارد و موضع خویش را هویدا می‌کند. نویسنده همانند متون تعزیه، بازیگران را به دو دسته تقسیم می‌نمایند: نسخه‌خوان‌ها که در طول نمایش سخن می‌گویند و نعش‌ها که فقط حضور فیزیکی دارند. متن اثر همانند بعضی از تعزیه‌نامه‌ها ـ چون عباس هندو ـ از سه قسمت پیش‌واقعه، واقعهٔ اصلی و نتیجه‌گیری تشکیل شده است. نمایشنامه با بازی درآوردن زنان بازیخانه (پیش‌واقعه) شروع می‌شود و سپس با ورود نوسال، سوگلی و غنیمت جدیدِ سلطان و کشته‌شدن سلطان (واقعهٔ اصلی) به سبب ماجراهای گوناگون اثر ادامه پیدا می‌کند و سرانجام زنان پرده‌خانه، غلامان و خواجگان آزاد می‌شوند. بر اساس ساختار بازی در بازی متن از اشکال شادی‌آورِ زنانه‌ای همانند «هوو هوو جونم هوو» (ص ۳۴ و ۳۵)،

«عاشق و معشوق» (ص ۱۸۷ و ۱۸۸)، «قاضی و مست» (ص ۱۸۹ الی ص ۱۹۱) و «بازی فتح سلطان» (ص ۲۱ و ۲۴) استفاده شده است. بازی «هوو هوو جونم هوو» بیش از سایر نمایش‌های شادی‌آور زنانهٔ عامیانه متداول بوده و در پرده‌خانه نعل به نعل ارائه شده است. به لحاظ شکل اجرایی، آن‌گونه که در متن نمایشنامهٔ «پرده‌خانه» توضیح داده شده، این نمایش‌ها بر اساس قوانین و قراردادهای موجود در نمایش‌های عامیانهٔ زنانه به نمایش درمی‌آید. بر اساس اصول خاصِ این نوع بازی‌ها، بازیگران نمایش‌های زنانهٔ پرده‌خانه نیز زن می‌باشند و در مواقع مورد نیاز، در نقش مرد هم ظاهر می‌شوند. زنان به‌راحتی و با ابتدایی‌ترین وسایل، چون نصب ریش و سبیل مصنوعی یا پوشیدن لباس‌های مردانه و یا با تقلید صدای مردان، نقش آنها را بازی می‌کنند.

لولی: (با صدای مردانه) خلعتی بسیار زیبنده. (ص ۷۰)

□ □ □

تر خانم: (ریش و سبیل می‌آویزد) من قاضی ناراضی! (ص ۱۸۹)

کانون بازی در این نوع نمایش‌ها، شبیه قرارداد بازی‌های زنانهٔ عامیانه، محدودهٔ فرش است که بر زمین پهن می‌باشد.

(... مبارک قالیچه‌ای آن میان به نشان کانون بازی پهن می‌کند و الماس دو عسلی بر آن قرار می‌دهد...) (ص ۱۸۸)

صحنه‌آرایی این نمایش‌ها همانند نمایش‌های زنانهٔ عامیانه با ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین وسایل و امکانات شکل می‌گیرد. همچنین با اتکاء بر قراردادهای بازی مجالس تقلید، بدون بهره‌گیری از امکانات و وسایل خاص، صحنه‌ها به تصویر کشیده می‌شود. (ص ۲۲۳)

همچنین برای مسخره نشان‌دادن این نمایش‌ها نظیر همتایشان از وسایل خانه بهره گرفته و با کاربردی ماهرانه، فضایی شاد می‌آفرینند.

... دو نوکر هر یک جارویی را چون کمانداران به پشت بسته‌اند، دو طرف طبل می‌زنند... ص ۵) در ابتدای اجرای بازی فتح سلطان توسط زنان بازی در پایان نمایشنامه طبق سنت اجرایی تعزیه‌نامه‌ها و به دستور گلتن ـ که چون معین‌البکاء در تعزیه عمل می‌کند ـ زنان به پیشخوانی می‌پردازند تا حال و فضای خاص و لازم را برای اجرای نمایش به وجود آورند. (ص ۲۱۸ و ۲۱۹) در بخش آخرِ همین بازی (مجلس فتح) سلطان نقش خود را برای آزمایش زنان و دیگران بازی می‌کند و سرانجام کشته می‌شود. (ص ۲۳۴ و ۲۴۴) این صحنه به لحاظ شکلِ کلی، به سنت بازی زنانهٔ عمرکشان که ریشه در مراسم‌های مغ‌کشی و شاه‌کشی در پیش از اسلام دارد، بسیار شبیه است. در این بخش سلطان همانند عروسک عمر در میان حلقهٔ زنان بازیخانه که تشنهٔ خون اویند، بی‌حرکت می‌ماند. زنان هر یک اشعاری را در نکوهش سلطان می‌خوانند و سپس می‌رقصند و سرانجام ضرباتی بر سلطان فرود می‌آورند. همانند این واقعه برای عروسک عمر نیز رخ می‌دهد. محل اجرای بازی زنان و وقایع اصلی همانند نمایش‌های زنانهٔ عامیانه دور از چشم نامحرمان و درون اتاقی بزرگ در قصر است، زیرا بازیگری و نمایش دادن زنان از نظر اجتماعی ناخوشایند و دور از مردانگی و غیرت مردان بوده است.

ریحان: نگویی از اهل بازیخانه‌ای، بگذار محترم بمانی. (ص ۱۵)

□ □ □

سلطان: (برانگیخته و خشنود)... اگر دور از غیرت نبود می‌فرمودیم همه جا را در انتظار این بازی فتح در بیاورند و چشم دشمنان ما را خیره کند!... (ص ۲۲۴)

صحنهٔ اجرای نمایش اصلی، سکویی چهارگوش است. این سکو در طول اجرا همانند سکوی تعزیه عمل می‌کند و مکان‌ها و زمان‌های گوناگونی را شکل می‌دهد. بازیگران تنها با برداشتن چند قدم بر روی سکو و یا دور زدن آن و نامیدن اسم محل جدید، مکان‌ها را شکل می‌دهند و از این حیث از قواعد خاصِ این‌گونه نمایش‌ها بهره‌برداری صحیح و کامل به عمل می‌آورند. (ص ۱۱۲ و ۱۱۳) هیچ دکور و تزیین خاصی جز دیوارها و نقش‌های روی آن در اتاق وجود ندارد و بازیگران موظفند همانند بازیگران مجالس تقلید، بدون امکانات و وسایل خاص با نرمش‌ها و امکانات بدنی خود، مکان، زمان، وسایل و... را به نمایش بگذارند. (ص ۱۱۰) گذشت زمان نیز در این نمایشنامه چون تعزیه است. زمان وقوع اتفاقات گوناگون با گفتن یک جمله و یا با استفاده از قراردادهای صحنه‌ای مشخص می‌شود. بدین‌سان شب و روز به راحتی از پس هم و با فاصله‌ای ناچیز شکل می‌گیرد.

صدای صندل: بگوش، آخر شب خانم‌ها، وقت خاموش!

صدای بشارت: خوش بخسبید، ببینید خواب خوش. (ص ۵۷)

در نمایشنامهٔ «پرده‌خانه» رنگ لباس‌ها چون تعزیه قراردادی بوده و طبق خصوصیات و خصلت‌های شخصیت‌ها تعیین شده است. از روی رنگ لباس می‌توان دسته‌های مختلف را تشخیص داد.

گلش: ترس! می‌ترسد از شما

صندل: از ما؟!

گلش: از این جامه‌های سرخ و چهره‌های مهاجم. (ص ۲۸)

گلشن در این نمایشنامه، عملکردی همانند معین‌البکای تعزیه دارد. او معین‌البکایی مجرب بوده و دوره‌ای کامل از هنرهای مختلف را آموخته است.

گلشن:... وقتی حذرک بودم تار و خط و رقص به من آموخته و چون بالیدم چوگان و کمند و تیراندازی، پس شعر و لطایف‌خوانی و غرایب‌گویی و... (ص ۳۱)

گلشن با قدرت و با صلابت، نمایش را اداره می‌کند. با آگاهی از توانایی بازیگران نقش‌ها را به آنها می‌سپارد و تذکرات لازم را می‌دهد. (ص ۲۰۰) در هر قسمت از نمایش که به نوای ساز و موسیقی احتیاج باشد، گلشن دستور لازم را به نوازندگان می‌دهد. (ص ۶۵) گلشن مواظب بازی بازیگران است تا کوچک‌ترین خطا و اشتباهی رخ ندهد. او هرگاه که اشتباهی پیش می‌آید با مهارت و ظرافتی خاص، آن را رفع و رجوع می‌کند. (ص ۱۸۶ و ص ۲۰۷)

گلشن گاه همچون پیران مجالس تقلید، در صحنه ظاهر می‌شود و همانند آنهایی که کاری از پیش آماده کرده باشند، تنها با تعیین خطوط کلی داستان و گذاشتن قرارهای بازی با بازیگران، فی‌البداهه نمایشی را ترتیب می‌دهد.

گلشن:... شما خانم‌ها، حالا که فرمان هست و فرصت نیست و دستمان به کلی خالی است، با اجازهٔ سلطان بیایید قرارهای بازی را از نو یکی کنیم. (ص ۲۰۰)

گاه چون قصه‌گویان و گوسان‌های قدیمی با تسلطی غریب، چونان شهرزاد قصه‌گو با داستان‌پردازی و گویش ظریفش همه را مسحور می‌کند و نقشهٔ قتل را طرح‌ریزی می‌نماید. (ص ۲۳۰) نویسنده در این نمایشنامه یکی از قراردادهای مهم تعزیه؛ یعنی خواب دیدن روح عزیزان از دست‌رفته و گفت‌وگو با آنها را مورد استفاده قرار می‌دهد. در تعزیه فقط شخصیت‌های پاک و بی‌گناه در خواب با روح عزیزان و بزرگان خود صحبت می‌کنند و مسائل بر آنها روشن می‌شود (تعزیهٔ حر)، نوسال نیز در پرده‌خانه چنین وضعیتی دارد. (ص ۴۹ و ۵۰) زنان چون بازیگران این مجالس، چنان نقش مردان را گرته‌برداری کرده و با حالات و... ویژگی‌های بدنی - بیانی بر روی صحنه عمل می‌کنند که گویی به واقع مردی به ایفای نقش پرداخته است.

سلطان:... ولی مردان، مردان را به این خوبی چگونه گرته برداشته‌اید؛ شما که از آنان دورید. (ص ۲۲۴)

شیوهٔ بازی در بازی از تکنیک‌های بازیگری نقالان؛ در این نمایشنامه بکار گرفته شده است. زنان بازیخانه، با اتکاء بر این شیوه هر لحظه در نقشی ظاهر می‌شوند و شخصیت‌های مختلف را بازی کرده و به تصویر می‌کشند. (ص ۱۴۹)

در نمایشنامهٔ پرده‌خانه همانند تعزیه و مجالس تقلید، هر تصویری که در قالب گفت‌وگو ذکر می‌شود، همزمان به ساده‌ترین شکل و با استفاده از قراردادهای بازی به نمایش درمی‌آید. (ص ۱۱۳) گاهی نیز در طول نمایشنامه آن‌گونه که در مجالس تقلید رسم بوده است - بنا بر ضرورت موقعیتِ خلق‌شده - بعضی از شخصیت‌ها در حضور تمامی شخصیت‌های روی صحنه، برای این‌که کسی متوجه نقشهٔ آنها نشود، آرام و مخفیانه صحبت می‌کنند، ولی در عمل صحنه‌ای برای این‌که تماشاچی سررشتهٔ ماجرا را از دست ندهد، حرف‌های مخفیانه بلند گفته می‌شود و بازیگران حاضر بر روی صحنه، طبق قراردادی که پیش‌تر بین خود گذاشته‌اند، نشنیدن و بی‌توجهی را بازی می‌کنند. (ص ۲۲۰) در این نمایشنامه از شخصیت «سیاه» نمایش‌های تقلید و خصوصیات او بهره گرفته شده است. نویسنده با دقت و تیزبینی در پس یک درگیری، دلیل ورود سیاهان را به مجالس تقلید روشن می‌سازد. (ص ۱۸۲) سیاه در نقش غلامان و خواجگان دربار با لهجهٔ شیرینش با نام‌های مختلفی چون زمرد، الماس، یاقوت و مبارک در نمایشنامه حضور دارد. او به شیوهٔ سنت مجالس تقلید، حرکات دیگران را تقلید می‌کند و آنها را به تمسخر و هجو می‌گیرد. (ص ۱۶۳) نویسنده از شکل کلی «نمایش سایه» در لحظات حساس و متفاوت استفاده کرده است. این بهره‌وری در فضاسازی دقیق‌تر و بهتر و انتقال شکیل‌تر مضمون و هدف اثر بسیار مؤثر بوده است. (ص ۵۸ و ص ۱۳۲) گفت‌وگوهای نمایشنامه همانند مجالس تقلید بر اساس لهجه‌های مختلف نگاشته شده است، ولی هدف نویسنده بر خلاف مجالس تقلید، صرفاً خنداندن تماشاگران نیست؛ بلکه این استفاده با حال و فضای اثر سنخیت دارد و بیشتر از هر چیز ضرورت آن احساس می‌شود.

نصار۱ خانم: حقا که سیمای جلیلی، مرده زنده می‌کنی!
بغداد خاتون: السلام ایهاالسلطان ضخم صولت، السلام
یا ثانی حاتم و تالی رشید (ص ۴۰)

نمایشنامه نظیر همهٔ تعزیه‌های ایرانی که خاستگاه عامیانه و مردمی دارند، از آیین‌ها و رسوم نواحی گوناگون بهره برده است. رسومی چون مویه بر مرگ عزیزان، اسپند دود کردن و... مضاف بر استفادهٔ تکنیکی نویسنده از شگردهای نمایشی ایرانی، به اثر حال و فضایی عامیانه و ایرانی بخشیده است. (ایلناز به زانو در می‌آید و موی پریشان می‌کند و زبان می‌گیرد و مویه می‌کند).

ایلناز: های ولم ولم ولم ولم - های - های دلم دلم دلم دلم - های -... (ص ۲۰۶)■