سیمای دراماتیک زن در آثار ادبی ـ نمایشی بهرام بیضایی

م. رایانی مخصوص

درآمد

دهه های ۴۰ و ۵۰، از بهترین موقعیتهای نمایشی ایران به حساب می آیند. خصوصاً در این دو دهه، سه نمایشنامه نویس قدر و توانای ایران، نوشتار ادبی ـ نمایشی خود را می آغازند و هنوز که هنوز است، کسی نتوانسته جایگاه رفیع آنها را به لحاظ ادبیات دراماتیک پر کند: دکتر غلامحسین ساعدی(گوهر مراد)، بهرام بیضایی و اکبر رادی.

«بهرام بیضایی» در آثار نمایشی خود توانا و قدرتمندتر از دیگران ظاهر می شود و اغراق نیست اگر بگوییم نابغه قرن محسوب می شود. زمان می گذرد و اندیشمندان و دراماتورژیستها در سالهای آتی، قدر قلم توانای او را خواهند دانست.

عقیده ی عده ای از زعمای امر به این است که واژه ی «پست مدرن» با آثار بیضایی بسیار نزدیکی دارد؛ خصوصاً احیای سنتها و بذل توجه بیضایی به سیرت (= شخصیت) و افسانه ی مضمون (=طرح) دراماتیک، جالب توجه است. از همه مهمتر «هویتی» که هم اکنون برای نویسندگان ادبی و گاه نمایشی جهان(چون بکت ـ متوفی ۱۹۸۹) مطرح می شود، دراکثر آثار بیضایی مسأله برانگیز است. وجه درونی و محتوایی تا حدودی در قالب ذکر شده تعریف می شود و به لحاظ ریخت و نمای بیرونی و ساختاری اثر نیز نشانه های بسیاری را در خور دجای داده است.

نمایشنامه های بیضایی پر حادثه و تعلیق زا هستند و ضمن پیش‌بردن مخاطب، در متبلور شدن و پردازش شخصیتها نیز مؤثرند. فکر و اندیشه ی حاکم بر آثار دراماتیک بیضایی، اگر چه گاه تعمیم پذیر می باشند و زبانی جهانشمول را برای خود اتخاذ می کنند؛ اما هرگز شعار گونه به نظر نمی‌آیند، چرا که دو ساحت مشخص دارند: ساحت نخست آثار وی، به ترفندهای نمایشی می پردازد و داستان، شخصیت و ... را شکل می دهد و ساحت دوم که زیر متنی یا درون متنی است از دل ساحت نخست، بیرون می تراود. تراوش (مفهوم) دوم (ژرف ساخت) نیز با اندکی تعمق، از روی نشانه های، دیالوگها و ... مشخص و مفهوم است. جدا ازاین سیاق، باید علاقه ی خاص بیضایی به تاریخچه و فرهنگ مغول و بستر گسترده ی تاریخ و ادبیات، همواره مد نظر قرار گیرد؛ خصوصاً درام شناسان، باید به دیدی جامعه شناختی و نه تک ساختی، اعصار و مقتضیات زمانی ـ مکانی، نمایشنامه های وی را بسنجند و از راه نقد تکوینی، سعی در تکوین موقعیتها و مفاهیم آن لحظات برآیند. (نقد تکوینی ـ گلدمن).

البته تاریخی که بیضایی به آن می پردازد، همان نیست که هست! گاه تاریخ، رنگ می بازد، چنانچه در نمایشنامه ی «مرگ یزدگرد» شاهد وقوع آن هستیم؛ چنین است ادبیات و سایر موارد. ذکر شده.

کوتاه سخن آنکه: بحث در خصوص آثار ادبی ـ نمایشی بهرام بیضایی دراین محدوده و مجال نمی گنجد؛ چرا که گستردگی معنایی و ساختاری آثار وی، سنجشهای گوناگونی را از زوایای مختلف، امکان پذیر می کند.

«سیمای دراماتیک زن» در آثار وی، نظرگاهی است مشکل و نباید به سادگی از آن گذشت. اگر چه این مقوله نیز از طریق نقد تکوینی و تطابق جامعه شناختانه، قابل تعمق می باشد؛ اما وسعت بحث ما را از این نوع نگاه برحذر می کند. از این رو صرفاً به تفسیر لحظات دراماتیک و ناب «سیمای زن» در آثار بیضایی بسنده و ارائه ی دیدی همه جانبه را به مجالی دیگر موکول می کنیم. در ارائه ی مطالب، سعی شده است، از کوچکترین منبعی ای استفاده نشود؛ حتی بحثهای تطابقی و تشبیهی متفاوتی در «سیمای زن»های آثار وی قابل طرح هستند که از آنها چشم پوشیده ایم و گاه برحسب ضرورت، فقط اشاره کرده ایم.

سیمای دراماتیک زن در نمایی کلی

«زن» در آثار ادبی ـ نمایشی بیضایی، جایگاه خاصی دارد. خاص بودن، نه به دلیل ویژگیهای عجیب و غریب این آدمهاست؛ بلکه به دلیل «رنگ آمیزی» و «دراماتیک» بودن آنهاست:

۱ـ نقش ساختاری: زن در نمایشنامه های بیضایی، جایگاه ثابت و مشخصی دارد. حضور و ضرورت وجود آنها، همواره لمس می شود و نبود آنها نمایشنامه را از ورطه ی درام تا ناکجا آباد می کشاند!

۲ـ در اکثر آثار، زن در جایگاه زنانگی خود طرح می شود. زنها از آنچه که هستند، فراتر نمی روند. آیینه ای هستند از اجتماع و زنان آن. شاید زنهای آثار وی، گاه قدرتمند ظاهر شوند و پوزه ی صدها و ده ها مرد را به خاک بمالند؛ اما این عمل آنها، از سرزنانگی و زن بودن آنهاست. هیچگاه زنهای قدرتمند بیضایی، جایهای مردها نمی گذارند و اگر، گاه چنین کنند، ظاهر سازی است نه خودباختگی و الیناسیون. زن است که «ترفند» مرد بودن را می آزماید تا به نتیجه و مقصود دست یابد؛ به همین دلیل است که پس از موفقیت و رسیدن به آمال و آرزوهایشان، به «زن» بودن خویش باز می گردند و مرد بودن را برای مردان می گذارند. شاید کلمه ی «شیرزن» توصیف کننده ی خوبی برای این نمونه ها باشد.

۳ـ هویت: اکثر زنهای آثار بیضایی، به دنبال «هویت» هستند. یا هویت خویش را پنهان می کنند، یا رنگ دیگری برآن می زنند و یا به خویشتن خویش رجوع می کنند. گاه این مضمون، به بافت و درونمایه ی اصلی اثر نیز سرایت می کند و همه چیز را تحت تأثیر خود قرار می دهد.

۴ـ عشق: وقتی زن در آثار نمایشی بیضایی مطرح می شود، بی تردید، عشق را نیز در پی خود، نوید می دهد. تمامی آثار دراماتیک بیضایی که زن درآنها حضوری فعال دارد و جزو شخصیتهای اصلی نمایشنامه محسوب می شود، در بطن خود به مقوله ی «عشق» نیز می پردازند. گاه عشقها چندگاه می شوند، گاه یکطرفه، گاه پنهان، گاه رسوا کننده وگاه متعالی.

۵ـ منش و تفکر: زنهای نمایشنامه های بیضایی، خنثی نیستند؛ مسأله خاصی دارند؛ ازاین روست که در درامهای وی جایگاهی خاص و ویژه دارند. آنها دارای ابعاد وجودی مختلف هستند، ضمیرهای پنهان و آشکاری دارند که منش رفتاری و فیزیکی و اندیشمندانه ی خاصی را شکل می دهند. آنهاهمانند جایگاه شان، صاحب تفکری خاص و ویژه می باشند. شاید شخصیتهای این گونه، زیاد نباشند و ایرادی مبتنی بر خاص بودن، مد نظر قرار گیرد؛ اما باید توجه داشت که: الف: شخصیت به چه میزان می تواند عینیت جامعه شناختانه داشته باشد ب ـ میزان چیست؟ ج ـ تفاوت تیپ و شخصیت در چیست؟ د ـ زوایا و ابعاد پیچیده ی شخصیت چه می شود؟

۶ـ دلمشغولی: شاید واژه ی مناسبی نباشد؛ اما اکمل است؛ چرا که معنای برخاسته از آن، تمامی گفته های زیر را دربرمی گیرد: زن در تفکر بیضایی، جایگاه خاصی دارد؛ از این رو، در طرح آن، هیچ اغماض وکوتاهی به عمل نمی‌آورد. حال

که این مسأله، برای نگارنده ای، مسأله می شود، در پی تکوین آن در آثار نمایشی اش بر می آید و در هنگام خلق است که به آن قوام می بخشد. نقش ساختاری را توضیح دادیم؛ ولی لازم می دانیم به فاعلیت و یا پیش برندگی طرح توسط شخصیتهای زن در آثار بیضایی نیز اشاره کنیم. شخصیتهای زن وی، نه تنها در طرحهای آثارش، بلکه در فضا و اتمسفرهای ایجاد شده، مؤثرند؛ از طرفی حکم «فاعلیت» را انتقال یاکسب می کنند و ... اینجاست که از یک دلمشغولی، فرآیندی دراماتیک زاییده می شود و «زن» از یک عنصر تشریفاتی و یا تجملی و باری به هر جهت، فراتر رفته، «سیمایی» ویژه و خلاق پیدا می کند.

آنچه در ذیل می آید، گوشه ای از وجوه و ابعاد پیچیده ی شخصیتهای «زن» در آثار ادبی نمایشی بیضایی می باشد. دراین تفسیرها، «زن» به معنایی فاعلیت و محوری بودن شخصیت، مطرح نمی شود و اگر آغازگر جملات تفسیری، نام آنهاست، فقط به دلیل سیاق نوشتاری است؛ البته گاه نیز در چنین جایگاهی قرار می گیرند که بالطبع به آنها اشاره خواهیم کرد.

خاطرات هنرپیشه ی نقش دوم

«بلقیس»، شخصیت اصلی نمایشنامه ی «خاطرات هنرپیشه ی نقش دوم» از زنهای بزرگی است که به واقع، کمتر در اجتماع این چنین ظهور پیدا می کنند. گزینشهایی این چنینی، به نظر نگارنده ی این سطور، موجبات موفقیت بیضایی را فراهم آورده است. در حقیقت او براین خلق شخصیتهای دراماتیک «زن» و الگو، سعی وافری از خود نشان داده وحتی در تیپی کال ترین پرسناژهایش، دقت خاصی را اعمال داشته است. دونمونه ی بارز آن دراین نمایشنامه وجود دارد:

«بلقیس» مظهر کسی است که هویت و شخصیت اصلی خود را فدای «پول می کند و این از سر بی پناهی و زجری است که این زن در طی زندگی اش متحمل شده است. پدر، او را در ۹ سالگی به فردی پولدار که مدام مابین ایران و کویت، سفر می کرده است، می بخشد:

بلقیس: نه سالگی دادنم به یکی که به کویت رفت و آمد داشت. اون از من یه مهمونی درست و حسابی با رفقاش راه انداخت. صبح عروسی در رفتم ... (ص ۴۹)

او عاشق معلمش بوده است:

بلقیس:... بهش گفته بودم یادته، که توی مدرسه عاشق معلمم بودم؟ (ص ۹۳)

جامعه و اجتماع او را به اخاذی و رشوه خواهی نیز می کشاند:

بلقیس: من چمه؟ چی تو سرمه؟ بذارین بگم؛ دوالپا به من حق السکوت می ده که حرف بالا پردن پولو نزنم ... (ص ۵۵)

او در جستجوی خویشتن است. بلقیس با آنکه به کار سیاه لشکری تن در می دهد؛ اما هدفی خاص دارد:

بلقیس: ... یه روزی خودمو ازاین محله خلاص می کنم.

ذوالفقار: چه جوری؟

بلقیس: باید پول پیدا کنم. باید خیلی پول پیدا کنم. (ص ۴۲)

او روحی لطیف دارد و به دلیل حضور اراذل و یالقوزهاست که خویشتن را دگرگونه نشان می دهد. او از حق دوستان خویش دفاع می کند و پول و دستمزد بیشتر را که حق مسلم آنهاست، درخواست می کند و این از سر مهربانی و عطوفت اواست. طبع لطیف و ملایم او، جایی که از جنگل و دریا سخن می گوید و خویشتن خویش را برای همدم تازه یافته اش (ذوالفقار) می گشاید، بیشتر نمایان می شود و تصویر دگرگونه ای از او خلق می شود:

بلقیس: هی! تا حالا دریارو دیدی؟ خیلی قشنگه. اونم وقت دراومدن خورشید. (ص ۴۲)

این حرف «بلقیس»، مخیله ی «ذوالفقار» را دگرگون می کند. او ازخوابی سخن می گوید که در آن، دریا، جنگل و آفتاب (خورشید)، «بلقیس» را در میان گرفته اند. این آغاز جهش شخصیتی ذوالفقار است. و «بلقیس» مسبب آناست.

زجر زیاد زندگی و گذشته ی رقت بار او، حسرت یک زندگی خوب را در او برمی انگیزاند:

بلقیس: هیچوقت بچه نداشتم. بچه ی من خیلی کوچک بود که مرد. پول نداشتم دوا بخرم، پول نداشتم مریضخونه ببرمش، پول نداشتم دفنش کنم. اون بچه هیچوقت دفن نشد ... (ص ۴۸)

از این روست که مدام در رؤیا به دنبال آمال و آرزوهایش می گردد؛ اما دراین ذهن گرایی، محکم و استوار قدم برمی دارد و سرخم نمی کند:

بلقیس: دلم دختر می خواست. یکی مثل اون مو بافته هه.

زن: خیلی نازه.

بلقیس: هیچدهش هم نیست!(ص ۵۳)

او در دستیابی به آرزوها و خواسته هایش، به تدریج تغییری در رویه ی زندگی اش می دهد (تحول بیرونی). «بلقیس» از آغاز می دانسته چه می کند و چرا. او به دنبال رهایی می گشته و ازاین رو به نقش آفرینی روی آورده است. اینجاست که پسیکودرام «بلقیس» رنگ می گیرد. او دستیابی به آرزوهایش را سخت و بغرنج می بیند. ازاین جهت، مسببان را ناسزا می گوید آرزوها و رؤیاهایش نیز مورد هجوم واقع شده و در جلوی دیدگانش پرپر می شوند.

بلقیس: آدمکشا، آدمکشا ـ (وحشت زده دست خونین خود را نشان می دهد) کشتینش؛ دخترک مو، جیگرمنو. (ص ۶۱)

...

«گریان» منو چسبیده عزیزمو پیداش کردم. چطوری ولش کنم؟ [عربده می زند] منم بزنین!

«بلقیس» خود را مسبب آرزوهایش می داند؛ پس عزم جزم می کند. تیرگی و نکبت او را به خود می آورد و هویت پنهانش را تجلی می بخشد. از سویی دیگر او مسبب فرهیختگی «ذوالفقار»، شخصیت محوری نمایشنامه است.

«بلقیس» در پی عشقها و تمایلات قلبی شکست خورده اش، تجربه ای دیگر را می آغازد. ارتباط او با «ذوالفقار» روز به روز بیشتر می شود و مسبب این دلبستگی، نخست «بلقیس» است. او به ظاهر برای پورسانت گرفتن، «ذوالفقار» و «موهبت» را به محله ی خویش می آورد؛ اما در حقیقت، چیز دیگری در او موج می زند. همه، آنها را نزدیک هم می خوانند. از این روست که «بلقیس» همیشه کراوات او را درست می کند و برای او دلسوزی می کند:

بلقیس: آی کفری ام از این آدمهای سرخر!

موهبت: [به ذوالفقار] منظورش تویی

بلقیس: کسی که بیخودی خودشو می اندازه جلو.

ذوالفقار: اینطور بیشتر در می آد...

یک زن: نمی فهمی خنگه؟ اون دلواپسته .(ص ۵۹)

اما «بلقیس» در جایی از نمایشنامه خطاب به «ذوالفقار» و ابراز عشق او می گوید:

بلقیس: درسته، بلقیس جایی برای این حرفها نداشته. بلقیس می خواد صنارسه شاهی جمع کنه خودشو در ببره. نمی خواد یه دفعه ی دیگه پابند بشه. (ص ۵۶)

اما پس از کشمکشهای داستانی، هویت حقیقی بروز پیدا می کند. او در غلیان به سر می برد:

بلقیس: خلاص شدن من دردکیو دوا می کنه؟ گیرم از این محله خلاص بشم. از دست خودم که خلاص نمی شم. من باید یه فکر درست و حسابی بکنم. (ص ۸۶)

«بلقیس» مدام در هوای پیدا کردن و جبران گذشته پر می آید و در جمع معترضین حقیقی، نان و خرما پخش می کند. از «ذوالفقار» هم می خواهد تا با او یکی شود و به لباس حقیقی خود درآید (ص ۹۰). اگر چه «بلقیس»، جدا از «ذوالفقار» زندگی پس از آزادی خود را طی می کند؛ اما مدام این در پی او یا او در پی این است و همه از آن دو و یکدلی شان سخن می گویند. سرانجام بازگشت «بلقیس» به حقیقت و پیوستن به جمع معترضین است که در «ذوالفقار» تأثیر می گذارد و او را به ورطه ی مرگ می کشاند. «ذوالفقار» روح آزادگی «بلقیس» را به سبب «عشق» دیرینه و تجلی حقیقت، شیرین می یابد و رنگ عوض می کند و خود حقیقی اش را نشان می دهد و «پرچم» را سرپا نگه می دارد و ... الخ. از سویی دیگر «بلقیس» برای «ذوالفقار» حکم کاتالیزور را دارد.

دو شخصیت زن دیگر مطرح نمایشنامه، همسر «موهبت» (مشکین» و عشق «مجنون» لیلی) هستند. «مشکین» زنی ساده و روستایی است و در پی عشقهای بی تکلف و بی غل و غش و ساده، همسرش را یاری می دهد و به لحاظ اکتیو بودن،

۱۸۰ درجه با «بلقیس» متفاوت است. «مجنون» که حضوری فیزیکی در اثر ندارد، به همراه «مجنون» چراغ به دست، آیینه ی کوچکی از زندگی «بلقیس» می باشند. «لیلی» نیز ناخواسته، تن به تن دیگری می دهد و این همان است که بر «بلقیس» گذشته است؛ اما او (بلقیس) از تقدیر ناخواسته می گریزد و می جنگد. او یک شیرزن است.

میراث

نمایشنامه ی «میراث» یک درام پاتولوژیک و تیپیک است. تیپ بودن، نه تنها در محتوای اثر، بلکه در جنبه های بصری اثر نیز نمود دارد و عینیت و تجلی آن را در شخصیتها، خصوصاً پسرها و دزدها می بینیم.

«کلفت» و «نوکر» نیز به چنین فضا و موقعیتی گرایش دارند؛ اما وجود مشخص و دراماتیک و کاراکترازیسیون، گاه در آنها تبلور یافته و از یک تیپ صرف فراتر می روند. بازی موش وگربه ی زن و مرد (کلفت و نوکر) جریان موازی ای است که مابین جناح اشقیا و اولیا برادرها و دزدها وجود دارد و دراین بازی مرد است که بر زن می چربد و همواره در یک مرتبت و جایگاه بالاتر قرار دارد. حتی در آغاز نمایشنامه، زن به ظاهر مرد را شکست می دهد؛ اما با گذشت زمان در می یابیم که مرد (نوکر) به زن (کلفت) حقه زده است:

نوکر: سرت کلاه گذاشتم (می خندد) باهمه ی زرنگی گول خوردی. هیچکس نتونسته با من در بیفته. یالله پله ها روبرو پایین ... (ص ۱۰)

کلفت و نوکر، چشم بینای نمایشنامه هستند؛ خصوصاً کلفت دراین نمایشنامه نسبت به گذشته، سمپات تر می باشد:

کلفت: چه خاطره هایی اینجا هست، چه خاطره هایی. (ص ۱۲)

کلفت به ارباب و صاحب پیشین منزل، بسیار ارادت و دلبستگی دارد. البته این احساس، دلیل خاصی ندارد، شاید یک حس نوستالژیک یا رفاه طلبانه یا ... در کلفت وجود داشته باشد که این چنین مجذوب ارباب پیشین خود می باشد:

کلفت: آی یای یای، کجایی، کجایی ارباب که رفتی و مارو یتیم کردی. کجا رفتی ارباب ...چقدر محبت می کرد، چه لطفی...

کوچک آقا: باعث تأثره.

کلفت: [می ماند] چه ابهتی، چه قدرتی. (ص ۱۵)

«کلفت» نمونه ی یک زن فقیر و بی چیز است. او به همراه نوکر، در زیرزمین نمور زندگی می کند و از قشر پایین و محروم اجتماع است:

نوکر: جای ما طبقه ی پایینه، خیلی نموره.

کلفت: خیلی تاریکه.

نوکر: زیادی سرده.

کلفت: آفتاب نمی گیره. (ص ۱۶)

«کلفت» و «نوکر» سمبل زنها ومردهایی هستند که استثمار شده اند؛ ولی استثمار نتوانسته آگاهی و منش انسانی آنها را از بین ببرد. آنها درک و شعور خود را از کف نداده اند و به هجویه های سخیف و بی اساس سه برادر اعتنایی نمی کنند. «نوکر» آرزو دارد که برای خود کسی شود، اما هرگز نشده؛ اول گربه می شود، بعد سگ و بعد شیر؛ اما شیر بودن را درحد خویش نمی داند:

نوکر: اگر من شیر بودم، اینجا چکار می کردم؟

کلفت: خب برو بیرون، بزن به جنگل.

نوکر: جنگل؟

کلفت: آره ـ جنگل.

نوکر: [ناامید] چرا نمی فهمی زن؟ توی جنگل شیر هست، منو پاره می کنه.

آنها (کلفت ونوکر) آگاهان اجتماعند و خطر را احساس می کنند و این در حالی است که دیگران درخواب غفلت به سر می برند:

نوکر: تو چی می بینی؟

کلفت: دزدها رو.

نوکر: [از جا می پرد] دیدمشون، دیدمشون.

کلفت: داد بزنیم، کمک بخوایم.

نوکر: فریاد کنیم، خبر بدیم. (ص ۴۱)

«غفلت»، شاید معنای درستی را برای آدمهای این نمایش در بر نداشته باشد؛ چرا که آن دو (کلفت و نوکر) خطر را می بینند و به آن تن در نمی دهند و این درحالی است که سه برادر به آن تن در می دهند؛ ولی «کلفت» و «نوکر» مدام در تقلا و تک و تای رهایی هستند. آنها (کلفت ونوکر) خطر را به همه گوشزد می کنند؛ اما «غفلت» یا «استثمار» یا ... باعث می شود تا این خبر به مزاج دیگران خوش نیاید. کلفت و نوکر، زنگ خطر اجتماعند، اما به سبب آنکه از قشر پایین دست اجتماع می باشند، مورد لطف و همنشینی واقع نمی گردند:

بزرگ آقا: ساکت! [مکث] جای شما کجاست؟

کلفت: طبقه ی پایین.

نوکر: پایین ترین طبقه. (ص ۴۶)

مال و زندگی و به تعبیری «میراث فرهنگی» و ارزشهای حاکم در جامعه به باد می رود و فقط عده ای، دلسوز تاراج آنها هستند و نمایشنامه ی «میراث» تجلی این رخدادگاه نمایشی است، تصویری است از انسانهای خموش و عصیانگر. عصیانگرانی که به سبب، حکمیت استثمار و استعمار باید خموشی را برگزینند.

بزرگ آقا: برمی گردید به طبقه ی خودتون و در رو به روی خودتون قفل می کنید تا وقتی خبرتون کنم. (ص ۵۴)

گذشته از جدال مستتر زیر ساختی قشر محروم ومرفه، عشقی مابین کلفت و نوکر وجود داردکه هویدا شدن این رابطه، بیشتر حکم بازشناخت و پردازش شخصیتی دارد. از طرفی دیگر، یکسان بودن دو جنس زن ومرد و استثمار قرار گرفتن هر دو «جنس» نیز مد نظر می باشد.

سلطان مار

نمایشنامه سلطان مار، بدواً مضمونی افسانه ای را دستمایه قرار داده است؛ اما با رجوع به بطن و کنه درام، می توان به حقایقی ژرف و غنی تر از یک افسانه ی مرفه و شادمانه دست پیداکرد.

«خانم نگار» به ظاهر دختر وزیر است و به دنبال «عشق» ازلی خود می گردد. او درناخودآگاه خویش، تصویری از یک دلداده دارد. شاید این تصویر، نتیجه ی بده بستانهای وزیر و پادشاه یا تأثیرات بصری سلطان مار باشد:

سلطان مار: یک موجود خیالی! یک روز صبح در اطاق، تصویری افتاده می بینی که شاید از پنجره آمده، تصویر خیالی مشتاقی زنده که لبخند می زند و طره مویی دارد. (ص ۴۱)

«خانم نگار» همزمان با «سلطان مار» به هستی پا گذاشته است. آنها غافل از پیشینه و هویت اصلی خویش، در «انتظار» می نشینند. انتظار به ناگاه رنگ می بازد و تغییرات زمانی ومکانی، زمینه ی فراگیر دیری را خلق می کند. «خانم نگار» در انتظار تحقق تصاویر عاشقانه، مدام از «سلطان مار» دوری می کند و اذن پدر و پادشاه، مبنی بر وصلت آن دو را طرد می کند. اما دست تقدیر، می بایست «سلطان مار» کریه چهره را به دامن «خانم نگار» پیوند دهد و دریغ آنکه «سلطان مار» همان تصویر دلباخته و شیداگونه ی «خانم نگار» است و این مهم در سیستم آیرونی درونی، برای «خانم نگار» رخ می دهد. بی اطلاعی «خانم نگار»، او را به اندیشه وا می دارد و قصد کشتن «سلطان مار» را می کند؛ اما «عشق» درونی او، دستهایش را می لرزاند و او را از این قصد، منع می کند. قلب رئوف و انسان منش «خانم نگار» یک بار دیگر جلوه می یابد. (ص ۴۳)

«خانم نگار» سعی می کند برای گریز از منفورترین چهره ها به منفوری دیگر، چون «داروغه» پناه ببرد:

خانم نگار: جناب داروغه، اگر با تو عهد ببندم، حاضری با من از این شهر فرار کنی؟ (ص ۳۶)

مثلث عشق گاه یکطرفه شکل می گیرد. «خانم نگار» به دنبال معنای اصیل و حقیقی «عشق» می گردد؛ او جواهر، کشتزار، صحراها، گلها، آهوان، پرندگان، ولایات، انگشتر طلا و... راز «سلطان مار» نمی طلبد (ص ۳۹)، بلکه او جویای شیدا گشته ی خویش است. او پول و مکنت، فریب و ریا نمی خواهد؛ از این روست که پس از آگاهی از یکی بودن تصاویر حک شده در پسین گاه مغزش به «سلطان مار» تن پوش به تن می گوید:

خانم نگار: ولی من تو را بدون آن جلد می خواهم.

سلطان مار: بسیارخب، از امشب من دو نفرم، برای دیگران مار و برای تو ...

خانم نگار: این قریب است. (ص ۴۹)

«خانم نگار» به دنبال حقیقت می گردد. از این

جهت است که در تک و تای سریع حوادث، هویت اصلی دو زوج رخ می نماید و شیرازه ی حکومت و سلطنت به ناگاه فرو می ریزد. آنها در می یابند از کودکان و درماندگان فقیر و به قول درام بیضایی، از «دیوان» شهر می باشند:

خانم نگار: سالها مردم درمانده را تحقیر کرده ام و حالا خودم یکی از ایشانم . ما چرا به اینجا افتادیم؟(ص ۴۷)

تحقق و افشای پیشینه ی آنها، فساد و زد و بندهای موجود در دربار و ازهمه مهمتر، عشق «خانم نگار» تحرکی را در «سلطان مار» پدید می آورد:

سلطان مار: ... من می بایست این قصرنشینان را به وحشت بیندازم. خواب را در چشمشان آشفته کنم... (ص ۴۷)

«وظیفه» و «عشق» به ناگاه، همانند درامهای نئوکلاسیک فرانسه رخ به رخ یکدیگر می سایند و «خانم نگار» در تلاش اثبات هویت اصلی «سلطان مار» و حجاب مارگونه اش در برابر «دایه» برمی آید و دو رنگی او را به سبب «وظیفه» اش در برابر جامعه توجیه می کند (ص ۵۳) . اما به ناگاه «عشق و تعقل» درهم می آمیزند و حجاب ساختگی سوزانده می شود!

«خانم نگار» شاید نخست از روی «عشق» و وسوسه های دایه، جلد «سلطان مار» را می سوزاند؛ اما بعدها زمانیکه سلطان را در می یابد در توجیه و تفسیر کرده های خود، دلایلی منطقی و عقلایی به کار می برد و اینجاست که «سلطان مار» بیش از پیش شیدای او می شود؛ چرا که در می یابد: دوست آن است که گیرد دست دوست / در پریشان حالی و درماندگی!

«خانم نگار» به دنبال یکدلی، یکرنگی و سادگی است. از این جهت شوی وهمسرش را از عمل به آنها منع می کند و سرانجام جلدی راکه مابین ایده الهای او و همسرش ، فاصله انداخته است، می سوزاند. پستی و دورنگی را می سوزاند تا صداقت و یکرنگی حاکم شود:

خانم نگار: اگر هزار جلد دیگرهم داشته باشید، می سوزانم. من تو را این طورکه هستی می خواهم . (ص ۷۲)

سوزاندن جلد «سلطان مار» ، تحرک اصلی درام است و توسط «خانم نگار» این حرکت، جنبش خود را می آغازد:

خانم نگار: این باید می شد. من نمی توانستم با دو نفر زندگی کنم. زندگی بامار یک، خیانت به دیگری بود. من با یکی عهد شکستم تا با دیگری برای همیشه بمانم.(ص ۷۴)

جدایی و عطش وصل، «خانم نگار» را به دنبال «سلطان مار» می کشاند. او شادیها، زروزیورها، تن پوشهای نرم و لطیف را به غم، خار وخاشاک، بستر زبر و خشن ترجیح می دهد و راهی سرزمین «دیوان» (مردم فقیر) می شود؛ هفت دست لباس و کفش آهنی را در این راه به باد می دهد تا یار خویش را دریابد و از آنچه گذشته او را مطلع کند. چقدر سخت است ازخود گذشتن و به دیگری اندیشیدن؛ چقدر سخت است مال و مکنت خویش را در تشنگی و گشنگی وافر دیدن، اما لب از لب نگشودن که من دختر وزیرم و ... (ص ۵۹).

«خانم نگار» همه ی سختیها را به سبب «عشق» و «وظیفه» به جان می خرد. اینجاست که عشق برای وظیفه و وظیفه برای عشق، رنگ و جلایی دیگر به درام می بخشد. «خانم نگار» توطئه ی «داروغه» را برملا می کند و راز «سلطان مار» دروغین، گشوده می شود. حال، «خانم نگار» همانی نیست که پیشتر شاهد آن بوده ایم. سختی، ملامت و عشق از او کس دیگری ساخته است :

خانم نگار: دختر وزیر در بیابان ازمن جدا شد. من دختر وزیر را در بیابان کشتم. او به من التماس می کرد و من گوش نکردم؛ من انتقام این را گرفتم که مادرم مرا به خاطر آنکه زنده نگهم دارد در شکمش به دیگران فروخت. (ص ۷۳)

با چنین منش و سیمای نوینی است که «خانم نگار» خوشبختی را در کلبه ای کوچک، یافتنی می یابد و لازمه ی آن را قصری پرشکوه و یا جلال نمی داند (ص ۷۵). اوهم نفس با «سلطان مار»، یک پسیکودرام، (همانند صحنه ی تله مؤش نمایشنامه ی هملت) برپا می کند و دست در دست هم، جماعت و خیل عظیم مردم را بر مسند قرار می دهند. این است ندای هم آوردی وهم خوانی آن دو تن یعنی دموکراسی:

خانم نگار: حالا دیگر ما دو آدم آزاد هستیم که او (سلطان مار) به دنبال اسمی می گردد و من به دنبال عشق...

حالا باید ده به ده و شهر به شهر بین مردمان بگردیم تا روزی جای خودمان را میان دیگران پیدا کنیم. (ص ۱۱۱)

دو شخصیت «دایه» و «دیو زن» نیز در این نمایشنامه قابل اعتنا می باشند.

پهلوان اکبر می میرد

این نمایشنامه بر دو جدال درونی و بیرونی استوار است و جدال درونی آن به دو شکل رخ می دهد (سوبژکتیو و آبژکتیو). صحت و سقم جدالهای ذکر شده، در قیاس با بحثهای پیشین، ما را به بحث دیگری سوق می دهد که دراین مجال نمی گنجد؛ اما همین مقدار بگوییم که تنش و چالش درونی نمایشنامه، بی جهت بصری و عینی می گردد. در حقیقت از همان ابتدا که «پهلوان اکبر» درموقعیت سولی لوگ گویی قرار می گیرد، همه چیز هویدا می شود؛ اما نویسنده سعی دارد ضمن تأکیدهای ذکر شده، بعد فیزیکی و بصری این قضیه را نیز عیان کند و یک حرکت موازی را دیگر بار شکل دهد؛ دلایل دیگری برای اثبات مدعای ذکر شده وجود دارد که به دلیل وسعت و گستردگی بحث، مجبوریم طرح آن را به جای دیگری موکول کنیم.

اما جدال بیرونی. جدال بیرونی مابین دو پهلوان (اکبر و حیدر) رخ می دهد و اساسش از دو جهت و بر دو چیز استوار است: ۱ـ عشق ۲ـ جوانمردی

آغازگر این جدال و اتفاقات حادث شده نیز از دو جهت قابل بررسی است: ۱ـ مادر پهلوان حیدر ۲ـ دخترخان

«مادر» دراین نمایشنامه، وجهی سنتی و آرکائیک دارد و از یک اعتقاد خاص مذهبی برخوردار است. :

مادر: اما من چیزی ندارم نذرت کنم، به جز اشکم، غیر از این شمع ، به حق این روشنایی نذار، نذار، دست تو بالاتر از همه ی دستهاست. (ص ۷)

او به سقاخانه، یگانه پناهگاه خویش پناه می آورد تا فرزندش (پهلوان حیدر) را از ذلت و خواری و بعضاً مرگ برهاند. او برای فرزندش ضجه می زند و عشق و محبت خود را برملا می کند:

مادر: (زمزمه می کند) به حق این روشنایی، نذار پسرم خجالت زده و روسیاه بشه، به حق عمری که پاش نشستم.(ص ۹)

او می ترسد تا پسر دومش نیز همانند فرزند اولش از دستش برود. از این رو، دست به استغاثه برمی دارد و بر در سقاخانه می کوبد تا دست حق

او را یاری دهد.

مابین او و «پهلوان اکبر» ارتباطی سمپات ایجاد می‌شود و به نوعی از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند. در این ارتباط است که پهلوان در جنگ درونی‌اش، حق را به دیگری می‌دهد و در تحقق آرزوهای مادر می‌کوشد.

شخصیت محوری، آغازگر عمل نمی‌باشد؛ اما تحرک ایجاد شده را دامن می‌زند. با چنین تعریفی آغازگر نمایشنامه ی «پهلوان اکبر می‌میرد»، شخصیت «مادر» می‌باشد. پهلوان و شرایط موجود همزمان پیش می‌روند و ناگاه حضور و سکنات «مادر»، این آرامش را برهم می‌زند؛ اوست (مادر) که تحرک دیگری را خلاف عرف و نظم موجود، دامن می‌زند و رویه ی دیگری را برای «پهلوان اکبر» باز می‌گشاید:

مادر: اومرد، اون که می‌خواد بکشه ... (ص ۱۴)

پهلوان: دست همت مردان بریده نیست، مام با چشم بسته و دل باز براش دعا می‌کنیم، دعای ما مستجابه مادر؛ برو به حق شاه مردان پسرت سربلند می‌شه! (ص ۱۵)

«پهلوان اکبر» در برابر گفته های مادرانه ی زن، حرکت خود را می‌آغازد و بدین ترتیب درام و نوسانات آن به تدریج شکل می‌گیرد. اساس درگیری درونی «پهلوان اکبر»، باخویش، برهمین وجه و ارتباط استوار است.

«مادر» گذشته از وجه ذکر شده، نماینده ی «پهلوان حیدر» نیز می‌باشد. مواضع و جبهات فرزند، در «مادر» پیداست و مادر بی‌صبرانه و پرصلابت از آنها دفاع می‌کند؛ چرا که خواهان پیروزی پسرش می‌باشد و به نابودی آن تن در نمی‌دهد:

مادر: ... پسر من یه پهلونه. اون خیلی فکرکرد. گفت می‌رم با پهلوون شهر؛ کشتی می‌گیرم، اگر زمینش زدم، اسم و رسم و جیره و مواجب دولتی پیدا می‌کنم. می‌شم پهلوون شهر. می‌رم سراغ اون دختر. (ص ۱۲)

از سویی دیگر «مادر» گذشته را برای «پهلوان اکبر» زنده می‌کند و در این ارتباطات است که انگیزه های نقاط عزیمت در ساختار اثر شکل می‌گیرد و بدین ترتیب، زوایای گوناگون و چندگانه ی پهلوان، از زبان خودش نقل و روایت می‌شود.

«مادر» شاید در نخستین لحظات درام حضور فیزیکی در صحنه داشته باشد؛ اما وجود و حضور او در هر لحظه ی اثر حفظ می‌شود؛ به ویژه این حضور در تنهایی «اکبر» بیشتر نمود دارد.

«دختر» انگیزه ی متقابل، برای «پهلوان حیدر» می‌باشد. عشق حاکم مابین آن دو، موجبات شکل‌گیری اپوزیسیونی خاص را فراهم می‌آورد که سردمدار آن، پهلوان جوانی است به نام «حیدر»، از طرفی دیگر، شباهت این دختر به دختر ایلیاتی، که «پهلوان اکبر» درگذشته به او دلبستگی داشته است، نوعی همذات پنداری را در «اکبر» ایجاد می‌کند. از این رو زمانی که دخترخان آرزوی پیروزی «حیدر» را در دل نجوا می‌کند، «اکبر» مصمم‌تر، تصمیم خویش را به اجرا می‌گذارد:

دختر: من حیدرو می‌خوام، خودت می‌دونی... به این آتش روشن، روشنی دل مارو خاموش نکن. اگر پشت اون به خاک برسه، دیگه هیچوقت ... (ص ۲۷ و ۲۶)

حضور «دختر» نیز همانند «مادر»، در نمایشنامه، کاملاً حس می‌شود و این درحالی است که فقط در یک صحنه ی کوتاه و با چند جمله ظاهر می‌شود؛ اما تأثیر و انگیزش او کاملاً حس شده و بدون وجود او (وجود معنایی) اصلاً درامی خلق نمی‌شود.

مرگ یزدگرد

نمایشنامه ی «مرگ یزدگرد»، سرنوشت یک پادشاه را به سه شکل مختلف ارائه می‌دهد. در درام مذکور به نوعی مشخص می‌گردد و نیازی به تکوین معنا ندارد. (ص ۵۱)

درام «مرگ یزدگرد»، کمی پغرنج و پیچیده است و دلیل آن هم وجود سه روایت مختلف می‌باشد که هر سه نیز صحیح و منطقی می‌نمایند. البته سرانجام روایت زن، مشخصاً در بده بستانهای شخصیتها لو می‌رود؛ اما پیش درآمدهای آغازین نقل، دست نخورده باقی می‌مانند؛ ازاین روست که تفسیر سیمای شخصیتها دراین درام بسیار مشکل می‌باشد و باید منحصراً درهر روایت، به شکل مجزا انجام پذیرد. البته کلیت شخصیتها، دست نخورده و ثابت است؛ اما گاه یک دیالوگ از اپیزودی خاص با دیالوگ اپیزود دیگر، در تضاد قرار می‌گیرد و... الخ. برای حصول کلیت نیز باید به لحظاتی که فاقد تکنیک بازی در بازی و روایت است، رجوع کرد تا صحت و سقم گفته ها و ابعاد شخصیتی، قطعیت پیدا کند.

نمایشنامه ی «مرگ یزدگرد» یک واگویی سه جانبه در دادگاهی است که از سوی زن، مرد و دختری، گاه همسان وگاه متناقض روایت می‌شود. این خانواده ی فقیر و رانده شده از تجدد، به بلایی ناخواسته، گرفتار می‌آیند و به ناچار در برابر دژخیمان دولت، سخن از وقایع پیشین می رانند و از همان نخستین لحظات درام، مخالفت آنها با ستمگران را در می‌یابیم:

زن: بی شرم مردمان که شمایید. ما را می‌کشید یا غارت می‌کنید؟ (ص ۸)

آنها تک فرزند پسر خویش را از دست داده اند و در غم از دست رفته ی او با «یزدگردشاه» روبه رو می‌شوند. هنوز لاوه و شیون آنها بجاست که زخم دیگری بر زخمهای آنها افزوده می‌شود.

آسیابان: او را به نام تو سرباز بردند و چون برگشت گویی ازدیار مردگان بازگشته بود:

زن: [ضجه می زند] پسرک نارسیده ی من! (ص ۲۶)

ازاین روست که در برابر دژخیمان حکومت و تعقیب کنندگان یزدگرد شاه، برمی‌آیند و سعی دارند پیشی بگیرند و گوی قضاوت را به دگرسوی بگردانند:

زن: هان ای درشتگوی؛ کدام چاره سازی، کدام دلسوزی؟ بزکشان را ببین. بلند تبارانی چون شما از گرده ی ما تسمه ها کشیده اید. شما و همه ی آن نوجامگان نوکیسه. شما دمار از روزگار ما در آورده اید. فرق من و تو یک شمشیر است که تو برکمر بسته ای. (ص ۲۷)

«زن» یکپارچه آتش است. او واقعه و مرگ یزدگرد را به سود خویش و خانواده تغییر می‌دهد. او در فکر رفاه و آسایش بیشتر و بهتر است؛ از این روست که بیش از دو شخصیت دیگر (مرد و دختر) می اندیشد و به عمل دست می‌زند. اوست که عموم آرای خانواده را صادر می‌کند و گاه در برابر سرکردگان قرار می‌گیرد:

زن: نمی فهمم؛ اگر او را می‌کشت، مردمی کش بود و اگر نمی‌کشت سرپیچی کرده بود. پس چه باید می‌کرد؟ (ص ۳۹)

او (زن) فقر را از بدو زندگی‌اش حس کرده و

شوهرش نیز چیزی افزون تر از آن فقر، برایش به ارمغان نیاورده است. او تنها و درغم عزلت، فقط و فقط بر دو کفه ی سنگی، نگریسته و با آنها هم صحبت شده است (ص ۶۴). تنگدستی و فشار طبقات اجتماعی دیگر بر آنها، او را به «خودفروشی» واداشته است. او نیز برای تأمین مخارج زندگی، به این خفت، تن در می دهد. او برای دستیابی به پول، هرکاری را می پذیرد. گشنگی و تشنگی، روح و کالبد او را متغیر کرده و خوبی زننده دراو رشد یافته است. زن این عمل را ایثار و فداکاری می خواند و بر شوی و دختر خویش می توپد.

سوءظن مرد و شکل گرفتن ورسیون سوم که به نقل دختر می پردازد، از همینجا نشأت می گیرد و جبر اجتماعی دقیقاً مصداق می یابد:

آسیابان: ازاین زن اندیشه ام نیست؛ زیرا پیش از این بارها به آغوش مردمان رفته است.

زن: نامرد!

آسیابان: بی خبر نیستم.

زن: هرکس را مشتریانی است!

آسیابان: همسایگان؟

زن: اگر من نمی رفتم پس که نانمان می داد؟(ص ۵۸)

«زن» در انتخاب موضع خود کاملاً صراحت دارد؛ حتی در برابر شوهر یا دژخیمان و حکومت. تک جملاتی که او در جواب نمایندگان و یاوران یزدگرد شاه بیان می دارد، بهترین نمونه های، جناح گیریهای اوست.

زن: پندنامه بفرست ای موبد؛ اما اندکی نان نیز بر آن بیفزای. ما مردمان از پند سیر آمده ایم و بر نان گرسنه ایم..... من سالیا، چشم به راه رهایی بودم. آری من!(ص ۵۹ و ۵۸)

قدرت و نفوذ «زن»، همواره بر «مرد» می چربد. این است که او گاه تجلی دهنده ی زنان اساطیری است. او سیاست و درایت را درحد وفور، درخویش رشد داده است؛ اما فقر و گرسنگی گاه سیمای دیگرگونه از او می نمایاند و چه زیبا و نمایشی، لحظات و وقایع را با لعابهای گوناگون شخصیتی اش تزیین می بخشد. «دختر» معصومیت خاصی دارد و مصداق کسانی است که در جبریت، اسیر آمده اند:

دختر: دنیا در کمین پاکی من است. همه چیز دست به هم داده اند تا تیره روزی من زبانزد کیهانیان شود؛ استر می میرد، همسایه می رود، سنگ آسیا می شکند، و یکی مرگش را اینجا می آورد. (ص ۴۰)

او نیز همانند دو تن دیگر خانواده، سختی کشیده است و قوت کافی برای رفع مایحتاج غذایی نداشته است. او به دنبال حقیقت می گردد و به ظاهر نمی تواند از کنار آن به سادگی بگذرد؛ از این روست که برمادر می آشوبد و پدر خویش رامرده می خواند؛ چرا که تاب و تحمل خیانت را ندارد:

زن: خاموش باش و سخنان دیوانه مگو.

دختر: آه پدر، پدر؛ با تو چه کردند!

زن: مبادا زبان بازکنی!

دختر: آه پدر چرا ترا کشتند؟

سرکرده: چطور؟...

دختر: آنکه اینجا خفته پدرمن است. بینوا مرد آسیابان، که هرگز از زندگی نیکی ندید. آری ندید، حتی پس از مرگ. (ص ۴۸ و ۴۷)

او از پدر خویش سخت رنجوراست؛ چرا که پدرش بی گمان اگر او را می خریدند، می فروخت. او نگاهی عاقل منش دارد. او راز مادر خویش را برملا می کند و ورسیون سوم را می آغازد. او زیرک و باهوش است که کج روی را از او ستانده است.

درام «مرگ یزدگرد» یک اثر پیچیده است و صحت و سقم حوادث آن میسر نمی باشد. روابط و چالشهای موجود در متن، شخصیتها را در ابعاد و زوایای گوناگون و گاه متضاد و مغیر چندگانه، قرار می دهد. بر سراسر درام یک موقعیت و اتمسفر کند و تار حاکم می باشد، تا جایی که قضاوت ما را نیز به میدان می آورد (مخاطب). این فرآیند مفهومی و شخصیتی را تنها در «پست مدرنیسم» می یابیم.

هشتمین سفر سندباد

«هشتمین سفر سندباد»، درامی «جستجوگر» می باشد. درامی است که شخصیت محوری آن، به سیر آفاق و انفس، نایل می آید. سندباد درکوران ازدواج و جشن و پای کوبی، پا به دیار خویش می گذارد و به سبب اشتباه (!) دیگران، در واگوییهای متوالی، حکایت در حکایت و روایت بر روایت، پیشینه ی خویش را برملا می کند. سفر اول «سند باد»، سفری است برای مال و مکنت؛ اما با این سفر، عشقی در دل او جوانه می زند. او در سفر اول خویش، تجارت پیشه ای بیش نیست و به پاس ارتباط مثبت و سمپات «خاقان»، حاکم چین، به شنیدن آواز دختر او، در جشن شکوفه ی گیلاس دعوت می شود. و سرانجام، آغاز آشفتگی:

وهب: در جشن شکوفه ی گیلاس

سندباد: [کنار می کشد] یک آواز! شنیدی وهب؟

وهب: فراموشش کنید.

سندباد: هرگز آوازی به این طراوت نشنیده بودم.(ص ۳۵)

زیبایی دختر او را می لرزاند. او معنی «عشق» را می فهمد و برگذشته و جوانی سپری شده اش، قبطه می خورد، که چرا از آن و حس مشکوفش غافل مانده است! او در ۲۴ سالگی عمرش دختری را نشانه می گیرد:

سندباد:... دختری با رنگین کمان چشمهایش مرا نشانه کرده است. (ص ۲۷)

شور عشق در «سندباد» فغان می کند. او تاب ندارد و دوری دختر را در وسع خویش نمی بیند. «سندباد» ناخواسته سفر اول را به پایان می رساند، درحالی که سیری را برای دیگران و تشنگی (عشق) را برای خویش به ارمغان آورده است.

«سندباد» سفر دوم خود را برای دستیابی به نگاه «دختر خاقان» می آغازد. او سختی و بلاهای آسمانی این سفر را به جان می خرد تا به دیدار یار، نایل آید. سختی و شلاق را بر جان دیگران می خرد تا به مراد خویش برسد. سرانجام، سرزمین چین و «خاقان چین» ما «سندباد» دستهای خالی و دلهای سرشار را نثار «خاقان» کرده است و دخترش را خواستگاری می کند تا «خوشبخت» شود.

سندباد:... بگویید که من خوشبختی را از راه دور و سرزمینی آباد برای دختر نیلوفری چشم خاقان آورده ام، و از او برای خود خوشبختی می خواهم. (ص ۳۵)

«ترجمان خاقان» خبر تأسف باری را به «سندباد» می دهد: دختر خاقان (الیانگ) مرده است:

ترجمان: در هیجدهمین بهار از صدبهار دختر خاقان، دروازه ی یک باغ بسته شد... از بیست و پنج خواستگار بزرگ که از همه جاگرد آمده بودند و هفت حکیم منجوری و تبت و سراندیب و ولایات شمالی پرسید «خوشبختی» چیست؟ و همه ی این بزرگان سکوت کردند.

سندباد: خوشبختی چیست؟... (ص ۳۶ و ۳۷)

«دختر خاقان» در نمایشنامه ی «هشتمین سفر سندباد» عامل حرکت «سندباد» است. او در نمایشنامه حضور فیزیکی ندارد؛ اما آغاز طریقت «سندباد» می باشد. «سندباد» با طی کردن و لمس کردن عشق زمینی، به دنبال عشقها و سؤالات دیگر برمی آید. سفر دوم او با مرگ عشقش پایان می یابد؛ اما دنیایی از ابهامات و ل مشغولی ها برای او باقی می ماند. «دختر خاقان» به عنوان یک

پیش برنده، در ساختار نمایشنامه، نقش مهم و بسزایی ایفا می کند. وجود اوست که «همای سعادت» ، «خوشبختی» را در ذهن «سندباد» معنا می بخشد.

جنگنامه ی غلامان

مبارک: بیچاره کسی که برای پیدا کردن عزیزی، مجبور بشه صورتشو عوض کنه. (ص۱)

ژانر مضحکه، برای نمایشنامه ی «جنگنامه ی غلامان»، کمی اثر را به حیطه ی اضافه گویی کشانده است. از این روگاه شخصیتها بیش از حد به تجملات و موقعیت واقع شده، می پردازند و از تبلور دراماتیک خود می پرهیزند. درحقیقت طرح اثر، براساس دو واژگونی شکل گرفته است: ۱ـ جنگ پهلوانها و شکست آنها ۲ـ به هم رسیدن دختر و پسر.

«ترگل» برای رسیدن به یار، از دژ «پهلوان ببراز» گریخته است و به دنبال عشق خود (معروف به یاقوت) می گردد. دست سرنوشت آنها را در کنار هم قرار می دهد و در یک شکوایه، هویت اصلی خویش را بر یکدیگر نمایان می کنند.

نمایشنامه ی «جنگنامه ی غلامان»، استعمار و استثمار حاکم بر جامعه را به تصویر می کشد. «ترگل» ناخواسته، باید تن به تن «پهلوان شیرباش» بدهد؛ اما دلبستگی عمیق او به «معروف» ، امر ناخواسته را به شکل دیگری نمایان می کند و وقایع گوناگونی رخ می دهد. جامعه ی تصویر شده در نمایشنامه، جامعه ی حاکم و مظلوم، ارباب و نوکر و قوی و ضعیف است. «ترگل» از امان خانه ی «پهلوان ببراز» که به ظاهر برادر او نیز می باشد، می گریزد:

مبارک: من خواهرش نیستم؛ اسیری هستم که در خانه ی پهلوون بزرگ شدم. با من مهربون بود، ولی اسیر همیشه اسیره. (ص ۸۴)

در تبلور گفته ی ذکر شده و انعکاس وجوه دراماتیک و علّی آن، متأسفانه کمتر، سعی و تلاشی به چشم می آید و به همین پیشینه ی کلامی اکتفا می شود و ... الخ.

«ترگل» به جامعه ای پا می گذارد که می بایست در آن غلامی یا پهلوانی را برگزیند؛ از این روست که رنگ عوض می کند. از طرفی، «ترگل» انگیزه ای دیگر نیز در پنهان کردن «هویت واقعی» خویش دارد: نجات یافتن از وصلت ناخواسته با «پهلوان شیرباش» و پنهان شدن از دید «ببرازخان».

«ترگل» از روی دلیل و منطق، وصلت با «پهلوان شیر باش» را نمی پذیرد؛ زیرا: ۱ـ «پهلوان شیرباش» اهل جنگ است و «ترگل» صلح و آرامش را دوست دارد. قرارگرفتن این دو تفکر در یک سرپناه، همانند بمبی عمل نکرده می باشد که هر آن، امکان انفجار آن احساس می شود:

شیرباش: [به زمین لگد می کوبد] من می جنگم برای دست یافتن به زنان... چه حرمسرایی از زنانشان. (ص ۲۷ و ۲۸)

و

ترگل: لعنت به همه ی شما، زندگیم پراز پهلوون شده. اگر همه بجنگند، کی آشتی کنه؟ اگر همه خراب کنند دیگه کدوم زندگی؟ (ص ۸۸)

«الماس» ، غلام حلقه به گوش «پهلوان ببراز» نیز براین گفته صحه می گذارد:

الماس: مارو بفرستن جنگ؟ عجب بی عقلایی؛ ما و جنگ؟ (ص ۴۴)

«مبارک» از روی ناچاری، غلامی «پهلوان اژدر» را می پذیرد؛ اما در اصل، قصد دارد تا از طریق او، میان دو پهلوان و دو جوان دلداده، میانجیگری کند؛ اما این حربه ی او بی نتیجه می ماند.

«مبارک» خود و دیگر نوکران را پشتیبان پهلوانها معرفی کرده و بود و نبودشان را تأثیر گذار می داند:

مبارک: ... اگرما این آبو حفظ نمی کردیم، اونا به چه پشتگرمی می رفتن جلو؟... وقتی ما این آبو حفظ می کنیم؛ یعنی فتحشون دست ماس. (ص ۴۳)

اما بلافاصله موضع گیری «مبارک» تغییر پیدا می کند:

مبارک: ... اگه اونا نمی جنگیدن ما چطوری اینجا با خیال راحت آب می خوردیم؟ ... اگر این کار مهمتر بود خودشون کشیک می دادن سرسطلها، مارو می فرستادن جنگ! (ص ۴۴)

بگذریم. «ترگل» (مبارک) سخت از دست «معروف» (یاقوت) ناراحت است. او «قدرت» را به کسی تشبیه می کند که از مردانگی بویی نبرده و دختر بی مادری را بی پناه گذاشته است. (ص ۴۸) «ترگل» به خاطر عشق پاک و بی غل و غش؛ ناز و نعمت، زر و زیور، مال ومکنت و ... رارها می کند:

مبارک: دختری که نام و ننگو گرفته کف دست! انگشت نمای خلق بی مروت شده! زخم زبون همشهریا و فلک و شلاق سه پهلوون! اگر در نرفته پس کو؟ (ص ۴۹)

او (ترگل ـ مبارک) افسوس می خورد که جوانی اش را بی جهت به پای «معروف» هدر داده؛ چرا که در منظر نگاه او، «معروف» گریخته و نیست شده است؛ اما «یاقوت» قول می دهد که «معروف» پیدا می شود:

یاقوت: اونی که من می شناسم، حتماً پیداش می شده؛ برای پس گرفتن لباسام که شده می آد. (ص ۴۹)

«مبارک» (ترگل) هیچ تلاشی برای مرد بودن، نشان نمی دهد و زیبایی درام بیضایی، درهمین زنانگی موقر و شکیل «ترگل» شکل می گیرد. «ترگل» به همانی که هست دل می بندد و درحقیقت به زنانگی اش می نازد و فخر می فروشد.

مبارک: ... اگر تو باید ثابت کنی مردی،من هم باید ثابت کنم زنم. (ص ۸۴)

فتحنامه ی کلات

نمایشنامه ی «فتحنامه ی کلات» یک اثر ضد جنگ و بیانگر قیام و عصیان یک «زن» است برای برپایی صلح و دوستی:

آی بانو: 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. (ص ۱۶۹ و ۱۷۰)

«توی خان» و «توغای خان» ، دو سردار مغول، پس از جنگ، بر سر یک جنازه باهم در می آمیزند و ... اما حقیقت این توطئه ها درهویت و تجلی «آی بانو» همسر (توی خان) نهفته می باشد. «آی بانو» به وساطت پدر، برای نجات مردمان و دژ کلات، ناخواسته به همسری «توی خان» در آمده و این ازدواج درحالی صورت گرفته که او دل در دل «توغای» ، سردار دیگر مغول داشته است:

قصه خوان: آی بانو، توآن تکی. تو خود را فنای ما کردی تا جنگ، مغلوب صلح شد؛ ورنه ما امروز چه بودیم جزسرهایی بر مناره یی. (ص ۳۱)

دست تقدیر، رقابت رامابین دو سردار دامن می زند. «توغای» ضیافت «توی خان» را برای دیدن «آی بانو» می پذیرد؛ چرا که اونیز عاشق پیشه است و دل درگرو «آی بانو» دارد و این درحالی است که هیچکس، حتی او و «آی بانو» ازاین رابطه ی دو طرفه مَطلع نمی باشند؛ دلداده هایی که از حال یکدیگر بی خبرند! «آی بانو» درحسرت «توغای» و «توغای» درحسرت «آی بانو»:

آی بانو: آی عشق با مردمان چه می کنی؟ ... چرا آن روز که پدرم دست مرا به توی خان داد، قدم پیش نگذاشتی؟... (ص ۸۲)

چه می گویم اوحتی درخیال من هم نیست. (ص ۸۳)

«توغای»، پریشان حال، نمی‌داند در برابر «آی بانو» و حمله اش چه کند؛ چرا که «آی بانو» همه چیزش است و از طرفی دیگر دشمنش:

توغای: تو مرا تنها دشمنی که مرگت را نمی‌خواهم، آی بانو (ص ۱۰۸)

این نیست آن دیدارکه من می‌طلبیدم. چرا میان ما جز جنگ نیست؟ (ص ۱۱۸)

«آی بانو» راز پیروزی را در می‌یابد. او می‌داند که اگر «توی خان» شکست بخورد، «توغای» نیز شکست خواهد خورد. (ص ۴۵) از این رو، «وجود خویش» را در برابر سرداران همسرش، «توی خان» قرار می‌دهد و آنها را به جنگی راغب می‌کند که تاکنون رخ نداده است. سرداران نیز برای دستیابی به «آی بانو»، از هیچ جانفشانی و ازخود گذشتگی فروگذار نیستند و هشت تن از ده تن آنها از تب عشق و وفاداری جان می‌سپارند:

آی بانو: ... آنها برای عشق می جنگند؛ (ص ۸۳)

«آی بانو» یکه تاز میدان و کارزار، مرد را وابسته به زن می داند:

آی بانو: ... تو بزرگ نشدی جز در کنار زنی؛ تو از خود به دنیا نیامدی سولدوس! (ص ۵۱)

از این روست که «وجود» خویش را طعمه قرار می‌دهد تا رزمی را که عالم و «توی خان» ندیده است، با همان سرداران شکل دهد و حق مردم و کلات را بستاند:

آی بانو: شما هم زنی گم کرده دارید. شما همه گم کرده ی خود می جویید. (ص ۵۶)

«آی بانو» در برابر ناملایمات حاصل شده، سه راه دارد: ۱ـ لباس عزا به تن بپوشد. ۲ـ بگریزد. ۳ـ بستیزد. (ص ۷۷ و ۷۸) «آی بانو»، ارلات، گورخان، سولدوس، قراخان، اویرات، فایدو، اورخان، وطواط، نایمان و یامات را با حربه ی مذکور، می فریبد و به ظاهر با آنها عهد می بندد:

آی بانو: آه توی خان سربردار و ببین، که سردارانت چگونه ترا پاس می نهند! (ص ۷۱)

البته «آی بانو» دلبستگی خاص و ویژه ای به «یامات» دارد؛ چرا که او کلاتی است، نه «مغول». از طرف دیگر قول «آی بانو» و «یامات» ازنوع دیگراست؛ زیرا زمانی که «یامات» می میرد، «آی بانو» افسوس می خورد.

آی بانو: خدا از تو نگذرد یامات، این چه کاربود؟ چرا بی من؟ (ص ۱۶۶)

«آی بانو» پیش دامن، یل، مچ بند، ساعد پوش، پای افزار، سپر، خفتان، چهار آیینه، بازوبند، کمان، کلاهخود، و خنجر «توی خان» را از سردارانش ستانده و برتن می کند و از روی آن ۶ «توی خان» علم می‌کند و لرزه بر پشت «توغای خان» و سردارانش وارد می کند. «خیانت» سرداران «توی خان» و زنار بستن آنها، از شخصیت «آی بانو» نشأت می‌گیرد و بی‌خود نیست که کتاب نفیس «جوامع الحکایات و لوامع الروایات» تألیف «محمد عوفی»، در توصیف ابعاد و زوایای وجودی زن (زشت و زیبا) پندها و اندرزهای فراوانی می‌دهد!

«آی بانو» مرگ «توی خان» و پس از آن، مرگ «توغای خان» را به صلاح مردم کلات می‌داند. موضوع او حق طلبانه است. او به دنبال حق از دست رفته و آرامش و زیبایی می گردد. (ص ۸۵)

«آی بانو» زنی زیرک و باهوش است. او یک، مغز متکفر می‌باشد: سازماندهی می کند، فرمان می‌دهد، خدعه می پوشد، امید می دهد و ...

آن زمان که سرداران قسم خورده ی او، فروریختن حصارهای کلات را ناممکن می‌دانند، او پنج راه می نمایاند:

۱ـ مردم داخل شهر و طرفداران سابق کلات و دشمنان «توی» و «توغای» ۲ـ سپاهیان «توی خان» که طرفدار «آی بانو» هستند و درکلات پنهان شده یا تسلیم «توغای» اند. ۳ـ عده ای نفوذی که درقالب «وسیله فروشان» به شهر نفوذ می کنند ۴ـ «توی خان» هفت سرزنده ۵ـ راه پنهان کلات.

چنین است که قدرت و توانایی «آی بانو» رخ می نماید و نویدها ومژده‌های او، لحظه به لحظه امید را بر دل سرداران زنده نگه می دارد: اول تصاحب کلات، دوم کشتن «توغای» و سوم بالین پرمهر «آی بانو».

«آی بانو» فاتح کلات و انسان صلح جو، دوست و دشمن را زیر یک سقف گرد می‌آورد.

قنقرات: ... توی خانیان وکلاتیان درکنارهم.

توغای: دشمنان قدیم؟

قنقرات: زیرنام آی بانو دوستان امروزند! (ص ۱۲۷)

«آی بانو» در برابر «توغای» قرار می گیرد. دو عاشق، پنهان از یکدیگر رازها سر می دهند. «توغای» راز دل را برای «آی بانو» یی که در هیبت «توی خان» ظاهر شده است، می‌گشاید و از او (توی خان) می خواهد تا در نزد یگانه محبوبش، «آی بانو» او را خوار و خفیف نکند. (ص ۱۴۳) «آی بانو» میان عشق وخون غوطه می خورد: نجات مردمان کلات و وظیفه ی انسانی در برابر دل، قرار می گیرد.

تعقل و ستیز درونی، درنهایت «آی بانو» را به کلات و مردم سوق می دهد؛ او عشق را با بدترین تنبیه «توغای»، درخود می‌کشد، چرا که اوکلات را نستانده بودکه درگربار به جلادی دیگر بسپارد (ص ۱۶۳)، اگر چه «آی بانو» درخلوت، انگشت حیرت بر دهان می گزد و دیر به زبان آمدن «توغای» را سرزنش می کند:

آی بانو: آه ـ چه می شنوم. آنچه در انتظارش بودم و نشنیدم، حالاکه منتظر نیستم، می شنوم. آه توغای، لعنت به تو. این چه گفتن است؛ پرپرم کردی! خدا ترا بکشد، جان به لبم آوردی. توکه مرا به جلادم رها کردی [عقل]. (ص ۱۴۳)

«آی بانو» تنها سرمایه ای راکه دارد (وجودش) برای کلات ومردمان به کار می‌گیرد (ص ۱۶۱ و ۱۶۰) او صلح و دوستی را با درهم آمیختن سپاهیان مغول و آلانیها (پیشمرگان) ومردم کلات و برانداختن سلاحهای جنگ، برکلات حکمفرما می کند. او زبونی و ناتوانی جنگاوران را می بیند و به آنان نفرین می فرستد:

آی بانو: آی که پهلوانان از نزدیک چه بی دفاعند. نامشان آنان را به رفتاری بایسته کرده است؛ اما اشکشان نشان می دهد که همواره کودکند. کاش کودکان بزرگ نشوند و شمشیر و افتخار نشناسند. (ص ۱۴۷)

«آی بانو» می‌داند راز ناگشوده را نباید با غیر گفت، ازاین جهت هرکس راکه اسرار پنهان کلات را می داند، به دیار مردگان می فرستد.

درایت، راسیونالیسم وناسیونالیسم نهفته در شخصیت «آی بانو»، از او پرسناژی می آفریند عظیم؛ چنانچه نظریه پردازان بسیاری او را به لحاظ شخصیتی و ابعاد پیچیده اش در قیاس با «لیدی مکبث» سنجیده اند. از این روست که نمایشنامه «فتحنامه ی کلات» یکی از آبَر نمایشنامه های بیضایی و این دیار است و باید بر قدرت آن بالید.

«زن پنج سر» که حکم پیشگو و خبردهنده را در این نمایشنامه برعهده دارد، از نظرگاه مذکور بسیار به اثر ویلیام شکسپیر (مکبث) نزدیک می باشد. این پرسناژ نیز دراین درام قابل تعمق می باشد.

منابع

۱ـ نمایشنامه خاطرات هنرپیشه ی نقش دوم ـ بهرام بیضایی ـ دماوند ـ ۱۳۶۲

۲ـ نمایشنامه ی میراث ـ بهرام بیضایی ـ نگاه ـ ۱۳۵۵

۳ـ نمایشنامه ی سلطان مار ـ بهرام بیضایی ـ تیراژه ـ چ دوم ـ ۱۳۶۱

۴ـ نمایشنامه ی جنگنامه ی علامان ـ بهرام بیضایی ـ بهرام بیضایی ـ چ دوم ـ روشنگران ـ ۱۳۷۲

۵ـ نمایشنامه ی فتحنامه ی کلات ـ بهرام بیضایی ـ دماوند ـ ۱۳۶۲

۶ـ نمایشنامه پهلوان اکبر می میرد ـ بهرام بیضایی ـ صائب ـ ۱۳۴۴

۷ـ نمایشنامه ی هشتمین سفرسندباد ـ بهرام بیضایی ـ روز بهان ـ چ دوم ـ ۱۳۵۷

۸ـ نمایشنامه ی مرگ یزدگرد ـ بهرام بیضایی ـ روشنگران ـ چ سوم ـ ۱۳۷۲.

■