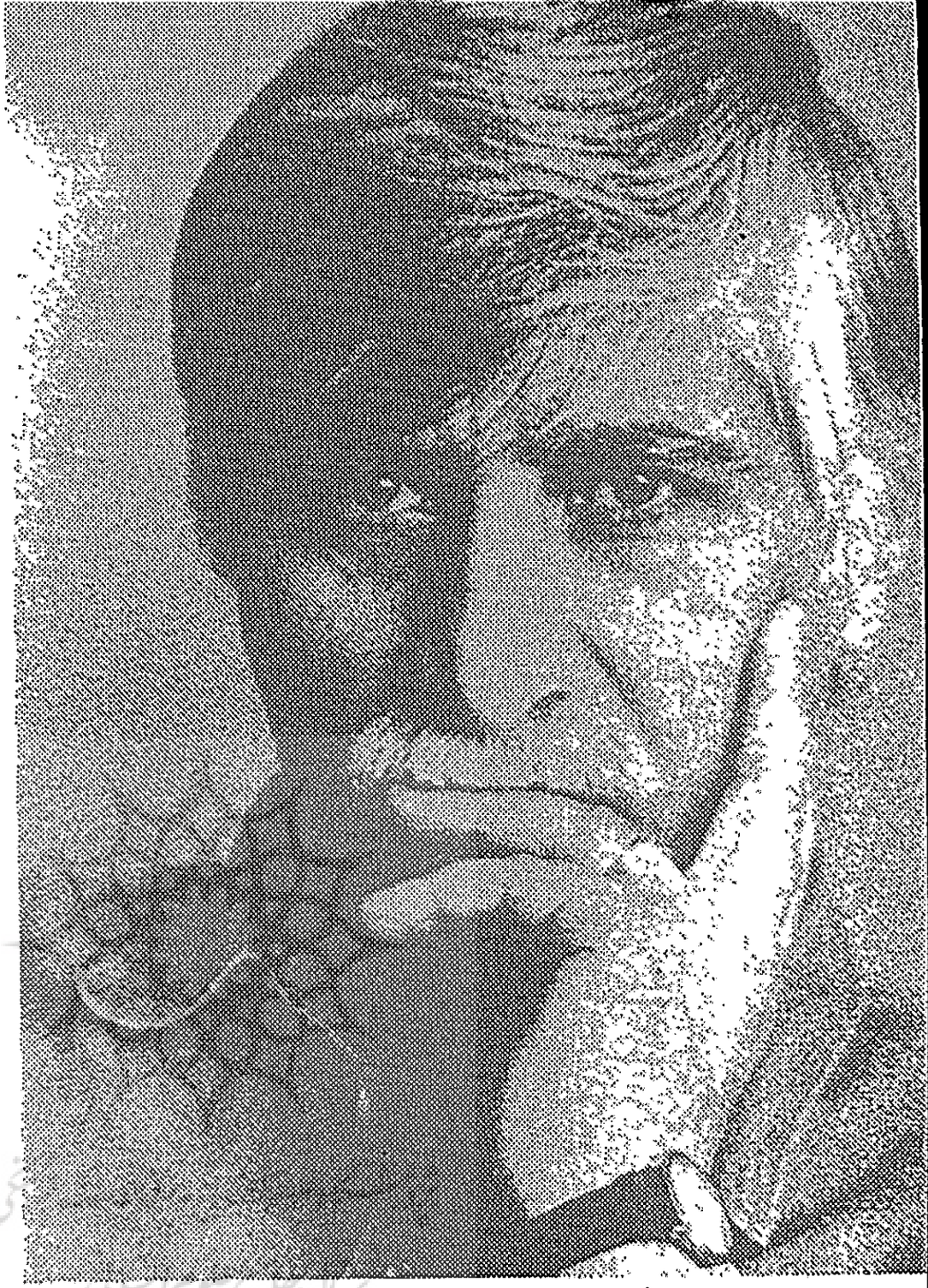


یک پژوهشگر تئاتری به سینما می‌رود

تکوین چند وضعیت در آثار نوشتاری بهرام بیضایی

■ مهرداد رایانی مخصوص
■ رحمان سیفی‌آزاد

بیضایی در تئاتر بسیاری از وجوهِ نمایشِ شرق را دستاویز کارهای خویش قرار داده است و از همین زاویه است که سه پژوهشِ عظیم و مانای نمایش در چین، ژاپن و ایران را به منقاش قلم آراسته و از پسِ دست‌نوشته‌ها و طومارهایِ آرکائیک، گرته‌برداری کرده و بعضاً در حیطه‌ی عملی از آنها بهره برده است. بیضایی اساساً متعلق به دنیای تئاتر است و حرکت و عملِ او در حیطه و مدیومِ سینما شاید به دلیلِ وسعتِ مخاطبان و مشکلاتِ ناشی از هویتِ تئاتری کشورمان باشد. اگرچه بیضایی در ده سال اخیر بیشتر معطوف سینما بوده و در حیطه‌هایِ گوناگون آن هنرورزی کرده؛ اما هرگز از تئاتر دور نیفتاده و بی‌صبرانه در حد توان و بضاعتش به آن پرداخته است. آثارِ نگاشته شده وی حاکی از این علاقه است. در عالمِ سینما نیز بیش از هر کسی می‌توان سینمای او را از جنس سینمایِ خاصِ «کوروساوا» و «میزوگوشی» دانست و بعضاً در حیطه‌ی نگارش، علی‌الخصوص خلقِ سوسپانس‌های میخکوب کننده، نیم نگاهی به دستهای وزینِ «آلفرد هیچکاک» دارد و ... ولی این همه، بیضایی را از تقلیدِ صرف جدا می‌کند؛ چراکه آنچه هم بعضاً از سوی او با صنعتِ میمونِ کولاژ ساخته و پرداخته می‌شود، عاری از هرگونه تقلید و کُپی‌کاری است. در حقیقت بیضایی دستمایه‌هایِ کلانی را به دست می‌گیرد که در منظر کلی با نمونه‌هایی خاص شباهتهایی دارد، اما هرگز کُپی برابر اصل نیست. او از نگرش، هدف و مقصودی خاص دارد که بتدریج به آنها خواهیم پرداخت.

خیر و شر، مرگ و زندگی، زایندگی و نازایی و مضامینِ متضادی این چنین که ریشه در باورهایِ سنتی آیینی ایران و جهان دارند در پس‌زمینه‌ی آثارِ بیضایی نمایان می‌باشند. بیضایی به زایش و باروریِ اهمیتِ فراوان می‌دهد. این است که شخصیتهای آثار او خصوصاً زنها، نمادی از زایندگی و زایش هستند و در برابر آنها عده‌ای بر منظرِ نازایی خلق شده‌اند. عده‌ای آباد می‌کنند و می‌زایند و عده‌ای ویرانگرند. ستیز و درگیری بین این دو نیرو، پایه‌ی اصلی چالشها و برخوردِ دراماتیک را در اغلب آثار بیضایی شکل می‌دهند. همیشه باروری و سرسبزی است که پیروز می‌شود و یا درکنه اثر، نوید بخشِ ظفر و شوکت است. افراد یا اشیاء، نابود شدنی و تمام شدنی نیستند. «پدربزرگ» تارا در «چریکه‌ی تارا» با مردن، نابود نمی‌شود. «تارا» مدام برایِ خیر و صلاح و مشورت به او رجوع می‌کند. «خانم بزرگ» در «مسافران» درباره خانواده دخترش (مهتاب) می‌غرّد:

خانم بزرگ: اونا مُردن؛ ولی تموم نشدن. (ص ۵۴)

آنان با قدرت و صلابت فریاد برمی‌دارند که شاید برای دیگران آن کس یا آن چیز از بین رفته و تمام شده؛ اما برای آنها زنده است و زندگی می‌کند:

خانم بزرگ: [بازوان ماهرخ را می‌گیرد] همه کسم مُردن؛ ولی نه برای من! هر روز می‌بینمشون. پدر اونجا شسته بود. مادر اونجا و من بچه بودم. تو نبودی. معنیش ینه که مرده بودی؟ نه! (ص ۵۴)

مرگ و تباهی برای شخصیتها معنا ندارد و به همین دلیل نشانه‌ها، اشیا و لوازمِ گذشتگان و خاطراتِ آنها همیشه دارایِ اهمیتی ویژه و خاص‌اند. شمشیر در «چریکه‌ی تارا»، آیینه در «مسافران»، خرمُهره در «زمین»

حقیقت این است که بیضایی پیش از آنکه یک سینماگر باشد یک تئاتری موفق است و اگر توانسته تئاتری موفق را شکل دهد به دلیلِ پژوهشها و دقت و موشکافی اوست. بیضایی در عرصه‌های گوناگونِ سینما و تئاتر فعالیت داشته است و به همین دلیل است که آثار وی از همین دو حیطه تغذیه می‌شوند و بعضاً آفرینشگران و یا مخاطبان در هنگامِ عمل و یا خواندن و دیدنِ آثار وی به تلفیقی از تئاتر و سینما می‌رسند. او پژوهشگری توانا و صاحبِ ذوق است. پژوهشهایِ او پیش از آنکه به مفروضات و پیش‌فرضهای آرکائیک و پری‌میتو بپردازند، راه‌کارهای مناسبی را برای ساخت و پرداختِ عینی و ملموس آثار می‌آفرینند. با دقت و موشکافی میانِ آنچه که بیضایی در مقامِ پژوهشگر نگاشته و آنچه که به عنوانِ فیلم یا تئاتر شکل داده است، درمی‌یابیم که تمامی پژوهشهایِ وی به نوعی در حیطه‌ی عملی به کار گرفته شده‌اند. کتابِ وزین و پُر ملاتِ «نمایش در ایران» او با گذشتِ سالیان سال همچنان تنها مرجع معتبر نمایشی ایران است که مورد استفاده دانشجویان، اساتید و ... قرار می‌گیرد و جالب توجه این است که تمامی کتب و پژوهشهایِ موجود درباره نمایش ایران، مستقیم و یا غیرمستقیم به این کتاب استناد می‌کنند. بی‌گمان بیضایی سهم بسزایی بر اریکه‌ی تئاتر داشته است و حالیا که سینما نیز از چنین سهمی برخوردار است.

عقیده عده‌ای از زعمایِ امر بر این است که واژه‌ای «پست مدرنیسم» با آثار بیضایی بسیار نزدیکی دارد؛ خصوصاً احیایِ سنتها و بذلِ توجه بیضایی به سیرت (شخصیت) و انسانه‌ی مضمونِ (طرح) دراماتیک جالب

توجه است. از همه مهمتر «هویتی» که هم اکنون برای نویسندگانِ ادبی و گاه نمایشی یا سینمایی مطرح می‌باشد، در اکثر آثار بیضایی مسأله‌برانگیز است. توجه درونی و محتوایی تا حدودی در قالبِ ذکر شده تعریف می‌شود و به لحاظِ ریخت و نمایِ بیرونی و ساختاری اثر نیز نشانه‌های بسیاری را در خود جای داده است.

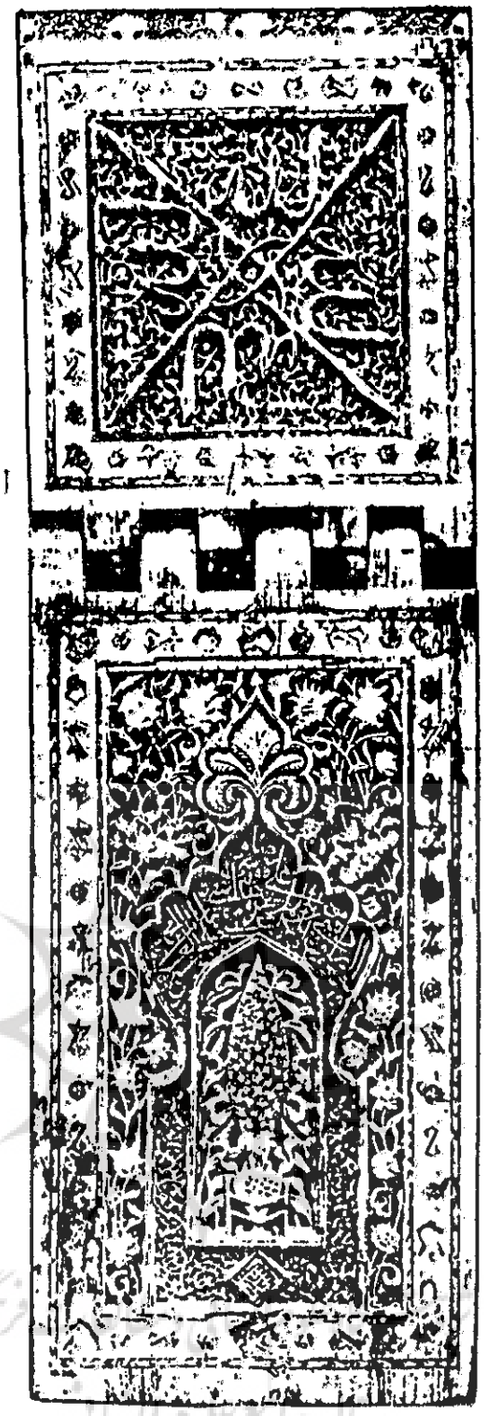
آثار بیضایی پرحادثه و تعلیق‌زا هستند و ضمنِ پیش بردن مخاطب در متبلور شدن و پردازش شخصیتها نیز مؤثرند. فکر و اندیشه‌ی حاکم بر آثار دراماتیک بیضایی، اگر چه گاه تعمیم‌پذیر می‌باشند و زبانی جهانشمول را برای خود اتخاذ می‌کنند؛ اما هرگز شعارگونه به نظر نمی‌آیند، چراکه دو ساحتِ مشخص دارند:

ساحتِ نخستِ آثار وی به ترفندهایِ گوناگونِ نمایشی، تصویری و ساختاری می‌پردازد و داستان، شخصیت و ... را شکل می‌دهد؛ ساحتِ دوم که زیر متنی، یا درون متنی است از دلِ ساحتِ نخست بیرون می‌تراود. تراوش (مفهوم) دوم (ژرف ساخت) نیز با اندکی تعمق از رویِ نشانه‌ها، دیالوگها و ... مشخص و مفهوم است. جدا از این سیاق باید علاقه‌یِ خاصِ بیضایی به تاریخچه و فرهنگِ مغول و بسترِ گسترده‌ی تاریخ و ادبیات همیشه مد نظر قرار گیرد، خصوصاً دراماتورژها باید با دیدی جامعه‌شناختی و نه تک ساحتی اعصار و مقتضیاتِ زمانی/مکانیِ آثار وی را بسنجد و از راه نقدِ تکوینی سعی در تکوین موقعیتها و مفاهیم لحظات برآیند.

و ... باری از معنا و مفهوم زندگی را به دوش می‌کشند. این نشانه‌ها و اشیا هستند که یاد و خاطراتِ گذشتگان را زنده نگه می‌دارند و باعث می‌شوند همیشه زندگی جریان داشته باشد و مردن نابودی نباشد. «آیت» در «غریبه و مه» اساساً از مرگ گریزان است و در ژرف ساخت، مفاهیم دیگر را ارائه می‌دهد و چنین است بسیاری از آثار وی.

بیضایی به طور مستقیم و غیرمستقیم از سنتِ روایتگری نمایش ایرانی در بسیاری از فیلمنامه‌هایش استفاده کرده است. علت آن را هم پیشتر ذکر کردیم. عمده مطالعات و پژوهشهای بیضایی آنهایی است که به نوعی موردِ استفاده عملی قرار گرفته‌اند. بیضایی از جمله هنرمندانِ دوراندیش و خوش‌فکر است که با تنظیمِ مطالعاتِ خویش هم در حیطه‌ی تئوری کار کرده است و هم در حیطه عملی. مضاف بر آنکه وی در حیطه عمل، تبحرِ خاصی دارد و یقیناً و ذاتاً از مکتوبات و پژوهشهایش بهره برده و می‌برد. این است که در جای جای آثار او جاپایِ پژوهشها و مطالعاتش نمود دارد؛ از آن جمله است سنتِ روایتگری. به عنوان مثال می‌توان از روایتگری مستقیم «مرگ یزدگرد» نام برد. یزدگرد شاه کشته شده است و پیرامون آن چند روایتِ گوناگون بازگو می‌شود (قیاس کنید آن را با «راشومون» اثر کوروساوا).

سنت روایتگری را می‌توان در استفاده از فلاش‌بک که اساسِ بسیاری از فیلمنامه‌های بیضایی را شکل می‌دهد، جستجو کرد. بیشتر فیلمنامه‌های او با اتفاقِ خاص و عجیب آغاز می‌شود، سپس فلاش‌بک‌ها به چند و چون روایت و شکل گرفتنِ اتفاق می‌پردازند. در «پرده نئی» سه آدم با بسیماریهای عجیب، نزدِ «بانوی غصه‌دار شفادهنده» می‌روند و از او که تنها ناجی و امیدشان است، علاج می‌خواهند. آنها برای اینکه علاج پیدا کنند، مجبور می‌شوند بی‌کم و کاست، نزدِ همگان چگونگی ابتلا به مرضشان را بگویند تا بیماریشان علاج پیدا کند. «دیباچه نوین شاهنامه» نیز با تشییع جنازه مردی ناشناس در توس آغاز شده و طی فلاش‌بک‌هایِ گوناگون، هویتِ فرد به روایت و زندگی فردوسی و چگونگی شکل‌گیری شاهنامه‌ی فردوسی متصل می‌شود. عموم فیلمنامه‌هایِ بیضایی که اساسِ آنها را روایت (فلاش‌بک) تشکیل می‌دهد به موضوعهای تاریخی و کلاسیک می‌پردازند. بیضایی با تبحری که بر تاریخ اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ایران دارد و با توجه به مضامینِ موردنظرش،



موضوعهایِ خاصی از تاریخ کلاسیک را انتخاب می‌کند، سپس به این گزینش، نقطه‌نظر و تفکراتش را هم تزریق می‌کند و به گونه‌ای به نقد و تفسیر و موشکافی آن دوره می‌پردازد. او در «عیار تنها» و «تاریخ سری سلطان در آبسکون» و «قصه‌های میرکفن‌پوش» به بررسی اوضاع و احوال کشور و سردمدارانِ ایرانی در زمانِ حمله مغول می‌پردازد. وی چند و چون و چرایی شکستِ ایرانیان در مقابل این قومِ وحشی را به فسادِ اخلاقی و روحی دربار و شماری از مردم ایران ربط می‌دهد. او در این اثر هویتِ عیاران را که نمونه جوانمردی و شجاعتِ تاریخ ایران بودند زیر سؤال می‌برد. او به تاریخ بسیار شکاکانه نگاه می‌کند و دایم به دنبالِ دروغها و تحریفهایِ تاریخی می‌باشد و نقابِ دروغین را با قلمِ حقیقت می‌شکافد و واقعیت را آشکار می‌سازد.

بیضایی در تاریخِ گذشته به دنبالِ هویتِ مردم ستمدیده و رنج کشیده است. آثارِ تاریخی او صرفاً ارایه‌ی اطلاعاتِ غبارگرفته و بازگویی پیشینه‌ی مدفون شده در کتابهای تاریخی نیست، بلکه او در ورایِ این هدف، دلایلِ عقب‌ماندگی، شکستها، فقر و ده‌ها موضوعِ دیگر را که نقاط ابهام تاریخ‌اند، می‌یابد و سپس آنها را دیگرگونه بازگو می‌کند تا تلنگری به دنیایِ امروز بزند. بیضایی در تطبیقِ گذشته با حال، کاملاً موفق است و استادانه موضوعهای خاصی را که به نظر کوچک و ناچیز می‌آیند، گزینش می‌کند و با ساختنِ داستانی دراماتیک و پرقدرت، نظرات و آراء خود را پیرامون آنها مطرح می‌نماید. «مرگ یزدگرد»، هم تاریخ است و هم نیست. هم اشاره‌ای به تاریخ دارد و هم اشاره‌ای به ورایِ تاریخ. دنیای شک و رمز است و ... بیضایی علاوه بر پرداختن به تاریخ کلاسیک، از موضوعهایِ تاریخی و معاصر غافل نبوده است. در «شب سمور»، «آیینه‌های روبه‌رو» و «اشغال» و حتی کمدی وودی‌لت «فیلم در فیلم» که بیشتر مضحکه می‌نماید به نقادی اوضاع اجتماعی و اقتصادی مردم در قالبِ داستانهای بسیار تأثیرگذار و منسجم می‌پردازد.

هویت ملی پایمال شده و یا هویتی که در دستِ اشغالگران است، بی‌ارزشی انسان، عدالت، شجاعت و ... زمینه‌هایِ اصلی این فیلمنامه‌هاست. او برای دستیابی و ارایه‌ی شکلی صحیح، معقول و باورپذیر از تاریخ معاصر و کهن به نکات ریز و مهم تاریخی هر دوره توجه دارد. به طور مثال در «دیباچه نوین شاهنامه» جنگِ میانِ فضایل خوانان و مناقب‌خوانان مطرح می‌شود. در فیلمنامه «اشغال» با ریزبینی، برخورد نامعقولِ مردم با تئاتر نوپایِ غرب و نیز طردِ بازیگرانِ زن از خانواده‌ها را مطرح می‌کند. او با این ریزبینی‌ها حال و فضای اثر را هرچه دلپذیرتر و قابل‌فهم‌تر و معقول‌تر جلوه می‌دهد. او در دلِ تاریخ به دنبالِ هویتِ ملی است؛ به دنبال ایرانی است که همه چیز و همه کس بوده است، جز آنچه که باید باشد. شخصیتهایِ فیلمنامه‌هایِ او دغدغه‌ی هویتِ فردی و ملی دارند. عده‌ای همچون فردوسیِ در «دیباچه‌ی نوین شاهنامه» به دنبالِ این هستند که هویتِ ایرانی را در میانِ عرب، تازی و ترک زنده کنند و نیز عده‌ای چون «نامادری» در «کلاغ» یا «لیلا» در فیلمنامه‌ی «حقایقی درباره لیلا دختر ادریس» و ... به دنبالِ هویتِ فردی هستند؛ زیرا بدونِ این هویت همه چیز ناپایدار و متزلزل خواهد شد و برای آنان که همچون «حکمت» در «مسافران» و یا «فردوسی» در «دیباچه‌ی نوین شاهنامه» به دنبالِ ماندگاری هستند و مایلند که نامشان برای همیشه زنده باشد، غیرقابل پذیرش است. بیضایی باج دادن، ستم، ظلم‌پذیری و از بین رفتنِ تمامی ارزشهای معنوی، انسانی و اجتماعی را در نداشتنِ هویتِ فرهنگی و ملی ریشه‌یابی می‌کند. نمونه بارز این مدعا را می‌توان در «اشغال» و «دیباچه‌ی نوین شاهنامه» مشاهده کرد.

استفاده بیضایی از مضامینِ کهن، اشکال سنتی و دیرینه، ادبیات کهن، تاریخ و ... قطعاً از انگیزه و هدفی خاص خبر می‌دهد. بیضایی عموماً به زمینه‌هایِ کهن و داشته‌هایِ آرکائیک می‌پردازد. این داشته‌ها که عموماً زمینه‌ی اجتماعی داشته و در فرهنگها تثبیت شده‌اند، درگذشته خیلِ عظیمی از مردم را به خود مشغول کرده و بعضاً اهمیت ویژه‌ای داشته‌اند. برای آنکه دریابیم بیضایی چه منظری را در این انتخابها مدّ نظر داشته است، مجبوریم مقدمتاً به مباحثِ پایه‌ای و بیسیک بپردازیم و از آنجا بحثِ مذکور را ادامه دهیم. شایان ذکر است که در این نگاه ما منظرِ نقد و تحلیلِ تکوینی را برگزیده‌ایم و اساساً دیدگاهِ تفسیری و سیمولوژی و جز به جز نداریم. بحثِ ما بیشتر در کلیت است و از آنجاست که به جزئیات هم جواب داده می‌شود. فرهنگِ شرق، کلی‌نگر می‌باشد و درست است که می‌توان از جز به کل رسید؛ اما منظرِ کلی ما به دلیلِ فرهنگِ خاصمان این گونه است و ...

Id and ago

«کارل گوستاو یونگ» ضمیرِ انسان را به دو بخشِ خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم می‌کند. خودآگاه انسان را به شعور، عقلانیت و ... ربط می‌دهد و اعمال و سکناتِ حادث شده از آن را با شعور انسانی و مقتضیاتِ زمانی و مکانی توجیه می‌کند.

یونگ ناخودآگاه را ضمیرِ پنهان انسان معرفی می‌کند. ضمیر ناخودآگاهِ انسان به زعمِ او انبان و ذخیره‌ای است که میراثهایی را به ارث دارد. این میراثها، جنبه عینی و آگاهانه ندارند و انسان در اثر رویکرد و یا تطابق کرده‌هایش، آنها را تجلی یافته، می‌یابد. یونگ بخشی از ناخودآگاه انسان را حاویِ اساطیر، اسطوره‌ها، مفاهیم و صورِ کهن می‌داند که از تسلهایِ گذشته به او انتقال پیدا کرده است. در علمِ ساختارشناسی، شناسایی این وجوه کمی مشکل و بغرنج به نظر می‌رسد؛ اما از دیدگاهی روانکاوانه، منظرِ نگاه یونگ به راحتی بسط و تعمیم پیدا می‌کند.

بحث دیگری که یونگ مطرح می‌کند ناخودآگاه فردی و جمعی است. وی معتقد است بخشی از ناخودآگاه انسانها، وارثِ اسطوره‌ها، اساطیر، صورِ کهن خاصی است که تثبیتِ آنها در ضمایر پنهان انسانها، گوناگون و بی‌تشابه می‌باشد؛ یعنی هر انسان در ناخودآگاه فردی‌اش، ضمایر شخصی دارد و دیگران از درک و احساسِ آن، حتی زمانِ وقوع و عینیتِ اسطوره عاجزند. در برابر این اندیشه که یونگ تا حدی از استادش «زیگموند فروید» به عاریه گرفته است، تئوری اصلی او (یونگ) نمود پیدا می‌کند. وی ناخودآگاه جمعی را که انبان و محلِ ذخیره‌ی (حاوی) اندوخته‌های عمومی انسانهاست مطرح می‌کند و از این طریق «زبانِ مشترک» انسانها را تعمیم می‌دهد ... الخ.

در یک اثر هنری وقتی انسانها زبانِ مشترکی پیدا کنند، در نتیجه مسائل بغرنج زمان و مکان از بین می‌رود و سریعاً حکمِ جهانشمولی خودنمایی می‌کند. با چنین زمینه و بسترِ مناسب و مشترکی، تعدادی از آفرینشگرانِ هنری دست به قلم می‌برند و اسطوره‌ها، اساطیر و صورِ کهن را که به «کهن الگو» Arc tipe مشهورند، با طبع شاعرانه و زیورِ سخن، دراماتیزه می‌کنند. شاید سؤال شود نتیجه عملِ خودآگاه یا ناخودآگاه در چیست؟ این پرسش در بسترِ زمان و تاریخ هنر جهان، مدتی هنرمندان را به سویِ دیگری سوق می‌دهد. اگر به عنوانِ مثال به نخستین حرکاتِ نمایشی در باستان (ایران و یونان باستان) نظر افکنیم و چشمانِ تیز پرِ خویش را به نمایشواره‌ها و پس از آن درام باستان معطوف داریم، درمی‌یابیم که نخستین آثارِ مکتوبِ نمایشی از دلِ اسطوره‌ها و اساطیرِ کهن و در مجموع کهن الگوها شکل گرفته است. شاید «اُدیپوس شاه» سرآمدِ تمامی این اسطوره‌ها باشد. قدری تأمل کنیم و این اسوه را بازگشاییم:

ادیپ در کودکی رانده می‌شود؛ ادیپ بزرگ می‌شود؛ ادیپ به قتلِ پدر محکوم شده است، از این رو می‌گریزد؛ ادیپ پدر را می‌کشد و ... الخ. همانند این واقعه را ـ با دید» اغماض ـ برای حضرت موسی (ع) و جریاناتی که پشت سر گذاشت به عینه می‌توان دید. زمانی که دو واقعه‌ی مجزا را به جهد و پُرسمان می‌گذاریم و چند و چون و چرایی آنها را می‌جوییم و بازمی‌گشاییم به زوایای تیره و روشنی برمی‌خوریم. قصدمان اصلاً تطبیقِ اسطوره‌ای نیست ـ که این قلم یارای آن را ندارد و چه بهتر از این حقیر استاد محترم «ژرژ دو فریل» در تطابق اساطیر سخن گفته است. هدفمان بسطِ مثالهای ذکرشده و تعمیم آنها به مطالبِ پیشین است. نتیجه آنکه تطابق رخ داده است: دو واقعه‌ی همانند به لحاظ درونمایه و ریخت، تقریباً شباهت پیدا می‌کنند ـ البته با دیده‌ی اغماض.

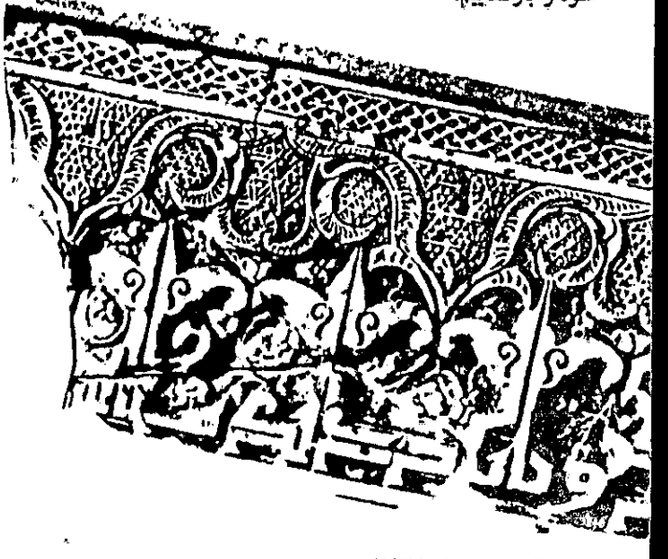
یونگ می‌گوید: اساطیر قهرمانی [یا بهتر است بگوییم: کهن الگوها] از حیثِ جزییات بسیار متفاوتند؛ اما هرقدر بیشتر به بررسی آنها بپردازیم، بیشتر به شباهتِ ساختمانیشان [یا بهتر است بگوییم: شباهت آنها] پی می‌بریم. (ر.ک. به: انسان و سمبلهایش ـ یونگ ـ ترجمه مینا صارمی ـ امیرکبیر)

حال تطبیقِ بسیار ساده‌ی پیشین ما با گفته‌ی یونگ دو چندان می‌شود.

با رجعت به آثارِ اولیه‌ی مکتوبِ باستان، پی می‌بریم که نویسندگانِ آن دوره نه آنکه از ذوق و قریحه بی‌بهره بودند، بلکه به دلایلِ متعدد که ذکر آنها در این مجال نمی‌گنجد، دستمایه‌ی اصلی و کاربردیشان را حماسه‌هایِ سرایندگان قرار می‌دادند و با تغییراتی، آثار مکتوبِ خویش را خلق می‌کردند (دراماتیزه در مفهوم عام و خاص کلمه). سوفوکل، اشیا و ... بر اساسِ مکتوباتِ پیش از خود می‌نگارند. تاریخ ورق می‌خورد. موجِ نوگرایان شکل می‌یابد و بعضاً نوشته‌های انتقادیِ ـ اجتماعی رشد چشمگیری پیدا می‌کند. تاریخ ورق می‌خورد. نوگرایی متوجه شاخه‌هایِ گوناگونی؛ چون ابزوردیسم، اکسپرسیونیسم و ... می‌شود. تاریخ ورق می‌خورد. بحرانی به نام «بحرانِ هویت» بر اساسِ اندیشه «نیچه» به وجود می‌آید. ابزوردیسم و نوگرایی رُخت برمی‌بندد. جستجو برای دستیابی به مفاهیم اصیل و مانا آغاز می‌شود. عده‌ای به «پیشینه»ها رجوع می‌کنند. گرته‌برداری آغاز می‌شود. عده‌ای نعل به نعل پیش می‌روند و اسطوره‌ها را زنده می‌کنند. آثار Arc Tipe دوباره جلا پیدا می‌کند. عده‌ای از کهن الگوها، فرمی جدید خلق می‌کنند؛ یعنی هم گرته‌برداری می‌کنند و هم شالوده‌شکنی. «شکلوفسکی» بنیانِ شالوده‌شکنی را مستحکم می‌کند و ...

نتیجه آنکه: کهن الگوها در اذهانِ ملل ریشه‌ی مشترک دارند، خصوصاً کهن الگوهایی که همه‌گیر هستند و به نوعی در اذهان (پسین‌گاه‌ها=ناخودآگاه جمعی) به ارث رسیده‌اند. هنرمند آگاه برایِ رسیدن به دو مقصود، کهن الگوها را برمی‌گزیند:

۱ـ آسان‌تر و ملموس‌تر از طریقِ نقاط مشترک با دیگران ارتباط برقرار کند ۲ـ تأثیرگذارتر باشد. هنرمند برای ارتباطی بهینه و سهل‌الوصول‌ترین «ارتباط» و بهینه‌ترین تأثیر، به ناخودآگاه جمعی متوسل می‌شود؛ یعنی ارتباط از طریق خودآگاه را به دلیل سطحی و رو بودن و نیز به دلیلِ ارزش کمتر تأثیرگذاری و تأثرانگیزی ـ نه به مفهوم ارسطویی ـ کنار می‌گذارد و به ناخودآگاهی تمسک می‌جوید که ارزشی در اندامهای عقلانی، حسی و ... به



وجود آورده و از طرفی مقدار تأثیر و تأثرش بیش از شیوه‌های دیگر باشد.

از سوی دیگر سؤال پیش می‌آید که ناخودآگاه جمعی به چه میزان وسعت و گسترش دارد و به چه میزان ملل را با هم مرتبط می‌کند. اگر به لحاظ اندیشه و علم ریخت‌شناسی، کهن الگوهای شکل گرفته را ارزیابی کنیم؛ می‌بینیم تعدادی از آنها همانند مثالی که ذکر کردیم، وجوه متشابهی دارند؛ اما به لحاظ منش و نوع قداست و ارتباط با ذاتِ باری تعالی، تصوراتِ حادث شده از هر یک به لحاظ مضمونِ کلی و ... دارای وجوه افتراق بسیاری است؛ اما این گونه اساطیر ریشه‌ی مشترک دارند.

مثالِ دیگری را ذکر می‌کنیم. نمایشنامه‌ی «سلطان مار» بیضایی از کهن الگویی خاص سخن به میان می‌آورد: پسری در قالب مار زاده می‌شود؛ شبها جلدش را درمی‌آورد؛ دختری (عشقش) جلدِ او را می‌سوزاند و ...

«روژه باستید» در کتاب «دانش اساطیر» اسطوره‌ای را با نام «Dog Rib» ذکر می‌کند که از آنِ سرخپوستان آمریکای شمالی است: «زنی با سگی درمی‌آمیزد و شش توله‌سگ زایید. قبیله‌اش او را بیرون راندند و وی مجبور شد خود به جستجوی غذا بپردازد. روزی که از بوته‌زار بازمی‌گشت دید که شش توله‌سگش، کودکانی هستند که هرگاه وی از خانه خارج می‌شده، از جلدِ حیوانی خود به در می‌آمده‌اند. پس وانمود کرد که بیرون می‌رود و وقتی فرزندانش از پوست به در آمدند، پوستهایشان را برداشت و مجبورشان کرد از آن پس با هویتِ انسانی خود زندگی کنند.»

تطابق اسطوره‌ای «Dog Rib» و «سلطان مار» را می‌توان به راحتی تشخیص داد. در حقیقت اسطوره‌ی نهفته شده در آنها موجباتِ اتصال و تطابق است که صد البته باید وجوه افتراق نیز هم به لحاظ ریختی و هم به لحاظ درونمایه‌ای مدّنظر قرار گیرد. با این قیاس می‌بینیم که این اسطوره‌ی آرکائیک چگونه در ناخودآگاه جمعی انسانها (ایران و سرخپوستان آمریکا) سیلان دارد. جالب آن است که بدانید اسطوره و یا بهتر بگوییم کهن الگوی «سلطان مار» نیز در مکتوباتِ ادبی ما به کرّات ذکر شده است که مهمترین منبع آن در این باره کتاب «افسانه‌های دری» می‌باشد و در آن قصه و افسانه‌ای با همین مضمون به نام «میر خفته خمار» ذکر شده است.

«سلطان مار» مضاف بر آنکه در فرهنگِ خودی و به تعبیری ناخودآگاه جمعی، اینجایی است، نقبی به جهانشمول شدن هم می‌زند؛ زیرا در فرهنگ و ناخودآگاه جمعیِ غیر نیز راه دارد. هرچه بخواهیم اثرمان جهانشمول‌تر شود باید به فکرِ نقاطِ مشترکِ کهن الگوهای جمعی بگردیم. گاه کهن‌الگویی دستمایه‌ی هنرمندِ خلاق قرار می‌گیرد که رنگ و جلای جهانی ندارد و به دلایلِ متعدد، گسترش آن در یک فرهنگ تثبیت شده است. به عنوان مثال عده‌ای بر این باورند که «منصوربن حلاج» اسطوره‌ای اینجایی است و اثر، ظرفیتِ گسترشِ اسطوره‌هایی چون رستم و سهراب، هیپولیت و ... را ندارد. از این رو اثر در حیطه فرهنگ خود جوابگوی ناخودآگاه جمعی است ولاغیر.

آثار مکتوبِ بیضایی از چنین منظری بهره می‌برد. بیضایی آگاهانه به ناخودآگاه جمعی متوسل می‌شود و عموم آثار خویش را از کهن الگوها استخراج می‌کند و با قلم توانا و ذهنِ خلاق زاویه‌ای عام و بعضاً دگرگونه؛ اما متکی بر کهن الگو را شکل می‌دهد. عموم نمایشنامه، فیلمنامه‌ها و روایتهای او بر چنین منظری استوارند. این است که بیضایی علاقه‌ی زیادی به فرهنگِ غنی شرق دارد و در جای جایِ آثارش از نمونها و نشانه‌هایِ بصری (Image) این فرهنگ سود می‌برد. به عنوان مثال، تعزیه

در نزد او ارج و منزلت ویژه‌ای دارد و چون تعزیه را در شکل و ریختِ کلی، نقطه مشترکِ ارتباط انسانها می‌داند، آن را برمی‌گزیند. او همواره گفته است کارهای من از تعزیه شکل گرفته‌اند. وقتی می‌گوید تعزیه، صرفاً به یک فتو تیک میدانی صرف نگاه نمی‌کند. او از جنبه‌های گوناگونِ تعزیه (ریخت و محتوا) بهره می‌برد. بیضایی فراوان از سنتها و آیینها بهره می‌برد. در «چریکه‌ی تارا» آیینهای تقلیدِ کاشتنِ درخت به ازای هر یک از افراد خانواده جریان دارد. «مسافران» اساساً از یک تعزیه استخراج شده است که به لحاظ شکل و مضمون ارتباطِ تنگاتنگی با داستان فیلمنامه دارد. در «مسافران»، هنگامی که «مهتاب» رو به دوربین خبر مرگ خود و خانواده‌اش را در جاده اطلاع می‌دهد و سپس دیگران خود را معرفی می‌کنند و ... از ترفند اجرایی تعزیه استفاده شده است. با این ترفند، ذهنِ بیننده و یا خواننده، آماده پذیرش و دریافتِ صحیح مضمون فیلمنامه شده و تلویحاً گوشزد می‌شود آماده ماجرایی عجیب و غریب و هیجانِ کاذب نباشید (روساخت). بیضایی ضمنِ ارایه‌ی این منظر، ناخودآگاه جمعی را هدف قرار داده است (ژرف ساخت). فیلمنامه‌ی «زمین» نیز در بطن خود به مسابقه سنتی، محلی و بومی خاصی اشاره دارد. وقتی زن همچون زمین آماده باردهی و باروری است، «یاور» برای به دست آوردن «دُرنا» در مسابقه شرکت می‌کند. تسلط بیضایی در استفاده از مراسم آیینی و سنتی کشورمان، حاکی از شناختِ عمیق و درستِ اوست؛ شناختی که قدمتِ سه هزار ساله دارد.

رقصِ آیینی «عروس بائو» از آیینهایِ باروریِ شمال با قدمت سه هزار ساله‌اش مطابقِ شکل و مضمونِ «غریبه و مه» است که با جزئیات و ظرافتهایش به منصه ظهور درمی‌آید. مراسم «میرنوروزی» با قدمتی دیرینه، اساسِ داستانِ فیلمنامه «طلحک و دیگران» است. در اینجا سنت، کاربردی فرعی جهتِ انتقال مضمونِ اصلی ندارد، بلکه خود اصل است. در «طلحک و دیگران» میرنوروزی و به تعبیر دیگر «کوسه‌برنشین» که در اواخرِ زمستان هر سال برگزار می‌شود، هسته‌ی مرکزی فیلمنامه را شکل می‌دهد. «طلحک» نیز که از شخصیتهای سنتی و آرکائیک است با تُندزبانی و درشت گوییهایِ خاصِ خود وارد مراسم می‌شود و شکل و روندِ اصلی مراسم راکه خبردادنِ پایانِ زمستان است به محکمه تبدیل می‌کند و سرانجام مردم را به محاکمه می‌کشند. تمهید زیبا و حساب شده و دقیق بیضایی در کنارهم آوردن «طلحک» و «میرنوروزی» است. این تمهید با چکش‌کاریها و پرداختهایِ منطقی و علّی، مشکلی در خصوص فاصله زمانی بین این شخصیت و قدمتِ مراسم میرنوروزی به وجود نمی‌آورد.

بیضایی از ترفندهای اجرایی سنتها و مراسم نمایشی

بهره می‌برد. مثلاً در «قصه‌های میرکفن‌پوش» از قصه‌خوان و ترفندهای اجرایی منصوب به او، استفاده‌ای دراماتیک می‌کند و بخشهایی از فیلمنامه را از زبان او روایت می‌کند. «دیباچه‌ی نوین شاهنامه» نیز از نقل و نقالی و ترفندهای اجرایی آن بهره می‌برد و بخشهایی از فیلمناه توسط نقال روایت می‌شود.

در تاروپودِ «دیباچه نوینِ شاهنامه»، جنگِ میانِ فضائل خوانان و مناقب‌خوانانِ آن دوره را به زیبایی در ساختار اثر منسجم می‌کند و نیز عملکردِ «شوسان» - قصه گویانِ سازن راکه از هر دیار به دیاری دیگر، قصه‌ها و سرگذشتهای آن دیار را می‌بردند - را مطرح می‌کند.

بیضایی در مطرح کردن مسایل هر دوره‌ی تاریخی زبانی متناسب به‌کار می‌برد. زبان متناسب و گزینش شده‌ی اشخاصِ فیلمنامه‌های او، قطعاً ارتباط تنگاتنگی با ادبیاتِ معاصرشان دارند. اساساً زبان در آثار او یکی از مشخصه‌های بارز است. زبانِ نوشتاری بیضایی بسیار استادانه است. ایهام، ایجاز، خلاصه گویی، تلمیح و جمیع صنایع ادبی در کارهای او لحاظ شده و زیبایی و درخشندگی خاصی را شکل داده‌اند. او در «دیباچه‌ی نوین شاهنامه» تسلط خویش را بر زبان، آن هم زبانِ کشوری که مردم آن ملغمه‌ای از ترک، عرب، تازی و پارس زبان هستند به عیان آشکار می‌کند. در این اثر او به زیبایی تسلط خود را بر زبانِ بیگانه در دوره‌ای خاص و نیز زبانِ ناب، پاک، اصیل و خالصِ شاهنامه فردوسی نشان می‌دهد و با رو در رو گذاشتن این دو گویش و حس ناشی از هر زبان، به تشخیصِ سره از ناسره می‌پردازد و ظفر زبانِ حماسی، پاک و باصلابتِ شاهنامه‌ی فردوسی را آشکار می‌کند. دامنه‌ی کلماتِ به کار برده شده در آثار بیضایی بسیار وسیع است و این وسعت، زبانی رمزی، شعرگونه و ظریف را آفریده است. از جمله ظرافتهای موجود در زبانِ بیضایی، مسأله‌ی شکست زمان است. در «مرگ یزدگرد» عموم گویشهایِ مستتر در اثر بسیار موقر و ادبیانه می‌باشد و بی‌آنکه به ریتم و وزن کلی جملات خللی وارد شود. «زنِ آسیابان» می‌گوید: «بزنید به چاک!» نثر موقر، ناگهان شکسته می‌شود و برای بیننده یا خواننده، بیگانگی اثر از نظر زمانی نامحسوس می‌شود. همین تغییرات و شکستهای زبانی را می‌توان در نمایشنامه «دیوان بلخ» و ... جستجو کرد. با دقت و کندوکاو بر زبانِ آثار بیضایی درمی‌یابیم که او با بسیاری از کتب منثور و منظومِ کلاسیک و معاصر (ادبیات) و حتی داستانهایِ فولکلورو عامیانه‌ی ایران و جهان آشنایی دقیق و کامل دارد و به واسطه‌ی همین آشنایی است که به طور مستقیم و غیرمستقیم از شکلِ کلی آثار مکتوب (شخصیت، داستان، زبان و ...) استفاده می‌کند. چنانچه پیشتر گفتیم او مستقیماً از داستانِ عامیانه‌ی «میر خفته خُمار» برای نوشتن «سلطان مار» استفاده کرده است و یا اساس «مسافران» بر تعزیه‌ی «حضرت قاسم (ع)» استوار می‌باشد. در «مسافران» مجلس عزا به عروسی تبدیل می‌شود. در تعزیه‌ی «حضرت قاسم (ع)» نیز با آنکه همه در سوگِ شهیدانِ کربلا هستند و بخصوص دختر امام حسین (ع) و خانواده‌اش در سوگِ علی‌اکبر(ع) می‌باشند، به امرِ امام حسین (ع) عزا و سوگ به عروسی تبدیل می‌شود.

بیضایی گاه به طور غیرمستقیم در دلِ داستانِ اصلی‌ای که خود آفریده، حکایات و داستانهایی راکه هم به لحاظ شکل، قابلیت نمایشی دارند و هم به لحاظ مضمون به مضمونِ اصلی کمک می‌کنند، مورد استفاده قرار داده است. به طور مثال در «دیباچه‌ی نوین شاهنامه» وی به زندگی و معرفی شاعر حکیم ابوالقاسم فردوسی و چگونگی شکل‌گیری شاهنامه‌اش پرداخته است و در این روایت از داستانهای شاهنامه کمک گرفته است. بخشهایی چون بیژن و منیژه، رویین‌تن شدن اسفندیار، رستم و اسفندیار، رستم و دیو سپید، رستم و شغاد، عشق زال و رودابه، عبور سیاووش از آتش، عشق ناپاک سودابه به سیاووش، فریدون شاه و پسرانش (سلم، تور و ایرج)، جزیره و فرود و راهنمایی رستم توسط سیمرغ در جنگ با اسفندیار را به زیبایی مورد استفاده قرار داده و با سنخیت دادنِ آنها با روند زندگی فردوسی، داستانی بدیع خلق کرده است. در فیلمنامه‌ی «تاریخ سری سلطان در آبسکون»، هنگامی که شاه جعبه‌ی گنج خود را در بوته‌زار مخفی می‌کند، پرنده‌ای را می‌بیند و مدام بر این گمان است که پرنده جای آن جعبه را فاش خواهد کرد. هنگامی که با یارانش دور آتش نشسته‌اند، پرنده بر سر بوته‌زار می‌آید و او به خیالِ اینکه پرنده موجبِ لو دادنِ جای گنج می‌شود، دایم با حرکتهای غیرعادی به نقطه‌ی مذکور خیره می‌ماند و آن قدر این عمل را تکرار می‌کند که یارانِ او به آن نقطه شک می‌برند و هنگامی که شاه جزیره را ترک می‌کند، جعبه‌ی گنج را برمی‌دارند. داستان دیگری در «جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات» نوشته و تنظیم «محمد عوفی» وجود دارد که در آن عده‌ای راهزن، دانشمندی را در بیابان دستگیر می‌کنند و پس از غارتش تصمیم می‌گیرند او را بکشند. قبل از اینکه دانشمند را بکشند، او به آسمان نگاه می‌کند و پرنده‌ای را می‌بیند و از پرنده می‌خواهد که راز مرگ او را به گوشِ همه برساند. راهزنان او را به تمسخر می‌گیرند و می‌کشند. چند روز بعد مردم در میدانِ شهر به دور معرکه‌گیری جمع شده‌اند که دو تن از راهزنان نیز به این جمع می‌پیوندند. همان پرنده بالای سر مردم ظاهر می‌شود و یکی از راهزنها به دیگری می‌گوید: «آن دانشمندِ ابله به این پرنده می‌گفت به همه بگوید که ما او را کشتیم.» این سخن را افراد دیگر می‌شنوند و قاتلان دانشمند را دستگیر می‌کنند...

فیلمنامه‌ی «زمین» بخصوص مسابقه‌ی آخر برای به دست آوردنِ بیشترین زمین، خواننده را به یادِ دهقانی در داستانِ «زمین» اثر «تولستوی» می‌اندازد. دهقان در این داستان برای به دست آوردن زمینِ بیشتر، جان خود را از دست می‌دهد!

در بخشی از «غریبه و مه» پنج سیاه‌پوش برای کشتن «آیت» با او رو به رو می‌شوند و او در جنگ با آنها با هر ضربه، زخمی بر بدن خود می‌بیند. در تذکرةالاولیاء بر «بایزید بسطامی» چنین واقعه‌ای می‌گذرد و یارانش او را با کارد زخمی می‌کنند و آن قدر این روند ادامه پیدا می‌کند که «بایزید» قطعه قطعه می‌شود. پس از آن خانه از «بایزید» پُر می‌شود. (ر.ک. به: گفتگو با بهرام بیضایی - زاون قوکاسیان - آگاه - زمستان ۱۳۷۱ - ص ۱۰۶)

بیضایی از همین روایت در «فتحنامه‌ی کلات» هم بهره می‌برد و هفت «توی خان» می‌سازد. نیز «هفت توی خان» راکه همسان و همرنگ هستند می‌توان با «هفت سامورایی» قیاس کرد و به نتایج جالب‌توجهی دست یافت. «روز واقعه» که اساساً از تعزیت نامه استخراج شده و «پرده نئی» داستانی است از «عطار نیشابوری». «آقای لیر» نیز بر اساس نمایشنامه‌ی «لیرشاه» می‌باشد و «گیل‌گمش» بر احساس قدیمی‌ترین افسانه‌ی کهن (بین‌النهرین) نگاشته شده است. «مرگ یزدگرد» نیم‌نگاهی به «راشومون» (اثر کوروساوا) دارد و ...

شباهتها و ریزه‌کاریهای بسیاری را می‌توان در آثار بیضایی به دست آورد. چنانچه پیشتر ذکر کردیم منظرِ نگاه بیضایی از این گزینشهایِ کهن و Arc tipe، رسیدن به ارتباطی بهینه است. بیضایی در اکثر کارهایش از وجوه گوناگونِ کهن و الگوها بهره می‌برد. حتی در فیلمنامه‌هایی که در آنها مسایلِ اجتماعی و روزمره را به منقاشِ قلم می‌آراید و خبری از کهن الگوها نیست، وجوه بعدی Image و دیداری را لحاظ می‌کند. در این قبیل آثار، دستمایه‌ی اولیه مسایلِ اجتماعی است که به لحاظِ ساختِ عینی، لاجرم به فرمها و اشکالِ آرکائیک و کهن مجهز شده‌اند. در این گونه آثار، بیضایی قصد دارد تا مخاطب را از طریقِ شکل و ریخت به ناخودآگاه جمعی وصل کند و در نهایت مکتوبات و مفروضاتش را بهینه‌تر منتقل سازد. باید توجه داشت که کهن الگوها هم به لحاظ درونمایه و ساختار درونی قابل بررسی و تأمل‌اند و هم به لحاظ عینیت. این است که آثار بیضایی یک بازنمایی صرف نامیده می‌شود و یا گوشه چشمی به تئاتر دارد و در بطن و چالش به وجود آمده، تئاتر یکالیسم «مایرهولد» موج می‌زند. اساساً جهان در حال رجعت است و چنانچه پیشتر ذکر کردیم گرته‌برداریِ عملی همه‌گیر شده است. اگر مکتبِ نئوکلاسیک، پس از مکتب کلاسیک شیوع پیدا کرده و به فراموشی سپرده شد، امروزه چیزی به نام نیونئوکلاسیک موج می‌زند. وضعیت هنری جهان بر اثر ناهنجاریهای گوناگون از حیطه‌ی مدرن و مدرنیسم گرایش دیگری پیدا کرده است. این است که گاه تعبیر می‌شود، پست مدرنیسم، نگرشی است نوین به مفاهیم و الگوهای باستان. این رجعت هم در زنده کردنِ مکتوبات ارزیابی می‌شود و هم در زنده کردنِ اشکال. بیضایی خواسته یا ناخواسته، دانسته یا ندانسته بر چنین منظری استوار است. هم شکل و هم درونمایه‌ی آثای وی بر چنین طریقی استوارند. البته بیضایی هرگز در آثار تاریخی و در گزینشهایِ کهن خویش، نعل به نعل پیش نمی‌رود. به عنوان مثال آرشی که بیضایی در روایت بر روایتِ «آرش» ترسیم می‌کند بسیار متفاوت‌تر و دگرگونه‌تر با پیشینه‌ی اصلی است. چنین است «آژدهاک»، «مرگ یزدگرد»، «پهلوان اکبر می‌میرد» و ... در این قبیل آثار به تعبیری شالوده شکنی، اسطوره‌زدایی و... رخ می‌دهد و جایای بیضایی و تأثیر او بر روندِ داستان و شکل، مشخص است. دو دیگر آنکه بیضایی در حال به سر می‌برد و برای مخاطبِ کنونی می‌نگارد. این است که تغییراتی را لحاظ می‌کند تا: الف) سنخیتِ کنونی بیافریند ب) با مردم ارتباط برقرار کند. از همین روست که مثلاً شکستِ زبان در آثار وی قابل توجیه و پذیرش است و یا تصویری که از عیار در «عیار تنها» می‌دهد، قابل قبول می‌باشد و ...