

بهرام بیضایی ودیوان نمایش

● برای مخاطبان پی‌گیر ادبیات نمایشی ایران و به‌طور خاص‌تر برای پژوهشگران این عرصه، کتاب دودلدی «دیوان نمایش» بهرام بیضایی که در انتشارات روشنگران و مطالعات زنان منتشر شده، متنی مرجع است برای شناخت بخشی مهم از تاریخ نمایش معاصر ایران و همچنین شناخت دوره‌ای از نمایشنامه‌نویسی یکی از ارکان مهم این تاریخ که نامش همواره در فهرست چند نمایشنامه‌نویس ایرانی برتر می‌آیند. از نمایش معاصر ایران که سخن می‌گوییم بهرام بیضایی همواره یکی از نخستین نام‌هایی است که به خاطر می‌آید؛ نمایشنامه‌نویسی که ضمن شناختِ تئاتر غرب سنت‌ها و ظرفیت‌های نمایشی شرق را نیز به خوبی می‌شناسد و در آثارش خلاقانه آن‌ها را به‌کار می‌بندد. شناخت بیضایی از فرهنگ، تاریخ و ادبیات کهن ایران و نگاه امروزی‌اش به آن‌ها و همچنین نحوه کاربست زبان در آثارش به نمایشنامه‌های او چنان تشخصی می‌بخشد که مخاطب آشنا به سبک او حتی اگر متنی از او بخواند که نام نویسنده را بر خود نداشته باشد، بعید است نتواند تشخیص دهد که آن متن را بهرام بیضایی نوشته است.

«دیوان نمایش» کارنامه دوره اول نمایشنامه‌نویسی بیضایی را شامل می‌شود. این مجموعه از «ازدهاک» (۱۳۳۸) آغاز و با «راه توفانی فرمان پسرِ فرمان از میان تاریکی» (۱۳۴۹) تمام می‌شود. جلد اول کتاب شامل نمایشنامه‌های ازدهاک، آرش، کارنامه بُن‌دار بیدخش، عروسکها، غروب در دیاری غریب، قهسه ماه پنهن، پهلوان اکبر می‌مرد، هشتمین سفر سندباد، دنیای مطبوعاتی آقای اسراری و سلطان مار و جلد دوم شامل نمایشنامه‌های ضیافت، میراث، چهار صندوق، ساحل نجات، دیوان بلخ، در حضور باد، گمشدگان و راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی است. بسیاری از این نمایشنامه‌ها پیش از این و در سال‌های دور به صورت مجزا نیز چاپ شده بودند اما چنانکه بیضایی خود در مقدمه جلد اول «دیوان نمایش» توضیح می‌دهد چاپ دوباره آن‌ها در این کتاب همراه با بازنگری‌های نویسنده بوده است. بیضایی در مقدمه هر دو جلد کتاب درباره این بازنگری‌ها توضیح داده است. از جمله بازنگری‌هایی که به گفته بیضایی در چاپ دوباره این نمایشنامه‌ها انجام گرفته توضیح روشن‌تر صحنه است. او همچنین در مقدمه جلد دوم کتاب جلگوری از بد خوانده‌شدن نمایشنامه را به‌عنوان یکی از دغدغه‌های خود در بازنگری نمایشنامه‌هایش مطرح می‌کند. او در آغاز این مقدمه بدخوانی را بیشتر متوجه آن دسته از متون نمایشی می‌داند که نگارش‌شان از میان «شکسته‌نویسی کامل» و «کتابی‌نوشتن کامل» می‌گذرد. او می‌نویسد: «به گمان نویسنده دشواری مهم نمایشنامه‌خوانی، نه در کتابی‌نوشتن کامل است و نه در شکسته‌نوشتن کامل؛ در نوشتن متنی است که از میان این دو می‌گذرد. یعنی متنی که نیازمند همرزمتی این دو است؛ و ترسیم شخصیت‌هایی که نه شکسته‌نویسی کامل معرف آنهاست، نه کتابی‌نویسی کامل. شخصیت‌هایی که به اقتضای حضور و شان خود یا طرف گفتگویشان، یا به بافت اقتضای حال‌وهوایشان در لحظاتی خاص، گاهی شکسته، گاهی کتابی، و گاهی هم چیزی میان تا حدودی شکسته و تا حدودی کتابی حرف می‌زنند. کتابی نرم و ملایم‌شده؛ یا شکستهی مودبانه‌تر و ادبیانه‌تر.»

آن‌چه در ادامه می‌خوانید قسمتی است از نمایشنامه «آرش» از جلد اول این مجموعه: «او – آرش – کمانش را به ابرها پَله داد: – مادرم زمین؛ این تیر آرش است؛ که آرش مردی رهم‌دار بود؛ و مهر به او دلی آتشین داده بوده؛ و او تا بود هرگز کمان نداشت؛ و تیری رها نکرد؛ نه موری آزد؛ نه دایم آراست؛ او از آنان بود که ناشان در گرو باد است؛ آرش کیست؟ که این پگاهان بی‌نام بود، و اینک چشم گیهان به‌سوی اوست؛ جنگاوری که سخت‌ترین جنگ‌افزارش چوبدستِ چوپانان بود؛ آرش کیست؟ مرزنشینی نادان؛ راه‌نشینی از آن‌سان که رهمه‌شان به تاراج می‌رود، و او باز خوش‌دلانه مهر می‌کند، و دشنام نمی‌گوید و فریاد نمی‌کشد؛ آرش کیست؟ خم‌کرده پُشتی که بار بر او بسیار نهاده‌اند، و او بسیار بُرده است و دم برنیاروده؛ آرش منم که می‌شناختی: مرد پارسایی و پرهیز. او را هرگز به جز مهر نفرمودند؛ و او کینه را نمی‌دانست. مگر اکنون بگر که در نرم اندیشه‌هاست. اینک به‌دردم از مردکی به من نزدیک و از من دور؛ پلیدی – آرش نام – که مرا به ننگِ نامِ خویش آلوده است.»



دیوان نمایش

بهرام بیضایی

انتشارات روشنگران و مطالعات زنان



حمید امجد

هر روایتی با تقابل‌های دوگانه‌ی «نظم» و «آشوب» شکل می‌گیرد؛ حتی وقتی مدت و حجمی از روایت صرفِ تجسم و توصیفِ «نظم» یا «سامان» مفروض در آن روایت نشود، ساحت و عرصه‌ای که آشوب در آن جریان دارد نمود یا تصویری از محدوده‌ی نظم و سامان هم ارائه می‌دهد. هرچه آشوب سطوح یا ساحت‌های بیش‌تری را به تصرف درآورد و نشانه‌های سامان را ناچیزتر کند، جهانی که در روایت عرضه شده دوزخی‌تر است؛ یا کابوس‌وارتر.

نمایشنامه‌ی «چهارراه» (با داستانی درباره‌ی سه همبازی کودکی، که حالا به زنی و دو مرد میانه‌سال تبدیل شده‌اند، یکی از دو مرد – سارنگ سهش – دست‌خالی و ویران درآمده از زندانی پانزده‌ساله در جست‌وجوی خانه‌ی پدری در محله‌ای که دیگر هیچ

برایش آشنا نیست، با جهانی بیگانه‌وار و غیاب مرد دیگر – آقای چاره‌دار – روبه‌رو می‌شود و البته با زن – نهال فرّخی – که محبوب دیرینش بوده و حالا در آستانه‌ی مهاجرت است، و این‌دو فرصتی بسیار کوتاه دارند تا گذشته را مرور کنند و رازهای نهفته‌اش را درپایند عملاً بسیاری از دستمایه‌های شکلی و مفهومی آثار پیشین خالقش را بازی آفریند، این بار در ترکیبی تازه که (با تجسمِ آشوب نه‌فقط به‌منزله‌ی مضمون بلکه همچون بُن‌مایه‌ی شکل و ساختار نیز) بیش از همیشه تجسمی از کابوس را پیش چشم می‌آورد.

حضور رویا و کابوس در آثار بهرام بیضایی بی‌سابقه نیست، اما تمرکزِ مضمون یا بنا شدن ساختار سراسری روایت و زنجیره‌ی موقعیت‌ها و روابطش بر عناصر و ویژگی‌های کابوس (چون آشفتنگی در ادراک زمان و مکان، تداخل آزرانده‌ی فضاها، تعلیق و تعویق مداوم، کش‌آمین رفتارها و زمان‌پریشی ملازم آن، قطع تداوم معقول رخدادها و پرتاب‌شدن یا پرش بی‌مقدمه از موقعیتی به موقعیت دیگر، تغییر ناگهانی چهره‌ها و تعریف‌ها، تآثران‌ها و تداعی‌هایی ناقض دریافتِ منطقی، آشایی‌زدایی از شخصیت‌ها و مفاهیم، و درهم‌ریختن چارچوب‌ها و معناهای مالوف) در میان آثار تا امروز عرضه‌شده‌اش، بیش از همه خود را در «مجلس شبیه؛ در زکمر منایب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رشید فرزین» و «چهارراه» نشان می‌دهد – آثاری که سطره‌ی آشوب را در سطوح و لایه‌های متعدد روایت تجسم می‌بخشد. در «مجلس شبیه…» پیش‌آگاهی از فاجعه زمینی انتظار برای نیروی نظم‌دهنده‌ای است که آشوب را مهار کند، اما کنشی در برابر آشوب فراگیر در کار نیست. کمابیش همه از فاجعه‌ای که در پیش است آگاه می‌شوند اما حرکتی برای پیشگیری رخ نمی‌دهد؛ توافق بر نادیده‌گرفتنِ خطا: کابوس فلج و سکون. از این جهت «چهارراه» فریبنده «مجلس شبیه…» است؛ سرسام حرکت جمعی به‌سوی فاجعه؛ کابوس ترمز بریدن و سرعت. این بار، درحالی‌که مخاطب خارج از صحنه فاجعه را احساس می‌کند، بر صحنه مخاطبان اصلی روایت فاجعه‌بار گویی نمی‌شنوند یا پس می‌زنند یا درنمی‌یابند؛ آگاهی به فاجعه (های قبلی و فعلی و بعدی) مدتی دراز از صحنه غایب است و بعد قطره‌چکانی است و کند، بسیار کندتر از سرعتِ نزدیک‌شدن به فاجعه. در «مجلس شبیه…» گویی زمان در لحظه‌ی فاجعه ایستاده و کش می‌آید – به اندازه‌ی مدت‌زمانی که واکنش‌های فردی در پذیرش جمعی محو شوند. در «چهارراه» زمان تجزیه و خرد شده است به پاره‌هایی به تعداد قطعاتِ هویتِ جمعی پاره‌پاره‌ای که اجزای ناهموسبش نهایتاً در منظومه‌ای سراسری به سوی فاجعه در حرکت‌اند. و مکالمه میان این اجزای تکه‌پاره کمابیش ناممکن است چون هرکدام در تکه‌ی جداگانه‌ای از زمان سیر می‌کند. در «مجلس شبیه…» کابوس نشانه‌هایی در شکل روایت و جایگاهی محوری در مضمون آن دارد. در «چهارراه» کابوس به سراسر شکل و ساختار نمایش نیز تسری یافته است. سازوکار اصلی تجسمِ کابوس در «چهارراه» ناهمزمانی است و ناهم‌زمانی ناشی از آن. حتی «شخصیت – رآوی»‌های متعدد متن همگی با یکدیگر و با واقعه همزمان نیستند. برخی واقعه را چون آن‌چه رخ خواهد داد روایت می‌کنند، برخی چون آن‌چه رخ داده، و برخی چون آن‌چه در حال رخ‌دادن است. زمان خطی روایت شکسته و به پاره‌هایی آشفته از زمان دوار بدل شده است. در مکالمات تکه‌های موازی آغازین متن – پیش از مواجهه‌ی «نهال» و «سارنگ» – پرسش‌های دو شخصیت اصلی (از قضا درباره‌ی این‌که الان چه وقتی است یا این‌جا کیجاست، یعنی پاره‌های شکل‌گرفته و نقطه‌ی عزیمت هر روایت: زمان و مکان) به‌جای جواب‌گرفتن و پیش‌رفتن، گویی در دایره‌ای از سرسام و جنون درجا می‌زنند. کلمات برای آدم‌هایی که از کنار هم می‌گذرند معنای واحد و مشترکی ندارند. زبان فقط نشان بیگانگی است و کارکردی جز ابزار هجوم یا دفاع در برابر دیگری ندارد. مکالمه به تقلاهی فرساینده در پی حداقلی از نتیجه تقلیل می‌یابد. از همان اولین گفتارهای موازی درمی‌یابیم دو نفر (نهال و دکه‌دار) که بر صحنه در کنار هم دیده می‌شوند، با همدیگر حرف نمی‌زنند، با ما حرف می‌زنند؛ با جهان خارج از چارچوب روایت. هرکدام در زمانی جداگانه پس از برخورد پُر از سوءظن و سوءتفاهم‌شان دارند آن برخورد را برای ما نقل می‌کنند. درون روایت مکالمه یا مفاهمه‌ای در کار نیست؛ فقط با همجواری عناصر ناهمزمان مواجهم، هم‌نشینی تصادفی «دیگری»‌هایی

ادبیات

چند نکته درباره‌ی روایت و زبان در نمایشنامه‌ی «چهارراه» نوشته‌ی بهرام بیضایی

هیچ ساعتی از هیچ وقتی!



بهرام بیضایی

بهرام بیضایی در جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر آنتورپ، ۱۹۸۸

که میان‌شان مکالمه/ رابطه‌ای واقعی درنمی‌گیرد؛ «خودم اشتباهم یا سوالم؟». شخصیت‌هایی هم که به اتفاق فضای جمعی را می‌سازند، تک به تک (با زبان فروکاسته به لحن و واژگان تکراری، عملاً تهی‌شده از معنا، و در نتیجه مضحک) به‌جای هر کُنشی مصرانه در مقام تبلیغاتچی عمل می‌کنند؛ جهانی که در آن چرب‌زبانی تکراری سوداگرانه جای مکالمه را گرفته است؛ و کابوس همین است. «من سر این چهارراه چه می‌کنم؟». نمایش در جهانی می‌گذرد که در یکی از توضیحات صحنه‌ی متن انگار وصفی چکیده یافته است: «گذرندگان می‌گذرند، چون کابوسی؛ هرکسی با خودش حرف می‌زند؛ یک قدم پیش یک قدم پس – با حرکاتِ مقطع – گویی با جهان و با خود دعوا دارد…».

پس از مواجهه‌ی دو شخصیت اصلی، رویکرد

زبانی متن تغییر می‌کند: عاقبت دو شخصیت با قصد مکالمه‌ی مستقیم و رودرو دهان می‌کشایند (موقعیتی که می‌تواند یادآور مکالمه‌ی نژمت و قناعت در کافه‌ای در قلب زمانه‌ی آشوب همچون پایه‌ی روایت در «آینه‌های روبه‌رو،» باشد) اما این مکالمه هم، که بدنه‌ی مرکزی متن و حاوی داده‌های اصلی روایت و سرخ‌های گشاینده‌ی رازهاست، با آشوبی ناشی از توازی رخدادهای همزمان و ناهمزمان، و ناهمزمانی‌ای که در شخصیت‌ها و ساختار زبان‌شان طراحی و تعبیه شده، از جنگ‌وگریز و نیش و ضربه‌های کلامی آغاز می‌شود، با هجوم‌های بی‌درپی آن‌چه در بیرون یا درون ذهن آن دو می‌گذرد بارها قطع و از نقطه‌ای دیگر پی گرفته می‌شود، و به‌تدریج، حتی در لحظات فرونشستن خشم و غبار «دیگریت» زبانی، عملاً به دو روایت/تک‌گویی جداگانه شباهت می‌یابد که قطعات‌شان لابه‌لای هم چیده شده؛ زبان شوریدهِ آدم‌هایی پرشیده‌که عملاً به هم خود نمی‌دهند، به‌واقع تجربه‌ی سفت خود را می‌کنند و خود را می‌شود (توضیحات متعددی در متن در مورد مخاطب بسیاری از جملات مکالمه راهنمایی‌مان می‌کند: «با خود»، و حتی «با هیچکس»). این مکالمه که آشنوبناکی‌اش از طریق مهلت کوتاه، درگیرِی ذهنی و گیجی و بُهتِ هردو شخصیت در موقعیت تازه‌ای که هردو را به مرورکردن تجربه‌ی پشتِ سر هرکدام «دورروی آدم‌هایی هست که زمان ایستاده، سایه‌هایی سرگردان توی تاریکی، گاهی نمی‌دونی روز یا شب»، و قیاس ناگزیر و چندباره‌ی گذشته و حال مکان دگرگون‌شده «سختیش روز اوله»؛ تطبیقِ زمان و مکان؛ مثل این‌که روی تختهِ سیاهی با کُچ کم‌کم نقشه‌ی شهر ناشناسی رو بکشی…» واداشته، انتظارِ آمدنِ نامهربی که باید برای خالی‌کردن صندوق نامه‌هایی بیایید که نهال نامه‌هایش را به اشتباه در آن انداخته و سرنوشتش به پس‌گرفتن‌شان بستگی دارد، و نیز بی‌پولی و گرسنگی شدید سارنگ مؤکد می‌شود، بارها با حضور پُر از حرّافی و تبلیغ اما بی‌حاصل «سرزمینان» چایخانه قطع و باز به جریان روایت‌های پاره‌پاره‌ی هرکدام بیرون وصل می‌شود – قطع‌هایی به بیرون مکان و زمان رابطه‌ی عاقبت درحال برقراری، و حتی به بیرون کلِ روایت: به جدل‌هایی میان تماشاگران و کنترلِجی چراغ‌قوه به‌دست تالار نمایش. مجموعه‌ی این نمونه‌های قطع یا پرش یا اختلال در رابطه و مکالمه‌ی دو شخصیت اصلی، همه جزو سازوکار آشوبی‌اند که طراحی شده تا با مختل‌کردن فرآیند تثبیت چارچوب موقعیت جاری بر صحنه، نه فقط صورت و معنای زبان این مکالمه، بلکه ساختمان کُلی روایت/ نمایش را نیز به کابوس همانند تالقسی در فاجعه‌ی نهایی پیش می‌برد. بدین ترتیب، متن که از طریق سلسله‌ی ناهمزمانی‌ها، قطع‌ها، روایت، ضمناً روابطی تودرتو و تقارن‌هایی ساختاری میان اجزای جهان درون روایت و جهان بیرونش شکل می‌گیرد، تقارن‌هایی میان دنیای ذهنی شخصیت‌ها و محیط عینی پیرامون، میان ترس‌ها و اضطراب‌ها و واخوردگی‌های درونی‌شان با آن‌چه در دنیای بیرون می‌گذرد، تقارن‌هایی که جهان‌های ذهنی و عینی را بازتابی آینه‌وار از یکدیگر می‌نمایاند، همچنان‌که خود نمایش بر صحنه و «واقعیت» بیرون از نمایش را هم نیز (تا جایی که بازیگران بر صحنه می‌شوند تماشاگرِ جدل میان تماشاگران بازی خودشان، و یکی‌شان حتی شوخی‌ای هم با این جابه‌جایی می‌کند: «ما رو باش – بی‌یلتِ شدید تماشاچی!») سلسله‌ی تقارن‌ها باعث می‌شوند جهان عینی پیرامون شخصیت‌ها ساخته‌ی ذهن آن‌ها به‌نظر برسند و البته دنیای ذهنی‌شان هم محصول دنیای پیرامون‌شان. و وقتی تقارن‌های بعدی مرزهای قاطع میان دنیای درون نمایش با بیرون از آن را هم محو می‌کنند، با هزارتویی از تقارن و تداعی

دیروزند در موقعیت‌های امروزشان؛ و در سوی چهارم مرگ از آغاز به انتظار ایستاده. بدین‌سان چهارراه، در این آیین قربانی، جلیبیایی غول‌آسا هم هست که باید از ازدحام جمعیتی که بر آن می‌گذرند فاصله‌گیری تا به چشم بیاید: تصلیبی با بدیل‌های «چاره‌دار» (رفیقِ بزرگتر که حامی و چاره‌ساز بوده، تصمیم‌گیرنده‌ای که بر صحنه دیده نمی‌شود) در جایگاه پدر، «سارنگ» (رفیقِ یاری‌خواه کوچکتر، با نامی به‌معنای نوعی پرزنده‌ی کوچک، که میرا بودنش پیشاپیش در تمثیل مرگِ پرزنده‌های کوچک در متن آمده) در جایگاه پسر/ قربانی، مرگ (بی‌زمان و چندچهره و همیشه حاضر) در جایگاهِ رابط و واسطه؛ و بالاخره سیمای چهارم هر تصلیب، که زنانه است، در جایگاه مادر و پرورنده و الهام‌بخش: «نهال» با نامی نویددهنده‌ی حیاتی درازتر.

و آسا درون‌مایه‌ی اختیار کردن مرگ، با رفتن به استقبال مرگِ اخطارشده – برای معنا بخشیدن به وجود خویش در شرایطی که راه یا معنای دیگری باقی نمانده است – که در آثار متأخر نویسنده چون «وقتی همه خوابیم» هم دیده‌ایم، به‌شکل‌های گوناگون عینی یا استعاری از آثار گذشته‌ی او، حتی از نخستین آثارش، پیشینه‌ای دراز دارد (از «آرش» و «غروب در دیاری غریب» و «پهلوان اکبر می‌مرد» تا «عَبّار تنها» و «زگبار» و «غریبه و مه» و «چریکه‌ی تارا» و «مرگ یزدگرد» و «اشغال» و بعدی‌ها)، در «چهارراه» از جنبه‌ای می‌تواند بازپردازی معاصرِی از «هشتمین سفر سندباد» هم باشد: گرفتارشدن به نفرین گم‌گشتگی که زمان، محسّات رازمدت، بازیافتن خویش در زمانه‌ای بیگانه‌وار، و اختیار کردن مرگی که تمام آن مدت همان حوالی چهره می‌نموده است – این بار با خشونتِ در خور جهان کابوس‌وار معاصر.

پانویس‌ها:

۱. جمله‌ای از مکالمات متن «چهارراه».
۲. این دو نمایشنامه شباهت‌ها و عناصر ساختاری مشترکی دارند از جمله در محو شدن مرزهای عینیت و ذهنیت، و درهم‌شدن‌شان چنان‌که در رویا و کابوس رخ می‌دهد؛ انعکاس و ادامہ‌یافتنِ کابوس‌ها یا هراس‌های ذهنی شخصیت‌ها در جهان بیرون و زندگی واقعی؛ شان، یا صحبت و داوری درباره‌ی نمایش و متن و اجرایش در درون خود آن چنان‌که گویی از بیرون، دو نمایشنامه حتی صحنه‌هایی کمابیش مشابه نیز دارند، مانند صحنه‌ی سفره‌خانه/ چایخانه‌ای که در آن گرسنگی حاکم است و میزبانش فقط زبان می‌ریزد. جدّی‌ترین تفاوت دو متن از منظر نسبت‌شان با کابوس شاید در این است که در «مجلس شبیه…» شخصیت‌ها در بیداری از کابوس‌هایی می‌گویند که در خواب دیده‌اند، تا به‌تدریج نشانه‌های آن کابوس‌ها سرخ‌های روایت را در دل آشفتنگی وضعیتِ دوار، به‌تدریج، و به رغم شوریدگی رو به فرونی شخصیت‌ها و موقعیت، در اختیار مخاطب می‌گذارد. به واسطه‌ی روایت‌های مقطع زبان دو شخصیت اصلی، ما به آن‌چه در هر یک‌شان گذشته است پی می‌بریم اما خود آن‌ها – گرفتار تعلیق و تعویق کابوس‌وار – بسیار دیرتر به معنای حرف همدیگر می‌رسند (در برابر تجربه‌ی روایی «افرا» که آدم‌هایی بر صحنه در کنار هم روایت‌هایی عرضه می‌کردند که نه خطاب‌شان به یکدیگر بود و نه به‌هم‌نگام واقعه همزمان یک جا بوده‌اند، منطق کابوس در «چهارراه» مکالمه‌ی رودرویی آدم‌هایی کنار همدیگر را به روایت‌هایی انگار خطاب به خویش نواشته بوده یا می‌خواسته بنویسد. مشابه این تقارن در شخصیتِ سارنگ است با پرزنده‌هایی که عکس آسمان در شیشه‌بندی ساختمان‌های بلند نزدیک چهارراه را با آسمان اشتباه می‌گیرند (مثل سارنگ که با درد شدن توی این شهر را از آزادی و بازیابی خانه اشتباه گرفته بوده) و با سر می‌رود توی شیشه و از فاصله‌ی ده‌پانزده طبقه‌ای سقوط می‌کنند (مثل سقوط نهایی سارنگ از پس فاصله‌ی پانزده‌ساله‌ی حبسش؛ پرزنده‌ها پس از سقوط خوراکِ گرسنه‌ای می‌شوند که خود قربانی دیگری در همین شهر است، و این هم تقارنی استعاری با سرنوشت نهایی سارنگ دارد.

۵. در فیلم‌های «غریبه و مه» و «چریکه‌ی تارا» می‌توان کل داستان آمدن و رفتن مرد را روایی در ذهن زن بشمرد که مرد خالی‌نشین را از دریا احضار می‌کند، خود به او و سرنوشتش مبتلا می‌شود، و در پایان او را به دریا بازپس می‌دهد. به همین سیاق در «چهارراه» می‌توان کل دیار و مکالمه‌ی نهال و سارنگ را رویت – کابوسی در ذهن هرکدام آن‌ها در التهاپ وضعیت و اجبارها و انتخاب‌های کنونی‌شان دانست که هرکدام را به مرور گذشته و تلاش برای رازگشایی و کشف اسرارش کشانده و به کوشش برای تجسمِ سرنوشتِ نهاییِ این رابطه واداشته است.
۶. چهارراه به منزله‌ی موقعیتِ مکانی هم، با مسیرهای متقاطع و خط‌کشی کف خیابان و علائم راهنمایی و ازدحامش، در فیلم‌های شهری بیضایی (از «سفر» و «کلاغ» تا «شاید وقتی دیگر» و «سگ‌کشی» و «وقتی همه خوابیم») به نشانه‌ای با معنا و کارکرد کمابیش مشابه تبدیل شده که معمولاً با ترس و هول و اضطراب کم‌کم‌شدن یا سرگردانی همراه است، و تراکم علائم راهنمایی حتی ضدونقیض همراه با هراس و سرگشتگی در این فیلم‌ها غالباً کیفیتی کابوس‌وار می‌یابد. در «شاید وقتی دیگر» تصویر گذر از چنین ازدحامی در فیلم مستند توی فیلم با صدای گوینده همراه است که از جُستنِ راه خروج در هزارتوی معماهای تصویری می‌گوید. در نمایشنامه‌ی «چهارراه» هم دقیقاً به همان معماهای تصویری اشاره می‌شود: «میان خط‌های بیچاپیچ، تنها راه نیست‌هی ممکن را به شخصی که پیِ راه گریز می‌کرد نشان بدهید!»

عطف

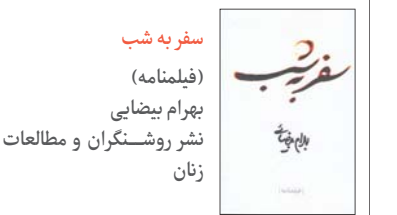
تازه‌ترین فیلمنامه بیضایی

● پس از سال‌ها که اثر تازه‌ای از بهرام بیضایی منتشر نشده بود، مدتی پیش و در غیابش فیلمنامه‌ای از او با عنوان «سفر به شب» توسط انتشارات روشنگران و مطالعات زنان به چاپ رسید. «سفر به شب» اثری است که بیضایی آن را سال‌ها پیش، در دهه شصت، نوشته بود و دقیق‌تر اینکه درواقع پیش‌نویس یا طرح آن را نوشته بود و چند سال پیش آن را دست گرفته و بازنویسی‌اش کرد تا آماده انتشار شود. به‌این‌ترتیب «سفر به شب» اثری تازه از بیضایی است چراکه او معمولاً در آغاز فیلمده‌ایش را به شکل یک پیش‌نویس می‌نویسد و بعد آن پیش‌نویس را بازنویسی و نهایی می‌کند. «سفر به شب» با عروس‌سای در یک روستا آغاز می‌شود: «آبی آسمان با چند لکه ابر، آفتابی و درخشان، که در آن چند پرند خرخ می‌زنند. تصویر پایین می‌آید و بر صحرای روستاییانی را نشان می‌دهد که در جشن عروسی سرگرم پایکوبی‌اند. روستا خود دورتر، در زمینه، بر دامنه است. میان حلقه‌یی از کسانی که گفت‌زنان بر شور آهنگ و ساز می‌افزایند، چند تنی دامن‌کشان چرخ می‌زنند؛ نقل‌پاشان بر سر دست‌افشانی، چند بچه پای‌بازی‌شان را تقلید می‌کنند. ساززن ناگهان خندان از خستگی ولو می‌شود و صدای ساز می‌ماند. غرغر مهربان جمع. میان پای‌کوبان چند تن بی‌ساز ادامه می‌دهند؛ پیرزاغنی که پدربزرگ عروس باشد سروتن‌چنان به ساززن نزدیک می‌شود و هنوز می‌کوشد وا ندهد.» ویژگی‌های کلی نثر بیضایی در فیلمنامه «سفر به شب» هم دیده می‌شود. در ادامه بخشی از قسمت ابتدایی فیلمنامه را می‌خوانید:

«پیرزاغنی: هاه، دیدی از پا انداختمتان؟ راه بیا- هنوز حریم!
ساززن: هه، شما الان رفتید آن وسط؛ ما سه روزه می‌زنیم!
داماد که نامش عیسا است، میان چهار پیکه خود که هرکدام لنگی تابیده به دست دارند، هنوز خندان‌خندان و یک‌پایک با در بازی جنگ و گریزند-
احدعمو: دو بده قوال!
حسنی: برادر کوچک عروس سرش کیچ می‌خورد-
حسنی: (ولو می‌شود) آخ، از نفس افتیدم!
پیرزاغنی: جووآروا باش!
پیرزاغنی همان‌طور که به بازی چرخ‌زنان پیش می‌رود مشتتی نقل و پنج‌شاهی می‌یابد سر نوه خود – حوری که عروس است، حوری دارد پله می‌شود؛ بادن به دست و خندان و کل‌انداخته و دم‌زنان از گرمای جنب‌وجوش و آفتاب. دوستانش درهم‌کوبان و شلوغ، هنوز ننشسته کیل می‌کشند؛ و در پی ایشان چندین زن و مرد دیگر که گله‌گله بر گلیم‌ها نشسته یا ایستاده‌اند! پایکوبی با این نشانه عملاً به آخر رسیده است. همه خندان و خوشند؛ بعضی پخش زمین می‌شوند و بعضی می‌دوند آبی به صورت بزنند یا می‌روند سراغ چای و شربت و آب خوردن. میان زنانی که از سطل‌ها جام آب می‌گردان و ندا می‌دهند-

صغرا: هوی چشم نخوری حوری‌جان! اسفند دورش بگردانید، بالدور به حق پنج‌تن!
میان کسانی که سر پخت و پزند، زینت – مادر عروس- سر برمی‌دارد و صدا توی سر می‌اندازد.
زینت‌جان، سلامتی داماد و همه‌دامادون!
کیل می‌کشند؛ زنان دیگر هم. مادربرزرگ عروس که چپق می‌کشد و پیرزاخورشید صدایش می‌زنند، دعاکنان می‌خندد-
پیرزاخورشید: خداخواهی داماددار شدی مادر حوری یا پردار؟
زینت‌جان: بزیند به تخته! سفیدبخت شن الهی، فرقت چیه؟
گروهی دختران جوان – در همدستی شیطنت‌باری- می‌دوند سوی عروس-
انیس‌جان: حوری‌جان قد راست کن به نفس! حوری: باردشواری‌اش شدم!…»

متن فیلمنامه «سفر به شب» پیش از آنکه ساخته شود به چاپ رسیده است. فیلمنامه برای ساختن فیلم نوشته می‌شود اما به هزاویک دلیل بیضایی اینک امکان ساخت فیلمی در ایران ندارد. البته پیش از این هم تعداد دیگری از فیلم‌نامه‌های او امکان ساختن پیدا نکرده بودند.
باین‌حال نثر بیضایی و دیگر ویژگی‌های آثار او نشان می‌شوند که خواننده فیلمنامه‌های او نیز با لذتی زیاد همراه باشد.
باین‌حال اگر روزی امکان ساخت «سفر به شب» فراهم شود می‌توان تمام آنچه را بیضایی در این اثر مدنظر داشته در پرده سینما دید.



سفر به شب (فیلمنامه) بهرام بیضایی

نشر روشنگران و مطالعات زنان