مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال دوم، شماره اول، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۷۲-۴۷
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.5184.1086

بررسی شگردهای نمایشی‌کردن متن روایی در اقتباس‌های بهرام بیضایی از *شاهنامه*[1*]

محمد صبری[1]
اکبر شایان‌سرشت[2]

چکیده

شاهنامه به‌عنوان اثری بزرگ در حوزهٔ ادبیات حماسی شرق، ظرفیت‌های زیادی برای تبدیل‌شدن به متن نمایشی دارد. این امکان البته نیازمند شناخت این متن و هم‌چنین آگاهی نسبت به نمایش شرق است. بهرام بیضایی به‌عنوان نویسنده‌ای مطرح در زمینهٔ ادبیات نمایشی و با اتکا بر دانش و آگاهی خود در خصوص روایت شرقی و نمایش شرقی، توجه ویژه‌ای به روایات *شاهنامه* و تبدیل آن‌ها به متن نمایشی دارد. در این پژوهش چهار اثر از وی با نام‌های «اژدهاک»، *شب هزارویکم*، *سهراب‌کشی* و *سیاوش‌خوانی* که همگی بر اساس روایتی از *شاهنامه* به نگارش درآمده‌اند، بررسی شده‌است. در این بررسی، شگردهایی که بیضایی برای نمایشی‌کردن روایات اولیه از آن‌ها بهره برده، تبیین شده و هر یک با ذکر نمونه‌هایی مورد تحلیل قرار گرفته است. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که بیضایی برای نمایشی‌کردن روایات *شاهنامه*، توجه شایانی به ابزار نمایش‌های شرقی، از جمله نقالی و تعزیه داشته و علاوه بر آن، با استفاده از شگردهایی چون شخصیت‌پردازی، کشمکش، مونولوگ و همچنین ابزار نمایش متادرام، از جمله نمایش‌درنمایش، فاصله‌گذاری و... به نمایشی‌کردن روایات اولیه پرداخته‌است.

واژه‌های کلیدی: بهرام بیضایی، *شاهنامه*، اقتباس، نمایشی‌کردن، نمایش شرقی، نمایشنامه، فیلمنامه

[1]دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران
msabri@birjand.ac.ir
[2]دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران(نویسنده مسئول)
ashamiyan@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۰

مقدمه

با توجه به رشد هنرهای نمایشی در سال‌های اخیر و هم‌چنین گسترده‌شدن دایرهٔ مخاطبان آن، نویسندگان فیلمنامه و نمایشنامه نیاز مبرمی به منابعی برای تغذیهٔ این حوزه پیدا کرده‌اند. این نویسندگان، برای نگارش متون نمایشی، رویکردهای گوناگونی را اتخاذ می‌کنند؛ یکی از این رویکردها، بازآفرینی و بازخوانی متون کهن است. این نویسندگان با اقتباس از متون ادبی پیشین، آن‌ها را برای خوانشی دوباره، نمایشی یا به اصطلاح دراماتیزه می‌کنند.

متون نمایشی برخلاف متون روایی که اغلب سرشارند از نشانه‌های توصیفی و شرح وقایع، از رمزگان تصویری و دراماتیک تشکیل شده‌اند:

> معیاری وجود دارد که ما را قادر به تمیز فرم‌های [روایی] از درام می‌سازد: ماهیت چندرسانه‌ای عرضه‌داشت متن دراماتیک. در درام... در تضاد با متون [روایی] محض، علاوه بر رمزهای کلامی، از رمزهای دیداری و شنیداری نیز استفاده می‌شود؛ به عبارت دیگر، درام متنی حس‌آمیخته است (فیستر ۱۳۸۷: ۱۸).

این حس‌آمیختگی تا حد زیادی مدیون ساختار درونی خود متن است؛ چراکه «در غیاب راهنمایی‌های روایی که توصیف‌های بیرونی و گزاره‌های جهان‌ساز ارائه می‌دهند، دنیای دراماتیک باید از درون و به وسیلهٔ ارجاعاتی که اشخاص سازندهٔ آن به آن می‌کنند تعین یابد» (الام ۱۳۸۴: ۱۴۰)؛ به‌عبارت دیگر «دنیاهای دراماتیک از طریق اشخاص، کنش‌ها و گفته‌هایی که این دنیاها را می‌سازد، مشخص می‌شوند و نه از طریق شرح و توصیف‌های بیرونی» (الام ۱۳۸۴: ۱۴۰).

متون نمایشی از درون خود متن عمل آشکارسازی و تصویرسازی را انجام می‌دهند و نه از بیرون و توسط راوی خارج از متن. این موضوع، از لحاظ کارکرد زمانی نیز ویژگی منحصربه‌فردی به متون نمایشی داده است. «غیاب هر گونه راوی واسط در متون دراماتیک بدان معناست که زمان غالب مورد استفاده در درام، زمان حال است؛ درحالی‌که در متون روایی، زمان غالب، زمان گذشته است» (فیستر ۱۳۸۷: ۳۶۰). این ویژگی علت مهم دیگری نیز دارد، و آن گفتمان دراماتیک حاکم بر این متون است. «گفتمان دراماتیک، گفتمانی خودمدار است [یعنی] فاعل سخنگو، همه چیز را برحسب جایگاه خود در دنیای دراماتیک تعریف می‌کند» (الام ۱۳۸۴: ۱۷۸).

یک متن ادبی به‌خودی‌خود به کار فعالان حوزهٔ سینما و تئاتر نمی‌آید؛ چون ادبیات و هنر نمایش، هر کدام برای بیان خود، ابزار مخصوص و دستور زبان ویژه‌ای دارند؛ بنابراین نویسندگان آثار نمایشی هنگام اقتباس از متون ادبی، شگردهای گوناگونی را مورد استفاده قرار می‌دهند تا یک متن روایی تبدیل به متنی نمایشی شود. در طی حرکت از یک متن روایی به سمت نمایش، «توصیفات، روایت و افکار باید تبدیل به مکالمه‌ها، وقایع و تصاویر بصری شوند» (هاچن ۱۳۹۶: ۶۸). نویسندگان این حوزه، با استفاده از بیان نمایشی- که شامل فنون و شگردهای ویژه‌ای

است- دال‌های توصیفی و روایی را به دال‌های تصویری و نمایشی یا به عبارتی دیگر، ذهنیت (سوژه) را به عینیت (ابژه) تبدیل می‌کنند.

ضرورت و هدف پژوهش

درک و فهم آثار اقتباسی (به‌ویژه آن دسته از آثاری که از متون کهن اقتباس شده‌اند) نیازمند تبیین روند اقتباس و تحلیل شگردهایی است که اقتباس‌کننده در تبدیل یک متن کهن به یک متن نمایشی از آن‌ها بهره برده است؛ چراکه هر متنی زبان و بیان ویژهٔ خود را دارد. اگر متون نمایشی اقتباس‌شده را «ادبیات» فرض کنیم، مجموعه‌فنونی که در نگارش آن‌ها نقش داشته‌اند به‌منزلهٔ «دستور زبان» آن ادبیات محسوب می‌شوند. همان‌گونه که دستور زبان، ما را در فهم بیشتر و بهتر ادبیات، و چندوچون آن یاری می‌کند، این مجموعه‌شگردها نیز چنین نقشی را ایفا می‌نمایند. از طرفی دیگر، در شناخت هر ادبیاتی، ما ناگزیر از مطالعهٔ نویسندگان شاخص آن ادبیات هستیم. ادبیات نمایشی نیز از این قاعده مستثنی نیست. بهرام بیضایی به عنوان نویسنده‌ای مطرح در این ادبیات، آثار شاخصی را به نگارش درآورده است. بخشی از این آثار مربوط به توجه او به متون کهنی چون *شاهنامه* است. هدف این تحقیق بررسی بازآفرینی‌ها و بازخوانی‌های او از *شاهنامه*، و تبیین شگردها و فنون نمایشی‌ای است که وی در تبدیل متن روایی *شاهنامه* به متن نمایشی، از آن‌ها بهره برده است. تحلیل کم‌وکیف فنون نمایشی به‌کاررفته در آن‌ها، ما را در درک بهتر و عمیق‌تر این آثار یاری می‌کند.

محدوده و روش پژوهش

در این پژوهش، آن آثار نمایشی‌ای که بر اساس روایتی از *شاهنامه* به نگارش درآمده، انتخاب شده‌اند که در مجموع چهار اثر را شامل می‌شوند: یک برخوانی («اژدهاک»)، دو نمایشنامه (*شب هزارویکم* و *سهراب‌کشی*) و یک فیلمنامه (*سیاوش‌خوانی*). این بررسی به روش توصیفی- تحلیلی انجام می‌پذیرد؛ به این ترتیب که ابتدا تفاوت‌های متن روایی و نمایشی و روند نمایشی‌کردن متون روایی تبیین می‌شود؛ سپس شگردهایی که بیضایی در نمایشی‌کردن روایات *شاهنامه*، از آن‌ها استفاده کرده است، برشمرده می‌شوند و یک‌به‌یک با ذکر نمونه‌هایی مورد تحلیل و پژوهش قرار می‌گیرند.

پیشینهٔ پژوهش

به‌طور کل در خصوص اقتباس‌های بهرام بیضایی پژوهش‌های متعددی انجام شده است که اغلب آن‌ها از منظر اسطوره‌شناسی، بینامتنیت و روان‌شناسی به بررسی

و تحلیل این آثار پرداخته‌اند. بعضی از این پژوهش‌ها فقط یک اثر اقتباس‌شده از *شاهنامه* را مدنظر داشته‌اند و بعضی دیگر در کنار آثار اقتباسی بیضایی از *شاهنامه*، به اقتباس‌های وی از متون دیگر نیز پرداخته‌اند. در این پژوهش‌ها نحوهٔ دراماتیزه‌کردن روایات اولیه مدنظر نبوده و به شگردهای نمایشی موجود در آثار اقتباسی بیضایی التفات چندانی نشده است. در ادامه به ذکر چند نمونه از این پژوهش‌ها می‌پردازیم:

مرجان فولادوند در پایان‌نامهٔ «بازآفرینی اسطوره در آثار بهرام بیضایی» (۱۳۸۶) بر مبنای نظریات ارنست کاسیرر، ژوزف کمبل و کارل گوستاو یونگ، به ردیابی بن‌مایه‌های کهن اساطیری در آثار بیضایی پرداخته است. او ابتدا نظرات متفکران یادشده را تبیین و سپس این نظرات را در آثار بیضایی بررسی کرده است. یافتن بن‌مایه‌های هر داستان و کشف اسطورهٔ مرتبط با هر کدام در مرحلهٔ بعد مورد توجه بوده و درنهایت بررسی تطبیقی اجزای داستان‌ها با اساطیر هم‌سو، آخرین بخش کار را به خود اختصاص داده است. در این پژوهش نیز جنبهٔ بیان نمایشی آثار و هم‌چنین توجه به متون کهن، مدنظر نبوده است.

صادق ضیغمی در پایان‌نامهٔ «بررسی آثار بهرام بیضایی با رویکرد بینامتنیت با تأکید بر فیلمنامهٔ سیاوش‌خوانی» (۱۳۹۰)، ابتدا مباحثی چون «منطق مکالمه»، «بینامتنیت» و «ترامتنیت» را تبیین کرده و سپس ضمن مطالعهٔ اجمالی آثار بیضایی و بررسی اسطورهٔ سیاوش، به ارتباط فیلمنامهٔ سیاوش‌خوانی با سنت‌های نمایشی دیگر، اسطوره‌های ایزدان بارآوری و داستان سیاوش *شاهنامه* پرداخته؛ اما او نیز در پژوهش خود عناصر نمایش و شگردهای نمایشی‌کردن اقتباس‌های بهرام بیضایی را مدنظر نداشته است.

هما اللهیاری قمصری در پایان‌نامهٔ «بررسی اسطورهٔ ضحاک از فردوسی تا بیضایی» (۱۳۹۱)، اسطورهٔ ضحاک یا اژدهاک را ضمن گزارش داستان از متون مختلف، پژوهیده است. در این بررسی، برخوانی «اژدهاک» را نیز از جنبه‌های زبان و محتوا مورد بررسی قرار داده؛ اما در بررسی این اثر، مطابقتی بین آن و متون کهن انجام نداده؛ بلکه آن را از جنبه‌های زبانی و محتوایی ارزیابی کرده و علاوه بر این، جنبه‌های نمایشی و عناصر درام را نیز مورد توجه قرار نداده است.

مریم و منیره حجتی سعیدی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی نمادهای داستان ضحاک در *شاهنامهٔ* فردوسی طوسی و اژدهاک در نمایشنامهٔ بهرام بیضایی بر اساس آرای یونگ» (۱۳۹۴)، با کمک آرای یونگ، نمادهای موجود در نمایشنامهٔ «اژدهاک» را شناسایی کرده، ناخودآگاه هنرمند را از لابه‌لای نمادهای موجود نشان داده، و تفاوت‌ها و شباهت‌های نمادهای موجود در اثر مذکور را با روایت حکیم توس بیان کرده‌اند. در این بررسی جنبه‌های نمایشی اثر مدنظر نبوده است.

محمدحسین فرزاد در پایان‌نامهٔ «خوانش ترامتنی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت» (۱۳۹۶)، چهارده اثر (*هشتمین سفر سندباد*، *تاراج‌نامه*، *آرش*، *اژدهاک*، *کارنامهٔ بندار بیدخش*، *مجلس قربانی سنمار*، *مرگ یزدگرد*، *سهراب‌کشی*،

ندبه، *شب هزارویکم*، *دیوان بلخ*، *پرده‌خانه*، *چهارصندوق و سلطان مار*) را بررسیده است. او ابتدا نظریهٔ ترامتنیت و دیدگاه‌های ژنت را تبیین کرده؛ سپس به بررسی آثار مذکور، آن هم به صورت خیلی کوتاه (در حد یک صفحه برای هر اثر) پرداخته و اشاره‌ای به جنبه‌ها و شگردهای نمایشی این آثار نکرده است.

کورش سلمان‌نصر در پایان‌نامهٔ «بازخوانی گزیدهٔ آثار نمایشی بهرام بیضایی از منظر ترامتنیت» (۱۳۹۷)، شش اثر (*سلطان مار*، *آرش*، *کارنامهٔ بندار بیدخش*، *اژدهاک*، *چهارصندوق* و *در حضور باد*) را تحلیل کرده است. او نیز ابتدا نظریهٔ ترامتنیت را تبیین و سپس به آثار یادشده پرداخته است. دامنهٔ تحلیل وی، نسبت به پایان‌نامهٔ قبلی گسترده‌تر است؛ اما او نیز بیان نمایشی و فنون دراماتیک در بازخوانی این آثار را مورد توجه قرار نداده است.

فروغ معیری و علیرضا خوشنویس در مقالهٔ «بررسی تطبیقی فیلمنامهٔ *سیاوش‌خوانی* با داستان سیاوش در *شاهنامه*» (۱۳۹۸) به مطابقت نسبتاً کامل فیلمنامهٔ بیضایی با اصل داستان پرداخته‌اند. آن‌ها در این بررسی، تفاوت‌ها و شباهت‌های دو متن را تبیین و در ضمن آن، به تلاش بیضایی در جهت نمایشی‌کردن اقتباس خود اشاره کرده‌اند؛ اما این اشاره دربرگیرندهٔ تمام شگردهای نمایشی موجود نیست و جدای از این، تنها یک اثر را مورد بررسی قرار داده و به گفتهٔ نگارندگان، هدف آن‌ها از این مطابقت، نشان‌دادن میزان وفاداری بهرام بیضایی به اصل داستان در *شاهنامه* بوده‌است.

رقیه وهابی دریاکناری و مریم حسینی در مقالهٔ «انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن» (۱۳۹۶) به بررسی شگردهای بازنویسی و بازخوانی در هشت اثر «اژدهاک»، «آرش»، «*آهو*، *سلندر*، *طلحک و دیگران*»، «*پردهٔ نئی*»، «*سیاوش‌خوانی*»، «*شب هزارویکم*»، و «*مجلس قربانی سنمار*» از بهرام بیضایی پرداخته‌اند؛ شگردهایی چون «تغییر در خویش‌کاری‌های شخصیت‌ها»، «افزودن گفت‌وگو میان آن‌ها»، «برقراری روابط علّی و معلولی» و «تغییر در شیوهٔ روایتگری». اما این موارد، بیشتر مربوط به شگردهای ادبی هستند و جزو عناصر داستان محسوب می‌شوند. عناصر اصلی درام و شگردهای نمایشی‌کردن متون کهن مدنظر نگارندگان این مقاله نبوده است؛ شگردهایی که به‌نوعی نشان‌دهندهٔ روح نمایشی آثارند و به سازندگان حوزهٔ تئاتر و سینما اجازهٔ اجرا و ساخت آن آثار را می‌دهند. علاوه بر این در این مقاله، به نمایشنامهٔ «*سهراب‌کشی*» نیز پرداخته نشده‌است.

پرسش‌های تحقیق

۱. بهرام بیضایی برای نمایشی‌کردن روایات *شاهنامه*، از چه شگردهایی بهره برده است؟

۲. آیا با نظر به مجموع این شگردها، می‌توان به طرح جامع و منجسمی در خصوص چگونگی اقتباس صحیح از *شاهنامه* دست پیدا کرد؟

بحث و بررسی

بهرام بیضایی به‌عنوان نویسنده‌ای مطرح در حوزهٔ ادبیات نمایشی نگاه ویژه‌ای به متون کهن دارد و با اقتباس از روایات این متون، آثار نمایشی درخور توجهی را به نگارش درآورده است. در بین این متون، *شاهنامه* سهم بیشتری در اقتباس‌های بیضایی دارد که این موضوع از یک طرف به‌خاطر علاقهٔ او به *شاهنامه* و فردوسی است و از طرف دیگر به علت نبود آثار درخوری در این حوزه. بیضایی خود در خصوص اقتباس‌گرانی که از *شاهنامه* اقتباس کرده‌اند می‌گوید:

> همهٔ اقتباس‌های از *شاهنامه* که دیده و خوانده بودم راه غلط می‌روند؛ کوشیدن برای یونانی‌کردن *شاهنامه* یا شکل نمایش غربی به آن دادن، اشتباه محض است؛ منظورم در قلمرو متن و اجرا هردوست و این تازه غیر از موضوع زبان است (امجد ۱۳۸۶: ۱۳۷).

این موضوع باعث شده است تا بیضایی از شگردهای مربوط به سنت نمایش شرق، مانند نقالی، تعزیه و... بهره ببرد.

شگردهای نمایشی به‌کاررفته در آثار وی، بسته به نوع قالب اثر (نمایشنامه یا فیلمنامه) می‌توانند متفاوت باشند. چیزی که در وهلهٔ نخست برای خود بیضایی اهمیت دارد، اندیشه و مضمون است. او دربارهٔ انتخاب قالب اثر می‌گوید:

> «به نظر من نکتهٔ مهم این است که فکر در کدام بهتر کار می‌کند؛ اینکه کدامشان بستر بهتری است برای ارائهٔ فکر و ایجاد ارتباط با مخاطب؛ اینکه فکرها در کدام رسانه بهتر تصویر می‌شوند... بعضی فکرها هست که تصویرش در تئاتر بهتر درمی‌آید. این تمرکز گاه کمک می‌کند که یک چیزی در همان فضای بسته و آن نور و دکور بهتر دیده شود. بعضی وقت‌ها هست که سینما بهتر این کار را می‌کند. شما احتیاج دارید طبیعت بیشتری دیده شود (عبدی ۱۳۹۸: ۶۶ـ۶۵).

بنابراین شگردهای لازم گاه به صورت ناخودآگاه و گاه خودآگاه مورد استفاده قرار می‌گیرند که در ادامه، این شگردها در آثار مدنظر تبیین می‌شوند و با ذکر نمونه‌هایی مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

۱. «اژدهاک»

۱ـ۱. مونولوگ و نقالی

برخوانی «اژدهاک» نوشته‌ای است شانزده صفحه‌ای که از یازده بند کوتاه تشکیل شده است. این اثر اولین اقتباس بیضایی از *شاهنامه* محسوب می‌شود. در بخش اسامی شخصیت‌ها، تنها عبارت «برای یک برخوان» درج شده است؛ به این مفهوم که ما از نظر اجرایی با اثری تک‌شخصیتی روبه‌رو هستیم. راوی داستان، خودِ اژدهاک است که طی تک‌گویی نقالانه‌ای، حکایت زندگی‌اش را می‌گوید.

«مونولوگ یا تک‌گویی، اصطلاحی است با معانی متعدد در هنر نمایشی و سینما؛ اساس و زیربنایی که در آن شیوه فقط یک نفر حرف می‌زند؛ یا با خودش یا با تماشاگر» (نوراحمر ۱۳۸۱: ۱۳۶). به‌طور کل مونولوگ مقابل دیالوگ قرار دارد و فرد تک‌گو انتظار پاسخ از کسی را ندارد. او «در تنهایی بر صحنه و یا در حضور شخصیت‌های دیگر نمایش، با سخنی رسا و شیوا و برخوردار از شگردها و شیوه‌های نمایشی، اندیشه‌ها، بیم‌ها، امیدها، پرخاش‌ها، پرسش‌ها و یا اعتراف‌های خود را به آگاهی همگان... می‌رساند» (ناظرزاده کرمانی ۱۳۸۳: ۶۳۰). نقالی نیز عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه در برابر جمع، با حرکات و حالات مخصوص به خود. در نقالی تکیه بر احساسات مخاطب است تا منطق آن‌ها؛ چراکه موضوعش قهرمانان فوق طبیعی هستند و در پی واقع‌بینی صرف نیست (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۶۵).

بیضایی در برخوانی «اژدهاک»، دو تکنیک مونولوگ و نقالی را با هم ترکیب کرده و برخوانی به‌نوعی، تلفیقی از نمایش سنتی و نمایش مدرن است. اژدهاکی که بیضایی تصویر کرده، فردی تنها، مغموم، رنجور و دردمند است:

«من خسته‌ای هستم اندوهگین...» (بیضایی ۱۳۹۶: ۷)./ «ای اژدهاک، تو آفریده شده‌ای که تنهایی را با تو بیازمایند، و رنج را با تو بیازمایند، و درد را» (بیضایی ۱۳۹۶: ۱۲).

به همین علت، تکنیک مونولوگ به‌نوعی بهترین شیوه برای اقتباس این اثر به‌شمار می‌آید؛ چراکه در این شیوه، شخصیت می‌تواند سخنان درونیِ سرکوب‌شده و به‌زبان‌نیاورده و معضلات و پیچیدگی‌های ذهن و روان خود را بیان کند.

نقال در طی نقل روایت به‌تنهایی بازیگر همهٔ شخصیت‌هاست. در این اثر نیز برخوان، چندین شخصیت انسان و غیرانسان را طی فراز و فرودهایی بازی می‌کند یا به‌عبارتی دیگر شخصیت اژدهاک در روند بازگشت به گذشتهٔ خود به جای آن شخصیت‌ها به بازگویی و بازنمایی می‌پردازد؛ از این منظر، مونولوگِ برخوانی «اژدهاک»، مونولوگی چندصدایی است.

یکی از ویژگی‌های مهم مکانی در نقالی این است که نقال معمولاً در ارتفاع بالاتری از مخاطبان و تماشاگران، مثلاً بر سکو یا تخت بلندی می‌ایستد و نقالی می‌کند. این ویژگی مکانی نیز در برخوانی «اژدهاک» لحاظ شده و بیضایی با پرداخت مکان اسطوره‌ای روایت، از آن به نفع نمایشی‌کردن متن و اتصال آن به سنت نقالی بهره جسته است. این مکان کوه دماوند است که اژدهاک بر بلندای آن به بند کشیده شده است و اصلاً از آنجا تمامی روایت را بازگو می‌کند. به دلیل آنکه این اثر به سنت نمایشنامه‌های معمول، توضیح و توصیف صحنه ندارد، تکلیف مکان در همان صفحهٔ اول و «بند یکم» اثر روشن می‌شود: «منِ اژدهاک که اینک بستهٔ این بندم؛ بر بلندی این کوه؛ کوهِ سخت بزرگ بسیار بلندِ دماوند!» (بیضایی ۱۳۹۶: ۳).

این ویژگی به قدری مهم است که وقتی حرف از شخصیت دیگر روایت؛ یعنی یامای پادشاه به میان می‌آید، او نیز بر بلندایی ایستاده و حرف می‌زند: «... و اژدهاک

بر زبَر این دژ، یامای پادشاه را دید که می‌خندید: منم یامای پادشاه که بر من مرگ نیست...» (بیضایی ۱۳۹۶: ۱۰)./ «پس می‌بینم یامای خداوند را که از زبر دژ فریاد می‌کند: منم خداوند این دیار...» (بیضایی ۱۳۹۶: ۱۵).

۱ـ۲. فاصله‌گذاری

یکی از تکنیک‌های تئاتری‌ای که روایت را به نمایش متصل می‌کند، تکنیک فاصله‌گذاری[1] است. امروزه خیلی‌ها این تکنیک را متعلق به برتولت برشت[2] و تئاتر روایی[3] او و به‌طور کل نمایش غرب می‌دانند. اگرچه این بحث همانند بسیاری از مباحث دیگر به‌صورت تئوری در نمایش شرق مطرح نبوده؛ اما به‌شکل اجرایی وجود داشته‌است؛ به‌عنوان مثال آن را می‌توان در تعزیه‌های ایرانی و یا در تئاترهای نوی[4] ژاپنی مشاهد کرد که پیشینهٔ آن بسیار فراتر از زمان مطرح‌شدن این تئوری در غرب است.

در این تکنیک سعی بر این است که نمایشی‌بودن متن و تئاتری‌بودن اجرا برملا شود تا مخاطب غرق در نمایش نشود، دچار توهم واقعیت نگردد و به تفکر و تعقل دربارهٔ مفاهیم مطرح‌شده برسد. این کار از نظر برشت با بیگانه‌سازی رویدادها امکان‌پذیر می‌شود (هولتن ۱۳۸۴: ۲۴۷). شگرد فاصله‌گذاری با روش‌های متعددی به کار گرفته می‌شود؛ از جمله روایت سوم شخص، استفاده از افعال ماضی و بیان دستورات صحنه با صدای بلند (اسدی امجد و رضایی ۱۴۰۰: ۲۴، به نقل از برشت). بیضایی نیز در بخش‌هایی از برخوانی «اژدهاک» از این تکنیک بهره برده است. او این کار را با استفاده از بازگویی روایت در گذشته، و همچنین روایت سوم شخص انجام داده است. برخوانی «اژدهاک» در دو سطح زمانی حال و گذشته روایت می‌شود. به‌طور کلی، این اثر در زمان حال (بند یکم) شروع می‌شود: «اینک منم که بندی این بندم، و تندبادی‌ست برخاسته! و می‌شنوم که فریاد من است دویده تا دوردست... اینک شب است که با همهٔ سنگینی خود، تا روی شانه‌های من پایین آمده است» (بیضایی ۱۳۹۶: ۴) و این‌گونه در زمان حال (بند یازدهم) به پایان می‌رسد: «اینک منم که این کوه را بر دوش می‌کشم... و منم تنها با غریو گنگ خود مانده... و می‌بینم شب را که با همهٔ سنگینی خود بر من فرود آمده‌است. و من هنوز زنده‌ام» (بیضایی ۱۳۹۶: ۱۶).

این برخوانی از لحاظ زمانی، ساختاری دایره‌شکل دارد و روایت در همان جایی تمام می‌شود که شروع شده بود. اهم و اعم روایت در حدفاصل این دو بند و در

[1] Distancing effect
[2] Berthold Brecht
[3] Epic theatre
[4] No theatre

زمـان گذشـته روایـت می‌شـود. همـان طـور کـه اشـاره شـد، روش دیگـری کـه باعـث فاصله‌گـذاری می‌شـود اسـتفاده از روایـت سـوم شـخص اسـت کـه بیضایـی نیـز در ایـن اثـر از آن اسـتفاده کـرده اسـت. در ایـن شـیوه، شـخصیت از نقـش جـدا می‌شـود و از زاویـهٔ سـوم شـخص دربـارهٔ او صحبـت می‌کنـد. نکتـهٔ جالـب توجـه اینکـه بیضایـی آن را در برخوانـی «اژدهـاک» در کنـار روایـت اول شـخص بـه کار گرفتـه اسـت؛ یعنـی مـا در ایـن اثـر بـا دو زاویـهٔ دیـد روبـه‌رو هسـتیم؛ اثـر بـا روایـت اول شـخص ـ کـه نمونه‌هایـی از آن در بـالا ذکـر شـد ـ شـروع می‌شـود و در بخش‌هایـی بـه روایـت سـوم شـخص جابه‌جـا می‌شـود و دوبـاره بـه اول شـخص برمی‌گـردد. ایـن جابه‌جایـی چندیـن بـار در متـن اتفـاق می‌افتـد:

> و مـن بـه سـوی سـرزمین دوردسـت می‌رفتـم تـا مارهـای درونـم را بـه خـاک تیـره بسـپارم. اینـک پرنـدهٔ آواز بـه اندوه‌خـوان روز از آشـیانه بیـرون پریـده بـود؛ و مـردی کـه دلـش بـه انـدوه می‌تپیـد مارهـای درونـش را بـه سـوی گـور دهان‌گشـودهٔ سـرزمین دور می‌بـرد... آن مـرد بـا بـار انـدوه خـود از راه‌هـای ناشـناخته رفـت» (بیضایـی ۱۳۹۶: ۷).

اسـتفادهٔ دیگـر ایـن شـیوه، هنگامـی اسـت کـه قـرار اسـت دیالوگـی برقـرار شـود. از آنجاکـه اثـر، از لحـاظ اجرایـی تک‌شـخصیت و تک‌بازیگـر اسـت و بـه عبارتـی برخـوان آن را روایـت می‌کنـد، ایـن دیالـوگ بـا اسـتفاده از فاصله‌گـذاری بـه شـیوهٔ روایـت سـوم شـخص بازگـو می‌شـود: «و اژدهـاک دیوانـه‌وار می‌غـرد: ای یامـای پادشـاه مگـر تـو بـر کسـی شـادی گذاشـتی؟ و یامـای پادشـاه می‌خنـدد و می‌گویـد: شـادی را مـن میـان مـردم بخـش نمی‌کنـم» (بیضایـی ۱۳۹۶: ۱۱).

۲. شب *هزارویکم*

۲ـ۱. شخصیت‌پردازی

شـخصیت‌پردازی مهم‌تریـن شـگرد به‌کاررفتـه در نمایشـنامهٔ شـب *هزارویکـم* اسـت. شـخصیت‌های شـهرناز و ارنـواز در روایـت اولیـه، نقشـی سـاده، ایسـتا و بی‌کنـش دارنـد؛ امـا ایـن دو شـخصیت در روایـت بیضایـی نقشـی محـوری، فعـال و کنشـمند دارنـد و تمـام حـوادث، گـرد آن‌هـا رخ می‌دهـد (وهابـی دریاکنـاری و حسـینی ۱۳۹۶: ۳۱۳). اولیـن عنصـری کـه شـخصیت‌پردازی به‌وسـیلهٔ آن نمـود یافتـه، عنصـر گفت‌وگـو اسـت. شـهرناز و ارنـواز در ایـن اثـر به‌طـور مسـتقیم در متـن حضـور دارنـد و آن حضـور سـایه‌وار روایـت اولیـه جـای خـود را بـه حضـوری مسـتمر و تعیین‌کننـده داده اسـت. آن‌هـا در ایـن اثـر مجـال می‌یابنـد بـا خـود و دیگـران بـه گفت‌وگـو بپردازنـد؛ به‌طوری‌کـه حتـی نمایشـنامه بـا صحبت‌هـای ایـن دو شـروع می‌شـود. به‌طـور کل «گفتـار» در تعییـن شـخصیت پویـای آن‌هـا نقـش بسـزایی دارد. سـویهٔ مهـم ایـن عنصـر، داسـتان‌گویی و داسـتان‌پردازی شـهرناز و ارنـواز اسـت: «شـهرناز: مـا هـر شـب نوبه‌نـو سـخن در سـخن افکندیـم...» (بیضایـی ۱۳۹۲الـف: ۹)؛ «شـهرناز: آه ضحـاک، مـا ـ سـرگرمی تـو را ـ داسـتان بسـیار گفته‌ایـم!» (بیضایی

۱۳۹۲الف: ۳۱). آن‌ها با استفاده از جادوی کلام و داستان و ابزار نمایش، جادوی ضحاک را باطل می‌کنند.

بیضایی برای شخصیت‌پردازی این اثر، روی احساسات و عواطف شخصیت‌ها نیز دقیق شده است. شهرناز و ارنواز نسبت به جامعه و مردم تحت ظلم، احساس مسئولیت می‌کنند؛ به همین خاطر وقتی مه‌مغان به آن‌ها پیشنهاد می‌کند که پنهان شوند تا از خطر ضحاک در امان باشند، آن دو نمی‌پذیرند: «شهرناز:... ننگین‌تر اینکه پنهان شویم و بنگریم که هر روز مغر دو برنا بیرون می‌کشند... تا کی نهان‌شدن چون خون مردمان در گرو است؟» (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۱۶ـ۱۵).

از ضحاک نیز تصویر نزدیک‌تری مشاهده می‌کنیم و احساسات درونی‌اش را مستقیم از زبان خود او می‌شنویم: «ضحاک: مرا دادگری همین است که بر تخت بنشینم و جهان مرا پرستاری کند، و باژ از همه‌جا مرا برسد در شکوه من؛ و مارانم نگهبان من باشند و زهر جان دشمنانم، و مغز برنایان خوراک ایشان کنم...» (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۲۱).

او در این اثر مردی زن‌ستیز تصویر شده‌است: «ضحاک: چه نیک که زنان را تیغ و کمند نمی‌آموزند...» (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۸)؛ «ضحاک: [خندان] زن بی‌خرد است؛ ور که دختر جم باشد!» (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۱۷).

شهرناز و ارنواز در پی پویایی شخصیتی‌شان، ابتکار عمل را در دست می‌گیرند؛ آن‌ها این ابتکار عمل را برای نجات قربانیان به کار می‌بندند؛ به‌طور پنهانی با آشپزان دیدار می‌کنند و دستورالعمل‌های لازم را به آن‌ها می‌دهند و طبق نقشه‌ای که خود طراحی کرده‌اند، به‌طور ضمنی با ضحاک مبارزه می‌کنند. ویژگی شخصیتی مهم آن دو در طی این مبارزه، فداکاری و بخشندگی آن‌هاست: «شهرناز: من این برای نام نکردم ضحاک؛ خواهرم ارنواز نیز. ما دختران جمشیدیم؛ جهان به داد می‌گستریم- و خود اره می‌شویم» (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۳۷).

۲ـ۲. کشمکش

از آنجاکه شهرناز و ارنواز شخصیت‌هایی مبارز و کنشمند تصویر شده‌اند، پس در این مبارزه کشمکش‌هایی نیز با ضحاک دارند؛ البته این کشمکش در همان شب هزارویکم شکل می‌گیرد؛ چراکه مبارزهٔ آن‌ها با ضحاک تا قبل از آن شب، شکلی پنهانی و ضمنی داشته‌است؛ اما به محض اینکه شهرناز واقعیت ماجرا را برای ضحاک برملا می‌کند، مبارزه شکلی بیرونی نیز به خود می‌گیرد و کشمکش‌ها شروع می‌شود؛ به‌عبارت دیگر *شب هزارویکم*، عرصهٔ نمایش این کشمکش‌هاست. در این اثر فقط کشمکش بیرونی به کار گرفته شده است که آن هم بین شهرناز و ارنواز، و ضحاک اتفاق می‌افتد. شروع‌کنندهٔ آن هم شهرناز است. او در شب هزارویکم ضحاک را به‌خاطر ظلم و ستم‌هایش به باد انتقاد می‌گیرد:

ضحاک: آیا دشمنان به زانو درنیاوردم و پیروز نشدم بر همه جهان؟ / شهرناز: مگر بر اهریمن! آن هزارچهر که با جم پیچید و وی را به خاک در نتوانست انداخت؛ و تو را با سه آمد و رفت به خاک نشاند./ ضحاک: از چه می‌گویی که به گوشم آشنا نیست!/ شهرناز: تو چشمه‌ها شوریدی و شکستی و خون کردی و آشفتی و خشکاندی! تو درخت بریدی ضحاک.../ ضحاک: چه خیرگی‌ها که پیش از این ندیدم! (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۱۱).

در ادامه نیز شهرناز از علت ورود خود به کاخ و چگونگی نجات قربانیان می‌گوید. ضحاک که انتظار این ماجرا و گستاخی‌ها را ندارد، خشمگین می‌شود و تنش و جدل بالا می‌گیرد:

ضحاک: [مچ‌گرفته] تو پیمان‌شکن- هاه- گناه خود برشمردی شهرناز؛ و تو ارنواز!/ شهرناز: پیمان‌شکستن با پیمان‌شکن، پایبندی به پیمان است.../ ضحاک: می‌دانم چه کنم... تو خوالیگر خود را در دیگ جوشیده بگیر و استخوانت را خوراک سگ! و تو مه‌مغان- دستور؛ واژگونه به چاهت بیفکنم... پس می‌مانید شما پیمان‌شکنان- شما دو ناسپاس- که به چهارمیخ می‌کشم! (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۳۰).

و این کشمکش‌ها که برسازندهٔ بستر نمایشی اثر و یکی از وجوه افتراق روایت بیضایی با روایت اساطیری است، تا انتهای نمایشنامه ادامه می‌یابد.

۲ـ۳. نمایش در نمایش

تعداد بازیگرانی که بیضایی برای این نمایشنامه در نظر گرفته است، سه نفر هستند که شخصیت‌های اصلی نمایش؛ یعنی شهرناز، ارنواز و ضحاک را بازی می‌کنند. این لایهٔ اول نمایشنامه است. بخش‌هایی از نمایشنامه از طریق بازگشت به گذشته ارائه می‌شود و آن هنگامی است که شهرناز چرایی و چگونگی آمدنشان به کاخ را برای ضحاک برملا می‌سازد. تمهیدی که بیضایی برای ارائهٔ اتفاقات گذشته اندیشیده، شگرد نمایش در نمایش یا بازی‌دربازی است؛ به عبارت دیگر شهرناز این اتفاقات را روایت نمی‌کند؛ بلکه به کمک خواهرش ارنواز آن را به نمایش درمی‌آورد و این نمایش، لایهٔ دوم نمایشنامه را تشکیل می‌دهد. ارنواز که در نمایش دوم، یاریگر شهرناز است، با نقش‌پذیری، نقش‌هایی چون دستور و خوالیگر را بازی می‌کند. بیضایی برای برجسته‌کردن مرز دو نمایش، استفاده از لباس مبدل و نیم‌چهرک را در دستور کار قرار داده است. ارنواز از این ابزار برای نقش‌پذیری بهره می‌برد. اولین نمایشی که در دل نمایش اول اجرا می‌کنند، مربوط به دیدار شهرناز با مه‌مغان دستور است:

شهرناز: گفتم دستور را بخواه؛ آن مه‌مغان- دستور را. چاره‌ای دارم. تو گفتی:/ ارنواز: آه چاره‌ای؟ / شهرناز: گفتم او را بخوان ارنواز؛ خواهرم!/ ضحاک: های دندان بر جگر بنه ضحاک که بایست بشنوی!/ ارنواز: [جامه‌گردانده؛ یا با نیم‌چهرکی] منم دستور؛ مِهان- بانوا- سرا! فرمان چیست دختران جم.../ شهرناز: بزرگوارا- ای مغان

را سر؛ ای سر مغان! تو پدرم را دستور بودی و ما را جای پدر! بیا و کاری کن! (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۱۴ـ۱۳).

ضحاک در این اجرا به‌نوعی تماشاگر است؛ اما گاهی در نمایش ورود می‌کند، دنیای نمایش دوم را به هم می‌زند و فاصلهٔ بین دو نمایش را از بین می‌برد:

شهرناز: ... ما... به خواهش خود همسری ضحاک مردم‌کُش می‌جوییم./ ارنواز: [ناباور و هراسیده پس می‌کشد] آن ستمکاره؟/ شهرناز: آنکه آسایش از جهان برخاست تا وی نشست!/ ضحاک: [بی‌تاب] تو مرا گفتی ستمکاره‌ـ و تو مردم‌کش؟ / ارنواز [هراسان و جای خود] نه شهرناز‌ـ خواهر‌ـ این مخواه و مگو! (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۱۵).

اما شهرناز و ارنواز دوباره به اجرای نمایش خود برمی‌گردند: «شهرناز: چرا خواهرم‌ـ و تو نیز با من باش!/ ارنواز: [به جای مغ] آه چگونه نفرین جم بر خود روا کنم بدین رسوایی؟ ...» (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۱۵).

بعد از اتمام اجرای اول، بلافاصله اجرای دوم را که مربوط به دیدار شهرناز با خوالیگر است آغاز می‌کنند. ارنواز این بار در طی نقش‌پذیری خود، از مه‌مغان به خوالیگر تغییر نقش می‌دهد:

ارنواز: [خم می‌شود] اینک خوالیگران بر درند!/ ضحاک: [هراسان] نه، این داستان هرشبه نیست! نه، این همه خوابی است پریشان که در بیداری می‌بینم!/ شهرناز: رنجه‌ای اگر از این خواب، نیمه رها کنم ضحاک!/ ضحاک: نه، بگو؛ بگو! دیگر چگونه توانم خفت یا نخفت، چون همه چیزی بازی است!/ شهرناز: تو خوالیگری؟/ ارنواز: [به جای خوالیگر] بندهٔ شما! (بیضایی ۱۳۹۲الف: ۲۴).

ضحاک نیز همانند اجرای اول، بارها و بارها مرز دو دنیای نمایش را برمی‌دارد و در این بین، شهرناز و ارنواز طی رفت‌وبرگشت‌هایی به ادامهٔ اجرای خود می‌پردازند.

استفادهٔ دیگر بیضایی از شگرد نمایش‌درنمایش، در خصوص دراماتیزه‌کردن داستان‌پردازی‌های شهرناز است. به‌گفتهٔ بیضایی، شهرزاد *هزارویکشب*، برابرنهاد همین شهرناز اساطیری است. ما در *هزارویکشب* با شگرد ادبی داستان‌درداستان روبه‌رو هستیم. می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که بیضایی برای نشان‌دادن ارتباط شهرناز و شهرزاد، از شگرد نمایشی نمایش‌درنمایش که معادل داستان در داستان است بهره گرفته یا به‌نوعی یکی از کارکردهای این شگرد ویژه، برجسته‌سازی همین شباهت است. یکی از هزارویک‌داستانی که شهرناز‌ـ به سبک *هزارویک‌شب*‌ـ برای ضحاک می‌گوید، داستان «کوپال شنگل» است که در شب هزارویکم آن را به کمک ارنواز بازی می‌کنند.

۳. *سهراب‌کشی*

۳ـ۱. تعزیه

تعزیه یکی از گونه‌های نمایش سنتی ایرانی است. بیضایی خود دربارهٔ این گونهٔ نمایشی می‌گوید: «تعزیه یک نمایش ایرانی برآمده از آیین‌های باروری باستان است که در لحظه‌ای از تاریخ با حفظ درون‌مایهٔ باستانی‌اش، جامهٔ مذهبی پوشیده است» (قوکاسیان ۱۳۷۱: ۱۵۲). این سنت نمایشی و فنون آن در بسیاری از آثار بیضایی به کار گرفته شده است و به‌طور کلی او علاقهٔ ویژه‌ای به آن دارد. بخش‌هایی از ساختار تعزیه در نمایشنامهٔ *سهراب‌کشی* نیز دیده می‌شود؛ به عنوان مثال گوسان، به‌نوعی سردمدار یا همان «معین‌البکا»ی تعزیه است. معین‌البکا در تعزیه، کارگردان و تعزیه‌گردان محسوب می‌شود. اگرچه محدودهٔ وظایف و حضور شخصیت گوسان در نمایشنامهٔ *سهراب‌کشی* به گستردگی معین‌البکای تعزیه نیست؛ اما یادآور اوست. گوسان در نمایشنامهٔ *سهراب‌کشی* همانند معین‌البکا، پیش از اجرای بازیگران شروع به صحبت می‌کند و ضمن توضیحی دربارهٔ داستان نمایش، اشخاص بازی و نقششان را معرفی می‌نماید؛ سپس به آن‌ها فرمان اجرای نمایش را می‌دهد:

> گوسان: ای جام کسانی را آشکار کن که نیستند؛ ورکه با کنش خویش سرنوشت ما را نوشته‌اند... ما آیا راهشان را بد شناختیم یا درست، و جز بیراه نبود؟ ... بنگرید اینست تهمینه؛ آن پری که دختر شاه سمنگان بود، دلدادهٔ رستم، و مادر سهراب... این رستم است؛ گو پیلتن؛ که هرگز پسر ندید مگر آن‌گاه که کشت... (بیضایی ۱۳۹۸: ۱۰).

دومین حضور او بر صحنهٔ نمایش، زمانی است که اجرای اصلی تمام شده، و قرار است جنازهٔ سهراب به سمنگان برده شود. گوسان بر صحنه می‌آید و فرمان این کار را می‌دهد و به‌نوعی همانند معین‌البکا، بازی را هدایت می‌کند: «گوسان: ... دست و شانه دهید و این تنکش، به سمنگان ببرید...» (بیضایی ۱۳۹۸: ۹۹).

بازیگران این نمایش نیز هر یک به‌نوعی شبیه‌خوان هستند؛ یعنی همانند بازیگران تعزیه، شبیه نقش را بازی می‌کنند و نقششان را بعضاً از روی کاغذ می‌خوانند؛ به همین خاطر به آن‌ها نسخه‌خوان نیز می‌گویند. بیضایی نیز از این امکان در نمایشنامهٔ خود بهره برده است. او در دستور صحنهٔ نمایشنامهٔ *سهراب‌کشی* به این مطلب اشاره کرده است: «هر برخوان، برخوانی خود را پَرِ کمر دارد و سخنان می‌تواند همه از رو خوانده شود» (۱۳۹۸: ۷). این امکان باعث فاصله‌گذاری شده است؛ به عبارت دیگر مخاطب می‌داند که آن‌ها در حال بازی هستند و این اجرا یک نمایش است؛ حتی گوسان خود به لفظ نمایش اشاره می‌کند: «گوسان: ... پیش آیید؛ و بر این پهنهٔ تنگدستی ما، راستی را چنان که بود، به نمایش درآورید!» (بیضایی ۱۳۹۸: ۱۱).

علاوه بر این بعضاً خود بازیگران نیز به اسم نقش اشاره می‌کنند و این نیز نمایش‌بودن نمایش را برملا می‌کند و باعث فاصله‌گذاری می‌شود که از جنس همان فاصله‌گذاری تعزیه است: «گردآفرید: گردآفرید می‌گوید: بر دژ بودیم و

مرزبان...» (بیضایی ۱۳۹۸: ۴۶)؛ «تهمینه: تهمینه گفت: برادرم ژنده‌رزم؛ تو نشانه‌های تهمتن می‌دانی...» (بیضایی ۱۳۹۸: ۶۵).

از دیگر نمودهای تعزیه در این اثر، می‌توان به صحنه‌پردازی آن اشاره کرد. وسایل صحنه، در تعزیه محدود و گاه در حداقل ممکن است. سیال‌بودن مکان نیز از ویژگی‌های دیگر این صحنه‌پردازی است که بالطبع تغییر زمانی را نیز موجب می‌شود (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۲۹). بیضایی نیز از این امکان در نمایشنامهٔ خود بهره برده است. صحنهٔ نمایشنامهٔ *سهراب‌کشی* وسایل کمی دارد و در عین حال خود بازیگران در لحظه، با تغییر چیدمان همان وسایل، مکان و زمان را تغییر می‌دهند:

> از پس‌آرایی در هنگامه هیچ نیست، جز دو نردبان رونده، و در زمینه، دوازده چهارپایهٔ همسان سیاه... و دوازده سپاهی... که چون بشاید گاه بر آن‌ها می‌ایستند به دیدبانی، و گاه پس آن‌ها کمین می‌کنند، و گاه آن‌ها را بر هم می‌نهند و از آن‌ها بارویی می‌سازند... (بیضایی ۱۳۹۸: ۷).

یکی دیگر از ویژگی‌های تعزیه، مویه‌کردن و نوحه‌خوانی به‌شکل همسرایی است. این ویژگی نیز در این نمایشنامه دیده می‌شود. این مویه و همسرایی، هنگامی که تابوت سهراب را نزد تهمینه می‌برند، توسط دوازده زن، که شبیه‌خوان زنان سمنگان هستند، انجام می‌شود؛ آن‌ها در پس‌زمینهٔ صحبت‌های تهمینه می‌گریند و بر سینه می‌کوبند و زیر لب همسرایی می‌کنند: «زنان: [مویه‌کنان] بادا که بد مبادا! بادا که بد مبادا!» (بیضایی ۱۳۹۸: ۱۰۱).

یکی از خصوصیات برجستهٔ تعزیه این است که مخاطب، واقعه و داستان آن را از پیش می‌داند و نویسنده نحوهٔ وقوع را توصیف می‌کند (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۳۰). کلیت داستان نمایشنامهٔ *سهراب‌کشی* و موضوع نبرد پدر و پسر نیز برای مخاطب آشناست و او از پیش به سرانجام سهراب واقف است.

۳ـ۲. مونولوگ

بیضایی به دو شکل از مونولوگ در این اثر استفاده کرده است. شکل اول آن، نوعی مونولوگ‌واره است؛ به این معنی که خصوصیات مونولوگ ـ به مفهوم عام ـ را ندارد؛ اما به‌گونه‌ای است که در پاره‌ای از مواقع ارتباط و دیالوگ معمول و جاری را بر هم می‌زند و شخصیت‌ها اگر چه در حضور هم هستند؛ ولی گویی مخاطبشان طرف مقابل نیست و برای خودشان حرف می‌زنند. نشانهٔ این مونولوگ‌واره‌ها استفاده از افعالی مانند «گفتم»، «پرسیدم»، «جواب دادم» و... در ابتدای سخن است. این شگرد برای ارائهٔ رویدادهایی که در گذشته اتفاق افتاده‌اند، به کار می‌رود. در نمایشنامهٔ *سهراب‌کشی* نیز، اتفاقات قبل از زخمی‌شدن سهراب، با بازگشت به گذشته ارائه می‌شود. بیضایی نیز در خصوص ارائهٔ بخش‌هایی از این اتفاقات، از شگرد مذکور بهره برده است: «تهمینه: ... گفتم آیا بد کردم که تو را نام پدر گفتم؟ گفتم ـ نه با

کسی، با خودم- نخستین کیست که مویه آغاز می‌کند؟/ سهراب: ... گفتم سمنگان جابه‌جا نتوان کرد؛ اندیشه‌ها چرا!» (بیضایی ۱۳۹۸: ۳۵).

قالب این صحبت به ظاهر گفت‌وگوست؛ شخصیت‌ها بر صحنه و کنار یکدیگرند؛ اما گویی نه روبه‌روی هم که رو به تماشاگر ایستاده‌اند و گفت‌وگو نمی‌کنند؛ بلکه دارند گفت‌وگویی را که در گذشته انجام شده است، الان و بر روی صحنه بازنمایی می‌کنند. این شگرد ویژه، به نمایشی‌ترشدن متن کمک بسزایی کرده است؛ چراکه شخصیت‌ها در این نوع تک‌گویی و گزارش گفت‌وگو، نه فقط حرف‌هایی را که به زبان آورده‌اند؛ بلکه آن‌هایی را هم که از ذهنشان گذشته است، بیان می‌کنند و این به تقویت دو شگرد شخصیت‌پردازی و کشمکش- به خصوص نوع درونی آن- کمک شایانی کرده است.

شکل دیگر مونولوگ مورد استفاده در این اثر، ساختار کامل‌تری دارد و از حالت بین‌گفت‌وگویی خارج است؛ به عبارت دیگر همان شکل معمول و شناخته‌شدهٔ مونولوگ است. بیضایی این شکل را در بخش پایانی نمایشنامه به کار گرفته است؛ جایی که تهمینه بر سر جنازهٔ سهراب نشسته و سوگواری می‌کند. در این بخش از بقیهٔ بازیگران اصلی نمایش خبری نیست. بیضایی با استفاده از این شگرد، مخاطب را با آنچه درون تهمینه است آشنا می‌کند و بخش نانوشتهٔ *شاهنامه* را پیش روی او می‌گذارد.

۴. *سیاوش‌خوانی*

۴ـ۱. متادرام

متادرام[1] متشکل از دو واژهٔ متا به معنای «فرا»، و درام به معنای «نمایش» است:

> متادرام نمایشی است که دنیاهای ساخته و برساختهٔ نمایش در آن هستند و به‌نوعی نگاهی به دنیای نمایش‌های طراحی‌شدهٔ درون نمایش دارد؛ از آنجاکه در متادرام به دنیای نمایشی پرداخته می‌شود که در خود امکان اجرای نمایشی دیگر را می‌دهد و به همین دلیل می‌تواند نمایشی دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری و ساخته‌شدن دنیای نمایش در برابر دنیای واقعی و دنیای نمایش اول باشد (میرشکار ۱۳۸۷: ۱۱).

۴ـ۱ـ۱. نمایش‌درنمایش (بازی‌دربازی)

سیاوش‌خوانی دارای دو بخش یا به‌عبارتی دیگر دو دنیاست؛ دنیای اول مربوط به بخش فیلمنامه‌ای اثر و دنیای دوم مربوط به بخش نمایشنامه‌ای آن. شخصیت‌های دنیای اول را اهالی پنج آبادی تشکیل می‌دهند. این مردم می‌خواهند نمایش سوگ

[1] Meta drama

سیاوش را اجرا کنند که این باعث ایجاد دنیایی دیگر درون دنیای اول و درنتیجه نمایش‌درنمایش می‌شود. نمایش‌درنمایش یکی از ابزارهای متادرام است که با استفاده از آن، شخصیت‌های دنیای اول، خود را به جای شخصیت‌های دنیای دیگری قرار می‌دهند و نقش آن‌ها را بازی می‌کنند؛ همان‌گونه که در *سیاوش‌خوانی* شاهد آن هستیم.

گاهی نحوهٔ شکل‌گیری و به‌وجودآمدن دنیای دوم هم مدنظر نویسنده است. این جنبه نیز در *سیاوش‌خوانی* بخش قابل توجهی را به خود اختصاص داده است. علاوه بر اهمیت اجرای نمایش سیاوش، روند شکل‌گیری و سپس طریقهٔ اجرای آن را، در متن شاهد هستیم. این مسئله از همان اولین سکانس فیلمنامه آغاز می‌شود؛ آنجا که چند نفر در جنگل در حال فراهم‌آوردن پشتهٔ هیزم و خار هستند که قرار است بعداً برای آیین وَر مورد استفاده قرار بگیرد. مورد بعدی مربوط به انتخاب بازیگران است. این کار توسط نخشب (بازیگردان و هنگامه‌دار نمایش) و شش هنگامه‌ساز و هنگامه‌یار همراهش نظیر فیروز، تکل، شروین، رویین‌خانم، مشکان‌خانم و خاورخانم انجام می‌شود. آن‌ها با توجه به نقش و قابلیت‌های اهالی روستا، بازیگر مورد نظر را انتخاب و از او دعوت به همکاری می‌کنند. این مسئله در خصوص نقش اصلی نمایش؛ یعنی سیاوش، به نحو دیگری است؛ آن‌ها برای انتخاب این نقش آزمون‌هایی ترتیب می‌دهند و از بین شرکت‌کننده‌ها، فرد برتر را برمی‌گزینند. مورد دیگر مربوط به ادوات و وسایل نمایش است که در سکانس‌های مربوط به «خانه‌گاه هنگامه‌سازان» به آن‌ها اشاره می‌شود. این وسایل عبارت‌اند از: دست‌نوشته‌های طومارشکل تاشو یا پارچه‌ای که بر آن نوشته‌های سیاوش‌خوانی درج شده و قرار است بازیگران از روی آن‌ها تمرین و اجرا کنند؛ به‌علاوهٔ جامه‌های بازی، کلاه‌ها، گیسوان بافته، و هم‌چنین کلاهخود، زره، آینه‌بند، دستپوش، شمشیر، ژوبین و... .

۴ـ۱ـ۲. ارتباط تماشاگر با نمایش

جنبه‌ای دیگر از متادرام، ارتباطی است که بین تماشاگر و نمایش برقرار است:

> متادرام سعی و تلاش می‌کند که ساختار اجرای نمایش را به سمت تماشاگر ببرد یا به‌نوعی تماشاگران را در نمایش دخالت دهد و این کار را از آنجا شروع می‌کند که با ایجاد نمایشی در دل صحنه و نمایش اولی، بازیگران را تبدیل به تماشاگران [می]کند و در همین حال با تماشاگری که در محل استقرار خود در سالن قرار دارد نیز ارتباط برقرار می‌کند و او را نیز به بازی دعوت می‌نماید. حال سد یا مانعی برای گفت‌وگوی بازیگران با تماشاگران وجود ندارد. تماشاگر کسی است که باید دربارهٔ نمایش قضاوت کند و به کشف خودخواسته در آن دست بزند (میرشکار ۱۳۸۷: ۱۸).

این ارتباط در *سیاوش‌خوانی* به اشکال گوناگونی برقرار است که در ادامه با ذکر نمونه‌هایی مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۴ـ۱ـ۲ـ۱. دخالت در روند اجرا

تماشاگران در نمایش سیاوش حضوری منفعل ندارند و گاه‌به‌گاه در جریان اجرا وارد می‌شوند و حتی در آن وقفه ایجاد می‌کنند. اولین مورد مربوط به دخالت‌های آن‌ها، برای جلوگیری از رخ‌دادن بعضی از اتفاقات در نمایش است؛ به عنوان مثال هنگامی که قرار است سودابه به همسری کاووس دربیاید، تماشاگران دست‌به‌دامن نخشب می‌شوند و التماس می‌کنند که او جلوی این کار را بگیرد:

> تماشاگر: دستم به دامنت استاد! آب‌انگبین امروز سیاوشان با من؛ ندانی از این پیوند چه‌ها خیزد؟ جلوی این پیوند را بگیر./ تماشاگر دیگر: فریاد برس استاد، بنده‌وار توام؛ نان یک‌روزهٔ این سیاوش‌خوانی به گردن من. یادت نیست چه اشک‌ها از این شادی است؟ و چه جنگ و دشمنی؟ راه این مویه و واگویه را ببند! (بیضایی ۱۳۹۱: ۴۶).

حتی رخسار (بازیگر نقش سودابه) نیز از نخشب می‌خواهد که او را از اجرای نقش معاف کند و آن را به کسی دیگر بسپارد: «دستم به دامنت استاد، گوشوار سیاوش با من؛ جان خودم دیگری را جای سودابه بگیر...» (بیضایی ۱۳۹۱: ۴۶). این دخالت‌ها در صحنه‌ای دیگر، هنگامی که سیاوش می‌خواهد به توران برود هم اتفاق می‌افتد؛ در آن صحنه نیز تماشاگران از نخشب می‌خواهند که مانع این کار شود.

۴ـ۱ـ۲ـ۲. اجرای مشروط

شکل دیگری از ارتباط تماشاگران با نمایش، مربوط به صحنه‌هایی است که بازیگران برای ادامهٔ نمایش یا انجام بعضی از کارها شرط و شروطی برای تماشاگران می‌گذارند؛ به‌عنوان مثال در صحنهٔ ازدواج فریگیس و سیاوش، فریگیس، قبول همسری سیاوش را مشروط می‌کند به انجام کاری از سوی تماشاگران:

> سیاوش: شکر از لبت وام شیرینی کند؛ بدین که گفتی مرا پیمان کن!/ فریگیس: این دست من و پیمان! و با این‌همه به خدا ترا دست ندهم تا این مردمان که به دیدن من گرد آمده‌اند به یک هفته گرسنگان را سیر نکنند./ نخشب: ای مردمان آیا چنین می‌کنید؟ سیرکردن گرسنگان؟/ تماشاگران: آری. آری. آری» (بیضایی ۱۳۹۱: ۱۶۲).

این شکل از ارتباط در چهار صحنهٔ دیگر از جمله هنگام به‌زه‌کردن کمان توسط سیاوش و ازدواج او با فریور نیز اتفاق می‌افتد.

۴ـ۱ـ۲ـ۳. از بین‌بردن فاصله

نوع دیگری از رابطهٔ تماشاگر با نمایش در *سیاوش‌خوانی*، مربوط به صحنه‌هایی

است که تماشاگر نمایش، فاصله‌ای بین بازیگر و نقش نمی‌بیند و به‌نوعی اعمال نقش را به بازیگر نسبت می‌دهد. در سیاوش‌خوانی چندین‌بار شاهد این ارتباط هستیم؛ به‌عنوان مثال، هنگامی که سیاوش به پیشنهاد سودابه و کاووس به شبستان می‌رود و یکی از دختران سودابه را برای ازدواج برمی‌گزیند، کاووس- که یاسان نقش آن را بازی می‌کند- به مناسبت این وصلت دستور می‌دهد جشنی بر پا کنند. در همین حین، همسر یاسان که جزو تماشاگران است، بر این کار او خرده می‌گیرد:

کاووس: ... زر بپراکنید و جهان سبز کنید... او را به گنج‌خانه بار دهید تا سزاوار این پیوند هر چه بخواهد گزین کند.../ همسر یاسان: چنان کلاه کج کرده انگار خود کی‌کاووس! دهگان و این همه باد! هر چه در خانه ناخن‌خشک و خموده، این‌جا خرم‌باش و ریخت‌وپاش! (بیضایی ۱۳۹۱: ۶۷).

مشابه این رفتار نیز از همسر قیرات سر می‌زند؛ هنگامی‌که قیرات در نقش افراسیاب دستور می‌دهد جشنی به مناسبت پیروزی در مسابقات بر پا کنند:

افراسیاب: ... زودتر این برد را سوری بسازید که بنگرند ایران مهمان‌دوست‌ترند یا توران؟/ همسر قیرات: [دلخور] فرمان بده قیرات؛ پشت هم فرمان بده! خوب است که فردایی هست. فردا که این سیاوش‌خوانی بُرید، یادت می‌دهم یک پاتیل دوغ است و چه اندازه آب! (بیضایی ۱۳۹۱: ۱۴۴).

۴-۱-۳. فاصله‌گذاری

همان‌طور که مشاهده شد، تماشاگر با این کانال ارتباطی، فاصلهٔ بین بازیگر و نقش را از بین می‌برد. در مقابل می‌توان ابزاری در اختیار بازیگر نیز قرار داد تا از طریق آن، بین خود و نقشی که بازی می‌کند فاصله بیاندازد و نمایشی‌بودن نمایش را به مخاطب نشان دهد. این ابزار، فاصله‌گذاری نام دارد که بیضایی در *سیاوش‌خوانی* نیز آن را به کار گرفته‌است؛ به‌عنوان مثال رخسار، بازیگر نقش سودابه، چندین‌بار از نقش خود جدا می‌شود تا به تماشاگران یادآوری کند که سودابه نیست. حتی بَردی شوهر رخسار در تأیید این کار او را همراهی می‌کند: «رخسار: ... بردی شویکم تو با من بد نشوی؛ از من بیزار شوی چه کنم؟/ بردی: رخسار بهتر از تو کی اینجاست؟ تو ستمکش این انبوه شدی سودابه کم نیاورند... به این همه ببین که می‌دانند تو سودابه‌خوانی نه سودابه...» (بیضایی ۱۳۹۱: ۶۰).

۴-۱-۴. سازه‌ها و رخدادهای نمادین

روش دیگری که نمایشی‌بودن نمایش را فاش می‌کند و دنیای دوم نمایش را برجسته می‌سازد، استفاده از سازه‌ها و رخدادهای نمادین، غیرواقعی و نمایشی است. این روش نیز در *سیاوش‌خوانی* به کار گرفته شده است که به دو نمونه اشاره

می‌کنیم. اولین مورد مربوط به صحنه‌ای است که سیاوش می‌خواهد طبق آیین وَر، به درون آتش برود. با وجود اینکه در بخش فیلمنامه‌ای اثر، شاهد جمع‌آوری هیزم برای برپایی آتش هستیم؛ اما واقعاً آتشی بر پا نمی‌شود و به جای آن از درفش‌های سرخ برای نشان‌دادن کوه آتش استفاده شده است: «... صدها درفش سرخ را در باد می‌گیرند و پارچه‌های سرخرنگ را در راه بر باد می‌دهند؛ و تک‌سوار سیاوش که شاخهٔ سروی در دست دارد از آن میان می‌گذرد...» (بیضایی ۱۳۹۱: ۸۷).

مورد بعدی مربوط به صحنه‌ای است که سیاوش از زابلستان برگشته و توس در طی آزمونی، قدرت تیراندازی او را می‌سنجد؛ به این ترتیب که آهویی را به دیرکی بسته و از سیاوش می‌خواهد نقطه‌ای از بدن حیوان را نشانه برود: «توس: به کجا می‌زنی بگو؛ سر، پا، جگر؟/ سیاوش: رسن!/ تیر را رها می‌کند؛ نخشب ریسمان آهو را باز کرده؛ آهو آزاد می‌شود و می‌گریزد...» (بیضایی ۱۳۹۱: ۵۲).

۴ـ۲. شبیه‌خوانی

شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه، نمایشی بوده است در اصل بر پایهٔ قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام‌حسین و خاندانش پیش آمد؛ ولی به‌زودی گسترش یافت و همهٔ جنبه‌های داستانی و تفننی فرهنگ توده را شامل شد (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۱۴ـ۱۱۳).

در این میان، سوگ سیاوش شباهت زیادی به تعزیه‌های مذهبی دارد. به همین خاطر بیضایی نیز در *سیاوش‌خوانی* به‌شکل گسترده و همه‌جانبه‌ای از تعزیه بهره گرفته است. این بهره‌گیری هم در ساختار اجرایی نمایش و هم در داستان سوگ سیاوش دیده می‌شود. علاوه بر این خود بیضایی نیز نشانه‌ها و المان‌هایی از واقعهٔ کربلا را در داستان گنجانده که این موضوع نیز بیش از پیش، *سیاوش‌خوانی* را تبدیل به تعزیه‌ای تمام‌عیار کرده است.

برپایی نمایش بر عهدهٔ هنگامه‌سازان و هنگامه‌یارانی است که در رأس آنان فردی به نام نخشب قرار دارد. او که هنگامه‌دار نمایش محسوب می‌شود، به‌نوعی همان استاد و کارگردان تعزیه (معین‌البکا) است. به استاد تعزیه، تعزیه‌گردان و شبیه‌گردان نیز می‌گویند. او وظایفی دارد؛ از جمله تعیین لباس اشخاص برای نقش‌های مختلف، تنظیم و ترتیب حرکات و قراردادهای صحنه‌ای، هماهنگ‌ساختن بازیگران، تعیین نواهای آوازی و زمان نواختن موسیقی، تربیت‌کردن تعزیه‌خوان‌ها و... (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۳۵). اکثر این موارد مربوط به پیش از شروع تعزیه است؛ اما وظیفهٔ تعزیه‌گردان با شروع نمایش تمام نمی‌شود و در حین اجرا نیز ادامه‌دار است؛ او بر صحنه حضور دارد، بین بازیگران در حرکت است و آن‌ها را هدایت می‌کند (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۳۵). این‌ها وظایف کلی تعزیه‌گردان است که نخشب نیز در *سیاوش‌خوانی* وظایفی

این‌چنینی برعهده دارد.

پیش از آن که تعزیه‌گردان، نمایش را آغاز کند، «شبیه‌های تعزیهٔ روز که پیشاپیش آن‌ها معین‌البکا قرار گرفته است، در یک صف و با نظم و حزن عمیق وارد تکیه می‌شوند و به‌کندی یکی‌دوبار دور سکو می‌گردند و نوحه‌ای را به‌طور دسته‌جمعی می‌خوانند؛ این کار پیشخوانی نام دارد» (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۳۷). این پیشخوانی نیز قبل از نمایش سیاوش، توسط مردم انجام می‌شود:

مردمان: سپاس ایزد افراسیابی نیستم. سپاس ایزد گرسیوزی نیستم. سپاس ایزد سیاوشی هستم. ای جوانمرد جوانمرگ که همان مهرایزد بودی بر زمین. جان به جهان بخشیدی و جهان جان بر تو نبخشید: پیمان پدر نگه داشتی، به آتش افگنده شدی! پیمان دو کشور کردی، خود دربه‌در شدی! پیمان دورویان نبریدی و سر بریده شدی! آه از سپهر پیمان‌شکن، که گیتی پیمان‌شکنان را بخشید (بیضایی ۱۳۹۱: ۳۲).

بعد از پیشخوانی، تعزیه‌گردان صحبتی رو به تماشاگران انجام می‌دهد که به آن، حدیث‌کردن می‌گویند؛ به این ترتیب که «روی سکو می‌رود؛ حمدی می‌گوید... و بعد خلاصه‌ای از داستان تعزیهٔ روز را با تفسیر مختصر... همراه می‌کند...» (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۳۷). در *سیاوش‌خوانی* نیز، نخشب پیش از آغاز نمایش همین کار را انجام می‌دهد:

نخشب: سپاس مر خدای را که‌مان گرد هم بازآورد بهر نیکترکاری که این سیاوش‌خوانی است؛ و در آن سودهاست همه را به هر گونه... بدین داستان که ما را از پیشینیان رسید... و در آن شگفتی‌هاست از مهر و کین و دلیری و زبونی و بلندی و پستی و هرچ ایشان دانستند و فراماگفتند... (بیضایی ۱۳۹۱: ۳۴).

تعزیه‌گردان در حین اجرای نمایش نیز حضور دارد. «یکی‌دوبار بین نمایش به اشارهٔ دست او بازی معلق می‌ماند و او به کوتاهی با مردم حرف می‌زند؛ آن‌ها را به نکته‌ای حساس توجه می‌دهد یا همدردی و یا عبرت آن‌ها را طلب می‌کند...» (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۴۰). نخشب نیز در حین اجرای سیاوش، چندین‌بار نمایش را نگه می‌دارد و با تماشاگران صحبت می‌کند.

فرجام تعزیه نیز با صحبت‌های تعزیه‌گردان همراه است. او «به روی سکوی می‌رود... دعایی می‌خواند و برای همه بخشایش طلب می‌کند و وعده می‌دهد که در آخرت امام شفاعت آن‌ها را خواهد کرد...» (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۴۱). در *سیاوش‌خوانی* نیز، نمایش با صحبت‌های نخشب، که به‌نوعی شبیه صحبت‌های کارگردان تعزیه است، پایان می‌پذیرد:

نخشب: ... به امید روز نو و روزگار نو! نفرین بر زشتکاران و آفرین بر نیکان! به پاس خون او؛ باشد که بیماران درمان گیرند؛ دورافتادگان به خانه بازرسند؛ و آمرزش و رستگاری همه را بهره شود! بگویید چنین باد و چنین‌تر باد! (بیضایی ۱۳۹۱: ۲۳۰).

مورد مشابه دیگر مربوط به مکان اجراست. مکان اجرای سیاوش نیز شباهت زیادی به مکان اجرایی تعزیه‌ها دارد. تعزیه‌ها در مکان‌های متعددی از جمله تکیه‌ها، زورخانه‌ها، و فضاهای بازی چون میدان‌ها اجرا می‌شوند. مکان نمایش سیاوش نیز فضای باز بین خانه‌های اربابی است. علاوه بر این، امکان جابه‌جایی و جهش از یک مکان و زمان به مکان و زمانی دیگر که از ویژگی‌های تغییر صحنه در تعزیه است، در *سیاوش‌خوانی* نیز دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال ایران، توران، زابلستان و... همه بر یک صحنه و کنار هم طراحی شده‌اند و شخصیت‌ها به فراخور داستان نمایش، بین این مکان‌ها در حرکت هستند.

بازیگران در نمایش سیاوش همانند تعزیه، دیالوگ‌های خود را از روی کاغذ و دست‌نوشته می‌خوانند؛ از این جهت همانند بازیگران تعزیه، نسخه‌خوان و شبیه‌خوان محسوب می‌شوند؛ به‌عبارت دیگر فاصله‌ای بین بازیگر و نقش وجود دارد. بیضایی خود نیز در بخش معرفی شخصیت‌های فیلمنامه در ابتدای کتاب، از آن‌ها با عنوان «مانندهخوان» یاد کرده که این ترکیب مترادف شبیه‌خوان است. همان‌طور که اشاره شد این مسئله باعث فاصله‌گذاری شده است. این فاصله‌گذاری، به شکلی اجرایی نیز در تعزیه وجود دارد؛ به‌خصوص در اجرای مخالف‌خوان‌ها؛ یعنی کسانی که نقش اشقیا را بازی می‌کنند؛ برای مثال شمرخوان در تعزیه:

> به عنوان یک شیعه به نفرت‌انگیزبودن شخصیتی که می‌خواهد بازی کند، ایمان دارد... [پس] برای حفظ موقعیت خود در محیط بیرون از نمایش، مجبور است گاه‌گاه با جداشدن از نقش، به تماشاگران یادآوری کند که شمر نیست و تنها یک بازیگر است (بیضایی ۱۳۹۲ب: ۱۴۰، پاورقی).

نمونهٔ این مورد در نمایش سیاوش، بازیگر نقش سودابه یعنی رخسار است. او نیز نسبت به وجههٔ عمومی نقش سودابه در نزد مردم آگاهی دارد؛ به همین خاطر چندین‌بار اقدام به فاصله‌گذاری می‌کند؛ از جمله: «سودابه: ... [به نخشب] پس به این مردمان بگو من سودابه نیستم. کسی گمان نکند به این نام بی‌کام خوشدلم؛ که نفرین به سودابه!» (بیضایی ۱۳۹۱: ۴۷).

مورد بعدی دربارهٔ شباهت محتوای نمایش سیاوش با محتوای تعزیه‌نامه، به‌خصوص تعزیه‌های مربوط به فاجعهٔ کربلاست. سیاوش به دستور افراسیاب و به دست گروی‌زره سر بریده می‌شود. بیضایی موضوع تشنگی را نیز به داستان اضافه کرده است؛ به‌عبارت دیگر سیاوش با لبی تشنه و بعد از کشته‌شدن تمام یارانش به قتل می‌رسد. در متن از او با عنوان «شاه تشنه‌لب» یاد می‌شود. تمام این موارد یادآور کربلا و داستان به‌شهادت‌رسیدن امام‌حسین (ع) و یارانش است. سیاوش نیز مانند امام‌حسین (ع) از مرگ خود آگاهی دارد. علاوه بر این، مواردی چون کتک‌خوردن فریگیس و آتش‌زدن سیاوشگرد، به کتک‌خوردن زنان کربلا و آتش‌زدن خیمه‌ها شباهت دارد.

مورد مشابه دیگر در خصوص موسیقی تعزیه‌هاست. در تعزیه‌ها، از سازهایی چون شیپور، دهل، نی، طبل، کرنا و سنج استفاده می‌شود. در نمایش سیاوش بیضایی نیز بعضی از این سازها از جمله کرنا، دهل و شیپور مورد استفاده قرار می‌گیرد.

تعزیه‌ها اغلب بانیانی دارند که بعضاً برای ادای نذر به پرپایی تعزیه کمک می‌کنند. جدای از این نیز مردم و هم‌چنین بازیگران تعزیه برای ثواب و اجر معنوی و کسب برکت در آن شرکت می‌کنند. نمایش سیاوش نیز برای باروری زمین‌های کشاورزی و برکت‌یافتن زندگی مردم برپا می‌شود. در هر دو نمایش، مردم برای مظلومیت شخصیت اول نمایش مویه‌گری و نوحه‌گری می‌کنند.

نتیجه:

نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که بهرام بیضایی برای نمایشی‌کردن برخوانی «اژدهاک» از شگردهایی چون «مونولوگ»، «نقالی» و «فاصله‌گذاری»، در نمایشنامهٔ *شب هزارویکم*؛ از شگردهایی مانند «شخصیت‌پردازی»، «کشمکش» و «نمایش‌درنمایش»، در نمایشنامهٔ *سهراب‌کشی*؛ از تکنیک‌های مربوط به تعزیه و هم‌چنین شگرد «مونولوگ» و در فیلمنامهٔ *سیاوش‌خوانی* از ابزار «تعزیه» و «متادرام» بهره برده است. بیضایی برای نمایشی‌کردن روایات *شاهنامه* توجه ویژه‌ای به سنت نمایش‌های شرقی، به‌خصوص تعزیه دارد؛ در این بین، شگردهای دیگری که توسط وی مورد استفاده قرار گرفته‌اند، از جمله مونولوگ و ابزار مربوط به نمایش متادرام نیز به نوعی به خاطر همین توجه بوده؛ چراکه بیضایی آن‌ها را با ابزار نمایش شرقی ترکیب کرده است. در مجموع و با نظر به کلیت این شگردها می‌توان گفت این توجه و توصیهٔ بیضایی نسبت به استفاده از ابزار نمایشی شرقی- خاصه هنگام اقتباس از متون کهنی چون *شاهنامه*- می‌تواند به عنوان راهکاری آموزشی و طرحی جامع و منسجم در خصوص نحوهٔ اقتباس صحیح از متون کهنی چون *شاهنامه*، در دستور کار اقتباس‌گران حوزهٔ ادبیات نمایشی قرار بگیرد؛ چراکه این تمهید ضمن حفظ روح اصلی حاکم بر روایات، به باورپذیرشدن هر چه بهتر و بیشتر اقتباس‌ها کمک فراوانی می‌کند.

پی‌نوشت:

این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «تحلیل اقتباس‌های بهرام بیضایی از متون کهن و چگونگی نمایشی‌کردن آن‌ها»ست.

منابع

اسدی امجد، فاضل؛ رضایی، عبدالله (۱۴۰۰). «برتولت برشت در ایران: بازنگری مرگ یزدگرد بهرام بیضایی از منظر فردریک جیمسون.» *نقد ادبی*. دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۵۳. صص 2-31. https://doi.org/20.1001.1.20080360.1400.14.53.2.3

الام، کر (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمهٔ فرزان سجودی. چاپ دوم. تهران: قطره.

امجد، حمید (۱۳۸۶). «از جهان پاکان در پی اصل گمشده: گفت‌وگو با بهرام بیضایی به مناسبت انتشار سیاوش‌خوانی.» *سیمیا*. شمارهٔ ۲. صص ۱۶۳ـ۱۳۶.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۹). «نقد و بررسی سه برخوانی.» *کارنامه*. شمارهٔ ۱۳. صص ۳۷ـ۲۸.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۱). *سیاوش‌خوانی*. چاپ ششم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۲الف). *شب هزارویکم*. چاپ پنجم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۲ب). *نمایش در ایران*. چاپ نهم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۶). *دیوان نمایش*. جلد اول. چاپ پنجم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۸). *سهراب‌کشی*. چاپ پنجم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

حجتی سعیدی، مریم؛ حجتی سعیدی، منیره (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی نمادهای داستان ضحاک در شاهنامهٔ فردوسی طوسی و اژدهاک در نمایشنامهٔ بهرام بیضایی بر اساس آرای یونگ.» *مجموعه‌مقالات اولین کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط زیست؛ افق‌های آینده، نگاه به گذشته*. تهران. صص ۴۰۳۳ـ۴۰۰۷.

سلمان‌نصر، کورش (۱۳۹۷). «بازخوانی گزیده‌آثار نمایشی بهرام بیضایی از منظر ترامتنیت.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبایی. استاد راهنما: شیرزاد طایفی.

ضیغمی، صادق (۱۳۹۰). «بررسی آثار بهرام بیضایی با رویکرد بینامتنیت با تأکید بر فیلمنامهٔ سیاوش‌خوانی.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی. استاد راهنما: احمد خاتمی.

عبدی، محمد (۱۳۹۸). *غریبهٔ بزرگ: زندگی و آثار بهرام بیضایی*. چاپ دوم. تهران: ثالث.

فرزاد، محمدحسین (۱۳۹۶). «خوانش ترامتنی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه ولی‌عصر زنجان. استاد راهنما: جلیل شاکری.

فولادوند، مرجان (۱۳۸۶). «بازآفرینی اسطوره در آثار بهرام بیضایی.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه علامه طباطبایی. استاد راهنما: میرجلال‌الدین کزازی.

فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. تهران: مینوی خرد.

قوکاسیان، زاون (۱۳۷۱). *گفت‌وگو با بهرام بیضایی*. تهران: آگاه.

اللهیاری قمصری، هما (۱۳۹۱). «بررسی اسطورهٔ ضحاک از فردوسی تا بیضایی.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان. استاد راهنما: سیدمحمد راستگوفر.

معیری، فروغ و علیرضا خوشنویس (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی فیلمنامهٔ سیاوش‌خوانی با داستان سیاوش شاهنامه.» *مجموعه‌مقالات نخستین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال دانشگاه هنر دامغان*. صص ۸۰ـ۵۸.

میرشکار، فرید (۱۳۸۷). *متادرام*. تهران: نمایش.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳). *درآمدی به نمایشنامه‌نویسی*. تهران: سمت.

نوراحمر، همایون (۱۳۸۱). *فرهنگ اصطلاحات تئاتر*. تهران: نقطه.

هاچن، لیندا (۱۳۹۶). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: مرکز.

هولتن، اورلی (۱۳۸۴). *مقدمه بر تئاتر*. ترجمهٔ محبوبه مهاجر. چاپ سوم. تهران: سروش.

وهابی دریاکناری، رقیه؛ حسینی، مریم (۱۳۹۶). «انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن.» *زبان و ادبیات فارسی*. دانشگاه خوارزمی. دورهٔ بیست و پنجم، شمارهٔ ۸۲. صص ۳۲۹ـ۳۰۳. https://doi.org/۱۰.۲۹۲۵۲/jpll.۲۵.۸۲.۳۰۳

A Study of The Techniques of Dramatizing Narrative Texts in Bahram Beyzaie's Adaptations of Shahnameh

Mohammad Sabri[1]
Akbar Shayansereshtt[2]

Abstract

Shahnameh, as a great work in the field of Eastern epic literature, has a great potential for dramatization. This possibility, of course, requires a knowledge of the original text as well as a knowledge of the Eastern drama. Relying on his knowledge and awareness of Eastern narratives and Eastern drama, Bahram Beyzaie, the prominent playwright, pays special attention to the narratives of *Shahnameh* and their dramatization. The present paper focuses on four of Beyzaie's plays, all of which have been adapted from *Shahnameh*. More specifically, this descriptive-analytical study explicates the techniques used by Beyzaie in "Azhedahak", "Shab-e-Hezar-o-Yekom", "Sohrabokoshi" and "Siavashkhani" in his dramatization of the original narratives. The results show that in order to dramatize the stories of *Shahnameh*, Beyzaie has paid much attention to the tools of Eastern drama such as naqqali and tae'ziyeh. In addition, the playwright has deployed elements and techniques such as characterization, conflict, monologue as well as tools of metadrama such as play within the play and distancing in dramatization of the original narratives.

Keywords: Bahram Beyzaie, *Shahnameh*, adaptation, dramatization, Eastern drama, drama, screenplay

[1]M.A in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Birjand, Birjand msabri@birjand.ac.ir
[2]Associate Professor in Persian language and literature,, Department of Persian language and literature, University of Birjand, Birjand, Iran ashamiyan@birjand.ac.ir