

Conference title

(بررسی اشکال مختلف تراژدی مدرن بر روی فیلمنامه عیارنامه نوشته‌ی بهرام بیضایی)

محبوبه پاکدل¹، مجتبی پاکزاد²

1 کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور تهران مرکز، ایران

آدرس پست الکترونیک (roya.pakdel94@yahoo.com)

2 کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور تهران مرکز، ایران

آدرس پست الکترونیک (mojtaba.pakzad62@yahoo.com)

چکیده

تراژدی عالی‌ترین نوع ادبی جهان است. که با نشان دادن دردی جانکاه و اندوه فراوان، روح آدمی را، سخت تحت تأثیر قرار می‌دهد. در این پژوهش شگردها و فنونی مورد مطالعه قرار می‌گیرد که طی آن‌ها می‌توان مؤلفه‌هایی را بر رسید که در تقابل با مؤلفه‌ها و اندیشه‌های تراژدی در معنای کلاسیک خود قرار می‌گیرند. عواملی که در دوره‌ی معاصر بر آن‌ها نام «مدرن» نهاده‌اند. بررسی این عوامل و شاخصه‌های مدرن بر روی فیلمنامه عیارنامه اثر بهرام بیضایی، ما را به این امر رهنمون گشته است که این داستان مطابقت‌های فراوانی با این شاخصه‌ها دارد. و در کل می‌توان آن را فیلمنامه‌ای نامید که عناصر تراژدی مدرن در آن با توجه به تعاریف بیان شده در دوره‌های معاصر به خوبی قابل پیگیری است.

واژه‌های کلیدی: تراژدی مدرن، عیارنامه، بهرام بیضایی، فیلمنامه

Article title (Study the various forms of modern tragedy on Ayarnameh scenario written by Bahram Beizae)

Mahboube, Pakdel¹; Mojtaba, Pakzad²

¹ Department of literary, Payam e noor University, Tehran, Iran,

² Department of literary, Payam e noor University, Tehran, Iran

Abstract

Tragedy is the most excellent type of literature in the world that affects on human soul showing the most pain and distress. At this research, the techniques are studied by which some elements are studied that are in contrast with tragic elements and thoughts at classic meaning, the factors that are named as "modern" at contemporary period. Study of these modern factors and indicators in scenario of Ayarnameh, work of Bahram Beizae, has lead us to this case that this story has most conformity with these indicators and generally, this can be called a scenario in which modern tragic elements can be well followed according to the mentioned definitions of contemporary period.

Keywords: modern tragedy, Ayarnameh, Bahram Beizae, scenario.

Conference title

1- مقدمه

تراژدی در لغت ازواژه یونانی tragodia به معنی آوازباز مشتق شده است و در اصطلاح، قالبی کهن در نمایش است که سقوط انسانی سعادت‌مند را از شوکت و بزرگی به ذلت و ننگون بختی نشان می‌دهد. ارسطو در کتاب فن شاعری می‌گوید: عمل داستانی در تراژدی دارای کیفیتی است که دو عاطفه رقت و ترس را در تماشاگر بر می‌انگیزد و انگیزش این دو عاطفه سبب پالایش و تزکیه روان انسان از مزاحمت آنها می‌شود. طبق تعریف ارسطو قهرمان تراژدی نیز باید از خصوصاتی برخوردار باشد که سقوط او به موثرترین حد ممکن دو عاطفه‌ی ترس و رقت را در تماشاگر برانگیزد. به این منظور قهرمان تراژدی انسانی است بهتر و برتر از انسان عادی و برخوردار از عظمت، قدرت و محبوبیت که فطرت او آمیزه‌ای از نیکی و بدی است (داد، 1378:124).

تراژدی با نشان دادن دردی جانکاه و اندوه فراوان، روح آدمی را سخت تحت تأثیر قرار می‌دهد (ذبیح‌نیا عمران، 1392:13). در تراژدی قهرمان اثر به تدریج منزوی می‌شود و در پایان مرگ به کمین آنها می‌نشیند و در مجموع نمایش این اعمال مهم و جدی به ضرر قهرمان اصلی تمام می‌شود.

تعاریف آورده شده در بالا، تعاریف تراژدی در مفهوم کلاسیک خود هستند. هر چند عده‌ای معتقدند که تراژدی ناب با جامعه‌ی اشرافی از بین رفته و جوامع دمکرات و طبقه‌ی متوسط فاقد حس تراژیک هستند. لیکن واقعیت این است که تراژدی در دوران مدرن نیز به وقوع می‌پیوندد و به قول «شیلر»¹ «کافی است انسان باشیم تا سرنوشتی داشته باشیم». از این رو می‌توان با تعریف کلی و با جامعه‌ای دگرگون گشته دست به خلق تراژدی‌های جدید زد. تراژدی‌هایی که موضوعات آنها نه شاهان، که مردم عادی و انسان نهاد زده است. تراژدی مدرن.

«ریموند ویلیامز»² در کتاب «تراژدی مدرن» می‌گوید: «ما از نقطه نظرهای گوناگونی به بحث تراژدی می‌پردازیم. تراژدی تجربه‌ایست آنی، کشمکش‌ی است میان نظریه‌های متفاوت و مبحثی دانشگاهی است». وی در ادامه‌ی بحث خود به تجربه‌ی تراژدی در یک زندگی معمولی اشاره می‌کند و می‌افزاید که «این تراژدی دیگر مرگ شاهزادگان نیست، اکنون تراژدی فردی تر و هم‌زمان عمومی‌تر است» (عزیز محمدی، 1387:110).

تراژدی مدرن از برخی امیدهای کوچک و دست یافتنی بشر جدا نیست و بارقه این امکان درخشان است که اندوه تراژیک را ارتقا می‌بخشد. تراژدی مدرن، در یک کلام، در تصویر کاملاً متوازی است از بشری که برای رسیدن به شادی در نبرد است. علت اینکه برای تراژدی‌های مدرن حرمت خاصی را قائلیم آن است که ما را به واقعی‌ترین شکل ممکن تصویر می‌کنند (میلر و تراژدی مدرن).

در دل چنین تراژدی تلاش بر حسب منطق جدلی در جریان است که در آن پیروزی هر سو باور کردنی است. فرجام محتوم قهرمان اغلب گونه‌های تراژدی کنایه‌ای بیش نیست، چه همین قهرمان که بختی برای پیروزی ندارد در پایان برنده‌ای روحانی است (نجفی، 1377:120).

وسرانجام می‌توان قول «ایسن»³ را افزود که «جایی که تلاش‌های اخلاقی هست تلاش‌های بسیار عظیم سرنوشت نیز هست و جایی که سرنوشتی عظیم و ضروری هست تراژدی ناب نیز هست». (همان، ص 119)

مقاله ذیل دیدگاه‌های متفاوت نویسندگان غربی درباره تراژدی مدرن را با استناد به فیلمنامه‌ی عیارنامه مورد بحث قرار می‌دهد. و به نقش مؤلفه‌های مدرنی که در هر حال درباره‌ی تعهد انسانی و برخورد او با مشکلات جامعه‌ی خود،

¹ Schiller

² Raymond William

³ Ibsen

Conference title

که بیش از پیش با چالش‌های ناشی از نظام مدرنیته روبرو است و در آن تفکرات و ایده‌های گوناگون حاکم است، می‌پردازد.

این مؤلفه‌های مدرن در تقابل و مقایسه با تراژدی‌های کلاسیک مطرح گشته است؛ همان‌هایی که کلیتشان در آغاز این گفتار آمده است. از روی دیگر توجه به سنت و فرهنگ ایرانی است که خواه ناخواه در طرح این مؤلفه‌ها خود نمایی خواهند کرد. به قول «فوکو» «تاریخ و زندگی روزمره‌ی ما را آیین‌ها تفسیر می‌کنند».

بدین ترتیب گفتمان حماسی که در فرهنگ ما به تراژدی منجر شد در دوران مدرن رونوشتی با خطی جدید می‌شوند که هنوز ریشه‌های خود را و نهاده‌اند. هرچند در ظاهر تغییراتی رخ داده است لیکن ریشه‌های آنها یکی است.

از مهم‌ترین تغییرات این گفتمان، شکل‌گیری نهادهای عیاری و جوانمردی بر پایه‌ی نهادهای پهلوانی قدیم است. در این میان عیارنامه مشخصاً بر پایه‌ی همین آیین نگاشته شده است و نشان دهنده‌ی آخرین نفس‌های آنان بر بستر جامعه‌ای تحول یافته است. عیارنامه را می‌توان به نوعی آخرین تلاش ذهن و قلم ایرانی در زنده نگه داشتن چنین پایگاهی دانست.

2- پیشینه و هدف پژوهش

بررسی عناصر و مؤلفه‌های تراژدی مدرن بر روی اثری تراژیک در آثار ایرانی، سابقه‌ای نداشته است. موضوع‌های مشابهی که تا اکنون انجام شده است، مقاله‌ها و نوشتارهایی‌اند که این مؤلفه‌ها را بر روی آثار تراژیک غیر ایرانی مورد بررسی قرار داده‌اند. و یا صرفاً به تعاریف این‌گونه تراژدی پرداخته‌اند. از این میان می‌توان به پژوهش‌های ذیل اشاره کرد: «ادبیات معاصر ایران و تراژدی هویت»، نوشته سیامک وکیلی، «امر تراژیک، شاخصه فلسفه تراژیک»، نوشته علیرضا محمد بارچانی، «تراژدی در جامعه‌ی مدرن» نوشته اریک بنتلی و ترجمه محمد نجفی و «اونیل، تراژدی و تمثیل» نوشته بهزاد قادری.

با توجه به عدم شکل‌گیری آثار تراژیک در ایران، این پژوهش برآنست تا شاخصه‌های اثری تراژیک که در غرب و در دوران معاصر به «مدرن» معروفند را بر روی اثری ایرانی به کار گیرد تا نشان دهد که اینک و در دوره‌ی جدید و در قبال ذهنیات یکسان انسان امروزی نیز تراژدی قابل شکل‌گیری است.

3- بحث

بهرام بیضایی، کارگردان سینما و تئاتر، نمایشنامه‌نویس، فیلم‌نامه‌نویس و پژوهشگر ایرانی است که در سال 1317 در تهران به دنیا آمد. احمد طالبی‌نژاد در مورد وی می‌گوید: «بیضایی در تمامی آثار نمایشی‌اش - چه در تئاتر چه در سینما - مرد امروز است و مسائل اجتماعی روز را در آنها مطرح می‌کند. اما زبانش زبان عوامانه نیست. هنرمند باید بدعت‌گذار باشد، باید پیشرو و پیشگام باشد. حرکت در سطح لایقه‌ی عوام، هنر نیست».

اگرچه دست‌مایه‌ی نوشته‌های او از لحاظ فرم و محتوا، پیش از او و یا موازی با او، توسط دیگران مورد استفاده قرار گرفته است، اما بیضایی در ایجاد و بازپروری روش خاص خود را دارد که در اکثر نوشته‌هایش خودنمایی می‌کند. و آن روش خاص نگرش فکری و فلسفی او در فضاهای تئاتری و آئینی است. در واقع بیضایی با آگاهی بر این نکته که نابودی استوره‌ها، نابودی یک ملت و روان متعادل جمعی آن است، کوشیده است آن‌ها را به شیوه‌ی مدرن و امروزی و فعال بازسازی کند (باقری، 1391؛ 183).

⁴ Foucault

Conference title

عیارنامه نیز یکی از آثار نمایشی وی است که در سال 1363 به نگارش در آمده است. این اثر داستان مدرنی است بر پایه‌ی ساختارهای قدرت متمرکز و پهلوان پروری‌های داستان‌های کلاسیک.

عیارنامه روایت زندگی عیاری است که به دلیل کشته شدن همسرش و سرخوردگی و نفرت از خویش و احساس بیهودگی از آن چه کرده است، دست از همه چیز می‌شویید و به انزوا می‌نشیند. بر گور همسر که بسیار عزیزش می‌داشته پیمان می‌بندد که باقی عمر دست به شمشیر نبرد و در چهره‌ی زنی ننگرد. تلاش هم‌ولایتی‌ها برای برانگیختن دوباره‌ی پهلوان به جنگ و دفاع از ولایت بی‌حاصل است. حتی حمله‌ی آزمایشی غارتگران بیگانه به آبادی که کشته‌هایی را نیز برجای می‌گذارد، بر پهلوان بی‌اثر است. او خود چشم به راه مرگ نشسته است و شیون و فغان مردم که دشمن ظالم خانه هاشان را بر سرشان آوار می‌کند و کشت و کارشان را به یغما می‌برد، و اینان گاه به التماس و گاه به ناله و نفرین به سراغ پهلوان می‌آیند، در او چیزی بر نمی‌انگیزد.

مردن زنی، پهلوان را به اندوه کشانده، اما به‌زودی حضور و حمایت زنی دیگر اندوه او را کم می‌کند. این زن در جامه‌ی مردان و به ظاهر برای آموختن فنون عیاری به خانه پهلوان آمده است. اما روزی به هنگام آموختن فنون کشتی زن بودنش مشخص می‌شود. وی نامش سها است و تلاش می‌کند تا حس ترحم پهلوان را برانگیزد. پهلوان که نمی‌خواهد سوگند بشکند، به وسیله عشق سها نیز چندان به پیکار برانگیخته نمی‌شود. در نهایت سها که خود جاسوس ایلغاریان بوده به دزدان اطمینان می‌دهد که پهلوان دست به شمشیر نخواهد برد. در شب حمله‌ی ایلغاریان سهای این‌بار عاشق، زودتر به خانه‌ی پهلوان می‌آید تا ماجرا را به او بگوید. غافل از آن‌که پهلوان خود آماده‌ی چنین مبارزه‌ای است. پهلوان و سها و سلام خاتون - که نمرده است - در یک‌سو و دشمنان در سویی دیگر مقابل هم قرار می‌گیرند. در پایان پهلوان پیروز می‌شود. فقط این‌بار همسرش را در گیر و دار جنگ واقعاً از دست می‌دهد.

تراژدی در حال وقوع در عیارنامه، سرانجام تغییر شکل یافته ومدرن گشته‌ی جهان پهلوان ایرانی و سرنوشت اوست. بهرام بیضایی در این داستان درمقابل ارزشهای تراژیک به استوره‌ها پناه می‌برد وازاعماق آن‌ها قهرمانان سنتی را تجهیز کرده و به کارزار مدرنیته‌ی ایرانی می‌فرستد.

«به راستی سینما نشان داد هرچیز و هرکس را به سادگی می‌توان استوره کرد. این موضوع کم اهمیتی نیست. نگاهی کنکاشگرانه به پدیده‌ای به نام فیلم فارسی نشان‌گر خلق سوژه‌هایی است که روح سنت را در کالبد مدرن حفاظت و بازتولید کرده‌اند. ایدئولوژی به واسطه‌ی یکی از مهم‌ترین سازوکارهای خود یعنی صنعت عامه‌پسند سینما تا اعماق فرهنگ عامه‌پسند و به عبارتی کوچه بازاری ما پیش رفت، و به مثابه حامی، روابط فضایی واستوره‌های حاکم بر نهادهای سنتی ما را با خود به زیر لایه‌های مدرنیته‌ی ایرانی تسری داد» (جاوید، 1388؛ 90).

پهلوان قَدَر بر ساختار تراژیک استوره‌ای خود و در دوران مرگ استوره‌های کلاسیک و جهان‌پهلوانی ایستاده است. او قرار است یک تنه حافظ همه‌ی سنت‌های دیرین در لباس جدید باشد. چرا که ساز و کارهای سنتی جامعه در فضاها و فرهنگی جدید شکل گرفته است. دشمنان در هیئت بر هم زنده‌ی آرامش مردم‌اند. همان‌ها که راهزن و دزدند و در شکل تغییر یافته‌ی جامعه برای خود جایگاهی درست کرده‌اند؛ جایگاهی که تثبیت پایه‌های آن بر زورگویی و غارت مردم عادی استوار است. در میانه‌ی این نبرد نابرابر ساز و کار استوره‌ای ذهن انسان دست به کار می‌شود و منجی‌ای می‌آفریند؛ پهلوانی در لباس عیاری. وی از نسل عیارانی است که ایستاده‌اند که داد مظلوم بستانند وهمچون سپری بر بلاهای مردم باشند. به هر حال در شکل‌گیری چنین داستانی است که تراژدی در بستری جدید خلق می‌گردد. تراژدی روشنگری می‌کند - و باید بکند - و در این روشنگری شهادت خویش را به سوی دشمن آزادی بشر نشانه می‌رود.

در چنین داستانی فاجعه محتمل است و به وقوع می‌پیوندد. فاجعه‌ی آن در کناره‌گیری البته به ظاهر پهلوان قدر است و پس از آن و در پایان داستان، مرگ همسر وی؛ نخستین حادثه، دردی جانکاه برای جامعه است و دومی، دردی برای خود قهرمان.

Conference title

از چند جهت می‌توان بر عیارنامه نام تراژدی نهاد. وجود قهرمان و اشخاص متفاوت، سخنان و نتایج اعمالشان، طرز بیان سنگین و موزون فیلمنامه در قالب سخنان شخصیت‌های آن و در نهایت صحنه آرایی، که چیدمان و شکل‌گیری آن خبر از تراژدی تمام‌عیاری می‌دهد.

سرنوشت و زندگی قهرمان آن هم حس شفقت و هم ترس را در خواننده بیدار می‌کند. مرگ همسر و کناره‌گیری وی در شکل‌گیری این دو حس نقشی به‌سزا دارند.

در بررسی ساختاری داستان عیارنامه و مقایسه آن با تراژدی‌های دوران کلاسیک می‌توان چند ویژگی متمیزه را در مقایسه با آن‌ها دریافت. این وجوه متمیزه همان‌هایی هستند که قرار است تا ادعای نگارندگان این نوشتار را در وجود یک تراژدی مدرن در ایران و در فیلمنامه‌ی بهرام بیضایی به اثبات برسانند.

در ادامه ذکر این نکته نیز لازم می‌نماید که بررسی اثر یادشده در قالب تراژدی از دو جای نشأت گرفته است؛ یکی اصول و مؤلفه‌های بیان شده برای ژانر تراژدی که بیشتر همان نظریات ارسطو و بر پایه‌ی تراژدی‌های خلق شده یونان باستان است که در بالا اشاره مختصری به آن‌ها انجام گرفت. و دیگر استفاده از تعبیرات، اصطلاحات و شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی است که متأثر از سنت و فرهنگ و استوره‌های ایران باستان می‌باشد.

3-1- درباره نقش قهرمان

قهرمان تراژدی محور همه‌ی حوادث و رویدادهای نمایشنامه است. آنچه برای قهرمان داستان تراژیک اتفاق می‌افتد حس ترحم و ترس را در مخاطب برمی‌انگیزد و باعث می‌شود که مسبب فاجعه از روح او پالوده شود.

با توجه به تراژدی‌های کلاسیک ایران و آن هم مشخصاً توسط فردوسی در شاهنامه و در پی آن خلق جهان‌پهلوانی که قهرمان تراژیکش می‌توان نام نهاد، در داستان مورد بحث با صورت دگرگون شده‌ی این قهرمان روبه‌رویم. این بار، این نهاد پهلوانی در جامعه‌ی جوانمردی و عیاری است که به بازنمایی چهره‌ی مدرن خود می‌پردازد.

عیاران و جوانمردان گروهی بوده‌اند با راه و رسم و آداب و ترتیب و آیین‌های خاص که دلیری‌های ایشان در طی تاریخ زبانزد خاص و عام بوده.

عیاران و جوانمردان گروهی بوده‌اند با راه و رسم و آداب و تربیت و آیین‌های خاص که دلیری‌های ایشان در طی تاریخ زبانزد خاص و عام بوده (محبوب، 1385؛ 969). عیاری و جوانمردی همان رنگ طبیعی و عادی همه‌ی جنبش‌های ایرانیان در برابر سخت‌گیری‌های خداوندان زر و زور را دارد. هدف عمده‌ی عیاران مبارزه با اشراف و ملاکان (زمین‌داران بزرگ) و ثروتمندان و گرفتن داد ستمدیدگان و بینوایان بود (کرین، 1383؛ 169). از آن‌جا که امر ظلم در تاریخ ایران پیوسته وجود داشته است، ناگزیر پیدایش نهاد‌های حمایتی و حفاظتی جامعه نیز به‌عنوان واکنشی ضروری و دایمی بوده و کسانی را به صرافت کار و چاره‌جویی وا می‌داشتند که طبعاً از درجات رشد عقلی و علمی و حرفه‌ای بیشتری برخوردار بودند (شعبانی، 1379؛ 196).

پس از داستان‌ها و پهلوانان اساطیری و در دوره‌های پسین عیاران، بخصوص در قدیم‌ترین داستان‌های عوامانه فارسی، نقش مهم و درجه‌اولی را دارند. همین عیاران در داستان‌های بعدی مربوط به قرن‌های 7 و 8 و در صحنه‌های جنگی نیز سهمی قابل ملاحظه دارند (محبوب، 1385؛ 188).

در نمایشنامه مورد بحث نیز همانطور که از نام آن بر می‌آید- عیارنامه- با این تیپ از مردم روبرو هستیم. پهلوان قدر در این داستان نمادی از عیاران در طول تاریخ و آخرین بازمانده‌ی آنان است.

جهان‌پهلوان اساطیری ما در دفاع از یک کشور تراژدی‌هایی را منجر می‌شد که آوازه‌اش مرزهای جهان مسکون را در می‌نوردید. او در صورت اساطیری خود یگانه است و بزرگ. همه‌ی کشور و چه بسا جهان او را می‌شناسند. همین جهان‌پهلوان که به دوره‌ی مدرن می‌رسد، پهلوان می‌شود و «جهان» خود را در نخستین بازتاب خود از دست می‌دهد. از روی دیگر تبدیل به «پهلوان‌ها» می‌شوند و در سرتاسر مرز ایران و در روستاها و شهرها پراکنده می‌شوند. به همین نسبت کارکرد و وظیفه عملشان نیز محدود گشته و دغدغه‌هایشان کوچکتر می‌گردد. اما این دلیلی نیست تا خلق تراژدی را منجر نشوند. نجات یک انسان و

Conference title

پیروزی بر بدی و سرانجام دردناک قهرمان داستان امروزی نیز؛ هرکدام موضوعاتی آنقدر با اهمیت هستند که ما را مجاب کنند تا زنگ آغاز تراژدی به نام مدرن را برایشان به صدا درآوریم.

هرکجا پای سرنوشت یک انسان در میان است، تراژدی هم قابل رخ دادن است. از اینرو می‌توان در داستان مورد بحث، پهلوان قدر را فرزند مدرن جهان پهلوان سنتی ایران دانست. یا بهتر بگوییم یکی از فرزندان مدرن وی.

«پیرمرد یک: ما همه جایی هستیم که روزی جمع خانه‌ی عیاران بود و تو آخرین پهلوانی که اجاق آن را روشن نگه می‌دارد. پس تو را سوگند به حرمت این لنگر...»

پهلوان: سوگندم ندهید که سوگند بشکنم، به حرمت خونها که اینجا ریخته‌ا! (بیضایی، 1364؛ 12)

یکی از ویژگی‌های مهم قهرمان در تراژدی دوره مدرن و چه کلاسیک **تنهایی** آن است. این تنهایی سبب می‌شود که قهرمان به‌طور برجسته‌تری در محوریت و مرکزیت نمایش قرار گیرد و سقوطش هم ترسناک‌تر و ترحم‌برانگیزتر باشد. همه‌ی آثار مدرن در یک بن‌اندیشه وجه اشتراک دارند و آن از خود بیگانگی و تنهایی است.

پهلوان قدر هم در آغاز داستان و پس از مرگ همسرش به این تنهایی دست می‌یابد. هر چند که خود نیز تنها بازمانده‌ی عیاران است.

3-2- تراژدی و انسان معمولی

در وضعیت تراژدی مدرن تجربه‌ی تراژیک در محیط انسان معمولی و عادی نیز به وقوع می‌پیوندد.

«آرتور میلر⁵ می‌گوید: «اغلب چنین پنداشته‌اند که شیوه‌ی تراژیک مربوط به عهد باستان است و شکوه تراژیک تنها اشخاص والامقام، شاهان، و شاهواران را سزا است. ولی در تراژدی مدرن، انسان معمولی همان‌قدر موضوع مناسب تراژدی در والاترین مفهومش است که شاهان گذشته بودند» (تراژدی و انسان معمولی).

در عیارنامه نیز این پرداخت به وضوح دیده می‌شود. کنش‌ها و واکنش‌های قهرمان داستان - پهلوان قدر - همسو و در رابطه‌ی تنگاتنگی با سرنوشت مردم عادی است. این مورد از صداهایی که به گوش می‌رسد کاملاً آشکار است.

پس از آنکه پهلوان قدر تصمیم می‌گیرد تا پس از مرگ همسرش دیگر شمشیر نکشد و مبارزه نکند، صدای اشخاص عادی به گوش می‌رسد:

«روستایی میانسال: مرگ سلام خاتون بهانه است. او خسته از جنگ بود و بهانه می‌طلبید.

مرد شهری: کهنه عیاران به پیری که برسند چاره می‌جویند.

پیر مرد یک: می‌گفتم خاک سرد است و گرمای یاد عزیز را باد می‌برد...»

صدای پیر مرد: آن را بیاب که راحت بیاورد و غم ببرد ...»

یکی: چیزی بگو پهلوان. (بیضایی، 1364؛ 20 و 19)

اینگونه است که میلر معتقد است که "اکنون ما که پادشاهانی نداریم می‌بایست مسیر روشن تاریخ را در اختیارگیریم و آن را تا به تنهاجایگاهی که در زمان امکان رسیدن به آن را دارد دنبال کنیم؛ قلب و روح انسان متوسط (تراژدی و انسان معمولی).

در این داستان هم افراد انتخاب شده و دغدغه دار و کسانی که سرنوشت و آینده‌شان در روند داستان برای مخاطب مهم و مهم‌تر می‌گردد، مردمان متوسط و عادی است.

صدایی اگر هست همین صدای پیر مرد و زن روستایی است که در سرتاسر داستان طنین انداز است.

«برکت گریان به سرزمین مردگان می‌رسد و دل گرفته می‌ماند. پیرزن چراغی سر سنگی می‌نهد.

پیرزن: گورستان دسته جمعی عیاران!

برکت: آه

⁵ Arthur Miller

Conference title

پیرزن: هنوز بچه بودم. روز پنجم بز بود، از سال ببر. مثل رعدی گذشت» (بیضایی، 1364؛ 43)

قهرمان این داستان نیز خود از طبقه‌ی مردم عادی و متوسط جامعه است. او مقام و منصبی ندارد و همه‌ی هم و غمش صرف دفاع از جان و مال مردم گشته است. از این رو داستان طغیان انسان معمولی در مقابل ظلم و جور است. انسانی معمولی هنگامی که محیط پیرامون خود را به چالش یکشد و نه چون دیگران، سر به تسلیم فرو نیارد، پهلوانی را می‌زاید که نسلشان غیرعادی جلوه می‌کند و همچون تپیی مجزا، یعنی عیاری، بر سرتاسر فکر و اندیشه‌ی مردمان زمانه سایه می‌افکند. اینان همان‌هایی هستند که در برابر دسیسه‌ها و و اتفاقات مقاومت می‌کنند. مقاومتشان در طول دوره‌ی خود، مقاومت ما نیز می‌شود و ترس‌ها و وحشت‌های حاصل از مبارزات و مقاومت‌های آنان بر ما نیز مستولی می‌گردد.

3-3- تبدیل ارزش به ضد ارزش

وضعیت دیگری که در ساخت تراژدی مدرن روی می‌دهد اینگونه است که: «اجتماع که ارزش قهرمان را ضد ارزش می‌بیند به مقابله با او می‌پردازد و سبب آغاز ستیزه و بحران می‌شود».

پهلوان قدر پس از مرگ همسرش - به ظاهر- تصمیم می‌گیرد به جای انتقام از کشندگان همسرش انتقام از خود بگیرد: «پهلوان: به آبروی پاکان که تا نفس دارم شمشیر به دست نبرم و هرگز در زنی دیگر ننگرم» (بیضایی، 1364؛ 9)

«پهلوان: خون او را دشمن نریخت من ریختم من که بخاطر جنگی بی میدان ترک او گفتم. خون او به گردن من است. من انتقام از خود می‌گیرم» (همان، 110)

البته این کشندگان، غارتگران و خونریزانی هستند که آسیب و آزارشان تمامی مردم روستا و جامعه را در بر می‌گیرد. از این رو ارزش قهرمان - یعنی تصمیم پهلوان قدر برای گوشه گیری و مبارزه نکردن - برای اجتماع ضد ارزش می‌شود؛ چرا که گوشه گیری او یعنی بدبختی مردم. اینگونه است که فاجعه آغاز می‌شود:

«پیرمرد: خانه ام خراب؛ از فرداست که ایلغاریان آوار رعیت شوند!» (همان، 2)

نکته قابل توجه در چنین وضعیتی «شکی» است که مردم و یا بهتر بگوییم اجتماع به قهرمان خود می‌کنند. هر چند این تردید در آخر داستان به شرمندگی بدل می‌گردد، لیکن از آن می‌توان به عنوان مؤلفه‌ای مدرن یاد کرد که در داستان‌ها و تراژدی‌های کلاسیک و در مورد قهرمان آنان رخ نمی‌داده است.

برکت خطاب به پهلوان و از زبان مردم روستایی می‌گوید: «بعضی براین بودند که باجی منظم به ایلغاریان بدهند تا از غارت وقت و بی‌وقت در امان باشند و بعضی...

پهلوان: [می‌غرد] بگو!

برکت: شنیدم گفتند پهلوان ترس را در مرگ همسرش دیده. گفتند شاید پهلوان در پنهان با ایلغاریان پیغام و پیشکش فرستاده تا از او بگذرند؛ وگرنه ایشان منتظر چه هستند که بر سرش نمی‌تازند؟» (همان، 41 و 40)

این تقابل میان قهرمان و مردم از آنجا نیز ناشی می‌شود که در پرداخت شخصیت‌های مدرن دیگر از اصل «انسان اشرف مخلوقات» استفاده نمی‌شود، بلکه اصل «انسان موجودی است اجتماعی» اهمیت پیدا می‌کند.

بر اساس این دیدگاه نیز عیارنامه تراژدی مدرنی است؛ چرا که حوادث آن روایت کننده‌ی زندگی واقعی مردمانی است که تمایلات و ترس‌ها و آرزوهایشان به چالش کشیده می‌شود. در این داستان ادامه‌ی حیات جامعه به طور مستقیم با چگونگی رفتار قهرمان آن رابطه‌ی تنگاتنگی دارد. سکوت قهرمان مساوی است با هجوم ایلغاریان و کشتار و غارت مردم عادی.

«زن: تا کی دیوار بسازم و بر سرم ویران کنند، تا کی فرزند بزایم و گرسنه بگذارند. شوهرم ترک ولایت گفت؛ تا کی دست خالی بکارم و حاصلم را ببرند؟

پهلوان: وقتی از من نا امید شوند خودشان کاری می‌کنند» (بیضایی، 1364؛ 21)

3-4- کاربرد تصادف و تناقض

Conference title

دورنمات^۶ معتقد است که اگر نمایشنامه نویس فرض را بر مشکل نهد، بایستی در صدد حآن نیز برآید. در صورتی که هدف او در وهله‌ی اول این باید باشد که تضادهای موجود در جامعه را نشان دهد. از دیدگاه وی هنر نمایشنامه نویس در این نهفته است که در یک موضوع «تصادف» را تا حد ممکن تأثیرپذیر به کار ببرد.

تصادف در موضوع نمایشنامه این است که چه وقت، کجا و چه کسی به صورت تصادفی کسی را ملاقات می‌کند. تصادف وضعیتی غیرقابل پیش‌بینی و گریزناپذیر است. با تصادف هرکاری امکان پذیر است. (حدادی، 1384؛ 43 و 42). این مورد در ساخت تراژدی‌های مدرن نیز به کار می‌رود. در داستان مورد نظر هم، پهلوان قدر که قرار بود دست به شمشیر نبرد و همچنان از نیت او کسی آگاه نشود؛ که مشخصاً ماجرای زنده بودن همسرش است، با فردی روبرو می‌شود که حداقل انتظار آن را نمی‌کشید. ورود سها به حیطةی زندگی شخصی پهلوان، رخدادی غیرقابل پیش‌بینی برای وی قلمداد می‌شود. ماجرای این ملاقات تا آن‌جا پیش می‌رود که چیزی نمانده بود تا سها دریابد که سلام خاتون زنده است.

«جوان به سوی خانه‌گاه راه می‌افتد، حالا پهلوان دیده می‌شود که خود را کنار می‌کشد. آرام می‌رود به وسط شبستان و می‌اندیشد. صدای پای جوان که شبستان را دور می‌زند. پهلوان می‌اندیشد... پهلوان می‌رود آرام سر گور می‌نشیند. ناگهان از سقفی طوماری می‌افتد که پهلوان در هوا می‌گیردش. پهلوان لحظه‌ای حیران به بالا نگاه می‌کند و بالاخره طومار را باز می‌کند و می‌خواند.» (بیضایی، 1364؛ 24 و 23).

برخورد گروتسک شخصیت‌ها با موضوع، عینیتی پدید می‌آورد که تراژیک است. با این دیدگاه، گروتسک نمود عینی تناقض است (حدادی، 1384؛ 43). پهلوان قدر درحالی‌که درصدد جلوگیری از نابودی جامعه و اجرای مسئولیت انسانی خود در قبال جامعه بشری برمی‌آید، دست به عملی متناقض با رفتار خود می‌زند و برای انجام تعهد انسانی خود و برای نیل به مقصود، سها را که درصدد کمک به اوست، به این خاطر که به هویت او پی برده است، از خود می‌راند. پهلوان قدر تا آخر داستان به رفتار متناقض خود ایمان دارد و تا مرگ رئیس ایلغاریان از پای نمی‌نشیند.

3-5- تراژدی؛ نوع ادبی شاعرانه

چکیده‌ی نظریه‌ی ناب «لودویگ⁷» این است که تراژدی مدرن باید «نوع ادبی شاعرانه باشد که نه از دل ساعت در گذر که از دل کل پیچیده‌ی زندگی واقعی به بیرون می‌جوشد» (نجفی، 1377؛ 117).

شاعرانه بودن این تراژدی نیز از میان دیالوگ‌های هنری فراوان داستان یادشده قابل بررسی است:

«پیرمرد یک: [پس از مرگ سلام خاتون در دل‌داری به پهلوان می‌گوید: سلام خاتون آن بانوی مهربان، که هیچ نخواست مگر شادی کودکان و یتیمان. آن که خود از تیغ ایلغاریان یتیم افتاد، و از ته سفره‌ی دیگران برنا شد. آن که در رنج خویش زیبا شد. آن که قلب تو بود و شکست. (بیضایی، 1364؛ 12)

و یا در جایی دیگر از زبان مسن ترشان اینگونه می‌گوید: تیر از کمان ظلم، تیغ از غلاف جور؛ برما سنگ فتنه می‌بارد!

(همان، 15)

برکت [خطاب به پیر زنان]: قاطرتان را به کرا می‌برم؛ تا خسته خانه راه زیادی نیست، اما تا طلوع ماه کمتر است»

(همان، 34)

3-6- عشق و زن در تراژدی

عیارنامه تأکید دوباره‌ای بر تأثیر و دامنه نفوذ و قدرت زنان بر زندگی و روان مردان است. سها چه به‌راستی شوهر و برادر و کودک خود را از دست داده باشد و چه نه، نماینده‌ی زنانی است که مصائب هجوم‌ها و جنگ‌ها و خونریزی‌ها، بیش از همه گریبانگیر آن‌ها می‌شود. او زمانی کوتاه، به جهان مردان، دنیای جنگ و خونریزی و خرابی و یغما و چپاول و پیروزی و نام‌آوری

⁶ Durrenmatt

Conference title

و پهلوانی رو کرد تا از صف تسلیم‌شدگان ندایی برشود. انگیزه‌اش هرچه بوده - انتقام یا عشق - هدف والای او برپا داشتن زندگی است (لاهیجی، 1367؛ 88و89).

زنان این داستان همچون «سرخ ورد» و «روح افزا»ی داستان سمک عیار، همپای پهلوان آن به مبارزه با دزدان برمی‌خیزند و یکی از آن‌ها نیز به فرجام جان در سر این راه می‌گذارد.

«پشت درپچه‌ها روستائیان وحشت‌زده دیده می‌شوند که می‌رسند. سها بر سر سلام خاتون نشسته و نور بر او می‌افتد. پهلوان پیش می‌آید. پیرزنان به سوی او می‌روند و دعا می‌خوانند. پهلوان پیش می‌آید؛ صورت سلام خاتون به سویی خم می‌شود. پهلوان می‌آید؛ سلام خاتون بر خود خم می‌شود. پهلوان پیش می‌آید؛ سلام خاتون را در گور می‌نهد...» (بیضایی، 1364؛ 71و70)

نکته‌ی دیگر پرداختن به عشق است که باز خاصیت و ویژگی مدرنی است که در این داستان و در لباس همسر پهلوان قدر و سها نمود دارد. اینک این عشق است که ردپای تازه و بل عمیقی را در راه تراژدی مدرن از خود برجای می‌گذارد. دختری به نام سها که با اسم مستعار برکت و با لباس مردانه به خانه پهلوان قدر راه یافته است، پس از چند روز و در حین زور آزمایی با پهلوان هویتش فاش می‌شود. اکنون پهلوان در خانه خود زنی را راه داده است که می‌بایست نسبتش با او معلوم شود:

«پهلوان: زود جمع کن از اینجا برو

زن: اگر نمی‌روم در فکر آبروی پهلوانم (همان، 46و45)

اینک دوراهی بیرون راندن زن و آبروی پهلوان. سرانجام بر او رحم می‌آورد و او را نگه می‌دارد.

سها: حالا که می‌دانید زنم به چه خیال باید بمانم - دوست، همسر، معشوقه یا کنیز خانگی؟ ... (همان، 46و45)

این بار سها است که عاشق پهلوان شده است. او می‌کوشد که دل از پهلوان ببرد. پهلوان نیز به حرمت سوگند و قرار خود با سلام خاتون قصد عاشقی ندارد.

سلام خاتون: حیران است که دل از شما نبرده. می‌کوشد به کمک عشق شما را به شمشیر برانگیزد.

پهلوان: به خدا نگاهش نمی‌کنم!

سلام خاتون: پس ممکن است شما دل از او ببرید؛ زخمی که زن زخم خورده می‌زند مرهم ناشدنی است (همان، 56)

بر انگیزختن قهرمان داستان به وسیله‌ی عشق برای انجام عملی قهرمانانه یا پهلوانانه از ویژگی‌های تراژدی و داستانهای مدرن است؛ سببی که در نمونه‌های کلاسیک کاربردی نداشته است.

سها: [خطاب به گور سلام خاتون]: و تو زیر خاک شادی کن که بر من پیروز شدی، من ابله که رسوای عشق این چشم

بسته‌ی ناجوانمرد شدم! (همان، 59)

4- نتیجه‌گیری

در ایران کسانی بودند که براساس شناخت خود از تئاتر معاصر غرب و تئاتر ایرانی دست به نوشتن نمایشنامه‌هایی با شکل و ساختار جدید و حرفه‌ای امروزی تر و جهانی‌تر زدند. از این میان می‌توان به طور یقین به نام بهرام بیضایی نیز اشاره کرد.

یکی از اشکال جدید ساختاری آثار بیضایی بکارگیری تعاریف جدید و مدرن از تراژدی در پرداخت نمایشنامه‌های وی و به طور مشخصاً عیارنامه است. در بررسی فوق نشان دادیم که این عناصر مدرن مورد اتفاق غرب، در مورد زایش جدید تراژدی در دوران معاصر، تا چه حد در ذهن و زبان بیضایی و در خلق عیارنامه نقش داشته است. استفاده از عناصر مورد تأکید در بوجود آمدن تراژدی مدرن بعلاوه‌ی نقش پیشینه‌ی فرهنگ و سنت ایرانی در تلفیق با آن‌ها منجر به خلق اثری گشته است که

Conference title

وجوه مختلف بازتاب تراژدی مدرن در آن می‌تواند به خوبی سرمشق و الگوی مناسبی برای دست یافتن به ساختارهای اینچنینی باشد.

وجود کاربردهای مؤلفه‌هایی همچون، قهرمان در لباس مدرن خود، پرداختن به زندگی و دغدغه‌های مردم عادی و متوسط، مهم بودن سرنوشت اجتماع، به‌کارگیری مفهومی تازه از عشق، کاربرد شکل جدید استوره‌های ایرانی، و سرانجام اهمیت مخاطب در روند داستان و در گفت و شنودها و دیالوگ‌های آنان همه و همه، می‌توانند ما را مجاب کنند که این بار شاهد داستانی تراژیک در هیئتی مدرن هستیم.

مراجع

الف) کتاب‌ها

- [1] باقری، الهام (1391)؛ از اسطوره تا تاریخ، از تاریخ تا اسطوره در آثار بهرام بیضایی. تهران: رازگو.
- [2] بیضایی، بهرام (1364)؛ عیارنامه. تهران: فاریاب.
- [3] جاوید، رضا (1388)؛ صادق هدایت، تاریخ و تراژدی. تهران: نی.
- [4] داد، سیما (1378)؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
- [5] دبیب نیا عمران، آسیه (1392)؛ تراژدی در اساطیر ایران و جهان. تهران: سخن.
- [6] شعبانی، رضا (1379)؛ میانی تاریخ اجتماعی ایران. تهران: قومس
- [7] کرین، هانری (1383)؛ آیین جوانمردی، احسان نراقی. تهران: سخن
- [8] لاهیجی، شهلا (1367)؛ سیمای زن در آثار بهرام بیضایی. تهران: روشنگران.
- [9] محجوب، محمدجعفر (1382)؛ ادبیات عامیانه ایران. تهران: چشمه.

ب) مقالات

- [1] حدادی، محمدحسین (1384)؛ «کمدی- تراژدی در نمایشنامه فیزیکدان‌ها: راهکاری برای نیل به اهداف انسانی در جامعه ی مدرن امروز»، پژوهش‌ادبیات معاصر جهان، ش 25، صص 35-47.
- [2] عزیز محمدی، فاطمه / لطف‌آبادی، محمد مهدی (1387)؛ «تراژدی و اجتناب ناپذیری، نگاهی بر عنصر بنیادین تراژدی در نمایشنامه میلر»، مجله زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد اراک)، ش 16، صص 126 تا 129.
- [3] آنجفی، محمد (1377)؛ « تراژدی در جامعه ی مدرن»، صحنه، ش 3، صص 116 تا 121.