پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پرسشی به‌نام «مرگ یزدگرد»[1]

رضا براهنی

بهرام بیضایی، در **مرگ یزدگرد**، به تألیفِ جدیدی از تراژدیِ کهن دست یافته است. اساسِ این تألیفِ جدید بر ایجادِ ایجاز در زبان، حذفِ روابطِ منثورِ کلامی، کاستن از منطقِ عقلاییِ مفرداتِ بیان و افزودن بر هیجان و حسّ نمایشی از طریقِ شعری‌کردنِ صوری و بطنیِ زبان، تقلیلِ توضیحات و توصیف‌های اجرای صحنه‌ای به‌تقریب به هیچ، ادغام شخصیت‌ها در یکدیگر از طریقِ استفاده از نقابِ کلامی، فرارَوی از جداسازیِ جنسیِ شخصیت‌ها برای بیانِ جنس یعنی نوع بشر، کاستن از عنصرِ «در زمانیِ» ابزارِ ادبیِ بیان و افزودن بر شیوه‌ی شیوای «همزمانی» قرار گرفته است. درواقع **مرگ یزدگرد** «بوطیقای» تراژدیِ کهن را به مبارزه می‌طلبد، به‌رغم آن‌که عناصرِ اصلیِ آن را به‌کار می‌گیرد، و از تجدّدِ خیره‌سرانه و کاسبکارانه و غربی‌نمایانه روی برمی‌تابد، بی‌آن‌که از تجدّدِ واقعی یکسر رویگردان شده باشد. به‌جای استفاده از فلش‌بَک‌های مبتنی بر تداعی‌های ساده، حافظه را به دورِ خود می‌چرخاند و رجعت به مرکز، یعنی رجعت بر سرِ جنازه‌ی یزدگرد، را به حالت‌های گریز از مرکزِ نثری مرجّح می‌دارد، و درصورتِ ظاهرِ زبان، همه‌چیز را به‌یکجا گِرد می‌آورد، هم زبانِ شکیلِ اوستایی - پیمبرانه را، هم زبانِ کلاسیک و ریتمیکِ نثرِ کهن را، و هم زبانِ امروزین و جدید را، و آن‌ها را به‌قدرت در یکدیگر ادغام می‌کند، و کلّ این

۱ـ نقل از کتاب **روشن** [جُنگ]، ۱۳۷۰.

← اجرای صحنه‌ای «**مرگ یزدگرد**»، تالار چهارسو، ۱۳۵۸

مجموعه را به تئاتری تقدیم می‌کند که مهم‌ترین مشکل و پرسشِ آن از جهان، معنای هستی‌ست. درواقع، کلمه‌ی «تقدیم»، کلمه‌ی درستی نیست. زبانِ نمایش، در زبانِ هستی چنان مستحیل می‌شود که دیگر تفریقِ آن‌ها از یکدیگر ممکن نیست. در ضمن یکی از مشکلاتِ اصلیِ تئاترِ ما را حل می‌کند: چگونه زبانِ گفتار (پاروُل) می‌تواند صورتِ نوشتاریِ زبان (لانگ) را به صدا درآورد؟ صدای مای کهنسال. در زبانِ جدیدِ تئاتر چگونه است؟ انعکاسِ آن در جهانِ ادبی چگونه باید باشد؟ با مستحیل‌کردنِ عناصرِ «در زمانی» در عناصرِ «همزمانی» و تفکیک‌ناپذیرکردنِ آن‌ها زبان را از قیدِ «خدمت‌کردن» به معنا، و «در خدمتِ معنا بودن» درمی‌آورد، و آن‌را به‌صورتِ بخشِ اساسیِ معنا ارائه می‌دهد. بخشِ اعظمِ تئاترِ ما که مقاله‌نویسیِ گفتاری‌ست، در پشتِ سرِ **مرگ یزدگرد** می‌ماند. زبان از صورتِ یک مکانیسمِ مُنفک از هستی جدا می‌شود، و با معنا ارگانیک می‌شود. از آن بالاتر زبان درخورِ معنای مهیبِ انقراضِ یک دوره از تاریخ و یا دوره‌های انقراضی‌ست، فخامتِ زبان از عهده‌ی مهابتِ مرگِ تاریخی برمی‌آید. آهنگِ چنین زبانی از صلبِ تاریخ چکیده و از رحمِ مرگ زاییده است. وقتی‌که با مرگ روبه‌رو هستیم، زبان زنده‌تر از همیشه است. **مرگ یزدگرد** مرگِ یزدگردهاست. دوره‌های تاریخی در هم ادغام و با هم همزمان می‌شوند. در چنین اثری ما از آسمانِ اسطوره زاده می‌شویم.

آسیابان: از این اندیشه‌ام نیست. زیرا پیش از این بارها به آغوشِ مردمان رفته است.

زن: نامرد!

آسیابان: بی‌خبر نیستم.

زن: هرکس را مشتریانی‌ست.

آسیابان: همسایگان؟

زن: اگر من نمی‌رفتم پس که نان‌مان می‌داد؟

دختر: تو با پدرم چه بد که نکردی!

زن: بدکردم که در سالِ بی‌برگی از گرسنگی رهاندم‌تان؟

موبد: آه اینان چه می‌گویند ـ سخن از پلیدی چندان است که جای مزداهورا نیست. گاهِ آنست که ماه از رنگ بگردد و خورشید نشانه‌های سهمناک بنماید. دانش و دینم می‌ستیزند، و خِرد با مهر، گویی پایانِ هزاره‌ی اهورایی‌ست. باید به سراسرِ ایران‌زمین پندنامه بفرستیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زن: پندنامه بفرست ای موبد، امّا اندکی نان نیز بر آن بیفزای. ما مردمان از پند شیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم.

سرکرده: مرا دانشی نیست ای موبد، تُراکه هست چیزی بگو.

زن: آری پرخاش کن. چه کسی مرا سرزنش می‌کند؟ من سالیان چشم‌به‌راهِ رهایی بودم. آری من!

دختر: [راه می‌افتد] او خواست تا مادرم را بفریبد. در تاریکی زمزمه کرد. و تنها میانِ ایشان زبانه‌ی آتش بود.

آسیابان: من کجا بودم؟

دختر: در باران!

آسیابان: آغازِ شب نبود؟

دختر: آن‌گاه‌که توفان در خود پیچید و زیر و بالا شد و به غرّش آغازکرد و سرانجام بوران و تگرگ بارید. آری، آن‌هنگام، پادشاه هنوز می‌کوشید آسیابان را پست‌تر کند. همچون سگی.

آسیابان: [به زمین می‌افتد] عو ـ عو ـ

دختر: بلندتر! بلندتر! ـ آن پساکِ زرنگار را به من بده، و آن کمربند را ـ اینک بارِ دیگر بگو، من که هستم؟

آسیابان: سرورِ من تو پادشاهی.

دختر: و تو گدازاده‌که باشی؟

آسیابان: سگِ درگاهت آسیابانم.

کلماتِ «نامرد»، «بی خبر نیستم»، «عو ـ عو»، «گدازاده» و «سگِ درگاه» از تداعی‌های زبانِ امروزند، ولی سخنانِ موبد، تداعی‌کننده‌ی زبان اوستا ـ پیمبرانه، و جملاتی از نوع «ما مردمان از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم»، «تنها میان ایشان زبانه‌ی آتش بود»، و «آن پساکِ زرنگار را به من بده، و آن کمربند را»، از تداعی‌های زبانِ ریتمیک و کلاسیک. ترکیب این‌ها هرگز در خیابان‌ها، کارخانه‌ها، مدارس و روزنامه‌های امروز به‌کار نمی‌رود. این ترکیب در جایی دیگر به‌کار گرفته می‌شود. و در این جا ادغامِ این زبان‌ها با چنان مهارت، و درونی‌شدگی، از سوی نویسنده صورت می‌گیردکه «ادبیّت» طبیعیِ خاصِ خود را فقط در صحنه‌ی بیضایی پیدا می‌کند. اگر در یک تراژدیِ امروزین، می‌خواهیم از

• بهرام بیضایی در تمرین «مرگ یزگرد» ، ۱۳۵۸

گذشته‌ی زبان استفاده کنیم، باید روشِ باستان‌شناختیِ ادبی را کنار بگذاریم، به‌دنبالِ بازآفرینیِ گذشته و یا مرمّتِ زبانِ گذشته برای استفاده‌ی امروز نباشیم، بلکه آن زبان را با ریشه‌های خلاّقه‌ی امروزین، در کنارِ زبانِ امروز، به‌طور طبیعی قرار دهیم. اگر از زبان کلاسیک یک موزه بسازیم، آن را فقط خواهیم کُشت. زبان‌های گذشته، در چارچوبِ افق‌های امروزین، حالت‌های باستانیِ خود را از دست می‌دهند و معاصرِ معناهایی می‌شوند که مدام از ما می‌خواهند به‌بیانِ آن‌ها همّت کنیم.

ولی این‌کار فقط در زبان صورت نمی‌گیرد. همان‌طور که ریتم‌ها، کلمات و حال‌وهواهای زبانِ گذشته، ناگهان امروزین می‌شوند، یعنی به‌همان صورت که انتقالِ ارواحِ زبانی به‌سادگی صورت می‌گیرد، انتقالِ ارواحِ آدم‌ها هم به‌سهولت عملی می‌شود. یزدگرد معاصرِ محمدرضاشاه می‌شود. جنازه‌ی محمدرضاشاه در یک آسیابِ قدیمی بر زمین می‌ماند. داریوش سوم نیز در این دو مستحیل می‌شود. ادوارِ تاریخی بر هم منطبق می‌شوند. دیوارِ زمان و تقسیم‌بندی‌های مکان از جای برمی‌خیزند. جهان «سایه» به «سایه» می‌شود و «خود»ها در یکدیگر ادغام می‌شوند. انتقالِ جهانِ کهن به جهان معاصر در ایجاز صورت می‌گیرد. کُل، شاه است؛ اجزایش: داریوش، یزدگرد، پهلوی

امّا این‌کار فقط از گذشته به امروز اتفاق نمی‌افتد. در خودِ نمایشنامه، دخترِ آسیابان، پادشاه می‌شود. می‌پرسد: «... من که هستم؟» و آسیابان جواب می‌دهد: «سرورِ من تو پادشاهی.» در تحویل‌وتحوّل‌های بعدی، زنِ آسیابان و خودِ آسیابان هم به‌آسانی نقشِ پادشاه را بازی می‌کنند و گاهی دربرابرِ پادشاه، نقش‌های یکدیگر را. زبان به هستیِ آن‌ها هویّت می‌دهد. عبور از یک شخص به شخصِ دیگر، فقط از طریق زبان هستی‌یافته صورت می‌گیرد.

زبانِ گذشته باید در طولِ زمان به ما می‌رسید. شاهانِ کهن باید در طولِ زمان معاصرِ ما می‌شدند. دختر باید در طولِ زمان تغییرِ جنسیت می‌داد، تغییرِ طبقه می‌داد و نهایتاً شاه می‌شد. این‌ها همه زمان می‌خواهد. اصولاً حرکتِ دیالکتیکی در طولِ زمان اتفاق می‌افتد، ولی بیضایی این حالت‌ها را ناگهان همزمان می‌کند. وقتی‌که دختر شاه است، شاهی‌ست که دختر بودنش، دخترِ آسیابان بودنش هم توسطِ ماکه تماشاگر و یا خواننده و شنونده‌ی حرف‌های او هستیم، فهمیده می‌شود: چیزی درحالِ دگرگونی ولی در یک ثانیه‌ی گذرا و در برابرِ ما. ناهمزمان، ولی همزمان با ما. ایستاکردنِ پویاها. «ادبیّتِ» این اثر بر این بنیاد گذاشته شده است.

درواقع بازی‌ای‌که با زبان شده، با هستیِ انسان و با هستیِ آدم‌ها هم شده است. هستیِ زبان هم بخشی از نمایشنامه است. انگار نمایشنامه، نمایشنامه‌ای‌ست راجع‌به هستیِ نمایش. مسئله این است: به شاه از نظرِ ادبی چگونه نگاه‌کنیم؟ به دختر، به زن، به پدر، از نظرِ ادبی چگونه نگاه‌کنیم؟ به‌نظر من بهتر است بچسبیم به همین مسئله‌ی شاه: «ادبیّتِ» شاه چیست؟ شاه چگونه ادبی می‌شود؟ شاه چگونه «ادبیّتِ نمایشی» پیدا می‌کند؟ تا زمانِ **مرگ یزدگرد**، ما در عالمِ نمایش، ادبیّتِ شاهی نداریم. یعنی نمی‌دانیم چگونه یک شاه را در ادبیات به‌صورت نمایشی بیان کنیم. این ادبیّتِ شاهی چگونه خلق می‌شود؟ شاه مُرده است. مرگِ یزدگرد، مرگِ یک شاه است. ولی اگر مرگِ او واقعی‌ست، فرارِ او واقعی‌ست، زندگیِ او واقعی‌ست، این‌ها همه در تاریخ است و در تاریخ واقعی‌ست. در فیزیک، مرگِ شاه، مرگِ هر آدمی‌ست. تنها مقداری معادله‌ی شیمیایی رد و بدل می‌شود، و دیگر طرف نیست. ادبیات هم واقعیتِ دیگری دارد، سوای واقعیتِ تاریخ، واقعیتِ فیزیک، و واقعیتِ شیمی. واقعیتِ او واقعیتِ هستی‌ست. واقعیتِ ادبیِ او، واقعیتِ هستیِ ادبی و یا «ادبیّتِ» اوست. این چیست و کیست که دربرابرِ ما دراز کشیده، مُرده است؟ خوب! برای درکِ زندگیِ او، ما همه بخشی از زندگی و مرگِ او را بازی می‌کنیم. این اصل و هستیِ اساسیِ نمایش است. برای نوشتنِ یک نمایش، ما می‌پرسیم یک نمایش چگونه چیزی‌ست. بنیادِ هستیِ یک نمایش بر بازی‌ست. شاه در نمایش می‌میرد. پس ما، با در نظر گرفتنِ این‌که هستیِ شاه در یک نمایش به خطر افتاده، بازیِ به‌خطرانداختنِ زندگیِ «خود = شاه» را در نمایش به تماشا می‌گذاریم. درواقع ما همه به زندگی و مرگِ او هستی می‌دهیم. زن می‌شود شاه؛ دخترِ آسیابان می‌شود شاه؛ آسیابان می‌شود شاه؛ زن‌ها می‌شوند مرد؛ مرد می‌شود زن: این‌ها می‌شوند یکدیگر. یک دختر در زندگیِ واقعی‌اش مرد نمی‌شود، فقط در ادبیات مرد

می‌شود. ولی وقتی که این دگردیسی اتفاق می‌افتد، یعنی دختر می‌شود شاه، یا زنِ آسیابان می‌شود معشوقِ شاه، شاهی که می‌دانیم یک دختر است، یعنی وقتی‌که «شاه ـ دختر» می‌خواهد مادرش را اغواکند، ما دیگر به‌کلّی از تاریخ، از واقعیت بیرون آمده‌ایم و غرق در هیجانی خیالی شده‌ایم که موضوعش فقط در یک‌جا موضوعیت دارد و آن ادبیّات است، و وقتی که این دگردیسی در بازی صورت می‌گیرد، ما با ادبیّتِ نمایشی سروکار داریم. در چنین عرصه‌ای در بازیِ زبان، بازیگران و یا شخصیت‌ها دنبالِ چیزهایی می‌گردند که در طبقه، خانواده، تاریخ، و زندگی قابل حصول نیست. همه به یکدیگر تبدیل می‌شوند. انگار همه در ابتدا یک حالتِ خمیریِ بی‌شکل پیدا می‌کنند و بعد زبان این خمیرها را به‌صورتِ آسیابان، شاه، «دختر ـ شاه»، «زن ـ شاه» درمی‌آورد. انگار هریک از این‌ها قبلاً یک شاه بوده است، و زبان با حرکتِ خود به آن‌ها گوشزد می‌کند که تو شاه بودی، حرف بزن، ثابت کن. پدر به دختر می‌گوید من «سگِ درگاهت آسیابانم». حلول از طریقِ زبان صورت می‌گیرد. از این‌نظر زبان، وسیله‌ای‌ست هم برای برهنه‌کردنِ روح انسان، و هم برای پوشاندنِ آن، حال باید آنچه را که در جهانِ این سه تن پوشیده مانده بود، برهنه ببینیم. انسان در جهانِ موجود به افراد قسمت شده است: در ادبیات افراد دوباره به‌صورتِ انسان ترکیب خواهند شد. نمایش در ابتدا تفریق کرده است، حالا به‌دنبالِ جمع‌آوری‌ست. مرد نقشِ زن را بازی می‌کند. دختر نقشِ پادشاه را بازی می‌کند، زن نقشِ شاه را بازی می‌کند. روانکاویِ تک‌تک، به یک روانکاویِ جمعی می‌رسد. آنیما (جانِ زنانه) قابل تبدیل به آنیموس (جانِ مردانه) می‌شود. هر آدمی هم فرد است، هم صورتِ مثالیِ انسان. اثرِ بیضایی، شکوفاییِ صوَرِ مثالی در وجودِ افراد است. فرد در حضورِ شاه، آسیابان، زنِ آسیابان، دخترِ آسیابان، و پسرِ مُرده‌اش؛ تیپ نیستند، صوَرِ مثالی هستند. بیضایی این‌ها را در مرکزِ صحنه قرار می‌دهد. این‌ها نقشِ «ماندالایی» اثر را پُر می‌کنند. دورِ جسدِ شاه. مرگ در میانِ ماست. نیستی در میانِ ماست. پس بهتر است به رقص برخیزیم (و چه خوب سوسن تسلیمی نقشِ آنیمای این ماندالا را بازی می‌کند. من نمایشنامه را در ویدئو دیدم). رقصی از کلمات، گریه، هیجانِ چشم‌ها و صورت‌ها و تمامِ امکاناتِ زبان. جز پسرِ آسیابان، همه در وجودِ شاه حلول می‌کنند. شاه مدام پُر و خالی می‌شود. در رقصِ کلمات. در او می‌میریم، و با او بلند می‌شویم. روحِ ما را به‌دورِ او احضار کرده‌اند. ولی مُرده اوست، نه ما. همه یک‌بار «سایه»اند، و یک‌بار «خود». در این سفر از «سایه» به «خود»، از «خود» به «سایه»، هویتِ پیش‌تاریخی، تاریخی، انسانی و روانیِ این آدم‌ها، یکایک، و همه با

هم روشن می‌شود. از این بابت ما همه در حضورِ یک «همزمانیِ پویا» هستیم.

بیضایی بر این مجموع چیزی هم می‌افزاید. عناصرِ موجود در صحنه را دو قسمت می‌کند: آن‌هایی که بر روی صحنه‌اند، و آن‌هایی که واردِ صحنه و از آن خارج می‌شوند. به‌همین دلیل به دایره‌ی «ماندالا» از بیرون حمله می‌شود. این «بیرون» سراسر مذکر و آنیموسی‌ست، به‌همین‌دلیل، هم می‌خواهد از شاه طرفداری کند و هم می‌ترسد دشمن فرا برسد، و وقتی که دشمن می‌رسد از برابرِ آن فرار می‌کند و یا مغلوبِ آن می‌شود. یک بار

● «مرگ یزدگرد» ، تالار چهارسو ، ۱۳۵۸

مصلحتِ خود را در دفاع از شاه می‌داند و بارِ دیگر، مثل مُهره‌های شطرنج در برابرِ نیروی مهاجم فرو می‌ریزد. عناصرِ آنیموس گاهی شدیداً مصلحت جو هستند. عقل، سازش، مصلحت‌جویی بر ذهنِ آن‌ها حاکم است. موبد و سردارش با هم فرقی ندارند. نه گریه، نه مویه، نه شکوفایی، نه کلامی بلند، نه شعر، و نه چیزی. ولی در وسطِ بازیِ ماندالا، زن ایستاده است، و همه را، حتّی جنازه‌ی شاه را دورِ خود می‌چرخاند. می‌توان از دیدگاهِ ادبیِ مطلق به مسئله نگاه کرد. آدم‌های داخلِ دایره، ادبی هستند؛ آدم‌هایی که وارد صحنه

می‌شوند، غیرادبی هستند. در این جا غیرادبی به‌معنای حاشیه‌بودن از لحاظِ تاریخ هم هست. سرباز، سرکرده، موبد، سردار، این‌ها به‌صورتِ تیپ ظاهر می‌شوند. آدم‌های حاشیه‌ای. اگر یزدگرد مانده بود و شاه بود و قدرت داشت با او بودند. و حالا که نیست یا باید فرار را بر قرار ترجیح بدهند و یا بمیرند. این آنیماست که همه را به‌سوی عشق، زندگی، مرگ، انقلاب و شور و هیجان، و شورش حرکت می‌دهد. بینِ آن‌هایی که ادبی هستند و آن‌هایی که غیرادبی هستند یک تقابل هست. هیجان از مرکز شروع می‌شود و هر قدر به حواشیِ دایره نزدیک می‌شود، از شدتِ آن کاسته می‌شود. اگر در عرصه‌ی تاریخ، تاریخ مرکزیت دارد، در ساختارِ ادبی، مرکزیت با شخصیت‌های ادبی‌ست. شخصیت‌های ادبی هستند که پرتوی کامل بر روی همه‌ی مناطقِ تاریکِ تاریخ می‌اندازند. ولی ما به‌دنبالِ قضاوتِ تاریخی نمی‌رویم: ساختار را به محکِ ادبیّتِ نمایشیِ آن می‌زنیم. معنای هستیِ ما، در فشرده‌ترشدنِ آن مرکز نهفته است. آیا بگذاریم جنازه بپوسد، یا به دورِ آن برقص برخیزیم، با زبان، با نمایش، با چیزهایی که در ذهنِ ما مدام تکرار می‌شوند. از وجود پیش‌تاریخی، و وجود تاریخیِ ما، مرگِ یزدگرد، به‌صورتِ یک اسطوره‌ی هستی نشت می‌کند. فرارِ یزدگرد فرارِ ملّیِ ماست. قتلِ او آگاهیِ ملّیِ ماست، یا نشانه‌ی شعورِ ما. حرف‌هایی که زن می‌زند نشانه‌ی آن است که چنین شاهی باید کشته می‌شد، خودی و غیرخودی‌اش فرقی ندارد. معنای هستیِ ما در این اسطوره نهفته است. کسانی که حامیِ ما هستند، قاتلِ ما از آب درآمده‌اند. پس یک‌بار هم بگذارید ما آن‌ها را بکُشیم تا ببینیم کُشتن چه مزه‌ای دارد. وجدانِ تقسیم‌شده‌ی ما به زن و مرد و دختر و پسر، با نعش ابرازِ هویّتِ مشابه می‌کند. هرکسی از زبانِ خود مُرده را بیان می‌کند. تازیان می‌رسند و تاریخ ورق می‌خورد. ولی گرچه تاریخ ورق می‌خورد، تاریخ بارها و بارها باید ورق بخورد تا اثرِ هنری چکیده‌ی آن ورق‌ها را در یک بیانِ ادبی تحویل دهد. مرگ یزدگرد یک چکیده‌ی بسیار موفق است.

اسطوره‌سازی بیضایی را در **چریکه‌ی تارا** دیده‌ایم، و نیز در **باشو و شاید وقتی دیگر**. ولی ریشه‌ی قضایا در همان **مرگ یزدگرد** است. در **باشو** یک پسرِ جنگ‌زده، دو مادر دارد، مادری در «خود» که درونِ اوست و گاهی به‌صورتِ «سایه» پدیدار می‌شود؛ و مادری «دیگر» که وجودِ جسمانی دارد، ولی برای پسر «سایه» است. تقابلی از این‌دست که سراسر یونگی‌ست، آثارِ بیضایی را تسخیر کرده است. ولی صورِ مثالی، صورِ بومی دارند.

و همین بسیار مهم است. در **شاید وقتی دیگر**، زن عملاً تقسیم شده است. مردها هاج‌وواج مانده‌اند. زنی نقاشی می‌کند. دیگری برمی‌گردد. هویت می‌طلبد. یک زن، شقّه شده است به دو خواهر. آن کوشش در پرونده‌ی ثبت احوال، یک فلش‌بَک در اعماقِ زن است برای رسیدن به آنیمای تامّ و تمام در وجودِ مادری که هر دو شقّه را زاده است. مادر فقط زاینده نیست، همزادِ همه است. در **مرگ یزدگرد**، شخصیت‌های اصلی، آسیابان، زن و دختر، به‌بهانه‌ی شاه‌کُشی، مدام تغییر جنسیت می‌دهند. درواقع هدفِ اسطوره، گاهی، فرارَوی از جنسیت به‌سوی معناست. چگونه من معنا پیدا کنم؟ این پرسش است که معنا دارد، نه پاسخ. درواقع ما پاسخ را به‌دست می‌گیریم و به‌دنبالِ معنا می‌گردیم. از پیش معلوم است که شاه فرار کرده است. پیشاپیش معلوم است که او مُرده است، کشته شده است. این پاسخ آن‌قدر بدیهی‌ست که کهنه شده است. ولی ما به‌دنبالِ این هستیم که برای او چه سوآلی پیش آمده است. یعنی باید بدانیم سوآلِ او چیست؟ برای این‌که بدانیم سوآلِ او چیست باید سوآل را درونیِ خود بکنیم. درونی‌کردنِ سوآل به‌معنای این است که ما زندگیِ او را، هریک به‌نوبه‌ی خود، بازی کنیم. یعنی اثرِ خوب، اثری‌ست که سوآل‌ها را برمی‌انگیزد و نه پاسخ‌ها را. پس دنبالِ پیام نگردیم، دنبالِ سوآل برویم. چنین چیزی هرگز به‌معنای نادیده‌گرفتنِ سیرِ تاریخ، مبارزه‌ی طبقاتی و این‌قبیل چیزها نیست، به‌دلیلِ این‌که بیضایی، بهتر از طبقاتی‌نویس‌ترین نویسنده‌ها، از آسیابان، زنش و دخترشان، درمقابلِ یزدگرد و زورگویان و قلدرهایش دفاع می‌کند ـ و به‌حق ـ ولی مسئله چیزِ دیگری‌ست. زندگیِ ما درکجا معنی پیدا می‌کند؟ عناصرِ متشکّله‌ی روانِ دردمندِ ما چیست؟ زبانی که باید عناصرِ متشکّله‌ی روانِ ما را به‌بهترین صورت بیان کند، چگونه است؟ سوآل می‌کنیم در هر مقطع جدّی داده‌شده، که درواقع صورتِ نوعیِ همه‌ی مقاطع جدّیِ قومی و انسانیِ ماست، پرسشِ ما از تاریخ، هستی، جهان، هویت‌های انسانی چیست؟ اثر بیضایی، سوآلی‌ست از اعماق، اثری‌ست جدّی، و جداً ادبی، و مربوط به هستی. بیضایی اجرای سناریو یا نمایش را از دهنِ آن و این گدایی نکرده است. مسئله این است: آیا به مرگِ یزدگرد، یک‌جورِ دیگر هم می‌توان نگاه کرد، جز نگاهِ تاریخ، جز نگاهِ طبقه، جز نگاهِ شاهانه؟ آیا دیدگاهِ «ادبیتِ» اثر، دقیقاً همان دیدِ هستی، دیدِ پیش‌تاریخی، تاریخی و اساطیریِ ما با هم نیست؟ آیا این اثر به‌اندازه‌ی ده‌ها کتابِ تاریخی ما را بیان نمی‌کند؟ چگونه یک اثر ادبی، جامعیت دارد، جامعیتی که خودِ تاریخ ندارد؟ پاسخ؟ پرسش جواب پاسخ است، نه؟ **مرگ یزدگرد** را دوباره بخوانید.

پاییز ۱۳۶۹