از جهانِ پاکان در پیِ اصلِ گم‌شده [1]

گفت‌وگو با بهرام بیضایی (به‌مناسبت انتشار «سیاوش‌خوانی»)

حمید امجد

□ **در سیاوش‌خوانی به‌نظر می‌رسد چکیده‌ی همه‌ی علایق و مطالعاتِ شما در شناخت و تحلیلِ اسطوره، زبان، نمایشِ شرق و نمایشِ غرب، ایران‌شناسی و غیره، به کار آمده‌اند تا یکی از مهم‌ترین دست‌آوردهای دورانِ کاریِ شما را بسازند. شما این اثر را در فرصتی بسیار کوتاه ـ چیزی حدود یک ماه، از نیمه‌ی آبان تا نیمه‌ی آذرماه ۱۳۷۲ـ نوشتید. قصدِ نوشتن و طرحِ اولیه‌ی سیاوش‌خوانی به چه زمانی برمی‌گردد؟**

■ به‌یک معنا چنین قصد و طرحی در برنامه‌های من نبود، و به‌معنای دیگر همیشه بود. برای من که سال‌ها پیِ یادگیریِ نمایش بودم، و آن‌هم نه عاریه‌ای، در ادبیاتِ خودمان **شاهنامه** به‌عنوان یک راهنما، کتابِ اول است و همیشه بود. گاهی فکر می‌کنم واقعاً چه داستانِ نمایشی‌تری در همه‌ی ادبیاتِ ما بیش از «بهرامِ چوبینه» ی **شاهنامه** گویای روان‌شناسیِ دردناکِ تاریخیِ ماست؟ ـ ولی همیشه هم گمان می‌کردم همه‌ی اقتباس‌های از **شاهنامه** که دیده و خوانده بودم راهِ غلط می‌روند؛ کوشیدن برای یونانی‌کردنِ **شاهنامه** یا شکلِ نمایشِ غربی به آن دادن اشتباهِ محض است؛ منظورم در قلمروِ متن و اجرا هردو ست، و این تازه غیر از موضوعِ زبان است. فردوسی در بهترین آثارش به‌اندازه‌ی کافی امکان برای پرورشِ شخصیت در اختیارمان می‌گذارد؛ ولی شعرِ او در اجرا ـ گذشته از روایت ـ

۱- نقل از دنیای تصویر؛ تیر ۱۳۷۶.

← تصویر جلد چاپ دوم «سیاوش خوانی»

به نمایشِ مِیدانی که در ایران و هند هردو رایج بود نزدیک است و نه نمایشِ اتاقی و تالاریِ غربی. به‌همین دلیل هم هست که ساختمانِ داستان‌سراییِ **شاهنامه** بعدها مهم‌ترین منبع برای استخوان‌بندیِ تعزیه‌نامه‌ها شد، که متنِ مناسبِ نوعی نمایشِ مِیدانی‌ست. البته من هرگز مِیدانی در اختیار نداشتم، و ناچار برای آزمودنِ فکرهایم، همیشه دلم می‌خواست بیش‌تر از همه «رستم و اسفندیار» را ـ که شاید ناممکن‌ترین بخشِ **شاهنامه** است ـ به‌شیوه‌ای تجربی که در سر دارم روی صحنه ببرم؛ شیوه‌ای که قواعدِ نمایشِ مِیدانی را روی صحنه‌ی تالار برقرار می‌کند؛ یعنی نمایشِ روایی با بهره‌گیری از تصویرگریِ مشخصِ نقاشی‌های مانی‌وار، و بازیگریِ درشت‌نمای نمادین، و حرکات و صداسازیِ ساختگی ـ به‌معنای برتر از واقعی ـ که فضای بزرگِ مِیدان آن را توجیه می‌کرد و کم‌کم خودش پدیده‌ای زیبایی‌شناسانه شد و گونه‌ای شیوه‌ی خلّاقِ این‌جور کارها. این اجرای جادویی ـ به‌لطفِ زمانه‌ای که ما، دَرَش گویا زندگی می‌کردیم ـ البته جز در سرِ من هیچ‌جا و هرگز رخ نداد؛ شاید فقط یادداشت‌هایی از گوشه‌هایی از آن‌چه در ذهنم بود در **دیباچه‌ی نوین شاهنامه** آمده باشد. با همه‌ی این بستگی‌ها، من هرگز خیال نداشتم داستانی از **شاهنامه** را دوباره بنویسم. آن‌چه من معمولاً می‌نوشتم بخش‌های نانوشته‌ی **شاهنامه** بود نه خودِ آن. در یکی از این سال‌های فرخنده که سه سال می‌گذشت دردِ بیکاری را ذره‌ذره و روز‌به‌روز بهم تزریق می‌کردند، با همه‌ی کُندذهنی بالاخره دریافتم که بختی برای فیلمسازی روی فیلمنامه‌هایی که ارائه کرده‌ام ندارم، و محترمانه رفتم خانه‌نشین شدم. پس از چندی به‌عنوان سفارش فهرستی از موضوع‌های مُجاز به من پیشنهاد شد، که استعدادِ هیچ‌کدامش را نداشتم. فقط یادآوری کردم که یکی از این موضوع‌ها یعنی «فردوسی» را من پیش‌تر ـ بدون سفارشِ کسی ـ نوشته‌ام و شما از روی لطف رد کرده‌اید. به من گفتند آن فردوسی که در **دیباچه‌ی نوین شاهنامه** آمده صد جور مدّعی دارد؛ ولی یادشان افتاد داستانی مثل «خون سیاوش» مالک و مدّعی ندارد؛ و به‌هرحال نوشتنش به من پیشنهاد شد. اگر نمی‌پذیرفتم بهترین بهانه بود برای این شایعه که مدّعیانِ دوستی‌ام ساخته‌اند و دشمنانم به‌خوبی رواج می‌دهند، که «بیضایی خودش نمی‌خواهد کار کند». پس ناچار شدم بپذیرم که بارِ دیگر در قلمرویی ناممکن کار کنم، و به‌محضِ این‌که پذیرفتم همه‌ی اندیشه‌های فراموش‌شده از هر گوشه‌ی سرم دوید و در کم‌تر از یک لحظه این شکلی را به من القا کرد که الآن در صورتِ چاپی‌اش در دستِ شماست؛ و از آن پس حتّی اگر نمی‌خواستند هم دیگر نمی‌توانستم آن را ننویسم.

□ **چرا سیاوش‌خوانی فیلم نشد، و چرا اجرا نمی‌شود؟**

■ خیلی عجیب است، ولی آن‌ها که این سفارش را دادند با تأکید بر این‌که بلافاصله برایش سرمایه و تهیه‌کننده و امکاناتِ ساخت به‌وجود می‌آورند، اصلاً از روی کنجکاوی هم که شده تا یک سالی که من پی‌اش بودم آن را نخوانده بودند و هنوز هم مطمئن نیستم خوانده باشند؛ شاید به‌دلیل تغییر و تحولاتِ درونِ ارشاد یا هر چیزِ دیگری که برای چنین رفتاری دلیل نیست. و بعد هم مرا سنگ‌قلاب کردند به‌سوی پدیده‌ی شگفتی به‌اسم سیمافیلم و معلوم بود برای چه. از طرفی این‌که گفته بودند داستانی مثل «سیاوش» مدّعی ندارد، پیداست که درست نبود، و هر کلمه‌ی فردوسی مدّعیانی دارد؛ نه‌تنها در قلمروی ادبیات، که در حیطه‌ی اسطوره‌شناسی، نمایش، زبان‌شناسی، سیاستِ فرهنگی و مانندهایش؛ و از آن‌سو، شاید بیش‌تر و مهم‌تر، کسانی که نه اسطوره می‌دانند و نه زبان و نه نمایش و نه مردم‌شناسی و نه سیاستِ فرهنگی و نه **شاهنامه** را حتّی نگاهی کرده‌اند؛ به‌ویژه اگر قرار باشد برای تصویبِ متنی که می‌نویسی همین‌ها تصمیم‌گیرنده باشند. پیداست که این متنی نبود که بشود در بخشِ خصوصی برایش سرمایه‌گذاری پیدا کرد. من کوشیدم توجه چند مسئولِ فرهنگیِ اصطلاحاً مترقی‌تر را جلب کنم به این‌که برای هزارمین سالِ پایانِ **شاهنامه** که سالِ بعدش در تاجیکستان جشن می‌گرفتند آن را برسانیم؛ و آن‌ها پس از یک سال و اندی سرگردان‌کردنِ من میانِ یک وزارتخانه و دو سازمان و یک بنیاد بالاخره به این نتیجه رسیدند که ساختِ آن اولویت ندارد! نیست که آنچه می‌سازند اولویت دارد!! و این هم کُشنده نبود اگر بعد تصمیم نمی‌گرفتند به من درسِ مصلحت‌شناسی بدهند و بخواهند انگشت‌شان را دراز کنند و راه‌های موفقیت را نشانم بدهند ـ راه‌هایی که اگر من می‌خواستم بروم، حالا باید پشتِ میز جای آن‌ها نشسته بودم.

□ **آیا سیاوش‌خوانی بر منابع تصویریِ خاصی متّکی‌ست؟ اگر آن را می‌ساختید، پشتوانه‌ی تصویری‌تان چه بود؟**

■ منابعِ تصویریِ من دسته‌ای از نقاشی‌های مانی‌واری‌ست که طیّ قرن‌ها روی داستان‌های **شاهنامه** کشیده شده و قرن‌ها لای کتاب‌ها پنهان بوده، و پس از آن‌که ما آن‌ها را دور ریختیم یا مُفت فروختیم فرنگی‌ها آن‌ها را جمع کردند و ارزش دادند و منتشر کردند، و این‌طوری بود که به دستِ ما وارثانِ حقیقیِ این نقاشی‌ها هم رسید. گفتم دسته‌ای و نگفتم همه، چون بسیاری از این نقاشی‌ها شورِ درونیِ اثر فردوسی را ندارند؛ و کوششِ نقاش برای ترسیمِ شکوهِ حماسی بیرونی‌ست نه درونی؛ نقاش شوری حماسی را تصویر می‌کرده که در خودش مُرده بوده، و به‌همین دلیل در بسیاری از این نقاشی‌ها روحِ تصویر در حدّ

کلمات نیست؛ هرچند به‌عنوان نقاشی در حدّ اعلای خودش است؛ و این البته مشکلِ وسیله هم بوده که او باید جهانی را در برگِ کاغذی پوشانده لای کتابی کوچک می‌کرده. ضمناً من از این نقاشی‌های شاهنامه‌ایِ معاصر اصلاً خوشم نمی‌آید؛ این نقاشی‌هایی که ادعا می‌شود دنباله‌ی امروزیِ نقاشی‌های مانی‌وارند، ولی در واقع چشم‌شان به نقاشیِ قهوه‌خانه است، یعنی خیالی‌سازی؛ و آن هم نیستند. نقاشی‌هایی که شخصیت‌هایش شبیه چاقوکش‌ها هستند تا پهلوانانی با ابعادِ اسطوره‌ای و حماسی. به‌نظرم درست مثلِ هنرِ نمایش، ما نقاشیِ مناسبِ اسطوره را هم نداریم. اما از **سیاوش‌خوانی** پیداست که من نمی‌خواستم عینِ **شاهنامه** را اجرا کنم؛ نوشته‌ی من اجرای فقیرانه‌ی مردمی بی‌چیز است که در وجودشان روحِ حماسه هنوز زنده است. پس آن‌چه به دادم می‌رسید تصاویری‌ست که فردوسی خودش باکلمات کشیده، به‌اضافه‌ی شورِ زنده‌ی مردمِ پنج آبادی که خودم در سرم می‌ساختم. با این مقدمه، منبعِ تصویریِ من نقشِ سفالی‌ست که روی جلدِ [چاپ اولِ] کتاب آوردم؛ یکی از ده‌ها گوهرِ کمیابِ تصویری که سال‌هاست از ایران رفته. تصویری فشرده با خط‌های ساده و تُند و پُررنگ و پُرشور، که بنا بر پژوهشِ استاد فیروز باقرزاده یکی از نخستین تصویرهای تعزیه‌خوانی در ایران باید باشد، و به‌گمانِ من تصویرِ «سیاوش‌خوانی». و همچنین پشتوانه‌ی دیگرِ این نوشته دیوارنگاریِ بسیار معروفِ پنج‌کَندِ درّه‌ی زَرافشان است [بر

جلدِ چاپ‌های بعدیِ کتاب]؛ همان «مویه بر مرگِ سیاوش» که سال‌ها پیش در **نمایش در ایران** منتشر کرده‌ام. شما می‌توانید روحِ مادرِ سیاوش بر فرازِ سرِ او را که در **سیاوش‌خوانی**‌ست، در نقشِ سفالِ روی جلد ببینید؛ و همچنین تنگاهِ نمادینی را که در **سیاوش‌خوانی**‌ست در دیوارنگاره پیدا کنید که گِرداگِردش موی‌پریشان و گریبان‌چاک و بر سر زنان مویه می‌کنند؛ و البته خروس‌هایی که می‌کُشند را در **تاریخ بخارای** نرشخی، آن‌جاکه از این آیینِ سه‌هزارساله حرف می‌زند. اما منبعِ تصویریِ بسیار مهمِ دیگرم، آیینِ سالانه‌ی قالی‌شوران در اردهالِ کاشان است؛ که همان‌بارِ اول که دیدمش، برایم از سویی یادآورِ آیین‌های کشاورزیِ سالانه‌ی میانرود و به‌آب‌دادنِ پیکره‌ی درگیاه‌آراسته‌ی «بعل ـ دُموزی» بود، و از سوی دیگر یادآورِ «سیاوش‌خوانی». و این البته تصادفی نیست؛ چون «بعل ـ دُموزی» و سیاوش هردو خدایانِ باروری‌اند، و این هردو آیین‌های مربوط به گردشِ فصل‌های کشاورزی و باروَری‌ست.

□ سیاوش‌خوانی از جنبه‌های چندی مهم است؛ اگر بخواهیم یکی‌یکی به این جنبه‌ها بپردازیم، یکی‌اش بحثِ زبان است، شگفتی‌انگیز است که در متنی به‌این حجم ـ با زمان اجرایی حدودشش ساعت ـ به حتّی یک واژه‌ی غیرپارسی در زبانِ شخصیت‌ها برنمی‌خوریم. کاری سترگ، که قابلیت‌های این زبان را ـ به‌ویژه در میدانِ نمایش ـ تثبیت می‌کند. دیگر این‌که این داستانی‌ست درباره‌ی کسانی که خود داستانی را بازی می‌کنند. نکته‌ی جالب، تفاوتِ بافتِ زبانیِ بیرونِ داستان و در زندگیِ غیرنمایشیِ آن‌ها، با بافتِ زبانیِ درونِ داستانی‌ست که بازی می‌کنند. زبانِ زندگی‌شان عامیانه‌تر است و زبانِ بازی‌شان پرداخته‌تر، و هردو در چارچوبِ فضای اثر.

■ راستش من از پارسی‌نویسیِ زورکی بیزارم و از کوشش‌های نیم‌بند بیش‌تر. و آن‌قدر نمایشنامه با زبانِ مُرده و پارسیِ سَره‌ی کتابی و یا پارسیِ متظاهر به سَره‌بودن خوانده‌ام که این تجربه را تکرار نکنم. اگر نشود متنی را روان خواند و شنید و فهمید به درد نمی‌خورد؛ و به‌خصوص در قلمروی گفت‌وگونویسی که تصنّع و تکلّف برنمی‌دارد و تازه قیدِ شخصیت و موقعیتِ گوینده را هم دارد. در **سیاوش‌خوانی** خوشبختانه آن‌قدر تصاویرِ شخصیت‌ها و منشِ آن‌ها برایم آشکار و زنده بود که خودشان حرفِ خودشان را می‌زدند؛ یادم نمی‌آید پیِ کلمه‌ای گشته باشم، ولی کلماتی بودند که خودشان را به من یادآوری می‌کردند و درود بر آن‌ها! ویژگیِ زبانِ صحنه است که وقتی به صدا دربیاید ـ در اجرایی درست، و به‌شرطِ درکِ عمیق و مهارتِ بیانیِ بازیگران ـ از روی کاغذش بهتر باشد؛ رنگارنگ‌تر، نافذتر،

زنده‌تر و حاضرتر؛ خوش‌آهنگ‌تر و مَنشِ شخصیت‌ها را گویاتر. این تجربه‌ای‌ست که در **مرگ یزدگرد** رخ داد و من امیدوارم در **سیاوش‌خوانی** گامی جلوتر باشم. همچنان‌که گفتید، **سیاوش‌خوانی** گفت‌وگوهایش تماماً به‌پارسی‌ست؛ و من این تجربه را نمی‌کردم اگر دقیقه‌ای از معنی فدا می‌شد، یا زبان به چاله‌های سخت‌فهمی و دشوارگویی می‌افتاد.

□ **گفتید یونانی‌کردنِ شاهنامه درست نیست. آیا همخوانی‌ها، مثلاً روایتِ گروهیِ شش همراهِ سیاوش، ربطی با «همسراییِ» یونانی ندارد؟**

■ نه، این همسرایی نیست؛ این فریادکردن با چندین دهان است. گویا در دینکرت است که می‌گوید کیخسروی هنوز به‌جهان‌نیامده «به‌بانگِ هزار سپاهی‌مَرد فریاد کرد». در **سیاوش‌خوانی** هم زمانی می‌رسد که سیاوش با هفت دهن فریاد می‌کند یا هفتاد یا هفتصد اگر می‌شد. سودابه با دهانِ همه‌ی زنان فریاد می‌کند و رَگ‌وپیگشان؛ و بانگِ رسوایی با دهانِ همه‌ی تماشاگران و بازیگران به گوش می‌رسد.

□ **مواردی که شخصیتی از خودش چون دیگری یاد می‌کند چطور؟ مثلا دختری که قرار است مادرِ سیاوش باشد می‌گوید «دختر گفت...» یا سیاوش می‌گوید «سیاوش گفت...» آیا این از خود گفتن با ضمیرِ سوم‌شخص اشاره‌ای به همسرایی در نمایشِ «نو»ی ژاپن نیست؟**

■ این بیش از هر چیز یادآورِ ریشه‌ی خودِ **سیاوش‌خوانی**، یعنی **شاهنامه** است؛ تمامِ شعرهایی که با «چنین گفت رستم...» و یا «سیاوش چنین گفت...» و غیره آغاز می‌شود. همچنان‌که از خود گفتن با ضمیرِ «او» در نمایشِ «نو»ی ژاپن هم یادآورِ منابع و روایت‌هایی‌ست که آن نمایشنامه‌ها از آن‌ها گرفته شده. هدف البته یکی‌ست؛ کمکی به این‌که یادآوری کنیم مثلاً بازیگر «سیاوش‌خوان» است نه «سیاوش».

□ **آیا نمی‌شد شعرهای خود شاهنامه را به کار گرفت؟**

■ راهِ آسان‌تری بود، ولی لزوماً نه موفق‌تر. فردوسی شعرش را برای نمایش نسروده، برای روایت سروده؛ و کمی تکان‌دهنده است که بازیگرانی که زبانِ جعلیِ رسانه‌ها، با زبانِ درستِ فارسی بیگانه‌شان کرده، با ناباوری و صدای لرزان شعرهای اسطوره را زیرِ پا بیندازند؛ یا زیرِ تأثیرِ ضرب‌آهنگِ شعرهای متقارن، نمایشی یکنواخت و دست‌بالا در حدّ مشاعره تحویل بدهند. بهتر است صمیمی باشم و بگویم که تا به‌حال هیچ اجرای شاهنامه‌ای به دل من ننشسته، غیر از البته خودِ «شاهنامه‌خوانی» که هنری جداست از نمایش و فیلم، و در آن شاهنامه‌خوان اسطوره را روایت می‌کند و هرگز با آن یکی نمی‌شود. به‌نظرِ من بازیگران با اندازه‌های معمولیِ خود فقط تخیّل و تصویرِ نامحدودِ ما از شخصیت‌های

اسطوره را نابود می‌کنند و بس؛ مگر متنِ تازه‌ای بنویسیم در اندازه‌های بازیگران و به‌قیمتِ نابودکردنِ اسطوره ـ کاری که زیاد شده ـ اما این‌که راه‌حلّ نمایشِ اسطوره نیست. تجربه‌ای که من کردم آمیختن و زدودن است. ترکیبِ شیوه‌ی شاهنامه‌خوانی با متنی تازه، و در اندازه‌های بازیگران ـ اما غیرحرفه‌ای ـ که کمی شور و باورِ آیینی در آن‌ها باشد؛ و کوشش برای فراتر بردنِ آن‌ها از اندازه‌های معمولیِ خودشان، با نمایشِ تمرین‌های آمادگی‌شان و این‌که در آزمون‌هایی سزاواریِ خود را برای نقش نشان بدهند. به‌این‌ترتیب **سیاوش‌خوانی** ضمناً کاری‌ست درباره‌ی کار و زندگیِ نمایشگران و اجراکنندگان که مردمِ عادی‌اند؛ و همین توقعِ ما را از نقش‌ها تعدیل می‌کند، و آن‌ها عملاً نقش‌ها را روایت می‌کنند نه که خودِ آن‌ها هستند؛ و با فروتنی به ما می‌قبولانند همسایه‌ای، دوستی، کسی هستند که قهرمانانِ اسطوره را در اندازه‌ها و ابعادِ بشریِ خودشان به ما ارائه می‌دهند؛ و به‌این‌ترتیب دوستی و همدلیِ ما را جلب می‌کنند و با آن‌ها همگام می‌شویم. ولی آن‌ها عینِ عادی‌شان هم نیستند، و از طریقِ نمایش و آیین و زبان از خودشان فراتر می‌روند.

□ **آنچه از داستانِ سیاوش در شاهنامه و روایاتِ کهن آمده، شامل دو پاره‌ی گسسته است که از نظرِ حجم هم یکسان نیستند. ترکیبِ این دو پاره و ایجادِ تعادل و ارتباط میانِ آن‌ها، به‌ویژه که کلّ آن طیّ دو بخش با مقیاسِ زمانیِ واحد ـ دو روز تا شام ـ بازی می‌شود، باید دشواریِ اصلی در ایجاد یک ساختمانِ جدید برای این داستان بوده باشد.**

■ بله ساختمانِ اسطوره در **شاهنامه** دو پاره به نظر می‌رسد؛ و این احتمال هست که فردوسی دو داستانِ جدا درباره‌ی یک قهرمان ـ یعنی سیاوش ـ را که جداگانه در دست‌ها بوده، در دو زمان و از دو سرچشمه‌ی جدا به دست آورده و سروده و بعد پی هم آورده باشد و کوشیده باشد به آن‌ها یگانگی بدهد. من در حدّ خودم، با قراردادنِ این ساختمان در قابِ یک اجرای آیینی کوشیدم به این دو پاره ارتباطِ بیش‌تری بدهم؛ و با دوروزه کردنِ آیین، دو پاره‌بودنِ آن را جزئی از ساختمان کنم؛ و از سوی دیگر مایه‌هایی از هر پاره را در دیگری ریشه بدهم یا دنباله بدهم. در **شاهنامه** تقریباً روی خویشیِ سیاوش با گرسیوَزکار نمی‌شود و به نظر می‌آید دیگر شخصیت‌های داستان، این موضوع یادشان نیست. همچنین مثلاً در بخشِ دوم کسی یادش نیست که این سیاوش از کوهِ آتش گذشته و سودابه‌ای هم در کار بوده. همچنین **شاهنامه** به‌پیروی از متن‌های پیش‌ترش چندان به زنان نمی‌پردازد، و آن‌ها تا سطحی که باید ارزش‌ها و ویژگی‌های مردان را جلوه دهند ظاهر می‌شوند. همه‌ی این کارها می‌تواند در حماسه و اسطوره بشود؛ ولی نمایش نیست و شخصیت می‌طلبد.

بنابراین من کوشیدم که در ترسیمِ چهره‌ی زنان تا حدّی که جا داشت کار کنم. جذابیتِ نوشتنِ **سیاوش‌خوانی** جز تجربه‌ی مهمِ زبان، در کار روی بخش‌های نانوشته‌ی **شاهنامه** بود.

□ **کمی به عقب برگردیم؛ می‌شود در مورد** سیاوش‌خوانی **و ربطش با آیینِ قالی‌شویانِ اردهال حرف بزنید؟**

■ آیین‌های باروری و جشن‌های ستایشِ نیروهای طبیعت، که در مقطعِ پایان یا آغازِ فصلِ کشاورزی، همه‌ساله به‌شکلِ وسیع انجام می‌شده، مرگ و رستاخیزِ زمین را، یا عروسیِ مقدّس را، در اجرایی تمثیلی به نمایش درمی‌آورده. مشهدِ قالی‌شوران که زمانش آغازِ پاییز است یکی از ده‌ها نمونه‌ی آیین‌های کشاورزی‌ست. این جور نمایش‌های بومی و محلّی که دست‌کم یک هفته طول می‌کشید در هند هم هست. **رامایانا** را در بخشی از هند همین‌طور نشان می‌دهند: مردمِ یک آبادی ـ که بازیگرِ آن‌سالِ «راما» از آن است ـ دسته‌جمعی و با ساز و پایکوبی می‌روند آبادیِ دیگر برای خواستگاری از «سیتا»، و مردمِ آن‌جا هم با ساز و دهل پیشواز می‌آیند و بعد از جشنِ چندروزه‌ای، آمدگان بازیگرِ «سیتا» را دسته‌جمعی و شادی‌کُنان به آبادیِ خود می‌برند. اما مردمِ یک آبادیِ میانِ راه، با چهره‌آرایی یا صورتکِ میمون، «سیتا» را می‌رُبایند. «راما» و همراهان برای یاری‌گرفتن به یک‌یکِ آبادی‌های محل می‌روند و همه‌جا پذیرفته می‌شوند و کسانی همراهی‌شان می‌کنند و همگی به آبادیِ میانِ راه می‌ریزند و «سیتا» را رها می‌کنند. وقتی در این «نبرد ـ نمایش» آخرین نفر صورتکِ میمونش را برداشت و «سیتا» را که مهمانِ زنانِ آبادی‌ست سرانجام یافتند، نمایشِ آیینی با جشنِ عروسیِ «سیتا» و «راما» به سر می‌رسد. پیداست که نقش‌های اصلی میانِ آبادی‌ها در گردش است، و بازیگرانِ اصلیِ آیین در مدتِ اجرا مقدّس‌اند. به‌گمانِ من این آیینِ قالی‌شویان که در مهرگان انجام می‌شود و یک هفته هم طول می‌کشد، بازمانده‌ی آیینِ نمایشیِ مشابهی‌ست ـ آیینی محلّی و بومی که مضمونش داستانِ سیاوش بوده؛ یعنی داستانی که هر دو مضمونِ مرگ و رستاخیز، و عروسیِ مقدّس، را به هم می‌آمیزد. طبعاً این آیین پس از اسلام پیرهنِ دیگری به تن کرده، و داستانِ مبهمی که درباره‌ی حضرتِ سلطانعلی شهیدِ تمثیلیِ مشهدِ اردهال می‌گویند ـ از جزییات که بگذریم ـ گرچه می‌کوشد یادآورِ داستانِ کربلا باشد، ولی در واقع روایتی از داستانِ قدیمی‌ترِ سیاوش است؛ یعنی داستانِ پاکمردی که از سرزمینی به سرزمینِ دیگر آمده، ولی مردمِ این سرزمینِ تازه با او مکر می‌کنند؛ او در محاصره‌ی دشمن می‌افتد و کسانی که به یاری‌اش می‌آیند دیر می‌رسند. این‌که پاکمردان

کمکِ دیگران را رد می‌کنند، یا کمک می‌خواهند و نمی‌رسد، بخشی از ساختِ اسطوره است؛ و این‌که آن‌ها می‌توانند پیروز شوند اما دلیلی آن‌ها را از جنگیدنِ کامل بازمی‌دارد هم بخشِ دیگری؛ و در واقع اگر آن‌ها با کمک یا بی‌کمکِ دیگران بر دشمن پیروز شوند که اسطوره‌ی مرگ یا شهادت‌شان رخ نمی‌دهد؛ چیزی که بایستی رخ دهد تا پیروان از آن چیزها بیاموزند. به‌هرحال گویا در زمانی نامعلوم از تاریخ، نقشِ کسانی که برای یاری می‌آیند و دیر می‌رسند به مردمِ جایی رسیده بود که امروزه «فین» خوانده می‌شود و نزدیک است به تپه‌ی باستانیِ سیَلک. آن‌ها دیر می‌رسند و پیکره‌ی کُشته را از خاک برمی‌دارند و می‌شویند و در ضریح می‌گذارند که معادلِ دخمه‌ی ایرانِ باستان است. تأکید می‌کنم که همه‌ی نشانه‌های این آیین قدیم‌تر از داستانِ پس از اسلامیِ حضرت سلطانعلی‌ست. اول خودِ منطقه؛ که از نیاسر (نیا = نایی = ناهید) و آتشگاهی شروع می‌شود پیداست که از باستان مقدّس بوده. می‌دانیم که در جهانِ باستانیِ ایران، هرجا که انسان نیست، و به‌ویژه کوه، مقدّس است و جای نیروهای اهورایی‌ست. اردهال که آیین در آن انجام می‌شود آبادیی‌ست کناره‌ی رودی در کانونِ آبادی‌هایی که میانِ حلقه‌ای از کوه قرار گرفته‌اند. و اصلا اردهال (= اَرتَه‌هارا) یعنی حلقه‌ی مقدّس؛ ترکیبی از «اَرد» (= اَرتَه به‌معنای اهورایی) و «هال» (= هارا به‌معنای چنبره یا گِرده یا حلقه). «اَرتَه» در آغازِ نامِ جاهای مقدّسِ دیگری هم هست، مثل اَردبیل (= اَرتَه‌ویرَ)، که ترکیبی‌ست از «اَرد» (= اَرتَه به‌معنای اهورایی) و «بیل» (= ویرَ به‌معنای هوش یا خِرد)، و همچنین در آغازِ «اَردستان» و «اَردگان» و غیره که معناهای‌شان روشن است. به‌نظرِ من همه‌ی نام‌های درونِ این حلقه‌ی مقدّس (مثل بارکرسف و مانندهایش) جای پژوهش دارد؛ و در داستانی هم که از دشمنان و یارانِ کُشته‌ی اردهال می‌گویند نام‌هایی هست مثل «زرین‌کفش» که لقبِ «توس» پهلوان بوده. همه‌ی این‌ها اتفاقی نیست. یکی از نشانه‌های این‌که زیارتِ اردهال یک زیارتِ مهری‌ست، وجودِ زیارتِ دیگری در چندقدمیِ آن است که کسی از آن حرفی نمی‌زند؛ و اسمش هرچه باشد ـ با آن‌چه من به‌چشم در آن‌جا دیدم ـ یک زیارتِ اصلاً زنانه باید باشد؛ و می‌دانیم که بارگاهِ مهر و ناهید، نزدیکِ هم، در ایران بسیار شناسایی شده. اما «فین» بیرون از حلقه‌ی آبادی‌های چنین اجرایی‌ست؛ و چرا فینی‌ها حق دارند که اجراکننده‌ی آیینی باشند که نمایانگرِ لحظه‌ی مهمِ دیر رسیدن و شستن و به‌گور سپردن است؟ چون احتمالاً خود از جایی می‌آیند که زیارتگاهی دارد به‌همان اهمیت و شاید مهم‌تر. آب‌های فین همه چشمه‌های آناهیتاست؛ بَغدختِ باستانی که همدوش با مهر، موکّلِ باروری‌ست، و آن‌ها

که می‌آیند به‌یک معنا سپاهِ اویند و کاری هم که می‌کنند با آب مربوط است. بااین‌همه می‌دانیم که دسته‌ی دیگری از همان آبادی‌های درونِ حلقه هم جداگانه، عینِ همین آیینِ واپسین را، در واپسین روز اجرا می‌کنند.

اما بنابر مدارک می‌دانیم که مدفنِ حضرت سلطانعلی اصلاً در اردهال نیست. پس این سلطانعلی کیست که محورِ این آیین است؟ پیداست که این آیینِ آغازِ پاییزیِ کشاورزی ـ و مهرگانی ـ با مهر مربوط است؛ و سلطانعلی جز نامِ تازه‌ترِ یک قهرمانِ مهری نیست. هر دو جزء «سلطان» و «علی» پس از اسلام معرّفِ مهرند. در دوران پیش‌اسلامی رسماً شاه نماینده‌ی بشریِ مهر بر روی زمین بود، که با انتقالِ سلطانی به خاندانِ علی ـ در باورهای عامه ـ حضرت علی (درودش باد) جایگزینِ بشریِ مهر بر زمین شد؛ که در تمثیلِ حیوانی‌اش، «شیر» نشانِ اوست و در تمثیلِ فلکی‌اش «خورشید» نشانِ اوست. خاندانِ علی در باورهای عامه سلطان، شاه، شاهزاده و غیره خوانده شدند؛ و به‌نظر من شاهزاده سلطانعلی نامِ مهریِ پس از اسلامی‌ست که به شاهزاده سیاوش داده شده که اسطوره‌اش با نمادهای باروَری و مهری به هم آمیخته بود، و مویه بر وی آیینی سه‌هزارساله بود؛ و تنها در سایه‌ی این نامِ موجهِ تازه بود که آیین هرچند کوچک‌تر، و سَروتَه‌زده، می‌توانست پابرجا بماند. نمونه‌ی این‌گونه تغییر نام‌ها در ایران کم نیست. ولی آیا سیاوش اصلاً قهرمانی مهری‌ست؟ ـ سیاوش جز آن‌چه هست در بسیاری مَنِش‌ها با برترین نمونه‌ی قهرمانِ مهری منطبق است. برجسته‌ترین مَنشِ او نگهبانیِ پیمان و راستی‌ست؛ و همچنین ازخودگذشتگی وایثارِ نفس. او به‌بهای بدنامیِ خود رازپوشِ دیگران است؛ و به‌بهای جانِ خود گناهِ دیگران را به‌گردن می‌گیرد و تاوان می‌دهد. پیامِ او آشتی‌ست و پشتیبانی از آبادانی و باروَری. او گروگان‌های تورانی را به‌بهای بدترین بدنامی برای خود آزاد می‌کند، و بعد به‌دستِ بعضی از همان‌ها بی‌گناه سر بُریده می‌شود؛ ولی از خونِ او گیاهی سبز می‌شود که باز برای سودِ مردم است. داستانِ او نه‌تنها با آتش (سلحشوری) که با آب (باروَری) هم مربوط است و از این جاست که با آیین‌های آناهیتا هم پیوند پیدا می‌کند. مادرش از آب می‌آید و او از آب می‌گذرد تا نزدِ دشمنان پناه بگیرد و درواقع آن‌ها را پناه بدهد. پیوندِ او با باروَری آشکار است؛ در **شاهنامه گفته** شده که جریره‌ی سالخورد را که از فرزند نومید بود بارور کرد؛ از زمینی بایر سیاوشکرد را ساخت؛ و پیوندش با فری‌گیس گونه‌ای از «عروسی مقدّس» است که به ظهورِ کیخسرو و یگانگیِ جهان می‌انجامد.

در گذشته‌ی دور، و پیش از آن‌که سیاوش پشتِ نامِ حضرت سلطانعلی گم شود، و

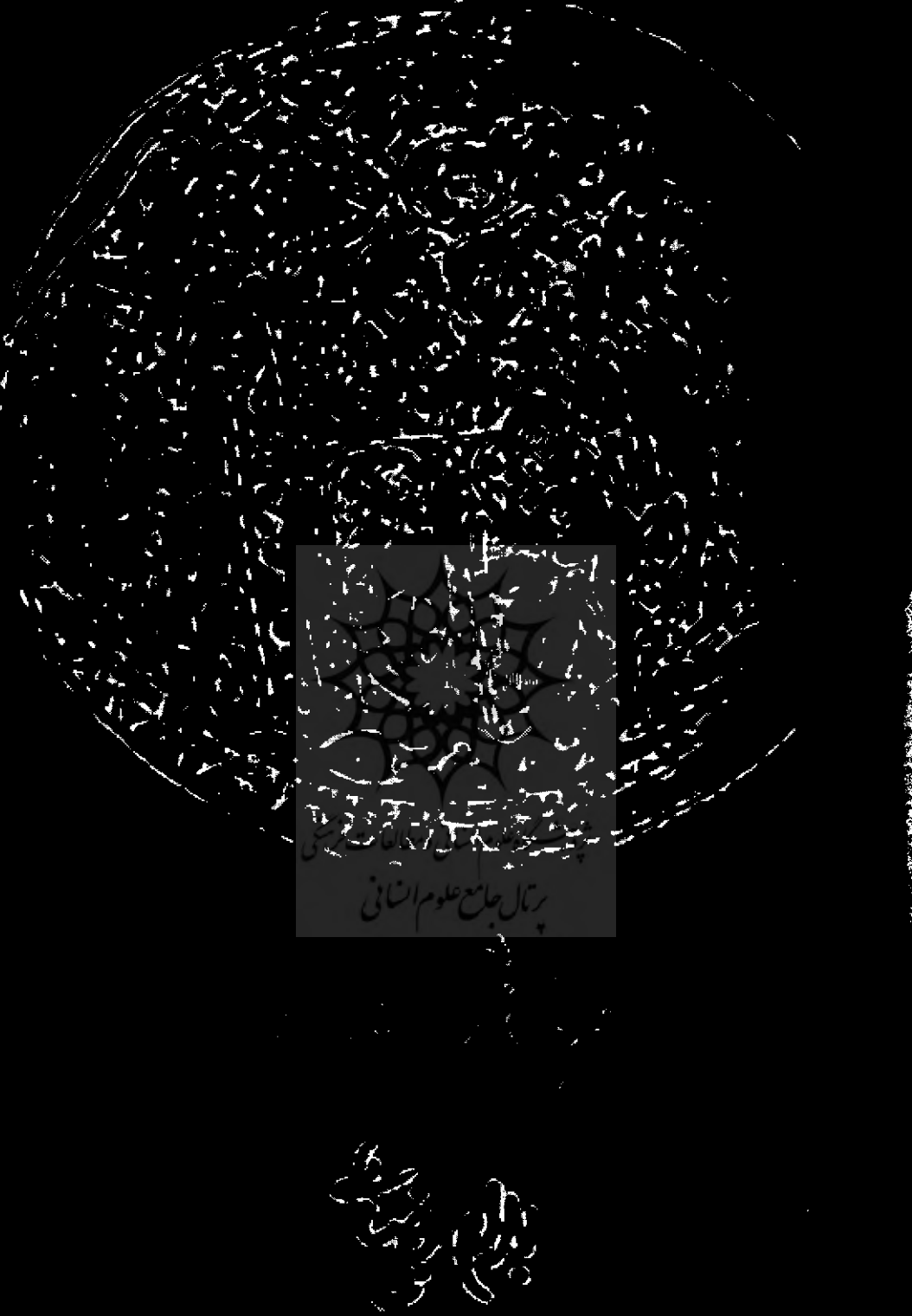
سیاوش‌خوانی پشتِ نخستین شکل‌های تعزیه‌ی کربلا، این اجرای نمادین همان معنایی را داشت که فرهنگِ مردمانی وابسته به زمین در آن می‌دید. مظهرِ باروری به خاک سپرده می‌شد تا سپس در فصلِ نوزاییِ جهان (نوروز) و رویش یا برداشتِ محصول (اول تابستان) رستاخیزش جشن گرفته شود. احتمالاً در گذشته‌ی دور پیکره‌ای گیاه‌پوشیده را در آبِ رود می‌شُسته‌اند، و پس از نهیِ پیکره، چیزی که او را در آن می‌پیچیده‌اند اهمیت پیدا کرده که امروزه قالی‌ست؛ و البته قالی به‌خاطرِ نقش‌های گیاهیِ آن؛ گل و شکوفه و ساقه و دیگر تمثیل‌های کشاورزی. با همه‌ی نهی‌های گوناگون و تغییرهایی برای مناسبِ زمانه شدن، هنوز هم آیین در هفته‌ی مهرگان انجام می‌گیرد؛ و می‌شود تصور کرد که در باستان هم این نمایشِ آیینی ـ که همه‌ی آبادی‌های درونِ حلقه‌ی مقدّس در آن شرکت داشتند ـ هفت روز طول می‌کشیده (تعزیه هم دوره‌ای هفت‌روزه دارد). سالِ سی و هشت یا سی و نُه که من مراسم را دیدم فینی‌های چوب‌به‌دست هُردوت‌کِشان و فریادگر می‌رسیدند و تا پای ضریح می‌رفتند و قالی را که معرّفِ پیکره‌ی شهید بود بیرون می‌آوردند و سپس از کارنامه‌ی حضرتِ سلطانعلی تنها زیارتنامه‌ای می‌خواندند همراه با نفرین‌نامه‌ای، و سپس قالی را همان‌گونه که آمده بودند ـ غبارانگیز و چوب‌گردان و فریادکِش ـ تا کنارِ رود بر سرِ دست می‌بردند و آن‌جا قالیِ لوله‌شده را می‌گشودند و به‌گونه‌ای تمثیلی چوب در آب می‌کوبیدند و بر قالی شِتک می‌پاشیدند، و باز قالی را که معناً شسته شده بود لوله می‌کردند و بر سرِ دست مویان و نفرین‌خوان، به مرقد و ضریح برمی‌گرداندند؛ اجرای بخشِ آخرِ داستانی که روزی شاید تمامش به‌همین صورتِ نمادین به نمایش درمی‌آمده. میانِ مردمِ انبوه که گُله‌به‌گُله در تماشا بودند، و بسیاری روی بام‌ها، هر کاری در این مدت تعطیل بود، و فقط پس از اجرای مراسم بود که دوباره کارِ دستفروش‌ها از سر گرفته می‌شد، و همچنین بساط‌های تعزیه‌خوانی راه می‌افتاد. آیینی که اندک‌اندک در قرن‌های پیش جای سیاوش‌خوانی نشست و درواقع شکلِ موجّهِ آن بود.

□ **حالا که از آیینِ سه‌هزارساله گفتید می‌پرسم؛ درباره‌ی ریشه‌ی اسطوره‌ی سیاوش واقعاً چه می‌دانیم؟**

■ نامِ سیاوش و یادِ کُشته‌شدنش به‌دستِ افراسیاب در یَشت‌های اوستا به کوتاهی آمده، ولی اسطوره‌ی سیاوش از یَشت‌ها قدیم‌تر است. امروزه آشکار است که این یک اسطوره‌ی بومیِ مربوط به باروَری و کشاورزی بوده که به‌دلیلِ فراگیر بودنش بعداً با اساطیرِ پهلوانی، دینی، و درباری آمیخته؛ و در حقیقت هر قِشر و طبقه می‌خواسته او را از آنِ خود کند و

کوشیده در آن سهمی داشته باشد. ظاهراً اسطوره‌ی سیاوش این قابلیت را داشته که به آیین‌های گوناگون راه پیداکند، یا ویژگی‌های آیین‌های دیگر را به‌طور برجسته‌ای در خود جذب‌کند و نشان بدهد. **تاریخ بخارای** نرشخی که خودش مالِ حدودِ هزار سال پیش است، آن‌زمان از آیینِ سه‌هزارساله‌ی مویه بر سیاوش حرف می‌زند، وکتابِ **سووشونِ** خانم دانشور یک گوشه‌ی ادامه‌ی آیین را تا همین چند دهه پیش نشان می‌دهد. تقدّسِ سیاوش در سرودهای دینیِ پارسان، و در فرهنگِ عامه، شناخته شده است. در تعزیه خوانی، داستانِ «عروسی قاسم» که می‌دانیم حقیقتِ تاریخی ندارد، خودش گونه‌ای عروسیِ مقدّس و اسطوره‌ی سیاوش است؛ و من متأسفم که تحلیل‌هایم از این و چند تعزیه‌نامه‌ی دیگر منتشر نشده؛ همچنین انواع بازمانده‌های آیین‌های باروری مثل گرداندنِ نخل، یا حجله‌گرداندن، که در ایران هنوز برگزار می‌شود، به‌نحوی با عروسیِ مقدّس و اسطوره‌ی سیاوش مربوط است.

سیاوش اسم نیست، و احتمالاً توصیف یا لقب است. مثلِ همه‌ی این نوع اسطوره‌های کشاورزی، سیاوش در اصل یک خدای میرنده است، که مرگ و رستاخیزش نمایشِ مرگ و رستاخیزِ سالانه‌ی زمین و نمادِ باروَری‌ست. خدایانِ باروَری معمولاً بخشی از سال را زیرِ زمین زندگی می‌کردند که معادلِ مرگ است؛ درست مانندِ کاشتِ دانه و رویش و برآمدنِ آن؛ یعنی زنده‌اند، می‌میرند، و دوباره زندگی از سر می‌گیرند. در اجرای آیینی، احتمالاً چهره‌ی کسی را که به‌جای خدای میرنده قرار می‌گرفت سیاه می‌کردند که به‌معنای حضورِ یکی از جهانِ برتر میانِ مردمان بود. وقتی این اسطوره‌ی همه‌پسند به قلمروی بشری پا گذاشت، ناچار بود در جایی از تاریخ مستقر شود و طبعاً پدر و مادری داشته باشد. اما این‌که او با چهره‌ی سپید همچنان «سیاوَش» خوانده می‌شود و در عوض اسبش سیاه است و شبرنگ نامیده می‌شود، احتمالاً بازمانده‌ی ریشه‌ی آیینیِ آن است، و باز به‌معنای حضورِ فرامردی از جهانِ برتر میانِ مردمان است. در **شاهنامه** مادرِ او یک پری‌ست در چهره‌ی زنی ـ بدون نامِ زمینی ـ که از آب می‌آید، ولی ظاهراً از تبارِ گرسیوز است و بنابراین ریشه‌اش به فریدون‌شاه می‌رسد؛ و پدرش کاووس، شاهِ ایران است که او هم از سوی دیگر تبارش به فریدون می‌رسد و هم همان‌طور که می‌دانیم شاهان دارای فرّ ایزدی بودند و نماینده‌ی بشریِ مِهر بر زمین بودند. ما نمی‌دانیم چند قرن پیش از **اوستا** اسطوره به‌این شکل درآمده و آیا همان‌زمان با اسطوره‌ی عروسیِ مقدّس آمیخته بوده یا بعد در فاصله‌ی یَشت‌ها تا **شاهنامه** این رُخ داده. به‌هرحال وقتی سیاوش به قلمروی سرنوشتِ بشری پاگذاشت دیگر


پرتال جامع علوم انسانی

نمی‌توانست پس از مرگ زنده شود، مگر به‌صورتِ فرزندش کیخسرو، که آرمانِ بشریِ او راکه آشتی و یگانگیِ ایران و توران بود، به سرانجام برساند.

□ **چرا سیاوش این‌همه به مرگ می‌اندیشید؟ و اگر درواقع به آینده بیناست چرا نمی‌داند که گرسیوز فریبش می‌دهد و چرا فریب می‌خورد؟**

■ شاید بخشی از افسردگیِ سیاوش از آن است که از جهانِ جاودانگیِ اسطوره، به جهانِ میرای بشری تبعید شده. درست مثلِ گیل‌گمش که دوسوم خدا و یک‌سوم انسان است، سیاوش ـ در زمانی پیش‌تر ـ خدایی بوده با بهره‌ای انسانی که همان بهره‌ی سالانه‌اش از مرگ است. در داستان‌های پَس‌تَرش که به زمانِ ما نزدیک‌تر است این بهره‌ی انسانی ـ یعنی زندگیِ روزمرّه داشتن ـ دائم بیش‌تر شده؛ ولی نشانه‌های تعلّقش به جهانِ بَرین همچنان در او باقی مانده؛ او از آتش می‌گذرد که فقط ابراهیمِ پیامبر گذشت؛ جامه‌ی بی‌گناهی‌اش دریده می‌شود همسانِ یوسفِ کنعان؛ با سروش در گفت‌وگوست؛ و آینده را می‌بیند که فقط اولیا بخش‌هایی از آن را می‌بینند؛ و طرحِ شهرِ آرمانی که می‌سازد و بر زمین نمی‌یابد را از آسمان برایش می‌آورند که طرحِ بهشت است؛ و خواسته‌اش، که در رستاخیزش به‌صورتِ فرزندش به آن دست می‌یابد، یگانه‌کردنِ دوباره‌ی جهان است. با همه‌ی این‌ها، باز هم درست مثل گیل‌گمش که به‌خاطرِ بهره‌ی بشری‌اش محکوم به مرگ است، سیاوش هم به‌خاطرِ بهره‌ی بشری‌اش دچارِ افسردگی‌های بشری، یعنی رانده‌شدن به جهانِ روزمرّگی و مرگ است. و درست به‌دلیلِ همین ضعف‌های بشری‌ست، که عیناً چون همه‌ی فرامَردان، او که همه‌چیز می‌داند از دسیسه‌ای که زیرِ سرش می‌گذرد بی‌خبر است و نمی‌داند که بستگی‌اش به گرسیوز و شاید همه‌ی بستگی‌های بشری‌اش دروغی بیش نیست. یا حتّی شاید آن را هم می‌داند ولی باید این راه را برود تا پیروان از آن چیزی بیاموزند. در واقع او چون همه‌ی پاکمردان و فرامَردان، با زندگی و مرگش زندگیِ سستِ بشری را برای ما به نمایش می‌گذارد. اندیشه به مرگ ـ از لحاظِ نمایشی ـ تذکار به تماشاگر یا خواننده است در بی‌اعتباریِ جهان. مثل رنجنامه‌ی همه فرامَردان او می‌داند که زندگی‌اش برای به نمایش درآوردنِ رازهای هستی‌ست، و او آن را می‌گذراند تا تماشاگران ـ یا خوانندگان ـ از آن چیزی بیاموزند؛ و درواقع در تنهایی و بی‌پناهی می‌میرد تا بی‌ارزشیِ جهان و بی‌اعتباریِ بستگی‌ها و دل‌بستن به آن را برای پیروان به نمایش بگذارد.

□ **پیش‌تر در مورد ارتباط میانِ اساطیرِ ایران و هندِ باستان گفتید. این تا چه حد است؟**

■ آن‌قدر که خیال می‌کنم معناشناسیِ برخی از اسطوره‌های ایرانی فقط با پژوهشِ

مانندهایش در اساطیرِ هندِ باستان ممکن است؛ کاری که بدبختانه چنان‌که باید نشده. در حقیقت اسطوره‌های هند و ایرانی ریشه‌ی یگانه داشته‌اند، که پس از جدایی ایرانیان و هندیان، هرکدام جایی محلیّت یافته و به‌مناسبتِ درگیری در شرایطِ تازه و همچنین آمیختگی با اساطیرِ محل، بخش‌هایی از آن بی‌رنگ‌تر شده و بخش‌های دیگری برجسته‌تر شده؛ ولی هنوز ربطِ آن‌ها با هم را می‌شود یافت و دید. برای نمونه به‌نظرِ من ساختِ **شاهنامه** در بخشِ اسطوره‌ای‌اش، که با ناپدیدشدنِ کیخسرو به پایان می‌رسد، با ساختِ حماسه‌ی بزرگِ هندِ باستان، **مهابهاراتا**، بسیار نزدیک است. در **مهابهاراتا**، پاندواها و کورورواها، در حقیقت فرزندانِ دو برادرند، از ریشه‌ی یک پدر؛ و «مهابهاراتا» درواقع نبردِ بزرگِ برادرزاده‌هایی‌ست که در لحظه‌ای از زمان رو به‌روی هم ایستاده‌اند؛ و چگونگیِ جنگ‌های آن‌ها و داستان‌های پیوسته به آن‌ها، **مهابهاراتا** را شکل می‌دهد. به‌نظرِ من بخشِ اسطوره‌ایِ **شاهنامه** هم همین است؛ ایرانیان و تورانیان در حقیقت فرزندانِ دو برادرند از یک پدر که فریدون‌شاه است. و تمامِ بخشِ اصلیِ اسطوره‌ایِ **شاهنامه** نبردِ این برادرزاده‌هاست و و داستان‌های پیوسته به آن‌ها. حتی به‌نظرم آرجونا (= آرجُن) تیراندازِ معروفِ **مهابهاراتا**، همان آرش (= آرشن) تیراندازِ معروفِ ایرانِ باستان است که در «تیر یَشتِ» **اوستا** نامش آمده، که داستانش در **مهابهاراتا** و ادبیاتِ پی‌آمدِ آن گسترش یافته و حتّی بُعدِ فلسفی گرفته، ولی در ایران زیرِ تأثیرِ داستانِ همه‌پسندِ دیگری چون داستانِ رستم و مانندهایش کم‌کم بی‌رنگ‌تر شده و ناپدید شده. من ارتباط با هند را حتّی در **هزار افسانِ گم‌شده هم می‌بینم**؛ یعنی در **هزار و یک شب**، که هرچند دوباره‌نویسی‌های عربی کوشیده اصلِ ایرانیِ آن را محو کند، ولی باز هم ساختِ ایرانیِ آن پیداست؛ نه‌تنها با آنچه از خبرِ ترجمه‌ی کتابِ نابودشده‌ی **هزار افسان** می‌دانیم که همین چهارچوبِ فعلیِ **هزار و یک شب** را داشته و نیز از این‌که ساختِ تودرتوی **هزار و یک شبِ** کنونی از ساختِ مشترکِ بسیاری روایت‌های ایرانی و هندی می‌آید که همین شکلِ تودرتو را دارند، که همچنین از شباهتِ همین چهارچوبه‌ی کنونیِ آن به داستانِ ضحاک. به‌گمانِ من ساختِ چهارچوبه‌ی اصلیِ **هزار و یک شب** از داستانِ ضحاک گرفته شده. «شهریار» تلطیف‌شده‌ی ضحاک است که از رنجی نهانی خواب ازش گریخته، و «شهرزاد» و «دین‌آزاد» دخترانِ وزیر، همان شهرناز و ارنواز دخترانِ جمشیدِ جم‌اند. نقشِ نجات‌بخشِ آشپز در داستانِ ضحاک که هر روز مردی را نجات می‌دهد، به این دختران داده شده؛ به شهرزاد که هر روز زنی را نجات می‌دهد. تصادفی هم نیست که سازنده‌ی **هزار افسان** میانِ آشپزی و زن ارتباطی برقرار می‌کند که اساساً وجود

داشته. و اگر دردِ ضحاک جز به مغزِ جوانان آرام نمی‌گیرد که آشپز ـ با پذیرفتنِ خطرِ جانِ خود ـ هر شب با کُشتنِ جوانی و رهاندنِ جوانی دیگر، ناچار از آماده‌کردنِ آن است، سازنده‌ی **هزار افسان** کارِ مغزی را جایگزین می‌کند؛ خلقِ داستانی آرام‌کننده ولی جذّاب، که هر شب شهرزاد با پذیرفتنِ خطر بر جانِ خود، پیش می‌کِشد تا دختری جوان را برهاند. پس آشپزی هم نمادین است و تلطیف‌شده؛ که همان ذهنِ قدرتمندی خام را پخته‌کردن باشد. در اسطوره‌ی ضحاک، وظیفه‌ی همخانگی با شهریارِ رنجور، و خِردِ آشپز، به دو تن داده شده، ولی در **هزار افسان** به یک تن؛ و برای همین است که شهرزادِ **هزار افسان** به‌لحاظِ داستانی و شخصیت‌سازی از شهرناز و ارنواز قوی‌تر است؛ چون آن‌ها عمل‌کننده نیستند و او هست. و به‌این‌ترتیب **هزار افسان** اثرِ داستان‌سرایی‌ست (شاید زن) در ستایشِ داستان‌سرایی، و همچنین در ماهیتِ تغییردهنده و روشنفکرانه‌ی آن؛ نمونه‌ای که در هند و ایران مانندهایش کم نیست؛ همچنان‌که شخصیتِ زن زیبارویِ آراسته به خِرد که با سخنوَری مردان را تغییر می‌دهد هم کم نیست.

□ **گفتید اسطوره‌ی سیاوش قابلیتِ جذبِ معانیِ متنوعی را داشته. مایلم بدانم چه معانیِ معاصری را شما از او اراده کرده‌اید؟**

■ در **سیاوش‌خوانی**، جز همه‌ی آنچه من از **شاهنامه** می‌فهمم، سیاوش به خاطرِ مجموعه‌ی اعمالش کم‌وبیش یک روشنفکرِ آرمانی‌ست که برای صلح و یگانگیِ جهان می‌کوشد؛ و در همان‌حال یکی‌ست از جای خود رانده‌شده؛ و خواه‌وناخواه دست‌به‌گریبانِ مشکلِ هویت. از جهانِ پاکان است و بدنامِ خاک، و در پیِ اصلِ گم‌شده. به توران می‌کِشد و ما تصور می‌کنیم ناآگاهانه به اصلش برگشته؛ اصلی که او را بیگانه می‌شمرد؛ و سرانجام در پایان می‌فهمیم که حتّی خودِ این اصل‌بازی و فریبی بیش نیست، و او نخواسته از اصلی که پیِ آن می‌گشت دورتر افتاده. راستی هم او از آب می‌گذرد در پیِ جای پای مادرش، درحالی‌که مادرش روزگاری ـ پیش از آن‌که از توران به ایران بگریزد ـ اصلاً از ایران به توران برده شده بوده. پس اصلِ سیاوش درست همین نقطه‌ای‌ست که به‌خاطرِ رسیدن به اصل، آن را ترک می‌کند. **سیاوش‌خوانی** به‌این‌ترتیب ضمناً چیزی در موردِ پناهندگی‌ست. سه قهرمانِ مهمِ داستان، مادرِ سیاوش، سودابه، و سیاوش هریک به‌نحوی پناهنده‌اند و تا پایان، مشکلِ ترکِ جایی که از آن آمده‌اند برای‌شان حل نمی‌شود؛ و ما می‌دانیم که این سرنوشتِ آینده‌ی فری‌گیس و کیخسرو نیز خواهد بود.

روشنایی صحنه

اجراهای بهرام بیضایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عروسک‌ها

(گروه هنر ملّی)

نویسنده و کارگردان: بهرام بیضایی

ضبط تلویزیونی در تاریخ ۲۸ اسفندماه ۱۳۴۵
اولین پخش: ۲۸ فروردین ۱۳۴۶

بازیگران:

عنایت بخشی	مرشد
منوچهر فرید	پهلوان
حسین کسبیان	سیاه
بهمن مفید	بازرگان
جمشید لایق	آقا
محمود دولت‌آبادی	شاعر
سعید اویسی	دیو
نصرت پرتوی	دختر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

میراث و ضیافت

(گروه هنر ملّی)

نویسنده و کارگردان: بهرام بیضایی

نخستین اجرا: آذرماه ۱۳۴۶ در تالار بیست‌وپنج شهریور (سنگلج)

بازیگران:

[میراث]

مهین شهابی	کلفت
حسین کسبیان	نوکر
محمود دولت‌آبادی	کوچک‌آقا
جمشید لایق	میان‌آقا
جمشید مشایخی	بزرگ‌آقا
سعید اویسی	دزد اول
محمد ابهری	دزد دوم
عزت‌الله رمضانی‌فر	دزد سوم

[ضیافت]

عنایت بخشی	شبان
حسین کسبیان	نوکر
بهمن مفید	دهباشی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سلطان‌مار

(گروه هنر ملّی)

نویسنده و کارگردان: بهرام بیضایی

نخستین اجرا: مهرماه ۱۳۴۸ در تالار بیست‌و پنج شهریور (سنگلج)
(و سپس در شهرهای شمال کشور)

بازیگران:

کامران نوزاد	شاه
عزت‌الله هنرآموز	وزیر
جمشید لایق	سفیر جابلصا
فردوس کاویانی	سفیر جابلقا
بهمن مفید	داروغه
حسین کسبیان	سیاه
فیروز بهجت‌محمدی	سلطان‌مار
فهیمه رحیم‌نیا	خانم‌نگار
رقیه چهرآزاد	دایه
محمد نوری	دیوِ یک
محمد اسلامی	دیوِ دو
حسین محجوب	دیوِ سه
اسماعیل پوررضا	دیوِ چهار
عنایت بخشی	صحنه‌گردان

اجرای موسیقی: علیزاده [کمانچه]، سرشار [ضرب]، عشقی [تار]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مرگ یزدگرد

نویسنده، طراح و کارگردان: بهرام بیضایی

نخستین اجرا: اول مهرماه تا بیستم آبان‌ماه ۱۳۵۸ در تالار چهارسوی تئاتر شهر

بازیگران

سوسن تسلیمی	زن
مهدی هاشمی	آسیابان
یاسمن آرامی	دختر
امین تارخ	سردار
محمود بهروزیان	موبد
کریم اکبری	سرکرده
یعقوب شکوری	سرباز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بانو آئویی

(گروه نمایش پرچین)

نوشته‌ی میشیما یوکیو

طراح و کارگردان: بهرام بیضایی

نخستین اجرا: دی و بهمن‌ماه ۱۳۷۶ در «خانه‌ی کوچک نمایش» (دانشگاه آزاد واحد هنر و معماری)

(و سپس، اسفند ۱۳۷۶ و فروردین و اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۷ در تالار قشقایی تئاتر شهر)

بازیگران:

مژده شمسایی	بانو روکوجو
پارسا پیروزفر	هیکارو
مهشاد مخبری	پرستار و بانو آئویی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کارنامه‌ی بُندار بیدخش

(گروه نمایش لیسار)

نویسنده، طراح و کارگردان: بهرام بیضایی

نخستین اجرا: بهمن‌ماه ۱۳۷۶ تا اردیبهشت ۱۳۷۷ در تالار چهارسوی تئاتر شهر
(و سپس، شهریور ۱۳۷۷ در تئاتر «روئر» مولهایمِ آلمان)

بازیگران

مهدی هاشمی — بُندار بیدخش

پرویز پورحسینی — جم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شب هزارویکُم

(گروه نمایش لیسار)

نویسنده، تهیه‌کننده، طراح و کارگردان:
بهرام بیضایی

موسیقی: محمدرضا درویشی

نخستین اجرا: بیست‌وششم شهریورماه تا هفدهم آبان‌ماه ۱۳۸۲ در تالار چهارسوی تئاتر شهر

بازیگران:

[شب هزارویکُم/۱]

پانته‌آ بهرام	شهرناز
بهناز جعفری	ارنواز
حمید فرّخ‌نژاد	ضحّاک

[شب هزارویکُم/۲]

مژده شمسایی	خورزادِ نیکرُخ
ستاره اسکندری	ماهَک
اکبر زنجانپور	شریف/ عجمی/ امیرِ حرَس

[شب هزارویکُم/۳]

شبنم طلوعی	روشنک
شبنم فرشادجو	رُخسان
علی عُمرانی	میرخان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مجلس شبیه؛
در ذکر مصایب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رُخشید فرزین

(گروه نمایش لیسار)

نویسنده، تهیه‌کننده و کارگردان:
بهرام بیضایی

صحنه‌آرا: محسن شاه ابراهیمی
موسیقی: محمدرضا درویشی

نخستین اجرا: تیرماه ۱۳۸۴ در تالار بزرگِ تئاتر شهر

بازیگران:

مژده شمسایی	رُخشید فرزین	مهدی میامی	پدرِ فرزین
علی عمرانی	نوید ماکان	علی یداللهی	گروهبان
مهرداد ضیایی	ستوان برآبادی	ماه‌گل مهر	منشی
سیدمهرداد ضیایی	دکتر بیرنگ	علی اولیایی	سرپیشخدمت
حسین محب اهری	پدرِ ماکان	رضا افشار	پالتوپوشِ یکم
مریم بوبانی	مادرِ ماکان	صادق ملکی	پالتوپوشِ دوم
فهیمه رحیم‌نیا	مادرِ فرزین	علاء محسنی	پالتوپوشِ سوم

کیانا اطهری‌نژاد/ آزاده چاووشی/ سمیرا حسن‌پور/ ریحانه سلامت/ سپیده صیفوری/ آسیه ضیایی/ نازآفرین کاظمی/ الهام یگانی/ محمدعلی حسین‌علی‌پور/ مجید رحمتی/ میلاد رحیمی/ بابک رفاهی/ پژمان عبدی/ ایمان عنایتی/ سعید قوامی/ محمود محکمی صحنه‌یاران

افرا؛ یا روز می‌گذرد

(گروه نمایش لیسار)

نویسنده، تهیه‌کننده، مدیر هنری و کارگردان:
بهرام بیضایی

موسیقی: محمدرضا درویشی

نخستین اجرا: دی‌ماه ۱۳۸۶ در تالار وحدت

بازیگران:

مژده شمسایی	افرا سزاوار
مرضیه برومند	خانم‌شازده بدرالملوک
سهیلا رضوی	افسر خانم [مادر]
مهرداد ضیایی	حمید شایان [دوچرخه‌ساز]
هدایت هاشمی	سرکار خادمی
حسن پورشیرازی	اقدامی [فروشگاه‌دار]
بهرام شاه‌محمدلو	نوع‌بشری [ارزیاب]
محمدرضا زادسرور	بُرنا سزاوار
افشین هاشمی	شازده‌کوچیک [چُلمن‌میرزا]
رحیم نوروزی	نویسنده

صحنه‌یاران آیدا بیتی، شبنم شاهین‌پوریان، ساینا مهرام، ندا نوبخت، حمیدرضا پهلوان، مهدی ترکمن، آرش صبّاغ، محمد صمدی، صابر عسگری، سیناکَرَمی

بچه‌ها محمدامین رادمند، امیررضا زادسرور، محمدرضا عسگرزاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی