سینما و تئاتر بدون تجربه‌کردن می‌میرند[1]

گفت‌وگو با بهرام بیضایی درباره‌ی «مرگ یزدگرد»

حمید امجد و احمد پایداری

ح. ا.: فکر می‌کنم مرگِ یزدگرد برای شما نمودی از همه‌ی تاریخِ مکتوب و غیرمکتوب است. به‌همین دلیل جوابِ این سوآل که «این جسدِ کی‌ست؟» هیچ مشکلی را حل نمی‌کند. اهمیتِ تاریخ از مرگِ شاهی یزدگردنام فراتر می‌رود. مرگِ یزدگرد دستمایه‌ی طرح سوآلی‌ست که شما دربرابر کلّ تاریخ مطرح می‌کنید. این محکمه را برپا می‌کنید تا بپرسید آیا این تاریخی که به ما رسیده، همان چیزی‌ست که واقعاً روی داده؟

من همیشه این پرسش را درباره‌ی تاریخِ مدوّن داشته‌ام. ضمناً **مرگ یزدگرد** به‌طور طبیعی برای یک لحظه از تاریخ امکانی را در دسترسِ من گذاشت که نظرم را درباره‌ی زمانه ـ و درست همان زمان ـ بگویم. مرگ یزدگرد پس از سال‌ها که در ذهنم بود در آخرِ سالِ پنجاه‌وهفت نوشته شد و در نیمه‌ی سال پنجاه‌وهشت اجرا شد، و من در آن نسبت به تمامِ قطعیت‌های تاریخی اعلام شک کردم. جوابِ آن پرسش که «جسد از آنِ کی‌ست؛ آسیابان یا یزدگرد؟» شاید بله، بی‌اهمیت است. جوابِ واقعیِ «چرا»های ما در کشفِ این نکته نهفته که بدانیم آسیابان کی‌ست و یزدگرد کی‌ست؟

ا. پ.: این «نمایش در نمایش» یا «بازی در بازی» که در مرگ یزدگرد دیده می‌شود کمابیش در تعزیه هم وجود دارد. می‌خواستم بپرسم در تحقیقاتی که بر روی شکل‌های نمایشی داشته‌اید، آیا به این شکلِ نمایشی آن‌طور که در مرگ یزدگرد وجود دارد برخورده‌اید؟

۱. تکه ای از یک گفت و گوی بلند که در بهار ۱۳۶۷ انجام گرفته است. نسخه ای کوتاه شده از این تکه قبلاً در ماهنامه‌ی گزارش فیلم، اردیبهشت ۱۳۷۰ منتشر شده است.

«بازی در بازی» در تعزیه دو جور است، که یکی‌اش شیوه‌ای اندیشیده است و یکی‌اش از فقر می‌آید. اولی نتیجه‌ی طبیعیِ چندتایی از پیش‌واقعه‌هاست. این‌طور که در بازیِ اول چند عزادار جمع می‌شوند و می‌خواهند یادِ کربلا را زنده کنند، پسِ میانِ خود نقش‌ها را تقسیم می‌کنند و با به‌نمایش درآوردنِ وقایعِ کربلا به بازیِ دوم می‌رسند. اما شکلِ دیگر، از کمبودِ نسخه‌خوانِ یا شبیه‌خوان می‌آید، یعنی بازیگری که کارش تمام می‌شود لباسِ نقشِ دیگر را می‌پوشد، درعین‌حال این نمایش در نمایشِ غیرعمد در تقلید و تخت‌حوضی هم هست. آن‌جا هم گاهی وقتی بازیگر کم است بازیگری ممکن است دو سه نقش بازی کند. این البته حتّی در تئاترِ صحنه‌ایِ حرفه‌ایِ امروزیِ ایران هم دیده شده، ولی شرمندگیِ حاصل از «واقعیت‌معیاری» که در آن هست به‌کلّی فرق می‌کند با آزادگیِ واقع‌گریزِ تعزیه. در نمایشِ واقع‌گرا کسی که نقشِ دیگری هم بازی می‌کند می‌کوشد واقعاً به نظر بیاید نقشِ دوم را کسِ دیگری بازی می‌کند، و به نظر نیاید این همان قبلی‌ست. بازیگرِ تعزیه به خیالِ چنین پنهان‌کاری نمی‌افتد و نمی‌رود صورتش را پشتِ صحنه عوض کند، بلکه با همان چهره‌ای که هست و فقط با افزودن یا کاستنِ یک کلاه یا مثلاً یک بالاپوش می‌آید و نقشِ دیگری‌ست. این برای من همیشه نمایشی مضاعف بود؛ نمایشی که هم خودش را می‌بینی هم پشتِ‌صحنه‌اش را. وقتی این نمایش در نمایش به نقش‌عوض‌کردنِ دو سه نفر می‌رسید خیلی گسترده‌تر می‌شد و چیزی را واردِ نمایش می‌کرد که گردانندگان از آن خبر نداشتند. درحقیقت شکل و بُعدی فلسفی واردِ نمایش می‌شد. چنین بود یا من چنین می‌دیدم که هیچ‌کس با مرگش نمی‌میرد، و همه‌ی جهان بازی‌ست، حتّی مرگ و زندگی، و همه شعبده‌ای برای سرگرمیِ ما. و این‌که چگونه مثلاً «بدی» قالب و نام‌های گوناگون به خود می‌گیرد درحالی‌که اگر خوب بنگری پشتِ همه یک چهره بیش‌تر نیست، یا بگویم چهره‌ی پنهانیِ همه یکی‌ست، و غیره و غیره. تعزیه و تخت‌حوضی، البته، تعمّدی در نمایشِ چنین فلسفه‌ای ـ و با قصدِ قبلی ـ نداشت؛ گفتم که در اصل این‌کار از سرِ ناچاری بود، اما من به‌قصد این فکر را در **سلطان‌مار** تجربه کردم و سنجیدم. در **سلطان‌مار** بسیار نقش‌ها که می‌میرند یا کارشان تمام می‌شود در نقش‌های دیگر ظاهر می‌شوند، و حتّی بحثی شوخ و شبه‌فلسفی درباره‌ی حلول و بازگشتِ ارواح هم میان دو تن از بازگشتگان روی می‌دهد ـ پس یعنی در **سلطان‌مار** گرچه این راه‌حل صرفه‌جویانه هست ولی از ناچاری رخ نمی‌دهد و خودش یک بازیِ نمایشیِ تازه با بُعدهای تازه است.

ح.ا.: در کارهای شما، شخصیتی که در جریان بازی در بازی، شخصیتِ جدید را بازی

می‌کند، آیا کاملاً با شخصیتِ جدید یکی می‌شود؟ مثلاً همین مرگ یزدگرد.

نه، کاملاً همان شخصیتِ تازه نمی‌شوند، بلکه تبدیل می‌شوند به آن شخصیت به‌اضافه‌ی تعبیرِ خودشان از آن شخصیت. یعنی وقتی «آسیابان»، «یزدگرد» را به نمایش می‌گذارد، ما مطمئن نیستیم که او عیناً «یزدگرد» را نشان می‌دهد یا تعبیرِ خودش از یزدگرد، یا حتّی آن‌چیزی را که در این لحظه به‌مصلحتش است بگوید. به‌همین صورت زن، آسیابان را نمایش می‌دهد و دختر زن را. و این‌ها هرکدام آن‌چه که تعبیرشان از دیگری‌ست را به مصلحت می‌آمیزند، به‌علاوه‌ی اشتباهات‌شان در این‌جابه‌جایی و تعبیر، یعنی آن‌چه گاهی از دست‌شان درمی‌رود یا از زبان‌شان می‌پَرَد.

ح. ا.: تا اندازه‌ای برداشتِ خودشان از موقعیت‌ها؟

آن‌چه از یزدگرد فهمیده به‌اضافه‌ی آن‌چه که دلش می‌خواهد یا به‌مصلحتش است که فهمیده باشد. آسیابان سه بار داستانِ کُشتنِ یزدگرد را تعریف می‌کند که هربار با آن‌دیگری فرق دارد، و درعین‌حال در هر سه‌بار او به اوجِ خشم رسیده و در آخرین لحظه او را نکُشته. ولی به نظر می‌رسد که ذهناً می‌خواسته بکُشد؛ یا در خیال شاه را کشته ولی در عمل نکُشته ـ مصلحتِ زندگی نگذاشته او را بکُشد، و به‌خاطرِ این سستی، زن سرزنشش می‌کند. پس آسیابان داستانش را هربار طوری تعریف می‌کند که او را درکشتن و نکُشتن ـ هردو ـ مُحق جلوه دهد.

ح. ا.: ساختمانِ نمایشنامه‌های مختلفی از شما پیش و پس از مرگ یزدگرد بر «بازی‌نمایی» استوار است، و در آن‌ها کم‌تر به واقع‌نمایی یا بسترِ واقع‌گرایانه، برمی‌خوریم. مرگ یزدگرد در لایه‌ی اولِ خود می‌تواند بازیِ ظاهراً واقع‌نمایانه‌ای با مکانِ واحد و متمرکز و زمانِ پیوسته به نظر برسد، که در دلِ آن کسانی «بازی»هایی عرضه می‌کنند، و به‌واسطه‌ی آن بازی‌هاست که باز به منطقِ «بازی‌نمایی» و زمان و مکانِ سیّال و پیش‌رونده‌ی نمایشیِ آشنا در آثارِ شما برمی‌گردیم. ریشه‌ی این گرایش به منطقِ «بازی» دربرابرِ منطقِ واقع‌نمایی، که یکی از بنیادهای شکلِ نمایشی در آثارِ شماست، به کجا برمی‌گردد؟

نمی‌دانم؛ در موردِ تک‌تکِ آثار باید به یاد بیاورم که هنگامِ نوشتن به چی فکر می‌کردم. می‌توانم بگویم نمایش‌های رسمیِ طبیعی‌گرا و واقع‌گرا به‌لحاظِ شکل، مخصوصاً که حرف‌شان از همان اول معلوم بود، و مخصوصاً که ابعادی و لایه‌هایی عمیق هم نداشتند، و مخصوصاً وقتی خوب بازی نمی‌شدند خیلی خسته‌ام می‌کردند و توی تالار فکر می‌کردم چرا این‌قدر کش‌اش می‌دهند. برعکس، به یاد می‌آورم وقتی نمایشی می‌دیدم از نوع تقلید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یا تعزیه که زمان و مکان در آن به‌راحتی دگرگون می‌شد و در اختیارِ بازیگران بود، و بازیگران با مختصر حرکاتی ـ به‌هرترتیب ـ می‌توانستند زمان و مکان را در نَوَردند، فکر می‌کردم این همان امکانی‌ست که من دوستدارِ آنم. سادگیِ اجراییِ آن نوع نمایش، که کارش را با فکر و مهارتِ اجرایی پیش می‌برد نه با ابزار و ادواتِ سنگین و پیچیده، و از روی مزاحمتِ «واقعیت» می‌پرید، و از روی دردسرهای فنّی که عناصرِ واقعی با خود می‌آوردند ـ و تمامِ توجهِ ما را به‌جای فکر، به فنّ به‌کاررفته در خودشان جلب می‌کردند ـ ترجیح می‌دادم. در نمایش‌هایی که در فواصلِ صحنه‌ها، پس‌آراییِ صحنه عوض می‌شد ـ معمولاً در تاریکی، یا در پسِ پرده‌ی بسته‌شده ـ صدای جابه‌جایی اشیاء و این‌طرف آن‌طرف کشاندنِ لَته‌ها و تیر و تخته ذهن و حواسم را به خود می‌خواند و متوجه بودم که تا ربع‌ساعتی از پرده‌ی بعد مدام حواس‌مان به این است که از نظرِ فنّی چگونه «آن‌جا» را به «این‌جا» تغییر داده‌اند، و بالا را نگاه می‌کردیم که ببینیم فلان تکّه‌ی پس‌آرایی را کجا برده‌اند و چگونه، و غیره؛ و تمرکزی که نمایشگران مدام می‌کوشیدند در ما تماشاگران ایجاد کنند هربار با هر تغییر به‌کُل از دست می‌رفت و زمانی دراز از نمایش می‌گذشت تا ذهن دوباره بر آن متمرکز شود. من آن قراردادهای نمایشی را که در تقلید و تعزیه می‌دیدم، و در آن‌ها بازیگر با خواندنِ آوازی و گشتن به‌دورِ سکّویی، از شهری به شهری می‌رسید و ما همه می‌پذیرفتیم، ترجیح می‌دادم. و نظیرِ این را در نمایشِ ژاپن، که قهرمان در لحظه‌ی ورودش می‌گفت کی‌ست و می‌خواهد به سفر برود؛ بعد از پُلی ـ کنارِ پرده تا صحنه ـ می‌گذشت و همسرایان از زبانِ او آوازی می‌خواندند درباره‌ی طبیعتِ گذران و ابرها در آسمان و جنگل و چه و چه، و چون از پل به صحنه می‌رسید یکباره می‌گفت به آن‌جاکه می‌خواستم رسیدم و سفرم آخر شد؛ من این چکیدگیِ نمایشی را ـ که به‌یاریِ فکرِ اجرایی و بازی بازیگر، ذهنِ ما را متقاعد می‌کرد ـ ترجیح می‌دادم و می‌دهم بر استفاده از مقداری پاره‌آهن و قرقره و چرخ و ریسمان و تخته که در صحنه به‌کار می‌بردند تا جای دیگری را به ما بباورانند ـ که من هیچ‌وقت باور نکردم جای دیگری‌ست؛ درحالی‌که در تعزیه و تقلید می‌پذیرفتم، چون این‌جا با تخیل کار می‌شد و آن‌جا با واقعیت؛ و در واقعیت خُب من می‌دانم که آن‌جا عوض نشده. در تعزیه تخیلِ من هم به این تغییر یاری می‌کند، و همین باعث می‌شود تغییر را بپذیرم؛ ضمنِ آن‌که امکان، تحرّک، زنده‌بودن، و معنای فلسفیِ این تغییر و تلخیص هم برایم جذاب و لذت‌بخش بود؛ که به‌راحتی و به‌آرامش یک شعر که باکنارِ هم‌نهادنِ دوکلمه ما را به جهانی جدید می‌بَرَد، بر صحنه جهانی تازه می‌آفرید.

ح. ا.: به وجهِ فلسفی این شیوه هم اشاره کردید. ممکن است درباره‌ی این وجه بیش‌تر توضیح بدهید؟

به‌مفهومِ «حلول» ـ از نقشی به نقشِ دیگر ـ که پیش‌تر گفتم نزدیک است. در این شیوه، زمان و مکان اموری گذرا و پنداری دریافت می‌شوند؛ آن‌چنان‌که متفکرانِ بی‌شماری کوشیده‌اند بگویند جهانِ ما جهانِ وَهم و پندار است. صحنه‌ی ژاپنی در پیِ اندیشه‌ی «ذن‌بودایی» و مفهومِ «یوگن» که جهانِ واقع را سراسر وَهم و خیال می‌شمرد، نشانه‌های زمان و مکان را پشت سر می‌گذارد تا به گوهرِ معنای نهانی برسد که در پسِ ظاهرِ واقعیت می‌جوید. فلسفه‌ی پشتِ تعزیه هم بر ادراکی عرفانی از جهان استوار است که واقعیتِ روزمرّه را دست‌وپاگیر و مزاحم می‌یابد و ابعادِ مادیِ جهان را بی‌اعتبار؛ و معنایی را پی می‌گیرد فراتر از آن‌چه بندی زمان و مکان است.

• بهرام بیضایی در تمرین «مرگ یزدگرد»، ۱۳۵۸

ا. پ.: در اجرای نمایش‌های خودتان واکنشِ مردم درقبالِ این شیوه‌ی اجرایی چه بود ـ به‌خصوص با توجه به عادتِ مردم به شیوه‌های رایج واقع‌گرا در آن‌زمان.

در اجرای **سلطان مار** (۱۳۴۸) مردم دو ساعت با نمایش پیش رفتند، خندیدند، گریستند، و کسی اعتراض نکرد که «این تغییرات را باور نمی‌کنم!» یادم هست وقتی همین اجرا را در شهرهای شمال می‌گرداندیم و در صحنه‌های کوچک و فقیرِ آن روزگارِ شهرستان‌ها اجرا می‌کردیم آقای محترمی که یادم نیست استاندار بود یا فرماندار یا چه، گرچه در آغاز رفته بود آن‌بالا و بنا به وظیفه به تئاتری که از مرکز آمده خوش‌آمد گفته بود، در پایانِ اجرا هم باز رفت بالا، و گرچه مراسمش را یک‌بار اجرا کرده بود، طاقت نیاورد و این‌بار در نقشِ منتقدِ تئاتر شروع به صحبت کرد ـ نکته‌ای که شگفت‌زده‌اش کرده بود (همچنان‌که بقیه را نیز) همین قضیه‌ی دگرگونیِ زمان و مکان بود و دگرگونیِ پیاپیِ نقش‌هایی که یک بازیگر بازی می‌کرد. او البته متوجهِ چیزی به‌نامِ فکرِ نوشته یا کارگردانی نبود، و همه‌ی این دگرگونی‌ها را به‌مهارتِ بازیگران ربط می‌داد و این بازیگرانِ ماهر را می‌ستود

که «وقتی از این‌طرفِ صحنه راه می‌افتند یک نقش دارند، وسطِ صحنه یکی‌دیگرند و آن‌طرف که می‌رسند باز نقشِ دیگری دارند». و حیرت‌زده بود که این نمایش از این‌بابت با همه‌ی فیلم‌ها و نمایش‌های دیگری که او دیده متفاوت است. در مجموعه‌ی اجراهای این نمایش در تهران و شهرستان‌ها هم واکنشِ مردم چیزی جز خشنودی و اشتیاق به دنبال‌کردنِ نمایش نبود.

ا. پ.: مرگ یزدگرد این تجربه را پیچیده‌تر عرضه می‌کرد.

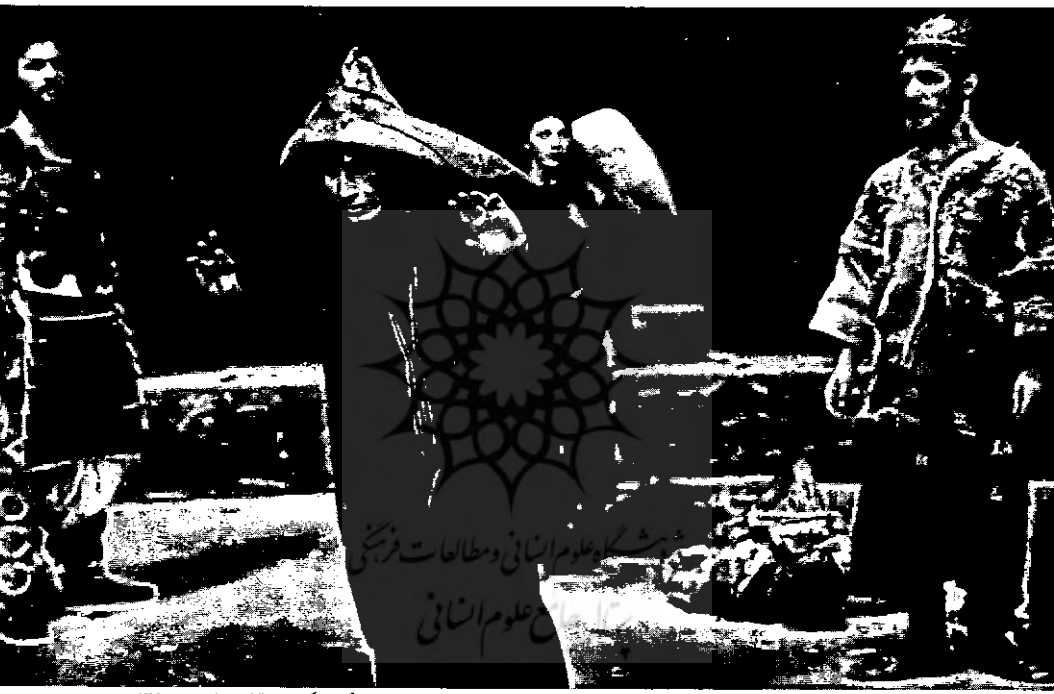
مرگ یزدگرد تجربه‌ی تازه‌تری در خود داشت، و هیچ تجربه‌ای تا به‌عمل درنیاید پاسخش را نمی‌گیرد. نمایشنامه‌هایی ـ مثل آثار شکسپیر ـ بارها و بارها اجرا شده و می‌شوند و پذیرای تجربه‌های اجراییِ مختلف بوده‌اند؛ نمایشنامه‌هایی هم بخشی از یک سنّت و تاریخ‌اند که وجودِ آن‌سنّت و تاریخ کمک می‌کند تجربه‌ی خاصِ آن نمایشنامه‌ها پیشاپیش زمینه‌ای نزدِ تماشاگران داشته باشد. **مرگِ یزدگرد** نه‌فقط اولین‌بار بود که روی صحنه می‌رفت و تجربه‌های مختلفی روی آن نشده بود، و نه‌فقط نویسنده و اجراکننده‌اش پیش از آن ده‌سالی از تجربه‌ی عملیِ صحنه دور بود، بلکه اصلاً خودش هم کاملاً اتفاقی روی صحنه رفت. مثل بسیاری از نمایشنامه‌های من، تا روی کاغذ بود می‌گفتند خیلی دشوار است و معلوم نیست چطور باید اجرا شود؛ درحالی‌که هرکدام را اگر یک بار اجرا کنم می‌بینند چقدر ساده است. متأسفم که **هشتمین سفرِ سندباد** هرگز بختِ اجرا نیافت؛ و **ندبه** نیز؛ و **فتحنامه‌ی کلات** و خیلی نمایشنامه‌های دیگر هم. وکسانی با خواندنِ این متن‌ها می‌گفتند اجرای‌شان ناممکن است. در موردِ **مرگ یزدگرد** هم می‌گفتند؛ ولی اجرایش نشان داد که چقدر عملی و چقدر ساده است، هم اجراکردنش و هم برقراریِ رابطه‌اش با تماشاگران.

ا.پ.: زنِ آسیابان درعین‌حال که نقشِ پادشاه را بازی می‌کند، در طولِ نمایش دارای شخصیتِ مادری دلسوخته، و زنی خیانتکار نیز هست. او در زمانِ حالِ نمایش، شخصیتی دارد که از سوی خودش قابل توجیه است. برای برگشت به هرکدام از شخصیت‌ها و بازیِ آن‌ها نیاز به ضربه‌ای عاطفی دارد، که جواب به این ضربه به‌صورتِ کُنشی که همین بازی در بازی‌های مداوم است، دیده می‌شود. این عامل در این‌جا چیست؟

آن قضیه‌ی زنِ خیانتکار چه بود؟

ا.پ.: رابطه‌ی واقعی یا وَهمی که دختر از وسوسه‌های شاه، و آسیابان از همسایگان تعریف می‌کنند. اگر با به‌کاربردن عنوانِ خیانت برای آن‌چه آن‌ها می‌گویند موافق نیستید آن را چه نامی می‌دهید و انگیزه‌های آن را چه می‌دانید؟

من می‌دانم که زنِ آسیابان هرگز جنگی راه نینداخته و کشوری را به باد نداده. و در هیچ ویرانی شرکت نداشته و هرگز دست به چپاول نزده. درعوض زندگیِ سرد و بی‌مهر و نادلخواه را هم تا این لحظه تحمّل کرده؛ به‌معنای آن‌که چاره‌ای جز تحمّل نداشته. او ناراضی‌ست؛ چگونه به یک قربانی می‌گویید خیانتکار؟ ولی حتّی یک قربانی هم دارای پیچیدگی‌های شخصیتیِ خودش است که زاییده‌ی شرایطِ بیرونی و درونی‌ست. زن از سویی به‌قیمتِ کار برای همسایه‌ها، برای خانواده‌ی خودکه می‌کوشد او را بد بفهمد، نان می‌آورده ـ ظاهراً به



● «مرگ یزدگرد»، تالار چهارسو، ۱۳۵۸

این می‌گویند ایثار ـ و از سوی دیگر گریزان است از این جهانِ تنگدستی که جز با قربانی‌کردنِ خود یا دیگری در آن نمی‌توان زیست، و در جست‌وجوی نجات است ولی هر بار وابستگی‌های عاطفی‌اش به خانواده ـ یا بدبختیِ آن‌ها ـ باعث می‌شود در آخرین لحظه از آن‌چه نجاتش می‌دهد بگریزد. اما در موردِ نقش عوض‌کردن؛ تنها او این‌کار را نمی‌کند؛ دختر و آسیابان هم در همین‌کارند.

ا. پ.: خُب، می‌توان پرسید در همه‌ی آن‌ها این عاملِ محرک چیست؟

نیاز به کوششی دیگر برای عقب‌انداختن یا رهاشدن از مرگِ شکنجه‌آمیزی که در یک‌قدمیِ آن قرار دارند. این‌ها تا وقتی حرف می‌زنند زنده‌اند، مثل شهرزادِ **هزارویک شب** که تا وقتی قصه می‌گوید زنده است. این‌ها فرصتِ بسیار کمی دارند که از میانِ این‌همه روایت راهِ مقبولی برای نجات یا حداقل توضیحِ خودشان پیدا کنند. برگردیم به زن؛ همه‌ی محرّک‌های او روشن است. زنی از لایه‌ی تنگدستِ جامعه، به زندگیِ خانوادگیِ فقیرانه‌ی بی‌مِهری کشیده شده. آسیا درواقع دخمه‌ای‌ست که همه‌ی رویاهای او در آن دفن می‌شود. در آن‌جا مادر شده، و به‌شیوه‌ی مادران کوشیده خانواده را با چنگ‌ودندان حفظ کند. این‌ها همزمان است با جنگ و قحطی، و او برای زنده نگه‌داشتنِ فرزندان و شوهرش همه کار کرده، ولی به‌رغمِ تلاش‌های او با طولانی‌شدنِ جنگ همه‌چیز دارد از هم می‌پاشد. پسرش را می‌برند و پس از چندی جسدش را می‌آورند، دخترش بیمار و ترسان است، با گریختنِ همسایه‌ها شوهرش از کار مانده؛ همه‌چیز در بُن‌بستِ خودش است که یکی از در می‌آید که شاهم؛ و در پایانِ همه‌ی آن‌چه می‌کند جرقه‌ای را هم که در ذهنِ این زن خاموش بود روشن می‌کند، و به او وعده‌ی نجات می‌دهد، و زن با همه‌ی این‌که نمی‌خواهد خانواده را از دست بدهد به فکر می‌افتد که آیا واقعاً نجات ممکن است؟ رابطه‌ی او با همه‌ی دور و بَرَش رابطه‌ی مِهر و کین است، و آن‌چه آرزو می‌کند از یک طرف نگهداریِ خانواده و از طرفِ دیگر رَستن از این نکبت است؛ و این تناقضی‌ست که شخصیتِ او را متناوباً به این‌سو و آن‌سو می‌کشاند. آن‌چه من در موردِ لفظِ خیانتکار گفتم کاملاً جدّی بود، این یک داوریِ جهانِ مردانه است برای مجموعه‌ی احکامِ اخلاقیِ یک‌طرفه‌ای که خودِ مرد از آن استثناست.

ا. پ.: آن‌چه زن می‌کند جواب به نیازِ شخصی‌ترِ خودش است.

آن‌چه بقیه می‌کنند چیست؟ همسایگان و شاه و حمله‌وَران. ستایشِ من برای زن در این است که هرگز نیازِ شخصیِ خودش را مصلحتِ عام جا نمی‌زند. زن چنان بیزار و نومید است که حتّی دیگر به‌فکرِ دفاع از خودش نیست. هیچ‌کدام از آن‌چه به او می‌بندند معلوم نیست واقعاً اتفاق افتاده باشد. هیچ‌جا معلوم نیست او واقعاً با همسایگانی بوده، همچنان‌که هیچ‌وقت نمی‌بینیم او با شاه بوده باشد. و ضمناً یادتان باشد که این در قصه‌های مادرانِ ما، ساخته‌ی دنیای خیالِ زنانِ این کشور است که شاهی یا شاهزاده‌ای برای نجات‌شان می‌آید. من فقط بقیه‌ی قصه را می‌گویم؛ این در ذهنِ زنِ آسیابان مُرده بود؛ تا زمانی که واقعاً شاهی از راه می‌رسد و از نجاتِ او حرف می‌زند و زن را به تزلزل و امید و جنگیدن با خود وامی‌دارد،

ولی درعین حال آن‌قدر این ارزیابی را طول می‌دهد که آسیابان بیاید و او را بکُشد. او هر بار گذاشته آسیابان آرزوهایش را بکُشد.

ا.پ.: شاه یا شاهزاده‌ای که در همه‌ی این قصه‌ها جنبه‌ی خیالی و شاید معنوی داشته چرا و چگونه در مرگ یزدگرد یکباره تغییر شکل می‌دهد و بُعدی صرفاً مادی به خود می‌گیرد؟

این وارویی‌ست که ما به قصه‌های متداول می‌زنیم. گفتم که قصه تا آن‌جاست، من بقیه‌اش را می‌گویم. آن خیال تا وقتی‌که خیال است معنوی‌ست، روزی که ناگهان به‌صورتِ مادی ظاهر شود دیگر ویژگی‌های جهانِ مادی را دارد.

● پوستر فیلم «مرگ یزگرد»، ۱۳۵۸

ح.ا.: زبانِ گفتاری در مرگ یزدگرد زبانی‌ست که شما اساساً آن را برای نمایش نوشتید، و در فیلم هم از همین زبان استفاده کردید. آیا زبانِ اختصاصیِ صحنه در فیلم برای‌تان مشکلی به‌وجود نیاورد؟

یکی از مهم‌ترین تجربه‌های فیلمِ **مرگ یزدگرد** همین است که نشان داد زبانی که گفته می‌شد فقط برای خواص یا گروهِ محدودِ دوستدارِ نمایش قابل درک است، برای جمعِ وسیع‌تر، یعنی عامه‌ی سینمارو هم قابل فهم است. و عکسِ آن را هم نشان داد که اگر جمع کم‌تر آن را می‌فهمد نه مشکلی در فهمِ اوست و نه مشکلی در زبانِ فیلم، بلکه در این است که این‌گونه زبان کم‌تر به‌درستی تجربه شده و به او رسیده. این نکته که عده‌ای پیشِ خود تصمیم گرفته‌اند مردم بعضی چیزها را نمی‌فهمند غلطِ محض است و القاء آن به انواع وسایل چیزی از غلط‌بودنش کم نمی‌کند.

ح. ا.: پس شما بیش‌تر می‌خواستید در فیلمی که از مرگ یزدگرد **می‌سازید، روشِ اجرا و بازیِ چنین متنی را ثبت کنید، و این برای‌تان مهم بوده.**

این مهم‌تر از یک «فیلم» ساختن بود، خصوصاً این‌جا در ایران. این‌جا ساختنِ فیلم گاهی ممکن است؛ ساختنِ **مرگ یزدگرد** هر روز ممکن نیست. چند سرمایه‌گذار پیدا می‌کنید که بخواهد چنین کاری را تهیه کند؟ می‌دانستم که این فیلم جز فیلم‌بودنش،

ONE LIGHT THEATRE

1999

www.onelighttheatre.com

PRESENTS

DEATH of YAZDGERD

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

OneLight evolves with 'Death'

anian drama hits home with strong ensemble cast, apt design, style

ELISSA BARNARD
Reporter

eLight Theatre has found a perfect
ch of material to style in the fasci-
ing political and domestic drama
th of Yazdgerd, by Iranian drama-
Bahram Beyzaie.
neLight's performance style, devel-
d since 1999 by director Shahin Say-
fits beautifully into realizing this
llenging, thought-provoking play at
ture's Studio Theatre to Oct. 15.
itten during the turbulent Islamic
olution in Iran in 1990, Iranian
natist Beyzaie looks back to anoth-
turbulent period in his country's
ory, the Arab invasion of Persia in
seventh century. In 651 Yazdgerd III,
ast of the great Persian kings, was
he run looking for support from
a when he disappeared and was
d murdered in a poor miller's
e.
yzaie's play looks at why a citizen
ld murder a king or why a wife
ld murder a husband, because as a
ection states at the beginning of
show, "This is a tale. Do not believe

Anna MacLean, left, and Pasha Ebrahimi perform in OneLight Theatre's production of Death of Yazdgerd at Neptune's Studio Theatre until Oct. 15.

(DARCY PETTMAN/Staff)

THEATRE REVIEW

the miller, his wife and their sick
hter explain to authorities what
pened, each takes on the role of the
and one another in a twisting tale
presents truth as multi-layered
lusive.
ath of Yazdgerd is an experience
orytelling as a time and place are
ed simply but strongly through
ing dervish garments, moaning
s, flute notes and dramatic light.
The main prop as the front centre
stage is a pool of red cloth.
opening grief gives away to a tran-
eed for the miller, his wife and
hter to explain themselves to the
onder and mubad or be killed.
ifferent roles characters take on
y tell the story is perfectly clear,
nothing whirling back into the mu-

mother. The most powerful scene, which makes a slight slowing down in the middle worth the wait, is when the daughter becomes the king wooing the mother. Both mother and daughter break briefly in and out of character to attack each other.

Performing in Death of Yazdgerd is a strong ensemble cast of Kevin Curran as the commander, Anna MacLean as the girl, Marty Burt as the miller, Dawn Farrington as the mudcian and Pasha tense and fierce as the bitter, outspoken mother, a woman who lost a son in a war and is so ground down by poverty and anger at her ineffectual husband she will freely lash out at authority. Controversial for a female character, she is part of the reason the play was banned by Islamic authorities.

Though the story is set so long ago, the apocalyptic mood established by director and lighting designer Sayadi suits our time. One can relate to the fear which permeates the play but is never over-stated, that these people have for the destruction of their civilization, their faith, their lives.

There is an overall minimalism and dimness in clothing and design with struggle, feminism and societal decay. Watching it, one thinks of Russian literature and Bertolt Brecht, though one could as easily think about the French revolution and Chairman Mao.

Shahin Sayadi also translated Death of Yazdgerd, which has passages of poetry, everyday desperation and a bit of satirical humour.

This 90-minute piece, which OneLight takes to Vancouver later this month, marks a new stage of evolution for this small innovative Halifax company with Death of Yazdgerd's cohesiveness of design, performance and text. The play runs through Oct. 15, 8 p.m., with matinees at 2 p.m. Saturday and Sunday and on Saturday Oct. 15 at 5

Lennon put stamp on album

By The Associated Press

WASHINGTON — Beatle John L
produced lots of popular album
career. The one that is probabl
known is going on display Th
it's his stamp album.

The album, purchased in June
Smithsonian's National Postm
seum, will remain on display
until April 10.

"Somewhere along the line,
started thinking of stamp collec
somewhat stodgy. That's wha
made John Lennon's stamp alb
much fun. John Lennon could pe
described as stodgy," said th
seum's curator, Wilson Hulme.

Lennon would have been 65 o
day. The museum plans an open
in the afternoon for people to vi
album and celebrate the music
non and the Beatles.

The collection was begun by S
Parkes, Lennon's older cousin, w
gave it to the future Beatle whe
non was nine years old.

Lennon replaced Parkes's nam
address on the album's flyleaf w
own signature and the address
bourne he shared with his aunt,
Smith, and her husband, George

Expressing his budding artist
ent, Lennon drew beards and
taches in blue ink on the likenes
British monarchs, including
Victoria and King George VI, on
bum's title page.

Museum officials say there
dance throughout the album tha
non added and removed stamps
the years. Lennon's handwritten
on the flyleaf indicate the album
have contained as many as 800 s
at some point. Currently, the
contains 565 stamps.

● بازتاب مطبوعاتی اجرایی امریکایی از «مرگ یزدگرد» ، ۲۰۰۵

کاری‌ست برای نمایشگرانِ آینده؛ آن‌ها احتمالاً با دیدنِ این فیلم، و اگر بود امثالش، مقدار تجربه‌ای را که لازم دارند تا از صفر شروع نکنند، به دست خواهند آورد. چون یکی از مهم‌ترین مشکلاتِ نمایشِ معاصرِ ایران این است که همه از اول شروع می‌کنند. و چون عمر و همّت کوتاه است و امکانات منتفی و چشم‌انداز بسته، متأسفانه بسیاری هم در صفر می‌مانند. من فکر کردم در آینده شاید مرگ یزدگرد که بالاخره حاصلِ دو دهه تجربه‌ی من است، کمک کند که بعضی تجربه‌ها تکرار نشود یا نفهمیده نماند. این‌کار مهم‌تر از ساختنِ خیلی فیلم‌هاست.

ح. ا.: با توجه به این‌که هیچ‌کدام از عناصرِ نمایش در فیلم حذف نشده، می‌مانَد تقطیع و نمابندیِ سینمایی که جانشینِ چشمِ تماشاگر شده، و آن چیزهایی را در صحنه انتخاب می‌کند و نشان می‌دهد که در صحنه‌ی نمایش هم در همان لحظه مرکزِ توجه تماشاگر بود.

به‌عمد. ولز گفته است در سینما یک دوربین وجود دارد اما در نمایش به‌تعدادِ تماشاگران. در کارگردانیِ نمایشِ مرگِ یزدگرد کوشیدم چنان کار کنم که همه‌ی چشم‌ها مثلِ سینما یکی شود و همان را ببینند که من می‌خواهم. طبعاً این‌کار در سینما ساده‌تر بود؛ با این همه من

→ برنوشت اجرایی امریکایی از «مرگ یزدگرد» ۱۹۹۹

نه از یک جاکه از جاهای گوناگون به این نقاطِ دقّت می‌نگریستم؛ همان‌طور که ولز می‌گوید از زوایایی به‌تعدادِ تماشاگران. چیزی که واقعاً دستم را بست این بود که امکانِ فیلم‌برداشتن از زاویه‌های سرازیر و سربالا نداشتیم. به‌خاطرِ فقرِ امکاناتِ فنّی، خیلی کم از نگاهِ تماشاگرانِ ردیف‌های جلو که سربالاست و نگاهِ تماشاگرانِ طبقه‌ی بالاخانه که سرازیر است توانستم کمک بگیرم. بعضی جاها واقعاً ضروری بود و متأسفم.

ا.پ.: فکر می‌کنم جایی گفته بودید که چندان مایل به ساختنِ این فیلم نبوده‌اید. و نکته‌ی دیگری از شما نقل شده که گفته‌اید یک زاویه‌ی تکراری در فیلم وجود ندارد.

من طرح‌های زیادی برای سینما داشتم و هیچ‌وقت خیال نداشتم نمایشی را فیلم‌کنم. ولی چون طرح‌هایم رد می‌شد و سال پشتِ سال می‌گذشت، کم‌کم می‌ترسیدم افسردگی شوقم را بکُشد. میان سالِ پنجاه‌وهفت که **چریکه‌ی تارا** بود تا سالِ شصت‌وچهار که **باشو؛ غریبه‌ی کوچک** خارج از قلمروی سینمای حرفه‌ای ساخته می‌شد، فقط همان **مرگ یزدگرد** هست. یعنی اگر آن را نساخته بودم، هشت سال فاصله، برای بازیگر و کارگردان گاهی تمامِ دورانِ مفیدِ یک زندگیِ هنری‌ست؛ و می‌تواند پایانِ آدمی باشد. حالا که فکر می‌کنم خوشحالم که آن‌موقع خودم را قانع کردم **مرگ یزدگرد** را بسازم، ولی آن‌زمان به نظرم می‌رسید پیشنهادِ ساختنِ فیلم از نمایشی با چنان ساختمانِ نمایشیِ غیرقابلِ شکستنی، مثل این است که از کسی بخواهیم در باتلاق فرو برود. این تولید گویی پشتیبانی می‌شد به‌قصدِ آن‌که شکست بخورد. من عادت داشتم؛ بنابراین توانستم از باتلاق بگذرم. اما درباره‌ی نکته‌ی دوم، آن‌چه خوانده‌اید قسمتی از یک گفت‌وگوی تلفنیِ طولانی‌تر است. پرسنده پرسید قبول ندارید فیلم‌تان تئاتری‌ست؟ گفتم چرا مثلِ جنایتی که انکار شده می‌پرسید؟ **مرگ یزدگرد** این نکته را نه‌تنها پنهان نکرده که اصلاً در پایان روی پرده اعلام هم می‌کند. گویا جواب به‌درستی از سیمِ دستگاه نمی‌گذشت و به گوشِ پرسنده نمی‌رسید، چون تقریباً دوباره من بودم و همان سوآلِ قبل. گفتم بله، ما که قرار نبوده فیلمی درباره‌ی مُردنِ یزدگردِ سوم آخرین شاهِ ساسانی بسازیم، ما قرار بوده نمایشنامه‌ی **مرگ یزدگرد** را به فیلم درآوریم و تجربه‌ی آن را عمومی کنیم، و این نکته در عنوان‌بندیِ پایان هم گفته می‌شود و کشفِ منتقدان نیست. خواستم بداند که می‌دانسته‌ام دارم چه خطری می‌کنم. مهم است که تماشاگر از آن خشنود درآید و ما توانسته باشیم او را در تجربه‌ای که احتمالاً از تماشای هر فیلمِ معمولِ سینما فراتر می‌رود سهیم کنیم، و در پایان او اصلاً هنرِ نمایش را به چشمی نو کشف کرده باشد و به‌عنوانِ دوستدار و کنجکاو از در بیرون برود. فیلمِ **مرگ یزدگرد** همه‌ی این‌کارها

را می‌کند بی‌آن‌که به رُخ بکشد. ساختنِ یک فیلمِ سینمایی با داستان‌های معمول به‌مراتب آسان‌تر، و موفقیتش تضمین‌شده‌تر است. با همه‌ی جذابیت‌هاکه فیلم‌های حادثه‌ای دارند، من یک دخمه‌ی کوچک بیش‌تر نداشتم و بااین‌همه **مرگ یزدگرد** یکی از پُرکارترین فیلم‌هاست؛ پُرکارتر از خیلی فیلم‌های سینماییِ مهم. جمله‌ی ولز را به‌یاد بیاورید. «در سینما فقط یک دوربین هست و در تئاتر به‌تعداد تماشاگران». گفتم **مرگ یزدگرد** چهارصد و هشتاد تصویر داردکه هیچ دوتای آن یکسان نیست.

ح. ا.: کنجکاوم که بدانم تا چه حد روی قضیه‌ی «اقتباس» فکر یا کار کردید؟

یک‌قلم بگویم‌کم‌ترین جایی برای اقتباس وجود نداشت. در سالِ شصت، درست مثل الآن، هر اقتباسی آن را «تغییرکرده به طرحی دیگر» به نظر می‌آوردکه می‌توانست در پیِ طرح‌های پیشین رد شود. من فقط می‌توانستم متنِ کاملِ در آن‌لحظه پذیرفته‌ی اجراشده بر صحنه را بسازم و نه هیچ شکلِ دیگر را. هیچ پولی برای حتّی کوچک‌ترین تخیّل یا اقتباسی وجود نداشت، یعنی برای هر شکلِ گسترده‌تر، پولِ بزرگ‌تری لازم بود و نبود. و تازه من در ذهنم پس از مدت‌ها کلنجار لزومِ اقتباس را رد کرده بودم. **مرگ یزدگرد** نمایشنامه‌ای نبودکه بشود هر لحظه‌اش را به جایی بیرون از دخمه‌کشاند، چون اصلاً فلسفه‌ی ساختمانِ آن بسته‌بودنِ فضا بر صاحبانش است‌که گویی در اتاقِ انتظارِ مرگ به سر می‌برند. اولین معنیِ اقتباس در جهتِ «سینمایی‌ترکردن» این بودکه صحنه‌ها به‌جای روایت، بازسازی شود؛ یعنی شخصیتی واقعاً به‌جای یزدگردِ زنده بر متن افزوده شودکه صحنه‌های خود را به‌عهده بگیرد. با این شیوه‌ی واقع‌گرایی، عملاً همه‌ی بازی در بازی‌ها و نمایش در نمایش‌ها، و تعارضِ بازی‌کننده و بازی‌اش را از دست می‌دادیم و متن تبدیل می‌شد به فیلمی بسیار معمولی با قصه‌گوییِ معمولِ همه‌ی فیلم‌های معمولی؛ بدونِ جایی برای تجربه‌ای نو در سینما. برعکس فیلمِ فعلی تجربه‌ی مهمی را در سنجشِ قدرتِ متن در خود دارد. گفته می‌شد بازی در بازی‌های متن تا روی صحنه است پذیرفتنی‌ست و به‌محضِ نزدیک‌شدنِ عدسیِ دوربین به آن، و قراردادنِ امکان‌های سینما، مثلاً گذشته‌نگری یا «فلاش‌بک» به‌جای

● «مرگ یزدگرد»، تالار چهارسو، ۱۳۵۸

OD DES YAZDGERD

THEATER IN DEUTSCHER SPRACHE

von: Bahram Beyzai
Regie: Parviz Barid
mit: Carmen Wedel
Verena Lauffs,
Michael Krapf,
Heiko Gülland

Iranisches Th
Mittwoch 01. M
Urania Theater
Platenstr. 32 •
Tel 0221/55 6
Beginn: 20:00 Uhr

Volksbildung
Freitag 10. No
Eschenheimer
60318 Frankf
Beginn: 20:00 Uhr

Info: Tel 069/46 4
Fax 069/46 9
Kartenvorverk
Tel 069/20 1

قراردادهای نمایشی، دیگر قانع‌کننده نیست. حالا این فیلم وجود دارد، و نشان می‌دهد که متن قدرتِ قانع‌کردنِ تماشاگرانِ سینما در بازی در بازی‌ها را دارد. من جای دیگر فیلمی که این تجربه را کرده باشد نمی‌شناسم.

ح. ا.: خودِ شما با گذشتِ این چند سال آن را در میانِ فیلم‌های‌تان چگونه ارزیابی می‌کنید؟

مرگ یزدگرد دست‌کمش مستندی از یک اجرای نمایشی‌ست. سینما امکان‌های گوناگونی دارد، که یکی از آن عمومی‌کردنِ تجربه‌های فرهنگی‌ست که می‌تواند محدود و نشناخته بماند و فراموش شود. و اما دست‌بالا. برای من تجربه‌ای همان‌قدر مهم بود که هر فیلمِ دیگری که ساخته‌ام. اینگمار برگمان در یک گفت‌وگوی تلویزیونی می‌گفت خوبیِ نمایش این است که ثبت نمی‌شود و می‌میرد؛ و این فاجعه که با گذرِ زمان و کهنه‌شدنِ شیوه‌های آرایش و لباس و سواری‌ها و غیره فیلمی کهنه می‌شود، بر نمایش نمی‌گذرد. با این‌همه حتّی خودِ او هم وسوسه‌ی ثبتِ یکی دو نمایش یا اپرا را نتوانست از خود دور کند. این وسوسه‌ای‌ست بسیار مبارک که کسانی که نمایش دوست دارند بسیار کم از آن گریخته‌اند. تجربه‌ی اصلی این است که در عینِ حفظِ تمرکزِ نمایشیِ متن، آن را چنان بسازید که تماشاگرِ سینما را جذب کند. برای من که امکانِ دیدنِ نمایشی از اورسون ولز بر صحنه را نداشته‌ام، دیدنِ **مکبث** فیلم‌شده‌ی او موهبت است. یا **طناب** ـ فیلمِ تئاتریِ هیچکاک ـ به‌خاطرِ تجربه‌ی تازه‌اش برای من چیزی درحدّ شاهکار است. اگر او تمرکزِ متن را به‌هم می‌زد و یکسره‌بودنِ نمایش را با تقطیع می‌شکست **طناب** فیلمی معمولی می‌شد که نظایرش بسیار هست. ولز و هیچکاک که استادانِ سینما هستند هیچ‌کدام از این‌که نمایشی را تقریباً عیناً به فیلم درآورند شرمنده نبودند؛ و هریک از این فیلم‌ها به‌جای ده‌ها درسِ تئاتر و فرهنگ و سینما آموزش‌دهنده است. حتّی یانچو که ریشه در نمایش دارد پنهان نمی‌کند که فیلمش نمایشی بر صحنه‌ای بزرگ‌تر است که اغلب محدود شده با افق. و در همین زمینه به‌نظرِ من اهمیتِ پیتر بروک در سینما، در تجربه‌های نمایشی‌ست که ثبت می‌کند تا فیلم‌هایی که می‌سازد. حتّی اگر بخواهیم به‌رسمِ روز منتقدبازی در بیاوریم باز نمی‌توانیم بگوییم **اتوبوسی به‌نام هوس** یکی از مهم‌ترین کارهای کازان نیست؛ و یا مثلاً **ریوبراوو** مهم‌تر از تجربه‌های شکسپیریِ لارنس اولیویه در سینماست. بستگی دارد که چه اندازه با نگاهِ تجربی به سینما نگاه کنیم. فیلم‌هایی که تجربه‌ی نویی ندارند چیزی بر قلمروی بیانیِ این رسانه نمی‌افزایند، و سینما و تئاتر هردو بدونِ تجربه‌کردن می‌میرند.

فروردین ۱۳۶۷

□

← اعلان اجرایی آلمانی از «مرگ یزدگرد» ۱۹۹۵