مرگ یزدگرد

نقد ادبی

غفار حسینی

بهرام بیضایی

فرهنگ توسعه از خانم اکرم مولایی که این متن را در اختیار مجله گذاشتند تشکر می‌نماید.

غفار حسینی از پیشگامان تدریس و ترویج اندیشه‌ی جامعه‌شناسی ادبیات بود. از او عمدتاً ترجمه و شعر بر جا مانده است. زنده‌یاد غفار در شناساندن اندیشه‌های لوسین گلدمن تلاش بسیار کرد. بیهوده نبود که جعفر پوینده کتاب لوسین گلدمن خود را با این عنوان به خاطره‌ی او تقدیم کرد:

«ترجمه این کتاب را با یاد و دریغ بی‌پایان به بزرگداشتِ خاطره زنده‌یاد غفار حسینی تقدیم می‌کنم که اولین مترجم و مدرس اندیشه‌های گلدمن در ایران بود.»

بیش از یک قرن و نیم از پیدایش اندیشه‌های مارکسیستی و محک خوردن آن در عمل می‌گذرد. در این مدت دو تمایل مهم در این نحله قابل تشخیص است.

۱- تمایل اول اقتصادی‌ست. اقتصاد را همه چیز تحولات تاریخی می‌داند. با روبنا نامیدن اندیشه و حقوق و سیاست و غیره و وابسته کردن یک طرفه‌ی آن به اقتصاد از نقش فرهنگ می‌کاهد. می‌گوید روابط تولیدی را تغییر بده، فرهنگ هم بدنبال آن خود به خود تغییر خواهد کرد.

آلتوسر یکی از این موارد بود. او به هگل‌زدایی از مارکسیسم پرداخت. او با نگاه پوزیتیویستی خود می‌گفت برای خواندن کاپیتال فصل اول آن را نخوانید. این فصل هگلی‌ست از بت واره شدن کالا و غیره صحبت می‌کند. و به این ترتیب آثار دوران جوانی مارکس را هم رد می‌کرد. از خود بیگانگی که یکی از مهم‌ترین مباحث مارکسیستی است را به دلیل داشتن بار هگلی رد می‌کرد.

آلتوسر را متفکر ساختارگرای غیرتکوینی نامیده‌اند. به قول پوینده، آلتوسر استالینیست است با ظاهری روشنفکرانه. سال ۶۹ شکست ساختارگرایی آلتوسر اعلام شد. اعلام شد که ساختارهای غیرتکوینی بی‌جان‌اند، ایستا هستند. «ساختارها به خیابان نمی‌ریزند».

این دسته که چنین به ساختار اقتصادی اهمیت می‌نهند و آن را اساس تحولات تاریخی می‌نامند را به تبعیت از لنین اکونومیست می‌نامیم.

۲- دسته دوم آنانی هستند که برای فرهنگ ارزشی بیش از اکونومیست‌ها قائل‌اند. می‌گویند همانطور که برای تحولات اقتصادی باید از عوامل اقتصادی سود جست؛ برای تحولات فرهنگی هم نیازمند ابزارهای فرهنگی هستیم. کسانی همچون لابریولا، لوکاچ، گرامشی و گلدمن جزو این دسته‌اند. مکتب فرانکفورت بالاخص اندیشمند متأخر آن هابرماس و چپ نو در این دسته قرار می‌گیرند. این دسته را در مقابل اکونومیست‌ها، کولتورالیست می‌خوانیم.

دکتر غفار حسینی و محمدجعفر پوینده هم به گمان ما کولتورالیست بودند. آن‌ها در پی معرفی و ترجمه آثار متفکرینی بودند که چپ سنتی در مقابل آن‌ها سکوت کرده بود. آن‌ها به هگل، مکتب فرانکفورت، مکتب بوداپست و گلدمن ارج می‌گذاشتند و در پی ترجمه و شناساندن آن‌ها به جامعه بودند.

غفار حسینی در سال ۵۸ نقدی بر «مرگ یزدگرد» بهرام بیضایی نوشت که هیچ‌گاه چاپ نشد. علت چاپ نشدن آن وسواس بیش از حد غفار بود. نقد را به دوستانش می‌داد و با پیشنهادهایی که می‌دادند در پی کامل کردن آن بود. در صورتی که به نظر فرهنگ توسعه این نوشته در وضعیت کنونیِ خود کامل، دقیق و قابل توجه است. و یکی از باارزش‌ترین مقالات در محدوده‌ی نقد ادبی ایران است. فقط مراجع کتابشناسی آن دقیق نیست که این اصلاً امر مهمی نیست.

این نوشته از اولین نقدهایی است که به نگاه جامعه‌شناختی تاریخی مجهز است. و می‌تواند برای ناقدین ما درس‌آموز باشد. غفار چاپ نقدِ خود بر «مرگ یزدگرد» را ندید. ما افتخار چاپ آن را داریم. هر چند خودِ او می‌خواست با بسط و گسترش دادن آن به صورت کتاب کوچکی عرضه شود.

ما این نوشته را چاپ می‌کنیم به امید آن‌که روزی به قول مختاری از سلطه‌ی فرهنگ بی‌چرا برهیم و به دنبال چرائیِ مرگ حسینی‌ها و مختاری‌ها و پوینده‌ها باشیم. و این شدنی نیست مگر آن‌که چرا کردن در هر امری را بیاموزیم. و این را بعد از تجربیات بسیار آموخته‌ایم که فرهنگ وابسته‌ی مستقیم و علّی اقتصاد نیست. این را آموخته‌ایم که خرد مدرن را باید آرام‌آرام یاد گرفت. نیک می‌دانیم که در این «با چرا» کردن جامعه، متفکرین و اندیشمندان و نویسندگان نقشی مهم دارند.

غفار، محمد و جعفر به شهادت نوشته‌ها و ترجمه‌هاشان همگی کولتورالیست بودند. به بازخوانی فرهنگی، به نقد گذشته و پا گرفتنِ فرهنگ نو اهمیت می‌دادند.

باشد، ما هم به این امر کمکی برسانیم. هر چند پانهادن در چنین زمینه‌ای و باور نداشتن به رابطه‌ی علی و یکطرفه زیر بنا و روبنا وظیفه‌ای مهم و سنگین بر دوش فرهیختگان جامعه می‌گذارد؛ و باید پذیرفت که این نگاه کولتورالیستی که غفار و محمد و جعفر داشتند، سخت‌کوشی، کار مداوم فکری و تهور و شجاعت می‌طلبد. و آن سه این خصوصیات را داشتند.

■ ■ ■

اشاره: نوشتن درباره کارهای بهرام بیضایی بسیار دشوار است. مگر گستاخی جوانان داشته باشی و خامی نقدنویسان. هنگامی که نه جوان باشی و نه «نقد نویس»، هنگام نوشتن واژه‌ها سخت بر کاغذ می‌نشینند. چرا که هر یک برای حضور خود بر صفحه کاغذ دلیلی می‌جویند وگرنه ...

آن‌چه می‌خوانید نخست کوششی است برای تحلیل نمایشنامه «مرگ یزدگرد» و بعد تلاشی برای تجزیه و تحلیل آن از دیدگاه «جامعه‌شناسی هنر».

این یادآوری لازمست که برای تحلیل جامعه‌شناسانه، می‌باید تمام آثار یک نویسنده مورد مطالعه و بررسی قرار گیرد، اما این کار همت و فرصت بسیار می‌خواهد و ناگزیر به ایده محول می‌شود.

«مرگ یزدگرد»، شاید به عنوان «اثری» که پس از «اتودهای» بسیار یک نمایشنامه‌نویس، سرانجام در یک موقعیت مناسب تاریخی «صورتی» کامل یافته است، بتواند به عنوان یک اثر هنری که واجد نوعی «کلیت» است مورد بررسی قرار گیرد. در هر حال این بررسی جنبه آزمایشی دارد و نتایجی که به دست می‌دهد جنبه‌ی «حکم کلی» درباره اثر مورد بحث ندارند و ممکن است در تحلیلی دقیق‌تر که در حقیقت می‌باید به وسیله یک گروه انجام گیرد مورد تجدید نظر قرار گیرند. «تحقیق گروهی» درباره آثار هنری معاصران ما تاکنون انجام نشده و بعید به نظر می‌رسد که در آینده نزدیک نیز انجام گیرد. این «تحقیق» برآیند کوششی فردی است که با هدف برانگیختن محققان آثار برجسته‌ی ادبیات معاصر، به تحقیقات دقیق فردی یا گروهی انجام گرفته است.

«مرگ یزدگرد» چگونه نمایشنامه‌ایست؟ چرا به عنوان یک اثر نمایشی دارای یک «کلیت» است و به همین دلیل اثری است که در میان نمایشنامه‌های معدود ایرانی در ردیف بسیاری از آثار نمایشنامه‌نویسان بزرگ جهان قرار گرفته است.

فرض ما این است که «مرگ یزدگرد» یک «تراژدی» است، نویسنده هوشیارانه «اصول کلاسیک» تراژدی را رعایت کرده است.

«حادثه نمایشی» تقریباً در یک شبانه‌روز می‌گذرد (وحدت زمان).

«حادثه نمایشی» تماماً در یک محل رخ می‌دهد (وحدت مکان).

هسته‌ی اصلی آن‌چه در زمان و مکان محدود رخ می‌دهد یک واقعه نمایشی است (وحدت عمل یا وحدت واقعه؟).

اما این «قالب» یا «صورت» یا «فرم» کار است آیا محتوی یا واقعه‌ای که در این قالب گنجانده شده است «تراژیک» است؟ آری، چرا که اجرای «مرگ یزدگرد» یا بهتر، اجرای «مرگ» یا مفهوم تاریخی در لحظه‌ای از تاریخ یک ملت که «می‌باید» پایان یک دوران و آغاز دورانی دیگر باشد، به نمایش در می‌آید.

چرا واجد یک «کلیت» است؟

صورت و محتوی چنان در آمیخته‌اند که جدایی اجزاء آن از یکدیگر ناممکن است کلیتی است که اگر یک جزء آن را از پیکره اصلی جدا کنی تمامی آن از هم

می‌گسلد، بی‌معنی می‌شود. «زمان و مکان» و «واقعه نمایشی» چنان با یکدیگر جوش خورده‌اند که گویی جز در چنین مجموعه‌ای هرگز نمی‌توانستند آفریده شوند. واقعه نه «زمانی» دراز‌تر می‌طلبد و نه «مکانی» گسترده‌تر و در این زمان و مکان نیز گویی جز همین واقعه هیچ ماجرای دیگری نمی‌تواند یا نمی‌توانسته است رخ دهد. جدایی هیچ‌یک از دیگری ممکن نیست.

چرا این «کلیت» اثر هنری مورد تأکید قرار می‌گیرد؟ توضیحی شاید خارج از متن لازمست.

تاریخ هر ملت را دو گروه می‌نویسند: مورخان و محققان و هنرمندان. گروه اول یا وقایع تاریخی را چنان‌که می‌بینند یا می‌خواهند ببینند و یا مجبورند که چنان ببینند می‌نگارند یا می‌کوشند وقایع تاریخی را از میان اسناد و آثار بازمانده از گذشته بازگویی یا بازنویسی کنند باز هم چنان‌که می‌خواهند یا مأمورند که بخواهند تاریخ را می‌نویسند.

جستجوگری که می‌داند مثلاً تاریخ ایران یا تاریخ‌های ایران را چگونه نوشته‌اند یا می‌نویسند پس از هدر دادن سال‌های جوانی و از دست دادن بینایی خود، حیرت‌زده درمی‌یابد که در میان اوراق و اسناد به دنبال «واقعیت» (به حقیقت) می‌گردد و سرانجام خسته و فرسوده اعتراف می‌کند که «تاریخ نکات باریک بسیار دارد». او در جستجوی مکانهای اسناد معتبر و نامه‌های تاریخی معینی است و جزئیات وقایع تاریخی را که طی هزاران سال رخ داده‌اند مطالعه می‌کند تا علتی برای رخ دادن وقایع تاریخی کشف کند یا معنایی برای تاریخ پیدا کند یا ـ تازه این تاریخ را نیز همیشه «پیروز شدگان» می‌نویسند.

اما هنرمندان که در کارگاه خیال خود با تصویرهای ذهنی سر و کار دارند تاریخ را به گونه‌ای دیگر درک می‌کنند و در نتیجه به گونه‌ای دیگر آن را نشان می‌دهند. آنان با مفاهیم و رابطه‌ی این مفاهیم در یک دوره تاریخی یا اگر با مفاهیم و رابطه‌ها درگیرند با مفهوم زن و مفهوم مرد، مفاهیم کارگر و کارفرما، نوکر و ارباب، و رابطه‌ی این مفاهیم در یک دوره‌ی تاریخی یا اگر با مفاهیم کلی‌تر و مانند مفهوم فرمانروا و فرمانبر، شاه و رعیت، رهبر و رهرو یا خیلی کلی‌تر خدا و انسان درگیر. بافت رابطه‌ای تاریخی را باز می‌نمایاند که قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌ها را درمی‌گیرد. هنرمند این مفاهیم و رابطه‌های متقابل آنان را از صافی تخیل خود می‌گذراند (خواه‌ناخواه یا با خود آگاه) تا عصاره آن مشهود شود و بلوری پدید آید منشور گونه بدانسان که از هر جانب آن که بنگری تصویری از رابطه را باز بنماید. چگونگی این منشور و تصاویری که از روابط متقابل مفاهیم بار می‌نمایاند بسته بدانست که کارگاه تخیلی هنرمند خود در کدام دوره تاریخی و در چه شرائط اجتماعی خاص شکل گرفته است، و تصویرهای ذهنی واقعیت تاریخی چگونه در کارگاه تخیل او منعکس شده است.(۱)

پیچیدگی یا وضوح این تصویرها خارج از اراده او است، او سال‌ها این مفاهیم را در کارگاه ذهن خود بررسی کرده است، و هنگام خلاقیت کوشش می‌کند تا رابطه‌های آن‌ها را در حد توانایی خود نشان دهد. اگر این منشور که همان اثر نمایشی است ـ تصویرهای دلخواه ما را باز ننماید شاید بدان علت است که تنها از یک جانب بدان نگریسته‌ایم، اما در هر صورت ما را به نگاه کردن و قضاوت کردن وادار کرده است. ما در این رابطه‌ها ناگزیر در «جایی» قرار داریم یا شاید در بیرون آن‌ها. به هر صورت میان ما و این منشور رابطه‌ایی برقرار می‌شود. قضاوت ما هر چه باشد نتیجه این رابطه اجتناب‌ناپذیر است. احتمال این هست که ما تماشاگران بازیچه‌ی هنرمندی چیره‌دست شویم و این احتمال بسیار است، همان‌گونه که پدران ما بازیچه جادوگران و شعبده‌بازان بوده‌اند اگر هنرمندی چنین توانا باشد و بتواند عاطفه یا دانش حقیر را به بازی بگیرد، همانا شایسته عنوان هنرمند است. مگر نه هنر فرزند خلف جادو است؟

* * *

اکنون به موضوع اصلی باز گردیم. «مرگ یزدگرد» یکی از آن منشورهایی است که توصیف آن گذشت.

موضوع نمایشنامه، ظاهراً از این «روایت تاریخی» گرفته شده است یا بهتر است بگوئیم این روایت بهانه یا دست‌آویزی بوده است برای نوشتن یک نمایشنامه:

روایت چنین است:

«یزدگرد شاه ... چون از تازیان شکست یافت برای دریافت کمک به مرو تاخت و آن‌جا مرزبان مرو که از گماشتگان او بود، خواست او را بکشد یا جهت معاملتی با عربان او را دربند کند. یزدگرد شاه گریخت و در نزدیکی مرو به آسیایی درآمد و آن‌جا آسیابان او را به طمع جواهرات و لباس بکشت (؟) ...» تاریخ ایران(۲)

خلاصه‌ی نمایشنامه

در آسیایی نیمه تاریک که محل زندگی آسیابان و زن و دختر اوست، جسدی افتاده است و رگه‌های خون نشان می‌دهد که صاحب جسد ظاهراً در آسیا کشته شده است. «موبد موبدان» و «سردار» و یکی از سرکردگان سپاه یزدگرد که به دنبال شاه گم شده می‌گردند وارد آسیا شده‌اند و جسد را یافته‌اند و تصمیم دارند آسیابان را به جرم کشتن شاه به دار بیاویزند. آسیابان می‌گوید که قاتل شاه نیست. زن و دختر او نیز تائید می‌کنند. جریان ورود شخص ناشناسی به آسیا و کشته شدن او را آسیابان و زن و دختر او در طول جر و بحث میان آسیابان و گروه جویندگان شاه تکه‌تکه نمایش می‌دهند.

بیرون از صحنه باد و طوفان است و سربازان مشغول ساختن دار برای آسیابان و کندن دخمه برای جسد او هستند. رابطه‌ی نمایش با بیرون از صحنه یک

سرباز است و از طریق اوست که خبر می‌شویم تازیان همه‌جا را تسخیر کرده‌اند و به دنبال بقایای لشگر یزدگرد پیش می‌تازند. یکی از آنان اسیر لشگریان شده است و سردار دستور می‌دهد او را به سخن بیاورند.

از «نمایش دادن» ورود شخص ناشناس به آسیا، معلوم می‌شود که وی تالانی زر به همراه داشته است، و ابتدا از آسیابان تقاضا می‌کند که او را بکشد و در عوض تالان زر را تصاحب کند. آسیابان از ترس این پیشنهاد را رد می‌کند. سپس شناس، به عنوان «شاه» به او دستور می‌دهد که او را بکشد، باز هم آسیابان از بیم پیروان او از اجرای دستور سرباز می‌زند. به آسیابان دستور می‌دهد که برای چاشت وی گوسفندی فراهم آورد و آسیابان برای اجرای دستور از آسیا خارج می‌شود. در غیاب او «شاه» زن آسیابان را می‌فریبد، با او همدست می‌شود و قرار می‌گذارند که آسیابان را هنگام بازگشت وی بکشند و تالان زر را بردارند و فرار کنند. دختر شاهد این ماجرا است باز هم از طریق «نمایش دادن» می‌فهمیم که هنگامی که آسیابان باز می‌گردد، شاه با شمشیر به او حمله می‌کند. آسیابان ناچار با چوبدست از خود دفاع می‌کند اما شاه در حقیقت قصد خودکشی داشته است، و در نتیجه بی‌آن‌که آسیابان قصد کشتن او را داشته باشد، کشته می‌شود. طی نمایش جریان اقامت شاه در آسیا، معلوم می‌شود که وی خوابی دیده است خواب خود را برای زن گفته است و زن آن را از زبان «شاه» باز می‌گوید. در پایان نمایش، تازیان به آسیا نزدیک می‌شوند و رأی موبد و سردار و سرکرده در مورد دار زدن آسیابان برمی‌گردد. سردار دستور می‌دهد «لاشه» را به خاک بسپارند. همه شمشیر می‌کشند و منتظر ورود تازیان می‌مانند.

در طول نمایش در می‌یابیم که آسیابان پسری نیز داشته است که به سربازی خوانده شده، در جنگ تیر خورده و با بدن مشبک به خانه بازگشته و هم در این آسیا خون بالا آورده و مرده است.(۳)

کوششی برای تحلیل نمایش

اگر با آثار نویسنده نمایش «مرگ یزدگرد» آشنا باشی، می‌دانی که در تحلیل باید محتاط باشی و شرط احتیاط آنست که به جای «باید»ها «شاید» بگذاری.

«بیضایی» بازی‌های نمایشی سنتی ایران و شرق را از دیرباز تا امروز خوب می‌شناسد. نویسنده‌ی تاریخ نمایش در ایران است و سال‌ها نمایش در ایران و نمایش در شرق را تدریس کرده است. تحقیق درباره‌ی بازی‌ها و نمایش‌های ایرانی، مستلزم مطالعه‌ی تاریخ و فرهنگ رسمی و عامیانه اقوام ایرانی بوده است و نویسنده ناگزیر، این کار دشوار را طی سالیان دراز انجام داده است. باید افزود که بیضایی به عنوان نمایشنامه‌نویس، آثار نمایشی بزرگ پیشینیان و معاصران خود را در غرب خیلی خوب می‌شناسد، و در حقیقت در فضای «نمایش» نفس می‌کشد. (ما در این نوشته به آثار سینمایی او که رابطه‌ای تنگاتنگ با آثار نمایشی او دارند کاری نداریم. گرچه گذشتن از آن‌ها کار تحلیل ما را دشوارتر می‌کند).

تسلط او بر فرهنگ عامیانه ایران و دلبستگی به «راز گرسنگی» آثار هنری شرق، در تمامی آثار او (تا جایی که حافظه یاری می‌کند جز یک اثر و آن هم «زندگی مطبوعاتی آقای اسراری) تجلی کرده است. افسانه‌ها و روایت‌های عامیانه، هسته اصلی بسیاری از کارهای نمایشی او را تشکیل داده‌اند. علت یا علل دلبستگی نویسنده به این نشانه‌های باستانی و پناه بردن به این دنیای «رازگونه» چیست؟ پاسخ این پرسش برای آنان که پاسخ تمامی پرسش‌ها را در آستین دارند، ظاهراً روشن است. اما به گمان من، چندان روشن نیست و مستلزم تحقیقی دقیق و بی‌نظرانه درباره‌ی زمانه او و کارهای اوست.

این چند سطر به عنوان «مقدمه» برای تحلیل نمایش «مرگ یزدگرد» ضروری بود. نتیجه‌ای که از نوشتن سطور بالا می‌باید به دست آید این است که نویسنده از دو منبع بهره‌برداری کرده است. یکی تاریخ و ادبیات ایران، یا به معنایی کاملتر «فرهنگ ایران» که ادبیات عامیانه بازی‌های نمایشی و ... همه را در بر می‌گیرد. دیگری آثار نمایشی جهان. با در نظر داشتن این نکته به تحلیل نمایش می‌پردازیم.

* * *

پیش از این گفته شد که نمایش «مرگ یزدگرد» یک تراژدی است. اما تعیین «نوع هنری» (GENRE) یک اثر کار تحلیل ما را آسان نمی‌کند. باید افزود که نوعی تراژدی جدید است که شگرد اجرای آن قراردادهای «تراژدی‌های یونان» و تراژدی‌های بعد از رنسانس اروپا را در هم می‌شکند. به زبان دیگر، شگرد یا شگردهای اجرای آن امروزی است. نویسنده با انتخاب روایتی قدیمی، و صحنه و لباس در خور زمان رخ دادن واقعه، میان تماشاگر و نمایش «فاصله»ای ایجاد کرده است. زبان نمایش بر این «فاصله» می‌افزاید. این شگرد نمایشی، با «فاصله‌گذاری» به معنای «برشتی» آن متفاوت است. این همان شگردی است که «سارتر» از آن سخن گفته است.(۴)

اما ریشه‌ی آن را نه در سنت نمایشی غرب، که در سنت‌های نمایشی ایران «در سیاه‌بازی‌ها» و نمایش‌های تخته حوضی و از همه مهم‌تر در تعزیه باید جستجو کرد.

این «فاصله» نخست القاگر این فکر است که آن‌چه تماشاگر می‌بیند یک «نمایش» است، اما نویسنده به این اکتفا نمی‌کند. بازیگران نمایش، خود نمایش دیگری را بازی می‌کنند. چگونگی واقعه نمایش اصلی، تنها از طریق نمایشی دیگر، بازسازی می‌شود. به کار گرفتن شگرد «نمایش در نمایش» از «مرگ یزدگرد» یک «نمایش ناب» می‌سازد.(۵)

در «دنیا نمایشی» «واقعیت» از طریق بازی هنرپیشگان می‌باید کشف شود. واقعیت مرگ پدر هاملت، تنها از طریق «نمایش دادن» مسموم کردن وی آشکار می‌شود. اما اگر گروه بازیگران سیار، از «خارج» وارد صحنه‌ی نمایش هاملت می‌شوند، در «مرگ یزدگرد» همان بازیگری اصلی، نقش‌های نمایش دیگر را نیز بازی می‌کنند.

نمایش دوم چنان تکه‌تکه در دل نمایش اول جای داده شده است، نقش‌ها چنان سریع عوض می‌شوند، دو نمایش چنان در هم تنیده شده‌اند که ناگزیر از طرح این پرسش می‌شوی که: نمایش اصلی کدامست؟

شگرد تغییر نقش را، شاید نویسنده از سیاه‌بازی‌ها گرفته باشد، اما تبادل نقش‌ها که پی‌درپی میان آسیابان، زن و دخترش صورت می‌گیرد، شگردی است که «زان ژنه» در نمایشنامه‌ی «کلفت‌ها» به کار بسته است. و چنین می‌نماید که این شگرد سال‌ها ذهن بیضایی را به خود مشغول داشته است. گذشته از دوگانگی شخصیت‌های افسانه‌ای، که در نمایشنامه «غروب در دیاری غریب» و «سلطان مار» به نمایش درآمده‌اند، گویی شگرد «تبادل نقش‌ها» را بیضایی تنها به هنگام نوشتن نمایشنامه‌هایی که با «رابطه‌های تاریخی» سر و کار دارند به کار می‌گیرد. این شگرد را در نمایشنامه «راه طوفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی»، حدود دهسال پیش آزموده است، در آن‌جا نیز «نوکر و ارباب» نقش خود را عوض می‌کند...(۶)

اما در «مرگ یزدگرد» است که این شگرد در ناب‌ترین شکل خود به کار گرفته شده است. شاید بتوان گفت که «مرگ یزدگرد» دنباله «راه توفانی فرمان ...» است. اما نویسنده طی ده سال راه خود را تا بدان‌جا پیموده است که از چنگ «عوامل کمکی» رها شود. از یاری موسیقی و بازیگران اضافی خود را بی‌نیاز کند. در و دیوار «فرضی» به کار نگیرد و با فضای «نیمه چینی» حاکم بر نمایشنامه فرمان برای همیشه خداحافظی نماید و فضایی خلق کند که در عین «سادگی» خود، بهترین فضای ممکن برای رخدادن یک «حادثه تراژیک» است.

اگر «آسیای نیمه تاریک» ویرانه «شاه لیر» را به خاطر می‌آورد، و اگر گریختن اسب «شاه» نمایش، و جمله «اگر اسبم نگریخته بود» (که دو یا سه بار در طول نمایش تکرار می‌شود) جمله معروف ریچارد سوم را تداعی می‌کند، تنها به خاطر تأکید بر پیوند ذهنی میان نویسنده این اثر نمایشی و تراژدی‌نویسان بزرگ نیست (بعداً خواهیم دید که میراث نمایشی یونان چگونه با این نمایش پیوند خورده است). بل‌که برای آنست، با طنزی گزنده تفاوت زمان و جامعه خود را با زمان و جامعه‌ی شکسپیر بنمایاند. یا شاید برای آنست، با زیرکی نیشی به نویسنده ریچارد سوم بزند. هنگامی که «شاه» گرسنه است و دوباره به یاد اسب گریخته‌اش می‌افتد و با حسرت می‌گوید: «آه، اگر اسبم نگریخته بود!»

آسیابان، با ساده‌دلی (ظاهراً) با توجه به گرسنگی شاه و خود و زن و فرزندش بلافاصله می‌گوید: «ما هم می‌خوردیمش».

این جمله ساده ناگهان «خواستی» سرگردانی شاه و همین‌سته زندگی او را در برابر واقعیت برهنه «گرسنگی» آسیابان و خانواده‌اش قرار می‌دهد. این طنز تلخ از آن‌گونه طنزهایی است که در عین گریه‌آور بودن، تماشاگر را خواسته یا می‌خنداند.

بعد «شاه» می‌کوشد خشم آسیابان را برانگیزد و او را به کشتن خود وادار کند برای این منظور او را تحقیر می‌کند به صورت او تف می‌اندازد، او را می‌زند و ... آسیابان به خود می‌پیچد و خشم خود را مهار می‌کند. بعد «شاه» دختر او را می‌خواهد به زور با دختر همبستر می‌شود، اما آسیابان هم‌چنان در کار مهار کردن خشم خویشتن است (البته بارها «شاه» را در «نمایش» می‌کشد اما هر بار می‌گوید که او را نکشته است). سرانجام «شاه» راه دیگر را برمی‌گزیند.

• • •

قبلاً اشاره شد که «مرگ یزدگرد» منشوری است که تصویر ذهنی رابطه‌های تاریخی را باز می‌نماید. پس شخصیت‌های نمایش، هر یک تجسم یک رابطه‌اند. رابطه‌ها جان گرفته‌اند و تاریخ را به گونه‌ای دیگر باز می‌سازند. برای همین است که «اسم خاص» ندارند.

«موبد» و «سردار» و «سرکرده»، عناوینی هستند که در طول تاریخ همواره وجود داشته‌اند و امروز نیز وجود دارند. گروه مقابل آنان، آسیابان، زن و دخترش، نیز «بی‌نامند»، چرا که آنان در تمام طول تاریخ نان شهریان و سپاهیان را داده‌اند. همواره «همزاد بینوایی» بوده‌اند. بازیچه‌ی شهرت گروه اول شده‌اند و نیز با احساس دوگانه نسبت به فرادستان خود زیسته‌اند: حسرت و نفرت. در ژرفای نهان خود، آرزوی شاهی و فرمانروایی کرده‌اند، نیز در خیال خود فرادستان را هر روز و هر شب کشته‌اند، انتقام بینوایی خود را گرفته‌اند.

این «رؤیاها» اکنون، زنده شده‌اند. «خیالات» آنان جان گرفته‌اند و به صورت بازیگران نمایش رو در روی تماشاگران، رو در روی تاریخ ایستاده‌اند.

و اما نام «یزدگرد»؟ «یزدگرد» برای گروه اول حامل معنایی باستانی است، او «پادشاه دریادل، سردار سرداران، دارای دارایان، شاه شاهان، یزدگرد شاه پسر یزدگرد شاه و او خود از پسران یزدگرد نخستین» است.[۷]

ستون کاخ هستی آنان، نماینده اهورامزدا بر روی زمین است. آنان تنها در پناه نام او، که بار سنگین مفهومی تاریخی را حمل می‌کند، زیسته‌اند و جاه و جلال و قدرت آنان جزیی از جاه و جلال وقدرت او است. «نامش» را می‌دانند، چرا که او وارث «نام‌هایی» دیگر است، که تمامی قدرت حاکم را بدو منتقل کرده‌اند. نام او رمزی است که قدرت جادویی ـ دینی ـ نظامی را تداعی می‌کند. اگر او نباشد، موبد و سردار و سرکرده، عناوین خود را، قدرت و حشمت خود را به «نام» که به دست‌آویز «جمله» حفظ توانند کرد؟ در حقیقت آنان خود «شاه» را به وجود آورده‌اند.[۸]

«او» برای آنان، در چهارصد و شصت و شش رگ خود خون شاهی دارد. و «فرمان مزدا اهورا» او را برتر از آدمیان پایگاه داده است. با این‌همه آنان چهره واقعی او را هیچ‌گاه از نزدیک ندیده‌اند. برای همینست که «جسته را از لباس‌ها و نشانه‌هایش می‌شناسند، یا باید بشناسند. چرا که این لباس‌ها و نشانه‌ها حامل آن «نام» هستند. اما این نام برای آسیابان و زن و دخترش چه معنایی دارد؟ هیچ. آنان «نام» او را نمی‌دانند. در طول نمایش، هیچ‌یک، حتا یک بار، نام یزدگرد را بر زبان نیاورند.

آنان با واژه‌ای دیگر آشنایند که «نام خاص» نیست، یک مفهوم است: «شاه».

از اصل و نسب او، و رابطه او با مزدا اهورا بی‌خبرند. آسیابان شخصی به نام «یزدگرد» را نکشته است، اما «شاه» را در خیال خود بارها کشته است. پس چه کسی بهتر از او تا «تاریخ» مهر اتهام «شاه‌کشی» را بر پیشانی او بچسباند؟

قبلاً گفته شد که هنرمندان تاریخ را به گونه‌ای دیگر می‌نویسند. برای همین است که نمایشنامه از لحظه‌ای آغاز می‌شود که «تاریخ» پایان یافته است. اما تاریخی را که میراث خوارانِ شاهان نوشته‌اند. تاریخ ساخته و پرداخته دیوانیان، موبدان، سرداران و سرکردگان را باید به محاکمه کشید.

«آسیابان» باید از خود دفاع کند. پس در نمایشنامه «مقتول» غایب است ولی مدعیان او حضور دارند. «جسد» تنها یک وسیله نمایشی است. همان پیکره‌ای است که مردم از دوران باستان تا امروز ساخته‌اند و آن را «سلطان»، «شاه» یا «میر» خوانده‌اند و برای فرو نشاندن آتش کینه‌های خود سوزانده‌اند.[۹]

گفتیم که «شاه» در صحنه حضور ندارد، اما در «تخیل» آسیابان و زن و دختر او حضور پیدا می‌کند. زنده می‌شود و نقش خود را بازی می‌کند. آسیابان، زن و دختر او هر یک بارها در جلد شاه فرو می‌روند و نقش نمایشی خود را به دیگری می‌سپارند. نمایش در این لحظات، به خوابی می‌ماند که گویی هر یک از بازیگران دیده‌اند و اکنون «رؤیای» خود را به نمایش می‌گذارند. حتا می‌توان چنین پنداشت که «حادثه نمایش» تنها در ذهن زن گذشته است و اکنون شخصیت‌های ذهن او هستند که بر صحنه جان می‌گیرند. یا شاید در ذهن دختر یا آسیابان، یا تک‌تک آنان؟

هنگام جابه‌جایی نقش‌ها، با استفاده از شگردهای نمایشنامه‌های تخت حوضی فاصله‌ای دیگر میان بازیگر و تماشاگر ایجاد می‌شود تا نمایشی بودن واقعه را تأکید کند.

تبادل نقش‌ها چنان آرام شکل می‌گیرند که تماشاگر آن را «طبیعی» می‌پندارد. اول بار شاه در ذهن دختر حلول می‌کند ـ یک کلمه کافیست او را از نقشی به نقش دیگر فرو رود.

نمونه اول

در مقابل پرسش‌های پیاپی «سردار» از آسیابان و زن در مورد چگونگی آمدن «شاه» به آسیا، چگونگی آمدن او را به آسیابان و زن می‌گویند:

زن: او خود را به کنجی افکند و گفت که روزنه‌ها فرو بندید!

آسیابان: (به دختر) آیا تو نبودی که دلت از جا کنده شد؟

زن: او بی‌گمان دزدی بود.

آسیابان: یا گدایی، ما چه می‌دانستیم؟

دختر: (به جای شاه) به من چیزی برای خوردن بدهید!

سردار: (به آسیابان) بگو، ای مرد تا چوبه‌ی دار تو را برآورند بگو آن شهریار با تو چه گفت؟ آیا در اندیشه آغاز نبردی با تازیان نبود؟

دختر: (به جای شاه، بر می‌خیزد) او گفت به من چیزی برای خوردن بدهید.

و دیگر دختر در جلد شاه فرو رفته است، و از زبان او سخن می‌گوید، اما در همین صحنه دوبار، لحظه‌ای به نقش خود باز می‌گردد و با، بی‌هیچ مکثی، نقش پادشاه را بازی می‌کند.

نمونه دوم: هنگامی‌که شاه می‌خواهد آسیا را با زری که در کیسه دارد برای خودکشی بخرد:

زن: او می‌خواهد آسیای ویرانه را بهایی بنهیم.

آسیابان: (به زن) تو آسیابان باش و بگو من چه پاسخ دادم، جوال مرا بردار. آیا کسی نیست که این آسیای ویران را به من به چند پاره‌ی زر بفروشد؟

زن: (جوان بر سر) در این سودی نیست ای مرد ...

این شگردها نمایشی که با چیره‌دستی تمام بکار گرفته شده‌اند، در «ساخت نمایش» چه کار کردی دارند؟ تنها از طریق به کار گرفتن این شگردها است که نویسنده توانسته است «رابطه‌های تاریخی» را به نمایش درآورد.

رابطه‌ی رعیت با شاه همواره در تاریخ کشورهای شرقی چنین بوده است که رعیت خراج می‌دهد و سرباز، و شاه قصر می‌سازد و بر فرش زر گام می‌زند، به شکار می‌رود و بر زنان حرمسرا می‌افزاید. بیرون از پایتخت «جانورانی» زندگی می‌کنند که دیکتاتور شرقی با آنان بیگانه است. «شاه» روستا را نمی‌شناسد، هیچ‌گاه در طول تاریخ نشناخته است.

شاه نمایش در آسیا، هنگامی‌که گوشت گوسفند برای جاشت نمی‌یابد:

... من به کجا فرو افتادم. این‌جا کجاست و شما کیانید؟ شنیده بودم که بیرون از تیسفون جانورانی زندگی می‌کنند که نه ایزدی‌اند و نه راه نهان دارند.

آسیابان: شنیدی زن؟ آن‌چه من آرد می‌کنم به تیسفون می‌رود.

«رابطه» همین است. «تیسفون» است، «اکباتان» است، «پاسارگاد» است، «دمشق» است «بغداد» است، «اصفهان» است، «تهرانست، ...»، «پایتخت» است و «بیرون» از پایتخت. «آسیای نیمه‌تاریک» و ویران، همه‌ی ایران است. خارج از تیسفون، و شاه «تیسفون» وقتی وارد «آسیا» می‌شود، ویرانی آن و فلاکت ساکنانش

را نمی‌بیند. نه تنها لشگریان که پیشوایان دین او نیز، از روستائیان نفرت دارند و خود جلاد آنانند.

موبد: (در مقابل انکار آسیابان) دیگر تاب دروغانم نیست. در آن پلیدترین هنگام که هزاره بسر آید، چون تو مردمان بسیارتر از بسیار شوند و دروغ از پنج سخن چهار باشد. تو خون سایه‌ی مزدا اهورا را در آسیاب خود به گردش درآوردی پس جامت از خون تو پر خواهد شد و استخوان‌های تو سگ‌های بیابانی را سور خواهد داد. این سخنی است بی‌برگشت و ما سوگند خورده‌ایم که خانمان تو بر باد خواهد رفت.

و این «حکم» در حالی صادر می‌شود که «تازیان» ایران را تسخیر کرده‌اند و به دنبال بقایای لشگر یزدگرد به سوی مرو می‌تازند:

آسیابان: و باد اینک خود در راهست. اینک در میان این طوفان طناب دار مرا می‌بافند ... شمشیرهای آنان تشنه است و به خون من سیراب خواهند شد. آنان از خشم خود سپری ساخته‌اند که گفته‌های مرا چون نیزه‌های شکسته به سوی من باز می‌گرداند. آه، پس چاره کجا است؟

اما زن آسیابان بهتر از شاه می‌داند که دشمن او «سپاه تازیان» نیست، او دشمن را خود پرورده است:

زن: دشمن تو این سپاه نیست پادشاه، دشمن را تو خود پرورده‌ای. دشمن تو پریشانی مردمان است. ورنه از یک مشت ایشان چه می‌آید؟

موبد نیز بر این واقعیت آگاهست، و می‌داند که دشمنی شاه و رعیت همیشگی است:

موبد: ... پیاده دشمن سوار است و گدا خونی پادشاه.(۱۰)

اما دشمنی روستایی با «شاه» در تخیل روستایی چگونه بوده است و چگونه باز نموده می‌شود؟

از زبان بازیگر نقش آسیابان هنگامی که از مرگ پسرش که به عنوان سرباز در چنگ تیر می‌خورد شنیدیم.

آسیابان: ... انبار سینه‌ام از کینه پر بود. با این همه من او را نکشتم.

نه از نیکدلی، از بیم.

و جای دیگر، آسیابان: من گفتم ای پادشاه، ای سردار، پایت شکسته باد که به پای خود آمدی. پاسخ این رنج‌های سالیان من با کیست؟ من هر روز زندگیم به شما باج داده‌ام. من سواران تو را سیر کرده‌ام.

اکنون که دشمنان سیرند تو باید بگریزی و مرا که سال‌ها دست بستی دست بسته بگذاری؟ مرا که دیگر نه دانش جنگ دارم و نه تاب نبرد. آری من به او بدگفتم، من او را زدم.

...

زن: تو او را زدی، به بازی و خوشدلی، آن‌چنان که در نوروز شاه ساختگی را آنان بازی سنتی «شاه‌کشی» خود را بازی کرده‌اند، در نتیجه چوبدست آسیابان جز بر لاشه‌ی شاه فرود نیامده است. اما اکنون که به روایت «تاریخ» یزدگرد مرگ خود را به کاشانه آسیابان آورده است، مرگ او، که مرگ یک دوره تاریخی است، بار تراژیک خود را به آسیابان منتقل می‌کند. اگر عنوان نمایش ما را بفریبد و چشم ما را تنها به تصویرهایی که نمودار مرگ یک مفهوم است خیره کند، از دیدن تصویرهای دیگر

آنانست. زاغی نیز، ناگزیر آدم کشته است.(۱۱) و کیفر گناهی را باز پس می‌دهد که بی‌آن‌که خود بخواهد، بر او فرود آمده است. آسیابان نیز، مانند «زاغی» از آدمکشی اجتناب می‌کند اما «جرم» او را، انتخاب کرده است، یا بهتر «تاریخ» او را به عنوان «مجرم» برگزیده است.

بدین‌گونه همین‌که خطوط یک تصویر در «منشور» نمایش مرگ یزدگرد کشف می‌شود بی‌وقفه تصویرها یکی پس از دیگری می‌آیند و تصویرهای تاریخی با تصویرهای اسطوره‌ای ـ نمایشی در هم می‌آمیزند تا نه تنها موقعیت تاریخی یک ملت را در یک لحظه حساس تاریخی بنمایانند و تضاد اساسی دولت و ملت، شاه و رعیت را در تاریخ ایران باز نمایند، بل‌که چشم تماشاگر را به دیدن ستیزه‌هایی ابدی و انسانی وادار کنند. مگر نه جامعه ایران پاره‌ای از جوامع انسانی است، و ستیزه‌هایی دیگر که از بطن تضاد اساسی زائیده می‌شوند، ستیزه‌هایی همیشگی بوده‌اند، و چه کسی می‌داند که چه زمانی از میان خواهند رفت؟

گفته بودم که نمایش «مرگ یزدگرد» یک «تراژدی» است، نیز گفته شد که نویسنده نمایش از دو منبع تغذیه شده است. گذشته از اشارتی که در صفحات پیش به «منبع نمایشی» اثر مورد بحث شد اینک به بازگشادن لایه‌های دیگر این نمایش باید پرداخت. اگر آن را «تراژدی» نامیدم، فقط به خاطر «تراژیک بودن» سرنوشت یک ملت، مرگ یک مفهوم، یا تراژیک بودن سرنوشت آسیابان نبود. نمایش سومی نیز از نمایش دوم زاده می‌شود، که خود نوعی تراژدی ابدی است. جانمایه آن جاذبه قدرت، عشق، حسادت، و رابطه زن و مرد است. این جانمایه از دوران باستان تا به امروز، همواره خونی بوده است که در رگ‌های آثار تراژیک جریان یافته است و امروز نیز جریان دارد.

از همان آغاز نمایش، «دختر» حرکاتی می‌کند که ظاهراً او را دیوانه می‌نمایاند. که گاه در طول نمایش این حرکات تکرار می‌شود و سرانجام بدانجا می‌کشد که «توهمات» این «دختر دیوانه» به صورت یک «واقعیت نمایشی» پذیرفته می‌شود. در جریان «نمایش دادن» توهمات دختر واقعیت‌های دیگری آشکار می‌شوند، و تراژدی دیگر از بطن دو تراژدی قبل زاده می‌شود. نطفه آن از همان آغاز، شاید از آغاز تشکیل «خانواده» بسته شده بود؛ و اکنون در صحنه‌ی نمایش، برای بار هزارم به دنیا می‌آید.

دختر «جسد» را پدر خود می‌پندارد، معتقد است که بازمانده‌ایم. تراژدی مرگ یزدگرد «بازی» می‌شود «نمایش دوم» است، اما زندگی آسیابان، «موقعیت» تراژیک او، در متن نمایش اول قرار دارد، مگر نه این‌که نمایش اصلی با دفاع او آغاز می‌شود؟ قبلاً گفته شد که «نمایش» از لحظه‌ای آغاز می‌شود که «تاریخ» پایان یافته است.

اکنون نویسنده‌ی نمایش، «مرگ یزدگرد» را به گونه‌ای دیگر روایت می‌کند. در این «روایت» به تدریج در می‌یابیم که این آسیابان و خانواده او است که در «موقعیتی» تراژیک قرار دارند. مسئله‌ی مرگ و زندگی آسیابان، درماندگی و تنهایی او، مرگ پسر، بیماری دختر ویرانی آسیا و دشمنانی بیگانه که از «هشت سو» نزدیک می‌شوند، و هموطنانی دشمن‌تر که تیر سایبان آسیای او را می‌کشند تا چوبه‌دار او را بر پا کنند. آسیابان در «بن‌بست» قرار گرفته است و پی‌درپی راه چاره می‌جوید. اگر «شاه» پیش از آن به دست پادشاهان کشته شده و اگر او در اثر شکست به دنبال مرگ می‌گردیده است. آسیابان، در برابر چوبه‌ی دار خود به دنبال زندگی می‌گردد. او از «بیم مرگ» دشمن خونین خویش، شاه را نکشته است، و اکنون به کیفر قتلی ناکرده، می‌باید شکنجه شود و در کنار آسیای ویرانه خود مرگ ناخواسته را بپذیرد. اگر موبدی هست تا برای مرده شاه «نیایشی» بخواند برای مرده او جز نفرین خوانده نخواهد شد. هنگامی که موبد برای مرده شاه نیایش می‌خواند:

آسیابان: برای مرده ما هم نیایشی خوانده می‌شود؟

موبد: بد کیش را مرده خواهم، بد کنش را مرده خواهم ...

تقدیر چاره‌ناپذیر آسیابان، هنگامی هولناک بودن خود را باز می‌نماید که وی بر سر یک دو راهی قرار می‌گیرد، که هر دو به مرگ می‌رسند. کیفر بینوایی او دو نوع مرگ است، که هر دو را «تاریخ»، تاریخی که دشمنان او نوشته‌اند، ننگین دانسته است اگر پادشاه را نمی‌کشت، از فرمان او سرپیچی کرده بود، که کیفر سرپیچی نیز مرگ است.

هنگامی که در نمایش نشان داده می‌شود که شاه به او فرمان داده است که وی را بکشد و او از آدم‌کشی سر باز زده است به او می‌گویند:

دختر (شاه): نشنیدن فرمان پادشاه پیکار با مزدا اهورا است.

...

سردار: آیا سزاست که بندگان از فرمان شاهان روی برتابند؟

زن: نمی‌فهمم. اگر او را می‌کشت مردمی‌کش بود. و اگر نمی‌کشت سرپیچی کرده بود. پس چه باید می‌کرد؟

آسیابان: هیچ ای زن، گناه با ما زائیده شده و آن جفت همراه من که با من زائیده شده نامش بینوایی است.

این «محکومیت» آسیابان، همزادی او با گناه، همان محکومیتی است که «زاغی» یکی از پرسوناژهای نمایشنامه «نظارت عالیه» ژان ژنه، بدان دچار آمده است.

اگر «زاغی» بی‌آن‌که بخواهد، در جنگ شوربختی اسیر شده است، آسیابان نیز در این «موقعیت»، ناخواسته گرفتار شده است. علت گرفتاری هر دو پرسوناژ، بینوایی

[illegible] «توجیه» سرانجام راه گریزی بر آسیابان می‌گشاید، تا

چه به جای آنان نمایاند و از مرگ بگریزد. هنگامی

که به پادشاه، برای چند لحظه در جلد شاه فرو می‌رود، و زن او ناگزیر «عشق» خود را در مقابل شاه بازی می‌کند. آسیابان در می‌یابد که زن بدو خیانت کرده است. دختر در نقش شاه و زن در نقش گذشته‌ی خود رؤیاهای سرخورده [illegible] نقشه‌ی توطئه قتل شوهر و «رهایی» خود را کشیده است.

غافل از آن‌که شوهر نیز هنگامی که برای فراهم آوردن «جاشت» شاه، ناگزیر در دل شب طوفانی کاشانه خود را ترک می‌کند، در رؤیای خود از زن می‌گریزد. وی نیز در [illegible] رهایی شوهر از [illegible] است.

چرا دختر «جسد» را بدر خود می‌پندارد؟ او در نهانگاه جان خود پدری «نیرومند» می‌خواسته است. در ناخودآگاه خویش، خواستار نزدیک شدن به پدر و مرگ مادر بوده است. او جای‌به‌جای کینه خود را نسبت به مادر و اشتیاق خود را برای نزدیک شدن به پدر باز می‌نماید. هنگامی که زن از او می‌خواهد نقش زن آسیابان را بازی کند، وی بی‌اختیار در آغوش آسیابان می‌افتد و اشتیاق خود را بی‌اراده بر زبان می‌آورد: ای آسیابان، لختی مرا در کنار گیر.

مادر، که نقش آسیابان را در این لحظه بازی می‌کند به نقش خود باز می‌گردد و به دختر ناسزا می‌گوید. حسادت دختر نسبت به مادر آشکارا بیان می‌شود. در صحنه‌ای که آسیابان، ناگزیر از پذیرفتن نقش شاه می‌شود، ستیز دختر و مادر از نهانگاه ذهن آنان بیرون می‌جهد.

دختر: (گریان) تو هرگز با پدرم خوب نبودی ــ تو حتا با او نمی‌خفتی ــ من با تو کنار نمی‌آیم.

اما ناسازگاری زن با شوهر، ظاهراً به دلیل زندگی دشوار آنان بوده است.

زن: من چه باید می‌کردم ــ جز این که همه‌ی روزهای زندگیم را در این سیاهچال با او شب کنم. جز که بارکشی باشم چون خود او ــ تو بیش از این از زادنت پشیمانم مکن.

آسیابان می‌کوشد به جدال آنان خاتمه دهد اما که دختر نسبت به مادر فوران می‌کند دختر (به آسیابان): تو با من سخن بگو. تو بیگانه به من دست مزن ...

آسیابان: من منم ای نادان، نمی‌شناسی؟

دختر: چرا نیک می‌شناسمت. می‌دانم چگونه مردی، بی‌گمان اگر مرا می‌خریدند می‌فروختی به یک لبخند این زن.

زن: چه کنم جان دل، فروشندگان تو خریداران من‌اند.

شاید بتوان گفت که «دختر» دردی تاریخی را فریاد می‌زند: فروش «دختران» به عنوان برده و نگاهداری مادران، طی چندین قرن. جمله مادر نیز این گمان را تقویت می‌کند. اما چرا دختر «جسد» را پدر خود می‌نامد، و چرا بر بالین او مویه می‌کند آن را می‌پوشاند، و وابستگی شدید خود را با آن جای‌به‌جای باز می‌نمایاند؟

ریشه‌ی توهمات جنون‌آسای دختر را باید در تاریخ ایران جستجو کرد. نخست یادآور شوم که «شاه» نمایش به زور با دختر همبستر می‌شود و پدر دختر می‌انگارد که ریشه‌ی جنون دختر، این تجاوز است.

تعبیری دوگانه، شاید چندگانه از این تجاوز می‌توان

ارائه کرد. «دختر» تصویر نمایشی تمامی دخترانی است که در طول تاریخ، برده‌داران، اربابان، فرماندهان، رهبران قبایل، شاهان و ... به آنان تجاوز کرده‌اند. اما او در رؤیا خود لحظاتی خود را به جای دختر آن شاهان ایران قدیم می‌پندارد. دخترانی که به همسری پدران در می‌آمدند و گاه نه یک یک که سه تا سه تا. او در گوشه‌ای از نهانگاه ذهنش دختر اردشیر است، نزدیک شدن به پدر پادشاه را آرزو می‌کند اما این اشتیاق تنها یک چهره‌ی دختر را باز می‌نمایاند. او در عین حال، با نشان دادن علاقه‌ی خود به نزدیک شدن به پدر و نفرت از مادر (اوست که نزدیک شدن به مادر را با شاه باز می‌گوید و مادر را رسوا می‌کند)، «الکترا»ست که از دل اسطوره و تراژدی بیرون آمده است و خود را در حوزه روانشناسی فروید و قسمتی از ادبیات غرب جاودان کرده است. پس دختر، تصویری چند چهره دارد. چهره‌ی دیگر او معصومی است که به ننگ آلوده شده است، و به دنبال پاکی از دست رفته خویش است: «دنیا در کمین پاکی من است».

اما «زن». او نیز تصویری چند چهره است. مادری مهربان و داغدیده است، که پسر جوانمرگش را گرانمایه‌تر از پادشاه می‌داند.

موبد: ... ای زن کوتاه کن و بگو که آیا پسر اندک سال تو با پادشاه ما هم ارز بود؟

زن: زبانم لال اگر چنین بگویم. نه، پسر من با پادشاه همسنگ نبود. برای من بسی گرانمایه‌تر بود.

اما گاه زنی است، که به خواسته‌های خویش می‌اندیشد، با مردمان دیگر می‌خوابد (اگر چه فقر می‌تواند این همخوابگی را توجیه کند) اما جای دیگر ما را از این اشتباه بیرون می‌آورد.

گاه زنی وفادار است که از شوهر بی‌نوایش دفاع می‌کند در کینه‌ی او نسبت به دشمن شاه سهیم است. او را به کمین سنگی ترغیب می‌کند. هنگامی که آسیابان به انتقام تجاوز شاه به دخترش، به شاه خیالی ضربه می‌زند:

زن: ... دشنه را سخت‌تر بزن.

آسیابان: او را می‌کشم دوبار، سه بار، چهار بار ...

زن: بزن! بزن!

اما چهره‌ی دیگر در لحظاتی دیگر عیان می‌شود در گفتگویی که با دختر دارد و در بالا نقش شد «گمنامی» او را از زندگی خویش دریافتیم. اینک با چهره‌هایی دیگر از او آشنا شویم. زنی سلیطه، لذتجوی و فتنه‌گر. صحنه‌ای که دختر تسلیم شدن زن را به «پادشاه» بازگو می‌کند:

دختر: [illegible] تو به تو شیخون زدای آسیابان.

(...)

آسیابان: از این زن امیدی نیست. زیرا بیش از این‌ها به آغوش مردمان رفته است.

زن: [illegible]

آسیابان: [illegible]

زن: [illegible]

و در صحنه‌ی دیگر به هنگامی که «شاه» او را وسوسه می‌کند و ضعف زن نمایان می‌شود در پاسخ آسیابان که به وی می‌گوید: مرگ به تو زن!

زن: چرا؟ با تو کدام خوشی را دیدم؟ من جوان بودم که به این سیاهی پا گذاشتم. هم صحبت من سنگی بود کنار سنگی دیگر.

گستاخانه به موبد، که از بلندی او سخن می‌گوید می‌تازد:

زن: آری برخاش کن. چه کسی مرا سرزنش می‌کند. من سالیان چشم به راه رهایی بوده‌ام. آری من!

و بعد هنگامی که تسلیم هوس‌ها و آرزوهای خود می‌شود از پس نقاب مادر مهربان و «زن وفادار» و رنجیده، آدمکشی حیله‌گر و سنگدل رخ می‌نماید:

دختر: (در نقش شاه) چون منی می‌میرد، و پست‌ترین جانوران می‌مانند.

زن: تو نمی‌میری.

دختر: چه گفتی؟

زن: چگونه می‌توانم از شویم رها شوم.

و طرح شاه را برای کشتن شوهر، با این جمله تائید می‌کند: هیچ‌کس بی‌گناه نیست، و به تدریج تسلیم غرایز خود می‌شود، چرا که شکوه و جلال کاخ شاهی، و جوان‌تر بودن وسوسه‌انگیز است. شهوت زیستن، نزدیک شدن به نماینده قدرت و ثروت چنان بر او غلبه می‌کند که حکم قتل دختر و شوهر را، یک به یک صادر می‌کند.

زن: او را بکش! (در مورد دختر)

و هنگامی که آسیابان بازمی‌گردد.

زن: او را بکش!

بدینسان، او بازیگر نقش همه‌ی زنانی است که فرمان غریزه در آنان نیرومندتر از «اخلاق» و پیوند خانوادگی است.

و اما آسیابان، مردی است، تنها و درمانده، زنش با دشمن او می‌خوابد و همدست می‌شود و سرانجام فرمان قتل او را صادر می‌کند. وضع خانواده آسیابان، نه تنها از برون، که از درون نیز «تراژیک» است.

خلاصه کنیم: «خانواده» در این نمایش نه بر اساس عطوفت، که بر اساس ضرورت وجود دارد. هر یک از اعضای آن در جستجوی رهایی خویشتن است. آن‌چه آنان را در کانون خانواده نگاه می‌دارد نه دلبستگی عاطفی آنان، که جبری اقتصادی ـ اجتماعی است. و اگر این «جبر» فشار خود را کاهش دهد، یا یکسره از میان برداشته شود، «رؤیای» رهایی افراد آن به تحقیق خواهد پیوست.

در این «نمایش سوم» روابط انسانی، کشاکش غریزه و اخلاق، نقش‌های اجتماعی زائیده از شرایط اجباری و حسرت‌ها و آرزوهای نهان انسان، «بازی» می‌شود.(۱۲)

کوششی آزمایشی برای تجزیه و تحلیل نمایشنامه مرگ یزدگرد از دیدگاه جامعه‌شناسی هنر

آیا می‌توان گفت که بیضایی کوشیده است دریافت خود را از تاریخ ایران که جای‌به‌جای در نمایشنامه‌های دیگرش به گونه‌ای هنری نمایانده شده‌اند، سرانجام در نمایش مرگ یزدگرد، به طور کلی، بیان کند؟ پاسخ این پرسش برای من مثبت است، و این نوشته تلاشی است برای تجزیه و تحلیل این «دریافت»، که در قالب یک اثر نمایشی، به صورتی ظاهراً پیچیده، ارائه شده است.

در صفحات پیش اشاره شد که یک اثر نمایشی، واجد نوعی «کلیت» است که تصویرهای هنری «کلیت» بزرگتر را که ممکن است بخشی از یک جامعه، یا تمامی جامعه باشد، در خود متبلور کرده است.

«ارزش‌های اجتماعی» و روابط اجتماعی، در اثر نمایشی، از طریق «پرسوناژها» جان می‌گیرند و جامعه‌ای کوچک می‌سازند که خود دارای یک «ساخت» است. این «ساخت» از سویی روابط مادی، و از سوی دیگر «روابط» ذهنی، اجزاء سازنده‌ی خود را که همان گروه‌ها، قشرها، یا کلی‌تر، طبقات اجتماعی، به صورت تصویرهای هنری هستند، در خور تبلور می‌کند. در بسیاری از آثار هنری از جمله در «رمان‌ها» و «نمایشنامه‌ها»ی جدید این تصویرها به صورتی پیچیده در اثر هنری منعکس می‌شوند. این «پیچیدگی» گاه بر اثر کوشش خودآگاهانه‌ی نویسنده، و گاه آمیزه‌ای از کوشش خودآگاه و ناخودآگاه نویسنده است. اگر آثار «کافکا» در دهه‌ی اخیر در اروپا مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و به جای طرد و رد او به عنوان، نویسنده‌ای با تخیل بیمارگونه، او را به عنوان نویسنده‌ای «انقلابی» مطرح کرده است. علت آنست که تلاش سخنرانان و جامعه‌شناسان هنر سرانجام به این نتیجه رسیده است که حتا انتزاعی‌ترین اثر هنری نیز واحد معنایی اجتماعی و دشوار بودن کشف این «معنی» که ناشی از تنبلی ذهن و ساده‌طلبی ما است، نباید سبب طرد این آثار گردد.

تحلیل جامعه‌شناسانه‌ی یک اثر هنری از طریق تجزیه «روابط» سازنده یک اثر هنری و از طریق کشف معنایی که در چگونگی «ترکیب» این «روابط» نهفته است، «جهان‌نگری» نویسنده را می‌جوید، ستیزه‌ها و تضادهای موجود در «فرم» و محتوای اثر را آشکار می‌کند و این همه را با ستیزه‌ها و تضادهای اجتماعی که هنرمند در آن زیسته است «مقایسه» و تطبیق می‌کند. تنها از طریق به کار گرفتن چنین روشی است که می‌توانند سرانجام در مورد محتوای اثر و موضع نویسنده در مقابل مسائل فلسفی و اجتماعی عصر او داوری کنند.

با توجه به نکات فوق، ابتدا «ساخت» جامعه‌ی ایران را در طول تاریخ، می‌باید اجمالاً ارائه داد، و آنگاه چگونگی انعکاس آن را در نمایشنامه «مرگ یزدگرد» با روش فوق آشکار کرد.

* * *

جامعه‌ی ایران، به عنوان یک جامعه‌ی آسیایی، از بدو تشکیل «دولت» در زمان مادها همواره دارای دو قطب «متضاد» بوده است. در یک سو روستائیان به عنوان تولیدکنندگان اصلی مواد مورد نیاز جامعه قرار دارند و در سوی دیگر دولت به عنوان «دستگاهی» که شبکه منظمی برای جمع‌آوری مازاد تولید کشاورزی دایر کرده است، قرار گرفته است. روستائیان به صورت گروه‌های متشکل در یک سازمان تولید در «ده» سکونت دارند و بدین‌سان «ده» به عنوان یک «واحد تولید خود بسنده»، کارخانه‌ای است که مدام در حال کار است و «تولید» می‌کند «دولت»ها، سلسله‌های سلطنتی، دست به دست می‌گردند، می‌آیند و می‌روند. اما «ده» هم‌چنان پابرجا است. هر بار که بر اثر هجوم‌ها و جنگ‌ها ویران می‌شود، دوباره در همان محل باز ساخته خواهد شد و کار خود را دنبال خواهد کرد.

«تحجر» جامعه‌ی آسیایی ناشی از استمرار شیوه تولید مشابه طی قرن‌های دراز است. تغییر ابزارهای کشاورزی، شیوه‌های آبیاری، و شیوه‌های کشت، داشت و برداشت، طی حدود سه هزار سال، چنان، «کند» است، که می‌توان آن را «جهش‌ناپذیر» نامید.

با توجه به این تغییرناپذیر بودن ابزارها و شیوه‌های تولید است که «ذهنیت» انسان آسیایی طی قرن‌ها از تحجر بنیادهای اساسی جامعه تبعیت می‌کند و در قالب اسطوره‌ها و ادیان باستانی دست و پا می‌زند.

پراکندگی روستاها، وضع جغرافیایی که شیوه‌ی تولید شبانی را ناگزیر در کنار شیوه‌ی تولید کشاورزی زنده نگاه می‌دارد، سبب می‌شود که روستاها از برقراری رابطه با شهرهای معدود ناتوان باشند و حتا از تغییرات بزرگ سیاسی بی‌خبر بمانند. در رابطه با چنین «ساختی» است که مارکس می‌نویسد:

«سادگی سازمان تولید این اجتماعات، که اجتماعاتی خودبسنده هستند و به طور مستمر خود را به همان شکل سابق باز می‌آفرینند، و هرگاه تصادفاً ویران شوند، در همان محل و با همان نام خود را باز می‌سازند، کلید تغییرناپذیری (یا جهش ناپذیری) جوامع آسیایی را در اختیار ما می‌گذارد. این تغییرناپذیری به گونه‌ای شگفت‌انگیز با انحلال و بازسازی بی‌وقفه دولت‌های آسیایی، و جا به جا شدن خشونت‌آمیز سلسله‌های سلطنتی تناقض دارد. ساخت عوامل بنیادی و اقتصادی جامعه از تأثیر تمامی طوفان‌های حوزه سیاست، مصون میماند.(۱۳)

دولت‌هایی که در ایران تشکیل می‌شدند، چه در جریان تشکیل خود و چه هنگام استقرار دراز مدت، همواره بر دو ستون اصلی تکیه داشتند. این دو ستون نگاهدارنده‌ی دستگاه دولت، نیروی جنگی و دین است. این دو چنان در هم جوش خورده‌اند که می‌توان آن‌ها را به دوقلوهایی تشبیه کرد که دو تنه به هم پیوسته و یک سر دارند. هر یک از پیکرها وظائفی به عهده دارد و تنها هنگامی قادر به انجام این وظایف‌اند که با همزاد خود پیوسته باشد. هرگاه این دو پیکر از یکدیگر جدا شوند زوال آنان فرا می‌رسد. سری که بر فراز این دو پیکر قرار گرفته است، از هر دو تغذیه می‌کند. تجسم «اتحاد» این دو پیکر است. اگر دو پیکر از هم جدا شوند، نه تنها خود مرگ را پذیرا شده‌اند، بل «سر» نیز خودبه‌خود دو نیمه خواهد شد و کارکرد خود را از دست خواهد داد. شگفت نیست اگر در تمام آثار «متفکران» ایرانی در تمامی نوشته‌های «دبیران» و «قاضیان» «دین و دولت» همواره با هم می‌آیند. چنین است که از داریوش گرفته تا انوشیروان از طغرل تا غازانخان، از عباس صفوی تا ناصرالدین‌شاه و ...، خود را «نماینده»، سایه یا نوکر خدا می‌دانند.

«دستگاه دولت»، برای مکیدن مازاد تولید کشاورزی، شبکه‌ای منظم دایر می‌کند. چون هزارپایی بر فراز سر جامعه قرار می‌گیرد و خون آن را از دوردست‌ترین سلول‌های زنده‌ی آن که همان روستاها هستند می‌مکد و در لانه‌ی خود، در پایتخت، بر حجم جثه انگل خود می‌افزاید. «واسطه‌ها»، «ساتراپ‌ها»، فرمانروایان ایالات، شهربانان، دهبانان و ... همان پاهای مکنده هیولای دولت‌اند که از سلول‌های تولید، تا کله هزارپا، که همانا «شاه» است، مانند نسوج غده سرطان گسترده شده‌اند. این اجتماع فرازین، هویت خود را همواره مدیون وجود «سر» خویش است.

«این اجتماع فرازین، می‌زید و در وجود یک «شخص» تجسم عینی می‌یابد. مازاد تولید هم به شکل خراج جمع‌آوری می‌شود و هم به شکل کارگرهایی برای شکوه بخشیدن به اتحادی که فرمانروای مستبد واقعی، با موجودی خیالی به نام خدا، تجسم آنست».(۱۴)

هرگاه در طول تاریخ ایران «اتحاد» نامیمون قدرت جنگی و قدرت دینی دچار تزلزل شده است، دستگاه دولت از هم گسیخته است، و ناگزیر متفکران و مصلحانی از نوع بزرگمهرها یا برمکی‌ها، یا رشیدالدین‌ها، دوباره این دو را با هم پیوند داده‌اند تا «کار رعیت سامان بگیرد».

هرگاه که اعتقاد مردمان به «دین» سست شده است، یا دین و دولت چنان یگانه شده‌اند که دین از انجام وظیفه‌ی خود که حفظ اعتقاد مردمان از طریق مرهم نهادن بر زخم‌های گرسنگی، و التیام بخشیدن به زخم‌های درون آنان از طریق نوازش و نیایش و وعده‌ی زندگی سعادتمندان در دنیای دیگر، بازمانده است، نیروی جنگی نیز از انجام وظیفه خود سر باز زده و کار «دولت» زار شده است.

ناگفته آشکار است، که هرگاه ستون دین را از زیر دستگاه دولت در ایران کشیده‌اند چندگاهی، چونان مرغ

کاغیست از درگیری نیمه آشکار قاجاریه با دین و نقش روحانیت شیعه در نهضت مشروطیت یاد کنیم و از همه نزدیک‌تر و امروزی‌تر بی‌اعتنایی رضاخان قزاق و پسرش را به «ایدئولوژی» دولت آسیایی به یاد آوریم و تلاش‌های مذبوحانه او را برای «زنده کردن» ارزش‌های شاهنشاهی و اعلان جنگ علنی با دین از طریق تغییر تاریخ ایران و تلاش ابلهانه «متفکرین» آریامهری را برای تدوین «فلسفه شاهنشاهی» و نتایج آن را بنگریم تا دریابیم که جامعه‌ی ایران، با همه‌ی دگرگونی‌هایی که در آن رخ داده است در ژرفای خود هنوز یک «جامعه‌ی آسیایی» است، و هر «دولتی» که در آن مستقر شود ناگزیر باید بر دو ستون کهن این جامعه تکیه کند.

می‌دانم که «طرح اجمالی»‌ای که از تاریخ ایران داده شد جای بحث بسیار دارد. در این نوشته نمی‌توان به ایرادهای احتمالی‌ای که خوانندگان از این طرح خواهند گرفت پاسخ داد. امیدوارم این بحث در جای دیگری دنبال شود.[15] «طرح اجمالی» فوق در رابطه با تحلیل جامعه‌شناسانه نمایشنامه‌ی «مرگ یزدگرد» از لحاظ مقایسه «ساخت» کلی یک جامعه با «ساخت» یک اثر هنری، ضروری است. در رابطه با چنین طرحی از تاریخ ایرانست که «ساخت» نمایشنامه «مرگ یزدگرد» را می‌توان مورد بررسی قرار داد.

بازیگران نمایشنامه به دو گروه مشخص و صریحا تقسیم شده‌اند. گروه جویندگان «شاه» نمایندگان «دولت» که خود متشکل از نمایندگان دو قدرت تشکیل دهنده آنست:

«سردار» سرکرده و سرباز، نمایندگان قدرت نظامی و «موبد» نماینده قدرت دینی هیولای دو پیکره در لحظه‌ای تاریخی «سر» خود را از دست داده است و اکنون به دنبال سر گمشده می‌گردد. تاهستی خود را [illegible] گروه دوم، آسیابان، زن و دختر او است نمایندگان روستائیان که «به ملت نان می‌دهد» و نه تنها نان که سرباز می‌دهد، پند و اندرز می‌شنود، با بینوایی همزاد است، نان جوین و کشک می‌خورد و آرد گندم به پایتخت می‌فرستد.

اینان، هر یک خود می‌دانند که دشمن یکدیگرند. حضور شاه با «تالان زر» در آسیای نیمه ویران، در کنار دختری بیمار، که با سهم نان جویش در آخرین دم، گرسنگی «شاه» را فرو می‌نشاند، شاهی که تنها با گوشت کبک و تیهو آشناست و برای چاشت «گوسفندی» طلب می‌کند. تضاد این دو قطب جامعه را به گونه‌ای برجسته می‌نمایاند. برخورد این دو گروه خصلت‌های آنان، و رابطه‌های آنان را با اهورامزدا، با سلاح جنگ، با دشمنی که پیش می‌تازد و نیز رابطه‌های آنان را با یکدیگر آشکار می‌سازد.

گروه اول، جویندگان شاه «زرینه‌جامه» بر تن و نیزه و شمشیر بر کف دارند و به استماع جانانوی و سرودهای شادش مجذانند. فرمان می‌دهند، شکایت می‌کنند و حتا هنگام ساختن دارو بر افروختن آتش برای سرخ کردن سینه‌های آهن، ابزار و وسائل مورد نیاز خویش را از خانه گروه دوم به زور بر می‌گیرند. تیر سایبان خانه نیمه ویران را می‌کشند تا جویه‌دار صاحبخانه را بر پا کنند. خود را از نژادی برتر می‌دانند و گروه دوم را از مردمان پست؛ و از عواطف انسانی، از رحم و شفقت در وجود آنان اثری نیست. رابطه آنان نه تنها با گروه دوم که با «اعضای» خود نیز خشونت آمیز است. رابطه‌ی سردار با سرکرده، رابطه‌ی سرکرده با سرباز، روابطی مبتنی بر زور است و دستور. رابطه‌ی «شاه» نیز با سرکرده چنین بوده است.

این جو توسه خشونت هرچه از بالا به پائین می‌غلطد هولناکتر می‌شود و شتاب‌زده‌تر و سرانجام از تیغه‌ی شمشیر و نوک نیزه سرباز زهر خود را در جان گروه دوم فرو می‌ریزد.

اما این «خشونت» حرکتی از پائین به بالا نیز دارد. برای همیشه که سرباز نمایش از سردار و موبد شتابنده‌تر و بی‌رحم‌تر است. شتاب او در «اجرای عدالت»، فروکش و جابگی او در فراهم آوردن تیر و طناب و تبر، افروختن آتش، و رفتار او با خانواده آسیابان هنگام بازجویی، تصویری از او به دست می‌دهد که نامش از نیروی داریوش تا به امروز «سرباز گارد جاویدان» و همانسو تحقیق» از اسیران و زندانیان و ... است. هم او است که «مردک» را سر می‌برد، جسنک وزیر را به دار می‌کشد، دست و پای منصور حلاج را قطع می‌کند، چشم می‌کند، رگ اسپرکیز را می‌زند، ملک‌المتکلمین را حق‌آویز می‌کند، ستارخان را به گلوله می‌بندد، لبان فرخی را می‌دوزد و ... تصویری از این زنده‌تر، می‌شناسیم؟ او ابزار دست طبقه‌ی حاکم است. همان انسان «شئی شده» و از خود بیگانه‌ای است که تبار خود روستایی آسیابان را نمی‌شناسد. چشمان او فقط نشانه‌های قدرت را بر شانه سردار می‌بیند و گوش او فقط «فرمان» فرمانده را می‌شنود. اما این ابزار خشونت هنگامی کارآمد است که نه تنها شکمی سیر داشته باشد، بل‌که اعتقاد به مزدا اهورا، به نماینده او بر روی زمین، که سروش اهورایی از دهان او شنیده می‌شود به عنوان نیروی محرکه آن را به حرکت وا[illegible] با خواهش سودهای نیایش، با دادن وعده آمرزش، بقای این نیروی محرک را تضمین می‌کند اما کار «موبد» فقط تضمین بقای این نیروی محرک در سرباز نیست. در وجود آسیابان نیز این اعتقاد باید بر جای بماند تا شکوه شاهنشاهی و تهیدستی خود را مصلحت الهی بداند و اگر نشست [illegible] دیگر «دولت شاهنشاهی» یعنی «سردار» و زر و سنانش به یاری موبد خواهد شتافت تا اراده مزدا اهورا را به آسیابان تفهیم کند.

نه شاه نمایش و نه جویندگان او هیچ‌گاه از خانواده خود یاد نمی‌کنند. اینان تصویرهایی هستند که تنها تجسم خشونتند. تنها هنگامی که دیگر «شاه» نیست، بل‌که مردی تنها و سرگردانست و جلد قدرت خویش را پنهان کرده و در لباسی ژنده فرو رفته است، تنها لحظه‌ای صدای ضجه دختر گرسنه و بیمار را می‌شنود. در می‌یابد که درد شکم او از گرسنگی است، اما لحظه‌ای بعد فراموش می‌کند، چرا که هنوز «جلد قدرت» را بر تن دارد و باید نقش شاه را بازی کند.[16]

او در صحنه‌ی جامعه هنرپیشه‌ای است که سردار، موبد، سرکرده و سرباز اجرای نقش شاه را به او واگذار کرده‌اند.[17]

گروه دوم، آسیابان و زن و دخترش، بی‌سلاحند و فرسوده و تهیدست. اما آسیابان چوبدستی دارد که نشان رابطه‌ی شاه و مستقیم او با طبیعت است. تفاوت او با گروه اول، و نیز تضاد آنان از طریق مقایسه چوبدست او با تیغ بلا و زانوبند و ساعدبند و سینه‌بند و تاج «زرناب» شاه نمایش و نیز سلاح‌ها و تجهیزات جویندگان او نمایانده می‌شود. آسیابان قلبی پر از عطوفت دارد. حتا لحظه‌ای که برای شاه فراری دل می‌سوزاند نان جویش را به مهمان ناخوانده می‌دهد و کشک هم بر آن می‌افزاید. در فکر بیماری دختر و مرگ پسر است. او نه تنها توان جنگ ندارد، بل‌که در فرهنگ او خونریزی جایی ندارد. او نمی‌خواهد دست خود را به خون بیالاید حتا به خون دشمنش. نان او «جوین» بوده است، اما «خونین» نبوده است.

این «خصلت»، خصلت روستایی ایرانیست، که وابسته به خاک است و نان از دسترنج خویش می‌خورد نه از غارت همسایه. فرهنگ روستایی، فرهنگ جنگ نیست. او روحیه‌ای مسالمت‌آمیز، قانع و محافظه‌کار دارد برای همین است که از خطر می‌ترسد و از «بیم» شاهرا نمی‌کشد. حتا تجاوز به دختر خویش را تحمل می‌کند، و تحقیر را تا سر حد سگ شدن و زوزه کشیدن تحمل می‌کند و خشم خود را مهار می‌کند، و پی‌درپی از دشمن خود می‌خواهد که او را بر سر خشم نیاورد «مبادا که دست بر او فراز برد» او به «تجربه» در طول تاریخ چند هزار ساله خود دریافته است که اگر «دست بر او فراز برد» نه تنها همواره کسانی از پی او می‌آیند با نیزه و شمشیر و آزار و شکنجه، بل‌که «موبدان» نیز آن‌ها را نفرین می‌کنند. آن‌ها فرزند «فراش‌های» مخصوص آقا محمدخان یا قزاق دیگری را به جای او بر تخت شاهی خواهند نشاند. در نهانگاه وجود خود او خود را با پشمینه پوشانی که شاه ندارند و نان و خرما می‌خورند، «مانده‌تر» می‌یابد. آسیابان چیزی ندارد «وطنی» ندارد تا از آن دفاع کند. همزبانان او نمایندگان «دولت»، جویندگان شاه و خود شاه دشمنان او هستند. آنان در گرماگرم هجوم دشمن، به او تاخته‌اند و ابزار شکنجه و مرگ او را فراهم کرده‌اند:

سرباز: دار آماده است. گورکنده شده، هاون کنار دار است و تندگداخته است.

آسیابان: ای زن، و ای دختر من، نزدیک‌تر بیائید. ای قربانیان تنگدستی من اینک من از همزادم جدا می‌شوم. از بینوایی، از آن‌چه شنیده‌ام. دشمنانی که می‌آیند تازیان به من مانده‌ترند تا به این سرداران. و من اگر نان و خرما داشتم به ایشان می‌دادم.

بدین‌سان، علت پیروزی تازیان، یا مهاجمان دیگر

و عدم مقاومت روستائیان در مقابل آنان از زبان آسیابان بیان می‌شود. او به آگاهی رسیده است که خطای زن و نکوهش‌های دختر را ببخشاید. چرا که آنان «قربانیان تنگدستی» او بوده‌اند.

طبقه‌ی آسیابان، اکنون به نوعی واقع‌نگری رسیده است. خرافه‌پرستی موبد و اعتقاد او را به حضور روان پادشاه به مسخره می‌گیرند و پا چماق به جان روان پادشاه می‌افتند.

اما «زن آسیابان» در «مانندگی» بودن تازیان به خود و شوهرش تردید می‌کند: «از همان آسمان که آمدن آن شاه زنده‌پوش را دیدی نگاه کن. اینک در پی او سپاه تازیان را گرفت؟ آیا روستاهای ویرانه‌اباد خواهد شد؟ نتیجه را می‌دانیم.

خلاصه کنیم: نوشتن و اجرای نمایشنامه «مرگ یزدگرد» در این لحظه از تاریخ ایران مبین چیست؟

نمایشنامه بازتاب فکر چه گروه یا طبقه اجتماعی است؟

پاسخ این پرسش‌ها را با توجه به آن‌چه گفته شد جستجو می‌کنیم و کار خود را پایان می‌دهیم.

۱ـ یکی از دو ستون نگاهدارنده سلطنت را از زیر تخت شاهی کشیده‌اند. «دین» با سلطنت در افتاده است. «موبدان» که تا دیروز برای «سلامتی وجود شاهنشاه» و «رفع بلا» از وجود مبارک او دعا می‌کردند، اکنون او را نه حافظ دین و نه ظل‌الله که نماینده شیطان می‌دانند. پس دیگر کشتن شاه در نظر طبقه‌ی ستمکش «گناهی دوزخی» نیست، بل‌که وظیفه‌ای «دینی» است. اینان همان «داورانی» هستند که آسیابان هزار و چهارصد سال پیش، خود را بدانان مانند می‌دانست، و در انتظار داوری آنان با نان و خرما به استقبالشان شتافت. تجربه‌ی هزار و چهارصد ساله به روستائیان نشان داد که آنان هم‌چنان «همزاد بینوایی» خواهند ماند، باج خواهند داد و سپاهیان جدید را سیر خواهند کرد.

مفهوم «شاه» در ذهن مردم کشته شده است. ستم دیدگان بار دیگر در پرتو تجربه و آگاهی‌های جدید، دشمن همیشگی خود، سرداران و سرکردگان و موبدان و سربازانی را که به نام «شاه» آنان را غارت می‌کردند، شکنجه می‌کردند و «مردمان پست» می‌نامیدند شناخته‌اند. مجسمه‌های «شاه» را فرود آورده‌اند، شکسته‌اند و سوخته‌اند، بر در و دیوار شهر و روستا، مفهوم او را کشته‌اند و هر روز می‌کشند. تهی‌دستان، روستائیان و کارگران به دست‌های خود نگریسته‌اند، دست‌هایی چنین زمخت و کارآلوده، پینه‌ها بر آن بسته و گره‌ها ...» و آن را با دست‌های ظریف و عطرآلود طبقه فرادست که «شاه» ساخته و پرداخته او بوده است، مقایسه کرده‌اند و در فرصتی که فرا دست آمده است، «رود خروشان»[۱۸] کینه‌ای که در رگ‌های او قرن‌های دراز جاری بوده است طغیان کرده است. شورشی که در دل او جاگرفته بود،[۱۹] جای خود را شکافته است و بیرون جهیده است، همان بود که در خیابان‌های شهرها دیدیم و می‌بینیم.

«رنج‌های سالیان دراز» و «مزد همه‌ی روزهای کار» طبقه‌ی تولیدکننده را «شاه» دزدیده است. «کیسه زر» یزدگرد فراری همان بیست میلیارد دلار ثروت پسر رضاخان قزاق است. آسیابان، طبقه‌ای که آسیابان سخنگوی او است، اکنون می‌داند که این «دزدی» که در طول تاریخ دسترنج او را دزدیده است، «دستگاهی» است به نام دولت، که در واژه‌ی «شاه» خلاصه شده است.

گرچه گفتگوی نمایشنامه در این‌مورد ما را متوجه «شاه» می‌کند و به طبقه‌ای که در وجود او خلاصه می‌شود اشاره‌ای ندارد، اما با توجه به گفتار زن هنگام سخن گفتن با «سردار» با مفهوم گسترده‌تری سر و کار داریم. هنگامی که «سردار» از چاره‌سازی دولتمندان و دلسوزی شاهان سخن می‌گوید، «زن» درباره «شاه» سخن نمی‌گوید، بل‌که «سردار» و همدستان او را مخاطب

زن: های ای درشتگوی، کدام چاره‌سازی، کدام دلسوزی؟ برگشان ببین: بلند تبارانی چون شما از گرده‌ی ما تسمه‌ها کشیده‌اید، شما و همه‌ی آن نوجامگان نو کیسه. شما دمار از روزگار ما درآورده‌اید. فرق من و تو یک شمشیر است که تو بر کمر بسته‌ای.

سردار: زبانت ببرد.

زن: و تو شمشیر را برای همین بسته‌ای.

(در نقش زن)

دختر آسیابان، از زبان نسل تازه، از پدر می‌خواهد که «شاه» را بکشد تا شاید ملتی نو به دنیا آید. اما آسیابان و طبقه‌ی او هنوز به آن مرحله از آگاهی نرسیده‌اند که خود را سازنده تاریخ بدانند. در ایران دیدیم که آنان نه با نام خویش که با نام خدا به جنگ سایه او (شاهان) می‌روند.

نویسنده نمایشنامه، ظاهراً بازگو کننده تفکر روشنفکرانی است که بر اساس مشاهده «واقعیت» چنان که هست، برآنند که طبقه زحمتکش در ایران هنوز به آن مرحله از آگاهی نرسیده است که خود را «مامایی» تاریخ بداند. او از پذیرفتن این نقش امتناع می‌کند. نویسنده در جمله‌ای کوتاه از زبان آسیابان بی‌اعتقادی خود را به نقش طبقه‌ی او در زایمان اجباری تاریخ بیان می‌کند. شاید هم بیان این عقیده نشانه‌ی نوعی تأسف، و نوعی واقع‌نگری باشد. اما نمی‌توان پنهان کرد که «بیضایی» خواسته است «نیشی» طنزآمیز به مارکس زده باشد:

دختر: او را بکش ای مرد. شاید با مرگ او ملتی نو به دنیا آید.

زن: (در نقش آسیابان) من نه دایه‌ام و نه مامایم. من آسیابانم، من به ملت نان می‌دهم. همین، و این تنها چیزیست که دارم.

در تأکید بر این «اعتقاد»، آسیابان نمایشنامه، هنگامی که دشمن خود شاه را در مقابل خود می‌یابد، خود را برای داوری واجد صلاحیت نمی‌داند. در جستجوی مرجعی دیگر است تا «داد بدانجا برد»:

آسیابان: پس شاه خود تویی ... همیشه آرزو می‌کردم روزی داد به شهریار برم، و اینک او این‌جاست. داد از او به کجا برم؟ ...

اکنون می‌دانیم که ستم‌دیدگان ـ آسیابان ـ داد به کجا برده‌اند.

در «نمایشنامه» آسیابان از زبان اکثریت مردم سخن می‌گوید، اکثریتی که هنوز به حق داوری خویشتن آگاه نشده است و دیگران را از جانب خود به داوری برگزیده است. تجربه‌ای تکراری در تاریخ.

نویسنده آن گروه کم‌شمار، ولی آگاهی را که دستشان برای بازپس گرفتن «مزد» سالیان دراز پدران خود توانا است، و بر خلاف آسیابان، خود را از بار «بیم سنتی» تاریخ شوم خود رهانیده‌اند، نادیده گرفته است. اما او در بازنمایاندن این لحظه‌ی تاریخی از طریقه مسلح کردن موبد و همدستی او با سردار در محکومیت آسیابان، و بی‌اعتقادی «زن» نسبت به «پند نامه‌های» «موبد»، سندی هنرمندانه از تاریخ معاصر ایران به دست داده است.

با این همه، ناگفته نماند که طرح تضادهای کنونی جامعه‌ی ایران، در نمایشنامه جایی در خود برای بازنموده شدن نیافته‌اند. ظاهراً قالب نمایشنامه گنجایش طرح آن را نیافته است.

نویسنده نمایشنامه، نومیدانه، طبقه‌ی آسیابان را، بی‌اراده در انتظار داوری رها کرده است. نمایشنامه با این جمله به پایان می‌رسد.

زن: آری، اینک داوران اصلی از راه می‌رسند. شما را که درفش سپید بود این بود داوری، تا رأی درفش سیاه آنان چه باشد.

غفار حسینی
آبانماه پنجاه و هشت

پانوشت‌ها:

۱ـ می‌دانم که «کلی‌گویی» می‌کنم. این سخنان جای بحث دارد و جای آن این‌جا نیست. اما از نوشتن آن ناگزیرم. چرا که یادآوری آن را، به عنوان مقدمه کار خود ضروری می‌دانم.

۲ـ این روایت، همین‌گونه در صفحه‌ی اول بروشور نمایش «مرگ یزدگرد» آورده شده است، با همین نقطه‌گذاری وهمین علامت استفهام.

۳ـ کوشش من برای خلاصه کردن نمایش سخت ناموفق است، چرا که خلاصه‌پذیر نیست، و ناگزیر جزء طرحی ناقص از آن ارائه نمی‌توان کرد.

۴ـ نگاه کنید به ژان پل سارتر، درباره‌ی نمایش، مترجم ابوالحسن نجفی.

۵ـ نگاه کنید به همان کتاب.

۶ـ برای کوتاه شدن سخن از بحث درباره‌ی نمایشنامه «راه توفانی فرمان ...» خودداری می‌کنم، اما خواندن آن برای علاقمندان برای درک بهتر نمایشنامه «مرگ یزدگرد» ضروری است.

۷ـ از این پس آن‌چه در «گیومه» نوشته می‌شود، از متن نمایشنامه گرفته شده است.

۸ـ برای آگاهی از این تعبیر بیضائی به نمایشنامه‌ی «چهارصندوق» مراجعه کنید.

۹ـ برای اطلاع از سابقه‌ی این‌گونه مراسم و تبدیل آن به صورت‌های دیگر، از جمله «عمرکشی» که هم‌اکنون در پاره‌ای دهات ایران رایج است، نگاه کنید به: بهرام بیضایی نمایش در ایران (مهرماه ۱۳۴۴ صفحات ۱۸ تا ۵۰) توضیحات داخل پرانتز از متن است.

۱۰ـ هنگام نوشتن یادم آمد که یکی از بازماندگان خلف این معبد، به نام دکتر سهراب خدابخشیان (که کاندید نمایندگی مجلس خبرگان هم شده بود) سال گذشته کشف کرده بود که «سوشیانت» که قرار بوده است