



Bertolt Brecht in Iran: Revisiting Death of Yazdgerd by Bahram Beyzaie through the prism of Fredric Jameson

Fazel Asadi Amjad¹, Abdullah Rezaee^{*2}

1. Professor of English Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.
2. PhD. Candidate of English Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.

Received: 17/05/2020
Accepted: 05/03/2021

* Corresponding Author's E-mail:
rezaee.abdullah@alumni.ut.ac.ir

Abstract

The attempt to 'post-modernize' Iranian writers sometimes goes so far that the critic, without adequate justification, considers outstanding Iranian works which are rooted in the culture and tradition of this land to originate in and serve the same function and purpose as their Western counterparts. In this research, the authors unravel these Eurocentric interpretations in the case of Bahram Beyzaie's *Death of Yazdgerd*. Meanwhile, the goal is not to introduce Beyzaie as an exclusively Iranian playwright and overlook his cosmopolitan bent. More specifically, Beyzaie's *Death of Yazdgerd* will be explored in terms of Bertolt Brecht's epic theater. Thereby, Beyzaie's twofold accomplishment in tailoring Brecht for the Iranian context and drawing on indigenous traditions of performative arts will be elaborated. Out of the vast body of Brecht's method, this study focuses on his approach to history and his conviction in the contingency of the status quo and, hence, the possibility for change and reform even at the bleakest moments. The second line of this study concerns the parallel usage of certain techniques by Brecht and Beyzaie to achieve the so-called "distancing effect." Given the multiple and occasionally incompatible readings put forth regarding Brecht's drama, the authors have adopted the holistic approach of Fredric Jameson to the subject matter.



Keywords: Persian drama, taqlid, epic theater, historicity, distancing effect, historical revisionism

Introduction

In the concluding chapter of *Namayesh dar Iran*, Bahram Beyzaie acknowledges that in the cultural and material exchange that the East (including Iran) had with the West, both were impressed by the other side in different ways. Nevertheless, he adds, this contract was not always proportionate, so that a country like Iran lost heart and felt cowed by the greater industrial and military power of Europe (Beyzaie, 2015). According to Beyzaie, whereas the West adopted a critical attitude toward whatever was eastern and adapted them to its own spirit and outlook so much that it squeezed something western out of them, Iran was content to blindly mimic the West and be a simple receiver. This, Beyzaie contends, also occurred in the area of drama. Beyzaie rightly asserts that it was quite possible to harness performative techniques and traditional values of indigenous popular drama while channeling its thematic dimensions toward the enlightening realistic thought of the modern age so that a national drama which takes account of new developments and advancements could be produced.

In this paper, it is claimed that Beyzaie was the first to fulfill the abovementioned twofold task of preserving effective aboriginal dramatic conventions of Persian drama and assimilating the liberal/critical perspective of modern European drama. To this end, we will show how Beyzaie's *Death of Yazdgerd* (2014) deploys native dramatic elements of Persian drama that correspond to some of the characteristics of Bertolt Brecht's "epic theater."



مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



Quarterly Literary criticism

E-ISSN: 2538-2179

Vol. 14, No. 53
Spring 2020-2021



Method

To better understand Brecht's epic drama, we draw on Fredric Jameson's reinterpretation of the German playwright in *Brecht and Method* (1998). According to Jameson, Brecht plays the role of a historical catalyst and serves as an empowering model in the development of emergent non-Western dramas; besides, he facilitates realizing untapped potentialities of Eastern cultures and arts by people who have recently been liberated from European colonialism (p. 18). We believe Bahram Beyzaie's *Death of Yazdgerd* is a perfect example of such unexplored possibilities.

Discussion

Beyzaie does not provide a definitive account of what actually happened to the Sassanid King and invites the audience to make their own inferences. This stress on uncertainty and the possibility of viewing a subject through multiple perspective enables Beyzaie to reinterpret the Iranian performing art such that it could meet the challenge of modernity, which he critically confronts "with an uncompromisingly secular gaze" (Dabashi 2001, p. 76).

In dealing with historical and mythical issues, Beyzaie—following Brecht—does not seek to merely relate how the last Sassanid King died; rather, one might hypothesize, he implies that the conventional xenophobic narrative—that a handful of backward and barbaric Arabs plundered Iran and ruled over its people—may not be necessarily true.

Beyzaie considers Brechtian alienation effect to have been the product of the East taken up by the West. He provides numerous techniques that traditional Persian drama has utilized to disabuse the audience of the notion that what they watch is reality, and thus it prevents them from identifying with the characters. This gesture induces a passive reaction in people and precludes any endeavor on their part to reform the society. This outlook, largely compatible with epic theater, underpins *Death of Yazdgerd*. One of the most



characteristic techniques conducive to the realization of the alienation effect which has been exploited here and recommended by Brecht is the extensive use of masks. In *Death of Yazdgerd* masks and robes generally have been used effectively to illustrate that many deep-seated notions which have been taken for granted are indeed based on deceptive appearances and devoid of any substantial content. Transposition of the play into the past and using third-person point of view to narrate the events are two further suggestions made by Brecht for producing the alienation effect (1964, p. 138). In Beyzaie's play, these techniques have been exploited throughout, for the entire play revolves around a historical event - i.e. the narrative of what happened to the late King after he entered the miller's shack - which the characters as second players restage for the King's men. In *Death of Yazdgerd*, theatricality is foregrounded, among others, through the stage directions that are explicitly mentioned, itself another technique proposed by Brecht (1964, p. 138).

Conclusion

Beyzaie's *Death of Yazdgerd* is an cogent example of Pascale Casanova's thesis that writers gain domestic and global recognition by, first, appropriating their national artistic tradition and, second, harnessing the international venues of the art in question (2004, pp. 40-41). In the case of the former, Beyzaie utilizes the indigenous genre of *taqlid*. As for the latter, we underscored the way Beyzaie appropriates Brecht's epic theater in this play.

References

- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Trans. John Willett. New York: Hill and Wang.
- Beyzāie, B. (2014). *Marg-e Yazdgerd: Majles-e Shahkoshi*. 11th ed. Tehrān: Enteshārāt-e Rowshangarān va Motāle'at-e Zanān. [In Persian]



انجمن نقد ادبی ایران



Quarterly Literary criticism

E-ISSN: 2538-2179

Vol. 14, No. 53
Spring 2020-2021



-
- . (2015). *Namāyesh dar Iran*. 10th ed. Tehrān: Enteshārāt-e Rowshangarān va Motāle'at-e Zanān. [In Persian]
- Casanova, P. (2004). *The World Republic of Letters*. Trans. M. B. Debevoise. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Dabashi, H. (2001). *Close up; Iranian Cinema, Past, Present and Future*. New York: Verso.
- Jameson, F. (1998). *Brecht and Method*. London: Verso.

برتولت برشت در ایران: بازنگری مرگ یزدگرد بهرام بیضایی از منظر

فردریک جیمسون

فاضل اسدی امجد

استاد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه خوارزمی

عبدالله رضائی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه خوارزمی

چکیده

در جستار حاضر تلاش شده است از نگرش‌های اروپامحور به نمایش‌نامه مرگ یزدگرد (۱۳۹۳) بهرام بیضایی چهره برداشته شود. باری، هدف این نیست که بیضایی نویسنده‌ای با تمایلات کاملاً ایرانی معرفی گردد و از تأثراتش از ادبیات غرب چشم پوشیده شود. به‌طور دقیق‌تر مطلوب این است که مرگ یزدگرد درمقابل تئاتر روایی برتولت برشت قرار داده و به رویکرد خلاقانه بیضایی در استفاده از مدل برشتی تئاتر اشاره شود. در این میان، نگاه برشت به تاریخ، مفاهیم تناقض، پروایروسیس و کاسوس به‌علاوه اعتقادش به امکان ایجاد تغییر و اصلاح حتی در تاریک‌ترین دوره‌ها در مرکز توجه قرار گرفته و بازتاب آن در نمایش‌نامه مذکور بیضایی واکاوی شده است. همچنین برخی از تکنیک‌های مشترکی که بیضایی با تأسی از نمایش خنده‌آور ایرانی موسوم به «تقلید» و برشت برای تحقق مقوله «فاصله‌گذاری» به‌کار برده‌اند، بررسی شده است. در این پژوهش، نظریات فردریک جیمسون درباره تئاتر برشت به‌کار گرفته شده و دیدگاه‌های وی به‌عنوان روشی برای پرداختن به این موضوع مورد استفاده

* نویسنده مسئول: rezaee.abdullah@alumni.ut.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۵

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۲/۲۸

نویسندگان قرار گرفته است. نتایج بررسی نشان می‌دهد بیضایی در عین حالی که عمیقاً وام‌دار سنت‌های نمایشی اصیل ایرانی است، از آن دسته از دستاوردهای برشت که برای موقعیت ایرانی متناسب است، نیز بهره‌ وافر برده؛ بنابراین مرگ یزدگرد را به اثری چندوجهی تبدیل کرده که علاوه بر مخاطب ایرانی، مخاطب غربی نیز می‌تواند به واسطه آشنایی‌اش با تئاتر برشتی با آن ارتباط برقرار کند.

واژه‌های کلیدی: نمایش ایرانی، تقلید، تئاتر روایی، تاریخیت، فاصله‌گذاری، بازخوانی سنت‌ها.

۱. مقدمه

۱-۱. پیشینه تحقیق

پاسکال کازانووا،^۱ منتقد فرانسوی، در کتاب *جمهوری ادبیات جهان*^۲ بیان می‌کند: «برای توصیف اثر هر نویسنده لازم است اثر مذکور را درمقابل دو چیز قرار دهیم: جایگاهی که فضای ادبی ملی‌اش در ادبیات جهان دارد و موقعیت خودش در این فضا» (۲۰۰۴: 41). بهرام بیضایی در پیشبرد هنر نمایش و سینما در ایران، چه قبل از انقلاب اسلامی و چه بعد از آن، نقش کم‌نظیری ایفا کرده است. اگر بخواهیم از توضیحات کازانووا درمورد گوته برای بیضایی استفاده کنیم، باید بگوییم وی به‌دنبال این بوده تا هنر نمایشی ایران فراتر از محدوده‌های ملی استفاده شود و به این ترتیب، «ماهیت رقابتی آن و وحدت تناقض‌آمیزی که از آن حاصل می‌شود» نمایان گردد (Ibid., 40).

مریم شریعتی (۲۰۱۶) در رساله دکتری خود استدلال می‌کند که ایسن - ساعدی، چخوف - رادی و پیراندلو - بیضایی به‌ترتیب نمایانگر سه مرحله از تکامل نمایش‌نامه در غرب و ایران هستند: ایدئالیسم، رئالیسم و مدرنیسم. در مقام مقایسه نمایش‌نامه مدرن فارسی و عربی، صفایی و اصغرزاده (۱۳۹۵) وجوه تشابه و اختلاف مرگ یزدگرد بیضایی و *اهل الکهف* اثر توفیق الحکیم مصری را از نظر اسطوره، بینامتنیت، سبک، زبان و زمان بررسی کردند و هنر فراملی این دو نویسنده را متذکر شدند. مرندی

و اکبری (۱۳۹۱) به بررسی مقابله‌ای دیالکتیک خدایان و بندگان هگل در مرگ یزدگرد و سارد/ناپولس^۳ اثر لرد بایرون^۴ انگلیسی پرداختند و اظهار کردند که به‌رغم وجود این مفهوم در دو اثر، شرایط لازم برای بسط این مفهوم به‌طور کامل در نمایش‌نامه بیضایی فراهم نیست و به‌دلیل نبود شناخت دوطرفه بین ارباب و بنده، پیکار جدیدی رخ می‌دهد که برخلاف نظر هگل با مرگ یکی از طرفین به‌پایان می‌رسد و به حل تناقض موجود نمی‌انجامد. قادری‌سهی و کزازی (۱۳۸۸: ۱۶۷) در قلمروی نظریات پسامدرن موضوع تاریخ را در مرگ یزدگرد و نمایش‌نامه آرکادیا اثر تام استاپارد^۵ انگلیسی تحلیل و بیان کردند که دو اثر مذکور، همگام با گفتمان غالب پسامدرن، «ارزش و اعتبار تاریخ» را به‌چالش می‌کشند و زمینه را برای ظهور «خرده‌روایت‌های تاریخی» فراهم می‌کنند.

از میان مطالعات غیرتطبیقی درباره کارهای بیضایی می‌توان به مرور اجمالی وهابی و حسینی (۱۳۹۶) بر آثار نمایشی این نویسنده که وجهه تاریخی دارند، اشاره کرد. آن‌ها رویکردهای مختلف بیضایی به مسائل تاریخی را طبقه‌بندی می‌کنند و - مانند تحقیق قبلی - او را عملاً نمایش‌نامه‌نویسی پسامدرن می‌دانند که بیانگر نظریات ژان فرانسوا لیوتار^۶ است. از نظر آنان، بیضایی تلاش می‌کند «ساخت‌ها و باورهای ذهنی مخاطبان را درهم بریزد. [...] کلان‌روایت‌ها را از بین ببرد و بدین شکل در باور عمومی خدشه وارد کند تا نسبی بودن امور را متذکر شود» (وهابی و حسینی، ۱۳۹۶: ۳۲۶). به شیوه مشابهی، محمدی و افشار (۱۳۹۲: ۷۶) مرگ یزدگرد را اثری پسامدرن می‌دانند که روایتگری رئالیستی را به‌چالش می‌کشد و بر «بینامتنیت، تناقض، بی‌انسجامی، بی‌اعتباری قیدها و گذر زمان، حادثه‌مبنا بودن زمان، چرخه‌ای شدن زمان و تلاش برای کم‌رنگ کردن گذر آن» تأکید می‌کند. همچنین طهماسبی، غلامعلی و فهیمی‌فر (۱۳۹۵: ۳۲) اثر *ازدهک* از مجموعه سه *برخوانی* بیضایی را فراداستان و اقتباسی پسامدرن می‌دانند که دست‌آخر «خواننده و تماشاگر معاصر را به‌سمت آفرینش

معنا دعوت می‌کند و او را از انفعال می‌رهاند». در یک ارزیابی کلی از آثار بیضایی، سعید طلاجوی (2011: 501) اظهار می‌کند بیضایی اشکال مختلف هنرنمایشی ایران مانند نقالی، خیمه‌شب‌بازی، تقلید و تعزیه را در ترکیب‌های مبتکرانه به‌گونه‌ای بازسازی می‌کند که گفتمان رایج درباره مفاهیمی همچون هویت، پهلوانی، زن، فرزند، تاریخ، رهبری، جنگ و ایثار، دوستی و عشق را به‌چالش می‌کشد. هم‌راستا با مطالعه حاضر، رضا برهنی (۱۳۸۶: ۱۸۹) به حضور تعادلی مثال‌زدنی از سنت و تجدد در مرگ یزدگرد معتقد است.

۲-۱. آسیب‌شناسی خوانش‌های رایج از آثار بیضایی

برخی مطالعات نام‌برده در بخش قبل بدون در نظر گرفتن پیچیدگی‌ها و ظرایفی که مسئله پسامدرن با خود دارد، بیضایی را نویسنده‌ای معرفی کرده‌اند که شاخصه‌های بارز پسامدرنیسم را به‌نمایش می‌گذارد. تا حدودی می‌توان این برداشت را با توجه به آنچه فردریک جیمسون^۷ درباره نقش برتولت برشت^۸ در شکل دادن هنر نمایشی غرب می‌گوید، توجیه کرد: برشت با تأثیر عمیقش در افرادی همچون رولان بارث^۹ از طلایه‌داران پسامدرنیسم، ناخواسته به ظهور نظریات پسامدرن دامن زد؛ به‌طور ویژه تأکید برشت بر تناقض^{۱۰}، دستکاری قالب‌ها و سنت‌های گذشته برای عصر مدرن و نیز اعتقاد محکمش به «تاریخیت^{۱۱}» و مخالفتش با ادبیات نخبه‌گرای مدرنیسم از جمله مفاهیمی بود که در دوره معاصر به‌شدت مورد توجه نویسندگانی قرار گرفت که دیگران آن‌ها را پسامدرن می‌نامند (Jameson, 1998: 38, 72 & 135). لازم است ذکر شود که برخلاف برخی پسامدرنیست‌ها که «حداقل در سطح نظری» به‌دنبال برهم زدن شالوده‌های فکری و ادبی گذشته هستند (Eagleton, 2003: 132)، وقتی برشت در حیطه هنر نمایشی طرحی نو در انداخت، برای آن منطق و هدفی مشخص داشت و در پی مخالفت صرف با سنت‌های هنری گذشته نبود. به‌طور دقیق‌تر، وی آثار نمایشی

معاصرش را که به شدت بر سرنوشت و تراژدی فردی تکیه داشتند، به چالش کشید و می‌خواست این گرایش را به سمت «نمایش حماسی» ای سوق دهد که بر مفاهیم و پدیده‌های فرافردی و اجتماعی استوار بود (Brecht, 2003: 69 & 73).

اعتقاد به پسامدرن بودن بیضایی تفاوت دارد با اینکه گفته شود وی از تکنیک‌هایی بهره می‌برد که پسامدرنیست‌ها نیز شبیه آن را اجرا می‌کنند. در واقع این نمایش‌نامه‌نویس علاقه‌ای ندارد به اینکه وی را به گرایش خاصی در ادب و هنر غرب منتسب کنند. برای مثال وقتی در مورد نبود چندصدایی و چندزبانگی (ویژگی بارز مدرنیسم) در سه *بیرخوانی* اش سؤال می‌شود، بی‌پروا می‌گوید: «من اصلاً دغدغه مدرن بودن، مدرن شدن، مدرنیت، پیش‌مدرنیت یا پس‌مدرنیت و غیره را ندارم؛ و نگران نیستم که مرا چه بنامند» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۱). از جمله عواملی که ما را از مرتبط کردن بیضایی با پسامدرنیست‌ها باز می‌دارد، این است که برخلاف این دسته هنرمندان که در پی «ساختارشکنی»^{۱۲} و ضدیت با چارچوب‌های گذشته هستند بدون اینکه بدیل یا جایگزینی اصلح معرفی کنند (Eagleton, 2003: 34)، بیضایی به‌طور گسترده از سنت‌های ادبی و فکری گذشته بهره می‌برد و آثارش را بر مبنای آن‌ها خلق می‌کند. بررسی موضوع مدرن و پسامدرن در بیضایی از دیدگاه برایان مک‌هیل^{۱۳} به این نتیجه می‌انجامد که این نمایش‌نامه‌نویس قرابت بیشتری با جریان مدرنیسم دارد تا پسامدرنیسم؛ زیرا طبق نظر مک‌هیل، آنچه این دو نحله را از هم تمیز می‌دهد، تأکید مدرنیسم بر معرفت‌شناسی^{۱۴} و بازخوانی گذشته از دریچه‌ای نو است؛ در حالی که پسامدرنیسم غالباً به مسائل هستی‌شناسی^{۱۵} و وجودی می‌پردازد (McHale, 2004: 9-10). بررسی پیش‌رو نیز روشن می‌کند آثار بیضایی - دست‌کم در مرگ یزدگرد - همخوانی ویژه‌ای با خصوصیات مدرنیسم دارد. البته باید گفت مسئله مدرنیسم و پسامدرنیسم دارای پیچیدگی‌های فراوانی است و در این خصوص اختلاف‌نظر فراوانی وجود دارد و تا امروز نیز برای این موضوع راه‌حلی مورد توافق همگان پیشنهاد نشده

است. از این رو هدف اصلی مقاله حاضر هم این نیست که بیضایی را به یکی از این دو عنوان منتسب کند.

در فصل آخر کتاب *نمایش در ایران*، بیضایی (۱۳۹۴: ۲۰۷-۲۰۸) به تبادل فرهنگی و مادی غرب با ایران می‌پردازد و به رابطه نابرابری که در این عرصه رخ داده است، اشاره می‌کند: غرب با نگاهی خلاقانه و انتقادی به شرق موفق شد آنچه را شرق داشت، برای خود گلچین کند و از آن استفاده بهینه نماید؛ چه از نظر مادی و چه فرهنگی. از سوی دیگر «فرنگ‌رفتگان مستفرنگ» متأسفانه شیفته زرق‌وبرق غرب شدند و رها شدن از «حقارت» ادراک‌شده و دستیابی به «پیشرفت» را در پیروی صرف از غرب و کنار گذاشتن فرهنگ و سنت خود دانستند. در حوزه نمایش اصیل ایرانی، بیضایی به غدغن کردن «تعزیه»، محدود کردن «تقلید» و ازبین بردن مراکز «نقالان» و «خیمه‌شب‌بازان» اشاره می‌کند. نهایتاً پس از انتقاد از این عملکرد، وی به توان هنر نمایشی ایران برای شکوفا شدن و برقراری ارتباط با مخاطب معاصر می‌پردازد و پیشنهاد می‌کند با کمک «سبک اجرایی و ارزش‌های سنتی نمایش‌نامه‌های عامیانه» ایرانی و «پیش بردن محتوای آن به سوی تفکر و واقع‌بینی روشن‌فکرانه امروزی»، مقدمات ظهور یک هنر نمایشی ایرانی که با وضعیت و تحولات دنیای مدرن متناسب است، فراهم شود. بنابراین نمی‌توان با این نظر که بیضایی «نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی است، با نگاهی کاملاً شرقی که از هرچه رنگ تعلق پذیرد بیزار است» (دهباشی، ۱۳۸۶: ۴)، کاملاً موافق بود. مطالعه حاضر تا حدودی تأییدکننده این دیدگاه است که دستیابی به استقبال و پذیرش در عرصه بین‌المللی در گرو بهره بردن از میراث و سنت‌های بومی هنر است و استفاده مؤثر از این سنت‌ها نیز با در نظر داشتن بینشی فراملی امکان‌پذیر است (Dabashi, 2001: 151).

به‌رغم تحقیقات فراوان درباره آثار نمایشی بیضایی، تاکنون آثار وی از منظر تئاتر روایی برشت بررسی نشده است. این درحالی است که از یک سو بیضایی در کنار

تأکید بر گونه‌های اصیل نمایش ایرانی، به قابلیت‌های نمایشی سنت‌های خارج از ایران توجه خاصی کرده و از سوی دیگر مدل نمایشی برشت تأثیری انکارناشدنی در ادبیات نمایشی قرن بیستم برجای گذاشته است؛ تا حدی که بدون آن، مطالعه نمایش مدرن اروپا ناقص خواهد بود. در واقع برشت درک مؤلف‌محور مخاطب قرن بیستم در مورد نمایش را به مدلی تبدیل کرد که بر جریان و سیر معنا میان نویسنده، بازیگر و تماشاچی متکی بود (1: Martin & Bial, 2000). از آنجایی که برداشت‌های متنوعی از تئاتر برشت وجود دارد، نویسندگان این مقاله برآن شدند تا جهت اطمینان از خوانشی که از سازوکار نمایش‌نامه‌نویسی برشت ارائه می‌دهند، به تفسیر فردریک جیمسون از برشت رجوع کنند (دلایل انتخاب جیمسون در ذیل بیان شده است).

۳-۱. چارچوب نظری

جیمسون صرفاً به زوایای زیبایی‌شناختی و فنی و یا فقط به جنبه فکری و ایدئولوژیک برشت نمی‌پردازد؛ بلکه همه این جوانب را به‌طور نظام‌مند در کنار هم قرار می‌دهد. وی در کتاب *برشت و روش*^{۱۶} به‌طور مفصل تئاتر برشت را از زاویه اندیشه، روایت و سبک/ فن خطابه می‌کاود (Jameson, 1998: 29). در اثر مذکور، جیمسون درصدد است به خواننده نشان دهد نه تنها تئاتر برشت درمقابل نمایش‌نامه‌پسامدرن و معاصر و به‌طور کلی گفتمان حاکم رنگ نابخسته، بلکه زیرکانه آن را از نواحی مختلف تحت تأثیر قرار داده است. به‌طور جزئی‌تر دلیل دیگر انتخاب جیمسون در این مقاله تأکید وی بر کارآمد بودن و ارتباط عمیق برشت با نمایش شرقی و جهان درحال توسعه است (Ibid., 18). به شهادت وی، برشت برای هنر نمایشی جهان درحال توسعه نقش تاریخی کاتالیزگر و الگوی توانمندساز را در ظهور و توسعه گونه‌های «غیرغربی» نمایش ایفا می‌کند؛ به‌علاوه برشت امکان جست‌وجوی استعدادهای نهفته در فرهنگ و هنر یگانه شرق را برای مردمان تازه‌رهاشده از دست استعمار فراهم کرد (Ibid.).

به اعتقاد نویسندگان پژوهش حاضر، یکی از نموده‌های بارز این «پتانسیل‌های نهفته» را می‌توان در بهرام بیضایی جست. البته در اینجا امکان پرداختن به پیکره عظیم تئاتر برشتی وجود ندارد؛ از این رو به‌طور جزئی‌تر نویسندگان اولاً به نگرش برشت به تاریخ و تأکید وی بر یافتن تناقضات آن به‌علاوه پاره‌ای از ابزارهای هنری‌اش برای دستیابی به این هدف اکتفا نموده و ثانیاً این رهیافت برشت را با مرگ یزدگرد بیضایی مقایسه کرده‌اند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. انعکاس برشت در نمایش‌نامه مرگ یزدگرد

رویکرد بیضایی با مضامین تاریخی شباهت عجیبی با رویکرد برشت دارد. طبق اظهار جیمسون، برشت درصدد است نشان دهد چگونه می‌توان روایتی تاریخی را که در ظاهر عاری از پیچیدگی است و به همه سؤال‌های مخاطب پاسخ می‌دهد، با تغییر زاویه دید و تردید در گفتمان غالب به‌چالش کشید. برشت به مخاطب القا می‌کند چگونه می‌توان به موضوعی تاریخی به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت نگریست. برای مثال بازنویسی برشت از نمایش‌نامه هملت شکسپیر گواه آن است که در مواجهه با موضوعات کلاسیک، وی مواد خام را از گذشته می‌گیرد و با در نظر گرفتن یک تنش یا تناقض اساسی، آن را بازسازی می‌کند (Ibid., 105). این دقیقاً کاری است که بیضایی در آثاری مانند *ازدهاک* و *آرش* (۱۳۷۶) و *ندبه* (۱۳۷۱) و البته مرگ یزدگرد انجام می‌دهد. در «نقد و بررسی سه *برخوانی*» (سه روایت جدید از موضوعات اساطیری ایرانی شامل ضحاک، آرش و بندار بیدخش) بیضایی می‌گوید: «من راجع به ضحاک صحبت نمی‌کنم. من راجع به اینکه حقیقت ممکن است فقط این نباشد، سخن می‌گویم. ممکن است حقیقت، آن چیزی که ما می‌دانیم نباشد. در واقع من روی امکان‌های دیگر بازاندیشی می‌کنم» (۱۳۷۹: ۳۲). این نگرش را می‌توان با شیوه عملی

برشت مقایسه کرد. آن گونه که جیمسون شرح می‌دهد، یکی از اساسی‌ترین کارهای نمایشی برشت عبارت است از:

ارائه یک ژست که بیانگر نه تنها چیزی است که به زودی در نمایش رخ می‌دهد - همان چیزی که مخاطب در حال تماشا کردن است - بلکه بیان چیزی است که الف) رخ «نداده» است، آنچه می‌توانست کاملاً طوری دیگر رقم بخورد یا ب) آنچه حذف شده است (58: 1998).

جیمسون (Ibid., 60) این خصیصه را جزء مهمی از آن دسته از آثار برشت می‌داند که به «نمایش‌نامه‌های تعلیمی»^{۱۷} معروف‌اند.^{۱۸} به این صورت، در مرگ یزدگرد حداقل چهار روایت را در مورد سرنوشت پادشاه می‌توان متصور شد:

۱. پادشاه درخواست کرده آسیابان او را بکشد: «زن: او (آسیابان) بد دید و بد نکرد. پادشاه سه بار از او خواست تا در برابر سکه‌ها بکشدش؛ و او سه بار روی برتایید» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۳۶).

۲. آسیابان را تقدیر ازلی برگزیده تا پادشاه را به سبب ظلم و ستم ملتش مجازات کند: «آسیابان [در نقش پادشاه]: دنیا برای ریختن خون من، تو را برگزیده است ای مرد!» (همان، ۳۸).

۳. آسیابان پادشاه را به قتل رسانده است: «دختر [سرخوش و دست‌افشان]: دلم به حال مرده می‌سوزد! دلم برای کشته می‌سوزد!! زن [بی چهرک]: زیانت بررد! [به آسیابان] دشنه را سخت‌تر بزن!! آسیابان (همچنان خنجر می‌زند): او را می‌کشم! دو بار، سه بار، چهار بار...» (همان، ۴۴).

۴. پادشاه آسیابان را کشته است: «زن: دختر راست می‌گفت؛ آسیابان اینجا خفته!!... موبد: پس این مرده آسیابان است (با لگد می‌زند) - و این مرد کیست؟! زن [بر او لباس می‌پوشاند]: پادشاه!» (همان، ۵۳-۵۴).

پروایروسیس^{۱۹} یکی از ویژگی‌های دیگر آثار نمایشی برشت است که می‌توان نمونه آن را در مرگ یزدگرد نیز یافت. این مفهوم با مقوله «کاسوس»^{۲۰} که در ادامه بحث شده است، ارتباط نزدیکی دارد. پروایروسیس در لغت به تصمیم خردمندانه اشاره می‌کند (Jameson, 1998: 49) و در عمل به معنای تقلیل شدید تجربه و کنش و ژست به لحظه تصمیم گرفتن است در وضعیتی که خود نیز به وسیله‌ای برای «انتخاب کردن» تبدیل شده است (Ibid., 61). به عبارت ساده‌تر، نمایش‌نامه در این حالت تلاش می‌کند مفهوم روان‌کاوی «امر غریب»^{۲۱} را در مخاطب، نسبت به لحظه کنش^{۲۲} و تصمیم شخصیت اصلی، همراه با مقاصد و انگیزه‌های متغیر و حتی ناخودآگاهش زنده کند (Ibid., 52). این مسئله به خوبی در کار بیضایی مشاهده می‌شود: بخش اعظم نمایش‌نامه به تصمیم آسیابان برای گشتن یا نگشتن پادشاه ختم می‌شود و در جریان این تصمیم‌گیری است که موضوعات گوناگون یکی پس از دیگری ظاهر می‌شود: یاد کردن آسیابان و زنش از فرزندشان که به خاطر پادشاه در جنگ گشته شده بود و رفتار بی‌رحمانه سپاهیان که برای آوردن جسدش از آن‌ها مزدگانی خواسته بودند؛ توجیه موبد مبنی بر اینکه مرگ برای همه انسان‌هاست (بیضایی، ۱۳۹۳: ۱۰) و متهم کردن آسیابان به اینکه وضعیت فعلی‌اش نتیجه «گناه آزمندی» و تلاش برای بالا بردن طبقه اجتماعی‌اش است («ما نیک می‌دانیم که هر کهر آرزوی برگذشتن از مهترش را دارد») (همان، ۱۱)؛ روایت پناه جستن خفت‌بار پادشاه به آلونک آسیابان در هیئت فردی گدا («او چون راه‌نشینی هراسان آمد. چونان که پنداشتیم رهزنی است بر مردمان راه بریده و برایشان دستبرد سهم‌گین زده») (همان، ۱۳)؛ به‌یاد آوردن انواع توهین‌ها و هتک حرمت‌هایی که پادشاه فراری در حق آسیابان و خانواده‌اش روا داشت (همان، ۴۲) آن‌گاه که آن‌ها و به‌طورکلی همه مردم را «جانورانی» خطاب کرده بود که «نه ایزدی‌اند و نه راه مغان دارند» (همان، ۱۴)؛ تکرار خاطره تلخ گشته شدن فرزند («آسیابان: اینک در سرم روان آزردۀ پسر برخاسته است») (همان، ۲۶) و ازدست رفتن پاک‌دامنی دخترش

(همان، ۴۶) و دیوانه شدنش تا جایی که جسد پادشاه را متعلق به پدرش می‌داند (همان، ۴۸).

طبق نظر جیمسون (1998: 79-80)، یکی از ارکان تئاتر روایی برشت در پرداختن به مضامین تاریخی، برجسته کردن و حتی برساختن^{۲۳} تناقض است. این گونه نمایش تناقضات که با معرفی یک «کاسوس» یا قضیه/ سناریوی خاصی همراه است، از مخاطب قضاوتی را می‌طلبد. این قضاوت به انتخاب یکی از دو حالت ارائه‌شده مربوط نمی‌شود؛ بلکه از مخاطب انتظار می‌رود تا هر دو حالت پیش‌رو و حاضر را معلق نگه دارد و در پی تصور حالت جایگزینی باشد که به ظهور وضعیتی برتر و «آرمانی»^{۲۴} منجر می‌شود (Ibid., 121). به این صورت، هدف برشت از به‌کار گرفتن مطالب تاریخی/ اسطوره‌ای صرفاً ارائه گزارش و تکرار مکررات نیست؛ بلکه فراهم کردن شرایطی است برای مخاطب تا بتواند تخیل خود را در مورد حالات ممکن یک قضیه به‌کار بندد و از «وضعیت موجود» گام فراتر نهد و در پی چاره‌ای واقعی باشد. *دایره گچی قفقازی*^{۲۵} (1965a) برشت نمونه منحصربه‌فردی از کاسوس را به‌نمایش می‌گذارد: به قضاوت شخصیت آزداک در مورد حق نگه‌داری از بچه‌ای مربوط می‌شود که مادر خونی‌اش در زمان آشوب وی را رها کرده و یکی از کنیزانش او را برده و بزرگ کرده است. با منطقی که جیمسون درباره کاسوس ارائه می‌دهد، هدف برشت این نیست که نشان دهد اولویت در اینجا به کنیز یا مادر خونی تعلق دارد؛ در واقع برشت می‌خواهد فکر تماشاگر را به‌چالش کشد و او را به یافتن چاره‌ای والا و راه سومی سوق دهد که در وهله اول امکان ظهور این وضعیت نامطلوب را رقم نزده باشد. در مورد مرگ یزدگرد نیز شاهد آن هستیم که پادشاه ترسو سپاهیان را ترک می‌کند و پا به فرار می‌گذارد و به آلونک دهقانی ساده‌دل پناه می‌برد. با قیافه‌ای آشفته و سرووضع به‌هم‌ریخته اما با انبانی از طلا، به دهقان می‌گوید که پادشاه است و تنها خواسته‌اش در برابر دادن طلاها به آسیابان، این است که آسیابان وی را به‌قتل برساند. این همان کاسوس برشتی است

که بیضایی با مهارت تمام در اثر خود نمونه‌اش را به‌نمایش می‌گذارد. آسیابان اگر هریک از دو حالت را انتخاب کند، به خطا رفته است: اگر این فرد آواره واقعاً پادشاه باشد، پس حتماً می‌خواهد او را بیازماید و روشن کند چقدر رعیت وی مطیعش است؛ اما از طرفی اگر او را، به‌رغم همه توهین‌ها و بی‌حرمتی‌ها در حق خودش و خانواده‌اش، به حال خودش رها کند، در این صورت فردی بی‌غیرت و بی‌شرف شناخته خواهد شد؛ همچنین اگر واقعاً این تازه‌ازراه‌رسیده پادشاه باشد، پس فرصت را باید غنیمت شمرد و به‌خاطر ستم و بی‌عدالتی‌اش او را بکشد. قضاوتی که برای بیضایی، مانند برشت، اهمیت دارد تصمیم آسیابان نیست - که خود جای تردید است - بلکه صرف‌نظر کردن مخاطب از انتخاب یکی از حالات موجود و به‌دنبال چاره‌ای جایگزین و واقعی برای شرایط فعلی گشتن است. همان‌طور که درمورد برشت هم صادق است، بیضایی (۱۳۹۴: ۲۲) تأثر و نمایش را هنری اصالتاً «نقاد» می‌داند که یکی از اهداف اصلی آن هموار کردن راه برای اصلاح و بهبود وضعیت و شرایط حاکم بر جامعه و مبارزه با «خودکامگان درشت‌خوی» است.

در پرداختن به مسائل تاریخی و اسطوره‌ای، بیضایی، مانند برشت، به‌دنبال نقالی صرف یک داستان مانند چگونگی مرگ آخرین پادشاه ساسانی نیست؛ بلکه می‌خواهد این مفهوم را القا کند که شاید روایت مرسوم نژادپرستانه مبنی بر اینکه مثنی تازی بی‌فرهنگ آمدند و ایران‌زمین را به تاراج بردند و بر مردمش سیطره یافتند، حقیقت نداشته باشد. می‌توان گفت این «امکان‌های دیگر» - که در بالا بیضایی به آن اشاره کرد - سناریوهایی آرمانی‌تر هستند که اگر آن‌طور حوادث رقم می‌خورد، چه‌بسا وضعیت موجود (در اینجا مرگ پادشاه به آن شکل خفت‌بار) رخ نمی‌داد. می‌توان ادعا کرد که بیضایی به‌طور ضمنی به انتقاد از سیاست واپس‌گرای سلطنت پهلوی اشاره می‌کند که می‌خواست ایران قبل از اسلام را احیا کند (زریری، ۱۳۸۴). بیضایی در مرگ یزدگرد به‌روشنی نابسامانی‌ها و بی‌عدالتی‌های آن دوران را متذکر می‌شود و با این شیوه

بیهودگی سیاست مذکور را تفهیم می‌کند. جهت روشن شدن شدت این اوضاع آشفته در اواخر عصر ساسانی و فاصله زیاد میان طبقه حاکم و مردم، ذکر این گفته آسیابان کفایت می‌کند که اگر دشمنان برسند، به‌خوبی از آن‌ها پذیرایی خواهد کرد: «از آنچه شنیده‌ام دشمنانی که می‌آیند - تازیان - به من مانده‌ترند تا به این سرداران. و من اگر نان و خرما داشتم به ایشان می‌دادم» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۶۸) و یا این سخن زن آسیابان خطاب به پادشاه: «دشمن تو این سپاه نیست پادشاه. دشمن را تو خود پرورده‌ای. دشمن تو پریشانی مردمان است» (همان، ۳۸). این جور و ستم تا حدی پیش رفته بود که پادشاه ساسانی آیین مردمان را نیز وسیله‌ای برای کنترل و استعمار بیشترشان کرده و باعث شده بود باور مردم به موبدان - که به بیانی جایگاه پیشگویی و روشن کردن خیر و صلاح امور را داشتند - خدشه‌دار شود («زن: پُر نگو موبد؛ در مردمان به تو باور نیست از بس که ستم دیده‌اند» (همان، ۳۸)). بعد از اینکه زن آسیابان به موبد می‌گوید آن کس که برایش دعا می‌خواند، نه پادشاه بلکه آسیابان بود، بر می‌خروشد (همان، ۴۹) و وقتی آسیابان از او می‌خواهد برای پسر مرده‌اش نیایش بخواند، موبد نفرین نثارش می‌کند (همان، ۱۷). درباره‌ی اینکه موبدان با نیازهای واقعی مردم سختی نداشتند و با لحن تحکم‌آمیز خود جز به توبیخ مردم نمی‌پرداختند و آن‌ها را مثنی ساده‌لوح بیشتر نمی‌انگاشتند، می‌توان به این جدال میان زن آسیابان و موبد اشاره کرد:

زن: بد کردم که در سال بی‌برگی از گرسنگی رهاندمتان؟

موبد: آه اینان چه می‌گویند؛ سخن از پلیدی چنان است که جای اهورامزدا نیست. [...]. دانش و دینم می‌ستیزند و خرد با مهر؛ [...] باید به سراسر ایران‌زمین پندنامه بفرستیم.

زن: پندنامه بفرست ای موبد، اما اندکی نان نیز بر آن بیفزای. ما مردمان از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم (همان، ۵۸-۵۹).

از این جهت می‌توان بازنمایی برشت و بیضایی را در این زمینه قابل مقایسه دانست. به بیان جیمسون (1998: 40)، در آثار برشت، دین «روبنایی شناور»^{۲۶} است که با اصل

زندگی روزمره مردم کاری ندارد و در جهت اصلاح و بهبود وضع موجود عملاً کاری نمی‌کند و فقط مسئول صیانت از استانداردهای خشک اخلاقی است. نمونه این را می‌توان در نمایش‌نامه *زن نیک ایالت سچوان*^{۲۷} برشت (1965b: 25) یافت که در آنجا یکی از خدایان بیان می‌کند آن‌ها هرگز در مسائل و مشکلات اقتصادی مردم جامعه دخالت نمی‌کنند.

بیضایی درخصوص تعهدش به تلاش در جهت اصلاح «وضع موجود» چنین توضیح می‌دهد:

هر نتیجه‌ای در سنت، فرهنگ و گذشته ما که شرایط فعلی را به این صورتی که هست تأیید کند، مورد انکار من است. [...] من با اسطوره‌سازی دشمنی ندارم. من با آن چیزی مسئله دارم که وضع موجود را برای همیشه می‌خواهد تثبیت کند. بنابراین اگر من چیزی را به هم می‌ریزم، درعوض برای جانشین آن، آیا خواننده یا بیننده را به تفکر واندی می‌دارم؟ (۱۳۷۹: ۳۷).

این برهم ریختن با هدف به تفکر واداشتن مخاطب برای قیام علیه وضع موجود، رکن اصلی تئاتر برشتی را نیز شکل می‌دهد (Eagleton, 2006: 30-31).

حسینی (۱۳۷۸) انکار آسیابان درباره کُشتن شاه را کنایه بیضایی به مارکس^{۲۸} تلقی می‌کند. مارکس معتقد بود طبقه کارگر توان انقلاب و براندازی نظام استثمارگر را دارد. البته وی این را جزئی از واقع‌گرایی بیضایی می‌داند. اما در اینجا نیز با دقت در تعریف مقوله کاسوس، درمی‌یابیم بیضایی بیش از اینکه درصدد ارائه راه‌حلی ساده و قابل هضم برای برچیدن جور و ستم حاکم باشد، می‌خواهد مخاطب را به تفکر وادارد تا فکری اساسی کند و به دنبال ریشه‌یابی این بی‌عدالتی باشد. در مرگ یزدگرد، بیضایی به این مسئله اشاره ظریفی می‌کند و راه‌حل آن را در وهله نخست ایجاد تحول در اندیشه می‌داند. این کار با دگرگونی در بینش آسیابان و همسرش به جایگاه شاه در جامعه صورت گرفته است. آن‌ها دیگر شاه را نماینده خدا در روی زمین نمی‌دانند که

سرپیچی از او، عذاب الهی را به دنبال داشته باشد. اگر بدبینانه بنگریم، حداقل به صراحت می‌توان دریافت که باور آسیابان درباره جایگاه لایزال پادشاه متزلزل شده است؛ به طوری که شاه را این‌گونه خطاب می‌کند: «ای بدخواه، ای شوریده‌گفتار، ای ستمکار، مرا به خشم می‌آور. [...] مرا شوربختی ستمگر کرده. و مبادا ستم از من بر مهمان من رود» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۴۲).

۲-۲. مرگ یزدگرد و ترکیب نمایش ایرانی با تئاتر روایی برشت

سخنان برشت درباره جایگاه و نقش بازیگر در نمایش نمایانگر کاری است که بیضایی در مرگ یزدگرد محقق کرده است. بنا به تفسیر جیمسون (1998: 25)، برشت معتقد است نمایش به جای پنهان کردن عمل «بازی» (و شغل بازیگری)، باید به مخاطب نشان دهد که همه ما «بازیگر» هستیم و «بازیگری» جزء لاینفک زندگی روزمره و اجتماعی است. این دیدگاه به طور عمیقی در گونه نمایشی «تقلید» ایرانی نیز یافت می‌شود. طبق نظر بیضایی، نمایش‌های تقلید «نه تنها از طبیعی‌نمایی و واقع‌گرایی ظاهری به دور بود، بلکه پایه‌ای هم در مبالغه بر بیان و حرکات داشت و هر تقلیدچی ضمناً نشان می‌داد که دارد تقلید کسی را درمی‌آورد» (۱۳۹۴: ۱۹۰). در ادامه چند نمونه از تکنیک‌هایی که برشت و بیضایی (با الهام از «تقلید») برای القای این مفهوم و به طور کلی مقوله «فاصله‌گذاری»^{۲۹} به کار می‌برند، بررسی شده است. گفتنی است که کارکرد غایی مقوله فاصله‌گذاری برای برشت - چیزی که بیضایی نیز در پی آن است - فراتر از تلاش برای از بین بردن هم‌ذات‌پنداری^{۳۰} است که مدل ارسطویی نمایش آن را ترویج می‌دهد (Brecht, 1964: 78). در واقع مقصود تفهیم بینش «تاریخیت» است مبنی بر اینکه هیچ‌چیز، حتی سیطره نفوذناپذیر نظام سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی و استثمار، ثابت و همیشگی (بنابراین طبیعی) نیست و می‌توان آن را تغییر داد (Jameson, 1998: 40). شایان ذکر است که هنر نمایشی «تقلید» نیز - هرچند در فضایی متفاوت - به دنبال

تحقق این طرز فکر بوده و نقشی انتقادی در جامعه ایفا می‌کرده است. در این باره بیضایی شرح می‌دهد:

سرمایه‌بازیگر در این بازی برخورد روزانه او بود با نادرستی‌های شرایط و عوامل و مردم گوناگون، و هنرش در کشف و بیرون کشیدن و باز نمودن آن چیزهای غیرعادی بود که از شدت تکرار عادی شده بود، و درشت کردن عیب‌ها و کمبودها (۱۳۹۴: ۱۸۵).

«روایت کردن داستان تجربیات یک فرد مانند تاریخ در کتب تاریخی» از جمله توصیه‌هایی است که در تئاتر برشت در پرداختن به مضامین تاریخی و اجتماعی به‌وفور یافت می‌شود. به عبارت دیگر، برشت از مخاطب می‌خواهد آنچه را در مورد سرگذشت شخصیت‌های روی صحنه می‌بیند، به همان شخصیت‌ها منحصر نداند و آن را بخشی از داستان تاریخ به‌طور عموم بداند (Jameson, 1998: 44). این وضعیت را می‌توان به‌خوبی در مرگ یزدگرد نیز مشاهده کرد. همان‌طور که در «تقلید» اتفاق می‌افتد (بیضایی، ۱۳۹۳: ۱۸۵)، در اینجا هیچ‌یک از شخصیت‌ها نام مشخصی ندارند و می‌توان آن‌ها را نماینده تپ یا طبقه‌ای از اجتماع دانست. بنابراین اندوه آسیابان به‌سبب ازدست دادن فرزندش برای دفاع از جایگاه پادشاه و یا مالیات کمرشکنی که حکومت از او می‌گرفت و یا تضييع دیگر حقوق آسیابان به او محدود نمی‌شود و دردی فراگیر است؛ همچنان که احساس ناامیدی‌اش از اصلاح امور به او منحصر نمی‌شود و بر جامعه زمانه‌اش سایه افکنده بود (Tanabe, 2015). البته باید توجه کرد برشت بیش از آنکه بخواهد یک فرد را در یک طبقه اجتماعی از قبل شکل گرفته، با ارزش‌ها و دیدگاه‌های خاص، جای بدهد، درصدد است تا مخاطب را از این ذهنیت که حوادث فردی و جمعی را می‌توان به‌خوبی از یکدیگر تفکیک کرد، برهاند. نتیجه این رویکرد رسیدن به نوعی «خودآگاهی»^{۳۱} است (Jameson, 1998: 57).

نمایش‌های سنتی معروف به «تخت حوضی» که زیرشاخه‌ای از تقلید به‌شمار می‌رود (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۷۰)، نیز جای خود را در مرگ یزدگرد آنجا باز می‌کند که مخاطب با «تبادل و جابه‌جایی نقش‌ها» روبه‌رو می‌شود (حسینی، ۱۳۷۸). در راستای تحقق فاصله‌گذاری، این فن، همانند آنچه برشت می‌خواهد، لایه‌ای دیگر از فاصله میان بازیگر و تماشاگر ایجاد می‌کند تا «نمایشی بودن» آنچه را که درحال روی دادن است، متذکر شود. تغییر نقش در مرگ یزدگرد مکرر رخ می‌دهد؛ حتی در بیشتر موارد این کار بدون دادن آگاهی قبلی صورت می‌گیرد: «دختر: [برمی‌خیزد] او گفت به من چیزی برای خوردن بدهید! ... // آسیابان: فطیری برای تو می‌سازیم. // دختر: گوشت! من گرسنه‌ام. پاره‌ای گوشت به من بدهید!» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۱۴). این تغییر نقش در بعضی موارد حتی در یک گفت‌وگوی بازیگری واحد نیز اتفاق می‌افتد: «دختر: [گریان] آنچه او خورد، خوراک شب من بود. [ناگهان می‌غرد] زبان ببند پتیاره گیسوبریده؛ به من آب بده!» (همان، ۱۴). درواقع همان‌طور که بیضایی در بررسی هنرهای نمایشی ایران اشاره می‌کند، «اصولاً برهم زدن زمان و مکان - یا خارج شدن از زمان و مکان بازی و رجعت به آن - یک سنت ناآگاه تقلید بود» و حتی در تقلیدهایی که موضوعشان داستان‌های تاریخی است، انتقادهای واضحی از اوضاع و احوال جامعه معاصر نیز می‌شود (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۷۰). برای برشت، این تبادل و چرخش نقش‌ها موجبات ظهور یک نوع «چندپارگی»^{۳۲} را فراهم می‌کند که خود خمیرمایه تأثیر است (Jameson, 1998: 64).

کاربرد فراوان ماسک ابزار دیگر برشت برای تحقق فاصله‌گذاری است (Brecht, 1964: 192) که در مرگ یزدگرد نیز شاهد آن هستیم. این فن زمانی که سردار ماسک «پساک زرنگار» را به آسیابان می‌دهد و همچنین دست‌به‌دست شدن آن میان اعضای خانواده آسیابان برای بازی کردن نقش پادشاه مشهود است. صرف‌نظر از القای مفهوم نقش بازی کردن، پوشیدن و برداشتن مکرر این «پساک زرنگار» به‌طور ضمنی بیان

می‌کند که جایگاه شاه و رعیت یک امر ذاتی نیست و نتیجه تنظیم خاص روابط اجتماعی و قدرت است؛ بینشی که با هدف غایی برشت از مقوله فاصله‌گذاری نیز تناسب دارد. اینکه حتی نزدیک‌ترین افراد به پادشاه نیز او را به خوبی نمی‌شناختند و در تعلق داشتن جسد به پادشاه یا آسیابان تردید دارند، به خوبی القا می‌کند که پادشاه چیزی جز همان پساک زرنگار و دیگر پوشش‌هایش نبوده است. در جایی دیگر درباره همین ساختگی بودن طبقات جامعه، زن به سردار می‌گوید: «بَرَکشان را ببین. بلندتبارانی چون شما از گُرده ما تسمه‌ها کشیده‌اید. شما و همه آن نوجامگان نوکیسه. فرق من و تو یک شمشیر است که تو بر کمر بسته‌ای» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۲۷). این دیدگاه را در آن بخش از مرگ یزدگرد نیز می‌توان یافت که آسیابان ادعا می‌کند پادشاه است و سپاهیان و موبد او را با سؤالات مختلف می‌آزمایند. آسیابان به همه پرسش‌ها به درستی پاسخ می‌دهد و باعث شگفتی‌شان می‌شود و متقاعدشان می‌کند، تا حدی که دست آخر خود آسیابان از این توهمشان پرده برمی‌دارد (همان، ۵۶-۵۷). نکته تأمل‌برانگیز در این پرس‌وجو نوع سؤالاتی است که برای اثبات شاه بودن آسیابان پرسیده می‌شود. این سؤالات حاکی از خوش‌گذرانی، عشرت‌طلبی بی‌حد و بی‌کفایتی یزدگردی است که حتی خود سردار سپاهش نیز در پایان اعتراف می‌کند که پادشاه «برای ما جهانی ساخت که دفاع‌کردنی نیست» (همان، ۶۸).

از میان ابزارهایی که منجر به ایجاد فاصله‌گذاری در کنش و کلام شخصیت‌ها می‌شود، برشت سه مورد مرتبط دیگر را مورد توجه قرار می‌دهد که با نگاهی دقیق می‌توان آن‌ها را در مرگ یزدگرد نیز یافت. این سه مورد عبارت‌اند از: ۱. کاربرد زاویه دید سوم‌شخص برای بیان کنش‌ها و گفته‌های خود؛ ۲. استفاده از زمان گذشته افعال؛ ۳. بیان صریح و بلند دستورات صحنه^{۳۳} (Brecht, 1964: 138). البته لازم است ذکر شود که بیضایی (۱۳۹۴: ۱۸۴-۱۹۴) این تکنیک‌ها را بیشتر از سنت نمایشی «تقلید» ایرانی گرفته است. مورد اول و دوم به‌وفور در مرگ یزدگرد یافت می‌شود؛ زیرا بخش

اعظم نمایش‌نامه را نقل و اجرای دوباره حوادث پیش‌تر رخ داده تشکیل می‌دهد و در این اثناست که بعضاً سرعت انتقال از گذشته به حال و برعکس به طرز گیج‌کننده‌ای زیاد است: «دختر: [بر جسد می‌افتد] پدر، سخن بگو و پاسخ ایشان بده — [به جای جسد] فرزندم، آه فرزندم، چرا ترا تنها گذاشتم؟» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۴۸). نمونه ممتد این سه فن را می‌توان در این گفت‌وگو مشاهده کرد (صحنه به جریان تصمیم خانواده آسیابان برای سرقت از پادشاه خفته مربوط می‌شود):

دختر: [هراسان] ببینش می‌غلند!

آسیابان: خوابش پاره شده بود...

زن: دست به زیر سر؛ به سوی کیسه زر؛ و دست دیگر به دسته شمشیر.

دختر: های مردک؛ چه می‌گردی در آن انبان؟

آسیابان: چون دانست که ما بر راز پاره‌های زر آگاهییم در کار خود ماند! عُرید؛ من

پادشاهم! به من بنگرید؛ من پادشاهم! [به زن] تو خندیدی!

دختر: او خندید! (همان، ۱۷-۱۸).

به‌طور خاص نمونه کم‌نظیر بیان مستقیم دستور صحنه و حالات عاطفی‌ای را که شخصیت باید نشان دهد، می‌توان در گفت‌وگوی زیر یافت:

آسیابان: چرا می‌خندی؟

دختر: تو هراسانی! هرگز مردی را این‌سان هراسان ندیده بودم. تو به چپ و

راست می‌روی و دست بر زانو می‌کوبی. چون مرغ غمخوار گاهی ناله برمی‌کشی؛

[...] تو غمگینی!

[...]

دختر: من به تو خندیدم.

[...]

سردار: من این پساک زرنگار را به تو می‌دهم؛ بر سر بنه و بگو پادشاه با تو چه

گفت؟

زن: [بر سر آسیابان تاج می‌نهد] او در اندیشه بود —

زن و دختر: گره به پیشانی افکنده. با کف دست بر پیشانی می‌کوبید. او در اندیشه بود! (همان، ۲۸-۲۹).

نمونه کوتاه دیگری از برجسته کردن دستور صحنه و بیان صریح آن روی صحنه و نهایتاً تأکید بر نمایشی بودن رویدادهای جلوی چشم مخاطب را می‌توان در آن بخش از مرگ یزدگرد یافت که دختر در نقش پادشاه با آزار زن آسیابان قصد تحریک شوهر را دارد؛ در این اثنا دختر بدون هیچ اطلاع قبلی ضجه می‌زند که «ای پدر، پدر! چرا ترا کُشتند؟». موبد که به‌دقت به آن‌ها گوش می‌داده است، طعنه‌آمیز و اعتراض‌کنان می‌گوید: «نه دختر جان، داستان پادشاه را می‌گفتی!» (همان، ۶۴).

در مجموع همان‌طور که در بالا اشاره شد، یکی از اهداف مقوله فاصله‌گذاری در برشت القای این مفهوم است که آنچه در دنیای واقعی در حال رخ دادن است و پرده «طبیعی بودن» به دور خود گرفته، در واقع این‌گونه نیست و باید برای تغییر آن دست‌به‌کار شد. این مورد به‌طور مشخص از کارکردهای هنر تقلید ایرانی نیز بوده است.

۳. نتیجه

بیضایی به بهانه جدید بودن، سنت را رها نمی‌کند؛ بلکه از آن به‌شیوه‌ای خلاقانه استفاده می‌کند تا پیامی را که در یک رخداد هنری/ تاریخی نهفته است برای مخاطب معاصر خودش معنادار و مرتبط کند؛ به‌گونه‌ای که مخاطب بتواند با آن ارتباط برقرار کند. وی با شکایت از شیفتگی مفرط برخی از همتایانش به غرب و تفریط برخی دیگر با روگردانی کامل از هرآنچه مدرن و اروپایی تلقی می‌شود، برشت را حد واسط مؤثری می‌داند که می‌تواند به او در بیان هنری‌اش کمک کند. از این روست که به‌طور ویژه از گرایش برشت به بازآفرینی سبک‌های هنری گذشته برای مخاطب معاصر استقبال می‌کند. بدین منظور، بیضایی تعدادی از تکنیک‌های نوع نمایشی «تقلید» ایرانی

را به کار می‌برد و به آن‌ها رنگ و جلا و سمت‌وسویی می‌دهد که با تئاتر روایی برشت که بخش عظیمی از تفکر و واقع‌بینی روشن‌فکرانه معاصر در زمینه هنر به‌شمار می‌رود، همسو است. در این جستار، نویسندگان علاوه بر جست‌وجوی پاره‌ای از تکنیک‌های نمایشی برشت برای تحقق فاصله‌گذاری در نمایش‌نامه مرگ یزدگرد، مقوله‌های تاریخت، تناقض، کاسوس و پروایروسیس را - که به‌نظر فردریک جیمسون از ارکان اصلی تئاتر برشتی محسوب می‌شود - نیز مورد بررسی قرار دادند و کاربرد موفق بیضایی از این مفاهیم را در این اثر برجسته کردند.

پی‌نوشت‌ها

1. Pascale Casanova
2. *The World Republic of Letters*
3. *Sardanapalus*
4. Lord Byron
5. Tom Stoppard, *Arcadia*
6. Jean-François Lyotard
7. Fredric Jameson
8. Bertolt Brecht
9. Roland Gérard Barthes
10. contradiction
11. historicity
12. deconstruction
13. Brian McHale
14. epistemology
15. ontology
16. *Brecht and Method*
17. Lehrstücke ('learning plays')

۱۸. البته خواننده باید در اینجا به مفهوم مشخص برشت رجوع کند و این مقوله را با ادبیات تعلیمی در فارسی یکسان نداند.

19. *Proairesis*
20. *Casus*
21. Uncanny
22. action
23. construction
24. utopian
25. *The Caucasian Chalk Circle*

26. floating superstructure
27. *The Good Woman of Setzuan*
28. Carl Marx
29. alienation effect, V-effect
30. identification
31. self-knowledge
32. multiplicity
33. stage directions

منابع

- براهنی، رضا (۱۳۸۶). «پرسشی به نام 'مرگ یزدگرد'». *فصلنامه سیمیا*. ش ۲. صص ۱۸۹-۱۹۷.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۹). «نقد و بررسی سه برخوانی». *ماهنامه کارنامه*. س ۱۳. ش ۲. صص ۲۸-۳۷.
- _____ (۱۳۹۳). *مرگ یزدگرد: مجلس شاه‌کشی*. ج ۱۱. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- _____ (۱۳۹۴). *نمایش در ایران*. ج ۱۰. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- حسنلی، کاووس و شهین حقیقی (۱۳۸۸). «بررسی جایگاه و نقش زن در نمایش‌نامه 'ندبه' اثر بهرام بیضایی». *مجله تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*. ش ۲. صص ۳۹-۷۵.
- حسینی، غفار (۱۳۷۸). «مرگ یزدگرد». *فصلنامه فرهنگ توسعه*. ش ۳۹، ۴۰ و ۴۱. صص ۱۱۸-۱۲۶.
- دهباشی، علی (۱۳۸۶). «بهرام بیضایی و تئاتر ملی». *فصلنامه سیمیا*. ش ۲. صص ۳-۴.
- رحمانی، حسین (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی نمایش‌نامه افول اثر اکبر رادی و نمایش‌نامه دشمن مردم اثر هنریک ایبسن». *فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. س ۶. ش ۳. صص ۸۶-۱۰۶.
- زریری، رضا (۱۳۸۴). «تجددگرایی و هویت ایرانی در عصر پهلوی». *فصلنامه زمانه*. ش ۴۰. صص ۲۴-۲۹.

- صفایی، علی و محمد اصغرزاده (۱۳۹۵). «جستاری تطبیقی در نمایش‌نامه‌های مرگ یزدگرد بهرام بیضایی و اهل الکهف توفیق الحکیم». *فصلنامه ادبیات تطبیقی (ویژه‌نامه نامه فرهنگستان)*. س ۲. ش ۱۴. صص ۷-۳۹.
- طهماسبی‌رجب‌زاده، علی، اسدالله غلامعلی و علی‌اصغر فهیمی‌فر (۱۳۹۵). «فرداستان تاریخ‌نگارانه در نمایش‌نامه اژدهاک از سه برخوانی اثر بهرام بیضایی». *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*. س ۲۱. ش ۱. صص ۲۵-۳۳.
- قادری‌سهی، بهزاد و سیده آناهیتا کزازی (۱۳۸۸). «خوانشی پست‌مدرن از مفهوم تاریخ در دو نمایش‌نامه آرکادیا اثر تام استاپارد و مرگ یزدگرد اثر بهرام بیضایی». *فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی*. س ۳. ش ۱۱. صص ۱۶۷-۱۸۶.
- محمدی، ابراهیم و مریم افشار (۱۳۹۲). «خوانش پسامدرنیستی اسطوره در مرگ یزدگرد». *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*. ش ۱۸. صص ۶۹-۷۷.
- مرندی، سیدمحمد و فاطمه اکبری (۱۳۹۱). «بررسی دیالکتیک خدایگان و بنده هگل در مرگ یزدگرد اثر بهرام بیضایی و سارداناپولس اثر لرد بایرن». *فصلنامه ادبیات تطبیقی*. س ۳. ش ۶. صص ۱۸۷-۲۰۸.
- وهایی، رقیه و مریم حسینی (۱۳۹۶). «انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن». *دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی*. س ۲۵. ش ۸۲. صص ۳۰۳-۳۲۹.
- Baraheni, R. (2007). "Porseshi be Nām-e Marg-e Yazdgerd". *Simiya*. No. 2. pp. 189-197. [in Persian]
- Beyzaie, B. (2000). "Naqd va Barrasi-ye Se Barkhāni". *Māhnāme-ye Kārname*. No. 13 (2). pp. 28-37. [in Persian]
- Beyzaie, B. (2014). *Marg-e Yazdgerd: Majles-e Shahkoshi*. 11th Ed. Tehran: Enteshārāt-e Rowshangarān va Motāle'at-e Zanān. [in Persian]
- _____ (2015). *Namāyesh dar Iran*. 10th ed. Tehrān: Enteshārāt-e Rowshangarān va Motāle'at-e Zanān. [in Persian]
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. John Willett (Tr.). New York: Hill and Wang.
- _____ (1965a). *The Caucasian Chalk Circle*. Eric Bentley (Tr.). New York: Grove.

- _____ (1965b). *The Good Woman of Setzuan*. Eric Bentley (Tr.). New York: Grove.
- _____ (2003). *Brecht on Art and Politics*. Tom Kuhn & Giles Steve (Eds.). New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Casanova, P. (2004). *The World Republic of Letters*. M. B. Debevoise (Tr.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Dabashi, H. (2001). *Close up; Iranian Cinema, Past, Present and Future*. London: Verso.
- Dehbashi, A. (2008). “Bahrām-e Beyzāie va Taātre Melli”. *Simiya*. No. 3 (2). pp. 3-4.
- Eagleton, T. (2003). *The Illusions of Postmodernism*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- _____ (2006). *Marxism and Literary Criticism*. London: Routledge.
- Hasanli, K. & Sh. Haqiqi (2009). “Barrasi-ye Jāyghah va Naqsh-e Zan dar Namāyeshnāme-ye *Nodbeh* asar-e Bahrām-e Beyzāie”. *Tahqiqāt-e Ta’limi va Qenāie Zabān va Adab-e Fārsi*. No. 2. pp. 39-75. [in Persian]
- Hosaini, Q. (1999). “Marg-e Yazdgerd”. *Farhang-e Towse’e*. No. 39, 40 & 41. pp. 118-126. [in Persian]
- Jameson, F. (1998). *Brecht and Method*. London: Verso.
- Marandi, S.M. & F. Akbari (2012). “Barrasi-ye Diālektik-e Khodāyān va Bande-ye Hegel dar *Marg-e Yazdgerd* asar-e Bahrām Bayzāie va *Sardanapalus* asar-e Lord Byron”. *Adabiyāt-e Tatbiqi*. No. 3 (6). pp. 187-208. [in Persian]
- Martin, C. & H. Bial (Eds.) (2000). *Brecht Sourcebook*. London: Routledge.
- McHale, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Mohammadi, E. & M. Afshar (2013). “Khānesh-e Pasamodernisti-ye Osture dar *Marg-e Yazdgerd*”. *Nashriye-ye Honar-Ha-Ye-Ziba-Honar-Ha-Ye-Namayeshi-Va-Musighi*. No. 18 (1). pp. 69-77. [in Persian]
- Qāderi S.B. & A. Kazazi (2009). “Khāneshi Postmodern az Mafhoum-e Tārikh dar do Namāyeshnāme-ye *Arcadia* asar-e Tom Stoppard va *Marg-e Yazdgerd* asar-e Bahrām Bayzāie”. *Faslnāme-ye Motālea’t-e Adabiyāt-e Tatbiqi*. No. 3 (11). pp. 167-186. [in Persian]
- Rahmani, H. (2018). “Barrasi-ye Tatbiqi-ye Namāyeshnāme-ye *Oful* asar-e Akbar-e Rādi va Namāyeshnāme-ye *Doshman-e Mardom* asar-e Henrik Ibsen”. *Pazhuheshhā-ye Adabiyāt-e Tatbiqi*. No. 6 (3). pp. 86-106. [in Persian]
- Safaie, A. & M. Asqarzadeh (2016). “Jostāri Tatbiqi dar Namāyeshnāme-hā-ye *Marg-e Yazdgerd*-e Bahrām Bayzāie va *Ahl al-Kahf*-e Towfiq al-

- Hakim". *Adabiyāt-e Tatbiqi (Vizhe Nāme-ye Nāme-ye Farhangestān)*. No. 2 (14). pp. 7-39. [in Persian]
- Shariati, M. (2016). *Staging Iranian Modernity: Authors in Search of New Forms*. University of Texas. Austin.
- Tahmasbi Rajabzadeh, A. et al. (2016). "Farādestān-e Tārihnegārāne dar Namāyeshnāme-ye Ezhdehāk az *Se Barkhani* asar-e Bahrām Bayzāie". *Nashriye-ye Honar-Ha-Ye-Ziba-Honar-Ha-Ye-Namayeshi-Va-Moosighi*. No. 21 (1). pp. 25-33. [in Persian]
- Talajooy, S. (2011). "Indigenous Performing Traditions in Post-Revolutionary Iranian Theater". *Iranian Studies*. Vol. 44. No. 4. pp. 497-519.
- Tanabe, R. (2015). "Sassanid Empire". *New World Encyclopedia*. Accessed on April 10, 2020. from: https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Sassanid_Empire&oldid=1026516
- Vahhabi, R. & M. Hosaini (2017). "Anvā'e Bāznevisi va Bazāfariniha-ye Bahrām Bayzāie az Dāstānha-ye Kohan". *Dofaslnāme-ye Zabān va Adabiyāt-e Fārsi*. No. 25 (82). pp. 303-329. [in Persian]
- Zariri, R. (2005). "Tajaddodgerāie va Hoviyyat-e Irāni dar Asr-e Pahlavi". *Zamāne*. No. 40. pp. 24-29. [in Persian]

