

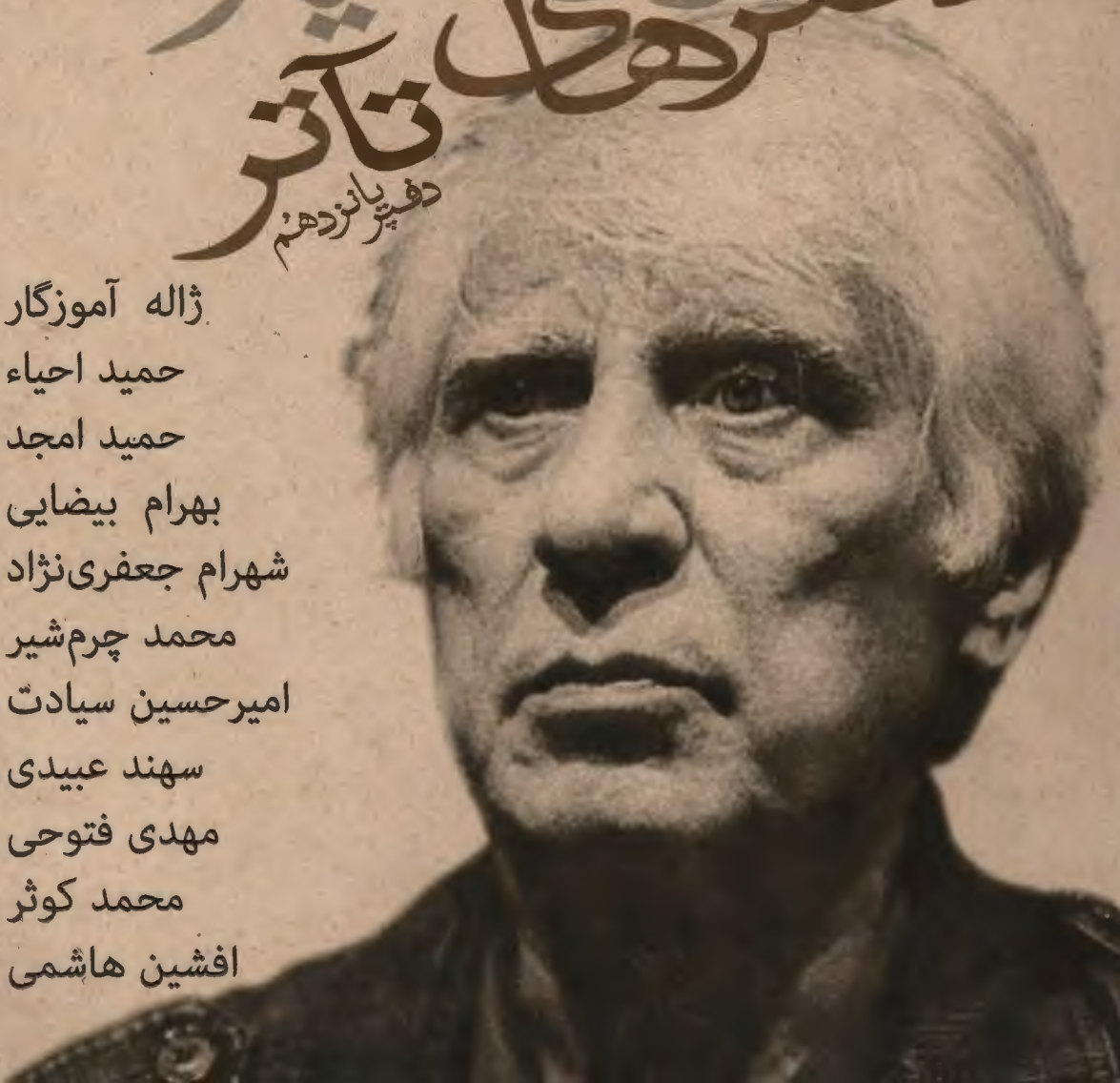
ویژه‌ی بهرام بیضایی

دفتره‌های نیلا

دفتره‌های نیلا

دفتره‌های نیلا

ژاله آموزگار
حمید احیاء
حمید امجد
بهرام بیضایی
شهرام جعفری نژاد
محمد چرم‌شیر
امیرحسین سیادت
سهند عبیدی
مهدی فتوحی
محمد کوثر
افشین هاشمی



دفترهای تآتر

مجموعه‌ی مقالات، آثار و گفت‌وگوها

دفترِ پانزدهم

ویژه‌ی بهرام بیضایی

به‌کوشش ژیلا اسماعیلیان

با آثار و گفتارهایی از:

ژاله آموزگار، حمید احیاء، حمید امجد، بهرام بیضایی،
شهرام جعفری‌نژاد، محمد چرم‌شیر، امیرحسین سیادت، سهند عبیدی،
مهدی فتوحی، محمد کوثر، افشین هاشمی



انتشارات نیلا



انتشارات نیلا

از مجموعه‌ی دفترهای نیلا

زیر نظر حمید امجد

دفترهای تأثر - مجموعه‌ی مقالات، آثار و گفت‌وگوها

[دفتر پانزدهم]

به‌کوشش ژيلا اسماعيليان

با سپاس از محمد چرم‌شیر، رضا والی،
عزیز ساعتی، وحید زمانی، علی زارع،
امیر نوژن، نرگس عطاران، متین نصیری‌ها،
نازبانو نوروژی، پگاه خاکی، حمید سرآبادانی،
شیدا علیپور، حسین رحیم‌پور

طراح: ژيلا اسماعيليان

چاپ یکم: دی‌ماه ۱۳۹۷

شمارگان: ۴۰۰۰ نسخه

قیمت: ۴۵۰۰۰۰ ریال

شابک: (دوره) ۶-۷۷-۶۹۰۰-۹۶۴-۹۷۸

شابک: (جلد ۱۵) ۱-۲۵۱-۱۲۲-۶۰۰-۹۷۸

تهران، صندوق پستی ۱۹۵۸۵/۷۵۵ تلفن ۶۶۷۳۴۲۹۸

اسماعیلیان، ژيلا، گردآورنده

دفترهای تأثر: مجموعه‌ی مقالات/به‌کوشش ژيلا اسماعيليان؛

با آثاری از ژاله آموزگار، حمید امجد، حمید احیاء،

بهرام بیضایی، شهرام جعفری‌نژاد... [و دیگران]

تهران: نیلا، ۱۳۹۷.

ISBN: (Set) 978-964-6900-77-6

ISBN: (Vol. 15) 978-600-122-251-1

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فنی.

ج. ۱۵ (۱۳۹۷). ۳۵۲ ص.

نمایش - مقاله‌ها و خطابه‌ها.

Theater--Iran--Addresses, essays, Lectures

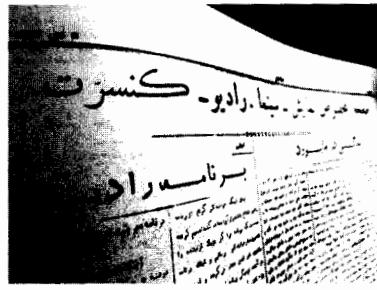
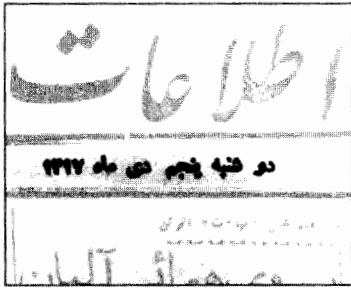
PNY۲۰۳۸/۵۷ ج. ۱۵ ۱۳۹۷

رده‌بندی دیویی ۷۹۲/۰۵

کتابخانه‌ی ملی ایران ۵۴۳۴۱۷۵

فهرست مطالب:

- ۴ شادباش و پیش‌درآمد
ژیلا اسماعیلیان
- ۶ چکیده‌ای از
زندگی و کارنامه‌ی بهرام بیضایی
ح. ا.
- ۱۶ سنجش خزد ناب
مروری بر کارنامه‌ی نمایشی بهرام بیضایی
شهرام جعفری‌نژاد
- ۶۰ بیضایی و پیراندللو
در پرتو خوانشی از «مرگ یزدگرد»
حمید امجد
- ۹۳ چهار قطعه برای «چهارراه»
محمد چرم‌شیر
- ۱۰۳ ریشه دواندن در باد
گفت وگو با بهرام بیضایی
حمید امجد
- ۱۲۱ در پی روایت گم‌شده
در باره‌ی «هزارافسان کجاست؟»
حمید امجد
- ۱۳۳ سایه‌بازی نمرده است!
بهرام بیضایی
- ۱۴۳ جانا و بلادور [فشرده‌ی نمایشنامه]
از برنوشته‌ی اجرا
۱۴۶ ورافتد جدایی!
پیش‌درآمدی بر «جانا و بلادور»
امیرحسین سیادت
- ۱۵۹ روایتی دیگر از ارداویراف‌نامه
گزارشی از «گزارش ارداویراف»
ژاله آموزگار
- ۱۷۸ یادداشتی تصویری از
تمرین و اجرای «گزارش ارداویراف»
افشین هاشمی
- ۲۰۰ طرب‌نامه [فشرده‌ی نمایشنامه]
بهرام بیضایی
- ۲۰۹ یادداشت نویسنده و کارگردان «طرب‌نامه»
بهرام بیضایی
- ۲۱۳ شب‌بازی تاریخ ناکام
حاشیه‌نویسی بر یک متن:
گردشی در «طرب‌نامه»
سهند عبیدی
- ۲۵۷ این جا ری است یا شهر هرت
نشانه‌های معماری و شهر در «طرب‌نامه»
مهدی فتوحی
- ۲۷۷ تجربه‌ی بازی در «طرب‌نامه»
حمید احیاء
- ۲۸۴ یادداشت نویسنده و کارگردان «چهارراه»
بهرام بیضایی
- ۲۸۸ هیچ ساعتی از هیچ وقتی!
روایت و زبان در «چهارراه»
حمید امجد
- ۲۹۶ «دنیای خفته را بیدار می‌کنی...»
یک نگاه به «چهارراه»
سهند عبیدی
- ۳۰۳ «رنالیزم معمول را بگذارید کنار»
یادداشت‌هایی از تمرین «چهارراه»
حمید احیاء
- ۳۱۳ تصاویر
۳۲۹ پیوندان:
یاد دکتر محمد کوثر
و گفت‌وگویی با او
حمید احیاء



شادباش و پیش درآمد

بیش از شصت سال تولید مستمر فرهنگی و کار مداوم نوشتن و اجرا و پژوهش و تدریس در زمینه‌های هنرهای نمایشی در کارنامه‌ی کسی، حتا بدون بداعت‌های خاص و اندازه‌های کیفی کار بهرام بیضایی نیز، بی‌نظیر و سزاوار سپاس و ستایش می‌بود؛ اما وقتی کیفیت و تأثیر و ماندگاری حاصل این‌همه را بر استمرار و کمیّت قابل‌ملاحظه‌ی دستاوردهای عمری پُر بار می‌افزاییم، و جویندگی کوشنده در پی اصلی‌ترین کارمایه‌ها و نیازهای فرهنگی، کوشش او برای بازیابی گم‌شده‌های تاریخی زبان و فرهنگ و به‌ویژه نمایش ایران، و تلاش قدرنادیده‌اش برای جبران دریغ‌شده‌های هزاران ساله از این هنر را در نظر می‌آوریم، هشتادسالگی استاد بهرام بیضایی را جشنی برای تاریخ نمایش و فرهنگ، و موهبتی برای خود می‌انگاریم و شادباش گفتن به او و به خویش و به نمایش را کم‌ترین پاسخ می‌یابیم به آنچه او طی سال‌ها و دهه‌ها کرده است.

این ویژه‌نامه‌ی کوچک که هم‌زمان با هشتادمین زادروز ایشان منتشر می‌شود، دربرگیرنده‌ی همه‌ی آنچه می‌خواستیم و می‌خواهیم نیست؛ تنها بخشی از حاصل احساس وظیفه‌ای فرهنگی‌ست که پس از این هم در قالب کتاب‌ها و مقالاتی در انتشارات نیلا ادامه خواهد یافت. در فرصت فشرده‌ی تدوین این مجموعه، که کوشیدیم بیشتر بر معرفی آثار تازه‌تر استاد متمرکز باشد، تعدادی از مقالات پیش‌بینی‌شده‌ی دوستان به‌موقع آماده نشدند و به مجموعه نرسیدند، و تعدادی هم مفضل‌تر از آن از کار درآمدند که در مجموعه‌ای ترکیبی بگنجد و به کتاب‌های آینده پیوستند.

روال منطقی برای پرداختن به کارنامه‌ی هنرمند در طول دوران فعالیتش — در مناسبتی مثل این — آغازکردن از نوعی سالشمار بود و آن‌گاه طرح چشم‌انداز کلی کارنامه‌ی

نمایشی ایشان و برخی جنبه‌های عام آثار، و سپس رسیدن به آثار متأخر. چکیده‌ی زندگینامه همراه فهرستی به‌روزشده از آثار مکتوب استاد درآمدی‌ست که به مرور کلی مقایسه‌ای آثاری از بیضایی و پیراندللو، بر محور خوانشی از نمایشنامه‌ی مرگ یزدگرد) می‌رسد. نوشته‌ی محمد چرم‌شیر گرچه چون بازخوردی از خواندن نمایشنامه‌ی چهارراه می‌توانست در کنار دیگر مطالب مربوط به آن نمایشنامه جای گیرد، به دلیل استقلالش و نیز «هدیه» بودنش از سوی نویسنده، در بخش مروره‌های عام قرار گرفت. گفت‌وگویی منتشرنشده با استاد، که به‌طور عمده به مهاجرت ایشان و کلیاتی درباره‌ی آثار این دوره مرتبط است، مطالب بخش اول را جدا می‌کند از بخشی که مرور آثار عرضه‌شده‌ی ده سال اخیر استاد را با سخنی درباره‌ی کتاب هزارافسان کجاست؟ (نخستین اثر مکتوب عرضه‌شده‌ی ایشان که در مهاجرت فرجام پذیرفت) می‌آغازد، و با معرفی آثار نمایشی اجراشده‌ی ایشان در این سال‌ها، از حیث جنبه‌های متنی (در نوشته‌هایی از دکتر ژاله آموزگار، حمید امجد، امیرحسین سیادت، سهند عبیدی و مهدی فتوحی) و جنبه‌های اجرایی (در نوشته‌هایی از حمید احیاء و افشین هاشمی) ادامه می‌یابد؛ و البته با نوشته‌هایی خواندنی از خود استاد (دربرگیرنده‌ی طرح نمایشنامه و شرح قالب‌هایی نمایشی و اشاراتی تاریخی و خاطراتی شخصی و تجربه‌هایی اجرایی و برخی بازمیه‌های آثار)، که به‌رغم مشغله‌ی فراوان، متن گفت‌وگوی‌شان را ویراستند، چکیده‌ی تازه‌ای از نمایشنامه‌ی مفصل طرب‌نامه برای این مجموعه نوشتند، و یادداشت‌های خود در برونوشت‌های نمایش‌های اجراشده را نیز بازنگری کردند. مدت زمانی که ایشان، و نیز مژده شمسایی، به‌لطف بسیار صرف کردند تا نوشته‌ها و گفت‌وگوهای استاد برای این مجموعه، و به‌تفصیل بیشتر برای کتاب هم‌زمانش (بهرام بیضایی و «وقتی همه خوابیم»)، به‌وقت ویرایش و آماده‌ی انتشار شوند در حکم هدیه‌ای بود که صاحبان جشن تولد به مهمانان دادند!

* * *

و باید یادی کرد از دکتر محمد کوثر، استاد برجسته‌ی نمایش، که دی‌ماه امسال نخستین سالگرد درگذشت بی‌هنگام و هنوز باورناپذیر اوست، و فعلاً به‌ناگزیر به پیوندانی درباره‌ی ایشان بسنده کرده‌ایم (که زحمتش را حمید احیاء کشید)؛ بدین امید که در آینده بخت انتشار ترجمه‌ی فارسی مقالاتی از خود دکتر کوثر را هم بیابیم.

ژیلا اسماعیلیان

دی‌ماه ۱۳۹۷

چکیده‌ای از زندگی و کارنامه‌ی بهرام بیضایی

ح. ا.

بهرام بیضایی زاده‌ی پنجم دی ماه ۱۳۱۷ در تهران است؛ فرزندِ نعمت‌الله بیضایی و نیره موافق. خاندانِ پدری‌اش اصالتاً از آران کاشان، از چند نسل پیش‌تر حامل سنتِ شاعری بوده‌اند: پدرش «ذکایی» تخلص می‌کرد، پدربزرگش میرزا محمدرضا «ابن‌روح»، و جدش ملا محمد فقیه آرانی «روح‌الامین». عمویش «ادیب» و عموزاده‌هایش «ادب» و «پرتو» بیضایی نیز شاعر بودند.^۱ طیبه‌النساء خانم آرانی، مادر پدرش، معلم قرآن زنان در آران بود. خاندانِ مادری‌اش، گویا پیش‌تر از گردن‌کشان فارس، پس از سال‌ها تبعیدِ مازندران، سرانجام ساکن تهران شدند؛ مادرش تحصیل‌کرده‌ی مدارس دخترانه‌ی شیوه‌ی جدید بود و مادر او، صدیقه خانم شریعتمدار، کسی است که با قصه‌گویی‌هایش گوش و چشم بهرام بیضایی خردسال را به جهان افسانه‌ها و نقش‌بازی‌های آن گشود، همچنان‌که نخستین آشنایی او با سخن منظوم و مثنوی در «انجمن ادبی طهران» در منزل پدری‌اش شکل گرفت.

در سال‌های مدرسه با آنچه خود «فرار از مدرسه به سینما»^۲ خوانده است با جهان تصاویر متحرک آشنا شد. اندکی بعد، از طریق نشریات با تاریخ سینما و نمایش جهان آشنایی جدی‌تری کسب کرد و با برنده‌شدن در مسابقه‌ای سینمایی به «سینه‌کلوب» راه یافت که آثار برجسته‌ی تاریخ سینما را نشان می‌داد. در سال‌های دبیرستان مقالاتی درباره‌ی سینما در نشریه‌ی علم و زندگی منتشر کرد، وقتی از دسترسی به دوربین فیلمبرداری — با قصد ساختن فیلم کوتاه — ناامید شد با نقاشی کردن روی قاب‌های نوار شسته‌شده‌ی فیلم همراه دوستانش کوشید تصاویر متحرکی بسازد و به نمایش درآورد، و هم‌زمان به اولین آزمون‌هایش در نگارش متونی نمایشی با بهره از فرهنگ و اسطوره‌های ایرانی و زبان پارسی کهن پرداخت، از جمله نخستین نسخه‌ی برخوانی‌های آرش و اژدهاک. از همین اولین تجربه‌های نگارش، جست‌وجوی او در پی قالبی نمایشی متفاوت از درامای غربی، که درخور و بازگوینده‌ی تجربه‌ی تاریخی و بیانی شرقی-ایرانی باشد هویدا است.

در قرعه‌کشی سال ۱۳۳۸ از خدمت نظام معاف شد، بر جست‌وجوی فرهنگ ایران باستان در شاهنامه، اساطیر و مردم‌شناسی متمرکز شد، و در کنار آن به شناخت نثر فارسی، نقاشی ایرانی، و نمایش شرقی پرداخت. در دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران پذیرفته شد، و هم‌زمان به استخدام اداره‌ی کُلّ ثبت اسناد و املاک دماوند درآمد. در روستای گیلیارد، نزدیک دماوند، برای نخستین بار شاهد اجرای تعزیه بود که خود از آن چون کشف «مهم‌ترین شکلی نمایشی غیرغربی ایرانی، با قدرت و ظرفیتی درخور برای طرح مسائلی امروزی» یاد می‌کند.^۴ کوشید بازجستی تاریخ و ریشه‌های نمایش در ایران را به‌عنوان موضوع پایان‌نامه‌ی دانشگاهی به دانشکده‌ی ادبیات ارائه کند، و چون دانشگاه این موضوع را فاقد ارزش بررسی دانست، با ترک دانشگاه، پژوهش بر نمایش شرقی را به‌صورت شخصی پی گرفت و به تدریج، در کنار دیگر مقالاتش، در نشریات فرهنگی و روشنفکری چون موسیقی، هنر و سینما، آرش، و بررسی کتاب به چاپ رساند؛ و جمع‌آمده‌ی این پژوهش‌ها تا سال‌های ابتدایی دهه‌ی ۱۳۴۰ را در قالب کتاب‌های نمایش در ژاپن (۱۳۴۳) و نمایش در ایران (۱۳۴۴) منتشر کرد، زمانی که نخستین نمایشنامه‌هایش نیز به چاپ و اجرا رسیده و زمینه‌ی انتقال او از اداره‌ی ثبت به «اداره‌ی هنرهای دراماتیک» در تهران شده بودند و همکاری او به‌عنوان مدیر صحنه، دستیار کارگردان، مسئول نور، طراح صحنه و لباس یا اعلان و برونوشت، و ویراستار متن با گروه‌های حرفه‌ای اجرای تأثیر بر صحنه‌ی نمایش یا صفحه‌ی تلویزیون آغاز شده بود.

سال ۱۳۴۴، پس از همکاری در اجرای دو نمایشنامه‌اش (غروب در دیاری غریب و قصه‌ی ماو پنهان) به کارگردانی عباس جوانمرد در جشنواره‌ی تأثیر ملل در پاریس، با منیراعظم رامین‌فر ازدواج کرد. همان سال نمایشنامه‌ی دیگرش پهلوان اکبر می‌میرد به کارگردانی عباس جوانمرد در برنامه‌ی افتتاحیه‌ی تالار بیست و پنج شهرپور (سنگلج بعدی) اجرا شد، و بیضایی در سال بعد فرصت یافت برای نخستین بار نمایشی کارگردانی کند (عروسک‌ها، ضبط تلویزیونی در اسفند ۱۳۴۵، پنخش در فروردین ۱۳۴۶)، درحالی که هم‌زمان به نوشتن نمایشنامه و فیلمنامه و مقاله و نقد، و پژوهش بر نمایش شرقی ادامه می‌داد (نمایش در چین در ۱۳۴۹ منتشر شد، و نمایش در هند — نوشته به سال ۱۳۵۰ — به‌عنوان درس‌نامه در دانشگاه استفاده می‌شد).^۵ در سال ۱۳۴۷ از اعضای پایه‌گذار کانون نویسندگان ایران بود. پس از آن که چند باری به‌گفته‌ی خود «چون عضوی ناسازگار»^۶ از اداره‌ی برنامه‌های تأثیر به سازمان‌های دیگر چون رادیو، و نیز به شهرستان‌ها فرستاده شد، در بازگشت، نمایشنامه‌ای از خود را در

تهران و بعد در شهرهای شمالی کشور به صحنه آورد (سلطان‌مار، اجرا در ۱۳۴۸)؛ بعدتر، در همان سال، پس از ناتمام ماندن تمرین‌های نمایش بعدی‌اش **گمشدگان**، نارضایی و آزدگی‌اش از محیط تأثر و سلطه‌ی گرایش‌های غیرفرهنگی بر آن (که در چند گفت‌وگوی همان سال‌ها «غوغای دکان‌داران... هوچیانی چرب‌زبان»^۷، «عریده کشیدن روی صحنه... و ادای مسئول بودن را درآوردن»^۸ نامیدش) زمینه‌ای شد تا دعوت دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران برای همکاری به‌عنوان استاد میهمان را بپذیرد، و در ۱۳۴۹ با استقبال از فرصت ساختن فیلم کوتاه — کارگردانی نخستین فیلم کوتاه‌اش **عموسی‌لو** برای «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» — فعالیت عملی در سینما را آغاز کند. نخستین فیلم بلند سینمایی‌اش، **رگبار**، با چند وقفه در سال ۱۳۵۰ تولید شد، که در اولین دوره‌ی جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم تهران (۱۳۵۱) جایزه‌ی ویژه‌ی هیأت داوران را گرفت. همان اندازه که ساختار بصری و روایی و معیارهای زیبایی‌شناختی فیلم‌های بعدی‌اش (فیلم کوتاه سفر تولید ۱۳۵۱ — در کانون پرورش فکری... — و فیلم سینمایی **غریبه و مه** تولید ۱۳۵۲) از الگوهای رایج سینمای داخلی فراتر می‌رفت، به‌رغم جوایز جهانی این آثار، حضور و فعالیت او در محدوده‌ی سینمای داخلی و تأمین سرمایه برای فیلم‌های بعدی‌اش دشوارتر می‌شد و میان تولید فیلم‌هایش فاصله‌های چندساله می‌انداخت. همراه گروهی از سینماگران نسلی تازه از «اتحادیه‌ی هنرمندان سینما» استعفا داد و در پایه‌گذاری «کانون سینماگران پیشرو» شرکت کرد^۹ — کانونی که یک سال بعد، از آن هم کناره گرفت. در ۱۳۵۲ به‌عنوان استاد تمام وقت به دانشکده‌ی هنرهای زیبا رفت و به‌خواست دانشجویان، مدیریت رشته‌ی نمایش را پذیرفت. پس از نگارش فیلمنامه‌های متعدد و تلاش برای ساخت آن‌ها، که بعضی‌شان تا مراحل از تدارک تولید پیش رفت و بعد ناگزیر متوقف شد، در سال ۱۳۵۵ فیلم **کلاغ** را ساخت. در بهار ۱۳۵۶ پس از وقفه‌ای چندساله در نگارش نمایشنامه، با **نُدبه** دوباره نوشتن برای صحنه را از سرگرفت، اما تلاشش برای تمرین و اجرای آن در فضای دانشگاهی به نتیجه نرسید. در پاییز ۱۳۵۶ از سخنرانان «ده شب» نویسندگان و شاعران ایران در انجمن گوته بود.^{۱۰} در ۱۳۵۷ فیلم **چریکه‌ی تارا** را (برای «گروه فیلم لیسار» که همراه با سازندگان اصلی همین فیلم در قلعه‌ی لیسار پایه گذاشت) ساخت که بعداً امکان نمایش عمومی نیافت، و در پایان همین سال از «کانون نویسندگان ایران» کناره گرفت. سال بعد، پس از ناممکن شدن اجرای نوشته‌های دیواری و چند طرح نمایشی دیگرش، **مرگ یزدگرد** را در تالار چهارسوی «تأثر شهر» تهران به صحنه برد، که در ۱۳۶۰، پس از ناکام ماندن

کوشش‌هایش برای ساختن فیلمنامه‌های متعدّد دیگر، آن را در قالب فیلمی سینمایی نیز ثبت کرد — که جز در اولین دوره‌ی جشنواره‌ی فیلم فجر (بهمن ۱۳۶۱) هرگز به نمایش عمومی درنیامد. در ۱۳۶۰ همچنین پس از بیست سال کار دولتی، از دانشگاه تهران اخراج شد. تا ۱۳۶۴ چندین فیلمنامه نوشت که هیچ‌کدام اجازه‌ی ساخت نگرفت (و چند فیلمنامه‌اش را هم دیگران بدون ذکر نام او ساختند)، نمایش‌هایی تمرین کرد که به فرجام نرسید، و تنها امکانِ تدوین چند فیلم خارج از روال تولید سینمای حرفه‌ای را پیدا کرد؛ فیلم کوتاه سلندر ساخته‌ی واروژ کریم‌مسیحی (۱۳۵۹) — بر اساس فیلمنامه‌ی بیضایی، مستند جنگی نیمه‌بلند بچه‌های جنوب؛ جست‌وجوی دو (۱۳۶۰) و فیلم دهنده (۱۳۶۳) هردو ساخته‌ی امیر نادری. در ۱۳۶۴ برای کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان فیلم باشو، غریبه‌ی کوچک را ساخت که تا ۱۳۶۸ به نمایش عمومی درنیامد. پس از ساخت فیلم شاید وقتی دیگر (۱۳۶۶) و برپرده آمدنش در خرداد ۱۳۶۷، در پی همسر و دو فرزندش (نیلوفر و نگار) که به اروپا مهاجرت کرده بودند به آلمان و سوئد رفت، و در تابستان ۱۳۶۸ با نوشته‌های تازه و امید به ساختن فیلم به ایران بازگشت. در زمستان ۱۳۶۹ تولید فیلم مسافران را آغاز کرد که از جشنواره‌ی فیلم فجر (۱۳۷۰) جوایزی هم گرفت اما هنگام نمایش عمومی در ۱۳۷۱ دچار منع و مشکل شد و بیضایی جوایز آن را پس فرستاد. از آن پس تا هفت سال بعد امکان تولید فیلم دیگری نیافت اما همچنان به نوشتن فیلمنامه و نمایشنامه ادامه داد. در ۱۳۷۱ با مژده شمسایی ازدواج کرد و فرزندشان نیسان در ۱۳۷۴ به دنیا آمد. در همین سال بیضایی فیلم‌های برج مینو ساخته‌ی ابراهیم حاتمی‌کیا و بازی‌های پنهان ساخته‌ی کریم هاتمی‌نیا را تدوین کرد. در ۱۳۷۵ به دعوت پارلمان بین‌المللی نویسندگان در استراسبورگ اقامت گزید، فیلمنامه‌های تازه‌ای نوشت و برای راه‌اندازی تولید چند فیلم در خارج از ایران کوشید، از جمله فیلمی کم‌هزینه درباره‌ی آخرین روز حیات صادق هدایت در فرانسه، و نیز فیلم مقصد در ترکیه یا قبرس، که هیچ‌یک به فرجام نرسید. در ۱۳۷۶ به ایران بازگشت، و پس از هجده سال دوری ناگزیر از صحنه‌ی تئاتر، دو نمایش بانو آتویی (نوشته‌ی یوکیو میشیما) و کارنامه‌ی بُندارِ بیدخش نوشته‌ی خودش را در «تئاتر شهر» به صحنه برد. همچنین فیلم کوتاه نقشی بر آب ساخته‌ی حمیدرضا صلاحمند (و دو سال بعد فیلم بلند زمانه ساخته‌ی او، و نیز فیلم کوتاه بادِ سرخ ساخته‌ی علی‌محمد قاسمی) را تدوین کرد. در ۱۳۷۷ فیلم کوتاه گفت‌وگو با باد را در چهارچوب مجموعه فیلم‌هایی در جزیره‌ی کیش ساخت، که توسط تهیه‌کننده از مجموعه کنار گذاشته شد و بیضایی

با پرداخت هزینه‌ی تولیدش آن را از تهیه‌کننده پس گرفت. در زمستان ۱۳۷۸ ساخت فیلم **سگ‌گشی** را آغاز کرد، که در جشنواره‌ی فیلم فجر ۱۳۷۹ جوایزی گرفت و در ۱۳۸۰ به نمایش عمومی درآمد. دو سال بعد، پس از به‌ثمرنرسیدن تلاشش برای ساخت چند فیلمنامه، نمایش **شب هزارویکم** را در تالار چهارسو اجرا کرد، و کتاب پژوهشی **ریشه‌یابی درخت کهن** را درباره‌ی ریشه‌های اسطوره‌ای و فرهنگ روایی داستان‌های هندوایرانی نوشت. در ۱۳۸۴ نمایش **مجلس شبیه**؛ در ذکر مصایب استاد **نوید ماکان** و **همسرش مهندس رُخشید فرزین** را در تالار اصلی «تاتر شهر» اجرا کرد که پس از نیمی از اجراهای پیش‌بینی‌شده از صحنه پایین کشیده شد. **بیضایی** با ناکام ماندن کوشش‌هایش برای ساختن فیلمنامه‌های تازه، بیش‌ترین وقتش را بر پژوهش **هزارافسان کجاست؟** صرف کرد که عاقبت در ۱۳۹۱ منتشر شد. در ۱۳۸۵ در چهارچوب طرحی جمعی برای ساختن فیلم‌های کوتاه درباره‌ی فرش ایرانی، فیلم **هشت دقیقه‌ای قالی سخنگو** را ساخت، در ۱۳۸۶ نمایش **افرا**؛ یا **روز می‌گذرد** را در «تالار وحدت» تهران اجرا کرد، و در ۱۳۸۷ فیلم **وقتی همه خوابیم!** را ساخت که در بهار ۱۳۸۸ بر پرده آمد.

در ۱۳۸۹ **بیضایی** به دعوت بخش ایران‌شناسی دانشگاه استنفورد عازم کالیفرنیا، امریکا شد و تدریس در آن دانشگاه، برگزاری سمینارها و سلسله سخنرانی‌های آزاد درباره‌ی ریشه‌شناسی اساطیر و فرهنگ ایرانی، و کارگاه عملی نمایش و تربیت بازیگر را در آن‌جا آغاز کرد. در کنار این‌ها به تکمیل پژوهش‌های دیرینش بر نمایش ایرانی پرداخت، نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های تازه نوشت، و چند نمایش نیز به صحنه آورد: **جانا و بلادور** (۱۳۹۱)، **برخوانی آرش** (۱۳۹۲)، **گزارش ارداویراف** (۱۳۹۳)، **طرب‌نامه** (در دو قسمت: ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵) و **چهارراه** (۱۳۹۷). در ۱۳۹۶ دانشگاه سنت‌اندروز در اسکاتلند به پاس یک عمر فعالیت خلاقه و پژوهشی در زمینه‌ی فرهنگ، هنر، زبان و ادبیات به او دکترای افتخاری اهدا کرد.

درحالی‌حاضر، او در کنار تدریس و پژوهش، نگارش نمایشنامه، اداره‌ی کارگاه بازیگری، و تدوین نسخه‌های ضبط‌شده‌ی نمایش‌هایش، در تدارک آغاز تمرین نمایشی تازه است.

آثار نوشتاری

الف - نمایشنامه‌ها^{۱۱}:

آرش (برخوانی - ۱۳۳۷ و ۱۳۴۰؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۹۲)

- اژدهاک (برخوانی — ۱۳۳۸)
- کارنامه‌ی بُندارِ بیدخش (برخوانی — ۱۳۴۰ و ۱۳۷۴؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۷۶)
- مترسک‌ها در شب (۱۳۴۰)
- عروسک‌ها (۱۳۴۱؛ اجرای تلویزیونی به کارگردانی بیضایی: ۱۳۴۵)
- غروب در دیاری غریب (۱۳۴۱)
- قصه‌ی ماو پنهان (۱۳۴۲ — سه اثرِ اخیر: نمایشِ عروسکی برای بازیگرانِ زنده)
- پهلوان اکبر می‌میرد (۱۳۴۲)
- رگبار (۱۳۴۲)
- هشتمین سفرِ سندباد (۱۳۴۳)
- دنیا‌ی مطبوعاتی آقای اسراری (۱۳۴۴)
- سلطان‌مار (۱۳۴۴؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۴۸)
- ضیافت (۱۳۴۶؛ اجرا به کارگردانی بیضایی [در کنار میراث]: ۱۳۴۶)
- میراث (۱۳۴۶؛ اجرا به کارگردانی بیضایی [در کنار ضیافت]: ۱۳۴۶)
- چهار صندوق (۱۳۴۶)
- ساحلِ نجات (۱۳۴۷)
- دیوانِ بلخ (۱۳۴۷)
- در حضورِ باد (۱۳۴۷)
- گُمشدگان (۱۳۴۸)
- راو توفانی فرمانِ پسرِ فرمان از میانِ تاریکی (۱۳۴۹)
- نُدبه (۱۳۵۶)
- جانا و بلادور (برای سایه‌بازی — ۱۳۵۶ و ۱۳۷۸؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۹۱)
- نوشته‌های دیواری (۱۳۵۷)
- مرگِ یزدگرد (۱۳۵۷؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۵۸؛ فیلم‌شده‌ی ۱۳۶۰)
- خاطراتِ هنرپیشه‌ی نقشِ دوّم (۱۳۶۰)
- فتحنامه‌ی کلات (۱۳۶۱)
- پرده‌خانه (۱۳۶۴)
- جنگنامه‌ی غلامان (۱۳۶۷)
- طرب‌نامه (۱۳۷۳ و ۱۳۸۴؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵)
- چاقو در پشت (۱۳۷۳)
- سهراب‌کُشی (۱۳۷۳ و ۱۳۷۸)

- مجلسِ بساطِ برچیدن (۱۳۷۶)
- افرا؛ یا روز می‌گذرد (۱۳۷۶؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۸۶)
- مجلسِ قربانیِ سینمار (۱۳۷۷)
- همایش (۱۳۷۸)
- گزارشِ ارداویراف (۱۳۷۸؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۹۳)
- مجلسِ ضربتِ زدن (۱۳۷۹)
- شبِ هزارویکم (در سه قسمتِ جداگانه ولی به هم پیوسته — ۱۳۸۲؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۸۲)
- مجلسِ شبیه؛ در ذکرِ مصایبِ استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رُخشیدِ فرزین (۱۳۸۳؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۸۴)
- تاراج‌نامه (۱۳۸۸)
- چهارراه (۱۳۸۸؛ اجرا به کارگردانی بیضایی: ۱۳۹۷)
- زَربَن تاج (۱۳۹۱)
- مبارک و آرزو (۱۳۹۲)
- دلپسند و دیو (۱۳۹۲)
- پهلوانِ ارژنگ و ارغوان (۱۳۹۲)
- دیوِ دختر و دلپسند (۱۳۹۲)
- میرخان و تختِ زر (۱۳۹۳)
- پهلوانِ گیسو و مبارک (۱۳۹۳ — شش اثرِ اخیر: برای خیمه‌شب‌بازی‌ها و سایه‌بازی‌های به هم پیوسته)
- داستان‌های دوزخی — یا: آن‌چه ارداویراف نگفت (۱۳۹۴)
- داش آکل به روایتِ مرجان (۱۳۹۶)

ب — فیلمنامه‌ها:

- عموسیلو (فیلمنامه‌ی کوتاه — ساخته شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۴۹)
- عیارِ تنها (۱۳۴۹)
- رگبار (۱۳۴۹ — ساخته شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۵۰)
- سفر (فیلمنامه‌ی کوتاه — ساخته شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۵۱)
- غریبه و مه (۱۳۵۱ — ساخته شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۵۲)
- چشم‌انداز (۳-۱۳۵۲ و ۱۳۷۵)

- ساز (فیلمنامه‌ی کوتاه، ۱۳۵۳)
- حقایق در باره‌ی لایلا دخترِ ادریس (۱۳۵۴)
- چریکه‌ی تارا (۱۳۵۴ — ساخته‌شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۵۷)
- آهو، سلندر، طلحک و دیگران (۱۳۵۵ — قصه‌ی دوم از سه قصه‌ی این فیلمنامه، با نام سلندر، ساخته‌شده به کارگردانی واروژ کریم‌مسیحی، ۱۳۵۹؛ و همچنین به کارگردانی رفیع پیتز، ۱۳۷۳)
- کلاغ (۱۳۵۵ — ساخته‌شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۵۶)
- قصه‌های میرِ کفن‌پوش (۱۳۵۸)
- داستانِ باورنکردنی (در نسخه‌های نُه‌ساعته و شش‌ساعته، ۱۳۵۸؛ نسخه‌ی چهارساعته، ۱۳۶۱)
- شبِ سمور (۱۳۵۹ — ساخته‌شده با نام خطِّ قرمز به کارگردانی مسعود کیمیایی، ۱۳۶۰)
- اشغال (۱۳۵۹)
- آینه‌های روبه‌رو (۱۳۵۹)
- روزِ واقعه (۱۳۶۱ — ساخته‌شده به کارگردانی شهرام اسدی، ۱۳۷۳)
- زمین (۱۳۶۱)
- پرونده‌ی قدیمیِ پیرآباد (۱۳۶۳ — ساخته‌شده با نام فصلِ پنجم به کارگردانی رفیع پیتز، ۱۳۷۵)
- عیارنامه (۱۳۶۳)
- کفش‌های مبارک (۱۳۶۳)
- تاریخِ سَرِ سلطان در آبسکون (۱۳۶۳)
- وقتِ دیگر، شاید (۱۳۶۳ — ساخته‌شده با نام شاید وقتی دیگر به کارگردانی بیضایی، ۱۳۶۶)
- باشو، غریبه‌ی کوچک (۱۳۶۴ — ساخته‌شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۶۴)
- قلعه‌ی کولاک (۱۳۶۴)
- طومارِ شیخ شرزین (۱۳۶۵)
- گیلگمش (۱۳۶۵)
- سند (۱۳۶۶ و ۱۳۸۳)
- آقای لیر (۱۳۶۷)
- برگی گُم‌شده از اوراقِ هویتِ یک هموطنِ آینده (۱۳۶۷)
- سفر به شب (۱۳۶۸)
- مسافران (۱۳۶۸ — ساخته‌شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۷۰)

- فیلم در فیلم (۱۳۶۹)
- چه کسی رئیس را کُشت (۱۳۷۱)
- سگ‌کشی (۱۳۷۱ — ساخته‌شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۷۹)
- یوانا؛ یا نامه‌ای به هیچ‌کس (۱۳۷۱)
- گیر گور (یا گفت‌وگو با خاک — فیلمنامه‌ی کوتاه، ۱۳۷۲)
- سپاوش‌خوانی (برای فیلم و همچنین اجرای زنده‌ی میدانی، ۱۳۷۲)
- آوازهای ننه آرسو (۱۳۷۳)
- حورا در آینه (۱۳۷۴)
- هفت طرح برای فیلم صدثانی‌های در بزرگداشت صدمین سال سینما (۱۳۷۴)
- مقصد (۱۳۷۵)
- اعتراض (۱۳۷۵)
- هدایت (۱۳۷۶)
- گفت‌وگو با باد (فیلمنامه‌ی کوتاه — ساخته‌شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۷۷)
- گفت‌وگو با آب (فیلمنامه‌ی کوتاه، ۱۳۷۸)
- گفت‌وگو با آتش (فیلمنامه‌ی کوتاه، ۱۳۷۸؛ از ترکیب سه فیلمنامه‌ی کوتاه و اخیر با گفت‌وگو با خاک / گیر گور، فیلمنامه‌ی گفت‌وگو با آب، خاک، باد، آتش شکل گرفت.)
- ایستگاه سلجوق (۱۳۷۹)
- اتفاق خودش نمی‌افتد (۱۳۸۱)
- ماهی (۱۳۸۳)
- لبه‌ی پرتگاه (۱۳۸۵)
- وقتی همه خوابیم! (۱۳۸۶ — ساخته‌شده به کارگردانی بیضایی، ۱۳۸۷)
- پیام دوردور (فیلمنامه‌ی کوتاه، ۱۳۹۰)

پ — پژوهش‌ها:

- نمایش در ژاپن (نمایشنامه‌های ضمیمه به ترجمه‌ی داریوش آشوری و سهراب سپهری، ۱۳۴۳)
- نمایش در ایران (۱۳۴۴)
- نمایش در چین (نمایشنامه‌های ضمیمه به ترجمه‌ی داریوش آشوری، ۱۳۴۹)
- نمایش در هند (۱۳۵۰)
- هیچکاک در قاب (۱۳۷۴)

ریشه‌یابی درخت کهن (۱۳۸۲)

هزارافسان کجاست؟ (۱۳۹۱)

سایه‌بازی ایرانی (۱۳۹۵)

ت - روایت برای کودکان و نوجوانان:

حقیقت و مردِ دانا (۱۳۴۹)

پی‌نویس‌ها:

- ۱- نعمت‌الله ذکایی بیضایی، یدِ بیضاء (یا: بخشی از دیوانِ ذکایی بیضایی)، چاپ آذربادگان، ۱۳۵۷، ص ۳.
- ۲- زاون قوگاسیان، مجموعه‌ی مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی، انتشارات آگاه، بهار ۱۳۷۱، ص ۱۳.
- ۳- همان، ص ۱۴.
- ۴- بهرام بیضایی، سه نمایشنامه‌ی عروسکی، انتشارات نگاه، ۱۳۵۷، ص ۴۸.
- ۵- بخشی از این پژوهش سال‌ها بعد منتشر شد: بهرام بیضایی، «نمایش در هند»، دفترهای تأثر، دفتر هشتم، به‌کوشش ژیللا اسماعیلیان، انتشارات نیلا، زمستان ۱۳۸۷.
- ۶- قوگاسیان، ص ۱۵.
- ۷- «صحنه‌هایی هست که با قلب می‌سازید نه عقل»، گفت‌وگو با بهرام بیضایی، سینما ۶، شهریور و مهر ۱۳۵۶، ص ۲۱.
- ۸- نقل از رستاخیز جوان (فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۷) در سیمیا، شماره‌ی ۲، ویژه‌ی بهرام بیضایی و تأثر، زمستان ۱۳۸۶.
- ۹- جمال امید، تاریخ سینمای ایران ۱۳۵۷-۱۲۷۹، ص ۶۵۵.
- ۱۰- بهرام بیضایی، «در موقعیت تأثر و سینما»، ده شب، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.
- ۱۱- اغلب این نمایشنامه‌ها بارها توسط گروه‌های حرفه‌ای و دانشگاهی و... اجرا شده‌اند؛ در این‌جا فقط به اجرایی اشاره می‌شود که به‌کارگردانی نویسنده بر صحنه رفته‌اند.

از بهرام بیضایی در شماره‌های پیشینِ دفترهای تأثر:

درباره‌ی «عباسِ هندو» دفتر پنجم، ۱۳۸۴

سنجشِ دو نمایشنامه دفتر هفتم، ۱۳۸۶

نمایش در هند دفتر هشتم، ۱۳۸۷

مقدمه‌ای بر نمایش شرقی دفتر نهم، ۱۳۸۸

غروبِ عروسک‌ها در دیاری غریب [گفت‌وگو] دفتر یازدهم، ۱۳۹۱

سنجشِ خردِ ناب

مروری بر کارنامه‌ی نمایشی بهرام بیضایی

شهرام جعفری‌نژاد

«بزنی‌د مرا، سنگ‌پاره و تپانچه و تازیانه‌های شما بر من هیچ نیست. من شما را نستودم و پدرانِ شما را از گمنامی به‌درنیاوردم. من نژادِ شما را که بر خاک افتاده بود، دست‌نگرفتم و تا سپهر نرساندم. شما را گنگ می‌خواندند و من شما را از هوش و هنر سر بر تیغ‌راختم و پارسیِ پدران‌تان را که خوارترین می‌انگاشتند، زبانِ اندیشه نساختم. ترکه‌های شما، مرا نوازش است و دوال‌ها، پَرِ سیم‌رغ. من چهره‌ی شما را که میانِ تازی و توری گم شده بود، آشکار نکردم و سرزمینِ ازدست‌رفته‌ی شما را به جادوی واژه‌ها بازپس‌نگرفتم و در پای شما نیفکندم. بزنی‌د که تیغِ دشمنم گواراتر پیشِ دشنامِ مردمی که برای‌شان پشتم خمید و مورم به سپیدی زد و دندانم ریخت و چشمم ندید و گوشم نشنید.»

دیباچه‌ی نوین شاهنامه

به گمانِ من، نقطه‌ی آغاز در هرگونه تحلیل از کارنامه‌ی بهرام بیضایی و اساساً جهان‌بینی او، پیوندِ گوهرین او با مفهومِ خرد‌ورزی‌ست. عشق به پژوهش و خواندن و نوشتن به‌طور بنیادین در بیضایی وجود دارد و او خود آن را بارور نیز می‌کند، و بیراه نیست که به توانی چنین یکه در نگارشِ هرگونه نوشته و نثر و گفت‌وگویی می‌رسد؛ از متونِ نمایشی و سینمایی تا پژوهشی و جز آن (حتّاً وقتی نوشته‌ای کوتاه در تجلیل از همکاری می‌نویسد یا شعری در رثای دوستی ازدست‌رفته می‌سراید، شگفتیِ همگان را برمی‌انگیزد)، از نثرِ پارسیِ سره تا نثرِ دگرگون‌شده‌ی پس از آن و فارسیِ امروزی و حتّاً شعرواره‌هایی کهن یا معاصر در برخی هماوایی‌های نمایشی، و از گویشِ شاعر،

پادشاه یا دبیری خردمند در هزاره‌ای پیش تا فلان کارمند، کارگر یا روستایی معاصر... و جز این‌ها، کوشش روزافزون او در پالودن زبان فارسی معاصر از واژه‌های بیگانه و الگوهای نادرست رایج نیز شایسته‌ی یادآوری‌ست. این مسیر را می‌توان در یکی از مایه‌های اصلی و موضوع بسیاری از آثار بیضایی یعنی نگرانی نسبت به ازدست رفتن فرهنگ و ادب پارسی و خلق برخی شخصیت‌های اهل خرد و قلم نیز دنبال کرد. اما چون در آثار او در پی دلالت‌های پایه‌ای‌تری باشیم، درخواستیم یافت که این‌ها همه در سایه‌ی کندوکاو ژرف‌تر او در ریشه‌های فرهنگ و ادب این سرزمین و کوشش برای حفظ و ثبت آیین‌های بازمانده از آن قرار می‌گیرند، با در نظر داشتن پیوند طبیعی و گریزناپذیر این آیین‌ها با جلوه‌های گوناگون اسطوره‌ای، فلسفی، اجتماعی، سیاسی، روان‌شناختی و... نیز کوشش یا طبیعت‌نگارش او در قالب‌های به‌سامان ادبی و حفظ تقریباً تمامی پایه‌های علمی و ساختاری ادبیات نمایشی، به‌شکلی منطقی و اندیشگون. می‌گویم ادبیات نمایشی و هدفم افزون بر برخی خاستگاه‌های ادبی نوشته‌های او، تأکید بر جلوه‌های نمایشی این نوشته‌هاست؛ چه، به یاد داشته باشیم که بیش‌تر این آثار، یا نمایشنامه‌هایی برای اجرا هستند یا فیلمنامه‌هایی برای ساختن... و نه خواندن صرف؛ که اصلاً تمرکز ادبی بر این آثار از دیدگاه خواندن صرف، تمامی بازمیه‌های‌شان را به درستی منتقل نمی‌کند، گرچه حتا از این دیدگاه نیز خواندنی و آموختنی‌اند.

بیضایی از پیشگامان تاریخ‌نگاری اجتماعی نمایش در فرهنگ ایرانی و از پژوهندگان قدر اول زبان فارسی به‌شمار می‌آید. برخی از اهل ادب مانند ابوالفضل خطیبی و ایرج پارسی‌نژاد، هنر دوگانه‌ی او در «تحقیقات غیرمستظرفه‌ی ممتاز و آفرینندگی ذوقی طبع‌ساز» را با آثار کسانی چون محمدتقی بهار و محمد رضا شفیعی کدکنی، سنجیده و همانند شمرده‌اند. همان‌طور که بسیاری از آثار خلاقه‌ی بیضایی از پژوهش تاریخی مایه گرفته، پژوهش‌هایش نیز از ساختمان روایی تاریخ‌نگارانه و داستانی و طبع‌آزمایی بی‌بهره نیست.

زبان بیضایی از نوجوانی تحت تأثیر سبک خراسانی و نمونه‌های سرشناس کهن و هم‌روزگارش، یعنی فردوسی و مهدی اخوان ثالث و نیز نثر روزگار نوزایی ادب پارسی از جمله در کار عبداللطیف تسوجی و بعدها نشرهای کهن‌تری مانند تاریخ بیهقی پرورش یافت؛ و به این ترتیب نه تنها در زبان، که از لحاظ موضوع نیز، برخی از آثارش را با کارهای نمایشنامه‌نویسانی چون ساتم الغزاده (نویسنده‌ی بزرگ تاجیک) نسبتی هست. بعدها بیضایی خود از پارسی‌گویان صاحب‌سبک و زبان‌آور شد که در شمار نثرنویسانی مانند محمد قاضی و سیمین دانشور و ابراهیم گلستان و هم‌تایان دیگرشان

در نثر غیرمعیارِ فارسیِ نوین، آوازه یافت؛ نمونه‌اش برخوانی‌های آرش، اژدهاک و کارنامه‌ی بُندار بیدخش و نمایشنامه‌های سیاوش‌خوانی و سهراب‌کُشی که در آن‌ها — بر پایه‌ی زمان و مکان — هیچ واژه‌ی عربی به کار نبرده است.

کار بیضایی در تئاتر، نزدیکی‌هایی با نمایش‌های سنتی و عامیانه و آیینی مشرق‌زمین در سده‌های پیشین همچون نقالی و تعزیه و تقلید در ایران، نمایش‌های نو و کابوکی در ژاپن و نیز نمایش‌های کاتاکالی در هند (و ستاینندگانِ نظری ایشان مانند آنتونین آرتو) دارد، ولی با کارِ نوگرایانی از قبیل کنستانتین استانیسلاوسکی و مخصوصاً پیروانِ ایرانی‌اش تا حدود زیادی ناهم‌اند شمرده می‌شود. او واقع‌نمایی را برای نمایش بسنده نمی‌داند و صحنه را نیز به‌طور واقع‌نما نمی‌آراید (در بیش‌تر نمایش‌هایش، صحنه خالی‌ست و تنها سکوی گرد یا فضایی خالی دارد) و بارِ نمایش را به دوشِ حضورِ خلاقِ بازیگر می‌افکند. تقطیع صحنه‌ها در مهم‌ترین نمایش‌های بیضایی همانند تقطیع سینمایی در یک چشم‌به‌هم‌زدن است، نه با بستن و گشودنِ پرده و تغییر آرایش صحنه. بسیاری از این اندیشه‌ها را هم‌زمان یا بعدها بعضی از کارگردانانِ مغرب‌زمین چون ریژری گروتسکی و پیتربروک نیز آموذند یا به‌صورتِ نظریه درآوردند، چنان‌که نویسندگانی چون تام استوارد نیز بعدها به نقالی ایرانی توجه کردند. بدایع بیضایی در نمایش، در بازیابی و بازاندیشی و بازسازی جریان‌هایی‌ست که در مسیر تاریخ پُرفراز و نشیبِ ما، گسسته، ناتمام، رها یا گم شده و به‌بار ننشسته یا به بیراهه رفته؛ همچنان‌که آزمون‌های مایگانی او عمدتاً در بازیابی گم‌شده‌های تاریخی‌ست که به‌گمانش تجدیدِ نظر می‌خواهد... و از این حیث، بیضایی نیز گویی مانند شکسپیر، سر آن دارد — هرچند نه به زمانه‌سازی و دریغ گذشته‌ای خوب و خوش خوردن، بلکه با زمانه‌ستیزی و بیزاری از تاریخ جعلیِ مرسوم — که نهادهای زخمی و فروهشته و خاطراتِ دردآلودِ مردمان را بیرون بکشد و مطالعه و افشا و نو کند و به آیندگان بسپارد.

ده فیلم بلند، چهار فیلم کوتاه و چهارده نمایش (جز آثارِ کارگردانی‌شده توسط دیگران از نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های او) و حدود هفتاد کتاب منتشرشده (روایت، پژوهش، نمایشنامه و فیلمنامه)، کارنامه‌ی ژربار و استثنایی بیضایی در شصت سال گذشته را تشکیل می‌دهد؛ به‌علاوه‌ی چندین اثرِ نوشته‌شده و منتشرشده و بی‌شمار طرح در انتظار نگارش، و روحیه‌ای همچنان کاوشگر و پژوهشگر که آبی آرام نمی‌گیرد و جز خواندن و دیدن هر چه جدی بینگارد، مدام می‌نویسد و همواره امیدوار است بتواند یکی را از این میان بسازد یا بر صحنه بَرَد.

از آثار منتشرشده‌ی بیضایی تا کنون، جز نقدها، یادمان‌ها و مقالاتش و نیز پژوهش‌نامه‌های ارزشمند نمایش در ایران، نمایش در چین، نمایش در ژاپن، نمایش در هند، ریشه‌یابی درخت کهن و هزارافسان کجاست؟ و دیگر جست‌وجوهایش در نقاشی، تعزیه و دیگر شکل‌های هنری و نمایشی شرق و نیز کتاب تحلیلی هیچکاک در قاپ (حاصل یک گفت‌وگوی جمعی) که عموماً نه به دلیل بار ادبی و بیش‌تر به دلیل بار پژوهشی خود مطرح‌اند (گرچه برخی اشاره‌های ادبی و فنی نثر پالوده‌شان، خود حاوی گونه‌ای بار ادبی است و گاه مانند پژوهش‌های اخیرش، پیوندی درون‌مایه‌ای با فیلم‌نامه‌ها و نمایشنامه‌هایش نیز می‌یابند)، از آثار روایی / نمایشی / سینمایی او، تقریباً نیمی به‌طور مستقیم در زمان‌ها و مکان‌های تاریخی یا بدوی، اسطوره‌ای و آیینی می‌گذرند که عموماً نشانگر تدافع و هم‌زیستی توأمان و گریزناپذیر آدمیان‌شان با این ریشه‌ها هستند و نیمی در فضای شهری معاصر، اما با جلوه‌های نمادین این مظاهر که بیش‌تر، برزخ حاصل از فقدان طبیعی یا عمدی یا گاه تداوم این ریشه‌ها را در پیرامون‌مان به‌یاد می‌آورند. بازنگری خلاصه‌ی بخشی از مقدمه‌ی نمایش در ایران که روایت فشرده‌ی تاریخ ایران از دیدگاه بیضایی‌ست، می‌تواند در درک صریح‌تر این دیدگاه مفید باشد؛ او معتقد است مهاجران آریایی بر سر هر دوراهی خشک این دیار از هم جدا شدند و هریک ایلی یا تباری شدند جامانده و سرگردان بین کوه‌ها و دره‌های بی‌حاصل، تا دولت‌های پادشاهی و قلمروهای بیکران شکل گرفتند. همچنان با اقوام پراکنده و مختلف و جنگ از پی جنگ با یونانیان، رومیان، شورشیان، اقوام دربه‌در... و بالاخره اعراب که با شعار برادری و برابری آمدند و اندکی بعد، خود شعار خویش را زیر پا نهادند؛ شورش، شکست، پیدایی فرقه‌ها در مذهب، باز هر پاره به‌دست حاکمی و هر حاکمی از فرقه‌ای؛ یورش ترک‌ها، مغول‌ها، افغان‌ها، جنگ با عثمانی، هند، روسیه، شورشیان داخلی و رسیدن به تاریخ معاصر و پیدایی افکار آزادی‌خواهی و... خلاصه این‌که تازه این، تاریخ ده‌درصد جامعه یعنی قدرتمندان است و نوددرصد مردمانی هم بودند که در طول این تاریخ، یا اطاعت کردند یا کشته شدند یا فراموش و متأسفانه هیچ‌گاه هیچ کار جمعی باثباتی نتوانستند انجام دهند و هیچ‌گاه به آن وحدت ملی و ماندگار که باید، نتوانستند برسند.

به این ترتیب، نقطه‌ی مرکزی حیات ادبی بیضایی و سنگ نخستین جستارهای او را در تاریخ بازمی‌یابیم؛ با آثاری که ریشه‌های‌شان همواره از دیرباز این سرزمین آغاز می‌شود و گاه در همان دیرباز بسته می‌شود و گاه فراتر می‌آید و به روزگار معاصر می‌رسد؛ و می‌دانیم که در هر حال، واپسین هدف از مقایسه‌ی این دو جهان آیینی و

بی‌آیین یا بارور و سترون، عبرت‌آموزی از گذشته‌ها، بازگشت به ریشه‌ها و فرافکندن پیرایه‌های موهوم و ساختگی پیرامون برای بهترشدن خود و دنیای معاصرمان است، و نیز از این دو گروه یا دو جهان، طبیعی‌ست که بیش‌ترین دلالت‌های ادبی مضمونی و سنجش نثر و پردازش گفتارها مطابق زمان و مکان اثر و پیوند مستقیم با آیین‌ها و اسطوره‌ها و... را در گروه نخست خواهیم یافت و دلالت‌های ساختاری و نقطه‌نظرهای روایی نو و ایجاز و استحکام بافت داستانی و پالوده‌بودن از اضافات رایج گفتاری و نوشتاری را در هر دو گروه و به تناسب بستر هر اثر.

* * *

در پیگردی دلالت‌های ادبی/تاریخی/اسطوره‌ای/آیینی در آثار گروه نخست، روایت‌های آرش و اژدهاک در نگاه نخست، تنها تجربه‌هایی در نثر پارسی سره و به قول خود بیضایی، برخوانی به نظر می‌رسند؛ اما نگاهی ژرف‌تر، روایت شکست‌های اندوه‌بار این سرزمین را در بطن‌شان آشکار می‌سازد و نیز کوشش نویسنده را در اسطوره‌شکنی یا به‌روزکردن اسطوره‌ها و حداقل، امکان تفکر درباره‌ی آن‌ها به دور از جزم‌اندیشی‌های رایج.

آرش (نسخه‌ی اول: ۱۳۳۷/بازنویسی: ۱۳۴۰) روایت شکست این سرزمین است، شکست‌های پیاپی، نه از دشمنان، که در خود، و افتخارهای پوچ از پس این شکست‌ها برآمده، که دل را به تیری خوش می‌دارند تا هرچه پیش‌تر رود، بیش‌تر بندگان را آزاد کند. اما بندگی پیش از این دشمن نیز بوده است و سپس‌تر نیز خواهد بود، و مردمی که همواره امیدوارند آرش بازخواهد گشت. آرش روایت تردید آرش نیز هست. پیش از او، کشواد از فرمان سر باز زده و آرش او را ستوده، و اینک کشواد بیم آن دارد تا تیر آرش، کشور به دشمن واگذارد. آرش در راهی قرار می‌گیرد که از آن بازگشتی نیست. بیم دشمن در پیش و هراس از پذیرفته‌نشدن بین دوستان از آن بیش. آرش روایت پیمان‌هایی‌ست که جامعه بر گردن آدمی می‌نهد، و فرد — این قهرمان همیشه شکست‌خورده‌ی جمع، این غریبه — که پیمان را می‌پذیرد و تا جان بر آن می‌ایستد. آرش، این اثر شکل‌گرفته در آغاز را نویسنده، تقریباً تمامی مایه‌های سال‌های بعد او را در خود دارد. کهن‌الگوی آرش موقعیت را برای بازیابی گم‌گشتگی تاریخی این سرزمین — موضوع مورد علاقه‌ی بیضایی — با روایتی اسطوره‌ای فراهم آورده (موضوعی که بعدها در دیگر آثار تاریخی و حتا غیرتاریخی او به نوعی پیگیری می‌شود و در مرگ یزدگرد به اوج می‌رسد) و نثر یکسر پارسی و پالوده‌ی آن، بنیانی را در این دست از آثار نویسنده می‌نهد که سه دهه بعد، طومار شیخ شرزین و دیباچه‌ی

نویسنده شاهنامه و سیاوش‌خوانی از آن سر برمی‌آورند. آرش نخستین اثر نویسنده نیز هست که بسیار دیر به چاپ می‌رسد: سال ۱۳۵۶ که دیگر دیرزمانی ست خالق آن شناخته شده.

اژدهاک (۱۳۴۰) ادامه‌ی منطقی آرش است: تمرینی دیگر در نثر پارسی «و روایت برای روایت، رستم‌بازی، و دیگر اجراها... با یک، دو یا چند راوی؛ یک‌آوایی یا چندآوایی». نویسنده این بار از اسطوره‌ای دیگر تردیدزدایی می‌کند و مارهای بر دوش او را ارمغان همین جامعه و همین تاریخ و همین سرزمین می‌داند. اژدهاک از خود می‌گوید که از گاو چشم‌گشودن، هر دم بسته‌ی بندی‌ست تا روزی رشک بر او چیره می‌شود، و او فریاد همه فریادهای خود را برمی‌آورد، و تاریکی این سرزمین را در خود فرو می‌برد. او روزهایی را به یاد می‌آورد که سرزمینش کشتزاری سبز بوده است تا آن روز که یامای پادشاه به آن پا می‌گذارد و پدران را در بند می‌کشد. روزگار تازیانه و آتش و خون آغاز می‌شود و مارهای کینه از شانه‌های اژدهاک سر برمی‌آورند. گور، مارهای او را نمی‌پذیرد و شهر نزدیک (که در آن، آدمیان، خود خوراک یکدیگرند) نیز. اژدهاک سفری آغاز می‌کند و از شهرهای صدزنجیر می‌گذرد تا بالاخره به شهر خود بازمی‌گردد که در آن دادگری نیست و همچنان گریز مردمان در کار است و زنجیر یاما. خروش اژدهاک در برابر ظلم او کاری از پیش نمی‌برد و اژدهاک نخواهد مُرد، مگر یاما مُرده باشد، و او نامیراست. بدین سان، اژدهاک، این فرزند رنج زمین سر در خود فرو می‌برد و به بندی دیگر اسیر می‌شود، که تا امروز در نبشته‌ها باقی‌ست. دیو شب، بار دیگر تنوره‌کشان می‌رسد... و اینک این تنها اژدهاک است که بار این کوه سخت بلند بسیار بزرگ — دماوند — را بر دوش می‌کشد، و زیر پای او شهری، و مردمان خواب‌اند. بیضایی از همان آغاز، تردید در مفاهیم قراردادی تاریخ از خیر و شر را سرلوحه‌ی دیدگاه‌های خود قرار می‌دهد و هیچ نیکی و پلیدی‌ای را ذاتی هیچ‌کس نمی‌داند، مگر سر از علتی برآورده باشد، تازیانه‌ای در کار باشد، یا تاریخ را فاتحان نوشته باشند... که به‌زعم بیضایی، گذشته‌ی سرزمین ما مشحون از این‌هاست. اژدهاک موجزتر و پخته‌تر از آرش است و تمرکز اندیشه در آن، صریح‌ترین واژه‌ها را یافته است. اژدهاک نخستین بار در اولین شماره‌ی نشریه‌ی پیام نوین (۱۳۴۵) با اندکی تغییرات «برای گریز از نظارت رسمی روز یا شاید سلیقه‌ی سردبیر» منتشر شد و متن کامل آن، پس از ۲۵ سال، نخست در کتاب روشن که در زمستان ۱۳۷۰ به‌همّت حمید امجد گردآوری شد و سپس در سه برخوانی (۱۳۷۷) به‌همراه آرش و کارنامه‌ی بُندار بیدخش به چاپ رسید.

نمایش در ایران (۴۴-۱۳۳۹) نخستین پژوهش نمایشی بهرام بیضایی است که بنا به پیشگفتار کتاب «کاملاً شخصی بود. کتاب کردن این‌ها را فرخ غفاری به گردنم گذاشت...» و البته چون ناشری نمی‌یابد، نویسنده خود کمر به انتشار آن می‌بندد و همین سبب می‌شود از چاپ متن‌های نمونه چشم‌پوشد. کتاب، غیر از «مقدمه» و «سرانجام»، در بخش اصلی خود، به دو بخش «نمایش‌های پیش از اسلام» - که طبعاً به دلیل کمبود مدارک، دانسته‌ی چندانی از آن‌ها در دست نیست - و «نمایش‌های پس از اسلام» تقسیم می‌شود، همراه با توضیحاتی مفصل و جداگانه درباره‌ی مهم‌ترین انواع نمایش‌های اخیر، که عبارت‌اند از: نقالی، نمایش‌های عروسکی، تعزیه و نمایش‌های شادی‌آور. مقدمه با مقایسه‌ی دیگر کشورهای شرقی که ماهیت دین در آن‌ها نمایش‌پذیر است، با ایران و اصولاً دین‌های یک‌خدایی که حالت مطلق خدا و صورت‌ناپذیری او، اولین تصورات تجسم‌بخشیدن به ماورای طبیعت را نفی می‌کند، آغاز می‌شود. نویسنده در حاشیه، نگاهی به تاریخ این سرزمین و جنگ‌های مداوم آن می‌افکند که سبب شده هنر در این سرزمین همواره عقده‌دار بماند. فرهنگ درباری پیش از اسلام، تنها شکل‌های محدودی از هنر را، آن‌هم برای طبقه‌ی اشراف، مجاز می‌دانست و پس از اسلام هم، موسیقی و آواز و شیشه‌سازی و نقاشی حرام اعلام شد و هنرهای جمعی مثل نمایش نیز یا از میان رفت و یا هیأت مذهبی به خود گرفت. دست‌گاه حاکمه هم که در هر دوره‌ای، هر برخوردی با سیاست و اخلاق جامعه را محکوم می‌کرد. پس نمایشگر این سرزمین باید چه می‌کرد؟

بخش پژوهشی کتاب با نمایش‌های اولیه‌ی مهاجران گرد آتش و بازی مراسم شکار آغاز می‌شود تا می‌رسد به شکل‌های اولیه‌ی نقالی و تأثیرپذیری مقطعی از نمایش یونانی و این‌که در هیچ‌یک از این دوره‌ها، نمایش رسمیت فرهنگی نداشته و بیش‌تر در دست عوام بوده و واقعه‌نگاران بالانشین، هیچ‌گاه آن‌ها را ضبط و ثبت نکرده‌اند. پس از اسلام، این هنر، راه‌های بسته‌تری برای بروز پیدا کرد و ترجمه‌ی بوطیقای ارسطو یکی از فرازهای مهم آن بود. نویسنده همچنین به آیین‌هایی اشاره می‌کند که از پیش از اسلام وجود داشته و پس از آن تغییر شکل می‌دهند، یا مراسم دیگری که اصلاً به وجود می‌آیند، تغییر و تحولات نقالی، شکل‌گرفتن نمایش عروسکی (با دو ضمیمه‌ی «فانوس خیال» و «شیشه‌ی سی و دو پیشه»)، تعزیه (همراه با دنبال کردن آغاز تا انجام یک تعزیه‌ی نمونه و دو ضمیمه‌ی «تعزیه‌ی زنانه» و «تعزیه‌ی مضحک»)، نمایش‌های شادی‌آور (که به قول نویسنده: «در سرزمینی که لحظه‌های شاد زندگی اکثریتش انگشت‌شمار است، نمایش مضحک، اگر هم هست، عقده‌دار است»)

و اشاره به مجالس «تقلید» و «مضحکه» و «میرنوروزی» و «چهار صندوق» و «سیاه‌بازی»... (بعداً خواهیم دید که نویسنده چه‌گونه آثاری را در چارچوب این انواع و برای شکل‌دادن دوباره به آن‌ها می‌نویسد) و سرانجام، برخورد با تمدن غرب و ازدست‌دادن آن‌چه داشتیم و بُهت و خودباختگی که حالا دیگر حدیثی مکرر است.

مترسک‌ها در شب (۱۳۴۱) نخستین نمایشنامه‌ی بیضایی‌ست که در همان سال‌ها، برای اوّلین و آخرین بار چاپ می‌شود و بیش‌تر از حیث این‌که بسیاری از مایه‌های سال‌های بعد آثار او را برای نخستین بار عرضه می‌کند، قابل‌تأمل است تا مسائلی ساختاری و زبانی و روایی که به‌هرحال به‌عنوان نخستین تجربه، دارای کاستی‌هایی‌ست. زمان داستان، معاصر است و مکان آن، یکی از روستاهای شمال. جوانی به نام حسینعلی، حین کشیک شبانه در شالیزار، به‌اشتباه، نورالله را به جای گراز می‌کشد و تفنگی علامت‌دارش را جا می‌گذارد. اهل ده باخبر می‌شوند و استشهاد می‌دهند که او از مدت‌ها قبل کینه‌ی نورالله را داشته و می‌خواسته او را بکشد. نزدیکان حسینعلی می‌خواهند او را فراری دهند، اما او، هم با این نگرانی که کسی حرفش را باور نمی‌کند و هم به‌عشق زری، خواهر نورالله که قرار بوده مدتی بعد با هم ازدواج کنند، تن به فرار نمی‌دهد. امینه‌ها او را می‌گیرند و درحالی‌که او به‌دیدن زری، خود را از دست آن‌ها می‌رهاند و فریادکشان به‌سمت محبوبش می‌دود، او را با تیر می‌زنند. نمایشنامه به‌شکلی بارز در دو سطح واقعی و استعاره‌ی جریان دارد (که خصوصیت آثار بعدی بیضایی نیز هست) و باز به‌شکلی بارزتر، در ساختن غریبه‌ای که کسی حرفش را باور نمی‌کند و او را نمی‌فهمد (که باز به آثار بعدی راه می‌یابد) قابل‌تأمل است. تردید و دغدغه‌ی ذهنی حسینعلی — که گویی آگاهانه به مرگ او منجر می‌شود — قبل از هرچیز، برخاسته از این نگرانی‌ست که کسی او را نمی‌فهمد و در وهله‌ی بعد، ناشی از این تشویش که نکند محبوب او نیز در این داوری عمومی سهیم باشد. از همین نخستین تجربه، عشقی مسکوت به آثار نویسنده راه باز می‌کند که بعداً می‌بینیم گاه راه نجات می‌شود و گاه — بسته به شرایط — در نطفه خفه... و این بار البته به تردید و مرگ قابل‌دفاع غریبه دامن می‌زند. اما لایه‌ی درونی اثر (این‌که این آدم‌ها که به‌دست خود یکدیگر را می‌کشند، مترسک‌های جامعه‌ای هستند که خود، توانایی ایستادن در برابر گرازها را ندارد)، چنان‌که باید، قوام نمی‌یابد و شمایل جامعه، به‌دلیل این‌که فرصتی برای نزدیک شدن به آن نمی‌یابیم، چندان دقیق ترسیم نمی‌شود. از همین سنخ است کلام محاوره‌ای نمایش که سلاست آثار بعدی را ندارد و کم‌وبیش به این شکل اصلاً دیگر پیگیری نمی‌شود. پایان اثر، ضرابانگ خوبی

دارد که تقریباً در همه‌ی آثار بیضایی به‌عنوان یک اصل، یک تمهیدِ دراماتیک و یک اختتامِ غافلگیرکننده رعایت می‌شود. مترسک‌ها در شب از معدود نمایشنامه‌های آغازین بیضایی‌ست که او جایی، اشاره به این‌که کوششی برای برصحنه بردن آن کرده باشد، ندارد.

سه نمایشنامه‌ی **عروسکی** (۴۲-۱۳۴۱) سه‌گانه‌ای با شخصیت‌های شناخته‌شده‌ی نمایش **عروسکی سستی** ایرانی (خیمه‌شب‌بازی) و درون‌مایه‌ی نبرد همیشگی پهلوان و دیو است که در هر کدام، دیدگاهی تازه رخ می‌نماید. آدم‌های اصلی هر سه اثر، پهلوان، دیو، سیاه، دختر و مرشد هستند: نام‌هایی آشنا در قالب سستی این نوع نمایش که اما این بار هویت‌هایی دیگر یافته‌اند، و این هویت‌های دیگر نه تنها به لحاظ قالب‌شکنی و امکان به دست دادن تعریف‌هایی جدید از کلیشه‌ها، بلکه همچنین از این رو که آغازگر فکری جدید در آثار نویسنده هستند (مسئله‌ی بازی در بازی و امکان تغییر هویت اشخاص در شرایط مختلف)، بسیار قابل تأمل‌اند. نخستین نمایشنامه، **عروسک‌ها** را مرشد با فاصله‌گذاری، خطاب به تماشاگران آغاز می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد نظاره‌گر بازیگرانی باشند که به فرمان اویند. نخست، پهلوان با وصفی چنین وچنان، که اما چون ظاهر می‌شود کوله‌باری از خستگی و درماندگی به دوش دارد، خسته از هرچه جنگ، هرچه دیو، و هرچه تماشاگر که کاری جز تماشا ندارد... تا مردمی از طبقه‌های مختلف می‌رسند و از پهلوان می‌خواهند آن‌ها را از شر دیو خلاص کند. بار دیگر پهلوان با تردید خود دست به‌گریبان می‌شود تا بالاخره تصمیمش را می‌گیرد، به عشقش پشت می‌کند و حتا وقتی او را پشت سیمای دختری دانا و طالع‌بین می‌بیند که از جنگ برحذرش می‌دارد (چرا که پهلوان بدون دیو بی‌مفهوم است و با از بین رفتن دیو، پهلوان هم ناگزیر از رفتن است)، اعتنایی نمی‌کند، دیو را می‌کشد، شمشیرش را بر جای می‌گذارد و به قلعه‌ی مرگ می‌رود. اما پس از او هیچ‌کس را یارای برداشتن شمشیرش نیست. همه به انتظار می‌نشینند تا پهلوانی دیگر از راه برسد و در این میان، تنها سیاه است که به‌رغم آن‌که بازی را با لودگی آغاز کرده، به نشانه‌ی اعتراض، صحنه را ترک می‌کند و می‌گوید دیگر نمی‌خواهد بازیچه‌ی مرشد باشد. مرشد هم از تماشاگران عذر می‌خواهد که بازیگرانش نتوانستند یا نخواستند باعث خنده‌ی آن‌ها بشوند، چرا که نتوانستند خودشان را فراموش کنند.

عروسک‌ها به‌سادگی متضمن یک نکته است؛ هیچ دیوی آخرین دیو نیست و هیچ پهلوانی آخرین پهلوان. اما آخرین نبرد هر پهلوان، بزرگ‌ترین آن‌هاست: نبرد با خود. **عروسک‌ها** همچنین نقطه‌ی آغاز راهی تازه است: هنوز به دیو — آن‌چنان‌که باید —