theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

The Manifestation and Evocation of the Unseen World in Drama; a Study of the "Death of Yazdgerd" from the Linguistic Perspective of Peter Brook's 'Holy Theatre'

Esmaeel Shafiee[1], **Mina Emami**[2]

Receive Date: 16 February 2026, Accept Date: 17 April 2026
Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

Abstract

Brook's theory of the 'Holy Theatre' represents a profound rethinking of the function and potential of language within the theatrical experience. For Brook, language in performance transcends its conventional role as a medium for the mere transmission of information or the facilitation of ordinary human communication. Rather, language is conceived as a vehicle for revelation, for invoking forces that exist beyond the tangible world, and for manifesting otherwise unseen realities, hidden, or metaphysically charged. In this conception, the words spoken on stage are not simply carriers of narrative or descriptive content; they serve as instruments that shape the perception of the audience, opening a portal to dimensions that lie beyond ordinary experience. In Brook's vision, holy language must create a space where the audience is invited to encounter mystery, depth, and spiritual resonance, allowing the theatrical event to function not merely as entertainment or commentary but as a site for metaphysical and spiritual engagement. This perspective positions theatre as an inherently transformative art, where the encounter between performer and spectator can elicit reflection, introspection, and a sense of connection to transcendent realities. The present study seeks to explore and assess the capacity of language in Bahram Beyzaie's *The Death of Yazdgerd* to align with Brook's notion of holy theatrical expression. By focusing on the interplay between linguistic form and spiritual effect, the study examines whether Beyzaie's text achieves a measure of the elevated, transformative experience that Brook associates with the holy mode. This analysis emphasizes that in holy theatre, language is not simply a tool for conveying a linear plot or delivering a straightforward message; rather, it functions as a means to evoke a heightened experience that is profound, transformative, and imbued with metaphysical significance. The study situates itself within Brook's theoretical framework and applies his criteria rigorously to the textual fabric of Beyzaie's play to

1. Associate Professor, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.) Corresponding Author) (Corresponding Author). Email: Esmaeel.shafiee@gmail.com
2. MA in Dramatic Literature, Faculty of Arts, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: Minaemami1215@gmail.com

determine the extent to which its language can be considered 'holy.' Drawing from Brook's writings and conceptual foundations, eight core features have been distilled that characterize holy language in performance. These features serve as analytical touchstones, providing a structured approach to evaluating the text. They include qualities such as brevity, paradoxical construction, sonic resonance, symbolic density, imagistic power, and non-verbal suggestion, each of which plays a distinctive role in generating the experience of the sacred on stage. Brevity, or verbal economy, allows language to carry maximum weight with minimal articulation, intensifying the audience's focus and opening interpretive space. Paradox introduces tension, ambiguity, and cognitive dissonance, encouraging spectators to engage with the text in a reflective and non-linear manner. Sonic resonance and non-verbal suggestion extend the impact of language beyond its semantic content, engaging auditory and bodily perception and creating a multi-layered theatrical experience. Symbolic density and imagistic power generate layers of meaning, encouraging interpretation on multiple levels and evoking archetypal and transcendent motifs. By combining these elements, Brook constructs a holistic vision of theatre in which every word, sound, gesture, and silence participates in the realization of the sacred, demonstrating that language alone is a dynamic tool capable of producing spiritual and emotional resonance that extends far beyond the literal. Among these eight traits, six were selected for the present study due to their suitability for textual analysis: conciseness, paradox, linguistic imagery, metaphysical resonance, non-verbal potential, and symbolic compression. These six dimensions provide measurable criteria for assessing the degree to which Beyzaie's language approximates the qualities Brook associates with holy theatre while retaining the subtlety necessary to respect the inherent literary and dramatic qualities of the play. Each dimension is explored in depth, highlighting the mechanisms through which language can evoke spiritual awareness and transcendence. Conciseness emphasizes the deliberate selection of words, ensuring that each utterance carries layered meaning, while paradox challenges linear perception, inviting reflection and cognitive engagement. Linguistic imagery and symbolic compression allow the audience to experience multiple interpretive layers, cultivating an imaginative engagement with the text that resonates with the metaphysical dimensions of Brook's conception. Non-verbal potential further broadens the sensory landscape of the performance, offering additional avenues for experiential depth and resonance beyond the semantic plane. The findings indicate that *The Death of Yazdgerd* exhibits a significant affinity with the principles of holy language in multiple domains. The play demonstrates a high degree of verbal economy, with approximately 95% of its language reflecting conciseness and precision. Such economy ensures that each word carries deliberate intention, enabling the audience to engage more deeply with the resonances and implications of speech. Moreover, paradoxical structures, which juxtapose seemingly incompatible ideas or create conceptual tension, constitute roughly 52% of the analyzed material,

underscoring the play's alignment with Brook's emphasis on contradiction and tension as conduits for transcendence. These paradoxes serve not only to destabilize the ordinary cognitive framework of the audience but also to open interpretive pathways toward spiritual and symbolic understanding. This strategic tension functions as a bridge, connecting narrative and symbolic content to the elevated aesthetic experience that Brook identifies as central to holy theatre. However, the study also identifies limitations in the play's deployment of other critical features of holy language. Linguistic imagery and mental visualization, which in Brook's model function to evoke internal landscapes, archetypal scenes, and imaginative engagement, appear with relatively reduced frequency, approximately 24%. While the imagery that is present is vivid and effective, its comparative sparseness may limit the overall impact of the text in transporting the audience fully into a sacred or transcendent space. Likewise, the use of non-verbal or musical elements, which are pivotal in Brook's holistic model for enhancing the sensory and multisensory dimension of performance, comprises only 8% of the textual strategies. This suggests that auditory, gestural, and non-verbal avenues for evoking a heightened theatrical experience are underutilized in Beyzaie's play, potentially constraining the multidimensional impact of the performance on the audience's perception. Such limitations highlight the challenges inherent in translating Brook's theoretical constructs into a specific cultural and performative context, particularly within the linguistic and dramaturgical conventions of Iranian theatre. A further element affecting the realization of holy language in *The Death of Yazdgerd* is the presence of violent language and motifs, which account for roughly 15% of the script. While Brook acknowledges that the depiction of violence is not inherently incompatible with holy theatre, its unmediated or stark presentation can conflict with the contemplative and transformative aims associated with the holy mode. In this context, violent or aggressive language may interrupt the spiritual cadence or reflective engagement that characterizes a fully realized holy theatrical experience. The presence of such language introduces tension between the text's poetic aspirations and its narrative content, creating an effect that is compelling yet occasionally discordant with Brook's ideal of sustained spiritual resonance. In conclusion, this study finds that approximately 65% of the language in *The Death of Yazdgerd* aligns with the principles of holy theatre as articulated by Peter Brook. The play demonstrates a partial yet significant movement toward holy theatrical language, revealing Beyzaie's sensitivity to metaphysical, symbolic, and spiritual dimensions within dramatic form. Nonetheless, the text does not fully embody the holy, remaining in an intermediary space that balances poetic expression with transcendent ambition. The language of *The Death of Yazdgerd* may thus be understood as a work in transition: a remarkable attempt to touch upon the holy without fully crossing its threshold, evoking reflection, wonder, and a sense of spiritual aspiration, while simultaneously acknowledging the limitations inherent in translating Brook's abstract

and rigorous theoretical constructs into a specific cultural and literary context. This extended analysis underscores the complexity, subtlety, and partial realization of holy theatrical language in Beyzaie's work, highlighting both its achievements and the dimensions in which further alignment with Brook's vision could potentially be explored in future studies. Furthermore, it emphasizes the capacity of Iranian theatrical language to engage with universal theoretical frameworks while maintaining its distinctive aesthetic, cultural, and symbolic richness, suggesting avenues for further comparative research between Western theoretical models and non-Western dramatic traditions.

Keywords: The Death of Yazdgerd, Holly Theatre, Drama, Peter Brook, Bahram Beyzaie

تجلی و استحضار جهان ناپیدا در نمایشنامه؛ مطالعهٔ «مرگ یزدگرد» در پرسپکتیو زبانی «تئاتر قدسی» پیتربروک

اسماعیل شفیعی[۱]، مینا امامی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۲۸
صفحهٔ ۰۰ تا ۰۰
Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

چکیده

از منظر پیتر بروک، ارزش‌هایی که زمانی هستهٔ اصلی تئاتر را شکل می‌دادند، امروزه به‌کلی بی‌اعتبار شده‌اند؛ ازجمله این ارزش‌ها، مفهوم «دیدنی کردن امر نادیدنی» است و تئاتری که قادر به تجلی این ارزش باشد، «تئاتر قدسی» نامیده می‌شود. بروک ویژگی‌های متنوع و گوناگونی را برای عناصر اصلی تئاتر قدسی برمی‌شمارد و زبان را مهم‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین عنصر آن می‌داند. به عقیدهٔ او، زبان نه‌تنها ابزار ارتباط، بلکه وسیلهٔ اصلی «تجلی و استحضار جهان ناپیدا» در تئاتر است و این ظرفیت زبان، نقش کلیدی و بنیادین در شکل‌دهی تجربهٔ تئاتری دارد و می‌تواند اثرگذاری نمایش بر تماشاگر را به سطحی فراتر از ادراک روزمره برساند. علی‌رغم جهانی‌شدن ایده‌های بروک و پذیرش گستردهٔ نظریه‌های او در حوزهٔ تئاتر، تاکنون این کارکرد زبانی و ظرفیت‌های آن برای تحقق تئاتر قدسی در نمایشنامه‌های ایرانی به طور نظام‌مند سنجش نشده و هیچ الگویی مشخص برای چنین ارزیابی‌ای ارائه نگردیده است؛ به همین دلیل، خلأ علمی و پژوهشی در این زمینه کاملاً محسوس است و نیاز به بررسی دقیق و سیستماتیک احساس می‌شود. مقالهٔ حاضر با هدف پر کردن این خلأ طراحی شده است. در این راستا، نمایشنامهٔ «مرگ یزدگرد» اثر بهرام بیضائی، که از نظر زبان‌شناسان و صاحب‌نظران حوزهٔ تئاتر یکی از آثار برجسته و ممتاز در حوزهٔ زبان نمایشی محسوب می‌شود، به عنوان نخستین اثر ایرانی با رویکرد کمّی مورد کندوکاو و ظرفیت‌سنجی قرار گرفته است. ابتدا، از میان آموزه‌های بروک، هشت خصیصهٔ بنیادین برای زبان تئاتر قدسی استخراج شده است که از این میان، شش مورد به دلیل قابلیت سنجش در متن مکتوب، به عنوان مبنای تحلیل و استنتاج انتخاب گردیدند. یافته‌های مهم این پژوهش نشان می‌دهد که زبان «مرگ یزدگرد» در ویژگی‌هایی چون «ایجاز کلامی» و «ساختارهای متناقض» به زبان تئاتر قدسی نزدیک می‌شود؛ اما در زمینه‌هایی مانند «تصویرسازی زبانی» و «اصوات غیرکلامی» محدودیت‌هایی دارد و این کمبودها مانع از تحقق کامل زبان قدسی می‌شوند. همچنین، حضور قابل‌توجه «خشونت زبانی»

۱. دانشیار گروه تئاتر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: Esmaeel.shafiee@gmail.com
۲. کارشناس ارشد رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: Minaemami1215@gmail.com

Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

که با اصول زبان تئاتر قدسی در تعارض است، موجب کاهش اثرگذاری و انسجام تجربهٔ تئاتری می‌شود. پژوهش همچنین نشان می‌دهد که ویژگی‌هایی مانند زبان آرکائیک، تعدد لایه‌های زبانی و دیگر جذابیت‌های زبانی، گرچه می‌توانند بسترساز باشند، لزوماً با «تئاتر قدسی» تناسب مستقیم ندارند، اما نقش تکمیلی و انگیزشی در ایجاد فضای نمایش ایفا می‌کنند.

واژگان کلیدی: پیتر بروک، تئاتر قدسی، زبان نمایشنامه، *مرگ یزدگرد*، بهرام بیضایی

درآمد

در کتاب *پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر*، پیتر بروک به عنوان یکی از پیچیده‌ترین و چندلایه‌ترین چهره‌های کارگردانی تئاتر معاصر معرفی شده که آراء و نظراتش حائز اهمیت و تأثیرگذار شناخته شده است (شومیت، میتر ـ ماریا شفتسووا، ۱۳۹۱: ۲۰۵-۲۰۶). در میان نظریات بنیادین بروک، مفهوم «تئاتر قدسی» (Holy Theatre) واجد جایگاهی محوری است. این نظریه با تکیه بر خاستگاه‌های آیینی و اسطوره‌ای تئاتر، تلاش دارد تا سطحی از تجربهٔ تئاتری را ممکن سازد که مخاطب را نه صرفاً در سطح عقلانی، بلکه در ساحت معنوی و شهودی نیز متاثر کند. تئاتر قدسی در نظر بروک، فرآیندی اجرایی است که هدف آن نه بازنمایی، بلکه تجلی معنا و «مرئی سازی امر نامرئی» است. بروک در تبیین تئاتر قدسی از میان عناصر گوناگون تئاتری، «زبان» را به‌مثابه عنصری محوری برمی‌کشد و آن را نه صرفاً ابزار ارتباطی بلکه «ظرفِ معنا و واسطهٔ ظهور امر متعالی» و ابزاری برای «استحضار جهان ناپیدا در صحنهٔ تئاتر» معرفی می‌کند. این زبان، برخاسته از زبان نوشتاری نمایشنامه است که زمینه را برای زبان اجرا فراهم می‌کند.

علی‌رغم آنکه بروک نظریهٔ تئاتر قدسی را با تأکید بر اجرا صورت‌بندی می‌کند، در مقام نمونهٔ آرمانی برای تئاتر قدسی، از نمایشنامه‌نویسی چون شکسپیر نام می‌برد و تصریح می‌کند: «الگوی ما، همچون همیشه، شکسپیر است» (بروک، ۱۳۷۸: ۱۰۱). این ارجاعِ روشن، جایگاه محوری زبان و نوشتار را در جهان تئاتر قدسی مورد تأکید قرار می‌دهد.

این نظریه در نیمهٔ دوم قرن بیستم، سهم قابل توجهی در تحول مفهومی و کارکردی تئاتر در جهان تئاتر ایفا نموده و اثری ماندگار به جا نهاده است لیکن کشور ما از این سهم بی‌بهره مانده و تاکنون دریافت و به کارگیری این نظریه به طور کامل مغفول بوده و در راستای شناخت ظرفیت‌های آثار ایرانی برای تحقق تجربهٔ تئاتر قدسی هیچ‌گونه تلاش پژوهشی صورت نپذیرفته و خلأ آن احساس می‌شود و این مقاله تلاش نموده تا در جهت رفع خلأ مذکور گام بردارد و برای دستیابی به این هدف نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* اثر بهرام بیضائی را انتخاب نموده تا آن را به عنوان «نخستین اثر ظرفیت‌سنجی شده برای تحقق تئاتر قدسی» در تاریخ تئاتر ایران ثبت کند.

در نمایشنامه‌نویسی معاصر ایران، بهرام بیضایی یکی از مهمترین چهره‌هایی‌ست که زبان آثارش همواره موضوع توجه تحلیل‌گران بوده است. زبان شاعرانه، تمثیلی و اسطوره‌گرایانهٔ اکثر آثار او، بارها از منظر سبک‌شناسی و نشانه‌شناسی مورد واکاوی قرار گرفته، اما تاکنون با اتکاء به چارچوب مفهومی تئاتر قدسی بروک ظرفیت‌سنجی نشده است.

بر اساس نتایج پژوهش‌های پیشین، نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* همچون بسیاری دیگر از آثار بیضائی همانند *آژدهاک*، *بندار بیدخش*، *هشتمین سفر سندباد* و ... به لحاظ زبانی ممتاز شناخته شده است و علاوه بر این ویژگی، حضور یک شخصیت غایب، اما موثر در درام؛ (شاه) آن را با مفصل‌بندی مفهومی بروک دربارهٔ «دیدنی‌سازی امر نادیدنی» (بروک ۳۷۸۱ : ۸۷) دارای انطباق معنایی ویژه‌ای می‌سازد، از همین‌رو

از بین آثار بیضائی، این اثر جهت واکاوی برگزیده شده است.

این مطالعه، در تلاش است تا نخستین گام را در فرایند ظرفیت سنجی آثار دراماتیک ایرانی در تحقق تئاتر قدسی بردارد که در این رهگذر امکانی برای نگاهی نو به زبان دراماتیک بیضایی فراهم آورده و در نهایت، امکان کسب شناخت عمیق‌تر نسبت به سازوکارهای مفهومی و اجرایی نظریهٔ تئاتر قدسی در اندیشهٔ پیتر بروک را در پیش نهاده است.

لازم به ذکر است که مفهوم Holy Theatre در ترجمه‌های فارسی به صورت‌های گوناگون از جمله «تئاتر مقدس» و «تئاتر قدسی» برگردان شده است. در این مقاله، اصطلاح «تئاتر قدسی» به دلیل نزدیکی بیشتر با لایه‌های معنایی نظریهٔ بروک ترجیح داده شده که در ادامهٔ نوشتار مورد استفاده قرار خواهد گرفت.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون هیچ یک از آثار ایرانی، از منظر عناصر تئاتر قدسی پیتر بروک مورد واکاوای قرار نگرفته‌اند، لذا آنچه در پی می‌آید مجموعهٔ پژوهش‌های منتشر شده‌ایست که هر یک به گونه‌ای متفاوت می‌توانند پیش‌زمینه و یا تحلیل و تفسیر و توضیح دهندهٔ مفاهیم و نظریات مورد استفاده در پژوهش حاضر قلمداد شوند.

الف. پژوهش‌های توسعه دهندهٔ مفاهیم تئاتر قدسی بروک

در رساله‌ای با عنوان «مطالعهٔ مفهوم تئاتر مقدس پیتر بروک در روزهای شاد اثر ساموئل بکت[1] که توسط جروم جوزف واینروسکی[2] در سال ۱۹۷۳ در دانشکدهٔ هنر دانشگاه آریزونا ارائه شده، مفهوم تئاتر قدسی در اندیشهٔ بروک مورد تحلیل قرار گرفته و در ادامه، نمایشنامهٔ روزهای شاد اثر بکت با تأکید بر زبان، بازنمایی آیین‌ها و ارجاع به سنت‌های اسطوره‌ای تحلیل شده است. این پژوهش نتیجه می‌گیرد که نمایشنامهٔ *روزهای شاد* اثر ساموئل بکت را می‌توان نمایشنامه‌ای هم‌راستا با تئاتر قدسی بروک شناخت. دستاوردهای این رساله در فهم نسبت سنت‌ها و آیین‌ها با تئاتر قدسی و نیز تناسب زبانی ابزوردیسم بکت با شهود و معنا نزد بروک حائز اهمیت است.

همچنین کتاب *از بازیگری تا اجرا*[3] نوشتهٔ فیلیپ اوسلندر[4]، که در بهار ۱۹۹۷ توسط انتشارات راتلج و مرکز تحقیقات بین‌المللی تئاتر[5] منتشر شده، بخشی با عنوان تئاتر مقدس و *کاتارسیس* دارد. در این بخش، نویسنده با تحلیل نظریهٔ تئاتر قدسی در اندیشهٔ سه نظریه‌پرداز مهم از جمله پیتر بروک، تلاش کرده است تا درکی وسیع‌تر از «زبان تئاتر قدسی» ارائه دهد. این تحلیل‌ها، در توسعهٔ معناشناسی زبان تئاتری در نظریهٔ بروک، حائز اهمیت‌اند.

در مقالهٔ «تئاتر خشن و مقدس توماس مورفی»[6] نوشتهٔ کریستوفر موری[7] و منتشر شده در مجلهٔ بررسی دانشگاه ایرلند[8] (سال ۱۹۸۷)، نویسنده با نقد جریان‌های تئاتری متعارف از جمله تئاتر برادوی، به نظریهٔ تئاتر قدسی بروک استناد می‌نماید. تحلیل‌های موری در این مقاله، با گشودن چشم‌اندازهایی تازه نسبت به نقش تئاتر قدسی در نقد ساختارهای تثبیت شدهٔ اجرایی، در فهم کارکردهای اجتماعی و زیباشناختی ایدهٔ بروک موثر واقع شده و ما را در زمینهٔ فهم نگاه بروک به زبان تئاتر قدسی یاری می‌رساند.

اسماعیل شفیعی و ابوالفضل قاضی در مقالهٔ «کنکاشی در باب تبیین مفهوم تئاتر قدسی با تکیه بر نظرات پیتر بروک و دیگران»، که در شمارهٔ ۶۳ فصلنامهٔ تئاتر (زمستان ۱۳۹۴) منتشر کرده‌اند، به بازخوانی تطبیقی مفاهیم «هنر قدسی» و «تئاتر قدسی» با تکیه بر آرای فیلسوفان هنر، دین‌پژوهان و نظریه‌پردازان تئاتر پرداخته‌اند. این مقاله با رفع برخی ابهامات پیرامون ساختار و هدف تئاتر قدسی، ازجمله نسبت آن با آیین‌های پیشینیان، به تبیین نظری

Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

چارچوب پژوهش حاضر یاری می‌رساند. لازم به توضیح است که این مقاله تنها پژوهش فارسی در باب تئاتر قدسی است.

ب. پژوهش‌های زبان‌شناختی آثار بیضائی

مصطفی مختاباد و فاطمه فلاح در مقالهٔ «تحلیل زبان دو نمایشنامه از بهرام بیضایی» که در شمارهٔ ۶۷ فصلنامهٔ علمی تئاتر (۱۳۹۵) منتشر شده، نمایشنامه‌های *شب هزارویکم* و *تاراج‌نامه* را از منظر زبانی، ادبی و محتوایی بررسی کرده‌اند. اگر چه رویکرد نظری این مقاله با محور بحث پژوهش حاضر همراستا نیست، اما داده‌های گردآوری شده و شیوهٔ تحلیل آنها در مسیر تحلیل زبان شاعرانه در آثار بیضایی حائز اهمیت است.

کتاب *زبان آرکاییک در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی*، تألیف ایرج افشاری‌اصل و منتشرشده توسط نشر نظری در سال ۱۳۹۶، به بررسی قابلیت‌های نمایشی زبان کهن در چهار اثر بیضایی: *مرگ یزدگرد*، *آژدهاک*، *کارنامهٔ بندار بیدخش* و *آرش* می‌پردازد. این اثر از منظر تحلیل ساختار زبانی نمایشنامه‌های بیضایی، به‌ویژه در فهم لایه‌های زبان آیینی و نمایشی *مرگ یزدگرد*، مهم می‌نماید.

مقالهٔ «آیرونی کلامی و کاربردهای زبان‌شناختی آن در فراتاریخ نگاری» با تکیه بر دو نمایشنامهٔ *جنگنامهٔ غلامان* و *فتحنامهٔ کلات*، نوشتهٔ فرشته پایدار نوبخت و منتشر شده در شمارهٔ ۶۰ نشریهٔ جستارهای زبانی (۱۳۹۹)، به تحلیل ظرفیت‌های زبان در دلالتگری تاریخی از طریق آیرونی کلامی در آثار بیضایی می‌پردازد. رویکرد زبانی این پژوهش، به‌ویژه در ارتباط با مفهوم *خشونت* کلامی که در ادامهٔ این مقاله نیز به آن پرداخته خواهد شد، واجد اهمیت است.

در مقاله‌ای باعنوان «دیالوگ به مثابه زبان نمایش» (بررسی کارکردهای هنری و خلاقانهٔ دیالوگ در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی) نوشتهٔ حمزه محمدی ده چشمه و امیرحسین مدنی، منتشر شده در شمارهٔ نخست فصلنامهٔ «ادبیات پارسی معاصر» (سال ۱۴۰۳)، کارکردهای زیبایی‌شناختی و خلاقانهٔ عنصر دیالوگ در آثار بیضایی بررسی شده است. یافته‌های این مقاله، امکان فهم ژرف‌تری از زبان گفت‌وگومحور در نمایشنامه‌های بیضایی را فراهم می‌سازد.

در باب زبان در آثار بهرام بیضایی مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری را می‌توان معرفی نمود لیکن با مباحث مقالهٔ حاضر تناسب کمتری دارند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با اتخاذ رویکردی ترکیبی (توصیفی تحلیلی + کمّی) انجام شده است. این رویکرد، امکان آن را فراهم می‌سازد تا ضمن ترسیم مفاهیم نظری مرتبط با تئاتر قدسی و به‌ویژه زبان، به ظرفیت‌سنجی اثر نمایشی منتخب جهت تحقق تئاتر قدسی، از منظر زبان پرداخته شود.

گردآوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، تحلیل اسنادی و بهره‌گیری از منابع الکترونیکی معتبر صورت گرفته است. در بخش نخست پژوهش، مؤلفه‌های نظری مرتبط با تئاتر قدسی، به‌ویژه بنیان‌های زبانی آن در منظومهٔ فکری پیتر بروک، به شیوه‌ای توصیفی بازنمایی شده‌اند. سپس در بخش بحث و بررسی، نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد، با اتکا به همان چارچوب نظری، به‌طور تحلیلی بازخوانی و سپس با استفاده از داده‌های آماری، همسنجی شده است.

از آنجا که تاکنون ایدهٔ زبانی تئاتر قدسی در هیچ اثر ادبی نمایشی ایرانی واکاوی نشده و هیچ الگوی قابل اتکایی در این زمینه وجود ندارد این مقاله برای بررسی روابط بین متغیرها و کسب داده‌ها رویکرد کمّی را برگزیده است. به‌کارگیری پژوهش کمّی در مورد متون ادبی مسبوق به سابقهٔ طولانی بوده و رویکردی است که از روش‌های آماری و تحلیل داده‌ها برای بررسی

جنبه‌های مختلف یک متن ادبی استفاده می‌کند این جنبه‌ها شامل تحلیل فراوانی واژه‌ها، تحلیل احساسات، تحلیل شبکه‌های معنایی، تحلیل ساختاری و در نهایت همسنجی و انطباق است. به‌کارگیری این رویکرد در حوزهٔ ادبی منجر به تولید صدها کتاب و مقاله در زبان‌های گوناگون از جمله زبان فارسی شده است. از معتبرترین این کتب و مقالات می‌توان به کتاب *'The Evolution of Style in Shakespares sonnets* اشاره کرد که به تحلیل تکامل سبک در سونات‌های شکسپیر پرداخته است.

چارچوب نظری «تئاتر قدسی» بروک

بروک هرچند در آثار گوناگون خود به صورت پراکنده به این ایده اشاره می‌کند لیکن مفصل‌ترین صورت‌بندی از این نظریه را در مقاله‌ای با عنوان «تئاتر قدسی» در کتاب *فضای خالی* ارائه نموده است. سعید شهرتاش آن مقاله را به صورت مستقل ترجمه و در شمارهٔ ۴۱ نشریهٔ هنر در سال ۱۳۷۸منتشر کرده است. آنچه در این بخش می‌آید، تماما مبتنی بر ترجمه و محتوای همان مقاله است؛ که برای فهم و تحلیل بهتر آن، شرح، بسط و دسته‌بندی‌هایی انجام داده‌ایم.

در این بخش، نخست مروری کلی بر مفهوم تئاتر قدسی نزد بروک داریم و سپس ویژگی‌های زبانی آن را به عنوان چارچوب نظری این مقاله مورد بررسی قرار می‌دهیم.

پیش از هرچیز، بروک با صراحت اعتراف می‌کند: «ما نمی‌دانیم تئاتر قدسی چیست. فقط می‌دانیم که او ما را ترک گفته است» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۱). این اعتراف نشان می‌دهد که آنچه بروک تئاتر قدسی می‌نامد، مفهومی است در هاله‌ای از ابهام؛ «حضوری غایب» که توسط او صرفاً احساس می‌شود، اما به روشنی دیده نمی‌شود. برای فهم دقیق‌تر آن، نگاه بروک به وضعیت موجود تئاتر معاصر او می‌تواند راهگشا باشد.

وضعیت موجود تئاتر از نگاه بروک

بروک بر این باور است که ارزش‌های بورژوایی، اشکال هنر قدسی را نابود کرده‌اند «... ما به تقلیدهای رقت‌آور در تئاتر مشغولیم و درحال فریب دادن خودمان هستیم» (بروک، ۱۳۷۸:۹۱). وی معتقد است که در تئاتر اشرافی، ارزش‌هایی که زمانی هستهٔ اصلی تئاتر را شکل می‌دادند، به کلی بی‌اعتبار شده‌اند. از جمله این ارزش‌ها، «دیدنی کردن امر نادیدنی» است.

او بر این باور است که تئاتر یک هنر قدسی است و امر قدسی را نشان می‌دهد؛ لیکن رفتارهایی که در تئاتر انجام داده‌ایم از جمله فاصله گذاشتن بین تماشاگر و اجراگر، البسه پر زرق و برق، آلات و ادوات متفاوت و دکورهای آنچنانی هیچ بویی از تئاتر و امر قدسی نبرده‌اند (بروک، ۱۳۷۸). تئاتر امروز، به هنری بدل شده است که به جای تعالی و ارتقا، صرفاً به سرگرمی و لذت‌های سطحی بسنده می‌کند (بروک، ۱۳۷۸).

«امر قدسی» و مفهوم «تئاتر قدسی»

از منظر بروک، «امر قدسی» در نقطهٔ مقابل «امر روزمره» قرار دارد. او با استناد به آرتو، بیان می‌کند که «تئاتر، چیزی است که در آن انسان از فضای روزمره باید خارج شود»(بروک، ۱۳۷۸:۹۵) تا به امر قدسی دست یابد. واژهٔ «تئاتر» در اصطلاح «تئاتر قدسی» از دو جنبه مدنظر بروک است: نخست، مکانی فیزیکی برای اجرا؛ دوم، خود اجرا یا اثر نمایشی.

به زبان او، تئاتر قدسی، مکان یا صحنه‌ای است که در آن «امر نادیدنی» بتواند پدیدار شود و شرایطی را فراهم آورد که تماشاگر بتواند «امر نادیدنی دیده شده» را «ادراک» کند (بروک، ۱۳۷۸: ۸۷).

امر نادیدنی، نزد بروک، به آن دسته از امور انسان مربوط می‌شود که «در زندگی روزمره دیده نمی‌شود اما نیازشان احساس می‌شود» (بروک، ۱۳۷۸: ۸۸). این نیازها، گرچه واقعی‌ترین جنبه‌های وجود انسان را تشکیل می‌دهند، اما از

Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

حیطهٔ ادراک حواس پنج‌گانه گریزان‌اند. بروک برای توضیح این مفهوم، مثالی از یک اجرای نمایشی می‌آورد: در شرایطی که تماشاگران گرسنه‌اند، بازیگران شروع به آماده‌سازی غذاهایی خیالی می‌کنند؛ و تماشاگر، هرچند چیزی نمی‌بیند یا نمی‌چشد، اما «او می‌تواند آنها را حتی به صورت خیالی بخورد و سیراب گردد» (بروک، ۱۳۷۸: ۸۸). این لحظه، برای بروک، «لحظه دیدنی‌شدن امر نادیدنی» است.

محتوا و هدف تئاتر قدسی

بروک تصریح می‌کند که محتوای تئاتر قدسی «امور والاست و نه امور کاربردی روزمره» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۱). از منظر او، هدف این تئاتر، ارتقای کیفیت زندگی تماشاگر از رهگذر معناست. هدف نهایی تئاتر قدسی، برانگیختن آن چیزی است که در ژرفای انسان پنهان شده است و این تئاتر «این چیز پنهان شده در درون تماشاگر را آشکار می‌سازد» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۹). بروک با نقل قول از آرتو می‌نویسد: «این تئاتر فی‌نفسه تئاتر نیست بلکه واسطه یا ابزار است، یک وسیلهٔ تحلیل شخص و یک امکان برای رستگاری او» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۹) و «باید تماشاگران را به اندیشیدن و سکوت پس از اجرا وادار کند» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۰). در این تئاتر، تجربه‌ای مشترک میان بازیگر و تماشاگر شکل می‌گیرد، تجربه‌ای که نتیجهٔ برخوردی ناگهانی و «غیرقابل تکرار» است و منجر به دیده شدن امر نادیدنی می‌شود. او تصریح می‌کند چنین تئاتری از خشونت، ابتذال و مظاهر فریبنده پرهیز دارد (بروک، ۱۳۷۸: ۸۷).

کارکرد تئاتر قدسی

بروک کارکرد تئاتر قدسی را در پاسخ‌گویی به یک نیاز متروک انسان معاصر می‌بیند؛ نیازی که پیشتر کلیسا عهده‌دار آن بود: «آشکارسازی معنویات انسان». او می‌گوید: تئاتر قدسی «آب برای تشنگان است و موجب فرونشاندن عطش و زندگی‌های خشکیده می‌شود» (بروک، ۱۳۷۸: ۸۷). تفاوت آن با سایر رویدادها در این است که برخلاف تصادف صرف که اعلام «هشدار» و «بیدار باش» است، تئاتر قدسی می‌تواند «به بیداری فرد بینجامد» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۳).

بروک و تئاتر قدسی نزد دیگران

بروک معتقد است: آرتو با نظریه طاعون، در پی تئاتری قدسی بوده است: «تئاتری که تخیل و کشف و شهود از طریق سرایت سرمستی، غیاث و جادو اثر می‌کند» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۲). تئاتر بکت نیز، با آشکارسازی حقیقتی تلخ که «تماشاگر از پذیرش و دیدن آن ناخشنود است» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۸) در پی تحقق امر قدسی است. گروه «لیوینگ تئاتر»[9] نیز در جست‌وجوی تئاتر قدسی است اما رویکرد آنان ناکارآمد است؛ چرا که «مسیری که آنها طی می‌کنند از طریق التقاط ذن، یوگا و دیگر اشکال جسمانی و معنوی است» (بروک، ۱۳۷۸: ۱۰۲). بروک بر این باور است که رقص‌های مرس کانینگهام[10] نیز در لحظه، «امر قدسی» را متجلی می‌کنند.

گرچه او تلاش‌های گروتوفسکی، بکت و کانینگهام را ارزشمند می‌داند، اما معتقد است که افراط آنها در پافشاری برای دیدنی‌کردن امر نادیدنی، موجب فاصله گرفتن گروه اجرا از تماشاگر می‌شود. او در این‌باره اذعان دارد که خودش نیز در دوره‌ای دچار این خطا شده و «علت عدم اقبال تماشاگران آثارش در لندن» را همین پافشاری بیش ازحد تحمل تماشاگر می‌داند.

بحث و بررسی

الف. زبان تئاتر قدسی

پیتر بروک در مقالهٔ خود تأکید می‌کند که «برخی از منتقدانش او را دشمن کلمات می‌نامند» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۱). چرا که از نظر او، زبان تئاتر قدسی نوعی دیگر از زبان است؛ زبانی فراتر و والاتر از زبان گفتار روزمره. زبانی که خارج از قواعد متعارف زبان رایج است و در آن می‌توان

فریاد، دشنام، تناقض و دیگر صورت‌های زبانی را مشاهده کرد. به تعبیر بروک: «زبان اصوات، زبان عمل، زبان فریاد و ... است» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۲).

او بر نشانه‌های صوتی و بدنی بیش از نشانه‌های لفظی تأکید دارد؛ نشانه‌هایی که مانند شعر، در زمانی اندک، «بار معنایی بسیاری را منتقل می‌کنند (بروک، ۱۳۷۸: ۹۲). در تئاتر قدسی، تصویر جای کلمه را می‌گیرد و این تصویر، با زبانی ویژه و مستقل پدیدار می‌شود. این زبان چیزی را «نمی‌گوید» بلکه چیزی را «ارائه می‌دهد» و آنچه ارائه می‌شود، کیفیتی دارد که «فقط در مواجههٔ مستقیم میان بازیگر و تماشاگر بروز می‌یابد» (بروک، ۱۳۷۸: ۸۶)، کیفیتی که با واژگان قابل انتقال نیست.

بروک در بازه‌هایی از فعالیت هنری‌اش، از جمله در کار با آثار شکسپیر و نیز در دوران مدیریت گروه «تئاتر شقاوت»، همواره به دنبال یافتن چنین زبانی بوده است؛ «زبانی گویاتر از کلمات» (بروک، ۱۳۷۸: ۹۲) بنابراین، آزمایش‌هایی طراحی می‌کند: بازیگر در موقعیتی قرار می‌گیرد که بدون عمل یا کلام، باید بتواند ارتباطی زنده با تماشاگر برقرار کند.

او در پی یافتن کوچک‌ترین مؤلفه‌هایی است که بتوانند این ارتباط را ممکن سازند—از جمله یک انگشت، یک نگاه، یک سوت یا حتی یک فریاد. همچنین تمریناتی طراحی می‌کند که در آنها، بازیگران مجاز به استفاده از زبان لفظی نیستند و تنها با ابزارهای غیرکلامی (مانند کوبیدن پا بر زمین یا برخورد فیزیکی با یکدیگر) باید معنا را منتقل کنند. او این فرایند را همچون تماس دو تکه چوب می‌بیند که با اصطکاک، آتشی (عنصر سوم) پدید می‌آورند: زبانی تازه (بروک، ۱۳۷۸: ۹۷).

بروک همچنین رابطهٔ سکوت و زمان را به آزمون می‌گذارد و برای فشرده‌سازی معنا در زمانی کوتاه، از الگوهای آیینی بهره می‌گیرد. نتیجه این است که زبان تئاتر قدسی می‌تواند «در یک واحد زمانی مشخص، معانی بیشتری را نسبت به زبان معمول انتقال دهد» (بروک، ۱۳۷۸ : ۸۱). وظیفهٔ هنرمند از منظر او «درمجموع اختراع شکلی تازه از زبان است» (بروک، ۱۳۷۸ : ۹۳).

در مجموع، ویژگی‌های زبان تئاتر قدسی را می‌توان به شرح زیر برشمرد:

۱. به جای کلمات روزمره، از اصواتی همچون فریاد، نفرین، سوت و فوت و... بهره می‌برد.

۲. حرکات بدنی و نگاه، نسبت به کلمات، در اولویت ارتباط‌گیری و بیان قرار دارند.

۳. نسبت به زبان متعارف، توانایی انتقال معانی بیشتر در زمان کمتر دارد.

۴. ساختار این زبان آگاهانه به تناقضات زبانی و دستوری تن می‌دهد تا از زبان روزمره فاصله بگیرد.

۵. به جای معناسازی از طریق کلمات، تلاش می‌کند از دل واژه‌ها تصویر بسازد.

۶. این زبان چیزی را «نمی‌گوید» بلکه «ارائه می‌دهد»؛ و آنچه ارائه می‌شود «امر نادیدنی» است.

۷. معنای نهایی، نه حاصل گفتار بازیگر بلکه حاصل پیوند میان او و تماشاگر است.

۸. این زبان با خشونت و ابتذال بیگانه است.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، ویژگی‌های شمارهٔ ۲ و ۷ صرفاً در بستر اجرای زنده شکل می‌گیرند. درمقابل، ویژگی‌های دیگر (یعنی بندهای ۱، ۳، ۴، ۵، ۶ و ۸) قابلیت ردیابی در نمایشنامه را دارند. البته بند ۶ نیز نیازمند مداقه و تحلیل دقیق است.

در ادامه، تلاش خواهیم کرد ویژگی‌های شش‌گانه شمرده شده را در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* واکاوی کنیم.

ب. بیضایی

بهرام بیضایی، نویسنده، کارگردان تئاتر و سینما، در حوزه‌های شعر، ترجمه و پژوهش ادبی و تاریخی نیز چهره‌ای شناخته شده است. برخی از شناخته‌شده‌ترین آثار نمایشی او عبارتند از: *پهلوان اکبر می‌میرد* (۱۳۴۲)، *ضیافت و میراث* (۱۳۴۶)، *سلطان مار* (۱۳۴۸)، *مرگ یزدگرد* (۱۳۵۸)،

Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

کارنامهٔ بندار بیدخش (۱۳۷۶ و ۱۳۷۷)، *بانو آئویی* (۱۳۷۶ و ۱۳۷۷)، *شب هزار و یکم* (۱۳۸۲)، *مجلس شبیه؛ در ذکر مصایب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین* (۱۳۸۴)، *افرا، یا روز می‌گذرد* (۱۳۸۶)، *آرش* (۱۳۹۲)، *گزارش ارداویراف* (۱۳۹۳)، *طرب‌نامه* (۱۳۹۵)، *چهارراه* (۱۳۹۷) و *داش آکل به گفتهٔ مرجان* (۱۴۰۳).

درمیان این آثار، نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد*، *ندبه* و *کارنامه بندار بیدخش* به‌ویژه از حیث زبان خاص و ساختار بیان‌گری که در آنها به کار رفته، توجه فراوان منتقدان و تحلیل‌گران تئاتر را برانگیخته‌اند.

در مجموع حدود هفتاد جلد کتاب در حوزه‌های گوناگون به نام بیضایی منتشر شده است.

یکی از منتقدان، جایگاه او را در تاریخ ادبیات و نمایش ایران، در حد و اندازهٔ فردوسی دانسته است (امجد، ۱۳۸۵: ۱۴۴-۱۵۲).

ج. نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد

نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* از شاخص‌ترین متون نمایشی بیضایی است. این اثر نخستین بار در شمارهٔ ۱۵ کتاب *جمعه* در آبان ۱۳۵۸ منتشر شد و بارها به زبان‌های مختلف، ترجمه شده و جایگاه جهانی آن درمیان آثار دراماتیک ایرانی تثبیت شده است. *مرگ یزدگرد* بارها در ایران و کشورهای دیگر اجرا و اقتباس شده است.

تعداد قابل توجهی از مقالات، رساله‌ها و پژوهش‌های ادبی، هنری و نمایشی معاصر به بررسی، تحلیل و واکاوی آن اختصاص یافته اند. تنوع لایه‌های معنایی، پیچیدگی ساختار زبانی و قابلیت‌های گستردهٔ اجرایی، *مرگ یزدگرد* را به یکی از مهم‌ترین متون نمایشی زبان فارسی بدل کرده است.

ج. ۱. خلاصهٔ نمایشنامه

داستان نمایشنامه در آسیابی واقع در نزدیکی شهر مرو آغاز می‌شود و زمان وقوع داستان، اوایل دههٔ ۶۵۰ میلادی، یعنی هم‌زمان با یورش اعراب به خاک ایران است. در آغاز، سردار، سرکردهٔ سپاه و یک موبد زرتشتی وارد آسیاب می‌شوند و با جسد بی‌جان یزدگرد روبه‌رو می‌گردند. سه ساکن آسیاب—مرد آسیابان، همسرش و دخترشان—متهم به قتل پادشاه می‌شوند. اما هر یک، در تلاش برای فرار از مجازات یا به تعویق انداختن آن، روایت متفاوتی از آنچه رخ داده است ارائه می‌دهد.

آسیابان ادعا می‌کند یزدگرد قصد تجاوز به دختر او را داشته و در دفاع از شرافت خانواده‌اش، شاه را کشته است. درمقابل، زن آسیابان روایت دیگری عرضه می‌کند: او می‌گوید کسی که در آسیاب کشته شده، در حقیقت آسیابان است و پادشاه جامهٔ خود را بر تن جسد او پوشانده است. در روایت سوم، دختر خانواده نیز از حادثه‌ای سخن می‌گوید که آن را نه دفاع از شرف، بلکه نوعی مواجههٔ محتوم با تقدیر تاریخی جلوه می‌دهد.

با افزایش تضادها و پیچیدگی در این روایت‌های متعارض، سردار و موبد به شک می‌افتند. تصمیم می‌گیرند جسد را دار بزنند تا شاید از خلال واکنش‌های بازماندگان یا بروز نشانه‌ای، حقیقت روشن گردد. اما پیش از آنکه تصمیم آنان به اجرا درآید، خبر هجوم قریب‌الوقوع سپاه عرب به مرو می‌رسد و نمایشنامه در نقطه‌ای تعلیقی و فاجعه‌بار پایان می‌پذیرد.

د. ظرفیت قدسی زبان مرگ یزدگرد

در این بخش، با بهره‌گیری از شش خصیصهٔ اصلی استنتاج شده از زبان تئاتر قدسی، نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* به تحلیل و واکاوی گذاشته می‌شود. نکتهٔ حائز اهمیت در این بررسی آن است که متن این نمایشنامه مشتمل بر حدود ۲۰۸۵ جمله است که این جملات با علائم سجاوندی همچون نقطه (.)، ویرگول (،)، نقطه ویرگول (؛)، علامت تعجب (!) و علامت سؤال (؟) پایان می‌یابند. این مکتوب بر این

باور استوار است که تلفیق تحلیل کیفی و کمی در مطالعهٔ زبان این نمایشنامه، ابزاری راهگشا برای رسیدن به شناختی دقیق‌تر از نسبت میان زبان تئاتر قدسی و زبان مورد استفاده در این اثر خواهد بود. لازم به ذکر است که در این بخش، جهت رعایت سقف تعداد کلمات مقاله، ناچاریم از نمونه‌های کوتاه جملات نمایشنامه استفاده کنیم.

۱. به کارگیری اصوات به‌مثابه کلمات (نشانه‌های صوتیِ غیرکلامی)

اصوات غیرکلامی ـ اعم از فریاد، جیغ، ناله، نجوا، پچ‌پچه، زمزمه، تقلید صداهای طبیعی یا حیوانی ـ همواره یکی از مهمترین جایگزین‌های زبان لفظی در تئاتر قدسی به شمار می‌روند. اگرچه این عناصر غالباً در بستر اجرا جلوه‌گری می‌کنند و کمتر در متن مکتوب مجال بروز می‌یابند، اما در نمایشنامهٔ منتخب نشانه‌هایی از این رویکرد در توضیحات صحنه‌ای و گاه در دیالوگ‌های شخصیت‌ها قابل ردگیری است. در ابتدا توضیحات صحنه‌ای را می‌کاویم.

در مجموع، این نمایشنامه شامل ۲۰۴ توضیح صحنه است که می‌توان آنها را به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد:

۱. الف. قیود حالت کاراکتر

تعداد ۴۲ مورد. همچون: گریان، خندان و...، که ناظر بر توصیف حالت‌های هیجانی یا روانی کاراکترها در لحظهٔ ادای جملات هستند. این دسته از توضیح صحنه‌ها نسبتی با «نشانه‌های صوتی جایگزین کلمات» ندارند. پ

۱. ب. اعمالی که در توضیح صحنه‌ها جایگزین گفتار می‌شوند

این دسته از توضیح صحنه‌ها که شامل ۱۶۲ مورد است، به رفتارهایی اشاره دارند که بدون توسل به واژگان، همچون واژه‌ها، حامل بار معنایی مشخصی‌اند و در ساختار زبان تئاتر قدسی جایگزین جمله یا پیام لفظی می‌شوند.

به عنوان نمونه:

«سرکرده دو کف دست را بهم می‌کوبد. سرباز زانو می‌زند» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۷).

در اینجا صدای کف زدن، جایگزین فرمان شفاهی برای زانو زدن شده است؛ «بنشین»!

«زن: ... چه تاریک. چیزی نمی‌بینم. چراغی نیست؟ ... [زن جیغ می‌زند] ... چر-ا-غ!» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۲۴).

جیغ زن در اینجا نشانهٔ ترس از تاریکی است و به جای جمله‌ای نظیر «از تاریکی وحشت دارم» عمل می‌کند.

«دختر [می‌خندد]: چه سوری بود، چه سوری بود؛ و من در آن مهمان بودم. [گریان] پادشاه کشته نشده-[نعره می‌کشد] همسایگان ما را رها کردند!» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۵)

نعرهٔ دختر، در این‌جا اعتراض به بی‌عدالتی تاریخی و نوعی «لعنت عمومی» است و جایگزین چنین جمله‌ایست «لعنت به همسایگان که ما را رها کردند»

«آسیابان [به زمین می‌افتد]: عو ـ عو ـ » (بیضایی، ۱۳۹۹: ۵۹)

صدای عوعو کردن آسیابان، در صحنه‌ای که به شکلی تمثیلی در برابر قدرت سلطنت تعظیم می‌کند، جانشینی‌ست برای عباراتی چون: «من سگ تو هستم»، «من بنده‌ات هستم» یا «مرا ببخش». این نشانه، اوج خودفرودآوری شخصیت دربرابر قدرت را با زبانی غیرکلامی به نمایش می‌گذارد. این تنها مورد تقلید صدای حیوان در متن است و واجد بار معنایی عمیق نمادینی است که در حیطه زبان تئاتر قدسی مرجح است.

۲. انتقال معنا در بازهٔ زمانی مشخص

«ایجاز»، در ادبیات، فن و هنری‌ست برای فشرده‌سازی معنا در قالب حداقل واژگان (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۹)؛ فنّی که هم واجد زیبایی‌شناسی‌ست، هم کارکردی بنیادین دارد.

Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

ایجاز در یک نمایشنامه بدل به ابزاری برای انتقال سریع و چندلایهٔ معنا می‌گردد؛ امری که پیتر بروک آن را از خصیصه‌های اساسی زبان تئاتر قدسی می‌داند.

بروک معتقد است زبان تئاتر قدسی باید بتواند در کمترین بازهٔ زمانی ممکن، بیشترین بار معنایی را به مخاطب منتقل کند. چنین زبانی، همانند شعر، واجد ایجاز است، نه تنها در واژگان، بلکه در ساختار، تصویر، ضرب‌آهنگ و سکوت. این ایجاز، البته پیش از اجرا، در متن ظهور می‌یابد. بدین‌سان، ایجاز در نمایشنامه، پیش‌زمینه‌ای‌ست برای ایجاز در اجرا.

در *مرگ یزدگرد* نیز، ایجاز، یکی از مهم‌ترین بنیان‌های بلاغت زبانی‌ست. با بررسی ۲۰۸۵ جملهٔ موجود در این نمایشنامه، ۱۹۸۹ نمونهٔ ایجاز کلامی شناسایی شده است.که نشان‌دهندهٔ آن است که زبان این نمایشنامه تا سرحد ایجاز تراش خورده است.

ایجاز در نمایشنامه

با آنکه تقسیم‌بندی جامعی از انواع ایجاز در منابع ادبی موجود نیست (گلی، ۱۳۹۲: ۹۵-۱۱۰)، اما دو نوع از ایجاز تقریباً در همهٔ منابع مورد اتفاق‌اند:

«ایجاز قصر»: بیان مفاهیم پیچیده و چندلایه در جمله‌ای کوتاه، بدون حذف واژه‌ها (قیس رازی، ۱۳۷۸).

«ایجاز حذف»: کوتاه‌سازی جمله با حذف برخی اجزای آن، بدون آسیب به معنا، بر پایهٔ قرینه‌های لفظی یا معنایی (ابن معتز، ۱۳۹۵).

ایجاز قصر در مرگ یزدگرد

در ایجاز قصر، واژگان حذف نمی‌شوند، اما هر کلمه چنان چگال از معناست که مخاطب ناگزیر به تأویل، بازخوانی و تعمق می‌شود. جمله‌ها اغلب کوتاه‌اند، اما می‌توانند در خود پرسش، روایت، پیش زمینه و حتی فلسفهٔ زندگی را فشرده کرده باشند.

«او به دنبال مرگ می‌گردید» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۳).

در این جملهٔ پنج کلمه‌ای، چندین سطح معنایی نهفته است:

جست‌وجوی مرگ به عنوان نجات، میل به خودویرانگری و رهایی، التماس برای حذف شدن از تاریخ، نشانه‌ای از مرگ آگاهانه، و... در زمینهٔ روایت نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* نیز، این جمله ریشه در ساختار داستان دارد، چرا که پادشاه در ازای گرفتن جان خود، یک تالان سکه به آسیابان وعده می‌دهد، یا حتی آسیاب را می‌خواهد بخرد برای آنکه خودکشی کند.

«خورشید و ماه به هم برآمده‌اند»(بیضایی، ۱۳۹۹: ۳۰).

ترکیب دو عنصر متضاد طبیعت در یک فضا، از تعطیلی نظم جهان، فقدان زمان، دگرگونی بنیادین هستی و ورود به عرصهٔ اسطوره‌ای حکایت می‌کند. تنها با دو اسم، یک فعل و چند واژهٔ ربطی، جهانی دگرگون، آشوب‌زده و پایان‌ناپذیر تصویر می‌شود؛ درست همان فضایی که تئاتر قدسی بروک در پی ساختن آن است.

ایجاز حذف در مرگ یزدگرد

ایجاز حذف، نوعی ساده‌سازی معناست که با استفاده از قرینه‌های معنایی و ساختاری، اجزای جمله را حذف می‌کند، بی‌آنکه از قدرت انتقال معنا بکاهد.

«و باخته آرزویش چه جز بردن؟» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۱)

شکل گستردهٔ احتمالی:«بازنده چه آرزویی جز برنده شدن می‌تواند داشته باشد؟»

«و گدا خونی پادشاه» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۱).

احتمالاً: «و گدا، آرزومند به خون کشیدن پادشاه است.»

این دسته از جملات، به‌ویژه در سخنان زن و دختر، فراوانند و نمایانگر زبانی هستند که درعین کوتاهی، پویا، ایهام‌دار، زخم خورده و عمیق است.

تحلیل آماری

در میان ۲۰۸۵ جمله: ۱۹۸۹ مورد واجد ایجاز هستند از این میان، ۱۹۸۶ جمله واجد ایجاز حذف و تنها ۳ جمله با ایجاز قصر شناسایی شده‌اند، با این‌حال، باید توجه داشت که تقریباً تمام جملات نمایشنامه قابلیت توسعهٔ واژگانی دارند، بنابراین اگر ملاک قصر را صرفاً «کوتاه بودن در برابر معنای قابل گسترش» در نظر بگیریم، آنگاه تقریباً کل متن را باید دارای ایجاز دانست. ازهمین‌رو، آمار دقیق دربارهٔ ایجاز قصر، نمی‌تواند پشتوانه‌ای قطعی و علمی برای تحلیل آماری باشد، اما دربارهٔ ایجاز حذف، اعتبار عددی بالا کاملاً قابل استناد است.

در پایان این بخش، می‌توان گفت که زبان در *مرگ یزدگرد* با بهره‌گیری از ایجاز ـ به‌ویژه ایجاز حذف ـ به زبانی مؤجز و برانگیزاننده بدل شده است؛ زبانی که نه از واژگان، که از تأویل ساخته شده است. این زبان، بر اساس اندیشهٔ بروک، ابزاری برای تجلی امر قدسی در تئاتر است؛ چراکه با هر کلمه، در پی کشف تجربه‌ای ژرف‌تر از آن چیزی است که زبان روزمره قادر به بازنمایی آن است.

۳. تناقضات و بی‌قاعدگی ساختار زبان و لغات در مرگ یزدگرد

در اندیشهٔ بروک، زبان متعارف-زبان روزمره‌ای که در آن نهاد و گزاره با نظمی پیش‌بینی‌پذیر در کنار یکدیگر می‌نشینند-فاقد توان لازم برای خلق تجربه‌ای متفاوت، ژرف و قدسی است. او معتقد است تئاتر زمانی واجد تقدس می‌شود که زبانش از وضعیت مألوف خارج شود؛ از منطق عبور کند، قواعد را بشکند، دست به بداهه بزند، به ایهام، استعاره، یا حتی کج فهمی پناه ببرد و از این رهگذر، مخاطب را نه صرفاً شنونده، که «تأویل‌گرِ فعال» کند (بروک، ۱۳۷۸).

در این بخش، ساختارهای واژگانی و نحوی نامتعارف این نمایشنامه را در شش محور بررسی می‌کنیم.

۳. الف. جابه‌جایی اجزای جمله

در زبان فارسیِ معیار، ساختار جمله عموماً به صورت نهاد + مفعول + فعل، سازمان می‌یابد (ناتل خانلری، ۱۴۰۰). اما در *مرگ یزدگرد*، در بسیاری مواقع، این نظم به هم می‌ریزد و ریتم، معنا و حتی موسیقی جمله دگرگون می‌شود.

نمونه‌ها:

«...اندیشه‌ای است این» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۶۳). (این اندیشه‌ای است)

«این سخنی است بی برگشت» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۱). (این سخنی بی‌برگشت است)

«او آمد چون سایه‌ای» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۳). (او همچون سایه‌ای آمد)

در این نمونه‌ها، جای فعل و نهاد تعویض شده، یا متمم‌ها در جایگاه‌های نامعمول قرارگرفته‌اند، به نحوی که زبان به جای آنکه اطلاعات را «بیان» کند، آنها را «پنهان» یا «به تعویق» می‌اندازد؛ فرآیندی که در تئاتر قدسی، تجربهٔ مخاطب را فعال و چندلایه می‌کند.

تعداد کل جملات با جابه‌جایی اجزا: ۲۸۶ مورد است.

۳. ب. تناقضات معنایی

تناقض معنایی، زمانی رخ می‌دهد که عناصر یک ترکیب (اعم از صفت و موصوف یا مضاف و مضاف‌الیه) از نظر منطقی ناسازگار باشند. این ناسازگاری، البته نه ضعف، که نوعی فراواقع‌گرایی زبانی است که مخاطب را به جای «درک فوری» وادار به «تأویل» می‌کند.

نمونه‌ها

«خورشید نیمه شب» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۶)

«راست دروغ‌زن» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۹)

تعداد کل تناقضات معنایی موجود در نمایشنامه: ۲ مورد است.

۳. ج. ترکیبات نامأنوس

در این نمایشنامه، این ترکیبات شامل

Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

واژگانی هستند که در زبان معیار یا گفتار روزمره وجود ندارند، یا شکل ترکیبشان آشنا نیست. گاه این واژه‌ها از دل زبان پهلوی، اوستایی یا ترکیبات منسوخ فارسی بیرون کشیده شده‌اند؛ گاه ابداعی‌اند یا از متن‌های اسطوره‌ای-آیینی برگرفته شده‌اند.

نمونه‌ها:

«مـزدااهـورا»، «بـاژ»، «دژم»، «سـتـوربـان»، «زندیک»، «نبرده سوار»، «تبرخون»، «دشخوی»، «ایچ» و...

تعداد جملات دارای ترکیبات نامأنوس: ۷۰ جمله است.

۳. د. عبارات تکرارشونده

تکرار، در زبان شاعرانه، نشانهٔ تأکید، ریتم و گاه نوعی آیین‌مندی ست. در *مرگ یزدگرد*، بیضایی از دو نوع تکرار استفاده می‌کند:

الف) تکرارهای آشنا: نظیر «انـدک انـدک»، «سالیان سال»، که در زبان روزمره نیز کاربرد دارند.

ب) تکرارهای ساختارشکن: نظیر «ناله نکن، ناله نکن» یا «نیست، نیست» که هدفشان خروج زبان از عادات روزمره است.

نمونه‌ها:

«در وفـای مـن سخنی نـیسـت، نـیسـت!» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۴۳)

«نـالـه نـکـن، نـالـه نـکـن. همـهٔ سـکـه‌هـا...»(بیضایی، ۱۳۹۹: ۳۲)

تعداد جملات دارای تکرار آشنا: ۱۴۳ جمله

تعداد جملات دارای تکرار ساختارشکن: ۲۳۸ جمله

جمع کل جملات با تکرار: ۳۸۱ جمله

۳. ه. عبارات ابداعی

عبارات ابداعی، واژگانی‌اند که در فرهنگ زبانی یا لغوی زبان فارسی سابقه‌ای ندارند. در بررسی متن *مرگ یزدگرد*، هیچ عبارت یا واژه‌ای یافت نشد که با قطعیت در این دسته جای گیرد.

تعداد جملات با عبارات ابداعی محض: صفر

۳. و. جملات ناتمام

در بسیاری از لحظات روایت، از جمله‌هایی استفاده شده که فاقد فعل‌اند، یا در میانه قطع می‌شوند. این تعلیق زبانی، نه تنها از جنس ایجاز، بلکه ابزاری‌ست برای به تعویق انداختن معنا، خلق تعلیق، یا بازتاب وضعیت ذهنی نامتعادل شخصیت‌ها.

نمونه‌ها

«او را می‌کشم؛ دوبـار، سـه‌بـار، چـهـاربـار...» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۴۴)

«دربارهٔ شاه یا کشندگانش... یا ....» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۳۶)

تعداد کل جملات ناتمام: ۳۴۳ جمله است.

جمع‌بندی آماری

جدول ۱. بی‌قاعدگی و تناقض ساختاری زبان *مرگ یزدگرد* (تدوین: نگارندگان).

نوع بی‌قاعدگی یا تناقض زبانی	تعداد جملات شناسایی‌شده
جابه‌جایی اجزای جمله	۲۸۶ جمله
تناقضات معنایی	۲ جمله
ترکیبات نامأنوس	۷۰ جمله
مجموع عبارات تکرار شونده - تکرار آشنا - تکرار ساختارشکن	۳۸۱ جمله ۱۴۳ جمله ۲۳۸ جمله
عبارات ابداعی (محض و مستقل)	۰ جمله
جملات ناتمام	۳۴۳ جمله
جمع کل جملات بی‌قاعده یا متناقض	۱۰۸۲ جمله

جمع کل جملات با ویژگی‌های فوق ۱۰۸۲ جمله از ۲۰۸۵ جمله کل نمایشنامه است. این بدان معناست که بیش از ۵۲٪ از جملات نمایشنامهٔ منتخب دارای ساختارها یا ویژگی‌های زبانی نامتعارف‌اند ـ ویژگی‌ای که بی‌تردید آن را در تراز زبان تئاتر قدسی قرار می‌دهد.

۴. مرگ یزدگرد و تصویرسازی کلامی

در منطق زبان تئاتر قدسی، آن‌گونه که بروک ترسیم می‌کند، واژه صرفاً حامل معنا نیست؛ بلکه ابزاری‌ست برای تصویرسازی. زبان نه وسیلهٔ اطلاع رسانی، بلکه مجرای تجسم، رویا و تخیل است. آنچه برای بروک اهمیت دارد «دیدن» از طریق کلمات است، نه فقط «فهمیدن» آنها (بروک، ۱۳۷۸). از این منظر، تصویر ذهنی که در اثر همنشینی واژگان پدید می‌آید، ارزشمندتر از معنای صرف آن واژگان تلقی می‌شود.

نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* مملو از چنین کارکردی برای زبان است. در این بخش، نمایشنامه را از دو منظر مورد بررسی قرار می‌دهیم:

الف. تصویرسازی در توضیح صحنه‌ها
ب. تصویرسازی در سخنان کاراکترها

الف. تصویرسازی در توضیح صحنه‌ها

توضیح صحنه‌ها در نمایشنامه‌نویسی، محل تجلی تخیل و تجسم است؛ جایی که نویسنده برای گروه اجرا، کارگردان و حتی مخاطب احتمالی متن، نمایی بصری از آنچه قرار است دیده شود خلق می‌کند. در *مرگ یزدگرد* تعداد ۲۰۴ توضیح صحنه وجود دارد. از این تعداد، ۸۴ مورد واجد تصویرسازی هستند، یعنی حاوی عناصری بصری، حرکتی یا توصیفی که بتواند تصویری روشن در ذهن مخاطب ایجاد کند.

نمونه‌ها:

«[سرباز خندان و خشنود وارد می‌شود]» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۲۱)، «[سرکرده شمشیرکش و سراسیمه به درون می‌دود]» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۶۸)

این توضیحات صحنه، نه فقط حرکت را القا می‌کنند، بلکه حالت و کیفیت روانی آن را نیز منتقل می‌سازند و از این طریق، مخاطب به جای یک دستور مکانیکی، تصویر دریافت می‌کند. بدیهی است توضیح صحنه‌های تصویرساز اموری بدیهی در تمامی نمایشنامه‌ها هستند و هیچ نسبتی را نمی‌توان بین آنها و زبان تئاتر قدسی متصور شد و در اینجا صرفاً جهت روشن شدن تمایز با بخش بعدی (تصویرسازی در جملات کاراکترها) آورده شده است.

ب. تصویرسازی در جملات کاراکترها

زبان کاراکترهای نمایشنامه نه فقط توصیف‌گر موقعیت بلکه خالق منظره و فضاست. در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد*، کاراکترها مجموعاً ۷۷۴ بار سخن می‌گویند که از این میان، ۱۸۷ بار تصویرسازی روشن رخ می‌دهد؛ یعنی در آنها، توصیف، تشبیه، استعاره یا ساختار زبانی‌ای به کار رفته که در ذهن مخاطب تصویری واضح پدید می‌آورد.

نمونه‌ها

سرکرده: «سنگ آسیا از چرخش ایستاده بود... و در آن نور، ذرات غبار و های وهوی شیون تنوره می‌کشید...» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۹-۱۰)

پادشاه: «شمشیرهای آنان تشنه‌اند و به خون من سیراب خواهند شد...» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۱)

موبد: «در خواب دیدم که... بر زمین، نه خار و علف که شمشیر تیز می‌روید»(بیضایی، ۱۳۹۹: ۲۴).

پادشاه: «من از روزنه، اهریمن را می‌نگرم که بر اسب خاکستری اش دور می‌شود» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۴۴).

در همهٔ این موارد، تصویر کلامی نه فقط مکمل معنا بلکه «جانشین» معناست. خواننده یا شنونده، قبل از آنکه بداند، می‌بیند؛ و این همان نقطه‌ای‌ست که زبان، قدسی می‌شود.

تحلیل آماری نشان می‌دهد که تقریباً یک سوم گفتار کاراکترهای نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد*، تصویرسازانه است .یعنی در آن، واژگان نه در نقش وسایل انتقال پیام، بلکه ابزاری برای آفرینش یک دنیای بصری، خیالی و فراواقعی‌اند. این خصیصه نمایشنامه، آن را به یک متن قابل اجرا در قالب تئاتر قدسی بدل می‌سازد؛ جایی که ذهن مخاطب، صحنه را پیش از دیدن، در خود

Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

تصور می‌کند.

۵. خشونت و ابتذال در مرگ یزدگرد

بر پایهٔ اندیشه‌های بروک، نمایش قدسی باید از دو خصیصهٔ مخرّب دور باشد: خشونت و ابتذال.

در نگاه بروک، ابتذال نه صرفاً به معنای وقاحت و بی‌حیایی، بلکه در معنای عمیق‌تری معادل «ساده‌انگاری»، «سطحی بودن» و «توجه به امور روزمره» است. بنابراین، اگرچه ابتذال عمدتاً در محتوا، داستان، پیرنگ و پیام رخ می‌دهد، ولی زبان کاراکترها می‌تواند ابزاری برای بازتاب یا عبور از این ابتذال باشد. از این منظر، نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* از حیث ساختار روایی و معنایی، واجد پیچیدگی‌های فراتاریخی و استعاری‌ست که آن را از ابتذال مورد نظر بروک می‌رهاند.

اما در مورد خشونت کلامی، تحلیل متفاوتی لازم است. برخلاف ابتذال که عمدتاً در سطح ساختارهای کلان روایت شکل می‌گیرد، خشونت کلامی مستقیم در سطح زبان و دیالوگ‌ها ظهور می‌کند.

مارشال روزنبرگ[۱۱] در کتاب *ارتباط بدون خشونت*[۱۲]، خشونت زبانی را دسته‌بندی و تعریف کرده و از آن به عنوان عاملی مؤثر در ایجاد رنج، تحقیر و سرکوب یاد می‌کند (Rosenberg, 2015). بسیاری از مصادیقی که روزنبرگ ذکر می‌کند، با آنچه بروک در مقام ضدقدسی معرفی می‌کند هم‌راستا هستند.

در ادامه، *مرگ یزدگرد* را از منظر یازده گونهٔ خشونت کلامی مورد نظر روزنبرگ می‌کاویم:

قضاوت‌های ارزشی

تعداد جملات: ۷۳

نمونه: «تو ترسان‌تر از آن بودی که می‌پنداشتم...» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۶۰)

مقایسه افراد با یکدیگر

تعداد جملات: ۲۰

نمونه: «ولی این دست‌های یک پادشاه نیست...» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۵۶)

انکار مسئولیت

نمونه: «من چه باید می‌کردم؛ جز اینکه همهٔ روزهای زندگی‌ام را...» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۵۱)

تعداد جملات: ۸

تحمیل خواسته به جای درخواست

تعداد جملات: ۲۱

نمونه: «زبان خوش دوست تر داری یا تازیانه مارپیکر؟» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۴۳)

شایسته دانستن مخاطب برای تنبیه

تعداد جملات: ۴۰

نمونه: «تو به دار آویخته می‌شوی ـ هفت بندت جدا...» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۷)

سرزنش و انتقاد غیرمنصفانه

تعداد جملات: ۱۵

نمونه: «تو بیش از این از زادنت پشیمانم نکن» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۵۲).

پیش‌داوری

تعداد جملات: ۲۴

نمونه: «این بازی برای فریب ماست!» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۸)

توهین و ناسزا

تعداد جملات: ۲۷

نمونه: «پتیارهٔ گیسو بریده...» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۱۴)

تحقیر و تمسخر

تعداد جملات: ۴۹

نمونه: «چون سگان به پای من بیفت...» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۴۲)

تهدید و ارعاب

تعداد جملات: ۲۸

نمونه: «اگر زبان مرا نمی‌فهمی، زبان تازیانه را خواهی فهمید!» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۴۳)

تهمت و افترا

تعداد جملات: ۱۷

نمونه: «شما همه از نژاد دزدانید» (بیضایی، ۱۳۹۹: ۶۱).

جمع‌بندی آماری و تحلیلی

جدول ۲. خشونت کلامی زبان در *مرگ یزدگرد* (تدوین: نگارندگان).

نوع خشونت کلامی	تعداد جملات
قضاوت‌های ارزشی	۷۳
مقایسهٔ افراد با یکدیگر	۲۰
انکار مسئولیت	۸
تحمیل خواسته به جای درخواست	۲۱
شایسته دانستن برای تنبیه	۴۰
سرزنش و انتقاد غیرمنصفانه	۱۵
پیش‌داوری	۲۴
توهین و ناسزا	۲۷
تحقیر و تمسخر	۴۹
تهدید و ارعاب	۲۸
تهمت و افترا	۱۷
جمع کل جملات دارای خشونت	**۳۲۲**

همان‌گونه که جدول بالا نشان می‌دهد، درصد جملات دارای خشونت زبانی نسبت به کل جملات کاراکترها (۲۰۸۵ جمله): حدود ۱۵/۴۴ درصد است.

تحلیل نهایی این بخش

لازم به تکرار است که از منظر ابتذال؛ «سطحی‌نگری» و «وابستگی به امور متعارف و روزمره»، نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* واجد پیچیدگی‌هایی تاریخی، تمثیلی و چندلایه است که از این خطر می‌گریزد. داستان نمایش در فضای فراتاریخی و اسطوره‌گون پیش می‌رود و محتوای آن عمدتاً به مضامین مرگ، قدرت، تقدیر، قربانی‌گری و تردیدهای فلسفی مربوط است که در گسترهٔ ابتذال جای نمی‌گیرند. بنابراین، در این حوزه، زبان اثر به زبان قدسی نزدیک می‌شود و امتیاز مثبتی کسب می‌کند.

اما در خصوص خشونت کلامی، تحلیل آماری انجام شده نشان می‌دهد که از مجموع ۲۰۸۵ جمله‌ای که توسط کاراکترها بیان شده‌اند، ۳۲۲ جمله واجد انواع خشونت‌های زبانی (در ۱۱ گونه) هستند. این یعنی ۱۵/۴۴ درصد از کل زبان اثر، خشونت‌آلود است—نسبتی قابل توجه.

اگر بپذیریم، مطابق نظر ارسطو، که مخاطب در جریان همذات‌پنداری با شخصیت‌ها دچار کاتارسیس (تأثیر روانی) می‌شود (ارسطو، ۱۴۰۴) این خشونت زبانی نه تنها در سطح درام، بلکه در روان تماشاگر نیز تأثیرات ناخواسته و منفی می‌گذارد و تجربهٔ تئاتری را از مسیر قدسی دور می‌کند.

در جمع‌بندی، می‌توان چنین گفت:

از منظر محتوا و رویکرد روایی، *مرگ یزدگرد* به زبان قدسی نزدیک می‌شود (فاقد ابتذال)؛

از منظر زبان گفتار کاراکترها، تا حد زیادی از زبان قدسی فاصله می‌گیرد (دارای خشونت)؛

و بنابراین زبان این اثر در حوزه «خشونت زدایی» از آرمان تئاتر قدسی عقب می‌ماند.

این دوگانگی، پارادوکس بنیادین نمایشنامه است: نمایشی پیچیده و معناگرا، که با زبانی خشن و پرتنش بیان می‌شود.

۶. «ارائه دهندگی» بجای «بیانگری» زبان

در تلقی عمومی، زبان به عنوان مجموعه‌ای از اصوات، واژگان و ساختارهای نحوی، کارکرد اصلی‌اش «بیان» خواسته‌ها، افکار یا احساسات گوینده تلقی می‌شود. اما بروک در مقالهٔ تئاتر قدسی بر آن است که چنین زبانی، به

Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

سبب ماهیت بازنمایانه و قراردادی‌اش، ناتوان از ساختن تجربه‌ای قدسی روی صحنه است. به‌زعم او، زبان تئاتر قدسی نباید صرفاً بیان‌گر باشد؛ بلکه باید بتواند چیزی را ارائه دهد، امری که از نظر بروک، ژرف‌تر، نادیدنی‌تر و وابسته به ساحت بالاتری‌ست.

بروک «بیان» را تابع عادت‌های روزمره و انتظارات متعارف از زبان می‌داند، درحالی‌که «ارائه»، امری‌ست که تجربه‌ای زنده، ناگهانی و غیرقابل تقلیل به نشانه‌های صریح را در مخاطب پدید می‌آورد. آنچه در تئاتر قدسی مطلوب است، نه صرف گفتن یا نشان دادن، بلکه حضور یافتنِ امر نادیدنی در جان مخاطب است. به بیان دیگر، در زبان تئاتر قدسی، معنا «نقل نمی‌شود» بلکه «رخ می‌دهد». بروک در همین مقاله برای توضیح این تمایز، به تجربه‌ای اشاره می‌کند که در خلال تمرینات گروهش رخ داد: از بازیگران خواسته شد نقش کودک را ایفا کنند. اکثر آنها با تقلیدهای جسمانی و صوتی به سراغ بازی رفتند، اما نتیجه نمایشی و تصنعی بود. تنها یکی از بازیگران، بدون تقلید و بدون حرکت، موفق شد حس «بودنِ کودک» را در فضا زنده کند. به‌زعم بروک، در آن لحظه چیزی ارائه شد که قابل شرح یا تحلیل نبود؛ صرفاً «رخ داد» و فقط برای آنان که حاضر بودند قابل درک بود (بروک، ۱۳۷۸: ۹۳).

با استناد به این مثال، می‌توان چنین استنباط کرد که «ارائه‌دهندگی» نزد بروک، به معنای «بازآفرینی» یک اندیشه یا حس در ژرفای وجود مخاطب است؛ چنان‌که نه فقط آن را بفهمد، بلکه آن را باور کند یا حتی زندگی کند.

حال پرسش بنیادین این است: آیا می‌توان از زبان شخصیت‌های نمایشنامه، آن هم به صورت مکتوب، انتظار چنین کنشی داشت؟ یا آنکه این کیفیت، تنها در لحظه زنده اجرای بازیگر روی صحنه تحقق می‌یابد؟ و در گام بعد: آیا در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد*، می‌توان لحظه ای را به عنوان «ارائه» در معنای مورد نظر بروک بازشناخت؟

مرگ یزدگرد از منظر ارائه‌دهندگی زبان

در تحلیل ساختار زبانی نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد*، درمی‌یابیم که زبان شخصیت‌ها پر از استعاره، تشبیه، تصویرسازی و لحنی پرطنین و آیینی‌ست. لحن خطابی، زبان فخیم و حتی گاه نمادینِ دیالوگ‌ها، تلاش دارند تا فراتر از معناهای سطحی حرکت کرده و نوعی زیست جهان حماسی، تراژیک و پر رمزوراز خلق کنند. بدون تردید، در لایه‌هایی از این نمایشنامه، می‌توان گرایش‌هایی برای رسیدن به چیزی فراتر از زبانِ گزارشی را یافت. برای مثال، در سخن پادشاه، در مواجهه با مرگ یا در تصویرسازی‌های شاعرانهٔ سردار از میدان نبرد، زبان از سطح گزارش فاصله می‌گیرد و بدل به ابزاری برای ساختن فضایی قدسی‌گونه می‌شود. اما این کیفیت، نهایتاً در سطح «بیانِ ادیبانه» باقی می‌ماند.

علی‌رغم این غنای زبانی، در طول بررسی نمایشنامه، هیچ نقطه‌ای یافت نشد که بتوان بی‌تردید آن را مصداقی از «ارائه» در معنای بروکی آن دانست. هیچ جمله یا لحظه‌ای نیست که در غیاب حضور اجرایی، بتواند «تجربه‌ای زنده و بی‌واسطه» را به مخاطب منتقل کند. آنچه در متن رخ می‌دهد، همیشه مبتنی بر بازنمایی است، نه رخ‌داد؛ زبان نمایشنامه به سطحی از بیان خلاق نزدیک می‌شود اما هرگز از مرز بیان عبور نمی‌کند.

اگرچه نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* از لحاظ زبان و فرم روایی، در مسیر عبور از زبان گزارشگر و رسیدن به زبان تجربه‌ساز حرکت کرده است، اما کیفیت «ارائه‌دهندگی» در معنای مدنظر پیتر بروک، مختص لحظهٔ اجرا و در تماس زنده با مخاطب است. در نتیجه، هیچ جمله، صحنه یا ساختار زبانی در متن مکتوب نمایشنامه را نمی‌توان به عنوان «مصداق قطعی ارائه‌دهندگی» شناسایی کرد؛ چرا که ارائه، برخلاف بیان، نه از جنس «ساختار» بلکه از جنس «اتفاق» است؛ و فقط در بافت زندهٔ بدن، فضا، صدا و حضور شکل می‌گیرد. از این‌رو، «ارائه دهندگی زبان» را باید مفهومی فراتر از متن نوشتاری دانست؛ مفهومی

که تحقق آن منوط به اجرا، بازیگر و تماشاگرِ حاضر است و نه واژه‌های نقش بسته بر صفحه.

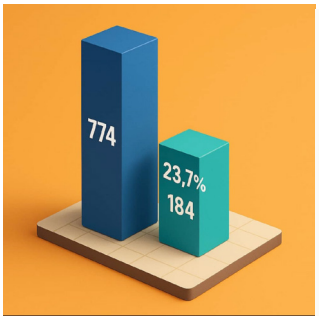
نتیجه‌گیری

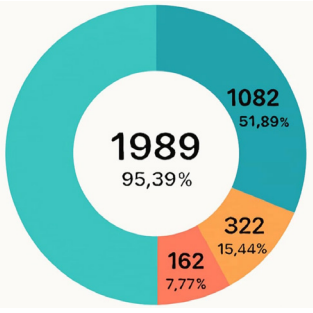
در بدنهٔ تحقیق، بر مبنای آموزه‌های پیتر بروک در باب تئاتر قدسی، هشت خصیصه بنیادین برای «زبان تئاتر قدسی» استنتاج شد. این خصیصه‌ها شامل: «به‌کارگیری اصوات به‌جای کلمات»، «ایجاز و فشردگی کلام»، «تناقضات و بی‌قاعدگی در اجزای زبان»، «تصویرسازی به‌جای انتقال معنای مستقیم»، «پرهیز از خشونت و ابتذال»، «ارائه‌دهندگی به‌جای بیانگری» و «اولویت بخشی به حرکات بدنی و نگاه نسبت به کلمات هنگام ایجاد ارتباط با تماشاگر»، «معناسازی از طریق پیوند بین بازیگر و تماشاگر» هستند. شایان ذکر است که دو خصیصهٔ اخیر، یعنی اولویت‌بخشی به حرکات بدنی و نگاه و معناسازی از طریق پیوند بین بازیگر و تماشاگر، صرفاً در ساحت اجرا قابل ردیابی هستند و از طریق تحلیل متن نمایشی نمی‌توان به آنها دست یافت. در مقابل، شش خصیصهٔ نخستین در بستر متن نمایشنامه قابل شناسایی و ارزیابی هستند و میزان انطباق یک متن نمایشی با این ویژگی‌ها، ظرفیت آن را برای تبدیل شدن به یک اجرای تئاتر قدسی تعیین می‌کند. هدف اصلی این پژوهش، ظرفیت سنجی زبان نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* برای تحقق تجربهٔ تئاتر قدسی بوده که نتایج آن ذیلاً ارائه می‌گردد.

پیش از ارائه تحلیل نهایی، مروری خلاصه بر داده‌های آماری استخراج شده از نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* خواهیم داشت:

- تعداد جملات نمایشنامه: ۲۰۸۵
- تعداد اصوات غیر کلامی: ۱۶۲ مورد معادل: ۷٫۷۷ درصد (خصیصهٔ اول)
- تعداد ایجاز و فشردگی کلامی: ۱۹۸۹ جملهٔ معادل: ۹۵٫۳۹ درصد (خصیصهٔ دوم)
- تعداد تناقضات و بی‌قاعدگی زبانی: ۱۰۸۲ جملهٔ معادل: ۵۱٫۸۹ درصد (خصیصهٔ سوم)
- تعداد تصویرسازی: ۱۸۴ مورد معادل: ۲۳٫۷۷ درصد از کل دفعات گفتار شخصیت‌ها (خصیصهٔ چهارم)
- تعداد به کارگیری خشونت زبانی: ۳۲۲ مورد معادل: ۱۵٫۴۴ درصد (خصیصهٔ پنجم)

* خصیصهٔ ششم (ارائه‌دهندگی جای بیانگری): همان‌گونه که در بخش بررسی مطرح شد، این خصیصه میان متن و اجرا مشترک است؛ زیرا هر کلمه می‌تواند در زمان اجرا، با همکاری عناصری نظیر لحن، ژست، مکث و نوع حرکت، از حالت «بیانگری» خارج شده و به حالت «ارائه‌دهندگی» بدل گردد. از این رو، امکان بررسی مجزای این خصیصه در متن وجود ندارد و نمی‌توان سهمی مشخص (صفر تا صد درصد) برای آن در جملات بیان شده توسط شخصیت‌ها قائل شد. لذا به دلیل احتمال بروز تردید علمی، این خصیصه در تحلیل نهایی آماری لحاظ نمی‌گردد.





Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

تحلیل آماری

نتایج کمّی حاصل از بررسی نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* در چارچوب ویژگی‌های زبان تئاتر قدسی، تصویر روشنی از ظرفیت‌های این اثر برای تبدیل به یک تجربه تئاتر قدسی ارائه می‌دهد. ایجاز و فشردگی کلامی با نرخ چشمگیر ۹۵٫۳۹ درصد از کل جملات، نشانگر گرایش متن به پرهیز از اطناب است که از ویژگی‌های بارز زبان قدسی به شمار می‌رود. این فشردگی، فضای لازم را برای تفسیرپذیری و تعمیق معنایی توسط مخاطب فراهم می‌آورد و از تجویز معنای مستقیم پرهیز می‌کند.

حضور تناقضات ساختاری و تضادهای معنایی در ۵۱٫۸۹ درصد از جملات، مؤید تمایل نمایشنامه به برهم‌زدن منطق روزمره و ایجاد بستری برای تجلی امر نامتعارف است. این تناقضات، همان‌گونه که پیتر بروک اشاره می‌کند، ذهن را از عادات فکری روزمره خارج کرده و آن را به مرزهای ادراک جدید سوق می‌دهد. این ساختار غیرخطی و چالش برانگیز، مخاطب را به تأمل عمیق‌تر و بازتعریف واقعیت فرا می‌خواند، که از ارکان اساسی تجربهٔ قدسی است.

در مقابل، در حوزهٔ تصویرسازی ذهنی از طریق زبان (۲۴٪) و بهره‌گیری از اصوات غیرکلامی (۸٪)، با وجود حضور چشم‌گیر، هنوز به گسترهٔ مورد نظر بروک نرسیده است.

از سوی دیگر، نسبت بالای خشونت زبانی (۳۲۲ جمله، معادل ۱۵٫۴۴٪) در ساختار دیالوگ‌ها، با اصول زبان قدسی در تضاد است. این خشونت عمدتاً در قالب تهدید، توهین، پیش‌داوری و تحقیرِ دسته‌بندی شده توسط مارشال روزنبرگ، تجلی می‌یابد و می‌تواند در فرآیند همذات‌پنداری مخاطب، تأثیری مخرب برجای بگذارد.

عدم انطباق کامل (حدود ۳۵ درصد) زبان نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* با شاخص‌های تئاتر قدسی بروک را می‌توان در سه لایه تبیین کرد:

۱. **تقابل میان «تاریخ‌مندی» بیضایی و «فراتاریخی بودن» بروک:** تئاتر قدسی بروک در پی دستیابی به زبانی جهانی، مینیمال و فراتر از زمان و مکان است تا به «هستهٔ حقیقت» برسد. اما بیضایی در *مرگ یزدگرد*، زبانی را برمی‌گزیند که با وجود آرکائیک بودن، عمیقاً در «تاریخ» و «سیاست» ریشه دارد. حضور پررنگ خشونت زبانی (۱۵٫۴۴٪) که در قالب تهدید و تحقیر میان شخصیت‌ها (به‌ویژه میان موبد، سردار و خانوادهٔ آسیابان) بروز می‌کند، برخاسته از ضرورت دراماتیک برای بازنمایی یک فروپاشی تاریخی و مناسبات قدرت است. این رئالیسمِ خشنِ حاکم بر روابط انسانی، مانع از آن می‌شود که زبان به‌طور کامل به آن «تطهار و سکون» مورد نظر در تئاتر قدسی دست یابد.

۲. **کارکرد «زبان به‌مثابه سلاح» در مقابل «زبان به‌مثابه نیایش»:** در تئاتر قدسی، کلمات باید مانند اصواتی باشند که دریچه‌ای به جهان ناپیدا می‌گشایند. در حالی که در *مرگ یزدگرد*، زبان علاوه بر جنبه‌های استعلایی، کارکردی «تدافعی» و «جدلی» دارد. شخصیت‌ها برای بقا می‌جنگند و از زبان به عنوان ابزاری برای فریب، پنهان‌کاری و جابه‌جایی نقش‌ها استفاده می‌کنند. این «چندمعناییِ زمینی» و درگیری‌های کلامی برای اثبات بی‌گناهی، با آن «وحدت و صراحتِ متافیزیکی» که بروک در جست‌وجوی آن است، فاصله ایجاد می‌کند.

۳. **غلبهٔ «عقلانیت نقادانه» بر «شهود محض»:** تئاتر قدسی بروک بر پایهٔ شهود و تجربه مستقیم استوار است، اما نمایشنامهٔ بیضایی ساختاری تحلیلی دارد که مدام مخاطب را به قضاوت و تفکر وامی‌دارد. استفاده گسترده از تکنیک «نمایش در نمایش» و روایت‌های متناقض، باعث می‌شود زبان به جای آنکه صرفاً «حضور» یک امر مقدس را اعلام کند، به «تحلیل» یک واقعهٔ زمینی بپردازد. این درگیری ذهن با منطقِ روایت و کشف حقیقت تاریخی، بخشی از پتانسیل زبان را در خدمت «خرد» قرار می‌دهد و از سهمِ «اشراق و شهود» (که رکن اصلی تئاتر قدسی است) می‌کاهد.

جمع‌بندی

زبان نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* ـ به عنوان اولین اثر ظرفیت‌سنجی شده ایرانی- در برخی خصیصه‌ها، به‌ویژه در ایجاز و قاعده‌گریزی، به روشنی با اهداف تئاتر قدسی همساز است؛ اما در سایر جنبه‌ها، خصوصاً در فاصله‌گیری از خشونت و همچنین تصویرسازی همهٔ جانبه، در آستانه باقی مانده است به همین دلیل ظرفیت لازم برای تحقق «تئاتر قدسی» را ندارد هرچند که حدوداً ۶۵٪ از زبان نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* با شاخص‌های زبان تئاتر قدسی پیتر بروک انطباق دارد لیکن این درصد، زبان نمایشنامه را نه در نقطهٔ تحقق نهایی، بلکه درآستانهٔ ورود به اقلیم قدسی قرار می‌دهد. از آن رو *مرگ یزدگرد* در آستانهٔ تئاتر قدسی قرار می‌گیرد که بیضایی به جای عبور کامل از ماده و تاریخ برای رسیدن به معنا، «معنا» را در دلِ «تاریخ و رنج بشری» جست‌وجو می‌کند. ۳۵ درصد عدم انطباق، نه یک ضعف تکنیکی، بلکه نشان‌دهندهٔ هویت مستقل درام بیضایی است که در آن زبان، میان «استعلای قدسی» و «ضرورت‌های دراماتیکِ زمینی» در نوسان است.

پیشنهاد

با استفاده از ویژگی‌های زبانی شش‌گانهٔ احصاء شده توسط این پژوهش و با استفاده از روش ترکیبی پژوهش کیفی و کمی که در این مقاله به آزمون گذاشته شد، می‌توان دیگر نمایشنامه‌های بیضایی و نویسندگانی که دارای ریختار زبانی نامالوف هستند را کاوید و بستر را برای بهره‌گیری از ایدهٔ بروک برای ساخت تئاتر قدسی در کشورمان بیش از پیش فراهم ساخت.

پی‌نوشت‌ها

1. An analytical study of Peter Brooks concept of “holy theatre” as applied to Samuel Becketts Happy days”
2. Jerome Joseph Woynerowski
3. From Acting to Performance
4. Philip Auslander
5. Theatre research International
6. The Rough and Holy Theatre of Thomas Morphy
7. Christopher Morry
8. Irish University Review
9. The Living Theatre
10. Merce Cunningham
11. Marshall Rosenberg
12. Nonviolent Communication

فهرست منابع

- ابن معتز (۱۳۹۵)، *البدیع*، ترجمهٔ یحیی کاردگر و بهاءالدین اسکندری، قم: مؤسسه بوستان کتاب.
- ارسطو (۱۴۰۴)، *بوطیقا (درباره شعر)*، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبائی، تهران: انتشارات هرمس.
- افشاری اصل، ایرج (۱۳۹۶)، *زبان آرکاییک در نمایشنامه های بهرام بیضایی*، تهران: نشر نظری.
- امجد، حمید (۱۳۸۵)، در چند و چون معاصر بودن، *مجله بخارا*، شمارهٔ ۵۷، ۱۴۴-۱۵۲.
- بروک، پیتر (۱۳۷۸)، تئاتر قدسی، ترجمهٔ سعید شهرتاش، *نشریه هنر*، شمارهٔ ۴۱، ۸۷-۱۰۵.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۹)، *مرگ یزدگرد*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان. چاپ دهم
- پایدار نوبخت، فرشته (۱۳۹۹)، آیرونی کلامی و کاربردهای زبان‌شناختی آن در فراتاریخ نگاری با تکیه بر دو نمایشنامهٔ جنگنامهٔ غلامان و فتح‌نامهٔ کلات، *نشریهٔ جستارهای زبانی*، شمارهٔ ۶۰، ۲۵۷-۲۸۹.
- شفتسووا، ماریا (۱۳۹۱)، *پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر*، ترجمهٔ محمد سپاهی، تهران: انتشارات بیدگل.

Doi: 10.22034/theater.2026.576179.1163

• شفیعی، اسماعیل؛ قاضی، ابوالفضل (۱۳۹۴)، کنکاشی در باب تبیین مفهوم تئاتر قدسی با تکیه بر نظریات پیتر بروک و دیگران، *فصلنامهٔ تئاتر*، سال دوم، شمارهٔ ۶۳، ۱۲۱-۱۳۸ زمستان ۱۳۹۴.

• شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۹)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: نشر آگه.

• قیس رازی، شمس الدین (۱۳۷۸)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، ترجمهٔ مدرس رضوی، تهران: انتشارات زوار.

• گلی، احمد (۱۳۹۲)، بحثی درباره «حصر و قصر» در بلاغت فارسی، *نشریه کهن نامه ادب پارسی*، شمارهٔ ۱، ۹۵-۱۱۰.

• محمدی، حمزه؛ مدنی، امیرحسین (سال ۱۴۰۳)، دیالوگ به مثابه زبان نمایش، *فصلنامهٔ ادبیات پارسی معاصر*، شمارهٔ ۱، ۲۱۵-۲۴۲.

• مختاباد، مصطفی؛ فلاح، فاطمه (۱۳۹۷)، تحلیل زبانه شاعرانه دو نمایشنامه از بهرام بیضائی، *فصلنامهٔ تئاتر*، شمارهٔ ۶۷، ۷۷-۹۲.

• ناتل خانلری، پرویز (۱۴۰۰)، *دستور زبان فارسی*، چاپ بیست و هشتم، تهران: انتشارات توس.

• Afshari Asl, Iraj (2017), *Archaic Language in Bahram Bayza'i's Plays*, Nazari Publications, Tehran.

• Amjad, Hamid (2006), Being Contemporary in Many Ways, *Bukhara* Magazine, No. 57, pp. 144-152

• Auslander, Philip.(1997) *From Acting to Performance*. London and New York: Routledge.

• Bayza'i, Bahram (2019), *The Death of Yazdgerd*, 10th Edition, Roshangaran and Women's Studies Publications, Tehran.

• Goli, Ahmad (2013), A Discussion on "Confinement and Palace" in Persian Rhetoric, *Kohennameh Adab Parsi*, Issue 1, pp. 95-110

• Mohammadi, Hamzeh and Madani, Amir Hossein. (2014), Dialogue as the Language of Drama, *Contemporary Persian Literature* Quarterly, Issue 1, pp. 215-242.

• Mokhtabad, Mustafa and Fallah, Fatemeh (2018). Analysis of the Poetic Language of Two Plays by Bahram Bayzai. *Theater* Quarterly, Issue 67, pp. 77-92.

• Murray,Christopher. (1987) " The Rough and Holy Theater of Thomas Murphy. " *Irish University Review* 17, no.19-17.

• Natel Khanlari, Parviz (2021), *Persian Grammar*, 28th edition, Toos Publications, Tehran.

• Paydar Nobakht, Fereshteh (2020), Discursive Irony and Its Linguistic Applications in Metahistory Based on the Two Plays of the Battle of Ghulam and the Conquest of Kalat, *Journal of Linguistic Studies*, No. 60, pp. 257-289

• Rosenberg. Marshall B. (2015). *Nonviolent Communication*. Publisher Puddledancerpress

• Shafiee,Esmaeel and Ghazi Abolfazl. (2015) An Inquiry into the Concealed Explanation of Sacred Theater Based on the Theories of Peter Brook and Others, *Theater* Quarterly, Year 2, Issue 63, Winter 2015, pp. 121-138

• Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2019), *Imagination in Persian Poetry*, Ageh Publications, Tehran.

• Wnoroski,Jerome joseph. (1973) *A Study of Peter Brooks Concept of Holy Theater*. M.A Thesis, University of Arizona , Tucson, Arizona