

## بررسی هویت، قدرت و دانش در سه برخوانی بهرام بیضایی

رضا ترنیان<sup>۱</sup>

دکتر حسین خسروی<sup>۲</sup>

دکتر احمد ابومحبوب<sup>۳</sup>

تاریخ پذیرش: ؟؟؟؟؟

تاریخ دریافت: ۹۶/۵/۱۶

### چکیده

بهرام بیضایی از جمله نویسندگان تاثیرگذار در ادبیات نمایشی ایران است. اعم کوشش این نویسنده از ابتدا بر روی سه محور اسطوره، حماسه و تاریخ بوده است که با تلفیق این عناصر با درام خالق آثار متنوعی در ادب معاصر فارسی است. سه برخوانی بهرام بیضایی از اولین آثار نوشته شده این نویسنده است که شامل سه روایت اساطیری از آرش، اژدهاک و جم است. برخوانی اصطلاحی بر ساخته از زبان این نویسنده است. این آثار به عنوان اولین تجربیات نویسنده در اواخر دهه سی به دلیل به کارگیری زبان ویژه خود در بازسازی اسطوره از اهمیت ویژه‌ای در حوزه روایت برخوردار است. هویت و قدرت این سه شخصیت اساطیری با توجه به زمان نگارش آن در بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به طور ناخودآگاه برای خواننده تولید گفتمان می‌کند. این مقاله بر آن است به مسئله هویت و قدرت و دانش در سه برخوانی بپردازد، تا نقش متن را بر مسایل اجتماعی بررسی نماید. و قدرت و هویت سه شخصیت اساطیری آرش، اژدهاک، جم و در کنار آنان وزیر جم یعنی بندار بیدخش را به شکلی نوین و امروزی برجسته نماید.

**واژگان کلیدی:** سه برخوانی، بهرام بیضایی، قدرت، هویت، دانش

## ۱-۱- مقدمه

نمایشنامه‌های بهرام بیضایی به دلیل برخورداری از فضایی اساطیری و قابل انطباق با دیدگاه‌های اجتماعی روز این کمک را به پژوهش‌گر می‌کند تا تحلیل منطقی و مسجلی از زبان و ایدولوژی ارائه دهد. در این بین پرداختن به پهلوانان و شاهان اساطیری که به نحوی ریشه در ناخودآگاهی جمعی یک قوم در رویکردهای اجتماعی امروز آنان دارد خود گواه این حقیقت است که هویت و قدرت و دانش موجود در یک متن ابزارهای مناسبی برای جستن این فرایند است تا خواننده در خلال بررسی این مولفه‌ها در یک متن به ارتباط آن با روزگار خود بیشتر اشراف یابد. «سه‌برخوانی» شامل سه روایت با عنوان‌های آرش، اژدهاک و کارنامه بُندار بیدخس است. این سه روایت هر کدام به یک دوره پادشاهی دوران اساطیری - حماسی ایران می‌پردازد. آرش مربوط به دوران حمله افراسیاب به ایران در زمان منوچهرشاه است. اژدهاک به زمان در بند شدن ضحاک در کوه دماوند می‌پردازد و کارنامه بندار بیدخس مربوط به دوران پادشاهی جمشید است.

با توجه به بررسی متن نمایشنامه‌های بهرام بیضایی این مقاله برآن است که ارتباط منطقی از طریق «قدرت و هویت و دانش» که سه مولفه اصلی اجتماعی در سه‌برخوانی است را بررسی نماید؛ این مباحث «از دو سو مداخله می‌کند، هم از سمت گروه‌های ستم دیده و تحت سلطه و همچنین علیه گروه‌های سلطه‌گر. این امر آشکارا نمایانگر علایق رهایی‌بخش و محرک این رویکرد است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷). از طریق بررسی زبان و جمله‌ها و جمله‌واره‌ها، و بندها در کلام می‌توان عناصر متفاوت در یک متن را بسط داد بسط داده به تجزیه و تحلیل زبانی و یا نقش اجتماعی آن پرداخت؛ و در توصیف و تفسیر و تبیین یک متن به کار گرفت. از میان رویکردهای موجود، هنگامی که با دید اجتماعی به مباحث یک متن پرداخته شود، جنبه‌های برجسته سبکی یک نویسنده در مباحث اندیشگانی و هویتی آن نیز دیده می‌شود. قدرت همواره بار منفی ندارد، هرچند نویسندگانی همچون علی‌حضور و احمد شاملو و علی‌رضا قلی در آثار و گفتگوهای خود فی‌المثل در باب اژدهاک آن را با زور برابر دانسته‌اند، اما در آثار بیضایی با توجه به این که آثارش از جنبه هنری و ادبی برخوردار است، با توجه به اصل جابه‌حایی اساطیر می‌تواند جنبه الوهیتی به خود بگیرد، کما این که در شخصیت آرش و یا اژدهاک در سه‌برخوانی این جنبه از قدرت آمده، و هویتی تازه در ابعاد اسطوره پدید آورده است. با بررسی این جنبه از سه‌برخوانی

پژوهشگر، یک رویکرد بینارشته‌ای میان ادبیات، زبان و علوم اجتماعی برقرار نموده، و در هم‌پوشانی فرهنگ زبانی و فکری زبان فارسی، فرصتی را به توانش این زبان داده است تا دارایی‌های این زبان را از دل متون کهن و امروز به سرمایه فرهنگی و هویتی تبدیل نماید، و به این طریق از ظرفیت‌های خود بیش‌تر آگاهی یابند.

### ۱-۲- سوابق پژوهش

درباره آثار بهرام بیضایی پژوهش‌های بیشماری انجام شده است. این پژوهش‌ها شامل سینما، فیلم‌نامه و نمایش‌نامه‌های ایشان است. کتب متعددی از جمله سیمای زن در آثار بهرام بیضایی، اثر شهلا لاهیجی، مجموعه مقالات در معرفی آثار بهرام بیضایی، اثر زاون قوکاسیان، تحلیلی بر بازتاب اسطوره در سینمای بیضایی، اثر مریم افشار، سرزدن به خانه پدری (مجموعه سخنرانی‌ها درباره بیضایی)، اثر جابر تواضعی، جدال با جهل، مصاحبه نوشابه امیری با بیضایی است. در این بین مقالات و رساله‌های متعددی در موضوعات مختلف از درباره آثار این نویسنده، به رشته تحریر درآمده است، از جمله: درنگی بر دو تاتر از بهرام بیضایی (کارنامه بن‌دار بیدخش و بانو آئویی) از حمید امجد، باز خوانی نقش زن در ایپیزودهای سه‌گانه نمایشنامه شب هزار و یکم بهرام بیضایی، از کاووس حسن‌لی، آزمندی شاه ستمگر و جنون بی‌خویشی؛ مروری بر نمایش‌نامه‌های آرش و کارنامه بن‌دار بیدخش بهرام بیضایی، از ماری افتخاری زاده؛ بررسی عناصر انسجامی در متن نمایشی سه‌برخوانی نوشته بهروز محمودی بختیاری، فراداستان تاریخ‌نگارانه در نمایش‌نامه اژدهاک از سه‌برخوانی اثر علی رجب‌زاده طهماسبی، اسدالله غلامعلی و علی اصغر فهیمی فر؛ و همچنین گفتگویی ویژه درباره سه‌برخوانی در شماره ۱۳ ماهنامه کارنامه با حضور خود نویسنده، و نیز شماره ۱۲ ماهنامه اندیشه پویا (که دربردارنده تحلیل بهرام بیضایی از منظومه آرش سیاوش کسرایی و آرش نوشته خودش است)، و بی‌شمار آثار دیگر که در این زمینه به چاپ رسیده است. فریدون کدخدایی آرانی نیز به جمع‌آوری آثار و مقالات درباره بهرام بیضایی پرداخته است که در فضای مجازی فعال است. پژوهشگر در این بین به بسیاری از این آثار نگریسته، و از کتب و مقالاتی که با این پژوهش ارتباط داشته استفاده کرده است؛ و از آنجایی که بخش قدرت و هویت و دانش یکی از مولفه‌های تحلیل اجتماعی است، به مقاله قدرت در شاهنامه از منظر هانا آرنه نوشته سیده سمانه صالحی در نشریه بوستان

ادب دانشگاه شیراز، و کتبی در این زمینه بوده از جمله جامعه شناسی نخبه‌کشی علی رضا قلی، سرنوشت یک شمن از علی حصوری، کتاب‌های خشونت و وضع بشر از هانا آرنست<sup>(۱)</sup>، آثار نورمن فرکلاف<sup>(۲)</sup>، تحلیل گفتمان اثر ماریان یورگنسن و لوئیز فلیپس، جامعه شناسی معاصر اثر کیت نش، و مصاحبه‌ها و گفتگوهای بیشمار دیگری که در این زمینه بوده نگریده است، و آن دسته از آثار که مطابقتی منطقی با بحث پیش رو را داشته، در این مقاله به کار گرفته است.

### ۱-۳- مبنای نظری پژوهش

پژوهش حاضر برای بیان مبانی نظری خود به چند مولفه اصلی در تحلیل بررسی درام یا نمایش، بر خوانی، و نوسازی و جابه‌جایی اسطوره پرداخته است. این پژوهش در کنار موارد مطرح شده، عناصر دخیل در ایجاد مولفه‌های اجتماعی قدرت، هویت و دانش را بررسی می‌کند.

### ۱-۳-۱ درام<sup>(۳)</sup> یا نمایش

ادب نمایشی در اکثر نقاط متمدن دنیا به صورت نظم و نثر در اشکال مختلف اجرا می‌شده است؛ و در تعریف به صورت کمدی، تراژدی یا غم‌نامه آمده است. نمایش، نوشته‌ای داستانی است، که معمولاً برای اجرای نمایشی که حوادث آن برگرفته از روی داده‌های زندگی است، نوشته می‌شود. «نمایش در آغاز از رسم‌ها و نیایش‌های مذهبی بیرون آمد، و وقتی به جایی رسید که دیگر رسم و نیایش نبود باز همواره نیازمند دستگاه دین بود؛ اگر دین نمایش‌پذیر بود، و اگر رسم‌های تماشایی و سپس نمایش را برای توسعه قصه‌ها و کرامات مذهبی لازم می‌دانستند، چنین می‌شد که دین فراهم‌کننده وسایل و امکانات نمایش می‌شد» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۱). نمایش‌ها می‌توانند برخوردها و نگرانی‌ها و اضطراب‌های یک متن را، با درجه‌ای از شدت احساس به تماشاگران انتقال دهند، به شکلی که همان حالات متن را در خود حس کنند، با بازیگران بخندند یا بگریند، و در غم و اندوه و شادی آنان شریک شوند. امروزه نمایش، گونه‌های دیگری همچون کمدی- تراژدی، پانتومیم، اپرا (که به همراه موسیقی هست) و نیز نمایش تلویزیونی را در بر می‌گیرد. سابقه نمایش در ایران نیز بسیار کهن

است. اشکال نمایش قدیمی ایران، امروزه به شکل تعزیه و خیمه شب بازی و پرده خوانی باقی مانده است.

### ۱-۳-۲ برخوانی

واژه برخوانی در کتب مختلف ادبی و فرهنگ‌ها مدخل خاصی ندارد و همچنین در ترجمه‌ها نیز از این واژه به عنوان شیوه‌ای خاص از نمایش یادی نشده است. شاید بتوان این واژه را ذیل نقالی بررسی کرد. فرهنگ بیان روایت در سرزمین ایران بیشتر بر پایه تک‌گویی استوار است و همواره شخص راوی، گوینده اصلی و مستلم قصه بوده است، بر پایه این تصور، ترکیب «برخوانی» از این خصوصیت برخوردار است.

این واژه در قصیده معروف «موش و گربه» عبید زاکانی چنین آمده است:

ای خردمند عاقل و دانا	قصه موش و گربه برخوانا
قصه موش و گربه مظلوم	گوش کن همچو در غلطانا

(عبیدزاکانی، ۱۳۴۳: ۳۳۰)

در خصوص اینکه برخوانی، اصطلاحی یا متضاد یا مترادفی در زبان داشته باشد و نشانه‌ای برای خواننده بنمایاند، مناسب‌تر است تا به گفته بهرام بیضایی نگاه شود: «برخوانی جعل مطلق است و ساخته من است. ولی ضمناً جعل مطلق نیست؛ برخوانی هم به معنی از برخواندن است، هم به معنی بلند خواندن و هم به معنی برای جمع خواندن است. توی متون ادبی هست که فلان چیز را برخواند، یعنی به صورت بلند برای جمع خواند. پس این برخوانی جعل من در واقع نیست. از این دو منبع می‌آید. هم از برمی‌خواند و هم به صدای بلند برای جمع می‌خواند. برخوانی را به جای نقالی گذاشتم، برخوانی به جای روایت و برخوان به جای راوی» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۰) از این رو می‌توان شروع شعر عبید زاکانی را دال بر همین معنی تصور کرد؛ یعنی به صورت بلند و رسا مطلب و یا روایتی را برای جمع خواندن. بیضایی اضافه می‌کند: «سه برخوانی (نیز) ریشه‌اش توی نقالی است. در واقع کاری است برای اجرا؛ یعنی متنی که اجرا می‌کنید.» (همان: ۳۱).

### ۱-۳-۴ نوسازی اسطوره

اسطوره به ساده‌ترین و معمولی‌ترین معنا نوعی داستان یا سرگذشت است که به خدا یا رب النوع یا موجودات الهی برمی‌گردد. ادبیات ابزاری است که اسطوره‌ها را گسترش داده

و حیات می‌بخشد. گاه در همان وجه کهن خود باقی می‌گذارد و گاه به واسطه عناصر بینامتنی و در زمانی، دگرگونی در شکل اسطوره به وجود می‌آورد. ضحاک، افراسیاب، سیاوش و... در طول تاریخ ادبی زبان فارسی به اشکال مختلف در متون حماسی و ادبی وجود دارند اما گاهی نویسنده‌ای با حفظ نام یک اسطوره و یا شخصیت حماسی شکلی نوین از شخصیت آن در متن ارائه می‌دهد. به عنوان نمونه آرش که در اساطیر ایران در متون اوستایی یک پهلوان اسطوره‌ای است در نمایشنامه بیضایی، وی ستوریانی است که وظیفه پرتاب تیر به جبر بر عهده او گذاشته شده است، نویسنده ضمن حفظ درون‌مایه نام آرش با چرخشی در روایت به باز آفرینی اسطوره یا نوسازی آن دست زده است.

### ۱-۳-۵- جابه‌جایی اسطوره

جابه‌جایی اساطیر در همه دوران اجتماعی انسان در طول تاریخ حیات بشری صورت گرفته است. این امر بیشتر جنبه مذهبی و ادبی دارد. بعد از تحول و یا شکست تمدن‌ها از سایر اقوام و حکومت‌ها، و نیز مهاجرت‌های فردی و قومی، انسان همواره حامل اسطوره‌ها و باورهای خود است. این اتفاق در دو زمینه مذهبی و ادبی بیشتر اتفاق می‌افتد، در فرهنگ‌های هند و ایرانی «هیولا یا اژدهایی اهریمنی بر زمین چیره می‌شود، چیرگی و سروری این دیو یا اژدها سبب ویرانی و سترونی می‌گردد، تا اینکه ایزدی این مظهر پلیدی را می‌کشد و زمین را بارور می‌کند. این اسطوره در اثر جابه‌جایی ادبی، دگرگون می‌شود، و در داستان حماسی جای خود را به پادشاهی بیگانه می‌دهد که بیدادگر است و ستم فراوان می‌کند و در فرجام به دست پهلوان و پادشاه دیگری کشته می‌شود» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۱۵) در آثار و رمان‌های اروپایی نیز این شکل ادبی جابه‌جایی اسطوره متداول است، و جیمز جویس<sup>(۴)</sup> در «اولیس» همین کار را انجام داده است، او اسطوره‌های یونان قدیم را در پرداختن شخصیت‌های امروز داستانش به کار گرفته است. بیضایی نیز در سه‌برخوانی، دست به چنین کار هنری و ادبی زده است؛ و شخصیت آرش و اژدهاک و بندار بیدخش را در چهره‌ای دیگر تصویر می‌کند.

## ۱-۳-۶ قدرت

قدرت در لغت به معنی: توانستن؛ توانایی داشتن؛ توانایی انجام دادن کاری یا ترک آن، توانایی؛ نیرو، سلطه؛ نفوذ و فرمان... به کار برده شده است. «منظور جامعه شناسان از قدرت این است که یک فرد قدرت آن را دارد که اراده اش را بر شخص یا اشخاص دیگر تحمیل کند. در نتیجه این فرد می‌تواند از این طریق رفتار دیگران را تحت نظارت خود درآورد. سازمان‌ها نیز همین قدرت را اعمال کنند. از این رو قدرت دارای سرچشمه‌های است و آن به چهار دسته تقسیم می‌شود: (۱) توانایی نگهداری و نظارت بر منابع مالی؛ (۲) توانایی ناشی از اشغال یک سمت و یا نفوذ دولتی؛ (۳) توانایی ایجاد و حفظ یک کسب و کار موفق و (۴) توانایی کسب قدرت سیاسی» (کوئن، ۱۳۸۳: ۲۹۹) قدرت می‌تواند جدا از به اطاعت درآوردن و مطیع ساختن دیگران کاربرد داشته باشد بلکه می‌تواند در روابط فردی و جمعی میان خواست‌های متفاوت و نیازهای بی‌شمار انسان، توان ایجاد آشتی را نیز داشته باشد. قدرت از مباحث ویژه در مقوله گفتمان‌های اجتماعی است و نویسندگانی همچون میشل فوکو<sup>(۵)</sup>، هانا آرنت، هابر ماس<sup>(۶)</sup> و فرکلاف به آن به شکل مبسوط پرداخته‌اند و شکل‌های متفاوت آن را تحلیل و بررسی کرده‌اند با توجه به این‌که در نظریات فوکو در دهه‌های پیشینبه این مقوله در شکل‌های متفاوت قدرت اجتماعی به قدرت دانش، قدرت تاریخ، قدرت بدن و... پرداخته شده است بیشتر نظریه‌های منبعث از قدرت در جهت و یا مخالف نظریات وی شکل گرفته است و یا آن را بسط داده‌اند. «قدرت از نظر فوکو قبل از هر چیز، مولد است. بر اساس نظریه فوکو قدرت یا متضمن بازدارندگی مشروعی است که بر مبنای قرارداد قانونی ایجاد شد (در نظر لیبرال‌ها) و یا متضمن قانون‌گذاری و نظارت سرکوب‌گرانه برای حفظ سلطه طبقاتی است. به هر جهت قدرت ذاتاً منفی، محدود کننده و بازدارنده است. به نظر فوکو چنین شیوه نگرشی در مورد قدرت، به معنی نادیده گرفتن چگونگی عمل کردن آن در نهادها و گفتمان‌های سراسر حوزه اجتماعی است. عمومی‌ترین مفهومی که از نظر او، قدرت، واسطه آن مولد می‌شود دانش است. به عقیده وی دانش دربردارنده ادعاها و گزاره‌هایی است که در نهاد رسمی اظهار می‌شود. فوکو معتقد است که حقیقت یک رابطه دوری با نظام معانی قدرت دارد، به طوری که نظام‌های قدرت، حقیقت را ایجاد و تقویت می‌کنند و حقیقت نیز تاثیرات قدرت را القاء و گسترش می‌دهد» (نش، ۱۳۸۷: ۳۹). فرکلاف با آنکه همچون فوکو قدرت را مولد می‌داند، اما معتقد است که «قدرت در تصرف

افراد است و می‌توانند آن را علیه دیگری به کار بگیرند اما جایی از دیدگاه فوکو فاصله پیدا می‌کنند که مفهوم ایدئولوژی را به خدمت می‌گیرند تا به این استیلاهی یک گروه اجتماعی بر دیگر گروه‌های اجتماعی را پایه‌گذاری کرد، او از طریق رخدادهای و متون، ساختارها و روابط و فرایندهای گسترده‌تر اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد، و نشان می‌دهد که چگونه رخدادهای و متون، از دل مناسبات قدرت بیرون می‌آیند و به شکل ایدئولوژیکی توسط آنان شکل می‌گیرند، و وارد مبارزه با قدرت می‌شوند» (بورگسن و فلیپس، ۱۳۹۴: ۱۱۳) اما هانا آرنهت همواره قدرت را منفی نمی‌داند بلکه به کارگیری عامل خشونت توسط قدرت‌مندان یکی از عوامل ایجاد زور است، «هر گونه کاستی در اقتدار به معنای دعوت به خشونت‌گری است؛ کم‌ترین دلیلش هم این استن که کسانی که زمام قدرت را به دست می‌گیرند، خواه فرمان‌روایان و خواه فرمان‌برداران، هنگامی که احساس می‌کنند سررشته از دستشان بیرون می‌رود پیوسته دچار وسوسه می‌شوند که خشونت را جانشین قدرت کنند» (آرنهت، ۱۳۵۹: ۱۲۸).

قدرت در آثار بیضایی بیشتر مبتنی بر محور اقتدار است. اما اقتداری که بیضایی تصویر می‌کند همیشه مبتنی بر اقتدار سیاسی نیست، بلکه شخصی مثل آرش که ستوربان است به واسطه نیروی دل که تیر را با آن پرتاب می‌کند دارای قدرتی می‌شود که در نظام قدرت سیاسی نمی‌گنجد، و صاحب قدرت مردمی می‌شود؛ در کارنامه بندار بیدخش از قدرت سیاسی و قدرت دانش حرف به میان می‌آید. «قدرت وقتی مشروعیت می‌یابد که افراد دارای قدرت از اقتدار قانونی برخوردار باشند. حق اعمال یک چنین اقتداری از مردم سرچشمه می‌گیرد. این اقتدار شکل‌های متفاوتی دارد از جمله: اقتدار قانونی و عقلانی، اقتدار سنتی و اقتدار فرهنگ‌مندان است. در اقتدار قانونی یک فرد متصدی آن است مثل رئیس جمهور. در اقتدار سنتی بر اساس باورهای سنتی از قدرت استوار است و جنبه مقدس دارد و هم به فرد و هم به سیمت او اختصاص دارد، مثل مقام شاه در اکثر کشورهای سنتی. اقتدار فرهنگ‌مندان، از ویژگی‌های شخصیتی و نفوذ شخصی فرد سرچشمه می‌گیرد، و برای توده مردم جاذبه خاصی دارد» (کوئن، ۱۳۸۳: ۳۰۰). در اکثر آثار بهرام بیضایی نوع اول و دوم اقتدار، مقهور نوع سوم هستند و شخصیت‌های جبار نمایش‌نامه‌ها تحت تاثیر اقتدار فرهنگ‌مندان قهرمانان روایات قرار می‌گیرند.



## ۱-۳-۷ هویت

هویت اصطلاحی است که معانی متفاوتی را در بردارد، «موجودیت هر انسانی به تلقی او از خود بستگی دارد، و میزان پیوند و دلبستگی فرد به بیرون از خود و جامعه و تاریخش، نوع تلقی او را از «خود» رقم می‌زند، این تلقی از خود که پاسخی به چیستی و کیستی فرد نیز به شمار می‌رود، همان هویت است» (علیخانی، ۱۳۸۶: ۲۳). این اصطلاح در ظاهر به آنچه از نام، نام خانوادگی، نام پدر و سایر ویژگی‌ها است، نسبت داده می‌شود؛ و در فرهنگ‌های لغت، معانی متفاوتی پیدا می‌کند. هویت شامل صفات جوهری انسان است؛ و شامل شخصیت، ذات، ماهیت و تشخص و... است. انسان در جهان خلقت با توجه به داشتن عقل از سایر جانداران متمایز می‌گردد، و این تمایز اولین الگوی هویتی را برای انسان پدید می‌آورد. انسان به واسطه داشتن هویت مستقل در صدد به دست آوردن هویت اجتماعی می‌گردد، تا تعریف مناسبی از خود داشته باشد، و با این تعریف به خود ببالد. «افراد بشر در مقام عمل کردن و سخن گفتن نشان می‌دهند که کیستند، و هویت شخصی بی‌همتای خود را فعالانه عیان می‌دارند و در جهان بشری نمود پیدا می‌کنند» (آرنت، ۱۳۹۲: ۲۸۰). از اصطلاح هویت در موارد مختلف و در حوزه‌های متفاوت علوم عقلی و سیاسی استفاده می‌شود؛ و تبیین‌کننده میان روابط فرد با جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند، می‌باشد. هویت می‌تواند فردی باشد یعنی در ذهن و نهاد شخص ساخته شود و او را در جامعه بنمایاند؛ و نیز می‌تواند اجتماعی باشد یعنی هویت فردی شخص را در گروه و اجتماع بر پایه عقاید برساخته شده‌ی وی در یک جامعه نشان دهد، این جامعه می‌تواند معنوی و یا سیاسی باشد. و در شناختی وسیع‌تر، هویت - جنبه بشری می‌یابد و کهن الگوهای<sup>(۷)</sup> ناخودآگاهی یک قوم را نشان دهد و یا فرد و جامعه‌ای را به عنوان یک الگوی مشخص از تفکری خاص نمایان‌گر است. «ناخودآگاه جمعی شامل زمان پیش از کودکی است، یعنی شامل مضامین بازمانده از صفات اجدادی است، صورت‌های دیرینه موجود در ضمیر ناخودآگاه است» (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۰۵). این صورت‌های دیرینه در پس‌خود بخشی از هویت بشری را شکل می‌دهند که در باورها و اسطوره‌های بشری نهفته است، انرژی که از پس‌سال‌ها در هویت امروز ما بازتاب می‌یابد. «توشیهیکو ازیتسو<sup>(۸)</sup> معتقد است: هویت نسبتی است که انسان بین شبکه معنایی ذهن خود و شبکه روابط اجتماعی برقرار می‌سازد. پس بحث کاملاً نسبی است، چون هم شبکه معنایی ذهن و هم شبکه معنایی اجتماعی

نسبی است. شبکه معنایی از این نظر نسبی است که هر انسانی در یک محیط فرهنگی زندگی می‌کند. این محیط فرهنگی مجموعه‌ای از مفاهیم کانونی و مجموعه‌ای از مفاهیم حاشیه‌ای تولید می‌کند و این مفاهیم کانونی تولید کننده هويت هستند. از این رو از نظر ازیتسو یک متن می‌تواند شبکه معنایی تولید کند و این شبکه معنایی به جامعه هويت تزریق می‌کند» (همان: ۵).

بهرام بیضایی نیز با تولید متن‌های متفاوت نمایش‌نامه و فیلم‌نامه با توجه به نهاده‌های ذهنی و تربیتی که از کودکی با او همراه بوده است و با توجه به شکست‌های پی‌در پی قوم ایرانی در تاریخ به دنبال ساخت هويت ویژه و ذهنی خود از طریق نگارش ادبی و هنری است. و با ایجاد پرسش، که سرمنشاه دانایی است، سعی در بازسازی هويت فردی و اجتماعی شخصیت‌هایش است. هويت یکی از اصلی‌ترین کلید واژه‌های تحلیل‌های اجتماعی و انتقادی است، و اکثر پژوهشگران به این امر به عنوان یک مبحث ویژه نگریسته‌اند.

## ۲-۱ معرفی سه بر خوانی

سه بر خوانی مجموعاً سه اثر از بهرام بیضایی، نویسنده، پژوهشگر، فیلمساز و کارگردان تاتر است، که در اواخر دهه سی قرن حاضر در سنین جوانی وی نوشته شده است و همان طور که از نامش مشخص است سه اثر مجزا به صورت روایت است، که جنبه‌های دراماتیک آن برجسته است. این آثار با توجه به حجم کم صفحات، دارای ویژگی‌های خاصی در زبان است که ضمن حفظ مولفه‌های زبان کلاسیک، قابلیت انطباق با زبان امروز را دارد. سه بر خوانی از نظر زبانی متکی به زبان کتیبه است، و از خصوصیات زبانی آن تکرار نحو و پایه‌های جملات و واژگان است. این آثار شامل آرش، اژدهاک و کارنامه بن‌دار بیدخش است. آرش پهلوان اسطوره‌ای دوران جنگ‌های ایران و توران در زمان منوچهر شاه است که روایت پرتاب تیر او پیرنگ اصلی این روایت است. اژدهاک یا همان ضحاک ماردوش نیز روایتی از به بند کشیده شدن او در کوه دماوند است؛ و سومین روایت از سه بر خوانی داستان به زندان افکنده شدن و کشته شدن وزیر جمشید پیشدادی یعنی بن‌دار بیدخش است.

## ۲-۲ آرش

اصل داستان آرش ریشه در اوستا دارد. «آرش و آرشن و آرسن به معنی مرد و پهلوان، ارشام نام جد داریوش اول و پدر گشتاسپ نیز از همین ریشه و به معنی مرد نیرومند است. نام یکی از نوادگان کیقباد نیز است» (اوشیدری، ۱۳۸۳: ۹۷). در اکثر متون به جای مانده پیش از اسلام و پس از آن، آرش همواره پهلوانی است که به فرمان اورمزد بر بالای کوه البرز می‌رود و تیری پرتاب می‌کند تا حدود مرز ایران‌شهر را مشخص نماید. در اوستا آمده است: «یشترا، ستاره رایموند فره‌مند را می‌ستاییم که شتابان به سوی دریای «فراخ‌کرت» بتازد، چون آن تیر در هوا پُران، که «آرش» تیرانداز - بهترین تیر انداز ایرانی - از کوه «ایزوخشوت» به سوی کوه «خوانونت» بینداخت. آنگاه آفریدگار اهورا مزدا بدان دمید، پس آنگاه {ایزدان} آب و گیاه و مهر فراخ چراگاه، آن تیر را راهی پدید آوردند» (دوست‌خواه، ۱۳۹۱: ج ۱، ۳۳۱). آرش، به این طریق جان خود را بر سر این تیر می‌گذارد، و دشمن را از ایران بیرون می‌راند و پس از آن است که باران به ایران‌شهر می‌بارد. این اتفاق بنا به متون کهن در زمان پادشاهی منوچهر نواده فریدون اتفاق می‌افتد. «ذبیح‌اله صفا از قول مجمع‌التواریخ و القصص می‌آورد: «و افراسیاب تاختن‌ها آورد و منوچهر چند بار زال را پذیره فرستاد تا ایشان را از جیحون زانسوتر کرده، پس یک راه افراسیاب با سپاهی بی اندازه بیامد و چند سال منوچهر را حصار داد، اندر طبرستان، و سام و زال غائب بودند، و در آخر صلح افتاد به تیر انداختن آرش، آرش شیواتیر در جنگ میان منوچهر و افراسیاب تیری پرتاب می‌کند، و از قلعه آمل با عقبه مزدوران برسید و آن مرز [ را ] توران خوانده اند...» (صفا، ۱۳۸۷: ۵۸۸).

اما آرش بیضایی (با حفظ درون‌مایه اثر) از لونی دیگر است. تفاوت آرش نوشته شده بیضایی با سایر متون کهن و منظومه سیاوش کسرایی، در این است که آرش در این روایت یک ستوربان است، نه یک پهلوان اساطیری. همین نکته نشان می‌دهد، که قهرمانان بیضایی از میان مردم انتخاب می‌شوند.

## ۲-۳ اژدهاک

یکی از شخصیت‌های اساطیری که در فرهنگ ایرانی دارای نقش منفی است و آن‌هم به خاطر دو نیم کردن جمشید و به دست آوردن قدرت او و جلوس بر تخت پادشاهی ایران به مدت هزار سال است که در نهایت با قیام فریدون و کاوه در کوه دماوند به بند کشیده

می‌شود. در متون اساطیری زمانی که اژدهاک بندها را بگسلد پلیدی به شهر نازل می‌شود و موجودات ناپاک ایرانشهر را به سیاهی می‌کشاند که در نهایت گرشاسب با گرز خود او را از میان برخواهد داشت. شاید تصور شود که روایت اژدهاک بهرام بیضایی، زمان به بند کشیده شدن او را به این سو نشان می‌دهد؛ اما در روایت بیضایی این گونه نیست بلکه اژدهاک موجودی تصویر شده برای نجات شهر است. او در صدد گسلانیدن زنجیرها است تا بلکه خود را از عذاب ناجوانمردانه‌ای که برایش در نظر گرفته‌اند رها کند و مظلومیت خود را ندا دهد. این برداشت یک برداشت کاملاً هنری است، و با آن چه در تصور عموم است متفاوت است. بیضایی قصد ندارد، آنچه را که حصولی و شاملو درباره اژدهاک می‌گویند، تأیید کرده و بازتاب دهد، زیرا این اثر حدود ده سال پیش از نظریه پردازان حصولی، نوشته شده است و برداشت بیضایی از اژدهاک، یک روایت هنری است. او در مصاحبه‌ای با ایلنا می‌گوید: «به عقیده من؛ علی حصولی و پس از وی، احمد شاملو در خوانش متن بجا مانده از ابوریحان (که مورد استناد اصلی آنان واقع شده) اشتباه کرده‌اند، و این اشتباه باعث شده، نگاه درستی به ماجرای ضحاک نداشته باشند» (حسینی‌نژاد، ۱۳۸۹).

## ۲-۴ کارنامه بندار بیدخش

خواننده در کارنامه بندار بیدخش با دو شخصیت اصلی یعنی جم و وزیرش بندار روبه رو است. در این اثر جم همچون متون اوستایی و اساطیری، سازنده جام جهان بین و ورجمکرد نیست؛ بلکه این وزیرش بندار بیدخش است که این دانش را دارد، و به جم می‌آموزاند. جم از ترس این که بندار این دانش را در اختیار دیوان بگذارد و او را از میان بردارد، دستور قتل بندار بیدخش را صادر می‌کند. در این میان دبیرک جم و شاگرد بندار (که یک شخصیت ذهنی است در نمایش) درصدد به دست آوردن جام جهان بین است. این اثر نیز همچون سایر آثار بیضایی نوعی تازه کردن اسطوره را در خود دارد. در این تازه کردن اسطوره، پرسش‌های ذهنی بیضایی از متون اساطیری و تاریخی او را بر آن می‌دارد تا روایت جدیدی در قالب نمایش - با حفظ بن‌مایه - از متون اساطیری ارائه دهد.

## ۳-۱-۳ بحث و بررسی:

## ۳-۱-۳-۱ ابرخوانی آرش:

آرش بیضایی تقریباً هم‌زمان با آرش سروده سیاوش کسرایی نوشته شده است. در منظومه آرش سیاوش کسرایی، او یک پهلوان است: «منم آرش / چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن / منم آرش سپاهی مردی آزاده / به تنها تیر ترکش آزمون تلختان را اینک آماده...» (کسرایی، ۱۳۸۷: ۹۱) شباهت این روایت با سایر متون در این است که در نهایت پرتاب تیر و بیرون راندن دشمن از خاک ایران و نزول باران بر سرزمین ایرانشهر اتفاق می‌افتد. اما آرش به روایت بهرام بیضایی با نوشته‌های دیگر درباره آرش متفاوت است؛ تفاوت عمده روایت بیضایی با سایر متون در این است که آرش یک پهلوان اسطوره‌ای نیست بلکه ستوربان است «ای آرش تو سپاهی نیکو نیی؛ و گر ستوربانی نیک بوده‌ای اینک که دستوری نمانده است بیا و پیک ما باش با دشمن» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۳۷). آرش، به دلیل زخم برداشتن پیک ایران، مامور می‌شود که پیام سردار ایران را به گوش تورانشاه (افراسیاب) برساند و از تورانیان مهلت بخواهد تا پرتاب تیر به تعویق بیافتد، اما به ناگاه افراسیاب آرش را به عنوان نماینده ایران برای پرتاب تیر برمی‌گزیند و این به مذاق سرداران و لشگریان ایرانی نیست.

آرش بیضایی با آرش در سایر متون چند تفاوت اساسی دارد. اول این‌که، آرش در روایت بیضایی یک پهلوان اسطوره‌ای نیست (و این امر کشش و جدال در روایت را برای هر دو لشگر بیشتر می‌کند، چون او یک ستوربان است و تجربه‌ای در جنگ ندارد). دوم، آرش توسط اورمزد و شاه ایران انتخاب نمی‌شود. در همه متون پیشین آرش به نیرو و رأی اورمزد تیر پرتاب می‌کند اما در اینجا افراسیاب وی را برمی‌گزیند. بیضایی در این امر از جابه‌جایی اسطوره در روایت استفاده کرده است. سوم، آرش در بیشتر بخش‌های روایت از پرتاب کردن تیر امتناع می‌ورزد. و چهارم آن‌که، آرش در اثر بیضایی پس از پرتاب تیر، در زمان جاری می‌شود، آرش تیر را با دل خود پرتاب می‌کند نه به بازوی خود و راوی در نهایت می‌افزاید «من مردمی را می‌شناسم که هنوز می‌گویند؛ آرش باز خواهد گشت» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۶۹) ث: در این روایت هر ایرانی می‌تواند خود را یک آرش تصور کند و اساسی‌ترین تفاوت میان آرش بیضایی با سایر متون است. نویسنده در این اثر در صد بازتولید یک متن ادبی، هنری و گفتمانی اجتماعی، در ساحت اسطوره است؛ از تک تک

واژه‌ها گرفته تا نحو جملات خواننده را برآن می‌دارد که در این آرش، درنگ بیشتری داشته باشد.

آرش به روایت بهرام بیضایی، استوار بر واژگان کهن می‌باشد، و این واژگان لحنی باستان‌گرایانه به زبان این متن داده است. او در هر سه روایت سه‌برخوانی از این الگو استفاده کرده است. در آرش واژگانی همچون: «تبیره، کرنا، زنگ، کوس، رود، نای، گاو دم، بارو، می‌گریود، غرنگ، ترفند، می‌توفد، کارزار، ستیهنده، می‌ستوهده، زیراک، سخت تاییده، آندُه...» بسیار دیده می‌شود؛ و نیز واژگانی که از ساخته‌های نویسنده است مانند: «مه‌وار»، که دوازده بار در متن تکرار می‌شود، اِلْقای ذهنیِ رطوبت و باران را در متن همواره تکرار می‌کند؛ «پس سردار از دل آن مه‌وار بیرون آمد» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۳۲) «و در درنگ آرش از میان آن مه‌وار چهره‌ای به او می‌خندد» (همان: ۴۶). در روایت آرش تعدادی واژه، نقش اصلی را در متن دارند، واژگانی مثل «البرز، مه‌وار، سایه و ناهید»، این واژگانی با توجه به تکرار در متن جنبه اِلْقایی برای مخاطب دارند، که در رسیدن به منظور نویسنده در متن کمک می‌کنند. در کنار این واژگان نحو روایت آرش بر پایه جملات تودرتو و کوتاه است که به کمک «و» عطف به هم تنیده شده است. بهرام بیضایی معتقد است «یکی از ویژگی‌های سه‌برخوانی نوشتن بر اساس «کتیبه» است و کتیبه واژگان کمی دارد» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۱). اگر به کتیبه‌های موجود نگریسته شود به وضوح می‌توان دریافت که واژگان کم در آنها باعث شده که نحو کلام، به شدت متکی بر تکرار واژگان باشد. «پس کاریزی خشک؛ و او دور می‌رود: چشمه‌ای تو را به یاد آورده است؛ کیش در کنار دختری؛ ابرو کمان، گیسو کمند، و پُرآزم. به یاد آور که آن چشمه سنگ شد، و آن چشم بسته ماند. که از دیوار پی نماند، و از باغ شاخه‌ای. او از البرز بالا رفت؛ و ناله‌های خاک، در زیر پای او» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۵۷). وجه افعال نیز در سه‌برخوانی دارای اهمیت است، جملات برای بیان بیشتر بر پایه جملات خبری هستند؛ بیضایی در پرداخت روایت خود مانند هر نویسنده‌ای می‌باید از این وجه برای دادن پیام استفاده کند، تا متن و تصویر فضای روایت را به سمت مقصود هدایت کند؛ قصد اصلی از بسامد بالای این جملات در زبان دادن خبر است، یعنی به وضوح پیام به خواننده منتقل شود. تکنیک استفاده از افعالی چون حال ساده، در جملات خبری، و فراوانی بالای وجه اخباری، در میان جملات کوتاه که در اکثر اوقات به صورت هم‌پایه و تودرتو می‌آیند، این حس را ایجاد می‌کند که نویسنده در حال انتقال پیام از گذشته به زمان اکنون است. «گاه

کاربرد زمان حال با وجه اخباری، نشان دهنده احیای خاطره و نزدیک شدن به گذشته است. با این شیوه روایت، گذشته به طور زنده به اکنون منتقل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۹۳). این امر در تمام سه برخوانی، مشهود است؛ و تنها مربوط به آرش نمی‌شود. در سه برخوانی، با توجه به نوع قالب ادبی درام که استوار بر بیان واقعیاتی از شخصیت‌های نمایش‌نامه است، جملات کوتاه هستند، که با توجه به سوژه اثر، این جملات کوتاه به جملات هم‌پایه و گاه متصل نیز می‌چسبند. همه این فرایندها خود را در وجهیت بازنمایی می‌کند «از طریق وجهیت، میزان پای‌بندی متن به عقاید و ایدئولوژی‌ها را می‌توان سنجید. ذهنیت، تعهدات، و دیدگاه‌های مولف در عناصر وجه‌ساز پوشیده و پنهان عمل می‌کند» (همان: ۲۹۴). با بررسی میزان قطعیت و عدم قطعیت، رویکرد نویسنده به پرسش‌گری و تردید افکنی و یا قبول التزام‌های متغیر (درخواست، تمنا، تقاضا) و بسامد امر و نهی در متن، نگرش نویسنده مشخص تر می‌کند. بیضایی، آرش را از خلال زبان و اسطوره‌گذر می‌دهد، تا با واکنشی تازه‌تر به این اسطوره، آن را با جهان امروز خود پیوند بزند؛ وی در باره این اثر می‌گوید: «آرش واکنشی بود به منظومه سیاوش کسرایی و بازاندیشی آن. یادتان هست که روشنفکری به شناخت زبان و فرهنگ و اساطیر کهن ایرانی زخم زبان می‌زد و هم تفکر سنتی و هم بخش مهمی از تفکر چپ یک کلام ضد آن بود. برای خیلی ظاهراً امروزی شده‌ها هم معیار امروزی شدن، از بن فراموش کردن کل هویت و این حرف‌های صد تا یک غاز بود و بسیاری هم می‌گفتند درود بر ندانستن! بسیار مهم بود که سیاوش کسرایی، آرش کمانگیر را ساخت و از تنگنای چپ و سنتی و راست و امروزی سربلند درآمد. اما درست شاید برای خلاصی از همین تنگنا، به نظرم تصویرش از مردم و قهرمان هر دو، فراآرمانی بود» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۴۵) شعر کسرایی کاملاً مبتنی بر روایات اوستا و ابوریحان بیرونی و اعتقاد جمیع محققین در این باره است؛ اما آرش نگارش شده توسط بهرام بیضایی با نگاهی انتقادی و گفتمانی به اسطوره نوشته شده است.

### ۳-۲ هویت و قدرت البرز

تقریباً در بیشتر موارد ذکر شده، البرز با اوصافی که به صورت بدل قرار گرفته، آمده است. در این جا همواره البرز بلند است. رازدار است. حرف می‌زند. پرسشگر است. حیرت می‌کند. می‌خروشد. پنهان شده است در میان ابرها.... «البرز که راز جهان با اوست/ و او- البرز بلند-

چه بسیار با گردش خورشید و زایش مرد اشک فشانده است/ البرز آن بلند پایه هفت آسمان/ البرز- آن که به بلندی بلندترین- است/ البرز- آن بلند دارنده رازها/ اندوهان هر مرد در دل او به سنگینی البرز بود» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۳۱).

اما با این حال دارای هویتی است که قدرت و بزرگی و برازندگی خاص تاریخی خود را می‌نمایاند. همان گونه که پیشتر آمده البرز در دل واژگانی خود به معنی کوه بلند است؛ در این کوه بلند، دماوند -بلندترین قله البرز- قرار دارد که راز بزرگی در سر دارد، **اژدهاک** یا ضحاک ماردوش، در آن محبوس و به بند کشیده شده است. اژدهاک، توسط فریدون و کاوه به بند کشیده شده تا دانسته شود که ظلم را نمی‌شود از بین برد بلکه آن را بایستی مهار کرد؛ و حالا قدرتمندان متن، منوچهر شاه، تورانشاه، کشواد و هومان همگی در برابر این بلند راز دار، کوچک‌اند، مگر آرش، که عزمی جزم دارد برای پرتاب تیر، تیری که بایستی از بلندای این هفت آسمان یعنی البرز پرتاب نماید. و به واقع بیضایی با طرح پرسش و تردید از سوی البرز و با به وجود آوردن صنعت تشخیص سعی بر آن دارد تا بزرگی و بلندی و هویت یک قدرت دیگر یعنی: آرش را به مخاطب نشان دهد. در ادامه همین روایت کوه البرز از خود می‌پرسد: «من چگونه توانستم او را بر دوش خود نگه دارم» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۶۷).

در سرتاسر متن البرز یک نماد برای ایستادگی است، و مردم در پای این نماد ایستاده‌اند، با این اوصاف، البرز در شگفت است که آرش را چگونه بر دوش خود نگه دارد؟ خاک البرز در هنگام بالا رفتن پهلوان، نالان در زیر پای آرش است. آرش که کمان می‌کشد «غُرب و فریاد از البرز برمی‌خیزد...» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۶۷). این‌ها و دیگر اوصاف آمده نشان از آن دارد که آرش- فرزند زمین- بسی بلندتر و با آفرینش تازه‌تری از هویت اجتماعی، قدرتمندتر از البرز است؛ هرچند که در روایت آمده است که آرش- فرزند زمین- بازنگشت اما البرز همچنان منتظر است تا آرش مردمی بازگردد.

### ۳-۳ روایت آرش از منظر زبان، تاریخ، هویت و قدرت

کودتای بیست و هشتم مرداد، همواره در ساختار و ذهن جامعه ایرانی تأثیر بسزایی داشته است؛ تا آنجاکه بعد از فشارهای سیاسی حاکمیت، یأس و ناامیدی به سراغ جامعه روشن‌فکر ایران آمد، این یأس آنچنان دامنه دار و عمیق بود که در شعر شاعرانی همچون نیما، اخوان،



شاملو، نصرت‌رحمانی و ه.ا.سایه، رنگ شعر فارسی را به سمت خاکستری و گاه سیاه برده است. در این میان نویسندگان داستان و نمایشنامه نیز سهم به سزایی داشته‌اند. کودتا جامعه فرهنگی و زخم دیده ایران را در مصائب بیشتری نگه داشت و نگاه شاعران و نویسندگان به فضای پیش‌رو می‌توانست تحرکی به این جامعه تقریباً متلاشی از نظر فرهنگی بدهد. شاعران نیز در آن ایام به سمت مبانی و مفاهیم تازه در شعرهای تی.اس. الیوت<sup>(۹)</sup>، فدریکو گارسیالورکا<sup>(۱۰)</sup> و پل الوار<sup>(۱۱)</sup> روی آوردند، که قرابتی با اروپای بعد از جنگ‌های جهانی داشت. با توجه به وجود زمینه‌ها و گرایش‌های متفاوت سیاسی در ایران، نویسندگان و شاعران نیز نگاه‌های متفاوتی را به از جریان ۲۸ مرداد به تجربه نشستند. در کنار شاعران این دوره موجی که توسط نمایش‌نامه‌نویسان با مساعی علی نصیریان در آن دوره حایز اهمیت است؛ قطب‌الدین صادقی در این باره معتقد است که «دقیقا از سال ۱۳۳۷ موج دیگری از کارهای خلاقانه فرهنگی به راه افتاد، اما این بار با خودآگاهی و با یک احساس نیاز بسیار ضروری و نگرانی در مورد آینده ایران و با این پرسش اساسی که ریشه فرهنگ ما چیست؟ چند نفر در این دوره سر بلند کردند مثل آقایان نصیریان، غلامحسین ساعدی، بیضایی و اکبر رادی، که به نظر من مهمترین‌شان بیضایی بود؛ بیضایی پس از یک پژوهش نسبتاً دامن‌دار توانسته بود آفاق بسیار زیبایی را در زمینهٔ درام نویسی ایران کشف کند و مهمترین چیزی که پیدا کرده بود «تعزیه» بود. همین کشف باعث شد به تمام اشکال نمایشی سنتی ما مثل روحوضی، نمایش عروسکی، نقالی و غیره برگردد و نشانه‌ها، ساختار، ویژگی‌های زیباشناسی و بازمانده‌های آن را پیدا کند» (تواضعی، ۱۳۸۳: ۱۶). بر همین اساس دیده می‌شود که نمایش‌نامه نویسی بیشتر به سنت نزدیک شده‌است تا شعر، هرچند شعر شاملو و اخوان با رویکرد باستان‌گرایانه‌شان و با تکیه بر ادب کلاسیک فضای تازه‌ای آفریده بودند اما در برابر خیل مخاطبین کلاسیک و شعرای نئوکلاسیکی مثل خانلری و توللی، تنگنا و سختی بیشتری داشتند؛ اما روی هم رفته همه این تلاش‌ها برای خروج از بن‌بست فرهنگی پس از کودتا بود.

در این میان رویکرد بیضایی برای حفظ سنت نمایش‌نویسی ایرانی خود جای بحث و نظر دارد. او از اسطوره استفاده می‌کند تا امروز را نشان دهد، با توجه به شکل به‌کارگیری وی، از واژگان و نحو باستان‌گرایانه، در سه‌برخوانی، گویی در صدد بازتولید فرهنگ و هویتی تازه در قالب مدرن این هنر است. بیضایی با پرداختن به عناصری که در اوستا و شاهنامه و

دیگر متون روایی و نقلی بوده است، به زخم‌های تاریخی امروز می‌پردازد؛ همان‌طور که فردوسی پس از شکست‌های پی‌در پی این کشور به این نتیجه رسید که بهترین کار فرهنگی سرودن حماسه‌های ملی ایرانیان است، که تا از این طریق، اقوام ایرانی را حول روایات مشترکشان گرد آورد، و در برابر اختلاف اندازی‌های بغداد در میان اقوام ایرانی، سد دفاعی محکمی ایجاد کرده باشد؛ قومی که فردوسی دیگر به خلوص پیشین آن اعتقادی ندارد، وی در معروف‌ترین اشعار خود در شاهنامه می‌سراید:

ز دهقان و از ترک و از تازیان      نژادی پدید آید اندر میان  
نه دهقان نه ترک و نه تازی بود      سخن‌ها به کردار بازی بود  
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۲۸۶۳)

همین ابیات فردوسی می‌تواند یک نگاه سیاسی و تاریخی را برای نژاد ایرانی باشد، ایرانی نوین که اختلاطی فرهنگی از اقوام ایرانی، ترک و عرب را با خود از این پس دارد. بحث بر سر نهاده‌های ناسیونالیستی افراطی نسیت و در این بین نمی‌توان اقوام ایرانی را تنها از زاویهٔ مذهب بنگرد، چرا که به همان وجه، نژاد ایرانی در طی قرون اختلاط یافته است بلکه زبان و فرهنگ و اسطوره‌ها نیز دشت‌خوش تغییر شده‌اند. از آنجا که اسطوره‌ها پدیده‌های جامدی نیستند و در زمان‌های متمادی با توجه به اصل جابه‌جایی اسطوره، قابلیت زنده ماندن از راه باورهای مذهبی و متون ادبی و هنری پیدا می‌کنند.

بهرام بیضایی از با به کارگیری سنت روایت و برخوانی و نقالی، در قالب نمایش، برای هویت فرهنگی سرزمین‌اش تلاش کرده است؛ و با توجه به سنت خانوادگی خود، که در جمع‌آوری نسخ تعزیه همت بی اندازه داشتند، بیضایی نیز این همت را در ساختن فرهنگی نو از دل اسطوره‌ها برگزید، و آرش، اژدهاک و جمشید، هزار افسان و سهراب و رستم... بازخوانی مجدد کرد و آن سمت از چهرهٔ شخصیت‌ها و روایات را که در متون نیامده بود با حفظ اصل داستان، با سنت نمایش ایرانی و هویت بخشی نوین بر ساخته کرد.

بیضایی تولیدکننده فکر و گفتمان تازه‌ای در اسطوره‌ها و تاریخ ایران است. این که آرش قهرمان اساطیری در همهٔ روایات از اوستا گرفته تا روایت منظوم سیاوش کسرایی در حفظ خاک وطن پاره پاره شد را حفظ می‌کند و تنها یک الگوی نوین را ارائه می‌دهد که آرش به جای آن که یک پهلوان اساطیری باشد یک ستوربان است. نقطهٔ قوت نویسنده در همین جاست. روایت را مثل کسرایی ارائه نمی‌دهد. نقل و قصه‌گوی، داستان‌گیری در شب زمستانی قصهٔ آرش را برای بچه‌هایی روایت می‌کند که پس از شنیدن قصه به خواب

می‌روند، حتی خود نقال نیز به خواب می‌رود. (نگاه شود به منظومه آرش سیلوش کسرای) در حالی که در آرش بیضایی، همگان می‌گویند: «که آرش باز خواهد گشت». نویسنده روی حقیقتی تمرکز می‌کند که شاید آن چیزی نباشد که می‌بیند، متنی نباشد که برای او آماده بوده است، او شک می‌کند، تردیدش را بازسازی می‌کند تا به حقیقتی برسد که امکان بازاندیشی نوینی را برای خواننده‌اش بازتولید کند، حقیقتی که از ناحیه قدرت حاکمی که پهلوان از تن آنان است. روی این اصل آرش ستوربان روایت بیضایی در پس پشت سر نهادن حرف‌ها و ناسزاها، تردیدها، قصه‌ها و انتحار روح، با اتکا به البرز و ناهید و سایه، آرش مردمی می‌شود. دیگر آرش تنها نیست، او پهلوانی است برآمده از دل مردم. از نظر بیضایی اسطوره هنوز در زندگی مردم ادامه دارد و در اغلب این روند، بدون آن‌که بدانید باوری در در روال عادات شکل می‌گیرد. «اگر بخواهید که بدانید بشر چه جوری تحول پیدا کرده ناچارید برگردید به هستی‌شناسی اولیه که توی اسطوره‌ها و آیین‌های اولیه متجلی است و اگر خواهیم بدانیم پدران ما چه جوری فکر می‌کردند ناچار اندیشه‌های بازتاب یافته در افسانه‌ها و اسطوره‌های آن‌ها را مرور می‌کنیم. هنوز قربانی می‌کنید، از روی آتش می‌پرید، هنوز شادی و اندوه را در مراسمی با هم تقسیم می‌کنید (مقصود تعزیه و عزاداری برای امام سوم شیعیان است) به خانه جدید که می‌روید هنوز یک چراغ و آینه می‌برید که نشان مهر و ناهید است؛ ولی تا زمانی که آن چراغ و آینه را می‌برید دارید هنوز اساطیر و ادامه آن را زندگی می‌کنید. اندیشه اسطوره ساز ضمنا اندیشه‌ای است که اسطوره‌های آینده را ساخته. اندیشه پرواز که در کی‌کاووس یا در یکی دو اسطوره دیگر هست امروز به وقوع پیوسته است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۳).

اسطوره بیضایی اسطوره یک انسان امروزی است، اسطوره‌ای نیست که وی را منحصر به دنیای حماسه و تراژدی کهن نماید، از همین روست که آرش اوستایی بدل به آرش مردمی می‌شود، آرش که در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد برای ساخت مجدد هویت وطن برهنه می‌شود، با طبیعت درمی‌آمیزد تا به یاری سرشت سرکوب شده وطنش بیاید؛ وطنی که عوامل خارجی و داخلی کودتا برای ویرانی‌اش از هیچ کوششی دریغ نمی‌ورزند. «به هنگام تبدیل اسطوره به حماسه، ارزش دینی و اعتقادی اسطوره یا کاملاً از بین می‌رود و یا رنگ می‌بازد، در داستان‌های حماسی نخستین نشانه‌های جریان دنیوی شدن اساطیر به چشم می‌خورد، جریانی که اساطیر را بدان می‌کشاند، که در نهایت اعتبار مذهبی خود را از

دست می‌دهند» (آیدنلو، ب، ۱۳۸۸: ۳۷) آرش نیز در روایت بیضایی از صورت پهلوان نظر کرده شده اهورامزدا به آرشِ مردمی و زمینی تبدیل می‌شود و این در اساس نوعی آشنانزادایی است.

نویسنده از طریق زبان و گفتمان حاصل واژگان باستان‌گرایانه و نحو ویژه خود که استوار بر متون کهن و شیوه سرایش در نظم بحر طویل است و از راه به کارگیری جملات پیوسته و پی‌درپی و هم‌پایه، توانسته زبانی را به نمایش بگذارد که حاصل یک گفتمان مدرن است. نحو زبان بیضایی در کنار به کاربردن جملات خبری و درصد بالای پیام‌رسانی جملات و وجه بارز خبری، در کنار بسامد جملات پرسشی در متن، روایت را به سوی گفتگوی ذهنی در مخاطب به پیش می‌برد. این زبان حاصل نوعی اندیشه است که متفاوت با همه متون رایج اساطیری و حماسی است. بیضایی معتقد است: «زبان سه‌برخوانی مخلوق و مصنوع است. مخلوق و مصنوع مردم طول قرن‌ها، که فقط مدتی از نظرها پوشیده نگه داشته بود، و من فقط غبار آن را کمی پس زدم و امکان‌های آن را نشان دادم. هیچ واژه‌ای از زبان دیگری نیامده و اختراع هم نشده که کسی نفهمد. هر ترکیب و بازسازی تازه، امکانی است که زیر هجوم‌های گوناگون به این فرهنگ، فرصت بروز و رشد پیدا نکرده بود. با کمک گرفتن از واژه‌های ریشه‌ای زبان مادری‌ام، و گاه ساختن دستور زبانی دیگر، زبانی را می‌نویسم که هم تماماً قابل فهم و دسترس مردم امروزی است، و هم فاصله تاریخی را میان خواننده و زمان رویداد یادآوری می‌کند. هر کلمه در کار معماری زمان است، و مکان است، و هویت است و شخصیت و موقعیت است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۴) تاثیر زبان بیضایی از دهه چهل به این سو به وضوح در زبان نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌های داستانی و سریالی تئاتر و سینما و تلویزیون نشان‌دار است، البته نبایستی زبان علی‌حاتمی را نیز در این سهم و ساخت فرهنگ زبانی تازه نادیده گرفت.

نویسنده از اول داستان تا آخر داستان - برای برجسته کردن پهلوان روایت - اسمی از افراسیاب و منوچهرشاه نمی‌آورد، وی در روایت آرش توانست با پنهان کردن صدای منوچهرشاه و نام شاه‌توران به جای افراسیاب در از روایت و با تکرار نام آرش از زبان البرز و سایه و مردم، سعی در فعال سازی صدای آرش و منفعل سازی دیگر صداها به خصوص صدای قدرتمندان می‌کند. این امر گویا برای این است تا قدرت را از ناحیه مردم برجسته ترکند. از افراسیاب و منوچهر تنها با نام شاه‌توران و شاه نام می‌برد؛ البته درست است که

نام پوشی یکی از سنن اساطیری فرهنگ ایرانی است؛ به همان وجه که رستم در رزم رستم و سهراب نام پوشی می کند و یا آن گونه که در رزم رستم با اشکبوس دیده می شود که نام رستم پوشیده می ماند. اما نام پوشی شاهان در روایت آرش بیشتر بر این قرار است که خواننده شاه واقعی را در دل مردم بجوید. این برگزیده شدن یک تغییر و جابه جایی در جایگاه اسطوره ای آرش است؛ و نویسنده روایت با این روش به سطوح اساطیری آرش چند سطح دیگر نیز می افزاید: اول آن که آرش پهلوان نیست؛ دوم این که آرش برگزیده دشمن است. و در نهایت با آوردن جمله نهایی روایت یعنی: «آرش باز خواهد گشت» سطح سومی بر اسطوره می افزاید؛ سطحی برابر با آمدن منجی.

آرش تراز و توازن جنگ دو شاه و دو سرزمین است. نماد برقراری صلح میان دو قدرت است. آرامش میان دو تضاد است؛ اما آیا بعد از پرتاب تیرش این خصومت تمام می گردد؟ اگر قرار بر تمام شدن این خصومت بود در آخرین جمله روایت از زبان مردم شنیده نمی شد که او باز خواهد گشت. «خصوصیت دیرین و مورثی و ستیزه و دشمنی مدام بین این دو قوم (ایرانی و انیرانی) در واقع زمینه اصلی حماسه ملی ایرانیان محسوب می شود. سرتاسر شاهنامه داستان رویارویی ایرانیان و انیرانیان است که مطابق برداشت ثنوی از این دو یکی همه نیکی و خجستگی و اهورایی و دیگری نکوهیده و تباہ و اهریمنی قلمداد شده است» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۹۹) روی این برداشت آرش نیز میان دو قوم ایرانی و انیرانی اسیر آمده است اما با این تفاوت که نقش آرش نوعی نقش روشنفکری است هم اجبار و تمسخر دشمن را و هم تهدید و لعنت دوست را باید به جان بخرد.

بی گمان سطوح آفریده شده در آرش بیضایی هویتی تازه را نصیب ادبیات نموده است و مخاطب با این سطوح، پی در پی در کنار زبان و نحوی استوار بر جملات کوتاه، هم پایه و تودرتو به اندیشه های متفاوتی می رسد. آرش از آنجایی که در این روایت، به ناچار به خاطر تیر خوردن پیک لشکر ایران، و چون زبان دشمن را می داند، به عنوان پیک وارد اردوگاه دشمن می شود و در یک آن توسط تورانشاه به عنوان تیرانداز انتخاب می شود، به همین خاطر او در طی روایت همواره کسی است که برای پرتاب تیر، تردید دارد، که مبادا نتواند این کار را به انجام برساند، اما در نهایت او، وظیفه و خویشکاری خود می بیند تا جلوی ویرانی و خشکسالی سرزمینش را بگیرد، کسی که در ابتدا توان تغییر را در خود نمی بیند، اما در نهایت انسانی می شود که پهنه گردونه رانان آسمان یعنی ناهید را می بیند تا خود را

به آن سپید چون برف برساند، تا تیر پرتاب کند و انسان پاره پاره تنی شود که در نهایت در نگاه مخاطب تبدیل به آرش مردمی شود. «آرش نمونه زنده یک انسان ساده است که در هیابانگ بی کسی مردم و دغدغه قدرت سران دو قطب دشمن، به حکمی مذهبی- توده‌ای، جان و تن خود را به تیری تبدیل می‌کند، که همچنان در آسمان در پرواز است و حتی نمی‌خواهد آن طرف جیحون بر تنه درخت گردویی بنشیند، بلکه می‌رود تا تمامی آفاق زمین را مرزی برای همه مردمان کند» (آتشی، ۱۳۷۹: ۱۵).

#### ۴-۱ برخوانی اژدهاک

داستان از جایی شروع می‌شود که اژدهاک در کوه دماوند، دربند است و به روایت سرنوشت تلخ خود می‌پردازد «من اژدهاک که اینک بسته این بندم، بر بلندی این کوه؛ کوه سخت بزرگ بسیار بلند دماوند! و من اژدهاک، که از آن‌گاه که بخت بدم دیدگان مرا به دنیا گشاد هر دم بسته‌ی بندی بودم بسته‌تر از هر بند هرگز فریاد آسمان شکاف خود را برنیاورده بودم و این رشک بر من چیره بود» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸) اژدهاک در این نمایشنامه؛ خود را مرد دل‌پاکی معرفی می‌کند که فارغ از دغدغه‌های قدرت و جنگ، به همراه پدر مرزبان خود در مرزی از مرزهای روز و شب خانه و مزرعه‌ای داشته و به کشت و کار مشغول بوده‌اند: «ای شب، من اندوهگین روزگاری مردکی بودم، پاک‌دل، که در مرزی از مرزهای روز و شب خانه داشتم، مرا دشت سبز بود و کشتزار بزرگ. در جایی از کشت زار من بود که روز و شب به هم می‌رسید» (همان: ۹) در ادامه داستان یامای پادشاه که فردی ستیزه‌جو و ظالم تلقی شده از راه می‌رسد و فتنه می‌کند. اژدهاک به روایت بیضایی یک گفتگوی درونی با دیو درون است. ضمن این‌که اژدهاک در این اثر برخلاف همه متون در این روایت درصدد نجات شهری است که بلندترین قله آن در بند است. در سایر متون اساطیری درباره او آمده است که اگر اژدهاک کشته شود از تن او خرفستر یعنی موجودات پلید خارج می‌شوند و جهان را ویران می‌سازد، از این رو به فرمان فریدون آبتین او را در بند می‌کنند تا ابدیت. اما در روایت بیضایی اژدهاک از وجود و تن خود دفاع می‌کند و خود را ناجی شهری می‌داند که در نزدیکی اش زندانی است. شهری که یامای پادشاه در حال ظلم بر مردمان است و اژدهاک زنده است تا شهر را نجات دهد.

## ۴-۲ گفتمان انتقادی قدرت و هویت در اژدهاک

در زند و همن یسین<sup>(۱۲)</sup> آمده است «ملحد از آن کین به سوی کوه دماوند که جای بیوراسب است، دهان گشاید و می گوید که اکنون نه هزار سال است که فریدون زنده نیست، چرا تو بند بَنگسلی و برنخیزی که این جهان پر از مردم است و ایشان از وَرجمکرد برآورده شده‌اند. پس از آن که ملحد چنین گوید، از آن جای که ضحاک از بیم آن تندیس فریدون که به مانند تن (= شخص) فریدون است، پیش بر ایستاده است، آن [بند] را نخست نگسلد، تا آن که ملحد چوب آن بند را بگسلد. پس ضحاک را زور افزاید و بند را از بن بگسلد و به تاختن ایستد...» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۳۷) در اینجا نکاتی حائز اهمیت است که اژدهاک در روایت بیضایی در حال عجز و لابه است، این ناتوانی و نگرانی و دفاع از خود با توجه به متن زند بهمن یسن بایستی در ناخودآگاه متن با ملحدی انجام شده باشد؛ از این رو نویسنده به طور غیر مستقیم ملحدان شهر تهران را به دماوند می‌فرستد تا بند اژدهاک را بگسلند، و این اتفاق تا پایان روایت تکرار می‌شود. در تمام روایت اژدهاک از ظلم و ستمی که بر خود و مردم شهری که پای دماوند است سخن می‌رود در شاهنامه نیز ضحاک کشته نمی‌شود، اسیر می‌شود و فریدون ضحاک را در کوه دماوند زندانی می‌کند «ودر کتاب‌های پهلوی می‌آید، دلیلش این است که اگر ضحاک را می‌خواستند سر ببرند از او ملیون‌ها خرفستر یعنی موجودات زیان بخش، بیرون می‌آمد و این موجودات جهان را پر می‌کردند؛ بنابراین ضحاک کشته نمی‌شود، زندانی‌اش می‌کنند تا خودش بمیرد و او تا پایان جهان عمر دارد. اما در اسطوره مهرگان آمده که ضحاک را فریدون می‌کشد» (بهار، ۱۳۸۶: ۳۰۳). در شاهنامه نیز دربارهٔ نکشتن ضحاک آمده است:

بیمد سروش خجسته دمان	مزن، گفت، کو را نیامد زمان
همیدون شکسته ببندهش به سنگ	بیر تا دو کوه آیدت پیش، تنگ
به کوه اندرون به بود جای اوی	نیاید برش خویش و پیوند اوی
فریدون چو بشنید نا سوده دیر	کمندی بیاراست از چرم شیر
به بندی بیستمش دو دست و میان	که نگشاید آن بند پیل ژیان

(فردوسی، ۱۳۷۷: ۱۹۱)

این مسئله که در متون کهن پهلوی برای نکشتن ضحاک به آن پرداخته شد، یکی از دلایل مندرج در متون است، این نگاه به برخورد بسیاری از پژوهشگران از نظام طبقاتی که جمشید به وجود آورده بوده، برمی‌گردد. بر اساس نظر شاهنامه، جمشید جامعه را به چهار

طبقه روحانیان، لشکریان، کشاورزان و صنعتگران تقسیم کرد<sup>(۱۳)</sup>. علی‌حضور معتقد است: «در چنین جامعه‌ای پرچالش که کشاورزان ظاهراً در فشار دو طبقه دیگر بوده‌اند، مردی ظهور می‌کند که می‌خواهد جامعه را به شکل قدیم اشتراکی برگرداند. بدیهی است از آنجا که راوی اسطوره طرفدار جامعه طبقاتی است و اصولاً چون تحول جامعه به‌سوی طبقاتی شدن است، این مرد از آغاز محکوم است. نام او در اوستا اژی‌دهاکه به شکل سنتی مار ویژه، مار نیرومند یا بزرگ معنی شده است» (حضوری، ۱۳۸۸: ۶۲). احمد شاملو نیز بر پایه همین نظر حضوری، درباره جامعه طبقاتی شاهنامه فردوسی، به طرح مباحثی می‌پردازد<sup>(۱۴)</sup>. درباره نکشتن ضحاک، روایات شفاهی وجود دارد، و نشان از علاقه و محبوبیت او میان مردم بوده است<sup>(۱۵)</sup>. جلال خالقی مطلق معتقد است: «روایت عامیانه مورد بحث کاملاً بی‌راه نیست و آن را به احتمال می‌توان نمودی از تصور کهن و در عین حال نادر و تقریباً فراموش شده درباره جنبه شخصیت نیک ضحاک به شمار آورد که در غالب مأخذ ایرانی زیر سایه ویژگی اهریمنی او رنگ باخته است. سابقه این تلقی و توصیف مثبت از ضحاک به موسی خورنی، مورخ ارمنی می‌رسد که در گزارش ویژگی‌هایی مانند علاقه به یکسان زیستن مردمان و همگانی شدن متعلقات، لزوم آشکار کردن گفتارها و کردارها و باردادن به نیک‌منشان در همه اوقات شب و روز را به ضحاک نسبت داده است» (آیدنلو، ب، ۱۳۸۸: ۱۳). روی همین دیدگاه حضوری و شاملو معتقدند که اموری که ضحاک انجام داده، نظام طبقاتی دوران جمشید را برهم زده است، و این خود دلیلی می‌شود که اشراف علیه او، به کمک فریدون قیام کنند «ضحاک پرچمدار جامعه کهن بوده و زمین‌ها را از برگزیدگان گرفته و به توده مردم داده و رسم اشتراک را از نو زنده کرده است. فریدون فرخ دوباره زمین‌ها را از مردم گرفته و به برگزیدگان داده و نظام خانواده، کدخدایی (سرپرستی زن و فرزندان) را تازه کرده است» (حضوری، ۱۳۸۸: ۵۳).

حکیم توس معتقد است بایستی از راه خرد، ظلم را به بند کشید زیرا با کشته شدن هیچ ظالمی، ظلم در جهان پایان نیافته است. در هفت خان رستم اولاد دیو را به بند می‌کشد و در مراحل پرخطر هفت خان به خدمت می‌گیرد، و در جنگ‌های فرسایشی بعد از کشته شدن سیاوش، بسیار دیده شده است که رستم، دشمنانش از جمله خاقان چین را به بند می‌کشد، اسفندیار رقیب توانمند رستم نیز در نبرد خود با رستم در ابتدا هدفش به بند کشیدن رستم بود، که این امر با روح جوانمردی رستم آزاده سازگار نبوده است.



تکرار ماجراها و پهلوانان و خویشکاری‌های آنان در طول زمان‌های اساطیری می‌تواند از مباحث تحلیلی در حوزه قدرت و هویت باشد؛ این که خرد و نابخردی، جنگ و گریز و صلح، و همواره تضاد میان بدی و خوبی رودروی هم هستند. در شروع داستان ضحاک در شاهنامه به یک حقیقت یاس آور بسنده می‌شود که خواننده را وارد عرصه‌ای از فرهنگ و تمدن بشری می‌نماید، که روند بازتولید فرهنگ قبیله‌ای و سنتی را در خود نهادینه کرده است. این امور به یک بازشناسی منطقی و حقیقت مدار نیاز دارد که با بررسی همه جانبه این واقعه (چه قبل، چه بعد از آن) می‌تواند راهگشای بسیاری از گره‌های کور و واخورده‌ی فرهنگی شاهنامه باشد. قیام ضحاک علیه جمشید شاید از همین فرایند باشد، یعنی او علیه ثروت‌اندوزی و قدرت بیش‌اندازه حاکمان وقت و در هم ریختن الیگارش‌ی<sup>(۱۶)</sup> حاکمیت جمشید، دست به قیام زده باشد؛ از همین روست که در ادب پهلوی «شخصیت نیم اسطوره‌ای - نیم تاریخی دیگری با شخصیت اژدهاگونه ضحاک، که هم اساطیری است، در می‌آمیزد و ضحاکي ماردوش - بازمانده اژدهاک سه سر - و پادشاه پدید می‌آید. ممکن است آن شخصیت شاهانه که خواسته و زن را از آن همه می‌شمارد، معرف قیام مردم بومی ایران ضد اشرافیت آریایی باشد که در اساطیر به صورت قیام شاه بیگانه درآمده است» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۹۱) براساس اصل اساطیری شاید در همان مباحث جابه جایی اسطوره و حماسه، قیام ضحاک با اصل اسطوره‌ای آن جابه جا شده باشد. اما باورپذیرفته شده در فرهنگ اساطیر ایرانی، ضحاک، کشنده جوانان و شاه ایران است؛ نکته این که به شکل انتقادی روی منابع پهلوی، اوستایی و اسطوره‌ای ایرانی - هندی و یونانی تحلیل و بررسی نمی‌شود. خالقی مطلق با توجه به اسطوره روئینه تنی کانیوس یکی از اساطیر یونانی و خدایان زیرزمین حدس زده است که «علت در بند شدن ضحاک، شاید روئینه تنی او باشد و برای دفع او فقط با بازگرداندن وی به محل اصلی اش (مغاک زمین) امکان پذیر بوده است و به همین سبب فریدون او را در غاری به فرمان سروش زندانی می‌کند» (آیدنلو، کاووش نامه، ۱۳۸۸: ۱۴) بیضایی در روایت اژدهاک با پرداختن به واژه‌های گور و تاریکی و مغاک این پندار را فریاد می‌آورد که: «گور ترسناک تهی به خود پیچید؛ از زمین خشک گردباد تیرگی برشد» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۳) «من به دهانه مغاک رفتیم که توفان در آن خفته بود، و با فریاد ترس خود بیدار کردم‌ش که بیا این من! و اینک مرگباد سیاه، مرگباد کوبنده هرچه هست روبنده، با بزرگی بیم‌انگیز خود در برابر من ایستاده بود» (همان: ۱۹).

بهرام بیضایی در روایت اژدهاک از زبان باستانی و کتیبه‌ای استفاده کرده است. او به ویژه از تکرار که یک الگوی مناسب در پیوند واژگانی است سود جسته و توانسته است جدا از آفرینش مجدد یک روایت، با الگوی جابه‌جایی اسطوره، شخصیت ضحاک را متحول نماید؛ و ضمن حفظ پس‌زمینه و درون‌مایه روایت، در ددل‌های نهفته اژدهاک را برای خواننده آشکار نماید. اژدهاک بیضایی خسته و تازیانانه خورده، به شهری می‌نگرد که از پس هزاران سال شاهد «فریاد همه فریادهاست» که از شهر تاریک و شب زده برخاسته است. بسامد بالای واژه‌های شب و مترادفات آن یعنی سیاهی و تاریکی و مغاک با ۵۱ بار تکرار، در برابر واژگان روز و خورشید با ۲۱ بار استفاده در متن، نشان از غلبه شب و سیاهی بر روز و روشنایی در این تضاد است.

بیضایی همچون آرش، در اژدهاک نیز برداشتی متفاوت به خواننده ارائه می‌دهد. او با شیوه آشنازدایی، ساختار روایت را متحول می‌کند، مشیت‌علایی در دوبرخوانی آرش و اژدهاک، با توجه به تحول اسطوره در دو اثر، می‌نویسد: «بیضایی تصور مأخوذ از روایات کهن، که موافق آن ضحاک آفریده اهریمن است با سه پوزه و سه کله، را تغییر داد. و از او با لقب اژدهاکش یاد می‌کند: مار سه‌پوزه خشکی را سرافکندم (ص ۹). این تصویر نیز یا تصور حاصل از روایت اوستا متفاوت است. تمام اژدهاک در قالب یک تک‌گفتار نمایشی از زبان ضحاک (اژدهاک) بیان می‌شود در حالی که در کوه دماوند به زنجیر کشیده شده است. او خود را کشتگری معرفی می‌کند که پاک دل و سربلند می‌زیست تا روزی که یامای پادشاه پدر او را می‌کشد، و خود او را تازیانانه می‌زند و خانه‌های چوبی آنها را به آتش می‌کشد. روایت ضحاک از زبان خود او، به بیان تمثیلی است از چگونگی پاگرفتن نفرت، نفرتی که معلول بی‌عدالتی است» (علایی، ۱۳۷۹: ۱۶). بیضایی درصدد است تا تحولی در روایت به‌وجود آورد. پرسش اینجاست که مگر ادامه روایت ضحاک به همان شکل اساطیری خود چه ایرادی بر روایت وارد می‌کرد؟ بیضایی چرا از یک ظالم به ظالم دیگر اساطیری پناه می‌آورد؟ و اژدهاک را همچون عارفی وارسته نشان می‌دهد: «هیچ مردی نتوانسته است مارهای درونش را پیش از خود به خاک بسپارد» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۲).

در روایت اژدهاک، یامای پادشاه زنده و هموار جاوید است، در شاهنامه دیده می‌شود که خود او پدرش را به قتل رسانیده است تا صاحب جاه و مال شود، اما در این روایت دیده می‌شود که یاما (جمشید) پدر ضحاک را کشته است «آن روز که پدر مرزبانم باده سرخ به او

پیشکش کرد، و یامای باده نوشیده بسیار نوشیده او را دوپاره کرد تا بنگرد که خون سرخ‌تر است یا باده» (ص ۹) یاما به شکل‌های مختلف در متن ظاهر می‌شود و همان‌گونه که گفته شد می‌تواند نماد ظلم همواره باشد. در اساطیر «یَمه در وداها از جمله خدایان است که پدر روحانی انسان و گناهکار نخستین است. هرچند در اساطیر ودایی گناه جمشید دادن آتش به انسان نیست، ولی گناهکار بودن پرومته در اساطیر یونان با گناهکار بودن جمشید در اساطیر هند و ایرانی هماهنگ است» (بهار، ۱۳۸۶: ۲۲۶) بیضایی نیز یاما(جمشید) را در متن چندین بار زنده نگه داشته است: «و یامای پادشاه را دیدم که هوشیار بود... او مست هوشیاری خود بود» (ص ۱۰) او در این روایت، روایتی دگرگونه را نشان می‌دهد، و از دل اسطوره، اسطوره‌ای تازه به وجود آورده است؛ اژدهاکی که شلاق خورده، خسته و مجروح و زخمی است و نظاره‌گر شهری است که یامای پادشاه در حال دربند کردن، تازیانه زدن و رواج بی‌عدالتی در میان مردمان است. مردمانی که در هیات مردگان، پس از فرود آمدن تازیانه، برای رسیدن به هویتی تازه و عدالتی نوین از گورها سربرخواهند آورد و به سوی اژدهاک به همراهی کاوه آهنگر می‌تازند. در این بین اژدهاک در بند است و چشم می‌بندد و زنجیر را از خود به خود نزدیک‌تر می‌بیند. «اژدهاک سنگ محک تنهایی، رنج و درد انسان است که سهمگین‌ترین توفان‌ها را تاب آورده است، چنان‌که «مرگبادِ سخت توفنده» پیش از وزیدن به او می‌گوید: «ای اژدهاک تو آفریده شدی تا تنهایی را با تو بیازمایند، و رنج را با تو بیازمایند و درد را» (ص ۲۰). از سوی دیگر بی‌مرگ بودن یاما موقعیت دردناک و چاره‌ناپذیر انسان را روشن می‌کند، و این درون‌مایه اثر بیضایی است. انسان جاودانه در رنج و بند و بلاست، و نمود عینی رنج و بی‌عدالتی او کین‌های ابدی است که پایان نمی‌گیرد. چرا که شر خود بی‌مرگ است. در پایان داستان تداوم و سلطه تاریکی است» (علایی، ۱۳۷۹: ۱۷).

قدرت به مثابه رکنی اصلی در ساخت متنی که در صدد آفرینش هویتی تازه از ورای روایات اساطیری و اوستایی و شاهنامه است، نقش برجسته‌ای در متن ایفا می‌کند، یامای اژه شده(جمشید) توسط ضحاک در اساطیر ایرانی، در روایت بیضایی هنوز زنده است و التزام امور و فرمان کشتن و تازیانه و دربند کردن را صادر می‌کند؛ و از طرفی اژدهاک-قدرتمند پیشین اسطوره- اکنون در بند کشیده شده و مایه حسرت خواننده می‌شود، او انتظار رهایی از بند را دارد تا به شهری بیاید که در زیر پای دماوند شاهد همه نوع ظلم یاما

خداوند و پادشاه است. یک رابطه تساوی میان این دو نهاد قدرت در متن دیده می‌شود که این خود ساخت هویتی تازه از جامعه امروز نویسنده است که در زمان نگارش متن برای خواننده رقم زده است. بیضایی با دوری گزیدن از ایدولوژی حزب توده و اینترناسیونالیستی آن با گرایشی نه چندان قوی در باورهای ناسیونالیستی، راز بهروزی و پیروزی مردم اسیر میان دو ظالم را شناخت گذشته خود از خلال افسانه‌ها می‌داند، و این شناخت تاریخی خود توجیه کننده روابط نابرابر قدرت در پیش روی خواننده قرار گرفته است.

نکته حایز اهمیت در روایت اژدهاک با آرش در آغاز هر قسمت روایت است. در آرش، ابتدای روایت با اعداد و شماره از یک تا بیست و سه مشخص شده است، اما در اژدهاک با واژه «بند» شماره گذاری شده است. در استفاده از واژه «بند»، هر قسمت از روایت از سایر قسمت‌های دیگر جدا می‌شود. بر خوانی اژدهاک یازده بند دارد و یا به عبارتی از یازده قسمت تشکیل شده است. بند جدا از معنای فاصله اندازی میان قسمت‌های روایت، از سایر بخش‌ها، به صورت ایهام نماد زندان می‌تواند باشد (زندانی ساخته شده در کوه دماوند)، این تناسب و تبادر بار معنایی و گفتمانی روایت را افزایش داده است. در این بندها، اژدهاک دیگر آن ستمگر اوستایی نیست، بلکه او به صورت یک زندانی تصویر می‌شود، که شاهد همه ستم‌هایی که بر مردمان شهر روا داشته می‌شود. در این گفتمان تازه جمشید (یاما) همواره زنده است. فریدونی در کار نیست و همه ظلم‌ها از سوی یامای خدا-انسانی است که در ایران پادشاه است و همواره زنده و در حال تازیانه زدن بر شهر و مردمان است و اژدهاک ستم‌دیده در حال نظاره می‌باشد. در آخرین بند روایت می‌آید: «اینک منم، که کوه را بردوش می‌کشم. و زیر پای من شهری. و مردمان خوابند. مردگان، جاودانه در خوابند. و منم تنها با غریو گنگ خود مانده. به یاد می‌آورم آن توفنده مرگبادی را که با من گفت: ای اژدهاک تو نخواهی مُرد، مگر آن یامای خداوند مرده باشد!- و می‌بینم شب را، که با همه سنگینی خود بر من فرود آمده است. و من هنوز زنده‌ام!» (ص ۲۵).

تشابهاتی میان روایت آرش و اژدهاک در همین بند وجود دارد که نشان از ادامه جریان فکری نویسنده در تفکر انتقادی او دارد. تردید افکنی و جابه‌جایی اسطوره در ساخت روایات، انتظار و امیدی که در پایان هر روایت حاصل می‌شود؛ و سعی نویسنده، در ایجاد چالش در امر قدرت و یافتن هویت تازه برای خواننده امروز خود، در جای‌جای آثار نویسنده دیده می‌شود. در انتهای آرش مردمان می‌گویند: «آرش باز خواهد گشت» یعنی این‌که تا

ظلم هست، نجات‌دهنده نیز زنده هست و باید بیاید. در آخرین بند اژدهاک نیز از زبان خودش شنیده می‌شود: «و من هنوز زنده‌ام» اژدهاک ناجی شهری تاریک است زیرا یامای خداوند زنده است و در حال تازیانه زدن. البته اینجا باید به قراین اساطیری ضحاک نیز توجه کرد که وی تا پایان جهان زنده است، و پس از رهایی از بند و قیام توسط گرشاسب و یا بنا به روایت بندهشن توسط سام نیرم با گرز کشته می‌شود. از همین روست در خلال تگ‌گویی‌های اژدهاک که در حال برائت جویی از خود است، خواننده با یک امر مسلم اسطوره‌ای روبه‌رو هست و آن حضور پیکره ظلم چه در قالب یامای خداوند و چه در هیکل اژدهاک است.

### ۵-۱ برخوانی کارنامه بندار بیدخش

این روایت نیز مانند سایر روایت‌ها از ویژگی خاصی برخوردار است. در این روایت گفتگوی بیشتری میان شخصیت‌ها برقرار می‌شود. جم در همه متون پیشین صاحب علوم است اما بیضایی در این روایت با وارد کردن بندار بیدخش وزیر جم به عرصه داستان این ذهنیت اساطیری را زیر سوال می‌برد و به خواننده نشان می‌دهد که هیچ حاکمی به تنهایی بر پا دارنده علوم نیست. جم در این روایت نگران است که مبادا بندار بیدخش راز ساختن جام جهان بین را به دیوان بیاموزد، از این رو وی را در زندان می‌کند و به دبیرک رازنویس دستور قتل او را می‌دهد...

### ۵-۲ تحلیل قدرت و دانش

قدرت مطلقه جم از این‌جا آغاز می‌شود که می‌گوید؟ «بنویسید: (امر کردن) من - جم نیک‌رمه- دارنده کشتزارهای گشاده و چراگاه‌های پهناور، باغ-دژی دارم؛ وَر؛ که در آن زشتی و بد را راه نیست! و در آن گزیده‌ترین مردمانند از هرگونه که شایست؛ موبدان و دبیران و جنگ‌آوران- و کارورزان؛ چه کشتگر و چه شبان و شگارگر؛ همه نیک اندیش و تندرست. در این وَرند نیک‌ترین درگاهیانم؛ و نیز بهترین از هرچ نیکوان... من به این دژ خواهم شد و بیماری و پیری و مرگ را پشت در خواهم ماند. اینست رای من: شیر شاه درندگان، گاو شاه چارپایانِ خانگی، و عقاب شاه آنها که در آسمان می‌پرنند، برستون‌های چوب، تاق درگاه ما نگاه می‌دارند. و ما بر تخت خویش در جام گیتی نمای به کار جهان می‌نگریم. بگو ای مهر-

که چشم بیخواب جهانی - من از تو چه کم دارم؟» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۳) نویسنده با توجه به آنچه در متون پیشین از جمله اوستا و متون مشابه پهلوی آمده است شخصیت جم را به وضوح نشان داده است و تقابل او را با مهر سروش و گردونه‌ران آسمان نشان می‌دهد. از نظر اورمزد جم به راه دیوان و اهریمن درایستاد و غرور و منیت بر او عارض شد و همین منیت و غرور باعث شد که فرّ از او جدا شود و به مهر و فریدون و گرشاسب بپیوندد. «تحت شرایط حیات بشری، یگانه بدیل قدرت، توان نیست - که در برابر قدرت عاجز است - بلکه زور است که به واقع یک انسان به تنهایی می‌تواند آن را علیه هموعانش به کارگیرد و یک یا چند نفر می‌توانند از راه به دست آوردن ابزارهای خشونت انحصار آن را به دست گیرند» (آرنت، ۱۳۹۲: ۳۰۸) ثروت و ابزار اگر عاید هر حاکمی که اندیشه‌ورز نباشد بشود، مردمی و عدل و خرد و صبوری در حاکمیت، از نهادش کنده می‌شود و دروغ و تردید و اندوه بر پیکرش حاکم می‌گردد؛ جم نیز از این مهم مستثنی نیست. حاکمیت جم وقتی به منتهی قدرتش می‌رسد از مهر ایزدِ روشنی پرسش می‌کند و خود را در برابر او و حتی برتر می‌بیند و درصدد بازتولید روان طمع‌ورزانه بشری خود برمی‌آید. این همان اتفاقی است که در قرآن بر نمرود و فرعون عارض شد و اساساً خاصیت قدرت مطلقه نیز همین است.

بزرگی و دیهیم و شاهی مراسم      که گوید که جز من کسی پادشاست

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۳۴)

نمایش نامه کارنامه بندار بیدخش یک نمایش دراماتیک است؛ و نسبت به دو اثر اژدهاک و آرش از جنبه‌های نمایشی بیشتری برخوردار است، چون در این اثر شخصیت‌ها بیشتر به گفتمان می‌پردازند و جدال میان شخصیت‌ها نمایان‌تر است. در این نمایش دو شخصیت جم و وزیر او بندار روایت‌گر اصلی نمایش‌اند. با این حال با توجه به سنت برخوانی و نقالی شاهد حضور دو نقال هستیم که از سنت نمایشی ما نشأت گرفته است «نقالی عبارتست از نقل یک واقعه یا قصه، به شعر و یا به نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع. نقالی از آن جهت قصد القاء اندیشه خاصی را با توسل به استدلال ندارد، و تکیه آن بیشتر بر احساسات تماشاگران است تا منطق ایشان، و موضوع آن داستان‌ها و قهرمانان بزرگ شده فوق طبیعی هستند» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۶۵). جم، شاه و دارای قدرت و حاکمیت و اقتدار سیاسی است؛ و بندار که سازنده جام جهان‌نما است دارای دانش و خرد است. خرد در نزد ادبای ایرانی به ویژه آثار قرن چهارم به وضوح بسیار از آن سخن رفته است. فردوسی و ناصر خسرو با لقب حکیم در تاریخ ادبی ایران هرکدام به نوعی پرچم‌داری نوعی خرد را در

دست داشتند؛ از این رو در این نمایش نیز که پی‌رنگ آن اوستا و شاهنامه است به همین الگو اشاره دارد، و در حقیقت با ظرایف و طرایف سبک بیضایی چه در زمینه معنا و چه در شکل، انسجام گفتمانی یافته است؛ با این تفاوت که در پیش از این اثر تاکنون هیچ‌متنی به شخصیتی همچون بندار بیدخش نپرداخته بود. «برصحنه کارنامه بندار بیدخش در آغاز دو نقال تنها می‌بینیم، با دیواری در میان‌شان. هرکدام در مکانی فرضی خود ایستاده‌اند و بازگویی داستان را که در گذشته رخ داده، آغاز می‌کنند، هیچ یک از آن‌ها را به جهان آن دیگری راه نیست و هریک می‌کوشند به نیروی گمان یا به یاری جام‌گیتی‌نما، رفتار دیگری در آن سوی دیوار را تنها حدس بزنند؛ و اسطوره جام، خود محصول همین فرهنگ دیوارهاست، که تو همواره در رویای خود می‌خواهی بدانی آن سوی دیوار چه می‌گذرد» (همان: ۲۳۵) همه متون پیشین جمشید را آنچنان که در اوستا آمده سازنده و رجمکرد و دیگر امور نشان می‌دادند:

جمشید با نرم کردن آهن، خود، زره و جوشن می‌سازد:

نخست آلت جنگ را دست برد	در نام جستن به گردان سپرد
به فرّ کیی، نرم کرد آهن‌ا	چو خود و زره کرد و چون جوشنا
	(فردوسی، ۱۳۷۸: ۳۰)

از ابریشم و کتان پارچه بافی را می‌آموزاند و برتن مردم لباس مناسب پوشاند و جامه دوختن را به مردم آموزشاند. اولین تقسیم طبقاتی اجتماعی را در دوره جمشید به وجود می‌آید. در این روند که یکی از نشانه‌های ابتدایی تمدن و شهر نشینی است بنیان‌های اولیه یک جامعه سنتی و قبیله‌ای تشکیل می‌شود، و همان گونه گفته شد جمشید، جامعه را به چندین طبقه تقسیم کرده بود. بی تردید وجود چنین طبقه‌بندی‌هایی در دوره جمشید نشان از پیشرفت عظیم در زمینه مناسبات اجتماعی و ترقی فکری و ذهنی جامعه آن روزگار می‌داد. بدین شکل می‌توان جمشید را یک تئوریسین بزرگ و مصلح اجتماعی در دوره اساطیری ایران دانست. این وضعیت به او کمک می‌کرد تا جامعه را به هر سمت و سویی که دید پیامبر گونه‌اش به او القاء می‌کرد ببرد. با وجود فره ایزدی که در جمشید سراغ هست او در مسیرهای پیشرفت گام بر می‌دارد. البته بسیاری از محققین این تقسیم بندی را حاصل دخالت نویسندگان دوره پهلوی تحت تاثیر اوستا می‌دانند و گرنه سه دسته تقسیم بندی برای او متصور است که همان کاتوزیان و شاهان و لشکریان بایستی باشد. به هر رو بهرام بیضایی با تغییر در ساخت ذهنی داستان جمشید در نمایش‌نامه کارنامه بندار بیدخش قصد

نشان دادن و برجسته نمودن گفتمان قدرت در برابر دانش است. هر دو در شروع نگاهی روشن دارند و قصد آن‌ها نیک است و می‌خواهند بدی‌ها را دور کنند، آبادی باشد و مردم در آرامش و شادی به سر برند. این جریان زندگی ادامه می‌یابد تا آنکه بندار جام جهان‌نما را می‌سازد، جم دچار بدگمانی می‌شود زیرا می‌ترسد بندار جام دیگری بسازد برای دیوان، تا از طریق گنج فراوان دیوان بر جم بیاشوبد. از این رو بندار را در روئینه‌دژ زندانی می‌کند. روئینه‌دژ زندانی است که بندار خود ساخته است و اینک در زندان خویش زندانی است. اگر از جنبه‌های نمادپردازی به روئینه‌دژ و جام نگریسته شود دامنه بحث افزایش خواهد یافت اما از آنجا که در این روایت تقابل دو گفتمان قدرت و دانش است، همین قدر بتوان نگریست که جام جهان‌نما نشان و نماد خرد و آگاهی است، اما همگان به دیدنش کور هستند و این جام هست که دست به دست می‌گردد و هر یک از شخصیت‌ها به دنبال سود خود هستند.

در تقابل میان گفتمان قدرت و دانش، همواره قدرت سعی در تصاحب و به زیر سلطه آوردن دانش است؛ اما دانش بهره‌مند از خرد زیر سلطه قدرت قرار نمی‌گیرد زیرا خود می‌تواند به عنوان یک نهاد اقتداری عمل کند؛ اما به هر رو در نهایت سلطه‌جویی دیگر مُلک و مَلِک و خرد را به انحای متفاوت و یا با حیل در سیطره خود درمی‌آورد. بندار در این نمایش تمام سعی خود را می‌کند که خرد و دانش به دست قدرت غیر قابل مهار نیافتد و جم نیز ترس دارد که دانش و خرد به دست دشمنانش (دیوان) بیافتد. بندار با توجه به اوضاع پیش‌آمده مرگ را ارزشمندتر برای خود می‌بیند و جم نیز همین امر را برای بندار متصور می‌شود؛ پس در سیر روایت این اثر دیده می‌شود که دانش و خرد مقهور مرگ می‌گردند زیرا مرگ را ارزشمندتر می‌دانند. بندار تولید کننده دانش است و برای به دست آوردن آن از راه کسب علم از پدر و «سالیان پای چراغ دانش سوختن» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۴) به دست آورده بود «دانشی که از طریق علمی تولید شده چه جایگاه و منزلتی دارد و چگونه می‌توان به شکل مسولانه‌ای آن را به کار گرفت؟» (یورگینسن، فلیپس، ۱۳۹۴: ۲۹۰) بندار همواره نگران همین شکل از کارکرد دانش است و در تمام متن ترس از افتادن دانش به دست ناهلان را دارد، و جم نیز با توجه به دشمنان خود یعنی دیوان از بندار وحشت دارد که مبدا دانش را در اختیار آنان قرار دهد.

فرکلاف معتقد است: «که حقیقت را، نه نخبگان علمی، بلکه عموم مردم از طریق بحثی دمکراتیک تعیین می‌کنند که در آن بازنمایی‌های مختلف را بر اساس محتوا و پیامدهای



اجتماعی‌شان با یکدیگر مقایسه می‌کنند» (همان: ۲۹۱) در متن کارنامه بندار بیدخش مردم جایگاهی ندارند و در روند بازتولید علم همواره پی‌آمد شاهان و قدرتمندان هستند، این بندار هست که به تنهایی نقش گفتمانی مثبت و دموکراتیک دانش را برعهده دارد، اما او نیز به واسطه داشتن قدرت دانش، دربند زندانِ رویینه‌دژ و اسیر قدرت سیاسی جم است. پیامدهای اجتماعی حاصل از دانش بندار بیدخش، ظهور شخصیت‌های لایه‌ای همچون دبیرک هست که در تخیل بندار و جم به وجود آمده است، دبیرک نه برای نهاد قدرت و نه نهاد دانش ارزشی قایل نیست و درصدد به دست آوردن هر دوی این مقام هست. گاه می‌توان دبیرک را با توجه به داشتن چنین وجوهی، از طبقه موبدان دانست که در روایت شاهنامه و اوستا باعث دوری جامعه و طبقات لشکری و اجتماعی از جم گردیده و مقدمات ظهور اژدهاک را فراهم نمودند.

از زاویه‌ای دیگر نیز می‌توان خود نویسنده را نمادی از بندار دید و حرف‌ها و اندیشه نویسنده را از زبان بندار شنید: «پدر مرا کارِ دانش فرمود؛ و گفت این سودِ مردم است» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۸). «پاداش زندگی بر سر دانش نهادن! و بدین مهربانی که مرا از تو رسید، در برابر چیزکی از رنج خود ترا می‌بخشم؛ آری بمان و داستان این جام را بر پوست بنویس و بر مردمان بخوان؛ تا نگویند ما این دانش نداشتیم» (همان: ۹۹)

در این نمایش، شخصیت دیگری به جز جم و بندار وجود دارد که حضور فیزیکی او مشهود نیست، و در بازی دو بازیگر (نقش خوان) نمود و جلوه دارد. او از یک سو رازنویس جم است و از سوی دیگر شاگرد بندار بوده است. هم اوست که جام را از جم می‌دزدد و می‌خواهد که استاد دانش و راز ساختن جام را به او بگوید تا جا و مقام بیابد. او نماد جهل است و نادانی. بندار نیز در این بین خود را به داشتن چنین شاگردی لعن و نفرین می‌کند و دلش بر او می‌سوزد که مبادا این جهل به خاطر جام خود را هلاک کند و دانش را به بندگی کشد. در اصل نیز وقتی دانش به دست قدرت و جهل می‌افتد موجب خرابی و ویرانی بشر و بشریت می‌شود. در نهایت نیز بندار به واسطه دشنه‌های همین نماد جهل (شاگردش) از پای درمی‌آید: «آیا مرگی مهربان‌تر در دشنه تو نیست؟ دشنه‌ای نهان داشت که دست خواستی بُرد و نبردی؛ دشنه‌ای که پنداشتی مرا بدان هراسیدی و واداشتی دانش این جام با تو بگویم؟... نه این دانش ترا نخواهم گفت؛ بهل دانش بمیرد آنجا که در پنجه مرگان‌دیشان است و سودهای آن همه بر زیان است...» (همان: ۹۸) دبیرک از شخصیت‌های پنهان در زبان

داستان است که در خلال تخیل شخصیت‌ها دریافته می‌شود با آنکه در متن حضور فیزیکی ندارد، خواننده و تماشاگر در ذهن خود این انسان نادیده را در ذهن متصور می‌کنند «دو کلید نادیدنی در متن که از طریق تخیل نقال بر تماشاگر مجسم می‌شود «جام» و «دبیرک». جام همه چیز را نشان می‌دهد و خود در صحنه دیده نمی‌شود، زیرا خود گم شده واقعی است و تاریخ و اساساً افسانه [یا ضد افسانه؟] گم شدن آن است. و اما کلید نادیدنی دیگر دبیرک: او گاهی به سوی تصویر انسان عادی است، یکی فرمانبر که اندکی از دانش بندار آموخته و اندکی از قدرت جم بهره ستانده؛ آدمی چون آدمیان خرد اگر جایگاهی در تاریخ و اسطوره نیافته و ثبت نشده است» (امجد، ۱۳۷۷: ۲۳۸) با حضور رازنویس جم در روایت، کارنامه بندار بیدخس نمایشی تر می‌شود، زیرا او واسطه میان خیر و شر است؛ واسطه میان نهاد دانش و نهاد قدرت سیاسی، او عامل ارتباط اسطوره و تاریخ است. دبیرک خواننده را وارد دنیای زمانی این جهانی می‌کند و این جهانی همراه است با این زمانی و این همانی. یافتن موقعیت خود خوانندگان در تاریخ و اسطوره که لایه لایه در متون پنهان مانده است. دبیرک نماد بازتولید حقارت و طمع، همواره میان خیر و شر گرفتار آمده است، او میان بازتاب‌هایی که رخدادها و متن و نقش اجتماعی خود در نمایش، سطحی از قدرت مزورانه را نشان می‌دهد، تا خواننده به شبکه معنایی که در ساحت متن و نظام قدرت وجود دارد، بیشتر واقف شود. او عمل رخداد در متن را هدایت کرده، و درام را به انتها می‌برد، تا نویسنده بر مفروضات ذهنی خود از دانش، نزد خود تاکید بورزد؛ و این تفکر را در تحلیل انتقادی خود در میان دانش و قدرت برجسته نماید، که کشتن دانش بهتر است تا این که در اختیار قدرتمندان قرار دادن بگیرد: «نه این دانش تورا نخواهم گفت! بهل تا دانش بمیرد آنجا که در پنجه مرگانیشان است؛ و سودهای آن همه بر زیان می‌کنند. و پیش از مرگ، من این جام بر سنگ می‌کوبم و ما هر دو می‌شکنیم» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۹۹) این نمایش در زیر ساخت خود یادآور نمایش نامه «گاليله» اثر «برتولت برشت» است. در این نمایش هم تقابل دانش و قدرت است. تقابل جهل و دانایی.

مسئله دانش یک امر گفتمانی است که توسط جامعه و نهادهای سنتی و مدرن تولید دانش به گفتمان درآورده شده است. این که نویسنده از زبان بندار بیدخس می‌گوید: «نویس تا آیندگان بدانند و ما نیز این دانش می‌دانستیم» موبد نظر چه فرایندی از تولید گفتمان دانش است؟ داشتن دانش و افتخار کردن به چیزی که امروز از آن ما

نیست، آیا موجب مباحثات و افتخار است؟ بررسی ساز و کار چنین فرایندی از دانش گاه در راستای اهداف نهاد قدرت در تولید شوونیسم و یا ناسیونالیسم افراطی ملی و قومی است، و گه گاه دیده می شود اقوام ایرانی به دانش فلان دانشمند و پژوهشگر هم زبان خود به خود می بالند بی آنکه بدانند دوره تولید دانش آن دانشمند مذکور به پایان رسیده است و پیگیری آن جزء نگه داشتن عامه در حقارت قدرتمندان آنان نیست. تحلیل های حاصله امر قدرت را برابر با فاشیسم و ناسیونالیسم به پیش می برد. افتخار کردن به گذشته اگر همراه با تجربه باشد مفید است اما اگر بدون در نظر گرفتن نقد و تحلیل کارکرد دانش مذکور در تعالی قوم ایرانی در نظر گرفته شود اوقات بی حاصلی است که طی می شود. پرداختن به مباحث ناسیونالیسم افراطی و فاشیسم با دست مایه های تاریخی و اسطوره ای و دینی، احیای هیابانگ هیچ است. بیضایی با توجه به رویکرد انتقادی خود در این زمینه معتقد است: «نمی فهمم چرا وطن پرستی برای همه دنیا مجاز است و فقط برای ما گناه، ضمن اعلام نفرت از وطن پرستی و قبیله پرستی خودخواهانه و افراطی - من فکر نمی کنم جمله: «آری، بمان و داستان این جام بر مردمان بخوان تا نگویند این دانش نداشتیم» نظر وطن پرستانه من است. این حرف بندار بیدخش است در موقعیت مرگ. و اگر ما فکر کنیم این نظر نویسنده است، پس حرف های متناقض اش هم باید نظر نویسنده باشد. آن وقت چه جور توجیه اش می کنیم؟ نه! این واپسین خواسته درست پیش از مرگ بندار است که از آن چه زندگی بر سر آن گذاشته یاد شود، تا زندگی اش کاملاً بیهوده نمانده باشد. یعنی واپسین کوشش برای اینکه به زندگی پاک باخته اش معنایی بدهد، و اصلاً هم وطن پرستانه نیست. یک روانشناسی انسان است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۶).

همواره در متن پرسش های بیشمار می مطرح می شود اما پرسش های بندار از لونی دیگر است، جایی که بندار از رازنویس جم و شاگرد طمع کارش می پرسد: «این چیست با تو؟ چیزی پوشیده که به پیاله خون مانستی. این کاسه ای نیست که در آن سربریده من با چشمان بی نگاه به جم خواهد نگریست؟ یا پیمانهای که پیش از مرگ بدان گلوئی تازه کنم؟» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۹). این بند یاد آورد این بیت خاقانی در شعر ایوان مداین است:

مست است زمین زیراک خورده است به جای می      در کاس سر هرمز خون دل نوشروان  
(خاقانی، ۱۳۷۶: ۳۷)

ارتباط میان جام و شراب و سربریده و کاسه سر... در فرهنگ ادبی ما ریشه کهن دارد. از این رو هست که بندار سربریده خود را در وجود شاگرد طمع کارش می بیند. این شعر خاقانی نیز همین متن را فرایاد می آورد.

### نتیجه گیری

نگاه نویسنده در سه برخوانی (آرش، اژدهاک، کارنامه بندار بیدخش) برای نشان دادن امر هویت و قدرت و دانش، متفاوت از نگاه سایر پژوهش گران و نویسندگان و نیز متون به جا مانده از گذشتگان است. بیضایی ضمن حفظ درون مایه آثار حماسی و اساطیری، نگاه انتقادی خود را بر مولفه های مورد بررسی نشان می دهد. او در آرش به روشنی مشخص می نماید که قهرمان و پهلوان نیازی نیست که به شکل خونی و ارثی و ژنی برای یک جامعه به ارمغان بیاید بلکه یک قهرمان از دل جامعه نیز می تواند وظیفه انسانی خود را انجام دهد و دشمن و دیو خشکسالی را از کشور دور کند، و همواره در ذهن کهن الگویی جامعه خود باقی بماند. آرش نمود چنین شخصیتی در نمایش است کسی که به دلیل جانفشانی مورد ستایش عناصر اسطوره ای طبیعت همچون مهر و ناهید و البرز قرار می گیرد، و در نهایت به اعتقاد مردم او باز خواهد گشت. در پرداختن به اسطوره اژدهاک نویسنده باز برخلاف آنچه باور عموم است رفتار می کند و در متن اژدهاک را رهایی بخش مردم شهری می بیند که بر بلندترین کوه همان شهر به بند کشیده شده است. بیضایی با مغلوب کردن و جابجایی باورهای اساطیری، اژدهاک را همچون فردی رهایی بخش نشان می دهد که با شاه بیگانه به ستیزه برخاسته است. در روایت او اژدهاک کسی است زیر سطله یامای پادشاه است و این یاما کسی است که پدر اژدهاک را کشته است؛ در حالی که این باور با آنچه از متون به جا مانده، متفاوت است؛ اما بیضایی این نگاه را تقویت می کند که همواره شاید آنچه در متون است مورد پسند قدرت حاکم باشد، و قدرت همواره سعی در بازسازی هویتی تازه است؛ از این رو نویسنده سه برخوانی با ایجاد تردید در نقل این روایت خواننده را به اندیشه فرو می برد و با پرسش های به وجود آمده در متن، شخصیت داستان را با نگاهی دیگر در ساحت قدرت و قدرتمندان می بیند. بیضایی در برخوانی سوم یعنی کارنامه بندار بیدخش، این تفکر را مورد واکاوی قرار می دهد، که دانش با همه اهمیت خود همواره در زیر سایه قدرت قرار می گیرد، و قدرتمندان و حاکمان، دانشمندان را به انحای مختلف از صحنه

روزگار محو می‌کنند. بن‌دار بیدخ‌ش نماد این چنین دانشمندی است که حاکم (جم) از ترس در اختیار قرار گرفتن دانش، نزد دیوان، اور را به بند کشیده، و در نهایت از پای درمی‌آورد. بیضایی در سه برخوانی با مطرح کردن سه الگوی قدرت و هویت و دانش، حوزه بحث گفتمانی را در نمایش نشان می‌دهد و این امر در سایه به کارگیری دقیق واژگان و جنبه‌های القایی آن‌ها در اسطوره و حماسه، شکل امروزی به خود می‌گیرد؛ سه برخوانی به خواننده کمک می‌کند تا مفاهیم قدرت و هویت و دانش در روزگار امروز را، در سایه روایت‌هایی با درونمایه کهن ببیند.

### پی‌نوشت

- 1- Hannah Arendt
- 2- Norman Fricloghf
- 3- Derama
- 4- James Joyce
- 5- Michel Foucault
- 6- Jurgen Habermas

۷- Archetype «کهن الگو یا آرکی‌تایپ و یا ناهشیار جمعی، متشکل از کهن‌الگوهی ازلی به ارث رسیده از گذشته است، که تجربیات مشترک تکراری در نسل‌های بی‌شمار بشری را در خود دارد» (پروچاسکا و نورکراس، ۱۳۹۱: ۱۲۶).

- 8- Toshihiko Izutsu
- 9- T. S. Eliot
- 10- Federico García Lorca
- 11- Paul Éluard

۱۲- زند و همن (بهمن) یسین Zand-i Wahman yasn، کتابی است در مکاشفه حوادث جهان است. پیشگویی و تفسیرهایی است که از کتاب زند دارد، این کتاب با ترجمه محمد راشد محصل در سال ۱۳۷۰ توسط موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی صورت گرفته است.

۱۳-

بدین اندرون نیز پنجاه خورد  
به رسم پرستندگان خوانی‌اش  
همی نام نیساریان خواندند  
کجا نیست برکس از ایشان سپاس  
همان دست ورزان با سرکشی...

ز هر پیشه ور انجمن گرد کرد  
گروهی که کاتوزیان خوانی‌اش  
صفی بردگر دست بنشانند  
نسودی سه دیگرگه را شناس  
چهارم که خوانند اهنوخشی

(همان، ۳۱)

۱۴- شاملو در دانشگاه برکلی آمریکا در طی گفتگویی می‌گوید: «جمشید جامعه را به طبقات تقسیم کرد؛ روحانی، طبقه نجبا، طبقه سپاهی، طبقه پیشه‌ور، کشاورز و... بعد ضحاک می‌آید روی کار. بعد از ضحاک، فریدون که با قیام کاوه آهنگر به سلطنت دست پیدا می‌کند، اولین کاری که انجام می‌دهد بازگرداندن جامعه به طبقات دوره جمشید است. شاملو در ادامه استنباطی همچون حضوری از این داستان داشته و گفته است: این به ما نشان می‌دهد که ضحاک در دوره سلطنت خودش که درست وسط دوره‌های سلطنت جمشید و فریدون قرار داشته، طبقات را در جامعه به هم ریخته بود. البته ما از تقسیم‌بندی طبقاتی جامعه در دو و سه هزار سال پیش چیزهایی می‌دانیم. اینکه طبقه نه فقط از مختصات جامعه ایرانی کهن بوده، اوستای جدید هم که متنش از دست داد وجود این طبقات را تأیید می‌کند.» (هاشمی نژاد، ۱۳۸۹: گزارش خبرگزاری ایلنا از بازخوانی تصویر ضحاک ماردوش)

۱۵- ابوالقاسم انجوی شیرازی در جلد دوم فردوسی‌نامه (۱۳۶۹، صفحات ۳۰۵ و ۳۰۶) می‌آورد که دلیل نکشتن ضحاک را دوستی مردم با وی بوده است و مردم به کاوه اجازه کشتن ضحاک را ندادند، و کاوه به ناچار او را در چاهی در دماوند زندانی می‌کند. اگر این روایت شفاهی انجوی شیرازی را پذیرفته شود، باید رابطه‌ای میان محبوبیت و علاقه مندی ضحاک در نزد مردم و اسطوره قیام شاه بیگانه متصور شود، و این در حالی است که این بُد از شخصیت ضحاک با اساطیر ایرانی و اوستایی مطابقت ندارد.

۱۶- Oligarchy ترکیبی از کلمات لاتین oligos به معنای تعداد اندک و Archos یا فرمانده است. اصولاً الیگارشی مربوط به ماقبل دوران مدرن است و با قانون زندگی نوین و دموکراسی همخوانی ندارد. تعریف: رژیم حکومتی که به وسیله چند نفر محدود اداره می‌شود و تمامی قدرت حکومت، در عدهٔ قلیلی از افراد متمرکز باشد. الیگارشی یا گروه‌سالاری، فرمانروایی گروهی اندک شمار بر دولت، بدون نظارت اکثریت است

## منابع

آتشی، م. ۱۳۷۹. «جستجوگر اساطیر»، ماهنامه فرهنگی- هنری کارنامه، ۱۳: شماره صفحه اول و

## آخر مقاله در ماهنامه؟

آرنت، ه. ۱۳۵۹. خشونت، ترجمهٔ عرت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی.

\_\_\_\_\_ ۱۳۹۲. وضع بشر، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: ققنوس.

آیدنلو، س. ۱۳۸۸ الف. از اسطوره تا حماسه، تهران: نشر سخن.

- آیدنلو، س. ۱۳۸۸ ب. «نکته‌هایی از روایت پایان کار ضحاک»، فصلنامه علمی- پژوهشی کاوش نامه، ۱۸ (۱۰): ص ۹-۴۸.
- امجد، ح. ۱۳۷۷. «گفتگو با تاریخ (درنگی بر دو نمایشنامه از بهرام بیضایی)». ماهنامه هنری و سینمایی تصویر، شماره ماهنامه؟؟، شماره صفحه اول و آخر مقاله در ماهنامه؟
- اوشیدری، ج. ۱۳۸۳. دانشنامه مزدیسنا. چ سوم. تهران: نشر مرکز.
- بهار، م. ۱۳۸۶. از اسطوره تا تاریخ. چ ششم. تهران: نشر سخن.
- \_\_\_\_\_ ۱۳۸۷. پژوهشی در اساطیر. تهران: نشر آگه.
- بیضایی، ب. ۱۳۷۹. «نقد و بررسی سه برخوانی، ماهنامه فرهنگی-هنری کارنامه. ۱۳: شماره صفحه اول و آخر مقاله در ماهنامه؟
- \_\_\_\_\_ ۱۳۹۱: «مصاحبه با بهرام بیضایی»، ماهنامه فرهنگی، اجتماعی- سیاسی و هنری اندیشه پویا. ۱۲: شماره صفحه اول و آخر مقاله در ماهنامه؟
- \_\_\_\_\_ ۱۳۹۲. نمایش در ایران. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ ۱۳۹۴. سه برخوانی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- پروچاسکا، جیمز. نور کراس، جان. سی ۱۳۹۱. نظریه‌های روان‌درمانی، ترجمه هامایاک آوادیسانس، چاپ دوم، تهران: انتشارات رشد.
- تواضعی، ج. ۱۳۸۳. سرزدن به خانه پدری (مجموعه مصاحبه‌ها و سخنرانی‌ها درباره بیضایی)، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- حسینی‌نژاد، ه. ۱۳۸۹. دیوی که واقعا دیو نبود (گزارش خبرگزاری ایلنا از بازخوانی تصویر ضحاک ماردوش)، تهران: خبرگزاری ایلنا.
- جوادی، ج. ۱۳۷۰. فریدونیان، ضحاکیان، مردمیان. تهران: نشر مولف.
- دوستخواه، ج. ۱۳۹۱. اوستا (دوجلدی). تهران: مروارید.
- سلطانی، ع. ۱۳۹۴. قدرت گفتمان، زبان (ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی)، تهران: نشر نی.
- سرکاراتی، ب. ۱۳۹۳. سایه‌های شکار شده. تهران: طهوری
- صالحی، س. و صالحی مازندرانی، م. ۱۳۹۳. «بررسی مقوله قدرت در شاهنامه از منظر هانا آرنست»، مجله شعر پژوهی (بوستان ادب)، ۴(۶): شماره صفحه اول و آخر مقاله در مجله؟
- صفا، ذ. ۱۳۸۳. حماسه‌سرایی در ایران. تهران: امیر کبیر.
- علایی، م. ۱۳۷۹. «نگاهی به دوبرخوانی آرش و اژدهاک»، ماهنامه فرهنگی-اجتماعی-ادبی کارنامه، ۱۳: شماره صفحه اول و آخر مقاله در ماهنامه؟
- فردوسی، ا. ۱۳۷۷. شاهنامه. به کوشش دکتر سید محمد دبیر سیاقی. تهران: قطره.

- فرکلاف، ن. ۱۳۷۹. *تحلیل انتقادی گفتمان*. گروه مترجمان. ویراستاران محمد نبوی و مهران مهاجر. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. مرکز تحقیقات رسانه‌ها.
- کسرای، س. ۱۳۸۷. *مجموعه اشعار*، تهران: انتشارات نگاه.
- کوئن، ب. ۱۳۸۳. *درآمدی بر جامعه‌شناسی*، ترجمه محسن ثلاثی. تهران: نشر توتیا.
- کمبل، ج. ۱۳۹۴. *قدرت اسطوره*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- مینوی، م. ۱۳۵۱. *رستم و سهراب*، تهران: دانشگاه تهران.
- نش، ک. ۱۳۸۷. *جامعه‌شناسی معاصر*. ترجمه محمد تقی دلدوز. چ چهارم. تهران: نشر کویر.
- یورگینسن، م. و فلیپس، ل. ۱۳۹۴. *تحلیل گفتمان*. ترجمه هادی جلیلی. تهران: نشر نی.
- یونگ، کارل. گ. ۱۳۸۳. *روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمه محمد علی امیری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.