

بررسی هویت، قدرت و دانش در سه برخوانی بهرام بیضایی

رضا ترنیان^۱

دکتر حسین خسروی^{۲*}

دکتر احمد ابومحبوب^۳

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۱۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۵/۱۶

چکیده

بهرام بیضایی از جمله نویسندگان تأثیرگذار 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 این نویسنده، شامل سه روایت اساطیری از آرش، اژدهاک و جم است. برخوانی اصطلاحی برساخته 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 اهمیت ویژه‌ای در حوزه روایت دارد. 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 به مسأله هویت و قدرت و دانش در سه برخوانی می‌پردازد، تا نقش متن را بر مسائل اجتماعی بررسی کند 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. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی شهرکرد

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی شهرکرد

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب

* h_khosravi2327@yahoo.com

۱- مقدمه

نمایشنامه‌های بهرام بیضایی به دلیل برخورداری از فضایی اساطیری و قابل انطباق با دیدگاه‌های اجتماعی روز، پژوهش‌گر را در ارائه تحلیل منطقی و مسجلی از زبان و ایدئولوژی یاری می‌دهند. 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 مؤلفه‌ها در یک متن به ارتباط آن با روزگار خود بیشتر اشراف یابد. سه *برخوانی* شامل سه روایت با عنوان‌های *آرش*، *اژدهاک* و *کارنامه بندگان بیدخس* است. این سه روایت هر کدام به یک دوره پادشاهی 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 بندگان بیدخس* مربوط به دوران پادشاهی جمشید است.

با توجه به بررسی متن نمایشنامه‌های بهرام بیضایی این مقاله بر آن است که ارتباط منطقی از طریق «قدرت و هویت و دانش» را که سه مؤلفه اصلی اجتماعی در سه *برخوانی* است بررسی نماید. از طریق بررسی زبان و جمله‌ها و جمله‌واره‌ها، و بندها در کلام می‌توان عناصر متفاوت در یک متن را 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، هر چند نویسندگانی همچون علی حسوری و احمد شاملو و علی رضاقلی در آثار و گفتگوهای خود فی‌المثل در باب *اژدهاک* آن را با زور برابر دانسته‌اند، اما در آثار بیضایی، نظر به جنبه هنری و ادبی آنها، با توجه به اصل جابه‌جایی اساطیر می‌تواند جنبه الوهیتی به خود بگیرد؛ همانطور که در شخصیت *آرش* و یا *اژدهاک* در سه *برخوانی* این جنبه از قدرت آمده، و هویتی تازه در ابعاد اسطوره پدید آورده‌است.

۲- سوابق پژوهش

درباره آثار بهرام بیضایی پژوهش‌ها بسیار است؛ شامل سینما، فیلم‌نامه و نمایش‌نامه‌های ایشان. از جمله «درنگی بر دو تئاتر از بهرام بیضایی» از حمید امجد (۱۳۷۷)؛ «آزمندی شاه ستمگر و

جنون بی‌خویشی؛ «نگاهی به دوبرخوانی آرش و اژدهاک» از مشیت علایی، مقاله کوتاه «جستجوگر اساطیر» از منوچهر آتشی، که این دو مقاله اخیر در یادنامه بهرام بیضایی در شماره ۱۳ ماهنامه کارنامه (بیضایی، ۱۳۷۹) آمده است، و همچنین گفتگویی ویژه در نقد سه برخوانی در همین شماره که توسط بیضایی، علی محمد حق‌شناس، منوچهر آتشی، حسین سنپور و چند تن دیگر انجام شده است؛ و نیز شماره ۱۲ ماهنامه اندیشه پویا که در بردارنده تحلیل بهرام بیضایی از منظومه آرش سیاووش کسرایی و آرش نوشته خودش است (بیضایی، ۱۳۹۲).

۳- مبنای نظری پژوهش

پژوهش حاضر برای بیان مبانی نظری خود به چند مؤلفه اصلی در تحلیل بررسی درام یا نمایش، برخوانی، و نوسازی و جابه‌جایی اسطوره می‌پردازد و در کنار این موارد، عناصر دخیل در ایجاد مؤلفه‌های اجتماعی قدرت، هویت و دانش را نیز بررسی می‌کند.

۳-۱- درام^۱ یا نمایش

ادب نمایشی در اکثر نقاط متمدن دنیا به صورت نظم و نثر در اشکال مختلف اجرا می‌شده و در تعریف به صورت کمدی، تراژدی یا غم‌نامه آمده است. «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 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 خیمه‌شب‌بازی و پرده‌خوانی باقی مانده است.

1. Derama

۳-۲- برخوانی

واژه برخوانی در فرهنگ‌ها مدخلی ندارد و در ترجمه‌ها نیز از آن به عنوان شیوه‌ای خاص از نمایش یاد نشده‌است. 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 مسلم قصه بوده‌است، برپایه این تصور، ترکیب «برخوانی» چنین خصوصیتی دارد. بیضایی می‌گوید: «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 درواقع 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 [...] سه برخوانی (نیز) ریشه‌اش توی نقالی است. درواقع کاری است برای اجرا؛ یعنی متنی که اجرا می‌کنید» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۰-۳۱).

۳-۳- نوسازی اسطوره

اسطوره به ساده‌ترین معنا نوعی داستان یا سرگذشت است که به خدا یا رب‌النوع 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 درزمانی، شکل آن را دگرگون می‌کند. ضحاک، افراسیاب، سیاوش و دیگران، 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 ستوربانی است که وظیفه پرتاب تیر به جبر بر عهده او گذاشته شده‌است. نویسنده ضمن حفظ درون‌مایه نام آرش، با چرخشی در روایت، به بازآفرینی اسطوره یا نوسازی آن دست زده‌است.

۳-۴- جابه‌جایی اسطوره

جابه‌جایی اساطیر در همه دوران اجتماعی انسان در طول تاریخ حیات بشری صورت گرفته‌است. این امر بیشتر جنبه مذهبی و ادبی دارد. در فرهنگ‌های هندوایرانی «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). بیضایی در سه برخوانی، شخصیت آرش و اژدهاک و بندار بیدخش را در چهره‌ای دیگر تصویر می‌کند.

۳-۵- قدرت

قدرت در لغت به معنی: توانستن؛ توانایی داشتن؛ توانایی انجام دادن کاری یا ترک آن، توانایی؛ نیرو، سلطه؛ نفوذ و فرمان به کار رفته‌است. «منظور جامعه‌شناسان از قدرت این است که یک فرد قدرت آن را دارد که اراده‌اش 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 سرچشمه‌هایی 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). جز این، قدرت می‌تواند در روابط فردی و جمعی میان خواست‌های متفاوت و نیازهای بی‌شمار انسان، آشتی ایجاد کند. قدرت از مباحث ویژه در مقوله گفتمان‌های اجتماعی است و نویسندگانی همچون میشل فوکو، هانا آرت، هابرماس و فرکلاف شکل‌های متفاوت آن را تحلیل و بررسی کرده‌اند. از این میان البته فوکو به جنبه‌های متفاوت قدرت اجتماعی، قدرت دانش، قدرت تاریخ، قدرت بدن و غیره بیشتر پرداخته و اغلب نظریه‌های منبعث از قدرت در جهت و یا مخالف نظریات وی شکل گرفته‌است. «قدرت از نظر فوکو قبل از هرچیز، مولد است. براساس 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، محدودکننده 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 تأثیرات 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 می‌تواند 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 طریق استیلای یک گروه اجتماعی بر دیگر گروه‌های اجتماعی را تئوریزه کنند» (یورگنسن و فلیس، ۱۳۹۴: ۱۱۳). اما هانا آرنه همواره قدرت را منفی نمی‌داند بلکه به کارگیری عامل خشونت توسط قدرتمندان را یکی از عوامل ایجاد زور می‌شمارد: «هرگونه کاستی در اقتدار به معنای دعوت به خشونت‌گری است؛ کمترین دلیلش هم این است 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» (۱۳۵۹: ۱۲۸). جدای از مبحث خشونت آرنه معتقد است «تحت شرایط حیات بشری، یگانه بدیل قدرت، توان نیست - که در برابر قدرت عاجز است - بلکه زور است که به‌واقع یک انسان به‌تنهایی می‌تواند آن را علیه هم‌نوعانش به کار گیرد و یک یا چند نفر می‌توانند از راه به‌دست‌آوردن ابزارهای خشونت انحصار آن را به دست گیرند» (آرنه، ۱۳۹۲: ۳۰۸).

قدرت در آثار بیضایی بیشتر مبتنی بر محور اقتدار است، اما این اقتدار همیشه بر پایه اقتدار سیاسی نیست. شخصی مثل آرش که ستوربان است به‌واسطه نیروی دل که تیر را با آن پرتاب می‌کند دارای قدرتی می‌شود که در نظام قدرت سیاسی نمی‌گنجد و صاحب قدرتِ مردمی می‌شود. در *کارنامه بندار بیدخش* حرف از قدرت سیاسی و قدرت دانش است. «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 فرهنگدانه است. در اقتدار قانونی یک فرد متصدی آن است مثل رئیس‌جمهور. در اقتدار سنتی براساس باورهای سنتی از قدرت استوار است و جنبه مقدس دارد و هم به فرد و هم به سِمَت او اختصاص دارد، مثل مقام شاه در اکثر کشورهای سنتی. اقتدار فرهنگدانه اما، 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 تأثیر اقتدار فرهمندان قهرمانان روایات قرار می‌گیرند.

۳-۶- هویت

«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 نام، نام خانوادگی، نام پدر و سایر ویژگی‌ها نسبت داده می‌شود. در فرهنگ‌های لغت، هویت شامل صفات جوهری انسان همچون شخصیت، ذات، ماهیت، تشخص و غیره است. انسان با داشتن عقل از سایر جانداران متمایز می‌گردد و این تمایز اولین الگوی هویتی را برای او 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). هویت می‌تواند فردی باشد یعنی در ذهن و نهاد شخص ساخته شود؛ نیز می‌تواند اجتماعی باشد یعنی هویت فردی شخص را در گروه و اجتماع بر پایه عقاید برساخته وی در یک جامعه نشان دهد، این جامعه می‌تواند معنوی و یا سیاسی باشد. در شناختی وسیع‌تر، هویت، جنبه بشری می‌یابد و کهن‌الگوهای ناخودآگاهی یک قوم را نشان می‌دهد؛ یا فرد و جامعه‌ای را به عنوان یک الگوی مشخص از تفکری خاص نمایان‌گر می‌کند. «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 پس خود بخشی از هویت بشری را شکل می‌دهند که در باورها و اسطوره‌های بشری نهفته‌اند و از پس‌سال‌ها در هویت امروز ما بازتاب می‌یابند. «توشیهیکو ایزوتسو 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 تولیدکننده هویت هستند. از این رو از نظر ایزوتسو یک متن می‌تواند شبکه معنایی تولید کند و این شبکه معنایی به جامعه هویت تزریق می‌کند» (علیخانی، ۱۳۸۶: ۵).

بیضایی نیز با تولید متن‌های متفاوت نمایش‌نامه و فیلم‌نامه با توجه به نهادهای ذهنی و تربیتی که از کودکی با او همراه بوده‌است و با توجه به شکست‌های پی‌درپی قوم ایرانی در تاریخ به دنبال ساخت هویت ویژه و ذهنی خود از طریق نگارش ادبی و هنری است.

۴- معرفی سه برخوانی

سه برخوانی مجموعاً سه اثر از بهرام بیضایی (آرش، اژدهاک و کارنامه بندار بیدخش) است که در اواخر دهه سی و در سنین جوانی وی نوشته شده‌است. این آثار، ضمن حفظ مؤلفه‌های زبان کلاسیک، قابلیت انطباق با زبان امروز را دارند. سه برخوانی از نظر زبانی متکی به زبان کتیبه، تکرار نحو و پایه‌های جملات و واژگان است. آرش پهلوان اسطوره‌ای دوران جنگ‌های ایران و توران در زمان منوچهرشاه است و 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. سومین روایت داستان زندانی و کشته شدن وزیر جمشید پیشدادی یعنی بندار بیدخش است.

۴-۱- 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 به‌جای‌مانده 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* آمده‌است: «تشتَر، ستاره رایموندِ فره‌مند را می‌ستاییم که شتابان به سوی دریایِ «فراخ‌کرت» بتازد، چون آن تیر در هوا پیران، که «آرش» تیرانداز- بهترین تیرانداز ایرانی- از کوه «ایرِ یوخشوت» به سوی کوه «خوانوت» بینداخت. آفریدگار اهورا مزدا بدان دمید، پس آنگاه [ایزدان] آب و گیاه و مهر فراخ‌چراگاه، آن اتیرا را راهی پدید آوردند» (اوستا، ۱۳۹۱: تیریش، ۴/۷). 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 (نک. صفا، ۱۳۸۷: ۵۸۸). آرش بیضایی (با حفظ درون‌مایه اثر) از لونی دیگر است.

۴-۲- اژدهاک

یکی از شخصیت‌های اساطیری که در فرهنگ ایرانی نقش منفی دارد اژدهاک است. او جمشید را دونیم کرد و هزار سال بر تخت پادشاهی ایران نشست و درنهایت با قیام فریدون و کاوه در کوه دماوند به بند کشیده شد. زمانی که اژدهاک بندها را بگسلد پلیدی به شهر نازل می‌شود و موجودات ناپاک ایرانشهر را به سیاهی می‌کشاند و سرانجام گرشاسب با گرز خود او را از میان برمی‌دارد. در روایت بیضایی اژدهاک موجودی تصویر شده برای نجات شهر. او در صد گسلانیدن زنجیرهاست تا خود را از عذاب ناجوانمردانه‌ای که برایش در نظر گرفته‌اند رها کند و مظلومیت خود را ندا دهد. این یک برداشت کاملاً هنری است و با تصور عموم متفاوت است. این اثر حدود ده سال پیش از نظریه‌پردازی حصوری (۱۳۸۸) نوشته شده و برداشت بیضایی از اژدهاک، یک روایت هنری است. شاملو نیز تحت تاثیر نظر حصوری در حاشیه مقاله «کتاب‌های درسی جدید» در کتاب جمعه می‌نویسد: «داستان کاوه یک فریب حماسی بیش نیست، و نقطه انحرافی این به اصطلاح حماسه، شخصیت سیاسی و عملکرد مردمی ضحاک است که در طول داستان به دقت از خواننده پنهان شده است» (شاملو، ۱۳۵۸: ۳۹)؛ و نیز مقاله «چقدر حقیقت آسیب پذیر است» در ماهنامه آدینه، نظری عکس آنچه معمول بوده، بیان داشته است (شاملو، ۱۳۶۹: ۶)؛ بیضایی در مصاحبه‌ای با ایلنا می‌گوید: «به عقیده من علی حصوری و پس از وی، احمد شاملو در خوانش متن بجامانده 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).

۴-۳- کارنامه بندار بیدخش

کارنامه بندار بیدخش دو شخصیت اصلی دارد: جم و وزیرش بندار. در این اثر جم همچون متون اوستایی و اساطیری، سازنده جام جهان‌بین و ورجمکرد نیست؛ بلکه این وزیرش بندار بیدخش است که این دانش را به جم می‌آموزد. جم از ترس اینکه بندار این دانش را در اختیار دیوان بگذارد و او را از میان بردارد، دستور قتل او را صادر می‌کند. در این میان دبیرک جم و

شاگرد بندار (که یک شخصیت ذهنی است) درصدد به دست آوردن جام جهان بین است. این اثر نیز همچون سایر آثار بیضایی نوعی تازه کردن اسطوره است. 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.

۵- بحث و بررسی

۵-۱- برخوانی آرش

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

آرش بیضایی با آرش در سایر متون نیز چند تفاوت اساسی دارد: اول اینکه آرش در روایت او یک پهلوان اسطوره‌ای نیست (و این امر کشش و جدال در روایت را برای هر دو لشگر بیشتر می‌کند، چون او یک ستوربان و از مردم عادی 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 کرده‌است. سوم، آرش در بیشتر بخش‌های روایت از پرتاب 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 درنهایت می‌افزاید «من مردمی را می‌شناسم که هنوز می‌گویند: آرش باز خواهد گشت» (همان: ۶۹). در این روایت هر ایرانی می‌تواند خود را یک آرش تصور کند

و این اساسی‌ترین تفاوت میان آرش بیضایی با سایر متون است. نویسنده در این اثر درصد بازتولید یک متن ادبی، هنری و گفتمانی اجتماعی در ساحت اسطوره است؛ از تک‌تک واژه‌ها گرفته تا نحو جملات خواننده را بر آن می‌دارد که در این آرش، درنگ بیشتری داشته باشد.

آرش به روایت بیضایی، استوار بر واژگان کهن است و لحنی باستان‌گرایانه دارد. او در هر سه روایت سه برخوانی از این الگو استفاده کرده‌است. بیضایی معتقد است: «زبان سه برخوانی 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). در آرش واژگانی همچون «تبیره، کرنا، زنگ، کوس، رود، نای، گاودم، بارو، می‌غریود، غرنگ، ترفند، می‌توفد، کارزار، ستیهنده، می‌ستوهد، زیراک، سخت تابیده، آندّه» بسیار دیده می‌شود؛ و نیز واژگانی که از ساخته‌های نویسنده است مانند «مه‌وار»، که دوازده بار در متن تکرار می‌شود و القای ذهنی رطوبت و باران را در متن همواره تشدید می‌کند؛ «پس سردار از دل آن مه‌وار بیرون آمد» (همان: ۳۲) «در درنگ آرش از میان آن مه‌وار چهره‌ای به او می‌خندد» (همان: ۴۶). در این روایت واژگانی مثل «البرز، مه‌وار، سایه و ناهید»، با توجه به تکرار در متن جنبه القایی برای مخاطب دارند و به رسانایی منظور نویسنده کمک می‌کنند. در کنار این واژگان نحو روایت آرش بر پایه جملات تودرتو و کوتاه است که به کمک «و» عطف به هم تنیده شده‌است. بیضایی معتقد است «یکی از ویژگی‌های سه برخوانی نوشتن براساس «کتیبه» است و کتیبه واژگان کمی دارد» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۱). در کتیبه‌های کتیبه‌های بیستون، تخت جمشید و گنج‌نامه، به روشنی دیده می‌شود که واژگان این کتیبه‌ها واژگان کم‌اند و نحو کلام در آنها به شدت متکی بر تکرار واژگان است. «پس کاریزی خشک؛ و او دور می‌رود: چشمه‌ای تو را به یاد آورده‌است؛ کیش در کنار دختری؛ ابروکمان، گیسوکمند، و پُرآزرم. 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» (همان: ۵۷). وجه افعال نیز در سه *برخوانی* اهمیت دارد: جملات 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، دادن خبر است تا به‌وضوح 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، نشان‌دهنده 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 کوتاه‌اند و 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 دیدگاه‌های مؤلف 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 مشخص‌تر می‌شود. 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 خیلی‌ها ظاهراً امروزی‌شده‌ها هم معیار امروزی‌شدن، از بن فراموش کردن کل هویت و این حرف‌های صدتایک‌غاز 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 هردو، فراآرمانی بود» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۴۵). شعر کسرایی کاملاً مبتنی بر روایات *اوستا* و ابوریحان بیرونی و اعتقاد

جمعیت محققین در این باره است؛ اما آرش بیضایی با نگاهی انتقادی و گفتمانی به اسطوره نوشته شده است.

۵-۱-۱- هویت و قدرتِ البرز

در بیشتر موارد البرز با اوصافی که به صورت بدل قرار گرفته آمده است. در اینجا همواره البرز بلند و رازدار و پرسشگر است. حرف می‌زند. حیرت می‌کند و 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 بلندپایه هفت‌آسمان / البرز- آن که به بلندی بلندترین- است / البرز- آن بلند دارنده رازها- / اندُهان هر مرد در دل او به سنگینی البرز بود» (همان: ۳۱). اما با این حال دارای هویتی است که قدرت و بزرگی و برازندگی خاص تاریخی خود را می‌نمایاند. البرز در لغت به معنی کوه بلند است؛ در این کوه بلند، دماوند -بلندترین قله- قرار دارد با راز بزرگی در سر: اژدهاک یا ضحاک ماردوش، در آن 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 باید مهار کرد؛ و حالا قدرتمندان متن، منوچهرشاه، تورانشاه، کشواد و هومان همگی در برابر این بلند رازدار، کوچک‌اند، مگر آرش، که عزمی جزم دارد برای پرتاب تیر، تیری که بایستی از بلندای این هفت‌آسمان یعنی البرز پرتاب نماید. به‌واقع بیضایی با طرح پرسش و تردید از سوی البرز و با به وجود آوردن صنعت تشخیص سعی دارد تا بزرگی و بلندی و هویت یک قدرتِ 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» (همان: ۶۷).

در سرتاسر متن البرز نماد 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 زیر پای آرش نالان است. آرش که کمان می‌کشد «عُرنَب و فریاد از البرز برمی‌خیزد» (همان: ۶۷). اینها 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 (همان: ۶۹).

۵-۱-۲- روایت آرش از منظر زبان، تاریخ، هویت و قدرت

کودتای ۲۸ مرداد، در ساختار و ذهن جامعه ایرانی تأثیر بسزایی داشته‌است تا آنجا که بعد از فشارهای سیاسی حاکمیت، یأس و ناامیدی به سراغ جامعه روشنفکر ایران آمد. این یأس آنچنان دامنه‌دار و عمیق بود که در شعر شاعرانی همچون نیما، اخوان، شاملو، نصرت رحمانی و سایه، رنگ شعر فارسی را به سمت خاکستری و گاه سیاه برد. در این میان نویسندگان داستان و نمایشنامه نیز سهم بسزایی داشته‌اند.

کودتا جامعه فرهنگی و زخم‌دیده ایران را در مصائب بیشتری نگه داشت. نگاه شاعران و نویسندگان به فضای پیش‌رو می‌توانست تحرکی به این جامعه تقریباً متلاشی از نظر فرهنگی بدهد. شاعران در آن ایام به مبانی و مفاهیم تازه در شعرهای تی. اس. الیوت، فدریکو گارسیالورکا و پل الوارروی آوردند، که قربانی با اروپای بعد از جنگ‌های جهانی داشت. در کنار شاعران این دوره موجی که توسط نمایشنامه‌نویسان با مساعی علی نصیریان به راه افتاد حایز اهمیت است. قطب‌الدین صادقی می‌گوید: «دقیقاً 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 دامنه‌دار توانسته بود آفاق بسیار زیبایی را در زمینه درام‌نویسی 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 نمایشنامه‌نویسی 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.

بیضایی برای حفظ سنت نمایش‌نویسی ایرانی، از اسطوره استفاده می‌کند تا امروز را نشان دهد. او با شکل‌به‌کارگیری واژگان و نحو باستان‌گرایانه، گویی در صدد بازتولید فرهنگ و هویتی تازه در قالب مدرن این هنر است. وی با پرداختن به عناصری که در *اوستا* و *شاهنامه* و دیگر

متون روایی و نقلی بود، به زخم‌های تاریخی امروز می‌پردازد؛ همان‌طور که فردوسی پس از شکست‌های پی‌درپی کشور به این نتیجه رسید که بهترین کار فرهنگی سرودن حماسه‌های ملی ایرانیان است تا از این طریق، اقوام ایرانی را حول روایات مشترکشان گرد آورد و در برابر اختلاف‌اندازی‌های بغداد در میان اقوام ایرانی، سد دفاعی محکمی ایجاد کند؛ 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: ۲۶ / ۲۸۶۳)

بیضایی با به‌کارگیری سنت روایت و برخوانی و نقالی، در قالب نمایش، برای هویت فرهنگی سرزمینش تلاش کرده‌است. او تولیدکننده فکر و گفتمان تازه‌ای در اسطوره‌ها و تاریخ ایران است. آرشِ او، برخلاف همه روایات پیشین، نه یک پهلوان اساطیری، بلکه یک ستوربان است. او روایت را مثل کسرایی ارائه نمی‌دهد که در آن نقال، داستان‌گیری در شب زمستانی برای بچه‌هایی روایت می‌کند و پس از شنیدن قصه، همه، حتی خود نقال، به خواب می‌روند (نک. کسرایی، ۱۳۸۷: ۱۱۶). در آرش بیضایی همگان می‌گویند که آرش باز خواهد گشت. او شک می‌کند و تردیدش را بازسازی می‌کند تا به حقیقتی برسد که امکان بازاندیشی نوینی را برای خواننده‌اش بازتولید کند. آرش ستوربان روایت بیضایی در پشت سر نهادن حرف‌ها و ناسزاهای 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 بخواهیم 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 اسطوره‌ساز ضمناً اندیشه‌ای است که اسطوره‌های آینده را ساخته. اندیشه پرواز که در کی‌کاووس یا در یکی دو اسطوره دیگر هست امروز به وقوع پیوسته‌است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۳).

اسطوره بیضایی اسطوره انسان امروزی است که بدل به آرش مردمی می‌شود، آرسی که در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد برای ساخت مجدد هویت وطن برهنه می‌شود، با طبیعت درمی‌آمیزد تا به یاری سرشت سرکوب‌شده 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 درنهایت اعتبار مذهبی خود را از دست می‌دهند» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۳۷) آرش در روایت بیضایی از صورت پهلوان نظر کرده اهورامزدا به آرشِ مردمی و زمینی تبدیل می‌شود و این در اساس نوعی تقدس‌زدایی است.

تأثیر زبان بیضایی از دهه چهل به این سو به‌وضوح در زبان نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌های داستانی و سریالی تئاتر و سینما و تلویزیون نشان‌دار است، البته نباید سهم علی حاتمی را نیز در ساخت فرهنگ زبانی تازه نادیده گرفت.

نویسنده از اول تا آخر داستان برای برجسته‌کردن پهلوان روایت-اسمی از افراسیاب و منوچهرشاه نمی‌آورد. وی با تکرار نام آرش از زبان البرز و سایه و مردم، سعی در فعال‌سازی صدای آرش و منفعل‌سازی دیگر صداها، به‌خصوص صدای قدرتمندان، می‌کند تا قدرت را از ناحیه مردم برجسته تر کند. از افراسیاب و منوچهر تنها با نام شاه توران و شاه نام می‌برد. نام‌پوشی شاهان در این روایت برای آن است که خواننده شاه واقعی را در دل مردم بجوید. این برگزیده‌شدن یک جابه‌جایی در جایگاه اسطوره‌ای آرش است. نویسنده با این روش به سطوح اساطیری آرش چند سطح دیگر نیز می‌افزاید: اول آنکه آرش پهلوان نیست؛ دوم اینکه آرش برگزیده دشمن است؛ و درنهایت با آوردن جمله‌نهایی روایت یعنی: «آرش باز خواهد گشت» سطح سومی بر اسطوره می‌افزاید؛ سطحی برابر با آمدن منجی.

آرش تراز و توازن جنگ دو شاه و دو سرزمین و نماد برقراری صلح میان دو قدرت است. آرامش میان دو تضاد است؛ اما آیا بعد از پرتاب تیرش این خصومت تمام می‌گردد؟ اگر قرار بر تمام‌شدن این خصومت بود در آخرین جمله روایت از زبان مردم شنیده نمی‌شد که او باز خواهد گشت. «خصوصیت دیرین و مورثی و ستیزه و دشمنی‌نگی مداوم بین این دو قوم (ایرانی و انیرانی) درواقع زمینه اصلی حماسه ملی ایرانیان محسوب می‌شود. سرتاسر شاهنامه داستان روایتی ایرانیان و انیرانیان است که مطابق برداشت ثنوی از این دو یکی همه نیکی و

خجستگی و اهورایی و دیگری نکوهیده و تباه و اهریمنی قلمداد شده است» (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۹۹). براساس این برداشت آرش نیز میان دو قوم ایرانی و انیرانی اسیر است، 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.

آرش که به ناچار به خاطر تیر خوردن پیک لشکر ایران، و چون زبان دشمن را می‌داند، به عنوان پیک وارد اردوگاه دشمن می‌شود و در یک آن تورانشاه او را به عنوان تیرانداز انتخاب می‌کند، همواره برای پرتاب تیر، تردید دارد که مبادا نتواند این کار را به انجام برساند. در نهایت او وظیفه و خویشکاری خود می‌بیند تا جلوی ویرانی و خشکسالی سرزمینش را بگیرد. کسی که ابتدا توان تغییر در خود نمی‌دید، در نهایت انسانی می‌شود که پهنه گردونه‌رانان آسمان یعنی ناهید را می‌بیند تا خود را به آن سپید چون برف برساند، تا تیر پرتاب کند و انسان پاره‌پاره تنی شود. «آرش نمونه زنده یک انسان ساده است که در هیابانگ بی‌کسی 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 بنشینند، بلکه می‌رود تا تمامی آفاق زمین را مرزی برای همه مردمان کند» (آتشی، ۱۳۷۹: ۱۵).

۵-۲- برخوانی اژدهاک

داستان از جایی شروع می‌شود که اژدهاک در کوه دماوند در بند 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 بستۀ بندی بودم بسته‌تر از هر بند هرگز فریاد آسمان‌شکاف 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 داشتند و به کشت‌وکار مشغول بودند: «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 یامای پادشاه که فردی ستیزه‌جو و ظالم است 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 درصدد نجات شهری است که در قله آن در بند است. در سایر متون اساطیری آمده است که اگر اژدهاک کشته شود از تن او خرفستر یعنی موجودات پلید خارج می‌شوند و جهان را ویران می‌سازند، از این رو به فرمان فریدون آبتین او را در بند می‌کنند تا ابد. اما در روایت بیضایی اژدهاک از وجود و تن خود دفاع می‌کند و خود را ناجی شهری می‌داند که یامای پادشاه در آن بر مردم ستم می‌کند و او زنده است تا شهر را نجات دهد.

۵-۲-۱- گفتمان انتقادی قدرت و هویت در اژدهاک

در زند بهمن یسن آمده است: «ملحد از آن کین به سوی کوه دماوند که جای بیوراسب است، دهان گشاید و می‌گوید که اکنون نُه‌هزار سال است که فریدون زنده نیست، چرا تو بند بنگسلی و برنخیزی که این جهان پر از مردم است و ایشان از ورمکرد برآورده شده‌اند. پس از آنکه ملحد چنین گوید، از آن جای که ضحاک از بیم آن تندیس فریدون که به مانند تن (= شخص) فریدون است، پیش برایستاده است، آن [بند] را نخست نگسلد، تا آنکه ملحد چوب آن بند را بگسلد. پس ضحاک را زور افزایش و بند را از بن بگسلد و به تاختن ایستد» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۳۷). 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 غیرمستقیم 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 ستم بر خود و مردم شهری که پای دماوند است سخن می‌گوید. در *شاهنامه*، ضحاک به دست فریدون اسیر و در دماوند زندانی می‌شود «و در کتاب‌های پهلوی می‌آید، دلیلش این است که اگر ضحاک را می‌خواستند سر ببرند از او ملیون‌ها خرفستر یعنی موجودات زبان‌بخش، 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* درباره نکشتن ضحاک آمده است:

بیمد سرروش خجسته دمان	مزن، گفت، کو را نیامد زمان
همیدون شکسته ببندش 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 ناسود دیر	کمندی بیاراست از چرم شیر

به بندی ببستش دو دست و میان
که نگشاید آن بند پیل ژیان
(فردوسی، ۱۳۷۷: ۱ / ۱۹۱)

این نگاه به نظر بسیاری از پژوهشگران به نظام طبقاتی که جمشید به وجود آورده بود برمی گردد. براساس *شاهنامه*، جمشید جامعه را به چهار طبقه روحانیان، لشکریان، کشاورزان و صنعتگران تقسیم کرد (نک. همان: ۳۱). حضوری معتقد است: «در چنین جامعه 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 به سوی طبقاتی شدن است، این مرد از آغاز محکوم است. نام او در *اوستا* از دهاکه به شکل سنتی مار و یژه، 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^(۱). درباره نکشتن ضحاک، روایات شفاهی وجود دارد که نشان از محبوبیت او میان مردم بوده است^(۲). 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 مآخذ 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، ۱۳۸۸: ۱۳). روی همین دیدگاه حضوری و شاملو معتقدند که اموری که ضحاک انجام داده، نظام طبقاتی دوران جمشید را بر هم 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 فرزند) را تازه کرده است» (حضوری، ۱۳۸۸: ۵۳).

تکرار ماجراها در طول زمان‌های اساطیری می‌تواند از مباحث تحلیلی در حوزه قدرت و هویت باشد؛ اینکه خرد و نابخردی، جنگ و صلح، و بدی و خوبی رودروی هم‌اند. در شروع داستان ضحاک در *شاهنامه* یک حقیقت یأس‌آور 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 حقیقت‌مدار نیاز دارد که با بررسی همه‌جانبه این واقعه، چه قبل چه

بعد از آن، می‌تواند راهگشای بسیاری از گره‌های کور و واخورده فرهنگی شاهنامه باشد. قیام ضحاک علیه جمشید شاید از همین فرایند باشد، یعنی او علیه ثروت‌اندوزی و قدرت بیش‌اندازه حاکمان وقت و درهم‌ریختن الیگارش‌ی^(۳) حاکمیت جمشید، دست به قیام زده باشد. از همین روست که در ادب پهلوی «شخصیت نیم‌اسطوره‌ای-نیم‌تاریخی دیگری با شخصیت اژدهاگونه ضحاک، که هم اساطیری است، درمی‌آمیزد و ضحاک‌ی ماردوش-بازمانده اژدهاک سه‌سر- 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 درآمده‌است» (بهار، ۱۳۸۷: ۲۹۱) براساس اصل اساطیری جابه‌جایی اسطوره و حماسه، شاید قیام ضحاک با اصل اسطوره‌ای آن جابه‌جا شده باشد. اما در باور پذیرفته‌شده در فرهنگ اساطیر ایرانی، ضحاک، کشنده جوانان و شاه ایران است. خالقی مطلق با توجه به اسطوره روپین‌تنی کانئوس، یکی از اساطیر یونانی و خدایان زیرزمین، حدس زده‌است که «علت در بند شدن ضحاک، شاید روپینه‌تنی او باشد و دفع او فقط با بازگرداندن وی به محل اصلی‌اش (مغاک زمین) امکان‌پذیر بوده‌است و به همین سبب فریدون او را در غاری به فرمان سروش زندانی می‌کند» (آیدنلو، 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 برد» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۳). «من به دهانه مغاکی رفتم 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 روینده، با بزرگی بیم‌انگیز خود در برابر من ایستاده بود» (همان: ۱۹).

بیضایی در این روایت با استفاده از زبان باستانی، جدا از آفرینش مجدد یک روایت، توانست با الگوی جابه‌جایی اسطوره، شخصیت ضحاک را متحول نماید و ضمن حفظ پس‌زمینه و درون‌مایه روایت، درددل‌های نهفته اژدهاک را برای خواننده آشکار کند. 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 دارد. بیضایی در اژدهاک نیز همچون آرش برداشتی متفاوت به خواننده ارائه می‌دهد. او با شیوه آشنایی‌زدایی، ساختار روایت را متحول می‌کند. مشیت‌علایی در دو برخوانی 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. این تصویر نیز با تصور حاصل از روایت *اوستا* متفاوت است. تمام اژدهاک در قالب یک تک‌گفتار نمایشی از زبان ضحاک بیان می‌شود در حالی که در کوه دماوند به زنجیر کشیده شده‌است. او خود را کشتگری معرفی می‌کند که پاک‌دل و سربلند می‌زیست تا روزی که یامای پادشاه، پدر او را می‌کشد و خود او را تازیانه می‌زند و خانه‌های چوبی آنها را به آتش می‌کشد. روایت ضحاک از زبان خود او، بیان تمثیلی است از چگونگی پاگرفتن نفرت، نفرتی که معلول بی‌عدالتی است» (علایی، ۱۳۷۹: ۱۶). بیضایی درصدد است تا تحولی در روایت به وجود آورد. اما پرسش اینجاست که چرا او یک ظالم اساطیری را همچون عارفی وارسته نشان می‌دهد؟ «هیچ مردی نتوانسته‌است مارهای درونش را پیش از خود به خاک بسپارد» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۲).

در روایت اژدهاک، یامای پادشاه زنده و همواره جاوید است. در *شاهنامه* دیده می‌شود که ضحاک پدرش را به قتل می‌رساند تا صاحب جاه و مال شود. در روایت بیضایی، یاما (جمشید) پدر ضحاک را کشته‌است: «آن‌روز که پدر مرزبانم باده سرخ به او پیشکش کرد، و یاما باده‌نوشیده بسیارنوشیده او را دوپاره کرد تا بنگرد که خون سرخ‌تر است یا باده» (همان: ۹). یاما به شکل‌های مختلف در متن ظاهر می‌شود و می‌تواند نماد ظلم همواره باشد. در اساطیر «یمه در *ودها* 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 چندین‌بار زنده نگه داشته‌است: «و یامای پادشاه را دیدم که هوشیار بود [...] او مست هوشیاری خود بود» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۰). بیضایی، روایتی دگرگونه را نشان می‌دهد و از دل اسطوره، اسطوره‌ای تازه به وجود می‌آورد. اژدهاکی شلاق‌خورده، خسته و زخمی، نظاره‌گر شهری است که یامای پادشاه در حال دربند کردن، تازیانه زدن و رواج بی‌عدالتی در میان مردم است. مردمی که در هیأت مردگان، پس از فرودآمدن تازیانه، برای رسیدن به هویتی تازه و عدالتی نوین از گورها سر برخواهند 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 آورده‌است، 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» (همان: ۲۰). از سوی دیگر

بی‌مرگی یاما موقعیت دردناک و چاره‌ناپذیر انسان را روشن می‌کند، و این درون‌مایه اثر بیضایی است. انسان جاودانه در رنج و بند است و نمود عینی آن کین‌های ابدی است؛ چراکه شر خود بی‌مرگ است. در پایان داستان تداوم و سلطه تاریکی است (نک. علایی، ۱۳۷۹: ۱۷).

قدرت به‌مثابه رکنی اصلی در ساخت این متن نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. یامای آرّه‌شده (جمشید) توسط ضحاک اساطیری، در روایت بیضایی هنوز زنده است و التزام امور و فرمان کشتن و تازیانه و دربند کردن را صادر می‌کند. از طرفی اژدهاک-قدرتمند پیشین اسطوره- اکنون در بند کشیده شده و مایه حسرت خواننده می‌شود. او انتظار دارد از بند رها شود تا به شهری بیاید که در زیر پای دماوند شاهد همه‌نوع ظلم یامای 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. بیضایی با دوری‌گزیدن از ایدولوژی حزب توده و ایده اینترناسیونالستی آن، با گرایشی نه‌چندان قوی در باورهای ناسیونالیستی، راز بهروزی و پیروزی مردم اسیر میان دو ظالم را شناخت گذشته خود از خلال افسانه‌ها می‌داند. این شناخت تاریخی خود توجیه‌کننده روابط نابرابر قدرت در پیش روی خواننده است.

نکته مهم در تفاوت روایت اژدهاک با آرش در آغاز هر قسمت روایت است. در آرش، ابتدای روایت با اعداد و شماره از یک تا بیست‌وسه مشخص شده، اما در اژدهاک با واژه «بند» شماره‌گذاری شده‌است. برخوانی اژدهاک یازده بند دارد. بند جدا از معنای فاصله‌اندازی میان قسمت‌های روایت، می‌تواند به‌ایهام نماد زندان باشد (زندانی ساخته‌شده در کوه دماوند). این تناسب و تبادر بار معنایی و گفتمانی روایت را افزایش داده‌است. در این بندها، اژدهاک دیگر آن ستمگر اوستایی نیست، فریدونی در کار نیست و همه ظلم‌ها از سوی یامای خدا-انسانی صورت می‌گیرد که در ایران پادشاه و همواره زنده و در حال تازیانه‌زدن بر شهر و مردمان است حال آنکه 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 خواهی مُرد، مگر آن یامای خداوند مرده باشد! - و می‌بینم شب را، که با همه سنگینی خود بر من فرود آمده‌است. و من هنوز زنده‌ام!» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۲۵).

تشابهاتی میان روایت آرش و اژدهاک در همین بند وجود دارد که ادامه تفکر انتقادی نویسنده را نشان می‌دهد. تردیدافکنی 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 اثرش دیده می‌شود. در انتهای آرش مردمان می‌گویند: «آرش باز خواهد گشت» یعنی تا ظلم هست، نجات‌دهنده نیز زنده است 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 زنده‌است و در حال تازیانه‌زدن. البته اینجا باید به قراین اساطیری ضحاک نیز توجه کرد که وی تا پایان جهان زنده‌است 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 رو در خلال تگ‌گویی‌های اژدهاک که در حال برائت‌جویی از خود است، خواننده با یک امر مسلم اسطوره‌ای روبه‌روست و آن حضور پیکره ظلم چه در قالب یامای خداوند و چه در هیکل اژدهاک است.

۵-۳- برخوانی کارنامه بندار بیدخش

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 سؤال می‌برد و نشان می‌دهد که هیچ حاکمی به‌تنهایی برپادارنده علوم نیست. جم در این روایت نگران است که مبادا بندار بیدخش راز ساختن جام جهان‌بین را به دیوان بیاموزد، از این رو وی را زندانی می‌کند و به دبیرک رازنویس دستور قتل او را می‌دهد.

۵-۳-۱- 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 شکارگر؛ همه نیک‌اندیش و تندرست. در این ورنه نیک‌ترین درگاه‌هایمان؛ 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 چارپایان خانگی، و عقاب

شاه آنها که در آسمان می‌پرند، بر ستون‌های چوب، تاق درگاه ما نگاه می‌دارند. و ما بر تخت خویش در جام گیتی‌نمای به کار جهان می‌نگریم. بگو ای مهر - که چشم بی‌خواب جهانی - من از تو چه کم دارم؟» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۳). نویسنده با توجه به متون پیشین از جمله اوستا و متون مشابه پهلوی، شخصیت جم و تقابل او را اورمزد (هرمزد) نشان می‌دهد. از نظر اورمزد، جم راه دین نپذیرفت، به راه دیوان و اهریمن درایستاد و غرور و منیت بر او عارض شد و همین منیت و غرور باعث شد که فر از او جدا شود (نک. بهار، ۱۳۸۷: ۲۲۴). ثروت و ابزار اگر عاید حاکم نااندیشه‌ورز شود، مردمی و عدل و خرد و صبوری از نهادش کنده می‌شود و دروغ و تردید و اندوه بر او حاکم می‌گردد؛ جم نیز از این مهم مستثنی نیست. حاکمیت جم وقتی به منتهای قدرتش می‌رسد از مهر، ایزد روشنی پرسش می‌کند و خود را در برابر او و حتی برتر می‌بیند و درصدد بازتولید روان طمع‌ورزانه بشری خود برمی‌آید.

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

(فردوسی، ۱۳۷۷: ۱ / ۳۴)

کارنامه بندار بیدخش یک نمایش دراماتیک است و از دو اثر اژدهاک و آرش جنبه‌های نمایشی بیشتری دارد. در این نمایش دو شخصیت جم و وزیر او بندار روایت‌گر اصلی نمایش‌اند. با این حال با توجه به سنت برخوانی و نقلی شاهد حضور دو نقال هستیم که از سنت نمایشی ما نشأت گرفته‌است: «نقالی عبارت است 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 بزرگ‌شده فوق‌طبیعی 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 به‌ویژه آثار قرن چهارم ارج بسیار دارد. در این نمایش نیز که پی‌رنگ آن *اوستا* و *شاهنامه* است به همین الگو اشاره دارد؛ با این تفاوت که پیش از این اثر هیچ‌متنی به شخصیتی همچون بندار بیدخش نپرداخته بود. «بر صحنه کارنامه بندار بیدخش در آغاز دو نقال تنها می‌بینیم، با دیواری در میانشان. هر کدام در مکان 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 جام گیتی‌نما، رفتار دیگری در آن سوی دیوار را تنها حدس بزنند؛ و اسطوره جام، خود محصول همین فرهنگ دیوارهاست، که تو همواره در رؤیای 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، از ابریشم و کتان پارچه‌بافی و جامه دوختن را به مردم می‌آموزد. اولین تقسیم طبقاتی اجتماعی در دوره جمشید به وجود می‌آید. در این روند که یکی از نشانه‌های ابتدایی تمدن و شهرنشینی است بنیان‌های اولیه یک جامعه سنتی و قبیله‌ای شکل می‌گیرد. بی‌تردید وجود طبقه‌بندی‌های اجتماعی در دوره جمشید، پیشرفت عظیم را در زمینه مناسبات اجتماعی و ترقی فکری و ذهنی جامعه آن روزگار نشان می‌داد. بدین‌شکل 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 ببرد که دید پیامبرگونه‌اش به او القاء می‌کرد. با وجود فره ایزدی که در جمشید هست او در مسیرهای پیشرفت گام برمی‌دارد. قصد بیضایی با تغییر در ساخت ذهنی داستان جمشید در این نمایشنامه برجسته‌نمودن گفتمان قدرت در برابر دانش است. هر دو شخصیت، 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 ادامه می‌یابد تا آنکه بندار جام جهان‌نما را می‌سازد. جام می‌ترسد که بندار جام دیگری برای دیوان بسازد تا از طریق یافتن گنج فراوان بر جام بیاشوبند. از این‌رو بندار را در رویینه‌دژ، زندانی که بندار خود ساخته‌است، زندانی می‌کند. جام جهان‌نما نماد خرد و آگاهی است، اما همگان در دیدنش کورند. این جام دست به دست می‌گردد و هریک از شخصیت‌ها به دنبال سود خودند.

در تقابل میان گفتمان قدرت و دانش، همواره قدرت برای تصاحب دانش می‌کوشد؛ اما دانش زیر سلطه قدرت قرار نمی‌گیرد زیرا خود می‌تواند به عنوان یک نهاد اقتداری عمل کند. به‌هررو در نهایت سلطه‌جویی دیگر مُلک و مَلِک و خرد را به انحای متفاوت و یا با حيله 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 جام نیز ترس دارد که دانش و خرد به دست دشمنانش (دیوان) بیفتد. بندار با توجه به اوضاع پیش‌آمده مرگ را برای خود ارزشمندتر می‌بیند و جام نیز همین امر را برای بندار متصور می‌شود. در سیر روایت دیده می‌شود که دانش و خرد مقهور مرگ می‌گردند. بندار دانش خود را از راه کسب علم از پدر و «سالیان پای چراغ دانش سوختن» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۴) به دست آورده بود.

در کارنامه بندار بیدخش مردم جایگاهی ندارند و روند بازتولید علم، همواره پی‌آمد قدرتمندان و شاهان است. این بندار است که به‌تنهایی 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. از پیامدهای اجتماعی دانش، ظهور شخصیت‌های لایه‌ای همچون دبیرک است. دبیرک برای نهاد قدرت و نهاد دانش ارزشی قابل نیست و درصدد به دست آوردن هردو است. می‌توان دبیرک را نماد طبقه موبدان شمرد که در *شاهنامه* و *اوستا* باعث دوری طبقات لشکری و اجتماعی از جم شده و مقدمات ظهور اژدهاک را فراهم نمودند. از زاویه‌ای دیگر 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» (همان: ۸۸). «پاداش زندگی بر سر دانش نهادن! و بدین مهربانی که مرا از تو رسید، در برابر چیزکی از رنج خود تو را می‌بخشم؛ آری بمان و داستانِ این جام را بر پوست بنویس و بر مردمان بخوان؛ تا نگویند ما این دانش نداشتیم» (همان: ۹۹).

در این نمایش شخصیت دیگری وجود دارد که حضور فیزیکی او مشهود نیست و در بازی دو بازیگر (نقش‌خوان) نمود دارد. او از یک‌سو رازنویس جم است و از سوی دیگر شاگرد بندار. هم اوست که جام را از جم می‌دزدد و می‌خواهد که از استاد دانش و راز ساختن آن را بیاموزد تا جاه و مقام بیابد. او نماد جهل است. بندار بر چنین شاگردی نفرین می‌کند و دلش بر او می‌سوزد که مبادا 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. درنهایت نیز بندار با دشنه همین نماد جهل (شاگردش) از پای درمی‌آید: «آیا مرگی مهربان‌تر در دشنه تو نیست؟ دشنه‌ای نهان‌داشت که دست خواستی بُرد و نبرد؛ دشنه‌ای که پنداشتی مرا بدان هراسیدی و واداشتی دانش این جام با تو بگویم؟» (همان: ۹۸). دبیرک از شخصیت‌های پنهان در زبان داستان است که در خلال تخیل شخصیت‌ها دریافته می‌شود «دو کلید نادیدنی در متن که از طریق تخیل نقال بر تماشاگر مجسم می‌شود «جام» و «دبیرک». جام همه‌چیز را نشان می‌دهد و خود در صحنه دیده نمی‌شود، زیرا خود گم‌شده واقعی است و تاریخ و اساساً افسانه [یا ضد افسانه؟] گم‌شدن 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 خُرد که جایگاهی در تاریخ و اسطوره نیافته و ثبت نشده‌است» (امجد، ۱۳۷۷: ۲۳۸). با حضور رازنویس جم در روایت، کارنامه بندار بیدخش نمایشی‌تر می‌شود، زیرا او واسطه

میان خیر و شر و نهاد دانش و نهاد قدرت سیاسی است؛ او عامل ارتباط اسطوره و تاریخ است. دبیرک خواننده را وارد دنیای زمانی این جهانی می‌کند و این جهانی همراه است با این‌زمانی و این‌همانی. یافتن موقعیت خود خوانندگان در تاریخ و اسطوره که لایه‌لایه در متون پنهان مانده‌است. دبیرک نماد بازتولید حقارت و طمع، همواره میان خیر و شر گرفتار است. او میان بازتاب‌های 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 تأکید بورزد؛ و این تفکر را در تحلیل انتقادی خود در میان دانش و قدرت برجسته نماید، که کشتن دانش بهتر است تا اینکه در اختیار قدرتمندان قرار بگیرد: «نه این دانش تو را نخواهم گفت! بهل تا دانش بمیرد آنجا که در پنجه مرگ‌اندیشان است؛ و سوده‌های آن همه بر زبان می‌کنند. و پیش از مرگ، من این جام بر سنگ می‌کوبم و ما هر دو می‌شکنیم» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۹۹)^(۴).

دانش یک امر گفتمانی است. اینکه نویسنده از زبان بن‌دار بیدخش می‌گوید: «بنویس تا آیندگان بدانند و ما نیز این دانش می‌دانستیم» (همان: ۹۹)، چه فرایندی از تولید گفتمان دانش است؟ داشتن دانش و افتخار کردن به چیزی که امروز از آن ما نیست، آیا موجب افتخار است؟ گاه دیده می‌شود که اقوام ایرانی به دانش فلان دانشمند هم‌زبان به خود می‌بالند بی‌آنکه بدانند دوره تولید دانش او به پایان رسیده و این مباحثات نتیجه‌ای جز نگه‌داشتن عامه در حقارت قدرتمندان آنان ندارد. پرداختن به ناسیونالیسم افراطی و فاشیسم با دست‌مایه‌های تاریخی و اسطوره‌ای و دینی، احیای هیابانگ هیچ است. بیضایی با توجه به رویکرد انتقادی خود در این زمینه معتقد است: «نمی‌فهمم چرا وطن‌پرستی برای همه دنیا مجاز است و فقط برای ما گناه، و ضمن اعلام نفرت از وطن‌پرستی و قبیله‌پرستی خودخواهانه و افراطی - من فکر نمی‌کنم جمله: «آری، بمان و داستان این جام بر مردمان بخوان تا نگویند این دانش نداشتیم» نظر وطن‌پرستانه من است. این حرف بن‌دار بیدخش است در موقعیت مرگ. و اگر ما فکر کنیم این نظر نویسنده است، پس حرف‌های متناقضش هم باید نظر نویسنده باشد. آن وقت چه‌جور توجیه‌اش می‌کنیم؟ نه! این واپسین خواسته درست پیش از مرگ بن‌دار است که از آنچه زندگی بر سر آن گذاشته یاد شود، تا زندگی‌اش کاملاً بیهوده نمانده باشد. یعنی واپسین کوشش برای اینکه به

زندگی پاک‌باخته‌اش معنایی بدهد، و اصلاً هم وطن‌پرستانه نیست. یک روان‌شناسی انسان است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۶).

۶- نتیجه‌گیری

نگاه نویسنده در سه *برخوانی*، برای نشان‌دادن امر هویت و قدرت و دانش، با نگاه سایر پژوهش‌گران و متون به‌جامانده از گذشتگان متفاوت است. بیضایی ضمن حفظ درون‌مایه آثار حماسی و اساطیری، نگاه انتقادی خود را بر مؤلفه‌های مورد بررسی نشان می‌دهد. او در آرش به‌روشنی مشخص می‌نماید که قهرمان و پهلوان نیازی نیست که به شکل خونی و ارثی برای یک جامعه به ارمغان بیاید، بلکه قهرمان از دل جامعه نیز می‌تواند وظیفه انسانی خود را انجام دهد و دشمن را از کشور دور کند و همواره در ذهن کهن‌الگویی جامعه خود باقی بماند. آرش نمود چنین شخصیتی است که به دلیل جانفشانی مورد ستایش عناصر اسطوره‌ای طبیعت همچون مهر و ناهید و البرز قرار می‌گیرد و درنهایت به اعتقاد مردم او باز خواهد گشت. در پرداختن به اسطوره اژدهاک نویسنده باز برخلاف آنچه باور عموم است رفتار می‌کند و اژدهاک را رهایی‌بخش مردم شهری می‌بیند که بر بلندترین کوه آن به بند کشیده شده‌است. بیضایی با جابه‌جایی باورهای اساطیری، اژدهاک را همچون فردی رهایی‌بخش نشان می‌دهد که با شاه بیگانه به ستیزه برخاسته‌است. در روایت او اژدهاک زیر سلطه یامای پادشاه است که پدر اژدهاک را کشته‌است؛ درحالی‌که این باور با آنچه از متون به‌جا مانده، متفاوت است. بیضایی این نگاه را تقویت می‌کند که شاید همواره آنچه در متون است مورد پسند قدرت حاکم باشد، و قدرت همواره سعی در بازسازی هویتی تازه دارد. از این رو نویسنده سه *برخوانی* با ایجاد تردید در نقل این روایت خواننده را به اندیشه فرومی‌برد و با پرسش‌های به‌وجودآمده در متن، شخصیت داستان را با نگاهی دیگر در ساحت قدرت و قدرتمندان می‌بیند. بیضایی در *برخوانی سوم* یعنی کارنامه بندار بیدخش، این تفکر را مورد واکاوی قرار می‌دهد که دانش با همه اهمیت خود همواره در زیر سایه قدرت قرار می‌گیرد و قدرتمندان، دانشمندان را به انحای مختلف از صحنه روزگار محو می‌کنند. بندار بیدخش نماد چنین دانشمندی است که حاکم (جم) از ترس اینکه مبادا دانش او در اختیار دشمنانش قرار گیرد، وی را به بند می‌کشد و درنهایت از پای درمی‌آورد. بیضایی در سه *برخوانی* با مطرح‌کردن سه الگوی قدرت و هویت و دانش، حوزه بحث گفتمانی را در نمایش نشان می‌دهد و این امر در سایه به‌کارگیری 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

۱- 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 غیره 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 گفته‌است: 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 سه‌هزار سال پیش چیزهایی می‌دانیم. اینکه طبقه نه فقط از مختصات جامعه ایرانی کهن بوده، اوستای جدید هم [...] وجود این طبقات را تأیید می‌کند» (حسینی نژاد، ۱۳۸۹: گزارش خبرگزاری ایلنا از بازخوانی تصویر ضحاک ماردوش).

۲- ابوالقاسم انجوی شیرازی در جلد دوم *فردوسی‌نامه* (۱۳۶۹: ۲/ ۳۰۵ و ۳۰۶) می‌آورد که دلیل نکشتن ضحاک، دوستی مردم با وی بوده‌است و مردم به کاوه اجازه کشتن ضحاک را ندادند، و کاوه به‌ناچار او را در چاهی در دماوند زندانی می‌کند. اگر این روایت شفاهی انجوی پذیرفته شود، باید رابطه‌ای میان محبوبیت و علاقه‌مندی ضحاک در نزد مردم و اسطوره قیام شاه بیگانه متصور شد، و این در حالی است که این بُعد از شخصیت ضحاک با اساطیر ایرانی و اوستایی مطابقت ندارد.

۳- 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 عده‌قلیلی از افراد متمرکز باشد. الیگارشی یا گروه‌سالاری، فرمانروایی گروهی اندک‌شمار بر دولت، بدون نظارت اکثریت است (انوری، ۱۳۸۶: ۱/ ۶۶۱).

۴- این نمایش در زیرساخت خود یادآور نمایشنامه گالیله اثر برتولت برشت است.

منابع

- آتشی، م. ۱۳۷۹. «جستجوگر اساطیر». ماهنامه فرهنگی-هنری کارنامه، ۱۳: ۱۴-۱۵.
- آرنت، ه. ۱۳۵۹. خشونت، ترجمه ع. فولادوند. تهران: خوارزمی.
- انجوی شیرازی، ا. ۱۳۶۹. فردوسی نامه یا فردوسی و مردم، ج ۲. تهران: علمی.
- انوری، ج. ۱۳۸۶. فرهنگ سخن، تهران: سخن.
- _____ ۱۳۹۲. وضع بشر، ترجمه م. علیا. تهران: ققنوس.
- آیدنلو، س. ۱۳۸۸. «نکته‌هایی از روایت پایان کار ضحاک»، فصلنامه علمی-پژوهشی کاوش‌نامه، ۱۸(۱۰): ۴۸-۹.
- امجد، ج. ۱۳۷۷. «گفتگو با تاریخ (درنگی بر دو نمایشنامه از بهرام بیضایی)». ماهنامه هنری و سینمایی تصویر، شماره ۲: ۲۱۳-۲۴۵.
- اوستا. ۱۳۹۱. گزارش و پژوهش ج. دوستخواه. ج۲. تهران: مروارید.
- اوشیدری، ج. ۱۳۸۳. دانشنامه مزدیسنا، تهران: نشر مرکز.
- بهار، م. ۱۳۸۶. از اسطوره تا تاریخ، تهران: سخن.
- _____ ۱۳۸۷. پژوهشی در اساطیر، تهران: آگه.
- بیضایی، ب. ۱۳۷۹. «نقد و بررسی سه برخوانی». ماهنامه فرهنگی-هنری کارنامه، ۱۳: ۲۸-۳۷.
- _____ ۱۳۹۱. «مصاحبه با بهرام بیضایی»، ماهنامه فرهنگی، اجتماعی-سیاسی و هنری اندیشه پویا. ۱۲: ۲۸-۳۲.
- _____ ۱۳۹۲. نمایش در ایران، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- _____ ۱۳۹۴. سه برخوانی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- تواضعی، ج. ۱۳۸۳. سرزدن به خانه پدری (مجموعه مصاحبه‌ها و سخنرانی‌ها درباره بیضایی)، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- حسینی‌نژاد، ه. ۱۳۸۹. دیوی که واقعاً دیو نبود (گزارش خبرگزاری ایلنا از بازخوانی تصویر ضحاک ماردوش)، تهران: خبرگزاری ایلنا. بازیابی در ilnaneews.com/بخش-تاب-اندیشه-۱۲۲۳۹۰/۶۱.
- حصوری، ع. ۱۳۸۸. سرنوشت یک شمن از ضحاک تا اودن، تهران: چشمه.
- سرکاراتی، ب. ۱۳۹۳. سایه‌های شکارشده، تهران: طهوری.
- شاملو، ا. ۱۳۵۸. «حاشیه کتابهای درسی جدید». کتاب جمعه. شماره ۲۰. صص ۳۹-۴۱.
- _____ ۱۳۶۹. «چقدر حقیقت آسیب پذیر است». ماهنامه آدینه. شماره ۴۷. صص ۶-۱۱.

- علایی، م. ۱۳۷۹. «نگاهی به دو برخوانی آرش و اژدهاک». ماهنامه فرهنگی-اجتماعی-ادبی کارنامه، ۱۳: ۱۶-۱۸.
- علیخانی، ع.ا. ۱۳۸۶. مبانی نظری هویت و بحران هویت (مجموعه مقالات)، تهران: جهاد دانشگاهی.
- فتوحی، م. ۱۳۹۲. سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن
- فردوسی، ا. ۱۳۷۷. شاهنامه (دوره ۲۶ جلدی)، به کوشش م. دبیرسیاقی. ج ۱. تهران: قطره.
- _____ . ۱۳۷۹. شاهنامه (دوره ۲۶ جلدی)، به کوشش م. دبیرسیاقی. ج ۲۶. تهران: قطره.
- کسرای، س. ۱۳۸۷. مجموعه اشعار، تهران: نگاه.
- کوئن، ب. ۱۳۸۳. درآمدی بر جامعه‌شناسی، ترجمه م. ثلاثی. تهران: توتیا.
- نش، ک. ۱۳۸۷. جامعه‌شناسی معاصر، ترجمه م.ت. دلدوز. تهران: کویر.
- یورگینسن، م. و فلیپس، ل. ۱۳۹۴. تحلیل گفتمان. ترجمه هادی جلیلی. تهران: نی.
- یونگ، کارل. گ. ۱۳۸۳. روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه م.ع. امیری. تهران: علمی و فرهنگی.