

## بازنمود موضوع و شگردهای ادبی در آثار بهرام بیضایی

مریم حسینی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء(س)

رقيه‌وهابی دریاکناری\*

دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء(س)

(از ص ۱۹ تا ۳۸)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۲/۲۶، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۶/۲۵

### چکیده

موضوعات و درون‌مایه‌های آثار بهرام بیضایی تنوع چشمگیری دارد. وی در آفرینش‌های ادبی خود، شگردهای ادبی گوناگونی ارائه می‌دهد که در پژوهش حاضر، ضمن بررسی، تحلیل و طبقه‌بندی موضوع‌های داستانی بیضایی، این شگردها در روایت داستان نمایش داده می‌شود. در این پژوهش ۲۴ اثر ادبی بیضایی که شامل سیزده فیلم‌نامه، هشت نمایشنامه و سه برخوانی است، بررسی می‌شوند. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است؛ بدین صورت که ابتدا موضوعات مورد استفاده بیضایی مشخص و سپس درباره هر یک از آنها، نمونه‌هایی ارائه و تحلیل می‌شود. موضوعات موردعلاقه بیضایی عموماً شامل موضوعات ملی، اجتماعی، تاریخی، مذهبی و اعتراضی به سینماست. او در آثارش فضاهای بسیاری به نمایش گذارده، ولی به ارائه موضوعات اجتماعی و ملی اقبال بیشتری نشان داده و آثار متعددی در این حوزه‌ها آفریده است. وی برای طرح مضامین اجتماعی، از شگردهای هنری گوناگونی چون «به کارگیری اسطوره‌ها»، «اقتباس از متون کهن»، «تمثیل» و «استفاده از قابلیت‌های ادب عامه» سود می‌جوید.

**واژه‌های کلیدی:** روایت‌های داستانی، موضوع، بهرام بیضایی، فیلم‌نامه، نمایشنامه.

## ۱. مقدمه

بهرام بیضایی آثار ادبی خود را در سه ژانر نمایشنامه، فیلم‌نامه و برخوانی ارائه کرده است. ادبیات نمایشی (*Drama*) گونه‌ای از ادبیات است که در قالب نمایش به روی صحنه می‌رود. این گونه ادبیات در گذشته بیشتر در یونان باستان و روم رواج داشته است، اما سابقه نمایش به شکل امروزی آن که از غرب نشئت گرفته است، به بیش از یک قرن نمی‌رسد. دو گونه رایج ادبیات نمایشی در ایران، «نمایشنامه» (*Play*) و «فیلم‌نامه» (*Script*) است.

«ادبیات داستانی» (*Fiction*) و «ادبیات نمایشی» شباهت‌های بسیاری با یکدیگر دارند و بسیاری از اصطلاحات داستانی چون پی‌رنگ (*Plot*)، فضا (*Atmosphere*)، صحنه (*Setting*)، تعلیق (*Suspense*)، کشمکش (*Conflict*) و... در نمایشنامه نیز کاربرد دارد. باوجوداین، نمایشنامه، ژانر ادبی خاصی است که با «داستان» متفاوت است و تفاوت اساسی از آنجا آغاز می‌شود که توصیف در داستان، جای خود را به اجرا در نمایشنامه می‌دهد. داستان به قصد چاپ و مطالعه خواننده نگاشته می‌شود، اما نمایشنامه در اصل برای دیده شدن به نگارش درمی‌آید.

«بیان تئاتری در مقایسه با بیان داستانی ابعاد بیشتری دارد؛ به اصطلاح مارجوری بولتن (*Marjori Boulton*) سه بُعدی است. ادبیاتی است که در برابر چشم ما راه می‌رود و سخن می‌گوید... بیان داستان در واقع تک‌بُعدی است، این ذهن خواننده است که آن را بنا به وضع و حال ذهن خود، به بیان دیگری تبدیل می‌کند. هنر داستان‌نویس در این است که مواد، مصالح، ظرفیت‌ها و امکانات این تبدیل را به کمک کلمات فراهم سازد؛ درحالی‌که بیان تئاتری از همان آغاز تبدیل شده است. بیان تئاتری دارای وسایل و ابزار خاصی است و از مجموعه‌ای از عناصر دیداری- شنیداری (سمعی- بصری) پدید آمده است. همین عناصر است که باید به بیان اجرایی ترجمه شود» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۳: ۲۶۰).

«فیلم‌نامه» یکی دیگر از گونه‌های رایج ادبیات نمایشی است. فیلم‌نامه با نمایشنامه در اصل و طرز نگارش تفاوت‌هایی دارد. نویسنده معمولاً در نگارش نمایشنامه گفت‌وگوی میان بازیگران را می‌نویسد؛ درحالی‌که در فیلم‌نامه علاوه بر گفت‌وگوهای بازیگران، ویژگی صحنه‌ها، چشم‌اندازهای موردنظر کارگردان و حرکت دوربین فیلم‌برداری نیز شرح داده می‌شود.

نوع دیگر نمایشی که رایج نیست، اما موردنظر این پژوهش و البته بهرام بیضایی است، «برخوانی» است؛ برخوانی، یک نوع روایت نمایشی است. اصولاً در برخوانی این

شخصیت نیست که سخن می‌گوید، بلکه همیشه راوی (نقال) روایت را با صدای بلند برمی‌خواند.

«برخوانی هم به معنی از بر خواندن است، هم به معنی بلند خواندن و برای جمع خواندن. در متون آمده است که فلان چیز را برخواند؛ یعنی به صورت بلند خواند. برخوانان متون بیضایی نیز هم از بر می‌خوانند و هم به صدای بلند. برخوانی را بیضایی به جای نقالی آورده است و برخوان را به جای راوی» (ریحانی، ۱۳۸۸: ۴۸-۴۹).

بیضایی در جلسه نقد کتابش که در دفتر مجله کارنامه برگزار شده بود، برخوانی را معادل تک‌گویی می‌داند و علت انتخاب و نگارش برخوانی‌ها را چنین بیان می‌کند: «یکی از اولین سؤال‌های زندگی من بود که چرا ما چون یونانیان نمایشنامه نداریم. بعداً متوجه شدم که چون گفت‌وگو نداریم. فرهنگ ما، فرهنگ تک‌گویی است. آن وقت بود که این برخوانی‌ها را نوشتم؛ یعنی این تک‌گویی‌ها را» (۱۳۷۹: ۳۰).

بهرام بیضایی کار خود را از سال ۱۳۴۱ در عرصهٔ درام‌نویسی و پژوهش در زمینهٔ تئاتر آغاز کرده است. او نویسنده‌ای پرکار و هنرمند است. نگارش‌های ادبی بیضایی شامل نمایشنامه‌ها، فیلم‌نامه‌ها و برخوانی‌های اوست؛ هرچند که بسیاری از آثار او به صحنهٔ نمایش یا اکران در سینما نرسیده و به‌صورت کتاب منتشر شده است. موضوعات مطرح در آثار بیضایی متنوع است. او آثارش را به یک یا چند موضوع محدود معطوف نکرده است.

اصطلاح ادبی «موضوع» (*Subject*) دربرگیرندهٔ «پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفریند و درون‌مایه را تصویر می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر، موضوع، قلمروی است که در آن خلاقیت می‌تواند درون‌مایهٔ خود را به نمایش گذارد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۱۷). بدین ترتیب، موضوع و درون‌مایه بر یگدیگر اثر می‌گذارند، اما یکی نیستند. درون‌مایه فکر و اندیشهٔ حاکم بر اثر است. در واقع، درون‌مایه نگاه نویسنده به هریک از موضوعات است (انوشه، ۱۳۷۶: ۵۸۸).

هدف این پژوهش، بررسی موضوعات داستانی بیضایی، تحلیل و طبقه‌بندی آنها و همچنین نمایش شگردهای هنری او در پرداخت آنهاست؛ بدین‌منظور، تمامی نمایشنامه‌ها، برخوانی‌ها و بیش از نیمی از فیلم‌نامه‌های او مطالعه شده که از این‌میان، ۲۴ اثر ادبی او شامل سیزده فیلم‌نامه، هشت نمایشنامه و سه برخوانی بررسی می‌شود. موضوعات اصلی آثار بیضایی را می‌توان به پنج دستهٔ کلی موضوعات ملی، اجتماعی، تاریخی، مذهبی و اعتراضی تقسیم کرد؛ موضوعات اجتماعی خود به سه دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند که

عبارت‌اند از: آثاری با موضوع اجتماعی که به مسئله «زن» می‌پردازند؛ آثاری با موضوع اجتماعی - سیاسی در فرم تمثیلی و آثاری با موضوع اجتماعی که از قابلیت‌های ادب عامه بهره می‌برند.

کتاب‌هایی درباره آثار بیضایی چاپ شده است، اما اغلب آنها در حد بیان شرح زندگی و پرداختن به فیلم‌های اوست. حال آنکه از بسیاری از فیلم‌نامه‌های وی، فیلمی ساخته نشده است. کتاب‌هایی که می‌توان برشمرد، عبارت‌اند از: *زندگی و سینمای بهرام بیضایی* از محمد عبدی (۱۳۹۴)، *گفت‌وگو با بهرام بیضایی و مجموعه مقالات در معرفی و نقد آثار بهرام بیضایی* از زاون قوکاسیان (۱۳۷۸)، *از اسطوره تا تاریخ، از تاریخ تا اسطوره در آثار بیضایی* از الهام باقری (۱۳۹۱) و *سینمای زن در آثار بهرام بیضایی* از شهلا لاهیجی (۱۳۷۲).

چند اثر دیگر نیز درباره آثار بیضایی نگاشته شده است که تا اندازه‌ای به آثار او پرداخته‌اند. منصور خلج در کتاب *نمایشنامه‌نویسان ایران از میرزا فتحعلی آخوندزاده تا بیضایی* (۱۳۸۱)، صفحات بسیار اندکی را به این نویسنده اختصاص داده است. مریم افشار در پایان‌نامه خود با عنوان «اسطوره و آیین در سینمای بهرام بیضایی» (۱۳۹۲)، پنج فیلم‌نامه غریبه و مه، چریکه تارا، شاید وقتی دیگر، مرگ یزدگرد و مسافران را براساس الگوی ساختاری «کلود برمون» (*Cloud Bermond*) و «لوی استروس» (*Levi Strauss*) بررسی کرده است. شایان ذکر است که موضوع مورد مطالعه در این پژوهش، در هیچ‌یک از این منابع مذکور بحث نشده است.

درباره آثار ادبی بیضایی، مقالات اندکی منتشر شده و تاکنون مطالعه‌ای علمی در حوزه مورد بحث این مقاله صورت نگرفته است. مقالاتی که می‌توان برشمرد، عبارت‌اند از: «بازخوانی نقش زن در اپیزودهای سه‌گانه نمایشنامه شب هزار و یکم بهرام بیضایی» از کاووس حسن‌لی و شهین حقیقی (۱۳۸۹)، «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی» از اکبر شامیان ساروکلایی و مریم افشار (۱۳۹۲)، تحلیل جامعه‌شناختی هویت زن در سینمای بیضایی و مهرجویی» از غلامرضا آذری و علی تاکی (۱۳۹۰)، «بررسی عناصر انسجامی در متن نمایشی سه برخوانی نوشته بهرام بیضایی» از بهروز محمودی بختیاری و وحید آبرود (۱۳۹۱) و سه مقاله با عنوان‌های «جدال زنان عیار در برابر اسطوره مغول در روایت‌های داستانی بهرام بیضایی»، «تصویر ایزدبانوان در روایت‌های داستانی بهرام بیضایی» و «انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن» از رقیه وهابی دریاکناری و مریم حسینی به ترتیب در سال‌های

(۱۳۹۴)، (۱۳۹۵) و (۱۳۹۶) منتشر شده است. در این مقاله برآنیم تا آثار ادبی بیضایی را از لحاظ تنوع موضوع و شگردهای هنری که وی برای پرداخت موضوعات موردنظرش استفاده می‌کند، نشان دهیم و آنها را طبقه‌بندی و تحلیل کنیم.

## ۲. انواع موضوعات داستانی در آثار ادبی بهرام بیضایی

### ۲-۱. موضوعات ملی

بسیاری از آثار بیضایی موضوعاتی ملی دارند. او در نگارش این آثار، از اسطوره‌های سرزمینش بهره می‌برد. بیضایی در آثاری چون *اژدهاک*، *آرش*، *کارنامه بندار بیدخش*، *شب هزار و یکم* (۱)، *سیاوش‌خوانی* و *سهراب‌کشی* به شکل صریح از موضوعی ملی-اسطوره‌ای استفاده می‌کند. او به اشکال گوناگون و با هنرمندی تمام، سعی در بازگویی اساطیر کهن ایرانی دارد و در این زمینه، خود نیز دست به اسطوره‌آفرینی می‌زند، گاهی نیز خوانشی جدید از اسطوره‌های کهن ارائه می‌دهد.

بیضایی این روایت‌های ملی-اسطوره‌ای را طی یک بازآفرینی یا بازنویسی ساده به نگارش در نمی‌آورد، بلکه با شگردهای خاص خود که از ویژگی‌های سبکی او محسوب می‌شود، آنها را برای صحنه نمایش آماده می‌کند. معمولاً بازآفرینی‌های وی در دو سطح کلی «تغییر در چارچوب کلی اثر» و «تغییر در خویش‌کاری‌های شخصیت‌ها» انجام می‌شود. بازنویسی آثار او نیز به چند شیوه صورت می‌گیرد؛ از جمله: «افزودن گفت‌وگو بین شخصیت‌ها»، «برقراری روابط علی و معلولی» و «تغییر در شیوه روایتگری».

برخونی *اژدهاک* بیضایی، بازآفرینی از اسطوره مزدیسنايي ضحاکِ ماردوش است. این اسطوره به‌طور کلی تغییر می‌یابد و فقط رگه‌هایی از داستان اولیه در آن حضور می‌یابد. در واقع، بیضایی خوانشی دیگرگونه از این داستان ارائه می‌دهد (ر.ک: بیضایی، ۱۳۹۱ ب: ۱-۲۵).

نمایشنامه *شب هزار و یکم* شامل سه اپیزود مستقل است؛ اپیزود اول، یعنی «شب‌هزار و یکم/۱» خوانش جدیدی از داستان ضحاک است. محتوا و چارچوب روایت با نمونه اسطوره‌ای آن هم‌خوانی دارد، اما خویش‌کاری‌های اشخاص داستانی کاملاً دگرگونه می‌شود؛ به عبارتی، بیضایی این اسطوره را از نظرگاهی دیگر بازسازی کرده و پس از درآمیختن آن با داستان *هزار و یک شب* به‌صورت داستانی نو ارائه داده است (ر.ک: بیضایی، ۱۳۹۲ پ: ۱-۳۸).

«تیر پشت»/ «اوستا کهن ترین منبعی است که از «آرش شیواتیر» نام برده است (باحقی، ۱۳۸۶: ۳۷). روایت «آرش» بیضایی در چارچوب اصلی و لحن روایت، با نمونه اسطوره‌ای آن تطابق دارد، اما خویش‌کاری‌های اشخاص داستانی، به‌ویژه آرش دگرگون می‌شود (ر.ک: بیضایی، ۱۳۹۱ ب: ۲۷-۷۰).

فیلم‌نامه *سیاوش خوانی*، بازنویسی زیبایی از یکی از داستان‌های شاهنامه است. در کل اثر با اسطوره‌های ملی - حماسی، یعنی اسطوره سیاوش مواجه‌ایم؛ البته بیضایی این داستان را به شکل ساده بازنویسی نمی‌کند، بلکه به‌صورت داستان در داستان است. او پی‌رنگ اصلی روایت خود را از *شاهنامه* وام می‌گیرد و در زمینه، طرحی فرعی از برگزاری آیین سوگ سیاوش می‌گنجد. بیضایی از این طریق، تصویری از آیین سوگ سیاوش را نیز در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. ایجاد روابط علی و معلولی طی داستان، شیوه دیگری است که بیضایی برای بازنویسی این اثر به‌کار می‌بندد که به منطقی‌تر شدن هرچه بیشتر پی‌رنگ داستان منجر می‌شود (ر.ک: بیضایی، ۱۳۹۱ پ: ۱-۲۳۰).

نمایشنامه *سهراب‌کشی* بازنویسی از رزم‌نامه «سهراب و رستم» است. بیضایی داستان را از شاهنامه اقتباس کرده است و با افزودن گفت‌وگوهای بیشتر بین شخصیت‌ها و همچنین برقراری روابط علی و معلولی که به منطقی‌تر شدن پی‌رنگ داستان منجر می‌شود، این نمایشنامه را بازنویسی کرده است (ر.ک: بیضایی، ۱۳۹۲ ب: ۱-۱۲۲).

نمایشنامه *مجلس قربانی سَنِمَار*، بازنویسی‌ای هنرمندانه از بخشی از روایت هفت پیکر نظامی گنجه‌ای است. بیضایی این داستان کوتاه و ساده را با مهارت تمام، به شکل نمایشنامه‌ای کامل بازنویسی می‌کند و آن را به صحنه اجرا می‌برد. درحقیقت، چارچوب داستان تغییر چندانی نمی‌یابد، بلکه بیضایی با استفاده از تکنیک‌های خاص خود، یعنی «تغییر در شیوه روایتگری»، «افزودن گفت‌وگو بین شخصیت‌ها» و «برقراری روابط علی و معلولی» متن را هنرمندانه بازنویسی می‌کند (ر.ک: بیضایی، ۱۳۸۹ ب: ۱-۷۶).

## ۲-۲. موضوعات اجتماعی

یکی از دغدغه‌های بیضایی، طرح مسائل اجتماعی زمانه خویش است. او به موضوعات بسیاری چون مسائل زنان، کودکان<sup>۱</sup> و طبقات عوام و فرودست جامعه توجه نشان می‌دهد و آثاری را در این حوزه‌ها می‌آفریند؛ البته بیضایی روشی یکسان برای طرح مضامین موردنظرش ندارد. او گاهی به‌طور صریح موضوعی اجتماعی را بیان می‌کند و گاهی نیز مضمون موردنظر را با استفاده از شگردهای هنری خاص خود که از ویژگی‌های سبکی وی محسوب می‌شوند، مطرح می‌سازد.

## ۲-۱. مسائل زنان

بیضایی در آثار داستانی خود، مسائل اجتماعی را که مغفول مانده و کمتر به آنها توجه شده است، پیگیری می‌کند. زن و حواشی مربوط به آن، یکی از مسائل موردعلاقه بیضایی است. وی به‌طور کلی در آثارش، به زن و هویت زنانه توجه ویژه‌ای دارد؛ چنان‌که در بسیاری از آثار خود که با مضامین مختلف نگاشته شده‌اند، زنان را محور اصلی قرار می‌دهد و داستان‌شان را روایت می‌کند.

بیضایی به چند شیوه، مسئله زن را در آثارش مطرح می‌سازد؛ گاه کاراکتر زن را از یک طبقه اجتماعی انتخاب می‌کند و در قالب داستان، مشکلات و نگاه مردسالارانه جامعه را به آن طبقه به تصویر می‌کشد. نمایشنامه «افرا» یا «روز می‌گذرد» و فیلم‌نامه‌های «مقصد» و «حقایق درباره لیلیا دختر ادريس» از این زمره‌اند. برای نمونه فیلم‌نامه مقصد را تحلیل می‌کنیم.

### الف. فیلم‌نامه «مقصد»: انتخاب یک تیپ

مقصد، فیلم‌نامه‌ای جاده‌ای و سرگذشت زن جوانی (انسی) است که قربانی سنت‌های غلط روزگارش می‌شود. انسی به اجبار با پیرمرد ثروتمندی (میرعتیق زیدری) ازدواج می‌کند. میرعتیق می‌میرد و وصیت می‌کند او را در روستایی دورافتاده، در مقبره خانوادگی‌شان به خاک بسپارند و انسی نیز تا پایان عمر در کنار مقبره‌اش گوشه‌نشینی اختیار می‌کند. میرعظیم، برادر شوهر انسی که به انسی علاقه دارد، وظیفه خاک‌سپاری را برعهده می‌گیرد. در بین راه، بین میرعظیم و راننده وانت حمل تابوت، بر سر به‌دست آوردن انسی، زدو خورد صورت می‌گیرد. انسی در ته دلش از میرعظیم خوشش می‌آید و به راننده روی خوش نشان نمی‌دهد، اما در انتهای داستان، به یک‌باره میان عزلت‌نشینی و پیشنهاد ازدواج راننده، دومی را می‌پذیرد و با راننده می‌رود.

«انسی: این همه سال گذشته میرعظیم. چرا آخه؟ کاش امروز نمی‌اومدی اتاق پشتی وانت؛ سر تابوت، تو اون تاریکی؛ چون دیدم - وای - هنوزم دلم هری می‌ریزه. میرعظیم تکان می‌خورد. انسی از جگر فریاد می‌زند: ولی - حالا دیگه - نه!... راننده به‌سختی، خود را پشت فرمان کشانده. میرعظیم می‌نگرد. وانت روشن می‌شود. راننده در طرف انسی را باز می‌کند تا او سوار شود... انسی خود را می‌اندازد تو و در را می‌بندد. راننده لبخندی بی‌رنگ بر لب می‌آورد» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۷۴-۷۵).

مضمون این فیلم‌نامه، نقد نگاه سنتی مردسالارانه است که وقعی به هویت زنانه نمی‌نهد. بیضایی در این فیلم‌نامه سرنوشت زنان طبقه محروم جامعه را نشان می‌دهد که همه جا بدون توجه به خواست آنها، به جایشان تصمیم گرفته می‌شود و آنها نیز چاره‌ای

جز پذیرش و تسلیم ندارند. البته انسی در برهه‌ای از زندگی‌اش بر ضد این سنت‌های بی‌منطق طغیان می‌کند و مسیرش را خود برمی‌گزیند. او آنچه برایش تعیین شده، پس می‌زند و خود انتخاب می‌کند که بقیه عمرش را چگونه بگذراند.

ب. فیلم‌نامهٔ *پردهٔ نئی*؛ اقتباس از متون کهن

یکی از شگردهای هنری که بیضایی از آن برای طرح موضوعات اجتماعی موردنظرش سود می‌جوید، اقتباس از متون کهن است. بیضایی بسیاری از داستان‌های کهن را به وام گرفته، اما در روایت آنها خلاقیتی هنرمندانه به کار برده است؛ این خلاقیت، گاهی به شکل «بازآفرینی» و گاهی نیز به صورت «بازنویسی» این آثار نمود یافته است؛ البته او این داستان‌ها را طی بازآفرینی یا بازنویسی ساده به نگارش در نمی‌آورد، بلکه با شگردهای خاص خود، آنها را برای صحنهٔ نمایش آماده می‌کند. فیلم‌نامه‌های *شب هزار و یکم (۱)* و *پردهٔ نئی* از این دسته‌اند.

فیلم‌نامهٔ *پردهٔ نئی* داستان زنی خردمند به نام «ورتا»ست. در این اثر، زندگی ورتا و مصایب بسیاری که از ناحیهٔ مردان روزگارش بر او تحمیل می‌شود، نمایش داده می‌شود. داستان با ورود سه مرد بیمار به زیارتگاهی آغاز می‌شود. «برات» از بی‌خوابی مداوم، «ایلیا» از عطشی بی‌انتهای و «جندل» از بیماری جذام در رنج‌اند. آنها از زن پرده‌نشین که در زیارتگاهی دور از شهر زندگی می‌کند و همه را شفا می‌دهد، کمک می‌خواهند. سه مرد داستان، ظلم خود را که هریک در حق زنی روا داشته‌اند، برای زن پرده‌نشین تعریف می‌کنند. زن از آنها می‌خواهد که ابتدا داستانشان را در بین مردم تعریف کنند تا همه بشنوند، آن‌گاه بازگردند تا درمان شوند. در انتهای داستان، زن پرده‌نشین (ورتا) داستان خود را می‌گوید و معلوم می‌شود که او همان زنی است که موردظلم واقع شده است (ر.ک. بیضایی، ۱۳۹۲ الف: ۱-۱۷۴).

در واقع این فیلم‌نامه، بازآفرینی هنرمندانه‌ای از یکی از حکایت‌های *الهی‌نامهٔ عطار نیشابوری* است (ر.ک: اسلانی، ۱۳۹۰). عطار در *الهی‌نامه*، حکایاتی را در بین مناظرهٔ خلیفه با شش پسر خود مطرح می‌کند. این حکایات، دربرگیرندهٔ معانی لطیف و عرفانی و پندهای اخلاقی است. حکایتی که در مقالهٔ اول، خلیفه در جواب پسر اولش بیان می‌کند، داستانی است با عنوان «حکایت زن صالحه که شوهرش به سفر رفته بود» (عطار، ۱۳۹۲: ۱۳۱-۱۴۴) که عطار نیز این داستان را از کتاب *هزار و یک‌شب* گرفته است. شهرزاد قصه‌گو برای پادشاه، در *شب چهارصد و شصت و دوم* و *شب چهارصد و شصت و سوم*، داستانی با عنوان «حکایت زن پرهیزگار» تعریف می‌کند (طسوجی، ۱۳۹۳، ج ۱).



۷۱۴-۷۱۶). بیضایی با اقتباس از این مآخذ، داستان «پرده نئی» را بازآفرینی می‌کند. داستان بیضایی در چگونگی و نوع روایت، اشخاص داستانی و پایان داستان متفاوت است. روایت بیضایی، داستان در داستان و غیرخطی است و با بازگشت به گذشته بیان می‌شود. برات، ایلیا و جندل که ساخته ذهن بیضایی‌اند، داستان خود را برای ورتا تعریف می‌کنند و از او کمک می‌خواهند تا بیماری آنها را شفا دهد. با کنار هم قرارگرفتن داستان این سه مرد، داستان ورتا (قهرمان اصلی فیلم‌نامه) نیز کامل می‌شود.

ج. فیلم‌نامه «سگ‌کشی»: به کارگیری اسطوره

از ویژگی‌های سبکی بیضایی، استفاده از اسطوره است. او در روایت داستان‌هایش، از اسطوره به شکل موقعیت‌های اساطیری، صورتهای ازلی و تصویرهای نمادی و رمزی بهره می‌برد؛ هرچند که خود بر این باور است که به شکل آگاهانه از اسطوره‌ها بهره نگرفته است، بلکه محصول تراوش ذهنی اویند: «من تصور نمی‌کنم عمداً به آیین‌ها و اسطوره‌ها پرداخته باشم. اینها از من تراویده است؛ همچون راه بیان فشرده مضمون‌های شاید گسترده...» (بیضایی، به نقل از عبدی، ۱۳۷۸: ۶۲).

فیلم‌نامه سگ‌کشی درباره زنی نویسنده، به نام «گلرخ کمالی» است. او که یک سال پیش همسرش را به گمان رابطه‌ای بین او و منشی شرکتش ترک کرده و به خارج از کشور سفر کرده است، به ایران بازمی‌گردد. شوهرش، ناصر معاصر ورشکست شده و در حال رفتن به زندان است. گلرخ تلاش می‌کند به همسرش کمک کند؛ بدین‌منظور، سراغ یک‌یک طلبکاران می‌رود و با ترفندهای گوناگون، چک‌های همسرش را پس می‌گیرد، اما در انتهای داستان متوجه صحنه‌سازی، خیانت و فریبکاری ناصر می‌شود... (ر.ک: بیضایی، ۱۳۸۸: ۱-۱۰۴).

بیضایی در سخنرانی خود که در دوم دسامبر ۲۰۱۲ در دانشگاه یوسی‌ال‌ای (UCLA) ایراد کرد<sup>۱</sup>، فیلم‌نامه سگ‌کشی را برگرفته از اسطوره «ایشتر و تموز» معرفی می‌کند. او ابتدا مختصری درباره روایت ایشتر و تموز<sup>۲</sup> توضیح و سپس آن را با فیلم‌نامه سگ‌کشی مطابقت می‌دهد.

«این اصلاً همان اسطوره ایشتر و تموز است... زن (گلرخ کمالی) همان ایشتر است که به دنبال شوهرش (ناصر معاصر)، یعنی تموز می‌آید. ناصر به زندان می‌رود؛ یعنی جهان مردگان. زن در هفت مرحله به دنبال پس گرفتن همسرش است و همچنان پایین و پایین‌تر می‌رود تا به زن دوم، یعنی «ارش کیگال» می‌رسد. آنجاست که نمی‌تواند شوهرش را پس بگیرد؛ در نتیجه برمی‌گردد» (بیضایی، ۲۰۱۲).

اسطوره در بُعدی دوگانه متشکل از درزمانی (*Diachronique*) و هم‌زمانی (*Synchrannique*) شکل می‌گیرد؛ بدین مفهوم که:

«هم‌زمانی اسطوره‌ای را در لحظه‌ای معین از تاریخ نشان می‌دهد و شامل اسطوره‌هایی است که از نظر زمانی به هم نزدیک‌ترند و در نتیجه هم‌زمانی حالت ایستا در اسطوره را مدنظر دارد؛ درحالی‌که در درزمانی بیانگر تکامل یک اسطوره با تحولی است که طی تاریخ در آن پدید می‌آید؛ یعنی پویایی یک اسطوره» (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۸۵).

نوع نگاه بیضایی به اسطوره، «درزمانی» است. او اسطوره‌های سرزمینش را خوب می‌شناسد. این اسطوره‌ها نقش مهمی در آثارش ایفا می‌کنند. در آثار نمایشی او، اسطوره‌ها گاه دگرگون و با ساختاری جدید معرفی می‌شوند. گاهی نیز اسطوره‌ها با یگدیگر تلفیق یا جابه‌جا می‌شوند. بیضایی علاوه بر اینها، گاهی نیز اسطوره‌ای نو را ارائه می‌دهد و دست به آفرینش اسطوره می‌زند.

## ۲-۲. آثاری با مضمون اجتماعی - سیاسی در فرم تمثیلی

برخی از آثار اجتماعی بیضایی، به‌ویژه آثاری که در دههٔ چهل نگاشته شده‌اند، در فرم تمثیلی ارائه می‌شوند. بیضایی از این فرم، برای روایت وقایع اجتماعی - سیاسی زمانهٔ خود استفاده می‌کند. داستان‌های تمثیلی (*Allegorical story*)، روایت‌هایی هستند که درون‌مایهٔ غیر داستانی را پوششی داستانی می‌دهند. این داستان‌ها دو بُعد دارند: یکی، بُعد نزدیک که سطح روایی داستان را مشخص می‌کند و دیگری، بُعد دور که با کمک نشانه‌ها و قرائن متنی، لایه‌های نهفته در سطح نخست را بیان می‌سازد. این معنا از تمثیل را می‌توان معادل الگوری (*Allegory*) در ادبیات غرب دانست. «این اصطلاح اغلب برای داستانی به‌کار می‌رود که نویسنده‌اش از شخصیت‌ها یا اعمال ضمنی داستان خود، معنایی فراتر از معنای ظاهری آنها منظور کرده است که این لایهٔ زیرین معنایی، نسبت به اصل داستان جنبه‌های اخلاقی و معنوی بیشتری را شامل می‌شود» (شو، ۱۹۲۷: ۱۰).

نمایشنامه‌های *میراث* و *چهار صندوق* و فیلم‌نامه‌های *اشغال* و *مسافران* را می‌توان در این زمره قرار داد؛ برای نمونه، نمایشنامهٔ *میراث* را تحلیل می‌کنیم. این نمایشنامه که نخستین بار، در سال ۱۳۴۶ چاپ شده، دارای داستانی ساده با شخصیت‌های اندک است؛ «پدر/ ارباب» خانه می‌میرد و به سه پسرش؛ آقا بزرگ، آقا میانه و آقا کوچک وصیت می‌کند که خانهٔ بزرگش را حفظ کنند. آقا بزرگ معتقد است که خانه باید بدون هیچ تغییری حفظ شود. آقا میانه بر این باور است که خانه باید فقط تعمیر و نوسازی گردد، اما آقا کوچک اصرار دارد که خانه باید کاملاً خراب و خانه‌ای جدید به جای آن ساخته

شود. آنها در بحث و جدل هستند که دزدان خانه را غارت می‌کنند. کلفت و نوکر خانه نیز هرچه هشدار می‌دهند که کل خانه در حال غارت است، کسی به آنها توجهی نمی‌کند. در آخر، در مقابل چشم اهالی خانه، خانه غارت و نابود می‌شود؛ درحالی‌که آنها همچنان بحث می‌کنند (ر.ک: بیضایی، ج ۲، ۱۳۹۱ الف: ۳۱-۷۳).

نمایشنامه *میراث*، تمثیلی اجتماعی - سیاسی از وضعیت کشور، رجال دولتی و مردم ایران و به‌طور کلی اوضاع نابسامان این سرزمین است. هر تمثیلی با کمک نمادهایی که مربوط به تمثیل اند، معنا می‌شود. خانه به ارث مانده، نماد ایران است. «آقا بزرگ»، نماد گروهی از رجال دولتی است که طرفدار سنت هستند و با هر چیز نوینی مخالفاند. «آقا کوچک» درست نقطه مقابل برادر بزرگ است؛ او نماد گروهی دیگر از رجال دولتی است که طرفدار تجدید و با هر چیزی که بوی کهنگی و قدمت بدهد، می‌ستیزند و در پی حذف آن‌اند. «آقا میانه» همان‌طور که از نامش هویداست، میانه سنت و تجدید را می‌گیرد؛ نه این و نه آن، بلکه ملغمه‌ای از هر دو. «کلفت و نوکر» خانه، نماد مردم‌اند که بدترین جای خانه متعلق به آنهاست. کسی آنها را نمی‌بیند؛ با وجود این، واقع‌بین‌تر از رجال دولتی‌اند؛ هرچند که قدرت و یا بهتر بگوییم جرئت انجام‌دادن کاری را ندارند. «دزدان»، نماد کشورهای همسایه هستند که هنگامی که رجال دولتی در حال کشمکش‌اند، خاک ایران و هر چیز قیمتی آن را غارت می‌کنند و آنچه را که نمی‌توانند به یغما برند، نابود می‌سازند؛ همان‌گونه که در نمایشنامه، دزدان خانه خالی را منفجر می‌کنند:

«دزد سوم: کلنگ گیر کرده؛ مته بی‌مته! تنها راه مانده این است؛ انفجار! دزد یکم: از پایه؟ دزد سوم: نه پس، پایه بی‌پایه! هر سه: در پایه‌های محکم اینجا، دفینه‌ای دفن است! دزد سوم: سیم‌پیچی شده تمام؛ نمانده وقت زیادی؛ میعاد ما ته باغ! و آنجا - هاه - فقط یک فشار کوچک دست؛ بر دگمه حساس انفجار!» (همان: ۵۹)

## ۲-۳. آثاری با موضوع اجتماعی و اقتباس از ادب عامه

بیضایی از شگردهای متنوعی در بیان موضوعات اجتماعی استفاده می‌کند؛ یکی از این شگردها که در داستان‌های اجتماعی از آن سود می‌جوید، استفاده از قابلیت‌های ادبیات عامه (فولکلور) است. اصطلاح «فولکلور»، زمینه گسترده‌ای از مفاهیم گوناگون را دربرمی‌گیرد؛ از عقاید عامه تا آیین و رسوم، افسانه‌ها، قصه‌ها، مثل‌ها و ترانه‌ها. در میان ملل مختلف، قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه همواره دست‌مایه مناسبی برای نگارش گونه‌های ادبیات نمایشی بوده است. بیضایی نیز از این قصه‌ها و افسانه‌ها بهره می‌برد و با

هنرمندی تمام، آنها را به نمایشنامه تبدیل می‌کند؛ البته طبق ویژگی سبکی وی، این تبدیل بازنویسی ساده نیست، بلکه به شکل تغییرات محتوایی و ساختاری در جهت اهداف نویسنده صورت می‌گیرد. نمایشنامه‌های «سلطان‌مار» و «پهلوان اکبر می‌میرد» در این زمره جای دارند.

موضوع نمایشنامه *سلطان‌مار* برداشتی از قصه‌های عامیانه است. به گفته بیضایی *سلطان‌مار*، قصه‌ای است که در کودکی از مادر بزرگش شنیده است و او آن را به شکل نمایشنامه درمی‌آورد. داستان از زندگی شاه و وزیری حکایت می‌کند که فرزندی ندارند. روزی درویشی به آنها نشانی باغ و درخت سیبی را می‌دهد که دیوها از آن محافظت می‌کنند. آنها به باغ می‌روند و دو سیب قرمز و سفید می‌چینند و به همسرانشان می‌دهند. اتفاقاً پس از نه ماه، صاحب فرزند می‌شوند. دختر وزیر (خانم نگار) بسیار زیباست، اما پسر شاه به شکل ماری متولد می‌شود. شاه با شنیدن این خبر می‌میرد و مقامش به وزیر واگذار می‌شود. سلطان‌مار بنا به وصیت پدر با «خانم نگار» ازدواج می‌کند. در شب عروسی، سلطان‌مار از جلدش بیرون می‌آید و به شکل پسر بسیار زیبایی خود را به دختر می‌نماید. دختر که عاشق جوان شده است، شبی به راهنمایی دایه جلد سلطان‌مار را می‌سوزاند. از آن پس، سلطان‌مار ناپدید می‌شود و به نزد دیوها می‌رود. خانم نگار هفت دست لباس آهنین می‌پوشد و برای یافتن شوهرش، سر به بیابان می‌نهد. پس از یافتن سلطان‌مار، او را راضی می‌کند که برگردد و مردم را از ظلم داروغه و سفرای خارجی نجات دهد (ر.ک: بیضایی، ج ۱، ۱۳۹۱ الف: ۵۳۹-۶۳۲).

این قصه عامیانه را بیضایی با نمادها و اسطوره‌ها درمی‌آمیزد. بیضایی خود نشانه‌ها، نمادها و اسطوره‌ها را این چنین تبیین می‌کند؛ ابتدا مسئله عقیم‌بودن وزیر و شاه را مطرح می‌کند که نشان از «قطع باروری» و از مضامین مهم در اساطیر ایران است. آنها برای یافتن «سیب» به باغی می‌روند که «دیوها» از آن محافظت می‌کنند. سبب با باروری و تولید نسل و دیو با قطع باروری در ارتباط است. در دوره‌ای از تاریخ ایران، دیوها باروری را متوقف و حبس می‌کنند. در این نمایشنامه نیز شاه و وزیر سیب‌ها را از دیوها می‌دزدند و به همسرانشان می‌دهند و بدین طریق باروری راه می‌افتد... (بیضایی، ۲۰۱۲).

نمایشنامه *پهلوان اکبر می‌میرد*، نیز با تغییر محتوایی از داستانی عامیانه برداشت شده است. «پهلوان اکبر» قرار است با پهلوان جوان و جویای نامی کشتی بگیرد. سه سال بود که کسی جرئت نداشت از پهلوان اکبر طلب کشتی کند، تا اینکه «پهلوان حیدر» این کار را انجام می‌دهد. پهلوان اکبر، به‌طور اتفاقی مادر پهلوان حیدر را می‌بیند

که در حال زاری و نذر است. پهلوان به مادر می‌گوید: «به همین زودی پهلوان اکبر می‌میره» (بیضایی، ج ۱، ۱۳۹۱ الف: ۱۹۱) و این چنین مادر را آرام می‌کند. در نمایشنامه، داستان پوریای ولی عیناً آورده می‌شود. این دو داستان با هم هم‌خوانی دارند، اما پایان داستان‌ها کاملاً متفاوت است؛ نخستین تفاوت در حکم سنت است. در سنت و در میان توده مردم این‌گونه بیان می‌شود که «پهلوانان هرگز نمی‌میرند»، اما در نمایشنامه، بارها از زبان پهلوان اکبر می‌شنویم که «پهلوانان می‌میرند». در پایان نمایشنامه نیز این اتفاق می‌افتد. پهلوان اکبر برای کشتی با پهلوان حیدر حاضر نمی‌شود و در میخانه‌ای به دست مرد سیاه‌پوشی کشته می‌شود. پهلوان اکبر در برابر مرد سیاه‌پوش و برای نجات خود هیچ تلاشی نمی‌کند، گویا خود طالب مرگ بوده است.

## ۲-۳. موضوعات تاریخی

حوزه روایت‌های تاریخی از جمله موضوعاتی است که بیضایی به آن علاقه نشان داده و آثاری در این‌باره آفریده است. طبق فرهنگ اصطلاحات ادبی کادن رمان یا روایت تاریخی «شکلی از روایت داستانی است که تاریخ را بازسازی می‌کند و آن را به شیوه‌ای تخیلی بازمی‌آفریند. در این نوع داستانی، هم اشخاص تاریخی و هم اشخاص داستانی، امکان حضور دارند.» (کادن، ۱۹۷۸: ۴۱۱)، اما بیضایی در پی نقل صرف تاریخ نیست، بلکه در پی کشف شکاف‌ها و عبارات نانوخته در بین خطوط تاریخ رسمی است و همین نکته است که دیدگاه و عقاید او را به نظریه‌پردازان تاریخ‌گرایی نوین نزدیک می‌کند (ر.ک: یوسفی، ۱۳۹۰).

بیضایی در تاریخ، در پی کشف پرسش‌های بی‌پاسخ است و برای پاسخ به آنها، به نگارش نمایشنامه و فیلم‌نامه‌هایی با موضوع تاریخی دست می‌زند. نمایشنامه «مرگ یزدگرد»، فیلم‌نامه‌های «تاریخ سری سلطان در آبسکون» و «دیباچه نوین شاهنامه» آثاری با موضوع‌هایی تاریخی‌اند.

دیباچه نوین شاهنامه درباره زندگی فردوسی است. بیضایی این نمایشنامه را از روی روایت‌ها و تذکره‌هایی که درباره فردوسی و زندگی او برجامانده، نوشته است؛ اما تعبیر و گزینش خود را ملاک قرار می‌دهد. به همین سبب، بعضی از حوادث چون مرگ پسر فردوسی در منازعه‌ای داخلی (بیضایی، ۱۳۸۹ الف: ۷۰)، آتش‌زدن خانه فردوسی از سوی مخالفان و لال‌شدن دخترش (همان: ۸۴-۸۵) از نظر تاریخی مسلم نیست.

فیلم‌نامه تاریخ سری سلطان در آبسکون دربارهٔ حوادثی است که سلطان محمد خوارزمشاه در جزیره آبسکون از سر گذرانده است. آنچه در تاریخ‌های مشهور دربارهٔ مرگ سلطان داریم، معطوف به چند جمله است: سلطان از پیش مغول گریخت و سرانجام در جزیره آبسکون از مرض ذات‌الجنب درگذشت و... (خرندزی زیدری نسوی، ۱۳۸۴: ۶۸-۶۷)، اما دربارهٔ آنچه در این جزیره بر سلطان گذشته است، سخنی گفته نمی‌شود؛ بنابراین، بیضایی خود این صفحات نانوشتۀ تاریخ را می‌نگارد. وی دربارهٔ تاریخ مدون چنین اظهار نظر می‌کند:

«تاریخ مدون حتی اگر از آن شاهان بود، باز دانشی به ما می‌داد، درحالی‌که این تاریخ به نظر من حتی تاریخ شاهان هم نیست؛ چون تنها حوادثی را می‌گوید، بدون آنکه دلایل آن حوادث را برای ما روشن کند و بگوید در آن موقعیت، وضع عامۀ مردم چگونه بوده است؛ یعنی هیچ تحلیلی در تاریخ وجود ندارد» (قوکاسیان، ۱۳۷۸: ۵۷).

سلطان محمد، در جزیره با اعمال تجسم‌یافتهٔ خود که در هیئت جذامیان لنگ و کور و یا آدم‌های زخم‌خورده و خونین ظهور یافته‌اند، درگیر می‌شود. ملازمانش او را ترک می‌کنند و سلطان از سر توهم و به اشتباه، تنها وفادارش (امیر قُتلق) را می‌کشد. سرانجام، این خیالات تجسم‌یافته وی را در تنهایی مطلق، محاکمه و به مرگ محکوم می‌کنند:

«مرد بلنداندام: در این مرحله سلطان به مرگ محکوم می‌شود! سلطان که می‌دوید، می‌ماند و کاملاً تهی شده و درمانده به زانو درمی‌آید... تصویر پس می‌کشد و پیالۀ زرنشان سلطان را پر از شیرۀ گیاه سمی نشان می‌دهد. سلطان به حسی سر برمی‌دارد و به آن می‌نگرد، سپس دست‌ها را دراز می‌کند، بر زانو پیش می‌آید و آن را برمی‌دارد... کاسه را به سوی دهان می‌برد و تا آخر سر می‌کشد» (بیضایی، ۱۳۸۷ الف: ۵۸-۵۹).

نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد نیز اثر دیگری از بیضایی با موضوعی تاریخی است. ابتدای نمایشنامه با جملهٔ معروفی که دربارهٔ مرگ یزدگرد نوشته‌اند، آغاز می‌شود. «پس یزدگرد به سوی مرو گریخت و به آسیایی درآمد. آسیابان او را در خواب به طمع زر و مال کشت...» (تاریخ! (بیضایی، ۱۳۹۱ ت: ۴) بیضایی با گذاشتن علامت «!» در برابر واژهٔ «تاریخ»، موضع خود را معین می‌کند. او با نگارش این نمایشنامه، شک خود را به تاریخ اعلام می‌کند و نگاه یک بُعدی آن را زیر سؤال می‌برد، تا خواننده را به گفته‌های ثبت‌شده، به تردید افکند:

«من در آن (مرگ یزدگرد) نسبت به تمام قطعیت‌های تاریخ اعلام شک کردم. جواب آن پرسش که «جسد از آن کیست؛ آسیابان یا یزدگرد؟»، شاید بله، بی‌اهمیت است. جواب واقعی «چرا»های ما در کشف این نکته نهفته است که بدانیم آسیابان کیست و یزدگرد کیست؟» (بیضایی، به نقل از امجد، ۱۳۸۶: ۱۹۹).

سرداران شاه در پی یزدگرد وارد آسیایی می‌شوند و جسد بی‌جان را می‌یابند. سرداران، آسیابان را متهم می‌کنند و او، همسر و دخترش را استنطاق می‌کنند. هریک از آنها دمی، خود را جای یزدگرد می‌گذارد و گفته‌ها و رفتار شاه را بازگو می‌کند. آنها روایت‌های متعددی در چگونگی مرگ شاه بیان می‌دارند که با هم تعارض دارد. آسیابان ادعا می‌کند که شاه را به جرم تجاوز به دخترش کشته است (بیضایی، ۱۳۹۱ ت: ۴۳-۴۵)، دختر ادعا می‌کند جسدی که با جامه شاه بر آسیاب افتاده، آسیابان است نه شاه (همان: ۴۸) ... بیضایی با طرح این پرسش که «چه کسی یزدگرد را کشته است؟» و پاسخ‌های متعددی که در فیلم‌نامه مطرح می‌کند، ذهن مخاطب را به چالش وامی‌دارد؛ بدین ترتیب، قطعیت تاریخ را به سخره می‌گیرد.

#### ۲-۴. آثاری با موضوعات مذهبی

بیضایی دو اثر ماندگار و موفق با موضوعی مذهبی نگاشته است؛ نمایشنامه «مجلس ضربت‌زدن» و فیلم‌نامه «روز واقعه». هر دو اثر از روایت‌های تاریخی-مذهبی‌اند، اما صبغه مذهبی در آنها پررنگ‌تر است.

فیلم‌نامه «روز واقعه داستان «شبلی نصرانی» است که ۳۷ بار به خواستگاری دختری مسلمان (راحله) رفته است. پس از آنکه با سختی تمام، از پدر عروس جواب مثبت می‌گیرد، در روز عروسی با شنیدن ندایی که یاری می‌طلبد، عروس و عروسی را ترک می‌کند. آن‌ندا، متعلق به امام حسین<sup>(ع)</sup> است که در روز نهم ماه محرم، درخواست هم‌یاری و کمک دارد. شبلی پس از طی راه طولانی و پرخطر و البته با نشانه‌هایی که امام برایش نهاده است، به کربلا می‌رسد؛ اما هنگامی که حسین و یارانش را کشته بودند (ر.ک: بیضایی، ۱۳۹۰: ۱-۶۴).

درحقیقت، بیضایی واقعه کربلا و قیام امام حسین<sup>(ع)</sup> را با داستان فرعی شبلی نصرانی روایت می‌کند. داستان این نصرانی تازه مسلمان، زائیده ذهن خلاق بیضایی است و نشانی از او در تاریخ نیست. این شیوه بیضایی است که داستان‌ها و روایت‌های برگرفته از واقعیت یا اسطوره و تاریخ را به سادگی بازنویسی نمی‌کند؛ بلکه با تکنیک‌های خاص خود، آنها را هنرمندانه و با تأثیر بیشتر به تصویر می‌کشد.

نمایشنامه «مجلس ضربت‌زدن» دارای ده صحنه با دو روایت مجزاست: روایتی تاریخی-مذهبی و روایتی معاصر. بیضایی دو روایت را همگام با هم به پیش می‌برد. موضوع اصلی درباره حضرت علی<sup>(ع)</sup> و ضربت‌خوردن ایشان است. از صحنه دوم، نویسنده، کارگردان و

گروه هنرمندان که قرار است نمایشنامه را اجرا کنند، به داستان وارد می‌شوند. بیضایی با استفاده از تکنیک «فاصله‌گذاری» آدم‌های امروزی را به روایت تاریخی- مذهبی خود وارد می‌کند.

## ۲-۵. آثاری با محتوای اعتراضی به سینما و معضلات آن

موضوع دیگری که گاهی مورد توجه بیضایی قرار گرفته، نگاشتن آثاری با محتوای اعتراضی به سینما و مسائل پشت پرده آن است. او خود در حین ساختن فیلم‌هایش با مشکلاتی دست‌وپنجه نرم کرده است که گاه آنها را به کنایه و گاه کاملاً صریح در آثارش بیان می‌کند. فیلم‌نامه‌های «فیلم در فیلم»، «وقتی همه خوابیم» و نمایشنامه «مجلس ضربت‌زدن» مضامینی اعتراضی به سینما و مشکلات ساخت فیلم دارند. هر سه اثر به شکل داستان در داستان و با تکنیک‌های خاص بیضایی نگاشته شده‌اند.

بیضایی در نمایشنامه مجلس ضربت‌زدن طی روایت داستان ضربت‌خوردن حضرت علی<sup>(ع)</sup>، به مشکلات نمایش و نویسندگی نیز می‌پردازد و این پرسش را که «چرا نمی‌توان قدیسین را به تصویر کشید؟»، مطرح می‌سازد. نویسنده فرضی داستان یا بهتر است بگوییم خود بیضایی، معتقد است که «کسی که تصویری ندارد، نمایشنامه‌ای هم ندارد.» و بر این باور است که اگر شخصیت مقدس، تصویر نداشته باشد، در عوض مجبور می‌شویم، شخصیت مقابلش را پُررنگ کنیم: «نویسنده: بگو من نه به اندازه شما مذهبی‌ام، نه به اندازه شما معتقد؛ ولی با این تعصب شما، تا ابد علی در سایه‌س و ابن‌ملجم در نور! زینب در سایه و هند جگرخوار در نور!» (بیضایی، ۱۳۸۷ پ: ۵۳). در انتهای داستان خود نویسنده درحالی‌که شولایی بر دوش افکنده و سراندازی سفید بر چهره و سر انداخته است، نقش حضرت را بازی می‌کند.

بیضایی در فیلم‌نامه فیلم در فیلم نیز در حین روایت طنزگونه‌اش، به مشکلات ممیزی و ساخت فیلم می‌پردازد. در روایت نخست، چندبار به سالن سینما و در واقع داستان دوم برمی‌گردیم و سه شخص محترم را که منتقدان فیلم هستند، می‌بینیم. در هر سه بار، این کلمات از زبان آنها بیان می‌شود: «سه شخص محترم، در کمال حسن‌نیت با ذره‌بین به پرده می‌نگرند و مشکلات فیلم را یادداشت می‌کنند. شخص یک: مورد دارد! شخص دو: شبهه‌برانگیز! شخص سه: زیر سؤال است!» (بیضایی، ۱۳۸۷ پ: ۶۲، ۳۴ و ۷۴). در صفحات آخر، بیضایی تکلیف فیلم‌نامه خود را روشن می‌کند: «پشت سرشان یکی تند کرکره سینما را پایین می‌کشد. بالای نردبان یکی آگهی «فیلم در فیلم» را می‌کند تا



آگهی «انتقام گودزیلا» را بچسباند. سه مرد محترم خشنود به این تغییر می‌نگرند» (همان: ۷۶-۷۷).

فیلم‌نامه «وقتی همه خوابیم»، نقد صریح و تندی است بر سینمای ایران. فیلم‌نامه، داستان در داستان و دارای دو لایه است؛ لایه رویی فیلم‌نامه، درباره زنی (چکامه چمانی) است که شوهر و فرزندش را در حادثه تصادف از دست داده است. او بی‌تاب از این اتفاق، در پی کسی است که او را خلاص کند. چکامه به‌طور تصادفی زندانی تازه آزادشده‌ای (نجات شکوندی) را می‌بیند. نجات، دلیل زندانی‌شدنش را برای چکامه می‌گوید و از او کمک می‌خواهد. چکامه در ازای کمک به نجات، از او می‌خواهد که خواهرش «لبخند» را بکشد. در انتهای داستان متوجه می‌شویم که چکامه و لبخند یک نفرند و چکامه فقط می‌خواسته است بمیرد. این داستان، تا صفحه ۳۶ ادامه دارد و آنجاست که متوجه می‌شویم تمام آنچه خوانده‌ایم، در واقع بخشی از فیلمی است که قرار است ساخته شود. از اینجا به بعد، با زندگی واقعی اشخاص فیلم و نقد تند و اعتراض‌آمیز بیضایی به سینما مواجه می‌شویم. او به نگاه سرمایه‌سالاری و ستاره‌پروری معترض است؛ نگاهی که در همه اجزای فیلم، از انتخاب بازیگر و کنارگذاشتن کارگردان تا تغییر در فیلم‌نامه، محتوا، ساختار و پیام آن نفوذ می‌کند «بیضایی، ۱۳۸۹، پ: ۳۶-۸۹».

### ۳. نتیجه

بیضایی آثار داستانی خود را به یک یا چند موضوع محدود نمی‌کند، بلکه اندیشه‌های گسترده و فراگیر نویسنده در عرصه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی، تاریخی و ملی-اسطوره‌ای موجب شده است تا روایت‌های وی از تنوع موضوعات برخوردار باشد. او در حوزه‌های مختلفی قلم دوانده است، اما در نگارش موضوعات اجتماعی و ملی موفق‌تر بوده و آثار متعددی را در این حوزه‌ها آفریده است. او برای طرح موضوع‌های اجتماعی موردنظر خود، از شگردهای هنری گوناگونی چون به کارگیری اسطوره‌ها، اقتباس از متون کهن، تمثیل و استفاده از قابلیت‌های ادب عامه بهره می‌برد. تمام آثار ادبی بیضایی را که در این پژوهش مطرح شده‌اند، با توجه به موضوع آنها می‌توان در جدول زیر طبقه‌بندی و ارائه کرد.

عنوان اثر	ملی	اجتماعی «زن» استفاده از یک تپه	اجتماعی «زن» اقتباس از متون کهن	اجتماعی «زن»: به کارگیری اسطوره‌ها	اجتماعی-سیاسی در فرم تمثیلی	اجتماعی و در برگیرنده ادب عامه(فولکلور)	تاریخی	مذهبی	مضمون اعتراضی به سیاستها
برخوانی اژدهاک	✓								
برخوانی آرش	✓								
برخوانی کارنامه بندار بیدخش	✓								
فیلم‌نامه پردۀ نئی			✓						
فیلم‌نامه شب هزار و یکم (۱)	✓		✓	✓					
فیلم‌نامه سیاوش خوانی	✓								
فیلم‌نامه مقصد		✓							
فیلم‌نامه حقایق درباره لیلا دختر ادریس		✓							
فیلم‌نامه اشغال		✓		✓					
فیلم‌نامه سگ‌کشی		✓		✓					
فیلم‌نامه دیباچه نوین شاهنامه						✓			
فیلم‌نامه تاریخ سری آبسکون						✓			
فیلم‌نامه روز واقعه						✓	✓		
فیلم‌نامه وقتی همه خواستیم		✓						✓	
فیلم‌نامه فیلم در فیلم									✓
فیلم‌نامه مسافران					✓				
نمایشنامه میراث					✓				
نمایشنامه سهراب‌کشی									✓
نمایشنامه مرگ یزدگرد						✓			
نمایشنامه مجلس ضربت‌زدن							✓	✓	✓
نمایشنامه سلطان‌مار						✓			
نمایشنامه پهلوان اکبر می‌میرد						✓			
نمایشنامه آفره یا روز می‌گذرد		✓							
نمایشنامه چهار صندوق					✓				

## پی‌نوشت

۱. بیضایی در بعضی از آثارش به کودکان پرداخته است. برخوانی «حقیقت و مرد دانا»، اثری است که برای کودکان نوشته شده است و شخصیت اول آن، کودکی است که در جست‌وجوی حقیقت است. از میان فیلم‌نامه‌ها، می‌توان به *باشو غریبه کوچک* اشاره کرد.
۲. متن سخنرانی بیضایی که در دانشگاه یوسی‌ال‌ای (UCLA) ایراد کرده است، از آرشیو انجمن پژوهشی ایرانشهر با عنوان «اسطوره در کارهای بهرام بیضایی + پادکست» به نشانی اینترنتی <http://www.Iranshahr.org> در تاریخ ۱۳۹۴/۱۱/۳۱ گرفته شده است.
۳. «تموز» چوپانی بود که ایشتر (ایزدبانوی عشق و باروری) عاشق او می‌شود. تموز را همسرش (آریس) که در کسوت خوکی درآمدی بود، می‌کشد و به جهان زیرین هبوط می‌کند. ایشتر راهی جهان مردگان می‌شود، اما اجازه ورود نمی‌یابد. او مطابق قوانین باید از هفت دروازه بگذرد و برهنه به دوزخ وارد شود. ایشتر طی هفت مرحله برهنه می‌شود، اما دست آخر «ارشی‌گیگال» به او اجازه ورود نمی‌دهد و انواع رنج‌ها را بر او روا می‌دارد. از سوئی با زندانی و بیمارشدن ایشتر، تمام موجودات از زایش و باروری درمی‌مانند. در نهایت، با تدبیر «ئا» (Ea)، خدای بزرگ، ایشتر رها می‌شود و قرار می‌شود تموز نیمی از سال (بهار و تابستان) به جهان بالا و نزد ایشتر بازگردد و نیمی دیگر (پاییز و زمستان) در جهان فرودین و نزد ارشی‌گیگال بماند (رضایی، ۱۳۸۳: ۱۹۰-۱۹۵).

## منابع

- اسلانی، کتابیون (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی پرده نئی اثر بهرام بیضایی با حکایات مشابه آن در متون کهن فارسی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، با راهنمایی شهرام زرگر، دانشگاه هنر تهران.
- امجد، حمید و احمد پایداری (۱۳۸۶)، «سینما و تئاتر بدون تجربه کردن می‌میرند»، *سیمیا*، شماره ۲، ۱۹۹-۲۱۵.
- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه ادب فارسی*، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- باقری، الهام (۱۳۹۱)، *از اسطوره تا تاریخ، از تاریخ تا اسطوره*، تهران، رازگو.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، «نقد و بررسی سه‌برخوانی، نوشته بهرام بیضایی»، *کارنامه*، شماره ۱۳، ۲۸-۳۷.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷الف)، *تاریخ سری سلطان در آبسکون*، چاپ سوم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷ب)، *فیلم در فیلم*، چاپ دوم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷پ)، *مجلس ضریت زدن*، چاپ دوم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸)، *سگ‌کشی*، چاپ سوم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹الف)، *دیباچه نوین شاهنامه*، چاپ ششم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹ب)، *مجلس قربانی ستیما*، چاپ چهارم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹پ)، *وقتی همه خوابیم*، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰)، *روز واقعه*، چاپ پنجم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱الف)، *دیوان نمایش / و ۲*، چاپ چهارم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱ب)، *سه برخوانی*، چاپ ششم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

- (۱۳۹۱پ)، *سیاوش خوانی*، چاپ ششم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- (۱۳۹۱ت)، *مرگ یزدگرد*، چاپ دهم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- (۱۳۹۲الف)، *پرده نئی*، چاپ ششم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- (۱۳۹۲ب)، *سهراب‌کشی*، چاپ چهارم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- (۱۳۹۲پ)، *شب هزار و یکم*، چاپ پنجم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- (۱۳۹۲ت)، *مقصد*، چاپ چهارم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- (۲۰۱۲)، «اسطوره در کارهای بهرام بیضایی + پادکست»، دانشگاه...، انجمن پژوهشی ایران‌شهر <http://www.Iranshahr.org>.
- خرندزی زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد (۱۳۸۴)، *سرگذشت خوارزمشاهیان به روایت سیرت جلال‌الدین منکبرنی*، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
- خلج، منصور (۱۳۸۱)، *نمایشنامه‌نویسان ایران: از میرزا فتحعلی آخوندزاده تا بهرام بیضایی*، تهران، اختران.
- ریحانی، فرزین (۱۳۸۸)، «مقاله یونگ و سه برخوانی بیضایی»، *نمایش*، شماره ۱۱۵ و ۱۱۶، ۴۸-۵۱.
- کهنمویی‌پور، ژاله (۱۳۸۴)، «اسطوره در عصر نو»، *مجموعه مقالات اسطوره و ادبیات*، تهران، سمت. ۱۸۴-۱۹۲.
- رضایی، مهدی (۱۳۸۳)، *آفرینش و مرگ در اساطیر*، تهران، اساطیر.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۳)، «مطالعه‌ای تطبیقی میان نمایشنامه و داستان»، *هنر*، شماره ۲۵، ۲۵۱-۲۸۱.
- طسوجی تبریزی، عبدالطیف (۱۳۹۳)، *هزار و یک‌شب*، جلد اول، قم، قلم مکنون.
- عبدی، محمد (۱۳۹۴)، *غریبه بزرگ (زندگی و آثار بهرام بیضایی)*، تهران، ثالث.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۹۲)، *الهی‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ ششم، تهران، سخن.
- قوکاسیان، زاون (۱۳۷۸)، *گفتگو با بهرام بیضایی*، چاپ سوم، تهران، آگاه.
- لاهیجی، شهلا (۱۳۷۲)، *سیمای زن در آثار بهرام بیضایی*، چاپ دوم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، *عناصر داستان*، چاپ پنجم، تهران، سخن.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران، فرهنگ معاصر.
- یوسفی، مه‌ری (۱۳۹۰)، «بررسی آثار بهرام بیضایی با رویکرد تاریخ‌گرایی نوین»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، با راهنمایی کامران سپهران، دانشگاه هنر تهران.
- Shaw, Harry (1972), A Dictionary of literary Terms, New York, McGraw-Hill.*
- Cuddon, J.A (1978), Dictionary of literary Terms and literary theory, New York, Penguin books.*