ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۹ ـ ش۷۱ـ تابستان ۱۴۰۲ (از صفحه ۱۳۵ تا ۱۶۶) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2023.702446

روان‌اسطوره‌شناسی در ادبیات نمایشی (مطالعهٔ موردی؛ اسطوره‌سنجی بهرام بیضایی با روش نقد اسطوره‌ای ژیلبر دوران)

بهروز عوض‌پور* ـ **الهام ابراهیمی ناغانی****
دکترای تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان ـ کارشناس ارشد هنرهای نمایشی، دانشگاه تهران

چکیده

پژوهش پیش رو به روش توصیفی ـ تحلیلی، بر آن است تا روش نقد اسطوره‌ای ژیلبر دوران را بر آثار نمایشی بهرام بیضایی (نمایشنامه و فیلمنامه) اعمال نماید و از این مسیر به اسطوره‌سنجی نویسنده یا الگوی اسطوره‌ایِ پسِ پشت این آثار نائل آید. این مهم از مسیر فرایند سه‌گانهٔ اسطوره‌شناسی، با تکیه بر متن و تدقیقِ در مهم‌ترین اثر هنرمند و تشخیص خرده‌اسطورهٔ کانونی آثار وی به انجام رسید. روان¬سنجی با تکیه توأمان بر متن و فرامتن (ردیابی خرده‌اسطورهٔ یافت‌شده در دیگر آثار نویسنده، زندگی شخصی ـ حرفه‌ای هنرمند و تشخیص عقدهٔ شخصی نویسنده) و کنار هم‌گذاری مجموعهٔ یافته‌ها، به کشف اسطورهٔ شخصی و فراشخصی هنرمند نائل می‌شود. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که خرده‌اسطورهٔ کانونی آثار بیضایی عبارت است از: برخوانی گذشته برای ساخت آینده، ستیز با ستم و جهل و هر آنچه مانع باروری مام میهن باشد، و در صورت لزوم قربان شدن برای نیل به این باروری و بر همین سیاق، زندگی در برابر مرگ، و زنانگی در حکم منشأ زندگی. عقدهٔ شخصی وی نیز تثبیت‌شدگی و توقف در گذار از ساحت خیالی به ساحت نمادین ژاک لکان و اسطورهٔ شخصی او ایزدبانو آناهیتا است.

کلیدواژه‌ها: روان‌اسطوره‌شناسی، نقد اسطوره‌ای، ژیلبر دوران، اسطوره‌سنجی، بهرام بیضایی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۰۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۶

*Email: behrouzavazpour@ut.ac.ir (نویسنده مسئول)
**Email: elham.ebrahimi@ut.ac.ir

مقدمه

در اسطوره‌سنجی از طریق کشف تکرارها و حشوهای معنایی و کشف شباهت‌های یک اثر ـ به طور ضمنی یا صریح ـ با یک اسطورهٔ مرجع که به نحوی با درک تاریخ احساسات و عقاید بشری به مفهوم کلی آن مرتبط است، به نقد و تفسیر آن اثرپرداخته می‌شود. به بیان دیگر، در این روش خوانش اسطوره‌ها در حکم کلیدی بسیار توانا برای درک آثار ادبی و هنری است، چنان‌که به زعم ژیلبر دوران[1] میان تصاویر و صحنه‌های اسطوره‌ای یونان باستان که دارای دلالت معنایی هستند، و سازمان‌های جدید، روایت‌های فرهنگی امروزی همچون ادبیات، هنرهای زیبا، ایدئولوژی، تاریخ و ... جدایی وجود ندارد. این دیدگاه پیش از هرچیزی ریشه در تعریف دوران از اسطوره در مفهوم عام آن دارد که عبارت است از نظامی پویا از نمادها، کهن‌الگوها و قوّه یا محرکه‌ها[2]؛ نظامی که با تحریک محرکه‌ها تلاش دارد که از طریق کهن‌الگوها و نمادها در اوج خود به روایت منتهی شود. با این تلقی از اسطوره و در پی آن روایت است که دوران به این نتیجه می‌رسد که نویسنده یا هنرمند بزرگ در پی آن است که از میان لایهٔ ضخیم نشانه‌ای و پیشِ پا افتادهٔ زبان، نیروهای پویای کهن‌الگوهایی را که در نهان، آرزوها، تخیّل و اشتغالات بسیار درونی را ساختار می‌دهند، در درون مخاطب تحریک کند.

اهمیت و ضرورت پژوهش

هدف روان‌اسطوره‌شناسی در اساس، تبیین این نکتهٔ بس بنیادین است که ضمیر ناخودآگاه انسان در عمیق‌ترین لایه‌های خود با کهن‌ترین الگوها و به تبع آن

1. Gilbert Durand 2 Scheme.

قدیم‌ترین روایت‌ها دست به گریبان است. این گیر و گرفت منجر به تولید انرژی لیبیدو می‌شود که ضمیر آدمی از مهار و مدیریت آن ناتوان و ناگزیر به برون‌ریزی آن است. نوع و نحوهٔ این برون‌ریزی را کنش‌هایی مشخص می‌کنند که مکانیسم‌های دفاعی نام دارند. خلاقیت هنری، ثمرهٔ قسمی از مهم‌ترین این مکانیسم‌ها است و آنانی که در برون‌ریزی مذکور از این قسم مکانیسم دفاعی بهره می‌برند، هنرمند نامیده می‌شوند. از این‌رو هدف غایی چنین مطالعاتی را می‌توان دست‌یافتن به تعریفی نوین از کهن‌ترین اصل هنر که همانا خلاقیت است، دانست. هدف پژوهش پیش رو نیز ردیابی اصل خلاقیت و تحلیل مسیر منجر به آن در آثار هنرمند ایرانی، بهرام بیضایی است و بدین جهت ضروری می‌نماید که تتبع و تفحص در این آثار به مثابه سیر در ساحت معنا و نه صورت، همچون راه برون‌رفتی از سیر قهقرایی هنر ایرانی، به سبب دورماندن‌اش از این اصل، و تلاشی برای تعریف و بازشناسی این زیرایستای هنر در هنر نمایش ایرانی است. بدیهی است چنین بازشناختی، هنرمندان را در پرورش و کاربست خلاقیت هنری یاری‌رسان خواهد بود.

روش و سؤال پژوهش

اسطوره‌سنجی آثار مورد نظر از مسیر فرایند سه گانه‌ای بدین ترتیب انجام می‌پذیرد؛ اسطوره‌شناسی؛ تکیه بر متن و تدقیق در مهم‌ترین اثر هنرمند و تشخیص خرده‌اسطورهٔ کانونی آن اثر ، روان‌سنجی؛ با تکیه بر متن ـ فرامتن به صورت توأمان، که عبارت از ردیابی خرده‌اسطورهٔ یافت‌شده در زندگی شخصی ـ حرفه‌ای هنرمند، دیگر آثار وی و نیز تشخیص عقدهٔ شخصی هنرمند است ، و درنهایت اسطوره‌سنجی؛ که با کنار هم‌گذاری مجموعهٔ یافته‌ها، به کشف اسطورهٔ

شخصی و فراشخصی هنرمند نائل می‌شود؛ لذا این پژوهش بر مبنای یافته‌های کتابخانه‌ای و با روش توصیفی ـ تحلیلی درصدد پاسخ به پرسش‌های ذیل است:
چگونه کوچک‌ترین واحدهای معنادار از یک گفتمان اسطوره‌ای و ارزش‌گذاری پسین‌تر آن‌ها از طریق بررسی روابط‌شان با یکدیگر و با دیگر ارکان بنیادین، در اهمّ آثار بهرام بیضایی، راه به ساختاری طبیعی از یک اسطورهٔ کلان در آنان می‌برد؟
محتوای کلان‌اسطورهٔ مورد بررسی به چه نحوی ممکن است مضمون کلی آثار بهرام بیضایی را در برگیرد؟
ساخت یا دوباره‌ساختِ اسطوره در آثار بهرام بیضایی از کدامین مسیر رقم می‌خورد؟

پیشینهٔ پژوهش

در ابتدای امر ذکر این نکته ضروری می‌نماید که روش‌های ژیلبر دوران در حوزهٔ اسطوره به سه قلمرو تفکیک می‌شود؛ یکی نظریات وی در عرصهٔ خیال‌شناسی، دو دیگر، عرصهٔ نقد اسطوره‌ای در معنای اسطوره‌سنجی و سه‌دیگر، نظریات وی در عرصهٔ تحلیل اسطوره‌ای که همانا اسطوره‌کاوی ست. بدیهی ست از آنجا که رویکرد تحقیق پیش رو در مدار دومین ساحت؛ یعنی نقد اسطوره‌ای (اسطوره‌سنجی) انجام می‌گیرد، پژوهش‌ها و مطالعات انجام‌شده در دو ساحت دیگر؛ یعنی تخیل و اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران مورد استفادهٔ نگارندگان قرار نگرفت و از همین رو در این قسمت تنها به ذکر پژوهش‌های انجام گرفته شده در حوزهٔ اسطوره‌سنجی دوران خواهیم پرداخت، و در ادامه، تحقیقات پیشین در مورد عنصر برجستهٔ اسطوره در آثار بهرام بیضایی را که پیکرهٔ مطالعاتی این

پژوهش است را ذکر خواهیم کرد. نخستین مقاله در حوزهٔ اسطوره‌سنجی توسط نامور مطلق با عنوان «اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران؛ مورد کاربردی آثار خاویر دومستر»(۱۳۸۸) نوشته شده است. پس از آن عوض‌پورو نامور مطلق در مقاله‌ای تحت عنوان «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای؛ پیکرهٔ مطالعاتی: رمان قلب سگی، اثر میخاییل بولگاکف» (۱۳۹۳)، این روش را به کاربسته‌اند. پژوهش‌های مذکور در به کارگیری روش، مورد توجه نگارندگان پژوهش پیش رو قرار گرفته‌اند. حسینی و نوری (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «اسطوره‌سنجی در پنج نمایشنامهٔ منتخب از نغمه ثمینی بر اساس روش ژیلبر دوران»در مسیری متفاوت از مسیر این پژوهش به بررسی پنج نمایشنامهٔ منتخب پرداخته‌اند. ماهری و محمودی نیز در مقالهٔ «تجلی اسطوره در نمایشنامهٔ ضحاک غلامحسین ساعدی با رویکرد اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران» (۱۳۹۷)، به اسطورهٔ جمشید در اثر دست یافته‌اند. بسنج و حکمی هم در مقالهٔ «نقد اسطوره‌ای اثری منتخب از اریک امانوئل اشمیت بر اساس روش ژیلبر دوران»(۱۳۹۸)، داستان ده فرزند نداشتهٔ خانم اشمیت را از مسیری متفاوت از مسیر این پژوهش بررسی کرده و به اسطورهٔ پیگمالیون دست یافته‌اند. گفتنی است دو پژوهش پیشین، واجد حدّاقل میزان شباهت و هم‌پوشانی به لحاظ رویکرد و مسیر با پژوهش پیش رو هستند. عوض‌پور و همکاران در کتاب روان‌اسطوره‌شناسی‌های هنری(۱۳۹۸)، به تفصیل، اسطوره‌سنجی را در مدخلی مجزا معرفی و تشریح کرده و در ذیل آن و به عنوان نمونهٔ کاربردی، اسطوره‌سنجی هوشنگ گلشیری به قلم نسترن هاشمی را آورده‌اند. پژوهش پیش رو در رویکرد و روش، بر سبیل اسطوره‌سنجی معرفی و ارائه شده در این کتاب گام برداشته است.

در بارهٔ آثار بهرام بیضایی و پیوند آن با عناصر اسطوره‌ای نیز نویسندگانی با رویکرد اسطوره‌شناسانه به تفحص پرداخته‌اند. از جمله حقیقی و حسن‌لی در

مقالهٔ «تحلیل شخصیت زن در نمایشنامهٔ پرده‌خانه اثر بهرام بضایی» (۱۳۸۸)، به این نتیجه رسیده‌اند که زن در این نمایشنامه، افزون بر ایفای نقش واقعی و طبیعی خود در نظام مردسالار، شماری از خویش‌کاری‌های آناهیتا، الههٔ اسطوره‌ای را نیز به وام گرفته است. عنصر اسطوره‌ای یافت‌شده در مقالهٔ مذکور با عنصر اسطوره‌ای منتج در پایان پژوهش پیش رو مشابه است. شامیان ساروکلایی و افشار نیز در مقاله‌ای با عنوان «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی» (۱۳۹۲)، الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل را در آثار سینمایی بیضایی ردیابی کرده و بدین نتیجه رسیده‌اند که نقش زن در این آثار همان نقش قهرمان اسطوره‌ای کمبل است. محمدی و افشار نیز زمان اسطوره‌ای را در آثار سینمایی بیضایی در مقاله‌ای با عنوان «ترجمان تصویری زمان اسطوره‌ای در سینمای بهرام بیضایی»(۱۳۹۳)، بررسی کرده و دریافته‌اند که در روایتگری سینمایی بیضایی بر طبق الگوی اسطوره‌ای، زمان به ساختار اسطوره‌ای خود نزدیک و به بیان روشن‌تر، رویدادمحور، بی‌پایان، سنجه‌ناپذیر، ایستا، شکسته، مقدس و آیینی می‌شود. وهابی دریاکناری و حسینی در مقالهٔ «تصویر ایزدبانوان در روایت‌های داستانی بهرام بیضایی» (۱۳۹۵)،ایزدبانو چیستا را مهم‌ترین ایزدبانوی مد نظر در این آثار ارزیابی کرده‌اند. همین نویسندگان در مقالهٔ «اسطورهٔ قربانی در آثار بهرام بیضایی» (۱۳۹٦) وجه اسطوره‌ای قربانی‌سازی را مورد بررسی قرار داده‌اند. در پایان، تک‌سایه و همکاران در مقالهٔ «نگرشی نو بر نقش اسطوره در ادبیات نمایشی فانتزی دورهٔ معاصر ایران با توجه به *نمایشنامهٔ چهارصندوق* بهرام بیضایی» (۱٤۰۰)،با بهره‌گیری از نظریات اسطوره‌شناسانی نظیر میرچا الیاده[1] و نورتروپ فرای[2] و در قیاس با نویسنده‌ای

1. Mircea Eliade
2. Northrop Frye
3. John Ronald Reuel Tolkein

همچون تالکین[1]، نمایشنامهٔ مذکور را از منظر اسطوره و فانتزی بررسی کرده و از مسیر رمزگشایی نشانه‌ها نتیجه گرفته‌اند که در این اثر، اسطوره و فانتزی با یکدیگر پیوند خورده و در تعامل با هم هستند. چنان چه مشاهده می‌شود، در توجه به وجود عنصر برجستهٔ اسطوره در آثار بیضایی، رویکرد روان‌اسطوره‌شناسانه و به طور مشخص روش نقد اسطوره‌ای ژیلبر دوران (اسطوره‌سنجی) تاکنون استفاده و بررسی نشده است.

بحث

اسطوره‌سنجی دورانی

واژه و به تبع آن روش اسطوره‌سنجی برای نخستین بار در سال ۱۹۷۲ میلادی در مقاله‌ای با عنوان «سفر و اتاق در اثر خاویر دومستر» به قلم ژیلبر دوران به کار گرفته شد که می‌توان این تاریخ را تاریخ ابداع این واژه و روش دانست. گفتنی است ابداع این واژه به تأسی از واژهٔ روان‌سنجی[2] از ابداعات شارل مورون[3] است. شارل مورون از پیروان فروید و در حوزهٔ روان‌کاوی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. مورون در ۱۹۴۹ میلادی با این اعتقاد که هر هنرمند مؤلفی بر اساس اسطوره‌ای شخصی به خلق آثار خود می‌پردازد، در کتاب *از استعارات وسوسه‌انگیز تا اسطورهٔ شخصی* تلاش کرد تا روشی علمی و تجربی برای دستیابی به این اسطورهٔ شخصی ابداع کند؛ روشی که خود آن را روان‌سنجی نامید. با این توضیح شاید گمان بر این رود که اسطوره‌سنجیِ دوران دقیقاً در تداوم روان‌سنجی مورون بوده، لیکن واقعیت آن است که درست به عکس این گمان، اسطوره‌سنجی دوران دقیقاً در تقابل با روان‌سنجی مورون است؛ چرا که

1. Psychocritique
2. Charles Mauron

«آنچه شارل مورون با عنوان «اسطورهٔ شخصی» مطرح می‌کند از نظر دوران، بیش‌تر با عنوان «عقدهٔ شخصی» مناسبت دارد.» (نامورمطلق ۱۳۸۸: ۹٦) در توضیح این مطلب بایدگفت که هدف مورون از پیگیری عناصر اسطوره‌ای موجود در یک اثر ـ بر اساس تخصص و تمایل خود؛ یعنی روان‌کاوی ـ بیشتر نیل به تحلیلی روانی از روان مؤلف اثر است، در حالی که همان طور که پیر برونل نیز در *اسطوره‌سنجی در چهارراه اروپایی* خود نیز اشاره دارد، هدف دوران از پیگیری عناصر اسطوره‌ای موجود در یک اثر ـ براساس تخصص و تمایل خود – یعنی تخیل و اسطوره‌شناسی ـ بیشتر نیل به تحلیل یا نقدی همه جانبه از خود اثر است. از نظر دوران، هنرمند با به فعلیت رساندن خلّاقیت هنری در واقع در اثر هنری خود به نوعی اسطوره را یا می‌سازد یا دوباره‌سازی می‌کند. وی در اسطوره‌سنجی دقیقاً در پی تبیین همین فرایند ساخت یا دوباره‌ساخت اسطوره در اثر هنری است. اسطوره‌سنجی در حکم یک روان‌اسطوره‌شناسی هنری قصد دارد نشان دهد که در پسِ پشت هر روایت هنری، هسته‌ای اسطوره‌شناختی یا دقیق‌تر از آن، الگویی اسطوره‌ای نهفته است. (ر.ک. عوض‌پور و همکاران ۱۳۹۸: ٥٤٧ـ٥٤١) به طور کلی ـ و بیشتر از نظر روش‌شناسی ـ اساس این روش را می‌توان به سه مرحلهٔ اسطوره‌شناسی، روان‌سنجی و اسطوره‌سنجی تفکیک کرد:

ـ گام نخست: انتخاب مهم‌ترین اثر هنرمند مدنظر، تشخیص تمامی خرده‌اسطوره‌های این اثر و از این طریق تشخیص خرده‌اسطورهٔ کانونی آن اثر؛

ـ گام دوم: تعیین ویژگی‌های خرده‌اسطورهٔ کانونی و تعقیب آن‌ها در دیگر آثار و زندگی هنرمند، به لطف تطبیق این همه تشخیص عقده یا عقده‌های شخصی هنرمند و از این طریق تشخیص اسطورهٔ شخصی او؛

ـ گام سوم: تشخیص اسطورهٔ فراشخصی که عامل انگیزش خیال منجر به خلاقیت هنری در هنرمند مدنظر است. (همان: ٥٦٧)

گفتنی است که اسطوره‌سنجی یک معنا و مفهوم واحد ندارد، بلکه در طول زمان و نزد نظریه‌پردازان گوناگون از آن برداشت‌های متفاوتی شده است. (نامور مطلق ۱۳۹۲: ۳۵۳)

گام نخست

نخستین گام از اسطوره‌سنجی، همانا انتخاب اهمّ آثار هنرمند و سپس تشخیص تمامی خرده‌اسطوره‌های مستتر در آن است. از این رو می‌بایست در ابتدای امر مهم‌ترینِ آثار بهرام بیضایی در ادبیات نمایشی (نمایشنامه و فیلمنامه) را مشخص کرد. منتقدین، مهم‌ترین نمایشنامهٔ بهرام بیضایی را *مرگ یزدگرد* (۱۳۵۸)، و مهم‌ترین اثر سینمایی وی را *باشو غریبهٔ کوچک* (۶۵ـ۱۳٦٤)، می‌دانند. همچنین *مرگ یزدگرد* را بهترین اثر تاریخ نمایشنامه‌نویسی ایران نیز خوانده‌اند.

پیش از آغاز سخن در بارهٔ خرده‌اسطوره‌های متن در سطوح سه‌گانهٔ آن، ذکر چیستی و معنای این عبارت ضروری می‌نماید: به زعم اسطوره‌شناسانی چون استراوس و دوران، هر روایت اسطوره‌ای شامل واحدهای کوچک معناداری به نام میتم[1] یا خرده‌اسطوره است. خرده‌اسطوره‌ها عناصر و عواملی چون بن‌مایه، مضمون، نشانه، موقعیت و یا صحنه‌های دراماتیک و یا حتّی اسامی اشیاء و اشخاصی هستند که به نحوی از انحاء به یک روایت اسطوره‌ای ارجاع می‌دهند. این کوچک‌ترین واحدهای معنادار اسطوره‌ای که گاه اتم‌های اسطوره‌ای نیز خطاب می‌شوند، به خودی خود فاقد معنا هستند، اما با قرارگیری در یک نظام و در پی آن برقراری روابط متقابل با یکدیگر معنا می‌یابند. ساخت کلی این مناسبات عموماً بر روابطی چون توالی و تکرار و از این دست استوار است. از

[1] .Mytheme

همین رو در سرآغاز اسطوره‌سنجی خود به تدقیق در این کوچک‌ترین واحدهای معنادار از گفتمان اسطوره‌ای در آثار بیضایی خواهیم پرداخت.

خرده‌اسطوره‌های محتوایی

مضمون اصلی *مرگ یزدگرد* خوانشی واسازانه از روایتی تاریخی است که با این جملات آغاز می‌شود: «...چون از تازیان شکست یافت برای دریافت کمک به مرو تاخت و آنجا مرزبان مرو که از گماشتگان او بود، خواست او را بکشد یا جهت معاملتی با عربان او را در بند کند. یزدگردشاه گریخت و در نزدیکی مرو به آسیایی درآمد.و آنجا آسیابان او را به طمع جواهرات و لباسش بکشت(؟)...تاریخ ایران».(بیضایی۱۳۵۸: ۱۲) نویسنده در جملات آغازین، مقصود خود را که همانا برخوانی و به دقیق‌تر عبارتی «واسازی» یک روایت تاریخی است، نمایان می‌سازد. از این رو در سرآغاز تحقیق خود می‌بایست رویکرد واسازانهٔ بیضایی را در «برخوانی» خود از روایتی تاریخی و به چالش کشیدن آن از مسیر تغییر زاویهٔ دید و تردید در گفتمان غالب، مد نظر قرار دهیم.

در ادامه، مکان نمایشنامه که آسیاب است جلب توجه می‌کند. این توجهِ محوری با مشاهدهٔ نسخهٔ سینمایی اثر نیز پررنگ تر می‌شود. فیلم از مرحلهٔ عنوان‌بندی با تصویر چرخش سنگ آسیاب آغاز می‌شود. آسیابی که از آب، چرخیدن می‌گیرد و با چرخش خود گندم را آرد می‌سازد تا به تیسفون برده شود. سپس‌تر موبد به آسیابان نهیب می‌زند که با کشتن شاه، خون سایهٔ مزدا اهورا را در آسیاب خود به گردش درآورده است.در اینجا با درنظر داشت تعریف فوق‌الذکر از خرده‌اسطوره به معنای عناصر و عواملی چون بن‌مایه، مضمون، نشانه، موقعیت و یا صحنه‌های دراماتیک و یا حتّی اسامی اشیاء و اشخاص که به نحوی از انحاء به یک روایت اسطوره‌ای ارجاع می‌دهند، اکنون رواست که آسیاب را به منزلهٔ خرده‌اسطوره مدّنظر قرار دهیم؛ چرا که موقعیت دراماتیک آسیا/آسیاب به عنوان مکان وقوع نمایشنامه به لحاظ محتوایی، و نیز تأکید تصویری بر سنگ آسیا در نسخهٔ

سینمایی، به لحاظ صوری آن را واجد ویژگی خرده‌اسطورگی می‌سازد. افزون بر این در لغت نیز آسیاب به معنای آسی است که با آب می‌گردد تا دانه‌های غلّات را به آرد تبدیل کند. بدین ترتیب و با توجه به پیوستگی مضمونی دیگر مؤلفه‌ها از جمله بارانِ سهمگین و کیهانِ مشبّه به دریای دل‌آشوب، دریای فاحشه و آبخیز، با آب، می‌بایست به نقش مضمر آب نیز در این خرده‌اسطوره توجه کرد.

پس از آن و در ابتدای نمایشنامه، کشتهٔ پادشاه تبدیل به خرده‌اسطوره شده است و از پی خود به آیین شاه‌کشی راه می‌برد.

نکتهٔ قابل تأمل دیگر اثر، فرود یا ورود بیگانه‌ای از محیطی دیگرگونه و قرارگرفتن در میان دیگران، عدم پذیرش یا پذیرش دشوار وی توسط آن دیگران و ناگزیری از ماندن و عدم امکان بازگشت است . آنچه ورود غریبه را به لحاظ محتوایی واجد ملحوظ داشتن به عنوان خرده‌اسطوره می‌سازد، افزون بر تکرار این بن‌مایه در دیگر آثار نویسنده، خوانش کهن‌الگویی از روایت است؛ غریبهٔ بیضایی گویی به قصد فرونهادن چیستیِ خویش است که از همراهان گریخته و در توفان از ایشان گم می‌شود. در همین راستا متعلقات پادشاه اعمّ از سیماچهٔ زرین، خود، زره، شمشیر، پستاک زرنگار وکیسهٔ زر قابل بررسی هستند. این متعلقات تنها و تنها شاخصه‌های موجود برای شناسایی هویت شاه تا پایان کار هستند، حال آنکه خود، سنجه‌هایی عبث هستند و راه به بیهودگی می‌برند؛ چرا که سیماچه در طول نمایش بارها و بارها بر صورت شاه‌کشان قرار می‌گیرد و نقش پادشاه را به ایشان تفویض می‌نماید. در این میان سیماچه خرده‌اسطوره‌ای چند وجهی است که افزون بر این که دالی بر ایفای نقش پادشاه و روایت رخداد است، خود، گویای فقدان هویت پادشاهی است که در طول زندگی و پادشاهی، از پس این سیماچه هویت می‌یافته، موضوع شناخت بوده و به جهان می‌نگریسته است، و در پسِ فرو افتادن آن، هیچ کس، حتی نزدیکان وی نیز قادر به شناخت هویت پادشاه و تمییز آن از مرد آسیابان نیستند، اما سیماچه در اعتبار خرده‌اسطوره، آنجا محل اعتنا می‌گردد که یزدگرد آن را از صورت برداشته و جامه بدل می‌کند تا یادآور کهن‌الگوی نقاب یا پرسونای یونگ باشد. در قاموس یونگ پرسونا همان چیزی است که در واقع، خودِ فرد نیست، اما خودش و

دیگران گمان می‌کنند که هست. یونگ در *ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو*، این مرحلهٔ دورافتادگی را با پدیدهٔ «تصاحب» تبیین می‌کند. تصاحب عبارت است از مضمون، ایده یا قسمتی از شخصیت، یا هر دلیلی که راز فرد را هویدا می‌سازد. یکی از نمونه‌های رایج تصاحب، یکسان شدن فرد با پرسونا است، که نظام تطابق انسان با جهان، یا روشی است که او با دنیا کنار می‌آید. به عبارت دیگر نقاب، جعل فردیت می‌کند. فردیتی که فاقد حقیقت و تنها نقابی است که شخص جهت ایفای نقش اجتماعی خاص خویش بر چهره می‌زند. (یونگ ۱۳۹۷: ۱٤۸ـ۱٤۷) یزدگرد پس از درک و اقرار به جعلی بودن هویت خویش، آن را بر می‌افکند؛ خویش را از سپاهیان گم می‌کند، از ایشان می‌گریزد و با جامه‌ای مبدل به آسیای ویران در می‌آید. به شهادت یونگ، برکندن نقابِ منجر به آگاهی دروغین، تابش نخستین بارقه‌های آگاهی از اعماق ناخوداگاه برِ فرد است. در این وهله، این آگاهی، همانا رویارویی با سایه است و روان را دچار انواع نگرانی‌های حاد (پارانویا[1]) می‌سازد. (ر.ک. همان: ۳۱ـ۳۰) کابوس‌بینی شاه و بی‌تابی او در آسیای ویران، همانا رویارویی او با سایه در آغاز تکمیل فرایند فردیت است. به زعم یونگ، فرایندفردیت در سه سطح به فعلیت می‌رسد؛ سطح متعلق به کهن‌الگوهای موسوم به نقاب، سطح متعلق به کهن‌الگوهای موسوم به سایه و سطح متعلق به کهن‌الگوهای موسوم به آنیما و آنیموس. چنانچه پس از رویارویی با سایه، روان فرد کماکان به اتمام فرایند فردیت خود بشتابد، بسته به جنسیت خود ممکن است با کهن‌الگوی مادینه/آنیما یا نرینه/آنیموس خود این همان و از این راه دچار انواع توهمات بنیادین(شیزوفرنی)ها شود.(یونگ۱۳۸۲: ۱۵۳) مواجهه و سپس درآمیختن یزدگرد با زن آسیابان را نیز می‌توان این‌همانی وی با کهن‌الگوی آنیما تلقی کرد.

با پیش‌روی طرح و تهدید سردار به بر دار کشیدن قاتلان شاه، آسیابان و خانواده‌اش مدعی می‌شوند که شاه از ایشان خواسته که وی را به خانه‌اش مهمان کنند، به دیگر عبارتی؛ یزدگرد قصد خودکشی داشته است. چنانچه ارادهٔ شاه

1. paranoia

برکشته شدن را خواستی مبنی بر مرگ‌جویی به هدف قربانی کردن خود و گرداندن بلا در نظر بگیریم، به واقع تکرار یک آیین باستانی را برای پاک‌شدن از احساس گناه و همزمان نجات دیگری شاهد هستیم. پیش‌تر گفته شد که به اعتقاد یونگ، نقاب، فردیتی کاذب و فاقد حقیقت است و همین طبیعت غیرحقیقی آن، ایجاب می‌کند که فرد از نقاب منجر به خودآگاهی دروغین برکنده شود، و به سوی ژرفای ضمیر خود حرکت کند. در بارهٔ یزدگرد چه می‌توان گفت؟ آیا خود را از سپاه گم وجامه بدل کردن و در پایان، انکار شاهی خود، رویاروی آسیابان، آگاهی از وجود نقاب و تقلا برای پس‌زدن آن و نیل به خویشتن خویش، از سوی او نیست؟ آیا او نیز مانند هراکلس[1] با ترغیب آسیابان وخانوادهٔ وی به کشتن خویش و با قربانی ساختن خود به دنبال گذر از پرسونای شاهی و فرّه اهورایی و اتمام فرایند فردیت خود است؟ در شرح انتخاب یزدگرد مبنی بر تن‌دادگی به جویده شدن در ازای جاودانه شدن، ذکر گفته‌ای از بهرام بیضایی در مصاحبه‌ای با عنوان «نماد مقاوت» بسیار روشنگر خواهد بود: «افراد پیرامون، همواره از انسان می‌خواهند که کس دیگری باشد. داشتن هر دو شخصیت ناممکن است. پس باید خود را کشت تا تصویر اساطیری باقی بماند.» (قوکاسیان ۱۳۷۸: ۱۲٤)

شاید همین است راز مرگ‌جویی پادشاه و میل او به قربانی شدن.

یزدگرد با اراده به خویشتن‌کشی، مضمونی در تعزیه را فرایاد می‌آورد. در تعزیه لحظه‌ای هست که قهرمان لباس می‌پوشد تا به قتل‌گاه برود. بیضایی در مورد زن قهرمانِ *وقتی همه خوابیم*، خود این خرده‌اسطوره را اینچنین متذکّر شده است:

> «در فرهنگ کشاورزی باستان، به زمین یا آسمان قربانی داده می‌شد برای بارش باران و تابش آفتاب و رویش خاک و در نهایت برای باروری و فراوانی و نیک‌بختی، که طبعاً به قربانی نمی‌رسید و بهرهٔ زندگان بود. چکامهٔ چمانی کاری جز همین نمی‌کند؛ تکرار یک آیین باستانی، برای پاک شدن از احساس گناه و نجات دیگری.» (کاوه ۱۳۹۸: ۲۱٦)

با توجه به این مطالب می‌توان خرده‌اسطورهٔ دیگر اثر را قربانی ساختن خود برای پاک‌شدن از احساس گناه در نزد ایزدان و بلاگردانی برای نجات دیگری پنداشت.

در ادامه ذکر این نکته حائز اعتنا است که مضاف بر میل پادشاه به خویشتن‌کشی، خانوادهٔ آسیابان نیز میل به کشتن او دارند. زن در جایی از نمایشنامه خطاب به آسیابان می‌گوید: «او را بکش ای مرد. شاید با مرگ او ملتی نو به دنیا آید.» (بیضایی۱۳۵۸: ۳۷) آنان به واقع راه برون‌رفت از شوربختی موجود را قربان کردن پادشاه می‌دانند. پادشاه می‌بایست فدیهٔ ایزدان شود و این در کنار مضمون مکررِ «آیین نو کردن سرزمین» معنایی سرراست تر به خود می‌گیرد.

در ادامه شاه که در پی کشتار خویش است، اما به دست دیگری، که دست او دیگر به فرمانش نیست، پس از ناکام‌ماندن از اقناع آسیابان برای انجام مقصود، تنها در آخرین گام به واسطهٔ آمیزش با زنِ آسیابان، مستوجب مرگِ خودخواسته گشته و سرانجام تنها از این رهگذر، آسیابانَ را بر کشتار خود بر می‌انگیزد. از این رو می‌توان چنین پنداشت که به واقع در همان بزنگاه که فرایند فردیت یزدگرد از مسیر درآمیزی با زن آسیابان به مثابهٔ آنیما فرجام می‌یابد، فرایند قربانی سازی وی و نیز میل او به خویشتن‌کشی از برای تطهیر و بلاگردانی،به سرانجام می‌رسد.

خرده‌اسطوره‌های صوری (نام‌ها ـ تکرارها)

بیضایی در نام‌گذاری اثر، ذیل عنوان اصلی، مرگ یزدگرد، عنوان فرعی «شاه‌کشی» را نیز بدان می‌افزاید. این پیرامتن به شکلی سرراست به آیینی باستانی راه می‌برد. با استناد به فریزر، مردمان بدوی، گاه معتقدند سلامت‌شان و حتی سلامت جهان، بسته به زندگی یکی از این انسان ـ خدایان (یا پادشاهان) یا تجسم انسانیِ الوهیت است. [...] خطر بسیار مهیب است؛ زیرا اگر گردش و روال طبیعت به زندگی و حیات این انسان ـ خدا وابسته است، با سستی گرفتن و ضعف تدریجی قدرت‌ها و سرانجام از بین رفتن یا مرگ او، چه بلاها و مصایبی که نازل نخواهد شد. برای اجتناب از این خطرها تنها یک راه وجود دارد و آن اینکه با بروز نخستین نشانه‌های ضعف و کاستی یافتن نیروی انسان ـ خدا، او را بکشند و روحش را پیش از آنکه دستخوش زوال قطعی گردد به جانشین قوی و

نیرومندی انتقال دهند. این آیین باستانی در ایران با عنوان میرنوروزی از ایام کهن قابل شناسایی است. میرنوروزی عبارت از کشته‌شدن بدلِ حاکم در پنج روز پایان سال (پنجهٔ مسترقه) به مثابه نوعی بلاگردانی است تا شر رانده شده و نیکی جای آن را بگیرد، و تاوان آمدن نیکی، قربانی شدن شخصی است که می‌تواند با مرگ خود و یا با تبعیدش از شهر، بلا را بگرداند. آیین شاه‌کشی در اساس خود، قربانی ساختن و اعطای فدیه به خدای باروری و برکت بوده است. فریزر آیین میر نوروزی یا شاه‌کشان که زمان شاهِ فصلی و آیین سالانهٔ تجدید اقتدار شاه از طریق تماس او با تمثال خداوند بود، را با استناد به مورز[1] با جشنوارهٔ ساکایا در بابل، این‌همان دانسته، که در آن طی پنج روز از ماه لوس[2]، جای خادم و مخدوم عوض و سپس مخدوم به جای خادم کشته می‌شد. فریزر در ادامه با برداشت از نوشته‌های استرابون[3] می‌آورد که چنین مراسمی هر جا که پرستش الههٔ ایرانی، آناهیتا رایج بود، برگزار می‌شد. و در ادامه از قول مورز نقل می‌کند که آیین تبدیل برده به شاه، دلالت مذهبی جشنواره‌های شرقی و ارتباط ساکائه/ساکایا[4] با پرستش آناهیتا؛ یعنی الههٔ بزرگ آسیایی عشق و باروری ست. (ر.ک. فریزر ۱۳۸٤: ٦٦٧-٦٧٣) ارتباط جشن ساکائه یا ساکایا با ایزدبانو آناهیتا در *یشت‌ها* نیز قابل پیگیری است، بدین قرار که آناهیتا که در سرزمین‌های تحت تسلط ایران پرستیده می‌شد، در ارمنستان به چنان جایگاهی می‌رسد که سالانه جشنی به نام ساکائه در آن دیار برایش برپا می‌شد. (*یشت‌ها* ۱۳۹٤: ١٦٣) در این راستا خرده‌اسطورهٔ شاه کشته به مثابهٔ قربانی و بلاگردان، به مثابه یک آیین، به اسطورهٔ آناهیتا راه می‌برد. خرده‌اسطورهٔ مکرر خون در اثر را نیز می‌توان در پیوند آن با آب، نشانی از ظهور زندگی و حیات و هم‌بسته با میتم قربانی‌سازی برای ایزد باروری دانست، همان‌گونه که آب عامل باروری، حیات و زندگی است، خونی که بر زمین ریخته می‌شود، اسطوره‌ای از تجدید حیات است.

1. Movers
2. Lōios
3. Strabo/Strabon
4. Sakae

خرده اسطورهٔ صوری دیگر، تکرار مضمون زمین/سرزمین/ایران‌زمین است. یونگ معتقد است شهر و میهن/وطن با ویژگی‌های خاص خود نمادهای دیگری از صورت مثالی مادر هستند. در نظر وی مظاهر مادر مثالی در نمودهایی تجلّی می‌یابند که مبیّن نهایت آرزوی ما برای نجات و رستگاری است و نیز احساس احترام و فداکاری را بر می‌انگیزند. (یونگ ۱۳٦۸: ۲٦) چنانچه مشهود است و با توجه به اصطلاح رایج «مام وطن»، وطن، نمادی پذیرنده، مادرانه و محلی برای پرورش احساس تعلّق، امنیت و تسکین است و راه به خرده‌اسطورهٔ مادر می‌برد. وجود شخصیت زن آسیابان/مادر نیز تکرار همین خرده‌اسطوره و گویی تعریف شخصیت‌های دختر و پسر مرده در خانوادهٔ آسیابان، صرفاً جهت تفویض نقش مادری به زن آسیابان است.

افزون بر نقش مادری، شخصیت زن آسیابان، نمود زنانگی کنش‌گر، دانا و توانا است که خود به انحاء خردمندانه قادر به مبرّا ساختن خانوادهٔ خویش از اتّهام قتل می‌گردد، چندان که پیش از آن نیز با در نظر داشت رابطهٔ مستقیم ایدئولوژی و قدرت با زبان، براساس نظم و نوبت‌گیری گفتمانی، فاعلیت و عاملیت عمدهٔ نمایشنامه از آن زن آسیابان است؛ «در میان این توفان ایستاده منم!». (بیضایی ۱۳۵۸: ۱٦) همو با قدرت، بر هم‌زنندهٔ آمریت یاران پادشاه و افزون بر این، محرک و مشوّق آسیابان برای قتل پادشاه است. او به تکرار از آسیابان می‌خواهد که شاه را بکشد تا شاید با مرگ او ملتی زاده شود.

خرده‌اسطورهٔ دیگر اثر، دو اشارهٔ دو دختر به ناهید/آناهیتا، برای غسل و تطهیر است.

بهرام نیز خرده‌اسطورهٔ دیگر موجود در اثر است. بهرام، ایزدی که در خوابِ یزدگرد گم می‌شود نمایانگر فرّه بازپس گرفته شدهٔ اوست. نکتهٔ حائز اعتنا درِ بارهٔ ایزد بهرام، یکی جنگاوری و دیگری ، قرابت وی با ناهید/آناهیتا و نقش یاریگری او است.

خرده‌اسطوره‌های بافتار[1] اجتماعی

زمان حدوث وقایع اثر، بزنگاه تاریخی حملهٔ اعراب و پیمان‌شکنی نزدیکان و سردمداران حکومت است. سلسلهٔ ساسانیان به آستانهٔ سقوط رسیده است و عن‌قریب ایران‌زمین از پای درخواهد آمد. اشخاص بازی شامل سردار، سرکرده، سرباز، موبد و آسیابان، معرّف نقش‌های سیاسی، نظامی و اجتماعی آن زمان هستند. از دیگر سو، این نمایشنامه نخستین‌بار در شمارهٔ پانزدهم هفته‌نامهٔ *کتاب جمعه* به تاریخ پانزدهم آبان ۱۳۵۸ منتشر شد، و از این‌رو می‌توان برای آن از حیث بافتار اجتماعی، صورت دیگری را نیز متصور شد؛ زمان نگارش متن در سال ۱۳۵۷ و در آستانهٔ وقوع انقلاب و در نتیجه پایان دودمان پهلوی و آغاز نظام جمهوری اسلامی است. با نظر به این مطالب، خرده‌اسطورهٔ «سرآمدن یک دوره و عبور از آستانه برای ورود به دورهٔ بعدی» رخ می‌نمایاند. گفته‌های موبد در باب پایان یافتن هزارهٔ اهورایی نیز تکرار همین مضمون است. این خرده‌اسطوره همچنین با توفان روایت شده در اثر نیز تقویت می‌گردد؛ چرا که قابل تحلیل با اسطورهٔ آفرینش ـ با در نظر داشتن نمود ویژهٔ آفرینش در پایان هزارهٔ سوم و ظهور سوشیانت ـ است و نیز به سبب بهره‌مندی از الگوی مرگ و رستاخیز، قابل تحلیل با مرگ و ظهور منجیان سه‌گانهٔ مزدیسنا است.

باشو، غریبهٔ کوچک (۱۳٦٤)

خرده‌اسطوره‌های محتوایی

در ابتدای روایت، عبور کامیون حامل باشو از دل جادهٔ خاکی پرپیچ و خم، گرد و خاک فراوان به پا و جادهٔ پشت سر را نادیدنی می‌کند. اینجا است که گذشته‌ای پایان می‌یابد تا حال و آیندهٔ جدیدی آغاز گردد. بدین ترتیب خرده‌اسطورهٔ پایان

1. context

یک دوره و مقدمات ورود به دوره‌ای دیگر، در این اثر نیز مکرر شده است. مضمون دیگرِ حائز اعتنا، تکرار حضور عنصر آب به نحوی است که می‌توان آن را عنصر بنیادین در این اثر دانست. اگر جنوب کشور همه جنگ و آتش بود، شمال ، آب و بارآوری طبیعت است. در ابتدا نائی کاسه‌ای آب برای باشو می‌گذارد. باشو برای خوردن آب جایش را تغییر می‌دهد و از سوی نائی تنبیه و در طویله زندانی می‌شود. نائی برای شستن سر و روی باشو که به گمانش از کثافت است و نه رنگ پوست، او را در رودخانه می‌شوید. این شست‌وشو به گمان نائی راه حلی برای همانندسازی باشو با اهل آبادی و پذیرش او است. باشو در آب سقوط می‌کند و نائی او را با تورماهیگیری از آب بیرون می‌کشد. پس از رویارویی با همسر نائی، باشو به او کاسهٔ آبی می‌دهد. در ارتباط با نقش برجستهٔ آب در این اثر و قابلیت تبدیل آن به خرده‌اسطوره، توجه به پیوند این عنصر با خدابانو آناهیتا محل اعتنا است. مهرداد بهار، آناهیتا را الهه‌ای می‌خواند که اهریمن او را بر ضدّ سدویس (ستارهٔ اورمزدی) از سرشت آب آفریده و سروری همهٔ آب‌ها را به دست او داده است. همو پدر و مادر تمامی آب‌ها می‌شود. (*دادگی*۱۳۸۰: ٤٩) هینلز نیز معتقد است که در ایران، اردوی‌سورآناهیتا یعنی آب‌های توانمند بی آلایش، خاستگاه همهٔ آب‌های روی زمین است. (هینلز۱۳۹۱: ۳۸) نکتهٔ حائز اهمیت دیگر، نقش آناهیتا در باران‌کرداری است. پس از فرار باشو از منزل نائی و پناه گرفتن در کلبه‌ای مخروبه، نائی در زیر باران شدید، از سر تا به پا خیس، باشو را می‌یابد، او را با ترکه‌ای خیس و با چهره‌ای خیس از اشک و آب باران، کتک می‌زند و به خانه بازمی‌گرداند. در متن دست‌نویس *م.ا.و.۲۹* که مجموعه‌ای از چندین متن دربارهٔ اسطوره‌ها و آیین‌های دین زرتشت و برگرفته از آثاری به زبان فارسی میانه و برخی مضامین جدید است، در بخش مربوط به «باران‌کرداری» از نقش آناهیتا در ایجاد باران سخن رفته است. در باران‌سازی، ایزدان و دیوان نقش دارند و ایزدانِ باران‌کردار برای تداوم زندگانی آفریدگان هرمزدی و آفرینش وی با دیوان می‌جنگند تا باران ببارد. (ر.ک. مزداپور۱۳۷۸: ۳۵۱) خرده‌اسطورهٔ دیگر، که هم‌زمان، خرده‌اسطوره‌ای محتوایی و نیز خرده‌اسطوره‌ای صوری و مشهود در نام اثر است، ورود غریبه به سرزمینی دیگر و تقلّا برای

احراز هویت نزد ایشان است. در اینجا اما بیش از همه، غربت از نوع زبانی برجسته است. اگر باشو عربی تکلم نمی‌کرد، به واسطهٔ تمایز زبانی، از اهل آبادی این همه دور نمی‌افتاد. به دیگر عبارتی عامل بیگانه‌ساز در این اثر، همانا زبان است. در ادامه خرده‌اسطورهٔ مادر در *باشو، غریبهٔ کوچک*، خرده‌اسطوره‌ای مکرر و بنیادین است؛ آنجا که نائی، باشو را از آب می‌گیرد و همچون تولدی دوباره از درون زهدان به زندگی برمی‌گرداند، خرده‌اسطورهٔ مادر و جست‌وجوی او توسط باشو در اندام شبح، در شکلی تازه برجسته می‌شود. نائی، از این لحظه شمایلی مادرانه می‌یابد، و گویی خود به زندگی‌بخشی به باشو همچون عمل زایش، واقف گشته و با حسی مادرانه او را در آغوش گرفته، می‌گرید. پیش از این باشو در عین حضور در کنار نائی و دیگران، گه‌گاه شبح مادر را دیده و از پس او می‌رفت. او همواره جویای مادر بود، اما سپس‌تر هنگامی که دل به مهر نائی می‌دهد، از کنار شبح گذشته، خود را به نائی رسانده و در بازار با دیدن شبح مادر با او وداع می‌کند. در صحنه‌ای دیگر که باشو گم شده است، نائی در پی او، در توفان، به شبح مادر باشو می‌رسد و مادر با دست، راهی را که باشو رفته، به او نشان می‌دهد. گویی نقش مادرِ باشو بودن، توسط شبح مادرِ مرده به نائی تفویض می‌شود. از آن پس، بعدِ از آب‌گرفتن باشو توسط نائی که تداعی‌گر زندگی‌بخشیِ نمادین مادر به فرزند است ، در صحنهٔ بعد از بیماری نائی، لباس قرمز رنگی که تاکنون بر تن شبح مادر باشو بود، بر تن نائی است و سپس در همین جامهٔ سرخ، نائی آخرین نامه به پدر را تقریر و باشو را پسر خویش خطاب می‌کند: «پسرم باشو این نامه را می‌نویسد.» (بیضایی۱۳٦٤: دقیقهٔ٦۰-۵۵: ۱۰۰) و تصریح می‌کند که باشو را نزد خود نگاه خواهد داشت. بدین ترتیب مضامینِ زن در معنای مادر، زمین به مثابه مام میهن و آب در معنای باروری و مام طبیعت، در برهم، از مضمون مادر، خرده‌اسطوره‌ای مرکزی می‌سازند. و این همه در حالی است که باشو که در غیاب پدرخانواده، برای حراست از مزرعه، مترسکی ساخته است، هنگام نوشیدن آب از کوزه، حضور سایه‌ای را برسر خود حس می‌کند و می‌هراسد، انگار مترسک راه افتاده و به او نزدیک می‌شود؛ این مترسک استنباط درونی باشو از همسر نائی است، همو که باشو می‌پندارد سبب جدایی‌اش از مادر

خواهد شد. نقش بیگانه‌ساز زبان در این اثر و همچنین پندار درونی باشو از همسر نائی (پدر)، با تفسیر لکان[1] از مراحل رشد روانی قابل انطباق و تبیین است که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

خرده‌اسطورهٔ بافتار اجتماعی

زمان نگارش *باشو، غریبهٔ کوچک* در بحبوحهٔ جنگ هشت‌سالهٔ ایران و عراق و حدوث وقایع داستان نیز در دل جنگ است. در پس این اثر، تمثیلی از بازشناسی دیگری در دامانِ مام میهن، صلح ، هم‌زیستی و پشت سر نهادن جنگ نهفته است، و مگر جز این است که این همه با عاملیت یک زن قهرمان رقم خورده است؟

در ادامه و برای به فعلیت رساندن گام نخست، می بایست به تعیین خرده‌اسطورهٔ کانونی اثر پرداخت. روش ژیلبر دوران برای تعیین خرده‌اسطورهٔ کانونی عبارت است از توجه به تک‌تک خرده‌اسطوره‌ها در طرح و پیرنگ اثر، میزان اهمیت تک‌تک آن‌ها در روند پیش‌روی روایت و روابط متقابل آن‌ها با هم و با کلیت روایت. با در نظرداشت شبکهٔ فراهم آمده از خرده‌اسطوره‌های یافت‌شده در دو اثر، می‌توان خرده‌اسطورهٔ کانونی مهم‌ترین آثار بیضایی را، برخوانی گذشته برای ساخت آینده و نیز هویت راستین، ستیز با ستم و جهل و هر آنچه مانع باروری مام میهن باشد، و در صورت لزوم قربان شدن برای نیل به این باروری و بر همین سیاق، زندگی در برابر مرگ، و زنانگی در حکم منشأ زندگی دانست.

1. Jacques Lacan

گام دوم

در این وهله و دومین گام از اسطوره‌سنجی، می‌بایست به تعیین ویژگی‌های خرده‌اسطورهٔ کانونی تثبیت‌شده در گام پیشین، و تعقیب آن‌ها در دیگر آثار و زندگی هنرمند پرداخته و با تطبیق این همه با یکدیگر، عقده یا عقده‌های شخصی هنرمند و از این طریق اسطورهٔ شخصی او را تشخیص داد.

دیگر آثار بهرام بیضایی از جمله نمایشنامه‌های *اژی‌دهاک*، *کارنامهٔ بندار بیدخش*، *مجلس قربانی سنمّار*، *طومار شیخ شرزین*، *مجلس ضربت زدن*، *سهراب‌کشی*، *آرش*، *فتحنامهٔ کلات*، *تاراج‌نامه* و *هشتمین سفر سندباد*، را نیز به مانند *مرگ یزدگرد*، می‌بایست برخوانی متون تاریخی و اسطوره‌ای، از مسیر تغییر، واسازی و یا تداوم آن‌ها دانست. بر همین سیاق شخصیت‌های «بیدخت» در *پرده‌خانه* (۱۳۸۲)، «شهرناز» و «ارنواز» در *شب هزار و یکم۱* (۱۳۸۳ الف)، «رعنا» در *غریبه و مه* (۱۳۵۲)، «تارا» در *چریکهٔ تارا* (۱۳۵٦)، و «آی‌بانو» در *فتحنامهٔ کلات*(۱۳۸۳ ب)، نیز زن‌قهرمانان حامل زنانگی در حکم منشأ زندگی، و ستیزنده با جهل و ستم و پیام‌آوران زندگی در برابر مرگ، در دیگر آثار بیضایی هستند. افزون بر اینان، شخصیت‌های «زینب» در *ندبه*، «ترلان»، «حرّه» و «ارکان» در *قصه‌های میرکفن پوش*، «آهو» در فیلمنامه‌ای به همین نام، مضاف بر این مختصّات، قربانی‌شونده در راه باروری مام میهن نیز هستند؛ برومندانی بلندآوازه که نقاط پایانی بر گذشته و آغازگران دوران آینده‌اند.

حال نوبت آن است که در جهت به فعلیت رساندن گام دوم، این خرده‌اسطوره را در زندگی شخصی ـ حرفه‌ای هنرمند مورد نظر دنبال کنیم.

بهرام بیضایی زادهٔ پنجم دی ماه ۱۳۱۷در تهران، در خانواده‌ای سرشناس از اهالی آران و بیدگل و اهل اقلیتی مذهبی است. پدر و پدربزرگ بیضایی تعزیه‌نویس بودند. بیضایی در کودکی همراه پدر به محافل و انجمن‌های ادبی برده و در جمع شعرا و ادبا به گفتهٔ خود با «اهمیت کلمه» آشنا شد. بیضایی به دلایلی که خود در *جدال با جهل* آورده، دوستی نداشته و تنها هم‌بازی کودکی او خواهرش است:

«خواهری داشتم که یک سال از خودم بزرگ‌تر و بالاتر بود و همبازی‌ام. و چون سالی از من بزرگ‌تر بود، به نظرم این حس را داشت که حمایتم کند.[...].سال اولی که من مدرسه رفتم شش سالم بود و خواهرم هفت‌ساله [بود]. یادم هست کتک مفصلی خوردم و خواهرم کشان‌کشان کسی را که من را زده بود گرفت، برد دفتر و داد و فریاد کرد که برادر من را زده است.» (امیری ۱۳۸۸: ۱۳)

نکتهٔ دیگر در بارهٔ کودکی و نوجوانی بیضایی آن است که وی عمدهٔ روزگار را با مادر، مادربزرگ و خواهر خویش گذراند. علاوه بر نزدیکان شاعر، دیگر منبع الهام ادبی بیضایی، مادربزرگ مادری‌اش بود که برای او و خواهرش قصه‌هایی همچون قصهٔ *امیرارسلان* و *سلطان مار* می‌گفت. بیضایی به یاد می‌آورد که در شش‌هفت‌سالگی، شخصیت نگار خانم در *سلطان مار*، همو که هفت دست لباس و کفش آهنی برای یافتن معشوق خود می‌پوشد، در او اثر نهاده است. تأثیر مادربزرگ و قصه‌هایش، که به اعتقاد او، روایت اتفاقاتی بود که بر مادربزرگ گذشته است، تا بدانجا است که بیضایی در ادامه می‌افزاید: «مادربزرگ با لحن و ارتعاشات صدایش [به وقت تعریف قصه]، به خصوص آنجا که به زنان مربوط می‌شد، بدون اینکه بخواهم، معلم من است.» (محسنی۱۳۹۹: دقیقهٔ ۳۷:۲۷و۳۷:۵۲) حاصل کلام، تعلق خانوادهٔ بیضایی به اقلیت مذهبی و مسائلی چون همزیستی با زنان خانواده و نیز قصه‌های مادربزرگ، می‌تواند تعلق خاطر بیضایی به برخوانی روایت‌های گذشته و نیز حضور مکرر و مشخص زنان در آثار او را شرح دهد.

اینک با پیگیری خرده‌اسطورهٔ کانونی تثبیت‌شده در زندگی شخصی ـ حرفه‌ای بیضایی، شاهد حضور و تطبیق آن، و از این راه اطمینان به صحّت خرده‌اسطورهٔ کانونی یافت شده، هستیم. به این ترتیب اینک نوبت آن است که در جهت به فعلیت رساندن گام دوم از اسطوره‌سنجی، عقده یا عقده‌های شخصی بیضایی را تشخیص دهیم. برای نیل به این مقصود از تبیین لکانیِ مفهوم ضمیر ناخودآگاه و رشد روانیِ سوژه بهره می‌گیریم. شرح لکان از رشد روانی سوژه، مبتنی بر آرای فروید ولیکن دارای تفاوتی بارز با آن است و آن اینکه؛ به جای تأکید بر فرایندهای بدنی در آراء فروید، وی اهمیت زبان را برجسته می‌کند. به اعتقاد لکان، زبان چنان نقش به سزایی در پرورش روانی فرد ایفا می‌کند، که باید گفت نه تنها

شکل‌گیری ضمیر ناخودآگاه، بلکه تکوین ضمیر آگاه و ادراک فرد از نفس خویشتن نیز شالوده‌ای زبانی دارد. «فردشوندگی» فرایندی روانی‌است که طی آن، شخصیت با هدف نیل به نفسی وحدت‌یافته رشد می‌کند. نفس وحدت‌یافته، همانا نفسی عاری از نقصان‌های روانی است و لکان فرایند نیل به این نفس کمال‌یافته را در گذار از سه مرحله دسته‌بندی می‌کند:

۱) «ساحت خیالی» یا مرحلهٔ «بدنِ از هم گسیخته»: در این مرحله نوزاد که نخستین ماه‌های عمر خود را سپریِ می‌کند، خود و مادر را یکی پنداشته و نیز استنباطی پاره‌پاره یا گسیخته از وجود خود دارد. اعضای بدن، به‌ویژه دست و پا و نیز اجزاء دست و پا مانند انگشتان، در نگاه او تکّه‌هایی جدا از هم جلوه می‌کنند. در این ادراک بدویِ کودک، اعضای بدن و اشیاء موجود در محیط بلافصل او، از هم جدا نیستند. جهان پیرامون، امتداد کالبد سوژه محسوب شده و دهان، حکم ابزاری برای کاویدن این جهان تکّه‌تکّه و منفصل را دارد؛

۲) «مرحلهٔ آینه‌گی»: چندپارگی و انفصال وجودی کودک با ورود به آنچه لکان مرحلهٔ آینه‌گی می‌نامد، پایان یافته و کودک به ادراکی یکپارچه از بدن خود و استقلال از مادر و جهان پیرامون نائل می‌آید. این همان مرحلهٔ اودیپی در روان‌کاوی فرویدی است. در این مرحله کودک با دریافت یکپارچگی خویش، از موقعیت ابژه‌گی در مرحلهٔ پیشین به وضعیت سوژه‌گی/فاعل شناسا می‌رسد، تا پس از شکل‌گیری ادراک جسمانیت خود در مرحلهٔ پیشین، اینک به ادراک هویت خود نائل شود؛

۳) «مرحلهٔ نمادین»: در این مرحله جهت شکل‌گیری فرامن و هویت مستقل، کودک در دام زبان گرفتار می‌آید. ساحت نمادین از ماهیّتی زبانی برخوردار است، از فرهنگ مسلط اجتماعی تبعیت می‌کند و بیش از همه «پدر» بر آن سیطره دارد. پدر بازنمایان‌گر قوانین و هنجارهای اجتماعی، و مانعی فرهنگی برای استمرار «میل مادر» است. ساختار پدرسالارانهٔ فرهنگ ایجاب می‌کند که فرایند اجتماعی شدن کودک را پدر (و نه مادر) راهبری نماید. به عبارتی ورود به ساحت نمادین (قلمرو زبان و فرهنگ) و سرکوب فقدان(جداماندگی از مادر به منزلهٔ مصداق امیال)، آغازگر شقّه‌شدن ذهن به دو ساحت آگاه و ناخودآگاه است.

این مرحله همانا مرحلهٔ گذر کودک از مادر به پدر و از طبیعت به فرهنگ است. لکان معتقد است چنین گذار ناگزیری، میل محقق‌ناشدنی یکی‌بودگی با مادر را که از تجربیات پیشازبانی او در ساحت خیالی سر بر می‌کشد، ناگزیر واپس رانده و ازین رهگذر کودک به هراس‌های روان‌رنجورانه مبتلا می‌شود. (ر.ک. پاینده۱۳۸۸: ۳٤-۲۸) بیضایی از منظری لکانی دچار توقف و تثبیت‌شدگی در گذار از مرحلهٔ دوم به مرحلهٔ سوم مراحل رشد روانی لکان است. در ادامه با تفصیل بیشتر به این مبحث خواهیم پرداخت.

اینک در آخرین وهله از گام دوم، می‌بایست به تشخیص اسطورهٔ شخصی بیضایی پرداخت. از کنار هم‌گذاری خرده‌اسطورهٔ کانونی مهم‌ترین آثار بیضایی و عقدهٔ شخصی او، باید گفت اسطورهٔ شخصی بیضایی ایزدبانوآناهیتا است. الهه‌ای همزمان دانا و توانا. نام کامل این الهه «اَردَویسورا آناهیتا[1]» حامل سه خصلت اصلی اوست؛ «اردوی» به معنای نمناکی (باروری،حاصلخیزی)، «سورا» به معنای نیرومندی، «اَناهیت» به معنای پاکی(دانایی و فرّه) او است. (دومزیل، ۱۳۸۵: ۱۲۳) در ادامه می‌بایست به خصایص اسطورهٔ شخصی مورد نظر بپردازیم؛

آناهیتا یا اردوی سور آناهیتا (نمناکِ نیرومندِ نیالوده) در اساطیر ایران، خدای آب‌ها، باروری و جنگ بود. در یشت پنجم و ششم *اوستا*، اهورامزدا و زرتشت، هر دو آناهیتا را ستایش می‌کنند. نیز آریاییان برای ایزدبانو آناهیتا صفاتی مادرانه قائل بودند و او را مادری آسمانی تلقی می‌کردند، که فرّهٔ ایزدی را به شایستگان اعطا می‌کند تا شهریارانی نیکوسرشت باشند. آناهیتا هم اعطاکنندهٔ حیات مادی و هم اعطاکنندهٔ حیات معنوی بود و از آنجا که این هردو مستلزم مقابله با شرارت‌هاست، ایزدبانو آناهیتا دشمن دیوان و جادوپیشگان بود. در توضیح قدرتمندی آناهیتا همین بس که وی در قدرتِ هرمزد شریک، و بازوی اوست تا آنجا که ستایش آناهیتا فرمانی مستقیم از جانب هرمزد است. هرمزد برای پیروزمندیِ پیامبر خود، نزد او پیشکش می‌برد، او را «تواناترین» می‌خواند و می‌ستاید. این جایگاه ناکاستنی آناهیتا تا بدانجاست که پس از آنکه زروان جای

1. Ardivisuranahita

خود را به هرمزد می‌دهد، تثلیثی از هرمزد، مهر (با دو سویهٔ آبادگری/ویران‌گری، خشم/بخشش) و مادر وی آناهیتا شکل گرفته و سپس‌تر در آیین مهری نیز متأثر از آیین زروانی، مثلث مذکور به بقای خود ادامه داد. (ر.ک. مالمیر و یوسفی۱۳۹۷: ۷۹-۸۱)

از مهم‌ترین مختصات آناهیتا برخورداری از هیأتی انسانی است. ژرژ دومزیل[1] بر اساس نظریهٔ ساخت سه‌گانهٔ جوامع و اساطیر هندوایرانی خود، معتقد است که اردوی‌سور آناهیت به معنای «نمناک و نیرومند و پاک» سه نام دارد و این سه، مبیّن کنش‌های باروری، جنگاوری و دینداری هستند. (دومزیل ۱۳۸۵: ۱۲۳) آناهیتا در نزد ایرانیان و نیز سرزمین‌های تحت تسلط آنان افزون بر اینکه عامل و ضامن باروری و حاصلخیزی، منبع هوشمندی و هشیاری و حیات‌بخش انسان‌ها است. آناهیتا از ارتباط مستقیم زنانگی با عقلانیت و قدرت مادرانه، باروری، عشق و دوستی، شفابخشی، پاکیزگی و آبادانی حکایت می‌کند. (ر.ک. عناصری۱۳۶۱: ٤۲۰)

در ادامه ذکر این مطلب ضروری می‌نماید که زن‌قهرمان نمایشنامهٔ *پرده‌خانه* (۱۳۸۳)، بانویی «گلتن» نام با نام حقیقی «بیدخت» است. در متون دورهٔ اسلامی، لقب ایزدبانو آناهیتا، «بیدخت» یا «بغ‌دخت» است.(ر.ک.گویری ۱۳۷۹: ۷ و یاحقی ۱۳۸٦: ۸۱۳) همچنین در نمایشنامهٔ *شب هزار و یکم ۱* (۱۳۸۳الف) بیضایی زن‌قهرمانان اثر، شهرناز و ارنواز را در صفحات ۱٦، ۲۲ و۲٦ با عبارت «دختر خدا» نام می‌برد. گو اینکه بیضایی در اینان همچون ایزدبانو آناهیتا می‌نگرد.

گام سوم

سومین گام از اسطوره‌سنجی، تشخیص اسطورهٔ فراشخصی هنرمند است؛ یعنی همان عامل انگیزش خیال منجر به خلّاقیت هنری، و به عبارتی همان اسطورهٔ آغازینِ ماحصل یک کهن‌الگوی فرهنگی روایت‌دار، که اسطورهٔ شخصی هنرمند

1. Georges Dumezil

را براساس برداشت شخصی‌اش از آن رقم زده است. پیش‌تر گفته شد که بیضایی با دلبستگی به مضمون طبیعت (آب، زمین)، مام میهن و محوریت مکرر نقش زن در آثارش، در گذار از دومین مرحلهٔ رشد لکانی به ساحت نمادین، گذار از طبیعت به فرهنگ و گذار از مادر به پدر، تثبیت شده، تمایل به توقف در این مرحله داشته، و از آنجا که چنین گذاری نایستادنی است، چنانچه لکان استدلال کرده، دچار روان‌رنجوری گشته است. این نوع روان‌رنجوری، بیضایی را به بهره‌گیری از خلّاقیت هنری به مثابه یک مکانیسم دفاعی و خلق آثاری سوق داده است که در پی اعطای یک فرامنِ زنانه و نه مردانه به کودک هستند. در آثار او زن دانا و توانا منشأ و نگاهبانَ زندگی در برابر مرگ است، و به زبانی روان‌اسطوره‌شناسانه، در نظر بیضایی ماحصل هویت پدرانه/مردانه، و شکل فرهنگی آن، نظام مردسالارانه، جز جنگ،ویرانی و مرگ نبوده است. این سخنان بیضایی گواهی بر این مدّعاست: «در طول تاریخ همواره زنان در مرکز بوده‌اند، مردها رئیس هستند، مرکزیت اما با زنان است که این مرکزیت و اراده را از طریقی غیر مستقیم اعمال می‌کنند.» (محسنی۱۳۹۹: دقیقهٔ ۳۳:۵۲)او سپس به عنوان نمونه از *هزار و یک‌شب* یاد می‌کند که در آن، شهرزاد در کنار قرار گرفته است، رئیس نیست، پادشاه کس دیگری است، در پایان اما، پادشاه تغییر کرده و شهرزاد برقرار و تمامی زنان را نجات داده است. وی در این خصوص می‌افزاید: «قدرت فاسدکننده است و این زن است که قادر به متعادل و مفید ساختن آن قدرت است.» (همانجا) از همین رو بیضایی در پی تخریب و دوباره‌سازی این نظام غالب برآمده و ارادهٔ خود را از دو راه محقق می‌سازد؛ یکی ممانعت از گذار از طبیعت به فرهنگ یا نظام مادری به پدری، و دیگری تلاش برای تصحیح فرهنگ از راه برخوانی. او با برخوانی متون روایِی تاریخی و اسطوره‌ای به سه نحوِ بازخوانی، واسازی و امتداد آن‌ها، مبادرت به تصحیح این روایات می‌کند. بدین‌سان در پایان گام نهایی می‌بایست اسطورهٔ فراشخصی بیضایی را، دعوت او به برخوانی، اعم از بازخوانی، واسازی، یا تداوم متون روایی گذشته شامل تاریخ و اسطوره، به هدف تصحیح گفتمان غالب مردسالارانه، که به زعم وی تبعاتی جز شکست، ویرانی و مرگ، نداشته است، دانست.

نتیجه

آثار نمایشی بهرام بیضایی(نمایشنامه و فیلمنامه) از منظری روان‌اسطوره‌شناسانه، با روش نقد اسطوره‌ای ژیلبر دوران مورد مدّاقه قرار گرفت. برای طی مسیر، اهمّ آثار را که از نظر منتقدین یکی *مرگ یزدگرد* (به عنوان مهم‌ترین نمایشنامه) و دیگری *باشو غریبهٔ کوچک* (به عنوان مهم‌ترین فیلمنامه) هستند، در سه ساحت اسطوره‌شناسی، روان‌سنجی و اسطوره‌سنجی، مورد پرسش و تحلیل قرارداده و به نتایجی بدین قرار دست یافتیم؛

خرده‌اسطورهٔ کانونی بهرام بیضایی عبارت است از «برخوانی گذشته برای ساخت آینده و نیز هویت راستین، ستیز با ستم و جهل و هر آنچه مانع باروری مام میهن باشد، و در صورت لزوم قربان شدن برای نیل به این باروری»، و بر همین سیاق؛ «زندگی در برابر مرگ، و زنانگی در حکم منشأ زندگی». این خرده‌اسطوره در اکثر قریب به اتفاق آثار، مکرر شده و در زندگی شخصی- حرفه‌ای بیضایی نیز نمودار بود. از آن پس با توجه به خرده‌اسطورهٔ کانونی یافت وتثبیت‌شده، و برای یافتن عقدهٔ شخصی وی، به یاری لکان و تبیین او از مراحل رشد روانی، بیضایی را دچار تثبیت‌شدگی در گذار به ساحت نمادین، که همانا تقلّا برای توقف در گذار از طبیعت به فرهنگ، و از مادر به پدر است، یافته و مشاهده کردیم که مکانیسم دفاعی بیضایی برای تن‌زدن از روان‌رنجوری حاصل از این تثبیت‌شدگی، خلق آثاری است که به دنبال اعطای یک فرامن زنانه و نه مردانه به کودک هستند؛ لذا اسطورهٔ شخصی بیضایی با محوریت مام میهن/ طبیعت و زن کنش‌گر دانا و توانا، ایزدبانو آناهیتا تشخیص داده شد. درآثار بیضایی زن دانا و توانا منشأ و نگاهبان زندگی در برابر مرگ است، و به زبانی روان اسطوره‌شناسانه در نظر بیضایی ماحصل هویت پدرانه/مردانه، و شکل فرهنگی آن نظام مردسالارانه، جز مرگ و ویرانی نبوده است. از همین رو بیضایی در پی تخریب و دوباره‌سازی این نظام غالب برآمده و ارادهٔ خود را از دو راه به انجام می‌رساند؛ یکی ممانعت از گذار از طبیعت به فرهنگ یا نظام مادری به پدری، و دیگری تلاش برای تصحیح فرهنگ از راه برخوانی. در پایان راه می‌توان اسطورهٔ فراشخصی بیضایی را،

دعوت او به برخوانی، اعم از بازخوانی، واسازی، یا تداوم متون روایی گذشته، شامل تاریخ و اسطوره، به هدف تصحیح گفتمان غالب مردسالارانه، که به زعم وی تبعاتی جز شکست، ویرانی و مرگ، نداشته است، دانست.

پی‌نوشت

۱) یونگ روایت مرگ هراکلس را چنین تفسیر می‌کند که خود می‌دانست با پوشیدن جامه‌ای که دیانیرا به او داده بود خواهد مرد؛ چرا که او در طی فرایند فردیت خود، می‌بایست از مرحلهٔ پرسونا گذر می‌کرد و این مرحله برای هراکلس همانا قهرمانی او بود. به بیانی دیگر هراکلس می‌بایست از قهرمانی خود بگذرد تا بتواند فرایند فردیت خود را کامل کند. از این قرار هراکلس با آگاهی این جامه را پوشید تا با گذر از پرسونای قهرمانی خود، فرایند فردیت را به اتمام برساند و از این راه بود که در نهایت نیز وارد شعله‌های آتش جاودانگی و جاودانه شد. (یونگ ۱۳۹۷: ۱٤۸)

کتابنامه

افشار، مریم و اکبر شامیان ساروکلایی.۱۳۹۲. «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س ۹. ش۳۳. صص۱۳۷-۱۱۷.
20.1001.1.20084420.1392.9.33.5.9

امیری، نوشابه. ۱۳۸۸. *بهرام بیضایی؛ جدال با جهل*. چ۱. تهران: ثالث.

بسنج،دانیال و آزاده حکمی. ۱۳۹۸. «نقد اسطوره‌ای اثری منتخب از اریک امانوئل اشمیت بر اساس روش ژیلبر دوران». *نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه*.سال۱. ش ۱. صص۲٥٤-۲۳۹.

بیضایی، بهرام. ۱۳۸۲. *پرده‌خانه*. چ ۸. تهران: روشنگران و مطالعات زبان.

ـــــــــــ . ۱۳۸۳ الف. *شب هزار و یکم*. چ ۲.تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــــــ . ۱۳۸۳ ب. *فتحنامهٔ کلات*. چ٤. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــــــ . ۱۳٦٤. *باشو غریبهٔ کوچک*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ـــــــــــ . ۱۳۸٥. *ندبه*. چ ۲. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام. ۱۳۵۸.*مرگ یزدگرد. کتاب جمعه*. س۱.ش ۱۵، تهران.
پاینده،حسین. ۱۳۸۸. «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روانکاوی لاکان». *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*. ش۴۲. صص۴۶-۲۷.
تک‌سایه، ندا، عطاءالله کوپال و میترا علوی‌طلب. ۱۴۰۰. «نگرشی نو بر نقش اسطوره در ادبیات نمایشی فانتزی دورهٔ معاصر ایران با توجه به نمایشنامهٔ چهارصندوق بهرام بیضایی». *نشریهٔ پژوهش در هنر و علوم انسانی*. پیاپی۳۶ صص ۱۱-۲۴.
حسینی، مریم و مریم نوری. ۱۳۹۷. «اسطوره‌سنجی در پنج نمایشنامهٔ منتخب از نغمه ثمینی براساس روش ژیلبر دوران». *زن در فرهنگ و هنر*. دورهٔ۱۰. س۳. ش۱۰. صص۳۸۱-۳۹۸.
حقیقی، شهین و کاووس حسن‌لی. ۱۳۸۸. «تحلیل شخصیت زن در نمایشنامهٔ *پرده‌خانه* اثر بهرام بیضایی». *پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب*. س ۵. ش۸. صص ۹۸-۶۰.
دادگی، فرنبغ. ۱۳۸۰. *بندهش*. گزارش مهرداد بهار. چ۲. تهران: توس.
دومزیل، ژرژ. ۱۳۸۵. *اسطوره و حماسه در اندیشهٔ ژرژ دومزیل*. ترجمهٔ جلال ستاری. چ۲. تهران: مرکز.
عناصری، جابر. ۱۳۶۱. «دردانه‌های خلوت اهورایی؛ «بغدخت آناهیتا»، آب‌بانوی محبوب و ملکهٔ انهار؛ فغفور آذر، گرمابخش جان‌ها و پایندهٔ آتش‌ها». *نشریهٔ چیستا*. س ۲. ش ۱۷و۱۸. صص۴۳۶-۴۱۰.
عوض‌پور، بهروز و بهمن نامور مطلق.۱۳۹۳. «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای، پیکرهٔ مطالعاتی: رمان قلب سگی اثر میخاییل بولگاکف». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۱۰. ش۳۷. صص۲۰۵-۲۳۵.
20.1001.1.20084420.1393.10.37.7.6
عوض‌پور، بهروز، سهند محمدی خبازان و ساینا محمدی خبازان. ۱۳۹۸. *روان‌اسطوره‌شناسی‌های هنری*. چ۱. تهران: سخن.
فریزر، جیمز جورج. ۱۳۸۴. *شاخهٔ زرین، پژوهشی در جادو و دین*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. چ۲. تهران: آگه.
قوکاسیان، زاون. ۱۳۷۸. *مجموعهٔ مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی*. چ ۳. تهران: آگه.
کاوه، علیرضا. ۱۳۹۸. *بهرام بیضایی و وقتی همه خوابیم*. چ۱. تهران: نیلا.
گویری، سوزان. ۱۳۷۹.*آناهیتا در اسطوره‌های ایران*. چ ۲. تهران: ققنوس.
مالمیر، محمدابراهیم و سحر یوسفی. ۱۳۹۷. «ثنویت قدرت در بن‌مایه‌های تثلیث *اوستا*». *معرفت ادیان*. س۱۰. ش۱. صص۸۳-۶۵.

ماهری، الهام و فتانه محمودی. ۱۳۹۷. «تجلی اسطوره در *نمایشنامهٔ ضحاک* غلامحسین ساعدی با رویکرد اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران». *نخستین همایش ملی تحقیقات ادبی با رویکرد مطالعات تطبیقی*. تهران.

محسنی، علاء. ۱۳۹۹. *عیّار تنها*. بخش مستند رادیو فردا. آلمان.

محمدی، ابراهیم و مریم افشار. «ترجمان تصویری زمان اسطوره‌ای در سینمای بیضایی». *نقد ادبی*. س۷. ش۲۵. صص ۲۱۰-۱۸۵.

مزداپور، کتایون. ۱۳۷۸. *بررسی دست نویس م.او.۲۹: داستان گرشاسپ، تهمورس، جمشید،گِلشاه و متن‌های دیگر*. تهران: آگاه.

نامور مطلق، بهمن. ۱۳۸۸. «اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران، مورد کاربردی آثار خاویر دومستر». *نقد زبان و ادبیات خارجی (پژوهشنامهٔ علوم انسانی)*. س۱، ش۲. صص۱۱۱-۱۲۷.

ـــــــــــــ . ۱۳۹۲. *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*. چ ۱، تهران: سخن.

وهابی دریاکناری، رقیه و مریم حسینی . ۱۳۹۵. «تصویر ایزدبانوان در روایت‌های داستانی بهرام بیضایی». *زن در فرهنگ و هنر*. دورهٔ۸. ش۳. صص۳۳۲-۳۱۷.

DOI:10.22059/JWICA.2016.60582

ـــــــــــــ . ۱۳۹٦. «اسطورهٔ قربانی در آثار بهرام بیضایی». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۱۳.ش ٤۹.صص۳۳۷_۲۹۹.

هینلز، جان راسل.۱۳۹۱. *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چ ۱٦. تهران: چشمه.

یاحقی، محمدجعفر.۱۳۸٦. *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*.چ۱. تهران: فرهنگ معاصر.

یشت‌ها ۱، نامهٔ زرتشت. ۱۳۹٤. گزارش ابراهیم پورداوود. ج ۲.چ۱. تهران: نگاه.

یونگ، کارل گوستاو. ۱۳٦۸.*چهار صورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. تهران: آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــ . ۱۳۸۲. *انسان امروزی در جستجوی روح خویش*. ترجمهٔ فریدون فرامرزی و لیلا فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

ـــــــــــــ . ۱۳۹۷. *ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو*. ترجمهٔ فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور.چ۳. تهران: جامی.

References (In Persian)

Afšār, Maryam and Šāmīyān Sarū-kalāyī, Akbar. (2014/1392SH). "*Naqše Ostūre va Jensīyyat (Naqše Zan) dar Sīnamā-ye Bahrām Beyzāyī*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branc*h. No. 9th Year. No. 33. Pp. 117-137.

Afšār, Maryam and Mohammadī, Ebrāhīm. (2015/1393SH). "*Tarjomāne Tasvīrī-ye Zamāne Ostūreh-ī dar Sīnamā-ye Beyzāyī*". *Journal of literary criticism*. 7th Year. NO. 25. Pp. 185- 210.

Amīrī, Nūšābe. (2010/1388SH). *Bahrām-bayzāyī: Jedāl ba Jahl*. 1st ed. Tehrān: Sāles.

Anāsorī, Jāber. (1983/1361SH). "*Dordānehā-ye Xalvate Ahūrāyī: "Boqdoxte Ānāhītā*", Āb-bānū-ye Mahbūb va Malake-ye Anhār, Faqfūre Āzar, Garmā-baxše Jānhā va Pāyande-ye Ātašhā". *Chista magazine*. 2nd Year. No. 17 and 18. Pp. 410- 436.

Avaz-pūr, Behrūz and Nāmvar-motlaq, Bahman. (2015/1393SH). " *Gilbert Durand va Naqde Ostūreh-ī, Peykare-ye Motāle'ātī: Romāne Qalbe Sagī Asare Mikhail Bulgakov*". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. 10th Year. No. 37. Pp. 205- 235.

Avaz-pūr, Behrūz and Mohammadī Xabbāzān, Sahand & Mohammadī Xabbāzān, Sāynā. (2020/1398SH). *Ravān-ostūre-šenāsīhā-ye Honarī*. 1st ed. Tehrān: Soxan.

Avestā: Kohan-tarīn Sorūdehā va Matnhā-ye Īrānī. (2003/1382SH). *Report and research by Jalīl Dūst-xāh*. 1st Vol. 9th ed. Tehrān: Morvārīd.

Besanj, Dānīyāl and Hekmī, Āzāde. (2020/1398SH). "*Naqde Ostūreh-ī-ye Asarī Montaxab az Eric-Emmanuel Schmitt bar Asāse Raveše Gilbert Durand*". *The Scientific Journal of French Language and Translation Research*. 1st year. No. 1. Pp. 239- 254.

Beyzāyī, Bahrām. (2005/1385SH /B). *Fath-nāme-ye Kalāt*. 4th ed. Tehrān: Rowšan-garān va Motāle'āte Zabān.

Beyzāyī, Bahrām. (1980/1358SH). *Marge Yazd-gerd. Friday book magazine*. 1st Year. No. 15. Tehrān.

Beyzāyī, Bahrām. (2007/1385SH). *Nodbe*. 2nd ed. Tehrān: Rowšan-garān va Motāle'āte Zabān.

Beyzāyī, Bahrām. (2004/1382SH). *Parde-xāne*. 8th ed. Tehrān: Rowšan-garān va Motāle'āte Zabān.

Beyzāyī, Bahrām. (2005/1383SH/A). *Šabe Hezāro Yekom*. 2nd ed. Tehrān: Rowšan-garān va Motāle'āte Zabān.

Dādegī, Faranbaq. (2002/1380SH). *Bondaheš*. Report by Mehrdād Bahār. 2nd ed. Tehrān: Tūs.

Dumezil, Georges. (2007/1385SH). *Ostūre va Hemāse dar Andīše-ye Georges Dumezil* (*Mythes et epopees dans la pensee de Georges Dumezil*). Tr. by Jallāl Sattārī. 2nd ed. Tehrān: Markaz.

Frazer.James George. (2006/1384SH). *Šāxe-ye Zarrīn, Pažūhešī dar Jādū va Dīn* (*The Golden Bough: A study in Magic and Relegion*). Tr. by Kāzem Fīrūz-mand. 2nd ed. Tehrān: Āgah.

Jung, Carl Gustav. (1990/1368SH). *Čahār Sūrate Mesālī* (*Four Archetypes*).Tr. by Parvīn Farāmarzī. Tehrān: Āstāne Qodse Razavī.
Jung, Carl Gustav. (2019/1397SH). *Nā-xod-āgāhe Jam'ī va Kohan Olgū* (*Archetypen Und das Collective Unbewusste*). Tr. by Farnāz Ganjī and Mohammad-bāqer Esmā'īl-pūr. 3rd ed. Tehrān: Jāmī.
Haqīqī, Šahīn and Hasan-lī, Kāvūs. (2010/1388SH). "*Tahlīle Šaxsīyyate Zan dar Namāyeš-nāme-ye Parde-xāne Asare Bahrām Beyzāyī*". *Culture and literature research journal*. 5th Year. No. 8. Pp. 60- 98.
Hinnells, John Russell. (2013/1391SH). *Šenāxte Asātīre Īrān* (*Persian Mythology*). Tr. by Žāle Āmūzegār and Ahmad Tafazzolī. 16th ed. Tehrān: Češmeh.
Hoseynī, Maryam and Nūrī, Maryam. (2019/1397SH). "*Ostūre-sanjī dar Panj Namāyeš-nāme-ye Montaxab az Naqmeh Samīnī bar Asāse Raveše Gilbert Durand*". *Women's magazine in culture and art*. 10th Vol. 3rd Year. No. 10. Pp. 381- 398.
Gavīrī, Sūzān. (2008/1386SH). *Ānāhītā dar Ostūrehā-ye Īrān*. 2nd ed. Tehrān: Qoqnūs.
Kāve, Alī-rezā. (2020/1398SH). *Bahrām Bayzāyī va Vaqtī Hame Xābīm*. 1st ed. Tehrān: Nīlā.
Mazdā-pūr, Katāyūn. (2000/1378SH). *Barrasī-ye Dast-nevīse m. ū. 29: Dāstāne Garšāsp, Tahmūres, Jamšīd, Gel-šāh va Matnhā-ye Dīgar*. Tehrān: Āgah.
Mohsenī, Alā. (2021/1399SH). *Ayyāre Tanhā. Documentary section of Radio Farda*. Germany.
Nāmvar-motlaq, Bahman. (2014/1392SH). *Dar-āmadī bar Ostūre-šenāsī*. 1st ed. Tehrān: Soxan.
Nāmvar-motlaq, Bahman. (2010/1388SH). "*Ostūre-sanjī Nazde Gilbert Durand, Morede Kār-bordī: Āsāre Xaviyer Domestr*". *Journal of Foreign Language and Literature Criticism (Humanities Research)*. 1st Year. No. 2. Pp. 111- 127.
Qūkāsīyān, Zāven. (2000/1378SH). *Majmū'e-ye Maqālāt dar Naqd va Mo'arrefī-ye Bahrām Bayzāyī*. 3rd ed. Tehrān: Āgah.
Tak-sāye, Nedā and Kūpāl, Atā'o al-llāh & Alavī-talab, Mītrā. (2021/1400SH). "*Negarešī Now bar Naqše Ostūre dar Adabīyyāte Namāyešī-ye Fāntezī-ye Dowre-ye Mo'āsere Īrān bā Tavajjoh be Namāyeš-nāme-ye Čahār Sandoqe Bahrām Beyzāyī*". *Journal of research in arts and humanities*. No. 36. Pp. 11- 24.
Vahābī, Maryam and Kenārī, Daryā. (2018/1396SH). "*Ostūre-ye Qorbānī dar Āsāre Bahrām Bayzāyī*". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. 13th year. No. 49. Pp. 299-337.
Yāhaqī, Mohammad-ja'far. (2007/1386SH). *Farhange Asātīr va Dāstān-vārehā dar Adabīyyāte Fārsī*. 1st ed. Tehrān: Farhang Mo'āser.
Yaštha 1, Nāme-ye Zartošt. (2016/1394SH). *Report by Ebrāhīm Pūr-dāvūd*. 2nd Vol. 1st ed. Tehrān: Negāh.

Psychomythology in Dramatic Literature; A Case Study: Examining Bahram Beyzai's Mythological Views Based on Gilbert Durand's Mythological Criticism

[*]Behrooz Evazpour
Ph. D. in Art Research, Art University of Isfahan
[**]Elhām Ebrāhimi Naghani
MA in Performing Arts, University of Tehran

The present research aims to apply Gilbert Durand's mythological criticism to Bahram Beyzai's dramatic works, including playwrights and screenplays, in order to uncover the underlying mythological pattern. The task was accomplished by utilizing the method of mythological analysis. It involved carefully studying the author's significant work, and identifying the principal sub-myth present in his works. In addition to analyzing the text and metatext (such as exploring the sub-myth present in other works by the author, studying his personal-professional life, and assessing his personal complex), a psychometric approach was employed to uncover his personal and extra-personal myth. The findings of the research indicate that the principal sub-myth in Beyzai's works revolves around several key themes: studying the past to shape the future, battling against oppression and ignorance that hinder the growth of the homeland's fertility, and being willing to sacrifice oneself if necessary to achieve this fertility. Furthermore, the priority of life over death and femininity as the source of life are significant aspects of this sub-myth. Beyzai's personal complex, described in the language of Jacques Lacan, involves a fixated state and difficulties transitioning from the imaginary to the symbolic realm. Lastly, his personal myth can be associated with the goddess Anahita.

Keywords: Psychomythology, Mythological Criticism, Gilbert Durand, Bahram Beyzai.

[*]Email: behrouzavazpour@ut.ac.ir
[**]Email: elham.ebrahimi@ut.ac.ir

Received: 2023/02/20
Accepted: 2023/04/04