ماهنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی[1]
سال سیزدهم –شماره دهم- دی ۱۳۹۹-شماره پیاپی ۵۶

تحلیل سطح فکری فیلمنامه‌های تاریخی بهرام بیضایی بر پایهٔ سبک‌شناسی تکوینی

(ص ۲۰۹-۱۹۱)

نصراله گلشنی‌صدق[2]، سعید زهره‌وند[3] (نویسندهٔ مسئول)، صفیه مرادخانی[4]، محمّد خسروی‌شکیب[5]

تاریخ دریافت مقاله: مهر ۱۳۹۸ تاریخ پذیرش قطعی مقاله: دی ۱۳۹۸

چکیده

سبک شناسی تکوینی در پی شناسایی خاستگاه فردی و اجتماعی سبک شخصی است، چون درونمایه، هم یک ویژگی سبکی است و هم بر دیگر عناصر سبکساز تأثیر دارد، شناسایی آن در فیلمنامه های تاریخی بیضایی، برای شناخت و تحلیل سبک شخصی مؤثر است. در پاسخ این سؤال که فکر مسلط بر فیلمنامه های تاریخی بیضایی چیست و خاستگاه آن کدام است؟ باید گفت: درونمایهٔ «زندگی، شامیران است»، اندیشهٔ مسلّط بر سطح فکری بیضایی است که با موتیفهای ناتوانی یا مرگ پادشاه، تجاوز به عنف، آوارگی زن و کودک، قتل، کابوس، بازگشت مردگان، نمایش آیینی شامیران و تداوم آشفتگی در یک زمینهٔ تاریخی نابه سامان و آشفته، بیان میشود.

خاستگاه این اندیشه، ریشه در دو علّت دارد. علّت اوّل توجه بیضایی به ادبیّات شفاهی و فرهنگ عامّه است چرا که بیضایی از نخستین پژوهندگان حوزهٔ ادبیّات نمایشی و آیینهای نمایشی ایران است. او واژهٔ شامیران را از فرهنگ عامّه گرفته و در آثار پژوهشی خود، معادل کائوس به کار برده است. علّت دوم، توجّه به تاریخ است؛ شکست ایران در برابر روسیهٔ باعث شد که ایرانیان، توجّه به تاریخ را به عنوان راهی برای نجات کشور و توسعهٔ آن در نظر داشته باشند و به این علّت، ترجمه، تألیف، بازنویسی و بازآفرینی تاریخ و تولید نمایشنامه ها و رمانهای تاریخی گسترش یافت.این جریان بر بیضایی تأثیر گذاشت تا این که او در مطالعهٔ تاریخ با شکستهای ایران از دیرباز تاکنون آشنا شود و با بررسی مصائب مردم در آشفتگیها و شکستها، گزارهٔ «زندگی، شامیران است» در سطح فکری آثار تاریخی او تکوین یابد.

واژه های کلیدی: تاریخ، شامیران، فیلمنامه، بهرام بیضایی، سبک شناسی تکوینی.

۱- تمام مجلات علمی پژوهشی کشور از ابتدای سال ۹۸ به دستور وزارت علوم به مجلات علمی تغییر نام داده‌اند.

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه لرستان(golshani.na@fh.lu.ac.ir)

۳- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه لرستان(zohrevand.s@lu.ac.ir)

۴- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه لرستان(moradkhani.s@lu.ac.ir)

۵- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه لرستان(Khosravi.m@lu.ac.ir)

Analysis of the intellectual level of Bahram Beizaee's historical screenplays based on formative stylistics

Nasrollah Golshani Sedgh[1] (corresponding author), Saeed Zohrevand[2], Safiyeh Moradkhani[3], Mohammad Khosravi Shakib[4]

Abstract

Genetic stylistics seeks to identify the individual and social origins of personal style. Since the theme is a stylistic feature and affects the other stylistic elements, too, identifying it in Beizaee's historical screenplays is effective for recognizing and analyzing personal style. In answer to this question, "what is the dominant thought in Beizaee's historical screenplays and what is its origin?", it can be said that the theme: "life is Shamiran", is the dominant idea of Beizaee's intellectual level and is expressed by motifs as disability or death of king, rape, homelessness of woman and child, murder, nightmare, return of the dead, ritual display of Shamiran and the persistence of turmoil in a chaotic and disorganized historical context.

The origin of this idea is rooted in two reasons. The first is Beizaee's attention to oral literature and folklore, since Beizaee is one of the first scholars in the field of dramatic literature and dramatic rituals of Iran. He took the word Shamiran from folklor and used it as the equivalent of Chaos in his researches. The second reason is attention to history. Iran's defeat against Russia led Iranian to consider history as a way to save and develop the country and for this reason, translation, compilation, rewriting and recreation of history and production of historical dramas and novels are expanded. This affected Beizaee on the way that he became acquainted with the failures of Iran in the study of history from ancient times to the present and by examining the sufferings of the people in turmoil and failures, the statement "life is Shamiran" was generated in the intellectual level of his historical works.

Keywords: history, Shamiran, screenplay, Bahram Beizaee, Genetic stylistics

[1]- PhD student of Persian Language and Literature, University of Lorestan, Lorestan, Iran(golshani.na@fh.lu.ac.ir)

[2]- Department of Persian Language and Literature, University of Lorestan, Lorestan, Iran(zohrevand.s@fh.lu.ac.ir)

[3]- Department of Persian Language and Literature, University of Lorestan, Lorestan, Iran(moradkhani.s@fh.lu.ac.ir)

[4]- Department of Persian Language and Literature, University of Lorestan, Lorestan, Iran(Khosravi.m@lu.ac.ir)

۱- مقدمه

فیلمنامه[۱] یکی از تازه‌ترین قالبهای نثر فارسی است. فیلمنامه‌نویسی در مرحلهٔ نخست از راه افزودن میانویسه‌ها[۲] و در مرحلهٔ دوم از راه دوبلهٔ فیلمهای اروپایی، وارد ایران شد تا در نهایت نویسندگان و کارگردانان به تألیف فیلمنامه پرداختند. متأسفانه با گذشت یک قرن از آغاز فیلمنامه‌نویسی، هنوز در آثاری که به معرفی انواع نثر میپردازند؛ مثل: «انواع نثر فارسی» از منصور فسایی و «سبک‌شناسی نثر» از سیروس شمیسا، اصطلاح فیلمنامه وجود ندارد. اگر منتقدان سینمایی نیز در نقد خود به فیلمنامه اشاره میکنند، دلیل توجّه به فیلمنامه به عنوان یک قالب جدید در نثر معاصر نیست، بلکه هدف تحلیل فیلم است.

۱-۱-بیان مسأله

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی مبتنی بر سبک‌شناسی تکوینی تلاش میکند؛ به این مسألهٔ اساسی پاسخ دهد که فکر مسلط بر فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی چیست؟ و چرا چنین فکری در سطح اندیشگانی او ایجاد شده‌است؟ روشن است که تحوّلات سیاسی- اجتماعی باعث هیجانات عاطفی و روانی جدیدی میشود؛ ویژگیهای فکری نیز بر اثر این تحوّلات دگرگون میشود؛ بنابراین توجّه به جریانهای عمدهٔ فرهنگی و اجتماعی به عنوان علّت مؤثّر در پیدایش سطح اندیشگانی نویسنده و اثر، اهمّیّت دارد؛ پس میتوان با پژوهش در جریانهای عمدهٔ فرهنگی و اجتماعی به خاستگاه اجتماعی فکر مسلط بر فیلمنامه‌های بیضایی دست یافت.

۱-۲-مبانی نظری تحقیق

سبک‌شناسی تکوینی[۳] «لئو اشپیتزر[۴]» یکی از روشهای مطالعه سبک[۵]شخصی است. سبک‌شناسی تکوینی در پی کشف و شناسایی خاستگاه اجتماعی و تاریخی آفرینش اثر است. «در این روش، سبک‌شناس در پی آن است تا روشن سازد که عوامل بیرونی ادبیّات، چه نسبتی با متن دارند. این عوامل غالباً اجتماعی، تاریخی و فرهنگیند که از بیرون برهنرمند تأثیر میگذارند و دستگاه فکری و نوع بیان وی را شکل میدهند.»(سبک‌شناسی،

۱- فیلمنامه(ScreenPlay):«نوشته‌ای که در آن داستانی با استفاده از توصیفهایی کاملاً مادّی بیان شود و گفتگو در آن به طور کامل نقل گردد و هدف از نوشتن آن ساخت فیلم باشد.»(فرهنگنامهٔ ادبی فارسی، انوشه: ذیل فیلمنامه).

۲- صحنه‌های مختلف فیلم را میبریدند، ترجمه صحنه‌ها را روی‌کاغذی مینوشتند، از نوشته فیلمبرداری میکردند و وسط صحنه‌ها، آن نوشته‌ها را پخش میکردند.

3- Genetic stylistics

4 -Leo spitzer(1887-1960)

5 -style

فتوحی: صص۱۲۰-۱۱۹). بنابراین«سبک‌شناسی یک دانش میان‌رشته‌ای است و زبان-شناسی و مطالعات ادبی را با هم تلفیق میکند. همچنین از دیگر نظامها مانند فلسفه، نظریّه فرهنگی، جامعه‌شناسی، تاریخ، روانشناسی نیز دیدگاه‌ها و ابزاری را وام میگیرد.»(همان:ص۱۲۲). تحلیل علل ایجادی سبک فردی و خاستگاه اجتماعی و تاریخی را میتوان در سه سطح زبانی، ادبی و فکری مورد مطالعه قرار داد. چون تعداد فیلمنامه‌های بیضایی گسترده‌است، در این مقاله صرفاً ده فیلمنامۀ تاریخی بیضایی تحلیل میشود و چون پرداختن به هر سه سطح از حوصله یک مقاله خارج است؛ لذا تنها سطح فکری تحلیل میگردد. در مرحلۀ نخست برای رسیدن به سطح فکری، موتیفهای مشترک در ده اثر شناسایی میشود و سپس عوامل اجتماعی مؤثّر در تکوین درونمایه، ارائه میگردد و از آنجا که بحث از موتیف[1] راهی برای رسیدن به سطوح اندیشه است و نه صرفاً معنای یک اثر، و هرگاه سخن از درونمایه به میان میآید با دو اصطلاح موضوع و موتیف نیز مواجه میشویم، لازم است؛ تفاوت این اصطلاحها بیان شود. «موضوع، مقوله ذهنی و بازتاب‌دهنده اندیشۀ غایی در باره حیات است، در حالی که درونمایه، عینیتر است و در حقیقت یکی از بیشمار بیانهای ممکن یک موضوع خاص است. موضوع مفهومی عام است، که شامل موقعیتها و حالات اوّلیّۀ وجود یا حیات انسان میشود. عشق، مرگ، حیات... موضوع هستند؛ مفاهیمی مطلق که چون در لباس اندیشه و فرهنگی خاص در هر اثر ادبی جلوه کنند، درونمایه خوانده‌میشوند. «مرگ» در حالت اطلاق موضوع است؛ امّا «مرگ، تنها چارۀ رهایی است» و «مرگ، پایان نیست» درونمایه هستند. موضوعات پیش از خلق اثر وجود دارند؛ ولی درونمایه‌ها در جریان خلق اثر پدیدار میشوند.»(موتیف چیست و چگونه شکل میگیرد؟ تقوی و همکاران: ص۱۴). روشن است که «تکرار موتیفها، نموداری از باورها، عادات و خلقیّات ثابت فرد است و موتیف از این جهت عنصر قابل اطمینانی برای بررسی پیوند فرم و محتوا در سبک است.»(سبک‌شناسی، فتوحی: ص۳۳۷). در این مقاله در مرحلۀ نخست موتیفهای فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی با خوانشهای مکرّر شناسایی میشود و دسته‌بندی موتیفها باعث کشف درونمایه و فکر مسلط در آثار بیضایی خواهدشد و درمرحلۀ پایانی خاستگاه آن تحلیل میگردد.

۱-۳-پیشینۀ تحقیق

دو دستۀ آثار در نقد آثار بیضایی تألیف شده‌است؛ دستۀ اوّل مثل «مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بیضایی»، «گفت‌وگو با بهرام بیضایی»، «بهرام بیضایی و پدیده سگ-کشی» و «در بارۀ مسافران ساخته بهرام بیضایی» از زاون قوکاسیان است که این آثار

[1]- motif

صرفاً در نقد سینمای بیضایی است و سطح فکری فیلمنامه‌های او را در حوزهٔ سبک‌شناسی بررسی نکرده‌است. دستهٔ دوم مقاله‌ها است مثل مقالهٔ «انواع بازنویسی و بازآفرینیهای بهرام بیضایی از داستانهای کهن» و «تصویر ایزدبانوان در روایتهای داستانی بهرام بیضایی» از رقیه وهبی دریاکناری و مریم حسینی است که در این آثار نیز قصد نویسندگان، نشان دادن چیستی و چگونگی فقط سه فیلمنامهٔ «سیاوش‌خوانی»، «آهو، سلندر، طلحک و دیگران» و «پردهٔ نئی» است و دیگر آثار بررسی‌شده در این مقاله‌ها، فیلمنامه نیستند و مهمتر از همه این که نویسندگان در این آثار توجّهی به سطح فکری و علل پیدایش و تکوین آن نکرده‌اند.

۱-۴- ضرورت و اهمّیّت تحقیق

بیضایی یکی از فیلمنامه‌نویسان صاحب سبک است که منتقدان به بررسی آثار او پرداخته‌اند ولی این آثار پژوهشی از چیستی برخی از آثار بیضایی سخن گفته‌اند ولی چرایی و علل ایجادی سطح فکری فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی را تحلیل نکرده‌اند و در نهایت قادر به کشف و تحلیل گزاره‌ای که بتواند درونمایهٔ آثار او را در برگیرد، نشده‌اند. دیگر اینکه این پژوهشها در حوزه سبک‌شناسی نیستند و ضرورت دیگر این است که پژوهندگان، فیلم، فیلمنامه، نمایشنامه و برخوانیهای بیضایی را توأمان بررسی کرده‌اند. این پژوهش به فیلمنامه به عنوان قالب مستقل نگاه میکند تا خاستگاه اجتماعی سطح فکری فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی را تحلیل نماید.

۱-۵-فایدهٔ تحقیق

تحلیل خاستگاه درونمایهٔ فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی در درک صحیح و شناخت دقیق ما از سبک شخصی و جایگاه فیلمنامه‌های او در ادبیّات نمایشی و در تدوین تاریخ ادبیّات فیلمنامه‌های معاصر، مؤثّر است.

۲- معرفی فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی

فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی شامل ده اثر به شرح ذیل است:«مرگ یزدگرد»، روایت پایان حیات یزدگرد است؛ جنازه‌ای در آسیاب بر زمین است که هویّت او مشخص نیست. کسی نمیداند که جنازهٔ یزدگرد است یا جنازهٔ آسیابان! زن و دختر آسیابان و مردی که هویّت او نیز چون هویت جنازه نامشخص است، زنده هستند. موبد، سرکرده و سرباز، دادگاهی تشکیل داده‌اند تا مشخص شود که آسیابان، یزدگرد را کشته‌است یا خیر؟ دادگاه به صدور حکم منجر نمیشود. «دیباچهٔ نوین شاهنامه» ذکر مصائب زندگی فردوسی است. بخشهای مختلف زندگی فردوسی از ذهن کسانی که در سر قبرش حضور دارند، روایت - میشود.«طومار شیخ شرزین» سرگذشت شرزین است که از روایت خاطرات دیگران تکمیل میگردد. شرزین دبیر حاضر نمیشود، شروح‌الظفر سراسر توهین به اجداد خویش را بنویسد.

او را به خاطر نوشتن دارنامه و تارینامه تبعید میکنند. او وارد روستایی میگردد و روستاییان شرزین را میکشند و دفن میکنند؛ ولی روح او باز میگردد. «پرده نئی»، شبیه دادگاهی است که چهار مرد به ترتیب قاضی، برات، ایلیا و جندل برای شفای بیماری خود مجبور به اعتراف هستند. قاضی اعتراف نمیکند و میمیرد. ولی سه تن دیگر، اعتراف میکنند. امیر ری، پس از شنیدن اعتراف آنان و داستان زن پشت پردهٔ نئی از حکومت کناره میگیرد و با ازدواج با او به آرامش میرسد. «تاریخ سرّی سلطان در آبسکون»، دادگاهی در جزیرهٔ آبسکون تشکیل شده‌است که ارواح مردگان شاکی و قاضی هستند و سلطان محمد خوارزمشاه، متّهم است. در مراحل دادرسی فجایع حکومت سلطان تشریح میشود. «سیاوش‌خوانی» دو داستان دارد. داستان اوّل، داستان انتخاب بازیگران نمایش، برای برگزاری آیین سیاوشان و داستان دوم، نمایش آیینی سووشون است. روستا پس از برگزاری شامیران آیینی، سامان مییابد. «آهو، سلندر، طلحک و دیگران» سه داستان دارد. در داستان اوّل، مردم با پذیرفتن ایلی مغول، هر نوع تحقیری را رسم قدیم پدران خود میدانند و از آهو میخواهند برای این که داماد و خودش آسیب نبینند، ارباب به او برکت دهد. آهو سر باز میزند و نوکران ارباب، داماد را در رودخانه غرق میکنند. دختر با چاهکن حقیری ازدواج میکند. دختر را برای گرفتن برکت به خانه ارباب میبرند ولی دختر، ارباب را میکشد. در داستان دوم، دو سرباز مغول، درویشی را مورد آزار و اذیّت قرار میدهند که در نهایت به دلیل مبارزهٔ منفی درویش دو سرباز نابود میشوند. در سومین داستان، طلحک و خانوادهٔ او به شهری وارد میشوند که آیین میرنوروزی برگزار میشود. در شهر کسی نقش میرنوروز را نمیپذیرد و طلحک، این نقش را میپذیرد. مردم شهر در پایان نمایش به زن و دخترش تجاوز میکنند. طلحک از شهر خارج میشود و با آغوش باز به سوی گرگهای گرسنه میرود.«عیارنامه» با توصیف حملهٔ ایلغاریان به روستا و به آتش کشیده‌شدن آن آغاز میشود. خبر مرگ سلامخاتون در این حمله، مکری است که ایلغاریان را به زورخانه که محل دفن سلامخاتون و خانهٔ پهلوان قدر است، بکشانند. ترفند پهلوان و سلامخاتون اثر میکند و ایلغاریان به زورخانه حمله میکنند و کشته‌میشوند. «عیار تنها»، داستان عیار مجروحی است که از برابر مغولان گریخته‌است. پیرمردی او را مییابد و از او مراقبت میکند. عیار در برابر این مهمانوازی به دختر او تجاوز میکند و اسب و صندوقچهٔ پیرمرد را به زور میگیرد. مغولان، پیرمرد را میکشند. عیار مجبور میشود که دختر را با خود ببرد. در پایان این سفر، دختر و کودکی، تنها و آواره میروند و عیار در برابر مغول میماند تا بمیرد. در «قصّه‌های میرکفن‌پوش» ایلخان از میرمهنّا میخواهد دخترش، ترلان، را برای او و سه پسرش به اردوگاه بفرستد و خود نیز شاهد تجاوز او و پسرانش باشد. پدر و دختر را به اردوگاه میبرند. ترلان، ایلخان را میکشد و خود نیز کشته‌میشود. داستان با مبارزات پیر

مهنّا ادامه مییابد. در پایان پیر هم میمیرد. روح پیر برمیگردد ولی میبیند مردم آئین مسخره‌ای از مبارزات او ساخته‌اند.

۳- موتیفهای فیلمنامه‌های تاریخی

۳-۱- ناتوانی یا مرگ پادشاه

اساس سامان خانواده در جوامع مردسالار، با سه عنوان کلّی پدر، همسر و پادشاه فراهم است. ناتوانی یا حذف پدر یا همسر میتواند عاملی برای پیدایش آشفتگی در زندگی خانواده باشد امّا پادشاه، سایهٔ بزرگتری از همان پدر یا همسر در جامعه است که ناتوانی، مرگ یا شکست او، باعث آشفتگی جامعه خواهدشد. در آثار بیضایی هر سه عنصر، ناتوان، مقتول و یا فراری توصیف میشود؛ چون سستی و مرگ پادشاه اولویت دارد، ناتوانی و مرگ پدر و همسر را نشان نمیدهیم اگرچه که این موتیف نیز در همهٔ آثار او وجود دارد. در ضمن جایی که حضور بیگانه ترسیم میشود دلیلی بر ناتوانی یا مرگ پادشاه است.

«آسیابان: آیا پادشاهان میگریزند؟»(مرگ یزدگرد، بیضایی: ص۱۲)؛ «پسر صحاف: در توس مرگ به عربی سخن میگوید و ظلم به ترکی و ترس به پارسی.»(دیباچهٔ نوین شاهنامه، بیضایی: ص۳۹)؛ «شرزین:... این کتاب میگوید: تازیان در نهایت نیکخواهی به ما حمله کردند و ما در کمال ناسپاسی از خود دفاع کردیم.»(طومار شیخ شرزین، بیضایی: صص۱۲-۱۱)؛ «امیرماکان:... همهٔ آنچه تو گفتی، رؤیای من است.»(پردهٔ نئی، بیضایی: ص۱۶۹)؛ «میان غبار برخاسته لحظه‌ای سلطان در زره و کلاهخود زرین و دیهیم، استوار بر آن دیده‌میشود. غبار این شوکت رنگ‌باخته را فرو میدهد.»(تاریخ سرّی سلطان در آبسکون، بیضایی: ص۶)؛ «داماد:... امروز میروم پیش خان تاتار. دستش را میبوسم؛ پایش را میبوسم؛ قسمش میدهم؛ راضیش میکنم.»(آهو، سلندر، طلحک و دیگران، بیضایی: ص۱۲)؛ «رییس:...تاراج طوایف به من میگوید؛ هنوز تاتارم. اگر خون نریزم چه کسم؟»(عیارنامه، بیضایی: ص۴۵)؛ «سوار: این راز باید پوشیده بماند. کسی نداند که سلطان از کدام راه میرود.»(عیار تنها، بیضایی: ص۴۲)؛ «ایلخان:[خندان]برای هر سه-هوم- برای هر سه پسر و خودم.»(قصّه‌های میرکفن‌پوش، بیضایی: ص۸). جز سیاوش‌خوانی که خود یک نمایش آیینی است در نه اثر پادشاه محذوف است و به همین نسبت پدر و همسر، مقتول یا ناتوان هستند.

۳-۲- تجاوز به عنف، آوارگی زن و کودک

در صورت حذف یا ناتوانی پدر، همسر و پادشاه، خانواده در معرض تهدیدهایی چون تجاوز به عنف، آوارگی و قتل قرار میگیرد. چون تجاوز به عنف بر زن شوهردار از نظر

اجتماعی خشنترین و فیجعترین نوع خشونت است در مرحلهٔ نخست این موتیف را مشخص میکنیم: «زن:[در نقش یزدگرد] ... ای مرد! همسر خود را بگوی که به رختخواب من درآید.»(مرگ یزدگرد، بیضایی: ص۴۲)؛ «همسایه:[آستین او را میکشد] بیا، فاحشه‌ای، نام او ایران.»(دیباچهٔ نوین شاهنامه، بیضایی: ص۲۵)؛ «برات: ورتا دست بکش. نمیفهمی که من عاشقت هستم؟»(پردهٔ نئی، بیضایی: ص۲۷)؛ «زن دیوانه:... آن شب ارباب، تنها نبود.»(آهو، سلندر،طلحک و دیگران، بیضایی: ص۹)؛ «دختر گیرافتاده و هراسیده،... عیار خود را به او میرساند، گریبان او را میگیرد و جامه بر تنش میدرد.»(عیار تنها، بیضایی: ص۱۳)؛ «ایلخان: ... سلام ترلان!.... خوش نداری که این مردان قوی‌هیکل با تو زورآوری کنند؟!»(قصّه‌های میرکفن‌پوش، بیضایی: ص۱۰).

در سه اثر که تجاوز نیست، موتیف آوارگی زن و کودک به شرح ذیل آمده‌است: «چند سوار شمشیردار در حال کشتن زنان وحشتزدهٔ حرم.»(تاریخ سرّی سلطان در آبسکون، بیضایی: ص۷)؛ «گرسیوز: او فرزندزادهٔ من نیست... آن دخترک را به شیرخوارگی پسرم فرزند گرفت که مادر و پدر خانمان‌سوخته‌اش به ایران ورزیگران بودند و جان در جنگ پسین باخته.»(سیاوش‌خوانی، بیضایی:ص۱۸۴)؛ «زن:... دخترک زنده به گورم هنوز در گور خود برای من زنده است.»(عیارنامه، بیضایی: ص۵۱). طومار شیخ شرزین تنها اثر تاریخی بیضایی است که در آن، موتیف آوارگی زن و کودک مطرح نمیشود.

۳-۳- کابوس

کابوس عنصر ثابت در اجتماع و روان افرادی است که در یک جامعهٔ آشفته به سر میبرند و از سوی دیگر یک عنصر پرتکرار در قصّه‌های قومی و ملّی است. این کابوسها را در رؤیاهای جوامع آسیبدیده از جنگهای جهانی اوّل و دوم به کرّات میتوان دید:«سارتر در کابوسهایش، شهرهای آشوبزده میدید و کاسه‌های مایونز را میدید که رویش خون میپاشید. مخلوطی از اضطراب و ناباوری که سارتر و دوبوار احساس میکردند، چیز عجبی نبود. بسیاری از آلمانیها، احساسات مشابهی داشتند.»(درکافهٔ اگزیستانسیالیستی، بیکول: صص۱۲۳-۱۲۲).

در هفت اثر موتیف کابوس به طور مستقیم آمده‌است؛ «زن:[در نقش پادشاه]در خواب دیدم که سواره در بیابان بیکران میروم، بربارهٔ تیزپای خود؛ و بر زمین، نه خار و علف که شمشیر میروید.»(مرگ یزدگرد، بیضایی: ص۲۴)؛ «صدای فردوسی: دیشب خواب دیدم در ویرانه‌ها، گنجی است و زیر خاک، آتش بود. تا هرجا دویدم، خود را بر زمین دارای نشانه‌ای یافتم. این چشم کیست نگران و آن انگشت کیست نمایانگر؟»(دیباچهٔ نوین شاهنامه، بیضایی:صص۳۶-۳۵)؛ «عیدی:...دیشب، در خواب به بنده آتشی را نشان داد که کنار آن، این طومار را یافتم.»(طومار شیخ شرزین، بیضایی: ص۹)؛ «امیر ماکان: سوگند به اشکهای

خاتون غصّه‌دار. همهٔ آنچه تو گفتی رؤیای من است تا از آن سیاه میپوشم.»(پردهٔ نئی، بیضایی:ص۱۶۹)؛ «سلطان بر کف جزیره، وحشتزده، از خواب میپرد و میبیند که جزیره در آب فرو میرود. سلطان هراسیده فریاد میکشد.»(تاریخ سرّی سلطان در آبسکون، بیضایی: ص۱۹)؛ «افراسیاب: آری دیدم: دامنم را خون گرفته‌بود و اسبم تا زانو در خون بود و تاج خونآلوده بر سر خونینم سنگین بود که نیزهٔ ایرانی من و اسب و تاج از زمین برداشتند.»(سیاوش‌خوانی، بیضایی: ص۱۰۰)؛ «ارکان:... بچه‌ها خواب بد میبینند.»(قصّه-های میر کفن‌پوش، بیضایی: ص۵۰).

در سه اثر، عناصری همچون بازگشت مردگان یا توصیفهای متن، کابوسوارگی اثر را نشان میدهد: «اجساد ریخته. بیابان؛ پشت دیوار یک شهر. باد. غباری از زمین برخاسته؛ کفنها در تلاطم. اجساد روی زمین میغلتند.»(آهو، سلندر، طلحک و دیگران، بیضایی: ص۶۰)؛ «دود، جاهای سوخته در باد؛ و گرد خاکستر پراکنده در هوا. تلی از سرهای بریده؛ خاکی که باد انگیخته از آنها میگذرد. دختر و عیار پیاده میان مردگان میروند.»(عیار تنها، بیضایی:ص۳۱)؛ «خبرچین دوم: هر وقت از گور عیّاران میگذرم روح عیّاری به پایم میپیچد.»(عیارنامه، بیضایی: ص۴۱).

۳-۴- بازگشت‌مردگان

آشفتگی در آثار بیضایی پیش از تولد آغاز میشود و در جهان مرگ نیز ادامه دارد. در پنج اثر، بازگشت مردگان به شرح ذیل است: «دختر:... برادرکم! آنجاست.[بیزار] او ترا مینمایاند؛ با نشانهٔ انگشت.»(مرگ یزدگرد، بیضایی:ص۲۷)؛ «دختر: بیژن بر در است پدر! فردوسی:[شتابزده برمیخیزد] نیک آمدی- از کجا؟»(دیباچهٔ نوین شاهنامه، بیضایی: ص۷۵)؛ «از همهٔ دریچه‌ها پیداست که [روح] شیخ شرزین در میدان نشسته‌است»(طومار شیخ شرزین، بیضایی: ص۷۶)؛ «قیرگر:[پیش میآید] انکار نمیتوانی سلطان. آن قیرگر منم و تیرهای تو در پشت من»(تاریخ سرّی سلطان در آبسکون، بیضایی: ص۵۱)؛ «تصویر دروازهٔ شهر در نور غروب که در قاب آن ترلان ایستاده است با قامتی کشیده، صورتی مهتابی، گردنی خونین.»(قصّه‌های میرکفن‌پوش، بیضایی: ص۸۷).

۳-۵- نمایش آیینی شامیران

این موتیف نشان میدهد که آیینهای قومی و ملّی و نمایشهای آیینی دارای درونمایه و محتوای شامیران بسیار مورد توجّه بیضایی است. تنها در فیلمنامهٔ تاریخ سرّی سلطان در آبسکون به آیین شامیران اشاره‌ای نشده‌است بازتاب نمایش آیینی شامیران به شرح ذیل است؛ «زن: تو او را زدی[آرامکنان] به بازی و خوشدلی؛ آنچنانکه در نوروز شاه ساختگی را مینشانند و میزنند.»(مرگ یزدگرد، بیضایی: ص۱۹)؛ «حالا دختر برای مادر سوگواری میکند؛ ترکیبی از آوازی و رقصی با سوزجگر.»(دیباچهٔ نوین شاهنامه، بیضایی: ص۹۶)؛

«مسخره: من خانمی خانزاده را شنیده‌بودم که پرندگان را میفرمود چشم برکنند و سپس پرواز میداد.» (طومار شیخ شرزین، بیضایی: ص۲۹)؛ در پردهٔ نئی اگر چه به آیین شامیران اشاره نمیکند ولی از لفظ شامیران به صراحت استفاده کرده‌است: «غریبه: آیا نظم از جهان برخاسته؟ شامیران شده؟ دنیا را دادگری نیست؟»(پردهٔ نئی، بیضایی: ص۵۵)؛ «نخشب:... اگر این آیین درنیاوریم سال دیگر از زمین چه چشم باید داشت؟»(سیاوش‌خوانی، بیضایی: ص۱۳)؛ (سردمدار:... به رسم هر ساله. خان تاتار این یک روزه حکومت از دوش خود برداشته؛ از دریچه یا بامی، تماشای میر نوروز میکند.»(آهو، سلندر، طلحک و دیگران، بیضایی: ص۳۸)؛ «دیگری: رسم قدیمی را به جا بیاوریم؛ بر سر گور همسرش قربانیش کنیم.»(عیارنامه، بیضایی: ص۶۹)؛ «آدمکی در شمایل مغول وسط میدانچه ساخته‌اند و مردم با سنگ و آشغال به آن میزنند و ناسزا میگویند»(عیار تنها، بیضایی: ص۶۸)؛ «روی تپهٔ دور دست دو نفر با صورتکهایی از پوست بز، دستهای مردی سیاه پوشیده را گرفته‌اند؛ یکی لباس سیاه او را به تنش جر میدهد و دیگری به او تازیانه میزند.»(قصّه‌های میرکفن-پوش، بیضایی: ص۸۴).

۳-۶- تداوم شامیران

آثار تاریخی بیضایی را میتوان از جهت چگونگی پایان به دو دسته تقسیم کرد؛ دستهٔ اوّل سه اثر است که در پایان آنها، جامعه سامان مییابد؛ «همه سر بر خاک مینهند؛... تنها دختر است که ایستاده؛ کبوتران در تصویر میگذرند.»(دیباچهٔ نوین شاهنامه، بیضایی: صد۱۱۸)؛ «ورتا: نه. در رؤیای من این، امیر بود که دیهیم از سرمیانداخت و تخت امارت به هیچ میگرفت»(پردهٔ نئی، بیضایی: ص۱۷۲)؛ «در همان حال بازیگران جامه‌های بازی را... برگشت میدهند. آن میان، خاوند به آیدخت فریفته شده.»(سیاوش‌خوانی، بیضایی: ص۲۲۹).

شامیران در هفت فیلمنامه تداوم مییابد؛ «سردار:... به مرگ نماز برید که اینک بر در ایستاده‌است. بیشماره؛ چون ریگهای بیابان که در توفان میپراکند و چشم گیتی را تیره میکند.»(مرگ یزدگرد، بیضایی: ص۶۹)؛ «[روح]شیخ شرزین با دو چوب بلند، چون بلمرانی که بر خشک میراند، در برهوت زمین دور میشود.»(طومار شیخ شرزین، بیضایی: ص۷۹)؛ «سلطان با صورت به زمین میخورد. آوای مرغی که پیشتر شنیدیم، یکبار میآید.»(تاریخ سرّی سلطان در آبسکون، بیضایی: ص۵۹)؛ «اجساد روی زمین میغلتند....به طرف شهر میروند. اجساد، شهر را تسخیر میکنند.»(آهو، سلندر، طلحک و دیگران، بیضایی: ص۶۰)؛ «پهلوان: سوگند میخورم که تا هستم شمشیر از دست نگذارم.»(عیارنامه، بیضایی:ص۷۸)؛ «عیارتنها ناگهان... شمشیرش را برای حمله به آنها، بالا میبرد؛ تصویر در همین حال میماند و به سیاهی میرود.»(عیار تنها، بیضایی:ص۱۰۲)؛ «نگهبان:... او مهربان

بود. از سینه‌اش خون میچکید. او ظاهر شد.»(قصّه‌های میرکفن‌پوش، بیضایی: ص۹۱). موتیف عدم پایان شامیران در هفت اثر از ده اثر تأکید بر تداوم شامیران است.

۴- تحلیل سطح فکری فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی

با خوانشهای مکرر آثار پژوهشی و فیلمنامه‌های بیضایی این نظریّه به دست میآید که مهمترین عنصر مسلّط بر اندیشهٔ بیضایی، شامیران است. از علل مختلف تکوین شامیران در آثار بیضایی دو علت، نمود بیشتری دارد که اوّلی ادبیّات شفاهی و فرهنگ عامّه، و دومی تاریخ است.

۴-۱-تأثیر ادبیّات شفاهی و فرهنگ عامّه بر سطح فکری فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی

علّت توجه بیضایی به ادبیّات عامّه را باید در جریان توجّه پژوهندگان و نویسندگان خارجی و ایرانی، به ادبیّات شفاهی[1] و فرهنگ عامّه[2] در قرن حاضر جستجو کرد. ادبیّات شفاهی و فرهنگ عامّه تا قرن چهاردهم هجری شمسی در ایران هرگز مورد توجه نبوده-است؛ چرا که چنین ادبیّاتی را فاقد ارزش محتوایی و هنری میدانستند ولی در آغاز قرن چهاردهم مورد توجّه بسیاری از پژوهندگان و نویسندگان ایرانی قرار گرفت که علّت آن را باید در آشنایی ایرانیان با ادبیّات اروپایی یافت. در اروپا «دو برادر به نامهای یاکوپ و ویلهم گریم... در اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم به گردآوری قصّه‌های قومی سرتاسر اروپا پرداختند و در ادامه تلاشهای آنها، پیتر کریستین از برنسون در ۱۸۱۲ در اسکاندیناوی و جوزف جاکوب و اندرو لانگ در انگلستان نسبت به گردآوری قصّه‌های قومی سرزمین خود اقدام کردند. دامنهٔ گردآوری در سایر کشورهای جهان به خصوص در قاره امریکا و قصّه‌های قومی افریقا و امریکا و بومیان به قرن بیستم نیز کشیده شد.»(ادبیّات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن، قزل ایاغ: ص۸۴). شواهد نشان میدهدکه ایرانیان از فعالیّت اروپاییان در این زمینه آگاه بودند؛ هدایت مینویسد:«متلهای ایرانی یکی از گرانبهاترین و زنده‌ترین نمونهٔ نثر فارسی است که از حیث موضوع، تازگی و تنوع در خور معرفی به دنیا میباشد و قادر است با بهترین آثار ادبی برابری بکند. ولی متأسفانه تاکنون به استثنای مجموعهٔ لوریمر که قصّه‌های عامیانهٔ کرمانی و بختیاری را به انگلیسی ترجمه نموده، متن صحیح و قابل توجه فارسی آنها در دست نیست.»(فرهنگ عامیانه مردم ایران، هدایت: ص۲۱۹).

---

[1]- Oral Literature
[2]- Foolk Literature

در سال ۱۳۰۰ هجری شمسی،«جبار عسگرزاده... بسیاری از داستانهای عامیانه را جهت اجراء در کودکستان در قالب نمایشنامه عرضه کرد.... ولی اوّلین گردآورندۀ ادبیّات عامیانه، صادق هدایت است که کتاب اوسانۀ او در سال ۱۳۱۰ منتشر شده‌است.»(ادبیّات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن، قزل ایاغ: ص۱۱۳). نویسندۀ دیگری که به ادبیّات عامّه توجّه کرد، صمد بهرنگی بود. بهرنگی خود گردآورندۀ افسانه‌های عامیانه آذربایجان بود. ولی باید توجّه داشت که کارهای صادق هدایت از دیگران گسترده‌تر بود چرا که جنبش مطالعۀ فرهنگ توده« پس از چاپ کتاب نیرنگستان ۱۳۱۲ آغاز شد.»(فرهنگ عامیانه مردم ایران، هدایت:ص۲۳۷). اگرچه هدایت به لفظ شامیران اصلاً اشاره نمیکند ولی او اوّلین کسی است که چند نمونه از مراسم آیینی شامیران را گردآوری و تدوین میکند که از نمونه‌های آن، میتوان به موارد ذیل اشاره کرد: نمونۀ اوّل: «دی به مهر- روز پانزدهم از هر ماه شمسی و این روز از ماه دی روز عید و جشن مغان است. این روز به غایت مبارک گیرند و صورتی از خمیر آرد سازند یا از گِل و آن را در راهگذار بنهند و خدمت کنند، چنان که ملوک و سلاطین را. آنگه به آتش بسوزند.»(همان: ص۱۲۱). نمونۀ دوم:«کوسه برنشین- نام جشنی بوده در میان پارسیان که اوّل ماه آذر مردی کوسه را سوار کرده بربدن او داروهای گرم طلاکرده و طعامهای گرم به وی خورانیده بادزنی دردست خود باد میزده و از گرما شکایت مینموده و مردم از اطراف برف و یخ بر روی او میزدند.»(همان: ص۱۲۲).

بیضایی، پژوهشهای صادق هدایت را در مطالعۀ فرهنگ عامّه در زمینۀ ادبیّات نمایشی پی گرفت. او در کتاب «نمایش در ایران» نمایشهایی چون شبیه‌سازی، تعزیۀ مردم برای مرگ سیاوش، مراسم مغکشی، جشنوارۀ شاهکشی موسوم به دیبمهر، کوسه برنشین، میرنوروزی، عمرکشان، رقصهای زنان در ستایش ناهید و تعزیۀ وقایع کربلا را تشریح میکند که فکر مسلّط بر این نمایشها، برافتادن سامان است. او همچنین در دو کتاب پژوهشی «ریشه‌یابی درخت کهن» و «هزار افسان کجاست؟»، داستان هزار افسان را به داستان ضحاک و سپس ریشۀ هر دو را در آیینهای بارانخواهی و چیرگی اژدهای خشکسالی و برآمدن شامیران نشان میدهد.

واژۀ شامیران به معنی نمایش آیینی یا به معنی آشوب در زمان مرگ پادشاه، در فرهنگهای فارسی وجود ندارد. بیضایی شامیران را از فرهنگ عامّه میگیرد و در آثار پژوهشی خود به کار میبرد. او در کتاب ریشه‌یابی درخت کهن، میگوید:« من میکوشم نشان بدهم که این شهرزاد و دین‌آزاد و شهریار، همان شهرناز و ارنواز و ضحاک اسطورۀ باستان هستند.»(ریشه‌یابی درخت کهن، بیضایی: ص۸). باز همین مشغلۀ ذهنی او را رها نمیکند تا این که دو باره در کتاب «هزار افسان کجاست؟» همان کوشش را از خود نشان

میدهد و شامیران را آیین مرتبط با آناهیتا میداند و میگوید:«در آیینهای بارانخواهی این سوی و آن سوی ایران، به گونه‌ای نمادین نشان‌دهنده پایان گیتی و برافتادن سامان و یا به راستی، مرگ پهلوان است[= چیرگی اژدهای خشکسالی و برآمدن شامیران] و پیداست که این همه خود گونه‌هایی از آیینهای نیازبردن و فریادخوانی ایزدبانوی آب است»(هزار افسان کجاست؟، بیضایی: صص۳۰۲-۳۰۱). اگر شامیران را یک آیین بدانیم در این صورت شامیران یک نمایش آیینی خواهد بود که:«از قدیمیترین نمایشها میتوان نمایش «شاه بدلی» یا «مرگ آئینی» نام برد. این نمایش در ایران، سومر، بابل، آشور، روم و یونان رواج داشته‌است.»(تحلیلی بر بازتاب اسطوره در سینمای بهرام بیضایی، افشار:ص۳۴).

نمایش آیینی شامیران علاوه بر کشورهای مذکور در دیگر مناطق جهان نیز دیده میشود؛ به طور مثال در ایالت کویلاکر آیین شاهکشان همراه با خشونت برگزار میشد:«پادشاه بومیان ایالت کویلاکر، در پایان دوازدهمین سال سلطنتش، در فستیوالی رسمی، دستور برپاکردن داربستی چوبی را میداد، که رویش را با پارچه‌ای ابریشمین میپوشاندند. پس از آن که، پادشاه طی مراسمی آیینی، همراه با موسیقی و تشریفات فراوان، در حوضچه‌ای حمام میکرد، به معبد میشد و به ستایش خدایگان میپرداخت. پس از آن از داربست بالا میرفت و در مقابل مردم، کاردهایی تیز برداشته، شروع به بریدن دماغ، گوشها و لبهایش میکرد، تا جایی که میتوانست از گوشتهای تنش جدا و به اطراف و دور و بر پرتاب میکرد تا وقتی که آنقدر از او خون رود که کم‌کم بیحال شود و گلوی خود را ببرد.»(قهرمان هزار چهره، کمپبل:ص ۱۰۰).

بیضایی در جای دیگر معنی شامیران را به هر حادثه تاریخی که نظم اجتماع را به هم ریخته‌باشد، گسترش میدهد و میآورد: «شامیران به نظر من معادل بسیار روشن و درستی است با توجه به این که تاریخ ایران بریده بریده بود و با مرگ هر شاه به پایان میرسید و با برنشستن هر شاه، تازه و نو میشد، فاصله آن میان یعنی زمانی که سامانی برافتاده و سامانی دیگر هنوز برننشسته عملاً زمان شمرده نمیشد، جهانی بود ایستاده و شامیران بود... زمانی که تاریخی به سررسیده و تاریخ دیگر هنوز آغاز نشده.»(در بارهٔ مسافران ساختهٔ بهرام بیضایی، قوکاسیان: صص۱۲۸-۱۲۷).

جز بیضایی که در آثار پژوهشی و مصاحبه‌های خود، بسیار گسترده از اصطلاح شامیران استفاده کرده‌است، میتوان به کتاب «سبک و ژانر در تئاتر و سینما» اشاره کرد که شامیران را در سیزدهمین ویژگی آثار هیچکاک چنین توضیح میدهد: «در واقع در آثار تراژیک سامان زندگی فرد با جمع به هم میریخت و یک دوره آشفتگی میگذشت تا باز دو باره در شرایطی جدید و نو همه چیز به‌سامان برسد و آشفتگی یعنی آنچه در زبان فرنگی

کائوس(کی اس) میگویند و ما گویا شامیران میگفته‌ایم»(سبک و ژانر در تئاتر و سینما، احمدی: ص۲۵۳).

کائوس در اساطیر به معنی آشفتگی پایان هستی نیز آمده‌است؛ در اساطیر«نگریتوهای مالاکا بر این باورند که چون مردمان از احکام «کاوه‌ای» خدای خالق، پیروی نمیکنند از این رو، او روزی به کار جهان پایان خواهد داد. از این رو، آنها در هنگام طوفان و کولاک میکوشند تا با تقدیم نذورات و پیشکشهای خونین (قربانی) به خدایشان به عنوان کفاره گناهان از وقوع فاجعه پیشگیری کنند.»(آفرینش و مرگ در اساطیر، رضایی، ص۲۹۵). کائوس در برخی اساطیر به آشوب و آشفتگی آغازین آفرینش اشاره دارد؛ «در اسطوره آفرینش ژاپنیها به دو گونه آفرینش برمیخوریم: یکی پیدایش برخی از ایزدان به خودی خود از آشفتگی اوّلیه(کائوس Chaos) و دیگر، تولد برخی دیگر از ایزدان و جهان هستی از یک زوج ایزد»(همان: ص۸۳).

موتیفهای ادبیّات شفاهی و فرهنگ عامّه و آیینهای نمایشی مورد توجّه بیضایی با موتیفهای سطح فکری بیضایی در فیلمنامه‌های تاریخی، برابر است. او میگوید:« اوّل باید بگویم من همینطوری علاقمند به بهره‌برداری از آداب و رسوم نیستم، هرچند مهمترین کار است که این آیینها، پیش از فراموش شدن به نحوی جائی ثبت شود ولی من از پرکردن وقت فیلم با نمایش مجرد و بی‌ارتباط آیینها بیزارم؛ امّا اگر آنها را با دستکاری یا تعبیر خودم به کار میبرم، برای این است که خیال میکنم، در ساختمان فیلم من آیینها تا حدودی زیادی به جای زبان گفتاری کار میکند.»(گفت و گو با بهرام بیضایی، قوکاسیان: ص۲۳۹). کاربرد آیین به جای زبان، بین فرم شامیران و درونمایهٔ آن هماهنگی ایجاد میکند.

۴-۲- تأثیر جریان تاریخ پژوهی بر سطح فکری فیلمنامه‌های تاریخی بیضایی

شکست ایران در برابر روسیه، باعث شد که ایرانیان، توجّه به تاریخ را به عنوان راهی برای نجات کشور و توسعهٔ آن در نظر داشته‌باشند، لذا ریشهٔ توجه به تاریخ را باید از شکلگیری نهضت ترجمه در عصر قاجار[1] و ترجمهٔ کتابهای تاریخی جستجو کرد. اصلاحات و پرداختن به ترجمه، در تاریخ معاصر ایران، در قالب اقدامات عباس میرزا تبلور یافت. «از دیدگاه عباس میرزا علّت ترقی فرنگ، وجود امپراتورانی مانند ناپلئون و پطرکبیر بود؛ بنابراین دستور داد؛ کتابهایی در بارهٔ اقدامات این امپراتوران بزرگ ترجمه شود.»(ما چگونه

۱- رجوع کنید به مقالهٔ علل گرایش به ترجمه کتابهای تاریخی در عصر قاجار از پرویز حسین طلایی و لیلا نجفیان رضوی. چاپ شده در پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، بهار و تابستان ۱۳۹۰، شماره ۲۲.

ما شدیم، زبیا کلام: ص۳۵). از میان کتابهای تاریخی که به دستور عباس میرزا ترجمه شد، علاوه بر کتاب پطرکبیر اثر ولتر میتوان از کتابهای شارل دوازدهم، تاریخ اسکندر، تاریخ ناپلئون، تاریخ انقلاب کبیر فرانسه، علل انحطاط و سقوط امپراتوری روم اشاره کرد.

پس از عباس میرزا، شاهان بعدی نیز از ترجمهٔ کتابهای تاریخی اروپایی حمایت کردند و این مسأله، با تأسیس مدرسهٔ دارالفنون و سپس دارالتّرجمه‌ای تحت نظارت ناصرالدّین-شاه به باروری رسید. پس از تأسیس مدرسهٔ سیاسی، تدریس متون تاریخی به زبان فارسی در این مدرسه، توجه به تاریخ را به اوج کمال رسانید. «از همان آغاز، درس تاریخ حتی جزء یکی از مواد امتحان ورودی قرار گرفت»(شرح زندگانی من، مستوفی، ج۲: ص۶۷).

شرق‌شناسی علّت دیگر توجّه به ترجمه و تألیف کتابهای تاریخی بود. «خاورشناسان در بررسی تمدنهای شرقی، با استفاده از متدها و ابزارهای جدید پژوهش و نیز با استفاده از باستان‌شناسی به عنوان ابزار شرق‌شناسی، بسیاری از جنبه‌های تمدن اساطیری و باستانی ایران را از غبار قرون خارج ساختند. کشفیّات تاریخی، خواندن کتیبه‌های باستانی و سفرنامه‌های اروپاییان، اطّلاعات گرانبهایی از تاریخ و جغرافیا و احوال محلّی ایران را در برداشت.»(انحطاط تاریخنگاری در ایران، آدمیّت: ص ۲۲). نخستین روشنفکران ایرانی، ضمن پرداختن به ترجمهٔ این آثار، خود نیز تا حدّ زیادی تحت تأثیر شرق‌شناسان و آثار آنان قرار گرفتند و کتابهایی در این زمینه تألیف کردند. از آن جمله میتوان به «نامهٔ خسروان» از جلال‌الدّین میرزا و «تاریخ ایران» از صنیع الدّوله اشاره کرد.

ترجمهٔ کتابهای تاریخی منجر به ترجمهٔ رمانهای تاریخی شد که «در صدر این مترجمان، محمدطاهر میرزا قرار میگیرد که نخستین بار رمانهای الکساندر دوما را به خوانندهٔ فارسی زبان شناساند... جاذبهٔ این طیف[رمانهای تاریخی]، نخستین رمانهای فارسی را پدید آورد. از آغاز قرن چهاردهم شمسی، با تشویق ضمنی حکومت، رمانهای تاریخی رواج کلّی یافت. زین‌العابدین مؤتمن مشهورترین رمان تاریخی این دوران را نوشت.... طبعاً به رسم روز، روشنفکران نیز بدین قطب گرایش یافتند....صادق هدایت «مازیار» را با حس تند ضد تازی و سعید نفیسی ناسیونالیسم خود را در قصّه‌های«ماه نخشب» نشان داد.»(نویسندگان پیشرو ایران، سپانلو: ص۱۳۴-۱۳۳).

آثار نمایشی که نخست با ترجمهٔ آثار نمایشی اروپا آغاز شده‌بود؛ تحت تأثیر «جریان ناسیونالیسم و تعظیم و تحسر نسبت به گذشته که با مشروطیت شکل گرفته‌بود، در سالهای آغاز قرن خورشیدی حاضر، رواج کلّی یافت. درک افتخارات گذشته و عظمت اجدادی و لزوم پیدا شدن یک منجی ملّی یکی از مسائل کلّی تئاتر شد. آثار نمایشی میرزادهٔ عشقی، ابوالحسن فروغی، محقق‌الدّوله، تندرکیا، علی نصر ، صادق هدایت و دیگران این درونمایه... را به شکلهای گوناگون تکرار کردند. امّا به موازات اینگونه برداشتها، بن‌بست

آن نیز در چشمانداز نمایشنامه‌نویسان ظاهر شد. گریگوریقیکیان نخستین کسی است که تاریخ را با دید تحلیل نگریست؛ در نمایشنامهٔ «جنگ مشرق و مغرب» یقیکیان داستان هجوم اسکندر به ایران و مجادلهٔ اسکندر و دارا را موضوع کرده‌است؛ نیروهای مثبت و منفی نمایش یک مایهٔ اساسی چشمگیر است تا موقعی که اسکندر به پشت دیوارهای پایتخت هخامنشی رسیده، هنوز کسی جرأت نمیکند به دارا، واقعیّت را بگوید.»(همان: صص۲۰۹-۲۰۸)

اگر شکست ایران از روسیه، آغازگر توجه به تاریخ و نوشتن رمانها و تراژدیهای تاریخی بود و شرق‌شناسی، در دلها، حسرت شکوه از دست‌رفته را منعکس میکرد و ناسیونالیسم ایرانی و تأسی به غرب را راه نجات میانگاشت، دیری نپایید که اشغال ایران درجنگهای جهانی اوّل و دوم و دخالت کشورهای غربی در امور داخلی ایران همچون دخالت در کودتای ۲۸مرداد ۱۳۳۲ باعث رویگردانی ایرانیان از غرب شد. به تبع آن، شک و تردید در مواد و مصالح نویسندگان و مستشرقان غربی آغاز شد. نمونه‌های تردید در بارهٔ کار شرق-شناسان را چنین میتوان یافت:« بدبختانه ما هنوز هم گوشمان به این به‌به‌گویهای مغرضانهٔ مأموران وزارت خارجهٔ بیگانه اخت است که هر چند سال یکبار در لباس مستشرقی یا سفیری یا مستشاری به این سو میآیند و در آخر طومار وهنآوری درست میکنند که بله شما سرتان، سرشیر است و دمتان، دم فیل. و ما- یعنی همین مایی که از دورهٔ خسرو انوشیروان مالیخولیای بزرگنمایی داشته‌ایم و به تعارف دلباخته بودیم؛ به دنبال همین رفت و آمدهای نوع تازه است که فرنگیان با خلق و خوی ما آشنا میشوند و میآموزند که چگونه دست به دهان، نگاهمان بدارند.»(غربزدگی، آل‌احمد: ص۷۷-۷۶) و راه را چنین نشان داد:«به گمان من اکنون دیگر رسیده‌است وقت آن، که برای تحصیلات عالی با یک نقشهٔ مرتب و مناسب با احتیاجات فنی و علمی مملکت، برای یک مدت مثلاً بیست ساله، شاگرد فقط به هند یا ژاپن بفرستیم و نه هیچ جای دیگر از فرنگ یا آمریکا.»(همان: ص۱۹۲). این گونه شد که برخی از نویسندگان از سال ۱۳۴۱ به بعد، از افتخار به گذشته‌های باستانی روی برتافتند و به شرق یعنی به هند، چین و ژاپن متوجه شدند.

بیضایی درست در آغاز دلزدگی از غرب و ناسیونالیسم حکومتی، پا به عرصه تئاتر و سینما گذاشت:«در سال ۴۱ اوّلین نمایشنامه‌هایش را نوشت...اوّلین تئاترش را در سال ۴۵ کارگردانی کرد»(زندگی و سینمای بیضایی، عبدی: صص۳۳-۳۲). او نمایش در ایران را در سال ۱۳۴۴ منتشر کرد. آثار بیضایی از دل این دلزدگی متولّد شد؛ او میگوید:«دریافتم که با بزک دیگران جراحات تاریخی من زیبا نمیشود...من تاریخ خواندم و خود را وارث وحشتی عظیم یافتم. امّا توانستم آرام آرام صدای مردمی را بشنوم که در تاریخ گفته‌نشده-اند.»(مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی. قوکاسیان: ص۲۷). بیضایی

خودآگاه یا ناخودآگاه همان مسیری را رفت که آل احمد در غربزدگی ترسیم کرده‌بود؛ یعنی توجّه به شرق به جای توجّه به غرب. در نتیجه آثار پژوهشی نمایش در ایران، نمایش در چین و نمایش در ژاپن را نوشت.

مطالعهٔ تاریخ ایران، باعث پیدایش این دیدگاه در بیضایی شد که «آنچه در تاریخ خسته‌کنندهٔ این ملک، زود به چشم میخورد نه تنها جمع تضادها است بلکه جمع بی-ثباتیها هم هست.»(نمایش در یران، بیضایی: ص۱۷). او معتقد شد:«مهاجران آریایی بر سر هر دو راهی خشک این دیار از هم جدا شدند و هر یک ایلی یا تباری شدند؛ جدا مانده و سرگردان بین کوه‌ها و دره‌های بیحاصل، تا دولتهای پادشاهی و قلمروهای بیکران شکل گرفتند، همچنان با اقوام پراکنده و مختلف و جنگ از پی جنگ، با یونانیان، رومیان، شورشیان، اقوام در به در و بالاخره اعراب...؛ شورش، شکست، پیدایش فرقه‌ها در مذهب، باز هر پاره به دست حاکمی و هر حاکمی از فرقه‌ای، یورش ترکها، مغولها، افغانها، جنگ با عثمانی، هند، روسیه، شورشیان داخلی و رسیدن به تاریخ معاصر و پیدایش افکار آزادیخواهی و ... خلاصه، این تازه، تاریخ ده درصد جامعه یعنی قدرتمندان است و نود درصد مردمی هم بودند که در طول این تاریخ، یا اطاعت کردند یا کشته‌شدند یا فراموش و متأسفانه هیچگاه، هیچ کار جمعی نتوانستند انجام دهند.»(زندگی و سینمای بهرام بیضایی، عبدی: ص۱۵۹).

گرایش بیضایی به بازآفرینی تاریخ، ریشه در همان علّت نخستین دارد:«گرایش واقعی من، یافتن پاسخ سوالهایی است که با ظهور روشنفکری عصر جدید در ایران پیدا شد؛ ما که هستیم؟ چطور به این روز افتادیم؟ چه راه خلاصی داریم؟ ناآگاهی و دروغ و خود فریبی در پیداکردن جواب هر کدام از پرسشها، ما را در همین وضع بغرنجی که داریم، نگه میدارد. اگر آن را بغرنجتر نکند. من با پرسیدن شروع کردم نه تأیید و تصادفاً با پرسیدن از همان تاریخهایی که زیر تأثیر نگاه میهن‌پرستانه و حتی نگاه نسل اوّل روشنفکران نوشته-شده‌بود. و سؤالم این بود که چرا در تاریخ هیچ اسمی از مردم عادی برده نمیشود.»(جدال با جهل، امیری:۳۶).

۵- نتیجه

دو دسته آثار در نقد آثار بیضایی تألیف شده‌است؛ دستهٔ اوّل آثاری است که صرفاً در نقد سینمای بیضایی است و شامل فیلمنامه‌ها نمیشود و دستهٔ دوم مقاله‌هایی در نقد آثار قلمی او است که قصد نویسندگان، نشان دادن چیستی و چگونگی تعداد اندکی از فیلمنامه‌های بیضایی است و مهمتر از همه، این که نویسندگان در این آثار توجّهی به سطح فکری و علل پیدایش و تکوین آن نکرده‌اند ولی با تمرکز بر فیلمنامه‌ها و بررسی موتیفهای تکراری آنها، این نتیجه به دست میآید که گزارهٔ «زندگی، شامیران است»، بر

سطح فکری آثار بیضایی مسلّط است. علّت توجه بیضایی به ادبیّات عامّه، وجود جریان فرهنگی توجّه به ادبیّات شفاهی و فرهنگ عامّه ایران در قرن حاضر است. بیضایی خود یکی از نخستین پژوهندگان حوزهٔ ادبیّات نمایشی و آیینهای نمایشی و به نوعی ادامه دهندهٔ راه صادق هدایت در ثبت و گردآوری فرهنگ عامّهٔ ایران است.

علّت دیگر پیدایش اندیشهٔ شامیران، وجود جریان فرهنگی ترجمه، تألیف، بازنویسی و بازآفرینی تاریخ و تولید نمایشنامه‌ها و رمانهای تاریخی است. شکست ایران در برابر روسیه باعث توجّه ایرانیان، به تاریخ به عنوان راهی برای توسعهٔ کشور شد ولی از این جریان فکری، ناسیونالیسم و غربزدگی ظهور یافت، امّا ورود نیروهای نظامی بیگانه در جنگهای جهانی اوّل و دوم به ایران و دخالت بیگانگان در امور داخلی، سبب دلزدگی از ناسیونالیسم و غرب شد؛ بیضایی نیز تحت تأثیر این جریانهای فرهنگی قرار گرفت و شامیران در نتیجهٔ مطالعهٔ شکستهای تاریخی ایران در سطح فکری آثار او، تکوین یافت.

منابع

- آفرینش و مرگ در اساطیر، رضایی، مهدی(۱۳۸۳)، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ اوّل.
- آهو، سلندر، طلحک و دیگران، بیضایی، بهرام(۱۳۸۹)، تهران: روشنگران، چاپ دوم.
- ادبیّات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن، قزل ایاغ، ثریا(۱۳۹۷)، تهران: انشارات سمت، چهاپ چهاردهم.
- انحطاط تاریخنگاری در ایران، آدمیّت، فریدون(۱۳۶۴)، مجلهٔ سخن، شمارهٔ ۱۹۱.
- پردهٔ نئی، بیضایی، بهرام(۱۳۷۱)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ اوّل.
- تاریخ سرّی سلطان در آبسکون، بیضایی، بهرام(۱۳۹۲)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ چهارم.
- تحلیلی بر بازتاب اسطوره در سینمای بهرام بیضایی، افشار، مریم(۱۳۹۴)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ اوّل.
- جدال با جهل، امیری، نوشابه(۱۳۹۲)، تهران: انتشارات نشر ثالث، چاپ چهارم.
- دربارهٔ مسافران ساختهٔ بهرام بیضایی، قوکاسیان، زاون(۱۳۷۱)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ اوّل.
- درکافهٔ اگزیستانسیالیستی، بیکول، سارا(۱۳۹۶)، ترجمهٔ هوشمند دهقان، تهران: انتشارات پیام امروز،چاپ دوم.
- دیباچهٔ نوین شاهنامه، بیضایی، بهرام(۱۳۷۱)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ سوم.
- ریشه‌یابی درخت کهن، بیضایی، بهرام(۱۳۸۹)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ دوم.

- زندگی و سینمای بهرام بیضائی، عبدی، محمد(۱۳۸۳)، تهران: انتشارت نشر ثالث، چاپ اوّل.
- سبک‌شناسی، فتوحی، محمود(۱۳۹۰)، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم.
- سبک و ژانر در سینما و تئاتر، احمدی، سعید(۱۳۹۵)،تهران: انتشارات آیندگان، چاپ اوّل.
- سیاوش‌خوانی، بیضایی، بهرام(۱۳۹۵)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ هفتم.
- شرح زندگانی من، مستوفی، عبدالله(۱۳۸۸)،تهران، انتشارات زوار، ج۲، چاپ سوم.
- طومار شیخ شرزین، بیضایی، بهرام(۱۳۷۱)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ چهارم.
- عیار تنها، بیضایی، بهرام(۱۳۷۳)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ دوم.
- عیارنامه، بیضایی، بهرام(۱۳۸۶)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ دوم.
- غربزدگی، آل‌احمد، جلال(۱۳۷۲)، تهران: انتشارات فردوس، چاپ اوّل.
- فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران، هدایت، صادق(۱۳۸۵)، تهران: انتشارات چشمه، چاپ ششم.
- فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی، انوشه، حسن(۱۳۸۱)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات چاپ دوم.
- قصّه‌های میر کفن‌پوش، بیضایی، بهرام(۱۳۹۰)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ پنجم.
- قهرمان هزار چهره، کمپبل، جوزف(۱۳۹۶)، ترجمه شادی خسروپناه، مشهد: انتشارت نشر گل آفتاب، چاپ هشتم.
- گفت‌وگو با بهرام بیضایی، قوکاسیان، زاون(۱۳۷۱)، تهران: انتشارات آگاه، چاپ اوّل.
- ما چگونه ما شدیم؟، زیبا کلام، صادق(۱۳۷۴)، تهران: انتشارات روزنه، چاپ اوّل.
- مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی، قوکاسیان، زاون(۱۳۷۱)، تهران: انتشارت آگاه، چاپ اوّل.
- مرگ یزدگرد، بیضایی، بهرام(۱۳۸۹)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ نهم.
- موتیف چیست و چگونه شکل میگیرد؟، تقوی، محمّد و الهام دهقان(۱۳۸۸)،فصلنامهٔ تخصصی نقد ادبی، سال دوم، شمارهٔ۸.
- نمایش در ایران، بیضایی، بهرام(۱۳۹۲)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ نهم.
- نویسندگان پیشرو ایران، سپانلو، محمدعلی(۱۳۶۹)، تهران: انتشارات نگاه، چاپ سوم.
- هزار افسان کجاست؟، بیضایی، بهرام(۱۳۹۵)، تهران: انتشارات روشنگران، چاپ چهارم.