[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]

[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن

رقیه وهابی دریاکناری*

مریم حسینی**

چکیده

هدف پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل شگردهای بازنویسی و بازخوانی در آثار ادبی بهرام بیضایی است. او نویسنده‌ای قاعده‌گریز و ساختارشکن است که در سطوح مختلف، ساختار ذهنی و زبانی خواننده و پیش‌فرض‌های متعارف و مقبول او را در هم‌می‌ریزد. نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و برخوانی‌هایی که در این‌مقاله بررسی می‌شوند، عبارت‌اند از: *اژدهاک*، *آرش*، *آهو*، *سلندر*، *طلحک و دیگران*، *پردهٔ نئی*، *سیاوش‌خوانی*، *شب هزارویکم*، و *مجلس قربانی سنمار*. دراین‌پژوهش، نخست، به‌شیوهٔ توصیفی‌ـتحلیلی، شگردهای ادبی بیضایی معرفی می‌شوند، سپس، این‌شگردها در نمونه‌های انتخابی هدف بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند. شگردهایی که بیضایی در بازخوانی و بازنویسی آثار کهن از آنها استفاده می‌کند عبارت‌اند از: ۱. «بازآفرینی» اثر کهن که در دو سطح کلی‌ـ«تغییر در چهارچوب کلی اثر» و «تغییر در خویش‌کاری‌های شخصیت‌ها»ـ صورت می‌گیرد. ۲. «بازنویسی» اثر کهن که به چند شیوه انجام می‌پذیرد؛ ازجمله «افزودن گفت‌وگو میان شخصیت‌ها»، «برقراری روابط علی و معلولی» و «تغییر در شیوهٔ روایت‌گری».

کلیدواژه‌ها: بازخوانی، بهرام بیضایی، داستان‌های کهن، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه.

* دانش‌آموختهٔ دکتری دانشگاه الزهراء (س) m.vahabi@alzahra.ac.ir

** استاد دانشگاه الزهراء (س) Drhoseini@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۹۴/۶/۵ تاریخ پذیرش: ۹۵/۸/۲۴

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۵، شمارهٔ ۸۲، بهار و تابستان ۱۳۹۶

مقدمه

«بهرام بیضایی» کار خلاقانهٔ خود را از سال ۱۳۴۱ در عرصهٔ درام‌نویسی و پژوهش در زمینهٔ تئاتر آغاز کرده‌است. او نویسنده‌ای پرکار و هنرمند است. نگارش‌های ادبی بهرام بیضایی شامل نمایش‌نامه‌ها، فیلم‌نامه‌ها و برخوانی‌های اوست؛ هرچند که بسیاری از آثار او به صحنهٔ نمایش یا اکران در سینما نرسیده‌است.

بیضایی بسیاری از داستان‌های کهن را به وام گرفته، اما در روایت آنها خلاقیت هنرمندانه به خرج داده‌است. این خلاقیت گاهی به شکل «بازآفرینی» و گاهی نیز به‌صورت «بازنویسی» این آثار نمود یافته‌است. او در نگارش این آثار، از کتاب‌هایی چون *شاهنامهٔ* فردوسی، *خسرو و شیرین و هفت‌پیکرِ* نظامی، *اوستا*، *هزارویک‌شب*، و *الهی‌نامهٔ* عطار نیشابوری سود جسته‌است.

گروه درخور توجهی از آثار بیضایی دارای موضوعاتی ملی هستند. این آثار از *شاهنامه* و *اوستا* اقتباس شده‌اند. او در آثاری چون: *اژدهاک*، *آرش*، *کارنامهٔ بندار بیدخش*، *شب هزارویکم (۱)*، *سیاوش‌خوانی* و *سهراب‌کشی* به‌شکل صریح از موضوع‌های ملی‌ـاسطوره‌ای استفاده می‌کند. بیضایی به‌اشکال گوناگون و با هنرمندی تمام، سعی در بازگویی اساطیر کهن ایرانی دارد و به این منظور خود به اسطوره‌آفرینی دست می‌زند، گاهی نیز خوانشی جدید از اسطوره‌ای کهن ارائه می‌دهد. او بنا بر ضرورت زمان و جامعه، اسطوره‌های کهن را امروزی و کارآمد می‌سازد.

فیلم‌نامهٔ «آهو» از مجموعهٔ *آهو*، *سلندر*، *طلحک و دیگران* بازآفرینی داستان *خسرو و شیرینِ* نظامی گنجوی است. با توجه به نشانه‌های متنی‌ای که در اختیار داریم، به‌نظر می‌رسد بیضایی در نگارش این اثر، نیم‌نگاهی به داستان *خسرو و شیرین* داشته‌است. نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سِنّمار* نیز از *هفت پیکرِ* نظامی اقتباس شده‌است.

فیلم‌نامهٔ *پردهٔ نئی*، بازآفرینی هنرمندانه‌ای از یکی از حکایت‌های *الهی‌نامهٔ* عطار نیشابوری است: داستانی با عنوان «حکایت زن صالحه که شوهرش به سفر رفته بود» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۳۱-۱۴۴). البته، عطار خود نیز این داستان را از کتاب *هزارویک‌شب*[1] اخذ کرده است. بیضایی با اقتباس از این مآخذ، داستان *پردهٔ نئی* را بازآفرینی می‌کند. داستان بیضایی در چگونگی و نوع روایت، اشخاص داستانی و پایان داستان با متون کهن متفاوت است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

همان‌طورکه ذکر شد، از ویژگی‌های سبکی بیضایی، شگردهای هنری روایی خاص او، ازجمله بازنویسی و بازخوانی‌هایش است که در این‌پژوهش، بررسی این شگردها و طبقه‌بندی آنها موضوع مطالعه است. بدین‌منظور، تمام نمایش‌نامه‌ها، برخوانی‌ها و بیش از نیمی از فیلم‌نامه‌های او- یعنی بیست‌ودو فیلم‌نامه- مطالعه شده‌است. از میان آنها، آثاری را- که حاوی موارد ذکرشده در این‌پژوهش است- گزینش کردیم. نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و برخوانی‌هایی که در این پژوهش بررسی می‌شوند، عبارت‌اند از: *اژدهاک*، *آرش*، *سیاوش‌خوانی*، *آهو*، *سلندر*، *طلحک و دیگران*، *پردهٔ نئی*، *شب هزارویکم*، و *مجلس قربانی سنمار*.

هدف این پژوهش، نشان‌دادنِ تنوع دوباره‌خوانی‌های بیضایی از آثار کهن است. این ساختارگریزی‌ها، محصول تجربه‌ها و اندیشه‌های نوین انسان عصر حاضر، به‌ویژه بیضایی، است. این‌شگردها را می‌توان در دو دستهٔ کلی، یعنی «بازآفرینی» و «بازنویسی‌های» وی از داستان‌های کهن خلاصه کرد. در ادامه، چارچوب خوانش نظری به‌شکل خلاصه بیان می‌شود و در متن مقاله، شگردهای هنری بیضایی با استفاده از نمونه‌هایی از آثارش تحلیل و تبیین می‌شوند.

بازخوانی‌های بیضایی در روایت متون کهن

بیضایی بسیاری از داستان‌های کهن و تاریخی را به وام گرفته، اما در بازخوانی روایت آنها شگردهای هنرمندانه به‌خرج داده‌است. این خلاقیت گاهی به‌شکل «بازآفرینی» و گاهی نیز به‌صورت «بازنویسی» نمایان می‌شود.

۱. بازآفرینی

در بازآفرینی، هنرمند با الهام‌گرفتن از اثر کهن، به آفرینشی جدید دست می‌زند و اثر اولیه را به‌گونه‌ای دیگر می‌آفریند. در این‌شیوه، نویسنده متنِ اولیه را مبنا قرار می‌دهد و آن را مطابق سلیقه و ذهنیات خود دوباره می‌آفریند. بدین‌ترتیب، می‌تواند ایدهٔ خود را درباب تک‌تک عناصر داستان به‌کار ببرد. بیضایی در شماری از آثارش -که کم نیز نیستند- به بازآفرینی روایت دست می‌زند. انواع این بازآفرینی‌ها را می‌توان این‌چنین برشمرد:

۱. ۱. تغییر در چارچوب کلی اثر: چارچوب اصلی داستان کاملاً متفاوت می‌شود و تنها رگه‌هایی از اثر اولیه باقی می‌ماند.

۱. ۲. تغییر در خویش‌کاری‌های شخصیت‌ها: در این‌شیوه، چارچوب روایت حفظ می‌شود، اما خویش‌کاری‌های اشخاص داستانی به‌کلی تغییر می‌کند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]

[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

۲. بازنویسی

در این‌شیوه، ساختار و ویژگی‌های کلی متن تغییر نمی‌کند. در بازنویسی، متنِ روایت‌شده شاخ و برگ می‌یابد و روان‌تر از متن اصلی می‌شود. بیضایی از چند شیوه برای بازنویسی بهره می‌برد:

۱. ۲. افزودن گفت‌وگو میان شخصیت‌ها: بیضایی پی‌رنگ اثر را می‌گیرد و ازطریق گفت‌وگوهای کوتاه یا مفصل، روایت کهن را گسترده‌تر می‌کند. گاهی از این‌طریق به شخصیت‌پردازی نیز می‌پردازد. بیضایی با افزودن گفت‌وگوی بیشتر به متن، آرا و اندیشه‌های خود را نیز بیان می‌کند.

۲. ۲. برقراری روابط علی و معلولی: بیضایی با طرح سؤالات بی‌پاسخی که ذهن خواننده را درگیر می‌کند و دادن پاسخی درخور ـ که ناشی از ذهن خلاق نویسنده است ـ روابط علی و معلولی داستان اصلی را قوی‌تر بیان می‌کند که به منطقی‌ترشدن پی‌رنگ داستان می‌انجامد.

۳. ۲. تغییر شیوهٔ روایت‌گری: از دیگر شگردهای بیضایی در بازخوانی‌هایش، تنوع‌بخشیدن به شیوهٔ روایت داستان و ترتیب حوادث است. بیضایی با تغییر شیوهٔ روایت‌گری داستان‌هایی که از متون کهن وام می‌گیرد، متن‌ها را تازه و جذاب می‌سازد. درواقع، او با تغییر «ترتیب»[۲] روایت و گاهی نیز با تغییر «زاویهٔ دید»، داستان را بازنویسی می‌کند.

۳. پیشینهٔ پژوهش

کتاب‌هایی دربارهٔ آثار بهرام بیضایی به‌چاپ رسیده‌است، اما اغلب کتاب‌ها در حد بیان شرح زندگی یا پرداختن به فیلم‌های سینمایی بیضایی است. حال‌آنکه، بسیاری از فیلم‌نامه‌های او ساخته نشده‌اند. کتاب‌هایی که می‌توان برشمرد، عبارت‌اند از: *زندگی و سینمای بهرام بیضایی* از محمد عبدی؛ *گفت‌وگو با بهرام بیضایی* و مجموعه *مقالات در معرفی و نقد آثار بهرام بیضایی* از زاون قوکاسیان؛ *سیمای زن در آثار بهرام بیضایی* از شهلا لاهیجی؛ *تحلیلی بر بازتاب اسطوره در سینمای بهرام بیضایی* از مریم افشار؛ *نمایش‌نامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی* از منصور خلج؛ و *از اسطوره تا تاریخ، از تاریخ تا اسطوره در آثار بهرام بیضایی* از الهام باقری. شایان ذکر است که درباب موضوع این پژوهش، در هیچ‌یک از این کتاب‌ها بحث نشده است.

درباب آثار ادبی بیضایی، مقالات اندکی منتشرشده و تاکنون مطالعه‌ای علمی در حوزهٔ بحثِ این‌مقاله صورت نگرفته‌است. مقالاتی که می‌توان برشمرد، عبارت‌اند از: «بازخوانی نقش زن در اپیزودهای سه‌گانهٔ نمایش‌نامهٔ شب هزارویکم بهرام بیضایی» از کاووس‌حسن‌لی و شهین حقیقی (۱۳۸۹)، «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی»

از اکبر شامیان ساروکلایی و مریم افشار (۱۳۹۲)، «تحلیل جامعه‌شناختی هویت زن در سینمای بیضایی و مهرجویی» از غلامرضا آذری و علی تاکی (۱۳۹۰)، و «بررسی عناصر انسجامی در متن نمایشی سه برخوانی نوشتهٔ بهرام بیضایی» از بهروز محمودی بختیاری و وحید آبرود (۱۳۹۱). دراین مقاله برآنیم که آثار ادبی بهرام بیضایی را بررسی کنیم و شگردهای او را در خوانش جدید از متون گذشته تحلیل کنیم.

٤. برخوانی «اژدهاک»

«برخوانی» نوعی روایت نمایشی است. اصولاً در برخوانی، این شخصیت نیست که سخن می‌گوید، بلکه همیشه راوی (نقال) روایت را با صدای بلند برمی‌خواند.

> برخوانی هم به‌معنی از برخواندن است، هم به‌معنی بلندخواندن و برای جمع خواندن. در متون آمده‌است که فلان‌چیز را برخواند؛ یعنی به‌صورت بلند خواند. برخوانانِ متون بیضایی نیز هم از بر می‌خوانند و هم به صدای بلند. برخوانی را بیضایی به‌جای نقالی آورده‌است و برخوان را به‌جای راوی (ریحانی، ۱۳۸۸: ۴۸-۴۹).

بیضایی در جلسهٔ نقد کتابش ـکه در دفتر مجلهٔ «کارنامه» برگزار شده بودـ «برخوانی» را معادل «تک‌گویی» دانسته است، علت انتخاب و نگارش برخوانی‌ها را چنین بیان می‌کند: «یکی از اولین سؤال‌های زندگی من بود که چرا ما ـ چون یونانیان‌ـ نمایش‌نامه نداریم. بعداً متوجه شدم که چون گفت‌وگو نداریم. فرهنگ ما فرهنگ تک‌گویی است. آن‌وقت بود که این بَرخوانی‌ها را نوشتم؛ یعنی این تک‌گویی‌ها را» (کارنامه، ۱۳۷۹: ۳۰).

روایت این برخوانی، با توصیفی از «اژدهاک» که در کوه دماوند به بند کشیده شده است، آغاز می‌شود. داستان زندگی او، با رجوع به گذشته روایت می‌گردد. اژدهاک مردی پاک‌دل است. «یاما»ی پادشاه، پدر او را می‌کشد و اژدهاک را به‌سبب اعتراضش، جلوی دیدگان مردم تازیانه می‌زند. پس از آن، اژدهاک از خشم به خود می‌لرزد و از خشم و کینهٔ بسیار، مارهایی از درونش می‌رویند. ماردوش به سوی سرزمینِ دوردست می‌رود تا مارهایش را به خاک بسپارد، اما گور می‌گوید: «من هیچ ماری را بی ماردوش نپذیرفته‌ام». به ناچار به‌سمت شهرِ نزدیک می‌رود تا در آنجا سکنی گزیند، اما بار دیگر پذیرفته نمی‌شود. پس از آن، مکان‌های بسیاری را پشت سر می‌نهد، اما به‌یک‌باره بر خود نهیب می‌زند که چرا گریخته است؟ پس به‌سوی شهر باز می‌گردد. در شهر، «زنجیر» به او می‌گوید که به‌سوی دژ بسیار بلندِ دیوانه‌ـ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

جایی‌که یامای پادشاه آن‌جاست‌ـ برود. مردم از گزند طوفان به درون دژ پناه می‌برند، اما اژدهاک که «دیو» خوانده می‌شود، در پشت دیوارها می‌ماند و سالیان دراز می‌گرید.

مرگ‌بادِ سخت توفنده، همه را از میان می‌برد. اژدهاک طلب مرگ می‌کند، اما تندباد توفنده می‌گوید: «تو نخواهی مُرد، مگر آن‌گاه که یامای پادشاه مرده باشد». اژدهاک تلاش می‌کند که یاما را با زهر مارانش بکشد، اما بی‌فایده است. هیچ زهری بر او کارگر نیست. یاما خود سراپا زهر است. ماردوش به یاما پیشنهاد می‌کند که او را بکشد. یاما نمی‌پذیرد و در پاسخ می‌گوید: پیش‌گویان گفته‌اند اگر تو را بکشم، خود نیز کشته خواهم شد. یاما بار دیگر شهر را برپا می‌کند و مردم به دستور یاما، اژدهاک را بر کوه دماوند به زنجیر می‌کشند.

٤. ۱. بازآفرینی از نوع تغییر چارچوب کلی اثر

برخوانی «اژدهاکِ» بیضایی، بازآفرینی از اسطورهٔ مزدیسنایی «ضحاکِ» ماردوش است. این‌اسطوره به‌طورکلی تغییر می‌کند و فقط رگه‌هایی از داستان اولیه در آن حضور می‌یابد. درواقع، بیضایی خوانشی دیگرگونه از داستان دارد. در این‌روایت، جای «خیر» و «شر» عوض می‌شود.

۴. ۱. ۱. جابه‌جایی شخصیت‌های خیر و شر: اژدهاک مردی پاک‌سیرت می‌شود که اژدهاکش است! او برخلاف آنچه که در «یشت»های *اوستا* بیان می‌شود، اژدهایی سه‌پوزه و سه‌سر و شش‌چشم نیست (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵۴۸)، بلکه اژدهاکشی است که اژدهای سه‌پوزهٔ خشکی را می‌کشد.

> منِ اندوهگین روزگاری مردکی بودم با دلِ پاک، که در مرزی از مرزهای روز و شب خانه داشتم. مرا دشتِ سبز بود و کشتزارِ بزرگ... منِ اژدهاکش‌ـ من سر بلندـ که مار سه‌پوزهٔ خشکی را سرافکندم و از چشمه‌های بسته، جوی‌ها روان کردم (بیضایی، ۱۳۹۱: ۴).

«یامایِ» پادشاه با توجه به قرائنی که از متن به‌دست می‌آید، همان «جمشید» است، اما با خویش‌کاری‌های کاملاً متفاوت. در *اوستا* آمده‌است که «اهورامزدا» به جمشید پیش‌آگاهی می‌دهد که زمستانی سخت در پیش است و از او می‌خواهد برای حفظ مردم از سرمای سخت، باغی بزرگ (ورجمکرد) بسازد (صفا، ۱۳۸۹: ۴۳۳). یاما نیز از پیش‌گویانش می‌شنود که تندبادی کشنده در راه است؛ زمین را از هرچه بودنی است، می‌روبد تا که بیداد را بمیراند. یاما برای مقابله با سرما، دژی ورجمکردگونه می‌سازد. هرچند که شخصیت «یاما» همان «جمشید» روایت اسطوره‌ای است، خویش‌کاری‌های او متفاوت است، به‌گونه‌ای که نماد «شر» محسوب می‌شود. یاما به کشتار مردم دست می‌زند و از ظلم او کسی در امان نیست؛ درست برعکس اژدهاک، که نماد «خیر» است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

۴. ۱. ۲. تغییر در چارچوب روایت: محتوا و چارچوب روایت بیضایی کاملاً دیگرگون است، به‌عبارتی، اژدهاک و یاما (جمشید) دیگر همچون اسطوره‌های زرتشتی نیستند. محتوا و داستان روایت، شیوهٔ روایت، پایان داستان و خویش‌کاری‌های شخصیت‌ها کاملاً متفاوت است. برای مثال، در روایت «فردوسی»ـ که با روایت *اوستا* نیز هم‌خوانی داردـ چنین نقل می‌شود: ضحاک، با وسوسهٔ ابلیس، پدرش را به قتل می‌رساند و جایگاه او را تصاحب می‌کند. پس از آن، ابلیس با ترفندی بر شانه‌های ضحاک بوسه می‌زند و از بوسهٔ او دو مار سیاه می‌رویند.

بفرمود تا دیو، چون جفت اوی — همی بوسه داد از بر سفت اوی
ببوسید و شـد بر زمین ناپـدیـد — کس اندر جهان، این شگفتی ندید
دو مـــار سیه از دو کتفش برست — غمی گشت و از هر سویی چاره جست
(فردوسی، ۱/۱۳۸۶: ۳۶)

در روایت بیضایی، داستان به‌گونهٔ دیگری است: پدرِ «اژدهاک» به‌دست «یاما» کشته می‌شود. اژدهاک را دربرابر مردم تازیانه می‌زنند، پس از آن دو مار از درون او سرمی‌زنند. درواقع، مارهای اژدهاک از عقده‌ها، ظلم‌ها و تازیانه‌هایی که خورده سرمی‌کشند.

> درد راه می‌جست بیرون‌آمدن را. ناگهان من به خود پیچیدم؛ و همهٔ کالبدم به خود پیچید و من لرزیدم... آن‌گاه از من‌ـ از گودنای هستی من‌ـ با نهیب و خشمی تیز، دو مار ـ کِشان خروش و غرش سهم‌ـ سر زد؛ چون بیرون‌زدنِ دیوانهٔ آتش و دود از دهانهٔ خاموش‌ترین کوه... من بنگریستم در خود و اشک فشاندم که این مار کینه بود! (بیضایی، ۱۳۹۱: ۶).

در روایت فردوسی، ضحاک برای آرام‌کردن مارانش، مغز جوانان را به آنان می‌خوراند، اما در خوانش بیضایی، اژدهاک مارانش را با صدای نی‌لبک آرام می‌سازد... .

۴. ۱. ۳. تغییر در باور اسطوره‌ای: پایان داستان نیز چون بقیهٔ قسمت‌های روایت دیگرگونه است. از ویژگی‌های اساطیر ایرانی، پیروزی «خیر» بر «شر» است (ستاری، ۱۳۹۱: ۶۱). در روایت فردوسی ضحاک، جمشید را به دو نیم می‌کند؛ خود نیز به‌دست «فریدون» در کوه دماوند به بند کشیده می‌شود. مطابق جهان‌بینی ایرانیان، «خیر» بر «شر» پیروز می‌شود، اما در روایت بیضایی، پیروزی با «شر» است. یاما، نمادِ «شر»، کشته نمی‌شود. او مرگش را در مرگ اژدهاک می‌داند؛ بنابراین، اژدهاک را در کوه دماوند به زنجیر می‌کشد و خود می‌ماند و بر مردم حکومت می‌کند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

۵. برخوانی «آرش»

این داستان بازآفرینی از زندگی «آرش شیواتیر»، قهرمان اسطوره‌ای ایرانیان، است که توانست با رهاکردن یک تیر، مرز ایران و توران را تعیین کند. روایت «آرشِ» بیضایی در چارچوب اصلی و لحن روایت، با نمونهٔ اسطوره‌ای‌اش تطابق دارد، اما خویش‌کاری‌های اشخاص داستانی، به‌ویژه آرش، دگرگون می‌شود.

ایران هدف تهاجم تورانیان قرار گرفته است که به شکست سخت ایرانیان منجر می‌شود. شاه تورانیان، تعیین مرز ایران را به پرتاب تیری بازبسته که به‌دست تیراندازِ ایرانی انداخته شود. ایرانیان نامی‌ترین پهلوان خود، کشواد را برمی‌گزینند، اما او نمی‌پذیرد. سردار ایرانی، آرش را ـکه ستوربان سپاه استـ به‌عنوان پیک به‌سوی توران می‌فرستد تا از آنها فرصت بیشتری طلب کند. سردار تورانی، آرشِ ستوربان را برای پرتاب تیر انتخاب می‌کند. ایرانیان از این‌تصمیم برمی‌آشوبند و آرش را خائن می‌خوانند، اما ناگزیر تسلیمِ تصمیم سردار تورانی می‌گردند. نخست آرش از انداختن تیر سر بازمی‌زند، اما درنهایت، با تلخی بسیار، تسلیم می‌شود. او به بالای البرز می‌رود و تیر را با دل خود، نه با بازویش، پرتاب می‌کند. تیر چنان دور می‌رود که باد نیز به آن نمی‌رسد و تا ابد در پرواز می‌ماند. پس از آن، آرش ناپدید می‌شود و اثری از او دیده نمی‌شود.

۵. ۱. بازآفرینی از نوع تغییر در خویش‌کاری شخصیت‌ها

«تیریشتِ» *اوستا* کهن‌ترین منبعی است که از «آرش شیواتیر» نام برده‌است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۷)، البته نه به‌گستردگی روایتی که اکنون از آرش در دست داریم. روایت آرش در منابع پس از اسلام گسترده‌تر بیان می‌شود، به‌استثنای فردوسی که در *شاهنامه* این روایت را گزینش نکرده است.

داستان اسطوره‌ای به این‌گونه است: افراسیاب، منوچهر، پادشاه پیشدادی را در طبرستان محاصره می‌کند. هردو سردار طالب صلح‌اند. منوچهر پیشنهاد می‌کند که به اندازهٔ پرتاب یک تیر، از خاک ایران را به او پس دهند؛ افراسیاب می‌پذیرد. منوچهر آرش را ـکه تیراندازی نام‌دار استـ برمی‌گزیند. آرش با کمک خدایان تیر را پرتاب می‌کند، تیر سپیده‌دم رها می‌شود و با کمک ایزدِ باد، غروب‌هنگام درکنار رود جیحون، بر درخت گردویی، می‌نشیند. بدین‌ترتیب، مرز ایران مشخص می‌شود. بدن آرش، پس از پرتاب تیر، پاره‌پاره می‌شود و جان می‌سپارد (آموزگار، ۱۳۹۱: ۶۷- ۶۸).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

همان‌گونه که ملاحظه شد، روایت بیضایی با روایت اساطیری تفاوت‌های اساسی دارد. برای نمونه، در اثر بیضایی نامی از افراسیاب و منوچهر برده نمی‌شود و به‌جای آن سردار ایرانی و سردار تورانی لحاظ می‌شود. بیضایی هر آنچه که متن را به زمان خاص و مشخصی محدود می‌کند حذف، و روایت را هرچه بیشتر عام و امروزی می‌کند. بدین‌صورت، هرکسی می‌تواند «آرش» شود. بیضایی در سخنرانی دوم دسامبر ۲۰۱۲ در دانشگاه UCLA به این‌نکته اشاره می‌کند که در داستان‌های کهن قهرمان از ابتدا قهرمان است و مثل یک قهرمان به‌دنیا می‌آید. او این‌سؤال را مطرح می‌سازد که آیا در این‌دوره می‌توان این‌گونه اندیشید؟ «آرش» بیضایی درحقیقت پاسخی به منظومهٔ «آرش» «سیاوش کسرایی» است. آرش بیضایی قهرمان نیست، بلکه انسانی معمولی است که تحت تأثیر موقعیتِ پیش‌آمده قهرمان می‌شود و برای مردمش امید می‌آفریند.[۳]

درکلِ برخوانی، سه شخصیت وجود دارد که دارای نام هستند: «آرش ستوربان»، «کشواد» و «هومان» که از هیچ‌یک از آنها در روایت اسطوره‌ای اثری دیده نمی‌شود. آرش بیضایی، ستوربانی خرد است که هرگز تیری نینداخته و با آرش کمانگیرِ اسطوره‌ای هیچ هم‌خوانی ندارد. او پیش از این، شبانی بیش نبوده است و اکنون ستوربانِ سپاه است. درحقیقت، آرش بیضایی ساختهٔ ذهن مؤلف است با خویش‌کاری‌های کاملاً متفاوت با آرشِ شیواتیر. آرش ستوربان را سردار تورانی به‌اجبار برمی‌گزیند تا تیراندازِ ایران شود. به‌همین‌سبب، ایرانیان به او شک می‌کنند و او را خائن می‌نامند؛ زیرا او تا آن‌زمان تیری نینداخته بود.

> هان، نادانی بزرگ را من کردم. شنیدم که تو پیش از ما در این‌بوم بوده‌ای و بویی نبردم. دیدم که زبان ایشان می‌دانی و گمانی نکردم. من نگین خود را به تو بخشیدم! من تو را دوست داشتم ای آرش! چرا فریبمان دادی؟ و آرش فریاد می‌کند: من فریب ندادم! آنک سردار با نگاهِ سخت خود او را درهم می‌شکند: جای دروغ نیست. این پیام دشمن است آرش و با سوگندان سخت به خدایان ریگزار. ایشان تنها به آن تیر گردن می‌نهند که تو بیندازی! و آرش بر خاک فرو می‌افتد. آن سردار هنوز بانگ می‌کند: تنها تو! که از تیرافکنان کمترینی و تیرت هرگز از تو دورتر نخواهد رفت (همان، ۳۰ ـ۳۱).

ابتدا، آرش نمی‌پذیرد که تیرانداز باشد، اما پس از آن، با بیزاری تمام تسلیم می‌شود. در روایت اسطوره‌ای این منوچهر است که «آرش پهلوان» را انتخاب می‌کند. در ثانی، آرش محبوب پهلوانان و سپاه ایران است و با میل و ارادهٔ خود برای پرتاب تیر می‌رود، هرچند مرگ خویش را برای همگان پیش‌بینی می‌کند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

در پایان روایت نیز شاهد تفاوت دیگری میان دو روایت هستیم: پدر آرش ستوربان بر او ظاهر می‌شود و از او می‌خواهد تیر را با دل خود، نه بازوی خود، پرتاب کند. آرش ستوربان بر بالای کوه البرز می‌ایستد و تیری پرتاب می‌کند که تا ابد در حرکت است و خود نیز ناپدید می‌شود. در روایت اسطوره‌ای، آرش تیر را از بالای کوه «اَئیر یو خَشوَت» پرتاب می‌کند. حرکت تیر از سپیده‌دم تا هنگام غروب است که تیر بر درخت گردو درکنار جیحون می‌نشیند. بدن آرش نیز پاره‌پاره یا خاکستر می‌شود و جان می‌سپارد.

«کشواد» پهلوان نامدار ایرانی است که سردار ایرانی او را برای پرتاب تیر برمی‌گزینند، اما کشواد نمی‌پذیرد و معتقد است پرتاب یک تیر کاری را درست نمی‌کند و مشکل اساسی را در بندگی می‌داند.

> کشواد بی‌خویش می‌شود: چه‌کسی گفت من به دیگران نمی‌اندیشم؟ هان، اینت پیمانی با دستِ سروران و با پیمان، زندگی مُشت بندگان؛ در گروِ تیری که چون رها شود همه این یا آن راست؛ ور که بندگی خود برجاست! (بیضایی، ۱۳۹۱: ۲۴).

کشواد در اثر بیضایی درحقیقت معادلِ آرش اسطوره‌ای است، اما با خویش‌کاری‌هایی کاملاً دگرگونه. کشواد، پهلوانِ نامی، فرمان سردارش را نمی‌پذیرد و به سپاه پشت می‌کند. او حتی درصدد است که آرش ستوربان را نیز از انداختن تیر بازدارد.

هومان سردار ایرانی است که سپاهیان در این اندیشه‌اند که در جنگ کشته شده‌است، اما او پنهانی به سپاه خود پشت کرده و با دشمن هم‌سو شده‌است. از هومان و کشواد در روایت اسطوره‌ای نامی برده نشده‌است و اینان زاییدهٔ ذهن نویسنده‌اند.

بیضایی خوانشی جدید از داستان اسطوره‌ای «آرش کمانگیر» ارائه می‌دهد. آرش بیضایی انسانی زمینی است، فاقد مشخصه‌های اسطوره‌ای؛ درحقیقت، ضداسطوره است. قهرمان روایت از جایگاه اسطوره‌ای و دور از دسترسش پایین آمده و انسان زمینی می‌شود.

> زدودن آرایه‌های اسطوره‌ای از آرش تمهیدی است که فضای اسطوره‌ای را می‌شکند و بنا به نظریهٔ جوشی، اسطوره را به امروز می‌آورد. آرش هرکسی می‌تواند باشد و هر مخاطبی می‌تواند خود را در جایگاه او ببیند. درست از همین‌جاست که وضعیت معکوس شکل می‌گیرد. آرش بیضایی یک ضداسطوره است؛ فاقد تمامی خصیصه‌های پهلوان، قهرمان اسطوره‌ای، نه در تولد و کودکی او نشانه‌ای اساطیری وجود دارد و نه در حال او به‌عنوان مردی آریایی (ثمینی، ۱۳۸۸: ۳۴۴).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

۶. نمایش‌نامهٔ *شب هزارویکم*

این نمایش‌نامه شامل سه اپیزودِ مستقل است: اپیزود اول، یعنی «شب‌هزارویکم/۱»، در حیطهٔ موضوع این‌پژوهش قرار می‌گیرد. داستان این‌نمایش‌نامه خوانش جدیدی از داستان «ضحاکِ» ماردوش است. آنچه در این نمایش‌نامه واسازی می‌شود، خویش‌کاری‌های «شهرناز» و «ارنواز» ـدختران جمشیدـ است. محتوا و چارچوب روایت با نمونهٔ اسطوره‌ای‌اش هم‌خوانی دارد، اما خویش‌کاری اشخاص داستانی کاملاً دگرگونه می‌شود. به‌عبارتی، بیضایی این اسطوره را از نظرگاهی دیگر بازسازی می‌کند و پس از درآمیختن آن با داستانِ *هزارویک‌شب* به‌صورت داستانی نو ارائه می‌دهد.

شهرناز و ارنواز، پس از مرگ پدرشان، تصمیم می‌گیرند به ارادهٔ خود به کاخ ضحاک بروند. آنان هزارویک‌شب، هرشب او را به داستانی خوش سرگرم می‌کنند. آن‌گاه به هم‌دستی خوالیگرانِ جمشید یکی از دو جوانی را که قرار است قربانی مارانِ ضحاک شود، نجات می‌دهند. هزارویکمین شب، شهرناز و ارنواز تمام آنچه را دسیسه کرده بودند، برای ضحاک بازی می‌کنند. آن‌شب، شبِ نابودی ضحاک است. هزارویک برنا به رهبری پهلوانی ـکه مادرش گاو بودـ لشکری گرد آورده و آمده‌اند تا ضحاک را نابود کنند.

۶. ۱. بازآفرینی از نوعِ تغییر در خویش‌کاری شخصیت‌ها

«شهرناز» و «ارنوازِ» روایت بیضایی زنانی کاملاً متفاوت‌اند. در روایت اساطیری، با شخصیت‌هایی ساده، ایستا و منفعل مواجهیم؛ حال‌آنکه در روایت بیضایی، این دو شخصیت محوری‌اند و تمام حوادث داستان حول آنها و مرتبط با ایشان رخ می‌دهد. شهرناز و ارنواز، به خواست خود و طبق نقشه‌ای برای کاهش ستم‌کاری ضحاک، به کاخش می‌روند و با شیفتگی تمام، اما ساختگی، به همسری او درمی‌آیند.

> شهرناز: آری این بدترین کاری است که می‌کنم و با این‌همه بِه است از بیکارنشستن و دیدن! کِشت، به خون کُشتگان تا کی برآوریم و بسوزند؟ در ستاره دیده‌اند او را زمانی است و ایرانشهر را از جادوی وی چاره نیست. پس، نگین او را می‌سپریم تا این تَبَه شاهی بگذرد و شامیران از میان برخیزد و شمارش آغاز شود (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۹).

در روایت اساطیری این دو بانو، به‌اجبار به کاخ ضحاک می‌روند و تحت تأثیر جادوی او، به کژی و بدخویی رفتار می‌کنند. این بدرفتاری و تسلیم محضِ ضحاک‌بودن، تا زمانی که فریدون برای نجاتشان وارد کاخ می‌شود، همچنان پایدار است و هیچ حرکتی از آنها دیده نمی‌شود.

دو پاکیزه از خانهٔ جمشید برون آوریدند، لرزان چو بید

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

که جمشید را هر دو دختر بدند — سرِ بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده‌رویان، یکی شهرناز — دگر پاکدامن، به نام، ارنواز
به ایوان ضحاک بردندشان — بدان اژدهافش سپردندشان
بپروردشان از ره جادویی — بیاموختشان کژّی و بدخویی
(فردوسی، ۱/۱۳۸۶: ۳۹)

برخلاف اساطیر، شهرناز و ارنوازِ روایت بیضایی در حاشیه نیستند، بلکه حضوری فعال دارند؛ تاجایی‌که حتی افعالی را که در روایت اساطیری به اشخاص دیگری نسبت داده می‌شود، برعهده می‌گیرند؛ ازجمله، در روایت اساطیری دو مرد که از نژاد پادشاه بودند، یعنی «ارمایل» و «گرمایل»، در هیئت آشپز به درگاه پادشاه می‌روند و با ترفندی هر شب یک‌تن از دو جوانی را که قرار بود قربانی مارها شوند نجات می‌دهند (همان، ۳۹-۴۰). در روایت بیضایی، این ترفند را شهرناز می‌اندیشد و با همکاری خواهرش و خوالیگر پدر و بانوی خوالیگر به انجام می‌رساند. آنچه روایت را زیباتر می‌کند، درآمیختن اسطورهٔ ضحاک با داستان کتابِ *هزارویک‌شب* است. شهرناز همچون «شهرزادِ» قصه‌های *هزارویک‌شب*، هرشب با داستانی خوش، ضحاک را افسون می‌کند تا خوالیگران جوانی را از بند مرگ برهانند. شهرناز حتی در شبِ هزارویکم نیز خشم ضحاک را با روایت داستانِ «کوپال هند» فرو می‌خواباند تا آن‌هنگام که لشکری با هزارویک بُرنا به کاخ هجوم می‌آورند و ضحاک را نابود می‌کنند.

> شهرناز: ما تو [ضحاک] را هزارویک فرزند آوردیم! ارنواز: هزارویک برنا گریختند، آن‌گاه که ما تو را در خواب می‌کردیم و مارهای تو را بیدار. اکنون تو در چنبرهٔ شهربند این هزارویک‌تنی که به کین‌خواهی کشتگان خود می‌آیند (بیضایی، ۱۳۹۲ب: ۳۵).

بیضایی در انتهای نمایش‌نامه، برای خوانشِ جدیدش، دلیلی منطقی می‌آورد. او متن را این‌گونه خوانده و پذیرفته است. شهرناز و ارنواز با ازخودگذشتگی و ترفندهای زیرکانه‌شان، ضحاک را به‌زانو درمی‌آورند. این سؤال ذهن مخاطب را درگیر می‌کند: چرا نامی از آنها در اساطیر نیست؟ بیضایی پاسخ این سؤال را ازطریق سخنان ضحاک به مخاطب القا می‌کند.

> ضحاک: نام شما زدوده خواهد شد! شما بی‌خردید! پهلوانان می‌آیند و مرا در زنجیر می‌کنند و شما را جز سرزنش نمی‌رسد، بدین‌که همسران من بودید! در داستان‌ها که از این پیکار می‌کنند سخنی از شما نخواهد رفت؛ آری- در این پیروزی در راه، کسی یادی از شما نخواهد کرد! شهرناز: من این برای نام نکردم ضحاک؛ خواهرم ارنواز نیز. ما دختران جمشیدیم؛ جهان به داد می‌گستریم و خود ارّه می‌شویم! (همان، ۳۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

۷. فیلم‌نامهٔ «آهو»

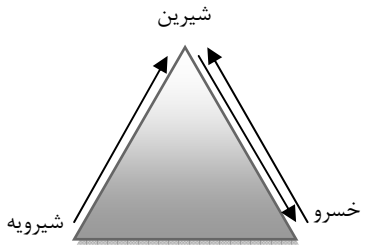
«آهو» اپیزود اول از مجموعهٔ *آهو، سلندر، طلحک و دیگران* است. روایت فیلم‌نامه دربارهٔ *جیران*، دختری روستایی، است. جیران قرار است با پسری که چون جان دوستش می‌دارد ازدواج کند، اما رسم ناجوانمردانه و وحشیانه‌ای مانع آنان می‌شود. رسم کهن بر این است که هر دختر زیبایی، در شب عروسی، ابتدا با ارباب هم‌بستر شود تا از او برکت یابد، آن‌گاه سهم همسرش شود. جیران، همچون پدرش، دربرابر ارباب می‌ایستد و حاضر به اطاعت نمی‌شود. داماد نزد خان می‌رود و از او درخواست می‌کند که از آن‌دو بگذرد یا اجازهٔ ترک دیار را به آنها بدهد. خان نمی‌پذیرد و داماد را تحقیر می‌کند. داماد، با دشنه‌ای، قصد حمله به ارباب را دارد. همراهان ارباب دشنه را می‌یابند. ارباب، در ظاهر، داماد و جیران را می‌بخشد و دشنه را به داماد پس می‌دهد. داماد خوشحال از بخشش ارباب، به روستا بازمی‌گردد. ارباب دو تن از نگاهبانانش را برای قتل داماد روانه می‌سازد. آنها به داماد حمله می‌کنند و او را در رودخانه خفه می‌کنند. خانوادهٔ داماد و جیران جسد او را می‌یابند. در همان‌هنگام، جیران تصمیم می‌گیرد در همان شب موعود، ازدواج کند. او اعلام می‌کند که چه‌کسی حاضر است با من ازدواج کند. چاه‌کنِ حقیری می‌پذیرد. قرار می‌شود دختر با چاه‌کن، در شب چهاردهم، ازدواج کنند. مراسم عروسی برپا می‌شود و مطابق رسم معهود، جیران برای برکت‌یافتن از ارباب، آماده می‌شود. پیرزنان دختر را آماده می‌کنند. ارباب وارد حجله می‌شود. جیران ارباب را با دشنهٔ داماد تکه‌تکه می‌کند و بر گرد جسد ارباب رقصی از مرگ می‌نماید.

۷. ۱. بازآفرینی از نوع تغییر چارچوب کلی اثر

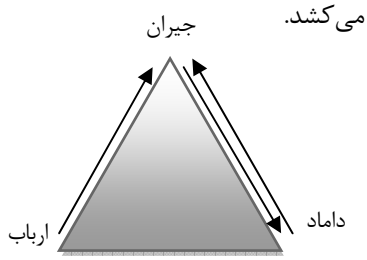
فیلم‌نامهٔ «آهو»، بازآفرینی صحنه‌هایی از داستان *خسرو و شیرینِ* نظامی است. با توجه به نشانه‌های متنی‌ای که در اختیار داریم، به‌نظر می‌رسد که بیضایی در نگارش این اثر، از داستان *خسرو و شیرین* سود جسته‌است. البته، روایت به‌طورکلی تغییر می‌کند و فقط رگه‌هایی از داستان اولیه در آن حضور می‌یابد. درواقع، بیضایی خوانشی دیگرگونه از این داستان ارائه می‌دهد. بدین‌منظور، ابتدا نشانه‌های متنی را مشخص می‌کنیم و آن‌گاه به خوانش جدید بیضایی اشاره می‌کنیم.

اولین نشانهٔ متنی، مثلث عشقی است که در این‌دو روایت حاکم است. در روایت نظامی، خسرو و شیرین عاشق یکدیگرند. اواخر داستان شیرویه، پسر خسرو، به‌خاطر عشق به شیرین و کسب قدرت و تاج و تخت، پدر را می‌کشد و به شیرین ابراز عشق می‌کند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]



در روایت بیضایی، جیران و داماد عاشق یکدیگرند و درصدد برپایی عروسی‌شان هستند. ارباب که دختر را دیده و مفتون زیبایی‌اش شده‌است، از حق اربابی‌اش نمی‌گذرد و برای تصاحب جیران داماد را می‌کشد.



نشانهٔ متنی دوم، صحنهٔ «آب‌تنی» نجیبانهٔ جیران و داماد در ابتدای فیلم‌نامه است که ما را به یاد یکی از زیباترین صحنه‌های مثنوی نظامی می‌اندازد؛ یعنی «اندام‌شستن شیرین در چشمهٔ آب» و «دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار» (ر.ک: نظامی، ۱۳۸۳: ۷۷ و ۷۸).

نشانهٔ متنی سوم، «دشنه» است. در انتهای داستانِ *خسرو و شیرین*، شیرین خود را با دشنه‌ای ـکه شیرویه خسرو را با آن کشته است‌ـ از پا درمی‌آورد. در روایت بیضایی نیز وجود دشنه مهم است. جیران با دشنه‌ای که محبوبش با آن کشته می‌شود، از ارباب انتقام می‌گیرد.

نشانهٔ متنی چهارم، پذیرش قاتل به‌عنوان همسر است. شیرین و جیران، هردو، در ظاهر تصمیم می‌گیرند با قاتل همسرانشان ازدواج کنند؛ درحالی‌که هدف دیگری از این صلح ساختگی دارند. شیرین پیشنهاد شیرویه را می‌پذیرد و او را فریب می‌دهد:

دل شیرویه شیرین را ببایست — ولیکن با کسی گفتن نشایست
نهانی کس فرستادش که: خوش باش — یکی هفته درین غم بارکش باش
چو هفته بـگذرد، ماه دوهفته — شود در باغ من چون گل شکفـته
خداوندی دهم بر هر گروهش — ز خسرو بیشتر دارم شکوهش
چو گنجش زیر زر پوشیده دارم — کلید گنج‌ها او را سپارم
چو شیرین این‌سخن‌ها را نیوشید — چو سرکه تند شد، چون می بجوشید

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

فریبش داد تـا باشد شکیبش نهاد آن کشتنی دل بر فریبش
(همان، ۴۱۹-۴۲۰)

نشانهٔ متنی پنجم، برگزاری عروسی و مرگ در یک‌شب است. جیران و شیرین، هردو، عروسی‌شان را به عزا بدل می‌کنند. شیرین همراه جسد خسرو وارد دخمه می‌شود و خود را با دشنه می‌کشد تا جان و تن با یار یکی کند:

در گنبد به روی خلق دربست سوی مهد ملک شد دشنه در دست
جگرگاه ملک را مهر برداشت ببوسید آن دهن کو بر جگر داشت
بدان آیین که دید آن زخم را ریش همانجا دشنه‌ای زد بر تن خویش
(همان، ۴۲۳)

بیضایی همان روایت عاشق و معشوق را با صحنه‌های تکراری روایت می‌کند، اما پایان‌بندی روایت را مطابق باورهای خود می‌نگارد. در روایت نظامی، شیرین خودکشی می‌کند، اما در روایت بیضایی، جیران انتقام می‌گیرد. بیضایی، به‌جای زنِ قربانی، زنِ مبارز و قهرمان را جایگزین می‌کند و پایانی متفاوت ارائه می‌دهد. بیضایی با استفاده از چند نشانه، ما را به یکی از داستان‌های کهن و ریشه‌دار در تاریخ فکری‌مان وصل می‌کند، اما با نگاهی متفاوت. بیضایی ساخت‌شکنی می‌کند؛ زن به‌جای خودکشی و تسلیم‌شدن، قهرمان روایت می‌شود، قهرمانی که به‌جای قربانی‌شدن انتقام می‌گیرد.

قهرمان بیضایی یک زن است، تنها شخصیتی که در فیلم‌نامه دارای نام است، زنی متفاوت با زنان روزگار که درمقابل ارباب می‌ایستد. ارباب همچون خدایی فرض می‌شود که حامل برکت است و سرپیچی از او یعنی بی‌نصیب‌بودن از برکت و داشتن عمری کوتاه! جیران به‌تنهایی درمقابل ارباب و باور مردم عصرش می‌ایستد و می‌گوید: «من خودم برکت دارم!» (بیضایی، ۱۳۸۹الف: ۷). جیران ساختار تفکر مردم را که مبنی بر ارباب- خدایی است، می‌شکند و نشان می‌دهد که ارباب هم فناپذیر است و می‌توان از او تبعیت نکرد. پس از کشته‌شدن داماد به‌دست ارباب، جیران با دشنهٔ محبوبش انتقام می‌گیرد. او در ظاهر مطیع فرمان ارباب است، اما در حجلهٔ عروسی، با تمام نیرو دشنه را در بدن ارباب می‌نشاند.

ـ تصویر نزدیک ارباب، که ضربه‌ای سخت می‌دَرَدَش و خون از دهانش بیرون می‌زند. کبود از درد و با ناباوری، لحظه‌ای نفسش بند می‌آید. ـ تصویر هردو؛ نیمه‌برهنه. ارباب می‌کوشد فریاد بزند. دختر یک‌تکه از لباسش را در دهان او فرو می‌کند. دشنهٔ پسر اینک در دست اوست. دختر با همهٔ نیرو و خشم ضربه‌ای دیگر می‌زند؛ ارباب به زانو می‌افتد... (همان، ۲۲-۲۳).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]

[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

۸. فیلم‌نامهٔ *پردهٔ نئی*

این فیلم‌نامه، بازآفرینی هنرمندانه‌ای از یکی از حکایت‌های *الهی‌نامهٔ* عطار نیشابوری است. داستانِ *پردهٔ نئی* بیضایی، در چارچوب کلی، تا اندازه‌ای از روایت عطار تبعیت می‌کند، اما به‌دلیل تغییرات زیادی که بیضایی در پی‌رنگ، شکل حوادث، نوع روایت، اشخاص داستانی و پایان داستان ایجاد می‌کند، در قلمرو بازآفرینی قرار می‌گیرد. بازآفرینی هنرمندانه‌ای که با استفاده از شیوهٔ جریال سیال ذهن صورت می‌گیرد و حاوی افکار فمینیستی نویسنده است؛ بدین ترتیب آن را هرچه بیشتر به زمان معاصر نزدیک می‌سازد.

فیلم‌نامهٔ *پردهٔ نئی* داستانِ زنی خردمند به نام «ورتا» است. در این اثر، زندگی ورتا و مصائب بسیاری که از ناحیهٔ مردانِ روزگارش بر او تحمیل می‌شود، نمایش داده می‌شود. داستان با ورود سه مرد بیمار به زیارتگاهی آغاز می‌شود. «برات» از بی‌خوابی مداوم، «ایلیا» از عطشی بی‌انتها و «جندل» از بیماری جذام در رنج‌اند. آنها از زن پرده‌نشینی که در زیارتگاهی دور از شهر زندگی می‌کند و همه را شفا می‌دهد، کمک می‌خواهند. سه مرد داستان، ظلمشان را ـکه هریک در حق زنی روا داشته‌اندـ برای زن پرده‌نشین تعریف می‌کنند. زن از آنها می‌خواهد که ابتدا داستانشان را در بین مردم تعریف کنند تا همه بشنوند، آن‌گاه بازگردند تا درمان شوند. در انتهای داستان، زن پرده‌نشین (ورتا) داستان خود را می‌گوید و معلوم می‌شود که او همان زنی است که هدف ظلم واقع شده‌است.

۸. ۱. بازآفرینی از نوع تغییر در چارچوب کلی اثر

۸. ۱. ۱. پی‌رنگ متفاوت

عطار این حکایت را به‌شکل ساده و عاری از هر نوع پیچیدگی در پی‌رنگ روایت، در ۳۰۷ بیت می‌سراید. بیضایی این ابیات مختصر را درقالب فیلم‌نامه‌ای ۱۷۴ صفحه‌ای ارائه می‌دهد. او در پی‌رنگ روایت دست می‌برد و داستان را از نگاه خود و با استفاده از عناصر داستان روایت می‌کند. اتفاقات و روابط علی و معلولی روایت‌های شخصیت‌ها نیز با آنچه عطار روایت می‌کند متفاوت است. حوادثی که در داستان بیضایی رخ می‌دهند نیز به‌گونه‌ای دیگر است. برای نمونه، در داستان عطار، زن پارسا در بین راه، ساکنان دهی را می‌بیند که در حال دارزدنِ جوانی هستند. از آنها علت را جویا می‌شود:

بدو گفتا که ده خاصِ امیرست — که در بیدادکردن بی‌نظیرست
درین ده عادت این است ای ممیز — که هر کو از خراجی گشت عاجز

کند بردارش آن ظالم نگونسار کنون خواهد کشیدش بر سرِ دار
(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۳۵)

زن تمام پولی را که به‌همراه داشت برای نجات جوان می‌دهد. جوان نجات می‌یابد و با زن همراه می‌شود و چون روی او را می‌بیند، عاشقش می‌شود و از زن تقاضای نامشروع می‌کند، اما زن تن در نمی‌دهد. جوان ناسپاس هنگامی که به ساحل می‌رسد، او را به‌عنوان کنیز به بازرگانی می‌فروشد. جوان از آن پس مفلوج و کور می‌شود.

بیضایی ماجرای این جوان را همچون دو جوان دیگر کاملاً تغییر می‌دهد و به‌جای این جوان شخصیتی به نام «جندل» می‌آفریند. جندل، داروغهٔ شهر تهران، به‌همراه سه‌تن از گزمه‌ها، دزدی می‌کردند و ندا می‌دادند که دزد فرار کرده‌است. پس از آن، یک‌سهم از سه‌سهم مال را برمی‌داشتند و بقیه را به مال‌بُرده پس می‌دادند. شبی طوفانی که جندل به همراه مال دزدی در کلبه‌ای ـکه پناهگاه همیشگی‌شان بودـ پنهان شده بود، زنی سیاه‌پوش درِ خانه را می‌زند. زن ورتاست که برای طلب لقمه‌ای نان و یافتن سرپناهی در را می‌کوبد. جندل فکر می‌کند که زن در طلب مال دزدی است، و هرطور شده زن را از در خانه می‌راند. او خود را همچون پیرزنی جذامی می‌آراید و ورتا را می‌ترساند و از خانه دور می‌کند. جندل به این هم اکتفا نمی‌کند و هنگامی که ورتا می‌خواست از چاه آب بکشد تا تشنگی‌اش را برطرف کند، او را به قعر چاه می‌اندازد. از آن پس، چهره‌اش مانند جذامیان زشت و کریه می‌شود.

> جندل: به‌خاطر خودت در به رویت می‌بندم. می‌فهمی؟ اگر در باز کنم، خوره با تو همان می‌کند که با من کرد. زن سیاه‌پوش: کاش خوره مرا بخورد، اگر تاوان لقمه‌ای است تا بخورم! دست‌کم آبی بده. یک‌پایم آن دنیاست. دست‌کم آبی! جندل: چاه پشت خانه است؛ آن پشت! هرچه خواهی بردار! زن سیاه‌پوش: آهـ کدام‌سو؟ می‌دود به‌سوی پشت خانه. چاه دیده می‌شود. روشنی آسمان و خاموشی. زن به سر چاه می‌رسد و بی‌طاقت دلو در آن می‌اندازد. جندل از پنجره درمی‌آید، دو سر چادرشب را به دندان گرفته با دست‌های باز به او نزدیک می‌شود. زن دلو را بالا می‌کشد؛ جندل از پشت سر او را به چاه می‌اندازد. فریاد زن و غژغژ بازشدن تند چرخ چاه به‌هم می‌آمیزد؛ زن و دلو به چاه فرومی‌افتند. جندل برسرزنان می‌دود و با صدای پیرزن فریاد می‌کندـ جندل: ای امان، کمک! خفه شد! مرد! کمک! به داد برسید! (بیضایی، ۱۳۹۲الف: ۸۱).

۸. ۱. ۲. اشخاص داستانی

اشخاص داستانی روایت عطار بدون نام‌اند، اما شخصیت‌های داستانی بیضایی دارای نام هستند و اغلب آنها شخصیت‌پردازی شده‌اند. او شخصیت‌های اصلی و فرعی جدیدی را

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

مانند امیر ماکان، پدر، مادر، دایه، قاضی و... وارد داستان می‌کند. علاوه‌برآن، بیضایی شخصیت‌های اصلی روایتِ عطار را به‌شکل پخته‌تر ارائه می‌دهد؛ به‌عبارتی، این کاراکترها را شخصیت‌پردازی می‌کند. این‌کار را با دادن نام به آنها آغاز می‌کند و شخصیت‌های جدیدی را با نام «جندل»، «ایلیا» و «برات» می‌آفریند. علاوه‌بر این‌موارد، او شخصیت همسر ورتا را تغییر می‌دهد. در روایت عطار، همسر زن پارسا شخصیت مثبتی است و «مرد الهی» خوانده می‌شود (عطار، ۱۳۹۲: ۱۴۲). در انتهای روایت نیز زنِ پارسا همسرش را شاه آن دیار می‌کند (همان، ۱۴۳)، اما در روایت بیضایی، همسر ورتا، مرداس، شخصیتی منفی، با افکاری ضدزن است. مرداس پس از شنیدن تهمت‌های برادرش، ورتا و خانواده‌اش را به نزد قاضی می‌برد و تقاضای اجرای حکم می‌کند. قرار می‌شود ورتا را داخل کیسه‌ای کنند و از بالای ارگ ری به زیر اندازند.

۸. ۱. ۳. نوع روایت

روایت عطار دارای تسلسل زمانی است و به‌شکل خطی روایت می‌شود، اما روایت بیضایی داستان در داستان و غیرخطی است و با رجوع به گذشته به تصویر کشیده می‌شود. بیضایی روایت را از انتهای داستان آغاز می‌کند و با رجوع مکرر به گذشته و پیوند آن به زمان حال، روایت را کامل می‌سازد. بدین‌شکل که ابتدا برات، ایلیا و جندل به نزد ورتا می‌روند و درمان بیماری خود را از او می‌خواهند. برات قادر به خوابیدن نیست؛ ایلیا از آب سیراب نمی‌شود و در تشنگی مداوم است؛ جندل از بیماری خوره و چهرهٔ زشتش در عذاب است. از صفحهٔ ۹۷، فیلم‌نامه با رجوع به گذشته، زندگی ورتا و ارتباطش با این‌سه‌مرد را برای مخاطب روایت می‌کند و آن‌گاه آن را به زمان حال پیوند می‌زند.

۸. ۱. ٤. پایان داستان

پایان داستان بیضایی کاملاً با آنچه عطار روایت می‌کند متفاوت است. در روایت عطار، زن همسرش را شاه آن سرزمین می‌کند و خود به عبادت مشغول می‌شود. بیضایی در فیلم‌نامه‌اش یک شخصیت اصلی به نام «امیر ماکان» می‌آفریند. این شخصیت از ابتدای داستان حضور دارد و در جست‌وجوی واکاوی کابوس‌های شبانه‌اش است. او که سیاه‌پوشِ زنِ غصه‌دار کابوس‌هایش است، در انتهای روایت، ورتا، زن رؤیاهایش را می‌یابد. ورتا برای او آزمون‌هایی ترتیب می‌دهد. امیرماکان از آزمون‌های ورتا پیروز بیرون می‌آید؛ امارت را به برادرش، امیراسپندار، می‌سپارد و با ورتا همراه می‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

ورتا: و این آزمون آخر است؛ جای من کجاست؟ امیراسپندار: کاخ ری خانهٔ توست! ورتا: نه! در رؤیای من این امیر بود که دیهیم از سر می‌انداخت و تخت امارت به هیچ می‌گرفت. امیر: دیهیم از سر برمی‌دارد. پس خدا نگهدار ارگ ری و تخت و امارت که قلب توست. خدا نگهدار شاهین امارت که بر سر من نشستی. تخت بی‌بخت را چه کنم؟ مرا ببخش برادر امیراسپندار! شاید تا این دم رؤیای تو آن تخت بود و حالا پایان رؤیاست. از این پس، در شأن تو نیست که گلی بکاری، در شأن تو نیست که آزادانه بخندی یا بگریی، در شأن تو نیست که باغی را آبیاری کنی یا خشتی بزنی، حتی در شأن تو نیست که به گدایی در کوچه رحمت بیاوری... . مرا اینجا باغچهٔ کوچکی ببخش که آن را لنگر زائران کنم. باغچه‌ای که مهربانم به بوئیدن گل‌هایی که من در آن می‌پرورم، چنان سرمست شود که هرگز نرود. امیر اسپندار: این کار کرده شود! (بیضایی، ۱۳۹۲الف: ۱۷۲-۱۷۳).

۹. فیلم‌نامهٔ *سیاوش‌خوانی*

فیلم‌نامهٔ *سیاوش‌خوانی* بازنویسی زیبایی از یکی از داستان‌های *شاهنامه* است. در کل اثر با اسطوره‌ای ملی- حماسی، یعنی اسطورهٔ «سیاوش» مواجهیم. البته، بیضایی این داستان را به‌شکل ساده بازنویسی نمی‌کند، بلکه این روایت داستان در داستان است. او پی‌رنگ اصلی روایت خود را از *شاهنامه* وام می‌گیرد و در زمینهٔ طرحی فرعی از برگزاری آیین سوگِ سیاوش می‌گنجاند. به‌عبارتی، در دل یک نمایش‌نامه و با بازیگرانی محلی، روایت اسطوره‌ای سیاوش نمایش داده می‌شود. ماجرا میان دو طایفه که در دو سوی رود، زمین و کشت دارند، رخ می‌دهد. هر دو گروه در برپایی سوگ سیاوش مصمم‌اند. آنها در هنگام برداشت محصول با برپایی این آیین، درپی برکت بیشتر زمین هستند. علاوه‌برآن، برپایی این آیین، عامل اتحاد و برقراری صلح این دو طایفه است.

۹. ۱. بازنویسی

بیضایی چارچوب اصلی اسطورهٔ سیاوش را حفظ کرده است و با کمترین تغییر در اصل روایت اساطیری، آن را به تصویر می‌کشد. خلاقیت او در چگونگی بازنویسی این داستان است. فیلم‌نامهٔ *سیاوش‌خوانی* بازنمایی هنگامه‌دارانی است که قصدِ بازسازی اسطوره را در قالب یک آیین دارند. بیضایی ازاین‌طریق تصویری از آیین «سوگ سیاوش» را نیز در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. ایجاد روابط علی و معلولی در طول داستان شیوهٔ دیگری است که بیضایی برای بازنویسی این اثر به‌کار می‌بندد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

۹.۱.۱. برقراری روابط علی و معلولی

بیضایی با طرح پرسش‌های بی‌پاسخی که ذهن او و خواننده را درگیر کرده‌است و دادن پاسخی درخور، روابط علی و معلولی داستان اصلی را قوی‌تر بیان می‌کند. به‌کارگیری این شیوه، به منطقی‌ترشدن پیرنگ داستان منجر می‌شود. البته، بیضایی این پرسش‌ها را واضح مطرح نمی‌کند، به‌عبارتی، این سؤالات در تقدیر هستند و از پاسخ‌هایی که به متنِ اساطیری اضافه شده‌است، سؤالات برای مخاطب آشکار می‌شوند. برای نمونه، به چند مورد اشاره می‌کنیم:

چرا «گرسیوز»، مادر سیاوش را به قصد کشت می‌زند؟ چرا هرگز کسی به‌دنبال او نمی‌آید؟ بیضایی علت سؤال نخست را خواب این دختر می‌داند: «خوابم را که شنید، دشنه برکشید! گودرز: گرسیوز؟ می‌بو: پدرم! خواب دیدم به آفتاب آبستنم!» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۳۷). مادر سیاوش نیز از خود می‌پرسد که چرا هیچ‌گاه کسی به‌دنبال او نیامده‌است؟ جواب این پرسش را گرسیوز با بیان رازی می‌دهد: گرسیوز ادعا می‌کند که مادر سیاوش از تبار او نیست، دختری ایرانی است که پسرش او را به فرزندی گرفته‌است: «آن دخترک را به شیرخوارگی پسرم فرزند گرفت که مادر و پدرِ خانمان‌سوخته‌اش، به ایران ورزیگران بودند و جان در جنگ پسین باخته...» (همان، ۱۸۴).

نمونهٔ دیگر، زمانی است که «سودابه» «کاووس» را به خود بدگمان می‌بیند. او برای اثبات ادعای خود، جنینی سقط‌شده را به شوی خود نشان می‌دهد و مدعی می‌شود به‌سبب فشاری که سیاوش بر او آورده، فرزندش را از دست داده‌است. در *شاهنامه* فقط بیتی آورده شده که کاووس با دیدن تشت و جنین بدگمان شده‌است و علت بدگمانی را بیان نمی‌کند.

دو کودک بر آن‌گونه در تشتِ زر — فگنده به خواری و خسته‌جگر
ببارید سوداوه از دیده آب — بدو گفت: «روشن ببین آفتاب
همی‌گفتمت کو چه کرد، از بدی — به گفتار او، خیره، ایمن شدی»
دل شاه کاووس شد بدگمان — برفت و پراندیشه شد، یک زمان

(فردوسی، ۳/۱۳۸۷: ۲۷)

بیضایی علت بدگمانی کاووس را در چهره و جثهٔ جنین می‌داند و نیز در خود سودابه که به زنِ جنین‌سقط‌کرده نمی‌ماند.

کاووس: خرد از من دور! خشم بیا و در سرم بگرد!... درست ببین! چنین دیوی، زادهٔ پریزادی؟ کودکی چنین اندام در تو بود و من ندانستم؟ آه سودابه؛ نه این دیوزادِ جادوچهر به فرزند ما می‌ماند و نه تو به زنی که فرزند از شکم فروگذاشته! (بیضایی، ۱۳۹۱: ۷۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

۱۰. نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنّمار*

بیضایی این داستان را از هفت‌پیکرِ نظامی به وام گرفته‌است. اصل داستان چندصفحه‌ای بیش نیست. «سنمار» معمار رومی برجسته‌ای بود که کاخ «خُورنق» را به‌دستور «نعمان‌بن‌امرءالقیس» برای «بهرامِ گور» در «حیره» ساخت، اما پس از اتمام کار از بالای کاخ به زمین افکنده می‌شود، تا مبادا نظیر آن را برای دیگری بسازد.

۱۰. ۱. بازنویسی

بیضایی این داستان کوتاه و ساده را، با مهارت تمام، به‌شکل نمایش‌نامه‌ای کامل بازنویسی می‌کند و آن را به صحنه می‌برد. درحقیقت، چارچوب داستان تغییر چندانی نمی‌کند، بلکه بیضایی با استفاده از تکنیک‌های خاص خود متن را بازنویسی هنرمندانه می‌کند.

۱۰. ۱. ۱. تغییر شیوهٔ روایت‌گری

داستانی که نظامی درخلال داستانِ زندگی بهرام گور روایت می‌کند بسیار ساده است. روایت داستانِ نظامی دارای تسلسل زمانی است و به‌شکل خطی تعریف می‌شود: نه برگشتی به گذشته داریم و نه رجوع به آینده. بیضایی «ترتیبِ» روایت را تغییر می‌دهد و از پایان داستان آغاز می‌کند. داستان ازآنجا آغاز می‌شود سنمار را از کاخ خورنق به زیر می‌افکنند، آغاز می‌شود. جسد بی‌جان سنمار برمی‌خیزد و داستان خود را روایت می‌کند. روایت این نمایش‌نامه به‌شکل غیرخطی است و با بازگشت به زمان گذشته، روایت می‌شود: «من که سنمارم برمی‌خیزم تا بگویم چگونه فروافتادم. من که چون می‌افتادم، به آسمان نزدیک‌تر بودم تا به زمین» (بیضایی، ۱۳۸۹ب: ۹).

علاوه‌بر ترتیب داستان، زاویهٔ دید نیز تغییر می‌کند. در داستان نظامی، ازمنظرِ دانای کل، بر روایت احاطه می‌یابیم، اما در روایتِ بیضایی، زاویهٔ دید دگرگون می‌شود و راوی تقریباً حذف می‌شود. روایت از زبان اشخاص داستانی به تصویر کشیده می‌شود. بیضایی با تغییر شیوهٔ روایت‌گری، داستان را به‌شکلی نو ارائه می‌دهد.

۱۰. ۱. ۲. افزودن گفت‌وگو میان شخصیت‌ها

بیضایی پیرنگ داستان «سنمارِ» نظامی را گرفته و ازطریق گفت‌وگوهای کوتاه یا مفصل، روایت اصلی را گسترده‌تر کرده‌است. البته، گاهی از این‌طریق، به شخصیت‌پردازی نیز می‌پردازد.

نظامی این داستان را در ۷۱ بیت، با عنوانِ «صفت سنمار و ساختن قصر خورنق» روایت می‌کند. اغلب ابیات، به‌جز هشت بیت، سخنان راوی دانای کل است. تنها در انتهای

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

روایت، آنجاکه سنمار در ازای ساخت خورنق پاداشی می‌گیرد، گفت‌وگویی کوتاه بین او و نعمان صورت می‌گیرد:

مرد بنّا که آن نوازش دید — وعده‌های امیدوار شنید
گفت: اگر زانچه وعده دادم شاه — پیش از این شغل بـودمی آگاه
نقش این کارگاه چینی‌کار — بهترک بستمی درین پرگار
بیشتر بردمی در اینجا رنج — تا به من شاه بیش دادی گنج
کردمی کوشکی که تا بودی — روزش از روز، رونق افزودی
گفت نعمان: چو بیش یابی چیز — به ازین ساختن توانی نیز؟
گفت: اگر بایدت، بـه وقت بسیچ — آن کنم کاین برش نباشد هیچ
این سه رنگ است، آن بود صدرنگ — آن ز یاقوت باشد، ایـن از سنگ
این به یک گنبدی نماید چهر — آن بود هفت گنبدی چو سپهر

(نظامی، ۱۳۹۰: ۶۱-۶۲)

در روایت نظامی، گفت‌وگو فقط سه‌بار ردوبدل می‌شود و بیشترین کلام از آنِ راوی است، اما نمایش‌نامهٔ بیضایی سراسر گفت‌وگوست. برای نمونه، بیضایی تنها گفت‌وگوی روایتِ نظامی را در طول هشت‌صفحه بیان می‌کند. «نعمان» این پرسش را در صفحهٔ ۶۳ مطرح می‌کند: «آیا این بهترین بود؟» (بیضایی، ۱۳۸۹ب) و پاسخ آن پس از گفت‌وگویی طولانی و تکرار چندبارهٔ سؤال، چنین داده می‌شود:

> گفتمش آری در سرم خُورنق‌هاست که چون آن جادوچشم به آرزو می‌مانند. آری اگر زر باشد و ابزار و پشتیبان! نعمان: پرسیدم حتی بهتر از این؟ سنمار: گفتمش خیال را بندی و پایانی نیست و کمال آرزوی من است. آری نعمان- حتی بهتر از این؛ اگر زمانه زمانم می‌داد! (همان، ۷۰).

گفت‌وگوهای نمایش‌نامه، تنها میان نعمان و سنمار ردوبدل نمی‌شود، بلکه بیضایی اشخاص داستانی دیگری نیز می‌آفریند و به‌تبع آن، گفت‌وگوهای دیگری نیز ایجاد می‌کند. ازجمله، گفت‌وگوهایی که میان سنمار و سران قبایل، سنمار و مفت‌خوران، سنمار و گدایان، نعمان و شیوخ قبیله و نعمان و بنایان صورت می‌گیرد. بیضایی ازطریق این گفت‌وگوها، گاهی به شخصیت‌پردازی قهرمانان داستانش دست می‌زند. علاوه‌برآن، درخلال گفت‌وگوها، اندیشه‌هایش را برای مخاطب بازگو می‌کند:

> سنمار: گفتم فرمان بدهی، دست می‌کشم نعمان! چیست که بخواهی تا همان شود؛ فرمان بدهی خورنق فراموش می‌کنم! نعمان: گفتم آری و نه! به‌خدا هرشب با خیال ویرانی‌اش می‌خوابم و صبح با خیال ساختنش برمی‌خیزم! دست بکشی سنمار! ـ چگونه؟ آیا می‌توانی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

جنگل سدر مرا به‌جای خود بازآوری؟ آیا می‌شود خاکی را که از دامنه به توبره کشیدیم تا خشت دیوار کنیم، به‌جای خود بازبری؟ آیا خرما که بخشیدی و خوردند و شتران که بریان کردی و بلعیدند، به من بازمی‌دهی؟ سنمار: آه نعمان، به‌خدا این ساختنِ خورنق نیست؛ ساختن توست! ساختنِ ما همه خود راست! ندیدم بزرگی، که با دست‌به‌کاری‌نزدن، کاری بزرگ کرده باشد! خورنق به نام خود کن نه سنمار، اگر از این در آزاری!... تو محال می‌جویی! یا شاید ـغلط نکنمـ ترسانی دست در کیسه کنی، آبادی می‌خواهی اگر از کیسهٔ تو نباشد؟ بی‌تغییر، بدون کوشش و بی‌خرجی؟ آبادی چگونه خودش آباد شود؟ دیگران خشت می‌زنند؛ تو اگر از گِل پرهیز می‌کنی، دست در کیسه کن (همان، ۳۱-۳۳).

۱۰. ۱. ۳. برقراری روابط علی و معلولی

در روایت نظامی سنمار کشته می‌شود؛ چون قادر به ساختن بنایی بهتر یا همانند خورنقی است که برای نعمان ساخته‌است، اما بیضایی این‌دلیل را کافی نمی‌داند. به‌همین‌سبب، دلایل دیگری را در نمایش‌نامه‌اش مطرح می‌سازد تا روابط علی و معلولی پی‌رنگِ داستان را قوی‌تر و منطقی‌تر سازد. سنمار در ازای ساختن خورنق چیزی طلب نمی‌کند و بر این‌مدعاست که برای خودِ ساختن است که می‌سازد. نعمان چون دوست ندارد زیر بار منت کسی باشد، خود برای سنمار پاداش‌هایی در نظر می‌گیرد:

سوگند به بُتان برتر، بهترین شترم از آن تو! بهترین اسبم با رکیب و رکاب! نه این کم است؛ هفتاد بُز گزین از گلهٔ بزهایم، با زنگوله‌هایشان! دل فراخ کن نعمان؛ بیا بلندنظر باشیم، آری ـحتی کهترین دخترم از آن تو که به زیبایی در عرب مَثَل است! آری دخترم با جهیز و جهاز! (همان، ۲۶).

پس از مدتی، نعمان از بخشش دخترش پشیمان می‌شود، اما دیگر سودی ندارد؛ چراکه سنمار و دختر به‌هم دلباخته می‌شوند. از آن پس، سنمار تنها برای وصال دختر خورنق را می‌سازد. قبیلهٔ نعمان بر او زخمِ زبان می‌زنند و سرزنشش می‌کنند که چرا سنمارِ غیرعرب را بر عرب ترجیح داده‌است:

ننگ تو نیست بگویند عرب همه عاجز بودند از ساختن چنین بامی؟ ننگ تو نیست که خورنق را غریبه‌ای ساخته نه رعیت تو؟ ننگ تو نیست که بهترین شترت، بهترین اسبت و هفتاد بز گزین از گله‌های بزهایت را به غریبه پیشکش کنی؟ و برتر از این‌همه ـآهـ دخترت را که به زیبایی در عرب مثل است؟ هرگز سلطانی چنین خویشانِ خویش را باطل نکرد و غریبه‌ای را بر ایشان سروری نداد (همان، ۴۲).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

این اعتراضات تا شیوخ قبایل نیز ادامه می‌یابد. زمانی‌که قوم نمی‌توانند نعمان را راضی کنند که دست از سنمار و خورنقش بکشد، ترفندی دیگر می‌اندیشند. آنان این فکر را در ذهن نعمان می‌اندازند که سنمار قادر است برای دیگری نیز خورنقی این‌چنین یا حتی بهتر بسازد. نعمان این‌پرسش را ـ که چون خوره‌ای به جانش افتاده بود ـ در چند نوبت، از سنمار می‌پرسد. سنمار از دادن جوابی روشن طفره می‌رود تا، به‌اصرارِ نعمان، راستی را می‌گوید که جان بر سر آن می‌نهد.

۱۱. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل شگردهای بازآفرینی و بازنویسی بهرام بیضایی در متون کهن ادبی است. بیضایی در اقتباس‌هایی که از متون گذشته دارد، خوانش جدیدی از متون ارائه می‌دهد که در مواردی با برداشت و باور مخاطب کاملاً متفاوت است. او قصد دارد ساخت‌ها و باورهای ذهنی مخاطبانش را درهم بریزد. بیضایی سعی می‌کند کلان‌روایت‌ها را از بین ببرد و بدین‌شکل در باور عمومی خدشه وارد کند تا نسبی‌بودن امور را متذکر شود.

شگردهایی که بیضایی در بازخوانی متون کهن از آنها استفاده می‌کند، عبارت‌اند از: ۱. «بازآفرینیِ» اثر کهن که در دو سطح کلی ـ یعنی «تغییر در چارچوب کلی اثر» و «تغییر در خویش‌کاری‌های شخصیت‌ها» ـ انجام می‌گیرد. ۲. «بازنویسی» اثر کهن که به چند شیوه صورت می‌گیرد، ازجمله: «افزودن گفت‌وگو میان شخصیت‌ها»، «برقراری روابط علی و معلولی» و «تغییر در شیوهٔ روایت‌گری».

ـ برخوانی «اژدهاک» بازآفرینی‌ای از نوع «تغییر در چهارچوب کلی اثر» است، به‌گونه‌ای که تنها رگه‌هایی از داستان اسطوره‌ای در متن دیده می‌شود. شیوهٔ این بازآفرینی را می‌توان این‌گونه برشمرد: «تغییر در چارچوب محتوایی اثر»، «جابه‌جایی شخصیت‌های خیر و شر» و «تغییر در باور اسطوره‌ای ایرانیان».

ـ در برخوانی «آرش» نیز با بازآفرینی مواجهیم، اما این‌بار چارچوب اصلی داستان حفظ می‌شود. تفاوت در خویش‌کاری‌های شخصیت‌های روایت است. برای نمونه، آرشِ بیضایی گسترش‌یافتهٔ یک شمایل اسطوره‌ای نیست، بلکه آدمی است ساختهٔ ذهن مؤلف.

ـ نمایش‌نامهٔ *شب هزارویکم* بازآفرینی هنرمندانه‌ای از داستان «ضحاک» و دخترانِ «جمشید» است. بیضایی با تغییر در خویش‌کاری‌های «ارنواز» و «شهرناز» و درآمیختن این روایت با کتاب *هزارویک‌شب*، به بازآفرینی این روایت کهن می‌پردازد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

ـ در فیلم‌نامهٔ *آهو*، با توجه به نشانه‌های متنی که در اختیار داریم، بازآفرینی صحنه‌هایی از داستان *خسرو و شیرینِ* نظامی صورت می‌گیرد. بازآفرینی از نوع تغییر در چارچوب کلی اثر است، به‌گونه‌ای که روایت به‌طورکلی تغییر می‌کند و فقط رگه‌هایی از داستان اولیه در آن حضور می‌یابد.

ـ فیلم‌نامهٔ *پردهٔ نئی* بازآفرینی هنرمندانه‌ای از یکی از حکایت‌های *الهی‌نامهٔ* عطار است. بازآفرینی از نوع «تغییر در چارچوب کلی اثر» است. شیوهٔ این بازآفرینی را می‌توان این‌گونه برشمرد: «پی‌رنگ متفاوت»، «اشخاص داستانی»، «نوع روایت» و «پایان داستان».

ـ نمایش‌نامهٔ *مجلس قربانی سنمار* بازنویسی‌ای از یک روایت ساده و کوتاه از هفت‌پیکرِ «نظامی» است. این بازنویسی هنرمندانه را می‌توان این‌گونه بیان کرد: «تغییر در شیوهٔ روایت‌گری»، «افزودن گفت‌وگو میان شخصیت‌ها» و «برقراری روابط علی و معلولی» که به منطقی‌ترشدن هرچه بیشترِ پی‌رنگ داستان و جذاب‌شدن متن منتهی می‌شود.

ـ فیلم‌نامهٔ *سیاوش‌خوانی* بازنویسی‌ای از اسطورهٔ «سیاوش» است که با کمترین تغییر در اصل روایت اساطیری به تصویر کشیده می‌شود. خلاقیت بیضایی در چگونگی بازنویسی این داستان است. فیلم‌نامهٔ *سیاوش‌خوانی*، بازنمایی هنگامه‌دارانی است که قصدِ بازسازی اسطوره را در قالب یک آیین دارند. بیضایی ازاین‌طریق تصویری از آیین «سوگ سیاوش» را نیز در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. ایجاد روابط علی و معلولی در طول داستان شیوهٔ دیگری است که بیضایی برای بازنویسی این اثر به‌کار می‌بندد که به منطقی‌ترشدن هرچه بیشترِ پیرنگ داستان منجر می‌شود.

پی‌نوشت

۱. این کتاب پیش از هخامنشیان در هند تألیف شده و سپس در روزگاری که ظاهراً پیش از اسکندر است به ایران آمده و به *لغت فرس* قدیم برگردانیده شده و *هزار افسانه* نام گرفته است. در قرن سوم هجری، کتاب پهلوی *هزارافسان* در بغداد، به عربی ترجمه یافت و *هزارویک‌شب* یا *الف الیل* نام گرفت. بعدها در زمان محمدشاه، توسط عبدالطیف طسوجی به فارسی ترجمه شد (ستاری، ۱۳۴۸: ۳۰-۳۵).

۲. «ترتیب»: رابطه‌ای است بین توالی زمانی رویدادها در «داستان» و توالی زمانی رویدادها در «روایت». عمده‌ترین انواع این ناهماهنگی «بازگشت به گذشته» و «رفتن به آینده» است. «نابه‌هنگامی طبیعتاً به پس‌نگاه و پیش‌نگاه تقسیم می‌شود که ژنت آنها را تأخر و تقدم می‌نامد. تأخر، یک حرکت نابه‌هنگام به زمان گذشته است؛ به‌طوری‌که حادثه‌ای که از نظر توالی زمانی زودتر اتفاق افتاده، در متن دیرتر نقل می‌شود. تقدم یک حرکت نابه‌هنگام به زمان آینده است؛ به‌طوری‌که یک واقعه آینده در متن «قبل از زمان خود» و نیز قبل از ارائه وقایع زمانی میانی (یعنی وقایعی که در متن دیرتر بازگو می‌شوند) نقل می‌شود» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۰).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

۳. متن سخنرانی‌ای را که بیضایی در دانشگاه UCLA ایراد کرد از آرشیو «انجمن پژوهشی ایرانشهر» با عنوان «اسطوره در کارهای بهرام بیضایی+ پادکست» با نشانی اینترنتی ذیل اخذ کرده‌ایم:
http://www.Iranshar.org

منابع

آذری، غلامرضا و علی تاکی (۱۳۹۰) «تحلیل جامعه‌شناختی هویت زن در سینمای بیضایی و مهرجویی». *نشریهٔ علوم رفتاری*. دورهٔ سوم. شمارهٔ ۷: ۹- ۲۶.

آموزگار، ژاله (۱۳۹۱) *تاریخ اساطیری ایران*. چاپ چهاردهم. تهران: سمت.

ـــــــ (۱۳۸۹الف) *آهو، سلندر، طلحک و دیگران*. چاپ دوم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۹ب) *مجلس قربانی سِنّمار*. چاپ چهارم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــ (۱۳۹۱) *دیوان نمایش۱*. دو جلد. چاپ چهارم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــ (۱۳۹۱) *سیاوش‌خوانی*. چاپ ششم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــ (۱۳۹۲الف) *پردهٔ نئی*. چاپ ششم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــ (۱۳۹۲ب) *شب هزارویکم*. چاپ پنجم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــ (۲۰۱۲) «اسطوره در کارهای بهرام بیضایی+ پادکست». سخنرانی در دانشگاه UCLA. آرشیو «انجمن پژوهشی ایرانشهر». دسترسی در: www.iranshahr.org

تولان، مایکل (۱۳۸۶) *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناختی انتقادی*. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

ثمینی، نغمه (۱۳۸۸) *تماشاخانهٔ اساطیر: اسطوره و کهن‌نمونه در ادبیات نمایشی ایران*. چاپ دوم. تهران: نی.

حسنلی، کاووس و شهین حقیقی (۱۳۸۹) «بازخوانی نقش زن در اپیزودهای سه‌گانه نمایش‌نامهٔ شب‌هزارویکم بهرام بیضایی». *نشریهٔ مطالعات اجتماعی- روان‌شناختی زنان (مطالعات زنان)*. دورهٔ هشتم. شمارهٔ ۱: ۹۱- ۱۱۴.

ریحانی، فرزین (۱۳۸۸) «مقالهٔ یونگ و سه برخوانی بیضایی». *مجلهٔ نمایش*. شمارهٔ ۱۱۵ و ۱۱۶: ۴۸-۵۱.

ستاری، جلال (۱۳۴۸) «مقدمه‌ای بر هزارویکشب». *مجلهٔ هنر و مردم*. دورهٔ هشتم. شمارهٔ ۸۸: ۳۰- ۳۵.

ـــــــ (۱۳۹۱) *جهان اسطوره‌شناسی ۱۰* (اسطورهٔ ایرانی). چاپ سوم. تهران: مرکز.

شامیان ساروکلایی، اکبر و مریم افشار (۱۳۹۰) «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی». *نشریهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. دورهٔ نهم. شمارهٔ ۳۳: ۱۱۷- ۱۳۷.

صفا، ذبیح‌الـله (۱۳۸۹) *حماسه‌سرایی در ایران*. چاپ نهم. تهران: امیرکبیر.

طسوجی تبریزی، عبدالطیف (۱۳۹۳) *هزارویک‌شب*. جلد اول. قم: قلم مکنون.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۲) *الهی‌نامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. چاپ ششم. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶) *نامهٔ باستان*: ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی. میرجلال‌الدین کزازی. جلد اول. چاپ ششم. تهران: سمت.

ـــــــ (۱۳۸۷) *نامهٔ باستان*: ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی. میرجلال‌الدین کزازی. جلد سوم. چاپ چهارم. تهران: سمت.

کارنامه (۱۳۷۹) «نقد و بررسی"سه‌برخوانی" نوشتهٔ بهرام بیضایی». شمارهٔ ۱۳: ۲۸-۳۷.

محمودی بختیاری، بهروز و وحید آبرود (۱۳۹۱) «بررسی عناصر انسجامی در متن نمایشی سه برخوانی نوشتهٔ بهرام بیضایی». *نشریهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. دورهٔ پنجم. شمارهٔ ۴: ۲۹۳- ۳۱۲.

نظامی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۸۳) *خسرو و شیرین*. به‌تصحیح حسن وحیددستگردی. به‌کوشش سعید حمیدیان. چاپ پنجم. تهران: قطره.

ـــــــ (۱۳۹۰) *هفت‌پیکر*. به‌تصحیح حسن وحیددستگردی. به‌کوشش سعید حمیدیان. چاپ دهم. تهران: قطره.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶) *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.2.3]

[DOI: 10.29252/jpll.25.82.303]