ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵): ۷-۳۹

جستاری تطبیقی در نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* بهرام بیضایی و *اهل‌الکهف* توفیق الحکیم

علی صفایی،* دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان
محمد اصغرزاده، دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱/۳۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۳/۱۹

چکیده

در قرن اخیر آشنایی با ادبیّات نمایشی و نمایشنامه‌های غربی به درک خلأ تاریخی فقدان گونهٔ نمایشی در ادبیّات فارسی و عربی منجر شده است؛ درنتیجه، نمایشنامه‌نویسان و ناقدان نمایشی این کشورها به صرافتِ پژوهش در زمینه‌های فرهنگی و تاریخی جوامع خویش افتاده‌اند تا با پی‌جویی ریشه‌های این فقدان به خلق شکلی بومی از نمایش بپردازند. توفیق الحکیم و بهرام بیضایی را می‌توان از شهره‌ترین این افراد دانست. این دو نمایشنامه‌نویس در عین آشنایی با ادبیّات نمایشی غرب، با زمینه‌های عرفی و روایی فرهنگ ملّی خود نیز آشنایی دارند و در مسیر اندیشه‌ورزی و نمایشنامه‌نویسی خود کوشیده‌اند تا میان این دو ارتباط برقرار کنند. بیضایی و حکیم در طی این فرایند زبان نمایش را عاملی ماهوی-ارتباطی دانسته‌اند؛ همچنین اشارات و برداشت‌های تاریخی و عرفی را در جنبهٔ اسطوره‌ای و ویژگی بینامتنی آثارشان برجسته ساخته‌اند؛ درنتیجه، وقایع تاریخی را از روایت نقّالانه دور ساخته و در بوتهٔ آزمون اَشکال روایتی نو قرار داده‌اند. این پژوهش می‌کوشد تا با محور قرار دادن نمایشنامهٔ *مرگ یزدگردِ* بهرام بیضایی و *اهل‌الکهفِ* توفیق الحکیم جستاری تطبیقی در وجوه برجستهٔ نمایشنامه‌های نویسندگان مذکور مانند اسطوره، بینامتنیّت، سبک، زبان و زمان ارائه دهد.

کلیدواژه‌ها: بهرام بیضایی، توفیق الحکیم، نمایشنامه، نمایش، تراژدی، اسطوره، بینامتنیّت

* Email: safayiali@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

بین‌النّهرین گهوارهٔ تمدّن و حلقهٔ اتّصال دو جامعهٔ کهن عربی و ایرانی است. افسانه، اسطوره و حماسه بخش‌هایی جدایی‌ناپذیر از گذشتهٔ این دو جامعه است و تاریخ آن مشحون از رویدادهای دراماتیک و تراژیک است. برخورداری از این زمینهٔ فرهنگی و تاریخی باعث شده است تا گونه‌های مختلف ادب فارسی و عربی جایگاه ویژه‌ای در میان مردم جهان داشته باشد. با این حال، در گنجینهٔ قلمرو فرهنگی این دو زبان حلقهٔ مفقوده‌ای به نام ادبیّات نمایشی وجود دارد (شمیسا ۱۴۳؛ الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۲). البته در تاریخ چندهزار سالهٔ ایرانیان و اعراب می‌توان جلوه‌هایی از نمایش‌های آیینی و فارس را یافت (بیضایی، ۱۳۴۱الف: ۵–۱۱)؛ اما نمایش‌های مذکور برآمده از متن نمایشی نبودند و قوام و ماندگاری نمایش‌های آتنی را نداشتند (بیضایی، ۱۳۴۱ب: ۶–۷؛ شلق ۱۸–۱۹). در دورهٔ اسلامی روحیّهٔ مکاشفهٔ علمی و فقهی باعث شد تا دانشمندان عرب و عجم به ترجمهٔ اندیشه‌های فلسفی مکتب آتن بپردازند. با وجود این به دلایل مختلف در این دوره ترجمه‌ای از نمایشنامه‌های آتنی صورت نپذیرفت (هاشمی‌نژاد ۹؛ الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۲)؛ البته این امر صرفاً به نگره‌های فقهی اخباریِ دوران بعد از اسلام بازنمی‌گردد، زیرا با وجود زمینه‌های اساطیری، حماسی، سیاسی و تاریخی برای شکل‌گیری نمایش در ایرانِ پیش از اسلام (بیضایی، ۱۳۴۱ب: ۷)، ما در ادبیّات کلاسیک فارسی با گونه‌ای قوام‌یافته از ادبیّات نمایشی و نمایش روبه‌رو نیستیم (پازوکی ۲۲). فرهنگ شفاهی ایرانی و عمومیّت نیافتن سوادآموزی و در دسترس نبودن متون و آثار پهلوی را ــ که به عدم برقراری ارتباطی منسجم میان زمینه‌های تاریخی و گنجینه‌های فرهنگی دورهٔ پیشااسلامی با ادبیّات کلاسیک فارسی منجر شده ــ می‌توان از دلایل این امر دانست. در جوامع عرب نیز زمینه‌های شکل‌گیری و قوام گونهٔ نمایشی فراهم نبود. پاره‌ای از دلایل این امر عبارت‌اند از: زندگی قبیله‌ای و صحرانشینی، عدم شکل‌گیری مفاهیم ملّت و کشور، تفاخر به ادبیّات روایی و زبان فصیح عربی و بی‌عیب دانستن آن، نبود مفهوم تراژدی در فرهنگ جاهلی، عدم دسترسی به متن نمایشنامه‌های آتنی، محدودیّت‌های فقهی و شرعی و حرمت تصویرسازی و تجسّم در گرایش‌های اخباریِ آغاز دورهٔ اسلامی (الحکیم، ۱۳۸۶:

۲۲۳–۲۲۶). ایران و مصر در دوره‌ای تقریباً مقارن، در قرن نوزدهم میلادی به عرصهٔ چپاولگری کشورهای استعمارگر مانند انگلیس و فرانسه بدل شدند. این رویارویی باعث شد تا از سویی عواطف ملی و قومی در میان عوامّ و خواصّ این کشورها اوج گیرد و از سوی دیگر روشنفکرانشان در پی‌جویی ریشه‌های قدرت‌گیری کشورهای غربی، به نقاط ضعف و خلأ موجود در الگوی سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و اَشکال هنری خود، از جمله نمایش، پی ببرند و در راه اصلاح آنها گام بردارند (خسروی ۳۵–۳۹). در این جوامع، عدم شکل‌گیری فرهنگ نمایش و ناآشنایی با آن را نمی‌توان بی‌ارتباط با عدم نضج فرهنگ گفت‌وگو در نتیجهٔ استبداد طولانی در آنها دانست (شمیسا ۱۴۳). در نتیجه آشنایی با هنر نمایش غربی و تلاش برای ترجمه و به روی صحنه بردن آن مقارن با جنبش‌های ملی و قومی در این کشورها امری کاملاً طبیعی بود. بعد از تلاش‌های ابتدایی که مصروف ترجمه یا تقلید صرف نمایشنامه‌های اروپایی شد، رفته‌رفته نمایشنامه‌نویسانی پا به عرصه گذاشتند که در عین آشنایی با سنّت روایی جوامع ایرانی و عربی، با هنر نمایش غربی نیز آشنایی داشتند و در ضمن تدقیق در هر دو بخش سعی کردند تا ارتباطی معنادار میان روایت‌های ملی و ساختار صحنه‌ای نمایش ایجاد کنند (خبری ۲۰–۲۲؛ عصمت ۷۹). توفیق الحکیم و بهرام بیضایی از سرشناس‌ترین نمایشنامه‌نویسان و ناقدانی‌اند که آثار آنها از مرز تقلید صرف گذشته و ارتباطی معنادار میان لحن نقّالانه و آیین‌گرایی داستان و انسان شرقی از یک سو و گفت‌وگومحوری و جنبهٔ نمایشی هنر تئاتر غربی از سوی دیگر ایجاد کرده است. در راه برقراری این ارتباط روایت‌های آیینی و ملی از شکل خطّی، یک‌سویه و نوشتاری خود جدا می‌شوند و در صحنهٔ عریان نمایش در معرض نقد و قضاوت قرار می‌گیرند.

محققان در این پژوهشِ تطبیقی به مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی نظر دارند. به عبارت دیگر، ما به دنبال اثبات ایجابی وجود خاستگاه مشترک برای شباهت‌های دو نمایشنامهٔ مورد بررسی نیستیم و بیشتر معطوف به چشم‌انداز نظریهٔ ادبیات جهانیِ گوته (ندا ۳۴) به همسانی‌ها و تعاملات بین‌المللی و ادراک حقایق انسانی بر پایهٔ معماری ادبی متجلّی در ادبیّات انسان‌ها نظر داریم (شرکت مقدم ۵۱–۷۱).

معرفی نمایشنامه‌ها

مرگ یزدگرد

چند نفر از سپاهیان یزدگرد آخرین پادشاه ساسانی در جست‌وجوی او، که پس از شکست از اعراب تک‌وتنها گریخته است، به آسیابی در شهر مرو می‌رسند و او را کشته می‌یابند. مظنونانِ قتل پادشاه آسیابان، زن و دختر اویند. در بازجویی سپاهیان از آسیابان و خانواده‌اش متوجّه می‌شویم که آنها نه جانی بلکه قربانیِ یک عمر ظلم پادشاه‌اند و تراژدی واقعی نه غم‌نامهٔ مرگ شاه بلکه تراژدی زندگی آنهاست.

اهل الکهف

سه مؤمن مسیحی که از ترس کشتارِ حاکمِ کافر شهر به غاری پناه برده‌اند از خواب سنگینی که بر آنها غالب شده بود برمی‌خیزند. طولی نمی‌کشد متوجه می‌شوند که سیصد و اندی سال خوابیده بوده‌اند و زمانه تغییر کرده است. هرچند مردم شهر با نگره‌ای تقدیسی به استقبالشان می‌روند، آنها هر یک به دلایلی نمی‌توانند با زندگی جدید اُنس گیرند. در پایان به غار بازمی‌گردند و ناامید از زندگی، گرسنه و مأیوس یکی پس از دیگری می‌میرند. البته حضور دختر حاکم در غار و بیل و کلنگی که مردم شهر پیش از مسدود کردن دهانهٔ غار در درون آن می‌گذارند روزنهٔ امیدِ بیداری و بازگشت دوبارهٔ آنها را باز می‌گذارد.

اسطوره در *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف*

نمایش‌های شناخته‌شدهٔ کهنِ پارسی نمایانگر روایت اساطیری آنهاست. تعزیهٔ مردم بخارا بر مرگ سیاوش که پایه‌ای در افسانه و دنباله‌ای در واقعیت دارد و از نخستین مأخذهای شناخته‌شده در عرصهٔ نمایش در ایران است از این دست آثار به شمار می‌آید (بیضایی، ۱۳۴۱الف: ۵).

بیضایی کارگردانی اسطوره‌پرداز است و در اغلب نمایشنامه‌های او می‌توان جنبه‌هایی اساطیری را مشاهده کرد (مرندی ۱۸۸). در واقع اسطوره کلید فهم آثار بیضایی است. او از مفاهیم کلیدیِ آیین و اسطوره در زوایای آشکار و پنهان فرهنگ ملی بهره می‌برد (نوروزی ۳۸۲). زبان باستان‌گرا نیز بیش از سایر مؤلّفه‌ها روح اساطیری

نمایشنامه‌های بیضایی را به نمایش می‌گذارد. در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* همچنین اسطورهٔ آنیموسی و آنیمایی[1] حضور و جدالی آشکار با واقعیت دارد. هرچند در این نمایش مانند *اهل الکهف* حکیم ما به‌ظاهر با مرگ اسطوره روبه‌روییم (قادری سهی ۱۸۱)، به‌واقع در این اثر این شخصیت‌های تاریخی‌اند که ردای جاودانهٔ اسطوره را که به ناحق به بر کرده بودند از تن می‌کنند. به تعبیر دیگر، بیضایی غبار نشسته بر مرز تاریخ و اسطوره را می‌زداید و تمایز میان آن دو را آشکار می‌کند. نگاه ویژهٔ بیضایی به مؤلّفه‌هایی مانند رویدادِ محوری، تقدّس، زایندگی، سنجش‌ناپذیری و شکستگیِ ساختارِ زمانْ مایهٔ اساطیری آثار او را نمایان می‌کند (محمدی ۲۰۵).

مانند نمایش‌های ایرانی، گونه‌های شبه‌نمایشی عربی نیز در گذشته جلوه‌ای اساطیری داشتند. آنچه از پیش از اسلام می‌توان سراغ گرفت اجرای مراسم مذهبی ویژه‌ای است که کاهنان انجام می‌دادند و در آن ایما و اشارات نمایشی دیده می‌شود (شلق ۱۸). با وجود این اُدبای عرب به دلایل گوناگون مذهبی، اجتماعی و... در قرون گذشته اقبال چندانی به اسطوره نشان نمی‌دادند و تازه در عصر حاضر پس از آشنایی با فرهنگ‌های فارسی و غربی به احیای اسطوره‌ها و قهرمانان تاریخی خود تمایل پیدا کرده‌اند (رفیعی‌راد ۴۱۴).

توفیق الحکیم یکی از این اُدبا است. به نظر او، در حقیقت، هنر نمایش از سرچشمهٔ دین سیراب شده است و سرایندگان بزرگترین تراژدی‌ها آثار جاویدان خود را از اساطیر دینی الهام گرفته و تقابل و تضادّ میان انسان و نیروهای ماوراء طبیعی را در آن به ودیعت نهاده‌اند (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۲). او ادبیات یونان باستان را می‌شناخت و در برخی از نمایشنامه‌های اندیشه‌محور خویش موضوع و چارچوب کلی اثر را آشکارا از اسطوره‌های یونان و روم وام گرفته است. حکیم داستان‌های دینی را نیز از دریچهٔ رموز اسطوره‌ای می‌نگرد و از آنها به دلخواه استفاده می‌کند. البته وی، اسطوره را تکرار و بازپردازی نمی‌کند، بلکه بدون پایبندی به موضوع و حوادثِ آن، از نمادهایش بهره می‌گیرد و جامهٔ هنری و فکری جدیدی بر این نمادها می‌پوشاند (یوسفی آملی ۱۰۵). در میان آثار توفیق الحکیم، *اهل‌الکهف* مقام و منزلتی خاص دارد. با خلق این اثر، حکیم را باید نخستین نمایشنامه‌نویس عربی دانست که نمایشنامه‌ای رمزی و

[1] anima and animus

اندیشه‌محور به گنجینهٔ ادبیّات عرب افزوده است. توفیق در این شیوهٔ نمایش، موضوعات خود را اغلب با بهره‌گیری از شخصیّت‌های اسطوره‌ای و شبه‌اسطوره‌ای می‌پروراند (دادخواه، ۱۳۸۸: ۱۱۹). او در نمایشنامه‌هایی مانند *اهل‌الکهف* و *شهرزاد* با نزدیک شدن به صورتِ مثالی یونگ و به‌اصطلاح حافظهٔ تاریخی اقوام، به نوعی به اندیشه و احساسات مشترک جهانی و بشری نزدیک شده است (نوین ۱۶۶).

روان‌شناسی

ارتباط نمایش و روان‌شناسی ارتباطی دیرینه است از روان‌پالایی[1] ارسطویی گرفته تا روش‌هایی مانند نمایش‌درمانی که امروزه روان‌شناسان برای درمان بیماران خود از آن بهره می‌گیرند. نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* نشان‌دهندهٔ بهره‌برداری هنرمندانهٔ نویسندگان این آثار از وجوه روان‌شناسانهٔ هنر نمایش است. تقابلی سراسر یونگی آثار بیضایی را تسخیر کرده است و مفاهیم اسطوره‌ای و روان‌شناسانه، مانند «سایه»، نقشی پُررنگ در شخصیّت‌سازی در نمایشنامه‌های او دارد. صور مثالی آثار او، که ریختی بومی دارند، مانند انسان‌های تمام مناطق جهان دچار رجحان‌های انسانی و نقصان‌های رفتاری‌اند (براهنی ۱۹۶). صبغهٔ روان‌شناسانهٔ آثار بیضایی به بهترین شکل در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* نمایان است. در این نمایشنامه شاه مُرده است و به‌ظاهر در صحنه حضور مؤثّری ندارد، بااین‌حال، جنازهٔ او وسیله‌ای برای بازتاب سایهٔ او یا بخش ناسالم روان شخصیّت‌های دیگر است و حتی می‌توان فراتر رفت و گفت جنازهٔ او سایهٔ یک تاریخ ملّی است. او در تخیّلِ آسیابان و زن و دختر او حضور پیدا می‌کند، زنده می‌شود و نقش خود را بازی می‌کند. آسیابان، زن و دختر او، هر یک، بارها در جلد شاه فرومی‌روند و نقش نمایشی خود را به دیگری می‌سپارند و از مسیر همین ازخودفراروی و بازتاب آن است که متوجه نقصان‌ها و خطاهایی می‌شویم که در قالب تنانی آنها پنهان مانده بود. نمایش در این لحظات به خوابی می‌ماند که گویی هر یک از بازیگران دیده‌اند و اکنون رؤیای خود را به نمایش می‌گذارند. حتی می‌توان پنداشت که حادثهٔ نمایش در ذهن زن گذشته است و اکنون شخصیّت‌های ذهن او هستند که بر روی صحنه جان می‌گیرند یا شاید در ذهن دختر یا آسیابان یا تک‌تک

[1] catharsis

آنان (حسینی ۱۲۱). در *مرگ یزدگرد* شخصیّت‌های اصلی، آسیابان، زن و دختر، به بهانهٔ شاه‌کشی مدام تغییر جنسیّت می‌دهند. در واقع هدف اسطوره گاهی فراروی از جنسیّت به سوی معنا است. چگونه من معنا پیدا کنم؟ این پرسش است که معنا دارد، نه پاسخ. ما پاسخ را که مرگ شاه است به دست می‌گیریم و به دنبال معنا می‌گردیم (براهنی ۱۹۷). همچنین از منظری دیگر در این نمایش جنازهٔ شاه، شاهی که در نگرش سنّتی سایهٔ خدا بر زمین است و فرّه ایزدی‌اش چشم رعیّت را کور می‌کند در محضر تاریخ محاکمه و مشخص می‌شود که نشان اسطوره‌ای روی تاجش دروغی بیش نیست: او نه سایهٔ خدا، که سایهٔ دیو است.

حکیم همواره به دنبال یافتن نقطهٔ تعادلی میان عقل و احساس، یا جسم و روح بود (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۹۷). او می‌گوید پیوند ما انسان‌های شرقی با تمدّن اروپا رنگ اندیشه و تفکّر ما را عوض کرده، اما نتوانسته است عقیده و اعتقاد دینی را از روح ما بزداید. من همواره در دو جهان در حرکت هستم و اندیشه‌ام را بر پایهٔ دو محور بنا می‌کنم و انسان را در جهان تنها نمی‌بینم. من به بشریّت انسان ایمان دارم و عظمت او را در همین بشریّت او می‌دانم. بشری که از فراسوی این جهان الهام می‌گیرد (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۳۱).

هدف توفیق الحکیم از روی آوردن به جنبهٔ ذهنی و عقلی در نمایشنامه این بود که بتواند از طریق گفتارْ دغدغه‌های فکریِ خود را با مسایل عقلی، عاطفی و اجتماعی تطبیق دهد (پرستگاری ۱۶۲). در نمایشنامهٔ *اهل الکهف* حکیم هم می‌توان جلوه‌هایی از آنیما و آنیموس را یافت. قدیسان که بیشتر از هر انسان دیگری عمر کرده‌اند و گویی از سفر ابدیّت بازگشته‌اند چهرهٔ ابرمردی دارند؛ دختر پادشاه هم که همنام و شبیه به جدّهٔ خود است گویی خود اوست که در گذر زمان جوان و سرزنده باقی مانده است و تصویرگر آنیمایی یگانه است که حضوری ناب و ابدی دارد. حضور همین دختر است که باعث می‌شود مشیلینا، آخرین قدّیس، تا واپسین لحظه با این‌همانی‌سازی او با معشوق کهنش امید به زندگی را در درون خود زنده نگه دارد و به غار بازنگردد. با وجود این از آنجا که ابدیّت در ظرف زندگی مادّی نمی‌گنجد و وصال تجربه‌ای مادّی است، هم مشیلینا و هم دختر پادشاه با صورت‌های اسطوره‌ای خویش به مبارزه برمی‌خیزند. این صورت‌ها بازتابی از دیگری بودن من شخصیّت‌ها به حساب می‌آیند، درحالی‌که تنها خود بودن می‌تواند آنها را در تجربهٔ لذّت زمان حال سهیم سازد.

بینامتنیّت

نگاهی گذرا به نام نمایشنامه‌های بیضایی و حکیم مؤیّد این واقعیّت است که هر دو آنها به اقتباس از متون و روایت‌های تاریخی نظر داشته‌اند. در آثارِ سابق‌الذکرِ بیضایی و حکیم، متون تاریخی صرفاً به‌عنوان وقایع متن نمایشنامه در مدّ نظر نبوده‌اند، بلکه این دو روایت‌های تاریخی-اساطیری را در قالب چشم‌اندازهای انسان معاصر، دغدغه‌ها، و زندگی امروزی او بازآفریده‌اند؛ و در واقع بیش از آنکه آثارشان واکاوی استعارهٔ متن و اسطورهٔ کهن باشد، زمانهٔ حاضر را به محکّ استعاره و اسطوره می‌سنجند:

از میان نمایشنامه‌های بیضایی هشتمین *سفر سندباد* (۱۳۴۲)، *آرش* (۱۳۴۲) *دیوان بلخ* (۱۳۴۷)، *فتح‌نامهٔ کلات* (۱۳۶۱)، *مرگ یزدگرد* (۱۳۵۸)، *سهراب‌کُشی* (۱۳۷۳)، *مجلس قربانی سنمار* (۱۳۷۷) و *شب هزارویکم* (۱۳۸۲) و از میان نمایشنامه‌های توفیق الحکیم *شهرزاد*، *خاتم سلیمان* (۱۹۲۴)، *اهل‌الکهف* (۱۹۲۸)، *ایزیس* و *بیجمالیون* (۱۹۴۲) از این لحاظ قابل ذکرند.

بیضایی واقعه‌ای تاریخی را محمل نمایشنامهٔ خود قرار داده و روایت طبری از مرگ یزدگرد را به این شکل در نمایشنامهٔ خود آورده است:

> **زن:** بی‌گمان زور او از زری است که در کیسه دارد. در انبان او باید جست ای آسیابان.
> **آسیابان:** آرام باش تا بخوابد. بیرون از اینجا همه‌جا توفان است.
> **سردار:** و آنگاه که در خواب بود شما انبان او را گشتید [...]
> ....
> **سردار:** [...] و چون در گشودیم از پیکر شکافتهٔ پادشاه دوران، بر افق رنگ خون پاشید (بیضایی، ۱۳۸۸: ۸-۹).

این روایتِ ساده همان روایت تاریخ یا صدای تاریخ است. ثروتمندی خسته که در آسیابی فرود می‌آید و آسیابان به طمع گنج و جامه‌اش او را می‌کشد. البته بیضایی در مسیر نمایشنامه بر این خوانش تاریخ می‌آشوبد. مرگ شاه و شکست طبقهٔ حاکم توسط سپاهِ مهاجم، آنها را در دادگاه قضاوت رعیّت نشانده است و این بار رعیّت است که سخن می‌گوید. برای فهم واقعه باید به سخنان او که سال‌ها ناگفته مانده است گوش سپرد.

در دیالکتیکِ مارکس تاریخ بشر مرحلهٔ تکامل اندیشهٔ طبقهٔ بردگان و غلبهٔ آنها بر جهل طبقهٔ خدایگان است. این انگاره هرچند منظری یگانه به زمان داده و کلّیّت تاریخ را از تأویل‌پذیری استعارهٔ متن به دور می‌دارد، از منظری دیگر الگویی کلّی از نبرد طبقاتی در راه نیل به تعادل غایی ارائه می‌دهد؛ الگویی کهن که در قالب یک استعارهٔ بنیادین در آثار مختلف هنری رخ می‌نماید و بیضایی نیز آن را در اثر خود به نمایش گذاشته است. همچنین نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* را می‌توان در تطابق با *دیالکتیک خدایگان و بندهٔ* هگل مرحله‌ای از هبوط یک خدایگان به جایگاه بندگی دانست، هرچند بندگانِ سابق از لحاظ ساخت اندیشه و قدرت هنوز به تکاملی تاریخی دست نیافته‌اند تا در جایگاه خدایگان نو قرار گیرند (مرندی ۱۹۹). گفت‌وگوی موبد با خانوادهٔ آسیابان مبیّن همین امر است:

> **زن:** من آن جوانک را به خون جگر از خُردی به برنایی آوردم [...] سپاهیان تواش به میدان بردند. و [...] از من مژدگانی خواستند، آنگاه که پیکر خونالودش را با هشت زخم پیکان بر تن برایم بازپس‌آوردند.
> **موبد:** مردمان همه سپاهیان مرگ‌اند! ای زن کوتاه کن و بگو که آیا پسر اندک‌سال تو با پادشاه ما هم‌ارز بود؟
> **زن:** زبانم لال اگر چنین بگویم. نه، پسر من با پادشاه هم‌سنگ نبود؛ برای من بسی گرانمایه‌تر بود!
> **سردار:** هاه، شنیدید؟ این‌گونه است که ایران‌زمین از پای در می‌آید! بگو ای آسیابانِ پسرمُرده؛ پس تو از پادشاه کینهٔ پسرت را جستی!
> **آسیابان:** آری، انبار سینه‌ام از کینه پُر بود؛ با این‌همه من او را نکشتم؛ نه از نیکدلی، از بیم! (بیضایی، ۱۳۸۸: ۳–۴).

مرگ یزدگرد همچنین تصویرگر دوره‌ای است که در آن پیوندِ دیانت زرتشتی با قدرت سیاسی از هم می‌گسلد. درباریانِ پادشاه که بر بالین جنازه‌اش رسیده‌اند، در دفاع از جایگاه زوال‌یافتهٔ شاهی، آن را اَهورایی می‌شمارند و قتل او را به دست آسیابان دیوسیرتی و پلیدی می‌خوانند. در قسمت‌های مختلف نمایشنامه می‌توان این سوءبرداشت درباریان از اندیشه‌های *اوستا*، کتاب مقدّس زرتشتیان، را دریافت.

همچنین در *اوستا* آمده است که روح مرده سه روز حاضر و شنوای اعمال زندگان است و بعد به عالم دیگر می‌رود:

زرتشت از اهوره مزدا پرسید: ای اهوره مـزدا! [...] هنگـامی کـه اَشَـوَنی از جهـان در گـذرد، روانش در نخستین، دومین و سومین شب در کجا آرام گیرد؟
اهوره مزدا گفت: بر سر بالین وی جای گزیند (*اوستا* ۵۰۹–۵۱۰).

این باور در نمایشنامهٔ بیضایی به این شکل بازنمود شده است:

موبد: خاموش! آیا نمی‌دانید که روان مرده تا سه روز بر سر مردار ایستاده است؟ او اینجاسـت؛ میان ما. مبادا به رنج درآید؛ مبادا برآشوبد؛ مبادا به سخن درآید (بیضایی، ۱۳۸۸: ۱۲).

توفیق‌الحکیم نیز از بینامتنیّت همچون تمهیدی برای پیوند دادن اثر خـود بـا آثـار دیگـر سود جسته است. نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* از جمله با قرآن و منابع اسلامی نسبت بینـامتنی برقرار کرده است. نویسنده آیهٔ ۱۱ سـورهٔ کهـف را در ابتـدای داسـتان و کتـابش آورده است: «فَضَرَبْنَا عَلَـىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا» (یوسفی آملی ۱۰۸). البته داستانی که توفیق الحکیم از اصحاب کهف به صـورت نمایشـنامه نوشـته اسـت بـا اصـل داسـتان اختلافات فاحش دارد که به روح منتقد توفیق الحکیم برمـی‌گـردد. در ایـن نمایشـنامه، زندگی اصحاب کهف دو عنصر جدیدِ فلسفی و عشقی دارد و با داستان‌های مسیحی و آنچه در قرآن به شکل ساده و آمیخته به روح ایمان آمده است، تفاوت بسـیار دارد؛ امـا در هر صورت ارتباط بینامتنی میان متن مرجع یا پیش‌متن و متن اصلی برقـرار اسـت و این مسئله در بسیاری از عبارات متن مشهود است؛ از جمله:

مشلینیا: یا مرنوش!...کم لَبثنا هاهنا!؟
مرنوش: یوماً أو بعض یوم (الحکیم، ۲۰۱۰: ۷)

ارتباط این متن با قرآن براساس نظریهٔ دیالکتیک و گفت‌وگومندی است؛ بدین صـورت که ما شاهد دو نوع صدا هستیم: صدای بشر (یکی از افراد درون غار) کـه بـا تردیـد و دودلی از مدت درنگ و خوابیدنش در غار سؤال می‌کند و در متن مرجع، یعنـی قـرآن، در آیهٔ ۱۹ سورهٔ کهف، شاهد صدای برتر (یعنی خداوند) هسـتیم کـه از زبـان یکـی از افراد پاسخ می‌دهد: «رَبُّكُمْ أَعْلَـمُ بِمَـا لَبِثْـتُمْ»؛ و در نهایـت در آیـهٔ ۲۵ پاسـخ نهـایی را می‌دهد: «وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا» (یوسفی آملی ۱۰۶–۱۰۷).

باز بودن متن

هرچند در پایان نمایشنامهٔ بیضایی، مانند ختم محاکمه، رازها دانسته شده‌اند، انگار هنوز قضاوت تاریخ پایان نگرفته است و شاید آیندگان راستی و ناراستی و پاداش و مجازات آنچه را اتفاق افتاده است به گونه‌ای دیگر دریابند. این پایان به گونه‌ای اشاره به ناتمامی تاریخ و نامعلومی قضاوت‌ها و رأی مخاطبان نمایشنامه دارد؛ بنابراین می‌توان آن را نشانه‌ای از تطابق این نمایشنامه با مفهوم تأویل‌پذیری و تکثّر متن دانست:

> **زن:** ای مرد ببین؛ از همان آستان که آمدن شاه ژنده‌پوش را دیدی نگاه کن؛ اینک در پی او سپاه تازیان را می‌بینم.
> **سرکرده:** [...] داوری پایان نیافته است. بنگرید که داوران اصلی از راه می‌رسند (بیضایی، ۱۳۸۸: ۵۹).

داستان *اهل‌الکهف* نیز شروع و پایانی ندارد؛ نه به شیوهٔ نویسندگان و شاعران با یک مقدمه و افتتاحیهٔ خاص شروع می‌شود و نه به نتیجهٔ قطعی می‌رسد؛ به عبارتی، امرِ تمام‌شده و قطعی وجود ندارد. مسئله و متن باز می‌ماند و مکالمه را پایانی نیست. ناتمامی متن نشانگر حرکت دائم متن و انسان و پایان‌نایافتگی، ناکامل‌بودگی و گفت‌وگوی دائمی است (یوسفی آملی ۱۰۸-۱۰۹).

زبان

در گفت‌وگوهای نمایشنامه‌های بیضایی و حکیم علاوه بر فصاحت گفتار نمایشی، پس‌زمینه‌های بومی نیز جلوه و کارکرد خاص خود را دارد.

بیضایی معتقد است دشواری عمده در نمایشنامه‌خوانی، نه در کتابی‌نویسی کامل است و نه در شکسته‌نویسی کامل؛ بلکه در نوشتن متنی است که در میانهٔ این دو قرار دارد؛ یعنی متنی که نیازمند هم‌زیستی این دو و ترسیم شخصیّت‌هایی است که نه شکسته‌نویسی کامل معرّف گفتار آنهاست، نه کتابی‌نویسی کامل شخصیّت‌های نمایش گاه عامیانه، گاه ادبی یا کتابی، و گاه چیزی میان عامیانه و کتابی حرف می‌زنند (بیضایی، ۱۳۹۱: پنج).

بیضایی در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* صورت‌های گوناگون زبان را یکجا گرد هم می‌آورد، هم زبان شکیل اوستایی و پیمبرانه را، هم زبان فاخر و موزون نثر کهن را، و هم زبان معاصر را، و آنها را با توانمندی در یکدیگر ادغام می‌کند. کلمات «نامرد»،

«بی‌خبر نیستم»، «عوعو»، «گدازاده»، و «سگِ درگاه» از نمونه‌های زبان امروزند، ولی سخنانِ موبد تداعی‌کنندهٔ زبان پیامبرانهٔ متون اوستایی است و جملاتی از نوع: «ما مردمانَ از پند سیر آمده‌ایم و بر نان گرسنه‌ایم»، «تنها میان ایشان زبانهٔ آتش بود»، «آن پساک زرنگار را به من بده»، تداعی‌گر زبانی فاخر و موزون است. نویسنده این صورت‌های زبانی را با چنان مهارت و درونی‌شدگی‌ای در یکدیگر ادغام می‌کند که ادبیّت طبیعی خاصّ خود را پیدا می‌کند. در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* زبان نمایش در زبان هستی چنان مستحیل می‌شود که دیگر تفریق آنها از یکدیگر ممکن نیست. در این اثر زبان سازوکاری منفکّ از هستی نیست بلکه با معنا یکی می‌شود (براهنی ۱۸۹–۱۹۱).

استفاده از زبان کهن (آرکاییک) برای نگارش نمایشنامه‌های تاریخی امری فراگیر است؛ بیضایی نیز به‌واسطهٔ آشنایی با *اوستا* و متون منثور کلاسیک ادبیات فارسی نمایشنامه‌های تاریخی خود را به زبانی کهن نوشته است (کیارسی ۲–۳). ترجمهٔ فارسی *اوستا* و همین‌طور نثر مرسل فارسی قرون آغازین هجری که هنوز آمیزش چندانی با واژگان عربی نداشته‌اند، از منابع زبانی نمایشنامه‌های بیضایی به شمار می‌آیند. این بهره‌برداری نمایشنامه‌های بیضایی را برخوردار از زبانی بومی و ملی ساخته است. پژوهشِ «فرهنگ‌زدایی در ترجمهٔ انگلیسی *مرگ یزدگرد*» (هاشمی میناباد) نشان داده است که ظرایف بومی متن به‌طور کامل در ترجمهٔ انگلیسی منعکس نشده است و به‌واقع قابل انتقال به زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر نیست. این امر مؤیّد وابستگی تنگاتنگ این متن به فرهنگ و تاریخ و جغرافیای خود است.

به اعتقاد هاورانک، برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان غیرخودکار باشد. در تطابق با تعریف هاورانک، زبان در *مرگ یزدگرد* از نقش خودکار فاصله گرفته و کارکردی شاعرانه و برجسته‌ساز یافته است (کیارسی ۱۲–۱۳)، به‌گونه‌ای که زبانِ این نمایشنامه بخشی لاینفکّ از پیام آن است. بیضایی در ادامهٔ تلاش ملّیّت‌گرایانهٔ خود در به کار نگرفتن لغات عربی کوشیده است تا از هیچ لغت عربی در متن نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* بهره نبرد. این تلاش هم‌راستا با وقایعِ زمان نمایشنامه (شکست امپراتوری ساسانی از مسلمانان) کارکردی مفهومی یافته است. علاوه بر استفادهٔ او از لغات و

مفاهیم موجود در دیانت زرتشتی مانند «اهورا مزدا»، «دیویسنان»، «افریشتگان» و ... تکرار بعضی گفت‌وگوهای درونی و حس خلسه‌وار این گفت‌وگوها، در کنار جملات کوتاهِ بازیگران، نحوهٔ جمع بستن اسامی و صفات، اضافه کردن مکرر صفات به اسامی و جز آن نیز نمایانگر بهرهٔ بیضایی از ترجمهٔ متن *اوستا* و همچنین نثر مرسل سادهٔ قرون سوم و چهارم هجری است، نثری که هنوز در ورطهٔ تفاخر به عربیّت و جلوه‌های مصنوع نیفتاده است. غیر از موارد ذکرشده، تقابل ایمان و انکار، پرسشگری و دیگر بُن‌مایه‌های گفت‌وگوی نمایشی را می‌توان در زمرهٔ گیرایی‌های زبانی اثر بیضایی به حساب آورد.

در لایه‌ای دیگر زبان در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* وسیلهٔ شکل‌دهندهٔ جهان است. آنگاه که شخصیّت‌ها در ظرف تاریخ فارغ از نام، به منزلهٔ انسان در مدّ نظر قرار گیرند و در نقش هم فروروند زبان تنها وسیلهٔ تمایزبخش است. در بازی زبانِ این نمایش، بازیگران یا شخصیّت‌ها به دنبال چیزهایی می‌گردند که در طبقه و خانواده، تاریخ و زندگی قابل حصول نیست. همه به یکدیگر تبدیل می‌شوند. انگار همه در ابتدا حالت خمیری بی‌شکل دارند و بعد، زبان این خمیرها را به صورت آسیابان، شاه، دخترِ آسیابان و زنِ آسیابان در می‌آورد. گویی هر یک از آنها پیش از این شاه بوده است و زبان با حرکتِ خود به آنها گوشزد می‌کند که تو شاه بودی، حرف بزن، ثابت کن. حلول از طریق زبان صورت می‌گیرد. از این نظر زبان وسیله‌ای است هم برای برهنه کردن روح انسان، و هم برای پوشاندن آن. حال باید آنچه را در جهان این شخصیّت‌ها پوشیده مانده بود برهنه ببینیم. عبور از شخصی به شخص دیگر فقط از طریق زبان هستی‌یافته صورت می‌گیرد (براهنی ۱۹۲-۱۹۴).

حکیم نیز برای کلام و سخن در نمایشنامه ارزش ذاتی قائل بود (پرستگاری ۱۶۲). او زبان فخیم و فصیح نمایشنامه‌های کلاسیک اروپایی و متون شاعرانهٔ عربی را برای ارتباط با مخاطب نمایش‌هایش مناسب نمی‌دانست؛ همین‌طور به اعتقاد او زبان محاوره در خور شأن نمایش‌های عمیق و اندیشه‌محور نبود؛ درنتیجه، برای حل این مشکل دوگانه در نمایشنامه‌های خود از زبان سومی بهره برد (قندیل‌زاده ۹۱) که می‌توان آن را نشان ویژهٔ نمایشنامه‌های او دانست.

در نمایشنامه‌های اندیشه‌محور حکیم گفت‌وگو نقش ویژه‌ای دارد. کاربرد زبان نمادین و کنایی و چیرگی روح شاعرانه (عناصر تخیّل و احساس) از ویژگی‌های این سبک نمایشی است (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۸۰). در آثار حکیم کمتر می‌توان صدای یک راوی برتر را شنید، و قضاوت نهایی بیش از هر چیز براساس گفت‌وگوهای متضارب بازیگران صورت می‌پذیرد. گفت‌وگوهای نمایش *اهل‌الکهف* برخوردار از ویژگی‌هایی است که برشمردن آنها مؤیّد وجود شباهت‌هایی میان این نمایشنامه و نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* است:

گفت‌وگوهای کوتاه: حکیم از عبارات کوتاه بهره گرفته تا انتقال معنا به مخاطب را تسریع کند و درک مطلب بهتر صورت گیرد. این گفت‌وگوها در عین کوتاهی عبارات دربردارندهٔ مفاهیمی کامل‌اند:

یملیخا: دَع الامر لِلمسیح
مشلینیا: لَیتَ المسیح یعلم بما یوقر ضمیری!
یملیخا: أو تشک فی أنه یعلم؟! استغفرالله! اعتقد أنه یعلم (الحکیم، ۲۰۱۰: ۱۴).

درواقع، یملیخا می‌خواهد به همراهِ غارنشین خود بگوید که تردید و دودلی را از خود دور ساز و اگر این مسئله برایت قابل درک نیست، مسیح آن را می‌داند؛ پس کار را به مسیح بسپار: «دَع الامر للمسیح» (یوسفی آملی ۱۱۱–۱۱۲).

تکرار: توفیق الحکیم، برای طرح پرسش در ذهن خواننده از تکرار بهرهٔ بسیار برده است (همان ۱۱۷). برای نمونه در صفحات ۲۳ تا ۴۶ مدام کلمهٔ «مسیح» و دیگر مفردات مسیحیّت تکرار می‌شوند (الحکیم، ۱۳۸۲). در قسمت پایانی نمایشنامه، در گفت‌وگوی میان پریسکا و غلامش دربارهٔ قدّیسه بودن پریسکا، تکرار کلمهٔ قدّیسه را نیز مشاهده می‌کنیم (همان ۱۸۷–۱۸۸)؛ همچنین در صفحات ۹۳ تا ۹۷، در گفت‌وگوی میان اصحاب کهف هر یک از آنها می‌خواهند وقایعی را که برای آنها اتّفاق افتاده به خواب مرتبط سازند؛ بنابراین، هر یک گمان می‌کند آنچه رخ داده در عالم خواب بوده است (همان ۱۱۷–۱۱۸). در گفت‌وگوی خلسه‌وار آنها بارها کلمهٔ «حلم» تکرار می‌شود:

مرنوش: (فی صیحة) آه...أهذا حلم؟!

مشلینیا: مزعج کما تری...
مرنوش: إنی رأیت عین ما رأیت...أکنت أحلم أنا أیضا؟
مشلینیا: ماذا حملت أنت؟
مرنوش: أنهم دخلوا علینا کما قلت و أن البلد غیر البلد و أن أهل...و آه...یا للویل!...إن مکان بیتی سوق للسلاح، و ان ولدی مات فی سن الستین...
مشلینیا: مات فی سن الستین؟!...ألیس هذا حلم؟
مرنوش: نعم...لارباه...أحلم هذا حقا أم یقظة؟
مشلینیا: بل حلم ایها المسکین (الحکیم، ۲۰۱۰: ۹۳).

همان‌طور که می‌توان تکرار و ایجاز در *مرگ یزدگرد* را نشانه‌ای از تأثیرگذاری کتاب مقدس *اوستا* بر قلم بیضایی دانست، تکرار کلمات و جملات به‌کاررفته در نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* را نیز می‌توان به متن مرجع این داستان، یعنی قرآن کریم، رجعت داد. در قرآن نمونه‌های فراوانی از ایجاز و تکرار وجود دارد. یکی از این نمونه‌های قرآنی تکرار سی‌ویک‌بارهٔ آیهٔ «فَبِأَیِّ آلَاءِ رَبِّکُمَا تُکَذِّبَانِ» در سورهٔ الرّحمن است (سورهٔ ۵۵، آیهٔ ۱۳).

غیر از جملات کوتاه و تکرار که از شباهت‌های ظاهری متن دو نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* است، موارد زیر را نیز می‌توان از ویژگی‌های مضمونی گفت‌وگوهای نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* به حساب آورد. البته این ویژگی‌ها بیشتر از هر چیز برخاسته از جهانِ چندصدایی نمایش است و در *مرگ یزدگرد* نیز می‌توان نمونه‌های عالی از هر یک را یافت: گفت‌وگوی درونی شخصیّت‌ها، گفت‌وگوی عقلی و استدلالی، گفت‌وگو میان اهل ایمان و انکار، پرسش (یوسفی آملی ۱۰۴-۱۱۴).

سبک

در حوزهٔ ادبیّات، سبک روش خاص پروراندن و بیان افکار از طریق ترکیب کلمات است. به بیان دیگر سبک تدبیر و تمهیدی است که نویسنده در نوشتن به کار می‌گیرد، از انتخاب واژگان و استفاده از زبان مجازی تا نظم بخشیدن به ساختمان نحوی جمله (دادخواه، ۱۳۸۸: ۱۲۰). در این تعریف سبک ادبی بیش از هر چیز با زبان پیوند خورده است. البته هر گاه متن ادبی به سمت داستان، نمایشنامه و فیلمنامه حرکت کند،

مفاهیمی مانند روایت و تصویرسازی نیز با مفهوم اوّلیّهٔ سبک ادبی گره می‌خورند. سبک نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* آمیزه‌ای از الگوی روایت‌های کهن بومی و ساختار نمایش غربی است.

بیضایی همواره دغدغهٔ نوعی هنر نمایش ملّی داشته است (دهباشی ۳). او برای نگارش *مرگ یزدگرد* از منابع دو حوزه بهره برده است. یکی ادبیّات و تاریخ ادبیّات ایران در معنای اعمّ آن که شامل فرهنگ و ادبیّات عامیانه و بازی‌های نمایشی و جز آن می‌شود؛ دیگری مجموعه‌آثار نمایشی جهان. در این نمایشنامه نویسنده هوشیارانه اصول تراژدی ارسطویی را رعایت کرده است. رویداد نمایش تقریباً در یک شبانه‌روز (وحدت زمان) و در یک محل (وحدت مکان) رخ می‌دهد، و هستهٔ اصلی داستان نمایش هم یکی است (وحدت عمل)، به‌علاوه محتوای داستان نیز تراژیک و شاهانه است (حسینی ۱۱۹–۱۲۰).

بیضایی در *مرگ یزدگرد* به تألیف جدیدی از تراژدی کهن دست یافته است. اساس این تألیف جدید بر موارد زیر استوار است: ایجاز در زبان، حذف پیچیدگی‌های نثر ادبی، کاستن از منطق عقلایی مفردات بیان و افزودن بر هیجان و حسّ نمایشی از طریق نزدیک شدن به شعر هم در صورت هم در معنا، کاستن قابل توجه از توضیحات و توصیف‌های مربوط به صحنه و اجرا، ادغام شخصیّت‌ها در یکدیگر از طریق استفاده از نقاب کلامی، فرارفتن از جداسازی جنسی شخصیّت‌ها برای رسیدن به بیان مشترک نوع بشر، کاستن از عنصرِ درزمانیِ ابزار ادبی بیان و افزودن بر شیوهٔ شیوای هم‌زمانی. در واقع، *مرگ یزدگرد* به‌رغم آنکه عناصر اصلی بوطیقای ارسطویی را به کار می‌بندد، اما هم‌زمان آن را به مبارزه نیز می‌طلبد؛ و بی‌آنکه از تجدّد واقعی یکسر رویگردان شود از تجدّد خیره‌سرانه و کاسب‌کارانه و غربی‌مآبانه روی بر می‌تابد. این نمایشنامه به جای استفاده از گذشته‌نماهای[1] مبتنی بر تداعی‌های ساده، حافظه را به دور خود می‌چرخاند و رجعت به مرکز، یعنی رجعت بر سر جنازهٔ یزدگرد، را به حالت‌های گریز از مرکز نثری مرجّح می‌دارد (براهنی ۱۸۹).

در واقع ریشه‌های نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* را نه در سنّت نمایشی ارسطویی غرب، که در سنّت‌های نقالانه و فاصله‌گذارانهٔ نمایشی ایران، در سیاه‌بازی‌ها و نمایش‌های

[1] flashbacks

تخته‌حوضی و از همه مهم‌تر در تعزیه باید جست‌وجو کرد. فاصلهٔ (زبانی و پوششی) میان این نمایش و پوشش و گفتارِ زمان حال، نخست القاگر این تفکر است که آنچه تماشاگر می‌بیند یک نمایش است، اما نویسنده به این اکتفا نمی‌کند. بازیگران نمایش خود نمایش دیگری بازی می‌کنند. چگونگی واقعهٔ نمایش اصلی تنها از طریق این نمایشِ دیگر بازسازی می‌شود. این شگردهای فاصله‌گذارانه را می‌توان در داستان‌ها و نمایش‌های سنّتی ایرانی و نمایش‌های برتولد برشت مشاهده کرد (حسینی ۱۲۰).

در سنّت ادبیّات نمایشی عرب نیز ریاض عصمت معتقد است که تلاش برای خلق شکلی واحد و متمایز ساختن نمایش عرب، همانند نمایش‌های آفریقایی و ژاپنی و اندونزیایی، مسئله‌ای کاملاً ضروری و واجب است (عصمت ۸۱). توفیق الحکیم را می‌توان از برجسته‌ترین ادبا و هنرمندانی دانست که در راه هویّت‌بخشی به نمایش عربی گام برداشته است. او در کنار مطالعهٔ ادبیّات نمایشی غرب شناخت کاملی از ادبیّات عرب و تطوّرات تاریخی آن داشت و آثارش از فرهنگ شرقی سرچشمه می‌گرفت (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۷۶). حکیم نوشته‌های خود را بر پایهٔ تاریخ، ادبیّات عامیانهٔ مصر و میراث دینی و ادبی ملّت خود بنا نهاد (پرستگاری ۱۶۲). درعین‌حال، نمایشنامه‌هایش از مکاتب هنری غرب، مانند سمبولیسم، رمانتیسم، ابزوردیسم و نمایش روایی تأثیر پذیرفته است (قندیل‌زاده ۹۱).

برخی ویژگی‌های سبکی نمایشنامه‌های حکیم به اختصار عبارت‌اند از: استفادهٔ خاصّ از عنصر گفت‌وگو، برخورداری از آرایه‌های ادبی و جوهر شعر، استفاده از اساطیر شرقی و یونانی، اقتباس از داستان‌های دینی ادیان ابراهیمی، به‌کارگیری اشعار و امثال عامیانه و بهره‌گیری از زبان‌های ادبی و عامیانه در نمایشنامه‌های مختلف (دادخواه، ۱۳۸۸: ۱۲۲–۱۳۱).

توفیق الحکیم توانست با مطالعهٔ عمیق در آثار فکری، فلسفی و هنری غرب و استفاده از دنیای اسطوره‌ها، گرایش نوینی را در عرصهٔ ادبیّات نمایشی عرب ایجاد کند. او در این راه به سبکی نوین به نام «نمایشنامهٔ اندیشه‌محور» روی آورد. نمایشنامه‌نویسان اندیشه‌محور برای القای مسائل اجتماعی و موضوعات روز، با کنار نهادن کلام صریح و گویا و با زبان نمادین در شکلی پیچیده، مفاهیمی فلسفی و روان‌شناختی و در یک

کلام موضوعات ذهنی و ناملموس را در آثار خود جای می‌دهند. به کار بردن زبان نمادین و کنایی، چیرگی جوهر شعری (عناصر تخیّل و احساس) و بیان مسائل فلسفی، روان‌شناختی، هستی‌شناختی و گاه موضوعات و مسائل روز جامعه از جمله ویژگی‌های ممتاز این سبک نمایشی است. توفیق، در محتوای این‌گونه آثار، کشمکش انسان با زمان، مکان، حقیقت و واقعیّت را مطرح می‌کند و سپس با طرح فرضیه، پیامدهای این کشمکش را به تصویر می‌کشد (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۷۹–۱۸۰). از جمله آثار او که می‌توان آنها را متأثّر از اسطوره‌ها و داستان‌های شرقی و ساختار نمایش غربی دانست نمایشنامه‌های *شهرزاد* (نوین ۱۵۵) و *اهل‌الکهف*اند. توفیق الحکیم دربارهٔ نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* می‌گوید: هدفم از نوشتن این نمایشنامه وارد کردن عنصر تراژدی به یک موضوع عربی–اسلامی بود (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۹–۲۳۰).

غیر از شباهت در جهان معنایی با تراژدی آتنی، نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* واجد ساختار ارسطویی تراژدی نیز هست. وقایع نمایش از پس فترتی سیصدساله روی می‌دهند، اما تنها در طول دو روز فرجام می‌یابند. تمامی این وقایع یا در درون غار، که بیش از هر چیز یادآور عالم مُثُل و غار افلاطون است، یا در کاخ حاکم جدید روی می‌دهد و مضمون نیز همان تراژدی گذر زمان است. مجموعهٔ این عوامل *اهل‌الکهف* را تا اندازهٔ زیادی به اصل سه وحدت ارسطو، یعنی وحدت مکان و زمان و عمل یا مضمون، نزدیک کرده است. همچنین محدود شدن مکان به سه موردی که بیان شد، این نمایشنامه را در قالب آثار نمایشی سه‌پرده‌ای جای داده است که مطابق با نسخهٔ ارسطویی در پردهٔ اول، مقدمه و معرفی، در پردهٔ دوم کشمکش و در پردهٔ سوم فرجام کار و تهذیب پایانی را به تصویر می‌کشد.

جامعه‌شناسی

علی‌رغم قدمت و سابقهٔ دیرپای داستان و اسطوره در ادبیّات عربی و فارسی، مقارن با انقلاب مشروطه در ایران نمایندگان مجلس به‌کارگیری لفظ تئاتر را در جلسهٔ بررسی هنر تئاتر زشت می‌دانستند (هاشمی‌نژاد ۹). توفیق الحکیم نیز مانند بسیاری از عوامل هنر نمایش در ایران از ترس متهم شدن به ابتذال نام اصلی خود را بر روی جلد

نخستین نمایشنامه‌های کمدی‌اش قرار نداد (پرستگاری ۱۶۰). نوزایی ادبی در ایران همگام با نهضت مشروطه تقریباً مصادف بود با «النّهضة» در کشورهای عربی. این نوزایی در هر دو مورد متأثّر از تحولّات اجتماعی جدید، مبارزات آزادی‌خواهانه و موج جدید گرایش به ترجمهٔ آثار غربی بود (خسروی ۳۵). جوامع فارسی‌زبان و عرب‌زبان، مانند بسیاری از کشورهای دیگر جهان، در قرن اخیر محمل مبارزات طبقاتی بود. لاجرم ادبیات و نمایش نیز متأثر از جریان‌های سوسیالیستی و ملی‌گرا بود.

آثار بیضایی نشان‌دهندهٔ دغدغه‌مندی اجتماعی اوست (راودراد ۹۴). بیضایی کوشیده است دریافت خود را از تاریخ ایران در *مرگ یزدگرد* به‌طور کلی بیان کند (حسینی ۱۲۴). او در دوره‌ای نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* را به روی صحنه برد که انقلاب مردمی در ایران به‌تازگی بر نظام شاهنشاهی غلبه کرده بود و به تعبیر جریان‌های چپ طبقهٔ خلق طبقهٔ فاسد ثروتمند را شکست داده بود. بیضایی می‌گوید: پرسش همیشگی من یعنی مسئلهٔ مردم، شاه و رابطهٔ این دو با هم در *مرگ یزدگرد* نمود پیدا می‌کند (مرندی ۱۸۹).

علی‌رغم آنکه بیضایی را نمی‌توان یک سوسیالیست خلق‌پَرست دانست، او در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* بهتر از طبقاتی‌نویس‌ترین نویسنده‌ها، از آسیابان، زنش و دخترشان در مقابل یزدگرد و زورگویان و قلدرهایش دفاع می‌کند (براهنی ۱۹۷). یزدگرد خدایگانی است که فقط مصرف‌کنندهٔ دسترنج بندگان خود بوده و زندگانی خود را در خوشگذرانی به سر برده است. همان‌طور که آسیابان از زبان او می‌گوید: «در تیسفون مرا از دنیا خبر نبود. بسیار ناله‌ها بود که من نشنیدم. من به دنیا پشت کرده بودم، آری؛ و اینک دنیا به من پشت کرده است.» چون رابطهٔ بین یزدگرد و مردم بر پایهٔ شناخت متقابل نبوده و یزدگرد تلاش نکرده است تا مردمش را بشناسد و وجود آنان را ارج بنهد، مردمانش نیز او را نمی‌شناسند. یزدگرد غافل بود که هویّتش به عنوان خدایگان به وجود بندگانش وابسته است و نتوانست مرجع شناختی باشد که مردم از او انتظار دارند. آسیابان و زن از بنده بودنشان ناراضی هستند و از اینکه مجبور به خدمت به خدایگان و برآوردن نیازهای او هستند، به شدت شکایت دارند. آنها خود را بندگانی می‌دانند که زندگیشان در بندگی تباه شده است و معترض‌اند که در حکومت یزدگرد مورد ظلم واقع شده‌اند (مرندی ۱۹۷–۱۹۸):

آسیابان: همیشه آرزو می‌کردم روزی داد خود به شهریار برم؛ و اینک او اینجاست؛ داد از او به کجا برم؟ آنچه را که از من گرفتی پس بده ای شاه؛ روزهای زندگیم، امیدهای بر بادم! [...]
زن: بلندتبارانی چون شما از گردهٔ ما تسمه‌ها کشیده‌اید. شما و همهٔ آن نوجامگان نوکیسه. شما دمار از روزگار ما درآورده‌اید (بیضایی، ۱۳۸۸: ۱۹۹).

بیضایی در این نمایش به بسط و تشریح دو طبقه و روابط میان آنها پرداخته است. بازیگران نمایشنامه به دو گروه مشخص و مجزا تقسیم شده‌اند. گروه جویندگان شاه که متشکّل از نمایندگان دو قدرت تشکیل‌دهندهٔ دولت است: سردار، سرکرده و سرباز، نمایندگان قدرت نظامی و موبد نمایندهٔ قدرت دینی. گروه دوم آسیابان، زن و دختر اوست؛ نمایندگان روستاییان که به حکومت نان و سرباز می‌دهند. برخورد این دو گروه، خصلت‌های آنان و رابطه‌های آنان را با اهورامزدا، با سلاح جنگ، با دشمنی که به پیش می‌تازد و نیز رابطه‌های آنان را با یکدیگر آشکار می‌سازد. سربازِ نمایش از سردار و موبد شتابزده‌تر و بی‌رحم‌تر است. شتاب او در اجرای عدالت، فرزی و چابکی او در فراهم آوردن تیر و طناب و تبر، افروختن آتش و رفتار او با خانوادهٔ آسیابان در هنگام پاسداری، او را به صورت عامل یا ابزار دست طبقهٔ حاکم تصویر می‌کند. او همان انسان شیئی‌شده و ازخودبیگانه‌ای است که هم‌تبار خود، روستایی آسیابان، را نمی‌شناسد. چشمان او فقط نشانه‌های قدرت را بر شانهٔ سردار می‌بیند و گوش او فقط فرمان فرمانده را می‌شنود (حسینی ۱۲۵). آسیابان در *مرگ یزدگرد* بنده‌ای است که نتوانسته است به این باور دست یابد که جایگاه او نیز به اندازهٔ جایگاه شاه اهمیت دارد (مرندی ۱۹۹). نویسندهٔ نمایش معتقد است که طبقهٔ زحمتکش در ایران هنوز به آن مرحله از آگاهی نرسیده است که خود را مامای تاریخ بداند. او نومیدانه طبقهٔ آسیابان را بی‌اراده، در انتظار داوری رها کرده است (حسینی ۱۲۶).

توفیق الحکیم نیز علاوه بر آن که از پیشگامان ادبیات نمایشی در جهان عرب به شمار می‌آید، نویسنده‌ای توانا در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی است (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۲۱). نمایشنامه‌های او را به سه دسته تقسیم می‌کنند: ۱. طنز؛ ۲. اجتماعی؛ ۳. اندیشه‌محور (رخشنده‌نیا ۸۹–۹۰). با آنکه حکیم در نظریهٔ دوما در خصوص اولویت اجتماعی نقش هنر تشکیک می‌کند (الحکیم، ۱۳۶۸: ۴۲)، نباید از نظر دور داشت که

حتی انتزاعی‌ترین اثر هنری نیز واجد معنایی اجتماعی است و دشوار بودن کشف این معنا نباید سبب طرد این آثار شود (حسینی ۱۲۴). حکیم در پاسخ به ادعای اجتماعی نبودن ادبیات عرب، که سارتر مطرح می‌کند، چاپ نمایشنامهٔ خود، *خاطرات یک دادستان روستا*، را در مجلهٔ *لوتان*[1] که سارتر سردبیر و مؤسّس آن است و رویکردی اجتماعی دارد، دلیلی بر نقض ادعای سارتر می‌داند. حکیم معتقد است که غرب علی‌رغم ادّعاها و شعارهای اجتماعی در جوامع تحت استعمار خود به گونه‌ای دیگر رفتار می‌کند (الحکیم، ۱۳۵۶). دغدغهٔ حکیم نسبت به جامعه را می‌توان در مقالهٔ *سیاست ادبیّات* (۱۳۵۵) هم مشاهده کرد.

هویّت مصری وجه غالب آثار حکیم است که گاه در رمانتیسم و گاه در رئالیسم آشکار شده است. زن در نمایشنامه‌های اندیشه‌محور حکیم نماد زندگی و غالباً نقطهٔ مقابل هنر و اندیشه است و در نمایشنامه‌های اجتماعی او، برخلاف آثار بیضایی، اغلب نقش مثبت و اصیلی ندارد. البته در بعضی نمایشنامه‌ها مانند *شهرزاد* و *اهل‌الکهف* زن نیروی مؤثّر داستان است که به واسطهٔ روح بزرگ و تعالی‌یافتهٔ خود گاه از قواره‌های مردانه نیز فراتر می‌رود. حکیم که از عصر تحت‌الحمایگی تا دوران انورسادات زیست، عمدتاً با مرکز قدرت سازش داشت (قندیل‌زاده ۹۱). هم‌زمانی او با حکومت‌های ملّی‌گرای عرب و همین‌طور تعلّق داشتن به طبقهٔ مرفّه را می‌توان از دلایل غلبهٔ مضمون اندیشه‌محورانهٔ نمایشنامه‌های او بر مضمون اجتماعی آنها دانست. برخلاف بیضایی، نگاه حکیم به جامعه نگاه طبقاتی نیست؛ این در شرایطی است که مقارن با همین دوران تب سوسیالیسم در جوامع عرب بسیار بالا گرفته بود. حکیم می‌گوید: خوانندگان ادب راستین کسانی هستند که از نظر طبقهٔ اجتماعی گونه‌گون و متفاوت و از حیثِ سطح فکر و فرهنگ ویژه‌اند (الحکیم، ۱۳۵۴: ۴۷۹).

توفیق در آثار نمایشی از مسائل سیاسی و اجتماعی دور شد و به ژرفای اندیشه‌های انسان‌شناختی و تحلیل مسائل کلّی انسان پرداخت. وی انسان را به مثابهٔ موجودی دارای عقل و احساس و به عنوان فردی از افراد جامعه و متأثّر از مسائل و مشکلات اجتماعی در آثار نمایشی خود طرح کرد و به همراه آن بُعد انسانی را در گسترهٔ مفاهیم

[1] *Le Temps*

فلسفی، سیاسی و اجتماعی بررسی کرد (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۸۰–۱۸۱). نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* در زمرهٔ آثار اندیشه‌محورانهٔ حکیم محسوب می‌شود، ولی می‌توان در آن لایه‌های اجتماعی–فلسفی عمیقی نیز مشاهده کرد. در این نمایشنامه جامعه مقوله‌ای زمانمند و مادّی است. شخصیّت‌های نمایش که بعد از سیصدسال از خواب برخاسته‌اند در مواجهه با شهر جدید احساس بیگانگی می‌کنند:

> این زندگانی تازه و این حیات دوباره به ما تعلق ندارد. این مخلوقات ما را درک نمی‌کنند، ما هم ادراکی از آنان نداریم. این مردم نزد ما غریب‌اند و این لباس که به سیاق آنان به تن کرده‌ایم ما را در هم‌ردیف آنان نمی‌کند (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۱۴–۱۱۵).

به واقع مادّیّت و زوال‌پذیری زمان در سایهٔ تغییرات جامعه قابل درک می‌شود، وگرنه در جامعهٔ بی‌تحرک گذر زمان تأثیر چشمگیری برجای نخواهد گذاشت. جامعهٔ نو، درعین‌حال، به معنای میرایی اشکال کهن نیز هست. چوپان و سگ او در طول گردشی که در شهر می‌کنند فاصلهٔ خود را با جامعهٔ نو، جامعه‌ای که مبیّن مرگ آنها است، بیش از بیش احساس می‌کنند. قدّیسان نمایش می‌کوشند از برزخ زمان و جامعه‌ای که مبیّن ناپایداری و فنا است بگریزند و به غار بی‌خبری و فردیّت پناه برند. غاری که گذر زمان نه پوشش ساکنان آن را تغییر می‌دهد و نه دیواره‌های داخلی آن را به اشکال جدید در می‌آورد. عشق و ابدیّت تنها در این بی‌خبری و جدایی حاصل می‌آید و برای همین هم بین این غار و انسان‌هایی که به بدرقهٔ قدّیسان آمده‌اند دیواری کشیده می‌شود.

زمان

متون چندلایه و چندمعنا و پویا نه تنها با گذشته، که با آینده نیز در گفت‌وگواند. هیچ اثری نمی‌تواند در قرن‌های آتی زنده بماند مگر اینکه از قرن‌های گذشته تغذیه کرده باشد. اگر بخواهیم نمودار تعامل متون با گذشته و آینده را رسم کنیم، بدین شکل خواهد بود: گذشته ⟵ متون ⟵ آینده (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۹). زمان و دیالکتیک آن با وقایع یکی از لایه‌های عمیق آثار هنری را تشکیل می‌دهد.

نمایشنامهٔ بیضایی از لحظه‌ای آغاز می‌شود که تاریخ پایان یافته است؛ اما تاریخی که میراث‌خواران شاهان و زورمندان نوشته‌اند. *مرگ یزدگرد* منشوری است که تصویر

ذهنی رابطه‌های تاریخی را بازمی‌نمایاند. بنابراین شخصیّت‌های نمایش هر یک تجسّم یک رابطه‌اند. رابطه‌ها جان گرفته‌اند و تاریخ را به گونه‌ای دیگر بازمی‌سازند. برای همین است که اسمِ خاصّ ندارند (حسینی ۱۲۱). زبانِ گذشته باید در طول زمان به ما می‌رسید. شاهان کهن باید در طول زمان معاصر ما می‌شدند. دختر باید در طول زمان تغییر جنسیّت می‌داد، تغییر طبقه می‌داد و نهایتاً شاه می‌شد. اینها همه زمان می‌خواهد. اصولاً حرکت دیالکتیکی در طول زمان اتفاق می‌افتد، ولی بیضایی این حالت‌ها را ناگهان هم‌زمان می‌کند. هنگامی که دخترْ شاه است، شاهی است که دختر آسیابان بودنش هم توسّط ما که تماشاگر یا خواننده یا شنوندهٔ حرف‌های او هستیم فهمیده می‌شود: چیزی در حال دگرگونی، ولی در لحظه و در برابر ما. ناهم‌زمان، ولی هم‌زمان با ما؛ ایستا کردن پویاها (براهنی ۱۹۲–۱۹۳). سمبولیسم موجود در اثر بیضایی به آن جلوه‌ای فرازمانی می‌بخشد. شخصیّت‌های نمایش که در ذیل الگوی کلّیّت قرار دارند با بی‌نامی خود به کالبدی برای تمامی انسان‌های گذشته، حال و آیندهٔ تاریخ ایران تبدیل می‌شوند. وقایع نیز همان وقایعی است که در هر زمانی کمابیش میان شاهان و وابستگان آنها و طبقات پایین‌دست جامعه شکل می‌گیرد.

محور نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* درگیری میان انسان و زمان است (رخشنده‌نیا ۹۵). صحنهٔ جدال انسان با زمان از مقولات مهمّی است که درون‌مایهٔ برخی آثار نمایشی توفیق الحکیم است. مقصود از زمان در نگرش حکیم مجموعهٔ روابط، تعلّقات و دلبستگی‌های مادّی و معنوی است که به‌طور مشخص و مجزّا در زندگی هر فرد مشاهده می‌شود. انسان در حیطهٔ زمان، فردی متعلّق به زمانهٔ خود و پروردهٔ محیط و دوران خویش است؛ یعنی انسان می‌تواند تنها در دوره و عصر خویش ابراز وجود کند و در سایهٔ این تعلّقات مفهوم زندگی را دریابد (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۸۱). زندگی برای چنین انسانی خارج از این زمان و بیرون از دایرهٔ تعلّقات و دلبستگی‌هایش بی‌معنا است و بر هم خوردن چنین روابطی نیستی و پوچی را به همراه می‌آورد.

در *اهل‌الکهف* افرادی چون یملیخا و مرنوش که از زاویهٔ عقل به مسئلهٔ زمان می‌نگرند، زمان را اصل ثابت و مستقل در زندگی می‌یابند و پس از روبه‌رو شدن با حقیقت زمان و ادراک فاصلهٔ جسمی با آن، به غار که نمادی از گذشته است

بازمی‌گردند، زیرا در اندیشهٔ آنان، دنیای بدون تعلّقات، دنیای بی‌معنایی است و در چنین حالتی عقل اجازهٔ تشکیل زندگی جدید را به انسان نمی‌دهد:

مشلینیا: چگونه خویشتن را زنده‌به‌گور نمایم درحالی‌که معشوقه‌ام زنده است و هیچ چیز مرا از او جدا نمی‌سازد؟
مرنوش: میان تو و او فاصلهٔ زیادی هست.
مشلینیا: زمان؟
مرنوش: بله (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۶۵).

مشاهده می‌کنیم که گفت‌وگوی استدلالی آنها حول اثبات مسئلهٔ زمان از دیدگاه عقل است (یوسفی آملی ۱۱۳). اما شخصیت‌های دیگری چون مشلینیا و پریسکا از طریق احساس و عاطفه به تفسیر این مقوله می‌پردازند؛ آنان از بُعد جسمی زمان را اصلی ثابت می‌یابند، اما از جنبهٔ عاطفی انسان را در حصار زمان محدود نمی‌کنند. از نگاه این گروه انسان قادر به برقراری ارتباطات عاطفی با زمان‌های دیگر است. پریسکا، که به وجود عشق در خود پی برده است، زمان را فقط مانع از پیوستن جسم خود به معشوق خود (مشلینیا) می‌داند که این به معنای شکست خوردن از زمان نیست، زیرا بُعد قلبی انسان ابدی و جاودانه است و در حصار زمان قرار نمی‌گیرد؛ بنابراین، به‌راحتی می‌توان با انسان‌های متعلّق به زمان‌های دیگر ارتباط عاطفی برقرار کرد (دادخواه، ۱۳۸۷: ۱۸۲):

پریسکا: زنده باش. برای من زنده بمان، نمیر، من تو را دوست دارم.
مشلینیا: ز..ما..ن.
پریسکا: زمان؟ هیچ چیز مرا از تو جدا نخواهد ساخت؛ قلب از زمان قوی‌تر است (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۷۳).

حکیم، برخلاف بیضایی که در *مرگ یزدگرد* به‌واسطهٔ فراروی زمانی الگویی کلّی را از شخصیّت‌ها و وقایع تاریخی به نمایش می‌گذارد، می‌کوشد تا از مسیر این فراروی به کاوش و تعمّق در ماهیّت زمان و نیروی ویرانگر آن بپردازد.

کلّیّت

مفهوم کلّیّت پیوندی درازدامن با فلسفه و تاریخ دارد. به‌طور خلاصه می‌توان آن را الگوی همسانِ عمل انسان و وقایع اجتماعی در دوران‌های مختلف تاریخ و وابستگیِ فرایندی این وَقایع به یکدیگر دانست.

بیضایی معتقد است: برای فرهنگی که بارها بریده شده، ایجاد رابطه میان پاره‌های جدا از هم آن، پلی به سوی کشف توانایی‌ها و درک یگانگی آن، و بازشناسی زندگی درونی آن است. بدون این انگیختگی و تقلاّ همه‌چیز همان‌جا که هست ایستاده است. باید حتماً این مشکل از صحنه زدوده می‌شد که گذشته گذشته است و غیر قابل درک است و بی‌ارتباط با امروز. برعکس، شاید گذشته همین امروز یا همین فردا است، و بدون درک آن در چهرهٔ مردم امروز و مشکلات گریبانگیر او و ریشه‌های اصلی آن حلّ این مشکلات ناممکن باشد (کیارسی ۹).

در نمایش بیضایی انتقال ارواح آدم‌ها به‌سهولت عملی می‌شود. یزدگرد معاصر محمدرضا شاه می‌شود. جنازهٔ محمدرضا شاه در یک آسیاب قدیمی بر زمین می‌ماند. داریوش سوم نیز در این دو مستحیل می‌شود. ادوار تاریخی بر هم منطبق می‌شوند. دیوار زمان و تقسیم‌بندی‌های مکان از جای کنده می‌شوند. جهان سایه به سایه می‌شود و خودها در یکدیگر ادغام می‌شوند. انتقال جهان کهن به جهان معاصر در ایجاز صورت می‌گیرد. کلْ شاه است؛ اجزایش داریوش، یزدگرد، محمدرضا (براهنی ۱۹۲). تیسفون اکباتان است، پاسارگاد است، دمشق است، بغداد است، اصفهان است، تهران است، ... پایتخت است؛ و بیرون از پایتخت، خارج از تیسفون، آسیای نیمه‌تاریک و ویرانْ همهٔ ایران است؛ و شاهِ تیسفون وقتی وارد آسیا می‌شود، ویرانی آن و فلاکت ساکنانش را نمی‌بیند. همین که خطوط یک تصویر در منشور نمایش *مرگ یزدگرد* کشف می‌شود، بی‌وقفه تصویرها یکی پس از دیگری می‌آیند و تصویرهای تاریخی با تصویرهای اسطوره‌ای‌ـنمایشی درهم‌می‌آمیزند تا نه تنها موقعیّت تاریخیِ یک ملّت را در یک لحظهٔ حساس تاریخی بنمایانند و تضادّ اساسی دولت و ملت، شاه و رعیّت را در تاریخ ایران بازنمایند، بلکه چشم تماشاگر را به دیدن ستیزهای ابدی و انسانی وادارند. مگر نه جامعهٔ ایران پاره‌ای از جوامع انسانی است، و ستیزه‌هایی دیگر که از بطن تضادّ

اساسی زاییده می‌شوند ستیزهایی همیشگی بوده‌اند (حسینی ۱۲۱–۱۲۲). اما این یگانگی، غیر از وقایع و مکان‌ها، بر انسان‌ها نیز سایه گسترده است. خارج شدن از نقش خویشتن و بازی کردن در نقش دیگری به ما یادآور می‌شود که گویی همهٔ شخصیّت‌ها یکی و اجزای یک پیکره‌اند. پیکره‌ای که انسان ایرانی است. انسانی که هم شاه است هم رعیّت و آنگاه که غرور و شهوت بر او مستولی می‌شود دیگران را از یاد می‌برد و شاید یک فروپاشی نیاز باشد تا او دوباره خویشتن انسانی خویش را بازیابد و بدان بازگردد.

حکیم نیز می‌گوید شخصیّت‌های نمایش او همان شخصیّت‌های تراژدی یونانی‌اند که در فرهنگ شرقی زاییده شده‌اند. مشلینیا همان ادیپ است که از سفر زمان بازگشته است و دختر همان کلئوپاترا، نماد جسمانیّت و اسطورهٔ عشق، است. داستان نیز همان است: زمان و نیروی طغیانگر آن که هر آرزویی را نابود می‌سازد و انسان‌هایی که می‌کوشند با آویختن به ریسمان عشق از مهلکهٔ آن بگذرند (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۳۰). الگوی کلّیّت در نمایشنامهٔ حکیم بیشتر از آنکه معطوف به نمادسازی سیاسی‌ـاجتماعی باشد، می‌کوشد تا الگویی کلّی از عمل انسان در مرزهای تقلیل‌یافتهٔ زمان ارائه کند. هرچند انسان‌های مختلفی از گذشته تاکنون در تاریخ زیسته‌اند، داستان‌های همگونی از عشق و فنا را تجربه کرده‌اند. زمان همان است که بود و معاملهٔ آن با انسان‌ها نیز بی‌تغییر باقی می‌ماند.

واقعیّت و حقیقت

انسان همواره در طول تاریخ در این اندیشه بوده که دریابد واقعیّت زندگی او و ادراکی که از وقایع دارد چه نسبتی با حقیقت مطلق دارد؛ درنتیجه، می‌توان گفت مفهوم زندگی، تاریخ و حتی هنر در فاصلهٔ میان واقعیّت و حقیقت شکل می‌گیرد. جادوی هنر گاه این دو را بسیار به هم نزدیک و گاه از هم دور و دورتر می‌کند.

نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* بیضایی محملی برای بازاندیشی در وقایع تاریخی و کشف حقایق مستتر در آنها است. واقعیّت و حقیقت در *مرگ یزدگرد* لزوماً یکسان نیستند، بلکه حتی واقعیّت تاریخی، که مضبوط قدرت‌های تاریخ‌نگار بوده است، در مقابل حقیقت مقاومت می‌کند. استفادهٔ بیضایی از شگرد نمایش در نمایش و صورتک در

نمایش‌های درونی برخاسته از همین دوگانگی حقیقت و واقعیّت و کشمکش میان آنها است (حسینی ۱۲۰). حقیقت امری مبسوط است که هرچند ممکن است امر واقع کلّی را نقض نکند، می‌تواند با بسط آن، آن را از لحاظ ماهوی دگرگون سازد.

بیضایی برای به چالش کشیدن واقعیّت تاریخی به آفرینش داستان‌های موازی متفاوت از یک رویداد تاریخی دست می‌زند که هم‌زمان در نمایشنامه مطرح می‌شود. از این طریق، چندین روایت، با درستیِ یکسان، از یک واقعهٔ تاریخیِ مشخص خلق می‌شود. به این ترتیب، آنچه در یکی از روایت‌ها به‌ظاهر حقیقت شمرده می‌شود، حقیقتی موقّتی است که در زیر لایه‌های گوناگونی از حقیقت‌های جایگزین قرار گرفته است. زمانی که روایت دیگری مطرح می‌شود، حقیقتِ پنهان در این روایت نیز به حقیقتی موقّت بدل می‌شود که به‌تدریج جای حقیقت موقّت پیشین را می‌گیرد (قادری سهی ۱۸۰).

کشف حقیقت در بستر نوعی تزاحم طبقاتی و اندیشگانی شکل می‌گیرد. خودآگاهی و شناخت محصول تضادّ دو نوع آگاهی و تکامل آنها در راه دستیابی به آگاهی حقیقی است (مرندی ۱۹۱). این تضادّ باعث می‌شود تا در فرجامِ کارْ روایت تاریخی دچار دگردیسی شود: تراژدی واقعی نه تراژدی مرگ پادشاه که تراژدی یک عمر شکنجه‌ای است که طبقهٔ فرودست در مدّت پادشاهی او متحمل شده‌اند (حسینی ۱۲۲).

حکیم نیز مانند بیضایی به دوگانگی حقیقت و واقعیّت نظر دارد. بستر این دوگانگی در *اهل‌الکهف*، همانند *مرگ یزدگرد*، تاریخ است؛ بااین‌حال، برخلاف نمایش بیضایی که در آن تاریخ بستری برای طیّ فرایند رشد طبقهٔ فرودست و تقابل آن با طبقهٔ حاکم است، در اثر حکیم تاریخ محملی است برای به تصویر کشیدن واقعیّت خواست انسان در برابر حقیقت ناپایدار بودن زمان. حکیم می‌گوید همواره بزرگ‌ترین دشمن انسان شبحی است به نام حقیقت و همین باعث شد تا تراژدی ادیپ را الگوی نمایش *اهل‌الکهف* قرار دهم. من در داستان ادیپ، ستیز انسان با تقدیر را دیدم و این ستیز را در تحریر دوباره‌ام از داستان به شکلی روشن‌تر مطرح کردم. حقیقت این بود که پریسکا فهمید مشلینیا نامزد مادربزرگش بوده است. آن دو عاشق و معشوق تلاش کردند تا این حقیقت را که بنای واقعیّت زندگی آنان را ویران می‌کرد فراموش کنند. اما نتوانستند با واقعیّت محسوس، حقیقت پیچیدهٔ نامحسوس را فراموش کنند. ادیپ و

ژوکاستا همان مشلینیا و پریسکا بودند. آنها یکدیگر را دوست داشتند و فقط دانستن حقیقت به عشق آنها رنگ فنا و نابودی زد (الحکیم، ۱۳۸۶: ۲۳۰). گفت‌وگوی زیر به‌روشنی کشمکش حقیقت و واقعیّت را در *اهل‌الکهف* به نمایش می‌گذارد:

مشلینیا: ...ما اکنون کجاییم؟ خواب‌های در غار! آیا اینها تمام خوابی است که در غار می‌بینیم...؟ آیا من وجود خارجی دارم؟ (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۳۸).

مشلینیا: خواب است و مثل حقیقت جلوه می‌کند.
یملیخا: خوب واضح است. گویی حقیقت جلوه می‌کند.
مرنوش: مشلینیا اگر آنچه را که دیدم خواب نباشد پس ما هم اکنون در خواب هستیم.
مرنوش: چرا حالا در خواب نباشیم؟
یملیخا: بله بله. خدایا فرق میان خواب و حقیقت چیست؟ (الحکیم، ۱۳۸۲: ۱۵۹).

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* بهرام بیضایی و *اهل‌الکهف* توفیق الحکیم ما را به نتایج زیر رهنمون می‌سازد:

۱. در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* زوال فرّه پادشاهی و تزلزل اندیشهٔ رعیّت اسطورهٔ آنیمایی و آنیموسی را در مقابله با واقعیّت کم‌رمق می‌سازد، اما از دیگر سو زبان باستان‌گرا و روایت بومیِ نمایش مرزهای اسطوره را از تاریخ کهن فراتر برده و با روزگار نوِ جامعهٔ ایرانی پیوند می‌دهد. نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* علاوه بر متون دینی وامدار اساطیر یونان است. توفیق الحکیم کوشیده است با نقل این اسطوره‌ها و وقایع پرفرازونشیب آنها در نمایشنامهٔ خود، عرصهٔ نمایش دنیای عرب را بگستراند و از شخصیّت‌های آن انسان‌هایی جهانی بیافریند.

۲. بهره‌گیری از وقایع تاریخی، متون دینی و روایات اساطیری در متنِ زیرساخت نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* به آنها کیفیّتی بینامتنی بخشیده است؛ البته نویسندگان این نمایشنامه‌ها با نگره‌ای دیالکتیکی متون و روایات پیشین را وسیله‌ای قرار داده‌اند تا علی‌رغم مانع زمان با جست‌وجو و بحث دربارهٔ ماهیّت افکار و عواطف شخصیّت‌ها به چینشی از قطعات پیکرهٔ انسانِ تاریخی دست یابند.

۳. بیضایی بیشتر از حکیم به قوّهٔ اختیار و انتخاب شخصیّت‌هایش نظر دارد و جامعه را بازتابی از روان انسان‌ها می‌شمارد، بنابراین، می‌کوشد با تعمّق روان‌شناسانه بر ضعف‌های باطنی آنها به پی‌جویی ریشهٔ گسست‌های اجتماعی و فرودهای تاریخی کشورش بپردازد. برخلاف او، حکیم تلاش می‌کند تعادل عاطفی شخصیّت‌های نمایشش را که در مقابل طوفان ویرانگر تقدیر در حال فروپاشی‌اند حفظ کند و در مرز غبارآلود واقعیّت و خیال روزنه‌ای بگشاید تا آنها از دیوار زمان و پیوند با ابدیّت گذر کنند.

۴. نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* زبانی باستان‌گرا دارد. بیضایی با بهره‌گیری از ویژگی‌های سبکیِ ترجمهٔ متن *اوستا* و نثر مرسل و تلفیق آنها با بعضی واژه‌های روزمرّه نوعی زبان بومی نمایش خلق کرده است و از این رهگذر میان زبان و پیام او نوعی یگانگی احساس می‌شود. در *اهل‌الکهف* نیز بعضی از ویژگی‌های زبانی *مرگ یزدگرد*، مانند بیان نمادین، جملات کوتاه، پرسش‌وپاسخ‌های مکرر، تکرار واژه‌های اساطیری و مضامین فلسفی وجود دارد. این نشانه‌های زبانی از لوازم نمایشنامه‌های اندیشه‌محور حکیم‌اند.

۵. سبک نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* مبتنی بر تلفیق الگوی روایی نمایشِ شرقی و ایرانی با وحدت‌های سه‌گانهٔ نمایش ارسطویی، یعنی وحدت زمان و مکان و عمل یا مضمون، است. توفیق الحکیم نیز جهان عرفی عربی را در قالب ساختار سه‌پرده‌ای نمایش ارسطویی با تراژدی آتنی پیوند داده است.

۶. نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* به نسبت *اهل‌الکهف* تمرکز بیشتری بر وجوه جامعه‌شناختی دارد. اثر بیضایی، که مقارن با سقوط نظام شاهنشاهی نوشته شده است، به بررسی روابط رعیّت و شاه در آئینهٔ تاریخ ایران می‌پردازد. برخلاف نمایش *مرگ یزدگرد*، که در آن از باطن شخصیّت‌ها به سمت شناخت جامعه حرکت می‌کنیم، در نمایشنامهٔ *اهل‌الکهف* جهت این حرکت از جامعه به سمت درون شخصیّت‌هاست و ما بازتاب گسست اجتماعی و فاصلهٔ زمانی را در روابط و عواطف انسان‌ها می‌بینیم.

۷. در نگاه بیضایی حقیقت تاریخی در گیرودار ضبط قدرت حاکم که تاریخ را می‌نویسد و ناآگاهی طبقهٔ فرودست، ناپیدا است و برای استدراک آن باید زنگار زمان را از روی آن زدود، اما حکیم ذاتاً زمان را مرز حایل میان واقعیّت و حقیقت می‌داند و دستیابی به حقیقت را بدون عبور از این مرز ناممکن می‌شمارد.

۸. الگوی کلّیّت در نمایشنامهٔ بیضایی مبتنی بر همسان‌سازی رویدادهایی است که در مقاطع مختلف تاریخی روی داده‌اند، اما توفیق الحکیم از این الگو برای تصویرِ تقدیرِ یکسان انسان‌ها در مقابله با تراژدی زمان بهره برده است.

۹. صبغهٔ بینامتنی نمایشنامه‌های *مرگ یزدگرد* و *اهل‌الکهف* در بسترِ کلّیّتِ زمانی و نمادینِ روایت آنها اسطوره را وارد فضایی دیالکتیکی با تاریخ و جامعهٔ امروز ساخته است. در این کلّیّتِ فرازمانی و نمادینْ اسطوره از بطن پیشاتاریخی خود جدا و در روان افراد و متن جامعه انعکاس می‌یابد. این نوزایی فضایی را فراهم می‌آورد تا علاوه بر سنجش قضاوت‌های پیشین خود در خصوص حقیقتِ روایت‌های تاریخی، در ساحتی اسطوره‌ای، به ژرف‌نگری در کاستی‌های انسان و اجتماع بپردازیم.

منابع

- قرآن کریم
- *اوستا*، ج ۲. چاپ ۱۰. گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. تهران: مروارید، ۱۳۸۵.
- الحکیم، توفیق، «ادیب برای که می‌نویسد». ترجمهٔ حسین سخاوتی. *یغما*، سال ۲۸، شمارهٔ ۸، (پیاپی ۳۲۶) (۱۳۵۴): صص۴۷۶-۴۷۹.
ـــــــ . «سیاست ادبیات». ترجمهٔ حسین سخاوتی. *مجلهٔ دانشکده* (دانشگاه تهران)، شمارهٔ ۶ (۱۳۵۵): صص۱۲۹-۱۳۲.
ـــــــ . «پاسخ به سارتر». ترجمهٔ حسین سخاوتی. *مجلهٔ دانشکده* (دانشگاه تهران)، شمارهٔ ۸ (۱۳۵۶): صص۱۲۶-۱۳۰.

ـــــــ . «نمایش و اصلاحات اخلاقی و اجتماعی (آیا هدف نمایش باید مبتنی بر اصلاحات اخلاقی و اجتماعی باشد)». ترجمهٔ محمد صادق شریعت. *مجلهٔ نمایش* (دورهٔ قدیم)، شمارهٔ ۲۹ (۱۳۶۸): صص ۴۰-۴۲.

ـــــــ . *یادداشت‌های یک دادستان از روستاها*. ترجمهٔ حیدر محلاتی. تهران: جمال‌الحق، ۱۳۷۹.

ـــــــ . «چرا تراژدی به ادبیات عرب راه نیافت». ترجمهٔ رضا ناظمیان. *سمرقند*، شمارهٔ ۱۷ (۱۳۸۶): صص ۲۲۱-۲۳۱.

ـــــــ . *اصحاب کهف*. ترجمهٔ بتول مشیری. تهران: ارمغان، ۱۳۸۲.

ـــــــ . *سرنوشت سوسک*. ترجمهٔ عظیم طهماسبی و علیرضا اسدی. تهران: افراز، ۱۳۹۱.

ـــــــ . *اهل الکهف*، الطبعه السادسه. القاهره: دارالشروق، ۲۰۱۰.

- براهنی، رضا. «پرسشی به نام مرگ یزدگرد». *سیمیا*، شمارهٔ ۲ (۱۳۸۶): صص ۱۸۹-۱۹۷.

- بلعمی، ابوعلی محمد. *ترجمهٔ تاریخ طبری (قسمت مربوط به ایران)*. با مقدمه و حواشی، به‌اهتمام محمدجواد مشکور. تهران: خیام، ۱۳۳۷.

- بیضایی، بهرام. «نمایش در ایران». *مجلهٔ موسیقی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶۲ و ۶۳ (۱۳۴۱الف): صص ۱-۱۶ .

ـــــــ . «نمایش در ایران». *مجلهٔ موسیقی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶۵ (۱۳۴۱ب): صص ۶-۲۵.

ـــــــ . «مرگ یزدگرد. مجلس شاه‌کشی». تهران: ۱۳۸۸. [بازیابی در ۹۴/۶/۲۰]- http://www.irpdf.com/book-4380htm1.

ـــــــ . *دیوان نمایش*. ج ۱ و ۲. چاپ چهارم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۱.

- بی‌نا، «سالشمار زندگی و آثار بهرام بیضایی»، *بخارا*، شمارهٔ ۵۷ (۱۳۸۵): صص ۱۷-۵۷ .

- پازوکی، شهاب و الیاس صفاران. «نمایش در ایران»، جزوهٔ درسی گروه هنر و معماری، تهران: گروه هنر دانشکدهٔ هنر و رسانهٔ دانشگاه پیام نور، ۱۳۸۹.

- پرستگاری، سهیلا. «توفیق الحکیم و سیر نمایشنامه‌نویسی او». *زبان و ادبیات قرآنی و عربی* (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران) شمارهٔ ۱۶۶، (۱۳۸۲): صص ۱۵۷-۱۶۸.

- حسینی، غفار. «مرگ یزدگرد. نقد». *فرهنگ توسعه*، شمارهٔ ۳۹، ۴۰، ۴۱ (۱۳۷۸): صص ۱۱۸-۱۲۶.

- خبری، محمدعلی و محمدرضا خاکی. «پژوهشی در روند آداپتاسیون در تئاتر ایران». *مدرس هنر*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲ (۱۳۸۱): صص ۱۳-۲۳ .

- خسروی، زهرا. «مقایسهٔ عوامل مشترک نوزایی شعر عربی و فارسی و رویکردهای ادبی-اجتماعی آن». *پژوهش ادبی*، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۹ (۱۳۸۹): صص ۳۳-۴۹.

- دادخواه، حسن و سلیمی، فاطمه. « انسان‌گرایی در نمایشنامه‌های توفیق الحکیم». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی مشهد*، شمارهٔ ۱۶۰ (۱۳۸۷): صص ۱۷۵-۱۹۸.
- ـــــــ . «بررسی سبک ادبی در نمایشنامه‌های توفیق الحکیم». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، شمارهٔ ۲۶ (پیاپی ۲۳) (۱۳۸۸): صص۱۱۵-۱۳۳.
- دهباشی، علی. «بهرام بیضایی و تئاتر ملی». *سیمیا*، شمارهٔ ۲ (۱۳۸۶): صص ۳-۴.
- راودراد، اعظم و کیارش همایون‌پور. «جامعهٔ هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی». *هنرهای زیبا*، شمارهٔ ۱۹ (۱۳۸۳): صص ۸۵-۹۴.
- رایانی مخصوص، م. «سیمای دراماتیک زن در آثار ادبی-نمایشی بهرام بیضایی». *سینما تئاتر*، سال سوم، شمارهٔ ۱۵ (۱۳۷۵): صص ۶۱-۶۸.
- رخشنده‌نیا، سید اکرم. «مسرحیه توفیق الحکیم بین القرآن و المعاصره (*اهل الکهف* نموذجا). *آفاق الحضارة الاسلامیة*، السنة ۱۵، عدد ۱ (۱۴۳۳): صص ۸۷-۱۰۰.
- رفیعی‌راد، زهرا. «تأملی در ادبیات حماسی عرب در عصر حاضر». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، شمارهٔ ۱۵۶ (۱۳۷۹): صص ۳۹۷-۴۱۶.
- شرکت‌مقدم، صدیقه. «مکتب‌های ادبیّات تطبیقی». *مطالعات ادبیّات تطبیقی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۲ (۱۳۸۸): صص ۵۱-۷۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. *موسیقی شعر*. چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۷۰.
- شلق، علی. «پژوهشی در تئاتر عرب». ترجمهٔ قاسم غریفی. *صحنه*، شمارهٔ ۱۵ (۱۳۸۳): صص ۱۸-۲۳.
- شمیسا، سیروس. *انواع ادبی*. ویرایش چهارم، چاپ چهارم، تهران: میترا، ۱۳۸۹.
- عصمت، ریاض. «دربارهٔ تئاتر عرب». ترجمهٔ قاسم غریفی. *سینما تئاتر*، شمارهٔ ۵ (۱۳۷۳): صص ۷۸-۸۱.
- قادری سهی، بهزاد و سیده آناهیت کزازی. «خوانشی پست‌مدرن از مفهوم تاریخ در دو نمایشنامهٔ *آرکادیا* اثر تام استاپارد و *مرگ یزدگرد* اثر بهرام بیضایی». *ادبیّات تطبیقی*، سال سوم، شمارهٔ ۱۱ (۱۳۸۸): صص ۱۶۷ـ۱۸۶ .
- قندیل‌زاده، نرگس. «توفیق الحکیم: زندگی، آثار». *مجلة الجمعیة العلمیة الایرانیة للغة العربیة و آدابها*، سال اول، شمارهٔ ۴ (۱۳۸۴): صص ۹۱-۱۱۸ .
- کیارسی، وحید و فرشته حکمت. «بررسی ویژگی‌های زبان باستان‌گرا (آرکاییک) در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد*». پایان‌نامه چاپ‌نشدهٔ کارشناسیِ نمایش، تهران: دانشکده هنرهای موسیقی و نمایشی دانشگاه تهران، ۱۳۸۷.

- محمدی، ابراهیم و مریم افشار، «ترجمان تصویری زمان اسطوره‌ای در سینمای بیضایی». *نقد ادبی*، سال ۷، شمارهٔ ۲۵ (۱۳۹۳): صص ۱۸۵–۲۱۰ .
- مرندی، محمد و فاطمه اکبری. «بررسی دیالکتیک *خدایگان و بندهٔ* هگل در *مرگ یزدگرد* اثر بهرام بیضایی و *ساردانا‌پولس* اثر لرد بایرن». *ادبیات تطبیقی* (دانشگاه شهیدباهنر کرمان)، سال ۳، شمارهٔ ۶ (۱۳۹۱): صص ۱۸۷–۲۰۸ .
- ندا، طه. *ادبیّات تطبیقی*. ترجمهٔ هادی نظری منظم. چاپ سوم، تهران: نشر نی، ۱۳۹۳.
- نوروزی، تورج. «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران. نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی». *ایرانشناسی*، سال ۷، شمارهٔ ۲۶ (۱۳۷۴): صص ۳۸۲–۳۹۷.
- نوین، حسین و فرامرز میرزایی. «بن‌مایه‌های افسانهٔ شهرزاد ایرانی در نمایشنامهٔ *شهرزاد* توفیق الحکیم». *زبان و ادبیات عربی*، شمارهٔ ۴ (۱۳۹۰): صص ۱۵۳–۱۶۸.
- هاشمی میناباد، حسن. «فرهنگ‌ژدایی در ترجمهٔ انگلیسی *مرگ یزدگرد*». *زبان و ادبیات فاسی (دانشگاه آزاد اراک)*، سال اوّل، شمارهٔ ۴ (۱۳۸۴): صص ۷۷–۹۰.
- هاشمی‌نژاد، قاسم. «جستجویی در بازیافتن منابع نمایش در ایران». *گلستان هنر*، شمارهٔ ۸ (۱۳۸۶): صص ۷–۲۱.
- همایونی، صادق. *تعزیه در ایران*. چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۰.
- یوسفی آملی، حسین و فاطمه خرمیان. «جلوه‌های مکالمه‌گرایی در *اهل‌الکهف* اثر توفیق الحکیم». *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، شمارهٔ ۲۳ (۱۳۹۱): صص ۹۹–۱۲۳ .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی