فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و پنجم، زمستان ۱۳۹۸: ۹۳-۵۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

کارکرد نماد رنگ در اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی بر اساس نمایشنامهٔ «چهار صندوق» بهرام بیضایی

علی یاراحمدی [*]
زهرا سیدیزدی [**]
حمید جعفری قریه علی [***]

چکیده

اسطوره‌ها فهم نیاکان ما از پدیده‌های اطرافشان را بازگو می‌کنند. بسیاری از اسطوره‌ها، در سیر تکاملی خود پس از بازخوانی و بازتولید، معمولاً با دو مفهوم عمدهٔ اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی عجین شده‌اند. از فعّالان این عرصه، بهرام بیضایی است. او در نمایشنامهٔ «چهار صندوق» به ساختن و پرداختن اسطوره‌ای در بی‌زمان و بی‌مکان اقدام کرده است. در پژوهش حاضر، میزان تأثیرپذیری متن یادشده از اسطوره‌های باستانی ایران‌زمین و همچنین نقش بیضایی در تولید عناصر اساطیری با توجّه به کارکرد نماد رنگ بررسی می‌شود. پرسش مبنایی این است که نقش نماد رنگ در نمایشنامهٔ «چهار صندوق» چیست؟ همچنین پژوهندگان می‌کوشند تا چگونگی اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی در متن بیضایی را بررسی کنند. حاصل پژوهش بیانگر آن است که روایت بیضایی از طرفی ارتباطی عمیق با اساطیر مربوط به جغرافیای محل زندگی او دارد و از طرفی می‌کوشد تا اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی را در بطن نمایشنامه برجسته کند. خودداری از نمایش تفوّق خیر بر

[*] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان، ایران
yali66563@gmail.com
[**] نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان، ایران
z.sayyedyazdi@vru.ac.ir
[***] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان، ایران jafari@vru.ac.ir

شر در پایان، استفادهٔ نمادین از رنگ‌ها به جای نام‌های شخصیّت‌های نمایشنامه و واگردانی نمادها به‌ویژه در رنگ‌ها، نشانه‌ای از اسطوره‌زدایی در نمایشنامهٔ چهار صندوق است. در این اثر مانند اسطوره با ماجرای خلقت روبه‌رو هستیم. البته خلقتی که با تغییراتی مواجه است. اهریمن (مترسک) نه به اراده و قدرت خدا، بلکه به دست موجوداتی ناقص (رنگ‌ها)، آنگونه که خود معترفند، خلق می‌شود. این مؤلّفه، نشانه‌ای از دخل و تصرّف بیضایی در اسطوره‌هاست.

واژه‌های کلیدی: اسطوره‌زایی، اسطوره‌زدایی، بازخوانی اسطوره، بهرام بیضایی و چهار صندوق.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

بر اساس نظر فریتیوف شوئون، «انسان متوسط و میانه‌حال نه فقط قادر به مشاهدهٔ صور مثالی نیست، بلکه شوق علاقه‌مند شدن به آنها را نیز ندارد. از این‌رو به اسطوره‌ای نیازمند است که صورت مثالی را انسانی و نمایشی[1] کند و احساس و ارادهٔ وی را مطابق با فرایند انسانی و نمایشی کردن یا محاکات صورت مثالی برانگیزد و به واکنش وادارد. و معنای این سخن این است که انسان میانه‌حال یا عامی، طالب خدایی است که به وی شباهت داشته باشد» (ستاری، ۱۳۷۶: ۱۹).

این تحلیل، نیاز انسان به اسطوره‌ها را به خوبی نشان می‌دهد و مهرداد بهار به نقل از میرچا الیاده، اسطوره‌شناس و دین‌پژوه شهیر رومانیایی، اسطوره را چنین تعریف می‌کند: «اسطوره، تاریخی مقدّس را روایت می‌کند؛ یعنی واقعه‌ای ازلی که در آغاز زمان انجام یافته است... (اسطوره) همواره نقلی از آفرینش است؛ بدین سبب است که اسطوره با هستی‌شناسی پیوند دارد و تنها از حقایق سخن می‌گوید: از آنچه حقیقتاً اتفاق افتاده، از آنچه که به کمال پدیدار گشته است» (بهار، ۱۳۸۱: ۳۶۹). همین‌طور نورتروپ فرای که اسطوره را اینگونه معرّفی می‌کند: «اسطوره، گزارش داد و ستد میان خدایان و بشر است و یا تعریف تکامل بعضی پدیده‌های طبیعی» (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۰۱). از تعاریف ارائه‌شده می‌توان چنین نتیجه گرفت که اسطوره‌ها، نه خیالات و توهمات بشر ماقبل تاریخ دربارهٔ این جهان، بلکه آیین‌هایی بودند که دربارهٔ خدایان و امور مربوط به ایشان برگزار می‌شد (نظیر قربانی کردن، جشن‌ها، رقص‌ها و...).

بیان مسئله

اسطوره‌ها صرفاً به دوران باستانی و غیر علمی مربوط نمی‌شوند و هنوز هم در اطراف انسان مدرن امروزی می‌توان ردپای آنها را دنبال کرد. «جذابیت اسطوره در ادوار مختلف، نمود و جلوه‌های متفاوت آن و سریان و تداومش چه در بازتولید و بازسازی اسطوره‌های کهن (شخصیت‌ها و زیرساخت‌ها)، چه در خلق و آفرینش اسطوره‌های

1. dramatise

جدید (اسطوره عقل، اسطوره سیاست، اسطوره‌های هنر و تیپ‌های سینمایی نظیر مرد عنکبوتی، بشقاب‌پرنده و...)، این برداشت نادرست که اسطوره را صرفاً متعلق به ذهن ابتدایی و پیشاعلمی می‌داند، منتفی و بی‌معنا می‌سازد» (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۲).

اهمیت اسطوره، پس از قدرت گرفتن جریان روشنگری و تعقّل در اروپای عهد رنسانس رفته‌رفته کمتر می‌شد (مخبر، ۱۳۹۶: ۲۶۱)، تا اینکه در قرن هجدهم با ظهور رمانتیک‌ها، اسطوره و ارجاع به آن دوباره در ادبیات قوت گرفت. «بنیان‌ها و استلزامات مدرنیته، پیشامدرنیته را مسدود نمود، اما در ساحت رویکرد افراطی در حذف اسطوره‌ها، راه احیای اساطیر گشوده شد و اسطوره‌گرایی به پیروی از اصل فلسفی در ساحت «انکار، اثبات نهفته» است، بازیابی و بازنمایی شد» (قاسم‌زاده و قبادی، ۱۳۹۱: ۳۹).

در قرن بیستم، کاربرد اسطوره در ادبیات، وارد مرحله‌ای دیگر شد. «جنبش‌های هنری چون سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، رئالیسم جادویی و فرانوگرایی پست‌مدرنیسم از جمله گرایش‌هایی هستند که هوادار حیات‌بخشی اساطیر در جهان معاصر هستند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۷۴). پُست‌مدرنیست‌ها، روند تغییر و دگرگونی در ساختار اسطوره را آغاز کردند. این عمل پست‌مدرنیسم که «اسطوره‌زدایی» نامیده می‌شد، حاصل نظریه‌های پژوهشگر آلمانی الهیات و کتاب مقدّس، رودلف بولتمان بود. «در واقع اسطوره‌های کتاب مقدّس، نخستین موضوعاتی بودند که محقق آلمانی، رودلف بولتمان آنها را بررسی کرد. او بود که اصطلاح «اسطوره‌زدایی» را به کار برد و از آن، فرآیند هرمنوتیکی‌ای را مراد کرد که به واسطهٔ آن می‌توان در قالب مقولات وجودی، در تفسیرهای متعارف مسیحیت بازنگری کرد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۶-۳۵).

در دوران حکومت پهلوی اول، ملی‌گرایی‌ای که از سوی حکومت ترویج می‌شد و کنگره‌ها و نشست‌های ادبی‌ای که در بزرگداشت فردوسی برگزار می‌شد، همگی در گرایش هنرمندان این دوره به اساطیر مؤثر بود. در دورهٔ پهلوی دوم نیز کودتای ۲۸ مرداد و خفقان حاصل از آن، بسیاری از نویسندگان و شاعران را به سوی سمبولیسم سوق داد و اینان چه قالبی بهتر از اسطوره‌ها برای نمادگرایی می‌توانستند بیابند؟

یکی از چهره‌های ادبیات معاصر که اهمیت ویژه‌ای برای اساطیر ایرانی قائل بوده و

آثـار بسـیاری را بـا پـرداختن بـه همـین اسـطوره‌هـا خلـق کـرده، بهـرام بیضـایی، نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس و پژوهشگر در زمینه‌های تئـاتر و اسـطوره بـوده اسـت. بیضایی در روز پنجم از ماه دی سال ۱۳۱۷، در تهران و در خانواده‌ای فرهیخته بـه دنیـا آمد. پدرش شاعر بود و به همین واسطه، او از همان کودکی با آثار بزرگان عصر (کسـانی مثل صادق هدایت) آشنا شد و شرکت در حلقه‌های ادبی را بـه شـرکت در کـلاس‌هـای درس ترجیح می‌داد (عبدی، ۱۳۸۳: ۱۵).

گروهی از نویسندگان و هنرمندان و ادیبانِ آینده مانند داریوش آشوری و محمدعلی سپانلو و عبدالمجید ارفعی و بهـرام بیضـایی بـا یکـدیگر هـم‌درس بودنـد. بیضـایی نیـز نویسندگی را از همین دوران آغاز کرد و نوشته‌های ماندگاری مانند «آرش» را بـا الهـام از زبانِ شعرِ مهدی اخوان ثالث، در واکنش به «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی پدیـد آورد. بیضایی، تحصیل در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی را ناتمام رها کـرد و در سـال ۱۳۳۸ بـه استخدام ادارهٔ کل ثبت اسناد و املاک دماوند درآمد و کارمندی کرد. همین‌جـا بـود کـه در روستای گیلیارد، یک تعزیه دید و متوجّه شیوهٔ ایرانی نمایش شد و پژوهش‌هـایش را آغاز کرد.

او از سال ۱۳۴۰ به طور جـدی بـه نوشـتن نمایشـنامه پرداخـت. در همـین زمـان، نمایشنامه‌نویسانی چون علی نصـیریان، بیـژن مفیـد، اکبـر رادی، غلامحسـین سـاعدی، محسن یلفانی، بهمن فرسی، اسماعیل خلج و دیگران، راه‌هایی نو در نمایشـنامهٔ فارسـی آزمودند و بیضایی نیز از این نسل به شمار می‌آیـد. بیضـایی در طـول سـالیان متمـادی فعالیت هنری خود در ایران، مسیر پر فراز و نشیبی از جهت سیاسی و کاری پشـت سـر گذاشت و بالاخره در سال ۱۳۸۹ برای همیشـه از ایـران کـوچ کـرد و در دانشـگاه‌هـای معتبری چون استنفورد بـه تـدریس پرداخـت و نمایشـنامه‌هـایی را نیـز در کشـورهای اروپایی و ایالات متحده روی صحنه برد.

پیشینه پژوهش

در زمینهٔ تحلیل اسطوره‌ای متون ادبی، پژوهش‌های قابـل اعتنـایی صـورت پذیرفتـه است. از آن میان می‌توان به مقالهٔ «جهان‌بینی اسطوره‌ای؛ اسطوره‌زایی و اسـطوره‌زدایـی

در داستان‌های بیژن نجدی» به کوشش نگین بی‌نظیر و محمد خزانه‌دارلو (۱۳۹۴) اشاره کرد که با تأکید بر داستان‌های کوتاه بیژن نجدی، به واکاوی جریان اسطوره در ادبیات معاصر می‌پردازد. از نتایج این پژوهش اینکه بازخوانی و بازآفرینی اسطوره‌ها در داستان‌های نجدی، چندلایه و درهم تنیده است و تکرار صرف اسطوره‌های باستان نیست. او زایش اسطوره‌ها را در بسترهای تقابلی، در تقابل با اسطوره‌های جهان مدرن (اسطوره علم و سیاست) معنادار می‌سازد و با اسطوره‌زدایی از دوره مدرنیته و با تکیه بر مانایی، جاودانگی و تأثیرگذاری اسطوره‌های کهن، کاراکترهای داستانش را از حصار جهان کرانمند می‌گذراند و به جهان بی‌کران پیوند می‌زند.

در پژوهش دیگری با عنوانِ «اسطوره‌شکنی و اسطوره‌سازی رمانتیک در شعر احمد شاملو»، ابراهیم محمدی و همکارانش (۱۳۹۲) می‌کوشند تا تأثیر نگاه رمانتیک شاملو را در ورود اسطوره‌ها به شعرش نشان دهند. این پژوهش در پی تبیین نگاه رمانتیک احمد شاملو به اسطوره و بهره‌گیری ویژهٔ او از ظرفیّت‌های سیاسی - اجتماعی آن به شیوهٔ تحلیل محتواست و نشان می‌دهد که تغییرات شاملو در برخی اسطوره‌ها و نیز بخشی از اسطوره‌سازی‌های او، بر اساس مبانی نظری مکتب رمانتیسم قابل توجیه است.

درباره نقش اسطوره در آثار بهرام بیضایی، یکی از مقالاتی که به انواع برداشت‌های آزاد بیضایی از اساطیر می‌پردازد، مقاله‌ای است با عنوان «انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن» به کوشش رقیه وهابی دریاکناری و مریم حسینی (۱۳۹۶) که در آن، دو اثر از مجموعه سه برخوانی بیضایی (اژدهاک و آرش)، مجلس قربانی سنمار، سیاوش‌خوانی و شب هزار و یکم و فیلمنامه‌های آهو، سلندر، طلحک و دیگران مورد تحلیل قرار گرفته‌اند و انواع پرداختن به اساطیر در آثار وی با تأکید بر این آثار به دست آمده است. نتیجه پژوهش یادشده این است که دو نوع پرداختن به اسطوره در آثار بیضایی دیده می‌شود: بازآفرینی (هنرمند با الهام گرفتن از اثر کهن، به آفرینشی جدید دست می‌زند و اثر اولیه را به گونه‌ای دیگر می‌آفریند) و بازنویسی (متنِ روایت‌شده شاخ و برگ می‌یابد و روان‌تر از متناصلی می‌شود).

این دو نویسنده در مقاله‌ای دیگر با عنوان «اسطوره قربانی در آثار بهرام بیضایی» (۱۳۹۶) به اسطورهٔ قربانی در آثار این نویسنده می‌پردازند. پژوهندگان از تحلیل‌های

خود، چنین نتیجه می‌گیرند که بیضایی در برخی نمایشنامه و فیلمنامه‌های خود، آیین قربانی کردن را که به اسطوره‌ها بازمی‌گردد، احیا کرده است.

اکبر شامیان ساروکلایی و مریم افشار (۱۳۹۲) در مقالهٔ «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی» به جریان اساطیر در فیلمنامه‌های این نویسنده می‌پردازند. با توجه به تحلیل‌های این دو پژوهشگر، از متن پژوهش نتیجه گرفته می‌شود که بیضایی، مراحل ده‌گانه رسیدن به کمال برای قهرمان در اساطیر مردانه را وارونه کرده و در فیلمنامه‌های خود، این مراحل را بر سر راه زنان می‌گذارد.

آخرین پژوهشی که در این مقاله به آن اشاره می‌شود، مقالهٔ حیدری و همکارانش (۱۳۹۵) است با عنوان «نقد جامعه‌شناختی نمایشنامه چهار صندوق بهرام بیضایی» که به نقش اساطیر در آثار بیضایی نمی‌پردازد، ولی این اثر خاص او را از دیدگاهی جامعه‌شناسانه مورد تحلیل قرار می‌دهد. با بهره‌گیری از این روش، نمایشنامه بر اساس شخصیّت‌ها که هر کدام نماینده طبقه‌ای خاص از مردم جامعه هستند، تحلیل شده و در نهایت مشخص می‌شود که چگونه بهرام بیضایی با نگاه موشکافانه، دریافت خود را از حوادث اجتماعی و سیاسی که در بستر تاریخ معاصر در جریان است، در قالب یک اثر هنری متعهد و جهت‌بخش به مخاطب ارائه می‌دهد و در نقش منتقد اجتماعی باعث گسترش آگاهی جمعی می‌گردد.

در مقاله «روان‌شناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری» نوشته سید علی قاسم‌زاده و ناصر نیکوبخت (۱۳۸۲)، نویسندگان با توجه به بسامد رنگ به ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری سهراب در دوره‌های مختلف زندگی دست یافته‌اند.

مهین پناهی نیز در مقاله «روان‌شناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما» (۱۳۸۵) با آمار بسامدی هشت رنگ کارکردی ماکس لوشرم در مجموعه اشعار نیما و مرتب کردن آنها به ترتیب فراوانی آنها با تحلیل روان‌شناسی رنگ‌ها و طبقه‌بندی زوجی در آنها به وضعیت روحی نیما نزدیک شده است. همچنین کاووس حسن‌لی و لیلا احمدیان در مقاله «کارکرد رنگ در شاهنامه فردوسی» (۱۳۸۶)، چگونگی استفادهٔ فردوسی از رنگ‌های سیاه و سفید و ویژگی‌های آنها را در شاهنامه بررسی کرده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

آنچه در بدو امر ضروری به نظر می‌رسد، ریشه‌یابی لغت «اسطوره» در فرهنگ‌های اقوام مختلف است. «میتوس[1] در کلام یونانیان به معنی «افسانه»، «قصه»، «گفت‌وگو» و «سخن» بود. اما نهایتاً به چیزی اطلاق گردید که واقعاً نمی‌تواند وجود داشته باشد» (وارنر، ۱۳۷۹: ۱). شمیسا دربارهٔ ریشهٔ این کلمه در زبان فارسی، ردپای لفظ را در کلمه‌ای از زبانی بیگانه با آن جست‌وجو می‌کند و اینگونه تحلیل می‌کند که «اسطوره زمانی تاریخ[2] بوده است (معمولاً تاریخ مقدس)، ولی امروزه به صورت[3] یعنی داستان فهمیده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۱۵) و در واقع اسطوره را معرّب داستان[4] در زبان انگلیسی می‌داند.

افسانه، قصه، تمثیل، حماسه و انواع ادبی از این‌دست، به طور معمول با اسطوره اشتباه گرفته می‌شوند، اما در گونه‌شناسی روایت و انواع ادبی، میان این مفاهیم، تفاوت‌های بسیاری هست. اسطوره، تعاریف مختلف و گاه دور از همی دارد و هر اسطوره‌شناسی سعی در برسازی تعریفی متناسب با دیدگاهش از آن داشته است. «یونگ، اسطوره را به عنوان تشریح نمادین نیازهای ژرف روانی در منابع باستانی به شمار می‌آورد. او در پژوهش‌های خود برای کهن‌نمونه‌ها[5] (صُوَر نوعی، صور ازلی، الگوهای کهن) اهمیتی بسزا قائل شده است. به‌گمان او، همان‌گونه که رؤیا بیانگر آرزوهای پنهان آدمی است، اسطوره نیز می‌تواند بیانگر آرزوها و ترس‌ها و امیدهای یک قوم یا یک جامعه باشد» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۵۱).

در دیدگاه میرچا الیاده که یکی از اسطوره‌شناسان مکتب پدیدارشناسی است، اسطوره چنین تعریفی دارد: «اسطوره، نقل‌کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایتِ همه‌چیز رخ داده است. به بیان دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت سر و برکت کارهای نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی - چه کل واقعیت یعنی کیهان، یا فقط جزئی از

1. Mythos
2. History
3. Story
4. Story
5. Archetypes

واقعیت یعنی جزیره‌ای، نوع نباتی خاص، سلوکی و کرداری انسانی، نهادی - پا به عرصه وجود نهاده است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۲) و سپس تصریح می‌کند که هر اسطوره‌ای متضمن داستان یک خلقت است و روایت آن خلقت را بیان می‌کند. سایر دیدگاه‌ها (نظیر ساختارگرایی، تمثیلی - نمادین، کارکردگرایی، ساخت سه‌طبقه‌ای، رمانتیک، تطبیقی، فلسفی و...) نیز به تعریف و ارائهٔ فهرستی از کارکردها و دسته‌بندی‌های اسطوره می‌پردازند که موضوع بحث ما نیست.

اسطوره‌زدایی به این معناست که یک اسطوره را در متنی وارد نمایند، اما تحلیلی غیر از برداشت ابتدایی از آن ارائه کنند و عوامل تقدیس آن اسطوره را از بطنش جدا سازند. «اسطوره‌زدایی مدرنیته در ناباوری به بنیان‌های اندیشه‌های اسطوره‌ای، مانند اعتقاد به ماورای طبیعت در چنین ساحتی شکل می‌گیرد. مدرنیته با تقدّس‌زدایی از عرصهٔ اجتماعی به القای این اندیشه می‌پردازد که دیگر در جهان، هیچ امر مقدّس و رازواره‌ای وجود ندارد» (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۲). یکی از دلایل اصلی این پدیده، گرایش انسان معاصر به تفکّر علمی و پذیرش مستدل امور و باورهاست. «انسان نوین غربی در مقابل اشکال بسیارِ تجلیِ مقدس، احساس ناراحتی می‌کند. برای نمونه پذیرش این حقیقت را که برای برخی از انسان‌ها مقدس می‌تواند خود را در یک سنگ یا درخت متجلی سازد، دشوار می‌یابد» (الیاده، ۱۳۸۱: ۱۲۰). اما به جای حذف همه‌جانبهٔ اسطوره که زمانی امتحان شده بود و پاسخگوی نیاز آدمی به تفکر منطقی دربارهٔ پدیده‌ها نبود، سعی به بازسازی و تقدّس‌زدایی از آنها می‌کند.

اسطوره‌زایی با اسطوره‌زدایی به کلی تفاوت دارد. اسطوره‌زایی، روند طبیعی تصرف در اسطوره‌هاست. اسطوره‌ها نیز مانند هر مفهوم و ایدهٔ زنده‌ای همواره در فَرگشت‌اند. «از آنجا که در بسیاری از جوامع بشری، حرکت و تغییر -هرچند گاه شتابان و گاه بسیار کند- وجود دارد و شرایط مادی و معنوی زندگی و میزان شناخت انسان بر اثر عوامل خودی و بیگانه ممکن است تغییر یابد، اساطیر نیز که در ارتباط دائم با زندگی و شناخت انسان است، خود دستخوش تحولاتی می‌شود و با شرایط و شناخت‌های تازه سازگاری می‌یابد. حتی گاه بر اثر تحولات عمیق در جامعه، کیش‌ها و اساطیر تازه‌ای پدید می‌آیند که با وجود نام‌های مشترک با اساطیر و کیش‌های قبلی، دارای محتوای

تازه و ساختاری به‌کلی دگرگون شده‌اند؛ مانند نسبت دین زردشتی با دین هند و ایرانی...» (بهار، ۱۳۸۱: ۳۷۳). در اسطوره‌زدایی، سعی بر تقدّس‌زدایی و دگرگون کردن اسطوره‌هاست، اما اسطوره‌زایی، تحول و بازآفرینی اسطوره‌ها در قالب جدید است. «به مرور که جامعه‌ای رشد و توسعه می‌یابد، اساطیرش مورد تجدیدنظر قرار گرفته، از صافی انتخاب گذشته و منقح و مهذّب و یا از نو تفسیر می‌شوند تا با نیازمندی‌های نوین سازگار گردند» (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۰۹).

پیوند عمیق مفاهیم اسطوره‌ای و درک انسان از جهان و آفریننده از سویی و نیازهای روحی بشر از سوی دیگر سبب شده است که اسطوره‌ها همچنان حضور خود را در آثار مختلف و بالطبع در ذهن و اندیشهٔ بشر حفظ کنند، هرچند نحوهٔ بروز و ظهور آنان متفاوت شده باشد. در آثار ادبی معاصر، کارکرد عناصر اسطوره‌ای گاهی آنچنان است که بدون درک نقش آنان نمی‌توان از ارزش این آثار آگاه شد. شاید هم بتوان گفت بدون حضور این عناصر مقدس، برخی آثار ادبی ارزش و جایگاه خود را از دست می‌دهند.

در روان‌شناسی جدید برای شناخت شخصیّت افراد، گاهی رنگ‌ها می‌توانند سنجهٔ مناسبی باشند. علاقهٔ افراد به رنگی ویژه، نفرت، هراس و نگرانی آنان از رنگی، خلقیات افراد را نشان می‌دهد. البته بدیهی است که رنگ‌ها به‌تنهایی بیانگر شخصیّت افراد نیستند، ولی می‌توانند به شناخت وضعیت روحی افراد یاری رسانند. امروزه تردیدی نداریم که برخی رنگ‌ها، نشاط‌آفرین و آرامش‌بخش هستند. رنگ‌ها، قدرت نمادین نیز دارند. به همین‌روی در نمادپردازی، توجه به رنگ و درک مفاهیم نمادین آن می‌تواند به دریافت‌های درخور تأمّلی در حوزهٔ باورها و عقاید منجر شود. با این توجیه در بخش زیر به مفاهیم نمادین رنگ‌های اصلی اشاره می‌شود.

۱- سبز: «رنگ سبز از سویی نمودار زندگی و از سوی دیگر نمایشگر مرگ است. بنابراین نمودار همهٔ اسرار سرنوشت بشر است» (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۱۸). در آداب و رسوم مذهبی، رنگ سبز نشانهٔ امید و انتظار نجات است (همان: ۱۱۸).

۲- زرد: رنگ ابدیت و جاودانگی است. زرد تند پررنگ، گشایندهٔ ذهن است و زدایندهٔ وسواس از دل. البته زرد کم‌رنگ، نشانهٔ خیانت نیز بوده است. امروزه نشانهٔ رشک و حسادت است (همان: ۱۲۶-۱۲۷).

۳- آبی: رنگ آبی، نیرویی آرام‌بخش است. این رنگ، عمقی دارد که آدم را به بی‌نهایت و به جهانی خیالی و دست نیافتنی می‌برد. یاقوت کبود با درخشش نیلگون خود، صلح و آرامش می‌آورد و کینه را فرومی‌نشاند (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۲۱-۱۲۲).

۴- سیاه: سیاه، تیره‌ترین رنگ است و در واقع خود را نفی می‌کند. بیانگر فکر پوچی و نابودی است. نشان‌دهندهٔ ترک علاقه، تسلیم یا انصراف نهایی. این رنگ بیانگر مرز مطلقی است که در فراسوی آن، زندگی متوقّف می‌شود (لوشر: ۱۳۸۹: ۹۷).

۵- سرخ: سرخ، نماد شور و حدّت و برانگیزاننده است. نشانهٔ سرّ حیات که در ژرفا پنهان است. در ژاپن، رنگ قرمز نماد خوشبختی و صداقت و صمیمیّت است. قرمز، رنگ زندگی و آتش و خون است (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۲۴).

در بخش زیر با بررسی نمایشنامهٔ «چهار صندوق»، به پیوند نمادها و اسطوره در متن ادبی پرداخته می‌شود و با توجه به حضور محسوس عنصر رنگ، چگونگی نقش آن در پیوند با اسطوره بررسی می‌گردد. با این توضیح، پرسش اساسی پژوهش پیشِ رو این است که کارکرد رنگ، چه نقشی در بازآفرینی اسطوره دارد؟

خلاصه چهار صندوق

مجلس اول

چهار نفر که با چهار رنگ (سیاه، زرد، سبز و سرخ) مشخص شده‌اند، به خطری مجهول پِی می‌برند و برای رفع خطر احتمالی، دست به خلق موجود (مترسک)ی غول‌پیکر می‌زنند. ابتدا قرار است که مترسک حافظ آنان در دنیای پرخطر باشد، اما رفته‌رفته مترسک مهار همه‌چیز را به دست می‌گیرد (!) و شروع به زورگویی می‌کند. وسایلی که خودشان برای او مهیا کرده‌اند، مثل تفنگ و داس، موجب می‌شود تا مترسک بتواند به راحتی قدرت خودش را به آنان اعمال کند. شخصیت‌ها برای مقابله با مترسک، پیمان دوستی می‌بندند و برای استحکام پیمانشان، خورشید را شاهد می‌گیرند. چهار نفر، جایی تصمیم می‌گیرند در مقابل مترسک بایستند، زیرا خطر ادعای خدایی کردن او را احساس می‌کنند.

مجلس دوم

مترسک، چهار شخصیّت رنگی را در چهار صندوق محبوس کرده، یکی‌یکی آنها را احضار می‌کند و اوضاع و احوال صندوق‌ها را می‌پرسد. هر کدام با چاپلوسی و تملق‌گویی، از عالی بودن اوضاع سخن می‌رانند و هر چیز کوچک و بی‌اهمیتی را نشانهٔ جلال و جبروت مترسک معرّفی می‌کنند. پس از گذشت مدت‌ها، چهار رنگ جرأت بیرون آمدن از صندوق‌ها را پیدا می‌کنند، ولی همه‌چیز را فراموش کرده‌اند و از یاد برده‌اند که مترسک مخلوق آنهاست؛ در عوض او را خالق خود می‌دانند. با گذشت زمان و یادآوری مجدد، متوجهِ اشتباه خودشان می‌شوند و تصمیم می‌گیرند در مقابل مترسک بایستند، اما تنها کسی که جرأت ایستادگی دارد، سیاه است که در ابتدا انتظار یک منجی را می‌کشید. آنان به این نتیجه می‌رسند که برای مقابله با مترسک و زورگویی او به وسیله‌ای نیازمندند. زرد در دوران اسارتش در صندوق، تبری ساخته و پنهان کرده است. بعد از برگزاری جلسات و بحث‌های متعدد، سیاه متقاعد می‌شود که انتظار بیهوده است و شروع به شکستن صندوق‌ها می‌کند. در پایان نیز مترسک در حالی به صحنه برمی‌گردد که همه جز سیاه به صندوق‌هایشان پناه برده‌اند و سیاه با نعرهٔ «خورشید، خورشید» و با تبر به سمت مترسک می‌دود.

اسطوره در چهار صندوق

در همهٔ آثار بهرام بیضایی می‌توان ردپای اسطوره‌ها را دنبال کرد. این تأثیر در نوشته‌های نمایشی او برجسته‌تر است و اغلب این آثار به طور مشخص از همان عنوان کار، ارتباط خود با گذشته را نمایان می‌کنند (به عنوانِ برخی از نمایشنامه‌های او نگاه کنید: اژدهاک، آرش، بندار بیدخش، کارنامه اُرداویراف، مجلس قربانی سنمار، سهراب‌کشی و هشتمین سفر سندباد). این امر می‌تواند به نزدیکی این دو مقوله بازگردد؛ زیرا «اسطوره یکی از ریشه‌های اصلی نمایش را تشکیل می‌دهد. این را به‌ویژه در نمایش‌های کلاسیک باخترزمین و تراژدی‌های یونان باستان می‌توان دید. در تراژدی یونان، پیشینه قهرمانی توسط گروهی کشف و ارائه می‌گردید که خود در زمرهٔ قهرمان نبودند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۶۲).

از ویژگی‌های سبکی بیضایی، استفاده از اسطوره است. او در روایت داستان‌هایش، از اسطوره به شکل موقعیت‌های اساطیری، صورت‌های ازلی و تصویرهای نمادی و رمزی بهره می‌برد (وهابی دریاکنار و حسینی، ۱۳۹۶: ۳). به هر ترتیب اساطیر، به‌ویژه بخشی که به باورها و عقاید ملی و میهنی ما مربوط می‌شود، در نوشته‌های بیضایی، جلوه و نمودی برجسته دارد و عامدانه یا سهوی بودن این کاربرد، موضوع بحث این پژوهش نیست.

شاید چهار صندوق در بدو خوانش، متنی مرتبط با اساطیر به نظر نرسد، اما با دقیق شدن در طرح روایت و روابط میان شخصیت‌ها و ابزار و مفاهیم به کار گرفته شده در نمایشنامه تا انتها، خوانندهٔ آگاه به متون اساطیری می‌تواند مطمئن شود که این اثر بیضایی هم به آیین‌ها و باورهای گذشتگان مربوط می‌شود. در زمینه رمزگشایی از نمادها و واکاوی ارتباط طرح روایت این اثر با اساطیر نیز پژوهشی صورت نگرفته است. برای فهم و تحلیل درست اسطوره‌ها در بافت نمایشنامه چهار صندوق، باید چند مسئله اساسی را در نظر گرفت: یکی واکاوی نمادهای اساطیری و تحلیل ساختار اسطوره‌ایِ کلیِ متن و دیگری تحلیل و بررسی دو مقولهٔ اسطوره‌زایی (بازآفرینی و بازنویسی اسطوره) و اسطوره‌زدایی در متن مورد بحث. از همین‌رو با واکاوی اجزای نمادین نمایشنامه آغاز می‌کنیم.

نمادها در چهار صندوق

اسطوره به طور کلی با نماد، پیوند و رابطهٔ نزدیکی دارد؛ زیرا اگر بپذیریم که اساطیر در واقع برداشت انسان باستانی از طبیعت و فهم سادهٔ علمی است، اجداد ما چاره‌ای نداشتند جز اینکه این آگاهی خود را در قالب نمادهایی مخفی کنند. «کهن‌نمونه‌ها در روان آدمی پنهانند، بی‌آنکه انسان از آن آگاه باشد. تنها گاه در خودآگاهی متجلی می‌شوند، آن هم به گونه‌ای نمادین. چون تنها صورت درک این کهن‌نمونه‌ها، گونهٔ نمادین آن است. روان انسان در همهٔ اعصار به خلق نماد پرداخته است. این نمادها در اسطوره‌ها، آیین‌ها، شعایر و مناسک و به طور کلی در رفتار انسان متجلی گردیده‌اند. مثال ساده آن، نبرد نور با ظلمت در فرهنگ‌های گوناگون است که به گونهٔ نمادینِ نبرد پهلوان با اژدها درمی‌آید» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۵۲-۵۱).

از طرفی اگر نظر جیمز فریزر، اسطوره‌شناس بزرگ مکتب اسطوره‌شناسی تطبیقی را بپذیریم که معتقد است انسان ابتدایی بیش از همه می‌کوشید تا جریان طبیعت را به سود خویش در اختیار گیرد و از طریق برگزاری آیین‌ها و به کار بردن افسون و طلسمات، سعی در برآورده ساختن مستقیم این خواست و به فرمان درآوردن ابر و باد و مه و خورشید و فلک و جانور و گیاه داشت (بهار، ۱۳۸۱: ۳۶۹). همچنین این علمِ کنترلِ عوامل طبیعی، نوعی جادو بود و نباید در اختیار هر کسی قرار می‌گرفت، پس بهتر آن بود که در قالب نمادها مخفی شوند. این درهم‌تنیدگی به حدی زیاد است که نبود یا عدم یکی، موجب از میان رفتن دیگری خواهد شد. اسطوره هرگز از میان نمی‌رود؛ چه اگر از میان رود، نمادها از میان می‌روند و انسان تنها به واسطهٔ همین درک نمادین است که معرفت دارد، سخن می‌گوید و می‌زید (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۷۲).

یونگ در کتاب «صور نوعی و ناخودآگاه عمومی» می‌گوید که سمبل، بهترین نحوه بیان مضمون و مطلبی است که برای ما جنبهٔ ناخودآگاه دارد و هنوز طبیعتش کاملاً شناخته‌نشده است و باید با حدس و گمان به آن نزدیک شد (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۹۴-۱۹۵). اسطوره‌ها، هر دو ویژگی تحلیل یونگ را دارند؛ هم طبیعت ناشناخته و هم بیان ناخودآگاهانه. پس می‌توان انتظار داشت که نمادها بیشترین تأثیر و ردپای خود را در اسطوره‌ها بجا گذاشته باشند. این‌چنین است که فهم هر روایت اسطوره‌ای تا حد زیادی به فهم و رمزگشایی نمادها بازمی‌گردد. اکنون با توجه به همین مطالب، به واکاوی نمادهای جزئی *چهار صندوق* خواهیم پرداخت.

رنگ‌ها

آیتن درباره اهمیت رنگ می‌گوید: «دنیایی که ما آن را نظاره می‌کنیم، از دو عنصر مهم تجسمی تشکیل شده است. این دو عنصر عبارتند از فرم (شکل) و رنگ که هر دو لازم و ملزوم یکدیگرند... . اهمیت رنگ در زندگی انسان اگر بیش از شکل و فرم نباشد، کمتر از آن نیست» (آیتن، ۱۳۹۶: ۹-۱۱).

یکی از جهانی‌ترین انواع نمادها، نمادپردازی رنگ است و در آیین‌ها، تبارشناسی، کیمیاگری و ادبیات آگاهانه به کار گرفته شده است (سرلو، ۱۳۸۸: ۴۳۲). مهم‌ترین نمادگرایی که در متن این نمایشنامه، چشم خواننده را جلب می‌کند، استفاده از رنگ به

جای اسم برای شخصیت‌های آن است. بیضایی از این طریق سعی می‌کند تا دو پیام عمده در متن خود صادر کند: یکی اینکه از پرسوناژهای خود شخصیت‌زدایی و آنان را به مثابه تیپ‌های سیاسی - اجتماعی معرّفی کند و دیگر اینکه آنان را به معانی روان‌شناسانه و اسطوره‌شناختی رنگ‌ها ارجاع دهد. در این پژوهش، واکاوی این تیپ‌ها از منظر روان‌شناسی، موضوع بحث نیست و تنها به ریشه‌یابی معانی این نمادها در اساطیر اکتفا کرده‌ایم.

۱- سیاه

این نماد می‌تواند معانی مختلفی را در برداشته باشد. شعرا و نویسندگان با توجّه به خلقیّات و روحیات و موقعیّت‌های ویژه خود از مفاهیم مختلف این نماد بهره برده‌اند. کارکرد این نماد در آثار ادبایی که تصوّر می‌کنند هیچ‌چیز آنگونه که آنان انتظار دارند نیست، مشهودتر است. رنگ سیاه «نمایانگر آشوب، راز ناشناخته، مرگ، عقل کهن، ناخودآگاه، شر، مالیخولیا و وهم...» است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). سیاه نشان‌دهنده درجه نخستین و آغاز تمامی پویش‌هاست و در دانش کیمیاگری نیز همین‌گونه است. بلواتسکی[1] در این زمینه می‌گوید که نوح پیامبر، پیش از آنکه کبوتر سپید را بیرون بفرستد، کلاغ سیاه را از کشتی نجات بخشید. کلاغ سیاه، کبوتر سیاه و شعله‌های سیاه در افسانه‌های بسیاری آمده‌اند. تمامی این نمادها، ارتباطی به عقل اول (سیاه، پنهان، ناخودآگاه) دارند و از سرچشمه‌های پنهان صادر شده‌اند (سرلو، ۱۳۸۸: ۴۲). بیضایی تقریباً همه این معانی را از رنگ سیاه برگرفته است.

الف) ناخودآگاه و عقل کهن

سیاه اولین کسی است که متوجه ترسناک بودن مترسک می‌شود، ولی از آنجا که نمی‌خواهد چیزی را ثابت کند و نمی‌تواند آگاهانه دیگران را از خطر چنین موجود مخوفی مطلع کند، ترجیح می‌دهد با آنان هم‌نوا شود و منتظر اتفاقات بعدی باشد.

سبز مترسک. درسته؛ مترسک.

سرخ خودشه. خود خودشه **[به آنها نزدیک می‌شود]** چه فکری، چه فکر بکری.

1. Blvatsky

زرد مارو از خطر حفظ می‌کنه. توی خونه‌هامون.
سرخ توی بازار.
سبز در مسجد و محراب.
زرد همه‌جا! اما باید قوی باشه. مسلح باشه. مجهز باشه.
سیاه چه چیز ترسناکی!
سرخ وای بر دشمن! تو چی می‌گی، موافقی؟
سیاه هر چی شما بگین (بیضایی، ۱۳۵۸: ۸).

حتی در پرسش و پاسخ‌هایی که در آغاز کار میان مترسک و شخصیت‌ها شکل می‌گیرد، سیاه نقش گوشزدکنندهٔ نواقص و معایب کار را بر عهده دارد و خاطرنشان می‌کند که در وضعیت خوبی قرار ندارند.

مترسک اگه یه وقت از من راضی نباشین چی میشه؟ **[همه به هم نگاه می‌کنند.]** مترسک چی به سر من می‌آد؟
سیاه راست میگه، اگر همچین شد چکار می‌کنیم؟
زرد همهٔ این چیزهارو که بهش دادیم، پس می‌گیریم.
سیاه چه جوری؟ ما که دیگه چیزی نداریم (همان: ۱۱).

ب) مالیخولیا و وهم

سیاهِ چهار صندوق گاهی از پوسته جدیت متن جدا می‌شود و در دنیای نادانی پرسه می‌زند. به عبارت دیگر در کنار داناییِ ناخودآگاهش می‌تواند بسیار گیج و آشفته‌فکر باشد.

سیاه صبر کنین! **[گوش می‌دهد]** مثل اینکه خبری نیست.
سرخ آره. دیگه عقبمون نمی‌کنه.
سیاه حتماً فهمیده بدکاری می‌کرده، پشیمون شده.
زرد مزخرف نگو! **[گوش می‌دهد]** تغییر روش داده.
سیاه تغییر چی داده؟
زرد روش (همان: ۱۶).

ج) آشوب و شر

سیاهِ بیضایی، به دلیل وجود همهٔ ویژگی‌های ضد و نقیضش، پتانسیلِ تبدیل شدن به یک موجود مخرّب را دارد. مالیخولیا و وهم و ناخودآگاهی رفتار، به او این امکان را

داده است که ناگهان قاعدهٔ بازی را به راحتی نادیده بگیرد و همه‌چیز را درهم بکوبد. نمونه‌اش صحنه‌ای است که همه دعوت زرد را برای خراب کردن صندوق‌ها رد می‌کنند و تنها سیاه است که راضی به انجام این عمل می‌شود؛ آن هم پس از رقصی و آوازی که ناخودآگاهی عملش را به رخ خواننده می‌کشد:

[موسیقی شاد. بازی دسته‌جمعی که دعوا بر سر تبر را نشان می‌دهد. با فریاد سیاه، موسیقی و رقص قطع می‌شود.]

سیاه اونجارو!

[حقه مؤثّر است. همه برمی‌گردند، سیاه تبر را می‌قاپد و به صندوق خود حمله می‌کند.]

سیاه **[می‌کوبد]** بشکن! بشکن! بشکن! (بوکور، ۱۳۹۴: ۶۷)

د) راز ناشناخته

شخصیّت سیاه، شخصیتی دوگانه است؛ هم ناخودآگاهش می‌داند که خطری در کمین است و هم خودش نمی‌داند که در نهایت اوست که می‌تواند بر اهریمن غلبه کند. این دانایی و نادانی هم‌زمان، به او شخصیتی رازآلود و دوپهلو بخشیده است که حتی مترسک را نیز در مواردی به او مشکوک می‌کند.

مترسک دست بده!

سیاه کثیف میشه.

مترسک **[جا خورده]** دست منو رد می‌کنی؟

سیاه من قبول نکرده بودم.

مترسک **[عصبی]** تو خیلی باهوشی. بدذات. تو خیلی خطرناکی (بیضایی، ۱۳۵۸: ۳۴).

سیاه داناست، اما از بازی کردن نقش یک موجود کودن استفاده می‌کند و تا پایان، پیش می‌رود! در نهایت نیز با سر دادن فریادِ «خورشید! خورشید!»، بر تاریکی و اهریمن پیروز می‌شود و جلوهٔ مرگ اهریمنان را می‌سازد. «سیاه وقتی به شر و بدی نزدیک می‌شود که هر نقشهٔ پیشرفتی را که خداوند مقرر کرده، نفی کند و به تعویق اندازد. در

این حالت، هندوان آن را جهل می‌خوانند، یونگ آن را ظلمت و در اساطیر به صورت مار- اژدهای شیطانی جلوه می‌کند که باید در درون خود بر آن استیلا یافت تا استحاله کامل یابد، وگرنه هر لحظه به ما خیانت خواهد کرد» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۶۹۳).

سیاه من هنوز هستم. هنوز هستم. **[از تاریکی مترسک با حرکات خشک و صورت مهیبش پیش می‌آید. به دیدن سیاه می‌ماند.]**

مترسک عجب، مثل اینکه اینجا خبرهایی بوده **[تفنگ را بالا می‌برد]** مثل اینکه از حسن نیت من استفاده شده **[با لگد به زمین می‌کوبد]** زانو بزن!

سیاه نمی‌زنم.

مترسک فقط پنج شماره فرصت داری. فقط پنج شماره. یک- دو-

سیاه **[نعره می‌کشد]** خورشید. خورشید.

صحنه تاریک می‌شود (بیضایی، ۱۳۵۸: ۸۲-۸۳).

سیاه از نظر نمادگرایی اغلب به عنوان سرد، منفی، ضدِ رنگ تمام رنگ‌ها شناخته می‌شود و در ارتباط با ظلمت نخستین و بی‌تمایزی اولیه است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۶۸۵). در متن بیضایی نیز نمود این ضدِ دیگران بودن را می‌توانیم ببینیم. در مجلس اول، سیاه اولین کسی است که صندوقی برای خود می‌سازد و به این شکل از دیگران جدا می‌شود:

سیاه **[کمک می‌طلبد]** آهای! آهای!

مترسک **[سر راهش را می‌گیرد]** تو تنهایی! ـ باید یه صندوق بسازی.

سیاه **[وحشت‌زده]** می‌خوای منو از اونها جدا کنی؟ (بیضایی، ۱۳۵۸: ۳۵)

در مجلس دوم هم او برخلاف دیگران، منتظر منجی است و در آغاز نمی‌خواهد تلاشی برای تغییر شرایط بکند:

سیاه ما چکار می‌خوایم بکنیم؟

زرد معلومه، کاری که آدم‌های ناراضی می‌کنن. برای خلاص شدن فقط یک راه مونده.

سیاه من از صندوقم راضیم.

زرد دروغ می‌گه! **[سیاه کنار می‌کشد]** من برمی‌گردم.

سرخ **[جلویش را می‌گیرد]** می‌خوای نارو بزنی؟

سبز این‌قدر زود قضاوت نکنید!

سرخ هر کس با ما نیست دشمن ماست. [به سیاه حمله می‌کند، زرد نگهش می‌دارد.]

زرد بگذار ببینم **[به سیاه]** چرا؟

سرخ آقا می‌ترسه.

سیاه من نصف تو هم نمی‌ترسم.

زرد ولی کارهات جوریه که خیال کردیم دو برابر می‌ترسی.

سیاه تو که میدونی، من منتظر کسی هستم (بیضایی، ۱۳۵۸: ۵۸-۵۹).

۲- زرد

از آنجا که زرد طلایی، جوهر الهی است، روی زمین صفت قدرت شاهزادگان، شاهان و خاقان‌ها می‌شود، تا اصل الهی قدرت آنها را نشان دهد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۴۵۹). زرد منسوب به آپولون، رب‌النوع خورشید [است] که بر بلندهمتی، شهود و اندیشمندی دلالت دارد (سرلو، ۱۳۸۸: ۴۳۶). زرد در چهار صندوق دستوردهنده است و معمولاً تصمیم‌هایی را که هر چهار نفرشان عملی می‌کنند، زرد می‌گیرد. «زرد تند پررنگ و رخشان، گشایندهٔ ذهن است و زدایندهٔ وسواس از دل و برانگیزندهٔ جان» (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۲۶). او قدرت متقاعد کردن دیگران را دارد و از این طریق قدرت رهبری در گروه را نشان می‌دهد. ایدهٔ ساختن مترسک نیز از جانب او داده می‌شود:

زرد **[ناگهان]** مترسک... [آن سه به او نگاه می‌کنند. بلند می‌شود] یه مترسک لازمه؛ لولوی سر خرمن! **[آن سه به هم نگاه می‌کنند.]** دشمن رو می‌ترسونه. ایجاد امنیت می‌کنه. راحتی خیال میده (بیضایی، ۱۳۵۸: ۷-۸).

زرد نور طلا، مظهر قدرت و جفت زرنشان، طلا- لاجورد است که در مقابل جفت

سرخ - سبز قرار می‌گیرد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۴۴۸). در برخی از صحنه‌های نمایش، زرد قدرت سخنوری و محور قرار گرفتن در دیالوگ‌ها را نشان می‌دهد:

زرد پس حاضرید؟

سبز حاضر!

سرخ حاضر!

سیاه حاضر!

[**زرد می‌پرد روی چهارپایه. دیگران دورش جمع می‌شوند.**] (بیضایی، ۱۳۵۸: ۱۷)

به نظر می‌رسد زرد در متن بیضایی، قدرت خالقان را دارد. وقتی ساختن مترسک تمام می‌شود، زرد به خالق بودن اشاره دارد، اما سبز این حرف او را رد می‌کند:

زرد باید کاملش کنیم.

سبز کامل کردن از بشر ناقص بعید است.

زرد مجهزش کنیم! (همان: ۸)

در نهایت باید به این نکته اشاره کرد که تبری که در نهایت مترسک با آن کشته می‌شود، ساختهٔ زرد است و در واقع مترسک به ایدهٔ کسی نابود می‌شود که او را خلق و طراحی کرده است!

زرد باید صندوق‌هامون رو بشکنیم.

سرخ [**نفهمیده**] چکار کنیم؟

زرد این تمام اون چیزیست که به ما تحمیل شده. بله، صندوق‌ها رو بشکنیم.

سبز موافقم...

سیاه امتحان خوبیه.

سرخ عالیه!

سبز ولی چطور این کار رو می‌کنیم؟ با چه وسیله‌ای؟ [**سکوت. زرد آرام می‌رود طرف صندوقش و یک تبر بیرون می‌آورد.**]

زرد با این!

سرخ [**مبهوت و خوشحال**] تبر! (همان: ۶۶)

۳- سبز

«نماد رشد، احساسات، باززایی، فروپاشی ناشی از مرگ، امید و باروری...» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). برخی از این معانی در متن بیضایی قابل تشخیص‌اند، ولی باید کمی این معانی را بسط داد تا به نتیجه مطلوب رسید.

الف) رشد، امید و باروری

در ابتدای کار، سبز امیدوارترین شخصیّت است. برداشت او از عمل جمعی‌شان و حرف‌ها و شک‌های آغازین مترسک، هرگز بدبینانه و دور از صفای قلب نیست:

سبز آقایان! همچنان که می‌دانید او مخلوق ماست. حاصل همکاری و همفکری ماست و فرمانبر و مطیع ما. او حافظ همه ما در این دنیای پرخطر است (بیضایی، ۱۳۵۸: ۱۰).

سبز چه صداقتی در این اعتراف نهفته‌س. اون می‌خواد همان‌قدر خدمت کنه که ازش ساخته‌س (همان: ۱۱).

سبز حتی در باور دروغ‌های مترسک نیز پیش‌قدم است. این را به حساب ساده‌دلی و امید یا ریاکاری و امید به هم‌دست شدن با مترسک می‌توان دانست:

مترسک وایسین، شوخی کردم.

سیاه [**از دایره بیرون می‌رود**] وایسین شوخی کرده. [**همه با تردید می‌مانند. مترسک می‌خندد.**]

مترسک حالا یکی‌یکی بیاین جلو دست بدیم.

سبز [**به دیگران**] پس واقعاً شوخی بود؟ (همان: ۱۳)

ب) احساسات و فروپاشی ناشی از مرگ

این جنبهٔ نمادین رنگ سبز را می‌توان در وِجههٔ دینیِ شخصیت سبز در نمایشنامه مورد بحث جست‌وجو کرد. می‌توان بنیان دین و مذهب را در بحث بر سر احساسِ ترس از فروپاشی روان در اثر وحشت از اتمام زندگی پس از مرگ یافت. سبز در متن بیضایی به دین پناه برده است و تنها دغدغهٔ رواق‌ها و مقدّسات را دارد:

زرد یه خطر مبهم!

سبز یک خطر مجهول.

سرخ یه خطر معلوم، و بلکه همیشگی.
زرد این‌جوری نمی‌شه، نمی‌تونم فکر کنم.
سرخ به سر مال‌التجاره‌ها چی می‌آد، به سر قافله‌ها؟
سبز به سر رواق‌ها، بر سر مقدسات؟ (بیضایی، ۱۳۵۸: ۷)
زرد ما رو از خطر حفظ می‌کنه. توی خونه‌هامون
سرخ توی بازار.
سبز در مسجد و محراب (همان: ۸).

همین‌طور سبز به شدت احساساتی است، به طوری که حتی هنگام معارفهٔ مترسک، خود به این ضعفش اذعان دارد و آن را بیان می‌کند:

سبز با کمال مسرت اکنون وقت آن رسیده است **[به ساعتش نگاه می‌کند]** بله، درست وقت آن رسیده است که به عرضتان برسانم حرفی برای گفتن ندارم؛ یعنی در واقع شدت احساسات اجازه نمی‌دهد (همان: ۹).

ج) باززایی

در مجلس دوم، وقتی سبز از درونِ صندوق احضار می‌شود، به شغل جدید خود اینگونه اشاره می‌کند:

سبز از طرفی مگه مشاغل متعدد اجازه عرض ارادت میده؟ خیر بنده الان در تمام زمینه‌های علمی، قضایی، اخلاقی، اجتماعی، اقتصادی، طبی، دینی و بسیاری علوم کشف‌نشده، صاحب کرسی هستم. تألیفات متعدد، پیروان بی‌شمار، دیگه فرصتی نمی‌مونه.
مترسک آخرین کار شما؟
سبز تاریخ باد می‌نویسم (همان: ۴۶).

و این جمله‌ها نشان‌دهندهٔ قدرت باززایی سبز هستند. او علوم فراموش‌شده را احیا می‌کند. می‌توان اِرجاع عناوین علوم به موضوعشان را هم در نظر داشت. مثلاً در نظر گرفت که منظور از احیای علوم قضایی، بازنویسی قانون و خلق حقوق نوین باشد! از طرفی ممکن است دو مورد اخیر، متناقض به نظر برسند (در دو مورد الف و ب؛ ر.ک: همین

مقاله: ۱۳ و ۱۴): فروپاشی ناشی از مرگ در کنار باززایی. باید دقّت کرد که این تناقض در تأویل رنگ سبز، از ذات نمادین آن برمی‌آید. «رنگ سبز از سویی نمودار زندگی است و از سویی دیگر، نمایشگر مرگ...» (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۱۸).

۴- سرخ

این نماد را در مبحث اسطوره‌زدایی تحلیل خواهیم کرد؛ زیرا بیضایی از این اسطوره کاربردی غیر از آنچه در فرهنگ‌های نمادها ذکر شده می‌گیرد. از منظر جامعه‌شناختی، سرخ در چهار صندوق، تیپ یک بازاری منفعت‌طلب و ترسو را نمایندگی می‌کند.

صندوق

جعبه، نماد زنانه‌ای است که به عنوان تمثیل ناخودآگاه و جسمی مادرانه تعبیر شده و همواره حاوی رمز و راز است. جعبه آنچه را گران‌بها، شکننده یا ترسناک است، بسته‌بندی و از جهان جدا می‌کند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ۴۳۰). در انتهای مجلس اولِ نمایشنامه، مترسک خطر اجتماع چهار رنگ را احساس می‌کند و ترس حاصل از این ادراک، سبب می‌شود تا دستور بدهد که هر کدام صندوقی برای خود بسازند و در آن زندگی کنند. قدرت جداسازی این جعبه‌ها در متن به اندازه‌ای است که وقتی بعد از مدت‌ها، چهار نفر از جعبه بیرون می‌آیند، چند ساعتی همدیگر را نمی‌شناسند و خودشان را فراموش کرده‌اند.

صدای زرد او_ مَ_ دَم! **[در صندوق زرد بازمی‌شود و او سراسیمه سرپا می‌ایستد.]**

زرد کی بود؟ کی منو صدا کرد؟ **[سیاه با خوشحالی بالا می‌آید، اما به دیدن زرد مردد می‌ماند.]** تو بودی که من باهات قرار داشتم؟

سیاه تو خودت باید بدونی.

زرد این گریه مال تو بود؟

سیاه [**خوشحال**] پس بالاخره شنیدی!

زرد عجیبه، گریه‌ت به گوشم آشناست. اما خودت رو نمی‌شناسم.

سیاه من منم دیگه.

زرد ما هیچ همدیگرو قبلاً دیدیم؟

سیاه نمیدونم. **[فکر می‌کند]** یادم نیست (بیضایی، ۱۳۵۸: ۴۸)

جعبه از محتوای خود حمایت می‌کند، اما در ضمن خطر خفگی از برای محتوایش نیز وجود دارد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ۴۳۰). این تعبیری سیاسی- اجتماعی از نماد صندوق یا جعبه است، ولی در متن اساطیری هم می‌توان برداشت این‌چنینی را بسط داد:

زرد پس چرا بیرون اومدین؟

سبز چون دیگه تاب آن صندوق را نداشتم. حس کردم وقتشه که خودم را آزاد کنم. می‌دانید، در صندوق من یک موش کور همه‌چیز را جویده.

زرد **[خوشحال]** پس دیگه برنمی‌گردین؟

سبز هرگز! اینجا فضا بیشتره (بیضایی، ۱۳۵۸: ۵۲).

تفنگ (سلاح)

سلاح، دیوکشی است که به نوبه خود تبدیل به دیو می‌شود. هرچند سلاح ساخته شده تا علیه دشمن بجنگد، ممکن است از هدف خود عدول کند و برای تسلّط بر دوست یا افراد دیگر به کار گرفته شود. دووجهی بودن سلاح در اینجاست که سلاح در عین اینکه نمادی است برای عدالت، نماد تهاجم، دفاع و فتح نیز هست (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۶۱۸-۶۱۹). هرچند در آغاز نمایش نیز تأکید بر ساختن موجودی به منظور دفاع از راه‌ها، مساجد، خانه‌ها و شهرهاست، این کارکرد مترسک و سلاح‌هایش در میانهٔ راه وارونه می‌گردد.

مترسک **[با شلاق به زمین می‌کوبد]** برام برقصین! **[همه مبهوت می‌مانند.]**

سیاه ما تو رو درست نکردیم که با خودمون دربیفتی.

مترسک شما منو درست نکردین. دیگه نشنوم که بگین منو درست کردین؟ من درست بودم. **[با شلاق به زمین می‌کوبد]** یالله یالله، برقصین! (بیضایی، ۱۳۵۸: ۱۲)

تبر

تبر، راه رهایی و نجات در چهار صندوق است. تبری که زرد می‌سازد و سیاه به دست

می‌گیرد و با فریادِ «خورشید! خورشید!» به سمت مترسک می‌دود. «تبر ضربه می‌زند و می‌تراشد؛ درخشان چون برق، صدادار چون رعد و گاه همراه با جرقه. بدون شک همین خصوصیات است که تبر را در تمامی فرهنگ‌ها، با صاعقه ارتباط می‌دهد و بدین ترتیب با باران؛ یعنی عواملی که منجر به نمادهای باروری می‌شوند. نمونه‌ها و مسیر پیشرفت این خط نمادین متعددند» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ۳۱۴).

[در صندوق‌ها بسته می‌شود. سیاه آرام گریه می‌کند. از تاریکی صدای خندهٔ وحشتناک مترسک به گوش می‌رسد. سیاه دیوانه‌وار تبر را برمی‌دارد و به طرف تاریکی نعره می‌کشد.]

سیاه من هنوز هستم. هنوز هستم. (بیضایی، ۱۳۵۸: ۸۲)

اگر تبر نماد خشم و نابودی باشد، چنان‌که در شمایل‌نگاری شیوایی دیده می‌شود، در عین حال وقتی این نقش شامل از بین بردن گرایش‌های شوم می‌شود، باری مثبت می‌یابد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۲: ۳۱۵). پس اگر مترسک در چهار صندوق نمود اهریمنیِ باور زردشتی باشد، پس تبر به درستی رمز معنایی مثبت خواهد بود؛ ابزاری که به دست زرد ساخته شده است و پنهان مانده تا اسباب نابودی مترسک شود.

ساختار اسطوره‌ای روایت

در بررسی اساطیر از لحاظ قالب و صورت، در وهلهٔ نخست آنها را به عنوان داستان (یا سرگذشت) مورد بررسی قرار می‌دهند و در این صورت اساطیر بدواً نه به عناصر فرهنگی خاصشان، بلکه به دیگر داستان‌های هم‌سنخ که شکلی همسان دارند، دلالت می‌کنند (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۰۵). پس باید به عنوان اولین گام به بررسی و شناخت عناصری پرداخت که یک داستان یا روایت را به اسطوره بدل می‌کنند. البته آنچه در این سطور به آن می‌پردازیم، بسیار محدود است و آن دسته از عوامل انتخاب شده‌اند که با متن مورد بحث ما هم‌خوانی داشته باشند.

خلقت

تعداد زیادی از اساطیر به نقل علل و چگونگی پدید آمدن

چیزها می‌پردازند. این جمله نه به آن معناست که اساطیر بـه نحـوهٔ خلقـت انسـان یـا قدیسین می‌پردازد؛ شکل‌گیری هر چیزی اعم از انسان، حیوانـات، نباتـات و حتـی خـود خدایان. به گفته الیاده، «اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است؛ یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغـاز کـرده اسـت» (اسـماعیل‌پـور، ۱۳۸۷: ۵۲-۵۳). در چهار صندوق نیز با داستان یک خلقت مواجه‌ایم؛ هرچنـد بـا کیفیتـی دیگرگونه. چهار شخصیت این نمایشنامه، دست به خلق موجودی می‌زننـد کـه برایشـان دردسرآفرین می‌شود و به جای حمایت از آنان در برابر دشمن، خود تبدیل بـه دشـمنی می‌گردد که آنها را در صندوق‌ها حبس می‌کند.

تقدّس و فراطبیعیت

نقش‌پردازان اساطیر، باشندگان فراطبیعی‌اند و اساساً با کارهایی که در اعصار آغـازین کرده‌اند شناخته می‌شوند. از این‌رو اساطیر، کنش خلاق خود را فاش می‌سـازند و بیـانگر قداستند (یا تنها فراطبیعی بودن) اعمال خود را آفتابی می‌کنـد (وارنـر، ۱۳۷۹: ۲). ممکـن است خواننده در آغاز مطالعهٔ یک متن اسطوره‌ای (مثل چهار صندوق) متوجه فراطبیعی بودن عناصر نقش‌آفرین در آن نباشد، اما ذهن آگاه به اسطوره، این ویژگی آنهـا را ادراک خواهد کرد. «موجودات اساطیری طبیعی نیستند؛ ملهم از طبیعت‌اند، اما فراطبیعـی‌انـد؛ همچون ایزد باد، ایزد توفان، ایزد خورشید، ماه و غیره» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۵).

«... مقدّس خود را به یکسان به صورت نیرو با قدرت متجلّی می‌سـازد» (الیـاده، ۱۳۸۱: ۱۲۰). این ویژگی اساسی‌ترین مؤلّفهٔ چهار صندوق است. تقـدس مترسـک در نمایشـنامه یادشده، نه به شکل ذاتی، بلکه در اثر قدرتی که خـود شخصـیت‌هـا بـه او بخشـیده‌انـد، تجلی می‌یابد. این تقدس می‌تواند در اساطیر دینی به شکل دیگری خود را نمایان کنـد؛ نظیر آنچه دربارهٔ خدا در ادیان سامی بیان می‌شود. «برخی از ایـزدان آسـمانی توانسـتند اهمیت دینی خود را با نشان دادن خود به مثابه ایزدانی مقتـدر حفـظ کننـد. بـه کـلام دیگر، اقتدار خود را با کسب آبرو و اعتباری جادویی - دینی که بـه نظـم دیگـری تعلـق داشت، تقویت نمودند» (همان: ۱۳۶).

مسئلهٔ زمان و مکان

یکی از ویژگی‌های روشن در هر متن اسطوره‌ای، مسئله بی‌زمانی و بی‌مکـانی اسـت.

در اسطوره، زمان تاریخی نیست، بلکه زمانی ازلی و ابدی در آن جریان دارد. در واقع اسطوره بی‌زمان و بی‌مکان است. «انسان با روایت اسطوره و اجرای آیین‌ها و مناسک، زمان گیتیانه را فراموش می‌کند تا به جهان مینوی بازگردد. مکان اساطیری نیز بنیادی ازلی دارد» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۳). اسطوره با تاریخ آفاقی بیگانه است و درست‌تر بگوییم ضدِ تاریخ است؛ چه زمان آن، زمان سرمدی یا زمان بی‌زمان است (ستاری، ۱۳۷۶: ۶). اما بی‌زمانی و بی‌مکانی هرگز به معنیِ آن نیست که نمایش اسطوره‌ای در هیچ کجا و هیچ وقت رخ می‌دهد. بی‌زمانی و بی‌مکانی تنها به معنای آن است که داستان اسطوره‌ای در یک بازه زمانی کلی و در جغرافیایی کلی روایت می‌شود. این بازه و جغرافیا می‌تواند به هر زمان و مکانی که تجسم خواننده می‌خواهد، منطبق گردد و همین امر، نامیرایی اسطوره‌ها را تضمین می‌کند. «زمان آغازین و زمان پسین، دو عصر اساطیری ویژه‌اند و نیز رخدادهای پس از مرگ و سرنوشت انسان از آن پس می‌تواند در کنار این دو مبحث اساسی اساطیری قرار گیرد» (بهار، ۱۳۸۱: ۳۷۱).

بیضایی در چهار صندوق به زمان یا مکان خاصی اشاره نمی‌کند. تنها می‌دانیم که کاروان‌سراها و مساجدی هستند که در خطرند و احتمالاً با صفر زمان مواجه نیستیم. ولی مشخص نیست که این تیپ‌های شخصیتی (زرد، سیاه، سرخ و سبز) کجا ایستاده‌اند و چه مدت زمانی در روند داستان بر آنان می‌گذرد. مشخص نمی‌شود که وقتی آنها در جعبه می‌روند، چند روز، ماه، سال یا قرن بر آنها می‌گذرد که یکدیگر را فراموش می‌کنند. خود صندوق می‌تواند مفهوم مرزبندی و تقسیم کردن را به ذهن برساند، ولی دقیقاً نمی‌توان پاسخ داد که منظور از این تقسیم‌بندی، محبوس کردن در زندان است یا مرزبندی‌های فکری و مکتبی یا تقسیم‌بندی‌های جغرافیای سیاسی؟

پیوند با واقعیت

به مفهومی، کل اسطوره بخشی از تاریخ است، زیرا اسطوره، دیدگاه‌های انسان را درباره خود او و جهانش و تحوّل آن در بردارد. این مطلب به‌ویژه در مورد اساطیر ایرانیان صدق می‌کند، زیرا اسطوره‌های آنان درباره آفرینش و «بازسازی جهان»، تفسیرهایی است از فرایند تاریخ جهان یا تفکراتی است درباره این فرایند (هینلز، ۱۳۶۸:

۱۶۷). اساطیر را می‌توان از دیدگاه‌های جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و مردم‌شناسی اقوام بررسی کرد. این ویژگی تاحدودی بـه ویژگـی پیشـین، یعنـی کلیـت در زمـان و مکـان اسطوره برمی‌گردد. خوانندهٔ هر متنِ اسطوره‌ای می‌تواند اتفاقات و حوادث آن را در آینـهٔ روزگار خویش ببیند و برداشت‌های درزَمانی و درمَکانی نسبت به زمانه و پیرامـون خـود داشته باشد. نمونهٔ اینگونه برداشت از چهار صندوق، در بخش پیشینه پژوهش آمد.

اسطوره‌زایی در چهار صندوق

اسطوره‌زایی مختص عصر پسامدرن است. عصر کلاسیک، اسطوره‌های باستانی را کـه سینه به سینه از اعصار پیشاتاریخی منتقل شده بودند، ثبت کرد. اما اسطوره‌هـای عصـر مدرنیسم، یک تفاوت عمده با اساطیر کلاسیک داشت و آن ایـن بـود کـه اسـطوره‌هـای مدرنیسم بـه شـدت از تقـدّس و تخیـل خـالی شـدند و مقـدار معتنـابهی روشـنگری و عقل‌گرایی به آنها افزوده شد. «انسان مدرن، پس از ناامید شدن از اسـطوره‌هـای زنـدگی مدرن (اسطوره علم، سیاست، عقل و...) برای آرامش و رهایی خود در داسـتان‌هـایش بـه دنیای اسطوره‌ها، بازسازی اسطوره‌های کهن یا خلق اسطوره‌هـای جدیـد پنـاه مـی‌بـرد» (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۳).

یکی از عرصه‌هایی که اسطوره‌زایی به سادگی امکان‌پذیر می‌شود، صحنهٔ تئاتر اسـت. پیوند عمیقی که میان هنر نمایشی و اسطوره‌ها هست، این امکان فوق‌العـاده را بـرای آن به وجود می‌آورد. بیضایی به عنوان نمایشنامه‌نویس و هنرمندی کـه ارتبـاط عمیقـی بـا متون اساطیری دارد و ریشه‌های عقاید دینی سرزمین خود را به خوبی می‌شناسد، یکـی از چهره‌هایی است کـه در ادبیـات معاصـر بـه اسـطوره‌زایـی پرداختـه و در ایـن زمینـه روش‌های انحصـاری دارد. در چهـار صـندوق، همـه‌جـا ردپـای اندیشـه‌هـای مـرتبط بـا اسطوره‌های ایران باستان، به‌ویژه اسـطوره‌هـای نقـل‌شـده در اوسـتا و مربـوط بـه دیـن زردشتی دیده می‌شود.

پیشتر توضیح دادیم که اسطوره همواره با داستان یک خلقت همراه است و از الیـاده نقل‌قول آوردیم. در چهار صندوق نیز ماجرای یـک خلقـت اسـت. البتـه ایـن خلقـت بـا تغییراتی مواجه است. اهریمن نه به اراده و قدرت خدا، بلکه به دست موجـوداتی نـاقص،

آنگونه که خود معترفند (بیضایی، ۱۳۵۸: ۸)، خلق می‌شود. همین مؤلّفه، نمایندهٔ دخل و تصرّفی است که بیضایی در اسطوره‌ها داشته است.

روایت بیضایی در چهار صندوق، روایتی نو و بی‌سابقه است. این کیفیّت اسطوره‌ای (خلق اهریمنی در شمایل مترسک به دست چهار رنگ و حبسشان در صندوق‌هایی که خود ساخته‌اند) تا پیش از بیضایی نبوده است، ولی در پیرنگ می‌توان ردپای عناصر اسطوره‌ای را جست‌وجو کرد. یکی از این عناصر، نحوهٔ نابودی مترسک در پایان است. «نابودی و انفجار حریق جهانی در بیشتر اسطوره‌های ملل وصف گردیده است. این نابودی و حریق معمولاً به گونه نبرد پایانی و شکست ایزدان در اساطیر ژرمنی و برخی از اسطوره‌های هند و اروپایی متجلی است. اما در اساطیر ایرانی، پیروزی اهورا و شکست اهریمن مطرح است و جهان میل به نیکویی و خیر دارد. در اساطیر مانوی نیز در پایانِ جهان، یک آتش‌سوزی مهیب روی می‌دهد که بیش از هزار سال ادامه دارد. این آتش جهانی، پلیدی‌ها و نیروهای ظلمت را در کام خود فرومی‌کشد و انوار پاک را رها می‌کند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۶۶).

همان‌طور که پیشتر ذکر شد، سیاه در پایان با تبر به سوی مترسک می‌دود و نعرهٔ «خورشید، خورشید!» سر می‌دهد. هرچند بیضایی با ناتمام گذاشتن این حرکت، تاحدودی جریان اسطوره را در پایان مختل می‌کند.

یکی از عناصر مرتبط با اساطیرِ دیگر در متن بیضایی، تجسّم نیروی اهریمنی در قالبی مادی است. مترسک، بت یا نماد زمینی اهریمن است و در باور باستانی ایرانیان، تجسّم اهریمن به همان اندازه مهم است که تجسّم خدایان خیر! «خدایان بین‌النهرینی، مظاهری مادی داشتند که همان بت‌ها بود و خدایان در بت‌های خویش جای می‌گرفتند. بت‌ها، نقطهٔ مرکزی آیین‌های دینی شهرهای بین‌النهرینی بود و گمان می‌رفت که ادامهٔ حیات شهر و مردم آن وابسته به اجرای درست آیین‌های مربوط به بت یا بت‌های شهر است» (بهار، ۱۳۸۱: ۴۰۷). با وجود تعداد بسیار زیاد خدایان و قدرت و سلطهٔ عظیم ایشان بر انسان بین‌النهرینی، وی در زندگی روزانه خود گرفتار خیل عظیم و وحشتناک دیوان هم بود. این نیروهای وحشتناک و زیان‌رساننده از غول - خدایان

نخستین و از خدایان (زانو و انلیل) پدید آمده بودند و خود، خدایانی بودند که جز بـدی و دشمنی نمی‌دانستند، چه با خدایان، چه با مردم (بهار، ۱۳۸۱: ۴۰۸).

اسطوره‌زدایی در چهار صندوق

در اعصار نـوین، شـکل اسـطوره دگرگـون شـده و بیشـتر اسـطوره‌زدایـی مـی‌شـود (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۷۲). روشنگری و عقل‌گرایی مدرنیسم همان اندازه که در از بین بردن تقدّس اساطیر موفق بود، در برساختن تقدّس و الوهیت برای انسان نیز موفـق بـود. ایـن مطلب، پایه و اساس رنسـانس و مکاتـب فکـری بعـد از قـرون وسـطی (بـا عنـوان کلـی اومانیسم یا انسان‌گرایی مدرن) بـود. ایـن مؤلّفـهٔ اسـطوره‌پـردازی در متـون پسـامدرن، عمیق‌تر و جدی‌تر رعایت می‌شود و «گفتمان‌های پسامدرن با بـه کـار گـرفتن اشـکال و انتظارات سنتی و در عین حال تحلیل بردن آنها، قراردادهـا را بـه مثابـه قـرارداد نشـان می‌دهند و بـه ایـن ترتیـب از امـوری کـه مـا طبیعـی و بـدیهی‌شـان انگاشـته بـودیم، طبیعی‌زدایی می‌کنند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۸۲).

آنچه تاکنون در باب چهار صندوق توضیح دادیم، نمونه چنـین برخـورد تقـدس‌زدا و فروکاهنده‌ای با اسطوره‌ها بود. بیضایی خلقت را در موجوداتی نـاقص مطـرح مـی‌کنـد و اساس از میان رفتن شر در پایان را با ناتمام رها کردنش مورد تردید قرار می‌دهد. بخـش دیگر اسطوره‌زدایی در متن بیضایی به واگردانی نمادها بازمی‌گـردد. او یکـی از نمادهـای خود (تیپ شخصیتی سرخ) را خـلاف آنچـه در فرهنـگ‌هـای معنـایی اسـطوره و نمـاد می‌توان یافت، در متن به کار برده است: «سرخ نماد خون، فداکاری، شوریدگی و آشـوب، نماد خورشید، آتش، قدرت و سلطنت... است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲). سرخ، نماد مبـارزه و شورش (آیتن، ۱۳۹۶: ۱۳۴) است.

قدرت و سلطنت

نیروی تقابل با زرد (که پیشتر به قدرت‌طلبی او اشاره رفت)، سرخ است. اوسـت کـه چندین و چند بار در مقابل نظر زرد مخالفت می‌کند:

زرد کاری که باید بکنیم اینه که بهـش اعتنـا نکنـیم. طـوری کـه یعنی اونو نمی‌بینیم.

سرخ نفهمیدم. یعنی چی؟

زرد ما با خونسردی کار و زندگیمون رو دنبال می‌کنیم. جوری که یعنی اون اصلاً وجود نداره.

سرخ فایده‌ش چیه؟

زرد اینکه بفهمیم چکار می‌خواد بکنه.

سرخ مخالفم. ما نباید دست روی دست بگذاریم. باید کاری کرد! (بیضایی، ۱۳۵۸: ۱۹)

سیاه هیس!

سبز کاملاً ساکت!

زرد هیچ اتفاقی نیفتاده. [**آن سه خارج می‌شوند. سرخ می‌ماند.**]

سرخ [**خوشحال**] برعکس! برعکس تماشاگران محترم، یک اتفاق بزرگ افتاده؛ و اون اینکه ما با همیم، هرجا که باشیم و داریم فکر می‌کنیم (همان: ۲۱).

همین مسئله نشان می‌دهد که سرخ نه به عنوان نیروی حاکم و پادشاه در چهار صندوق، بلکه به عنوان نیرویی مخالف و در جهت عکس صدور فرمان عمل می‌کند. چاپلوسی‌ها و تملّق‌گویی‌های او دلیل دیگری بر این مدعاست.

فداکاری

این تأویل نمادین در تیپ شخصیتی سرخ چهار صندوق نه تنها وجود ندارد و به سیاه محول شده است، که نقیض‌های آن، چاپلوسی، خیانت و خالی کردن پشت دیگران، بسیار پررنگ در او هست.

سرخ قربان، این جریانات که پیش خودمون میمونه؟

مترسک لازمه؟

سرخ راستش من میخوام با مردم زندگی کنم.

مترسک و آنهم البته محترمانه.

سرخ برای از بین بردن هر سوءظنی.

مترسک بله، بله، خوب فکریه. چرا شروع نمی‌کنی؟ (همان: ۲۳)

شوریدگی و آشوب

شاید این تنها برداشت درست نسبت به آنچه در فرهنگ‌ها برای معنای نمادین رنگ سرخ آورده‌اند، در متن بیضایی باشد. «قرمز روشن، نماد شور و حدّت و تکانش، دلگرم‌کننده و کشاننده و برانگیزاننده است» (بوکور، ۱۳۹۴: ۱۲۴). سرخ عامل اصلی و تحریک‌کننده سیاه در حمله به اهریمن است. در لحظات پایانی نمایش، زمانی که هر کدام به دنبال راهی برای فرار می‌گردند، سرخ خطاب به سیاه به تبر اشاره می‌کند و سیاه که با همین تبر، صندوق خود را به دعوت زرد شکسته است، جرأت پیدا می‌کند که با تبر به سمت مترسک یورش کند (بیضایی، ۱۳۵۸: ۷۹-۸۱).

مجموع همه نشانه‌های بررسی‌شده در سطور بالا، واگردانی نماد سرخی و مسائل دیگری که پیش از آن بررسی کردیم، نشان می‌دهد که بیضایی تفسیر اساطیری رنگ سرخ را توسعه و تغییر داده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه از تأویل نمادها به دست آمد، می‌توان چنین گفت که اسطوره‌ها محملی مناسب برای نویسندگان و شاعران معاصر بوده‌اند، تا مناسبات سیاسی و اجتماعی عصرشان را در قالب اسطوره‌های کهن یا بازسازی‌شده به زبان رمزی بیان کنند. اگر اسطوره، ویژگی ذاتی ادبیات کلاسیک، مثلاً در حوزهٔ حماسه و عرفان بود، ادبیات معاصر دیگر آن را نه یک اصل انکارناپذیر، بلکه ابزاری برای انتقال معانی ضمنی می‌داند و از این‌رو به اسطوره‌زدایی روی می‌آورد. اگر در حوزهٔ ادبیات عرفانی همواره باید نیروهای خیر بر شر تفوّق و برتری یابند، اکنون در ادبیات معاصر، نویسنده می‌تواند تکلیف خیر و شر را روشن نکرده، روایت خود را در جایی که هنوز خواننده از اتمام کار مطمئن نیست، تمام کند. این عدم قطعیّت و تزلزل در معنا، ویژگی خاص عصر ماست.

بر اساس نتایج این پژوهش، استفادهٔ نمادین بهرام بیضایی از رنگ‌ها به جای نام‌های شخصیت‌های نمایشنامه و واگردانی نمادها به‌ویژه در رنگ‌ها، نشانه‌ای از اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در نمایشنامهٔ چهار صندوق است. درباره مفاهیم نمادین رنگ‌ها می‌توان گفت که در این نمایشنامه، سیاه، ضدّ دیگران بودن را به تصویر می‌کشد. همچنین رنگ

زرد در متن، قدرت خالقان را فرایاد می‌آورد. جنبه نمادین رنگ سبز را می‌توان در وِجهه دینیِ شخصیت سبز جست‌وجو کرد. رنگ سرخ هم به عنوان نیرویی مخالف و در جهت عکس صدور فرمان عمل می‌کند. چاپلوسی‌ها و تملق‌گویی‌های او این مطلب را تأیید می‌کند. از دیدگاه جامعه‌شناختی نیز می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که سرخ در چهار صندوق، تیپ یک بازاری منفعت‌طلب و ترسو را نمایندگی می‌کند.

در نمایشنامهٔ چهار صندوق مانند اسطوره، ماجرای خلقت روی می‌دهد، با این تفاوت که اهریمن نه به اراده و قدرت خدا، بلکه به دست موجوداتی ناقص، آنگونه که خود معترفند، خلق می‌شود. این مؤلّفه، نشانه‌ای از دخل و تصرّف بیضایی در اسطوره‌هاست. روایت بیضایی در چهار صندوق، روایتی نو و بی‌سابقه است. این کیفیت اسطوره‌ای خلق اهریمنی در شمایل مترسک به دست چهار رنگ و حبسشان در صندوق‌هایی که خود ساخته‌اند، سبب شده است که در پیرنگ داستان، عناصر اسطوره‌ای، محلی برای بروز و ظهور بیابند.

پس از واکاوی و بررسی جوانب نمادین و اسطوره‌شناختی «چهار صندوق» بهرام بیضایی، اکنون می‌توانیم با اطمینان بگوییم که متن مزبور، اثری در ارتباط کامل با اسطوره‌هاست و این امر ثابت می‌کند که اسطوره‌ها نه تنها هنوز هم زنده‌اند، بلکه پویایی خود را حفظ کرده‌اند و از نو ساخته می‌شوند. یکی دیگر از نتایج پژوهش این است که نوعی تقدس‌زدایی در اسطوره‌های ساخته‌شده در عصر نوین (نظیر آنچه بیضایی در نمایشنامه‌های خود برمی‌سازد) رخ می‌دهد که به عنوان اسطوره‌زدایی مطرح است و ویژگی این دوران است و در دوره‌های پیشین مطرح نبوده است.

در پایان می‌توان گفت که بیضایی، تفسیر اساطیری برخی از رنگ‌ها را توسعه و تغییر داده و تلاش کرده است تا در این آفرینش فکری و ادبی، شخصیّت‌های نمایشنامه خود را برای القای اندیشهٔ نبرد دائمی خیر و شرّ بپرورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آیتن، جوهانز (۱۳۹۶) کتاب رنگ، ترجمه محمدحسین حلیمی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷) اسطوره، بیان نمادین، تهران، سروش.

الیاده، میرچا (۱۳۸۱) اسطوره، رؤیا، راز، ترجمهٔ رؤیا منجم، تهران، علم.

بوکور، مونیک دو (۱۳۹۴) رمزهای زندهٔ جان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، مرکز.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱) پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، آگه.

بیضایی، بهرام (۱۳۵۸) چهار صندوق، تهران، روزبهان.

بی‌نظیر، نگین و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۴) «جهان‌بینی اسطوره‌ای؛ اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه ادبیات پارسی معاصر، سال پنجم، شماره ۴، زمستان، صص ۱-۲۴.

پناهی، مهین (۱۳۸۵) «روانشناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما (براساس روانشناسی رنگ ماکس شولر) فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش ۱۲ و ۱۳ تابستان و پاییز، صص ۴۹ -۸۲.

حسن‌لی، کاوس و لیلا احمدیان (۱۳۸۶) «کارکرد رنگ در شاهنامه (با تکیه بر سیاه و سپید) ادب‌پژوهی، ش ۲، تابستان، صص ۱۴۳-۱۶۵.

حیدری، فرزانه و دیگران (۱۳۹۵) «نقد جامعه‌شناختی نمایشنامه چهار صندوق بهرام بیضایی»، سال اول، دوره اول (۱)، بهار و تابستان، صص ۱۳۹-۱۶۱.

ستاری، جلال (۱۳۷۴) اسطوره و رمز؛ مجموعه مقالات، تهران، سروش.

---------- (۱۳۷۶) اسطوره در جهان امروز، تهران، مرکز.

سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۸) فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران، دستان.

شامیان ساروکلایی، اکبر و مریم افشار (۱۳۹۲) «نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال نهم، شماره ۳۳، زمستان، صص ۱۱۷-۱۳۷.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) بیان، تهران، فردوس.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۹) فرهنگ نمادها؛ اساطیر، رؤیاها، رسوم و...، جلد ۲ و ۳، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، ویراسته علیرضا سید احمدیان، تهران، جیحون.

عبدی، محمد (۱۳۸۳) غریبهٔ بزرگ، زندگی و سینمای بهرام بیضایی، تهران، ثالث.

فریزر، جیمز جورج (۱۳۸۲) شاخه زرین، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، آگه.

قاسم‌زاده، سید علی و حسین‌علی قبادی (۱۳۹۱) «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر»، فصلنامه ادب‌پژوهی، شماره ۲۱، پاییز، صص ۳۳-۶۳.

قاسم‌زاده، سیدعلی و ناصرنیکوبخت (۱۳۸۲) «روانشناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۱۴۵-۱۵۶.

لوشر، ماکس (۱۳۸۹) روان‌شناسی رنگ‌ها، ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده، چاپ بیست و ششم، تهران، درسا.

محمدی، ابراهیم و دیگران (۱۳۹۲) «اسطوره‌شکنی و اسطوره‌سازی رمانتیک در شعر احمد شاملو»، فصلنامه ادب‌پژوهی، شماره ۲۴، تابستان، صص ۱۰۵-۱۲۸.

مخبر، عباس (۱۳۹۶) مبانی اسطوره‌شناسی، تهران، مرکز.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳) دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

وارنر، رِکس (۱۳۷۹) «مفهوم اسطوره»، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، دوماهنامهٔ کتاب ماه هنر، آذر و دی، صص ۱۶-۲۵.

وهابی دریاکنار، رقیه و مریم حسینی (۱۳۹۶) «اسطوره قربانی در آثار بهرام بیضایی»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال سیزدهم، شماره ۴۹، زمستان، صص ۲۹۹-۳۳۷.

---------- (۱۳۹۶) «انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن»، دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال بیست و پنجم، شماره ۷۹، بهار و تابستان، صص ۳۰۳-۳۲۹.

هینلز، جان (۱۳۶۸) شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ احمد تفضلی و ژاله آموزگار، تهران، چشمه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی