

## The Myth Analysis of the Zahhak Myth in Iranian Dramatic Literature: A Case Study of Plays from the 1970s\*

### Abstract

In contemporary times, many theater artists have revisited ancient myths and legends to explore and express their national identity. The present research operates on the premise that revisiting Iranian myths within the historical and social context of each era not only revives interest in certain myths but also redefines their structures and functions. The focus of this study is the recreation of the Zahhāk myth in Iranian dramatic literature in the 1970s, analyzed through the lens of Mythanalyse- a methodology that moves beyond mere textual analysis to engage with broader cultural and social discourses. The Zahhāk myth, stemming from ancient Persian mythology, tells the story of a tyrant cursed with two serpents growing from his shoulders, which feed on the brains of young men. Traditionally, Zahhāk has symbolized despotism, tyranny, and moral decay. This study investigates how this ancient myth has been adapted in Iranian literature across different historical contexts to reflect evolving social and political realities. After going through critical periods in Iranian history, including the British and Soviet invasion of Iran in 1941 and the 1953 Iranian coup, this analysis focuses on the turbulent decade of the 1970s and the rise of civil movements leading to the victory of the Islamic Revolution in 1979. These key events have significantly influenced the ways in which Zahhāk's story has been reshaped in Iranian dramatic literature, aligning the myth with contemporary socio-political concerns and allowing it to serve as a powerful medium for political and social commentary. The research examines several key dramatic works from the 1970s and highlights how playwrights such as Gholam-Hossein Saedi (*Zahhak*, 1976), Mahmoud Etemadzadeh (*Kaveh*, 1976), Saeed Poursamini (*Story of Zahhak*, 1979), and others reinterpreted the myth within the socio-cultural framework of their time. These playwrights employed Zahhāk's character and narrative structure to explore themes of transformation, societal anxieties, and collective consciousness. This study asserts that these reimaginations of the Zahhāk myth demonstrate the dynamic interplay between myth and history, where ancient narratives are continually reshaped to address contemporary social concerns. Through an analysis of these dramatic works, the study identifies common thematic elements such as the struggle for justice, the nature of

**Citation:** Izadi, Sam; Amini, Rahmat; Ghahramani, Mohammad Bagher, & Mahmoodi Bakhtiari, Behrouz. (2026). The myth analysis of the Zahhāk myth in Iranian dramatic literature: A case study of plays from the 1970s. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(1), 9-22. (in Persian)

Received: 16 Feb 2025


Received in revised form: 09 Apr 2025

Accepted: 28 Apr 2025

**Sam Izadi<sup>1</sup>** 

PhD of Theater, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: samizadi@ut.ac.ir

**Rahmat Amini<sup>2</sup>**  (Corresponding Author)

Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: rahmatamini@ut.ac.ir

**Mohammad Bagher Ghahramani<sup>3</sup>** 

Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: mbgh@ut.ac.ir

**Behrouz Mahmoodi Bakhtiari<sup>4</sup>** 

Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.384260.616032>

power, and the role of collective memory in shaping national identity. By employing mythanalyse, the research highlights how mythic structures serve as vehicles for cultural commentary and social critique. Ultimately, the study concludes that the myth of Zahhāk in Iranian dramatic literature of the 1970s was not merely an artistic revival of a classical narrative but a means of engaging with the broader social and cultural shifts of the time. The reinterpretations examined in this research illustrate how myths can be mobilized as critical tools, enabling playwrights to navigate and reflect on evolving cultural structures. The study's findings emphasize that the adaptability of myths like Zahhāk allows them to function as both reflections of societal challenges and evolving narratives that continue to resonate across different historical periods. As such, Zahhāk remains a potent symbol within Iran's theatrical tradition, continuously evolving to mirror the struggles and aspirations of successive generations.

**Keywords:** Aži Dahāka, Iranian plays, mythanalyse, mythology, Zahhāk



© Authors retain the copyright and the full publishing.

Publisher: University of Tehran Press.

\*This article is derived from the first author's doctoral dissertation, entitled "Theatrical components in the representation of national identity in Iranian plays during the 1960s and 1970s", under the supervision of the second and the third authors and with consultation from the fourth author at the University of Tehran.

## اسطوره کاوی ضحاک در ادبیات نمایشی ایران (مطالعه موردی نمایشنامه‌های دهه‌ی پنجاه خورشیدی)\*

### چکیده

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی است که با رویکرد کیفی، به بازآفرینی اسطوره ضحاک در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۵۰ ایران می‌پردازد. مبنای نظری پژوهش آن است که هر دوره تاریخی با رجوع به اساطیر، معنا و کارکردی تازه برای آن‌ها می‌آفریند. در این پژوهش با معرفی اجمالی اسطوره ضحاک و با کنار گذاشتن افق مبدأ یا همان بافت باستانی شکل‌گیری اسطوره، چندوچون خوانش‌های این اسطوره در بافت

سیاسی-اجتماعی ایران معاصر در نمایشنامه‌های این دوره مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. در این راستا بدون توجه به اصالت روایت در این آثار، به استدلال تفاوت‌های موجود در این روایت‌ها در بافت اجتماعی خلق اثر و بازنمایی گفتمان‌های سیاسی این دهه پرداخته شده است. بر اساس یافته‌های این پژوهش می‌توان این گونه بیان کرد که روایت کهن اسطوره ضحاک در بستر پرتلاطم تغییرات اجتماعی ایران در دهه پنجاه خورشیدی با تغییرات فراوانی در ادبیات نمایشی این دوره بازآفرینی شده است و این بازآفرینی‌ها، اسطوره را به نمادی از تلاش در جهت تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی و نقد قدرت حاکم تبدیل کرده‌اند. نتیجه‌گیری حاکی از آن است که بازآفرینی‌های صورت گرفته نه تنها به تفسیرهای جدید از اسطوره منجر شده‌اند، بلکه نقش مهمی در انتقال پیام‌های اجتماعی و سیاسی انتقادی آن دوره ایفا کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: ازدهاک، اسطوره، اسطوره‌شناسی، اسطوره کاوی، ضحاک

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۲۸

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۲/۰۸

سام ایزدی<sup>۱</sup>: دکتری تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
E-mail: samizadi@ut.ac.ir

رحمت‌امینی (نویسنده مسئول)<sup>۲</sup>: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
E-mail: rahmatamini@ut.ac.ir

محمدباقر قهرمانی<sup>۳</sup>: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
E-mail: mbgh@ut.ac.ir

بهروز محمودی بختیاری<sup>۴</sup>: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.384260.616032>

استناد: ایزدی، سام؛ امینی، رحمت؛ قهرمانی، محمدباقر و محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۵). اسطوره کاوی ضحاک در ادبیات نمایشی ایران (مطالعه موردی نمایشنامه‌های دهه‌ی پنجاه خورشیدی). نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۱)، ۹-۲۲.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



\* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «مؤلفه‌های نمایشی بازنمایی هویت ملی در نمایشنامه‌های ایرانی دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم و مشاوره نگارنده چهارم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

## مقدمه

اسطوره‌ها در بستر تاریخی و در دل حیات جمعی جوامع شکل می‌گیرند و بازتابی از ساختار اجتماعی و تجربه زیسته گروهی‌اند؛ از این رو هر بار که روایت، ثبت یا بازآفرینی می‌شوند، از بافت اجتماعی زمانه خود تأثیر می‌پذیرند (Durkheim, 1912/1995; Malinowski, 1926). اساطیر که حاصل طبیعت زندگی انسان‌ها هستند به سختی فراموش می‌شوند و همواره با تغییرات کوچک و بزرگ به حیات خود ادامه می‌دهند. در جوامع زنده و پویا، ساختار و کارکرد اساطیر وابسته به شرایط زندگی در حال تغییر است (Blumenberg, 1985; Lévi-Strauss, 1963). از همان سال‌های ابتدایی آشنایی ایرانیان با تئاتر، مسئله بازنمایی هویت ایرانی در این هنر تازه وارد، مدنظر بسیاری از نمایشنامه‌نویسان ایرانی قرار گرفت (آزند، ۱۳۷۳). با مطالعه آثار به‌جامانده از دوره تکوین تئاتر در ایران عصر قاجار می‌توان مشاهده کرد که استفاده از شیوه‌های نمایش سنتی، رجوع به داستان‌ها و افسانه‌های عامه و اقتباس از آثار کهن یکی از رایج‌ترین راه‌های به‌صحنه آوردن هویت ایرانی قلمداد می‌شد و تا به امروز نیز بسیاری از هنرمندان تئاتر ایران از همین روش برای به‌صحنه بردن هویت خود بهره برده‌اند. بازخوانی اساطیر ایرانی برای صحنه تئاتر، معمولاً با رجوع به شاهنامه فردوسی صورت گرفته است.

شاهنامه که خود نماد حفظ هویت فرهنگی و هویت ملی ایرانیان است، در طول تاریخ پرفرازونشیب تئاتر در ایران، سرچشمه خلق آثار فراوانی برای صحنه بوده است. با بررسی طیف متنوع پژوهش‌هایی که به بررسی اقتباس‌های صورت گرفته از شاهنامه پرداخته‌اند (آزند، ۱۳۷۳؛ ملک‌پور، ۱۳۸۴) روشن می‌شود که در فاصله صدساله ۱۲۸۴ تا ۱۳۸۴ هجری شمسی، حداقل ۱۲۴ نمایشنامه چاپ‌شده یا اجراشده (اجرای رسمی) با برداشت از شاهنامه خلق شده است که به این تعداد علاوه بر آثار رسمی سال‌های بعدازآن، باید آثار منتشر نشده، اجرا نشده، اجراهای دانشجویی و اجراهای کوچک و گمنام را نیز افزود. با نگاهی دقیق‌تر به آثار صحنه‌ای که از اساطیر ایرانی برای خلق آن‌ها استفاده شده است، می‌توان مشاهده کرده که برخی از این آثار نه تنها با روایت فردوسی بلکه گهگاه با هیچ‌کدام از روایات اسطوره‌های همخوانی ندارند. این مسئله، در کنار علاقه هنرمندان یک دوره به بازآفرینی برخی اسطوره‌ها و کم‌توجهی به اساطیر دیگر، می‌تواند برخاسته از این موضوع باشد که ساختار اجتماعی و تاریخی یک جامعه، با تفسیر جدید از اساطیر، برای آن‌ها ساختار و کارکردی متفاوت خلق می‌کند و هنرمندان دانسته و ندانسته با همین رویکرد به بازخوانی اساطیر دست می‌زنند.

در این پژوهش با این پیش‌فرض که رجوع به اساطیر کهن ایرانی در هنرهای نمایشی در بافت تاریخی و اجتماعی هر دوره علاوه بر ایجاد علاقه به برخی اساطیر، ساختار و کارکرد متفاوتی برای این اساطیر تعریف می‌کند، اسطوره ضحاک را در نمایشنامه‌های دهه پنجاه خورشیدی با رویکرد اسطوره کاوی<sup>۱</sup> بررسی خواهیم کرد. اسطوره کاوی یکی از رویکردهای اسطوره‌شناسی<sup>۲</sup> است که تنها به تحلیل متن اسطوره خلاصه نمی‌شود و به گفتمان فرهنگی نگارش اسطوره نیز توجه دارد (نامور مطلق، ۱۳۸۸).

## روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر ماهیت و روش،

توصیفی-تحلیلی با رویکرد کیفی است. در این فرایند، داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و با بهره‌گیری از منابع معتبر داخلی و خارجی شامل کتاب‌ها، مقالات و رساله‌های دانشگاهی گردآوری شده‌اند. جامعه آماری این پژوهش شامل نمایشنامه‌های اقتباسی از اسطوره ضحاک در دهه پنجاه خورشیدی است که از میان آن‌ها، ۵ اثر شاخص به روش «نمونه‌گیری هدفمند» انتخاب شدند. ملاک‌گزینش این آثار، محوریت اسطوره ضحاک و بازتاب مفاهیم سیاسی-اجتماعی در پیرنگ آن‌ها بوده است. تحلیل متون با استفاده از چارچوب نظری اسطوره کاوی انجام گرفته است که بر بررسی کارکرد و بازتولید اسطوره‌ها در بستر گفتمان فرهنگی و اجتماعی هر دوره تمرکز دارد.

## پیشینه پژوهش

پژوهش‌های پیشین مرتبط با موضوع این مقاله را می‌توان در سه محور کلی طبقه‌بندی کرد:

۱. پژوهش‌هایی که از رویکرد اسطوره کاوی برای تحلیل اسطوره‌های ایرانی بهره گرفته‌اند؛
۲. پژوهش‌هایی که به رابطه اسطوره و تئاتر در ایران پرداخته‌اند؛
۳. پژوهش‌هایی که به‌طور خاص به بازخوانی اسطوره‌ها در آثار نمایشی دهه‌های معاصر توجه داشته‌اند.

در گروه نخست، می‌توان به پژوهش زین‌العابدینی و سادات واحدی (۱۴۰۰) اشاره کرد که نگارندگان در این مقاله، ظرفیت اسطوره‌های ایرانی در بازتولید هویت ملی را از خلال مقایسه تطبیقی بررسی کرده‌اند. هرچند این پژوهش از منظر تطبیقی ارزشمند است، اما تمرکز آن بر انیمیشن و بازنمایی زن قهرمان است و به بازآفرینی اسطوره‌ها در ادبیات نمایشی ایران نمی‌پردازد. در محور دوم، ثمنی (۱۳۸۷) در پژوهش خود گونه‌های مختلف بازخوانی و بازآفرینی اسطوره‌ها در نمایش ایرانی را مطالعه کرده است. با وجود جامعیت اثر، چارچوب نظری او بیشتر مبتنی بر کهن‌الگوشناسی یونگی است و تحلیل مستقلی بر اساس اسطوره کاوی فرهنگی ارائه نمی‌دهد. در همین راستا، حسینی و نوری (۱۳۹۷) به ساختارهای تصویری اسطوره‌های پرداخته‌اند. روش آنان توصیفی-نمادشناسانه است و با آنکه تحلیل‌های دقیقی از مضامین اسطوره‌ای ارائه می‌کند، تمرکز بر نظریه دوران باعث شده ابعاد اجتماعی و گفتمانی بازآفرینی اسطوره‌ها مغفول بماند. از سوی دیگر، کهنمویی‌پور و رهبر (۱۳۸۶) در مقاله خود به ابعاد نظری بازخوانی اسطوره در تئاتر مدرن پرداخته‌اند. این مطالعه زمینه مقایسه‌ای مفیدی فراهم می‌کند، اما به بافت فرهنگی ایران مرتبط نیست. همچنین، یاراحمدی و همکاران (۱۴۰۰) نیز با تمرکز بر نشانه‌شناسی رنگ، نمونه‌ای از کارکرد نمادین اسطوره‌ها در آثار بیضایی را تحلیل کرده‌اند.

باین حال، در میان پژوهش‌های موجود، تحلیل مشخص و نظام‌مندی از بازآفرینی اسطوره ضحاک در ادبیات نمایشی ایران دهه پنجاه خورشیدی انجام نشده است. بیشتر آثار موجود یا به بررسی کلی رابطه اسطوره و تئاتر پرداخته‌اند، یا از رویکردهایی چون اسطوره‌سنجی و کهن‌الگوشناسی بهره گرفته‌اند. از این رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر اسطوره ضحاک به‌عنوان نماد قدرت و فساد در گفتمان فرهنگی دهه پنجاه و با بهره‌گیری از چارچوب نظری اسطوره کاوی، می‌کوشد این خلأ را پر کند و نشان دهد که چگونه این اسطوره در متون نمایشی آن دوره بازتولید و تفسیر اجتماعی یافته است.

## مبانی نظری پژوهش

### اسطوره‌کاوی

مطالعه اسطوره‌ها و نقش آن‌ها در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف در دانش اسطوره‌شناسی در اواسط قرن بیستم شاخه‌ها و رویکردهای متنوعی پیدا کرد. «اسطوره‌کاوی از جمله رویکردهای اسطوره‌شناسی است که به روایت اسطوره‌های و متن اسطوره بسنده نمی‌کند و به مسائل گفتمانی و فرهنگی آن نیز توجه ویژه دارد» (نامور مطلق، ۱۳۹۸، ۴۹). این واژه، برای نخستین بار توسط دنی دو روژمون<sup>۳</sup> سوئیسی در سال ۱۹۶۱، به منظور تقابل با تسلط روش‌های صرفاً روانکاوانه مطرح شد (نامور مطلق، ۱۳۸۸، ۹۹). دو روژمون بیشتر نگاهی فرهنگی و اجتماعی به اسطوره داشت. پس از وی، ژیلبر دوران<sup>۴</sup> در دهه هفتاد ابتدا به طرح اسطوره‌سنجی<sup>۵</sup> و سپس با به کارگیری واژه اسطوره‌کاوی با مفهومی نسبتاً تازه در دهه ۱۹۸۰ میلادی آن را به عنوان یک روش تحقیق فراگیر مطرح کرد، «درواقع، با طرح دوباره واژه اسطوره‌کاوی در دهه هشتاد توسط دوران، مطالعه اسطوره‌های با گذر از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی وارد مرحله نوینی شد» (نامور مطلق، ۱۳۹۷: ۴۴). وی در رابطه با دلیل این تحول و انتقال از نقد اسطوره‌های به تحلیل اسطوره‌های چنین می‌گوید: «این رویکرد حاصل بزنگاهی است که گستره نسبی یک اثر با عصر خود آن متن را در برمی‌گیرند» (Durand, 1996, p. 213). در واقع، با نظریه و روش اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران، مطالعات اسطوره‌های می‌تواند به برون‌متن و به‌ویژه، جامعه نیز توجهی جدی نماید و از متن‌پژوهی صرف به متن‌بافت‌پژوهی تغییر کند. برونل (Brunel) در این باره می‌گوید: «در مقابل تحلیل روانکاوی فرویدی، تحلیل اسطوره‌های دنی دو روژمون و در برابر نقد روان‌شناختی شارل مورون، نقد اسطوره‌های ژیلبر دوران قرار می‌گیرد» (۴۶، ۱۹۹۲). در واقع اسطوره‌کاوی تنها به متن بسنده نمی‌کند و بافت اجتماعی و تاریخی آن را نیز مدنظر دارد، در این فرایند رابطه اثر و زمانه خود و مؤلف و عصر خود به‌درستی بررسی می‌شود. در این فرایند رابطه عصر و زمانه از هر دو سو بررسی می‌شود، یعنی علاوه بر اینکه اثر زبانیده زمانه خویش است، زمانه نیز از آثار مؤلفان بزرگ مؤثر است.

اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی که دو روش مهم در مطالعات اسطوره‌های به شمار می‌آیند هر یک ویژگی‌های موضوع‌شناسی و روش‌شناسی خاص خود را دارند.

در اسطوره‌سنجی، موضوع و پیکره مطالعاتی بیشتر به متن‌های هنری و ادبی و یا متن اجتماعی محدود می‌شود که به روابط متن‌ها و تأثیر جامعه بر متون، توجه دارد ولی دامنه موضوعی و مطالعاتی اسطوره‌کاوی به عرصه زمان و موقعیت تاریخی گسترده می‌شود و روابط بین متن و جامعه به شکلی متقابل بررسی می‌شود. (نامور مطلق، ۱۳۸۸، ۱۰۶)

بنابراین، هنگامی که موضوع تعامل اثر با موقعیت اجتماعی، فرهنگی و زمانی و در واقع، برون‌متن، در میان باشد، یعنی توجه به مسائل گفتمانی و فرهنگی آن، اسطوره‌کاوی بیش از اسطوره‌سنجی اهمیت می‌یابد. در اسطوره‌کاوی به روابط میان اسطوره و بافت اسطوره بسیار توجه شده و مطالعات مربوط به اسطوره از محدوده متن‌ها خارج می‌شود که بر این اساس، بررسی اسطوره‌های اجتماعی و کارکرد آن‌ها از اهمیت زیادی برخوردار می‌شود. در اسطوره‌سنجی، مسیر تحلیل از متن به بافت حرکت می‌کند که در این روش، رویکردی استقرایی اتخاذ می‌شود، در مقابل،

اسطوره‌کاوی با حرکت از بافت به متن، رویکردی قیاسی به خود می‌گیرد. در اسطوره‌سنجی، تمرکز اصلی بر بررسی اسطوره‌های درون متن است، در حالی که در اسطوره‌کاوی، توجه بیشتری به جامعه اسطوره‌ساز معطوف می‌شود. در این روش، اسطوره به همراه دریافت اسطوره‌های، اسطوره‌پرداز و اسطوره‌خوان به صورت هم‌زمان مورد بررسی قرار می‌گیرند.

با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای معنا دار گفتمان‌های اسطوره‌های در یک اثر ادبی و هنری از یک‌سو و بررسی روابط میان آن‌ها و سایر متون اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و... از سوی دیگر، می‌توان به درکی جامع از بافت متشکل از تمامی متون مؤثر در خلق و خویش اثر دست یافت. این فرایند، زمینه را برای رسیدن به ساختاری کلان از اسطوره موجود در اثر فراهم می‌کند، «که این ساختار می‌تواند با جنبه‌های مختلف زندگی شخصی مؤلف نیز مرتبط باشد» (عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۲۲). در این روش، توصیف مبتنی بر خود متن و ساختار کمابیش صوری آن است (Durand, 1992, 342).

### اژدهاک، اژدهاک، ضحاک

ضحاک، اژدهاک یا اژدهاک یکی از شخصیت‌های شناخته‌شده اساطیری ایران است که ابتدا در *اوستا* و پس از آن در متون پهلوی مانند *مینیوی خرد* و *بندهشن* و در متون پس از اسلام نیز به‌جز *شاهنامه* در *مُعجم‌البلدان*، *مروج‌الذهب*، *اخبارالطوال*، *تاریخ طبری* و بسیاری متون دیگر دیده می‌شود. نام ضحاک در *اوستا*، اژدهاک است. جزء اول این نام، به معنای مار است (کزازی، ۱۳۸۶، ج. ۱، ۲۷۵) و برخی مراد از *دهاک* را، مخلوقی اهریمنی می‌دانند (صفا، ۱۳۸۳، ۲۴۴). در *اوستا* ضحاک در هیبتی غیرانسانی و به صورت اژدها توصیف شده است و تنها در نوشته‌های پس از *اوستا* او را به شکل انسان می‌بینیم. اژدهاک، همه‌جا به صورت حیوان اهریمنی خطرناکی که دارای سه پوزه و سه سر و شش چشم باشد، تجسم یافته که مایهٔ قتنه، آسیب و فساد است. در *اوستا* نیز، وی، این‌گونه توصیف شده است: اژدهای سه پوزه سه کله شش چشم، دارنده هزار چالاک و دروچی است که اهریمن برای تباہ کردن جهان اشته آفریده است (۱۳۷۹، هوم یشت، بند ۸ - بهرام یشت کرده ۱۴، بند ۴۰ - زامیادیش - کرده ۶، بند ۳۷).

برخلاف روایت پهلوی و مینیوی خرد، *شاهنامه*، از پدر ضحاک نام می‌برد. مردی گران‌مایه و خداترس، به نام مرداس. به اعتقاد کزازی:

این نام از دو پاره مرداس، تشکیل یافته که مر ریختی است از مار و داس نیز از داسه ودایی به یادگار مانده که در ریگ‌ودا، به معنای اهریمنی و وحشی است، در مقابل آریایی. همچنین داس، نام ماری نمادین و اسطوره‌ای بوده است در ادب ودایی، با سه سر. ز دیگر سو، می‌توان این نام را دو پاره مرداس، در معنای خوردن، دانست که روی هم مردم‌خوار، معنا می‌دهد. صفتی سزاوار ضحاک ماردوش؛ بنابراین، این نام می‌تواند لقبی برای ضحاک بوده باشد که در روایات بعدی، نامی شده است، برای پدرش. (کزازی، ۱۳۸۶، ج. ۱، ۲۷۴)

در این روایت اهریمن ضحاک را وسوسه کرده و پدر او را از بین می‌برد تا ضحاک به قدرت برسد. در بندهش دیوی به نام اودگ را مادر او معرفی می‌کند و در زند و نندیداد، «مطلبی هست که بر اساس آن، اوده / اودگ، به سروش، چهار نفری را که او را آبستن کرده‌اند، معرفی می‌کند» (حسین‌زاده، ۱۳۸۴، ۲۹). در *شاهنامه* و مینیوی خرد به مادر او اشاره

## شاهنامه؛

فردوسی او را مردی شناسانده که دو مار به انگیزه بوسه اهریمن از شانه‌هایش درآمد بود و سالیان دراز در ایران به ستمکاری و کشتار جوانان ایران و سودجویی از مغز آنان برای خورش مارهای روی شانه‌هایش می‌پرداخت تا سرانجام با رستاخیز کاوه آهنگر و فریدون پور آبتین، زهاک دستگیر و در البرز کوه زندانی گردید. واژه‌ها یک واژه اسطوره‌ای است و آن باید کوه آتش‌فشان ویرانگر و نابودکننده باشد. (بهرامی، ۱۳۶۹، ۷۱۰)

یکی از تفاوت‌های مهم داستان ضحاک در شاهنامه فردوسی و برخی دیگر شاهنامه‌های پس از اسلام مانند شاهنامه ابومنصوری، شخصیت کاوه است که به کمک فریدون آمده و نقش مهمی در ایجاد قیامی مردمی علیه ضحاک دارد و پیشنهاد آهنگری او به عنوان نماد جنبش سرنگونی ضحاک و با نام «درفش کاویانی» یکی از نمادهای اسطوره‌ای مهم ایران است.

## یافته‌ها

بر اساس پژوهش‌های فروغ (۱۳۵۴) و آژند (۱۳۷۳) می‌توان این گونه گفت که اولین تلاش‌ها برای اقتباس صحنه‌ای از داستان ضحاک، در واقع همان اولین تلاش‌ها برای اقتباس از شاهنامه و اساطیر ایرانی است که البته توسط فردی غیر ایرانی انجام گرفته است. دکتر مهدی فروغ اولین نمایشنامه اقتباس شده از شاهنامه را نمایشنامه موسوم به تئاتر ضحاک اثر شمس‌الدین سامی از اهالی ترکیه عثمانی می‌داند که در سال ۱۲۹۳ هجری قمری در ترکیه چاپ شد (فروغ، ۱۳۵۴، ۵). فروغ در بررسی این نمایشنامه می‌نویسد: «تغییراتی که در متن داستان شاهنامه داده شده است، اگر در تقویت بنیان داستان نمایش از لحاظ فنی مؤثر بود، ایرادی نداشت، ولی تغییراتی که داده شده، متأسفانه حاصلی به بار نمی‌آورد» (فروغ، ۱۳۵۴، ۶).

البته تحقیقات نگارندگان ابعاد دیگری از این اقتباس و بازآفرینی از این داستان را روشن می‌کند که دلیل این بازخوانی توسط یک غیر ایرانی را نشان می‌دهد. عنوان اصلی این نمایشنامه کاوه (با املای Gave) است که با ترجمه ابراهیم (امیر تومان) پسر میرزا علی‌اکبرخان آجودان‌باشی توپخانه، به نام تئاتر ضحاک شناخته شد. «او در تیرماه ۱۲۸۴ هجری شمسی در زمان سلطنت مظفرالدین‌شاه قاجار به تشویق ندیم‌السلطان، وزیر انطباعات و دارالترجمه خاصه، نمایشنامه منتور موسوم به تئاتر ضحاک را از ترکی به فارسی ترجمه کرده و در چاپخانه خورشید واقع در خیابان ناصرخسرو به چاپ رسانده است» (حنیف، ۱۳۸۴، ۱۳۳). نویسنده این نمایشنامه شمس‌الدین سامی نویسنده آلبانیایی است که در آن دوره تحت قلمرو عثمانی بود. وی که امروزه و در آلبانی با نام سامی فراشری شناخته می‌شود، به همراه برادرش نعیم فراشری یکی از افراد کلیدی در رنسانس آلبانی یا بیداری ملی<sup>۶</sup> شناخته می‌شود، «دوره‌ای در قرن ۱۹ و ۲۰ میلادی از یک جنبش فرهنگی، سیاسی و اجتماعی در تاریخ آلبانی که در آن مردم آلبانیایی برای ایجاد یک زندگی فرهنگی و سیاسی مستقل و همچنین کشور آلبانی، دست به اتحاد قوا زدند» (Rrapaj & Kolasi, 2013, p. 44). قبل از ظهور ناسیونالیسم، آلبانی تقریباً پنج قرن تحت حاکمیت امپراتوری عثمانی بود و مقامات عثمانی هرگونه ابراز وحدت ملی یا روحیه ملی توسط مردم آلبانی را سرکوب کردند.

سامی فراشری در طول فعالیت خود در زمینه ایران‌شناسی و هم‌چنین در تمام مطالعات شرقی خود، به سهم ایرانیان در رنسانس فرهنگی ملل شرقی و

نمی‌شود و فردوسی تنها در بیتی اشاره می‌کند که راز تفاوت ضحاک و پدرش را تنها مادر می‌داند. در نوشته‌های پهلوی چون بندهش که او را گاه دهاک و گاه اژی‌دهاک می‌خوانند تا آنجا پیش می‌رود که ناچاره پشت او را برمی‌شمارد و سرانجام او را به اهریمن می‌رساند.

بنا بر شاهنامه، ضحاک از قوم دیگری است، از «دشت سواران نیزه گذار» که برخی از جمله ذبیح‌الله صفا (۱۳۸۳) آن را با عربستان یکی دانسته‌اند. در اوستا نیز آمده که اژدهاک سه پوزه، در سرزمین بوری برای آناهیتا پیشکش می‌کند و از او می‌خواهد تا وی را کامیاب گرداند در خالی کردن هفت کشور از مردمان (آبان یشت، کرده ۸ بند ۲۹). البته این درخواست او مورد پذیرش آناهیتا نیست. تقریباً در تمامی روایات آغاز پادشاهی ضحاک هم‌زمان است با سال‌های پایانی حکومت جمشید که وی دچار خودبینی شده و فریادی از او دور می‌شود. ضحاک، زمان را دریافت و به ایران تاخت. بسیاری از ایرانیان که در جست‌وجوی پادشاهی نو بودند به او روی آوردند و بی‌خبر از بیداد ضحاک او را پادشاه کردند. ضحاک دو دختر جمشید را اسیر می‌کند و دوره طولانی بیدادگری او که به روایت شاهنامه و بندهش به هزار سال می‌رسد آغاز می‌شود.

در اوستا، زاده‌شدن فریدون، ارمغانی است که به آبتین، پدر فریدون و در پی ساختن نوشابه هوم برای دومین بار در جهان به دستش، به او داده شده است و همان‌گاه ارمغان پیروزی او بر اژی‌دهاک نیز داده شده است (یسنا، هات ۹). فریدون بنا به روایت آبان یشت، کرده ۸، با پیشکشی صد اسب، هزار گاو و صد هزار گوسفند به اهورامزدا از او می‌خواهد تا در شکست ضحاک او را یاری کند و اهورامزدا که همیشه پیشکش‌کننده را کامروا می‌کند، او را نیز کامیابی می‌بخشد اما پس از چیرگی فریدون بر ضحاک، فریدون را از کشتن ضحاک باز می‌دارد؛ زیرا با کشته‌شدن ضحاک زمین از باشندگان مودی و زبان‌آور پر خواهد شد. پس فریدون ضحاک را به بند کشید و در غاری به چکاد دماوند بیاویخت. در پایان زمان (آخرالزمان)، ضحاک زنجیر خود را خواهد گسست و یک‌سوم از مردم و ستوران را نابود خواهد کرد. آنگاه اهورامزدا گرشاسب را از زابلستان برمی‌انگیزد تا آن نابکار را از میان بردارد.

در بندهشن درباره پادشاهی ضحاک این عبارت‌ها آمده است: «دیگر هزاره آغاز شد. ضحاک پادشاهی بد فراز کردن گرفت و یک هزار سال (پادشاهی) بکرد، چون هزاره سر (شد) فریدون (او را) گرفت و بست» (بهار، حدود ۸-۹م، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱). حکومت ضحاک مانع از شکل‌گیری و رشد ارزش‌های انسانی در مملکت پادشاهی بود و سرانجام فریدون در برابر ضحاک به پیروزی رسید. پایان داستان و بند کردن ضحاک در کوه دماوند، به همین شکل در منابع پهلوی هم یاد شده است. بندهش نیز ظهور دوباره ضحاک را این‌گونه توصیف می‌کند؛

پس نزدیک به پایان هزاره اوشیدر ماه، ضحاک از بندرها شود بیور آسپ  
بس آفریدگان را به دیوکامگی تبه کند. در آن هنگام، سوشیانی پسر  
زردشت، به بیدایی رسد. سی شبانه‌روز خورشید به بالای آسمان بایستد.  
نخست از جهانیان، مرده گرشاسب پسر سام را برانگیزند (تا) بیور آسپ  
را به گرززند و کشد و از آفریدگان باز دارد. (بهار، حدود ۸-۹م، ۱۳۹۰، ۱۴۲)

در شاهنامه، ضحاک پنجمین پادشاه پیشدادی است که هزار سال شاهنشاه است و پادشاهی بیگانه در میان پیشدادیان به‌شمار می‌رود. در

به تاریخ عثمانی رجوع کند، اما موضع او در برابر قدرت مطلق سلطان [عبدالحمید دوم] در آن زمان را به شدت تأیید می‌کند» (Sinani, 2004, p. 34). وی سعی در تشویق مردم برای مبارزه در راه آزادی و عدالت در سال‌های جنبش ملی آلبانیایی علیه رژیم عثمانی داشت. سامی فراشری در مقدمه این نمایشنامه می‌نویسد:

می‌توانم بگویم واقعیت این نمایشنامه کاملاً با شاهنامه فردوسی همخوانی دارد... اما باید بگویم که حتی خود شاهنامه فردوسی هم با واقعیات تاریخ سازگاری کامل ندارد، این اثر یک شاهکار ادبی است و از این رو، شخصیت‌هایی مانند ضحاک، کاوه و فریدون را نباید واقعی دانست، همان‌طور که از نام شخصیت‌های این اثر استفاده کردم، در نگارش آن از شاهنامه فردوسی نیز استفاده کرده‌ام. (Frashëri, 2005, pp. 24-25)

شمس‌الدین سامی به سبب نوشتن نمایشنامه کاوه دو سال به طرابلس غرب تبعید شد که همین امر می‌تواند اهمیت این اثر در بافت تاریخی و اجتماعی خود را نشان دهد.

جدول ۱ نمایشنامه‌های ایرانی ثبت‌شده‌ای را معرفی می‌کند که بر اساس اسطوره ضحاک به نگارش درآمده‌اند.

هم‌چنین رنسانس اروپایی توجهی ویژه داشت. وی باور داشت که فرهنگ فارسی که خود از سلطه چند صدساله اعراب نجات یافته، می‌تواند الگویی برای فرهنگ‌های تحت سلطه باشد و سنت‌های کهن ایران را به‌عنوان واکنشی در برابر حاکمیت اجنبی و پیمای برای استقلال سرزمین پدری خود مطرح کرد. او معتقد است برتری فرهنگ و سطح تمدن فارسی آن‌ها را قادر ساخت زبان و فرهنگ و ادبیات ملی خود را حفظ کنند و توسعه دهند.

موقعیت سخت و دشوار مردم آلبانیایی در حاکمیت امپراتوری عثمانی، سامی فراشری را وادار می‌کرد تا این نتیجه‌گیری‌ها را مطرح کند و بر آن‌ها تأکید داشته باشد؛ آن‌ها صرفاً بازتابی از واقعیات ایرانی نبودند بلکه این‌ها بیشتر از آرمان و اشتیاق وی در رابطه با انسجام و شکوفاشدن ملت خود، آینده مستقل کشورش و مهم‌تر از همه فرموله کردن و شکوفایی زبان ملی خویش ناشی می‌شد. (Bilgin, 2007)

وی در نمایشنامه کاوه، شورش مردم ایران به رهبری کاوه علیه ضحاک و حکومت خود کامه زمان خود را نمادی از جنگ مردمی برای آزادی و عدالت می‌داند. «در واقع، واضح است که اگر چه سامی نمی‌توانست مستقیماً

جدول ۱. نمایشنامه‌های ایرانی ثبت‌شده بر اساس اسطوره ضحاک

شماره	نام نمایشنامه	نویسنده	تاریخ	توضیحات
۱	کاوه (Gave)	شمس‌الدین سامی	۱۲۵۴ ه.ش	به زبان ترکی
۲	تئاتر ضحاک	شمس‌الدین سامی	۱۲۸۴ ه.ش	ترجمه فارسی نمایشنامه کاوه
۳	ضحاک ماردوش	ارباب افلاطون شاهرخ	۱۳۲۱ ه.ش	
۴	ضحاک و کاوه	صفامنش و حسین آجودان باثی	۱۳۴۴ ه.ش	
۵	ضحاک ماردوش	ابراهیم علی‌زاده	۱۳۴۵ ه.ش	
۶	ماردوش	محمد شاه حسینی	۱۳۴۵ ه.ش	
۷	اپرای کاوه آهنگر	ابوالقاسم لاهوتی	۱۳۴۵ ه.ش	
۸	ضحاک	مؤدب پور	۱۳۲۷ ه.ش	
۹	ضحاک ماردوش	رضا همراه	۱۳۲۷ ه.ش	
۱۰	اژدهاک	بهرام بیضایی	۱۳۳۸ ه.ش	چاپ‌شده در سال ۱۳۴۵
۱۱	درفش کاویانی	کوروس سلحشور	۱۳۴۰ ه.ش	چاپ‌شده در سال ۱۳۴۷
۱۲	ضحاک	غلامحسین سعادی	۱۳۵۵ ه.ش	چاپ‌شده در سال ۱۳۷۷
۱۳	کاوه	محمود اعتمادزاده	۱۳۵۵ ه.ش	
۱۴	چو ضحاک شد بر جهان شهریار	رضا قاسمی	۱۳۵۵ ه.ش	برنده‌ی مسابقه جشن طوس
۱۵	داستان ضحاک	سعید پور صمیمی	۱۳۵۷ ه.ش	
۱۶	داد و ضحاک	عباس شیخ بابایی	۱۳۵۷ ه.ش	
۱۷	مضحکه ضحاک	میثاق امیر فجر	۱۳۶۳ ه.ش	
۱۸	ضحاک	مینو حاجیه شهریار	۱۳۶۵ ه.ش	
۱۹	روایتی دیگر از داستان ضحاک	اسماعیل همتی	۱۳۶۹ ه.ش	
۲۰	همه پسران کاوه	علاء‌الدین رحیمی	۱۳۷۲ ه.ش	
۲۱	درفش کاویان	ابوالفضل هاشمی	۱۳۷۹ ه.ش	
۲۲	شب هزار و یکم	بهرام بیضایی	۱۳۸۲ ه.ش	بخش نخست
۲۳	نقل ضحاک ماردوش	عباس جهانگیریان	۱۳۹۱ ه.ش	
۲۴	درفش کاویانی	حمیدرضا نعیمی	۱۳۹۲ ه.ش	نمایشنامه عروسکی
۲۵	افسانه ماردوش	منوچهر اکبرلو	۱۴۰۰ ه.ش	

چهل خورشیدی است که در آن ماهیت اسطوره ضحاک تغییر کرده و تنها رگه‌هایی از داستان کهن در آن حضور دارد. بیضایی در پرداختن به اسطوره اژدهاک بر خلاف آنچه باور همگان است، اژدهاک را منجی مردم شهری می‌بیند که خود بر بلندترین کوه آن به بند کشیده شده است. بیضایی با واژگونی باورهای اساطیری، اژدهاک را همچون فردی نجات‌بخش می‌نماید که با شاه بیگانه به ستیزه برخاسته است. در سال ۱۳۳۸ که تاریخ نوشته‌شدن نسخه نخست این متن است، هنوز هوای کودتای ۲۸ مرداد در کشور استنشاق می‌شود و بیضایی در قالب برخوانی اژدهاک واکنشی طبیعی در برابر قدرت و ضدقدرت در زمانه خود بروز می‌دهد. سرگذشت ضحاک در برخوانی بیضایی شاید سرگذشت پیرمحمداحمدآبادی، مصدق باشد که قضاوت درباره او هنوز هم نیاز به اندیشه و بازشناخت دارد. بیضایی که همواره از بیان صریح مواضع سیاسی فاصله داشته، به گواه برخی در این دوره به خلیل ملکی و حزب نیروی سوم نزدیک بود (کاتوزیان، ۱۳۹۹، ۱۰۴) و باینکه نفوذ سیاست در آثار بیضایی همیشه تمثیلی و قابل تعمیم به شرایط اجتماعی است، در این نمایشنامه به نظر می‌رسد که با به‌صورت خودآگاه و یا به‌صورت ناخودآگاه، تردیدی نسبت به گذشته و حال، خوب و بد، مصدق و شاه را به تصویر کشیده است.

در ادامه و پس از یک پیش‌درآمد کوتاه درباره اوضاع اجتماعی ایران در دهه پنجاه خورشیدی به‌عنوان بافت اسطوره‌ساز و همچنین مرور گفتمان‌های سیاسی شاخص این دوره، بازآفرینی اسطوره ضحاک در نمایشنامه‌های دهه پنجاه خورشیدی مورد بررسی و تحلیل جزئی‌تری قرار گرفته‌اند تا گذر این اسطوره باستانی به ادبیات نمایشی مدرن ایرانی مورد بازشناخت قرار گیرد، فرآیندی که در تصویر ۱ مشخص شده است.

#### جامعه در حال گذار؛ ایران در دهه پنجاه خورشیدی

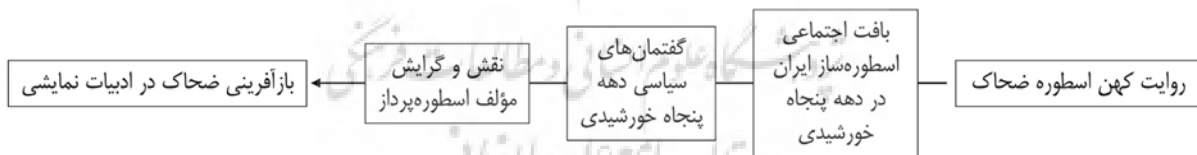
همان‌طور که بوکار<sup>۶</sup> (۲۰۱۷، ۲۷) مطرح می‌کند، عصر پهلوی را

با بررسی آثاری که بر اساس اساطیر ایرانی نوشته شده‌اند می‌توان مشاهده کرد که داستان اسطوره ضحاک پس از داستان اسطوره رستم و سهراب و با تفاوت اندکی با اسطوره سیاوش، دومین داستان اساطیری ایرانی است که به لحاظ کمیت مورد توجه نمایشنامه‌نویسان قرار گرفته است. همچنین هیچ بازآفرینی از این اسطوره از زمان ترجمه نمایشنامه شمس‌الدین سامی در دوره مظفرالدین‌شاه قاجار تا پایان دوره پهلوی اول صورت نگرفته اما در سال‌های ابتدایی پهلوی دوم و اشغال ایران و همچنین دوره انقلاب سال ۱۳۵۷، بیشتر از هر دوره دیگری به این اسطوره توجه شده است.

مرور نمایشنامه‌های اقتباس‌شده از این اسطوره نشان می‌دهد که بسیاری از این آثار علاوه بر بازنمایی این اسطوره کهن، شرایط سیاسی و اجتماعی دوره خود را نیز بازتاب می‌کنند. در موج اول بازآفرینی اسطوره ضحاک در ادبیات نمایشی ایران پس از اشغال ایران در جنگ جهانی دوم، اسطوره ضحاک در قامت متنی ضد بیگانه و البته خشمگین از خیانت ظاهر می‌شود. امکان دسترسی به نمایشنامه‌های به نگارش درآمده بین سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۷ که یکی از دوره‌هایی است که توجه فراوانی به این اسطوره شده است وجود ندارد و حتی از نمایشنامه‌نویسان این دوره که به اسطوره ضحاک پرداخته‌اند در منابع مختلف نام چندانی برده نشده است. از بین این نمایشنامه‌نویسان تنها درباره آثار ارباب افلاطون شاهرخ مطالبی وجود دارد که به علاقه او به اساطیر اوستایی و مضامین ملی‌گرایانه اشاره شده و او جزو اولین درام‌نویسانی است که پس از اشغال ایران از اسطوره ضحاک برای بیگانه‌ستیزی و تشویق مردم به پایداری در دوره اشغال استفاده کرده است.

در آثار دهه چهل و پس از کودتای ۲۸ مرداد سرخوردگی از شکست و البته تردید از تفسیرها و شعارهای چپ و راست، بیشتر از هر جنبه دیگر خودنمایی می‌کند. اژدهاک بیضایی یکی از شاخص‌ترین آثار دهه

تصویر ۱. فرآیند اسطوره کاوی ضحاک در ادبیات نمایشی ایران در دهه پنجاه خورشیدی



رسمی وارد معادلات اجتماعی ایران کرد و امکان ظهور ایدئولوژی‌های شبه سکولار و ملی و در نتیجه یک حکومت تازه در ایران را فراهم کرد. «رضاشاه با ادغام سیاست‌های حقوقی اروپا به جای دادگاه‌های اسلامی، باعث کارایی بوروکراسی دولت شد و حس قوی ملی‌گرایی ایرانی را ارتقا داد» (Hunt, 2014, p. 279). سیاست‌های فرهنگی محمدرضا شاه علاوه بر میراث فکری و عملی پدر با میراث اشغال نظامی ایران در ابتدای دوران حکومت او گره خورده بود. مدرنیزاسیون غربی که پیش‌تر چاره نجات ایران تصور می‌شد به یک‌باره با اشغال و هژمونی نظامی گره خورد و در ضمیر ناخودآگاه جمعی مردم ایران احساس تحقیر و نفرت را ایجاد کرد. با اشغال ایران و تبعید رضاشاه و شروع حکومت محمدرضا شاه، بسیاری از زندانیان سیاسی از جانب وی عفو عمومی دریافت کردند (Shahvar, 2023). با آزاد شدن این زندانیان به‌ویژه «گروه ۵۳ نفر» و همچنین آزادی

باید عصر گذار و انتقال ارزش‌ها شمرد، عصری که در آن جست‌وجوی رستگاری ملی کار هرروزه هر قشر، گروه، دسته و رسته‌ای بود. جامعه ایران که پیش‌تر و در جریان انقلاب مشروطه و به‌واسطه تجددخواهی کمی با حق و حقوق شهروندی خود آشنا شده بود، در حالی وارد دهه پنجاه خورشیدی می‌شد که خاطرات دوران مشروطه، تأسیس حکومت شبه سکولار و ملی پهلوی اول، اشغال ایران در شهریور ۱۳۲۰، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، انقلاب سفید سال ۱۳۴۱ و بسیاری حوادث دیگر شکل جامعه ایرانی را تغییر داده بود.

در آستانه دهه پنجاه خورشیدی، سه گفتمان حکومت و احزاب و ارکان وابسته، حزب توده و مشتقات و انشعابات آن و گروه‌های مذهبی در داخل و خارج از کشور، جریان‌های اصلی شکل‌دهی به ساختار و بافت جامعه ایرانی بودند. انقلاب مشروطه ملی‌گرایی ایرانی را به‌صورت

متنوع و متکثر تصویری متفاوت و گهگاه متضاد از آینده این جامعه را به تصویر می کشد و تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی را به مضمون اصلی آثار هنری و ادبی این دوره تبدیل می کند.

### ضحاک ساعدی (۱۳۵۵): همیشه استبداد

ضحاک حکومت را به دست گرفته و به قصد انتخاب بهترین آشپز، از میان آشپزان زیادی که صف کشیده اند، لاغرترین و کریه ترین را انتخاب می کند. ضحاک به مرور زمان با آشپز صمیمی شده و در اعمال حکومتی با او مشورت می کند. ضحاک قصد فریب دادن خواهران جمشید (ارنواز و شهرناز) را دارد، اما آن‌ها زیر بار نمی روند و ضحاک، جمشید را از سیاه چالی که در آن زندانی بود بیرون می کشد و به آن‌ها نشان می دهد و تهدید می کند که اگر به حرف هایش گوش نسیارند جمشید را می کشد. روزی جمشید، ضحاک را نسبت به اطرافیان آگاه می سازد و می گوید که این‌ها همان‌هایی هستند که روزگاری مرا به بند کرده و از پادشاهی برکنار کردند. همین قضیه موجب سوءظن ضحاک می شود و با مشورت و نیرنگ آشپز، غذایی می خورد که در سرش دو مار رشد می کنند و برای تغذیه مارها مجبور می شود هر دفعه به بهانه‌ای نجیب زاده‌ها و موبدان را بکشد تا مغزشان را بخورد. در نهایت تمام نجیب زاده‌ها و موبدان می میرند و بقیه فرار می کنند. آشپز نیز سرانجام ناپدید می شود. مردم شهر در سکوت اند و خبری از آن‌ها نیست. ارنواز و شهرناز هم پیر و چروکیده شده اند و ضحاک دیگر آن‌ها را نمی خواهد و به دلیل بوی تعفنشان آن‌ها را از خود دور می سازد. در پایان، مردم علیه او شوریده اند و نام جمشید را بلند صدا می کنند و او را می خوانند.

در این نمایشنامه مردم عادی کنشگران مهمی در سرشت جمشید و ضحاک دارند، موضوعی که برخاسته از روایت شاهنامه از ضحاک است که خود مردم ضحاک را به شاهی برمی گزینند؛

جمشید: من بین یک مشت مار زندگی می کردم و درحالی که خودم چنین نبودم وقتی بین مارها زندگی می کنی نمی توانی مار نباشی (ساعدی، ۱۳۷۷، ۵۲)

آشپز در نمایشنامه ضحاک با توجه به آنچه در اساطیر و شاهنامه راجع به اهریمن و ابلیس آمده است، اهمیت بسزایی دارد. دلیل ظاهر شدن این اهریمن صفت در نقش آشپز آن است که ضحاک علاقه زیادی به خوردن از خود نشان می دهد و به دنبال بهترین آشپز است. ضحاک در بخش اول از بین تمام آشپزان، کسی را برمی گزیند که بسیار ژولیده و لاغر و زشت است و این آشپز همین زشتی و کراهت را در دربار او رواج می دهد. آشپز گوشت گنجشک می پزد و گوشت خواری توسط او در دربار مرسوم می شود، زیرا که شهرناز و ارنواز تابه حال گوشت گنجشک نخورده بودند و هضمش برایشان دشوار بود؛

شهرناز: آخه ما هیچ وقت از این چیزا نخوردیم.

ضحاک: اوه، تازه ما از یک گنجشک شروع کردیم (ساعدی، ۱۳۷۷، ۴۱)

این حرف ضحاک نشان دهنده آن است که این آغاز کار اوست تا دو خواهر را نیز شبیه خودش بکند. شهرناز و ارنواز مجبور می شوند و از گوشت می خورند؛ سپس با هر بار خوردن، از خود و اصالتشان دور می گردند و ضحاک با دروغ و دورویی اش موجب تفرقه میان آن دو

نسبی سال‌های پس از اشغال ایران، گروه‌های چپ بار دیگر در ایران شکوفا شدند. «برخی از اعضای گروه ۵۳ نفره از جمله ایرج اسکندری با یکی از نمایندگان شوروی در اقامتگاه سلیمان اسکندری ملاقات کردند تا حزب توده ایران را تشکیل دهند، یک حزب مارکسیست-لنینیست که توده‌های وسیع را جذب کند» (Shahvar, 2023). پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، ساختار قدرتمند حزب توده، از جمله سازمان نظامی آن فروپاشید و قدرت تشکیلاتی آن تا حد زیادی از بین رفت؛ اما نفوذ ایدئولوژیک حزب کاهش نیافت و حتی در محافل فرهنگی، روشنفکری، هنری، مطبوعاتی و دانشگاه‌ها با قدرت بیشتری ادامه یافت. از ابتدای شروع جریان مدرن روشنفکری در ایران، افرادی چون میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی، مذهبیان را دلیل اصلی عقب ماندگی کشور معرفی می کردند و با کاهش قدرت نفوذ سیاسی روحانیون در دوران پهلوی، این قشر نفوذ خود را میان نخبگان و تحصیل کردگان از دست داد و در نتیجه به گروهی روی آورد که هم دربار و هم روشنفکران چپ از آن غافل شده بودند؛ توده‌های عام مردم ایران. به مرور زمان و با ترویج عقاید بومی گرایانه و ضدغربی که در آثار روشنفکرانی که پیش‌تر بخشی از جریان روشنفکری چپ محسوب می شدند، مانند غرب زدگی جلال آل احمد و همچنین وجه مدرن و مترقی اسلام شیعه که در اندیشه افرادی چون علی شریعتی نمود پیدا کرده بود، اسلام سیاسی به یکی از ایدئولوژی قدرتمند در تصویرسازی از هویت ایرانی تبدیل شد.

بافت اجتماعی ایران در دهه پنجاه خورشیدی را می توان با مهم ترین و برجسته ترین دوگانگی‌ها در تبیین مفاهیم «خود» و «دیگری» تصویر کرد: خاطره‌ای از اشغال ایران در سال ۱۳۲۰ که یک احساس نفرت از غرب ایجاد کرده بود و در عین حال با امیال بخشی از جامعه در جهت مدرنیزاسیون به شیوه غربی در تضاد بود، تشکیل حزب توده و عقاید انقلابی آنکه با هم با تمامیت خواهی دربار و هم با عقاید مذهبی روحانیون همخوانی نداشت، خاطره شکست دولت ملی محمد مصدق که امید به تغییر را از بین برده بود و تغییر وضعیت موجود از سوی هر گروه و دسته‌ای را غیرممکن می ساخت. همه این عناصر شکلی از تردید، ترس، ناامیدی و در عین حال تمایل به تغییر و دیگر ویژگی‌های یک جامعه در حال گذار را در این دوره ایجاد کرده بود.

در سال‌های ابتدایی دهه پنجاه خورشیدی جامعه ایران با سرعت بیشتری به سمت تغییرات گسترده حرکت می کرد. با افزایش فعالیت مسلحانه گروه‌های مخالف حکومت پهلوی به ویژه سازمان چریک‌های فدایی خلق و سازمان مجاهدین خلق، سرکوب و دستگیری اعضای گروه‌های سیاسی افزایش یافت و شکاف میان حکومت و قشر دگراندیش به ویژه پس از تأسیس کمیته مشترک ضدخرابکاری ساواک و شهربانی در سال ۱۳۵۰ خورشیدی افزایش یافت. بیماری هلندی اقتصاد ایران که از سال ۱۳۵۳ آغاز شده بود و با افزایش تورم و اتخاذ سیاست ریاضت اقتصادی در سال ۱۳۵۶ شمسی همراه بود، «منجر به بروز نارضایتی عمومی شد که راه را برای انقلاب در سال بعد از آن هموار کرد» (Bayandor, 2018, p. 96). همچنین تشکیل حزب رستاخیز و تک‌حزبی شدن ساختار حکومت، امید به اصلاحات را در بین قشری از مخالفان حکومت پهلوی از بین برد. مجموعه شرایط سیاسی ایران در دهه پنجاه خورشیدی، تصویری از یک جامعه در حال گذار را نشان می دهد که با اتکا به ایدئولوژی‌های سیاسی

شروع مبارزه مسلحانه فریدون، کاوه هم سود را در این می‌بیند که رهبری فریدون را قبول کند تا وجود رهبری واحد او را به هدفش برساند. از دیگر سو ملازمان همیشگی قدرت، یعنی ثروت و مذهب، روسای اصناف و موبدان را به میان مردم می‌فرستند تا ندای اعتراض را با ترفند و مسالمت خاموش کنند ولی حيله آن‌ها با هوشمندی روشنگر و شنفکر بی‌سرانجام می‌ماند و کاوه که در مخفی کاری سودی نمی‌بیند، مبارزه علنی را شروع کرده و رهبری مردم را به دست می‌گیرد تا به کاخ شاهی حمله کند.

در این نمایشنامه که نقش خانواده و زنان در آن بسیار کم‌رنگ است، به نظر می‌رسد که نویسنده اندیشه‌های متفاوت را در کنار هم قرار می‌دهد تا در نهایت در یک نطق یک‌طرفه که بیشتر به یک بیانیه شبیه است، گفته‌های کاوه که شاید همان نویسنده است را تأیید کنند. با اینکه در این نمایشنامه هسته اصلی اسطوره، همان روایات آشناست، اما شخصیت پردازی و فضا سازی بسیار به دوران خلق اثر نزدیک است. تأکید بر شخصیت کاوه و اهمیت او در این پیروزی و اشاره کم‌تر به شخصیت فریدون و برجسته کردن پیشه و تعلق کاوه به جامعه کارگری و پرولتاریا، از این اسطوره کهن یک تصویر انقلابی و یک قهرمان ایدئولوژیک می‌سازد. اعتمادزاده که در کودکی فضای جنبش جنگل گیلان با پرچم کاوه و انقلاب روسیه را دیده بود و در جوانی دستش را در جنگ دوم از دست داده بود جزو معدود نویسندگان ایرانی هم‌دوره خود بود که تا پایان عمر علنا توده‌های ماند؛

به آذین در سال ۱۳۳۲ یا ۳۳ به عضویت حزب توده درآمد ولی برخلاف بسیاری از توده‌های روشنفکر آن زمان که بعدها راه و رسم آن حزب را ترک کردند تا به پایان توده‌های ماند و این حزبی شدن و توده‌ای شدن، بر تمام ادوار زندگی‌اش تأثیر مستقیم گذاشت چنانکه خاطرات او که زیر عنوان "از هر دری..." منتشر شده، نشان می‌دهد که در سال ۵۶ که نقطه انقلاب ایران آهسته آهسته بسته می‌شد، او در تمام حرکات، چارچوب ایدئولوژیک خود را پیش می‌برد و سرانجام راهی برلین شد تا با کیانوری دیدار کند. (علی زاده، ۱۳۸۵)

این موضع و طرز فکر که در بطن بخشی از جامعه زمان نگارش نمایشنامه کاوه وجود داشت، به خوبی در برداشت او از این اسطوره دیده می‌شود. در این نمایشنامه شخصیت‌ها از پیش به صورت خوب و بد مشخص شده‌اند و این دیدگاه که برخاسته از نگاه حزبی نویسنده است و تنها راه نجات را همراهی با روشنفکر روشنگر می‌داند را مطرح می‌کند. در قبال گفت‌وگوهای این نمایشنامه و با توجه به تصویری که از فریدون و ضحاک برای ما می‌سازد (هیچ‌یک از این دو شخصیت در نمایشنامه وجود ندارند و تنها به آن‌ها اشاره می‌شود)، نویسنده به این موضوع اذعان می‌کند که ائتلاف با یکی از آن‌ها که کمی از دیگری بهتر است، با وجود اینکه کاملاً هم‌فکر ما نیست، چون نتیجه مطلوب به بار دارد امری پسندیده است.

در اسطوره کاوی، قهرمانان اسطوره‌ای به عنوان نمادهای پویایی اجتماعی و تغییرات فرهنگی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. کاوه آهنگر در نمایشنامه کاوه نماد شورش علیه ظلم و استبداد است. این شخصیت که در اسطوره‌های کهن نمادی از قیام علیه ضحاک ماردوش است، در بازآفرینی به آذین به شخصیتی تبدیل می‌شود که نماینده توده‌های مردم است و نقش اساسی در هدایت جامعه به سوی آزادی دارد. کاوه به عنوان یک قهرمان اسطوره‌ای، همانند هر قهرمان اجتماعی، از دل مردم برمی‌خیزد و در مقابل با نظام‌های

می‌شود. آن‌ها به زانی چروکیده و زشت و بدبو و متعفن تبدیل می‌شوند. تمام ساکنین آن دربار خوی زشت و کریه آشپز و ضحاک را پیدا می‌کنند. ابلیس، موجب رشد و مار سیاه در سر ضحاک می‌شود که برای تغذیه نیاز به خوردن گوشت آدمیزاد دارند، به همین دلیل انسان‌های زیادی در دربار قربانی تغذیه مارها می‌شوند. ارنواز سکوت می‌کند تا اینکه در نهایت به پای می‌خیزد و به دفاع از مردم و حق می‌پردازد. ارنواز مخالف ترس است و با اینکه برادرش جمشید در سپاه چال به سر می‌برد به مقاومت ادامه می‌دهد. ارنواز زمانی مطیع ضحاک می‌شود و هر چه بخواهد انجام می‌دهد چون می‌داند زشت و ناپسند شده است و در نهایت به دلیل همان تعفن، ضحاک او و شهرناز را از دربار بیرون می‌اندازد. بعد از بیرون‌انداختن آن‌ها در صحنه آخر، شورش مردمی و فراخواندن نام جمشید را با صدای بلند می‌شنویم. این شورش می‌تواند توسط ارنواز و شهرناز با اطلاع از زنده بودن جمشید و نجات جان او برای بازگرداندن اوضاع سابق، اتفاق افتاده باشد.

ساعدی در نمایشنامه ضحاک در عین حفظ کردن خوی پلید اسطوره‌ای او، با تغییر دادن برخی شخصیت‌ها و نمادها و موقعیت‌ها، وضعیت داخلی کشور زمان خود را به تصویر می‌کشد. او قدرت پایان‌ناپذیر حکام و مظلومیت زنان و مردم عادی را به خوبی نشان داده و در نهایت با قدرت بخشیدن به همین جامعه مظلوم نمایش را به پایان رسانیده است، البته در ذات آثار بدبینانه ساعدی همه این‌ها بیهوده به نظر می‌رسد. در این نمایشنامه علاوه بر زنده بودن جمشید که با روایات اساطیری کهن در تضاد است، دختران جمشید نیز به خواهران او تبدیل شده‌اند. در این نمایشنامه ساعدی با زنده نگه داشتن جمشید، به نقش اطرافیان جمشید و ضحاک در تبدیل آنان به خود کامگان تأکید می‌کند و طبخ دربار ضحاک (که در نسخه اساطیری اهریمن است) را در قامت یک انقلابی انتقام‌جو به تصویر می‌کشد و همچنین این گونه نشان می‌دهد که برای نابودی ضحاک به کاوه و فریدون نیاز نیست و تغییر از جمشید به ضحاک یک دور باطل است و حتی در پایان هم هشدار می‌دهد که ضحاک و حکومت ضحاک همیشه در کمین‌اند. ساعدی که در اغلب آثار خود نگاهی معترض به وضع موجود و در عین حال بدبین نسبت به آینده دارد، همواره به نگرش سیاسی چپ پایبند بود و در آثار خود نگاه انقلابی حزبی را با تلخی حاصل از شناخت جامعه به عنوان یک روانشناس بازنمایی کرده است.

### کاوه به آذین (۱۳۵۵): در کران پیداست نقش رهرو بی‌باک<sup>۸</sup>

در این نمایشنامه که بازار را پایگاه مبارزه مردمی می‌داند، مردم در خانه گودرز آسیابان جمع می‌شوند و کاوه در قامت یک روشنگر روشنفکر ظاهر می‌شود و برای همراه کردن مردم با خود تلاش می‌کند؛

کاوه: در درسا از این بالاتر که هر روز دو تا جان از ما می‌گیرند و بی‌گناه سر می‌برند؟

مهرک: (دستپاچه) خوب، بله، بدبختی است. ولی چه می‌توان کرد؟ با این حرف‌ها بدبختی مان کم نمی‌شود. او سراسر است او باید باشد. من و تو نپورده‌مان یکی است. (به آذین، ۱۳۵۵، ۳۱)

با اینکه ضحاک شخصیت محوری نمایشنامه کاوه نوشته محمود اعتمادزاده (به آذین) نیست، ولی این نمایشنامه یکی از شخصیت‌های مهم فکری سال‌های انقلاب را نشان می‌دهد، روشنفکر چپ که از همان ابتدا می‌داند، تافته جدا بافته است، شجاع و پیروز است و برمی‌خیزد و بنای کاخ دشمن را از جا می‌کند. کاوه ابتدا در متحد کردن مردم ناکام است اما با

است که درباره فریدون گمانه‌زنی می‌کنند و وقتی درب کلبه آن‌ها کوبیده می‌شود نمی‌دانند که آیا کسی از سپاه ضحاک است که برای کشتن آن‌ها آمده، وامانده‌ای است که به آن‌ها پناه آورده و یا فریدون است که برای نجات آن‌ها آمده است.

در این نمایشنامه کوتاه هیچ‌یک از سه شخصیت اصلی اسطوره ضحاک (ضحاک، فریدون و کاوه) حضور ندارند و تنها تصویری از شرایط زندگی تحت سلطه و بیداد ضحاک ارائه می‌شود. در این نمایشنامه به شخصیت کاوه اشاره نمی‌شود و شخصیت منجی گونه فریدون را نیز به گونه‌ای بازنمایی می‌کند که انگار تنها در خیال و امید مردم وجود دارد و هیچ‌کس به آمدن او اطمینان ندارد. این نمایشنامه در هفت اپیزود که تنها با مضمون زندگی در جهان پرستم ضحاک به هم مرتبط شده‌اند، بدون پیگیری یک خط داستانی اصلی و بدون نقطه اوج و کشمکش روشن، تنها حوادث را روایت می‌کند و زندگی منتظران منجی یعنی فریدون و مرگ تدریجی امید مردم را نشان می‌دهد. از آنجایی که این نمایشنامه با چنددهه تأخیر نسبت به زمان نگارش اولیه چاپ شده است، روشن نیست که بازنویسی‌های زمان چاپ چه تغییراتی در نسخه اصلی آن به‌ویژه در زمینه بازنمایی گفتمان‌های سیاسی ایجاد کرده است یا خیر. در هر صورت این نمایشنامه با کنار گذاشتن شخصیت عدالت خواه کاوه و با ایجاد تردید نسبت به شخصیت منجی فریدون، انفعال مردم تحت بیداد ضحاک را به تصویر می‌کشد و به‌نوعی امید به منجی را دلیل این انفعال معرفی می‌کند.

نمایشنامه کوتاه چو ضحاک شد بر جهان شهریار از نظر ساختار روایی نیز تفاوت چشمگیری با روایت سنتی اسطوره دارد. برخلاف روایت شاهنامه که در آن قهرمانان اسطوره‌ای با کنش مستقیم خود، روند حوادث را تغییر می‌دهند، این نمایشنامه فاقد شخصیت‌های کنشگر است و در عوض بر تجربه زبسته مردم عادی تحت سلطه ضحاک تمرکز می‌کند در این اثر، مردم نه به‌عنوان بازیگران تاریخ، بلکه به‌عنوان قربانیان سرنوشت محتوم به تصویر کشیده می‌شوند و چرخه خشونت ضحاک بدون ظهور نیرویی تحول‌آفرین همچنان تداوم می‌یابد. این انتخاب روایی، به‌نوعی نقدی بر ایده‌ی نجات‌بخشی منجی اسطوره‌ای است؛ جایی که مردم نه به‌عنوان سوزه‌هایی فعال، بلکه به‌عنوان بدن‌هایی مطیع و تحت انقیاد نظام سرکوبگر بازنمایی می‌شوند.

#### داستان ضحاک پورصمیمی (۱۳۵۷): میراثی برای فریدون

داستان ضحاک نوشته سعید پورصمیمی به سال ۱۳۵۷ از همان الگوی کهن اسطوره ضحاک استفاده می‌کند، اما با تغییراتی که یک بدبینی به آینده را نیز نشان می‌دهد. در این نمایشنامه پس از بیرون آمدن مار از شانه‌های ضحاک، او که خود را پادشاهی دادگر می‌داند در مقابل پیشنهاد ابلیس ترجیح می‌دهد بمیرد تا اینکه هرروز مغز سر انسانی را خورش مارها کند. ابلیس پیشنهاد دیگری به او می‌دهد که او آن را هم رد می‌کند؛

ابلیس: حاضری مارها را بدون هیچ دردی از بدنت جدا کنم و تو در عوض، به‌جای ضحاک، آدم ساده‌ای مثل دیگران باشی؟ (پورصمیمی، ۱۳۵۷، ۴۰)

ضحاک برای سال‌ها مغز سر محکومین را به مارهایش می‌دهد و همین را بهانه‌ای برای سخنگیری در عدالت می‌بیند و وقتی مردم از عدالت خشن خسته شده‌اند، ابلیس روشی ابداع می‌کند که مغز سر انسان بدون کشته شدن

سرکوبگر، نمادی از قدرت و اتحاد جامعه می‌شود. در این نمایشنامه، شخصیت ضحاک نه تنها یک موجود اهریمنی است، بلکه او به‌عنوان نماد استبداد و ظلم در زمانه معاصر بازنمایی می‌شود. ضحاک، همچون نسخه کهن خود، دو مار روی شانه‌هایش دارد که مغز جوانان را می‌خورد. در این نمایشنامه، این تصویر استعاری به شکل نمادی از قدرت‌های استبدادی در دوران مدرن درآمده که با نابودی نسل‌های جوان، جامعه را به فساد و تباهی می‌کشند.

در این نمایشنامه، مردم نقش اصلی در تغییر سرنوشت خود ایفا می‌کنند. برخلاف روایت‌های کهن که بیشتر بر نقش فردی قهرمانان تأکید دارند، در این بازآفرینی، کاوه آهنگر به‌عنوان صدای جمعی مردم عمل می‌کند. مردم از طریق این شخصیت متحد شده و برای سرنگونی ضحاک دست به قیام می‌زنند. این ویژگی نمایشنامه، نشان می‌دهد که به‌آذین به قدرت جامعه و اهمیت اتحاد در برابر ظلم و استبداد باور دارد. او با به تصویر کشیدن جامعه‌ای که تحت فشار استبداد و ظلم قرار دارد، قصد دارد به مخاطب نشان دهد که چگونه می‌توان از طریق اتحاد و مقاومت در برابر قدرت‌های فاسد استبدادی کرد. این نمایشنامه منطبق بر آمار کسب‌شده به‌موروثی بودن قهرمان اعتقاد ندارد و توده‌ها را قهرمان بالقوه می‌داند.

در واقع می‌توان این‌گونه بیان کرد که از اسطوره‌ها در این نمایشنامه، به‌عنوان ابزاری برای مقاصد حزبی نویسنده استفاده شده‌اند و نادیده گرفتن بخشی از اسطوره برای شنیده شدن یا بلند کردن صدای بخش دیگر، احتمالاً در راستای همین هدف است. نویسنده در چاپ این نمایشنامه در سال ۱۳۵۵ آن را به پسرش کاوه و همه پسرانش در این آب‌و‌خاک تقدیم کرده است (به‌آذین، ۱۳۵۵، ۵).

#### چو ضحاک شد بر جهان شهریار قاسمی (۱۳۵۵): منتظران فریدون

چو ضحاک شد بر جهان شهریار نمایشنامه کوتاهی از رضا قاسمی است که در سال ۱۳۵۵ شمسی برنده جایزه مسابقه نمایشنامه‌نویسی جشن توس شده بود اما سال‌ها بعد و در خارج از ایران منتشر و به آربی اوانسیان تقدیم شد. این نمایشنامه کوتاه از هفت صحنه، یک پیش‌درآمد و پنج میان‌پرده تشکیل شده است که پیش‌درآمد و میان‌پرده‌ها همه عزاداری مردم برای کشته‌شدگان به دست ضحاک را نمایش می‌دهند و هر صحنه بیانگر بریده‌ای از زندگی همه‌روزه مردم تحت حکومت ضحاک است: صحنه اول حکایت زنی است که متوجه شده باردار است و از ترس سرنوشت شوم فرزندان از این بابت ناراحت است، صحنه دوم عزای بیوه جوانی را بر مرگ شوهرش به دست ضحاک نمایش می‌دهد، صحنه سوم رهایی یک جوان به دست ارمایل و گرمایل آشیزان دربار ضحاک را نشان می‌دهد که مغز جوان دیگری را با مغز گوسفندی مخلوط کرده‌اند تا یکی از دو جوان نجات یابد، صحنه چهارم چند کودک را در حالی بازی نشان می‌دهد که منتظر برزویه کودکی دیگر هستند و زمانی که برزویه به آن‌ها ملحق می‌شود از کشته شدن برادرش به دست ضحاک خبر می‌دهد، صحنه پنجم ارنواز و شهناز دختران جمشید را در دربار ضحاک نشان می‌دهد که برای ملاقات با ضحاک آماده می‌شوند، صحنه ششم حضور دو جوان با داستان و چشمان بسته در آشپزخانه ضحاک را روایت می‌کند و تلاش آن‌ها برای متقاعد کردن دیگری در داوطلب شدن برای مرگ و رهایی خود، نتیجه تاس‌انداختن ارمایل و اینکه کدام‌یک رهایی می‌یابد روشن نمی‌شود و صحنه آخر نیز حکایت زن و مردی در یک آبادی دورافتاده

نمادی از قدرتی که جامعه را به نابودی می‌کشاند، به تصویر کشیده شده‌اند. مارها، همانند قدرت‌های فاسد سیاسی و اقتصادی، از انرژی و پتانسیل نسل جوان تغذیه می‌کنند و آن‌ها را از رشد و پیشرفت بازمی‌دارند. پورصمیمی با استفاده از این نماد، به نقد جامعه‌ای می‌پردازد که تحت تسلط نیروهای فاسد و سرکوبگر قرار دارد. همچنین در این نمایشنامه فساد به عنوان میراث قدرت در نظر گرفته می‌شود که از حاکمی به حاکم دیگر به ارث می‌رسد و تغییری در سرنوشت مردم ایجاد نمی‌کند. این نمایشنامه با دیدگاهی بدبینانه نسبت به خواست برای تغییر در جامعه زمانه خود، فرار از استبداد و فساد را میراثی تصور می‌کند که تغییر آن امکان‌پذیر نیست و بودن و نبودن ضحاک تغییری در سرنوشت مردم ایجاد نمی‌کند. ضحاک به پیشنهاد ابلیس پدر خود را می‌کشد تا به ظلم او پایان دهد اما به مرور زمان خود به ظالم دیگری تبدیل شده که حتی از پدر بدتر است و احتمالاً فریدون هم همین رویه را در پیش خواهد گرفت، شاید اشاره نویسنده به پسری است که پس از برکناری پدر به قدرت می‌رسد و اکنون خود در معرض نابودی قرار گرفته است، اما همه این رفت‌وآمدها تغییری در وضع مردم ایجاد نخواهد شد، گویی تفاوت در صورت‌ها است و معانی همواره ثابت خواهند ماند. همان بازیگرانی که نقش اطرافیان ضحاک را بازی می‌کردند، اکنون پیش‌قراولان سپاه فریدون شده‌اند و انتظار آغاز حکومت او را می‌کشند. همین اطرافیان هستند که با چالپوسی ضحاک دادگر را به یک ظالم خونخوار تبدیل می‌کنند و قرار گرفتن آن‌ها در اطراف فریدون از تکرار این دور باطل خبر می‌دهد.

### داد و ضحاک شیخ بابایی (۱۳۵۷): با ظلم و ستمگری نمی‌پاید ملک!

داد و ضحاک نوشته عباس شیخ بابایی از دو نمایشنامه تشکیل شده که دومی به لحاظ زمانی بر اولی مقدم است، نمایشنامه نخست یعنی داد به سرگذشت فریدون پس از تقسیم کشور بین سه پسرش می‌پردازد و نمایشنامه دوم ضحاک حوادث پیش از آن، یعنی دوران حکمرانی ضحاک و مبارزه علیه او را به رهبری کاوه و فریدون روایت می‌کند و از آنجا که شخصیت ضحاک در نمایشنامه اول حضور ندارد، در اینجا تنها به متن دوم پرداخته می‌شود. نمایشنامه از میانه حکومت ضحاک آغاز می‌شود، او سالهاست که مغز جوانان را خورش مارهای خود می‌کند و بیداد را به نهایت رسانده است. موبدان بر اساس خوابی که ضحاک می‌بیند، قیام فریدون را پیش‌بینی می‌کنند و تلاش‌های ضحاک برای یافتن فریدون بی‌نتیجه است. فریدون با همراهی کاوه مردم را متحد می‌کند، کاخ ضحاک را ویران می‌کنند و فریدون ضحاک را در کوه دماوند به بند می‌کشد تا مغز سرش خوراک مارانش شود و لابه‌های ضحاک بر او سودی نمی‌بخشد.

این نمایشنامه که شاید یکی از وفادارترین نمونه‌های بازآفرینی اسطوره ضحاک در تئاتر این دوره نسبت به روایت کهن باشد، با دیدگاهی مثبت به آینده و قیام فریدون نگاه می‌کند. در این نمایشنامه نابودی ضحاک اجتناب‌ناپذیر و نتیجه ظلم و ستم او تلقی می‌شود و به صورت زنجیره‌وار اتحاد میان مردم برای قیام علیه او را نشان می‌دهد. با هر قدمی که ضحاک برای سرکوب مردم دارد، یک شخصیت دیگر به قهرمانان مخالف او افزوده می‌شود. سرگذشت کاوه، فریدون، ارنواز، شهرناز، ارمایل، گرمایل و دیگر مردم هر کدام از اجتناب‌ناپذیری بودن مبارزه و قیام حکایت می‌کند و اتحاد مردم را نتیجه افزایش ترس ضحاک از سقوط و نابودی او به

او از سرش خالی شود و انسان تازه‌ای ساخته شود که خوش‌بین، راضی، قانع و شاد است، وضع موجود خود و جامعه را دوست دارد و از چیزی گلایه نمی‌کند. ضحاک، با اطلاع از نزدیک شدن مردی که پیش‌بینی شده بود سرانجام او را از پای درخواهد آورد، قصد فرار به سرزمین مجاور را دارد که به جای نخلستان‌های سرزمین خود، تاکستان‌های سرسبز و شراب‌انگور دارد. در آخرین لحظه فرار، ضحاک برای اینکه شناسایی نشود لباسش را عوض می‌کند و چون لباس شاهی را از تن بیرون می‌کند، مارهای چسبیده به لباس هم از او جدا شده و ضحاک تبدیل به بازیگر ضحاک در نمایش می‌شود که از بازی خسته شده و تنها می‌خواهد بین تماشاگران بنشیند و ادامه بازی را تماشا کند. در این لحظه همه منتظر ورود فریدون هستند تا لباس شاهی را بر تن کند و بر تخت بنشیند.

ضحاک در این نمایشنامه پس از کشتن پدر به یک ایدئالیست افراطی تبدیل می‌شود که همان چیزی است که شاهان را تباه می‌کند. حیل ابلیس دیگر کشتن مردم نیست، بلکه خالی کردن مغز آن‌ها از اندیشه است که آن‌ها را به عروسک‌هایی مطیع تبدیل می‌کند. لباس و مارها، میراث پادشاهی است و سهم هر کسی خواهد شد که پس از ضحاک به قدرت برسد و معانی تغییر نمی‌کنند و تنها صورت‌ها تغییر می‌کنند. اطرافیان ضحاک به سرعت به پیش‌قراولان سپاه فریدون تبدیل می‌شوند و انگار همه این‌ها میراثی است که از ضحاک به فریدون می‌رسد. اشاره به تغییر صورت‌ها با تبدیل شدن ضحاک و نشستن او میان تماشاگران، با شدت بیشتری خود را نشان می‌دهد و این حس را ایجاد می‌کند که در هر دوره یک عده تماشاچی‌اند، یک عده ضحاک، یک عده فریدون.

این نمایشنامه که در همان بافت سیاسی و اجتماعی نمایشنامه قبلی نوشته شده است، به خوش‌بینی آن نیست و مشکل اصلی را بی‌فکری می‌داند و آن را با بیرون کشیدن مغز انسان‌ها بدون کشته شدن آن‌ها به تصویر می‌کشد. این نمایشنامه، ضحاک شدن را تنها در جاه‌طلبی برای قدرت و رفتار اطرافیان فرد می‌بیند. در اینجا این امکان وجود دارد که همه چیز بدون کشته شدن افراد بیشتر به اتمام برسد، البته اگر ضحاک دست از قدرت بکشد. در قدرت ماندن ضحاک همان امری است که کشتار بیشتر به بار می‌آورد. در این نمایشنامه همچنین مسئله عدالت سخت‌گیرانه و یا سخنگیری به نام عدالت نیز مطرح می‌شود و آن را به عنوان مرضی می‌داند که حاصل آرمان‌گرایی است و موجب تباه.

می‌توان این گونه برداشت کرد که این نمایشنامه با دیدی اصلاح‌گرایانه به شرایط موجود نگاه می‌کند و شکست مصلحت را برابر با کشتار بیشتر، تباهی اندیشه و در نهایت جایگزینی ماردوش با ماردوشی دیگر می‌داند. در این اثر تغییر فرد را بدون تغییر روال بی‌فایده می‌داند و معتقد است که نقش اطرافیان اگر نادیده گرفته شده و افراد را تنها به واسطه عمل خودشان قضاوت کنیم، تنها فرد را از بین می‌بریم و نه اندیشه را. پورصمیمی ضحاک را به شخصیتی تبدیل می‌کند که تحت تأثیر نیروهای بیرونی و تمایلات درونی، به ظالمی بی‌رحم تبدیل می‌شود. در رویکرد اسطوره کاوی، این تغییر در شخصیت ضحاک نشان می‌دهد که اسطوره‌ها نه تنها به عنوان داستان‌های تاریخی، بلکه به عنوان بازتابی از وضعیت انسانی و اجتماعی بازتفسیر می‌شوند. یکی از مهم‌ترین عناصر اسطوره ضحاک، مارهایی است که بر دوش او رشد کرده و مغز جوانان را می‌خورند، مارهایی که نمادی از فساد و استبداد در جامعه هستند. در نمایشنامه پورصمیمی، این مارها به عنوان

جدول ۲. مقایسه تطبیقی رویکرد نمایشنامه‌های دهه ۵۰ خورشیدی به شرایط اجتماعی دوران خلق اثر

نمایشنامه	رویکرد اثر به شرایط اجتماعی معاصر
ضحاک غلامحسین ساعدی	تا زمانی که مردم تغییر نکنند، آمدن و رفتن حاکمین تأثیری در سرنوشت مردم نخواهد داشت و نقش مردم در تبدیل کردن حاکمین به ظالمین دائمی است.
کاوه محمود اعتمادزاده	مردم تنها در نتیجه پیروی از روشنگر و روشنفکر به موفقیت دست پیدا می‌کنند و آینده به کسانی تعلق دارد که با روشنفکر همراه شوند.
چون ضحاک شد... رضا قاسمی	امید به رهایی بخش و منجی باعث انفعال مردم شده و تا زمانی که مردم منتظرند تا فریدون آن‌ها را نجات دهد، خود کاری برای رهایی‌شان نخواهند کرد.
داستان ضحاک سعید پورصمیمی	استبداد میراثی است که از پادشاهی به پادشاهی منتقل می‌شود و مردم تنها تماشاگر رفتن و آمدن ظالمی پس از ظالم دیگر هستند.
داد و ضحاک عباس شیخ بابایی	نابودی ظالم اجتناب‌ناپذیر است و اتحاد مردم به صورت تدریجی بنای کاخ هر ستمگری را ویران خواهد کرد.

تصویر می‌کشد.

این نمایشنامه با تأکید بر جبریت تاریخی سرنگونی استبداد، به وضوح تحت تأثیر فضای سیاسی و اجتماعی دهه ۱۳۵۰ شمسی در ایران نوشته شده است. در این دوره، گفتمان انقلابی در میان روشنفکران و هنرمندان پررنگ بود و بسیاری از آثار ادبی و نمایشی، چه به صورت مستقیم و چه غیرمستقیم، به مبارزه با نظام استبدادی و امید به پیروزی نهایی مردم می‌پرداختند. این نمایشنامه با بازآفرینی نسبتاً وفادارانه اسطوره ضحاک، این پیام را تقویت می‌کند که ظلم هرچند پایدار به نظر برسد، محکوم به زوال است و اتحاد مردم در نهایت بر قدرت استبدادی چیره خواهد شد. استفاده از شخصیت‌های اسطوره‌ای مانند کاوه و فریدون در این نمایشنامه، تأکیدی بر نقش رهبران مردمی در جنبش‌های سیاسی و اجتماعی دارد و می‌توان آن را بازتابی از فضای ملت‌هپ و خیزش‌های اجتماعی ایران در سال‌های پیش از انقلاب دانست. این نمایشنامه همچنین به تغییرات آینده خوش‌بین است و تغییر را به هر شکلی سازنده می‌شمارد.

### نتیجه‌گیری

در این پژوهش که باهدف شناخت نقش بافت اجتماعی در بازآفرینی اسطوره‌ها و به روش اسطوره‌کاوی انجام گرفت، به بررسی خوانش‌های جدید از اسطوره ضحاک در ادبیات نمایشی ایران در دهه پرتلاطم پنجاه خورشیدی پرداخته شد. با بررسی بازآفرینی این اسطوره در نمایشنامه‌های دهه پنجاه خورشیدی، می‌توان مشاهده کرده که بافت اجتماعی و همچنین گرایش‌های سیاسی هنرمندان، در ایجاد تغییرات در این اسطوره نقش

غیرقابل‌انکاری داشته و این امر مشخص می‌کند که اساطیر می‌توانند به صورت زنده و فعال، در هر دوره‌ای به حیات خود ادامه دهند و حتی به کنشگرانی تبدیل شوند که علاوه بر بازتاب شرایط اجتماعی، در ایجاد برخی تغییرات اجتماعی نقش مهمی ایفا کنند. همچنین با نگاهی تطبیقی به این آثار (جدول ۲) می‌توان مشاهده کرد که نه تنها در آثار برخاسته از گرایش‌های سیاسی متضاد، بلکه در آثار همسو نیز توافق نظر در برداشت از این اسطوره، درک جامعه معاصر و حتی تصویری از آینده وجود ندارد، همان‌گونه که در گفتمان‌های اجتماعی این دوره وجود نداشت. در حالی که برخی آثار از جمله نمایشنامه‌های به‌آذین و شیخ بابایی به آینده و تغییر نگاهی مثبت دارند، نمایشنامه‌های ساعدی، قاسمی و پورصمیمی با دیدنی به تغییرات نگاه می‌کنند و گذر از ضحاک به فریدون را برای مردم بدون سود می‌بینند.

در نهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که رجوع به اساطیر در بستر اجتماعی یک انتخاب تصادفی نیست، بلکه یک کنش آگاهانه برای انتقال پیام‌های انتقادی است. ادبیات نمایشی دهه ۱۳۵۰ با استفاده از اسطوره ضحاک، نه تنها یک تحلیل تاریخی ارائه داد، بلکه به وظیفه اجتماعی خود در بیدارگری و نقد عمل کرد. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آتی بر تأثیر این بازآفرینی‌های انتقادی بر آگاهی عمومی مخاطبان در آن دوره تمرکز کنند و یا بازآفرینی‌های ضحاک را در رسانه‌های دیگر (مانند سینما پس از انقلاب) با رویکرد مشابه تحلیل نمایند.

### بی‌نوشت‌ها

1. Mythanalyse.
2. Mythology.
3. Denis de Rougemont.
4. Gilbert Durand.
5. Mythocritique.
6. Rilindja or Rilindja Kombëtare.
7. Elizabeth Bucar.
۸. از شعر رهگشا، از محمود اعتمادزاده (به‌آذین).
۹. از رهی معیری.

### فهرست منابع

- Alizadeh, S. (2006, May 31). Alizadeh, S. (2006, May 31). *M. A. Be-Azin dar gozasht dar aramesh* [M. A. Be-Azin passed away peacefully]. BBC Persian. <https://www.bbc.com/persian/arts/story/2006/05/060>

531 behazin bio (in Persian)

- Anonymous. (1988). *Pahlavi narrative: A text in Middle Persian, Sasanian Pahlavi (1st ed.)* [Revayat-e Pahlavi; matni be zaban-e Farsi-ye miyane, Pahlavi-ye Sasani (Chap-e aval)] (Mahshid Mirfakhraei, Trans.). Institute for Cultural Studies and Research Publishing. (Original work published n.d.) (in Persian)
- Avazpour, B. (2016). *A treatise on myth analysis* [Resāleh-i dar bāb-e osturehkāvi]. Ketabarayi Irani Publisher. (in Persian)
- Azhand, Y. (1994). *Playwriting in Iran (From the beginnings to 1940)* [Namāyeshnāme-nevisi dar Īrān (az āghāz tā 1320 H. Sh.)]. Ney Publishing. (in Persian)
- Bahar, M. (2011). *Bundahishn* (M. Bahar, Ed. & Trans.; 4th ed.). Toos

- Publisher. (Original work published ca. 8th–9th century) (in Persian)
- Bahrami, E. (1990). *Dictionary of Avesta terms* [Farhang-e vajah-haye Avesta] (Edited by Fereydoun Joneydi). Balkh Publishing. (in Persian)
- Bayandor, D. (2018). *The Shah, the Islamic revolution and the United States*. Palgrave Macmillan.
- Beh-azin, M. A. (1976). *Kaveh* [Kāveh]. Nil Publisher. (in Persian)
- Bilgin, A. A. (2007). Şemseddin Sami'nin edebiyatla ilgili eserleri ve görüşleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (22), 39–51. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sutad/issue/26269/276742>
- Blumenberg, H. (1985). *Work on myth* (R. M. Wallace, Trans.). MIT Press. (Original work published 1979)
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique: Théorie et parcours*. Presses Universitaires de France.
- Bucar, E. (2017). *Pious fashion: How Muslim women dress*. Harvard University Press.
- Dowstkhah, J. (2000). *Avestan: The oldest hymns and Iranian texts* (J. Dowstkhah, Ed. & Trans.; 5th ed., Vols. 1–2). Morvarid Publication. (in Persian)
- Durand, G. (1992). *Figures mythiques et visages de oeuvre*. De la mythocritique a la mythanalyse. Dunod.
- Durand, G. (1996). *Introduction a la mythologie. Mythes et societes*. Albin Michel.
- Durkheim, E. (1995). *The elementary forms of religious life* (K. E. Fields, Trans.). Free Press. (Original work published 1912)
- Forough, M. (1975). *The Shāhnāmeḥ and dramatic literature* [Shāhnāmeḥ va adabiyāt-e dramātik]. Publication of the General Office of Writing, Ministry of Culture and Arts. (in Persian)
- Frashēri, Şemseddin Sami (2005). *Gave*. Timaş Yayınları.
- Hanif, M. (2005). *The dramatic potentials of the shāhnāmeḥ* [Ghābiliyat-hā-ye namāyeshi-ye Shāhnāmeḥ]. Soroush Publisher. (in Persian)
- Hosseini, M., & Nouri, M. (2018). Mythometry in five selected plays of Naghmeh Samini based on Gilbert Durand's method [Ostureh-sanji dar panj namayeshname-ye montakhab az Naghmeh Samini bar asas ravesh-e Gilbert Durand]. *Zan dar Farhang va Honar*, 10(3), 381–398. [https://jwica.ut.ac.ir/article\\_67825.html](https://jwica.ut.ac.ir/article_67825.html) (in Persian)
- Hoseinzadeh, H. (2005). *Zahhāk from myth to reality* [Zahhāk az ostureh tā vāghē'iyat] (1st ed.). Tarfand Publisher. (in Persian)
- Hunt, M. (2014). *The world transformed: 1945 to the Present*. Oxford University Press.
- Katouzian, H. (2020). *Pages from my memoirs* [Barg-hāyi az khāterāt-e man]. Markaz Publisher. (in Persian)
- Kazazi, M. J. (2007). *Ancient Book* [Nāmeḥ-ye Bāstān] (Vols. 1–2, 6th ed.). SAMT Publisher. (in Persian)
- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural anthropology* (C. Jacobson & B. G. Schoepf, Trans.). Basic Books.
- Malekpour, J. (2005). *Dramatic literature in Iran* (Vols. 1–2) [Adabiyāt-e namāyeshi dar Irān]. Toos Publication. (in Persian)
- Malinowski, B. (1926). *Myth in primitive psychology*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Namvar Motlagh, B. (2009). Transition from mythocritique to mythanalyse: Examining two mythological approaches and their relations [Gozar az ostureh-sanji be ostureh-kāvi: Barrasi-ye do ravesh-e ostureh'i va rabete-ye ānhā]. *Pazhuheshnameh-e Farhangestān-e Honar*, 14, 92–108. <https://www.magiran.com/p733044> (in Persian)
- Namvar Motlagh, B. (2018). *Introduction to mythology: Theories and applications* [Dāramadi bar ostureh-shenāsi; nazariyeh-hā va kārbord-hā]. Sokhan Publisher. (in Persian)
- Namvar Motlagh, B. (2019). *Mythanalyse of love in Iranian culture* [Ostureh-kāvi-ye eshgh dar farhang-e Irāni]. Sokhan Publisher. (in Persian)
- Pour, Z. K., & Rahbar, C. (2007). An analysis of the causes of myth re-interpretation in twentieth-century French theatre [Barrasi-ye alal-e bazkhan-e ostureh dar teatre gharne bistom-e Faranse]. *Pazhuhesh-e Adabiat-e Moaser-e Jahan*, 12(37). [https://jor.ut.ac.ir/article\\_18081.html](https://jor.ut.ac.ir/article_18081.html) (in Persian)
- Rapaj, J., & Kolasi, K. (2013). The curious case of Albanian nationalism: The crooked line from a scattered array of clans to a nation-state. *The Turkish Yearbook of International Relations*, 44, 185–228. [https://doi.org/10.1501/intrel\\_0000000290](https://doi.org/10.1501/intrel_0000000290)
- Saedi, G. (1998). *Zahhāk* [Zahhāk]. Beh-Negar Publisher. (in Persian)
- Safa, Z. (2004). *Epic poetry in Iran* [Hamāseh-sarāyi dar Irān] (3rd ed.). Ferdows Publisher. (in Persian)
- Samini, N. (2008). *The Mythological audience: Myth and archetype in Iranian dramatic literature* [Tamāshākhāneh-ye Asāfir: Ostūreh va Kohan-nemūneh dar Adabiyāt-e Namāyeshi-ye Irān]. Ney Publishing. (in Persian)
- Shahvar, S. (2024). Hezb-e Tudeh-ye Iran and its struggle against the challenges posed against it by the British, 1942–1946: An analysis based on Soviet documents. *Iranian Studies*, 57(1), 165–179. <https://doi.org/10.1017/irn.2023.56>
- Yarahmadi, A., Seyedzadi, Z., & Jafari Gharieh-Ali, H. (2021). The function of color symbolism in myth-making and demythologizing based on Bahram Beyzaie's play *The Four Boxes* [Karkard-e namad-e rang dar ostureh-zayi va ostureh-zdai bar asas namayeshname-ye "Chahar Sandogh"-e Bahram Beyzaie]. *Pazhuhesh-e Zaban va Adabiat-e Farsi*, 17(55), 59–93. <https://literature.ihss.ac.ir/Article/11425/FullText> (in Persian)
- Zeinolabedini, P., & Sadat-Vahedi, H. (2022). The role of myth criticism and myth-making in national animation identity (case study: the myths of Gordafarid and Mulan) [Naghsh-e ostureh-kavi va ostureh-sazi dar hoviyyat-sazi-ye animation-e melli (mored motaleh: ostureh-ye Gordafarid va Mulan)]. *Rahpooyeh-e Honarhaye Namayeshi*, 1(2), 53–68. [https://rpa.sru.ac.ir/article\\_249696.html](https://rpa.sru.ac.ir/article_249696.html) (in Persian)
- آزندی، یعقوب (۱۳۷۳). نمایشنامه‌نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰ ه‍.ش). نشر نی. اعتمادزاده به‌آذین، محمود (۱۳۵۵). کاوه. نشر نیل.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۰). بندهش (مهرداد بهار، گزارش و پژوهش؛ ویرایش ۴). نشر توس. (چاپ اثر اصلی حدود قرن ۸ و ۹ میلادی)
- بهرامی، احسان (۱۳۶۹). فرهنگ واژه‌های اوستا (فریدون جنیدی، به اهتمام). انتشارات بلخ
- ثمینی، نغمه (۱۳۸۷). تماشاخانه اساطیر: اسطوره و کهن‌نمونه در ادبیات نمایشی ایران. نشر نی.
- حسین‌زاده، حمزه (۱۳۸۴). ضحاک از اسطوره تا واقعیت (ویرایش ۱). نشر ترفند.
- حسینی، مریم و نوری، مریم (۱۳۹۷). اسطوره‌سنجی در پنج نمایش‌نامه منتخب از نغمه ثمینی بر اساس روش ژیلبر دوران. زن در فرهنگ و هنر، ۱۰ (۳)، ۳۸۱–۳۹۸. <https://doi.org/10.22059/jwica.2018.252762.1036>
- حنیف، محمد (۱۳۸۴). قابلیت‌های نمایشی شاهنامه. انتشارات سروش.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۷۹). اوستا: کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی (جلیل دوستخواه، گزارش و پژوهش؛ ویرایش ۵، ج ۱–۲). مروارید.
- زین‌العابدینی، پیام و سادات واحدی، خنانه (۱۴۰۰). نقش اسطوره کاوی و اسطوره‌سازی

در هویت‌سازی انیمیشن ملی (مورد مطالعاتی: اسطوره گردآفرید و اسطوره مولان). رهپویه هنرهای نمایشی، ۱۳(۱)، ۵۳-۶۸. <https://doi.org/10.22034/rpa.2022.249696>

ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷). ضحاک. نشر به‌نگار.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۳). حماسه‌سرایی در ایران (چاپ سوم). نشر فردوس.

علی‌زاده، سیروس (۱۳۸۵). م. الف. به آذین درگذشت. وبگاه بی‌بی‌سی فارسی. ۳۱ مارس ۲۰۰۶. <https://www.bbc.com/persian/arts/story/2006/05/060%20531>

[behazin bio](#)

عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵). رساله‌ای در باب اسطوره‌کاوی. انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی. فروغ، مهدی (۱۳۵۴). شاهنامه و ادبیات دراماتیک. انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.

کاتوزیان، همایون (۱۳۹۹). برگ‌هایی از خاطرات من. نشر مرکز.

کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۶). نامه باستان (ویرایش ۶، ج. ۱-۲). انتشارات سمت.

کهنمویی‌پور، ژاله و رهبر، چیترا (۱۳۸۶). بررسی علل بازخوانی اسطوره در تئاتر قرن بیستم فرانسه. پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۱۲ (۳۷). <https://jor.ut.ac.ir/arti->

[cle\\_18081.html](#)

ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۴). ادبیات نمایشی در ایران (ج. ۱-۲). توس.

ناشناس (۱۳۶۷). روایت پهلوی؛ متنی به زبان فارسی میانه، پهلوی ساسانی (مهشید میرفخرایی، مترجم؛ ویرایش ۱). انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی. (چاپ اثر اصلی بی‌تا)

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸). گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی (بررسی دوروش اسطوره‌ای و رابطه آن‌ها). پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ۱۴(۱)، ۹۲-۱۰۸. <https://www.magiran.com/p733044>

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۷). درآمدی بر اسطوره‌شناسی؛ نظریه‌ها و کاربردها. نشر سخن. نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۸). اسطوره‌کاوی عشق در فرهنگ ایرانی. نشر سخن.

یاراحمدی، علی، سیدیزدی، زهرا و جعفری قریه‌علی، حمید (۱۴۰۰). کارکرد نماد رنگ در اسطوره‌زایی و اسطوره‌زهایی بر اساس نمایشنامه چهار صندوق بهرام بیضایی.

پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۱۷ (۵۵)، ۹۳-۵۹. <https://literature.ihss.ac.ir/>

[Article/11425/FullText](#)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی