وجود دارد. این شباهت‌ها، از حضور غیر لازم دین‌آزاد [دینار زاد، دُنیازاد] در هزار و یک شب گرفته، تا به هم ریختن نظم و پدید آمدن نشانه‌های آشفتگی – همبستری زنان بزرگزاده با غلامان – معادل اغتشاش عمومی پس از گریختن فرّه‌ی شاهی از جمشید ـ آغاز می‌شود و با گزیدن شاهی پدرکش و بیگانه که هر روز جوانی را می‌کُشد به بالاترین اندازه‌ی خود می‌رسد. با پدیدار شدن شهرناز و ارنواز در داستان و پیوندشان با ضحاک، نظم شکننده‌ای [زیرسایه‌ی ترس] جای آشفتگی را می‌گیرد. معادل آن که در هزار و یک شب با کناره‌جویی یک شاه و جنون خونین شاه برادرش و تصاحب یک شبه‌ی دختران و کشتن آنها و سپس پدیدار شدن شهرزاد و دین‌آزاد و پیوند آنها با شهریار نظم شکننده‌ای [زیرسایه‌ی] ترس برقرار می‌شود. ده‌ها دلیل و نشانه‌ی آشکار همسان دیگر از جمله انطباق هر دو داستان بر چهار فصل و گردش سال چنان زیرکانه و استادانه در کنار هم قرار گرفته‌اند که برای خواننده‌ی اثر آموزنده و پذیرا می‌آید.

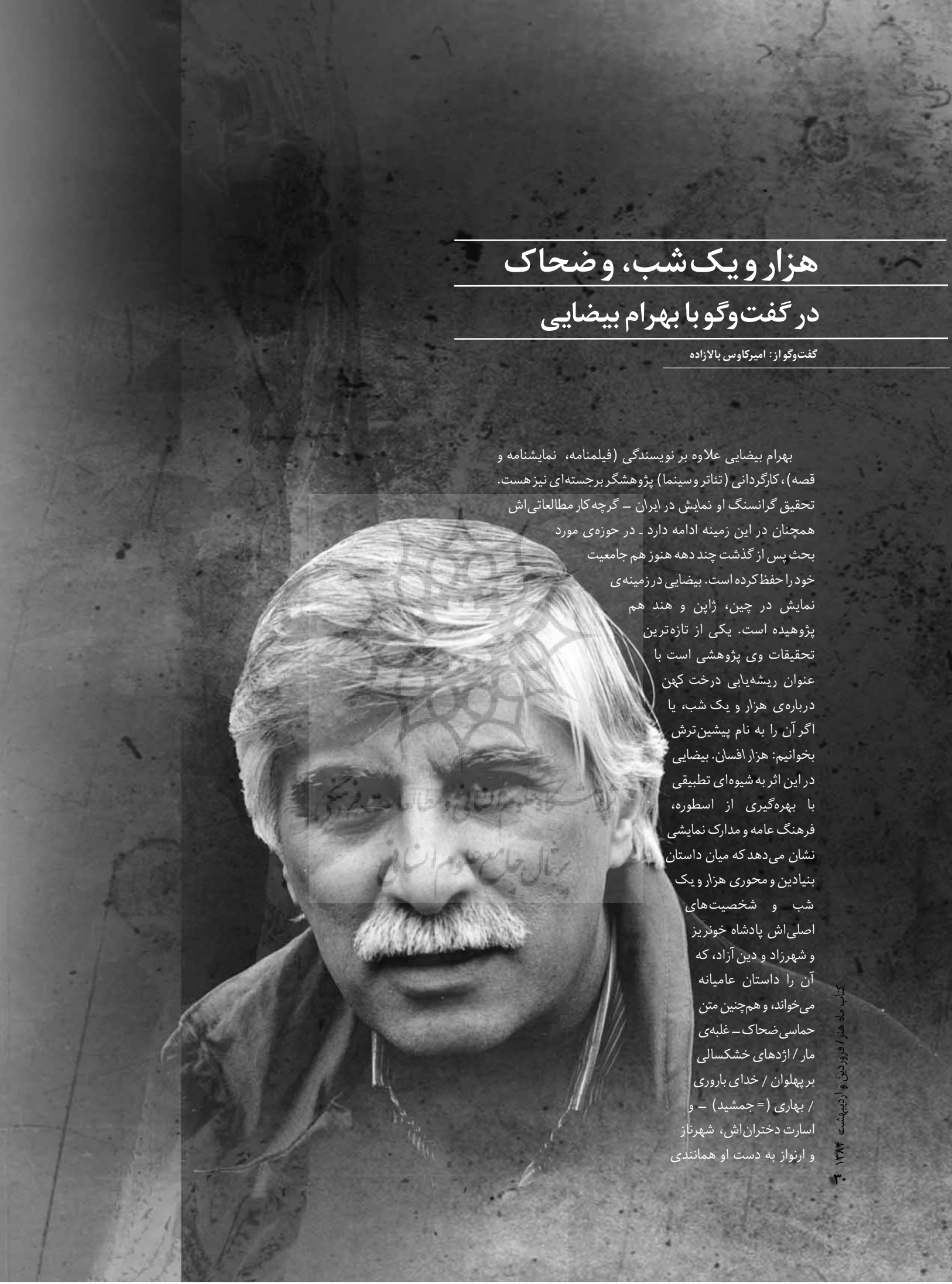
بیضایی معتقد است که فرهنگ رسمی از همه چیز تعاریفی دارد که با تعریف‌های فرهنگ غیررسمی نمی‌خواند، مثلاً در فرهنگ رسمی ما، ماه مرد است، اما در فرهنگ مردم، نَه، این موضوع به منشأ دیگری بازمی‌گردد و آن اینکه ایران ترکیبی است از اقوام و قبیله‌های ریشه‌دار با اندیشه‌ها و همسایگانی که باورهای دیگری دارند. در این تفاوت فرهنگ‌ها، ماه ممکن است مرد یا زن و یا همزمان در یک قوم و قبیله هم زن و هم مرد تصور شود. به یک معنا ریشه‌یابی درخت کهن نشان‌دهنده‌ی تفاوت نگاه این دو فرهنگ است. نمونه‌اش پری است که در فرهنگ رسمی جادو و بد است، در حالی که در فرهنگ غیررسمی پدیده‌ای است خیال‌انگیز و خواستنی، که به ادبیات رسمی هم منتقل شده است. وی می‌گوید که فرهنگ کشاورزی به عنوان سرچشمه‌ی بسیاری از باورهای رایج، سست شده، ولی آن باورها، احتمالاً با از میان رفتن معنایشان، به گونه‌ای عادتی و تکراری در فرهنگ عامه‌ی ما باقی مانده است. نمونه‌وار؛ فرهنگ زنانه که تا این حد در ایران قوی است، آیین‌هایش در مذهب و طریقت و کیش آناهیتا گردآمده بود که با آب مربوط است؛ و یا در آیین‌های اسفندارمذ که تمثیل زمین است؛ و هر دو منشأ باروری‌اند. اگر برای مرد آرمان بغ مهر، و معیار یک نمونه‌ی مهری است، برای زن هم اهمیت و ارزش آن بود که در کجای تعریفی که از آناهیتا گفته‌اند، قرار می‌گیرد. تا وقتی که خانه را بارور می‌کند و چراغش را روشن نگاه می‌دارد و به هرقیمت سامان و سرزمین و آبادانی و سرسبزی را پاس می‌دارد، نمونه‌ی یک زن آناهیتایی است و اخلاقیات رسمی بعدی کوچکترین خدشه‌ای به این چهره نمی‌زند. به همین دلیل شهرناز و ارنواز که اسیر ضحاک ماردوش‌اند و شهرزاد و دین آزاد که اسیر پادشاه خون‌آشام‌اند، هرگز مخدوش نمی‌شوند همان‌گونه که تمام زنان قصه‌های عامیانه که دیو آنها را می‌دزدد و می‌برد و اسیر نگاه می‌دارد، پس از رهایی حتی با اخلاقیات امروزی هم مخدوش و بدنام نمی‌شوند، چون با نفی دیوخویی نشان داده‌اند که نمونه‌ی کامل زن ناهیدی‌اند.

آنچه در پی می‌آید گفت‌وگویی است با بیضایی درباره کتاب ریشه‌های درخت کهن و هزار و یک شب.

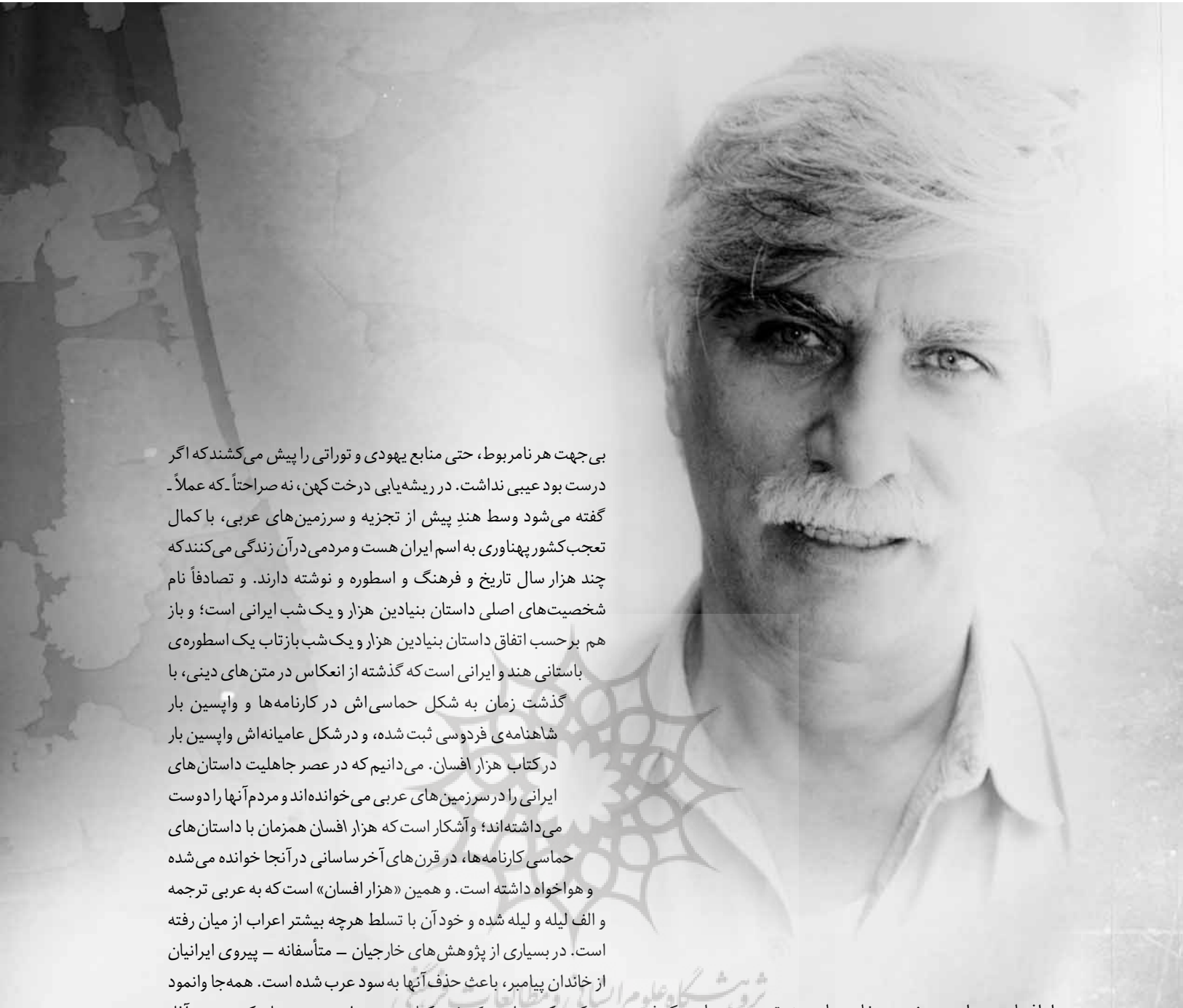
# هزار و یک شب، وضحاک

## در گفت‌وگو با بهرام بیضایی

گفت‌وگو از: امیرکاوس بالازاده



بهرام بیضایی علاوه بر نویسندگی (فیلمنامه، نمایشنامه و قصه)، کارگردانی (تئاتر و سینما) پژوهشگر برجسته‌ای نیز هست. تحقیق گرانسنگ او نمایش در ایران – گرچه کار مطالعاتی‌اش همچنان در این زمینه ادامه دارد ـ در حوزه‌ی مورد بحث پس از گذشت چند دهه هنوز هم جامعیت خود را حفظ کرده است. بیضایی در زمینه‌ی نمایش در چین، ژاپن و هند هم پژوهیده است. یکی از تازه‌ترین تحقیقات وی پژوهشی است با عنوان ریشه‌یابی درخت کهن درباره‌ی هزار و یک شب، یا اگر آن را به نام پیشین‌ترش بخوانیم: هزار افسان. بیضایی در این اثر به شیوه‌ای تطبیقی با بهره‌گیری از اسطوره، فرهنگ عامه و مدارک نمایشی نشان می‌دهد که میان داستان بنیادین و محوری هزار و یک شب و شخصیت‌های اصلی‌اش پادشاه خونریز و شهرزاد و دین آزاد، که آن را داستان عامیانه می‌خواند، و هم‌چنین متن حماسی ضحاک – غلبه‌ی مار / اژدهای خشکسالی بر پهلوان / خدای باروری / بهاری (= جمشید) – و اسارت دختران‌اش، شهرناز و ارنواز به دست او همانندی



هزار افسان بوده است. مضمون خام چهار صندوق هم در هزار و یک شب هست که من از نمایش تخت حوضی گرفته‌ام. و اصلاً یک تخت حوضی منتشر نشده دارم به نام «طربنامه» که یکی دو تا از مضمون‌های محوری آن از هزار و یک شب می‌آید. اما خُب، نزدیک‌ترین همه «شب هزار و یکم» است؛ نمایشی که دو سال پیش اجرا و منتشر شد. نمایشی از سه تک پرده‌ای مستقل ولی مربوط به هم؛ نه اقتباس که درباره‌ی هزار و یک شب؛ که نخستین آنها مستقیماً به پژوهش ریشه‌یابی درخت کهن مربوط است.

**در صورت امکان درباره‌ی ریشه‌یابی درخت کهن توضیح بیشتری بدهید.**

ببینید، در بیشتر پژوهش‌های نامدار هزار و یک شب، یک اتفاق حیرت‌آور جغرافیایی افتاده؛ این که سرزمین هندوستانِ پیش از تجزیه، مستقیماً به سرزمین‌های عربی چسبیده و هم مرزند و در این میان اساساً کشوری به نام ایران وجود خارجی ندارد. اغلب ایران را دور می‌زنند یا ندیده می‌گیرند و چنین نشان می‌دهند که این کتاب دستاورد دادوستد فرهنگی هندوستان و عربستان و سپس فرهنگ‌ها و تأثیرهای فرعی دیگر است. در شناخت پس‌زمینه‌ی تاریخی احتمالی شخصیت شهرزاد هم بی‌جهت هر نامربوط، حتی منابع یهودی و توراتی را پیش می‌کشند که اگر درست بود عیبی نداشت. در ریشه‌یابی درخت کهن، نه صراحتاً ـ که عملاً ـ گفته می‌شود وسط هندِ پیش از تجزیه و سرزمین‌های عربی، با کمال تعجب کشور پهناوری به اسم ایران هست و مردمی در آن زندگی می‌کنند که چند هزار سال تاریخ و فرهنگ و اسطوره و نوشته دارند. و تصادفاً نام شخصیت‌های اصلی داستان بنیادین هزار و یک شب ایرانی است؛ و باز هم برحسب اتفاق داستان بنیادین هزار و یک شب بازتاب یک اسطوره‌ی باستانی هند و ایرانی است که گذشته از انعکاس در متن‌های دینی، با گذشت زمان به شکل حماسی‌اش در کارنامه‌ها و واپسین بار شاهنامه‌ی فردوسی ثبت شده، و در شکل عامیانه‌اش واپسین بار در کتاب هزار افسان. می‌دانیم که در عصر جاهلیت داستان‌های ایرانی را در سرزمین‌های عربی می‌خوانده‌اند و مردم آنها را دوست می‌داشته‌اند؛ و آشکار است که هزار افسان همزمان با داستان‌های حماسی کارنامه‌ها، در قرن‌های آخر ساسانی در آنجا خوانده می‌شده و هواخواه داشته است. و همین «هزار افسان» است که به عربی ترجمه و الف لیله و لیله شده و خود آن با تسلط هرچه بیشتر اعراب از میان رفته است. در بسیاری از پژوهش‌های خارجیان ــ متأسفانه ــ پیروی ایرانیان از خاندان پیامبر، باعث حذف آنها به سود عرب شده است. همه‌جا وانمود می‌کنند که هزار و یک شب کتابی عربی است، همچنان که همه‌ی آثار ایرانی پس از اسلام در موزه‌های جهان به نامی غیر از ایران نمایش داده می‌شود؛ و من تا به حال ندیده‌ام سهل‌انگاریِ برعکسی اتفاق افتاده باشد. پشتیبانی وسیع صاحب دولتان عرب از جریان‌هایی که فرهنگ منطقه را یکدست عربی جلوه می‌دهند، و کوشش سمج، آشکار، و شگفت‌انگیز دولتمردان ایرانی در انکار فرهنگی که از آن بهره می‌برند، دوش به دوش هم لطف خاصی به این همدستی داده است. تازگی‌ها دو نمونه‌اش را دیده‌ام؛ یکی کتاب فارسی شده‌ی تحلیلی از هزار و یک شب نوشته‌ی رابرت ایروین، و دومی دائرةالمعارف هزار و یک شب که تنها روی جلد آن را دیدم که در مجله‌ی بخارا چاپ شده بود، از مؤلفان بسیار ارزشمندی چون اولریش مارزلف، که اگر فرهنگ قصه‌های عامیانه ایرانی‌اش معیار ما باشد، بی‌شک این دایرةالمعارف بسیار بهره‌بردنی است. ولی حتماً مؤلفان این دایرةالمعارف به خوبی و بهتر از هرکس دیگری در جهان می‌دانند که ترجمه‌ی الف لیله و لیله، به هیچ زبان و فرهنگی و با هیچ لغت‌نامه‌ای در گذشته و حال و آینده نمی‌شود «شبهای عربی»؛ و با توجه به روشنفکری

این فکر که اژدهای درون ما
نمرده و منتظر فرصت است و
تشبیه نفس انسان به اژدهایی که
از بی‌وسیلگی غم‌زده است و با
یافتن ابزار اژدهاوشی‌اش ظهور
خواهد یافت، همه می‌تواند
خاطره‌ای از یک اجرای آیینی در
شرق ایران باشد

■ **به عنوان نخستین سؤال آیا شما در کتاب ریشه‌های درخت کهن می‌خواهید بگویید. همه چیزِ کتاب هزار و یک شب ریشه در فرهنگ ایرانی ــ هندی دارد؟**

در ریشه‌یابی درخت کهن، من تنها در مورد داستان ریشه‌ای و بنیادین هزار و یک‌شب حرف زده‌ام نه بیشتر. یعنی داستان اصلی که چارچوب کل کتاب را تشکیل می‌دهد. درباره‌ی تمامی هزار و یک شب، یا تک تک داستان‌های آن پژوهشگران جهانی، و گه‌گاه ایرانی، کارکرده‌اند چه در ریشه و چه کم و بیش در معنای آنها. از آنچه درآمده حتماً خبر دارید، و میان آنچه درنیامده مثلاً خانم دکتر سیما کوبان، که امیدوارم در سرزمین غریب تندرستی‌اش را بازیابد و کارش را به انجام برساند، سال‌ها روی تصویرسازی‌های نسخه‌های هزار و یک شب کار می‌کرد؛ و نیز با نگاه جامعه‌شناسانه‌اش مضمون‌های ویژه‌ای بررسی و نمونه‌برداری می‌کرد، از جمله بدجنس نشان دادن ایرانیان در الف لیله و لیله‌ی موجود و برگردان فارسی آن هزار و یک‌شب. و از آن مهم‌تر به ویژه روی سهوهایی کار می‌کرد که ــ عمداً ــ در پژوهشهای خارجیان راه یافته و حجت شده است. خود من هم، سال‌ها پیش، به دنبال پژوهش پایان‌ناپذیرم روی ریشه‌های نمایش ایران، طی فرصتی اجباری، روی شخصیت سیاه و بازرگان مهم‌ترین نقش‌پوش‌های نمایش تخت حوضی، خواندن هزار و یک‌شب را آغاز کردم. می‌دانید که از زمان انتشار ترجمه‌ی فارسی هزار و یک‌شب، داستان‌های این کتاب مهم‌ترین منبع برای دسته‌های نمایش‌های تخت حوضی بود. سه چهارم جلد اول را مرور کرده و یادداشت برداشته بودم ــ هفتاد برگه‌ای می‌شد ـ که به برکت دوران آوارگی، هم آن فرصت از دست رفت و هم آن یادداشت‌ها را دیگر ندارم.

**شما هشتمین سفر سندباد را هم نوشته‌اید. درباره‌ی نوشته‌هایتان که با هزار و یک‌شب، یا نام پیشین ترش هزار افسان، مربوط است بگویید.**

هشتمین سفر سندباد برداشتی مستقیماً از هزار و یک شب نیست. برداشتی است از تک پرده‌ای بسیار کوتاه به نام سفر هشتم سندباد که در سال‌های آغازین کار من در مجله‌ی سخن چاپ شده بود. امضای الف. ی داشت که خیال می‌کردم باید احسان یارشاطر باشد، و گاهی هم به نظرم ترجمه می‌رسید. چند سال پیش معلوم شد نوشته‌ی شادروان دکتر پرویز ناتل خانلری است. متأسفم که در آن تنها سالی که دانشجوی ادبیات بودم و دکتر خانلری بود، نمی‌دانستم سر درس نویسنده‌ی آن نمایشنامه‌ی بسیار کوتاه نشسته‌ام. می‌دانید، از شعر قطران تبریزی چنین برمی‌آید که گویا نسخه‌ی عامیانه‌تر هفت خوان اسفندیار در هزار افسان بوده است. این گهگاه مرا وسوسه می‌کند که فکر کنم سندباد برابرنهاد اسفندیار در متن عامیانه است و هفت سفر او بدیل هفت خوان او. راستش، ارتباط ریشه‌ای و عمیقی میان داستانگویی فردوسی در شاهنامه و بسیاری از داستان‌های هزار و یک شب وجود دارد؛ همچنان که با داستانگویی نظامی در هفت‌پیکر و نیز دیگران؛ و پیداست که همه به یک سنت برمی‌گردند. پرده‌ی نئی را هم من مستقیماً از هزار و یک شب نگرفته‌ام. داستان را دوست و همکاری ــ که یادش به خیر ـ در هزار و یک‌شب خوانده بود و برای من گفت. خیلی به نظرم آشنا بود و نمی‌دانستم کجا خوانده‌ام. بعد از انتشار پرده‌ی نئی راهنمایی شدم که همانند آن در آثار شیخ عطار هست که پیدا کردم و خواندم. می‌بینید که احتمالاً منبع شیخ عطار هم

دلاله‌ی محتاله
و مانندهایش
ــ به رغم نگاه و خواسته‌ی
نو یسندگانش ــ
به نظر من
ستایش نامه‌ای است از
خرد زن

به‌اندیشه‌ی روزمره‌تر و کارآمدتر تحول‌پذیری، همین مسیر در شخصیت‌های اصلی هزار و یک شب دیده می‌شود؛ که در آن شاه بد ـ جانشین ضحاک ــ به شاه نیک ــ جانشین فریدون ــ تحول می‌یابد.

**به نظر می‌رسد اجرای آیینی و نمایشی اژدهاکشی در سال نو، که در برخی منابع به آن پرداخته شده، در روایت عامیانه ــ هزار و یک شب ــ به صورت کشتن اژدهای نفس جلوه کرده است. توضیح بفرمایید؟**

همچنان که در پانویس ریشه‌یابی درخت کهن بسیار به کوتاهی گفته شده، اژدها شدن یک انسان / بازیگر، و با پایان اجرای آیینی، بی‌چهرک و انسان شدنش، می‌تواند سرچشمه‌ی معانی عرفانی و اندیشگی و ادبی بسیاری شده باشد. او تا چهرک دارد، اژدهاست و بی‌آن انسان. پس چه آسان می‌تواند انسانی به درنده‌خویی اژدها شود. بازیگر گاه با چهرکی خدا بازی می‌کند و با چهرکی جانور. و همین است که گویند قلمروی آدمی‌از ددمنشی است تا خدایی. و حتی در برترین جایگاه ــ فرشته بودن یا خدایی ــ نمی‌توان پنداشت که احتمال برگشت به اژدهاخویی در او مُرده است. این فکر عرفانی که انسان می‌تواند به ساحت خدایی برسد ـ به بیان دیگر با خدا یکی شود ـ و هم می‌تواند تا درجه‌ی جانوری پلید و پست فروافتد، گویی بیان ادبی یک اجرای آیینی است. شعر مولوی مشهور است:

نفس اژدرهاست؛ اوکی مُرده است
از غم بی‌آلتی افسرده است!

این فکر که اژدهای درون ما نمُرده و منتظر فرصت است، و تشبیه نفس انسان به اژدهایی که از بی‌وسیلگی غم‌زده است و با یافتن ابزار، اژدهاوَشی‌اش ظهور خواهد یافت، همه می‌تواند خاطره‌ای از یک اجرای آیینی در شرق ایران باشد که این آیین را هنوز اجرا می‌کرده‌اند. آیینی که تا امروز مانندهای آن در چین و تبت و مغولستان و آسیای جنوب شرقی درآغاز هر سال نو بازی می‌شود؛ و این آلت یا ابزار، گونه‌ای تعریف ادبی / عرفانی همان چهرک به نظر می‌آید. پادشاه قهّار هزار و یک شب، که جانشین اژدهای حماسه و اسطوره است، اندک اندک خشم را به خرد می‌بازد؛ و درنده‌خویی ــ یا ضحاک وجودش ــ در پای عاطفه ــ یا فریدون درونش ــ از پا درمی‌آید و به بندکشیده می‌شود. تغییر ناگهانی که با برداشتن و گذاشتن چهرک در بازیگرآیین دیده می‌شد، به صورت تحول خُردخُرد در شاه قهّار خود را نشان داده و می‌شود چنین تعبیر کرد که‌اندک‌اندک شخصیت قهار او مرده، و شخصیت اندیشه‌پرور او زنده شده.

**به نظر می‌رسد که نوشته شما مطالبی را که در فرهنگ مردم در مورد مکر زنان یا «حیل النساء» وجود دارد، نفی می‌کند. در این مورد چه نظری دارید؛ و اصولاً وجود مقوله‌ی مکر زنان در آثار کهن ادبیات فارسی، مثل سمک عیّار و... را چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

مکر، زن و مرد ندارد. نیرنگ و چاره‌جویی اگر خوب است برای همه خوب است و اگر بد است برای همه بد است. میان بسیاری از مردم ما، مکر مردعقل تلقی شده، و عقل زن مکر! این ویژگی جامعه‌ی مردسالار است که همزمان نسبت به زن، هم کشش و هم پرهیز دارد؛ یعنی، هم وحشت و هم جاذبه! و فرموده‌اند که خدا بهترین مکاران است. معمولاً نمی‌خواهیم به ما کلک بزنند و آن را با بدترین واژه‌ها وصف می‌کنیم؛ اما بدمان نمی‌آید کلک بزنیم و برای آن همه‌گونه، منطق و فلسفه می‌بافیم. به گمانِ من خیلی از بدهاکه از زن می‌گویند، در حقیقت ندانسته و نخواسته ستایش است. نمونه‌اش آن مثل قدیمی نواحی یزد و کاشان است ــ البته حتماً با لهجه‌ی محلی ــ که می‌گوید: آنچه خدا بخواهد روزی می‌شود؛ اما آنچه زن بخواهد، شده است! دلاله‌ی محتاله و مانندهایش ــ به رغم نگاه و خواسته‌ی نویسندگانش ــ به نظر من ستایش نامه‌ای است از خردزن. بیشتر داستان‌هایی که درباره مکر زنان داریم، راجع به زنی است که در تنگنای تحمیلی، دنبال رهایی است؛ درست مثل داستان دیو و صندوق و ماهرو، در داستان بنیادین هزار و یک شب؛ که اگر اسیری را معادل مرگ، و صندوق را معادل تابوت، و ترفند ماهرو به هنگام خفتن دیو را واپسین چنگ زدنش به زندگی به حساب آوریم، آن‌گاه این داستان خود به گونه‌ای راهنمای درک شیوه‌ی شهرزاد است، که در تنگنایی ستمکارانه، و زیر سایه‌ی تیغِ بر سرش، می‌کوشد با چنگ زدن در سرگذشت‌های بشری، و انباشتن فرصت‌های بیداری شهریار، و سرانجام خواب کردنش، مرگ خود را عقب بیندازد.

**از ویژگی‌های بازیگرانه شهرناز و ارنواز و ارتباط آن با گندروَه و آپساراها و نیز نمایش هندی سخن گفته‌اید. در این مورد بیشتر توضیح بدهید.**

تا آنجا که من دیده‌ام همیشه درباره‌ی شخصیت کُندرو در داستان ضحاک شاهنامه، پانویس‌هایی داده‌اند که حتی یک مورد هم با ویژگی‌های او همخوانی ندارد و شخصیت بزم‌آرا و حتی پاانداز و بادپای او را توضیح نمی‌هد. فریدون اژدهاافکن، به کُندرو که وزیر ضحاک شمرده شده می‌گوید برود بزمی‌بسازد و ابزار شاهی‌اش را فراهم کُند. او چنان بادپاست که می‌تواند در نخستین فرصت خود را به ضحاک برساند، ولی خود را به ضحاک نمی‌رساند مگر پس از آن که جشن پیوند فریدون با شهرناز و ارنواز را به راه می‌اندازد و نمی‌رود مگر برای تمسخر و آزار

دانشوران عرب زبان، حدس می‌زنم که آنها هم هرگز در آینده این کتاب را دایرةالمعارف «لیالی العرب» نخواهند خواند و مسلماً هیچ کس در هیچ جا، و بیش از همه نخستین شرق‌شناسی که این اشتباه را بر سر زبان‌ها انداخت، حق نداشته و ندارند با ترجمه‌ای غلط و دلبخواه، فرهنگ قومی نشده‌ی مردمی‌فروتن را، دُرُسته و یکجا به نام قوم و ملتی دیگر کنند. از شعر قطران تبریزی که هزار افسان را، هم خوانده و هم شنیده بوده، و شعر امیر معزی که هزار افسان را نقطه‌ی مقابل قرآن می‌داند، پیداست که هزار افسان مشخصاً یک کتاب داستان بوده است که احتمالاً مثل همه‌ی کتاب‌های داستانی همانندش حتی دو نسخه‌ی آن هم عیناً و کاملاً مثل هم نبوده است و هر نسخه تفاوتی با دیگر نسخه‌ها داشته است. همین نسخه‌های گوناگون هزار افسان است که بعدها عربی شده و الف لیله و لیله شده که ترجمه‌اش می‌شود هزار و یک‌شب و نه چیزی دیگر. در ریشه‌یابی درخت کهن، گفته می‌شود که شهریار، شهرزاد، دین‌آزاد هزار و یک شب، همان ضحاک، شهرناز، ارنواز شاهنامه‌اند؛ و ریشه‌ی هردو اَژدی‌دهاک، سَنگَهَوکَ، اَرِنَوَک اسطوره‌ی هند و ایرانی است. در جزء آخر نام‌های سَنگَهَوکَ و اَرِنَوَکَ، پاره‌ی «وَکَ» یا «واچ» نام خدای باستانی هندوایرانی فصاحت و بلاغت است که از آن در فارسی امروزی «واژه» و «واگ» مانده و پیداست که صفاحت و بلاغت با داستانگویی شهرزاد مربوط است؛ و حتی اگر شهرزاد و دنیازاد بی‌آن‌که ضرورت داستانی دو تا بودن آنها را توجیه کُند، دو نفرند و نه یکی، برای آن است که در زمینه‌ی اسطوره‌ای نمودار دو ایزد بانوی آب و زمین و همچنین نمودار همسری [مادری] و دوشیزگی، و نیز دو فصل پاییز و زمستان بوده‌اند.

**در کتاب به «چهارفصل» اشاره می‌کنید. این فصل‌ها در هزار و یک شب چه‌گونه‌اند؟**

تقریباً همگی اساطیر باستان، تعریف نیروهای طبیعت در فرهنگ‌های نخستین، و به ویژه فرهنگ کشاورزی و باروری است که در آن تغییر فصل‌ها و ستاره‌شناسی نقش بزرگی بازی می‌کند. این نیروها در تعبیر و توضیح، کم‌کم مثال‌ها و شکل‌های انسانی یافته‌اند که از تقابل آنها و کوشش برای مهار کردن‌شان، داستان‌های دینی و سپس حماسی و همچنین داستان‌های خانگی مادربزرگ‌ها و داستان‌های عامیانه‌ی کوی و برزن درآمد. اسطوره‌ی اژدهای خشکسالی که شاه ضحاک دگردیسه‌ی آن است، به گمان من تعبیر فرهنگ کشاورزی از چگونگی جهان و گذشت فصل‌ها و نقش ستارگان در پیش‌بینی اوقات کشاورزی در فرآیند باروری است. جمشید شاه که امروزه هم نوروز را به او نسبت می‌دهند، پادشاه بهار و نماینده‌ی آن است. ضحاک منطبق است بر اوج تابستان و گرمای سوزنده و خشکسالی‌آور آن و سپس انقلاب طبیعت و توفان و سیلاب و سرما و یخبندان؛ یعنی آنچه قهر طبیعت شناخته می‌شد؛ و شهرناز و ارنواز دو خواهر افسرده و زندانی منطبق بر پاییز دلمرده و توفانی و زمستان یخ بسته‌اند. ظهور فریدون بازگشت بهار است و او نقش جمشیدی پادشاه بهار را تجدید می‌کند. با جابه‌جا شدن مطلق‌نگری دینی و اسطوره‌ای و حماسی

ضحاک. تعریف‌های او بسیار با تعریف‌های گَندروَه – مسامحتاً ـ جن یا جن غولک هندوایرانی برابر است که آنجا دسته‌ای از گندَروَه‌ها که در بارگاه آسمانی ایندره‌ی اژدهاکُش هستند؛ گنجور او و نیز نگهبان باده‌ی مقدس سومه یا هومه هستند و با آپساراها یا آبچهرگان – معادل پری‌ها ـ کار مهمشان سرگرمی‌سازی و بزم آرایی است. از طرف دیگر، به گمان من، نقش مهم شهرناز و ارنواز یعنی سرگرمی‌سازی برای ضحاک، به منظور نجات قربانیان، از متن‌های دینی و حماسی کنار گذاشته شده. زیرا اخلاقی و دینی به نظر نمی‌رسیده – گرچه که خاموش ماندن و دیدن مرگ دیگران غیراخلاقی‌تر است. به هرحال تصور می‌کنم شهرناز و ارنواز، و نمونه‌های پیشین‌ترآنها، سَنگَهَوکَ و اَرِنَوَکَ، این نقش را در اسطوره‌ی اولیه که اخلاق دیگری را نمایانگر بود، داشته‌اند. و جزء آخر نام‌های سَنگَهَوکَ و اَرِنَوَکَ، یعنی «وَکَ» یا «واچ» یا «واک» همان‌طور که گفتم نام خدای هندوایرانی فصاحت و بلاغت است و نشان می‌دهد که آنها با زبان‌آوری و افسانه‌پردازی پیوند داشته‌اند؛ که البته آن زمان‌ها بیشتر با ساز و موسیقی همراه بوده و این «واک» در جزء آخر نام ارنواز هنوز دیده می‌شود؛ «واز» همان واژه است و شاید به همین دلیل است که در شاهنامه ارنواز است که سخن می‌گوید و شهرناز خاموش است. سَنگَهَوکَ و اَرِنَوَکَ در اسطوره‌ی اصلی هندوایرانی با آب پیوند دارند و نشانه‌ی ابرهای باران‌زا هستند که اژدهای خشکسالی آنها را زندانی و سترون کرده است؛ آنها بی‌گمان در اسطوره‌های کشاورزی پری‌های شخصیت انسانی یافته‌اند. یعنی آبچهرگان یا آپساراهایی از آن دسته که به همسری شاهان نیک یا اسیری شاهان بدخو درآمده‌اند، و بر پایه‌ی گونه‌ای سنت نانوشته مانده از دوران زن‌محوری، بی‌آن که در حماسه یاد شود، فرّشاهی به آنها سپرده شده. نقش نجات‌بخشی آنها، آنها را با ایزدبانو آناهیتا همانند می‌کرده که نگهدار خانواده و مرزها نیز هست. و از آیین او ـ گرچه همه به کوشش فرهنگ رسمی از میان رفته – ولی چندتایی نقش دختران سرگرمی‌ساز به ما رسیده است. به نظرم رسید شهرناز و ارنواز تحول یافته و انسانی شده‌ی آپساراها ـ آبچهرگان یا پریان – و کُندرو تحول یافته‌ی گَندرْوَه – یا جن / درواى – هندوایرانی‌اند که در بارگاه آسمانی ایندرَه سرگرمی‌سازی می‌کرده‌اند؛ از همان‌ها که بنا بر ناتیاشاسترا، بهاراتا مونی حکیم بزرگ، برای به وجود آوردن هنر نمایش از آنها کمک گرفت. در فرهنگ هندوایرانی، فریدون، یعنی اصل آن تریته آپتیا، با ایندره معادل و همدوش است؛ از ته‌مانده‌ی ویژگی‌های گَندرْوَه چیزکی در کندرو جا مانده. و ته‌مانده‌ی ویژگی‌های حذف شده‌ی شهرناز و ارنواز به شهرزاد رسیده.

**تفسیری که اکنون از داستان دیو و صندوق و ماهرو کردید با آنچه در ریشه‌یابی درخت کهن آورده‌اید فرق دارد یا شاید وجه دیگری از آن است که در کتاب نیامده و این نشان می‌دهد که حرف‌های نگفته‌ی زیادی داشته‌اید. آیا اینطور است؟**

ریشه‌یابی درخت کهن دست کم ده دوازده پانویس بسیار طولانی داشت که هرکدام شاید می‌توانست در پیرامون زمینه و مضمون خودش حرف را تمام کند؛ ولی هریکی خودش دارای چنان اهمیتی بود، که ممکن بود روند پیشرفت و استدلال کُل پژوهش را در ذهن خواننده گُم کند؛ و به همین دلیل آنها را کنار گذاشتم. حالا فکر می‌کنم که اگر این اثر انتشار دیگری داشت، آنها را به صورت پیوست در پایان کتاب می‌آورم.

**تاریخ جامع سینمای جهان**

**دیوید ا. کوک**

**ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور**

**نشر چشمه**

هوشنگ آزادی‌ور از جمله کارگردانان و مستندسازانی است که در کار ترجمه‌ی کتاب‌های تاریخ تئاتر جهان نیز دستی دارد. کتاب دوجلدی تاریخ جامع سینمای جهان در ۱۴۵۵ صفحه به چاپ رسیده است.

به گفته‌ی آزادی‌ور، دیوید کوک در کتاب حاضر نگاهی ساختارگرا دارد و رشد زبان و بیان سینمایی را در یک ساختار تاریخی دنبال می‌کند. سینمایی که هم از جامعه و فرهنگ متأثر شده و هم بر آن اثر گذاشته است، هنری که جدای از مجموعه‌ی شرایط تاریخی نیست. در این کتاب علاوه بر اینکه تاریخ تحولات فن سینما در جهان به شکلی ساخت‌مند دنبال می‌شود، فرآیند یک زبان تازه‌ی هنری و ارتباطی نیز طراحی می‌گردد.

این اثر از جمله تاریخ‌های سینمای روایی جهان به شمار می‌رود که در آن، زیبایی‌شناسی، فنون هنری، مدیریت تولید و پخش در سینمای جهان بررسی می‌شود و نویسنده در تلاش نیست تا از فرهنگ یا کشوری خاص جانبداری کند. بخش‌های اروپای غربی و شرقی و به ویژه سینمای اروپای شرقی می‌تواند برای خواننده سودمند باشد. اثر حاضر یک دایرة‌المعارف است و تلاش شده مجموعه‌ای ارائه شود تا از پراکندگی اصطلاحات سینمایی، اسامی فیلم‌ها، و... پرهیز و از بحث‌های غیرآکادمیک جلوگیری شود.

آزادی‌ور درباره‌ی بهره‌گیری از حداقل پنجاه منبع، آرشیو عکس، از فیلم‌های مهم تاریخ سینما را در این کتاب ارائه داده و به خواننده این امکان را می‌دهد که با خواندن آن بهتر بفهمد که هنر سینما در حال حاضر در کجاست. همچنین نسبت مطالب و عکس‌های متعدد و متنوع به کار گرفته شده در این کتاب برای علاقه‌مندان سینما بسیار مفید است. جلد نخست در ۱۲ بخش و جلد دوم در ۲۰ بخش ارائه شده است.

این کتاب پس از چاپ کتاب‌های تاریخ سینما اثر آرتورنایت، ترجمه نجف دریابندری، تاریخ سینما اثر اریک رود، ترجمه درساهاکیان و تاریخ سینمای هنری اثر اولریس گریگور توسط هوشنگ طاهری اثری است مفید در تداوم کارهای قبلی.