

آشنایی‌زدایی و درام‌زدایی از تاریخ

واکاوی رویکرد نوتاریخ‌گرایانه در آثار بهرام بیضایی و کارکردهای آن

بهرام جلالی‌پور^۱

چکیده

آثار هنری به طور کلی، و آثار تئاتری به طور خاص، به عنوان عرصه‌ی تجلی حیات انسان و دانش‌های مرتبط با آن، ماده مناسبی برای انجام مطالعات بینارشته‌ای است. از این نظر، بررسی ارتباط بین این دانش‌ها و هنر، همچنین، نحوه‌ی تجلی آن‌ها در هنر به مطالعات میان رشته‌ای نیاز دارد. ردیابی مسیر تاریخ در آثار هنری یکی از این قبیل مطالعات، و آثار نمایشی بهرام بیضایی ماده‌ی مناسبی در این زمینه است. این مقاله می‌کوشد با گونه‌بندی آثار بیضایی از نظر پرداختن به تاریخ دیدگاه او را نسبت به این موضوع مشخص سازد و مهم‌تر از آن، به این پرسش پاسخ دهد که این نگاه خاص چگونه در شکل دادن به آثار نمایشی بیضایی مشارکت می‌کند؟

در این راه، از طریق یک مطالعه کتابخانه‌ای و به شیوه تحلیلی-توصیفی آثار بیضایی از نظر پرداختن به تاریخ در سه گونه دسته‌بندی و ویژگی‌های هر یک تشریح می‌شود؛ سپس دو دسته تاریخ‌فرمایشی و جعلی از یک‌سو و اصیل و حقیقی از سوی دیگر در این آثار بازنمایی می‌گردد و نشان می‌دهیم که از نظر بیضایی دسته اول ابزاری ایدئولوژیک در دست زورمندان برای به انقیاد درآوردن زیردستان است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که پرسوناژهای بیضایی در شکی نقادانه نسبت به اصالت و صحت منابع تاریخی اشتراک دارند و از این رهگذر، رویکرد این هنرمند نسبت به تاریخ به رویکرد نوتاریخ‌نگاران نزدیک است. در نتیجه، می‌توان بهرام بیضایی را از این حیث نماینده‌نویسی کاملاً پست‌مدرن دانست.

همچنین، در پاسخ به سؤال دوم، ملاحظه می‌کنیم که اگرچه نوع خاصی از فلسفه تاریخ در آثار بهرام بیضایی قابل ردیابی است، بیضایی در آثارش از سطح تحلیل فلسفی فراتر می‌رود و در کار وی به‌عنوان یک هنرمند و درام‌نویس، این نگاه خاص نسبت به تاریخ در خدمت خلق درام قرار می‌گیرد. در واقع، جوهر خلق درام را در آثار بیضایی نوعی شک نسبت به گفتمان تاریخی و کشمکش جهت تشخیص حقیقت تاریخی از دروغ تشکیل می‌دهد. در نتیجه، در کل، آثار بیضایی را می‌توان کشمکش قهرمان برای کشف حقیقت دانست، و با ارجاع به یافته‌های سؤال اول، و این باور پست‌مدرن که حقیقت نهایی (یا یک کلان روایت واحد) وجود ندارد، یا دست کم دست‌یافتنی نیست، به وجه تراژیک این کشمکش در آثار بیضایی رهنمون می‌شویم.

کلیدواژه‌ها: بهرام بیضایی، تاریخ، نمایشنامه، نوتاریخ‌نگاری، آشنایی‌زدایی، درام‌زدایی

۱. استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. Bahram.jalalipour@gmail.com

مقدمه

نمونه، شکسپیر داستان پاره‌ای از نمایشنامه‌هایش را از تاریخ، و به‌خصوص تاریخ گذشته انگلستان، اخذ کرد و پس از آن هم طیف وسیعی از اقتباس‌های تاریخی صورت گرفت که شکل گرفتن جریان تفاتر مستند را در نیمه دوم قرن بیستم بایستی یکی از جدیدترین جلوه‌های آن دانست.^۱ با توجه به این اقبال گسترده نسبت به اقتباس از تاریخ، پژوهش در مورد رابطه تاریخ و هنر، و نیز، پژوهش پیرامون شیوه‌های اقتباس از تاریخ امری ضروری و راهبردی است.

گنجینه‌ی عظیم ادب پارسی و گذشته پرفرازونشیب این سرزمین سرشار از وقایع و رویدادهای جذاب و شگفتی است که می‌تواند دستمایه‌ی کار نمایشنامه‌نویسان قرار گیرد، و در این راه، غیر از ذوق و هنر، آشنایی با فنون اقتباس از تاریخ و روش‌ها و شگردهای هنرمندان پیشکسوت اهمیت ویژه‌ای دارد. چه‌بسا نویسندگان، که داستان یا نمایشنامه تاریخی را با نقل حکایات تاریخی اشتباه گرفته‌اند. درحالی‌که، اثر هنری ویژگی‌هایی دارد که آن را از تاریخ و وقایع‌نگاری متمایز می‌کند. خود این موضوع اخیر، یعنی آسیب‌شناسی اقتباس‌های تاریخی در ایران یکی از زمینه‌های مهم و ضروری مطالعاتی است.

به‌این ترتیب، بررسی آثاری که مضامین تاریخی دارند حائز اهمیت است. آشنایی با نقاط قوت و ضعف این آثار و روش‌های بهره‌گیری از تاریخ در آن‌ها، می‌تواند افق‌های تازه‌ای در برابر فعالان حوزه ادبیات نمایشی بگشاید. در این میان، نمایشنامه‌های تاریخی ایرانی به خاطر بهره‌گیری از تاریخ آشنای همین سرزمین و به‌خصوص آثار بهرام بیضایی، به دلیل توجه و تمرکز این نویسنده بر تاریخ، از اهمیت خاصی برخوردار است.

این پژوهش در پی مقایسه تاریخی و بررسی سندیت تاریخی این آثار نیست؛ چرا که به‌هرحال، یک هنرمند قبل از هر چیز می‌کوشد درکی تازه و تصویری بدیع از جهان ارائه دهد. ضمن این که، بررسی صحت و سقم وقایع ارائه‌شده - امری که در مورد کتاب‌های تاریخی شایسته و مفید است -

انسان همواره با شیفتگی و علاقه فراوان به وقایع و رویدادهای گذشته گوش سپرده است. باین‌حال، به تدریج آموخت که رویدادها را با عنصر خیال درآمیزد و با خلق داستان‌هایی شیرین و جذاب، به‌گونه‌ای سرگرم‌کننده‌تر به نسل‌های بعد منتقل کند.^۲ در طول تاریخ افسانه‌پردازی و قصه‌سرایی پیرامون رویدادهای واقعی، از عمده‌ترین سرگرمی‌های بشر بوده است. روحیه قصه‌پرداز انسان، همواره شکلی داستانی به وقایع تاریخی داده است؛ به‌نحوی که اغلب تشخیص تفاوت بین قصه و تاریخ دشوار به نظر می‌رسد و بیش‌تر مردم، افسانه‌ها و اساطیر ملی خود را جزئی از تاریخ سرزمینشان می‌دانند. به‌عنوان مثال «سیاری از یونانی‌ها به اشعار هومر قطع‌نظر از رویدادهای فوق طبیعی‌شان به‌عنوان تاریخ می‌نگرند.» (زرین کوب، ۱۳۵۴: ۴۹). شاید از همین‌جا هم دغدغه برای تمایز راست و دروغ تاریخی آغاز شد.

تاریخ، همیشه منعکس‌کننده‌ی وقایع تلخ و شیرینی بوده که به‌دفعات و با مشخصاتی تقریباً مشابه تکرار شده است و هر کس با تأمل در آن، سیمای عصر و زمانه خود را جلوه‌گر می‌بیند. از طرفی، شاید به همین دلیل، از دیرباز، تاریخ، مستقیم یا غیرمستقیم، از منابع عمده‌ی الهام هنرمندان بوده است. احساس رویارویی با ماجرای واقعی، علاقه مخاطب را در پیگیری وقایع برمی‌انگیخته است.

در نمایشنامه‌نویسی نیز، از دیرباز، نویسندگان اشتیاق خود را به اقتباس از تاریخ نشان داده‌اند. به‌طوری‌که، اشیل نمایشنامه **پارسیان** را با الهام از جنگ‌های ایران و یونان نوشت و ارسطو در رساله **فن شعر** به تشریح تفاوت‌های ادبیات و تاریخ پرداخت.

از آنجاکه برای اقوام اولیه، اسطوره نوعی تاریخ مجسم بود، می‌توان کل ادبیات اساطیری یونان باستان، از جمله حماسه‌های **ایلیاد** و **ادیسه**، یا تراژدی‌های اشیل، سوفوکل و اورپید را گونه‌ای برداشت تاریخی انگاشت. در دوره‌های بعد اشتیاق به اقتباس از رویدادهای تاریخی افزایش یافت. به‌عنوان

تاریخی واقعی؛ ۲) آثاری که با بهره‌گیری از افسانه‌ها یا اساطیر معروف خلق شده‌اند؛ ۳) آثار فاقد زمان و مکان.

۱-۱. آثاری با پس‌زمینه وقایع تاریخی واقعی

همان‌طور که در جدول شماره‌ی یک دیده می‌شود، در طیف نسبتاً وسیعی از آثار بیضایی رویدادهای واقعی دستمایه کار قرار گرفته است. خود این گروه از نظر تنوع مضامین به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱-۱-۱) آثاری که محور اصلی آن‌ها را هجوم بیگانگان

یا مقاومت مردم در برابر متجاوزان تشکیل می‌دهد

این مضمون به‌طور گسترده در آثار بیضایی به‌کاررفته است [آثار ردیف ۱ تا ۱۰ جدول یک] و در واقع یکی از مشغولیت‌های مهم فکری اوست. از نظر زمان نگارش، اکثر این آثار در فاصله سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۵، یعنی در طول جنگ ایران و عراق، نوشته شده‌اند و این امر نشان‌گر تأثیرپذیری عمیق نویسنده از وقایع بیرونی است.

پرسوناژهای اصلی این آثار، با آگاهی کامل از نقش حیاتی فرهنگ، تاریخ و سنت‌ها در حفظ تمامیت ارضی و استقلال کشور، هر یک به‌گونه‌ای در مقابل تهاجم نظامی اشغالگران می‌ایستند. این قهرمانان وطن‌پرست، هر جا که فرصت مبارزه‌ی مسلحانه وجود داشته باشد، سلاح به دست می‌گیرند و از کیان خود دفاع می‌کنند. اما هنگامی که نبرد مسلحانه عبث می‌نماید، مبارزه شکل و ابعاد متنوع‌تری به خود می‌گیرد. به‌عنوان مثال، فردوسی، شخصیت اصلی فیلم‌نامه **دیباچه نوین شاهنامه** مکتوب کردن فرهنگ شفاهی (همان‌طور که خواهیم دید، تاریخ واقعی به‌زعم بیضایی) را تنها چاره‌ی کار تشخیص می‌دهد. او که از سلطه‌ی فرهنگی بیگانگان به تنگ آمده است در جست‌وجوی راهی برای مبارزه با این سلطه، متوجه تأثیر تاریخ گذشته می‌شود. زیرا تاریخ گذشته، ضمن داشتن جنبه‌های عبرت‌آموز، مردم را با

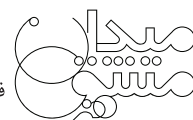
در مورد آثار هنری، فایده‌ی چندانی ندارد. به‌علاوه، برای آگاهی از وقایع تاریخی، مطالعه کتاب‌های تاریخی مناسب‌تر از خواندن نمایشنامه‌ها و رمان‌هایی است که تاریخ را دستمایه قرار داده‌اند. در نتیجه، در اینجا با بررسی تاریخ در نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌های بهرام بیضایی تا پایان دهه شصت می‌کوشیم به دو سؤال اصلی پاسخ گوئیم: ۱) دیدگاه بیضایی نسبت به تاریخ به کدام‌یک از نظریه‌های تاریخ نزدیک‌تر است؟ ۲) در کار بیضایی به‌عنوان یک هنرمند این دیدگاه چگونه لحاظ شده است؟

طبعاً، با توجه به شیفتگی آشکار بیضایی نسبت به تاریخ جای طرح پرسش‌های بیش‌تری وجود دارد. پرسش‌هایی از این دست که چرا این نویسنده چنین گسترده تاریخ را دستمایه کار خویش قرار می‌دهد؟ این که از ورای نقب زدن به تاریخ چه اهدافی را دنبال می‌کند؟ این که نگاهش نسبت به تاریخ چقدر مستند و متکی بر اصول تاریخ‌نگارانه است و...؟ طبعاً پاسخ دادن به این قبیل پرسش‌های مهم و مرتبط خود پژوهش‌های مستقلی را می‌طلبد.

در این مقاله، نخست دیدگاه بیضایی را پیرامون دو دسته تاریخ رسمی و غیررسمی منعکس می‌سازیم و نشان می‌دهیم که از نظر بیضایی این دسته دوم بسیار اصیل‌تر، واقعی‌تر و قابل استنادتر است. آنگاه به اصلی‌ترین پرسش‌های تاریخ‌نگارانه بیضایی می‌پردازیم که هر یک در بطن خویش نطفه کشمکش دراماتیک آثارش را می‌پرورند.

۱. تقسیم‌بندی آثار بیضایی از نظر پرداختن به تاریخ

بهرام بیضایی در نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌هایش تاریخ را به‌گونه‌ای گسترده دستمایه کار قرار داده است. با این حال، چنان‌که خواهیم دید، انعکاس تاریخ در آثار وی از قصه‌پردازی فراتر رفته و به‌نوعی واکاوی فلسفی نزدیک می‌شود، و از این منظر، شاید بایستی بیضایی را فیلسوف تاریخ به شمار آورد. در یک جمع‌بندی کلی می‌توان آثار بیضایی را از نظر تاریخ به سه دسته کلی تقسیم کرد: ۱) آثاری با پس‌زمینه‌ی وقایع



جدول شماره یک

ردیف	نام اثر	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	
۱	آهوه، سلندر، طلحک و دیگران																		*														
۲	اشغال												*																				
۳	تاریخ سری سلطان در آیسگون																									*							
۴	دیناچه نوین شاهنامه																												*				
۵	طومار شیخ شرزین																												*				
۶	عیار تنها												*																				
۷	عیارنامه																									*							
۸	فتحنامه کلات																								*								
۹	قصه های پیر کفن پوش																						*										
۱۰	مرگ یزدگرد																						*										
۱۱	باشو، غریبه کوچک																						*										
۱۲	آینه های روبه رو																						*										
۱۳	شب سمور																						*										
۱۴	ندبه																								*								
۱۵	روز واقعه																													*			

به همین دلیل است که پرسوناژهای اصلی بیضایی قدرتمندانه برای حفظ هویت و ملیت خود می‌کوشند. عالیه، پرسوناژ اصلی فیلم‌نامه **اشغال** بعد از این که کوشش‌هایش را در یافتن شوهر مفقودالائرش ناکام می‌بیند، به جای پذیرش سلطه و حاکمیت بیگانگان و زندگی در پناه بیرق آن‌ها تصمیم می‌گیرد به‌رغم تعطیلی برنامه‌های تئاتر فریاد بزند و پیامش

را به گوش مردم برساند. (بیضایی، ۱۳۶۹: ۱۴۴)

بنابراین، قهرمانان آرمانی بیضایی در تمام این گروه از آثارش مردم وطن‌پرست و آزاداندیشی هستند که تاب تحمل سلطه‌ی بیگانگان را ندارند و در عین دل‌بستگی و علاقه عمیق به خانه و زندگی، برای حفظ هویت ملی خود و کشف حقیقت بیا می‌خیزند و در راه پرمخاطره مبارزه قدم می‌گذارند.

۱-۱-۲) آثاری که نشان‌دهنده وقایع دوران تغییر یک نظام سیاسی هستند

این آثار، همان‌طور که در ردیف ۱۱ تا ۱۴ جدول شماره یک دیده می‌شود، بین سال‌های ۱۳۵۶ تا ۱۳۵۹ یعنی در زمان اوج‌گیری مبارزان مردمی و پیروزی انقلاب اسلامی خلق شده‌اند و فضای حاکم بر آن‌ها مسائل و دشواری‌های دوران انتقال قدرت سیاسی را نشان می‌دهد. در این دسته، نویسنده به واقعه‌ای همچنان داغ پرداخته است و نزدیکی او به رویداد موجب شده نگرانی‌های دسته نخست آثار را نداشته باشد. در واقع، در این دسته از آثار با برخوردی بی‌واسطه‌تر با رویدادها مواجه هستیم. باین‌حال، در این آثار نیز هنوز می‌توان رگه‌هایی از دغدغه را درباره حقیقت در آن‌ها ملاحظه کرد.

۱-۱-۳) روز واقعه؛ تاریخ از نزدیک

فیلم‌نامه‌ی **روز واقعه** به‌عنوان یکی از آثاری که بر پیش‌زمینه یک رویداد تاریخی آفریده شده دارای ارزش‌ها و ویژگی‌های منحصر به فردی است که ناچار آن را در طبقه مستقلی جای می‌دهیم. در این اثر نه دغدغه‌ی اشغال نظامی و مسخ هویت

توانایی‌های بالقوه‌شان آشنا می‌کند. در قسمتی از داستان، پسرک صحافی که اشعار حماسی «دقیقی» را خوانده است می‌گوید: «این شعر نردبانی بود که من از آن بالا رفتم، حالا دانستم من هم کسی هستم. تا پیش از این نسبام به مرده‌شوی و کناس می‌رسید، و حالا دانستم که وارث رستم دستانم...» (بیضایی، ب ۱۳۷۱: ۳۵).

با دریافتن این حقیقت، فردوسی، پرسوناژ اصلی فیلم‌نامه، تصمیم می‌گیرد داستان‌ها و افسانه‌های کهن را گرد آورد و منظوم کند و در مقابل تاریخ‌نگاری زورمدارانه بایستد. در یکی از بخش‌های فیلم‌نامه، فردوسی به مردی که پیشنهاد کرده در مقابل پول از او و پدرانش در کتاب یاد کند، می‌گوید: «این نامه گورستان نیست و من سنگ‌تراش، تا با درمی نام هر مرده بر سنگی بیاورم. من آن می‌نویسم که خواب‌زدگان را چشم بینا شود بر خویش‌تن‌شان در آینه.» (بیضایی، ب ۱۳۷۱: ۴۳).

بخش دیگری از این مبارزه شامل پاسداری از تاریخ واقعی و جلوگیری از انتشار تاریخ و فرهنگ دیکته شده است. شیخ شرزین، شخصیت اصلی **طومار شیخ شرزین** در مبارزه با هجوم بیگانگان چنین روشی را انتخاب می‌کند. او که از کاتبان دارالکتاب همایونی است، از رونویسی کتاب **شروح ظفر** سرپیچی می‌کند زیرا این کتاب را «سراسر ناسزا به رگ و پی و ریشه و تبار» خود و «آمیخته با انواع دروغ و بهتان» (بیضایی، پ ۱۳۷۱: ۱۲) و در واقع جعلی و فرمایشی می‌داند. در چند قسمت دیگر از فیلم‌نامه نیز به فرایند تولید تاریخ جعلی و فرمایشی اشاره می‌شود. به‌عنوان مثال، درجایی استاد شرزین می‌گوید: «از دارالخلافة جریده شده است که علم ایشان [یعنی زندیقان] به تازی آورند و اوراق ایشان تمام بسوزند تا فی‌الجمله سخن ایشان مندرس شود و دانند که علم نزد ایشان نبوده است.» (بیضایی، پ ۱۳۷۱: ۱۳). ملاحظه می‌کنیم که در اینجا به‌صراحت درباره قصد اشغالگران از تحریف تاریخ و نیز قدرت تاریخ در ترسیم هویت سخن گفته می‌شود.

فرهنگی وجود دارد و نه محاکمه‌ی عاملان شکست نظامی و نه تشویش‌های دوران انتقال. «روز واقعه» اثری است در ستایش «حقیقت».

شبلی، جوانی تازه‌مسلمان، و در نتیجه، ذهنش از هر نوع پیش‌داوری خالی است. شاید به همین دلیل، تنها اوست که ندای «کجاست یاری‌کننده‌ای؟» را می‌شنود. وقتی شبلی در مجلس عروسی قضاوت‌های متفاوتی را درباره قیام سیدالشهدا می‌شنود تصمیم می‌گیرد به کربلا برود و بدون واسطه موضوع را تحقیق کند: «من از سوی کوفه ندایی می‌شنوم که بر آن کسی شنوا نیست. آه راحله، تمام حجت من بر مسلمانی حسین این‌علی بود آن‌چنان که تو به من گفتی، و در آن مجلس شیوخ شنیدم از حسین دیگری می‌گویند که به راه دنیاپرستان رفته است گفتم نکند دیر شود و من او را ندیده باشم و حقیقت را نیافته، و تمام عمر زیر سایبان شک اسف بخورم که چرا بر حقیقت دانا و بینا نیستم.» (بیضایی، ب ۱۳۷۳: ۶۸).

او مثل صدها مورخ و وقایع‌نگار و خبرنگار و عکاس ... که همه‌روزه برای ثبت مستند وقایع به مناطق مختلف سفر می‌کنند تا مستقیماً شاهد رویداد باشند، به‌طرف مرکز حادثه حرکت می‌کند. «در این فیلم، سینماگر (و البته نویسنده فیلم‌نامه، بهرام بیضایی) روایتی نه‌چندان مألوف از واقعه‌ی کربلا ارائه می‌نماید و با تغییر جایگاه شخصیت‌های فیلم، قهرمان را از میان معتقدان به آیینی دیگر برمی‌گزیند تا بدین‌وسيله امکان بازبینی بیرونی این رخداد عمیقاً مذهبی فراهم آید. قهرمان مسیحی فیلم در جست‌وجوی بسیاری از ویژگی‌هایی است که در جهان مسیحی به‌مثابه بخش بنیادین آموزه‌های دینی نضج یافته است. این نگاه بیرونی به جهان مذهبی اسلامی، به فیلم‌ساز امکان می‌دهد که نقدی رادیکال و وجودشناختی بر جامعه مسلمانان مطرح کند؛ اینکه ما در این عالم کیستیم و چه جایگاهی داریم و در هنگامه انتخاب سترگ اخلاقی چگونه عمل می‌کنیم از جمله پرسش‌هایی است که در این نقد مطرح می‌شود.» (علوی‌پور، ۱۳۹۳: ۱۰۸).

بعداً خواهیم دید که دغدغه دستیابی به حقیقت یکی از عناصر

بنیانی نگاه بیضایی نسبت به تاریخ است.

۲-۱. آثاری مبتنی بر افسانه‌ها یا اساطیر معروف

اسطوره ناشی از اولین تلاش‌های انسان برای ثبت رویدادهای مهم دانسته شده است. قبل از اختراع خط، انسان‌ها کلیات این رویدادها را در یک قالب داستانی جای می‌دادند و سینه‌به‌سینه منتقل می‌کردند. بنابراین، اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه، کم‌وبیش ناظر بر برخی وقایع تاریخی‌اند. در این صورت، نمایشنامه‌های **آرش** (۱۳۳۸)، **اژدهاک** (۱۳۴۰) و **پهلوان اکبر می‌میرد** (۱۳۴۲)، سه نمایشنامه مربوط به سال‌های آغازین فعالیت هنری بیضایی، را نیز می‌توان به‌نوعی آثاری تاریخی دانست.

روایت **آرش** بر اساس اسطوره آرش و نمایشنامه **پهلوان اکبر می‌میرد** با بهره‌گیری از طرح و موتیف‌های معروف افسانه پوریای ولی خلق شده‌اند. آرش کمانگیر و پوریای ولی به‌قدری مشهورند که در باور بسیاری از مردم بخشی از تاریخ محسوب می‌شوند. بنابراین، می‌توان این آثار را رونوشتی از تاریخ فرض کرد. البته، در اینجا بیضایی شالوده‌ی اسطوره یا افسانه را به‌هم‌ریخته است. شاید آشنایی با نحوه‌ی شکل‌گیری و سازوکار اسطوره، علت‌های این ساختار شکنی را روشن کند. میرچالیلیاده با بررسی اساطیر کهن به این نتیجه رسیده است که اقوام ابتدایی حافظه تاریخی نداشته‌اند. «انسان فرهنگ‌های باستانی به‌زحمت می‌تواند تاریخ را برتابد و می‌کوشد که آن را هرچند گاه یک‌بار براندازد.» به‌عبارت‌دیگر، قادر به حفظ و ضبط جزئیات وقایع و رویدادها نبوده‌اند. بنابراین، با بهره گرفتن از چارچوب اصلی واقعه یا رویداد قصه‌ای می‌ساخته‌اند و آن را سینه‌به‌سینه نقل می‌کرده‌اند (الیاده، ۱۳۶۵: ۷۲-۶۲). دل‌اشو نیز نشان می‌دهد، قهرمان‌سازی و افسانه‌پردازی از شیوه‌های ارضاء تمایلات سرکوب‌شده و آرزوهای دور از دسترس بوده است. بنابراین، هر افسانه می‌تواند در جهتی «برعکس واقعیت» شکل گرفته باشد (دل‌اشو، ۱۳۶۴: ۵۳).

معترض، و صد البته عوام، وجود دارند که این طبقه‌ی آخر اغلب قربانی زد و بندهای سیاسی می‌شود. باین‌حال، **چهار صندوق** با بهره‌گیری از برخی عناصر خاص‌تر وضعیت ایران را نیز تداعی می‌کند. از این‌رو، این آثار را نیز می‌توان دارای رویکرد تحلیلی تاریخ دانست.

۱-۳-۲) آثار واقع‌گرایانه

در این گروه پنج نمایشنامه جای می‌گیرد. **دنیای مطبوعاتی آقای اسراری** (۱۳۴۵)، **حقایق درباره لیلا دختر ادریس** (۱۳۵۴)، **خاطره هنرپیشه نقش دوم** (۱۳۶۰)، **وقت دیگر، شاید** (۱۳۶۳)، **پرونده قدیمی پیرآباد** (۱۳۶۴)، **مسافران** (۱۳۶۸). این آثار به زمان تاریخی اشاره نمی‌کنند، اما چنان حال‌وهوای امروزی دارند که مناسبات اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی گریبان‌گیر انسان معاصر را نشان می‌دهند. در این آثار، هویت فردی شخصیت‌ها در معرض تهدید نیروهای مهاجمی قرار دارد که همیشه هم خارجی نیستند، بلکه عوامل فاسد داخلی یا مناسبات بیمار اجتماعی نیز در این تهاجم سهیم‌اند. در آثار این گروه، انسان‌ها یا اصلاً گذشته‌ای ندارند، یا اگر گذشته‌ای دارند تحریف‌شده است. به‌عنوان مثال شخصیت‌های نمایشنامه **خاطرات هنرپیشه نقش دوم** هرروز همچون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، در بازی تازه‌ای نقش ایفاء می‌کنند؛ کیان، شخصیت اصلی فیلم‌نامه **وقت دیگر، شاید** گذشته خویش را می‌جوید، گذشته‌ای، که توسط دیگران دستکاری شده است؛ و لیلا شخصیت اصلی فیلم‌نامه **حقایق درباره دختر ادریس** نیز باید برای اثبات زنده بودن خود، استشهاد محلی جمع کند. در واقع، از نظر بیضایی، تحریف تاریخ به روزگاران گذشته محدود نبوده و هرروز و هر ساعت، و به شکل‌های گوناگون صورت می‌گیرد. به همین دلیل است که شخصیت‌های آثار بیضایی همواره هویت خود را در معرض تهاجم و تجاوز می‌دانند و از قدرت‌هایی گله دارند که به جعل این هویت می‌پردازند:

دختر: این را که چطور هر لحظه انکار می‌شوی،

شاید به این دو دلیل، بیضایی با درهم ریختن ساختار اسطوره و افسانه، شخصیت‌های این سه اثر را از قهرمانانی مطلق و شکست‌ناپذیر به انسان‌هایی عادی تبدیل کرده است که مثل همه مردم نقاط قوت و ضعف دارند. به این ترتیب، علاوه بر افزایش بار دراماتیک اثر، زوایای بیش‌تری از روح شخصیت‌ها روشن شده و درجه باورپذیری و همزادپنداری آنان را افزایش یافته است. در افسانه پوریای ولی هرگز تمایلات شخصی و فردی قهرمان مورد کندوکاو قرار نگرفته و در اسطوره‌ی آرش شیوا تیر نیز هرگز به نیروها یا قوایی (درونی یا بیرونی) که پهلوان زیر فشار آن‌ها مجبور به تیراندازی شده، اشاره‌ای نرفته است.

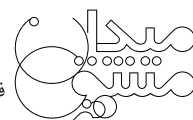
۱-۳-۳) آثار غیرتاریخی

گروه وسیعی از آثار بیضایی از نظر تاریخی بی‌زمان و بی‌مکان هستند. آثار این گروه خود به دودسته کلی تقسیم می‌شود:

۱-۳-۱) آثار نمادین با پس‌زمینه‌هایی از قصه، حکایت،

تمثیل، مثل و...

در این دسته از آثار (جدول شماره دو) در قالبی نمادین، ویژگی‌های کلی برخی از جریان‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و... بیان می‌شود. به‌عنوان مثال به تاراج رفتن ثروت یک ملت، شکل‌گیری دیکتاتوری، جست‌وجوی مفهوم یا راه‌های دستیابی به خوشبختی، نبرد بین خیر و شر، و... از چیزهایی هستند که بارها در تاریخ اتفاق افتاده است و می‌افتد. مثلاً حوادثی که در نمایشنامه **چهار صندوق** به تصویر کشیده می‌شود به هیچ دوره تاریخی خاصی تعلق ندارد ولی مشخصات کلی حکومت‌های دیکتاتوری را نشان می‌دهد: حکومت‌های تمامیت‌خواه در سراسر جهان، صرف‌نظر از برخی خصوصیات محلی، ویژگی‌های مشترکی دارند. از جمله این که، در همه آن‌ها، نظام حاکم به جای کوشش در جهت تأمین رفاه و سعادت مردم، به تثبیت پایه‌های اقتدار خود می‌پردازد. در هر کشوری طبقاتی از سرمایه‌داران، مذهبیان، روشنفکران



جدول شماره دو

ردیف	نام اثر	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸			
۱	پرده خانه																		*																
۲	پرده نئی												*																						
۳	جنگنامه غلامان																									*									
۴	چهار صندوق																											*							
۵	دیوان بلخ																											*							
۶	راه توفانی فرمان...												*																						
۷	زمین																									*									
۸	سلطان مار																								*										
۹	اژدهاک																					*													
۱۰	ضیافت																					*													
۱۱	عروسک ها																					*													
۱۲	غروب در دیار غریب																					*													
۱۳	قصه ماه پنهان																					*													
۱۴	گمشدگان																					*													
۱۵	میراث																							*											
۱۶	هشتمین سفر سنندباد																																		

می‌فهمم! هویت آدمی مدام در معرض تهاجم و تجاوز است (بیضایی، ب ۲۵۳۵: ۱۱۰).

چنان‌که کمی بعد و در تجزیه و تحلیل دو دسته تاریخ جعلی و واقعی ملاحظه خواهیم کرد، این عمل، یعنی جعل تاریخ ابزاری ایدئولوژیک در دست زورمندان است تا با دخل و تصرف در هویت آدم‌ها، آنان را بازیچه دست خود کنند.

آگاهی قرار می‌گیرد. در واقع، می‌توان روند تحول فکری را از باور اسطوره‌ای (دوار، مدرن (خطی)، پست‌مدرن (مارپیچ) در رشد پسر بچه‌ی **حقیقت و مرد دانا** ملاحظه کرد. پیر دانا می‌داند که حقیقت در اصل یکی است که در قالب‌های مختلف تجلی می‌کند، «هر لحظه شکلی دارد. هم یکی‌ست و هم بسیار...» (بیضایی، ۱۳۵۱: ۹) اما نمی‌داند که چرا گاهی حقیقت در قالب‌های متضاد ظاهر می‌شود:

۲) تاریخ و حقیقت

یکی از اصلی‌ترین نگرانی‌های اکثر شخصیت‌های آثار بیضایی دغدغه‌ی دستیابی به حقیقت (به عنوان امری فلسفی) یا واقعیت (به عنوان امری تاریخی) است. برای این گروه، دستیابی به هویت امری حیاتی و دستیابی به حقیقت یا واقعیت مقدمه‌ی آن است. رد این دغدغه را در قدیمی‌ترین آثار بیضایی می‌توان دید. در **حقیقت و مرد دانا** کودکی تمام سال‌های زندگی‌اش را صرف جست‌وجوی حقیقت می‌کند. در این اثر، بیضایی به‌گونه‌ای نمادین روند تکامل رشد بشریت را در جهت نیل به حقیقت، نشان می‌دهد. اما، روند دستیابی به حقیقت دوار و باطل نیست و از نظر بیضایی سیری خطی و پیش‌رونده دارد. پسر بچه‌ای که در انتهای داستان از مرد کامل (پسر بچه دیروز) سؤال می‌کند همان پسر بچه دیروز نیست؛ چراکه میزان اطلاعاتی که پیرامون حقیقت دریافت می‌کند بیش از میزان اطلاعاتی است که مرد کامل در کودکی از پیر دانا دریافت کرده بود.

از این شاید چنین برداشت شود که رویکرد بیضایی نسبت به حقیقت، حداقل در این اثر سال‌های جوانی، با رویکرد پست‌مدرن در تقابل قرار دارد. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، از منظر پست‌مدرنیته، یک حقیقت یکتا، نهایی و جهانی وجود ندارد و از این نظر، آرزوی دستیابی به حقیقت توهمی بیش نیست. اما، اعتقاد بیضایی به کیفیت بالنده‌ی دانش و آگاهی بشر در **حقیقت و مرد دانا** مانع از رویکرد پست‌مدرن او به حقیقت نیست، و این بالندگی در ادامه‌ی همان بلوغ

پسرک گفت: ای پیر، آیا تو بیش از همه می‌دانی؟
پیر گفت: - افسوس، نه، جای دیگر کسی هست که می‌داند با نوشتن چگونه می‌توان جنگید. و در جنگ چگونه می‌توان آواز خواند، و با آواز چه چیزها می‌توان نوشت. او از من بسیار داناتر است (همان: ۱۰).

پسر به جست‌وجو می‌رود و به تدریج همه این‌ها را می‌آموزد. به‌عنوان نمونه، درمی‌یابد که نه تنها جنگ همیشه مذموم نیست، بلکه حتی «جاهایی هست که ننجنگیدن بی‌معنی است. جاهایی هست که مردن حق است.» (همان: ۳۰)؛ یا گاهی اخلاق که ارزشمند است رنگ می‌بازد. به همین دلیل، بعد از مراجعت از مکاشفه، وقتی که خود مرد کاملی شده است، به پسرک می‌گوید: «تنها پاسخ همیشگی اینست که هیچ پاسخی برای همیشه نیست. هیچ چیز به یک صورت نمی‌ماند. همه چیز در حرکت و تغییر است، هیچ پاسخی از قبل وجود ندارد. پاسخ هر لحظه را در خود آن لحظه باید یافت... هرگز دو لحظه یکسان نیست. حتی نگاه خود تو هم بر آن فرق می‌کند. تا کجا ایستاده باشی. و سیر باشی یا گرسنه، خسته باشی یا سرشار. در زنجیر باشی یا آزاد. حقیقت این است.» (همان: ۴۷) و اینک، سهم کودک است که به‌نوبه خود در جست‌وجوی داناترین مرد، به تکامل آگاهی انسان از حقیقت کمک کند.

بنابراین، از نظر بیضایی روند دستیابی انسان به حقیقت جریان‌ی دیالکتیکی است. در این دیدگاه جست‌وجوی تاریخ

است. مورخی که بنا به دستور مثلاً تیمور تاریخ می‌نوشته مجبور بوده او را مداهانه به عرش برده و مفاسد، ترکنازی‌ها و یورش‌های وحشیانه وی را مشیت الهی قلمداد کرده و او را از هر عیبی مبرا نماید. متأسفانه این عنصر، در جای‌جای اکثر تاریخ‌نگاری‌های ایران دیده می‌شود.» (آژند، ۱۳۶۰: ۶۵). بیضایی بارها این روند تاریخ‌نگاری را نقد و نکوهش کرده است. در نمایشنامه‌ی **مرگ یزدگرد** صریحاً اعلام می‌شود که «تاریخ را پیروزدگان می‌نویسند!» (بیضایی، ۱۳۷۳: ۶۸). در نمایشنامه‌ی **سلطان مار** نیز همین بیانیه را به‌گونه‌ای نمایشی می‌بینیم. شاه و وزیر قبل از به دنیا آمدن فرزندانشان قرار می‌گذارند که دختر وزیر، یعنی خانم نگار، به عقد ازدواج پسر شاه درآید. این تصمیم شاه در کتاب وقایع نوشته می‌شود. از قضا همسر شاه، ماری می‌زاید و شاه از غصه دق می‌کند. وزیر، نگران سرنوشت دختر خود، می‌کوشد وقایع‌نگار را متقاعد کند تا قبل از این‌که سلطان مار بزرگ و از تصمیم شاه مطلع شود، وقایع‌نامه را تغییر دهد:

وقایع‌نگار: حضرت وزیر را نگران می‌بینم.
 وزیر: به من کمک کن. سلطان مار بزرگ شده. همین روزهاست که کتاب وقایع را بخواند، آن‌وقت چه خاکی به سرم بریزم؟ دخترم بیچاره می‌شود.
 وقایع‌نگار: می‌فرمایید چه کنیم قربان؟
 وزیر: عوض کنید. تاریخ را عوض کنید!
 وقایع‌نگار: عملی نیست قربان.
 وزیر: عجب، شما سال‌های سال به دستور من تاریخ می‌نوشتید، حالا برای عوض کردن‌اش طفره می‌روید؟
 وقایع‌نگار: قربان، جعل تاریخ وظیفه چاکر بود، اما عوض کردنش...

این گفت‌وگو - و یا به قول وقایع‌نگار، مباحثه - آن‌قدر ادامه می‌یابد که بعد از هجده سال وقایع‌نگار می‌پذیرد که «تاریخ را عوض کند» (بیضایی، ۱۳۷۰: ۲۱). در نمایشنامه «غروب در دیار غریب» نیز همین روند مشاهده می‌شود. در این نمایشنامه «پهلوان» به جنگ دیوی می‌رود که طبق

نیز از روند مشابهی پیروی می‌کند و برای روایت ابعاد مختلف وقایع مربوط به گذشته وقایع از زوایای مختلف بیان می‌شوند. اما، صرف‌نظر از این جنبه فرار، دیریاب و چندوجهی حقیقت، خیلی از اوقات، افراد به خاطر منافع شخصی و گروهی، بر روی آن چشم می‌بندند. در این مواقع، طبعاً حقیقت دست‌نیافتنی‌تر هم می‌شود. با در نظر گرفتن این جنبه از موضوع است که در آثار بیضایی دو دسته از تاریخ قابل تشخیص است.

۳) تاریخ از جعل تا واقعیت

از نظر بیضایی، دو دسته از واقعیت، و به تبع آن دو دسته از تاریخ وجود دارد: واقعیت و تاریخ جعلی، واقعیت و تاریخ حقیقی.

۳-۱) تاریخ فرمایشی؛ جعل تاریخ

بیضایی نسبت به تاریخ نگاه موشکافانه‌ای دارد. او در آثار خود تاریخی را که به دستور حاکمان و به قلم دبیران درباری نوشته شده است، به‌عنوان تاریخ فرمایشی رسوا می‌سازد و از آن به‌عنوان ابزار سلطه یاد می‌کند.

این نوع از تاریخ‌نگاری همواره رایج بوده است. در بین نظریات برخی از فلاسفه نیز اظهارات مشابهی دیده می‌شود. به‌عنوان مثال، در نهاد هفتم از **نهادهای فلسفه تاریخ**، مهم‌ترین اثر والتر بنیامین، «به‌صراحت می‌آید که تاریخ تنها با فاتحان همفکر است و هر تأویلی از گذشته، در بند منافع فاتحان همفکر است و هر تأویلی از گذشته، در بند منافع فاتحان گذشته و امروز است. تاریخ در حکم همفکری با حاکمان است. تاریخ را فاتحان می‌نویسند و این جنبه تاریخی در خود هیچ نیست مگر جلوه رنج‌های گذشتگان...» (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۵۰).

در تاریخ‌نگاری ایران نیز عنصر فرمایشی و دستوری جای ویژه‌ای دارد. «اکثر تواریخی که نوشته می‌شده، بنا به دستور شاه، وزیر، حاکم یا خان تحریر می‌گشته است. ماهیت این‌گونه تواریخ - که تعدادشان کم هم نیست - کاملاً روشن

ظفرنامه تیموری، مجمل التواریخ، جامع التواریخ، حبیب‌السیر، روضه‌الصفاء، زبده التواریخ، طبقات ناصری و ده‌ها کتاب تاریخی دیگر به دستور مستقیم حاکم یا به امید صلح و پاداش نگاشته شده‌اند و در هر صورت جلب رضایت دستگاه حاکم را مدنظر داشته‌اند.

داروغه: افسوس که تاریخ افتخارات دوران ما را هنوز ننوشته‌اند. کاش عاقبت باشکوه حکمرانی ما کتابی شده بود و من آن را می‌خواندم.

سفیر جابلصا: آینده هم از راه دور چشم به شما دوخته است.

داروغه: دلم می‌خواست بهترین داستان‌ها را در مورد ما بگویند. درباره دل‌آوری‌ها، بخشش‌ها، کشورگشایی‌ها، و رعیت‌پروری‌های ما. اصلاً چطور است اول تاریخ دوران ما را بنویسند و بعد ما آن را سر فرصت مثل نمایشی اجرا کنیم؟

سفیر جابلصا: احسنت!

سفیر جابلصا: چه نبوغی!

سفیر جابلصا: قربان چه جور نمایشی دوست دارید، طربنامه یا تعبنامه؟ مضحکه یا اشک‌انگیز؟

سفیر جابلصا: ولی قربان، اگر تاریخ مثل نمایشنامه‌ای نوشته شود، آن وقت شاید بازیگرانی هم پیدا شوند که آن را بهتر از شما بازی کنند.

داروغه: آه بله، این خطرناک است (بیضایی، ۱۳۷۰: ۹۶).

انتقاد بیضایی نسبت به تاریخ‌نگاری فرمایشی، متوجه چگونگی تکوین این‌گونه آثار است؛ زیرا این کتاب‌ها به قیمت قربانی کردن واقعیت‌ها نوشته می‌شده و ابزار اعمال سیاست‌های سلطه‌جویانه دستگاه حاکم بوده است. در این مورد به یک نمونه‌ی شاخص از نمایشنامه **سلطان مار** اشاره می‌کنیم؛ صحنه‌ای که در آن داروغه، حاکم دست‌نشانده

شایعات «باغ سیب دانایی» را در تصرف خود دارد. اما به‌زودی می‌فهمد که دیو در حقیقت تصویر وارونه‌ای است که به دستور حاکم، از مخالفان در ذهن مردم ساخته‌اند (بیضایی، ۱۳۴۲: ۵۹).

از نظر بیضایی، این شکل تاریخ‌نگاری، شایسته‌ی هجو و انتقاد است. زیرا محتویات این‌گونه کتاب‌ها از واقعیت فاصله دارد و با تهدید و تطمیع تهیه شده است. به همین نسبت، نویسندگان آن‌ها نیز به خاطر عمل غیراخلاقی و نادرستی که انجام می‌دهند مستحق تمسخر و ریشخندند. به‌عنوان مثال، در ابتدای نمایشنامه «سلطان مار»، شاه در یک سخنرانی مضحک ضمن برشمردن خدمات خود می‌گوید: «من به افتخارات باستانی هم علاقه‌مندم، و همه‌جا روی کتیبه‌ها یادگار نوشته‌ام...» (بیضایی، ۱۳۷۰: ۷). در نمایشنامه **چهار صندوق** نیز، بعدازاینکه «مترسک» با ارباب و فشار بقیه را مطیع و جوی از خفقان و سرکوب را حکم‌فرما می‌کند، یک روز از اوضاع کسب‌وکار «سبز» جویا می‌شود و «سبز» در پاسخ می‌گوید: «تاریخ باد می‌نویسم.» (بیضایی، ۱۳۷۲: ۵۲). اشاره «سبز» می‌تواند جنبه کنایی داشته و به‌طور هم‌زمان دو معنا را تداعی کند: وقایع‌نگاری به قدرت رسیدن و سقوط حکومت‌ها (تاریخ زنده باد و مرده باد!) و کار بی‌هوده انجام دادن (باد در هاونگ کوبیدن). این معنای دوم در نمایشنامه **پرده خانه** نیز تکرار شده است. هنگامی که گلتن داستانی درباره سلاطین پیشین تعریف می‌کند، سلطان می‌پرسد:

سلطان: تو یک پارچه گوهری گلتن، این‌ها را در چه کتابی می‌خوانی؟

گلتن: [سرخ می‌کند] نام بی‌اعتبار آن تاریخ است! سلطان: هرگز سطری نخوانده‌ام. هر خط که خواستم شمشیر من نوشت! (بیضایی، الف ۱۳۷۲: ۲۲۹).

بیان آخر درواقع به خیل وسیعی از کتاب‌های تاریخی اشاره دارد که به دستور حکمرانان تألیف شده است. کتاب‌های

بیگانگان، با سفرای جابلسا و جابلقا مذاکره می‌کند: با توجه به چنین نگرشی، شخصیت‌های اصیل بیضایی علیه تاریخ مکتوب می‌شورند. در این مورد تنها به ذکر یک نمونه از نمایشنامه **هشتمین سفر سندباد** اکتفا می‌کنیم: سندباد پس از مراجعت از هفتمین سفر، درمی‌یابد که از زمان نخستین سفرش هزار سال گذشته و کتابی که درباره‌ی او و انگیزه‌هایش از این سفرها نوشته شده انباشته از اطلاعات خلاف واقع است. سندباد می‌کوشد مجعول بودن این اطلاعات را اثبات کند اما برای «کاتب» سندیت نوشته‌های کتاب، بیش از واقعیت عینی است:

کاتب: وقتی همه‌جا آتش بود او فرار کرد.

سندباد: نه، این درست نیست.

کاتب: چرا آقا، او حرص پول داشت. به رؤیای گنج رفت. در کتاب این‌طور نوشته. اما من خیال می‌کنم که او ترسید.

شعبده‌باز: او ترسید. در حالی که اینجا همه می‌جنگیدند، او هفت بار به بهانه گنج از مهلکه دور شد.

سندباد: این‌طور نیست!

کاتب: چرا آقا، در کتاب این‌طور نوشته است.

سندباد: من به همه خواهم گفت که این ظلم است. سندباد فرار نکرد.

کاتب: کسی حرف‌تان را باور نمی‌کند آقا. وقتی چیزی در کتاب نوشته شد، دیگر نمی‌توان آن را پاک کرد (بیضایی، ب ۱۳۵۷: ۱۷).

این برخوردهای غرض‌آلود آن‌قدر ادامه می‌یابد که سندباد در نهایت از داوری‌های ناعادلانه تاریخ‌نویسان به تنگ می‌آید و با انکار تاریخ مکتوب، اعلام می‌کند که «به کتاب‌ها نباید اطمینان کرد.» (بیضایی، ب ۱۳۵۷: ۸۴).

البته لازم به ذکر است که نه تنها تاریخ مکتوب، بلکه تاریخ در کلیت خود، هدف انتقاد بیضایی قرار دارد. زیرا، از نظر

بیضایی تاریخ حتی در صادقانه‌ترین گزارش‌ها، چیزی جز کارنامه‌ی ننگین انسان‌هایی نیست که برای دستیابی به اهداف و ارضاء امیال خود، به هر جنایت، تجاوز و خیانتی علیه دیگر انسان‌ها، دست می‌زنند. در نمایشنامه‌ی **خاطرات هنرپیشه نقش دوم**، دو جوان روستایی که برای کار به شهر آمده‌اند، برای کسب روزی به اجبار با گروهی همکاری می‌کنند که کارشان برگزاری تظاهرات نمایشی به نفع دستگاه حاکم است. پس از مدتی یکی از آن‌ها درمی‌یابد که بازیچه دست دیگران شده‌اند، و از همکاری دست می‌کشد، اما نفر دوم تا آنجا پیش می‌رود که حتی جانش را بر سر این راه می‌گذارد. بازیگران در بیانیه‌ی پایانی نمایش به‌طور دسته‌جمعی می‌خوانند: «آن‌ان به نام شما/ - به نام نامی مردم/ آراء شما را غربال می‌کنند/ شما تحسین‌شان می‌کنید/ و مرعوب‌شان هستید/ سنگ آسیای آن‌ان از خون شما می‌گردد/ و نمایشنامه‌شان را بارها خوانده‌اید/ با نام جعلی تاریخ!» (بیضایی، ۱۳۶۲: ۹۹).

اما، با وجود این انتقادات صریح، بیضایی دستیابی به حقیقت را ناممکن نمی‌داند و در این راه از منابع تاریخی اصیل‌تری یاد می‌کند.

۲-۳) سنت و تاریخ شفاهی، حامل تاریخ واقعی

در مقابل تاریخ فرمایشی، بیضایی معتقد است که بخشی از حقایق مربوط به گذشته، در بطن باورها، سنت‌ها، اعتقادات، آئین‌ها و... نهفته است و علی‌رغم میل زورمداران، واقعیت رویدادها و حوادث گذشته را منعکس می‌کند. با وجود این که آرزوها و آرمان‌ها در شکل‌گیری این سنت‌ها و آیین‌ها نقش زیادی داشته‌اند، این تاریخ، از نوع اول واقعی‌تر و بی‌غرضانه‌تر است؛ زیرا از روح جمعی یک ملت، و نه از ملاحظات سیاسی یک قشر و طبقه خاص، نشأت گرفته است.

این سنت‌ها و آیین‌ها ابزار قدرتمندی در اختیار پرسوناژهای بیضایی می‌گذارند تا با آن ضمن حفظ هویت خویش به جنگ تاریخ فرمایشی و هویت‌های جعلی تحمیلی بروند. لیلیا، شخصیت اصلی فیلم‌نامه **حقایق درباره لیلیا**

در پیوند است. به این معنا که در آثار او گذشته همواره از جنبه نقش و اهمیتی که در ساخت آینده دارد، مورد توجه قرار می‌گیرد.

در نمایشنامه‌ی **میراث** سه برادر به نام‌های بزرگ‌آقا، میان‌آقا و کوچک‌آقا پس از سال‌ها در خانه موروثی به دورهم جمع می‌شوند تا درباره حفظ یا تقسیم خانه تصمیم بگیرند. درحالی‌که، برادر بزرگ‌تر عقیده دارد برای حفظ میراث گذشته باید از هرگونه دخل و تصرف در آن خودداری کرد، برادر کوچک‌تر خواهان نوسازی بنیادین است و در این میان، کوشش‌های برادر میانی، در تعدیل دیدگاه‌های افراطی دو برادر و دستیابی به یک دیدگاه مشترک بی‌نتیجه می‌ماند و درحالی‌که بحث‌های بیهوده سه برادر در مورد چگونگی حفظ یا تقسیم میراث ادامه دارد دزدها تمام خانه را از اسباب و اثاثیه خالی می‌کنند و گنج پنهان در باغ را به تاراج می‌برند. ظاهراً نویسنده خود با دیدگاه اعتدالی برادر میانی موافق است؛ چراکه تنها او متوجه‌ی به سرقت رفتن اثاثیه منزل می‌شود (بیضایی، پ ۲۵۳۵: ۳۰-۲۸) و این امر می‌تواند روشنگر این نکته باشد که بیضایی تاریخ شفاهی، سنت‌ها و رسوم را تنها در پویایی و تعامل سازنده با مسائل جدید ارزشمند و قابل‌اعتنا می‌داند.

۴) پرسش‌های تاریخ‌نگارانه در آثار بیضایی

همچون تاریخ‌نگاران، بیضایی نیز درگیر برخی پرسش‌های تاریخ‌نگارانه است که مهم‌ترین آن‌ها حول سه موضوع؛ یعنی عوامل سازنده تاریخ، اعتبار و سندیت تاریخ، و بالاخره، نسبت بین تاریخ و واقعیت چرخ می‌زند.

۱. عوامل سازنده تاریخ کدام است؟

بیش‌تر شخصیت‌های آثار بیضایی به‌نوعی با پرسش‌هایی از این دست درگیرند: آیا قدرت عامل سازنده تاریخ است؟ آیا تاریخ تنها به یاری زور شکل می‌گیرد و تغییر می‌کند؟ آیا متقابلاً برای مشارکت در ساخت آن باید به‌زور متوسل شد؟

دختر ادريس شمشیری دارد که آن را از پدر بزرگ خود به ارث برده است. او بعد از مدت‌ها تلاش برای به دست آوردن شناسنامه‌ی المثنی، تازه متوجه این حقیقت می‌شود که شناسنامه - به‌عنوان نمادی از قراردادهای اجتماعی - نمی‌تواند سند معتبری برای نشان دادن هویت باشد. زیرا فاقد ریشه و اصالت است و به‌راحتی دستمالی و تحریف می‌شود. بنابراین، در سکانس آخر، شمشیر موروثی را به دست می‌گیرد و در مقابل نیروهایی می‌ایستد که می‌کوشند نام، و در واقع هویت او را تغییر دهند. به همین ترتیب، فرمان، شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی **راه طوفانی فرمان...** نیز وارث خانه و عتیقه‌هایی است که از اجدادش به یادگار مانده؛ در فیلم‌نامه **رگبار**، آقای حکیمی تمام درودیوار خانه‌اش را با قاب عکس‌های قدیمی پر کرده و دنبال یک لاله بلور قدیمی موروثی تمام کوچه را می‌دود؛ پهلوان اکبر در نمایشنامه‌ی **پهلوان اکبر می‌میرد** در خاطرات گذشته‌اش زندگی می‌کند؛ در نمایشنامه‌ی **پرده‌خانه**، تنها سند هویت زنان بازیخانه خاطراتشان است و عمله‌های سلطان می‌کوشند حتی راه رؤیا را هم بر آنان ببندند تا مبادا گذشته را به یاد آورند و نام‌های اصلی‌شان را؛ در فیلم‌نامه‌ی **مسافران** که آینه باید شاهد عقد تمام زوج‌های جوان خاندان باشد و باغی که در آن هر کس درختی دارد؛ و...

درواقع، تمام شخصیت‌های بیضایی در محیطی از رؤیا، استعاره و راز، غوطه می‌خورند و هر قدر با گذشته پیوند استوارتری دارند، واقعی‌تر و حقیقی‌تر هستند. اصالت این شخصیت‌ها در گرو اصالت چیزی است که از پدران خود به ارث برده‌اند و از اینجاست که علت دل‌بستگی عمیق شخصیت‌های آثار بیضایی به سنت‌ها، یادگارها، خاطرات و کلاً تمام چیزهای به‌جامانده از گذشته، روشن می‌شود.

اما، اصالت دادن به تاریخ شفاهی، سنت‌ها و رسوم گذشته در این آثار هرگز به معنای واپس‌گرایی و کهنه‌پرستی و نفی پیشرفت‌های بشری نیست. بلکه بیضایی در تمام موارد، آن ابعادی از سنت‌ها و رسوم را مدنظر قرار می‌دهد که با آینده

۲. تردید نسبت به اعتبار و سندیت آثار به جای مانده از گذشت

آیا می‌توان با بررسی و مطالعه اسناد و مدارک تاریخی، از رویدادهای آن شناخت روشنی به دست آورد؟ در این صورت، چقدر می‌توان از صحت و اعتبار این اسناد و مدارک مطمئن بود؟ این پرسش‌ها تقریباً جزو اصلی‌ترین سؤالات تمام کسانی است که به نحوی با تحقیق تاریخی سروکار دارند. در هر کتاب یا رساله‌ای که درباره تاریخ و ماهیت آن نوشته شده باشد، عموماً این ایراد مطرح می‌شود که «چشمگیرترین خصیصه تاریخ آن است که حقایق را که می‌خواهد توصیف کند، حقایق گذشته است و حقایق گذشته را هم نمی‌توان مستقیماً مورد واری و مشاهده قرار داد. به‌طور خلاصه ما نمی‌توانیم صحت یک اظهار تاریخی را صرفاً با سنجش آن با واقعیتی که مستقلاً بر ما شناخته شده است تعیین نماییم.» (ولش، ۱۳۶۴: ۲۰).

اما بلافاصله موضوع تردید در مورد میزان اصالت اسناد و مدارک به جای مانده از گذشته پیش می‌آید که البته آن هم تنها بخشی از یک نگرانی بزرگ‌تر است. کسانی مثل میشل فوکو نسبت به میزان اعتبار نتایج ناشی از درک و تفسیر این اسناد و مدارک مرددند. فوکو، با بیان مفهوم تفاوت افق‌ها، نتایج به دست آمده از این بررسی‌ها را به زیر سؤال می‌برد. «نگاه فوکو به تاریخ، و این حقیقت که او همواره خود را نه به طنز، بل به جد تاریخ‌نگار می‌خواند، استوار بر این پیشنهاد است: ما نمی‌توانیم، امروز و اینجا، یعنی در موقعیت تاریخی‌ای که در آن قرار داریم، به‌دقت روشن کنیم که هر موقعیت گذشته از دیدگاه (یا افق معنایی) هم روزگاران چگونگی بوده است. پرسش اصلی فوکو این است: آیا اندیشیدن به روزگار گذشته، و به شیوه‌ی گذشتگان ممکن هست؟ و سرانجام پاسخ می‌دهد که ما به‌راستی نمی‌توانیم تفاوت‌ها را دریابیم، یعنی تفاوت افق‌ها را بشناسیم (احمدی، ۱۳۶۳: ۲۱۰) و نتیجه می‌گیرد که هرگز نمی‌توان به شناخت حقایق مربوط به گذشته نائل شد و حداکثر می‌توان درکی تازه نسبت به این حقایق به

پیش‌ازاین نیز حین بحث از تاریخ فرمایشی به نمونه‌های متعددی از اذعان صریح پرسوناژهای آثار بیضایی به نقش قدرت در شکل‌گیری تاریخ اشاره کردیم. در اینجا به ذکر دو نمونه دیگر اکتفا می‌کنیم. در نمایشنامه‌ی **غروب در دیار غریب** از مخالفان تصویری واژگون ترسیم و دیو خوانده می‌شوند. در نمایشنامه‌ی **قصه ماه پنهان** قدرت پرده بر حقیقت می‌کشد:

دختر: تو از کی پهلوونو شناختی؟

سیاه: از عهد اون خدا کوچیکه.

دختر: کدوم خدا؟

سیاه: اون خدا کوچیک و سیاه که خدای سیاهها بود.

دختر: مگه حالا نیست؟

سیاه: نه، خدای سفیدها کشتش.

دختر: چرا؟

سیاه: چون هر کدوم می‌گفتن منم اون بزرگی که مردم

بر حقم توی قصه‌ها بهش قسم خوردن.

دختر: کدوم راست می‌گفتن؟

سیاه: اون‌ی که زورش بیشتر بود (بیضایی، ۱۳۴۲: ۱۰۷).

با توجه به چنین دیدگاهی نسبت به قدرت است که شخصیت‌های آثار بیضایی در این امر مردد می‌مانند که آیا نیاستی آن‌ها هم برای شکل دادن به تاریخ به زور متوسل شوند؟ در بخش پایانی نمایشنامه‌ی **هشتمین سفر سندباد** وقتی سندباد متوجه می‌شود که تمام زحماتش به شکلی منفی در کتاب انعکاس یافته به این فکر می‌افتد که «... شاید جهان تنها به شمشیر من و ملاحانم احتیاج داشت. آیا صد مرد شمشیرزن، می‌توانستند کتیبه‌ها را عوض کنند؟ آیا- آیا-» (بیضایی، ۱۳۵۷: ۱۲۰).

به این ترتیب، یکی از کشمکش‌های پرسوناژهای بیضایی به اتخاذ روش مناسب برای شکل دادن به تاریخ، حفظ هویت یا مقابله با جعل و دست‌کاری آن‌ها مربوط است.

دست آورد (همان: ۲۳۱).
همچنین، این مهم را نیز باید در نظر گرفت که درک ما از حقیقت تابع پیش‌داوری‌ها و پیش‌انگاشت‌ها است. نیچه، به «اراده معطوف به قدرت» معتقد بود. به عقیده او، مردم واقعیات را بر هدف خود منطبق می‌سازند و در اشیاء چیزی جز آنچه خود به آن‌ها داده‌اند، نمی‌بینند. بنابراین، صحبت از حقیقت، صحبت از حقیقت مطلق یا معرفت عینی ممکن نیست. فوکو نیز به پیروی از نیچه منکر دستیابی انسان به معرفت عینی از تاریخ است و این‌که «نوشتار تاریخی همواره در دام صنایع لفظی اسیر خواهد شد، و هرگز نمی‌تواند به یک علم تبدیل شود.» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۹۵).

بیضایی نیز، بدگمانی‌های نوتاریخ‌گرایانه مشابهی را در آثار خود مطرح می‌کند: در نمایشنامه **مرگ یزدگرد**، دختر آسیابان چند بار به جسد پادشاه اشاره می‌کند و مستأصل می‌گوید: «تنها گواه ما اینجا خفته...» (بیضایی، ۱۳۷۳: ۱۱). در طول نمایش نیز بارها دگرگونه شدن واقعه را مشاهده می‌کنیم. بازیگران مرتباً حقایق (یا شکل‌های تازه‌ای از حقایق) را به نظاره می‌گذارند و این تردید را دامن می‌زنند که واقعیت کدام است؟ اشاره دختر آسیابان ناظر بر این دیدگاه تاریخ‌نگارانه است که درک و دریافت کامل حقایق مربوط به گذشته ممکن نیست. در نمایشنامه‌ی **گمشدگان** نیز این تردید از زبان طلحک بیان می‌شود: «میگن اونوقت‌ها این طوری نبود. میگن اون وقت‌ها به طور دیگه بود. کی می‌دونه که اونوقتها چطوری بود؟» (بیضایی، ۲۵۳۷: ۷). «طلحک عین همین بدگمانی را نسبت به آینده هم مطرح می‌سازد: «میگن یه روز همه چیز بهتر میشه. کی میدونه اون روز کی می‌رسه؟» (بیضایی، ۲۵۳۷: ۲۰).

مدبر: شما اصلو از بدل چطور می‌شناسین؟
حق‌نگر: با چشم بسته. تاریخچه هر شی، و دست به دست شدن‌هاشو حفظیم. این سپر شاه اسماعیل صفویه، هفده دست گشته. این تفنگ عثمانی در جنگ چالدوران به دست ایرانیان افتاد. ساعت ملکه ویکتوریا که برای ناصرالدین شاه فرستاده شده. [شمشیر از غلاف می‌کشد] در زمان نادر باهاش گردن می‌زدند.
مدبر: راستی؟
حق‌نگر: شما از کدوم دسته هستید؛ اونهایی که می‌گن اینجا قبرستان خاطراته، یا کسانی که اینجا رو بایگانی تاریخ می‌شناسن؟ (بیضایی، ۱۳۶۸: ۴۹)

در فیلم‌نامه **وقت دیگر، شاید** نگرانی و دغدغه نسبت به آثار به‌جای مانده از گذشته، با وضوح بیش‌تری دیده می‌شود. در این اثر، یک مستندساز (مثل یک مورخ که برخی از رویدادها را ثبت می‌کند تا به خاطر اهداف آموزشی مورد استفاده قرار دهد) به نام «مدبر» از یک عتیقه‌فروش ولی به‌زودی معلوم می‌شود که یافتن حقیقت، حتی باوجود اسناد، همیشه هم به این سادگی‌هایی که حق‌نگر خیال می‌کند نیست. کیان، قهرمان اصلی داستان، که در تکاپوی دستیابی به راز گذشته خود دچار کابوس و بیماری روحی شده است، «در کلاف سردرگمی گرفتار است که پیش از تولد او ساخته شده ...» و با وجود در دست داشتن اسنادی از کودکی خود قادر نیست گذشته تاریکش را روشن کند.

و می‌خواهد دوباره به زندگی بازگردد. فرمان در کتاب‌های قدیمی و اسناد موروثی به کندوکاو می‌پردازد. امیدوار است در میان آن‌ها سندی بیابد تا بلکه خلاص شود اما چنین سندی وجود ندارد. به همین دلیل تصمیم می‌گیرد گذشته‌اش را در خود بکشد. به این امید که با از یاد بردن تاریخ پرافتخار گذشته به آرامش دست یابد شجره‌نامه‌اش را آتش می‌زند. اما:

خادم: همیشه ارباب، این‌طوری از دستش خلاص نمیشی.

فرمان: شدم!

خادم: نه، آدم بی‌تاریخ نمیشه. پدرت هر جا می‌رفت همه تاریخ باهاش حرکت می‌کرد - [نافذاً اینطوری خلاص نمیشی ارباب.

فرمان: کی گفته؟

خادم: من می‌گم. شما الان خود اون طوماری. (بیضایی، الف ۱۳۵۷: ۶۰)

فرمان، به این امید که ارواح باستانی بدن او را ترک کنند، تدبیر تازه‌ای می‌اندیشد و نوکرش را وامی‌دارد تا او را تازیانه بزند. شاید می‌خواهد به این طریق غروری را که نسبت به تبار خود دارد، به دور افکند. اما علت این همه رنج او چیست؟ یک‌بار خادم علت عذاب روحی فرمان را چنین توضیح می‌دهد:

خادم: به نظرش میاد که پدرانش از او توقعی دارند بیشتر از اونچه برایش باقی گذاشتن. اونها مزاحمش هستن. (بیضایی، الف ۱۳۵۷: ۶۸)

و یک جای دیگر فرمان خودش به رشته‌هایی که تاریخ بر دست‌وپایش کشیده است این‌طور اشاره می‌کند:

فرمان: اونها منو زیر نظر دارن. اونها به من دستور میدن. اونها منو سرزنش می‌کنن. چی از من سر زده؟

اما، صرف‌نظر از دونه‌نگاه که حق‌نگر نسبت به کارکردهای اسناد و اشیاء باقی‌مانده از گذشته مطرح می‌سازد، چنان‌که پیش‌تر نشان دادیم، از نظر بیضایی، تاریخ اصیل نقشی پویا و آگاهی‌دهنده دارد. در این مورد، ضمن ارائه مثال‌های متعدد، از یک از پرسوناژهای **دیباچه نوین شاهنامه** یاد کردیم که با خواندن اشعار "دقیقی" نسبت به خویشتن خویش آگاهی یافته و دانسته که نسبش به رستم دست‌ان می‌رود. اما، این آگاهی، در عین حال با اضطراب و سرخوردگی نیز همراه است.

۳. تعارض بین تاریخ مکتوب و واقعیت

بیضایی با نگاه شکاکانه و انتقادی به تاریخ مکتوب، سؤال آزردهنده‌ای را پیش روی شخصیت‌هایش می‌گذارد: آیا آن‌طور که در تاریخ آمده است واقعاً گذشته‌ای پرافتخار داشته‌ایم؟ اگر چنین است، پس علت وضع فلاکت‌بار امروز چیست؟ در «عیار تنها» سرداری می‌پرسد:

سردار پیر: چه شد که افتخارات به نسیان سپرده شد؟ ما تاریخی نوشته داریم سراپاش افتخار! خاکی که از آن جنگاوران فرد برخاسته‌اند. سردارانی چون بونصر و بوسلیک؛ آن‌ها که در جنگ واقعه شمشیر زدند! مفاخری از الف تا یاء شیوخ و خبرخوان و قصه‌دار! فتح‌نهایی همیشه از ما بود، شهمت همیشه از ما بود... (بیضایی، پ ۱۳۷۳: ۷۲)

این سؤال ناشی از تعارض شدیدی است که شخصیت‌های بیضایی بین وضعیت فعلی خود و گذشته‌ی افتخارآمیز ثبت شده در کتاب‌های تاریخ می‌بینند. دغدغه‌ی حاصل از این پرسش آزردهنده را در نمایشنامه‌ی **راه طولانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی** به‌خوبی می‌توان دید. فرمان وارث خانه و گذشته‌ای است؛ گذشته‌ای که یک آن‌رهایش نمی‌کند. فرمان خیال می‌کند که روح یکی از اجدادش در او حلول کرده است؛ جدی که سهمش را از زندگی کافی نیافته

در واقع همچون مغولان و شاید هم بدتر از آنان مرتکب جنایت و ددمنشی می‌شود. او نیز از تعارض تاریخ با واقعیت‌ها در عذاب است اما علت را نمی‌داند:

پیرمرد: عیار مردم باید شرم کنند از تو، که لکه‌دارشان کردی

عیار: دفتر قصه‌هایت را ببند، فردا بدتر از امروز. (بیضایی، پ ۱۳۷۳: ۱۹)

اما در طول سفر، به تدریج به علت تعارض گذشته و حال پی می‌برد. وقتی مردمی را می‌بیند که به جان یکدیگر افتاده‌اند و وحشیانه مرتکب فجیع‌ترین اعمال می‌شوند، درمی‌یابد که علت نابودی گذشته‌ی پرافتخار (به‌زعم شخصیت‌ها) چیزی جز خود مردم نبوده‌اند. پی بردن به این حقیقت تلخ است که عاقبت عیار را وامی‌دارد به خاطر دفاع از جان دختر و کودک سرراهی، تک‌وتنها در مقابل خیل مغولان بایستد. در این اثر، موضع انتقادی بیضایی نسبت به تحریف واقعیت‌ها و به‌خصوص قهرمان‌سازی نیز دیده می‌شود. درجایی از داستان ساتی، دختری که به خاطر اعمال عیار خانه و خانواده‌اش را از دست داده و آواره بیابان شده است برای کودک شیرخوار سرراهی چنین تعریف می‌کند:

دختر: ساکت باش طفلکم، بالاخره قصه‌ای پیدا می‌کنم. بیا قصه عروسیم را بشنو. برات نگفتم، هان؟ عروسی ما عروسی عجیبی بود. یک روز او آمد، از راه دور، و سوار اسب سفیدی بود. ما به هم برخوردیم و به یک نظر عاشق من شد، و من، خوب، من هم دلم فرو ریخت. ما هرچه داشتیم برداشتیم و سوار اسبی شدیم که او داشت. ما چیز زیادی نداشتیم. پدرم از او شیربها نخواست، و او هم نپرسید جهیزت کو؟ ما فقط عاشق بودیم، و او از مال دنیا فقط یک شمشیر داشت. (بیضایی، پ ۱۳۷۳: ۸۴)

صورت‌هاشونو خوب نمی‌بینم. اونهایی که جلوترن چرا، یک کمی، اما بقیه کم کم توی تاریکی محو میشن، گم می‌شن، اونها همه جا هستن. از هر طرف میرم منو می‌پان. من تحت نظرم. نمی‌تونم کاری بکنم. اونها از من یه چیزی میخوان که من نمی‌فهممش. (بیضایی، الف ۱۳۵۷: ۷۱)

و دست آخر کار به تیمارستان می‌کشد:

تاجر: [...] در پروندت قید شده که برای دفاع از یک روح باستانی می‌خواستی آدم‌های واقعی رو بکشی. چرا؟ صراف: بله. چون تو همه‌اش خیال می‌کنی که آدمی بودی و حالا نیستی؟ تاجر: چی باعث شده خیال کنی اجدادی داشتی و افتخاراتی؟ صراف: چرا خیال می‌کنی خونه و باغی داشتی اونقدر با ارزش که می‌خواستن از دست بگیرنش؟ تاجر: جواب نمیده. لبخند می‌زنه. صراف: کی دست از خیالبافی برمی‌داری؟ کی بیدار میشی؟ (بیضایی، الف ۱۳۵۷: ۱۲۶)

باوجود این، ما، تماشاگران، می‌دانیم که فرمان روانی نبوده است. زیرا خادم در ابتدای نمایش بر حقیقی بودن داستان صحنه می‌گذارد و در انتهای نمایش هم از اربابش به‌عنوان یک قربانی نام می‌برد. پس «چه شد آن افتخارات؟...» این سؤال در راه طوفانی... پاسخ روشنی نمی‌یابد، اما بیضایی در پایان فیلم‌نامه‌ی عیار تنها پاسخ را می‌دهد. در ابتدای داستان پیرمردی که شیفته‌ی خصلت‌های جوانمردانه عیاران است و عمری را صرف جمع‌آوری حکایت‌ها و روایت‌های مربوط به دلاوری‌های آنان کرده، جان عیاری زخمی را از مرگ نجات می‌دهد. این عیار بلافاصله بعد از بهبودی به دختر پیرمرد تجاوز می‌کند، جهیزیه‌اش و تنها اسبش را به‌زور می‌گیرد.

شکستن قالب یک اسطوره یا افسانه، ضمن نزدیک کردن این قالب و شخصیت‌های نوعی آن به قالب نمایشی، حقیقت‌مانندی آن را افزایش دهد. اینجا می‌توان اضافه کرد که بیضایی قهرمان‌پرستی و قهرمان‌پروری را عامل رخوت توده‌ها می‌داند. ذکر چند نمونه می‌تواند به روشن‌تر شدن موضوع کمک می‌کند.

در بخشی از نمایشنامه **چهار صندوق**، آنجا که «زرد» می‌کوشد «سیاه»، یعنی نماد عامه مردم، را به مشارکت در مبارزه با مترسک ترغیب کند، نمونه‌ی درخشانی از این ایده ملاحظه می‌شود (بیضایی، پ ۱۳۷۲: ۶۵). در نمایشنامه‌ی **هشتمین سفر سندباد**، نیز در مقابل مرد کوری که ظهور قهرمان را بشارت می‌دهد، سندباد انتظار معجزه را کار افراد عاجز می‌داند (بیضایی، پ ۱۳۵۷: ۹۳).

به‌علاوه، بیضایی خیلی جاها قهرمان‌سازی و قهرمان‌پردازی را عامل تهور منفی و حادثه‌جویی و ترویج خشونت دانسته و تفتیح کرده است. آی‌بانو در نمایشنامه **فتحنامه کلات**، بعد از غلبه بر دشمن، اعلام می‌کند که «دنیا به دست قهرمانان خراب شده/ برماست که بسازیمش...» (بیضایی، ت ۱۳۷۳: ۱۷۰).

درواقع، منظور آی‌بانو از قهرمان، در نمونه‌ی اخیر اشاره به همان گروه برگزیده‌ای است که قبلاً شرح دادیم. آی‌بانو، پس از آن‌که به کمک توده مردم سرداران بزرگ مغول را شکست می‌دهد، به پوشالی بودن آن‌ها اشاره می‌کند: «آی که پهلوانان از نزدیک چه بی‌دفاعند. نامشان آنان را به رفتاری بایسته کرده است. اما اشکشان نشان می‌دهد که همواره کودکند. کاش کودکان بزرگ نشوند. و شمشیر و افتخار نشانند.» (بیضایی، ت ۱۳۷۳: ۱۴۷) علت این قهرمان‌شکنی را در یک جمله از زبان پهلوان اکبر می‌شنویم:

می‌فروش: مردمی که شما بهشون کمک می‌کردی، اونهارو به کی می‌سپری؟ کی حقوقشون رو می‌گیری؟ پهلوان: اما یه پهلوون که تا آخر دنیا زنده نیست،

درواقع، دختر، غافل از این‌که پدرش قربانی اعتماد به همین قصه‌پردازی‌ها شد، آرزویش را به عنوان واقعیت روایت می‌کند.

اینک شاید بتوان راحت‌تر راجع به «قهرمان‌شکنی» و دلایل و اهداف آن در این آثار بحث کرد.

۵) تاریخ، قهرمان‌زدایی، درام‌زدایی

چنان‌که اشاره شد، تاریخ رسمی همواره منعکس‌کننده‌ی سرگذشت و اعمال بزرگان، پادشاهان، پهلوانان، انسان‌های استثنایی و به‌طور کلی، برگزیدگان بوده «و مورخ به خود جرئت نداده ساحت قدس تاریخ را با نام مردم غیر شریف؟! بیالاید. پرسونالیزه کردن تاریخ که منحصر کردن تاریخ به شخص است از شیوه‌های دیرین تاریخ عالم است و اکثر مورخین از این جرم بزرگ مبری نیستند. چنانکه این شیوه در ایجاد قهرمان‌پرستی و مکتب قهرمان‌پرستان و به‌اشتباه انداختن سردمداران این مکتب بی‌تأثیر نبوده است چه آن‌قدر تاریخ از شخصیت‌ها سخن گفته و از غیر شخصیت‌ها هیچ نگفته که برای دسته‌ای حتی از دانشمندان مشتبه شده است که جز شخصیت‌ها نمی‌توانند در تاریخ حرکت، انقلاب و نهضت به وجود آورند.» (رادمنش، ۱۳۷۰: ۱۳۳).

به‌این ترتیب، این تاریخ‌نگاری‌ها علاوه بر این‌که در هدایت و روشن‌نگری نسل‌های بعد نقش مثبتی ایفا نمی‌کرده، به‌عنوان یکی از ابزارهای تحکیم سلطه قدرتمندان بر توده مردم، مطرح بوده است؛ چراکه این توهم را ایجاد می‌کرده که توده مردم، به‌تنهایی قادر به انجام کاری نیستند و می‌بایست یا به طبقه برگزیده حاکم متوسل شوند یا چشم‌به‌راه آمدن پهلوان و قهرمانی ممتاز بمانند. به‌این ترتیب تاریخی بازدارنده و مخرب ایفا می‌کرده است.

توجه به این نکته علت قهرمان‌زدایی را در آثار بیضایی روشن می‌سازد. وقتی از **آرش و پهلوان اکبر می‌میرد** سخن گفتیم به این موضوع اشاره کردیم که بیضایی می‌کوشد با

و پدید آوردن آثاری چون تمثال‌ها، و پیکره‌ها یا حفظ جسد مومیایی و یا خاکستر شده‌شان، خاطر خویش را در ذهن نسل‌های بعدی، زنده نگه‌دارند. پندارهای دیرینه و ماندگاری که بر پایه‌های قهرمانی، پهلوانی، عنوان، لقب، نام، مال و ثروت، استوار شده‌اند، این خاصیت را داشتند که احساس زودگذری و سپنجی بودن هستی را از یاد قدرتمندان، نامداران و دولتمندان بزایلند و به دست فراموشی سپارند. این پندارها و توهمات، عشق و علاقه آن‌ها را به شأن و منزلت و حیثیت و افتخار، کامیاب می‌ساختند و احساس اقتدار را هرچه بیشتر در ایشان قوت می‌بخشیدند. (دلاشو، ۱۳۶۴: ۹۱)

در مورد این گرایش فطری، پیش‌تر و هنگام برشمردن دلایل مخالفت‌های کشاور با انداختن تیر سخن گفتیم. برای پرسوناژهای آثار بیضایی تاریخ عامل غلبه بر مرگ، و درنهایت بیهودگی زندگی، است. از نظر آنان، تاریخ باعث زنده ماندن یاد و خاطره گذشته، و یاد و خاطره گذشته در حکم زندگانی جاوید است. به‌عنوان مثال، جدال اصلی در نمایشنامه **پهلوان اکبر می‌میرد** جدال نام و ننگ است. برای پرسوناژهای این نمایشنامه «نام» آن‌قدر اهمیت دارد که به خاطرش تن به مبارزه می‌دهند و با از دست دادنش خود را به عفریت مرگ می‌سپارند. اگرچه ممکن است گاهی در پایان آن را سرایی بیش نبینند:

پیر: [...] نام نیک پدرت برای تو بسه جوون، زمینش نزد.

حیدر: نام نیک پدرم از دوش خودش هم باری برداشت. (بیضایی، الف ۲۵۳۵: ۳۴)

اما در تحلیلی نهایی، علتی مهم‌تر آن‌ها را به کسب «نام» تشویق می‌کند که همان «میل به جاودانگی» است.

هیچوقت نبوده [می‌ماند] باید خودشون قوی بشن، خوشون یه کاری بکنن... (بیضایی، الف ۲۵۳۵: ۷۴)

در نمایشنامه **غروب در دیار غریب** نیز پهلوان از جنگ با دیو سرباز می‌زند. به این دلیل که حضورش همواره باعث برخورد انفعالی مردم بوده است. (بیضایی، ۱۳۴۲: ۱۷)

به همین دلیل است که شخصیت‌های این آثار از مردم عادی کوچه و بازار انتخاب شده‌اند. آرش، ستوریانی ساده؛ اکبر، آواره‌ای از ایللیات؛ شرزین، دبیری معمولی در دارالکتاب؛ و... بوده‌اند که در چم‌وخم مبارزه بالیده و برگزیده شده‌اند. یعنی الگوهایی که بیضایی به مخاطبان خود ارائه می‌دهد، نه شخصیت‌های رفیع و غیرقابل دسترس که افرادی ملموس و باورپذیرند.

۶) بیضایی و کارکردهای تاریخ

کارکردهای ویژه تاریخ واقعی، که با بررسی مجموعه آثار بیضایی قابل تشخیص است، به‌طور اجمالی عبارت‌اند از:

۱. ثبت هویت فردی و اجتماعی

همان‌طور که در مباحث گذشته نیز ذکر شده، نقش تاریخ در آثار بیضایی شامل حراست از هویت قومی و ملی، آگاه‌سازی توده‌ی مردم نسبت به توانایی‌های بالقوه‌شان و تشویق آنان به تلاش برای دستیابی به عظمت گذشته، در ابعاد اجتماعی، و نیز تأمین حس «جاودانگی» در ابعاد فردی است. در مورد اخیر لازم به تذکر است که وحشت از مرگ و نیستی همواره از اصلی‌ترین دغدغه‌های بشر بوده است و انسان‌ها به شیوه‌های مختلف کوشیده‌اند به احساس جاودانگی دست یابند:

بعضی می‌اندیشند که با انجام دادن کارهای درخشان و نمایان (از گرداب فراموشی) خلاصی یابند، اما بعضی دیگر می‌کوشند تا به برکت نام، ثروت، شغل و عنوان و لقبی، در یادهای بمانند و برخی هم می‌خواهند با بنیان نهادن بناهای نسبتاً گزندناپذیر: کاخ‌ها، مقابر باعظمت،

دریافت کرده است، از این که این داستان‌ها نام فرد دیگری منتشر شود، سر بیچد. در قسمتی از یکی از داستان‌های او این احساس به خوبی دیده می‌شود:

دختر: دختر می‌گوید: «ما می‌گذریم و موج رد پایمان را می‌شوید. از ما جز تصویری نمی‌ماند و شاید که از آغاز ما همان تصویر بوده‌ایم.» (بیضایی، ب: ۲۵۳۵: ۱۱).

۲. عبرت‌آموزی و اجتناب از تکرار اشتباهات گذشته یکی از جنبه‌های اصلی روایت تاریخ، عبرت‌آموزی آن ذکر شده است. بیضایی نیز بارها به این کارکرد مهم اشاره کرده، آن را از ابزارهای مهم تحقق و بسط عدالت و برابری در جامعه معرفی می‌کند. در **خاطرات سَرّی سلطان در آبسکون**، سلطان محمد خوارزمشاه که از بیم حمله مغولان به جزیره آبسکون پناه برده است، آرزو می‌کند «کاش دبیری در رکاب بود تاریخ سَرّی این ایام می‌نوشت، تا چون ابر تیره بگذرد در آن به عبرت نظر کنیم.» (بیضایی، الف: ۱۳۶۵: ۱۱) در پایان «پرده نئی» منادی آواز می‌دهد: «آری، بدین‌سان رنجنامه بانوی غصه‌دار/طوماری شود، و در میدان‌ها خوانده شود/باشد روزی که آب‌ونان به شرط ندهند/ و بیداد از دهان دادگری سخن نگوید/ و دانش مرد و زن نشناسد...» (بیضایی، الف: ۱۳۷۱: ۱۷۴) و یا وقتی گلتن در نمایشنامه «پرده خانه» موفق به جلب موافقت نوسال به مشارکت در سوءقصد علیه جان سلطان نمی‌شود، از زنان بازیخانه می‌خواهد که یک‌به‌یک گذشته‌شان را برای نوسال تعریف کنند تا بلکه به این ترتیب او را با خود همراه سازند: (بیضایی، الف: ۱۳۷۲: ۸۶) در پایان نمایشنامه **مرگ یزدگرد** نیز بازیگران در سرود جمعی خود می‌خوانند: «باشد که هر که این افسانه می‌خواند، از هزار نیرنگ جهان برهد...» (بیضایی، ث: ۱۳۷۳: ۷۰)

علوی‌پور از مرگ یزدگرد به‌عنوان یکی از بهترین نمونه‌های آثاری یاد می‌کند که «با ابتنا بر روایت موقعیت تاریخی، پرسش از هنجارهای برسازنده جامعه را مدنظر قرار

در تمام طول نمایش، پهلوان اکبر به شیرهای سنگی که هر یک نشانه‌ی مزار یکی از پهلوانان نام‌آور گذشته هستند نگاه می‌کند و با خود کلنجار می‌رود و دست‌آخر وقتی نام خود را از دست‌رفته می‌یابد، تن به مرگ می‌سپارد. در واقع، از نظر او زندگی بهانه‌ای برای طلب جاودانگی است و با از دست رفتن جاودانگی دیگر معنایی نخواهد داشت. در فیلم‌نامه‌ی **مسافران** نیز که اصلاً اثری درباره‌ی غلبه بر مرگ، و یا به قول نویسنده «غلبه‌ی عاطفه بر واقعیت»، است، ماهو در مجلس بزرگداشت کشته‌شدگان در تصادف می‌گوید:

ماهو: نه، بهتره نگیم ختم، این پایان کسی نیست. اونا به خاطره و تاثیراتشون در ما ادامه دارن. پس این یادبودی است برای بخشی از خود ما که تا دیروز کالبدی جدا از ما داشت. ما جمع می‌شیم و اونا رو اگر نه در واقع، در ذهن زنده می‌کنیم... (بیضایی، ت: ۱۳۷۱: ۵۳)

در این اثر سایر پرسوناژها هم اعتقاداتی مشابه دارند: مستان قصد دارد کودکی پرورشگاهی را به یاد مهتاب بزرگ کند، حکمت متاثر است که فرزند پسری ندارد تا بعد از مرگ نامش را زنده نگه دارد، و خانم بزرگ هم که قوی‌تر از هر کس استدلال می‌کند:

خانم بزرگ: [بازوان ماهرخ را می‌گیرد] همه کسم مردن ولی نه برای من! هر روز می‌بینمشون، پدر اونجا نشسته بود، مادر اونجا و من - بچه بودم، تو نبود، معنیش اینه که مرده بودی؟ نه! (بیضایی، ت: ۱۳۷۱: ۵۴)

آقای حکمتی نیز در فیلم **رگبار** به‌تنهایی سالن نمایش مدرسه را تعمیر می‌کند، به این امید که تا مدتی، هرچند کوتاه، بعد از رفتن، یاد و خاطره‌اش زنده بماند. دقیقاً همین عامل است که باعث می‌شود شیرزاد در **دنیای مطبوعاتی آقای اسراری** با این که حق و حقوق مادی داستان‌هایش را

وارث وحشتی عظیم یافتیم. اما توانستم آرام‌آرام صدای مردمی را بشنوم که در تاریخ گفته نشده‌اند (قوکاسیان، ب ۱۳۷۱: ۲۷).

این جملات به خوبی سیمای کودکی را که در **حقیقت و مرد دانا** به جست‌وجوی حقیقت می‌رود، نشان می‌دهد. در این روایت، کودکی با تماشای یک معرکه به فکر می‌افتد بفهمد حقیقت چیست؟ و باقی عمر خود را صرف جست‌وجوی آن می‌کند:

آن که به خانه می‌رفت کنار معرکه‌یی به تماشا ایستاد و پس‌از آن دیگر به سوی خانه نرفت. در معرکه چه دیده بود؟ آیا حقیقت را معامله می‌کردند؟ شنید که کسی به حقیقت سوگند می‌خورد. گلیمی را که داشت فروخت و پا به شهری بزرگ نهاد. آنجا چندی ماند و به کارهای سخت تن داد. در همین حال او کتاب‌های بسیاری را ورق زد و در بسیاری از آن‌ها زمانی دراز فرو رفت. او به مجلس‌های درس رفت و در می‌فروشی‌ها بسیار پرسه زد. در بازار قدم گذاشت و آنجا بازرگانی فریه به او گفت: هر کس در پی سود خود است تو نیز در پی سود خویش باش. اینجا بمان و شاگردی کن. بیش از آنچه حقیقت به تو سود دهد مزد می‌بری. او از کنار وسوسه‌ها می‌گذشت و روزی که سرانجام پا از شهر بیرون می‌گذاشت از شاعری شنید: هوشیار باش که حقیقت را از زبان چه کسی می‌شنوی. حقیقت را می‌توان به دلخواه با کلمات تغییر داد. چنان دلخواه که دیگر حقیقت نباشد (بیضایی، ۱۳۵۱: ۳۳).

بنابراین، اهمیتی که بیضایی برای تاریخ در آثارش قائل می‌شود، زائیده علاقه‌ای است که به کشف حقیقت دارد. تجلیل از تاریخ در این آثار، تجلیل از کوشش فطری بشر برای دستیابی به حقیقت است.

می‌دهند. [...] این فیلم که فیلم‌نامه آن درست در روزهای پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ نوشته شده است، تلاشی است برای پاسخ به پرسش‌هایی که بیضایی را در مقام متفکر ایرانی به خود مشغول داشته است. بیضایی در مصاحبه‌های چنین صورت‌بندی‌ای از پرسش‌ها ارائه می‌کند: «من کیستم؟ در کجا ایستاده‌ام؟ و یا حتی مهم‌تر از همه، از آنجاکه شخصیت ما اساساً به واسطه فرهنگمان تعیین یافته است، ما کیستیم؟ در مقام یک ملت کجا ایستاده‌ایم؟ چرا در چنین تنگنایی گرفتار آمده‌ایم؟ راه‌حل مشکلات ما چیست؟ (علوی‌پور، ۱۳۹۳: ۱۱۳-۱۲) و یا البته، طبعاً این در شرایطی است که بتوان به اعتبار و صحت تاریخ اعتماد کرد.

نتیجه‌گیری

از آنچه گذشت، می‌توان به‌طور اجمالی نتیجه گرفت که تاریخ برای بیضایی کیفیتی زنده و فعال دارد. تأثیرگذار و هدایتگر است، و از همه مهم‌تر، یکی از راه‌های مهم دستیابی به حقیقت و هویت محسوب می‌شود. مقایسه نظیر به نظیر قطعه‌ای از یک مصاحبه و قطعه‌ای از **حقیقت و مرد دانا** در این مورد گویا و جالب خواهد بود. بیضایی یک‌بار در سال ۱۳۵۶ طی یک مصاحبه گفته بود:

[...] تا سرانجام یک روز تئاتر به شکل تعزیه‌ای بر من ظاهر شد و مرا افسون کرد... من تا آن روز نمایشی به این حد جذاب ندیده بودم، حس کردم باید بایستم، حس کردم باید دلایلی را پیدا کنم که به او این همه فتنه‌گری و به من این همه شیفتگی داده است. او مرا متوجه فقرم کرد. مرا متوجه آن کسی کرد که من بودم. ناگهان دریافتم که از چه چیزها پشت سرم خالی است، و زمین زیر پایم چقدر بی‌بنیاد است. دریافتم که با بزک دیگران جراحات تاریخی من زیبا نمی‌شود. و آنچه را که ثروت گذشته من است چگونه از چشم من پنهان می‌کنند. من تاریخ خواندم و خود را

در همسویی با نظریه پردازان نوتاریخگرا به افشای روش‌هایی می‌پردازد که از طریق آن‌ها گفتمان‌های غالب و تقویت‌کننده ایدئولوژی حاکم در ادبیات و فرهنگ تقویت و ترویج می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. جالب است که تاریخ و داستان از نظر لغوی ریشه مشترک دارند. در زبان فرانسه واژه *Histoire* به طور هم‌زمان برای تاریخ و داستان استفاده می‌شود و در زبان انگلیسی نیز واژگان *History* و *Story* ریشه واحد دارند.

۲. نگاه کنید به جلالی پور، بهرام (۱۳۹۱). از واقعیت تا واقعیت‌پردازی (تأملی بر برخی از ویژگی‌ها و ملاحظات زیبایی‌شناختی نمایشنامه‌نویسی مستند)، فصلنامه نمایشنامه، شماره ۸، زمستان، صص ۹۲-۸۸.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۶۰). تاریخ‌نگاری در ایران، تهران: گستره، چاپ اول.
- احمدی، بابک (۱۳۷۳). مدرنیته و اندیشه انتقادی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- الیاده، میرچا (۱۳۶۵). مقدمه‌ای بر فلسفه‌ای از تاریخ، بهمن سرکاراتی، تبریز: نشر نیما، چاپ اول.
- بیضایی، بهرام (۱۳۴۲). سه نمایشنامه عروسکی، تهران: نویسنده، چاپ اول.
- (۱۳۵۱). حقیقت و مرد دانا، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول.
- (الف ۱۳۵۷). راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی، تهران: نیلوفر، چاپ اول.
- (ب ۱۳۵۷). هشتمین سفر سندباد، تهران: روزبهان، چاپ دوم.
- (۱۳۶۲). خاطرات هنرپیشه نقش دوم، تهران: دماوند، چاپ اول.
- (۱۳۶۵). تاریخ سری سلطان در آبسکون، تهران: عکس

اما، چنان‌که دیدیم، از نظر بیضایی این حقیقت کیفیتی یکتا، قطعی و جهانی ندارد. نگارش **حقیقت و مرد دانا** در آغاز دهه‌ی هفتاد میلادی و هم‌زمان با شکل‌گیری اندیشه‌های پسااستخار گرایانه همگامی بیضایی را با اندیشه‌های تکثرگرایانه تأیید می‌کند. از مجموع بررسی‌ها چنین استنباط می‌شود که نگاه بیضایی نسبت با تاریخ با نگاه اصحاب نظریه‌ی نوتاریخ‌گرایی بسیار نزدیک است و شرایط فرهنگی و زمانه‌ای که هنرمند در آن قلم می‌زده است نیز چنین نگاهی را تأیید می‌کند.

حال، یکی از پرسش‌های مهم پیش رو این است که این نگاه خاص نسبت به تاریخ که در ذیل نگاه نوتاریخ‌نگارانه قرار می‌گیرد، در آثار بیضایی چگونه ظاهر شده است. چنان‌که ملاحظه کردیم، بدگمانی نسبت به تاریخ و تحریف آن توسط گفتمان‌های قدرت چیزی نیست که در آثار متأخرتر بیضایی ظاهر شده باشد. در نتیجه، این سؤال مهم مطرح می‌شود که آیا این نگاه جدید تحت تأثیر آراء نظریه‌پردازان موسوم به پست‌مدرن و از جمله فردی مثل میشل فوکو شکل گرفته است یا در منابع قدیمی‌تری ریشه دارد که نویسنده حسب علاقه‌اش به آثار کهن مطالعه کرده است؟ به طبع، این مطالعه، رویکردی برون‌گرایانه خواهد بود در حالی که در این پژوهش، اغلب در رویکردی درون‌گرایانه خویش را به بررسی خود آثار و احیاناً تک‌و‌توک اظهارنظرهای خود نویسنده محدود ساختیم. یکی از دستاوردهای پژوهش نیز آن است که بیضایی را به‌عنوان هنرمندی پست‌مدرن مطرح می‌سازد. جالب‌توجه است که به‌رغم زبان نسبتاً آرکائیک، پرداختن به موضوعات تاریخی و گاه حتی اساطیری، در نهایت، نگاه نقادانه‌ی نویسنده رویکردی پست‌مدرن را از این موضوعات به نمایش می‌گذارد. جنبه‌های دیگر کار بیضایی را به‌عنوان هنرمندی پست‌مدرن می‌توان در پژوهش‌های مستقل دیگر دنبال کرد.

همچنین، بر اساس یافته‌های پژوهش، ملاحظه می‌کنیم که بهرام بیضایی در آثارش جدای از رویکرد هنرمندانه، در نقش یک منتقد تاریخ و حتی فیلسوف تاریخ ظاهر می‌شود و

- معاصر، چاپ اول.
- (۱۳۶۸). وقت دیگر شاید، تهران: ابتکار، چاپ اول.
- (۱۳۶۹). اشغال، تهران: روشنگران، چاپ دوم.
- (۱۳۷۰). سلطان مار، تهران: تیراژه، چاپ سوم.
- (الف ۱۳۷۱). پرده نئی، تهران: روشنگران، چاپ اول.
- (ب ۱۳۷۱). دیباچه نوین شاهنامه، تهران: روشنگران، چاپ سوم.
- (پ ۱۳۷۱). طومار شیخ شریزین، تهران: روشنگران، چاپ چهارم.
- (ت ۱۳۷۱). مسافران، تهران: روشنگران، چاپ اول.
- (الف ۱۳۷۲). پرده خانه، تهران: روشنگران، چاپ اول.
- (ب ۱۳۷۲). جنگنامه غلامان، تهران: روشنگران، چاپ دوم.
- (پ ۱۳۷۲). چهار صندوق، تهران: روشنگران، چاپ سوم.
- (الف ۱۳۷۳). آرش، تهران: نیلوفر، چاپ چهارم.
- (ب ۱۳۷۳). روز واقعه، تهران: ابتکار، چاپ دوم.
- (پ ۱۳۷۳). عیار تنها، تهران: روشنگران، چاپ اول.
- (ت ۱۳۷۳). فتحنامه کلات، تهران: روشنگران، چاپ دوم.
- (ث ۱۳۷۳). مرگ یزدگرد، تهران: روشنگران، چاپ دوم.
- (الف ۲۵۳۵). پهلوان اکبر می‌میرد، تهران: نگاه، چاپ سوم.
- (ب ۲۵۳۵). دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، تهران: مروارید، چاپ دوم.
- (پ ۲۵۳۵). میراث و ضیافت، تهران: انتشارات نگاه، چاپ اول.
- (۲۵۳۷). گمشدگان، تهران: پیام، چاپ اول.
- چابلد، گوردون (۱۳۳۵). تاریخ - بررسی نظریه‌هایی درباره تاریخ‌گرایی، محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات مازیار، چاپ دوم.
- دلاشو، م لوفر (۱۳۶۴). زبان رمزی افسانه‌ها، جلال ستاری، تهران: توس، چاپ اول.
- رادمنش، عزت‌الله (۱۳۷۰). سبک‌های تاریخی و نظریه نژادی تاریخ، ؟ تهران: کویر، چاپ اول.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴). تاریخ در ترازو، تهران: امیرکبیر، چاپ اول.
- ستاری، جلال (۱۳۷۴). نماد و نمایش، تهران: توس، چاپ اول.
- سلدن، رمان (۱۳۷۲). راهنمای نظریه ادبی معاصر، عباس مخبر، تهران: طرح نو، چاپ اول.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹). حماسه‌سرایی در ایران، تهران: امیرکبیر، چاپ پنجم.
- صیامیان گرجی و موسوی سیانی، زهیر و سعید (۱۳۹۴). ضرورت تعامل بین‌رشته‌ای معرفت‌شناسی و علم تاریخ در بررسی چالش‌های شکاکانه درباره امکان و اعتبار شناخت تاریخی، فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره هفتم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۴، صص ۱-۲۶.
- علوی‌پور، سید محسن (۱۳۹۳). سینما؛ محمل امتزاج میان‌رشته‌ای اندیشه سیاسی و تاریخ، فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره هفتم، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۳، صص ۹۵-۱۱۷.
- قادری سهی و کزازی، بهزاد و سیده آناهیت (۱۳۸۸). خوانشی پست‌مدرن از مفهوم تاریخ در دو نمایشنامه آرکادیا اثر تام استاپارد و مرگ یزدگرد اثر بهرام بیضایی، فصلنامه ادبیات تطبیقی، سال سوم، شماره ۱۱، صص ۱۸۶-۱۶۷.
- قوکاسیان، زاون (الف ۱۳۷۱). درباره مسافران ساخته بهرام بیضایی، تهران: آگاه، چاپ اول.
- (ب ۱۳۷۱). مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی، تهران: آگاه، چاپ اول.
- والش، دبلیو. اچ (۱۳۶۳). مقدمه‌ای بر فلسفه تاریخ، ضیاء‌الدین طباطبایی، تهران: امیرکبیر، چاپ اول.

Defamiliarization and Dedramatization of History Analysis of Neo-Historicism in Bahram Beyzaei's Works and Its Functions

Bahram Jalalipour¹

Abstract

Art in general, and theater works in particular, is a venue for the manifestation of human life and related branches of knowledge, that provide a suitable material for interdisciplinary studies. On this basis, studying the relationship between these branches of science and art as well as their manifestation in art needs interdisciplinary studies. Tracing history in the works of art and the theatrical works by Bahram Beyzaei, as a good case in point, provides a suitable material for that purpose. This paper seeks to classify Beyzaei's works in terms of concentration on history in a bid to shed light on his views vis-à-vis this issue. Yet more significantly, it will try to explain how this special view would contribute to the development of Beyzaei's performing art.

To that end, through a library study and following an analytical-descriptive method, Beyzaei's works are classified under three categories in terms of focus on history. Then, fake and doctored history on one side and traditional and genuine history on the other are studied in his works. That would aim to show the former serves an ideological tool in the hands of the strong to make subordinates submit.

The findings of this study indicate that Beyzaei's characters are all critical of the authenticity and accuracy of historical references and from this standpoint his views are close to 'neohistoricists'. Therefore, Beyzaei may be described as a fully post-modernist playwright.

In response to the second question, we can see that although a sort of philosophy of history may be detected in Beyzaei's works, he goes beyond philosophical analysis and concentrates his views on the creation of drama. In other words, the essence of drama creation in Beyzaei's works raises doubts about the historical discourse and gives rise to controversy in distinguishing genuine history from fake history.

Therefore, Beyzaei's works are all a kind of attempt to uncover the reality. By referring to the findings of the first question and the post-modernist fact that there is no ultimate reality, or at least it is not accessible, we are headed towards the tragic aspect of such challenge in Beyzaei's works.

Keywords: Bahram Beyzaei, history, play, neohistoricism, defamiliarization, dedramatization

1. Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
(E-mail: Bahram.jalalipour@gmail.com)