

اسطوره‌کاوی ضحاک در ادبیات نمایشی ایران

(مطالعه موردی نمایشنامه‌های دهه‌ی پنجاه خورشیدی)

مقاله حاضر برگرفته از رساله دکترای 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.

This article is extracted 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 third authors and with advice from the fourth author at the University of Tehran.

چکیده

این پژوهش با این پیش‌فرض که رجوع به اساطیر در بافت تاریخی و اجتماعی هر دوره علاوه بر ایجاد علاقه به برخی اساطیر، ساختار و کارکرد متفاوتی برای این اساطیر تعریف می‌کند، به تحلیل اسطوره‌کاوانه بازآفرینی اسطوره ضحاک در ادبیات نمایشی ایران در دهه‌ی پنجاه خورشیدی پرداخته است. اسطوره‌کاوی از جمله رویکردهای اسطوره‌شناسی است که تنها به تحلیل متن اسطوره خلاصه نمی‌شود و به گفتمان فرهنگی-اجتماعی نیز توجه دارد. 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 اینگونه بیان کرد که روایت کهن اسطوره ضحاک در بستر پرتلاطم تغییرات اجتماعی ایران در دهه‌ی پنجاه خورشیدی با تغییرات فراوانی در ادبیات نمایشی این دوره بازآفرینی شده است و این بازآفرینی‌ها نه تنها به تفسیرهای جدید از این اسطوره منجر شده‌اند، بلکه همسو با وضعیت اجتماعی، نقش مهمی در انتقال پیام‌های اجتماعی و سیاسی ایفا کرده‌اند.

واژگان کلیدی:

اسطوره‌کاوی، ضحاک، اسطوره‌شناسی، اژدهاک، اسطوره

The Mythanalyse of Zahhak Myth in Iranian Dramatic Literature

(A Case Study of Plays from 1970s)

Abstract:

In contemporary times, many theater artists have revisited ancient myths and legends to explore and express their national identity. This 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 structure and function. The focus of this study is the recreation of the Zahhak 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 Zahhak 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, Zahhak 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 Islamic Revolution in 1979. These key events have significantly influenced the ways in which Zahhak'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, a decade marked by significant social and cultural changes. The study highlights how playwrights such as Bahram Beyzaei (*Ajidahak*, 1968), Gholam-Hossein Saedi (*Zahhak*, 1976), Mahmoud Etemadzadeh (*Kaveh*, 1976), and others reinterpreted the myth within the socio-cultural framework of their time. These playwrights employed Zahhak's character and narrative structure to explore themes of transformation, societal anxieties, and collective consciousness.

This study argues that these reimaginations of the Zahhak 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 power, and the role of collective memory in shaping national identity. By employing mythanalysis, the research highlights how mythic structures serve as vehicles for cultural commentary and social critique.

Ultimately, the study concludes that the myth of Zahhak 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 Zahhak allows them to function as both reflections of societal challenges and evolving narratives that continue to resonate across different historical periods. As such, Zahhak remains a potent symbol within Iran's theatrical tradition, continuously evolving to mirror the struggles and aspirations of successive generations.

Key Words:

Mythanalyse, Zahhak, Mythology, Aži Dahāka, Iranian Plays

اسطوره‌ها در درازای تاریخ و توسط عموم مردم یک جامعه شکل می‌گیرند و هر بار که عمل ثبت اسطوره یا اسطوره‌نگاری یا بازآفرینی اسطوره به اشکال مختلف یک جامعه صورت می‌گیرد، بافت اجتماعی در این عمل اثرگذار است. اساطیر که حاصل طبیعت زندگی انسان‌ها هستند به‌سختی فراموش می‌شوند و همواره با تغییرات کوچک و بزرگ به حیات خود ادامه می‌دهند. در جوامع پویا و زاینده، ساختار و کارکرد اساطیر وابسته به شرایط زندگی در حال تغییر است. از همان سال‌های ابتدایی آشنایی ایرانیان با تئاتر، مسئله بازنمایی هویت ایرانی در این هنر تازه‌وارد، مدنظر بسیاری از نمایشنامه‌نویسان ایرانی قرار گرفت. در آن دوره 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 پر فراز و نشیب تئاتر در ایران، سرچشمه خلق آثار فراوانی برای صحنه بوده است. با بررسی طیف متنوع پژوهش‌هایی که به بررسی اقتباس‌های صورت از شاهنامه پرداخته‌اند روشن می‌شود که در فاصله صدساله ۱۲۸۴ تا ۱۳۸۴ هجری شمسی، حداقل ۱۲۴ نمایشنامه چاپ شده یا اجرا شده (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 اسطوره‌ای 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 دهه‌ی پنجاه خورشیدی با رویکرد اسطوره‌کاوی (بررسی خواهیم کرد. اسطوره‌کاوی یکی از رویکردهای اسطوره‌شناسی^۱ است که تنها به تحلیل متن اسطوره خلاصه نمی‌شود و به گفتمان فرهنگی نگارش اسطوره نیز توجه دارد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر که از نوع تحقیقات کیفی به‌شمار می‌آید، به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است. در این فرآیند ابتدا تمام اطلاعات و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و با استفاده از معتبرترین منابع داخلی و خارجی اعم از کتاب، مقاله و رسالات دانشگاهی جمع‌آوری شده‌اند و سپس بازآفرینی اسطوره ضحاک در ادبیات نمایشی این دوره، با در نظر گرفتن گفتمان‌ها و بافت اجتماعی خلق آثار با استدلال‌های قیاسی و استقرایی و روش‌شناسی اسطوره‌کاوی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

از جمله پژوهش‌هایی که از روش اسطوره‌کاوی در جهت تحلیل اسطوره‌های ایرانی استفاده کرده‌اند می‌توان به مقاله «نقش اسطوره‌کاوی و اسطوره‌سازی در هویت‌سازی انیمیشن ملی (مورد مطالعاتی: اسطوره گردآفرید و اسطوره مولان)» اشاره کرد که نویسندگان در آن به بررسی ظرفیت بازآفرینی اسطوره گردآفرید در انیمیشن با هدف هویت‌سازی ملی با تطبیق آن با اسطوره چینی مولان و انیمیشن‌های ساخته شده بر اساس آن می‌پردازند. رابطه میان اسطوره و تئاتر نیز همواره مورد توجه بسیاری از محققان تئاتر در ایران بوده است. نغمه ثمینی در رساله دکتری خود تحت عنوان «تجزیه و تحلیل کهن نمونه‌ها و اساطیر در ادبیات نمایشی ایران» انواع بازخوانی و بازآفرینی از اساطیر در تئاتر ایران را مورد مطالعه قرار داده است. مقالات فراوان دیگری نیز وجود دارند که رابطه اسطوره و تئاتر را مورد بررسی قرار داده‌اند از جمله: «اسطوره‌سنجی در پنج نمایش‌نامه منتخب از نغمه ثمینی براساس روش ژیلبر دوران» نوشته مریم حسینی و مریم نوری، «بررسی علل بازخوانی اسطوره در تئاتر قرن بیستم فرانسه» نوشته ژاله کهنمویی‌پور و چیترا رهبر، «کارکرد نماد رنگ در اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی بر اساس نمایشنامه چهار صندوق بهرام بیضایی» نوشته علی یارحمادی و دیگران.

مبانی نظری پژوهش

اسطوره‌کاوی

مطالعه‌ی اسطوره‌ها و نقش آن‌ها در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف در دانش اسطوره‌شناسی در اواسط قرن بیستم شاخه‌ها و رویکردهای متنوعی پیدا کرد. «اسطوره‌کاوی ازجمله رویکردهای اسطوره‌شناسی است که به روایت اسطوره‌ای و متن اسطوره بسنده نمی‌کند و به مسائل گفتمانی و فرهنگی آن نیز توجهی ویژه دارد» (نامور مطلق، ۱۳۹۸، ۴۹). این واژه، برای نخستین بار توسط دنی دو روزمون آسوئسی در سال ۱۹۶۱، به‌منظور تقابل با تسلط روش‌های صرفاً روانکاوانه مطرح شد (نامور مطلق، ۱۳۸۸، ۹۹). دو روزمون بیشتر نگاهی فرهنگی و اجتماعی به اسطوره داشت. پس از وی، ژیلبر دوران در دهه هفتاد ابتدا به طرح اسطوره‌سنجی^۵ و سپس با به‌کارگیری واژه اسطوره‌کاوی با مفهومی نسبتاً تازه در دهه ۱۹۸۰ میلادی آن را به‌عنوان یک روش تحقیق فراگیر مطرح کرد، «درواقع، با طرح دوباره واژه اسطوره‌کاوی در دهه هشتاد توسط دوران، مطالعه اسطوره‌ای 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 اسطوره‌ای به تحلیل اسطوره‌ای چنین می‌گوید: «این رویکرد حاصل بزنگاهی است که گستره نسبی یک اثر با عصر خود آن متن را در برمی‌گیرند» (Durand, 1996, 213). درواقع، با نظریه و روش اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران، مطالعات اسطوره‌ای می‌تواند به برون‌متن و به‌ویژه، جامعه نیز توجهی جدی نماید و از متن پژوهی صرف به متن بافت پژوهی تغییر کند. پیر برونل در این باره می‌گوید: «در مقابل تحلیل روانکاوی فرویدی، تحلیل اسطوره‌ای دنی دو روزمون و در برابر نقد روان‌شناختی شارل مورون، نقد اسطوره‌ای ژیلبر دوران قرار می‌گیرد» (Brunel, 1992, 46). درواقع 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 زاییده زمانه خویش است، زمانه نیز از آثار مؤلفان بزرگ مؤثر است.

اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی که دو روش مهم در مطالعات اسطوره‌ای 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 درواقع، 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 جامعه‌ی اسطوره‌ساز معطوف می‌شود. در این روش، اسطوره به همراه دریافت اسطوره‌ای، اسطوره‌پرداز و اسطوره‌خوان به صورت هم‌زمان مورد بررسی قرار می‌گیرند.

با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای معنادار گفتمان‌های اسطوره‌ای در یک اثر ادبی و هنری از یک سو 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 خوانش اثر دست یافت. این فرایند، زمینه را برای رسیدن به ساختاری کلان از اسطوره‌ی 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 شناخته شده اساطیری ایران است که ابتدا در اوستا و پس از آن در متون پهلوی مانند مینوی خرد و بندهش و در متون پس از اسلام نیز به جز شاهنامه در معجم‌البلدان، 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 می‌داند (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 مایه‌ی فتنه، آسیب و فساد است. در اوستا نیز، وی، این گونه توصیف شده است: اژدهای سه پوزه سه کله شش چشم، دارنده هزار چالاکی و دروجی است که اهریمن برای تباه 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 مینوی خرد، شاهنامه، از پدر ضحاک نام می‌برد. مردی گرانمایه و خداترس، به نام مرداس. به اعتقاد دکتر کزازی:

این نام از دو پاره مر+داس، 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 داسا، نام ماری نمادین و اسطوره‌ای بوده است در ادب ودایی، با سه سر. ز دیگر سو، می‌توان این نام را دو پاره مرد+اس، 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 وندیداد، «مطلبی هست که بر اساس آن، اوده / اودگ، به سروش، چهار نفری را که او را آيستن کرده‌اند، معرفی می‌کند» (حسین‌زاده، ۱۳۸۴، ۲۹). در شاهنامه و مینوی خرد به مادر او اشاره 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 تا چهارده 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 دکتر ذبیح‌الله صفا در کتاب «حماسه‌سرایی در ایران» 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 موردپذیرش آناهیتا نیست. تقریباً در تمامی روایات آغاز پادشاهی ضحاک هم‌زمان است با سال‌های پایانی حکومت جمشید که وی دچار خودبینی شده و فرایزدی از او دور می‌شود. ضحاک، زمان را دریافت و به ایران تاخت. بسیاری از ایرانیان که در جستجوی 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 زاده شدن 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 پیشکش کننده را کامروا می‌کند، او را نیز کامیابی می‌بخشد اما پس از چیرگی فریدون بر ضحاک، فریدون را از کشتن ضحاک باز می‌دارد. زیرا با کشته شدن ضحاک زمین از باشندگان مودی و زیان‌آور پر خواهد شد. پس فریدون ضحاک را به بند کشید و در غاری به چکاد دماوند بیاویخت. در پایان زمان (آخرازمان)، 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 بندهش 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» (۱۳۹۰، ۱۳۹). حکومت ضحاک مانع از شکل‌گیری و رشد ارزش‌های انسانی در مَلک 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 اوشیدرماه، ضحاک از بند رها شود. بیوراسپ بس آفریدگان را به دیوکامگی تباه کند. در آن هنگام، سوشیانی پسر زردشت، به پیدایی رسد. سی شبانه‌روز خورشید به بالای آسمان بایستد. نخست از جهانیان، مرده گرشاسپ پسر سام را برانگیزند (تا) بیوراسپ را به گرز زند و کشد و از آفریدگان بازدارد» (۱۳۹۰، ۱۴۲).

در شاهنامه، ضحاک پنجمین پادشاه پیشدادیان است که هزار سال شاهنشاه است و او پادشاهی بیگانه در میان پیشدادیان است. در شاهنامه، «فردوسی او را مردی شناسانده که دو مار به انگیزه بوسه اهریمن از شانه‌هایش درآمده 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 البرزکوه زندانی گردید. واژه اژدها 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 پیشبند آهنگری او به عنوان نماد جنبش سرنگونی ضحاک و با نام «درفش کاویانی» یکی از نمادهای اسطوره‌ای مهم ایران است.

یافته‌ها

بر اساس پژوهش‌هایی که دکتر مهدی فروغ در کتاب «شاهنامه و ادبیات دراماتیک» و همچنین دکتر یعقوب آژند در کتاب «نمایشنامه‌نویسی در ایران» انجام داده‌اند می‌توان این‌گونه گفت که اولین تلاش‌ها برای اقتباس صحنه‌ای از داستان ضحاک، درواقع 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 می‌داند که در سال ۱۲۹۳ هجری قمری در ترکیه چاپ شد (فروغ، ۱۳۵۴، ۵). دکتر 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 (Gave)* است که با ترجمه ابراهیم (امیر تومان) پسر میرزا علی‌اکبر خان آجودان‌باشی توپخانه، به نام *تئاتر ضحاک* شناخته شد. «او در تیرماه ۱۲۸۴ هجری شمسی در زمان سلطنت مظفرالدین شاه قاجار به تشویق ندیم‌السلطان، وزیر انطباعات و دارالترجمه خاصه، نمایشنامه منشور 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* 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, 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 زمینه‌ی ایران‌شناسی و هم‌چنین در تمام مطالعات شرقی خود، به سهم ایرانیان در رنسانس فرهنگی ملل شرقی و هم‌چنین رنسانس اروپایی توجهی ویژه داشت. وی باور داشت که فرهنگ فارسی که خود از سلطه چند صد ساله اعراب نجات یافته، می‌تواند الگویی برای فرهنگ‌های تحت سلطه باشد و سنت‌های کهن ایران را به‌عنوان واکنشی در برابر حاکمیت اجنبی و پیامی 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 شکوفا شدن 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 خودکامه زمان خود را نمادی از جنگ مردمی برای آزادی و عدالت می‌داند. «درواقع، واضح است که اگرچه سامی نمی‌توانست مستقیماً به تاریخ عثمانی رجوع کند، اما موضع او در برابر قدرت مطلق سلطان [عبدالحمید دوم] در آن زمان را به‌شدت تأیید می‌کرد» (Sinani, 2004, 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 این‌رو، 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, 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 شماره ۱ نمایشنامه‌های ایرانی ثبت شده‌ای را معرفی می‌کند که بر اساس اسطوره ضحاک به نگارش درآمده‌اند.

جدول 1. نمایشنامه‌های ایرانی ثبت شده بر اساس اسطوره ضحاک.

ش	نام نمایشنامه	نویسنده	تاریخ	توضیحات
۰۱	کاوه (Gave)	شمس‌الدین سامی	۱۲۵۴ هـ.ش	به زبان ترکی
۰۲	تئاتر ضحاک	شمس‌الدین سامی	۱۲۸۴ هـ.ش	ترجمه فارسی نمایشنامه کاوه
۰۳	ضحاک ماردوش	ارباب افلاطون شاهرخ	۱۳۲۱ هـ.ش	
۰۴	ضحاک و کاوه	صفامنش و حسین آجودان‌باشی	۱۳۲۴ هـ.ش	
۰۵	ضحاک ماردوش	ابراهیم علی‌زاده	۱۳۲۵ هـ.ش	

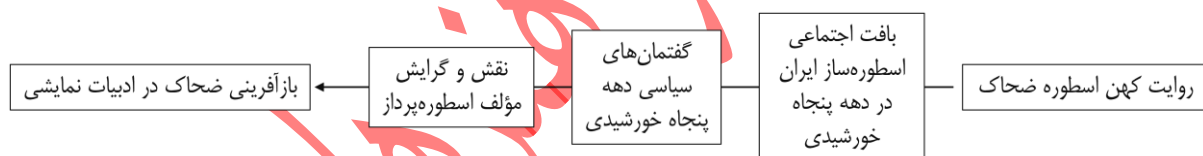
۰۶	ماردوش	محمد شاه حسینی	۱۳۲۵ هـ ش	
۰۷	اپرای کاوه آهنگر	ابوالقاسم لاهوتی	۱۳۲۵ هـ ش	
۰۸	ضحاک	مؤدب پور	۱۳۲۷ هـ ش	
۰۹	ضحاک ماردوش	رضا همراه	۱۳۲۷ هـ ش	
۱۰	اژدهاک	بهرام بیضایی	۱۳۳۸ هـ ش	چاپ شده در سال ۱۳۴۵
۱۱	درفش کاویانی	کوروس سلحشور	۱۳۴۰ هـ ش	چاپ شده در سال ۱۳۴۷
۱۲	ضحاک	غلامحسین ساعدی	۱۳۵۵ هـ ش	چاپ شده در سال ۱۳۷۷
۱۳	کاوه	محمود اعتماد زاده	۱۳۵۵ هـ ش	
۱۴	چو ضحاک شد بر جهان شهریار	رضا قاسمی	۱۳۵۵ هـ ش	برنده‌ی مسابقه جشن طوس
۱۵	داستان ضحاک	سعید پور صمیمی	۱۳۵۷ هـ ش	
۱۶	داد و ضحاک	عباس شیخ بابایی	۱۳۵۷ هـ ش	
۱۷	مضحکه ضحاک	میثاق امیر فجر	۱۳۶۳ هـ ش	
۱۸	ضحاک	مینو حاجیه شهریار	۱۳۶۵ هـ ش	
۱۹	روایتی دیگر از داستان ضحاک	اسماعیل همتی	۱۳۶۹ هـ ش	
۲۰	همه پسران کاوه	علاءالدین رحیمی	۱۳۷۲ هـ ش	
۲۱	درفش کاویان	ابوالفضل هاشمی	۱۳۷۹ هـ ش	
۲۲	شب هزار و یکم	بهرام بیضایی	۱۳۸۲ هـ ش	بخش نخست
۲۳	نقل ضحاک ماردوش	عباس جهانگیریان	۱۳۹۱ هـ ش	
۲۴	درفش کاویانی	حمیدرضا نعیمی	۱۳۹۲ هـ ش	نمایشنامه عروسکی
۲۵	افسانه ماردوش	منوچهر اکبرلو	۱۴۰۰ هـ ش	

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 مظفرالدین شاه 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 اقتباس شده 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 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 برخلاف 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 نوشته شدن 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 ضد قدرت در زمانه خود بروز می‌دهد. سرگذشت ضحاک در برخوانی بیضایی شاید سرگذشت پیرمحمد احمدآبادی، 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 با اینکه نفوذ سیاست در آثار بیضایی همیشه تمثیلی و قابل تعمیم به شرایط اجتماعی است، در این نمایشنامه به نظر می‌رسد که یا به صورت خودآگاه و یا به صورت ناخودآگاه، تردید وی 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 دهه‌ی پنجاه خورشیدی به عنوان 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.



شکل شماره ۱: فرآیند اسطوره‌کاوی ضحاک در ادبیات نمایشی ایران در دهه پنجاه خورشیدی

جامعه در حال گذار؛ ایران در دهه‌ی پنجاه خورشیدی

همان‌طور که *الیزابت بوکار*^۷ (2017, 27) مطرح می‌کند، عصر پهلوی را باید عصر گذار و انتفال ارزش‌ها شمرد، عصری که در آن جستجوی رستگاری ملی کار هر روزه‌ی هر قشر، گروه، دسته ورسته‌ای بود. جامعه‌ی ایران که پیش‌تر و در جریان انقلاب مشروطه و به واسطه تجددخواهی کمی با حق و حقوق شهروندی خود آشنا شده بود، در حالی وارد دهه پنجاه خورشیدی می‌شد که خاطرات دوران مشروطه، تاسیس 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 به صورت 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 به‌جای دادگاه‌های اسلامی، باعث کارایی بوروکراسی دولت شد و حس قوی ملی‌گرایی ایرانی را ارتقا داد» (Hunt, 2014, 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 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 فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی، مذهب‌یون را دلیل اصلی عقب‌ماندگی کشور معرفی می‌کردند و با کاهش قدرت نفوذ سیاسی روحانیون در دوران پهلوی، این قشر نفوذ خود را میان نخبگان و تحصیل‌کردگان 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. به‌مرور زمان و با ترویج عقاید بومی‌گرایانه و ضدغربی که در آثار روشنفکرانی که پیش‌تر بخشی از جریان روشنفکری چپ محسوب می‌شدند، مانند غرب‌زدگی جلال آل‌احمد 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 دهه‌ی پنجاه خورشیدی را می‌توان با مهم‌ترین و برجسته‌ترین 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 آن که با هم با تمامیت‌خواهی 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 می‌ساخت. 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 می‌کرد. 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, 96). همچنین تشکیل حزب رستاخیز و تک حزبی 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 می‌دهد که با اتکا به ایدئولوژی‌های سیاسی متنوع و متکثر تصویری متفاوت و گهگاه متضاد از آینده این جامعه را به تصویر می‌کشد و تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی را به مضمون اصلی آثار هنری و ادبی این دوره تبدیل می‌کند.

ضحاک ساعدی (۱۳۵۵): همیشه استبداد

ضحاک حکومت را به دست گرفته و به قصد انتخاب بهترین آشپز، از میان آشپزان زیادی که صف کشیده‌اند، لاغرترین و کریه‌ترین را انتخاب می‌کند. ضحاک به مرور زمان با آشپز صمیمی شده و در اعمال حکومتی با او مشورت می‌کند. ضحاک قصد فریب دادن خواهران جمشید (ارنواز و شهرناز) را دارد، اما آن‌ها زیر بار نمی‌روند و ضحاک، جمشید را از سیاه‌چالی که در آن زندانی بود بیرون می‌کشد و به آن‌ها نشان می‌دهد و تهدید می‌کند که اگر به حرف‌هایش گوش نسیارند جمشید را می‌کشد. روزی جمشید، ضحاک را نسبت به اطرافیانش آگاه می‌سازد و می‌گوید که این‌ها همان‌هایی هستند که روزگاری مرا به بند کرده و از پادشاهی برکنار کردند. همین قضیه موجب سوءظن ضحاک می‌شود و با مشورت و نیرنگ آشپز، غذایی می‌خورد که در سرش دو مار رشد می‌کنند و برای تغذیه مارها مجبور می‌شود هر دفعه به بهانه‌ای نجیب‌زاده‌ها و موبدان را بکشد تا مغزشان را بخورد. درنهایت تمام نجیب‌زاده‌ها و موبدان می‌میرند و بقیه فرار می‌کنند. آشپز نیز سرانجام ناپدید می‌شود. مردم شهر در سکوت‌اند و خبری از آن‌ها نیست. ارنواز و شهرناز هم پیر و چروکیده شده‌اند و ضحاک دیگر آن‌ها را نمی‌خواهد و به دلیل بوی تعفنشان آن‌ها را از خود دور می‌سازد. در پایان، مردم علیه او شوریده‌اند و نام جمشید را بلند صدا می‌کنند و او را می‌خوانند.

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 برمی‌گزینند:

جمشید: من بین یک مشت مار زندگی می‌کردم و در حالی که خودم چنین نبودم. وقتی بین مارها زندگی می‌کنی، نمی‌توانی 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 اهریمن‌صفت در نقش آشپز آن است که ضحاک علاقه زیادی به خوردن از خود نشان می‌دهد و به دنبال بهترین آشپز است. ضحاک در بخش اول از بین تمام آشپزان، کسی را برمی‌گزیند که بسیار ژولیده و لاغر و زشت است و این آشپز همین زشتی و کراحت را در دربار او رواج می‌دهد. آشپز گوشت گنجشک می‌پزد و گوشت‌خواری توسط او در دربار مرسوم می‌شود، زیرا که شهرناز و ارنواز تابه‌حال گوشت گنجشک نخورده بودند و هضمش برایشان دشوار بود:

شهرناز: آخه ما هیچ‌وقت از این چیزا نخوریم.

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

این حرف ضحاک نشان‌دهنده آن است که این آغاز کار اوست تا دو خواهر را نیز شبیه خودش بکند. شهرناز و ارنواز مجبور می‌شوند و از گوشت می‌خورند؛ سپس با هر بار خوردن، از خود و اصلتشان دور می‌گردند و ضحاک با

دروغ و دورویی‌اش موجب تفرقه میان آن دو می‌شود. آن‌ها به زنانی 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 دو 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 درنهایت به پا می‌خیزد و به دفاع از مردم و حق می‌پردازد. ارنواز مخالف ترس است و بالینکه برادرش جمشید در سیاه‌چال به سر می‌برد به مقاومت و سکوتش ادامه می‌دهد. ارنواز زمانی مطیع ضحاک می‌شود و هرچه بخواهد انجام می‌دهد چون می‌داند زشت و ناپسند شده است و درنهایت به دلیل همان تعفن، ضحاک او و شهرناز را از دربار بیرون می‌اندازد. بعد از بیرون انداختن 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 درنهایت 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 تبدیلشان به خودکامگان تأکید می‌کند و طبایخ دربار ضحاک (که در نسخه اساطیری اهریمن است) را در قامت یک انقلابی انتقام‌جو به تصویر می‌کشد و همچنین این‌گونه 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^۸

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: دردسر از این بالاتر که هرروز دو تا جان از ما می‌گیرند و بی‌گناه سر می‌برند؟

مهرک: (دستپاچه) خوب، بله، بدبختی است. ولی چه می‌توان کرد؟ با این حرف‌ها بدبختی‌مان

کم نمی‌شود. او سر است او باید باشد. من و تو نبودمان یکی است (به آذین، ۱۳۵۵، ۳۱).

بالینکه 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 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 روشنفکر بی‌سرانجام می‌ماند و کاوه که در مخفی‌کاری 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 شخصیت‌پردازی و فضاسازی 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 علناً توده‌ای ماند:

به آذین در سال ۱۳۳۲ یا ۳۳ به عضویت حزب توده در آمد ولی برخلاف بسیاری از توده‌ای‌های روشنفکر آن زمان که بعدها راه و رسم آن حزب را ترک کردند، تا به پایان توده‌ای 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 نطفه انقلاب ایران آهسته‌آهسته بسته می‌شد، او در تمام حرکات، چارچوب ایدئولوژیک خود را پیش می‌برد و سرانجام راهی برلین شد تا با کیانوری دیدار کند (علی‌زاده، ۱۳۸۵).

این موضع و طرز فکر که در بطن بخشی از جامعه زمان نگارش نمایشنامه کاوه وجود داشت، به‌خوبی در برداشت او از این اسطوره دیده می‌شود. در این نمایشنامه شخصیت‌ها از پیش به‌صورت 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 اسطوره‌کاوی، قهرمانان اسطوره‌ای به‌عنوان 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 به‌آذین به شخصیتی تبدیل می‌شود که نماینده توده‌های مردم است و نقش اساسی در هدایت جامعه به سوی آزادی دارد. کاوه به‌عنوان یک قهرمان اسطوره‌ای، همانند هر قهرمان اجتماعی، از دل مردم برمی‌خیزد و در مقابله با نظام‌های 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 درآمد 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 ایستادگی کرد. این نمایشنامه منطبق بر آرا مارکسیستی به موروثی بودن قهرمان اعتقاد ندارد و توده‌ها را قهرمان بالقوه می‌داند.

درواقع 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 آشپزان 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 شهنواز دختران جمشید را در دربار ضحاک نشان می‌دهد که برای ملاقات با ضحاک آماده می‌شوند، صحنه ششم حضور دو جوان با دستان و چشمان بسته در آشپزخانه ضحاک را روایت می‌کند و تلاش آنها برای متقاعد کردن دیگری در داوطلب شدن برای مرگ و رهانیدن خود، نتیجه تاس انداختن ارمایل و اینکه کدام یک رهایی می‌یابد روشن نمی‌شود و صحنه آخر نیز حکایت زن و مردی در یک آبادی دور افتاده 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 هیچ یک 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 منجی‌گونه 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 پر ستم 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 چند دهه تأخیر نسبت به زمان نگارش اولیه چاپ شده است، روشن نیست که بازنویسی‌های زمان چاپ چه تغییراتی در نسخه اصلی آن به ویژه در زمینه بازنمایی گفتمان‌های سیاسی ایجاد کرده است یا خیر. در هر صورت این نمایشنامه با کنار گذاشتن شخصیت عدالت‌خواه کاوه و با ایجاد تردید نسبت به شخصیت منجی فریدون، انفعال مردم تحت بیداد ضحاک را به تصویر می‌کشد و به نوعی 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 تجربه‌ی زیسته‌ی مردم عادی تحت سلطه‌ی ضحاک تمرکز می‌کند. این اثر، مردم نه به‌عنوان بازیگران تاریخ، بلکه به‌عنوان قربانیان سرنوشت محتوم به تصویر کشیده می‌شوند و چرخه‌ی خشونت ضحاک بدون ظهور نیروی تحول‌آفرین همچنان تداوم می‌یابد. این انتخاب روایی، به‌نوعی نقدی بر ایده‌ی نجات‌بخشی منجی اسطوره‌ای است؛ جایی که مردم نه به‌عنوان سوژه‌هایی 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، به جای ضحاک،

آدم ساده‌ای مثل دیگران باشی؟ (پورصمیمی، ۱۳۵۷، ۴۰)

ضحاک برای سال‌ها مغز سر محکومین را به مارهایش می‌دهد و همین را بهانه‌ای برای سختگیری در عدالت می‌بیند و وقتی مردم از عدالت خشن خسته شده‌اند، ابلیس روشی ابداع می‌کند که مغز سر انسان بدون کشته شدن 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 به‌جای 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 ایده‌آلیست افراطی تبدیل می‌شود که همان چیزی است که شاهان را تباه می‌کند. حيله 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 هرکسی 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 همه‌چیز 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 سختگیری به نام عدالت نیز مطرح می‌شود و آن را به عنوان مرضی می‌داند که حاصل آرمان‌گرایی است و موجب تباه.

می‌توان این‌گونه برداشت کرد که این نمایشنامه با دیدی اصلاح‌گرایانه به شرایط موجود نگاه می‌کند و شکست مصلحت را برابر با کشتار بیشتر، تباهی اندیشه و درنهایت 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 اسطوره‌کاوی، 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 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 رفت و آمدها 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 چاپلوسی ضحاک دادگر را به یک طالم خودنخواه 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^۹

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 بر می‌دارد، یک شخصیت دیگر به قهرمانان مخالف او افزوده می‌شود. سرگذشت کاوه، فریدون، ارنواز، شهرناز، ارمایل، گرمایل و دیگر مردم هر کدام از اجتناب‌ناپذیر بودن مبارزه و قیام حکایت می‌کند و اتحاد مردم را نتیجه افزایش ترس ضحاک از سقوط و نابودی او به تصویر می‌کشد.

این نمایشنامه با تأکید بر جبریت تاریخی سرنگونی استبداد، به‌وضوح 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 به‌صورت 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 ملتهب 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.

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 رهایی‌بخش و متجی باعث انفعال مردم شده و تا زمانی که مردم منتظرانند تا فریدون آنها را نجات دهد، خود کاری برای رهایی‌شان نخواهند کرد.
«داستان ضحاک» سعید پورصمیمی	استبداد میراثی است که از پادشاهی به پادشاه بعدی 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.

نتیجه

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 دهه‌ی پرتلاطم پنجاه خورشیدی پرداخته شد. در حالی که اولین اقتباس صحنه‌ای از اسطوره ضحاک بسیار پیش‌تر از این دوره و در خارج از مرزهای ایران و در جهت ترویج افکار بیگانه‌ستیزانه در زمان اشغال آلبانی توسط امپراتوری عثمانی صورت گرفته بود، اقتباس‌های دیگر این اسطوره در ادبیات نمایشی ایران نیز به خوبی بیانگر افزایش توجه به این اسطوره در بزنگاه‌های تاریخی چون اشغال ایران در سال ۱۳۲۰، کودتای ۲۸ مرداد، سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ و دوره جنگ ایران و عراق، در نتیجه برجسته شدن تفکرات بیگانه‌ستیزانه، ضداستبداد و آزادی‌خواهانه در بین مردم ایران است.

با بررسی جزئی‌تر 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 به‌صورت 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 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 بدبینی به تغییرات نگاه می‌کنند و گذر از ضحاک به فریدون را برای مردم بدون سود می‌بینند.

References

- Avesta*. (J. Doustkhah, Ed. & Trans., Vols. 1–2, 5th ed.). Morvarid Publisher (2000). (In Persian)
- Bundahishn*. (M. Bahar, Ed. & Trans., 4th ed.). Toos Publisher (2011). (In Persian)
- Alizadeh, S. (2006, May 31). "M. A. Be-Azin Passed Away" [M. A. Be-Azin dar gozasht]. *BBC Persian Website*. https://www.bbc.com/persian/arts/story/2006/05/060531_behazin_bio (In Persian)
- Avazpour, B. (2016). *A Treatise on Myth analysis* [Resāleh-i dar bāb-e osturehkāvi]. Ketabarayi Irani Publisher. (In Persian)
- Bahrami, E. (1990). *Dictionary of Avesta Terms* [Farhang-e vāzhehā-ye Avesta] (with the assistance of F. Jenidi). Balkh Publisher. (In Persian)
- Bayandor, D. (2018). *The Shah, the Islamic Revolution and the United States*. Springer.
- Beh-azin, M. A. (1976). *Kaveh* [Kāveh]. Nil Publisher. (In Persian)
- Bilgin, A. A. (2007). Semseddin Sami'nin Edebiyatla İlgili Eserleri ve Görüşleri. *Selçuk Üniversitesi Tükiye Araştırmaları Dergisi*, (22), 39-51.
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique, Théorie et parcours*, Puf. Ecriture.
- Bucar, E. (2017). *Pious Fashion: How Muslim Women Dress*. Harvard University Press.
- Durand, G. (1992). FIGURES MYTHIQUES ET VISAGES DE l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse. Dunod.
- Durand, G. (1996). *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Albin Michel.
- Forough, M. (1975). *The Shāhnāme and Dramatic Literature* [Shāhnāme 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 Shāhnāme* [Qābiliyat-hā-ye namāyeshi-ye Shāhnāme]. Soroush Publisher. (In Persian)
- Hoseinzadeh, H. (2005). *Zahhāk from Myth to Reality* [Zahhāk az ostureh tā vāqe'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* [Nāme-ye Bāstān] (Vols. 1–2, 6th ed.). SAMT Publisher. (In Persian)
- 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 raveshe-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 kārbordhā]. 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)

Rrapaj, 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. doi:10.1501/intrel_0000000290

Saedi, G. (1998). *Zahhak* [Zahhāk]. Beh-Negar Publisher. (In Persian)

Safa, Z. (2004). *Epic Poetry in Iran* [Hamāseh-sarāyi dar Irān] (3rd ed.). Ferdows Publisher. (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. doi:10.1017/irn.2023.56

Unknown. (1988). *Pahlavi Narrative* [Revāyat-e Pahlavi] (M. Mirfakhrayi, Trans., 1st ed.). Institute for Cultural and Scientific Research. (In Persian)

اوستا، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ج ۱ و ۲ (چاپ پنجم)، تهران: مروارید (۱۳۷۹).
بندش، گزارش مهرداد بهار. چاپ چهارم، تهران: توس (۱۳۹۰).
به‌آذین، م. ا. (۱۳۵۵). کاوه. تهران: نیل.
بهرامی، احسان (۱۳۶۹). فرهنگ واژه‌های اوستا. به یاری فریدون جنیدی. تهران: بلخ.
حسین‌زاده، حمزه (۱۳۸۴). ضحاک از اسطوره تا واقعیت، چاپ اول. تهران: ترفند.
حنیف، محمد (۱۳۸۴). قابلیت‌های نمایشی شاهنامه. تهران: سروش.
ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷). ضحاک. اهواز: به‌نگار.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۳). حماسه‌سرایی در ایران، چاپ سوم. تهران: فردوس.
علی‌زاده، سیروس (۱۳۸۵). "م. الف. به آذین درگذشت". وبسایت بی بی سی فارسی. ۳۱ مه ۲۰۰۶.
عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵). رساله‌ای در باب اسطوره‌کاوی. تهران: کتاب آرایه ایرانی.
فروغ، مهدی (۱۳۵۴). شاهنامه و ادبیات دراماتیک. تهران: انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
کاتوزیان، همایون (۱۳۹۹). برگ‌هایی از خاطرات من. تهران: نشر مرکز.
کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۶). نامه باستان، ج ۱ و ۲، چاپ ششم. تهران: سمت.
ناشناس (۱۳۶۷). روایت پهلوی. ترجمه مهشید میرفخرایی، چاپ اول، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸). "گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی (بررسی دو روش اسطوره‌ای و رابطه آن‌ها)". پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۴، ۹۲–۱۰۸. <https://www.magiran.com/p733044>
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۷). درآمدی بر اسطوره‌شناسی؛ نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۸). اسطوره‌کاوی عشق در فرهنگ ایرانی. تهران: سخن.

¹Mythanalyse

²Mythology

³Denis de Rougemont

⁴Gilbert Durand

⁵Mythocritique

⁶Rilindja or Rilindja Kombëtare

⁷Elizabeth Bucar

⁸ از شعر رهگشا، از محمود اعتمادزاده (به آذین)

⁹ از رهی معیری

آماده انتشار هنرهای زیبا