theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

The Manifestation of Mythical Time in Bahram Beyzai's Selected Works (*The Death of Yazdgerd, Afra, and the Eighth Voyage of Sinbad*) Based on the Opinions of Ernst Cassirer

Parisa Hojjati[1], **Esmaeel Shafiee**[2]

Receive Date: 07 January 2025, Accept Date: 18 April 2025
Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

Abstract

Among the playwrights who have written works with mythological themes, only a few have also paid attention to mythological structure in addition to the mythological content. Bahram Beyzai can be considered one of these playwrights who places special emphasis on mythical time, which is reflected in his works. This research explores how the mythical time is represented in Beyzai's plays, based on Cassirer's definitions of time and mythical thought. The importance of this research lies in its effort to examine the characteristics of mythical time - particularly from Cassirer's perspective - and illustrate them through dramatic examples, providing a guide for playwrights interested in incorporating mythic concepts into their works. The main goal of this research is to determine the types of techniques used by Bahram Beyzai to mythologize time in his plays (*The Death of Yazdgerd, Afra, and the Eighth Journey of Sinbad*) by relying on Cassirer's opinions about mythical time. To achieve this, the study seeks to answer the question: What techniques does Beyzai use to mythologize time in these works?

The research method used in this study is descriptive-analytical and the required data were obtained through library resources and reliable online sources.

This article includes an introduction and conclusion, along with six sections that explore Cassirer's conception of mythical time, its characteristics, an overview of Bahram Beyzai and his three selected plays, and an analysis of how the identified features of mythical time manifest in these works. Among the most important achievements of this research is the demonstration of Cassirer's concept of mythical time in the works of Bahram Beyzai, particularly in his three selected plays, where various thechniques are employed to represent it.

Keywords: Bahram Beyzai – Dramatic Literature - Ernst Cassirer - Mythical Time - Myth - Time

1. M.A in Dramatic Literature, Faculty of Cinema & Theatre, University of Art, Tehran, Iran.
2. Ph.D in Theater, Associate Professor, Faculty of Cinema & Theatre, University of Art, Tehran, Iran.

تجلّی زمان اسطوره‌ای در آثار منتخب بهرام بیضایی (مرگ یزدگرد، افرا و هشتمین سفر سندباد) با تکیه بر آراء ارنست کاسیرر[1]

پریسا حجّتی[2]، اسماعیل شفیعی[3]

تاریخ دریافت: ۱۸/ ۱۰/ ۱۴۰۳، تاریخ پذیرش: ۲۹/ ۰۱/ ۱۴۰۴
صفحهٔ ۹ تا ۲۹
Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

چکیده

در میان آراء و نظرات ارنست کاسیرر، «زمان اسطوره‌ای» از جایگاه ممتازی برخوردار است لیکن نحوهٔ به‌کارگیری آن در آثار ادبی. نمایشی از بغرنج‌ترین امور بوده به‌گونه‌ای‌که کمتر اثری را می‌توان یافت که توانسته باشد آن را به‌طورکامل تجلی بخشیده باشد. بهرام بیضایی از معدود نمایشنامه‌نویسانی است که به این توفیق دست یافته و همین امر را می‌توان یکی از دلایل توفیق این دسته از آثار وی دانست. شناخت ترفندها و چگونگی به‌کارگیری زمان اسطوره‌ای توسط بیضایی در آثار منتخبش، هدف این مقاله بوده تا نمونه‌هایی مناسب جهت الگوگیری و نحوهٔ به‌کارگیری زمان اسطوره‌ای در آثار نمایشی ارائه نماید. روش تحقیق به کار برده شده توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌های موردنیاز از طریق اسناد کتابخانه‌ای و منابع معتبر اینترنتی به دست آمده است. مقاله ضمن ارائه آراء کاسیرر به عنوان چارچوب نظری، نمایشنامه‌های *افرا*، *مرگ یزدگرد* و *هشتمین سفر سندباد* بهرام بیضایی را برای یافتن چگونگی تجلی دادن زمان اسطوره‌ای کاویده است. نتایج نشان می‌دهد که بیضایی از طریق «کیفی و ذهنی» کردن زمان، «رویداد محوری» و نیز حذف «زمان خطی» و «دایره»ای کردن آن، موفق شده زمان آثارش را اسطوره‌ای کند و به آراء کاسیرر نزدیک شود.

واژگان کلیدی: ادبیات نمایشی، ارنست کاسیرر، اسطوره، بهرام بیضایی، زمان، زمان اسطوره‌ای

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خانم پریسا حجتی، با عنوان «ترفندهای بهرام بیضایی در اسطوره‌ای کردن زمان در نمایشنامه‌های (مرگ یزدگرد، افرا، هشتمین سفر سندباد) با تکیه بر آراء کاسیرر در باب زمان اسطوره‌ای» در رشتهٔ ادبیات نمایشی دانشکدهٔ سینما-تئاتر دانشگاه هنر ایران با راهنمایی دکتر اسماعیل شفیعی در تیر ۱۳۹۶ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه نمایش، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. Email: p.hojjati.art@gmail.com
۳. دانشیار، گروه نمایش، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Esmaeel.shafiee@gmail.com

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

درآمد

بهرام بیضایی ازجمله نمایشنامه‌نویسانی است که توجه ویژه‌ای به اساطیر و آئین‌ها دارد و در تلاش است با استفاده از مؤلفه‌های گوناگون اساطیر و آئین‌ها، شکل ویژه‌ای از نمایشنامه‌نویسی ایرانی را معرفی نماید که یکی از این مؤلفه‌ها «زمان اسطوره‌ای» است. ازجمله نمایشنامه‌های او که از جنبه‌های زمانی شاخص شناخته شده‌اند، می‌توان به *مرگ یزدگرد*، *افرا* و *هشتمین سفر سندباد* اشاره نمود. در آثار منتشره، منتقدان و صاحب‌نظرانِ بسیاری به «خاص بودن زمان» در این سه اثر اشاره کرده‌اند لیکن هیچ‌گاه علل آن کنکاش نشده است و این در حالی است که عیان‌سازی علل این موضوع، به‌ویژه تبیین چگونگی «خاص شدن» آنها، از سویی موجب تعمیق شناخت ما از آثار بیضایی می‌شود و از دیگر سو می‌تواند الگویی مناسب در اختیار علاقه‌مندان به بهره‌گیری از اسطوره‌ها و به‌ویژه زمان اسطوره‌ای در آثار ادبی/ نمایشی قرار دهد.

از دیگر سو به علت اهمیت مقولهٔ «زمان» و جایگاه آن در زندگی بشر، در این باب و بالأخص «زمانِ اسطوره‌ای» مطالعات زیادی انجام گرفته است که مطالعات و آراء کاسیرر ـ فیلسوف نئوکانتی و تاریخ‌نگار فلسفهٔ غرب ـ در باب اسطوره و مشخصاً «زمانِ اسطوره‌ای» جایگاه ویژه و خاصی در این میان دارد و ازهمین‌رو می‌توان از آن برای پرتوافکنی بر آثار بیضایی و بازخوانی آنها استفاده نمود.

در این مقاله تلاش شده است در پرتو آراء کاسیرر در باب زمانِ اسطوره‌ای، نمایشنامه‌های اشاره‌شدهٔ بهرام بیضایی مورد کاوش قرار گرفته تا راهکارها و ترفندهای به کار برده شده توسط او جهت اسطوره‌ای شدن زمان در این آثار آشکار گردد.

پیشینهٔ پژوهش

جست‌وجوهای صورت‌گرفته نشان می‌دهد که هیچ پژوهش مکتوبی که به‌طورخاص به موضوع این مقاله پرداخته باشد، وجود ندارد لیکن در این حوزه برخی مطالعات و تحقیقات انجام گرفته که می‌توانند به عنوان بخشی از پیشینهٔ پژوهشِ حاضر در نظر گرفته شوند.

یدالله موقن در مقاله‌ای با عنوان «زمان و عدد در اندیشهٔ اسطوره‌ای[۱]» (۱۳۷۲) به بررسی رابطهٔ نمادین زمان و عدد در اسطوره‌ها می‌پردازد و نشان می‌دهد که این مفاهیم در فرهنگ‌های مختلف به عنوان ابزارهایی برای بیان مفاهیم کیهانی و معنوی بکار می‌روند. موقن تحلیل می‌کند که عددها و ساختارهای زمانی در اساطیر، نقش مهمی در ایجاد نظم و توازن در جهان و زندگی انسان ایفا می‌کنند و از این طریق اندیشهٔ اسطوره‌ای را تشریح می‌کند و این تشریح راه را برای فهم و درک زمان اسطوره‌ای هموارتر می‌سازد. مقالهٔ «هنر و ادبیات در اندیشه کاسیرر» (۱۳۷۴) نوشتهٔ سلوکور هاری[۲] به تحلیل دیدگاه‌های ارنست کاسیرر دربارهٔ هنر و ادبیات به عنوان نظام‌های سمبلیک پرداخته است. هاری بررسی می‌کند که چگونه کاسیرر هنر و ادبیات را به عنوان ابزارهای شناخت و بیان انسان در تعامل با واقعیت‌های انتزاعی و معنوی می‌بیند این مقاله چارچوبی در اختیار ما قرار می‌دهد تا در ادامه بتوانیم آثار بیضایی را از منظر کاسیرر بهتر درک کنیم. همچنین مهرداد رحمتی و مهری رحمانی، به‌طور خلاصه در دو مقالهٔ جداگانه به بررسی کتاب صورتک‌های سمبولیک و نظریات کاسیرر می‌پردازند. در مقالهٔ «صورتک‌های سمبولیک» (۱۳۸۰)، مهرداد رحمتی به تحلیل و بررسی نقش نمادها و صورتک‌های سمبلیک در هنر و اندیشه‌های فرهنگی می‌پردازد. این مقاله بر ارتباط میان سمبل‌ها، تصاویر و مفاهیم فرهنگی تأکید کرده و نشان می‌دهد که چگونه این تصاویر معنای عمیق‌تری را در خود نهفته دارند این مقاله را نمی‌توان به صورت مستقیم مرتبط با مفهوم زمان اسطوره‌ای دانست

لیکن ارتباطی که میان سمبل‌ها و تصاویر ارائه می‌کند مفاهیم مورد نظر این پژوهش را سهل‌الوصول‌تر می‌سازد. در مصاحبه‌ای در سال ۱۳۸۲، محمد ضیمران به تعاریف مختلف زمان در اندیشه‌های متفاوت اشاره می‌کند. وی همچنین در مقالهٔ «گذر از جهان اسطوره به فلسفه» (۱۳۸۴) به بررسی تحول اندیشهٔ انسانی از اسطوره به فلسفه و تأثیر آن بر شکل‌گیری تفکر عقلانی می‌پردازد. او تحلیل می‌کند که چگونه انسان با عبور از تفکر اسطوره‌ای، به‌تدریج به فلسفه و خردورزی به عنوان روشی جدید برای فهم جهان روی آورده است، این مقاله با ارائهٔ سیر اندیشه‌ورزی بشر و مفاهیم هر دوره شرایط را برای درک هرچه بهتر بشرِ اسطوره‌ای که از مفاهیم کلیدی این مقاله است یاری می‌رساند. پایان‌نامهٔ «اسطوره‌شناسی فلسفی ارنست کاسیرر» (۱۳۸۶) نوشتهٔ حمید قاسمی به تحلیل نظریهٔ اسطوره‌شناسی کاسیرر و نقش اسطوره‌ها در شکل‌دهی به شناخت انسان از جهان می‌پردازد. این پایان‌نامه همچنین ارتباط میان اسطوره، نماد و فرهنگ را در اندیشه کاسیرر بررسی کرده و تأکید می‌کند که اسطوره به عنوان یک زبان نمادین، بنیان‌های معرفت بشری را می‌سازد و از این طریق مفهوم اسطوره را نزد کاسیرر بسیط می‌کند و زمینهٔ شناخت تفکر وی را مهیا می‌سازد. مقالهٔ «دین و اسطوره» (۱۳۸۸) نوشتهٔ حسن جعفری به ارتباط و هم‌پیوندیِ دین و اسطوره در فرهنگ‌های گوناگون پرداخته و نحوهٔ تأثیر متقابل آنها را بررسی می‌کند. او نشان می‌دهد که اسطوره‌ها به عنوان زبان نمادین، در شکل‌دهی به مفاهیم دینی و درک انسان از جهان و معنای زندگی نقشی اساسی دارند، این مقاله نوع دیگری از انسان اسطوره‌اندیش را تجلی می‌دهد و همین امر برای درک انسان اسطوره‌اندیش کاسیرر هدایتگر است. ارتباط زمان و مکان اساطیری با نمادها و نشانه‌های تصویری در هنر و فرهنگ، تحلیل چگونگی تجلی این مفاهیم در آثار هنری و اسطوره‌شناسی و نحوهٔ انتقال معنا از طریق نمادها و تصاویر در فرهنگ‌های مختلف است که در مقاله‌ای با عنوان «زبان تصویری: زمان و مکان اساطیری و نمادهای آن» (۱۳۸۸) نوشتهٔ مینا آقانبی قلهکی، مورد بررسی قرار گرفته است که از آن می‌توان جهت شناخت کالبدهای تجلّی‌دهندهٔ زمان اسطوره‌ای استفاده نمود. مقالهٔ «اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه از شهریار مندنی‌پور» (۱۳۹۰) نوشتهٔ ابراهیم محمدی، جلیل‌الله فاروقی و سمیه صادقی به بررسی چگونگی تبدیل زمان به یک مفهوم اسطوره‌ای و غیرخطی در داستان‌های کوتاه مندنی‌پور و تأثیر آن بر روایت و مفاهیم داستانی می‌پردازد و می‌تواند در ساخت چارچوب نهایی این مقاله مؤثر باشد. پایان‌نامهٔ «رابطهٔ اسطوره و هنر در اندیشهٔ کاسیرر» (۱۳۹۰) نوشتهٔ مونا رضایی به تحلیل جایگاه اسطوره در نظام فکری ارنست کاسیرر و بررسی ارتباط آن با هنر به عنوان زبان نمادین می‌پردازد و چگونگی تأثیر اسطوره بر خلق و فهم هنر را بررسی می‌کند. تحلیل و بررسی مفهوم زمان در نمایشنامهٔ گودو و تأثیر آن بر ساختار داستان و تجربهٔ تماشاگران توسط کیوان میرمحمدی و در مقالهٔ «زمان‌شناسی نمایشنامه در انتظار گودو» (۱۳۹۰) مورد مطالعه قرار گرفته است و به‌نوعی در مسیری نزدیک به مسیر این پژوهش حرکت کرده است و می‌توان از آن به عنوان یکی از اسکیس‌های پژوهش یاد کرد. در مقالهٔ «آبشخور اسطوره‌ها/ نگاهی به فلسفهٔ صورتک‌های سمبولیک» (۱۳۹۱) نوشتهٔ مهری رحمانی نیز نگاهی به ارتباط میان صورتک‌های سمبولیک و اسطوره‌ها، و تأثیر آنها در شکل‌دهی به مفاهیم فرهنگی و معنوی دارد. ابراهیم محمدی و مریم افشار در مقاله‌ای تحت عنوان «ترجمان تصویری زمان اسطوره‌ای» (۱۳۹۳) به بررسی چگونگی بازنمایی زمان اسطوره‌ای در آثار سینمایی بهرام بیضایی پرداخته و نشان می‌دهند که چگونه

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

این زمان در فیلم‌های او به شکلی غیرخطی و با استفاده از تصاویر نمادین، مفاهیم تاریخی و فرهنگی را منتقل می‌کند. همچنین، این مقاله به تحلیل روابط میان اسطوره، تاریخ و سینما در سبک خاص بیضایی می‌پردازد که زمینه را برای شناخت بیشتر آثار بیضایی فراهم ساخته است. کوروش گودرزی و سید محسن حسینی مؤخر در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل تجلّی زمان و مکان مقدّس اساطیری در عرفان (با توجه به متون برگزیده، نثر عرفانی فارسی تا قرن هفتم هجری)» (۱۳۹۵) به وجوه تشابه و تفاوت اسطوره، آیین و عرفان در نثر عرفانی فارسی تا قرن هفتم هجری قمری و تأثیر زمان و مکان مقدّس اساطیری و آیینی در این متون می‌پردازند. بررسی تطبیقی زمان اسطوره‌ای در اشعاری از ایران و روسیه نیز، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی زمان اسطوره‌ای در شعر سهراب سپهری و میخائیل لرمانتوف» (۱۴۰۲) توسط یکتا میراحمدی و فاطمه کاسی مورد پژوهش قرار گرفته است که این دو مقالهٔ اخیر علیرغم عدم تجانس با پژوهش مورد نظر ما می‌توانند اسباب فهم بیشتری از زمان اسطوره‌ای را فراهم آورند.

روش تحقیق

برای این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده که در این راستا از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی جهت جمع‌آوری داده‌ها استفاده شده است.

مبانی نظری پژوهش

مکتوبات کاسیرر در حوزهٔ اسطوره، زمان و انسان اسطوره‌ای

فلسفهٔ صُوَر نُمادین[۳] مهم‌ترین اثر فلسفی کاسیرر است که جلد نخست آن *زبان*[۴] در سال ۱۹۲۳، جلد دوم آن *اندیشهٔ اسطوره‌ای* در سال ۱۹۲۵، و جلد سوم آن *پدیدارشناسی شناخت*[۵] در سال ۱۹۲۹ منتشر شد. جلد چهارم فلسفهٔ صُوَر نُمادین نیز تحت عنوان *متافیزیک*[۶] دست‌نوشته‌های کاسیرر بوده که در سال ۱۹۹۵ بعد از تدوین و ویرایش انتشار یافت.

«کاسیرر در سال ۱۹۴۴ کتاب *دربارهٔ بشر*[۷] را به زبان انگلیسی منتشر کرد که دربرگیرندهٔ توضیح جامع و منسجمی از فلسفهٔ صُوَر نُمادین و به‌کارگیری آن در حوزه‌های مختلف فرهنگ بشری است.» (کاسیرر، ۱۳۷۵: ۳۷)

آخرین اثر کاسیرر *اسطورهٔ دولت*[۸]، از یک‌سو ادامهٔ *فلسفهٔ روشنگری*[۹] است و از سوی دیگر، دنبالهٔ جلد دوم *فلسفهٔ صور نمادین به شمار می‌آید*. موضوع فلسفهٔ روشنگری، آزادی انسان از قید خرافات و اعتقادات تعبّدی است. در جلد دوم فلسفهٔ صور نُمادین، کاسیرر تنها به بررسی و تحلیل مقولات اندیشه‌های اسطوره‌ای می‌پردازد، ولی نقش اجتماعی اسطوره در زندگی فردی و اجتماعی بشر و به‌ویژه در قلمرو اندیشهٔ سیاسی را مورد بررسی قرار نمی‌دهد و کاسیرر در کتاب اسطورهٔ دولت، به مسئلهٔ نقش اجتماعی اسطوره توجه بیشتری کرده است. این کتاب به دنبال آن است که هم به بررسی تکامل پدیده‌شناسی اسطوره بپردازد و هم در هُشیاری اساطیری، پژوهشی انجام دهد.

رابطهٔ «زمان اسطوره‌ای» و «اندیشهٔ اسطوره‌ای»

از نظر کاسیرر، فقط انسان‌های اسطوره‌ای و کهن نبوده‌اند که نسبت به زمان دیدگاه اسطوره‌ای و کیفی (که در ادامه راجع به آن به‌طور مفصل توضیح داده خواهد شد) داشتند، بلکه نوع بشر در هر برهه‌ای از تاریخ و همچنین انسان امروزی می‌تواند نگاه اسطوره‌ای به زمان داشته باشد. و این خصوصیتی غیرقابل‌اجتناب است.

اندیشه، آگاهی یا جهان‌بینی، یکی از ابداعات کاسیرر در حوزهٔ انسان‌شناسی است که مقدمه‌ای است برای ورود به بحث اصلی ما یعنی زمان اسطوره‌ای.

«اندیشه» نزد کاسیرر

واژهٔ «اندیشه» نزد کاسیرر معنایی عمیق‌تر از معانی معمول دارد. در کتاب *فلسفهٔ صورتک‌های سمبولیک* آمده که اشیاء (ابژه) به حالت سلب و کامل و به شکل پالایش‌یافته به آگاهیِ انسان عرضه نمی‌شود، بلکه برای ایجاد تصویر یا بازنمایی از اُبژه، آگاهی، خودبه‌خود و به‌طور مستقل وارد عمل می‌شود. شیء، شکل ثابتی ندارد که خود را بر آگاهی منقّش کند بلکه شکلِ شیء بر اثر عملِ نیرویِ شکل‌دهندهٔ آگاهی یا همان اندیشه به وجود می‌آید. شکل‌گیری همهٔ جهان‌بینی‌ها، فقط با اعمال ویژهٔ عینی کردن امکان‌پذیر است؛ که بر اثر آن، تأثرات حسیِ محض به بازبینی‌های خاص تشکّل می‌یابند. تأثرات حسی گوناگون می‌توانند به طرق مختلف واحدهای ذهنیِ متفاوتی ایجاد کنند که هرکدام از این واحدها، اختلافات زیادی با دیگری دارند. (کاسیرر، ۱۳۹۳) براین‌اساس، ذهن ما اشیاء را بر ادراک خود منطبق می‌کند و می‌خواهد بداند که اساسی‌ترین اَشکال نُمادین که ذهن انسان، جهان را در قالب آن اَشکال می‌تواند بشناسد، کدام‌اند.

کاسیرر معتقد است عینی‌کردن ابژه یا شیء به وسیلهٔ فراگرد، اندیشه یا آگاهیِ ذهن آدمی است که در انسان وجود دارد. اندیشهٔ علمی، تجربی، اسطوره‌ای و... که به واسطهٔ هرکدام از آنها، برداشت خاصی نسبت به یک پدیدهٔ واحد خواهیم داشت.

«...او دریافت که شناخت‌شناسی عمومی روش‌شناختی کاملی برای علوم انسانی ارائه نمی‌دهد. ازاین‌رو می‌بایست مباحث شناخت‌شناسی دامنهٔ گسترده‌تری پیدا کند. مثلاً به جای بررسی قضایای عمومی شناخت علمی از جهان می‌بایست شکل‌های مختلف فهم انسان از جهان، از یکدیگر جدا شوند و هریک از این شکل‌ها (مانند زبان، اسطوره، دین و هنر) از لحاظ جهت‌گیری و ساختار منطقی خاص خودشان بررسی شوند. فقط هنگامی که چنین ریخت‌شناسی‌ای[10] از ذهنیّت انسان، لااقل در خطوط کلی آن، ارائه شود می‌توان امید داشت که به رهیافت روش‌شناختی قابل‌اعتمادتر و واضح‌تری برای هریک از علوم انسانی دست یابیم. طبق تعریف کاسیرر، انسان موجودی سمبل‌ساز است. انسان جهان‌های سمبلیکی می‌آفریند که میان او و واقعیت حائل می‌شوند. مثل جهان زبان، جهان اسطوره، جهان هنر و جهان علم. هریک از این جهان‌ها مستقل و خود بسامان است و قوانین خاص خود را دارد.» (رحمانی، ۱۳۹۱: ۷۷)

هرکدام از این اندیشه‌ها، همچون فیلتری عمل می‌کنند که برای شناخت و آگاهی از هر پدیده و اُبژه‌ای، باید از آن عبور کنند و تفسیری مطابق با هرکدام از آن اندیشه‌ها ایجاد شود. هنگامی که دو نفر با پدیده‌ای همچون رعدوبرق مواجه می‌شوند، شخصی که از نظر علمی با آن پدیده آشناست، می‌داند که منشأ آن نیروی الکتریسیتهٔ موجود در ابرها است، اما انسان اسطوره‌ای‌اندیش، شاید آن را نیرویی جادویی بداند که منشأ آن جهانی است که برای ما قابل شهود نیست.

با مطالعهٔ کتاب *صورتک‌های سمبولیک*، می‌توان به این نتیجه رسید که نظریات کاسیرر در ارتباط با اسطوره، ریشه‌های بدون تردیدی در نظریات و تحقیقات یونگ[11] دارد. این موضوع که اسطوره با حس اولیهٔ بشر از عناصر و پدیده‌های اطراف شکل گرفته و به‌تدریج دچار تغییر می‌شود قبل از اینکه ذهن انسان به آگاهی علمی برسد و همچنین اینکه محورهای اسطوره‌ای در تمام قومیت‌ها و نژادها ریشه‌های مشترک دارند، به وسیلهٔ نظر یونگ یعنی ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر قابل اثبات است. (رحمانی، ۱۳۹۱)

«زمان اسطوره‌ای» و ویژگی‌های آن

در اسطوره‌شناسی کاسیرر اسطوره در

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

جهان تصنعی یا ابداع‌شده سیر نمی‌کند بلکه وجودش نوعی ضرورت خود را دارد. اسطوره نوعی جهان‌بینی و شیوهٔ تفکر است، مرتبه‌ای هم‌پایهٔ زبان و تفکر علمی. روش کاسیرر مقابله و مقایسهٔ میتوس با لوگوس یعنی اسطوره با تفکر عقلانی است.

ـ **زمان در «اندیشه اسطوره‌ای»:** تنها «زمان»ی که در داستان‌های اسطوره‌ای مطرح است، «زمان کهن» بودن است و می‌توان گفت به‌نوعی زمان در اساطیر حالت «کیفی» دارد یعنی «حس کردنی» است لیکن قابل اندازه‌گیری نیست. این داستان‌ها با کلماتی این‌چنین آغاز می‌شوند: «در ایام قدیم»، «آن قدیم‌ها»، «در روزگار نوح پیامبر»، «بعد از خلقت زمین» و.... در این داستان‌ها «دور بودن» زمان رویداد داستان از زمان حال قابل حس کردن و قابل درک کردن است اما نمی‌توان آن فاصلهٔ داستانی را اندازه‌گیری کرد. کاسیرر برای توجیه این امر نوعی از جهان‌بینیِ انسان را دخیل می‌داند که آن را «اندیشهٔ اسطوره‌ای» می‌نامد. اندیشه‌ای که هم در انسان بدوی وجود داشته و هم در انسان امروزی می‌توان یافت که موجب می‌شود او را «انسان اسطوره‌ای» کند.

در نگاه انسان اسطوره‌ای «اسطورهٔ حقیقی با شهود جهان و اجزای آن و نیروهایش که به صورت تصاویر مشخص یعنی به شکل دیوان و ایزدان درآمده‌باشد آغاز نمی‌شود بلکه با تکوین، با «شدن» و با «حیاتِ در زمان» این تصاویر شروع می‌شود.» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۷۹)

انسان اسطوره‌ای شروع می‌کند به تفسیر وجود خدا و این‌گونه است که اندیشهٔ اسطوره‌ای دست به عمل می‌برد و برای هرکدام از این خدایان یا دیوان، توجیهی می‌آفریند و آنها را شرح می‌دهد. انسانِ اسطوره‌ای‌اندیش، فقط با تأمل و تفکر دربارهٔ خدایانِ بی‌تحرک و ایستا قانع نمی‌شود. او برای توجیه تقدّس خدا، از عنصر زمان کمک می‌گیرد. برای آنکه خدا را به مرتبه‌ای از تقدّس برساند، مراحل تکوین آن را در دورترین نقطهٔ زمانی قرار می‌دهد و بُعد زمانی آن را عمق می‌بخشد.

«تمامی تقدّس و حرمت موجود اسطوره‌ای سرانجام به تقدّس همین منشأ بازمی‌گردد. علت این تقدّس و حرمت به‌طور بی‌واسطه در محتوای امر ارائه‌شده یا در خواص و کیفیاتش نیست بلکه علتش راجع می‌شود به تکوینش در «گذشته». آگاهیِ اسطوره‌ای با قرار دادن محتوای خاصی در «گذشتهٔ دور» یعنی با نهادنش در اعماق گذشته نه‌فقط آن را مقدّس می‌کند، وضعی که از لحاظ اسطوره‌ای و دینی حائز اهمیت است، بلکه از طریق قرار دادنش در «گذشتهٔ دور» آن را توجیه نیز می‌کند. زمان، نخستین شکل اصیل برای چنین توجیه روحانی امور است.» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۸۰)

به همین ترتیب اگر بخواهیم تقدّس یک رسم، آئین و... را توجیه کنیم، باید آن را ناشی از نهادهایی بدانیم که در «گذشته‌های دورِ اسطوره‌ای» وجود داشتند. «اندیشهٔ اسطوره‌ای بر این باور است که خاصیت بارزی از طبیعت، یا سرشت شاخصی از یک شیء یا خصوصیت برجسته‌ای از انواع گیاهان یا جانوران را وقتی می‌توان توضیح داد که آن را با رویدادی بی‌همتا در «گذشته دور» مرتبط کنیم؛ و همین رویداد، تکوین اسطوره‌ای آن را آشکار می‌سازد.» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۸۰ - ۱۸۱) پس می‌توان نتیجه گرفت که انسانِ اسطوره‌ای‌اندیش در مرحلهٔ نخست به یک «گذشتهٔ بسیار دور»، «زمان آغازین»، «روزگار کهن» یا بنا به تعبیر میرچا الیاده[۱۲] «زمان مقدّس» (Eliade, 1959: 68)، «زمان ازلی» و یا «زمان آغازها» (Eliade, 1959: 72) اعتقاد دارد. در تکمیل این موضوع می‌توان به سخن کاسیرر اشاره کرد که می‌گوید: «بر آگاهیِ اسطوره‌ای، به گفتهٔ شلینگ[۱۳]، هنوز هم «زمانِ پیش‌ـتاریخیِ مطلقی» حاکم است.» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۸۲)

در اینجا می‌توان به یکی از ویژگی‌های

اصلی زمان اسطوره‌ای یعنی کیفی و ذهنی بودن زمان پی برد. اینکه مشخص نیست این لحظهٔ ازلی دقیقاً چه موقعی بوده است و چه مدت‌زمانی از آن گذشته است. آیا صدسال از آن گذشته، هزارسال یا ده‌هزارسال. فقط به همین کلمه بسنده می‌کنند که در «زمانِ دور»ی اسطوره‌ای وجود داشته و «دور بودن» یعنی مقداری بسیار زیاد. در آگاهیِ انسانِ اسطوره‌ای این زمانِ ازلی به‌تدریج به «زمان واقعی» یعنی به آگاهی از توالیِ زمانی تبدیل می‌شود. که این استنباط به وسیلهٔ رابطهٔ اساسی میان روابط زمانی و مکانی قابل توجیه است. هنگامی که تمایز میان چهار نقطهٔ آسمان و چهار جهت مکانی مشخص شد، تقسیم‌بندی زمانی نیز صورت می‌گیرد. در این صورت است که آگاهی و احساس انسان می‌تواند مختصات زمانی را تشخیص دهد و بدین ترتیب روز را از شب، سال را از ماه و... تمایز دهد. پس تقدّسی که در ابتدا به آن پرداختیم، به این لحظهٔ ازلی و مراحل تکرارشوندهٔ آن داده می‌شود.

«سرشتِ اسطوره‌ای-دینی، یعنی طنین خاص تقدّس به زمان به منزلهٔ یک کل و نیز به هر مرحلهٔ خاص آن داده می‌شود... به‌طورکلی شهودِ اسطوره‌ای زمان، مانند شهود اسطوره‌ای فضا، درمجموع کیفی و ملموس است نه کمّی و انتزاعی. زیرا برای اسطوره، زمانِ «کمّی و انتزاعی»، یعنی زمانی که دائماً به پیش رود و طبق قاعده‌ای معیّن «تکرار» شود و توالی داشته باشد، وجود ندارد. برای اسطوره فقط شکل‌های زمانی یا محتوای خاص وجود دارند که این‌ها نیز به نوبهٔ خود نوعی گشتالت زمانی را نشان می‌دهد که عبارت است از «آمدن» و «رفتن»، «هستی موزون» (ریتمیک) و «شدن»» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۸۴).

بدین‌گونه درمی‌یابیم که ویژگی دیگر زمان در ذهنیت انسان اسطوره‌ای، «دَوَرانی» و «چرخه‌ای» بودن زمان است. یعنی اینکه زمان به‌طور متناوب «تکرار» می‌شود و دارای «ساختار خطی» و مستقیم نیست.

«زمان» در اندیشهٔ اسطوره‌ای بدین روش دارای مرزبندی‌هایی می‌شود و تقسیم می‌شوند که البته هرکدام از این مراحل فقط «به‌طور بی‌واسطه حس کردنی» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۸۴) است. همچون اعمالِ مقدّس دینی که باید در فواصل زمانی معین انجام‌پذیرند. چون اگر به‌موقع به جای آورده نشوند، همهٔ نیروهای تقدّسشان را از دست می‌دهند. مثلاً در دوره‌های هفت‌روزه، چهل‌روزه و... در این زمان‌های معیّن شده و مقدّس، جریان یکنواخت حیات قطع شده و مرزبندی‌های مشخص برای آن تعیین می‌شود.

«هدف اساطیر و آئین‌ها همواره مراجعت به آن زمانِ آغازین است که در آن، امر متعال برای نخستین‌بار تجلّی یافته است... انسان با تجدید مداوم نمونهٔ کارهای خدایان و فعلیّت بخشیدن به آنها، پیوند دائمی خویش را با عالم قداست حفظ می‌کند.» (جعفری، ۱۳۸۷: ۷۰ـ۷۱)

در تفکر انسان اسطوره‌ای با چیزی روبه‌رو هستیم که می‌توان آن را «حس مراحل اسطوره‌ای-دینی» (کاسیرر، ۱۳۹۳: ۱۸۵) نامید. همانند آنکه می‌توان گذار از یک سن به سن دیگر یا از یک موقعیت اجتماعی به موقعیت اجتماعی دیگر و یا تغییراتی که در حیات جانوران و گیاهان و فصول و... روی می‌دهد را حس کرد، او نیز مراحل اسطوره‌ای دینی را «حس» می‌کند، درنتیجه با برگزاری صحیح مناسک و مراسم، او گذر سالم آنها از آغاز تا پایان را «حس می‌کند».

در زمان اسطوره‌ای چیزی به عنوان «گذشته»، «آینده» و «حال» وجود ندارد و همهٔ زمان به صورت یک کل در نظر گرفته می‌شود. اگر در یک لحظهٔ زمانی، یک جادو و یک نیروی خاص ایجاد شد، آن جادو به کلِ آن پدیده و اجزای آن تعمیم می‌یابد و تمام اجزایی که با آن لحظه در ارتباط‌اند دارای همان اثر و نیرو خواهند شد. که این نیز ویژگی دیگر زمان اسطوره‌ای است یعنی

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

اهمیت به رویدادی که در یک زمان به‌خصوص روی داده است و اثر آن تا همیشه خواهد ماند و هر موقع آن زمان تکرار شود، دوباره آن نیروی به‌خصوص تجلّی پیدا می‌کند. به‌واسطهٔ همین استنباط است که امری به نام غیب‌گویی وجود دارد چون «اکنون» حاملِ گذشته و دربردارندهٔ آینده است. مثلاً در فرهنگ ایرانی، لحظهٔ تحویل سال به عنوان لحظه‌ای جادویی، تعیین‌کننده و سرنوشت‌ساز شناخته می‌شود که به‌طور ویژه بر رویدادهای سال پیشِ رو تأثیر می‌گذارد. در باور عامه، این لحظه حاوی نیرویی معنوی است که سرنوشت فرد را رقم می‌زند. از همین رو، آداب‌ورسوم ویژه‌ای مانند چیدن سفرهٔ هفت‌سین و انجام دعاهای خاص در این زمان، به منظور داشتن سالی پر از سعادت و خوشبختی انجام می‌پذیرد. این دیدگاه، نشانگر اعتقاد به ارتباطی عمیق میان لحظات یک مجموعه با آن لحظهٔ خاص و جادویی دارد که منجر به مقدّر شدن تقدیر و سرنوشت می‌شود. در نگاه اسطوره‌ای هنگامی که خورشید و ماه به منزلهٔ معیارهای ثابت برای اندازه‌گیری زمان در نظر گرفته شوند، هرگاه که دوباره به آن حالت پیشین برگردند، بازهم همان نیروی گذشته بر اوضاع حاکم می‌شود. پس در جهان نوعی نظمِ تکرارشونده ایجاد می‌شود و این تسلسل و تکرار همیشگی می‌شود. این‌گونه است که سرنوشت شکل می‌گیرد که بر تمامی واقعیات و تغییرات حاکم است. «وقتی زمانِ اسطوره‌ای به عنوان سرنوشت، که واقعاً توالی کیهانی و جهانگیر دارد شناخته شود، نیرویی شده است که نه‌تنها بشر بلکه خدایان و دیوان را نیز می‌تواند منقاد خود کند؛ زیرا فقط در محدودهٔ قیدوبند سرنوشت و از طریق معیار و هنجارهای نقض ناشدنی‌اش است که حیات و عمل انسان و حتی خدایان مکمل می‌گردد.» (جعفری، ۱۳۸۷: ۱۹۰) درنتیجه زمان به عنوان نیرو و خدایی درمی‌آید که همهٔ حرکات و گردش‌های سیارات و... را تحت سلطه دارد. پس هر دورهٔ زمانی دارای ارزش و نیرویی می‌شود که سبب تقدّس یا غیرمقدّس بودن آن خواهد شد. حرکت سیّارات به منزلهٔ تصویر قابل رؤیت زمان، وحدتِ معنایی جدیدی را بیان می‌کند که به وسیلهٔ آن ادوار و فواصل زمانی را ایجاد می‌کند و به وسیلهٔ حرکات تناوبی سیارات و تکرار تناوبی زمان، دوره‌ها و فواصل زمانی هم به‌طور متناوب در گردش خواهند بود و نیروی هر دوره به وسیلهٔ تناوب آن، دوباره و دوباره تکرار خواهد شد.

خلاصه ویژگی‌های زمان در اندیشه اسطوره‌ای

مجموعاً و به‌طور خلاصه می‌توان گفت که زمان در «اندیشهٔ اسطوره‌ای» و درنتیجهٔ روایات اسطوره‌ای دارای سه ویژگی اصلی است:

۱. کیفی و ذهنی است نه عینی و کمّی:

در زمان اسطوره‌ای، طول مدت زمان حس کردنی است و به وسیلهٔ عدد نمی‌توان آن را اندازه گرفت و همچنین قیدهای زمانی «گذشته»، «حال» و «آینده»، در آن بی‌اعتبار هستند. «در این نگاه، زمان کمی، عینی و ملموس، که ترتیب و توالی منطقی و پیش‌رونده دارد، اعتبار خود را از دست داده و زمان کیفی و ذهنی، مبنای روایت رویدادها قرار گرفته است.» (محمدی، فاروقی و صادقی، ۱۳۹۰: ۱۴۴) و نمی‌توان یک سیر خطی برای آن در نظر گرفت و زمان همچون روایتی است که در جریان سیال ذهن اتفاق می‌افتد که در آن قیدهای زمانی بی‌اعتبار می‌شوند. در روایت اسطوره‌ای «گریز از سیطرهٔ زمان کمّی، عینی و واقعی ـ و البته گریز از پایان ـ به بی‌اعتباری قیدهای نمایشگر زمان و بی‌معنا شدن دقیقه، ساعت، سال و غیره» (محمدی، فاروقی و صادقی، ۱۳۹۰: ۱۴۳) انجامیده است.

همانند موقعیتی که یک واحد زمانیِ بسیار کوتاه، در ذهن ما طویل‌تر از زمانِ فیزیکیِ آن حس می‌گردد و در وضعیت مقابل، هنگامی که

مدت‌زمان بسیار طولانی‌ای در چشم برهم‌زدنی حس می‌شود. به عنوان مثال در رمان *جنایات و مکافات*[۱۴] نوشتهٔ فیودور داستایوفسکی[۱۵]، ساختار زمانی به‌طور پیچیده و ذهنی طراحی شده است. ساختار زمانی کیفی و ذهنی در این رمان به‌ویژه از طریق شخصیت اصلی، رودیون راسکولنیکف، به‌وضوح قابل مشاهده است. او در طول داستان دچار بحران‌های روانی و اخلاقی می‌شود که بر درک و تجربه زمان تأثیر زیادی می‌گذارد. راسکولنیکف، شخصیت اصلی، پس از ارتکاب جرم، احساس گناه و اضطراب شدیدی دارد که باعث می‌شود گذر زمان برای او کش‌دار و بی‌پایان به نظر برسد. زمان در این رمان بیشتر از طریق تغییرات روانی و احساسی شخصیت‌ها نمایش داده می‌شود، نه به صورت یک جریان خطی و قابل اندازه‌گیری. همچنین، زمان برای شخصیت‌ها از طریق بازتاب‌های درونی و گذشته‌نگری‌ها، به‌طور ذهنی و پیچیده درک می‌شود.

۲. اعتبار خود را از رویداد یا حادثهٔ روایت‌شده می‌گیرد:

زمان اساطیری برحسب رویدادها و حوادث تأثیرگذار است که قابل تعریف می‌شود. بدین معنا که زمان پیوسته به حادثه یا کنشی خاص مربوط می‌شود و اعتبار خود را از رویداد یا حادثه‌ای تأثیرگذار گرفته است. رویدادی که توانسته است مبنای تحوّل واقع شود و سیر زمان را به «پیش از» و «پس از» خود تقسیم کند. برای مثال، هومر[۱۶] در آثارش زمان را با اشاره به روز واقعه، لحظهٔ سرنوشت، زمان جنگ و... معلوم می‌کند. «این خود از یک اصل بنیادین تفکر اسطوره‌ای و آئینیِ کهن برمی‌آید که می‌پندارد زمان به وسیلهٔ رویداد معنادار می‌شود و از خود یا به‌خودی‌خود اعتباری ندارد. در تاریخ، همیشه «مرگ شاه» یا «به تخت نشستن شاه» به عنوان رویداد مهم تکراری، مورد توجه بوده است.» (محمدی و افشار، ۱۳۹۳: ۱۹۴) همان‌طورکه مرگ هکتور در ایلیاد[۱۷] یکی از مهم‌ترین نقاط عطف زمانی است که داستان را به دو بخش عمده تقسیم می‌کند: قبل و بعد از مرگ هکتور و این یعنی اعتبار یافتن رویدادها و بی‌اعتبار شدن قیدهای زمان. «...در این روایت همه‌چیز پس از «آن رویداد» آغاز می‌شود یا گذر زمان بر اساس آن سنجیده می‌شود؛ چنان که در نگاه سنتی به تاریخ، آمدن و رفتن شاهان مبنای گذر زمان قرار می‌گیرد: پیش از آغا محمدخان و پس از ناصرالدین‌شاه.» (محمدی و افشار، ۱۳۹۳: ۱۹۲)

۳. دورانی و چرخه‌ای است نه خطی و مستقیم:

درواقع علت دایره‌ای بودن و چرخشی بودن زمان اساطیری، رویداد محور بودن آن است. وقتی رویدادی دوباره اتفاق افتد، ادامهٔ سیر زمان تکرار خواهد شد. «میشل زرافا[۱۸] بر این باور است اندیشهٔ اساطیری بیان تصور دُور جاودانه است.» (زرافا، ۱۳۶۸: ۱۳۷)

الیاده هم به‌گونه‌ای دیگر به این دُور جاودانه اشاره می‌کند و می‌گوید:

«مردمان بدوی هم با نسبت دادن حرکت دُوَری زمان، برگشت‌ناپذیری آن را ابطال می‌کنند؛ هر چیزی در نقطهٔ شروع خود در هر آن در حال آغازیدن است، گذشته چیزی نیست جز تصور از پیش‌پرداختهٔ آینده، هیچ واقعه‌ای برگشت‌ناپذیر و هیچ استحاله‌ای نهایی نیست. حتی می‌توان گفت که هیچ‌چیز تازه‌ای در جهان اتفاق نمی‌افتد، چون همه‌چیز عبارت است از تکرار همان نمونه‌های نخستین و ازلی» (الیاده، ۱۳۸۴: ۱۲۸)

یکی از مشهورترین داستان‌ها که زمان در آن به‌طور دایره‌ای و تکراری جلو می‌رود، *صدسال تنهایی*[۱۹] نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز[۲۰] است. در این رمان، زمان به شکلی دایره‌ای و تکراری پیش می‌رود و شخصیت‌ها در نسل‌های مختلف با مسائل مشابهی روبه‌رو

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

می‌شوند. به نظر می‌رسد که تاریخ و زمان در این دنیای خیالی به شکل یک چرخه بی‌پایان از اتفاقات تکراری و مشابه ادامه می‌یابند و شخصیت‌ها نیز نمی‌توانند از تقدیر و سرنوشت خود فرار کنند، که این به‌نوعی چرخه‌ای از زمان و تاریخ را ایجاد می‌کند.

بحث و بررسی

ـ بهرام بیضایی

بهرام بیضایی فیلم‌ساز، نمایشنامه‌نویس و پژوهشگری است که از فعالیت‌های وی می‌توان به کارگردانی و تهیهٔ فیلم و نمایش، تدوین فیلم، مقاله‌نویسی، نگارش داستان، شعر، فیلمنامه و نمایشنامه و بسیاری پژوهش تاریخی اشاره نمود. او به همراه اکبر رادی و غلامحسین ساعدی، از پایه‌گذاران موج نوی نمایشنامه‌نویسی ایران محسوب می‌شوند.

بیضایی خود معتقد است که آثارش ترجمان تصویری اساطیری است، و خودِ او ـ مثل هر کس دیگر با درجه‌ای کمتر یا بیشتر ـ موجودی اسطوره‌اندیش است که گاهی اساطیر و آئین‌ها از اجتماعی‌ترین نوشته‌هایش سر در آورده چون شاید این دو از هم جدایی‌ناپذیرند. (قوکاسیان، ۱۳۷۱)

ـ نمایشنامه‌های منتخب

مرگ یزدگرد (۱۳۵۷)

سردار، سرکرده و موبد شاهنشاه ساسانی جسد یزدگرد سوم را در آسیابی می‌یابند. آنان خانوادهٔ آسیابان را به کشتن شاه از روی طمع متهم می‌کنند. خانوادهٔ آسیابان برای نجات خود به پا می‌خیزند. هریک با روایت بخشی از اتفاق‌ها و بازی کردن نقش دیگران و شاه، شکنجه و مرگ خود را به تعویق می‌اندازد؛ تا جایی که سردار و همراهانش در اتهام آنان تردید می‌کنند. سرانجام، خانوادهٔ آسیابان خود را نجات می‌دهند و سردار دستور می‌دهد جسد بی‌جان شاه بردار شود. سپاه تازیان نیز از راه می‌رسند.

افرا (۱۳۷۶)

این نمایشنامه حول محور معلم جوانی به نام افرا می‌گذرد. او با مادر پیر و برادر و خواهر کوچکترش زندگی می‌کند و پدرشان را سال‌ها پیش شهید شده است. گویا افرا قرار بر ازدواج با پسرعمویش داشته است؛ اما خبری از او نیست. وضعیت دشوار مالی، مادر افرا را با وجود پیریِ بسیار مجبور به کار برای خانم شازده کرده است. پس از مدتی خانم شازده به افرا نیز پیشنهاد کار می‌دهد؛ افرا باید به پسر کُندذهن خانم شازده، یعنی شازده چُلمن میرزا، تدریس کند. ورود افرا به خانهٔ خانم شازده گرهٔ جدیدی در داستان ایجاد می‌کند. افراد محله هم دیده می‌شوند؛ از حمید شایان که دوچرخه‌ساز است و به افرا دل باخته تا سرکار خادمی که تازه بازنشست شده و نمی‌داند با زندگی پس از بازنشستگی چه‌کار کند. شازده چلمن میرزا سن زیادی دارد؛ ولی از لحاظ عقلی رشد نکرده است. خانم شازده به افرا پیشنهاد ازدواج با شازده چلمن میرزا را می‌دهد.

هشتمین سفر سندباد (۱۳۴۳)

مردم یک شهر غم‌زده، منتظر آمدن دستهٔ بازیگرانی هستند که با آمدن آنها و اجرای نمایششان، بتوانند دوباره شاد شوند. مردم اصرار دارند که سندباد و همراهانش نمایش خود را شروع کنند ولی سندباد از اینکه در شهرش هیچ‌چیز آشنایی نمی‌بینند جا می‌خورد. کاتب، سندباد را مرد خوبی نمی‌داند چون در هنگام جنگ، همشهریانش را رها کرد و برای اندوختن ثروت سفر کرد. سندباد اما اصرار دارد که فقط سفر اولش در جست‌وجوی پول بود و باقی سفرهایش در جست‌وجوی خوشبختی بود. نمایش سندباد

و همراهانش آغاز می‌شود. ایشان درمی‌یابند که هزار سال از وقتی که شهر را ترک کرده بودند گذشته است. سپس سندباد در حضور مردمی که می‌پندارند به تماشای یک نمایش نشسته‌اند، سرگذشت خود و حکایت هفت سفری که رفته را روایت و بازی می‌کند. او متهم است که با وجودی که در شهر خود جنگ بوده و او می‌توانسته با شمشیر خود برای مردم شهرش چاره‌ساز باشد، در پیِ خیالی واهی به سفرهایی دست زده که حاصلی جز به کشتن دادن همراهانش نداشته است. در پایانِ روایت، سندباد آمادهٔ رفتن به سفر هشتم، سفر مرگ، می‌شود.

زمان اسطوره‌ای در افرا، مرگ یزدگرد و هشتمین سفر سندباد

همان‌طورکه پیش‌تر گفته شد، زمان اسطوره‌ای دارای سه ویژگی اصلی و مهم است: کیفی و ذهنی شدن، رویداد محوری و دایره‌ای بودن.

حال به‌طور جداگانه هرکدام از این سه ویژگی را در این سه نمایشنامه مورد بررسی قرار می‌دهیم.

کیفی و ذهنی شدن زمان:

این ویژگی هنگامی در نمایشنامه یا هر نوع نوشته‌ای قابل رؤیت است که زمان عینی که کمّی و مبتنی بر اعتبار لحظه‌های واقعی و کُنِشمند بودن قیدهای زمان است از اعتبار می‌افتد و گذشت زمان و روی دادن حوادث از عین به ذهن منتقل می‌شود. یعنی بر همهٔ رویدادها بر اساس ذهنیت راوی یا شخصیت طبقه‌بندی شده است و بر اساس زمان‌بندی‌ای که در ذهن او شکل گرفته است به جلو حرکت می‌کنند. در چنین وضعیتی شخصیت داستان، در ذهنش دنیای دیگری خلق می‌کند و در آن ساعت‌ها یا حتی قرن‌ها می‌گذرد. گاه در چنین وضعیتی شخصیت داستانی، مخاطب را با خود به زمانی می‌برد بسیار دور و در همان حال از وقایعی حرف می‌زند که درواقع کاملاً امروزی است؛ گذشته، حال و آینده با هم درمی‌آمیزند. نکته‌ای که وجود دارد این است که در این حالت مخاطب معمولاً با دو یا چند داستان یا لایهٔ داستانی مواجه است: یک لایه در سطح و بیرون اتفاق می‌افتد و لایهٔ دیگر در درونِ آن. (محمدی، فاروقی و صادقی، ۱۳۹۰)

زمان کیفی و ذهنی در *مرگ یزدگرد*

ما می‌توانیم دو خط داستانی برای این نمایشنامه تعریف کنیم. یعنی نمایشنامه شامل دو گذر زمانی است: یکی عینی و واقعی که ماجرای دادگاه قتل پادشاهی است که در خانهٔ آسیابانی کشته شده است. همراهان پادشاه که از او جانمانده‌اند، جنازهٔ غرق خونِ پادشاه را پیدا می‌کنند، مجلس دادگاه متهمان قتل پادشاه را تشکیل می‌دهند. خانوادهٔ آسیابان در طول نمایشنامه سعی در تبرئه کردن خود را دارند و در پایان می‌توانند خود را از گناه به قتل رها کنند. خط دوم داستانی که زمانی ذهنی و کیفی را دنبال می‌کند، بر اساس ذهنیت سه شخصیت آسیابان و همسر و فرزندش شکل گرفته است. خانوادهٔ آسیابانی با مردی برخورد می‌کنند که نمی‌دانند او کیست. به او شک می‌کنند که شاید راهزنی است... و در یک‌شب اتفاقاتی بر آنها می‌افتد. هرکدام از آنها بر اساس آنچه در ذهنشان شکل گرفته است، آنچه را که در یک شب برایشان اتفاق افتاده را روایت می‌کنند. و هر بار از زبان هریک از آن سه نفر. البته شیوه‌ای که بیضایی از آن استفاده کرده است، بازی کردنِ هرکدام از این زمان‌های ذهنی است.

«دختر: [نالان] به من چیزی برای خوردن بدهید!

سردار: بگو. اینک ای مرد؛ تا چوبهٔ دار تو را برآورند. بگو آن شهریار با تو چه گفت؟

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

دختر: [برمی‌خیزد] او گفت به من چیزی برای خوردن بدهید!
آسیابان: سفره اینجا هست.
دختر: نان خشک؟
آسیابان: فطیری برای تو می‌سازیم.
دختر: گوشت! من گرسنه‌ام.
زن: گوشت! شنیدی چه گفت؟» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۱۳-۱۴)

همان‌طورکه می‌بینیم، ما همراه با ذهنیت خانوادهٔ آسیابان، به زمانی که در گذشته اتفاق افتاده است می‌رویم و زمان آن‌گونه که در ذهن آنها جریان دارد برای مخاطب شرح داده می‌شود. یا در جایی دیگر می‌بینیم:

«زن: تشنه‌ام!
موبد: آب!
زن: دور بریز! [به دختر] آتش روشن کن. چه تاریک.
موبد: او را چه شده؟
سرکرده: این‌همه شوریده نبود.
دختر: چرا می‌گریزد؟
آسیابان: از چه خود را پنهان می‌کنی؟
زن: [جیغ می‌زند] چر.ا.غ!
دختر: چه شده؟
زن: خواب بدی دیدم! خواب‌گزاران من کجا هستند؟
موبد: من اینجا هستم شهریار!
زن: در خواب دیدم که سواره در بیابان بیکران می‌روم، بر بارهٔ تیزپای خود؛ و بر زمین، نه خار و علف که شمشیر تیز می‌روید.» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۲۴)

هر بار یکی از این سه نفر جای خود را عوض می‌کنند و در جای شاه و یا هریک از خود بازی می‌کنند و بدین‌ترتیب، این ساختار زمانیِ آشفته و پُر از زمان ذهنی تا انتهای نمایشنامه ادامه دارد.

در آثاری بدین شکل با مجموعه‌ای از چندین روایت موازی روبه‌رو هستیم که خواننده باید بکوشد راه خود را از هزارتوی این روایت‌ها یا پاره روایت‌ها، بیابد. در این آثار، هرکدام از شخصیت‌ها از دیدگاه خود و موازی با دیگران، به روایتِ رویداد مرکزی می‌پردازد؛ ولی این روایت چندگانه و در موارد متعدد تلاقی روایت‌ها، مخاطب را با گونه‌ای بی‌انسجامی ظاهری و آشفتگی در ساختار روایت مواجه می‌کند. (محمدی و افشار، ۱۳۹۲)

زمان کیفی و ذهنی در *هشتمین سفر سندباد*

در این نمایشنامه نیز ساختار زمانی عینی و ذهنی درهم‌آمیخته‌اند.

دو خط داستانی این نمایشنامه بدین شرح است: آخرین سفر سندباد و مرگ او، خط داستانی دوم این نمایشنامه شامل شرح هفت سفر سندباد است.

در طول زمان عینی‌ای که در نمایشنامه اتفاق می‌افتد و او مورد بازخواست کاتب قرار می‌گیرد، خواننده همراه با سندباد و ذهن او ماجراهایی را دنبال می‌کند که از آشنایی سندباد با نوفل بازرگان آغاز می‌شود و تا پایان سفر هفتمش و بازگشت او به شهرش خاتمه می‌یابد و مرتب این زمان ذهنی و عینی به هم ارجاع داده می‌شوند و ممکن است ناگهان با یک جمله یکی از شخصیت‌ها زمان ازهم‌گسیخته شود و ما در دل زمانی ذهنی‌ای که سندباد برایمان روایت می‌کند، برویم.

«کاتب: او می‌ترسید. درحالی‌که اینجا همه می‌جنگیدند، او هفت بار به بهانهٔ گنج از مهلکه دور شد.

...

سندباد: من گرسنه بودم.
کاتب: این گرسنه از کجا کِشتی آورد؟
سندباد: سه روز بود افتاده بودم. کنار یک خرابه؛ . ..عصر بود؛ غروب شد؛ و میدان خالی بود. [یکباره شعبده‌باز از سویی نفس‌زنان به شتاب پیش می‌آید. در جست‌وجوی پناهی گویی سندباد را می‌بیند.]

شعبده‌باز: گوش کن جوان ـ گوش کن؛ چند گزمه خبر کن.
سندباد: فرار کنید آقا.
شعبده‌باز: همهٔ راه‌ها بسته است. نمی‌دانم از کدام بروم که سر راهم را نگیرند. جوان چند گزمه خبر کنید.
سندباد: اگر می‌توانستم روی پاهایم بایستم ـ
...
شعبده‌باز: اگر پدری نداشته باشد، از این پس پسر من خواهد بود. من نوفل بازرگان هستم و پسری ندارم.
...
شعبده‌باز: امیدوارم در خانهٔ من بماند! اما اگر نخواست وارث من باشد، به او یک کشتی خواهم داد؛ با همه رنگ بار، همه گونه متاع، و صد ملاح.» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۷۰-۲۷۲)

و نویسنده در ادامه به شرح سفر اول سندباد می‌پردازد که در زمانی خارج از خط اصلیِ زمانیِ نمایشنامه رُخ می‌دهد؛ یعنی در ذهنِ سندباد.این نوع پرش زمانی را در جای جایِ نمایشنامه شاهد هستیم.

«سندباد: این تهمت بیهوده است؛ وقتی حاکم بخشش نوفل را ضبط کرد، من روی آبهای آن طرف هند دور می‌شدم.
کاتب: شاهد؟
وهب: بله ـ من شاهدم.» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۸۱)

و در اینجا ناگهان با یک جمله به دل ماجرایی در زمانی بسیار دور می‌افتیم.

«شعبده‌باز: خدانگهدار پسرم. گاهی از پدر یادی کن!
ملاحان: خدا ـ نگه ـ دار!» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۸۱)

شکل دیگری که کیفی و ذهنی بودن زمان دراندیشهٔ اسطوره‌ای متصور می‌شود و البته در این نمایشنامه هم موجود هست، حسی است که از زمان در ذهن انسان قابل درک است و این جدایِ از زمانِ قابل اندازه‌گیری است.

«سندباد: من اینجا به دنیا آمده‌ام؟
وهب: شاید
سندباد: چه زود گذشت ـ مثل اینکه دیروز بود.» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۶۱)

زمانی که برای او به مدت هفت سفر و برای مردم شهر به مدت هزار سال گذشته است، در این لحظهٔ ورود به شهر برای یک روز حس شده است. گویی تمام مدت هفت سفر او و ندیدن شهرش، تنها به فاصلهٔ یک شبانه‌روز بوده است.

همچنین در این داستان می‌بینیم که هزار سالی که در واقعیتِ این نمایشنامه بر مردمِ شهر گذشته است، متفاوت از حسِ زمانیِ است که بر سندباد و همراهانش به طول انجامیده است.

زمان کیفی و ذهنی در *افرا*

زمان عینی و واقعی در نمایشنامهٔ *افرا*، ماجرای یک نویسنده است که داستان شخصیت‌های نمایشنامه را یادداشت می‌کند و درنهایت عاشقِ افرا شده و خود را پسرعموی خیالی افرا جا می‌زند.

اما زمان ذهنی و کیفی این نمایشنامه از زمانی بسیار قبل‌تر آغاز می‌شود. از زمانی که افرا به همراه خانواده‌اش مجبور شدند در یکی از خانه‌های اجاره‌ای شازده خانم زندگی کنند و شاید قبل‌تر از آن. مثلاً در روایتی که سرکار خادمی تعریف می‌کند از سی سال پیش می‌گوید، از وقتی که برای اولین بار لباس خدمت را پوشیده بود. همان‌طورکه می‌بینیم، به اندازهٔ تعداد روایت‌های هر شخصیتِ نمایش، زمان‌های ذهنی داریم. زمانی که سرکار خادمی از آن می‌گوید با زمانی که شازده در دل آن روایت خود را شرح می‌دهد فرق دارد.

«سرکار خادمی: تموم شد. وقتی چشم

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

می‌ذارم باورم نمیشه سی سال گذشته. همین دیروز بود که شیرینی روز اول خدمتمو تُخس می‌کردم؛ ...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۸)

وقتی هرکدام داستان نمایشنامه را روایت می‌کنند، زمان را آن‌گونه که در ذهن آنها طبقه‌بندی شده است بیان می‌کنند نه آن‌گونه که در زمان واقعی و خطی اتفاق می‌افتد و سیر خطی اتفاقات را نمی‌گویند و اتفاقات را عقب و جلو می‌برند. زمان برای هرکدام از شخصیت‌ها متفاوت از دیگری جریان دارد. گاهی جلو یا عقب می‌رود و گاهی نیز کوتاه و بلند می‌شود.

«دوچرخه‌ساز: خواب دیدم دوستم داره! بر شکّاک لعنت؛ جان عزیزم اگه خواسته باشین پکّی بزنین ـ .... چی بود این سوپر شیش دهنه مال من بود؟ اول همون جا دیدمش. آب نبات کشی و دفتر می‌خرید واسه جایزهٔ شاگردهاش. چرا هی خوابشو می‌بینم؟...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۵-۱۶)

و در ذهن دوچرخه‌ساز، روایت بیرون از ساختار زمان خطی و واقعی به عقب و جلو می‌رود. آن‌طور که در ذهن او هست.

رویداد محوری زمان:

در آثار بیضایی گاه به بی‌اعتباری زمان و اهمیت یافتن رویداد یا حادثه در زمان برمی‌خوریم و مسئلهٔ مهم، ماجرا یا ماجراهایی است که طی این زمان صورت گرفته است و گاه قرار گرفتن یک رویداد یا شیء نشان‌دار در مقاطع مشخصی از روایت، نظم زمانی حاکم بر آن را دگرگون و نظم جدیدی بر آن حاکم می‌کند. در این روایت همه‌چیز پس از «آن رویداد» آغاز می‌شود یا گذر زمان بر اساس آن سنجیده می‌شود، و تکرار آن رویداد در مقاطع مختلف نیز به لحظه‌های روایت معنای دیگری می‌دهد یا اصلاً معنا می‌بخشد. (محمدی و افشار، ۱۳۹۳)

رویداد محوری زمان در *مرگ یزدگرد*

اصلی‌ترین و محوری‌ترین رویدادی که در این نمایشنامه به آن پرداخته شده است، کشته شدن یزدگرد سوم است. انگار با مرگ او، زمان به دو پاره شده است؛ قبل از مرگ یزدگرد و بعد از مرگ او. در این اثر، مرگ یزدگرد به عنوان رویدادِ محوری، زمان را آفریده است.

البته در همین نمایشنامه می‌توان رویدادهای دیگری را پیدا کرد که زمان را بر اساس آنها تعریف کرده‌اند و زمان به وسیلهٔ آنها معنادار شده است.

«موبد: دیگر تاب دروغانم نیست. در آن پلیدترین هنگام چون تو مردمان بسیار شوند؛ و دروغ از هر پنج سخن چهار باشد. تو خون سایهٔ مزدا اهورا را در آسیای خود به گردش درآوردی. پس جامت از خون تو پر خواهد شد؛ و استخوان‌های تو سگ‌های بیابانی را سور خواهد داد. این سخنی است بی‌برگشت! و ما سوگند خورده‌ایم که خانمان تو بر باد خواهد رفت!» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۱۱)

در اینجا موبد برای زمانی که به آن اشاره می‌کند هیچ‌گونه زمان دقیقی را نیاورده بلکه با نام بردن از رویدادهایی که در آن روی داده است، آن را شرح می‌دهد. همچنین در این چند جمله، قیدهای زمانی اعتباری ندارند و گاهی از زمان آینده استفاده شده و گاهی زمان گذشته.

یا در جایی دیگر، موبد نشانه‌های پایان زمان اهورایی را این‌گونه بیان می‌کند.

«موبد: آه اینان چه می‌گویند؛ سخن از پلیدی چندانست که جای مزدا اهورا نیست. گاهِ آنست که ماه از رنگ بگردد و خورشید نشانه‌های سهمناک بنماید. گویی پایان هزارهٔ اهورایی است. باید به سراسر ایران زمین پندنامه بفرستیم.» (بیضایی، ۱۳۹۳، ۵۸)

به گفتهٔ او، زمان در این موقع دارای این ویژگی‌هاست و این رویدادها در آن اتفاق می‌افتد و برای آن ساعت و دقیقهٔ مشخصی نیست.

و در جایی دیگر برای توصیف یک ساعتی از شب، دختر آن را چنین توصیف می‌کند:

«دختر: آنگاه که توفان در خود پیچید و زیر و بالا شد و به غرّش آغاز کرد و سرانجام بوران و تگرگ بارید. آری، آن هنگام، پادشاه هنوز می‌کوشید آسیابان را پست‌تر کند. همچون سگی!» (بیضایی، ۱۳۹۳، ۵۹)

بدین‌صورت اعدادِ نشان‌دهندهٔ زمان نیستند و این رویدادهاست که آن زمان را شرح می‌دهد.

رویداد محوری زمان در *هشتمین سفر سندباد*

در جملات ابتدایی، نشانه‌هایی از رویداد محور بودن زمان نمایشنامه را می‌بینیم. در آنجایی که مرد طومار خوان خبر می‌دهد که امیرزادهٔ جوان، عروس خود را به کاخ می‌برد و به علت همین رویدادِ خوب، آن روز کیفیتی خاص گرفته است و همه باید به مبارکی و خوش‌یمنی این روز، شاد باشند.

«مرد طومار خوان: ای مردم نجیب؛ وظیفه دارم به همه خبر بدهم، در هر میدان بخوانم، و به گوش‌های شما برسانم، که امروز همه حق دارند خوشحال باشند. امیرزادهٔ جوان عروس خود را به کاخ می‌برد؛ به همین دلیل امروز را خوشحالی رسمی اعلام کرده است...» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۵۹).

سندباد برای شرح شبی که پدرش کشته شد، ویژگی‌های آن شب را می‌گوید:

«سندباد: صدای شمشیر. بوی خون. پدرم در شب تاریک کشته شد. [نعره] آن شب ستاره نبود.» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۷۱)

به گفتهٔ سندباد، تاریخی که پدرش کشته شده، شبی بوده که در آن شب ستاره نبوده است (حتی به معنای استعاریِ آن)، با شمشیر کشته شده است.

و در جایی دیگر، روز مرگ نوفل را این‌گونه روایت می‌کند:

«سندباد: ... آن روز پدرم نوفل، درحالی‌که از هفت اندامش خون می‌چکید، گفت که خوشبختی دروغ نیست...» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۹۲)

معلوم نیست که آن روز دقیقاً چه موقع بوده است و همه‌چیز بر اساس مرگ نوفل و روایت آن لحظه تعریف می‌شود.

همان‌طورکه پیش‌ازاین گفته شد، اگر در یک لحظهٔ زمانی، یک جادو و یک نیروی خاص ایجاد شد، این جادو و نیرو به کلِ اجزاءِ آن تعمیم می‌یابد. در گفتار یکی از شخصیت‌ها که در ذیل آورده شده است، خوش‌یُمن بودنِ یک زمان را برای انجامِ فعلی مشخص که در اینجا »کُشتن« است به وسیلهٔ ستارگان و نیروهای آسمانی قابل درک است.

«ندیم: هان! این است مشیت الهی که شامل حال مردم می‌شود. مدتی‌ست که ستاره‌ها خوب و بد را تشخیص می‌دهند. یکصد و بیست مرد دانشمند هر لحظه ستاره‌ها را رصد می‌کنند؛ و ستاره‌ها هر لحظه با چشمکی خبر می‌دهند که برای کُشتن وقت خوب است. ستاره‌ها دست نشانده نیستند؛ اما به حُکم تقدیر آسمان ـ در این ساعت سعد ـ عرصهٔ شبیخون را نور باران می‌کنند. این است حُکم تقدیر که تغییرناپذیر است!» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۳۳۴)

رویداد محوری زمان در *افرا*

«افسر خانم: صبحش خودم درز پیرهنشو کوک زدم؛ تو عالم همسایگی!» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۳۹)

اینکه صبحِ کدام روز معلوم نیست و ما با رویدادهایی که در این نمایشنامه می‌خوانیم متوجه می‌شویم که منظور آخرین روزی است که به بازنشستگی سرکار خادمی مانده است. انگار که همه‌چیز بر اساس روز بازنشستگی سرکار خادمی تقسیم شده. مثلاً شش روز مانده به بازنشستگی سرکار خادمی یا روز بعد از بازنشستگی سرکار خادمی.

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

«سرکار خادمی: ... فقط چند روز!...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۸)

انگار که تاریخ برای سرکار خادمی از روز بازنشستگی او شروع شده است. و همه‌چیز به قبل و بعد از آن تقسیم شده است.

یا اینکه رویدادی که در محله اتفاق افتاده است، نشانه‌ای برای یک روز به‌خصوص می‌شود. همه برای نشانه‌گذاری یک روز به‌خصوص و شرح آن برای نویسنده، ماجرای مهم آن روز را تعریف می‌کنند. یعنی شیرینی دادن سرکار خادمی و همه می‌دانند آن روز دقیقاً چه روزی است.

«افرا: چه وقت شیرینیه سرکار خادمی؟...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۳۸)

«نوع بشری: امروز سرکار خادمی شیرینی داد. شیرینی بازنشستگی...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۳۸)

«دوچرخه‌ساز: ... هنوز آفتاب نکشیده سینهٔ تیفال، که سرکار خادمی رسید با یه جعبه شیرینیِ هم همچین...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۳۹)

«افسر خانم: داشتیم می‌رفتیم فروشگاه شیش دهنه؛ سرکار خادمی با جعبهٔ شیرینی در اومد...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۴۰)

«اقدامی: امروز سرپاسبان خادمی در رأس یه جعبه شیرینی که از همین همسایگی ما خریده شده بود شبیخون زد به فروشگاه و همهٔ کارمندهای ما رو شرمنده کرد.» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۴۱)

همان‌گونه که اشاره شد، شیرینی پخش کردن سرکار خادمی، نشانه‌ای از روزی به‌خصوص است، یعنی یک روز مشخص و خاص. و مثلاً وقتی یک نفر بگوید »همان روزی که سرکار خادمی شیرینی پخش کرد« می‌دانند دقیقاً در چه روز یا بهتر بگوییم، در چه تاریخی بوده است. این رویدادِ شیرینی پخش کردنِ سرکار خادمی است که به آن روزِ خاص، مفهوم و اهمیتِ ویژه‌ای بخشیده است وگرنه تفاوتی با روزهایِ دیگرِ قبل و بعد از آن نداشت.

دایره‌ای شدن زمان:

وقتی زمان خطی است، روایت به صورت خطی و بر اساس توالی منطقی رویدادها پیش می‌رود. یعنی از نقطه‌ای آغاز می‌شود و تا پایان بدون چرخش یا بازگشت ادامه می‌یابد تا به پایان برسد. اما زمان دایره‌ای یا چرخشی اگرچه به جلو پیش می‌رود ولی همواره در این سیر به جلو، دور می‌زند و به آغاز خود برمی‌گردد. پس در شیوهٔ روایت خطی رویدادها به ترتیب زمانی بیان می‌شوند اما در شیوهٔ روایت دایره‌ای، رویدادها هیچ نظم زمانی ندارند و ممکن است از زمان حال شروع شوند ولی مدام در حال گردش از گذشته به آینده و حال باشند و همین رفت‌وآمدهای زمانی، پیگیری داستان را برای مخاطب دشوار می‌کند.

«زمان داستان به ترفندهای مختلف و به کمک شیوه‌ها و ابزارهای متعدد، چرخه‌ای یا دایره‌ای می‌شود، که مهم‌ترین آنها در کنار رفت‌وآمدهای پیاپی میان گذشته، حال و آینده، تکرار جهت‌دار و هدفمند یک رویداد در مقاطع مختلف داستان، به‌ویژه در آغاز و انجام آن است. البته باید به یاد داشته باشیم که در این تکرارها گرچه ممکن است هدف آگاهانهٔ مؤلف تکرار رویدادهای زندگی یا تکرار تاریخ باشد، درحقیقت، این زمان است که تکرار می‌شود و همین تکرار شدن زمان به دایره‌ای شدنش منجر می‌شود.» (محمدی و فاروقی و صادقی: ۱۳۹۰، ۱۵۵)

داریوش شایگان می‌گوید:

«در چرخهٔ کیهانی، در آغاز و انجام هر چرخه، رویداد مشابهی وجود دارد که این مشابهتِ رویداد، گذشت زمان را بی‌معنا می‌کند.» (شایگان، ۱۳۸۰: ۱۴۰)

دایره‌ای شدن زمان در *مرگ یزدگرد*

پادشاه از ترسِ تازیانی که بر او می‌تازند،

به خانهٔ آسیابانِ فقیری پناه می‌برد. و بعد از اتفاقاتی که در آن شب بر اهالی آن خانه و پادشاه می‌گذرد، درنهایت یزدگرد سوم کشته می‌شود. فردای آن روز همراهان پادشاه، جسد او را می‌یابند و دادگاهی برای آسیابان و خانواده‌اش تشکیل می‌دهند که درنهایت خانوادهٔ آسیابان تبرئه می‌شوند. اما در پایان سپاه تازیان می‌رسند و آنها را گرفتار می‌کنند.

اگر داستان نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد*، به شیوه‌ای که در بالا آمده است روایت می‌شد، زمان به صورت خطی و بدون هیچ‌گونه گسیختگی به جریان خود ادامه می‌داد. هیچ‌گونه زمان دایره‌ای در آن نبود و همهٔ رویدادها سیر به جلوِ خود را ادامه می‌دادند.

اما این نمایشنامه در اصل به‌گونه‌ای است که هر لحظه، به عقب برمی‌گردد، اتفاقی را که در گذشته اتفاق افتاده است را نشان می‌دهد. زمان به صورت دایره‌وار هر لحظه به آغاز برگشت داده می‌شود و اکنون که زمان حال در آن به‌طور ناگسیخته به جلو برود وجود ندارد. اکنون، هر آن پاره می‌شود و گذشته در آن مستتر است.

«زن: ای مرد ببین؛ از همان آستان که آمدنِ آن شاهِ ژنده‌پوش را دیدی نگاه کن؛ اینک در پیِ او سپاه تازیان را می‌بینم.» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۶۸)

چنانچه از گفتارِ زن برمی‌آید، در انتهای نمایشنامه، گویی داستان دوباره به نقطه‌ای بازمی‌گردد که از آن شروع شده بود.

همچنین آسیابان، زندگی خود را از مرگی به مرگ دیگر توصیف می‌کند و این‌طور است که این چرخه تکرار می‌شود.

«آسیابان: چرا مرا مُرده می‌پندارد؟ آیا هرگز در نگاه تو زنده بوده‌ام؟ آه ـ چه می‌گویم؛ من در این دخمه به دنیا آمده‌ام؛ مُرده‌ای بودم که به گوری سرد پا نهاده! و اینک هنوز روشنی دنیا را ندیده، از مرگی به مرگ دیگر می‌روم.» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۵۲)

دایره‌ای شدن زمان در *هشتمین سفر سندباد*

روایت غیرخطی و زمان رفت و برگشتی، در این نمایشنامه نیز مشهود است. رجوع به زمان گذشته و نشان دادن داستان هفت سفری که سندباد در زمان گذشته داشته و آنچه در این سفرها بر او گذشته است. همهٔ این ارجاعات به گذشته، حرکت خطی و روبه‌جلوی زمان را ازهم‌گسیخته و درنهایت ساختار زمانی این نمایشنامه را بی‌اعتبار کرده و تبدیل به زمان اسطوره‌ای کرده است.

و اما رویداد ثابتی که در ابتدا و انتهای نمایشنامه اتفاق افتاد و باعث شد گذر زمان که در طول نمایشنامه را بی‌اعتبار کند، آمدن دستهٔ شادمانی است.

در آغاز نمایشنامه، همه منتظر آمدن دستهٔ شادمانی هستند که با کشتی می‌آیند تا مردمان شهر را شاد کنند که سندباد و همراهانش با کشتی به شهر می‌رسند:

«شعبده‌باز: بازی امروز تماشایی است؛ تماشایی‌ترینِ بازی‌ها!...

سندباد وارد می‌شود...

یکی: شنیدین؛ دیروز راه افتادن!

دیگری: هه هه . اینها رو امیر ولایت همسایه فرستاده.» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۶۱)

اما در انتهای نمایشنامه می‌بینیم که دسته اصلی سر می‌رسند و گویی سندباد و همراهانش برای مردم شهر وجود خارجی ندارند.

«فردی از بیرون: کولی‌ها رسیدند. مسخره‌های امیر همسایه رسیدند. از این راه!» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۳۶۷)

و دوباره به ابتدای نمایشنامه می‌رسیم. پس همه اتفاقاتی که افتاده وجود خارجی ندارند و ما در همان نقطهٔ آغاز نمایشنامه هستیم .

صورتِ دیگری که دایره‌ای شدن زمان را در این نمایشنامه نشان می‌دهد، روی دادن اتفاقاتی است که در بازه‌های زمانی مشخص مثلاً

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

ده سال یکبار، صد سال یکبار و... رُخ می‌دهد؛ و این بازهٔ زمانی به گونه‌ای دایره‌وار تکرار می‌شود و دوباره به نقطهٔ جادوییِ شروع برمی‌گردد و این چرخه ادامه دارد. به‌طور مثال «همای سعادت» که هر هزار سال یکبار به جهان می‌آید و بودنِ او مساوی است با خوشبختی.

«سندباد: همای-سعادت. این مرغکی است زرین بال و بسیار رنگ که هزارسال یکبار به جهان می‌آید؛ و آواز او شُکر و برکت است. آنجا که او هست خوشبختی مثل آب در جوی روان است؛ و هر کس از آن سهم خود را برمی‌دارد.» (بیضایی، ۱۳۸۲: ۳۱۲)

این رویداد جادویی که در اینجا «آمدن مجدد همای سعادت» است، آن هم بعد از هزار سال، نویدِ اتفاقاتِ خوش‌یمن و البته جادوییِ وابسته به حضورِ این پرنده را می‌دهد. اتفاقاتی که هزار سال، دو هزار سال، سه هزار سال و... پیش‌ازاین، وقتی که «همای سعادت» آمده بود، رُخ داده بود. اتفاقاتی که تنها در بازه‌های زمانیِ هزارساله که دقیقاً مصادف با آمدن این پرندهٔ خوش‌یمن است، روی می‌دهد.

دایره‌ای شدن زمان در *افرا*

اگر دو خط روایتی که در نمایشنامه هست را از هم جدا کنیم، می‌بینیم که روایتی که در زمان حال شاهد آن هستیم، داستان نویسنده‌ای است که برگه‌های خاطراتی که شخصیت‌های روایت دوم، یعنی داستان افرا، را مرور می‌کند و تمامیِ توضیحاتی که هرکدام از شخصیت‌های نمایش بر روی صحنه می‌دهند، درواقع چیزهایی است که بر روی کاغذ نوشته شده و نویسنده در حال خواندن آنها است. همهٔ رویدادها در زمانی که اکنون نیست اتفاق افتاده و اکنون فقط آنها را در ذهن نویسنده به تصویر درآمده‌اند.

«نویسنده: ... من همهٔ مدّت اینجا بودم و داشتم این گزارش دردناکو زیرورو می‌کردم و سعی می‌کردم برای صحنه بنویسم....» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۸۸)

پس دوباره به آغاز نمایشنامه ارجاع داده می‌شویم. یعنی هیچ زمانی نگذشته است و هیچ‌کسی بر روی صحنه نیامده که داستان آنچه را که بر او گذشته است را روایت کند. و این همان زمان دایره‌ای است. رجوع از پایان به آغاز.

در ادامهٔ این صحبت‌های شخصیتِ «نویسنده» است که زمان جریان پیدا می‌کند و زمان را به معنای عینی و واقعی آن را داریم. از اینجا هست که نویسنده تصمیم می‌گیرد به جای پسرعموی افرا باشد و پایان داستان خود را با یک اتفاق امیدوارانه ببندد.

این تکرار رویداد در مقاطع مختلف داستان نیز اتفاق می‌افتد. مثلاً شخصیت دوچرخه‌ساز در چند مونولوگ به خواب‌هایی که از افرا می‌بیند، اشاره می‌کند.

«دوچرخه‌ساز: خواب دیدم دوستم داره! بر شکّاک لعنت؛ نیش‌ها بسته!» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۵)

«دوچرخه‌ساز: ... چرا هی خوابشو می‌بینم؟ آق زینال میگه ترمز بریدی پسر، نیفتی تو چاله! آق زینال راست میگه؛ ولی مگه دستِ منه؟ ...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۱۶)

«دوچرخه‌ساز: باهاش حرف می‌زنم. اما انگار خودش نبود... ..» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۴۳)

«دوچرخه‌ساز: خواب دیدم جان تو هرچی رکاب می‌زنیم پیش نمی‌ریم؛ هر چی نفس می‌زنی درجا! طوقه لنگه، تنه جا خورده، زنجبیل در رفته. آق زینال گفت اوسا این که تو سواری، عمراً اینه که سوارِ توئه! گفتم توف به روت!» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۵۳)

از دیگر شیوه‌های دایره‌ای کردنِ زمان در داستان‌ها، این‌گونه است که زمان در میان گذشته، حال و آینده در رفت‌وآمد باشد و از آن حالت خطی که می‌شناسیم جدا شود. مثلاً رویدادی که از دیدِ یکی از شخصیت‌ها گفته می‌شود، دوباره از زبان شخص یا اشخاصِ

دیگری بازگو می‌شود و حالا از زاویهٔ دیدِ دیگری به آن پرداخته می‌شود.

«سرکار خادمی: ... همین دیروز اقدامیِ فروشگاه دار می‌گفت بنویس سرکار خادمی، من به این دوچرخه‌ساز مشکوکم؛ نگاه چطوری از پشتِ شیشه زُل زده تو ـ چشمش پیِ جنس‌های ماس! بهش گفتم نه قربانت، اون علّتش چیزِ دیگه‌س؛ خیال می‌کنی اگه خانم معلّم اینجا نبود، اون بازم از پشتِ شیشه زُل می‌زد؟ چشمِ اون پیِ خانم معلّمه؛ کیه که خبر نداره؟ ...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۲۰)

«اقدامی: قایم موشک؟ تعارف ندارم با کسی! بنویس سرکار خادمی؛ بنویس! تمومش کن استشهادو! بالاخره این فروشگاه شیش دهنه دزد داره یا نه؟ ...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۲۱)

و این‌چنین، با تکرار شدن و بازگویی رویدادی که قبلاً اتفاق افتاده است، ما دوباره به آن زمان رجعت می‌کنیم و این بار از زاویهٔ دیگری آن را شاهد هستیم.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه در بدنهٔ این پژوهش آمده است درمی‌یابیم که بهرام بیضایی با استفاده از اَشکال زیر زمان اسطوره‌ای مورد نظر کاسیرر (کیفی و ذهنی بودن، رویداد محوری، دایره‌ای بودن) را در آثارش تجلی داده است:

۱ـ در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* بیضایی ویژگی کیفی و ذهنی بودن زمان را بدین‌صورت تجلی می‌بخشد که ما با دو لایهٔ داستانی روبه‌رو می‌شویم. اول، زمانِ حالِ خود نمایشنامه و دوم، ساختارهای زمانی‌ای که به واسطهٔ ذهنیت شخصیت‌ها با آنها روبه‌رو شده و درنتیجه شاهد روایت‌های متعددی در این نمایشنامه می‌شویم. در مبحثِ رویداد محوری در زمان اسطوره‌ای، نویسنده با قرار دادنِ لحظهٔ جان باختنِ یزدگرد در زمانی معین، به آن ویژگی اسطوره‌ای بخشیده است. به‌طوری‌که سایر زمان‌ها بر اساس این رویداد سنجیده می‌شوند.

البته به رویدادهای دیگری نیز در دیالوگ‌ها اشاره شده که آنها نیز به‌نوبهٔ خود همین روند را در پی می‌گیرند. بارزترین شکلی که دایره‌ای شدن زمان را در این نمایشنامه نشان می‌دهد، رجوعِ چندین‌باره به آغاز داستانِ نمایشنامه، یعنی جان باختنِ شاه است و این‌چنین است که نظم زمانی ازهم‌گسیخته و دایره‌ای می‌شود.

۲ـ در نمایشنامهٔ *هشتمین سفر سندباد*، بیضایی با ارائه روایت‌های ذهنی که از جانب شخصیت‌های نمایشنامه نگاشته، کیفی و ذهنی بودن زمان را متبلور می‌کند. در ادامه، رویدادهایی همچون عروسی امیرزادهٔ جوان، شب تاریکی که ستاره نداشت، شب مرگ نوفل و اتفاقاتی ازاین‌دست، رویداد محور بودن در این نمایشنامه را تجلی می‌دهد. و درنهایت، دایره‌ای بودن زمان در نمایشنامهٔ *هشتمین سفر سندباد*، با رجعت‌های متعدد به گذشته یعنی بازگوییِ چندبارهٔ سفرهای سندباد مصادف می‌شود. و البته مهم‌ترین ترفندی که به وسیلهٔ آن با زمان دایره‌ای مواجهیم، تکرارِ وضعیتی است که در صحنهٔ ابتدایی و انتهایی رخ می‌دهد که همانا آمدن دستهٔ شادمانی است. اتفاقاتی که در بازه‌های زمانی مشخص موجودیت می‌یابد نیز اشاره به دایره‌ای شدن زمان دارد که مثلاً با آمدن همای سعادت در بازه‌های هزارساله در این نمایشنامه حادث شده است.

۳ـ کیفی و ذهنی شدن زمان در نمایشنامهٔ *افرا*، همچون دو نمایشنامهٔ دیگر، به‌واسطهٔ روایت‌های گوناگونی است که شخصیت‌های مختلف رقم می‌زنند. در این نمایشنامه با هیچ تاریخ و زمان و ساعتِ دقیقی روبه‌رو نیستیم، بلکه این بازنشستگی و شیرینی بازنشستگی یکی از شخصیت‌هاست که به آن زمان اعتبار می‌بخشد و سایر زمان‌های قبل و بعدازآن را مشخص می‌کند و درنتیجه رویداد محوری را منجر می‌شود. و در پایان، دایره‌ای شدن زمان در این نمایشنامه به‌طور مشخص با برگشتِ

Doi: 10.22034/THEATER.2025.485123.1103

صحنهٔ انتهایی نمایشنامه به صحنهٔ ابتدایی آن است که به تصویر کشیده شده است. گویی اتفاقی روی نداده است. تکرار چندین‌بارهٔ یک رویداد مثل خواب دیدن‌های تکرارِی شخصیت دوچرخه‌ساز و نیز بازگوییِ رویدادها از ذهنیت اشخاص مختلف نیز در صدد دایره‌ای شدن زمان در نمایشنامهٔ *افرا* بر آمده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Mythical Thought
2. Harry Slochwer
3. The Philosophy of Symbolic Forms
4. Language
5. The Phenomenology of Knowledge
6. The Metaphysics of Symbolic Forms
7. An Essay on Man
8. The Myth of the State
9. Philosophy of the Enlightenment
10. Morphology
11. Carl Gustav Yung
12. Mircea Eliade
13. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling
14. Crime and Punishment
15. Fyodor Dostoevsky
16. homer
17. Iliad
18. Michel Zeraffa
19. One Hundred Years of Solitude
20. Gabriel Garcia Marquez

فهرست منابع

• الیاده، میرچا (۱۳۸۴)، *اسطوره بازگشت جاودانه*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، جلد اول، تهران، قطره.

• بیضایی، بهرام (۱۳۸۱)، *افرا یا روز می‌گذرد*، چاپ اول، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

• بیضایی، بهرام (۱۳۸۲)، *دیوان نمایش*، چاپ اول، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

• بیضایی، بهرام (۱۳۹۳)، *مرگ یزدگرد [مجلس شاه کُشی]*، چاپ یازدهم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

• جعفری، حسن (۱۳۸۷)، دین و اسطوره: بررسی فلسفی نظریهٔ میرچا الیاده پیرامون اسطوره، *پژوهشنامهٔ ادیان*، ۲ (۴)، ۴۷-۷۴.

• رحمانی، مهری (۱۳۹۱)، آبشخور اسطوره‌ها/نگاهی به «فلسفهٔ صورت‌های سمبولیک» نوشتهٔ ارنست کاسیرر، *گلستانه*، ۱۱ (۱۲۱)، ۷۷-۷۸.

• زرافا، میشل (۱۳۶۸)، *ادبیات داستانی و واقعیت اجتماعی*، ترجمهٔ نسرین پروینی، چاپ اول، تهران، کتابفروشی فروغی.

• شایگان، داریوش (۱۳۸۰)، بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

• قوکاسیان، ژاون (۱۳۷۱)، *گفت وگو با بهرام بیضایی*، چاپ اول، تهران، آگاه.

• کاسیرر، ارنست (۱۳۷۵)، *روسو، کانت، گوته: دو رساله از ارنست کاسیرر*، ترجمهٔ حسن شمس آبادی و کاظم فیروزمند، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

• کاسیرر، ارنست (۱۳۹۳)، *فلسفهٔ صورت‌های سمبولیک جلد دوم: (اندیشهٔ اسطوره‌ای)*، ترجمهٔ یدالله موقن، چاپ چهارم، تهران، هرمس.

• محمدی، ابراهیم و افشار، مریم (۱۳۹۲)، خوانش پسامدرنیستی اسطوره در مرگ یزدگرد، *هنرهای زیبا*، ۱۸ (۱)، ۶۰-۷۷.

• محمدی، ابراهیم و افشار، مریم (۱۳۹۳)، ترجمان تصویری «زمان اسطوره‌ای» در سینمای بیضایی، *نقد ادبی*، ۷ (۲۵)، ۱۸۵-۲۱۰.

• محمدی، ابراهیم و فاروقی هندوالان، جلیل الله و صادقی، سمیه (۱۳۹۰)، اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی پور، *زبان و ادبیات فارسی*، ۱۹ (۷۰ (۱۵))، ۱۳۷-۱۶۶.

• Eliade, Mircea (1959), *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*, Willard R. Trask (trans.), New York. Harcourt Brace Jovanovich.