صفحات ۶۹ - ۷۷
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۸ • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹۲

خوانش پسامدرنیستی اسطوره در مرگ یزدگرد*

ابراهیم محمدی**[1]، مریم افشار[2]

[1] استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.
[2] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۰/۲٤، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۷)

چکیده

اسطوره، با آدمی زاده شده، تغییر و تحول پیدا کرده و در پیکره داستان ها و حکایات و همراه با آثار هنری و ادبی تداوم یافته است. نمی‌توان حضور اساطیر را در فرهنگ، ادبیات و هنر، از جمله هنرهای نمایشی –که از روزگار آیسخولوس، اوریپید و آریستوفانس تا سینمای روزگار ما با اسطوره پیوند استواری دارند– و نیز در گونه‌ها و مکتب‌های مختلف ادبی و هنری نادیده گرفت. رویکرد جدی به روایت‌های اسطوره‌ای، یکی از مؤلفه‌های اصلی ادبیات و هنر پسامدرنیستی نیز هست، اما با استفاده روایت‌های کلاسیک و حتی مدرنیستی متفاوت است. نگارندگان کوشیده‌اند در این نوشتار با تحلیل ساخت و محتوا و تبیین ویژگی‌های محتوایی– ساختاری فیلم مرگ یزدگرد، ساخته بهرام بیضایی، با تکیه بر مؤلفه‌های پسامدرنیستی موجود، کاربست اسطوره را در فیلم نشان دهند و تبیین کنند که این اثر، دارای مؤلفه‌هایی از قبیل "تناقض، بی‌انسجامی، بینامتنیت، و نگاه پست‌مدرن به اسطوره" است. نگاه ویژه به اسطوره (دگرگونی اسطوره، دگردیسی اسطوره قهرمان و تقدس‌زدایی از اسطوره به کمک نقیضه) و بازتاب ویژه آن در مرگ یزدگرد، بیش از دیگر مؤلفه‌های روایت پسامدرنیستی به چشم می‌آید.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

پسامدرنیسم، دگردیسی اسطوره قهرمان، تقدس‌زدایی از اسطوره، سینمای ایران، مرگ یزدگرد، بهرام بیضایی.

*این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان: «اسطوره و آیین در سینمای بهرام بیضایی» است که به راهنمایی نگارندهٔ اول انجام گرفته است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۵۱۶۳۳٤۱۳، نمابر: ۲۵۰۲۱۲۰-۰۵۶۱، E-mail: Emohammadi@birjand.ac.ir .

مقدمه

در قرن بیستم، پیوند اسطوره و فلسفه با وجود سه اندیشه بنیادی فلسفه معاصر یعنی پیوند انسان و جهان، لزوم هستی‌شناسی و نیز بازگشت به ریشه‌ها، راه شناخت جهان را دیگربار به گونه‌ای سامان می‌دهد که می‌توان گفت اسطوره که تناقض‌ها و ابهام‌ها و بی‌انسجامی‌هایش ناآگاهانه است و ریشه در فرهنگ شفاهی‌اش دارد، بر ادبیات پسامدرن بسیار تأثیرگذار می‌شود؛ تناقض[۱]، بی انسجامی و ابهام آگاهانه در ادبیات پسامدرن به تصویر کشیده می‌شود تا بر بی‌معنایی انسان و جهانش دلالت کند(آزاد،۱۳۸٤،۲۲). از این‌رو می‌توان بینامتنیت[۲]، بی‌انسجامی، فراداستان[۳]، عدم قطعیت به‌ویژه در پایان، تعدد روایت[٤]، تناقض و رویکرد ویژه به اسطوره را از مؤلفه‌های روایت پسامدرنیستی دانست.

آنچه نگارندگان این مقاله در صدد تحلیل و تبیین آنند، کیفیت نگاه ویژه به اسطوره به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های پسامدرن در مرگ یزدگرد، ساخته بهرام بیضایی است. البته به این نکته مهم باید توجه داشته باشیم- و نویسندگان این سطور نیز آگاهند- که نمی‌توان قاطعانه و صریح و از جمیع جهات مرگ یزدگرد را فیلمی پسامدرنیستی دانست. اصولاً تعیین مقطع زمانی ظهور و بروز مؤلفه‌های پسامدرنیسم در سینمای ایران و نخستین فیلم پست‌مدرن ایرانی خود مسأله مناقشه‌برانگیزی است. این اظهار نظر مردد‌گونه و تردیدآمیز حسین پاینده، گواه روشن و آشکار مناقشه یاد شده در سطح کلان نقد و نظر جامعه مخاطب و منتقد سینماست: «فیلم میکس در زمرهٔ معدود آثار پسامدرنی در ایران است. (من در مقاله‌ای استدلال کرده‌ام که فیلم سلام سینما (ساختهٔ محسن مخملباف)، اولین فیلم پسامدرن در سینمای ایران است. همانطور که رمان پسامدرن در کشور ما هنوز مرحلهٔ تجربه‌آزمایی را از سر می‌گذراند، فیلم‌های پسامدرن هم بیشتر در حال نضج گرفتن هستند تا شکوفایی)(پاینده،۱۳۸٦،۲)؛ انگار تکلیف او و البته جامعه مخاطبان چندان روشن نیست. این بلاتکلیفی، خود، اساساً در آشفتگی مرز مدرنیسم و پسامدرنیسم و درهم‌آمیختگی آنها، به عنوان دو دوره از حیات فکری بشر که به باور برخی، تمییز آن‌دو اساساً امری دشوار است، ریشه دارد. گلن وارد[۵] می‌گوید «همان‌طور که نمی‌شود قرون وسطی و عصر مدرن را به‌طور کامل از هم جدا کرد، بین عصر مدرن و پست‌مدرن نیز نمی‌توان تمایزی روشن قائل شد»(وارد،۱۳۸۹،۲۵). ژان فرانسوا لیوتار[٦] نیز معتقد است «پسامدرن بی‌تردید بخشی از مدرن است»(سلدن و ویدوسون،۱۳۸۷،۲۳۲). دشواری تمییز مدرن از پسامدرن در مقام دوره‌های تاریخی عیناً وارد حوزهٔ آثار ادبی و هنری شده است. لیوتار در مقالهٔ «جوابی به سؤال پسامدرن چیست؟»، اصطلاحات "مدرنیسم" و "پسامدرنیسم" را به‌گونه‌ای به کار برده است که مفهوم دوره‌بندی تاریخی از آن برنمی‌آید (مالپاس،۱۳۸۸،٤۵). صاحب‌نظران دیگری نیز به پیوندها و همانندی‌های آثار ادبی مدرنیستی و پسامدرنیستی اشاره کرده‌اند: لری مک کافری[۷] «نمود به راستی سوررئالیستی نفس و رابطه‌اش با جامعه در آثار فرانتس کافکا» را نیای ادبیات پسامدرنیستی می‌داند (مک‌کافری،۱۳۸۱،۲۰). جسی متس[۸] نیز در مقالهٔ «رمان پسامدرن: غنی‌شدن رمان مدرن؟»، چنان‌که از عنوان مقاله نیز برمی‌آید، نشان می‌دهد که بسیاری از ویژگی‌های رمان پسامدرنیستی، از جمله ذهنی‌شدن زمان و بی‌اعتنایی به زمان مبتنی بر ساعت، بی‌نظمی زمانِ شخصی و تأکید بر شگردهای غیرخطی به‌یاد آمدن خاطرات، از رمان‌های مدرنیستی گرفته شده است و البته تشدید یا غنی شده است (متس،۱۳۸٦،۲۳۰). بسیاری از پژوهشگران نیز در مشخص کردن مؤلفه‌های اصلی و مهم پسامدرن اختلاف نظر دارند؛ بری لوئیس[۹] و ایهاب حسن[۱۰] و دیوید لاج[۱۱] به مؤلفه‌های ظاهری توجه دارند در حالی که برایان مک هیل[۱۲] توجه زیادی به عنصر محتوایی و وجودشناسانه دارد(تدینی،۱۳۸۹،۲).

در پژوهش حاضر، چگونگی بازتاب اسطوره در فیلم مرگ یزدگرد و البته تحلیل و تبیین رویکرد پسامدرنیستی بهرام بیضایی به اسطوره، در فیلم یادشده، به‌عنوان مسأله اصلی مورد تحقیق قرار گرفته است. به منظور تبیین این مسأله، نگارندگان کوشیده‌اند با استفاده از شیوه بینامتنی تحلیل محتوا و نقد اسطوره‌ای در سینما، به سه پرسش زیر پاسخ دهند:

الف) فیلم سینمایی مرگ یزدگرد که اساساً از یک رویداد تاریخی مایه می‌گیرد، چه ارتباط یا ارتباط‌های بینامتنی با اسطوره دارد؟

ب) ساختار روایی مرگ یزدگرد چگونه و از چه جهت یا جهاتی به ساختار روایت اسطوره‌ای نزدیک شده‌است؟

ج) در مرگ یزدگرد، توجه به اسطوره و روایت اسطوره‌ای با کدام مؤلفه یا مؤلفه‌های روایت پسامدرنیستی همراه شده است؟ به سخن دیگر، در این فیلم، علاوه بر نگاه ویژه به اسطوره، کدام یک از دیگر مؤلفه‌های روایت پسامدرنیستی دیده می‌شود؟ ناگفته پیداست که نشان‌دادن این مؤلفه‌ها در فیلم، پسامدرنیستی بودن نگاه بیضایی را به اسطوره، در مرگ یزدگرد، پذیرفتنی‌تر می‌کند.

اصلی‌ترین و برجسته‌ترین مؤلفه‌های پسامدرنیستی مرگ یزدگرد، در این چند محور اساسی، قابل تمیز و تفسیر است: بینامتنیت، تناقض، بی‌انسجامی، بی‌اعتباری قیدها و گذر زمان، حادثه‌مبنا بودن زمان، چرخه‌ای شدن زمان و تلاش برای کمرنگ کردن گذر آن، که این‌همه به گونه‌ای با نگاه ویژه روایت پسامدرنیستی به اسطوره (اعتماد به ساخت، پیرنگ و درونمایه اسطوره و تلاش برای کاربست آنها)، در پیوند است.

۱.بینامتنیت

بینامتنیت، به معنای هرگونه روابط متنی اعم از هنری، ادبی و... که خود دربرگیرنده روابط بینانشانه‌ای (نامورمطلق،۱۳۹۰،۵۱) است، یکی از راه های ایجاد تکثر در آثار پسامدرن است. به اعتقاد کریستیوا [۱۳] ، بینامتنیت جنبه سومی از فرایندهای ضمیر ناخودآگاه است که فروید که در بحث از دلالت‌های ناخودآگاهانه رویا، به دو فرآیند «جابجایی» و «ادغام» اشاره نمود، کشف نکرد (پاینده،۱۳۸٦،٤۲). همه متن‌ها دارای بینامتنیت درونی هستند درواقع «این رابطه بر روی شیوه‌ای که متن موجود توسط آن خوانش می‌شود، تأثیر می‌گذارد. همه‌ی فیلم‌ها نیز کمابیش دارای رابطه‌ی بینامتنی هستند» (هیوارد،۱۳۷۷،۱۱۰). به گفته میشل فوکو [۱٤] مرزهای اثر ادبی یا هنری هیچ‌گاه مشخص نیست، هر اثر ادبی یا هنری ورای عنوان، نخستین سطرها، و نقطه پایانی‌اش، ورای ترکیب درونی و شکل مستقل خود، به سطح نظامی از ارجاعات به دیگر آثار، دیگر متن‌ها و دیگر عبارات می‌رسد: یک اثر گرهی در میان شبکه است(یزدانجو،۱۳۸۱،۲۸۱).

یکی از گونه‌های متنی و البته روایی برجسته‌ای که آثار ادبی و هنری، همواره با آن پیوند قابل توجهی دارند، رویدادهای تاریخی برجسته و روایت‌های متعدد و گاه متناقضی است که از آنها در کتاب‌های تاریخ و خاطره قومی بر جای مانده است. این روایت‌ها گاه چنان با فرم و محتوای آثار هنری و ادبی پسامدرنیستی درمی‌آمیزد که شبکه‌ای از روابط بینامتنی چندسویه پدید می‌آید و مخاطب را در تشخیص این‌که تاریخ کدام است و روایت هنری کدام، دچار مشکل می‌کند. بیضایی نیز پایه و اساس فیلم مرگ یزدگرد را بر تلمیحاتی چون شکست، فرار و مرگ یزدگرد، حمله اعراب به ایران قرار می‌دهد و روایت هریک از بازیگران را با این تلمیحات به‌گونه‌ای درمی‌آمیزد که مخاطب به راستی در نمی‌یابد با خود تاریخ مواجه است یا روایت راوی اثر هنری.

متون ادبی و هنری پسامدرنیستی، علاوه بر روایت‌های تاریخی، همواره با اسطوره و روایت‌های اسطوره‌ای نیز ارتباط بینامتنی دارند. بیضایی بینامتنیت اسطوره و هنر را اساساً امری ناگزیر می‌داند، آن‌جا که می‌گوید: «خیال می‌کنم حضور اساطیر در کارهای بسیاری از فیلم‌سازان، دانسته یا ندانسته، وجود دارد؛ به صورت عنصری اصلی در فرهنگ عمومی مردم که با تغییر زمان تغییر شکل داده ولی گوهر اصلی آن قابل بازشناسی است، حتی اگر به شکلی معاصر درآمده باشد ... اسطوره نیز قسمتی از فرهنگ‌ماست»(عبدی،۱۳۸۳،۱۱۱).

۲. تناقض

اثر ادبی و در نگاه کلی‌تر اثر هنری اساساً مبتنی است بر تضاد یا تناقضی در لفظ، معنا یا تصویر. به سخن دیگر، همواره در هر اثر هنری ناب، گونه‌ای تناقض دیده می‌شود. با این‌حال آنچه در روایت پست‌مدرن اتفاق می‌افتد، اندکی متفاوت است؛ نویسنده در این نوع روایت به گونه‌ای از تناقض بهره می‌گیرد که مخاطب می‌پندارد «در زیر سطح متن همیشه آشوبی برپاست» (وارد،۱۳۸۹،۱۳۵)؛ تناقض در اثر پست‌مدرن نهانی و به گونه‌ای در بطن داستان نهفته است و انگار جزیی از ذات اثر است و بر آن بار نشده است. داستان پسامدرنیستی همین نگاه تناقض‌مبنا را به همه چیز حتی تاریخ و گذشته دارد و می‌کوشد به کمک این تناقض‌ها بر پرسش های مخاطب بیفزاید نه از آنها بکاهد یا به آنها پاسخ دهد. این رویه را راوی پسامدرنیست، حتی آنگاه که در خلق اثری هنری از یک بن‌مایه کاملاً تاریخی بهره می‌گیرد نیز، رها نمی‌کند. به تعبیر هاچن [۱۵] داستان پسامدرن، گذشته را به صورت مجموعه‌ای از متون و حوادث و مصنوعات مسئله‌دار و گاه متناقض نشان می‌دهد که پیش روی خواننده قرار می‌گیرد و بدین‌ترتیب به مجموعه‌ای از پرسش‌های پیچیده درباره «هویت و ذهنیت» مسئله ارجاع و بازنمایی، ماهیت بینامتنی گذشته، و پیامدها و دلالت‌های ضمنی ایدئولوژیک نوشتن درباره تاریخ دامن‌می‌زند(مالپاس،۱۳۸۸،٤۲).

چنانکه گفته شد، در این روایت همیشه تناقضی نهفته است که اگر به متن اجازه دهیم، «خیلی راحت به یک آشوب و هرج و مرج تبدیل می‌شود، زیرا متن از عناصر و تکه‌های ناهماهنگ و ناسازگار، خلأها، تناقض‌ها، نابسامانی‌ها و بی نظمی‌ها تشکیل می‌شود(وارد،۱۳۸۹،۱۳۵). در این دیدگاه، نظم پنهان متن در مقایسه با بی‌نظمی معین و واقعی‌اش (یعنی در هم ریختگی‌اش) از اهمیت کمتری برخوردار است.

در جای جای فیلم سخن از دادگری به میان می‌آید، تناقض بین اندیشه‌های آسیابان و خانواده‌اش و قاضیان درباره مرگ یزدگرد به شدت مورد توجه است. آغاز فیلم آسیابان می‌گوید: «نه ای بزرگواران، ای سرداران بلند جایگاه که پا تا سر زره پوشید! آنچه شما اینک می‌کنید نه دادگری است و نه چیزی دیگر. آنچه شما اینک می‌کنید یکسره بیداد است، گرچه خون آن مهمان نخوانده اینجا رفت، اما گناهش ایچ برمن نیست. مرگ آن است که خود می‌خواست. نه، ای بزرگان رزم جامه پوشیده آنچه اکنون شما با ما می‌کنید آن نیست که ما سزاواریم» (بیضایی،۱۳٦۰، ۱دقیقه و ۲۸ ثانیه). این آشوب نهفته و بی‌نظمی در روایت، به آسانی، اسطوره، تاریخ و داستان را با هم در می‌آمیزد و مخاطب را نه با تناقض واحد و یگانه که با تناقض‌های بسیار مواجه می‌کند و گاه روایت را در نظر او نامنسجم جلوه می‌دهد و البته ذهن او را هنرمندانه درگیر پرسش‌های بسیار می‌کند.

۳.بی‌انسجامی

انعکاس فروپاشی روایت‌های اعظم را در روایت پسامدرن می‌توان دید که اغلب واجد هیچ روایت واحد و جامع و معنابخشی که همه‌اجزای اثر را از درون با یکدیگر پیوند دهد، نیست. خواندن و دیدن این آثار یعنی مواجهه با روایت‌های متعدد و متکثری که هیچ یک نمی‌تواند داعیه توفق بر دیگری داشته باشد. در روایت پسامدرنیستی، حتی راوی هم نمی‌تواند ما را متقاعد کند که روایت او موجد انسجام است. در واقع، در این آثار معمولاً روایتی یکدست

و منسجم وجود ندارد که خواننده منفعلانه آن را بخواند، بلکه مجموعه‌ای از چندین روایت موازی ارائه می‌شود و این خواننده است که باید بکوشد و راه خود را از هزارتوی این روایت‌ها(یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، پاره‌روایت‌ها) بیابد (پاینده،۱۳۸٦، ٤٦). در این فیلم نیز هر کدام از شخصیت‌ها، از دیدگاه خود و موازی با دیگران، به روایت(گزارش/گزارشگری) رویداد مرکزی می‌پردازد، ولی این روایت چندگانه و در موارد متعدد تلاقی روایت‌ها مخاطب را با گونه‌ای بی انسجامی ظاهری و آشفتگی ساختمند در روایت مواجه می‌کند. این حالت خود باعث می‌شود که روایت‌شنو در موارد متعددی به تردید دچار شود: چرا یک واقعه و حتی یک لحظه از داستان را هر کدام از شخصیت‌ها – که هنرمندانه خود به روایتگری تبدیل شده‌اند – به شکلی روایت می‌کنند؟ کدام روایت یا روایت چه‌کسی را باید پذیرفت؟ اگر همه روایت‌ها درست باشد، چگونه باید آنها را درپیوسته و منسجم تصور کرد؟ اساساً آیا حفظ و نیز درک انسجام کلان‌روایت‌ها، آن‌هم در روزگارانی که عصر آشفتگی و بی‌انسجامی روایت‌هاست، ضروری است؟ می‌توان گفت بیضایی در مرگ یزدگرد به پیروی از ساختار روایی آثار و فیلم‌های پسامدرنیستی در برابر میل خواننده برای دیدن فیلمی با انسجام قطعی و واقعی مخالفت می‌ورزد. بیضایی با پایان باز فیلمش بینندگانش را به قضاوت فرا می‌خواند، قاضیان اصلی بینندگان هستند، آنان خود داور راستین و نهایی این واقعیت تاریخی پر از ابهام هستند. این بی‌انسجامی ظاهری نیز همانند تناقض و آشوب نهفته در متن، ساختار روایی مرگ یزدگرد را به‌گونه‌ای به روایت اسطوره‌ای نزدیک کرده است و برخی از مؤلفه‌های این‌گونه روایت از جمله بی‌اعتباری قیدهای زمان؛ ایستایی، حادثه‌مبنا بودن زمان و چرخه‌ای شدن زمان را در فیلم برجسته کرده است.

بیضایی با دستکاری در شرح داستان، به خوبی شکست ساسانیان، حمله‌اعراب و مرگ یزدگرد را با شرحی که در ذهن او ساخته و پرداخته شده توصیف می‌کند و ابهام سرتاسر فیلم را دربرمی‌گیرد و در نهایت مشخص نمی‌شود که آسیابان شاه را کشته؟ شاه آسیابان را کشته؟ و یا اینکه شاه، شاه را کشته است؟ ؛ به تعبیر روشن‌تر، «فرجام‌های چندگانه» فیلم را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند.

٤. بی‌اعتباری قیدهای زمان؛ ایستایی

در آغاز فیلم سنگ آسیا می‌چرخد، زمان در حال شدن است گذر زمان با سنگ آسیا نشان داده می‌شود، با ایستادن سنگ آسیا زمان نیز از حرکت باز می‌ایستد ....، در فیلم یکی از سپاهیان می‌گوید: «آری، من نخستین کسی بودم که به این ویرانسرا پا گذاشتم و به دیدن آنچه می‌دیدم موی بر اندامم راست شد، سنگ آسیا از چرخش ایستاده بود یا شاید هرگز نمی چرخید. این سه تن آسیابان، همسرش و دخترش گرد پیکر خون‌آلود پادشاه نشسته بودند مویه کنان. پادشاه همچنان در جامه‌ی شاهوار خویش و از همیشه باشکوه‌تر. نوری از شکاف برتن بی‌جان او کج تابیده بود و در آن نور ذرات غبار و های و هوی شیون تنوره می‌کشید. آری، این بود آنچه من می‌دیدم، که تا مرگ رهایم نکند. جویی از خون تازیر سنگ آسیا راه افتاده بود و نشانه‌های تاریک مرگ همه جا پراکنده بود و من واماندم که چگونه این سنگ‌دلان بر کشته‌ی خود می‌گریند!» (بیضایی، ۱۳٦۰، ٤ دقیقه و ۲۷ ثانیه). می‌توان گفت در این حالت زمان از ساختار روایی تاریخی خارج و به کارکرد و وضعیت اسطوره‌ای خود نزدیک می‌شود. ساختار اسطوره‌ای زمان، همانند و همسان زمان تاریخی نیست؛ «زمان تاریخی، زمان گذر است که با ساعت و دوره مشخص تاریخی باز شناخته می‌شود. زمان تاریخی، زمانی خطی و کمّی است، اما زمان قدسی و مینوی، تاریخ مشخص ندارد، یک زمان دایره‌ای است. در اسطوره، زمان تاریخی و هر نوع سنجش زمانی رنگ می‌بازد» (اسماعیل‌پور،۱۳۷۹، ۱٤)؛ قیدهای زمانی بی‌معنا و بی‌اعتبار می‌شوند.

۵. حادثه‌مبنا بودن زمان

مسأله زمان عبارت است از زایش زمان به مثابه رخدادی که در آن چیزی نو خلق می‌شود (تورتسکی،۱۳۸۲، ۹۱). در نگرش اسطوره‌ای، رویدادهای طبیعی مهم و برجسته مبنای گذر زمان به‌حساب می‌آمده‌اند و تغییرات طبیعت، به واحدهای زمانی معنا می‌بخشیده است. در نگرش سنتی به تاریخ نیز همین حالت دیده می‌شود: رویدادهای مهم و برجسته مانند آمدن یا رفتن حکومت ها و حاکمان بزرگ، به تاریخ و گذر آن معنا می‌بخشیده است. بر اساس این نگاه و نگرش، وقتی شاهی بر تخت نیست یعنی تاریخ از حرکت باز ایستاده است و نمی‌گذرد؛ ایستاده تا شاهی بیاید و به زمان و درنهایت تاریخ معنا ببخشد و آن را به جریان بیاندازد. این خود از یک اصل بنیادین تفکر اسطوره‌ای و آیینی کهن برمی‌آید که می‌پندارد زمان به وسیله‌ی رویداد معنادار می‌شود، از خود یا به‌خودی خود، اعتباری ندارد. در این اثر، مرگ یزدگرد به عنوان رویداد محوری، زمان را آفریده، آن هم زمانی که ایستاست. مرگ یزدگرد که «در روز بی تاریخ می‌گذرد. در زمان صفر. آنگاه که دورانی به سرآمده و دوران دیگر هنوز آغاز نشده است» (قوکاسیان،۱۳۷۸، ۳٦۹)، روایت‌گر روزگاریست که در آن، زمان معنایی ندارد؛ شاهی بر سر کار نیست که بودن و شاهی او در نگاه و دید اسطوره‌ای و انسان اسطوره‌باور به زمان تعیین بدهد؛ زمان بی رویداد، زمان بی تعیین است، مثل اکنون داستان که رویدادی از قبیل بودن شاهی بر قدرت، در حال وقوع نیست: زمان از حرکت ایستاده است. البته این بی‌اعتباری زمان و از حرکت ایستادنش، از سویی دیگر به دورانی شدن و چرخه‌ای شدنش نیز بازبسته است.

۶. چرخه‌ای شدن زمان و تلاش برای کم‌رنگ کردن گذر آن

زمان وقتی دایره‌ای شود، انگار از حرکت باز ایستاده است و نمی‌گذرد. زمان ایستاست، گذشته تکرار نمی‌شود، حال تثبیت زمان

است. حال می‌خواهد استمراری برای گذشته‌ای باشد و بازآفرینی آنچه سپری شده را بر دوش‌کشد. به گفته تارکوفسکی[۱۶]: «گفته می‌شود زمان برگشت ناپذیراست و این به آن معنا که می‌گویند گذشته را نمی‌توان بازگرداند، حقیقت دارد، ولی این گذشته دقیقاً چیست؟ آنچه رفته است؟... برای هرکدام از ما گذشته حامل همه‌ی آن چیزهاست که در حال، در هر لحظه‌ی جاری، پایاست؟[...] حال می‌لغزد و محو می‌شود ولی زمان در کاربرد اخلاقی، در واقع بازگشت کرده است و زمانی که ما زندگی کردیم، در جان‌های ما چون تجربه‌ای در زمان، برقرار می‌ماند»(صنعتی،۱۳۸۷،۱۱۵).

زمان در سرنوشت یزدگرد دوپاره است؛ زمان بی‌کرانه‌ی آسمان و زمان فشرده‌ی آسیاب. زمان بی‌کرانه‌ی آسمان، درازای تاریخ است و زندگی؛ اما زمان زودگذر آسیاب در "یک لحظه" فشرده می‌شود تا "سرنوشت" به سرانجام برسد؛ لحظه‌ای که نسبت به زمان بی‌کرانه، همسنگ نمونه‌ی کوچک شده‌ی آسیاب از سپهر است. آغاز زمان زودگذر آسیاب هرچه و هرکجا که باشد پایان آن، لحظه‌ی تقدیر است؛ و این زمان در این لحظه به پایان می‌رسد؛ و سپهر آن (سنگ‌ها) هم از گردش باز می‌ایستند؛ تا به زمان و تاریخ صفر برسد. پس از آن، سپهر آسیاب تا ابد از گردش باز می‌ماند و زمان آن در "تاریخ صفر" منجمد می‌شود. همان‌طور که در فیلم مرگ یزدگرد سنگ آسیاب از چرخش باز می‌ایستد و هرگز به چرخیدن دوباره نمی‌پردازد و پس از آن قصهٔ مرگ یزدگرد آغاز می‌شود که آغاز زمان و تاریخ دیگر؛ و همچنین آغاز بازگویی قصهٔ "مرگ یزدگرد" در هزار و اندی سال است؛ که چرخ زمان آن، بر نعش یزدگرد می‌چرخد. همان نعشی که در فیلم بیضایی نیز مرکز همهٔ اندیشه‌هاست و بهانهٔ همهٔ سخن گفتن‌ها و آغاز و پایان همهٔ گفتگوهاست(شاه سیاه، ۱۳۸۰،۱۷۶).

۷. نگاه ویژه به اسطوره؛ اعتماد به ساخت، پیرنگ و درونمایه اسطوره و تلاش برای کاربست آنها

تاریخ و ادبیات پیوندی ناگسستنی دارند، همواره تاریخ و ادبیات تأثیرپذیری متقابل داشته‌اند تا جایی که گاه درهم‌آمیخته و حتی یگانه شده‌اند. مرز روایت تاریخی و روایت ادبی در نگرش‌های پست‌مدرن بسیار آشفته است و گاه مثلاً تاریخ یا روایت تاریخی دقیقاً روایت ادبی شمرده می‌شود و برعکس. از این‌رو می‌توان گفت به ویژه در رویکردهای پست‌مدرن مرزی بین ادبیات و تاریخ نیست.

بیضایی با توجه به همین درآمیختگی و نزدیکی روایت اسطوره‌ای، تاریخ و ادبیات، در تمامی آثارش گذشته ایران باستان و ازجمله مرگ یزدگرد را با بیانی داستانی از دیدگاه و منظر خویش بازسازی می‌کند. همانطور که «نویسندگان پسامدرن تعمداً به دنبال ارائهٔ داستان‌های ساختگی (درباره شخصیت‌ها یا رویدادهای تاریخی و اسطوره‌ای) هستند. این عطف توجه به داستان‌پردازی خود باعث می‌شود که نویسندگان بخواهند داستان‌های مربوط به گذشته را بازنویسی کنند. به زعم برخی از رمان نویسان به جای آفرینش آثاری کاملاً جدید، می‌بایست آثار قدیم را جرح و تعدیل کرد»(بیگدلی،۱۳۸۹،۷۰). از این‌روست که برخی حتی درباره زبان و بیان بیضایی معتقدند «از صلب تاریخ چکیده و از رحم مرگ زاییده است. زبان زنده‌تر از همیشه است وقتی با مرگ روبرو هستیم."مرگ یزدگرد" مرگ یزدگردهاست. دوره‌های تاریخی درهم ادغام و باهم همزمان می‌شوند. در این اثر ما از آسمان اسطوره زاده می‌شویم»(براهنی،۱۳۷۸،۳۷٤). وی رویداد تاریخی را با روایت‌های چندگانه‌اش به اسطوره‌ای شدن نزدیک می‌کند. او از روایت و نمایش خود در ادبیات و سینما به اسطوره‌سازی و بازآفرینی اسطوره دست می‌یازد. تاریخ مرگ یزدگرد را یک رویداد می‌داند و نه چیز دیگری، اما این پیوند ادبیات و سینما است که از رویدادی به نام مرگ یزدگرد، اسطوره یا روایتی اسطوره‌گونه‌می‌آفریند.

یکی‌ازمؤلفه‌های‌اساسی‌پسامدرنیسم‌همانندمدرنیسم،توجه‌به اسطوره‌است.البته‌بازتاب‌اسطوره‌در‌پست‌مدرنیسم‌تفاوت‌هایی با بازتاب آن در مدرنیسم دارد. مدرنیست‌ها که می‌خواهند ادبیات روایی را پناهی برای در امان ماندن از سرگرمی‌های مبتذل و پیرنگ‌های سطح پایین داستان‌هایی تبدیل کنند که در دوره مدرن بسیار زیاد نوشته می‌شوند(لاج،۱۳۸٦،۲۳۱)، در انسجام بخشی به ساختار روایت، به قدرت اسطوره چنگ‌می‌زنند و به کارگیری آن را برای انسجام آثار مدرنیستی، تلاشی برای جبران از هم‌گسیختگی زندگی می‌دانند، اما از نگاه پست‌مدرنیست‌ها، اسطوره بی‌انسجامی و بی‌وحدتی دنیای معاصر را بهتر نشان می‌دهد؛ زیرا، اساس کارش چند پارگی و آشفته‌نویسی و تعدد و تکثر روایت و راوی است (پاینده،۱۳۷٤،۱۰٤). به تعبیر نویسنده بزرگ بانوی هستی: «اسطوره جزء لاینفک هستی انسان است و حضور آن در جوامع امروزین مبین دلهره انسان زمان زده‌ای ست که پیوسته از نیستی و مرگِ مطلق خود آگاه است»(ترقی،۱۳۸۷،٤۷). در واقع می‌توان گفت پست‌مدرن و مدرن هر دو با این نظریه کاسیرر درباره اسطوره که می‌گوید «هیچ پدیدهٔ طبیعی و هیچ پدیده‌ای مربوط به حیات انسان نیست که قابل تفسیر به وسیله‌ی اسطوره نباشد»(کاسیرر،۱۳٦۰،۱۰۵)، تا حدودی هم اندیشه‌اند.

به باور کلود لوی استروس[۱۷]، با مطالعه تاریخ‌هایی که از اسطوره گسسته نیستند و تداوم آن محسوب می‌شوند، می‌توان فاصله‌ای را که در ذهن میان اسطوره و تاریخ وجود دارد، از میان برداشت (استروس، ۱۳۸۵،۵۵). در روایت پسامدرنیستی، علاوه بر کمرنگ شدن فاصله اسطوره و تاریخ، گاه از طریق ارائه «تاریخ مجعول[۱۸]، زمان‌پریشی، یا درهم آمیختن تاریخ و خیال‌پردازی»(لوئیس،۱۳۸۳، ۸۵)، به تحریف تاریخ[۱۹] در معنایی ویژه می‌پردازد؛ تحریفی که در فرجام قطعی آن نیز ابهام وجود دارد.

بیضایی نیز که بر تاریخ، اسطوره و آیین‌های سرزمینش تسلط دارد، در مرگ یزدگرد، گذشته ایران باستان را یادآور می‌شود، اما آن را و بویژه روایت مرگ یزدگرد را با بیانی داستانی از دیدگاه و منظر خویش بازسازی می‌کند؛ وی رویداد معروف و بزرگ شکست ساسانیان و مرگ یزدگرد را با شرح‌های ساختگی خود برای به تصویر کشیدن تاریخی مجعول به کار می‌برد،

چراکه اساساً به تواریخ مدون و ثبت‌شده اعتقادی ندارد؛« تاریخ مدون حتی اگر از آن شاهان بود، باز دانشی به ما می‌داد، در حالی‌که این تاریخ به نظرمن حتی تاریخ شاهان هم نیست، چون تنها حوادثی را می‌گوید، بدون آنکه دلایل آن حوادث را برای ما روشن کند» (امیری،۱۳۸۸، ۳۶). در این روایت که با تحریف و البته بی‌اعتبارشدن تاریخ همراه است، دوره‌های تاریخی درهم ادغام و باهم همزمان می‌شوند (براهنی، ۱۳۷۸، ۳۷٤). این‌گونه، بیضایی همانند بسیاری از فرا داستان‌های تاریخ‌نگارانه که از تاریخ و شخصیت‌های تاریخی استفاده می‌کنند و گاه آنان را به شخصیت‌های فرعی تنزل می‌دهند تا به نوعی به جعلی بودن تاریخ اشاره داشته باشند(اکروید،۱۳۸۹، ۱۲۰)، فراروایتی[۲۰] می‌آفریند که با تکیه بر خود تاریخ آن را بی‌اعتبار می‌کند؛ "فراتاریخ". البته توجه به فراتاریخ‌ها در کنار تاریخ و روایت تاریخی، به شناخت درست و دقیق تاریخ و تمدن اقوام بسیار کمک می‌کند(روتون،۱۳۸۷، ۱۵).

فیلم با این جمله شروع می‌شود: «... پس یزدگرد به سوی مرو گریخت و به آسیابی در آمد. آسیابان او را در خواب به طمع زر و مال بکشت...» تاریخ!(بیضایی، ۱۳٦۰، ۲۲دقیقه و ۲۷ثانیه) و تاریخ هم فقط همین را می‌گوید(بلاذری،۱۳٤٦، ٤٤٥ ؛ ابی‌یعقوب،۱۳٥٦، ۲۱٥ ؛ کریستین‌سن،۱۳٥۱، ٥۱۳ ؛ اصفهانی ،۱۳٤٦، ٦۰ ؛ مسعودی، ۱۳٦٥، ۲۷٥).

استروس می‌گوید: «در جوامع ما، تاریخ به جای اسطوره نشسته و همان کارکرد را دارد؛ اینکه در جوامع بدون نوشتار و بدون بایگانی، هدف اسطوره آن است که تضمین کند آینده تا حد امکان به گذشته پایدار خواهد ماند. اما برای ما آینده همواره متفاوت با زمان حال باشد و حتی تفاوت هرچه بیشتری داشته باشد... با وجود این، شکافی که در ذهن ما میان اسطوره و تاریخ وجود دارد، احتمالاً با مطالعه‌ی تاریخ‌هایی پرخواهد شد که نه جدا شده از اسطوره بلکه به نوعی تداوم آن باشند»(بیرلین، ۲۷،۱۳۸٦).

بیضایی در مرگ یزدگرد تاریخ و اسطوره را در می‌آمیزد این درآمیزی است که اثر او را از بداهت به ابهام‌های سخت می‌کشاند، او فضای سیاسی و اجتماعی شکست ساسانیان را در روایت‌های بازیگران می‌گنجاند. جورج لوکاچ[۲۱] – در بحث از رمان – با توجه به همین کارکرد روایت در بازتاب دادن سیمای جامعه، معتقد است: «گرایش رمان، ترکیب اسطوره و تاریخ است تا بتواند سیمای بشر را در تمامیت آن عرضه کند» (زرافا، ۱۳۸۸، ۲٦٤).

بیضایی نیز با درآمیختن تاریخ و اسطوره به خلق یک روایت برتر و بسیار همه سویه از یک رویداد تاریخی دست می‌یابد به گونه‌ای که آن رویداد اساساً "بی‌زمان" می‌شود. البته برخی در تعریف خود تاریخ نیز بر وجه اسطوره‌ای آن بسیار تأکید کرده‌اند و برای وجوه اسطوره‌ای تاریخ جایگاه و کارکرد ویژه‌ای قائل شده‌اند: نیکلای بردیایف[۲۲] این‌گونه می‌نویسد: «تاریخ یک داده تجربی عینی نیست، تاریخ اسطوره است. اسطوره داستان نیست بلکه واقعیت است، به هر روی چیزی است که سامانی متفاوت با واقعیت تجربی دارد ... جدایی ذهن از عین به عنوان نتیجهٔ نقد روشنفکری می‌تواند مصالحی برای معرفت تاریخی فراهم آورد اما مادام که اسطوره را ویران و اعماق زمان را از اعماق انسان جدا می‌کند، صرفاً در خدمت جدایی انسان از تاریخ قرار می‌گیرد»(بیرلین،۱۳۸٦، ۲٦).

۱-۷. دگرگونی اسطوره[۲۳]

اسطوره‌ها را می‌توان «اشکال خاصی از روایت» دانست، روایاتی که در اصل بر فرهنگ شفاهی مبتنی بوده‌اند، سینه به سینه حفظ و نقل می‌شده‌اند، همواره از تخیل راویان خود و نیز محیط و شرایط زمانه تأثیر می‌پذیرفته‌اند و از همین‌رو و بنا بر همین دخل و تصرفات، از اصل خود دور می‌شده‌اند و هنوز هم دگرگون می‌شوند(آزاد،۱۳۸٤، ۱۷). به عبارت دیگر، اسطوره‌ها نسل به نسل میان انسان‌ها به زندگی خود ادامه می‌دهند و در تمام ابعاد زندگی انسان پدیدار می‌شوند بنابر گفته ستاری، اسطوره‌ها «هرگز نمی‌میرند بلکه مدام نو به نو به اشکال گوناگون رخ می‌نمایند» (ستاری،۱۳۸۳، ۷). زرافا[۲٤] در مقاله"اسطوره و رمان" می‌گوید: اسطوره که ساختارش، مرکب از گفتارهایی است که حوادث و وقایع(جزئی) را روایت می‌کند، «حاوی مضمون ثابت و پایداری است که به رغم این پایندگی، اصولاً ممکن است روایات و نسخه‌بدل‌های بی‌شمار داشته باشد» (زرافا،۱۳۷۹، ۱۱۹). اساطیر تا آنجا پیش می‌روند که از منشأ و سرنوشت بشریت یا بخشی از نوع بشر که مورد توجه اساطیر قرار گرفته‌اند، به صورت داستان‌های پیاپی که متضمن الزامات اخلاقی و فلسفهٔ آشکاری است، حکایت می‌کند. به مرور زمان که جامعه‌ای توسعه می‌یابد، اساطیرش، مورد تجدیدنظر قرار گرفته و منقّح و مهذّب و یا از نو تفسیر می‌شود تا با نیازمندی‌های نوین سازگار گردند(ستاری،۱۳۸۷، ۱۰۹).

«هنرمند پست‌مدرن در پی از میان بردن فاصله و تمایز میان تاریخ و اسطوره با کاربرد روایت اسطوره‌ای در رمان، احساس اتحادی بین شخصیت‌های اساطیری و معاصر در مخاطبان می‌آفریند. اما ایجاد چنین اتحادی و معنادارکردن اسطوره در دوره معاصر بدون دخل و تصرف تقریباً ممکن نیست؛ زیرا اعتقاد بر این است که همواره مردم هر دوره‌ای اساطیر را مطابق با احتیاجات خود و مقتضیات زمان، لباسی نو می‌پوشانند و بازسازی می‌کنند و بدین وسیله به آن جان تازه‌ای می‌بخشند بی آنکه گوهر اسطوره در روند تجدید یا بازآفرینی[۲۵]، تغییرپذیرد»(الیاده،۱۳٦۲، ۲۱۷). سیموندز می‌گوید: «اساطیر انعطاف‌پذیر و انطباق‌پذیری بی‌پایانی دارند»(روتون، ۱۳۸۷، ۷).

این اتفاق به عنوان نمونه در تلمیح پنهان و اشاره ظریف له اسطوره غسل تعمید و شستشو(آناهیتا) روی می‌دهد؛

دختر:(سرگشته در پندارهای دور)«اگر کیسه‌ای آرد مانده بود بر سر خود می‌ریختم تا سراپا سپید شوم. شاید ناهید هور پیکر مرا جای فرشته‌ای می‌گرفت؛ یا به جای دختر خود؛ و در چشمه‌ای شستشو می‌داد» (بیضایی، ۱۳٦۰، ٤۹دقیقه و ۱۱ ثانیه).

در فرهنگ اساطیر، ذیل غسل تعمید آمده است: «تعمید غسلی است از مراسم ترسایان، به این ترتیب که کودک را در آبی به

نام«معمودانی» فرو می‌برند و آن به منزله ختنه در دین اسلام است که معتقدند کودک را پاک می‌گرداند. مسیح این رسم را که قبل از روزگار او رواج یافته بود. از فرایض کلیسا قرار داد. بیرونی(آثار الباقیه۳۹۹) از قول ابوالحسن اهوازی، صاحب معارف الروم، نقل می‌کند که شخص این گونه مسیحی می‌شود که هفت روز در بامداد و شامگاه بر او دعا می‌خوانند و روز هفتم او را برهنه با روغن زیتون غسل می‌دهند و بدون آنکه به زمین خورد به تن او لباس را می‌پوشانند. این غسل به منزله قرار گرفتن حیات تازه و معنوی و بازگشت به اصل انسان است. یحیای تعمید دهنده می‌گفت: من شما را با آب تعمید می‌دهم؛ ولی خواهد آمد آن بزرگتر از من که شما را با آتش روح القدس تعمید خواهد داد»(یاحقی،۱۳۷۵،۱٤۷).

در کلام دختر آسیابان، اسطوره غسل تعمید برای پاکی، با دگرگونی از "شستشو با آب" به "تطهیر با آرد"-که مظهر سفیدی و در پیوند با معصومیت و پاکی است- تغییر می‌یابد.

۲-۷. دگردیسی اسطوره‌ی قهرمان[۲۶]

بنابر نظریه کمپبل «قهرمان، مرد یا زنی است که قادر است بر محدودیت‌های شخصی و یا بومی‌اش فایق آید، از آنها عبور کند و به اشکال عموماً مفید و معمولاً انسانی برسد. قهرمان، به عنوان انسانی مدرن، می‌میرد ولی چون انسانی کامل و متعلق به تمام جهان دوباره متولد می‌شود وظیفه‌ی خطیر او بازگشت به سوی ماست، با هیئتی جدید و آموزش درسی که از این حیات مجدد آموخته‌است»(کمپبل،۱۳۸۹،۳۰).

مرگ یزدگرد نیز دارای قهرمان زن است. زن آسیابان، قهرمان فیلم است که همراه با خانواده‌اش در طول فیلم در این تلاش‌اند که خود را زنده نگه دارند. وی با تسلّطی که بر روایات و چگونگی بیان آنها دارد، از پادشاه اسطوره‌زدایی می‌کند و ناخودآگاه خود را به اسطوره قهرمان تبدیل می‌کند. زن با داشتن کنش‌های قهرمانی، برای تلاش خود و خانواده‌اش به پا می‌خیزد. او روایت‌های بی‌انسجام خود و خانواده‌اش را توجیه می‌کند. در جای‌جای فیلم گاه برای اثبات بی‌گناهی و تبرئه‌شدن و گاه برای گرفتن حق سال‌های بیچارگی و فقر خود، تلاش می‌کند. زن در نگاه قهرمانانه در پایان فیلم، خود و خانواده‌اش را از مرگ حتمی توسط سرداران پادشاه ساسانی نجات می‌دهد.

در دگردیسی اسطوره‌ها، قهرمانان اندک اندک شکوه و جلال‌شان را از دست می‌دهند، تا این آخر سر، در مراحل نهایی بر طبق نسبت‌های هر ناحیه، افسانه‌ها به نور روز قدم می‌گذارند و در تاریخ ثبت می‌شوند (کمپبل،۱۳۸۹،۳۱۹).

آنچه سرداران از یزدگرد می‌دانند اسطوره پادشاه است که بر اساس آن، همواره پادشاه قهرمان بوده است. هرچه روایت آسیابان و خانواده‌اش بیان می‌شود، شاه از اسطوره تهی‌تر و دورتر می‌شود، از یزدگرد تقدس‌زدایی می‌شود. پادشاه کم‌کم در نگاه سپاهیانش تحقیر می‌شود و در نهایت قهرمان اصلی فیلم کسی جز زن آسیابان نیست.

در جایی آسیابان در نقش پادشاه می‌گوید: «من گریزان در سرزمین خویش خانه به خانه می‌روم و همه جا بیگانه‌ام. سفره‌ای نیست که مرا مهمان کند، و رختخوابی نه که در آن دمی بیاسایم. میزبانان خود در حال گریزند. اسبان رهوار به جای آنکه مرا به سوی پیکار برانند از آن به در بردند. شرم بر من!»(بیضایی،۱۳٦۰، ۱۷دقیقه و ۱۰ثانیه). و نیز در جایی دیگر می‌گوید: «خورشید و ماه به هم بر آمده‌اند. در هیچ گوشه رهاییم نیست. دنیا در کمین من است»(بیضایی،۱۳٦۰، ۳۵ دقیقه و ۵۳ثانیه).

در جایی دیگر نیز از فیلم، سرکرده، اسطوره قهرمان یزدگرد را که شاه شاهان است و دارای فره ایزدی با فرار زیر سوال می‌برد و تقدس را از او می‌زداید: «سرکرده: چیزی در اندیشهٔ من می‌خلد! آری اینک که دنیا برقرار خود نیست می‌توانم بی‌ترس چیزی بگویم، هرچند از رده‌های فرو ترم.

سردار: این چیست؟ درباره‌ی شاه یا کشندگانش؟

سرکرده: ما در توفان از او گم نشدیم، او بود که در توفان از ما گریخت.

موبد: تو می‌گویی خداوندگاری از بندگان خود گریخت؟

سرکرده: مزدا اهورا مرا ببخشاید هزار بار! پادشاهی برای او دیگر هیچ جز سراشیبی تند فرو افتادن نبود. او نه از بندگان که از بخت خود می‌گریخت...»(بیضایی،۱۳٦۰، ٤۵دقیقه و ۳٦ثانیه).

در جایی دیگر زن آسیابان در نقش شاه علت شکست و فرار خود را جدا شدن از بهرام، ایزد جنگ از خود می‌داند.

زن: (در نقش یزدگرد): «تکاوری تک، جنگی خدای تیز سنان، آن بهرام پشتیبان، آن دل دهنده به من، آن که دیدارش زهره بر دشمن می‌ترکاند، بر بارهٔ کهر می‌رفت؛ و با گردش درفش راه را نشانم می‌داد؛...تا آن باد تیره پیدا شد! آن دیو باد خزنده! آن لگام گسسته؛ بی‌مهار! و خاک در چشم من شد! چون مالیدم و گشودم، جنگی خدای تیز سنان، آن بهرام پشتیبان، آن دل دهندهٔ به من، آن جگردار، آن که دیدارش زهره بر دشمن می‌ترکاند، آن او در غبار گم شده بود. آری، من او را در باد گم کردم.» (بیضایی،۱۳٦۰، ۲۵دقیقه و ۲ثانیه).

۳-۷. تقدس‌زدایی از اسطوره به کمک نقیضه[۲۷]

گاه برای هجو یک موضوع از صناعتی به نام نقیضه استفاده می‌شود. نقیضه که شیوه‌ای از نگارش متن به منظور هجو یک موضوع است(پاینده،۱۳۸٦،۸۰) به فرجامی پیش‌بینی‌ناپذیر و حتی خلاف آنچه از آن انتظار می‌رفته، منجر می‌شود. بیضایی به خوبی در فیلم، فرجام یزدگرد را فرار، ترس و پناه آوردن به آسیابی دور افتاده نشان می‌دهد. این تقدس‌زدایی از طریق تفصیل کلام آسیابان، زن آسیابان و دخترشان درباره شاه، عینی‌تر و ملموس‌تر روایت می‌شود: آسیابان، زن آسیابان و دختر آسیابان در روایت‌هایشان زیرکانه قداست پادشاه را با نقیضه می‌آمیزند. در جایی آسیابان می‌گوید: «آیا پادشاهان می‌گریزند؟ چون گدایان در یوزگی می‌کنند؟ چون رهزنان مال خویش می‌دزدند؟ آیا جامه دگر می‌کنند؟ ما آن جامه‌ی شاهوار را دیدیم که پنهان کرده بود و آن پساک زرین را؛ و پنداشتیم تیره روزی است راه مهتری بریده و گوهران آن را دزدیده و جامه

به در کرده. آری این چنین بود اندیشه‌های ما» (بیضایی، ۱۳۶۰، ۱۳ دقیقه و ۱۴ثانیه).

آسیابان: «ما چه می‌دانستیم؟ او به اینجا چونان گدایی آمد. به جایی چنین تاریک و تنگ؛ به اینسان بیغوله‌ای. او چون راه نشینی هراسان آمد. چنان ترسان که پنداشتیم رهزنی است بر مردمان راه بریده و برایشان دستبرد سهماگین زده؛ که اینک سوی چراغ را به فوتی هراسیده خاموش می‌کند» (بیضایی، ۱۳۶۰، ۹ دقیقه و ۵۱ثانیه).

نتیجه

در مجموع می‌توان گفت بهرام بیضایی با مهارت بسیار از مرگ یزدگرد تفسیر جدید و نو ارائه می‌دهد. او می‌کوشد خوانش امروزیِ خود را از تاریخ و اسطوره، آن‌هم در بستر یک رویداد اساساً تاریخی، به‌گونه‌ای به تصویر کشد که روایت او کاملاً نوین و البته ویژه خودش باشد. از این‌روست که در مرگ یزدگردِ بیضایی، شاهد دگرگونی اسطوره، دگردیسی اسطوره قهرمان و تقدس‌زدایی از اسطوره قهرمان هستیم. وی با خلق تصاویر خیالی سینمایی، در متن روایت برساخته‌اش از مرگ یزدگرد، از مطرح کردن واقعیت می‌گریزد. با دامن‌زدن به عدم قطعیت، بیننده را پای میز قضاوت می‌نشاند و از او می‌خواهد تا خود بگوید که در پایان چه روی می‌دهد؛ آسیابان، شاه را می‌کشد؟ شاه، آسیابان را کشت؟ و یا اینکه شاه، شاه را می‌کشد؟ گذشته از این، مرگ یزدگرد زمان را نیز به ایستایی می‌کشاند، زمانِ خطی و تاریخی، اسطوره‌ای و چرخه‌ای می‌شود. بازگشت به ساختار روایی اسطوره‌ای و نیز توجه بسیار به بن‌مایه‌ها و الگوهای اسطوره‌ای و خود اسطوره در مرگ یزدگرد، تلاشی است برای دگرگونی یک رویداد پر از ابهام تاریخی. و اینها همه در اساس، برآمده از نوع ویژه روایت بیضایی است که از جهات بسیار به روایت پسامدرنیستی نزدیک می‌شود و سرشار می‌گردد از بینامتنیت، تناقض، بی‌انسجامی، بی‌اعتباری قیدها و گذر زمان، حادثه‌مبنا بودن زمان، چرخه‌ای‌شدن زمان و تلاش برای کمرنگ کردن گذر آن. بیضایی آگاهانه هم تاریخ و روایت تاریخی را به‌چالش می‌کشد و هم شیوه روایت‌گری رئالیستی را که می‌پندارد آنچه روایت می‌کند عین واقعیت است و برای همگان مقبول؛ راویِ مرگ یزدگرد، با هنرمندی، مخاطب را در درک واقعیت، آن‌هم واقعیت تاریخی محض، مردد می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

1 Contradiction.
2 Intertextuality.
3 Meta Fiction.
4 Multipilictiy of Narrative.
5 Glenn.W.Scoft.
6 Jean Francios Lyotard.
7 Larry Mc Caffery.
8 Jesee Matz.
9 Barry Leweis.
10 Ihab Hassan.
11 David Ladge.
12 Braian McHale.
13 Kristeva.
14 Misel Foucault.
15 Linda Hatchen.
16 Andery Tarkovskiy.
17 Claud Levi Serauss.
18 Data Mjvl.
19 Distoryting History.
20 Meta Narrative Freud.
21 Georg Lukacs.
22 Nikolai Berdyav.
23 Myth Herodiogiegsis.
24 Zerfa.
25 Reinvented.
26 Myth Deformation Hero.
27 Sancitiy Of Do-Myths to.

فهرست منابع

آزاد، راضیه(۱۳۸٤)، اسطوره و ادبیات پسامدرن، پژوهش‌های ادبی، شماره ۷، صص ۲٤-۷.

ابی‌یعقوب، احمدبن(۱۳٥٦)، تاریخ یعقوبی، ترجمه دکتر محمد ابراهیم آیتی، جلد اول، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

اسماعیل پور، ابوالقاسم(۱۳۷۹)، اسطوره؛ هنر و ادبیات، شعر، شماره ۲۸، صص ۱٥-٦.

استروس، کلود لوی(۱۳۸٥)، اسطوره و معنا (گفتگوهایی با کلودلوی استروس)، ترجمه شهرام خسروی، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.

اصفهانی، حمزه بن حسن(۱۳٤٦)، تاریخ پیامبران و شاهان(سنی ملوک الأرض و الأنبیاء)، ترجمه جعفر شعار، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

اکروید، پیتر(۱۳۸۹)، دلقک و هیولا، ترجمه سعید سبزیان و انسیه لرستان، نشر افراز، تهران.

البلاذری، احمدبن یحیی(۱۳٤٦)، فتوح البلدان(بخش مربوط به ایران)، ترجمه آذرتاش آذرنوش، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

الیاده، میرچا(۱۳٦۲)، چشم‌اندازهای اسطوره ، ترجمه جلال ستاری، توس، تهران.

امیری، نوشابه(۱۳۸۸)، بهرام بیضایی، جدال با جهل، ثالث، تهران.

براهنی، رضا(۱۳۷۸)، پرسشی به نام مرگ یزدگرد، مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی،گردآورنده: زاون قوکاسیان، آگه، صص۳۸۲-۳۷۳، تهران.

بزرگ بیگدلی، سعید و دیگران(۱۳۸۸)، تحلیل بینامتنی روایت اسطوره‌ای «سالمرگی»، پژوهش‌های ادبی، سال ششم، شماره ۲۵، صص۳۸-۹.

بیرلین، ج.ف(۱۳۸٦)، اسطوره‌های موازی، ترجمه عباس مخبر، مرکز، تهران.

بیضایی، بهرام(۱۳٦۰)، مرگ یزگرد(فیلم سینمایی)، ۱۲۰دقیقه، ایران.

پاینده، حسین(۱۳۷٤)، گذر از مدرنیسم به پست مدرنیسم در رمان، مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی رمان در ایران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

پاینده، حسین(۱۳۸٦)، رمان پسامدرن و فیلم (نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس)، نشر هرمس، تهران.

تدینی، منصوره(۱۳۸۹)، پسامدرنیسم در رمان تاریخ سری بهادران فرس قدیم از دکتر شمیسا، زبان و ادب پارسی، شماره ٤۳ ، صص۱۵۵-۱۳۳.

ترقی، گلی (۱۳۷۸)، بزرگ بانوی هستی(اسطوره-نماد-صور ازلی)، چاپ دوم، نیلوفر، تهران.

تورتسکی، فیلیپ(۱۳۸۲)، زمان‌شدن، ترجمه امید نیک فرجام، کتاب ماه هنر، شماره ٦۲و٦۱، صص۱۰۱-۹۰.

ثمینی، نغمه(۱۳۸۷)، تماشاخانه اساطیر، نی، تهران.

زرافا، میشل(۱۳۸۸)، جامعه شناسی ادبیات داستانی، ترجمه نسرین پروین، سخن، تهران.

روتون،ک.ک(۱۳۸۷)، اسطوره، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ چهارم، مرکز، تهران.

ستاری، جلال(۱۳۸۷)، اسطوره و رمز(مجموعه مقالات)، سروش، تهران.

ستاری، جلال (۱۳۸۳)، سایهٔ ایزوت و شکرخند شیرین، مرکز، تهران.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون(۱۳۸۷)، راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ چهارم، طرح نو، تهران.

شاه سیاه، عبدالله(۱۳۸۰)، خیره به فانوس خیال(جستاری در نمادها و اسطوره‌های چهار فیلم بهرام بیضایی)، انتشارات نقش خورشید، اصفهان.

صنعتی، محمد(۱۳۸۷)، تحلیل روان شناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهنیت، چاپ دوم، مرکز، تهران.

عبدی، محمد(۱۳۸۳)، غریبه‌ی بزرگ، ثالث، تهران.

قوکاسیان، زاون(۱۳۷۸)، مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی، آگاه، تهران.

کاسیرر، ارنست(۱۳٦۰)، فلسفه و فرهنگ، ترجمه بزرگ نادرزاده، مرکز ایرانی مطالعه و فرهنگ، تهران.

کریستین‌سن، آرتور(۱۳۵۱)، ایران در زمان ساسانیان (تاریخ ایران ساسانی تا حمله عرب و وضع دولت و ملت در زمان ساسانیان)، ترجمه رشید یاسمی، انتشارات ابن سینا، تهران.

کمپل، جوزف(۱۳۸۹)، قهرمان هزار چهره، ترجمه شادی خسرو پناه،گل آفتاب، مشهد.

لاج، دیوید(۱۳۸٦)، رمان پسامدرنیستی، در نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، نیلوفر، تهران.

لوئیس، بری(۱۳۸۳)، پسامدرنیسم و ادبیات، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، گزینش و ترجمه حسین پاینده، نشر روزنگار، تهران.

مالپاس، سایمون(۱۳۸۸)، پسامدرن، ترجمه بهرام بهین، ققنوس، تهران.

متس، جسی(۱۳۸٦). رمان پسامدرن: غنی شده رمان مدرن؟، در نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، انتشارات نیلوفر، صص۲۰۱-۲۳۸، تهران.

مک کافری، لری(۱۳۸۱)، ادبیات داستانی پسامدرن در ادبیات پسامدرن، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، چاپ دوم، مرکز، صص ۱۵-٤۳، تهران.

مسعودی، ابی الحسن علی بن حسین(۱۳٦۵)، مروج الذهب و معادن الجوهر، ترجمه ابوالقاسم پاینده، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

نامور مطلق، بهمن(۱۳۹۰)، در آمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، سخن، تهران.

وارد،گلن(۱۳۸۹)، پست مدرنیسم، ترجمه قادر فخر رنجبری، ابوذر کرمی، ماهی، تهران.

هیوارد، سوزان(۱۳۷۷)، پسامدرنیسم در سینما، ترجمه مازیار اسلامی، مجله فارابی، شماره ۲۸،صص ۱۱٤-۱۰۷.

یاحقی، محمدجعفر(۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر و اشارت داستانی در ادبیات، چاپ دوم، سروش، تهران.

یزدانجو، پیام(۱۳۸۱)، ادبیات پسامدرن(نگرش، نقد، نقادی)، مرکز، تهران.