بازنویسی داستان آرش کمانگیر در ادبیات معاصر ایران از پیش‌متن حماسی تا پس‌متن تراژیک

آذین حسین‌زاده (دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری)[1]
کتایون شهپرراد (دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری)

چکیده

به‌باور ژرار ژنت، متن ادبی می‌تواند بازنویسی متنی قدیمی‌تر باشد. او متن مرجع را پیش‌متن و بازنویسی آن را پس‌متن می‌نامد. در بازنویسی، پیش‌متن دستخوش دگرگونی‌های پرشماری می‌شود که یکی از آن‌ها به نوع ادبی اثر مربوط است. آرش کمانگیر از زمرهٔ داستان‌هایی است که در طول اعصار بارها بازنویسی شده است. در این مقاله، با تکیه بر تعاریف ژنت و بررسی بازنویسی این داستان در دوران معاصر به توسط سیاوش کسرایی در قالب شعر و بهرام بیضایی در قالب نمایشنامه، نشان خواهیم داد پیش‌متن داستان آرش که در اصل بن‌مایهٔ حماسی داشت، چگونه پس از پرداخت کسرایی در همین چارچوب، در بازنویسی بیضایی از شاکله‌های حماسی فاصله می‌گیرد و به نوع ادبی تراژدی نزدیک می‌شود؛ چه، اگر بارزهٔ اصلی ادب حماسی پرداختن به هویت جمعی و ملی است و فرد آگاهانه در خدمت جمع قرار می‌گیرد، در نوع تراژدی، اثر ادبی بر پرسش‌هایی بی‌پاسخ و تردیدهایی فردی متمرکز می‌شود و بدین سان قهرمان ناگزیر در برابر جمع می‌ایستد.

کلیدواژه‌ها: حماسه، تراژدی، آرش کمانگیر، کسرایی، بیضایی، ژنت

---

1. azine@hsu.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

بازنویسی در ایران کمتر موضوع پژوهش‌های ادبی قرار گرفته است، گویی سخن گفتن از بازنویسی و الگوبرداری از پیشینیان در خلق آثار ادبی به معنی پذیرش برتری متن الگو و کهتری متن بازنوشته و جنبهٔ تقلیدی آن است و یادآور این‌که چنین رویکردی، به شکلی ضمنی، نشانگر ناتوانی نویسنده است در خلق اثری نو و بدیع. حال آن‌که به باور بسیاری از نظریه‌پردازان حوزهٔ نقد ادبی معاصر، از جمله ژرار ژنت، همهٔ آثار ادبی به نوعی بازنوشتهٔ آثار پیشین محسوب می‌شوند[۱]. در ادبیات غرب، در دوران قدیم، بازنویسی متون گذشتگان رایج و پسندیده بود؛ چنان‌که پیروان مکتب کلاسیسیسم در فرانسه به الگوبرداری از آثار پیشینیان به دید ارزش ادبی می‌نگریستند، با این انگاره که اگر چنان نوشته‌اند که تا به امروز مانده، ما نیز همچون آنان بنویسیم تا ماندگار شود. در دوران معاصر نیز بازنویسی و الگوبرداری همچنان رواج دارد. برای نمونه، *اولیس* جیمز جویس که ماجراهای اولیس در *اودیسهٔ* هومر را در قالب رمان مدرن بازنویسی می‌کند، یا داستان اودیپ که ابتدا هومر آن را در قالب حماسه می‌آفریند و سپس نویسندگان متعددی بارها بازنویسی‌اش می‌کنند؛ از شمار مشهورترین این‌دست بازنویسی‌های اودیپ در طی اعصار می‌توان به پس‌متن‌های سوفوکل (تراژدی، پنجم پیش از میلاد)، کورنی (تراژدی، قرن هفدهم)، آندره ژید (درام، قرن بیستم) و ژان کوکتو (نمایشنامه، قرن بیستم) اشاره کرد. می‌بینیم در گذر از پیش‌متن به پس‌متن بسیار اتفاق می‌افتد که نوع ادبی نیز دستخوش تغییر شود. برای نمونه، چنانکه در بالا نیز اشاره کردیم، نوع ادبی حماسه به تراژدی تبدیل شده است. در ایران، آرش کمانگیر از شمار داستان‌های مشهوری است که نویسندگان به آن به چشم پیش‌متن یا متن الگو نگریسته و بارها بازنویسی‌اش کرده‌اند. در تمامی این بازنویسی‌ها، جوهر حماسیِ پیرنگ همواره حفظ شده است، مگر در یک مورد: *برخوانی آرش* بهرام بیضایی که در آن، نوع ادبی حماسه به تراژدی تبدیل می‌شود. برای تحلیل این

---

۱. ما به این دلیل در اینجا از ژنت نام می‌بریم که در تحلیل خود از ابزارهای انتقادی او استفاده کرده‌ایم اما این رویکرد را نزد بسیاری از ساختارگرایان، از جمله کلود لوی استروس، تزوتان تودوروف یا اومبرتو اکو نیز می‌توان مشاهده کرد.

دگرگونی، با تکیه بر آرای ژرار ژنت[1] دربارهٔ ترامتنیت[2]، مقایسه‌ای میان دو اثر سیاوش کسرایی و بهرام بیضایی انجام خواهیم داد تا ببینیم چگونه شاکله‌های حماسه، در پس‌متن کسرایی، به شاکله‌های تراژیک در پس‌متن بیضایی تبدیل می‌شود[3].

پیشینهٔ پژوهش

جست‌وجوها نشان می‌دهد که مقالات متعددی با رویکردهای گوناگون، دربارهٔ روایت‌های مختلف داستان آرش، چه روایات کهن و چه معاصر، در مجلات علمی پژوهشی و همچنین در قالب سخنرانی و پایان‌نامه منتشر شده است. از این میان، دو مقاله بیش از بقیه با موضوع تحقیق حاضر مرتبط هستند. نخست، مقاله‌ای که با عنوان «بررسی هویت، قدرت و دانش در *سه برخوانی* بهرام بیضایی»، به قلم حسین خسروی و احمد ابومحبوب، در نشریهٔ *نقد و نظریهٔ ادبی* دانشگاه گیلان (۲/۲، ۱۳۹۶) منتشر شده است. در این مقاله، نویسندگان در جای‌جای تحقیق خود گفته‌اند که در متن بیضایی، درون‌مایهٔ اساطیری و حماسی داستان آرش حفظ شده است (۶۶)، گویی هر آنچه خاستگاه اسطوره‌ای داشته باشد ناگزیر حماسی است. این گونه است که نویسندگان، هرچند از جابجایی اسطوره صحبت می‌کنند (۴۳)، به این نمی‌پردازند که در این میان ممکن است نوع ادبی نیز دستخوش تغییر شود. یا در جایی دیگر عنوان می‌دارند کار بیضایی، با حفظ درون‌مایهٔ اثر، «از لونی دیگر است» (۴۷) اما نمی‌گویند این «لون دیگر» به چه معناست. گاه می‌گویند آرش بیضایی پهلوان اسطوره‌ای نیست (۴۸) و گاه می‌گویند قهرمان و پهلوان است اما نه از نوع خونی و ارثی (۶۶). علت اصلی این دوگانگی شاید آن باشد که نویسندگان بنا را بر این گذاشته‌اند که «آرش بیضایی تقریباً همزمان با آرش کسرایی نوشته شد» (۴۸) و، بنابراین،

---

1. Gérard Genette

۲. او در کتاب *رد نگاره‌ها*، ترامتنیت (transtextualité) را به عناصر زیر تقسیم می‌کند: بینامتنیت (intertextualité)، پیرامتنیت (paratextualité)، فرامتنیت (métatextualité)، ابَرمتنیت (architextualité) و پس‌متنیت (hypertextualité). برای اطلاعات بیشتر، نک: «بیناخوانش تا بینامتنیت، روایت‌شناسی میراث عاشورا در آثار داستانی محمود دولت‌آبادی»، *متن‌پژوهی ادبی*، ش ۶۵ (پاییز ۱۳۹۴)، صص. ۱۰۱-۱۲۰.

۳. ناگفته نماند نادر ابراهیمی نیز در بازنویسی داستان آرش، با عنوان *آرش در قلمرو تردید*، الگوهای حماسی را درهم می‌شکند و آرش را ضدقهرمان معرفی می‌کند اما چون این دگرگونی در چارچوب بحث تغییر حماسه به تراژدی نمی‌گنجد، به تحلیل آن نخواهیم پرداخت.

دغدغه‌ها یکی است؛ در حالی که میان نگارش این دو اثر بیست سال فاصله وجود دارد. در طی این بیست سال، فضای سیاسی و اجتماعی دستخوش دگرگونی‌های فراوانی شد. از سوی دیگر، معاصر بودن دو اثر نمی‌تواند مترادف همسانی یا تشابه بازنویسی آن دو باشد. به هرسان، کاستی‌های این مقاله و این که نویسندگان، با وجود تیزبینی و اشارات پراکنده، متوجه تغییر نوع ادبی این دو بازنویسی نشده‌اند، ما را بر آن داشت تا دیدگاه تازه‌ای را، با تکیه بر نظریات ژنت، به این تحقیق بیفزاییم.

پژوهش دومی که می‌تواند به‌منزلهٔ پیشینه تلقی شود، این مقاله است: نخی حسنیه، شعبان‌زاده مریم، «بررسی روایت و عناصر داستانی در نمایشنامهٔ *آرش* بهرام بیضایی» (مقالهٔ ارائه‌شده در چهارمین کنفرانس جهانی و اولین کنفرانس ملی پژوهش‌های نوین ایران و جهان در مدیریت، اقتصاد و حسابداری و علوم انسانی، ۱۳۹۶)، که باز هم شاید چون از نوع تطبیقی نیست، دغدغهٔ یافتن قرابت‌ها یا تفاوت‌های میان بازنویسی‌های مختلف داستان آرش را ندارد و، از این رو، تنها به اثر بیضایی پرداخته است و تمرکزی بر نوع ادبی در آن مشاهده نمی‌شود.

مبانی نظری پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای نظریات بازنویسی در نقد نو و، بیش از همه، با تکیه بر دو مفهوم پیش‌متن و پس‌متن تدوین شده است که ژرار ژنت آنها را در کتاب *رد نگاره‌ها، ادبیات در مرتبهٔ دوم*[1] مطرح کرده است. ژنت در این کتاب، با استناد به نمونه‌های مختلف، نشان می‌دهد که ادبیات از ادبیات زاده می‌شود و هر پس‌متنی، مانند *اولیس* جیمز جویس، بر پیش‌متنی مانند *اولیس* هومر تکیه دارد. ما در این مقاله نشان خواهیم داد چگونه کهن‌ترین روایات از داستان آرش، در دوران معاصر، بسته به بایسته‌های اجتماعی و سیاسی، بازنویسی می‌شود و، در این میان، هر یک از نویسندگانِ موضوع تحقیق ما، یعنی کسرایی از سویی و بیضایی از سوی دیگر، نوع ادبی خاصی را به عنوان قالب برمی‌گزینند تا بدین سان، از دیدگاه زیبایی‌شناسی دریافت، خوانش نوینی، چه به حیث فحوا و چه به لحاظ شکلی، عرضه دارند.

1. *Palimpsestes*, *La littérature au second degré*

جایگاه بازنویسی در ادبیات

بازنویسی موضوع بحث بسیاری از نظریه‌پردازان نقد ادبی است. باختین آن را اصل مکالمه‌ای[1] میان متون می‌نامد (باختین ۳۳)، یولیا کریستوا[2] آن را بینامتنیت نام نهاده است (کریستوا ۱۴۵) و ژنت به آن ترامتنیت می‌گوید (ژنت ۱۳-۱۴). با وجود تفاوت در نامگذاری، همگی آنان بر این باورند متون مهمی که اساس تمدن و فرهنگ سرزمینی بر مبنای آن‌ها شکل گرفته، ممکن است بارها و بارها، در دوره‌های مختلف، بازنویسی شوند. اسطوره‌ها و متون دینی، ورای عملکرد نخستین‌شان، جزئی از حافظهٔ جمعی‌اند، یعنی این قابلیت را دارند تا، به‌اقتضای بایسته‌های زمان خود، بازنویسی و بازتعریف شوند. این قابلیت نشان می‌دهد متون مورد بحث، افزون بر مفهوم نخستین خویش، تفسیرهایی ضمنی و غیرقابل‌پیش‌بینی در خود نهان دارند که، هر بار، با استفاده از ابزارهای نقد نوین، می‌توان آنها را آشکار ساخت. این گونه است که تک‌تک این دست متون می‌توانند پرسش‌های تازه‌ای را طرح کنند که، بسته به مقطع تاریخی بازنویسی اثر، به پاسخ‌های تازه‌ای خواهد انجامید.

ژرار ژنت، در مقام یکی از ساختارگرایانی که این مبحث را وارد گسترهٔ نقد ادبی کرد، توجه ویژه‌ای به بازنویسی دارد و در اثر معروف خود، *رد نگاره‌ها*، به تحلیل این موضوع و رابطه‌ای می‌پردازد که میان متن مرجع یا الگو و متن بازنویسی‌شده وجود دارد. ژنت بازنویسی را جزئی از مقوله‌ای کلی‌تر به‌نام ترامتنیت می‌پندارد که بیانگر چندوچون گذر از متنی به متن دیگر است و، از این رهرو، به تبیین روابط گوناگونی می‌پردازد که هر متن نخستینی را به متن دومی پیوند می‌دهد. وی در تقسیم‌بندی خویش، متن مرجع را پیش‌متن[3] و متنی را که از آن منبعث می‌شود پس‌متن[4] نام می‌نهد و، در ادامهٔ تقسیم‌بندی خود، به اینجا می‌رسد که پس‌متنیت[5]، به مثابهٔ اِعمال دگرگونی در پیش‌متن، در حین بازنویسی، ممکن است دو وجهه داشته باشد: نخست دگرگونی مستقیم که در طی آن، **پیرنگ** داستان قدیمی به عصر جدیدتر منتقل می‌شود، اما به‌موازات آن، نویسنده به‌اقتضای ذوق ادبی خویش، یا

---

1. dialogisme
2. Kristeva
3. hypotexte
4. hypertexte
5. hypertextualité

دورانی که در آن زندگی می‌کند، برداشت تازه‌ای از داستان مرجع ارائه می‌دهد، مانند آنچه پیشتر دربارهٔ *اولیس* گفتیم یا آنچه در *افسانهٔ ژولین قدیس* دیده می‌شود که گوستاو فلوبر ماجرایش را از متون ادبی کهن مذهبی وام گرفته و از آن داستان تازه‌ای با مضمون‌های روان‌شناختی ساخته است، یا برداشت‌های مختلفی که از داستان خسرو و شیرین در ادبیات کلاسیک ایران موجود است. گونهٔ دیگر پس‌متنیتْ دگرگونی غیرمستقیم یا تقلید از **سبک** است که در طی آن، متن جدیدْ سبک اثر ادبی کهنی را الگو قرار می‌دهد و اثر جدیدی بر مبنای متن مرجع خلق می‌کند، یعنی با پیرنگ اولیه کاری ندارد و بر تقلید سبک متمرکز است، مانند *بهارستان* جامی که به تقلید از *گلستان* سعدی نوشته می‌شود، یا حماسهٔ *انئید* که به تقلید از *ایلیاد* و *اودیسهٔ* هومر پدید آمده است.

یکی از مقوله‌هایی که در تبدیل پیش‌متن به پس‌متن اهمیت بسزایی دارد، بازنویسی اسطوره‌هاست، چون اسطوره‌ها، از حیث پیرنگ، از چنان جذابیتی برخوردارند که بسیاری از نویسندگان آنها را مرجع خود قرار می‌دهند و با دغدغه‌های عصر خود بازنویسی و عرضه‌شان می‌کنند.

پس‌متن‌ها یا روایت‌های گوناگون داستان آرش

روایت یعنی شیوهٔ تعریف کردن داستان. بدین سان، از داستانی واحد می‌توان روایت‌های بی‌شمار داشت، چنان‌که از داستان آرش روایت‌های متعدد در دست است. نخستین آن‌ها در متون کهن در «یشت هشتم» *اوستا* مشاهده می‌شود که در آن، آرشِ کمانگیرْ کمان‌کشِ آریاییِ چیره‌دستی معرفی می‌شود که در هنگامهٔ نبرد میان ایران و توران تیری رها می‌کند و تیرش به مدد اهورامزدا، ایزد آب، ایزد گیاه و مهر، مسافتی بسیار طولانی می‌پیماید.

از دیگر متون کهنی که به نقل داستان آرش می‌پردازد می‌توان به *آثارالباقیهٔ* ابوریحان بیرونی اشاره کرد. انگیزهٔ بیرونی از نقل داستان آرش، نه حماسه‌پردازی، بلکه توضیح خاستگاه اعیاد گوناگون نزد پارسیان است. بدین ترتیب، در فصل نهم از کتاب *آثارالباقیه* با عنوان «جشن نیلوفر در خرداد ماه و عید تیرگان»، نویسنده دو سبب برای عید تیرگان نقل می‌کند که یکی از آن‌ها تیراندازی آرش است (بیرونی ۳۳۴-۳۳۵).

محمدبن خاوندشاه بلخی (میرخواند) نیز در کتاب *روضة‌الصفا*، به‌هنگام شرح سلسلهٔ پیشدادیان و پادشاهی منوچهر، ذکر مختصری از ماجرای آرش به‌دست می‌دهد، بی‌آنکه بر جنبه‌های قهرمانی شخصیت تیرانداز یا دخالت نیروهای الهی در مأموریت او سخنی بگوید (خاوندشاه بلخی ۶۴۱).

از دیگر متون کهنی که به روایت داستان آرش می‌پردازد *شاهنامهٔ ثعالبی* است. در فصلی از این کتاب با عنوان «پادشاهی زوتهماسب» می‌خوانیم که در جنگ میان افراسیاب و ایرانیان، پادشاه ایرانی به آرش فرمان داد با رها کردن تیری مرز میان ایران و توران را مشخص کند (ثعالبی ۶۰).

مجمل‌التواریخ و القصص، *تاریخ طبری* و ترجمهٔ فارسی آن، *تاریخ بلعمی*، نیز به داستان آرش اشاره کرده‌اند. در هیچ یک از این روایاتْ داستان آرش به‌تنهایی و به‌خاطر جنبهٔ داستانی‌اش اهمیت ندارد.

نخستین کسی که در روزگار معاصر داستان آرش را بازنویسی کرد احسان یارشاطر است. او در کتابی با عنوان *داستان‌های ایران باستان* (۱۳۳۶) تعدادی از داستان‌های دوران باستان را به زبان فارسی امروز بازنویسی کرد. آرش نخستین داستان این مجموعه است و یارشاطر با استناد به متن اوستایی و *آثارالباقیه*، به‌عنوان پیش‌متن، آن را نگاشته است.

در سال‌های بعد، دو شاعر معاصر ماجرای آرش را موضوع دو شعر بلند کردند: ابتدا سیاوش کسرایی در سال ۱۳۳۷ (*آرش کمانگیر*) و چندی بعد، در سال ۱۳۴۴، مهرداد اوستا در منظومهٔ بلندی با عنوان *حماسهٔ آرش*.

داستان آرش در قالب نمایشنامه نیز بازنویسی شده است. برای نمونه، *آرش شیواتیر* به قلم ارسلان پویا با زیرعنوان *افسانهٔ اوستایی* (۱۳۵۷). البته، نویسنده، در انتهای این برداشت، روایت کوتاه دیگری نیز از داستان ارائه می‌کند که تاریخ نگارشش دو سال پیش از نگارش نمایشنامه است.

آخرین بازنویسی این داستان در دوران معاصر، *آرش* به قلم بهرام بیضایی (۱۳۵۶) است. این کتاب بعدها با عنوان *سه برخوانی*، با سه زیرعنوان «اژدهاک، آرش و کارنامهٔ بندار بیدخش» (۱۳۷۶) به چاپ رسید.

بحث و بررسی

کم‌وبیش در تمامی بازنویسی‌هایی که از گذشته تا به امروز از داستان آرش کمانگیر در دست است، به خصلت حماسی به مثابهٔ یکی از بارزه‌های اصلی اثر نگریسته شده است. اگر می‌گوییم کم‌وبیش، از آن روست که تنها در شمار اندکی از پس‌متن‌ها، مانند *آرش* بیضایی، خصلت حماسی کمرنگ می‌شود و جای خود را به خصلت‌های دیگری می‌دهد[1]. هدف ما در این مقاله، چنان‌که پیشتر گفتیم، بررسی دو بازنویسی داستان آرش به توسط سیاوش کسرایی و بهرام بیضایی است. خواهیم دید در بازنویسی کسرایی، پایبندی به وجه حماسی کاملاً آشکار است، حال آن‌که در بازنویسی بیضایی، این وجه جای خود را به تراژدی می‌دهد.

شعر بسیار معروف *آرش کمانگیر* کسرایی پنج سال پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و در پی شکست آرمان‌های آزادی‌خواهانهٔ نسل آن دوران نوشته شد. بیضایی روایتی به نثر از این داستان نوشت که خودش آن را «برخوانی» می‌نامد[2]. آنچه از مقایسهٔ این دو روایت برمی‌آید، تکرار شدن و قوام یافتن عناصر حماسی در برداشت کسرایی و کمرنگ شدن همین عناصر در برداشت بیضایی و تغییر ماهیت و سوق یافتن آن‌ها به‌سوی نوع ادبی تراژدی است. نوع ادبی حماسی، در مقایسه با تراژدی، در ادبیات ایران اقبال بیشتری داشته است. البته در دل این حماسه‌ها داستان‌هایی نیز هست که بار تراژیک دارد (مانند کشته شدن سهراب به‌دست رستم) اما در ادبیات ایران، برخلاف آنچه در یونان باستان یا فرانسهٔ دوران کلاسیسیسم دیده می‌شود، اثری نداریم که بتوان آن را تمام و کمال تراژدی نامید. فراموش نکنیم تراژدی، در ابتدا، برای نمایش داده شدن نوشته می‌شد، در حالی که تمام داستان‌های تراژیک ادبیات ایران، مانند بخش‌هایی از *شاهنامه* که بار تراژیک دارد، به توسط

---

۱. نمونهٔ دیگر، *آرش در قلمرو تردید* به قلم نادر ابراهیمی است که آرش در آن به ضدقهرمان بدل می‌شود و رضایت نمی‌دهد برای دفاع از مرز و بوم کشورش جانفشانی کند، چون به مرز معتقد نیست و به جهان‌وطنی باور دارد (بر اساس مدارک سازمان ملی اسناد، ناشر نامشخص، ۱۳۵۱).

۲. برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ واژهٔ «برخوانی» نک: مقالهٔ یادشده با عنوان «بررسی هویت، قدرت و دانش در سه برخوانی بهرام بیضایی»، ص ۴۲.

نقال و درست مانند داستان‌های حماسی، برای جمع شنوندگان، برخوانی می‌شده و می‌شود.

اکنون، ابتدا به ویژگی‌های بنیادین نوع ادبی حماسه و تراژدی و بازیابی آن‌ها در دو بازنویسی داستان آرش می‌پردازیم و سپس می‌بینیم چگونه دیدگاه نویسندگان، به‌هنگام الهام‌گیری از پیش‌متن، بسته به شرایط اجتماعی و سیاسی، چه‌بسا بی‌آنکه خود آگاهی داشته باشند، بار معنایی داستان را تغییر می‌دهد. حماسه هنگامی زاده می‌شود که مسئلهٔ هویت ملی یا جمعی مطرح باشد؛ شعر کسرایی از این قاعده پیروی می‌کند. تراژدی نتیجهٔ تجلی فردیت قهرمان در میان جمعی است که او را محکوم می‌داند، یا برآوردن خواسته‌ای را از او می‌طلبد که از عهده‌اش ساخته نیست؛ آرش بیضایی نمونهٔ کامل نوع دوم است. فراموش نکنیم در نوع ادبی حماسه، شخصیت داستان، برای نمونه آرش، به واسطهٔ ویژگی‌های جسمانی و معنوی‌اش، فردی است ممتاز و بااراده که با اشراف کامل به آنچه در پیرامونش رخ می‌دهد، پا به‌میدان می‌گذارد و تصمیمی اگر می‌گیرد، از روی آگاهی است. اما شخصیت تراژیک (که آرش بیضایی بازنمای آن است) از درایت و درک قهرمان حماسی بهره‌ای ندارد، دچار تردید است، با چرایی اعمالش مشکل دارد و نمی‌داند فرجام کار کجاست.

نوع ادبی حماسه و عملکرد قهرمان

حماسه‌ها همواره روایت قهرمانی‌ها و دلاوری‌های شخصیت ممتازی‌اند که در مواجهه با دشمن یا ملتی فرضی وارد صحنهٔ نبرد می‌شوند و مردمان را می‌رهانند. از همین روست که حماسه رابطهٔ مستقیمی با حافظهٔ ملی هر قوم دارد. از دیگر سو، روایت حماسی دارای ویژگی‌هایی است که خوانندگان کم‌وبیش به آن خو گرفته‌اند و، به‌هنگام مواجهه با آن، به‌راحتی تشخیصش می‌دهند. برای نمونه، همهٔ حماسه‌ها در روایت آنچه رخ داده است، کم‌وبیش، مبالغه می‌کنند، چنانکه به قهرمان حماسی بُعدی فراانسانی و به اعمال او شکوهی فوق‌العاده می‌بخشند. بدین ترتیب، قهرمان حماسه فردی ممتاز، برگزیده و مسئول معرفی می‌شود. شجاعت، قدرت جسمانی و جنگاوری این قهرمان باعث می‌شود فرماندهی قوم یا ملت را بر عهده گیرد و سرنوشتشان را رقم زند. افزون

بر این، قهرمان حماسی از سجایای اخلاقی برجسته‌ای نیز برخوردار است: جوانمردی و از جان‌گذشتگی او موجب می‌شود از مواجهه با خطر نترسد و برای نجات قومش فداکاری کند. قهرمان حماسی هیچ گاه از عمل گریزان نیست، چه، می‌داند جلال و شوکت و بزرگی قوم و ملتش در گرو عمل اوست و فقط او می‌تواند، با شکست دشمنان، نظم جدیدی را ایجاد و، چنانچه نیاز شد، جانش را نیز در این راه فدا کند. او الگوی قوم و ضامن حافظهٔ جمعی ملتش است. همگان به او تکیه دارند و تحسینش می‌کنند. در اغلب حماسه‌های کهن، نیروهای غیبی و فرابشری نیز به‌کمک قهرمان حماسی می‌آیند (مانند کمک سیمرغ به رستم). مهم‌تر از همه، قهرمان حماسی نمایانگر ارزش‌های آشکار و روشنی همچون مردانگی، عشق به آب و خاک و انسانیت است. او عمیقاً به ارزش‌هایی که به‌خاطرشان می‌جنگد باور دارد، از کاری که می‌کند مطمئن است، وجدانی آسوده دارد و دودل نیست. او می‌داند نبردش نبرد خیر در برابر شر است. در بسیاری از داستان‌های حماسی، شهرت و آبروی قهرمان، پس از مرگ، از آنچه بود، پررنگ‌تر می‌شود.

از حیث شیوهٔ نگارش، در نوع ادبی حماسی، ویژگی‌های سبکی مشخصی به‌کار می‌رود. برای نمونه، از لحن غنایی برای باشکوه جلوه دادن کنش قهرمان، به‌شکلی مستمر استفاده می‌شود و جمله‌های تعجبی و پرسش‌های انکاری، منادا، همچنین غلوها، تشبیه‌ها و استعاره‌ها نقشی بسزا در ایجاد فضای حماسی و ممتاز جلوه دادن قهرمان ایفا می‌کنند.

نوع ادبی تراژدی و عملکرد قهرمان

در یونان باستان که خاستگاه تراژدی است، این نوع ادبی در فاصلهٔ کوتاهی، یعنی حدود هفتاد سال، در پایان قرن ششم پیش از میلاد شکل گرفت[1]، به اوج رسید و، کم‌وبیش، از میان رفت. وقتی ارسطو در قرن چهارم پیش از میلاد در کتاب *بوطیقا* نظریهٔ تراژدی را تبیین کرد، دیگر اثر تراژیکی نوشته نمی‌شد. به‌نظر ژان پی‌یر ورنان[2]،

۱. بیشتر به‌دلیل ساختار سیاسی یونان باستان که وقتی مفهومی به نام جمهوری مطرح می‌شود، «فرد» در آن مسئولیت می‌یابد.

2. Vernant

متخصص برجستهٔ یونان باستان، در آن زمان حتی خود ارسطو نیز درک صحیحی از قهرمان تراژیک نداشت (ورنان ۲۱). به باور ورنان، تراژدی پس از حماسه و شعر غنایی به عرصه می‌آید و مدتی بعد، در دوران شکوفایی فلسفه، از بین می‌رود.

تراژدی موضوع داستان‌هایش را از حماسه‌ها وام می‌گیرد. برای نمونه، داستان اودیپ هم در حماسه‌های یونان باستان در قرن هفتم پیش از میلاد روایت شده است و هم در شعرهای غنایی پینداروس[۱] در قرن پنجم پیش از میلاد. اما بازنویسی آن در قالب تراژدی، دیرتر و به توسط سوفوکل انجام می‌شود، ضمن آن‌که تراژدی در پرداخت داستان‌هایی که بن‌مایهٔ حماسی دارد تغییرات بنیادینی ایجاد می‌کند که یکی به شیوهٔ روایت داستان مربوط است و دیگری به سازوکار خود داستان.

هنگام صحبت از شیوهٔ روایت حماسه و تراژدی، باید توجه داشت که پیش از پیدایش تراژدی، حماسه‌ها را نقال‌ها، به صورت شفاهی، برای جمع شنوندگان بازخوانی می‌کردند. تراژدی اما بر روی صحنه و به توسط بازیگران اجرا می‌شد. بازیگران تراژدی در یونان باستان، به دو دسته تقسیم می‌شدند: نخست قهرمان‌ها، سپس گروه برخوانان که برخی از اتفاقات داستان و آنچه را قهرمان تراژیک نمی‌دانست، بازگو می‌کردند. برخوانان، همچون نقالان در نوع حماسی، نقش برون‌داستانی[۲] داشتند.

قهرمان تراژیک درست در نقطهٔ مقابل قهرمان حماسی قرار دارد. البته او نیز، مانند قهرمان حماسی، با دیگر انسان‌ها تفاوت دارد اما این تفاوت از قدرت بدنی یا سجایای اخلاقی او ناشی نمی‌شود، بلکه ریشه در اتفاقاتی دارد که در زندگی‌اش رخ می‌دهد و به منفک شدنش از جمع می‌انجامد. این گونه است که ناگزیر **تنهایی** را تجربه می‌کند. قهرمان تراژیک نه تنها در جامعه‌ای که در آن می‌زید الگو نیست، بلکه به چشم دیگران مشکل‌ساز نیز هست. سازوکار تراژدی این قهرمان را نیز، مانند آنچه در حماسه می‌بینیم، در موقعیت عمل قرار می‌دهد اما چنان او را بازنمایی می‌کند که گویی اراده‌اش سلب شده است. قهرمان تراژیک نه فردی مستقل است، نه مسئول، و عملش هم بی‌حاصل به‌نظر می‌رسد. برخلاف آنچه در حماسه مشاهده می‌شود، در نگرش تراژیک،

---

۱. Pindarus بزرگ‌ترین شاعر غنایی یونان باستان (۴۳۸-۵۱۸ قبل از میلاد) که چکامه‌های پهلوانی را بسط داد.
2. hétérodiégétique

همواره پرسشی ذهن قهرمان را مشغول می‌کند که برایش پاسخی نمی‌یابد و از همین رو دودل است. این در حالی است که قهرمان حماسی می‌داند برای نجات سرزمین و مردمش چه باید بکند، تکلیفش چیست و اطمینان دارد راه درستی برمی‌گزیند و جز آن راه گزینهٔ دیگری ندارد.

قهرمان تراژیک نمی‌داند چرا دست به‌کاری می‌زند، تا چه اندازه آزادی عمل دارد، تا چه میزان می‌تواند مسئولیت آنچه را رخ خواهد داد به‌گردن گیرد. او، بی‌آن‌که بخواهد، باید دست به‌کار شود اما خوب می‌داند در هر حال محکوم است. افزون بر این، او آگاه است آنچه می‌کند ورای خواست و شخصیت اوست؛ از همین رو نیز معنی کارش برایش گنگ می‌ماند. پس در کنش تراژیک، بر خلاف حماسه، نتیجهٔ اصلی عملکرد قهرمان شناساندن او به خود اوست، این‌که در نهایت دریابد چه اندازه تاب و توان دارد و قادر به چه کارهایی است. جالب توجه آن است که در تمام این مراحل، قهرمان تراژیک نه **می‌خواهد**، نه **می‌داند** چرا باید وارد عمل شود.

اکنون که ویژگی‌های حماسه و تراژدی و عملکرد قهرمان را در این دو نوع ادبی به اختصار شرح دادیم، به مقایسهٔ دو روایت سیاوش کسرایی و بهرام بیضایی از این منظر می‌پردازیم.

از *آرش* کسرایی تا *آرش* بیضایی

سیاوش کسرایی منظومهٔ *آرش کمانگیر* را در قالب شعر آزاد سرود. فحوای داستان او با روایاتی که در متون کهن مشاهده می‌شود تفاوتی ندارد. آرش، در پی شکست ایرانیان از تورانیان، مأمور می‌شود با انداختن تیری مرز ایران را مشخص کند و چون قدرت جسمانی و ایمان بالایی دارد با فداکردن جانش آبروی ایرانیان را می‌خرد. اما کسرایی از عناصر روایی تازه‌ای در شیوهٔ روایت یا، به دیگر سخن، در پس‌متن خود استفاده می‌کند. برای نمونه، شعر او دو راوی دارد: نخست خود شاعر که هنگام قدم زدن در سرزمینی برف‌زده به کلبهٔ عمو نوروز می‌رسد، دیگری عمو نوروز که شاعرْ داستان آرش را از زبان او می‌شنود و نقل می‌کند. به غیر از شاعر، مخاطب اصلی عمو نوروز، بچه‌های اویند. عمو نوروز در اینجا نقش واسطه‌ای را دارد که حافظهٔ گذشتهٔ غرورآمیز ایران‌زمین را به

نسل جوان‌تر منتقل می‌کند و، از این رهرو، به داستان بُعدی حماسی می‌بخشد؛ چه، همان گونه که پیشتر گفتیم، حماسه با هویت ملی و حافظهٔ گذشتهٔ قوم یا ملت ارتباط مستقیم دارد. روایتِ دربرگیرنده[1] یا همان روایت اولی که در آن شاعر به سفر خود در دشت‌های برف‌زده و سرد اشاره می‌کند، به‌تعبیر ما، اشاره‌ای است ضمنی به فضای دلمرده و مأیوس پس از کودتا. در پایان منظومه، وقتی روایت عمونوروز تمام می‌شود، سخن گفتن شاعر از برف و سرمای بیرون، بار دیگر، یادآور می‌شود که چرخهٔ حماسی بسته شده و دلسردی همچنان پابرجاست. در این میان، روشن ماندن آتش می‌تواند نشانی از بقای حافظهٔ جمعی گذشته و امید تلقی شود.

بهرام بیضایی روایتش از داستان آرش کمانگیر را ابتدا با عنوان کوتاه‌شدهٔ *آرش* به چاپ رساند. اشاره نکردن به تیرانداز بودن قهرمان در عنوان می‌تواند نشانی باشد از پس‌متن و پرداخت متفاوتی که قرار است از این ماجرا ارائه شود. حتی می‌توان مدعی شد که بسنده کردن بیضایی به نام شخصیت در عنوان نشانگر اهمیت فردیت شخصیت است، نه ممتاز بودنش در تیراندازی. در روایت او نیز ایران در موقعیتی بحرانی به سر می‌برد ولی، بر خلاف آنچه در برداشت‌های پیشین دیدیم، شخصیت اصلی داستان، یعنی آرش، عاری از صفات قهرمانی است و تیراندازی نمی‌داند. او در سپاه ایران، فردی است فرودست و ستوربان و این بازی سرنوشت است که کاری می‌کند بی‌آن‌که خود آرش بخواهد، آیندهٔ ایران به‌دستش رقم بخورد. در برابر او، شخصیت دیگری قرار دارد به‌نام کشواد که از لحاظ قدرت بدنی، مهارت در تیراندازی و سابقهٔ جنگجویی شهره است. کشواد که در *شاهنامهٔ* فردوسی نوهٔ کاوهٔ آهنگر معرفی شده است و باید در آزادی‌خواهی و جنگاوری پیشگام باشد، در روایت بیضایی، چون به محدودیت قدرت خویش آگاه است، با واقع‌بینی از تیر انداختن طفره می‌رود و این چنین است که آرش، برخلاف میل باطنی و بی‌آنکه راه انتخاب دیگری داشته باشد، از سوی دشمن برگزیده می‌شود تا مرز را با انداختن تیر مشخص کند. همین شگرد دشمن باعث می‌شود تا ایرانیان، آرش را خائن و دست‌نشاندهٔ تورانیان بخوانند.

1. enchassant

کنش دو داستان

یکی از بهترین رویکردها برای بررسی تطبیقی بازنویسیِ دو اثرْ تحلیل کنش[1] است، چون پس‌متن می‌تواند کنش داستان را از حماسی به تراژیک تغییر دهد. بازنویسی *آرش* کسرایی از تمام شاکله‌های روایت حماسی، که پیشتر از آن‌ها یاد کردیم، برخوردار است، هرچند برخی شاعران مانند اخوان ثالث و رضا براهنی، درست به‌دلیل کم و کیف همین شاکله‌های حماسی، نقص‌ها و کاستی‌هایی را بر آن وارد دانسته‌اند و آن را، آن اندازه که باید و شاید، حماسی نمی‌دانند. اخوان ثالث معتقد است:

> این اثر آنچنان زبان حماسی ندارد، و جز اول و آخر آن که خوب است و انصافاً بسیار زیبا، در بقیهٔ آن زبان حماسی به‌کار برده نشده است. زبان حماسی باید استحکام، درشتناکی و اعتلا داشته باشد و هر کلمه‌ای با تمام معنا بجا بنشیند و ما قادر به تعویض و قرار دادن چیز دیگری به جای آن نباشیم. اما شعر کسرایی این‌طور نیست، [...] در اثر او وزن شعر وزن حماسی نیست. [...] نادرستی زبان آن را تنها اهل فن می‌فهمند. این مضمون اگر به دست کسی می‌افتاد که در زبان حماسی بیشتر ورزیده بود، شاید یک شاهکار درمی‌آمد، اما این شعر شاهکار لنگانی است که به دلیل مضمون زیبا، برداشت خوب و تأثیر ابتدا و انتهای یک شعر و نیز عدم درک مردم از ایراد آن، موفق و در میان مردم پذیرفته شده است. هرچند من در اشعار کسرایی نمونه‌های بهتری دیده‌ام اما هیچ‌یک این تازگی مضمون را بدین شکل ندارند (اخوان ثالث ۵۳).

براهنی این اثر را، بیش از آن‌که حماسی باشد، **رمانتیک** می‌داند و در کتاب *طلا در مس* دربارهٔ آرش کمانگیر و شیوهٔ شاعری کسرایی می‌نویسد:

> موقعی که کسرایی پس از رجزخوانی آرش ـ که بیشتر شباهت به شعارهای ایدئولوژیک دارد تا رجزهای اصیل ـ می‌خواهد قصهٔ حماسی آرش را به اوج برساند، عملاً از روبه‌رو شدن با اوج روگردان می‌شود و فقط به گفتن حالتی رمانتیک اکتفا می‌کند. [...] آرش کسرایی قهرمانی است که به‌شکل رمانتیک و اجتماعی رجز می‌خواند، به‌جای آن‌که ذاتاً یک قهرمان رجزخوان باشد (براهنی ۴۵۹، ۴۶۱).

ما در اینجا، به‌دور از هدف مرتبه‌بندی، نشان خواهیم داد شعر کسرایی، با توجه به شاکله‌هایی که از حیث نظری برشمردیم، از هر جهت حماسی است و در برهه‌ای که

---

1. action

سروده شده، هرچند در حد انتظار شاعری چون اخوان ثالث نبوده، اما همان گونه که خود اخوان ثالث نیز اظهار داشته، اگر «در میان مردم پذیرفته شده»، درست به دلیل همین وجه حماسی است و، از همه مهم‌تر، اشاره به هویت ملی و قومی.

نخستین عاملی که نشانگر کنش حماسی است، وجود راوی دوم، یعنی عمونوروز، به مثابهٔ پاسدار و روایت‌گر حافظهٔ ملی است. او، پیش از آغاز قصه‌اش، در گفتمانی غنایی، از زیبایی و شور زندگی می‌گوید و ستایش انسان و مقام والای او. شیوهٔ کار کسرایی، از این جهت، به شیوهٔ کار حماسه‌سرایان باستان شباهت دارد، زیرا مانند هومر یا فردوسی، ابتدا مقدمه‌چینی می‌کند و سپس به حکایت داستان اصلی می‌پردازد. عمو نوروز، به عنوان کسی که داستان آرش را به یاد دارد، وظیفهٔ خود می‌داند آن را برای جوان‌ترها بازگوید و، از این رو، حافظ بخشی از میراث ملی/ میهنی باشد. همان گونه که پیش از این گفتیم، مرتبط بودن با حافظهٔ ملی اصلی‌ترین کارکرد حماسه است.

افزون بر این، در روایت کسرایی شاهد به‌کارگیری ویژگی‌های سبکی و آرایه‌های مختص حماسه نیز هستیم، مانند:

۱. تکرار

هیچ سینه کینه‌ای دربر نمی‌اندوخت / **هیچ** دل مهری نمی‌ورزید / **هیچ** کس دستی به‌سوی کس نمی‌آورد / **هیچ**کس در روی دیگر کس نمی‌خندید (کسرایی ۷۵۳)

۲. مبالغه

دشت نه، دریایی از سرباز... (همان ۷۵۵)

شهاب تیزرو تیرم / ستیغ سربلند کوه مأوایم / به‌چشم آفتاب تازه‌رس جایم / مرا تیر است آتش پر، مرا باد است فرمانبر (همان ۷۵۶)

مبالغه‌ها را می‌توان جلوه‌هایی از رجزخوانی معمول قهرمانان حماسی نیز قلمداد کرد.

۳. ترتیب

به‌جوش آمد، خروشان شد، به‌موج افتاد... (همان ۷۵۴)

٤. اعداد

کودکان بر بام، دختران بنشسته بر روزن، مادران غمگین کنار در (همان ۷۵۴)

استفاده از تمامی این آرایه‌ها در کنار یکدیگر از حماسی بودن روایت کسرایی حکایت دارد. چنان‌که پیشتر گفتیم، لحن غنایی نیز در حماسه نقش مهمی دارد و کسرایی نیز در جای‌جای روایت خود از آن استفاده می‌کند:

دلم را در میان دست می‌گیرم / و می‌افشارمش در چنگ / دل این جام پر از کین و پر از خون را / دل این بی‌تاب خشم آهنگ (همان ۷۵۵)

در ضمن، آرش کسرایی، همچون بسیاری از قهرمانان حماسی، از نیروهای فرازمینی نیز کمک می‌گیرد. در *شاهنامه*، رستم به‌یاری سیمرغ در بسیاری از آزمون‌های قهرمانی پیروز می‌شود؛ آرش کسرایی اما، در قالبی مدرن‌تر، از عناصر مختلف طبیعت مانند آفتاب و قله‌های کوه و زمین کمک می‌گیرد و طبیعت هم به ندای او پاسخ می‌دهد:

برآ ای آفتاب، ای توشهٔ امید! / برآ ای خوشهٔ خورشید! / تو جوشان چشمه‌ای، من تشنه‌ای بی‌تاب / برآ سرریز کن تا جان شود سیراب / [...] شما ای قله‌های سرکش خاموش / [...] امیدم را برافرازید / [...] غرورم را نگه دارید / زمین خاموش بود و آسمان خاموش / توگویی این جهان را بود با گفتار آرش گوش (همان ۷۵۸).

در بازنویسی کسرایی به لحظهٔ تیر انداختن که شاید مهم‌ترین کنش داستان باشد اشاره‌ای نشده است. این پس‌متن، در جمله‌ای کوتاه، بالا رفتن آرش را از کوه تعریف می‌کند اما خواننده نمی‌داند آن بالا و هنگام تیرانداختن چه روی داده است. پیکر آرش ناپدید می‌شود، کمانش را بازمی‌یابند و تیرش هم، مطابق با پیش‌متن‌های کهن، بر «تناور ساق گردویی» فرو می‌نشیند. همان گونه که از روایتی حماسی انتظار می‌رفت، آرش در کارش موفق می‌شود و خطر را از سر ایرانیان دور می‌کند. صرف نظر از آنچه در اینجا ذکر کردیم، آرش کسرایی، به عنوان قهرمان حماسی، از بارزه‌هایی برخوردار است که در ادامه، زیر عنوان «قهرمان حماسی کسرایی»، به‌تفصیل بدانها خواهیم پرداخت.

در پایان، عمو نوروز، که وظیفهٔ احیای حافظهٔ ملی را به‌انجام رسانده است، در کنار بچه‌ها به‌خواب می‌رود اما شاعر، که روایت‌گر قصهٔ عمو نوروز است، بار دیگر از سرمای بیرون می‌گوید و از برف و تاریکی راه‌ها. اما این بار اوست که با روشن نگاه داشتن آتش به پاسداری از حافظهٔ ملی می‌پردازد.

بازنویسی بیضایی از داستان آرش از جایی آغاز می‌شود که ایرانیان از دشمن شکست سختی خورده‌اند و می‌دانند قرار است کمان‌گیری مرز ایران را مشخص کند. درنتیجه، کنش بخش آغازین به انتخاب تیرانداز اختصاص دارد. بیضایی در پس‌متن خود تغییرات عمده‌ای اعمال می‌کند و در کنار شخصیت آرش شخصیت کشواد را قرار می‌دهد که تیراندازی ماهر و از افراد باتجربهٔ سپاه است. همه انتظار دارند کشواد تیر پرتاب کند اما او حاضر نمی‌شود. ایرانیان آرش را، که ستوربان است، به عنوان قاصد نزد دشمن می‌فرستند تا زنهار بخواهد اما فرماندهٔ دشمن با کمک هومان، یکی از جاسوس‌های خود در سپاه ایران، نامه‌ای به فارسی برای ایرانیان می‌نویسد و در آن می‌گوید آرش را به عنوان تیرانداز برگزیده است. در بازگشت، آرش به خیانت متهم می‌شود و هرچه قسم می‌خورد خواندن و نوشتن نمی‌داند کسی حرفش را باور نمی‌کند. آرش، برخلاف میل باطنی و برخلاف آرش کسرایی که می‌دانست چه انتخابی کرده و آگاهانه در این راه قدم برداشت، **مجبور** به تیر انداختن می‌شود. البته بیضایی، برعکس کسرایی، لحظهٔ تیر انداختن آرش را در صحنه‌ای بسیار شورانگیز توصیف می‌کند و نشان می‌دهد طبیعت و عناصر چهارگانه چگونه به خدمت پهلوان درمی‌آیند. تیر آرش رها می‌شود اما هیچ گاه از حرکت باز نمی‌ایستد. اگر در بازنویسی کسرایی تیر به هدف می‌خورَد و بدین‌سان چرخهٔ حماسه کامل می‌شود، در اینجا، نامشخص بودن سرنوشتِ تیر الگوی حماسی را تخریب می‌کند و مفهوم **انتظار** را تداوم می‌بخشد. مردم هفت روز صبر می‌کنند اما از آرش نشانی نیست. وقتی اسیران به ایران بازمی‌گردند تعریف می‌کنند که دیده‌اند تیر هنوز در حرکت بوده است و راوی نیز تأکید می‌کند که تیر هیچ گاه از حرکت بازنایستاده و انتظار همچنان ادامه دارد:

> و تیر می‌رفت. روز از پی روز، و شب از پس شب! بندیان که آمدند آن را در شتاب دیده بودند؛ و گروگان‌ها. آوارگان دشت به دیدهٔ خود باور نداشتند؛ و هنگامه در آنان افتاد که از پشته‌های ویرانه سربرآوردند. و هرکس از آن می‌گفت؛ پسر با پسر، برادر با برادر، و زن شوی‌مند با شوی. و شور برخاست، و افسانهٔ تیر در دهان‌ها افتاد؛ از تیره به تیره، از سینه به سینه، از پشت به پشت. و تا گیهان بوده است این تیر رفته است (بیضایی ۶۸).

در برداشت بیضایی، تیر کنشی فراتر از کنش حماسی در پیش‌متن‌ها دارد و به‌نظر، اهمیتش در برابر شخصیت خود آرش که ناخواسته و ناگزیر جانش را فدا می‌کند کمرنگ شده است. کنش تیر انداختن در این داستان در قالب کنشی بی‌سرانجام بازنمایی شده و، از این حیث، تمثیلی است از ناامیدی حاکم بر فضای سیاسی دوران نگارش اثر.

قهرمان حماسی کسرایی

چنانکه گفتیم، در حماسه، قهرمان فردی است ممتاز با ویژگی‌های جسمانی و اخلاقی برجسته که باید آزمون‌هایی را پشت سر گذارد و با نیروهایی که نماد بدی و شرّند بجنگد. او در راه نبرد، تمام توان خویش را به‌کار می‌گیرد، با **یقین قلبی** وارد عمل می‌شود و هیچ گاه **تردید** نمی‌کند. ارزش‌هایی که او به‌خاطرشان می‌جنگد، ارزش‌های والا و روشنی است که در درستی‌شان هیچ شبهه‌ای نیست، مانند **وطن‌پرستی، صداقت، شهامت، دلاوری، ایمان**. شخصیت آرش در پیش‌متن‌های کهن، و همچنین در پس‌متن کسرایی، پیرو همین‌دست ویژگی‌هاست. کسرایی برای این‌که نشان دهد قهرمانش ممتاز و منحصربه‌فرد است، از سلسله‌ای از استعاره‌ها استفاده می‌کند که اغلب با دریا مرتبط است. مردم در نگاه شاعر مانند دریایی خروشانند که شکاف می‌خورد و صدفی بیرون می‌دهد که همان آرش است. درست است آرش از دل مردم بیرون می‌آید، اما دردانه است و جوهری ممتاز دارد. برای نمونه، تیرانداز بسیار ماهری است و **آگاه است** نیروهای غیبی نیز به او کمک می‌کنند: «مرا تیر است آتش پر، مرا باد است فرمانبر» (کسرایی ۷۵۶). او در کاری که در پیش دارد **درنگ نمی‌کند** و به‌صراحت آمادگی خویش را اعلام می‌دارد: «منم آرش، سپاهی‌مرد آزاده / به تنها تیرترکش آزمون تلختان را اینک آماده» (همان ۷۵۵). آرش حماسی خوب می‌داند **وظیفه**‌اش چیست، راه حق کدام است و قرار است در این راه جانش را از دست بدهد: «در این میدان، بر این پیکان هستی‌سوز سامان‌ساز، پری از جان بباید تا فرونشیند از پرواز» (همان ۷۵۶). او **آگاهانه** به‌استقبال مرگ می‌رود، چون می‌داند با این کار ضامن بقای مردم و سرزمینش است: «هزاران چشم گویا و لب خاموش / مرا پیک امید خویش می‌دانند» (همان ۷۵۷).

افزون بر این، آرش کسرایی نیز، به‌سان بسیاری از قهرمانان پیش‌متن‌هایی همچون *شاهنامه*، پیش از نبرد به **رجزخوانی** می‌پردازد و از گوهر و نژاد، رزم‌آوری و لزوم جنگیدن و ادای دین سخن می‌گوید، با این تفاوت که در اینجا، برخلاف آنچه در حماسه‌های کهن می‌بینیم، دشمن در پیش روی آرش صف نکشیده است. بدین سان، رجزخوانی کارکرد معمولش را که غلبهٔ روانی بر دشمن است از دست می‌دهد، گویی مخاطب قهرمان، به‌جای دشمن، خواننده است و هدف از رجزخوانی، اطمینان بخشیدن و قوت قلب دادن به ایرانیان. کسرایی در بازنویسی خود، به‌جای پرداختن به کنش اصلی، بخش زیادی از شعر را به رجزخوانی آرش، در قالب تک‌گفتار اختصاص می‌دهد، با این هدف که پس از دلسردی ناشی از وقوع کودتا، احساسات میهن‌پرستی و عرق ملی را همچنان در دل ایرانیان معاصر بیدار نگه دارد.

قهرمان تراژیک بیضایی

چنانکه پیشتر گفتیم، بیضایی از همان ابتدا، یعنی از همان عنوان اثر، با نشانه‌ای آشکار خواننده را از متفاوت بودن بازنویسی خود از پیش‌متن‌های داستان آرش باخبر می‌کند. حذف امتیاز کمانگیری، در عنوان کتاب، مقدمه‌ای است برای شکل‌دهی به قهرمانی غیرحماسی که ما در اینجا به بارزترین ویژگی‌هایش می‌پردازیم. نخستین و مهم‌ترین نشانهٔ غیرحماسی بودن شخصیت آرش به روایت بیضایی **دون‌مایگی** اوست. آرش در این روایت جنگاور نیست. پیش از نبرد چوپان بوده و اکنون نیز ستوربان سپاه ایران است. آرش همچون همهٔ ایرانیان از شکست در برابر تورانیان اندوهگین است «و اندهان هر مرد در دل او به سنگینی البرز بود» (بیضایی ۳۱) اما به نظر می‌رسد در خود توان یا قابلیتی نمی‌بیند که در جبران این شکست کاری کند. در این بین، او نیز همچون تمامی قهرمانان تراژیک، یک‌تنه، بار اندوه جمع را به‌دوش می‌کشد و ناگزیر تاوان تلخی شکستی را می‌دهد که نه خودش، بلکه بیش از همه، سربازان و بزرگان ایران در آن سهیمند. این بخش از داستان بیضایی، با تمام بار تراژیکی که دارد، ما را به یاد تراژدی اودیپ می‌اندازد، هنگامی که بیماری طاعون شهر را فرا گرفته بود و همه می‌گفتند حتماً کسی گناهی مرتکب شده است و باید مقصر را یافت. بدین سان، بار

تاوان بلایی جمعی را، در تراژدی، **باید** یک نفر عهده‌دار شود. آرش بیضایی همان قدر تراژیک است که اودیپ سوفوکل.

در نقطهٔ مقابل آرش، شخصیت کشواد قرار دارد که بر خلاف او، صاحب همهٔ امتیازات قهرمانی است، هم از حیث قابلیت‌های جسمانی: «بازویش به ستبری ده بازو» (همان ۳۲)، هم به لحاظ استمداد از نیروهای ورای طبیعی: «تیرت بال سیمرغ دارد» (همان)، و هم ویژگی‌های تباری، چون پیشتر گفتیم کشواد از قهرمانان *شاهنامه* و نوهٔ کاوهٔ آهنگر بود. همچنین می‌دانیم در جهان‌بینی *شاهنامه*، قهرمانان سجایای اخلاقی و توانایی‌های بدنی خویش را از پدرانشان به‌ارث می‌برند اما کشواد، که نیرومندترین کمان‌کش سپاه ایران است، کنشی ضدحماسی دارد، یعنی از تیرانداختن طفره می‌رود، زیرا یقین دارد تیرش یک فرسخ بیشتر نخواهد رفت و حاضر نیست ننگ شکست **فقط** به نام او ثبت شود:

> شکست را یک تن نخورده است. ما همه باخته‌ایم! و گر من تیر بیندازم نفرین آن مراست. فردا آن‌ها که در گروانند، انبوه‌انبوه می‌نالند که تیر کشواد ما را به‌دشمن واگذاشت (همان ۳۳).

آرش کاملاً **اتفاقی** درگیر نبرد و ماجراهای آن می‌شود، گویی سرنوشتش را این گونه رقم زده بودند، درست مانند اودیپ که خدایان روزگار را چنان پیش بردند که ناگزیر پدرش را کشت و با مادرش ازدواج کرد. یک روز پیش از موعد تیر انداختن، آرش به‌عنوان پیک به‌سوی دشمن فرستاده می‌شود، چون نه جنگاوری می‌داند، نه ستوری مانده است که تیمارش کند. در نخستین ملاقات با شاه توران، آرش پیش از آن‌که فرصت یابد بگوید پیک است، از سوی شاه و به تمسخر به‌عنوان تیرانداز انتخاب می‌شود. دست سرنوشت، در هیئت دشمن، آرش را تیرانداز می‌کند و او نیز به ناچار به ریشخند سرنوشت تن می‌دهد:

> پس آرش با درنگ در زهرخند او [پادشاه] می‌نگرد؛ دشوار می‌گوید: من مردی ناچیزم؛ و ریشخند مردی ناچیز به شاهان برازنده نیست.
> شاه توران غریو می‌کشد: به من پند می‌دهی؟ پس آرام، این ریشخند را سروران تو پذیرفتند (همان ۳۹).

جز بار سرنوشتی که برشانهٔ آرش سنگینی می‌کند، او باید تنهـاییِ خـاص قهرمانـان تراژیک را نیز برتابد، چون، همان طور که پادشاه توران می‌گوید، به‌محض بازگشت نزد ایرانیان، همه به او به چشم بیگانه نگاه می‌کنند:

> شاه توران دو لب را به‌کینه می‌جنبد: برو آرش، زودتر بـاش! چـون بـازگردی، مـی‌نگـری کـه دوستانت با تو بیگانه گشته‌اند!
> اینک آرش دور رفته است. او به این سخنان می‌اندیشـد؛ و از آن‌هـا چیـزی نمـی‌دانـد (همـان ۴۲ـ۴۳).

آرش، هنگام بازگشت نزد خودی‌ها، هنـوز درک درسـتی از آنچـه بـر او رفتـه اسـت ندارد. در تراژدی‌های یونان باستان نیز قهرمان تراژیک در نوعی ناآگاهی غوطـه‌ور اسـت، نمی‌داند چرا باید تاوان گناهی ناکرده را بدهد و چرا بقیه او را مسئول بلایی می‌داننـد کـه در شکل گرفتنش نقشی نداشته است. آرش در حالی گناهکار خوانده می‌شود کـه نقشـی در شکست نظامی ایرانیان ندارد، یعنی پیش از اینکه به عنوان پیک نزد تورانیـان فرسـتاده شود، همه، از جمله کشواد و پادشاه توران، می‌دانستند ایرانیان شکست خورده‌اند. به‌دیگـر سخن، در بازنویسی بیضایی، آرش، همچون اودیپ، مرتکب گناهی ناخواسـته مـی‌شـود. اودیپ ناخواسته پدرش را می‌کشد و بـا مـادرش ازدواج مـی کنـد؛ آرش هـم، بـی‌آن‌کـه بخواهد و دلیلش را بداند، پای در دام می‌گذارد، به‌عنوان تیرانـداز برگزیـده، و بـه‌تبـع آن محکوم به خیانت می‌شود.

می‌بینیم آرش بیضایی از تمام ویژگی‌های قهرمان حماسی تهی اسـت: نـه قـدرت بدنی دارد، نه نام و شهرت، متهم به دروغ و خیانت است، به خودش تردید دارد، بقیه هم به او تردید دارند، بر سر **دوراهی** تراژیک قرار مـی‌گیـرد، چـون تیـر بینـدازد یـا نیندازد پایان تلخی در انتظارش است. این گونه است که آرش بیضایی، ماننـد تمـامی قهرمان‌های تراژیک، مدام احساس **تنهایی** می‌کند و، بر خلاف قهرمان حماسی، ملتی را پشت سر خویش به‌حمایت نمی‌بیند. **دوگانگی** قهرمان تراژیک را بیضـایی در بنـد چهاردهم داستان، در طول جدالی که بین **دو آرش** درمی‌گیرد به‌خوبی نشان می‌دهـد: «اینک او ـ آرش ـ در برابر آرش می‌ایستد. در وی می‌نگرد، و هر دو به راه می‌افتنـد»

(همان ۵۵). تمام تضادها و پرسش‌های معمولی که قهرمان تراژیک با آنها روبه‌روست در این گفت‌وگوی درونی بازنمایی شده؛ هم بازی سرنوشت که او را به‌سخره گرفته:

> این سپیده‌دم، بخت سیاه را دیدم در آسمان می‌گشت تا بر سری فرود آید؛ دانستم پی تو می‌گردد [...] اینک گیتی تو را برگزید تا به خندگانی گیرد (همان ۵۶).

و هم شک و دودلی توأم با ناامیدی:

> این چیست که در سینه‌ام ره باز می‌کند؟ این چیست که در رگ‌هایم می‌جوشد؟ این نیرو چیست در من، ای آرش؟ این نیرو چیست؟ ـ نیک بیاندیش آرش؛ آیا ناامیدی نیست؟ (همان ۵۶ـ۵۷)

در بند بیست‌ویکم، آرش پیش از تیر انداختن، در تک‌گفتاری نهایی، بر فراز کوه البرز، نقش خود را در داستان تفسیر و سرنوشت خویش را تشریح می‌کند. این بخش از بازنویسی بیضایی، که معادل تک‌گفتارهای رایج در تراژدی‌های یونان و دوران کلاسیک فرانسه است، به‌خوبی نشان می‌دهد شخصیت آرش چگونه در مدتی کوتاه و به‌واسطهٔ چند جمله‌ای که بین او و پادشاه توران ردوبدل شد، از انسانی ساده و بی‌گناه به انسانی بدل شد که هم معنی کینه را درک می‌کند، هم مفهوم دروغ را. او در این واپسین لحظه‌ها، از آنچه می‌داند گریزان است و به‌جای اینکه به هدفی والا، یعنی نجات ایران، بیندیشد، سودای نابودی خویش را در سر دارد:

> اینک به دردم، از مردکی به من نزدیک و از من دور، پلیدی آرش‌نام که مرا به ننگ نام خویش آلوده است. او در آن سوی زمین، بر ستیغی ایستاده است؛ چون آیینه‌ای روبه‌روی من؛ و دل خونین او نشانهٔ من است. پلشتی چنان ناپاک و ننگ‌آور که از او خوردن سوگند دریغ داشتند، یا گذشتن از آتش. آرش منم؛ آن که این پگاه، نادانکی بود آزاد؛ و اینک چیزها می‌داند از گیتی چند؛ و فریاد او بلند که کاش نمی‌دانستم (همان ۶۵).

همین ناامیدی و تفسیر تازه‌ای که از نتیجهٔ تیر انداختن ارائه می‌شود توجیهی است، شاید، بر این‌که در پایان پس‌متن بیضایی، نه چیزی از فرو افتادن تیر گفته می‌شود، نه کسی پیکر آرش را بازمی‌یابد. پس از هفت روز پیغام می‌آورند که از دشمن و خیمه‌هایشان نیز اثری نیست. در این میان، تیر همچنان می‌رود. آنان که تیر را دنبال می‌کنند عقب می‌مانند و در کنار درختی سترگ و سال‌دار تیر را گم می‌کنند. فرو

نیفتادن تیر به معنای **ناتمام ماندن کنش قهرمانانهٔ** آرش است، گویی کارش بی‌سرانجام می‌ماند. آنچه در نگاه نخست حماسی می‌نماید، در واقع بعدی تراژیک دارد. صلح برقرار می‌شود، چون دشمن رفته است. اما همان گونه که راوی می‌گوید، هستند دشمنانی از جنس خود ما که به ما می‌خندند. آنان که اسیر دشمن بودند، در بازگشت، تیر را بر هوا می‌بینند که همچنان می‌رود. آرش به افسانه تبدیل می‌شود. مردم سینه‌به‌سینه داستانش را نقل می‌کنند و این امید هست که روزی بازگردد، هرچند دشمنان همچنان با لبخند زشت خود به ما می‌نگرند.

نتیجه‌گیری

داستان‌های کلیدی و جذاب ادبی همواره قابلیت این را داشته‌اند که در اعصار گوناگون، به فراخور ذوق، فضای اجتماعی و هدف نویسندگان بازنویسی شوند. در بسیاری از موارد، دگرگونی‌هایی در پس‌متن‌ها ایجاد می‌شود. تحلیل این دگرگونی در دو روایت از داستان آرش نشان داد چگونه شاکله‌های نوع ادبی حماسه در بازنویسی کسرایی به شاکله‌های تراژیک در پس‌متن بیضایی تبدیل می‌شود. آرش کسرایی قهرمانی است حماسی با هویتی محکم و مشخص که می‌داند کیست و چه کاری از عهده‌اش برمی‌آید. او به قدرت بدنی خویش اطمینان دارد، حاضر است جانش را برای هدفی مشخص فدا کند و یک‌تنه ضامن بقای هویت قوم و ملتش باشد و لحظه‌ای در این کار تردید به‌دل راه نمی‌دهد. این آرش همان آرش حماسه‌هاست، آرش اسطوره‌ای. اما تراژدی محل طرح پرسش‌های بی‌پاسخ است. بدین سان، آرش بیضایی خودش را قبول ندارد و هویتش مبهم است و دوشقه؛ در وجود خویش هم آدم نیک می‌بینند هم آدم پلید، مردد است و دودل؛ بدنش را، همچون آرش حماسه‌ها، برهنه نمی‌کند تا به مردم نشان دهد بی‌عیب و نقص است، از کاری که باید انجام دهد مطمئن نیست، خود را بر سر دوراهی می‌بیند و می‌داند هر راهی که برگزیند، تلخکامی نصیبش خواهد شد. دست سرنوشت کاری می‌کند تا به اجبار دست به عملی زند که برای آن ساخته نشده و از همین رو هراسان و ناامید است. فرونیفتادن تیر کاری می‌کند تا بازنویسی بیضایی به

نقیضه‌نویسی حماسه بدل شود و بدین سان، درست مانند یونان باستان، حماسه به سوی تراژدی سوق می‌یابد.

هدف حماسهٔ آرش نشان دادن سرانجامی خوش برای ایرانیان است، رمه‌ها می‌چرند، دشت‌ها سبزند و دشمنان رفته‌اند و عمونوروز آسوده به‌خواب می‌رود اما در پرداخت تراژیک بیضایی پایان خوش بی‌معناست؛ تیر به تنهٔ درخت گردو نمی‌رسد، کار قهرمان ناتمام می‌ماند، دشمنان همچنان هستند و ترس از خطر از میان نرفته است. بدین ترتیب، پیش‌متن حماسی به پس‌متن تراژیک تبدیل می‌شود.

منابع

اخوان ثالث، مهدی [مصاحبه‌شونده]. «سطرهای آخرین». *کیان*. ۸/۲ (مرداد و شهریور ۱۳۷۱): ۵۳-۴۸.

باختین، میخائیل. *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۴.

براهنی، رضا. *طلا در مس*. چ ۲. تهران: زمان، ۱۳۴۷.

بیرونی، ابوریحان محمدبن‌احمد. *آثارالباقیه*. ترجمهٔ اکبر داناسرشت. تهران: امیر کبیر، ۱۳۹۰.

بیضایی، بهرام. *سه برخوانی*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۹.

ثعالبی، ابومنصور عبدالملک‌بن محمد. *شاهنامهٔ ثعالبی*. ترجمهٔ محمود هدایت. تهران: اساطیر، ۱۳۸۵.

خاوندشاه بلخی، محمدبن. *روضة‌الصفا*. تلخیص و تصحیح جمشید کیانفر. ج ۲. تهران: اساطیر، ۱۳۸۰.

کسرایی، سیاوش. *آرش کمانگیر*. در: *راهیان شعر امروز*. گردآوری داریوش شاهین. تهران: مدبر، ۱۳۶۹.

یارشاطر، احسان. *داستان‌های ایران باستان*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۱.

Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Kristeva J. *Séméiotikè*. Paris: Seuil, 1969.

Vernant J. P., Vidal-Naquet P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspero, 1972.