THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 15, Consecutive Number 34, Winter 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Transtexual interpretation of Bahram Beyzaei's *Testament of Bondar Bidakhsh*

Tayefi. Shirzad[1*] **- Salman Nasr. Kourosh**[2]
1: Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran: (Corresponding Author) (taefi@atu.ac.ir)
2: PhD Student of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Abstract: Exploring the meaning of literary works has always been the focus of critics in this field, but the crucial issue is the use of a methodical approach to reach the hidden meanings in different layers of the text. The transtextual approach is a holistic apparatus among literary theories, through which hidden layers of meaning can be discovered. This theory does not have a precise formulation in semantics. However, its elements, from a holistic viewpoint, show special semantic capacities in the syntagmatic and paradigmatic axis of semantic, which have not been investigated so far. For example, hypertext, intertext and metatext work on the paradigmatic axis of semantic. Paratext works on the syntagmatic axis of semantic and architext works both on the syntagmatic and paradigmatic axis of semantic. As such, the interaction of these elements leads to discovering the overall meaning of the text. Therefore, in this research, according to the new perspective of "Transtexual interpretation, it is aimed to analyze y *Testament of Bondar Bidakhsh*, using qualitative and quantitative analytical methods and relying on library and documentary studies. By applying the theories of transtextuality and semantics to the play, we both seek to formulate a new theoretical apparatus and show the hidden layers of meaning in this play. The results of this analysis show that Beyzaei conveys meaning to the audience through paradigmatic and syntagmatic transtextual elements and transtexual interpretation is an efficient theoretical apparatus to analyze this work.

Keywords: play, Bahram Beyzaei, *Testament of Bondar Bidakhsh*, Transtexual interpretation, Semantic syntagmatic and Semantic paradigmatic.

- Sh. Tayefi; K. Salman Nasr (2023). Transtexual interpretation of Bahram Beyzaei's Testament of Bondar Bidakhsh, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(34), 7-40.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.31029.2304

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۴ ـ زمستان ۱۴۰۲
صفحات ۷ ـ ۴۰ (مقاله پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۲/۰۳/۰۱ ـ بازنگری ۱۴۰۲/۰۴/۱۸ـ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۹

معنایابی ترامتنی نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* بهرام بیضایی

شیرزاد طایفی [۱*] / کورش سلمان نصر [۲]

۱: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) taefi@atu.ac.ir

۲: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

چکیده: کشف و دریافت معنای آثار ادبی، همواره مورد توجّه منتقدان این عرصه بوده است؛ امّا آنچه در این میان اهمّیت دارد، به‌کارگیری رویکردی روشمند برای دستیابی به معانی پنهان در لایه‌های مختلف متن است. رویکرد ترامتنی، ازجمله دستگاه‌های نظری کل‌نگر در میان نظریه‌های ادبی به شمار می‌آید که از طریق آن، لایه‌های معنایی پنهان را می‌توان کشف کرد. البته این دستگاه نظری در حوزهٔ معناشناختی، صورت‌بندی دقیقی ندارد؛ با این حال، عناصر آن در نگاهی کل‌نگر، ظرفیت‌های معناشناختی خاصّی را در محورهای هم‌نشینی و جانشینی معنایی از خود بروز می‌دهند که تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته است؛ مثلاً بیش‌متن، بینامتن و فرامتن روی محور جانشینی معنایی عمل می‌کنند، پیرامتن روی محور هم‌نشینی معنایی عمل می‌کند و سرمتن هم روی محور هم‌نشینی معنایی و هم روی محور جانشینی معنایی عمل می‌کند. برهم‌کنش این عناصر نیز به کشف معنای کلّی از متن می‌انجامد؛ از این رو، در پژوهش پیش‌رو با توجّه به دیدگاه تازهٔ «معنایابی ترامتنی» کوشیده‌ایم ضمن بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی و کمّی، با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی و کاربست نظریه‌های ترامتنیت و معنی‌شناسی، به تحلیل نمایشنامهٔ «کارنامهٔ بندار بیدخش» بهرام بیضایی بپردازیم و ضمن صورت‌بندی دستگاه نظری تازه، معنای پنهان در لایه‌های این نمایشنامه را نشان دهیم. نتایج حاصل از این تحلیل نشان می‌دهد که بیضایی با جانشین‌سازی و هم‌نشین‌سازی عناصر ترامتنی، معنا را به مخاطب انتقال می‌دهد و معنایابی ترامتنی، دستگاه نظری کارآمدی برای تحلیل این اثر است.

کلیدواژه: نمایشنامه، بهرام بیضایی، کارنامهٔ بندار بیدخش، معنایابی ترامتنی، هم‌نشینی معنایی، جانشینی معنایی.

– طایفی، شیرزاد؛ سلمان نصر، کورش (۱۴۰۲). معنایابی ترامتنی نمایشنامهٔ کارنامهٔ بندار بیدخش بهرام بیضایی. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۴، صفحات ۷– ۴۰ .
Doi: 10.22075/jlrs.2023.31029.2304

۱. مقدّمه

معنایابیِ ترامتنی، چنان‌که از نامش برمی‌آید، حاصل دو رویکرد معنی‌شناسی و تحلیل ترامتنی است. معنایابی مورد نظر در این پژوهش، با در نظر گرفتن رویکرد معنی‌شناسانه‌ای انتخاب شده که تأثیر محور هم‌نشینی و جانشینی را در مرکز بحث قرار می‌دهد. از سوی دیگر، تحلیل ترامتنی که بر پایهٔ پنج مؤلّفهٔ بینامتنیت، بیش‌متنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت و سرمتنیت قرار دارد، خود رویکردی در جهت کشف و دریافت معناست. آنچه ما را بر آن داشت تا برای اوّلین بار، این دو رویکرد را تلفیق کنیم، نیاز به صورت‌بندی جدیدی از رویکرد تحلیل ترامتنی بود که می‌تواند سویهٔ معنی‌شناسانهٔ قوی‌تری داشته باشد. بر همین اساس، در نگاهی کل‌نگر به آثار ادبی، هرکدام از مؤلّفه‌های تحلیل ترامتنی، در یکی از محورهای هم‌نشینی و جانشینی عمل کرده، در درک و دریافت نهایی، اثرگذارند. چنان‌که نشان خواهیم داد، به نظر می‌رسد تأثیر معنایی بینامتن، بیش‌متن و فرامتن در محور جانشینی ظهور و بروز می‌یابد و تأثیر معنایی پیرامتن در محور هم‌نشینی و بالاخره سرمتن، هم در محور جانشینی و هم در محور هم‌نشینی از دید معنایی اثرگذار است؛ بنابراین، بخش اوّل پژوهش به تبیین «معنایابی ترامتنی» خواهد پرداخت؛ امّا در بخش دوم، رویکردی تحلیلی پیش می‌گیرد و به بررسی نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* بهرام بیضایی می‌پردازد. تحلیل‌های این بخش از پژوهش، برمبنای رویکرد تلفیقی «معنایابی ترامتنی» شکل گرفته که انتظار می‌رود شواهد مناسبی را برای توضیح این رویکرد ارائه دهد.

۱-۱. پرسش‌ها و فرضیه‌ها

این پژوهش در پی پاسخ به این دو پرسش اساسی است: ۱. رویکرد ترامتنی چگونه می‌تواند در تلفیق با معنی‌شناسی، به معنایابی ترامتنی منجر شود؟ ۲. نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* بهرام بیضایی را چگونه می‌توان براساس چنین رویکردی تحلیل و معنایابی کرد؟

به نظر می‌رسد عناصر بینامتنی، بیش‌متنی و فرامتنی، در محور جانشینی عمل کرده و معنایابی را امکان‌پذیر می‌سازند. این روند معنایابی برای عناصر پیرامتنی، در محور هم‌نشینی شکل می‌گیرد و برای عناصر سرمتنی، در محور هم‌نشینی و جانشینی. در پاسخ به پرسش دوم می‌توان فرض کرد که در نمایشنامهٔ *بنداربیدخش*، بیش‌متن‌هایی از متون کهن می‌توان مشاهده کرد. این بیش‌متن‌ها در پیوند با فرامتن «استبداد شرقی» قرار دارند. پیرامتن‌های این اثر در محور هم‌نشینی، فرامتن را تأیید می‌کنند و تراژدی به‌عنوان عنصر سرمتنی در وجوه نوعی و تراژدی انزوا، هم در محور هم‌نشینی و هم در محور جانشینی عمل می‌کند.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

این پژوهش، ادامه و نتیجهٔ سلسله‌پژوهش‌هایی است که نویسندگانِ آن از پیش، دربارهٔ آثار بهرام بیضایی و ترامتنیت انجام داده و به چاپ رسانده‌اند؛ از این رو، در این بخش به معرّفی آن پژوهش‌ها می‌پردازیم تا مخاطبان، ضمن آشنایی با روند تحقیقاتمان با مراجعه به آن‌ها بتوانند نگاهی عمیق‌تر به وجوه مختلف پژوهش حاضر داشته باشند.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد کورش سلمان‌نصر (۱۳۹۷) به راهنمایی شیرزاد طایفی با عنوان «بازخوانی گزیدهٔ آثار نمایشی بهرام بیضایی از منظر ترامتنیت» که در دانشگاه علّامه طباطبایی دفاع شده است. این پایان‌نامه، زمینهٔ اوّلیهٔ طرح پژوهش حاضر را تشکیل داده است.

مقالهٔ «گونه‌شناسی نمایشنامه‌های چهار صندوق و در حضور باد براساس نظریهٔ میتوس فرای» از شیرزاد طایفی و کورش سلمان نصر (۱۳۹۷) که وجه سرمتنی آثار بیضایی را در سرمتن تراژدی پیش می‌کشد و از نظریهٔ فرای برای تبیین بهره می‌گیرد.

مقالهٔ «گونه‌شناسی نمایشنامهٔ «سلطان مار» براساس نظریهٔ میتوس فرای» از شیرزاد طایفی و کورش سلمان نصر (۱۳۹۹) که وجه سرمتنی آثار بیضایی را در سرمتن کمدی پیش می‌کشد و از نظریهٔ فرای برای تبیین استفاده می‌کند.

در مقالهٔ «تحلیل برخوانی «آرش» بهرام بیضایی، با رویکرد ترامتنی» از شیرزاد طایفی و کورش سلمان نصر (۱۴۰۰)، به تمام وجوه ترامتنیت و ارتباط آن‌ها با یکدیگر پرداخته شده؛ امّا وجه تمایز روش‌شناختی این پژوهش با پژوهش پیشِ‌رو در رویکرد معناشناختی پژوهش حاضر است. در واقع، تحلیل مقالهٔ برخوانی آرش، تنها با برشمردن مؤلّفه‌های ترامتنی صورت گرفته است؛ نه ارتباط معناشناختی آن‌ها در محورهای هم‌نشینی و جانشینی.

مقالهٔ «واکاوی دیدگاه طبقاتی بهرام بیضایی در پرتو نظریات ویتفوگل و مارکس با تکیه بر نمایشنامه‌های آرش، اژدهاک، بندار بیدخش، سلطان مار، چهار صندوق، در حضور باد» از شیرزاد طایفی و کورش سلمان نصر (۱۴۰۱) که به وجه فرامتنی آثار بهرام بیضایی اشاره دارد. در این مقاله، نویسندگان با توجّه به نظریهٔ استبداد شرقی ویتفوگل و دیدگاه طبقاتی مارکس، به تحلیل طبقاتی چند اثر بهرام بیضایی پرداخته‌اند.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. معنایابی ترامتنی

معنایابی ترامتنی به‌طور خلاصه، یعنی برهم‌کنش عناصر ترامتنی در محور جانشینی و هم‌نشینی کل متن و نه‌فقط در واحد جمله، به‌طوری که این برهم‌کنش، منجر به تولید معنایی تازه شود. در چنین ساختاری، هرکدام از اجزای ترامتنی باید در یکی از محورهای یادشده عمل کنند؛ به این معنی که یا با جانشینی، معنایی را به سایر اجزای متن انتقال دهند یا با هم‌نشینی. برای توضیح بهتر این مفهوم، ابتدا هرکدام از مؤلّفه‌های ترامتنی را توضیح داده، آن‌گاه آن‌ها را در قالب معناشناختی تبیین خواهیم کرد و سپس با تحلیل نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* بهرام بیضایی، کار را به انجام خواهیم رساند.

۲-۲. ترامتنیت و مؤلّفه‌های ترامتنی

ترامتنیت نظریه‌ای است که برای تبیین بینامتنیت از سوی ژرار ژنت (۲۰۱۸-۱۹۳۰م) ارائه شده است. بینامتنیت به ما نشان می‌دهد که چگونه «متن به‌شکلی فزاینده از تجربهٔ شاعر و نویسنده بهره می‌برد و اقتباس‌های بینامتنی به‌صورت آگاهانه و ناخودآگاه به آن

اضافه می‌شود» (مشایخ و همکاران، ۱۳۹۹: ۴۱۶). از دیگر سو، «ترامتنیت دستگاه تازه و پیچیده‌ای است که نزد هیچ‌یک از نظریه‌پردازان بینامتنیت سابقه نداشته و آن دستگاه تازه می‌کوشد تا ارتباط میان‌متنی را زیر پوشش خود قرار دهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵ : ۲۱). «او [ژنت] برنامهٔ تعیین کننده‌ای را برای درک و توصیف این مفهوم می‌دهد و بدین منظور آن را در یک گونه‌شناسی عمومی تعریف می‌کند که هر نوع رابطه‌ای میان متن‌ها با متن‌های دیگر را در بر می‌گیرد» (همان: ۲۲). ژنت پنج مؤلّفهٔ ترامتنی را برشمرده: ۱. پیرامتنیت؛ ۲. فرامتنیت؛ ۳. سرمتنیت ۴. بینامتنیت؛ ۵. بیش‌متنیت (همان: ۲۴ و ۲۵).

۲-۲-۱. بینامتنیت[1]

ژنت دربارهٔ بینامتنیت مدّ نظر خود می‌نویسد: «نوع اوّل [بینامتنیت که نوع اوّل ارتباطات متنی از نظر ژنت است] چندین سال پیش توسّط جولیا کریستوا تحت نام بینامتنیت مورد بررسی قرار گرفت و این اصطلاح که پارادایم دقیقی را به ما ارائه می‌دهد، برای من بدون تردید معنای محدودتری را دارد و به‌عنوان یک رابطهٔ هم‌حضوری بین دو متن یا چندین متن است» (Genette, 1997: 1). می‌دانیم که هرگاه اثبات شود متن «ب» از متن «الف»، مستقیم یا غیرمستقیم تأثیر پذیرفته، آن دو متن با یکدیگر رابطهٔ بینامتنیت دارند. البته باید در تفاوت بینامتنیت ژنت و کریستوا این نکته را متذکّر شد که در بینامتنیت مورد نظر ژنت اگر عنصر هم‌حضوری متن «الف» در متن «ب» برداشته شود، به کلّیت اثر خللی وارد نمی‌شود و همچنان متن «ب» وجود خواهد داشت (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۱-۳۳).

۲-۲-۲. بیش‌متنیت[2]

بررسی روابط دو متن براساس برگرفتگی، به این ترتیب که متن «الف» از متن «ب» برگرفته شده باشد. توجّه به این نکته ضروری است که رابطهٔ بیش‌متنیت باید به گونه‌ای باشد که در صورت نبودِ متن «الف»، متن «ب» نتواند به وجود بیاید (همان: ۲۹ و ۳۰).

1. Intertextuality
2. Hypertextuality

۲-۲-۳. فرامتنیت[1]

ژنت در ارتباط با فرامتنیت می‌نویسد: «سومین نوع از ارتباطات متنی، فرامتنیت [به تعبیری متن پنهان] است. ارتباطی که اغلب آن را ارتباطات تفسیری نام‌گذاری کرده‌اند. این ارتباط یک متن را به متن دیگری متّصل می‌سازد، بدون آنکه لزوماً به آن اشاره‌ای داشته باشد؛ مثلاً هگل در پدیدارشناسی روح به گونه‌ای تفسیری از *برادرزادهٔ رامو* نوشتهٔ دیدرو یاد کرده است. من هنوز مطمئن نیستم که وضعیت‌های روابط فرامتنی به‌صورتی که سزاوار است، مورد توجّه قرار گرفته باشند» (Genette, 1997: 4). به تعبیر احمدی از سخنان ژنت، «بهترین شکل این مناسبات را می‌توان تفسیر نقّادانه نامید و اساساً تاریخ نقدنویسی، خود گونه‌ای از مناسبات فرامتنی است» (احمدی، ۱۳۹۵: ۳۲۰). به این ترتیب، فرامتنیت به رابطهٔ یک متن با متن‌هایی می‌پردازد که آن را نقد یا تفسیر می‌کنند؛ پس اگر متن وجود نداشت، فرامتن نیز وجود نخواهد داشت. فرامتن دو نوع است: ۱. انتقادی: بنیان‌های متن را به چالش می‌کشد؛ ۲. تفسیری: به تبیین و توصیف متن بسنده می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۶-۲۸).

۲-۲-٤. پیرامتنیت[2] (رابطهٔ آستانگی و تبلیغی)

متن به‌ندرت به‌صورت مجزّا ارائه می‌شود و همواره با کلام یا دیگر عناصر، مانند نام نویسنده، تولیدکنندهٔ اثر، عنوان، پیشینه و تصاویر همراه است. ژنت بر این باور است که اگرچه ما نمی‌دانیم این عناصر را به‌عنوان متن به حساب بیاوریم یا نه، به هر ترتیب، آن‌ها متن را احاطه کرده‌اند. پیرامتنیت، متن را قادر می‌سازد تا به‌عنوان یک کتاب به خوانندگان ارائه شود. هرچند باید بدانیم ژنت پیرامتن را به‌عنوان منطقه‌ای بین داخل و خارج از متن تفسیر می‌کند. این منطقه از داخل به‌سمت متن و از بیرون به‌سوی گفتمان جهان بیرون از متن راه می‌برد. پیرامتن، استراتژی ویژه‌ای است برای تأثیرگذاری و نفوذ بر عموم مخاطبان از سوی نویسنده و همکاران او [در انتشارات] (Genette, 1997: 1-2). آلن دربارهٔ این وجه از ترامتنیت می‌نویسد: «پیرامتن چنان‌که ژنت تشریح می‌کند،

---

1. Metatextuality
2. paratextuality

نشانگر آن عناصری از متن است که در آستانه قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کند» (آلن، ۱۳۹۲: ۱۵۰). روابط پیرامتنی در دستگاه نظری ژنت به دو دسته تقسیم می‌شود: رابطهٔ آستانگی: متن‌هایی که متن اصلی را در بر می‌گیرند؛ ولی خود، متن مستقلی محسوب نمی‌شوند؛ مانند عنوان اثر، عنوان مؤلّف، اسامی متولّیان، نام تهیّه‌کننده یا ناشر، مقدّمه، پیشکش‌نامه، پانوشت و... . رابطهٔ تبلیغی: متن‌هایی که مبلّغان متن اصلی‌اند و از متن اصلی جدا هستند و به تبلیغ اثر می‌پردازند؛ مانند پوستر تبلیغی، تیزر تبلیغی، نشست‌های رونمایی و... (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۵ و ۲۶).

۲-۲-۵. سرمتنیت[1]

ژنت دربارهٔ پنهان‌ترین وجه ارتباطات میان متون، یعنی سرمتنیت می‌نویسد: «ضمنی‌ترین ارتباط در معماری متون، نوع پنجم این ارتباطات است. این ارتباط بیشتر به‌صورت ذهنی بیان می‌شود و پنهان است» (Genette, 1997: 4). نامور مطلق در تشریح رابطهٔ سرمتنی از منظر ژنت اعتقاد دارد که سرمتنیت، رابطهٔ میان یک متن با متن دیگر نیست؛ بلکه رابطهٔ میان متن با گونهٔ خود است؛ چنان‌که رومانتیسم یک متن نیست؛ امّا بسیاری از متن‌ها را در بر می‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۹۵ : ۲۸ و ۲۹). به این ترتیب، در سرمتنیت با گونه و ژانر اثر روبه‌رو هستیم و باید طبقه‌بندی گونه‌شناسانه‌ای از اثر در دست داشته باشیم تا متن را در ارتباط با دیگر متون بررسی کنیم.

۳-۲. معنی‌شناسی

معنی‌شناسی را می‌توان به سه بخش عمدهٔ معنی‌شناسی فلسفی، معنی‌شناسی منطقی و معنی‌شناسی زبانی تقسیم کرد. (صفوی، ۱۳۹۹: ۲۸). در مواجهه با معنی‌شناسی نمی‌توان به‌سادگی و قطعیت تعریفی ارائه کرد و حدود و ثغور را مشخّص نمود. فرانک پالمر[2] در بخش نتیجه‌گیری کتاب *نگاهی تازه به معنی‌شناسی* می‌نویسد: «معنی‌شناسی،

1. Architextuality
2. Ferank Palmer

رشته‌ای بسیط و یکپارچه نیست. این بخش از زبان‌شناسی حتّی به اندازهٔ واج‌شناسی یا دستور نیز تعریف نشده است. معنی‌شناسی بیشتر مجموعه‌ای از مطالعاتی است که کاربرد زبان را در ارتباط با جنبه‌های گوناگون تجربه، اعم از زبانی و غیرزبانی، مسائل مربوط به گفت‌وگوکنندگان و دانش و تجربهٔ آن‌ها در شرایطی که بخشی خاص از زبان مورد نظر است، مورد بحث قرار می‌دهد...» (پالمر، ۱۳۷۴: ۲۶۰). این تعریف که کاربرد زبان را در نظر می‌گیرد، هم‌پوشانی زیادی با رویکرد ما در این طرح دارد؛ زیرا نظریهٔ ترامتنیت و آنچه از پیشینهٔ آن می‌دانیم، وابسته به زمینهٔ زبان و به تبع آن، کاربرد زبان است. معنی‌شناسی زبانی طبق تعریفی که صفوی ارائه می‌دهد، «بخشی از دانش زبان‌شناسی به شمار می‌رود و از اصطلاح semantique فرانسه نشئت می‌گیرد که برای نخستین بار از سوی برآل[1] معرّفی شد. در معنی‌شناسی زبانی توجّه معطوف به خود زبان است و معنی‌شناسی با مطالعهٔ معنی به دنبال کشف چگونگی عملکرد ذهن انسان در درک معنی از طریق زبان است و در اصل، بازنمودهای ذهن آدمی را بازمی‌کاود. این شیوهٔ مطالعه را رهیافتی بازنمودی [representational] می‌نامند» (صفوی، ۱۳۹۹: ۲۸). این گونه از معناشناسی بر اساس فرایندهایی صورت می‌گیرد که به مقولاتی همچون بافت متن، ساخت واژگانی، بافت زبانی و جمله مربوط است.

از میان تمام فرایندهای معنی‌شناسی، آنچه ما در نظر داریم، فرایند هم‌نشینی و جانشینی معنایی است. صفوی در این باره می‌نویسد: «شاید بتوان مدّعی شد در هیچ درس‌نامه‌ای در زمینهٔ معنی‌شناسی، فصولی به مسئلهٔ هم‌نشینی و جانشینی معنایی اختصاص نیافته است؛ زیرا این بحث در نهایت به تحلیل دو فرایند مجاز و استعاره منتهی می‌شود که اوّلاً در میان غربیان با آن دقّتی که در میان ایرانیان بررسی شده، مورد مطالعه قرار نگرفته است و ثانیاً شاید بیشتر به مبحثی می‌ماند که قرار است در حوزهٔ فنون ادبی تبیین شود و نه در حوزهٔ معنی‌شناسی» (همان: ۲۲۹). صفوی فصولی از کتاب خود با نام *درآمدی بر معنی‌شناسی* را به دو فرایند معنایی هم‌نشینی و جانشینی اختصاص داده که

1. BerAl

ارتباط مستقیم با شیوه‌ای دارد که ما در معنایابی ترامتنی به کار گرفته‌ایم؛ از این رو، بدون اطالهٔ کلام به تشریح و توضیح این دو فرایند معنی‌شناسی می‌پردازیم.

٤-۲. هم‌نشینی و جانشینی معنایی

هر واحد زبانی در جمله، در محور هم‌نشینی با سایر واحدها معنا می‌یابد. «از اصول مهم در زبان‌شناسی ساخت‌گرا ارتباط نشانه‌ها با هم است» (طایفی و کریم‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۹۳). هم‌نشینی یک واحد در جمله، باعث انتقال معنی به دیگر واحدهای هم‌نشین با یکدیگر می‌شود. صفوی برای شرح انتقال معنی در واحدهای هم‌نشین، مجاز را دست‌مایه قرار می‌دهد و ضمن برشمردن انواع مجاز و نقد رویکرد بلاغت سنّتی به مجاز، رویکردی را به مقولهٔ مجاز اتّخاذ می‌کند که اساس آن، انتقال معنی در واحدهای هم‌نشین زبان است. او از مثال‌هایی برای مجاز همچون:

«خشم [مردم] **ایران** را نباید نادیده گرفت؛ [هوای] **اتاق** سرده» بهره گرفته، می‌نویسد: «آنچه در این نمونه‌ها در میان دو قلّاب آمده است، در اصل نشانگر واحد یا واحدهایی است که به هنگام حذف از روی محور هم‌نشینی، معنی خود را به واحد هم‌نشین انتقال می‌دهد و این انتقال معنی سبب می‌گردد تا معنی تازه‌ای از واحد غیرمحذوف درک گردد» (همان: ۲۴۵)؛ به این صورت است که ایران، معنی مردم ایران را به خود می‌گیرد و انتقال معنی از یک واحد هم‌نشین به واحدی دیگر تا آنجا پیش می‌رود که یکی از واحدها حذف می‌شود و معنی خود را به واحد دیگر انتقال می‌دهد. درواقع، انتقال معنی از یک واحد هم‌نشین به واحدی دیگر، موجب افزایش معنی یک واحد و کاهش معنی واحد دیگر خواهد شد. صفوی در این زمینه می‌نویسد: «اگر این فرض قابل‌قبول نماید که واژه‌های زبان در هم‌نشینی با یکدیگر، تحت‌تأثیر هم قرار می‌گیرند و تغییر معنی می‌دهند، باید به‌لحاظ نظری پذیرفت که چنین تغییری به افزایش و کاهش معنایی منجر خواهد شد. منظور این است که اگر قرار باشد بخشی از معنی یک واحد زبانی به معنی واحد دیگر انتقال یابد، یکی از این دو واحد از افزایش معنایی

برخوردار خواهد شد و دیگری به‌سبب نوعی تراز با کاهش معنایی مواجه خواهد شد... افزایش معنایی در یک واژه می‌تواند به حدی برسد که تمامی معنی واژهٔ هم‌نشین را به خود بگیرد. در چنین شرایطی، کاهش معنایی واژهٔ هم‌نشین به اندازه‌ای است که می‌تواند سبب حذف صورت آن واحد شود» (همان: ۲۴۸). البته باید دانست که این حذف همیشه صورت نمی‌گیرد و چنان‌که گفته شد، واژه‌ها می‌توانند بخشی از معنای خود را به دیگر واحدها دهند و مفهوم اوّلیهٔ آن‌ها را بدون آنکه از محور هم‌نشینی حذف شوند، تغییر دهند. به‌طور کلّی، ما همواره با مفاهیمی سروکار خواهیم داشت که تحت‌تأثیر مفاهیم هم‌نشین خود قرار گرفته‌اند.

دربارهٔ **جانشینی معنایی** نیز، استعاره بهترین فرایندی است که می‌تواند به‌خوبی این اصطلاح را توضیح دهد. می‌توان حدس زد که این فرایند روی محور جانشینی زبان صورت می‌پذیرد. صفوی در این باره می‌نویسد: «جانشینی معنایی به‌طور اعم و استعاره به‌طور اخص، انتخاب یک نشانه به‌جای نشانه‌ای دیگر برحسب تشابه است» (همان: ۲۶۹). البته صفوی جانشینی نشانه‌ای به‌جای نشانهٔ دیگر برحسب تشابه را مورد تردید قرار می‌دهد و بر این باور است که ویژگی‌های فرهنگی هر جامعه، در جانشینی نشانه‌ها تأثیرگذار است. به‌طور مثال، چنار را نمی‌توان جانشین قد یار کرد و سرو جانشین مناسبی برای آن است؛ زیرا بار عاطفی جانشینی چنار در فرهنگ ایرانی، منفی و بار عاطفی جانشینی سرو، مثبت است (همان: ۲۷۲). به این ترتیب، می‌توان گفت که هم‌نشینی معنایی و جانشینی معنایی، عنصری بسیار مهم در معنایابی جمله است. در بخش بعدی، به تبیین ارتباط جانشینی معنایی و هم‌نشینی معنایی در جمله با نظریهٔ ترامتنیت و شرح معنایابی ترامتنی خواهیم پرداخت.

۵-۲. تأثیر معنایی بینامتن، بیش‌متن و فرامتن در محور جانشینی

سه عنصر ترامتنیِ بینامتن، بیش‌متن و فرامتن روی محور جانشینی عمل می‌کنند. چنان‌که پیش‌تر گفتیم، بینامتن‌ها و بیش‌متن‌ها از هم‌حضوری متن «الف» در متن «ب» شکل می‌گیرند؛ با این تفاوت که در بینامتن‌ها، عدم حضور عنصر بینامتنی، خللی در

کل اثر وارد نمی‌کند؛ امّا در بیش‌متن‌ها عدم حضور عنصر بیش‌متنی، باعث فروریختن ساختار متن است؛ با این حال، به‌طور کلّی می‌توان گفت که هم‌حضوری متن «الف» در متن «ب»، ویژگی مشترک هر دو عنصر بینامتن و بیش‌متن است. از سوی دیگر، فرامتنیت به رابطهٔ یک متن با متن‌هایی می‌پردازد که آن را نقد یا تفسیر می‌کنند که این تفسیر بر اساس دانش مخاطب شکل می‌گیرد و همان‌طور که بارت می‌پنداشت، این تفسیر به خوانش مخاطب بستگی دارد، نه آنچه مؤلّف در نظر دارد؛ امّا اینکه عناصر بینامتن و بیش‌متن و فرامتن چگونه در محور جانشینی عمل می‌کنند، سؤالی است که باید به آن پاسخی روشن داد. در حقیقت، عناصر بینامتن و بیش‌متن در محور جانشینی، جانشین عنصر فرامتن می‌شوند؛ به این معنی که خوانش مخاطب، عناصر بینامتن و بیش‌متن را جانشین تفسیری می‌داند که خود از متن داشته است. برای مثال، جانشینی‌های داستان حضرت یوسف در بیت «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور/ کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور» (حافظ، ۱۳۷۷: ۲۴۸) و تفسیرهای متفاوت از آن، درخور توجّه است.

الف. فرض کنیم که پسری در جنگ اسیر شده و مادری منتظر اوست. در چنین وضعیتی اگر کسی به او بگوید: «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور»، یعنی پسرت به خانه بازخواهد گشت و نگران نباش. در این حالت، هم‌حضوری متن حافظ در متن جدید، دلیلی جز عمل در محور جانشینی به‌جای تفسیری که گوینده و مادر اسیر جنگی دارند، ندارد.

ب. فرض کنیم در مراسمی مذهبی که برای ظهور امام دوازدهم شیعیان برگزار شده، شخصی بگوید: «یوسف گم‌گشته باز آید به کنعان غم مخور»، یعنی امام دوازدهم شیعیان روزی ظهور خواهد کرد، غمگین مباش. در این حالت نیز هم‌حضوری متن حافظ در متن جدید، دلیلی جز عمل در محور جانشینی به‌جای تفسیری که گوینده و شرکت‌کنندگان مراسم دارند، ندارد.

پ. فرض کنیم دختری که نامزدش به سربازی رفته، در خانه نشسته است و گریه می‌کند و مادرش به او می‌گوید: «یوسف گم‌گشته باز آید به کنعان غم مخور». در این موقعیت نیز هم‌حضوری متن حافظ در متن جدید، دلیلی جز عمل در محور جانشینی به‌جای تفسیری که گوینده و شنونده از آن اطّلاع دارند، ندارد.

در هر سه موقعیت بالا شاهد بودیم که عنصر جانشین‌شده، معنایی را انتقال می‌دهد که در تفسیر ذهنی اشخاص موجود است. پیش‌تر چنین عمل معناسازی را دربارهٔ استعاره شاهد بودیم؛ امّا استعاره در قالب جمله عمل می‌کرد، نه فراتر از آن. در اینجا محور جانشینی بینامتن‌ها از نشانه تا کلّ متن را می‌تواند در بر بگیرد؛ به این معنا که ما از کوچک‌ترین نشانه‌های قابل‌تفسیر، تا داستانی همچون ماجرای یوسف پیامبر را می‌توانیم در همین محور جانشینی بررسی کنیم.

٦-۲. تأثیر معنایی پیرامتن در محور هم‌نشینی

عنصر پیرامتن را می‌توان به‌عنوان مهم‌ترین عامل معناساز در محور هم‌نشینی با متن دانست؛ به این معنا که عنوان اثر، عنوان مؤلّف، اسامی متولّیان، نام شخصیت‌های حاضر در اثر، نام تهیّه‌کننده یا ناشر و وابستگی سازمانی و فکری آن‌ها، مقدّمه، پیشکش‌نامه، پانوشت، پوستر تبلیغی، تیزر تبلیغی، نشست‌های رونمایی، رسانهٔ مورد استفاده برای ارائهٔ اثر و... همگی مجرای انتقال متن به مخاطب هستند و متن در هم‌نشینی با این عناصر می‌تواند تولید معنا کند. برای توضیح، لازم است بار دیگر مثال «الف» قسمت قبل را در موقعیتی جدید مرور کنیم. فرض کنید پارچه‌نوشته‌ای در برابر درِ خانهٔ خانواده‌ای که فرزندشان اسیر شده است، نصب کرده باشند که رویش نوشته شده است: «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور.» در چنین شرایطی، عناصر هم‌نشین متن، یعنی پارچه و حتی محلّ نصب آن، این معنی را به ذهن شما می‌آورد که احتمالاً اسیر جنگی به خانه بازگشته است یا در حال بازگشت به خانه است. این بار برخلاف دفعهٔ قبل، شما اصلاً به فکر همدردی با خانوادهٔ اسیر نیستید؛ بلکه می‌خواهید به او شادباش بگویید؛ زیرا متن

شعر حافظ این بار جانشینِ تفسیر یا فرامتنی شده که تحت‌تأثیر محور هم‌نشین خود، یعنی پارچه‌نوشته، معنایی تازه تولید کرده است.

دقت در برهم‌کنشِ عامل محور هم‌نشین و عوامل دخیل در محور جانشینی نشان می‌دهد که معناهای ما از متن، محدود به مواردی خواهد شد که محور هم‌نشین و جانشین به ما اجازه می‌دهند، نه فراتر از آن.

۷-۲. تأثیر معنایی سرمتن در محور هم‌نشینی و جانشینی

در عنصر سرمتن، ما با گونه و ژانر اثر روبه‌رو هستیم و باید طبقه‌بندی گونه‌شناسانه‌ای از آن در دست داشته باشیم تا آن را در ارتباط با سایر متون بررسی کنیم. وقتی عنصر سرمتن در متن تحقّق پیدا می‌کند، می‌تواند در هر دو محور هم‌نشینی و جانشینی، تولید معنا داشته باشد. در ساده‌ترین وجه آن، ژانر و گونه همچون عنصری پیرامتنی عمل می‌کنند؛ مثلاً اگر فیلمی در ژانر پلیسی ببینیم، انتظار خاصّی از معناهای دریافت‌شده از متن داریم و اگر نمایشی در گونهٔ تراژدی ببینیم، معناهایی خاص را دنبال می‌کنیم. عنصر سرمتن در این موارد باید همچون مجرای انتقال متن عمل کند و معناها را جهت دهد؛ چنان‌که هم‌نشینی عناصر بینامتنی در مثال اسیر جنگی با پارچه‌نوشته، معنا را جهت داد؛ امّا همیشه این‌گونه نیست؛ زیرا دستگاه‌های گونه‌شناسی خاصّی وجود دارند که می‌توانند عنصر گونه را در ارتباط با متونی دیگر قرار دهند و با قرارگرفتن در محور جانشینی متن، به‌جای تفسیر نهایی قرار گیرند. این همان عملی است که بینامتن و فرامتن پیش از این برای تولید معنا انجام می‌دادند. توضیح چنین فرایندی از عامل سرمتنی، کار آسانی نیست و باید در عمل، آن را مشاهده کرد. با این حال، به نظر می‌رسد در دستگاه گونه‌شناسانهٔ نورتروپ فرای[1]، گونه‌ها که در ارتباط با چرخه‌ای اسطوره‌ای قرار دارند، در محور جانشینی قرار می‌گیرند تا جایگزین تفسیرهایی شوند که حاصل برهم‌کنش

1. Northrop Frye

بینامتن، بیش‌متن، فرامتن و پیرامتن است. در پژوهش حاضر، نمونهٔ عملی این عملکرد دوگانه را در نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* نشان خواهیم داد.

۳. مبانی نظری فرعی

۱-۳. استبداد شرقی

در بخش تحلیل فرامتنی پژوهش پیش‌رِو، از نظریهٔ استبداد شرقی ویتفوگل[1] بهره گرفته‌ایم تا رویکرد طبقاتی او را در کنار سایر عناصر تحلیل کنیم.

ویتفوگل جوامع استبدادی شرق را جوامع «آب‌سالار» می‌نامد که به‌دلیل نیاز جدّی به کنترل منابع آبی، با استبداد روبه‌رو می‌شوند. در جامعهٔ آب‌سالار، مالکیت خصوصی و عمومی وجود ندارد؛ بلکه مالکیت قوی بر ضعیف حاکم است. در سرزمین‌های آب‌سالار، یا هیچ بارانی نمی‌بارد یا آب کمی برای تأمین نیازها وجود دارد. در غیاب شرایط اقلیمی مناسب، تنها جایگزین، کنش انسانی جمعی و بسیار منظّم است؛ به همین دلیل، مردم از اقتداری هدایت‌کننده پیروی می‌کنند که چنین شرایطی استقلال شخصی و سیاسی افراد را از بین خواهد برد. اقتصاد «آب‌سالار به تقسیم کار جدّی نیاز دارد و مسئولیت چنین فعّالیت بزرگی بر عهدهٔ رهبران جامعه است که اغلب به اعمال زور، تهدید و مجازات دست می‌زنند. رهبری چنین جامعه‌ای، مانند فرماندهی جنگ است و معمولاً برعهدهٔ جنگ‌سالاران قرار می‌گیرد. هرگاه یکی از حاکمان به دلایلی ضعیف شود، مالکیت ضعیف و قوی، دوباره حاکمی قدرتمند و کارآمد را جایگزین می‌کند. در چنین جوامعی، چهار طبقه شکل می‌گیرند: ۱. فرمانروا که ریاست افراد وابسته به حکومت را برعهده دارد؛ ۲. صاحب‌منصبان که به دو گروه کارگزاران بلندپایه و مقامات لشکری تقسیم می‌شوند و وظایف حکومتی بر عهدهٔ آنان است؛ ۳. صاحب‌منصبان دون‌پایه که یا دبیرند یا دستیاران سطح پایین. نگهبان دروازه، پیک، خادم، زندان‌بان، داروغه و... در این طبقه جای می‌گیرند؛ ۴. مردم عادی جامعهٔ آب‌سالار؛ مانند دهقانان،

1. Vitfogel

پیشه‌وران و فروپایه‌ترین افراد که نقش‌های بسیار کوچکی در این جوامع دارند (رک: ویتفوگل، ۱۳۹۱: ۴۶۷-۵۶۰).

آثار بهرام بیضایی نمود چنین جامعه‌ای در ایران است. او با دقّت در روابط اقتصادی و سیاسی جامعهٔ ایران، ارتباط اسطوره‌شناختی و تاریخی مسئلهٔ آب و روابط طبقاتی ایران را در آثارش نمایانگر ساخته است (طایفی و سلمان نصر، ۱۴۰۱: ۲۶-۴۶).

۲-۳. میتوس فرای

نظریهٔ میتوس فرای (۱۹۹۱-۱۹۱۲م) یکی از مهم‌ترین دیدگاه‌ها دربارهٔ گونه‌شناسی را ارائه می‌دهد. فرای در کتاب *کالبدشناسی نقد*، چهار فصل تابستان، پاییز، زمستان و بهار را به‌ترتیب با چهار گونهٔ اصلی رمانس، تراژدی، آیرونی/طنز و کمدی برابر قرار می‌دهد (مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۲۸-۳۳۰). طبق نگاه فرای، در روایت‌ها چهار عنصر پیش از انواع ادبی وجود دارد که او آن‌ها را «میتوس» یا طرح نوعی می‌نامد (فرای، ۱۳۷۷: ۱۹۶). او برای نشان‌دادن طرح گونه‌شناسانه‌اش، از سمبل دوری بسته‌ای همچون فصول استفاده کرده که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۱. میتوس تابستان (رمانس): این میتوس با نوع ادبی رمانس تطابق دارد. این گونهٔ ادبی، جهانی را پیش چشم قرار می‌دهد که قهرمانان پارسای شجاع و دوشیزگان زیبا در راه رسیدن به اهدافشان بر تهدیدها فائق می‌آیند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۵).

۲. میتوس پاییز (تراژدی): این میتوس، حرکت از جهان آرمانی به‌سوی جهان واقعی را که جهان فقدان و شکست است، نشان می‌دهد. فرای این میتوس را برابر فصل پاییز دانسته است (همان: ۳۵۸).

۳. میتوس زمستان (طنز/آیرونی): جهان میتوس زمستان، سرشار از عدم اطمینان و شکست است. در این میتوس، شخصیت‌های اصلی، مغلوب پیچیدگی‌های جهان می‌شوند (همان: ۳۷۵).

۴. میتوس بهار (کمدی): این میتوس جهانی را پیش‌رو قرار می‌دهد که پس از زمستان به‌سوی جهان آرمانی میتوس تابستان (رمانس) پیش می‌رود. قهرمان کمدی پس از عبور از مشکلات جهان واقعی با چرخش‌هایی در پیرنگ، به پیروزی می‌رسد (همان: ۳۵۹).

در این پژوهش برای تحلیل سرمتنی نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* بهرام بیضایی از گونه‌شناسی فرای بهره گرفته‌ایم.

٤. خلاصهٔ کارنامهٔ بندار بیدخش

بندار، دانشمند و بیدخش (وزیر) دربار جم است. او در طول سالیان خدمت خود، انواع دانش‌ها را در اختیار جم قرار می‌دهد و کار را به جایی می‌رساند که جم با خیالی آسوده حکمرانی می‌کند. او برای جم، جام جهان‌نما ساخته که مایهٔ پیروزی بر دشمنان شاه است؛ امّا جم از دانش و بینش بندار در دل هراس دارد و از بیم آنکه روزی بندار دانش‌هایش را به دشمن بیاموزد، او را به زندان رویینه‌دژ که ساختهٔ دست خود اوست، می‌افکند:

«گفتم کدام دشمن ای شهریار؟ ای جم که بر اسب می‌نشینی، ترا دشمنان بر بادند! و چه اندیشیدی که من ایشان را به کس گیرم؟ آن‌که تاج دانش به سر دارد چگونه بندگی خواران و نابخردان کند؟ آیا نه همهٔ این سال‌ها بر سر این کشور گذاشتم؛ از جوانی تا بدین سپیدمویی خویش؟ آیا نگفتم دانشِ خانه‌ساختن و نگفتم دانش جامه‌بافتن و نگفتم دانش پای‌افزار؟ آیا از شیربنان خوراک نیکو نساختم و چوبگران را ارّه و تیشه کارافزار نکردم؟ و آهنگران را چگّش آتش‌دمنده ندادم و اندازه‌ها چون دانگ و بدست و پنگان و کیله و فرسنگ پیش نگذاشتم؟ نگفتم دانش چاه‌کندن، و آب به چرخ و رسن فرازآوردن؟ و از مردمان تب نبریدم با پزشکی و نگفتم دانش اختران؟...» (بیضایی، ۱۳۹۶: ۵۴ و ۵۵).

بندار با اعتماد کامل و بدون هیچ چشمداشتی، دانش خود را در اختیار شاه گذاشت؛ همان دانشی که در آن گرفتار آمد؛ امّا در زندان با خود می‌اندیشد که چرا راهی برای فرار خود تعبیه نکرده است.

۵. بحث

۵-۱. معنایابی ترامتنی *کارنامهٔ بندار بیدخش*

۵-۱-۱. جانشینی بیش‌متن و بینامتن به جای عنصر فرامتن در نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش*

پیشینهٔ نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* را در متون کهن می‌توان پی گرفت. فارغ از مباحث اسطوره‌شناسانه که در جایگاه خود مهم است، باید به روایت‌هایی اشاره کنیم که ممکن است بیضایی با استفاده از آن‌ها به خلق این اثر پرداخته باشد. داستان جمشید، بیش‌متن نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* است که همراه با بینامتن‌هایی دربارهٔ فرّه پیشوایی به اثر شکل داده است. در *اوستا* جمشید چنین توصیف می‌شود:

«جم هورچهر خوب‌رمه، نخستین کسی از مردمان بود که پیش از تو-زرتشت- من -اَهوره‌مزدا- با او هم‌پرسگی کردم و آنگاه دین اَهوره و زرتشت را بدو فراز نمودم... پس من که اهوره‌مزدایم او را گفتم:... تو دین‌آگاه و دین‌بردار من [در جهان] باش... آنگاه جم هورچهر مرا پاسخ گفت: من زاده و آموخته نشده‌ام که دین‌آگاه و دین‌بردار تو [در جهان] باشم... آنگاه من -که اهورمزدایم- او را گفتم: ای جم! اگر دین‌آگاهی و دین‌برداری را از من نپذیری، پس جهانِ مرا فراخی بخش. پس جهان مرا ببالان و به نگاهداری [جهانیان] سالار و نگاهبان آن باش... آنگاه جم هورچهر مرا پاسخ گفت: من جهان ترا فراخی بخشم. من جهان ترا ببالانم و به نگاهداری [جهانیان] سالار و نگاه‌بان آن باشم. به شهریاری من، نه باد سرد باشد، نه باد گرم، نه بیماری و نه مرگ» (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۶۶۵ و ۶۶۶).

جمشید به فرمان اهوره‌مزدا به ساخت سرزمینی به نام «ور» همّت گماشت:

«پس [تو ای جم] آن «ور» را بساز، هریک از چهار برش به درازای اَسپریسی برای زیستگاه مردمان. هر یک از چهار برش به درازای اسپریسی برای اصطبل گاوان و گوسفندان... و بدانجا آب‌ها فراز تازان در آبراهه‌هایی به درازای هاسر. و بدانجا مَرغ‌ها برویان همیشه سبز و خرّم؛ همیشه خوردنی و نکاستنی. و بدانجا خانه[ها] بر پای دار؛ خانه[هایی] فراز اَشکوب، فروار و پیرامون فروار... مباد که گوژپشت، گوژسینه، خُل، دریوک، دیوک، کسویشریا، ویزباریش، تباه‌دندان، پیس جدا کرده تن و هیچ‌یک از دیگر داغ‌خوردگان اهریمن، بدانجا [راه یابند... آنگاه جم [آن] «ور» را بساخت، هر یک از چهاربرش به درازای اسپریسی و تخمهٔ رمه‌ها و ستوران و مردمان و سگان و پرندگان و آتش سرخ سوزان را بدان فراز برد. آنگاه جم [آن] ور را بساخت، هریک از چهار برش به درازای اسپریسی برای زیستگاه مردمان؛ هریک از چهار برش به درازای اسپریسی برای اصطبل گاوان و گوسفندان» (همان: ۶۷۰-۶۷۲).

در واقع، این همان «ور» است که در نمایشنامهٔ بیضایی نیز به آن اشاره شده است:

«آری نیکوست تا بدان پلشت و پتیاره از جهان براندازیم و کشور از زشتی‌ها پاک کنیم که از گند دیوان دیو و اهریمنان بر جای ماند. در این بنگریم تا کجاست هرچ گوژ و شکسته‌سینه و ریخته‌دندان و نرم‌استخوان و کل و پیسه و لوچ و نابینا و مانندشان و ایشان همه از ور بیرون کنیم» (بیضایی، ۱۳۹۶: ۶۰).

بیراه نیست اگر بگوییم که در این قسمت، بیضایی واژه به واژه از *اوستا* استفاده کرده است.

در *اوستا* و بخش زامیادیشت دربارهٔ جمشید می‌خوانیم:

«که دیرزمانی از آن جمشید خوب‌رمه بود؛ چنان‌که بر هفت کشور شهریاری کرد و بر دیوان و مردمان [دروند] و جادوان پریان و کوی‌های ستمکار کرپ‌ها چیره شد. آن که دارایی و سود - هر دو- را از دیوان برگرفت. فراوانی و گلّه هر دو را از دیوان برگرفت. خشنودی و سرافرازی - هر دو- را از دیوان برگرفت. به شهریاری او، خوردنی و آشامیدنی نکاستنی، جانوران و مردمان -هر دو- بی‌مرگ و آب‌ها و گیاهان -هر دو-

نخشکیدنی بودند. به شهریاری او، نه سرما بود، نه گرما، نه پیری، نه مرگ و نه رشک دیو آفریده. اینچنین بود پیش از آنکه او دروغ گوید، پیش از آنکه او دهان به دروغ بیالاید. پس از آنکه او به سخن نادرست دروغ دهان بیالود، فرّ آشکارا به کالبد مرغی از او به بیرون شتافت. هنگامی که جمشید خوب‌رمه دید که فرّ از وی بگسست، افسرده و سرگشته همی‌گشت و در برابر دشمنی [دیوان] فروماند و به زمین پنهان شد. نخستین بار فرّ بگسست. آن فرّ جمشید، فرّ جم پسر ویونگهان به کالبد مرغ وارغن به بیرون شتافت. این فرّ [از جم] را مهر فراخ چراگاه - [آن] هزار گوش ده‌هزار چشم- برگرفت. مهر شهریار همهٔ سرزمین‌ها را می‌ستاییم که اهوره‌مزدا او را فرّه‌مندترین ایزدان مینوی بیافرید. دومین بار فرّ بگسست، آن فرّ جمشید، فرّ پسر ویونگهان به پیکر مرغ وارِغنَ به بیرون شتافت. این فرّ [از جم گسسته] را فریدون پسر خاندان آتبین برگرفت که –به‌جز زرتشت- پیروزمندترین مردمان بود. آن‌که اژی‌دهاک را فروکوفت؛ [اژی‌دهاک] سه پوزهٔ سه کلّهٔ شش چشم را، آن دارندهٔ هزار [گونه] چالاکی را، آن دیو بسیار زورمند دروج را، آن دُرومند آسیب‌رسان جهان را، آن زورمندترین دروجی را که اهریمن برای تباه‌کردن جهان اشه به پتیارگی در جهان استومند بیافرید. سومین بار فرّ بگسست، آن فرّ جمشید، فرّ جم پسر ویونگهان به کالبد مرغ وارِغنَ به بیرون شتافت. این فرّ [از جم گسسته] را گرشاسب نریمان برگرفت که – به‌جز زرتشت- در دلیری و مردانگی، زورمندترین مردمان بود...» (دوستخواه ۱۳۷۱: ۴۸۹-۴۹۱).

چنان‌که در روایت زامیادیشت شاهدیم، سه بار فرّ از جم گسسته می‌شود. اوّلین بار فرّ کاردانی و عقل و تدبیر است که همان وجه موبدی جمشید است که از او گرفته می‌شود و به مهر فراخ چراگاه می‌رسد. دومین بار فرّ شاهی جمشید گرفته می‌شود که به فریدون می‌رسد و سومین بار فرّ پهلوانی از او گرفته می‌شود که به گرشاسب می‌رسد. نظر دامستتر نیز در این باره چنین است که «فرّه سه بار از جمشید خارج می‌شود. زیرا سه فرّه است که به پادشاه تعلّق دارد: اول فرّه پیشوایی، دوم فرّه پهلوانی و سوم کشاورزی.

این سه فرّه در سه شخصیت فریدون، آذرگشسب و آذربرزین ظهور می‌کند» (damesteter, 1993: 294).

حالا این نکات چه کمکی به ما در تشخیص بیش‌متن موجود در *کارنامهٔ بندار بیدخش* می‌کند؟ پاسخ جالبی برای این پرسش وجود دارد. نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش*، داستان از دست دادن فرّ پیشوایی از سوی جمشید است و نمود آن را با پیوندی بینامتنی در یکی از گروه‌های پیشوایان دینی می‌بینیم.

ایرانیان و هندوان مردم را به سه گروه تقسیم می‌کردند: نخست پیشوایان یا آتربانان (atheravan-athaurvan)، دوم رزمیان (rathaestar) و سوم کشاورزان (vastrya). پیشوایان دینی مزدیسنا در ایران باستان بر اساس پایهٔ خود، دستور، موبد و هیربد خوانده می‌شوند. دستور در پهلوی دستور dastvar (dastobar) از واژهٔ داستوا به معنی داوری و مصدر bara (بردن) درآمیخته است. دستور در معنی درست، همانند واژهٔ وزیر است که به معنی داوری‌کننده یا فتوادهنده است. نیز دستور، بزرگ‌ترین پایهٔ پیشوایی است. دستور دستوران مانند موبد موبدان در سر دستوران جای دارد. موبد را در اوستا مغو moghu و در فارسی باستان magu و در پهلوی مغوپت گویند. موبدان یا مغان از میان قبیله‌ای که از سرزمین ماد بود، برگزیده می‌شدند. این برتری هماره با این گروه از مردم ماد بود و پیشوایان به نام آن قبیله، مغوپت خوانده می‌شدند و تاکنون همین نام پایدار مانده را موبد می‌گوییم. دستهٔ بعدی هیربدان‌اند که در اوستا اثر پئیتی ae-thra puiti و در پهلوی اربپت e-hrpat شد و در فارسی هیربد گوییم که به معنای آموزگار است. ائتر aetra به معنی آموزش و جزء پئیتی همان است که در موبد و سپهبد و اندرزبد و دبیربد و جز این‌ها دیده می‌شود و به معنی دارنده است. چون در روزگاران پیشین کار آموزش و پرورش مردم با آتربانان، پیشوایان دینی بوده، از این رو، هیربدان یا استادان و آموزگاران از همان گروه پیشوایان دینی به شمار رفتند (پورداوود، ۲۵۳۶: ۲۳-۲۰). بیدخش چنان‌که از معنی نام او برمی‌آید، از گروه وزیران است. دوستخواه در این باره در ترجمهٔ *اوستا* می‌آورد: «در منظومهٔ پهلوی ایاتکار زریران (یادگار زریر) از

جاماسپ با صفت «بیدُخش» یاد شده که معنی «دارندهٔ قدرت دوم کشور» یا «شخص دوم کشور» (= وزیر اعظم یا صدر اعظم) دارد و آگاهی و دانایی افسانگی و اغراق‌آمیزی بدو نسبت داده شده است؛ از این‌گونه که چون ده روز باران آید، می‌تواند بگوید چند سرشک (قطره) بر زمین آمده است و می‌تواند بگوید که کدام گل امروز بشکفد و کدام فردا و می‌تواند بگوید که کدام ابر بارانی است و کدام بی‌باران. کتابی هم به نام «جاماسپ‌نامک» (جاماسب‌نامه) به زبان پهلوی (دارای ۵۰۰۰ واژه) در دست است که پاسخ‌های جاماسپ به گشتاسپ را در بر می‌گیرد و حکایت از هوش و دانش و فرزانگی جاماسپ دارد» (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۹۶۷)؛ بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که بندار بیدخش در نمایشنامه، نمایندهٔ طبقهٔ پیشوایان و در دستهٔ وزرا قرار دارد. وزیر که نمایندهٔ عقل و درایت است، به دست جمشید کشته می‌شود که کشته‌شدن او به معنای از میان رفتن فرّ پیشوایی در جمشید است. اگر بیدخش تجسّم این فرّه باشد و نماد تدبیر و عقل، جمشید با کشتن او، عقل و تدبیر را از دست می‌دهد و چنان‌که در متن *اوستا* خواندیم، به تبع آن، فرّه پادشاهی و پهلوانی را. البته این دو مورد را در نمایشنامه شاهد نیستیم؛ به همین دلیل، می‌توان گفت که نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش*، بیش‌متنی جز از دست رفتن فرّه پیشوایی جمشید نیست.

بیش‌متن دیگری که در دست داریم، جمشید در *شاهنامه* است. ستّاری در کتاب *جهان اسطوره‌شناسی* می‌آورد: «جمشید پیشدادی در پاره‌ای از روایات، برادر طهمورث دیوبند است. شاهی دادوند و پابادگر و هنرآموز و آفریننده بود و دورانش، عهد خرّمی و آسایش و آرامش و شادمانی. چون نرم‌کردن آهن و ساخت و زره و خفتان و تیغ و دوختن جامه و رستن و بافتن را به مردم آموخت و گیتی را افزایش بخشید و دیوان به فرمانش گرمبه و کاخ‌های بلند پی افکندند و خود به دستور اهورمزدا «ور» را ساخت (ور جمکرد) که در آن بهترین چارپایان و زیباترین مردمان و خوش‌بوترین گیاهان را

گرد آورد تا از گزند سیل و طوفان سختی (دیو ملکوش) که در پایان هزارهٔ هوشیدر فرامی‌رسد و همه‌چیز را نابود می‌کرد، آسیب نبینند» (ستّاری، ۱۳۸۸: ۳۵)

جمشید در *شاهنامه* پس از طهمورث بر تخت می‌نشیند:

گران‌مایه جمشید فرزند او — کمر بست یکدل پر از پند او
برآمد بر آن تخت فرّخ‌پدر — به رسم کیان بر سرش تاج زر
کمر بست با فر شاهنشهی — جهان گشت سرتاسر او را رهی
زمانه برآسود از داوری — به فرمان او دیو و مرغ و پری
جهان را فزوده بدو آبروی — فروزان شده تخت شاهی بدوی
منم گفت با فرّه ایزدی — همم شهریاری همم موبدی

(فردوسی، ۱۹۶۰: ۱/۱-۵)

چنان‌که از ابیات برمی‌آید، در ابتدای کار، جمشید روزگاری خوش برای مردم رقم زده است. در نمایشنامهٔ بیضایی نیز به آبادانی‌های زمان جمشید اشاره شده است؛ امّا نکتهٔ قابل توجّه دیگر، فرّه‌های ایزدی جمشید است که فردوسی به دو فقره از آن‌ها اشاره داشته و بیضایی نیز همین دو فرّه را در نظر گرفته و به‌خوبی آن را در بافت متن خود قرار داده است.

کارهایی در *شاهنامه* به جمشید نسبت داده شده که نخستین آن‌ها ساختن ابزار جنگ است:

نخست آلت جنگ را دست برد — در نام جستن به گردان سپرد
به فرّ کیی نرم کرد آهنا — چو خود و زره کرد و چون جوشنا
چو خفتان و تیغ و چو برگستوان — همه کرد پیدا به روشن روان

(همان: ۱/۸-۱۰)

در نمایشنامهٔ بیضایی، ساخت ابزار جنگی به شکلی دیگر به بندار بیدخش نسبت داده شده است. او در پاسخ جمشید می‌گوید: «این‌ها همه از دانش بود! ایشان همه دیوان و دیوخویان بودند -سوار گردن هم- که افزارهایشان استخوان برادران و فرزندان بود؛

زه کمان از رودهٔ هم داشتند. ایران‌ویج زیر سم ایشان پست شد. تا جم جهان‌دار را درخواستم که کارزار واپسین به دانش بسپارا! پس به کارکرد آینه‌ها تابش در چشم دشمنان افگندم و ایشان در جنگ کور کردم تا شکسته شدند» (بیضایی، ۱۳۹۶: ۵۶).

در جایی دیگر بیدخش به جمشید می‌گوید: «آیا نگفتم دانش خانه‌ساختن و نگفتم دانش جامه‌بافتن و نگفتم دانش پای‌افزار؟ آیا از شیربنان خوراک نیکو نساختم و چوبگران را ارّه و تیشه کارافزار نکردم و آهنگران را چکّش ندادم و اندازه‌ها چون دانگ و بدست و پنگان و کیله و فرسنگ پیش نگذاشتم؟ نگفتم دانش چاه‌کندن و آب و رسن فرازآوردن؟ و مردمان را تب نبریدم با پزشکی و نگفتم دانش اختران؟ و مردمان را دوست نگرفتم و تو را گردونه و گاه نساختم؟» (همان: ۵۴ و ۵۵).

تقریباً همهٔ این موارد در داستان جمشید در *شاهنامه* آمده است:

دگر پنجه اندیشهٔ جامه کرد — که پوشند هنگام جنگ و نبرد
ز کتّان و ابریشم و موی قز — قصب کرد پرمایه دیبا و خز
بیاموختشان رشتن و تافتن — بتار اندرون پود را بافتن
چو شد بافته شستن و دوختن — گرفتند از او یکسر آموختن

(فردوسی، ۱۹۶۰: ۱۲/۱-۱۵)

بفرمود پس دیو ناپاک را — به آب اندر آمیختن خاک را
هر آنچ از گل آمد چو بشناختند — سبک خشت را کالبد ساختند
به سنگ و به گچ دیو دیوار کرد — نخست از برش هندسی کار کرد
چو گرمابه و کاخ‌های بلند — چو ایوان که باشد پناه از گزند

(همان: ۳۴/۱-۳۷)

چو بان و چو کافور و چون مشک ناب — چو عود و چو عنبر چو روشن گلاب
پزشکی و درمان هر دردمند — در تندرستی و راه گزند

(همان: ۴۲/۱ و ۴۳)

...

چنین سال پنـــجه برنجـــید نیز ندید از هنـــر بر خـرد بسته چیز
همه کردنی‌ها چو آمد به جای ز جـــای مهی برتـــر آورد پای
بفرّ کیانی یکی تخـت ساخت چه مایه بدو گوهر اندر نشاخت
که چون خواستی دیو برداشتی ز هامـــون به گردون برافراشتی
چو خورشـید تابان میـــان هوا نشـــسته برو شـــاه فرمانروا
جهان انجمن شد بر آن تخت او شگفتی فرومانده از بخت او

(همان: ۱/۴۶-۵۱)

امّا روایت *شاهنامه* با تک‌گویی‌های نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش*، آنجا نسبت پیدا می‌کند که فردوسی دربارهٔ جمشید و عاقبت کار او می‌سراید:

منی کرد آن شـــاه یزدان‌شناس ز یزدان بپـــیچید و شد ناسپاس
[گران‌مایگان را ز لشگر بخواند چه مایه سخن پیش ایشان براند]
چنین گفت با سالـخورده مهان که جـز خویشتن را ندانم جهان
هنر در جهـان از من آمد پدید چو من نامور تخت شاهی ندید
جهـــان را به خـــوبی من آراستـــم چنانـــست گیتـــی کجـــا خواستم
خور و خواب و آرامـــتان از من است همان کوشـــش و کامتان از من است
بزرگـــی و دیهـــیم شـــاهی مراست که گویـد که جز من کسی پادشاست
همـــه مـوبدان سرفگـــنده نگـــون چرا کـس نیارســـت گفـتن نه چون
چون این گفته شد فرّ یـــزدان از اوی بگشت و جهان شد پر از گـفت‌وگوی
منـــی چون بپیـــوست با کـــردگـــار شکست اندر آورد و برگشـــت کار
چه گفت آن سخن‌گوی با فرّ و هوش چو خسرو شـــوی بنـــدگی را بکوش

(همان: ۱/ ۶۲-۷۲)

چنان‌که از ابیات پیداست، جمشید راه ناسپاسی از خداوند را می‌پیماید و کارهایی را که انجام داده، از جانب همراهی پروردگار نمی‌بیند؛ به همین دلیل، موبدان که در

اساطیر فرّه پیشوایی دارند، از کار جمشید شرمسار می‌شوند. امّا بیضایی به ماجرا این‌گونه نگاه نمی‌کند. نمایشنامهٔ او زمینی شده است. جمشید بیضایی به جای کردگار در برابر عقل می‌ایستد که نمادش بندار بیدخش است. در تمامی تک‌گویی‌های جمشید، حسّ غرور و تکبّر در مقابل بندار وجود دارد. به این ترتیب، دو روایت *اوستا* و *شاهنامه* را می‌توانیم بیش‌متن‌های اصلی نمایشنامهٔ بیضایی بدانیم که اگر نبودند، نمایشنامهٔ بیضایی نیز وجود نداشت.

چنان‌که می‌بینیم، حاکم مستبد، یعنی جمشید به‌واسطهٔ قدرت خود بر جامعه حاکم شده است. او تا هنگامی که از دانش به‌درستی بهره می‌برد یا به عبارت ساده‌تر، کارآمد است، می‌تواند جامعه را اداره کند؛ امّا درست در هنگامی که فرّه ایزدی از او گرفته می‌شود، حکومتش رو به زوال می‌رود. در واقع، بیضایی بیش‌متن‌ها و بینامتن‌هایی انتخاب می‌کند تا به‌راحتی بتواند جایگزین بینش فرامتنی خود، یعنی استبداد در جامعهٔ آب‌سالار شرقی کند؛ چنان‌که در تحلیل فرامتنی خواهیم دید. بیضایی علاوه بر فرامتن طبقاتی، به نخبه‌کشی در ایران به‌عنوان فرامتن نظر داشته است؛ از این رو، بیش‌متن‌هایی را برگزیده که بتواند جایگزین کند. مثلاً فرّه پیشوایی را در بن‌مایه‌های اساطیری، جایگزین فرامتن مدرنی همچون نخبه‌کشی در جهان معاصر ایران کرده است. به این ترتیب، بیش‌متن‌ها و بینامتن‌های بیضایی در محور جانشینی، تأثیر معنایی داشته‌اند. در ادامهٔ این بخش به شرح و توضیح فرامتن‌های موجود در نمایشنامه می‌پردازیم.

۲-۱-۵. تحلیل طبقاتی

در نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش*، دو شخصیت اصلی در طبقهٔ حاکم حضور دارند: پادشاه که جمشید است در رأس هرم و پس از او بندار بیدخش قرار دارد که از طبقهٔ صاحب‌منصبان است. جمشید جامعه‌ای را که بر آن حکومت می‌کند، این‌گونه تصویر می‌نماید: «بنویسید: من- جم نیک‌رمه- دارندهٔ کشتزارهای گشاده و چراگاه‌های پهناور، باغ-دژی دارم؛ ور که در آن زشتی و بد را ره نیست! و در آن گزیده‌ترین مردمان‌اند از

هرگونه که شایست. موبدان و دبیران و جنگاوران و کارورزان؛ چه کشتگر و چه شبان و شکارگر، همه نیک‌اندیش و تندرست» (بیضایی، ۱۳۹۶: ۶۰و۶۱).

با این تصویر به‌راحتی از حاکمیت استبدادی مبتنی بر نظریهٔ ویتفوگل پرده برداشته می‌شود. جمشید جامعهٔ خود را به دو طبقهٔ اصلی تقسیم می‌کند: اوّل، طبقهٔ موبدان، دبیران و جنگاوران که در تحلیل ویتفوگلی در حاکمیت قرار می‌گیرند و دوم، کشاورزان، شبانان و شکارگران که از تودهٔ مردم به حساب می‌آیند؛ امّا نکتهٔ قابل توجّه در سخنان جمشید این است که او هیچ مالکیتی برای تمامی این طبقات قائل نیست و می‌گوید جم نیک‌رمه دارندهٔ کشتزارهای گشاده و چراگاه‌های پهناور است. به این ترتیب، روابط اقتصادی در این نمایشنامه مبتنی بر همان روابطی است که به‌طور سنّتی در جامعهٔ استبدادی شرق وجود دارد؛ امّا نکتهٔ قابل توجّه دیگر، کشمکشی است که در این نمایشنامه صورت گرفته؛ یعنی کشمکش حاکم با دیوان‌سالاران حکومتی. بیدخش که عمری خدمت کرده و برای پادشاه تدبیر امور نموده و جام جم ساخته، مورد سوءظن پادشاه قرار گرفته است. جمشید او را خطری برای حکومت خود می‌داند که بی‌ارتباط با نفوذ زیاد و قدرت بیدخش نیست؛ از این رو، تصمیم گرفته او را از میان بردارد. اتّفاقاً بحث نفوذ سیاسی و ارتباط آن با کشمکش‌های طبقهٔ حاکم، در نظریهٔ ویتفوگل نیز مطرح است. از نظر او چنین کشمکش‌هایی میان «کارگزاران بلندپایه و کارمندان دون‌پایه، میان گروه‌های متعدّد کارکنان بلندپایه، میان کارکنان معمولی و اعیان دیوان‌سالار و میان کارگزاران بلندپایه و شاه مستبد و ملتزمان رکابش یا دربار، پیش می‌آمدند. این کشمکش‌ها معمولاً با قدرت یا نفوذ سیاسی مربوط بودند» (ویتفوگل، ۱۳۹۱: ۵۱۵). به این ترتیب، می‌توان گفت در این اثر که از اساطیر ریشه گرفته، بیضایی جامعه‌ای بر مبنای استبداد شرقی را در برابر ما قرار داده که از آن احتمالاً این نتیجه را می‌گیرد که چنین جامعه‌ای بر اثر کشمکش‌های طبقاتی، نخبگان خود را از بین می‌برد؛ زیرا از نفوذ سیاسی آن‌ها در برابر استبداد سیاسی هراس دارد.

۳-۱-۵. نخبه‌کشی

علاوه بر این‌ها، بیضایی سخت درگیر مسئله‌ای با عنوان نخبه‌کشی است. بخواهیم یا نخواهیم، این مفهوم در این اثر او موجود است. وزیران آثار بیضایی، چه در *کارنامهٔ بندار بیدخش* و چه در *مجلس قربانی سنّمار* (رک: بیضایی، ۱۳۸۴) به دست حاکم مستبد و به دلایلی عجیب و غریب و من‌درآوردی کشته می‌شوند. به قتل رساندن نخبگان و نمود عینی آن، یعنی کشتن وزیران در تاریخ معاصر با بیضایی و پیش از آن وجود داشته است. رضاقلی در کتاب *جامعه‌شناسی نخبه‌کشی* می‌نویسد: «قائم‌مقام را توطئه‌گران دربار قاجار و محمّدشاه به کمک ایادی بیگانه کشتند و امیرکبیر را به همین شکل به روزگار ناصرالدّین شاه نسبت می‌دهند و مصدّق نیز چهل سال تبعید و زندان را مدیون سازمان سیا و پهلوی است... باید به‌دنبال عللی گشت که اگر نبودند، نظامی پرداخته نمی‌شد که در آن اصلاحگران توفیقی به پیشبرد مقاصد خود نیابند. آن علّت‌ها عللی بودند که استبداد را دامن می‌زدند و مانع جدّی توزیع قدرت بودند و هم جلوی انباشت ثروت را می‌گرفتند و هم انباشت علم را» (رضاقلی، ۱۳۸۹: ۲۳)

بیضایی نیز در گفت‌وگو با تاریخ جامعهٔ خویش است و بیش‌متنی از اساطیر را به کار گرفته و در دل آن، فرامتنی از تاریخ معاصر ایران استفاده کرده است. بندار بیدخش، هم وزیر است و هم نخبه. این وجوه از شخصیت بندار بیدخش باعث می‌شود مرگ او تمام قتل‌های تاریخی را به یادمان بیاورد که بیضایی در نقد آن‌ها این نمایشنامه را نوشته است؛ پس این رابطه را می‌توانیم به‌عنوان فرامتنی انکارناپذیر در اثر بیضایی بدانیم که از طریق ریشه‌شناسی عنصر بیش‌متن، قابل تحلیل و شناسایی است.

٥-١-٤. پیرامتنیت بندار بیدخش و تأثیر معنایی آن‌ها در محور همنشینی

روایت نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* در سه‌برخوانی اژدهاک، آرش و بندار بیدخش قرار گرفته است. به نظر می‌رسد که این همنشینی، روایتی کلان را شکل می‌دهد؛ زیرا هرکدام از آن‌ها روایتگر بخشی از داستان کلان‌تر به‌صورت کامل هستند. اگر از نام آثار صرف‌نظر کنیم، چنین داستانی در اختیار خواهیم داشت: پادشاهی بر

کشوری حکومت می‌کرد. بیدادگری‌های او باعث شد تا شخصی علیه او بشورد و او را شکست دهد و بر تخت پادشاهی بنشیند. او عامل خشکسالی در آن سرزمین شد و در نهایت، کسی آمد و او را از تخت برانداخت و آب و آبادانی را به کشور بازگرداند (طایفی و سلمان نصر، ۱۴۰۰: ۱۲۲)؛ بنابراین، بیضایی با هم‌نشین‌ساختن این عناصر، معنایی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که در ارتباط با آب و مدیریت آن در جامعهٔ استبدادی شرق است. در واقع، اگرچه ما نمودهای مستقیم اساطیر آب را در *کارنامهٔ بندار بیدخش* نمی‌بینیم، هم‌نشین‌کردن این نمایشنامه با دو نمایشنامهٔ دیگر، ما را در کشف معنای اثر یاری می‌کند. در این مورد، محور هم‌نشینی، تأثیر معنایی ایجاد کرده، به کشف لایه‌های پنهان متن می‌انجامد.

۲-۵. تحلیل سرمتنی و تأثیر آن بر محور هم‌نشینی و جانشینی متن میتوس *کارنامهٔ بندار بیدخش*

پایانی هولناک آن‌چنان که از تراژدی انتظار داریم، در نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش* مشهود است. پایانی که محتوم است و از ابتدا انتظارش را می‌کشیم؛ امّا همچنان منتظر می‌مانیم تا قهرمان بی‌گناه از دام مرگ بگریزد که چنین نمی‌شود: «اکنون پشت درند! هیچ کبوتری نرسید و پیکی در نکوفت! آیا مرا به ایشان وامی‌گذاری تا به دلخراش‌ترین دشنام‌ها لگدکوبان بکشند؟» (بیضایی، ۱۳۹۶: ۷۲). از سوی دیگر، جم برای قتل بندار مردّد است؛ زیرا ویژگی این تراژدی بیضایی آن است که مرگ بندار بیدخش را مرگ جم قرار داده. در داده‌های بینامتنی دانستیم که در اسطورهٔ جمشید چگونه از بین رفتن دانش، به انحطاط او می‌انجامد و در این نمایشنامه نیز خطای تراژیک از جم سر می‌زند. اگر بیرون از نمایشنامه بایستیم، می‌بینیم که جمشید در حال خودکشی است. حال ما وجه ترحّم‌آمیز تراژدی را در بندار بیدخش به تماشا نشسته‌ایم و وجه هراس‌آور را در جمشید. ما دوست نداریم جمشید دست به قتل خود بزند؛ زیرا وجه دانش او از بین می‌رود و نیز از سویهٔ هراس‌انگیز جمشید به ترس افتاده‌ایم و او را مستحقّ مرگ می‌دانیم. با این تفسیر، ماجرای تراژیک یک شخص را داریم و آن جمشید است.

از سوی دیگر، در تعیین نوع این تراژدی، باید به عوامل حاضر در آن توجّه داشته باشیم. قهرمان تراژدی *کارنامهٔ بندار بیدخش*، وزیر نیست، او اشتباهی نکرده است و با توجّه به آنچه پیش‌تر گفتیم، داستان حول جمشید می‌گردد. خطای او شک به وجه خردورزانهٔ خود است و جنایتی که انجام می‌دهد، قتل همان وجه. در نوع چهارم از تراژدی فرای، مرحلهٔ سرنگونی قهرمان به‌سبب خطا یا هامارشیاست که در این مرحله از خطّ مرزی معصومیت می‌گذریم و به تجربه می‌رسیم که مسیر فروافتادن قهرمان نیز هست (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۶). در نقد نو، هامارشیا یا خطای تراژیک را سه نوع می‌دانند: ۱. نقص انسانی یا قصور؛ ۲. اشتباه بلااراده که پیامد برخی شهوات و هواهای نفسانی است؛ ۳. اشتباهی که از نظم الهی یا فوق طبیعی ناشی می‌شود. جنایت اودیپوس از نوع اوّل و تا اندازه‌ای مبتنی بر نوع دوم است. جنایت تیستس که با زن برادر خود روابط عاشقانه برقرار کرد، از نوع دوم است و جنایت اورستیس از نوع سوم (براهیمی، ۱۳۸۵: ۵۷). خطای جمشید نیز از نقص و قصور انسانی نشئت می‌گیرد که زادهٔ دل‌بستگی به قدرت است. این نمایشنامه نیز به‌دلیل نمایان‌شدن هویت فردی تراژدی در شخصیت جمشید و وجه دیگر او بندار بیدخش، نمایشنامه‌ای است که آن را می‌توان تراژدی در انزوا دانست.

با این توضیحات، به نظر می‌رسد سرمتن *کارنامهٔ بندار بیدخش* در دو محور جانشینی و هم‌نشینی عمل می‌کند. اگر عنصر قصور انسانی آثار تراژیک جهان را وجه بینامتنی اثر بیضایی و آن‌ها فرض کنیم، در واقع، قصور انسانی پادشاه در استبداد شرقی، ناگزیر و حاصل روابط اقتصادی چنین جامعه‌ای است. قهرمان داستان، جمشید، مغلوب سرنوشت است، همانند قهرمانان سایر آثار تراژیک، امّا این قصور، در جوامع شرقی با قتل فرّه پیشوایی یا دانش نمود یافته که قربانی حاکم مستبد می‌شود؛ از این رو، می‌توان گفت سرمتن تراژدی در محور جانشینی عمل کرده، تأثیر معنایی خاصّی بر دریافت مخاطب می‌گذارد.

از دیگر سو، تراژدی انزوا در هم‌نشینی با متن، وجه هول‌انگیز تراژدی را پیش چشم مخاطبان قرار می‌دهد. در واقع، خطای حاکم در چنین جامعه‌ای، برای مردم نتایجی تراژیک به بار می‌آورد. انتقال چنین حسّ هول‌انگیزی جز از طریق هم‌نشینی عناصر تراژدی با بیش‌متن‌ها، بینامتن‌ها و فرامتن‌ها ممکن نیست.

٦. نتیجه‌گیری

پس از معنایابی ترامتنی نمایشنامهٔ *کارنامهٔ بندار بیدخش*، به نظر می‌رسد هرکدام از عناصر ترامتنی در یکی از محورهای جانشینی و هم‌نشینی معنایی عمل کرده و منجر به کشف معنا شده‌اند. در محور جانشینی، متون کهنی همچون *اوستا* و *شاهنامه*، نمایانگر فرامتن‌های طبقاتی و نخبه‌کشی هستند. به این ترتیب، بیضایی در مرحلهٔ اوّل، بیش‌متن‌هایی را پیشِ‌روی مخاطب قرار می‌دهد تا به‌راحتی بتواند جایگزین بینش فرامتنی خود، یعنی استبداد در جامعهٔ آب‌سالار شرقی کند. علاوه بر این، چنان‌که در تحلیل فرامتنی دیدیم، بیضایی علاوه بر وجوه طبقاتی، به نخبه‌کشی در ایران به‌عنوان فرامتن نظر داشته است؛ از این رو، بینامتن‌هایی مرتبط با فرّه پیشوایی را برگزیده است تا بتواند جایگزین فرامتن نخبه‌کشی کند. از سوی دیگر، اگرچه ما نمودهای مستقیم اساطیر آب را در *کارنامهٔ بندار بیدخش* نمی‌بینیم، هم‌نشین‌کردن این نمایشنامه با دو نمایشنامهٔ دیگر، یعنی آرش و اژدهاک که اساطیر آب را در پس‌زمینهٔ خود دارند، ما را در کشف معنای اثر یاری می‌کنند. در این مورد، محور هم‌نشینی، تأثیر معنایی ایجاد کرده، به کشف لایه‌های پنهان متن دربارهٔ جامعهٔ آب‌سالار می‌انجامد. سرمتن *کارنامهٔ بندار بیدخش* در دو محور جانشینی و هم‌نشینی عمل می‌کند و تأثیر معنایی دارد. اگر عنصر قصور انسانی آثار تراژیک جهان را وجه بینامتنی اثر بیضایی و آن‌ها فرض کنیم، در واقع، قصور انسانی پادشاه در استبداد شرقی، ناگزیر و حاصل روابط اقتصادی چنین جامعه‌ای است؛ بنابراین، بیضایی با جانشین‌سازی چنین سرمتنی، نگاه فرامتنی خود را پیش چشم قرار می‌دهد. البته هم‌نشین‌سازی نوع خاصّی از تراژدی نیز تأثیر معنایی خاصّ خود را بر متن دارد. تراژدی انزوا در هم‌نشینی با متن، وجه غم و اندوه را پیش چشم

مخاطبان قرار می‌دهد. انتقال چنین حسّ هول‌انگیزی جز از طریق هم‌نشینی عناصر تراژدی با بیش‌متن‌ها و بینامتن‌ها و فرامتن‌ها ممکن نیست. در نتیجه می‌توان گفت که بیضایی با جانشین‌سازی و هم‌نشین‌سازی عناصر ترامتنی، معنا را به مخاطب انتقال می‌دهد و معنایابی ترامتنی، دستگاه نظری کارآمدی برای تحلیل این اثر است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۵)، **ساختار و تأویل متن**، چ۱۸، تهران: مرکز.
- آلن، گراهام (۱۳۹۲)، **بینامتنیت**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ۴، ویراست۲، تهران: مرکز.
- **اوستا** (۱۳۷۱)، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، چ۱۰، تهران: مروارید.
- براهیمی، منصور (۱۳۸۵)، **مروری بر بوطیقای ارسطو و مسائل اصلی آن**، مجلهٔ خیال، دورهٔ ۱۸، صص ۴-۶۷.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۴)، **سه برخوانی**، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- _____ (۱۳۹۶)، **دیوان نمایش۱**، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پالمر، فرانک ر. (۱۳۷۴)، **نگاهی تازه به معنی‌شناسی**، تهران: کتاب ماد.
- پورداوود، ابراهیم (۲۵۳۶)، **یسنا**، ج۲، به‌کوشش بهرام فره‌وشی، تهران: دانشگاه تهران.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر** (راهنمای آسان‌فهم)، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷۷)، **حافظ**، به‌سعی سایه. تهران: کارنامه.
- رضاقلی، علی (۱۳۸۹)، **جامعه‌شناسی نخبه‌کشی**، چ۳۲، تهران: نی.
- ستاری، جلال (۱۳۸۸)، **جهان اسطوره‌شناسی۱۰، اسطوره‌های ایرانی**. چ۲، تهران: مرکز.
- صفوی، کورش (۱۳۹۹)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**. تهران: سورهٔ مهر.
- طایفی، شیرزاد و کورش سلمان نصر (۱۴۰۰)، **تحلیل برخوانی «آرش» بهرام بیضایی، با رویکرد ترامتنیت**، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۳-۱۲۶.
- _____ (۱۴۰۱)، **واکاوی دیدگاه طبقاتی بهرام بیضایی در پرتو نظریات ویتفوگل و مارکس با تکیه بر نمایشنامه‌های آرش، اژدهاک، بندار بیدخش، سلطان مار، چهار صندوق، در حضور باد**، فصلنامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۵۲، صص ۲۶-۴۹.

- طایفی، شیرزاد و ابراهیم کریم‌زاده (۱۴۰۱)، **تحلیل سبک‌شناسانهٔ «نظر» در ده غزل از سعدی شیرازی بر مبنای معنی شناسی ساخت‌گرا**، فصلنامهٔ‌مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲۸، صص ۱۸۷-۲۲۸.

- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، **تحلیل نقد**، ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۰)، **شاهنامه**، چاپ مسکو، تحت نظر ی. ا. برتلس، ج۱، مسکو: انتشارات ادبیات خاور.

- مشایخ، پروین، سیدمحمود سیدصادقی و سیدجعفر حمیدی (۱۳۹۹)، **بررسی تطبیقی انواع بینامتنیت ژنت با نظریهٔ بلاغت اسلامی در شعر حافظ**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۴۱۵-۴۴۲.

- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، **دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا امروز**، تهران: چشمه.

- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵)، **بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم**. تهران: سخن.

- ویتفوگل، کارل آوگوست (۱۳۹۱)، **استبداد شرقی؛ بررسی تطبیقی قدرت تام**، ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: ثالث.

-Genette, Gerard (1997), **Palimpsests: literature in the second degree.** Channa newman and Claud Doubinsky(trans). University of Nebraska press.

-Genette, Gerard (1997), **Paratexts Thresholds of interpretation.** Translated by JANE E. LEWIN. Cambridge: Cambridge University Press.

-Darmesteter, james (1993), **THE ZEND-AVESTA**, PART II. Dehli: Motial banarsidass.