The Myth Analysis of the Zahhak Myth in Iranian Dramatic Literature: A Case Study of Plays from the 1970s*

Abstract

I In contemporary times, many theater artists have revisited ancient myths and legends to explore and express their national identity. The present research operates on the premise that revisiting Iranian myths within the historical and social context of each era not only revives interest in certain myths but also redefines their structures and functions. The focus of this study is the recreation of the Zahhāk myth in Iranian dramatic literature in the 1970s, analyzed through the lens of Mythanalyse- a methodology that moves beyond mere textual analysis to engage with broader cultural and social discourses. The Zahhāk myth, stemming from ancient Persian mythology, tells the story of a tyrant cursed with two serpents growing from his shoulders, which feed on the brains of young men. Traditionally, Zahhāk has symbolized despotism, tyranny, and moral decay. This study investigates how this ancient myth has been adapted in Iranian literature across different historical contexts to reflect evolving social and political realities. After going through critical periods in Iranian history, including the British and Soviet invasion of Iran in 1941 and the 1953 Iranian coup, this analysis focuses on the turbulent decade of the 1970s and the rise of civil movements leading to the victory of the Islamic Revolution in 1979. These key events have significantly influenced the ways in which Zahhāk's story has been reshaped in Iranian dramatic literature, aligning the myth with contemporary socio-political concerns and allowing it to serve as a powerful medium for political and social commentary. The research examines several key dramatic works from the 1970s and highlights how playwrights such as Gholam-Hossein Saedi (*Zahhak*, 1976), Mahmoud Etemadzadeh (*Kaveh*, 1976), Saeed Poursamini (*Story of Zahhak*, 1979), and others reinterpreted the myth within the socio-cultural framework of their time. These playwrights employed Zahhāk's character and narrative structure to explore themes of transformation, societal anxieties, and collective consciousness. This study asserts that these reimaginations of the Zahhāk myth demonstrate the dynamic interplay between myth and history, where ancient narratives are continually reshaped to address contemporary social concerns. Through an analysis of these dramatic works, the study identifies common thematic elements such as the struggle for justice, the nature of power, and the role of collective memory in shaping national identity. By employing mythanalysis, the research highlights how mythic structures serve as vehicles for cultural commentary and social critique. Ultimately, the study concludes that the myth of Zahhāk in Iranian dramatic literature of the 1970s was not merely an artistic revival of a classical narrative but a means of engaging with the broader social and cultural shifts of the time. The reinterpretations examined in this research illustrate how myths can be mobilized as critical tools, enabling playwrights to navigate and reflect on evolving cultural structures. The study's findings emphasize that the adaptability of myths like Zahhāk allows them to function as both reflections of societal challenges and evolving narratives that continue to resonate across different historical periods. As such, Zahhāk remains a potent symbol within Iran's theatrical tradition, continuously evolving to mirror the struggles and aspirations of successive generations.

Keywords: Aži Dahāka, Iranian plays, mythanalyse, mythology, Zahhāk

Received: 16 Feb 2025
Received in revised form: 09 Apr 2025
Accepted: 28 Apr 2025

Sam Izadi[1] iD
PhD of Theater, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: samizadi@ut.ac.ir

Rahmat Amini[2] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: rahmatamini@ut.ac.ir

Mohammad Bagher Ghahramani[3] iD
Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: mbgh@ut.ac.ir

Behrooz Mahmoodi Bakhtiari[4] iD
Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.384260.616032

Citation: Izadi, Sam; Amini, Rahmat; Ghahramani, Mohammad Bagher, & Mahmoodi Bakhtiari, Behrouz. (2026). The myth analysis of the Zahhāk myth in iranian dramatic literature: A case study of plays from the 1970s. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *31*(1), 9-22. (in Persian)

© Authors retain the copyright and the full publishing. Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the first author's doctoral dissertation, entitled "Theatrical components in the representation of national identity in Iranian plays during the 1960s and 1970s", under the supervision of the second and the third authors and with consultation from the forth author at the University of Tehran.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

اسطوره کاوی ضحاک در ادبیات نمایشی ایران (مطالعه موردی نمایشنامه‌های دهه‌ی پنجاه خورشیدی)*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۲۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۲/۰۸

سام ایزدی[۱]: دکتری تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: samizadi@ut.ac.ir
رحمت امینی (نویسنده مسئول)[۲]: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: rahmatamini@ut.ac.ir
محمدباقر قهرمانی[۳]: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: mbgh@ut.ac.ir
بهروز محمودی بختیاری[۴]: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.384260.616032

چکیده

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر ماهیت و روش، توصیفی‌تحلیلی است که با رویکرد کیفی، به بازآفرینی اسطورهٔ ضحاک در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۵۰ ایران می‌پردازد. مبنای نظری پژوهش آن است که هر دوره تاریخی با رجوع به اساطیر، معنا و کارکردی تازه برای آن‌ها می‌آفریند. در این پژوهش با معرفی اجمالی اسطوره ضحاک و با کنارگذاشتن افق مبدأ یا همان بافت باستانی شکل‌گیری اسطوره، چندوچون خوانش‌های این اسطوره در بافت سیاسی–اجتماعی ایران معاصر در نمایشنامه‌های این دوره موردمطالعه قرار گرفته‌اند. در این راستا بدون توجه به اصالت روایت در این آثار، به استدلال تفاوت‌های موجود در این روایت‌ها در بافت اجتماعی خلق اثر و بازنمایی گفتمان‌های سیاسی این دهه پرداخته شده است. بر اساس یافته‌های این پژوهش می‌توان این‌گونه بیان کرد که روایت کهن اسطوره ضحاک در بستر پرتلاطم تغییرات اجتماعی ایران در دهه پنجاه خورشیدی با تغییرات فراوانی در ادبیات نمایشی این دوره بازآفرینی شده است و این بازآفرینی‌ها، اسطوره را به نمادی از تلاش در جهت تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی و نقد قدرت حاکم تبدیل کرده‌اند. نتیجه‌گیری حاکی از آن است که بازآفرینی‌های صورت گرفته نه‌تنها به تفسیرهای جدید از اسطوره منجر شده‌اند، بلکه نقش مهمی در انتقال پیام‌های اجتماعی و سیاسی انتقادی آن دوره ایفا کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: اژدهاک، اسطوره، اسطوره‌شناسی، اسطوره کاوی، ضحاک

استناد: ایزدی، سام؛ امینی، رحمت؛ قهرمانی، محمدباقر و محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۵). اسطوره کاوی ضحاک در ادبیات نمایشی ایران (مطالعه موردی نمایشنامه‌های دهه‌ی پنجاه خورشیدی). نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۱ (۱)، ۹–۲۲.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «مؤلفه‌های نمایشی بازنمایی هویت ملی در نمایشنامه‌های ایرانی دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم و مشاوره نگارنده چهارم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

مقدمه

اسطوره‌ها در بستر تاریخی و در دل حیات جمعی جوامع شکل می‌گیرند و بازتابی از ساختار اجتماعی و تجربه زیسته گروهی‌اند؛ ازاین‌رو هر بار که روایت، ثبت یا بازآفرینی می‌شوند، از بافت اجتماعی زمانه خود تأثیر می‌پذیرند (Durkheim, 1912/1995; Malinowski, 1926). اساطیر که حاصل طبیعت زندگی انسان‌ها هستند به‌سختی فراموش می‌شوند و همواره با تغییرات کوچک و بزرگ به حیات خود ادامه می‌دهند. در جوامع زنده و پویا، ساختار و کارکرد اساطیر وابسته به شرایط زندگی در حال تغییر است (Blumenberg, 1985; Lévi-Strauss, 1963). از همان سال‌های ابتدایی آشنایی ایرانیان با تئاتر، مسئله بازنمایی هویت ایرانی در این هنر تازه‌وارد، مدنظر بسیاری از نمایشنامه‌نویسان ایرانی قرار گرفت (آژند، ۱۳۷۳). با مطالعه آثار به‌جامانده از دوره تکوین تئاتر در ایران عصر قاجار می‌توان مشاهده کرد که استفاده از شیوه‌های نمایش سنتی، رجوع به داستان‌ها و افسانه‌های عامه و اقتباس از آثار کهن یکی از رایج‌ترین راه‌های به صحنه آوردن هویت ایرانی قلمداد می‌شد و تا به امروز نیز بسیاری از هنرمندان تئاتر ایران از همین روش برای به صحنه بردن هویت خود بهره برده‌اند. بازخوانی اساطیر ایرانی برای صحنه تئاتر، معمولاً با رجوع به *شاهنامه* فردوسی صورت گرفته است.

شاهنامه که خود نماد حفظ هویت فرهنگی و هویت ملی ایرانیان است، در طول تاریخ پرفرازونشیب تئاتر در ایران، سرچشمه خلق آثار فراوانی برای صحنه بوده است. با بررسی طیف متنوع پژوهش‌هایی که به بررسی اقتباس‌های صورت گرفته از *شاهنامه* پرداخته‌اند (آژند، ۱۳۷۳؛ ملک‌پور، ۱۳۸۴) روشن می‌شود که در فاصله صدساله ۱۲۸۴ تا ۱۳۸۴ هجری شمسی، حداقل ۱۲۴ نمایشنامه چاپ‌شده یا اجراشده (اجرای رسمی) با برداشت از *شاهنامه* خلق شده است که به این تعداد علاوه بر آثار رسمی سال‌های بعدازآن، باید آثار منتشرنشده، اجرانشده، اجراهای دانشجویی و اجراهای کوچک و گمنام را نیز افزود. با نگاهی دقیق‌تر به آثار صحنه‌ای که از اساطیر ایرانی برای خلق آن‌ها استفاده شده است، می‌توان مشاهده کرده که برخی از این آثار نه‌تنها با روایت فردوسی بلکه گهگاه با هیچ کدام از روایات اسطوره‌ای همخوانی ندارند. این مسئله، در کنار علاقه هنرمندان یک دوره به بازآفرینی برخی اسطوره‌ها و کم‌توجهی به اساطیر دیگر، می‌تواند برخاسته از این موضوع باشد که ساختار اجتماعی و تاریخی یک جامعه، با تفسیر جدید از اساطیر، برای آن‌ها ساختار و کارکردی متفاوت خلق می‌کند و هنرمندان دانسته و ندانسته با همین رویکرد به بازخوانی اساطیر دست می‌زنند.

در این پژوهش با این پیش‌فرض که رجوع به اساطیر کهن ایرانی در هنرهای نمایشی در بافت تاریخی و اجتماعی هر دوره علاوه بر ایجاد علاقه به برخی اساطیر، ساختار و کارکرد متفاوتی برای این اساطیر تعریف می‌کند، اسطوره ضحاک را در نمایشنامه‌های دهۀ پنجاه خورشیدی با رویکرد اسطوره‌کاوی[1] بررسی خواهیم کرد. اسطوره‌کاوی یکی از رویکردهای اسطوره‌شناسی[2] است که تنها به تحلیل متن اسطوره خلاصه نمی‌شود و به گفتمان فرهنگی نگارش اسطوره نیز توجه دارد (نامور مطلق، ۱۳۸۸).

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی و از نظر ماهیت و روش، توصیفی تحلیلی با رویکرد کیفی است. در این فرایند، داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و با بهره‌گیری از منابع معتبر داخلی و خارجی شامل کتاب‌ها، مقالات و رساله‌های دانشگاهی گردآوری شده‌اند. جامعه آماری این پژوهش شامل نمایشنامه‌های اقتباسی از اسطوره ضحاک در دهه پنجاه خورشیدی است که از میان آن‌ها، ۵ اثر شاخص به روش «نمونه‌گیری هدفمند» انتخاب شدند. ملاک گزینش این آثار، محوریت اسطوره ضحاک و بازتاب مفاهیم سیاسی-اجتماعی در پیرنگ آن‌ها بوده است. تحلیل متون با استفاده از چارچوب نظری اسطوره‌کاوی انجام گرفته است که بر بررسی کارکرد و بازتولید اسطوره‌ها در بستر گفتمان فرهنگی و اجتماعی هر دوره تمرکز دارد.

پیشینه‌پژوهش

پژوهش‌های پیشین مرتبط با موضوع این مقاله را می‌توان در سه محور کلی طبقه‌بندی کرد؛

۱. پژوهش‌هایی که از رویکرد اسطوره‌کاوی برای تحلیل اسطوره‌های ایرانی بهره گرفته‌اند؛
۲. پژوهش‌هایی که به رابطۀ اسطوره و تئاتر در ایران پرداخته‌اند؛
۳. پژوهش‌هایی که به‌طور خاص به بازخوانی اسطوره‌ها در آثار نمایشی دهه‌های معاصر توجه داشته‌اند.

در گروه نخست، می‌توان به پژوهش زین‌العابدینی و سادات واحدی (۱۴۰۰) اشاره کرد که نگارندگان در این مقاله، ظرفیت اسطوره‌های ایرانی در بازتولید هویت ملی را از خلال مقایسه تطبیقی بررسی کرده‌اند. هرچند این پژوهش از منظر تطبیقی ارزشمند است، اما تمرکز آن بر انیمیشن و بازنمایی زن قهرمان است و به بازآفرینی اسطوره‌ها در ادبیات نمایشی ایران نمی‌پردازد. در محور دوم، ثمینی (۱۳۸۷) در پژوهش خود گونه‌های مختلف بازخوانی و بازآفرینی اسطوره‌ها در نمایش ایرانی را مطالعه کرده است. با وجود جامعیت اثر، چارچوب نظری او بیشتر مبتنی بر کهن‌الگوشناسی یونگی است و تحلیل مستقلی بر اساس اسطوره‌کاوی فرهنگی ارائه نمی‌دهد. در همین راستا، حسینی و نوری (۱۳۹۷) به ساختارهای تصویری اسطوره‌ای پرداخته‌اند. روش آنان توصیفی- نمادشناسانه است و با آنکه تحلیل‌های دقیقی از مضامین اسطوره‌ای ارائه می‌کنند، تمرکز بر نظریه دوران باعث شده ابعاد اجتماعی و گفتمانی بازآفرینی اسطوره‌ها مغفول بماند. از سوی دیگر، کهنمویی‌پور و رهبر (۱۳۸۶) در مقاله خود به ابعاد نظری بازخوانی اسطوره در تئاتر مدرن پرداخته‌اند. این مطالعه زمینه مقایسه‌ای مفیدی فراهم می‌کند، اما به بافت فرهنگی ایران مرتبط نیست. همچنین، یاراحمدی و همکاران (۱۴۰۰) نیز با تمرکز بر نشانه‌شناسی رنگ، نمونه‌ای از کارکرد نمادین اسطوره‌ها در آثار بیضایی را تحلیل کرده‌اند.

بااین‌حال، در میان پژوهش‌های موجود، تحلیل مشخص و نظام‌مندی از بازآفرینی اسطورۀ ضحاک در ادبیات نمایشی ایران دهه پنجاه خورشیدی انجام نشده است. بیشتر آثار موجود یا به بررسی کلی رابطه اسطوره و تئاتر پرداخته‌اند، یا از رویکردهایی چون اسطوره‌سنجی و کهن‌الگوشناسی بهره گرفته‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر اسطورۀ ضحاک به‌عنوان نماد قدرت و فساد در گفتمان فرهنگی دهه پنجاه و با بهره‌گیری از چارچوب نظری اسطوره‌کاوی، می‌کوشد این خلأ را پر کند و نشان دهد که چگونه این اسطوره در متون نمایشی آن دوره بازتولید و تفسیر اجتماعی یافته است.

مبانی نظری پژوهش

اسطوره‌کاوی

مطالعه اسطوره‌ها و نقش آن‌ها در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف در دانش اسطوره‌شناسی در اواسط قرن بیستم شاخه‌ها و رویکردهای متنوعی پیدا کرد. «اسطوره‌کاوی ازجمله رویکردهای اسطوره‌شناسی است که به روایت اسطوره‌ای و متن اسطوره بسنده نمی‌کند و به مسائل گفتمانی و فرهنگی آن نیز توجهی ویژه دارد» (نامور مطلق، ۱۳۹۸، ۴۹). این واژه، برای نخستین‌بار توسط دنی دو روژمون[۳] سوئیسی در سال ۱۹۶۱، به‌منظور تقابل با تسلط روش‌های صرفاً روانکاوانه مطرح شد (نامور مطلق، ۱۳۸۸، ۹۹). دو روژمون بیشتر نگاهی فرهنگی و اجتماعی به اسطوره داشت. پس از وی، ژیلبر دوران[۴] در دهه هفتاد ابتدا به طرح اسطوره‌سنجی[۵] و سپس با به‌کارگیری واژه اسطوره‌کاوی با مفهومی نسبتاً تازه در دهه ۱۹۸۰ میلادی آن را به‌عنوان یک روش تحقیق فراگیر مطرح کرد، «درواقع، با طرح دوباره واژه اسطوره‌کاوی در دهه هشتاد توسط دوران، مطالعه اسطوره‌ای با گذر از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی وارد مرحله نوینی شد» (نامور مطلق، ۱۳۹۷: ۴۴). وی در رابطه با دلیل این تحول و انتقال از نقد اسطوره‌ای به تحلیل اسطوره‌ای چنین می‌گوید: «این رویکرد حاصل بزنگاهی است که گستره نسبی یک اثر با عصر خود آن متن را در برمی‌گیرند» (Durand, 1996, p. 213). درواقع، با نظریه و روش اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران، مطالعات اسطوره‌ای می‌تواند به برون‌متن و به‌ویژه، جامعه نیز توجهی جدی نماید و از متن‌پژوهی صرف به متن بافت‌پژوهی تغییر کند. برونل (Brunel) دراین‌باره می‌گوید: «در مقابل تحلیل روانکاوی فرویدی، تحلیل اسطوره‌ای دنی دو روژمون و در برابر نقد روان‌شناختی شارل مورون، نقد اسطوره‌ای ژیلبر دوران قرار می‌گیرد» (۱۹۹۲، ۴۶). درواقع اسطوره‌کاوی تنها به متن بسنده نمی‌کند و بافت اجتماعی و تاریخی آن را نیز مدنظر دارد، در این فرایند رابطه اثر و زمانه خود و مؤلف و عصر خود به‌درستی بررسی می‌شود. در این فرایند رابطه عصر و زمانه از هر دو سو بررسی می‌شود، یعنی علاوه بر اینکه اثر زاییده زمانه خویش است، زمانه نیز از آثار مؤلفان بزرگ مؤثر است.

اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی که دو روش مهم در مطالعات اسطوره‌ای به شمار می‌آیند هر یک ویژگی‌های موضوع‌شناسی و روش‌شناسی خاص خود را دارند.

> *در اسطوره‌سنجی، موضوع و پیکره مطالعاتی بیشتر به متن‌های هنری و ادبی و یا متن اجتماعی محدود می‌شود که به روابط متن‌ها و تأثیر جامعه بر متون، توجه دارد ولی دامنه موضوعی و مطالعاتی اسطوره‌کاوی به عرصه زمان و موقعیت تاریخی گسترده می‌شود و روابط بین متن و جامعه به شکلی متقابل بررسی می‌شود.* (نامور مطلق، ۱۳۸۸، ۱۰۶)

بنابراین، هنگامی که موضوع تعامل اثر با موقعیت اجتماعی، فرهنگی و زمانی و درواقع، برون‌متن، در میان باشد، یعنی توجه به مسائل گفتمانی و فرهنگی آن، اسطوره‌کاوی بیش از اسطوره‌سنجی اهمیت می‌یابد. در اسطوره‌کاوی به روابط میان اسطوره و بافت اسطوره بسیار توجه شده و مطالعات مربوط به اسطوره از محدوده متن‌ها خارج می‌شود که بر این اساس، بررسی اسطوره‌های اجتماعی و کارکرد آن‌ها از اهمیت زیادی برخوردار می‌شود. در اسطوره‌سنجی، مسیر تحلیل از متن به بافت حرکت می‌کند که در این روش، رویکردی استقرایی اتخاذ می‌شود، در مقابل، اسطوره‌کاوی با حرکت از بافت به متن، رویکردی قیاسی به خود می‌گیرد. در اسطوره‌سنجی، تمرکز اصلی بر بررسی اسطوره‌های درون متن است، درحالی‌که در اسطوره‌کاوی، توجه بیشتری به جامعهٔ اسطوره‌ساز معطوف می‌شود. در این روش، اسطوره به همراه دریافت اسطوره‌ای، اسطوره‌پرداز و اسطوره‌خوان به‌صورت هم‌زمان موردبررسی قرار می‌گیرند.

با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای معنادار گفتمان‌های اسطوره‌ای در یک اثر ادبی و هنری از یک‌سو و بررسی روابط میان آن‌ها و سایر متون اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و... از سوی دیگر، می‌توان به درکی جامع از بافت متشکل از تمامی متون مؤثر در خلق و خوانش اثر دست یافت. این فرایند، زمینه را برای رسیدن به ساختاری کلان از اسطوره موجود در اثر فراهم می‌کند، «که این ساختار می‌تواند با جنبه‌های مختلف زندگی شخصی مؤلف نیز مرتبط باشد» (عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۲۲). در این روش، توصیف مبتنی بر خود متن و ساختار کمابیش صوری آن است (Durand, 1992, 342).

اژی‌دهاک، اژدهاک، ضحاک

ضحاک، اژی‌دهاک یا اژدهاک یکی از شخصیت‌های شناخته‌شده اساطیری ایران است که ابتدا در *اوستا* و پس‌ازآن در متون پهلوی مانند *مینوی خرد* و *بندهشن* و در متون پس از اسلام نیز به‌جز *شاهنامه* در *مُعجم‌البلدان*، *مروج‌الذهب*، *اخبارالطوال*، *تاریخ طبری* و بسیاری متون دیگر دیده می‌شود. نام ضحاک در اوستا، اژی‌دهاک است. جزء اول این نام، به معنای مار است (کزازی، ۱۳۸۶، ج. ۱، ۲۷۵) و برخی مراد از دهاک را، مخلوقی اهریمنی می‌دانند (صفا، ۱۳۸۳، ۲۴۴). در *اوستا* ضحاک در هیبتی غیرانسانی و به‌صورت اژدها توصیف شده است و تنها در نوشته‌های پس از *اوستا* او را به شکل انسان می‌بینیم. اژی‌دهاک، همه‌جا به‌صورت حیوان اهریمنی خطرناکی که دارای سه پوزه و سه سر و شش چشم باشد، تجسم یافته که مایهٔ فتنه، آسیب و فساد است. در اوستا نیز، وی، این گونه توصیف شده است: اژدهای سه پوزه سه کله شش چشم، دارنده هزار چالاکی و دروجی است که اهریمن برای تباه‌کردن جهان اشه آفریده است (۱۳۷۹، هوم یشت، بند ۸- بهرام یشت کرده ۱۴، بند ۴۰- زامیادیشت - کرده ۶، بند ۳۷).

برخلاف *روایت پهلوی* و *مینوی خرد*، شاهنامه، از پدر ضحاک نام می‌برد. مردی گران‌مایه و خداترس، به نام مرداس. به اعتقاد کزازی:

> *این نام از دو پاره مر+داس، تشکیل یافته که مر ریختی است از مار و داس نیز از داسه ودایی به یادگار مانده که در ریگ‌ودا، به معنای اهریمنی و وحشی است، در مقابل آریایی. همچنین داسا، نام ماری نمادین و اسطوره‌ای بوده است در ادب ودایی، با سه سر. ز دیگر سو، می‌توان این نام را دو پاره مرد+اس، در معنای خوردن، دانست که روی‌هم مردم‌خوار، معنا می‌دهد. صفتی سزاوار ضحاک ماردوش؛ بنابراین، این نام می‌تواند لقبی برای ضحاک بوده باشد که در روایات بعدی، نامی شده است، برای پدرش.* (کزازی، ۱۳۸۶، ج. ۱، ۲۷۴)

در این روایت اهریمن ضحاک را وسوسه کرده و پدر او را از بین می‌برد تا ضحاک به قدرت برسد. در بندهش دیوی به نام اودگ را مادر او معرفی می‌کند و در زند وندیداد، «مطلبی هست که بر اساس آن، اوده / اودگ، به سروش، چهار نفری را که او را آبستن کرده‌اند، معرفی می‌کند» (حسین‌زاده، ۱۳۸۴، ۲۹). در *شاهنامه* و *مینوی خرد* به مادر او اشاره

نمی‌شود و فردوسی تنها در بیتی اشاره می‌کند که راز تفاوت ضحاک و پدرش را تنها مادر می‌داند. در نوشته‌های پهلوی چون بندهش که او را گاه دهاک و گاه اژی‌دهاک می‌خوانند تا آنجا پیش می‌رود که تا چهارده پشت او را برمی‌شمارد و سرانجام او را به اهریمن می‌رساند.

بنا بر *شاهنامه*، ضحاک از قوم دیگری است، از «دشت سواران نیزه گذار» که برخی از جمله ذبیح‌الله صفا (۱۳۸۳) آن را با عربستان یکی دانسته‌اند. در *اوستا* نیز آمده که اژدهاک سه پوزه، در سرزمین بوری برای آناهیتا پیشکش می‌کند و از او می‌خواهد تا وی را کامیاب گرداند در خالی‌کردن هفت کشور از مردمان (آبان یشت، کرده ۸ بند ۲۹). البته این درخواست او موردپذیرش آناهیتا نیست. تقریباً در تمامی روایات آغاز پادشاهی ضحاک هم‌زمان است با سال‌های پایانی حکومت جمشید که وی دچار خودبینی شده و فر ایزدی از او دور می‌شود. ضحاک، زمان را دریافت و به ایران تاخت. بسیاری از ایرانیان که در جست‌وجوی پادشاهی نو بودند به او روی آوردند و بی‌خبر از بیداد ضحاک او را پادشاه کردند. ضحاک دو دختر جمشید را اسیر می‌کند و دوره طولانی بیدادگری او که به روایت *شاهنامه* و *بندهش* به هزار سال می‌رسد آغاز می‌شود.

در *اوستا*، زاده‌شدن فریدون، ارمغانی است که به آبتین، پدر فریدون و در پی ساختن نوشابه هَوم برای دومین‌بار در جهان به دستش، به او داده شده است و همان گاه ارمغان پیروزی او بر اژی‌دهاک نیز داده شده است (یسنا، هات ۹). فریدون بنا به روایت آبان یشت، کرده ۸، با پیشکشی صد اسب، هزار گاو و صد هزار گوسفند به اهورامزدا از او می‌خواهد تا در شکست ضحاک او را یاری کند و اهورامزدا که همیشه پیشکش کننده را کامروا می‌کند، او را نیز کامیابی می‌بخشد اما پس از چیرگی فریدون بر ضحاک، فریدون را از کشتن ضحاک بازمی‌دارد؛ زیرا با کشته‌شدن ضحاک زمین از باشندگان موذی و زیان‌آور پر خواهد شد. پس فریدون ضحاک را به بند کشید و در غاری به چکاد دماوند بیاویخت. در پایان زمان (آخرالزمان)، ضحاک زنجیر خود را خواهد گسست و یک‌سوم از مردم و ستوران را نابود خواهد کرد. آنگاه اهورامزدا گرشاسب را از زابلستان برمی‌انگیزد تا آن نابکار را از میان بردارد.

در *بندهشن* درباره پادشاهی ضحاک این عبارت‌ها آمده است: «دیگر هزاره آغاز شد. ضحاک پادشاهی بد فرازکردن گرفت و یک هزار سال (پادشاهی) بکرد، چون هزاره سر (شد) فریدون (او را) گرفت و بست» (بهار، حدود ۸-۹م، ۱۳۹۰، ۱۳۹). حکومت ضحاک مانع از شکل‌گیری و رشد ارزش‌های انسانی در مُلک پادشاهی بود و سرانجام فریدون در برابر ضحاک به پیروزی رسید. پایان داستان و بندکردن ضحاک در کوه دماوند، به همین شکل در منابع پهلوی هم یاد شده است. بندهش نیز ظهور دوباره ضحاک را این‌گونه توصیف می‌کند؛

> *پس نزدیک به پایان هزاره اوشیدرماه، ضحاک از بند رها شود. بیوراَسپ بس آفریدگان را به دیوکامگی تباه کند. در آن هنگام، سوشیانی پسر زردشت، به پیدایی رسد. سی شبانه‌روز خورشید به بالای آسمان بایستد. نخست از جهانیان، مرده گرشاسپ پسر سام را برانگیزند (تا) بیوراسپ را به گرز زند و کشد و از آفریدگان بازدارد.* (بهار، حدود ۸-۹م، ۱۳۹۰، ۱۴۲)

در *شاهنامه*، ضحاک پنجمین پادشاه پیشدادی است که هزار سال شاهنشاه است و پادشاهی بیگانه در میان پیشدادیان به‌شمار می‌رود. در *شاهنامه*؛

> *فردوسی او را مردی شناسانده که دو مار به انگیزه بوسه اهریمن از شانه‌هایش درآمده بود و سالیان دراز در ایران به ستمکاری و کشتار جوانان ایران و سودجویی از مغز آنان برای خورش مارهای روی شانه‌هایش می‌پرداخت تا سرانجام با رستاخیز کاوه آهنگر و فریدون پور آبتین، زهاک دستگیر و در البرز کوه زندانی گردید. واژه اژدها یک واژه اسطوره‌ای است و آن باید کوه آتش‌فشان ویرانگر و نابودکننده باشد.* (بهرامی، ۱۳۶۹، ۷۱۰)

یکی از تفاوت‌های مهم داستان ضحاک در *شاهنامه* فردوسی و برخی دیگر *شاهنامه*‌های پس از اسلام مانند *شاهنامه* ابومنصوری، شخصیت کاوه است که به کمک فریدون آمده و نقش مهمی در ایجاد قیامی مردمی علیه ضحاک دارد و پیشبند آهنگری او به‌عنوان نماد جنبش سرنگونی ضحاک و با نام «درفش کاویانی» یکی از نمادهای اسطوره‌ای مهم ایران است.

یافته‌ها

بر اساس پژوهش‌های فروغ (۱۳۵۴) و آژند (۱۳۷۳) می‌توان این‌گونه گفت که اولین تلاش‌ها برای اقتباس صحنه‌ای از داستان ضحاک، درواقع همان اولین تلاش‌ها برای اقتباس از شاهنامه و اساطیر ایرانی است که البته توسط فردی غیر ایرانی انجام گرفته است. دکتر مهدی فروغ اولین نمایشنامه اقتباس‌شده از *شاهنامه* را نمایشنامه موسوم به *تئاتر ضحاک* اثر شمس‌الدین سامی از اهالی ترکیه عثمانی می‌داند که در سال ۱۲۹۳ هجری قمری در ترکیه چاپ شد (فروغ، ۱۳۵۴، ۵). فروغ در بررسی این نمایشنامه می‌نویسد: «تغییراتی که در متن داستان *شاهنامه* داده شده است، اگر در تقویت بنیان داستان نمایش ازلحاظ فنی مؤثر بود، ایرادی نداشت، ولی تغییراتی که داده شده، متأسفانه حاصلی به‌بار نمی‌آورد» (فروغ، ۱۳۵۴، ۶).

البته تحقیقات نگارندگان ابعاد دیگری از این اقتباس و بازآفرینی از این داستان را روشن می‌کند که دلیل این بازخوانی توسط یک غیر ایرانی را نشان می‌دهد. عنوان اصلی این نمایشنامه *کاوه* (با املای Gave) است که با ترجمه ابراهیم (امیر تومان) پسر میرزا علی‌اکبرخان آجودان‌باشی توپخانه، به نام *تئاتر ضحاک* شناخته شد. «او در تیرماه ۱۲۸۴ هجری شمسی در زمان سلطنت مظفرالدین‌شاه قاجار به تشویق ندیم‌السلطان، وزیر انطباعات و دارالترجمه خاصه، نمایشنامه منثور موسوم به تئاتر ضحاک را از ترکی به فارسی ترجمه کرده و در چاپخانه خورشید واقع در خیابان ناصرخسرو به چاپ رسانده است» (حنیف، ۱۳۸۴، ۱۳۳). نویسنده این نمایشنامه شمس‌الدین سامی نویسنده آلبانیایی است که در آن دوره تحت قلمرو عثمانی بود. وی که امروزه و در آلبانی با نام سامی فراشری شناخته می‌شود، به همراه برادرش نعیم فراشری یکی از افراد کلیدی در رنسانس آلبانی یا *بیداری ملی*[۶] شناخته می‌شود، «دوره‌ای در قرن ۱۹ و ۲۰ میلادی از یک جنبش فرهنگی، سیاسی و اجتماعی در تاریخ آلبانی که در آن مردم آلبانیایی برای ایجاد یک زندگی فرهنگی و سیاسی مستقل و همچنین کشور آلبانی، دست به اتحاد قوا زدند.» (Rrapaj & Kolasi, 2013, p. 44) قبل از ظهور ناسیونالیسم، آلبانی تقریباً پنج قرن تحت حاکمیت امپراتوری عثمانی بود و مقامات عثمانی هر گونه ابراز وحدت ملی یا روحیه ملی توسط مردم آلبانی را سرکوب کردند.

سامی فراشری در طول فعالیت خود در زمینه ایران‌شناسی و هم‌چنین در تمام مطالعات شرقی خود، به سهم ایرانیان در رنسانس فرهنگی ملل شرقی و

هم‌چنین رنسانس اروپایی توجهی ویژه داشت. وی باور داشت که فرهنگ فارسی که خود از سلطه چند صدساله اعراب نجات یافته، می‌تواند الگویی برای فرهنگ‌های تحت سلطه باشد و سنت‌های کهن ایران را به‌عنوان واکنشی در برابر حاکمیت اجنبی و پیامی برای استقلال سرزمین پدری خود مطرح کرد. او معتقد است برتری فرهنگ و سطح تمدن فارسی آن‌ها را قادر ساخت زبان و فرهنگ و ادبیات ملی خود را حفظ کنند و توسعه دهند.

> *موقعیت سخت و دشوار مردم آلبانیایی در حاکمیت امپراتوری عثمانی، سامی فراشری را وادار می‌کرد تا این نتیجه‌گیری‌ها را مطرح کند و بر آن‌ها تأکید داشته باشد؛ آن‌ها صرفاً بازتابی از واقعیات ایرانی نبودند بلکه این‌ها بیشتر از آرمان و اشتیاق وی در رابطه با انسجام و شکوفاشدن ملت خود، آینده مستقل کشورش و مهم‌تر از همه فرموله کردن و شکوفایی زبان ملی خویش ناشی می‌شد.* (Bilgin, 2007)

وی در نمایشنامه *کاوه*، شورش مردم ایران به رهبری کاوه علیه ضحاک و حکومت خودکامه زمان خود را نمادی از جنگ مردمی برای آزادی و عدالت می‌داند. «درواقع، واضح است که اگرچه سامی نمی‌توانست مستقیماً به تاریخ عثمانی رجوع کند، اما موضع او در برابر قدرت مطلق سلطان [عبدالحمید دوم] در آن زمان را به‌شدت تائید می‌کرد» (Sinani, 2004, p. 34) وی سعی در تشویق مردم برای مبارزه در راه آزادی و عدالت در سال‌های جنبش ملی آلبانیایی علیه رژیم عثمانی داشت. سامی فراشری در مقدمه این نمایشنامه می‌نویسد:

> *می‌توانم بگویم واقعیت این نمایشنامه کاملاً با شاهنامه فردوسی همخوانی دارد... اما باید بگویم که حتی خود شاهنامه فردوسی هم با واقعیات تاریخ سازگاری کامل ندارد، این اثر یک شاهکار ادبی است و ازاین‌رو، شخصیت‌هایی مانند ضحاک، کاوه و فریدون را نباید واقعی دانست، همان‌طور که از نام شخصیت‌های این اثر استفاده کردم، در نگارش آن از شاهنامه فردوسی نیز استفاده کرده‌ام.* (Frashëri, 2005, pp. 24-25)

شمس‌الدین سامی به سبب نوشتن نمایشنامه *کاوه* دو سال به طرابلس غرب تبعید شد که همین امر می‌تواند اهمیت این اثر در بافت تاریخی و اجتماعی خود را نشان دهد.

جدول ۱ نمایشنامه‌های ایرانی ثبت‌شده‌ای را معرفی می‌کند که بر اساس اسطوره ضحاک به نگارش درآمده‌اند.

جدول ۱. *نمایشنامه‌های ایرانی ثبت‌شده بر اساس اسطوره ضحاک*

شماره	نام نمایشنامه	نویسنده	تاریخ	توضیحات
۱	*کاوه* (Gave)	شمس‌الدین سامی	۱۲۵۴ ه.ش	به زبان ترکی
۲	*تئاتر ضحاک*	شمس‌الدین سامی	۱۲۸۴ ه.ش	ترجمه فارسی نمایشنامه *کاوه*
۳	*ضحاک ماردوش*	ارباب افلاطون شاهرخ	۱۳۲۱ ه.ش	
۴	*ضحاک و کاوه*	صفامنش و حسین آجودان‌باشی	۱۳۲۴ ه.ش	
۵	*ضحاک ماردوش*	ابراهیم علی‌زاده	۱۳۲۵ ه.ش	
۶	*ماردوش*	محمد شاه‌حسینی	۱۳۲۵ ه.ش	
۷	*اپرای کاوه آهنگر*	ابوالقاسم لاهوتی	۱۳۲۵ ه.ش	
۸	*ضحاک*	مؤدب پور	۱۳۲۷ ه.ش	
۹	*ضحاک ماردوش*	رضا همراه	۱۳۲۷ ه.ش	
۱۰	*اژدهاک*	بهرام بیضایی	۱۳۳۸ ه.ش	چاپ‌شده در سال ۱۳۴۵
۱۱	*درفش کاویانی*	کوروس سلحشور	۱۳۴۰ ه.ش	چاپ‌شده در سال ۱۳۴۷
۱۲	*ضحاک*	غلامحسین ساعدی	۱۳۵۵ ه.ش	چاپ‌شده در سال ۱۳۷۷
۱۳	*کاوه*	محمود اعتمادزاده	۱۳۵۵ ه.ش	
۱۴	*چو ضحاک شد بر جهان شهریار*	رضا قاسمی	۱۳۵۵ ه.ش	برنده‌ی مسابقه جشن طوس
۱۵	*داستان ضحاک*	سعید پور صمیمی	۱۳۵۷ ه.ش	
۱۶	*داد و ضحاک*	عباس شیخ بابایی	۱۳۵۷ ه.ش	
۱۷	*مضحکه ضحاک*	میثاق امیر فجر	۱۳۶۳ ه.ش	
۱۸	*ضحاک*	مینو حاجیه شهریاری	۱۳۶۵ ه.ش	
۱۹	روایتی دیگر از داستان ضحاک	اسماعیل همتی	۱۳۶۹ ه.ش	
۲۰	*همه پسران کاوه*	علاءالدین رحیمی	۱۳۷۲ ه.ش	
۲۱	*درفش کاویان*	ابوالفضل هاشمی	۱۳۷۹ ه.ش	
۲۲	*شب هزار و یکم*	بهرام بیضایی	۱۳۸۲ ه.ش	بخش نخست
۲۳	*نقل ضحاک ماردوش*	عباس جهانگیریان	۱۳۹۱ ه.ش	
۲۴	*درفش کاویانی*	حمیدرضا نعیمی	۱۳۹۲ ه.ش	نمایشنامه عروسکی
۲۵	*افسانه ماردوش*	منوچهر اکبرلو	۱۴۰۰ ه.ش	

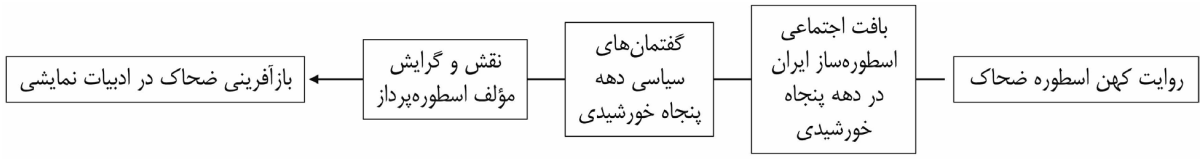
با بررسی آثاری که بر اساس اساطیر ایرانی نوشته شده‌اند می‌توان مشاهده کرد که داستان اسطوره ضحاک پس از داستان اسطوره رستم و سهراب و با تفاوت اندکی با اسطوره سیاوش، دومین داستان اساطیری ایرانی است که به لحاظ کمیت مورد توجه نمایشنامه‌نویسان قرار گرفته است. همچنین هیچ بازآفرینی از این اسطوره از زمان ترجمه نمایشنامه شمس‌الدین سامی در دوره مظفرالدین‌شاه قاجار تا پایان دوره پهلوی اول صورت نگرفته اما در سال‌های ابتدایی پهلوی دوم و اشغال ایران و همچنین دوره انقلاب سال ۱۳۵۷، بیشتر از هر دوره دیگری به این اسطوره توجه شده است.

مرور نمایشنامه‌های اقتباس‌شده از این اسطوره نشان می‌دهد که بسیاری از این آثار علاوه بر بازنمایی این اسطوره کهن، شرایط سیاسی و اجتماعی دوره خود را نیز بازتاب می‌کنند. در موج اول بازآفرینی اسطوره ضحاک در ادبیات نمایشی ایران پس از اشغال ایران در جنگ جهانی دوم، اسطوره ضحاک در قامت متنی ضد بیگانه و البته خشمگین از خیانت ظاهر می‌شود. امکان دسترسی به نمایشنامه‌های به نگارش درآمده بین سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۷ که یکی از دوره‌هایی است که توجه فراوانی به این اسطوره شده است وجود ندارد و حتی از نمایشنامه‌نویسان این دوره که به اسطوره ضحاک پرداخته‌اند در منابع مختلف نام چندانی برده نشده است. از بین این نمایشنامه‌نویسان تنها درباره آثار ارباب افلاطون شاهرخ مطالبی وجود دارد که به علاقه او به اساطیر اوستایی و مضامین ملی‌گرایانه اشاره شده و او جزو اولین درام‌نویسانی است که پس از اشغال ایران از اسطوره ضحاک برای بیگانه‌ستیزی و تشویق مردم به پایداری در دوره اشغال استفاده کرده است.

در آثار دهه چهل و پس از کودتای ۲۸ مرداد سرخوردگی از شکست و البته تردید از تفسیرها و شعارهای چپ و راست، بیشتر از هر جنبه دیگر خودنمایی می‌کند. *اژدهاک* بیضایی یکی از شاخص‌ترین آثار دهه چهل خورشیدی است که در آن ماهیت اسطوره ضحاک تغییر کرده و تنها رگه‌هایی از داستان کهن در آن حضور دارد. بیضایی در پرداختن به اسطوره اژدهاک برخلاف آنچه باور همگان است، اژدهاک را منجی مردم شهری می‌بیند که خود بر بلندترین کوه آن به بند کشیده شده است. بیضایی با واژگونی باورهای اساطیری، اژدهاک را همچون فردی نجات‌بخش می‌نمایاند که با شاهِ بیگانه به ستیزه برخاسته است. در سال ۱۳۳۸ که تاریخ نوشته‌شدن نسخه نخست این متن است، هنوز هوای کودتای ۲۸ مرداد در کشور استنشاق می‌شود و بیضایی در قالب برخوانی اژدهاک واکنشی طبیعی در برابر قدرت و ضدقدرت در زمانه خود بروز می‌دهد. سرگذشت ضحاک در برخوانی بیضایی شاید سرگذشت پیرمحمد احمدآبادی، مصدق باشد که قضاوت درباره او هنوز هم نیاز به اندیشه و بازشناخت دارد. بیضایی که همواره از بیان صریح مواضع سیاسی فاصله داشته، به گواه برخی در این دوره به خلیل ملکی و حزب نیروی سوم نزدیک بود (کاتوزیان، ۱۳۹۹، ۱۰۴) و بااینکه نفوذ سیاست در آثار بیضایی همیشه تمثیلی و قابل‌تعمیم به شرایط اجتماعی است، در این نمایشنامه به نظر می‌رسد که یا به‌صورت خودآگاه و یا به‌صورت ناخودآگاه، تردید وی نسبت به گذشته و حال، خوب و بد، مصدق و شاه را به تصویر کشیده است.

در ادامه و پس از یک پیش‌درآمد کوتاه درباره اوضاع اجتماعی ایران در دهه پنجاه خورشیدی به‌عنوان بافت اسطوره‌ساز و همچنین مرور گفتمان‌های سیاسی شاخص این دوره، بازآفرینی اسطوره ضحاک در نمایشنامه‌های دهه پنجاه خورشیدی موردبررسی و تحلیل جزئی‌تری قرار گرفته‌اند تا گذر این اسطوره باستانی به ادبیات نمایشی مدرن ایرانی مورد بازشناخت قرار گیرد، فرآیندی که در تصویر ۱ مشخص شده است.

تصویر ۱. *فرآیند اسطوره کاوی ضحاک در ادبیات نمایشی ایران در دهه پنجاه خورشیدی*



جامعه در حال گذار؛ ایران در دهه پنجاه خورشیدی

همان‌طور که بوکار[۷] (۲۰۱۷، ۲۷) مطرح می‌کند، عصر پهلوی را باید عصر گذار و انتقال ارزش‌ها شمرد، عصری که در آن جست‌وجوی رستگاری ملی کار هرروزه هر قشر، گروه، دسته و رسته‌ای بود. جامعه ایران که پیش‌تر و در جریان انقلاب مشروطه و به‌واسطه تجددخواهی کمی با حق‌وحقوق شهروندی خود آشنا شده بود، در حالی وارد دهه پنجاه خورشیدی می‌شد که خاطرات دوران مشروطه، تأسیس حکومت شبه سکولار و ملی پهلوی اول، اشغال ایران در شهریور ۱۳۲۰، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، انقلاب سفید سال ۱۳۴۱ و بسیاری حوادث دیگر شکل جامعه ایرانی را تغییر داده بود.

در آستانه دهه پنجاه خورشیدی، سه گفتمان حکومت و احزاب و ارکان وابسته، حزب توده و مشتقات و انشعابات آن و گروه‌های مذهبی در داخل و خارج از کشور، جریان‌های اصلی شکل‌دهی به ساختار و بافت جامعه ایرانی بودند. انقلاب مشروطه ملی‌گرایی ایرانی را به‌صورت رسمی وارد معادلات اجتماعی ایران کرد و امکان ظهور ایدئولوژی‌های شبه سکولار و ملی و در نتیجه یک حکومت تازه در ایران را فراهم کرد. «رضاشاه با ادغام سیاست‌های حقوقی اروپا به‌جای دادگاه‌های اسلامی، باعث کارایی بوروکراسی دولت شد و حس قوی ملی‌گرایی ایرانی را ارتقا داد» (Hunt, 2014, p. 279). سیاست‌های فرهنگی محمدرضا شاه علاوه بر میراث فکری و عملی پدر با میراث اشغال نظامی ایران در ابتدای دوران حکومت او گره خورده بود. مدرنیزاسیون غربی که پیش‌تر چاره نجات ایران تصور می‌شد به‌یک‌باره با اشغال و هژمونی نظامی گره خورد و در ضمیر ناخودآگاه جمعی مردم ایران احساس تحقیر و نفرت را ایجاد کرد. با اشغال ایران و تبعید رضاشاه و شروع حکومت محمدرضا شاه، بسیاری از زندانیان سیاسی از جانب وی عفو عمومی دریافت کردند (Shahvar, 2023). با آزادشدن این زندانیان به‌ویژه «گروه ۵۳ نفر» و همچنین آزادی

نسبی سال‌های پس از اشغال ایران، گروه‌های چپ بار دیگر در ایران شکوفا شدند. «برخی از اعضای گروه ۵۳ نفره از جمله ایرج اسکندری با یکی از نمایندگان شوروی در اقامتگاه سلیمان اسکندری ملاقات کردند تا حزب توده ایران را تشکیل دهند، یک حزب مارکسیست-لنینیست که توده‌های وسیع را جذب کند» (Shahvar, 2023). پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، ساختار قدرتمند حزب توده، از جمله سازمان نظامی آن فروپاشید و قدرت تشکیلاتی آن تا حد زیادی از بین رفت؛ اما نفوذ ایدئولوژیک حزب کاهش نیافت و حتی در محافل فرهنگی، روشنفکری، هنری، مطبوعاتی و دانشگاه‌ها با قدرت بیشتری ادامه یافت. از ابتدای شروع جریان مدرن روشنفکری در ایران، افرادی چون میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی، مذهبیان را دلیل اصلی عقب‌ماندگی کشور معرفی می‌کردند و با کاهش قدرت نفوذ سیاسی روحانیون در دوران پهلوی، این قشر نفوذ خود را میان نخبگان و تحصیل‌کردگان از دست داد و در نتیجه به گروهی روی آورد که هم دربار و هم روشنفکران چپ از آن غافل شده بودند؛ توده‌های عام مردم ایران. به‌مرورزمان و با ترویج عقاید بومی‌گرایانه و ضدغربی که در آثار روشنفکرانی که پیش‌تر بخشی از جریان روشنفکری چپ محسوب می‌شدند، مانند غرب‌زدگی جلال آل احمد و همچنین وجه مدرن و مترقی اسلام شیعه که در اندیشه افرادی چون علی شریعتی نمود پیدا کرده بود، اسلام سیاسی به یکی از ایدئولوژی قدرتمند در تصویرسازی از هویت ایرانی تبدیل شد.

بافت اجتماعی ایران در دهه پنجاه خورشیدی را می‌توان با مهم‌ترین و برجسته‌ترین دوگانگی‌ها در تبیین مفاهیم «خود» و «دیگری» تصویر کرد: خاطره‌ای از اشغال ایران در سال ۱۳۲۰ که یک احساس نفرت از غرب ایجاد کرده بود و درعین‌حال با امیال بخشی از جامعه در جهت مدرنیزاسیون به شیوه غربی در تضاد بود، تشکیل حزب توده و عقاید انقلابی آنکه با هم با تمامیت‌خواهی دربار و هم با عقاید مذهبی روحانیون همخوانی نداشت، خاطره شکست دولت ملی محمد مصدق که امید به تغییر را از بین برده بود و تغییر وضعیت موجود از سوی هر گروه و دسته‌ای را غیرممکن می‌ساخت. همه این عناصر شکلی از تردید، ترس، ناامیدی و درعین‌حال تمایل به تغییر و دیگرویژگی‌های یک جامعه در حال گذار را در این دوره ایجاد کرده بود.

در سال‌های ابتدایی دهه پنجاه خورشیدی جامعه ایران با سرعت بیشتری به سمت تغییرات گسترده حرکت می‌کرد. با افزایش فعالیت مسلحانه گروه‌های مخالف حکومت پهلوی به‌ویژه سازمان چریک‌های فدایی خلق و سازمان مجاهدین خلق، سرکوب و دستگیری اعضای گروه‌های سیاسی افزایش یافت و شکاف میان حکومت و قشر دگراندیش به‌ویژه پس از تأسیس کمیته مشترک ضدخرابکاری ساواک و شهربانی در سال ۱۳۵۰ خورشیدی افزایش یافت. بیماری هلندی اقتصاد ایران که از سال ۱۳۵۳ آغاز شده بود و با افزایش تورم و اتخاذ سیاست ریاضت اقتصادی در سال ۱۳۵۶ شمسی همراه بود، «منجر به بروز نارضایتی عمومی شد که راه را برای انقلاب در سال بعدازآن هموار کرد» (Bayandor, 2018, p. 96). همچنین تشکیل حزب رستاخیز و تک‌حزبی‌شدن ساختار حکومت، امید به اصلاحات را در بین قشری از مخالفان حکومت پهلوی از بین برد. مجموعه شرایط سیاسی ایران در دهه پنجاه خورشیدی، تصویری از یک جامعه در حال گذار را نشان می‌دهد که با اتکا به ایدئولوژی‌های سیاسی متنوع و متکثر تصاویری متفاوت و گهگاه متضاد از آینده این جامعه را به تصویر می‌کشد و تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی را به مضمون اصلی آثار هنری و ادبی این دوره تبدیل می‌کند.

ضحاک ساعدی (۱۳۵۵): همیشه استبداد

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

در این نمایشنامه مردم عادی کنشگران مهمی در سرشت جمشید و ضحاک دارند، موضوعی که برخاسته از روایت شاهنامه از ضحاک است که خود مردم ضحاک را به شاهی برمی‌گزینند؛

> جمشید: *من بین یک مشت مار زندگی می‌کردم و درحالی‌که خودم چنین نبودم. وقتی بین مارها زندگی می‌کنی، نمی‌توانی مار نباشی.* (ساعدی، ۱۳۷۷، ۵۲)

آشپز در نمایشنامه ضحاک با توجه به آنچه در اساطیر و *شاهنامه* راجع به اهریمن و ابلیس آمده است، اهمیت بسزایی دارد. دلیل ظاهرشدنِ این اهریمن‌صفت در نقش آشپز آن است که ضحاک علاقه زیادی به خوردن از خود نشان می‌دهد و به دنبال بهترین آشپز است. ضحاک در بخش اول از بین تمام آشپزان، کسی را برمی‌گزیند که بسیار ژولیده و لاغر و زشت است و این آشپز همین زشتی و کراهت را در دربار او رواج می‌دهد. آشپز گوشت گنجشک می‌پزد و گوشت‌خواری توسط او در دربار مرسوم می‌شود، زیرا که شهرناز و ارنواز تابه‌حال گوشت گنجشک نخورده بودند و هضمش برایشان دشوار بود؛

> *شهرناز: آخه ما هیچ‌وقت از این چیزا نخوردیم.*
> *ضحاک: اوه، تازه ما از یک گنجشک شروع کردیم.* (ساعدی، ۱۳۷۷، ۴۱)

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

می‌شود. آن‌ها به زنانی چروکیده و زشت و بدبو و متعفن تبدیل می‌شوند. تمام ساکنین آن دربار خوی زشت و کریه آشپز و ضحاک را پیدا می‌کنند.

ابلیس، موجب رشد دو مار سیاه در سر ضحاک می‌شود که برای تغذیه نیاز به خوردن گوشت آدمیزاد دارند، به همین دلیل انسان‌های زیادی در دربار قربانی تغذیه مارها می‌شوند. ارنواز سکوت می‌کند تا اینکه درنهایت به پا می‌خیزد و به دفاع از مردم و حقّ می‌پردازد. ارنواز مخالف ترس است و بااینکه برادرش جمشید در سیاه‌چال به سر می‌برد به مقاومت ادامه می‌دهد. ارنواز زمانی مطیع ضحاک می‌شود و هرچه بخواهد انجام می‌دهد چون می‌داند زشت و ناپسند شده است و درنهایت به دلیل همان تعفن، ضحاک او و شهرناز را از دربار بیرون می‌اندازد. بعد از بیرون‌انداختن آن‌ها در صحنه آخر، شورش مردمی و فراخواندن نام جمشید را با صدای بلند می‌شنویم. این شورش می‌تواند توسط ارنواز و شهرناز بااطلاع از زنده‌بودن جمشید و نجات جان او برای باز گرداندن اوضاع سابق، اتفاق افتاده باشد.

ساعدی در نمایشنامه ضحاک در عین حفظ کردن خوی پلید اسطوره‌ای او، با تغییر دادن برخی شخصیت‌ها و نمادها و موقعیت‌ها، وضعیت داخلی کشور زمان خود را به تصویر می‌کشد. او قدرت پایان‌ناپذیر حکام و مظلومیت زنان و مردم عادی را به‌خوبی نشان داده و درنهایت باقدرت بخشیدن به همین جامعه مظلوم نمایش را به پایان رسانیده است، البته در ذات آثار بدبینانه ساعدی همه این‌ها بیهوده به نظر می‌رسد. در این نمایشنامه علاوه بر زنده‌بودن جمشید که با روایات اساطیری کهن در تضاد است، دختران جمشید نیز به خواهران او تبدیل شده‌اند. در این نمایشنامه ساعدی با زنده نگه‌داشتن جمشید، به نقش اطرافیان جمشید و ضحاک در تبدیل آنان به خودکامگان تأکید می‌کند و طباخ دربار ضحاک (که در نسخه اساطیری اهریمن است) را در قامت یک انقلابی انتقام‌جو به تصویر می‌کشد و همچنین این گونه نشان می‌دهد که برای نابودی ضحاک به کاوه و فریدون نیاز نیست و تغییر از جمشید به ضحاک یک دور باطل است و حتی در پایان هم هشدار می‌دهد که ضحاک و حکومت ضحاکی همیشه در کمین‌اند. ساعدی که در اغلب آثار خود نگاهی معترض به وضع موجود و درعین‌حال بدبین نسبت به آینده دارد، همواره به نگرش سیاسی چپ پایبند بود و در آثار خود نگاه انقلابی حزبی را با تلخی حاصل از شناخت جامعه به‌عنوان یک روانشناس بازنمایی کرده است.

کاوه به‌آذین (۱۳۵۵): در کران پیداست نقش رهرو بی‌باک[۸]

در این نمایشنامه که بازار را پایگاه مبارزه مردمی می‌داند، مردم در خانه گودرز آسیابان جمع می‌شوند و کاوه در قامت یک روشنگر روشنفکر ظاهر می‌شود و برای همراه کردن مردم با خود تلاش می‌کند؛

> *کاوه: دردسر از این بالاتر که هرروز دو تا جان از ما می‌گیرند و بی‌گناه سر می‌برند؟*
>
> *مهرک: (دستپاچه) خوب، بله، بدبختی است. ولی چه می‌توان کرد؟ با این حرف‌ها بدبختی‌مان کم نمی‌شود. او سر است او باید باشد. من و تو نبودمان یکی است.* (به‌آذین، ۱۳۵۵، ۳۱)

بااینکه ضحاک شخصیت محوری نمایشنامه *کاوه* نوشته محمود اعتمادزاده (به آذین) نیست، ولی این نمایشنامه یکی از شخصیت‌های مهم فکری سال‌های انقلاب را نشان می‌دهد، روشنفکر چپ که از همان ابتدا می‌داند، تافته جدا بافته است، شجاع و پیروز است و برمی‌خیزد و بنای کاخ دشمن را از جا می‌کند. کاوه ابتدا در متحد کردن مردم ناکام است اما با شروع مبارزه مسلحانه فریدون، کاوه هم سود را در این می‌بیند که رهبری فریدون را قبول کند تا وجود رهبری واحد او را به هدفش برساند. از دیگر سو ملازمان همیشگی قدرت، یعنی ثروت و مذهب، روسای اصناف و موبدان را به میان مردم می‌فرستند تا ندای اعتراض را با ترفند و مسالمت خاموش کنند ولی حیله آن‌ها با هوشمندی روشنگر روشنفکر بی‌سرانجام می‌ماند و کاوه که در مخفی‌کاری سودی نمی‌بیند، مبارزه علنی را شروع کرده و رهبری مردم را به دست می‌گیرد تا به کاخ شاهی حمله کند.

در این نمایشنامه که نقش خانواده و زنان در آن بسیار کمرنگ است، به نظر می‌رسد که نویسنده اندیشه‌های متفاوت را در کنار هم قرار می‌دهد تا درنهایت در یک نطق یک‌طرفه که بیشتر به یک بیانیه شبیه است، گفته‌های کاوه که شاید همان نویسنده است را تأیید کنند. با اینکه در این نمایشنامه هسته اصلی اسطوره، همان روایات آشناست، اما شخصیت‌پردازی و فضاسازی بسیار به دوران خلق اثر نزدیک است. تأکید بر شخصیت کاوه و اهمیت او در این پیروزی و اشاره کم‌تر به شخصیت فریدون و برجسته کردن پیشه و تعلق کاوه به جامعه کارگری و پرولتاریا، از این اسطوره کهن یک تصویر انقلابی و یک قهرمان ایدئولوژیک می‌سازد.

اعتمادزاده که در کودکی فضای جنبش جنگل گیلان با پرچم کاوه و انقلاب روسیه را دیده بود و در جوانی دستش را در جنگ دوم از دست داده بود جزو معدود نویسندگان ایرانی هم‌دوره خود بود که تا پایان عمر علناً توده‌ای ماند؛

> *به‌آذین در سال ۱۳۲۲ یا ۲۳ به عضویت حزب توده در آمد ولی برخلاف بسیاری از توده‌ای‌های روشنفکر آن زمان که بعدها راه و رسم آن حزب را ترک کردند تا به پایان توده‌ای ماند و این حزبی‌شدن و توده‌ای شدن، بر تمام ادوار زندگی‌اش تأثیر مستقیم گذاشت چنانکه خاطرات او که زیر عنوان "از هر دری ..." منتشر شده، نشان می‌دهد که در سال ۵۶ که نطفه انقلاب ایران آهسته‌آهسته بسته می‌شد، او در تمام حرکات، چارچوب ایدئولوژیک خود را پیش می‌برد و سرانجام راهی برلین شد تا با کیانوری دیدار کند.* (علی‌زاده، ۱۳۸۵)

این موضع و طرز فکر که در بطن بخشی از جامعه زمان نگارش نمایشنامه *کاوه* وجود داشت، به‌خوبی در برداشت او از این اسطوره دیده می‌شود. در این نمایشنامه شخصیت‌ها از پیش به‌صورت خوب و بد مشخص شده‌اند و این دیدگاه که برخاسته از نگاه حزبی نویسنده است و تنها راه نجات را همراهی با روشنفکر روشنگر می‌داند را مطرح می‌کند. در قبال گفت‌وگوهای این نمایشنامه و با توجه به تصویری که از فریدون و ضحاک برای ما می‌سازد (هیچ‌یک از این دو شخصیت در نمایشنامه وجود ندارند و تنها به آن‌ها اشاره می‌شود)، نویسنده به این موضوع اذعان می‌کند که ائتلاف با یکی از آن‌ها که کمی از دیگری بهتر است، با وجود اینکه کاملاً هم‌فکر ما نیست، چون نتیجه مطلوب به بار دارد امری پسندیده است.

در اسطوره کاوی، قهرمانان اسطوره‌ای به‌عنوان نمادهای پویایی اجتماعی و تغییرات فرهنگی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. کاوه آهنگر در نمایشنامه *کاوه* نماد شورش علیه ظلم و استبداد است. این شخصیت که در اسطوره‌های کهن نمادی از قیام علیه ضحاک ماردوش است، در بازآفرینی به‌آذین به شخصیتی تبدیل می‌شود که نماینده توده‌های مردم است و نقش اساسی در هدایت جامعه به‌سوی آزادی دارد. کاوه به‌عنوان یک قهرمان اسطوره‌ای، همانند هر قهرمان اجتماعی، از دل مردم برمی‌خیزد و در مقابله با نظام‌های

سرکوبگر، نمادی از قدرت و اتحاد جامعه می‌شود. در این نمایشنامه، شخصیت ضحاک نه‌تنها یک موجود اهریمنی است، بلکه او به‌عنوان نماد استبداد و ظلم در زمانه معاصر بازنمایی می‌شود. ضحاک، همچون نسخه کهن خود، دو مار روی شانه‌هایش دارد که مغز جوانان را می‌خورد. در این نمایشنامه، این تصویر استعاری به شکل نمادی از قدرت‌های استبدادی در دوران مدرن درآمده که با نابودی نسل‌های جوان، جامعه را به فساد و تباهی می‌کشند.

در این نمایشنامه، مردم نقش اصلی در تغییر سرنوشت خود ایفا می‌کنند. برخلاف روایت‌های کهن که بیشتر بر نقش فردی قهرمانان تأکید دارند، در این بازآفرینی، کاوه آهنگر به‌عنوان صدای جمعی مردم عمل می‌کند. مردم از طریق این شخصیت متحد شده و برای سرنگونی ضحاک دست به قیام می‌زنند. این ویژگی نمایشنامه، نشان می‌دهد که به‌آذین به قدرت جامعه و اهمیت اتحاد در برابر ظلم و استبداد باور دارد. او با به تصویر کشیدن جامعه‌ای که تحت‌فشار استبداد و ظلم قرار دارد، قصد دارد به مخاطب نشان دهد که چگونه می‌توان از طریق اتحاد و مقاومت در برابر قدرت‌های فاسد ایستادگی کرد. این نمایشنامه منطبق بر آرامارکسیستی به موروثی بودن قهرمان اعتقاد ندارد و توده‌ها را قهرمان بالقوه می‌داند.

درواقع می‌توان این‌گونه بیان کرد که از اسطوره‌ها در این نمایشنامه، به‌عنوان ابزاری برای مقاصد حزبی نویسنده استفاده شده‌اند و نادیده گرفتن بخشی از اسطوره برای شنیده‌شدن یا بلند کردن صدای بخش دیگر، احتمالاً در راستای همین هدف است. نویسنده در چاپ این نمایشنامه در سال ۱۳۵۵ آن را به پسرش کاوه و همه پسرانش در این آب‌وخاک تقدیم کرده است (به‌آذین، ۱۳۵۵، ۵).

چو *ضحاک شد بر جهان شهریار* قاسمی (۱۳۵۵): منتظران فریدون

چو ضحاک شد بر جهان شهریار نمایشنامه کوتاهی از رضا قاسمی است که در سال ۱۳۵۵ شمسی برنده جایزه مسابقه نمایشنامه‌نویسی جشن توس شده بود اما سال‌ها بعد و در خارج از ایران منتشر و به آربی اوانسیان تقدیم شد. این نمایشنامه کوتاه از هفت صحنه، یک پیش‌درآمد و پنج میان‌پرده تشکیل شده است که پیش‌درآمد و میان‌پرده‌ها همه عزاداری مردم برای کشته‌شدگان به دست ضحاک را نمایش می‌دهند و هر صحنه بیانگر بریده‌ای از زندگی همه‌روزه مردم تحت حکومت ضحاک است: صحنه اول حکایت زنی است که متوجه شده باردار است و از ترس سرنوشت شوم فرزندان از این بابت ناراحت است، صحنه دوم عزای بیوه جوانی را بر مرگ شوهرش به دست ضحاک نمایش می‌دهد، صحنه سوم رهایی یک جوان به دست ارمایل و گرمایل آشپزان دربار ضحاک را نشان می‌دهد که مغز جوان دیگری را با مغز گوسفندی مخلوط کرده‌اند تا یکی از دو جوان نجات یابد، صحنه چهارم چند کودک را در حالی بازی نشان می‌دهد که منتظر برزویه کودکی دیگر هستند و زمانی که برزویه به آن‌ها ملحق می‌شود از کشته‌شدن برادرش به دست ضحاک خبر می‌دهد، صحنه پنجم ارنواز و شهنواز دختران جمشید را در دربار ضحاک نشان می‌دهد که برای ملاقات با ضحاک آماده می‌شوند، صحنه ششم حضور دو جوان با دستان و چشمان بسته در آشپزخانه ضحاک را روایت می‌کند و تلاش آن‌ها برای متقاعدکردن دیگری در داوطلب‌شدن برای مرگ و رهانیدن خود، نتیجه تاس‌انداختن ارمایل و اینکه کدام‌یک رهایی می‌یابد روشن نمی‌شود و صحنه آخر نیز حکایت زن و مردی در یک آبادی دورافتاده است که درباره فریدون گمانه‌زنی می‌کنند و وقتی درب کلبه آن‌ها کوبیده می‌شود نمی‌دانند که آیا کسی از سپاه ضحاک است که برای کشتن آن‌ها آمده، وامانده‌ای است که به آن‌ها پناه آورده و یا فریدون است که برای نجات آن‌ها آمده است.

در این نمایشنامه کوتاه هیچ‌یک از سه شخصیت اصلی اسطوره ضحاک (ضحاک، فریدون و کاوه) حضور ندارند و تنها تصویری از شرایط زندگی تحت سلطه و بیداد ضحاک ارائه می‌شود. در این نمایشنامه به شخصیت کاوه اشاره نمی‌شود و شخصیت منجی‌گونه فریدون را نیز به‌گونه‌ای بازنمایی می‌کند که انگار تنها در خیال و امید مردم وجود دارد و هیچ‌کس به آمدن او اطمینان ندارد. این نمایشنامه در هفت اپیزود که تنها با مضمون زندگی در جهان پرستم ضحاک به هم مرتبط شده‌اند، بدون پیگیری یک خط داستانی اصلی و بدون نقطه اوج و کشمکش روشن، تنها حوادث را روایت می‌کند و زندگی منتظران منجی یعنی فریدون و مرگ تدریجی امید مردم را نشان می‌دهد. از آنجایی که این نمایشنامه با چنددهه تأخیر نسبت به زمان نگارش اولیه چاپ شده است، روشن نیست که بازنویسی‌های زمان چاپ چه تغییراتی در نسخه اصلی آن به‌ویژه در زمینه بازنمایی گفتمان‌های سیاسی ایجاد کرده است یا خیر. در هر صورت این نمایشنامه با کنار گذاشتن شخصیت عدالت‌خواه کاوه و با ایجاد تردید نسبت به شخصیت منجی فریدون، انفعال مردم تحت بیداد ضحاک را به تصویر می‌کشد و به‌نوعی امید به منجی را دلیل این انفعال معرفی می‌کند.

نمایشنامه کوتاه *چو ضحاک شد بر جهان شهریار* از نظر ساختار روایی نیز تفاوت چشمگیری با روایت سنتی اسطوره دارد. برخلاف روایت شاهنامه که در آن قهرمانان اسطوره‌ای با کنش مستقیم خود، روند حوادث را تغییر می‌دهند، این نمایشنامه فاقد شخصیت‌های کنشگر است و در عوض بر تجربهٔ زیستهٔ مردم عادی تحت سلطه ضحاک تمرکز می‌کند در این اثر، مردم نه به‌عنوان بازیگران تاریخ، بلکه به‌عنوان قربانیان سرنوشت محتوم به تصویر کشیده می‌شوند و چرخه خشونت ضحاک بدون ظهور نیرویی تحول‌آفرین همچنان تداوم می‌یابد. این انتخاب روایی، به‌نوعی نقدی بر ایده‌ی نجات‌بخشی منجی اسطوره‌ای است؛ جایی که مردم نه به‌عنوان سوژه‌هایی فعال، بلکه به‌عنوان بدن‌هایی مطیع و تحت انقیاد نظام سرکوبگر بازنمایی می‌شوند.

داستان ضحاک پورصمیمی (۱۳۵۷): میراثی برای فریدون

داستان ضحاک نوشته سعید پورصمیمی به سال ۱۳۵۷ از همان الگوی کهن اسطوره ضحاک استفاده می‌کند، اما با تغییراتی که یک بدبینی به آینده را نیز نشان می‌دهد. در این نمایشنامه پس از بیرون آمدن مار از شانه‌های ضحاک، او که خود را پادشاهی دادگر می‌داند در مقابل پیشنهاد ابلیس ترجیح می‌دهد بمیرد تا اینکه هرروز مغز سر انسانی را خورش مارها کند. ابلیس پیشنهاد دیگری به او می‌دهد که او آن را هم رد می‌کند؛

> *ابلیس: حاضری مارها را بدون هیچ دردی از بدنت جدا کنم و تو در عوض، به‌جای ضحاک، آدم ساده‌ای مثل دیگران باشی؟* (پورصمیمی، ۱۳۵۷، ۴۰)

ضحاک برای سال‌ها مغز سر محکومین را به مارهایش می‌دهد و همین را بهانه‌ای برای سختگیری در عدالت می‌بیند و وقتی مردم از عدالت خشن خسته شده‌اند، ابلیس روشی ابداع می‌کند که مغز سر انسان بدون کشته‌شدن

او از سرش خالی شود و انسان تازه‌ای ساخته شود که خوش‌بین، راضی، قانع و شاد است، وضع موجود خود و جامعه را دوست دارد و از چیزی گلایه نمی‌کند. ضحاک، با اطلاع از نزدیک‌شدن مردی که پیش‌بینی‌شده بود سرانجام او را از پای درخواهد آورد، قصد فرار به سرزمین مجاور را دارد که به‌جای نخلستان‌های سرزمین خود، تاکستان‌های سرسبز و شراب انگور دارد. در آخرین لحظه فرار، ضحاک برای اینکه شناسایی نشود لباسش را عوض می‌کند و چون لباس شاهی را از تن بیرون می‌کند، مارهای چسبیده به لباس هم از او جدا شده و ضحاک تبدیل به بازیگر ضحاک در نمایش می‌شود که از بازی خسته شده و تنها می‌خواهد بین تماشاگران بنشیند و ادامه بازی را تماشا کند. در این لحظه همه منتظر ورود فریدون هستند تا لباس شاهی را بر تن کند و بر تخت بنشیند.

ضحاک در این نمایشنامه پس از کشتن پدر به یک ایدئالیست افراطی تبدیل می‌شود که همان چیزی است که شاهان را تباه می‌کند. حیله ابلیس دیگر کشتن مردم نیست، بلکه خالی‌کردن مغز آن‌ها از اندیشه است که آن‌ها را به عروسک‌هایی مطیع تبدیل می‌کند. لباس و مارها، میراث پادشاهی است و سهم هرکسی خواهد شد که پس از ضحاک به قدرت برسد و معانی تغییر نمی‌کنند و تنها صورت‌ها تغییر می‌کنند. اطرافیان ضحاک به‌سرعت به پیش‌قراولان سپاه فریدون تبدیل می‌شوند و انگار همه این‌ها میراثی است که از ضحاک به فریدون می‌رسد. اشاره به تغییر صورت‌ها با تبدیل‌شدن ضحاک و نشستن او میان تماشاگران، با شدت بیشتری خود را نشان می‌دهد و این حس را ایجاد می‌کند که در هر دوره یک عده تماشاچی‌اند، یک عده ضحاک، یک عده فریدون.

این نمایشنامه که در همان بافت سیاسی و اجتماعی نمایشنامه قبلی نوشته شده است، به خوش‌بینی آن نیست و مشکل اصلی را بی‌فکری می‌داند و آن را با بیرون کشیدن مغز انسان‌ها بدون کشته‌شدن آن‌ها به تصویر می‌کشد. این نمایشنامه، ضحاک‌شدن را تنها در جاه‌طلبی برای قدرت و رفتار اطرافیان فرد می‌بیند. در اینجا این امکان وجود دارد که همه‌چیز بدون کشته‌شدن افراد بیشتر به اتمام برسد، البته اگر ضحاک دست از قدرت بکشد. در قدرت ماندن ضحاک همان امری است که کشتار بیشتر به بار می‌آورد. در این نمایشنامه همچنین مسئله عدالت سخت‌گیرانه و یا سختگیری به نام عدالت نیز مطرح می‌شود و آن را به‌عنوان مرضی می‌داند که حاصل آرمان‌گرایی است و موجب تباه.

می‌توان این‌گونه برداشت کرد که این نمایشنامه با دیدی اصلاح‌گرایانه به شرایط موجود نگاه می‌کند و شکست مصلحت را برابر با کشتار بیشتر، تباهی اندیشه و درنهایت جایگزینی ماردوش با ماردوشی دیگر می‌داند. در این اثر تغییر فرد را بدون تغییر روال بی‌فایده می‌داند و معتقد است که نقش اطرافیان اگر نادیده گرفته شده و افراد را تنها به‌واسطه عمل خودشان قضاوت کنیم، تنها فرد را از بین می‌بریم و نه اندیشه را. پورصمیمی ضحاک را به شخصیتی تبدیل می‌کند که تحت تأثیر نیروهای بیرونی و تمایلات درونی، به ظالمی بی‌رحم تبدیل می‌شود. در رویکرد اسطوره کاوی، این تغییر در شخصیت ضحاک نشان می‌دهد که اسطوره‌ها نه تنها به‌عنوان داستان‌های تاریخی، بلکه به‌عنوان بازتابی از وضعیت انسانی و اجتماعی بازتفسیر می‌شوند. یکی از مهم‌ترین عناصر اسطوره ضحاک، مارهایی است که بر دوش او رشد کرده و مغز جوانان را می‌خورند، مارهایی که نمادی از فساد و استبداد در جامعه هستند. در نمایشنامه پورصمیمی، این مارها به‌عنوان نمادی از قدرتی که جامعه را به نابودی می‌کشاند، به تصویر کشیده شده‌اند. مارها، همانند قدرت‌های فاسد سیاسی و اقتصادی، از انرژی و پتانسیل نسل جوان تغذیه می‌کنند و آن‌ها را از رشد و پیشرفت بازمی‌دارند. پورصمیمی با استفاده از این نماد، به نقد جامعه‌ای می‌پردازد که تحت تسلط نیروهای فاسد و سرکوبگر قرار دارد. همچنین در این نمایشنامه فساد به‌عنوان میراث قدرت در نظر گرفته می‌شود که از حاکمی به حاکم دیگر به ارث می‌رسد و تغییری در سرنوشت مردم ایجاد نمی‌کند. این نمایشنامه با دیدگاهی بدبینانه نسبت به خواست برای تغییر در جامعه زمانه خود، فرار از استبداد و فساد را میراثی تصور می‌کند که تغییر آن امکان‌پذیر نیست و بودن و نبودن ضحاک تغییری در سرنوشت مردم ایجاد نمی‌کند. ضحاک به پیشنهاد ابلیس پدر خود را می‌کشد تا به ظلم او پایان دهد اما به‌مرورزمان خود به ظالم دیگری تبدیل شده که حتی از پدر بدتر است و احتمالاً فریدون هم همین رویه را در پیش خواهد گرفت، شاید اشاره نویسنده به پسری است که پس از برکناری پدر به قدرت می‌رسد و اکنون خود در معرض نابودی قرار گرفته است، اما همه این رفت‌وآمدها تغییری در وضع مردم ایجاد نخواهد شد، گویی تفاوت در صورت‌ها است و معانی همواره ثابت خواهند ماند. همان بازیگرانی که نقش اطرافیان ضحاک را بازی می‌کردند، اکنون پیش‌قراولان سپاه فریدون شده‌اند و انتظار آغاز حکومت او را می‌کشند. همین اطرافیان هستند که با چاپلوسی ضحاک دادگر را به یک ظالم خونخوار تبدیل می‌کنند و قرارگرفتن آن‌ها در اطراف فریدون از تکرار این دور باطل خبر می‌دهد.

داد و ضحاک شیخ بابایی (۱۳۵۷): با ظلم و ستمگری نمی‌پاید ملک[۹]

داد و ضحاک نوشته عباس شیخ بابایی از دو نمایشنامه تشکیل شده که دومی به لحاظ زمانی بر اولی مقدم است، نمایشنامه نخست یعنی *داد* به سرگذشت فریدون پس از تقسیم کشور بین سه پسرش می‌پردازد و نمایشنامه دوم *ضحاک* حوادث پیش از آن، یعنی دوران حکمرانی ضحاک و مبارزه علیه او را به رهبری کاوه و فریدون روایت می‌کند و ازآنجاکه شخصیت ضحاک در نمایشنامه اول حضور ندارد، در اینجا تنها به متن دوم پرداخته می‌شود. نمایشنامه از میانه حکومت ضحاک آغاز می‌شود، او سال‌هاست که مغز جوانان را خورش مارهای خود می‌کند و بیداد را به نهایت رسانده است. موبدان بر اساس خوابی که ضحاک می‌بیند، قیام فریدون را پیش‌بینی می‌کنند و تلاش‌های ضحاک برای یافتن فریدون بی‌نتیجه است. فریدون با همراهی کاوه مردم را متحد می‌کند، کاخ ضحاک را ویران می‌کنند و فریدون ضحاک را در کوه دماوند به بند می‌کشد تا مغز سرش خوراک مارانش شود و لابه‌های ضحاک بر او سودی نمی‌بخشد.

این نمایشنامه که شاید یکی از وفادارترین نمونه‌های بازآفرینی اسطوره ضحاک در تئاتر این دوره نسبت به روایت کهن باشد، با دیدگاهی مثبت به آینده و قیام فریدون نگاه می‌کند. در این نمایشنامه نابودی ضحاک اجتناب‌ناپذیر و نتیجه ظلم و ستم او تلقی می‌شود و به‌صورت زنجیره‌وار اتحاد میان مردم برای قیام علیه او را نشان می‌دهد. با هر قدمی که ضحاک برای سرکوب برمی‌دارد، یک شخصیت دیگر به قهرمانان مخالف او افزوده می‌شود. سرگذشت کاوه، فریدون، ارنواز، شهرناز، ارمایل، گرمایل و دیگر مردم هرکدام از اجتناب‌ناپذیربودن مبارزه و قیام حکایت می‌کند و اتحاد مردم را نتیجه افزایش ترس ضحاک از سقوط و نابودی او به

جدول ۲. *مقایسه تطبیقی رویکرد نمایشنامه‌های دهه ۵۰ خورشیدی به شرایط اجتماعی دوران خلق اثر*

نمایشنامه	رویکرد اثر به شرایط اجتماعی معاصر
ضحاک غلامحسین ساعدی	تا زمانی که مردم تغییر نکنند، آمدن و رفتن حاکمین تأثیری در سرنوشت مردم نخواهد داشت و نقش مردم در تبدیل کردن حاکمین به ظالمین دائمی است.
کاوه محمود اعتمادزاده	مردم تنها در نتیجه پیروی از روشنگر و روشنفکر به موفقیت دست پیدا می‌کنند و آینده به کسانی تعلق دارد که با روشنفکر همراه شوند.
چون ضحاک شد... رضا قاسمی	امید به رهایی‌بخش و منجی باعث انفعال مردم شده و تا زمانی که مردم منتظرند تا فریدون آن‌ها را نجات دهد، خود کاری برای رهایی‌شان نخواهند کرد.
داستان ضحاک سعید پورصمیمی	استبداد میراثی است که از پادشاهی به پادشاه بعدی منتقل می‌شود و مردم تنها تماشاگر رفتن و آمدن ظالمی پس از ظالم دیگر هستند.
داد و ضحاک عباس شیخ بابایی	نابودی ظالم اجتناب‌ناپذیر است و اتحاد مردم به‌صورت تدریجی بنای کاخ هر ستمگری را ویران خواهد کرد.

تصویر می‌کشد.

این نمایشنامه با تأکید بر جبریت تاریخی سرنگونی استبداد، به‌وضوح تحت تأثیر فضای سیاسی و اجتماعی دهه ۱۳۵۰ شمسی در ایران نوشته شده است. در این دوره، گفتمان انقلابی در میان روشنفکران و هنرمندان پررنگ بود و بسیاری از آثار ادبی و نمایشی، چه به‌صورت مستقیم و چه غیرمستقیم، به مبارزه با نظام استبدادی و امید به پیروزی نهایی مردم می‌پرداختند. این نمایشنامه با بازآفرینی نسبتاً وفادارانه اسطوره ضحاک، این پیام را تقویت می‌کند که ظلم هرچند پایدار به نظر برسد، محکوم به زوال است و اتحاد مردم در نهایت بر قدرت استبدادی چیره خواهد شد. استفاده از شخصیت‌های اسطوره‌ای مانند کاوه و فریدون در این نمایشنامه، تأکیدی بر نقش رهبران مردمی در جنبش‌های سیاسی و اجتماعی دارد و می‌توان آن را بازتابی از فضای ملتهب و خیزش‌های اجتماعی ایران در سال‌های پیش از انقلاب دانست. این نمایشنامه همچنین به تغییرات آینده خوش‌بین است و تغییر را به هر شکلی سازنده می‌شمارد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش که باهدف شناخت نقش بافت اجتماعی در بازآفرینی اسطوره‌ها و به روش اسطوره‌کاوی انجام گرفت، به بررسی خوانش‌های جدید از اسطوره ضحاک در ادبیات نمایشی ایران در دهه پرتلاطم پنجاه خورشیدی پرداخته شد. با بررسی بازآفرینی این اسطوره در نمایشنامه‌های دهه پنجاه خورشیدی، می‌توان مشاهده کرده که بافت اجتماعی و همچنین گرایش‌های سیاسی هنرمندان، در ایجاد تغییرات در این اسطوره نقش غیرقابل‌انکاری داشته و این امر مشخص می‌کند که اساطیر می‌توانند به‌صورت زنده و فعال، در هر دوره‌ای به حیات خود ادامه دهند و حتی به کنشگرانی تبدیل شوند که علاوه بر بازتاب شرایط اجتماعی، در ایجاد برخی تغییرات اجتماعی نقش مهمی ایفا کنند. همچنین با نگاهی تطبیقی به این آثار (جدول ۲) می‌توان مشاهده کرد که نه‌تنها در آثار برخاسته از گرایش‌های سیاسی متضاد، بلکه در آثار همسو نیز توافق نظر در برداشت از این اسطوره، درک جامعه معاصر و حتی تصویری از آینده وجود ندارد، همان‌گونه که در گفتمان‌های اجتماعی این دوره وجود نداشت. درحالی‌که برخی آثار از جمله نمایشنامه‌های به‌آذین و شیخ بابایی به آینده و تغییر نگاهی مثبت دارند، نمایشنامه‌های ساعدی، قاسمی و پورصمیمی با بدبینی به تغییرات نگاه می‌کنند و گذر از ضحاک به فریدون را برای مردم بدون سودمی‌بینند.

در نهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که رجوع به اساطیر در بستر اجتماعی یک انتخاب تصادفی نیست، بلکه یک کنش آگاهانه برای انتقال پیام‌های انتقادی است. ادبیات نمایشی دهه ۱۳۵۰ با استفاده از اسطوره ضحاک، نه‌تنها یک تحلیل تاریخی ارائه داد، بلکه به وظیفه اجتماعی خود در بیدارگری و نقد عمل کرد. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آتی بر تأثیر این بازآفرینی‌های انتقادی بر آگاهی عمومی مخاطبان در آن دوره تمرکز کنند و یا بازآفرینی‌های ضحاک را در رسانه‌های دیگر (مانند سینما پس از انقلاب) با رویکرد مشابه تحلیل نمایند.

پی‌نوشت‌ها

1. Mythanalyse.
2. Mythology.
3. Denis de Rougemont.
4. Gilbert Durand.
5. Mythocritique.
6. Rilindja or Rilindja Kombëtare.
7. Elizabeth Bucar.

۸. از شعر رهگشا، از محمود اعتمادزاده (به‌آذین).

۹. از رهی معیری.

فهرست منابع

Alizadeh, S. (2006, May 31). Alizadeh, S. (2006, May 31). *M. A. Be-Azin dar gozasht dar aramesh* [M. A. Be-Azin passed away peacefully]. BBC Persian. https://www.bbc.com/persian/arts/story/2006/05/060531_behazin_bio (in Persian)

Anonymous. (1988). *Pahlavi narrative: A text in Middle Persian, Sasanian Pahlavi (1st ed.)* [Revayat-e Pahlavi; matni be zaban-e Farsi-ye miyane, Pahlavi-ye Sasani (Chap-e aval)] (Mahshid Mirfakhraei, Trans.). Institute for Cultural Studies and Research Publishing. (Original work published n.d.) (in Persian)

Avazpour, B. (2016). *A treatise on myth analysis* [Resāleh-i dar bāb-e osturehkāvi]. Ketabarayi Irani Publisher. (in Persian)

Azhand, Y. (1994). *Playwriting in Iran (From the beginnings to 1940)* [Namāyeshnāmeh-nevīsī dar Īrān (az āghāz tā 1320 H. Sh.)]. Ney Publishing. (in Persian)

Bahar, M. (2011). *Bundahishn* (M. Bahar, Ed. & Trans.; 4th ed.). Toos

Publisher. (Original work published ca. 8th–9th century) (in Persian)

Bahrami, E. (1990). *Dictionary of Avesta terms* [Farhang-e vajeh-haye Avesta] (Edited by Fereydoun Joneydi). Balkh Publishing. (in Persian)

Bayandor, D. (2018). *The Shah, the Islamic revolution and the United States*. Palgrave Macmillan.

Beh-azin, M. A. (1976). *Kaveh* [Kāveh]. Nil Publisher. (in Persian)

Bilgin, A. A. (2007). Şemseddin Sami'nin edebiyatla ilgili eserleri ve görüşleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (22), 39–51. https://dergipark.org.tr/tr/pub/sutad/issue/26269/276742

Blumenberg, H. (1985). *Work on myth* (R. M. Wallace, Trans.). MIT Press. (Original work published 1979)

Brunel, P. (1992). *Mythocritique: Théorie et parcours*. Presses Universitaires de France.

Bucar, E. (2017). *Pious fashion: How Muslim women dress*. Harvard University Press.

Dowstkhah, J. (2000). *Avestan: The oldest hymns and Iranian texts* ((J. Dowstkhah, Ed. & Trans.; 5th ed., Vols. 1–2). Morvarid Publication. (in Persian)

Durand, G. (1992). *Figures mythiques et visages de ioeuvre*. De la mythocriϴque a la mythanalyse. Dunod.

Durand, G. (1996). *Introduction a la mythodologie. Mythes et societes*. Albin Michel.

Durkheim, E. (1995). *The elementary forms of religious life* (K. E. Fields, Trans.). Free Press. (Original work published 1912)

Forough, M. (1975). *The Shāhnāmeh and dramatic literature* [Shāhnāmeh va adabiyāt-e dramātik]. Publication of the General Office of Writing, Ministry of Culture and Arts. (in Persian)

Frashëri, Şemseddin Sami (2005). *Gave*. Timaş Yayınları.

Hanif, M. (2005). *The dramatic potentials of the shāhnāmeh* [Ghābiliyat-hā-ye namāyeshi-ye Shāhnāmeh]. Soroush Publisher. (in Persian)

Hosseini, M., & Nouri, M. (2018). Mythometry in five selected plays of Naghmeh Samini based on Gilbert Durand's method [Ostureh-sanji dar panj namayeshname-ye montakhab az Naghmeh Samini bar asas ravesh-e Gilbert Durand]. *Zan dar Farhang va Honar*, *10*(3), 381–398. https://jwica.ut.ac.ir/article_67825.html (in Persian)

Hoseinzadeh, H. (2005). *Zahhāk from myth to reality* [Zahhāk az ostureh tā vāghe'iyat] (1st ed.). Tarfand Publisher. (in Persian)

Hunt, M. (2014). *The world transformed: 1945 to the Present*. Oxford University Press.

Katouzian, H. (2020). *Pages from my memoirs* [Barg-hāyi az khāterāt-e man]. Markaz Publisher. (in Persian)

Kazazi, M. J. (2007). *Ancient Book* [Nāmeh-ye Bāstān] (Vols. 1–2, 6th ed.). SAMT Publisher. (in Persian)

Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural anthropology* (C. Jacobson & B. G. Schoepf, Trans.). Basic Books.

Malekpour, J. (2005). *Dramatic literature in Iran* (Vols. 1–2) [Adabiyyāt-e namāyeshī dar Īrān]. Toos Publication. (in Persian)

Malinowski, B. (1926). Myth in primitive psychology. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Namvar Motlagh, B. (2009). Transition from mythocritique to mythanalyse: Examining two mythological approaches and their relations [Gozar az ostureh-sanji be ostureh-kāvi: Barrasi-ye do ravesh-e ostureh'i va rabete-ye ānhā]. *Pazhuheshnameh-e Farhangestān-e Honar*, *14*, 92-108. https://www.magiran.com/p733044 (in Persian)

Namvar Motlagh, B. (2018). *Introduction to mythology: Theories and applications* [Dāramadi bar ostureh-shenāsi; nazariyeh-hā va kārbord-hā]. Sokhan Publisher. (in Persian)

Namvar Motlagh, B. (2019). *Mythanalyse of love in Iranian culture* [Ostureh-kāvi-ye eshgh dar farhang-e Irāni]. Sokhan Publisher. (in Persian)

Pour, Z. K., & Rahbar, C. (2007). An analysis of the causes of myth reinterpretation in twentieth-century French theatre [Barrasi-ye alal-e bazkhan-e ostureh dar teatre gharne bistom-e Faranse]. *Pazhuhesh-e Adabiat-e Moaser-e Jahan*, *12*(37). https://jor.ut.ac.ir/article_18081.html (in Persian)

Rrapaj, J., & Kolasi, K. (2013). The curious case of Albanian nationalism: The crooked line from a scattered array of clans to a nation-state. *The Turkish Yearbook of International Relations*, 44, 185–228. https://doi.org/10.1501/intrel_0000000290

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

Safa, Z. (2004). *Epic poetry in Iran* [Hamāseh-sarāyi dar Irān] (3rd ed.). Ferdows Publisher. (in Persian)

Samini, N. (2008). *The Mythological audience: Myth and archetype in Iranian dramatic literature* [Tamāshākhāneh-ye Asāṭīr: Osṭūreh va Kohan-nemūneh dar Adabiyāt-e Namāyeshi-ye Irān]. Ney Publishing. (in Persian)

Shahvar, S. (2024). Hezb-e Tudeh-ye Iran and its struggle against the challenges posed against it by the British, 1942–1946: An analysis based on Soviet documents. *Iranian Studies*, *57*(1), 165–179. https://doi.org/10.1017/irn.2023.56

Yarahmadi, A., Seyedizadi, Z., & Jafari Gharieh-Ali, H. (2021). The function of color symbolism in myth-making and demythologizing based on Bahram Beyzaie's play *The Four Boxes* [Karkard-e namad-e rang dar ostureh-zayi va ostureh-zdaii bar asas namayeshname-ye "Chahar Sandogh"-e Bahram Beyzaie]. *Pazhuhesh-e Zaban va Adabiat-e Farsi*, *17*(55), 59–93. https://literature.ihss.ac.ir/Article/11425/FullText (in Persian)

Zeinolabedini, P., & Sadat-Vahedi, H. (2022). The role of myth criticism and myth-making in national animation identity (case study: the myths of Gordafarid and Mulan) [Naghsh-e ostureh-kavi va ostureh-sazi dar hoviyat-sazi-ye animation-e melli (mored motaleeh: ostureh-ye Gordafarid va Mulan)]. *Rahpooyeh-e Honarhaye Namayeshi*, *1*(2), 53–68. https://rpa.sru.ac.ir/article_249696.html (in Persian)

آژند، یعقوب (۱۳۷۳). *نمایشنامه‌نویسی در ایران (از آغاز تا ۱۳۲۰ هـ.ش)*. نشر نی.

اعتمادزاده به‌آذین، محمود (۱۳۵۵). *کاوه*. نشر نیل.

بهار، مهرداد (۱۳۹۰). بندهش (مهرداد بهار، گزارش و پژوهش؛ ویرایش ۴). نشر توس. (چاپ اثر اصلی حدود قرن ۸ و ۹ میلادی)

بهرامی، احسان (۱۳۶۹). *فرهنگ واژه‌های اوستا* (فریدون جنیدی، به اهتمام). انتشارات بلخ

ثمینی، نغمه (۱۳۸۷). *تماشاخانه اساطیر: اسطوره و کهن‌نمونه در ادبیات نمایشی ایران*. نشر نی.

حسین‌زاده، حمزه (۱۳۸۴). *ضحاک از اسطوره تا واقعیت* (ویرایش ۱). نشر ترفند.

حسینی، مریم و نوری، مریم (۱۳۹۷). اسطوره‌سنجی در پنج نمایش‌نامهٔ منتخب از نغمه ثمینی بر اساس روش ژیلبر دوران. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۰(۳)، ۳۸۱–۳۹۸. https://doi.org/10.22059/jwica.2018.252762.1036

حنیف، محمد (۱۳۸۴). *قابلیت‌های نمایشی شاهنامه*. انتشارات سروش.

دوستخواه، جلیل (۱۳۷۹). *اوستا: کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی* (جلیل دوستخواه، گزارش و پژوهش؛ ویرایش ۵، ج. ۱–۲). مروارید.

زین‌العابدینی، پیام و سادات واحدی، حنانه (۱۴۰۰). نقش اسطوره‌کاوی و اسطوره‌سازی

در هویت‌سازی انیمیشن ملی (مورد مطالعاتی: اسطوره گردآفرید و اسطوره مولان). *رهپویه هنرهای نمایشی*، ۲(۱)، ۵۳–۶۸. https://doi.org/10.22034/rpa.2022.249696

ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷). *ضحاک*. نشر به‌نگار.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۳). *حماسه‌سرایی در ایران* (چاپ سوم). نشر فردوس.

علی‌زاده، سیروس (۱۳۸۵). م. *الف. به آذین در گذشت*. وبگاه بی‌بی‌سی فارسی. ۳۱، مارس ۲۰۰۶. https://www.bbc.com/persian/arts/story/2006/05/060%20531_behazin_bio

عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵). *رساله‌ای در باب اسطوره کاوی*. انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

فروغ، مهدی (۱۳۵۴). *شاهنامه و ادبیات دراماتیک*. انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.

کاتوزیان، همایون (۱۳۹۹). *برگ‌هایی از خاطرات من*. نشر مرکز.

کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۶). *نامه باستان* (ویرایش ۶، ج. ۱–۲). انتشارات سمت.

کهنمویی‌پور، ژاله و رهبر، چیترا (۱۳۸۶). بررسی علل بازخوانی اسطوره در تئاتر قرن بیستم فرانسه. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۲ (۳۷). https://jor.ut.ac.ir/article_18081.html

ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۴). *ادبیات نمایشی در ایران* (ج. ۱–۲). توس.

ناشناس (۱۳۶۷). *روایت پهلوی ؛ متنی به زبان فارسی میانه ، پهلوی ساسانی* (مهشید میرفخرایی، مترجم؛ ویرایش ۱). انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی. (چاپ اثر اصلی بی‌تا)

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸). گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره کاوی (بررسی دو روش اسطوره‌ای و رابطه آن‌ها). *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، (۱۴)، ۹۲–۱۰۸. https://www.magiran.com/p733044

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۷). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی؛ نظریه‌ها و کاربردها*. نشر سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۸). *اسطوره کاوی عشق در فرهنگ ایرانی*. نشر سخن.

یاراحمدی، علی، سیدیزدی، زهرا و جعفری قریه‌علی، حمید (۱۴۰۰). کارکرد نماد رنگ در اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی بر اساس نمایشنامهٔ *چهار صندوق* بهرام بیضایی. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۱۷(۵۵)، ۵۹–۹۳. https://literature.ihss.ac.ir/Article/11425/FullText