مؤلفه‌های دراماتیک بازنمایی هویت ملی در نمایشنامه «هشتمین سفر سندباد»

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقاله حاضر برگرفته از رساله دکترای 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.

This article is extracted 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 third authors and with advice from the fourth author at the University of Tehran.

چکیده

مطالعه بازنمایی انواع هویت‌های اجتماعی از جمله هویت ملی در آثار هنری، یکی از ارکان جدایی‌ناپذیر مطالعات فرهنگی به شمار می‌رود. تئاتر نیز به‌عنوان یکی از نمودهای کلیدی فرهنگ نوین ملی نقشی اساسی در تعریف، تکوین و تبیین ارکان هویت ملی در جنبش‌های ملی‌گرایانه ایفا کرده است. در ایران اندیشیدن به بازنمایی هویت ایرانی در تئاتر غربی، سابقه‌ای همسان با تاریخ تئاتر در ایران دارد که خود قدمتی برابر با آغاز جنبش‌های ملی‌گرایانه ایرانی دارد. در این نوشتار با مرور مفهوم هویت ایرانی بر اساس نظریه «جوامع تصورشده» بندیکت اندرسون و همچنین درک نحوه بازنمایی آن در تئاتر با اتکا به نظریه «بازنمایی» استوارت هال، روش‌ها و فنون بازنمایی هویت ایرانی در مؤلفه‌های دراماتیک نمایشنامه «هشتمین سفر سندباد» نوشته بهرام بیضایی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در این مسیر پس از مرور ارکان تاریخی هویت ایرانی و همچنین گفتمان‌های سیاسی دوره‌ی خلق اثر، مؤلفه‌های فرمی و محتوایی این نمایشنامه از جمله داستان، پیرنگ، زبان، شخصیت‌پردازی و دیگر مؤلفه‌های دراماتیک آن در جهت درک نحوه التقاط هویت ایرانی با تئاتر غربی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. یافته‌های این پژوهش روشن می‌کند که تلفیق مؤلفه‌های تئاتر غربی با نمودهای تاریخی و معاصر هویت ملی به ایجاد شکلی متمایز از مؤلفه‌های دراماتیک منجر می‌شود که بازنمایی‌کننده هویت ملی در فرم و محتوای نمایشنامه است.

کلید واژگان:

هویت ملی، جوامع تصورشده، بازنمایی، هشتمین سفر سندباد، هویت ایرانی

آماده انتشار هنرهای زیبا

Dramatic Components of National Identity Representation in Bahram Beyzaie's Play "The Eighth Voyage of Sindbad"

Abstract:

The study of the representation of various forms of social identity—including *national identity*—in art constitutes an essential pillar of cultural studies. As a key manifestation of modern national culture, theatre has played a fundamental role in the definition, formation, and articulation of the components of national identity, particularly within nationalist movements. In Iran, the contemplation of Iranian identity as represented through Western-style theatre has a history as long-standing as that of Iranian theatre itself—a history that coincides with the emergence of Iranian nationalist movements. In this paper, by reviewing the concept of Iranian identity based on Benedict Anderson's theory of *Imagined Communities* and examining how it is represented in theatre through Stuart Hall's theory of *Representation*, the methods and techniques used to portray Iranian identity in the dramatic components of *The Eighth Voyage of Sindbad* (1964) by Bahram Beyzaie are analyzed, in order to identify how the fusion of Western theatrical elements with aspects of Iranian culture and identity has created distinct transformations in the structure and form of these components.

Drawing upon Anderson's theory, which posits that social identities are the result of images collectively imagined by the members of a community, Iranian identity may be defined as a historical construct shaped through the interplay and tension among modern political discourses. In the 1960s, Iranian identity emerged at the intersection of three major discourses—state-sanctioned nationalism, leftist ideology, and religious thought—each projecting competing visions of the Iranian self and forming a picture of a transitional society in which different social groups sought their identity and envisioned futures. Simultaneously, Hall's theory of representation, grounded in semiotic and discursive analysis, allows us to explore not only the artistic techniques of representing identity in visual and performative media but also the very process of encoding meaning itself. This dual focus enables a more nuanced understanding of both the content and the manner in which Iranian identity is represented.

The Eighth Voyage of Sindbad, written by Bahram Beyzaie, stands as one of the seminal works of the golden age of Iranian theatre (1960–1970). It reimagines an ancient Iranian tale through a unique and innovative dramatic lens. Beyond the integration of a traditional narrative with the political and social anxieties of its time, the play also exhibits distinctive formal features that depart from conventional Western models and contribute to the development of a localized dramatic form. These innovations may serve as prototypes for what could be termed Iranian theatre or national theatre of Iran. In this play, Sindbad emerges as a hybrid figure—both mythic and modern—embodying the intellectual of his time in search of identity and national salvation. The play's narrative structure, rich with layers, enables a profound engagement with historical, ideological, and contemporary dimensions of Iranian identity. Furthermore, Beyzaie's incorporation of narrative and performative techniques drawn from traditional Iranian arts creates notable divergences from Western classical drama—particularly in plot construction, character development, and dramatic language—ultimately contributing to the unique aesthetics of a culturally rooted Iranian drama.

Key Words:

Persian Theater, Iranian Identity, The Eighth Voyage of Sinbad, Imagined Community, Representation, Natioal Theater

مقدمه

مسئله بازنمایی صحنه‌ایِ هویت ملی از روزهای ابتدایی ورود تئاتر فرنگی به ایران به یکی از دغدغه‌های اصلی هنرمندان تبدیل شد. در سال‌های نخستین، «محتوا» تنها عنصری در تئاتر تلقی می‌شد که می‌توانست با نشان دادن وضعیت فلاکت‌بار مردم هویت آنها را بازنمایی کند و تنها راه چاره یعنی «تجدد به شیوه غربی» را ترویج کند. در سال‌های پس از مشروطه و به ویژه در دوران پهلوی اول، مسئله «هویتِ نیازمند به بازسازی» بر اساس الگوهای باستانی و غربی به یکی از مضامین اصلی آثار این دوره تبدیل شد و چند نمایشنامه نیز نسبت به خطر از دست رفتن هویت در نتیجه تقلید کورکورانه از غرب هشدار دادند. در سال‌های پس از اشغال ایران در سال ۱۳۲۰ خورشیدی و همچنین شکل‌گیری حزب توده، به تجدد و غرب با نگاهی شکاکانه نگریسته می‌شد و در تئاتر نیز مسئله «جستجوی هویت از دست رفته» نه تنها در محتوا بلکه در دیگر مؤلفه‌های دراماتیک به صورت جدی توسط عده‌ای از هنرمندان مطرح شد. در حالی که تئاتر ایران در دو دهه چهل و پنجاه خورشیدی بیشترین تعداد متن نمایشی تاریخ خود را تولید می‌کرد، پرسش‌هایی چون چیستی هویت ایرانی و چگونگی بازنمایی آن در تئاتر همواره در حاشیه این تولیدات مطرح بودند. نهادها، احزاب و هنرمندان هر کدام تصویری از هویت ایرانی و البته تئاتر مطلوب خود ساخته و در همین چهارچوب به تولید تئاتر مشغول بودند، تصاویری که نه تنها در همه ابعاد و ارکان با هم همخوانی نداشته که در برخی موارد متضاد بودند.

تصاویر ساخته‌شده از هویت ایرانی در دهه‌ی چهل خورشیدی از آبشخورهای متمایزی تغذیه می‌شدند و هرکدام برداشت متفاوتی از گذشته، تاریخ و فرهنگ ایرانی داشتند. نظریه جوامع تصورشده[۱]از بندیکت اندرسون[۲]یکی از مطرح‌ترین نظریات در حوزه هویت ملی است که هویت‌های اجتماعی را حاصل تصویری می‌داند که از آنها در ذهن افراد ساخته شده است. در این پژوهش با اتکا به این نظریه و همچنین نظریه بازنمایی[۳]استوارت هال[۴]که می‌تواند به تبیین نقش این تصاویر در تولیدات فرهنگی و همچنین نحوه رمزگذاری آنها بپردازد، پس از مرور مفهوم هویت ایرانی تصورشده در دهه چهل خورشیدی، مؤلفه‌های دراماتیک و یا همان چگونگی بازنمایی این هویت در نمایشنامه هشتمین *سفر سندباد* نوشته بهرام بیضایی مورد بازشناخت قرار خواهند گرفت. پیش‌فرض پژوهش این است که در این نمایشنامه ترکیب تکنیک‌ها و فنون تئاتر فرنگی با نمودهای هنری و ادبی فرهنگ ایرانی، شکلی متمایز از مؤلفه‌های دراماتیک را ایجاد کرده است که می‌تواند در جهت تولید تئاتر با هویت ایرانی مورد الگوبرداری قرار گیرد.

روش تحقیق

در این پژوهشِ کیفی که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است اطلاعات و داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای شامل کتاب‌ها، مقالات، رسالات دانشگاهی و مستندات تاریخی گردآوری شده‌اند و پس از بررسی مفاهیم هویت ملی و بازنمایی فرهنگی با استناد به نظریات اندرسون و هال، نمایشنامه هشتمین سفر سندباد با اتکا به این نظریات و با استدلال‌های قیاسی و استقرایی مورد تحلیل قرار گرفته تا روش‌ها و فنون بازنمایی هویت ملی در مؤلفه‌های دراماتیک این اثر مورد بازشناخت قرار گیرد.

پیشینه پژوهش

کتاب *به صحنه بردن ملی‌گرایی: مقالاتی درباره تئاتر و هویت ملی*[۵]به ویراستاری کیکی گوناریدو[۶]از مجموعه مقالاتی درباره رابطه هویت ملی و تئاتر و به‌ویژه به صحنه بردن نوستالژی «گذشته فرهنگی تصورشده» تشکیل شده و به

بررسی رابطه بین قدرت سیاسی و ساخت یا براندازی هویت فرهنگی می‌پردازد. در کتاب *تئاتر و هویت ملی: بازنگری مفاهیم ملت*[۷] نویسندگان به بررسی راه‌های می‌پردازد که هنرمندان تئاتر، یک نمایشنامه کلاسیک را به هدف درگیرشدن با مسائل معاصر پیرامون مفاهیم ملت، ملی‌گرایی و هویت ملی بازسازی می‌کنند و در چارچوب جهانی‌سازی و جهان‌گرایی قدم برمی‌دارند. ندین هولدزورث[۸] ویراستار و یکی از نویسندگان پژوهش قبلی، کتاب دیگری تحت عنوان *تئاتر و ملت*[۹] دارد که در آن چگونگی تعامل نهادهای تئاتر، نمایشنامه‌نویسان و هنرمندان تئاتر با ملت، ملی‌گرایی و هویت ملی را بررسی می‌کند.

از جمله مقالات فارسی در زمینه رابطه هویت ملی و تئاتر می‌توان به مقاله «خوانشی تطبیقی از برساخت هویت در نمایشنامه‌های دو نسل از نمایشنامه‌نویسان ایرانی و غیرایرانی» اشاره کرد که با اتکا به نظریه بازنمایی استوارت هال، بازنمایی هویت ملی در آثار بین دو نسل از نمایشنامه‌نویسان ایرانی و غیرایرانی (اکبر رادی و آگوست ویلسون، محمد چرمشیر و شیا لاستفنسن) به صورت تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته است و شکل هویت بازنمایی شده در این آثار را بررسی کرده است. در مقاله «مقایسه تطبیقی جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌های سه دهه اخیر ایران (۱۳۶۰- ۱۳۹۰)» برجستگی چهار نوع هویت ملی، قومی، دینی و مدرن در نمایشنامه‌های برگزیده‌ای از این سه دهه مورد بازشناخت قرار گرفته است و رابطه هویت‌های بازنمایی شده در آثار هر دهه را با شرایط اجتماعی آن دوره مورد بررسی قرار داده است.

چارچوب نظری

جوامع تصورشده

بندیکت اندرسون زمانی به تمجید ناسیونالیسم پرداخت که بسیاری از متفکران علوم سیاسی و اجتماعی، ناسیونالیسم را به‌عنوان یک ایدئولوژی مضر و خیالی معرفی می‌کردند، اما اندرسون با پیشینه و درک عمیقی که از مفهوم ملیت به دست آورده بود، جهان‌بینی متفاوتی ایجاد کرد زیرا «شناخت او بر ریشه‌های غیر امپریالیستی ناسیونالیسم متمرکز بود» (Mazower, 2016). اندرسون معتقد است که ریشه ناسیونالیسم برخلاف تصور عمده روشنفکران غربی، اروپا نیست و همچنین ناسیونالیسم با مذهب و شیوه دین‌داری افراد ارتباط مستقیم دارد و ازآنجاکه ملی‌گرایی به برانگیختن انگیزه‌ها، احساسات عمومی و روحیه فداکاری در افراد وابسته است، در دوران مدرن جایگزین مذهب شده است.

اندرسون معتقد بود که ملت از طریق حذف عمل می‌کند؛ یعنی «ملت‌ها کسانی را که خارج از آن هستند و همچنین اعضای خود را که بلافاصله در ایده جمعی هویت ملی آن‌ها در نظر گرفته نمی‌شوند، حذف می‌کنند» (Anderson, 1983). ملت‌ها هرچه بوده و هستند، بیشتر به تصویری رابطه دارند که از آنها ساخته می‌شود؛ زیرا حتی در کوچک‌ترین جوامع همه اعضای آن جامعه با یکدیگر آشنا نیستند، در بسیاری موارد یکدیگر را ندیده‌اند و با خصوصیات و رفتار یکدیگر آشنا نیستند و تنها دیگر اعضا را مانند خود تصور می‌کنند. اندرسون یک ملت را به‌عنوان یک جمع برساخت اجتماعی به تصویر می‌کشد که توسط افرادی تصور می‌شود که خود را بخشی از یک گروه می‌دانند (Anderson, 1983, 6). بینش و استدلال اساسی وی این است که ملت‌ها آن‌گونه که ناسیونالیست‌ها ادعا می‌کنند جوامع باستانی نیستند که توسط تاریخ، خون، زبان، فرهنگ و یا قلمرو متحد شده‌اند، بلکه تصوری کاملاً مدرن از جمعیت یک کشور معین هستند که توسط ناسیونالیسم مدرن تولید شده است. جوامع تصورشده که می‌توان آن را به جوامع تصوری یا

آماده انتشار هنرهای زیبا

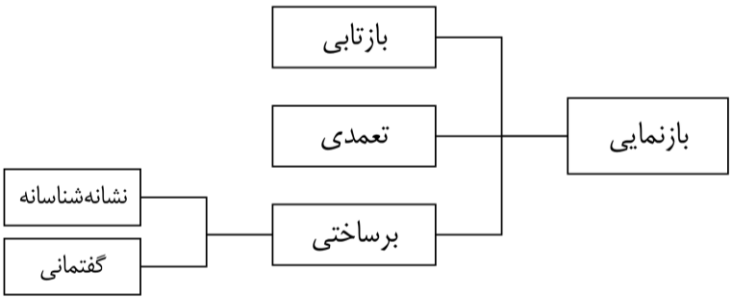
تخیلی نیز ترجمه کرد، به معنای جعلی بودن جوامع و ملت‌ها نیست، بلکه موضع اندرسون به این امر اشاره دارد که هر جماعتی اگر آن‌قدر بزرگ باشد که اعضای آن یکدیگر را به‌صورت رودررو نشناسند، واقعی (عِینی) نیست و تنها در اذهان وجود دارد و تصور می‌شود. «جوامع نه به‌واسطه حقانیت یا فسادشان بلکه به‌واسطه شیوه‌ای که از طریق آن متصور می‌شوند، شناخته و متمایز می‌گردند» (Anderson, 2006, 6).

اندرسون بر روشی که رسانه‌ها جوامع تصورشده را ایجاد می‌کنند، به‌ویژه قدرت رسانه‌های چاپی در شکل دادن به روان اجتماعی افراد، تمرکز می‌کند. اندرسون کلام مکتوب (به‌ویژه کتاب‌ها، روزنامه‌ها و مجلات) را تجزیه‌وتحلیل می‌کند، ابزاری که توسط کلیساها، نویسندگان و شرکت‌های رسانه‌ای استفاده می‌شود، وی همچنین ابزارهای دولتی مانند نقشه، سرشماری و موزه را نیز به همین روش تحلیل می‌کند. همه این ابزارها برای هدف قرار دادن و تعریف مخاطبان انبوه در حوزه عمومی از طریق تصاویر، ایدئولوژی‌ها و زبان مسلط ساخته شده‌اند. ملت تصور می‌شود، زیرا مستلزم احساس هم‌نشینی یا رفاقت افقی[۱۱] بین افرادی است که اغلب یکدیگر را نمی‌شناسند. آنها علیرغم تفاوت‌هایشان، تعلق به یک مجموعه را تصور می‌کنند و تاریخ، صفات، باورها و نگرش‌های مشترکی را به گروه خود نسبت می‌دهند. ملت‌ها بر اساس یک سری از مشترکات گرد هم آمده‌اند که اساساً توسط سیاستمدران و رسانه‌ها مرزبندی شده‌اند. اکثر اعضا همدیگر را ملاقات نکرده‌اند ولی آنها توسط مشترکاتی چون عشقِ به وطن، زبان، فرهنگ و یا مذهب به همدیگر پیوند خورده‌اند. در طول سال‌ها سیاستمدران و رسانه ها از این ارزش‌ها و مرزها استفاده کرده‌اند تا بین انسان‌ها مرزبندی کنند. او معتقد بود که رفاقت افقی عمیق که مشخصه یک ملت است، از نظر اجتماعی ساخته شده است، اما همچنین صمیمانه و واقعی است و همین توضیح می‌دهد که چرا مردم برای کشورشان می‌میرند و می‌کشند.

بازنمایی

تصویری که از هر جامعه‌ای در ذهن ساخته می‌شود برای معنا یافتن باید در چیزی بروز یابد یا به تعبیری بهتر بازنمایی شود. بازنمایی عبارت است از استفاده از نشانه‌هایی که در موضع چیز دیگری قرار می‌گیرند و جای آن را می‌گیرند. «از طریق بازنمایی است که مردم جهان و واقعیت را از طریق نامگذاری عناصر آن سازمان می‌دهند. نشانه‌ها به منظور شکل دادن به ساخت‌های معنایی و بیان روابط تنظیم شده‌اند» (Mitchell, 1995, 11). بازنمایی در زمینه فرهنگ، هنر و رسانه به شیوه‌هایی اشاره دارد که این حوزه‌ها مفاهیم، هویت‌ها و واقعیت‌های اجتماعی را به تصویر می‌کشند. این بازنمایی شامل به تصویر کشیدن افراد، مکان‌ها، اشیا، رویدادها و مفاهیم انتزاعی از طریق رسانه‌های مختلفی چون ادبیات، فیلم، تلویزیون، هنرهای تجسمی و رسانه‌های دیجیتال است. بازنمایی به نحوه‌ای که فرهنگ‌ها، هویت‌ها، رویدادها، و گروه‌های مختلف اجتماعی در رسانه‌ها و متون مختلف به تصویر کشیده می‌شوند، اشاره دارد. در مطالعات فرهنگی[۱۲] بازنمایی به عنوان فرآیندی دیده می‌شود که از طریق آن معنا تولید و مبادله می‌شود. استوارت هال تأکید دارد که بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ متصل می‌کند. او استدلال کرد که «از طریق بازنمایی، معانی فرهنگی در میان افراد یک جامعه ساخته و به اشتراک گذاشته می‌شوند» (Hall, 1997, 15). این بازنمایی نه تنها شامل به تصویر کشیدن واقعیت است، بلکه مناسبات قدرت را نیز که تعیین می‌کند «چه کسی» و «چگونه» بازنمایی می‌شود، در بر می‌گیرد. در بازنمایی چندین رویکرد مختلف وجود دارد که چگونگی استفاده از زبان برای نشان دادن جهان را توصیف می‌کند. سه مورد از آنها در شکل شماره ۱ مشخص شده است: بازتابی[۱۳]، تعمدی[۱۴] و برساختی[۱۵].

آموزشگاه آزاد هنرهای زیبا



شکل شماره ۱: رویکردهای بازنمایی (نگارنده)

با رویکرد بازتابی به بازنمایی، گفته می‌شود که زبان مانند یک آینه عمل می‌کند. منعکس‌کننده معنای واقعی یک ابژه، شخص، ایده یا رویدادی است که قبلاً در جهان وجود دارد. رویکرد تعمدی برعکس بازتابی استدلال می‌کند که گوینده یا نویسنده یک اثر خاص از طریق استفاده از زبان معنا را به جهان تحمیل می‌کند. رویکرد برساختی (یا *برساخت‌گرایانه*)[۱۶] ویژگی اجتماعی زبان را تشخیص می‌دهد و اذعان می‌کند که نه چیزها به‌خودی‌خود و نه استفاده‌کنندگان منفرد زبان نمی‌توانند معنا را تثبیت کنند (Hall, 1997). معنا در درون یک ابژه ذاتی نیست، بلکه ما با استفاده از سیستم‌های بازنمایی (مفاهیم و نشانه‌ها) معنا را می‌سازیم.

دو نوع عمده از رویکرد برساخت‌گرایانه وجود دارد: رویکرد نشانه‌شناختی[۱۷] که عمدتاً تحت‌تأثیر زبان‌شناس سوئیسی فردیناند دو سوسور[۱۸] بود، و رویکرد گفتمانی[۱۹] که با فیلسوف فرانسوی میشل فوکو[۲۰] مرتبط است. نشانه‌شناسی مطالعه نشانه‌ها در یک فرهنگ (فرهنگ به‌عنوان زبان) است، رویکرد نشانه‌شناسی چگونگی، زمان یا چرایی استفاده از زبان را در نظر نمی‌گیرد. سوسور بر این باور بود که زبان سیستمی است که بر اساس قواعد ساخته می‌شود و می‌توان آن را با دقت قانون‌مانند یک علم (ساختارگرایی) مطالعه کرد. با رویکرد نشانه‌شناختی، علاوه بر کلمات و تصاویر، خود اشیا نیز می‌توانند به‌عنوان دال در تولید معنا عمل کنند. بااین‌حال، آنچه سوسور نتوانست به آن بپردازد، سؤالات مربوط به قدرت در زبان بود. نظریه‌پردازان فرهنگی سرانجام این ایده را رد کردند که زبان را می‌توان با دقتی شبیه به قانون مطالعه کرد، عمدتاً به این دلیل که زبان در یک سیستم «بسته» آن‌طور که سوسور پیشنهاد می‌کند عمل نمی‌کند. «در یک فرهنگ، زبان تمایل دارد تا در واحدهای تحلیلی بزرگ‌تر عمل کند [...] روایت‌ها، گزاره‌ها، گروه‌هایی از تصاویر و کل گفتمان‌ها که در متون و حوزه‌های مختلف دانش عمل می‌کنند» (Hall, 1997).

میشل فوکو از واژه «بازنمایی» برای اشاره به تولید دانش (و نه صرفاً معنا) از طریق گفتمان (و نه فقط زبان) استفاده کرد (Foucault, 1980). تصور او از «گفتمان» کمتر به این موضوع می‌پردازد که آیا چیزها وجود دارند یا خیر، این موضوع همچنین مربوط به جایی بود که معنا از آن سرچشمه می‌گیرد. در واقع، گفتمان همیشه وابسته به زمینه است. مفهوم گفتمان برای توصیف «شیوه‌های متمایز گفتار، گوش دادن، خواندن و نوشتن، همراه با روش‌های متمایز عمل کردن، تعامل، ارزش‌گذاری، احساس، لباس پوشیدن، تفکر، باور با افراد دیگر و با اشیا، ابزارهای مختلف و فناوری‌ها به‌گونه‌ای که هویت‌های قابل‌تشخیص اجتماعی خاصی را که در فعالیت‌های قابل‌تشخیص اجتماعی خاص درگیر هستند، به اجرا بگذارند» استفاده می‌شود (Gee, 2008, 155). فوکو بیان می‌کند که «هیچ‌چیز خارج از گفتمان معنایی ندارد» (1972). این تعریف، گفتمان را نه تنها به‌عنوان ابزاری برای انتقال معنا، بلکه به‌عنوان مکانیسمی برای ساخت و تثبیت هویت‌ها و نظام‌های قدرت در جوامع بشری معرفی می‌کند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

هویت ایرانی تصورشده در دهه چهل خورشیدی

بر اساس تعاریف مدرن مفهوم هویت ملی، هویت ایرانی را می‌توان احساس تعلق جمعی از مردم به سرزمین‌های تاریخی ایران تعریف کرد. اما در ایران نیز مانند سایر جوامع، مرزهای خویشاوندی و قبیله‌ای، وابستگی‌های قومی و زبانی، قرابت‌های مذهبی و فرهنگی، پیوندهای محلی و ایالتی و سایر وفاداری‌های جمعی اغلب با هویت فراگیر (و مدرن) ایرانی رقابت می‌کنند. بااین‌حال، احساس غرور عمیق به میراث فرهنگی ایران و آگاهی از تداوم (و نه انقطاع) در تاریخ طولانی و متمایز کشور به‌عنوان نیرویی منسجم برای مقاومت و در نهایت غلبه بر جریان‌های تفرقه‌افکن عمل کرده است. ملی‌گرایی ایرانی به معنای مدرن آن در دوران مشروطه رشد کرد (Ashraf, 2012) و توجه به هویت ملی نیز از همین دوره آغاز شد و روشنفکران دوران بیداری را به کاوش در مؤلفه‌های هویت ایرانی از دل میراث تاریخی باستانی، میانه و نو سوق داد.

هویت ایرانی که با پارادایم‌ها و مؤلفه‌هایی چون زبان، تاریخ و اسطوره، دین و مذهب، جغرافیا، ممارست‌های فرهنگی و آیین‌ها، خوراک و پوشاک، ارزش‌ها و هنجار و البته هنر در طول تاریخ پیچیده و چند لایه خود شکل‌گرفته بود، در دوران مدرن به شکل‌های متفاوتی تصور می‌شد. شاهرخ مسکوب در کتاب «هویت ایرانی و زبان فارسی»، تاریخ و زبان را برای ایرانیان مقوّم شخصیت می‌داند و معتقد است این دو عنصر هستند که ایرانیان را از دیگر مسلمانان جدا می‌کنند (مسکوب، ۱۳۷۹). ذبیح‌الله صفا در کتاب «تاریخ ادبیات در ایران»، با تأکید بر نقش زبان فارسی در حفظ هویت تاریخی، اسطوره‌ای و فرهنگی ایران، دو عنصر زبان فارسی و نهاد شاهنشاهی را به‌عنوان مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی ذکر می‌کند (صفا، ۱۳۳۳). محمدعلی اسلامی ندوشن بر آن است که ایرانیان پرورده یک فرهنگ تلفیقی هستند، چراکه دارای انواع عرفان‌ها و تشریع‌های اسلامی، به همراه ته‌نشین‌های دینی پیش از اسلام هستند؛ ضمن آنکه قدری هم تفکیک‌گرا هستند (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۱، ۱۹)، بعد از ورود غرب محورهای هویت ایرانی سه‌گانه می‌شوند: ایرانیت، اسلامیت، تجدد (اسلامی ندوشن، ۲۵). احمد اشرف با تفکیک هویت ایرانی (مربوط به ساسانیان یا مشروطه) و هویت ملی ایرانی در عصر جدید (بعد از مشروطه) بر وجود هویت قومی در ایران و اهمیت این دو نوع هویت (ملی و قومی) تأکید کرده است (احمدی، ۱۳۸۳، ۱۶۶). نیکی کدی نیز در بررسی‌های خود از تغییرات ایران در دوران معاصر، سه مؤلفه جغرافیای فلات ایران، زبان فارسی و مذهب شیعه را در ساخت هویت ملی ایرانیان برجسته می‌بیند (کدی، ۱۳۸۱، ۱۰۲۲).

در دهه‌ی چهل خورشیدی جریانات سیاسی و روشنفکری در ایران، هر کدام وابسته به ایدئولوژی و توان خود، هویت‌های متفاوتی برای مردم ایران متصور می‌شدند. معمولاً در زمان بررسی عوامل تبیین‌کننده تصویرهای متعدد از جامعه ایران در این دوره از سه جریان اصلی نام برده می‌شود: حکومت، احزاب و ارکان وابسته، حزب توده، مشتقات و انشعابات آن و گروه‌های مذهبی در داخل و خارج از کشور.

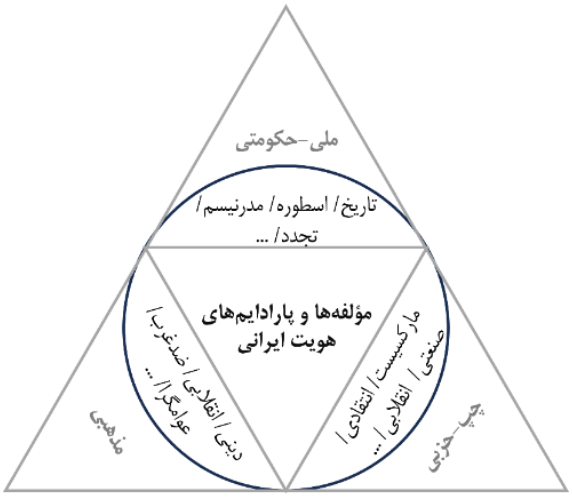
اقدامات فرهنگی و هویتی درباره پهلوی اول و دوم نشان‌دهنده نوعی از مدرنیزاسیون با روحیه باستان‌گرایانه است که پیش‌تر نمودهای نظری آنها در آرای روشنفکران قاجاری مانند میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی وجود داشت. در دوران رضاشاه و هم‌زمان با تغییرات عمده اداری، نظامی و آموزشی که بیشتر بر اساس الگوهای غربی انجام می‌شد، اقدامات فراوانی وجود دارد که می‌توان آنها را زیر مجموعه سیاست‌های فرهنگی قرار داد. 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. تلاش محمدرضا شاه برای پیشبرد اهدافی چون ملی کردن نفت و حمایت دائمی او از افزایش قیمت نفت در اوپک که اقتصادهای غربی را فلج می‌کرد (Kinzer, 2003)، شاید نتیجه همین طرز فکر در جامعه ایران باشند. با اینکه پس از کودتای ۲۸ مرداد و با توجه به گره خوردن نام مصدق با ملی‌گرایی، فعالیت احزاب ملی‌گرا در ایران محدود شد، اما سیاست‌های فرهنگی محمدرضا شاه در دوران بعدی نشان‌دهنده ادامه روند ملی‌گرایی باستانگرایانه است.

گروه‌های چپ‌گرا در دوران مشروطه در ایران ظهور پیدا کردند و همواره در سپهر سیاسی ایران نقش فعالی داشتند. با اینکه در دوران مشروطه چپ ایرانی با ملی‌گرایی گره خورده بود، پس از روی کار آمدن رضاشاه، به‌مرورزمان این جریان به یکی از منتقدین اصلی ملی‌گرایی پهلوی و متفکران ملی‌گرای قاجاری تبدیل شد. در طول دوره پهلوی دوم و با وجود بالا و پایین‌های فراوان از جمله عدم توافق دائمی میان اعضای حزب و همچنین ممنوعیت فعالیت و دستگیری‌های گسترده اعضای این حزب پس از کودتای ۲۸ مرداد، این حزب همواره به‌عنوان یکی از گروه‌های اصلی ایدئولوژیک در ایران فعالیت کرد و بخش عمده‌ای از هنرمندان و روشنفکران ایرانی در دهه‌ی چهل خورشیدی حداقل برای یک دوره کوتاه به عضویت این حزب و همچنین گروه‌های مشتق شده از این حزب در آمدند. هویت ملی تصورشده توسط احزاب چپ ایرانی، بیشتر از اینکه بر پایه تعلقات ملی و واقعیت اجتماعی استوار باشد، از ایدئولوژی مارکسیستی برخاسته بود و هویت حزبی بر هر نوع هویت دیگری ارجحیت داشت. در واقع اعضای حزب توده با نقد تمام نمودهای پیشین در جامعه ایران، تبیین هویت ایرانی را تنها با رویکردی انقلابی و نه در گذشته و حال، بلکه در آینده جستجو می‌کردند.

روحانیون شیعی از دوران مشروطه و شاید بسیار پیش از آن، تنها گروهی بودند که بی‌پروا به نقد دربار، مشروطه‌خواهان، ملی‌گراها، روشنفکران، توده‌ای‌ها، هنرمندان و هزاران طیف نخبه و عام جامعه ایران می‌پرداختند و از عواقب کار خود نمی‌هراسیدند. از اولین شکل روحانیت سیاسی که با افرادی چون سید جمال‌الدین افغانی (اسدآبادی) آغاز شده بود، «پان‌اسلامیسم به‌عنوان تنها پادزهر استعمار غربی و تنها راه مقابله با نفوذ غرب به سرزمین‌های اسلامی مطرح می‌شد» (Motadel, 2014, 35) و هر گونه تفکری که با آن همسو نبود تقبیح می‌شد. در دهه چهل و با ترویج عقاید بومی‌گرایانه و ضدغربی که در آثار روشنفکرانی که پیش‌تر بخشی از جریان روشنفکری چپ محسوب می‌شدند، مانند غرب‌زدگی جلال آل‌احمد 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.

عوامل سه‌گانه ملی، مذهبی و حزبی (شکل شماره ۲) در ایران معاصر و به‌ویژه در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی تصویرسازان اصلی هویت ایرانی بوده‌اند. هر یک از این سه عامل با حذف بخشی از واقعیت‌های تاریخی، یا به قول اندرسون از طریق حافظه و فراموشی و همچنین با محدودکردن دایره واقعیت‌های اجتماعی به قلمرو خواسته‌های خود و نقد تحرکات برون‌گروهی، تصویری همسو با جهان‌بینی خود برای هویت ایرانی متصور شده و آن را به‌عنوان یکی از هویت‌های ایرانی تصورشده بازنمایی کردند.



شکل شماره ۲: عوامل تصویرسازی از هویت ایرانی در دهه چهل خورشیدی

حکومت به عنوان تصویرساز غالب هویت ملی با تکیه بر ایدئولوژی باستان‌گرایی، تلاش کرد هویت ملی ایران را بر محور شاهنشاهی و میراث ایران پیش از اسلام بازتعریف کند. این سیاست از طریق نهادهای فرهنگی، رسانه‌های حکومتی، و اصلاحات نظام آموزشی دنبال شد و مراسم تاج‌گذاری محمدرضا پهلوی و جشن‌های ۲۵۰۰ ساله شاهنشاهی را می‌توان اوج این سیاست دانست. دولت با استفاده از ابزارهای تبلیغاتی گسترده، می‌کوشید تا روایت رسمی از هویت ایرانی را به‌عنوان یک «هویت یکپارچه» تثبیت کند. با این حال، این سیاست‌ها با واکنش‌هایی از سوی احزاب و گروه‌های مختلف اجتماعی مواجه شد. جریان‌های مذهبی و گروه‌های مرتبط با روحانیت، هویت ایرانی را جدایی‌ناپذیر از اسلام می‌دانستند و با حذف عناصر دینی از روایت رسمی حکومت مخالفت کردند. در کنار آن‌ها، گروه‌های چپ‌گرا نیز با تأکید بر هویت طبقاتی و مبارزه با امپریالیسم، هویت ملی را در تقابل با نظام سرمایه‌داری و سلطنت قرار می‌دادند.

به جز رویکردهای فکری و تبلیغاتی این سه عامل، چند جریان دیگر نیز در شکل‌گیری هویت در این دهه دخیل هستند. ابتدا برخی رویدادهای داخلی چون انقلاب سفید، حق رأی زنان و سهیم شدن کارگران در سود کارخانه‌ها که برای جلب رضایت توده‌های مردم انجام گرفته بود ولی با خشم زمین‌داران بزرگ و برخی روشنفکران همراه بود و لزوم مقاومت در برابر تصویرسازی حکومت از مردم را تقویت می‌کرد. دیگری رویدادهای جهانی چون جنگ ویتنام و کوبا و جنگ‌های چریکی و اوج‌گیری جنگ سرد بود که موجب شکل‌گیری خرده‌فرهنگ‌ها و پادفرهنگ‌ها در غرب شده بود و در نتیجه تغییر دیدگاه روشنفکران اروپایی به مدرنیته و نگاه مثبت به سنت، عرفان و مذهب را به همراه داشت که برای جامعه در حال گذار و در جستجوی هویت ایرانی بسیار جذاب بود.

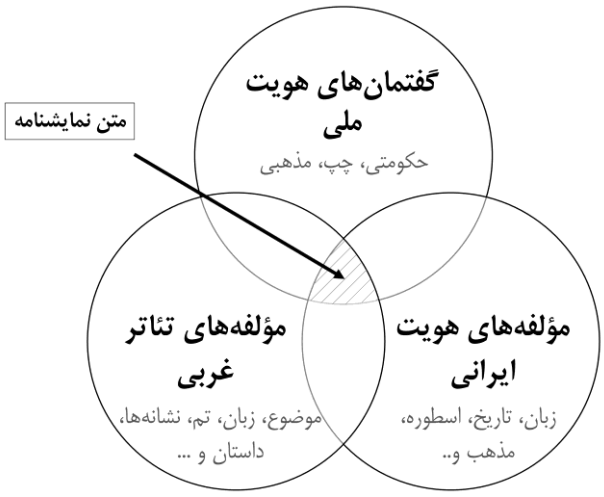
هویت ایرانی که همواره هویتی متکثر و انعطاف‌پذیر بوده است، در این دهه تلاش دارد که میان سنت و مدرنیته، امر محلی و امر جهانی، اخلاق و دین، گذشته و آینده، باور و دانش و بسیاری نمودهای متضاد دیگر سازش و هماهنگی به وجود آورد و با وجود اینکه اکثریت بی‌سواد و کم‌سواد جامعه ایرانی در این دوره نقشی در تصویرسازی از هویت خود ندارند، نهادها، احزاب، نخبگان و روشنفکران حکومتی، چپ و مذهبی، هر کدام به دنبال ارائه تصویری مطلوب از هویت ایرانی هستند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

مؤلفه‌های دراماتیک بازنمایی هویت ملی در «هشتمین سفر سندباد»

در این پژوهش مؤلفه‌های هویت ایرانی را با تأکید بر مواردی چون زبان، ادبیات، تاریخ، اسطوره و البته هنر، در نمایشنامه هشتمین سفر سندباد جستجو خواهیم کرد تا مشخص شود که بیضایی با توسل به این مؤلفه‌های هویتی، چه تمایزی در مؤلفه‌های دراماتیک تئاتر غربی ایجاد کرده است، مؤلفه‌هایی که به خودیِ خود می‌تواند بازنمایی‌کننده هویت ایرانی باشند. در واقع با بررسی دقیق نمایشنامه هشتمین سفر سندباد، اسلوب نگارش این اثر در مقایسه با قواعد درام‌نویسی غربی مورد مقایسه قرار خواهند گرفت تا مشخص شود که چه تمایزی میان اسلوب ایرانی و غیرایرانی درام‌نویسی وجود دارد.

همانطور که پیشتر مطرح شد نظریه برساختی در بازنمایی اعتقاد دارد که بازنمایی در فرهنگ‌ها همیشه تعمدی نیست و در نتیجه یک اثر هنری با وجود تاثیر از گفتمان‌های پیرامون خود، حقیقتی نهفته در نشانه‌های خود دارد. در این پژوهش نه تنها هویت ایرانی به عنوان یک حقیقت در دل گفتمان‌های سیاسی دهه‌ی چهل خورشیدی، بلکه روش‌ها و فنون استفاده شده در جهت بازنمایی آن، از درگاه پارادایم‌ها و مؤلفه‌های هویت ایرانی و با مرور مؤلفه‌های دراماتیک این اثر مورد بازشناخت قرار خواهند گرفت. همانطور که در **Error! Reference source not found.** مشخص شده است متن مورد نظر در محل تقاطع مؤلفه‌های تاریخی هویت ایرانی، گفتمان‌های هویتی دهه چهل و اسلوب تئاتر فرنگی قرار گرفته است و در نتیجه از هر سه تاثیر پذیرفته است.



شکل شماره ۳: جایگاه تحلیلی نمایشنامه هشتمین سفر سندباد

عنوان

عنوان به عنوان اولین عنصری از یک نمایشنامه که با مخاطب برخورد دارد می‌تواند نخستین عنصر بازنمایی هویت ملی باشد. عنوان یک نمایشنامه با روش‌های متعددی بازنمایی‌کننده هویت ملی است که در فرایند این بازنمایی عنوان در جایگاه دال، به مدلولی در مؤلفه‌های هویت ملی اشاره می‌کند. عنوان این نمایشنامه به یکی از داستان‌های شناخته شده ایرانی، یعنی داستان سندباد بحری دلالت دارد. جدا اینکه ریشه این داستان را ایرانی یا عربی، ساسانی یا عباسی، بغدادی یا سیرافی بدانیم، شخصیت سندباد بحری و داستان هفت سفر او برای ایرانیان آشناست و علاوه بر داستان‌های عامیانه‌ی فراوانی که در گوشه و کنار ایران درباره او و سفرهایش وجود دارد، بیش از ده کتاب از نویسندگان فارسی‌زبان از جمله «سندبادنامه» ظهیری سمرقندی و «سندبادنامه» ازرقی هروی به صورت انحصاری به داستان زندگی او

پرداخته‌اند و تعداد آثاری که به این شخصیت و سفرهای او تنها اشاره کرده‌اند از شمار خارج است. داستان‌های مربوط به سندباد بخشی از هویت فرهنگی مردم ایران است و پرداختن به او در حکم بازنمایی این هویت است.

محتوا (داستان، اندیشه و موضوع)

با اینکه در نمونه‌های متاخر بررسی مؤلفه‌های دراماتیک محتوا به عنوان یک عنصر جداگانه بررسی می‌شود، اما اهمیت این عنصر در بازنمایی هویت ملی و همچنین اهمیت محتوا و اندیشه نزد ارسطو آن را به یکی از مهم‌ترین بخش‌های تحلیلی این پژوهش تبدیل می‌کند. محتوای یک نمایشنامه جدای از ساختار پیرنگ که در ادامه بررسی خواهد شد، هر چیزی را شامل می‌شود که یک نمایشنامه جدای از ساختار بیرونی آن به تماشاگر منتقل می‌کند از جمله داستان و تم و موضوع یا آنچه ارسطو اندیشه می‌نامد. محتوای یک اثر تئاتری نقشی اساسی در بازنمایی روح ملی مردم یک کشور دارد و در بسیاری موارد آنچه یک اثر را متعلق به یک ملت می‌کند بازتاب همین روحیه است.

نمایشنامه «هشتمین سفر سندباد» داستانی است که در ادامه‌ی اسطوره‌ی مشهور سندباد بحری، دریانورد افسانه‌ای، روایت می‌شود. با وجود تکثر روایات موجود از این شخصیت افسانه‌ای، بیضایی این نمایشنامه را با الهام از نمایشنامه تک‌پرده‌ای *سفر هشتم سندباد* (۱۳۳۱ شمسی) نوشته پرویز ناتل خانلری تدوین کرده است که خود اقتباسی بوده از سرگذشت سندباد در کتاب *هزارویک‌شب* (امجد، ۱۳۸۶، ۷۹). سندباد پس از بازگشت از هفتمین سفر خود به زادگاهش، با واقعیتی تلخ مواجه می‌شود: مردم شهر او و همراهانش را نمی‌شناسند و آنان را به اشتباه بازیگر و مطرب می‌پندارند. در اینجا، زمان به شکل غریبی دگرگون شده و هزار سال از آخرین سفر سندباد گذشته است. نمایشنامه به تدریج و در قالب مجسم شدن سفرهای گذشته، ماجرای هفت سفر سندباد را به تصویر می‌کشد. در این سفرها، سندباد به‌طور تصادفی نوفل بازرگان را از چنگ دزدان نجات می‌دهد و نوفل، او را که جوانی نیرومند ولی درمانده است، به فرزندی می‌پذیرد و دارایی‌اش را به او می‌بخشد تا بتواند بازرگانی کند. سندباد در اولین سفر خود دل به دختر خاقان چین می‌بازد و در سفر دوم به خواستگاری او می‌رود، اما دختر به‌طور ناگهانی از بیماری جان می‌سپارد. در سفرهای بعدی، سندباد جهان را در جستجوی خوشبختی درمی‌نوردد؛ همان خوشبختی که دختر خاقان از او درباره‌اش پرسیده بود و او تصمیم دارد آن را به وطن جنگ‌زده‌اش بازگرداند. در طول این سفرها، سندباد متوجه می‌شود که کسی او را سایه‌به‌سایه دنبال می‌کند. سفر هفتم به تبعید او منجر می‌شود، اما نهایتاً در این نمایشنامه، سندباد به هشتمین و آخرین سفر خود می‌رود: سفری که این بار نه بر روی دریاهای دنیوی، بلکه در مسیر مرگ است. در هشتمین سفر، سندباد نه به دنبال گنج‌های مادی، بلکه به دنبال کشف رازهایی ازلی و ابدی است. این سفر او را به مواجهه با چالش‌های درونی، ترس‌ها، و تردیدهایش می‌کشاند. بیضایی در این اثر، از تمثیل‌های فلسفی و عرفانی بهره می‌برد تا نشان دهد که این سفر، سفری است از «بودن» به «شدن»، از سطح به عمق، و از ظاهر به باطن.

شیوه‌ای که بیضایی برای استفاده از این روایت آشنا استفاده کرده است در دسته اقتباس‌های آزاد و خلاق قرار می‌گیرد که در عین حفظ روح و جوهره داستان؛ و البته تغییر رسانه آن از داستانی به دراماتیک، متناسب با روح زمانه تغییراتی در آن ایجاد کرده است و داستان را از یک ماجراجویی کهنه به یک سلوک عرفانی در یافتن خود و هویت از دست رفته تبدیل کرده است. در این نمایشنامه سندباد به یک متفکر در ایران معاصر تبدیل می‌شود که به دنبال یافتن سعادت و خوشبختی برای خود و مردمش است، و در این راه با بهره بردن از زبان تمثیل و با درگیر کردن برخی مؤلفه‌های دیگر هویت کهن و معاصر ایرانی، هویت‌های ایرانی تصورشده دوران خود را به چالش می‌کشد. در محتوای

آماده انتشار مقاله‌های زیبا

این نمایشنامه علاوه بر یک داستان کهن ایرانی، گلستانی از اندیشه‌ها و ارزش‌های ایرانی نیز به صورت درهم‌تنیده و نقش‌بندی شده به هم آمیخته شده‌اند.

یکی از مؤلفه‌ها و پارادایم‌های اصلی در هویت ایرانی مذهب است. مؤلفه مذهب چه در جایی که نگاهی مذهبی و عرفانی به آن وجود دارد و چه زمانی که به نقد آن پرداخته می‌شود، بازنمایی‌کننده این مؤلفه هویتی است. نگاه نقادانه به بخشی از اعتقادات مذهبی ایرانیان، به ویژه خرافات سلب‌کننده آزادی‌های فردی (به ویژه زنان) و سودجویی‌های مادی ریاکاران مذهبی از دوران قاجار و از زمان آخوندزاده یکی از مضامین رایج نمایشنامه‌های ایرانی بوده است و در نمایشنامه‌های این دوره نیز این دیدگاه حضوری پررنگ دارد. در آثار بیضایی همواره نگاهی تلخ و ناامیدانه به فَرَشگَرد و به ویژه اعتقاد به منجی دیده می‌شود. در این نمایشنامه گاهی سندباد و گاهی شعبده‌باز در قامتی شبه منجی و سوشیانس‌وار ظاهر می‌شوند اما یکی مرگ است و دیگری میرا. نگاه تلخ بیضایی در باور به منجی که در قالب گفتگوهای او با مرد کور نمود پیدا می‌کنند در آخرین دیالوگ این نمایش نیز خودنمایی می‌کند:

[شعبده‌باز سندباد را به دوش می‌کشد. مرد کور صحنه را طی می‌کند]
مرد کور ظهور خواهد کرد. نجات‌بخشی ظهور خواهد کرد! بزودی! کمک کنید. ظهور خواهد کرد!
[صحنه تاریک می‌شود] (بیضایی، ۱۳۸۲، ۳۶۹)

با اینکه نقد و یا تضعیف باور به منجی خلاف سنت‌های هویتی موعودگرای ایرانی است، اما هدف این نوشتار تایید مؤلفه‌های هویت ایرانی نیست و تنها حضور مؤلفه‌هایی از این هویت چه آنجایی که تایید و چه آنجایی که نفی می‌شوند، بازنمایی‌کننده این هویت است. در واقع در این نوشتار جنبه دراماتیک هویت ملی در این نمایشنامه بر تایید و انکار آن و همسویی یا نقد هویت‌های ملی تصورشده در این دوره، اولویت دارد. در آثار بیضایی نه تنها نگاه او به منجی بلکه نگاه او به تاریخ و اسطوره نیز هم سازنده و هم ویرانگر است. یعنی همانگونه که خود از ضحاک، آرش، سندباد، یزدگرد و منجی اسطوره می‌سازد، آنها را نقد می‌کند و زیرسوال می‌برد. این دوگانه اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی نه تنها در آثار او تضاد ایجاد نمی‌کنند، که یک جنبه قوی انسانی، زمینی و البته دراماتیک به این شخصیت‌ها می‌بخشند. بیضایی به هویت‌های تصورشده دوران خود و آنچه به اسم گذشته و میراث گذشته شناخته می‌شود به دیده تردید می‌نگرد و باور به این باورها را زیر سوال می‌برد.

کاتب یکی از شخصیت‌هایی کلیدی این نمایشنامه، تمثیلی است از جامعه مذهبی که هر چه در یک کتاب کهنه نوشته شده است را باور می‌کنند. کاتب که بیش از هر کس به تفتیش سندباد می‌پردازد، بارها او را متهم کرده و اعتقاد دارد که سندبادی که در کتاب نوشته‌اند مرد پستی بوده است:

سندباد من به همه خواهم گفت که این ظلم است؛ سندباد فرار نکرد!
کاتب کسی حرفتان را باور نمی‌کند آقا. وقتی چیزی در کتاب نوشته شده، دیگر نمی‌شود آن را پاک کرد. (بیضایی، ۱۳۸۲، ۲۷۰)

بازنمایی هویت ملی در نمایشنامه به صورت ساده‌تر و تنها با اشاره به مؤلفه‌های هویت ایرانی در دال‌های کلامی نیز امکان‌پذیر است. به طور مثال اشاره به باورها، اشخاص، رسوم و هر چیزی از مؤلفه‌های هویت ایرانی می‌تواند این هویت را نمایندگی کند؛ اشاره به موجودات خرافی در باورهای ایرانی در دیالوگ زیر یکی از این موارد است:

جعفر	آن طرف را ببینید؛ صخره‌ای با صورت آدمی!
شجاع	شکل یک غول!
جعفر	دوالپایی که می‌خندد؛ اما بی‌صدا!
یک ملاح	ارباب؛ مار دوسر! (بیضایی، ۱۳۸۲، ۲۹۹)

و یا اشاره به همای سعادت؛ همای سعادت که در اساطیر ایرانی از دوران پیشاتاریخی حضور داشته و در آثار عرفانی دوره اسلامی نیز نمودهای زیادی از آن وجود دارد، در این نمایشنامه با کارکردی نه تنها اساطیری بلکه نقادانه نسبت به شرایط اجتماعی زمان نوشتن نمایشنامه بازنمایی می‌شود:

سندباد	همای-سعادت. این مرغکی است زرین‌بال و بسیاررنگ که هزارسال یک بار به جهان می‌آید؛ و آواز او شُکر و برکت است. آنجا که او هست خوشبختی مثل آب در جوی روان است؛ و هرکس از آن سهم خود را برمی‌دارد. (بیضایی، ۱۳۸۲، ۳۱۲)

سندباد همای سعادت را از سرزمینی دیگر می‌دزدد تا برای مردم شهر خود خوشبختی بیاورد، همانگونه که بسیاری از متفکران ایرانی در آن دوره از سرزمین‌های شرقی و غربی برای مردم ایران خوشبختی را جستجو می‌کردند؛ اما همای سعادت تنها در سرزمین خود خوشبختی به همراه دارد و برای همشهریان سندباد چیزی به همراه ندارد. سه‌گانه «ریاکاری مذهبی»، «حماقت روشنفکری» و «استبداد حکومتی» در آثار بسیاری از نویسندگان این دوره جدای از تعلق ایدئولوژیک آنها دیده می‌شود و بیضایی نیز به صورت تمثیلی تمامی عوامل هویت‌ساز در جامعه معاصر خود را مورد نقد قرار می‌دهد. علاوه بر این بیضایی در این متن به برخی گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی زمان خود نیز به صورت کوتاه اشاره می‌کند؛ مثلا در جایی که فردی (صفدر) دیوانه‌وار و بدون دلیل قصد کشتن سندباد را دارد علیه او از واژه‌هایی چون «هُرهُری مذهب»، «بنی سیفی» و «بنی خائفی» استفاده می‌کند که برخی متفکران آن دوره و به ویژه جلال آل‌احمد در نوشتار خود، به ویژه در «غربزدگی»، برای نقد دگراندیشان و هنرمندان بسیار به کار می‌برد؛ اشاره‌ای شاید به نقدهای بی‌رحمانه آل‌احمد به تمامی نویسندگان این دوره از جمله خودِ بیضایی در سال‌های قبل.

تبعید سندباد در سفر هفتم نیز بی‌شباهت به رویدادهای مربوط به ۲۸ مرداد و تبعید محمد مصدق نیست که به صورتی تمثیلی و غیرمستقیم در این متن جای گرفته است. اصولا نگاه بیضایی به مصدق و سرگذشت او در تمامی آثار او در این دوره سنگینی می‌کند و از «اژدهاک» تا «دیوان بلخ» نمودهایی تمثیلی از مصدق را در خود جای داده‌اند. بیضایی که به گفته دیگران در جوانی در «جبهه ملی» یا «حزب نیروی سوم» یا «جامعه سوسیالیست‌های نهضت ملی ایران» عضویت داشته و یا به مرام آن گرایش داشته، هیچ‌وقت خود از نقش مصدق در زندگی هنری‌اش پرده بر نداشته است؛ اما وجود یک شخصیت تبعیدی که برخی او را اهریمنی و بعضی اهورایی می‌بینند و تاریخ درباره او بد قضاوت کرده در آثار بیضایی جای تامل دارد. حکمی که برای تبعید سندباد در این نمایشنامه می‌خوانند هم جای تامل دارد:

سپاهی دوم	تو و ملاحانت یک بار بی‌اجازه‌ی محتسب از بندر خارج شده‌اید و یک بار بی‌اجازه به شهر بازگشته‌اید. یک بار کالای بازرگان را -که اصلِ اصیل امارتند — به دریا ریخته‌اید؛ و بارها در جای مفتیان -که رکن رکین دولت ابدمدت‌اند - توسل به کفر کرده‌اید. و در جوابِ مرگ ملاحان -که شاکیان بست نشسته‌اند - سخنی عقل‌شناس نگفته‌اید و پول خون نداده‌اید. به این دلایل او تو را محکوم می‌کند. (بیضایی، ۱۳۸۲، ۳۵۷)

آماده انتشار هنرهای زیبا

زبان

زبان تنها مؤلفه اصلی در تئاتر است که یک مؤلفه اصلی در هویت‌های ملی هم هست و در نتیجه استفاده از آن در جهت بازنمایی هویت ملی، اجتناب‌ناپذیر و همیشگی است و می‌توان از آن به عنوان عنصری یاد کرد که همواره در حال بازنمایی هویت ملی در تئاتر است. بیضایی از تنوع زبانی فراوانی در آثارش استفاده می‌کند اما با این حال سبک و سیاق خود را در زبان صحنه‌ای دارد. او که در برخوانی‌ها و «مرگ یزدگرد» از یک زبان آرکائیک برساخته بر اساس متون پهلوی، اوستایی و حماسی ایرانی بهره می‌برد، در آثاری چون هشتمین سفر سندباد زبان خود را به زبان نیمه شاعرانه متون عرفانی نزدیک می‌کند. استعاره‌ها و نقیضه‌های کلامی در زبان این اثر به خوبی مشهود است. بیضایی حتی در نحوه نوشتن دیالوگ‌هایی که فضایی شاعرانه دارند، به جای پیروی از الگوی دیالوگ‌نویسی رایج، به شیوه نوشتن شعر نوی فارسی نزدیک می‌شود:

سندباد ما شراع کشیدیم؛ و متاع بردیم!
همه چیز از همه جا!
و می‌دانند آنهایی که می‌دانند؛
که ما چه چیزها بردیم به چه جاها، به چه امیدها!
ما به سرزمین‌های غریبه قالی بردیم؛
شراب و فلسفه بردیم؛
تار و شعر!
بر چون آبنوس، باغ کنده‌کاری کردیم؛
و بر ترمه‌های زرد؛ نقش پرنده‌ی جادو زدیم. (بیضایی، ۱۳۸۲، ۲۷۳)

دیالوگ تقسیم‌شده نیز یکی از تکنیک‌هایی است که به وفور در این نمایش استفاده شده است. کاربرد این تکنیک که ریشه در نمایش‌های سنتی به ویژه تقلید و خیمه شب بازی دارد را از اولین دیالوگ‌های این نمایشنامه می‌توان مشاهده کرد:

شعبده‌باز یک دسته دوره گرد؛ بندباز و بازیگر–
یکمی و دومی شما هم دیدین؟
شعبده‌باز با کشتی اومدن!
یکمی یه کشتی عجیب —
دومی از راه دریا —
کاتب [مستانه] به ساحل رسیدن! (بیضایی، ۱۳۸۲، ۲۵۹)

در این نمایشنامه همچنین تفاوت ساختار و گونه‌ای زبان میان دو گروه سندباد و ملاحان که متعلق به هزار سال قبل هستند و مردم شهر که امروزی‌اند دیده می‌شود. تمایز زبان تاریخی و روزمره در سادگی گفتار و همچنین استفاده از الفاظ عامیانه و رکیک توسط مردم شهر و سخنان ادیبانه سندباد و همراهان او مشهود است. کاتب و شعبده‌باز که یکی کهنه‌پرست و دیگری از سندباد قدیمی‌تر است تنها مردم شهرند که با ادبیات قدیمی سندباد با آنها سخت می‌گویند:

یکی خبریه! هه هه، نگاه؛ دیگهای آش! نون لواش!
زن خیابانی آخ جون! بیا و ببر؛ بریز و بپاش!

آماده انتشار هنرهای زیبا

دیگری		آداشو بسُوک؛ قربون لباش!
دیگری		خیرت برسه؛ بزن بریم! اینها که ما رو دست انداختهَن.
همان دیگری		برو تو پاهاش؛ چه خوش‌تراش!
زن خیابانی		چیکارم داری؛ یواش یواش!
همان دیگری		پول میدم بالاش جون داداش!
[شتابان می‌روند. سکوت]
سندباد		همه چیز غیر از آن بود که به خاطر می‌گذشت. من خواستم خوشبختی بیاورم. اما چه سود؟
کاتب		کدام خوشبختی؟ تو اینک می‌دانی که خوشبختی کالا نیست. (بیضایی، ۱۳۸۲، ۳۵۲)

تکنیک‌های کنارگویی و نقل‌کناری رایج در نمایش‌های سنتی ایرانی در این نمایشنامه بسیار به کار رفته است. در بخشی از این نمایشنامه و زمانی که سندباد عاشق دختر خاقان چین می‌شود، او در حین توصیف حال و هوای عاشقی خود است و دیگر ملاحان انگار حرف‌های او را نمی‌شنوند (بیضایی، ۱۳۸۲، ۲۷۸)؛ تکنیکی که از تعزیه ریشه گرفته است و بارها در این نمایشنامه استفاده می‌شود. و همچنین نقل کناری که علاوه بر تعزیه در تقلید هم ریشه دارد در بخش‌های متعددی از این نمایشنامه وجود دارد.

پیرنگ

شاید یکی از سخت‌ترین مؤلفه‌هایی که به عنوان پژوهشگر بتوان آن را تحلیل کرد یا به عنوان نمایشنامه‌نویس بتوان در آن تمایز ایجاد کرد، پیرنگ یا خط سیر حوادث و رویدادهای نمایشنامه است. داستان هر چه باشد با نظم و ترتیبی روایت می‌شود که این ساختار، چارچوب و نظم و ترتیب حوادث در نمایشنامه پیرنگ نامیده می‌شود. درام‌شناسان و روایت‌شناسان ساختار پیرنگ را جهانی و همه فهم تعریف می‌کنند و با نگاهی به ادبیات عامیانه و کلاسیک ایرانی وجوه شباهت فراوانی با آنچه روایت‌شناسان در آثار غربی تبیین کرده‌اند مشاهده خواهیم کرد، با این وجود شیوه‌ها و فنون روایی در شرق و غرب تفاوت‌هایی در جزئیات دارند که می‌توانند برای ایجاد تمایز در شیوه روایت آثار دراماتیک کاربرد داشته باشند و همچنین در تئاتر غربی از اصول و قواعدی پیروی می‌شود که با اسلوب روایت نمایش‌های شرقی و ایرانی مانند تعزیه و تقلید کاملا متفاوت هستند.

در این نمایشنامه تغییر زاویه دید و یا زنجیره‌ی روایت چندگانه رایج در آثار ادبی فارسی به وفور دیده می‌شود. در برخی صحنه‌ها شخصیت‌های وهب، جعفر و غیور به راوی داستان تبدیل می‌شوند؛ اما قرار گرفتن روایت‌های آنها در میان نقل‌های راوی اصلی یعنی سندباد، خللی در وحدت روایی ایجاد نمی‌کند و چندصدایی در روایت، هارمونی داستان را از بین نمی‌برد. در واقع با اینکه در ادبیات و تئاتر غربی وجود یک زاویه دید رایج است، در ادبیات فارسی و نمایش‌های سنتی ایرانی حتی زمانی که راوی دانای کل وجود دارد، دیگران هم روایت بخشی از داستان را بر عهده گرفته و استفاده از روایت‌های خرد بین روایت اصلی و توسط راویان فرعی و البته روایت در روایت به وفور دیده می‌شود؛ منطق‌الطیر عطار، قصه‌های هزار و یک شب و خمسه نظامی از آثاری هستند که از این تکنیک‌ها بهره برده‌اند.

تغییر راوی و زاویه دید در این اثر باعث از بین رفتن مرز میان روایت‌گری دایجتیک[۲۲] و میمتیک[۲۳]شده است که به اشکال سنتی نمایش‌های شرقی شباهت دارد. «دایجتیک به شیوه روایت مستقیم از طریق راوی اشاره دارد، درحالی‌که میمتیک بازنمایی غیرمستقیم از طریق کنش نمایشی است» (Genette, 1980, 162). در واقع در نمایش‌های ایرانی چون تعزیه و روحوضی، بخشی از رویدادها توسط اشخاص بازی نقل شده در حالی که بخش دیگری از آن‌ها به صورت

دراماتیک اجرا می‌شوند. در این نمایشنامه نیز با اتکا به نقل داستان سفرهای سندباد توسط شخصیت‌ها، مرز نقل و بازی از بین می‌رود و روایت دائما در دنیای تقلیدی میمتیک تئاتر غربی و دنیای نقلی دایجتیک نمایش ایرانی جا به جا می‌شود. در واقع در این اثر بیشتر از اینکه شیوه روایت از اصول درام غربی متاثر شده باشد از فنون نمایش شرقی پیروی می‌کند.

ساختار پیرنگ این اثر نیز که به رئالیسم جادویی شباهت دارد، بیشتر از اینکه از نمونه‌های ادبیات آمریکای لاتین تاثیر پذیرفته باشد، از ادبیات عرفانی ایرانی سرچشمه گرفته است. تغییرات زمانی و مکانی که در رئالیسم جادویی رواج دارد در تذکره‌های عرفانی ایرانی و در آثاری چون «سلامان و ابسال» (جامی، قرن نهم) یا «لیلی و مجنون» و «خسرو و شیرین» نظامی و در برخی روایات تذکره‌الاولیای عطار نیز دیده می‌شود و حتی در داستان‌های هزار و یک شب یا «هزار افسان» که بیضایی خود کتابی درباره آن دارد نیز در این مؤلفه‌ها دیده می‌شوند. وندی بی فریس[۲۴] پژوهشگر ادبی نیز در مقاله خود *فرزندان شهرزاد؛ رئالیسم جادویی و داستان پست‌مدرن*[۲۵] وجوه شباهت رئالیسم جادویی و قصه‌های هزار و یک شب اشاره می‌کند (1995). این نمایشنامه در ساختار پیرنگ خود علاوه بر الهام از شیوه رویات در کتاب هزار و یک شب، از شیوه‌های تغییر زمان و مکان قراردادی تعزیه نیز استفاده می‌شود که بی‌شباهت به تکنیک‌های روایی رئالیسم جادویی نیست.

در این نمایش که کل داستان پیرامون روایت سندباد از واقعیت در برابر روایت مکتوب تاریخی که مردم هزار سال به آن باور داشته‌اند می‌چرخد، تکنیک داستان در داستان و در نتیجه نمایش در نمایش و حتی شاید پیچیده‌تر از آن شخصیت در شخصیت محوریت اصلی دارد. در روایت‌های سندباد از سفرهایش او با افراد زیادی روبرو می‌شود که در تعیین مسیر زندگی و شاید مرگ او نقشی حیاتی دارند، از جمله نوفل بازرگان، خاقان چین، حکیم شانکار و بسیاری دیگر که یکی از شخصیت‌ها، یعنی شعبده‌باز یا همان مرگ نقش همه آنها را بازی می‌کند. تبدیل شدن یک شخصیت به شخصیت دیگر از جمله فنونی است که علاوه بر شیوه‌های نمایش روایی چون نقالی، در تعزیه هم وجود دارند و در برخی نسخ تعزیه شخصیت‌های مذهبی پیشااسلامی چون مسیح، به امامان معصوم تبدیل شده و از این طریق عقاید مذهبی مشروعیت «خود» را از «دیگری» کسب می‌کنند.

در این نمایشنامه پیش از وارد شدن سندباد و یارانش، شعبده‌باز به بین دو انگشت خود نگاه می‌کند و انگار از بین دو انگشت کل داستان را روایت و کل شخصیت‌ها را هدایت می‌کند:

[... شعبده‌باز یک بار دور خودش می‌چرخد، بعد می‌ایستد و بین دو انگشت خود نگاه می‌کند]

شعبده‌باز بازی امروز تماشایی‌ست؛ تماشایی‌ترینِ بازی‌ها! [با گرداندن دست، و نگاه از میان دو انگشت] های هوی از این طرف — از این طرف. های و هوی به چپ برو — به راست بیا. عقب برو — جلو بیا! [به زمین لگد می‌کوبد] تبیره‌زن تبیره زد! بزن به طبل آخری؛ بگو بیا — از این طرف — از این طرف!

[به زنگ می‌کوبد؛ سندباد وارد می‌شود با دوستش وهب، ...] (بیضایی، ۱۳۸۲، ۲۶۱).

در ابتدای برخی نسخ تعزیه یکی از پیامبران پیش از اسلام چون سلیمان یا عیسی به میان صحنه آمده و وقوع حوادث کربلا را بشارت می‌دهند. در این تکنیک پیش از اینکه شبیه‌گردانان نقش اولیاء و اشقیاء به صحنه وارد شوند، سلیمان،

عیسی و برخی دیگر از پیامبران بنی اسرائیل به میدان تعزیه آمده و بین دو انگشت بزرگ خود را نگاه کنند و کل حوادث تعزیه به عنوان آینده‌بینی این شخصیت‌ها به اجرا در می‌آیند، در تعزیه از این فن برای گریز به زمان یا مکانی دیگر نیز استفاده می‌شود. در این نمایشنامه نیز شخصیت شعبده‌باز که ویژگی‌هایی غیرزمینی دارد، پیش از ورود سندباد به میان انگشتان نگاه کرده و سپس سندباد و همراهانش به صحنه وارد می‌شوند و داستان را پیش می‌برند. شخصیت شعبده‌باز در طول تمام نمایشنامه نقش معین البکاء و کارگردان و حتی راوی داستان را بر عهده دارد و در بسیاری از صحنه‌ها شبیه به نقال، به روایتگر اصلی داستان سفرهای سندباد تبدیل می‌شود؛ با اینکه راوی اصلی سندباد است، دانای کل شعبده‌باز است.

تقسیم نمایش به پرده و صحنه، در نمایش‌های سنتی ایرانی به شکلی که در تئاتر غربی دیده می‌شود وجود ندارد و روایت نمایش‌های ایرانی نه از طریق پرده و صحنه مصنوعی، بلکه در ساختار روایت تقسیم‌بندی می‌شود. در این نمایشنامه نیز روایت بدون وقفه و در یک مجلس رخ می‌دهد و یکپارچگی متن از الگوی نمایش‌های سنتی ایرانی و البته با نگاهی به نمایش‌های شرق دور صورت می‌گیرد. بیضایی که با تئاترهای سنتی ژاپن و چین آشنایی داشته و مقالاتی نیز در توصیف تکنیک‌های آنها منتشر کرده است، علاوه بر تکنیک‌های غربی و ایرانی، تکنیک‌های شرقی را نیز در مؤلفه‌های نمایشنامه‌های خود تلفیق می‌کند.

در برخی از نمایش‌های شرق دور و البته در برخی نسخه‌های تعزیه، بعد از اینکه کنشی را مشاهد کردیم، یکی از شخصیت‌ها که راوی، مرشد و حتی در برخی موارد تعزیه‌گردان و نمایش‌چی است، رویدادهای به وقوع پیوسته را تحلیل می‌کند و آن قسمت از نمایش دوباره اجرا شده تا برداشت تفسیرگر تاکید شود و از گمراهی تماشاچی جلوگیری شود. در این نمایش نیز برخی صحنه‌ها -مانند مرگ عبدالله (بیضایی، ۱۳۸۲، ۲۲۵-۲۲۷)- حوادث به وقوع پیوسته، این حوادث تفسیر می‌شوند -معمولا توسط شعبده‌باز، سندباد و گاهی کاتب- و دوباره تکرار می‌شوند و انگار در این تکرار واقعیتی را متوجه می‌شویم که بار اول از دست داده بودیم.

شخصیت

مؤلفه شخصیت در تئاتر از دو طریق می‌تواند هویت ملی را بازنمایی کند که هر کدام شامل روش‌ها و فنون متفاوتی هستند؛ یکی از طریق بازنمایی شخصیت‌های تاریخی، اسطوره‌ای، فرهنگی، تیپ‌ها و کهن‌الگوهای اجتماعی و حتی شخصیت‌های تیپیکال نمایش‌های سنتی؛ و دیگری از طریق روش‌های شخصیت‌پردازی مشابه نمایش‌های سنتی و شاید ادبیات ملی.

قشر روشنفکر یکی از تیپ‌های اجتماعی است که در نمایشنامه‌های این دوره به صورت مستقیم و یا تمثیلی مکرراً بازنمایی شده است. در واقع بازنمایی این تیپ اجتماعی و نقد آن یکی از تم‌های رایج نمایشنامه‌هایی این دوره است و این بازنمایی اهمیت این قشر را در تبیین هویت ملی این دوره نشان می‌دهد. در این نمایشنامه شخصیت سندباد تمثیلی از روشنفکر ایرانی است که حتی اگر خالصانه و به دور از سودجویی شخصی چیزی را دنبال کند، باز هم محکوم به تباهی و ویرانی است زیرا از درک واقعیت‌های پیش پا افتاده محروم است. در این نمایشنامه بارها به این نکته تاکید می‌شود که مردم شهر سندباد را درک نمی‌کنند و به کار خود مشغول‌اند و سندباد نیز به حدی با واقعیت و مردم شهر خود فاصله گرفته است که گویا هزار سال تفاوت میان آنهاست. سندباد با شور و شوق از جستجوی خوشبختی و سعادت سخنرانی می‌کند اما غذای مجانی برای مردم شهر جذاب‌تر است (بیضایی، ۱۳۸۲، ۳۵۲).

آماده انتشار هنرهای زیبا

در این میان شخصیت کاتب هم هست که سندباد را نه بر اساس حرف او بلکه از روی نوشته‌های هزار ساله قضاوت می‌کند و او را برای وضعیت اسفناک مردم شهر مقصر می‌داند. روایت‌های تاریخی که کاتب از سرنوشت سندباد می‌خواند با قصد و غرض سندباد بسیار فاصله دارد و سندباد نه با قصد و نیت خیر خود، بلکه با عمل خود قضاوت می‌شود. کاتب نماینده یکی دیگر از قشرهای اجتماعی ایران است؛ قشر مذهبی که آنچه خوانده‌اند را بیشتر باور دارد تا آنچه می‌بینند و می‌شنوند. کاتب به کرات با سندباد به عنوان خودش و نه بازیگری که نقش او را بازی می‌کند ارتباط برقرار می‌کند اما با این وجود این حقیقت را انکار و شاید مخفی می‌کند؛ کاتب از اشاره به واقعیت‌ها می‌هراسد تا باورهایش زیر سؤال نروند.

در این نمایشنامه کاتب همچنین در هیبت قضاوت تاریخی از قشر روشنفکر آن دوره ظاهر می‌شود و با سند و مدرک او را متهم می‌کند که به واقعیت بی‌توجه است. سندباد نه تنها از دیدن وضعیت واقعی وطن خود محروم است که حتی توان دیدن وضعیت ملاحان همیشه همراه خود را نیز از دست داده است و شاید همین او را به سمت مرگ به دست آنها می‌کشاند. سندباد بازنمایی کننده قشری از فرادستان جامعه مدرن ایرانی است که از شناخت مردم خود غافل هستند و به همین دلیل تلاش‌های ادیسه‌وار آنها به هیچ نتیجه‌ای نخواهد رسید. سندباد هزار سال در دریای توهمات خود بادباد می‌افرازد و در طوفان واقعیت‌های پیش پا افتاده، مسیر به ساحل سعادت را گم کرده است؛ گویی شور و شوق او برای خوشبختی، نه به باران نجات، که به گردبادی از ویرانی مبدل می‌شود.

سندباد واقعیت را در خیال خود جستجو می‌کند و کاتب آن را در میان ورق‌پاره‌های هزار ساله. شخصیت کاتب حتی به صورت فیزیکی کمترین حرکت و پویایی را دارد زیرا او حاضر به قبول احتمال خطا در درک تاریخی نیست و هر چیزی را به کتب تاریخی و حکم‌های مکتوب هزار ساله نسبت می‌دهد. با وجود اینکه از میان مردم شهر (به جز شعبده‌باز) او تنها کسی است که گاهی سندباد را سندباد خطاب می‌کند و نه یک بازیگر که نقش سندباد را بازی می‌کند، باز هم نمی‌پذیرد که او واقعیت را می‌گوید:

سندباد	سفر اول را یک گرسنه کرد.
کاتب	چی آورد؟
سندباد	سیری برای دیگران و تشنگی برای خودش.
کاتب	سیری برای نوفل بازرگان. ثروتی که تو آوردی به او می‌رسید.
سندباد	بله؛ به او.
کاتب	و خود تو وارث او بودی! (بیضایی، ۱۳۸۲، ۲۸۰)

همانطور که پیش‌تر گفته شد بسیاری از شخصیت‌های آثار بیضایی از یک سرچشمه اسطوره‌ای و شبه اسطوره‌ای باستانی و یا عرفانی مایه گرفته‌اند که با زبانی تمثیلی و اسطوره‌ای قامتی انسانی و زمینی گرفته‌اند. شخصیت سندباد که هم روشنفکر معاصر و هم سندباد بحری را در خود جای داده است، رنگ و بویی عرفانی و اسطوره‌ای نیز دارد که میترا، زروان و حتی آرداویراف را به خاطر متبادر می‌کند. ماجراجویی‌های قهرمانانی که برای پیروزی بر اهریمن راهکارهای آورده‌اند و رهآورد سندباد بیضایی مرگ است.

در این نمایشنامه «خود» و «دیگری» یکی هستند: خودِ جستجوگر و خودِ گمشده یا دیگریِ جستجوگر و دیگریِ گمشده. جستجوگر گمشده را نخواهد یافت با اینکه همواره در کنار اوست و گمشده خود را جستجو نمی‌کند چون

اصلا نمی‌داند که گمشده است. دشمن اصلی نه در سرزمین‌های دور که در میان مردم است و والاترین دستاوردهای شرقی و غربی برای این مردم سودی نخواهند داشت.

صحنه

در مؤلفه‌های تئاتری صحنه می‌تواند به سه معنی به کار رود؛ زمان و مکان وقوع داستان (Setting)، صحنه‌پردازی یا منظر (Spectacle) و خود صحنه در محل اجرا (Satge/Scene). همانطور که پیشتر گفته شد، زمان وقوع حوادث این نمایشنامه مشخص نمی‌شود و به مکان هم هیچ اشاره‌ای نمی‌شود و این نمایشنامه در بستر لازمان و لامکان رایج در نمایش‌های سنتی ایرانی اتفاق می‌افتد و همچنین صحنه این نمایش هم به صحنه‌پردازی نمادین و البته سادگی و ایجازگرایی نمایش‌های سنتی ایرانی شباهت دارد و به یک سکو، با مصطبه‌ای بر آن و دو زنگ در دو طرف صحنه خلاصه شده است. از این سکو و مصطبه هم برای ایجاد فضاهای متعدد وقوع رویدادها و هم به عنوان نمادی از مرگ، که سفر هشتم سندباد است استفاده می‌شود. دو زنگ دو گوشه صحنه نیز علاوه بر کاربرد استعاری خود به صورت قراردادی برای تغییر مکان و زمان استفاده می‌شوند، استفاده از زنگ در برخی اشکال نمایش سنتی ایرانی از دیرباز رواج داشته است. استفاده از سکوهای بلندتر از سطح صحنه در جهت تاکید بر جایگاه یک شخصیت در تعزیه رواج دارد و در توضیح صحنه‌هایی این نمایشنامه هم در برخی موارد به بالاتر بودن شخصیت‌هایی که نیاز به تاکید دارد، به ویژه در زمان تغییر نقش شخصیت دیده می‌شود:

سندباد: آنچه صبر کرده‌ام کافی است.

[بی‌تاب به‌سوی حکیم شانکار می‌رود که روی سکوی بالایی نشسته؛ و این شعبده‌باز است]

سندباد: حکیم شانکار! (بیضایی، ۱۳۸۲، ۳۴۴)

نتیجه

«هشتمین سفر سندباد»؛ آمیخته‌ای از مؤلفه‌های دراماتیک غربی و شرقی و مؤلفه‌های هویت ایرانی است که توسط یک هنرمند مؤلف؛ و نه مقلد، در هم تنیده شده‌اند و جدا کردن هر یک از عناصر این محلول، آن را به اثری کاملا متفاوت با آنچه هست تبدیل می‌کند. اسطوره، تاریخ، مذهب، هنر و ادب، دغدغه‌های معاصر و هر چه در تبیین هر یک از مؤلفه‌های هویت ایرانی دخیل هستند در این اثر کنار هم گذاشته شده‌اند و تبدیل به الگویی قابل توجه در جهت تبیین روش‌های تلفیق کهنه با نو شده است. تکنیک‌ها، فنون، شگردها و روش‌های بازنمایی هویت ملی در این اثر بسیار متنوع بوده و در هر یک از مؤلفه‌های دراماتیک این اثر، چندین ردیف و لایه از این روش‌ها و تکنیک‌ها دیده می‌شود. در این نمایشنامه اندیشه‌های کهنه و نوی ایرانی در قالب یک داستان قدیمی، البته در یک بستر قابل درک برای مخاطب معاصر، با بهره بردن از ابزارهای کهنه بیان هنری و ادبی ایرانی در چهارچوب یک هنر تازه وارد و غیرایرانی، یک بیان هنری خاص را به وجود آورده‌اند که قدمی است در راه رسیدن به مفهوم «هنر ملی».

مؤلفه‌های تاریخی هویت ایرانی در درگیری با گفتمان‌های سیاسی دوران خلق اثر و در رویارویی با تئاتر وارداتی غربی در این نمایشنامه شکل خاصی از درام را ایجاد کرده است که روح ملی مردم ایران را در خود جای داده است. روش‌ها و فنون به کار رفته در مؤلفه‌های فرمی و محتوایی این اثر، در ترکیب با بازنمایی دغدغه‌های معاصر و همچنین بازتاب

آماده انتشار هنرهای زیبا

اندیشه ایرانی، از این اثر الگویی مهم در جهت تولید آثار نمایشی ایرانی ساخته است که در آنها قابلیت الگوبرداری و سرمشق‌گیری وجود دارد.

با اینکه می‌توان بازنمایی هویت ملی را در بسیاری از آثار تئاتری مشاهده کرد، دایره نمایشنامه‌هایی که برای این بازنمایی از روش‌ها، تکنیک‌ها و فنون متمایز و ویژه استفاده می‌کنند بسیار محدود است و این تمایز در مؤلفه‌های دراماتیک می‌تواند به عنوان پیش‌درآمدی برای تحقق گونه و ژانری متمایز از «درام بومی» و یا «تئاتر ملی» کاربرد داشته باشد.

جدول 1: مؤلفه‌های دراماتیک بازنمایی هویت ملی در نمایشنامه هشتمین سفر سندباد

مؤلفه دراماتیک	روش، شیوه و تکنیک بازنمایی
عنوان	ارجاع به یکی از داستان‌های شاخص ادبیات کلاسیک و عامیانه ایرانی
محتوا	استفاده از یکی از روایت‌های شناخته شده ادبیات فارسی/ بازنمایی عناصری از مذهب، اسطوره و عرفان ایرانی/ اشاره به دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی معاصر
زبان	بهره بردن از آرایه‌های ادبی زبان فارسی مانند استعاره، سجع، قافیه و.../ استفاده از زبان شاعرانه ادبیات عرفانی ایرانی/ استفاده از تکنیک‌های زبانی رایج در نمایش‌های سنتی مانند دیالوگ تقسیم شده، کنارگویی و نقل کناری
پیرنگ	به کاربردن تغییر زاویه دید و زنجیره‌ی روایت چندگانه رایج در ادبیات فارسی/ استفاده از تغییرات زمانی و مکانی رایج در ادبیات فارسی و تذکره‌نویسی‌های عرفانی/ استفاده از تکنیک‌های روایتی رایج در نمایش‌های سنتی مانند نمایش در نمایش، داستان در داستان و شخصیت در شخصیت/ پیش‌بینی کل حوادث و رویدادها توسط یک شخصیت (شعبده‌باز) مشابه فنون رایج در تعزیه/ تحلیل رویدادها در جهت درک بهتر آنها به تقلید از نمایش‌های سنتی
شخصیت	بازنمایی تیپ‌های اجتماعی تاریخی و معاصر/ شخصیت‌پردازی استعاری شبیه به روش‌های رایج در نمایش‌های سنتی و ادبیات عرفانی
صحنه	وقوع حوادث در بستر لازمان و لامکان رایج در نمایش‌های سنتی ایرانی/ بهره بردن از صحنه‌پردازی نمادین و ایجازگرایی نمایش‌های سنتی ایرانی/ استفاده از قراردادهای تغییر زمان و مکان رایج در نمایش‌های سنتی

Refrences

Amjad, H. (2007). Contemporary Beyzaie [Beyzāyi-e mo'āser]. Simia, 2, 71–80. (In Persian)

Anderson, B. (1983). Imagined Communities. Verso.

Anderson, B. (2006). Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Verso.

Ashraf, A. (2012). IRANIAN IDENTITY iv. 19TH-20TH CENTURIES. In Encyclopedia Iranica. Retrieved February 8, 2012, from https://www.iranicaonline.org/articles/iranian-identity-iv-19th-20th-centuries

Beyzaie, B. (2003). Collected plays [Divān-e namāyesh] vol. 1. Roshangaran Publisher. (In Persian)

Eslami Nodoushan, M. A. (1992). Who is Iranian? [Irāni kist?]. Iran-e Farda, 1(5), 65–72. (In Persian)

Faris, W. (1995). "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". In L. Zamora & W. Faris (Ed.), Magical Realism: Theory, History, Community (pp. 163-190). Duke University Press. https://doi.org/10.1515/9780822397212-011

Foucault, M. (1972). The Archaeology of Knowledge. Tavistock.

Foucault, M. (1980). Power/Knowledge. Harvester.

Gee, J.P. (2008). "Discourses and literacies". in Social Linguistics and Literacies: Ideology in Discourses, 3rd edition. Routledge.

Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Sage.

Keddie, N. (2002). Iran: Qajar era and the rise of Reza Khan [Irān-e dowrān-e Qājār va barāmad-e Rezā Khān]. (M. Jafari, Trans.). Ghoghnoos Publisher. (Original work published 1999) (In Persian)

Kinzer, S. (2003). All the Shah's Men: An American Coup and the Roots of Middle East Terror. Wiley.

Mazower, M. (2016). Trump, Le Pen and the enduring appeal of nationalism. Financial Times. Retrieved from https://www.ft.com/content/24e7a462-0d52-11e6-b41f-0beb7e589515

Meskoub, Sh. (2000). Iranian identity and Persian language [Hoviyyat-e Irāni va zabān-e Fārsi]. Farzan Rooz. (In Persian)

Mitchell, W. J. T. (1995). "Representation", in F Lentricchia & T McLaughlin (eds), Critical Terms for Literary Study, (2nd edn). University of Chicago Press.

Safa, Z. (1988). The history of literature in Iran [Tārikh-e adabiyāt dar Irān]. University of Tehran Press. (In Persian)

Genette, G. (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method (J. E. Lewin, Trans.). Ithaca: Cornell University Press.

Motadel, D. (2014). Islam and the European Empires. Oxford: Oxford University Press.

- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۱). «ایرانی کیست؟». *ایران فردا*، سال اول (۵)، ۶۵-۷۲.
- امجد، حمید (۱۳۸۶). «بیضایی معاصر». *سیمیا* (۲): ۷۱—۸۰.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۲). *دیوان نمایش* (جلد اول). تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۷). *تاریخ ادبیات در ایران*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- کدی، نیکی (۱۳۸۱). *ایران دوران قاجار و برآمدن رضاخان* (مهدی حقیقت خواه، مترجم). تهران: انتشارات ققنوس. (چاپ اصل اثر ۱۹۹۹)
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۹). *هویت ایرانی و زبان فارسی*. تهران: فرزان روز.

آماده انتشار هنرهای زیبا

[1]Imagined Community
[2]Benedict Anderson
[3]Representation
[4]Stuart Hall
[5]Staging Nationalism: Essays on Theatre and National Identity
[6]Kiki Gounaridou
[7]Theatre and National Identity: Re-imagining Conceptions of Nation
[8]Nadine Holdsworth
[9]Theatre and the Nation
[10]Socially-constructed
[11]Horizontal Comradeship
[12]Cultural Studies
[13]The Reflective
[14]The Intentional
[15]The Constructive
[16]Constructivist
[17]Semiotic
[18]Ferdinand de Saussure
[19]Discourse
[20]Michel Foucault
[21]Nikki R. Keddie
[22]Diegetic
[23]Mimetic
[24]Wendy B. Faris
[25]Scheherazade's children: Magical Realism and Postmodern Fiction

آماده انتشار هنرهای زیبا