

بررسی استعاره قدرت و دانش در نمایشنامه کارنامه بندار بیدخس

واژگان کلیدی

※ استعاره

※ ساختار گرایي

※ کارنامه بندار بیدخس

※ نمایشنامه

نجمه حیدری* n.heydari111@gmail.com

کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی دانشگاه الزهراء، تهران

مهرانه معارفونند

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

چکیده

مقاله حاضر به بررسی استعاره قدرت و دانش در نمایشنامه کارنامه بندار بیدخس نوشته بهرام بیضایی می‌پردازد. تحلیل عناصر داستانی مانند استعاره بر اساس نظریه های ادبی که در این مقاله به کار گرفته شده است را می‌توان از چند جهت مفید دانست، نخست آنکه نقد ادبی را روش‌مند می‌کند و امکان بازیابی و ارزشیابی متون ادبی را فراهم می‌آورد و دیگر آنکه معیارهای علمی را جایگزین فرضیه‌ها می‌کند. در این تحقیق سعی بر آن است تا با استفاده از روش ساختارگرایی، دو استعاره اصلی نمایشنامه کارنامه بندار بیدخس بر اساس ایده مرکزی نمایشنامه یعنی «قدرت حاکمه، دانش را به خدمت خود می‌گیرد» نقد و تحلیل شود. نتایج به دست آمده از تحقیق نشان می‌دهند که استعاره از خَلقیات ادیب است که با آن کلام خود را موجز و خیال‌انگیز می‌کند، زبان ادبی را از زبان گزارش‌گونه متمایز می‌کند و متن را دارای معانی گوناگون ادبی می‌سازد.

۱. مقدمه

نقد^۱، علم واسط بین فلسفه و هنر است. اگر به تعریف میخائیل باختین^۲ هنر را قابل تحلیل به سه جزء ماده اولیه، فرم و محتوا بدانیم؛ می‌توان ادبیات را نیز به نوعی زیر مجموعه هنر دانست، چرا که صاحب ماده اولیه فرم و محتوا است. اما این شرط کافی هنر بودن نیست، بلکه شرط کافی داشتن خیال انگیزی^۳ است. منتقدان زیادی در تاریخ نقادی به بحث خیال انگیزی در هنر و خصوصاً در ادبیات پرداخته‌اند. از جمله این منتقدان می‌توان به رومن یاکوبسن^۴ اشاره کرد که شرط جدا سازی کلام ادبی را از کلام روزمره استعاره می‌داند. البته این بدین معنا نیست که در کلام عادی و روزانه از استعاره^۵ استفاده نمی‌شود، بلکه در محاورات نیز استعاره بسیار دیده می‌شود، اما خالق استعاره ادیب‌ها هستند. شاید بدین دلیل است که گفته می‌شود که شاعرها به زبان سود می‌رسانند؛ برای مثال فردوسی در شاهنامه با عنوان کردن مجازی همچون «پر سیمرغ» آن را وارد زبان محاوره کرده است. مقاله حاضر سعی در بررسی زبان استعاری^۶ در نمایشنامه «کارنامه بندار بیدخش» نوشته بهرام بیضایی به روش ساختارگرایی^۷ دارد. پرسش اساسی که نگارندگان را به نگارش این پژوهش ترغیب کرده است، چگونگی استفاده از روش‌شناسی‌های غربی برای آثار داخلی می‌باشد. همانگونه که پیش‌تر ذکر شد، به نظر می‌رسد که باید فیلسوفانی باشند تا نظام دانایی منسجمی طرح کنند و در این میان منتقدانی نیز باشند تا نظام دانایی فلسفی را قابل انطباق با ادبیات و هنر گردانند. از فلاسفه صاحب‌نام دوران کلاسیک ایران مانند ابن‌سینا، شیخ اشراق، ملاصدرا و بسیاری دیگر که بگذریم، در زمان معاصر فیلسوفانی که به نظامی مدرن در فلسفه بپردازد وجود ندارند و از طرفی منتقدی که فلسفه را برای ادبیات و یا هنر نظام مند گرداند، هیچ‌گاه وجود نداشته است. پس در حال حاضر این اجبار حس می‌شود تا نظریات غربی را برای فهم آثار ادبی فارسی به کار گیریم. روش نگارنده در این تحقیق روش نقد ساختارگرایی است که ساخت‌ها به عنوان استعاره با استفاده از ایده مرکزی^۸ استخراجی تبیین می‌شوند.

¹ criticism

² M. Bakhtin

³ imagination

⁴ Jakobson

⁵ metaphor

⁶ metaphoric language

⁷ Structuralism

⁸ central idea

۲- پیشینه تحقیق

تحلیل آثار نویسندگان فارسی با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه را می‌توان در مطالعات بسیاری از پژوهشگران ایرانی مشاهده کرد، و نیز با توجه به تأثیر بسزای بهرام بیضایی به عنوان یکی از شاخص‌ترین چهره‌های ادبیات نمایشی در ادبیات معاصر تعدادی از محققان پژوهش‌های خود را به بررسی آثار وی اختصاص داده‌اند. از میان این مطالعات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

کریمی (۱۳۷۷) در نوشته‌ای کوتاه به نقد و بررسی کارنامه بندار بیدخش می‌پردازد. در خلال نوشته‌های این مقاله کوتاه به مفاهیم دانش، قدرت و نابودی اشاره شده و سخن‌دانی و زیبایی کلام بیضایی مورد بررسی قرار گرفته است.

ناصحی و درپا (۱۳۸۹) استعاره، اسطوره و نماد را در رمان رود واره‌ای ژان کریستوف اثر رومن رولان مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهند. در این مقاله به بررسی مفهوم استعاره رود که در رمان مذکور بسیار مورد استفاده واقع شده پرداخته می‌شود.

پورنامداریان و هاشمی (۱۳۹۰) به بررسی داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایی پرداخته‌اند. در این مقاله به تحلیل داستان مذکور در دو سطح ساختار روایت و نحو روایت پرداخته شده است که در قسمت نحو روایت به شخصیت‌های کنش‌گر، کنش‌پذیر، فعل و کنش ویژه آن‌ها توجه شده است.

بهمنی و خوشگویان‌فرد (۱۳۹۴) فیلم‌های داستانی را بر اساس رویکرد ساختارگرایی و پساساختارگرایی بررسی کرده‌اند و با بیان اینکه رویکرد ساختارگرایی یا فرمالیسم روسی از صورت به بطن داستان حرکت می‌کنند و رویکرد پساساختارگرایی تمرکز بر روایت به عنوان متن دارد به تحلیل فیلم داستانی نقطه کور پرداخته‌اند.

اتحادی، عباسی و اوپسی (۱۳۹۶) استعاره را در دیوان شاپور تهرانی بررسی کرده‌اند. نتایج به دست آمده از این تحقیق نشان می‌دهند که شاعر با استفاده از استعاره معانی مجازی واژه‌ها را گسترش دهد و استعاره ترکیبی را وارد شعر فارسی نماید.

ترینان، خسروی و ابومحبوب (۱۳۹۶) مسأله هویت، قدرت و دانش را در سه داستان اساطیری بهرام بیضایی که تحت عنوان سه برخوانی شناخته می‌شوند به تفصیل مورد بررسی قرار می‌دهند و چنین نتیجه می‌گیرند که بیضایی در این سه داستان مفاهیم هویت، قدرت و دانش در روزگار امروز را با درون مایه‌ای کهن نشان می‌دهد.

۳- چارچوب نظری

۳-۱ ساختارگرایی

آنچه که در ساختارگرایی حائز اهمیت است، ارتباط اجزاء با یکدیگر در کل نظام است. ساخت‌گرایی در واقع به ساختارها و نیز قوانینی که بر این ساختارها حاکم هستند می‌پردازد و در پی جستجوی واقعیت در اشیای منفرد نیست. ساختارگرایی به عنوان یک رویکرد ادبی ریشه در فرمالیسم^۹ روسی دارد. آنچه برای فرمالیست^{۱۰} ها اهمیت داشت صورت^{۱۱} و شکل اثر ادبی بود و ساختارگرایی وام‌دار اندیشه‌های فرم‌گرایانه بود؛ ولی ساختارگرایان تلاش کردند از صورت و فرم به معنا^{۱۲} دست یابند. (پور نامداریان و هاشمی، ۱۳۹۰: ۱۸)

شیخ حسنی (۱۳۹۳) به نقل از گرینتسر^{۱۳} (۲۰۰۹) اظهار می‌کند که ساختارگرایی به شناخت، مطالعه و بررسی پدیده‌ها بر اساس قواعد و الگوی ساختار بنیادی می‌پردازد. هدف نقد ساختارگرایی در تحلیل داستان دست یافتن به الگویی منسجم است که قابل انطباق بر همه داستان‌ها و حکایت‌ها باشد و طرح هر داستان را نشان دهد. ساختارگرایی به بررسی قاعده‌مند و نظام‌مند اصرار می‌ورزد و بر این عقیده است که هر اثر ادبی دنیایی مستقل است و منتقد باید در پی کشف قوانینی باشد که در آن جهان بر تأثیرات متقابل اشیا حکومت می‌کند. در تحلیل آثار روایی منتقدان بزرگی همچون پراپ^{۱۴}، اشتراوس^{۱۵}، گریماس^{۱۶}، تودوروف^{۱۷}، بارت^{۱۸} و بسیاری دیگر، تاکنون نظریات مختلفی ارائه شده است. بخش اعظم دستاوردها و همچنین محدودیت‌های شیوه ساختارگرایانه را می‌توان در تلاش‌هایی که پراپ و اشتراوس برای مطالعات داستانی انجام داده‌اند مشاهده نمود. این تلاش‌ها ریشه در نگرش محققانی چون گریماس، برمون^{۱۹} و بارت دارد که معتقد بودند ساختار داستان و زبان شبیه به یکدیگر است. (شیخ حسنی، ۱۳۹۳: ۸۲)

⁹ Formalism

¹⁰ formalist

¹¹ form

¹² meaning

¹³ Grinstser

¹⁴ Propp

¹⁵ Straus

¹⁶ Greimas

¹⁷ Todorov

¹⁸ Barthes

¹⁹ Bermond

ریشه ساختارگرایی را باید در آرائی جست که فردینان دو سوسور^{۲۰} در سپیده‌دمان سده بیستم، هنگامی که رویکرد تاریخی تسلطی بی چون و چرا در تحقیقات زبانی داشت، مطرح کرد. وی با این تحلیل که هر پدیده‌ای را هم می‌توان به صورت تاریخی یا در زمانی^{۲۱} بررسی کرد و هم به صورت توصیفی یا هم زمانی^{۲۲} تقسیم کار میان این دو را چنین توضیح داد که زبان‌شناسی در زمانی به تحولاتی می‌پردازد که زبان در طی تاریخ به خود دیده است؛ حال آنکه زبان‌شناسی هم‌زمانی، نظام زبان را در یک برش زمانی معین مطالعه می‌کند. سوسور زبان را یک نظام صوری می‌داند که از ارزش‌هایی با صورت‌های متقابل شکل گرفته است. این ارزش‌ها به واسطه تفاوت‌هایی که با یکدیگر دارند تعریف می‌شوند. به بیان دیگر عناصر زبانی ویژگی‌های ذاتی اثباتی و خودشناسانه ندارند که به واسطه آن‌ها به طور اثباتی تعریف شوند. بلکه فقط به واسطه تفاوتی که با عناصر زبانی دیگر دارند، یعنی به واسطه ویژگی‌های سلبی خود هویتی اثباتی پیدا می‌کنند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸).

۳-۱-۱. ساختارگرایی به عنوان روشی برای تحلیل

اگر ساختارگرایی را روش علمی مناسبی درونی عناصر سازنده یک شکل به شمار بیاوریم، آنگاه این آیین عمری طولانی خواهد یافت که پیشینه آن گستره علوم طبیعی و علوم انسانی را در بر خواهد گرفت. شرح تاریخی ساختارگرایی در این حالت گونه‌ای «تاریخ خواندن علم» خواهد شد، اما اگر این آیین را نه روشی علمی بلکه نظریه‌ای درباره شکل یا ساختار بشناسیم، آنگاه سرگذشت زندگی‌اش کوتاه خواهد شد و برای یافتن پایه گذارانش از نیمه دوم سده نوزدهم فراتر نخواهیم رفت. در شناخت تاریخی ساختارگرایی ادبی نیز با چنین مشکلی روبرو می‌شویم؛ اگر آن را روش بررسی و تجزیه و تحلیل متون هنری به شمار آوریم، قدیمی‌ترین سند کتاب نظریه ادبی ارسطو خواهد بود، و اگر آن را نظریه‌ای خاص بدانیم آنگاه باید آغاز زندگی‌اش را در سده بیستم جستجو کنیم. بنا به دلیل دوم از دیدگاه تاریخی دستاوردهای ساختارگرایی در زمینه سخن هنری را به دو بخش تقسیم می‌کنند:

(۱) مباحثی که در نخستین نیمه این سده شکل گرفت و قلب آن آثار فرمالیست‌های روسی و مهم‌ترین نکته مورد بحث آن شکل هنری اثر بود.

²⁰F. de Saussure

²¹synchrony

²²diachrony

۲) مباحثی که از دهه ۵۰ قرن بیستم در فرانسه به گونه‌ای منظم و دقیق ارائه شد و به روشی تازه در متون دست یافت که رولان بارت آن را «بررسی ساختاری متن» نامیده است. این روش تقسیم بندی تاریخی بی شک خالی از فایده نیست و نتایج سودمندی داشته است. به ویژه که نقش مهم پیشروان ساختارگرایی و به ویژه فرمالیست‌های روسی همچون موکاروفسکی، پراپ، یولس، باختین و اسپیتز را در دستیابی به روش تجزیه و تحلیل ساختاری از نظر دور نمی‌دارد و نیز بر اهمیت شکل در مباحث جدید تأکید می‌کند، خصوصاً که هنوز تعریف دقیقی به دست نیامده است که میان شکل و ساختار تمایزی قطعی و نهایی رسم کند (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۸۰). ساختار، نظامی^{۲۳} است متشکل از اجزایی که رابطه‌ای همبسته با یکدیگر و با کل نظام دارند، یعنی اجزاء به کل و کل به اجزاء سازنده وابسته‌اند؛ چنانچه اختلال در عمل یک جزء موجب اختلال در کارکرد کل نظام می‌شود. سجودی در زمینه ادبیات ساختار گفته است که در ادبیات منظور از ساختارگرایی بیشتر نظامی است که بر پایه زبان‌شناسی استوار است. به این ترتیب وظیفه نقد ساختاری از سه مرحله تشکیل می‌شود: (۱) استخراج اجزاء ساختار اثر (۲) برقرار ساختن ارتباط موجود بین این اجزا (۳) نشان دادن دلالتی که در کلیه ساختار اثر هست (سجودی، ۱۳۸۶: ۳۳).

۳-۲. استعاره

وقتی صحبت از استعاره می‌شود اولین چیزی که به ذهن متوالی می‌شود بحث تشبیه است. بسیاری از صاحب‌نظران برای معرفی استعاره ابتدا صنعت تشبیه را مطرح می‌کنند و سپس با استفاده از آن و همچنین با استفاده از محور هم‌نشینی و مشابهت به معرفی آن می‌پردازند: "به این ترتیب، تشبیه را می‌توان انتخاب دو نشانه‌ی زبان از روی محور جانشینی بر حسب تشابه و ترکیب آنها بر محور هم‌نشینی دانست. استعاره زمانی تحقق می‌یابد که پس از حذف وجه شبه و ادات تشبیه، یعنی پس از اینکه به تشبیه بلیغ رسیدیم، شبه را نیز حذف کنیم و فقط مشبه به را به کار ببریم." (صفوی، ۱۳۹۲: ۲۶۴)

در زبان روزمره، و نه تنها در زبان شعر و ادبیات، به تدریج این اتفاق می‌افتد که مشبه به می‌تواند از روی محور جانشینی به جای مشبه استفاده شود و کاربرد عام یابد. "در چنین شرایطی، یک نشانه‌ی زبان به جای نشانه‌ی دیگری به کار می‌رود و بازی نشانه‌ها تحقق می‌یابد. در نتیجه‌ی این فرآیند، واژه‌ای مانند کنه مفهوم اولیه خود را حفظ می‌کند، ولی مفهوم

²³ system

ثانویه‌ای نیز پیدا می‌کند که بر حسب نوعی تشابه انتخاب شده است. بر اساس آنچه گفتیم، این بازی نشانه‌های زبان مبتنی بر جانشینی معنایی است. (صفوی، ۲۶۵:۱۳۹۲)

برای ارائه یک تعریف منسجم از استعاره از دیدگاه یاکوبسن لازم است یادآور شویم که تعریف استعاره و همچنین مجاز از دیدگاه یاکوبسن با آنچه که در فارسی با این عناوین می‌شناسیم متفاوت است. وی در مقاله‌ای با نام *قطب‌های استعاری*^{۲۴} و *مجازی*^{۲۵} به تبیین و ارائه دیدگاه خود می‌پردازد.

۳-۲-۱. قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن

به اعتقاد یاکوبسن زبان دارای نوعی ساخت دو قطبی است که در یک سو قطب مجاورت و در سوی دیگر قطب مشابهت قرار دارد. وی با مطالعه انواع مختلفی از زبان‌پریشی به این نتیجه رسید که تمامی این اختلالات در همین دو قطب جای می‌گیرند و در حقیقت با ثابت ماندن و استفاده مکرر از یک قطب و فقدان و یا عدم استفاده از قطب دیگر به وجود می‌آیند. "بدیهی است که سخنگوی طبیعی زبان، به هنگام استفاده از این ابزار ارتباطی، از هر دوی این فرآیندها بهره می‌گیرد. به اعتقاد یاکوبسن ناتوانی در کاربرد هر یک از این دو فرآیند اختلالی زبانی است. او به وجود دو نوع اختلال زبانی یا زبان‌پریشی^{۲۶} قائل است. وی فرآیند استعاره را قطب استعاری می‌نامد و برای فرآیند مجاز از اصطلاح قطب مجازی استفاده می‌کند. آن نوع از زبان‌پریشی‌ای که باعث شود فرد نتواند واژه‌ای را به جای واژه‌ی دیگری انتخاب کند؛ یعنی تشابه را درک نکند، نشان‌دهنده ناتوانی او در قطب استعاری است. زبان‌پریشی دوم زمانی مطرح می‌شود که فرد زبان‌پریش توانایی کنار هم قرار دادن واژه‌ها را نداشته باشد؛ در این شرایط زبان‌پریشی او به علت ناتوانی در استفاده از قطب مجازی است." (صفوی، ۱۳۰:۱۳۸۸)

شکل‌گیری گفتمان ممکن است به دو طریق معنایی متفاوت صورت پذیرد. یک موضوع ممکن است، بر حسب شباهت یا به واسطه‌ی مجاورت به دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای مورد اول می‌نماید و روش استعاری را می‌توان مطلوب‌ترین برچسب برای مورد دوم دانست که موجزترین نمود خود را به ترتیب در استعاره و مجاز می‌یابند. در زبان‌پریشی یکی از این دو فرآیند محدود شده یا کاملاً از بین رفته است؛ و همین نکته مطالعه زبان‌پریشی را برای زبان‌شناس به ویژه روش‌نگر می‌سازد. در رفتار کلامی عادی، هر دوی این

²⁴ pole metaphoric

²⁵ pole metonymic

²⁶ aphasia

فرآیندها دائماً به کار می‌روند، اما مشاهده‌ی دقیق‌تر مسئله نشان‌دهنده‌ی آن است که تحت تأثیر الگوی فرهنگی، شخصیت و سبک کلام، یکی از این دو فرآیند ترجیح داده می‌شود. (صفوی، ۱۳۸۸:۱۲۲)

یاکوبسن به جای دو اصطلاح «محور جانشینی» و «محور هم‌نشینی» که برای زبان شناسان آشنا تر است و به آرای فردینان دو سوسور باز می‌گردد، از «انتخاب» یا «گزینش»^{۲۷} و «ترکیب»^{۲۸} استفاده می‌کند که در اصل نتیجه عملی است که بر روی دو محور مذکور صورت می‌پذیرد (صفوی، ۱۳۸۸:۱۳۰).

۳-۳. قدرت و دانش

بررسی مفهوم قدرت را می‌توان در آثار بسیاری از اندیشمندان بزرگ مانند فوکو^{۲۹}، مارکس^{۳۰} و وبر^{۳۱} یافت. در واقع این مولفه اجتماعی-سیاسی سال‌های متمادی است که ذهن پژوهشگران را از فیلسوفان گرفته تا جامعه‌شناسان و اقتصاددانان به خود مشغول داشته است. قدرت را می‌توان از دیدگاه‌های متفاوت مورد بررسی قرار داد. اگر کار خود را محدود به بررسی نظریات فوکو بکنیم؛ آنگاه قدرت را نه به منزله تسلط مرکز سیاسی واحد بلکه به عنوان ابزاری جاری در تمام مناسبت‌های اجتماعی در نظر گرفته‌ایم. فوکو بر این باور است که قدرت زمانی مفهوم می‌یابد که مقاومت وجود داشته باشد. این دو در ارتباط مستقیم با یکدیگر هستند و فقدان مقاومت به معنی طرح نیافتن مفهوم قدرت است (نوابخش و کریمی، ۱۳۸۸: ۵۷). فوکو قدرت و دانش را در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر می‌داند و قدرت را منشأ و پایگاه دانش در نظر می‌گیرد؛ در نهایت این قدرت است که سیطره وجودی‌اش بر ارکان جامعه سایه انداخته و بر مفاهیم دانش و حقیقت حاکم است (عاملی رضایی ۱۳۹۶ به نقل از میلز ۱۳۹۲). بنابراین مفهوم دانش در پرتو ظهور قدرت امکان طرح می‌یابد و این دانش نه مفهومی متعالی در پی جستجوی حقیقت، بلکه مفهومی برگرفته از همان قدرتی است که لایه‌های متفاوت ارکان حکومتی یک جامعه در پیوند با یکدیگر اعمال می‌کنند. پس قدرت پدیدآورنده دانش است و هرکجا که قدرت اعمال شود، دانش نیز به وجود می‌آید (عاملی رضایی، ۱۳۹۶: ۸۷).

²⁷selection

²⁸combination

²⁹. M. Foucault

³⁰. K. Marx

³¹.M. Weber

۴- معرفی کارنامه بندار بیدخس

کارنامه بندار بیدخس از نمایشنامه‌های بهرام بیضایی است که به همراه دو نمایشنامه دیگر او به نام‌های *ازدهاک* و *آرش* در کتاب سه *برخوانی* آمده است. بیضایی نام «برخوانی» را برای این نمایشنامه‌ها برگزیده است؛ برخوانی برای دو نفر. گوئی که دو نفر بدون آنکه در یک اتاق باشند با خود به صحبت بپردازند و افکار درونی‌شان را به این صورت بیان کنند.

بندار بیدخس عالمی است که در دربار جمشید شاه (جم) حضور داشته و به او انواع علوم را می‌آموزد. وی برای شاه جام جهان‌نمایی می‌سازد تا با آن بر مملکت حکمرانی کند، اما قدرت فریبنده است و شاه هم در برابر آن ضعیف. جم که قدرت چشمانش را کور کرده از بیم آنکه در آینده بندار جام دیگری برای بیگانگان بسازد او را در زندان «روئینه دژ» حبس می‌کند؛ زندانی که خود بندار آن را ساخته و هیچ راه فراری از آن وجود ندارد. روزها می‌گذرد و بندار که حالا در زندانی که به دست خویش ساخته گرفتار است به این می‌اندیشد که کاش آنقدرها هم به شاه خوشبین نبود و راه فراری در این زندان ساخته بود. شاه که همچنان در ترس از دست دادن قدرت به سر می‌برد ادیب خود را که روزگاری شاگرد بندار بوده است را به زندان می‌فرستد تا اطمینان یابد که بندار در اندیشه ساخت جام دیگری نیست، اما ادیب جام را می‌دزد و آن را پیش بندار می‌برد. شاه که متوجه نبودن جام می‌شود گروهی را به سمت زندان می‌فرستد تا بندار را بکشند؛ لحظه‌ای بعد پشیمان شده و گروهی دیگر را می‌فرستد تا بندار را رها ساخته تا بتواند برای شاه جام دیگری بسازد. بندار در جامی که ادیب برایش آورده همه چیز را می‌بیند او می‌داند که گروه نخست زودتر به او خواهند رسید. پس جام را می‌شکند و آماده مرگ می‌شود.

۵- تحلیل قطب‌های استعاری در نمایشنامه کارنامه بندار بیدخس

برای استفاده از روش ساختارگرایی در ابتدا باید ایده اصلی متن را پیدا کنیم. در نمایشنامه کارنامه بندار بیدخس ایده اصلی به این صورت مطرح می‌شود که «قدرت حاکمه، دانش را به خدمت خود می‌گیرد». طرح ایده اصلی در یک اثر و استخراج استعاره‌های موجود در آن بر اساس همین ایده مفاهیم بنیادی اثر را مشخص می‌سازد. در واقع تبلور مفاهیم استعاری اثر در پرتو استخراج ایده اصلی آن امکان می‌یابد. دانش و قدرت دو مفهوم استعاری شاخص در نمایشنامه کارنامه بیدخس هستند. بندار استعاره مجسم دانش است و شاه جمشید نماینده

استعاره قدرت. بندار با استفاده از دانش خویش دژی می‌سازد موسوم به رویینه دژ؛ جایی که خود در آخر در آن گرفتار می‌شود.

«آه رویینه دژ که خود ساختمت و اینک زندانی توام، مرا به درودی دریاب! از بلندی آن بالا، از آن ستیغ ابرپوش مرا بنگر در پای خویشت؛ شکسته و خرد اندام، که با سوی توام می‌آورند، در ارابه‌ای خرکش! مرا که ندانسته زندانی برای خود می‌ساختم؛ که از آن جز به مرگ راهی نیست. درهای آن بر جهان بسته، مُغاک‌های آن تاریک، تنگناهایش تنگ، راه‌هایش رو به بیراهه؛ و دالانها، بن‌بست‌های تودرتو! کاش، آری کاش، چیزی از تیز بینی آن جام در سر من بود؛ که پیشتر چنین روز در آن می‌دیدم و گریز راهی پنهان از برای خود می‌ساختم. کیست این که با من به دشمنی برخاسته جز کور بینی من؟ مرا در دانشم بسیار باید نگریست، اگر چنین با من بر سر جنگ است» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۷۳).

بندار در بند دانش خویش گرفتار گشته است؛ و این نخستین مطلبی است که نمایشنامه با آن آغاز می‌شود. زندانی که ساخته دست خود اوست؛ مکانی که هیچ راه فراری برایش نساخته است. چراکه اندیشه گرفتار شدن در این زندان هیچگاه به ذهن او نرسیده بود؛ حال بندار فقط می‌تواند انتظار مرگ را بکشد، زیرا دانشی که در بند قدرت باشد محکوم به نابودی است. دانشی که با خالق خویش نیز در جنگ است. دانشی که نجات‌دهنده بندار نیست و او را به کام مرگ کشانده. مدتی پیش، آن زمان که جمشید شاه هنوز به دانش بندار نیازمند بود؛ از او درخواست کرد جام جهان‌نمایی برای او بسازد، جامی که استعاری است از نظارت حاکمه بر لایه‌های سیاسی و اجتماعی جامعه. شاه می‌خواهد علاوه بر دیکته کردن گزاره‌های شخصی خود به طور مستقیم بر لایه‌های زیرین توده‌های مردم هم نظارت داشته باشد؛ جامی که بندار برای شاه می‌سازد استعاره‌ای است از همان نظارت. شاه اما لحظه‌ای آرام نمی‌گیرد، او هراسان است که مبادا بندار چنین جامی را برای دیوکان بسازد، زیرا قدرت مطلق فقط باید به دست او باشد.

«از او پرسیدم چون این باز توانی ساخت؟ این سخت نیکوست؛ و مردمان همه در آن پیدا. و ما که اندوه‌خوار جهانیم بادا که در آن به نیکی بنگریم تا چه اندوه از جهان می‌توان برداشت. آیا چون این باز توانی ساخت؟» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۰).

بندار پاسخ صادقانه آری را به او می‌دهد؛ چراکه او قادر به دیدن آینده‌ای نیست که در پی این پاسخ در انتظار او است. او دانشمندی است که در خدمت مردم است، و جام او حاصل دانشی است که در خدمت شاه است. قدرت شاه دانش او را زیر سلطه خود درآورده و بندار عالمی است که بهره‌ای جز نگون‌بختی از دانش خویش نبرده است. پس شاه او را در رویینه دژ می‌اندازد؛ آنجا که بندار با دانش خویش ساخته است. دیگر هیچ راه فراری برای بندار نیست؛ دانش او در برابر قدرت حاکم قرار گرفته و توانایی مقابله با آن را ندارد. دانش بندار توانایی محافظت از او را ندارد و در نهایت خود بندار را به پرتگاه نابودی می‌کشاند. «شاید تراژدی روایت در این باشد که بندار بیدخش دانشمند در زینت عینی بخشیدن به روایت شاه، جهان را به زیبایی می‌آراید. از این رو کارنامه بندار بیدخش پاس‌داشت دانشورانه جهان است به بهای زندگی و نیز پاس‌داشت شاهانه جهان است به بهای جنایت» (کریمی، ۱۳۷۷: ۱۰۹). جمشید شاه با در دست داشتن جامی که مایه دانش کسی دیگر است چنان بر خود مغرور شده که خود را با خدای ایرانیان ماقبل از مزدیسنان یعنی «مهر» مقایسه می‌کند چنان در این غرور غرق شده که چشمان تیز بین خود را از چشمان تیز بین میترا برتر می‌داند. پس ثروت و ابزار اگر در اختیار حاکمان نابخرد باشد، عدل و صبوری و خرد از نهاد آن کننده می‌شود و دروغ و تردید جای آن را می‌گیرد. شاه نیز هنگامی که به منتهای قدرت خویش می‌رسد از مهر که ایزد روشنی است پرسش کرده و خود را در برابر او می‌بیند (ترینیان و دیگران، ۱۳۹۶: ۶۲). شاه که اکنون به قدرتی بسیار بیش‌تر از گذشته دست یافته است حال و هوای ساختن مکانی را دارد که از تجمل و کبریای آن زبانزد خاص و عام باشد؛ مکانی به نام «یور» که استعاره‌ای است از آرمانشهر که در آن هیچ پلشتی و زشتی و بیماری نیست؛ ولی شاه هم موفق به رسیدن به این خواسته نمی‌شود، زیرا قدرتی که برخاسته از سواستفاده از دانش است هیچگاه به کمال نخواهد رسید. پس شاه هر روز هراسان‌تر می‌شود؛ او محکوم است به پریشانی. قدرت او هم خودش را به کام مرگ می‌کشاند و هم دانش بندار را. پس این کارنامه جمشید شاه نیز هست؛ او و بندار هر دو محبوس‌اند در جام جهان‌نمایی که بندار با دانش خویش ساخته است (کریمی، ۱۳۷۷: ۱۱۰).

عاقبت شاه در بیم آنکه بندار نقشه ساخت جام دیگری را داشته باشد دبیر خود را که مدام در حال نگاشتن شرح حال شاه بر خشت است به نزد بندار با سه هیأت متفاوت می‌فرستد. دبیرک استعاره جهل و نادانی است و آن هنگام که دانش در دست قدرت و جهل بیفتد موجب ویرانی می‌شود (ترینیان و دیگران، ۱۳۹۶: ۶۴). دبیرک رازنویس شاه است؛ او شرح حال شاه را همیشه

بر خشت می‌نگارد زیرا خشت با فرورفتن در آب از بین می‌رود و دیگر اثری از آن بر تاریخ باقی نمی‌ماند. پس قدرت است که همه چیز را زیر سیطره خود درآورده؛ دانش بندار، زندگی مردم و تاریخ بشر.

نه دبیر، بمان و دست بکش! - چون مرا چنان پاسخ درشت داد که نه شایسته‌تر از این؛ پس از این را گفت نه پیش از این! آیا پیش از این جامی دیگر ساخته، و با وی نیست؟ ای جام بشتاب و او را نشان بده در چه کار است که تا ندانم آسودگیم نیست! این کوه است و این رویینه دژ و این اوست! دیدمش! می‌بینم! در رویینه دژ با وی چندان چیز نیست که بدان جامی توان ساخت. مگر در آن کلات جادو کرد پنهان خانه‌ای دارد؛ ناپیدا از چشم تو ای جام؛ و او را هرچه خواستی بندگان به بندگی ببرند. ما چه می‌دانیم در سر نگهبانان چیست؟ و اگر او دست به جادو دارد، چگونه از جادوی وی توانند گریخت؟ از آن جادو که در تابش زر پنهان است! - آیا زری با خود نبرد؟ - بیا تو که روزگاری شاگرد وی بودی و امروز از بخت خوش راز نویسی منی؛ نوشتن فرو بگذار و به بندگی وی برو؛ و با وی چندان بتاب تا راز وی بدانی» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۶).

پس شاه از دبیرک می‌خواهد تا نزد بندار رود و آنچه را که وی در سر می‌پروراند به شاه اطلاع دهد؛ مبادا او سودای ساخت جام جهان‌نمای دیگری برای دیوکان داشته باشد. دبیرک در ابتدا در هیأت «عابد»ی دل بریده از دنیا که «مجازی از دین» است و سپس در هیأت «بازرگان» که «استعاره‌ای از مادیات دنیوی» و سپس در هیأت «دیوی نهان سم و نهان شاخ» که استعاره‌ای از «دشمن» است و در آخر در هیأت «زنی زیبا» که استعاره‌ای از «بالاترین شهوات» است، به نزد بندار می‌رود تا با این چهار ابزار هر چه بندار در دل دارد از او بستاند و راز نهان بندار را مبنی بر داشتن جامی چنین بر جمشید عیان کند. «نخستین روز چون موبدی دل بریده از گیتی نزد وی برو که آوازه این جام شنیده باشد و بخواهد از آن درک‌هاکشانشان بنگرد. دیگر روز چون بازرگانی بسیاردار برو که شنیده باشد بازارها همه در این پیداست و بخواهد به زر آن را بخرد. سوم روز چون دیوکی نهان سم و پنهان شاخ و مردمخوار نزدیک وی برو که وی را پادشاهی دیوان تاوان کند اگر او جامی چنین خوش از بهر وی پدید آرد؛ و به چهارم چون زنی افسونساز و پوشیده چهره برو که از این پیاله جادو شنیده باشد و تا دانستی بهتر از وی در جهان نیست، بخواستی به کرشمه در آن بنگرد تا روی بنماید. پستو را ایستاده نبینم و شگفتی زده! برو و زودتر برو؛ و هیچ ترفند فرو مگذار! و گر جامی نزد وی دیدی درفشی به رنگ خون بر

سر دژ کن تا در چاره بنگرم» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۸۶). دبیرک هنگام خروج از دربار جمشید شاه جام او را می‌ریابد و به سوی بندار می‌رود؛ او در فشی از خون که استعاره‌ای است از جنگ را بر رویینه دژ می‌افشانند و شاه می‌فهمد که بندار جامی دیگر دارد. جام جهان‌نما در این نمایشنامه نماد آگاهی و دانش است؛ اما همه در دیدن آن کورند. جام در دست شخصیت‌های مختلف می‌گردد و هر کدام از آن‌ها به دنبال سود خود هستند (ترینیان و دیگران، ۱۳۹۶: ۶۳). شاه به سراغ جام خود می‌رود تا حال دبیرک و بندار در آن بنگرد اما دیگر جامی نیست و هر آنچه او باز طریق جام به دست آورده بود نیز حال از دست رفته است. شاه پریشان است، دانشی که قدرت او را افزون می‌کرد اکنون دیگر از دست رفته است. پس او لشکری را گسیل کرده تا بندار را بکشند. بندار در جام جهان‌نمایی که روزگاری نماد دانش او بود لشکریان را می‌بیند؛ او در دانش خود نظاره‌گر مرگ خویش است. پس جام را می‌شکند؛ زیرا دانش او در خدمت مردم بود و حال شاه از آن در جهت تقویت قدرت خویش استفاده می‌کرد. بندار در آخر یک خواسته از دبیرک که روزگاری خود به او خواندن و نوشتن آموخته بود می‌کند و آن ثبت تاریخ بر پوست است تا حافظ دانش و آگاهی مردم باشد. تاریخی که در خدمت دانش است؛ نه در خدمت قدرت.

«[...آری بمان و داستان این جام بر پوست بنویس، و بر مردمان بخوان؛ تا نگویند ما این دانش نداشتیم.» (بیضایی، ۱۳۹۴: ۹۹).

و این پایان ماجرا است؛ نه دانش بندار توانست او را از بند مرگ برهاند و نه قدرت شاه او را از نابودی نجات داد. قدرت شاه دانش بندار را در بند خود کشیده بود و در نهایت هردوی آن‌ها نابود شدند؛ نه قدرت شاه پایدار ماند و نه جام جهان‌نمایی که بندار برای او ساخته بود.

۶- نتیجه گیری

ساختارگرایی به مثابه روشی برای تحلیل عناصر داستانی با استفاده از استخراج ایده مرکزی به بررسی استعاره‌های موجود در اثر می‌پردازد. استعاره‌های به وجود آمده طرح اصلی ایده‌پردازی در اثر را تأیید کرده و به عنوان ابزاری برای بررسی این ایده توسط خالق اثر مورد استفاده قرار می‌گیرند. درون مایه اصلی نمایشنامه بندار بیدخس سیطره قدرت بر دانش است که در نهایت باعث نابودی آن می‌شود. این اثر با تصویرهای استعاری فراوان سعی در به تصویر کشیدن مفاهیم قدرت و دانش و ارتباط تنگاتنگ آن‌ها با یکدیگر دارد. حاکم مطلق دانش را به خدمت قدرت خود می‌گیرد و در نهایت قادر به حفظ این قدرت نبوده، دانش را نیز از میان می‌برد.

کارنامه بندار بیدخش به خوبی مفاهیم قدرت و ترس برانگیخته از آن، دانش و نگون‌بختی حاصل از آن و نابودی عالم از خیراندیشی خود را به تصویر کشیده است. این مقاله کوششی بود برای نشان دادن تمامی این مفاهیم، و بررسی استعاره‌های نهفته در دل آن‌ها. کارنامه بندار بیدخش را می‌توان اثری دانست لبریز از مفاهیم ارزشمند، استعاره‌های عمیق و درون مایه قوی. بدون وجود این استعاره‌ها، داستان صرفاً متنی خواهد بود گزارش‌گونه؛ فاقد عناصر خیال‌انگیز و کلام موجز. کارنامه بندار بیدخش بدون استعاره صرفاً داستانی معمولی است که لایه‌های معنایی را تا حد امکان تقلیل می‌دهد و مخاطب را از رویارویی با دالی که صاحب چند مدلول است محروم می‌کند. این استعاره‌ها باعث ایجاد فضا و مدلول‌های چندگانه می‌شود که در نهایت به خیال‌انگیزی متن منجر شده و کلام را موجز و شاعرانه می‌کند. کارنامه بندار بیدخش یکی از همین آثار است که با بیانی شیوا و استعاره‌هایی قوی، متنی موجز و خیال‌انگیز را به وجود آورده است که خواننده را از یکنواختی متن بیرون کشیده و به جهان استعاره‌ها وارد می‌کند.

منابع

- اتحادی، حسین، عباسی، محمود و اویسی، عبدالعلی. (۲۰۱۷). «بررسی و تحلیل استعاره در دیوان شاپور تهرانی». *فصلنامه مطالعات شبه قاره*، ۹(۳۳)، ۲۹-۵۰.
- احمدی، بابک (۱۳۸۶) *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- اصلانی، محمد رضا (۱۳۸۶) *استعاره و مجاز در داستان*، تهران: انتشارات نیلوفر.
- اکو، امبرتو و دیگران (۱۹۳۲) *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی* (ترجمه فرهاد ساسانی و دیگران، ۱۳۸۳)، تهران: انتشارات سوره مهر.
- بارسلونا، آنتونیو (۲۰۰۰) *استعاره و مجاز با رویکرد شناختی* (ترجمه فرزاد سجودی و دیگران، ۱۳۹۰)، تهران: انتشارات نقش جهان.
- بهمنی، مهرزاد و خوشگویان فرد، علیرضا (۱۳۹۴) «*تحلیل روایت در فیلم‌های داستانی بر اساس رویکرد ساختارگرایی و پساساختارگرایی* (نمونه موردی فیلم داستانی نقطه کور)». *فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی*، سال بیست و دوم، شماره دوم پیاپی، ۲۶-۹.
- پورنامداریان، تقی و رقیه هاشمی (۱۳۹۰) «*تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه*»، *مجله ادب فارسی دانشگاه تهران*، شماره ششم، ۱۷-۱۳۵.

ترینان، رضا، خسروی، حسین و ابومحبوب، احمد (۱۳۹۶) «بررسی هویت، قدرت و دانش در سه برخوانی بهرام بیضایی». نشریه نقد و نظریه ادبی. سال دوم، شماره دوم - شماره پیاپی چهارم، ۳۹-۶۹.

تودوروف، تزوتان (۱۹۳۹) *بوطیقای ساختارگرا* (ترجمه محمد نبوی، ۱۳۸۲) تهران: انتشارات آگاه.

داوری اردکانی، رضا و دیگران (۱۳۹۱) *زبان استعاری و استعاره های مفهومی*، تهران: انتشارات هرمس.

شیخ حسینی، زینب و مریم خلیلی جهان تیغ (۱۳۹۳) «تحلیل ساختار داستان سیاوش و دو داستان رام چندر سونوا در هند»، *فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال ششم، شماره بیستم، ۷۹-۹۸.

قاسم زاده، حبیب الله (۱۳۷۹) *استعاره و شناخت*، تهران: فرهنگان.

صفوی، کورش (۱۳۹۲). *درآمدی بر معنی شناسی*، چاپ پنجم. تهران: انتشارات سوره مهر.

عاملی رضایی، مریم (۲۰۱۸) «تحلیل مناسبات قدرت و حقیقت از دیدگاه فوکو در داستان شیر و گاو کلیله و دمنه». *پژوهش های ادبی*، ۱۴ (۵۸)، ۸۱-۱۰۴.

کریمی، ایرج (۱۳۷۷). «نقد کارنامه بندار بیدخش، سخندانی و زیبایی». *مجله کتاب صحنه*، سال دوم، شماره دوم، ۱۰۹-۱۱۰.

ناصری، زهره و درپا، مریم. (۱۳۸۹) «بررسی استعاره، اسطوره و نماد در رمان «رود واره ای» ژان کریستف. *مطالعات زبان و ترجمه، سال اول*، شماره دوم ۱۳۱-۱۱۵.

نوابخش، مهرداد و کریمی، فاروق (۱۳۸۸) «واکاوی مفهوم قدرت در نظریات میشل فوکو». *نشریه مطالعات سیاسی*، سال اول، شماره سوم، ۴۹-۶۴.

هاوکس، ترنس (۱۹۷۲) *استعاره* (ترجمه فرزانه طاهری، ۱۳۷۷) تهران: انتشارات مرکز.

یاکوبسن، رومن و دیگران (۱۹۸۹) *ساختارگرایی و پساساختارگرایی و مطالعات ادبی* (ترجمه فرزاد سجودی و دیگران، ۱۳۸۸) تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.