Journal of Heroic Literature
Volume 3, Issue 5, 2025

Heroic Representation in the Young Adult Story "Arash" by Khoddami and the Play "Arash" by Beyzaèi: A Study Based on Hutcheon's Theory of Adaptation

Amir Hossein Zanjanbar
Master's degree in Children's and Young Adults' Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. mosafer_e_barfi@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received
4 Jan 2025

Revision
21 Apr 2026

Accepted
28 Apr 2026

Published online
5 May 2026

https://heroic.lu.ac.ir/article_735322.html

Keywords:
Young Adult Story, play, Adaptation, Arash the Archer, Bahram Beyzaèi, Linda Hutcheon.

ABSTRACT

In Linda Hutcheon's view, adaptation is a creative form of intertextual and intermedial reproduction and reinterpretation that is concerned not with mere repetition, but with difference and dialogic exchange between the past and the present. Drawing on Hutcheon's theory of adaptation and employing a comparative-discursive approach, this study compares the reconfiguration of the heroic figure in the youth story "Arash" from the collection A Son with Two Mothers by Mostafa Khoddami and the play Arash by Bahram Beyzaèi. In contemporary Iranian literature, various adaptations have been made from the myth of Arash the Archer as a symbol of national sacrifice. From Tishtar Yasht to the historical accounts of Abu-Rayhan al-Biruni, the myth of Arash the Archer has continually functioned as a mediator in defining Iran's borders; the arrow released from Arash's bow signifies not only a geographical demarcation but also the delineation of cultural identity. The selection of these two works is informed by the distinct sociocultural contexts and historical moments in which they were produced. Khoddami's narrative has been included among the selected books for the national reading competition known as the "Festival of Knowledge and Ability" for lowersecondary students, whereas Beyzaèi's play is widely regarded as one of the most influential works in modern Iranian dramatic literature. The main concern of this research is the transformation of the heroic character in the process of mythic recreation. From Hutcheon's perspective, every adaptation implicitly answers four questions: "what?", "who and why?", "how?", and "where and when?". Within the framework of Hutcheon's fourvariable analytical model and qualitative method, the present research analyzes and compares the two texts accordingly. The findings suggest that each work offers a distinct response to the notions of heroism and sacrifice, and that the adaptations do not simply reproduce the myth of Arash. Rather, they reconstruct the system of heroic values within the cultural and psychological context of their respective historical periods.

Cite this article: Zanjanbar, A.H., (2026). Heroic Representation in the Young Adult Story "Arash" by Khoddami and the Play "Arash" by Beyzaèi: A Study Based on Hutcheon's Theory of Adaptation, *Journal of Heroic Literature*, 3(5), pp: 66-88.

© 2026
"Authors retain the copyright and full publishing rights"
10.22034/heroic.2026.3.5.04
Publisher: Lorestan Univercity

Introduction

In contemporary literature, the myth of Arash the Archer has moved beyond the hopeful poetic retellings of Siavash Kasraei (1959) and Mehrdad Avesta (1965) and has been transformed into critical adaptations. This article focuses on two such critical adaptations: the short story "Arash" from the collection A Son with Two Mothers by Mostafa Khoddami (2020), and the play Arash by Bahram Beyzaèi (1997). Khoddami's narrative has been included among the selected books for the national reading competition known as the "Festival of Knowledge and Ability" for lower secondary students, whereas Beyzaèi's play is widely regarded as one of the most influential works in modern Iranian dramatic literature. The central research question is the relationship between the concept of heroism in these reconfigurations of the Arash myth and Linda Hutcheon's theory of adaptation. Hutcheon regards adaptation as repetition without replication, rather than as a merely faithful transfer from one text to another. She considers adaptation on two levels: first, as a "product," that is, an independent formal entity that openly reworks a prior text in a new medium; and second, as a "process," namely the continuous act of creation, reception, and interpretation. According to Hutcheon (2017), reading an adapted work requires answering four key questions:

1. who is the adapter and what is the purpose of selecting and recreating the adapted text?
2. what themes and messages are borrowed from the pretext?
3. how does the reader engage with the new adapted work?
4. in what context was the adaptation created, and in what context is it read?

This article seeks, through Hutcheon's four-variable model and a comparative-discursive method, to examine how the hero is represented in two contemporary works derived from Arash the Archer, while answering three subsidiary questions:

- What narrative and functional transformations has the heroic figure undergone in these adaptations?
- What are the adapter's motivations and orientation in selecting and reworking the narratives of the two works?
- How does the narrative system of these two adaptations relate to the components of Hutcheon's theory, namely the how, why, and spatiotemporal context of adaptation?

This article is the first study to consider, first, the reproduction of epic concepts in the context of youth literature on the basis of Hutcheon's adaptation theory; and second, given that Khoddami's adapted work belongs to the sphere of the Sacred Defense, it builds a bridge between ancient literature of resistance and contemporary Iranian literature of resistance.

Method

This is a qualitative study based on a comparative-discursive method. In fact, in addition to comparing each of the two adapted works with the pretext of the myth of "Arash the Archer", the two adaptations are also compared with one another. The analysis of each adaptation was first conducted through a descriptive-analytical approach within the framework of Hutcheon's four-variable theory of adaptation, and then the two works were compared discursively in the final table of the article.

Results

Based on Hutcheon's four questions, the findings show that in response to the first question, "what?", both Khoddami and Beyzaèi have drawn upon the thematic core of the Arash the Archer myth, which is founded on defending the border, self-sacrifice, and the offering of the individual for the sake of the collective. However, Khodami, by leaving the fate of border determination after Arash's death unstated, extends the issue from geographical border tensions to discursive tensions.

By contrast, Beyzaèi, while preserving the defeated condition of Iran and the scene of the arrow being shot from Mount Alborz, transforms the myth in a parodic manner from an epic event into a meditation on the distribution of power, fear of responsibility, and the political consumption of the body of the subaltern individual. In relation to the second question, "who and why?", the analysis indicates that Khoddami's motivation is to criticize the hegemony of a one-dimensional religious discourse and its suspicion toward interdiscursive subjects.

Beyzaèi, on the other hand, as part of a broader project of re-reading Iranian myths, uses Arash as an opportunity to criticize hero worship, messianic expectations, and humiliating political arrangements, turning his never-descended arrow

into a metaphor for the endless waiting of a defeated nation. In answer to the third question, “how?”, it may be said that Khoddami, in addition to polarizing the actions of the characters, makes use of the opposition between names and their literal meanings as well as hybrid identities—characters who are discursively mixed—to portray interdiscursive conflicts. In this way, he critiques the hegemony of a one-dimensional religious discourse in appropriating national concepts for its own purposes. He also uses an structure (a joke-like structure), based on a final twist, to represent the hero’s death as the death of cosmopolitanism—that is, the sacrifice of the possibility of coexistence among discourses in a monodiscursive society. Through this strategy, the grandeur of martyrdom is transformed into an ethical and critical question regarding the criteria of collective judgment. By contrast, Beyzaèi, through the use of a recitative structure, poetic language, polyphony, and the removal of heroic splendor, turns Arash from a hero endowed with supernatural force into an unwilling victim who is compelled to bear the burden of historical responsibility and never reaches a collective point of redemption. Finally, with regard to the question of “where and when?”, the results indicate that both adaptations emerged within contexts of historical and political crisis in Iran, and that these contexts determined their semantic orientation. Khoddami’s story, situated within the Iran-Iraq War and the religious climate following the Islamic Revolution, criticizes ideological suspicion and single-dimensional criteria of faith. Beyzaèi’s play, written in the 1960s in the shadow of the 1953 coup, Pahlavi authoritarianism, and the dependency of the elites on the West, transforms the myth of Arash into a mirror reflecting the condition of a defeated and waiting nation. The distinction between Khoddami’s minimalist, anecdotal style and Beyzaèi’s poetic, recitative language shows that adaptation, beyond simple retelling of myth, has become a field for negotiation among religious, national, and critical discourses in contemporary Iranian literature. Overall, in both modern texts, the myth of Arash shifts from an epic concerned with securing national borders to a means of redefining the concept of heroism. Both works have recreated myth from a national epic into a modern cultural critique and have redefined Iranian identity within a socio-political context.

Conclusions

By comparing the representation of Arash as a hero in works from three different periods—ancient, the 1960s, and the present decade—this article treats adaptation as a dynamic process rather than as a product. Accordingly, it can be argued that, compared with the past, the role of the intercultural context in the reinterpretation of mythic heroes has become more prominent in contemporary adaptations, and under the chain of social disappointments, adaptation has increasingly moved toward parody, anti-messianism, and demythologization.

دوفصلنامه ادبیات پهلوانی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، اسفند ۱۴۰۴ (پاییز و زمستان)
دانشگاه لرستان

بازنمایی پهلوان در داستان نوجوان «آرش» اثر خدامی و نمایش‌نامهٔ «آرش» اثر بیضایی، بر اساس نظریهٔ اقتباس هاچن

امیرحسین زنجانبر

۱ دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، واحد تهران، تهران، ایران. mosafer_e_barfi@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
پژوهشی

تاریخچه مقاله:
دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۱۴
بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۰۱
پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۰۸
انتشار: ۱۴۰۵/۰۲/۱۵

https://heroic.lu.ac.ir/article_735522.html

کلیدواژه‌ها:
داستان نوجوان، نمایش‌نامه، اقتباس، آرش کمان‌گیر، بهرام بیضایی، لیندا هاچن.

چکیده

«اقتباس» از نظر لیندا هاچن، صورت خلاقانهٔ بازتولید و بازاندیشی بینامتنی و بینارسانه‌ای است که نه به تکرار صرف، بلکه بر تفاوت و گفت‌وگومندی میان گذشته و اکنون همت می‌گمارد. این پژوهش با رهیافتی تطبیقی-گفتمانی و با تکیه بر نظریهٔ اقتباس هاچن، به مقایسهٔ بازآفرینی شخصیت پهلوان در داستان نوجوان «آرش» از مجموعهٔ یک پسر و دو مادر اثر مصطفی خدامی و نمایش‌نامهٔ آرش اثر بهرام بیضایی می‌پردازد. در ادبیات معاصر ایران از اسطورهٔ آرش کمان‌گیر، به عنوان نماد قربانی ملی، اقتباس‌های متنوعی صورت گرفته است. اسطورهٔ آرش کمان‌گیر، از تیر یشت اوستا تا روایت‌های تاریخی ابوریحان بیرونی، همواره میانجی تعیین مرزهای ایران بوده است؛ تیری که از کمان آرش می‌رهد، نه‌تنها جغرافیا، بلکه حدود هویت فرهنگی را تعیین می‌کند. علت انتخاب این دو اثر، شرایط اجتماعی-فرهنگی و دورهٔ تاریخیِ خلق این آثار است. اثر خدامی یکی از کتاب‌های برگزیده برای مسابقات کتاب‌خوانی کشور، موسوم به «جشنوارهٔ دانایی-توانایی» برای دانش‌آموزان مقطع متوسطهٔ اول، بوده است و اثر بیضایی یکی از آثار تأثیرگذار در ادبیات نمایشی ایران. مسألهٔ اصلی این پژوهش، چگونگی تحول شخصیت پهلوان در فرآیند بازآفرینی اسطوره است. از منظر هاچن، هر اقتباس پاسخی ضمنی به چهار پرسش «چه چیزی؟»، «چه کسی و چرا؟»، «چگونه؟» و «کجا و کی؟» است؛ پژوهش حاضر با روش کیفی و در چارچوب الگوی تحلیلی چهارمتغیرهٔ هاچن، دو اثر مذکور را بررسی و تطبیق می‌نماید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد این چهار محور در هر دو متن، به گونه‌ای متفاوت به مسألهٔ پهلوانی و قربانی بودن پاسخ می‌دهند و اقتباس در آنها نه بازگویی وفادارانه به اسطورهٔ آرش، بلکه بازآفرینی نظام ارزش‌های پهلوانی، در بافت فرهنگی-روان‌شناختی جامعهٔ زمانِ خودشان است.

استناد: زنجانبر، امیرحسین، (۱۴۰۴)، بازنمایی پهلوان در داستان نوجوان «آرش» اثر خدامی و نمایش‌نامهٔ «آرش» اثر بیضایی، بر اساس نظریهٔ اقتباس هاچن، *دوفصلنامه ادبیات پهلوانی*، ۳ (۵)، ۶۶-۸۸

© نویسندگان
10.22034/heroic.2026.3.5.04
ناشر: دانشگاه لرستان

۱. مقدمه

حکایت آرش کمان‌گیر، در *تیر یشت*[1] *اوستا* (هشتمین یَشت)، کَردهٔ چهارم، بند ششم نقل شده است. بند مذکور کهن‌ترین اشاره به آرش کمان‌گیر در متون ایرانی است. این حکایت اساطیری در نسخهٔ قدیمی *شاهنامهٔ ابومنصوری* به‌عنوان مهم‌ترین منبع *شاهنامهٔ فردوسی* نیامده است؛ اما فردوسی اشارتی به ماجرای این اسطوره داشته است: «و آرش که بردی به فرسنگ تیر/ چو پیروزگر قارن شیرگیر» (فردوسی، ۱۳۷۴: ۳۱۷ و ۲۷۳ و ۹). بیشتر بازآفرینی‌ها و بازنویسی‌های امروز بر پایهٔ روایتی در *داستان‌های ایران باستان* به کوشش احسان یارشاطر (۱۳۵۱)[2] و *آثارالباقیهٔ* ابوریحان بیرونی (۱۳۹۴) است. اسطورهٔ آرش، به‌خاطر درون‌مایهٔ میهن‌پرستانه و مقاومت غرورآفرینش در برابر اَنیرانیان، همواره از پُر ارج‌ترین منابع اقتباس[3] برای ادبیات دوره‌های مختلف ایران بوده است. در ادبیات معاصر، این اسطوره از روایت‌های شاعرانهٔ امیدبخش سیاوش کسرایی (۱۳۹۲)[4] و مهرداد اوستا (۱۳۴۴) فراتر رفته و به اقتباس‌های انتقادی بدل شده است. این مقاله بر دو اقتباس انتقادی تمرکز دارد: داستان کوتاه «آرش» از مجموعه داستان *یک پسر و دو مادر*، اثر مصطفی خدامی (۱۳۹۹الف)، و نمایش‌نامهٔ *آرش* بهرام بیضایی (۱۳۷۶). مسأله پژوهش پیشِ‌رو این است که مفهوم پهلوانی در بازآفرینی‌های اسطورهٔ آرش چه نسبتی با نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن[5] دارد.

دیدگاه‌های سنّتی در اقتباس، بر تقابل دوگانهٔ اصیل[6]/ بدیل و تفوّق اصیل بر بدیل قائم است. این در حالی است که هاچن از اصطلاحات اولیه/ ثانویه، تقدم/ تأخر، و پیش‌متن/ بیش‌متن، استقبال و اصطلاحاتی مانند اصیل/ بدیل را که بار ارزش‌گذارانه دارند، نفی می‌کند. از دید او نسخه‌های مختلف یک اثر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند؛ نه در سلسله‌مراتب عمودی. از همین‌رو می‌گوید: «ترجیح می‌دهم از عبارت توصیفی متنِ مورد اقتباس[7] به‌جای واژه‌های منبع[8] و اصیل استفاده کنم» (هاچن، ۱۳۹۶: ۵).

هاچن «اقتباس» را تکرار در عین تفاوت[9] یا به‌عبارتی، تقلید بدون رونوشت‌برداری می‌داند، نه صرفاً انتقال وفادارانه از متنی به متنی دیگر. او اقتباس را در دو سطح قابل بررسی می‌بیند: در یک سطح به‌عنوان «محصول»، یعنی یک موجودیت رسمی و مستقل که به صورت آشکار بازگویی گسترده‌ای از اثر پیشین در قالب جدید است و در سطحی دیگر به‌عنوان «فرآیند»، یعنی عمل مداوم خلق، دریافت و تفسیر (همان: ۲۳). اقتباس، در سطح فرایند، یک رابطهٔ دوگانه نیست؛ فرایندی چندمتنی و شبکه‌ای است. منظور از مدل شبکه‌ای این است که اثر اقتباسی نه فقط با یک پیش‌متن بلکه با چندین پیش‌متن در نسبتی اقتباسی قرار دارد. اثر اقتباسی حتی در بافت‌های زمانی و مکانیِ آینده می‌تواند براساس متونِ تولیدشدهٔ پس از خودش، بازتفسیر شود. بنابراین، بازنمایی شخصیت ضدقهرمانِ آرش در یک اثرِ اقتباسی مانند *آرش در قلمرو تردید* نوشتهٔ نادر ابراهیمی (۱۳۴۲)،

1 *Tishtar Yasht*

۲ نخستین انتشار در سال ۱۳۳۶

3 Adaptation

۴ نخستین انتشار در سال ۱۳۳۸

5 Linda Hutcheon
6 Source
7 Adapted text
8 Original
9 Repetition with variation

نه‌تنها با قهرمان شکوهمندِ نسخهٔ تاریخی-کلاسیکِ «آرش کمان‌گیر»، بلکه با تمام اقتباس‌های بعد از خودش مثلاً با شخصیت ضدقهرمان *آرش* نوشتهٔ بیضایی (۱۳۷۲)[1] نیز رابطهٔ بینامتنی پیدا می‌کند. به عبارتی دیگر، اقتباس نه‌تنها متأثر از متون پیشینی، بلکه در شرایط زمانی و مکانیِ آینده، می‌تواند متأثر از متونِ پَسینی‌اش نیز باشد. از این منظر، اقتباس نه یک محصول نهایی، بلکه یک فرایند بینامتنیِ پویاست. از همین رو هاچن می‌گوید: «متن می‌ماند، چون اقتباس می‌شود» (هاچن، ۱۳۹۶: ۳). در نظریات پساساختگرا، بینامتنیت امری گریزناپذیر است؛ چراکه ماهیتاً «متن‌ها موزاییکی از نقل‌قول‌های مشهود یا غیرمشهود، گویا یا خاموش‌اند» (همان: ۴۲). اقتباس، گونه‌ای از بینامتنیتِ مشهود است. یعنی مخاطب به شرط آگاهی بر وجود پیش‌متن، آنرا به‌عنوان اثری اقتباسی می‌شناسد. بر همین اساس، هاچن ضمن دسته‌بندی مخاطبان به دو گروه «آگاه» و «ناآگاه»، مفهوم اقتباس را به‌عنوان اثری بینامتنی، مشروط به آگاهی مخاطب می‌کند: «اقتباس به‌عنوان اقتباس ناگزیر برای خوانندگان، بینندگان یا شنوندگان قسمی بینامتنیت است، البته اگر مخاطب با متن اقتباس‌شده آشنا باشد» (همان: ۴۲).

اقتباس، ماهیتی بیناگفتمانی دارد. از همین رو، در یک اثر اقتباسی «مسئله این نیست که زبانِ تاریخی به کدام مصداقِ به‌لحاظ تجربی واقعیِ گذشته ارجاع می‌کند؛ بلکه مسئله این است که زبانی که در این متن به‌کاررفته، به کدام زمینهٔ گفتمانی ممکن است تعلق داشته باشد؟» (هاچن، ۱۳۹۳: ۲۸۷). هاچن رابطهٔ بینامتنیت در اقتباس را به روابط فرم محدود نمی‌کند، بلکه ارتباط بیناگفتمانی و تقاطع بافت‌های فرهنگی را نیز در آن وارد می‌کند. از همین رو، درخصوص بینامتنیت‌های مبتنی بر تقاطع گفتمانی، او اصطلاح «بیناگفتمانی» را ترجیح می‌دهد: «بیناگفتمان، شاید اصطلاح درست‌تری برای توصیف شیوه‌های جمعیِ گفتمانی‌ای باشد که اثر پسامدرن به‌صورتی پارودیک از آنها نشأت می‌گیرد» (هاچن، ۱۳۸۱: ۲۸۶). گفتمانِ اثرِ اقتباسی، همواره گفتمان حاکم بر پیش‌متن را به چالش می‌کشد. هر چه تقابل گفتمانیِ متنِ اقتباسی با پیش‌متن بیشتر باشد، وجه پارودیک اثر برجسته‌تر می‌شود. منظور از پارودیک «تکرار با فاصلهٔ انتقادی است که به‌جای شباهت تفاوت را نشان می‌دهد» (Hutcheon, ۲۰۰۰: ۶). هاچن گاهی اصطلاح پارودی[2] را در معنایی معادل بینامتنیت به کار می‌برد (آلن، ۱۴۰۰: ۲۶۹) و گاهی تصریح می‌کند که پارودی زیرمجموعه‌ای آیرونیک از اقتباس است (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۴۵). او پارودی را نوعی بازخوانی بازی‌وار می‌داند که می‌تواند همزمان هم تضاد و هم نزدیکی با متن اولیه داشته باشد؛ لذا، «هم ستایش‌گر گذشته است و هم آنرا به چالش می‌کشد» (Hutcheon, ۱۹۸۸: ۱۲۶)

روش هاچن در تحلیل آثار اقتباسی مبتنی بر چهار متغیرِ پرسشی است: ۱. چه کسی؟ چرا؟ ۲. چه چیزی را؟ ۳. چگونه؟ ۴. کِی؟ و کجا؟

هاچن دو سؤال «چه کسی» و «چرا» را تحت عنوانی واحد (به‌عنوان یک متغیر پرسشی، نه دو تا) دسته‌بندی کرده است. قید پرسشِ «چه کسی» شمول معنایی و ابعاد هویتی وسیعی دارد. از این رو، به‌منظور محدودسازی ابعاد معنایی آن، قید پرسشیِ «چرا» را در ادامه‌اش آورده است. درواقع، همراهی دو قیدِ «چه کسی» و «چرا»،

---

۱ نخستین انتشار در سال ۱۳۵۶

2 parody

هویت نویسنده را از بُعد نیت و هدف، مورد پرسش قرار می‌دهد، نه در ابعادی دیگر. به‌عبارتی دیگر، علت فاعلی (چرایی و انگیزۀ نویسنده از انتخاب و بازآفرینی یک اثر خاص) جزئی از معرفی و پاسخِ «چه کسی» قلمداد می‌شود. هاچن علت جذابیت یک اثر و انگیزۀ انتخاب آن برای بازآفرینی را در چند محور خلاصه می‌کند: جاذبه‌های اقتصادی، توسل به اعتبار سرمایه‌های فرهنگی، اجتناب از محدودیت‌ها قانونی، انگیزه‌های شخصی و سیاسی (هاچن، ۱۳۹۶: ۱۶۸-۱۲۳).

او در پاسخ به این سؤال که در یک اثر چه چیزی مورد اقتباس قرار گرفته است، توسل به انتزاعیاتی مانند «روح اثر» را مناسب نمی‌داند و بیشتر تمایل به پاسخ‌هایی دارد که مبتنی بر عناصر ملموسی مانند شخصیت، درون‌مایه و جهان بصری است (کیانی، ۱۳۹۸: ۱۱۴).

سومین متغیرِ پرسشی مبین این است که مخاطب چگونه از اقتباس لذت می‌برد. چگونگی اقتباس، پرسشی ناظر بر شکل و فرم بازتولید اثر است. به گفتۀ هاچن «جاذبۀ اقتباس برای مخاطبین در ترکیب تکرار، تفاوت، آشنایی و تازگی آنهاست» (هاچن، ۱۳۹۶: ۱۷۰). سبک‌های سه‌گانۀ «گفتن، نشان‌دادن، تعامل» نیز در ذیل همین عنوان می‌گنجند. هاچن بسته به ظرفیت رسانۀ اقتباس، سبک‌های درگیری مخاطب با اثر اقتباسی را به سه دسته تقسیم می‌کند: گفتنی، نشان‌دادنی و تعاملی (همان: ۴۴). درگیری مخاطب با آثار مکتوب و شفاهی (مانند داستان) معمولاً به سبک «گفتن» است، با آثار تصویری (مانند فیلم، نمایش موزیکال) به سبک «نشان دادن» و با آثاری مانند بازی‌های رایانه‌ای (که کنش فیزیکی مخاطب را علاوه بر توجه بصری می‌طلبد) به سبک «تعاملی».

آخرین متغیرِ پرسشیِ هاچن نیز مانند متغیر نخستش متشکل از دو پرسشِ فرعی است: «کی و کجا؟». هدف هاچن از هم‌مقوله‌سازیِ دو قید پرسشی «کِی» و «کجا» (طرح این دو در کنار هم، به‌عنوان مقوله‌ای واحد)، این است که نشان دهد هر دو قید پرسشی مذکور ناظر بر «بافتِ» اثر اقتباسی است. از همین رو در کتابش کنار این دو پرسش، داخل پرانتز، واژۀ «بافت» نیز درج شده است (همان: ۲۰۶). یعنی هدف از این دو پرسش یک چیز بیشتر نیست: یافتن بافت و زمینۀ اثر اقتباسی، چه به‌لحاظ بافت آفرینش اثر و چه به‌لحاظ بافت دریافت اثر. اینکه یک اثر نقاشی در موزۀ هنرهای معاصر به نمایش گذاشته شود یا روی دیوار کلیسا، موجد دریافت متفاوتی است. شهرت نویسنده، نقدهایی که روی اثر اقتباسی یا اثر پیش‌متن نوشته شده‌اند، تبلیغات و بافت مادی اثر اقتباسی (مانند نوع چاپ یا شکل پیرامتنی کتاب) همگی بافتِ گسترش‌یافته تلقی می‌شوند و بر دریافت مخاطب اثر اقتباسی تأثیرگذارند. هاچن به اقتباس‌هایی که تحت تأثیر بافت فرهنگی بازتفسیرِ معنایی ایجاد می‌کنند، «اقتباس‌های میان‌فرهنگی» می‌گوید. اقتباس میان‌فرهنگی معمولاً با تغییراتی در نظرگاه سیاسی همراه است. او سانسورهای سیاسی ناشی از تحمیل دستگاه‌های حقوقی و دولتی را نیز ذیل پاسخ به پرسش «کی و کجا» قرار می‌دهد. در همین راستا، این احتمال را در نظر می‌گیرد که در یک اثر اقتباسی، تغییر بافت زمانی یا مکانیِ حوادث می‌تواند منبعث از اجبار محدودیت‌های زمانی و مکانی آفرینش‌گر باشد.

این مقاله در پی آن است که بر اساس الگوی چهارمتغیرۀ لیندا هاچن و با روشی تطبیقی-گفتمانی، ضمن پاسخ به سه پرسش فرعی، چگونگی بازنمایی پهلوان را در دو اثرِ معاصرِ برگرفته از «آرش کمان‌گیر» مطالعه و مقایسه کند:

- شخصیت پهلوان در این اقتباس‌ها چه دگرگونی‌های روایی و کارکردی یافته است؟

- انگیزه و جهت‌گیری اقتباس‌گر در گزینش و بازآفرینی روایت‌های دو اثر مذکور چیست؟
- نظام روایی این دو اقتباس چه نسبتی با مؤلفه‌های نظریهٔ هاچن (چگونگی، چرایی و بافت زمان-مکان اقتباس) دارد؟

این پژوهش هر یک از دو اثر اقتباسی مذکور را با اسطورهٔ کهن «آرش کمان‌گیر» تطبیق داده و علاوه بر این، هر دو اثر اقتباسی را نیز با همدیگر مقایسه کرده است. ابتدا تحلیل داده‌ها برای هر یک از اقتباس‌ها به روش تحلیلی-توصیفی و در چارچوب نظریهٔ چهارمتغیرهٔ اقتباس لیندا هاچن انجام شده است و سپس در جدول پایانی مقاله، اقتباس‌ها با همدیگر و نیز با پیش‌متنِ کهنِ آنها (حکایت آرش در کتاب احسان یارشاطر) مقایسه شده‌اند.

اهمیت این پژوهش در تبیین سازوکارهای اقتباسی است که از یک سو زمینه‌ساز تداوم میراث ادبیِ ملی است و از سویی دیگر، مفاهیم اخلاقی و اسطوره‌ایِ میهن‌دوستی را در بافت اجتماعی معاصر بازتعریف می‌کند. هدف این پژوهش، نشان دادن پویایی اسطوره در بازسازی هویت ملی است.

دربارهٔ اقتباس‌های اسطورهٔ «آرش کمان‌گیر» مطالعات قابل‌توجهی در ایران انجام شده است. محمدی و صفری کندسری (۱۴۰۱) در مقالهٔ مشترکشان با تمرکز بر طیفی از متون، از *تیر یشت اوستا* تا بازنویسی‌های داستانی و نمایشی، نشان می‌دهند که در بازآفرینی‌های نمایشی معاصر، شخصیت‌پردازی آرش دچار هنجارشکنی‌های سلیقه‌ای شده است. مثلا آرش از قهرمانی در ردهٔ سپاهی به یک فرد عادی تبدیل شده است. مقدم (۱۴۰۰) در پایان‌نامه‌اش با اتکا به الگوی چهارمتغیرهٔ هاچن، نمایش‌نامهٔ «آرش» اثر بیضایی را با پیش‌متن «آرش کمان‌گیر» مقایسه کرده و به این نتیجه رسیده است که اقتباس‌های جدید، بیش از آن‌که بر «وفاداری» به متن اوستایی تکیه کنند، بر جابه‌جایی کانون معنا از پهلوان اسطوره‌ای به سوژهٔ تاریخیِ شکننده و قربانی، استوارند. از آنجا که پایان‌نامهٔ مذکور در حوزهٔ رشتهٔ ادبیات نمایشی است، فقط بر تحلیل نمایش‌نامهٔ *آرش* بیضایی تمرکز کرده است و نتیجه را به اقتباس‌های معاصرِ مبتنی بر «آرش کمان‌گیر» تعمیم داده است. علاوه بر این، نمایش‌نامهٔ بیضایی را تنها با پیش‌متن سنّتی «آرش کمان‌گیر» تطبیق داده است، نه با سایر اقتباس‌های معاصر از همین اثر. شکوهمند (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ خود، با بررسی مؤلفه‌های نمایشیِ نمایش‌نامه‌های مرتبط با آرش، از جمله آثار بهرام بیضایی، صادق عاشورپور و محمد چرمشیر به بررسی علل توجه نمایش‌نامه‌نویسان معاصر به بازآفرینی این حکایت اساطیری پرداخته است.

مقالهٔ حاضر نخستین پژوهشی است که اولاً، بر اساس نظریهٔ اقتباس هاچن فرایند بازتولید مفاهیم حماسی را در بستر داستان نوجوان مورد توجه قرار می‌دهد؛ ثانیاً، با توجه به اینکه اثر اقتباسیِ خدامی در حوزهٔ دفاع مقدس است، این مقاله پلی است میان ادبیات پایداری باستانی و ادبیات پایداری معاصر ایران.

۲. بحث و تحلیل

۲-۱. معرفی داستان کوتاه «آرش»

در داستان «آرش» از مجموعهٔ *یک پسر و دو مادر* (خدامی، ۱۳۹۹ الف: ۱۰-۷)، آرش نام رزمنده‌ای مشهدی است که داوطلبانه به جبهه آمده است. کفش رزمنده‌ها را واکس می‌زند، در ابتدای ورودیِ سنگر که امنیت کمی دارد، می‌خوابد اما تنها ایرادش این است که وقت نماز جماعت به دور از چشم دیگران، غائب می‌شود. رزمنده‌ها به او

مشکوک می‌شوند که شاید عامل نفوذی است و نگران از اینکه مبادا موقع عملیات، ناگهان آتش به سمت نیروهای خودی بگشاید. برای همین در شب عملیات تصمیم می‌گیرند محض احتیاط خشابش را خالی کنند. وقتی آرش شلیک می‌کند، می‌بینند گلوله‌ای ندارد. گلولهٔ دشمن به او برخورد می‌کند و شهید می‌شود. وقتی بچه‌ها بابت اشتباهی که کرده‌اند، حلالیت می‌طلبند، آرش در حال مرگ، لبخندی می‌زند و می‌گوید: «اگر می‌خواهید حلالتان کنم، این گردن‌بند صلیب را از گردنم در بیاورید و در ضریح امام رضا بیندازید» (همان: ۱۰).

۲-۱-۱. چه کسی و چرا؟

مرجع ضمیر پرسشیِ «چه کسی»، شخص اقتباس‌گر است، نه کسی که اثر اقتباسی را می‌خواند. بنابراین هاچن با این پرسش در پی انگیزه‌های اقتباس‌گر است. هاچن برخلاف نظریه‌پردازان ادبی معاصر، اعتقادی به مرگ مؤلف و اصالت متن ندارد و عوامل برون‌متنی نظیر انگیزهٔ مؤلف را نیز در فرایند آفرینش متن مد نظر قرار می‌دهد. خدامی نویسنده‌ای مینیمالیست است که به سبک انکدوت می‌نویسد. انکدوت‌ها (قصه‌های لطیفه‌گون) قائم بر ضربهٔ پایانی هستند. از همین رو، اطلاعات کلیدی در آخرین سطر یا سطرهای پایانی داستان در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. کتاب *داستان‌های مینیمال* (خدامی، ۱۳۹۹ ب)، *واگن مخصوص* (خدامی، ۱۳۹۹ ج) و *یک پسر و دو مادر* به همین سبک نوشته شده‌اند. از سویی دیگر *واگن مخصوص* اثر برگزیدهٔ جشنوارهٔ رضوی است که همهٔ داستانک‌های آن با محوریت امام رضا(ع) نوشته شده است. در راستای همین نگاه رضوی، خدامی در داستان «آرش» نیز ضربهٔ پایانی داستان‌اش را با ارادت آرش به امام رضا(ع) به پایان رسانده است و با نگاهی ایدئولوژیک بین ملی‌گرایی و ارادت به امام رضا(ع) پیوندی مستقیم برقرار کرده است. خدامی در داستان‌های خود به‌ویژه در کتاب *داستان‌های مینیمال* دیدگاهی انتقادی-اجتماعی دارد. در داستان «آرش» نیز با وجود ارادت به امام هشتم شیعیان، همچنان نگاه انتقادی-اجتماعی‌اش را متوجه تندروهایی کرده است که شهادت را نه به‌عنوان امری میهن‌پرستانه و ملی‌گرایانه، بلکه امری اسلام‌گرایانه تلقی می‌کنند. در راستای همین نگاه انتقادی، آرشی که او خلق کرده، غیرمسلمان اما میهن‌پرست است.

۲-۱-۲. چه چیزی را؟

نام داستان و نام شخصیت از اسطورهٔ «آرش» اتخاذ شده است. جنگ میان ایران و اَنیران، به‌عنوان کشمکشی داستانی از پیش‌متنِ «آرش کمان‌گیر» به داستان «آرش» انتقال یافته است، لیکن با وجود حفظ ماهیت انیرانیِ دشمن، صورت آن از دشمن تورانی به دشمن عراقی تغییر یافته است. بن‌مایهٔ حفاظت از مرزهای ایران تا پای جان نیز از متن مبدأ به متن مقصد منتقل شده است. سجایای اخلاقی نظیر از خودگذشتگی، فروتنی و نوع‌دوستی نیز از شاخصه‌های شخصیت آرش در هر دو اثر است. هم در اسطورهٔ آرش کمان‌گیر و هم در داستان آرش، قهرمان غیریت‌سازی شده است. در اسطورهٔ آرش کمان‌گیر غیریت‌سازی مبتنی بر ناهمسانی قهرمان با هم‌قطاران از حیث قدرت پرتاب تیر و داشتن فرّه پهلوانی[1] است. در داستان «آرش» اثر خدامی،

---

[1] فرّه (splendor) به معنای شکوه، فروغ و تأیید ایزدی است. برخی اسطوره‌پژوهان آرش را پهلوانی ساده از سپاه منوچهر می‌دانند

غیریت‌سازیِ قهرمان ماهیتی بیناگفتمانی دارد، یعنی آرش به‌عنوان یک مسیحی، به‌مثابهٔ یک دیگری (بیرون از گفتمان اسلام‌گرای هم‌رزمانش) تلقی می‌شود: «بچه‌ها پیش تو احتیاط می‌کنند. فکرهای دیگری در موردت می‌کنند» (خدامی، ۱۳۹۹: ۸). در ایران باستان، پادشاه دارای فرّه ایزدی بوده است. از همین رو، در اسطورهٔ آرش، اطاعت بی‌چون و چرا از آمری چون پادشاه که نماد خداوند است، در شخصیت پهلوان دیده می‌شود؛ این درحالی است که در بازآفرینی اخیر، نقش آمرِ بیرونی به طرزی پارودیک به رزمنده‌ای معمولی موسوم به اکبر داده شده است.

۲-۱-۳. چگونه؟

بر اساس دسته‌بندی هاچن، سبک درگیری مخاطب از نوع «گفتنی» است. در این بخش به چگونگی شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی، پیرامتنِ عنوان و بازنمایی قهرمان از منظر بیناگفتمانی می‌پردازیم.

الف) شخصیت‌پردازی بیناگفتمانی

برخلاف «آرش»، اسامی شخصیت‌های داستان همگی مذهبی-عربی هستند: «محمّد، اکبر، اصغر، ناصر»؛ بنابراین، نخستین تنش بیناگفتمانی از طریق دوقطبیِ نام‌گذاری‌ها بازنمایی می‌شود. بعلاوه، راوی از طریق کثرت اسامی مذهبی در برابر تنها اسم اصیل ایرانیِ «آرش»، رابطهٔ سلسله‌مراتبی دو گفتمان (چیرگی گفتمان دینی بر گفتمان ملی) را برجسته نموده است. بنابراین، دوقطبیِ نام‌گذاری شخصیت‌ها (چه به لحاظ کیفی و چه به لحاظ کمّی) بستر را برای نمایش کشمکش‌های بیناگفتمانی فراهم می‌آورد.

همهٔ رزمندگان، به‌لحاظ گفتمانی، هویتی دو رگه (هیبریدی) دارند: هیبریدی از گفتمان ملی و دینی. همگی در گفتمان ملی با یکدیگر اشتراک هویت دارند؛ اما در گفتمان دینی، تفاوت (آرش مسیحی است و سایرین مسلمان). نام‌گذاری آنها، نشان می‌دهد هویت‌هایی که در تلاقی دو گفتمان ایرانی و اسلامی قرار دارند، بیش از اینکه ملی‌گرا باشند، در سیطرهٔ هژمونی گفتمان دینی قرار دارند و در نقطهٔ مقابل، برای آرش که در موقعیتِ بیناگفتمانیِ ایرانی-مسیحی است، کفهٔ ترازوی گفتمان ملی سنگین‌تر است؛ چراکه، می‌توانست او نیز نامی دینی (مسیحی) داشته باشد. وفقِ دوقطبیِ نام‌گذاری‌های مذکور، «آرش» نسبت به بقیهٔ رزمندگان غیریت‌سازی شده است (تنها نام ایرانی در تقابل با اکثریت مطلق نام‌های عربی قرار دارد)؛ در عوض، نام‌های اَنیرانیِ بقیهٔ رزمندگان باعث غیریت و دیگربودگیِ آنها نسبت به جغرافیای ایران‌زمین شده است. حتی اگر همهٔ رزمندگان نام ایرانی داشتند، باز همچنان، وفق حافظهٔ جمعی جامعه، هم‌نامی «آرش» با نام «آرش کمان‌گیر» او را میهن‌گراتر از سایرین بازنمایی می‌کرد.

نام‌گذاری‌ها و دیالوگ‌های شخصیت‌ها، سوگیرانه، روایت را در تخالف با گفتمان اسلام‌گرایی هدایت می‌کنند. «اکبر» به‌لحاظ معناشناختی یعنی «بزرگ‌تر» و به‌لحاظ رفتاری نیز گویی ارشد رزمندگان است؛ چراکه پس از آرش (قهرمان داستان)، کنش‌های اکبر (نقش مکمل قهرمان) در تمام صحنه‌های داستان برجسته‌تر از

که صاحب فرّه پهلوانی نبوده است و عدم ذکر ماجرای او در شاهنامهٔ ابومنصوری را به عدم فرّه‌مندی و فقدان ویژگی شاه-پهلوانیِ او نسبت می‌دهند (جبری و کهریزی، ۱۳۹۱: ۴۱).

سایر هم‌قطارانش بازنمایی شده است. همچنین، از میان همۀ رزمندگان فقط اوست که به آرش نصیحت می‌کند: «تو آدم خوبی هستی. داوطلبانه هم به جبهه آمده‌ای. این کار زشت را کنار بگذار... موقع نماز جماعت که هیچ‌کس حواسش نیست، جیم می‌زنی» (همان: ۸). این شخصیت که نام کوچکش معنی «بزرگ‌تر» می‌دهد از همه افراطی‌تر است؛ تا جایی که جان‌فدای وطن شدن را حول «نماز» مفهوم‌سازی می‌کند و می‌گوید: «بدون شرکت در نماز جماعت اگر کشته شوی، اصلاً شهید هم حساب نمی‌شوی» (همان: ۸). درواقع، روایت، اکبرِ رزمندگان اسلام‌گرا را به‌عنوان تک‌بعدی‌ترین آنها معرفی نموده است. از سویی دیگر، در این داستان، راوی کارکرد آمرانۀ پادشاه در اسطورۀ «آرش کمان‌گیر» را به طرزی هجوآمیز (پارودیک) تقلید می‌کند. در اسطورۀ کمان‌گیر، پادشاه -در جایگاه صاحب فرّه ایزدی- آمرِ آرش به تیراندازی است و آرش کمان‌گیر فرّه پهلوانی خود را در رابطه‌ای سلسله‌مراتبی از او وام می‌گیرد. درواقع تا زمانی که پهلوان در خدمت پادشاه است، صاحب فرّه است و با یک بار دوری از او فرّه پهلوانی برای همیشه از او رخت برمی‌بندد (رضایی‌کلاته و الهامی، ۱۴۰۴: ۲). این در حالی است که در داستان «آرش»، اکبر یک انسان معمولی است و بنا به توصیفات روایی داستان، حتی جایگاه آرش (که او هم انسانی معمولی است) به‌لحاظ سجایای اخلاقی از اکبر والاتر است. از همین رو، آرش به امر به معروفِ آمری که فاقد فرّه ایزدی است (به حرف‌های اکبر) نه‌تنها وقعی نمی‌نهد، بلکه به او لبخند می‌زند، لبخندی ژکوندی که ترکیبی از دو ناسازواره است: یکی، صمیمیت و دیگری، ریشخند.

هویت بیناگفتمانیِ دینی-ملیِ شخصیت‌های داستان گاهی در قالب هویتِ بیناگفتمانیِ دینی-قومی بازنمایی می‌شود. در همین راستا، از آنجاکه اکبر شخصیتی تحت تسلط هژمونی دینی است، تعلق به زادگاه را معادل تعلق به اماکن متبرکۀ زادگاه می‌انگارد. از همین رو، از آرش انتظار دارد که به‌عنوان یک مشهدی، به گفتمان مذهبیِ مفصل‌بندی‌شده حول زیارت امام رضا(ع) مقید باشد: «تو اهل مشهد هستی، مرقد یکی از امامان معصوم در شهر شماست. چرا این کار را می‌کنی؟ باید از امام رضا(ع) خجالت بکشی» (خدامی، ۱۳۹۹: ۸-۷). در شخصیت‌پردازیِ اکبر، سایۀ هژمونیِ هویت مذهبی بر بازتعریفِ تمام مفاهیم ملی و قومی مشهود است؛ این در حالی است که در هویت هیبریدیِ آرش، جنبۀ ملی و قومی برجسته‌تر است. آرش ابتدا در راه میهن مبارزه می‌کند و فقط لحظۀ وداع، از گفتمان دینی بهره می‌برد: «اگر می‌خواهید حلالتان بکنم، این گردن‌بند صلیب را از گردنم دربیاورید و در ضریح امام رضا(ع) بیندازید» (همان: ۱۰).

ب) صحنه‌پردازی بیناگفتمانی

در صحنه‌پردازی‌ها قهرمان داستان مانند آرش کمان‌گیر بسیار جان بر کف بازنمایی شده است: «وقتی به طرف دشمن شلیک می‌کرد، صدای فریادش بلندتر از صدای شلیک گلوله بود» (همان: ۹). راویت از زاویۀ دید «سوم‌شخصِ دوربین» برای توصیف شخصیت‌ها و کنش‌ها استفاده کرده است. بنابراین، برخلاف زاویۀ دید دانای‌کل، در این داستان راوی مانند دوربین با نگاهی خنثی، بدون استفاده از هیچ صفت یا قید مثبت یا منفی صحنه‌ها را صرفاً توصیف می‌کند. واقعیت این است که اگرچه زاویۀ دید سوم‌شخصِ دوربین، مدعی قضاوتی بی‌طرف است، اما انتخاب و قاب‌بندی صحنه‌ها سوگیرانه است. مثلاً شخصیت اکبر را با آرش در یک

قاب در صحنهٔ عملیات چنان به تصویر می‌کشد که از طریق توازیِ واکنش‌های این دو، تقابل دو گفتمان عیان شود. بنابراین، بدون استفادهٔ آشکار از کلماتی که بار ارزشی داشته باشند، صرفاً با استفادهٔ ضمنی از قاب‌بندی و ایماژسازی، یکی را سوگیرانه شهادت‌گریز و دیگری را جان‌فدا بازنمایی می‌کند: «خمپاره‌ای کنارشان خورد. هر دو پرت شدند به گوشه‌ای. اکبر وقتی به خودش آمد، دستی روی بدنش کشید. حتی یک ترکش کوچک هم نخورده بود. نگاهی به آن طرف کرد. آرش به زمین افتاده بود و آه و ناله می‌کرد. لباس‌های خاکی‌اش به رنگ قرمز درآمده بود» (همان: ۱۰).

ج) تقدس‌زدایی در پیرامتنِ عنوان

پیش‌متنِ «آرش کمان‌گیر» مبتنی بر گفتمان دفاعی و حفاظت از مرز و بوم است؛ خدّامی در داستان مذکور وجه دفاعی جنگ را به حاشیه رانده است. در همین راستا، در عنوان فرعی روی جلد کتاب به‌جای واژهٔ «دفاع مقدس» یا «جنگ تحمیلی» از اسم عام «جنگ» استفاده کرده است. عنوان فرعی روی جلد ۲۰ *داستان کوتاه* جنگ است؛ این در حالی است که با توجه به درون‌مایهٔ هشت سال دفاع مقدس در تمام داستان‌های این مجموعه، مرسوم است که از اصطلاحاتی با بار ارزشی مثبت مانند «دفاع مقدس» به‌جای کلمات منفی‌ای مانند «جنگ» استفاده شود.

د) زمینی‌سازی قهرمان

بنا به روایت پیش‌متن، آرش برای پرتاب به روی بلندترین کوه سرزمین می‌رود؛ رفتن روی کوه نماد فاصله گرفتن از بُعد زمینی وجود (جسم) و نزدیک شدن به بعد آسمانیِ آن (روح) است. این در حالی است که قهرمان داستان «آرش» پشت خاکریزها تیراندازی می‌کند. بنابراین، پیوند گفتمان معنوی (تقابل روح و بدن) و گفتمان ملی‌گرایی که در اسطورهٔ آرش کمان‌گیر دیده می‌شد، در داستان اقتباسی به حاشیه رانده شده است.

آرش کمان‌گیر پیش‌آگاهی نسبت به مرگ خود دارد و ضمن حماسه‌سرایی با محوریت بدن از همگان وداع می‌کند و راهی میعادگاه می‌شود؛ تا جایی که آرش کمان‌گیر برهنه می‌شود و به مردم نشان می‌دهد که بدنی سالم و بدون جراحت دارد و پیشاپیش به مردم خبر متلاشی شدن بدنش را، پس از پرتاب تیر می‌دهد. این در حالی است که در اقتباس، آرش با اینکه آمادهٔ جان‌فشانی است، نه‌تنها پیش‌آگاهی از مرگ قطعی خود ندارد، بلکه از خالی بودن خشابش نیز ناآگاه است؛ چراکه، این آرش یک انسان عادی از این جامعه است. این بازنمایی از قهرمان، در تقابل با آرش کمان‌گیری است که ضمن پشتوانهٔ فرّه پهلوانی، با دخالت نیروی فراطبیعی اهورامزدا و امر ایشان به باد، از میهنش دفاع می‌کند: «آنگاه اهورامزدا بر آن دمید و ایزدان آب و گیاه آن تیر را برای رسیدن به انجام یاری کردند» (کرده چهارم، بند هفت *اوستا*، به نقل از انصاری، ۱۳۹۷: ۹۷).

۲-۱-۴. کِی و کجا؟

هاچن با طرح پرسشِ کِی و کجا که ناظر به بافت اجتماعی شکل‌گیریِ متن اقتباسی است، عملاً رویکرد مطالعات فرهنگی را در پیش می‌گیرد؛ چراکه اقتباس به‌عنوان یک ژانر بینامتنی و بیناگفتمانی در بستری فرهنگی بازتولید می‌شود و «بافت انسانی و تجربی است که مطالعهٔ سیاست بینامتنیت را ممکن می‌سازد» (هاچن، ۱۳۹۶: ۲).

آرش کمان‌گیر، اسطوره‌ای پیشااسلامی و حتی پیشااوستایی است؛ اما در این داستان، دورهٔ تاریخی آرش، دورهٔ معاصر است. خدامی، از یک سو آرش را به دورهٔ جنگ ایران و عراق انتقال داده و از سویی دیگر، آنرا با جامعهٔ دینیِ فعلیِ ایران، متناسب‌سازی کرده است. پیش‌متنِ «آرش کمان‌گیر» مبتنی بر گفتمان دفاعی و حفاظت از مرز و بوم است؛ این در حالی است که در اثر خدامی، علاوه بر مسکوت ماندن وجه دفاعی جنگ در پیرامتنِ عنوان فرعی کتاب (*بیست داستان جنگ*)، ایضاً در شیوهٔ روایت داستان «آرش» نیز تجاوز دشمن بعثی به سرزمین ایران مغفول مانده و صرفاً صحبت از «شب عملیات» شده است. «شب عملیات» با وجه تهاجمیِ جنگ پیوندِ معنایی دارد و صورت امروزیِ مفهوم «شبیخون» است. سکوت، صدای گفتمان مخالف است. از همین رو، وقتی برخلاف انتظار، جای مطلبی در متن خالی مانده باشد، آن سکوت صدای گفتمان مخالف (صدای آرشِ در اقلیت) به شمار می‌رود. «آرش» نخستین داستان این مجموعه در چاپ نخست است، لیکن در چاپ‌های بعدی، جایش در کتاب خالی مانده و عنوان فرعی روی جلد کتاب از بیست به «*نوزده داستان جنگ*» تغییر یافته است. به گفتهٔ هاچن (همان: ۲۱۲): «گاهی اوقات برای جلوگیری از مورد پیگرد قانونی قرار گرفتن، تغییراتی در اثر ایجاد می‌شود». در این مجموعه نیز حذف «آرش» از چاپ‌های بعدی، می‌تواند به‌خاطر فشارهای و فیلترهای نهادهای فرهنگی بوده باشد. از آنجا که این کتاب به سفارش نهاد آموزش و پرورشِ وقت برای مسابقات دانش‌آموزی «جشنوارهٔ دانایی-توانایی» تجدید چاپ شده است، علت حذف آن در چاپ بعدی، می‌تواند ناشی از خواستهٔ گفتمانیِ آن نهاد (به‌عنوان سفارش‌دهنده)، از یک سو و میل اقتصادیِ ناشر به همکاری با کلیهٔ مدارس کشور، از سویی دیگر بوده باشد. گویی حذف داستان آرش از کتاب خدامی، مصداقی از سرنوشت شخصیت آرش در پایان همین داستان است[۱]؛ چراکه وفق پایان‌بندی داستان، در اثنای نبردی بیناگفتمانی، سرانجام آرش -به‌عنوان هویتی چندبعدی- قربانی (حذف) می‌شود و اکبر -به‌عنوان نمایندهٔ گفتمان تک‌بعدیِ دینی- همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد.

در اسطورهٔ آرش کمان‌گیر، قهرمان با گفتمان حاکم در تقابل نبود. هم قهرمان، هم حاکمان و هم مردم با اینکه همگی هیبریدی از چند گفتمان (ملی‌گرایی در کنار گفتمان یزدان‌پرستی) بودند، لیکن گفتمان میهن‌پرستی بر یکایک آنها غالب بود. از همین رو، اگرچه آرش کمان‌گیر با دشمنی خارجی روبه‌رو بود؛ در عوض در معرض تنش‌های داخلی نبود. حتی نیروی ماورایی خداوند (ضلع دوم گفتمان هیبریدی ملی‌گرایی-یزدان‌باوری) نیز تحت هژمونی گفتمان ملی‌گرایی همسو بود و در همین راستا، در اسطورهٔ آرش کمان‌گیر، نیروی یزدانی به حمایت تیر قهرمان می‌آمد برای تعین مرز ملی. این در حالی است که در جامعهٔ تک‌بعدی امروز کشمکش با دشمنِ سرزمینی، در برابر کشمکش با عدوی ایدئولوژیکی، به حاشیه می‌رود. از همین رو، در یک داستان چهارصفحه‌ای، سه صفحه فقط توهم توطئهٔ نیروهای داخلی را به تصویر می‌کشد و تنها یک

---

۱ برخی حذف اسطورهٔ آرش کمان‌گیر از شاهنامهٔ ابومنصوری و خداینامه‌های موبدان را نیز به دلیل دیگربودگیِ کیش او می‌دانند. چراکه آرش زرتشتی نبوده است و به همین دلیل مورد توجه متون زرتشتی قرار نگرفته است (شکوهمند، ۱۳۹۲: ۱۶). برخی نیز مانند مجتبی مینوی (۱۳۷۲: ۷۸) و سجاد آیدنلو (۱۳۸۳: ۱۱۷) معتقدند که حکایت آرش کمان‌گیر در شاهنامهٔ ابومنصوری بوده است ولی فردوسی آن را در شاهنامهٔ خود نیاورده است. در هر صورت، هر دو گروه معتقدند که آرش کمان‌گیر حذف شده است.

پاراگراف به توصیف صحنهٔ نبرد با دشمن خارجی اختصاص می‌یابد. این در نقطهٔ مقابل روایتگری اسطورهٔ آرش کمان‌گیر است که بخش زیادی از داستان به نمایشی کردن صحنهٔ عبور تیر و نیز گفتگوی ایرانیان و اَنیرانیان اختصاص می‌یابد. برخلاف اسطورهٔ آرش کمان‌گیر، در داستان حاضر پیروانِ گفتمانِ حاکم به جای اینکه پشتوانهٔ قهرمانشان در پرتاب تیر باشند، خشابش را خالی می‌کنند. قهرمان صادقانه آنها را به چشم دوست می‌بینند و آنها، با توهم توطئه، او را به چشم دشمن. چیزی که قهرمانِ یک جامعهٔ تک‌گفتمانی را می‌کُشد، بدبینیِ عینک غیریت‌سازِ هم‌میهنانی است که با نگاهی ایدئولوژیک و پارانوئیدی، ملی‌گراییِ خالصانهٔ او را زیر سؤال می‌برند. جامعهٔ تک‌بعدی، درهای خود را بر جهان‌وطن‌گرایی (همزیستی مسالمت‌آمیز گفتمان‌ها) بسته است و حتی ملی‌گرایی و جانفدایی در راه میهن را بر اساس گفتمان مطلوب خود بازتعریف می‌کند. آرش حتی در آخرین نفس‌ها نیز، از یک گفتمان دینی محض (تک‌بعدی) استفاده نمی‌کند، بلکه در چارچوب گفتمان دینی-قومیِ دموکراتیک (زیارت+ زادگاه+ صلیب) وصیت می‌کند: «این گردن‌بند صلیب را از گردنم دربیاورید و در ضریح امام رضا(ع) بیندازید» (خدامی، ۱۳۹۹: ۱۰). قهرمان کسی است که می‌تواند در جهان درونش بین سه گفتمان مختلف اسلام (ضریح امام هشتم)، ملیت (مشهد) و مسیحیت (صلیب) مکالمه‌ای باختینی برقرار کند. به بیانی دقیق‌تر، رابطهٔ تخاصمی «هویت جمعی»، «هویت ملی» و «هویت فردی» را به رابطه‌ای تعاملی بدل سازد. برخلاف جانفداییِ آرش کمان‌گیر که در حفظ مرزهای سرزمین ثمربخش است، در داستان حاضر، قهرمان می‌میرد و سرنوشت جنگ مسکوت می‌ماند. گویی مرزها و دشمنان خارجی حائز اهمیت برای بازنمایی نیستند و به آنها پرداخته نمی‌شود؛ هدف داستان، نمایشِ پوچیِ تلاش قهرمانی است که مجموعهٔ گفتمان‌های متخاصم را در خود به اتحاد می‌رساند؛ اما سرانجام ناکام کشته می‌شود. وفق پایان‌بندی داستان، آرش -به‌عنوان قهرمانی چندبعدی- سرنوشتی جز مرگ ندارد و در مقابل، اکبر به‌عنوان ارشد و نمایندهٔ گفتمان تک‌بعدی همچنان زنده می‌ماند.

۲-۲. معرفی نمایشنامهٔ *آرش* بهرام بیضایی

توران، سپاه ایران را شکست داده است و برای تحقیر، به ایرانیان فرصت می‌دهد که یکی به نمایندگی از ایرانیان، تیری از کمان پرتاب کند تا محل فرود آن به‌عنوان مرز به رسمیت شناخته شود. به کشواد، جنگاور ایرانی، پیشنهاد می‌شود تیر را پرتاب کند اما او نمی‌پذیرد: «اگر من تیر بیندازم، نفرین آن مراست. فردا آنها که در گرونـد انبوه انبوه می‌نالند که تیر کشواد ما را به دشمن واگذاشت» (بیضایی، ۱۳۷۶: ۲۱). ایرانیان آرشِ ستوربان را که زبان تورانی بلد است، به‌عنوان قاصد راهی توران می‌کنند تا رخصت بیشتری به ایرانیان بدهد. پادشاه توران، به این شرط زمان را تمدید می‌کند که خودِ آرشِ ستوربان تیر را پرتاب کند. پادشاه توران از هومان، جاسوسی که در دربار ایران سمت داشته است، در مورد توانایی‌های آرش پرس‌وجو می‌کند. آرش پیاده، میان سواران، در محضر شاه توران ایستاده است. هومان سراپای کوتاه او را براندازی می‌کند و خیال پادشاه را راحت می‌کند که آرش ستوربان جز تیمارداری اسب هیچ نمی‌داند و تجربهٔ میدان ندارد.

ایرانیان نمی‌دانند که هومان به خدمت دربار توران درآمده است؛ بلکه گمان می‌کنند که بدن او در زیر

سم اسب تورانیان لگدکوب و در راه میهن کشته شده است. وقتی آرش خبر زنده بودن و جاسوسی هومان را به مقامات ایرانی می‌دهد، آنها حرفش را باور نمی‌کنند و گمان می‌کنند که آرش بر سر شکست ایرانیان با تورانیان تبانی کرده است و به دروغ هومان را جاسوس توران معرفی می‌کند؛ اما در عین بی‌اعتمادی، چاره‌ای جز موافقت با تیراندازیِ آرش ندارند. آرش بر سر البرز کوه می‌رود و تیر را پرتاب می‌کند. تیر از دریا و کوه می‌گذرد و هرگز فرود نمی‌آید.

۲-۲-۱. چه کسی و چرا؟

بهرام بیضایی، نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر ایران، از دههٔ ۱۳۳۰ با پروژه‌ای منسجم برای بازخوانی، نقد و بازآفرینی سنّت‌های اسطوره‌ای و نمایشی ایرانی وارد میدان شده و «آرش» یکی از نخستین حلقه‌های این پروژه است. بیضایی بازآفرینی‌اش از اسطورهٔ آرش را تعمدی نمی‌داند و علت را به شرایط زمانی و اجتماعی منتسب می‌کند: «من تصور نمی‌کنم عمداً به آیین‌ها و اسطوره‌ها پرداخته باشم. اینها از من تراویده است[...]. انسان در طول تاریخ، اسطوره‌ها را مناسب تحول نیازهایشان به شکل تازه‌تری درآورده یا اسطوره‌های زمان خودش را ساخته» (افشار، ۱۳۹۴: ۴۴). او تصریح کرده است که نوشتن «آرش» واکنشی به «آرش» سیاوش کسرایی بوده است؛ واکنشی که نشان می‌دهد اقتباس برای او نه تقلید، بلکه گفت‌وگو و چالش با بازنمایی‌های مسلط از اسطوره (به‌ویژه اسطورهٔ آرش) بوده است. این اذعان بیضایی مؤید فرایندی‌بودن اقتباس است. در واقع بیضایی، تلویحاً اثر خود را نه‌تنها برگرفته از اثر کلاسیک «آرش کمانگیر»، بلکه اقتباسی از اقتباس سیاوش کسرایی نیز می‌داند. به‌عبارتی دیگر، او نیز مانند هاچن اقتباس را الگویی شبکه‌ای می‌انگارد، نه الگویی دوگانه. از نظر هاچن اقتباس، به‌عنوان فرایند، نه فقط با یک پیش‌متن بلکه با شبکه‌ای از پیش‌متن‌ها در نسبتی اقتباسی قرار دارد.

در مجموع، انگیزهٔ بیضایی در پیوندی سه‌گانه با لذت زیبایی‌شناختی (تغییر از قالب اسطوره به قالب برخوانی و زبان شعرگون)، کنش انتقادی-سیاسی (بازنویسی اسطورهٔ ملی با تیراندازی فردی در حاشیه) و پروژهٔ هویت‌سازی فرهنگی (ساختن تئاتری ایرانی بر بنیاد بازخوانی اسطوره‌ها) قرار دارد.

۲-۲-۲. چه چیزی را؟

هستهٔ روایی اسطورهٔ آرش کمان‌گیر، شامل یک شخصیت تیرانداز است که تعیین‌کنندهٔ مرز ایران و توران است. بیضایی این هستهٔ روایی را از متون باستانی می‌گیرد و به نقدی اجتماعی تبدیل می‌کند. در تیر یشت آمده است: «چو آن تیر در هوا پرّان که آرش تیرانداز —بهترین تیرانداز ایرانی- از کوه ایریو خشوث به سوی کوه خوانونت بینداخت... آنگاه آفریدگار اهورامزدا بدان دمید» (اوستا، ۱۳۸۵: ۳۳۱).

با توجه به دسته‌بندی سه‌گانهٔ هاچن، سبک درگیری مخاطب هر دو اثر، از نوع گفتنی است. صورت روایی و سبک گفتار از متن باستانی برگرفته شده است؛ لیکن اثر اقتباسی، در قالب خاصِ «برخوانی» و دیالوگ‌های فشرده، بازروایت می‌شود. روایت اسطوره‌ایِ کلاسیک سوم‌شخص، گزارشی و تک‌صداست، درحالی‌که در نمایشنامهٔ بیضایی، همان مواد روایی در شبکه‌ای از صداها و گفت‌وگوها پخش می‌شود؛ صحنه‌ای که ایرانیان آرش ستوربان را راهی دربار توران می‌کنند، به‌جای روایتِ گزارشی، صحنه‌پردازی در قالب گفت‌وگو و

جدل بازنمایی می‌شود و همین تغییر «شیوهٔ روایت» نیز مصداق اقتباس به معنای هاچنی است؛ یعنی انتقال عناصر ملموسی چون زاویهٔ دید، صداها و شیوهٔ روایت از قالب اسطورهٔ روایی به قالب نمایشنامه. بدین‌ترتیب، در اقتباس بیضایی نه‌تنها داستان تیر آرش، بلکه مجموعه‌ای از شخصیت‌ها، روابط قدرت، موتیف‌های نمادین و صورت‌های روایی از اسطوره گرفته و در دستگاه انتقادی و نمایشی بازچینش می‌شود.

۲-۲-۳. چگونه؟

در این داستان نیز، وفق دسته‌بندی هاچن، سبک درگیری مخاطب از نوع «گفتنی» است. بیضایی با حذف قدرت فرازمینی پهلوان و حذف شاخصهٔ فداکاری ارادی، آرش را به‌عنوان یک قربانی توصیف می‌کند. به بیانی دیگر، آرش فردی عادی است که به گواهی هومان (جاسوس توران)، در هیچ میدان جنگی دیده نشده است؛ اما وفق روایت نمایش‌نامه، ناخواسته قربانی جنگ جنگاوران شده است. به زعم بیضایی، دلخوشی جامعهٔ شکست‌خورده به منجی‌ای است که خودش از سایر افراد این جامعه ناتوان‌تر است. تیری که از سوی او شلیک شده، همچنان در حال حرکت است و هنوز فرود نیامده است (با مسکوت ماندن سرنوشت جنگ در «آرش» اثر خدامی قابل مقایسه است). آیا این حرکت ادامه‌دار به معنای موفقیت تیرانداز است؟ با توجه به جملات پایانی نمایشنامهٔ بیضایی، تیر آرش ذاتاً قابلیت فرود ندارد؛ چراکه، تیری زبانی است که از آن در زمان‌های مختلف سینه به سینه فقط سخن رانده می‌شود. انتظار مردم برای فرود تیرِ یک منجی، مانند در انتظار گودو[1] ماندن است. بنابراین، نمایشنامهٔ بیضایی برخلاف آنچه عده‌ای از منتقدان به آن اعتقاد دارند، بویی از امید ندارد (با مرگ بی‌نتیجهٔ قهرمان داستان «آرش» خدامی قابل مقایسه است). در همین راستا، موتیف‌های نمادین اسطوره (مثل استمرار حرکت تیر مرزگشا)، در معنایی جدید بازتعبیر شده است؛ یعنی اقتباس در سطح نمادین، از «معجزهٔ فرازمینی» به «گفتمان انتظارِ بی‌سرانجام» منتقل می‌شود و بیضایی از طریق همین جابه‌جایی، اسطورهٔ امید را به نقدی بر قهرمان‌پرستی و منجی‌طلبی بدل کرده است. جایی که متن‌های قدیمی پایان را نقطهٔ تثبیت مرز و تحقق رستگاری جمعی می‌بینند، بیضایی پایان را به نقطهٔ آغاز یک «افسانهٔ تکرارشونده» در می‌آورد.

کشواد که می‌تواند نامزدی طبیعی برای پرتاب تیر باشد، از پذیرش مسئولیت سر باز می‌زند و می‌گوید: «اگر من تیر بیندازم، نفرین آن مراست. فردا آنها که در گرونـد انبوه انبوه می‌نالند که تیر کشواد ما را به دشمن واگذاشت» (بیضایی، ۱۳۷۶: ۲۱). این دیالوگ، نمونه‌ای عینی است از این‌که چگونه بیضایی «ترس از مسئولیت»، «فرار نخبگان» و «واگذاری بار تاریخی به یک فرد فرودست» را به هستهٔ اسطوره‌ای می‌افزاید و بدین‌ترتیب، آنچه اقتباس می‌شود، تنها واقعهٔ تیراندازی نیست، بلکه الگوی کلی توزیع قدرت و مسئولیت در جامعهٔ شکست‌خورده است. در متون باستان، پهلوان و پادشاه بر محور فرّه ایزدی مشروعیتی سلسله‌مراتبی داشته‌اند و پهلوان مجری فرمان پادشاه به‌منظور حفظ نظم کیهانی بوده است. این در حالی است که در این داستان، شخصیت‌های دارای فرّه ایزدی و واجب‌الامر حذف شده‌اند و در همین راستا، کشواد به‌عنوان پهلوانی

---

۱ در *انتظار گودو* نمایش‌نامه‌ای در ژانر ابسورد (پوچ‌گرا) از ساموئل بکت (۱۹۵۹) است. در این نمایش‌نامه، دو کاراکتر چشم‌به‌راه شخصی به نام گودو هستند ولی او هرگز نمی‌آید. در نقد معاصر، از نام این نمایشنامه به‌عنوان نمادی از درون‌مایه‌های «ضدانتظار» و «موعودستیز» یاد می‌شود.

بازنمایی می‌شود که به‌جای اینکه خود را وقف مسئولیتش در قبال سرزمینش کند، به فکر خودش است و به‌خاطر حرف‌هایی که پشت سرش زده خواهد شد، مصلحت اجتماعی و ملی کشور را نادیده می‌گیرد.

۲-۲-۴. کجا و کی؟

آرش در این داستان، نه یک منجی ممتاز و شخصیتی بی‌همتا در تیراندازی، بلکه فردی عادی (مانند قهرمانِ زمینی شدۀ داستان «آرش» اثر خدامی) و یک قربانی است که محکوم به تیراندازی ناخواسته است. این شخصیت‌پردازی، ریشه در بستر تاریخی دهه ۱۳۴۰ دارد؛ بیضایی پس از کودتای ۲۸ مرداد، استبداد پهلوی و وابستگی نخبگان به غربِ استعمارگر را بازتاب می‌دهد. در این داستان نه‌تنها پیشنهاد پرتاب تیر از سوی تورانیان داده می‌شود، بلکه برخلاف اسطورۀ آرش کمان‌گیر، این بار حق انتخاب یک سردار کارآزموده برای پرتاب تیر نیز از ایرانیان سلب شده و پادشاه توران، آرش ستوربان را برای پرتاب تیر انتخاب و به ایرانیان تحمیل کرده است.

زمان روایت، دوران باستانی جنگ ایران و توران (پس از شکست ایران و قرارداد صلح ننگین) است، اما با لایه‌های معاصر دهۀ ۱۳۴۰ شمسی خشک‌سالی اجتماعی، سرکوب و وابستگی به قدرت خارجی را تداعی می‌کند. مکان اصلی، قلۀ البرز (نماد قربانی و بلندی ملی) است. دشت‌های خشک و تشنۀ ایران (پیوند با اسطوره آب و باروری) در برابر اردوگاه توران (پُر آب و حاصل‌خیز، نماد استعمار) قرار دارد؛ مسیر تیر از البرز شرقی تا فرغانه/خراسان و دریای خزر، مرز جغرافیایی را به مرز فرهنگی و تاریخی گسترش می‌دهد. این فضا-زمان، در البرز استبدادی است و در دوران گذار از اسطوره به مدرنیته رقم می‌خورد. در این بافت، «آرش» نه‌فقط بازگفت اسطوره، بلکه واکنشی به بازخوانی‌های معاصر آن، به‌ویژه منظومۀ «آرش» سیاوش کسرایی است که خود به یکی از نمادهای امید انقلابی و حماسۀ جمعی بدل شده بود.

بنابراین انتخاب آرش به‌عنوان سوژۀ اقتباس، معطوف به وضعیت ایران معاصر ـ تجربۀ شکست‌ها، قراردادهای تحقیرآمیز بین‌المللی ایران و فرسایش امید جمعی‌ـ است. اسطوره در این نمایشنامه بهانه‌ای برای پرسش از بهای نجات جمع و مصرف بدن فرد، در گفتمان قدرت است. درحالی‌که، گفتمان کسرایی به پیروزی تیر و امکان رستگاری جمعی تأکید می‌کند، بیضایی در بافت دهۀ ۱۳۴۰ و تجربۀ شکست سیاسی، بر ناتوانی ساختاری جامعه و مصرف شدن فرودست در چرخۀ قدرت دست می‌گذارد. این تفاوت گفتمانی نشان می‌دهد که زمان نگارش و فضای فکری، چگونه پاسخ اقتباسی به یک اسطورۀ واحد را به شکلی پارودیک دگرگون می‌کند؛ در یک بافت، اسطوره به موتور امید جمعی بدل می‌شود و در بافت دیگر، به ابزار نقد همان امیدهای ساده‌انگارانه.

«آرش» در ایران دهۀ ۱۳۴۰، در صحنۀ تئاتر و در فضای مجلات ادبی و بعدتر در قالب کتاب، با مخاطبی روبه‌روست که هم خاطرۀ شکست سیاسی و استبداد را با خود دارد و هم در معرض جریان‌های نواندیشی دینی، چپ سیاسی و اسطوره‌گرایی نوین قرار گرفته است؛ در چنین فضایی، خوانش مخاطب از «تیرِ هرگز فرودنیامده» و از «قهرمانِ ستوربان»، لزوماً با خوانش مخاطبِ قرن بیست‌ویکم یکسان نیست. مخاطب دهۀ ۱۳۴۰ این اقتباس را بیشتر به‌عنوان استعاره‌ای از وضعیت ملتِ شکست‌خورده و منتظر می‌بیند؛ درحالی‌که مخاطب امروز، با فاصلۀ تاریخی و با

آگاهی از سرنوشت بعدیِ گفتمان‌های انقلابی و اصلاحی، ممکن است توجه بیشتری بر لایه‌های فلسفی و وجودی متن (مسئولیت فردی، امکان یا امتناع رستگاری جمعی، بحران هویت ملی) داشته باشد.

جدول ۱. مقایسهٔ بازنمایی «آرش» در روایت‌های خدامی، بیضایی و یارشاطر

پرسش‌های هاچن	آرش اثر خدامی	*آرش* اثر بیضایی	اسطورهٔ کلاسیک آرش
چه چیزی را؟	۱. جنگ ایران و انیران (عراقی‌ها)؛ ۲. آرش، به‌عنوان قهرمان گفتمان ملی گرا؛ ۳. پاسداری و جان‌فشانی برای حفظ مرز؛ ۴. قهرمان به‌عنوان سرآمد سجایای اخلاقی؛ ۵. غیریت‌سازی آرش به‌لحاظ گفتمانی؛ ۶. بازنمایی پارودیک آمرِ صاحبِ فرّه؛ ۷. درگیری مخاطب با متن به شیوهٔ «گفتنی».	۱. جنگ ایران و توران؛ ۲. بازنمایی جنگ به‌عنوان گفتمان دفاعی با ماهیت تحمیلی؛ ۳. عدم توازن قدرت دفاعی ایران در برابر توران؛ ۴. شرط تیراندازی برای مرزنمایی؛ ۵. آرش به‌عنوان نفر برگزیده برای تیراندازی سرنوشت‌ساز؛ ۶. زبان آرکائیک روایت؛ ۷. سبک درگیری مخاطب با متن به شیوهٔ «گفتنی».	۱. جنگ ایران و انیران (توران)؛ ۲. بازنمایی جنگ به‌عنوان گفتمان دفاعی با ماهیت تحمیلی؛ ۳. عدم توازن قدرت دفاعی ایران در برابر توران؛ ۴. شرط تیراندازی برای مرزنمایی؛ ۵. آرش به‌عنوان نفر برگزیده برای تیراندازی سرنوشت‌ساز؛ ۶. پاسداری و جان‌فشانی برای حفظ مرز؛ ۷. بدن‌محوری؛ ۸. رفتن روی کوه به‌مثابهٔ فاصله گرفتن از زمین؛ ۹. قهرمان به‌مثابهٔ محافظ نظم کیهانی؛ ۱۰. آمری دارای فره ایزدی؛ ۱۱. زبان آرکائیک؛ ۱۲. فرود تیر؛ ۱۳. سبک درگیری مخاطب با متن به شیوهٔ «گفتنی».
چه کسی و چرا؟	نویسنده‌ای با رویکرد انتقادی-اجتماعی و در عین حال برگزیدهٔ جشنوارهٔ رضوی.	نمایش‌نامه‌نویس و کارگردانی با رویکرد انتقادی-اجتماعی، در واکنش به آرش سیاوش کسرایی.	تیریشت اوستا، یارشاطر و دیگران.

پرسش‌های هاچن	آرش اثر خدامی	*آرش* اثر بیضایی	اسطورهٔ کلاسیک آرش
چگونه؟	۱. دوقطبی بیناگفتمانی در نام‌گذاری‌ها؛ ۲. شخصیت‌پردازی مبتنی بر تقابل گفتمانی؛ ۳. غیریت‌سازی اسامی ایرانی نسبت به جغرافیای سرزمینی؛ ۴. غیریت‌سازی قهرمان نسبت به سایر هم‌قطاران؛ ۵. سوء ظن هم‌قطاران به تبانی آرش با دشمن؛ ۶. شخصیت‌هایی باهویت گفتمانی هیبریدی؛ ۷. زاویه‌دید سوم‌شخص دوربین؛ ۸. توازی‌سازی دوگانهٔ شخصیت‌های اکبر و آرش؛ ۹. سوگیری گفتمانی قاب‌بندی و ایماژسازی صحنه‌ها؛ ۱۰. جایگزینی «جنگ» به‌جای «دفاع مقدس» در پیرامتن عنوان، به‌منظور تقدس‌زدایی؛ ۱۱. زمینی‌سازی قهرمان؛ ۱۲. مسکوت گذاشتن پایان جنگ؛ ۱۳. مسکوت گذاشتن کارکرد دفاعی تیر آرش؛ ۱۴. پارودی فره‌نداری شخصیت ایدئولوژیک اکبر؛ ۱۵. بازی زبانی با اسم اکبر به‌منظور تضعیف گفتمان تک‌بعدی؛ ۱۶. بازنمایی وحدت در عین کثرت گفتمانی در قالب سه کلمهٔ «زیارت، زادگاه، صلیب».	۱. تغییر ژانر از داستان به نمایش‌نامه؛ ۲. بازنمایی پارودیکِ شخصیتی در حاشیه و معمولی به‌عنوان قهرمان؛ ۳. ترادف پارودیک قربانی و منجی؛ ۴. استفاده از صفت پارودیک «ستوربان» به‌جای صفت استحسانی «کمان‌گیر» برای قهرمان؛ ۵. سوء ظن هم‌قطاران به تبانی آرش با دشمن؛ ۶. عدم فرود تیر؛ ۷. تیر آرش به‌مثابهٔ برساخته‌ای زبانی و بدون انجام؛ ۸. هجو اسطوره‌گرایی (پارودی)؛ ۹. لحن فخیم و شاعرانه؛ ۱۰. دیالوگ‌های نمایشی-نقالی.	۱. تیراندازی متکی به فرّه پهلوانی (پیوند گفتمان ملی و معنوی)؛ ۲. جایگاه پادشاه به‌عنوان جانشین ایزد؛ ۳. ترادف جان‌فدایی در راه میهن و رستگاری جمعی؛ ۴. لحن حماسی و فخیم و توأم با نقالی.
کِی و کجا؟	۱. خطر دوقطبی‌سازی دین‌گرایی و ملی‌گرایی در جامعهٔ کنونی؛ ۲. هژمونی گفتمان تک‌بعدی در جامعه؛ ۳. آسیب‌زایی گفتمان پارنوئیدی دین‌گرای افراطی و توهم دشمن انگاری؛ ۴. غیریت‌سازی و دگربودگی قهرمان جهان‌وطن‌گرا در یک جامعهٔ تک بعدی؛ ۵. لزوم بازتعریف قهرمان بر اساس مکالمهٔ بیناگفتمانی باختینی؛ ۶. خطرناک‌تر بودن تنش داخلی نسبت به تنش دشمن خارجی؛ ۷. مصادرهٔ ارزش‌های ملی همچون میهن‌پرستی توسط گفتمان دینی؛ ۸. اسطوره‌زدایی.	۱. جنگ ایران و توران با لایه‌های معاصر دههٔ ۱۳۴۰؛ ۲. بازتاب شکست سیاسی؛ ۳. مداخلهٔ اجنبی در تصمیمات؛ ۴. رد موعودگرایی؛ ۵. اسطوره‌زدایی.	۱. برجسته‌سازی گفتمان ملی‌گرا با بازنمایی تقابل ایران و انیران؛ ۲. ترویج عشق به میهن؛ ۳. وحدت ملی؛ ۴. حفظ تمامیت ارضی؛ ۵. موعودگرایی؛ ۶. هم‌ارزی گفتمان معنوی و ملی؛ ۷. اسطوره‌گرایی.

نتیجه

به عقیدهٔ هاچن، خوانش یک اثر اقتباسی، مستلزم پاسخ به چهار متغیرِ پرسشی است: ۱. راوی کیست و هدف او از انتخاب و بازآفرینی اثر اقتباسی چیست؟ ۲. چه بن‌مایه‌ها و پیام‌هایی را از پیش‌متن وام گرفته است؟ ۳. مخاطب چگونه با اثر نوینِ اقتباسی ارتباط می‌گیرد؟ ۴. اثر اقتباسی در چه بافتی خلق شده است و در چه بافتی خوانده می‌شود؟ بر اساس پرسش‌های چهارگانهٔ هاچن، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در پاسخ به پرسش نخست (چه چیزی؟)، هر دو اقتباس خدامی و بیضایی مضمون و هسته‌ای از اسطورهٔ آرش کمان‌گیر را برگرفته‌اند که بر پاسداری از مرز، جان‌فشانی و قربانی‌شدن فرد در برابر جمع استوار است؛ با این حال، خدامی با مسکوت گذاشتن سرنوشت تعیین مرز در پس از مرگ آرش، موضوع را از تنش‌های مرز جغرافیایی به تنش‌های گفتمانی تعمیم داده است. در مقابل، بیضایی با حفظ وضعیت شکست‌خوردهٔ ایران و صحنهٔ تیراندازی بر فراز البرز، اسطوره را به شکلی پارودیک از یک رویداد حماسی تبدیل می‌کند به مسأله توزیع قدرت، ترس از مسئولیت و مصرف سیاسیِ بدنِ فرد فرودست. در ارتباط با پرسش دوم (چه کسی و چرا؟)، تحلیل نشان می‌دهد که انگیزهٔ خدامی، انتقاد از هژمونی گفتمان تک‌بعدی دینی و سوءظن این گفتمان نسبت به سوژه‌های بیناگفتمانی است. در سوی دیگر، بیضایی در قالب پروژه‌ای گسترده برای بازخوانی اسطوره‌های ایرانی، از آرش به‌عنوان امکانی برای نقد قهرمان‌پرستی، منجی‌طلبی و قراردادهای تحقیرآمیز سیاسی استفاده می‌کند و تیرِ هرگز فرونشستهٔ او را به استعاره‌ای برای انتظار بی‌سرانجام ملتِ شکست‌خورده بدل می‌سازد. در پاسخ به پرسش سوم (چگونه؟)، می‌توان گفت که خدامی علاوه بر دوقطبی‌سازیِ کنش شخصیت‌ها، از تقابل نام‌ها و معانی تحت‌اللفظی آنها و نیز از هویت‌های هیبریدی (شخصیت‌هایی که به‌لحاظ گفتمانی دورگه‌اند) برای نمایش کشمکش‌های بیناگفتمانی استفاده کرده و بدین ترتیب، از هژمونی گفتمان تک‌بعدی دینی در مصادره به مطلوب کردن مفاهیم ملی انتقاد کرده است. او همچنین با ساختاری لطیفه‌گون (ساختاری مبتنی بر ضربهٔ پایانی)، مرگ پهلوان را به‌عنوان مرگ جهان‌وطن‌گرایی (قربانی شدن تفکر همزیستی گفتمان‌ها) در یک جامعهٔ تک‌گفتمانی بازنمایی می‌کند و از این طریق، شکوه شهادت را به پرسشی اخلاقی و انتقادی درباره معیارهای قضاوت جمعی بدل می‌کند. در مقابل، بیضایی با استفاده از ساختار برخوانی، زبان شاعرانه، چندصدایی و حذف فرّه پهلوانی، آرش را از پهلوانِ برخوردار از نیروی ماورایی به قربانی ناخواسته‌ای تبدیل می‌کند که ناگزیر بار مسئولیت تاریخی را بر دوش می‌کشد و هرگز به نقطهٔ رستگاری جمعی نمی‌رسد. سرانجام، دربارهٔ پرسش (کجا و کی؟)، نتایج نشان از آن دارد که هر دو اقتباس در بافت بحران‌های تاریخی و سیاسی ایران شکل گرفته‌اند و همین بافت، جهت‌گیری معنایی آنها را تعیین کرده است؛ داستان خدامی در بستر جنگ ایران و عراق و فضای دینی پس از انقلاب اسلامی، به نقد سوءظن ایدئولوژیک و معیارهای تک‌ساحتی ایمان می‌پردازد؛ درحالی‌که نمایش‌نامهٔ بیضایی در دههٔ ۱۳۴۰ و در پرتو خاطرهٔ کودتای ۲۸ مرداد، استبداد پهلوی و وابستگی نخبگان به غرب، اسطورهٔ آرش را به آینه‌ای برای بازتاب وضعیت ملت شکست‌خورده و منتظر تبدیل می‌کند. تمایز میان سبک مینیمال و لطیفه‌گون خدامی و زبان شاعرانه و برخوانیِ بیضایی نشان

می‌دهد که اقتباس، فراتر از بازگویی اسطوره، به میدانی برای چانه‌زنی گفتمان‌های دینی، ملی و انتقادی در ادبیات امروز ایران بدل شده است. روی هم رفته، اسطورۀ آرش در هر دو متن معاصر، از حماسۀ تثبیت مرزهای ملی به مجالی برای بازتعریف مفهوم پهلوانی تغییر کارکرد داده است. هر دو اثر، اسطوره را از حماسۀ ملی به نقد فرهنگی مدرن، بازآفرینی و هویت ایرانی را در بستر سیاسی–اجتماعی بازتعریف کرده‌اند. این مقاله با مقایسۀ بازنمایی آرش، به‌عنوان پهلوان، در آثاری از سه دورۀ مختلف باستان، دهۀ چهل و دهۀ جاری، اقتباس را به‌عنوان یک فرایند پویا مطمح نظر قرار داده است، نه به‌عنوان محصول. بر همین اساس می‌توان گفت، نسبت به گذشته، در اقتباس‌های امروز نقش بافت میان‌فرهنگی در بازتفسیر پهلوان‌های اساطیری برجسته‌تر شده و تحت زنجیرۀ سرخوردگی‌های اجتماعی، موضوع بازآفرینی‌ها رو به پارودیک شدن، موعودستیزی و اسطوره‌زدایی تغییر مسیر داده است.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسنده، این پژوهش فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع و مآخذ

- آلن، گراهام. (۱۴۰۰). *بینامتنیت*. ترجمۀ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۳). «تأملی دربارۀ منابع و شیوۀ کار فردوسی». *نشریه دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*. دورۀ ۴۷. شمارۀ ۱۹۲. صص: ۱۴۹–۸۵.
- ابراهیمی، نادر. (۱۳۴۲). *آرش در قلمرو تردید*. تهران: آگاه.
- افشار، مریم. (۱۳۹۴). *تحلیلی بر بازتاب اسطوره در سینمای بهرام بیضایی*. تهران: روشنگران.
- انصاری، بهمن. (۱۳۹۷). *اساطیر ایرانی*. تهران: آرون.
- *اوستا*. (۱۳۸۵). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. چاپ دهم. تهران: مروارید.
- اوستا، مهرداد. (۱۳۴۴). *حماسۀ آرش*. مشهد: چاپخانۀ خراسان.
- بیرونی، ابوریحان. (۱۳۹۴). *آثارالباقیه عن القرون الخالیه*. تصحیح عزیزالله علیزاده. تهران: فردوسی.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۷۶). *سه برخوانی*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- جبری، سوسن؛ کهریزی، خلیل. (۱۳۹۱). «غیبت آرش کمان‌گیر در شاهنامه». *ادب‌پژوهی*. دورۀ ۶. شمارۀ ۲۱. صص: ۱۶۹–۱۴۱.
- خدامی، مصطفی. (۱۳۹۹الف). «آرش» در یک پسر و دو مادر. تهران: قدیانی.
- خدامی، مصطفی. (۱۳۹۹ب). *داستان‌های مینیمال*. تهران: صاد.
- خدامی، مصطفی. (۱۳۹۹ج). *واگن مخصوص، داستانک‌های رضوی*. تهران: صاد.
- رضایی کلاته میرحسن، محدثه السادات؛ الهامی، امیر. (۱۴۰۴). «بررسی پیوند ایدئولوژی فرّه شاهی و فرّه پهلوانی در شاهنامه فردوسی». *ادبیات پهلوانی*. دورۀ ۳. شمارۀ ۴. صص: ۱۸–۱.
- شکوهمند، مهرزاد. (۱۳۹۲). «*اسطورۀ آرش و بازتاب آن در ادبیات نمایشی معاصر ایران، پروژۀ عملی: نگارش فیلمنامۀ آرش کمانگیر*». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی. به راهنمایی مصطفی مختاباد امرایی. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدۀ هنر و معماری.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۴). *شاهنامه، بر اساس چاپ مسکو*. به کوشش سعید حمیدیان. جلد ۹–۸. تهران: دفتر نشر داد.
- محمّدی، مهدی؛ صفری‌کندسری، خدیجه. (۱۴۰۱). «تحلیل اسطورۀ آرش کمان‌گیر از اوستا تا هنجارگریزی معاصر». *پژوهشنامۀ تمدن ایرانی*. دورۀ ۴. شمارۀ ۲. صص: ۲۰۲–۱۸۹.
- مقدم، علی. (۱۴۰۰). «*بررسی اقتباس‌های معاصر از اسطورۀ آرش کمان‌گیر براساس نظریۀ لیندا هاچن*». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی. به راهنمایی حمید تلخابی (بخش نظری) و مهدی داودآبادی (بخش عملی). مؤسسۀ آموزش عالی هنر و اندیشۀ اسلامی.

- مینوی، مجتبی. (۱۳۷۲). *فردوسی و شعر او*. تهران: طوس.

- هاچن، لیندا (۱۳۸۱). *«بینامتنیت، هجو و گفتمان‌های تاریخ» در ادبیات پسامدرن*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

- هاچن، لیندا (۱۳۹۳). *«فراداستان تاریخ‌نگارانه، سرگرمی گذشته» در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

- هاچن، لیندا (۱۳۹۶). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: مرکز.

- کسرایی، سیاوش. (۱۳۹۲). *آرش کمان‌گیر*. با تصویرگری مهردخت امینی. تهران: خانه ادبیات.

- کیانی، هادی. (۱۳۹۸). *«عناصر سازندهٔ خنده و طنز، امکانات اقتباس کمیک از لطایف ملانصرالدین»*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی. به راهنمایی اردشیر صالح‌پور. مؤسسهٔ غیرانتفاعی هنر و اندیشهٔ قم. دانشکده ادبیات نمایشی.

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

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New york and London: Routledge. ISBN 9780415007061.

Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* University of Illinois Press. Dd. Urbana and Chicago 2nd.

References

Afshar, M. (2015). *A Analysis of Myth in the Cinema of Bahram Beyzaei*. Tehran: Rošangarān. [in Persian].

Allen, G. (2021). *Intertextuality*. (P. Yazdanjou, trans.). Tehran: Markaz. [Text in Persian].

Ansari, B. (2018). *Myths of Iran*. Tehran: Ārvan. [in Persian].

Avesta (2006). Gozāreš va Pajūheš-e Jalil Doustkhah. (10th ed.). Tehran: Morvarid [in Persian].

Avesta, M. (1965). The Epic of Arash. Mashhad: Khorasan Printing House. [in Persian].

Aydenlou, S. (2004). "A Reflection on Ferdowsi's Sources and Methods". *Persian Language and Literature*, *47*(192), 85-149. https://doi.org/20.1001.1.22517979.1383.47.192.4.9 [in Persian].

Beyzaèi, B. (1997). *A Threefold Dramatic Recital.* Tehran: Rošangarān va Motāle'āt-e Zanān. [in Persian].

Biruni, A.M. (2015). *Āsār Al-bāqiyeh*. (A. Alizadeh, ed.). Tehran: Ferdowsi [in Persian].

Ebrahimi, N. (1963). *Arash in the Realm of Doubt*. Tehran: Āgāh. [in Persian].

Ferdowsi, A.Q. (1995). Shah-nameh, based on the Moscow edition. (Vols: 8-9, S. Hamidian, ed.). Tehran: Daftar-e Našr-e Dād. [in Persian].

Hutchen, L. (2014). "Historical meta-stories: Entertainment of the past" in *Modernism and postmodernism in the novel*. (H. Payandeh, trans.). Tehran: Nīlūfar. [in Persian].

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New york and London: Routledge. ISBN 9780415007061.

Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* University of Illinois Press. Dd. Urbana and Chicago 2nd.

Hutcheon, L. (2002). "Intertextuality, parody, and the discourses of history" in *Postmodern literature: report, attitude, criticism*, (P. Yazdanjou, trans.). 6th ed, Tehran: Markaz. [in Persian].

Hutcheon, L. (2017). *A theory of adaptation*. (2nd ed., M. Khodakarami, trans.). Tehran: Markaz. [in Persian].

Jabri, S., Kahrizi, K. (2012). The Absence of Ārash Kamāngir in Shāhnāme. *Journal of Adab Pazhouhi*, *6*(21), 141-169. [in Persian].

Kasraei, S. (2013). *Arash the Archer*. (M. Amini, illus.). Tehran: Khāne-ye adabi-yāt. [in Persian].

Khoddami, M. (a. 2020). "Arash" in *A Son with Two Mothers*. Thran: Qadyāni. [in Persian].

Khoddami, M. (b. 2020). *Minimalist Stories*. Thran: Sād. [in Persian].

Khoddami, M. (c. 2020). *The Special Wagon, Razavi Flash-Fictions*. Thran: Sād. [in Persian].

Kiani, H. (2020). *The Elements of Laughter and Satire, Comedy Features Adapted from Mulla Nasruddin's Jokes, Practical Project: Movie Scripts "Arash Kamangir"*. M.A. thesis in Dramatic Literature, Department of Dramatic Literature Faculty of Art and Architecture Tarbiat Modares University. [in Persian].

Minovi, M. (1993). *Ferdowsi and His Poetry*. Tehran: Tūs. [in Persian].

Moghaddam, A. (2021). *A Review of Contemporary adadptations of the Legend of Arash Kamangir based on Linda Hutcheon's Theories*. M.A. thesis in Dramatic Literature, Institute of Higher Education of Islamic Art and Thought. [in Persian].

Mohammadi, M., & Safari kansari, K. (2023). Analysis of the myth of Arash archer from Avesta to contemporary deviance. *Iranian Civilization Research*, *4*(2), 189-202. http://doi.org/10.22103/jic.2022.20073.1125 [in Persian].

Rezaei Kalatemirhasan, M.A., & Elhami, A. (2025). Investigating the Ideological Connection between Royal splendor and Heroic Splendor in Shahname of Ferdowsi. *Journal of Heroic Literature*, *3*(4), 1-18. http://doi.org/10.22034/heroic.2025.3.4.01 [in Persian].

Shokouhmand, M. (2013). *The Myth of Arash and Its Dramatic Effects in Iranian Contemporary Plays*. M.A. thesis in Dramatic Literature, Qom Non-profit Institute of Art and Thought. [in Persian].

Yarshater, E. (1972). *Stories of Ancient Iran*. Tehran: Book Translation and Publishing Compani. [in Persian].