

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۰۸/۰۴

شیرزاد طایفی^۱، کورش سلمان نصر^۲

گونه‌شناسی نمایش‌نامه‌ی «سلطان مار» بر اساس نظریه‌ی میتوس «فرای»

چکیده

بهرام بیضایی از نویسندگان، پژوهشگران و هنرمندان شاخص ایران است که در عرصه‌ی نمایش، آثار ارزشمندی، ماندگار و شایسته‌ی نقد و تحلیل خلق کرده است. گونه‌شناسی آثار نمایشی او اگرچه به صورت پراکنده و در لابه‌لای نوشته‌هایی چند مورد توجه قرار گرفته، اما کمتر به صورت علمی و روش‌مند به دسته‌بندی و تحلیل گونه‌شناسانه‌ی آن‌ها پرداخته‌اند. از میان نظریات گونه‌شناسی، نورثروپ فرای دیدگاه درخور توجهی دارد و طبقه‌بندی کاربردی از گونه‌شناسی ارائه می‌دهد. او هریک از گونه‌های کم‌دی، رمانس، تراژدی و آیرونی / طنز را با یکی از میتوس‌های بهار، تابستان، پاییز و زمستان تطبیق می‌دهد و برای هر میتوس، شش نوع یا مرحله قابل است که به تقسیم‌بندی دقیق درون‌گونه‌ای منجر می‌شود. با توجه به دیدگاه فرای، باید در نظر داشت که اثر مهم بهرام بیضایی با عنوان «سلطان مار» قابل ارزیابی و نقد گونه‌شناسانه است. در پژوهش پیش‌رو، کوشیده‌ایم ضمن بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی، با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی، و کاربست نظریه‌ی «میتوس» نورثروپ فرای، تحلیل گونه‌شناسانه‌ای از نمایش‌نامه‌ی فوق ارائه کنیم. دستاوردهای پژوهش گویای این است که نمایش‌نامه‌ی سلطان مار از منظر گونه‌شناسی فرای، ذیل گونه‌ی کم‌دی نوع چهارم قرار می‌گیرد، که این امر به نوبه‌ی خود، می‌تواند زمینه‌ای برای آشنایی با بخشی از بن‌مایه‌های آثار بیضایی باشد.

واژگان کلیدی: نمایشنامه، بهرام بیضایی، نورثروپ فرای، میتوس، میتوس بهار، کم‌دی.

^۱ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی تهران

E-mail: sh_tayefi@yahoo.com

^۲ دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی تهران

E-mail: salmannasr_koorosh@yahoo.com

۱. مقدمه

نورثروپ فرای (۱۹۹۱-۱۹۱۲م)، نظریه پرداز و منتقد ادبی، در کانادا متولد شد. مهم ترین کتاب او کالبدشناسی نقد است، سومین مقاله‌ی این کتاب، مهم ترین مقاله‌ی نویسنده در حوزه‌ی نقد اسطوره‌ای است، که طی آن، چهار فصل تابستان، پاییز، زمستان و بهار را به ترتیب، با چهار گونه‌ی اصلی رمانس، کمدی، تراژدی و طنز / آبرونی برابر قرار می‌دهد. (مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۲۸-۳۳۰)

پیش از شرح نظریه‌ی فرای، ابتدا به خاستگاه آن می‌پردازیم، تا به درک روشن تری از منظور فرای برسیم. او می‌گوید: «من ادبیات را به مثابه‌ی ساختار می‌بینم و گاه این ساختار، به عنوان مثال در قرون وسطی، در واقع ساختاری بوده که موجب شمار عظیمی از شاکله‌های تخیلی پراکنده در میدان‌های مختلف اساطیری - شاعرانه سابق الذکر شده است.» (فرای، ۱۳۸۷: ۳۲) نظر فرای این است که: «در واقع ادبیات صرفاً مجموعه‌ای تصادفی از نوشته‌های پاشیده در سراسر تاریخ نیست، و اگر به دقت مورد مذاقه قرار گیرد ملاحظه خواهد شد که قوانین عینی و معینی بر آن حاکم است که نقد می‌تواند با مدون کردن آن‌ها خود نیز نظام یافته شود» (ایگلتن، ۱۳۹۳: ۱۲۶)؛ به این ترتیب می‌توان دریافت که نظریه‌ی فرای در حوزه‌ی تحلیل‌های ساختارگرایی قرار می‌گیرد؛ با این حال باید مشابهت و تمایز رویکرد ساختارگرایان و فرای را در نظر داشت.

«همه‌ی مصنوعات (با چنان‌که معمولاً ساختارگرایان می‌گویند «متن‌ها») هنری، تجلی‌هایی از یک ساختار عمقی بنیادین است. این متن‌ها هم‌چون یک زبان با «گرامر» خاص خود سازمان می‌یابند.» (سیم، ۱۳۸۰: ۱۱۲) این نوع «تحلیل ساختارگرایانه عمدتاً محصول زبان‌شناسی ساختارگراست، اما در عین حال به شدت متکی بر فرمالیزم روس (مکتبی از نگره‌ی ادبی که در دهه‌ی ۱۹۲۰، ظهور کرد) و نگره‌ی انسان‌شناختی است.» (سیم، ۱۳۸۰: ۱۱۲-۱۱۳) در گستره‌ی علوم «ساختارگرایی خود را در مقام دانشی می‌بیند که سعی در درک نظام‌مند ساختارهای بنیادینی دارد که تمام تجربه‌های بشری و در نتیجه تمامی رفتار و تولید بشری بر آن استوار است... [ساختارگرایی] روشی است برای نظام‌مند ساختن تجربه‌ی بشری که در حوزه‌های مطالعاتی بسیاری از آن استفاده می‌شود. برای مثال، زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و مطالعات ادبی.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۳۶) ساختارگرایی که محصول زبان‌شناسی بود در علوم همانند انسان‌شناسی پیشرفت‌های چشمگیری داشت. کلود لوی استروس (۱۹۰۸) از بزرگ‌ترین انسان‌شناسان معاصر است که در «میان تمامی پیشروان ساختارگرایی مدرن یگانه کسی است که خود را به صراحت ساختارگرا می‌خواند و دو مجلد برگزیده‌ی مهم ترین آثارش را انسان‌شناسی ساختارگرا نامیده است.» (احمدی، ۱۳۹۵: ۱۸۳) انسان‌شناسی استروس «این شیوه‌ی تحلیل را به اسطوره‌های بدوی تعمیم می‌دهد تا نشان دهد که چگونه یک ساختار بنیادین (مثلاً اسطوره‌ی آفرینش) می‌تواند از فرهنگی به فرهنگ دیگر تفاوت داشته باشد. ایده‌ی یک ساختار پنهانی و در عین حال با فرم‌های متعدد، قلب تلاش‌های ساختارگرایانه را به خود اختصاص داده است.» (سیم، ۱۳۸۰: ۱۱۳) تحقیقات این انسان‌شناس مورد توجه ساختارگرایانی چون نورثروپ فرای قرار گرفت.

رویکردهای ساختارگرایانه به ادبیات، در سه حوزه‌ی مطالعات ادبی قابل مشاهده است؛ ساختار انواع ادبی، ساختار روایت (روایت‌شناسی) و ساختار تفسیر ادبی. در این میان، بحث درباره‌ی انواع ادبی، به شناسایی گونه‌ی ادبی معطوف است. (سیم، ۱۳۸۰: ۳۵۶-۳۷۵) چنان‌چه مشاهده می‌شود، ساختار انواع ادبی اهمیت ویژه‌ای نزد ساختارگرایان دارد. «ادیبان ساختارگرا نظیر پراپ، تودورف، بارت و تا حدودی آلتوسر و فوکو و ژنت به داستان‌های خاص نمی‌پرداختند، بلکه آن‌ها را از این جهت مطالعه می‌کردند تا «قوانین عمومی» حاکم بر یک نوع ادبی را در ادبیات ملتی کشف کنند.» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۶۰)

نورثروپ فرای نیز از جمله منتقدان ادبی است که با توجه به نظریات کهن‌الگویی یونگ، به ایجاد طرحی برای تقسیم‌بندی انواع ادبی دست زده است. «پیروان آمریکایی نقد اسطوره خواهان آن بودند که از ادعای یونگ دایر برجا دادن ناخودآگاه جمعی در معماری ارثی مغز، سرسری بگذرند؛ اما فرای می‌گفت که روشنی آشکار شدن انگاره‌های ازلی در ادبیات، از روشنی آشکار شدن آن در اسطوره‌شناسی جوامع پیش از پیدایش سواد کمتر نیست.» (هارلند، ۱۳۸۸: ۳۱۰) فرای اهمیت زیادی برای نقش اسطوره در ادبیات قایل است. با روشن شدن درجه‌ی اهمیت اسطوره نزد فرای، باید به نظر یونگ درباره‌ی کهن‌الگوها پیردازیم تا منشأ دیدگاه فرای را در به‌کارگیری کهن‌الگوها دریابیم. یونگ با نظر فروید درباره‌ی «ناخودآگاه فردی» موافق بود؛ اما اظهار می‌داشت که جنبه‌ای از روان فرد در نوع بشر یکسان و آن جنبه حاصل تجارب و آزموده‌های گذشتگان است. یونگ این جنبه را «ناخودآگاه جمعی» می‌نامد که به نظر او خود را در کهن‌الگوهای متجلی می‌سازد. (گوردن، ۱۳۷۹: ۲۹) یونگ در مقاله‌ای با عنوان «کهن‌الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی» در توصیف کهن‌الگو می‌نویسد: «محتوایی ناخودآگاه که از راه خودآگاهانه شدن و نیز از راه ادراک شدن، دگرگون می‌گردد و ویژگی‌هایش را از ذهنیت منفردی کسب می‌کند که به‌هردلیل از آن حادث شده.» (بیلسکر، ۱۳۸۷: ۶۰) این تعریف، بیشتر ذهن را منحرف می‌کند. اولین عبارتی که یونگ برای توصیف مفهوم کهن‌الگو به کار می‌برد، «تصویر ازلی» است. او این عبارت را در اشاره به اندیشه‌های بنیانی به کار می‌برد که در ضمیر ناخودآگاه فرد باقی می‌ماند؛ اما از تجربیات او سرچشمه نگرفته است. فرد تنها زمانی از این تصاویر ازلی آگاه می‌شود که تجربیات خاصی در زندگی‌اش دوباره آن تصاویر ازلی را زنده کند. کهن‌الگوها جهان‌شمول‌اند و موجودیت آن‌ها از شکل‌گیری مغز و ذهن انسان در طول تاریخ ناشی شده است. (بیلسکر، ۱۳۸۷: ۶۰) کهن‌الگوی «نقشی از دیو، انسان یا یک فرآیند که در مسیر تاریخ هر جا که وهم‌وخیال خلاقه تجلی تام کند تکرار می‌شود؛ بنابراین اساساً اسطوره‌ای است.» (گوردن، ۱۳۷۰: ۲۹) از منظر فرای، «اسطوره به ساده‌ترین و معمول‌ترین معنا، نوعی سرگذشت یا داستان است که معمولاً به خدا یا رب‌النوع و موجودی الهی مربوط می‌شود.» (فرای، ۱۳۷۸: ۱۰۱) می‌توان گفت که از نظر فرای «اسطوره‌ها شکل‌هایی از روایت‌اند و بنابراین بن‌مایه‌های اسطوره ساختارهای روایی هستند. از این رو، تحلیل ساختاری اسطوره‌ها متضمن نکته‌های آشکاری برای مطالعه‌ی ساختاری ادبیات است... ادبیات چیزی جز بازگفتن همان اسطوره‌ها در هیأت‌های مختلف نیست» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۴۸) از این رو، فرای را می‌توان یک منتقد اسطوره‌ای دانست. «منتقد اسطوره‌ای برخلاف منتقد فرویدی که مستعد آن است تا اثر را محصول روان‌رنجوری جنسی بداند، کلیت اثر را تجلی نیروهای حیات‌بخشی می‌داند که از اعماق روان جمعی نوع بشر برمی‌خیزد.» (گرین و مورگان، ۱۳۷۶: ۱۶۸)

فرای «شیوه‌ی کار خود را «نقد صورت مثالی» توصیف می‌کند و صورت مثالی را تصاویر یا نمادهای تکرار شونده تعریف می‌کند که یک متن را به متن دیگر متصل می‌کنند و یکی از عوامل قابل فهم شدن هستند.» (بلزی، ۱۳۷۹: ۳۹) این صور تکرار شونده، تصویرهای ازلی یا کهن‌الگوها هستند؛ بنابراین در ساختارگرایی فرای، «مفهومی از سرشت فرهنگ بشر نهفته است که ادبیات را تقلیدی از «رؤیای کلی بشر» می‌داند و نه تقلید جهان.» (بلزی، ۱۳۷۹: ۴۰) اینک می‌توان تفاوت ساختارگرایی فرای با ساختارگرایی سایر منتقدان ادبی را درک کرد. فرای برخلاف منتقدان ساختارگرا که کانون توجه خود را شکل عناصر اثر قرار می‌دهند، «به جست‌وجو و واریسی آن روح درونی برمی‌آید که موجب جوشش شکل ادبی و جذابیت آن شده است» (گرین و مورگان، ۱۳۷۶: ۱۶۸). بدین ترتیب موضع فرای آشکارا با اصحاب نقد جدید تفاوت دارد. دیدگاه آن‌ها خرده‌بین و تفضیلی و دیدگاه فرای کل‌نگر است. می‌توان گفت که آن‌ها ارسطویی‌اند و فرای نوافلاطونی. (بلزی، ۱۳۷۹: ۳۸)

وجه تمایز فرای در تحلیل کهن‌الگویی ادبیات در این است که «با جسارتی درخشان اسطوره را با ادبیات یکسان می‌بیند و می‌گوید که اسطوره اصل ساختاری و سازمان دهنده‌ی شکل ادبی است» (بلزی، ۱۳۷۹: ۱۶۷). با این توصیف، اسطوره برای فرای ماده‌ی اولیه‌ی ادبیات و حتی برابر با آن است. حال اگر اسطوره برابر با ادبیات باشد، ساختار اصلی ادبی فرای بر چه پایه‌ای قرار می‌گیرد و او انواع ادبی خود را بر چه مبنایی طبقه‌بندی می‌کند؟ فرای در این زمینه پاسخ می‌دهد: «در روایت مکتوب چهار عنصر ماقبل انواع ادبی داریم که من آن‌ها را میتوس یا طرح نوعی می‌نامم» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۹۶)؛ از این رو، می‌توان گفت که فرای میان میتوس و میت (اسطوره) تفاوت قایل است. او برای طرح جامع طبقه‌بندی گونه‌های ادبی، از «میتوس» بهره می‌گیرد و اسطوره‌ها را برابر یا به تعبیر بهتر، بخشی از ادبیات می‌داند که خود قابل تطبیق با میتوس‌ها است. ساختار صور خیال، الگوی ایستایی است. روایت نیز سیر از یک ساختار به ساختار دیگر است. این سیر، سیر دوری است؛ یعنی در یک دایره‌ی بسته در حال چرخش است، مانند کوشش و استراحت، زندگی و مرگ که ضرب‌آهنگ این سیر است. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۹۱) این سیر دوری را می‌توان در سمبل‌های دوری مشاهده کرد؛ مثلاً «سمبل‌های دوری معمولاً به چهار مرحله‌ی اصلی تقسیم می‌شوند و چهار فصل سال شاخص چهار دوره‌ی روز (صبح، ظهر، عصر، شب) و چهار دوره‌ی آب (باران، چشمه، رود، دریا یا برف) و چهار دوره‌ی زندگی (نوجوانی، بلوغ، پیری، مرگ) و نظیر آن است.» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۳۹۳)

فرای برای اشاره به چهار الگوی روایی، از سمبل‌های فصول استفاده می‌کند و هر فصل را نشانه‌ی یکی از میتوس‌ها قرار می‌دهد. میتوس بهار، نشان‌گر نوع ادبی کم‌دی، میتوس تابستان، نشان‌گر نوع ادبی رمانس، میتوس پاییز، نشان‌گر نوع ادبی تراژدی و میتوس زمستان، نشان‌گر نوع ادبی طنز (آیرونی) است. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۹۶-۲۸۸)؛ به این ترتیب ساختار روایتی فرای نیز هم‌چون سمبل‌های دوری، در دور دایره‌ای بسته‌ای قرار می‌گیرد که با یکدیگر در ارتباط هستند.

برای شرح میتوس‌ها، از میتوس تابستان آغاز می‌کنیم تا درک سایر میتوس‌ها در ارتباط با یکدیگر مشخص شود.

۱. **میتوس تابستان (رمانس):** فرای جهان آرمانی را که بهتر از جهان واقعی است و جهان معصومیت و وفور نعمت و خرسندی است، میتوس تابستان می‌نامد. این میتوس با نوع ادبی رمانس در ارتباط است. در این جهان، قهرمان پارسای شجاع و دوشیزگان زیبا بر تهدیدهای شرورانه‌ای که بر سر راه رسیدن به اهدافشان دارند، فائق می‌شوند. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۵)

۲. **میتوس زمستان (طنز / آیرونی):** در مقابل جهان آرمانی، جهان واقعی قرار دارد. جهان واقعی سرشار از تجربه، عدم اطمینان و شکست است. این میتوس با نوع ادبی طنز / آیرونی در ارتباط است. شخصیت‌های اصلی در این میتوس مغلوب پیچیدگی‌های جهان واقعی می‌شوند. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۵)

۳. **میتوس پاییز (تراژدی):** این میتوس حرکت از جهانی آرمانی به سوی جهانی واقعی است. گذار از ناپختگی به سوی تجربه و از میتوس تابستان به میتوس زمستان است. فرای این میتوس را که بین تابستان و زمستان قرار دارد، «میتوس پاییز» نام نهاده است. قهرمان این میتوس از جهان آرمانی به جهان واقعی که جهان فقدان و شکست است، سقوط می‌کند. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۸).

۴. **میتوس بهار (کمدی):** این میتوس برخلاف میتوس پاییز، حرکت از جهان واقعی به سوی جهان آرمانی، و گذار از تجربه به ناپختگی و از میتوس زمستان به میتوس تابستان است. فرای این میتوس را که بین زمستان و تابستان قرار دارد، «میتوس بهار» نام نهاده است. قهرمان این میتوس از مشکلات جهان واقعی با چرخش‌هایی در پیرنگ به شادکامی می‌رسد. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۹)

استات در کتاب کمدی خود، بر کشف ارتباط بهار و کمدی تأکید کرده، با توجه به کمدی‌های شکسپیر می‌گوید: «کمدی شکسپیر، درام دنیای سبز است، چراکه پیرنگش درونمایه‌ی آیینی چیرگی عشق و زندگی بر سرزمین هرز را در خود جلب کرده.» (استات، ۱۳۸۹: ۶۰) فرای درباره‌ی شائبه‌ی عدم ارتباط کمدی با ادبیات می‌گوید: «بلهانه است که کمدی جز به نوع خاصی از نمایش تئاتری اطلاق نمی‌شود... اگر به ما بگویند چیزی که در حال خواندن آن هستی تراژیک یا کمیک است، به نوع خاصی از ساختار و فضا و نه الزاماً یک نوع ادبی خاص نظر خواهیم داشت.» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۹۶)

۲. مبانی نظری فرای درباره‌ی کمدی

با توجه به نظر متفکران یونانی، می‌بینیم که افلاطون در رساله‌ی فیلبوس، واکنش کمیک را نوعی لذت بدخواهانه یا حس خودوالایی در تماشای شخصیت‌های منفور گمان کرده بود. شخصیت‌های منفور در زندگی واقعی قادرند به ما آسیب برسانند؛ اما بر روی صحنه بی‌ضرر می‌شوند. (ویسمات و بروکز، ۱۳۷۶: ۵۱) ارسطو نیز معتقد است که کمدی «تقلید است از اطوار زشت، نه اینکه تقلید بدترین صفات انسان باشد، بلکه فقط تقلید اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود. آنچه مورد ریشخند و استهزاء می‌شود نیز امری است که در آن عیب و زشتی هست اما از آن عیب و زشتی آسیبی به کسی نمی‌رسد. چنان‌که آن نقاب‌ها که بازیگران از روی هزل و شوخی بر چهره می‌گذارند، زشت و ناهنجار هست اما به کسی آسیب نمی‌رساند.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۲۰) تعریف دیگر ارسطو از آثار کمیک در مقایسه با سایر نوع‌های نمایشی، به‌خصوص تراژدی شکل می‌گیرد. از نظر او، «تفاوت مردم همه در نیکوکاری و بدکاری است. اما کسانی را که شاعران وصف می‌کنند یا از حیث سیرت آن‌ها را برتر از آنچه هستند توصیف می‌کنند، یا فروتر از آنچه هستند و یا آن‌ها را به حد میانه وصف می‌کنند.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۱۵) دقیقاً از نظر ارسطو همین تفاوت توصیف افراد است که تراژدی را هم از کمدی جدا می‌کند؛ زیرا این یکی (کمدی) مردم را فروتر از آنچه هستند تصویر می‌کند و آن دیگری (تراژدی) برتر و والاتر. (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۱۵ و ویسمات و بروکز، ۱۳۷۶: ۵۱)

نورثروپ فرای نیز به این تقسیم‌بندی نظر داشته، از این بابت گله‌مند است که «منتقدان جدید به این سخن توجه چندانی نکرده‌اند.» (فرای، ۱۳۷۷: ۴۷) البته نظر او با نظر ارسطو اندکی اختلاف دارد. ارسطو در تشریح وصف فروتر یا والاتر شاعران می‌گوید: «تفاوت مردم همه در نیکوکاری و بدکاری است» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۱۵). اما برداشت فرای از نظر ارسطو این است که «آثار تخیلی را، نه به لحاظ اخلاقی، بلکه با توجه به قدرت عمل قهرمان، که بیشتر یا کمتر یا همسان قدرت عمل ماست، می‌توان طبقه‌بندی کرد» (فرای، ۱۳۷۷: ۴۷). قهرمان تراژدی به لحاظ مرتبه از دیگر انسان‌ها برتر است؛ ولی از محیط طبیعی خویش برتر نیست. قدرت او بس بالاتر از ما است و ما قادر به بیان آن نیستیم. کردار او ممکن است موردنقد اجتماعی باشد؛ اما تابع نظم طبیعت است. چنین قهرمانی، قهرمان بسیاری از حماسه‌ها و تراژدی‌ها است. (فرای، ۱۳۷۷: ۴۸) از سوی دیگر، اگر قهرمان نه بر دیگر انسان‌ها برتری داشته باشد و نه بر محیط خود، قهرمانی وجه فروتر و پس‌تر است که ما آن را در کمدی‌ها مشاهده می‌کنیم. (فرای، ۱۳۷۷: ۴۸)

فرای طرح خود را چنین آغاز می‌کند: «مناسب‌ترین راه آن است که نظریه‌ی ساخت کمیک را از آثار نمایشی برگیریم.» (فرای، ۱۳۷۶: ۱۰۹) در ساخت کمیک، اغلب مرد جوانی خواهان زن جوانی است، و این آرزو با موانعی روبه‌رو می‌شود که معمولاً از جانب پدر است. نزدیک به پایان نمایش‌نامه، پیچ‌وتابی در طرح، قهرمان را قادر می‌سازد به خواست خود دست یابد. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۰) «کمدی‌نویس قاعدتاً

برای تماشاگران جوان تر خود می نویسد و تقریباً پیران هر اجتماعی آماده اند که در کمندی چیزی مخرب علیه جامعه ببینند. مسلماً این خود یکی از عوامل شدت عمل اجتماع علیه هنر نمایش است.» (فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۰) در واقع حرکت کمدی، حرکتی از یک جامعه به جامعه دیگر است. در آغاز شخصیت‌های مانع، عهده‌دار جامعه هستند و با تمهیدی که در نمایش نامه به وجود می آید، قهرمان مرد و زن به وصال می‌رسند و جامعه‌ی جدیدی در اطراف قهرمان شکل می‌گیرد. زمان وقوع این اتفاقات، مرحله‌ی کشف کمیک آنانگنوریسیس (بازشناسی) یا کوگنیتیو (شناسایی) است (فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۰). «بنابراین حوادث کمدی در جهتی سیر می‌کند که قهرمان را در تاروپود جامعه‌ای قرار دهد که با آن دم‌ساز است.» (فرای، ۱۳۷۷: ۶۰) گرایش کمدی آن است که در جامعه‌ی نهایی، افراد بیشتری را جذب کند؛ به همین دلیل، شخصیت‌های مانع به جای آن‌که انکار شوند با سایرین مصالحه کرده، یا تغییر روش می‌دهند. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۱۱)

۲-۱. فرای چهار نوع شخصیت کمیک را برمی‌شمارد

فرای پیش از معرفی شخصیت‌های کمدی، به تقسیم‌بندی دیگری در رساله‌ی تراکتاتوس اشاره کرده، می‌گوید: «در تراکتاتوس سه نوع شخصیت کمیک قید شده است: آلازون‌ها یا خودفریب‌ها، آیرون‌ها یا خودبازدارنده‌ها و لوده‌ها.» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۰۸)

۲-۱-۱. آلازون‌ها (خودفریب‌ها): شخصیت‌های مانع و مضحک کمدی که معمولاً ریاکارند. بهترین نمونه‌ی این شخصیت‌ها، پدر غضبناک است. البته آدم فضل‌فروش و آدم شیک‌پوش ادواطواری نیز از جمله شخصیت‌های مضحک کمدی هستند که در دسته‌ی آلازون‌ها قرار می‌گیرند. آلازون مؤنث نیز به ندرت به کار می‌رود که معمولاً مکش مرگ ما و فضل‌فروش است.

۲-۱-۲. آیرون‌ها (خودبازدارنده‌ها): سردسته‌ی آن‌ها معمولاً خود قهرمان است و نویسنده مایل است او را کم‌اهمیت جلوه داده، خنثی و بی‌شکل کند. از نظر اهمیت بعد از قهرمان اصلی، قهرمان زن است که کم‌اهمیت جلوه می‌کند. شخصیت دیگر این گروه، طراح نقشه‌های به پیروزی رساننده‌ی قهرمان است. این شخصیت معمولاً غلامی نیرنگ‌باز است. دیگر شخصیت آیرون، پیرمردی است که کنش نمایش نامه با دور شدن او آغاز و با بازگشت او پایان می‌یابد. او بیشتر پدری است با این انگیزه که دریابد پسرش چه می‌کند. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۱۲-۲۰۸)

۲-۱-۳. لوده‌ها: کارکرد این‌ها بیشتر افزایش حال‌وهوای نشاط است تا سهمی در طرح. دلچک‌های حرفه‌ای، لوده‌ها، غلام‌بچه‌ها، آوازخوانان که غلط‌گویی یا تکیه‌کلامی خاص دارند، از این دسته‌اند. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۱۲-۲۱۳) لوده را نباید تنها به خرسک‌بازی محدود کرد، بلکه می‌توان دایره‌ی شمول آن را وسعت داد و با شخصیت‌های کمیکی یکسان دانست که کارشان سرگرم کردن و ایجاد فضای کمیک یا مرکزیت بخشیدن به آن است. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۳)

۲-۱-۴. خشک‌طبع‌ها: شامل افراد موقر و گنگ است که از آن‌ها خشک‌رفتاری سر می‌زند. این نوع شخصیت‌ها، معمولاً خسیس‌ها، فخرفروش‌ها و از خودراضی‌ها یا افرادی را شامل می‌شوند که مانع از خوشی افراد دیگر می‌شوند. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۰-۱۲۱)

فرای برای هر میتوس، شش نوع را در نظر گرفته که سه نوع از آن با انواع میتوس مجاور توازن دارد؛ سه نوع نخست کمدی با سه نوع نخست آیرونی و سه نوع دوم کمدی با سه نوع دوم رمانس. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۱۵-۲۱۶)



طرح کلی میتوس فرای: <https://prickofthespindle.org/2016/02/>

۲-۲. شش نوع یا مرحله‌ی کمدی

فرای می‌گوید: «من برای هر میتوس شش مرحله یا نوع قایلیم.» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۱۵) باید توجه داشت که منظور از مرحله، در واقع تقسیم‌بندی فصل بهار به شش دوره است. سه دوره از این شش دوره، به فصل زمستان نزدیک است و ویژگی‌های میتوس زمستان (آیرونی / طنز) در آن تأثیرگذار است و سه دوره‌ی دیگر به تابستان نزدیک است و ویژگی‌های میتوس تابستان (رمانس) در آن اثرگذار. هر نوع کمدی می‌تواند در یکی از این مراحل باشد و با توجه به آن، نوع کمدی تشخیص داده می‌شود. سه مرحله‌ی نخست کمدی با سه مرحله‌ی نخست آیرونی / طنز و سه مرحله‌ی دوم کمدی با سه مرحله‌ی دوم رمانس ارتباط می‌یابد. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۱۵-۲۲۵)

۲-۲-۱. نوع اول کمدی

طنز آمیخته‌ترین نوع کمدی است که در آن جامعه‌ی مقهورالطبع پیروز می‌شود یا شکست‌ناپذیر باقی می‌ماند. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۱۶ و فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۲) «مقهورالطبع در کمدی معمولاً کسی است که اعتبار و قدرت اجتماعی بسیار دارد، کسی که می‌تواند به‌زور بخش وسیعی از جامعه‌ی نمایش‌نامه را با وسوسه‌ی خویش همراه سازد» (فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۴)؛ اما طبع همان‌چیزی است که شخصیت‌های مانع نمایش را پوچ و نامعقول می‌سازد؛ یعنی شخصیت تحت تسلط چیزی است که پوپ آن را هوس غالب می‌نامد. مقهورالطبع نمی‌تواند عملی جز نقشی که برای خود تجویز کرده، انجام دهد. آدم خسیس، شکم‌پرست، سلیطه و... می‌توانند از این دست باشند. علاوه‌بر این‌ها، خودکامه‌ای خرفت که اراده‌اش به‌مثابه‌ی قانون است و تصمیمات دل‌به‌خواه یا پیمان‌های بی‌پروا می‌بندد، از همین‌گونه افراد است. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۰۳-۲۰۴ و فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۳-۱۱۴)

۲-۲-۲. نوع دوم کمدی

نوعی از کمدی است که قهرمان، جامعه‌ی مقهورالطبع و مضحک را دگرگون نکرده، به‌سادگی از آن دور می‌شود و ساختار آن را به همان حالت وامی‌گذارد. در این نوع از کمدی، جامعه‌ای به دست قهرمان شکل می‌گیرد؛ اما قدرت آن را ندارد که خود را بر جامعه‌ی مقهورالطبع مسلط کند. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۴)

۲-۲-۳. نوع سوم کمدی

نوعی از کمدی است که در آن شخصیت مقهورالطبع در برابر آرزوهای مردی جوان، تسلیم می‌شود. موقعیت کمیک این نوع، معمولاً ادیپوسی است که قهرمان در آن به‌عنوان عاشق جانشین پدر می‌شود. این واقعیت که پدر و پسر درگیر کشمکش با یکدیگر هستند، نشان‌دهنده‌ی آن است که به‌طور مکرر در رابطه با یک دختر، رقیب هم محسوب می‌شوند. احتمال آمیزش‌های مبنی بر زنای با محارم، یکی از مضامین کوچک کمدی را شکل می‌دهد. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۴)

۲-۲-۴. نوع چهارم کمدی

در این وجه، حرکت از دنیای تجربه به قصد دنیای آرمانی بی‌گناهی و رمانس آغاز می‌شود. کمدی‌هایی که در پیوند با رمانس هستند، معمولاً خوشاوندی با سنت قرون وسطایی بازی‌های آیینی فصل دارند. می‌توان آن‌ها را نمایش دنیای سبز نامید. طرح آن مشابه است با پیروزی زندگی و عشق بر سرزمین بی‌حاصل؛ مثلاً شخصیت قهرمان سردسته‌ی گروهی شورشی در جنگل است و تمام شخصیت‌های دیگر در جنگل گرد آمده، تغییر مشی می‌دهند. این گونه است که کنش کمدی در دنیایی عادی آغاز می‌شود، به سوی دنیای سبز به حرکت درمی‌آید، در آن حل و فصل کمیک انجام می‌شود و به دنیای عادی بازمی‌گردد. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۵-۱۲۶) البته باید در نظر داشت که «مضمون اصلی این مرحله در رمانس عبارت است از ابقای دنیای معصومیت در مقابل دنیای تجربه.» (فرای، ۱۳۷۶: ۲۴۳)

۲-۲-۵. کمدی نوع پنجم

در این کمدی، وارد دنیایی می‌شویم که حالت رمانسی آن هم‌چنان بیشتر است. این کمدی، کمتر آرمان‌شهری و بیشتر آرکادایی (شبانی) است و شادمانی در آن کم، و حزن و اندوه بیشتر است. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۲۳-۲۲۴)

۲-۲-۶. کمدی نوع ششم

در این نوع، جامعه‌ی کمدی وارد وجه نهایی می‌شود و فروپاشی جامعه‌ی کمیک را شاهد هستیم و واحدهای اجتماعی کمدی، کوچک و محرمانه می‌شود یا حتی به یک فرد محدود می‌گردد (فرای، ۱۳۷۷: ۲۲۵). بنابراین نتیجه می‌گیریم که در سیر از کمدی نوع اول تا نوع ششم، به تدریج جامعه‌ی رمانس بر جامعه‌ی مقهورالطبع کمیک چیره می‌شود، تا در نهایت جامعه‌ی کمیک فرومی‌پاشد.

۳. پیشینه‌ی پژوهش

نظریه‌ی فرای از جمله نظریه‌های ساختارگرایی است. در این زمینه تا به حال کتاب‌هایی از خود فرای ترجمه و چاپ شده که مهم‌ترین آن‌ها، تحلیل نقد، با ترجمه‌ی صالح حسینی است. علاوه بر این کتاب، باید به ترجمه‌ی منصور براهیمی از قسمت کمدی مقاله‌ی نقد آرکی‌تایپی فرای با نام «میتوس بهار: کمدی» که در مجله‌ی فارابی، دوره‌ی هفتم، شماره‌ی سوم، و ویژه‌ی کمدی چاپ شده، توجه داشت. از جمله مقاله‌هایی که در این زمینه چاپ شده، نیز می‌توان به «تحلیل اساطیری حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه بر پایه‌ی نظریه‌ی یونگ و نورثروپ فرای» از علی‌اکبر سام‌خانی و مصطفی ملک‌پائین اشاره کرد. نویسندگان این مقاله و چند مقاله‌ی شبیه به آن، اگرچه نظریه‌ی فرای را پیش‌رو داشته‌اند؛ اما به جای این که به سویه‌ی ساختارگرایی آن‌ها که در واقع وجه ادبی کار فرای است، توجه کنند، به سویه‌ی اسطوره‌شناختی آن‌ها که وابسته به دیدگاه کهن‌الگویی یونگ است، روی آورده‌اند. در این میان، مقاله‌ی «ریخت‌شناسی

کهن‌الگویی شخصیت‌های کم‌دی معاصر ایرانی بر اساس نظریات نورثروپ فرای» از قطب‌الدین صادقی و زهرا باقرشاهی، شایان توجه است. آن‌ها به درستی به پایه‌ی ساختارگرایانه‌ی نظریه‌ی فرای در وجه ادبی پی برده و تحلیل خود را بر همین اساس قرار داده‌اند.

۴. پرسش‌های پژوهش

۴-۱. نمایش‌نامه‌ی «سلطان‌مار» با کدام میتوس و کدام یک از انواع آن قابل تطبیق است؟
 ۴-۲. شخصیت‌ها و فضای این نمایش‌نامه، با شاخصه‌های کدام میتوس مربوط قابل تطبیق است و چگونه؟

۵. فرضیه‌های پژوهش

۵-۱. به نظر می‌رسد نمایش‌نامه‌ی «سلطان‌مار» با میتوس بهار و کم‌دی نوع چهارم تطبیق دارد.
 ۵-۲. به نظر می‌رسد شخصیت‌ها و فضای نمایش‌نامه‌ی «سلطان‌مار»، قابل تطبیق با میتوس بهار: کم‌دی است.

۶. بحث و تحلیل

۶-۱. نمایش‌نامه‌ی «سلطان‌مار»

۶-۱-۱. خلاصه‌ی نمایش

«سلطان‌مار» داستان زندگی شاه و وزیری است که فرزند ندارند و به توصیه‌ی درویشی از درختی که باغ آن به وسیله‌ی دیوها محافظت می‌شود، دو سیب سفید و قرمز چیده، به همسرانشان می‌دهند تا صاحب فرزند شوند. پسر شاه به صورت مار متولد می‌شود. شاه با شنیدن این خبر، به پیشنهاد وزیر خودکشی می‌کند و مقام او به طور موقت به وزیر واگذار می‌شود. پسر بزرگ می‌شود و پی می‌برد که هرگاه بخواهد، می‌تواند از جلد مار خارج شود. او باید بنا به وصیت پدر، با «خانم نگار» دختر وزیر ازدواج کند. وزیر وقایع ثبت‌شده را عوض می‌کند، تا مانع این ازدواج شود؛ اما «سلطان‌مار» در خلوت جلد را کنار می‌نهد و خود را به دختر می‌نمایاند و خانم نگار عاشق او می‌شود. پس از آن، سلطان مار و خانم نگار از طریق وقایع نگار متوجه می‌شوند که داستان تولد آن‌ها آن‌گونه که در کتاب وقایع ثبت شده، نبوده است؛ بلکه وزیر و پادشاه پنهانی به راه دوری رفته و در مقابل پرداخت چند سکه به دو زن پابه‌ماه، نوزادان را پس از تولد به قصر آورده‌اند. وقایع نگار به آن‌ها می‌گوید که دیو اسمی است که کتاب وقایع به مردم مفلوک می‌دهد و آن‌ها در واقع وجود دارند. خانم نگار از سلطان مار می‌خواهد که همیشه همان‌گونه بیرون از جلد بماند و دیگر به جلد خود بازنگردد؛ اما سلطان مار قبول نمی‌کند، زیرا عامل حکومت کردن بر مردم را همان جلد ماری می‌داند که از آن وحشت دارند. خانم نگار با راهنمایی دایه‌ی خود متوجه می‌شود که اگر جلد مار را بسوزاند، سلطان مار هرگز نمی‌تواند به جلد خود بازگردد؛ بنابراین پس از آن که جلد او می‌سوزد، ناپدید می‌شود و به جایی که دیوها زندگی می‌کنند، بازمی‌گردد. خانم نگار به دنبال سلطان مار می‌رود و از بیابان‌ها عبور می‌کند و بعد از فرسودن هفت دست لباس آهنین، به او می‌رسد و راضی‌اش می‌کند که بازگردد و مردم را از ستم داروغه و سفرای خارجی نجات دهد. در نبود سلطان مار، داروغه جلد مار بر تن کرده، ستمگری می‌کند و زمین‌های زارعان را به سفیران خارجی اعطا می‌کند. سلطان مار و خانم نگار به قصر برمی‌گردند و داروغه که در جلد مار است، با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. سلطان مار معاهده‌های سفیران خارجی را لغو می‌کند و داروغه را مجبور می‌کند تا در صحنه‌ی آخر نمایش به جای او با تیرهای سفیران خارجی کشته شود و سفیران خارجی نیز در حادثه‌ی تصادف می‌میرند. سلطان مار و خانم نگار

نیز تصمیم می‌گیرند به میان مردم بروند و زندگی ساده‌ای را از نو آغاز کنند. (ر.ک. بیضایی، ۱۳۶۱)

۶-۱-۲. تحلیل شخصیت‌های نمایش

شخصیت‌های آلازون: شاه، وزیر، داروغه، سفیر جابلصا و جابلقا

آلازون‌ها شخصیت‌های مانع و مضحک کم‌دی هستند که معمولاً ریاکارند. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۰۸-۲۰۹) این افراد مقهورالطبع، نمی‌توانند عملی جز نقشی که برای خود تجویز کرده‌اند، انجام دهند. آدم‌های خسیس، شکم‌پرست، سلیطه و... می‌توانند از این دست باشند. خودکامه‌ای خرفت که اراده‌اش به‌مثابه‌ی قانون است، یا تصمیمات دل‌به‌خواه می‌گیرد و پیمان‌های بی‌پروا می‌بندد نیز، از این‌گونه افراد است. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۰۳-۲۰۴)

شاه را می‌توان یک شخصیت آلازون دانست که اگرچه در مقابل پیمان بستن با جابلصا و جابلقا مقاومت نشان می‌دهد، اما کاملاً یک حاکم خودکامه، مضحک و خرفت است. این صفات را می‌توانیم از لحظه‌ی شروع نمایش تا مرگ او مشاهده کنیم؛ چنان‌که در ابتدای نمایش، شخصیت مضحک خود را نمایان می‌سازد: «چاکرتان شاه سرزمین وسیعی هستم... در عصر من چنان آرامشی حکم‌فرما بود که دیگر داشت کفر همه را درمی‌آورد؛ و من مجبور شدم برای آن‌که حوصله‌ی رعیت سر نرود چند بار علیه خودم انقلاب کنم [می‌خندد] من به افتخارات باستانی هم علاقه‌مندم و همه‌جا روی کتیبه‌ها یادگاری نوشته‌ام. من حامی هنرمندان هم هستم، و دستور داده‌ام که شعرا در مدح شعر بگویند...» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۹) او در مذاکره با کشورهای همسایه یا در مکالمه با وزیرش، وقتی فهمیده است که پسر او مار به دنیا آمده و دختر وزیر انسان، به‌وضوح نادانی و کندذهنی خود را نشان می‌دهد:

«سفیر جابلقا: کشور ما عقب معادن جدید می‌گردد. / سفیر جابلصا: در عوض ما هم به شما امتیازاتی می‌دهیم، شما را با زندگی جدید آشنا می‌کنیم.

سفیر جابلقا: با روزی یک خروار مایع شست‌وشو چطورید؟ / شاه: یعنی دست مرا پاک می‌کند؟» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۹)

«شاه: تو مطمئنی که بچه‌ات آدم است؟ / وزیر: خبر موثق دارم قربان. / شاه: پس چرا فرزند ما ماهر شد؟ / وزیر: قربان شاید سبب شما کرمو بوده. / شاه: تو بودی چه کار می‌کردی؟ / وزیر: من خودم را می‌کشتم قربان. / شاه: آفرین تو همیشه مشاور خوبی بوده‌ای. / خنجرش را بالا می‌برد، ولی می‌ماند / شاه: نمی‌خواهی یک کم تخفیف بدهی؟... / وزیر: نه جان شما مایه‌کاری حساب کردم. / شاه: پس دیدار به بهشت.» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۱۷)

وجه دیگر شخصیت شاه این است که در عین بی‌عرضگی و خرفتی‌اش، جامعه از او در وحشت بوده است و پس از مرگ او، این ترس فرومی‌ریزد. این وجه را می‌توانیم پس از مرگ او در نمایش‌نامه به‌روشنی مشاهده کنیم.

«وزیر: پادشاه عادل ما به بهشت رفت. افسوس. / وقایع‌نگار: چه امیر عادل، دیگر لازم نیست ازش بترسیم. / وزیر: می‌توانیم عکس‌هایش را جمع کنیم. / وقایع‌نگار: فرمان‌هایش را پاره می‌کنیم. / وزیر: یادگارهایش را خراب می‌کنیم. / وقایع‌نگار: هرچه خراب کرده آباد کنیم. / وزیر: افسوس افسوس، چقدر به‌موقع رفت. دیگر داشت خیلی دیر می‌شد.» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۱۸)

نمونه‌ی بارز شخصیت آلازون در نمایش‌نامه‌ی «سلطان‌مار» وزیر دربار است. چه پیش از مرگ شاه و چه پس از مرگ شاه، او این نمود را در شخصیت خود هویدا می‌سازد؛ مثلاً از بستن پیمان‌های بی‌پروا ابایی ندارد و در ابتدای نمایش خود را این‌گونه معرفی می‌کند: «من به بسط تجارت علاقه دارم، و

به همین دلیل قراردادهایی با کشورهای همسایه امضا کرده‌ام که به ما قند حبه‌ای بفرشند و در مقابل ازمان قند کله‌ای بخرند تا کام هردومان شیرین شوند...» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۸)

وزیر آن قدر در مقابله با جامعه پیش می‌رود که حتی دستور می‌دهد تاریخ را عوض کنند، تا سلطان مار نفهمد دستور شاه این است که او باید با دختر وزیر ازدواج کند.

«وزیر: به من کمک کن. سلطان مار بزرگ شده. همین روزهاست که کتاب وقایع را بخواند، آن وقت چه خاکی به سر بریزم؟ دخترم بیچاره می‌شود. / وقایع نگار: می‌فرمایید چه کنیم قربان؟ / وزیر: عوض کنید. تاریخ را عوض کنید. / وقایع نگار: عملی نیست قربان... جعل تاریخ وظیفه‌ی چاکر بود، اما عوض کردنش... / وزیر: می‌دهم زبانت را از حلقه‌ی دریاورند.» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۲۰)

وزیر در واقع نماینده‌ی جامعه‌ی کمیک و مضحک است که در مقابل جامعه‌ی آرمان‌خواه که سلطان مار و خانم نگار نماینده‌ی آن هستند، قرار دارد.

داروغه نماد انسانی است که در مقابل پول و مقام، ضعف نشان می‌دهد و وقتی خانم نگار از وی می‌خواهد همراه او از شهر فرار کند تا مجبور به ازدواج با سلطان مار نشود، زیر بار نمی‌رود.

«داروغه: بانوی عزیز، سرفرازم که در خدمت شما هستم. به جان عزیز خودتان که اگر از طرف شما مطمئن بودم چنان دمار از روزگار آن نابه‌کار درمی‌آوردم که... / خانم نگار: بله، بله، دیدم چه طور ایستادید تماشا کردید... جناب داروغه، اگر با تو عهد ببندم حاضری با من از این شهر فرار کنی؟ / داروغه: فرار؟ قربان آن غنچه‌ی دهانت. گفتید فرار؟ این منتهای آرزوی چاکر است. از خدا می‌خواهم! ولی خانه‌وزندگی‌ام چه؟ شغل و مقام؟ ملک و املاکم؟ / خانم نگار: بله، می‌فهمم.» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۳۶-۳۷)

وقتی پدر، مانع رسیدن قهرمان به آرزوهایش نیست، معمولاً پیرمردی مسن در نقش رقیب، این نقش را به عهده دارد. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۰) داروغه در نبود پدر سلطان مار، نقش مانع را بازی می‌کند برای او؛ هرچند همین نقش را وزیر نیز در نقش پدرخانم نگار دارا است.

سفرای جابلصا و جابلقا که سفیران کشورهای همسایه هستند، در نقش افراد سودجویی ظاهر می‌شوند که خودشان در جامعه‌ی سیاه کمیک حضور دارند. در صحنه‌هایی از نمایش می‌توان این وجه را مشاهده کرد: «سفیر جابلصا: قربان جابلصا مایل است شمال کشور شما را به قیمت خوب بخرد. / سفیر جابلقا: قربان جابلقا همین پیشنهاد را برای جنوب دارد... / سفیر جابلصا: قربان شما که جانشینی ندارید، این همه زمین را می‌خواهید چه کنید؟ / سفیر جابلقا: این همه دشت و کوه و بیابان را برای که می‌گذارید؟... / سفیر جابلصا: یک جاروی حسایی، این آشغال‌های باستانی را بریزید دور!... / شاه: بروید بیرون. / سفیر جابلصا: بسیار خب اتمام حجت می‌کنیم؛ اگر بعد از شما این سرزمین صاحب پادشاه قانونی نباشد، کشور ما مجبور می‌شود برای حفظ سرحداتش در شمال نیرو پیدا کند. / سفیر جابلقا: البته در آن صورت کشور ما هم مجبور می‌شود برای حفظ سرحداتش در شمال نیرو پیاده کند.» (فرای، ۱۳۷۶: ۱۰)

در پایان نمایش نیز، سفیران جابلقا و جابلصا کشته می‌شوند که نماد پیروزی جامعه‌ی جدید بر جامعه‌ی کمیک است: «[دو نیزه‌دار وارد شده‌اند سفرای را می‌گیرند.]

سلطان مار: آن‌ها طی یک تصادف به قتل می‌رسند.» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۱۰۸)

شخصیت‌های آبرون: سلطان مار و خانم نگار و دیوها / درخت‌ها / چهار زارع شاکی

سردسته‌ی شخصیت‌های آبرون، معمولاً خود قهرمان است، که نویسنده مایل است او را کم‌اهمیت جلوه داده، خنثی و بی‌شکل کند. شخصیت دیگر از این گروه، کسی است که طراح نقشه‌هایی است، تا قهرمان را به پیروزی برساند. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۰۹-۲۱۲)

سلطان مار، قهرمان مرد و خانم نگار، قهرمان زن داستان، هر دو نماد جامعه‌ی آرمان‌خواهی هستند که در پی تحول در جامعه‌ی موجودند و هر دو به یک اندازه، در تحول آن نقش دارند و چه بسا بتوان گفت که خانم نگار به سبب این که با سختی و به صورت خودخواسته در راه تحول گام می‌نهد، نقش مهم‌تری را ایفا می‌کند؛ زیرا پس از صحنه‌ای که دیوها به واسطه‌ی این که خانم نگار جلد سلطان مار می‌سوزاند، سلطان مار را با خود می‌برند (ر. ک. بیضایی، ۱۳۶۱: ۵۵)، خانم نگار به دنبال سلطان مار می‌رود: «خانم نگار: ای شادی‌های نوجوانی خداحافظ، ای زروزیور بی مقدار ارزانی آن‌ها که ارزششان همان ارزش توست. ای موی آراسته پریشان باش، و ای اندام نرم، آزار تن پوش سخت بر تو مبارک. ای دیوارها از برابر چشمان برداشته شوید، و ای بیابان راه‌هایی را که در تو رها شده‌اند نمایان کن. من که هرگز جز بستری نرم نداشتم بر سنگ‌های تو سر می‌گذارم و خار مگیلان تو اینک بستر من است.» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۵۹)

از سوی دیگر با چند شخصیت روبه‌رو هستیم که نویسنده‌ی نمایش نامه در توضیح بازیگران می‌آورد: «چهار درخت، که بعد می‌شوند چهار دیو احساساتی، عاقبت می‌شوند چهار زارع شاکی.» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۳) این شخصیت‌ها همانند سلطان مار و خانم نگار، به کنایه یا مستقیم از جامعه‌ی کهنه انتقاد می‌کنند. در تحلیل این شخصیت‌ها باید این باور را که دیوان مردم عادی بودند و بعد تبدیل به افسانه و اسطوره شده‌اند، در نظر داشت. در مقاله‌ی «دیو و جوهره‌ی اساطیری آن» می‌خوانیم: «تحقیقات ایران‌شناسان نشان داده است که قوم ایرانی هنگام ورود به فلات ایران با بومیان این منطقه که مردمی جسور و جنگ‌دیده بودند به نبرد پرداختند. خاطره‌ی این نبردهای اولیه و حوادثی که به دنبال آن‌ها در آغاز اقتدار قوم ایرانی رخ داد، گذشته از اینکه عناصر اصلی حماسه‌ی ما را گرد آورد، تصوراتی نیز درباره‌ی بومیان فلات ایران به جای گذاشت که با گذشت زمان به شاخ‌وبرگ افسانه آراسته شد و به تصور موجود زیانکار و زشت‌چهره‌ای به نام دیو منجر گردید.» (طباطبایی، ۱۳۴۳: ۴۵) دیوان در واقع همان مردم عادی هستند که دور از فضای جامعه‌ی مقهورالطبع زندگی می‌کنند و بعد با تغییر لباس به شکل چهار زارع شاکی درمی‌آیند. این تحلیل زمانی جالب‌تر می‌شود که می‌فهمیم مکان زندگی این دیوان در جنگل است. چنان‌که پیش‌تر گفتیم، مثلاً شخصیت قهرمان در کمدی «دو نجیب‌زاده‌ی ورونا»، سردسته‌ی گروهی شورشی در جنگل است و همه‌ی شخصیت‌های دیگر در جنگل گرد می‌آیند و تغییرمشی می‌دهند. چنین است که کنش کمدی در دنیایی عادی آغاز می‌شود، به سوی دنیای سبز به حرکت درمی‌آید، در آن حل و فصل کمیک انجام می‌شود و به دنیای عادی بازمی‌گردد. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۵-۱۲۶) این تصویر را می‌توان در ابتدای نمایش نامه شاهد بود که درویش جایگاه دیوان و باغی را که در آن هستند، توصیف می‌کند: «در فلان گوشه از فلان ولایت باغی است شاخ در شاخ سر به هم آورده، دیو در دیو پاسبانش، کرورکرور ساقه و نهال و تنه، از بید و کاج و سرو و صنوبر، طلسم در طلسم راه در و ایوانش. در وسط باغ درختی است گرد به گردی یک میدان، با سیب‌های یکی سرخ یکی سفید. یک سیب سرخ شاه بیاورد برای ملکه‌اش، یکی سفید بیاورد وزیر برای همسر هم‌بالینش.» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۱۰-۱۱) غیر از این صحنه، می‌توان به صحنه‌ای که پس از پیمودن راه طولانی، خانم نگار به درخت‌ها و دیوان می‌رسد، اشاره کنیم:

«...خانم نگار عصازنان پیش می‌آید. خسته و ناتوان می‌نشیند. از ته صحنه دیوی با صورتک وسط صحنه می‌پرد و بی حرکت چون درخت می‌ماند و می‌خندد. / خانم نگار: کی بود؟ / درخت: یک درخت. / خانم نگار: راه کدام طرف است؟ / درخت: از آن طرف... / [خانم نگار عصازنان راه می‌افتد و خارج می‌شود. درخت میوه‌ی خودش را که یک سیب باشد می‌کند و می‌خورد. اما ناگهان می‌ماند، براق می‌شود، بو می‌کشد، یک دفعه به زمین لگد می‌کوبد. یک دیو دیگر با مترسکی در دست به صحنه می‌پرد. / (بیضایی، ۱۳۶۱: ۶۳).

سلطان‌مار و خانم نگار به میان مردم عادی و رنج‌کشیده رفته‌اند که از شخصیت‌های آبرون به حساب می‌آیند، آن‌ها طرح‌ریزی و عمل به نقشه‌هایی را برعهده دارند که قهرمان را به پیروزی می‌رساند. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۰۹-۲۱۲) این شخصیت‌ها در مقام مشاوره به سلطان‌مار، در مواجهه با خانم نگار برمی‌آیند که تازه از جامعه‌ی غیر آرمانی آمده است (ر.ک. بیضایی، ۱۳۶۱: ۶۴-۸۲) و در تقابل با او نیز به کنایه سخن می‌گویند. سپس به سلطان‌مار و خانم نگار در برابر سپاهی که از طرف جامعه‌ی غیر آرمانی می‌آید و قهرمان‌ها با آن در حال مبارزه هستند، کمک می‌کنند. در پایان نمایش نیز، شاهد هستیم که دیوها تغییر نقش داده‌اند و به‌عنوان چهار زارع شاکلی، به مبارزه با جامعه‌ی غیر آرمانی برمی‌خیزند: «زارع یک: ما چهار زارعیم قربان. نماینده‌ی همه‌ی رعایای شمال و جنوب. / داروغه: عجب، مگر مملکت غیر از ما نماینده‌ی دیگری هم دارد؟... / زارع یک: به ما خبر داده‌اند که از چندی دیگر زمین‌های ما را خواهند گرفت. شنیده‌ایم که صاحبان جدید این زمین‌ها یعنی پیشکاران جابلصا و جابلقا می‌آیند و آن‌ها را می‌گیرند... / زارع سه: و ما نگرانیم قربان، ما فکر کرده‌ایم که - / داروغه: لازم نیست شما فکر کنید، ما به جای شما فکر کرده‌ایم. به همه اجازه می‌دهیم که روی همان زمین‌ها کار کنند.» (ر.ک. بیضایی، ۱۳۶۱: ۹۰)

در پایان، آن‌ها سفیران جابلصا و جابلقا را دستگیر می‌کنند و بر جامعه‌ی مضحک پیروز می‌شوند: «صحنه‌گردان: هوم بله - داستان ادامه دارد، اما از آن چیز زیادی نمانده است. سرزمین وارث ندارد. چه باید کرد؟ شهبازی را پرواز دهیم تا بر سر کسی بنشیند؟ / زارع یک: اگر شهبازی بی‌عقل می‌تواند انتخاب کند چرا ما که عقلمان هست نتوانیم؟ / زارع سه: هوم - این فکر چون شهبازی سال‌ها در خیالمان محبوس مانده بود حالا آزاد می‌شود» -

/ زارع چهار: اگر قافله‌سالار خطا برود یک قافله را به خطا برده است، پس نباید قافله را به یک تن سپرد... (ر.ک. بیضایی، ۱۳۶۱: ۱۱۰) البته سخنان کنایی این چهار زارع با این که از سطح اجتماعی پایین تری نسبت به درباریان برخوردارند، قابل توجه است.

لوده: سیاه

چنان‌که پیش‌تر گفتیم، لوده‌ها بیش از آن‌که روی طرح اصلی اثرگذار باشند، بر حال و هوای نشاط‌انگیز کمدی تأثیر دارند. دلک‌های حرفه‌ای، لوده‌ها، غلام‌پچه‌ها، آوازخوانان که غلط‌گویی یا تکیه‌کلامی خاص دارند، از این دسته‌اند. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۱۲-۲۱۳) لوده به خرسک‌بازی محدود نمی‌شود و می‌توان دایره‌ی شمول آن را وسعت داده، با شخصیت‌های کمیکی یکسان دانست که کارشان سرگرم کردن و ایجاد فضای کمیکی یا مرکزیت بخشیدن به آن است. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۶۳)

سیاه در سرتاسر نمایش، همین نقش را برعهده دارد؛ هرچند سیاه در نمایش ایرانی، معمولاً وسعت پیدا کرده، بار صحنه‌هایی از نمایش را بر دوش می‌کشد. شاید بتوان او را از شخصیت‌های آبرون در نمایش سلطان‌مار دانست؛ ولی اعمال و رفتار او کم‌شبهت به تعریف فرای از لوده نیست. (ر.ک. بیضایی، ۱۳۶۱)

۳-۱-۶. میتوس «سلطان‌مار»

میتوس جامعه‌ی کمدی که به‌طور معمول بخش کوچکی از آن عرضه می‌شود، چنان است که جامعه‌ی قهرمان علیه جامعه‌ی پیر طغیان کرده، پیروز می‌شود. این جامعه‌ی قهرمان، به‌نوعی همان جامعه‌ی عصر طلایی را دوباره پیش چشم تماشاگران آورده است؛ یعنی ما جامعه‌ای داشتیم باثبات و نظم که از سوی جامعه‌ی مقهورالطبع دچار بی‌ثباتی شده است، و قهرمانان در تلاش‌اند آن را دوباره باززایی کنند. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۶) در «سلطان‌مار» نیز، همین اتفاق روی می‌دهد. در ابتدای نمایش، جامعه‌ی کمیکی نظم را برهم زده است و جامعه‌ی آرمان‌خواه می‌کوشد نظم گذشته را به‌وجود آورد. البته این کمدی نیز مانند

دیگر کمدی‌ها، فقط بخشی از این دور کامل را نشان می‌دهد که مربوط به میتوس کمدی نوع چهارم است. در این وجه، حرکت از دنیای تجربه به قصد دنیای آرمانی بی‌گناهی و رمانس آغاز می‌شود. کمدی‌هایی که در پیوند با رمانس هستند و وجهی از آن را می‌توان در کمدی رمانتیک‌های شکسپیر دید، معمولاً خویشاوندی با سنت قرون وسطایی بازی‌های آیینی فصل دارند. می‌توان آن‌ها را نمایش دنیای سبز نامید، که طرح آن شباهتی با پیروزی زندگی و عشق بر سرزمین بی‌حاصل دارد. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۵-۱۲۶) در «سلطان‌مار» نیز، نماد دنیای سبز را در نشان دادن جامعه‌ی آرمانی شاهدیم که در نهایت، عشق سلطان‌مار و خانم نگار بر دنیای سرزمین بی‌حاصلی پیروز می‌شود. «مرحله‌ی چهارم با مرحله‌ی چهارم کمدی مطابقت دارد. در این مرحله، به‌جای اینکه جامعه‌ی سعادت‌مندتر در چند لحظه‌ی آخر ظاهر شود، کم‌وبیش در سراسر سیر وقایع پیداست.» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۴۲-۲۴۳) نمایش‌نامه‌ی «سلطان‌مار» نیز، جامعه‌ی آرمانی را از ابتدا نشان می‌دهد و با توصیف باغی که دیوها (مردم عادی) در آن حضور دارند، این جامعه را پیش چشم ما می‌نهد. سلطان‌مار و خانم نگار نیز، نمایندگان جامعه‌ی جوانی هستند که تقریباً در یک سوم ابتدای نمایش تصمیم به مبارزه با جامعه‌ی موجود و پیر می‌گیرند؛ هرچند خود بخشی از جامعه‌ی پیشین بوده‌اند. از دیگر سو، «سلطان‌مار» یک کمدی کامل است؛ زیرا غیر از موارد ذکر شده، اولاً عنصر بازشناخت در آن حضور دارد که شخصیت‌ها طی آن متوجه می‌شوند که ریشه‌ی اصلی آن‌ها از کجا است. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۵) در «سلطان‌مار» این مهم به وسیله‌ی وقایع نگار صورت می‌پذیرد و سلطان‌مار و خانم نگار به واقعیت تولدشان پی می‌برند. (بیضایی، ۱۳۶۱: ۴۵-۴۶) ثانیاً در پایان نمایش کمدی، «جشن عروسی بیش از همه معمول است و گاه چندین عروسی وقوع می‌یابد.» (فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۰) در نمایش‌نامه‌ی «سلطان‌مار» نیز، دو وصلت بین سلطان‌مار و خانم نگار و دایه و سیاه رخ می‌دهد که دومی حالت شوخی دارد. «سیاه: بیا عشق خودمان را برسیم. / دایه: [مسخره‌کنان] شب بیا باغ! / سیاه: هه‌هه، سیلی نقد به از حلوای نسیه [دایه می‌زند توی گوشش] آخ- چرا می‌زنی. / دایه: سیلی نقدتر از این نمی‌شد!... / صحنه‌گردان: مجریان شب خوشی را برای شما آرزو می‌کنند. / [موسیقی شاد. صحنه تاریک می‌شود.]» (بیضایی، ۱۳۶۱: ۱۱۲)

۷. نتیجه‌گیری

با توجه به آن‌چه گفتیم، نمایش‌نامه‌ی «سلطان‌مار» را می‌توان با مؤلفه‌های نظریه‌ی میتوس نورثروپ فرای تطبیق داد. این نمایش‌نامه در طبقه‌ی میتوس کمدی جای دارد و شخصیت‌های آن را مطابق آراء فرای می‌توان با شخصیت‌های کمدی تطبیق داد. در نمایش‌نامه‌ی «سلطان‌مار»، شاه، وزیر، داروغه، سفیران جابلصا و جابلقا از جمله شخصیت‌های آلازون، سلطان‌مار و خانم نگار و دیوها / درخت‌ها / و چهار زارع شاک، شخصیت‌های آبرون هستند، و سیاه نقش لوده را برعهده دارد که از دیگر شخصیت‌های کمدی است. در ابتدای نمایش «سلطان‌مار» جامعه‌ی کمیک نظم را بر هم زده است و جامعه‌ی آرمان‌خواه می‌کوشد نظم گذشته را به‌وجود آورد. طبق نظریه‌ی فرای میتوس جامعه‌ی کمدی که به‌طور معمول بخش کوچکی از آن عرضه می‌شود، چنان است که جامعه‌ی قهرمان علیه جامعه‌ی پیر طغیان کرده، پیروز می‌شود. این جامعه‌ی قهرمان، به‌نوعی همان جامعه‌ی عصر طلایی را دوباره پیش چشم تماشاگران آورده است؛ یعنی ما جامعه‌ای داشتیم باثبات و نظم که از سوی جامعه‌ی مقهورالطبع دچار بی‌ثباتی شده است، و قهرمانان در تلاش‌اند آن را دوباره باززایی کنند. البته کمدی «سلطان‌مار» نیز مانند دیگر کمدی‌ها، فقط بخشی از این دور کامل را نشان می‌دهد که مربوط به میتوس کمدی نوع چهارم است. در نتیجه «سلطان‌مار» در رده‌بندی میتوسی، به میتوس نوع چهارم کمدی مربوط می‌شود.

فهرست منابع

- استات، اندرو. (۱۳۸۹). کمدی. ترجمه‌ی بابک تیرایی. تهران: چشمه.
- ایگلتون، تری. (۱۳۹۳). پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۹۵). ساختار و تأویل متن، چ هجدهم. تهران: مرکز.
- بلزی، کاترین. (۱۳۷۹). عمل نقد. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: قصه.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۶۱). سلطان‌مار. تهران: تیراژه.
- بیلسکر، ریچارد. (۱۳۸۷). اندیشه‌ی یونگ. ترجمه‌ی حسین پاینده. تهران: آشیان.
- تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر (راهنمای آسان فهم). ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. ویراستار: حسین پاینده. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۲). ارسطو و فن شعر. چ هشتم، تهران: امیرکبیر.
- سیم، استوارت. (۱۳۸۰). «ساختارگرایی و پساساختارگرایی». ترجمه‌ی فتاح محمدی. دوره‌ی یازدهم، شماره‌ی اول. فارابی، صفحه‌های ۱۱۱-۱۳۸.
- طباطبایی، احمد. (۱۳۴۳). «دیو و جوهر اساطیری آن». نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تبریز، ش ۶۴، صفحه‌های ۳۹-۴۵.
- فرای، نورثروپ. (۱۳۷۸). ادبیات و اسطوره در اسطوره و رمز. ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: سروش.
- فرای، نورثروپ. (۱۳۷۷). تحلیل نقد. ترجمه‌ی صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
- فرای، نورثروپ. (۱۳۷۶). «میتوس بهار: کمدی». ترجمه‌ی منصور ابراهیمی. فارابی، دوره‌ی هفتم، شماره‌ی (۳)، صفحه‌های ۱۰۸-۱۳۷.
- کی‌گوردن، والتر. (۱۳۷۰). «درآمدی بر نقد کهن‌الگویی». ترجمه‌ی جلال سخن‌ور. دبستان فرهنگ و هنر فروردین، شماره‌ی (۱۶)، صفحه‌های ۲۸-۳۱.
- گرین، ویلفرد؛ مورگان، لی. (۱۳۷۶). مبانی نقد ادبی. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۹۳). دانشنامه‌ی نقد ادبی از افلاطون تا امروز. تهران: چشمه.
- ویسمات، و.ک. و بروکز، سی. (۱۳۷۶). «ارسطو و کمدی». ترجمه‌ی منصور ابراهیمی. فارابی، دوره‌ی هفتم، شماره‌ی (۳)، ویژه‌ی کمدی، صفحه‌های ۵۰-۶۹.
- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۸). درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت. ترجمه‌ی گروه ترجمه‌ی شیراز و علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: چشمه.

سایت‌ها

- L. Shapley Bassen. (February 5, 2016). Frye[d] Pears: A book review of Arcadia by Iain Pears by L. Shapley Bassen. *Prick of the Spindle A Journal of the Literary Arts*. March 8, 2018. Address: <https://prickofthespindle.org/2016/02/>

Received: 2018/03/08

Accepted: 2018/10/23

The typology of the play “The King Snake” based on the theory of Mythos “Frye”

Dr. Shirzad Tayefi, Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.

Koroush Salman Nasr, Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Abstract

Bahram Beyzaee is one of the Iranian writers, researchers and artists who have created valuable and worthy works of the critique and analysis in theater. Although the typology of his dramatic works has been considered in the context of several writings, they have been less scientifically and methodologically categorized and typologically analyzed. Of the typological views, Northrop Frye has a prominent viewpoint and offers a functional classification of typology. He adapts each type of comedy, romance, tragedy, and irony / humor to one of the Mythos of spring, summer, autumn and winter, and for each of the mythos, he has six types or stages that lead to an accurate intraspecific diversity division. According to Frye's viewpoint, it should be noted that the important work of Bahram Beyzaee, "The King Snake", can be evaluated and typologically criticized. In the research, we tried to use a qualitative analysis method based on library and documentary studies, and the use of Mythos theory of Northrop Frye, to present a typological analysis of the play. The research's achievements suggest that "The King Snake" in Frye's typology belongs to the fourth type comedy, which can provide a basis for familiarizing with a part of the material Beyzaee works. The king, the minister, the sheriff, the ambassadors of Jablasa and Jablaqa in this play, including the characters of Alazon, king snake, Lady Negar and the demons/trees and the four complainant farmers are Erone characters, and Black is Clown which is another comedy character. At the beginning of the play, the comic society has overthrown the order and the Utopian tries to create the order of the past. According to Frye Mythos, the comedy community, which is presented typically a small part of it, is such that the heroic society overthrows the old society and wins. This heroic community has once again brought the golden age society back to the audience; that is, we had a society that was stable and orderly destabilized by the precarious society, and the heroes are trying to regenerate it. Of course, comedy "The King Snake", like other comedies, only shows part of this complete round that is related to fourth Comedy Mythos. As a result, "The King Snake" in the ranking of Mythos, it is related to the fourth type of comedy Mythos. In this context, moving from the experience world to the ideal world of innocence and romance begins. Romantic comedies that can be seen in the Shakespearean romance comedy are usually related to the medieval tradition of seasonal ritual games. They can be called the Green World; whose design is akin to the triumph of life and love over a barren land. In "The King Snake", we also see the symbol of the green world in showing the ideal society. Ultimately, the love of the king snake and the lady Negar wins the world of barren land; that is, the play depicts the ideal society from the beginning and brings the society to our attention by describing the garden where the demons (ordinary people) are present.

Keywords: Drama, Bahram Beyzaee, Northrop Frye, Mythos, Spring Mythos, Comedy