Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 10, No. 43
April – May *2022*
Research Article

The Representation of Mythical Pattern of Cosmic Battle in the Traditional Iranian Performances

Seyed Ashkan Shariat[1], Esmaeil Najar[*2], Seyed Mostafa Mokhtabad Amrei[3]

Received: 08/11/2021
Accepted: 27/02/2022

* Corresponding Author's E-mail: najar@modares.ac.ir

Research Background

Generally, the research and studies done on and about ancient Iranian theatrical traditions can be classified into two categories: the first division does not adopt mythology as its main approach. it just deals with mythological representation in the historical exploration of theatre. Among such research are *Iranian pperformance traditions* by Beeman (2011), *A study on Iranian theatre* by Beyzai (2011) and *The evolution of traditional theatre and the development of modern theatre in Iran* by Emami (1987). The second category, however, employs mythological approach. The following works fit these division: Ashourpoor's *Iranian theatres* (2011) collection, Sadeghi's Introduction of ritual drama (1994), and Samini's *Theater of myths* (2020).

Questions, Hypothesis and Objectives:

Some traditional performances, which have survived throughout the history and within the heart of the popular culture, have benefited

1 MA of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
http://www.orcid.org/0000000212758412
2 Assistant Professor of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
http://www.orcid.org/0000000240040838
3 Professor of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
http://www.orcid.org/000000019259873X

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 10, No. 43
April – May 2022
Research Article

from mythological patterns along with prevalent mythological contents. One of these significant patterns relates to the scenario of the god/hero in a battle with a dragon or a creature that creates chaos. In this plot, god or a hero fights with a demonic force or a manifestation of it, and as a result, the whole creation of the cosmos is impacted; something or someone will be released from a captivity (Sarkarati, 2021). This pattern and dramatic representation of cosmic battle can be regarded as the major dramatic background of many Iranian traditional performances. This fact highlights the need for further studies and research in this field. Such research also calls for more attention to these theatrical traditions in the modern discourse of theatrical analysis. In this article, we will answer these questions: How the pattern of cosmic battle is represented as a central theme in some Iranian performative traditions such as *Sukhan-vari*, *Daeeshmeh Ashiq*, *Pahlavan Panbeh*, *Pahlavan Kachal*, *Mir-e Nowrusi*, and how those performances are related to shark? How a traditional performance can function more than a ritual and how can it be considered as a social necessity?

Discussion

As Eliade wrote, myth is a repetitive narrative that talks about creation, and human beings become synchronous and contemporaneous with mythical events through rituals (Eliade, 2014). In other words, the representation and indoctrination of the primordial narrative of a myth is made possible by theatricality. Accordingly, time, space, and objects in ritual performances are bifunctional and carry metaphorical features with themselves that Eliade calls sacred/holy representation (Eliade, 2020).

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 10, No. 43
April – May *2022*
Research Article

The mythical pattern of the god/hero who kills a primordial monster, in combination with the concept of Iranian duality, is apparent in the structure of performances such as *Sukhan-vari*, *Daeeshmeh Ashiq*, *Pahlavan Panbeh*, *Pahlavan Kachel*, *Mir-e Nowrusi*, and shark-related shows. In the plot of these traditions, two characters fight with one another, either a verbal battle or a physical one. The winner is cherished as is spring, fertility, and order, and the loser is disregarded as winter, sterility and chaos. Accordingly, both spectators and performers participate in an eternal event.

Conclusion

It can be concluded that in the first place the plot of cosmic battle is a theatrical pattern, and the concept of battle can be considered as a dramatic theme. The similarities of the scenarios and the forms of manifestation of the sacred entity in the above-mentioned traditions confirm this claim. Ritual as a mediator of contemporaneity with religious experience, has a purely repetitive character, but theatre can move this repetition to another stage, and lead it away from the limited borders of ritual and expand it wide as far as possible. It is why traditional plays can go beyond the status of pure exhibitions and lead to a social change.

References

Eliade, M. (2014). *Myth and reality* (translated into Farsi by Mani Salehi Allameh). Parseh.

Eliade, M. (2020). *Patterns in comparative religion* (translated into Farsi by Abdolrahim Govahi). Jami.

Sarkarati, B. (2021). *Haunted shadows*. Tahoori.

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۱۰، شمـارهٔ ۴۳، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۱
مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.23454466.1401.10.43.9.2

بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران

سید اشکان شریعت[۱]، اسماعیل نجار*[۲]، سید مصطفی مختاباد امرئی[۳]

(دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۱۷ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۰۸)

چکیده

اندیشهٔ ثنویت و به‌تبع آن الگوی اساطیری پیکار کیهانی یکی از اصلی‌ترین درون‌مایه‌های دینی ایرانیان شمرده می‌شود که هم در محتوا و هم در ساختار اجرایی سنت‌های نمایشی ایران قابل‌مشاهده است. در این طرح اسطوره‌ای دو شخصیت با سرشتی متضاد یا هدفی متعارض با یکدیگر به جدال می‌پردازند و در نتیجهٔ آن نوعی آفرینش همچون رهایی آب، رهایی از اسارت یا به‌طور کلی حرکت از آشوب به نظم و هم‌چنین باروری جهان اتفاق می‌افتد. ما در برخی سنت‌های نمایشی ایرانی شاهد بازتاب پیکار کیهانی هستیم، پیکاری که به‌شکلی نمادین واقعهٔ ازلی اسطوره‌ای را به نمایش درمی‌آورد و از طریق این الگوی قابل تقلید، اشخاص، اشیا و مکان نمایش از خود فراتر رفته و هر جزء آن به تجلی امر مقدس بدل می‌شود. در این مقاله تلاش شده است تا با بهره‌گیری از ریشه‌های اساطیری و بررسی تجلی امر قدسی موجود در

---

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
https://orcid.org/0000000212758412
۲. استادیار گروه ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*najar@modares.ac.ir
https://orcid.org/0000000240040838
۳. استاد گروه ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
https://orcid.org/000000019259873X

این گونه‌های نمایشی در چارچوب نظری تاریخ‌نگاری نوین میرچا الیاده، به نمایش‌های سنتی ازجمله «سخنوری»، «دئیشمه آشیق‌ها»، «پهلوان‌کچل» و نمایش‌های مرتبط با «میرنوروزی» نگاهی تحلیلی انداخته شود و مطالعه شود چگونه این الگو، و به‌طور اخص مسئلهٔ پیکار، در نمایش‌های سنتی بازنمایی شده و به‌مثابهٔ نوعی ضرورت اعتقادی و زیستی در فرهنگ عامه موردتوجه واقع شده است.

واژه‌های کلیدی: اسطوره‌شناسی، آیین، نمایش آیینی، فرهنگ عامه، نمایش در ایران، ثنویت ایرانی.

۱. مقدمه

مضامین اسطوره‌ای به‌مثابهٔ موضوع روایت از دیرباز مورداستفادهٔ نمایش‌ها بوده است. حال برخی از نمایش‌های سنتی که در قلب فرهنگ عامیانه به بقای خود ادامه می‌دهند در ساختار اجرایی‌شان نیز از اسطوره‌ها یا الگوهای اساطیری بهره‌مند شده‌اند. سناریوی مربوط به ایزد/ قهرمان اژدهاکش در ترکیب با اندیشهٔ ثنویت ایرانی یکی از مهم‌ترین این الگوها به‌شمار می‌رود و ردپای آن در بسیاری از نمایش‌ها قابل‌مشاهده است. طبق این الگوی اساطیری یک ایزد/ قهرمان با اهریمن یا جلوه‌ای از او پیکار می‌کند و درنتیجه جهانی آفریده می‌شود یا تحولی در آفرینش رخ می‌دهد. پیوند نمایش و اسطوره باعث می‌شود تا زمان، مکان، اشیا و اشخاص نمایش از خودشان فراتر بروند و از طریق جلوهٔ امر قدسی در واقعه‌ای اسطوره‌ای بازنمایی شوند. مسئلهٔ هم‌هنگامی با واقعهٔ ازلی و تقلید الگوی آفرینش بخش مهمی از ضرورت اجرای نمایش‌های سنتی را به خود اختصاص داده است که در این پژوهش به گوشه‌هایی از آن اشاره خواهیم کرد.

۱ـ۱ . بیان مسئله

یافته‌های باستان‌شناسی داده‌های مستدلی مبنی‌بر حضور تئاتر در ایران ــ آن‌طور که در یونان یا هند به چشم می‌خورد ــ ارائه نمی‌کند، اما باوجوداین و با توجه به پیشینهٔ

تاریخی، فرهنگی و سنت‌های شفاهی تأثیرگذاری که در فرهنگ ایران وجود دارد، سنت‌های نمایشی متنوع و مهمی تجلی یافته‌اند که با الگوهای اساطیری کهن مردمان این سرزمین ارتباطی زنده و نزدیک داشتند و دارند. از مهم‌ترین این الگوها که در بستر سنت‌های نمایشی در فرهنگ عامه به بقای خود ادامه داده است الگوی پیکار کیهانی است. در این پژوهش به دنبال پاسخ به این سؤال هستیم که چگونه الگوی نبرد کیهانی به‌مثابهٔ بن‌مایه‌ای مرکزی در برخی از سنت‌های نمایشی ایران ازقبیل سخنوری، دئیشمه آشیق‌ها، پهلوان‌پنبه، پهلوان‌کچل، میرنوروزی و نمایش‌های مرتبط با کوسه بازنمایی شده است.

۱ـ۲. پیشینهٔ تحقیق

در سال‌های اخیر تحقیقات و سمینارهای گسترده‌ای در زمینهٔ سنت‌های نمایشی موجود در ایران باستان انجام شده است که می‌توان دو بستر مطالعاتی اصلی را برایشان درنظر گرفت: نخست گروهی از پژوهش‌ها که ریشه‌های اساطیری را نوعی پیش‌فرض مطالعاتی درنظر داشته‌اند و به جای نگاهی اسطوره‌شناسانه، نگاه جامعه‌شناسانه و مردم‌شناسانه به این سنت‌های نمایشی داشته‌اند. برای مثال در مجموعهٔ شش جلدی *نمایش‌های آیینی و سنتی* که به کوشش حمیدرضا اردلان توسط انجمن نمایش به چاپ رسیده به برخی از نمایش‌های آیینی که با اساطیر ایران پیوندی عمیق دارند پرداخته شده است. همچنین ویلیام بیمن در کتاب *سنت‌های اجرایی در ایران باستان* (۱۳۹۸) نگاهی به نشانه‌های کهن برخی از آیین‌های نمایشی ایران داشته، اما بیشتر از هر چیز نقش اجتماعی و کارکردهای جمعی این آیین‌های نمایشی را موردبررسی قرار داده است. بهرام بیضایی در کتاب *نمایش در ایران* (۱۳۹۶) شرح می‌دهد که چگونه نمایش از سنت‌های مذهبی و آیین‌های مرتبط با ادیان به‌وجود آمده و چطور راهش را جدا

کرده تا به هنری مستقل تبدیل شود. ایرج امامی نیز در فصل نخست کتاب *تکامل نمایش سنتی و تحولات تئاتر مدرن در ایران*[1] (۱۹۸۷) نگاهی به نمایش‌های سنتی و آیینی ایرانی داشته، اما همچون نمونه‌های پیشین بیش از هر چیز به چگونگی اجرای این نمایش‌ها پرداخته است. ابوالقاسم جنتی عطایی در کتاب *بنیاد نمایش در ایران* (۱۳۳۳) روایت‌های اسطوره‌ای متعددی را موردتوجه قرار داده و این نشانه‌ها را به‌عنوان سند وجود نمایش در ایران باستان معرفی کرده است. دستهٔ دوم از پژوهش‌ها آثاری را دربرمی‌گیرند که اساساً نگاه اسطوره‌شناسانه را به‌عنوان بنیان مواجهه درنظر داشته‌اند. برای مثال صادق عاشورپور در مجموعه *کتاب نمایش‌های ایرانی*، به‌شکل اخص در دو کتاب *نمایش‌های کیش زروان* (۱۳۹۷) و *دیگر نمایش‌های ایرانی قبل و بعد از اسلام* (۱۳۹۰) نگاهی اسطوره‌شناسانه به کیش اسرارآلود زروانی و آیین‌های نمایشی مرتبط با آن و نمایش‌هایی سنتی متأخری همچون پهلوان‌کچل، پهلوان‌پنبه یا سیاه‌بازی داشته است. علیرضا ارواحی نیز در کتاب *نامتناهی‌سازی سیاست در آیین‌های نمایشی* (۱۳۹۵) ذیل بررسی بازتاب سیاسی نمایش‌هایی همچون مغ‌کشی یا آیین‌هایی که با تغییر فصل در ارتباط هستند توجه خاصی به بنیاد اساطیری این آیین‌ها داشته است. چنین نگاهی را در مقاله‌هایی همچون «یک بررسی از باورهای اسطوره‌ای سیاوش، میترا و آناهیتا در ارتباط با نظریهٔ خاستگاهی نمایش» (۱۳۸۵) به قلم علی شیخ‌مهدی و «مدخلی بر نمایش آیینی» (۱۳۷۳) به قلم قطب‌الدین صادقی می‌بینیم که به اسطوره و آیین به عنوان مفاهیمی که با خاستگاه نمایش در ایران پیوند می‌یابند نگاهی ویژه دارند و به نوعی آن را مبنای مطالعهٔ خود قرار داده‌اند. نغمه ثمینی نیز در کتاب *تماشاخانهٔ اساطیر* (۱۳۹۹) به‌شکل اخص متون نمایشی را از منظر اسطوره‌ای

موردکاوش قرار داده و در فصل‌های نخستین به برخی از صور نمایشی متنج از نبرد میان دو قوه اشاره داشته است.

۱ـ۳. ضرورت و اهمیت تحقیق

هدف از این پژوهش، بررسی الگوی اسطوره‌ای نبرد کیهانی به‌شکل خاص موضوعی و به‌مثابهٔ الگویی است که در نمایش‌های سنتی متنوعی متجلی شده و از دیرباز موردتوجه مردم ایران‌زمین بوده است. به‌نظر می‌رسد پیکار کیهانی در اساطیر ایران به اشکال مختلف و گوناگونی جلوه کرده و به‌مثابهٔ جان‌مایهٔ دراماتیک بسیاری از نمایش‌های ایرانی قابل‌بررسی است که خود نشان از ضرورت بررسی و تحقیق بیشتر در این باب دارد. همچنین طرح چنین پژوهشی می‌تواند به توجه بیشتر گفتمان جاری تئاتر ایران به این سنت‌های نمایشی منجر شود.

۲. بحث

۲ـ۱. روایت‌گری و نمایش

روایت و روایت‌گری نه‌تنها به‌عنوان یک سرگرمی بلکه به‌مثابهٔ ابزاری برای شناخت جهان پیرامون رکنی اساسی برای تضمین بقای انسان بوده و این مسئلهٔ ذاتی تا امروز نیز نقش پررنگ خود را حفظ کرده است. روایت‌گری از رهگذر حرکات بدن گرد آتش تجلی یافته و از همین رو بسیاری رقص (یا حرکات موزون قبل از ساختاربندی آواها به‌عنوان زبان) را از کهن‌ترین اشکال هنری درنظر گرفته‌اند که فرمی بازنمایانه و ماهیتی روایت‌گرایانه را متجلی می‌کند. بیراه نیست اگر رقص را نوعی تلاش نمایشی برای مکاشفه، تقلید، بازنمایی و مشارکت انسان ابتدایی در جهان درنظر بگیریم و بگوییم که عمل «نمایش دادن» و «بازنمایی نمایشی یک واقعه» از نخستین رفتارهای

بشری بوده است. یافته‌های باستان‌شناسان ما را به این نتیجه رسانده است که آیین، رقص و روایت‌گری پیوندی کهن و ناگسستنی با هم دارند.[۲] سنت‌هایی نمایشی در پیوند نمایش‌گری و تجربهٔ دینی به تکامل می‌رسند. به باور صادقی «در بهترین شکل خود مصداق کامل وحدت ریشه‌ای این دو مفهوم [نمایش و دین] به ظاهر متفاوت است که انسان آن را مفهومی یگانه می‌پنداشت» (صادقی، ۱۳۷۳، ص.۲۳۷). از همین رو نمایش‌گری را می‌توان به‌عنوان ضرورتی درنظر گرفت که در آیین تجلی می‌یابد و رفته رفته به استقلالی هنری می‌رسد. آنطور که الیاده می‌نویسد، آیین همیشه با اسطوره در ارتباط است و به بیان بهتر انسان از طریق آیین با واقعهٔ اساطیری هم‌هنگام و هم‌عصر می‌شود (الیاده، ۱۳۹۳). این تکرار روایت ازلی اسطوره‌ای به‌واسطهٔ نمایش‌گری امکان می‌یابد، از همین رو در نمایش‌های آیینی زمان، مکان و اشیا خاصیتی دوگانه می‌یابند که الیاده آن را تجلی قدسی می‌نامد (الیاده، ۱۳۹۹). در آیین و به تبع آن در نمایش‌های سنتی، زمان تاریخی به زمانی مقدس و ازلی بدل می‌شود، مکان نیز دچار همین تحول می‌شود و از همین رو صحنه، حتی اگر میدان اصلی شهر یا حوض یک خانه باشد، به مکان اساطیری که واقعهٔ ازلی در آن به وقوع پیوسته تبدیل می‌شود. اشیا و اشخاص نیز از این قاعده مستثنی نیستند. برای نمونه تشت در نمایش تعزیه از خود فراتر رفته و به فرات بدل می‌شود، یا شکست شخصیتی که معرکه گرفته و میدان را به آشوب کشانده هم‌پای مرگ هیولایی است که در زمانهٔ ازلی برای آفرینش جهان یا نجات آن توسط قهرمان مغلوب می‌شود. لذا همانطور که ذکرش رفت این مسئله رفتاری جمعی، نمادین و فراتاریخی است. همانطور که مایلز می‌نویسد جوامع سنتی از طریق مناسک «سازوکارهایی را به‌وجود می‌آورند که جامعه با آن‌ها در صدد تجدید حیات خود برمی‌آید و ماندگاری مستمر خود را تضمین می‌کند» (مایلز، ۱۳۹۳، ص.۱۷)

. نمایش حتی در استقلال خویش نیز این خاصیت را حفظ می‌کند. جایی که نمایش آغاز می‌شود همه چیز تعمیم‌پذیر می‌شود، از همین رو جدال دو شخصیت بر صحنهٔ نمایش به تمام پیکارهای میان دو نیروی کیهانی بدل می‌شود. این پیکار یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های اساطیری است که نه‌تنها در روایت‌های اساطیری تکرار شده است، بلکه سنت‌های نمایشی مختلفی نیز از این پیکار سرچشمه گرفته‌اند.

۲ـ اسطوره و آیین

همانطور که رابرت سیگال می‌نویسد، اسطوره همواره یک داستان است و تحت هر شرایط و هر معنای ضمنی‌ای که برای آن درنظر بگیریم داستانی بودن آن حتمی است (Segal, 2004). به‌تبع ویژگی روایی امری است که در معنای کلمهٔ «Myth » نیز مستتر مانده، کلمه‌ای از ریشهٔ μῦθος (mȳthos) یونانی که می‌توان برای آن «روایت»، «ساختار»، «طرح» یا «داستان» را پیشنهاد کرد که هر یک تا جایی به این کلمه نزدیک می‌شوند، اما از رسیدن به تمامیت آن باز می‌مانند. بسیاری از اسطوره‌شناسان مانند الیاده معتقدند که در جوامع کهن اسطوره به معنای داستانی واقعی و سرمشقی نمونه‌وار بود که همیشه از نوعی آفرینش در زمان ازلی خبر می‌داد (الیاده، ۱۳۹۳). از این منظر آیین در پیوند با سناریوی اسطوره‌ای به‌مثابهٔ یک میانجی عمل می‌کند تا امکان هم‌هنگامی و تقلید امر ازلی امکان‌پذیر شود. لوک بنوا[۳] معتقد است که «آیین را می‌توان چنین تعریف کرد: سلسه‌اعمالی که نیازهایی اساسی را برمی‌آورند، اعمالی که می‌باید با ضرب‌آهنگی موزون و منظم انجام شوند. (...) در مناسک، هیچ چیز دلبخواه و من‌عندی نیست» (بنوا، ۱۳۹۳، ص.۱۳).

اسطوره از طریق آیین به بقای خود ادامه می‌دهد و هر آیینی نیازمند نمادپردازی‌های دقیق اساطیری است. انسان اسطوره‌ای از طریق آیین با وقایع اسطوره معاصر می‌شود

امری که برای انسان تاریخی قابل‌تصور نیست. آیین میانجی اصلی تکرار، مشارکت و تقلیدپذیری اساطیری است، از این منظر آیین به نمایش اسطوره بدل می‌شود. به بیان دیگر «Myth» که در کلام به معنای ساختار یا پلات است، سیلان روایت‌های بی‌شمار را همچون بافتاری از روایت‌های اصلی و خرده‌روایت‌ها ممکن می‌کند. آیین برای ایجاد امکانِ بازگشت به واقعهٔ ازلی اساطیری، روایت را به نمایش درمی‌آورد. بر همین اساس می‌توان نتیجه گرفت که نمایش‌گری به‌مثابهٔ یک فن در آیین مورداستفاده قرار می‌گیرد.

فهم مسئلهٔ «تکرار عمل ازلی» برای شناسایی بنیان‌های اساطیری در پس سنت‌های نمایشی ضروری می‌نماید. همانطور که الیاده می‌نویسد «هرگونه خلاقیتی تکراری است از مثال اعلای آفرینش یعنی خلقت عالم» (الیاده، ۱۳۹۸، ص.۳۲). از این منظر نمایش به‌عنوان امری خلاقه در ذیل این تفکر نوعی بازگشت به وضعیت آفرینش است و به نمایش در آوردن روایت اساطیری خود به‌مثابهٔ تکرار امر ازلی است.

۲ـ۳. اهورامزدا و اهریمن

جلال ستاری معتقد است ایران میهنی است که اندیشهٔ ثنویت[۴] و به‌تبع آن الگوی پیکار کیهانی در آن به خودآگاهی رسیده است و همچون سرنمونی در اشکال و روایت‌های مختلف متجلی شده است (ستاری، ۱۳۹۹). اصلی‌ترین بن‌مایهٔ اسطورهٔ آفرینش ایرانی مبتنی‌بر ثنویت و پیکار اهورامزدا و اهریمن است که در دوره‌ای دوازده هزارساله رخ می‌دهد. همانطور که آموزگار می‌نویسد:

> در هزار سال اول که جهان مینوی است و هنوز نه مکان هست و نه زمان، و جهان از ماده و حرکت فارغ است، از دو هستی سخن به‌میان می‌آید: یکی جهان متعلق به اورمزد که پر از نور، زندگی، دانایی، زیبایی، خوش‌بویی، شادی و تندستی است و

مجموعه‌ای است از هر آنچه ذهن می‌تواند راجع‌به دنیای خوبی بیندیشد. دوم جهان بدی متعلق به اهریمن که تاریک است و زشت و منظر نابودی و بدبویی و بیماری و غم و مجموعه‌ای است از هرچه ذهن می‌تواند راجع به دنیای بدی بیندیشد (آموزگار، ۱۳۸۴، ص.۱۴).

در باب منشأ این دو بن سخنی نیست، اما «در باورهای زروانی اصل این دو را یکی می‌دانند» (همان). باید توجه کنیم که ما با ثنویتی ثابت و بی‌تغییر سروکار نداریم، هرچند اندیشهٔ ثنویت به‌طور کلی در اساطیر اقوام مختلف دنیا نیز به‌چشم می‌خورد، اما نکتهٔ مهم اینجاست که ذیل ثنویت زرتشتی اهریمن با «شر» و «بد» یکی و قوه‌ای تام و مطلق است. این ثنویت نخست به تشخص یافتن وجه شر در قالب یک شخصیت تام و تمام و سپس به چرخه‌ای دائمی از ستیزها و نبردها منجر می‌شود. از همین رو چنانچه پیش از این هم ذکرش رفت ما در باب ثنویت ایرانی نه با یک جدال متعین که با مجموعه‌ای از تعارض‌های دراماتیک مواجه می‌شویم که در سنت‌های نمایشی متنوعی قابل‌ردیابی است.

هرچند که شکل مطلق‌نگر ثنویت تا حد زیادی عرصه را بر دیالوگ و درنتیجه اشکال مستقل نمایش می‌بندد، اما نمی‌شود تعارضی میان ذات ثنویت و دیالوگ درنظر بگیریم. یکی از مهم‌ترین عناصر ثنویت ایرانی این مسئله است که هرچند در روایت‌های زرتشتی در ابتدا اهریمن و اهورامزدا جدا از هم زیست می‌کنند، اما اهورامزدا برای اینکه اهریمن جاودانه نشود او را به مرز خویش راه و به او پیشنهاد آشتی می‌دهد، لیکن اهریمن سر باز زده و همین مسئله به نبرد میان این نیروها ختم می‌شود (آموزگار، ۱۳۸۴)؛ نبردی که دائمی است و طبق قراردادی که میان این دو نیرو بسته شده است در زمان موعود یعنی در آخرالزمان به پایان می‌رسد.[۵]

۲ـ۴. سناریوی ایزد اژدهاکش

جدال یک ایزد یا قهرمانی اهورایی با اژدهای آشوب، سترونی و به بیان کلی به‌مثابهٔ تجلی اهریمن، به‌فراوانی در اساطیر ایران قابل‌مشاهده است. براساس این الگو و در نتیجهٔ این پیکار آنچه در بند اژدها گرفتار شده آزاد و رها می‌شود که این خود به معنای آفرینش است. گفتنی است که نمونه‌های مشابهی از این جدال در اساطیر گوناگونی از سراسر جهان قابل مشاهده است و همین امر آن را به نوعی «پندارـ انگاره» یا به وانمود ذهنی بدل می‌کند (سرکاراتی، ۱۴۰۰). سرکاراتی گونهٔ اساطیری اژدهاکشی در ایران را دارای محتوای دینی و آیینی درنظر گرفته که «اغلب با رویدادهای کیهانی و با معتقدات مربوط به آفرینش و رستاخیز مرتبط است» (همان، ص. ۲۳۸).

در میان کیهان اساطیر هند و ایرانی، ایندرا[۶] از دو جهت برای ما اهمیت بسیار دارد. ایندرا در هند یکی از قدرت‌مندترین خدایان است و نقشش در کشتن اهریمن خشک‌سالی (وریتره[۷]) یکی از مهم‌ترین نقش‌مایه‌های اساطیری و روایی هند است. در *اوستا* دو بار از ایندره سخن به‌میان آمده یکی در جزء چهل و سوم از فرگرد نوزدهم و: «در جزء نهم فرگرد دهم وندیداد، دعایی برای راندن دیوان آمده و نام چند دیو در آن ذکر شده و چنین آغاز می‌شود: من ایندرا را می‌رانم» (یارشاطر و همکاران، ۱۳۹۹، ص. ۱۰، ۱۱). ایندرا در سرودهای ریگ‌ودایی به‌عنوان ایزد طوفان بر وریتره که اژدهای خشک‌سالی است غلبه می‌کند. یارشاطر می‌نویسد: «ورترا [وریتره] گاه نیز آهی Ahi نامیده می‌شود که به معنی مار یا اژدهاست و معادل اوستایی آن «ازی Azi» و به همان معنی است. جزء اول کلمهٔ اژدها نیز همین است» (همان، ص. ۱۵). یارشاطر همچنین بر آن است که بهرام یا همان ورثراغن شکلی است که ایندره در شمایل آن به بقای خود در ایران ادامه داده و باور دارد که «ورتراهن که صفت ایندراست مرکب از دو

جزء است، جزء دوم «هن» به معنی کشنده است از ریشهٔ هند و ایرانی Ghan ، اوستایی Gan، فارسی باستانی Jan و فارسی: زدن ـ زن، جزء اول در سانسکریت دو معنی دارد؛ به صورت خنثی به معنی دیو دشمن و به‌صورت مذکور نام دیو خشکی است و ورثراغن کشندهٔ دیو خشکی است» (همان، ص.۲۱).[۸]

در نمونه‌ای دیگر، اسطورهٔ تیشتریه[۹] و پیکار او با اپوشه[۱۰] جلوه‌ای از پیکار کیهانی است. همانطور که مندوزا می‌نویسد: «تیشتر با ستارهٔ ستوئسه[۱۱]، ایزد باران‌زا، در ارتباط است و به‌عنوان ناظر ستارگان حامل نطفهٔ آب در تولید باران نقش دارد و تمام موجوداتی که از خشک‌سالی رنج می‌برند از او کمک می‌خواهند. با نزدیک شدن به دریای وروکشه[۱۲]، که دریای پهناوری در آسمان‌هاست، در هیبت اسبی، حضورش باعث می‌شود تا آب‌ها متورم و آشفته شوند (یشت ۸/۸). سپس ستارهٔ ستوئسه قادر به جمع آوری ابرهای باران زا می‌شود (یشت ۹/۸)» (فارست مندوزا، ۱۴۰۰، ص. ۹۲، ۹۳). نبرد او با اپوشه (به‌مثابهٔ نمایندهٔ اهریمن و دیوخشک‌سالی) نبردی است که برای بازگرداندن نظم و احیای باروری اتفاق می‌افتد و همین پیکار است که مهم‌ترین فراز دراماتیک این روایت را به خود اختصاص داده است. به اعتقاد یارشاطر اگر نام اپوش را براساس قواعد فونتیک به سانسکریت درآوریم با Ap. Vrtra مواجه می‌شویم که مرکب است از دو کلمهٔ آب و بازدارنده که در نام وریتره نیز قابل‌مشاهده است. همچنین در *بندهش* آمده که اپوشه به ضربت گرز از پا درمی‌آید (یارشاطر و همکاران، ۱۳۹۹).

اسطورهٔ ایرانی دیگری که یادآور این نبرد است، همان اسطورهٔ مذکور در یشت نوزدهم است که در آن با مجادلهٔ آذر و اژی‌دهاک مواجه بودیم. این دو خود نمایندهٔ نبرد اهریمن و اهورامزدا به‌عنوان قدرتمندترین و چالاک‌ترین یار هر یک از نیروها، بر

سر فره «نور ایزدی» به میدان مبارزه می‌آیند. در این روایت اژی‌دهاکه آذر را تهدید می‌کند که نور را از وی می‌ستاند و به قولی رجز می‌خواند و در نهایت این مسئله به پیکار میان این دو قوه منتهی می‌شود. از روایت‌های دیگری که با همین پیکار ارتباط می‌یابند می‌توان به جدال ویسبد[۱۳] و اژدهای بازدارندهٔ مازنی در متون فارسی میانهٔ ترفانی (مانوی)، اژدهاکشی میترا با واجرا یا همان گرز ایندرا، جدال فریدون و ضحاک و پیکار کیخسرو و افراسیاب اشاره کرد که در دو نمونهٔ پسین، جریان آشوب و نظم و پیکار کیهانی به‌طور ویژه در سطوح پهلوانی و حماسی نیز بازنمایی شده است.

به‌طور کلی در این سناریو شخصیت بدذات، زیان‌کار، بازتاب خشک‌سالی، ظلم، اسارت و آشوب بازتولید حضور اهریمن است، در همین زمان قهرمان/ ایزدی قد علم می‌کند تا دوباره نظم را به جامعه بازگرداند. با این‌همه توجه ما معطوف به اقسامی از نمایش‌های سنتی است که به اجرای روایت‌های مذکور نمی‌پردازند، بلکه بن‌مایهٔ این پیکار در ساختار اجرایی و مقصود اجرا قابل‌مشاهده است، آنچه به عنوان ضرورتی زنده از آن سخن به میان آوردیم معطوف به همین امر است، بر همین اساس آن‌طور که ستاری می‌نویسد: «فطرت اسطوره اقتضا دارد که هربار آن را بر حسب مقتضیات زمان گزارش کنیم و لذا تکرار بی‌فزونی و کاست اسطوره بر صحنهٔ نمایش، کاری خلاف ذات و صفت جلبی اسطوره است» (ستاری، ۱۳۹۹، ص. ۱۰۶).

۲ـ۵. سخنوری

مکالمه، عهد یا به‌طور کلی امکان دیالوگ که در شکل یادشده از ثنویت وجود دارد توجه ما را به شکلی از نمایش معطوف می‌کند که با مناظره یا نبرد کلامی ارتباط دارد. چنان‌چه دیدیم در طرح کیهان‌زایی ردپایی از گفت‌وگو یا تعامل به‌چشم می‌خورد. حتی اگر بخشی از این تعامل در جهت منفی باشد، باز هم در این مجادله کیهان زاده می‌شود،

در این مجادله جهان تقسیم می‌شود، این مجادله منشأ تفاوت‌هاست و انسان‌ها در این مجادله محکوم به سویه‌پذیری‌اند. بنابراین تمام معنای پایان جهان و زیستن پس از آن در گرو همین مجادله و پیکار است.

یکی از اشکال شبه‌نمایشی باستانی ایران «سخن‌وری» است. ایرج امامی می‌نویسد: «سخن‌وری هنری بسیار پیچیده است که از یک سو بر هوش فراوان و دانش عمیق استوار است و از سوی دیگر با قدرت سرگرم کردن مخاطبان در ارتباط قرار دارد» (Emami,1987, p.31). وی هم‌چنین براساس اسناد متعدد، این مناظره یا مجادلهٔ کلامی را که در جهت نمایش قدرت خویش و هم‌چنین در جهت به‌چالش کشیدن رقیب اتفاق می‌افتاده مربوط به دورهٔ صفوی می‌داند و همچنین ذکر می‌کند که در ماه رمضان از غروب تا سحر به اجرا درمی‌آمده است. وی اشاره دارد که این مناظره‌های نمایشی در تلفیق با نقالی در قهوه‌خانه‌ها به اجرا درمی‌آمده و مشاعره یا به‌چالش کشیدن اطلاعات دیگری در باب موضوعی خاص را دربر می‌گرفته است (همان). باوجوداین به نظر می‌توان برای سخنوری تاریخ کهن‌تری درنظر گرفت. بسیار از منابع به وجود نوعی دیالوگ (یا بهتر است بگوییم گفت‌وگو) در سرودهای زرتشتی اشاره دارند، برای نمونه در زامیادیشت با مجادله و رجزخوانی اژی‌دهاکه و ایزد آذر مواجه می‌شویم که به تنش بدل می‌شود و اسماعیل‌پور بر آن است که «این فقره هم حاوی گفت‌وگوست و هم کنش» و همچنین می‌افزاید: «یسن نهم (هوم یشت) نیز شامل گفت‌وگویی است میان زردشت و هوم که در پایان، با به‌کارگیری آرایهٔ التفات، زاویهٔ دید روایت را از سوم شخص به دوم شخص تغییر می‌دهد. مناسک زرتشتی هم خود از تغییر الحان و قرائت‌های دوگانه خالی نیست» (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۹، ص.۳۲)[۱۴]. ثمینی نیز با اشاره به سوگنامهٔ گوشورون (یسن‌هات ۲۹) محتمل می‌داند که گاثاها که از نظر فنی با

ریگ‌ودای هندی مشابهت دارد، توسط خوانندگان نقالان دوره‌گرد خوانده می‌شده و با ارجاع به ایدهٔ نیبرگ درباب نقش‌آفرینی دسته اجرا، آن را نمایشی و گونه‌ای از نمایش‌نامه درنظر می‌گیرد (ثمینی، ۱۳۹۹).

به‌نظر می‌رسد نبرد شفاهی یا مجادلهٔ کلامی آیینی در سنت‌های نمایشی همچون سخنوری، مبتنی‌بر همین الگوی اسطوره‌ای متجلی شده است که در آن دو قطب متعارض به جدال می‌پردازند. الیاده عقیده دارد که می‌توانیم

> بپذیریم طرح آیینی ـ اسطوره‌ای که بر نبرد میان ایندرا و وریترا متمرکز است، درواقع بنیان جشن سال نو را گذاشته است و همهٔ اشکال نبرد و تخاصم ـ مسابقهٔ ارابه‌رانی، مبارزهٔ گروه‌ها و غیره در طول آیین زمستانی ـ تقریباً در حکم محرکی برای نیروهای خلاق درنظر گرفته شده بودند. امیل بنویست هم اشاره کرده که واژهٔ اوستایی «ویاگزنه» یا همان «نبرد زبانی» دارای «ویژگی نظامی» است که پیروزی را در خود نهفته دارد (به‌نقل از الیاده، ۱۳۹۷، ص.۱۴۴).

الیاده نتیجه می‌گیرد که یک الگوی هندوایرانی در این نبرد خلاقانه در کار است. به‌نظر می‌رسد این مجادله که در سخن‌وری جلوه کرد و بعد اشکال نمایشی‌تری نیز به خود گرفت، حتی ورای زبان، به نوعی از نبردهای آیینی نمایشی اشاره دارد که با همان سناریوی نبرد ازلی ارتباط دارد و در کنه آن می‌توانیم الگوی پیروزی بر هیولای آشوب و بازگرداندن نظم را ببینیم. امامی نیز به این نکته اشاره دارد که در مجادله‌های کلامی یا همان سخن‌وری که ذکرش رفت، هرکسی که از جواب وا می‌ماند باید بخشی از لباس خود را از تن به‌در می‌آورد، این مجادله تا عریان شدن یکی از طرفین ادامه داشته و همچنین ذکر می‌کند که در صورت شکست یکی از طرفین جایگاه درویشی خویش را ازدست می‌داده، این سلب یا عریانی اینجا بازتولید همان آشوب شکست خورده است. امر دیگری نیز این نکته را تصدیق می‌کند و آن هم اینکه طبق گزارش امامی، در

برخی از موارد جدا از سلب القاب یا جایگاه، تنبیه بدنی نیز برای شخص درنظر گرفته می‌شده است (Emami, 1987).

خبری و انصاری نیز علاوه‌بر ذکر نمونه‌های مشابه به نوعی رد و بدل کردن لباس حین مشاعره و مبارزهٔ کلامی اشاره دارند و همچنین بنابر گزارش‌های موجود دلیل ورود سخنور دوم را کوبیدن خصم (سخن‌ور اصلی) می‌دانند که با رجزخوانی و سپس مشاعره و طرح مسئله‌های پرطمطراق همراه می‌شده است (خبری و انصاری، ۱۳۸۵). چنین اموری به‌وضوح بر بار دراماتیک این وضعیت نمایشی می‌افزاید و همچنین نشان می‌دهد که چگونه نمایش با کمک قوهٔ خلاقه از انقیاد آیین به درمی‌آید. در سخن‌وری به‌شکلی نمادین نبرد میان ایزد و اهریمن یا نمایندگان آن‌ها را می‌بینیم که همان نبرد ازلی و نو شدن جهان را بازنمایی می‌کند. هرچند که کسی از طرفین این پیکار به ذات اهریمنی نیست، اما ذات این پیکار هویت متضاد دو سوی این جدال را برساخته می‌کند؛ بر همین اساس کسی که می‌بازد در هیبت اژدها یا خشک‌سالی به‌مثابهٔ تجلی اهریمن درآمده و درمقابل برنده با وضعیت عام پیروزی ایزد و برقراری نظم، عدالت و باروری جهان هم‌هنگام می‌شود، لذا در طول دورهٔ اجرای سخن‌وری نیز اشخاص حاضر به‌عنوان تماشاچی/ اجراگر در فرایند پیکار و تحول کیهانی مشارکت می‌کنند.

۲ـ۶. دئیشمه آشیق‌ها

آشیق‌ها نیز از مهم‌ترین وارثان سنت نقالی شمرده می‌شوند که با گوسان‌ها یا همان خنیاگران ارتباط می‌یابند. در دئیشمه که جدال یا رزم ادبی میان دو آشیق است، آن‌چه در باب نقالی و سخنوری ذیل سناریوی نبرد کیهانی گفتیم مجدداً مصداق می‌یابد. آن‌طور که سهرابی می‌نویسد برای دئیشمه می‌توان معادل‌هایی همچون مناظرهٔ ادبی، بحث و جدل و مشاعره یافت که در این نبرد از منظر تکنیکی (تسلط بر شاعری و

بداهه‌سرایی) و همچنین اطلاعات مذهبی، اسطوره‌ای و اجتماعی یک‌دیگر را به‌چالش می‌کشند (سهرابی، ۱۳۹۰).[۱۵] وی همچنین در پرداخت به انگیزه‌های شکل‌گیری دئیشمه‌ها به سه دسته اشاره دارد: دستهٔ اول برای دفاع از قلمرو ملی است، دوم نبردی است که برای رسیدن به دختر حاکم منطقه شکل می گیرد و دستهٔ سوم برای به‌دست آوردن آوازهٔ بیشتر است (همان). با نگاهی عمیق به این سه دسته ردپای نبرد کیهانی را می‌توانیم تشخیص دهیم، نه‌تنها نبرد در ذات و نام این شکل نمایشی جریان دارد، بلکه دفاع از قلمرو ملی هم‌پای دفاع از نظم یا تلاش برای بازگرداندن آن نیز محسوب می‌شود. همچنین رسیدن به دختر به‌مثابهٔ انگیزه روایت‌هایی است که در آن آب به‌عنوان قوهٔ مادینهٔ حیات‌بخش زندانی است و رسیدن به آب به‌منزلهٔ بارور کردن جهان و عبور از آشوب است. درنهایت همانطور که سهرابی می‌نویسد: «[در دستهٔ سوم] معمولاً آشیقی که پیروز شده ساز آشیق مغلوب و یا لباس آشیقی او را می‌گرفته و آشیق مغلوب دیگر نمی‌توانسته در آن منطقه آشیقی کند» (همان، ص.۱۹۳). بدیهی است که در این سنت شبه‌نمایشی، مسئلهٔ پیکار در وجه ذاتی اشخاص بروز نمی‌کند، به بیان دیگر هیچ‌یک از آشیق‌ها اهورایی یا اهریمنی نیستند، بلکه مسئله در پیکاری است که به تحول در جایگاه اشخاص معطوف شده و افراد، محیط، ساز و لباس را بدل به تجلی قدسی می‌کند.[۱۶]

همچنین مشابهت قابل‌توجهی میان این نبرد و سخنوری قابل‌مشاهده است که با راندن زمستان در شمایل یک شخصیت و بازآمدن بهار به‌عنوان حاکم نو و ایجاد برکت ارتباط می‌یابد. از همین منظر آشیق شکست‌خورده همچون خشک‌سالی، آشوب یا سترونی جلوه می‌کند، عریان شدن او یا ازدست دادن ساز معادل سلاخی شدن است و آشیق پیروز قهرمانی است که توانسته بر این نمایندهٔ سترونی فائق آید و نویدبخش قدرتی نو و شکوفایی در این عرصهٔ نمادین باشد.[۱۷]

۲ـ۷. پهلوان‌پنبه و پهلوان‌کچل

نبرد کیهانی تنها در روایت‌های آفرینش جلوه نمی‌کند، بلکه در نمادپردازی‌های تشرف نیز تجلی می‌یابد. تشرف برای گذر از یک آستانه به تعریف الیاده تحولی در جایگاه اجتماعی و دینی اشخاص پدید می‌آورد و در میان اقوام باستانی نوعی ضرورت است که با مرگ نمادین، رازآموزی و بازگشت به جامعه پیوند دارد (الیاده، ۱۳۹۵). در میان قهرمانان مختلف نیز ما همین الگوی تشرف مواجه می‌شویم، روایت‌های مربوط به فریدون، زال، کیخسرو، کوروش و شخصیت‌های دیگری از این دست خود نشان‌دهندهٔ همین چرخهٔ گسست، رازآموزی و بازگشت است. بدیهی است که فریدون و کیخسرو همانطور که در بخش پیش پرداختیم مجدداً با همان نبرد کیهانی و برقراری نظم مجدد به‌مثابهٔ آفرینش نیز پیوند دارند.

در نمایش پهلوان‌کچل، پهلوان، رستم، شیطان، معلم و زن نقش‌آفرینی می‌کنند و طبق اسناد و نسخه‌ای که توسط میرزا حسین خان انصاری در مجلهٔ *رنگارنگ* به چاپ رسیده پهلوان با همراهی شیطان بر آن است تا به زن معلم دست یابد. معلم در این نمایش نماد مردی است که برای آرامش خود در مقابل هر زوری منفعل است و خانه و همسرش را در این انفعال ازدست می‌دهد، حال میان پهلوان و رستم برای به‌دست آوردن زن که خویشاوند معلم معرفی می‌شود، جدالی درمی‌گیرد که پر از سویه‌های کمدی است. جدالی میان پهلوان‌کچل (که با همراهی شیطان فردی دغلکار و زنباره معرفی می‌شود) و رستم که هیچ هدف شومی ندارد و تنها برای تولید مثل و نه شهوت‌رانی در صدد به‌دست آوردن زن است (عاشورپور، ۱۳۹۰). معلم در این نمایش نقش مردی به‌تشرف‌نرسیده را دارد و در مقابل زن به‌مثابهٔ محور باروری در مرکز توجه دو عنصر متضاد قرار می‌گیرد، در اینجا نبرد ازلی با تشرف پیوند می‌خورد و رستم

به‌عنوان مردی به تشرف رسیده با هدف تولید مثل به جدال با این دغلکار و شهوت‌ران شیطانی می‌رود. در نمایشی دیگر به‌نام پهلوان‌پنبه با حضور یک غول در میدان مواجه می‌شویم که معرکه می‌گیرد، رجز می‌خواند و دست به ستم و آزار مردم می‌زند. بعد از این مردی به‌نام حلاج با سر تراشیده (نماد عیاران) پا به میدان می‌گذارد تا در مقابل پهلوان ایستادگی کند. در این جدال حلاج با چلهٔ کمان به او نزدیک می‌شود تا در تماس کمان با پوست پهلوان تکه‌ای از گوشت او جدا شود و در اینجا می‌فهیم بدن پهلوان از پنبه است (همان). در این نمایش نیز مکان تجلی قدسی خود را می‌یابد و از میدان شهر به ناف واقعهٔ ازلی که محل هماوردی نبرد کیهانی است تغییر ماهیت می‌دهد. پهلوان‌پنبه نماد آشوب و هیولایی است که نظم را برهم زده است و حلاج عیاری است که مراتب تشرف را طی کرده است و حالا به نبرد با آشوب جهان می‌پردازد. همانطور که اشاره داشتیم کشتن یا سلاخی هیولا به آفرینش منتج می‌شود، در این نمایش نیز پهلوان‌پنبه به‌شکلی نمادین سلاخی می‌شود. در این سناریوی نمادین تراشیدگی سر درست مثل ختنه تجلی «داغ»[۱۸] است که بر بدن فرد تشرف‌یافته نقش بسته است و او را از دیگران متمایز می‌کند و همچنین می‌بینیم که اینجا مسئلهٔ کچلی حلاج در قیاس با پهلوان کچل به‌طور کلی به مسئلهٔ دیگری اشاره دارد. علی‌رغم این تفاوت اما شاهد درهم‌آمیختگی اساطیر و آیین‌های مربوط به نبرد کیهانی هستیم که به سنتی نمایشی انجامیده است.

همچنین گفتنی است که این معرکه‌گیری در میدان‌های اصلی یا بازار و غیره که آن نقطه را به همان مکان ازلی بدل می‌کند با انواع دیگری از شبه‌نمایش‌ها پیوند می‌یابد که از این میان می‌توان به کشتی‌گیری اشاره کرد که به اعتقاد بلوری همان کستی است به معنای کوفتن که طی آن دو نفر به هم می‌چسبند و هرکه قوی‌تر باشد دیگری را بر

زمین می‌کوبد (بلوری، ۱۳۹۶)، این قسم از انواع معرکه‌گیری نیز می‌تواند در آیین‌های مربوط به سال نو و جدال دو قوه ریشه داشته باشد.

۲ـ۸. میرنوروزی و نمایش‌های مرتبط با کوسه

یکی دیگر از اشکال نمایشی که تا چند دهه پیش همچنان به اجرا درمی‌آمد، میرنوروزی است که به تعریف ذوالفقاری طی آن:

> پادشاهی دروغین، پنج روز اول نوروز را به تخت می‌نشست و با فرمان‌های مسخره و خنده‌آورش، موجب سرگرمی و شادی مردم می‌شد. فرمان این شاه دروغین چون عزل و نصب، حبس و توقیف فرماندهان، گرفتن خراج، مصادرهٔ اموال ثروتمندان و ...همگی توسط مردم اجرا می‌شد. پادشاه نیز برای حفظ این سنت رایج، تن به خواست‌های پادشاه دروغین می‌داده است، اما پس از طی این مراسم، پادشاه دروغین موردآزار قرار می‌گرفته است (ذوالفقاری، ۱۳۸۵).

هرچند که در این آیین ردپای آیین‌های مربوط به پادشاه مقدس در دورهٔ مادرسالاری، نقش پادشاه به‌مثابهٔ قربانی فصلی و همچنین ریشه‌های بین‌النهرینی آن در آیین‌های مربوط به بعل[۱۹] قابل‌بررسی است، اما مطرود شدن پادشاه دروغین و بازگشت پادشاه نو خود ذیل نبرد کیهانی قرار می‌گیرد. از این منظر میرنوروزی به‌مثابهٔ بازنمایی آشوب جهان پیش از پیدایش بر مسند قدرت می‌نشیند، عمل او بازتولید همان آشوب و هرج‌ومرج است که پیش از این به آن اشاره داشتیم، همچنین ارتباط این آیین با آیین‌های سال نو خود گواهی بر این ادعاست، همانطور که ارواحی می‌نویسد: «کوسه برنشینی در کنار میرنوروزی پیام‌آوران رسوم ایرانی به‌شمار می‌آیند: کوسه‌برنشینی پیام‌آور رفتن زمستان/ مرگ‌ومیر نوروزی پیام‌آور فرارسیدن بهار/رستاخیر است» (ارواحی، ۱۳۹۵، ص.۲۲).

علیرضا ارواحی همچنین بر آن است که تأثیر اندیشهٔ مبارزه ایزد باران و دیو خشک‌سالی همچون نبرد تیشتریه و اپوش که به آن و نمونه‌های مشابه دیگر پرداختیم در آیینی نمایشی همچون کوسه‌گلین به‌چشم می‌خورد (همان). شخصیت کوسه با ظاهری زشت، یک چشم و بی‌دندان با لباسی مندرس در مقابل شخصیت خجسته قرار می‌گیرد که پیام‌آور بهار است. در گزارشی دیگر از این نمایش سنتی، سپاهی شامل کوسه، رقیب او و عروسش تشکیل شده و سپس پیکاری میان کوسه و رقیب (کوسهٔ سیاه) شکل می‌گیرد که درنهایت به مرگ کوسه، زاری عروس و رستاخیز کوسه منتج می‌شود.[۲۰] هینلز نیز گزارش‌هایی از نمایش‌های مرتبط با کوسه ذکر کرده که در اراک، محلات، آشتیان، و خمین اجرا می‌شود و با نام کوسه شناخته می‌شود، در این نمایش که با مخالف‌پوشی و حیوان‌پوشی همراه است، پسر جوانی زن‌پوشی می‌کند، کسی در نقش کوسه قرار می‌گیرد و دو نفر در لباس بز حین رقص و گلاویز شدن باعث می‌شوند که کوسه غش کند، در این هنگام عروس کوسه به سوگواری می‌پردازد و سپس کوسه دوباره به‌هوش می‌آید. بعد از این هم پول و خوردنی میان نقش‌آفرینان و مردم پخش می‌شود (انجوی به‌نقل از هینلزر، ۱۳۸۳). بدیهی است که در این نوع نمایش سناریوی مرگ و رستاخیز ایزد گیاهی با پیکار کیهانی ممزوج شده و در اشکال مختلفی از این نمایش جلوه کرده است. لذا در این نمونه مشاهده می‌کنیم نخست چگونه شخصیت‌ها به‌مثابهٔ نمایندهٔ قوه‌های باروری/ نظم و آشوب و سترونی به پیکار می‌پردازند و به بهار و فراوانی در خوراک و ثروت منتج می‌شود، و دوم اینکه چگونه در این نمایش‌ها پیکار کیهانی با اسطوره‌ای دیگر درمی‌آمیزد.

۳. نتیجه

آن‌طور که مشاهده کردیم سناریو نبرد کیهانی در ساختار اجرایی و درون‌مایهٔ دراماتیک برخی از سنت‌های نمایش ایرانی قابل‌مشاهده است. به‌طور کلی می‌توان نتیجه گرفت

که آیین به‌مثابهٔ میانجی معاصر شدن با امر کیهانی خصوصیتی صرفاً تکرارشونده دارد، اما نمایش این تکرارشوندگی را به مرحلهٔ دیگری سوق می‌دهد که آن را از انقیاد آیین خارج می‌کند، نمایش از وضعیت استعلایی موجود در روایت‌های اساطیری و نمادپردازی‌های آیینی بهره می‌برد تا با عمیق‌ترین عناصر موجود در روان جامعه پیوند یابد، از سوی دیگر اما نمایش می‌تواند از عنصر خلاقیت بهره ببرد و در حضور زندهٔ تماشاچی/ اجراگران به کنشی جمعی ختم شود. نمایش می‌تواند هر لحظه از حدود تعریف‌شدهٔ آیین عبور کند و در پیوند با تجلی قدسی به اشخاص و مکان اجرا خاصیتی فزاینده بدهد. بر همین اساس است که نمایش‌های سنتی می‌توانند از حدود موزه‌ای خود فراتر بروند و به تحولی اجتماعی بی‌انجامند. الگوی نبرد کیهانی به‌مثابهٔ جدال قوه‌های دوگانه‌ای جلوه می‌کند که نه‌فقط در اندیشه که بر صحنهٔ حیات تاریخی مردم ایران از دیرباز نقشی اساسی ایفا کرده است. این اسطوره به‌طور زنده و فعال به نمایش درآمده و از رهگذر این نمایش‌ها، رخداد ازلی پیکار کیهانی به شکلی متنوع و با توجه به نیاز سیاسی، اجتماعی و دینی مردم بازنمایی شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. *The Evolution of Traditional Theatre And The Development of Modern Theatre in Iran*

۲. برای مطالعهٔ بیشتر در این باب لطفاً رک:

Patricia Leight Beaman (2018), *World Dance Cultures: from ritual to spectacle*, London: Routledge; Reginald Massey (2004), *India's Dances: Their History, Technique and Repertoire*, New Dehli: Abhinav Publication.

3. Luc Benoist

4. Dualism

۵. مسئلهٔ قراردادی که میان اهریمن و اهورا مزدا بسته می‌شود خود مسئله‌ای قابل تأمل و دراماتیک است که بعدها به روایت‌هایی همچون فاوست انتقال می‌یابد، برای مطالعهٔ بیشتر در این باب نک: شاکد، شائول (۱۳۹۷)،

تحول ثنویت: تنوع آرای دینی در عصر ساسانی، ترجمهٔ سید احمد رضا قائم مقامی، تهران: نشر ماهی و هم‌چنین نگاه کنید به مدخل ثمینی در فهرست منابع.

6. Indra
7. VrhTra

۸. سرکاراتی نیز با ارجاع به گزارش موسی خورنی بیان می‌کند که visap به معنای زهرآبگین شکل تغییریافتهٔ visapa در اوستای قدیم است که به صورت صفت اژدها آمده و نشان‌گر اصل ایرانی این پیکار است که تا قرن هفتم میلادی دست‌کم در شرق ایران و نزد سغدیان موردتوجه بوده است (سرکاراتی، ۱۴۰۰، ص. ۳۲۹ ، ۲۴۰).

9. Tishtriya
10. Apaosha
11. Satawaesa
12. Vourukasha
13. Visbad

۱۴. از مقدمهٔ اسماعیل‌پور بر ترجمهٔ نمایش‌نامهٔ شکونتلا نوشتهٔ کالی داسه (ن.ک: فهرست منابع).

۱۵. منتشرشده در مجموعه‌مقالات دومین سمنیار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی، به کوشش حمیدرضا اردلان، تهران: نشر نمایش.

۱۶. برای مطالعهٔ نمونه‌هایی از این پیکار رک: دربندی، ج. (۱۳۸۷)، *عاشیقلار دونیاسی*، تبریز: فروغ آزادی.

۱۷. محمدجعفر محجوب نیز بر آن است که می‌توان میان دئیشمه و سخنوری از منظر پیکار میان دو شخصیت شباهت‌های قابل‌توجهی را مشاهده کرد. رک: محجوب، محمدجعفر (۱۳۹۷)، *ادبیات عامیانهٔ ایران*، تهران: چشمه.

18. Stigma
19. Baal

۲۰. رک: به نوروز، *دانشنامهٔ ایرانیکا* (۱۳۹۸)، گروه نویسندگان زیر نظر احسان یارشاطر، ترجمه و ویرایش پیمان متین، تهران: فرهامه.

منابع

آموزگار، ژ. (۱۳۸۴). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.

ارواحی، ع. (۱۳۹۵). *نامتناهی‌سازی سیاست در آیین‌های نمایشی*. تهران: بیدگل.

الیاده، م. (۱۳۹۸). *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ ب. سرکاراتی. تهران: طهوری.

الیاده، م. (۱۳۹۳). *اسطوره و واقعیت*. ترجمهٔ م. صالحی علامه. تهران: پارسه.

الیاده، م. (۱۳۹۵). *آیین‌ها و نمادهای تشرف*. ترجمهٔ م. کاظم مهاجری. تهران: پارسه.

الیاده، م. (۱۳۹۷). *درپی سرچشمه‌های ادیان*. ترجمهٔ م. غرویان. تهران: پارسه.

الیاده، م. (۱۳۹۹). *الگوهایی در دین‌شناسی تطبیقی*. ترجمهٔ ع. گواهی. تهران: جامی.

بلوری، م. (۱۳۹۷). معرکه‌گیران در فرهنگ عامه به روایت شهرآشوب سیدای نسفی. *فرهنگ و ادبیات عامه*، *۱۹*، ۱۹۵–۲۱۸

بنوا، ل. ، برنیس، ژ. و همکاران (۱۳۹۵). *اسطوره و آیین (جهان اسطوره‌شناسی ۱۱)*. ترجمه و تألیف ج. ستاری. تهران: نشر مرکز.

ثمینی، ن. (۱۳۹۹). *تماشاخانهٔ اساطیر*. تهران: نشر نی.

خبری، م.ع.، و انصاری، م. (۱۳۸۵). جایگاه نقالی در نمایش‌های سنتی ایران. *تئاتر صحنه*، ۳۰، ۴–۸

ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۵). میر نورزی. *نجوای فرهنگ*، ۲، ۱۳–۲۰.

ستاری، ج. (۱۳۹۹). *جهان اسطوره‌شناسی ۱۰، اسطورهٔ ایرانی*. تهران: مرکز.

سرکاراتی، ب. (۱۴۰۰). *سایه‌های شکارشده*. تهران: طهوری.

سهرابی، ا. (۱۳۹۰). دئیشمه عاشیق‌ها (رزم ادبی نقالان ترک). *مجموعه‌مقالات دومین سمینار نمایش‌های آیینی و سنتی*. به کوشش ح.ر. اردلان، انجمن نمایش، صص. ۱۸۹–۲۱۹.

صادقی، ق. (۱۳۷۳). مدخلی بر نمایش آیینی. نشریهٔ هنر، *۲۶*، ۲۷۱–۲۸۸.

عاشورپور، ص. (۱۳۹۰). *نمایش‌های ایرانی: جلد پنجم (دیگر نمایش‌های ایرانی قبل و بعد از اسلام)*. تهران: سورهٔ مهر.

عاشورپور، ص. (۱۳۹۷). *نمایش‌های ایرانی: جلد چهارم (نقالی)*. تهران: سورهٔ مهر.

کالی داسه (۱۳۹۹). *شکونتلا*. ترجمهٔ علیرضا اسماعیل‌پور. تهران: ماهی.

مندوزا، س. ف. (۱۴۰۰). *جادوگران، بدکاره‌گان و ساحران (انگارهٔ دیو در ایران باستان)*. ترجمهٔ ا. صائب. تهران: فرهامه.

میلز، د. اچ. (۱۳۹۳). *قهرمان و دریا (الگوهای آشوب در اسطوره‌های باستانی)*. ترجمهٔ آ. رضاپور و ا. رضاپور. تهران: ققنوس.

هینلز، ج. ر. (۱۳۸۳). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ م. باجلان فرخی. تهران: اساطیر

یارشاطر، ا.، و همکاران (۱۳۹۹). *ایندرا*. تهران: شفیعی.

References

Alireza A. (2016). *Infinite policy in performative rituals*. Bidgol.

Amoozgar, J. (2005). *Mythological history of Iran*. Samt.

Ashoorpour, S. (2011). *Iranians theatres* (vol. 5) other forms of theatre before and after Islam. Sooreh Mehr.

Ashoorpour, S. (2018). *Iranians theatres* (vol. 4). Sooreh Mehr.

Benoist, L., & Bernis, J. (2016). *Myth and ritual: world of mythology* (translated into Farsi by Jallal Sattari). Markaz.

Bolouri, M. (2018). People of stages in folklore narrated by Sayyeda Nasafi's Shahrashoobs. *Journal of Culture and Folk Literature*, *19*, 195-219.

Eliade, M. (2014). *Myth and reality* (translated into Farsi by Mani Salehi Allameh). Parseh.

Eliade, M. (2016). *Rite and symbols of initiation; the mysteries of birth and rebirth* (translated into Farsi by Mohammad Kazem Mohajeri). Parseh.

Eliade, M. (2018). *The quest, history and meaning in religion* (translated into Farsi by Mina Gharavian). Parseh.

Eliade, M. (2020). *Patterns in comparative religion* (translated into Farsi by Abdolrahim Govahi). Jami.

Eliade, M. (2020). *The myth of the eternal return, or Cosmas and history* (translated into Farsi by Bahman Sarkarati). Tahoori.

Emami, I. (1987). *The evolution of traditional theatre and the development of modern theatre in Iran*. University of Edinburgh.

Hinnells, J. R. (2004). *Persian mythology* (translated into Farsi by Bajelan Farrokhi). Asatir.

Khabari M. A, & Ansari, M (2006). Position of Naqqali in Iranian theatrical traditions. *Monthly Journal of Theatre (Sahneh)*, *30*, 4-8.

Mendoza, F. S. K. (2021). *Witches, whores, and the sorcerers: the concept of evil in early Iran* (translated into Farsi by Anis Saeb). Farhameh.

Mills, D. H. (2014). *The hero and the sea: patterns of chaos in ancient myth* (translated into Farsi by Artmis Rezapour and Afshin Rezapour). Qoqnoos.

Sadeqi, Q. (1994). Introduction of ritual drama. *Journal of Art, 26,* 271-288.

Samini, N. (2020). *Theatre of myths*. Cheshmen.

Sarkarati, B. (2021). *Haunted shadows*. Tahoori.

Sattari, J. (2020). *Persian myth: world of mythology*. Markaz.

Segal, R. A. (2004). *Myth: a very short introduction*. Oxford University Press.

Sohrabi, A. (2011). Daeeshmeh Asheegh (Literary Battle of Turkish Storytellers). *The 2nd International Traditional-Ritual Performances Seminar*. Namayesh.

Yarshater, E. (2020). *Indra; Indian and Persian myths*. Shafiee.

Zolfaqari, H. (2007). Mir-e-Nowrouzi. *Journal of Whispers of Culture, 2,* 13-20.