



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

Seyed Ashkan Shariat<sup>1</sup>, Esmail Najar<sup>\*2</sup>, Seyed Mostafa Mokhtabad Amrei<sup>3</sup>

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

### 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).

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

### 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>



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*, *Daeshmeh 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).



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.



پرویشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه

سال ۱۰، شماره ۴۳، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۱

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.23454466.1401.10.43.9.2

## بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران

سید اشکان شریعت<sup>۱</sup>، اسماعیل نجار<sup>\*۲</sup>، سید مصطفی مختاباد امرئی<sup>۳</sup>

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

### چکیده

اندیشه ثنویت و به تبع 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 قابل مشاهده است. در این طرح اسطوره‌ای دو شخصیت با سرشتی متضاد یا هدفی متعارض با یکدیگر به جدال می‌پردازند و در نتیجه 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 واقعه‌ازلی 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. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران  
<https://orcid.org/0000000212758412>
  ۲. استادیار گروه ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده 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 از جمله «سخنوری»، «دئیشمه آشیق‌ها»، «پهلوان‌کچل» و نمایش‌های مرتبط با «میرنوروزی» نگاهی تحلیلی انداخته شود و مطالعه شود چگونه این الگو، و به‌طور خاص مسئله پیکار، در نمایش‌های سنتی بازنمایی شده و به‌مثابه 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 به‌مثابه موضوع روایت از دیرباز مورد استفاده 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 اندیشه ثنویت ایرانی یکی از مهم‌ترین این الگوها به‌شمار می‌رود و ردپای آن در بسیاری از نمایش‌ها قابل مشاهده است. طبق این الگوی اساطیری یک ایزد/ قهرمان با اهریمن یا جلوه‌ای از او پیکار می‌کند و در نتیجه 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 جلوه امر قدسی در واقعه‌ای اسطوره‌ای بازنمایی شوند. مسئله هم‌هنگامی با واقعه ازل 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.

#### ۱-۱. بیان مسئله

یافته‌های باستان‌شناسی داده‌های مستدلی مبنی بر حضور تئاتر در ایران — آن‌طور که در یونان یا هند به چشم می‌خورد — ارائه نمی‌کند، اما باوجود این و با توجه به پیشینه

بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران..... سید اشکان شریعت و همکاران

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 به مثابه بن‌مایه‌ای مرکزی در برخی از سنت‌های نمایشی ایران از قبیل سخنوری، دیشمه آشیق‌ها، پهلوان‌پنبه، پهلوان‌کچل، میرنوروزی و نمایش‌های مرتبط با کوسه بازنمایی شده است.

#### ۲-۱. پیشینه تحقیق

در سال‌های اخیر تحقیقات و سمینارهای گسترده‌ای در زمینه سنت‌های نمایشی موجود در ایران باستان انجام شده است که می‌توان دو بستر مطالعاتی اصلی را برایشان در نظر گرفت: نخست گروهی از پژوهش‌ها که ریشه‌های اساطیری را نوعی پیش‌فرض مطالعاتی در نظر داشته‌اند و به جای نگاهی اسطوره‌شناسانه، نگاه جامعه‌شناسانه و مردم‌شناسانه به این سنت‌های نمایشی داشته‌اند. برای مثال در مجموعه 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 مورد بررسی قرار داده است. بهرام بیضایی در کتاب *نمایش در ایران* (۱۳۹۶) شرح می‌دهد که چگونه نمایش از سنت‌های مذهبی و آیین‌های مرتبط با ادیان به وجود 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<sup>۱</sup> (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 مورد توجه قرار داده و این نشانه‌ها را به عنوان سند وجود نمایش در ایران باستان معرفی کرده است. دسته دوم از پژوهش‌ها آثاری را دربرمی‌گیرند که اساساً نگاه اسطوره‌شناسانه را به عنوان بنیان مواجهه در نظر داشته‌اند. برای مثال صادق عاشورپور در مجموعه کتاب نمایش‌های ایرانی، به شکل 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 پهلوان کچل، پهلوان پنبه 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 نظریه 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 مطالعه خود قرار داده‌اند. نغمه ثمینی نیز در کتاب تماشاخانه اساطیر (۱۳۹۹) به شکل اخص متون نمایشی را از منظر اسطوره‌ای



بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران..... سید اشکان شریعت و همکاران

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

### ۳-۱. ضرورت و اهمیت تحقیق

هدف از این پژوهش، بررسی الگوی اسطوره‌ای نبرد کیهانی به شکل خاص موضوعی و به مثابه الگویی است که در نمایش‌های سنتی متنوعی متجلی شده و از دیرباز مورد توجه مردم ایران‌زمین بوده است. به نظر می‌رسد پیکار کیهانی در اساطیر ایران به اشکال مختلف و گوناگونی جلوه کرده و به مثابه جان‌مایه دراماتیک بسیاری از نمایش‌های ایرانی قابل بررسی 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

### ۱-۲. روایت‌گری و نمایش

روایت و روایت‌گری نه تنها به عنوان یک سرگرمی بلکه به مثابه ابزاری برای شناخت جهان پیرامون رکنی اساسی برای تضمین بقای انسان بوده و این مسئله 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 ساختار بندی آواها به عنوان زبان) را از کهن‌ترین اشکال هنری در نظر 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 در نظر 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.<sup>۲</sup> سنت‌هایی نمایشی در پیوند نمایش‌گری و تجربه 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 در نظر 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 واقعه اساطیری هم‌هنگام و هم‌عصر می‌شود (الیاده، ۱۳۹۳). این تکرار روایت ازلی اسطوره‌ای به واسطه 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 واقعه 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 زمانه 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).

بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران..... سید اشکان شریعت و همکاران

. 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 صحنه نمایش به تمام پیکارهای میان دو نیروی کیهانی بدل می‌شود. این پیکار یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های اساطیری است که نه تنها در روایت‌های اساطیری تکرار شده است، بلکه سنت‌های نمایشی مختلفی نیز از این پیکار سرچشمه گرفته‌اند.

## ۲- اسطوره و آیین

همانطور که رابرت سیگال می‌نویسد، اسطوره همواره یک داستان است و تحت هر شرایط و هر معنای ضمنی‌ای که برای آن در نظر بگیریم داستانی بودن آن حتمی است (Segal, 2004). به تبع ویژگی روایی امری است که در معنای کلمه «Myth» نیز مستتر مانده، کلمه‌ای از ریشه  $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$  (mýthos) 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 به مثابه یک میانجی عمل می‌کند تا امکان هم‌نگامی و تقلید امر ازلی امکان‌پذیر شود. لوک بنوا<sup>۳</sup> 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 دلخواه 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 قابل تصور 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 امکان بازگشت به واقعه‌ی ازلی اساطیری، روایت را به نمایش درمی‌آورد. بر همین اساس می‌توان نتیجه گرفت که نمایش‌گری به‌مثابه‌ی یک فن در آیین مورد استفاده قرار می‌گیرد.

فهم مسئله «تکرار عمل ازلی» برای شناسایی بنیان‌های اساطیری در پس سنت‌های نمایشی ضروری می‌نماید. همانطور که الیاده می‌نویسد «هرگونه خلاقیتی تکراری است از مثال‌های 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 به‌مثابه‌ی تکرار امر ازلی است.

## ۲-۳. اهورامزدا و اهریمن

جلال ستاری معتقد است ایران میهنی است که اندیشه‌ی ثنویت<sup>۴</sup> و به تبع آن الگوی پیکار کیهانی در آن به خودآگاهی رسیده است و همچون سرنمونی در اشکال و روایت‌های مختلف متجلی شده است (ستاری، ۱۳۹۹). اصلی‌ترین بن‌مایه‌ی اسطوره‌ی آفرینش ایرانی مبتنی بر ثنویت و پیکار اهورامزدا و اهریمن است که در دوره‌ی 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

بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران..... سید اشکان شریعت و همکاران

مجموعه‌ای است از هر آنچه ذهن می‌تواند راجع به 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 اندیشه ثنویت به‌طور کلی در اساطیر اقوام مختلف دنیا نیز به چشم می‌خورد، اما نکته مهم اینجاست که ذیل ثنویت زرتشتی اهریمن با «شر» و «بد» یکی و قوه‌ای تام و مطلق است. این ثنویت نخست به تشخیص 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 در نتیجه اشکال مستقل نمایش می‌بندد، اما نمی‌شود تعارضی میان ذات ثنویت و دیالوگ در نظر 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.<sup>۵</sup>

## ۴-۲. سناریوی ایزد اژدهاکش

جدال یک ایزد یا قهرمانی اهورایی با اژدهای آشوب، سترونی و به بیان کلی به مثابه تجلی اهریمن، به فراوانی در اساطیر ایران قابل مشاهده است. براساس این الگو و در نتیجه این پیکار آنچه در بند اژدها گرفتار شده آزاد و رها می شود که این خود به معنای آفرینش است. گفتنی است که نمونه های مشابهی از این جدال در اساطیر گوناگونی از سراسر جهان قابل مشاهده است و همین امر آن را به نوعی «پندار-انگاره» یا به وانمود ذهنی بدل می کند (سرکاراتی، ۱۴۰۰). سرکاراتی گونه اساطیری اژدهاکشی در ایران را دارای محتوای دینی و آیینی در نظر 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<sup>۶</sup> از دو جهت برای ما اهمیت بسیار دارد. ایندرا در هند یکی از قدرت مندترین خدایان است و نقشش در کشتن اهریمن خشک سالی (وریتره)<sup>۷</sup> یکی از مهم ترین نقش مایه های اساطیری و روایی هند است. در *اوستا* دو بار از ایندرا سخن به میان 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 می شود: من ایندرا را می رانم» (یارشاطر و همکاران، ۱۳۹۹، ص. ۱۰، ۱۱). ایندرا در سرودهای ریگ و دایی به عنوان ایزد طوفان بر وریتره که اژدهای خشک سالی است غلبه می کند. یارشاطر می نویسد: «ورترا [وریتره] گاه نیز آهی *Ahi* نامیده می شود که به معنی مار یا اژدهاست و معادل اوستایی آن «ازی *Azi*» و به همان معنی است. جزء اول کلمه اژدها نیز همین است» (همان، ص. ۱۵). یارشاطر همچنین بر آن است که بهرام یا همان ورتراغن شکلی است که ایندرا در شمایل آن به بقای خود در ایران ادامه داده و باور دارد که «ورتراهن که صفت ایندراست مرکب از دو

بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران..... سید اشکان شریعت و همکاران

جزء است، جزء دوم «هن» به معنی کشنده است از ریشه هند و ایرانی Ghan، اوستایی Gan، فارسی باستانی Jan و فارسی: زدن - زن، جزء اول در سانسکریت دو معنی دارد؛ به صورت خنثی به معنی دیو دشمن و به صورت مذکور نام دیو خشکی است و ورثراغن کشنده دیو خشکی است» (همان، ص. ۲۱).<sup>۸</sup>

در نمونه‌ای دیگر، اسطوره تیشتریه<sup>۹</sup> و پیکار او با اپوشه<sup>۱۰</sup> جلوه‌ای از پیکار کیهانی است. همانطور که مندوزا می‌نویسد: «تیشتر با ستاره ستوئسه<sup>۱۱</sup>، ایزد باران‌زا، در ارتباط است و به‌عنوان ناظر ستارگان حامل نطفه آب در تولید باران نقش دارد و تمام موجوداتی که از خشک‌سالی رنج می‌برند از او کمک می‌خواهند. با نزدیک شدن به دریای وروکشه<sup>۱۲</sup>، که دریای پهناوری در آسمان‌هاست، در هیبت اسبی، حضورش باعث می‌شود تا آب‌ها متورم و آشفته شوند (یشت ۸/۸). سپس ستاره ستوئسه قادر به جمع آوری ابرهای باران‌زا می‌شود (یشت ۹/۸)» (فارست مندوزا، ۱۴۰۰، ص. ۹۲، ۹۳). نبرد او با اپوشه (به‌مثابه نماینده اهریمن و دیو خشک‌سالی) 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 فونتیکی به سانسکریت درآوریم با Ap. Vtrta مواجه می‌شویم که مرکب است از دو کلمه آب و بازدارنده که در نام وریتره نیز قابل مشاهده است. همچنین در بندهش آمده که اپوشه به ضربت گرز از پا درمی‌آید (یارشاطر و همکاران، ۱۳۹۹).

اسطوره ایرانی دیگری که یادآور این نبرد است، همان اسطوره مذکور در یشت نوزدهم است که در آن با مجادله آذر و اژی‌دهاک مواجه بودیم. این دو خود نماینده 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 اثری دهاکه 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 ویسبند<sup>۱۳</sup> و اژدهای بازدارنده مازنی در متون فارسی میانه 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 قابل مشاهده 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 هر بار آن را بر حسب مقتضیات زمان گزارش کنیم و لذا تکرار بی‌فزونگی و کاست اسطوره بر صحنهٔ نمایش، کاری خلاف ذات و صفت جلیبی اسطوره است» (ستاری، ۱۳۹۹، ص. ۱۰۶).

## ۲-۵. 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،



بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران \_\_\_\_\_ سید اشکان شریعت و همکاران

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 مجادله کلامی را که در جهت نمایش قدرت خویش و هم‌چنین در جهت به‌چالش کشیدن رقیب اتفاق می‌افتاده مربوط به دوره 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 در نظر گرفت. بسیار از منابع به وجود نوعی دیالوگ (یا بهتر است بگوییم گفت‌وگو) در سرودهای زرتشتی اشاره دارند، برای نمونه در زامیادیشْت 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 آرایه التفات، زاویه 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).<sup>۱۴</sup> ثمنی نیز با اشاره به سوگنامه گوشورون (یسن‌هات ۲۹) محتمل می‌داند که گاتاها که از نظر فنی با

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

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

بپذیریم طرح آیینی - اسطوره‌ای که بر نبرد میان ایندرا و وریترا متمرکز است، در واقع بنیان جشن سال نو را گذاشته است و همه اشکال نبرد و تخاصم - مسابقه اربانه‌رانی، مبارزه گروه‌ها و غیره در طول آیین زمستانی - تقریباً در حکم محرکی برای نیروهای خلاق در نظر گرفته شده بودند. امیل بنویست هم اشاره کرده که واژه اوستایی «ویاگزنه» یا همان «نبرد زبانی» دارای «ویژگی نظامی» است که پیروزی را در خود نهفته دارد (به نقل از الیاده، ۱۳۹۷، ص. ۱۴۴).

الیاده نتیجه می‌گیرد که یک الگوی هندوایرانی در این نبرد خلاقانه در کار است. به نظر 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 از دست 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

بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران..... سید اشکان شریعت و همکاران

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

خبری و انصاری نیز علاوه بر ذکر نمونه‌های مشابه به نوعی رد و بدل کردن لباس حین مشاعره و مبارزه 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 قوه 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 هیئت اژدها یا خشک‌سالی به‌مثابه تجلی اهریمن درآمده و درمقابل برنده با وضعیت عام پیروزی ایزد و برقراری نظم، عدالت و باروری جهان هم‌هنگام می‌شود، لذا در طول دوره اجرای سخن‌وری نیز اشخاص حاضر به‌عنوان تماشاچی/ اجراگر در فرایند پیکار و تحول کیهانی مشارکت می‌کنند.

## ۲-۶. دیشمه آشق‌ها

آشق‌ها نیز از مهم‌ترین وارثان سنت نقالی شمرده می‌شوند که با گوسان‌ها یا همان خنیاگران ارتباط می‌یابند. در دیشمه که جدال یا رزم ادبی میان دو آشق است، آنچه در باب نقالی و سخن‌وری ذیل سناریوی نبرد کیهانی گفتیم مجدداً مصداق می‌یابد. آن‌طور که سهرابی می‌نویسد برای دیشمه می‌توان معادل‌هایی همچون مناظره 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).<sup>۱۵</sup> وی همچنین در پرداخت به انگیزه‌های شکل‌گیری دئیشمه‌ها به سه دسته اشاره دارد: دسته اول برای دفاع از قلمرو ملی است، دوم نبردی است که برای رسیدن به دختر حاکم منطقه شکل می‌گیرد و دسته سوم برای به‌دست آوردن آوازه بیشتر است (همان). با نگاهی عمیق به این سه دسته ردپای نبرد کیهانی را می‌توانیم تشخیص دهیم، نه تنها 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 به‌مثابه انگیزه روایت‌هایی است که در آن آب به‌عنوان قوه مادینه حیات‌بخش زندانی است و رسیدن به آب به‌منزله بارور کردن جهان و عبور از آشوب است. درنهایت همانطور که سهرابی می‌نویسد: «[در دسته 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، مسئله 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.<sup>۱۶</sup>

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 نماینده سترونی فائق آید و نویدبخش قدرتی نو و شکوفایی در این عرصه نمادین باشد.<sup>۱۷</sup>

## ۷-۲. پهلوان پنبه و پهلوان کچل

نبرد کیهانی تنها در روایت‌های آفرینش جلوه نمی‌کند، بلکه در نمادپردازی‌های تشریف نیز تجلی می‌یابد. تشریف 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 تشریف مواجه می‌شویم، روایت‌های مربوط به فریدون، زال، کیخسرو، کوروش و شخصیت‌های دیگری از این دست خود نشان‌دهنده همین چرخه 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 به مثابه آفرینش نیز پیوند دارند.

در نمایش پهلوان کچل، پهلوان، رستم، شیطان، معلم و زن نقش‌آفرینی می‌کنند و طبق اسناد و نسخه‌ای که توسط میرزا حسین خان انصاری در مجله 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 پهلوان کچل (که با همراهی شیطان فردی دغلكار 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 به تشریف‌نرسیده را دارد و در مقابل زن به‌مثابه محور باروری در مرکز توجه دو عنصر متضاد قرار می‌گیرد، در اینجا نبرد ازلی با تشریف پیوند می‌خورد و رستم

به عنوان مردی به تشرف رسیده با هدف تولید مثل به جدال با این دغلكار و شهوت‌ران شیطانی می‌رود. در نمایشی دیگر به نام 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 به نام حلاج با سر تراشیده (نماد عیاران) پا به میدان می‌گذارد تا در مقابل پهلوان ایستادگی کند. در این جدال حلاج با چله کمان به او نزدیک می‌شود تا در تماس کمان با پوست پهلوان تکه‌ای از گوشت او جدا شود و در اینجا می‌فهمیم بدن پهلوان از پنبه است (همان). در این نمایش نیز مکان تجلی قدسی خود را می‌یابد و از میدان شهر به ناف واقعه ازلی که محل هم‌آوردی 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 به شکلی نمادین سلاخی می‌شود. در این سناریوی نمادین تراشیدگی سر درست مثل ختنه تجلی «داغ»<sup>۱۸</sup> است که بر بدن فرد تشرف‌یافته نقش بسته است و او را از دیگران متمایز می‌کند و همچنین می‌بینیم که اینجا مسئله کچلی حلاج در قیاس با پهلوان کچل به طور کلی به مسئله 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

بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران..... سید اشکان شریعت و همکاران

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

## ۸-۲. 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، مصادره 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 دوره مدارسالاری، نقش پادشاه به‌مثابه قربانی فصلی و همچنین ریشه‌های بین‌النهرینی آن در آیین‌های مربوط به بعل<sup>۱۹</sup> قابل بررسی است، اما مطرود شدن پادشاه دروغین و بازگشت پادشاه نو خود ذیل نبرد کیهانی قرار می‌گیرد. از این منظر میرنوروزی به‌مثابه بازنمایی آشوب جهان پیش از پیدایش بر مسند قدرت می‌نشیند، عمل او بازتولید همان آشوب و هرج و مرج 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 اندیشه مبارزه ایزد باران و دیو خشک‌سالی همچون نبرد تیشتریه و اپوش که به آن و نمونه‌های مشابه دیگر پرداختیم در آیینی نمایشی همچون کوسه‌گلین به چشم 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 (کوسه سیاه) شکل می‌گیرد که در نهایت به مرگ کوسه، زاری عروس و رستاخیز کوسه منتج می‌شود.<sup>۲۰</sup> 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 مخالف پوشی و حیوان پوشی همراه است، پسر جوانی زن پوشی 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 به هوش می‌آید. بعد از این هم پول و خوردنی میان نقش‌آفرینان و مردم پخش می‌شود (انجوی به نقل از هینلز، 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 به مثابه نماینده 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 درون‌مایه دراماتیک برخی از سنت‌های نمایش ایرانی قابل مشاهده است. به‌طور کلی می‌توان نتیجه گرفت



بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران ..... سید اشکان شریعت و همکاران

که آیین به مثابه میانجی معاصر شدن با امر کیهانی خصوصیتی صرفاً تکرارشونده دارد، اما نمایش این تکرارشوندگی را به مرحله 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 بهره‌بردار و در حضور زنده تماشاچی / اجراگران به کنشی جمعی ختم شود. نمایش می‌تواند هر لحظه از حدود تعریف‌شده 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 به مثابه جدال قوه‌های دوگانه‌ای جلوه می‌کند که نه فقط در اندیشه که بر صحنه حیات تاریخی مردم ایران از دیرباز نقشی اساسی ایفا کرده است. این اسطوره به طور 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 مطالعه 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. مسئله 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 مطالعه بیشتر در این باب نک: شاکد، شائول (۱۳۹۷)،

تحول ثنویت: تنوع آرای دینی در عصر ساسانی، ترجمه 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 تغییر یافته 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 مورد توجه بوده است (سرکاراتی، ۱۴۰۰، ص. ۳۲۹، ۲۴۰).

9. Tishtriya

10. Apaosha

11. Satawaesa

12. Vourukasha

13. Visbad

۱۴. از مقدمه اسماعیل پور بر ترجمه نمایش‌نامه شکونتلا نوشته کالی داسه (ن.ک: فهرست منابع).

۱۵. منتشرشده در مجموعه مقالات دومین سمینار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سستی، به کوشش حمیدرضا اردلان، تهران: نشر نمایش.

۱۶. برای مطالعه نمونه‌هایی از این پیکار رک: دربندی، ج. (۱۳۸۷)، عاشیق‌لار دنیاسی، تبریز: فروغ آزادی.

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

18. Stigma

19. Baal

۲۰. رک: به نوروژ، دانشنامه 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). نامتناهی سازی سیاست در آیین‌های نمایشی. تهران: بیدگل.

الیاده، م. (۱۳۹۸). اسطوره بازگشت جاودانه. ترجمه ب. سرکاراتی. تهران: طهوری.

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

بازتاب الگوی اساطیری نبرد کیهانی در نمایش‌های سنتی ایران \_\_\_\_\_ سید اشکان شریعت و همکاران

- الیاده، م. (۱۳۹۵). *آیین‌ها و نمادهای تشریف*. ترجمه م. کاظم مهاجری. تهران: پارسه.
- الیاده، م. (۱۳۹۷). *در پی سرچشمه‌های ادیان*. ترجمه م. غرویان. تهران: پارسه.
- الیاده، م. (۱۳۹۹). *الگوهای در دین‌شناسی تطبیقی*. ترجمه 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.
- ثیمینی، ن. (۱۳۹۹). *تماشاخانه اساطیر*. تهران: نشر نی.
- خبری، م.ع.، و انصاری، م. (۱۳۸۵). *جایگاه نقالی در نمایش‌های سنتی ایران*. *تئاتر صحنه*، ۳۰، ۸-۴.
- ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۵). *میر نورزی*. *نجوای فرهنگ*، ۲، ۱۳-۲۰.
- ستاری، ج. (۱۳۹۹). *جهان اسطوره‌شناسی ۱۰*. *اسطوره ایرانی*. تهران: مرکز.
- سرکاراتی، ب. (۱۴۰۰). *سایه‌های شکارشده*. تهران: طهوری.
- سهرابی، ا. (۱۳۹۰). *دیشمه عاشیق‌ها (رزم ادبی نقالان ترک)*. *مجموعه مقالات دومین سمینار نمایش‌های آیینی و سنتی*. به کوشش ح.ر. اردلان، انجمن نمایش، صص. ۱۸۹-۲۱۹.
- صادقی، ق. (۱۳۷۳). *مدخلی بر نمایش آیینی*. *نشریه هنر*، ۲۶، ۲۷۱-۲۸۸.
- عاشورپور، ص. (۱۳۹۰). *نمایش‌های ایرانی: جلد پنجم (دیگر نمایش‌های ایرانی قبل و بعد از اسلام)*. تهران: سوره مهر.
- عاشورپور، ص. (۱۳۹۷). *نمایش‌های ایرانی: جلد چهارم (نقالی)*. تهران: سوره مهر.
- کالی داسه (۱۳۹۹). *شکونتلا*. ترجمه علیرضا اسماعیل‌پور. تهران: ماهی.
- مندوزا، س. ف. (۱۴۰۰). *جادوگران، بدکاره‌گان و ساحران (انگاره دیو در ایران باستان)*. ترجمه ا. صائب. تهران: فرهامه.

- میلز، د. اچ. (۱۳۹۳). *قهرمان و دریا (الگوهای آشوب در اسطوره‌های باستانی)*. ترجمه آ. رضاپور و ا. رضاپور. تهران: ققنوس.
- هینلز، ج. ر. (۱۳۸۳). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه 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 2<sup>nd</sup> 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.





پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی  
پرتال جامع علوم انسانی