بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

پایان‌نامه جهت دریافت کارشناسی ارشد

رشته‌ی پژوهش هنر

گروه پژوهش هنر

عنوان

مطالعه تحلیلیِ دو مفهوم سوگ و سرور در نمایش‌های آیینیِ ایران باستان

استاد راهنما: دکتر حمید سعیدی امجد

استاد مشاور: دکتر سید سعید سیداحمدی زاویه

نگارش: امیرحسین سیادت

بهمن ۱۳۸۹

ایده‌ی پرداختن به موضوعِ سوگ و سور از کارگاه‌های درام‌نویسیِ حمید امجد به سراغم آمد؛ آن‌جا که وی از نمایش‌های آیینی‌مان می‌گفت و از پژواکِ حماسه‌سازی و مضحکه‌سازی، به عنوانِ دو وجهِ تعادل‌بخشِ روحیّه‌ی قومیِ ما در این نمایش‌ها. امجد طیِ مدّت نگارشِ این تحقیق با لطفی بی‌دریغ در کنارم بود و با جدّیت و حوصله‌ای بی‌مثال مرا همراهی و راهنمایی نمود. بی‌تردید تمامیِ ارزش‌های این پژوهش مرهونِ زحماتِ اوست، و همه‌ی کاستی‌های آن محصولِ بی‌تجربگی‌های من. با ارزش‌ترین درسی که ــ فراتر از موضوعِ این تحقیق ــ از امجد آموختم، داشتنِ جدّیت و احساسِ مسئولیّت در قبالِ نوشتار است. جز آن‌که این پژوهش را تقدیمِ خودِ او کنم چگونه می‌توانم به او بگویم که چه‌قدر همراهی‌اش در این مسیر را دوست داشتم؟

چکیده

در این تحقیق می‌کوشیم ابتدا ریشه‌های باستانی پیوندِ چشمگیر نمایش‌های آیینیِ ایران با دو مفهومِ سوگ و سُرور، و الگوهای روایی پنهان در پسِ صورت‌های گوناگون این نمایش‌ها را دریابیم، و سپس سیرِ تحوّل این دو مفهوم را در زمان‌های مختلف، در نسبت با عوامل و شرایطِ تاریخی ـ اجتماعیِ ایران بررسی نماییم. با بررسیِ کهن‌ترین اسنادی که از نمایشِ ایران باستان برجا مانده، خواهیم دید که عزا و جشن سویه‌های مختلفِ آیینی واحدند که طیِ آن شاه/نیا/توتمِ قبیله با آدابی خاص قربانی می‌شد؛ شاه برای قبیله به طورِ توأمان، منبعِ خیر و شر بود؛ سوگواری حربه‌ای بود برای دلجویی از او به خاطرِ جنبه‌های مثبتش و در مقابل جشن و پایکوبیِ بی‌قید و بند به خاطرِ ابعادِ منفیِ وی برگزار می‌شد. بررسیِ «یادگارِ زریران» به عنوانِ متنی زاده‌ی اندیشه‌های مزدایی که الگوی عزا و جشنِ در پیِ هم ــ و در ارتباط با مفهومِ شاه ــ را در خود جای داده است، به ما نشان می‌دهد که چگونه آیینی که پیش‌تر برای ابعادِ متضادّ «یک» شاه برپا می‌شد، متأثّر از جهان نگریِ دو قطبیِ مبتنی بر جدالِ ازلی اهورامزدا و اهریمن، به دو آیینِ عزا و جشنِ مجزّا برای «دو» شاه متفاوت بدل می‌گردد. همچنین قیاسِ «یادگارِ زریران» ــ به مثابه‌ی نمایشی دینی ـ درباری ــ با نمایش‌واره‌های کارناوالی ــ به عنوانِ واکنشِ کینه‌جویانه‌ی روستاییان به طبقه‌ی فرادست ــ دو جریانِ مختلف و موازی را در نمایشِ ایران روشن می‌کند؛ جریانِ نخست نمایشِ حماسه‌سازِ موردِ پسندِ فرهنگِ پدرسالارِ رسمی‌ست، با حال و هوایی مذهبی و زبانی منظوم، و جریانِ دوّم نمایشِ مضحکه‌سازِ برآمده از بطنِ فرهنگِ مادرسالارِ روستایی‌ست، با تکیه بر غرایز انسانی و حسّ و حالی زمینی و زبانی دریده. در آخرین مرحله‌ی این پژوهش خواهیم دید که میراثِ این دو جریان، به ترتیب به تعزیه و تقلید می‌رسد؛ تعزیه نمایشی‌ست حماسی و اسطوره‌ساز با قهرمانانی آسمانی که سوگوارِ حقیقتِ از دست

رفته‌ی «عدالت» است و تقلید ــ رویِ دیگرِ سکّه ــ نمایشی‌ست که در آن مردمانِ تحقیر شده، با تمسخرِ بزرگان و خوارمایه کردنِشان پندارِ برابری با آن‌ها را می‌آفرینند.

واژگانِ کلیدی: سوگ؛ سُرور؛ شاه‌کُشی؛ ایران باستان؛ نمایشِ آیینی.

فهرست مطالب

فصلِ اوّل: کلیّاتِ تحقیق

۱-۱ مقدّمه ۱
۱-۲ طرحِ مسأله ۵
۱-۳ فرضیه‌های پژوهش ۵
۱-۴ روش‌های اجراییِ طرح ۶
۱-۵ اهمیّت موضوع: هدف ۷
۱-۶ تحقیقاتِ پیشین ۸
۱-۶-۱ نتیجه‌گیری از تحقیقاتِ پیشین ۹
۱-۷ چارچوبِ نظری ۹

فصلِ دوّم: سوگ و سرور در کهن‌ترین اسنادِ به‌جا مانده از نمایش‌واره‌های ایرانِ باستان

۲-۱ اسطوره‌ی سیاوش در پیوند با دو مفهومِ سوگ و سرور ۱۵
۲-۱-۱ سازه‌های اصلیِ داستانِ سیاوش ۱۷
۲-۱-۲ سیاوش و آیینِ ازدواجِ مقدّس ۲۰
۲-۱-۳ سیاوش و ایزد مهر ۳۱
۲-۱-۴ سیاوش و توتم اسب ۳۸
۲-۲ شاه‌کشی و نمایش‌واره‌های شادی‌آور ۴۴
۲-۲-۱ میرنوروزی و کوسه‌برنشین ۴۸
۲-۲-۲- مغ‌کشان و دسته‌ی تمسخر کراسوس ۵۳

فصل سوّم: سوگ و سرور و باورِ مزدایی

۳-۱ «یادگارِ زریران» در پیوند با دوالیسمِ خیر و شر ۵۷
۳-۲ زمانِ دایره‌ای و زمانِ سپنجی ۶۷
۳-۳ «یادگارِ زریران» و نوروز ۷۱
۳-۴ «یادگار زریران» و مهرپرستی ۸۲
۳-۵ «یادگار زریران» و تعزیه ۸۷
۳-۶ «یادگار زریران» : نمایشی هویّت‌ساز ۸۹
۳-۷ تفکّراتِ ناسازگار و دو گونه نمایش ۹۷

فصل چهارم: سوگ و سرور پس از اسلام

۴-۱ تعزیه ۱۰۴
۴-۱-۱ عاشورا، مرکزِ هستی‌شناسیِ تعزیه ۱۰۷
۴-۱-۲ ایران و تشیّع؛ چشم‌اندازِ تاریخی ۱۰۹
۴-۱-۳ تعزیه و ازدواج مقدّس ۱۱۵
۴-۱-۴ تعزیه و ایزدِ مهر ۱۲۹
۴-۱-۵ دوالیسم در تعزیه ۱۴۰
۴-۱-۶ تعزیه: نمایشی هویّت‌ساز ۱۴۹
۴-۲ نمایش‌های شادی‌آور ۱۵۴
۴-۲-۱ نمایش‌های شادی‌آور و ازدواجِ مقدّس ۱۵۷
۴-۲-۲ نمایش‌های شادی‌آور و آیینِ مهری ۱۵۹
۴-۲-۳ قلندرانِ دوره‌گرد و نمایش‌های شادی‌آور ۱۶۳
۴-۲-۴ نمایش‌های شادی‌آور در تقابل با جدیّتِ فرهنگِ رسمی ۱۷۱

فصل پنجم: نتایج و منابع

۵ نتیجه‌گیری ۱۷۹
فهرست منابع ۱۸۶

فصلِ اوّل:

کلیّاتِ تحقیق

۱-۱ مقدّمه

نمایش در ایران از گذشته‌های دور تا دورانِ معاصر، آمیخته با دو مقوله‌ی عزا و جشن بوده است. در ادوارِ مختلف، نمایش‌واره‌های متعدّدِ آیینی وابسته به این دو مفهوم ــ و با الگویی کم و بیش همسان ــ در گوشه و کنارِ این مرز و بوم ــ به صورتِ پراکنده ــ قابلِ ردیابی‌ست، که از انباشت و تمرکزِ عناصر و نشانه‌های آن‌ها، تکوینِ تعزیه و تقلید ــ به مثابه‌ی دو قالبِ اصلیِ نمایشِ سنّتیِ ایران ــ حاصل شده است؛ نمایش‌هایی که پیش از ورودِ تئاترِ غربی به ایران، به عنوانِ گونه‌هایی غالب و فراگیر، با جهان‌بینیِ آیینی ـ شرقیِ واحد و اشتراکاتِ اجرایی و قراردادیِ بسیار و البتّه تفاوتهایی درخورِ توجّه، همچون دو وجهِ مکمّلِ حقیقتی کلّی شناخته می‌شدند. تعزیه نمایشِ مذهبیِ مصائبِ اولیا، عمدتاً امام حسین و خاندانش در کربلا، مبتنی بر رسمیّتِ سوگواری با هدفِ تقویتِ ایمانِ مردم، و تقلید نمایشِ هرج و مرج و واژگونیِ مناسباتِ ارباب و رعیّتی‌ست، مبتنی بر بی‌نظمیِ جدایی‌ناپذیرِ جشن و وابسته به مناسکی شادی‌آور همچون عروسی، ختنه‌سوران و... .

دو قالبِ تعزیه و تقلید را به دلیلِ بستگیِ آنها به آیین، «نمایش» می‌خوانیم و بدین وسیله بینِ این دو با تراژدی و کمدی ــ و یا به طورِ کلّی «تئاتر» ــ تمایز قائل می‌شویم. از آنجایی که وجوهِ تمایز دو مقوله‌ی نمایش و تئاتر مسئله‌ای‌ست که بخشی از مفاهیمِ کلیدی پژوهشِ حاضر را مشخّص می‌کند، بهتر است که از همین ابتدا اندکی شکافته شود؛ مهم‌ترین تفاوتِ نمایش با تئاتر در این است که «نمایش با قصد و هدفِ حل شدن انسان در تمامیّت هستی و رسیدن به حقیقت وجود اجرا می‌شود؛ و در این قصد تمایز و تفکیکی میان نمایشگر و تماشاگر وجود ندارد. هر دو برای رسیدن به هدفی واحد، که گم شدن از خود و مستحیل شدن در ذات مطلقِ هستی‌ست به نمایش می‌پردازند» (امجد، ۱۳۸۱الف: ۱۳). بدین ترتیب، خصلتِ‌آیینیِ نمایش، بر خلافِ تئاتر ــ که در آن هنرمند و مخاطب به واسطه‌ی «گفت‌وگو» با یکدیگر «فردیت» و «تشخص» می‌یابند ــ هر گونه «فردیّت» را منتفی می‌کند تا تماشاگر و نمایشگر با یکدیگر «همصدا» شوند. هرچند بسیاری از صاحب‌نظران، نمایش‌های آیینی را مقدّمه‌ی تئاتر می‌دانند، امّا این عامل ــ که کم و بیش در پیشینه‌ی همه‌ی ملل هست ــ همه جا خاستگاهِ تئاتر نشده است؛ بنابراین عاملِ دیگرِ بالیدنِ تئاتر، وجود مکالمه و امکانِ برقراریِ آن در شرایطی مشابهِ دموکراسیِ آتنی بوده است.

«در یونان باستان رابطه‌ی گفت و شنودی در شیوه‌ی آموزش سقراطی و رسالات افلاطونی غالب بود و به اوج باشکوهی رسید.[...] در حالی که در ایران از همان دوران پیش از اسلام شیوه‌ی تک‌گویانه‌ای در رویارویی کلامی انسان‌ها با یکدیگر و به ویژه در میانِ حکومت و مردم غلبه داشته است» (قاضی‌مرادی، ۱۳۸۷: ۲۴۰). منطقِ استبدادیِ تک‌گویی ــ بازتابِ رابطه‌ی خدا و بنده

ــ که یک سو سَرور را در موضعِ دانای کل و متکلّم وحده و سوی دیگر مردم را درموضعِ شنونده‌ی صرف قرار می‌دهد، مقابلِ آن فرهنگِ چندصدایی‌ست که گفت و گوی تئاتری را در دلِ خود می‌پرورد.

خاصیتِ «شهروندی» ــ که خود در ارتباطی تنگاتنگ با دموکراسی معنا می‌یابد ــ خاستگاهِ دیگری‌ست برای تئاتر، و مستلزم این است که مردم رعیّت و تابع حکومت تلقّی نشوند و با برخورداری از یک رشته حقوق در اداره‌ی حکومت مشارکت کنند، و از همه مهم‌تر«قدرتِ مالی» و «رفاهِ» فردی به رسمیّت شناخته شود. «برای آنکه توده بتواند نمایش را تقویت و حمایت کند وسایلی لازم است که مهم‌ترین آنها قدرت مالی است. جامعه باید چنان مرفه باشد و اضافه تولید بکند که بتواند زندگی گروه دیگری را که به خدمات تفننی می‌پردازند و طبعاً در تولید مادی شرکت ندارند تأمین کند. پس [در ایران، در گذرِ هزاره‌ها و سده‌های قبل] پراکندگی و کوچکی روستاها و شهرها و کمی درآمد و استطاعت توده‌ی ده‌نشین و شهری مانع از پرورش وسیع چنین گروهی می‌شد» (بیضایی، ۱۳۸۳ب : ۲۳). شاید اگر در دورانِ معاصر آن «شهروندی» موردِ نظرِ مشروطه‌خواهان به وجود می‌آمد، و ضمناً بساطِ تعزیه و تقلید جمع نمی‌شد، «تئاتر»، به معنای یونانی‌اش، از دلِ این نمایش‌های آیینی پدید می‌آمد.

لازم به توضیح است که علاوه بر عواملِ یاد شده، چگونگیِ نگریستن به جهان خود عاملی تعیین‌کننده است برای رسیدن یا نرسیدن به تئاتر؛ جهان‌نگریِ تعزیه، با تراژدی تفاوتی اساسی دارد که ریشه‌های این تفاوت مسئله‌یی مهم درِ پژوهشِ حاضر است. گئورگ لوکاچ[1] در «نظریه‌ی رمان» کوشیده نتایجِ آموزه‌های هگل را بر مسائلِ زیباشناسی و نظریه‌ی ادبی منطبق سازد و تعریفی فلسفی از قالب‌های حماسه، تراژدی و رمان ارائه کند.[2] طرح دوگانه‌ای که مبنای تحلیل و طبقه‌بندیِ لوکاچ قرار می‌گیرد، تجربه‌ی بیرونی و سرگذشتِ فردی (زندگی)، و کلّیتی‌ست ذیلِ عنوانِ «معنا/ ذات» که این سرگذشتِ فردی هم جزئی از آن است. در تحلیلِ وی نسبت میانِ

1- George Lukacs

۲- دسته‌بندیِ سه‌گانه‌ی هگل در موردِ تکاملِ تاریخیِ هنر با این اعتقاد همراه است که خلقِ هنری با بازشناختنِ اختلافِ میانِ شکل و معنای اثرِ هنری میسّر می‌شود. وی بر این اساس سه نوعِ مجزّا برای هنر قائل است؛ در حالتِ اوّل که شکل بر معنا تسلّط دارد ــ و به عبارتی روح در مادّه زندانی‌ست ــ هنرِ نمادین به وجود می‌آید.(تندیسِ ابولهول) در نوعِ دوّم ــ هنر کلاسیک ــ میانِ شکل و معنا توازن برقرار می‌شود و روح در جسم معنایی مستقیم می‌یابد. (پیکرسازیِ یونان) و در نوعِ سوم ــ هنرِ رمانتیک ــ روح بر مادّه مسلّط می‌شود. بنگرید به: (احمدی، ۱۳۷۴: صص ۱۰۶ تا ۱۰۹). لوکاچ هماهنگیِ معنا و شکل در هنر کلاسیک به زعمِ هگل را بر نوعِ حماسه، و سیطره‌ی روح بر مادّه را که هگل در اشکالِ رمانتیک یافته است ــ به مثابه‌ی تقابلِ زندگی و معنا ــ بر نوعِ تراژدی منطبق می‌سازد. بنگرید به: (لوکاچ، ۱۳۸۰).

رویدادهای عینی با ذات یا معنا هسته‌ی اصلیِ ادبیات است؛ هنگامی که معنا با زندگیِ واقعی در آشتی و یگانگی‌ست شیوه‌ی حماسه به وجود می‌آید. در حماسه میانِ ذات و زندگیِ واقعی (ذهن و عین) گسستی پدید نیامده و انسان در وحدت با جهانِ خارج است؛ این وحدت در تراژدی به هم می‌ریزد و وضعِ انسان دگرگون می‌شود؛ در تراژدی معنا و زندگی مقابلِ هم قرار می‌گیرند و جهان مایه‌ی رنج انسان می‌شود؛ انسان در این مواجهه خود را تنها می‌بیند و از این تنهایی به درونِ خود نقب می‌زند، و به خودآگاهی و «فردیّت» می‌رسد. بدین ترتیب تئاتر از بطنِ فرهنگی آغاز می‌شود که در آن ادیپ با تقدیر می‌ستیزد یا پرومته به خاطرِ انسان مقابلِ زئوس ــ خدای خدایان ــ می‌ایستد. «اگر پرومته، درگیری و خلاف را نیازموده بود، شاید تئاتر در قالبِ روایات حماسی مربوط به دوره‌های آغازین و یا در روایاتِ حاکی از اصل و منشأ همه چیز و همه کس، متحجر می‌ماند[...] پرومته فردگرایی را به تمدّن یونان هدیه کرد. نفی و انکار و خلاف، اصل و مبنای تئاتر است» (بافت، ۱۳۷۶: ۴۳). در فرهنگِ ما اسطوره‌ای نظیرِ پرومته وجود ندارد که این مسئله به جهان‌بینیِ ایرانی و تفاوتِ زئوس با اهورامزدا بازمی‌گردد. در فرهنگِ ایران، اگر هم کسی مقابلِ اهورامزدا بایستد یا او را انکار کند، اهریمنی‌ست و این مسأله جایی برای همراهی با او یا حتّا قضاوت درباره‌ی عملِ او، باقی نمی‌گذارد. دیدگاهِ دوگانه‌باورِ ایرانی که در آن ــ بر خلافِ آنچه در سنّتِ یونانی، یهودی و مسیحی وجود دارد ــ خیر و شر از آغازِ راه جدا از یکدیگرند، هر گونه تقابل با خدا را منتفی می‌کند، چرا که در آیینِ زردشت، انسان سربازِ اهورامزداست. پیامِ اسطوره‌های ما این است که انسان در نبرد بین اهورا و اهریمن باید جانب اهورامزدا ــ که مظهر خیر است و جز نیکی برای انسان نمی‌خواهد ــ را بگیرد تا بر بدی و اهریمن پیروز شود. انسان اشون/نیک همدستِ اهورا و شهسوارِ اوست. رستم هیچ‌گاه مقابلِ خدا یا، در سطحی فروتر، مقابلِ شاهِ ایران ــ ولو شاهِ خیره‌سری چون کی‌کاووس ــ نمی‌ایستد ــ حتّا اگر با او و تصمیم‌هایش مخالف باشد ــ چرا که وظیفه‌ی او حراست از فرِّ کیانی و احکامِ آسمانی‌ست. در ایران کسی با آسمان یا احکامِ آسمانی(تقدیر) سرِ ستیز ندارد و اگر داشته باشد اهریمنی‌ست. به همین دلیل نمایشِ برآمده از جهان‌بینیِ دوگانه‌باورِ ایرانی ــ که تعزیه یکی از تجلّیاتِ آن است ــ به‌لحاظِ ماهوی به حماسه نزدیک‌تر است تا تراژدی. به واسطه‌ی این جهان‌نگری، آدمی هرچند به دنبالِ حادثه است، امّا سفرِ او همواره در خارج از او ــ در جهانِ عین و بیرون ــ رخ می‌دهد و وی هیچ‌گاه به فکرِ یافتنِ «فردیّتِ» خویش نمی‌افتد، چرا که در سپاهِ اهورا و در یگانگیِ دلپذیر و شیرینی با عالمِ معناست.

به دلایلی نزدیک به آنچه گفته شد، تقلید هم از کمدی متمایز می‌شود. آنچه معمولاً قهرمانِ نمایشِ کمدی با آن سرِ ناسازگاری دارد، اخلاقیّاتِ پذیرفته شده‌ی جامعه است. انگار که در کمدی

«اخلاق» به جای «تقدیر» یا «معنا» در تراژدی نشسته باشد. اخلاقیّاتِ سنّتی متأثر از ساختارِ قبیله‌ای، همچون اوامر و وصایای رئیسِ قبیله به شکلی موروثی منتقل می‌شود و سرپیچی از آن جایز نیست. همچنین عمده اخلاقیّاتِ سنّتی در هر فرهنگِ رسمیِ مستقر، همچون باورهای مذهبی، مقدّم بر انسان است و در ماورای طبیعت در سرشتِ او نهاده شده است. چنین اخلاقیّاتی نه مبتنی بر استدلال است و نه مبتنی بر ساختارِ جامعه، بلکه امری‌ست مطلق، از پیش مشخّص و تخطّی‌ناپذیر و بدیهی‌ست که امکان و جسارتِ نقدِ آن وجود نداشته باشد. طمع، احتکار، خسّت، ریا و تنبلی عمده خصلت‌هایی‌ست که در تقلید نقد می‌شود و این صفات ــ اگر به نمایندگانِ قدرت‌های زمینی و آسمانی نسبت داده نشود ــ چیزی مغایر با اخلاقِ پذیرفته‌شده‌ی رسمی نیست. حتّا هنگامی که تقلید به حوزه‌های ممنوع و غیرِ رسمی‌تر هم متمایل شود، از آن‌جا که هیچ‌گاه خارج از حیطه‌ی فرهنگِ شفاهی و عامیانه شکل نمی‌گیرد و جنبه‌ی مکتوب و رسمیّت نمی‌یابد، نمی‌توان به آن «کمدی» اطلاق نمود. در فرهنگِ رسمیِ ما رویارویی با هر آنچه حکمِ آسمانی تلقّی شود بی‌اعتبار است؛ چه تقدیر و چه اخلاق. چنین فرهنگی نه تراژدی می‌پرورد و نه کمدی.

گذشته از این‌ها تئاتر محصولِ فرهنگی‌ست که کتابت در آن اهمیّت دارد امّا «در فرهنگ کهن ایرانی، خط پدیده‌ای دیوی است و هنری است که تهمورث از اهریمن و دیوان می‌آموزد» (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۲۷). سنّتِ معمول در فرهنگ‌های کهنِ قبیله‌ای سنّتِ حفظِ سینه به سینه‌ی مطالب است. «سنت شفاهی در کنار فرهنگ پدرسالاری از خصوصیات اقوام کوچ کننده است و اجداد آریایی ما در منزل به منزل مهاجرتشان ردپایی از این سنت برجای گذاشته‌اند» (همان: ۳۲۴). تقلید نمایشِ مطربانِ دوره‌گرد و برآیندی از بازی‌های بداهه و شادی‌آورِ نوروزی‌خوان‌ها و انواعِ چشم‌بندی، دلقک‌بازی و معرکه‌گیریِ کولیانِ دربه‌درِ حومه‌نشین است، و پیوندِ آن با فرهنگِ شفاهی مبرهن. هرچند تقلید به‌ظاهر تنها به سرگرم کردن و فراهم آوردنِ موجباتِ تفریح بسنده می‌کند، امّا معنای اساطیریِ پنهان در پسِ آن هرگز محو و زایل نشده است. آن سنّتِ شفاهی که تقلید در بسترِ آن بالیده «در حکمِ مخزن اساطیری‌ست که از قداست، زدوده وپالوده شده‌اند[...] و ماجراهای آن اساطیری‌ست که تنزل یافته یا تا اندازه‌ای فراموش شده‌اند» (الیاده، ۱۳۷۶: ۱۵۵). در تقلید و تعزیه ــ صرفِ نظر از جهان‌بینیِ آن‌ها ــ واقعیّتِ بیرونی و رخدادهای تاریخ به دلیلِ شاخ و برگ‌ها و درشتنمایی‌های سنّتِ شفاهی دگرگون می‌شوند و در نتیجه روایات یا اسطوره‌اند یا افسانه و نقش‌ها اغراق شده‌اند و فاقدِ فردیّت. سنّتِ شفاهی حتّا مادامی که می‌خواهد واقعیّتی تاریخی ــ مانند وقایعِ کربلا ــ را نقل کند آن را با اسطوره می‌آمیزد. «خصیصه‌ی تاریخی شخصیت‌های وصف شده در شعر حماسی، محل تردید نیست. اما تاریخی بودنشان دیرزمانی دربرابر تأثیر فرساینده‌ی اساطیر که آنانرا می‌خورد و می‌تراشد، تاب نمی‌آورد [...] این نکته ثابت شده است که خاطره‌ی هر

حادثه‌ی بزرگ تاریخی یا شخصیت سترگی، بیش از دو یا سه قرن در حافظه‌ی مردم باقی نمی‌ماند» (همان:۱۷۰). بدیهی‌ست که حافظه‌ی جمعی ــ که سنّتِ شفاهی متّکی بدانست ــ واقعیّت‌های تاریخی را در بازگویی‌های مکرّر و سینه به سینه، متحوّل ساخته و واسازی می‌کند، به نحوی که پس از چندی آن واقعیّت به اسطوره استحاله می‌یابد. حادثه، هر قدر هم که مهم باشد، تا زمانی که به الگویی اساطیری نزدیک نگردد در حافظه‌ی قومی باقی نمی‌ماند. همچنین شخصیّتِ تاریخی برای آن‌که تبدیل به قهرمانی ماندگار شود، باید حقیقتِ فردی و تاریخی‌اش زایل شود و به صورتِ مثالیِ لایزال بپیوندد. اما این الگوهای اساطیری و صورِ مثالی که تاریخ را در بستر خود متحول می‌کنند کدامند؟ این همان چیزی‌ست که این نوشته سعی دارد بدان پاسخ بدهد. درکِ چگونگیِ ساز و کارِ ذهنیّتِ اسطوره‌وشی که نمایش‌هایی نظیرِ تعزیه و تقلید (هر دو با ماهیّتی غیرِواقع‌نما و اسطوره‌وار) از آن برآمده‌اند، زمینه‌ای‌ست برای این تحقیق.

۱-۲ طرح مسئله

بر اساسِ توضیحاتِ ارائه شده در بابِ پیوندِ تاریخیِ نمایش در ایران با دو مفهومِ سوگ و سرور، و وجودِ نسبتِ معنادار میانِ اساطیر و روایاتِ کهنِ سنّتِ شفاهی با نمایش‌های آیینیِ تعزیه و تقلید، در این پژوهش برآنیم تا به سوالاتِ زیر پاسخ گوئیم:

۱. ریشه‌های باستانیِ پیوندِ چشمگیرِ نمایش در ایران با دو مفهوم سوگ و سرور کدام‌اند؟
۲. الگوهای روایی و همه‌زمانیِ پنهان در پسِ صورت‌های گوناگون نمایش‌های آیینیِ مرتبط با دو مفهومِ سوگ و سرور چیست؟
۳. سیرِ تحوّل نمایش‌های آیینیِ مرتبط با دو مفهومِ سوگ و سرور در ادوارِ مختلف، در نسبت با عوامل و شرایطِ تاریخی ـ اجتماعیِ ایران چه بوده است؟

۱-۳ فرضیه‌های پژوهش

بنا به نظریه‌های کلان در حوزه اسطوره‌شناسی، علیرغم از بین رفتنِ بسترهای فرهنگی و تاریخی، آیین‌ها و اساطیر هرگز از ذهنِ جمعی اقوام زدوده نشده و در قالب‌های متناسبِ با هر عصر مجالِ بازنمود می‌یابند. از این منظر تعزیه و تخت‌حوضی قائم‌بذات و بدونِ آمیختگی با ریشه‌های اساطیری به وجود نیامده‌اند و درکِ چرایی اهمّیتِ آیین‌های مرتبط با دو مفهومِ سوگ و سرور در این دو نمایشِ سنتی، به عنوانِ یکی از مظاهرِ فرهنگی ایران، بدونِ بررسیِ پیش‌نمونه‌های تاریخیِ

آنها میسر نیست. بر این اساس برای پاسخ دادن به پرسش‌های پژوهش فرضیّه‌ی زیر مطرح می‌شوند:

ریشه‌های باستانیِ نمایش‌های آیینی ایران، وابسته به باورهای توتمی و مناسکِ کشاورزی دورانِ باستان هستند و همگی با آیینِ شاه‌کُشی مرتبطند و شکل‌گیریِ آن‌ها در بسترِ سوگ و سرور در ارتباط غیرمستقیم با افسانه‌ی آفرینش در باورِ مزدایی است.

۱-۴ روش‌های اجرایی طرح:

نمایش‌های آیینی سوگِ سیاوش، کوسه‌برنشین، مُغ‌کشی، دسته‌ی تمسخرِ کراسوس و سوگواره‌ی یادگار زریران علیرغم کمبودِ اطلاعات از نمایشِ پیش از اسلام، نمونه‌های مناسبی برای درکِ دلایلِ آمیختگی تاریخیِ نمایش ایران با عزا یا جشن هستند. بدیهی‌ست که ما در این‌جا نه با تئاتر و درام، که با مُشتی اطلاعات و اسنادِ پراکنده مربوط به تعدادی نمایش‌واره‌ی مبتنی بر سنّتِ شفاهی ــ از دورانِ باستان تا کنون ــ سر و کار داریم. (این نمونه‌های پراکنده‌ی آیینی را از این رو «نمایش‌واره» می‌خوانیم که در قیاس با نمایش‌های تعزیه و تقلید، الگوی بسیار ابتدایی و ساده‌ای دارند.) بنابراین بی‌تردید برای اثباتِ فرضیه‌ی خویش به‌ناچار باید به مدارکی اندک اکتفا کنیم و در پیِ نشانه‌هایی باشیم که با فرضیه‌ی پژوهش منطبق باشد.

از آنجایی که نمایش ــ حتّا در ابتدایی‌ترین اشکالِ خود ــ روایتمند است، تجزیه و تحلیلِ ساختاری ــ با تأکید بر نگره‌های ریخت‌شناسیِ روایت ــ و استخراجِ عناصرِ رواییِ مشترک در میانِ نمونه‌های مورد مطالعه اصلِ مهمی در این تحقیق است. نمایش‌واره‌ها، به واسطه‌ی اسطوره‌هایی که آنها را توجیه می‌کند، دارای حدّاقلِ سیرِ روایی و وضعیّتِ داستانی هستند که همین برای بررسیِ ساختاریِ موردِ نظرِ پژوهشِ حاضر کفایت می‌کند. نکته‌ی اساسی این است که در ساختارگرایی ــ با منجمد شدنِ عاملِ «زمان» ــ تجزیه و تحلیل به متنِ موردِ نظر (در این‌جا نمایش‌های آیینی) محدود می‌گردد؛ بدین معنا که روایتِ موردِ نظر جدا از شرایطِ تاریخی و بافت اجتماعی و فرهنگیِ آن مورد مطالعه قرار می‌گیرد. بنابراین با تجزیه‌ی ساختاری و تعیین نمودنِ الگوی رواییِ مشترکِ نمایش‌واره‌های گوناگون، تنها به پرسشِ دوّم و پاره‌ای از پرسشِ نخستِ این تحقیق ــ که الگوهای همه‌زمانی و ریشه‌های باستانیِ نمایش‌های مرتبط با سوگ و سرور را می‌جویند ــ پاسخ داده‌ایم. در مطالعه‌ی ساختاری، اساطیر ــ طبق نگره‌ی همزمانی ــ فارغ از تغییر و تبدل‌شان در تاریخ و بدونِ در نظر گرفتن عامل زمان مورد بررسی قرار می‌گیرند، ازاین‌رو برای پاسخ دادن به پرسشِ سوّم و تکمیل نمودنِ پرسشِ یکمِ تحقیق، نمایش‌های یادشده می‌باید در چشم‌اندازی تاریخی و با در نظر گرفتنِ عواملِ کلان و «زمانمند» فرهنگی از قبیلِ شرایطِ گوناگونِ

معیشتی، بحران‌های اجتماعی ـ سیاسی، دگرگونی‌های بنیادینِ در باورهای اخلاقی ـ مذهبی و... موردِ ارزیابی قرار گیرند. بنابراین در پژوهشِ حاضر علاوه بر روشِ همزمانی، به روشِ درزمانی نیز بها داده شده است؛ چرا که در روش درزمانی هر یک از اجزای تشکیل دهنده‌ی هر موضوعِ فرهنگی، می‌باید بر اساسِ آن‌چه در گذشته بوده‌اند و تغییر و تحوّلاتشان متأثّر از شرایطِ بیرونی، و در طولِ تاریخ بررسی شوند. استفاده‌ی توأمان از این دو روش، به ما امکان می‌دهد که علاوه بر دستیابی به الگوهای مناسب و مقایسه‌ی تطبیقیِ گونه‌های مختلفِ نمایش‌های آیینی در پیوند با دو مفهوم سوگ و سرور، به‌بررسیِ چگونگیِ دگرگونیِ آن‌ها در گذرِ زمان نیز بپردازیم و دلایلِ تکوین و تداومِ این دوگانگی را در تاریخِ نمایش ایران تبیین نماییم.[1]

۱-۵ اهمیّت موضوع : هدف

حضورِ قاطعِ دو مفهومِ سوگ و سرور به عنوانِ بسترِ اصلیِ نمایشِ ایران (از دورانِ باستان تا آخرین نمونه‌هایی که به عنوانِ نمایشِ سنّتی می‌شناسیم) و تکرارِ پنهانِ مضامینِ مربوط به آن در ادبیاتِ نمایشیِ دورانِ متأخّر، از جمله عواملی‌ست که بررسیِ ریشه‌های اساطیری و رشته تحوّلاتی تاریخی را که مسبّبِ سیطره‌ی این دو مفهوم بر سنّتِ نمایشِ ایرانی شده، ضروری می‌نماید. بنابراین مقصود از این مطالعه، بررسیِ تاریخِ تطوّرِ سوگ و سرور در نمایشِ ایران و بازشناختنِ عواملِ درونی و برونی شکل‌دهنده بدان در گذرِ زمان است.[2]

علاوه بر این تاریخِ نمایشِ ایران همواره نیازمندِ یک بازنگری بوده که در این پژوهش برای پرهیز از کلّی‌گویی و تکرارِ مکررات این بازنگری تنها از یک دریچه و با دیدگاهی مشخص و محدود (پیوند نمایش ایران باستان با سوگ و سُرور) صورت می‌گیرد و برای افزودن به آنچه تا کنون عنوان شده، سعی بر آن است که پژوهش از بیانی تاریخی فراتر رفته و صرفاً به تحلیل بپردازد.

با این توضیحات، می‌توان اهدافِ اصلیِ تحقیقِ پیش‌رو را چنین برشمرد:

۱. یافتنِ ریشه‌ی باستانیِ واحدِ نمایش‌های مبتنی بر دو مفهومِ سوگ و سرور.

۱- دو روشِ درزمانی و همزمانی وامدارِ تمایزی‌ست که فردینان دوسوسور میان دو رویکرد به زبان طرح کرده است؛ بدین ترتیب که یک واژه‌ی خاص را هم می‌توان در مناسبت با سایر واژگان بررسی نمود (همزمانی) و هم از راه تبارِ واژه‌شناسی به گونه‌ای تاریخی (درزمانی). بنگرید به: (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۸).

۲- لازم به توضیح است که در خصوص سوگ و سرور نمایش‌هایی مشابه، کم و بیش دراغلبِ فرهنگ‌ها قابلِ ردیابی‌ست، اما با دلایل و شواهدی که در ادامه ارائه می‌گردد، خواهیم دید که این دو مفهوم در فرهنگ و نمایش ایران از اعتباری دوچندان برخوردار بوده و هست.

۲- تجزیه‌ی ساختاری نمایش‌های مرتبط با دو مفهوم سوگ و سرور در ایران، به منظورِ ارائه‌ی الگویی جامع و همه‌زمانی.
۳- دریافت ساز و کارِ تاثیر تحوّلات فرهنگی در بازنمود و تغییر شکل گونه‌های نمایشی.

پژوهشِ حاضر کوششی‌ست بی‌ادّعا برای دستیابی به بخشی از سویه‌های ناگفته‌ی حیاتِ فرهنگی در این مرز و بوم، با این امید که روزنه‌ای جدید به تاریخِ نمایش در ایران بگشاید، و مسیر را برای پژوهش‌های احتمالیِ آینده اندکی هموار نماید.

۱-۶ تحقیقات پیشین

گفت‌وگو با دستاوردهای پیشین و نتایجِ تحقیقاتِ دیگر پژوهش‌گران، رُکنِ اساسی و پیش‌شرطِ الزامیِ هر پژوهش است. بحثِ تعلّقِ تعزیه و تقلید به آیینی واحد را نخستین بار بهرام بیضایی چنین مطرح می‌کند: «تعزیه و تقلید از یک ریشه‌اند. [...] ریشه‌ی هر دو، آیین‌های باروری باستان است و نه هیچ چیزِ دیگر. سرو مثلِ چند درختِ دیگر که هر چهار فصل سبزند نشانه‌ی زندگی جاودان است که هم در جشن‌ها برمی‌آورند و هم در گورستان‌ها و سوگواری‌ها و تعزیه نقش آن بسیار به کار می‌رفت و می‌رود. نمونه‌ی دیگر این‌گونه درخت‌ها نخل است که هنوز در سوگواری‌ها بسیار دیده می‌شود. و نمونه‌های دیگر کاج است که آیین چراغانیِ آن در جشن تولد مهر یا مسیح هر سال بهتر و بهتر در فرنگ برگزار می‌شود» (قوکاسیان، ۱۳۷۱: صص ۱۵۷ و ۱۵۸). همچنین حمید امجد، ریشه‌ی تعزیه و تقلید را در باورهای باستانی و قدیم می‌جوید و اعتقاد دارد که این دو نمایشِ آیینی «دو روی یک سکّه‌اند و هر دو در اصل از آیینِ واحد امّا دوگانه یا دوسویه‌ی " قربانی/ازدواج مقدّس"ریشه می‌گیرند: آیین بسیار کهنی در پیوستگی با اسطوره‌ی قربانی یا ایزد شهیدشونده، متشکل از ازدواجِ مقدسِ هرساله‌ی "مرد/پهلوان/شاهِ" نو با "زن/کاهنه" (به نمایندگی دائمی از ایزدبانوی باروری)، و دریافت فرّه (یا مشروعیتِ) پادشاهی از او، و سپس در جشنِ آغازِ سالِ بعد،کشتنِ شاهِ پیشین، و باز ازدواجِ شاهِ تازه با همان "زن/کاهنه"» (امجد، ۱۳۸۴: ۶۱). محمد رحمانیان نیز در تعدادی از متن‌های اجراشده‌ی خود (مجلس‌نامه، قدمشاد مطرب و عشقه) سعی داشته دو شیوه‌ی تعزیه و تقلید را ادغام نماید و به گفته‌ی خود، اثری مثلِ «مجلس‌نامه» را بر اساسِ این تلقّیِ تئوریک نوشته است که دو نمایشِ تعزیه و تقلید ریشه‌ی مشترک دارند و ادامه‌ی یکدیگرند.[۱]

۱- بنگرید به گفتگوی میراث خبر با محمد رحمانیان در پایگاه اینترنتی خبرگزاری میراث فرهنگی (مورّخ ۱۳۸۳/۶/۲۹). لازم به توضیح است که ایده‌ی تلفیق و ترکیب دو شیوه‌ی تعزیه و تقلید در سنّتِ نمایشیِ ایران

۱-۶-۱ نتیجه‌گیری از تحقیقاتِ پیشین

از آن‌چه گفته شد، مشخّص است که با وجود پیوند عمیق میان نمایشِ سنتی ایران و آیین‌های دوگانه سوگ و سرور تا کنون پژوهشِ فراگیری به طورِ خاص در بابِ چگونگی و میزان تأثیرپذیریِ نمایشِ ایران از صورت‌های بومی بروزِ دو مفهومِ سوگ و سرور صورت نپذیرفته است، که این مسأله اهمیّتِ پرداختن بدین موضوع را دوچندان می‌نماید.

نگارنده، به جز مواردِ یادشده، جای دیگری به این صراحت فرضیه‌ی یکی بودنِ ریشه‌ی تعزیه و تقلید را نیافته است. با این حال، در همین اشاراتِ پراکنده، نکاتی بسیار ظریف نهفته که می‌تواند سرنخی بسیار مناسب برای بسط و تکمیلِ این موضوع در اختیارِ پژوهشگر بگذارد؛ در ادامه خواهیم دید که ارتباطِ تعزیه و تقلید و دیگر نمایش‌های مبتنی بر دو مفهومِ سوگ و سرور با آیین‌هایی باستانیِ ازدواجِ مقدّس و مهرپرستی، بحثی اساسی در تحقیقِ پیشِ روست. اگر این فرضیه که این دو قالب صورت‌های مختلفِ یک ریشه‌اند و از آیینِ واحدی می‌آیند را بپذیریم، در این صورت دورنمای پرجاذبه‌ای فراروی ما گشوده می‌شود که طیِ بررسیِ آن، در نظر گرفتنِ عواملی که در مقدّمه پیرامونِ وجوهِ تمایزِ نمایش‌های سنّتیِ ما و تئاتر یاد شد (نظیرِ فرهنگِ تک‌صدا، ساختارِ قبیله‌ای جامعه، جهان‌بینیِ دوگانه‌باور، سنّتِ شفاهی و...) از بیشترین درجه‌ی اهمیّت برخوردار است.

۱-۷ چارچوبِ نظری

گفتیم که تعزیه و تقلید پیوندی عمیق با مفهومِ آیین دارند، و آیین‌ها و مناسک، به طورِ کلّی جنبه‌های عینی و ملموسِ اساطیرِ یک قوم به شمار می‌روند. میرچا الیاده[1] ارتباطِ میان اسطوره و آیین را چنین تعریف می‌کند: «اسطوره، "داستان نمونه" است. یعنی هر اسطوره مستقل از هر سرشتی که دارد، گویای واقعه‌ای است که در ازل روی داده است، و بدین جهت، پیشینه و سابقه‌ی نمونه‌ای برای همه‌ی اعمال و "موقعیت‌ها" به شمار می‌رود که بعداً، آن واقعه را تکرار می‌کنند. هر آیین که آدمی برپا می‌دارد و هر عملِ منطقی و معنی‌دار که انجام می‌دهد، تکرار سرمشق و مثالی اساطیری است» (نقل از ستّاری، ۱۳۷۶: ۲۲۲). از این تعریف استنباط می‌شود که اساطیر جنبه‌های

بی‌سابقه نیست و تعزیه‌های مضحک خود نتیجه‌ی همپوشانیِ این دو قالبِ اصلیِ سنّتی هستند. بدیهی‌ست، این قبیل نمایش‌های تلفیقی، از دایره‌ی دسته‌بندیِ نمایش‌های سنّتی بر اساسِ دوگانه‌ی سوگ و سرور خارج است. برای مطالعه در خصوص تعزیه‌ی مضحک بنگرید به: (بیضایی، همان: ۱۵۲).

1- Mircea Eliade

نظریِ باورهای یک قوم‌اند و آیین‌ها جنبه‌ی عملیِ آن. هر آیینی را اسطوره‌ای توجیه می‌کند و اساطیر در ارتباطِ دائم با زندگی و شناختِ انسانی با شرایط گوناگون سازگاری می‌یابند و به اقتضای زمان دستخوشِ تغییراتی ظاهری ــ و در مواردی بنیادی ــ می‌گردند. گاه بر اثر تحولاتی عمیق در جامعه، اساطیرِ قبلی با نام‌های مشترک امّا محتوا و ساختاری تازه تداوم می‌یابند و گاه نام‌ها به کل تغییر می‌یابند امّا محتوا و ساختار دست نخورده باقی می‌مانند، و حالتِ سوّمی هم هست که هم ساختار گسترش و تحوّل می‌یابد و هم نام‌ها دگرگون می‌شوند. اساطیر بیش از سایرِ عواملِ فرهنگی دوام می‌یابند و با تغییراتِ بیرونی جوامع هماهنگ می‌شوند، بی‌آن‌که از بین بروند. اساطیرِ پیشین به سیمای نیازها و ضرورت‌های جامعه‌ی بعدی درمی‌آیند و تغییرِ شکل می‌دهند.

با این توضیحات چنان‌چه در مقایسه‌ی بینِ نمودهای مختلفِ دو مفهومِ متقابلِ سوگ و سرور در نمایشِ ایران، بتوانیم به یک «الگوی منظم» به مثابه‌ی مخرجِ مشترکِ نمونه‌های گوناگون برسیم و دلایلِ وجودِ تفاوت‌های ظاهریِ نمونه‌ها را در بسترهای فرهنگیِ گوناگون دریابیم، اندکی به نظم و منطقِ ساختاری و اهدافِ این پژوهش نزدیک شده‌ایم.

از نظرِ لوی‌استراوس[1] «زبان ما را آماده می‌سازد تا بکوشیم خودمان و دنیایی را که در ذات خود یکپارچه است با تحمیل دیالکتیک‌ها، دو شاخگی‌ها یا ساختارهای دوگانه بر روی داده‌ها بشناسیم. در پشتِ زبان ماهیت دوتایی مغز قرار دارد: راست/چپ، خوب/بد، زندگی/مرگ» (لوی‌استراوس، ۱۳۸۵: ۱۳). بهره از ساختارهای متقابل، واقعیّتِ پیوستاریِ بیرونی را به درکِ مبتنی بر دو قطبِ متضاد تبدیل می‌کند؛ مثلاً پیوستارِ مکانی را به بالا و پایین و پیوستارِ زمانی را به روز و شب تقسیم می‌کند، در صورتی که در واقعیّت چیزی به نامِ بالا و پایین یا روز و شب وجود ندارد. واقعیّتِ بیرونی همه پیوستار است، نه تقابل. امّا ذهنِ انسان بدونِ نظمی که در پسِ این تقابل‌هاست نمی‌تواند معنایی تولید کند. از این دیدگاه، از آنجایی که واقعیّتِ پیوستاری به واسطه‌ی ساز و کارِ مشترک و درکِ دوگانه‌ی ذهنِ انسان در قالبِ اساطیر و ساختارهای ذهنیِ دیگر به بیرون فرافکنده می‌شود، باید احتمالاً در لایه‌های ذهنی انسان، الگوهای مشترکی وجود داشته باشد. ساختار، آن الگوی مشترکی‌ست که در ورای ظواهر متفاوت، پنهان است. «نگرش ساختارگرا چیزی بیش از این نیست: جستجو برای یافتنِ عنصرِ نامتغیر در میانِ تفاوتهای سطحی» (همان: ۲۴). به واسطه‌ی آن عناصرِ نامتغیر است که پدیده‌هایی چون انواعِ مناسک یا نمایش‌های آیینی، می‌توانند در محیط‌های کاملاً متفاوت با محیطِ منشأ خود به حیاتشان ادامه دهند. هر چند ممکن است این پدیده‌ها از لحاظِ شکل و محتوا در لایه‌های سطحیِ خود تغییراتِ زیادی کرده باشند، امّا در لایه‌های عمیق‌ترِ خود همچنان از ساز و کارهای باستانی تبعیّت می‌کنند. بنابراین شاید بهتر باشد که برای درکِ چگونگیِ

1- Claud Levi-strauss

شکل‌گیریِ تقابلِ سوگ و سرور در نمایش‌های تعزیه و تقلید، به دنبالِ آن آیین‌ها و نمایش‌واره‌های ایرانِ باستان باشیم که ــ به واسطه‌ی الگوهایی مشترک ــ به نوعی می‌توانند پیش‌درآمدی برای این دو قالب تلقّی شوند.

«قصّه در مغز، در ژرفا و هسته‌ی خود آثار عقاید بسیار کهن بَغانیگری، آداب و عادات کهن و شعائر قدیمی را حفظ می‌کند» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۷۶). از این گفته استنباط می‌شود که آیین‌ها و رسم و شیوه‌هایی از زندگی و دین اگر هم از بین بروند، محتویاتشان را در داستان‌ها و روایات بر جا می‌گذراند. آثارِ مفاهیمِ دینی و مناسباتِ آیینی در بعضی از داستان‌ها چنان مشهود است که می توان آن‌ها را فارغ از شواهدِ تاریخی از دلِ روایت استخراج نمود؛[1] با استناد به این مسأله می‌توان چنین فرض کرد که در آیین، داستانِ اسطوره‌ای عین به عین تعریف نمی‌شود و تنها کنش‌های اصلیِ آن حضور دارد؛ به عبارتی دیگر، جزئیات و شاخ‌وبرگ‌های داستانی مربوط به دورانی‌ست که اسطوره وجوهِ زمینی‌تری یافته و از شکلِ انتزاعیِ خود فاصله گرفته است. بنابراین شاید با کنار زدن جزئیّات و شاخ‌وبرگ‌های داستانی و استخراجِ سازه‌های اصلی، بتوان به عصاره‌ی داستان رسید و به هسته‌ی آیینی آن واقف شد. برای نیل به این هدف کارآمدترین روشی که نگارنده سراغ دارد، شیوه‌ای‌ست که ولادیمیر پراپ[2] برای توصیفِ قصه‌های عامیانه‌ی روسی، بر اساسِ اجزای سازای آنها و روابطِ متقابلِ این سازه‌ها با یکدیگر، در «ریخت‌شناسیِ قصه‌های پریان» به کار می‌برد. پراپ ابتدا داستان‌ها را خرد می‌کند و کوچک‌ترین واحدِ سازای آن‌ها را «خویشکاری» می‌نامد که منظور از آن کنشِ یکی از نقش‌مایه‌هاست که داستان بر اساسِ آن پیش می‌رود. او سپس این واحدها را با یکدیگر ترکیب می‌کند و در نهایت از کثرتِ افسانه‌های روس به سی و یک الگوی کلّی و هفت نقش‌مایه‌ی اصلی می‌رسد، به نحوی که هیچ افسانه‌ی روسی و هیچ شخصیتِ افسانه‌ایِ روسی خارج از این الگوها و نقش‌مایه‌های کلّی نیست. روشی که پراپ برای رسیدن به وضعیّت‌های انتزاعیِ کنش به کار می‌برد را می‌توان در موردِ هر مقوله‌ی رواییِ دیگری نیز به کار برد و از این

۱- پراپ برای روشن شدن نسبتِ موجود میانِ قصه‌ها و اعتقاداتِ دینی، مثالی درخورِ توجه دارد: « قصه سه صورتِ اصلی از حمل‌کنندگان ایوان را در هوا نشان می‌دهد. این‌ها عبارتند از: اسب پرنده، پرنده و قایق پرنده. اما اتفاقاً همین صورت‌ها ناقل و حمل کننده‌ی ارواح درگذشتگان به جهان دیگر هستند، به این صورت که اسب بیشتر در میان مردمان کشاورز و گله‌دار، عقاب در میان مردمان شکارگر و صیاد، و قایق در میان ساکنان سواحل و کناره‌های دریا، شایع است.[...] می‌توان تصور کرد که یکی از عناصر بنیادی در ساختمان قصه، یعنی سرگردانی قهرمان، منعکس کننده‌ی عقاید مربوط به سرگردانی ارواح در جهان دیگر است.» بنگرید به: (همان: صص ۲۰۹ و ۲۱۰).

2- Vladimit takovicick Propp