A Comparative Study of Death and Birth Patterns in the Popular Culture of Iranian People and Their Function in Iranian Dramatic Literature (After the Revolution)

Majid Kianian[1]

Received: 21 July 2024, Accepted: 03 September 2024

Abstract

This research aims to study the context of the manifestation of the two concepts of birth and death in drama literature after the Iranian revolution, considering the unbreakable relationship between drama and cultural rituals. It aims to demonstrate, from an Iranian anthropological perspective and through the concept of liminality, how birth and death are embodied within the dramatic structure of contemporary literature and their respective functions. On the one hand, the theoretical framework of the discussion is derived from Victor Turner's views on the concept of liminal and even the theorists of the field of performance such as Richard Shechner, who have addressed this concept, along with the opinions of the Neo-Aristotelian experts of drama, provides the possibility of achieving the research goals. This research uses the qualitative method of thematic analysis to study the samples. On this basis, the evidence of the research shows that the dramatic literature of Iran has tried to gain public acceptance and believability by using the elements taken from the rituals of public culture in the structure of the plot on the one hand. On the other hand, it is trying to instill a kind of Iranian cultural identity into works, and the use of the two liminal of birth and death is no exception. Nevertheless, the results of an examination of the case studies show that although these two liminal can give a special function to the nature of the action or character in terms of their transformative quality in the structure of the poem, the thematic analysis of samples shows that by incomplete induction it can be said that the spirit of time is very influential in the way they are used ritually. As an example, due to the cultural and social coordinates of the era in the use of the liminal of death, the manifestation of the martyr's ritual model can be observed with more echo and this is manifested in the face of Ahrimanan and Divan in the opposite field. In the context of using the liminal of birth, the same influence from the social-historical point of view of the time, for example, about the 1953 coup, can be seen in the birth of Divan or the rebirth of Siavash and the like.

Keywords: Iranian dramatic literature, Death, Birth, Popular culture, Liminal position

1. PhD student of Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom, Iran.

تحلیلی بر تجلی تولد و مرگ در ادبیات نمایشی پس از انقلاب ایران بر پایه مفهوم آستانگی

مجید کیانیان[۱]

تاریخ دریافت: : ۳۱ تیر ۱۴۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۳ شهریور ۱۴۰۳

چکیده

این پژوهش بنا دارد نظر به روابطی ناگسستنی میان نمایش و آیین‌های فرهنگی، به مطالعه سیاق تجلی دو مفهوم تولد و مرگ در ادبیات نمایشی پس از انقلاب ایران بپردازد. درواقع هدف آن است که نشان داده شود، بر پایه نگاه مردم‌شناسانه ایرانی و با استفاده از مفهوم آستانگی، دو موقعیت تولد و مرگ در ساختار دراماتیک ادبیات نمایشی دهه‌های اخیر چگونه تجسم یافته و واجد چه کارکردی هستند. چارچوب نظری بحث برگرفته از آراء ویکتور ترنر حول مفهوم آستانگی و حتی نظریه‌پردازان عرصه اجرا همچون ریچارد شکنر، در کنار آراء صاحب‌نظران نو ارسطویی عرصه درام، امکان دستیابی به اهداف تحقیق را مهیا می‌کند. این تحقیق از روش کیفی تحلیل مضمون برای مطالعه نمونه‌ها بهره می‌برد و بر این مبنا شواهد تحقیق گویای این امر هستند که ادبیات نمایشی ایران با بهره‌گیری از عناصر برگرفته از مناسک فرهنگ‌عامه در ساختار پی‌رنگ از یک‌سو سعی در کسب مقبولیت و باورپذیری عمومی داشته و از سوی دیگر مترصد القای نوعی هویت‌مندی فرهنگی ایرانی به آثار است که استفاده از دو آستانه تولد و مرگ نیز از این امر مستثنا نیست. بااین‌وجود نتایج حاصل از بررسی نمونه‌های مطالعاتی نشان می‌دهند که این دو آستانه گرچه به لحاظ کیفیت تحول‌آفرین خود در ساختار پی‌رنگ می‌توانند به ماهیت کنش یا شخصیت کارکرد ویژه‌ای ببخشند، تحلیل مضمون نمونه‌های مطالعاتی مبین این امر است که به استقراء ناقص می‌توان گفت که روح زمانه در سیاق استفاده آیینی از آن‌ها بسیار تأثیرگذار است، به عنوان نمونه به جهت مختصات فرهنگی و اجتماعیِ دوران در استفاده از آستانه مرگ، تجلی الگوی آیینی شهید را با پژواک بیشتری می‌توان مشاهده کرد و این امر در ساحت مقابل در سیمای اهریمنان و دیوان تجلی می‌یابد. در زمینه به‌کارگیری آستانه تولد نیز همین تأثیرپذیری از نگاه تاریخی اجتماعی زمان، مثلاً نسبت به کودتای ۱۳۳۲، را در زایش دیوان یا در مقابل تولدِ دوباره سیاوش و نظایر آن می‌توان دید.

واژگان کلیدی: ادبیات نمایشی ایران، مرگ، تولد، فرهنگ عامه، آستانگی

---

۱. دانشجوی دکتری، حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران.

مقدمه

فرهنگ را از منظری باید همان حیات معنوی انسان دانست و در گامی فراتر می‌توان این‌طور گفت که فرهنگ در ذات خود گوهر پویای نوآوری و زایایی است. تایلر انسان‌شناس انگلیسی در تعریف فرهنگ این‌گونه آورده است: «فرهنگ یا تمدن مجموعه پیچیده‌ای است که دربرگیرندهٔ دانستنی‌ها، اعتقادات، هنرها، اخلاقیات، قوانین، عادات و هرگونه توانایی دیگری است که به وسیلهٔ انسان به‌عنوان عضو جامعه کسب شده است» (سمنانی، ۱۳۷۹: ۲۰۶). درواقع برای شناخت هر اقلیم فرهنگی اعم از قوم، قبیله، طایفه و ایلی باید فرهنگ یا فولکلور آن را مورد بررسی قرار داد، چراکه فرهنگ‌عامه به عنوان آینهٔ فرهنگ هر ملت از یک‌سو منجر به شناخت بهتر آن گردیده و از سوی دیگر شناخت مبانی آن موجب دست یافتن به دیدگاهی از درون به یک فرهنگ به جای نگاهی سطحی و از خارج به آن می‌گردد. از خصیصه‌های بارز فولکلور کشورها می‌توان به وجه خلاقه آنها و تناسبشان با مذهب، نژاد، روح، گستره جغرافیایی و تمایلات آن ملت اشاره کرد و به‌طورکلی در اغلب مناطق جهان فولکلور کیفیتی سرشار از امید داشته و نمودهای یأس آفرین در آن کمتر جای دارد. بر مبنای چنین گفتمانی است که یافته‌های حوزه‌های پژوهشی نظیر مطالعات فرهنگ‌عامه، مردم‌شناسی و حتی اسطوره‌شناسی همواره به شکلی کاربردی و مؤثری مورد استفاده هنرمندان تئاتر و مشخصاً نویسندگان متون نمایشی قرار گرفته‌اند.

بدیهی است که نمایشنامه‌نویسان ایرانی نیز از این قاعده مستثنا نبوده و خواسته یا ناخواسته یا حتی هدفمند یا غیر هدفمند در متون خود عموماً مضامین و درون‌مایه‌هایی برآمده از فرهنگ ایرانی را دست‌مایه قرار داده و می‌دهند. در راستای مطالعه جلوه‌ای از این تعامل، مقاله حاضر بر آن است تصویر یا به بیان روشن‌تر تحلیلی از کارکرد دو مورد از مضامین بسیار حیاتی در فرهنگ عامه، یعنی تولد و مرگ را در ادبیات نمایشی ایران، به‌طور مشخص در برهه زمانی پس از انقلاب ارائه نماید. درواقع مسئله اصلی تحقیق را این‌طور می‌توان بیان کرد که بر پایه نگاه مردم‌شناسانه ایرانی، و دقیقاً با استفاده از مفهوم آستانگی[1]، دو موقعیت تولد و مرگ در ساختار دراماتیک ادبیات نمایشی پس از انقلاب چگونه تجسم یافته و واجد چه کارکردی هستند؟

بدین‌رو در این پژوهشِ کیفی به واسطه بهره‌گیری از سیاق تحلیل مضمون، ابتدا با بررسی مفهوم آستانگی در ساختار درام یا اجرا، جایگاه تولد و مرگ در چنین پی‌رفتی مورد مداقه قرار می‌گیرد؛ در ادامه نیز با مروری تاریخی بر به‌کارگیری عناصر فرهنگ‌عامه در تاریخ نمایشنامه‌نویسی ایران، نمونه‌هایی از به‌کارگیری دو آستانه تولد و مرگ در نمایشنامه‌نویسی پس از انقلاب و به‌طور مشخص‌تر در *فتح‌نامه کلات* (۱۳۶۱) به قلم بهرام بیضایی، *آهسته با گل سرخ* (۱۳۶۵) از اکبر رادی و *مجلس شهادت‌خوانی قدم‌شاد مطرب در تهران* (۱۳۸۴) نوشتهٔ محمد رحمانیان، *شکلک* (۱۳۸۵) از نغمه ثمینی، *روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردیبهشت* (۱۳۸۸) نوشته محمد چرمشیر، *زائر* (۱۳۸۹) از حمید امجد، به همراه نمایشنامهٔ *جریره* (۱۳۹۰) به قلم چیستا یثربی تحلیل می‌شود. در فرجام تحقیق نیز کارکردهای عمده در بکارگیری این دسته از عناصر فرهنگ عامه در متون نمایشی ایرانی به‌مثابه عواملی دگرگون‌ساز و پیش‌برنده در ساختار نمایشنامه مورد اشاره قرار می‌گیرد.

لازم به ذکر است که رویکرد غالب در مقالهٔ حاضر بررسی موشکافانهٔ متون نمایشی از منظر اسطوره‌شناختی و یا ارائهٔ تحلیل‌های صرفاً دراماتیک نیست که این خود واجد مطالعات گسترده‌تری است و مراد تنها ارائه مطالعه‌ای میان رشته‌ای در ارتباط با کارکرد مؤلفه‌های مردم شناسانهٔ برگرفته از آیین‌ها، اساطیر و فرهنگ‌عامه در تحلیل دراماتیک متون نمایشی است.

پیشینه پژوهش

تاکنون در حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای میان تئاتر ایران و سویه‌های مرتبط با شاخه‌های مختلف مردم‌شناسی پژوهش‌های ارزشمندی صورت پذیرفته است. ازجملهٔ شاخص‌ترین موارد می‌توان به مطالعات پردامنه و بسیار گستردهٔ بهرام بیضایی در حوزهٔ نمایش ایرانی در کتاب *نمایش در ایران* (۱۳۸۷) اشاره کرد. وی همچنین در مطالعات تاریخی خود در قالب مقالاتی در نشریات گوناگون به بررسی خاستگاه و ریشه‌های آیینی و البته اساطیری پاره‌ای از نمایش‌های سنتی ایرانی ازجمله تعزیه و شبیه‌خوانی پرداخته است. حمید امجد نیز به‌عنوان خلف و پیرو بیضایی، دیگر پژوهشگری است که به‌ویژه در مجموعه مقالات *دفترهای تئاتر* (سال‌های۱۳۸۱ تا ۱۳۸۹) به چاپ رسانده، فعالیت‌های مهمی در این زمینه داشته است. البته وی در

کتابی با عنوان *تئاتر قرن سیزدهم* (۱۳۷۸) بر مبنای رویکردی تاریخی در مطالعات میان‌رشته‌ای به موارد قابل تأملی در حوزهٔ مذکور اشاره می‌کند. اما، شاید شاخص‌ترین اثری که در سال‌های اخیر در حوزهٔ نمایش با اسلوبی تحلیلی در مطالعهٔ ریشه‌های اسطوره‌شناختی و همچنین کهن‌الگوهای موجود در عرصهٔ ادبیات نمایشی ایران چاپ شده است کتاب *تماشاخانهٔ اساطیر* (۱۳۸۷) نوشتهٔ نغمه ثمینی باشد. ثمینی در این کتاب ضمن اشاره به پاره‌ای از آیین‌های ایران باستان به بررسی اساطیر و کهن‌نمونه‌ها در ادبیات نمایشی ایران می‌پردازد؛ ازجمله ریخت‌شناسی روایات اساطیری در ایران، نشانه‌های اسطوره‌ای در ادبیات نمایشی قبل از اسلام، اسطوره و درام عصر مشروطه، واقع‌گرایی و خوانش اسطوره‌ای و غیره.

در عرصه مقالات علمی که در حوزه‌های مرتبط به رشته تحریر درآمده نیز می‌توان به مقاله «*تحلیل و بررسی ماهیت و کارکرد آیین از دیدگاه ویکتور ترنر*» (۱۳۹۴) به قلم الهکرم کرمی پور و مصطفی صالحی اردکانی اشاره کرد که در آن نویسندگان بیشتر سراغ تبیین آراء ویکتور ترنر رفته، مفهوم آیین و آستانگی را به‌طور مشخص مورد تحلیل قرار داده‌اند و معتقدند تفاسیر ترنر از مفاهیمی نظیر درام اجتماعی، آن‌ها را به موضوعات مهمی در کتب انسان‌شناسی بدل کرده است. همچنین دیگر مقاله‌ای که به مقوله‌ای نزدیک به بحث حاضر، یعنی تجلی آستانگی در ادبیات نمایشی، پرداخته، پژوهشی است با عنوان «آستانگی ایرانی و بازنمایی نمادین مفهوم آلودگی: مطالعه انسان‌شناختی نظام و رویکرد گفتمانی نمایش "شهر قصه" اثر بیژن مفید» (۱۳۹۸) به قلم علیرضا حسن‌زاده که نویسنده در آن ضمن بررسی نظام و رویکرد گفتمانی موجود در این نمایش به مقایسه تطبیقی آن با سایر آثار دوره مذکور می‌پردازد و زمینه و بستر گفتمانی تألیف، تولید و تأثیر اثر یادشده را مورد بررسی قرار می‌دهد. به‌زعم وی در یک رابطه میان‌متنی و تعاملی، می‌توان به معنای گفتمانیِ همانندی در آثار ادبی-هنری و روشنفکرانه و فلسفی به دلیل آستانگی، بافت و زمینه اجتماعی مشترک رسید و در این میان شهر قصه را مانند دیگر آثار شبیه به آن می‌توان آیینه‌ای از نگاه ایرانیان به مدرنیته و اشکال و تحولات ناشی از آن دانست.

با این مقدمه و با بهره‌گیری از مجموعه مطالعاتی که پیش‌تر انجام شده، وجه افتراق مقاله حاضر این است که بنا دارد ضمن بهره‌گیری از سیاقی میان‌رشته‌ای بین درام/ اجرا با انسان/ مردم‌شناسی و بر اساس کلیدواژه آستانگی به تحلیل تجلی دو مفهوم آستانه‌ای تولد و مرگ در نمایشنامه‌نویسی ایران در برهه زمانی بعد از انقلاب بپردازد.

چارچوب نظری

آستانه مرگ و تولد به مثابه عاملیت کنش دراماتیک/ اجرایی

ویکتور ترنر انسان‌شناس شهیر انگلیسی در دو کتاب خود با عنوان *فرآیند مناسکی: ساختار و ضد ساختار* (۱۹۶۹) و *از آیین به تئاتر: جدیت انسان نمایش* (۱۹۸۹) به مقوله‌ای با عنوان آستانگی و نهادهای آستانه‌ای اشاره می‌کند. او می‌گوید:

> نهادهای آستانه‌ای نه اینجا هستند نه آنجا، آنها مابین و در میان موقعیت‌های تعیین شده و آراسته شده توسط قانون، آداب‌ورسوم و قراردادها قرار دارند. به‌این‌ترتیب ویژگی‌های مبهم و نامشخص آن‌ها با تنوع شگرفی از نمادها در جوامع گوناگون بیان می‌شوند که گذارهای فرهنگی و اجتماعی را به‌گونه‌ای آیینی و بر طبق آداب‌ورسومی خاص به‌جا می‌آورند. به‌این‌ترتیب آستانگی غالباً با مرگ، به بودن در رحم و زهدان مادر، به غیر قابل رؤیت بودن، به تاریکی، به لحظه گرفتگی در خسوف و یا کسوف مربوط می‌شود. نهادهای آستانه‌ای مثلاً در پسران در شروع یا مراسم بلوغ، شاید حتی به عنوان فردی فاقد یا خالی از هر چیز بازنمایی شوند (Turner, 1989: 95).

درحقیقت موقعیت آستانه‌ای به‌طور عمده توسط خود ترنر در گفتمان علمی مطرح گردید. به‌زعم او اگر برای ورود به محلی به‌ضرورت باید از دهلیزی گذر کرد، ابتدای این دهلیز آستانه نامیده می‌شود. این ابتدای دهلیز همان موقعیتی است که نه در مکان قبلی قرار داد و نه مربوط به مکان بعدی است و این ابهام و بی‌مکانی، خاصیتِ ویژه و منحصربه‌فرد موقعیت آستانه‌ای است. البته چنین باید گفت که به‌کارگیری این اصطلاح توسط ون گنپ در حوزه انسان‌شناسی و در ارائه تحلیل از نوع خاصی از آیین (نظیر مناسک مرتبط با مرگ) معروف به مناسک گذر (rites of passage) بود که دست‌مایه نظریه توسعه‌یافته‌تر ویکتور ترنر در بیان ماهیت و کارکرد آیین قرار گرفت. این مناسک گذر، شخص را در بحران‌های زندگی نظیر تولد، بلوغ، ازدواج، پدر یا مادر شدن، مرگ و نظایر آن راهنمایی می‌کنند. به باور ون گنپ

مناسک گذر دال بر سه مرحله هستند: نخست مرحله جدا شدن؛ دوم ورود به دوره آستانه‌ای و سوم بازگشت و ادغام دوباره در اجتماع. شخص در بدو امر از موقعیتی که قبل از آیین در جامعه داشته، منفصل می‌گردد، سپس گام در دوره آستانه‌ای می‌گذارد که وی را برای تغییر و تحول مهیای می‌نماید و سرانجام با احراز جایگاهی متفاوت مجدداً به جامعه بازمی‌گردد. جهت تحقق مرحله نخست صرف ورود در معبد با مکانی مقدس کفایت نمی‌کند، بلکه ضروری است آیین‌گزار زمان و مکان را به سیاقی متمایز از گذشته تجربه کند تا انفصال از موقعیت تثبیت‌شده پیشین به‌واقع رخ دهد. گفتنی است ون گنپ به منظور توضیح این موضوع از مراسم مرتبط با مردان در میان قبایل استرالیا بهره برده است (کرمی‌پور و همکار، ۱۳۹۴: ۵).

دو موقعیت «مرگ» و «تولد» به‌مثابه مراحل تأثیرگذار و گذرگاه آستانگی را می‌توان در بطن چنین گفتمانی مورد بررسی قرار داد و بدین‌رو آیین‌ها و مراسم مربوط به مراحل تولد و مرگ جایگاه ویژه‌ای در این گسترهٔ مطالعاتی دارند. دو آستانه‌ای که نشانگر فرآیند دگرگونی انسان در مراحل مختلف زندگی و درحقیقت دروازه‌ای برای گذار وی محسوب می‌شوند.

در فرهنگ و تمدن ایرانی از آغاز تا امروز، همسان با سایر فرهنگ‌های کهن تاریخی و پیشاتاریخی، همواره چه در جوامع بدوی و چه در جوامع تاریخی و متمدن این مقوله مورد توجه قرار داشته است. به بیان دقیق‌تر اندیشهٔ زایش و مرگ از نخستین اندیشه‌های فلسفی ایرانیان بوده است. به‌عنوان نمونه به باور فره‌وشی در کتاب *ایرانویچ*، ایرانیان مرگ را تولدی دیگر پنداشته و ازاین‌رو درگذشتگان را، به صورت جنینی در رحم، با پا و دست‌های جمع‌آمده بر روی سینه به خاک می‌سپردند تا همان‌گونه که زاده شده‌اند به جهان دیگر درآیند (فره‌وشی، ۱۳۷۴: ۳۲). درحقیقت اعتقاد به جهان پس از مرگ در هر اقلیم فرهنگی موجب گسترش آیین‌ها و مراسم ویژه مربوط به آن گردیده شده است. باور و اسطوره‌های مرتبط با مرگ توجیه‌گر این مراسم بوده و معنای آن‌ها را روشن می‌سازند. به‌عنوان نمونه دیگر، این عقاید باستانی در دین زرتشت تشریفات مذهبی و مراسم سوگواری را پدید آورده است. این‌طور به نظر می‌رسد که باور به روح غیرمادی و فسادناپذیر که پس از مرگ به حیات خود ادامه می‌دهد، برآمده از توجه به فساد جسم باشد. اعتقاد به خروج روح از جسم در هنگامه مرگ و ناپاکی جسد، رفتاری را که با جسد می‌شود تحت تأثیر قرار داده است که مهم‌ترین آن‌ها ممنوعیت لمس جسد و آلودن خاک به آن است. بااین‌همه، شواهد و مدارک شیوه‌های دیگری از رفتار با جسد را نشان می‌دهد که در برابر نور خورشید قرار دادن، سوزاندن، گذاشتن در دخمه‌های دربسته و پس‌ازآن جای دادن استخوان‌ها در استودان ازجملهٔ آنهاست (معقولی، ۱۳۸۷: ۱۶۶). به هر رو این نمونه آیین‌ها و مناسک و البته باورها و عقاید کم نیستند، هرچند بررسی تحلیلی ریشه‌ها و خاستگاه‌ها، شیوه‌های اجرایی، مفاهیم مستتر و کارکرد آنها مستلزم بستر گسترده‌تری است.

مفهوم آستانه یا آستانگی مقوله چندان غریبی در حوزه مطالعات اجرا و تئاتر نبوده و مشخصاً در ساحت نظریه اجرا مورد توجه و تحلیل ویژه قرار گرفته است. به‌زعم ریچارد شکنر نظریه‌پرداز هنرهای اجرا، آستانه یک درگاه و نقطهٔ گذار است، درحقیقت نوار نازکی است که نه داخل ساختمان و اتاق است و نه خارج آن و درعین‌حال یک فضا را به فضای دیگر مرتبط می‌سازد؛ معبر و گذرگاهی بین مکان‌هاست تا درون خود آن مکان. او با عطف این مفهوم به ساحت اجرا، چنین آورد که: «در اجراهای آیینی و زیبایی‌شناختی، فضای باریکی از آستانه به فضای وسیعی گسترش می‌یابد در هر دو صورت عینی و ذهنی. آنچه عموماً تنها یک واسط است به جایگاهی برای کنش تبدیل می‌شود» (Schech-ner,2003:67).

درعین‌حال، می‌توان آستانه (در اینجا به‌طور مشخص تولد و مرگ) را در تحلیل ساختار دراماتیک از منظری ارسطویی به‌مثابه عاملیت کنش یا رویداد مورد خوانش قرار داد و به تعبیری درام‌پرداز در پی‌رنگ خود می‌تواند از آن به‌مثابه مؤلفه‌ای در تحول و پیش‌ران روایت خود بهره ببرد. در نگره‌ای ساختارگرا و بر مبنای تعریفی پی‌رنگ محور، عمل روایت هنگامی آغاز می‌شود که نظم جهان به هم بخورد یا لازم باشد منشأ و ساختار جهان تبیین گردد و هنگامی پایان می‌پذیرد که نیاز یا خواسته نخستین برطرف شود. بدیهی است که این فرآیند تغییر و دگرگونی، مستلزم و البته واجد گذاری است که در پژوهش با کلیدواژه آستانه مورد توجه قرار گرفته است. به‌بیان‌دیگر با در نظر گرفتن نگاه فرگوسن مبنی بر اینکه با سه وجه کنش یعنی انجام دادن، ساختن و تعمق، یک کنش کامل از حالت قصد و احساس می‌گذرد

و به بینش نهایی تجلی می‌بخشد (فرگوسن ،۱۳۸۶: ۱۳۸-۱۳۹)، می‌توان گفت این گذرگاه بینابینی که در میانه قصد و تحقق نهایی ساختن و تعمق قرار می‌گیرد، از سویی تجلی آستانگی به حساب آمده و از سوی دیگر مضاف بر ساحت درون‌متنی، نظام برون‌متنی (خوانش مخاطب) را نیز تحت تأثیر قرار داده و بینش نهایی را ابراز می‌دارد.

مانفرد فیستر نیز به تعریف مقوله کنش جزئیات بیشتری می‌افزاید که می‌تواند به شکل مضاعفی تبیین‌گر موقعیت عامل‌بودگی زایش یا مرگ در ساختار درام باشد. بنا بر تعریف او کنش:

گذر هدفمند و اختیاری، نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی است. بنابراین هر کنش همواره ساختاری سه‌تایی را به نمایش می‌گذارد که مؤلفه‌های مختلف آن عبارت‌اند از موقعیت موجود، تلاش برای تغییر این موقعیت، و موقعیت جدید. این الگوی سه‌بخشی یکی از مشخصه‌های تکرارشوندهٔ بیشتر تعاریف ساختارگرایانه از کنش است (فیستر، ۱۳۸۷: ۲۶۳).

نکته حائز اهمیت آن‌که فیستر نقطه مقابل کنش با چنین فعلیت هدفمند و اختیاری را «رویداد» تعریف می‌کند که برآمده از جبر بوده و مصادیق آن را به عنوان نمونه می‌توان در درام مدرن و مشخصاً در آثار بکت مشاهده کرد؛ بدین‌رو عدم اختیار در موضوع تولد و در پاره‌ای موارد مرگ به‌مثابه آستانه را می‌توان از این منظر توجیه کرد و چیزی از عاملیت آن‌ها در ساختار درام نمی‌کاهد

در گامی فراتر می‌توان تأثیر برون‌متنی این آستانه یا رخداد مبتنی بر آستانگی (تولد و مرگ) را در تناسب با خوانش جایگاه و موقعیت «شخصیت» مورد توجه قرار داد. درست بر مبنای همان سیاق ارسطویی که تناسب مشخصی میان کنش و شخصیت برقرار می‌کند. برای تبیین این امر در نظر داشته باشیم ارسطو در فن شعر اعلام می‌دارد که تراژدی نمایش شخصیت نیست بلکه نمایش پاره‌ای از یک کنش است. بدین‌روست که به‌زعم او بدون کنش تراژدی وجود نخواهد داشت؛ درحالی‌که بدون شخصیت می‌توان شاهد تراژدی بود. به گفتهٔ ارسطو تراژدی نوعی تقلید است نه از انسان‌ها بلکه از کنش و زندگی و تقلید از خوشبختی و بدبختی.

مقصود از کردار و کنش بر روی صحنه تقلید از شخصیت نیست، بلکه شخصیت حاصل کردار است. بدون کنش تراژدی وجود نمی‌داشت، درحالی‌که تراژدی بدون شخصیت امکان‌پذیر است. پیرنگ اولین اصل اساسی و روح تراژدی است؛ شخصیت در مرحلهٔ دوم قرار می‌گیرد (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۶).

از این منظر هنگامی که از شخصیت‌ها در روایت سخن گفته می‌شود، منظور عامل‌های کنش داستان است. درعین‌حال باید در نظر داشت که به باور صاحب‌نظران نو ارسطویی مؤلفان گاه در داستان‌ها به توصیف ویژگی‌های شخصیتی افراد می‌پردازند ولی این مسئله باعث نمی‌شود آن اثر به رمان یا درام یا تاریخ شخصیت تبدیل شود؛ بلکه به این منظور شخصیت باید در کنش‌ها و رویدادهای داستانی مشارکت علی داشته باشد. به‌عنوان نمونه گریگوری کوری معتقد است که شخصیت گاهی توصیف می‌شود ولی برداشت ما از آن اغلب وابسته به توصیف کنش‌ها و رویدادهاست (کوری،۱۳۹۱: ۱۹۹). لذا تنها چیزی که شخصیت‌ها را برای تماشاگر معرفی می‌کند کنش آنهاست. بنابراین از یک‌سو کنش افراد درون هر پی‌رنگ، موجب پرداخت شخصیت می‌گردد و از سوی دیگر شخصیت هر یک از آن افراد، کنش را بر برانگیخته و پی‌رنگ را پیگیری‌پذیر می‌کند (اسلین، ۱۳۹۰: ۶۹). بر مبنای چنین انگاشتی کنش یا رویدادِ آستانه‌ایِ تولد و مرگ در بطن ساختار دراماتیک این ظرفیت را دارد که به نحوه ابراز یا خوانش شخصیت یا نقش‌واره مفروض معنا و تجلی مشخصی ببخشد. بدین معنی که با در نظر گرفتن دو آستانه تولد و مرگ، این که شخصیت در چه بستری زاده شده یا موجب زایش گردیده و نیز می‌میرد یا باعث مرگ می‌شود، ظرفیت ویژه‌ای در فهم موقعیت و حتی ماهیت نقش‌واره در پی‌رنگ برخوردار است.

به‌طورکلی، بنا به تعریف ارائه‌شده می‌توان این‌طور انگاشت که مرگ و تولد در ساختار دراماتیک به‌مثابه آستانه و نقطهٔ گذاری است که در ساختار کنش و رویداد عمل می‌کنند. درحقیقت این دو لحظه به‌عنوان عامل دگرگونی نظم موجود در ساختار روایت و همچنین عامل ایجاد و خلق کنش هستند. مرگ و تولد لحظه‌ای از فرآیند تحقق درام هستند که دگرگونی و تحول در موقعیت موجود روی می‌دهد. موقعیت‌هایی که در انتظار تعمق در نقش‌واره‌های حاضر در درام یا نمایشنامه هستند. و ازآنجاکه منحصر به لحظه می‌شوند همچون گذرگاه باریکی میان عدم و وجود عمل می‌کنند. درنتیجه از یک‌سو عامل و به‌وجودآورندهٔ

کنش بوده و از سوی دیگر تحقق معنای آستانگی در ساختار نمایشی محسوب می‌شوند که معنای ویژه‌ای به کنش و شخصیت معطوف به آن می‌بخشند.

بحث و تحلیل

تجلی آستانه تولد و مرگ در ساختار دراماتیکِ ادبیات نمایشی پس از انقلاب

تمدن ایرانی بنا بر پشتوانهٔ تاریخی و فرهنگی عظیمی که دارد واجد ذخایر قابل تأملی در آیین‌ها، اساطیر، مناسک، فرهنگ عامه و غیره، به‌طورکلی عناصر مردم‌شناسانه است. چون محدودهٔ جغرافیایی فرهنگ ایرانی به دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود مانند گذرگاه فرهنگی و اجتماعی است که در طول تاریخ آداب‌ورسوم، آیین‌ها و مناسک مختلفی را به خود دیده است. درعین‌حال خود این تمدن همچون کهن مصداقی از مفهوم وحدت در کثرت، هستی یافته است. مثل شکل‌های مختلف آیین‌ها و مناسک مرتبط با مرگ و تولد در مذاهبی همچون آیین زروان، مهرپرستی، مانویت، آیین مزدک، آیین زرتشت، اسلام و غیره تا آیین‌های اساطیری برآمده از فرهنگ عامه و کتب باقی‌مانده از دل تاریخ نظیر *شاهنامه*، *ارداویراف نامه*، *یادگار زریران* و غیره.

در همین راستا در تاریخ ادبیات نمایشی ایران موارد بسیاری را می‌توان در بهره‌گیری از عناصر آیینی و فرهنگ عامه و مظاهر فرهنگی و مردم‌شناسانه مشاهده کرد. مشخصاً در نمایشنامه‌نویسی عصر مشروطه که بنیان‌های درام‌پردازی به شکل معاصر آن گذاشته شده موارد بسیاری ازاین‌دست را حتی در مضامین آثار نیز می‌توان پیگیری کرد. درعین‌حال وجود انواع نمایش‌های سنتی ایرانی مانند تعزیه، تخت حوضی، سیاه‌بازی، نقالی، پرده‌خوانی و نظایر آن و به‌کارگیری‌شان در متون نمایشی موجب پررنگ‌تر شدن این مراوده بینامتنی شده است. کم نیستند نمونهٔ آثاری از نویسندگان شاخص در تاریخ نمایش ایران که با بهره‌گیری از عناصر مردم‌شناسی، اسطوره‌شناختی و فرهنگ عامه به خلق متون نمایشی دست زده‌اند. به عنوان مثال در آثار ساعدی علاوه‌بر مجموعهٔ نمایشنامهٔ *پنج نمایشنامه از عصر مشروطه* (۱۳۴۵) و نمایشنامهٔ *ضحاک* (۱۳۷۷)، رد پای به‌کارگیری عناصر فرهنگ عامه را می‌توان حتی در قالب گفتگوهای میان شخصیت‌های نمایشی پیگیری کرد. مثل نمونهٔ جملات زیر در نمایشنامهٔ *آی با کلاه، آی بی کلاه* (۱۳۴۶) که خود گواه جلوه‌ای از کارکرد عناصر فرهنگ عامه در متون نمایشی ایرانی هستند. به طور مثال:

مرد روی بالکن: والله، هر جوری شده کلک یارو رو باید کند (ساعدی، ۱۳۴۶: ۳۵).

مرد روی بالکن: به این جور آدما میگن رفیق دزد و شریک قافله (ساعدی، ۱۳۴۶: ۳۵).

مرد روی بالکن: این جناب دکتر دنبال خر مرده می‌گرده تا نعلشو بکنه (ساعدی، ۱۳۴۶: ۴۹).

پیرمرد: به سید الشهداء، به دو دست بریدهٔ ابوالفضل اگه دروغ بگیم (ساعدی، ۱۳۴۶: ۵۹).

مرد: : من مرده شما زنده، بالاخره تقش در میآد، پته‌ش می‌افته رو آب (ساعدی، ۱۳۴۶: ۶۷).

مادر مکانیک: ببرش خونه دختر جون با چاقو دورش خط بکش یه آیةالکرسی هم بخوون و فوت کن چار طرف خونه (ساعدی، ۱۳۴۶: ۷۷).

دیگر نمایشنامه‌نویسی که از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار وی بهره‌گیری به‌جا و درخور توجه از عناصر فرهنگ‌عامه بوده اسماعیل خلج است. خلج به‌طور هوشمندانه‌ای با توجه به فرهنگ غالب جامعه در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی و همچنین تسلطش بر فضای قهوه‌خانه‌ای تمرکز خود را بر این مکان عمومی قرار می‌دهد؛ طوری که درون‌مایه و فرم و به‌طورکلی ساختار بدیعی را می‌آفریند، به‌گونه‌ای که مجموعهٔ *پاتوغ* (۱۳۴۷) از این نویسنده،که شامل پنج نمایشنامهٔ کوتاه است، از برجسته‌ترین آثار این دو دهه و نمونهٔ روشنی از کارکرد و پرداخت صحیح عناصر فرهنگ عامه از منظر گفتگوها، موقعیت، درون‌مایه، مکان اجرا و غیره در قالب متون نمایشی محسوب می‌شود. در این راستا به نمونه‌های روشن دیگری نیز می‌توان اشاره کرد؛ ازجمله به‌کارگیری ریشهٔ آیینی و مذهبی عناصر فرهنگ عامه مثلاً در قالب گفتگوهای شخصیت‌های جنوب شهر تهران در نمایشنامهٔ *ناگهان هذا حبیب الله مات فی حب الله هذا قتیل الله مات بسیف الله* (۱۳۵۷) اثر عباس نعلبندیان و یا بهره‌گیری از عناصر تاریخی، آیینی و اسطوره‌ای در آثار بهرام بیضایی و اکبر رادی.

به هر ترتیب این مضامین و راهکارها در نمایشنامه‌نویسی پس از انقلاب نیز جایگاه ویژه خود را حفظ کرده‌اند و نویسندگان با بهره‌گیری از رویدادهای تاریخی، مذهبی و اساطیری به نگارش متون نمایشی پرداخته‌اند که در ادامه

جهت ترسیم گرایش‌های غالب از به‌کارگیری موقعیت آستانه‌ای تولد و مرگ در ساختار دراماتیک این آثار، ترتیب نمایشنامه‌های *فتح‌نامه کلات* (۱۳۶۱) اثر بهرام بیضایی، *آهسته با گل سرخ* (۱۳۶۵) از اکبر رادی، *مجلس شهادت‌خوانی قدم‌شاد مطرب در تهران* (۱۳۸۴) نوشتهٔ محمد رحمانیان، *شکلک* (۱۳۸۵) نوشتهٔ نغمه ثمینی، *روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردیبهشت* (۱۳۸۸) از محمد چرمشیر، *زائر* (۱۳۸۹) از حمید امجد و *جریره* (۱۳۹۰) از چیستا یثربی مورد بررسی قرار خواهند گرفت. چندان که در مقدمه نیز اشاره شد سیاق بکار رفته جهت استنتاج یافته‌های پژوهش، روش تحلیل مضمون است که به استقراء ناقص مبین عمده تمایلات مؤلفین این دوره در به‌کارگیری دو مفهوم آستانه‌ای تولد و مرگ در ساختار دراماتیک آثار است.

بهرام بیضایی در *فتح‌نامه کلات* حکایت مرگ دو سردار مغول و اسطوره اینانا یا آناهیتا را تصویر می‌کند. در ساختار پی‌رنگ این نمایشنامه با دو سردار مغول، توی‌خان و توغای، رقیب عشقی و جنگی روبرو هستیم. موضوع مرگ در این اثر، در گام نخست زمانی مطرح می‌شود که در ضیافتِ پیروزی بر توی‌خان، توغای او را به لباس زنان درمی‌آورد و به دیار مرگ می‌فرستد و کلات را تصرف می‌کند. پس‌ازاین اولین تجلی مرگ، به‌مثابه نقطه عزیمت، پی‌رفت دراماتیک بدین ترتیب پی گرفته می‌شود که آی‌بانو همسر توی‌خان، همهٔ سرداران همسرش را به حضور می‌خواند و به هر یک وعده می‌دهد که اگر برای آزادی کلات بجنگند، آن‌ها را در بستر خود خواهد پذیرفت. در مجموعه کنش‌هایی نمادین همهٔ سرداران این وعده را پذیرفته و برای محکم کردن پیمان، تکهٔ لباس برجای‌مانده از توی‌خان را به آی‌بانو می‌دهند و تکهٔ لباسی از آی‌بانو را می‌گیرند. بدین‌سان کلات آزاد می‌شود و آی‌بانو با لباس توی‌خان و از راهی مخفی به قصر توغای می‌رود. صحنه مرگ دوم زمانی رخ می‌دهد که توغای چون درمی‌یابد که آی‌بانو او را شکست داده، خود را می‌کشد. اما نکته اصلی اینجاست که همچون اغلب خوانش‌های اسطوره‌ای بیضایی از متون کهن ایرانی، در این لحظه توی‌خان سر رسیده و معلوم می‌شود که نمرده اما، آی‌بانو او را به دو سردار باقی‌مانده‌اش از جنگ می‌سپارد. درنتیجه توی‌خان کشته و دو سردار نیز کشته می‌شوند. بر مبنای فرجام این ساختار اساطیری آی‌بانو، فاتح کلات شده و می‌گوید که زمان ساختن فرا رسیده است.

بر مبنای شواهد و کهن‌الگوهای مستتر در ساختار نمایشنامه، آستانه مرگ برای تجسم ماهیت اساطیری زن و مرد به کار گرفته شده است، به تعبیری دیگر اینجا زن سمبل زندگی و مرد نماد مرگ محسوب می‌شود. بیضایی با این عناصر ارجاعی به مرگ اساطیری دارد. درواقع اغواگرای آی‌بانو برای انتقام خون همسر و همچنین آماده‌سازی مقدمات سفر به جهان مرگ از سوی وی بر همانندی‌های میان الگوی مرگ در این نمایشنامه و دو ایزدبانوی آناهیتا و اینانا تأکید دارد. در این اثر آستانهٔ مرگ به‌مثابه یک کنش/ رویداد دراماتیک بنا به درون‌مایهٔ بسط یافته در سرتاسر نمایشنامه، به عنوان کنش‌هایی در هر سه پارهٔ تأثیرگذار درام یعنی آغاز یا مرگ توی‌خان، میانه یا مرگ توغای و پایان‌بندی یعنی مرگ مجدد توی‌خان در نظر گرفته شده که چندان که شواهد نشان می‌دهند میرایی را از آن مردان و آستانه زندگی، زایایی و حیات را به متعلق به زنان می‌داند.

شکل دیگری از به‌کارگیری آستانه مرگ را می‌توان در نمایشنامه *آهسته با گل سرخ* اکبر رادی دید که این بار در جغرافیای زمانی و مکانی معاصر و برهه زمانی انقلاب، به تصویر موقعیت مرگ در تمثال آیینی شهید می‌پردازد. رادی فضایی را در سال‌های پایانی رژیم پهلوی ترسیم می‌کند. اینجا با مواجهه دو گرایش به طبقات سیاسی و اجتماعی مواجه هستیم. جلال برادرزاده عبدالحسین خان دیلمی که تازه دانشجو شده، به تهران آمده تا در منزل عموی خود ساکن شود اما از همان بدو امر میان جلال و سینا (عموزاده‌اش) جدالی پنهان شکل می‌گیرد. سینا طرفدار خوش‌گذرانی و قدرت‌طلبی است اما جلال به طبقهٔ کارگر و به توان انسان می‌اندیشد. پدر جلال کارگری است که یک انگشت خود را از دست داده و حالا با چهار انگشت کفاشی می‌کند؛ به همین دلیل به قهرمان پسرش تبدیل شده است. کنش اصلی دراماتیک زمانی عمیق‌تر می‌شود که میان جلال و نامزد سینا، ساناز، رابطهٔ دوستانه و به‌عبارتی عشقی ناگفتنی پدید می‌آید. در پاره واپسین پی‌رنگ وقتی عبدالحسین‌خان پی می‌برد که جلال یک مبارز زخمی را در اتاقش پنهان کرده، با توجه به تعطیلی دانشگاه‌ها به وی امر می‌کند که خانه را ترک کند. گرچه جلال می‌پذیرد اما چون همان شب، مهمانی خداحافظی سینا و ساناز که عازم فرنگ هستند، برقرار است، آقای دیلمی از جلال می‌خواهد

که به دلیل فرصت کم تا حکومت نظامی ساناز را به خانهٔ آن‌ها بیاورد. درحقیقت با چنین مقدماتی است تصویر نهایی آستانه مرگ مهیای بازنمایی می‌گردد. جلال می‌رود اما وقتی با ساناز برمی‌گردد درمی‌یابیم که برای نجات همان دختری که ذاتاً با فرهنگ طبقاتی‌اش دچار چالش است، تیر خورده و سرخی خون روی پیراهنش نقش یک گل سرخ ساخته است. در پی‌رنگ این نمایشنامه آستانهٔ مرگ دو ویژگی عمده دارد. نخست این‌که به نظر می‌رسد در ساحت برون‌متنی به دلیل تأثیرات زمان نگارش اثر، دهه شصت و بحبوحه گذار انقلاب و فضای سال‌های دفاع مقدس، نمایشنامه از الگوی شهید و ظرفیت اسطوره سیاوش بهره می‌گیرد. در تأثیرپذیری زمینه درون‌متنی از بستر برون‌متنی نیز، نظر به کشمکش‌های جامعه سنتی ایران با پروژه مدرن‌سازی پهلوی و واکنش اغلب مؤلفین ادبی و هنری این برهه به جریان مذکور، مفهوم آستانگی مرگ جلال مبتنی بر مضمون انقلابی‌گری است؛ و به بیان دقیق‌تر رخداد آستانه‌ای مرگ در راه مبارزه با ورود تفکر لیبرال مدرنیته، به‌مثابه هویت ویژهٔ دوران پیش از انقلاب در ایران، تصویر می‌شود. دومین ویژگی از منظر ساختار دراماتیک، کاربرد آستانهٔ مرگ، با تأکید بر الگوی شهید، به عنوان پایان‌بندی اثر است و در این راستا رادی در اینجا از آستانه مرگ آیینی پروتاگونیست در مقام شهید، به‌مثابه تجلی گفتمان غالب زمانه خود بهره می‌برد.

محمد رحمانیان در *مجلس شهادت‌خوانی قدم‌شاد مطرب در تهران* (۱۳۸۴) دست به تجربه مضمونی و فرمی متفاوتی در تصویر مرگ می‌زند. او این بار جهان اثر خود را به عصر مشروطه برده و برخلاف گفتمان غالب سنت تعزیه، آستانه دراماتیک مرگ زنان تعزیه‌گردان را تصویر می‌کند. بدین سیاق که در بحبوحهٔ سال‌های مشروطه بانو عالم‌تاج، معترض از محدود شدن جمعیت نسوان به مصیبت‌خوانی‌ها و ندبه‌ها، دنبال زنانی است که امسال برای اولین‌بار برای او تعزیه اجرا کنند. ازاین‌رو از دو گماشتهٔ خود خولی و میرپنجه می‌خواهد که این زنان را بیابند. از قضا دستهٔ طرب‌خوانی قدم‌شاد مطرب به این خانه فرار می‌کنند و به‌اشتباه شروع به اجرای یک نمایش شادی‌آور زنانه می‌کنند. عالم‌تاج از خواب بیدار می‌شود و با دیدن اوضاع از فرط ناراحتی از هوش می‌رود. اما، درنهایت پس از کشمکش اولیه دستهٔ قدم‌شاد، زنانی که هر یک مصیبت جداگانه‌ای بر ایشان رفته، تصمیم می‌گیرند که تعزیه را اجرا کنند. اینجا نیز آستانه مرگ در پاره واپسین نمایش بازنمایی می‌شود. زمانی که در رخدادی نمادین مشروطه‌خواهان حمله و خانه عالم‌تاج را تخریب می‌کنند؛ بااین‌حال زنان به خواندن متن شهادت‌خوانی خود ادامه می‌دهند که این در هیاهوی توپ و جنگ آمیخته و درنهایت صدای زنان خاموش می‌شود. مؤلف در این اثر با بهره‌گیری از ظرفیت‌های فرمی و مضمونی تعزیه و مناسک مرتبط با عاشورا از این آستانه مرگ آیینی، مرگ زنان شهادت‌خوان، به مثابه پایان‌بندی در ساختار دراماتیک اثر بهره می‌برد و گویی باز هم مخاطب را با همان تعریف و تصویر شهید رویارو می‌سازد.

از نمونه‌های بدیع آستانه تولد، تجلی آن در پی‌رنگ نمایشنامه *شکلک* از نغمه ثمینی است که گرچه به‌لحاظ زمانی از ساختار ترکیبی بهره می‌برد (نقش‌واره‌هایی از دوران معاصر به گذشته می‌روند) اما فضای زمانی و مکانی کلی آن مربوط به برهه کودتای سال ۱۳۳۲ بوده و در قالبی نمادین تولد طالعی نحس را به نمایش می‌گذارد. بدین ترتیب که زن و شوهر جوانی به نام نرگس و شریف شبانه به یک خانهٔ متروکه وارد می‌شوند. مرد به دنبال کاری می‌رود و زن که باردار است در خانه می‌ماند. ناگهان از درون حوض، عالیه و حسن از دورهٔ محمدرضا شاه، شعبان جعفری و کودتای ۱۳۳۲ وارد بازی می‌شوند. در مختصات کلان پی‌رنگ، این‌ها اشباحی هستند که در همان مکان سال‌ها پیش می‌زیسته‌اند. حسن از نوچه‌های شعبان جعفری بوده که در جریان کودتا دست داشته و به خانهٔ مصدق حمله برده‌اند. او نرگس را به جای معشوقهٔ خود (نقره) می‌پندارد که به‌نوعی از شعبان دزدیده و از بازیگران تئاتر نوشین بوده است. سرتاسر پی‌رنگ به‌نوعی کشمکش بین این چهار تن در اثبات حقانیت خودشان است. تا زمانی که آستانه دراماتیک تولد محقق می‌گردد. در این موقعیت نرگس نوزادی عجیب‌الخلقه به دنیا می‌آورد و این بچه اسباب اعتراض شریف شده و همسایه‌ها و اهالی را به کمک فرامی‌خواند. درنهایت نرگس و شریف از خانه می‌روند. حسن و عالیه هم هرقدر منتظر شعبان‌خان می‌شوند، خبری از او نمی‌رسد. تنها مؤلف در راستای غایت کلان اثر، آستانه مرگ آن‌ها را کمرنگ‌تر داده و صرفاً در صحنه‌ای ذکر می‌گردد که غلام سلاخ به سراغ زن و مردی رفته و هر دوی آن‌ها را به قتل رسانده است. درنهایت نمایشنامه با خوابیدن عالیه و حسن زیر پشه‌بند و مرگ نمادین آن‌ها و خروج شریف و نرگس با

نوزادی عجیب‌الخلقه از خانه پایان می‌یابد.

چندان‌که از ساختار پی‌رنگ این نمایشنامه پیداست در این اثر، مؤلف گذشته و آینده را به هم گره زده و نسل امروز را با نسل پیشین در تقابل و تعامل قرار می‌دهد؛ تقابلی که محصولش در قالبی نمادین از شکم مادر یعنی زمین متولد می‌شود، همان زنی که حسن نقره نامیده و شریف او را نرگس می‌خواند. نویسنده از آستانه تولد برای تأکید بر تجلی دراماتیک موجودی بهره می‌برد که فاقد جنسیت مشخصی است و هر جزء اندامش به یکی از شخصیت‌های صحنه می‌ماند. بخشی متعلق به شعبان جعفری است، بخشی دیگر به مرد جوان یعنی شریف و بخشی وام‌دار خصوصیات جسمانی حسن است. درعین‌حال بخش دیگر نیز شبیه نقره یا همان نرگس است و حتی عالیه نیز در این میان سهمی دارد. جالب‌تر آن‌که چنین موجود تازه متولدشده‌ای صدساله است و این‌ها همه از سرنوشتی خبر می‌دهد که به گواه تاریخ، آیندهٔ این خاک آبستن تحقق آن است. بنابراین در این نمایشنامه دو آستانهٔ مرگ و تولد هر دو به‌نوعی درهم‌تنیده می‌شوند و معنای یکدیگر را قلب می‌نمایند. از یک‌سو تولد طالع نحسی که بیشتر به مرگ و نیستی می‌ماند و از سوی دیگر خوابیدن و در اصل مرگ حسن و عالیه که به تولد دوبارهٔ آن‌ها و بازگشت زندگی به حالت عادی و آزادی نرگس و شریف می‌انجامد.

محمد چرمشیر در *روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردیبهشت* دست روی یکی از آیین‌های کهن ایرانی در جوامع زن‌سالار گذاشته و مردکشی در اساطیر ایرانی را با پایانی باز تصویر می‌کند. ساختار پی‌رنگ بدین سیاق است که رخش دزدیده شده، و رستم به دژ سمنگان پناه برده است. بنیاد دراماتیک این پی‌رنگ بر این مضمون استوار گردیده که در این شهر آیین مردکشی همچنان پابرجاست. رستم، به عنوان مؤلفه پیش برنده پی‌رنگ، به تهمینه دل باخته و شهربانو که نیت کشتن رستم را در سر می‌پروراند، پیوسته دسیسه‌ای می‌چیند تا وی را از میان بردارد. درنهایت اما نویسنده از چرخه‌ای از مجموعه رخدادهای آستانه محور مرگ و تولد در پی‌رنگ خود بهره می‌برد تا جان‌مایه روایتش را سامان بخشد. بدین سیاق که زن جادو به دست شهربانو کشته می‌شود. شهربانو توسط رخش به قتل می‌رسد. رستم بیدار شده و رخش را می‌کشد و پس‌ازآن رستم بار دیگر به خواب می‌رود. در صحنهٔ پایانی نیز تهمینه در خلوت خود و در قالب واگویه‌هایش از دگرگونی روزگار گفته و البته به‌واسطه کارکرد دراماتیک آستانه تولد، خبر این که در انتظار سهراب آبستن است را می‌دهد. به‌عبارتی علی‌رغم مشخص بودن مضمون روایت نمایشنامه و اقتباس آن از *شاهنامه* فردوسی، پی‌رنگ دو آستانه مرگ آیینی در اساطیر ایران را دستمایه ساختار عرضه داشت خود قرار می‌دهد. نخست آیین مردکشی در جوامع اولیهٔ زن‌سالار و دوم کشتن اسب. اما، به هر ترتیب اگرچه آستانه‌ای که نویسنده در ظاهر پایان‌بندی اثر از آن بهره می‌گیرد کشته شدن و درحقیقت مرگ رخش و خوابیدن دوبارهٔ رستم در بستر تهمینه در سمنگان دژ است؛ اما درعین‌حال، علی‌رغم استفاده از چنین کنشی در مؤخرهٔ پی‌رنگ برای نمایشنامه پایانی باز برمی‌گزیند که این امر نیز به لحاظ فرم و مضمون دراماتیک عجین با آستانه تولد و شروعی دوباره است.

زائرِ حمید امجد نیز در بستر حکایتی کهن، تصویرگر آستانه مَرگ در دل آیین و مناسکی ویژه است. بدین معنی که در اینجا آستانه مرگ، وجهی اجرایی یافته و مناسب آیینی اجرای آن، همراه با شمایل یک مترسک به نمایش گذاشته می‌شود. بُرنا جوان هیزم‌شکن برای خانواده خود شرح می‌دهد که چطور مرغ بخت بر شانه‌اش نشسته و سلطان پس از ملاقات و رخدادی، از وی خواسته آرزویی کند تا اجابت نماید و به دلیل استیصال برنا حداکثر تا صبح روز بعد به او فرصت داده است. شرط این است که او باید با آرزویی به بارگاه حاضر شود و در غیراین‌صورت سلطان فرمان اعدام وی را صادر خواهد کرد. امجد نیز همین محدوده زمانی را برای پرداخت درام خود در نظر گرفته و درحقیقت آستانه دراماتیک مرگ را به مثابه فرجام این موقعیت مورد استفاده قرار داده است. بدین ترتیب که با نشر خبرِ فرصتی که شاه به برنا داده، فراتر از خانواده، جماعت کثیری به سراغ او برای طلب حاجت خود می‌آیند که واپسین خواسته این است که از فرصت استفاده کرده و در ملاقات شاه او را به قتل برساند وگرنه خود کشته خواهد شد. اما فرجام پی‌رنگ بدین سیاق طراحی شده که برنا که تمامی درهای آرزو را به رویش بسته می‌بیند، در قالبی نمادین خود را زائری می‌داند که معبدش را گم کرده است. با طلوع صبح، مردم که از نیل به آمالشان مأیوس شده‌اند، به سوی او یورش برده و او را به‌شدت مجروح می‌کنند. به دلیل شدت جراحات وارده برنا که آخرین لحظات عمر خود را سپری می‌کند، خودخواسته

داخل تابوتی شده و به خواب ابدی می‌رود. جماعت هم مترسکی ساخته و تابوت او و مترسک را بالای تپه می‌برند و در کنار سایر مترسک‌ها دفن می‌کنند. واپسین کنشی که در نمایشنامه روی می‌دهد، آیین خاک‌سپاری برنا و درحقیقت آستانهٔ مرگ به عنوان پایان‌بندی به صورت توضیح صحنه در این نمایشنامه بیان شده است:

برنا در طول این جملات، رخت و کلاه و آنچه را دیگران بر او آویخته‌اند، از خود دور کرده و به زمین ریخته؛ با جامه آغاز نمایش، در صندوق را گشوده و به درونش می‌رود و در را می‌بندد. همه مبهوت و خیره به او مانده‌اند... . حالا جماعت-کم‌کم مویه‌کنان -گرد صندوق جمع شده‌اند....به حرکتی تابوت را بلند می‌کنند، و مترسک را پیشاپیش چون درفشی؛ تا راه بیفتند» (امجد، ۱۳۸۲: ۹۳-۹۴).

چیستا یثربی در *جریرهِ* ضمن بهره‌گیری از ویژگی‌های فرمی نمایش در نمایش، با ترکیب جهان معاصر و اساطیر کهن، در ساختار دراماتیک اثر خود، آستانه مرگ در آیین سوگ سیاوش را به‌مثابه تولدی دوباره تجلی می‌بخشد. بر مبنای قراردادی از سوی تهیه‌کننده‌ای ناشناسی با دو بازیگر، مقرر است که آن‌ها نمایش را بر اساس داستان سیاوش و جریره اجرا کنند. مینا و مهتاب شروع به اجرای تمرین نمایش می‌کنند. مهتاب در نقش جریره، داستان شب آخر زندگی سیاوش و شرطی که افراسیاب در مقابل جریره برای نجات سیاوش قرار می‌دهد را نقل می‌کند. روایت درون‌متن ازاین‌قرار است که جریره به سراغ فرنگیس و سودابه می‌رود و هر یک به دلیلی از کمک سر باز می‌زنند و درنهایت خود جریره نزد افراسیاب می‌آید و به‌دروغ به او می‌گوید که باردار است. افراسیاب فریب خورده اما جریره را برای خداحافظی به دیدن فرود می‌فرستد و زمانی که جریره می‌رود، سیاوش را گردن می‌زنند. در بستر درام اصلی، این نمایشنامه را مینا برای مهتاب نوشته تا او را با این پیشینه و عشق گذشته‌اش آشنا کند. با این توضیح که همسر مهتاب پیش‌تر او را رها کرده است اما، تا امروز او ناتوان از درک این مسئله بوده که درحقیقت چرا همسرش چنین تصمیمی را در مورد او گرفته است. در فرجام اثر وقتی مهتاب به دلایل نگارش نمایشنامه از سوی مینا پی می‌برد تغییر را در خود احساس کرده و سعی می‌کند حرکت را آغاز نموده و زندگی دوباره‌ای را شروع کند: «بار دیگر تمرین را آغاز می‌کنیم...این بار بدون قطع» (یثربی، ۱۳۹۰، ۷۳).

بر پایه کلیدواژگان تحقیق این‌طور می‌توان گفت که یثربی در این نمایشنامه از آستانه مرگ اساطیری سیاوش با کارکردی تازه بهره می‌برد. به‌این‌ترتیب که نمایشنامه واجد دو سطح روایی مجزاست؛ یکی زندگی جریره و روایت مرگ سیاوش و دوم سطح روایی مینا و مهتاب و اجرا و تمرین نمایش. بنابراین علی‌رغم به‌کارگیری الگوی مرگ سیاوش در این نمایشنامه، در سطح نخست، این آستانگی در نیمهٔ پایانی نمایشنامه و نه به عنوان پایان‌بندی، به‌مثابه رخدادی تمثیلی در ساختار پی‌رنگ، در قامت آستانه تولدِ دوباره، در سطح دوم روایی رخ می‌نماید. و حتی می‌توان گفت نگارنده با بر هم نهان رویداد آستانه‌ای مرگ سیاوش با کنش مهتاب برای آغازی دوباره، آستانه مرگ اساطیری را قلب کرده و با ماهیت زدایی از آن، کارکرد آستانه‌ای تولد یا زایش بدان می‌بخشد.

درمجموع باید گفت گرچه نظام بازتولید اساطیر و کهن‌الگوها در آثار دراماتیک از همان سال اولیه درام‌پردازی قبل از انقلاب حرکت خود را آغاز کرده بود اما پس‌ازآن و به‌ویژه در دههٔ شصت، این امر دچار تحولی گردیده، از میان همهٔ کهن‌الگوها و مصادیق، تنها برخی به دلیل حمایت‌های حاکمیتی و یا مردمی حیات خود را تداوم بخشیده‌اند و به ادبیات و هنر پس از انقلاب نیز راه یافتند. مشخصاً آن‌که به‌زعم برخی صاحب‌نظران آشفتگی موجود در اساطیر رایج دوران پیش از انقلاب نیز از بین رفته و تنها نقش‌مایه‌ها و الگوهایی مشخص امکان گسترش نظام‌مند را یافتند. برای مثال از الگوهای شاخص تکرارشونده پس از انقلاب می‌توان از دو شمایل اسطوره‌ای شهید و رهبر یاد کرد. البته مقوله جنگ تحمیلی نیز بیش از گذشته به تقویت این دو الگو انجامید. طوری که به باور ثمینی در سطح روایت‌های اسطوره‌ای نیز شاید این کهن‌الگوی برآمده از روایت سیاوش بود که تشابهاتش با واقعهٔ کربلا خود را بازتولید می‌کرد؛ همچنین دیگر الگوهای مرتبط با آستانه باززایی و تولد دوباره- به‌جز الگوی سیاوش- نیز می‌توانستند با توجه به فضای قالب جامعه امکان پیدایی بیابند (ثمینی، ۱۳۸۷، ۳۹۱).

بر این مبنا چندان که از بررسی نمونه‌های مطالعاتی قابل نتیجه‌گیری است، با اذعان به اهمیت کارکرد دراماتیک آستانه تولد و مرگ در ساختار پی‌رنگ به‌منظور اتخاذ انواع تمهیدات روایی، از چرخش‌های پی‌رنگ تا اشکال متنوع

پایان‌بندی، به استقراء ناقص می‌توان گفت فضای فرهنگی و سیاسی غالب جامعه به تعبیری بر جایگاه و کارکرد الگوهای آیینی مرگ و تولد در نمایشنامه‌ها اثر می‌گذارد. به‌این‌ترتیب که با توجه به هنجارها و ناهنجاری‌های متداول جامعه، الگوهای مرگ و تولد مبنای تعریف و تبیین متفاوتی می‌یابند. یعنی نوع نگاه به رخدادی تاریخی، اجتماعی مبین غلبه استفاده از شکلی از آستانه تولد یا مرگ در درام از سوی نویسنده می‌گردد، طوری که اگر در پس آستانه مرگ انگیزه‌های والا و مذهبی نهفته باشد؛ او از الگوی آیینی شهید برای شخصیت‌ها بهره می‌گیرد که شناخته‌شده‌ترین آن‌ها الگوی سیاوش است؛ مانند نمایشنامه‌های *آهسته با گل سرخ* و *جریره*. اما، اگر هدف انگیزه‌های نه‌چندان انسانی و برخلاف معیارهای اخلاقی و اهورایی باشد اینجاست که آستانه مرگ نقش و جلوهٔ اهریمنی خود را می‌یابد؛ مانند نمایش‌نامهٔ *فتح‌نامه کلات* و الگوی اساطیری اینانا و آناهیتا. گاهی نیز نویسنده بر مبنای معیارهای جامعه معاصر اقدام به بهره‌گیری از آیین‌های کهن می‌کند. به این معنی که جهت نقد وضعیت موجود و پیشینه اعوجاج‌مند آن‌ها از الگوی فرزند دیو سیما و نفرین‌شده بهره می‌گیرد. کودکی متولد می‌شود که واجد تجسم و تصویری غیر انسانی است؛ مانند نمایش‌نامهٔ *شکلک*.

نتیجه‌گیری

ادبیات نمایشی ایران با بهره‌گیری از آیین‌هایی نظیر جادو، عزاداری، اعمال تطهیر، قربانی کردن و غیره، برگرفته از مناسک فرهنگ عامه نظیر باورهای دین اسلام، مهرپرستی، زرتشتی، اساطیری، و حتی بومیان نواحی مختلف کشور در ساختار پی‌رنگ، از یک‌سو سعی در کسب مقبولیت و باورپذیری عمومی داشته و از سوی دیگر به دنبال القای نوعی هویت‌مندی فرهنگی ایرانی به آثار خود است که استفاده از دو آستانه تولد و مرگ نیز از این امر مستثنا نیست. بااین‌وجود نتایج حاصل از بررسی نمونه‌های مطالعاتی نشان می‌دهند که علاوه‌بر ژرف‌ساخت‌های فرهنگی شگرفی که در پس به‌کارگیری آیین‌های مربوط به تولد و مرگ وجود دارد، این دو آستانه از منظر ساختار دراماتیک نیز کارکرد ویژه‌ای در متون نمایشی دارند. به‌بیان‌دیگر ازآنجاکه ماهیت آستانه‌ای تولد و مرگ هرکدام به‌مثابه یک نقطهٔ گذار در زندگی می‌توانند به مثابه لحظهٔ تغییر و آستانهٔ یک دگرگونی شگرف در حدفاصل دو موقعیت مجزا محسوب شوند؛ ازاین‌رو در ساختار پی‌رنگ نیز می‌توان به آن‌ها به عنوان عاملیت کنش/رویداد و حتی تبیین و تجلی شخصیت نگریست. رخدادی که در هر سه پاره اصلی پی‌رنگ ارسطویی، گاه در قامت نخستین دگرگونی، گاه به عنوان نقطهٔ اوج و یا به عنوان پایان‌بندی متن نمایشنامه پدیدار می‌شود. بدین رو بر پایه تحلیل مضمون هفت نمایشنامه از آثار نویسندگان در دوران پس از انقلاب که آستانه تولد و مرگ در آنها به لحاظ درون‌مایه و فرم کارکرد متمایزی دارد، به استقراء ناقص می‌توان گفت که روح و رویکرد زمانه در استفاده آیینی از این دو آستانه بسیار تأثیرگذار است، به عنوان نمونه به جهت مختصات فرهنگی و اجتماعیِ دوران در استفاده از آستانه مرگ، تجلی الگوی آیینی شهید را با پژواک بیشتری می‌توان مشاهده کرد و این امر در ساحت مقابل در سیمای اهریمنان و دیوان تجلی می‌یابد. در زمینه به‌کارگیری آستانه تولد نیز همین تأثیرپذیری از نگاه تاریخی اجتماعی زمان را در زایش دیوان، مثلاً در نوع نگاه به کودتای ۲۸ مرداد، یا در مقابل تولدِ دوباره سیاوش و نظایر آن می‌توان دید.

پی‌نوشت

1. Liminal Position

فهرست منابع

ارسطو (۱۳۸۶)، *بوطیقا*، ترجمهٔ هلن اولیایی نیا، اصفهان: تئاتر فردا.

اسلین، مارتین (۱۳۹۰)، *دنیای درام*، ترجمه محمد شهبا، تهران، هرمس.

امجد، حمید (۱۳۸۲)، *زائر*، تهران، نیلا.

امجد، حمید (۱۳۷۸)، *تئاتر قرن سیزدهم*، تهران، نیلا.

بیضایی، بهرام (۱۳۶۲)، : فتح نامه کلات، تهران، دماوند.

بیضایی، بهرام(۱۳۸۷)، *نمایش در ایران*، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

پناهی سمنانی، حسین (۱۳۷۹)، : «فرهنگ و عامه و فرهنگ عامه»،

دانش و مردم، سال اول، شماره ۲، صص ۲۲۱-۲۰۵.
ثمینی، نغمه (۱۳۸۵)، *شکلک*، تهران، نی.
ثمینی، نغمه (۱۳۸۷)، *تماشاخانه اساطیر؛ اسطوره و کهن نمونه در ادبیات نمایشی*، تهران، نی.
چرمشیر، محمد (۱۳۸۸)، *روایت عاشقانه ازمرگ در ماه اردیبهشت*، تهران، نی.
حسن زاده، علیرضا (۱۳۹۸)، آستانگی ایرانی و بازنمایی نمادین مفهوم آلودگی: مطالعه انسان شناختی نظام و رویکرد گفتمانی نمایش «شهر قصه» اثر بیژن مفید، *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، ۱۰(۳)، ۱۰۱-۱۳۲.
خلج، اسماعیل (۱۳۵۰)، پاتوغ پنج نمایشنامه، تهران، تلویزیون ملی ایران.
رحمانیان، محمد (۱۳۸۴)، *مجلس شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران*، تهران، نیلا.
ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۵)، *پنج نمایشنامه از عصر مشروطه*، تهران، اشرفی.
ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۶)، *آی با کلاه آی بی کلاه*، تهران، امیرکبیر.
ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷)، *ضحاک*، اهواز، به نگار.
فرگوسن، فرانسیس (۱۳۸۶)، *تحلیلی بر بوطیقا*، ترجمه هلن اولیایی نیا، تهران، تئاتر فردا.
فره‌وشی، بهرام (۱۳۷۴)، *ایرانویچ*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
فیستر، مانفرد (۱۳۸۷)، *نظریه و تحلیل درام*، ترجمه مهدی نصرالله زاده، تهران، مینوی خرد.
کرمی‌پور، اله کرم، و صالحی اردکانی، مصطفی (۱۳۹۴)، تحلیل و بررسی ماهیت و کارکرد آیین از دیدگاه ویکتور ترنر، پژوهش‌های ادیانی، ۳(۵)، ۷۹-۹۸.
کوری، گریگوری (۱۳۹۱)، *روایت‌ها و راوی ها*، ترجمه محمد شهبا، تهران، مینوی خرد.
معقولی، نادیا (۱۳۸۷)، «مرگ و آیین‌های مربوط به آن در ایران باستان»، *نامه فرهنگستان*، شماره ۱۰، صص ۱۶۹-۱۵۰
نعلبندیان، عباس (۱۳۵۱)، ناگهان هذا حبیب الله مات فی حب الله هذا قتیل الله مات بسیف الله، تهران، انتشارات تلویزیون ملی.
یثربی، چیستا (۱۳۹۰)، *پری خوانی عشق و سنگ*، تهران، سوره مهر.

Turner, Victor (1989). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of play*, New York, PAJ Publication.
Schechner, Richard (2003). *Performance Studies*, New York, Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی