کهن‌الگوی قربانی بلاگردان در نمایشنامه‌ی «ندبه»اثر بهرام بیضایی

امیرحسین حریری کاشانی[1]، علی مهرانی[2]

چکیده

همواره در متون تاریخ تئاتر خوانده‌ایم که خاستگاه متون نمایشی آیین و اساطیر هستند و داستان‌ها یا اسطوره‌ها معمولاً در اطراف آیین‌ها شکل میگیرند. بعدها در متون انسان‌شناسان بر آن تاکید شد که بنیاد زیستی و ذهنی انسان کهن با آیین‌ها و مناسک آمیخته بوده و انسان کهن در میان انبوهی از ارواح و قدرت‌های نامریی گرفتار بوده که آنها را اسرارآمیز و غریب می‌پنداشتند. این مسائل از آغاز تا امروز نزد اندیشمندان علوم انسانی مورد تدقیق بوده تا جایی که در قرن بیستم گفتمانی از نقد ذیل عنوان نقد اسطوره‌بنیاد شکل گرفت که در خوانش بسیاری از متون به کار گرفته می‌شود. هدف این نوع از نقد و رویکرد تفسیری بررسی و انکشاف زیرمتن اساطیری برخی متون است.هدف این پژوهش بررسی همین نگره در منظومه‌ی فکری بهرام بیضایی باروش تحلیلیتوصیفی و رویکرد کیفی است. شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، استفاده از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی بصورت کتاب،رسالهو مصاحبه‌های معتبر و قابل استناد است. در این پژوهش نسبت میانکهن‌الگوی قربانی بلاگردان و آیین با تمرکز بر نمایشنامه‌ی ندبه تعیینشده تا هسته‌ی معنایی وکانونی این متن آشکار شود. یافته‌های این پژوهشاذعان می‌داردکه بنیاد اثر مورد نظر، کهن الگوی قربانی بلاگردان بوده و بدون چنین خوانشی فهمی بسنده و درخور از آن ممکن نخواهد بود.

واژه های کلیدی: بهرام بیضایی،آیین بلاگردان،ندبه، قربانی، اسطوره

[1] . مربی گروه هنرهای نمایشی دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) A.hariri@ut.ac.ir

[2] . کارشناسی ارشد هنرهای نمایشی دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی Aliirani345@gmail.com

*The scapegoat archetype in Bahram Bahram**Beyzai's play 'Nodbeh'***

Amirhossein Haririkashani [3], Ali Mehrani[4]

Abstract

We have always read in numerous texts on the history of theater that the fundamental origin of dramatic texts lies in rituals and myths, and stories or myths usually arise around rituals. Later, anthropologists' texts emphasized that the biological and mental foundation of ancient humans was intertwined with rituals and ceremonies, and ancient humans were caught among a multitude of spirits and invisible powers that they considered mysterious and strange. These issues have been discussed and debated among human science thinkers from the beginning until today. To the extent that in the 20th century, given the extensive research by thinkers in the field of human sciences, a discourse of criticism under the title of myth-based criticism emerged, which is used in the reading of many texts. The goal of this type of criticism and interpretive approach is to examine and develop the mythological subtext in some texts. Texts that clarify for us the methods of collective representations in the perception of primitive humans. The scope of these texts includes everything from the religious, mystical, and philosophical works of the ancients to modern theater and cinema. The essential difference between classical and modern texts lies in the fact that the ancients, in a positive, immediate, and direct way, for the purpose of connecting with the sacred and the divine essence, were unconsciously, intuitively, and believingly floating in the ocean of myths and the supernatural world, while modernists, in a negative and otherness-based manner, with aesthetic and critical approaches, seek to uncover the collective patterns of the mass mind in order to explore the structure of the human mind, and in artistic language, they seek to express the aesthetic essence of human existence.

Our main Goal in this article is to reveal the intertextual space in the play "Nodbeh" and ultimately analyze the character of Zeinab from mythological perspective.In fact, what we are pursuing in this article is the examination of this perspective within the intellectual system of Bahram Beyzai. Our intended method in this research is analytical-descriptive methodology and a qualitative approach. The method of data collection will be the use of library resources and electronic and internet resources in the form of books, treatises, theses, and credible and verifiable interviews. In this article, we will determine the relationship between the scapegoat archetype and ritual in general with the play "Nodbeh" to reveal the semantic and focal core of this text. Our main hypothesis in this article is the proposition that the foundation of the work in question is the scapegoat archetype, and without such a reading, a sufficient and appropriate understanding of these works will not be possible, because the structural and narrative elements of this work are based on this foundation. To explain the discussion as accurately as possible, we will first examine the relationship between theater and myths and rituals, and then, using the intended methodology,

[3] . lecture, Department of Theatre, College of Fine Arts, University of Tehran

[4] . MSc. of Theatre Directing, Department of Theatre, Faculty of Arts, Islamic Azad University, Central Tehran Branch

we will clarify the relationship of this mythological ritual with the mentioned text and, in fact, its application in Bahram Beyzai's work.

.**Keywords:** Bahram Beyzaie, scapegoat, Nodbeh, sacrifice, myth

مقدمه

گستره‌ی تاریخی آنچه به عنوان آیین‌های اساطیری از آن یاد می‌شود شاید به اندازه‌ی طول عمر بشر باشد و «نظام جادو و آیین خیلی بیش از نهاد دین حق دارد به شعار پر غرور(QUOD SEMPER,QUOD UBIQUE,QUOD AB OMNIBUS)
بعنوان مدرک موثق و مسلم صحت خود متوسل شود.» (فریزر، ۱۳۸۴، ۱۲۵)
مطابق یافته‌های دانشمندان علوم انسانی، بخصوص مردم‌شناسان و انسان‌شناسان آنچه نخستین بارقه‌های خلاقیت ذهن بشر کهن بود ساختن و پرداختن آیین‌هایی برای بقا و شکوفایی زندگی و حیات بوده است. در واقع نخستین چاره‌ای که بشر کهن برای ایجاد حس قدرت و امنیت برای رام کردن طبیعت وحشی اندیشید، آیین‌هایی بودند که در آغاز نه در پرستش خدا و خدایان بلکه برای باروری و رشد حیات بوده است که تدریجاً همین آیین‌ها به اعمال اجراگرانه‌ی اقوام پیشانویسا بدل شد. اعمال اجراگرانه‌ی شفاهی،آیینی و شمنی نخستین اعمال اجراگرانه‌ای هستند که در فرهنگ‌های شفاهی اولیه ی پیش از تئاتر ظاهر شدند. اجراهایی که صرفابخشی از یک گذشته‌ی بدوی نیستند، «بلکه شکل‌های پویا و غالباً انطباق‌پذیری از اجرا هستند که امروزه نیز پیوسته به هویت های شخصی،اجتماعی و یا کیهان‌شناختی بسیاری از افراد و اقوام شکل می بخشند» (زاریلی،۱۳۹۴، ۴۹). ادراک ما از آنچه این اقوام پیشانویسا از ۳۰۰۰سال قبل از میلاد به شکل دادن آن پرداخته‌اند، وابسته به معدود مدارک و شواهد دیرینه‌شناختی است. شواهدی همچون تفسیر هنرهای کلامی موجود در اجراهای شفاهی وبرساخته‌های شفاهی‌ای که با پدید آمدن نظام‌های نگارشی تثبیت شدند. همچنین ازطریق تحلیل متون مکتوب اولیه‌ای که حاوی اطلاعات پراکنده درباره‌ی باورها و کنش‌های فرهنگی اقوام نانویسا هستند.

آنچه امروز از اقوام کهن می‌دانیم این است که آن‌ها خود را با جهانی که در نظرگاهشان می‌شناختند و ادراک می‌کردند وفق می‌دادند. در نظام فکری و زیستی انسان کهن جدایی بین آیین و عاملان آن وجود نداشت و هسته‌ی معنایی و صوری آیین یکی پنداشته می‌شد. به تعبیری اعمال اجراگرانه‌ی آیینی همچون کنشی فهم می‌شد که بر جهان موثر واقع می‌شود. عملاً برای مردمی که درون فرهنگ‌های شفاهی اولیه می زیستند تمایزی اساسیبین یک اندیشه، کلماتی که آنرا بیان می‌کنند و عملی که حامل آن است وجود نداشت. «ما امروزه آنقدر به جهان مکتوب عادت کرده‌ایم که برایمان بسیار دشوار است جهانی شفاهی را در ساحت ارتباط یا اندیشه، مگر همچون گونه ای جهان نویسا، تصور کنیم.» (Ong, 1988, P. 1)

آنچه در این پژوهش بر آن انگشت خواهیم نهاد، به ودیعه گرفتن آیینی اساطیری متعلق به جهان پیشانویسا در متنی امروزین است که دقیقاً با هدفی کاملاً مغایر با چهارچوب‌های ذهنی انسان کهن از آن استفاده شده است. فرضیه‌ی اصلی در این پژوهش بر این گزاره استوار است که بهرام بیضایی به شکلی کاملاً آگاهانه و نظام‌مند از آیینی اساطیری در ساختار نمایشنامه‌اش استفاده کرده و ما پس از طرح کردن مباحثی ضروری و مقدماتی برای آماده کردن ذهن خواننده، به طرح موضوع کانونی و نتیجه‌گیری خواهیم پرداخت.

پیشینه‌ی پژوهش

تحقیقات انجام شده در مورد آثار بیضایی غالبا به بحث در باب آثار سینمایی او پرداخته اند و اکثر پژوهشگران از بررسی تحلیلی و عمیق نمایشنامه‌های بیضایی دست شسته‌اند.در عین حال پژوهش هایی قابل تامل در باب بخشی از نمایشنامه های بیضایی و ساخت آیینی سنتی آثار او به طبع رسیده است که به ایضاح برخی از آنها می‌پردازیم.

رسول نظرزاده در کتاب «تن‌پوشی از آیینه» به بررسی اشکال نمایش‌های سنتی و عامیانه ایران در آثار بیضایی می‌پردازد و در پی توضیح این نکته است که گرته‌برداری یا تاثیر بیضایی از سنت‌های اجرایی نمایش ایرانی بازسازی موزه‌ای گونه‌های نمایشی متروکه و صرفاً بازنمایی گونه‌های نمایشی سنتی نیست. بلکه بیضایی صرفاً با بهره‌برداری از شیوه‌های اجرایی ایرانی و دخل و تصرف در آنها به طریقی خلاقانه و در کمال هوشمندی به شکلی نوین از آفرینش هنری دست‌یافته است. بنابراین بیضایی با شالوده شکنی در سنت‌های نمایشی به فرمی جدید از خلق هنری دست یافته است. کتاب نظرزاده در هفت فصل به تفصیل به توضیح این مطالب می‌پردازد.

زاون قوکاسیان برجسته‌ترین شخصیتی است که دو اثر مهم در باب آثار بیضایی گردآوری کرده است.کتاب «مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بیضایی» که شامل مجموعه‌ای از مصاحبه‌ها و مقالات می‌باشد. اما غالباً به جهان فیلمسازی بیضایی و اندکی به جهانبینی او پرداخته است و تنها «مرگ یزدگرد» را می‌شود مشترکاً فیلم/نمایشنامه بیضایی قلمداد کرد که چهار جستار به آن اختصاص دارد که مهمترین آنها تحلیل موشکافانه و دقیق رضا براهنی از این اثر است. در این نوشته براهنی به بحث در باب دیالکتیک قدرت و زبان در مرگ یزدگرد می‌پردازد. از سویی به نگاه فراتاریخی و انتقادی بیضایی نظر می‌کند و جزییات مستتر در متن مرگ یزدگرد را مورد غور و تدقیق قرار می‌دهد و دقیقاً به نحوی نگاه تاویل بنیاد بیضایی به تاریخ و اسطوره را می‌شکافد.

کتاب دیگر قوکاسیان «بیضایی و پدیده سگ‌کشی» صرفاً به فیلم سگ‌کشی می‌پردازد.

آذر مهرابی مستند ساز ایرانی نیز کتابی به عنوان «قدرت نوستالژی» در باب آثار نمایشی بیضایی به رشته تحریر در آورده است که در زمره‌ی آثار پژوهشی متاخر در باب بیضایی به شمار می‌رود. به باور او بیضایی در آثارش همواره از درونمایه‌های نوستالژیک در قالب هویت تاریخی،آرمانشهر،کهن‌الگو و اساطیر جهت دراماتیزه کردن شخصیت‌هایش بهره برده است. و بخش اعظم نگاه بیضایی صرف بازگویی ادبیاتی با موضوعاتی نوستالژیک همچون: نارضایتی از وضعیت موجود، کاوشیبرای بازیابی هویت، دور ماندن از مبدا وجود، بازیابی روزگاران خوش گذشته، بازگشت به اساطیر،استقبال از مرگ برای رسیدن به رستاخیز،مرثیه برای ارزش های از دست‌رفته، خیزبرداشتن برای رسیدن به جامعه آرمانی و ارج نهادن به خاطره جمعی شده است. رویکرد پژوهشی این کتاب رمزگشایی از رازهای پنهان نوستالژیک در هویت‌بخشی به کاراکترهای آثار نمایشی بیضایی است.

اثر دیگریکه شایسته توجه است پژوهشی است از الهام باقری تحت عنوان «تقابل اسطوره و تاریخ در آثار بیضایی». باقری در این اثر بیشتر به جنبه‌های روایت‌شناختی آثار مکتوب بیضایی نظر دارد. اما علاوه بر این در بخش سوم اثرش به تاریخ و انسان‌های تاریخی در آثار بیضایی می‌پردازد و حول محور چهار متن؛ مجلس قربانی سنمار،مرگ یزدگرد،روز واقعه و دیباچه نوین شاهنامه این بحث را صورتبندی می‌کند. در بخش دوم کتابش به اساطیر و انسان‌های اسطوره‌ای در آثار بیضایی می‌پردازد و در بخشی به نشانه‌شناسی جزییات آیین‌های مورد استفاده بیضایی می‌پردازدو در ادامه شیوه و آیین عیاری را به شکلی بسیار کوتاه در سه اثر بیضایی توضیح می‌دهد. این پژوهش با وجود اینکه

ظاهراً مطالب گسترده‌ای را حول آثار بیضایی مطرح می‌کند، اما از هرگونه روش‌شناسی عاری است و صرفاً به دنبال مرور کلی برخی آثار بیضایی است و در نهایت روشنگری و بصیرت چندانی به خوانندگان عرضه نمی‌دارد.
اثر پژوهشی متاخر دیگری که با تحلیل هشت اثر بیضایی به تبیین جهان‌بینی هنری او می‌پردازد، کتاب «بهرام بیضایی،زبان هویت و قدرت» نوشته رضا ترنیان است. ترنیان بر آن است تا بازتاب واژگان و نحو زبان را در سه الگوی هویت،قدرت و دانش بررسی کرده و با تبیین و تفسیر آن زوایا و لایه‌های تو در توی آثار این نویسنده را به خوانندگانش نشان دهد.
تحقیق دیگری که با چشم‌اندازی ساختارشناختی به آثار سینمایی بیضایی پرداخته است کتاب «غریبه بزرگ» نوشته محمد عبدی است. این اثر از این منظر قابل توجه است که به شکلی تطبیقی زمینه‌های مضمونی همساز و کاراکترهای همبند در فیلم‌های بیضایی را مدنظر قرار داده است و در پی این نتیجه است که بیضایی برای شخصیت‌پردازی همواره از الگویی مشترک تبعیت می‌کند و تبلور این رویه در آثار گوناگون وی قابل شناسایی است.
جدیدترین آثار معتبری که در باب آثار بیضایی به چاپ رسیده اند دو کتاب تحت عناوین

1- Iiranian culture in Bahram Beyzaies cinema and theatre
2- The plays and films of Bahram Beyzaie;origins,forms and functions

هستند. هر دوی این آثار با اهتمام آقای سعید طلاجوی بچاپ رسیده‌اند. اثر نخستین که در سال ۲۰۲۳ چاپ شده است، مجموعه نوشته‌های آقای طلاجوی، غالباً در باب آثار سینمایی بیضایی است. در این اثر یک مقاله به سه‌گانه‌ی عروسکی اختصاص دارد و به تحلیل فرم روایی آثار عروسکی بیضایی پرداخته است و سنت های اجرایی - ایرانی را در سه اثر عروسکی بیضایی ردیابی کرده است. اثر دوم که در سال ۲۰۲۴ بچاپ رسیده است، شامل مقالاتی از چند نویسنده‌ی ایرانی است که غالباً به آثار سینمایی بیضایی پرداخته شده است. در این اثر دو مقاله نخستین به قلم سعید طلاجوی به بررسی آرش و پهلوان اکبر میمیرد، اختصاص دارند. در مقاله اول خاستگاه اجرایی متن آرش ذیل نقالی ایرانی تفسیر می‌شود و نگاه بیضایی به مقوله‌ی قهرمان نیز مورد بحث قرار می‌گیرد. در مقاله دوم نیز با همین رویکرد در مورد پهلوان اکبر به کار گرفته می‌شود.

پیشینه پژوهی مقالات :
از مقالات متعددی که در مورد آثار بیضایی نگاشته شده اند، برخی به بحث ما ارتباط دارند که به تعدادی آن ها اشاره می‌کنیم.
مژگان خالقی در مقاله‌ی «اسطوره‌های بلاگردان در نمایش‌های آیینی با تاکیدی بر آثار بهرام بیضایی» با نگرشی غالباً توصیفی به ردیابی الگوی بلاگردان در برخی آثار بیضایی می پردازد که البته شامل بحثی جامع در باب نمایشنامه ی ندبه نمی شود. خالقی با دست مایه قرار دادن اقسام بلاگردانی در آثار بیضایی به کاوشی قیاسی و تطبیقی در مضامین آثار بیضایی و اسطوره های بلاگردانی می پردازد. امیرکاووس بالازاده در مقاله‌ی «تاثیرپذیری ندبه از گزارش تفرشی» به اقتباس یا در واقع برداشت مستقیم بیضایی در نگارش ندبه از دو اثر تاریخی می‌پردازد و بیان می دارد که ۱-کتاب تاریخ انقلاب مشروطیت نوشته ی ملک زاده و ۲- روزنامه اخبار مشروطیت و انقلاب ایران نوشته‌ی تفرشی مورد بهره‌برداری مستقیم بیضایی بوده است و چند دیالوگ در متن ندبه مستقیماً از این دو اثر برداشت شده است. بحث بالازاده حول نوعی موشکافی در دیالوگ‌های متن ندبه است که البته اجمالاً به آن اشاره کرد و فوت نابهنگام او اجازه نداد که از بحث جامع و تفصیلی او در این باب بهره‌مند شویم.

رقیه وهابی دریاکناری و مریم حسینی در مقاله‌ی «اسطوره ی قربانی در آثار بهرام بیضایی» غالباً به بررسی الگوی قربانی و نه بلاگردان در فیلم‌نامه‌های بیضایی پرداخته‌اند و فقط به نمایشنامه‌ی فتح نامه‌ی کلات اشاره‌ای گذرا دارند. نکته‌ی مثبت این مقاله

تقسیم‌بندی موضوعی میان انواع قربانی‌سازی در برخی آثار بیضایی از قبیل میر کفن پوش و طومار شیخ شرزین است. در این مقاله قربانی‌سازی کفاره‌ای، توسلی و شکرگذاری به تفکیک از هم جدا شده‌اند و نگارندگان کوشیده‌اند در پنج اثر بیضایی ردپای اقسام قربانی‌سازی را بیابند. با وجود گستره‌ی قابل قبول و دقت نگارندگان، این اثر رویکردی غالباً توصیفی و غیر نقادانه دارد که بیشتر به توضیح و تحلیل سطحی قصه ها پرداخته است که از اهمیت اثر می‌کاهد.

کاووس حسن لی و شهین حقیقی در مقاله‌ی «بررسی جایگاه و نقش زن در نمایشنامه‌ی ندبه اثر بهرام بیضایی» با چشم‌اندازی فمنیستی به توصیف و تفسیر نمایشنامه‌ی ندبه پرداخته‌اند. کانون این مقاله بررسی موقعیت زنان در زمینه‌ی تاریخی- اجتماعی اثر و در ادامه نشان دادن ظلم آشکار تاریخی بر زنان در دل تحولات سیاسی است. نگارندگان با تحلیل محتوای نمایشنامه و بررسی ارجاعات تاریخی به تفسیر نگرش بیضایی نسبت به کارکرد و وضعیت زن در آن عصر پرداخته‌اند و در نهایت کوشیده‌اند توصیفی فمنیستی از این اثر به دست بدهند. در واقع نگارندگان نگاهی غالباً فرمال به اثر داشته و چندان در پی دریافتن زیرلایه‌های آیینی اثر نبوده‌اند. محتوای اساسی این مقاله نگاهی فرمال به کارکردهای گوناگون زنان در تاریخ و چگونگی عملکرد آن در این اثر و همچنین نقش فراگیر تاریخ مذکر در سرکوب زنان است. ضعف اساسی این مقاله نگاه کلیشه‌ای و احساساتی است که به واسطه‌ی دوگانه‌ی ظالم- مظلوم طرح شده است.

تمایز بنیادین این آثار با آنچه مدنظر نگارندگان است در رهیافت‌ها و شیوه‌ی بررسی مورد مطالعاتی است که پیشتر اجمالاً به آن اشاره شد.تحقیقات مذکور مسیرهایی متفاوت از پژوهش پیش‌رو پیموده‌اند و مقولات متفاوتی طرح کرده‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و با روش توصیفی تحلیلی بر موضوع پژوهش آماده گردیده و در این راستا ازمنابع کتابخانه‌ای بهره گرفته شده است. متغیر اصلی در این پژوهش مفهوم بلاگردانی در نمایشنامه‌ی «ندبه» بیضایی می‌باشد.

مبانی نظری

ـ توضیحی اجمالی در باب فرهنگ های شفاهی کهن

از نظر تاریخی پیدایش و اجرای بسیاری از دعاها، اوراد،آیین‌ها و مانند آن برای برقرار کردن، ثبات بخشیدن و اصلاح نمودن روابط انسان با قدرت‌های درون ماندگار عالم در بطن حیات زیستی بلاواسطه‌ی آدمیان بوده است. در نظام فکری انسان کهن کلمات و عبارات مقدس یا اعمال و مراسمات آیینی چیزی را بازنمایی نمی‌کنند یا متذکر نکته و معنایی خارج از خود نیستند، هیچ ضرورتی نیز به تفسیر کردن آنها نیست؛ بلکه این تلقی در موردشان حکم فرماست که فی نفسه و لنفسه دارای قدرت و خاصیتی کیهانی هستند. در فرهنگ‌های جهان‌وطنی قرن بیستم، رهیافت‌هایی کاملاً دیگرگونه از قدرت و انرژی وجود دارد که بر اساس مفروضات

زیست-پزشکی و پوزیتیویستی که تصور می‌کنند قدرت و انرژی مقولاتی ثابت،کمی و قابل اندازه‌گیری به شیوه‌ای عقلانی و کمیت‌پذیر هستند.

«در فرهنگ‌های شفاهی اولیه گفتن چیزی به معنای قصد کردن چیزی است.» (زاریلی،۲۰۱۰، ۶۴)از این گفته چنین استنتاج می‌شود که گذشتگان، میان کاری که می‌کردند و چیزی که در دل داشتند تمایزی بنیادین نمی‌یافتند و اجرای یک آیین نیز از آن جهت که مرادف با انجام دادن و محقق ساختن چیزی است شبیه فعل گفتن در فرهنگ‌های شفاهی اولیه است. و هر آیینی که اجرا می‌شود خودبسنده است و از این رو نیازی به مرجعی بیرون از خود ندارد. و «در هنگام از سر گذراندن چنین آیین‌هایی فرد نه اینجاست و نه آنجا بلکه جایی در میان منازلی است که بواسطه قانون، آداب و رسوم،قرارداد و تشریفات تعیین شده و نظام یافته‌اند.» (Turner, 1969, P.95)

ـ پیوستگی تاریخی آیین‌های اساطیری و تئاتر

اکنون که ویژگی‌ها و خصلت‌هایی از نظام زیستی و فکری انسان کهن را شرح دادیم بهتر است اجمالاً به بسط این پرسش بپردازیم که چه نسبتی بین آیین و تئاتر برقرار بوده و هست. با پدید آمدن نظام‌های نگارشی و اجراهای تئاتری چه اتفاقی برای اجراهای شفاهی آیین‌بنیاد افتاد؟ آیا ویران شدند یا با فرم های جدید وارد تعامل شدند؟تا نیمه‌ی قرن بیستمپژوهندگان و دانش‌وران حوزه تئاتر همگی همداستان بودندکه تئاتر از دل آیین‌شده است. و تا نیمه قرن بیستم نیز «منشا آیینی پذیرفته‌ترین نظریه درباره‌ی خاستگاه تئاتر بود.» (براکت،۱۳۸۹، ۳۷) اما امروز برخی پژوهشگران برجسته بر طبل بطلان این ادعا می‌کوبند و و مبنای آن‌را برداشتی غلط از داروینیسم اجتماعی می‌دانند. همان چیزی که انسان‌شناسان کمبریج پیش نهاده بودند. افرادی نظیر گیلبرت موری،فرانسیس کرنفورد و جین الن هریسون.فرض اساسی داروینیسم اجتماعی این است که فرهنگ‌ها تکامل یافته‌اند و بدین جهت می‌توان به آنها به نحوی سلسله مراتبی از فرهنگ ابتدایی در پایین تا تمدن‌های بزرگ در بالا نگریستو بهطور مثال گونه‌های غربی مانند تراژدی را نیز نقطه اوج فرهنگ تئاتری تلقی کرد. امروز این نظریه به شکل جدی مورد نقد قرار گرفته و نمی‌توان خاستگاه واحدی برای تئاتر پیدا کرد. باری گذشته از این بحث و ضمن پذیرفتن این نظر نسبتاً متأخر، همچنان رابطه‌ی تنگاتنگ تئاتر و آیین از بدو پیدایش تراژدی در یونان تا نمایشنامه‌های مدرنیستی برای ما بسیار مهم است. یکی از چشم اندازهای رایج برای بررسی تراژدی‌های یونانی نگرش اسطوره ای استکه بر مبنای آن خوانشی اسطوره‌بنیاد از تراژدی طرح می‌شود.

ـ تراژدی و خوانش آیینی/اساطیری

تراژدی‌های یونانی که سراسر آغشته به روح خدایان و الهگان‌اند همواره مورد خوانش اساطیری بوده‌اند؛ از کسانی نظیر ورنر یگر و تیودور گمپرتس تا محمد رضایی راد در ایران. رویکرد و دامنه‌ی بحث این پژوهشگران نسبت به تراژدی یکسان نیست و هر کدام به نحوی تراژدی را در ترازوی آیین و اساطیر سنجیده‌اند. در یکی از این موارد که به بحث ما نزدیک‌تر است تراژدی به عنوان آیینی

دولت‌شهری در نظر گرفته می‌شود. و اساساً هسته‌ی اساسی تراژدی جدال نیروهای مادرتبار و پدرتبار در نظر گرفته می‌شود. و باور پژوهشگر بر این مدار می‌چرخد که «در همه‌ی تراژدی‌ها همواره تعارض میان دولت‌شهر و هرآنچه که دولت‌شهر را مورد تهدید قرار می‌دهد دیده می‌شود.» (رضایی‌راد،۱۷۰،۱۴۰۰) و اساساً پس‌زمینه تراژدی یونانی چیزی بسیار فراتر از مضمون و قصه است. در واقع جدالی دایمی میان تبار مونث و مذکر در نهاد تراژدی سکنا دارد و مخاطبان تراژدی در یونان نیز با درکی اینچنین به تماشا یا نیوشیدن تراژدی مشغول بوده‌اند. آنها خود را در نبرد نیروهای مادرکیش و پدرکیش باز می‌شناختند و کاتارسیس در چنین بستری بر آنها رخ می‌داد. بنا بر نظر رضایی‌راد تراژدی رسانه‌ی دولت شهر آتنی و پروپاگاندای قدرتی پدرکیش است که همواره در گرو پیروز نشان دادن خود بر فرهنگ مادرکیش است. و بطور مثال «دو سوی اصلی تقابل در سه گانه‌ی اورستیا جهان مادرتبار و دولت‌شهر است.»(رضایی‌راد،۱۴۰۰، ۱۴۲)

و به تعبیری «تراژدی به دلیل دولت‌شهری بودنش از زنان چهره‌های گوناگونی پرداخت که عموماً شمایل‌های تهدیدگر تراژدی بوده و در قطب‌های خانه و جهان مادرتبار قرار میگیرند.»(رضایی‌راد،۱۴۰۱، ۱۲۹)

قابل ذکر است که پیش از رضایی‌راد متفکرانی نظیر «یوهان یاکوب بکهوفن سوییسی و رابرت گریوز انگلیسی در بسیاری از اساطیر یونانی گزارشی از یک نبرد ماقبل تاریخی میان نوعی نظام مادرسالار(حکومت بر جامعه توسط زنان) و یک نظام بالنده‌ی پدرسالار یافته بودند. این گزارش‌ها یکی از مقاطع محوری تاریخ اروپای باستان را آشکار می‌سازند» (بیرلین،۱۴۰۰، ۳۶۰)

بکهوفن ساختار تراژدی یونانی را مبتنی بر گذار از نظام مادرسالار به پدرسالار می‌داند.او دوران بربریت را مرحله هتیریسم می‌نامد که از واژه‌ی یونانی هتروبه معنی هردو گرفته شده است. در این دوران اولیه، نه مردان و نه زنان، هیچ‌یک بر جامعه سیطره ندارند. آزادی جنسی گسترده ای رواج دارد و کودکان پدر خود را نمی‌شناسند. زنان بی‌دفاع‌اند و تجاوز جای ازدواج را گرفته است و زندگی خانوادگی عملاً وجود ندارد. الهه شاخص این دوران،افرودیت الهه‌ی عشق است و وجهی از نظم و اخلاق بر جهان حاکم نیست. در مرحله بعدی زنان برای دفاع از خود گرد می‌آیند و به نوعی جامعه‌ی مادرسالار شکل می‌بخشند که جایگزین وضعیت آشوب زده‌ی هتیریسم می‌شود. در این مرحله با نخستین شکوفه‌های تمدن،قانون،کشاورزی و هنر مواجهیم. عشق به مادر و پرستش یک الهه-مادر مشخصه‌ی بارز این دوران است که از دیدگاه بکهوفن در دیمیتر الهه‌ی غلات نمادین می‌شود. در یک اسطوره‌ی مهم یونانی دختر دیمیتر،کره(پرسفونه) به زور توسط هادس،فرمانروای جهان زیرین، ربوده می‌شود. به نوشته‌ی بکهوفن اسطوره‌ی یونانی آمازون‌ها که جنگجویان رعب‌انگیز مونث‌اند، خاطره‌ی اجدادی زنانی است که برای حفاظت از خود تشکیل می‌شوند. «او اسطوره‌ی ادیپ را نمایش سه مرحله‌ای این مبارزه تفسیر می‌کند. ادیپ ابوالهول را که نماینده‌ی مرحله‌ی کهن هتیریستیک است می‌کشد. (ابوالهول دوجنسیتی است و هر دو اندام مذکر و مونث را دارد). سپس با مادر خود که فرمانروای تب است ازدواج می‌کند. رویدادهای تراژیکی که سقوط مادر او را توصیف می‌کنند، گزارش پوشیده‌ای از گذار نظام مادرسالار به نظام پدرسالار است.» (بیرلین،۱۴۰۰، ۳۶۱-۳۶۲)

ـ کهن الگوی بلاگردان در فرهنگ ایران و جهان

کهن الگوها،سرنمون هایی جهان شمول و درون ماندگار هستند که در ناخودآگاه جمعی بشر سکنا دارند و به اشکال مختلف در اساطیر، افسانه‌ها، رویاها و به‌ویژه در ادبیات تجلی می‌یابند. کارل گوستاو یونگ، روانکاو سوئیسی، مفهوم کهن الگو را به طور گسترده‌ای در روانشناسی تحلیل‌گرانه بسط داد و آن را به عنوان ساختارهای روانی اولیه و ارثی توصیف کرد که تجربه بشری را شکل می‌دهند.

به زبان ساده، کهن الگوها «تصاویر اولیه» یا «الگوهای رفتاری و تجربی» هستند که به صورت نهادینه در ذهن انسان وجود دارند. این الگوها توسط تجربیات فردی شکل نمی‌گیرند، بلکه جزئی از میراث روانی ما هستند که از نسل‌ها پیش به ارث رسیده‌اند. آن‌ها مانند طرح کلی یا قالبی عمل می‌کنند که ما داستان‌ها، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را از طریق آن‌ها درک و تفسیر می‌کنیم. ادبیات، آینه‌ای تمام‌نما از تجربیات و احساسات بشری است و به همین دلیل، کهن الگوها حضوری پررنگ در آن دارند. نویسندگان از عهد کهن تا امروز آگاهانه و ناخودآگاه، از این الگوهای جهان روا برای خلق شخصیت‌ها، طرح داستان‌ها و برانگیختن احساسات عمیق در خوانندگان استفاده می‌کنند. کهن الگوها به داستان‌ها عمق می‌بخشند، آن‌ها را قابل درک‌تر می‌کنند و به خواننده اجازه می‌دهند تا با لایه‌های عمیق‌تری از معنا ارتباط برقرار کند.

کهن الگوهای اساطیری بر اساس انعکاس ساخت‌های اجتماعی،پدیده‌های طبیعت و عکس العمل‌های روانی انسان خلق شده‌اند. تقریباً در اساطیر همه‌ی اقوام، عناصر طبیعت به چشم می‌خورد، نظیر آسمان،خورشید،زمین و کوه و ... که بصورت خدایان ظاهر می‌شوند.روابط خدایان با یکدیگر و با انسان، انعکاسی از روابط اجتماعی عصر شکل‌گیری اساطیر است. اما اسطوره تابعی از مسائل روانی انسان چه بصورت فردی و چه اجتماعی نیز هست. اسطوره در واقع نوعی بیان فلسفی مبتنی بر اسلوبی تمثیلی است. و علاوه بر این از لحاظ ایدیولوژیک، ساختار اجتماعی و نظم موجود را توجیه می‌کرد. به تعبیری هر مجموعه اساطیری حاکمی تایید ایدیولوژیک نظام حاکم زمان خود نیز بوده است. و به همین سبب توجیه اسطوره‌ای آیین‌ها در طول تاریخ، همواره دستخوش تغییر است. در واقع «آیین‌های بنیادین که تجلی ساختار وجودی بشراند، هرگز از بین نمی‌روند بلکه دچار استحاله میشوند.» (بهار،۱۳۷۶،۳۰۲)

در واقع کهن‌الگوها همچون روایت‌های اساطیری ساختاری عام دارند و بسرعت در فرهنگ‌های گوناگون سرایت می‌کنند. بعنوان مثال «نسبتی موثق میان آگاممنون و گشتاسپ؛ اخیلوس و اسفندیار؛ هکتور با رستم و پاریس با زال وجود دارد. آن‌چنان‌که می‌شود گفت برای ساختن داستان رستم و اسفندیار از طرح داستان ایلیاد هومر استفاده شده است. و می‌بینیم که موقعیت یونان نسبت به تروی همانند موقعیت ایران به سیستان است.»(بهار،۱۳۷۴، ۱۱۶)

مقایسه داستان رستم و سهراب با داستان کوهولین و شباهت کنش قتل سهراب توسط رستم با «آیین آدونیس در بستر جشنواره‌ی فنیقی نوزایی، بارآوری زمین و سیلاب‌های حاصل از باران و جاری شدن آب سرخ»(فریزر،۱۳۸۴، ۳۸۵) نیز شاهدی بر همین مدعاست که چگونه روایت‌های اساطیری به واسطه‌ی گوسان‌ها در لباس‌های مختلف به اقصا نقاط جهان پرواز می‌کنند. در مورد آیین بلاگردان نیز با چنین شرایطی مواجهیم. بلاگردانی در نخستین شکلش طریقتی برای انتقال شر بوده است. انتقال شر به اشیای مادی یکی از انواع روش‌های بلاگردانی بوده است. «با این حال غالباً انتقال شر به اشیای مادی گامی است بسوی انداختن آن به دوش انسان زنده‌ی دیگر.» (فریزر،۱۳۸۴، ۵۹۶) همچنین گاهی بعضی افراد با به جان خریدن شری که متوجه دیگران است نقش بلاگردان را ایفا می‌کنند. گاهی اوقات بلاگردانی که با آن شر و بلا را دفع می‌کنند یک حیوان است. عملاً حیوان بطور نمادین نقشی کاربردی به عنوانی قربانی ایفا می‌کند یا به او تحمیل می‌شود. بطور مثال «بوتیاس‌های جوهر در غرب هیمالیا، سگی را انتخاب می‌کنند و به او بنگ و حشیش می‌دهند تا با ارواح درآمیزد و شیرینی و تنقلات می‌خورانند و آزادش می‌کنند تا در دهکده بگردد. سپس دنبالش می‌کنند و با چوب و سنگ می‌کُشندش و تصور می‌کنند با این عمل در آن سال بلا و آفت در دهکده وجود نخواهد داشت.» (فریزر،۱۳۸۴، ۶۱۲) شکل حیوانی بلاگردانی در قبایل مختلف جای خود را گاهی به انسان‌ها می‌داد. انسان‌هایی برده یا حتی مقدس. بعضی متفکران گمان می‌کنند که عملا «انسان ابتدایی هیچ چیزی را به همان شیوه‌ای درک نمی‌کند که ما می‌فهمیم. در نظر او

هیچ پدیده‌ای صرفاً فیزیکی نیست.»(برول،۹۹،۱۴۰۰-۱۰۰) و جهان آکنده از جادو و اموری خارق العاده است. آیا واقعاً ایده‌ی تحقیرکننده‌ی برول در مورد انسان کهن صادق است. آیا قربانی کردن چیزها،حیوان‌ها و آدم‌ها برای از میان رفتن شر کاری بود که فقط انسان کهن به علت کودن بودن انجام می‌داد یا نکته‌ای کاملاً مغایر با نظر برول در این رفتار نهفته است.جلوه‌ی نمایشیآیین‌های کهن در عصر ظاهراً افسون زدوده و سکولار ما در قالب اقسامی از بازی‌های نمایشی و گاهاً موزه‌ای همچنان به حیات فرمال خود ادامه می‌دهند و بطور مثال آیینی همچون زار در جنوب ایران که ریشه‌هایی بسیار کهن دارد و در گذشته ذیل نوعی جادوی درمانگرانه بود، امروز بیشتر بعنوان نمایشی جالب برای توریست‌ها جلوه می‌کند. البته که معدودی افراد همچنان باورمندانه به آن رجوع می‌کنند، اما نقش آن در حیات اجتماعی مردم جنوب بسیار ناچیز است. آنچه از کالبد این آیین باقی مانده،بیشتر نوعی بازی سرگرم‌کننده است که منبعی زیباشناختی و قوم‌نگارانه برای اهل فضل و تفنن فراهم می‌کند. آیین‌های رقص‌بنیاد هندی که با «مرکزیت کریشنا و متأثر از گیتا و بطور کلی مهابهاراتا بودند نیز امروز وضعیتی مشابه یافته‌اند.»(شکنر،۱۴۰۰، ۶۸) و در عالم واقع پوسته‌ای از معرفت کهن ارایه می‌کنند. آیین بلاگردان که در عصر اسطوره‌بنیاد کهن، اثری همچون درمان داشته است و نتیجه‌ای شفابخش از آن طلب می‌شده است، در امتزاج با افق‌های خلاقیت ادبی کارکردی دیگر بخود گرفته و تدریجاً از خاستگاه کهن جاکن شده و قسمی دگردیسی از سر گذرانده و به معنایی انتقادی در عصر سکولاریزاسیون و بطور خاص در اثر مورد نظر ما رسیده است. آیین بلاگردانی آنچنانکه که پیشتر گفتیم ابتدا از اشیا شروع شد و تدریجاً به قربانی‌سازی حیوانات مبدل شد و پس از آن به رسم زدن انسان بلاگردان با چوب و ... رسید که برای راندن اثرات مزاحم و برآشوبنده از فرد صورت می‌گرفت. و بعد در شکل کشتار انسانی به تجلی تام دست یافت. این نوع متأخر که مورد بحث ماست در آیین های همچون میر نوروزی در ایران و کشتن خدا در مکزیک صورت عینی یافت. «در مکزیک مراسمی موسوم به کوکسکاتل وجود دارد که در آن جوانی را هر سال پس از یک سال نگهداری و پرستش بعنوان تجسم خدای بزرگ به نشانه‌ی خدای خدایان قربانی می‌کردند، که مراسم و شیوه‌ی آن مقارن با عید مسیحی مرگ و رستاخیز منجی است. افتخار مدت کوتاهی بعنوان خدا زیستن و سپس مرگ خطیری را پذیرفتن در مکزیک صرفاً محدود به مردان نبود و زنان نیز مجبور بودند به این شکوه تن در دهند و در سرنوشت نمایندگان الهه‌ها شریک شوند. از مراسم قربانی کردن زنان در نقش خدایان نمونه‌هایی در دست است؛ از جمله قربانی کردن زنان در نقش الهه‌ی مکزیکی نمک در ماه ژوئن. ده روز قبل از جشن، زنی در نقش الهه در می‌آمد و لباس و آرایه های او را به تن می‌کرد. و در این مدت وظیفه‌ی او به راه انداختن رقص‌های جشن بود که با شرکت دختران صورت می‌گرفت. و در نهایت او را به تخته سنگی می‌بستند و پنج مرد نگهش می‌داشتند. و دو مرد گلویش را با تکه چوب یا دندان‌های اره ماهی سخت می‌فشردند تا صدایش در نیاید و کاهن سینه‌اش را با دشنه می‌شکافت و قلبش را بیرون می‌کشید و درون کاسه‌ای می‌انداخت. در پایان، نمک سازهایی که شاهد مراسم قربانی بودند برای باده‌گساری و عیاشی به خانه می‌رفتند.»(فریزر،۱۳۸۴، ۶۴۴-۶۴۵) در ایران باستان نیز شاهد مراسمی مشابه هستیم که مورد اصلی پژوهش ما را شامل می‌شود. آنچه به آن زن بلاگردان گفته می‌شود. این آیین که ارتباط مستقیمی با ایزدبانو آناهیتا دارد، «گونه‌ای آیین نیاز بردن و فریادخوانی است و پیداست که نه تنها در روزگار پهلوانی، که بعدتر با مرگ پهلوان یا زدودن او و نومیدی از برخواستن رهایی‌بخش، آیین‌هایی که در آنها زنان آشکارا بلاگردان شهر و آبادی‌اند، بیشتر و گسترده‌تر شد.» (بیضایی،۳۰۲،۱۳۹۱-۳۰۴) در این آیین که اشکال مختلفی دارد، عملاً زنی بلاگردان و قربانی همگان می‌شود. در این دسته همچنین آیین شگفت‌تری داریم و آن بردن زنان عنوان‌دار بدنام به باران‌خواهی است. «سده‌های پیاپی در شیراز، زنان بدنام را گویا رقصان و آوازخوان و گریان به قلعه‌ی کنار شهر می‌برده‌اند و آنان اشک‌ریزان با نشان دادن تن تشنه‌ی خود به آسمان باران می‌خواسته‌اند. همین جا گاوچاهی به ژرفای یکصد ذرع بوده است که دیرزمانی بوده نسوان فاحشه‌ی

واجب‌القتل را در آن می‌افکنده‌اند. چنین می‌نموده‌اند که بریده شدن باران از گناه خودفروشان است.زنان فرصت می‌خواسته‌اند و آنگاه که مردان برای نماز تشنگی به صحرا می‌رفته‌اند،نسوان فاحشه مقصره‌ی واجب القتل لابه و مویه آغاز می‌کرده اند. ترس از سرنوشتی دردناک، شیون این زنان را به عرش می‌رسانده است و گمان می‌رفت دل آسمان بر اینان خواهد لرزید و خواهد بارید.پارس نیز جایگاه یکی از کهن‌ترین و مهم‌ترین پرستشگاه‌های آناهیتا بوده است که نشانه‌ی وی گل نیلوفر، در تخت جمشید همه جا دیده می‌شود. و دور از خرد نیست که بیندیشیم آنچه آمد، دگرگشت یکی از آیین‌های پریستاران پرستشگاه کهن استخر بوده است. تپه‌ای که آیین بر آن انجام می‌شده، به مانند همان بلندایی است که بیشتر پرستشگاه‌های آناهیتا بر آن ساخته شده است.»(بیضایی،۱۳۹۱، ۳۰۷-۳۰۸)

این فقرات از بحث نکاتی است که مستقیماً روشنگر ایده‌ی ما در خوانش نمایشنامه‌ی ندبه اثر بهرام بیضایی خواهد بود. و در ادامه با ایضاح اثر مذکور، امتزاج آیین و نمایشنامه ی ندبه کاملاً آشکار خواهد شد.

ـ امتزاج اسطوره و ادبیات نمایشی؛ بازشناسی نمایشنامه‌ی ندبه در پرتو آیین بلاگردان

در این پژوهش اشکال رشد ثانویه‌ی ماهیت آیین اسطوره‌ای مورد بحث بوده است، چیزی که بلومنبرگ از آن تحت عنوان دگردیسی آیین‌های کهن در عصر سکولار یاد می‌کند و می‌گوید:«ماهیت دین، آیین و قانون در اشکال مختلف دگردیسی‌های آن قابل تشخیص است.»(بلومنبرگ،۱۴۰۱، ۷۱-۷۲)

با این نگاه اثر هنری محصول قسمی روان‌رنجوری تلقی نمی‌شود، بلکه اثر کلیتی‌ست یکپارچه که تجلی نیروهای حیات‌بخش و وحدت‌بخش اعماق روان جمعی بشر قلمداد می‌شود. پیش از شکافتن نمایشنامه‌ی ندبه به دو اثر بسیار مهم ادبیات نمایشی و نسبت موثق آنها با کهن الگوی بلاگردان می‌پردازیم تا زمینه‌ی بحث کامل شود.

ادیپ جبار سوفوکلس نمونه‌ای عالی است از آمیزش اسطوره و ادبیات. دست کم دو نقش مایه‌ی کهن‌الگویی در این اثر قابل تشخیص است:

۱) نقش مایه‌ی طلب: ادیپ در مقام قهرمان پا به سفری می‌نهد که در آن با ابوالهول روبروست. با پاسخ دادن به معمای او کشور را نجات می‌دهد و با ملکه ازدواج می‌کند.

۲) نقش مایه‌ی شاه بعنوان بلاگردان/قربانی: بهروزی کشور چه از لحاظ انسانی و طبیعی به سرنوشت شخص او گره خورده است. تبای صرفاً وقتی از طاعون رها می‌شود که ادیپ خود را در کسوت بلاگردان قربانی کند.

نمونه موردی دوم نمایشنامه‌ی هملت است. هملت چهره‌ای تسخیر شده و قربانی است. هسته‌ی نمایشنامه شکسپیر نیز همچون ادیپ، اساطیری است. آنچه در هملت شور و حیرت ما را بر می‌انگیزد، جزییات تاریخی درباره السینور قرون وسطا نیست. بلکه چیزهایی است متعلق به داستانهای قدیمی و مناسک جادویی قدیمی، که پنج و شش هزار سال پیش نیاکان‌مان را به هیجان می‌آورده

و کاری می‌کرد که تا دمیدن سحر بر تپه‌ها برقصند، حیوانات وحشی را تکه‌پاره کنند، و تن به مرگی فجیع بدهند. به این امید که از مرگ دنیای سبز جلوگیری کنند و منجی مردم خود باشند.(Murry, 1925, P. 236)

آنچه شکسپیر و سوفوکل آن را به عاریه می‌گرفتند دقیقاً جهان‌بینی درون‌ماندگار مردمان عصر خودشان بود که با وجود از بین رفتن خود آیین کهن، همچنان به عنوان کهن‌الگویی جمعی در روان عصر جریان داشت. «در زمانی که سوفوکل و آیسخولوس تراژدی های خود را برای تماشاگران آتنی خلق می‌کردند،این مراسم قربانیعملاً اجرا نمی‌شد و صرفاً روی صحنه به صورتی نمادین به نمایش در می‌آمد. با این همه معنای اسطوره‌ای آن همان بود که بود. و شکسپیر نیز نیازی نداشت که برای مخاطبانش تفسیر کند؛ آنها محتوای اساطیری نمایشنامه‌های او را احساس می‌کردند.

در هر دوی این آثار مایه‌هایی مشترک به چشم می‌خورد که از الگویی مشابه شکل گرفته‌اند. در هر دو نمایشنامه، عضوی رنجور از خانواده‌ی سلطنتی با آلودگی کل یک نظام اجتماعی در سرچشمه‌ی آن پیوند خورده‌اند. هر دو نمایشنامه با طلب بهروزی برای ملت در خطر آغاز می‌شوند. در هر دو سرنوشت فرد و جامعه با هم گره خورده است؛ و در هر دو گویی تا قربانی والاتبار رنج نبرد، پالایش و نوسازی امکان پذیر نیست.»(Fergusson,1949, p.118)

هملت نه صرفاً قهرمانی ملی و شخصیتی زاده‌ی ذهن شکسپیر، بلکه الگویی از سیر و سلوک قهرمان بلاگردان است که طریقت سالکانه‌ی خود را با خون فشانی به اوج می‌رساند. آنچه نقش مایه‌ی بلاگردان قربانی را تقویت می‌کند، دقیقا سفر طولانی و معنوی هملت است. او پس از گذراندن آزمون‌هایی اندوهناک، بلوغی خردمندانه حاصل می‌کند. نقش هملت در نمایشنامه نقش شاهزاده-قهرمانی است که باید برای نجات کشورش از مصیبتی که دچارش شده، علاوه بر انتقام قتل پدر، خود را نیز بصورت قربانی بلاگردان پیشکش کند.اکراه هملت از پذیرفتن نقش پالایش‌گر یکی از دلایل اصلی به تعویق انداختن قتل کلادیوس است که عملی است مستلزم نابودی خود او. او بلاگردانی با وجود اکراه؛وظیفه شناس. اما در نهایت درمی‌یابد که در این مناسک قربانی‌سازی، قربانی دیگری نمی‌تواند جای او را بگیرد. بنابراین اوج خونین این تراژدی صرفاً یک ملودرام تماشایی نیست، بلکه عنصری است اساسی در آیین کهن‌الگویی قربانی سازی-کیفر و روان‌پالایی. برای تطهیر دانمارک همه باید قربانی شوند. تا دانمارک امکان تطهیر و تولد دوباره تحت رژیم جدید فورتینبراس را بیابد.

ـ ندبه‌ی؛ دگردیسی آیین زن بلاگردان

دین دروغ ... عرضه دارنده‌ی دیوان در جامه‌ی ایزدان است، دروجان را به نام خدایان می‌ستاید، آشوب و بیدادستانی را به نظم و دادستانی ترویج می‌کند.

ماده‌ی آن، افراط و تفریط،لانه‌ی آن،فریب و ستمگری و حکومت زور،همیار و همسر آن است.(زنر، ۱۳۷۷،۹۴)

در اینجا به درستی حکومت زور به عنوان نشانه‌ی حاکمیت دین دروغ و آشوب و بیدادستانی دانسته شده است. آما آن چه مهم است این که در عمل،هیچ ابزار و نهادی که بتواند حاکمیت دین دروغ و آشوب و بیدادستانی را بشناسد و بشناساند و مهم‌تر این

که، از آن ممانعت کند وجود نداشت..برای بدست دادن مدارکی تاریخی از شرایط سیاسی- اجتماعی که متن در دل آن روایت می‌شود به سندی از دوره‌ی استبداد صغیر محمدعلی شاهی اشاره می‌کنیم:

اعلان دستخطی عصر جمعه ۲۶ شده که نباید احدی در بازار و مساجد و خانه ها اجماع نمایند، و الا گرفتار و محبوس خواهند شد و دیگر با اسلحه مردم گردش نکنند و به اهالی نظام هر کس طرف شود اهل نظام حکم دفاع و زدن دارند و نظم شهر با پالکونیک است.

خدا بر ما مردم رحم فرماید که اگر یک نفر سرباز بگوید لخت شو و یا شب به خانه بریزند شخص مجبورست بلادرنگ تسلیم شود و هرچه دارد تحویل بدهد و اگر دزد هم به خانه بیاید شخص جرأت ندارد دفاع بکند،از ترس اینکه مبادا اهل نظام باشد.

عجالهً که گرفتاریم.

خدا لعنت کند آن کسی را که ما را به این بلیات گرفتار نمود.

ما مردم را به نظر شاه مغرض قلم داد و از نظر شاه انداخت و امنیت را از ما سلب نمود.

ای کاش ده سال قبل در زمان خوب از دنیا رفته بودیم که این روزها را نمی دیدیم. (تفرشی،۱۲۰،۱۳۵۱-۱۱۹)

ندبه‌ی بیضایی محل تلاقی پرواضح و بی‌چون چرای آیین،سیاست و الهیات در آثار بیضایی است،جایی که روایت و نظام معنایی اثر در لباس مناسک آیینی و سوگواری، در پی نقد صریح جهان‌بینی الهیاتی-سیاسی موجود در شریان اجتماعی جامعه و حاکمیت ایران شکل می‌گیرد.

دسته اول: وای تو خواهر

درد غریبی،فدای تو خواهر!

سپاه جور،قافله اشرار،کار آن قوم ستمکار!

دسته دوم: وای،وای تو خواهر!

دسته اول: سپاه شرر تشنه خون. خیل ستمدیده، زار و نگون.

دسته دوم:تو چرا، تو چرا، تو چرا خواهر؟

دسته اول: فدای مظلومیت، فدای دلخونیت.دل شده چاک از غریبی ات خواهر.

مونس[گریان]:گرانی یک سال،قحطی دیگر سال. انصاف نیستشان یک مثقال!قوم دغا،قوم دغل. بی غدر و ریا گشته مثل!

آماده انتشار هنرهای زیبا

فتنه[ناگهان می‌تازد]: گریه چه درمان می‌کند؟ جان به تن زینب که می‌دهد؟ برای خودتان گریه کنید که مانده اید،که زنده‌اید، که مرد به دنیا می‌آورید. که می‌زائید؛ این همه شر، اینهمه بی‌صفتی! قاتلان را شمازائیدید.زورگویان را شما زائیدید. بی‌درد مردمان را شما زائیدید. شما بیدلان،گریستن تا کی؟ گریه قحطی را برانداخت؟ گریه برای ما نان شد؟ گریه طاعون و مشمشه را درمان کرد؟ داد از قداره بند و باج گیر و مفت خور! داد از شحنه و محتسب! از قشونی و عسکر! از مستبد و مشروطه چی!

زنان: وای،وای تو زینب

فدای رنجوریت،فدای دلخونی ات.

اسیر ستمکاران،بسته ی سیه کاران.

درد غریبی ات،وای تو زینب.(بیضایی،۱۹۹۲،۷-۶)

آغاز کار و شروع نمایشنامه‌ی ندبه، ندبه و زاری است بر بی‌نوایی زینب که در واقع بی‌نوایی تمام زنان این به ظاهر عشرتکده را جلوه‌گر می‌کند.زینب قربانی خواست پدر و نامزدش می‌شود،معصومیتی که آرام آرام یکسر از دست می‌رود و دیگران را سوگوار و خودش را سودا زده‌ی این فقدان پاکی و معصومیت نشان می‌دهد.

اما سخن اساساً بر سر این نیست که «دختری در فاحشه خانه‌ای توسط پدر و نامزدش به تباهی کشیده می‌شود» بلکه این فقط پوسته‌ی ظاهری ماجراست،هر کدام از این دختران و حتی خانم عشرتکده همه‌شان قربانی و تباه شده‌اند اما هم آنان قهرمانان این سوگ-نمایش‌اند و اثری از دلاور مردان نیست.بنابر نشان‌هایی که خود بیضایی در متن می‌دهد تاریخ مورد اشاره در ندبه سال استبداد صغیر محمدعلی شاهی است؛ در یک عشرتکده!

مردان نمایشنامه ندبه از هر قشر و طبقه در یک ویژگی مشترکند آنان همه در این آشوب به جای ایستادگی در برابر استبداد به عشرت پناه برده‌اند و به جای تحصن در مسجد در عشرتکده متحصن شده‌اند و زنان ملعبه دست اینانند، اما نهایتاً همین زنان‌اند که در یک دگردیسی به رهبری زینب نقش منجی را با قربانی کردن خودشان ایفا می‌کنند.

وابستگی نمایش زینب به آیین زن بلاگردان و پریستاران معبد آناهیتا وقتی واضح‌تر می‌شود که به گفته‌ای از بیضایی بیشتر دقت کنیم:«آیا در این آیین- که پهلوان در آن مرده- مردانِ رهایی‌خواه، خود گروگیرنده‌ی زنان نیستند؟ و نخواسته جای اژدهای خونریز ننشسته‌اند؟ –وزنانِ به نام بَدنام –با شیونِ رهایی‌بخش خود، بلاگردان و رهایی‌بخشان راستین نبوده‌اند؟ و آیا به راستیخواهرانِ کنارِ همِ بازگفت‌های اسطوره-اژدهای خشکسالی، نقشِ پریستاران کامْبخشانِ مقدس آناهیتا - بلاگردان و رهایی بخش - را در اسطوره بازی نمی‌کنند؟»(بیضایی،۱۳۹۱،۳۰۹-۳۰۸)

پس از این گفته، امتزاج آیین اساطیری و تاریخ در نمایشنامه‌ی ندبه پررنگ‌تر بنظر می‌رسد. و همین آمیزش نقطه اوج خلاقیت و هنرآوری بیضایی است. در این اثر زنان در لباس فاحشگان اما در نقش‌مایه بلاگردانظاهر می‌شوند. در متن و روایت هیچ اشاره ای به آیین نمی‌شود و ظاهراً ما فقط شاهد برهه‌ای اندوهناک از تاریخ ایران هستیم. بخشی محذوف از تاریخ که خالق آن بیضایی است و برعکس روایت غالب، زنان عامل اصلی آن هستند. نمایشنامه‌ی ندبه سوگ سرودی است در باب شری گزاف که دامان ملتی را گرفته و توسط کسانی و با قربان شدن‌شان باید از میان برود.

«گاهی بلاگردانی که با آن شر و بلای یک سال گذشته را دور می‌ریزند یک حیوان است.گاهی حیوانی آسمانی است،مردم مالابار چون هندوها برای گاو حرمت قائلند و کشتن و خوردن آن را «گناهی مثل آدمکشی یا قتل عمد می‌دانند» با وجود این «برهمنان گناه مردم را به یک یا چند گاو انتقال می‌دهند و سپس گاوها و گناهانی را که در خود دارند در محلی که برهمن تعیین می‌کند از بین می‌برند». سرانجام اینکه بلاگردان ممکن است انسان مقدسی باشد. بدین‌سان در ماه نوامبر،گوندهای هند،گانسیام دئو،نگهبان کشت و محصول را پرستش می‌کنند و می‌گویند در هنگام جشن، خود خدا در سر یکی از پرستندگان حلول می‌کند که ناگهان حمله‌ای بر او عارض می‌شود و او گیج و مبهوت به درون جنگل فرار می‌کند.گمان بر این است که اگر او را به حال خود بگذارند دیوانه خواهد شد و خواهد مرد. او را بر می‌گردانند اما او تا یکی دو روز دیگر حواس خود را باز نمی یابد. مردم فکر می‌کنند که این فرد در واقع به عنوان بلاگردانی در قبال گناهان آنان نشان شده است.»(فریزر، ۱۳۸۴، ۶۱۲-۶۱۴)

زینب در نمایشنامه‌ی بیضایی زینبی تقدس زدوده شده و در عین‌حال وام گرفته از معصومیت و قهرمانی حضرت زینب بعنوان شخصیتی تاریخی – الهی است. اما اینجا دیگر بحث بر سر ناله و ماتم بر رنج حضرت زینب نیست. بلکه نشان دادن ساختاری فرهنگی‌ست که زینب می‌آفریند تا بلاگردان معاصی و مصیبت‌هایش باشد. همه‌ی این زنان هویتشان که در وهله‌ی اول نامشان باشد را فروخته‌اند. هم اینانند که جورکش نامردی مردان هستند.

چهارچوب پیرنگ در نمایشنامه‌ی ندبه ، سفری‌ست از معصومیتی نسبی به معرفتی دهشتناک. زینب دخترکی است ساده‌دل که توسط نامزد و پدر دریوزه‌اش به بهایی ناچیز تقدیم یک فاحشه‌خانه می‌شود. در آغاز مات و مبهوت است و از دامی که در آن خزیده خبر ندارد. به مرور زمان امر بر او آشکار می‌شود. او تمثالی از مظلومیت است. شخصیتی سرکوفته و رنجور که در آغاز وضعیتی انقباضی و منفعل دارد. اما تدریجاً و پس از فرو ریختن هرآنچه نیک می‌پنداشت، روحیه‌ای قهرمانی و انبساطی بخود می‌گیرد و در نقش قهرمان ظاهر می‌شود. مردان در نمایشنامه‌ی ندبه اساساً کارکردی تیپیکال دارند و به اصطلاح از اینجا رانده و از آنجا مانده‌اند و بقول منشی صاحب جمع «نه ازین طرف بهره برده و نه از آن طرف سودی دیده.»(بیضایی، ۱۹۹۲،۷۵) انفعال و شرارت مردان در این اثر تجلی‌گاه جهان پساقهرمان است. آنها از مردانگی جز

ظاهر چیزی ندارند و زینب همان کسی است که این را به یادشان می‌آورد. تحولات شخصیتی زینب در این اثر از دخترک دهاتی به قهرمان بلاگردان در جنس گفتار او نیز آشکار می‌شود. او در نیمه‌ی ابتدایی متن و پیش از پذیرفتن نقش مایه‌ی بلاگردان، صرفاً زنی است مظلوم که در حال از دست دادن هرآن چیزیست که می‌پنداشت متعلق به اوست. «او خدایش را از دست می‌دهد و آیینه‌ای که با آن خودش را میدید.»(بیضایی،۱۹۹۲،۲۳) این خدا و آینه البته که استعاره‌ای از ارزش‌ها و نقاب پیشین زینب هستند. او در ورطه‌ی بلا افتاده است. و در نیمه‌ی نخست متن در حال فرورفتن در نظم جدید است. و کم کم از گریختن دست می‌شوید و به این باور میرسد که بدبخت ترین مردمان نیست و میگوید:«یادم باشد از من گرسنه‌تر خیلی هست. دیگر همه‌تان را دوست دارم،همه را. حتی این شغل را،این شغل را هم دوست دارم که ازش بیزارم.»(بیضایی،۱۹۹۲،۳۸) او به تدریج از زنی زبان‌بسته و ساکت به زنی خنجرزبان و تند بدل می‌شود و گفتارش نیز لحنی حکیمانه و خشن به خود می‌گیرد. آنچنان‌که می‌گوید:«اسم مادرم حوا بود،او به ارث جز رنج و غم برای من نگذاشت.»(بیضایی،۱۹۹۲، ۶۵) و جایی دیگر فریاد می‌کند که:«آهای مردها،مجاهدها،او را گرفته‌اند؛کوچه مرد خیمه‌دار. کاری بکنید.راهشان را بگیرید. اگر ببرند بی‌تقصیر سرِ دار است. شما که می‌شناسیدش. کاری بکنید... آری فرار کنید. فرار کن مرد. تا شما شمایید وای بر ما.»(بیضایی،۱۹۹۲،۸۱) در واقع مردها در این اثر راوی اخبار و اتفاقات‌اند و از بیداد دوران استبداد گزارش می‌دهند. و دقیقاً جز گزارش و نظاره‌گری کاری انجام نمی‌دهند. آنها نماد ترس و تزویرند، همان چیزی که زینب از آن بیزار است.(بیضایی،۱۹۹۲،۸۱) تحول شخصیت زینب در این اثر با خوانشی واقع‌گرا و عرفی، چندان باورپذیر بنظر نمی‌رسد. اما به محض اینکه رویکرد اسطوره‌بنیاد را در خوانش اثر به کار بگیریم،آنچه ناخوانا و غریب به نظر می‌رسید در نظرمان زیبا و عمیق جلوه می‌کند. با گسترش پیرنگ دو خط روایی بطور موازی در حال پیشرفت هستند. یکی متعلق به زینب و به تبع آن دیگر زنان طربخانه است و دیگری مربوط به ماجرای مشروطه و استبداد است. در واقع یکی هستی فردی و دیگری هستی اجتماعی را شامل می‌شود. و نکته اینجاست که دقیقا یک تلاقی هستی شناختی رخداد نهایی اثر را رقم میزند. مطابق جریان متن، بلای استبداد ملک و ملت ایران را بیمار کرده است. و مردان جز سخن‌پراکنی درباره‌ی این مرض کاری انجام نمی‌دهند. در واقع نوعی رفت و آمد میان نظام پدرتبار به مادرتبار نیز در پس زمینه‌ی روایت به چشم می‌خورد. و می‌دانیم که جنبش مشروطه، شکل‌گیری مجالس زنان و جریان‌های زیرزمینی سوادآموزی زنان را نیز با خود به ارمغان آورد. و در ندبه نیز زنان به تدریج از انقیاد و پذیرش سلطه دست می‌شویند و طی حرکتی مخاطره‌آمیز به سرکردگی زینب دست به انقلاب و انتحار می‌زنند. سفری به جهان مرگ که با رقصی آیینی همراه است.

«زینب:بیا ادای مردن در بیاوریم، کمکم میکنی جمیل؟

جمیل: تو لباس های ساده میپوشی.

زینب: لباس هفت تکه‌ی من ـ هر تکه‌ی لباسم را از یکی قرض می‌کنم. تو خواهر به من زیرجامه بده،تو پیراهن، تو خواهر روبنده‌ات را بده، از تو شلیته می‌گیرم، از تو یل، از تو چارق می‌گیرم، از تو عبایی.»(بیضایی،۱۹۹۲،۸۹)

لباس هفت تکه اشاره‌ایست به آنچه رقص هفت‌پیکر می‌نامیم و در منظومه‌ی نظامی گنجوی با آن آشناییم. و نوع دیگر آن رقص جنون‌آمیز سالومه بر پیکر یحیی تعمیددهنده است که در داستان‌های عهد عتیق آمده است.

زینب با طپانچه‌ای در زیر لباسش در پی انتقام از استبداد و برکشیدن مشروطه، به میان مردان روانه می‌شود. او عبیدالله را می‌جوید. همان کسی که در آغاز نامزد او بود و بعد به قزاق‌ها پیوست و وقتی در طربخانه زینب را دید او را نشناخت و به او تعرض کرد. عبیدالله برای زینب نماد استبداد است و همه‌ی مردان مدافع استبداد دقیقاً همان عبیدالله‌اند.

«منشی صاحب جمع: زمین و زمان منقلب است و از هر طرفی طوفانی. آه آقایان، یک عمر نشستیم و حرف زدیم و آنچه نباید شد. میرمطهر:مریدان بیایید. ماییم و یک دامن فتوی. سنگ بردارید و سنگ بزرگ بردارید. به ناله شان نشنوید و به التماسشان ننگرید.خون اهل این حرامخانه مباه است. های این نوحه برای چیست؟

دربندی: وای آقایان، در توپخانه غوغاست. زنی از زیر چادر و روبند، طپانچه کشیده است.

میرباقی: وای آقایان،زنی در توپخانه طپانچه در دهن توپچی زده.

حاجی ساعتی:وای،وای آقایان، زنی را در توپخانه قطعه قطعه می‌کنند. با قلمتراش و گزلیک و قداره».(بیضایی،۱۹۹۲، ۹۲)

در نهایت بیضایی اعلام می‌کند که زینب نمرده است و او نیز در قالب ایزد شهیدشونده با دستانی بریده به صحنه باز می‌گردد. زینب در پایان در کسوت قهرمان برگزیده و در لباس الهه‌ای بلاگردان به صحنه باز می‌گردد و پایان را رقم می‌زند. پایانی که از حیث روایی یادآور مویه‌ی آغازین زنان در شروع نمایشنامه بر شهادت زینب است و نشان دهنده‌ی زمان سرمدی و دورانی است.

نتیجه گیری

در این اثر الگو یا نقش‌مایه‌ی آیینی زنِ بلاگردان، ساختار روایت را پیش می‌برد. بیضایی با در نظر گرفتن این آیین بخصوص و ادراکی اساطیری و چشم‌اندازی ساختارگرا، تاریخ زنانگی در زیست جهان انسان ایرانی را به تصویر کشیده است. عناصر دراماتیک این اثر بطور کلی ذیل آیین زن بلاگردان شاکله یافته‌اند، بطوری که اگر در پرتو این آیین اساطیری متن را خوانش نکنیم، معنای مرکزی متن را ادراک نخواهیم کرد. قلب درون‌مایه‌ای این اثر مبتنی بر دگردیسی اسطوره و آیینی کهن است که در لباسی نوین به ما عرضه شده است. این ادراک از متن پیشنهادهای اجرایی نیز برای چنین اثری در پی دارد و از اساس نگاه به متن را دگرگون می‌کند. بیضایی

با آمیختن افق‌های معنایی مختلف معنی چندآوا بدست داده است. این آمیزش ژرف از هویت زینب آغاز می‌شود. زینب در درازنای تاریخ ایران در وهله‌ی اول یادآور حضرت زینب(س) است که شخصیتی افسانه‌ای برای شیعیان دارد و پرچم‌دار و ادامه دهنده‌ی قیام کربلا به شمار می‌رود. او کسی است که زبان علی در کام و رسالت حسین بر دوش دارد. زینب دوم دختری است روستایی و ساده که با حیله‌ی پدر و نامزدی بی‌تقوا به معصیت و مرگ دچار می‌شود. زینب سوم از پریستاران معبد ایزدبانو آناهیتاست. نمایشنامه‌ی ندبه دقیقاً از امتزاج این افق‌های معنایی سه گانه سر بر می‌آورد و بعنوان متنی اسطوره‌بنیاد، صورتی آیینی به خود می‌گیرد. این پژوهش با ایضاح اساطیر مربوطه در فرهنگ‌های مختلف و شناسایی نمونه‌های به کارگیری آن در آثار شاخص ادبیات نمایشی و ردیابی کاربست این آیین اساطیری بخصوص در نمایشنامه‌ی ندبه، نشان می‌دهد که روش اسطوره‌بنیاد در خلق ادبیات نمایشی چگونه به کار گرفته می‌شود. این پژوهش نشان داد که در کانون روایت این اثر، محتوایی اسطوره‌ای سکنی دارد که در صورت عدم شناسایی، مخاطبان آن را احساس نخواهند کرد.

پی‌نوشت‌ها

[i] آنچه همیشه،همه جا،همگان بدان معتقدند.

[i] Biomedical [i]
[i] Positivist [i] [i]
[i] Social Darwinism [v]
[v] Gilbert Murray
[v] Francis Crawford [i]
[v] Jane Ellen Harrison [i] [i]
[v] Hetairism [i] [i] [i]
[i] Hetero [x]
[x] archetype
[i] Analytical psychology [x]

آماده انتشار هنرهای زیبا

منابع

ـ اشتراوس،لیو(۱۴۰۲).*تعقیب و آزار و هنر نوشتن*. (ترجمه یاشار جیرانی/شروین مقیمی. چاپ اول). ققنوس
ـ براکت،اسکار(۱۳۸۹). *تاریخ تیاتر جلد ۱*.(ترجمه هوشنگ آزادی ور. چاپ پنجم). مروارید
ـ برول،لوسین لوی(۱۴۰۰).*کارکردهای ذهنی در جوامع عقب مانده*. (ترجمه یدالله موقن.چاپ پنجم). هرمس
ـ بلومنبرگ،هانس(۱۴۰۱). *مشروعیت عصر مدرن*. (ترجمه زانیار ابراهیمی.چاپ اول). پگاه روزگار نو
ـ بهار،مهرداد(۱۳۷۴).*جستاری چند در فرهنگ ایران*.چاپ دوم. فکر روز
ـ بهار،مهرداد(۱۳۷۶).*از اسطوره تا تاریخ*.چاپ اول. چشمه
ـ بیرلین،ج ف(۱۴۰۰). *اسطوره های موازی*. (ترجمه عباس مخبر. چاپ دهم). مرکز
ـبیضایی،بهرام(۱۹۹۲)*ندبه*. چاپ اول.کالیفرنیا: تصویر-زمانه
ـ بیضایی،بهرام(۱۳۹۱). *هزار افسان کجاست؟*. چاپ دوم. روشنگران و مطالعات زنان
- تفرشی حسینی، سید احمد (۱۳۵۱). *روزنامه انقلاب مشروطیت و انقلاب ایران*. چاپ اول. امیرکبیر
ـ رضایی راد،محمد(۱۴۰۰). *انتقام دیونوسوس دفتر دوم*.چاپ اول. فنجان
ـرضایی راد،محمد(۱۴۰۱). *انتقام دیونوسوس دفتر سوم*. چاپ اول. فنجان
ـ زاریلی،فلیپ بی(۱۳۹۴). *تاریخ های تیاتر*. (ترجمه مهدی نصراله زاده.چاپ دوم). بیدگل
ـ زنر،آر سی(۱۳۷۷). *تعالیم مغان*. (ترجمه فریدون بدره ای.چاپ اول). توس
ـ شکنر،ریچارد(۱۴۰۰). *چشم انداز آیین های نمایشی*. (ترجمه رضوانه امامی پور.چاپ اول). نیماژ
ـ فریزر،جیمز جرج(۱۳۸۴). *شاخه زرین*. (ترجمه کاظم فیروزمند.چاپ دوم). آگاه

-Talajooy,Saeed (2024). The plays and films of Bahram Bezaie.i b tauris
-Ong,Walter j(1988).*Orality and Literacy*. Routledge
-Turner,Victor(1969). *The ritual process:structure and anti structre*.Aldine publishing
-Murray,Gilbert(1927).*The classical tradition in poetry*.Harvard university press
-Fergusson,Francis(1949).*The idea of theater*.Princeton,nj:Priceton university press